

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ინგლისური ფილოლოგიის დეპარტამენტი

დავით მაზიაშვილი

ტომ სტოპარდი და პოსტმოდერნიზმი

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

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, პროფესორი მანანა გელაშვილი



თბილისის
უნივერსიტეტის
გამომცემლობა

2012 წ.

შინაარსი

შესავალი ---- (1)

თავი I

პოსტმოდერნიზმის ელემენტები ტომ სტოპარდის პიესასა და ფილმში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ ---- (9)

თავი II

პლატონის და ბიბლიის პოსტმოდერნისტული გააზრება ტომ სტოპარდის პიესაში „მოსტუნავენი“ ---- (39)

თავი III

ჯოისის და პოსტმოდერნიზმი ტომ სტოპარდის პიესაში „პაროდისტები“ ---- (76)

თავი IV

„არკადია“: პოსტმოდერნისტული ქაოსი „ედემის ბაღში“ ---- (95)

დასკვნები ---- (131)

ბიბლიოგრაფია ---- (136)

დანართი ---- (145)

შესავალი

თანამედროვე ბრიტანელი დრამატურგის, ტომ სტოპარდის შემოქმედებას ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი უჭირავს როგორც ბრიტანეთის, ასევე მსოფლიო თეატრალურ სივრცეში. მისი შემოქმედება გამორჩეულია არა მხოლოდ დრამატურგიული ქმნილებებით, არამედ კინო-სცენარების ჟანრობრივი მრავალფეროვნების კუთხითაც. ამას მოწმობს უამრავი მნიშვნელოვანი თეატრალური თუ კინემატოგრაფიული ჯილდო, რომელიც სხვადასხვა დროს თან სდევდა სტოპარდის კინომატოგრაფიული თუ თეატრალური ნამუშევრების გამოჩენას მსოფლიო კინოში, თეატრალურ თუ ლიტერატურულ სივრცეში. მათ შორის გამოსარჩევია ამერიკის კინოაკადემიის უმაღლესი ჯილდო „ოსკარი“, რომელიც სტოპარდმა მარკ ნორმანთან ერთად მიიღო ფილმისთვის „შეყვარებული შექსპირი“ (*Shakespeare in Love*) 1999 წელს წლის საუკეთესო კინო სცენარისათვის.

თუმცა, სტოპარდის შემოქმედება მხოლოდ კინო და თეატრალური საზოგადოებისათვის როდია საინტერესო. მისი შემოქმედებით თანაბრად არიან დაინტერესებული მკვლევარები როგორც ჰუმანიტარულ, ასევე ზუსტი და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებიდან, აკადემიური და პოპულარული გამოცემები. ეს ყოველივე სტოპარდის შემოქმედების მიმართ თანამედროვეთა დიდ ინტერესზე მეტყველებს.

სტოპარდის შემოქმედების მიმართ განსხვავებული სამეცნიერო დარგების წარმომადგენელთა ინტერესი განპირობებულია დრამატურგის ნაწარმოებებში მრავალფეროვანი თემატიკის არსებობით, სადაც თანაბრად არის შერწყმული სამყაროს აღქმის როგორც ტექნო-მეცნიერული და რაციონალური, ასევე მითო-პოეტური და ემპირიული მხარეები, როგორც სოციალურ-საზოგადოებრივი, ასევე ფილოსოფიური პრობლემები. მისი ნაწარმოები თანაბრად მიმზიდველია როგორც „პოპ-კულტურის“, ასევე „მაღალი ხელოვნების“ მკვლევართათვის, რაც სტოპარდის ინტელექტუალურ დრამატურგობაზე მეტყველებს.

ტომ სტოპარდმა სახელი გაითქვა უამრავი დრამატურგიული, რადიო თუ კინო ნაწარმოებებით, თუმცა მისი შემოქმედების დრამატურგიული ნაწილიდან გამოსარჩევია: „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*) (1967), „მოხტუნავენი“ (*Jumpers*) (1972), „პაროდისტები“ (*Travesties*) (1975) და „არკადია“ (*Arcadia*) (1993).

წინამდებარე ნაშრომიც ამავე ქრონოლოგიით შეეცდება სტოპარდის შემოქმედების კვლევას, რაც განპირობებული იქნება არა მხოლოდ პიესების შექმნის თარიღების ქრონოლოგიით, არამედ იდეურ-შინაარსობრივი კუთხითაც, რადგან ავტორის შემოქმედებითი მოღვაწეობა ქრონოლოგიურად ემთხვევა XX საუკუნის ისეთი რთული ეპოქის დაბადებასა და განვითარებას, როგორც პოსტმოდერნიზმია.

ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“, რომელიც გამორჩეულად ფართოდ ფიგურირებს სხვადასხვა აკადემიურ დისციპლინაში, როგორცაა ლიტერატურათმცოდნეობა, ფილოსოფია, სოციალური თეორია, ისტორია, კულტურათმცოდნეობა, მხოლოდ აკადემიურ დარგებს არ მოიცავს, არამედ ის კიდევ უფრო გავრცელებულია ისეთ სფეროებში, როგორცაა მასმედია, სატელევიზიო სახელოვნებო პროგრამები და არაკადემიური წიგნები. პოსტმოდერნიზმის ფართო თემატური სპეციფიკის გათვალისწინებით, მისი ცნების სრულყოფილად გასაანალიზებლად ვაანალიზებ პოსტმოდერნიზმის კვლევით დაინტერესებულ ისეთ მკვლევართა აზრებს, როგორებიც არიან: ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან ბოდრიარი, სლოვენელი ფილოსოფოსი სლავოი ჟიჟეკი, არქიტექტურის თეორეტიკოსი ჩარლზ ჯენკსი, ლიტერატურის კრიტიკოსი ბრენ ნიკოლი, ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსი ფრედრიკ ჯეიმსონი და იტალიელი სემიოლოგი და მწერალი უმბერტო ეკო, რომლებიც თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში სიმულაკრულ და ჰიპერრეალურ, ირეალურ ყოფას აანალიზებენ და ამგვარი სინამდვილის ჰიპოსტაზირებაზე მიუთითებენ ამერიკის ქალაქებსა და „დისნეის სამყაროში“, ისევე როგორც ჰოლივუდის პროდუქციის სემიოტიკურ ნიშნებში. ნაშრომში ტექნოლოგიური მიღწევების შედეგებთან ერთად გაანალიზებულია გლობალური კაპიტალისტური ფინანსური ორგანიზაციების მნიშვნელობის საკითხები, რომლებიც ერთ-ერთ უმთავრეს ფაქტორად არის მიჩნეული პოსტმოდერნისტული სამყაროს არსებობაში. ამგვარ მსოფლიოში

ადამიანისათვის გართულდა რეალობისა და სიმულაციის, სიმართლისა და სიცრუის, ჭეშმარიტებისა და სიყალბის გარჩევა, რაც ვლინება არა მხოლოდ პოლიტიკურ, სოციალურ თუ ფილოსოფიურ დონეზე, არამედ ლიტერატურულ-სახელოვნებო სფეროშიც, რადგან პოსტმოდერნისტულ რეალობაში დაირღვა საზღვრები აკადემიურ და არაკადემიურ, ასევე „მაღალ“ და „მასობრივ კულტურებს“ შორის, და როგორც „მაღალი“, ასევე „პოპ-ხელოვნება“ სანახაობრიობასა და კომერციულ მოგებაზე ორიენტირებული გახდა.

წინამდებარე ნაშრომის მოკრძალებული მიზანი ისიც არის, რომ სტოპარდის შემოქმედებაში პოსტმოდერნიზმის კვლევასთან ერთად წარმოაჩინოს ზოგადად პოსტმოდერნიზმის ეპოქის მეტ-ნაკლებად კომპლექსური გააზრება, რაც საინტერესო იქნება არა მხოლოდ სტოპარდის და თანამედროვე ბრიტანული დრამატურგიით დაინტერესებულ მეკვლევართათვის, არამედ მკითხველთა ფართო სპექტრისთვისაც.

სტოპარდის შემოქმედების გარშემო არსებულ მონოგრაფიულ შრომებსა თუ სამეცნიერო კვლევებში, ლიტერატურისა და თეატრის მეკვლევარები კომპლექსურად შეისწავლიან დრამატურგის შემოქმედების არა მხოლოდ დრამატურგიულ თუ კინომატოგრაფიულ მხარეებს, არამედ ბიოგრაფიულ დეტალებსაც. სიღრმისეულად განიხილავენ სტოპარდის ნაწარმოებებში დასმულ ფილოსოფიურ, თეატრალურ, სახელოვნებო თუ ლიტერატურულ საკითხებს. ჯონ ფლემინგი საკუთარ ნაშრომში „სტოპარდის თეატრი, წესრიგის პოვნა ქაოსში“ (*Stoppard's Theatre, Finding Order amid Chaos*) ქრონოლოგიურად შეისწავლის დრამატურგის ისეთ მნიშვნელოვან ნაწარმოებებს, როგორებიც არის: „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*), „გალილეო“ (*Galileo*), „მოხტუნავენი“ (*Jumpers*), „პაროდისტები“ (*Travesties*), „ღამე და დღე“ (*Night and Day*), „არკადია“ (*Arcadia*), „სიყვარულის გამოგონება“ (*The Invention of Love*). ამ ნაწარმოებების კომპლექსური, ტექსტზე და სასცენო დადგმებზე ორიენტირებული კვლევები კი წარმოაჩენს კონკრეტული პიესის შექმნის უმთავრეს იდეებს. მეღ გასოუს „საუბარი ტომ სტოპარდთან“ (*Conversation with Stoppard*) ერთგვარი უურნალისტურ-კრიტიკულ ინტერვიუთა კრებულია, სადაც წიგნის ავტორი 1968 წლის „ნამდვილი ინსპექტორი ჰაუნდის“ (*The Real Inspector Hound*) პრემიერიდან მოყოლებული 1997 წლის „სიყვარულის

გამოგონების“ (*The Invention of Love*) საპრემიერო ჩვენების ჩათვლით სტოპარდის ყველა მნიშვნელოვანი პიესის სასცენო დადგმის მომსწრე და თვითმხილველია. გასოუს და სტოპარდის დიალოგი კი (რომელიც ინტერვიუს სახით არის წარმოდგენილი) კარგად წარმოაჩენს კონკრეტული პიესის, თეატრალური დადგმის, რეჟისორის თუ მსახიობის მიმართ ავტორის დამოკიდებულებას, რაც მნიშვნელოვანი ფაქტობრივი მასალაა, არა მხოლოდ სტოპარდის შემოქმედების კვლევით დაინტერესებული თეატრის, კინოსა თუ ლიტერატურის მკვლევართათვის, არამედ ჩვეულებრივი მკითხველისთვისაც. რაც შეეხება ჯიმ ჰანტერის *Tom Stoppard: A Faber Critical Guide: Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Jumpers, Travesties, Arcadia* ერთგვარი გზამკვლევაა სტოპარდის თეატრალურ სამყაროში. წიგნის ავტორი განიხილავს დრამატურგის მნიშვნელოვანი პიესების და სასცენო დადგმების მეტაფორულ, სემიოტიკურ, ალუზიურ თუ მეტატექსტუალურ მხარეებს, რომლითაც გაჯერებულია სტოპარდის შემოქმედება. ენტონი ჯენკინსის „სტოპარდის თეატრი“ (*The Theatre of Tom Stoppard*) და „კემბრიჯის გზამკვლევი ტომ სტოპარდისკენ“ (*The Cambridge Companion To Tom Stoppard*), ჯონ ფლემინგის ზემოთ ნახსენებ ნაშრომთან ერთად სტოპარდის შემოქმედების შესახებ ყველაზე გამორჩეულ და მნიშვნელოვან ნაშრომებად შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგან მათ კვლევებში განხილული და გააზრებულია სტოპარდის უმნიშვნელოვანესი პიესები, რადიოპიესები, თუ კინოსცენარები. ასევე დეტალურად არის შესწავლილი დრამატურგის ბიოგრაფია, მისი ადრეული თუ გვიანდელი შემოქმედების პერიოდები. პიესებში ჩართული სასიყვარულო, სექსუალური, სამეცნიერო, პოლიტიკური თუ ლიტერატურული თემები. ასევე გააზრებულია ნაწარმოებებში დასმული ეგზისტენციური, ფილოსოფიური, სოციალური თუ ლინგვისტური პრობლემები. განხილული და კომენტარებულია სტოპარდის შემოქმედების შესახებ სხვადასხვა სამეცნიერო თუ პოპულარულ კრებულებში გამოქვეყნებული კრიტიკული წერილები და სტატიები.

სტოპარდის შესახებ საუბრისას ასევე უნდა აღინიშნოს ის ზღვა საგაზეთო ინტერვიუები და პუბლიკაციები, აგრეთვე თეატრალური თუ კინო წარმოდგენების შესახებ შექმნილი რეცენზიები, რომლებიც 1967 წლიდან დღემდე მსოფლიოს მრავალ ავტორიტეტულ გამოცემებშია გამოქვეყნებული.

სტოპარდის პიროვნების და შემოქმედების კვლევით დაინტერესებულ მკვლევართა ნაშრომებსა თუ კრიტიკულ სტატიებში ეპიზოდურად, მაგრამ მაინც ვხვდებით სტოპარდის შემოქმედებაში პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკის ანალიზს. ამ მხრივ გამოსარჩევია „კემბრიჯის გზამკვლევი ტომ სტოპარდისკენ“ (*The Cambridge Companion To Tom Stoppard*), სადაც მაიკლ ვანდენ ჰეუველის სტატია „არის პოსტმოდერნიზმი?\": სტოპარდი პოსტმოდერნიზმს შორის/დაპირისპირებული“ (*“Is Postmodernism?”: Stoppard among/against the postmoderns*) განიხილავს სტოპარდის შემოქმედების პოსტმოდერნისტულ მხარეებს. აქედან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე ისაა, რომ მასში კომპლექსურადაა გამოკვლეული სტოპარდისა და პოსტმოდერნიზმის ურთიერთმიმართების ყველა ძირითადი ასპექტი.

აღსანიშნავია, რომ სტოპარდის შემოქმედებაში პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის შესწავლა და მისი მთლიანობაში განხილვა სიახლეა როგორც ლოკალური, ასევე საერთაშორისო მაშტაბით. უფრო მეტიც, საქართველოში წინამდებარე ნაშრომი სტოპარდის შესახებ პირველი სერიოზული ნაშრომის შექმნის მცდელობაა. საქართველოში, სტოპარდის შემოქმედების მიმართ უფრო მეტად სახელოვნებო და მთარგმნელობითი სფეროს წარმომადგენლები იყვნენ დაინტერესებულნი, თუ არ ჩავთვლით „ქართული შექსპირიანას“ მესამე ტომს, სადაც ჯერ კიდევ 1972 წელს პროფესორი ნიკო ყიასაშვილი საკუთარ სტატიაში „*შექსპირი – ტრადიცია და ნოვატორობა*“ სტოპარდის პიესის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ შესახებ აღნიშნავს: „ტომ სტოპარდის ამ გახმაურებულ ტრაგიკომედიაში შექსპირის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები „გმირებად“ გვევლინებიან, რაც უკვე მიუთითებს ავტორის განზრახვაზე – შექსპირის ტრაგედიის დეჰეროიზაცია მოახდინოს. აქაც შექსპირი თანამედროვე დრამატურგსა და თეატრს დასჭირდა იმისათვის, რათა რენესანსული იდეალების პაროდირების გზით ახალი დროის ევროპული ადამიანის სულიერი კრიზისი გამოეხატა“ (ყიასაშვილი 1972: 42).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, საკვლევი პრობლემის ირგვლივ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის გათვალისწინებითა და დრამატული ნაწარმოებების ანალიზზე დაყრდნობით მოცემული სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია, გავარკვიოთ სტოპარდის შემოქმედებაში პოსტმოდერნიზმის არსებობა როგორც ლიტერატურულ-სახელოვნებო, ასევე სოციალურ-

ფილოსოფიური კუთხით და კვლევის შედეგად წარმოვაჩინოთ ავტორის დამოკიდებულება პოსტმოდერნისტული ეპოქის მიმართ.

ნაშრომის ამოცანაა, ანალიზის საფუძველზე აჩვენოს პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკისა და სტოპარდის შემოქმედების საერთო ნიშნები; განვსაზღვროთ მათი დამოკიდებულება სინამდვილის მხატვრული რეპრეზენტაციის საკითხის მიმართ; ასევე რელიგიისა და მეცნიერების, ბუნებისა და ხელოვნების, სიყვარულისა და სექსუალობის მათეული ინტერპრეტაცია; ისტორიზმის პრინციპის მათეული გააზრება, კერძოდ, პოსტმოდერნისტულ სინამდვილეში შუა საუკუნეების რეპრეზენტაციის საკითხი. ამ ძირითადი საკითხების გამოკვლევა, საშუალებას მოგვცემს ვისაუბროთ როგორც მათ შორის არსებულ გარკვეულ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ-რელიგიურ კავშირებზე, ასევე განსხვავებებზე, რაც საბოლოოდ მათი ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ ერთიანი, მთლიანი სურათის წარმოჩენის საშუალებას მოგვცემს.

დისერტაციის მეთოდოლოგიურ და თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს, ერთი მხრივ, პოსტმოდერნიზმის და მეორე მხრივ, სტოპარდის შემოქმედების მკვლევართა სამეცნიერო შრომები, ლიტერატურული, ფილოსოფიური, თეოლოგიური თუ ისტორიული პირველწყაროები, რომელიც თავად დრამატურგის შემოქმედების საფუძველია, ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა სადაც განხილულია XX საუკუნის მოდერნიზმის, ეგზისტენციალიზმის და პოსტმოდერნიზმის საკითხები, ასევე სტოპარდის შემოქმედებითი მეთოდისა და მისი სტილის ძირითადი თავისებურებები.

ნაშრომის პირველ თავში შევეცდებით განვიხილოთ ტერმინის „პოსტმოდერნიზმის“ არაერთგვაროვანი, ხშირად წინააღმდეგობრივი და ურთიერთგამომრიცხავი დეფინიცია თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკის, ხელოვნებისა და ზოგადად პოსტმოდერნისტული ეპოქის ჭრილში. ამავე თავში განვიხილავ პოსტმოდერნისტული ეპოქის კავშირს რენესანსულ ეპოქასთან, რაც რეპრეზენტირებულია არა მხოლოდ სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზის შედეგებში, არამედ სტოპარდის პიესისა და ფილმის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ მთავარი გმირების მხატვრულ კავშირშიც პოსტმოდერნისტულ და რენესანსულ ეპოქასთან, რაც

ნაჩვენებია ნახაზის სახით და შედარებით ანალიზის გზით ცნობილი ამერიკელი რეჟისორისა და სცენარისტის ვუდი ალენის მოთხრობასთან „კუგელმასის შემთხვევა“ (*The Kugelmass Episode*). ასევე გამახვილებულია ყურადღება შექსპირის მეტაფორის „სამყარო სცენა“ სტოპარდისეულ ინტერპრეტაციაზე სტოპარდის პიესასა და ფილმში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“.

ნაშრომის მეორე თავი ეთმობა სტოპარდის მეორე მნიშვნელოვანი პიესის „მოხტუნავენის“ (*Jumpers*) ანალიზს, სადაც იმ თემატიკას წარმოვაჩინო, რომელიც სწორედ პოსტმოდერნიზმის ზეგავლენით გაჩნდა სტოპარდის დრამატურგიაში. შევეცდებით ტექსტის ჰერმენევტიკული კუთხით კვლევას, პიესის შიდა შრეების გახსნას და ნაწარმოებში არსებული სემიოტიკური თუ სიმბოლიკური ნიშნების გააზრებას, რაც დაგვეხმარება გავიგოთ თუ როგორი დამოკიდებულება აქვს ავტორს პიესის სინამდვილეში, შესაბამისად, პოსტმოდერნისტული ეპოქის რეალობაში ღმერთის არსებობა-არ არსებობის გავრცელებული შეხედულების მიმართ. წინამდებარე თავი შეისწავლის დასახელებული პიესის ერთ-ერთ ცენტრალურ სიმბოლოს-პირამიდას, როგორც პიესის ცენტრალურ სემიოტიკურ სიმბოლოს რომელზეც დაშენებულია ავტორის მთელი ფილოსოფია. ნაშრომში პირამიდის სიმბოლიკა განხილულია ორი კუთხით, ანტიკური ფილოსოფიის და იუდეურ-ქრისტიანულ აზრობრივ ჭრილში, რაც ავტორის დუალისტური ბუნებით არის განპირობებული. კვლევა წარიმართება პლატონის „ტიმეოსის“ ანალიზის გზით, სადაც გამოკვლეულია პირამიდასთან ანუ სამკუთხედთან დაკავშირებული სამყაროს შექმნის დიდი ტრიადისეული ვერსია. ხოლო პირამიდის სიმბოლოს იუდეურ-ქრისტიანული მხარე განხილულია წმინდა სამების შესახებ ნეოპლატონისტების (პლოტინი) და წმინდა მამათა (წმინდა აუგუსტინესა და იოანე დამასკელის) თეოლოგიური მსჯელობების განხილვით. ამასთანავე პირამიდის იუდეურ-ქრისტიანული სიმბოლიკა, როგორც სამკუთხედის, ციფრი სამის სიმბოლო შედარებულია უმბერტო ეკოს რომანში „ვარდის სახელი“ (*The Name of the Rose*) არსებულ მონასტრის ციტადელის სამების სიმბოლიკასთან.

ნაშრომის მესამე თავში შევეცდებით განვიხილოთ ავტორის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პიესა „პაროდისტები“ (*Travesties*), სადაც წარმოვაჩინო

ავტორის დამოკიდებულებას პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის მიმართ. შევეცდებით დავადგინოთ პიესის სტრუქტურული ქსოვილი და ანალიზის შედეგად წარმოვაჩინოთ პიესაში პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ელემენტების არსებობა. ამავე თავში შევეცდებით დავადგინოთ ავტორის დამოკიდებულება, როგორც „მაღალი ხელოვნების“ (ლიტერატურის) მიმართ, რომელსაც პიესაში ჯეიმზ ჯოისი და მისი „ულისე“ (*Ulysses*) წარმოადგენს, ასევე პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში გავრცელებული „პოპ-კულტურის“ მიმართ, რომელსაც პიესაში დადაიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ტრისტან ძარა წარმოაჩენს.

მეოთხე თავში გამოკვლეულია სიდლეი პარკის ბაღის ანუ „არკადიას“ (*Arcadia*) სხვადასხვა პერიოდის რეპრეზენტაციის მნიშვნელობა, რაც პიესაში ოთხი დროის, 1730, 1760, 1809 და თანამედროვე ეპოქის სახითაა გამოხატული. მეოთხე თავი, ასევე შეეხება სიტყვა „არკადიას“ კონოტაციებს, რომელიც სხვადასხვა მკვლევარის მოსაზრებების ანალიზის და პიესის ჩემეული ინტერპრეტაციის საფუძველზე, დაკავშირებულია ერთი მხრივ, ანტიკური ხანის საკულტო ადგილთან, რომელიც ვირგილიუსის მიერ იყო იდეალიზებული, ხოლო მეორე მხრივ, ბიბლიური ედემის ბაღთან, სადაც ბუნების ქაოტურობას თავად ღმერთი აწესრიგებდა. ასევე განვიხილავთ პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ უამრავ თემას და პრობლემას. პირველი, რაც უნდა აღინიშნოს არის მეცნიერული თემა. ამ კუთხით გააზრებულია ისააკ ნიუტონის კლასიკური მექანიზმის სისტემა, რომელიც სამყაროს წესრიგს მიზეზ-შედეგობრიობის ანუ დეტერმინისტული მიდგომის საფუძველზე აღწერს. ნიუტონის კანონის პარალელურად, პიესაში მეორე მნიშვნელოვანი მეცნიერული თეორიაც არის რეპრეზენტირებული თერმოდინამიკის მეორე კანონის სახით, რომლის მიხედვითაც სამყარო ნიუტონის დეტერმინისტული შეხედულებისაგან განსხვავებით, მხოლოდ ერთ მიმართულებით, სითბოდან-სიცივისკენ მოძრაობს. წინამდებარე თავში დეტალურად არის განხილული პიესაში ამ ორი ურთიერთსაპირისპირო რეპრეზენტაციის ურთიერთმიმართება და იგი გააზრებულია თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ეპოქის ჭრილში.

კვლევის შედეგები შეჯამებულია დასკვნებში.

I თავი

პოსტმოდერნიზმის ელემენტები ტომ სტოპარდის პიესასა და ფილმში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“

*დისნეის სამყარო გვეუბნება, რომ ტექნოლოგიას ბუნებაზე
მეტი რეალობის მოცემა შეუძლია ჩვენთვის.*

უმბერტო ეკო

1967 წელს, „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ ნიუ იორკული პრემიერის შემდეგ ტომ სტოპარდს ჰკითხეს თუ რას შეეხებოდა მისი პიესა, რაზეც ავტორმა პოსტმოდერნისტული ირონიით უპასუხა, რომ პიესა შეეხება იმას, რამაც იგი ძალიან მდიდარ კაცად აქცია (ჰოლდენი 2007: 1). მართლაც ამ პიესამ სტოპარდს დიდი წარმატება მოუტანა, ჯერ ედინბურგის ფესტივალზე, ხოლო შემდეგ ლონდონის ნაციონალური თეატრის სცენაზე, რასაც მოჰყვა „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ მსოფლიო სხვადასხვა თეატრებში დადგმული ვერსიები. თუმცა 1990 წელს პიესის სასცენო ვერსიებს კინემატოგრაფიული ვერსიაც შეემატა, რითაც სტოპარდმა საზოგადოებას დრამატურგიულ და სცენარისტულ ტალანტთან ერთად რეჟისორული ნიჭიც დაანახა.

რადგან ნაშრომის კვლევის მიზანი სტოპარდის შემოქმედების და პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკის ურთიერთმიმართების შესწავლაა, ამიტომ წინამდებარე თავი პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკის ძირითადი პრინციპების ანალიზთან ერთად ეძღვნება პოსტმოდერნისტული ელემენტების დადგენას სტოპარდის პირველ მნიშვნელოვან პიესაში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, რისთვისაც საჭიროა გამოვლინდეს ის მახასიათებლები, რომელიც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის და ზოგადად

პოსტმოდერნისტული ეპოქისა და ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი, ხოლო ამ მახასიათებლების მეშვეობით დადგინდეს კავშირი პოსტმოდერნისტულ და რენესანსულ ეპოქებს შორის, პოსტმოდერნისტულ დრამატურგიასა და რენესანსულ დრამატურგიას შორის, ტომ სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ როგორც პოსტმოდერნისტული დრამა, ხოლო უილიამ შექსპირის „ჰამლეტი“ როგორც რენესანსული დრამა. ამგვარი კვლევის აუცილებლობა იმითაც არის განპირობებული, რომ ტომ სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ შექსპირის „ჰამლეტის“ ერთგვარი პოსტმოდერნისტული „რიმეიკია“. ამიტომ ამ პიესის, როგორც პოსტმოდერნისტული დრამის, შედარება უილიამ შექსპირის „ჰამლეტთან“, როგორც რენესანსულ დრამასთან, საინტერესო კუთხით წარმოაჩენს პოსტმოდერნიზმის თავისებურებებს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იმისათვის, რომ დავადგინოთ კავშირი პოსტმოდერნიზმსა და ტომ სტოპარდის შემოქმედებას შორის, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა გაანალიზდეს ზოგადად რა არის პოსტმოდერნიზმი. ამაზე ერთი წინადადებით ზუსტი პასუხის გაცემა შეუძლებელია, რადგან როგორც არქიტექტურის თეორეტიკოსი ჩარლზ ჯენკსი ამბობს: „უნდა გვესმოდეს, რომ პოსტმოდერნიზმი ცვალებადი და განვითარებადია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ზუსტი პასუხის მიღება შეუძლებელია, სულ ცოტა იქამდე, სანამ ის არ შეწყვეტს მოძრაობას“ (ნიკოლი 2002:2). ხოლო ბრენ ნიკოლი აღნიშნავს: „პოსტმოდერნიზმი არის ყველაზე პრობლემური ცნება თანამედროვე კულტურის კრიტიკაში. ეს ტერმინი გამორჩეულად ფიგურირებს უჩვეულოდ ფართო სპექტრის აკადემიურ დისციპლინებში, როგორცაა ლიტერატურათმცოდნეობა, ვიზუალური ხელოვნება და არქიტექტურა, ფილოსოფია, სოციალური თეორია, ისტორია, კულტურათმცოდნეობა სადაც იგი სხვადასხვაგვარად გამოიყენება სრულიად განსხვავებული საგნების აღსანიშნად“ (ნიკოლი 2002: 1). ხოლო ფრედრიკ ჯეიმსონის თქმით, თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ რეალობაში, მაშინ როცა ტელევიზიებმა და მასმედია, ტექნოლოგიური ხელოვნების ნიმუშებით დაიპყრო რეალობა, კულტურაც სავაჭრო საზოგადოების ნაწილად იქცა, რადგან კულტურა აღარ განისაზღვრება მისი ტრადიციისა თუ ექსპერიმენტული ფორმების მიხედვით, არამედ იგი მოიხმარება მომხმარებლური სამყაროს ყოველდღიური

მოთხოვნების შესაბამისად (ჯეიმსონი 1998:111). პოსტმოდერნიზმი მოიცავს არა მარტო აკადემიურ დარგებს, არამედ ეს ტერმინი კიდევ უფრო მეტად გავრცელებულია ისეთ საზოგადოებრივ დარგებში, როგორც არის მასმედია, ბეჭდური მედია, სატელევიზიო სახელოვნებო პროგრამები და არაკადემიური წიგნები, რაც ტერმინის *პოსტმოდერნიზმი* განსაზღვრას კიდევ უფრო მეტად ართულებს (ნიკოლი 2002: 1).

ამიტომ საჭიროდ ჩავთვალე პოსტმოდერნიზმის განმარტება დამეწყო იმ მახასიათებლების გამოყოფით, რაც პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურას, ხელოვნებას თუ ზოგადად ეპოქას ახასიათებს და შემდგომ ამ მახასიათებლების მეშვეობით დამედგინა კავშირი ტომ სტოპარდის პიესისა და ფილმის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასა და ხელოვნებასთან.

პირველი, რაც პოსტმოდერნისტული სამყაროს მახასიათებლებზე საუბრისას უნდა აღინიშნოს ეს არის თანამედროვე სამყაროში ახალი, ირეალური რეალობის (რომელსაც ჟან ბოდრიარი - „სიმულაკრულ“, უმბერტო ეკო კი - „ჰიპერრეალურ“ სამყაროს უწოდებს) შექმნის მცდელობა. ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან ბოდრიარი ამერიკაში დანახული სემიოტიკური ნიშნების ანალიზისას ჰიპერრეალური რეალობის სათავედ ამერიკის სიმულაკრულ რეალობას მიიჩნევს (ბოდრიარი 1989: 27). იგი აღნიშნავს: „რაც უნდა გააკეთო არის ის, რომ შეხვიდე ამერიკის ფიქციაში, შეხვიდე ამერიკაში, როგორც ფიქციაში. მართლაც, ამგვარი ფიქციური საფუძვლებით დომინირებს ის მსოფლიოში“ (ბოდრიარი 1989: 28). ასევე ამ სიმულაკრული, ფანტასმაგორიული, ჰიპერრეალური სამყაროს მოდელად ბოდრიარი კალიფორნიას, კერძოდ კი ლას ვეგასს მიიჩნევს. „ეს სამგანზომილებიანი ოცნებაა, სადაც ისე შეგიძლია შეხვიდე, როგორც სიზმარში“ (ბოდრიარი 1989: 28). უფრო ნათლად რომ წარმოვიდგინოთ, რას წარმოადგენს ამგვარი სამყარო ეკოსაც და ჟან ბოდრიარსაც უოლტ დისნეის სამყაროს მაგალითი მოჰყავთ. აი როგორ ახასიათებს ბავშვების და არა მარტო ბავშვების ოცნების სამყაროს ჟან ბოდრიარი: „დისნეილენდი არის სიმულაკრების ყველა გახლართული დალაგების ზუსტი მოდელი. უპირველეს ყოვლისა, ის არის ილუზიათა და ფანტაზიათა თამაში: მეკობრეები, ფრონტირი, მომავლის სამყარო და ა.შ. ამ წარმოსახვითმა სამყარომ უნდა უზრუნველყოს ოპერაციის

წარმატებულობა“ (ნიკოლი 2002: 97) (ბოდრიარი 1994: 12). ხოლო უმბერტი ეკო შენიშნავს: „ასეთი ამერიკის იდეოლოგიას სურს იმიტაციის მეშვეობით დამაჯერებლობა დანერგოს. თუმცა სარგებელი ამარცხებს იდეოლოგიას, რადგან მომხმარებლებს არა მხოლოდ გარანტირებული კარგისგან მიღებული ურუნტელი სურთ, არამედ ცუდისგან მიღებული ურულოც. ამიტომაც, დისნეილენდში მიკი მაუსის და კეთილი დათვის გვერდით, ხელშესახები სიცხადით ასევე უნდა იყოს *მეტაფიზიკური ბოროტება* (მოხვენებათა სახლი), და *ისტორიული ბოროტება* (მეკობრეები)...“ (ეკო 1998: 57).

„დისნეის სამყაროს“ ანალიზისას, ასევე საფიქრებელი და ხაზგასასმელია უოლტ დისნეის ერთ-ერთი უმთავრესი სიმბოლოს, მიკი მაუსის მუდმივი ღიმილი. ჟან ბოდრიარი ამერიკაში არსებულ ღიმილზე უამრავ მოსაზრებას გამოთქვამს. პირველად იგი შენიშნავს, რომ „ტაიმს სქუერზე“ მოსიარულე ადამიანების სახეზე აღბეჭდილი ღიმილის ადრესატი არა ვინმე სხვა, არამედ თავად ღიმილის ავტორია (ბოდრიარი 1989: 14). შემდეგ კი ყურადღებას ამახვილებს საზოგადოების მხრიდან ყველანაირ სიტუაციაში ღიმილზე. ღიმილი მაშინაც კი როცა არ იცი რა პასუხი გასცე დასმულ კითხვას. მიცვალებულებსაც კი ღიმილი დაჰკრავთ სახეზე იმ იმედით, რომ მომავალ ცხოვრებაშიც გაუღიმებს ბედი. ამგვარ ღიმილს კი ბოდრიარი რეიგანის და რეკლამის ღიმილს ადრის (ბოდრიარი 1989: 32). თავად რეკლამა, როგორც ცნობილია, იწარმოება მასმედიური ტექნოლოგიებით და ვრცელდება მასმედიური საშუალებებით. შესაბამისად, ბოდრიარის მსჯელობა ამერიკული ღიმილის შესახებ ლოგიკურად დაკავშირებულია მასმედიასთან ანუ სამყაროში ჰიპერრეალური და სიმულაკრული რეალობის მწარმოებელ ნომერ პირველ საშუალებასთან. ანუ თანამედროვე რეალობაში ეს უწყინარი ადამიანური ჩვევა თავის თავშივე უამრავ აზრს ატარებს და ეს ყველაფერი არა თავად საზოგადოების მიერ არის შექმნილი, არამედ პირიქით საზოგადოებისთვის არის შექმნილი და გავრცელებული იმ საშუალებებით, რომელსაც დისნეის და ჰოლივუდის სამყარო ჰქვია. ერთ-ერთი ჰოლივუდური „ბლოქბასტერის“, „ბეტმენის“ პერსონაჟის, ჯოკერის მიზანიც ხომ მსგავსია, გააღიმოს გოტემის საზოგადოება, ხოლო ამ ღიმილით შექმნას ილუზია ბედნიერების, რასაც ქიმიური კოსმეტიკური საშუალებებით ცდილობს ანუ იმ სილამაზის საშუალებებით, რომელიც გამოიყენება ხელოვნური სილამაზის შექმნისთვისა და გაახალგაზრდავებისათვის, ისევე, როგორც 1998 წელს

ენდრიუ ნიკოლის სცენარის მიხედვით გადაღებული პეტერ ვეირის ფილმი „ტრუმენის შოუს“ (*The Truman Show*) მთლიანი სიუჟეტი, სადაც ჰოლივუდის ტიპის უზარმაზარ სტუდიაში შექმნილია ხელოვნური ქალაქი, რომელიც ტელევიზიის და მასმედიის საშუალებით პირდაპირ ეთერში გადასცემს იმგვარ უტოპიურ რეალობას, რომელსაც ბოდრიარი/ეკოს მიერ ნახსენები „დისნეის სამყარო“ მოიაზრებს, სადაც ყოველი პერსონაჟი არსებული რეალობით ბედნიერი და გაღიმებულია. ამგვარ ღიმილებში ბოდრიარი შემდეგ გზავნილს ხედავს: „კარგია ეს ქვეყანა. მე ვარ კარგი. ჩვენ საუკეთესონი ვართ“ (ბოდრიარი 1989: 32). (იხ. დანართი 1)

ბოდრიარის მოსაზრებების ანალიზიდან გამომდინარე, ამგვარი საზოგადოება მასმედიის გავლენის ქვეშ იმყოფება. უფრო მკაფიოდ რომ განვმარტოთ, პოსტმოდერნისტული საზოგადოებისთვის რეალობა იქცა ეკრანის რეალობად, ხოლო ეკრანის რეალობა იქცა რეალურ რეალობად, ანუ სიყალბე იქცა სიმართლედ და სიმართლე სიყალბედ. ამიტომ როგორც ბოდრიარი აღნიშნავს: „თუ ვირწმუნებთ, რომ მთელი დასავლური სამყარო ჰიპოსტაზირებულია ამერიკაში, ხოლო ამერიკა კალიფორნიაში და კალიფორნია დისნეის სამყაროში, მაშინ ეს უკანასკნელი დასავლეთის მიკროკოსმოსია“ (ბოდრიარი 1989: 54). გამოდის, რომ თანამედროვე დასავლელი ადამიანი პირდაპირ მიერთებულია ჰოლივუდურ სტუდიებს და მათ სახეზე გამოსახული ზემოთ განხილული ღიმილიც შედეგია მათი „რეალობის“, რადგან როგორც თავად ბოდრიარი ამ თემის შეჯამებისას აღნიშნავს: „ამერიკაში კინემატოგრაფი ნამდვილია, რადგან ის იმ სივრცის, იმ ცხოვრების მომცველია, რომელიც კინემატოგრაფიულია. ამ ორს შორის საზღვარი, ის აბსტრაქცია, რაზეც ვდარდობთ სინამდვილეში არ არსებობს, ცხოვრება კინოა“ (ბოდრიარი 1989: 97). ამგვარი კინემატოგრაფიული რეალობა არ არის მხოლოდ ამერიკის რეალობის ნაწილი, არამედ გლობალური მსოფლიოსიც, რადგან ამერიკის შეერთებულ შტატებს უზარმაზარი კულტურული თუ ეკონომიკური გავლენა აქვს დანარჩენ მსოფლიოზე, აქედან გამომდინარე ამერიკის პრობლემა დანარჩენი ცივილიზებული მსოფლიოს პრობლემაცაა. ამის საილუსტრაციოდ უამრავ არგუმენტთაგან რამოდენიმეც საკმარისია.

პირველი არის ამერიკის ფინანსური გავლენა დანარჩენ ცივილიზებულ მსოფლიოზე, რაც ძალიან კარგად გამოჩნდა ამერიკაში 2008 წელს არსებული ეკონომიკური კრიზისის პერიოდში, რომელიც დომინოსებური ეფექტით გადაედო ცივილიზებულ დასავლეთს და ფაქტიურად ამერიკის ფინანსური პრობლემა დასავლური სამყაროს პრობლემაც გახდა. ამ ეკონომიკური კრიზისის შედეგებს დღესაც ებრძვის დასავლეთ ევროპის რამდენიმე განვითარებული ქვეყანა. (მაგ. ესპანეთი, საბერძნეთი.)

მეორე, კულტურულ-კინემატოგრაფიული გავლენა, რომელიც 2011 წელს პრინც უილიამის და ქეთი მიდლტონის ქორწილის დღეს გამოჩნდა. მსოფლიო პრესა ქორწილის მთავარი პერსონაჟების და უოლტ დისნეის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი პროდუქტის „კონკიას“ პერსონაჟების მსგავსებაზე აღაპარაკდა (*ბიბისი ამერიკა 2011*). (იხ. დანართი 2)

მესამე ეს არის თანამედროვე რეალობაში კინემატოგრაფიული, პოლიეუდური პერსონაჟის „ბეტმენის“ გამოჩენა მონტდგომერში, მერილენდის შტატში, სადაც იგი ძვირადღირებული ლამბორჯინის მარკის მანქანით პოლიციის მიერ საგზაო წესების დარღვევისათვის იყო გაჩერებული (*ევრო ნიუსი 2012*). (იხ. დანართი 3)

და მეოთხე, 2012 წლის ლონდონის ოლიმპიადის გახსნის ცერემონიალი, სადაც მთელ მსოფლიოს ტელევიზიით და ეკრანით პირდაპირ ეთერში უჩვენეს თუ როგორ მოაცილებდა ოლიმპიადის გახსნის ცერემონიალისკენ დედოფალ ელიზაბეტს პოლიეუდის ბრენდის ერთ-ერთი გამორჩეული სახე *აგენტი 007* (*პოლიეუდ რიფორთერი 2012*). (იხილეთ დანართი 4)

ამ ჰიპერრეალური სამყაროს შექმნამ, ვფიქრობ, ზოგადად დიდი გავლენა იქონია არა მხოლოდ თანამედროვე ეპოქასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, არამედ აგრეთვე ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე, მეცნიერებასა თუ ტექნოლოგიურ განვითარებაზე. ჰიპერრეალური სამყაროს შექმნაზე, განვითარებასა და გავრცელებაზე მასმედიასთან ერთად გლობალური კაპიტალისტური ეკონომიკაც ზრუნავს, რაზეც ბრენ ნიკოლი წერს: „რეალობა აღარ არის ის, რაც ჩვენ შეიძლება გვეგონოს, რომ თავისთავად არის, არამედ ის, რაც გვაეჭვებს, რომ მუდმივად ორგანიზებულია და აგებული ჩვენთვის მასმედიისა და გლობალური კაპიტალისტური ეკონომიკისაგან შემდგარი ორმაგი ინსტრუმენტის მეშვეობით. ცხოვრობდე პოსტმოდერნიზმში ნიშნავს,

განიცდიდე რეალობას როგორც სიყალბეს, ხოლო სიყალბეს – როგორც რეალობას“ (ნიკოლი 2002: 5). ხოლო ამ ჰიპერრეალურ, გამოგონილ, ფალსიფიცირებულ სამყაროს ზეგავლენაზე და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მის გავრცელებასა და შედეგებზე კიდევ უფრო კარგად სლოვენელი ფილოსოფოსი სლავოი ჟიჟეკი საუბრობს: „ჩვენ ვიცით, რომ პრეზიდენტები ცრუობენ, მაგრამ მაინც ვუჭერთ მათ მხარს. ჩვენ ვიცით, რომ რეკლამის მწარმოებლები აზვიადებენ თავიანთი პროდუქტების ღირებულებას, თუმცა ჩვენ მაინც ვყიდულობთ მათ“ (ნიკოლი 2002: 4). ანუ, ამ ჰიპერრეალურ, გამოგონილ სამყაროს, მასმედიის, „დისნეის სამყაროს“ მოწყობის მაგალითით, პოლიტიკოსების და პრეზიდენტების ტყუილებთან ერთად გლობალური ფინანსური ორგანიზაციები და ზოგადად ფული ქმნის და წარმართავს.

ჯეიმსონი თავის წიგნში „კულტურული შემობრუნება, რჩეული წერილები პოსტმოდერნზე“ (*The Cultural Turn, selected writings on the postmodern*) აღნიშნავს იტალიელი მეცნიერისა და სოციოლოგის, ჯოვანი არიგის ნაშრომს „გრძელი მეოცე საუკუნეს“ (*The Long Twentieth Century*), სადაც თანამედროვე სამყაროში ფულის, როგორც ძალაუფლების წყაროს მნიშვნელობაზეა საუბარი. ასევე თანამედროვე სამყაროში საფონდო ბირჟების მნიშვნელობის გაზრდასა და ინდუსტრიულ წარმოებაზე, ასევე ფულის კაპიტალიზაციასა და მისი საინვესტიციო სფეროების შესახებ. ამ შემთხვევაში ჩვენთვის საყურადღებოა ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომელსაც ჯეიმსონი „მონეტარიზმის“ ტერმინით მოიხსენიებს, თანამედროვე სამყაროში შექმნილი ფინანსური თუ პოლიტიკური რეალობის და მდგომარეობის გამოსახატად (ჯეიმსონი 1998: 136).

ისმის კითხვა: რა კავშირი შეიძლება ჰქონდეს ამ ყველაფერს თანამედროვე ბრიტანელ დრამატურგ ტომ სტოპარდთან და მის პიესა თუ ფილმთან „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“? ვფიქრობ კავშირი ძალიან ბევრია. უპირველეს ყოვლისა როზენკრანციცა და გილდენსტერნიც შექსპირის „ჰამლეტის“ მიხედვით სამეფო კართან ძალიან დაახლოებული პირები არიან და მეფე კლავდიუსის პოლიტიკის გამტარებელი. ეს ყველაფერი თანამედროვე სამყაროში, რომ გადმოვიტანოთ და ვფიქრობ, რომ უნდა გადმოვიტანოთ, რადგან ორივე პერსონაჟი სტოპარდის პიესისა და ფილმის მიხედვით ზუსტადაც რომ პოსტმოდერნისტული ეპოქის პერსონაჟები

არიან (რის შესახებაც მოგვიანებით ვისაუბრებ), რომლებიც რაღაც საფასურის თუ უბრალოდ რაღაც პოლიტიკის ზეგავლენით თუ იმ შექმნილი რეალობის თუ ირეალობის გამო ემსახურებიან ისეთ პოლიტიკას, რომელიც ცდილობს მოკლას რეალობა, მოკლას სიმართლე და სამყაროში დაისადგუროს ტყუილმა და იმ ხელოვნურად შექმნილმა რეალობამ, რომელსაც ერთი მხრივ თანამედროვე სამყაროში „დისნეის სამყარო“ და სხვა ზემონახსენები ფაქტორები ქმნიან, ხოლო მეორე მხრივ რენესანსულ სამყაროში, შექსპირის „ჰამლეტში“ მეფე კლავდიუსი და მისი პოლიტიკა ცდილობდა შეექმნა. ტომ სტოპარდის ფილმისა და პიესის, ასე ვთქვათ, პროლოგშიც მონეტების ანუ ფულის თამაშის ეპიზოდი, ვფიქრობ, შემთხვევითი ეპიზოდი არ არის; პირიქით, ის ძალიან ბევრ სიმბოლურ დატვირთვას შეიძლება ატარებდეს.

1. ფული როგორც მთავარი წარმართველი ფაქტორი არარსებული, ვირტუალური „რეალური“ სამყაროს შექმნაში, ანუ მთავარი პერსონაჟების მხრიდან მონეტის თამაშის ეპიზოდით, ჩვენება ფულის, როგორც ყველაზე უპირატესი ძალის მატარებლისა ამ ჰიპერრეალურ, „დისნეის სამყაროს“ მსგავს სამყაროში („დისნეილენდშიც“ ხომ ყოველი სათამაშო ატრაქციონი ფული ღირს ისევე როგორც იმ სამყაროში, რომელსაც ჩვენ რეალურს ვუწოდებთ), 2. ფული და მონეტა, როგორც მაკავშირებელი ამ პერსონაჟებისა ერთი მხრივ „ჰამლეტის“ სამყაროსთან და მასში წარმოდგენილ კლავდიუსის პოლიტიკასთან და მეორე მხრივ თანამედროვე სამყაროსთან და მასში არსებულ ფულის ბატონობასთან. და კიდევ ერთი: მონეტის ერთი მხარის „აღჩუს“ („არიოლის“) (“Heads”) უსაშველო მოსვლით, რომელზეც ფილმში შექსპირის მსგავსი პორტრეტია გამოსახული, მინიშნებულია, რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი მათთვის დაუკითხავად იმყოფებიან იმ სამყაროში, ასრულებენ იმ როლებს, თამაშობენ იმ თამაშს, რომელიც მათთან შეუთანხმებლად დაიწერა და შეიქმნა; და ამ ყველაფრის კავშირი ფულთან კიდევ უფრო სიმბოლურ ელფერს აძლევს თანამედროვე სამყაროში ფულის ძალას და ფულით ჰიპერრეალური სამყაროს შექმნასა და ამ გზით ადამიანთა ცხოვრების განსაზღვრას.

საზოგადოების ცხოვრების განსაზღვრის იდეურ ჭრილში ასევე არ შეიძლება არ აღინიშნოს ამერიკული ავტოსტრადების სემიოტიკური

მნიშვნელობა, რომლის შესახებაც ბოდრიარი საკმაოდ ვრცლად საუბრობს. თანამედროვე პოსტმოდერნული სამყარო, რომლის ნათელი მაგალითი, როგორც ზემოთ განხილულიდან ჩანს ამერიკაა, ცხოვრობდე რეალობაში ნიშნავს ცხოვრობდე კინემატოგრაფიაში ანუ ჰოლივუდში ან „დისნეის სამყაროში“, ხოლო ამგვარად მაცხოვრებელი საზოგადოების ცხოვრება ჰგავს ამერიკულ ავტოსტრადას, რომელიც ყველას ერთმანეთთან აკავშირებს და თავად განსაზღვრავს ამ კავშირების მოძრაობის წესებს, ხოლო თუ არ ემორჩილები დადგენილ წესებს გაქვს ნიშანი “MUST EXIT” („უნდა გახვიდე“) (ბოდრიარი 1989: 52). გამოდის, რომ იმ ადამიანისთვის, რომელიც ცხოვრობს ამგვარი კინემატოგრაფიული რეალობით, განსაზღვრულია არა მხოლოდ გადაადგილება, არამედ ადგილ-სამყოფელი და შესაძლოა მომავალიც, რადგან თუ საზოგადოების რეალობა კინოს მსგავსია, კინოში დასასრულიც გადადებული და შექმნილია. ალბათ ამიტომ ადარებს ბოდრიარი ავტოსტრადების მოძრაობის წესებსა და ნიშნებს მსოფლიოს მოწყობის წესებსა და ნიშნებს. ამ მხრივ “Must Exit” შესაძლოა ატარებდეს შემდეგ დატვირთვასაც, თუ ადამიანი არ არის გაწვევრიანებული ეკონომიკურ, პოლიტიკურ, ფილოსოფიურ თუ იდეოლოგიურ ავტოსტრადაში ანუ დადგენილ, დადგმულ რეალობაში, მისი კავშირები და გადაადგილება შეზღუდულია და იგი ავტომატურად ამ ავტოსტრადის გარეთ რჩება.

სტოპარდის მთავარი მოქმედი გმირებიც პიესის დასაწყისში, ხომ გზაზე მოემართებიან, სადაც ისინი თეატრს ხვდებიან, რისი მეშვეობითაც ისინი ელსინორის რეალობაში აღმოჩნდებიან, ანუ იმ რეალობაში, რომელსაც მოთამაშე მსახიობი მთავარ მოქმედ გმირებს ამგვარად სთავაზობს:

„ჩვენ შეგიყვანთ ინტრიგებისა და ილუზიების სამყაროში...“¹

(“We transport you into a world of intrigue and illusion...”) (სტოპარდი 1967: 16)

ანუ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს სთავაზობენ მსგავს სამყაროში გადაყვანას, რაზეც ზემოთ უკვე ვიმსჯელებთ. ამ მოსაზრებას მოთამაშე პროტაგონისტის შემდეგი სიტყვებიც ამყარებს:

¹ წინამდებარე თავში ციტატების თარგმანი პიესიდან „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ ეკუთვნის დისერტაციის ავტორს.

