

საბჭოთა აბსურდი

აბსურდი, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრი, აღმოცენდა მეოცე საუკუნის 50-იან წლებში. ამას ხელი შეუწყო, როგორც ახალმა ფილოსოფიურმა მიმართულებებმა, კერძოდ ეგზისტენციალიზმმა, “სიცოცხლის ფილოსოფიამ“, ასევე იმ ეპოქაში ორ მსოფლიოომგამოვლილ ევროპაში ფენომოკიდებულმა ნიჰილისტურმა განწყობამაც. აბსურდის დრამის მთავარი ფუნქციაა გამონახოს რწმენადაკარგული, აუხსნელ, ირაციონალურ სამყაროსთან პირისპირ დარჩენილი ადამიანის ტრაგიკული და გამოუვალი მდგომარეობა. ისეთ სამყაროში, რომელსაც არ აქვს საზრისი, არ არის სწორად მოწყობილი და სადაც “ღმერთი მკვდარია“, ადამიანი საკუთარი თავის ანაბარაა მიტოვებული. ის დაუსრულებელი ტანჯვისთვის არის განწირული. ამ ყოველივეს სცენაზე გადმოსატანად აბსურდისტმა დრამატურგებმა შეიმუშავეს ხერხები, რომელთაც ტრადიციული თეატრის პრინციპები მნიშვნელოვნად შეცვალეს.

პირველ რიგში, ახალი თაობის დრამატურგებმა, ეჟენ იონესკომ, საბუღალტრო ბეკეტმა, არტურ ადამოვმა, ჟან ჟენემ უარი თქვეს რეალიზმზე, რომელსაც სინამდვილის ასახვაზე გააჩნდა პრეტენზია. ისინი, ამის საპირისპიროდ, შეეცადნენ, თავიანთი პიესები ობიექტური რეალობისთვის რაც შეიძლება მეტად დაეშორებინათ. მათ დაარღვიეს ობიექტური დროისა და სივრცის მახასიათებლები, განსაკუთრებით დიდი ირონიით იყვნენ განწყობილი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების, სამყაროსეული კანონზომიერებების მიმართ. შეუძლებელია საბუღალტრო ბეკეტის, ეჟენ იონესკოს პიესების გააზრება ლოგიკის გზით. იონესკოს აზრით, რეალიზმი არის უბრალოდ ერთ-ერთი მხატვრული ხერხი სათქმელის გამოსახატად და მეტი არაფერი. მას სინამდვილის ობიექტურ ასახვასთან საერთო არაფერი აქვს. ამ საშუალებით კი ავტორები მკითხველს (მაყურებელს), ამა თუ იმ იდეოლოგიას ახვევენ თავს. აქედან გამომდინარე, ნებისთი თუ უნებლიედ, ატყუებენ მათ, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ თავად ავტორები გულწრფელნი არიან: *“რეალისტური თეატრის კიდევ ერთი ნაკლი ისაა, რომ ის იდეოლოგიურია, ეს არის ვარკვეულწილად მატყუარა, არაკეთილსინდისიერი თეატრი. არა მხოლოდ იმის გამო, რომ უცნობია რა არის რეალობა, არც მართო იმიტომ, რომ არც ერთ მეცნიერს არ უთქვამს, რას ნიშნავს “რეალური“, არამედ, რადგან რეალისტი ავტორი მიზნად უსახავს თავს, რაიმე დაამტკიცოს, გადაიბიროს ადამიანები, მაყურებელი, მკითხველი იდეოლოგიის სახელით, რითაც ავტორს სურს ჩვენი დარწმუნება.“* (იონესკო. 1988: http://ec-dejavu.ru/a/Absurd_b.html).

ფაქტობრივად, იონესკო რეალიზმს პროპაგანდულობაში ადანაშაულებს (საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ საბჭოთა კავშირში, ოფიციალური იდეოლოგია მეოცე საუკუნის თითქმის ყველა ევროპულ ლიტერატურულ მიმდინარეობას ებრძოდა, სამაგიეროდ აქ ხელოვნურად შეიქმნა ე. წ. “სოციალისტური რეალიზმი.“ მისი საშუალებით ავტორებს “საბჭოთა “სინამდვილე“ უნდა გადმოეცათ. ამ ტიპის ლიტერატურას მხოლოდ პროპაგანდისტული ფუნქცია ჰქონდა). აბსურდისტმა ავტორებმა თავიანთ პიესებში, რაციონალური, ლოგიკური აზროვნებისადმი ირონიული დამოკიდებულებით, ისინი ობიექტურ სინამდვილეს დააშორეს და ნახევრად ზღაპრულ სამყაროს დაამსგავსეს, სადაც ყველაფერი შეიძლება მოხდეს. კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი სიახლე, რითაც აბსურდის თეატრი განსხვავდება ტრადიციული თეატრისაგან, არის ენის, მეტყველების ფუნქციის დაკნინება. სწორედ ენაა ის უმთავრესი იარაღი, რასაც ტრადიციული თეატრი იყენებს და ეყრდნობა. თუ აქამდე სიტყვების საშუალებით გადმოიცემოდა, ესა თუ ის, “ჭეშმარიტება“, ახლა მას უკვე აღარ შეუძლია ამ ფუნქციის შესრულება. სწორედ ესაა ერთ - ერთი მთავარი მიზეზი, რის გამოც აბსურდის თეატრს ანტითეატრსაც უწოდებენ. აქ ენა აღარ არის კომუნიკაციის საშუალება. ის ინფორმაციის გადაცემასაც ვეღარ უზრუნველყოფს. პერსონაჟები მეტყველებენ არა იმიტომ, რომ ერთმანეთს გააგებინონ რისი თქმაც სურთ, არამედ მხოლოდ ირგვლივ გამეფებული სიცარიელის შესავსებად. მათ შორის დიალოგი

