

არის თუ არა იონესკო აბსურდისტი?

ი. ლიუშინი

„ლეტრ ფრანსეზი“ 1966 წლის თებერვალში იუწყებოდა, რომ კომედი ფრანსეზში დასადგმელად მზადდება ეფენი იონესკოს პიესა „წყურვილი და შიმშილი“. ამასთან დაკავშირებით გაზეთი წერდა, რომ „იონესკოს დადგმა „ოდეონში“ (სადაც ჟან ლუი ბარო „მარტორქისა“ და „საპაერო ფეხითმოსიარულე“-ს კვალად, ასლა გვაჩვენებს „ორთა ზოდვას“) უკვე ჩვეულებრივ ამბად იქცა, მაგრამ იონესკო კომედი ფრანსეზში??? ეს მოვლენა შეიძლება უბრალო რამ ეგონოს, ძალზე ახალგაზრდა პუბლიკას, რომლისთვისაც „მოვალეობის მსხვერპლი“, „გაკვეთილი“ ან „ჟაკი ანუ შორჩილი“ უკვე „კლასიკა“... საქმე ისაა, რომ ახალგაზრდებმა სწორედ ამ პიესის შემოვლობით ისწავლეს თანამედროვე თეატრის გაგება.

მაგრამ აი, მათთვის, რომელთაც ასსოვთ 1950 წლის მაისის სპექტაკლები ნოკტამბიულის თეატრში („ქაჩალი მომღერალი ქალი“, ნიკოლ ბატაის დადგმით), მათთვის, რომელთაც ასსოვთ თუ რა ეფემერული იყო ლანკრის თეატრში სილვენ დომის მიერ დადგმული „სკამები“, დიას, მათთვის, იონესკოს დადგმა კომედი ფრანსეზში ნამდვილი მოვლენაა“...

თავისთავად ეს არარსებითი გამოჩენა თქვაში აქ იმიტომ მოვიყვანეთ, რათა რაც შეიძლება ობიექტურად - ავსნათ იონესკოს ადგილი თანამედროვე ფრანგულ თეატრში. დიდი ხანია ჩაიარა იმ დრომ, როცა „ქაჩალი მომღერალი ქალი“, „გაკვეთილი“ (1951), „სკამები“ (1952) ძლივს უყრიდა თავს ასსოვდ მყურებელს პატარა თეატრებში (პოში. ნოკტამბიული, ლანკრი). სწორედ იმ წლებში საჭიროებდა იონესკო

მხარდაჭერას და ასეთი კაცი აღმოჩნდა არტურ ადამოვი, რომელიც ყოველ საღამოს მოდიოდა ლანკრის თეატრში, შედგებოდა სკამზე და თითქმის ცარიელ დარბაზში ხმაშაღლა გაპყვიროდა „ბრაგო“, — „ბრაგო-ო“ ავტორს და შემსრულებლებსო, ბრაგო რეჟისორს სილვენ დომსო (რომელიც ორატორის უსუსო როლს ასრულებდა)

კრიტიკა განსაკუთრებით კი რეცენზენტები შემარცხნენ პრესისა — ჭოტივ („ფიგარო“), კემბი („ლე მონდი“) — მძაფრად ესხმოდა თავს ავტორს. მათი უაქვლაციო გამოჩენა თქვაში უფრო ავტორიტეტული ჩანდა, ვიდრე ჟან ლემარშანის (იონესკოს „ნაფიცი“ რეცენზენტის) აღფრთოვანებული სტატიები.

თანდათანობით, 50-იან წლებში, იონესკო და მისი რეჟისორები ნიკოლ ბატაი, მარსელ გიუვალე, დაბოლოს, რომერ პოსტეკი, რომლებიც რ. კემპის აზრით, მხოლოდ იმისთვის თუ გამოდგებოდნენ, რომ ქუჩები მოეკირწყლათ ანდა „უაზროდ ექნიათ ხელ-ფეხი“, გადაიქცნენ ახალი თეატრის მოღვაწეთა გავლენიან ჯგუფად. მათ კვლავ აბსურდისტებს უწოდებდნენ. თუმცა იონესკოს არცერთ რეჟისორს არ შიანდა, რომ სპექტაკლის ან ავტორის მიხანი აბსურდი იყო, საქმე უმად ესებოდა ახალი დრამატურგიის შექმნას, რომლისთვისაც უფრო მართებული იქნებოდა გვეწოდებინა მეტაფიზიკური, ისევე როგორც ბეკეტის დრამატურგიისათვის. მაგრამ იონესკოს შემოქმედების ეს თვისება უფრო აშკარად გამოჩნდა „მარტორქის“ შემდგომ დაწერილ პიესებში.

ჟან ანუის, ჟან-პოლ სარტრის და სამუელ ბეკეტის აზრით ახალი თეატრის განვითარების „ავანგარდისტულმა“ ტენდენციებმა თავისებური, მაგრამ არა უკი-

დურენი გამოხატულება გამოვეს ვეწინი იონესკოს შემოქმედებაში.

„სკამების“ გამო 1950 წელს ანუი წერდა: „ეს გასაგებებლად სასაცილო, საშინლად კომედური, მძაფრი და თავიდან ბოლომდე შართალი რამ არის, გამონაკლისია მხოლოდ ავანგარდის ურთი ხერხი, ცოტა ძველმოდური, რაც შე არ მიყვარს: — პიესის ფინალი კლასიკურია“.

იტალიურ ჟურნალ „სიპარიოსთან“ („ფარდა“) ინტერვიუში სარტრი ამბობდა 1959 წელს: „სკამები“ შე ბრწყინვალე კომედიად შიშაჩნია, თუმცა იგი უფრო დაბლა დგას, ვიდრე ბეკეტის „გოლოს მოლოდინში“... იონესკოს „გაკვეთილიც“ და „ქაჩალი მომღერალი ქალიც“ მომწონს, თუმცა ურთგვარმა ვულგარისმმა შემამფოთა... მის თეატრში ყველაზე შეტად ენა მომწონს.

ეს კაცო, რომელიც საფრანგეთში არ დაბადებულა, ჩვენ ენას, თითქოსდა, შორი შანძილიდან განიხილავს. მან ამ ენაში აღმოაჩინა ე. წ. „საერთო ადგილები“, რუტინა, თუ „ქაჩალი მომღერალი ქალის“ შინდელით ემსჯელებთ, ცხადი გახდება წარმოდგენა ენის აბსურდულობის შესახებ. ეს იმდენად ნათელია, რომ ამ ენაზე ლაპარაკიც კი აღარ გინდა კაცს. მისი პერსონაჟები კი არ ლაპარაკობენ, არამედ ჟარგონის მექანიზმის გამოყენებით გროტესკულ იმიტაციას ეწევიან. იონესკო „შივილიან“ აცარილებს ფრანგულ ენას, სტოვებს მხოლოდ წამოძახილებს, შორისდებულებს, წყველა-კრულას. მისი თეატრი — ეს არის ოცენება ენაზე“.

ეჟენი იონესკოს წინამორბედებად მისი შემოქმედების მკვლევარები უსაფუძვლოდ როდი ასახელებენ ალფრედ ჟარის, ანტონენ არტოს, პირანდელოს, ხოლო რუმინელ ავტორთაგან — კარაჯალეს.

ძალზე საინტერესოა ზოგიერთი მკვლევარის ცდები. (მათ შორისაა მარინე რენიკე) იონესკოს შემოქმედების ეროვნული ძირების კვლევისას მიუთითებენ მის კავშირს რუმინული ფოლკლორის ყველაზე ფანტასტიკურ სიუჟეტებთან და სიტუაციებთან. სენარის, სიმონ ბენშოუსის მონოგრაფიებში (სადაც დაწვრილებითაა გადმოცემული იონესკოს მრავალი პიესის

დადგმის აშბავი), შ. რანკეს სადოქტორო დისერტაციაში, ჟან-ურვე ჯონარის მონოგრაფიაში (იგი ავტორია ზალზაკსე გამოქვეყნებული მრავალი ნაშრომისა), თანამედროვე ფრანგული თეატრისადმი მიძღვნილ მიშელ კორგინისა და ჟენევიევა სეროს წიგნებში, ევენ იონესკო, წარმოსდგება XX საუკუნის დასაწყისის რუმინულ და ფრანგულ ხელოვნებასთან მრავალმხრივ დაკავშირებულ მხატვრად (ამასვე ადასტურებს მისივე მრავალრიცხოვანი გამონათქვამები).

„თეატრში მან მიაღწია იმას, რისკენაც მივისწრაფოდით ამ ოცდაათი წლის წინ“ — ამბობდა ტრისტან ტცარა, რომელიც 20-იანი წლების დასაწყისში სიურრეალისტებთან მიმხრობილ დადასტებს მეთაურობდა. ამ გამონათქვამის არსი იმაშია, რომ იონესკოს „ანტიპიესის“ „ქაჩალი მომღერალი ქალის“ და მისი „კომიკური დრამის“ „გაკვეთილის“ დადგმა ისეთივე გამოწვევა იყო ტრადიციისა, როგორც ტციონის, არაგონის, ელუარის სიურრეალისტურ მანერაში დაწერილი ლექსები.

ე. სერო აღნიშნავს, რომ დადაზში რუმინეთში წარმოიქმნა, რომ ტცარა, ისევე როგორც იონესკო, ფრანგულენოვანი რუმინული წარმოშობის მწერალია და დასძენს, რომ იონესკოს შემოქმედების სათავეები არა მარტო სიურრეალისტში უნდა ვეძიოთ, არამედ დადაზში ის ავტრეთვე XIX საუკუნის დასასრულის დან რუმინულ მწერლებში, როგორებიც არიან ურმუზი, კარაჯალე. ამ ავტორებისთვის და მახასიათებელი „სიტყვით თროზა“, სიტყვების თაშაშე, იონესკოსთან პოულობს პიპერთოფიერებულ გამოხატულებას. ლუი ბაროს მიერ 1963 წელს ოდენში დადგმული „საპაერო ფეხითმოსიარულში“ (სადაც ბარო, მადლენ რენო და ლუი მასონი მთავარ როლებს ასრულებდნენ), ავრეფე პიესაში „ამალდეი ანუ როგორ მოვიშორეთ იგი თავიდან“, იონესკომ დაამუშავა მითოლოგიური და რუმინულ ლიტერატურაში მრავალჯგის ინტერპრტირებული „სასწაულებრივი გაფრენის“ თემა. იონესკოს ამ პიესის გმირები, ისევე როგორც რუმინული ზღაპრების გმირები, ცდილობენ თავი დაიხსნან ამ განთავი-

სუფლდნენ საშინელებისგან, გაქცევით უშველონ თავს, გაქცენენ სიკვდილს, აიჭრან ზეცაში და იქ ინაგარდონ და ამ ფრენის მეოხებით თავისუფლებას ეწიონ. გადრენისა და გადრენის შეუძლებლობისგან მაგერილი სევდა ჯერ კიდევ თრავიულ დროში იღებს სათავეს.

ფოლკლორულ მოტივებს პოულობენ აგრეთვე პიესაში „მეფე კვდება“, სადაც მეფე ბერანაჟე, პიესის ფინალში იმქვეყნიური უხილავი საზღვრების მიღმა ვადის. დაკრძალვის რუმიწული წეს-ჩვეულება ითხოვს, რათა გარდაცვლილს ხელში ეჭიროს მონეტა, რათა ვარკვეული ხარჯი გაიღოს იმქვეყნად მიმავალ გზაზე.