„ჩვენ სწორედ იმას ვაკეთებთ სცენაზე, რაც მის მიღმა ხდება ხოლმე.“

(“We do on stage the things that are supposed to happen off” (სტოპარდი 1967: 20))

ამგვარი ფიქციური რეალობის მიმართ საინტერესოა სტოპარდის მთავარი გმირების დამოკიდებულება, რომელსაც ავტორი გილდენსტერნის სიტყვებით ავლენს:

“-გილ: ჩაგვიტორიეს. ერთ გაუფრთხილებელ ნაბიჯს მეორე მოსდევს, მეორეს – მესამე, მესამეს ისევ პირველთან მივყავართ და ასე. ახლა თვალები ჭყიტე და ყურები ცქვიტე. ფრთხილად იყავი და მიყევი ინსტრუქციებს. ყველაფერი კარგად იქნება.

-როზ: კი, მაგრამ როდის?!

-გილ: როცა ის მოხდება, რაც უნდა გადაწყდეს. აქ ერთგვარი ლოგიკაა – შენი გასაკეთებელი თავისით გაკეთდება. ამიტომ, არ ინერვიულო. მოდუნდი და იხალისე.”

(“**Guil:** We’ve been caught up. Your smallest action sets off another somewhere else, and is set off by it. Keep an eye open, an ear cocked. Tread warily, follow instructions. We will be all right.

Ros: For how long?

Guil: Till events have played themselves out. There’s a logic at work — it’s all done for you, don’t worry. Enjoy it. Relax.....” (სტოპარდი 1967: 29))

გამოდის, რომ ბოდრიარის მიერ აღწერილი საზოგადოებისათვის, ისევე როგორც სტოპარდის გმირებისთვის, რეალობა დადგმული და შექმნილია, სადაც თავისუფალი ნება, ბიბლიური ადამ და ევასეული ნება ნელ-ნელა უკან იწევენ და წინ დეტერმინისტული ნიუტონისეული თეორია მოიწევენ ანუ სამყაროს მეცნიერული, დეტერმინისტული შემეცნება, რომელიც სტოპარდის ფილმში ვაშლის ეპიზოდით ვლინდება და რომელზეც ქვემოთ უფრო დეტალურად ვიმსჯელებ.

პოსტმოდერნისტული კულტურის, აზროვნების თუ ზოგადად ეპოქის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია თანამედროვე დასავლური

საზოგადოების გაურკვეველობა ე.წ. „მაღალ კულტურაში“ და შესაბამისად მისდამი გაუცხოება. უმბერტო ეკო თავის წიგნში „ყალბის რწმენა: მოგზაურობა ჰიპერრეალობაში“ (*Faith In Fakes Travels in Hyperreality*) სან ფრანცისკოს, ლოს ანჯელესისა და სანტა კრუზის ცვილის მუზეუმებში გამოფენილ ლეონარდო და ვინჩის რეპროდუქციული ნამუშევრებისა და იმ ხელოვნური ემოციური აურის შექმნით, რომელიც თანამედროვე მუსიკითა და განათების სისტემით შეიარაღებულ მუზეუმში სუფევს (ეკო 1998: 16,17), რეპროდუქციული ხელოვნების ავტორებისგან თანამედროვე საზოგადოების, კერძოდ კი, ამ მუზეუმის დამთვარიელებლების მიმართ ასეთ გზავნილს ხედავს: „ის შორსაა, მილანში, ადგილი, რომელიც, ფლორენციის მსგავსად, მთლად რენესანსია. თქვენ შეიძლება ვერასოდეს მოხვდეთ იქ, მაგრამ ხმა გაფრთხილებთ, რომ ორიგინალი ფრესკა აშუამად დაზიანებულია, თითქმის უხილავია და არ შესწევს ძალა მოგანიჭოთ ის ემოცია, რომელსაც განიჭებთ სამგანზომილებიანი ცვილი, რომელიც უფრო რეალურია და სრულყოფილი“ (ეკო 1998: 18). თანამედროვე სამყაროში, თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით, რენესანსის „მაღალი კულტურა“, რომელსაც ლეონარდო და ვინჩი თავისი შემოქმედებით წარმოადგენს, თანამედროვე საზოგადოებისთვის ხელმისაწვდომი გახდა ლოს ანჯელესისა და სან ფრანცისკოს მუზეუმებში რეპროდუქციული ცვილის ნიმუშების სახით, რომლებიც არაფრით განსხვავდებიან იმ ორიგინალებისაგან, რომლებიც მილანისა და ფლორენციის ტაძრებსა თუ მუზეუმებშია დაცული. იმიჯური ხელოვნების გაჩენამ, შეითვისა როგორც „პოპ“, ასევე „მაღალი კულტურა“, რომელიც ყველაზე მოთხოვნადი გახდა ბაზარზე, ამიტომ ამგვარი იმიჯური სილამაზის შექმნით, როგორც ეს ეკოს და ვინჩის მაგალითშია მოყვანილი (დ.მ), თანამედროვე ფსევდო-ესთეტიკური მანევრის საშუალებით იქმნება არა შემოქმედებითი, არამედ იდეოლოგიური სილამაზე (ჯეიმსონი 1998: 135). ხელოვნებაში ასეთ რეპროდუქციას ჟან ბოდრიარი კოპირებას უწოდებს. „ადრე ტექნოლოგია აწარმოებდა ასლებს – მუსიკის ჩანაწერებს, მხატვრულ რეპროდუქციებს – მაგრამ ისინი აშკარად ორიგინალის ასლებს წარმოადგენდნენ და ჯერ კიდევ იცნობოდნენ ასეთებად. ახლა კი მეცნიერება და ტექნოლოგია იმდენად განვითარდა, რომ წარმოებული ასლები ისევე განურჩეველია ორიგინალებისაგან, როგორც კლონირებული ცხოველები ერთმანეთისაგან“ (ნიკოლი 2002: 6). ამავე

საკითხზე საინტერესოა ბოდრიარის მოსაზრება სიმულაკრუმის მუდვივი დაბადების შესახებ. იგი აღნიშნავს, რომ ყველაფერს შეუძლია ხელმეორედ დაიბადოს (ბოდრიარი 1989: 39,40).

თანამედროვე ტექნოლოგიებით ამგვარი კოპირების და სიმულაკრუმის შექმნის ბრწყინვალე მაგალითია 2012 წელს ამერიკაში, კალიფორნიის შტატის ქალაქ კოახელას ფესტივალზე გაცოცხლებული ცნობილი რეპერის თუფაქ შაქურის კონცერტი, სადაც ჰოლოგრამის ფორმის ტექნოლოგიების მეშვეობით 16 წლის წინ გარდაცვლილმა მომღერალმა, მეგობრებთან ერთად ცოცხალი კონცერტი გამართა. (იხ. დანართი 5) ამგვარი რამ რეალურ სამყაროში პირველად განხორციელდა, თუ არ ჩავთვლით 2010 წელს იაპონური მედია კომპანია *Crypton Future Media*-ს მიერ შექმნილ იაპონელი პოპ ვარსკვლავის ჰეტცუნე მიკუს 3D ჰოლოგრამის ტიპის კონცერტს, სადაც მიკუ ციფრული ავატარის მეშვეობით წარსდგა მაყურებელთა წინაშე (*ვიიჯი 2010*). (იხ. დანართი 6) თუმცა ამგვარი ტექნოლოგიების გამოყენებას და მის რეალობაში ასახვას პირველად ისევ ჰოლივუდის ფილმებში ვხვდებით. ჯერ ჯორჯ ლუკასის 1977 წელს გადაღებულ „ვარსკვლავთა ომებში“ (*Star Wars*), ხოლო მეორედ 2002 წელს ენდრიუ ნიკოლის მეცნიერული რომანის მიხედვით გადაღებულ ფილმში „სიმონა“ (*Simone*), აღ პაჩინოს მონაწილეობით. (იხ. დანართი 7)

ამ გადმოსახედიდან, სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი პოსტმოდერნისტი კოპირებული პერსონაჟები არიან, რომლებიც ჰიპერრეალური სამყაროს, „პოპ კულტურის“ წარმომადგენლები არიან და მათთვის რენესანსული „მაღალი კულტურა“, რომელსაც შექსპირი და მისი „ჰამლეტი“ განასახიერებს, ისევე გაუგებარია, როგორც თანამედროვე ჰიპერრეალური სამყარო, რადგან როგორც ანდრეას ჰუისენი აღნიშნავს: „თანამედროვე პოსტმოდერნიზმი მოქმედებს ტრადიციასა და ინოვაციას, კონსერვაციასა და განახლებას, მასკულტურასა და მაღალ ხელოვნებას შორის არსებულ დაძაბულობის ველში, სადაც მეორენი უკვე ავტომატურად აღარ აღემატებიან პირველებს“ (ნიკოლი 2002: 66). აქედან გამომდინარე თანამედროვე პოსტმოდერნისტი ხელოვანები და შესაბამისად მწერლებიც ე.წ. „მაღალი კულტურის“ გარდა, არანაკლებ

დაინტერესებულნი არიან ე.წ. „მასკულტურით“ ანუ „პოპ-კულტურით“, რადგან მათ მიაჩნიათ, რომ პირველი არაფრით არის უფრო აღმატებული მეორეზე და პირუკუ. ამის მკაფიო მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ ტომ სტოპარდის პიესა „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, სადაც ავტორი წერს არა შექსპირის „ჰამლეტის“ მთავარ მოქმედ გმირზე, მის შეხედულებებსა თუ იდეალებზე, არამედ მისი მთავარი განხილვის საგანი შექსპირის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ხდება. რენესანსული ეპოქის „მაღალი კულტურის“ გამომხატველი შექსპირის „ჰამლეტიდან“ კოპირებული მეორეხარისხოვანი, „მასკულტურის“ გამომხატველი პერსონაჟები (თეატრალურ ენაზე რომ ვთქვათ „მასოკის“ პერსონაჟები) სტოპარდის თეატრისათვის უფრო მნიშვნელოვანი ხდება.

პიესაში „მაღალი კულტურისა“ და „პოპ-კულტურის“ შესახებ ჰუისენისეული მოსაზრება როზენკრანცისა და გილდენსტერნისგან ჰამლეტის პერსონაჟის გათამაშების ეპიზოდშიც ვლინდება.

“-როზ: ის თავის თავს არ ჰგავს.

-გილ: ის ახლა მე ვარ.

(ნაბიჯის ხმა ისმის.)

-როზ: მე ვინდა ვარ მაშინ?

-გილ: შენივე თავი.

-როზ: და ის ვინ არის, შენი თავი?

-გილ: სულაც არა.“

(**“Ros:** He is not himself, you know.

Guil: I’m him, you see.

(beat.)

Ros: Who am I then?

Guil: You’re yourself.

Ros: And he’s you?

Guil: Not a bit of it. “ (სტოპარდი 1967: 33))

ხელოვნებაში ამგვარი მიმართულების განვითარებაზე მსჯელობა, რა თქმა უნდა, მხოლოდ თეატრის მკვლევარებს შორის არ მიმდინარეობს. მაგალითად, კულტურის მკვლევარები სახელოვნებო თუ კულტურულ სფეროებში გართობის ელემენტების ე.წ. „კულტურულ პერფორმანსზე“ (ინგ. performance – შესრულება, წარმოდგენა, გამოსვლა) საუბრობენ და მიაჩნიათ, რომ ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად ხელოვნების ნიმუშებმა მიატოვეს მუზეუმის კედლები. „პოსტმოდერნისტული კულტურის უმთავრესი მახასიათებელია ყველაფრის პერფორმანსად გადაქცევა: ტექნოლოგიები პერფორმანსია; ხელოვნებას აღარ აკმაყოფილებს მუზეუმის კედლებში დარჩენა; ლიტერატურის კრიტიკოსები საკუთარ ნაშრომებს პერფორმანსად აღიქვამენ; პოლიტიკური და სოციალური განვითარება საზოგადოებრივ ასპარეზზე სრულდება როგორც პერფორმანსი – განსაკუთრებით, ეს ეხება მედიას, რომელიც პოლიტიკურ და სოციალურ განვითარებას საშემსრულებლო სახეს აძლევს“ (კონორი 2004: 99).

პოსტმოდერნისტული ეპოქის „გაპერფორმანსების“ მსგავსი საუბარი შეიძლება დავინახოთ როზენკრანცი და გილდესტერნის და თეატრის მოთამაშე-პროტაგონისტს შორის, სადაც მოთამაშე-პროტაგონისტი პირდაპირ განმარტავს ხელოვნების ამგვარი გარდაქმნის მიზეზს, რაც კიდევ უფრო ამყარებს პიესაში პოსტმოდერნისტული ელემენტების არსებობას და პერსონაჟების კავშირს პოსტმოდერნისტულ ეპოქასთან.

“-როზ: მაშასადამე, თქვენ.... მთლად მსახიობები არ ყოფილხართ.

-პროტაგ: შეთავსებით ვსახიობობთ, სერ.

-როზ: სანახაობებს მართავთ, არა?

-პროტაგ: წარმოდგენებს, სერ.

-როზ: გასაგებია. ეტყობა ასე უფრო მეტს შოულობთ.

-პროტაგ: ასე უფრო მეტს ვიხარჯებით.”

“**Ros:** You’re not-ah-exclusively players, then?

Player: We’re inclusively players, sir.

Ros: So you give---exhibitions?

Player: Performances, sir.

Ros: Yes, of course. There’s more money in that, is there?

Player: There’s more trade, sir.” (სტოპარდი 1967: 19))

უილიამ დიმესტესი თავის წიგნში „კომედიის საკითხები შექსპირიდან სტოპარდამდე“ (*Comedy Matters From Shakspeare To Stoppard*) ჰამლეტისა და გარე სამყაროს შესახებ ანალიზისას აღნიშნავს, რომ „იმ იდეალისტურ, სულიერ ცხოვრებას, რომელსაც წიგნებითა და იდეებით გარშემორტყმული ჰამლეტი მისდევს ვიტენბერგში, ეჭვქვეშ აყენებს ელსინორის სამეფო კარის ღრმად ფიზიკური და თეატრალიზებული ცხოვრება. ამ განსხვავებულ სამყაროთა შეჯახებას კი მიყვარათ წარმოდგენების ტრანსფორმაციისაკენ, რაც ფუნდამენტურად ცვლის ჰამლეტის მსოფლმხედველობას“ (დიმესტესი 2008: 44). ანუ ჰამლეტი ცხოვრობდა „მაღალ კულტურულ“, ვინტერბერგისეულ იდეალურ სამყაროში და ემიჯნებოდა ელსინორის სასახლის ფარისევლურ სამყაროს. შეიძლება ითქვას, ასევე თანამედროვე რეალობაშიც, სადაც არსებობს ფიზიკური, თეატრალიზებული, ნიღბისებური რეალობა, კარნავალური და გასართობი სიმულაკრული რეალობით, რომელზეც ჯაჭვისებურად მიბმულია საზოგადოებები და ყველაფერს განაგებს, მართავს და განსაზღვრავს ფული. ალბათ ამიტომაც წარმოთქვამს როზენკრანცი შემდეგ სიტყვებს: “Give us this day our daily mask” (სტოპარდი 1967: 28) („ნიღაბი ჩვენი არსობისა მომეც ჩვენ დღეს“).

როზენკრანცის მიერ წარმოთქმული სიტყვები, რომელიც ძალიან ჰგავს სახარებისეულ სიტყვებს “Give us this day our daily bread” („პური ჩვენი არსობისა მომეც ჩვენ დღეს“) (მათე 6.11) შესაძლოა თავის თავში გულისხმობდეს შემდეგს: ის სახარებისეული, ქრისტიანული პური, რომელსაც ახალ აღთქმაში იესო ქრისტეს დანაბარები ღოცვა, „მამაო ჩვენო“ ახსენებს, განკუთვნილია ადამიანის, როგორც ინდივიდის, ერთადერთი და შეუცვლელი სულის

საკვებად, რომელმაც იგი უნდა შეამზადოს რეალური სულისმკვრივი, იდეალური სამყაროსათვის. როზენკრანცისა და გილდენსტერნის შემთხვევაში ბიბლიური პური ჩაანცავლა ფიზიკური არსებობისათვის საჭირო სიცრუის, გაურკვეველობისა და სიყალბის ნიღაბმა, რადგან ფიზიკურმა სიმულაკრულმა „იდეალურმა“ რეალობამ ფიზიკური რეალობისათვის ახალი ფიზიკური ლოცვა შექმნა, ფიზიკური „მამაო ჩვენო“ და ახალი „ახალი აღთქმა“ ანუ ახალი „სიმართლე“, ახალი „ჭეშმარიტება“, სადაც ადგილი აქვს სწრაფვას არა ინდივიდუალიზმისაკენ, არა იდეალურისაკენ, ან ობიექტური რეალობისაკენ, არამედ ინდივიდის მოკვდინების გზით ახალი ფიზიკური „იდეალურის“ შექმნისაკენ, სადაც მასობრივი გასართობი თუ კარნავალური რეალობაა, რომელიც შექმნილი და მართულია ზემოთ ნახსენები ჰოლივუდის, მასმედიის თუ გლობალური ფინანსური ორგანიზაციების მიერ.

მსგავსი კარნავალური ნიღაბი იქნა გამოყენებული 2011 წლის ნოემბრის საპროტესტო აქციებზე „დაიკავე ვოლ სტრიტი“, რომელიც ნიუ იორკის, ლონდონისა და ტოკიოს ქუჩებში გლობალური ფინანსური ორგანიზაციების წინააღმდეგ იყო მიმართული. გაი ფოქსის ტიპის ნიღაბი გამოხატავდა რეალობის მიმართ საზოგადოების პროტესტს, ანარქიას, თუმცა ამგვარი პროტესტის ფორმაც თუ სიმბოლიკაც ისევ „ვოლ სტრეტის“ რეალობის ნაწილი იყო, რადგან საზოგადოება არა რეალური რევოლუციური სულისკვეთებით იყო აღტყინებული, არამედ კარნავალური „პერფორმანსის“ ტიპის პროტესტით. თავად „ვ ესე იგი ვენდეტას“ ნიღაბის ღიმილი და ზოგადად მისი პერსონაჟი კი ძალიან ჰგავდა ზემოთ განხილულ ბოდრიარის ნააზრევს, როგორც ღიმილის ასევე ამერიკის და გლობალური მსოფლიო საზოგადოების რეალობის კინემატოგრაფირების კუთხით. ამ აქციების მთავარი სიმბოლოა გაი ფოქსის გაღიმებული სახეც, ხომ ჰოლივუდური კინემატოგრაფიული ველიდან მომდინარეობს და თავად პერსონაჟი ერთგვარ სუპერგმირად, საზოგადოების მხსნელის სიმბოლოდ გვევლინება. „ვოლ სტრეტის“ საპროტესტო აქციების შესახებ მართებულ ანალიზს გვთავაზობს „გარდიანი“, სადაც სტატიის ავტორი აღნიშნავს: „სინამდვილეში, ნიღბის რეალური მნიშვნელობა მდგომარეობს იმაში, რომ თანამედროვე პროტესტი არის გამოცდილი, საკუთარი თავის მცოდნე და ცბიერი. არ არის აუცილებელი, რომ მან თავის ნამდვილი სახე აჩვენოს – და არც აქვს დიდი სურვილები და მოლოდინები. მსოფლიო შეძრა ფინანსური ექსცესების

წინააღმდეგ პროტესტმა, მაგრამ ეს არ არის რევოლუცია – ეს კარნავალია. ის კი არ აყალბებს, არამედ პირიქით უფრო ბრძნულს ხდის მას. ნამდვილი რევოლუცია სისხლიანი, სასტიკი და შეშლილია. კარნავალი კი გასართობია და გზას უხსნის იმგვარ კითხვებს, რომლებიც ჩვეულებრივ არ ისმება ხოლმე. გაი ფოქსი კი გახდა კითხვების კარნავალის მეფე. ავბედობისგან შორს, მისი ნიღაბი მოზეიმე მოქალაქეების სახუმარო გამოსახულებაა“ (გარდიანი 2011).

ამ ტექნოლოგიური ევოლუციისა თუ რევოლუციის გავლენით, ადამიანის მხრიდან სამყაროს აღქმამ, საკუთარი იდენტობის და რაობის დადგენის მცდელობამ პოსტმოდერნისტულ სამყაროსა და საზოგადოებაში ბიბლიური საწყისებიდან ანუ ღმერთის სიტყვისადმი რწმენიდან ადამიანის შესაძლებლობებისადმი რწმენაზე გადაინაცვლა. ეს მოვლენა, როგორც ცნობილია, რენესანსის ეპოქაში იღებს დასაბამს, მაგრამ რომანტიზმის ეპოქაში, უფრო კონკრეტულად კი – ბაირონის შემოქმედებაში კიდევ უფრო საინტერესო სახე მიიღო, რადგან ერთი მხრივ ბიბლიური კანონიდან, ჩამოყალიბდა მოაზროვნე ლოგიკოსი, ბაირონის „კაენი“ და მეორე მხრივ კი ზეადამიანური შესაძლებლობების მქონე, მეცნიერული და ჯადოქრული უნარების მქონე „მანფრედი“. ამ პერსონაჟების გამგრძელებელნი თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ სამყაროში, მის „პოპ-კულტურულ“ თუ კინემატოგრაფიულ ველში ისეთი პერსონაჟების გამოჩენაა, როგორებიც არიან ყოვლისშემძლე სუპერმენი, ბეტმენი, თუნდაც გაი ფოქსის თანამედროვე გააზრება და სხვა ჰოლივუდური პერსონაჟები. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის მეცნიერულმა და ტექნოლოგიურმა რწმენამ თანამედროვე ლიტერატურასა და ხელოვნებაზეც დიდი ზეგავლენა იქონია. სუზან სონთაგი საკუთარ ესეში „ერთი კულტურა და ახალი შეგძნებები“ მართებულად აღნიშნავს: „დღევანდელი ხელოვნება, სიმშრალეზე თავის დაჟინებით, მისი უარით იმაზე, რასაც იგი თვლის სენტიმენტალურად, თავისი სიზუსტის სულიკვეთებით, „კვლევისა“ და „ამოცანების“ მისეული შეგრძნებით უფრო ახლოს დგას მეცნიერულ სულთან, ვიდრე ხელოვნების სულთან, ამ უკანასკნელის ძველმოდური გაგებით“ (ნიკოლი 2002: 156). ანუ პოსტმოდერნისტული ხელოვნების და შესაბამისად, ლიტერატურის ერთ-ერთი მახასიათებელია მეცნიერული სულისა და აზროვნებისადმი რწმენა. ამ მეცნიერული რწმენის, მეცნიერული სულის მრავალი მაგალითის ჩამოთვლაა

შესაძლებელი სტოპარდის შემოქმედებიდან, (მაგალითად, „მოხტუნავენი“ ან კიდევ „არკადია“, რომელშიც მოქმედება თანამედროვე ეპოქის პარალელურად რომანტიზმის ეპოქაშიც მიმდინარეობს, სადაც ბაირონი და მისი შემოქმედებაც ფუნქციონირებს) თუმცა ამჯერად ყურადღების ფოკუსირებას მისი პიესისა და ფილმის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ გარშემო მოვახდენ. რაღაც კონკრეტული ისტორიული მოვლენის განმეორებადობის ჩვენებით, კოპირებითა და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ირონიით, „პასტიშით“ როგორც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებლის გამოყენებით, (რომელსაც ფრედრიკ ჯეიმსონი შემდეგნაირად განმარტავს: „პასტიში, ისევე როგორც პაროდია, არის განსაკუთრებული, უნიკალური, იდიოსინკრეტული სტილის იმიტაცია, ლინგვისტური ნიღბის ტარება, მკვდარი ენით მეტყველება. მაგრამ ის არის ასეთი იმიტაციის მხოლოდ ნეიტრალური პრაქტიკა, პაროდისათვის დამახასიათებელი ყოველგვარი ფარული მოტივების გარეშე... ამგვარად, „პასტიში“ არის გამოცარიელებული პაროდია, ქანდაკება ბრმა თვალის კაკლებით“ (კონორი 2004: 105)) სტოპარდი საკუთარი ფილმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეპიზოდში, როცა მთავარი მოქმედი გმირები ელსინორის სასახლის ეზოში იმყოფებიან, ხიდან ჩამოვარდნილ ვაშლს როზენკრანცს ახვედრებს თავში, რის შემდეგაც როზენკრანცი ამ ვაშლს მიირთმევს. (იხილეთ დანართი 9) ეს ეპიზოდი ირონიული კოპირებით ერთი მხრივ მოგვაგონებს ადამის და ევას ცოდნის ხეს და მეორე მხრივ ცნობილი მეცნიერის ისააკ ნიუტონის რევოლუციურ აღმოჩენას. ფილმში ეს ეპიზოდი სხვა ფაქტორების გამოც არის გამოსარჩევი, კერძოდ, იმ კონტექსტთან მიმართებაში, რაზეც ზემოთ ვსაუბრობდი. ამ ეპიზოდით ავტორი თითქოს მიანიშნებს, რომ თანამედროვე ადამიანისთვის სამყაროს ნიუტონისებურმა ანუ მექანიკურ-დეტერმინისტულმა აღქმამ ისეთივე მნიშვნელობა შეიძინა, როგორც ჰქონდა სამყაროს ბიბლიურ აღქმას. სხვა სიტყვებით, სტოპარდმა ნიუტონის ანეკდოტის (ვაშლის როზენკრანცის თავზე მოხვედრის ეპიზოდის) ბიბლიურ ალუზიასთან (ადამისა და ევას მიერ ვაშლის ჭამის ეპიზოდთან) გათანაბრებით გამოყო და ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ თანამედროვე მსოფლიო უფრო და უფრო ორიენტირებული ხდება სამყაროს არა ბიბლიური, არამედ მეცნიერულ-ტექნოლოგიური აღქმისკენ.

ტომ სტოპარდს, როგორც პოსტმოდერნისტ ავტორსა და უილიამ შექსპირს, როგორც რენესანსული ეპოქის ავტორს შორის კავშირის დადგენა ერთი შეხედვით რთული არ უნდა იყოს, რადგან სტოპარდის პიესის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ მთავარი მოქმედი გმირები ხომ შექსპირის „ჰამლეტის“ პერსონაჟებიც არიან და სტოპარდის გმირების კავშირი თავად შექსპირის „ჰამლეტთან“ ხომ ყველასათვის ნათელია; მაგრამ საინტერესოა, არის თუ არა ეს მარტივი მსგავსება, ან არის თუ არა ეს უბრალოდ თანამედროვე ბრიტანელი დრამატურგის მხრიდან შექსპირის „ჰამლეტის“ სიუჟეტისა და გმირების საკუთარი პიესის სიუჟეტისათვის გამოყენების მცდელობა. ან რა კავშირი შეიძლება ჰქონდეს თანამედროვე დრამატურგიას და არა მხოლოდ დრამატურიგიას, არამედ ზოგადად თანამედროვე სამყაროს რენესანსულ კულტურასა და აზროვნებასთან?

ამ დაკვირვების საფუძველი გახდა უმბერტო ეკოს ესე „შუა საკუნეების დაბრუნება“ (ეკო 1998: 68), სადაც ეკო საუბრობს პოსტმოდერნიზმისა და შუა საუკუნეების ერთმანეთთან კავშირზე. „შუა საკუნეები არის სათავე ჩვენი თანამედროვეობის ყველა „ცხელი“ პრობლემისა და გასაკვირი არც არის, რომ ჩვენ ამ პერიოდს ვუბრუნდებით ყოველთვის, როცა თავს ვუსვამთ შეკითხვას საკუთარი წარმოშობის შესახებ“ (ეკო 1998: 65). ვფიქრობ, ეს ციტატა განმარტავს იმ ჩანაფიქრს, რომელიც ჩადებულია ტომ სტოპარდის პიესასა და ფილმში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, სადაც ჰიპერრეალურ სამყაროში შეგდებული მთავარი გმირები ცდილობენ საკუთარი იდენტობის გარკვევას, საკუთარი როლისა და არსის დადგენას შექსპირის ეპოქასა და მის თეატრში შესვლის გზით. გავიხსენოთ თეატრის დასისა და როზენკრანცისა და გილდენსტერნის შეხვედრის ეპიზოდში როზენკრანცის შეკითხვა: „და ვინ ვართ ჩვენ?“ (“And who are we?”) (სტოპარდი 1967: 16) თეატრალური დასის ხელმძღვანელისა და მოთამაშე-პროტაგონისტისადმი (the Player), რომელიც ფილმის მიხედვით ძალიან ჰგავს თავად უილიამ შექსპირს, ანუ როზენკრანცი და გილდენსტერნი საკუთარ თავს შექსპირის თეატრში ეძებენ. რატომ შექსპირის თეატრში? ალბათ იმიტომ, რომ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი შექსპირის „ჰამლეტის“ გმირებიც არიან; თუმცა სტოპარდის პიესაში მათი ყოფნა და არსებობა კიდევ უფრო ბევრ კითხვის ნიშანს აჩენს იმ კუთხით, რომ თუ

სტოპარდის პიესის მთავარი მოქმედი გმირები შექსპირის ეპოქის, შექსპირის „ჰამლეტის“ გმირები არიან, მაშინ როგორც არის ტომ სტოპარდის ეს პიესა პოსტმოდერნისტული ან ამ პიესის გმირები პოსტმოდერნისტული ეპოქის გმირები?

კითხვას „არიან თუ არა როზენკრანცი და გილდენსტერნი თანამედროვე, პოსტმოდერნისტი გმირები?“ თავად ტომ სტოპარდი საკუთარი პიესის მიხედვით გადაღებულ ფილმში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ უამრავი ეპიზოდის მეშვეობით პასუხობს დადებითად. ამ უამრავი ეპიზოდიდან აღვნიშნავ რამდენიმეს. პირველი, პიესის მთავარი გმირები თანამედროვე ინგლისურით საუბრობენ, განსხვავებით შექსპირის „ჰამლეტის“ რეალობის სხვა პროტაგონისტებისგან. მეორე, ეპიზოდი, როცა ფილმის დასაწყისში მონეტების ეპიზოდის გაანალიზებისას, მთავარი გმირების ტყეში შესვენებისა და საუბრისას როზენკრანცი ჯიბიდან იღებს საგზაულს და აკეთებს ჰამბურგერს, მაკდონალდსის „ბიგ მაკის“ მსგავს ჰამბურგერს (მაკდონალდსისა და „ბიგ მაკის“ სიმბოლოზე როგორც პოსტმოდერნისტული ეპოქის ერთ-ერთ სიმბოლოზე ასევე უამრავი არგუმენტირებული მოსაზრებები აქვს უმბერტო ეკოს თავის ესეთა კრებულში „ყაღბის რწმენა: მოგზაურობა ჰიპერრეალობაში“) და მესამე – ეპიზოდი უკვე ელსინორში ყოფნისას, სადაც ისევ როზენკრანცი ქაღალდისგან ამზადებს თვითმფრინავს და ელსინორის სასახლეში უშვებს, მაგრამ ეს ქაღალდის თვითმფრინავი მას უკანვე უბრუნდება. (იხილეთ დანართი 10)

ძალიან საინტერესოა ეს ეპიზოდი, რომელიც ლოგიკურად უკავშირდება ზემოთ მოყვანილ უმბერტო ეკოს სიტყვებსაც, ანუ როზენკრანცი და გილდენსტერნი – თანამედროვე პერსონაჟები, რასაც „ბიგ მაკის“ ჭამის ეპიზოდთან ერთად თვითმფრინავის შესახებ ცოდნაც ადასტურებს. როზენკრანცი და გილდენსტერნი საკუთარი რაობის დადგენის მიზნით ცდილობენ შევიდნენ საკუთარ წარსულში, რასაც შექსპირის „ჰამლეტის“ სამყარო და ელსინორის სასახლე წარმოადგენს. ისევ უმბერტო ეკო წარსულის მნიშვნელობაზე ამბობს: „ამგვარად, ჭვრეტა შუასაკუნეებში ნიშნავს ჭვრეტას ჩვენს ყრმობაში, რაც იგივეა, ექიმი რომ გვეკითხება ჩვენი ბავშვობის შესახებ, რათა დაადგინოს ჩვენი ამჟამინდელი ჯამრთელობის მდგომარეობა, ან როცა ფსიქონალიტიკოსი ატარებს პირველადი სცენის ფრთხილ გამოკვლევას, რომ ჩაწვდეს ჩვენი ამჟამინდელი ნევროზის არსს“

(ეკო 1998: 65). ასევე საინტერესოა ის წრე, რომელსაც ფილმში როზენკრანცის მიერ გაშვებული თვითმფრინავი საზავს. წრიულობაზე მინიშნება, რა თქმა უნდა, დაკავშირებულია „აბსურდის თეატრთან“, რომლის დიდ გავლენას ბეკეტის და პინტერის სახით თავად ტომ სტოპარდიც განიცდიდა და განიცდის; (როგორც ჯილ ლევენსონი აღნიშნავს: „სტოპარდის აღუზიანთა ქსელში, შექსპირს უკავია ადგილი არა მხოლოდ წარსულის დიდ ხელოვანებს შორის, არამედ სტოპარდის თანამედროვე უაილდს, ბეკეტსა და პინტერს; ჯოისს, ეკოსა და ბაიეტს; ვორდსვორთს, ტენისონს, ტ.ს. ელიოტსა და პოპულარული მუსიკის სასიმღერო ტექსტებს შორის...“ (ქელი 2001: 156)) მაგრამ საფიქრებელია, რომ ამ სიმბოლოს, ის დატვირთვაც აქვს, რაც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, ანუ ქაღალდის თვითმფრინავის მიერ წრის შეკვრით სტოპარდმა შეკრა კავშირი პოსტმოდერნისტულ სამყაროსა (რომელსაც სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი წარმოადგენენ) და რენესანსულ სამყაროს შორის (რომელსაც შექსპირის პიესა „ჰამლეტი“ და ელსინორის სასახლე განასახიერებს). ამგვარი კავშირი 2012 წელს „ბრიტანეთის მუზეუმში“ შექსპირის ნაწარმოებების გამოფენისთვის დამზადებულ ვიდეო რგოლშიც კარგად ჩანს, სადაც ვიდეო რგოლის რეჟისორი შექსპირის გმირებს თანამედროვე ლონდონის ქუჩებში ასეირნებს და ბოლოს „ბრიტანეთის მუზეუმისაკენ“ მიმართავს, რითაც იგი აღნიშნავს, არა მხოლოდ შექსპირის გამოფენას თანამედროვე ლონდონში, არამედ ამ ორი ეპოქის ერთმანეთთან კავშირსაც. (იხ. დანართი 11)

სამეცნიერო სტატიების კრებულის „პოსტმოდერნიზმი და თანამედროვე რომანის“ (*Postmodernism and The Contemporary Novel*) რედაქტორი ბრენ ნიკოლი საკუთარი რედაქციით გამოცემული კრებულის შესავალ სიტყვას „რას ვგულისხმობთ, როცა პოსტმოდერნიზმზე ვსაუბრობთ“ ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსის რობერტ სქოულზის სიტყვებით იწყებს: „ერთ დროს ჩვენ ვიცოდით, რომ მხატრული ლიტერატურა ეხებოდა ცხოვრებას, ხოლო კრიტიკა მხატრულ ლიტერატურას, და ყველაფერი მარტივად იყო. ახლა ვიცით, რომ მხატრული ლიტერატურა ეხება სხვა მხატრულ ლიტერატურას, ანუ ის რეალურად არის კრიტიკა, ან მეტათხზულება. და ჩვენ ვიცით, რომ კრიტიკა ეხება შეუძლებლობას იმ ყველაფრისა, რაც ეხება ცხოვრებას, მართლაც, ან მხატრულ ლიტერატურასაც კი, ან ბოლოს და

ბოლოს – ყველაფერს. კრიტიკამ წაიღო ჩვენგან „შესახებობის“ ცნება. იგი გვასწავლის, რომ ენა არის ტავტოლოგიური, თუ საერთოდ აბდაუბდა არა, და რამდენადაც ის ეხება რაიმეს, იმდენად ეხება საკუთარ თავს. მათემატიკა ეხება მათემატიკას, პოეზია – პოეზიას, ხოლო კრიტიკა – საკუთარი არსებობის შეუძლებლობას“ (ნიკოლი 2002: 1).

რობერტ სქოულზის ზემოთ მოყვანილი გამონათქვამი მკაფიოდ გამოხატავს პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს, რომელიც „მეტას“ გარშემო ერთიანდება. ეს იქნება „მეტაპოეზია“, „მეტაენა“, „მეტამათემატიკა“ თუ „მეტათეატრი“. სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ „მეტათეატრის“ ტექნიკის თვალსაჩინო მაგალითია. მართალია ამგვარ ტექნიკას შექსპირიც იყენებს „ჰამლეტში“, როგორც მეტაფორას „სამყარო სცენაა, ხოლო ადამიანები ამ სცენაზე მოთამაშე მსახიობები“, რომელსაც შექსპირი „ჰამლეტში“, „გონზაგოს მკვლელობის“ ეპიზოდში მიმართავს, სადაც თეატრის საშუალებით ვლინდება დანიაში დაბუდებული ტყუილი, რაც ეხმარება ჰამლეტს საბოლოოდ დარწმუნდეს ბიძის დანაშაულში, თუმცა სტოპარდთან სულ სხვაგვარად არის. როგორც ზემოთ ავლნიშნე როზენკრანცი და გილდენსტერნი საკუთარი რეალობის და იდენტობის დასადგენად თეატრს მიმართავენ. „ჰამლეტის“ მსახიობების მიერ ნათამაშები „გონზაგოს მკვლელობისაგან“ განსხვავებით ისინი, არა რეალური რეალობის გასაგებად, არამედ საკუთარი ფიქციური ანუ „ჰამლეტისეული“ რეალობით შედიან საკუთარ რეალობაში, რომელიც რეალურად ფიქციაა, მხატრული ნაწარმოები ანუ შექმნილი მხატრული რეალობა. ამიტომაც პასუხობს გილდენსტერნი როზენკრანცს, რომ მოეშვას და ისიამოვნოს იმით, რაც ხდება, რადგან მათი საქმე დაწერილი და გადაწყვეტილია (სტოპარდი 1967: 29).

შექსპირისეული მეტაფორა „სამყარო სცენაა“ სტოპარდის პიესაში იმავე იდეური ძალის მატარებელია, როგორც ეს შექსპირის „ჰამლეტში“ თუ „როგორც გენებოთშია“ (*As You Like It*), თუმცა შექსპირის გმირებისაგან განსხვავებით, სტოპარდის გმირების რეალობა ფიქციაა და შესაბამისად „მეტათეატრი“ არა რეალობაზე, არამედ ისევ თეატრზეა. როზენკრანცი და გილდენსტერნის თეატრი და სცენა სარკეა გარე სამყაროსი, რომელიც კინემატოგრაფირებული, ჰოლივუდური სამყაროს რეალობის ნაწილად არის

ქცეული და შექსპირისეული „სამყარო სცენა“ სტოპარდთან გვევლინება, როგორც „სამყარო სცენა, ხოლო ჩვენ ადამიანები ამ სცენაზე დადგმულ ნაწარმოებში შექმნილი დრამის მონაწილე პერსონაჟები“. სტოპარდს ალბათ ამიტომაც შემოჰყავს თეატრი პიესის დასაწყისში და არა შუაში, როგორც ამას შექსპირი „ჰამლეტში“ აკეთებს. ანუ პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის მახასიათებლის „მეტათეატრის“ ტექნიკის გამოყენებით სტოპარდი არა მხოლოდ მისი ნაწარმოების პოსტმოდერნულობაზე მიუთითებს, არამედ ანვითარებს შექსპირული მეტაფორის „სამყარო სცენას“ მხატრულ გააზრებასაც და გვიჩვენებს, რომ თუ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებია (რაზეც ზემოთ განხილულ მახასიათებლებთან ერთად „მეტა“ ტექნიკის გამოყენებაც გვარწმუნებს) მაშინ მისი პიესა, მისი თეატრი შექსპირული მეტაფორის მიხედვით თანამედროვე სამყაროზეა, შესაბამისად სტოპარდის გმირები თანამედროვე სამყაროში მაცხოვრებელი გმირები არიან, რომელთა რეალობა ფიქციურია.

საინტერესოა ის თუ, როგორ ახდენს სტოპარდი პოსტმოდერნისტი გმირების, როზენკრანცისა და გილდენსტერნის რენესანსული ეპოქის შექსპირის გმირებთან ერთ სათამაშო არეალში მოქცევას, ან როგორ ხდება სტოპარდის მხრიდან პიესაშიც და ფილმშიც (რომელშიც უფრო მკაფიოდ არის გამოხატული) „მეტათეატრის“ მხატრული ხერხის გამოყენება, სადაც თანამედროვე გმირები სხვა ეპოქის თეატრის სცენასა თუ პიესაში ყოფნასთან ერთად, იმ ეპოქაში გათამაშებულ ფიქციურ რეალობაშიც გვევლინებიან, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ფიქცია რეალობაში, რეალობა კი ფიქციაში ირევა. მით უფრო, რომ როზენკრანცს და გილდენსტერნსაც „ჰამლეტის“ რეალობაში შესვლამდე მოვლენების განმეორებადობის შეგრძნება აქვთ, თითქოს ისინი უკვე იყვნენ იმ ადგილას და ასრულებდნენ იმავე მოქმედებებს, რომელთა შესრულებაც მათ სტოპარდის პიესაში უწევთ.

„გილ: ფულაობანას ვთამაშობთ იქნება უკვე... მოკლედ, დღეს პირველად ხომ არ ვთამაშობთ?

-როზ: რა თქმა უნდა, არა... რაც თავი მახსოვს, სულ ვთამაშობთ.“

(“**Guil:** We have been spinning coins together since---This is not the first time we have spun coins!

Ros: Oh no---we’ve been spinning coins for as long as I remember.” (სტოპარდი 1967: 9))

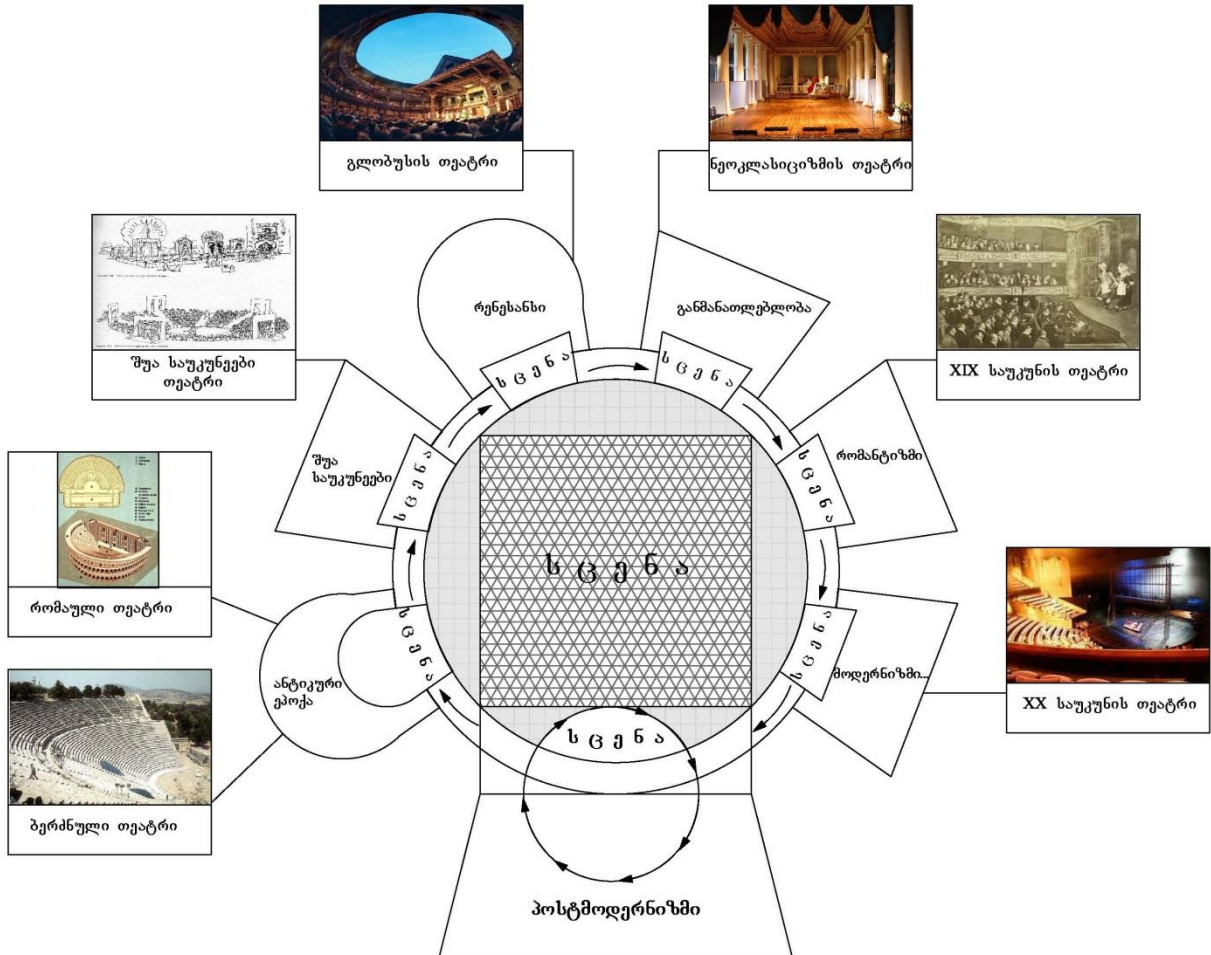
სტოპარდის გმირების დროში მოგზაურობას მხოლოდ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიანში“ არ ვხვდებით, არამედ ეს თემა „არკადიას“ დასასრულსაც ვლინდება, სადაც თანამედროვე ეპოქის სცენაზე ორივე ეპოქის, რომანტიზმისა და თანამედროვე ეპოქის გმირები ერთ სივრცეში, ერთ სცენაზე ერთად გამოდიან, ისევე, როგორც „პაროდისტებში“, სადაც ერთმანეთში ირევა სტოპარდის პიესის გმირების სათამაშო როლები და ოსკარ უალდის „როგორი მნიშვნელოვანია იყო სერიოზულის“ (*The Importance of Being Earnest*) პროტაგონისტების როლები.

ამ საკითხის უფრო მეტად გასაგებად, შედარებისთვის გამოვიყენებ თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მწერლის, სცენარისტისა და რეჟისორის ვუდი ალენის მოთხრობას „კუგელმასის შემთხვევას“, სადაც მოთხრობის მთავარი გმირი, სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი სიტიკოლეჯის ლიტერატურის პროფესორი მისტერ კუგელმასი, პირველი უიღბლო ქორწინების შედეგად ორი მოსულელო ვაჟიშვილის აღიშენების ხდით გადაღლილი და მეორე ცოლის დაფნა კუგელმასის თავქარიანი ხასიათისგან ღონემიხდილი, ახალი სასიყვარულო ისტორიებისა და რომანების სურვილით საკუთარი თავბრუდამხვევი ოცნებების ასასრულებლად, ტექნოლოგიური ჯადოქრობის მეშვეობით, 20 დოლარის გადახდის შედეგად აღმოჩნდება ჯადოსნურ კარადაში, სადაც სასურველი წიგნის მოთავსების შემთხვევაში კარადაში მყოფი ადამიანი, იქ მოთავსებული წიგნის რეალობაში ტრანსპორტირდება და სასურველი წიგნის პერსონაჟად გარდაისახება. მისტერ კუგელმასის სასურველი რომანი „მადამ ბოვარი“ გახდა, სადაც ის შარლისა და ემას საძინებელში აღმოჩენის შემდეგ სასიყვარულო რომანს აბამს ემა ბოვარისთან, რომელთან ერთადაც დროს ატარებს არა მხოლოდ რომანის რეალობაში, არამედ თანამედროვე სამყაროშიც. იმავე ჯადოსნური კარადის დახმარებით იგი ემა ბოვარის თანამედროვე ნიუ იორკში წამოყვანას ახერხებს და მასთან ერთად ფეშენებელურ სასტუმრო „პლაზაში“ ნებივრობით არის დაკავებული (ხვედელიძე 2005: 81).

იგივე შეიძლება ითქვას სტოპარდის ფილმის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ და პიესა „არკადიას“ შესახებაც, სადაც ვუდი ალენისეულ კარადის ფუნქციას ამ შემთხვევაში სტოპარდისეული თეატრი და სცენა განასახიერებს. როზენკრანცის და გილდენსტერნის სცენაზე ასვლის და მონეტის ანუ ფულის „თოხარის“ („რემკას“) („tails“) მხარის გათამაშების შემდეგ, რომელსაც წინ მონეტებით თამაში უსწრებდა, სცენაზე ფურცლების ფრიალი იწყება, რომელიც ალენის კარადაში წიგნის არსებობის მსგავსად, პერსონაჟების სხვა სამყაროში, ფურცლებზე დაწერილ სამყაროში გარდასახვისაკენ მიგვიითითებს, ამ შემთხვევაში რენესანსის ეპოქის შექსპირის „ჰამლეტში“. ასევე აღსანიშნავია ისიც, რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი ამგვარი მხატვრული ხერხის მეშვეობით გარდასახული რეალობის ანუ „ჰამლეტის“ პერიოდის თეატრის სცენაზე გამართული „გონზაგოს მკვლელობის“ და „ჰამლეტის“ წარმოდგენის როგორც მაყურებელნი და დამკვირვებელნი, ასევე მონაწილე-მსახიობებიც არიან, რადგან ისინი სპექტაკლის მსვლელობისას იმავე სცენის უკანა პლანზე იმყოფებიან, სადაც თამაშდება მათი როლები, ისევე, როგორც პიესის მიხედვით გადაღებული ფილმის სხვა ეპიზოდშიც, სადაც თეატრალური დასის მიერ გათამაშებულ „გონზაგოს მკვლელობის“ რეპეტიციისას სცენის უკანა ნაწილიდან უცაბედად სცენაზე ჰამლეტისა და ოფელიას შემოჭრაა ასახული, სადაც ირღვევა „ჰამლეტისა“ და „გონზაგოს მკვლელობის“, როგორც ნაწარმოების რეალობისა და ნაწარმოების ფიქციის ზღვარი. ეს ვლინდება სტოპარდის მთავარი გმირების „ჰამლეტის“ რეალობაში გადასვლის სახითაც. (იხილეთ დანართი 12)

„არკადიას“ შემთხვევა კი პირიქით არის. ემა ბოვარის თანამედროვე ეპოქაში გადმოსვლის მსგავსად, რომანტიზმის ეპოქის გმირები თანამედროვე ეპოქის სცენაზე თანამედროვე პერსონაჟების გვერდით ჩნდებიან, რაც მაყურებელსა თუ მკითხველში ქმნის აზრს, რომ ორივე ეპოქის გმირები პოსტმოდერნისტული თეატრალური სცენის ერთ რეალობაში, თანამედროვე რეალობაში იმყოფებიან, ხოლო თუ ამას რომანტიკული ეპოქის მაყურებელთა თვალთ შეგხედავთ, ისინი იფიქრებდნენ პირიქით, რომ თანამედროვე ეპოქის გმირები რომანტიზმის ეპოქაში აღმოჩნდნენ, რადგან თანამედროვე პერიოდის პროტაგონისტებიც რეგენტის სტილის სამოსელით არიან შემოსილნი.

ქვემოთ მოცემული სქემა სტოპარდის თეატრის როგორც დროის მანქანის იდეის გაგების მცდელობაა, რომელიც ლიტერატურულ გმირებს სხვადასხვა ეპოქასა და ნაწარმოებს შორის მოგზაურობით უზრუნველყოფს.



წინამდებარე სქემა მცდელობაა ნათელი მოჰფინოს ზემოთ დასმულ კითხვებს თუ როგორ მოძრაობენ ლიტერატურული გმირები სხვადასხვა ეპოქის სცენიდან სცენაზე და ამასთან ერთად როგორი წრიულობაა გმირების ამგვარ მოძრაობაში.