ვერ მყარდება. თვითოეული მათგანი წარმოთქვამს “მონოლოგს“, რომელსაც “მოსაუბრე“ არც კი უსმენს. სწორედ ასეთია სამუელ ბეკეტის პიესის “გოდოს მოლოდინში“ პერსონაჟთა მეტყველება. “დიאלოგი არ არის“ (ბეკეტი) (ბაქრაძე. 1972: 207). ეფენ იონესკო კიდევ უფრო შორს მიდის: ჩვეულებრივი საუბარი აღარ შეიძლება მიმდინარეობდეს პერსონაჟებს შორის, რადგან ჩვეულებრივი სიტყვებითა და დიალოგების საშუალებით აღდება სამყაროს ხედვის ესა თუ ის კონცეფცია. საუბარი, მეტყველება უნდა დაიშალოს. იონესკო თავის პიესებში მიმართავს ტავტოლოგიებს, წინააღმდეგობრივ ფრაზებს, გაურკვეველ ბგერებსა და შეუსაბამო გამოთქმებს, რაც უმეტესად სიცილს იწვევს მაყურებელში. ამ კუთხით განსაკუთრებით საინტერესოა მისი პიესა “მელოტი მომღერალი ქალი“, რომლის მიმდინარეობისას ნელ - ნელა უფრო და უფრო გაუგებარი ხდება მოქმედ გმირთა მეტყველება. ფინალში კი ის იმდენადაა დანაწევრებული, რომ არა მარტო მათ მიერ გამოყენებული ფრაზებია შეუსაბამო და გაუგებარი, არამედ თავად სიტყვები და შესტებიც კარგავენ მნიშვნელობას (ყოველივე ამის გამო პიესა შეიძლება დადაინჰმთანაც დავაკავშიროთ). სიტყვა ანუ აღმნიშვნელი აღსანიშნს აღარ შეესაბამება. ეს ერთ - ერთი ხერხია, რისი წყალობითაც ენა კარგავს თავის ძირითად ფუნქციას. ახლა უკვე არა მარტო პერსონაჟებს არ ესმით ერთმანეთის, არამედ კომუნიკაცია ირღვევა მაყურებელთანაც. სიტყვები სასცენო საგნებად იქცევა და მოქმედი გმირები მათში იკარგებიან. იდეოლოგიაც თავისთავად კოლია, ნიშანია, რომლისთვის მნიშვნელობის გამოცლა უკვე არის მასზე დარტყმა, ამ შემთხვევაში ხომ ის გაუგებარი გახდება. ხელში შეგვრჩება ცარიელი სიტყვები, ლოზუნგები, რომელსაც უკვე აღარაფრის გამოხატვა აღარ შეუძლიათ. ტოტალიტარული სახელმწიფოც უმეტესწილად ასეთ ლოზუნგებზე დგას. ამ ფაქტს ხაზს უსვამს ჯორჯ ორუელი თავის “ცხოველების ფერმაში“, სადაც ცხოველთა ლოზუნგი “ოთხი ფეხი კარგია ორი ცუდი“, რასაც ცხვრები განუწყვეტლივ იმეორებენ, ნელ - ნელა კარგავს თავის მნიშვნელობას და ჰაერის რხევად იქცევა, რომელსაც განსხვავებული აზრის გადაფარვის ფუნქციაც აქვს. აბსურდის თეატრში ენობრივ პრობლემასთან დაკავშირებით შეუძლებელია ყურადღების მიღმა დარჩეს ის ფაქტი, რომ სამუელ ბეკეტიც, ეფენ იონესკოც და არტურ ადამოვიც, თუმცაღა თავიანთ პიესებს ძირითადად ფრანგულ ენაზე წერდნენ, არც ერთისთვის ფრანგული ენა არ ყოფილა მშობლიური (ს. ბეკეტი - ირლანდიელია, ე. იონესკო - რუმინელი, ხოლო ა. ადამოვი - რუსი). ეს ფაქტიც, გარკვეული თვალსაზრისით, შეიძლება აბსურდის კიდევ ერთი გამოვლინებადაც ჩავთვალოთ და დავაკავშიროთ კომუნიკაციის პრობლემასთან, რასაც მათ პიესებში უდიდესი მნიშვნელობა გააჩნია.

ყოველივე ეს: “მეტყველების კრიზისი“, გამოხატვის რეალისტურ ხერხებზე უარის თქმა, ლოგიკური აზროვნებისადმი, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებისადმი უნდობლობა და გროტესკული დამოკიდებულება გასაგებს ხდის იმასაც, რომ პიესებში მოქმედება უკიდურესადაა შეზღუდული. თითქოს ყველაფერი შეჩერებულია. სამუელ ბეკეტის პიესებში დროც, ფაქტობრივად, უძრავადაა გაყინული. საერთოდ დროის მდინარეებს განსაზღვრავს ის, თუ რამდენადაა მოვლენებით დატვირთული ესა თუ ის მონაკვეთი. თუმცა ბეკეტი მიზანმიმართულად ქმნის სცენაზე სიცარიელის შეგრძნებას (დეკორაციები ყველა მის პიესაში მინიმალისტურია), სიცარიელეა ასევე პერსონაჟთა მეტყველებაშიც და შინაგან სამყაროშიც. მოქმედების კიდევ უფრო შენელებისთვის ავტორი თავის პერსონაჟებს ხშირად გადაადგილების საშუალებასაც კი უზღუდავს: თითქმის ყველა მათგანს რაღაც ფიზიკური ნაკლი აქვს, ზოგი ნაკვის ყუთში ზის („თამაშის დასასრული“), ზოგი მიწაშია წელამდე ჩაფლული („ბედნიერი დღეები“). ამით ბეკეტი ადამიანური არსებობის უსუსურობაზე მიანიშნებს. ავტორი ადამიანს ამოუხსნელ, აბსურდულ სამყაროსთან პირისპირ სრულიად მარტო ტოვებს.