როგორც საზღვარგარეთ მცხოვრები რუმინელი მწერალი, იონესკო გამუდმებით უბრუნდება „დაკარგულ სამოთხეზე“ ფიქრს. პიესაში „წყურელი და შიმშილი“ იგი თავის ბავშვობას იხსენებს, იხსენებს სახლს ბუქარესტში, სადაც დედასთან ერთად ცხოვრობდა. „მე მტანჯავს ბუნდოვანი მოთხოვნილება იმ საგნებისა, რომელნიც სამუდამოდ დაკარგე, რომელნიც არასოდეს მქონია, და რომლებიც არც კი ვიცი სინამდვილეში რას წარმოადგენენ“ — ჩაწერა იონესკომ თავის დღიურში. ამ ბუნდოვან მოთხოვნილებას (რაც ასევე ბუნდოვან შიშს უკავშირდება) თითქმის ყველა მის პიესაში ვგრძნობთ.

არა მხოლოდ „ლიტერატურული წყაროები“, არამედ პირადი ბედ-იღბალიც ნათელს ჰფენს მის შემოქმედებას. მოყოლებული დაბადების დღიდან (დაბადა პარიზში, 1912 წელს) მომავალი დრამატურგი დაკავშირებული იყო ორ ეროვნულ კულტურასთან. დედაშისის წინაპრები ფრანგები იყვნენ, მამა — რუმინელი, ახალგაზრდა იურისტი პარიზში მუშაობდა თავის დისერტაციაზე.

დაწყებითი განათლება იონესკომ პარიზში მიიღო. სკოლაში, როგორც თავად იხსენებს, ჩაპკირკიტებდა თხზულებას „სამშობლოს შესახებ“. მაშინ მას აუხსნეს, რომ ფრანგული ენა მსოფლიოში ყველაზე ლამაზი ენაა, ხოლო ფრანგები ყველაზე გმირული ერიათ (თუ ფრანგები მარცხდებოდნენ, ამის მიზეზი მხოლოდ და მხოლოდ დალაცი იყო).

1922 წ. ექვენ იონესკო ბუქარესტში გადაიყვანდა. მისი ახალი თხზულების თემა კვლავ იყო „სამშობლოს შესახებ“. ენაში ნელმა მასწავლებლებმა აუხსნეს ბავშვს, რომ რუმინული ენა — ყველაზე ლამაზი ენაა მსოფლიოში, ხოლო რუმინელები, ყველაზე გმირული ერიათ (თუ რუმინელები მარცხდებოდნენ, ამის მიზეზი მხოლოდ და მხოლოდ დალაცი იყო)... ასე ეზიარა იონესკო პატრიოტიზმს. ძალზე ადრე გაუჩნდა მას უნდობლობის გრძობა ბურჟუაზიული სახელმწიფოს მიმართ.

1930 წელს იონესკომ დაამთავრა ბუქარესტის ფილოსოფიური ფაკულტეტი, სპეციალობით „ფრანგული ლიტერატურა“. 1938 წლამდე მწერალი პროვინციაში მასწავლებლობდა. 1931 წელს გამოაქვეყნა ლექსების კრებული „ელეგია პატარა არსებათათვის“, ხოლო 1934 წელს წიგნი „არა“. იმ წლებში იგი ახლოს იყო ეუჯინ ლოვინესკუს ლიტერატურულ წრესთან.

1938 წელს იონესკომ, როგორც იქნა, მოახლადფორთა სტიპენდია საფრანგეთში, ცოლთან ერთად გადასახლდა პარიზში და დაიწყო მუშაობა დისერტაციაზე „ცოდვისა და სიკვდილის თემა ბოდლერის შემდგომ ფრანგულ პოეზიაში“. დისერტაციას დასრულება არ ეწერა, მაგრამ რამდენადაც ჩვენ ვიცით, იონესკოს პიესებში იქნა გადმოცემული დრამატურგიული ფორმით... ყოველ შემთხვევაში, ეს თემა შემთხვევითი არ იყო ჩვენი ავტორისთვის.

ომი საფრანგეთში გადაიტანა. ომის დასასრულის კვირაძალში მოპარეს უკანასკნელი დანაშაუი და მძიმე დღეები დაუღვა მწერალს. სიდუხჭირემ აძოლა ექვენ იონესკო მუშაობა დაეწყო სამღებრო ფაბრიკაში მუშად, შემდეგ ბიბლიოგრაფი იყო ერთ იურიდიულ საწყობში. აქ იგი ავრძელებდა თრანგული ენის შესწავლას, აღიქვამდა მას, როგორც „სახელმწიფო“ ენას და ბიუროკრატიის ენას. იონესკოსათვის ეს იყო პაჩარა ჩინოფიკა-პედანტების ილუმალი ენა. სწორედ ამ პერიოდში გაიცნო მან ბიოროკრატიული წრე, რაც მოგვიანებით „მარტოობაში“ დახატა.

მოელი ამ წლების მანძილზე იგი სერიოზულად სწავლობდა კიერკეგორს, ბუ-

რგონს, დილტეს, იასპერსს, ჰაიდეგერს და ახალი დროის სხვა ფილოსოფოსებს, ფრანკულ ენაზე თარგმნიდა კარაჯალეს და ურმუხს.

ოცდათვრამეტ წლამდე არ უფიქრია რაიმე დაეწერა თეატრისათვის, რომელიც მას საერთოდ არ უყვარდა. თავისი პიესის „მომღერალი ქაჩალი ქალი“ შექმნასთან დაკავშირებით იონესკო იგონებს: „ამ რამდენიმე წლის წინ, აზრად მომივიღა ერთმანეთის გვერდ-გვერდ დაშუყვებინა ყველაზე ბანალური ფრაზები, შედგენილი აზრისაგან ყველაზე ცარიელი სიტყვების, ყველაზე გაცვეთილი კლამებისაგან, რომლებიც მე აღმოვაჩინე ჩემს საკუთარ მეტყველებაში, ჩემი შეგობრების სიტყვანში და უცხოელთა ნალაპარაკების ჩანაწერებში.“

ეს უბედური იღვა იყო: როგორც კი მოვხვდი სიტყვა-გვამების დიდ არეულ-დარეულობაში, ლაპარაკის ავტომატიზმით გამოყუყუებულს, ქანცგაწვეტილს გულმოყრჭებისგან და გამოუთქმელი ნაღვლიანობისაგან, ღებრესია დამუფლა. მაგრამ მაინც შევძელი ამ უაზრო ამოცანის ბოლომდე შესრულება.

ერთმა ახალგაზრდა რეჟისორმა, რომლის ხელში შემთხვევით მოხვდა ეს ტექსტი, აქედან სპექტაკლი გააკეთა. ჩვენ მას „ქაჩალი მომღერალი ქალი“ ვუწოდეთ და ამ პიესამ უამრავი ადამიანი აცინა, რითაც ერთობ გაცივებული დავრჩი, რადგან ასე შეგონა, რომ მე „მეტყველების ტრაგედია“ დავწერე...

ამ დებიუტიდან მოყოლებული, გამიჩნდა გარკვეული მიზანი, შემექმნა თეატრის პაროდია. ამიტომაც სათაურის ქვეშ დავწერე „ანტიპიესა“.

ავტორის ამ საინტერესო აღსარებებში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ აზრის გამოყოფა, რომ იონესკოს „ანტითეატრი“ სინამდვილეში ძალზე თეატრალური რამ აღმოჩნდა. იონესკომ ბრძოლა გამოუცხადა რუტინასა და სცენურ ნამდვილობას, მაგრამ ამავე დროს, სრულიადაც არ უგულვებელუყვია „სცენის კანონები“. „მე

ყველაფერი გადატანილი მაქვს რეპლიკებში, თამაშში, სცენურ სურათებში“. მოვგვიანებით კი „აღმას ექსპლიციტში“ ამბობდა „ყველაფერი ძალზე საინტერესო სანახაობააო“. „მთლიანად პიესა ჩემთვის ავანტურაა, ნადირობაა, გარესამყაროს აღმოჩენაა“. იონესკოს პიესების სცენურობა მდგომარეობს იმაში, რომ „ავანტურაში“, რომელიც გულისხმობს „სუფთა დრამის“ შექმნას (ანტითეატური, ანტი-რეალისტური, ანტი-ფსიქოლოგიური, „ანტი-ბურჟუაზიული“), ჩართული აღმოჩნდნენ როგორც პერსონაჟები, ასევე მაყურებლებიც, რადგან იონესკოს პიესების მაყურებლებმა, როგორც ამბობდა ეს ლემარშანი, წინასწარ არასოდეს არ იციან, თუ საიდან მიაყენებენ მას დარტყმას, რანაირად მოახერხებს ავტორი მათ გაცინებას.

„თამაშში“ ჩართული აღმოჩნდება ყველაფერი, რასაც კი მხატვარი შეეხება: ენა, აზროვნების პროცესი, გმირთა შინაგანი სამყარო, თანამედროვე ფილოსოფია და ლინგვისტიკა, ესთეტიკა და პოლიტიკა. მ. კორვინი სწორად შენიშნავს. რომ იონესკოს პიესებში „დიდლოგი ქანაობს აზრსა და უაზრობას შორის“. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მათში აღმოჩნდება მოციმციმე აზრი, ისინი მრავალმნიშვნელოვანნი და ასოციაციურნი არიან. ასეთ შემთხვევაში ცხოვრების პროცესები აბსოლუტიზირებულია. მაგრამ სწორედ ეს აბსოლუტიზაცია სჭირდება იონესკოს, როგორც მხატვარს. ენის მოჩვენებითი ალოგიზმი იონესკოს საშუალებას აძლევს მოაწესრიგოს ლოგიკურაზროვნება („ნუთუ შენ არ გესმის, რომ ბაბუაშენი მოკვდა?“ — ეუბნება მამა შვილს პიესაში „მომავალი კვერცხებშია“. რაზედაც შეილი პასუხობს: „არა, მე არ მესმის, რომ ბაბუაჩემი მოკვდა“).

თავის პოლემიკურ წიგნში „შენიშვნები და პასუხები“ იონესკო პასუხობს იმ ოპონენტებს, რომლებიც მას აბსურდიზმში სდებდნენ ბრალს. „არსებითად, სამყარო მე აბსურდული კი არა, არამედ წარმოდგენილი რამ მკონია“. მასში „ფრაგურია სასტიკი, ყველაფერია სასტიკი. არაფერია კომიკური, ყველაფერი ტრაგი-

კულია, არაფერია ტრაგიკული, ყველაფერია კომიკური, ყველაფერი რეალურია, არარეალურია, შესაძლებელია, შეუძლებელია. შეცნობადია, შეუცნობადია. ყველაფერი მძიმეა, ყველაფერი მსუბუქია... „არსებობისა და სამყაროს შივნით შეიძლება ნათლად დანახვა, კანონების აღმოჩენა, „გონიერი“ წესების დამყარება. გაუგებრობა მხოლოდ მაშინ წარმოიქმნება, როცა არსებობის სათავეებამდე ამალდებით. როცა არსებობას მთლიანობაში განიხილავ“.

იონესკო გაღიზიანებული ამბობდა: „აბსურდისში“ მოდური სიტყვაა, რომელიც მალე გავა მოდიდან“.

იგი უპირატესად ეყრდნობოდა თანამედროვე ფილოსოფიურ ირაციონალიზმს, რომლის მიხედვით შემეცნების პროცესში გარდაუვალია წინააღმდეგობების, ანტი-ნიმიების წარმოქმნა. რაც შეუთავსებელია რაციონალურ აზროვნებასთან. იონესკო თავის დრამატურგიულ კონსტრუქციებში, თავის ანტი-პიესებში აცხადებს, რომ ბურჟუაზიული სამყაროს წინააღმდეგობათა პარმონიზაცია მხატვრულ წარმოსახვაშიც კი მიუღწეველიაო. ამიტომაც მიმართავდა იგი აბსურდის ხატებს, ამიტომაც ასვაგებდა ერთიმეორეზე უცნაურ, არამოტივირებულ ეპიზოდებს, რომლებიც ზოგჯერ აღიქმებიან, როგორც ბოღვითი ხატები და ვითარებანი, რომ სინამდვილის მხოლოდ ამგვარი „წაკითხვა“ მას ჭეშმარიტება უკონია.