როგორც სქემიდან ჩანს ნახაზის შუაში სცენაა, რომელსაც შეიძლება მარადიული, უდროო სცენა ვუწოდოთ. ე.წ. ზედროული სცენის გარშემო კი წრიული გზაა, რომლის გარშემოც მოძრაობენ სტოპარდის გმირები. წრიულობაში ვლინდება არა მხოლოდ სტოპარდის თეატრის კავშირი ბეკეტის, პინტერის თუ იუნესკოს აბსურდის თეატრის პრინციპებთან, არამედ მთავარი გმირების მხრიდან მოვლენების განმეორებადობის განცდაც.

სქემაზე მოცემული მარადიული სცენის გარშემო ნაჩვენებია კონკრეტული ეპოქები, რომელსაც კონკრეტული ეპოქის პერიოდის სცენა აქვს, სადაც კონკრეტული ეპოქის ესთეტიკის თუ მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენით მიმდინარეობს ესა თუ ის პიესა თუ ლიტერატურული ნაწარმოები ან თუნდაც იმ ეპოქის რეალური ყოფა. მაგრამ ამგვარი ეპოქის თეატრალურ სცენასა თუ რეალობაში სხვადასხვა ლიტერატურული გმირებიც ჩნდებიან, რომელთა იქ არსებობა კონკრეტული ეპოქისათვის აბსოლუტურად გაუგებარია, როგორც ეს სტოპარდთან იმავე როზენკრანცი და გილდენსტერნის შექსპირის სცენაზე ჰამბურგერის, თვითმფრინავის თუ თანამედროვე ინგლისური ენის ცოდნის ეპიზოდებით არის ნაჩვენები.

ამგვარად პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში მოქმედი სტოპარდის თეატრი, პოსტმოდერნისტული ტექნიკის გამოყენებით სხვადასხვა ეპოქების ლიტერატურული ნაწარმოებების სცენებიდან პერსონაჟების კოპირებით, ახდენს საკუთარი თეატრის თუ ლიტერატურული ნაწარმოების და პერსონაჟების შექმნას, რომლებიც იმავდროულად სხვა ეპოქის პერსონაჟებიც არიან. ამიტომ მათი მოგზაურობა საკუთარი ისტორიული რეალობის თეატრალურ სცენაზე, ერთი მხრივ ბუნებრივია, თუმცა მეორე მხრივ გასაკვირიც, რითაც თანამედროვე მაყურებლის თვალწინ პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი მხატვრული ხერხი მეტა-თეატრი თამაშდება.

თუმცა საინტერესოა ის უმთავრესი ზედროული სცენის დატვირთვა, რომლის გარშემოც მიდი-მოდთან პერსონაჟები კონკრეტული ეპოქის კონკრეტულ სცენაზე. ეს ზედროული სცენა ის იდეალური, პირველი, მარადიული სცენაა, რომლის ცქერიდანაც შექმნა პლატონის დემიურგოსმა ის სამყარო, რომელსაც ჩვენ რეალობას, ხოლო შექსპირი, „სამყაროს სცენას“ უწოდებს, რომელზეც ჩვენ ადამიანები მსახიობების როლს ვასრულებთ. ამიტომაც არის ერთი დიდი სცენის გარშემო პატარ-პატარა ეპოქალური სცენები.

სტოპარდის ფილმი „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ ხომ მთავარი გმირების გზაზე სვლით იხსნება, გზა, რომელიც წარსულს აწმყოსთან ან კიდევ პირიქით აწმყოს წარსულთან აკავშირებს, რომელიც ზემოთ მოყვანილი ნახაზის მიხედვით დემიურგოსული მარადიული სცენის

გარშემოა გავლენები. მთელი დრამა მას შემდეგ იწყება, როცა მთავარ გმირებს იმავე გზაზე თეატრი ხვდებათ, საიდანაც იწყება პიესის იმგვარი რეალობის შექმნა, რომელსაც ჩვენ პოსტმოდერნიზმი ვუწოდებთ და საიდანაც ისინი გარდაისახებიან „ჰამლეტის“ რეალობაში, რომელიც იმავე გზაზე, იმავე თეატრის სცენაზე მიმდინარეობს, რომელიც პიესის დასაწყისში დაიწყო. (იხილეთ დანართი 13) საფიქრებელია რომელი ეპოქის სცენა იქნება ამ გზაზე მოსიარულე თეატრის შემდეგი გაჩერება.

ამგვარად წინამდებარე თავის კვლევამ აჩვენა, რომ პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა დიდ გავლენას ახდენს, როგორც სტოპარდის შემოქმედებაზე, ასევე თანამედროვე ლიტერატურაზე, ხელოვნებასა და სოციალურ ყოფაზე. ამგვარი გავლენა გამოიხატება თანამედროვე ცხოვრებაში რეალობის დადგენის პრობლემურობაშიც, ორიგინალის ასლისაგან გარჩევის, ტყუილის ჭეშმარიტებისგან განსხვავების საქმეშიც. ამგვარი გაურკვევლობის და ქაოსის შექმნას პოსტმოდერნისტულ სამყაროში ტექნოლოგიაზე დამყარებული მეცნიერება და მასმედია განაპირობებს, რომლის მიკროკოსმოსად ამერიკა, კალიფორნია, უფრო ზუსტად კი ჰოლივუდი გვევლინება. ამგვარმა მიკროკოსმოსმა თანამედროვე რეალობის კინომატოგრაფირება მოახდინა, რაც გულისხმობს რეალური რეალობის კინოს რეალობით ჩანაცვლებას, სინამდვილის ფიქციით გარდაქმნას ანუ ეკრანის რეალობა იქცა სინამდვილედ.

კვლევამ გვიჩვენა, რომ ჰოლივუდის და კინოს მსგავსად სიმულაციური სამყაროს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მაგალითი „დისნეის სამყაროცაა“, სადაც ადამიანი სხვადასხვაგვარი ფიქციური სინამდვილის ნაწილად იქცევა და პირიქით, იქმნება ისეთი პირობები, როცა შესაძლებელია დისნეის და კინოს ფიქციური გმირები რეალურ გმირებად იქცნენ. უფრო მეტიც, დისნეის პარკის სამყაროში რეალური ადამიანები უფრო ფიქციურია, ვიდრე მართლაც გამოგონილი, ფიქციური გმირები. შესაბამისად, დისნეის და ჰოლივუდის მიერ შემოთავაზებული სინამდვილე მომავლის მიკრომოდელს წარმოადგენს. ამგვარი ჰიპერრეალობის შექმნაზე ტრანსნაციონალური ფინანსური ორგანიზაციებიც ზრუნავენ. დისნეის მიკროსამყაროს მსგავსად, არსებულ ჰიპერრეალურ ყოფაში ადამიანის ცხოვრების, მისი თავისუფლების,

განათლების და ინდივიდუალიზმის ხარისხის განმსაზღვრელ ფაქტორად ფული იქცა.

შესაბამისად, სტოპარდის პიესის გმირების, როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ინტერესი რენესანსის ეპოქისა და შექსპირის „ჰამლეტის“ მიმართ, თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში შექმნილი ქაოსურობით, არარეალურობით და გაურკვეველობით მოტივირებული ქცევის ზუსტი ასახვაა, რადგან ახლა ადამიანები უკვე ვეღარ არკვევენ სად არის და რა არის მათი ნამდვილი (ჰეშმარიტი) სინამდვილე. აქედან გამომდინარე, სტოპარდის მთავარი გმირების ინტერესი და რენესანსისკენ მიბრუნების მცდელობა ჰეშმარიტის, გაუყალბებელის ძიებას ასახავს, რომელიც თავად გმირებისათვის მაინც ფიქციაა.

კვლევაში დასაბუთებულია სტოპარდის პიესაში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ პოსტმოდერნისტული ელემენტების არსებობა და გმირების კავშირს პოსტმოდერნისტულ ეპოქასთან, რაც კიდევ უფრო ნათლად ჩანს სტოპარდის იმავე სახელწოდების ფილმში, კერძოდ:

1. მიუხედავად იმისა, რომ პიესაც და ფილმიც შექსპირის ეპოქას ასახავს, მთავარი პერსონაჟები თანამედროვე ინგლისურით მეტყველებენ;
2. ფილმში როზენკრანცის ჭამის ეპიზოდში „ბიგ მაკის“ მსგავსი ჰამბურგერი ჩნდება;
3. ფილმში ჩანს რომ შექსპირის ეპოქაში მცხოვრებმა როზენკრანცმა იცის თვითმფრინავის არსებობის შესახებ;
4. გმირების მიერ მონეტების აგდების ეპიზოდში მინიშნებულია პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ფულის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე, როგორც ადამიანთა ცხოვრების საზრისულად განმსაზღვრელ ერთ-ერთ უმთავრეს ფაქტორზე.

თუმცა ის მთავარი, რაც ამ ორი ეპოქის კავშირს ქმნის არის რენესანსული ეპოქის დრამის „ჰამლეტის“ და პოსტმოდერნისტული ეპოქის დრამის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ მხატრული გააზრება, რაც შემდეგში მდგომარეობს: პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისა და ეპოქისათვის, შექსპირისეული „მაღალი კულტურის“ გამომხატველი „ჰამლეტი“ და ჰამლეტური იდეები გაუგებარი და ხშირ შემთხვევაში მიუღებელი

ადმოჩნდა, რადგან პოსტმოდერნისტულ კულტურულ სივრცეში „პოპ-კულტურა“, იგივე „მასკულტურა“ შექსპირისეულ „მაღალ კულტურას“ გაუთანაბრდა, რაც კარგად არის ნაჩვენები სტოპარდის პიესაში. სტოპარდის მთავარი გმირი არა ჰამლეტი და მისი იდეებია, არამედ „ჰამლეტის“ ეპიზოდური („მასობრივი“) პერსონაჟები, რომლებიც „დაბალი კულტურის“ მხატვრული რეპრეზენტაციას წარმოადგენენ. სტოპარდის თანამედროვე გმირები „მაღალი კულტურის“ პერსონაჟების ასლებია. სტოპარდის პიესაში პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი „პერფორმანსი“ მოთამაშე-გმირის თეატრის სახით არის ნაჩვენები. ამგვარი „პერფორმანსისთვის“ საჭიროა ნიღაბი, რომლითაც მთავარი გმირები სახარებისეულ „მამაო ჩვენოს“ ლოცვას ანაცვალებენ. აქ კარგად ჩანს თუ როგორ ხდება პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებისა და ეპოქაში სინამდვილის კარნავალად გადაქცევა.

პოსტმოდერნიზმის ელემენტების არსებობა ვლინდება არა მხოლოდ პერსონაჟების კოპირებასა და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი წარსულის ირონიზებაში, ასევე „პასტიშის“ ტექნიკის გამოყენებაში, არამედ კონკრეტული ისტორიული მოვლენის განმეორებადობასა და იმ მეცნიერული თემატიკაში, რაც ნიუტონის და ადამ და ევას ვაშლის ეპიზოდში ვლინდება. ამით ავტორი მიანიშნებს, რომ თანამედროვე ადამიანისათვის სამყაროს ნიუტონისეულმა ანუ მექანიკურ-დეტერმინისტულმა აღქმამ ისეთივე მნიშვნელობა შეიძინა, როგორც ეს სამყაროს ბიბლიურ აღქმას ჰქონდა. სტოპარდის ამ პიესაში პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა ვლინდება „მეტა“ ტექნიკის გამოყენებაშიც, რაც პიესაში „მეტათეატრის“ სახით ვლინდება.

II თავი

პლატონის და ბიბლიის პოსტმოდერნისტული გააზრება ტომ სტოპარდის პიესაში „მოხტუნავენი“

- ა. ტომ სტოპარდი პოსტმოდერნისტი;
 - ბ. ტომ სტოპარდი უარყოფს პოსტმოდერნიზმს.
- ორივე ერთი და იგივეა.

მაიკლ ვანდენ ჰეუველი

1967 წელს „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ წარმატების შემდეგ ტომ სტოპარდი არა მხოლოდ კრიტიკოსების დაკვირვების ობიექტად, არამედ ლონდონის ნაციონალური თეატრის სამიზნეც აღმოჩნდა. ბრიტანეთის მთავარი თეატრალური სივრცე სულმოუთქმელად ელოდა მის მეორე მნიშვნელოვან ქმნილებას, რადგან დარწმუნებულნი იყვნენ იმაში, რომ სტოპარდის სახით რეალურად დიდი ტალანტის მქონე დრამატურგთან ჰქონდათ საქმე. ამით იყო განპირობებული ნაციონალური თეატრის ინტერესი, სტოპარდის მეორე მნიშვნელოვანი პიესის „მოხტუნავენის“ მიმართ.

1968 წლისთვის „მოხტუნავენის“ რამდენიმე გვერდი უკვე დაწერილი ჰქონდა ავტორს, თუმცა ჯერ პირად ცხოვრებაში პირველ ცოლთან განშორებამ, სასამართლო დავებმა და შემდეგ რადიო თუ ტელე პიესებმა მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პიესის შექმნა რამდენიმე წლით შეაფერხა. „მოხტუნავენის“ შექმნის საფუძველი ტელე პიესა „სხვა მთვარე, რომელსაც დედამიწა ჰქვია“ (*Another Moon Called Earth*) გახდა (ფლეშინგი 2001: 82).

„მოხტუნავენის“ სამი განსხვავებული გამოცემა არსებობს. პირველი ვარიანტი დაიბეჭდა 1972 წლის 2 თებერვალს, ლონდონის ნაციონალურ

თეატრში გამართული პრემიერის მიხედვით. მეორე გამოცემა მიეკუთვნება 1973 წელს, როდესაც ნაციონალურ თეატრის სცენაზე დაბრუნდა წარმოდგენა, ხოლო „მოსტუნავენის“ მესამე ვერსია 1976 წლის ვერსიაა, რომლითაც ნაციონალური თეატრის დასმა ლონდონის სამხრეთ სანაპიროზე, „ლიტელტონის“ თეატრში აღადგინა სტოპარდის პიესის ჩვენება (ფლემინგი 2001: 85). წინამდებარე მსჯელობა ემყარება 1972 წლის პრემიერის ვერსიის გამოცემას.

„მოსტუნავენი“ წვეულებით იხსნება, რომელიც მორალური ფილოსოფიის პროფესორის ჯორჯ მურის სახლში იმართება, რომლის მასპინძელიც პროფესორის მეუღლე, კარიერა ნაადრევად მიტოვებული, კაბარეს მომღერალი უმშვენიერესი დოროთი მურია. ავტორი ამ წვეულების სახით პოსტმოდერნისტული ეპოქის გადმოსახედიდან, პიესაში რამდენიმე მნიშვნელოვან თემას და პრობლემას აყალიბებს, რაზეც დაშენებულია პიესის მთელი აზრი და იდეა. ამიტომ სანამ უშუალოდ განსახილველ საკითხზე გადავიდოდე, ორიოდე სიტყვით მინდა ვისაუბრო იმ შინაარსობრივ და სიუჟეტურ ხაზზე, რომელსაც ავტორი პოსტმოდერნისტული სამყაროს ჭრილში განიხილავს.

პირველი, „მოსტუნავენის“ მთავარი მოქმედი პერსონაჟების, მორალური ფილოსოფიის პროფესორის ჯორჯ მურისა და მისი მეუღლის კაბარეს მომღერლის დოთის დაოჯახება და ერთ სახლში თანაცხოვრებაა. ავტორი პერსონაჟების შეწყვილებით, მხატრულად გვიჩვენებს ორი განსხვავებული ხედვის, აზროვნებისა და კულტურის, ე.წ. „მაღალი კულტურისა“ და „პოპ კულტურის“ შეუღლებას, კულტურულ თანასწორუფლებიანობას, რაც, როგორც ცნობილია დამახასიათებელია პოსტმოდერნისტული ეპოქისათვის.

მეორე ასეთი ნიშანი პიესაში წვეულებაა, რომელიც რადიკალურ-ლიბერალური პარტიის ანუ ახალი პოლიტიკური იდეოლოგიის ძალაუფლებაში მოსვლის და გამარჯვების აღსანიშნად იმართება, რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ იმ პოლიტიკური ძალის სინონიმად, რომელიც პოსტმოდერნისტული ეპოქის მსოფლმხედველობის წარმართვას ცდილობს. ზემო ორ ფაქტორთან ერთად პიესის პოსტმოდერნისტულ შტრიხზე მიუთითებს სცენაზე ეკრანის არსებობა, სადაც ბრიტანელი კოსმონავტების

მთვარეზე სეირნობა და იქ განვითარებული დრამატული მოვლენების სატელევიზიო ჩვენებაა ასახული, რომელიც სცენაზე მიმდინარე მოვლენების პარალელურად მიმდინარეობს. ამ შემთხვევაში ავტორის მიზანი მსოფლიოში ტექნოლოგიების განვითარებისა და საზოგადოებაზე მასმედიისა და ტელევიზიის ზეგავლენის ჩვენებაა.

მეოთხე, პოსტმოდერნისტული ტექნიკისათვის დამახასიათებელი ელემენტი, რომელსაც ავტორი პიესის დასაწყისში, პიესის სამშენებლო მასალად იყენებს რადიკალ-ლიბერალ მოხტუნავე ფილოსოფოსთა გიმნასტიკური გუნდია, რომელიც სცენაზე ცოცხალი პირამიდის აღმართვას ცდილობს, თუმცა დროებით, რადგან იარაღის გასროლის შემდეგ ერთ-ერთი ფილოსოფოსი კვდება და ცოცხლად აღმართული პირამიდა იშლება. პიესის დასაწყისშივე სიკვდილის თემატიკასთან ერთად ავტორი დეტექტიურ სიუჟეტს “whodunit” („ვინ ჩაიდინა“) ანვითარებს, რადგან მონაწილე პერსონაჟებისთვის მკვლელის ვინაობა უცნობია, ხოლო ამგვარი დეტექტიური სიუჟეტი კი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი მახასიათებელია.

რვა ადამიანისაგან შემდგარ ფილოსოფოს-გიმნასტიკოსთა გუნდს უბრალო დატვირთვა არ უნდა ჰქონდეს პიესაში. მით უფრო მაშინ, როცა ისინი პიესის დასაწყისსა (სტოპარდი 1972: 20) და დასასრულს (სტოპარდი 1972: 86) პირამიდის ფორმის რვა კაციან ფიგურას ქმნიან სცენაზე, ხოლო მკვლელობის შემდეგ რვა კაციდან შვიდი(!) რჩება, რაც ბუნებრივია პირამიდის დაშლის მიზეზი ხდება.

როგორც ვხედავთ პიესის დასაწყისში პირამიდის სახით, პირდაპირ თუ ირიბად გარკვეული ტიპის სიმბოლიკასთან თუ სემიოტიკური მნიშვნელობის რიცხვებთან გვაქვს საქმე, სადაც ჩადებულა ავტორის მთელი სათქმელი, მისი ფილოსოფია.

რა პრობლემაა დასმული პიესაში?

როგორც თავად სტოპარდი ამბობს, მისი სურვილი იყო თეისტური პიესის შექმნა, რომელიც გავრცელებული აზრის საწინააღმდეგო იქნებოდა, თითქოს ის ვისაც ღმერთის სჯერა გარკვეული აზრით ხეიბარია, რომელიც ღმერთს ყავარჯნად იყენებს. სტოპარდის აზრით ამგვარი ათეისტური აზრის მატარებელი ადამიანები შეიძლება თავად იყვნენ ხეიბრები, რომელთაც არ

შესწევთ ძალა იცხოვრონ ღმერთის არსებობის იდეით (ფლემინგი 2001: 84). ხოლო კენეტ ტინანის აზრით, „მოხტუნავენი“ არის ფარსი, რომლის უმთავრესი მიზანი ღმერთის არსებობის მტკიცებაა. ის არის ტრანსცენდენტული მორალური ღირებულებების იუმორისტული დაცვა და პრაგმატული მატერიალიზმის წინააღმდეგ გალაშქრება (ფლემინგი 2001: 82).

როგორც ვხედავთ, კენეტ ტინანის და თავად ავტორის მხრიდანაც პიესაში დასმული მთავარი პრობლემა, სამყაროში გაბატონებული ახალი მსოფლმხედველობრივი ფილოსოფიაა, რომელიც პრაგმატული პოზიტივიზმის სახით და პოლიტიკაში ახალი პოლიტიკური მოძრაობის რადიკალ-ლიბერალების მოსვლით არის ნაჩვენები, ხოლო ამ ყველაფერს ადამიანის მთვარეზე ასვლაც დაემატა, რამაც ადამიანს თავდაჯერებულობა და სამყაროსადმი მეცნიერულ-ტექნოლოგიური რწმენა უფრო მეტად განუმტკიცა. ანუ ავტორი პიესის დასაწყისშივე პოსტმოდერნისტული ტექნიკის მეშვეობით ხაზავს იმ რეალობას, რომ პიესის სამოქმედო დრო პოსტმოდერნისტულია, ხოლო პიესის მთავარი თემა და პრობლემა კი პოსტმოდერნულ სამყაროში ღმერთის არსებობა-არარსებობაა.

სად ჩანს ეს პრობლემა?

ამ კითხვაზე პასუხის მისაღებად კრიტიკოსები პიესაში უამრავ ეპიზოდს განიხილავენ, რომელიც ძირითადად ჯორჯის და არჩის ფილოსოფიურ შეხედულებებშია ჩამალული თუ განხილული, მაგრამ არავინ ეხება თანამედროვე სამყაროში ღმერთის არსებობის თუ არარსებობის თემატიკას პიესის პირველივე აბზაცებში, რომელიც სემიოტიკურ სამოსელშია გამოწყობილი და როგორც აღვნიშნე ნაწარმოების საფუძველთა საფუძველია.

1994 წელს, სტოპარდი აღმოაჩენს, რომ მას წინაპრებში ერთი ებრაელის ნაცლად ოთხი ჰყოლია (ქელი 2001: 34), რომლებიც ნაცისტების საკონცენტრაციო ბანაკში დაიღუპნენ. ამ ფაქტთან დაკავშირებით 1999 წლიდან გაზეთებში ჩნდება სტატიები, სადაც კრიტიკოსები სტოპარდის ორ ბუნებიანობაზე იწყებენ საუბარს (ქელი 2001: 35). სტოპარდთან ეს პიროვნული დუალიზმი, რომელიც ტომიკიდან სერ ტომამდე, შტრაუსლერიდან სტოპარდამდე, ებრაელობიდან არაებრაელობამდე, ჩეხობიდან ინგლისელობამდე, დრამატურგობიდან სცენარისტობამდე ჩანდა ბუნებრივია

მის შემოქმედებაშიც გამოვლინდა, როგორც ეს ჩანს ერთი მხრივ როზენკრანცის და მეორე მხრივ გილდენსტერნის პერსონაჟში, ასევე „არკადიას“ რომანტიკული და რაციონალური სულის დაპირისპირებასა და სამყაროს ნიუტონისებურ და ბიბლიურ აღქმაში, რომელიც ვაშლის ორმაგი ინტერპრეტირებით არის ნაჩვენები. ზემოთ ჩამოთვლილი დუალიზმის ნიუანსები მეტ-ნაკლებად ხილულია მკითხველისა თუ მაყურებლის თვალისათვის. საინტერესოა ის სემიოტიკური თუ სიმბოლური არაპირდაპირი გზავნილები, რომლითაც გაჯერებულია სტოპარდის შემოქმედება, განსაკუთრებით კი „მოხტუნავენი“, რაც პიესის პირველსავე გვერდებში პირამიდის ანუ სამკუთხედის სახით არის ნაჩვენები.

რისი აღმნიშვნელი შეიძლება იყოს რვა მოხტუნავე ფილოსოფოსის მიერ შექმნილი პირამიდა?

პირველი, საიდანაც პირამიდის ანალიზი შეიძლება დავიწყოთ, ალბათ არის პლატონის „ტიმეოსი“, სადაც დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი, ყველაფრის საწყისად სამკუთხედს მიიჩნევს, საიდანაც ოთხი გვარი (ოთხი სტიქიონი) იღებს დასაბამს (პლატონი 1994: 315).

„კოსმოსის შექმნას რომ შეუდგა, ღმერთმა, უწინარეს ყოვლისა, ეს ოთხი საწყისი (იგულისხმება ცეცხლი, წყალი, მიწა და ჰაერი. დ.მ.) მოაწესრიგა იდეებისა და რიცხვების მეშვეობით“ (პლატონი 1994: 313). ამის შემდეგ „ტიმეოსის“ ავტორი ამ ოთხ სტიქიონს როგორც სხეულებს ისე განიხილავს, როგორც სიღრმის მქონეს და როგორც ცნობილია, ნებისმიერი სიღრმე გარემოცული უნდა იყოს ზედაპირისა თუ სიბრტყის ბუნებით და მას მერე პლატონი მიდის იმ მსჯელობამდე, რომ „ყოველი ბრტყელი ზედაპირი სამკუთხედებისაგან შედგება“ (პლატონი 1994: 314). (იხილეთ სურათი A) უფრო მკაფიო რომ გახდეს ჩემი მსჯელობა, ვფიქრობ, პირამიდის, როგორც სამკუთხედის, უკეთ განმარტებისათვის საჭიროა ამ კონკრეტული ეპიზოდის ბაჩანა ბრეგვაძისეული კომენტარი დავეუროთ. „აქ პლატონი მარტო იმას როდი გულისხმობს, რომ სამკუთხედია პირველი უმარტივესი, ელემენტარული გეომეტრიული ფიგურა. არა, პლატონის „სამკუთხედს“ თავისი ღრმად სიმბოლური მნიშვნელობაც აქვს: ის წარმოადგენს „ტიმეოსის“ მთელ „სამებას“, რომლის პირველი წევრია სამყაროს შემოქმედი („პოიეტეს“) და

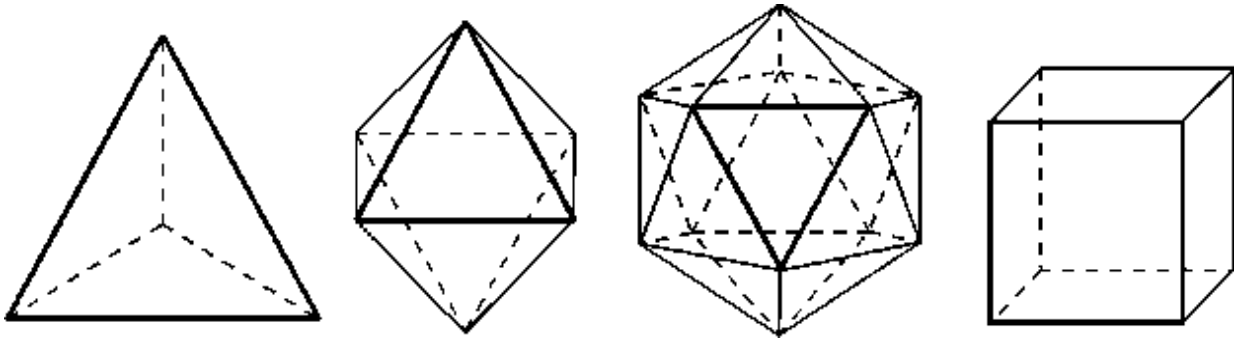
მამა („პატერ“), ჭეშმარიტი არსი („ტო ონტოს ონ“), უცვლელობის, წარუვალობის, თვითიგივეობის, ყოველის ერთობის მარადიული საწყისი – „ერთი“ („ტოჰენ“) ანუ „მონადა“, მეორე – ყოველისმიმრქმელი („პანდესეს“) მატერია, ყოველგვარი დაბადების ძიბა („ტითენე“) და დედა („მატერ“), ამორფულობის განუსაზღვრელობის პრინციპი, ანუ „ორი“ – „დიადა“ („დიას აორისტოს“ – „განუსაზღვრელი ორი“); მესამე კი – ერთის გაორებით, ანუ „მონადის“ „დიადაში“ გადასვლით წარმოქმნილი გრძობად-კონკრეტული სამყარო (შვილი), რომელიც ერთდროულად წილნაყარია, როგორც მამის, ისე დედის ბუნებასთან...“ „სამკუთხედი არის პირველი გეომეტრიული ფიგურა – წერს სანტიაგო არგუელერიო, – რომელიც სამყაროს შექმნისას ვლინდება“ (პლატონი 1994: 430, კომენტ.197).

ამის შემდგომ დიდი ბერძენი მოაზროვნე „ტიმეოსში“ იწყებს სამკუთხედების მეშვეობით სამყაროს შექმნის გეომეტრიულ ამოხსნას, სადაც როგორც აღვნიშნე ყველაფრის საწყისი სამია, სამკუთხედია და იგი სამ სახედ ჰყოფს ამ გეომეტრიულ ფიგურებს. თუმცა შენიშნავს, რომ „მართალია, ოთხივე გვარი ჩვენს მიერ არჩეული სამკუთხედებისაგან იღებს დასაბამს, მაგრამ სამი გვარი ერთი და იმავე – არატოლფერდა სამკუთხედებისაგან იბადება, ხოლო მეოთხე – ტოლფერდა სამკუთხედებისაგან; ეს კი ნიშნავს, რომ ოთხივეს როდი შეუძლია დაშლისას ერთი მეორედ გარდაიქმნას და ერთმანეთისაგან დაიბადოს მრავალი მცირე ოდენობის უფრო დიდ ოდენობათა ნაკლებ სიმრავლედ გაერთიანების გზით, ანდა პირუკუ. ასე რომ, ოთხი კი არა მხოლოდ პირველი სამი გვარი თუ შეიძლება დაიბადოს ერთმანეთისგან“ (პლატონი 1994: 315).

პირველი სახე ყველაზე მცირე ნაწილებისაგან შედგება, რომლის პირველსაწყისი, რა თქმა უნდა, სამკუთხედია, სადაც ჰიპოტენუზა პატარა კათეტზე ორჯერ უფრო გრძელია (პლატონი 1994: 315). (იხ. ილუსტრაცია 1) „მეორე სახეც იმავე სამკუთხედისაგან იგება: რვა ტოლგვერდა სამკუთხედი ერთდება, რათა ოთხ-ოთხი ბრტყელი კუთხით შეადგინონ თითო სივრცული კუთხე. როცა ამნაირი სივრცული კუთხე ექვსი გვექნება, მეორე სხეულის აგება დამთავრებულია“ (პლატონი 1994: 316). (იხ. ილუსტრაცია 2) ამის შემდგომ მსჯელობაა მესამე სახეზე, რომლის ასაგებადაც საჭიროა, როგორც

პლატონი ამბობს, „ორჯერ სამოცი დასაბამიერი სამკუთხედი და თორმეტი სივრცული კუთხე, რომელთაგანაც თითოეული, ხუთ-ხუთი ტოლგვერდა სამკუთხედის სიბრტყითაა გარემოცული, ასე რომ, მთელ სხეულს ოცი წახნაგი აქვს, რომელთაგანაც თითოეული ტოლგვერდა სამკუთხედებად გვევლინება. (იხ. ილუსტრაცია 3) ამ სამი სხეულის დაბადებით ამოიწურა პირველსაწყისის დანიშნულება. რაც შეეხება მეოთხე სამკუთხედს, მან დასაბამი მისცა მეოთხე სახის ბუნებას: ოთხი სამკუთხედი, რომლებიც ერთ წერტილში, როგორც ცენტრში იყრიან თავს, ტოლგვერდა ოთხკუთხედს ქმნიან, ექვსი ამნაირი ოთხკუთხედით იგება რვა სივრცული კუთხე, რომელთაგანაც თითოეული ჰარმონიულად მოცულია სამ-სამი ბრტყელი კუთხით. ამნაირად აგებულ სხეულს კუბის ფორმა აქვს, რომლის წახნაგებადაც ექვსი ტოლგვერდა ოთხკუთხედი გვევლინება“ (პლატონი 1994: 316). (იხ. ილუსტრაცია 4) პლატონისეულ ფილოსოფიურ მსჯელობაში რომ არ გადავარდეთ, გამოვყოფ იმ მნიშვნელოვან დეტალს, რომელიც შესაძლოა ჩადებული იყოს სტოპარდის „მოხტუნავენის“ აზრობრივ საფუძვლებში. ეს არის, რა თქმა უნდა, პლატონურ სამკუთხედთან ერთად, მისი ოთხი სახიდან პირველი, სადაც საუბარია ტოლგვერდა სამკუთხედზე ანუ პირამიდაზე ანუ ტეტრაედრზე. შემდგომ ამისა პლატონი „ტიმეოსში“ ოთხი გვარის, ოთხი სტიქიონის რანგირებას ახდენს, როგორც სამყაროს შემადგენელ ელემენტებად და საბოლოოდ მიდის იმ დასკვნამდე, რომ „დაბადებით მოცულობის მქონე პირამიდის ფორმა იყო ცეცხლის პირველსაწყისიცა და თესლიც; მეორე – ჰაერი, მესამე კი – წყალი“ (პლატონი 1994: 317). ანუ სამკუთხედთან ერთად პირველსაწყისად და თესლად სამკუთხედის ერთ-ერთი სახე, პირამიდის ფორმაა. ხოლო რაც შეეხება ოთხი გვარიდან ყველაზე მძიმეს, მიწას, ის პლატონმა კუბის ფორმას მიაწერა (პლატონი 1994: 316).

სურათი A



ილუსტ. 1 (ტეტრაედრი) ილუსტ. 2 (ოქტაედრი) ილუსტ. 3 (იკოსაედრი) ილუსტ. 4 (მიწა)

ჩვენ ვიცით, რომ „მოსტუნავენის“ ფილოსოფოსები ცდილობენ რვა კაციანი პირამიდისეული სამკუთხედი შექმნან (სტოპარდი 1972: 20). ანუ პირამიდასთან ერთად ფიგურირებს ციფრი რვა.

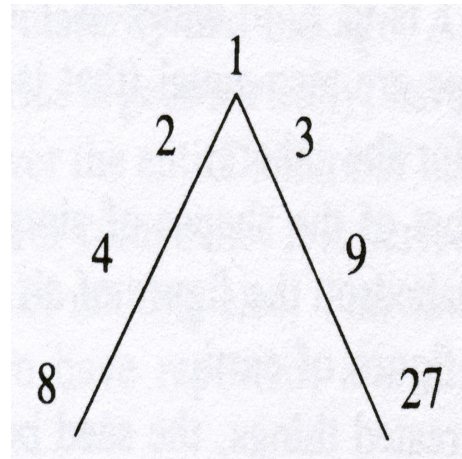
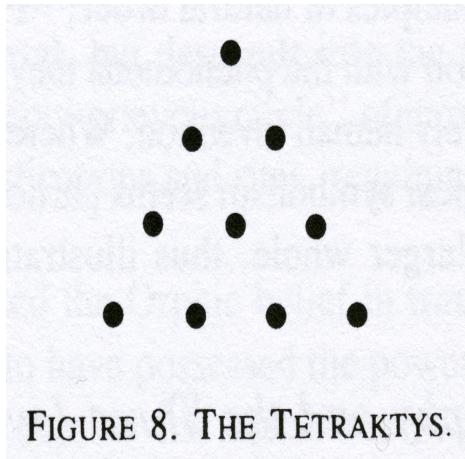
რისი აღნიშნული შეიძლება იყოს რვა?

შესაძლოა სტოპარდი რვა ფილოსოფოსის გამოყენებით პლატონურ ტეტრაედრთან ერთად პითაგორელთა მოძღვრებასაც გულისხმობდა, სადაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ორი პროპორციიდან პირველს, რომლის რიცხვები, 1,2,3,4 ქმნიან ე.წ. „ტეტრაქტისს“, ანუ „ოთხებს“, რომელნიც პითაგორელთა მოძღვრების მიხედვით იმარხავენ რიცხვთა მთელ სისავსეს, ღვთაებრივ „დეკადას“ – „ათს“, სამყაროს საკრალურ სიმბოლოს, რომლისგანაც გრძნობად-კონრეტული სამყაროს ყველა ნივთი, ყველა საგანი „ოთხებისაგან“ შედგება, იქნება ეს ოთხი გეომეტრიული ელემენტი – წერტილი, ხაზი, სიბრტყე, სხეული თუ ოთხი მატერიალური სტიქიონი –

ცეცხლი, წყალი, მიწა, ჰაერი (პლატონი 1994: 176) (გათრი 1983: 55). (იხილეთ სურათი B)

პითაგორელთა მოძღვრების კომენტირებისას ბაჩანა ბრეგვაძე მართებულად შენიშნავს, რომ „ორი გეომეტრიული პროგრესის შერევის შედეგად მიღებულ რიცხვთა თანმიმდევრულ მწკრივში პირველი 4 რიცხვი (1,2,3,4) სხვა არა არის რა თუ არა პითაგორელთა ღვთაებრივი 10 „დეკადა“ ($1+2+3+4=10$), რომელიც სამყაროს საკრალურ სიმბოლოდ ითვლება პითაგორიზმში და პლატონიზმშიც“ (პლატონი 1994: 176). ხოლო ციფრი რვა შეიძლება იყოს სამგანზომილებიანი, მოცულობის მქონე სხეული, რომელიც, როგორც ამას ბაჩანა ბრეგვაძე აღნიშნავს, „პირველ პროპორციაში (1:2:4:8), რომელსაც პირობითად „დიადური“ ანუ „ორობითი“ ვუწოდეთ, 1 შეესაბამება წერტილს, 2 – ხაზს, 4 – სიბრტყეს ხოლო 8, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სამგანზომილებიანი მოცულობის მქონე სხეულს. სწორედ ამ თანმიმდევრობით გადავდივართ წერტილიდან ხაზზე, ხაზიდან – სიბრტყეზე და სიბრტყიდან – სხეულზე“ (პლატონი 1994: 176-177). (იხ. ილუსტრაცია 5) ხოლო რაც შეეხება პითაგორელთა მეორე პროპორციას, (1:3:9:27) მას შეიძლება „მონადური“ ეწოდოს, რაზეც ბაჩანა ბრეგვაძე აღნიშნავს, რომ „ამ არითმეტიკულ მწკრივსაც პლასტიკური, ფიგურალური ან თუ გნებავთ სხეულებრივი წარმოსახვის პრინციპი უდევს საფუძვლად. პლატონის მიხედვით 3 შეესაბამება კვადრატის გვერდს, 9 ($3*3$) – მის ფართობს, ხოლო 27 ($3*3*3$) – იმ კუბის მოცულობას, რომლის წახნაგადაც გვევლინება ზემოთხსენებული კვადრატი“ (პლატონი 1994: 177). (იხ. ილუსტრაცია 6)

სურათი B



ილუსტრაცია 5 (ტეტრაქტის) ილუსტრაცია 6 (დიადური და მონადური)

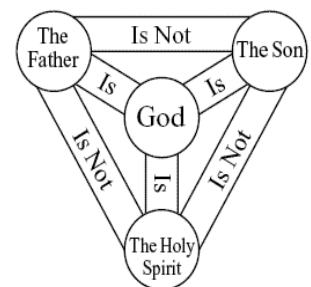
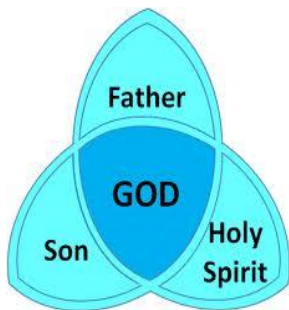
ამ ორი პროპორციის შერევით განაპირობებენ სამყაროს სხეულის ერთარსობასა და მრავლობითობასაც. ზუსტადაც, რომ ამ რაღაც გარკვეული სხეულის შექმნას ცდილობენ პიესაში მოხტუნავე ფილოსოფოსები და ეს სხეული შეიძლება იყოს ახალი სამყარო, ხოლო ამგვარი სამყაროს მშენებლობის მსოფლმხედველობრივი ვერსია შეიძლება იყოს ავტორის დუალისტური ხედვის ერთ-ერთი გამოვლინება.

თუ პლატონურ-პითაგორული ანალიზის მიხედვით რვა ფილოსოფოსის მიერ შექმნილი პირამიდა შეიძლება იყოს სტოპარდის დუალისტური ბუნების ერთ-ერთი გამოვლინება, რა შეიძლება იყოს მეორე?

პლატონთან პირამიდა და სამკუთხედი მუდამ სამის, „სამების“ იდეის გარშემო ბრუნავს. როგორც ზემოთ აღვნიშნე სამი პლატონთან დიდი ტრიადის სახით არის ნაჩვენები ანუ პლატონური სინამდვილის სამი ძირითადი სფერო – „დემიურგოსული პრინციპის ანუ კოსმიური გონების, მატერიისა და გრძნობად-კონკრეტული სამყაროს დიალექტიკური ერთიანობა“ (პლატონი 1994: 117). „ერთის მხრივ იდეალური სინამდვილე, არსის აბსოლუტური სისრულე და სისავსე, მეორეს მხრივ არსებობის სრული უარყოფა, აბსოლუტური არარსი და ბოლოს, არსისა და არარსის დიალექტიკური ერთიანობა“ (პლატონი 1994: 117). ანუ, როგორც ბაჩანა ბრეგვაძე განმარტავს, ის, რაც იბადება, ის, რაშიც იბადება და ის, რის მსგავსებადაც იზრდება და ვითარდება დაბადებული. პირველქმნილი შედარებულია დედასთან, პირველნიმუში – მამასთან, ხოლო შუალედური ბუნება – შვილთან. ანუ დემიურგოსი შედარებულია მამასთან, იდეალურ

ფორმათა მიმღები – დედასთან, ხოლო გრძნობად-კონკრეტული სამყარო, რომელიც პირველნიმუშის ანუ მამისა და პირველნიმუშის იდეალურ ფორმათა მიმღების, მატერიის ანუ დედის ურთიერთშერწყმით იძენს არსებობას, – შვილთან (პლატონი 1994: 117).

„ტიმოსში“ „დემიურგოსი“ და ღმერთი (თეოს) სინონიმებად გვევლინებიან, რადგან პლატონი დემიურგოსულ გონებას ღმერთად სახავს (პლატონი 1994: 137,138). ბუნებრივია ეს შეხედულება აზრთა მრავალმხრივ ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ერთ-ერთი დემიურგოსის ინტერპრეტაცია კი, როგორც ბაჩანა ბრეგვაძე აღნიშნავს, ევროპულ კულტურაში, ქრისტიანიზაციაში „აბსოლუტურ პიროვნებასთან“ ანუ ბიბლიურ ღმერთთან იგივედება (პლატონი 1994: 138). ამ შეხედულებას რომ მიეყვებო და უფრო მეტად განვაგრძოთ, ის პლატონური დიდი ტრიადა, იუდეურ-ქრისტიანულ რეალობაში მამად, ძედ და სული წმინდად გამოისახება, რაც ნიშნავს იმას, რომ სტოპარდის დუალისტური ბუნების და იმ რვა ფილოსოფოსისგან შემდგარი პირამიდის მეორე მხარე შეიძლება იყოს იუდეურ-ქრისტიანული მხარე.



პლატონის და ზოგადად ანტიკური სამყაროს სამკუთხედის გაგების შემდგომ, ჩვენი წელთაღრიცხვით უამრავი ფილოსოფოსი, თეოლოგი თუ ქრისტიანული სამყაროს მიერ წმინდა მამებად შერაცხული სწავლულნი უამრავს საუბრობდნენ სამების ჰიპოსტაზის შესახებ. მათ შორის, რა თქმა უნდა, ნეოპლატონისტებიც იყვნენ. პლოტინუსი (204-70), რომელიც ნეოპლატონიზმის ფუძემდებლად მიიჩნევა, საკუთარ მეტაფიზიკურ შეხედულებებს ყოველწმინდა სამების არსის განხილვით იწყებს, თუმცა არა ისე, როგორც ეს ქრისტიანებს აქვთ განხილული. იგი ყოველწმინდა სამების

რანგირებას ახდენს: პირველს წარმოაჩენს როგორც უპირატესს, მეორეს როგორც უფრო ნაკლებს, ხოლო მესამეს პირველსა და მეორეზე უფრო ქვემოთ მდგომს (რასელი 1946: 272), რაც ქრისტიანული თეოლოგიისათვის მიუღებელია, რადგან მათთვის სამება არის ერთარსი, სამივე ერთმანეთის თანასწორი. ასევე სამების ჰიპოსტაზის შესახებ საუბარია ადრეული ქრისტიანული თეოლოგის, ორიგენეს (185-254) ნაშრომებში. ასევე დიდი თეოლოგისა და ქრისტიანული სწავლების ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენლის წმ. ავგუსტინეს (354-430) ნაშრომში სამების შესახებ, სადაც იგი წერს: „მამა, ძე და სულიწმინდა, მოსილია ერთიანი განუყოფელი არსობით (სუბსტანციით), განუყოფლად თანასწორნი არიან ღვთაებრივი ერთიანობით; ეს სამი ღმერთი კი არა, ერთი ღმერთია“ (წმინდა ავგუსტინე IV).

სამების შესახებ აზრობრივად იგივეს აცალიბებს ასევე დიდი ქრისტიანი და ღვთისმეტყველი იოანე დამასკელი (645-749) და კიდევ მრავალი სხვა თეოლოგი, ღვთისმეტყველი თუ ფილოსოფოსი, რომლებიც სამების ჰიპოსტაზს განიხილავენ, როგორც ფუნდამენტს და საყრდენს იუდეურ-ქრისტიანული რწმენის, ფილოსოფიის თუ მსოფლმხედველობის, რადგან სამება არის ის პირველსაწყისი, აღმატებული ძალა, ღმერთი, რომელიც არის შემოქმედი მთელი სამყაროსი.

სამება, როგორც უმთავრესი ქრისტიანული სიმბოლო, უამრავ ქრისტიანულ კათედრალურში არის გამოსახული, მათ შორის შუა საუკუნეების გოთური არქიტექტურის უბრწყინვალეს ქმნილებაში პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში, სადაც სამის სიმბოლიკა კათედრალის კედლებზეა გამოსახული. (იხილეთ დანართი 14)

ზემოთ მოყვანილი აზრები, თუ შეხედულებები სხვადასხვა მოაზროვნეთა, თუ წმინდა მამათგან მიზნად არ ისახავს იმ დისკუსიაში ჩაბმას, რაც უკვე საუკუნეების მანძილზე სამების ჰიპოსტაზის გარშემო არსებობს, არამედ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სამების იდეა განხილულია იუდეურ-ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიხედვით, სამება როგორც ღმერთის, სამყაროს შემოქმედის ჭრილში.

ახლა კი, სამების ჰიპოსტაზის შესახებ მცირე შესავლის შემდეგ სტოპარდის დუალისტური ბუნების მეორე მხარის უფრო ღრმა ანალიზზე მინდა გავადავიდე, რომელიც „მოსტუნავენში“ რვა ფილოსოფოსის მიერ შექმნილი პირამიდის, იუდეურ-ქრისტიანულ ჭრილში შეიძლება იყოს განხილული. უფრო მკაფიო და ზუსტი რომ იყოს პირამიდის ანუ სამკუთხედის იუდეურ-ქრისტიანული მხარე, შესადარებლად გამოვიყენებ ცნობილი იტალიელი მეცნიერის, სემიოლოგის და მწერლის უმბერტო ეკოს პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის კლასიკად აღიარებულ რომანს „ვარდის სახელს“, რომელიც სტოპარდის პიესაში იუდეურ-ქრისტიანულ სიმბოლიკასთან ერთად კარგად წარმოაჩენს „მოსტუნავენის“ კავშირს პოსტმოდერნიზმთან და პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასთან.

სტოპარდის მსგავსად, უმბერტო ეკოც ნაწარმოების პირველ ნაწილში გვიჩვენებს იმ იდუმალი, სემიოტიკური თუ რელიგიურ-ფილოსოფიური სიმბოლიკით გაჯერებულ ფუნდამენტს, რომელზეც დაშენებულია მთელი ნაწარმოები. ეს მსგავსება შეიძლება დავინახოთ „ვარდის სახელის“ პირველ დღეში (რომანი სულ შვიდი(!) დღისგან ანუ შვიდი თავისგან შედგება), როცა ადსო (მოხრობელი) გადმოგვცემს პირველ ემოციას და ინფორმაციას ჩრდილოეთ იტალიაში მდებარე ბენედიქტელთა მონასტრის ციტადელის შესახებ და რომანის მეექვსე დღის მეცხრე უამზე, როცა მონასტრის წინამძღვარი მონასტრის ციტადელის არქიტექტურულ სიმბოლიკაზე საუბრობს.

ეკოს რომანში სამების ანუ სამკუთხედის ანუ პირამიდის სიმბოლოს მსგავსება სტოპარდის ცოცხალ პირამიდასთან, ციტადელის ფანჯრების სამ წყებად ჭრაში ჩანს, რომელიც ადსოს თქმით კედელს სამების რიტმს უქმნის (ეკო 2011: 46). ციტადელის სამების სიმბოლიკაზე მონასტრის წინამძღვარი უილიამ ბასკევილთან საუბრის დროსაც აღნიშნავს: „შთამბეჭდავი ქმნილებაა, მის პროპორციებში ის უზენაესი წესი მეორდება, რომლითაც ოდესღაც ნოეს კიდობანი აიგო. სამ სართულადაა ნაგები, რამეთუ სამი სამების რიცხვია, აბრაამსაც სამი ანგელოზი გამოეცხადა, სამი დღე დაყო იონამ ვეებერთელა თევზის(!) ფაშეში, სამი დღე გაატარეს სამარეში იესომ და ლაზარემ, სამჯერ შეჰლადა იესომ მამას, ამაცილე სამსალით სავსე თასიო და სამჯერ განმარტოვდა მოციქულებთან სალოცავად. სამჯერ უარყო პეტრემ მაცხოვარი

და სამჯერ გამოეცხადა იესო ოჯახის წევრებს აღდგომის შემდეგ. სამია ღვთიური ნიჭი, სამია წმინდა ენა, სამია სულის ნაწილი, სამგვარნი არიან გონიერი ქმნილებანი: ანგელოზნი, კაცნი და დემონნი, სამნაირად ახასიათებს ბგერას: vox, flatus, pulsus (ტონი, სიმაღლე, რიტმი), სამი ხანა კაცობრიობის ისტორიისა: სჯულის კანონამდე, ეპოქა სჯულის კანონისა და მის შემდეგ“ (ეკო 2011: 698).

მეორე რაც დამაფიქრებელია „მოხტუნავენის“ საფუძველში, ეს, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, არის რვა ფილოსოფოსი, რომლებიც სამ სართულად ქმნიან პირამიდას ანუ სამკუთხედს ანუ სამეხას (სტოპარდი 1972: 20).

აღსო ბენედიქტელთა მონასტრის ციტადელის არქიტექტურაზე და ფანჯრის სამ წყებად ჭრაზე შთაბეჭდილებას ვერ მაღავეს და ამ სიმბოლიკით თავბრუდახვეულს ისეთი განცდა აღეძვრება, რომ მიწაზე ოთხკუთხად(!) დაწყებულ ქმნილებას სულიერად ზეცისაკენ გასამებულს ადრის (ეკო 2011: 46). მონასტრის წინამძღვარიც ციტადელის არქიტექტურაში ციფრი ოთხთან მიმართებით უამრავ ქრისტიანულ თუ ფილოსოფიურ სიმბოლიკაზე მიუთითებს: „თავად კვადრატულ ფორმაშიც არაერთი სულიერი სწავლებაა ჩადებული; ოთხია ქვეყნის მხარე, ოთხია წელიწადის დრო, ოთხია სტიქია, არის ცხელი, ცივი, სველი, მშრალი, არის შობა, ზრდა, სიმწიფე და სიბერე, ოთხგვარნი არიან ცოცხალი არსებანი: ცისა, მიწისა, წყლისა და ჰაერისა, ოთხი ფერისაგან შედგება ცისარტყელა და ოთხ წელიწადში ერთხელაა ნაკიანი წელი“ (ეკო 2011: 699).