აბსურდის თეატრის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი განმეორებაა. პიესებში არაერთხელ მეორდება სიტუაციები, დიალოგები, შესტები. ისინი ციკლებადაა დაყოფილი. ესაა ერთ - ერთი მძლავრი იარაღი, რომლის საშუალებითაც მკვეთრად ესმება ხაზი იმას, რომ ადამიანური არსებობის გამოუვალი მდგომარეობა, აბსურდულობა, რაც მათ პიესებშია გადმოცემული, არ არის ერთჯერადი სიტუაცია, რომელიც ჩაივლის, არამედ ყველაფერი განუწყვეტლივ მეორდება და დასასრული არ უჩანს. ერთადერთი გამოსავალი მხოლოდ სიკვდილი თუ იქნება (ბეკეტის პერსონაჟებისთვის ესეც კი სანატრელია). აბსურდის თეატრისთვის არაა დამახასიათებელი პერსონაჟების ფსიქოლოგიური სიღრმისა და სირთულის წარმოჩენა. მათი ცნობიერებაც ისეთივე დანაწევრებულია, როგორც მათივე

მეტყველება. ის ფაქტი, რომ აბსურდის თეატრის ერთ - ერთი უმთავრესი მიზანი ნებისმიერი იდეოლოგიისაგან გათავისუფლება და მასთან ბრძოლაა, თავად ეყენ იონესკოც აღნიშნავს. არ უნდა იყოს გასაკვირი, რომ მისეული ენა და ხერხები საბჭოთა ტოტალიტარული იდეოლოგიის წინააღმდეგაც გამოიყენებოდა. აბსურდი საბჭოთა მწერლებისა თუ რეჟისორებისთვის პროპაგანდასა და შიშზე დამყარებული სახელმწიფოს მიერ გაყალბებული სინამდვილის პაროდირებისა და მხილების ერთ -ერთ გზად იქცა. ამისთვის აქტიურად გამოიყენება აბსურდის ისეთი მნიშვნელოვანი მახასიათებლები, როგორცაა არშემდგარი კომუნიკაცია, გროტესკი და პაროდირება, სიუჟეტისა და ფსიქოლოგიზმის არქონა, აზრს მოკლებული დიალოგებისა და ჟესტების ხშირი, უცვლელი განმეორება, ავტომატიზებული, პერსონაჟთა მექანიკური მოქმედებები და მეტყველება.

ცისფერი მთები

აბსურდის, როგორც იდეოლოგიური ბრძოლის საშუალებად გამოყენების ერთ -ერთი ყველაზე კარგი მაგალითია რეზო ჭეიშვილის მოთხრობის მიხედვით, ელდარ შენგელაიას მიერ 1983 წელს გადაღებული ფილმი “ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“. ფილმში გადმოცემულია საბჭოთა დრომოჭმული სისტემა და ფუნქციადაკარგული საზოგადოების აბსურდული, ყოველგვარ აზრს მოკლებული არსებობა.

საზოგადოდ, კინოს ნაკლებად შეუძლია აბსურდის ენის მთლიანად შეთვისება, ეს უფრო კარგად თეატრში ხერხდება, რადგანაც ის მთლიანად პირობითობაზეა დამყარებული და რეალობის უტყუარი ასახვის პრეტენზია არ გააჩნია. კინოს მთავარი მისწრაფება მაყურებელში რეალობის ილუზიის შექმნაა. მან ეკრანზე მიმდინარე მოვლენების ნამდვილობა უნდა დაიჯეროს. “ლუმიერების პირველი კინოსეანსებიდანვე ცხადი გახდა, რომ კინოხელოვნება დამაჯერებლად ქმნის ავტორსა და მაყურებელს, ეკრანულ და რეალურ სამყაროს შორის არსებული ზღვარის მოსპობის ილუზიას.“ (გვანარია. 1985: 9). იური ლოტმანი წერს: “რეალურობის შეგრძნება“ იმას ნიშნავს, რომ რაც არ უნდა დაუჯერებელი რამ ხდებოდეს ეკრანზე, მაყურებელი ამისი მოწმე, მონაწილე ხდება. აქედან გამომდინარე, ის აცნობიერებს რა მომხდარის ირეალურობას, ემოციურად მაინც სინამდვილედ აღიქვამს მას“ (ლოტმანი. 1973: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt>). მიუხედავად ამისა, “ცისფერ მთებში“ მრავლად არის აბსურდის ენის ელემენტები. მართალია აბსურდის ჟანრი რეალობას უარყოფს, მაგრამ ეს ის შემთხვევაა, როცა ფილმში გადმოცემული მხატვრული სინამდვილე სავსეა გადაჭარბებებით, ობიექტური რეალობის მახასიათებლების რღვევით, პერსონაჟთა მეტყველების, მათ შორის კომუნიკაციის მოშლით, მექანიკური მოქმედებებით და აბსურდის სხვა ელემენტებით, თუმცა ეს მაინც არაა რეალური ისტორიული კონტექსტიდან მოწყვეტილი. საბჭოთა კავშირის მოქალაქეებს სინამდვილეშიც ხშირად უხდებოდათ მსგავს დაწესებულებებთან ურთიერთობა. ეს ის შემთხვევაა, როცა რეალობა უკვე ჰგავს აბსურდს და მასში განსაკუთრებული ბუნდოვანების შეტანა აღარაა საჭირო. ელდარ შენგელაია ამ ფილმზე საუბრისას აღნიშნავს: “შემოქმედებისთვის ყველაზე დიდი ბიძგი ჩვეულებრივი ყოფა და ცხოვრებაა. ყველაფერი იმ რეალობიდან მოდის, რომელიც ჩვენს გარშემოა. საბჭოთა ყოფა დიდად არ განსხვავდებოდა იმ აბსურდისგან, რაც ეკრანზე ავსახეთ. ჩვენ მხოლოდ ვითარების ოდნავი უტრირება მოვახდინეთ.“ (ინტერვიუ ელდარ შენგელაიასთან. 24 საათი 25.04.10 <http://24saati.ge/index.php/category/news/2010-04-25/5793>). ერთ - ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რაც აბსურდთან ანათესავებს “ცისფერ მთებს“, არის დროისა და სივრცის საკითხი. ფილმში აღწერილი დაწესებულება ერთგვარი ჩაკეტილი სივრცეა, სადაც დრო არ მიედინება. მართალია შენობის გარეთ ის ჩვეულებრივ გადის, ფანჯრიდან ვხედავთ, რომ ერთმანეთს ცვლის წელიწადის დროები, თუმცა ეს ყველაფერი შენობის შიგნით არ იგრძნობა. აქ ყველაფერი ერთ მომენტშია გაჩერებული და არაფერი იცვლება: სწორედ ამის გამოა, რომ არავინ კითხულობს სოსოს “ცისფერ მთებს“, იროდიონი ვერ მიდის შეგულებლაში, არ გააქვთ გრენლანდიის პეიზაჟი და ა. შ. ყოველ ჯერზე ყველაფერი ხელახლა იწყება. მართალია პერსონაჟები არ არიან ჩაკეტილები, ისინი დაუბრკოლებლად ტოვებენ შენობას, მაგრამ ამ ჩაკეტილობის განცდას სწორედ დროის უძრაობა ქმნის. მართალია მოტობურთის მოედანი, ისევე