ისევე როგორც სიურრეალისტები, თუ მათი განსაზღვრებებით ვიხელმძღვანელებთ, იონესკოც ცდილობს ჩასწვდეს და გამოხატოს რეალობა, რომელიც „მორევენებითი სინამდვილის მიღმა მდებარეობს“. ამიტომაც, მხატვრულ შემოქმედებით პროცესში იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ქვეცნობიერსა და არაცნობიერს, ცდილობს, რომ მყურებელს გაუღვიძოს ასოციაციური აზროვნება, რათა მან თავისუფლად შესძლოს ირაციონალური ტექსტის „წაკითხვა“. „ალმას ექსპროტიში“ იგი თავად ამბობს, რომ იგი მხოლოდ იმიტომ მიდის, რომ „უფრო კარგად დარჩეს“, „გარბის, რათა არსად არ წაივდეს“.

აბსურდული არც იონესკოს მთავარი გმირია, რომელიც მრავალ მის პიესებში ბერანაეცს სახელით ან თავად ავტორის სახელით გამოდის. ჩვენ ვხედავთ ამ გმირს სხვადასხვა ვითარებაში: ხან დრამატურგია იგი, რომელიც თავისი ნაწარმოების პროცესს გვაზიარებს („ალმას ექსპროტი“), ხან ის კაცია, რომელიც შემადრწუნებელი ბოროტმოქმედების პირისპირ დგას („მოწოდებით მკვლეელი“), ხან იურიდიული გამომცემლობის ჩინოვნიკია, რომელიც თავის თანამშრომელთა (და მთელი ქალაქის მოსახლეობის) მარტორქებად გადაქცევას შეეწრო („მარტორქა“), ხან მეფე ბერანაეცა, რომელსაც ძალაუფლება დაუკარგავს თავის სახელმწიფოში („მეფე კვდება“), ხან დრამატურგია, რომელიც პაერში მოგზაურობს („საპაერო ფესითომოსიარულე“). იმავე გმირის ცნობა არ გავიჭირდება იმ მწერალშიც, რომელმაც მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე მხოლოდ რამოდენიმე ფრაზა შექმნა („ამადუსი“), ასევე ეანეში, რომელიც დათრგუნულია ოჯახური ცხოვრებით და სისარულის, ჭეშმარიტების საძიებლად გაემგზავრა, მაგრამ ხელმოცარული აღმოჩნდა პირქუშ საბატოში, რომელიც უმაღ ცინეს და სულთა საყურობილეს ჰგავს („წყურტილი და შიმშილი“).

იონესკოს გმირი განიცდის გარკვეულ ცვლილებებს და აღმოჩნდება შემეცნების სხვადასხვა საფეხურზე, თავის თავში აღმოაჩენს მდგრად თვისებებს, რომელიც მას სხვათაგან განასხვავებს. ეს გმირი ბუნებრივი და მამაცია. ეს ბავშვური თვისებები მას სასაცილოდ ხდიან. იშვიათია ისეთი მწერალი, რომელიც (როგორც ამადუსი ანდა იონესკო „ალმას ექსპროტიში“) გულახდილად აღიარებს, რომ იგი არასრულფასოვანია, ძლიერ მართავს საკუთარ შემოქმედებით პროცესს და არასოდეს არ იცის თუ რა გამოუვა ბოლოს. მაგრამ სწორედ ეს თვისებები — ცხოვრებისადმი შეუგუებლობა, აქტიური ნებელობითი თვისებების ნაკლებობა, განაპირობებენ იმას, რომ იონესკოს გმირები ყველაზე ნაკლებად განიცდიან სასოვადო-

უმის ზევაკლებას ან მოჭარბებულ აგრესიულ მისწრაფებებს.

მომხვეჭელობა, დიდება, კარიერა, პატრიოტული უცხოა იონესკოს გმირებისათვის, ისევე, როგორც უცხოა პუნქტუალობა, მონური ქედმოდრეკა უფროსების და ჯიბესქელთა მიმართ, ჩვეულებრივ, იგი პასიური ოცნებების ტყვეობაშია, მისი ქმედების შედეგები ერთმანე მცირეა, რომ არა ვთქვათ სულ არააობაშია. იგი მსხვერპლია არასწორად გაგებული მოვალეობის გრძნობის („მოვალეობის მსხვერპლი“) და ამაოდ ცდილობს თუნდაც ელემენტარული დავალებების შესრულებას. იგი იტანჯება თავისი უაღრესი მგრძობიარობისაგან, უმთავრესად კი ადამიანებთან კომუნიკაციის დაკარგვის გამო (მათ შორისაა მისი ახლობელი ადამიანები).

სწორედ ამის გამო მოსთქვამს ბერანე, იონესკოს ყველაზე ცნობილი პიესის „მარტორქის“ გმირი: „სიცოცხლისაგან ვიწრიტები, მკლავს მარტოობა... და საზოგადოება.“

გათითოკაცების, კომუნიკაციის დაკარგვის თემა, ვარიაციას განიცდის მწერლის შემოქმედებაში, მის პიესა-ალსარებებში და ბოლოს ტრაგიკულ სახეს იღებს „საპაერო ფეხითმოსიარულესა“ და „წყურვილსა და შიმშილში“.

„საპაერო ფეხითმოსიარულეს“ გმირი მოულოდნელად პაერში ლივილივს ეუფლება. სამყაროს მიღმა აღმოჩნდება, ანტისამყაროსთან, სიკვდილთან, მარადისობასთან ამყარებს ურთიერთობას. ზემოდან ხედავს გულგრილი ინგლისელების, მეუღლისა და ქალიშვილის უძრავ ფიგურებს, რომლებიც, უკეთეს შემთხვევაში, მასთან „გადლაპარაკებს“ თუ მოახერხებენ უკეთეს „დედამიწის მიზიდულობას“ გადალახვენ. მაგრამ არც მისი გაგება ძალუძთ და არც მის სამყაროში შეღწევა.

ასეთივე მდგომარეობაშია პიესის „წყურვილი და შიმშილის“ გმირი ჟანი. ეს პიესა ადამიანის ხეტიალისა და ძიების ისტორიაა, კაცისა, რომელიც დევნილია

წყურვილისა და შიმშილისაგან, დევილი/ლია სიყვარულის, თავისუფლების, მარტორქობის გამო.

ზეგლინოთქა

ჟანი ისევე განიცდის საკუთარი პიროვნების გაორებას, საკუთარ თავთან იღენტიფიკაციის დაკარგვას, როგორც მანამდე ამასვე განიცდიდენ მოხუცები „ტრაგიკულ ფარსში“ — „სკამები“, ანდა შუბერტი „ფსევდოდრამაში“ — „მოვალეობის მსხვერპლი“. იგი ერთდროულად თავს გრძნობს კარგ და ცუდ ქმრად და დიდი ტანჯვით ეძებს საკუთარ მესაკუთარ არსებაშივე. მარადიული დანაშაულის გრძნობა სტანჯავს.

„უბედური სიყვარულის ტყვე ვარ — და შინც შე ვარ დამნაშავე“ — ამბობს ჟანი. სიყვარულის წყურვილი უბიძგებს მას მარი-მადლენთან სიახლოვისაკენ და განშორებისკენაც ერთსა და იმავე დროს. ბოლოსდაბოლოს იგი ტოვებს თავის სახლს, თავის ოჯახს, თავის „იხეს“. რათა მიაშუროს სხვა ქალს, რომელიც მისთვის ისევეა განსხეულება ქალურობისა, დედობის, როგორც იყო (და ღარჩა ასეთად) მისგან მიტოვებული ცოლი.

ასე და ამრიგად, იონესკოს გმირების უარყოფითი თვისებები ერწყმიან დადებით თვისებებს (იგი არაა აგრესიული, გულწრფელია, ადამიანურია. უანგაროა), და არსებითად მის საქციელში არაფერია აბსურდული. აბსურდულია სამყარო, რომელშიც იგი ცხოვრობს, რომელმაც გასწირა იგი საკუთარი ადამიანური თვისებების განუხორციელებელი არსებობისათვის (შემოქმედებითი თავისუფლება, აზროვნების თავისუფლება, გრძნობის თავისუფლება).

თუ დასავლეთელი მკვლევარების უმეტესობის კვალად, ჩვენც ვაღიარებთ, რომ იონესკოს დრამატურგიის პათოსს შეადგენს უარყოფის პათოსი (დაე თუნდაც, ნიჰილისტური და ანარქისტული), მაშინ ამ დრამატურგის შემოქმედება არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც აპოკალიპტური და მით უფრო, როგორც ანტიჰუმენისრი.



სავარაუდოა, რომ თავად მას არ სჯუ-
რა სოციალური პროგრესისა. მიუხედა-
ვად ამისა, თავდასხმის ობიექტებს საცენ-
ზით ნათლად ირჩევს, მისი პიესები სა-
ტირიკულადაა მიმართული უპირველესად
ბურჟუაზიისა. მისი აზროვნების, საზოგა-
დობრივი პრაქტიკის წინააღმდეგ, ადვი-
ლია იმის მიხედვით, რომ იონესკოს არა
აქვს არც ერთი პიესა მიმართული საღვინის
და მშრომელი ადამიანის წინააღმდეგ.

საგულისხმოა, რომ იონესკოს სწორედ
მემარჯვენე პრესამ მოუწყო ობსტრუქცია
საფრანგეთში („ლე ნუველ ლიტერერი-
დან“, „ფიგაროდან“, „არიდან“, „ლე
მონდიდან“ მოვლენილმა „კრიტიკოსმა“
დოქტრინიორებმა). სწორედ მათ და-
სცინოდა იგი „აღმას ექსპრომტ-
ში“. „ამ კრიტიკოსებს — ამბობდა
მწერალი ერთ ინტერვიუში — მიანიც-
დაშინებ სწადიათ, რომ გაკვეთილი ჩავვი-
ტაროთ, უფრო სწორად, მათ სწადიათ,
რომ მათ კონფორმისმს შეუუერთდეთ.

ხშირად ისიც კი არ იციან რა ასწავ-
ლონ, როგორი გაკვეთილი ჩაატარონ,
არადა, პკონიათ, რომ გაკვეთილი ყვე-
ლას უნდა მისცენ. ყოველ ღონეს ხმარო-
ბენ დიდი უპირატესობის გრძობით გა-
აკეთონ ეს, რათა თავიანთი უხერხულო-
ბანი დამალონ... ისინი, რომლებზედაც
ახლა მე ვლაპარაკობ, უძღონი ალმო-
ჩინიან ადვოკატ, რომ ჩემი პიესა „მარ-
ტორქა“ მოსალოდნელი საყოველთაო მო-
წამვლის კლინიკური რუკაა და არა ბუნ-
დოვანი ალვეორიები. ისიც კი ვერ შენი-
შნეს, რომ ერთ-ერთი ჩემი პერსონაჟის
რეპლიკები შედგენილი იყო 1935 წელს
და ნაწილობრივ ჩვენი თანამედროვე ინ-
ტელიგენტების ნიცშეანური ლოზუნგების-
გან. იგივე ინტერვიუში ეკითხება იონე-
სკოს: — „ავიღოთ წვრილი ბურჟუა — რა
გძულთ მასში ყველაზე მეტად?“

პასუხი: „აბსურდი, სკლეროზი, შური-
ანობა, სისასტიკე, ტირანია“. ეს გამოწით-
ქვამები (მათი გამრავლება კიდევ უფრო
შეიძლება) იონესკოს დრამატურგიისაკენ
გვამბრუნებენ კვლავ, უფრო ზუსტად, იმ
სოციალური პრობლემებისაკენ, რომელ-

ნიც დრამატურგს ალღევებს. ცნობილია,
რომ იონესკო უარყოფდა იმ აზრს, თით-
ქოს მისი მიზანი სოციალური პიესების
შექმნა იყო, იგი თავის თეატრს ხშირად
უპირისპირებდა „იდეოლოგიურ“ ანუ,
როგორც თვით ამბობდა „პატრონტაეულ“
თეატრს. მაგრამ განა ეს გვაძლევს იმის
საფუძველს, რომ უგულვებელყოთ დრა-
მატურგის შემოქმედების სოციალური
შინაარსი?