როგორც ზემოთ პლატონისეულ პირამიდაზე მსჯელობისას აღვნიშნე, პლატონისეული პირამიდა ოთხებისგან შედგება, ხოლო ციფრი რვა, როგორც „ვარდის სახელში“ ბერი აღსოს პირით უმბერტო ეკო ციტადელის რვაკუთხედზე აღნიშნავს, რვა – ყოველი ოთხკუთხედის სრულყოფილების რიცხვია, რომელსაც ოთხ სახარებას ადრის (ეკო 2011: 46). ანუ „ვარდის სახელის“ ციტადელი და „მოხტუნავენის“ რვა კაციანი ფილოსოფიური პირამიდა, შეიძლება ითქვას, ერთ სიმბოლიკურ არქიტექტურულ ქმნილებას წარმოადგენს, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ასოცირდება სამეხასთან, სამკუთხედთან, პირამიდასთან ანუ იმ აღმატებულ ძალასთან, რომელსაც ანტიკურ სამყაროში სამყაროს შექმნა უკავშირდება, ხოლო იუდეურ-

ქრისტიანულ სამყაროში სამყაროს შემქმნელი სამება ანუ მამა, ძე და სულიწმინდა ანუ ღმერთი.

უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელში“, ისევე, როგორც სტოპარდის „მოსტუნავენშიც“, სამებასთან, პირამიდასთან, სამკუთხედთან, ოთხთან თუ სხვა სიმბოლიკურ მსგავსებებთან ერთად, რომელიც ასოცირდება სამყაროს შექმნის, იუდეურ-ქრისტიანულ თუ პლატონურ შეხედულებასთან, აღსანიშნავია კიდევ ერთი მსგავსება. უმბერტო ეკო „ვარდის სახელის“ დასაწყისში მოხრობელის ანუ აღსოს პირით საუბრობს აღმოსავლეთის მნიშვნელობის შესახებ, რომელიც მკითხველს სამყაროს წარმოშობის იუდეურ-ქრისტიანული შეხედულების აღუზიისაკენ უბიძგებს. „ჩრდილოეთისაკენ მივიწვედით, მაგრამ ბევრჯერ გადაუხვიეთ გზას სხვადასხვა მიმართულებით და ბოლოს დასავლეთში აღმოვჩნდით, თუმცა კი ჩვენი საბოლოო მიზანი აღმოსავლეთი იყო“ (ეკო 2011: 34). იგივე სიმბოლიკაზე საუბრობს ჯორჯ მური „მოსტუნავენის“ დასკვნით ნაწილში, სადაც იგი აღმოსავლეთის ფანჯარას მოიხსენიებს სინათლის ამომავალ მხარედ (სტოპარდი 1972: 88). აღმოსავლეთის ფანჯარა კი ჯიმ ჰანტერის განმარტებით ქრისტიანული ტაძრის საკუროთხვეული ნაწილია, რომელიც ღმერთის არსებობის მხარე და ადგილია (ჰანტერი 2000: 103). ხოლო მათე მოციქული მის სახარებაში აღნიშნავს, რომ ქრისტეს შობის უამს ვარსკვლავი აღმოსავლეთიდან ანათებდა, როგორც მხსნელის დაბადების ადგილი (მათე 2.9). სტოპარდის მხრიდან პიესის დასასრულს აღმოსავლეთის ამგვარი სიმბოლური გააზრება, ისევე როგორც „კოდას“ (“coda”) ნაწილში ადამის და ევას ცოდნის ხის აღნიშვნა (სტოპარდი 1972: 84), და პურის და ღვინის, როგორც ქრისტეს სისხლის და ხორცის სიმბოლოს ფიგურირება (სტოპარდი 1972: 86) პიესაში კიდევ უფრო ამყარებს სტოპარდის ინტერესს იუდეურ-ქრისტიანული ღმერთისა და რელიგიისადმი. ამით ჩვენ ვიგებთ, რომ როგორც ერთი ავტორი, სტოპარდის სახით ასევე მეორე ავტორი ეკოს სახით საკუთარ ნაწარმოების საფუძვლებში, საკრალური სიმბოლიკით აშენებენ საკუთარ შემოქმედებრივ რეალობას და ამ რეალობაში, უპირველეს ყოვლისა, ქმნიან ღმერთს, როგორც რეალური რეალობის შემოქმედს. უფრო ზუსტად კი ნაწარმოების რეალობაში მოქმედი პერსონაჟების მხრიდან მცდელობაა ღმერთის შექმნისა.

რატომ მცდელობა?

როგორც ვიცით, ეკოს ნაწარმოებშიც ისევე, როგორც სტოპარდთან, მთელი ეს სიმბოლიკური ველი ირღვევა, რომელიც ეკოსთან ციტადელის და მონასტრის მეშვიდე დღეს განადგურებაში, ხოლო სტოპარდთან პირამიდის შემქმნელი რვა ფილოსოფოსიდან ერთ-ერთის განადგურებით ვლინდება. ანუ ერთ შემთხვევაშიც და მეორე შემთხვევაშიც მკვლელობაა ამ ღვთაებრიობის თუ საკრალურობის მოშლის მიზეზი, რომელიც ორივე ნაწარმოებში სიმბილიკურ ჭრილშია ნაჩვენები. ერთ შემთხვევაში ეს არის ციტადელის მეშვიდე დღეს განადგურება, რომელსაც წინ იოანეს გამოცხადების მსგავსი აპოკალიფსური სიმბოლოს მატარებელი მკვლელობების მთელი სერია უსწრებდა, ხოლო მეორე შემთხვევაში რვა ფილოსოფოსიდან ერთ-ერთის მკვლელობა, სადაც შედეგად ჩამოშლილი, შეუმდგარი, შვიდი ფილოსოფოსისგან შემდგარი არასრულყოფილი პირამიდა და რიცხვი შვიდი რჩება.

უმბერტო ეკოს რომანის ბოლოს ჩვენ ვიგებთ ამ მკვლელობათა სერიების მიზეზს, რომელსაც შედეგად ზემოთ ნახსენები ღვთაებრივი სიმბოლიკით გაჯერებული არქიტექტურული შედეგის მონასტრის ციტადელის განადგურება მოსდევს. იგივეა სტოპარდის მიერ შექმნილ რვა ფილოსოფოსისგან შემდგარ ასევე ღვთაებრივი სიმბოლიკით გაჯერებული არქიტექტურული ქმნილების ჩამოშლის შემთხვევაშიც, რადგან პიესის მსვლელობისას გაურკვეველია მკვლელობის მიზეზი, რომელიც ანგრევს მთელ იმ სიმბოლიკას, რომელიც ასოცირდება უზენაეს ძაღასთან, სამებასთან ანუ ღმერთთან. მასაშასადამე, ვერ ვილაპარაკებთ რიცხვი შვიდის მნიშვნელობაზე სანამ არ ჩავწვდებით მკვლელობათა მიზეზებს. ამიტომ, მართებულად მიმაჩნია სტოპარდის პიესაში ჯერ ამ მკვლელობების მიზეზი გამოვარკვით და შემდეგ გადავიდეთ რიცხვი შვიდის გარშემო ჩამალული აზრის ამოხსნაზე, მით უფრო მაშინ, როცა სტოპარდი რვა ფილოსოფოსის მიერ შექმნილი პირამიდის რღვევას და მკვლელობების საიდუმლოებას, როგორც პიესის პროლოგში, ასევე პიესის ბოლო ნაწილშიც, „კოდაში“ ანვითარებს.

რა შეიძლება იყოს „მოხტუნავენში“ მკვლელობების მიზეზი?

პიესაში პირამიდის, როგორც სამების სიმბოლიკის აღმნიშვნელის, არსებობა საინტერესო შეიძლება იყოს დროის აღქმის კუთხითაც. როგორც ვიცით, სამყაროში დრო, ისევე, როგორც განზომილება სამია, ისევე, როგორც უამრავი რამ, რაც სამების იდეასთან და ზოგადად ციფრ სამთან არის დაკავშირებული. საინტერესოა წმინდა აგუსტინეს მოსაზრება დროის შესახებ. იგი სვამს კითხვას იმის შესახებ თუ რატომ არ შეიქმნა სამყარო უფრო ადრე? და იქვე პასუხობს, რომ დრო „ადრე“ არ არსებობდა; დრო სამყაროს შექმნასთან ერთად შეიქმნა, ხოლო სამყაროს შემქმნელისთვის ანუ ღმერთისთვის დრო როგორც ასეთი არ არსებობს, რადგან იგი მარადიულია და დროც მისთვის მარად ერთია, აწმყო (რასელი 1946: 330). მაშ, რა არის დრო წმინდა აგუსტინესთვის? მისთვის დრო არის მხოლოდ აწმყო. ბერტრანდ რასელი წმ. აგუსტინეს დროის ცნების შესახებ კომენტარებისას წერს: „წარსული“ უნდა გაიგივდეს მეხსიერებასთან, ხოლო „მომავალი“ – მოლოდინთან, მეხსიერებაც და მოლოდინიც, ორივე აწმყო ფაქტია” (რასელი 1946: 330). მაშ, მოხტუნავენის მიერ შექმნილი პირამიდის ფორმის სხეული, მთელს ზემოთ მოყვანილ სიმბოლიკასთან ერთად, დროის სიმბოლიკასაც შეიძლება ატარებდეს და ეს დროის სიმბოლიკა შეიძლება იყოს წმ. აგუსტინეს დროის თეორია, რაც სტოპარდის ორბუნებიანობიდან, იუდეურ-ქრისტიანულ ბუნებას სრულიად ლოგიკურად ენათესავება. მაშ, წმინდა აგუსტინეს აზრით, სამყაროში სამი დროა, თუმცა ამავედროულად ერთი, აწმყო, ისევე, როგორც წმინდა სამება. შესაძლოა დროის ცნების წმინდა აგუსტინისეული შეხედულებით სტოპარდი ცდილობს იმ დროის, ანუ 1972 წლის აწმყოსკენ გაგვახედოს და იმ პერიოდის მნიშვნელობაზე მიგვითითოს. ამიტომ სრულიად ლოგიკურია გადავიდეთ პიესის შექმნის და ამავედროულად სამოქმედო დროის, პიესის აწმყოს განხილვაზე, რომ მივიდეთ ზემოთ დასმულ კითხვამდე და დავადგინოთ პირამიდის, სამკუთხედის, სამების რღვევის, მკვლელობის მიზეზი.

დავიწყოთ პიესის შექმნის რეალობით, პიესის „აწმყოთი“. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, „მოხტუნავენის“ შექმნას ტელე პიესა „სხვა მთვარე, რომელსაც დედამიწა ჰქვია“ (*Another Moon Called Earth*) დაელო საფუძვლად, რაც „მოხტუნავენის“ ერთ-ერთ წამყვან სიუჟეტთან, ადამიანის მთვარეზე გასეირნებასთან ერთად იმ რეალობის, იმ „აწმყოს“ წამყვან მოვლენად

ითვლებოდა, რაც ამ ორ პიესაში, როგორც სათაურში, ასევე შინაარსობრივ მხარეშიც მკაფიოდ არის ერთ-ერთ იდეად გამოხატული. 1960-იან წლებში კაცობრიობის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მიღწევა მოხდა, ჯერ 1961 წელს იური გაგარინის ღია კოსმოსში გასვლა, ხოლო შემდეგ 1969 წელს ნილ არმსტრონგის მეთაურობით ამერიკელ ასტრონავტთა ჯგუფის მთვარეზე გასეირნება. გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ეს იმ დროისთვის იყო ტექნოლოგიური რევოლუცია, რომლის მეშვეობითაც ადამიანმა შეძლო, არა მხოლოდ დედამიწის საზღვრებს იქით გასვლა, არამედ მთვარეზე დაშვება და იქ გარკვეული სამეცნიერო კვლევების დაწყებისათვის საფუძვლების მომზადება. ამ აზრის მნიშველობას „მოსტუნავენში“ ტელე ეკრანის არსებობა და მთვარეზე მიმდინარე მოვლენების მოქმედებაც ცხადყოფს (სტოპარდი 1972: 22).

ამავე პერიოდში დასავლეთში კერძოდ კი ბრიტანეთში მძვინვარებს ისეთი ფილოსოფიური მოძრაობა, რომელსაც „ლოგიკური პოზიტივიზმი“ ეწოდა. ამ მოძრაობას პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ქალაქ ვენაში, კაფე „ცენტრალში“ ჩაეყარა საფუძველი და ცნობილია როგორც „ვენის წრე“ (Vienna Circle). ამ ფილოსოფიურ მოძრაობაში მოიაზრებოდნენ მეოცე საუკუნის ისეთი ცნობილი ფილოსოფოსები, როგორებიც იყვნენ: ბერტრანდ რასელი და ლუდვიგ ვიტგენშტეინი, რომლებმაც ფორმალიზება მოახდინეს ლოგიკური პოზიტივიზმისა.

ენტონი ჯენკინსი, ავტორი წიგნისა „სტოპარდის თეატრი“ ძალიან ზუსტად აღნიშნავს ამ მოძრაობის მთავარ არსს: „ლოგიკური პოზიტივიზმი“ უკან, 1920-იან წლებში ბრუნდება, როცა „ვენის წრე“ ისწრაფოდა ფილოსოფიური ძიებებისთვის მოეცილებინა ყოველგვარი მისტიკა და მეცნიერების შესაბამისად მოეხდინა მისი რაციონალიზება, „ყველა შემოწმებად მტკიცებათა ერთობლიობის შესაბამისად“ (ჯენკინსი 1990: 88). და იმავე მოსაზრებას ცოტა მოგვიანებით ვიტგენშტეინისა და ბრიტანული ლოგიკური პოზიტივიზმის ბიბლიად შერაცხული წიგნის „ენა, ჭეშმარიტება და ლოგიკის“ ავტორის, აიერის მოსაზრებები უფრო ნათელს ჰფენს მათ იდეებს. ვიტგენშტეინი ამბობს: „იმახ რაზეც ჩვენ ვერ ვახერხებთ საუბარს დუმილს უნდა მივანდოთ“, ხოლო აიერი ამბობს: „ყველა გამონათქვამი ღმერთის ბუნების შესახებ აზრს მოკლებულია“ (ჯენკინსი 1990: 88).

შეიძლება ითქვას, მეოცე საუკუნის 50-60-იანი რეალობის, ეპოქის ყველა მნიშვნელოვანი საკითხი ეს იქნება ლოგიკური პოზიტივისტური ფილოსოფიის პოპულარობისა თუ მთვარეზე ადამიანის მიმოსვლის დაწყების თემა პირდაპირ ასახულია პიესაში, რაც გვაძლევს საფუძველს ეპოქაც და პიესაც ერთ ჭრილში, ერთ „აწმყოში“ განვიხილოთ, მით უფრო მაშინ, როცა ყველაფერ ზემოთ აღნიშნულთან ერთად, პიესაში ლოგიკური პოზიტივიზმის ფუძემდებელი ბერტრანდ რასელიც ფიგურირებს (სტოპარდი 1972: 31).

როგორც ზემოთ აღვნიშნე ლოგიკური პოზიტივიზმის მიმდევრები მეცნიერებასა და ტექნოლოგიაზე დაყრდნობით, რაციონთი ცდილობდნენ სამყაროს შემეცნებას და ყოველგვარ მისტიციზმს დევნიდნენ მათი ფილოსოფიიდან, რაც, შეიძლება ითქვას, გულისხმობს სამყაროს ღმერთისმიერი შემეცნების უარყოფას და ყველაფრის პრაგმატულ, რაციონალურ ჭრილში გადაყვანას. ზუსტადაც, ასეთი ფილოსოფიის მიმდევრები არიან მოხტუნავე ფილოსოფოსები, რომელთა მეთაური მედიცინის, ფილოსოფიის, ლიტერატურისა და იურიდიულ მეცნიერებათა დოქტორი, ასევე ფსიქიატრიულ მედიცინათა და გიმნასტიკის დიპლომის მფლობელი, სერ არჩიბალდ ჯამფერია (სტოპარდი 1972: 61).

ერთი მხრივ, ეს ყოველისმცოდნე ტიტულები ძალიან ირონიულ-პაროდირებულია სტოპარდის მხრიდან, მაგრამ ამავედროულად ძალიან დამაფიქრებელი, რადგან სერ არჩიბალდ ჯამფერი, თანამოაზრე ფილოსოფოს მოხტუნავეებთან ერთად, ახლად გამარჯვებული პოლიტიკური პარტიის არა მხოლოდ მხარდამჭერი, არამედ ამ პარტიის აქტიური წევრიცაა, შესაბამისად ლოგიკურ-პოზიტივისტური ფილოსოფიისა და იდეოლოგიის გამტარებელი პიესის რეალობის „აწმყოში“. ეს აზრი ძალიან კარგად ჩანს რამდენიმე ეპიზოდში. პირველი არის დოთის და მისი მეუღლის ჯორჯის საუბრის ეპიზოდი, სადაც ჯორჯი „ნაციონალურ საგაზეთო მფლობელთა ასოციაციის“ დაპატიმრებაზე მიუთითებს (სტოპარდი 1972: 37). ანუ ახალმა პოლიტიკურმა მოძრაობამ სცადა გავლენა მოეპოვებინა თავისუფალ მედიაზე, რადგან როგორც ცნობილია მასმედია არის ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალება იმ იდეოლოგიის გასატარებლად, რომელიც მმართველ პარტიებს, თუ ხელისუფლებას სურს. მეორე არის ის, რომ ფილოსოფოსები, მსგავსად რადიკალ-ლიბერალური პარტიის მხარდამჭერებისა, გამოწყობილნი არიან

ყვითელი ფერის მანტიებში (სტოპარდი 1972: 83) ანუ ერთგვარი ვიზუალური, სიმბოლური ფერი. მესამე და ერთ-ერთი უმათავრესი ეპიზოდი არის ის, რომ რადიკალ-ლიბერალური პოლიტიკური მოძრაობის შემდეგ ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი საზოგადოებრივი ინსტიტუტი ეკლესია გახდა რაციონალური, რაც ასევე კარგად ჩანს დოთისა და ჯორჯის საუბრის ეპიზოდში:

„-ჯორჯი: რას მეუბნები, რომ სოფლის მეურნეობაში რადიკალ ლიბერალთა წარმომადგენელი კენტენბერიის არქიეპისკოპოსი გახდა?!“²

(“George: Are you telling me that the Radical Liberal spokesman for Agriculture has been made the Archbishop of Canterbury?!” (სტოპარდი 1972: 38))

ანუ პოლიტიკური ძალაუფლებით გამყარებულმა ლოგიკურმა პოზიტივისტურმა ფილოსოფიამ პრესასთან ერთად ისეთ მკძნობიარე სამყაროშიც კი შეადწია, რასაც რელიგია და სამყაროს რელიგიური გზით შემეცნება ჰქვია, რაც ამგვარ ფილოსოფიურ შეხედულებას უმყარებს ბერკეტებს რელიგიური ინსტიტუტის მსოფლმხედველობაც საკუთარ შეხედულებას მთარგოს. მეოთხე შემთხვევა კი არის პიესის დასაწყისში, სადაც პირდაპირ გაუღერებულობა ის, რომ ეს ფილოსოფოსები, არჩის მეთაურობით, ამავე პარტიის წევრები არიან:

„-ხმა (არჩის ხმა): ახლა კი!- ქალბატონებო და ბატონებო! – დაუჯერებელი რადიკალი! ლიბერალი! მოხტუნავენი!“

(“Voice (Archie’s voice): And now!–ladies and gentlemen!–the Incredible Radical! Liberal!!- Jumpers!!”) (სტოპარდი 1972: 18)

ჯონ ბული აღნიშნავს, რომ სტოპარდი მის ადრეულ შემოქმედებაში ყოველმხრივ ცდილობდა გაქცეოდა პოლიტიკურ სფეროს, დებატებში ჩაბმას, არა იმიტომ, რომ ის დაინტერესებული არ იყო პოლიტიკით, არამედ ის უნდობლობით უმზერდა ამგვარი თეორიების მართებულობას, თუმცა ამისდამიუხედავად 1972 წლის „მოხტუნავენის“ ჩვენების შემდეგ მან აღნიშნა, რომ ეს პიესა პოლიტიკაზე ან იდოლოგიაზე იყო, თუმცა იქვე დაამატა, რომ მისი რწმენით ყველა პოლიტიკურ ქმედებას მორალური საფუძველი უნდა

² წინამდებარე თავში ციტატების თარგმანი პიესიდან „მოხტუნავენის“ ეკუთვნის დისერტაციის ავტორს.

გააჩნდეს, რის გარეშეც ის უმნიშვნელო და უაზრო იქნება (ქელი 2001: 137). რა მორალის მატარებელია ამ პიესაში გატარებული პოლიტიკური იდეოლოგია, ზემოთ აღნიშნულიდან კარგად ჩანს, თუმცა სტოპარდი ამას არ ჯერდება და ერთ ძალიან საინტერესო ირონიულ პარალელსაც გვთავაზობს, რაც შესაძლოა პირამიდის, სამკუთხედის რღვევის ერთ-ერთი იდეური ნაწილიცაა. მოხტუნავე ფილოსოფოსების დაინტერესება გიმნასტიკის მიმართ, ასევე მუსიკის თანხლებით მათი არსებობა იმ პირამიდული ფორმის სამკუთხედში, რომელზეც ზემოთ დაწვრილებით ვიმსჯელებთ, შეიძლება კავშირში იყოს იმ იდეალური სახელმწიფოს მშენებლობის იდეასთან, რომელსაც პლატონი „სახელმწიფოში“ ანვითარებს, რაც შესაძლოა „მოხტუნავენის“ მორალურ-რაციონალურ, ფილოსოფიურ-რელიგიურ თემატიკას პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ დატვირთვასაც მატებდეს.

პლატონი, სოკრატეს სიტყვებით, იდეალურ სახელმწიფოს სამ(!) უმთავრეს პრინციპზე დაყრდნობით აყალიბებს, რაც კარგად არის განხილული „სახელმწიფოს“ პირველ ოთხ თავში. ეს პრინციპები არის ზომიერება, სიმამაცე და სიბრძნე ანუ პლატონის თქმით ეს სამი თვისება ქმნის სამართლიანობას, მაშინ, როცა ბუნებით ეს სამი ერთმანეთისაგან განსხვავებული წოდება თავ-თავის საქმეს ასრულებს (პლატონი 2003: 142,143). ეს სამი თვისება კი ასოცირდება სულის იმ სამ თვისებასთან, რომელზეც ზემოთ უკვე ვიმსჯელებთ, შესაბამისად სამართლიანი და იდეალური სახელმწიფოს მშენებლობა პლატონის აზრით იმთავითვე იმ დიდი ტრიადის იდეაში მოიაზრება, რომლის შექმნასაც სტოპარდის მოხტუნავე ფილოსოფოსები მხოლოდ გარეგნულად ცდილობენ. შესაბამისად, საუბარი იმაზე, რომ ამ პოლიტიკური, იდეოლოგიური თუ ფილოსოფიური ხედვით, რომელსაც რადიკალ-ლიბერალი ლოგიკური პოზიტივისტები წარმოადგენენ, შეიქმნება იდეალური სახელმწიფო მმართველობა, თავის თავშივე მოიცავს ტყუილს, რადგან ისინი საკუთარი მსოფლმეხდველობით თუ ფილოსოფიით ეწინააღმდეგებიან, ჯერ პლატონურ და შემდეგ იუდეურ-ქრისტიანულ სამების უმთავრესს პრინციპს, ანუ სამყაროს შექმნის ღმერთისმიერ, სამებისმიერ, პირამიდისეულ შეხედულებას. შესაბამისად მათი გამარჯვება თანამედროვე პოლიტიკურ სარბიელზე და მათი მხრიდან მცდელობა იდეალური სამყაროს მშენებლობისა თავიდანვე ტყუილია, როგორც ბოდრიარი ამბობს,

სიმულაკრული და როგორც ეს თანამედროვე რეალობაში იდეალური ქვეყნის სიმბოლოდ შექმნილი „დისნეის სამყაროს“ მაგალითით, ხოლო პიესაში მოხტუნავე ფილოსოფოსების მიერ სამკუთხედის შექმნის მცდელობის მაგალითით ჩანს, რომელიც შეიძლება ითქვას ერთი მხრივ სწრაფვამ იმ პირველქმნილ იდეალურ სამყაროს შექმნისკენ, რომელსაც ედემის ბაღი ერქვა, თუმცა მეორე მხრივ ამ სამყაროთი ადამიანის სიმულაციურ ველში მოქცევის მცდელობა და ყალბი მოჩვენება იმისა, რომ ადამიანსაც შეუძლია შექმნას ის, რაც უზენაესმა ძალამ შექმნა.

პლატონი „ტიმოოსში“ სამყაროს პირველსაწყისებზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ შეუძლებელი იქნებოდა სამყაროს შემქმნელის, დემიურგოსის მხრიდან სამყაროს შექმნა, თუ მას პირველნიმუში არ ექნებოდა, რადგან: „ყოველივე ის, რაც იბადება, აუცილებლად ამა თუ იმ მიზეზის ძალით იბადება, რადგან შეუძლებელია უმიზეზოდ დაიბადოს რამე. ამიტომ, როცა შემოქმედი მარად უცვლელსა და იგივეობრივ არსს უმზერს და საგნის ფორმისა თუ თვისების შექმნისას პირველნიმუშად იყენებს მას, მთელი ქმნილება აუცილებლად მშვენიერი გამოვა; ხოლო თუ ის დაბადებულს უმზერს და დაბადებულსვე იყენებს პირველნიმუშად, მისი ქმნილებისათვის უცხო იქნება მშვენიერება“ (პლატონი 1994: 288). გამოდის, რომ თავად პლატონი უარყოფს იმ იდეალური სამყაროს არსებობის შესაძლებლობას, რომელსაც თანამედროვე სამყაროში, თანამედროვე ტექნოლოგიებით ადამიანი ცდილობს, რომ შექმნას, რადგან ადამიანისათვის დემიურგოსული, თეისტური „შემოქმედის“ (პოეტეს), „მამის“ (პატერის), „შემკრების“ (სინაგონ), „კეთილის“ (აგათოს) და სხვ. ერთი სიტყვით სამებისა და ღმერთის აზრი და იდეა მკვდარია, ხოლო ამგვარი საზოგადოება, პლატონისავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „თუ ის (ანუ შემქმნელი დ.მ.) დაბადებულს უმზერს და დაბადებულსვე იყენებს პირველნიმუშად, მისი ქმნილებისათვის უცხო იქნება მშვენიერება“ (პლატონი 1994: 288). ამით სტოპარდი ერთი მხრივ გვიჩვენებს იმ აწმყოს, რომელშიც შეიქმნა და მიმდინარეობს პიესის მთელი სიუჟეტი, რომელსაც დღევანდელი გადმოსახედიდან პოსტმოდერნისტული სამყაროს სიუჟეტი შეიძლება ვუწოდოთ, ხოლო მეორე მხრივ გვიჩვენებს ამგვარ რეალობასა და აწმყოში დიდი ტრიადის, სამების, როგორც ნამდვილის, ჭეშმარიტის არსის მნიშვნელობას, რომელზეც უნდა იყოს დაშენებული არა მხოლოდ სამყაროს

შექმნის შეხედულებები, არამედ სახელმწიფოსიც, რადგან, როგორც თავად ავტორი აღნიშნავს „მორალის“ გარეშე ყველაფერი, მათ შორის პოლიტიკაც უაზროა. მესამე და უმნიშვნელოვანესი, რასაც სტოპარდი ამ ტრიადის იდეის გარშემო აერთიანებს არის ის, რომ მსგავსად მოხტუნავე ფილოსოფოსებისა, თანამედროვე ადამიანიც, თანამედროვე სამყაროში, ვეღარ ქმნის იმ პირამიდას, სამკუთხედს, დიდ ტრიადას თუ სამებას, რადგან როგორც ზემოთ უკვე ვახსენე არსებობს მკვლევლობა ანუ სიკვდილი.

სტოპარდის შემოქმედების მკვლევარები უამრავს საუბრობენ და წერენ „მოხტუნავენში“ მორალის თემის შესახებ. პიესაში ასეთი აზრის გამტარებელი მორალური ფილოსოფიის პროფესორი, იდეალისტი ჯორჯ მურია, რომელიც საკუთარი მოხსენებით „ადამიანი – კარგი, ცუდი თუ გულგრილი?“ (“Man – good, bad or indifferen?”) (სტოპარდი 1972:46) ცდილობს სამყაროში ღმერთის არსებობის დამტკიცებას. თუმცა ეს ჯორჯ მური არ განასახიერებს ბერტრანდ რასელის, ლუდვიგ ვიტგენშტეინის და აიერის თანამოაზრე ჯორჯ მურს, რადგან, როგორც ცნობილია, მათ ღმერთის არ სწამდათ.

ჯონ ფლემინგი საკუთარ წიგნში „სტოპარდის თეატრი“, „მოხტუნავენში“ ღმერთის არსებობა-არარსებობაზე კომენტირებისას, გამორიცხავს პიესაში ღმერთის ქრისტიანული რელიგიური გაგების მნიშვნელობას და ღმერთის ჯორჯისმიერ რწმენას თეისტურ ჰუმანიტურს უწოდებს, რასაც ჯერ თავად მთავარი მოქმედი პერსონაჟის აზრის ციტირებით ხსნის: „თუ ღმერთი არსებობს, უეჭველია, იგი რელიგიამდეც არსებობდა. ის არის ფილოსოფოსთა ღმერთი, ლოგიკურად გამოყვანილი ცხადი წანამძღვრებიდან. ის, რომ მას კურთხეულ მხარდამჭერთა კლუბი გაუჩნდებოდა, მხოლოდ ფსიქოლოგიური ინტერესის საკითხია“ (ფლემინგი 2001: 91) (სტოპარდი 1972: 39,40) და მოგვიანებით ფლემინგი ციტირებს სტოპარდის დამოკიდებულებას რელიგიის შესახებ, სადაც ის ამბობს, რომ მას ღმერთის სჯერა და იგი ცდილობს, რომ მოიქცეს ისე, რომ ის არსებობს, მაგრამ მისთვის გაუგებარია რელიგიური ცერემონიები, რადგან მას მიაჩნია, რომ ღმერთზე ფიქრი ინტელექტუალური თვალსაზრისით დაუშვებელია. თუმცა მას უფრო მეტად აღიზიანებს მილიტანტური ჰუმანიზმი, ვიდრე ევანგელიზმი (ფლემინგი 2001: 93). პიესის მთავარი გმირის და სტოპარდის აზრები ღმერთის შესახებ სრულებით

ესადაგება ერთმანეთს და ფლემინგის ეს დაკვირვებაც შეიძლება ითქვას გამოხატავს ავტორის დუალისტური ბუნების ერთ-ერთ მაგალითს, რადგან ზემოთ მოყვანილი სტოპარდის სიტყვების მიუხედავად, „მოხტუნავენის“ აზრობრივი ქსოვილი ცნობიერად თუ არაცნობიერად გამოხატავს ავტორის ინტერესს, როგორც ფილოსოფიური ასევე იუდეურ-ქრისტიანული ღმერთისადმი.

ღმერთის ფილოსოფიური დაკვირვება კარგად ვლინდება პიესის სხვა მონაკვეთშიც, სადაც ჯორჯი ღმერთის შესახებ გამოთქმული მოსაზრების შემდეგ აღნიშნავს: “Cogito ergo deus est” (I think, therefore God is) (მე ვფიქრობ, მაშასადამე ღმერთი არსებობს) (სტოპარდი 1972: 72), რომელიც დეკარტეს ცნობილი გამონათქვამის “Cogito ergo sum” (I think therefore I am) (მე ვფიქრობ, მაშასადამე ვარსებობ) შეცვლილი ვარიანტია.

რას შეიძლება აღნიშნავდეს “Cogito ergo deus est”?

„ვაზროვნებ მაშასადამე ღმერთი არსებობს“ დეკარტეს გამონათქვამის სტოპარდისეული ინტერპრეტაციაა, რადგან როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ყველაფრის შემოქმედი არის დემიურგოსი, რომელიც პლატონის „ფილებოსში“, როგორც ამას ბაჩანა ბრეგვაძე აღნიშნავს: „ზეცისა და მიწის მეუფედ – კოსმიურ თუ ზეკოსმიურ „გონებადაა“ სახელდებული“ (პლატონი 1994: 119). ანუ ჯორჯი, შესაბამისად სტოპარდი ანვითარებს შემდეგ აზრს, რომ აზროვნება, ფიქრი, როგორც საფუძველი სიბრძნისა, სიბრძნისმოყვარეობისა ანუ ფილოსოფიისა, არის სწრაფვა რეალური ცხოვრებისაკენ ანუ ჭეშმარიტებისაკენ ანუ იმისკენ, რასაც დემიურგოსი უჭკვრეტდა, შესაბამისად ფიქრი არის უპირველესი, რაც შექმნილი მატერიალური რეალობის, როგორც პირველნიმუშის ასლის ამაოებაში გვაფიქრებს და სხვა რეალობის, ჭეშმარიტების ძიებისაკენ გვიბიძგებს, მით უფრო იმ შემთხვევაში, როცა ჯორჯის თანამედროვე სამყარო ანუ პოსტმოდერნისტული სამყარო სიმულაციური, ხელოვნური, ჰიპერრეალური სამყაროა, ხოლო ამ სიმულაციური სამყაროდან გამოსვლა ფიქრის გარეშე წარმოუდგენელია. დეკარტესეულად თუ ვფიქრობ, მაშასადამე ვარსებობ, მაგრამ სად ვარსებობ? ის სამყარო, რასაც მე ვუმზერ რეალურია? თუ რეალური არსებობა ფიქრი და აზროვნებაა, შესაბამისად ღმერთი არის,

რადგან მე ვიწყებ კოპირებული, სიმულაციური სამყაროდან გამოსვლას, რომელიც რეალობაში არსებობს და ვისწრაფი ორიგინალისაკენ ანუ ჭეშმარიტებისაკენ ანუ ღმერთისკენ. ისევე, როგორც ქრისტე ამბობს: „მე ვარ გზა, სიცოცხლე და ჭეშმარიტება“ (იოანე 14.6) ანუ ფიქრის დაწყება არის გზა, რომელიც გვარკვევს არსებულ ბურუსში. თუ გზა ვიპოვნე შესაბამისად ვფიქრობ, ხოლო თუ ვფიქრობ შესაბამისად ვარსებობ ანუ ვცოცხლობ, ხოლო თუ ვცოცხლობ ამ აზრით შესაბამისად ვისწრაფი ჭეშმარიტებისაკენ. შესაბამისად, როცა მე ვფიქრობ ესე იგი ვარსებობ ანუ ვცოცხლობ და თუ ვცოცხლობ ესე იგი ახლოს ვარ ჭეშმარიტებასთან ანუ ღმერთთან ანუ მამა, ძე და სულიწმინდასთან ანუ სამებასთან. როგორც ვხედავთ, იუდეურ-ქრისტიანული ღმერთის გზა, სიცოცხლე და ჭეშმარიტება იგივეა, რაც პლატონური ღმერთის გონება, ფიქრი და სიბრძნე.

როგორც დეკარტესეული გამონათქვამის ინტერპრეტაციიდან და პირამიდის, იგივე სამკუთხედის, იგივე სამების მაგალითით ვნახეთ ავტორი ცნობიერად თუ არა ცნობიერად გამოხატავს დუალისტური ბუნების მეორე მხარესაც, რომელიც ფილოსოფიურთან ერთად იუდეურ-ქრისტიანული მხარეცაა. იგივე შეიძლება დავინახოთ „მოხტუნავენის“ პიესის მსვლელობაშიც, სადაც ავტორი თანამედროვე სცენაზე, თანამედროვე ეპოქაში, თანამედროვე ადამიანებში შემოჰყავს ბიბლიური სცენა.

პირველად ეს ვლინდება ისევ და ისევ პიესის დასაწყისში, სადაც სტოპარდი ხსნის სათამაშო არეალს, რომელიც სამი(!) არეალისგან შედგება: კაბინეტი, ჰოლი და საძინებელი (სტოპარდი 1972: 13). თუმცა ეს სამივე ოთახი ერთი სახლის, ერთი ადგილის ნაწილია, რაც ერთგვარად ზემოთ განხილულ სამების იდეის ჭრილში ძალიან დამაფიქრებელია, როგორც პიესის დასაბამის ანუ მხატვრული სამყაროს შექმნის თვალსაზრისით. სახლის მფლობელი კი, როგორც ზემოთ აღვნიშნე ჯორჯ მური, მორალური ფილოსოფიის პროფესორი და მისი მეუღლე უმშვენიერესი დოროთია. ერთი მხრივ ეს თითქოს ჩვეულებრივი ავტორისეული აღწერილობაა, როგორც სათამაშო ადგილის, ასევე ორი მთავარი მოქმედი პერსონაჟის, თუმცა მეორე მხრივ აქ შეიძლება იდოს ის მეტაფორული მნიშვნელობა, რომელიც სტოპარდის დუალისტური ბუნების, სამების ანუ იუდეურ-ქრისტიანული იდეის გაგრძელებაა. როგორც როზენკრანცი და გილდენსტერნი სტოპარდის ფილმში

თანამედროვე სამყაროში მაცხოვრებელ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს განასახიერებენ, ასევე ჯორჯი და დოროთი შესაძლოა თანამედროვე სამყაროში მაცხოვრებელ პირველ ადამიანებს, ადამსა და ევას განასახიერებდნენ ანუ სამყაროს შექმნის იუდეურ-ქრისტიანულ ვერსიას.

მეორე, რაც ამ აზრის განვითარების საშუალებას იძლევა, არის პირამიდაში და ზოგადად სახლში სიკვდილის სცენა, რომელიც ანგრევს სამკუთხედს ანუ სამყაროს პლატონურ თუ იუდეურ-ქრისტიანულ აღქმას და ამავე სახლში იწვევს ქაოსს და გაურკვეველობას თუ ვინ რატომ ან რისთვის ჩაიდინა ერთ-ერთი მოხტუნავის მკვლელობა. პირამიდაში ანუ სამკუთხედში როგორც იმ უკვდავი, იდეალური სამყაროს მოდელის თუ გეომეტრიულ სივრცეში მოკლული მოხტუნავის გამოცარიელებულ ადგილას პიესის მთავარი მოქმედი პერსონაჟის დოთის გამოჩენა კი (სტოპარდი 1972: 21), აღუზიური თვალსაზრისით ერთი მხრივ გვასხენებს ედემის ბაღს, ხოლო მეორე მხრივ მოკლულის ადგილას მისი დგომა ამ ბაღის დაკარგვაში ქალის ანუ ევას მნიშვნელობას. (იხილეთ დანართი 15) ალბათ ამიტომაც ებლაუჭება კაბაზე სიკვდილის პირას მყოფი მაკფეი, რომელიც თითქოს მას ადანაშაულებს და საკუთარ სისხლით დასვრილ ხელებს აწმენდს დოთის კაბაზე (სტოპარდი 1972: 21). ისევე, როგორც ინსპექტორი ბონსი, რომელიც თავიდანვე ბრალს დებს დოთის მის სახლში მომხდარ მკვლელობას (სტოპარდი 1972: 45). დამაფიქრებელია გვარი ბონსის ანუ “Bones” ინგლისური დეფინიცია, რაც ძვლებს ნიშნავს, ძვალი კი სიკვდილის აღმნიშვნელია, რასაც ქრისტიანულ სიმბოლიკაში ადამის თავის ქალა წარმოადგენს, როგორც ადამიანის მოკვდინების სიმბოლოს, ხოლო სახლში მომხდარ მკვლელობაზე ბონსის და ჯორჯის დიალოგი, როგორც ადამის პერსონაჟის საწყისი და სასრული მხატვრული გამომსახველობითი მდგომარეობა, ბიბლიური სიუჟეტის პაროდულ-სიმბოლური აზრის მამოძრავებელია პიესაში. ისევე, როგორც ბონსის შენიშვნა-კომენტარი ჯორჯის მოხსენებაზე, როგორც ძვლის ანუ წარსული ადამის ხმა თანამედროვე ადამს: „არიან ღმერთი? არასწორია დასაწყისისთვის“ (“Are God? Is wrong for a start”) (სტოპარდი 1972: 46), რადგან ადამაც და ევამაც ძალიან კარგად იცოდნენ ვისგან იყვნენ შექმნილნი და ზოგადად ვინ შექმნა სამყარო, რისი მტკიცებაც უწევს თანამედროვე

სამყაროში თანამედროვე ადამიანს, ადამს ანუ პიესის მთავარ გმირს ჯორჯ მურს.

ბიბლიური ალუზიის ჭრილში ასევე ძალიან საინტერესოა შემდეგი ორი მონაკვეთი. პირველი არის სახელში მკვლევლობის შემდგომი მდგომარეობა, როცა შეშინებული დოთი წარმოთქვამს მკვლელის, არჩის სახელს, რის შემდეგაც არჩი განაცხადებს: „წვეულება დასრულებულია...“ („Party is over.....“) (სტოპარდი 1972: 21). თითქოს პიესის ასეთი დასაწყისი მოგვაგონებს იმ იდეალურ სამყაროს, რომელშიც ადამი და ევა იმყოფებოდნენ. თანამედროვე სტოპარდისეული ირონიული, პოპ-კულტურული ენით, რომ ვთქვათ ედემის ბაღში სულ „ფართი“ იყო, ანუ მარადიული წვეულება, დღესასწაული, სიხარული, რომელიც თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში „ფართის“ მსგავსმა წვეულებამ, სიხარულმა ჩაანაცვლა. პირველქმნილი ადამიანების ადამ და ევას მსგავსად, თანამედროვე ჯორჯი და დოთის სახელშიც ირღვევა ის წესრიგი, რომლის შემდეგაც სრულდება წვეულება, სიხარული და იწყება ქაოსი, რომელიც დღემდე გრძელდება. შესაძლოა როგორც ზემოთ აღვნიშნე ჯორჯი და დოთი თანამედროვე ადამ და ევას მხატვრულ სახეს განახიერებენ, რომელთა სახლი და წვეულება იმ მარადიული წვეულების თანამედროვე აჩრდილია, რომელიც ედემის ბაღში მუდმივი სიხარულისა და ბედნიერების უკვდავებაში არსებობდა.

პიესაში მომხდარი მკვლევლობებით და მკვლევლობების შედეგად წარმოქმნილი ქაოსით, ავტორი ირონიზირებას ახდენს თანამედროვე ადამიანის სწრაფვას, შექმნას პირამიდა, სამკუთხედი, სამება ანუ იდეალური სამყოფელი თანამედროვე სამყაროში, რადგან მათში დაკარგულია ის მთვარი, პლატონური თუ იუდეურ-ქრისტიანული რწმენა, რომელიც ღმერთის არსებობის მრწამსისთვისაა აუცილებელი. ახალი აღთქმის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ნეტარ არიან ისინი, ვისაც არ ვუნახივარ და სწამთ“ (იოანე 20.29), რადგან თანამედროვე სამყაროს მოაზროვნე ნაწილმა ანუ ფილოსოფიურმა ნაწილმა სამყაროს შემეცნების ძიებიდან განდევნა ყოველგვარი მეტაფიზიკური, მისტიკური, თუ მწამსობრივი ნაწილი და გადავიდა მის მხოლოდ ტექნოლოგიურ-მეცნიერული, რაციონალური გზით ამოხსნაზე ისევე, როგორც ამას პიესაში არჩი და მისი თანამოაზრე ლოგიკური პოზიტივიზმის მიმდევარი ფილოსოფოსები ავლენენ. პიესაში მკვლევლობის სცენის შემდეგ

აღბათ ამიტომაც შემოჰყავს სტოპარდს ეკრანი, ტელევიზორი ანუ მასმედია, სადაც კოსმოსში, მთვარეზე კოსმონავტებს შორის განვითარებული მოვლენების პირდაპირი ჩვენებაა ასახული (სტოპარდი 1972: 22), როგორც სიმბოლო იმ ეპოქის მისწრაფებებისა და ინტერესებისა, რაც ერთი მხრივ ადამიანს აძლევდა და აძლევს განუზომელ შესაძლებლობებს ტექნო-მეცნიერული თვალსაზრისით, თუმცა მეორე მხრივ ეს შესაძლებლობები აკარგვინებდა მას ადამიანურ, მორალურ თუ მგრძობიარე სახეს, როგორც ეს კოსმონავტების ქმედებებით არის ნაჩვენები (სტოპარდი 1972: 22,23). მკვლევლობის შემდეგ ტელევიზორის ეკრანის მეშვეობით მთვარის შემოყვანა სულ სხვა დატვირთვასაც შეიძლება ატარებდეს, რასაც მოგვიანებით განვიხილავთ.

ზემოთ განხილული იუდეურ-ქრისტიანული იდეური ჯაჭვის მიხედვით, საინტერესოა, ვის შეიძლება განსახიერებდეს რეალური დამნაშავე, რომელიც პიესაში ყველას დოთი ჰგონია, მაგრამ სინამდვილეში არჩიბალდ ჯამფერია?! აღბათ იმას, ვინც ედემის ბაღში შეღწევით დაასრულა მარადიული „ფართი“ და სამყაროს აცნობა ის, რასაც არჩი ახმოვანებს „წვეულება დასრულებულია“ (“Party is over”); ანუ უკვდავება, ბედნიერება და მარადიული სიხარული დასრულებულია. ამ მოსაზრებას ამყარებს ის გარემოებაც, რომ პიესაში ანუ თანამედროვე სამყაროში თავად არჩი არის იმ იდეოლოგიის მედროშე, რომელიც სამყაროს რელიგიურ და მეტაფიზიკურ შემეცნებას უარყოფს და ცდილობს პოზიტივისტური პრაგმატული ფილოსოფიის განვითარებას, თავად იღებს გადაწყვეტილებას ვინ იყოს კენტენბერიის მთავარეპისკოპოსი და გაარაცინალუროს თუ არა ეკლესია (სტოპარდი 1972: 37). პიესის მსვლელობისას ასევე საფიქრებელია ექიმი, ფსიქიატრი თუ იურისტი არჩის სიახლოვე დოთისთან, რაც ძალიან ჰგავს ბიბლიაში ყველა სახის, შესაბამისად ყველა პროფესიის თუ ნიღბის მატარებელი გველის სიახლოვეს ევასთან.

თავად არჩია მკვლელი თავის თანამოაზრე გიმნასტიკური გუნდის წევრის, რვა ფილოსოფოსთაგან ერთ-ერთის, მაკფეის, რომელმაც აზრი იცვალა და იწინასწარმეტყველა სამყაროს მომავალი, რომელსაც პიესის ერთ-ერთ გმირს ჰენრის უმუღავენებს:

„ჰენრი, მითხრა მან, მე ვნახე მომავალი და ის ყვითელია.“

(“I have seen the future and, Henry, he said, and it’s yellow.” (სტოპარდი 1972: 80))

ჰენრის და არჩის საუბარი, რომელიც მაკფეის მსოფლმხედველობის ცვლას და მომავლის ყვითელ ფერებში დახატვას შეეხება ძალიან სიმბოლურია, რადგან ყვითელი ფერი ასოცირდება როგორც რადიკალ-ლიბერალ პოლიტიკურ მოძრაობასთან, ასევე არჩის და მისი თანამოაზრე ფილოსოფოსი მოხტუნავენის უნიფორმის ფერთანაც, როგორც ეს პიესის დასაწყისში და დასარულს „კოდას“ ნაწილშიც ჩანს (სტოპარდი 1972: 83). ხოლო თავად მაკფეის საქციელი წააგავს ახალი აღთქმის მიხედვით სავლეს საქციელს, რომელიც ქრისტეს ხილვის შემდეგ იცვლის მრწამსს და ხდება პავლე. ალბათ ამიტომაც ამსგავსებს არჩი მაკფეის პავლე მოციქულს.

„შესაძლოა, მაკფეის პროტეჟე მალულად ჩემს მოწინააღმდეგედ იქცა, კალაპოტიდან ამოვარდა და გადაწყვიტა რომ მურის მესიისთვის წმინდა პავლეა.“

(“Perhaps Mcfee’s fellow protégé, had secretly turned against me, gone off rails and decided that he was St. Paul to Moore’s Messiah.” (სტოპარდი 1972: 63))

ანუ მაკფეის დასჯის მიზეზი მისი მომავლის განჭვრეტის ხილვაშია, რომელიც ყვითელია, ანუ არჩის და რადიკალ-ლიბერალების იდეოლოგიაში, რომელიც როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სამყაროს შემეცნების და ამოხსნის სათავეებიდან დევნის ყოველგვარ მეტაფიზიკურს და ავრცელებს მხოლოდ ტექნო-მეცნიერულ, რაციონალურ მსოფლმხედველობას, რომელიც აწარმოებს და ანვითარებს ხელოვნურ, ირეალურ რეალობას, როგორც ეს პოტმოდერნისტულ ეპოქას ახასიათებდა და ჯერ ისევ ახასიათებს. ამიტომაც ვერ იკვრება პირამიდისეული სამკუთხედი, რადგან მრწამსისმიერი ნაწილი მკვდარია. ხოლო თანამედროვე ადამიანის მცდელობა შექმნას იდეალური სამი ყოველთვის კრახით დასრულდება, რადგან მათში მკვდარია ღმერთი, რომელიც არის ყველაფრის ალფა და ომეგა.

პიესის რეალობაში სანამ ღმერთის სიკვდილის უფრო სიღრმისეულ ანალიზზე გადავიდოდე, მანამდე ბიბლიური, ახალი აღქმის აღუზიის იდეურ ჭრილში კიდევ ერთი ძალიან საინტერესო ეპიზოდი მინდა აღვნიშნო:

“-ღოთი: მიშველეთ!

-ჯორჯი: დასაწყისიდან დავიწყეთ---

-ღოთი (პანიკურად): მიშველეთ! მკვლელობა!

-ჯორჯი: დასაწყისიდან დავიწყეთ: არის ღმერთი? (პაუზა)... “

(“**Dotty**: Help!

George: to begin at the beginning---

Dotty (off panic): Help! Murder!.....

George: to begin at the beginning: is God? (pause)....” (სტოპარდი 1972: 24))

ავტორის მხრიდან ამგვარი სიტყვათა თამაში მიზანმიმართული უნდა იყოს, როგორც პიესის მკითხველის, ასევე სპექტაკლის მაყურებელისადმი, რადგან ჯორჯის მოხსენების ამგვარი დასაწყისი ძალიან ჰგავს იოანეს სახარების დასაწყისს, რომელიც ინგლისურად ასე იწყება: “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God” (John 1.1), („დასაბამიდან იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან, და სიტყვა იყო ღმერთი“) (იოანე 1.1). თავდაპირველად ჯორჯის მოხსენების ამგვარი პროლოგი თითქოს მიგვანიშნებს ახალი ეპოქის, ახალ წლეულის დასაწყისს, რომელიც ერთი მხრივ გამოდის პლატონურ-ანტიკური და იუდეური ფილოსოფიიდან და მათი შერწყმით გადადის იუდეურ-ქრისტიანულ ეპოქაში ანუ იმ რეალობაში, სადაც ღოთი და ჯორჯი ცხოვრობენ ანუ დასავლურ კულტურაში. ხოლო მთავარი პროტაგონისტების რეალობაში გაჩენილი სიკვდილი, ღოთისეული შიში თუ ჯორჯის მხრიდან ღმერთის არსებობაში დაეჭვება, რაც ახალი აღქმის შექმნის იმ ვერსიისადმი დაეჭვებასაც გულისხმობს, სადაც ნათქვამია,

„დასაბამიდან იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან, და სიტყვა იყო ღმერთი“ (იოანე 1.1), ალუზიური თვალსაზრისით მიგვანიშნებს თანამედროვე საზოგადოებაში პოსტნიცშეანულ მდგომარეობაზე, სადაც სამყაროს შემეცნების ბიბლიურ-ქრისტიანული სწავლება, რაციონალურმა და ტექნომეცნიერულმა სწავლებამ ჩაანაცვლა. ღმერთის, ბიბლიის და ქრისტეს იდეა მოკვდა თანამედროვე ადამიანისათვის. შესაბამისად, ამგვარი მსოფლმხედველობის გავრცელება ადამიანთა შორის სიკვდილის, შიშისა და ქაოსის განცდას აჩენს, როგორც ეს მურების სახელში განვითარებული მოვლენებითაა ნაჩვენები.