როგორც “გაუთავებელი ბანკეტები“, სადაც ყოველდღიურად მიიჩქარის დირექტორი - ბატონი ვაჟა, შენობის გარეთ მდებარეობს, მაგრამ ყველაფერი ეს იმ აბსურდის გაგრძელებაა, რასაც დაწესებულებაში ვხედავთ. ეს გასაგებიცაა, რადგან ფილმი ერთი რომელიმე ორგანიზაციის კრიტიკა კი არაა, არამედ ის ერთგვარი პაროდიაა საბჭოთა ჩაკეტილ საზოგადოებაზე. (მსგავს ხერხს იყენებს ესპანელი რეჟისორი ლუის ბუნუელიც თავის ფილმში “გამანადგურებელი ანგელოზი“, სადაც მოჯადოებული სახლიდან, თუ ეკლესიიდან გამოსვლა არ ნიშნავს გათავისუფლებას, ვინაიდან გარეთაც ზუსტად ისეთივე ქაოსია, როგორც შენობაში). დროსთან მიმართებით, საინტერესოა თავად რეზო ჭვიშვილის ტექსტი, სადაც დროის დაზუსტებასთან დაკავშირებით, მინიშნებაც კი არ არის, დიალოგები, თხრობა მიედინება უწყვეტად (თითქოს მთელი მოქმედება ერთ დღეში, უწყვეტად ხდება), მკითხველი მხოლოდ დიალოგებიდან იგებს, რომ უკვე წელიწადის დროც კი შეცვლილა.

“ცისფერ მთებში“ განსაკუთრებით დიდ დატვირთვას იძენს აბსურდისთვის ნიშანდობლივი ისეთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი, როგორცაა კომუნიკაციის არარსებობის პრობლემა. ისევე როგორც აბსურდის თეატრში, აქაც პერსონაჟები უმიზნოდ, მხოლოდ იმისთვის საუბრობენ, რომ რაიმე თქვან, გაიგონონ საკუთარი ხმა და არა იმიტომ, რომ დიალოგი შედგეს. ამის ერთ-ერთი ყველაზე კარგი მაგალითია დირექტორის, ბატონი ვაჟას მეტყველება, რომელიც, ფაქტობრივად, არ უსმენს მოსაუბრეს (ამ შემთხვევაში სოსოს), ის მხოლოდ დაზვიადებულ ფრაზებს იყენებს: “-სამი წელია, სიცარიელეში ვარ, ბატონო ვაჟა”- მიმართავს სოსო დირექტორს, რათა თავისი სულიერი მდგომარეობა გადასცეს.

“-რა თქვი, რაში ვარო?”- თან ტელეფონით საუბრობს ბატონი ვაჟა.

“-სიცარიელეში...“

“-ძალიან კარგი!“ - მექანიკურად პასუხობს და ტელეფონით ლაპარაკს განაგრძობს.

კომუნიკაციის პრობლემა არა მარტო ამ კონკრეტულ შემთხვევაშია საგულისხმო, არამედ მთელი ნაწარმოები (ფილმი) სწორედ ამ პრინციპზეა აგებული. განსაკუთრებით ფილმს კომიკურობას მატებს უცხო ენების – გერმანულის და ფრანგულის შემოტანაც. არც ესაა, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი. გერმანულად საუბრობენ ბელა და მისი პატარა გოგონა, რომელიც ენას სწავლობს, ფრანგულს კი შუქრი გამელაური ეუფლება. ერთ ეპიზოდში კი ყველანი ფრანგულად მრტყველებენ, მათ შორის მოტობურთის ფედერაციის წარმომადგენელი არტემ ჩაჩანიძეც კი, რაც განსაკუთრებით კომიკურად აღიქმება.

კოლაჟებად დაყოფილი, არაფრისმთქმელი დიალოგების, მექანიკური მეტყველებისა თუ მოქმედებების, კომუნიკაციის რღვევის ფონზე, განსაკუთრებით კომიკურია ის ფაქტი, რომ ამ დაწესებულებაში მომუშავეთა მთავარი ფუნქცია სწორედ ლაპარაკი, ლიტერატურული ნაწარმოებების განხილვაა. ამის შესახებ თავადვე ამბობს ლიფტში გაჭედილი ბატონი ვასო:

“-სხვათა შორის ჩვენი სიტყვა იწერება, ლაპარაკში ხელფასს გვაძლევენ!

“-პრემიასაც!“- ამბობს გრიშა.

აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ ამ ადამიანებს დაკარგული აქვთ ფუნქცია და ყოველდღიური უაზრობით არიან დაკავებულნი. აქ საკუთარ დანიშნულებას არავინ ასრულებს (ეს ყოველივე, რა თქმა უნდა, ენათესავება აბსურდის თეატრის პერსონაჟებს, რომელთაც დაკარგული აქვთ საკუთარი ადგილი სამყაროში). ერთადერთი, ვინც ავტორთა ხელნაწერებით არის დაინტერესებული, მღებავი მიხოა, რომელსაც ეს საქმე სრულებით არ ეხება. ფილმში ფუნქცია არა მარტო პერსონაჟებს აქვთ დაკარგული არამედ საგნებსაც. აქ ყველაფერი ცუდად მუშაობს: გაუმართავია ლიფტი, ტელეფონი, არ იღება ფანჯრები და ა. შ. პერსონაჟები ბიუროკრატიის გაურკვეველ ქსელში არიან გაბმულნი, ეს კიდევ უფრო აძლიერებს აბსურდულობის განცდას. ამ ყველაფრის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია ბატონი ვასოსა და გრიშას ცნობილი დიალოგი გრენლანდიის პეიზაჟის გატანასთან დაკავშირებით:

“-გაიტანეთ-მეთქი! გაიტანეთ!