მაშინ იქნებოდა მართალი იონესკო,
მას რომ არ ჰყოლოდა ნიშნები პირველი
მტერი — ფაშისმი და მისი მრავალგვარ-
ი გამოვლენებიანი. ამ საკითხთან დაკავში-
რებით იონესკოს პიესები არავითარ სა-
ფუძველს არ გვაძლევენ დაჭყვებისათვის.
რა ფანტასტიკურიც არ უნდა იყოს მხა-
ტერის წარმოსახვა-გარდასახვანი, ისინი,
პიესიდან პიესაში ჩვენს ყურადღებას ში-
აპრობენ იმ პრობლემებისა და სიტუაციე-
ბისაკენ, რომლებიც განუხრელად არიან
დაკავშირებული სოციალური ბოროტე-
ბის (თანამედროვე სამყაროში რომ
ღრმად გაუღაპს ფეხვები) უკომპრომისო
გამოხატვასთან.

„გაკვეთილიდან“ მოყოლებული, იონე-
სკო გამაღმებით უბრუნდება ერთსადა-
იმევე თემას, იგი გვიჩვენებს შედეგებს
„რაციონალური პრაქტიკისა“, რომლებ-
იც არაადამიანობის შემოღობს სახეს იძენს.
განა ამ პიესის გმირი, პროფესორი, არ
ხედავს ხსნან თავისი პიპოტეტური „ბო-
როტომქმედებისაკენ“ ფაშისტურ სვას-
ტიკიან სამკლავურში? ხოლო პოლიციელის
ბოროტისეული სახე („მოვალეობის მსხვე-
რბლი“), რომელიც დაკითხავს და მო-
რალურად აწამებს შუბერტს? რა სოცია-
ლური ფენომენითაა ნაკარნახევი ეს ყო-
ველივე? პიესის ფინალში პოლიციელის
წამოყვარება — „გაუმარჯოს თეთრ რა-
სას!“ — უკიდურესად ძაბავს პირქუშ
კოლორიტს. მთელი ეს პიესა და თუნდაც
იგივე „გაკვეთილი“ (შუბერტმა უნდა ი-
ფენოს თავის მესხიერებაში მალა... ეს
გაკვეთილის შესრულება) განა ამჟამად
გამომხატველი არაა სოციალური პრობ-
ლემატკის?

პოლიტიკური მოტივები თანდათანობით სახეს იცვლიდნენ იონესკოს დრამატურგიაში. მსატვარს აღელვებდა ბოროტების თემის მეტაფიზიკური ასახვა. მის მოთხრობაში „პოლოგნიკის ფოტო“ და ამ მოთხრობის მიხედვით დაწერილ პიესაში „მკვლელი მოწოდებით“ ჩვენს თვალწინ წარმოსდგება შავბნელი, საშიში სახე პოლოგნიკისა. სამყაროს მოუწყობლობის მეტაფიზიკური შეცნობაა თემა მოთხრობისა „პაერში მფრინავისა“ (1961. ეს მოთხრობაც პიესად გადაკეთდა).

ძალიან საგულისხმოა იონესკოს ის ნაწარმოებებიც, სადაც გამოვლილი სიტუაციები არის მხოლოდ საშუალება „მოახლოებული საყოველთაო მოწამვლის კლინიკური სურათის“ (რომელსაც კონფორმიზმს ვუწოდებთ) ასახვისა.

გუნევიყვა სერო თავის მრავალმხრივ სანტიკრესო წიანში ახალი თეატრის დრამატურგიის შესახებ, წერდა, რომ პიესა „მარტორქა“, სადაც სინათლე და უბრალოება ენისა ერწყმის ფანტასტიკურ სილოატს. ამოტენებულია 30-იანი წლების ეს გრძობს ავტორისეულ გამოკდილება-სთან, როცა იონესკო ძალიან მტკივნეულად განიკდიდა რუმინეთის პოლიტიკური რეჟიმის დაშლისას. მწერალი ხედავდა, თუ როგორ ემხრობოდნენ მისი თანამემკვიდრეები რკინის გვარდიის ფაშისტურ მოქმედას. ისინი დაავადებულნი აღმოჩნდნენ თაშისტური იდეოლოგიის ვიკრისით, რომელიც პიროვნებას შლის და საბოლოოდ რყვის ადამიანური ურთიერთობის ყოველ ფორმას. „პიესის მიზანი იყო — წერდა იონესკო — ქვეყნის ნაციფიკაციის პროცესის აღწერა“.

შეშფოთება არ სტოვებდა იონესკოს თვით ისეთ ელემენტურ პიესაში, როგორიცაა „მეფე კვდება“. ამ ზედროულ მოკლურ სპექტაკლში, ავტორი ხშირად უბრუნდება თანამედროვეობის ბოროტისეული მოქმედებათაგან აღძრულ აზრებს... ხელისუფლების უზურპაცია, ხალხის თავისუფლების დათრგუნვა, პიროვნების კულტს დახარბებული მეფე ბერნაეე, რომელიც მოითხოვს, რომ ისტო-

რია ისწავლებოდეს მხოლოდ მისი წიგნების მიხედვით, რომ ხელოვნების უწყვეტ ნაწარმოები განადგურდეს და მთავრობა-ლობას მხოლოდ მისი პორტრუტი შემოუნახონ საუკუნოდ. ქვეყნის წინაშე თავისი მოვალეობით ნავლავიერება, პიესაში მძაფრ სატირულ ხასიათს იძენს, ბერანეე თავს იმართლებს, რომ ყველაფერი, რაც მას, როგორც სახელმწიფო მოღვაწეს, გაუკეთებია (მათ შორის ადამიანთა დასჯის ბრძანებები), მხოლოდ და მხოლოდ სახელმწიფოს კეთილდღეობისთვის იყო გამიზნული. „ახლა კი შენ მოკვდები სახელმწიფოს კეთილდღეობისათვის“ — ეუბნება მისი პირველი ცოლი მარგარიტა.

საზგასასმელია, რომ იონესკოს შემოქმედების სოციალური მოტივები თავს იჩენენ მხოლოდ გაშუალებული ფორმით. არც ერთ მის პიესას არა აქვს „მიზნობრივი“ პოლიტიკური შინაარსი, ამ პიესებში მხოლოდ ლაპარაკია ადამიანზე, რომელიც დამონებულია ცხოვრების პირობებით და სამყაროს მოუწყობლობით, „ბოროტების“ სხვადასხვა გამოვლინებებით (ადამიანის ჭკუასუსტობა, ბურჟუაზიული შეზღუდულობა, ადამიანის მარტობა), ადამიანთა შორის მარად მოხეტიალე სიძულვილზე, ხელისუფლებასა და ბიუროკრატიის დიქტატურაზე. „შე არა მაქვს სამყაროს სხვათაირი ახსნა — ამბობდა იონესკო — ვარდა იმისა, რომ პიესებში ასახულია წამიერება და სისასტიკე, ყოყობა და მრისხანება, არყოფნა და ამაზრზენი, უსარგებლო, უადგილო სიძულვილი... ამო და ანგარე-ბიანი მძვინვარება, ყვირილი, რომელსაც მოულოდნელად ახშობს სიჩუმე“.

იონესკოს, ბეკეტის, ტარდიეს თეატრი, რომელსაც ხშირად „გაჩერებული საათის თეატრს“ უწოდებენ, ყოფიერების ავტომატიზმის სიმბოლოა. აქ ადამიანი ვანფირულია ყოველდღიურობის სიბლავისათვის და მოკლებულია აქედან გამოსვლის შესაძლებლობას. იონესკოს და ბეკეტის გმირები ადგილსა და დროს ვერ ამჩნევენ. ასეთ შემთხვევაში ადგილისა და დროის „დეკომპოზიცია“ უკავშირდება სხვა, არა-



ნაკლებ მნიშვნელოვან პრობლემას — ეს არის მსგავსების დაკარგვის პრობლემა. „ქაჩალი მომღერალი ქალის“ გმირები — ცოლ-ქმარი სმიტები, ისევე როგორც იონესკოს სხვა პეისების პერსონაჟები — მოსული ცოლ-ქმარი „სკამებში“, შუბერტი „მოვალეობის მსხვერპლში“ — თავის თავს ჯედარ იცნობიერებენ. ისინი საკუთარი „მეს“ უსასრულო და უნიველ დიებაში არიან. სმიტების ოჯახში სტუმრად მოსული მარტენები, იმდენად არიან ჩართულნი გაუსახურების და დეკომპოზიციის საყოველთაო პროცესში, რომ ისინი მხოლოდ ემპირიულად ახსენებენ ერთმანეთს თავიანთ თავებს. თუ რა ვითარებაში შეიძლება ისინი შეხვედროდნენ ერთმანეთს. ბოლოს და ბოლოს აღმოაჩენენ, რომ თურმე ერთ ლოგინში სძინავთ, მაშასადამე. ცოლ-ქმარი ყოფილან, მაგრამ აი, მათი საერთო შვილების საკითხი კი ბოლომდე გაურკვეველი რჩება...

ბეკეტის გმირებისაგან განსხვავებით იონესკოს პერსონაჟები სშირად გონიერებას უხმობენ. მარტენი სრულიად შეუღერებელ ვითარებაში ამბობს „ამას მე ლოგია. მკარნახობს“. მაგრამ მარტენებისა და სმიტების სწორედ ლოგიაა აბსურდული, ვინაიდან ისინი მოკლებულნი არიან ობიექტურობას, გამოცდილება მათთვის არ არის ობიექტური კრიტერიუმი. გააფიცებულნი ეძიებენ ისეთ საბაზს, რომელიც შესძლებს მათ შორეუებას ნამდვილ ვითარებასთან მიმართებაში. თავის თავს გაორბიან, და ბოლოს და ბოლოს, როგორც ამას მოგვიანებით გვიჩვენებს იონესკო, მარტორქებად გადაიქცევიან და ჯოჯს შეერევიან.

მ. რაიკე წერს: „ის ნილაბი, რომელსაც მსახიობი სახეზე ატარებს იონესკოს მრავალ პიესაში, ხაზს სწორედ მის უსახურობას უსვამს. ასე მაგალითად, მაღლენას („მოვალეობის მსხვერპლი“) ანდა „ამადელუსს“ ამა თუ იმ მომენტში, შეუძლია იქცეს მათხოვრად, ტელეფონისტად. მოსული ქალი („სკამები“) შეიძლება იყოს დედაც და „ქორდა“ საყვარელიც; ნიკოლოზი („მოვალეობის მსხვერპლი“) — იქცეს პოლიციელად, არქიტექტორად, პო-

ლიციის შეფად; მარტენებს შეუძლიათ სმიტების ადკილის დაკავება, მთელს ქალაქი შეიძლება კონფორმისტებიდან მარტორქებად იქცეს. შტკიცე, თავის თავში ჩაეკტილი პიროვნება აღარ არსებობს. ესენი არიან იდენტიურობას მოკლებული პერსონაჟები, ნებისმიერ მომენტში თითოეული მათგანი საკუთარი თავის ანტიპოდად გარდაიქმნება, მათ არა აქვთ მკვეთრი „კონტურები“, მათი შენაცვლება ნებისმიერი რიგით შეიძლება. ასე მაგალითად, ვატსონები („ქაჩალი მომღერალი ქალი“) ერთმანეთს ერწყმინან და ენივთებიან.