სად შეიძლება დავინახოთ პიესაში ნიცშესეული ფრაზა „ღმერთი მოკვდა“?

როგორც ზემოთ განხილულიდან ჩანს, პიესაში ერთ-ერთი მოხტუნავის მკვლევლობა და იდეალური სამკუთხედის რღვევა ადამიანის ღმერთთან კავშირის გაწყვეტასთან ასოცირდება. თუმცა „მოხტუნავენის“ მეორე აქტში სტოპარდი მურების სახელში, შესაბამისად თანამედროვე საზოგადოებაში ღმერთის სიკვდილის სიმბოლურ გამოხატულებასაც ახდენს.

„ჯორჯი (შეძრწუნებული): ღმერთო ჩემო!

(ჯორჯი აბაზანიდან შემოდის, ბრაზისგან გაფითრებული, აკანკალებული)

შე მკვლევლო კახპავ...! ხომ შეგეძლო ცოტაოდენი წყალი ჩაგესხა აბაზანაში!

(ხელში მკვდარი ოქროს თევზი უჭირავს)“

(“George (off; horrified): My God!


(George enters from the bathroom, white, shaking with rage)

You murderous bitch...! You might have put some water in the bath!

(he is holding a dead goldfish)” (სტოპარდი 1972: 74))

ღმერთის ინტერპრეტაციას ორი ფაქტორი იძლევა. პირველი არის მკვდარი თევზი, ხოლო მეორე ჯორჯის რეაქცია მკვდარი თევზის ხილვისას “My God” (ღმერთო ჩემო). ამგვარი შედახილი მკითხველსა თუ მაყურებელში აუცილებლად ორ ასოციაციას გამოიწვევს. პირველი იქნება ჩვეულებრივი

ადამიანური შეძახილი, თუმცა ამ შეძახილის შემდეგ მკვდარი თევზის გამოჩენა ცნობიერად თუ არაცნობიერად თევზის სიმბოლოს წარმართული თუ იუდეურ-ქრისტიანული მნიშვნელობის ძიებისაკენ გვიბიძგებს.

თევზი ბერძნულად “Ichthys”-ს აღნიშნავს, რაც შემდეგს გულისხმობს: “Jusus Christ, (იესო ქრისტე) God’s son, (ძე ღვთისა) Savioer” (მხსნელი). ანუ “Ichthys” რომ დაგშალოთ, Iesus- Jusus-იესო, Christos-Christ-ქრისტე, Theo-God-ღმერთი, uion-Son-ძე, Soter-Savioer-მხსნელი. ასევე აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ქრისტიანები ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში რომაელთა დევნის პერიოდში თევზის სიმბოლიკას ერთმანეთის და სხვა ქრისტიანების ამოსაცნობად იყენებდნენ.  ხოლო მარცხნივ მცურავი თევზი ბერძნული ანბანის პირველ ასოს „ალფას“ გამოხატავს, რაც ახალი აღქმისეულ ციტატას აღნიშნავს: “I am alpha and Omega, the beginning and the end, saith the Lord which is, and which was and which is to come the allmaighty” (King Arthurs version, revelation 1:8). „მე ვარ ანი და ჰოე, - ამბობს უფალი ღმერთი, - ის ვინც არის, ვინც იყო და ვინც მოდის, ყოვლისმპყრობელი“ (გამოცხადება 1.8).

ასევე მნიშვნელოვანია თევზისა და წყლის ერთმანეთთან კავშირი, რადგან, როგორც ცნობილია, იოანე ნათლისმცემლის ხელით ქრისტეც წყლით მოინათლა, ხოლო პიესის რეალობაში თევზის უწყლოდ დატოვებამ თევზის სიკვდილი გამოიწვია, რადგან არ მოხდა იმ ნათლის მიღება, რომელიც ქრისტემ წყლის სახით მიიღო ანუ თანამედროვე სამყაროში არ მოხდა ღმერთის მიღება, რადგან იგი თანამედროვე სამყარომ წყლის ანუ სიცოცხლის გარეშე დატოვა, რადგან არ შედგა ის რიტუალი, რომელიც 2000 წლის წინ შესრულდა: „როცა მთელი ხალხი ინათლებოდა და იესოც მოინათლა და ღოცულობდა, გაიხსნა ცა და გარდამოხდა მასზედ სულიწმინდა ხორციელი სახით, როგორც მტრედი, და გაისმა ხმა: „შენ ხარ ჩემი საყვარელი ძე, რომელიც მოვიწონე მე“ (ლუკა 3.21).

სტოპარდის ინტელექტუალობა და გამორჩეულობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ იგი ერთმნიშვნელოვან, ერთაზროვან თხრობას არ გვთავაზობს, პირიქით მისი დუალისტური ბუნება, ორსახოვნება, არა მხოლოდ პერსონაჟების სახეების შექმნაში, არამედ აქაც თევზის სიმბოლოშიც ვლინდება.

როგორც ცნობილია თევზი მხოლოდ ქრისტიანული სიმბოლო არ არის. მას მრავალი ქვეყნის მითოლოგიასა და კულტურაში დიდი სიმბოლური

დატვირთვა აქვს. თევზის სიმბოლოსთან ასოცირდება ქაღალდმერთი ეთარგეტისის სახელი, რომელიც ერთ-ერთი თქმულების თანახმად ზღვაში (ანუ წყალში დ.მ.) ჩაგარდა და თევზად იქცა, ხოლო მისი ქალიშვილი მტრედად(!) (კოლიმენი 2007:106). ანტიკურ სამყაროში თევზის სიმბოლო ასევე ასოცირდება რეინკარნირებულ ბავშვთანაც(!), როგორც ეს ინდურ მითოლოგიაშია ასახული. ეთარგეტისის სახელი კი ბერძნულ მითოლოგიაში ასოცირდება ქაღალდმერთ აფროდიტესთან, ხოლო თავად აფროდიტე ქაღალდმერთ ვენერასთან, როგორც სექსის, სიყვარულის, ნაყოფიერების, მშვენიერებისა და გამარჯვების აღმნიშვნელი, ისევე, როგორც თევზი მრავალი სხვა წარმართული ქაღალდმერთების სიმბოლურ გამოვლენად აღიქმებოდა. (მაგ; ქაღალდმერთი აისისი, რომელსაც თავზე თევზი აქვს გამოსახული და ჩვილ ჰურუს ძუძუს აწოვებს. ქრისტიანულ ეპოქაში მას მარიამ ღვთისმშობელთან და ჩვილ იესოსთანაც აკავშირებენ.) (იხილეთ დანართი 16)

ზემოთ ნახსენები წყლის და თევზის იდეურ ჭრილში ასევე აღსანიშნავია ისიც, რომ აფროდიტეც და ვენერაც ზღვის ქაფისგან ანუ წყლის სიმბოლური მნიშვნელობისგან იშვნენ. თავად ქაღალდმერთი ვენერა კი ახალ მთვარესთან ასოცირდება.

მთვარის და წარმართული ქაღალდმერთის, ვენერას/აფროდიტეს როგორც თევზის და ანტიკური ქაღალდმერთის მნიშვნელობა დოთის პერსონაჟის მხატვრულ სახეში შეიძლება დავინახოთ. პირველი ამგვარი ნიშანი პიესის პირველ და დასკვნით ნაწილში ჩანს, სადაც დოთი ასრულებს სიმღერას სიყვარულსა და მთვარეზე:

„ღურჯო მთვარეე
შენ დამინახე მე მარტო მდგომი
ოცნების გარეშე საკუთარ გულში
ეს მთვარის ნათება უნდა ყოფილიყო
გზა ზევით ღურჯი მთვარისკენ
შენ დამინახე მე მდგომი....“

გემშიდობები სულელი ჯუნი მუნ.“

“Blue moon
You saw me standing alone
Without a dream in my heart
It must have been moonglow
Way up in the Blue Moon
You saw me standing---“ (სტოპარდი 1972: 20))

(“Goodbye spoony Juney Moon.” (სტოპარდი 1972: 89))

მეორე, თავად დოთის და არჩის ურთიერთობა, რომელიც ანტიკური ღმერთებისა და ქალღმერთების მსგავსად ეროსულ ურთიერთობებში შეიმჩნევიან (სტოპარდი 1972: 60).

მესამე არის ის, რომ ანტიკურ მითოლოგიაში ქალღმერთ ვენერას საკრალურ დღედ პარასკევი დღე ითვლებოდა, რადგან სჯეროდათ, რომ პარასკევი დღის პირველ საათს პლანეტა ვენერა განაგებდა. ამ აზრობრივ ჭრილში ისიც აღსანიშნავია, რომ ქრისტიანულ სამყაროში პარასკევი დღე ქრისტეს სულის განტეგების დღედ აღიქმება, ამ კავშირების საფუძველს თევზის და ქალღმერთი ვენერას სიმბოლიკური მნიშვნელობების გარდა პიესაში ტელე ეკრანიდან მთვარის გამოჩენა და მთვარეზე განვითარებული მოვლენების ჩართვაც გვაფიქრებინებს, რომელიც სცენაზე განვითარებული მკვლევარების ჩვენებას მოსდევს. დოთის, როგორც მითოლოგიური სიმბოლიკის მატარებელი პერსონაჟის კავშირს ქალღმერთ ვენერასთან, თევზთან, მთვარესთან თუ პარასკევ დღესთან, „მოსტუნაგენის“ ერთ-ერთი დადგმის ვიზუალური სურათიც მოწმობს, სადაც დოთი ნახევარ მთვარეზე მჯდომიარე გამოდის სცენაზე, რაც კრავს აზრს, რომ დოთი არა მხოლოდ იუდეურ-ქრისტიანული ევას პერსონიფიცირებაა, არამედ წარმართული ქალღმერთების მხატრული სახისაც, რაც კიდევ უფრო ამდიდრებს პიესის თხრობის მრავალპლანიანობას და სიმბოლიკურ-სემიოტიკური გზავნილების მრავალფეროვნებას. (იხილეთ დანართი 17)

თუმცა მთავარეს იდეურ ანალიზში ყველაზე ყურადსაღები ალბათ იგივე დოთის შეფასებაა:

„საცოდავი მთვარის კაცი, სახელში ლუციფერით ეცემა.“

(“Poor moon man, falling home like a Lucifer.” (სტოპარდი 1972: 38))

ამ შეფასებით, ავტორი ზემოთ განხილული თევზისა და მთვარის დუალისტური სიმბოლოების გამოყენებით თანამედროვე სამყაროში იმ ცოდვის წრიულობაზე მიანიშნებს, რომელიც ლუციფერის სამოთხიდან გამოძევებით დაწყებული, ადამ და ევას ედემის ბაღიდან გამოძევებით გაგრძელებული და სტოპარდის „მოხტუნავენში“ ადამიანის მთვარიდან დედამიწაზე დაშვებით და მაკეის პირამიდაში სიკვდილით დამთავრებული, თანამედროვე სამყაროშიც გრძელდება.

თევზის, როგორც იუდეურ-ქრისტიანულ სიმბოლოზე საუბრისას ისიც მნიშვნელოვანია, რომ Ichthys ანუ იესოს, ანუ ღმერთის მოწაფეები, ოთხთავის ავტორები ლუკა, იოანე, მათე და მარკოზი მეთევზეები იყვნენ.



როგორც ილუსტრაციიდან ჩანს ოთხი თევზი, როგორც ოთხი სახარების და ზოგადად ოთხის სიმბოლური მნიშვნელობა კრავს იმ ჯვარს, რომელიც თავად ქრისტეს სიმბოლოა, ხოლო ოთხის გამამყარებელი ციფრი რვაა, როგორც ამას უმბერტო ეკო „ვარდის სახელში“ ბიბლიოთეკის არქიტექტურის აღწერისას აღნიშნავს, ხოლო რვა ადამიანი „მოხტუნავენშიც“ გვხვდება, როგორც ადამიანთა ის რაოდენობა, რომლებმაც უნდა შექმნან პირამიდა ანუ სამკუთხედი ანუ სამება. პიესაში, პირამიდის მსგავსად, თევზის მნიშვნელობაც სამკუთხედის, სამების ანუ ღმერთის სიმბოლოდ გვევლინება.

თუმცა რვა კაციანი პირამიდის რღვევის შემდეგ დარჩენილი შვიდი ფილოსოფოსი ანუ ციფრი შვიდი, ახალი აღთქმის ერთ-ერთი ეპიზოდის იოანეს გამოცხადების აპოკალიფსური ეპიზოდის, შვიდი საყვირის სიმბოლოს ანალიზისკენ გვაფიქრებინებს.

რას უნდა აღნიშნავდეს ციფრი შვიდი?

როგორც სტოპარდის „მოხტუნავენის“ პირამიდისა და უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელის“ ციტადელის სიმბოლიკების შედარებისას ვახსენე, მონასტერში იოანეს გამოცხადების მიხედვით, შვიდი საყვირის სიტუაციური მსგავსებით, მკვლევლობების სერიები მიმდინარეობს, რომელსაც ციტადელის მეშვიდე დღეს ცეცხლით განადგურება მოჰყვება. ეკოს რომანშიც, ისევე, როგორც სტოპარდის პიესაში ციფრი შვიდის და ცეცხლის ამგვარი პარმონიული ურთიერთობა ქრისტიანული შვიდის და ანტიკური ცეცხლის სიმბოლურ კავშირზე მიუთითებს. პლატონური ფილოსოფიის მიხედვით, ყველაფრის თესლად და საწყისად ცეცხლი გვევლინება, ხოლო იუდეურ-ქრისტიანულ რეალობაში კი შვიდი არის დაკავშირებული სამყაროს როგორც შექმნასთან ასევე დასასრულთან.

„მოხტუნავენის“ დასაწყისში, ისევე, როგორც პიესის დასკვნით ნაწილში, იარაღიდან ცეცხლის(!) გავარდნის შემდეგ რვა ფილოსოფოსისგან, რომლებსაც შეკრული აქვთ პირამიდა, კვდება ერთ-ერთი და რვა ადამიანიდან რჩება შვიდი. პიესის დასაწყისში მკვლევლობის ადგილას ჩნდება ქალი, ხოლო დასკვნითი ნაწილი კი ძალიან ჰგავს განკითხვის დღეს, სადაც შემფასებლებს წარმოადგენს თავმჯდომარის ქვეშ მსხდომი სამი მოხტუნავე ფილოსოფოსი, ხოლო განაჩენის გამოტანის შემდეგ სხვადასხვა მონაწილე პერსონაჟები შვიდ მოხტუნავედ იკვრებიან და კენტერბერიის ეპისკოპოსის მიმართ გამოტანილი სასჯელი სისრულეში მოყავთ (სტოპარდი 1972: 83-86). ამ ეპიზოდს ებმის პიესის დასკვნითი ნაწილი სადაც სცენაზე ისევ ცოცხალი პირამიდა იგება და იარაღიდან გავარდნილი ცეცხლი ხდება მიზეზი რვა კაციდან ერთ-ერთის დაღუპვის. შესაბამისად ისევ ირღვევა პირამიდა და სცენაზე რჩება შვიდი მოხტუნავე ანუ ციფრი შვიდი.

რა თქმა უნდა ამგვარი აზრობრივი სიუჟეტი სტოპარდის მხრიდან მხილება და პაროდირებაა თანამედროვე სამყაროში ახალი რაციონალური, იდეალური სამყოფელის შექმნისა, რადგან თანამედროვე სამყაროში არჩი და მისი

თანამოაზრე ფილოსოფოსები ერთი მხრივ უარყოფენ სამყაროს პირამიდისეულ, სამკუთხედისეულ თუ სამებისეულ ანუ პლატონურ და იუდეურ-ქრისტიანული სამყაროს მოწყობის მოდელს, თუმცა მეორე მხრივ ამავე მეთოდებით ცდილობენ ამგვარი სიმბოლიკის გამოყენებით შექმნან ღმერთის მსგავსი ახალი ადამიანი, რომელიც პიესის ეპილოგის მსგავსად თვითონ გადაწყვეტს და აღასრულებს განკითხვის მსგავს სცენებს. ალბათ ამიტომაც ჰქვია ჯორჯის მკვდარ თევზს „არჩი“ (სტოპარდი 1972: 74), რადგან თანამედროვე სამყაროში თევზის სიმბოლოს რეალური მნიშვნელობა მოკვდა და სამყაროს ღმერთად არჩი და მისი იდეოლოგია იქცა. ხოლო ამგვარი იდეოლოგია სამყაროს სრულყოფილი რვიდან, აპოკალიფსურ შვიდისკენ მიაქანებს.

ამრიგად, პიესაში „მოხტუნავენი“ პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასითებელი ინტერტექსტუალობის საინტერესო გააზრებასთან გვაქვს საქმე. კერძოდ ისეთი მნიშვნელოვანი ტექსტების როგორც არის პლატონის „ტიმეოსი“ და ახალი თუ ძველი აღთქმა, სადაც სტოპარდი პირამიდის სიმბოლოს მეშვეობით გამოხატავს საკუთარი დუალისტური ბუნების, როგორც პითაგორულ-პლატონურ, ასევე იუდეურ-ქრისტიანულ მხარეს, რაც ორივე შემთხვევაში ავტორის თეისტური ბუნების მაჩვენებელია, რაც ეწინააღმდეგება პიესის რეალობაში ანუ პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში არსებულ მსოფლმხედველობას, რომელსაც პრაგმატული პოზიტივიზმის სახით რადიკალ-ლიბერალი მოხტუნავე ფილოსოფოსები, არჩიბაღდ ჯამფერის თაოსნობით გამოხატავენ.

პირამიდის სიმბოლოს გარდა, პიესაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ციფრ შვიდის და თევზის სიმბოლოს, რომლის ბიბლიური და ანტიკური სიმბოლიკა საუკუნეებს ითვლის. ავტორი მათი გამოყენებით პაროდირებას ახდენს პოსტმოდერნისტულ სამყაროში სიმულაკრული რეალობის ორიგინალის გარეშე მშენებლობის მცდელობას. ამგვარი ფილოსოფია კი მოხტუნავე ფილოსოფოსების მიერ აღმართული პირამიდის სრულყოფილი ციფრი რვიდან, სამყაროს სიკვდილისაკენ ანუ ციფრი შვიდისკენ ანუ აპოკალიფსისაკენ მიაქანებს, როგორც ეს პიესაში ჯერ პავლე მოციქულს შედარებული მაკფეის და შემდეგ კენტერბერიის არქიეპისკოპოსის მკვლელობის ეპიზოდებში გამოვლინდა.

III თავი

ჯოისი და პოსტმოდერნიზმი ტომ სტოპარდის პიესაში „პაროდისტები“

რა არის ხელოვანი? ყოველი ათასი ადამიანიდან ცხრაასი აკეთებს საქმეს, ოთხმოცდაათი მშვენივრად, ცხრა სათანადოდ, და მხოლოდ ერთი იღბლიანი ნაბიჭვარი არის ხელოვანი.

ტომ სტოპარდი

1972 წელს, მეღ გასოუს კითხვაზე თუ რა პიესაზე მუშაობს ამჯერად, სტოპარდმა უპასუხა, რომ იგი დაინტერესებული იყო 1916 წლის ციურიხით, სადაც, როგორც მისმა მეგობარმა უთხრა იმ დროისთვის უნდა ყოფილიყვნენ ტრისტან ძარა, ლენინი და ფროიდი. ასე, რომ შეიძლებოდა ორ აქტიანი პიესის შექმნაზე ფიქრი, რომელიც შეეხებოდა დადაიზმისა და კომუნისტური იდეოლოგიის ურთიერთობას (გასოუ 1995: 8). თუმცა მოგვიანებით მან აღმოაჩინა, რომ იმ წლების ციურიხში ლენინთან და ძარასთან ერთად არა ფროიდი, არამედ ჯეიმზ ჯოისი ცხოვრობდა. ასე დაიწყო სტოპარდმა ფიქრი პიესაში ჯოისის შეყვანაზე. მოგვიანებით, 1975 წელს „პაროდისტების“ ბროდვეისეულ პრემიერაზე იმავე მეღ გასოუსთან საუბრისას სტოპარდი აღნიშნავს, რომ მან „პაროდისტები“ მსახიობ ჯონ ვუდისთვის შექმნა და შესაბამისი გარეგნობის პერსონაჟის ძიებაში, ჯერ ძარა, ხოლო შემდეგ ჯოისზე შეაჩერა ყურადღება, მაგრამ მოგვიანებით, როცა რიჩარდ ელმანის წიგნში ჯოისის ბიოგრაფიას სწავლობდა, მისი ყურადღება ჰენრი კარმა მიიპყრო, რომელიც „პაროდისტების“ მთავარ მოქმედ გმირად იქცა (გასოუ 1995: 29).

ელმანის წიგნში ჰენრი კარის და ჯოისის ურთიერთობას სულ რამდენიმე გვერდი აქვს დათმობილი, რომელიც ორი მნიშვნელოვანი ფაქტისგან შედგება. პირველი ეს არის ჯოისის საპროდიუსერო მოღვაწეობა ციურისის ინგლისურენოვან თეატრალურ დასში. (აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ იმ დროის ციურისში თითქმის ყველა ენაზე იდგმებოდა წარმოდგენები ინგლისური ენის გარდა). პირველი სპექტაკლი, რომელიც უნდა დადგმულიყო იყო ოსკარ უაილდის „როგორი მნიშვნელოვანია იყო სერიოზული“ (*The Importance of being Earnest*) და სპექტაკლის საორგანიზაციო საკითხებთან დაკავშირებით დასახმარებლად ჯოისმა თხოვნით პერსი ბენეტს მიმართა, იმ დროისთვის ბრიტანეთის კონსულს ციურისში. (ამ ფაქტის გამო ბენეტი, როგორც ჯოისის „ულისეს“ ასევე სტოპარდის „პაროდისტების“ პერსონაჟი გახდა) (ელმანი 1959: 436-438) (სტოპარდი 1975: 26). ამასობაში, სპექტაკლის დადგმისთვის ვერ პოულობდნენ პიესის მთავარი როლის შემსრულებელს ალჯენონს, რადგან იმ დროისთვის შეეცარიაში რთული იყო ინგლისურენოვანი პროფესიონალი მსახიობების პოვნა. ჯოისმა ამ როლზე, კარგი გარეგნობის, საკონსულში დასაქმებული ახალგაზრდა კაცი ჰენრი კარი დაასახელა, რომელიც რაღა თქმა უნდა როლზე დაამტკიცეს (ელმანი 1959: 439). ხოლო მეორე ფაქტი, რომელიც ელმანის წიგნში ჯოისის და ჰენრი კარის ურთიერთობას ასახავს არის სპექტაკლის წარმატებული ჩვენების შემდეგ ჰონორართან დაკავშირებული უთანხმოება, რომლის დავაშიც პოლიცია და იურისტებიც კი ჩაებნენ (ელმანი 1959: 440,441). შეიძლება ითქვას ჯოისის ბიოგრაფიის ეს ეპიზოდი იქცა სტოპარდის პიესის აგების იდეად, რადგან როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ჰენრი კარი მთავარი მოქმედი პერსონაჟი და მთხრობელია „პაროდისტებში“.

თავად ის ფაქტი რაც მეოცე საუკუნის ხელოვნებაში დადაიზმმა და ძარამ, პოლიტიკაში სოციალიზმმა და მარქსისტულ-ლენინურმა იდეოლოგიამ, ხოლო ლიტერატურაში ჯეიმზ ჯოისმა მოახდინა, შეიძლება ითქვას ერთ-ერთი მიზეზთაგანი და სათავეა იმ ეპოქისა, რასაც დღეს პოსტმოდერნიზმი ჰქვია და სტოპარდის ინტერესი ამ სამი რევოლუციონერის და 1917 წლის ისტორიული ეპიზოდის მიმართ გახდა საფუძველი ამ სათავის უფრო მკაფიო დაკვირვებისა. ამ სამი პერსონაჟის და მათი შემოქმედების მნიშვნელობა, პიესის პირველივე სცენაში ნათლად ჩანს, როცა სტოპარდი, მათ ციურისის ბიბლიოთეკაში,

ერთად მოუყრის თავს და გვიხვენებს თუ როგორ ქმნიან ისინი მეოცე საუკუნის რევოლუციებს.

სცენაზე პირველი სიტყვით ტრისტან ძარა გამოდის, რომელიც ლექსის წერის დასრულებისთანავე მაკრატელით იწყებს ლექსის სიტყვა-სიტყვით ჭრას, რის შემდეგაც დანაწევრებულ სიტყვებს ათავსებს მისსავე ქუდში და ერთმანეთში ურევს. სიტყვების მაგიდაზე მოფენის შემდეგ იგი დანაწევრებული სიტყვების ხმამაღლა კითხვას იწყებს:

“**Tzara:** Eal eta enormous appletzara

Key dairy chef’s hat he’lllearn oomparah!

Ill raced alas whispers kill later nut east,

Noon avuncular ill day Clara!” (სტოპარდი 1975: 18)

ჯონ ფლემინგი ამ ეპიზოდს მართებულად განმარტავს და მიიჩნევს, რომ სტოპარდი, ძარას მხრიდან ლექსის ამგვარი ფორმით აგებით გამოხატავს დადაიზმის და დადაისტების დამოკიდებულებას ხელოვნებისადმი, როგორც შემთხვევითობა (“Chance”) (ფლემინგი 2001: 107).

ამის შემდეგ ჯოისის სიტყვით გამოსვლის ჯერიც დგება, რომელიც გვენდოლინს, პიესის მიხედვით მის მდივანს, „ულისეს“ უმნიშვნელოვანეს ნაწილს „მზის ხარებს“ (*Oxen of the sun*) კარნახობს:

„-**ჯოისი:** (კარნახობს) მარჯვნივ, მზისაკენ წავიდეთ.....

-**გვენი:** (იწერს) მარჯვნივ, მზისაკენ წავიდეთ.....

-**ჯოისი:** სამგზის.

-**გვენი:** უკ.

-**ჯოისი:** გარდამოგვივლინე, სხივმოსილო, ნათელსახოვანო, ჰორნჰორნ, ძალი უმოსწრაფესი შობიერებისა და ნაშობი.

-**გვენი:** გარდამოგვივლინე, სხივმოსილო, ნათელსახოვანო, ჰორნჰორნ, ძალი უმოსწრაფესი შობიერებისა და ნაშობი.

-ჯოისი: სამგზის.

-გვენი: უჰ.

-ჯოისი: ჰოპლა ბიჭია ბიჭია!

-გვენი: ჰოპლა ბიჭია ბიჭია!

-ჯოისი: ჰოპლა ბიჭია ბიჭია!

-გვენი: აგრეთვე სამგზის?

-ჯოისი: უჰ.³

(“Joyce: (dictating) deshill holles eamus.....

Gwen: (writing) deshill holles eamus.....

Joyce: thrice.

Gwen: Uh-hum.

Joyce: send us bright one, light one, Horhorn, quickening and wombfuit.

Gwen: send us bright one, light one, Horhorn, quickening and wombfuit.

Joyce: thrice.

Gwen: Uh-hum.

Joyce: Hoopsa, boyaboy, hoopsa!

Gwen: Hoopsa, boyaboy, hoopsa!

Joyce: Hoopsa, boyaboy, hoopsa!

Gwen: Likewise thrice?

Joyce: Uh-hum. “ (სტოპარდი 1975: 18))

³ ჯეიმზ ჯოისი, „ულისე“. ინგლისურიდან თარგმნა ნიკო ყიასაშვილმა.

ძარას მსგავსად, ჯოისის სიტყვებიც ნაკლებად გასაგები და მრავალ აზროვანია მაყურებელთა და მკითხველისათვის, თუ რა თქმა უნდა ისინი არ იცნობენ „ულისეს“ მეთოთხმეტე ეპიზოდს.

რაც შეეხება ლენინის სცენას, ის პეტერბურგში დაწყებული რევოლუციის ცნობით იხსნება, რომელსაც მისი მეუღლე ნადია ამცნობს, რასაც ლენინის შეძახილი „რევოლუცია“ მოჰყვება, რაც პიესის სამი რევოლუციონერის გამაერთიანებელი ხდება, რადგან სიტყვა „რევოლუციას“ წამოძახილის პარალელურად ჯოისის სცენაზე მიმოსვლა და ქაღალდში ჩანიშნული სიტყვების კითხვა მოსდევს, რომელიც „ულისეს“ შექმნის პროცესს წარმოაჩენს (სტოპარდი 1975: 19), ხოლო ჯოისის და ლენინის მოქმედებებს წინ როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ძარას ექსპერიმენტული პოემის, ექსპერიმენტული შექმნა უძღვოდა:

“**Tzara:** Clara avuncular!

Whispers ill oomparah!

Eel nut dairy day

Aplpletzara....

...hat! “ (სტოპარდი 1975: 18)

პიესის ამგვარი ლინგვისტური პროლოგი მკითხველს და მაყურებელსაც ლინგვისტური ქაოსის, გაურკვეველობის და რაღაც ახალის, ჯერ გაუგონარის დაწყების განცდას უღვივებს, რაც როგორც აღვნიშნე პოლიტიკაში კომუნიზმის, ლიტერატურაში „ულისეს“ და ხელოვნებაში დადაიზმის მოსვლას, შესაბამისად მეოცე საუკუნის დიდ რევოლუციებს უკავშირდება.

ამგვარი ლინგვისტური ქარიშხალი პიესაში ორ ფაქტორთანაც შეიძლება იყოს დაკავშირებული. პირველი, თავად „ულისეს“ მეთოთხმეტე ეპიზოდთან, რომელსაც პიესის მიხედვით ჯოისი ბიბლიოთეკის სცენაში ქმნის. როგორც ცნობილია „მზის ხარები“ (*Oxen of the Sun*) ინგლისური ენის წარმოშობას, მის დაბადებას და განვითარებას შეეხება, ლათინური და ანგლო-საქსური ენების თხრობის სტილით, ჯოისი აპაროდირებს ინგლისური ლიტერატურული ენის განვითარების სხვადასხვა პერიოდებს, (საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ „მზის

ხარების“ ეპიზოდში, ლეოპოლდ ბლუმი ჰორნის სამშობიარო სახლისაკენ მიისწრაფის, რათა მოინახულოს ქალბატონი პიურფოი, რომელსაც გართულებული მშობიარობის გამო მესამე დღეა ბავშვი ვერ გაუჩენია (ჯოისი 2012: 379) ანუ პიესის იდეურ ჭრილში, რომ გავანალიზოთ გამოდის, რომ სტოპარდი ჯოისის „ულისეს“ ამ ეპიზოდის წინ წამოწევით რაღაც ახლის დაბადების სიმბოლურ გამოვლენას გვაუწყებს, რაც შეიძლება პოსტმოდერნისტული ეპოქის გართულებული შობაც იყოს.) ხოლო მეორე მხრივ ამგვარი ლინგვისტური ქაოსი, ლენინის და მისი ცოლის დიალოგით გრძელდება სადაც ენობრივი ფაქტორი „ულისეს“ „მზის ხარების“ ეპიზოდის მსგავსად ერთდროულად მრავალი აზრის მატარებელია:

„-ლენინი: არაა!

-ნადია: დიახ!

-ლენინი: გაზეთებშია?

-ნადია: დიახ, დიახ! წამოდი სახლში. გელოდება.

-ლენინი: იქ არის?

-ნადია: დიახ.

-ლენინი: გაზეთი თან აქვს?

-ნადია: დიახ!

-ლენინი: შენი თვალით ნახე?

-ნადია: და, და, და!⁴

(“**Lenin:** Shtoti! (no)

Nadya: Da! (yes)

Lenin: eto v gazetakh! (Is that in the newspaper?)

⁴ წინამდებარე თავში ციტატების თარგმანი პიესიდან „პაროდისტები“ ეკუთვნის დისერტაციის ავტორს.

Nadya: dada. Idiom damaoi. On zhdyot. (yes-yes. Come on home. He is waiting)

Lenin: on Tam? (is He there?)

Nadya: Da! (yes)

Lenin: gazeta u nievo? (he brought the paper?)

Nadya: da! (yes)

Lenin: ty Sama vidyela? (you saw it yourself?)

Nadya: da, da, da! (yes, yes, yes!)” (სტოპარდი 1975: 20))

სპექტაკლის მსვლელობისას, რუსული ენის არ მცოდნისათვის დიალოგის შინაარსი გაურკვეველია, რადგან პიესის ტექსტისაგან განსხვავებით ისინი ვერ იხილავენ და მოისმენენ თარგმანს, თუმცა ამგვარი ლინგვისტური თამაშით სტოპარდი მისთვის ჩვეული მხატრული ხერხით პაროდირებას უკეთებს და ამავედროულად სიტყვა რევოლუციაში აერთიანებს ლენინის, ძარას და ჯოისის შემოქმედებას, ხოლო ლენინის ცოლის, ნადიას რუსულ ენოვან პასუხში „კი, კი, კი“ ანუ რუსულად „და, და, და-ში“ დებს ორმაგ სათქმელს, რაც აუდიტორიისთვის დადაიზმის სლოგანის, „დადას“ გაქდერებით ვლინდება და რუსულის ენის არ მცოდნე აუდიტორიას შთაბეჭდილება რჩება, რომ ლენინი და მისი ცოლი დადაიზმზე საუბრობენ. ანუ სტოპარდი პიესის დასაწყისით, ბიბლიოთეკის სცენის ეპიზოდით, სადაც იბადება ჯოისის „ულისე“, ლენინის რევოლუცია და ძარას დადაიზმი, ქალბატონი პიურფორის მშობიარობის მსგავსად 1974 წლის მაყურებელს პოსტმოდერნიზმის დაბადების მდგომარეობას ამცნობს.

თუმცა ბიბლიოთეკის სცენა უფრო მეტის მოქმედიც უნდა იყოს, მით უფრო, რომ მოქმედება 1917 წელს ხდება ანუ მაშინ, როცა ჯოისი „ულისეს“ ქმნის. ეს ეპიზოდი წააგავს „ულისეს“ მეცხრე ეპიზოდს, „სკილასა და ქარიბდას“ (*Scylla and Charybdis*), სადაც სტივენს დუბლინის ბიბლიოთეკაში შექსპირის „ჰამლეტის“ ბიოგრაფიის მისეულ თეორიას ხსნის. პირველივე სცენაში ბიბლიოთეკის სცენის გათამაშებით, სტოპარდი მხატრულ-მეტაფორულად თუ ჯოისის „ულისეს“ პაროდირებით, ერთი მხრივ, ჯოისის ბიოგრაფიის შესახებ საკუთარ თეორიას გვთავაზობს, რომელსაც ცოტა

მოგვიანებით ბიბლიოთეკის სცენის შემდეგ მთავარი მოქმედი გმირი, მოხუცებული ჰენრი კარი თავის წარმოსახვაში განავითარებს (აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ავტორს ჰენრი კარი ჯოისის პიროვნების დახასიათებით შემოჰყავს პიესაში) (სტოპარდი 1975: 21), ხოლო მეორე მხრივ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, შესაძლოა ხაზს უსვამს 1917 წელს ციურისში მცხოვრები სამეულის მნიშვნელობას თანამედროვე დროის ანუ 1974 წლის სამყაროში არსებული ხელოვნების, ლიტერატურისა თუ სოციალურ-პოლიტიკური სიმულაციური რეალობის შექმნაში და ამ ყველაფრის ბიბლიოთეკის სცენაში ჩვენებით, „ულისეს“ „სკილასა და ქარიბდაზე“ მინიშნებით, სტივენის შექსპირული თეორიის აღუზიით, მიგვანიშნებს იმ ჭეშმარიტი წყაროს ძიებაზე, რასაც მამა ჰამლეტი ჰქვია, ვისგანაც შვილი ჰამლეტი იღებს მის სახელმწიფოში გამეფებული დანაშაულის და ტყუილის შესახებ. ეს ეპიზოდი კი თანამედროვე მკითხველის სამყაროში დანიის მსგავსი საპყრობილის არსებობაზე მიანიშნებს, სადაც შექმნილია კლავდიუსისეული სიცრუე, სიმულაკრუმი, როგორც ამას ბოდრიარი უწოდებს (ბოდრიარი 1994: 12). რა თქმა უნდა ამგვარი სიცრუის არსებობა არ არის მხოლოდ ზოგადი სურათი იმ სისტემისა, რომელიც იქმნებოდა და დღესაც იქმნება დასავლეთსა თუ ცივილიზებულ მსოფლიოში, არამედ ამ სიცრუის და სიყალბის არსებობის უპირველესი მაგალითი საბჭოთა კავშირი იყო. სამყაროს მოწყობის მაქსისტულ-ლენინური თეორია, რომელსაც მეორე აქტის დასაწყისში სესილი ლექციის სტილით უკითხავს თეატრში მისულ პუბლიკას (სტოპარდი 1975:66), ზუსტად ერგება ამგვარი თეორიის შედეგებს, რომელიც განიცადა არა მხოლოდ საბჭოთა კავშირში შემავალმა ქვეყნებმა, არამედ აღმოსავლეთ ევროპამაც, მათ შორის ჩეხეთის რესპუბლიკამაც. 1968 წლის მოვლენები ამის ნათელი დადასტურება იყო, რომელსაც 1977 წელს ‘ქარტია 77’-ის შექმნა მოჰყვა. შემდეგ რეპრესიები, რომელიც ქარტიის ხელმძღვრთა წინააღმდეგ დაიწყო, რომელთა შორის სტოპარდის მეგობარი დრამატურგი ვაცლავ ჰაველიც იყო. „პაროდისტების“ შექმნის თარიღი, 1974 წელი კი ზემოთ აღვნიშნულ თარიღებს შორის მნიშვნელოვანი, გადამწყვეტი პერიოდია. ამგვარი იდეის და აზრის მატარებელი პიესის დადგმა დასავლურ თეატრალურ სცენებზე თავის თავშივე ასოცირდებოდა ზემოთ მოყვანილ მოვლენებთან, რაც სტოპარდის მხრიდან ერთგვარი შემოქმედებითი გამოსმაურებაც იყო, რაზეც არა მხოლოდ „პაროდისტების“ მთელი მეორე აქტი, არამედ სტოპარდის

სხვა პიესებიც მოწმობენ, მათ შორის „ყველა კაი ბიჭი იმსახურებს დაფასებას“ (*Every Good Boy Deserves Favour*) (სტოპარდი 1978), რომელიც „პაროდისტების“ შექმნის შემდეგ დაიწერა.

მეოცე საუკუნის პოლიტიკაში ამ ყალბი რეალობის ერთ-ერთ შემოქმედად ლენინი, ხელოვნებაში კი ტრისტან ძარა გვევლინებიან, ხოლო ჯოისი და მისი „ულისე“ ამ მოვლენების ერთგვარი მატიანეა, რადგან როგორც თავად ჯოისი პიესაში ტრისტან ძარასთან დადაიზმსა და ხელოვნებაზე კამათისას აღნიშნავს:

„რა იქნებოდა ახლა ტროას ომი, ხელოვანის ხელის შეხების გარეშე? მტვერი. ბერძენი ვაჭრების მიერ ახალი ბაზრების მოძიების მიზნით გამართული ერთ-ერთი მტვერმიყრილი ექსპედიცია; დამსხვრეული ქოთნების უმნიშვნელო გადანაწილება; მაგრამ ეს ჩვენ ვართ ვისაც გვამდიდრებს ზღაპარი გმირებზე, ოქროს ვაშლზე, ხის ცხენზე, სახეზე ათასობით გემს რომ დაუდო საფუძველი, უპირველეს ყოვლისა კი ზღაპარი ულისეს შესახებ, მოხეტიალე, ყველაზე ჰუმანურ, გმირებს შორის ყველაზე სრულყოფილ ქმარზე, მამაზე, შვილზე, საყვარელზე, ფერმერზე, ჯარისკაცზე, პაციფისტზე, პოლიტიკოსზე, გამომგონებელსა და თავგადასავლების მაძებარზე...“

(“What now of the Trojan War if it had been passed over by the artist’s touch? Dust. A forgotten expedition prompted by Greek merchants looking for new markets. A minor redistribution of broken pots. But it is we who stand enriched, by a tale of heroes, of a golden apple, a wooden horse, a face that launched a thousand ships-and above all, of Ulysses, the wanderer, the most human, the most complete of all heroes- husband, father, son, lover, farmer, soldier, pacifist, politician, inventor and adventurer.....” (სტოპარდი 1975: 62))

თუმცა ჯოისის სიტყვას წინ ტრისტან ძარას შეფასება უსწრებდა, რომელიც შეეხება, არა მხოლოდ ჯოისის „ულისეს“, არამედ ზოგადად მოდერნისტულ თუ „მაღალ კულტურას“, რაც ძალიან ჰგავს პოსტმოდერნისტული რეალობის, „პოპ-კულტურის“ მსოფლმხედველობრივ შეხედულებებს.

„**ძარა:** თქვენი ხელოვნება ჩაფლავდა. თქვენ ლიტერატურა რელიგიად გადააქციეთ და ის სხვა დანარჩენის მსგავსად მკვდარია, ის გადამწიფებული გვამია, რომელსაც ძილ-ღვიძილში წარმოსახვით ფიგურებად ანაწევრებთ. ნამეტანი დაგვიანებულია გენიოსებისთვის! ჩვენ ახლა ბარბაროსები და წამბილწველები გვესაჭიროება. მარტივი გონების მოხრებლები ბაროკოს დახვეწილ საუკუნეებს რომ დაღეწავენ, ტაძარს დააქცევენ, და ეს საბოლოოდ იმისთვის რომ სირცხვილი და ხელოვანად ყოფნის აუცილებლობა შეარიგონ ერთმანეთთან! დადა! დადა! დადა!“

(“**Tzara:** Your art has failed. You have turned literature into a religion and it’s as dead as all rest, it’s an overripe corpse and you are cutting fancy figures at the wake. It’s too late for geniuses! Now we need vandals and desecrators. Simple-minded demolition men to smash centuries of baroque subtlety, to bring down the temple, and this finally, to reconcile the shame and, necessity of being an artist! Dada! Dada! Dada!” (სტოპარდი 1975: 62))

თუმცა ძარა-ჯოისის დიალოგამდე, ძარა გვენდოლინთან საუბარშიც, იგივე აზრს ანვითარებს.

„**ძარა:** ყველა ლიტერატურა უხამსია!

კლასიკა-ტრადიცია-მიმირწყევია მაგათთვის!

-**გვენი:** (ოჰ!)

-**ძარა:** ბეთოვენნი! მოცარტი! მიმიფურთხებია ორივესთვის!

-**გვენი:** (ოჰ!)

-**ძარა:** ყველაფერი შემთხვევითობაა!“

(“**Tzara:** All literature is obscene!

The classics-tradition-vomit on it!

Gwen: (oh!)

Tzara: Beethoven! Mozart! I spit on it!

Gwen: (oh!)

Tzara: Everything is chance!” (სტოპარდი 1975: 34))

შეიძლება ითქვას ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსი ფრედრიკ ჯეიმსონიც იმავეს აღნიშნავს პოსტმოდერნიზმის განმარტებისას, რომელსაც ორ ნაწილად ყოფს. პირველი, მისი თქმით, პოსტმოდერნიზმი არის ყველა სახელოვნებო დარგებში და პოსტმოდერნიზმი არის საწინააღმდეგო რეაქცია მოდერნისტული „მაღალი კულტურის“ მიერ დამკვიდრებული ფორმებისა, რომელიც დამკვიდრდა უნივერსიტეტებში, მუზეუმებსა თუ გალერეებში. ხოლო ისეთი დიდი მოდერნისტი პოეტების შემოქმედება, როგორებიც არიან პაუნდი, ელიოტი და სტივენსი, ასევე ჯოისი, პრუსტი და მანი, რომელიც მეოცე საუკუნის თაობებში შოკისმომგვრელი და სკანდალური ნაწამოებებითა და ფორმებით გამოირჩეოდა, 1960 წლის კარიბჭესთან მოსული თაობებისთვის მკვდარი, დახშული და კანონიკური აღმოჩნდა, ხოლო მათი მხრიდან რომ შექმნილიყო ახალი, აუცილებლად უნდა განადგურებულიყო არსებული გასაგნებული მონუმენტები. ხოლო მეორე მახასიათებელი პოსტმოდერნისტული ეპოქისა არის „მაღალი“ მოდერნისტული კულტურისა და „პოპ კულტურის“ დამაშორებელი საზღვრების ჩამორეცხვა. ჯეიმსონის თქმით ალბათ ეს გახდა ყველაზე პრობლემური და სადარღებელი აკადემიური „მაღალი კულტურისათვის“, რადგან ისინი იყვნენ დაინტერესებული შეენარჩუნებინათ და დაეცვათ „მაღალი“, ელიტარული კულტურა გავრცელებული კიტჩური კულტურისაგან, რომელიც სატელევიზიო სერიალების, პოლიფუნქციური ფილმების თუ სხვა სატელევიზიო პროგრამებით ვრცელდებოდა, როგორც მუსიკალური, ასევე სხვა სახელოვნებო მიმართულებით. პოსტმოდერნისტული კულტურა აღარ ციტირებდა ისეთ ტექსტს, როგორსაც ჯოისი ან მაღერი ქმნიდნენ (ჯეიმსონი 1998: 1,2).

ჯეიმსონი კიდევ ერთ განსაზღვრებას იძლევა, კერძოდ, იმას თუ რატომ არის მოდერნისტული „მაღალი კულტურა“ წარსული და რატომ ჩაანაცვლა იგი პოსტმოდერნიზმმა. ამ ახალი კომპონენტის განსაზღვრება არის ე.წ. „სუბიექტის მოკვდინება“ ანუ ინდივიდუალიზმის დასასრული (ჯეიმსონი 1998: 5). როგორც ცნობილია დიდი მოდერნისტი ხელოვანები ქმნიდნენ საკუთარ, განუმეორებელ ინდივიდუალურ ხედვას თუ მსოფლმხედველობას სამყაროს

მიმართ, რაც თავისთავად გულისხმობდა მოდერნისტული ესთეტიკის გამორჩეულობას და ორიგინალობას. ხოლო დღევანდელი კორპორატიული კაპიტალიზმის, ე.წ. „ორგანიზაციის ადამიანის“ ეპოქაში ისეთი სფეროს წარმომადგენლებიც კი როგორც არის ლინგვისტიკა, სოციოლოგიის თეორია თუ ფსიქოლოგია, რომ აღარაფერი ითქვას იმ დარგებზე, რომლებიც მოღვაწეობენ კულტურის არეალში, ერთხმად აღნიშნავენ, რომ მოდერნისტული ტიპის ინდივიდუალიზმი და პერსონალური იდენტობა წარსულს ჩაბარდა (ჯეიმსონი 1998: 6). ხოლო ახალი პოსტმოდერნისტული ხელოვნება, იმ ეპოქაში, სადაც შეუძლებელია ახალი სტილის გამოგონება, „პასტიმის“ მეთოდის გამოყენებით, სტილისტური ნიღაბის გამოყენებით იმიტირებს წარსულში არსებული მკვდარი სტილით, რაც გულისხმობს იმას, რომ თანამედროვე ანუ პოსტმოდერნისტული ხელოვნება თავად ხელოვნებაზეა (ჯეიმსონი 1998: 7).

თუმცა როგორც ჯოისის ძარასადმი პასუხიდან ჩანს, რომ არა ხელოვნება, ლიტერატურა და ჰომეროსი, რომელიც თამამად შეიძლება ითქვას „მაღალ კულტურად“ იგულისხმება, ტროას ომი მტვრად დარჩებოდა. რის შემდეგაც იგი აგრძელებს ძარასთან კამათს და პასუხობს:

„და მე ამჯერად ჩემი დუბლინური ოდისეათი გავაორმაგებ ამ უკვდავებას...“

“and yet I with my Dublin Odyssey will double that immortality...” (სტოპარდი 1975: 62))

ანუ 1917 წელს, ჯოისი თანამედროვე ადამიანის ახალ „ოდისეას“ ქმნიდა, რომელიც ჰომეროსის „ოდისეას“ მსგავსად უკვდავყოფდა ტროას მსგავს იმ ომს, რომელიც ახლა უკვე კულტურაში (ხელოვნებაში) გაგრძელებულიყო. ჯოისის ეს „ოდისეა“ რაღა თქმა უნდა მისი „ულისე“ იყო. ალბათ ამიტომაც აირჩია სტოპარდმა ჯოისი, მისი ბიოგრაფია და „ულისეს“ „ოდისეას“ ნაწილი, რადგან უკეთ ჩაწვდომოდა იმ კულტურულ ომს, რომელსაც ძარასა და ჯოისის დიალოგის მსგავსად „მაღალი ხელოვნების“ და „პოპ-კულტურის“ ომი ჰქვია პოსტმოდერნისტულ, ცივილიზებულ დასავლეთში. ეს კულტურული ომი მხოლოდ ხელოვნების დონეზე როდია, ეს არის ომი ხელოვნებისა და ლიტერატურისთვის, რომელმაც უზარმაზარი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ადამიანის ცნობიერების და მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე. პიესის მეორე აქტში ალბათ ამიტომაც აქტიურობს მომავალი „ახალი ადამიანის“

შექმნილი ლენინი, ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე საკუთარი მოსაზრების გამოთქმით, რომელიც ჯოისის სიტყვებთან ერთად ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეპიზოდად შეიძლება მივიჩნიოთ მთელს პიესაში:

„დღევანდელი ლიტერატურა პარტიული ლიტერატურა უნდა იყოს! ძირს უპარტიო ლიტერატურა! ძირს ლიტერატურული ზეადამიანი! ლიტერატურა პროლეტარიატის საერთო საქმის ნაწილი უნდა გახდეს, სოციალურ დემოკრატიული მექანიზმის ჭანჭიკი ...“

(“Today literature must become party literature. Down with non-partisan literature! Down with literary supermen! Literature must become part of the common cause of the proletariat, a cog in the social Democratic mechanism...“)

მოგვიანებით ამატებს:

„საგამომცემლო და გამავრცელებელი ცენტრები, წიგნის მაღაზიები და სამკითხველო ოთახები, ბიბლიოთეკები და მსგავსი დაწესებულებები, ყველა პარტიის კონტროლქვეშ უნდა იყოს. ჩვენ გვსურს და შევძლებთ თავისუფალი პრესის შექმნას, თავისუფალს არა უბრალოდ პოლიციისგან, არამედ კაპიტალისგან, კარიერიზმისგან, და რაც ყველაზე მთავარია, თავისუფალს ბურჟუა ანარქისტების ინდივიდუალიზმისაგან!“

(“Publishing and distributing centers, bookshops and reading rooms, libraries and similar establishments must all be under party control. We want to establish, and we shall establish a free press, free not simply from the police, but also from capital, from careerism, and what is more, free from bourgeois anarchism individualism!” (სტოპარდი 1975: 85))

შეიძლება ითქვას, რომ ეს ომი გაჩაღებულია იმ ხელოვნებს შორის, რომლებიც ქმნიან „მაღალ კულტურას“ და „პოპ-კულტურას“. ნაწარმოებში „მაღალი კულტურის“ მხარეს არის ჯოისი და მისი სახით სტოპარდი, რომელიც ხელოვნებას ხელოვნებისთვის იღვას უჭერს მხარს, ხოლო მეორე მხარეს, უტილიტარიანული, სოცო-პოლიტიკური ხელოვნება, როგორც ამას ჯონ ფლემინგი აღნიშნავს (ფლემინგი 2001: 116).