-ამ სურათის გატანის უფლება მე არ მაქვს.

-აბა ვის აქვს? ვის?

-გატანის უფლება აქვს დირექტორს და ოთარ ძედგენიძეს. -ხომ დარეკეს თქვენთან?.. ხომ დარეკეს?

შეიძლიათ ჩამოიტანოთ ბრძანება ზევიდან. თქვენ კარგად მოგეხსენებათ, რომ მთავარია რეზოლუცია, პატივცემული ვასო.

-ოთარმა ხომ დაადო რეზოლუცია?

-დაადო... მაგრამ მურვანიძემ ხელი არ მოაწერა. დაგვემარების გარეშე ძალა არა აქვს რეზოლუციას“.

შექმნილი მდგომარეობა იმდენად აბსურდული და აუხსნელია, რომ დაზუსტებით იმისი თქმაც ჭირს, თუ რას წარმოადგენს სინამდვილეში დანგრევის პირას მყოფ შენობაში არსებული დაწესებულება, რომელსაც “შაბიამნის ახალი პარტიით“ რეგულარულად ამარაგებენ. თუ აბსურდის თეატრი მიმართულია იმისკენ, რომ აჩვენოს მაყურებელს სამყაროს ირაციონალური ხასიათი და ადამიანის მიერ მისი შეცნობის შეუძლებლობა, “ცისფერი მთების“ შემთხვევაშიც, ასევე, აუხსნელ სამყაროსთან გვაქვს საქმე, მაგრამ ეს სამყარო ადამიანის მიერაა შექმნილი. ფილმში ამგვარ განზოგადებასთან ნაკლებად გვაქვს საქმე, აქ აღწერილია 70 – 80 - იანი წლების ტიპური საბჭოთა დაწესებულება. მაშინ როცა კომუნისტური იდეალები თითქმის უკვე დავიწყებთ მიეცა, სისტემა მექანიკურად მაინც განაგრძობდა არსებობას. ადამიანები კი უფუნქციოდ დარჩნენ. სწორედ ესაა საბჭოთა აბსურდის პირველი მარცვალი, რამაც “ცისფერ მთებამდე“ მიიყვანა საზოგადოება. სწორედ ამიტომ იყო, რომ ფილმის გამოსვლის შემდეგ მაყურებელმა ის აღიქვა საკმაოდ რეალისტურად და საკუთარი თავიც კი ამოიციო ამ აბსურდულ პერსონაჟებში. “ელდარ შენგელაის გმირები ჩვეულებრივი ეგოისტები არიან, მათი გულგრილობა ჩვეულებრივია, მათი ინდიფერენტულობა ნაცნობია თითოეული ჩვენგანისთვის.“ (გვანარია. 1985: 9). “სიტუაციის აბსურდულობა ამ მოთხრობის (ფილმის) თემატური ცენტრია. ყველას და ყველაფერს დასწოლია დაშრეტილი გონისა თუ სულის დამთრგუნველი აჩრდილი, უსიცოცხლო რობოტებად ქცეულან ადამიანთა მორჩილი და არაფრისმთქმელი სახეები.“ (ბენაშვილი. 1985: 15). “ცისფერი მთების“ პერსონაჟები ყოველდღიურ აბსურდში არიან ჩაბმული. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი მათგანი მაინც ცდილობს შექმნილი მდგომარეობის გაანალიზებას, თუმცა უშედეგოდ. შენობა, რომელშიც იმყოფებიან, თავზე ისე ენგრევათ, ამის ნამდვილ მიზეზს ვერაფერს ხვდება. თუმცადა ცდას არ აკლებენ მიზეზის გასარკვევად: ატარებენ ცდას მოტოციკლეტების ვიბრაციაზე, მარკშიდერი ასაკოვანი ბუღალტრის, ქალბატონი თამარის საშუალებით ცდილობს რყევების მიზეზთა დადგენას, სოსოს აგზავნიან “მიწის ქვეშ“ მეტროს გვირაბის ამბების გასაგებად, თუმცა, ყოველივე ამათა. მთელი ფილმის განმავლობაში, ის ცდილობს საკუთარი თხზულება წაკითხოს საბჭოს წევრებს, ვისაც ეს ევალება, გამუდმებით დაატარებს ეგზემპლარებს, თუმცა უშედეგოდ. განხილვისას აღმოჩნდება, რომ არც ერთი ცალი აღარ არსებობს და საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მიდიან, რომ სოსოს საერთოდ არ წარმოუდგენია არც ერთი ეგზემპლარი, რაც უკიდურესად აბსურდულ მდგომარეობაში აგდებს გმირს. “მკვრივი და დაუძლეველი აბსურდულობა თავისი უშფოთველი მდინარებით, თვით მასაც აბრუებს და უკარგავს ელემენტარული წინააღმდეგობის ძალას.“ (ბენაშვილი. 1985: 18). სოსოს განუწყვეტელი მცდელობა სრული კატასტროფით, მიწისქვეშ (ქვესკნელში) ჩასვლით მთავრდება. ფილმის ერთ - ერთი მთავარი გზავნილია ის, რომ საბჭოთა სისტემა მოძველდა, გამოუსადეგარი გახდა და შესაცვლელია. “ცისფერ მთებს“ განსაკუთრებულ კომიკურობას სძენს ის ლოგიკური შეუსაბამოები, რაც ასე დიდი დოზითაა მასში. ეს ყოველივე, ისევე როგორც აბსურდის დრამაში, პაროდირების ერთ - ერთი მთავარი ხერხია. აზრსმოკლებულ, მექანიკურ არსებობაზე პაროდიაა, მაგალითად, ეპიზოდი, როცა დაწესებულების ეზოში თანამშრომლები გულმოდგინედ ვარჯიშობენ. მსგავსი ლეტალი იმავე ფუნქციით “გოდოს მოლოდინშიც“ გვხვდება. მიუხედავად იმ ტოტალური უსაქმურობისა, რაშიც გამონაკლისის გარეშე ყველა პერსონაჟია ჩაფლული, ისინი მაინც ყოველთვის შრომისგან დაღლილ ადამიანებად ცდილობენ საკუთარი თავის წარმოჩენას: ამ მხრივ ყველაზე აქტიური მაინც დირექტორია, რომელსაც ყოველთვის სადღაც ერქარება, საქმიანი და მოუცვლელი ადამიანის პათოსით საუბრობს, თუმცა სინამდვილე სრულიად საპირისპიროა. ბატონი ვასოც პირდაპირ ეუბნება მარკშიდერს, რომ აქ მუშაობა მართლაც რთული საქმეა, თუმცა მაყურებელმა უკვე კარგად იცის, როგორც მუშაობენ სინამდვილეში. ისევე როგორც აბსურდის თეატრში, კერძოდ, ექვენ იონესკოს პიესებში, ამ ფილმსაც არ გააჩნია ჩამოყალიბებული სიუჟეტური ხაზი. დიალოგები აქაც კოლაჟებადაა დაყოფილი. მართალია ფილმის ყველა პერსონაჟი ერთმანეთისგან გამოირჩევა ხასიათებით, რაც