როგორც ეს სშირად ხდება სოლმი, იონესკოს პირველივე პიესა ემბრიონალურად უკვე ატარებდა მრავალ იდეასა და სიტუაციას, რომლებიც შემდგომ ავტორის სხვა ნაწარმოებებში განვითარდნენ. „ქაჩალი მომღერალი ქალი“... არსებითად იყო კანდიდური დეკლარაცია, პრელუდია „ადამიანური კომედის“ ახალი განსხვავებისათვის, რომელშიც ბურჟუაზიული სამყარო წარმოსდგა იონესკოს დრამატურგიაში. მაგრამ, თუ ბალზაკთან ყველაფერზე ვაბატონებული იყო რეალისტური კონკრეტულობის პრინციპი, იონესკოსთან იგი შეცვლილია ფანტასმაგორიით.

თუმცა, ამ ფანტასმაგორიის სცენური განხორციელება ითვალისწინებს რეალისტური ინტერვიერის და რეკვიზიტის შენარჩუნებას. „ქაჩალი მომღერალი ქალის“ პირველი დადამისათვის ავეჯი შევიცარიის სოფლიდან ჩამოიტანეს. „აკვეთილში“ პროვინციელი პროფესორის არა იმდენად რესპექტაბელურად, რამდენადაც მუშანურად გაწყობილი სასტუმრო ოთახია (მაკიდაზე ხელით ნაქსოვი გადასაფარებელი).

ასევე კონკრეტულია ის ვითარება, რომელშიც „მარტორქას“ პერსონაჟები მოქმედებენ. სცენოგრაფს ავტორი ყოველთვის აძლევს ზუსტ მითითებებს და ამავე დროს ჰკარნახობს იმ აზრს, რომ ყველაფერი შედმიწვნით ნამდვილს ჰავდეს. მხატვარს უნდა ჰქონდეს გემოვნება, ზომიერების გრძნობა და მცირეოდენი ნატურალიზმიც კი.

ამავ დროს, იონესკოს პიესები ანტი-დრამებია, რადგან იქ ყველაფერი კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას, არ პასუხობს ტრადიციას, უპირველეს ყოვლისა „შოუსელთებელია“, საჭოჭმანოა პიესის შინაარსი. „ქაჩალი მომღერალი ქალის“ პირველ მაყურებლებს თავჯუბა აებნათ. მათთვის. ცხადია, უფრო ვასაგები და მისაღები იქნებოდა პიესის თავდაპირველი სახელწოდება: „უსაქმო ინგლისელი“. პიესის საბოლოო სათაური კი შემთხვევით ამოტივტივდა ერთ-ერთ რეპეტიციასზე. მეხანძარი როლის შემსრულებელმა მსახიობმა ნაცვლად სიტყვებისა „ძალზე ღია ფერის მომღერალი ქალის“ ნაცვლად თქვა „ძალიან ქაჩალი მომღერალი ქალი“. მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ უკეთეს სათაურს კაციშვილი ვერ მოიგონებდა. მარხელ გიუგალი ამბობდა, რომ იონესკოს თამაშში გაწეილი რიტმი არ შეიძლება. ამ თვალსაზრისით პროფესორის როლი („აკვეთილი“) მსახიობისათვის მშვენიერი საფარჯიშოა, რამდენადაც მან უნდა გვიჩვენოს არძობათა მრავალფეროვანი გამა — მორცხვობა, თვითდაჯერებულობა, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა. კ-მიკური, ტრაგიკული, საღიში, ეროტიზმი, პათოლოგია, დანაშაულის გრძობა, აკრეთვე სიამოვნება და საშინელობა.

მოკლედ განმარტავდა, რომ პიესაში „მეფე კვდება“ — მეფე კეთილია, იგი ბოროტია, იგი დიადია, იგი პატარა კაცია — აქ ერთი მხორეს არ გამოიჩინებს, რამდენადაც მეფე ყველა ამ თვისების განსახიერება იყო. შეცდომა იქნებოდა ინტონაციურად განსაკუთრებით რომელიმე მათგანი გამოკვეყო. ეს იმას ნიშნავს, რომ გვეთქვა — იგი კეთილი იყო... არა, იგი ბოროტია იყო, იგი მაღალი იყო, არა, კარგად აღარც მახსოვს, იგი დაბალი იყო... თრახმა ის უნდა ითქვას, რომ მისი პირველი ნაწილი ალვიკვით როლორც დამაჯერებელი მტკიცება, რომელსაც ენაცვლება სხვა ფრახმა, თქმული ორი წლის შემდეგ — ანდა შეხედულებანი უნდა გადმოიცეს რამდენიმე პირის მიერ ერთდროულად.

იონესკოს ტექსტების წაკითხვა განუ-

ყოფელია მსახიობების მიერ სტენაზე წარმოდგენილ გმირთა სახეებისა და მკვეთრი გადასვლები, ყოველდღიური ლოგიკის დარღვევა გულისხმობს, რომ მსახიობი მაყურებელს გადაუშლის ყოფიერების ზედროულ, „ზემატერიალურ“ სიმართლეს, სადაც წარმოდგენული ან ნაკლებად წარმოსადგენი ახალ მნიშვნელობას იძენს, რამდენადაც იონესკოს პიესებში სამყაროზე მეტაფიზიკურა წარმოდგენა გზატრონებულია კონკრეტულ წარმოდგენებზე.

„სკამები“ ეს ტენდენცია ნათლად ჩანს მაშინ, როცა მოხუციები ელაპარაკებიან სტუდენტებს, ისინი იწყებენ კმათს იმაზე თუ როგორი (კარგი ან ცუდი) შვილი იყო სემირამიდა მოხუცი დედისთვის. სემირამიდა ამტკიცებს, რომ ცუდი შვილი ვიყავით (დაუფინია მომაკვდავი დედა არსში გადავადგეო).

მაგრამ, ეს აშკარა შეუსაბამობა, იონესკოს აზრით, უბრალოა. მოზოლების მოყვარულ ადამიანებს შორის არ არსებობენ უდანაშაულო შვილები, ვინაიდან ყველა გულწრფელად მოყვარული ადამიანი, არასოდეს არ ფიქრობს, რომ ყოველთვის კარგად იხდიდა მოვალეობას უფროსების წინაშე. რაც უფრო მეტად უყვართ, უფრო მეტად საყვედურობენ საკუთარ თავს, რომ თავიანთი ეგოისტური ინტერესების კარნახით უდალატეს, როცა ახლავარდები იყვნენ, ანდა ერთობ დაკავებულნი. დანაშაულის ამ შეგრძნებას არ აქარწყლებს თვით ყველაზე იდეალური ოჯახური ურთიერთობანი. ამიტომაცაა, რომ მოხუცი („სკამები“) ასე დაჟინებით იცაის თავის პიპოტატორ ვერსიას. თ-შეა იგი ცხოვრებისეულ სიმართლეს არ შეესაბამება.

იონესკოს პიესები ანარქიული ამბოხება სამყაროს პირისპირ, სადაც „რეალური“ და უცვლელი რჩება მხოლოდ მატერიალური საგნები. მაგრამ ეს საგნებიც იმის სიმბოლოებია, რაც ადამიანს ავიწროებს. პიესაში „ახალი მაცხოვრებელი“ (1953) ამ საგნებმა მთლად ბარკადებში მოაქციეს ადამიანი, სინათლის წყარო მოუსპეს, თითქმის დამარხეს კაცი. პიესაში



„მოვალეობის მსხვერპლი“ ორი მოძრაობა ასეა ნაჩვენები სცენურად: გზა მუბერტისა (იგი ხომ დაბლა ეშვება, შემდეგ მაღლა ადის, რათა ისევ ძირს დაეცეს) და, ამას გარდა ცირკულარული და პორიზონტალური (მადლენის აქეთ-იქით სიარული, როცა მას მოაქვს და მოაქვს ყავის ფინჯნები და ამ სიარულისას გზას უღობავს მუბერტს, რომელიც მის შესახვედრად ზემოდან ეშვება).

იონესკო წერდა: „მოვალეობის მსხვერპლში“ შევეცადე კომიკური ჩამხრჩო ტრაგედიაში: „სკამებში“ — ტრაგიკული — კომიკურში, ანდა, თუ გნებავთ, კომიკური დამპყრობისპირებინა ტრაგიკულისათვის, რათა ისინი ახალი თეატრალიზმის სინთეზში გამეერთიანებინა. მაგრამ ეს არ არის ნამდვილი სინთეზი, რადგანაც ეს ორი ელემენტი ერთმანეთში არ იხსნება. ისინი არსებობენ, ურთიერთს ვანზიდავენ... ორივე მხრივ უარყოფენ ერთმანეთს... ქმნიან დინამიურ წონასწორობას, დაძაბულობას“.

უკვე 50-იანი წლების პიესებში, იონესკომ მთავრებული ირაციონალური აზროვნების სივრცეში გადაიყვანა, თავად კი მეტაფიზიკური განზოგადებისკენ ლტოლვა გამოამჟღავნა. ამ პიესებში უბირატესად იმაზე იყო ლაპარაკი, რაც ძვეს საზოგადოებრივი ყოფიერების „უკან“. მაგრამ მისი ზუნების გამომსახველია. ერთი შეხედვით, ფორმით უფრო ტრადიციულ 60-იანი წლების პიესებში (ხოლო ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით, უფრო მიახლოვებულში რეალისტურ დრამატურგიასთან) ეს ტენდენცია ძლიერდება.

მან დროებით წონასწორობას მიაღწია „მარტორქაში“, რომელიც ადრინდელი პიესებისგან იმით განსხვავდება, რომ მასში სრულადაა დახატული სასიათეზი. იონესკო მალე გადაეშვა ახალ უტიდურესობაში, რითაც სახტად დატოვა ისინიც კი, რომელთათვისაც ნათელი იყო დრამატურგიის შემოქმედების ფილოსოფია. „იონესკომ რაღაც უცნაური უკუ პროცესი გაიარა — ამბობდა სარტრი — თავდაპირველად იგი იყო სანტიურესო, რადგან სცენაზე სიტუაციებს გვიჩვენებდა. ახლა იგი იყენებს მხოლოდ სიმბოლოებს, ხოლო

სიმბოლოები მე არ მინტერესებს. არ ვიცი რა დამართა, იქნებ თვითონაც არ ესმის საკუთარი თავისა და თუ ეს ასეა, ეს მისი ტრაგედიაა“.

„მეფე კვდება“, „სამაჰრო ფეხით შოსიარულე“, „წყურვილი და შიმშილი“ წარმოადგენენ „ნაწარმოებებს — ფორმულის გარეშე“. მათი შინაარსი უფრო მოუხელთებელია და უფრო მეტად აუხსნელი ვიდრე „გაკვეთილი“ ანდა „სკამები“. მოქმედება ამ პიესებში შენელებულია, მათ კონსტრუქციებზე თვითავტორიც ზოგჯერ ბუნდოვნად მსჯელობს. პიესაზე — „მეფე კვდება“ — იონესკომ თქვა: „ამ პიესაში (რახედაც მე რამდენიმე წლის მანძილზე ვფიქრობდი და რომელიც სულ რაღაც ათ დღეში დავეწერე) ტექსტის შუა ნაწილში რაღაც ტყდება, ვარდება... მთავრებული, ჩვეულებრივ, ამას ვერ გრძობს და სხვა რიტმს ეჩვევა. მსახიობი რომერ პოსტეკი ავსებდა ამ ხარვეზს. იგი მკვეთრად სწყვეტდა მეფის აგონიას. შემდეგ გვიჩვენებდა რომ მეფემ უეცრად გადაიფიქრა — არ მოვმკვდარვარო... დაიწყო ახალი პიესა და აქ „მეორე სუნთქვის“ რიტმში გაამართლა... მან თავი მოუყარა იმას, რაც გაიწვლია; მკვეთრად გამოჰყო ძირითადი მომენტები. პოსტეკმა თავისი მქალაქი სუნთქვით ტექსტის მოულოდნელი ჩაგარდნა გადაარჩინა“.