ლენინის ამგვარი ცხოველი სწრაფვა ყველანაირი წიგნის, ლიტერატურის თუ ბიბლიოთეკის კონტროლით, გამოწვეული არის ადამიანში ინდივიდუალიზმის ჩასაკლავად, რადგან მარქსისტულ-ლენინური ფილოსოფიის პირველი მტერი ინდივიდია. ინდივიდს კი ინდივიდად წიგნი, ლიტერატურა და სიტყვა აყალიბებს. სიტყვა კი ასოცირდება იმ პირველ სიტყვასთან, რომლისგანაც ადამიანს აქვს მონიჭებული თავისუფლება, ინდივიდუალიზმი და ხელოვნების კეთების ნიჭი, რომელიც ლენინისათვის და მისი იდეოლოგიის მიმდევრებისათვის ანარქიად ითარგმნება. თავად სიტყვა „ბიბლიაც“, ხომ ძველ ბერძნულად (βίβλι) „წიგნებს“ ნიშნავს. შესაბამისად ლენინის მხრიდან ლიტერატურის, წიგნის და სიტყვის კონტროლი თავის თავშივე ადამიანისათვის პირველი სიტყვის კონტროლის სურვილსაც მოიცავს, რომელსაც წიგნი სახელად „ბიბლია“ გადმოგვცემს.

სტოპარდი „პაროდისტების“ დასასრულს, პიესის ბოლო სცენაში, ნათელს ფენს იმ ფაქტს, რომ ჰენრი კარის მთელი თხრობა სიყალბე იყო, რადგან იგი არასდროს ყოფილა ბრიტანეთის კონსული ციურისში, პირიქით, იგი იყო კონსულ პერსი ბენეტის მსახური საკონსულოში, ხოლო მთელი პიესის მონათხრობი მისი ფანტაზიის ნაყოფია, რომელსაც ფლემინგი მის მეხსიერებას აბრალებს (ფლემინგი 2001: 119). ფლემინგს შეიძლება დავეთანხმო იმ ნაწილში, რომ სტოპარდი ამ მხატვრულ ხერხს შესაძლოა ნამდვილად იყენებს, რათა აუდიტორიას დაანახოს მთელი პიესის სიყალბე, რომელიც მთავარი მოქმედი გმირის მეხსიერებაში მიმდინარეობდა, თუმცა ვერ დავეთანხმები იმაში, თითქოს ეს მხოლოდ და მხოლოდ მისი ასაკის, ან მეხსიერების პრობლემა ყოფილიყოს, რადგან ვფიქრობ, ჰენრი კარის მეხსიერებით შექმნილი სიყალბე, ილუზია, სტოპარდის მიერ მიზანმიმართულად გამოიყენება და ავტორი „მადალი“ და „დაბალი“ ხელოვნების ჭიდილის ჩვენებას და მადალი ლიტერატურის მეშვეობით პოსტმოდერნისტული სამყაროს საწყისის ჩაწვდომას ცდილობს, რასაც მთავარი მოქმედი პერსონაჟის, ჰენრი კარის სახით მხატვრულად გადმოგვცემს.

„პაროდისტებში“ მთავარი მოქმედი გმირი, ჰენრი კარი ჯეიმზ ჯოისს მხოლოდ ბიოგრაფიული ეპიზოდით არ უკავშირდება. იგი „ულისეს“ მეთხუთმეტე ეპიზოდში „კირკეშიც“ (Circe) გვხვდება, როგორც ბრიტანეთის

არმიის რიგითი კარი (ჯოისი 2012: 427). ანუ სტოპარდმა, „ულისეს“ და ჯოისის ბიოგრაფიაში ეპიზოდური პერსონაჟი პიესის მთავარ გმირად აქცია, ისევე, როგორც შექსპირის „ჰამლეტის“ ეპიზოდური გმირები როზენკრანცი და გილდენსტერნი მთავარ მოქმედ პერსონაჟებად გამოიყვანა მის პირველ სერიოზულ პიესაში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“. გამოდის, რომ სტოპარდმა ჯოისის „ულისედან“ ჰენრი კარის კოპირება მოახდინა და ჯოისისეული შინაგანი მონოლოგის ტექნიკით, მთავარი მოქმედი პერსონაჟით შექმნა იმგვარი რეალობა, რომელშიც იგი იდეალურად იგრძნობდა თავს; თუმცა ეს რეალობა რეალურად ყალბი და ფანტასმაგორიულია, როგორც ეს ჯოისის „ულისეს“ „კირკეს“ მთლიანი ეპიზოდის შინაარსსა და ფორმაში ჩანს. ნიკო ყიასაშვილის სიტყვებით, რომ ვთქვათ: „კირკეს“ ეპიზოდის „ტექნიკა“ არის „ჰალუცინაცია“ (ჯოისი 2012: 837), რასაც მაყურებელი და მკითხველიც პიესის ბოლოს იგებს. აქედან გამომდინარე, თუ სტოპარდი ჯოისის ხელოვნების მხარეს არის, რაზეც თავად ავტორიც მოწმობს: „უმთავრესი მიზეზი, რამაც ჯოისის დამატება გადამაწყვეტინა ის იყო რომ მე არ მსურდა პიესაში ხელოვნების დროშა დადაიზმსა და ძარას ეტვირთათ, ხოლო ჯოისი ის ხელოვანია, ვის მიმართაც დიდი სიმპათია გამაჩნია“ (ფლემინგი 2001: 102). შესაბამისად გამოდის, რომ სტოპარდი საკუთარ შემოქმედებას, მათ შორის „პაროდისტებსაც“, ჰომეროსის და ჯოისის „ოდისეას“ იდეის გამტარებლად მიიჩნევს, რადგან როგორც თავად აღნიშნავს: „მე კონსერვატორი ვარ პატარა კ-თი. კონსერვატორი ვარ პოლიტიკაში, ლიტერატურაში, განათლებასა და თეატრში“ (ქელი 2001: 138). შესაბამისად მან საკუთარი შემოქმედებით უნდა ასახოს ის ბრძოლა, რომელიც პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში მიმდინარეობს. ამ ყველაფერს კი იგი საკუთარი ეპოქისათვის დამახასიათებელი ლიტერატურული და მხატვრული ხერხებით ანუ პაროდირების მეთოდით ახორციელებს, როგორც ამას თავის დროზე თავისი დროის შესაბამისი ესთეტიკით ჰომეროსი და ჯოისი ახორციელებდნენ. სტოპარდის შემთხვევაში მისი ეპოქა პოსტმოდერნისტული ეპოქაა.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც სტოპარდზე, როგორც ინტელექტუალურ დრამატურგსა და პიესის პოსტმოდერნისტულ ხასიათზე მიუთითებს, არის პიესაში სხვა პიესის შემოტანა, რაც „პაროდისტებში“

გარდა „ულისეს“ აღუზიებისა, ოსკარ უაილდის „როგორი მნიშვნელოვანია იყო სერიოზულის“ (*The Importance of being Earnest*) თხრობის შემოსვლით გამოიხატება. ეს გარემოება ისევ ჯოისს უკავშირდება, რადგან, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, იგი იყო მოთავე 1917 წელს, ციურიხის ინგლისურენოვანი დასის მიერ დადგმული სპექტაკლისა და მოთავე როლზე ჰენრი კარის დამტკიცებისა.

პიესაში უაილდის პიესის შემოტანამ განაპირობა, „პაროდისტების“ პერსონაჟების განსასახიერებელი ერთი მხატვრული სახიდან, განსასახიერებელ მეორე, უაილდის ნაწარმოების მხატვრულ სახეზე გადასვლა, რაც მაყურებლებში ქაოსის განცდას ქმნის, რადგან გაურკვეველია სად იწყება ერთი პიესის რეალობა, სად მეორესი, სად არის ისტორიული სინამდვილე და სად მოხუცებული ჰენრი კარის ანუ თანამედროვე რეალობა, რადგან სტოპარდის პიესაში ახალგაზრდა კარი განასახიერებს, როგორც ახალგაზრდა კარს, ასევე უაილდის აღჯერონს, ტრისტან ძარა – ჯეკ ვორთინგს, ჯოისი – ლედი ბრექნელს (რაც გამოწვეულია პიესაში ჯოისის ნათლობის სახელის აუგუსტუსის მდედრობითი სქესის აუგუსტას აღნიშვნით (სტოპარდი 1975: 42), რომელიც მოგვაგონებს „ულისეს“ პირველი ეპიზოდის „ტელემაკეს“ (*Telemachus*) დასაწყისს, სადაც ბაკ მალიგანი ე.წ. „შავი წირვის“ პაროდირებას ახდენს, სადაც „ქრისტეს“ სახელი მოხსენიებულია, როგორც მდედრობითი სქესის ქრისტინე (დ.მ.)), ბენეტი – ლენინს, ხოლო გუენდოლენი და სესილი იმავე სახელის მატარებელ პერსონაჟებად რჩებიან ორივე პიესის რეალობაში (ფლემინგი 2001: 103). ამგვარი ქაოსურობა კი დამახასიათებელია, როგორც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის ასევე მეოცე საუკუნის პოსტმოდერნისტული ეპოქისათვის, რომლის შიგნითაც მაცხოვრებელი ადამიანები ვერ არკვევენ სად არის რეალობა და სად ფიქცია.

სტოპარდის „პაროდისტების“ ამგვარი აზრობრივი აგებულება იდეურად თანხვედრაშია პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის თეორეტიკოს ჩარლზ ჯენკსის „ორმაგი კოდირების“ ტექნიკასთან, რომელიც შემდეგს გულისხმობს: „ორმაგი კოდირება ნიშნავს ორივეს, ელიტურ/პოპულარულ და ახალ/ძველსაც, თუმცა ასეთი დაწყვილება წინააღმდეგობრივია. დღევანდელი პოსტმოდერნისტი არქიტექტორები მოდერნისტმა ოსტატებმა აღზარდეს და ისინი იყენებენ როგორც თანამედროვე ტექნოლოგიებს, ასევე არსებულ

სოციალურ სინამდვილეს ასახავენ“ (ნიკოლი 2002: 113,114). ხოლო თხრობის სტილი ძალიან ჰგავს უმბერტო ეკოს აზრებს, პოსტმოდერნიზმსა და ირონიაზე: „პოსტმოდერნიზმის პასუხი მოდერნისადმი მოიცავს იმ ფაქტის გაცნობიერებას რომ წარსული, იმის გამო რომ მისი გაქრობა შეუძლებელია, დესტრუქციას კი სიჩუმისკენ მივყავართ, უნდა გადაიხედოს, მაგრამ არა გულუბრყვილოდ არამედ ირონიით“ (ნიკოლი 2002: 111).

ზუსტადაც, რომ სტოპარდის „პაროდისტები“ ერთგვარი დაბრუნებაა მოდერნისტულ თუ ვიქტორიანულ ლიტერატურასა თუ ეპოქაში, რომლის მეშვეობით, ირონიის და პაროდირების მეშვეობით ავტორი, ერთი მხრივ, ქმნის პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებს, ხოლო მეორე მხრივ, ამ ნაწარმოებით ცდილობს მხატვრულად გაანალიზოს თანამედროვე სამყაროს ქაოტურობა, თუ ამ ქაოტური სამყაროს მიმართება ხელოვნებასა და მაღალ, როგორც ჯენკსი ამბობს, ელიტარულ ლიტერატურასთან. პოსტმოდერნისტულ ტექსტებთან დაკავშირებით ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსის, რობერტ სქოულზის სიტყვები რომ გავიმეოროთ: „ერთ დროს ჩვენ ვიცოდით, რომ მხატვრული ლიტერატურა ეხებოდა ცხოვრებას, ხოლო კრიტიკა მხატვრულ ლიტერატურას, და ყველაფერი მარტივად იყო. ახლა ვიცით, რომ მხატვრული ლიტერატურა ეხება სხვა მხატვრულ ლიტერატურას, ანუ ის რეალურად არის კრიტიკა, ან მეტათხზულება“ (ნიკოლი 2002: 1).

ფრედრიკ ჯეიმსონი პოსტმოდერნიზმისა და მოდერნიზმის შედარებისას, ასევე გამოყოფს ერთ მნიშვნელოვან დეტალს, რომელიც მოდერნისტულ ხელოვნებას თუ კულტურას შეეხება. იგი სვამს კითხვას, იმის შესახებ, რომ მოდერნისტების შემოქმედებაშიც ხომ იყო „პასტიშის“ მეთოდის გამოყენების მცდელობები, როგორც ეს თომას მანის ნაწარმოებებშია ასახული? ან ჯოისის „ულისეს“ „მზის ხარები“ (*Oxen of the Sun*) ამის რეალიზების ნათელი მაგალითი არ არის? და ზოგადად რა არის ახალი ყველაფერ ამაში? დასმულ კითხვებს ამერიკელი ლიტერატურის თეორეტიკოსი თვითონვე პასუხობს და აღნიშნავს, რომ მოდერნისტულ ხელოვნებას გააჩნია ის მახასიათებლები, რაც პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას აქვს, მაგრამ მისთვის ეს მახასიათებლები არა მთავარი, ცენტრალური მნიშვნელობისაა, როგორც ეს პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაშია, არამედ მეორეხარისხოვანი, მარგინალურია (ჯეიმსონი 1998: 17,18).

ჯეიმსონის მსჯელობა ისტორიის დასასრულზე განპირობებულია ხელოვნების დასრულებით. ხელოვნების დასრულება კი გამოიწვია ყველაფრის კომერციალიზაციამ, რომელიც 60-იანი წლების შემდეგ იღებს დასაბამს. ეკონომიკა გახდა კულტურის ნაწილი და კულტურა ეკონომიკის ნაწილი, გვიანდელმა კაპიტალიზმმა და გლობალიზაციამ კულტურის წარმოება ფინანსურ თუ ეკონომიკურ მოთხოვნათა შესაბამისი გახადა და ამიტომ გადაეჯაჭვა ეს ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული სფერო ერთმანეთს (ჯეიმსონი 1998: 73).

და ბოლოს, თუ პიესის მეორე აქტში დომინირებს ლენინი და მისი აზრები რევოლუციაზე, პირველი აქტი ძირითად ჯოისის და ხელოვნების გარშემო ბრუნავს. პირველი აქტის ფინალი ჰენრი კარის ცნობიერებაში ჯოისთან საუბრით სრულდება:

„-კარი: რა გააკეთე დიდი ომის უამს?

-ჯოისი: „ულისე“ დაწერე, შენ თვითონ რა გააკეთე?

-კარი: „ნერვებს ვიგლეჯდი“.

(“Carr: What did you do during the Great War?

Joyce: I wrote Ulysses, what did you do?

Carr: Bloody nerve.” (სტოპარდი 1975: 65))

პირველი აქტის ეს საფინანსო შეკითხვა თითქოს გამოხატავს თანამედროვე სამყაროსადმი ჯოისის ანუ „მაღალი ლიტერატურის“, „მაღალი ხელოვანის“ მიერ დასმულ კითხვას, რომელიც გულისხმობს იმას თუ სად მიდის, რისკენ მიდის და რას ემსახურება თანამედროვე სამყაროში ხელოვნება. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, შექსპირის „ჰამლეტი“, ისევე, როგორც ჯოისის „ულისე“ რეალურად ჭეშმარიტების ძიებისაკენ იყო მიმართული, როგორც „მაღალი ხელოვნების“ რეალური მიზნები, ხოლო „მაღალი ხელოვანის“, ჯოისის მხრიდან ამგვარად დასმული კითხვა, რომლის ადრესატი ჰენრი კარია,

მიანიშნებს თანამედროვე სამყაროში „პოპ კულტურის“ დომინანტად ქცევაზე, რადგან „ულისეს“ და ჯოისის ეპიზოდური ფიგურა სტოპარდის პიესაში ანუ თანამედროვე რეალობაში წამყვან ფიგურად იქცა. „პოპ-კულტურა“ კი თანამედროვე ტექნოლოგიებით, თანამედროვე სამყაროში ქმნის სიმულაციურ, ჰიპერრეალურ და კოპირებულ ხელოვნებას, რომელიც ჭეშმარიტების დადგენის ნაცვლად ხელს უწყობს სიცრუის გავრცელებას, როგორც ეს ჰენრი კარის მიერ შექმნილ სამყაროში ანუ პიესის მთელ შინაარსში ჩანს.

ამრიგად, მოცემულ თავში, ისევე, როგორც მეორე თავში, ნათლად ჩანს პოსტმოდერნისტული ლიტერატურული ტექსტისათვის დამახასიათებელი ინტერტექსტუალობა, რომელიც ამჯერად ავტორის მხრიდან ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“ და ოსკარ უაიდის „როგორი მნიშვნელოვანია იყო სერიოზულის“ ტექსტების გამოყენებაში ვლინდება. ამ ტექსტების გადახედვით სტოპარდი ქმნის, არა მხოლოდ საკუთარ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, არამედ იგი იმავდროულად წარმოაჩენს ერთი მხრივ პოსტმოდერნიზმის ეპოქისა და ხელოვნების საწყისი მდგომარეობის მხატვრულ ანალიზს, ხოლო მეორე მხრივ, პოსტმოდერნისტული ხელოვნების დამოკიდებულებას „მაღალი ხელოვნების“ მიმართ. პოსტმოდერნისტული ტექსტისათვის დამახასიათებელი „ორმაგი კოდირების“ და წარსულის ირონიზების ლიტერატურული ტექნიკა კი, არა მხოლოდ პიესის მთელი შინაარსობრივი ქსოვილის აგებულებაში გვხვდება, არამედ სიტყვა „პაროდის“ მხატვრულ გააზრებაშიც, რომელსაც პიესის სათაური – „პაროდისტები“ – ავლენს.

IV თავი

„არკადია“: პოსტმოდერნისტული ქაოსი „ედემის ბაღში“

პიპერრეალური რეპროდუქციის თემა

მოიცავს არა მხოლოდ

ხელოვნებასა და ისტორიას,

არამედ ბუნებასაც.

უმბერტო ეკო

„არის ტომ სტოპარდის „არკადია“ ჩვენი დროის ყველაზე დიდი პიესა?“, „უზარმაზარი მიოქმა-მოთქმა ტომ სტოპარდის „არკადიას“ გარშემო“, „სტოპარდის „არკადიამ“ გაუძლო დროის გამოცდას“, „ტომ სტოპარდის „არკადია“ ბროდვეიზე ბრუნდება“... ასე უსასრულოდ შეგვიძლია მოვიძიოთ გარდიანის, ნიუ იორკ თაიმსის, ინდეპენდენტის, ნაციონალის თუ მრავალი სხვა ავტორიტეტული გამოცემის ინტერნეტგვერდზე დასათაურებული რეცენზიები, რომელიც ტომ სტოპარდის „არკადიას“ გამოჩენას მოჰყვა წამყვან დასავლურ ლიტერატურულ წრეებსა თუ თეატრალურ სცენებზე. ამგვარი სტატიები და რეცენზიები იწერებოდა გასული საუკუნის 90-იან წლებში და აქტიურად იწერება დღესაც. 2011 წლის 25 თებერვალს, ბროდვეიზე, „ბარიმორის“ თეატრის სცენაზე „არკადიას“ მომდევნო, ამჯერად დევიდ ლევოქსისეული დადგმის პრემიერა გაიმართა.

რამ განაპირობა ისეთ კონკურენტულ გარემოში, ფულად მოგებაზე ორიენტირებულ სახელოვნებო ბიზნესის, ამერიკული ოაზისის ბროდვეის სცენაზე 1993 წლიდან დასავლეთის წამყვანი თეატრალური დასების მიერ მრავალჯერ გაცოცხლებული „არკადიას“ ხელახლა დადგმა და მისი კიდევ ერთხელ ჩვენება თანამედროვე XXI საუკუნის მაყურებელისთვის? რითი არის ეს პიესა საინტერესო ერთი მხრივ, თანამედროვე მკითხველისა და მაყურებლისთვის, ხოლო მეორე მხრივ, ბროდვეის მოგებასა და

პოპულარობაზე გათვლილი ერთ-ერთი მოწინავე თეატრისათვის? რატომ შეიძლება იმსახურებდეს მსოფლიოს წამყვანი გამოცემების, მიმოხილველების თუ კრიტიკოსების ყურადღებას პიესა, სადაც მთავარი რომანტიზმი და განმანათლებლური ეპოქაა, ხოლო თანამედროვე ეპოქა მხოლოდ მკვლევარის როლში გვევლინება. რითი არის საინტერესო პოსტმოდერნისტული ეპოქისთვის და თანამედროვე მომხმარებლური საზოგადოებისთვის რომანტიზმი, ლორდ ბაირონი და 1809-12 წლებში სიდლეი პარკში განვითარებული მოვლენები?

ამ თავში შევეცდებით დადგინდეს ის აზრი თუ იდეა, რომელიც აკავშირებს სტოპარდის „არკადიას“ პოსტმოდერნისტულ რეალობასთან.

როგორც ჯონ ფლემინგი საკუთარ წიგნში *სტოპარდის თეატრი (Stoppard's Theatre)* აღნიშნავს, ჯეიმზ გლეიკის წიგნის „ქაოსი: ახალი მეცნიერების შექმნა“ (*Chaos: Making a New Science*) წაკითხვის შემდეგ, სტოპარდის მომავალი პიესის შექმნის საფუძველი სამეცნიერო თემატიკა გახდებოდა (ფლემინგი 2001: 191) და ასეც მოხდა. „ქაოსის თეორია“ უფრო ზუსტად კი „დეტერმინისტული ქაოსი“ (რადგან, როგორც ჯონ ფლემინგი აღნიშნავს „ქაოსის თეორიის“ სხვა ინტერპრეტაციებიც არსებობს. მაგალითად, ნობელის პრემიის ლაურეატის ილია პრიგოგინის (ფლემინგი 2001: 291)) გახდა „არკადიას“ შექმნის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი.

ნიუტონის კლასიკური მექანიკის თეორიის მიხედვით, სამყაროს წესრიგი ეფუძნება მიზეზ-შედეგობრიობის მკაცრ მექანიზმს, რაც დასაწყისშივე დეტერმინიზმს გულისხმობს. შესაბამისად, მოცემული ინფორმაცია შესაძლებელს ხდის რომ მომავალი გათვლადი იყოს (ფლემინგი 2001: 193). პიესაში ამგვარ თემას პირველად ტომაზინა სეპტიმუსთან საუბრისას წამოჭრის:

„თუ თითოეულ ატომს გავაჩერებთ და გამოვთვლით მის ყველა შესაძლო ქმედებას და თანაც ძალიან, ძალიან კარგად ვიცით ალგებრა, მომავლის ფორმულის მიღებასაც შევძლებთ. ასეთი ფორმულა ხომ მაინც არსებობს... რა ვუყოთ, რომ მის აღმოსაჩენად არავის ყოფნის ჭკუა!“⁵ (სტოპარდი 2005: 11).

⁵ „არკადიას“ ციტატების თარგმანი ეკუთვნის ასმათ ლეკიაშილს.

“If you could stop every atom in its position and direction, and if your mind could comprehend all the actions thus suspended, then if you were really, really good at algebra you could write formula for all the future; and although nobody can be so clever as to do it, the formula must exist just if one could” (სტოპარდი: 1993: 7))

ამ მოსაზრებას ტომაზინა შემდეგ თავადვე უარყოფს, რადგან სამყაროს ხედვის ამგვარი ტრადიციული შეხედულება შემდგომში არასრულყოფილი აღმოჩნდა. ახლა მეცნიერებს სჯერათ, რომ ბუნების უდიდესი ნაწილი „დეტერმინისტული ქაოსის“ წესებით მოქმედებს, რომელიც ისეთი ბუნებრივი სისტემების წინასწარმეტყველების შეუძლებლობას ეფუძნება, როგორც ამინდი, მოსახლეობის გამრავლება თუ გულის ფეთქვის რიტმია. ამგვარად, მარტივმა თანაფარდობამ შეიძლება ისეთი რთული ნიშნულები შექმნას, რომელიც ედვარდ ლორენცის „პეპელას ეფექტშიც“ აისახება (ფლემინგი 2001: 193). ამგვარ აზრს ტომაზინას გარდა, ვალენტინი, პიესის მიხედვით, თანამედროვე ეპოქის პერსონაჟი ალგორითმსა და იტერაციაზე საუბრისას ავითარებს:

„ჩვენთვის უფრო იოლია გალაქტიკური მოვლენების ანდა ატომის ბირთვის აფეთქების მომენტის ამოცნობა, ვიდრე იმის შეტყობა, თუ როგორი ამინდი იქნება სამი კვირის შემდეგ, იწვიმებს თუ არა იმ დღეს, როცა ჩვენს მოხუც დეიდას წვეულების გამართვა განუზრახავს ღია ცის ქვეშ, თავის საყვარელ ბაღში. იმიტომ, რომ ეს სულ სხვა საკითხია. იმიტომ, რომ ცხოვრება სულ სხვა რამეა. ჩვენ ისიც კი არ ვიცით, როდის მოწყდება მოშლილ ონკანს წყლის მორიგი წვეთი. ყოველი წვეთი სრულიად ახალ პირობებს ქმნის შემდგომისათვის. მცირე გადახრაც კი აბათილებს ჩვენს პროგნოზს. ასევე შეუძლებელია ამინდის პროგნოზირებაც. კომპიუტერის ეკრანიც ხომ იმას გვიდასტურებს, რომ მომავალი ქაოსია და სხვა არაფერი. მას შემდეგ, რაც ადამიანი ხიდან ჩამოვიდა, მომავლის კარიბჭე სულ ხუთჯერ, კარგი, ექვსჯერ გაიღო. და ახლა დაგვიდგა საუკეთესო დრო... რაც გვეგონა, რომ ვიცოდით, თურმე არ გვცოდნია, რაც სწორი გვეგონა, მცდარი აღმოჩნდა“ (სტოპარდი: 2005: 49).

“We’re better at predicting events at the adge of the galaxy or inside the nucleus of an atom than it’ll rain on auntie’s garden party three Sundays from now. Because the problem turns out to be different. We can’t even predict the next drip from a dripping tap when it gets

irregular. Each drip sets up the conditions for the next, the smallest variation blows prediction apart, and the weather is unpredictable the same way, will always be unpredictable. When you push the numbers through the computer you can see it on the screen. The future is disorder. A door like this has cracked open five or six times since we got up on our hind legs. It's the best possible time to be alive, when almost everything you thought you knew is wrong" (სტოპარდი 1993: 63))

„დეტერმინისტული ქაოსი“ არკადიაში მეცნიერული თემატიკის მხოლოდ ნაწილს წარმოადგენს. პიესაში ასევე საუბარია ისეთ მეცნიერულ წარმოდგენებზეც, როგორც არის ენტროპია (entropy), დროის გარდაუვალობა (irreversibility of time), იტერაციული ალგორითმი (iterated algorithm), თერმოდინამიკის მეორე კანონი და სხვა (ფლემინგი 2001: 194).

სტოპარდი, სამყაროს ერთი მხრივ, ნიუტონისებურად, პროგნოზირებადი, დეტერმინისტული მეცნიერული შემეცნების გზით გვიჩვენებს, ხოლო მეორე მხრივ, თერმოდინამიკის მეორე კანონის მიხედვით, რომლის მიხედვით სითბოს დინება შეიძლება მოძრაობდეს მხოლოდ ერთი მიმართულებით, სითბოდან, სიცივისაკენ ანუ სამყარო სითბოდან სიცივისკენ მიიწევს, რაც დაკავშირებულია ენტროპიის კანონის გაძლიერებასთან, რომლის თანახმადაც, სამყარო წესრიგიდან უწესრიგობისაკენ მიდის. ეს ორი მეცნიერული შეხედულება კი ერთმანეთთან წინააღმდეგობაშია, რადგან თერმოდინამიკის მეორე კანონი, ნიუტონის მოძრაობის კანონისგან განსხვავებით წინ და უკან არ მოძრაობს, არამედ ის „დროის ისრებად“ მოიაზრება, რომელიც სამყაროს შესაძლო „სითბურ აღსასრულზე“ მიუთითებს (ფლემინგი 2001: 194).

ამავე თეორიას ეხება ტომაზინა:

-„ტომაზინა: აკი ვთქვი! ნიუტონის მექანიზმი, რომელშიც ყველაფერი ატომთა მოძრაობის კანონებზე დაიყვანება, არასრულყოფილია. დეტერმინიზმი ბევრ კითხვას ბადებს. მიზეზი კი, ამ ჯელტმენის გამოკვლევაში უნდა ვეძიოთ.

-ლედი კრუმი: რისი მიზეზი?

-ტომაზინა: გახურებული სხეულების ქმედებისა!

-ლედი კრუმი: ეს გეომეტრიაა?

-**ტომასინა:** არა, არა! ვერ ვიტან გეომეტრიას. (*ხელით ეხება გეორგინას და თავისთვის ჩაილაპარაკებს*): მისის ჩეიტერი ნიუტონის კანონს თვალის დახამხამებაში გააცამტვერებდა. ვის-ვის, და მას კი ნამდვილად გაეგება რაღაც გახურებულ სხეულებისა“ (სტოპარდი 2005: 84).

(“**Thomasina:** Well! Just as I said! Newton’s machine which would knock our atoms from cradle to grave by the laws of motion is incomplete! Determinism leaves the road at every corner, as I knew all along, and the cause is very likely hidden in this gentleman’s observation.

Lady Croom: Of what?

Thomasina: The action of bodies in heat.

Lady Croom: Is this geometry?

Thomasina: This? No, I despise geometry! (Touching the dahlies she adds, almost to herself.) The Chater would overthrow the Newtonian system in a weekend” (სტოპარდი 1993: 111,112))

ხოლო მოგვიანებით, ამავე საკითხთან დაკავშირებით იგივე ტომასინა შენიშნავს:

„დიას... მისტერ ნიუტონის განტოლებებიც დიდად არ დაგიდევენ მიმართულებას... აი, სითბური განტოლება კი სულ სხვაა, მხოლოდ ერთი მიმართულებით მუშაობს. ამიტომ მისტერ ნოუქსის ძრავა ვერ უზრუნველყოფს ენერჯით მისტერ ნოუქსის ძრავას.“ (სტოპარდი 2005: 87)

(“Oh... yes. Newton’s equation go forwards go forwards and backwards, they do not care which way. But the heat equation cares very much, it goes only one way. That is the reason Mr Noakes’s engine cannot give the power to drive Mr Noakes’s engine” (სტოპარდი 1993: 116))

იგივე აზრი პიესის ბოლოს, თანამედროვე ეპოქის გმირების ვალენტინის და ჰანას მსჯელობაშიც ვლინდება, რომელიც სცენაზე რომანტიზმის პერიოდის გმირების ტომასინას და სეპტიმუსის დიალოგის პარალელურად მიმდინარეობს:

-**ვალენტინი:** ეს სითბოს გადაცემის დიაგრამაა.

-სეპტიმუსი: მაშ გამოდის, ყველა განწირული ვყოფილვართ.

-ტომაზინა: (ხალისიანად) ასე გამოდის!

-ვალენტინი: აი, როგორც ორთქლის ძრავაში...

(ჰანა სეპტიმუსის გრაფინიდან მისსავე ჭიქაში ასხამს ღვინოს და ოდნავ მოსვამს.)

-ვალენტინი: მათემატიკისათვის საერთოდ არ მიუმართავს. ის გოგონა მოვლენათა არსს ხედავდა, გაუცნობიერებლად, თითქოს ნახატს უყურებდა...

-სეპტიმუსი: ეს მეცნიერება არ გახლავთ. ეს უფრო ზღაპარია.

-ტომაზინა: ახლა ხომ ვაღსს უკრავს?

(ისმის თანამედროვე მუსიკა)

-სეპტიმუსი: არც ახლა.

-ვალენტინი: ანდა ეკრანს.

-ჰანა: კარგი აქ რაღას ხედავდა?

-ვალენტინი: იმას, რომ ყველა ფილმის ბოლოდან ჩვენება არ შეიძლება. ეს სითბოსაც ეხება. ჩაფლავდა ნიუტონი! აი, ქანქარას რხევა ან ბურთის ვარდნა შეგიძლია გადაიღო და მერე ბოლოდან უჩვენო. რა თავიდან, რა ბოლოდან, ერთია ორივე!

-ჰანა: ბურთმა, შეიძლება გზიდან გადაუხვიოს.

-ვალენტინი: ოღონდ წინასწარ უნდა იცოდე ეს. აი, სითბოს შემთხვევაში კი... ან ხახუნი როცაა გასათვალისწინებელი, ან როცა ბურთი ფანჯარას ამსხვრევს...

-ჰანა: მაშინ რა ხდება?

-ვალენტინი: რა და შეუქცევადი პროცესია.

-ჰანა: ვინმემ თქვა, არ არისო?

-ვალენტინი: მაგრამ ის გოგო მიხვდა, რატოა ასე. მინის ნამსხვრევებს შეაგროვებ, შეაწებებ... იმ სითბოს კი, ფანჯრის ჩამსხვრევისას რო გამოიყო – ვერა. წავიდა, გაქრა!

-სეპტიმუსი: მაშ „ნიუტონის გაუმჯობესებულ სამყაროს“ ბოლო მოეღება... ვაი ჩვენს დღეს!

-ვალენტინი: სითბო ჰაერს შეერწყმება, კოსმოსს, სამყაროს...

-ტომაზინა: აბა რა გეგონა? და ჩვენც უნდა ვიჩქაროთ. თუ ცეკვას ვაპირებთ, დროს ნუ დაგკარგავთ.

-ვალენტინი: და ყველაფერი ასე აიღრევა, სულ, განუწყვეტლივ...

-სეპტიმუსი: დრო ჯერ კიდევ გვაქვს, მიღედი.

-ვალენტინი: ...იქამდე, ვიდრე თავად დრო არ ამოიწურება. აი ასეთია ეს ჩვენი ნაქები დრო! ამაშია მთელი მუღამი!“ (სტოპარდი 2005: 93,94).

(“**Valentine**: It’s a diagram of heat exchange.

Septimus: So, we are all doomed!

Thomasina: (cheerfully) yes.

Valentine: Like a steam engine, you see...

Hannah fills Septimus’s glass from the same decanter, and sips from it.

She didn’t have the maths, not remotely, not remotely. She saw what things meant, way ahead, like seeing a picture.

Septimus: This is not science. This is story-telling.

Thomasina: Is it waltz now?

Septimus: No.

The music is still modern.

Valentine: Like a film.

Hannah: What did she see?

Valentine: That you can’t run the film backwards. Heat was first thing which didn’t work that way. Not like Newton. A film of pendulum, or a ball falling through the air – backwards, it looks the same.

Hannah: The ball would be going the wrong way.

Valentine: You’d have to know that. But with heat – friction – a ball breaking a window...

Hannah: Yes.

Valentine: It won’t work backwards.

Hannah: Who thought it did?

Valentine: She saw why. You can put back the bits of glass but you can’t collect up the heat of the smash. It’s gone.

Septimus: So the Improved Newtonian Universe must cease and grow cold. Dear me.

Valentine: The heat goes into the mix.

He gesture to indicate the air in the room, in the universe.

Thomasina: Yes. We must hurry if we are going to dance.

Valentine: And everything is mixing the same way, all the time, irreversibly.

Septimus: Oh, we have time, I think.

Valentine: till there's no time left. That's what time means" (სტოპარდი 1993: 124,125,126))

პიესაში ამგვარი მეცნიერული თეორიების არსებობა თანამედროვე ეპოქისათვის „დეტერმინისტულ ქაოსს“ წარმოქმნის, ისევე როგორც ავტორის ჩანაფიქრი იმის შესახებ, რომ პიესის დრამატურგიულ დროდ არა მარტო თანამედროვე ეპოქა, არამედ 1809-12 წლები ყოფილიყო შერჩეული, როგორც განმანათლებლობის და რომანტიზმის ეპოქების შეხედულებათა გზაჯვარედინი. ჯონ ფლემინგი ამის შესახებ შენიშნავს: „არკადიას“ შექმნის შემდეგი საწყისი წერტილი რამდენიმე წლის შემდეგ, გლეიკის წიგნის კითხვისას მოვიდა, როცა სტოპარდი რომანტიზმის და კლასიციზმის განსხვავებული სტილის, გემოვნების, ტემპერამენტის, ხელოვნების შესახებ ფიქრობდა“ (ფლემინგი 2001: 194).

სწორედ 1809-12 წლები, მხატვრული თვალსაზრისით, ზუსტად განასახიერებს მეცნიერულ კანონთა იმ წინააღმდეგობას, რაც განმანათლებლური ეპოქის სახით, ნიუტონის კანონების მიხედვით შთაგონებულ სამყაროს დეტერმინისტულ თუ მექანიცისტურ აღქმას, ხოლო რომანტიზმის სახით, პიესის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პერსონაჟის ტომაზინას მიერ თერმოდინამიკის მეორე კანონის შეპირისპირებით „დეტერმინისტული ქაოსს“ წარმოქმნიდა. სამყაროს აღქმის ამგვარი მეცნიერული, ქაოსური, ნიუტონისეული თუ თერმოდინამიკული შეხედულება საინტერესოა სტოპარდის შემოქმედების მკვლევართათვის, როგორც ჰუმანიტარულ ასევე ზუსტ-საბუნებისმეტყველო მეცნიერთათვის, ასევე პოპ-კულტურული გამოცემებისათვის. მეცნიერული თემატიკა კი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელია.

1809 წლის აპრილი, მოქმედება დერბიშირის საგრაფოში ვითარდება, „უზარმაზარი სახლი ქალაქგარეთ, დღეს ასეთ სახლზე იტყოდნენ, დიდებული სახლიაო...“ (სტოპარდი 2005: 7) (“A room on the garden front of a very large country house in Derbyshire, nowadays, like house would be called a stately home”) (სტოპარდი 1993:1). პიესის ავტორს, თანამედროვე მკითხველი პირველივე გვერდიდან და მაყურებელი თეატრალური სცენის მეშვეობით, იმ დროსა და ეპოქაში გადაჰყავს, რომელსაც რომანტიზმი ჰქვია, სადაც 13 წლის ტომაზინას და მისი 21 წლის მასწავლებლის სეპტიმუს ჰოჯის საუბრით ვიგებთ პატარა

გოგოს სწრაფვას გაიგოს თუ რას ნიშნავს „კარნალური ჩახუტება“ (“carnal embrace”) (სტოპარდი 2005: 7), რაზეც მასწავლებელი პასუხობს:

„კარნალური ანუ ხორციელი ჩახუტება ნიშნავს საქონლის ხორცის ჩახუტებას“ (სტოპარდი 2005: 7,8)

(“carnal embrace is the practice of throwing one’s arms around a side of beef.” (სტოპარდი 1993: 2))

თუმცა ტომაზინას დაუინებულ მოთხოვნას კარნალური ჩახუტების რეალური მნიშვნელობის შესახებ, სეპტიმუსმა ასე უპასუხა:

„კარნალური ჩახუტება სქესობრივი აქტია, როცა მამაკაცის სასქესო ორგანო ქალის სასქესო ორგანოში აღწევს გამრავლებისა და სიამოვნების მიღების მიზნით“ (სტოპარდი 2005: 9).

(“carnal embrace is sexual congress, which is the insertion of the male genital organ into female genital organ for purposes of procreation and pleasure” (სტოპარდი 1993: 4))

პიესის სათაურის „არკადიას“ კონოტაციის გათვალისწინებით, სექსის ფენომენის ნაწარმოებში შემოტანა, განსაკუთრებით ისეთ ეპიზოდში, როგორცაა მასწავლებლისა და მოსწავლის საუბარი, თითქოს უადგილო და არასერიოზულია, მაგრამ პიესის სიუჟეტის ამგვარად განვითარებით ავტორი თანამედროვე მკითხველისა და მაყურებლის განწყობის ერთგვარ ირონიულ მოთვლვას ახდენს, რათა ისინი ასეთი მხატვრული ხერხის გამოყენებით ერთი მხრივ, იმ ქაოსურობისათვის შეამზადოს, რომელიც სიდლი პარკში დატრიალებულმა სექსუალურმა, ჩახლართულმა ისტორიებმა გამოიწვიეს და მეორე მხრივ, იმისათვის, რასაც მთავარი მოქმედი გმირების მხრიდან ამ სამყაროს ქაოსურობის თუ სიმწყობრის გარკვევის მცდელობა ჰქვია. თუმცა, სექსის ფენომენის მნიშვნელობა ძალიან აქტუალურია იმ ეპოქისთვისაც, რომელსაც პოსტმოდერნიზმი ჰქვია. პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი წამყვანი მოაზროვნე ჟან ბოდრიარი თავის „ამერიკაში“ საკმაოდ ვრცლად ლაპარაკობს გენდერის ცვლაზე, სექსსა და ორგეზზე (ბოდრიარი 1989: 29,46), რაზეც ქვემოთ ვისაუბრებ; ამ საკითხს ასევე ეხება სტივ კონორი სექსის, როგორც პოსტმოდერნიზმის ეპოქის მახასიათებელზე დაწვრილებით განხილვისას და

აღნიშნავს, რომ სექსი თანამედროვე სამყაროს განუყოფელ ნაწილად იქცა, რადგან ის პროდუქტი გახდა. სექსი ყველაფერშია, რადგანაც მან მონდომა იყოს უფრო მეტი, ვიდრე ინტიმური სექსუალური აქტი. მთლიანად ცხოვრება იქცა ეროსად, სექსის ფენომენის ექსპანსიად და ა.შ. (კონორი 2004: 11). პიესაში და ალბათ სამყაროშიც „დეტერმინისტული ქაოსის“ ერთ-ერთი გამომწვევი მიზეზი სექსია, როგორც ეს „არკადიას“ თანამედროვე დროის პერსონაჟების, ქლოს და ვალენტინის დიალოგში ჩანს, სადაც ქლო დეტერმინიზმის გამოთვლის შეუძლებლობას სექსის არსებობას მიაკუთვნებს და არა დეტერმინიზმის გამოთვლაში უზუსტობას, როგორც ეს ვალენტინს მიაჩნია (სტოპარდი 2005: 74), რადგან:

„ვთქვათ სამყარო დეტერმინისტულია, როგორც ამას ნიუტონი გვასწავლის; უფრო სწორედ, ცდილობს, რომ ასე იყოს და ვერ მოუხერხებია. და იცი რატო? იმიტო რო ადამიანებს ისინი არ ევასებათ, ვინც უნდა ევასებოდეთ. აქედან მთელი ეს დომხალი“ (სტოპარდი 2005: 74).

(“That’s what I think. The universe is deterministic all right, just like Newton said, I mean it’s trying to be, but the only thing going wrong is people fancying people who are not supposed to be in that part of the plan.” (სტოპარდი 1993: 97))

ანუ ავტორს პიესის დასაწყისში ორი მარადიულ თემა, სექსი და სამყაროს მეცნიერული აღქმა შემოაქვს, როგორც ეს ტომაზინას მიერ ზემოთ წარმოთქმულ „გახურებული სხეულების“ შესახებ სიტყვებშიც გამოჩნდა.

პიესის მოქმედების ამ რაკურსით დაკვირვებისას ბუნებრივად ჩნდება კითხვა, რაში დასჭირდა სტოპარდს თანამედროვე თეატრალურ სცენაზე ორი ეპოქის გაცოცხლება, ერთი მხრივ 1809-12 წლების ეპოქა და მისი პერსონაჟები, როგორც მოწინავე, მთავარი აზრის გამტარებელი, ხოლო მეორე მხრივ, თანამედროვე ეპოქა და მისი პერსონაჟები, როგორც რომანტიკული ეპოქის დამკვირვებელი და შემსწავლელი. რა კავშირი არსებობს ამ ორ ეპოქას შორის ან კი საერთოდ არსებობს რაიმე კავშირი? პიესის წყობა და სცენური დეკორაცია ამ ორი ეპოქის ურთიერთკავშირზე აგებული, რაც ვლინდება არა მხოლოდ ერთი და იგივე სახლის, ერთი და იგივე ოთახის, ერთი და იგივე ბაღის სათამაშო არეალით, არამედ რომანტიკული და თანამედროვე ეპოქის სცენების აღწერითაც, რაც

ფორტეპიანოზე შესრულებული მუსიკალური თემით (სტოპარდი 2005: 43,45) და სცენაზე ორი კუს, ლაითინგისა და პლუტუსის არსებობით გამოიხატა (სტოპარდი 2005: 44).

1809-12 წლების პირველი სცენის აღწერის შემდეგ სტოპარდი მეორე სცენის (თანამედროვე დროის) დეკორაციული დეტალების აღწერას შემდეგნაირად გვთავაზობს:

„პიესის მეორე სცენა: სცენა ნათდება. იგივე ოთახი. ისეთივე დილაა, ოღონდ მოქმედება ჩვენს დროში ხდება. ერთადერთი, რაც ამაზე მიგვითითებს, ჰანა ჯარვისის იერი და ჩაცმულობაა. აქ ცოტა რამ ასახსნელია: მოქმედება ხან მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში ხდება და ხანაც მეოცე საუკუნის მიწურულს ერთსა და იმავე ოთახში. რაც არ უნდა უცნაურად მოგეჩვენოთ, ოთახის ინტერიერი ორივე შემთხვევაში უცვლელია: არც რაიმე ემატება და არც რაიმე აკლდება – ორივე დროისთვის შესაფერისია. რაც შეეხება რეკვიზიტს – წიგნებს, ქაღალდს, ყვავილებს – არ არის საჭირო მისი შეცვლა რომელიმე ეპოქის შესაბამისად. მაგრამ ყველა ის წიგნი თუ საგანი, რომელიც ორივე დროში ფიგურირებს, ძველი ვერსიითაც უნდა იყოს წარმოდგენილი და ახლითაც. ბადი, როგორც ამას მოქმედ პირთაგან შევიტყობთ, მნიშვნელოვნად შეცვლილა. ის კი, რასაც სცენაზე ვხედავთ, უცვლელად უნდა დარჩეს ორივე დროში“ (სტოპარდი 2005: 20).

(“Scene Two. The light come up on the same room, on the same sort of morning, in the present day, as is instantly clear from the appearance of Hannah Jarvis; and from nothing else. Something needs to be said about this. The action of the play shuttles back and forth between the early nineteenth century and the present day, always in this same room. Both periods must share the state of the room, without the additions and subtraction which would normally be expected. The general appearance of the room should offend neither period. In the case of props – books, paper, flowers, etc., there is no absolute need to remove the evidence of one period to make way to another. However, books, etc., used in both periods should exist in both old and new versions.

The landscape outside, we are told, has undergone changes. Again, what we see should neither change nor contradict” (სტოპარდი 1993: 19))

ამ ეპოქებს შორის კავშირი სხვა მრავალი მაგალითითაც შეიძლება გამოიხატოს. პირველი, რაც უნდა აღინიშნოს ისაა რომ ავტორი შემთხვევით არ მიმართავს 1809-12 წლებს. ეს ის წლებია, როცა კლასიციზმის მსოფლმხედველობას რომანტიკული იდეები და შეხედულებები უპირისპირდება, ხოლო პიესაში ინგლისური რომანტიზმის მწვერვალის ლორდ ბაირონის არსებობით, (რომელიც ეროსული ისტორიებით ფიგურირებს) სტოპარდი აღნიშნავს თანამედროვე ანუ პოსტმოდერნისტული ეპოქის ინტერესს არა მხოლოდ რომანტიკული ლიტერატურის, არამედ წარსული დროის ყველა იმ ესთეტიკური თუ მსოფლმხედველობრივი კონცეფციის მიმართაც, რომელთა რეპრეზენტაციას პიესაში, სიძლეე პარკის ბაღის განაშენიანები წარმოადგენს. სიძლეე პარკის ბაღის და იქ განვითარებული მოვლენების მკვლევარებად კი თანამედროვე დროის პერსონაჟები ლიტერატორი ბერბარდ ნაითინგელი და ჰანა ჯარვისი გვევლინებიან.

ზოგადად პოსტმოდერნისტული ეპოქისა და წარსულის ეპოქების, მათ შორის რომანტიზმის ეპოქასთან კავშირის შესახებ, უამრავი მოსაზრება არსებობს. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა სტივ კონორის მოსაზრება პოსტმოდერნიზმზე: „პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმთან ერთად გარკვეულწილად აწმყოობის გამზიარებელია. წარსულში, სხვა ლიტერატურულ-კულტურული ეპოქები მაშინ წარმოიშვა, როცა კულტურები სხვა მხარეს იცქირებოდნენ, სხვა ეპოქების განახლებაზე ამახვილებდნენ ყურადღებას, ეს სხვა კულტურებია: რენესანსი და ანტიკურობა, რომანტიზმი თავისი ბუნებრივი არქაულობითა და ეგზოტიკურობით, მოდერნიზმიც კი თავისი უცნაური პრიმიტივიზმის ნაზავით და ცოცხალი თანამედროვეობით. პოსტმოდერნიზმს პირიქით, განსაკუთრებულ დამოკიდებულება აქვს საკუთარი აწმყოობის ბუნებრიობასთან (კონორი 2004: 10). პოსტმოდერნიზმის, როგორც ტექნოლოგიურ-მეცნიერული ეპოქისა და რომანტიზმის, როგორც ინდუსტრიული მეცხრამეტე საუკუნის ეპოქების კავშირზე ასევე საუბრობს პატრიცია ვაუ: „პოსტმოდერნიზმი შეიძლება გაგებული იყოს... როგორც რომანტიკული აზროვნებიდან წარმოქმნილი ესთეტიკური ტრადიციის კულმინაცია... ეს ტრადიცია განმანათლებლურ გონებას ინსტრუმენტალიზმში ჩათრეულად განიხილავს, თავისი ინდუსტრიული თანამედროვეობის გათვალისწინებით...“ (კონორი 2004: 159). პოსტმოდერნიზმის ეპოქა ასევე

დაკავშირებულია განმანათლებლური დროის შეხედულებებთანაც, როგორც ურსულა ჰაისე აღნიშნავს:

„პოსტმოდერნისტული ცნობიერება განვითარდა ფილოსოფიაში, ისტორიაში, სოციოლოგიაში და კულტურათმცოდნეობაში, სადაც ფიგურირებს ფუნდამენტურად კრიტიკული ხედვა იმ უამრავ ფილოსოფიურ ცნებასთან, სოციალურ ინსტიტუტთან და აზროვნების ტრადიციასთან დაკავშირებით, რომელიც მეთვრამეტე საუკუნის ევროპული განმანათლებლობის წიაღში განვითარდა, დაწყებული ისეთი ცნებებიდან, როგორცაა ინდივიდუალიზმი და რაციონალიზმი და დამთავრებული ისეთი ინსტიტუტებით, როგორცაა ნაციონალური სახელმწიფო“ (კონორი 2004: 137). ხოლო ქართველი ფილოსოფოსი გურამ თევზაძე რაციონალიზმის ეპოქის მეოცე საუკუნის სამყაროზე გავლენის შესახებ წერს: „ცნობილია, რომ ბიბლიაზე დამყარებული რელიგიის წარმომადგენლებისათვის, ღმერთმა ადამიანს ბუნებაზე ბატონობა დაავალა. ღმერთის ეს სიტყვები მოწმობს, რომ ბუნება მზად იყო დამორჩილებოდა ადამიანს. ფრ. ბეკონისა და დეკარტესათვის კი ადამიანი არ არის დედამიწის ბატონი, არამედ უნდა გახდეს ასეთი. მეცნიერების დახმარებით მან უნდა დაიმორჩილოს ბუნება. ესაა ახალი ფილოსოფიის, არა მარტო რაციონალიზმის, არამედ „რაციონალიზმის ყაიდაზე გამოჭრილი“ (ჰაიდეგერი) ევროპული ირაციონალიზმის და ემპირიზმის მიზანი, რის შედეგებსაც მეოცე საუკუნეში განმანათლებლობის დიალექტიკის მექანიზმით ახსნიან. ეს დიალექტიკა გულისხმობს, რომ ადამიანის გონების დიდი წარმატებები, რომლითაც კაცობრიობა ამაყობს და რომლის ძალაც ტექნიკაში ყველაზე ნათლად ჩანს (ატომური ენერჯია, გენეტიკა, კომპიუტერიზაცია), პიროვნების, საზოგადოების, დიქტატის ქვეშ მოქცევის არნახულ შესაძლებლობებს ქმნის და ახალი დიდი კრიზისის წინაშე აყენებს კაცობრიობას (თევზაძე 2008: 230).