გარკვეულ კოლორიტს სძენს მათ, მაგრამ სინამდვილეში მათ შორის არ არსებობს მნიშვნელოვანი განსხვავება. ყველანი მოკლებული არიან ღრმა ფსიქოლოგიურობას. უფუნქციობა და ის სივრცე, აურა, სადაც ისინი მუშაობენ, ყველას ათანაბრებს, ართმევს პიროვნულობას და მექანიკურ არსებებად გარდაქმნის, რომელსაც არ შეუძლია რამეში გარკვევა, პრობლემის გამოსწორება. ის უკიდურესად გულგრილია. ეს ჩაკეტილი პარალელური სივრცე ავლენს თავის კარნავალურ ბუნებას. კარნავალიც ხომ პარალელური რეალობაა, სადაც საყოველთაო ბედნიერება სუფევს. “ცისფერი მთების“ პერსონაჟები, თითქოს, ცდილობენ თავს დატეხილ გაუგებრობაში გარკვევას და პრობლემის გადაწყვეტას, მაგრამ ამ ყველაფერს მხოლოდ მოჩვენებითი ხასიათი აქვს. აქ სინამდვილეში ბედს არავინ უჩივის. რომ არა ბათქაშის ჩამოცვენა და შემდგომ შენობის ნგრევა, აქ ყველა ძალიან კმაყოფილად გრძნობს თავს: ხელფასებს და პრემიებსაც იღებენ, მივლინებებშიც დადიან, ამის სანაცვლოდ კი არაფერს აკეთებენ. ასეთია ის უტოპიური სამყარო, რომლისკენაც მიისწრაფოდა საბჭოთა იდეოლოგია. “ცისფერ მთებში“ აღწერილი სივრცე, აბსურდთან ერთად, ძალიან ჰგავს ანტიუტოპიურ სამყაროსაც არა მარტო ამ ორ ჟანრს შორის საერთო ნიშნებით, არამედ ამ მსგავსებას კიდევ უფრო აძლიერებს ის ფაქტიც, რომ აბსურდი ამ კონკრეტულ შემთხვევაში მიმართულია უტოპიური იდეის მატარებელი სახელმწიფოს - საბჭოთა კავშირის წინააღმდეგ. ასევე, სოსოც წააგავს ანტიუტოპიის ნონკომფორმისტ გმირს, ისიც ცდილობს გაუგებრობაში გარკვევას, არ ყრის ფარ - ხმაღს, თუმცა აბსურდული სიტუაციები მასაც სხვებივით ითრევს. ანტიუტოპიასა და აბსურდს აკავშირებს კარნავალი თუ ფსევდოკარნავალიც. მართალია ანტიუტოპიაში მასში მონაწილეობა იძულებით ხდება, “ცისფერ მთებში“ კი ამას ყველა სიამოვნებით აკეთებს, მაგრამ ესეც ზუსტად ის სახელმწიფოა, რის წინააღმდეგაც, დაიწერა პირველი სრულყოფილი ანტიუტოპიური ტექსტები. ოღონდ ეს უკვე მისი არსებობის ბოლო ეტაპია და უტოპიური იდეალების უკვე აღარავის სჯერა. ერთი შეხედვით, შეიძლება ფილმის პერსონაჟები თავისუფლებიც მოგვეჩვენოს, მაგრამ ისინი სწორედ აბსურდული სამყაროს ტყვეობაში არიან, არც ეს კარნავალი თავისუფლების მომტანი, თუნდაც დროებითი მაინც. ფილმი შეიცავს კარნავალიზაციის სხვა ნიშნებსაც: აქაც, ისევე როგორც სამუელ ბეკეტის “გოდოს მოლოდინში“, პერსონაჟებს აქვთ თავიანთი საგნები, რომელთა გარეშე ისინი წარმოუდგენელი არიან, და სწორედ მათთან ერთად ჩნდებიან ფილმში. მაგალითად: სოსო გამუდმებით თავისი თხზულების ეგზემპლარებს დაატარებს, ვასო ჩორგოლაშვილისთვის ასეთი ნივთი გრენლანდიის პეიზაჟია (რომელიც საბოლოოდ სწორედ მას ეცემა თავზე, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ოთახიდან გაიტანეს), ბატონი ვაჟასთვის – ტელეფონი, იროდიონისთვის – მოხარშული კვერცხები და ძველი სეიფი, კოტესთვის, ბორისისთვის და კაკოსთვის – ჭადრაკის დაფა და ა. შ. მათთვის ეს ნივთები ერთგვარი სათამაშოებია, რომელთა მეშვეობითაც შეიქცევენ თავს. კარნავალიზაცია განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ფილმის ბოლო ნაწილში, როცა “საქმიანი“ შეხვედრა მოულოდნელად გადაიქცევა “ქორწილად“ და ცეკვა - თამაშად. სოსოს ნაწარმოების განხილვისასაც ფანჯრიდან საქორწინო მუსიკა შემოდის. ეს ქმნის ერთგვარ მოჩვენებით კონტრასტს სხლომასთან, თუმცა მას შეძევ, რაც სოსო დაბრუნდება მეტროდან და ამცნობს სასიხარულო ამბავს, რომ რყევები ქვემოდან მოდის და მალე ყველაფერი მოგვარდება, იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ყველაფერი გაირკვა: “გადავრჩენილვართ, ბატონებო“ – ამბობს ვაჟა ზაზაეიჩი. ეს კიდევ უფრო აძლიერებს საზეიმო განწყობას. აქ კიდევ ერთხელ ჩანს, რომ ეს ზეიმი მართალია საყოველთაოა, მაგრამ ნამდვილ კარნავალურ ზეიმიან არაფერი აქვს საერთო. აქაც გაისმება მქუხარე ტაში სტუმრების დახვედრისას და სოსოსგან მოტანილი ამბის გამო, მაგრამ ეს ისეთი ტაშია, რომელშიც ასე დახელოვნებულნი იყვნენ საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო დაწესებულების თანამშრომლები. ეს ზეიმი უფრო მეტად ანტიუტოპიურ ფსევდოკარნავალს წააგავს, რომელიც გულწრფლობაზე კი არაა დამყარებული, არამედ ტყუილსა და ფარსზე. “ცისფერ მთების“ ბოლოს სტუმრების შემოსვლას, გარკვეული თვალსაზრისით, ისეთივე ფუნქცია აქვს, როგორც ეუენ იონესკოს “მელოტ მომღერალ ქალში“ მეხანძრის გამოჩენას. საქმე ისაა, რომ არც მეხანძრე განსხვავდება რამით დანარჩენი პერსონაჟებისგან. ისევე როგორც “ცისფერ მთებში“ სტუმრები (ასევე გაუგებარი მიზეზის გამო მოდიან და არ განსხვავდებიან მასპინძლებისაგან), არც მათ შეუძლიათ რამის გარკვევა, არც მათ იციან სად მოვიდნენ. მხოლოდ ისღა დარჩენიათ, ჩაერთონ ზეიმში, “ქორწილში“. რა თქმა უნდა, საქორწილო