თუ იონესკოს „ანტიპიესების“ შინაარსი საკამათო იყო, სამაგიეროდ მისი „გრძელი პიესების“ (როგორც ზოგჯერ უწოდებს ხოლმე მათ ფრანგული კრიტიკა) ერთობ პრობლემატური აღმოჩნდა. ეს დრამები გაჭირვებით თუ „ჩაჯდებიან“ მთავრების ცნობიერებაში; პიესების შინაარსის გადმოცემა ფრიალ ძველდება, მათი განყენებულობის გამო. თუმცა, როგორც ცნობილია, ამ გარემოებას ხელი არ შეუშლია, რომ მისი პიესები საფრანგეთის თეატრების — თდეონის, „კომედი-ფრანსეზის“ რეპერტუარში შესულიყვნენ და მათ პუბლიკის აღტაცება გამოეწვიათ. თვით იონესკოს წარმატება, დრამატურგიული ტექსტების ზედისწერის თვალსაზრისით, ჰერადოქსალური იყო. არაფერი ამის მსგავსი და უანრობრივად

ასე რიგად განუსაზღვრელი, არც რომანტიკოსებსა და არც სიმბოლისტებს არ წარმოუდგენიათ.

ამ ვითარების ახსნა იმაში მდგომარეობს, რომ იონესკოს ბოლო პიესებში განყენებულობის მომენტი გამოდის როგორც განსაზღვრელი ესთეტიკური პრინციპისში მეტაფიზიკურადაა ახსნილი ყოფიერების, სიცოცხლისა და სიკვდილის, თავისუფლებისა და ჭეშმარიტების ცნებები. იონესკო თვალნათლივ, ანუ სცენურ სურათებში და სატექსტო, გადმოვიკვირდებით სინამდვილის ღრმად სუბიექტურ ხედვას. იგი დიდხანს ოცნებობდა თავისი ირაციონალური თეატრის შექმნაზე, ცდილობდა განეხორციელებინა „შინაგანი სამყაროს პროექცია სცენაზე“. თავისი „ოცნებებიდან და ტკივილებიდან, ბნელი სურვილებიდან და შინაგანი წინააღმდეგობებიდან“ იღებდა თეატრალურ მასალას, როგორც ამის შესახებაა ნათქვამი „ალმას ექსპროზის“ ეპილოგში. ჩვენეი შინაგანი სამყარო ექსტერიორიალურია. კადკას კვალად (კადკიანური მოტივები თავს იჩენენ „სკამებში“, „მოწოდებით მკვლელში“) თავის პიესა-ალბარებებში დრამატურგი თითქოსდა გარესსამყაროსაკენ უკუაქედებს შინაგანი სამყაროს სახეებს. იგი ქმნის ისეთ სურათებს, რომელნიც ერთდროულად შეესაბამება და არც შეესაბამება რეალურ სინამდვილეს.

მაგრამ „პროექცია“ იქმნება იმის შემთხვევით, რომ დრამატურგი თავის პიესებში გვიჩვენებს ცხოვრებისეულად ნამდვილ ეპიზოდებს, თუმცა ისინი „იკითხებიან“ და აიხსნებიან მეტაფიზიკურად.

ამის ჩვენება არ არის ძნელი. თუ შევადარებთ იონესკოს მოთხრობებს (რომელთაც ხანდახან აქვეყნებდა ავტორი თავისი პიესების შექმნიდან ორი-სამი წლით ადრე) მისივე დრამების ტექსტებთან.

თავისთავად ის გარემოება, რომ მოთხრობა „მარტორქა“ რომელიც უკვე შეიკრება მომავალი პიესის ყველა ძირითად მოკიბის, გამოქვეყნდა პიესის დაწერამდე სამი წლით ადრე, უიშვიათესი პრეცედენტი აღიქვამის სინამდვილის ისტორიისში. არცერთი ავტორი-რეალისტი (უკვე დრამატურგი) ვერ გაბედავდა თავისი მომავალი

პიესების სიუჟეტების გამოქვეყნებას, სადაც ყველა გმირი უკვე დახატული იქნებოდა, დიალოგები გაართურებული გახდიდა მათ კოლეგებისა და მეტოხველთათვის ხელმისაწვდომად. ყოველივე ეს არ აწუხებდა იონესკოს. როგორც ჩანს, მწერალი დარწმუნებული იყო, რომ მხოლოდ მას, ერთს, შეეძლო თავისი პროზაული ტექსტების სცენურად გარდაქმნა. ასეც მოხდა სინამდვილეში.

„მარტორქის“ (1957) გარდა, იონესკოს მოთხრობები „დროშა“ (1955), „მოწოდებით მკვლელი“, „სამაერო ფეხითმოსიარულე“ (1961), „თინა“ (1956) სცენური რედაქციის შესაძლებლობის არაერთი ნიშანწყალს არ შეიცავენ. სტალინური, მოკლებულნი არიან შინაგან დინამიკას, და ისევე როგორც კადკას მოთხრობები, მეტაფიზიკური არიან. ბერს. ალბათ, ისინი დუნე, ბუნდოვანი და ერთბაშად გონებაჭვრეტითად ეჩვენება.

მიუხედავად ამისა, მოთხრობების სცენური რედაქცია გვანცვიფრებს გამოშვების დროით. ყველაფერი ის, რასაც უკვე შეიცავდა იონესკოს მოთხრობები, უცებ ცოცხლდება, ხორცს ისხამს, ბრწყინავს, გვიზიდავს, უპირველესად, ნიუანსებით. თუ მის მოთხრობებში ნაკლებია „დერეზი“, პიესებში მისი სიუჟეტები შეფერულია სინაზის, იუმორის, ირონიის, სარკაზმის ნიუანსებით, რის გამოც პროზაიკოსის ყველაზე გონებაჭვრეტითი პასაჟები მიუღწევადი გახსნის უღრმესს. ამ დროს პიესების მეტაფიზიკური შინაარსი მხოლოდ ძლიერდება. „გონების თამაში“ ენაცვლება სიტყვით თამაშს, საბოლოო ჯამში იგივე ეფექტი მაინც მიიღწევა სინამდვილეში.

პიესაში „სამაერო ფეხითმოსიარულე“, უპირველესად ცოცხლდება პიესაჟი, რომელიც შექმნა ჟაკ ნოლმა ავტორის მითითების საფუძველზე, „უტრილოსა და შვალის სტილიში“ — ინჯლისის იდილიური კოხტე („რომესტორის საგრაფო“). სცენას უნდა შეექმნა სიზმარისეულის ატმოსფერო, ძირითადი მოქმედება მიმდინარეობდა უფსკრულის პირას, რომლის მიღმა მოსჩანდა აპრილის მზით განათებული პატარა სახლები. შემდგომ — დაბ-

ლობი, აყვავებული, ვარდისფერი მდგლო, ხოლო „არყოფნის საზღვარზე“ — ვერცხლის ხილი.

პიესის გმირი — ბერანჟე, დრამატურგი, რომელიც ახლა კინო-სცენარებს წერს. ცალკე სახლია განმარტოებული. ფრანგია, ცხოვრობს ინგლისელთა შორის, რომლებიც კმინიან სპექტაკლის აბსურდულ „ფონს“, რომელიც შორეულად მოგვაგონებს „ქაჩალ მომღერალ ქალს“.

პიესის დასაწყისში ბერანჟე ესაუბრება ჟურნალისტებს, რომლებიც მასთან მივიდნენ ინტერვიუს ასალეუზად. ამ დროს იგი ძალზე მოგვაგონებს ამაღელვებს ან თავად იონესკოს („ალმის ექსპროზიტი“), მაშინ, როცა პირველ რეპლიკებს წარმოსთქვამს: „არ მცალია, მუსიკე, შე აღარ ვპასუხობ ჟურნალისტების შეკითხვებს... სამუშაო მაქვს. ანდა, უფრო სწორად, მე არა მაქვს სამუშაო, მაგრამ, შესაძლოა, შე იგი მივიღო, ვინ იცის. ინგლისში ჩამოვედი ევროპიდან. რათა დავისვენო, რათა ვიმუშაო...“

მე დრო არა მაქვს, მე ვისვენებ. ჟურნალისტი. მე მინდა დაგისვით ტრადიციული შეკითხვები: როდის ვნახავთ მსოფლიო სცენაზე თქვენს შედევრს?

ბერანჟე. მე არ მინდა, რომ თქვენს შეკითხვას ვუპასუხო... იძულებული ვარ ვაღიარო, რომ ყოველთვის ვიცოდი, არაეითარი მიზეზი არა მქონია იმისა, რომ ვწერო.

ჟურნალისტი. ყველაფერი უაზრობაა, ეს ჩვენ ყველამ კარგად ვიცით.

ბერანჟე. დიახ, ეს სწორია... მაგრამ სუსტი სულის ადამიანები თავისთვის იგონებენ აქტიურობის საბაბს. იმათ ისე უჭირავთ თავი, თითქოს, ყოველივე ამის სჯერათ. „რალაცა სომ უნდა აკეთოს კაცმა“ — ამბობენ ისინი. მე მათ არ ვეკუთვნი. ადრე ჩემში იყო რალაცა აუნსნელი ძალა, რომელიც მიიძღუებდა შემოქმედს, ანდა მეწერა. მიუხედავად ჩემი უღრმესი ნიპილიზმისა. ასე გაგრძელება აღარ შემიძლია...

მცირე ხნის შემდეგ ჟურნალისტი აჯამებს საუბრის შედეგებს.

ჟურნალისტი: მე ჩავიწერე: მოქმანცველი, მოქმანცველი, მოქმანცველი...

ასეთია სპექტაკლის „პრეამბულა“, სადაც გაფრენის მონატრება (რაკილა შერანჟე უმტიციებს ირგვლივ მყოფთ, რომ ადამიანების ფრენა ბუნებრივი მოვლენაა) გამოხატავს პიროვნების განთავისუფლების იმედს. ბერანჟე-იონესკო განასახიერებს კაცობრიობის უძველეს ოცნებას პაერში ფრენაზე, რაც ისევე ბუნებრივია, როგორც სუნთქვა. ეს ის ოცნებაა, რომელიც რუმინული ფოლკლორის უძველესი თემაა. „თუკი ჩვენ არ ვფრენთ, ეს იმიტომია, რომ ავადა ვართ“ — ამბობს პიესის გმირი.