ამ გადმოსახედიდან სტოპარდის „არკადიაში“ 1809-12 წლების სამოქმედო პერიოდად შერჩევა ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან პიესის თანამედროვე დრო და თანამედროვე პერსონაჟები სიღლეი პარკის ბაღის მდგომარეობის დაკვირვებით აღგენენ კონკრეტული ეპოქის და ადამიანის დამოკიდებულებას გარე სამყაროსთან. ანუ ბერნარდ ნაითინგილი და ჰანა ჯარვისი არა მხოლოდ ბაირონის ან სიღლეი პარკის ბაღის კვლევით არიან

დაინტერესებულნი, არამედ ბაღის და ეპოქის სახით თანამედროვე სამყაროში მიღებული შედეგების წარმომქმნელი მიზეზებისაც.

ჰანა ჯარვისის მსგავსად, წინამდებარე ნაშრომის კვლევის ერთ-ერთ ინტერესს სიღლეი პარკის ბაღი „არკადია“ წარმოადგენს, რომლის გარეგნული მდგომარეობა კონკრეტული ეპოქის მისწრაფებების ერთგვარი სიმბოლური გამოხატულებაა.

რას ნიშნავს არკადია?

ოქსფორდის ლიტერატურული ლექსიკონის მიხედვით, არკადია მთიანი მხარეა საბერძნეთში, საკულტო ადგილი ანტიკურ ხანაში. ვირგილიუსის შემოქმედებაში ეს მხარე იდეალიზებული იყო. მოგვიანებით, რენესანსის პერიოდში სახელოვანი სერ ფილიპ სიდნეის პასტორალურ ნაშრომში, „არკადია“ აღიქმება როგორც წარმოსახვითი იდეალური ქვეყანა, უზენაესის სამეფო და ცივილიზაციის სიყალბეთაგან უხწნელი და გაურყვნელი ადგილი (დრებლი 2000: 36).

ხოლო, როგორც ჯიმ ჰანტერი ბაღების სიმბოლოზე საუბრისას აღნიშნავს: „რელიგიასა და მითებში ბაღები ხშირად ჩნდებიან, როგორც სრულყოფილების ადგილი, სადაც ბუნების პოტენციურად ქაოსური ძალები ღვთის მიერ მოთვინიერებული და მართულია. მითები, რა თქმა უნდა, ადამიანურ ოცნებებს ასახავენ; ქალაქში, ცათამბჯენის სახურავზეც კი, იმ გიჟურ ბაღში სადაც ვცხოვრობთ, ბუნებას იმგვარად ვხედავთ, როგორც ჩვენ გვსურს“ (ჰანტერი 2000: 170).

ანუ პიესის სათაური „არკადია“ ოქსფორდის ლექსიკონის განმარტებით, ის ადგილია, სადაც ყველაფერი იდეალურად არის და სრული ღვთაებრივი იდლია სუფევს. შესაბამისად სიღლეი პარკის „არკადია“ იდეალური ბაღის აზრის მატარებელი შეიძლება იყოს, რაზეც პიესის მოქმედი გმირის, ჰანას სიტყვები მიგვანიშნებს:

„აბა ეხლა სისულელეებს მოეშვი, ბერნარდ! ინგლისური პეიზაჟი ხო მებაღეებმა შექმნეს უცხოელი მხატვრების მიბაძვით. ისინი კი, თავის მხრივ კლასიკოსებს ბაძავდნენ. მთელი ინგლისური პეიზაჟი კოხტად შეფუთული ჩამოიტანეს შორეული მხარედან. აი ნახე: ბრაუნი ბაძავს კლოდს, კლოდი თავის ნახატებს ვირგილიუსის მოტივებზე ქმნის. ესეც შენი იდლია, ესეც

შენი არკადია. აი, აქ კიდევ, რიჩარდ ნოუქსის ველური ბუნება, სალვატორ როზას სტილში. პეიზაჟი გოთური რომანის მოტივებზე! ვამპირებიდა აკლია. სხვათა შორის იქაურ განდევილს შენი სახელგანთქმული მოგვარე ახსენებს თავის სტატიაში“ (სტოპარდი 2005: 29,30).

(“You can stop being silly now, Bernard. English landscape was invented by gardeners imitating foreign painters who were evoking classical authors. The whole thing was brought home in the luggage from the grand tour. Here, look – Capability Brown doing Claude, who was doing Virgil. Arcadia! And here, superimposed by Richard Noakes, untamed nature in the style of Salvator Rosa. It’s the Gothic novel expressed in landscape.

Everything but Vampires. There’s an account of my hermit in a letter by illustrious namesake” (სტოპარდი 1993: 34))

ჰანტერის შეხედულებით „არკადია“ ასოცირდება ედემის ბაღთან, რომლის ქაოსურ ბუნებასაც ღმერთი აწესრიგებდა. დაკარგული იდეალური ბაღის ძიება, ედემის ბაღის მსგავსი გარემოს შექმნა კი იყო და რჩება კაცობრიობის ამოცანად.

სტოპარდის „არკადიაშიც“ რამდენიმე ტიპის ბაღს ვხვდებით, ჯიმ ჰანტერის დახმარებით, რომ ვთქვა ესენია:

1. 1730 წელს სიდლეი პარკის ბაღები გეომეტრიულად იყო დაგეგმარებული იტალიურ სტილში; 2. 1760 წლისათვის ისინი შეცვალა დახვეულმა ხეივნებმა, მეთვრამეტე საუკუნისათვის დამახასიათებელმა ბუნებრივმა ლანდშაფტმა; 3. პიესის დასაწყისში, 1809 წელს, ეს ყველაფერი იცვლება გოთიკური სტილის ხელოვნური კლდეებით, ნანგრევებით და განდევილის სენაკით (ჰანტერი 2000: 156). ამას დავამატებდი მეოთხე, თანამედროვე ეპოქის ბაღსაც, რომელიც ტალახიან და არქეოლოგიური გათხრების ველად არის ქცეული, როგორც ეს ჯერ ქლოს შეფასებაში ჩანს:

„აქ დაუცადეთ, რა გინდათ იმ ტალახში? ხომ იცით, სულ ბაღშია...“ (სტოპარი 2005: 21)

(“The best thing is, you wait here, save you tramping around. She spends a good deal of time in the garden, didn’t you know?” (სტოპარდი 1993: 21))

და ეს შემდეგ გმირის, ჰანას სიტყვებშიც აისახება:

„არქეოლოგიურ გათხრებს აწარმოებს, ისე კი არ არის საქმე! აქ ადრე იტალიური ბაღი იყო, 1740 წლამდე...“ (სტოპარდი 2005: 28)

(“Archeology. The house had a formal Italian garden until about 1740...” (სტოპარდი 1993: 31))

“et in arcadia ego” „მე არკადიაში ვარ!“ (სტოპარდი 2005: 18) ლედი კრუმის ეს სიტყვები ბაღების არქიტექტორის რიჩარდ ნოუქსის მიმართ პროტესტის ნიშნად არის წარმოთქმული, ვისი პროექტის მიხედვითაც იმ დროის სილღეი პარკის ბაღი სალვატორ როზასეული დიზაინით უნდა გარდაქმნილიყო. აქვე აღსანიშნავია, ბაღის დიზაინის იმ დროინდელი მდგომარეობა, რაც ჰანა ჯარვისის და ბერნარდ ნაითინგილის საუბრისას ვლინდება:

„მთელი ეს რომანტიკული მონახმახი, ბერნარდ! რა დაემართა განმანათლებლობის ეპოქას? მისი ინტელექტუალური სიმკაცრე აბსურდმა შეცვალა. დარტყმულები გენიოსებად შერაცხეს. იაფფასიანი გოთური საშინელებები და ყალბი ემოციები! იმ ბაღის ისტორიაში მშვენივრად არის ასახული ეს ყველაფერი. სილღეი პარკის 1730 წლის გრაფიურაა აღმოჩენილი. ედემი გლობალური აყვავების ხანაში! გატირებს კაცს. 1760 წლისთვის კი ყველაფერი გაპარტახებული იყო; თვალწარმტაცი ტოპიარა, აუზები, ტერასები, შადრევნები და ცაცხვის ხეივანი. მთელი ეს სილამაზე, ეს მშვენიერი გეომეტრია მიწასთან გაასწორა ბრაუნმა. ხასხასა ბალახმა პარმადიდან ჰორიზონტისაკენ გადაინაცვალა. ბზის ბუჩქების ღობე, საუკეთესო მთელ დერბიშირში, აყარეს და მის ადგილზე რაღაც არხები გაიყვანეს. თხრილებით გადასერეს იქაურობა აქაოდა ამიერიდან უფლის საუფლოში ვიცხოვრებთო. მერე კიდევ რიჩარდ ნოუქსი გამოტყვრება და საუფლოს ახლებურად გარდაქმნის... აი ნახე ალბომში. დაცემა განადგურება ამას ჰქვია“ (სტოპარდი 2005: 31).

(“the whole romantic sham, Bernard! It’s what happened to the enlightenment, isn’t it? A century of intellectual rigor turned in on itself. A mind in chaos suspected of genius. In a setting of cheap thrills and false emotion. The history of the garden says it all beautifully. There’s an engraving of Sidley Park in 1730 that makes you want to weep. Paradise in the age of reason. By 1760 everything had gone-the topiary, pools and terraces, fountains, an avenue of limes – the whole sublime geometry was ploughed under by Capability Brown. The grass

went from the doorstep to the horizon and the best box hedge in Derbyshire was dug up for the ha-ha so that fools could pretend they were living in God's countryside. And then Richard Noakes came in to bring God up to date. By the time he'd finished it looked like this (the sketch book). The decline from thinking to feeling, you see" (სტოპარდი 1993: 36,37)

ჰანას სიტყვებიდან ვიგებთ, რომ 1760 წლისათვის სიდლეი პარკის დიზაინი მეთვრამეტე საუკუნის განმანათლებლური ეპოქის ხედვით არის შექმნილი ანუ ადამიანი სამყაროს რაციონალისტური შემეცნებით, სამყაროს გონებით დამორჩილებას ცდილობს, რაც ბაღის დიზაინშიც არის გამოხატული, რომლის შეცვლას მისტერ ნოუქსი საღვატორ როზასეული თანამედროვე სტილით, შუა საუკუნეების გოთიკური არქიტექტურის მიზანმიმართულ და გოთიკური თემატიკის გაიდვალვებით აპირებს. ანუ ბაღების დაპროექტებასთან, ისევე როგორც სამყაროს შეხედულებებთან დაკავშირებით ორ სხვადასხვა ეპოქალურ მომენტში ვიმყოფებით, რომლის გამომხატველი 1809 წელია. ასევე საინტერესოა ჯიმ ჰანტისეული ინტერპრეტაციაც უკვე ნახსენების ფრაზის "et in arcadia ego", რომელიც ცნობილი ფრანგი მხატვარის ნიკოლა პუსენის 1638-9 წლების ნახატს შეეხება (იხილეთ დანართი 18), რაც სტოპარდისეული ირონიის აბსოლუტურად ლოგიკური გაგრძელებაა „არკადიაში“ მოცემული იდეალური სამყაროს იდეის მიმართ:

„ის გამოსახავს წარწერას საფლავის ქვაზე, რომელმაც საგონებელში ჩააგდო არკადიელი მწყემსები. ეს სიტყვები საფლავში მყოფი ადამიანის გამოგონილია? - „ერთ დროს მეც არკადიაში ვცხოვრობდი“? თუ „et“-ის ალტერნატიული მნიშვნელობა „აქაც“ არის, და ეს სიტყვები თავად სიკვდილს ეკუთვნის? „აქაც კი ვარ, არკადიაში“ (ჰანტერი 2000: 156). ანუ სიდლეი პარკის „არკადიად“ წოდებული ბაღიც სიკვდილის სამყოფელია, რასაც პიესაში ტომაზინა აუღერებს:

„ბახ! ბახ! ბახ! თოფების ბათქაბუთქში ვიზრდები, როგორც გოგონა ალყაშემორტყმული ქალაქიდან. მთელი წელი მტრედები და ჭილყვაგები... აგვისტოში როჭოები... მერე ტყისქათამა, ხოხბები, მწყერები, ბეკასები... მერე კიდევ მექვიშიები... კიდევ ბახ! ბახ! ბახ! და ახლა ნასუქი საქონელი. მამას სულაც არ ჭირდება მფარველი ანგელოზი, ან ბიოგრაფი, მთელი მისი ცხოვრება მონადირის დღიურებშია ასახული“ (სტოპარდი 2005: 19).

(“pop, pop, pop..... I have grown up in the sound of guns like the child of a siege. Pigeons and rooks in the close season, grouse on the heights from August, and the pheasants to follow-partridge, snipe, woodcock, and teal – pop – pop – pop, and the calling of the herd. Papa has no need of the recording angel; his life is written in the game book” (სტოპარდი 1993: 18).)

ამას კი სექტიმუსის ირონიული პასუხი მოსდევს:

„ხოცვა-ჟლეტის მატთანე! ყველგან ხოცვა-ჟლეტა, „აქაც კი, არკადიაში“ (სტოპარდი 2005: 19)

(“A calendar of slaughter. ‘Even in arcadia, there I am”)(სტოპარდი 1993: 18))

ამ ეპიზოდით ნათელი ხდება, რომ ლედი კრუმის მიერ გაიდვალიზირებული ბალი, რომელსაც იგი „არკადიას“ უწოდებს ანუ ედემის ბალის მსგავსად მიიხნევს, განმანათლებლობის ხანის ბალია, სადაც “et in arcadia ego”, “Even in Arcadia, I am here”, „აქაც კი, არკადიაში“ სიკვდილი არსებობს.

როგორ უნდა გაბატონებულიყო სიკვდილი ამ ღვთიურ და იდეალურ ბაღში?

აღბათ ამის პასუხი ადამ და ევას დროინდელ „არკადიაში“, ედემის ბაღში უნდა ვეძიოთ. ღმერთმა ადამ და ევას მისცა ის ბუნებრივი გარემო, რომელსაც თავად მართავდა. თუმცა იუდეურ-ქრისტიანული შეხედულების თანახმად, ღმერთმა მათ ასევე მისცა თავისუფალი ნების სახით ცოდნის ხე და ვაშლის ნაყოფი, რომ თავად გაეკეთებინათ არჩევანი მოწესრიგებულ, იდეალურ რეალობასა და მოუწესრიგებელ ყოფას შორის. როგორც ცნობილია ადამი და ევა მარადიულ, უკვდავ სამყოფელში იმყოფებოდნენ, მაგრამ ცოდნის ხის ნაყოფის გასინჯვის შემდეგ მათი მოღვმა მოკვდავი გახდა, რადგან ვაშლის მემუეობით შემეცნებამ ისინი გამოაგდო მარადისობიდან და სიკვდილის შვილები გახდა. გამოდის, რომ ვაშლის სახით ედემის ბაღში სიკვდილი არსებობდა.

ვაშლი, როგორც ძალიან მნიშვნელოვანი სიმბოლო სტოპარდის პიესის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ გარდა, „არკადიაშიც“ მუდამ ფიგურირებს. განურჩევლად ეპოქალური დროებისა, სცენაზე არსებული ვაშლი ერთი მნიშვნელობის მატარებელია, რადგან ავტორი, როგორც თანამედროვე, ასევე რომანტიკული ეპოქის სცენებში არსებულ ვაშლს, ერთი

ვაშლის სახით წარმოადგენს, რაც ამ ეპოქათა კავშირის ერთ-ერთი გამოსატყულებაა. სტოპარდი მესამე სცენის დასაწყისში აღნიშნავს:

„მაგიდაზე ვაშლი დევს. ეს ის ვაშლი უნდა იყოს, II სცენიდან“ (სტოპარდი 2005: 37)

(“There is also an apple on the table now, the same apple from all appearance” (სტოპარდი 1993: 46))

გამოდის, რომ პიესაში არსებული ვაშლი უკავშირდება ედემის ბაღის პირველ ვაშლს, რომლის დაგემოვნების შემდეგ ადამიანთა შორის გაჩნდა სიკვდილი და ქაოსი, რომელიც დღემდე გრძელდება. ხოლო დაკარგული ედემის ბაღის მსგავსი იდეალური სამყაროს ძიება კაცობრიობის უმთავრეს მისიად იქცა. თუმცა ედემის ბაღის და ვაშლის ბიბლიური აზრი ნიუტონისეულმა დეტერმინისტულმა გააზრებამ ჩაანაცვლა. ანუ ედემის ბაღის და სამყაროს აღქმის ბიბლიური წარმოდგენები ტექნოლოგიურ-მეცნიერულმა წარმოდგენებმა ჩაანაცვლა, საიდანაც წარმოიქმნა იმ დეტერმინისტულ და მეცნიერულ თეორიათა ქაოსი, რომელიც ტომაზინას პუდინგის მაგალითშიც ჩანს:

„აი სექტიმუს როცა ბრინჯის პუდინგს ერთ კოვზ მურაბას დავამატებთ და მოვურევთ, წითელი სპირალები ჩნდება.... როგორც მეტეორის კვალი ასტრონომიულ ატლასში. მაგრამ თუ მერე საწინააღმდეგო მხარეს მოვურევთ, ეს სპირალები მურაბად ვეღარ იქცევა. პუდინგს კი რა ენაღვლება, წითლდება და წითლდება თავისთვის. უცნაურად არ გეჩვენება ეს, სექტიმუს?“ (სტოპარდი 2005: 10)

(“When you stir your rice pudding, Septimus, the spoonful of jam spreads itself round making red trails like picture of a meteor in my astronomical atlas. But if you stir backward, the jam will not come together again. Indeed, the pudding does not notice and continues to turn pink just as before. Do you think this is odd?” (სტოპარდი 1993: 6))

რაზეც სექტიმუსის პასუხობს:

„აბა რა, დროს ხომ უკან ვერ დავაბრუნებ, ჩვენც არ უნდა შევჩერდეთ, რათა ადრინდელი ქაოსი ახლებურ ქაოსად არ ვაქციოთ... იქამდე, ვიდრე პუდინგი

სულ ერთიანად არ გაწითლდება. აი, ამას ჰქვია თავისუფალი ნება, ანუ თვითგამორკვევა” (სტოპარდი 2005: 10).

“No more you can, time must needs run backward, and since it will not, we must stir our way onward mixing as we go, disorder out disorder into disorder until pink is complete, unchanging and unchangeable, and we are done with it for ever. This is known as free will or self-deetermination” (სტოპარდი 1993: 6))

შემდეგ ისევ ტომაზინას კითხვა:

„სეპტიმუს, როგორ გგონია ღმერთი ნიუტონელია?“ (სტოპარდი 2005: 11)

“Septimus, do you think God is a Newtonian?” (სტოპარდი 1993: 6))

რაზეც მოგვიანებით სეპტიმუსი პასუხობს:

„თუკი ყველაფერი, შორეული პლანეტებით დაწყებული და ჩვენი ტვინის უმცირესი ატომით დამთავრებული, ნიუტონის მოძრაობის კანონს ემორჩილება, მაშ სადღაა თავისუფალი ნება?“ (სტოპარდი 2005: 11)

“If everything from the furthest planet to the smallest atom of our brain acts according to Newton’s law of motion, what becomes of free will?” (სტოპარდი 1993: 7))

ამ ციტატიდან იწყება იმ მეცნიერულ შეხედულებათა ქაოსი, რასაც წინ სექსუალური ქაოსი უსწრებდა, რაც ჯერ ტომაზინას და სეპტიმუსის ზემოთ მოყვანილი დიალოგის სახით, ერთი მხრივ, ნიუტონის ატომთა მოძრაობის მექანიზმში და მეორე მხრივ ნიუტონის საპირისპირო თერმოდინამიკის მეორე კანონის დაპირისპირებაში გამოიხატა, რასაც გმირი ვალენტინი შენიშნავს და სამყაროს, ჭიქაში ჩასხმული ადუღებული ჩაის მსგავსად მოიაზრებს (სტოპარდი 2005: 78), რომელიც სითბოდან სიცვიისაკენ, ანუ სამყარო სიცოცხლიდან (ბიბლიური, ბუნებრივი ედემის ბაღიდან ანუ ღვთიური წესრიგიდან) სიკვდილისაკენ (თანამედროვე ჰიპერრეალური ხელოვნური ედემის ბაღისკენ ანუ „დისნეი ლენდის“ მსგავსი ბაღისკენ) მიიწევს.

სამყაროში ქაოსის შესახებ ანტიკური ეპოქის დიდი მოაზროვნე პლატონიც საუბრობს თავის ერთ-ერთი გამორჩეულ დიალოგში „ტიმეოსი“. იგი ტიმეოსის პირით ამბობს: „ღმერთმა შეიწვნარა ყოველივე ხილული, რაც

უძრავად კი არ ეგო, არამედ უწესრიგოდ და უთავბოლოდ იძვროდა და უწესრიგობიდან წესრიგად მოაქცია იგი“ (პლატონი 1994: 290). პლატონისეული წესრიგის შესახებ ბაჩანა ბრეგაძე შენიშნავს, რომ პლატონის დემიურგოსი, როგორც სული, რომლისთვისაც ნიშნეულია გონების ფლობა, ქმნის სამყაროს კანონზომიერებას, მის მწყობრ წესრიგსა და ყოველგვარ მშვენიერსა და კეთილს, ერთი სიტყვით დახვეწილ არქიტექტონიკასა და სამყაროს ჰარმონიას (პლატონი 1994: 232). მაგრამ იქვე ამატებს, რომ პლატონმა იცის, სამყარო მხოლოდ სრულქმნილება, სიკეთე და მშვენიერება როდია. კოსმიური წესრიგის, უნივერსალური კანონზომიერების თუ ჰარმონიული სტრუქტურის წიაღში თავს იჩენს ქაოსი, მთელი თავისი ბოროტებით, სიმახინჯით, უწესრიგობითა და დისჰარმონიით (პლატონი 1994: 232). პლატონი სტოელთა მსგავსად არ აყენებს საკითხს და არ ამბობს, რომ სამყარო ან მწყობრი ან აღრეულობა და ქაოსია, იგი უფრო იმ აზრის მიმდევარია, რომლის თანახმადაც, როგორც პოლ ვალერი ამბობს: „შენ შეგიძლია, საკუთარი ნება-სურვილით, სამყაროში ისევე დაინახო წესრიგი, როგორც უწესრიგობა... თუ სამყაროს წესრიგი შემოქმედს გულისხმობს, მაშინ მისი უწესრიგობა გულისხმობს შეცდომას თუ საპირისპირო ძალას“ (პლატონი 1994: 233).

სამყარო, პლატონისათვის სხვა არაფერია თუ არა წესრიგისა და უწესრიგობის დიალექტიკური ერთიანობა. კოსმოსიც და ქაოსიც, წესრიგიც და უწესრიგობაც, ურთიერთსაპირისპირო მიზეზთაგან იღებს დასაბამს: პირველი, –იდეალური, ხოლო მეორე,–მატერიალურ მიზეზთა შედეგად გვევლინება. ამგვარად როგორც ბაჩანა ბრეგაძე აღნიშნავს, პლატონი გონიერ ადამიანს უპირველეს ყოვლისა, სიკეთის, წესრიგისა და მშვენიერების განხილვისაკენ მოუწოდებს, ხოლო შემდეგ ქაოსისა და უწესრიგობის. თუმცა ერთი რამ ცხადია, პირველი უხილავია, ხოლო მეორე ხილული (პლატონი 1994: 233).

თანამედროვე მეცნიერებამ, როგორც ეს პიესაში „მოხტუნავენი“ განვიხილეთ, სამყაროს შემეცნების პროცესიდან განდევნა ყოველგვარი მეტაფიზიკური, სულიერი თუ იდეალური ფაქტორი და გადავიდა მხოლოდ ხილულის ანუ მატერიალური სამყაროს კვლევა-ძიებაზე. გამოდის, რომ თანამედროვე მეცნიერებამ უკუაგდო და განდევნა პლატონის დემიურგის გონების სავანედ წოდებული სული (პლატონი 1994: 290), (იუდეურ-

ქრისტიანული ტერმინებით, სული, როგორც ღმერთი, რადგან პავლე მოციქული აღნიშნავს, რომ ღმერთი სულია (II კორ. 3.17) ანუ უხილავი), ჰარმონიის და მშვენიერის შემეცნების გზა და უპირატესობა მიანიჭა უხილავის საპირისპიროს, ხილული მატერიის, უწესრიგობის და ქაოსის შემეცნებით, სამყაროში წესრიგის იდეის ძიებას. თუმცა, როგორც უკვე ზემოთ მოვიტანეთ პოლ ვალერის სიტყვები, სამყაროში წესრიგის და უწესრიგობის დანახვა ჩვენს ნება-სურვილზეა და თუ თანამედროვე მეცნიერების ნება-სურვილი მიმართულია უწესრიგობის დაკვირვებისა და წესრიგის უგულებელყოფისკენ, მაშინ გამოდის, რომ სამყაროში ისინი უფრო მეტად ქაოსსა და უწესრიგობას ხედავენ, ვიდრე წესრიგს, რადგან მათ განდევნეს და უარყვეს წესრიგის შემოქმედის იმგვარი ვერსია, როგორსაც პლატონი ან თუნდაც იუდეურ-ქრისტიანული მსოფლმხედველობა გვთავაზობს. ალბათ ამიტომაც არის „არკადიაში“ ქაოსი, რადგან თანამედროვე სამყაროში ნიცშესეული შეხედულება „ღმერთის სიკვდილის“ შესახებ უფრო და უფრო გამყარდა. ამასთან დაკავშირებით ფერნარდო მოლინა სწორ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს ნაშრომში „ეგზისტენციალიზმი, როგორც ფილოსოფია“ (*Existentialism As philosophy*), სადაც ავტორი ღმერთის სიკვდილზე ნიცშეს მრავალ ნაშრომთაგან გამოარჩევს ყველაზე მრავლისმთქმელს, „მხიარულ მეცნიერებას“ (*Gay Science*), სადაც ჭკუიდან შემლილი კაცი ღმერთის ძიების შემდეგ მისი და დანარჩენი საზოგადოების მიერ ღმერთის მოკვლაზე საუბრობს, რის შემდეგაც მოლინა აღნიშნავს სამყაროს მოძრაობის უმისამართობაზე, „უსასრულო არაფრისობისკენ“ სვლაზე, სადაც სამყარო უფრო და უფრო ცივდება და ბნელში ეხვევა (მოლინა 1962: 24), რაც საინტერესოა „არკადიაში“ სამყაროს სიცივისკენ სწრაფვის ეპიზოდის გააზრების ჭრილშიც (ამაზე ქვემოთ დაწვრილებით იქნება საუბარი). მოგვიანებით მოლინა განმარტავს ღმერთის სიკვდილის მეტაფორას დასავლელი ადამიანის გადმოსახედიდან და შენიშნავს, რომ ღმერთის სიკვდილი ნიშნავს არა ღმერთის არ არსებობას სამყაროში, როგორც ამაზე ათეისტები საუბრობენ, არამედ ღმერთის და სამყაროს ერთმანეთისგან დაშორებას (მოლინა 1962: 27).

შესაბამისად პლატონისეული თუ იუდეურ-ქრისტიანული წესრიგის შემქმნელი მოკვდა როგორც სამყაროსათვის, ასევე ადამიანთა გონებაში.

ამიტომაც დამკვიდრდა ხელოვნური, ადამიანური, მოჩვენებითი წესრიგი, რომელიც რეალურად, პლატონის კონცეფციის მიხედვით, მეორე ანუ მატერიალურ მიზეზთა შედეგის, ანუ ქაოსის და უწესრიგობის გამომხატველია.

რატომ მოძრაობს სამყარო სითბოდან სიცივისაკენ? ანუ სიცოცხლიდან (ბიბლიური, ბუნებრივი ედემის ბაღიდან ანუ ღმერთისმიერი წესრიგიდან) სიკვდილისაკენ? (თანამედროვე ჰიპერრეალური ხელოვნური ედემის ბაღისკენ ანუ „ღისნეი ლენდის“ მსგავს ბაღისკენ.)

ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან ბოდრიარი თავის ნაშრომში „ამერიკა“ ლას ვეგასის და ნიუ იორკის ანალიზის გარდა, კალიფორნიის შტატში მდებარე სანტა ბარბარას მთაზე გაშენებულ მდიდართა ვილებსაც განიხილავს, რაც აზრობრივად ძალიან ენათესავება სტოპარდის „არკადიას“.

ბოდრიარი სანტა ბარბარას მთაზე საუბრისას აღნიშნავს: „სანტა ბარბარას არმატულ ფერდობებზე, ყოველი ვილა დამკრძალავ ბიუროსავით გამოიყურება. ბაღებსა და ევკალიპტის ხეებს შორის, მცენარეთა სიუხვით გამორჩეულ და ადამიანთა მონოტონური სახეობის შუაგულში, ტრაგიკული უტოპიური ოცნებისაგან შექმნილი რეალობა მდებარეობს. გათავისუფლებისა და სიმდიდრის ამ შუაგულში მარად ერთი კითხვა ჩაგესმის: „ორგის შემდეგ რას აკეთებ?“ რას აკეთებ მაშინ, როცა ყველაფერი მისაწვდენია – სექსი, ყვავილები, სიცოცხლისა და სიკვდილის სტერეოტიპები? ეს ამერიკის პრობლემაა და ამერიკაზე გავლით, ის მთელი მსოფლიოს პრობლემა გახდა“ (ბოდრიარი 1989: 29).

უპირველეს ყოვლისა, მივაქციოთ ყურადღება მთის სახელწოდებას „სანტა ბარბარა“ ანუ წმინდა ბარბარეს მთა, წმინდანად შერაცხული მოწამის საპატივსაცემოდ დარქმეული სახელი, სიმბოლური თვალსაზრისით მოწამეობრივი, წმინდა მთა. ბოდრიარის შეფასებით კი უტოპიური სილამაზის მქონე ბუნებაში გაშენებული მდიდართა სახლები წააგავს დამკრძალავ ბიუროებს, ხოლო მთელი ეს ადგილი სიმულაციას ჰგავს, რადგან როგორც პლასტიკურმა ქირურგიამ შექმნა ფიზიკური სილამაზე, ასევე ურბანული სილამაზე შეიქმნა ფოტოგრაფიული პეიზაჟებით, რომელიც ამ დასახლების რეალობას უტოპიურს ქმნის (ბოდრიარი 1989: 31). გამოდის, რომ ამგვარი

სიმბოლოების მატარებელი მთა ბოდრიარის შეფასებით სიკვდილის სამყოფელს ჰგავს, ანუ სტოპარდის „არკადიას“ გადმოსახედიდან “et in arcadia ego”, რაც თანამედროვე უტოპიურ სამყაროში საფლავის ანუ სიკვდილის სამყოფელია.

ამერიკის სამყაროს დახატვით, უდაბნოში გაშენებული ღას ვეგასით თუ სანტა ბარბარას მთის რეალობის აღწერით ბოდრიარი გვიჩვენებს იმგვარ რეალობას, რომელსაც „ამერიკულ ფიქციას“ ან „ამერიკულ ოცნებას“ უწოდებენ ანუ აზრობრივად იგივეს, რასაც „დისნეის სამყარო“ გულისხმობს. თუმცა „ამერიკისა“ და „სიმულაკრუმის“ ავტორი ფრანგი ფილოსოფოსი ამგვარი სამყაროს გარე მახასიათებლების გარდა, იქ მცხოვრებთა ყოფის აღწერასაც ამატებს: „სექსი, პლაჟი, და მთები. სექსი და პლაჟი, პლაჟი და მთები. მთები და სექსი. რამდენიმე ცნება. სექსი და ცნებები. უბრალოდ სიცოცხლე“ (ბოდრიარი 1989: 31). აქ აქტუალურია კითხვა, რომელიც სანტა ბარბარას მთის ყოფას აღწერს: „რას აკეთებ ორგიების შემდეგ?“ (ბოდრიარი 1989: 29) და თუ ეს ყველაფერი ამერიკის პრობლემაა, შესაბამისად მთელი მსოფლიოს პრობლემაცაა, როგორც ამას არა მხოლოდ ბოდრიარი, არამედ ფრედრიკ ჯეიმსონიც გლობალურ კაპიტალისტურ ფინანსურ ორგანიზაციების ანალიზისას აღნიშნავს.

აქედან გამომდინარე ერთ-ერთი პასუხი კითხვაზე თუ რატომ არის სტოპარდის „არკადია“ ასეთი აქტუალური და მიმზიდველი თანამედროვე თეატრალური წარმოებისთვის არის ის, რომ პიესის თემატიკა ძალიან ახლოა ცხოვრების იმგვარ რეალობასთან, რომელზეც სანტა ბარბარას მთის სახით ბოდრიარისეული გააზრება მიგვითითებს. სტოპარდის პიესაში კი ორგიების და სექსის გამომხატველ ერთ-ერთ მოწინავე პერსონაჟად ბაირონი გვევლინება.

რატომ ბაირონი და მისი სახით რომანტიზმი?

პირველი, რაც უნდა აღინიშნოს არის ის, რომ საკუთარი შემოქმედების შესაქმნელად ინგლისელი რომანტიკოსები ძალიან აქტიურად იყენებდნენ და აიდეალებდნენ შუა საუკუნეებს და გოთიკურ თემატიკას, რომელიც კოლრიჯის, პერსი ბისი შელის, მერი შელის და რა თქმა უნდა ბაირონის შემოქმედებაში აისახა. 1816 წლის ზაფხულში, ჟენევის ტბის პირას ბაირონის

თაოსნობით გამართული შეჯიბრი სახელად „მოთხრობები მოჩვენებებზე“ (*ghost story*) ნათლად წარმოადგენდა რომანტიკოსი მწერლების ინტერესს გოთიკური რომანისა და მეცნიერული რომანის თემატიკის მიმართ, რის შედეგადაც შეიქმნა მერი შელის ცნობილი „ფრანკენშტეინი“ (*Frankenshtein*) (1818) და ჯონ ვილიამ პოლიდორის „ვამპირები“ (*The Vampyre*) (1819). გოთიკური რომანის აღზევება კი გოთიკურ არქიტექტურას უკავშირდება, რადგან მისტიური შენობა-ნაგებობები, ციხე-სიმაგრეები, ტაძრები თუ მონასტრები ასოცირებული იყო გოთურ ხელოვნებასთან. აქედან გამომდინარე თანამედროვე ბრიტანელი დრამატურგის მხრიდან ბაირონის პერსონის საკუთარ პერსონაჟად გამოყენება შესაძლოა ჩაფიქრებული ყოფილიყო იმისთვისაც, რომ უფრო მძაფრად ყოფილიყო ნაჩვენები თანამედროვე დროის და რომანტიზმის ეპოქის ურთიერთკავშირი. ფრედრიკ ჯეიმსონი დიდ დროს უთმობს თანამედროვე სამყაროში არქიტექტურული ნაგებობების სიმბოლიკის შესახებ საუბარს, სადაც პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის სემიოტიკური მნიშვნელობა შედარებულია შუა საუკუნეების კათედრალების საზრისებთან, ხოლო ეგრეთ წოდებული „მოჩვენებების მოთხრობების“ (*Ghost story*) იდეური მემკვიდრე ჯეიმსონის აზრით, პოსტმოდერნისტული ეპოქაა (ჯეიმსონი 1998: 176-187-188-189). დისნეის ლოგოზეც ხომ შუა საუკუნეების გოთური არქიტექტურით შთაგონებული ნოიშვანშტაინის ციხე-სიმაგრეა გამოსახული, რომელიც მე-19 საუკუნეში ლუდვიგ ბავარიელის მიერ იქნა აგებული. (იხილეთ დანართი 19) მსგავსად ამისა, თანამედროვე მანჰეტენის ორი გამორჩეული არქიტექტურული ნაგებობა, პოსტმოდერნისტული „ციხე-სიმაგრეები“ „სითი კორპ ცენტრი“ და „ტრამპ თაუერი“, უმბერტო ეკოს აზრით ნეო-შუა საუკუნეების არქიტექტურული ქმნილებებია (ეკო 1998: 62). (იხილეთ დანართი 20)

შუა საუკუნეების და პოსტმოდერნისტული სამყაროს კავშირზე უმბერტო ეკო თავის ნაშრომთა კრებულში „ყაღბის რწმენა-მოგზაურობა ჰიპერრეალობაში“ დაწვრილებით საუბრობს და დაახლოებით იგივეს ამბობს, რასაც ჯეიმსონი. ეკოს თქმით, თანამედროვეობის ყველა მწვავე პრობლემის სათავე შუა საუკუნეებში უნდა ვეძიოთ, რადგან: „სინამდვილეში, ამერიკელები და ევროპელები დასავლური მემკვიდრეობის მემკვიდრეები არიან, დასავლური მსოფლიოს ყველა პრობლემა შუა საუკუნეებში

გამოვლინდა: თანამედროვე ენების, სავაჭრო ქალაქების, კაპიტალისტური ეკონომიკის (ბანკებთან, ჩეკებთან და მაღალ ტარიფებთან ერთად) გამომგონებელი შუა საუკუნეების საზოგადოებაა“ (ეკო 1998: 64). შუა საუკუნეები თანამედროვე შეიარაღებული ძალების აღზევების დასაბამია, ისევე როგორც ნაციონალური თუ ზებუნებრივი ფედერაციული თანამედროვე სახელმწიფოების კონცეფციების; მდიდრებსა და ღარიბებს შორის ბრძოლა, ერისა თუ იდეოლოგიური გადახრების კონცეფცია, სახელმწიფოსა და ეკლესიის დაპირისპირება, სავაჭრო გაერთიანებები, შრომის ტექნოლოგიური ტრანსფორმაცია, ეს ყველაფერი შუა საუკუნეებში იღებს დასაბამს. შუა საუკუნეები არის გამომგონებელი ცხენის ადკაზმულობის და ქარის წისკვილების, ისევე როგორც თანამედროვე ტიპის საზღვაო საჭის ტექნიკის, რისი გამოგონების გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა ამერიკის აღმოჩენა. ყველაფერთან ერთად კომპასის მოხმარებაც ამავე პერიოდს უკავშირდება. თუ პირობითად შევთახმდებით და ვიტყვით, რომ შუა საუკუნეები 1492 წელს სრულდება, ამ პერიოდში გამოჩნდა დენთი და გუტენბერგის გალაქტიკა. ეკოს თქმით თანამედროვე ტექნოლოგია შუა საუკუნეების გამომგონებლობის წყალობით არსებობს, რისი მაგალითიც შუა საუკუნეებში გამოგონებული სათვალე და ორთქლის ძრავაა (ეკო 1998: 64). და მთავარი: „ზემოთნახსენები არცერთი იდეა და სინამდვილე არ შობილა კლასიკურ ანტიკურ სამყაროში. უდავოა, რომ უძველესი საბერძნეთიდან და რომიდან ჩვენ შევიძინეთ ტრაგედიის შესახებ წარმოდგენა (მაგრამ ჩვენი თეატრი ემყარება შუა საუკუნეების მოდელს) და მშვენიერების იდეალი, ისევე როგორც ჩვენი ზოგადი ფილოსოფიური კონცეფციები. მაგრამ შუა საუკუნეებისგან ვისწავლეთ თუ როგორ გამოვიყენოთ ისინი“ (ეკო 1998: 65).

მეორე მიზეზი, რომელიც გამოსატავს ბაირონის პერსონაჟის არსებობის აუცილებლობას სტოპარდის „არკადიაში“ შეიძლება იყოს ის სამი თემა, რომელსაც პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი ქლო გაზეთში კითხულობს:

„არკადიაშიც კი- სექსი, ლიტერატურა და სიკვდილი სიდლეი პარკში. აქვეა ბაირონის პორტრეტიც“ (სტოპარდი 2005: 73).

(“Even in Arcadia – Sex, Literature and Death at Sidley park. Picture of Byron” (სტოპარდი 1993: 97))

ბაირონი საკუთარი პერსონით პირდაპირ ასოცირდება სამ მარადიულ თემატიკასთან:

1. სექსი, როგორც ბაირონის ცხოვრების განუყოფელი ცნება (როგორც ტრადიციული, ასევე არატრადიციული), რომელიც თანამედროვე დასავლეთისთვის ძალიან აქტუალური გახდა 1968 წლის პარიზის გამოსვლების შემდეგ. 2. ლიტერატურა, როგორც ბაირონის ცხოვრების და შემოქმედების განმსაზღვრელი. და 3. სიკვდილი, რომელიც მისი ცხოვრების ისტორიული ფინალია, რომელიც სექსთან და ლიტერატურასთან ერთად ქმნის იმ სამ უმთავრეს იდეას, რის გამოც ბაირონის ცხოვრება და მოღვაწეობა გამორჩეული იყო.

თუმცა, „არკადიას“ ავტორი ბაირონის პერსონაჟის გარდა არანაკლებ დაინტერესებულია სექტიმუსის მხატვრული სახითაც, რომელიც „ბიბლიური პერსონაჟის“ (სტოპარდი 2005: 29) თუ „ადგილის სულის“ (სტოპარდი 2005: 32) კონოტაციით არის მოცემული და ტომაზინას მასწავლებელად გვევლინება. ტომაზინას და სექტიმუსის მეცადინეობისას გამოვლენილი სამყაროს შემეცნების ნიუტონისეული თუ თერმოდინამიკის მეორე კანონის თეორიები აერთიანებს არა მხოლოდ „არკადიას“ იდეურ ნაწილს, არამედ სტოპარდის მთავარი პიესების მთელს ფილოსოფიასაც, რაც შემდეგს გულისხმობს: როგორც პიესაში ჩანს, ბაირონი და სექტიმუსი ერთი და იგივე დროს კემბრიჯის უნივერსიტეტის ტრინიტი კოლეჯის სტუდენტები იყვნენ, როგორც ეს ჯერ ჰანა და ბერნარდის საუბრისას, შემდეგ კი ბერნარდის მოხსენების კითხვისას ვლინდება (სტოპარდი 2005: 36, 56).

„-ბერნარდი: მოიცა, მოიცა. ჰოჯი სად სწავლობდა?

-ჰანა: ტრინიტი კოლეჯში.

-ბერნარდი: მაშ ტრინიტიში, არა?

-ჰანა: ჰო. (ყოყმანით) ჰო. ბაირონიც იქ სწავლობდა.

-ბერნარდი: ჰოჯი რამდენი წლის იყო?

-ჰანა: ზუსტად არ მახსოვს... ვნახავ... მაგრამ, მგონი, ბაირონზე ერთი თუ ორი წლით იყო უფროსი. ოცდაორის უნდა ყოფილიყო...

-ბერნარდი: ტრინიტი კოლეჯში ერთსა და იმავე დროს სწავლობდნენ?

-ჰანა (დაღლილი ხმით): ჰო, ბერნარდ, ჰო. და ალბათ კრიკეტის ერთ გუნდშიც თამაშობდნენ, როცა ჰაროუ იტონს ერკინებოდა... “ (სტოპარდი 2005: 36)

(“**Bernard:** “what was Hodge’s college, by the way?

Hannah: Trinity.

Bernard: Trinity?

Hannah: yes. (She hesitates.) Yes. Byron’s old college.

Bernard: How old was Hodge?

Hannah: I’d have to look it up but a year or two older than Byron. Twenty-two...

Bernard: Contemporaries at Trinity?

Hannah: (wearily) Yes, Bernard, and no doubt they were both in the cricket eleven when Harrow played Eton ar Lords!” (სტოპარდი 1993: 43))

პიესაში განვითარებული ერთ-ერთი მთავარი მეცნიერული იდეის, სამყაროს აღქმის დეტერმინისტული შეხედულების დამფუძნებელი ისააკ ნიუტონი, ბაირონის და სეპტიმუს ჰოჯის მსგავსად, ტრინიტი კოლეჯის სტუდენტი იყო. „არკადიას“ პერსონაჟების და პიესაში გატარებული ერთ-ერთი მთავარი სამეცნიერო იდეის ავტორის ამგვარი კავშირი ტრინიტის ანუ სამების კოლეჯთან და სამყაროს აღქმის მათეული განსხვავებული ფილოსოფიური მიდგომები (მიუხედავად იმისა, რომ სამივე აღიზარდა, განათლება მიიღო, მსოფლმხედველობრივად ჩამოყალიბდა იმ გარემოში, რასაც ტრინიტი ანუ სამების კოლეჯი ჰქვია, ისევე როგორც პიესის პერსონაჟების ტრივიალური ინტერესი სიღლეი პარკის მიმართ, როგორც ეს ერთ შემთხვევაში ბერნარდისა და ვალენტინის (სტოპარდი 2005: 61), ხოლო მეორე შემთხვევაში, ჰანას და ვალენტინის დიალოგებში ჩანს, („ისე კი ყველაფერი ტრივიალურია შენი როჭოები, ჩემი განდევილი და ბერნარდის ბაირონი“ (სტოპარდი 2005: 76)) (“It’s all trivial – your grouse, my hermit, Bernard’s

Byron” (სტოპარდი 1993: 100))) პიესის ავტორის მხრიდან შემთხვევითი არ უნდა იყოს. სამი მნიშვნელოვანი პერსონაჟის კავშირი ტრინიტი ანუ სამების კოლეჯთან „მოხტუნავენში“ პირამიდული და სამკუთხედისეული სემიოტიკური ნახაზის მსგავსად, სამყაროს წარმოშობის ერთ-ერთი ვერსიის, რიცხვი სამიდან ყოველივეს დასაბამის აღმნიშვნელი შეიძლება იყოს. „არკადიას“ შემთხვევაში, სამყაროს წარმოშობის ამგვარ მოსაზრებას ტრინიტი ანუ სამების კოლეჯი შეიძლება გამოხატავდეს.

სიღლეი პარკის ბაღის „არკადიას“ ანალიზისას ძალიან საფიქრებელია ჰანა ჯარვისის საკვლევი მეორე თემაც, სიღლეი პარკის განდევილი.

ვინ არის განდევილი ან რა სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია ის?

პირველი სცენის ბოლოს „არკადიად“ წოდებულ სიღლეი პარკში ტომაზინაა ის პერსონაჟი, რომელიც სიკვდილის არსებობასთან ერთად პირველად განდევილს ახსენებს:

„არ გვინდა სიკვდილზე! ახლა მე ამას განდევილსაც მივახატავ, თორემ უგანდევილოდ რაღა განდევილის სენაკია!“ (სტოპარდი 2005: 19)

(“oh, phooey to death! I will put in a hermit, for what is a hermitage without a hermit?” (სტოპარდი 1993: 18))

შემდეგ აგრძელებს:

„აი ნახეთ. ეს ჩემი განდევილი იოანე ნათლისმცემელს ჰგავს უდაბნოში“ (სტოპარდი 2005: 20)

(“I have made him like the Baptist in the wilderness”(სტოპარდი 1993: 19))

განდევილზე პიესის მრავალ ეპიზოდშია საუბარი და მას ყველა ეპიზოდში რელიგიურ თემატიკასთან აქვს კავშირი. მაგალითად, ბერნარდი მას „ბიბლიურ პერსონაჟად“ (სტოპარდი 2005: 29) და „ადგილის სულად“ მოიხსენიებს (სტოპარდი 2005: 32) ხოლო თავად ჰანა ჯარვისი მას აღმოჩენას, გამოცხადებას(!) უწოდებს და შემდეგ ამატებს:

„განდევილი თითქოს პეიზაჟის სრულყოფისათვის სჭირდებოდათ, როგორც რაღაც სამშვენისი ფაიფურის ჯუჯა“ (სტოპარდი 2005: 31).

(“the hermit was placed in the landscape exactly as one might place a pottery gnome. And there he lived out his life as a garden ornament”(სტოპარდი 1993: 36))

ანუ „არკადიას“, როგორც ღვთიური, იდეალური ედემის ბაღის პაროდირება განდევილის პერსონაჟისადმი დამოკიდებულებაშიც კარგად ჩანს, რადგან თანამედროვეობის გადმოსახედიდან იგი მხოლოდ დეკორატიული ფუნქციის მატარებელია ისევე, როგორ ზოგადად „არკადიას“ იდეა:

„თითოეული ფურცელი მისტიკური მტკიცებულებებით გადაეჭედა, სამყაროს დასასრულს წინასწარმეტყველებდა“ (სტოპარდი 2005: 31).

(“he’d covered every sheet with cabalistic proofs that the world was coming to an end”

(სტოპარდი 1993: 36).)

შეიძლება ითქვას, რომ განდევილი განმანათლებლურ და რომანტიკულ ეპოქაში არსებული ღვთის სიტყვის სიმბოლოს წარმოადგენს, რომელმაც სამყაროს დასასრული უწინასწარმეტყველა თუმცა იგი დარეხვილად შერაცხეს, როგორც ეს თანამედროვე ეპოქის გმირის ჰანას სიტყვებში ჩანს:

„ეგონათ გენიოსის ჩანაწერები აღმოაჩინესო. მაგრამ გაირკვა, რომ დარეხვილთან ჰქონდათ საქმე“ (სტოპარდი 2005: 31).

(“he was suspected of genius. It turned out, of course, he was of his head” (სტოპარდი 1993: 36))

ამ აზრობრივ ჭრილში ძალიან მნიშვნელოვანია განდევილის სიკვდილის თარიღი 1834 წელი, რის შემდგომაც ჯერ ჩარლზ დარვინი ანვითარებს თავის ცნობილ თეორიას „წარმოშობის შესახებ“ (*On The Origin Of Species*) (1859), შემდეგ კარლ მარქსი წერს თავის ნაშრომს „კაპიტალიზმი“ (*Das Capital*) (1867), ხოლო საუკუნის მიწურულს 1883-85 წლებში ფრიდრიხ ნიცშე სამყაროს ღმერთის სიკვდილს აუწყებს. აქედან გამომდინარე, პიესაში განდევილის სიკვდილის სახით, სამყაროსათვის ღმერთი გარდაიცვალა. ღმერთთან ერთად მისი სიტყვაც, რომელიც აპოკალიფს წინასწარმეტყველებდა. შესაბამისად საზოგადოებისათვის გაუგებარი შეიქმნა სამყაროს წესრიგის იმგვარი ვერსია, რომელიც უზენაესის ძალასთან ასოცირდება. ხოლო თავად ღმერთის სიტყვის

მოქმელი დარეხვილად შერაცხეს. ეს ყველაფერი სამყაროს პრაგმატულ ყოფად გარდაქმნის, ყველაფრის გონებაზე დაყვანის და გარკვეულ ლოგიკურ ჩარჩოებში მოქცევის შედეგია, რომელსაც საბოლოოდ ქაოსამდე მიყვავართ, თუმცა მიუხედავად ამისა, სამყაროს აღქმის მატერიალური, ქაოსური შეხედულება თანამედროვე საზოგადოებისათვის უფრო სარწმუნო გახდა.

როდესაც განდევილზე ვსაუბრობთ და განდევილის სახით „არკადიაში“ წინა პლაზე სიკვდილის თემატიკას ვაყენებთ, აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ერთი უადრესად საინტერესო ეპიზოდი, რომელიც პიესაში ოგასტეს შეკითხვას უკავშირდება:

„მინდოდა მეკითხა სერ... (პაუზა). თქვენ ალბათ უფროსი ძმა გყავთ, არა? „სეპტიმუს“ ხომ „მეშვიდეს“ ნიშნავს. მეშვიდე იყავით ძმებში?“ (სტოპარდი 2005: 88)

(“I would like to ask you a question Mr. Hodge. (pause) You have an elder brother, I dare say, being a Septimus?” (სტოპარდი 1993: 117))

ვფიქრობ, სეპტიმუსის რიცხვ შვიდთან გაიგივება, ისევე როგორც პიესის მთლიანი აგებულება, რომელიც შვიდი სცენისაგან (სამი წარსული დრო, სამი თანამედროვე დრო და ერთი შერეული დრო) შედგება, ჰანას შეფასება: „სიღლეი პარკის განდევილი ჩემი აღმოჩენად გამოცხადება...“ (სტოპარდი 2005: 31) და ამავე განდევილის ჩანაწერები სამყაროს აღსასრულის წინასწარმეტყველების შესახებ უზარმაზარი სიმბოლოს მატარებელი შეიძლება იყოს, რომელიც იოანეს გამოცხადებას შეიძლება უკავშირდებოდეს, სადაც საუბარია შვიდ ანგელოზზე:

„მივბრუნდი, რომ დამენახა ხმა, რომელიც მელაპარაკებოდა, და მიბრუნებისას ვიხილე შვიდი ოქროს სასანთლე (გამოცხადება1.12). „შვიდი ვარსკვლავის საიდუმლო, რომელიც შენ იხილე ჩემს მარჯვენაში და შვიდი ოქროს სასანთლე: შვიდი ვარსკვლავი შვიდი ეკლესიის ანგელოზებია, ხოლო შვიდი სასანთლე შვიდი ეკლესიაა (გამოც. 1.20). „გავიგონე ტაძრიდან ხმა, რომელიც ეუბნებოდა შვიდ ანგელოზს: „წადით და დედამიწაზე გადაღვარეთ ღვთის მძვინვარების შვიდი თასი“ (გამოც.16.1).