მუსიკა და მთელი ეს საზეიმო განწყობა პაროდირების ერთ - ერთი ხერხია. თითქოს ყველაფერი გაირკვა, შენობას ნგრევა აღარ ემუქრება, ყველაფერი მეტროს გვირაბის მშენებლობის ბრალი ყოფილა, ახლა უკვე ზეიმიც გამართლებულია, თუმცა სწორედ ამ დროს იწყება მოძველებული შენობის ნგრევა. ყველანი ტოვებენ მას და მიაქვთ გრენლანდიის პეიზაჟიც. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ყველაფერი დამთავრდა. თუმცა აქ კიდევ ერთხელ იჩენს თავს აბსურდისთვის დამახასიათებელი უმნიშვნელოვანესი მოტივი. აბსურდის მდგომარეობიდან გამოსავლის პოვნა, მისგან გათავისუფლება არ ხდება, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ის აბსურდი აღარ იქნება. “ცისფერი მთების“ შემთხვევაშიც ზუსტად ამასთან გვაქვს საქმე. ფილმის ბოლო კადრში ჩანს სხვა შენობა, რომლისკენაც ნაცნობი სახეები მიაბიჯებენ, ზემოდან კი ისევ ისმის ბატონი ვასო ჩორგოლაშვილის და გრიშას უკვე არაერთხელ მოსმენილი დიალოგი:

“- გაიტანეთ მეთქი! გაიტანეთ! არსად არ ვაგდებ, გაიტანეთ!

-არ აგდებთ კი არა, აგდებთ! მთელ გრენლანდიას აგდებთ, იმიტომ, რომ გეშინიათ, მეორედ თავზე არ დაგეცეთ!

-მე არაფრის არ მეშინია, არაფრის არ მეშინია!

-მე არა მაქვს ამ სურათის გატანის უფლება...

-აბა ვის აქვს, ვის?!“

ასეთი ფინალი, ერთი მხრივ, ფილმში გადმოცემული აბსურდული მდგომარეობის დაუსრულებლობაზე მიანიშნებს მაყურებელს და ამით ბოლომდე მისდევს აბსურდის ჟანრის ძირითად მოტივებს, მეორე მხრივ კი ეს ერთგვარი წინასწარმეტყველებაა ე. წ. “პერესტროიკაზე“. “ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ გადაღებულია 1983 წელს და ეკრანებზე 2 წლის დაგვიანებით გამოვიდა. როგორც თავად რეჟისორი ელდარ შენგელაია აღნიშნავს ერთ - ერთ ინტერვიუში, ეკრანებზე გამოსვლამდე ფილმი თავად მიხეილ გორბაჩოვს უნახავს ბიჭვინთაში ყოფნისას და ასეთი რამ უთქვამს: *“თუ რაღაც არ ვიღონეთ, ჩვენც იგივე დაგვემართება, რაც ამ დაწესებულებას მოუვიდა ბოლოს. თავზე დაგვენგრევა ქვეყანაო.“* (ინტერვიუ ელდარ შენგელაიასთან. 24 საათი. 25. 04. 10).