ყოფიერების მიღმა სამყაროს ხილვის შემდეგ ბერანჟე დანაღვლიანებული ბრუნდება ამ გაფრენიდან. მან ვერ ჰპოვა სამოთხე სამყაროში, ვერ დაინახა ის, რაც დანტემ — ჯოჯოხეთში (ასეთი იყო ინგლისელების ნება), ვერ იხილა აგონიზირებული მილიონები, თვალუწვდენელი ყინულეთი, დაგზნებული ხანძრები. ადამიანებს მის გასაგებად ძალა არ შესწევთ. დედამიწაზე დაბრუნებული ბერანჟე მხოლოდ ერთს ამბობს: „იქ არაფერია! არაფერია უფსკრულთა გარდა!“

რახეა აგებული მოქმედება ამ პიესაში? ძირითადად გათამამებულია ის სიტუაცია, რაშიც აღმოჩნდა გმირი. აქედან იონესკო იღებს შესაძლებელ სცენურ კოლიზიებს, რომელთა საფუძველი სრულიადაც არ არის სცენური. უსასრულოდ ესაუბრება ბერანჟე მეუღლესა და ქალიშვილს, ესება პრობლემათა ფართო წრეს, ისევე როგორც ჟურნალისტებთან საუბრისას. ეს განყენებული პიესა, ისევე როგორც აღრეული პიესები, მოციმციმე აზრს იძენს, იგი ერთდროულად მოიცავს არსებობსაც და მეორეხარისხოვანსაც. მაგრამ, რაც ძალზე — ღირსშესანიშნავია, სპექტაკლის ყველა პრობლემური შინაარსი უკავშირდება ძირითადი პერსონაჟების უაღრესად ცოცხალ და უშუალო სახეებს. ბერანჟეს მეუღლე და ქალიშვილი, ჟურნალისტი, ინგლისელთა სხვადასხვა ჯგუფები, სპექტაკლში გამოყვანილი ჯონ ბული (რაკილა ბერანჟე და მისი ოჯახი ინგლისში იმყოფება) ადამიანი ანტიმამყაროდან, აგრეთვე პერსონაჟები, რომლებიც სხვა პერსონაჟთა წარმოსახვაში ცოცხლდებიან (ბერანჟეს მეუღლის, ჟოზეფინას სიზმარი),

სახეები: მოსამართლის, ჯალათის, თეთრებში გამოწყობილი კაცი, ყველა ესენი, მაყურებლის წინაშე განსაცვიფრებელი სიცხადით წარმოსდგებიან.

იონესკო გამუდმებით ურევს ერთმანეთში მნიშვნელოვანსა და შეორეხარისხოვანს, რეალურსა და არარეალურს და ამით უფრო „სწყვეტს“ თავისი პიესების შინაარსს სინამდვილის ნაგულისხმევი სურათისგან. ერთი შეხედვით, სცენაზე სრული დომხალი მეფობს, ბერანკესა და ჟოზეფინას, ბერანკესა და მისი ქალიშვილის მართას დიალოგი „გვერდიდან“ წამოსული რეპლიკებით ირღვევა. „მოსიარულეთი“ შერწყმული „მეწყვილებული“ დიალოგები ივსება დიდ-დიდ ჯგუფებად მოსიერზე ინგლისელებისაგან ნასროლი რეპლიკებით. ისინი ერთმანეთში ლაპარაკობენ და ზოგჯერ მიმართავენ ხოლმე სპექტაკლის ძირითად მონაწილეებს.

ყველა ეს ლაპარაკი, მოგონება, „ხილვები“ სავესებით მოწყვეტილნი დროით კონკრეტისაგან, აიძულებს მაყურებელს სპექტაკლის მსვლელობისას ერთი და იგივე კითხვა დასვას: „ვინ არიან ეს ადამიანები: „უღარდელნი, საკუთარი თავით დაკავებულნი, გულუბრყვილონი, ახლომხედველნი, ასე ადვილად რომ მიდიან კომპრომისებზე?“

იონესკოს აზრით, ისინი, რასაკვირველია, შეადგენენ კაცობრიობას, რომელიც საკვირველი უღარდელობით ცხოვრობს ტრაგიკულ საუკუნეში.

ისევე როგორც მოთხრობაში, პიესაში დიდი ადგილი უჭირავს „ანტისამყაროში მოსულთა“ ეპიზოდს და ამის თაობაზე გამართულ მსჯელობას. „ჩვენი სამყაროს გადაბრუნებული მხარე არსებობს — ამბობს მოთხრობის გმირი — არის ამის დამამტკიცებელი საბუთები, უფრო სწორად, ნიშნები, რომლებიც ჩვენს მეტყველებასაც დამკვიდრებულან. ასე მაგალითად, ვამბობთ ხოლმე — „სამყარო გადაბრუნდა“ — ეს სწორედ იქიდან მოდის, არყოფნის საზღვრები შეუგრძობადია, ძალზე ადვილია მათზე გადაბიჯება“.

ყოველივე ამის ნათელ დადასტურებას ჩვენ ვხვდავთ ბერანკეს მოქმედებაში. იგი რამდენიმე სანტიმეტრით უკვე მოწყდა დედამიწას და გათანგული სიხარულ

ლით (რაც მას „შალა“ ეწევა) ირგვლივ მყოფთ აუწყებს: „მე იმას მივყავარ, მე იმას გადაყავარ“, რასაც, სხვა პერსონაჟები კრიტიკულად აფასებენ. „თანამედროვე ადამიანი გაუწონასწორებელია და ეს უკვე სარწმუნო საბუთია“ — ამბობს ეურნალისტი. ერთ-ერთი ინგლისელი კი შენიშნავს: „ეს საზიანო სიმსუბუქეა“. ჟოზეფინა აფრთხილებს მართას: „შენ არ უნდა მიბაძო მამაშენს“. მართა: „ყველა მის მიბაძვას ცდილობს. მაგრამ მათ ეს არ ძალუძთ. მამაჩემი უფრო გრაციოზულია“.

განა დარწმუნებულნი კი ვართ იმაში, რომ აქ სწორედ „მაგიურ გაფრენაზე“ ლაპარაკობენ? ხომ არ არის ეს მხოლოდ მრავალმნიშვნელოვანი ალეგორია, რომელიც გულისხმობს იონესკოს აზროვნების „მიუწვდომლობას“ და მისი მხატვრული მანერის განუმეორებლობას?

ამ პერიოდის მოგვიანო პიესის „წყურვილი და შიშხილი“ პრემიერის შემდეგ ელზა ტრიოლე თავის დიდ სტატიაში აღნიშნავდა, რომ მას უყვარს იონესკოს „გაუგებარი“ პიესები და სინანულს გამოთქვამდა, რომ „კომედი ფრანსეზმა“ მაინცდამაინც ეს პიესა აირჩია იონესკოს პირველი წარმოდგენისათვის. ელზა ტრიოლეს აზრით, დადგმის ძირითადი ნაკლოვანებანია სენტიმენტალურ-პოეტური ენა. სპექტაკლის რიტმის საგულდაგულო შენელება (მოქმედება სამჯერ უფრო სწრაფად შეიძლება რომ განვითარებულიყო) და (ესაა მთავარი), რომ პიესაში ბევრია „საერთო ადგილები“, „ლუბოკური სურათები“, ანუ ბანალობა, რასაც ასე კარგად ამასხრებდა თვით იონესკო.

უნდა ითქვას, რომ პიესა, მართლაც იძლევა განსხვავებული, ზოგჯერ კი ურთიერთგამომრიცხავი შეფასების შესაძლებლობას. ხოლო მისი მეტაფიზიკურობა მით უფროა შესამჩნევია.

„მე მცივა და მე მცხელა, მე მშიერი ვარ, მე მწყურვალ ვარ და მე არა მაქვს მადა, არაფრის გემო არა მაქვს პირში“, — ამბობს ეან-მარი მადლენი პირველ მოქმედებაში („გაქცევა“). „შენ მიჩვევი“ — პასუხობენ მას. შალენი — „ბუდეს მოვიქსოვთ, ჩავიძირებით ნალველში, გამოვიკვებებით ჩვენი სურვილებით, შევსვამთ იმედის სასმისს და აღარ

ვიქნებით მწყურვალნი. შოლოდინი —
გართობა! ის მოგონებანი, რომლებიც
შენ არ გიყვარს — შეგიძლია შეარბილო
და მათგან შექმნა სპექტაკლი. შენი სა-
სოწარკვეთა გადაქციო სევდად, ზოლო
შენი სევდა — შელანქოლიად და ამ შე-
ლანქოლით დანაყრდე. შექმენი გასული
ღამის მშვიდი აჩრდილები. დილიდანვე
სალამოს იმედი გქონდეს, ღამე კი დაე,
გესიზმრებოდე გარიგარის დღესასწაუ-
ლი, იცოდე, ისიც მოვა შენთან.

ჟანი. მე მხოლოდ სიკარიელეს ვგრძნობ
შარი-შადღენი. დამშვიდდი, შენ შე-
აუზებ ამ სიკარიელეს... (თავისთვის) ის
თავის თავს ისე რომ ხედავდეს როგორც
მე მას ვხედავ, თავი ღამაში ფიქრება. მე
მას დიდი ხანია რაც ვიცნობ, თითქმის
სამყაროს დასაბამიდან. საუკუნოდ ვარ
ძასზე გადაწული. რატომ უწოდებს იგი
ძმას შორკილებს? არაფერი სხვა არა მი-
ნდა რა, ვარდა იმისა, რომ როცა დავუძა-
ხებ, მიპასუხოს; იგი აქვეა და ეს ჩემთვის
საკმარისია... შენ აქა ხარ? სად მიდისხარ?

ჟანი. მე აქა ვარ (მიდის).

ასეთია პირველი მოქმედების რეალური
პლანი. მაგრამ ამ რეალური პლანის უკან
მეორე პლანია, მოქსოვილი მოგონებები-
საგან და ხილვებისაგან (ადელაიდის დეი-
დის სახე), ჟანისა და შარი-შადღენის ლა-
პარაკისგან, რომლის აზრი ღრმადაა ჩა-
მარხული ქვეტექსტში. პირველი მოქმედი-
ბის დიალოგებისგან და უბიზოდებისგან
მხოლოდ ერთი დასკვნის გაკეთება შეგი-
ძლია: ცხოვრება ახლოვებს ადამიანებს და
ცხოვრებაზე აშორებს მათ ერთმანეთისგან.
ბედნიერება იქცევა მახედ, თავისუფლება
— მონობად, წყურვილის მოკვლისას, ადა-
მიანს არასოდეს არ შეუძლია იგარაუდოს,
რომ „ძლომამდე“ დარწყულდება. სწო-
რედ ეს უბიძებს ჟანს ავანტურისაკენ.

ჟანი ყოველთვის სანუკვარ არსთა შეც-
ნობის „ზღორბლზე“ დგას. ეს არსი მზა-
და ყოველ ჩვენთაგანს გაუმზილოს თავი-
სი საიდუმლო, მაგრამ, ამავე დროს, სა-
გულდაგულოდ იცავს ზედროულ ჭეშმა-
რიტებას. ჟანს საკუთარი თავის რწმენის-
გან მოგვრილი ბედნიერება ეწვევა, საყ-
ვარულ არსებასთან შეხვედრას ელოდება,
თუმცა, ამ არსების აღწერა არ შეუძლია.
„ეს ყველაზე საჭირო შეხვედრაა“ —აცხა-

დებს ჟანი. იგი მომწიფდა სიყვარულისთ-
ვის. მაგრამ მუზეუმის მოსამსახურის
ტყვებით თუ ვიმსჯელებთ, ჟანიმ ისე, რომ
მან თვითონაც არ იცის ეს, უკვე გამოტო-
ვა თავისი ვადა. „სეზონი დასასრულს
უახლოვდება“ — შენიშნავს ერთი მოსამ-
სახურეთაგანი. „ახალი სეზონი იწყება“ —
ეპასუხება მეორე. „ეს მისი სეზონი აღარ
იქნება, გვიანაა, შუსიქა...“

ასე პასუხობს იონესკო შეკითხვაზე სიყ-
ვარულთან „მიახლოების“ მაქსიმალურ
შესაძლებლობათა გამო.