ერთი მხრივ, განდევილის ანუ სექტიმუსის, მეშვიდეს, კონოტაციის შემოტანა და ზოგადად პიესის შვიდ ნაწილად დაყოფა და მეორე მხრივ, პიესის ბოლოში ანუ მეშვიდე სცენაში ორივე ეპოქის პერსონაჟების, მათ შორის სექტიმუსის (მეშვიდეს) მიერ სამყაროს დასასრულის გამოთვლით ავტორმა გამოხატა თანამედროვე პოსტმოდერნისტული სამყაროს რეალობა, სადაც ყველაფერი დავიდა რიცხვამდე, ციფრამდე ანუ ციფრულ მეცნიერებამდე, რომელიც საბოლოოდ გაერთიანდა ციფრი შვიდის გარშემო, რომელიც როგორც აღვნიშნე, იოანეს გამოცხადების მიხედვით, აპოკალიფსის სიმბოლოდ შეიძლება მივიჩნიოთ, ისევე როგორც ზემოთ აღნიშნული თერმოდინამიკის მეორე კანონი, რომლის მიხედვითაც სამყარო სითბოდან ანუ სიცოცხლიდან, სიცვიისაკენ ანუ სიკვდილისაკენ მიიწევს.

რატომ სიცოცხლიდან სიკვდილისაკენ?

ახალ აღთქმაში იოანეს სახარებაში, ვფიქრობ, ერთი ძალიან საინტერესო მონაკვეთია, რომელსაც შესაძლოა კავშირი ჰქონდეს სამყაროში სითბოს სიცვიისაკენ სწრაფვასთან და სამყაროში რეალობის დაკარგვას ანუ აპოკალიფს აღნიშნავდეს. იოანე სახარებას შემდეგი სიტყვებით იწყებს:

„თავდაპირველად იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან, და სიტყვა იყო ღმერთი. ის იყო თავდაპირველად ღმერთთან. ყოველივე მის მიერ შეიქმნა, და მის გარეშე არაფერი შექმნილა, რაც კი შექმნილა. მასში იყო სიცოცხლე და სიცოცხლე იყო ადამიანთა ნათელი. ნათელი ბნელში ანათებს და ბნელმა ვერ მოიცვა იგი“ (იოანე 1.1-1.5).

შემდეგი ეპიზოდი იოანეს სახარებიდან:

„იესო კვლავ ეუბნებოდა და უთხრა მათ: „მე ნათელი ვარ წუთისოფლისა, ვინც წამომყვება, ბნელში აღარ ივლის, არამედ სიცოცხლის ნათელი ექნება მას“ (იოანე 8.12).

და მესამე ეპიზოდი იოანეს სახარებიდან, რომელიც ღმერთის კავშირს სიცოცხლესთან და ნათელთან უფრო ნათელს ხდის:

„სანამ სოფელში ვარ, წუთისოფლის ნათელი ვარ“ (იოანე 9.5).

სამყაროს სითბოდან სიცივისაკენ სწრაფვის მსვლელობას ზემოთ მოყვანილი ეპიზოდებიდან გამომდინარე თუ გავაანალიზებთ, ეს ნიშნავს, რომ სითბო თავისთავშივე მოიცავს სინათლეს ანუ ნათელს, ხოლო ნათელი არის თავად ღმერთი და ღმერთი არის სამყაროს ნათელი, ხოლო ღმერთი არის სიცოცხლე. გამოდის, რომ სითბო არის ნათელი, ნათელი არის ღმერთი და ღმერთი არის სიცოცხლე, რომელიც სიცივისაკენ მიემართება.

რისი აღმნიშვნელი შეიძლება იყოს სითბოს საპირისპირო სიცივე? სიცივე არის სიბნელე ანუ ადგილი სადაც არ არის ნათელი, შესაბამისად სადაც სიბნელეა (უკუნეთი), იქ არ არის ადგილი ნათლისა ანუ ღმერთისა, რაც ნიშნავს იმას, რომ იქ არ არის ადგილი სიცოცხლისა, შესაბამისად სიბნელე-უკუნეთი არის სამყოფელი ანტი-ღმერთისა ანუ სიკვდილისა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სიცივე არის სიბნელე-უკუნეთი, სიბნელე არის ანტი-ღმერთი (ანტი-ქრისტე), ხოლო ანტი-ქრისტე არის სიკვდილი. თუ სამყაროს ტოვებს სითბო და სინათლე, რომელიც სახარებისეულად ღმერთია, შესაბამისად ის ტოვებს სიცოცხლეს და თუ ტოვებს სიცოცხლეს, ის მიემართება სიკვდილისაკენ, რომელიც ბნელი და ცივია. ქრისტე ამბობს: „სანამ სოფელში ვარ, წუთისოფლის ნათელი ვარ“ (იოანე 9.5). ჩვენ ვიცით, რომ პიესაში განდევნილი განასახიერებდა იმ პერსონაჟს რომელიც სამყაროს აღსასრულს წინასწარმეტყველებდა, თუმცა იგი მოკვდა. შესაბამისად პიესის რეალობაში მოკვდა ღმერთის სიტყვა, რწმენა, რელიგია, სინათლე და სიცოცხლე და ამიტომაც დაისადგურა სიღლეი პარკის ბაღში სიკვდილმა, რომელსაც ავტორმა „არკადია“ უწოდა. თანამედროვე რეალობაში კი ადამიანმა ტექნო-მეცნიერული ცოდნის, ხელოვნური სინათლითა და ხელოვნური სითბოს საშუალებით შექმნა ახალი „არკადია“, რომელსაც „დისნეის სამყარო“ უწოდა. ამგვარ ხელოვნურ სამყაროში ახალი მწამსი, პრაგმატული ღმერთი - ფულის ღმერთი შეიქმნა.

თანამედროვე სამყაროში აპოკალიფსური გრძნობის სიმყარეზე სლოვენელი ფილოსოფოსი სლავოი ჟიჟეკიც საუბრობს და აღნიშნავს, რომ პოსტმოდერნისტულ საზოგადოებაში ოთხი სხვადასხვა აპოკალიფსური აზრი მუხირებს: ქრისტიანულ-ფუნდამენტალისტური (Christian Fundamentalism), ახალი საუკუნის სპირიტუალისტური (New Age spirituality), ტექნო-ციფრული პოსტ-ჰუმანიზმის (techno-digital post-humanism) და სეკულარული ეკოლოგიზმის

(secular ecologism) (უიუეკი 2009: 94). შეიძლება ითქვას, რომ სტოპარდის „არკადია“ უიუეკის მიერ აღწერილი ოთხივე აპოკალიფსური განწყობილების გამომხატველია.

დასკენის სახით შეიძლება ითქვას, რომ სტოპარდის „არკადია“ პოსტმოდერნისტული პიესაა, რაზეც ზემოთ ნახსენებ არგუმენტებთან ერთად ამ პიესის ფინალიც მეტყველებს, სადაც ძალიან კარგად ჩანს ერთი უმთავრესი იდეა, რომელიც თითქოს ქაოსურად არის წარმოჩენილი, მაგრამ ვფიქრობ პირიქით, ძალიან დალაგებულია ყველაფერი. იდეა ისაა, რომ თანამედროვე პოსტმოდერნისტულმა ეპოქამ მიიღო, ერთი მხრივ, განმანათლებლურ-რაციონალისტური ეპოქის იდეა, ანუ სამყაროს ტექნოლოგიურ-მეცნიერული შემეცნების თეორია, ხოლო მეორე მხრივ, რაციონალიზმის საპირისპირო რომანტიკულ-შუა საუკუნეების კონცეფცია. ერთი მხრივ, ტომაზინას და სეპტიმუსის ანუ რომანტიკულ კონცეფციის გამომხატველი წყვილის და მეორე მხრივ, თანამედროვე პერსონაჟების წყვილთა ცეკვა ავტორმა ერთ სივრცეში, ერთ სცენაზე წარმოაჩინა, რომელიც თანამედროვე სცენა ანუ თანამედროვე სინამდვილეა. ამ სივრცეში პერსონაჟები რომანტიზმის ეპოქის სამოსში არიან გამოწყობილი და თანამედროვე მუსიკის თანხლებით ცეკვავენ. ამ ორი ეპოქის გაერთიანება კი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი „ტრანსსამყაროს“ (“transworld”) მეთოდით ხდება. როგორც ბრაიან მაკჰეილი აღნიშნავს: „ტრანსსამყარო“ არის „ტრანსისტორიული წვეულების“ მოტივი, სადაც პერსონაჟები განსხვავებული ისტორიული ეპოქიდან ცხადად ერთიანდებიან ერთი და იგივე დროსა და ადგილას. როგორც აშკარად კარნავალური მოტივი, ბახტინის მნიშვნელობით, ის ასევე დაკავშირებულია ტიპურ მოდერნისტული წვეულების მოტივთან, რომელიც რომანის ყველა პერსონაჟს ერთ ადგილას კრებს ან ხელახლა მოკრებს“ (ნიკოლი 2002: 290).

„არკადიას“ ფინალიც ხომ წვეულებაა, სადაც სხვადასხვა ეპოქის პერსონაჟები, თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ეპოქის მაყურებელთა წინაშე, თანამედროვე (პოსტმოდერნისტულ) თეატრალურ სცენაზე ერთმანეთთან ცეკვით ერთიანდებიან, რაც იმას ნიშნავს, რომ ყველაფერი ის რაც პიესაში გათამაშდა, პოსტმოდერნისტული ეპოქის ნაწილია.

დასასრულს უნდა აღინიშნოს, რომ სტოპარდის შემოქმედებაში „არკადია“ იმ პრობლემატიკის იდეური გაგრძელებაა, რომელიც განვიხილეთ პიესების „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ და „მოხტუნავენის“ ანალიზისას. ეს პიესები, განურჩევლად მათი შინაარსობრივი თუ სიუჟეტური სამოქმედო არეალისა, პრობლემური თვალსაზრისით ერთი იდეის მატარებელია, რაც პოსტმოდერნისტულ საზოგადოებას და ზოგადად სამყაროს ტექნოლოგიურ-მეცნიერულ თუ იდეოლოგიურ-ფილოსოფიურ მხარეებს უკავშირდება. თუნდაც „არკადიას“ და „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ კინოვერსიაში ასახული ნიუტონის მიზიდულობის კანონის მნიშვნელობა ნათლად ასახავს პოსტმოდერნისტული ეპოქის მეცნიერულ სულს, რომელსაც ბუნებრივია, სტოპარდი მიზანმიმართულად ავლენს პიესებში. ხოლო სტოპარდის „არკადიას“ და „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ კინოვერსიას შორის კავშირი ლოგიკურია, რადგან ავტორმა და რეჟისორმა საკუთარი პიესის ეკრანიზაცია 1990 წელს განახორციელა, რაც ძალიან ახლოს არის „არკადიას“ შექმნის თარიღთან. ეს ფაქტორი კი მართებულად გვაფიქრებინებს, რომ ფილმში დასმული ნიუტონური თუ მეცნიერული ინტერესები გაგრძელებას ჰპოვებდა სტოპარდის შემდგომ ქმნილებებში. (იხილეთ დანართი 21)

რაც შეეხება „არკადიას“ კავშირს „მოხტუნავენთან“, როგორც ზემოთ რიცხვი სამის და სამების კოლეჯის ანალიზიდან გამომდინარე, კემბრიჯის უნივერსიტეტის სამების კოლეჯი სამი უმთავრესი გმირის აღზრდის ადგილია, რომელთა შემოქმედებაც პირდაპირ თუ ირიბად პიესის ერთ-ერთ მთავარ იდეად გვევლინება. ხოლო ამგვარი იდეის მატარებელი გმირების კავშირი ტრინიტის ანუ სამების კოლეჯთან შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რადგან სტოპარდის „მოხტუნავენის“ მთავარი სემიოტიკური საყრდენი, როგორც მეორე თავის ანალიზისას ვიხილეთ, ანტიკური და იუდეურ-ქრისტიანული სამკუთხედის, პირამიდის, სამების გარშემო ბრუნავს. „მოხტუნავენში“ დაწყებული სემიოტიკურ-სიმბოლური შეხედულება „არკადიაშიც“ გრძელდება და კიდევ ერთხელ ავლენს სტოპარდის ცნობიერ თუ ქვეცნობიერ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ სამყაროში ყველანაირი მოსაზრების სათავე სამკუთხედის, პირამიდის, სამის, ამ შემთხვევაში კი სამების კოლეჯში უნდა ვეძიოთ. ხოლო რიცხვი სამის იდეისაგან

დამოუკიდებელი ყოველგვარი მეცნიერული თუ ფილოსოფიური ანალიზი, პოსტმოდერნისტული „ედემის ბაღის“, „არკადიას“ მსგავსი ქაოსის მომასწავებელია.

„არკადიას“ და ზოგადად სტოპარდის შემოქმედების ამგვარი იუდეურ-ქრისტიანული ინტერპრეტაცია მართებულად მიმაჩნია, რადგან როგორც მეორე თავში ავლნიშნე სტოპარდის ფესვები იუდეურ-ებრაულ, ხოლო მისი შეგნებული ცხოვრება ქრისტიანულ-ბრიტანულ საფუძვლებზე დგას.

ამრიგად, როგორც ზემოთ განხილულიდან ჩანს, სტოპარდის „არკადია“ პოსტმოდერნისტული პიესაა, რაზეც მეტყველებს არა მხოლოდ ნაწარმოების მეცნიერული სული, არამედ პიესის თანამედროვე (პოსტმოდერნისტული) დროის ინტერესი რომანტიკული-შუა საუკუნეების და რაციონალისტურ-განმანათლებლური ეპოქების მიმართ. ასევე ინტერტექსტუალობა, რომელიც პიესაში ბიბლიური ნარატივის, კერძოდ კი იოანეს გამოცხადების აპოკალიფსური ეპიზოდით ვლინდება, ისევე როგორც სიღლეი პარკის ბაღის „არკადიას“, პოსტმოდერნისტული ეპოქის „ედემის ბაღად“ გააზრება. ზემოთ ნახსენები თემები კი პოსტმოდერნისტული ეპოქისათვის დამახასიათებელი პრობლემური საკითხებია, რომელთაც ავტორი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი „ტრანსამყაროს“ ტექნიკის გამოყენებით პიესის ფინალურ ნაწილში ხატავს.

დასკვნები

კვლევამ აჩვენა, რომ პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა დიდ გავლენას ახდენს, როგორც სტოპარდის შემოქმედებაზე, ასევე თანამედროვე ლიტერატურაზე, ხელოვნებასა და სოციალურ ყოფაზე. ამგვარი გავლენა გამოიხატება თანამედროვე ცხოვრებაში რეალობის დადგენის პრობლემურობაშიც, ორიგინალის ასლისაგან გარჩევის, მცდარის ჭეშმარიტებისაგან განსხვავების საქმეშიც. ამგვარი გაურკვეველობის და ქაოსის შექმნას პოსტმოდერნისტულ სამყაროში ტექნოლოგიაზე დამყარებული მეცნიერებები და მასმედია განაპირობებენ, რომლის მიკროკოსმოსად ამერიკა, კალიფორნია, უფრო ზუსტად კი ჰოლივუდი გვევლინება. ამგვარმა მიკროკოსმოსმა თანამედროვე რეალობის კინომატოგრაფირება მოახდინა, რაც გულისხმობს რეალური რეალობის კინოს რეალობით ჩანაცვლებას, სინამდვილის ფიქციად გარდაქმნას, ანუ ეკრანის რეალობა იქცა სინამდვილედ.

კვლევამ გვიჩვენა, რომ ჰოლივუდის და კინოს მსგავსად სიმულაციური სამყაროს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მაგალითი „დისნეის სამყაროცაა“, სადაც ადამიანი სხვადასხვაგვარი ფიქციური სინამდვილის ნაწილად იქცევა და პირიქით, იქმნება ისეთი პირობები, როცა შესაძლებელია დისნეის და კინოს ფიქციური გმირები რეალურ გმირებად იქცნენ. უფრო მეტიც, დისნეის პარკის სამყაროში რეალური ადამიანები უფრო ფიქციურია, ვიდრე მართლაც გამოგონილი, ფიქციური გმირები. შესაბამისად, დისნეის და ჰოლივუდის მიერ შემოთავაზებული სინამდვილე მომავლის მიკრომოდელს წარმოადგენს.

ამგვარი ჰიპერრეალობის შექმნაზე ტრანსნაციონალური ფინანსური ორგანიზაციებიც ზრუნავენ. დისნეის მიკროსამყაროს მსგავსად, არსებულ ჰიპერრეალურ ყოფაში ადამიანის ცხოვრების, მისი თავისუფლების, განათლების და ინდივიდუალიზმის ხარისხის განმსაზღვრელ ფაქტორად ფული იქცა.

შესაბამისად, სტოპარდის პიესის გმირების, როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ინტერესი რენესანსის ეპოქისა და შექსპირის „ჰამლეტი“ მიმართ, თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში შექმნილი ქაოსურობით,

არარეალურობით და გაურკვევლობით მოტივირებული ქცევის ზუსტი ასახვაა, რადგან ახლა ადამიანები უკვე ვეღარ არკვევენ სად არის და რა არის მათი ნამდვილი (ჭეშმარიტი) სინამდვილე. აქედან გამომდინარე, სტოპარდის მთავარი გმირების ინტერესი და რენესანსისკენ მიბრუნების მცდელობა ჭეშმარიტის, გაუყალბებელის ძიებას ასახავს, რომელიც თავად გმირებისათვის მაინც ფიქციაა.

კვლევაში გაანალიზებული რამდენიმე თემატური მახასიათებელი კარგად წარმოაჩენს სტოპარდის პიესაში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ პოსტმოდერნისტული ელემენტების არსებობას და პროტაგონისტების კავშირს პოსტმოდერნისტულ ეპოქასთან, რაც კიდევ უფრო მეტად ჩანს სტოპარდის იმავე სახელწოდების ფილმში:

1. მიუხედავად იმისა, რომ პიესაც და ფილმიც შექსპირის ეპოქას ასახავს, მთავარი პერსონაჟები თანამედროვე ინგლისურით მეტყველებენ;
2. ფილმში როზენკრანცის ჭამის ეპიზოდში „ბიგ მაკის“ მსგავსი ჰამბურგერი ჩნდება;
3. ფილმში ჩანს რომ შექსპირის ეპოქაში მცხოვრებმა როზენკრანცმა იცის თვითმფრინავის არსებობის შესახებ;
4. გმირების მიერ მონეტების აგდების ეპიზოდში მინიშნებულია პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ფულის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე, როგორც ადამიანთა ცხოვრების საზრისულად განმსაზღვრელ ერთ-ერთ უმთავრეს ფაქტორზე.

თუმცა ის მთავარი, რაც ამ ორი ეპოქის კავშირს ქმნის არის რენესანსული ეპოქის დრამის „ჰამლეტის“ და პოსტმოდერნისტული ეპოქის დრამის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ მხატვრული გააზრება, რაც შემდეგში მდგომარეობს: პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისა და ეპოქისათვის, შექსპირისეული „მაღალი კულტურის“ გამომხატველი „ჰამლეტი“ და ჰამლეტური იდეები გაუგებარი და ხშირ შემთხვევაში მიუღებელი აღმოჩნდა, რადგან პოსტმოდერნისტულ კულტურულ სივრცეში „პოპკულტურა“, იგივე „მასკულტურა“ შექსპირისეულ „მაღალ კულტურას“ გაუთანაბრდა, რაც კარგად არის ნაჩვენები სტოპარდის პიესაში. სტოპარდის მთავარი გმირი არა ჰამლეტი და მისი იდეებია, არამედ „ჰამლეტის“

ეპიზოდური („მასობრივი“) პერსონაჟები, რომლებიც „დაბალი კულტურის“ მხატვრული რეპრეზენტაციას წარმოადგენენ. სტოპარდის თანამედროვე გმირები „მაღალი კულტურის“ პერსონაჟების ასლებია.

სტოპარდის პიესაში პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი „პერფორმანსი“ მოთამაშე-გმირის თეატრის სახით არის ნაჩვენები. ამგვარი „პერფორმანსისთვის“ საჭიროა ნიღაბი, რომლითაც მთავარი გმირები სახარებისეულ „მამაო ჩვენოს“ ლოცვას ანაცვლებენ. აქ კარგად ჩანს თუ როგორ ხდება პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებისა და ეპოქაში სინამდვილის კარნავალად გადაქცევა.

პოსტმოდერნიზმის ელემენტების არსებობა ვლინდება არა მხოლოდ პერსონაჟების კოპირებასა და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი წარსულის ირონიზებაში, ასევე „პასტიშის“ ტექნიკის გამოყენებაში, არამედ კონკრეტული ისტორიული მოვლენის განმეორებადობასა და იმ მეცნიერულ თემატიკაში, რაც ნიუტონის და ადამ და ევას ვაშლის ეპიზოდში ვლინდება. ამით ავტორი მიანიშნებს, რომ თანამედროვე ადამიანისათვის სამყაროს ნიუტონისეულმა ანუ მექანიკურ-დეტერმინისტულმა აღქმამ ისეთივე მნიშვნელობა შეიძინა, როგორც ეს სამყაროს ბიბლიურ აღქმას ჰქონდა. სტოპარდის ამ პიესაში პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა ვლინდება „მეტა“ ტექნიკის გამოყენებაშიც, რაც პიესაში „მეტათეატრის“ სახით ვლინდება.

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის ჭრილში სტოპარდის პიესების ანალიზმა გვაჩვენა, რომ ეს ნაწარმოებები პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს ამჟღავნებენ. გარდა პიესისა „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, პიესა „მოხტუნავენი“ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მაგალითს წარმოადგენს, სადაც პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ინტერტექსტუალობის საუკეთესო რეპრეზენტაციასთან გვაქვს საქმე. კერძოდ, ისეთ მნიშვნელოვან ტექსტებთან კავშირში, როგორც პლატონის „ტიმეოსი“ და ახალი და ძველი აღთქმაა. სტოპარდი პირამიდის სიმბოლოს გამოყენებით საკუთარი დუალისტური ბუნების პითაგორულ-პლატონურ, ასევე იუდეურ-ქრისტიანულ მხარეს ასახავს, რაც ორივე შემთხვევაში ავტორის თეისტური ბუნების მაჩვენებელია და პიესის

თანამედროვეობის ანუ პოსტმოდერნისტულ ეპოქის ათეისტურ და პოზიტივისტურ განწყობისგან განსხვავებულია. პირამიდის სიმბოლოს ანალიზის გარდა, მნიშვნელოვანი ყურადღება ექცევა რიცხვი შვიდის და თევზის სიმბოლოს ბიბლიური და ანტიკური კონოტაციების განხილვასაც, რომელთა მეშვეობით სტოპარდი პოსტმოდერნისტულ სამყაროში ორიგინალის გარეშე სიმულაკრული რეალობის მშენებლობის მცდელობის პაროდირებას ახდენს. ამგვარი ფილოსოფია კი სამყაროს, პიესის გმირების, მოხტუნავე ფილოსოფოსების სრულყოფილი რიცხვი რვიდან, რიცხვ შვიდისკენ, ანუ სამყაროს სიკვდილისა და აპოკალიფსისკენ მიაქანებს, რაც პიესაში ჯერ პავლე მოციქულის მკვლევლობასთან შედარებული მკვლევლობის ხოლო შემდეგ კენტერბერიის არქიეპისკოპოსის მკვლევლობის ეპიზოდებში გამოვლინდა.

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის გავლენა მხოლოდ ლიტერატურული ნაწარმოებებით არ შემოიფარგლება. ის კიდევ უფრო გავრცელებულია ხელოვნების სხვა დარგებში, რაც განაპირობებს ხელოვნების „მაღალ“ და „პოპ-კულტურად“ დაყოფას. ამ კუთხით, საინტერესოა სტოპარდის პიესა „პაროდისტები“, რომელშიც ჯოისის პერსონაჟის და მისი „ულისეს“ სახით გააზრებულია მაღალი კულტურის მიზნები პოსტმოდერნისტულ სამყაროში, ხოლო დადაისტი პერსონაჟის, ტრისტან ძარას მეშვეობით „პოპ-კულტურის“ დანიშნულება და ფუნქცია. ეს ყველაფერი სტოპარდის პიესაში ისევ პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტუალობის, ჯოისის და ოსკარ უაილდის ტექსტებთან დაკავშირების გზითაა ნაჩვენები. შესაბამისად, პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში მოდერნისტული და ვიქტორიანული ეპოქის ხელოვნების მნიშვნელობაზე მითითებით, რაც პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი „ორმაგი კოდირებით“, წარსულის პაროდირების და „პასტიშის“ მეთოდის გამოყენებით არის ნაჩვენები. საბოლოოდ, ეს ყოველივე ქმნის პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ ერთ-ერთ უმთავრეს თვისებას, როცა თანამედროვე ლიტერატურა მოიაზრება როგორც წარსული ლიტერატურის კრიტიკა ან მეტათხზულება.

ნიუტონის კლასიკური მექანიზმის სისტემა, თერმოდინამიკის მეორე კანონი, ქაოსის თეორია და დეტერმინისტული ქაოსი, არასრული ჩამონათვალია იმ მეცნიერული თემატიკისა, რომლითაც გაჯერებულია

სტოპარდის კიდევ ერთი მთავარი პიესა „არკადია“. ამგვარი მეცნიერული თემატიკა კი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის და ზოგადად ხელოვნებისათვის კიდევ ერთი უმთავრესი მახასიათებელია, რომლის გამოყენებითაც ავტორი პოსტმოდერნისტულ სამყაროში წარმოქმნილი პრობლემების წყაროდ განმანათლებლურ-რაციონალისტურ ეპოქებთან ერთად რომანტიზმს და შუა საუკუნეებს მიიჩნევს.

შეიძლება ითქვას, რომ სტოპარდის „არკადია“ პოსტმოდერნისტული პიესაა, რაზეც ზემოთ ნახსენებ არგუმენტებთან ერთად ამ პიესის ფინალიც მეტყველებს, სადაც ძალიან კარგად ჩანს ერთი უმთავრესი იდეა, რომელიც თითქოს ქაოსურად არის წარმოჩენილი, მაგრამ ვფიქრობ პირიქით, ძალიან დალაგებულია ყველაფერი. იდეა ისაა, რომ თანამედროვე პოსტმოდერნისტულმა ეპოქამ მიიღო, ერთი მხრივ, განმანათლებლურ-რაციონალისტური ეპოქის იდეა, ანუ სამყაროს ტექნოლოგიურ-მეცნიერული შემეცნების თეორია, ხოლო მეორე მხრივ, რაციონალიზმის საპირისპირო რომანტიკულ-შუა საუკუნეების კონცეფცია. ერთი მხრივ, ტომაზინას და სეპტიმუსის ანუ რომანტიკულ კონცეფციის გამომხატველი წყვილის და მეორე მხრივ, თანამედროვე პერსონაჟების წყვილთა ცეკვა ავტორმა ერთ სივრცეში, ერთ სცენაზე წარმოაჩინა, რომელიც თანამედროვე სცენა ანუ თანამედროვე სინამდვილეა. ამ სივრცეში პერსონაჟები რომანტიზმის ეპოქის სამოსში არიან გამოწყობილი და თანამედროვე მუსიკის თანხლებით ცეკვავენ. ამ ორი ეპოქის გაერთიანება კი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი „ტრანსსამყაროს“ (“transworld”) მეთოდით ხდება.

ბიბლიოგრაფია

ტომ სტოპარდის შემოქმედება

1. სტოპარდი 1967 Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, Faber and Faber, 3 Queen Square, London 1967.
2. სტოპარდი 1972 Stoppard, Tom, *Jumpers*, Faber and Faber, 3 Queen Square, London 1972.
3. სტოპარდი: 1993 Stoppard, Tom, *Arcadia* Faber and Faber, 3 Queen Square, London 1993.
4. სტოპარდი: 1975 Stoppard, Tom, *Travesties* Faber and Faber, 3 Queen Square, London 1975.
5. სტოპარდი 1968 Stoppard, Tom, *If you are Glad I will be Frank*, Faber and Faber, 3 Queen Square, London 1969.
6. სტოპარდი 1968 Stoppard, Tom, *Enter a Free Man*, Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 1968.
7. სტოპარდი 1991 Stoppard, Tom, *In The Native State*, Faber and Faber, 3 Queen Square, London 1991.
8. სტოპარდი 1993 Stoppard, Tom, *The Real Inspector Hound and the other Entertainments*, Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 1993.
9. სტოპარდი 1978 Stoppard, Tom, *Every Good Boy Deserves Favour & Professional Foul*, Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 1978.
10. სტოპარდი 2002 Stoppard, Tom, *Voyage, The Coast of Utopia* part I, Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 2002.
11. სტოპარდი 2002 Stoppard, Tom, *Shipwreck, The Coast of Utopia* part II, Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 2002.
12. სტოპარდი 2002 Stoppard, Tom, *Salvage, The Coast of Utopia* part III, Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 2002.

13. სტოპარდი 1980 Stoppard, Tom, *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 1980.
14. სტოპარდი, ნორმანი 1998 Stoppard, Tom, and Norman, Mark, *Shakespeare in Love*, a screenplay, Miramax film Corp and Universal Studios, 1998.
15. სტოპარდი 2005 სტოპარდი, ტომ, *არკადია*, ინგლისურიდან თარგმნა ასმათ ლეკიაშვილმა, თანმედროვე ევროპული პიესა, ანთოლოგია, „არეტე“ 2005.

დამხმარე ლიტერატურა ტომ სტოპარდის ბიოგრაფიასა და შემოქმედებაზე

16. გასოუ 1995 Gussow, Mel, *Conversation with Tom Stoppard*, Grove Press New York, 1995.
17. დიმესტესი 2008 Demastes, William W, *Comedy Matters From Shakespeare to Stoppard*, Palgrave Macmillan 2008.
18. ფლემინგი 2001 Fleming, John, *Stoppard's Theatre: finding order amid chaos*, University of Texas Press, Austin, 2001.
19. ქელი 2001 Kelly, E. Katherine, (editor), *The Cambridge companion to Tom Stoppard*, Cambridge University Press 2001.
20. ჯენკინსი 1990 Jenkins, Enthony, *The Theatre Of Tom Stoppard*, Cambridge University Press, 1990.
21. ჰანტერი 2000 Hunter, Jim, *A Faber and Faber Critical Guide, Tom Stoppard*, Faber and Faber 2000.
22. ჰოლდენი 2007 Holden, Martin, L. *A Director's Approach to Tom Stoppard's "Rosencrantz and Guildenstern are Dead"*, B. S. M. S. 2007.

23. ბოდრიარი 1994 Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, Translated by Jean Baudrillard and Shelia Faria Glaser, University of Michigan 1994.
24. ბოდრიარი 1989 Baudrillard, Jean, *America*, Verso 1989.
25. ბოდრიარი 2001 Baudrillard, Jean, *Selected Writings*, Edited and introduced by Mark Poster, Stanford University Press 2001.
26. ბერტენსი 2005 Bartens, Hans, *THE IDEA OF THE POSTMODERN, A History*, Routledge, London and New York 2005.
27. გრიცანოვი, მოქეიკო 2001 *Dictionary of Postmodernism*, Minsk, 2001.
28. დელეიზი 2002 Deleuze, Gilles, *Desert Islands and other texts 1953-1974*, Edited by David Lapoujade, Translated by Michael Taormia, Semiotext(e) Foreign Agents Series 2002.
29. ეკო 1998 Eco, Umberto, *Faith in Fakes Travel to Hyperreality*, Vintage 1998.
30. ეპიგნანესი 1995 Appignanesi, Richard and Garret, Chris *Introducing Postmodernism*, Icon Books Uk 1995.
31. ინესი 2008: Enas, Theresa, and Miller, Keith D, *Beyond Postprocess and postmodernism*, Essays on the Spaciousness of Rhetoric, Taylor & Frances e.Library, 2008.
32. კონორი 2004 Connor, Steve, (editor), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge University Press, 2004.
33. ლიოტარდი 1979 Lyotard, Jean-Francois, *Condition: A report on Knowledge*, Translated by Gepff Bennington and Brian Massumi, foreword by Fredric Jameson, Theory and History of Literature, Volume 10, Manchester University Press 1979.
34. მარფი 2008 Murphy, Michael Patrick, *A Theology of Criticism, Balthasar, Postmodernism, and the Catholic imagination*, Oxford University Press 2008.
35. მესონი 2007 Mason, Fran, (editor) *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater*, The Scarecrow Press, Inc. 2007.

36. ნიკოლი 2002 Nicol, Bran, (editor), *Postmodernism and the Contemporary Novel*, Edinburgh University Press, 2002.
37. ჟიჟეკი 2009 Zizek, Slavoj, *First as Tragedy, then as Farce*, Verso 2009.
38. ჟიჟეკი 1991 Zizek, Slavoj, *Looking Awry, An introduction to Jacques Lacan through popular Culture*, An OCTOMBER Books 1991.
39. ჟიჟეკი 2008 Zizek, Slavoj, *In Defense of Lost Causes*, Verso 2008.
40. რობინსონი 2000 Robinson, Dave, *Nietzsche and Postmodernism*, Icon Books 2000.
41. სერუპი 1993 Sarup, Madan, *Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, 1993.
42. ჯეიმსონი 1998 Jameson, Fredric, *The Cultural Turn, selected writings on the postmodern 1983-1998*, Verso 1998.
43. ჰერესიმი 1990 Harasym, Sarah, *The Post-colonial Critic, interviews, strategies, dialogues*, Routledge New York, London 1990.

დამხმარე ფილოსოფიური ლიტერატურა ინგლისურ ენაზე

44. მოლინა 1962 Molina, Fernando, *Existentialism As Philosophy*, Prentice-Hall, Inc. 1962.
45. რასელი 1946 Russell, Bertrand, *A History of Western philosophy*, Routledge classics, London and New York 2010.
46. სარტრი 1965 Sartre, Jean-paul, *Literature & Existentialism*, The Citadel Press, New York 1965.
47. ფუკო 1961 Foucault Michel, *Madness and Civilization A history of Insanity in the age of reason*. Translated from the French by Richard Howard, Vintage books, A division of Random House, New York 1961.
48. ჰემილტონი 1961 Hamilton, Edith and Cairns, Huntington, (editors), *The Collected Dialogues of Plato, Including the letters*, Edited by, Princeton University Press 1961.

დამხმარე ლიტერატურა ლიტერატურის თეორიაში

49. კესტლი 2007 Castle, Gregory, *The Blackwell guide to Literary theory*, Blackwell publishing 2007.
50. კულერი 1997 Culler, Jonathan, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford University Press 1997.
51. ლეინი 2006 Lane, J. Richard, *Fifty Key Literary Theorists*, Routledge Taylor and Francis Group 2006.
52. მარინო 2010 მარინო, ადრიან, *კომპარატივიზმი და ლიტერატურის თეორია*, ფრანგულიდან თარგმნეს რუსუდან თურნავამ და ნინო გაგოშაშვილმა, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი 2010.
53. რაიანი 1999 Ryan, Marie-Laure (Editor) *Cyberspace Textuality, computer Technology and Literary Theory*, Indiana University Press 1999.
54. რატიანი, ლომაძე 2010 რატიანი, ირმა, ლომაძე, გაგა, (რედაქ.) *ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა 2010.

სხვა დამხმარე ლიტერატურა

55. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები, ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი, სტოკჰოლმი 1993.
56. ბარტსი 1991 Barthes, Ronald, *Mythology*, selected and translated from French by Annate Lavers, The Noonday Press-New York, Farrar, Straus & Giroux 1991.
57. ბიბისი ამერიკა 2011 *Royal Roundup: Disney Homage to Royal Wedding Goes Viral* <http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2011/05/royal-roundup-disney-homage-to-royal-wedding-goes-viral/>
58. ბიბლია 2004 The King James Version of the Holy Bible, New Testament, 2004. <http://www.davince.com/bible>

59. ბიბლია, საქართველოს საპატრიარქო, თბილისი 1989.
60. ბოგარდი და ოლივერი 1965 Bogard, Travis, & Oliver, William I. (Edotors) *Modern Drama Essays In Criticism*, Oxford University Press 1965.
61. გარდიანი 2011 *Occupy's V for Vendetta protest mask is a symbol of festive citizenship (The real meaning of the Guy Fawkes mask seen around the world is sophisticated, self-knowing and carnivalesque)*, The Guardian 4 November 2011. <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/nov/04/occupy-movement-guy-fawkes-mask?INTCMP=SRCH>
62. დოუკინსი 2006 Dawkins, Richard, *The God Delusion*, Bantan Press 2006.
63. დრებლი 2000 Drabble, Margaret, (editor), *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford University Press 2000.
64. ელმანი 1959 Ellmann, Richard, *James Joyce*, New York, Oxford University Press 1959.
65. ევრო ნიუსი 2012 <http://www.euronews.com/nocomment/2012/03/31/batman-stopped-by-maryland-cops/>
66. ეტრიჯი 2004 Attridge, Derek (Editor), *The Cambridge Companion To James Joyce*, Cambridge University Press 2004.
67. ვიიჯი 2010 *Japan's holographic pop*, <http://theweek.com/article/index/209301/japans-holographic-pop-star>
68. კრისტევა 2004 Kristeva, Julia, *Psychoanalysis and Modernity*, Sara Beardsworth, State University of New York Press 2004.
69. კონდრესკუ 2009 Codrescu, Andrei, *The Posthuman DADA GUIDY, Tzara and Lenin Play Chess*, Princeton University Press 2009.
70. კონი 1968 Cohn, Ruby, Amrstrong, George, Hiken, Arlin, (editors), *Classics for Contemporaries: Old Dramas For New Theaters*, San Francisco Sstate College, A Random House New York 1968.
71. კოლიმენი 2007 Coleman, J.A, *The Dictionary of Mythology, An A-Z of Themes, Legends and Heroes*, Arcturus 2007.
72. კნილვუილფი 2007 Knellwolf, Cristina and Norris, Christopher, *The Cambridge History of Literary Criticism, volume 9, Twentieth –Century Historical, Philosophical, and Psychological perspectives*, Cambridge University Press 2007.

73. კრეიკი 1978 Craik, T.W.(Editor) *The Revels History of Drama in English*, volume VII 1880 to the present day, Methuen & Co Ltd London, Barnes & Noble Books New York 1978.
74. კოი 1964: Coe, Richard N. *Beckett*, Oliver And Boyd, Edinburgh and London 1964.
75. კოი 1964: Coe, Richard N. *Ionesco*, Oliver And Boyd, Edinburgh and London 1961.
76. ლივენსონი 1999 Livenson, Micheil, (Editor), *The Cambridge Companion To Modernism*, Cambridge University Press 1999.
77. მარკუსი 2004 Marcus, Laura, and Nicholls, Peter, *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*, Cambridge University Press 2004.
78. ნელვინი 2009 Nelvin, Vos, *Inter-Action Relationship of Religion and Drama*, University Press Of America 2009.
79. ოუტკა 2009 Outka, Elizabeth, *Consuming Traditions, Modernity, Modernism, and The Commodified Authentic*, Oxford University Press 2009.
80. რისენკუისტი 2009 Resenquist, Rod, *Modernism, The Market And The Institution of The New*, Cambridge University Press 2009.
81. ტეილორი 1963 Taylor, John Russell, *Anger and After, A Guide To The New British Drama*, Penguin Books 1963.
82. ფერბერი 1999 Ferber, Michael, *A Dictionary Of Literary Symbols*, Cambridge University Press 1999.
83. ფუკო 2002 Фуко, Мишель, *ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ И ВЛАСТЬ*, Праксис, Москва 2002.
84. ფრანკლინი 2007 Franklin, Coroline, *Byron*, Routledge Taylor and Francis Group 2007.
85. ყიასაშვილი 1972 ყიასაშვილი, ნიკო, (რედაქტორი) *ქართული შექსპირიანა*, ტომი მესამე, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი 1972.
86. ჰაველი 1995 ჰაველი, ვაცლავ, *ძალა უძლოთა*, თარგმანი ზეინაბ სარადისა, გამომცემლობა „ლიცეუმი“, თბილისი 1995.
87. ჰოლდსვორთი 2008 Holdsworth, Nadine, and Luckhurst, Mary, *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Blackwell publishing 2008.

88. *პოლივუდ რეფორთერი 2012 James Bond and The Queen Video at London Olympics Voted Top Moment That Changed U.K. TV*
<http://www.hollywoodreporter.com/news/poll-james-bond-queen-video-374324>

მხატრული ლიტერატურა

89. ეკო 2011 ეკო, უმბერტო, *ვარდის სახელი*, თარგმანი ხათუნა ცხადაძესი, გამომცემლობა „ლიოგენე“, 2011.
90. ნიცშე 1993 ნიცშე, ფრიდრიხ, *ასე იტყოდა ზარადუსტრა, წიგნი ყველასთვის და არავისთვის*, გერმანულიდან თარგმნა ერეკლე ტატიშვილმა, საგამომცემლო საზოგადოება „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, თბილისი 1993.
91. შექსპირი 1987 შექსპირი, უილიამ, *ჰამლეტი*, თარგმანი ივანე მაჩაბლისა, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ტომი მესამე, ნიკო ყიასაშვილის საერთო რედაქციით, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1987.
92. ხვედელიძე 2005 ხვედელიძე, ბ (რედაქტორი) ალენი, ვუდი, *კუგელმანის შემთხვევა, ახალი თარგმანები*, ლიტერატურული აღმანახი, გამომცემლობა „ახალი თარგმანები“ და გამომცემლობა „ლიოგენე“ 2005.
93. ჯოისი 2012 ჯოისი, ჯეიმზ, *ულისე*, თარგმანი ნიკო ყიასაშვილის, „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2012.

ფილოსოფიური ლიტერატურა ქართულ ენაზე

94. გათრი 1983 გათრი, უილიამ, *ბერძენი ფილოსოფოსები თელესიდან არისტოტელემდე*, თარგმანი გია ნოდისი, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი 1983.

დანართი 1



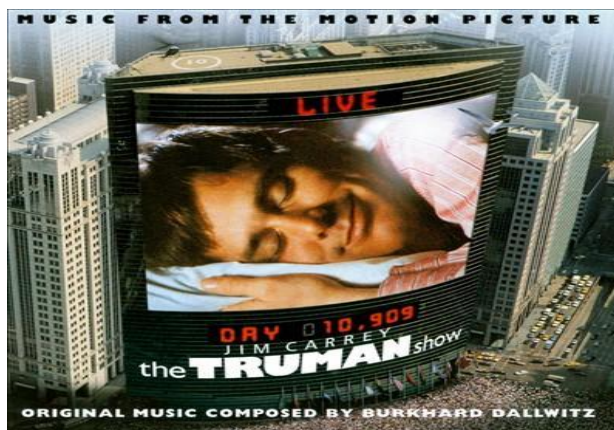
(უოლტ დისნეის ერთ-ერთი სიმბოლო მიკი მაუსი)



(რონალდ რეიგანი)



(ნაწევები კ/ფილმიდან „კაციდანურა“)



(კ/ფ „ტრუმენის შოუ“ მთ. როლში ჯიმ კერი)

დანართი 2



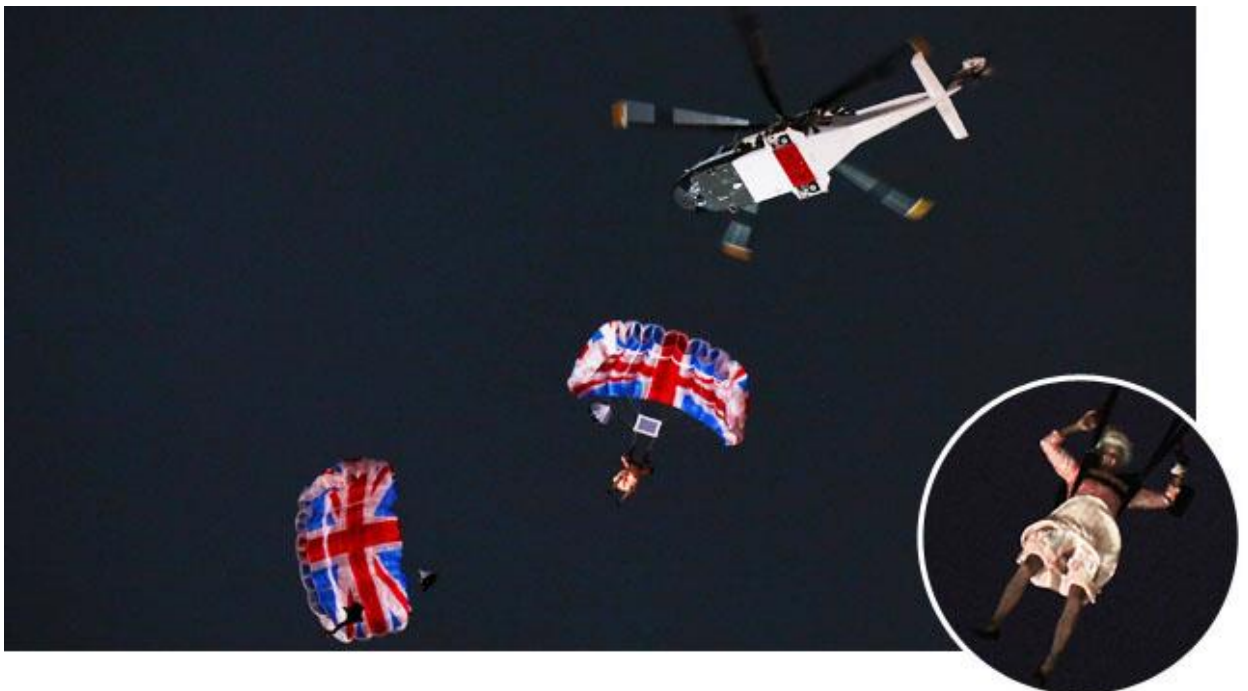
(პრინც უილიამის და ქეთ მიდლტონის ქორწილი. 2011 წელი)

დანართი 3



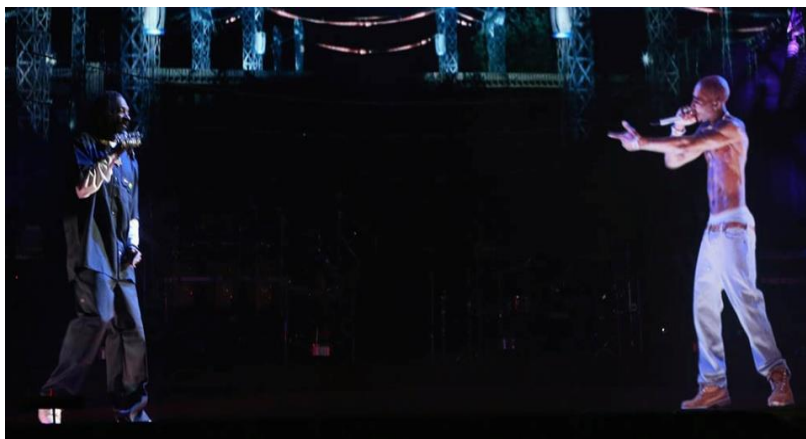
(მონტგომერი, მერილენდის შტატი, აშშ, 2012 წელი)

დანართი 4



(ოლიმპიადის გახსნის ცერემონიალი. ლონდონი, 2012 წელი)

დანართი 5



(თუფაქ შაქურის კონცერტი. კოახელას ფესტივალი, კალიფორნია, აშშ, 2012 წელი)

დანართი 6



(ჰეტცუნე მიკუს 3D პოლგრამის ტიპის კონცერტი, ტოკიო, იაპონია, 2010 წელი)

დანართი 7



(კ/ფ „გარსკვლავთა ომები“, რეჟ. ჯორჯ ლუკასი, 1977 წელი)



(კ/ფ „სიმონა“, რეჟ. ენდრიუ ნიკოლი, 2002 წელი)

დანართი 8



(ფოტო ფილმიდან „ვ ესე იგი ვენდება“)



(2011 წლის საპროტესტო აქციები „დაიკავე უოლ სტრიტი“)



(ფოტო ფილმიდან „ვ ესე იგი ვენდება“)

დანართი 9



(კ/ფ „როზენგრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, რეჟ. ტომ სტოპარდი)

დანართი 10



(კ/ფ „როზენგრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, რეჟ. ტომ სტოპარდი)

დანართი 11



(ფოტო „ბრიტანეთის მუზეუმის“ ვიდეო რგოლიდან, 2012 წელი)

დანართი 12



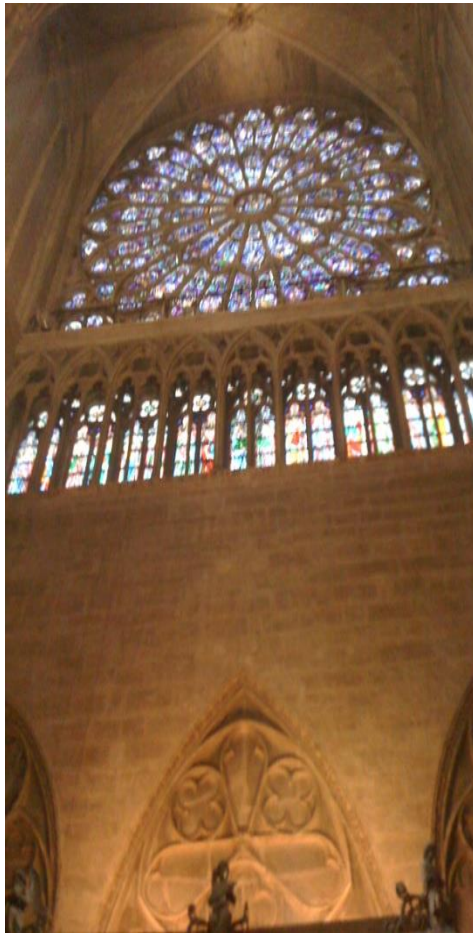
(კ/ფ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, რეჟ. ტომ სტოპარდი)

დანართი 13



(კ/ფ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, რეჟ. ტომ სტოპარდი)

დანართი 14



(პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი)

დანართი 15



(ლონდონის ნაციონალური თეატრი, „მოსტუნავენი“, 1972-73 წელი)



(ქალღმერთი აისისი)



(მარიამ ღვთისმშობელი)

დანართი 17



(დოთი მური, „მოსტუნავენ“, რეჟ. დევიდ ლევოქსი, 2004 წელი)



(ნოკოლა პუსენის “et in arcadia ego” 1638-9 წელი)

დანართი 19



(ნაიშვანშტაინის ციხე, ბავარია, გერმანია)



(უოლტ დისნეის ლოგო)



(დისნეის სამყარო, პარიზი, საფრანგეთი)

დანართი 20



(„სითი კორპ ცენტრი“, ნიუ იორკი, აშშ)



(„ტრამპ თაუერ“, ნიუ იორკი, აშშ)

დანართი 21



(კ/ფ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, რეჟ. ტომ სტოპარდი)