მთავარი განსხვავება, რაც აბსურდის ჟანრსა და “ცისფერ მთებს“ შორის არის, ისაა, რომ აბსურდის დრამის ავტორები მთლიანად გამორიცხავენ თავიანთი პიესების იდეოლოგიური ბრძოლისათვის გამოყენებას. მათი თეატრი არ არის იმისკენ მოწოდებული, რომ მაყურებელზე პოლიტიკური ზეგავლენა მოახდინოს. ელდარ შენგელაიას ფილმი კი ამის ერთ - ერთ საუკეთესო მაგალითადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ. ის ამის გამო ნაწილობრივ ენათესავება ბერტოლდ ბრეჰტისეულ მეთოდს, რომლის მიხედვითაც თეატრის დანიშნულება არის მაყურებლის პროვოცირება, რათა სპექტაკლის ნახვის შემდეგ, მასში აღიძრას ქმედების, რაიმეს შეცვლის სურვილი. ბერტოლდ ბრეჰტი წერს: *“ჩვენ გვჭირდება თეატრი, რომელიც შეგვიქმნის არა მარტო გრძნობებს, შეხედულებებს და განცდებს, რის საშუალებასაც იძლევა ადამიანთა ურთიერთობათა ესა თუ ის ისტორიული გარემო და რომლის ფონზედაც მიმდინარეობს სცენიური მოქმედება, არამედ გააღვიძებს საჭირო აზრებსა და გრძნობებს ამ ისტორიული გარემოს გარდაქმნისთვის.“* (ბრეჰტი. 1982: 33-34). “ცისფერი მთები“ სწორედ ასეთი ქმედებისკენ მოუწოდებს მაყურებელს. ფილმი კომედიური ჟანრისაა, თუმცა ის, უბრალოდ, მაყურებლის გართობას კი არ ემსახურება, არამედ მისი მთავარი გზავნილი და დანიშნულება აბსურდამდე მისულ საბჭოთა საზოგადოებაში პროტესტის გრძნობის გაღვიძება იყო. ბრეჰტის თეატრის პრინციპები, მართალია, აბსურდისტი დრამატურგებისთვის კატეგორიულად მიუღებელი იყო. მიუხედავად ამისა, კითხვაზე, თუ რომელ ჟანრს მიეკუთვნება “ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“, აბსურდისთვის გვერდის ავლა შეუძლებელია. თავად ელდარ შენგელაია ამ კითხვაზე ასე პასუხობს: *“სურათი აბსურდული კომედიაა. ფილმში გაუთავებლად მეორდება ერთი და იგივე ვითარება. ეს არის ხერხი, რომლის საშუალებითაც შევეცადეთ გვეჩვენებინა საბჭოთა ეპოქის უაზრობა და უსულგულობა. იგავ - არაკის ფორმით ვთქვით, რომ უძრავი საზოგადოება დასანგრევად არის განწირული. ჩვენ ვცხოვრობდით აბსურდში.“* (ინტერვიუ ელდარ შენგელაიასთან. 24 საათი. 25. 04. 10). მართალია საბჭოთა კავშირი უკვე აღარ არსებობს, მაგრამ “ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ კვლავ ინარჩუნებს როგორც მხატვრულ ღირებულებას, ასევე აქტუალურობასაც. ფილმში დაცინვის საგნად ქცეული მანკიერებები არ არის მხოლოდ საბჭოთა

კავშირისთვის, მისი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი. მასში ნაჩვენებია უძრავი, ჩაკეტილი საზოგადოების მომავალი, რომელიც აუცილებლად დანგრევისთვისაა განწირული. დღეს უკვე საბჭოთა საზოგადოება ამის ერთ - ერთი მაგალითია. ფილმმა, ფაქტობრივად, ამ სახელმწიფოს დაშლა იწინასწარმეტყველა. “ცისფერ მთებში“ პაროდის საგანს მაინც წარმოადგენს არა მარტო სისტემა, არამედ, ზოგადად, ადამიანური მანკიერებები – სიზარმაცე, უსაქმურობა, გულგრილობა, რაც ყველასთვის გასაგებია და რასაც, უბრალოდ, ახალისებდა გარემოც. მიუხედავად იმისა, რომ წლების შემდეგ აღარც ემახსოვრებათ ის ატმოსფერო, რითიც გაჟღენთილი იყო საბჭოთა დაწესებულებები, აქტუალურობას ის მეტ-ნაკლები სიმწვავეთ მაინც შეინარჩუნებს. “ბოროტების იმპერია“ უკვე ორი ათწლეულია აღარ არსებობს, საზოგადოების დიდ ნაწილს სჯეროდა, რომ ყველაფერი დამთავრდა და შეიცვალა, მაგრამ პოსტსაბჭოთა ეპოქამ თავისი პრობლემები მოიტანა. აბსურდი მაინც განაგრძობს არსებობას, რასაც “ცისფერი მთების“ ფინალიც გვახსენებს.

დამოწმებანი:

1. ბაქრაძე: ბაქრაძე მ. “სამუელ ბეკეტის პიესა “გოლოს მოლოდინში“. “ხომლი“ №8. თბილისი., 1972;
2. ბახტინი: ბახტინი. მ. “ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა“. “საჭოთა ხელოვნება“ №1. №2. თბილისი., 1987;
3. ბენაშვილი: ბენაშვილი გ. “ყოფიერების პროზაული მისტიკები“. “კრიტიკა“ №2. თბილისი., 1986;
4. ბერლინი: ბერლინი ნორმან. “რატომ მაინცადამაინც “გოლოს მოლოდინში“. ჰტტპ://არილიმაგ.გე;
5. ბრეჰტი: ბრეჰტი ბერტოლდ. “პატარა ორგანონი თეატრისათვის (თეატრ. ხელოვნების სპეციფიკური საკითხისათვის)“ თბილისი. “ხელოვნება“, 1982;
გვახარია: გვახარია გ. “ავტორი გმირი იდეალი“. “საბჭოთა ხელოვნება“ №9. თბილისი., 1985;
6. გვახარია: გვახარია გ. “იონესკო 100“. <http://www.tavisupleba.org/content/article/1890156.html>
7. თიკანაძე: თიკანაძე რ. “დაუჯერებელი ამბავი ანუ ჭეშმარიტი კომედია“. “კინო“ №1., 1985;
კუჭუხიძე: კუჭუხიძე ი. “დაუჯერებელი, მაგრამ...“ “საბჭოთა ხელოვნება“ №2 თბილისი., 1985;
8. მახარაძე: მახარაძე ნ. “ცისფერი მთების სიმაღლე“. “ჭოროხი“ №1. თბილისი., 1986;
9. “ცისფერი ამბავი ანუ დაუჯერებელი ფილმი“ ინტერვიუ ელდარ შენგელაისთან <http://24saati.ge/index.php/category/news/2010-04-25/5793>
10. Ионеско: Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? (Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?») Театр абсурда. Сб. статей и публикаций. СПб., 2005;
11. Лотман: Лотман Юрий. Диалог с Экраном. "Александра". Таллин 1994. 116;
12. Лотман: Лотман Юрий. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Издательство "Ээсти Раамат" Таллин, 1973. http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt_with-big-pictures.html;