ბანალური სიცხადის პოზიციიდან მუ-
ზეუმის თანამშრომლები მძაფრად ჰკიცხა-
ვენ ჟანს. „ამ ნაძირალას, ყველაფერი
სურდა“ — ამბობენ ისინი. „ნახეთ რა წი-
ნააღმდეგობაა მის გონებასა და გულს? რის-
რის? მას არ სჯერა იმისა, რაზეც ფიქ-
რობს და არ ფიქრობს იმაზე, რისიც სჯე-
რა“ „როცა იმედი ფერმკრთალდება ყვე-
ლაფერი იცვლება — ამბობს ჟანი — ჩემი
კუჭი — უძირო ჭაა. პირი ჩემი... წყურ-
ვილი და შიმშილი, წყურვილი და შიმში-
ლი... სად ვიპოვო მიწა, რომელიც მაგა-
რ იქნება, წყალი, რომელიც არ სწვავს,
მოგონებანი, რომლებიც გვკურნავენ, ბუ-
ჩქი, რომელსაც ეკლები არ ასხია“. ჟა-
ნის ყვირის: „სადა ხარ? მეჩვენე ჩემს ღამე-
ში, შენ, ცოცხალი, აყვავებული, ნაზი,
ენებიანი, დაქანცული!“ — მისი ხმა
წყდება...

მესამე მოქმედება პიესისა „კეთილი
სასტუმროს შავი მესა“. აჯამებს ჟანის
ძიებებს, მაგრამ, რასაკვირველია, საქმე
ქნება ადამიანური გამოცდილების შედეგ-
ებს — საერთოდ. „სკამების“ მოხსენ-
ების დარად, ჟანი ცარიელი ხელებით მივი-
და აღსარებისათვის საბაბლოში, ბერებთან
რომლებიც სინამდვილეში ღმერთს უა-
ყოფენ და ამავე დროს არიან დოგმატიზ-
მის, ინკვიზიციის, მკრეხელობის განსა-
ხიერებანი. საბაბლოში ჟანი რწმენას პ-
რავებს. ბერები ისე ეკითხებიან მას — რო-
გორ იცხოვრე აქამდეო, რა გზებით
იარეო, რა ნახეთ, რომ ჟანის საბოლოო
აერევა გზა-კვალი.

„რა ნახეთ, რა გაიგონეთ?“ — ეკი-
თხებიან ბერები. „ადამიანები... სახლები...
ადამიანები... ადამიანები... მძლეობები...
ხეები“ — იგონებს დაბნეული ჟანი. „რა

ხეები? — „სხვადასხვანაირი“ — „აყვავებულნი?“ — „ღიას, აყვავებული და უყვავილოც; ღიას, ღიას! მე ვნახე გზის პირას აყვავებული ხეები. მე ვნახე... ბავშვები“ — „რას აკეთებდნენ?“ — „ჩანთები მოჰქონდათ, სკოლაში მიდიოდნენ. სკოლიდან ბრუნდებოდნენ... ბევრი ბავშვია. ქერები, წაბლისფერები...“

ჟანის ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებანი ზედაპირულნი აღმოჩნდნენ. იგი გზაში იყო, იგი ისე მიისწრაფოდა მიზნისაკენ, რომ დრო არ რჩებოდა აქეთ-იქით ყურებისთვის. ჟანის მიზანი იყო აბსტრაქტულად გაგებული თავისუფლება, მაგრამ, როგორც შაფერი წინასწარმეტყველებდა, ამ გზას დამდგარი ჟანი აღმოჩნდა ამქვეყნად არსებულ ყველაზე უარეს ციხეში, გამოუფალ ჩიხში, რადგან ეს ბერები არასოდეს არ გაუშვებენ. ჟანს ხომ არაფერი აბადია მათი სტუმართმოყვარეობის გადახდისათვის — ამ უდარდელი მოგზაურის ჯიბეში მხოლოდ გზის მტვერია...

ჟანს კი უნდოდა წასვლა, მაგრამ ძაბა — ტარაბა, რომელიც მის დაკითხვას ხელმძღვანელობს, სპექტაკლით გართობას სთავაზობს. მრავალრიცხოვანი საქმე იკავებს ყველა შვერილს. ჟანი, მარტოდმართო ზის სცენის თავზე ამაღლებულ მოედანზე. გამოჩნდება გალიაში გამოშვებული ორი კლოუნი — ტრიპი და ბრესტოლი, იწყება სასამართლო. ორივე კლოუნი თავისუფლებას ითხოვს. ტარაბა განუმარტავს ჟანს: ასეთ ვითარებაში ყველა ერთსა და იმავეს ლაპარაკობს. „როგორც კი ციხეში მოხვდებიან, მაშინვე ითხოვენ გაშვებას. თავისუფლება უნდათ, ეს თავისუფლება კი წარმოსახვითია“. სიბნელეში დანთქმულ სცენაზე ისმის საათების რეკის ხმა. ყოველი მათი დარტყმა კლოუნების ტაფევას გვახსენებს — ეს ტანჯვა — მოლოდინისაა (გავიდა რამდენიმე ღამე, შეიძლება კვირაც კი); ნაცრისფერი ქვა, რაზედაც ჟანის საგარძელი დგას, შავ, მასიურ ჯაჭვზეა დაკიდებული. უსასრულო დისკუსია თავისუფლებაზე, სიკეთეზე, რწმენაზე, დოკუმენტზე, ზნეობრივ აკრძალვებზე, ცრუ რწმენებზე კვლავ გრძელდება. ჟანს სტანჯავს ეს დამამცირებელი, სასტიკი სპექტაკლი. ტარაბა ამშვიდებს და ამხნევებს მას: „წინ კიდევ ოცდაცხრა ეპი-

ზოდია... რას იტყვით, კარგი მიზნისაკენ ბია? ეს ტოტალური, ფართო სუნთქვაზე აგებული სპექტაკლია. დასასრულს არ გვეჩვენებენ. მაგრამ თუ თქვენ მოითხოვთ...“

როგორც ეს ხშირად ხდება იონესკოს პიესებში, ავტორის სხვადოქმის „მრავალფენოვნება“ და მოგონილი მრავალმნიშვნელობა მაყურებელს სრულიად სხვადასხვა აზრს აღუძრავს.

„სპექტაკლის“ ძირითადი თემა უკავშირდება პიროვნების სოციალურ დამოკიდებულებას. იონესკოს ძირითადი თეზისი არსებითად სწორია: საზოგადოებისგან პიროვნების აბსოლუტური თავისუფლება შეუძლებელია. მაგრამ ჟანი, ისევე როგორც იონესკო, მომხრეა თავისუფლების ინდივიდუალისტური გაგებისა, მაშინ როცა მათი ანტიპოდი ტარაბა, თავის მხრივ, ამხნევებს თავისუფლების გაგებას. ქადაგებს საკანგებოდ დამახინჯებულ აზრს, რომ თავისუფლება საერთოდ წარმოადგენს ცნობიერების ფიქციას. როგორც ელზა ტრიოლე განმარტავს, ჟანი მსხვერპლია იმ „სულიერი შანტაჟისა, რომელიც მის მიმართ ტარდებოდა“. მაგრამ, აქვე დასძინს მწერალი ქალი „მაგრამ მე არ შემიძლია დაგარწმუნოთ, რომ ზუსტად მივყვები ავტორის აზრებს“.

მოულოდნელად საბატოს ღობის მიღმა გამოჩნდება მარი-მადლენი და უკვე დაქალებული ჟანის ქალიშვილი (ასლა იგი 15 წლისაა). ჟანს სურს ანგარიში გაასწოროს ბერებთან, მაგრამ იძულებულია თავისი შრომით („სულიერ ძმებს“ საშველი უნდა მიაწოდოს. სხვათა შორის, მას უკვე „ძმას“ უწოდებენ) ანაზღაუროს დანახარჯი. ჟანი ავსებს ძმების თეფშებს: ფრთხილად, სამს, ექვს, ცხრას... „როდის შემიძლია წავიდო? მერქარება“ — მიმართავს ტარაბას. „მიანგარიშეთ, რამდენი წამი, რამდენი წუთი უნდა დავრჩე აქ?“ „თქვენ გსურთ წუთებში გაიგოთ რამდენი გმართებთ ჩვენი?“ ჟანი სდუმს. თავზე ახურავენ ჩაჩს. „ეს იმიტომ, რომ საშხარეულოს სუნი თმებში არ გავიჯდეთ“ — უხსნიან მას. ჟანი გააყვირის ღობის მიმართულებით „მე თქვენ გეტყვით თუ რამდენი საათის შემდეგ დამელოდოთ კარებებთან და ფანჯრებთან... დამელოდეთ გზებზე. დამელოდეთ სახლე-

ბში. მოიცადეთ. ნურსად წახვალთ, მსურს რომ დაგინახოთ, დაიცადეთ, დაიცადეთ. ასლა მე ინსტრუქტაჟს ჩამიტარებენ“.

შესამე ძმა. აბა, მამიკო, შეასრულე ჩვენნი სამსახური...

ტარაბა (მოანგარიშეს). შეატყობინეთ მაგას საათების რაოდენობა.

მარი-შადლენი. ჩვენ აქა ვართ.

მართა. გელოდებით.

მარი-შადლენი. გელოდებით. იცოდე, ჩვენ შენ გელოდებით... ეს მოგეხმარება...

ჟანი. მართალია. ეს მე მომეხმარება, მჯერა. უარესი რამეებიც გადამიტანია. ეიმედოვნებ, ეს ყველაფერი დამთავრდება.

ლობეზე მიყუდებულ დაფაზე „შესამე ძმა“ ცარციტ წერს: 1-7-3-6-9-მ... ძმები გუნდურად იმეორებენ ციფრებს... ციფრები უსახლეროდ იზრდება. ტარაბა ხმამაღლა კითხულობს მათ. ჟანი წვნიამს ასხამს თეფშებზე და ისიც იმეორებს ციფრებს. ჟანის მოძრაობის რიტმი სულ უფრო და უფრო იზრდება.

ხმამალალ თვლას სცენაზე მოჰყვება საათების რეკვის ხმები. უცნაური შესაა... კაცს შარხავენ თუ ხელახლა იზადება იგი?.. იონესკო პასუხს მაყურებელს ანდობს.

რაოდენ პარადოქსალურიც არ უნდა იყოს ეს, იმავე კრიტიკოსებმა, რომლებიც თავს ესხმოდნენ იონესკოს მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, ერთსულოვნად უპასუხეს ამ კითხვებზე სპექტაკლზე პირველსავე გამოსმაურებაში.

„წყურვილი და შიმშილი“ — თავისუფალი ნაწარმოებია, სავსე და ლამაზი... სახეთა პირდაპირ გადმოცემაში ტრანსფორმირებულია საუკუნის უღრმესი საწყხარი, რომელთა სტოგმატებს ავლენს კიდევ ბიესა. ესაა დიდი ბაროკალური დრამა, სადაც სახუმარო ჟანრიდან გადადიხარ ტრაგეკულზე, ყოველდღიურობიდან — მარადიულზე. ეს ნაწარმოები სულს შემძვრელია, სუფთაა, შობილია პატრიოსანი ინტელექტუალობისაგან“ („ლე ლიტერერ“).

„რა შეიძლება ითქვას რობერტ ჰიშზე? ამ გამოჩენილმა არტისტმა მიიღო როლი, რომელიც მის ნიჭიერებას შეესაბამება. მან მხოლოდ კმაყოფილება, სიხარული და ბედნიერება მოგვიტანა. ყველაფერი, რასაც ის ლაპარაკობს და აკეთებს, ყველაფერი, რასაც მიმიკით გადმოგვცემს, გვიჩვენებს მის ამაღლებულობას, მისი შესაძლებლობების სიდიადეს და განსაცვიფრებელ გულისხმიერებას“ („ფიგარო“).

მარკ-ბრიუ წერდა „კანდიდიში“: „...ჟანი — ბავშვია, რომელიც მიდის ლამეში და უსტეენს, რათა შიშს სძლიოს. იგი ტირილს აპირებს. იგი ტირის, მაგრამ მინც წინ მიდის. მიდის სინათლისკენ, მზისკენ, რაღაც ძალზე შორეულისკენ და ძალზე ახლობელისკენ, იმისკენ, რაც სულ მუდამ იმალება“.