

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ევროპეისტიკის დეპარტამენტი

დარინა მსხალაძე

ხელოვნება, ჭეშმარიტება და პოლიტიკა ჰაროლდ პინტერის
შემოქმედებაში

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი

დისერტაცია

სპეციალობა - ლიტერატურათმცოდნეობა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფესორი

თამარ სირაძე

ბათუმი 2019

განაცხადი

როგორც წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

დარინა მსხალაძე

25 იანვარი, 2019

შინაარსი

შესავალი	4
თავი I. მე-20 საუკუნის მე-2 ნახევრის ინგლისური დრამატურგია	
1.1. ეგზისტენციალიზმი	11
1.2. აბსურდის თეატრი	15
1.3. „სამზარეულოს ნიჟარის“ დრამა	22
თავი II. ხელოვნება და ჭეშმარიტება ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებაში	
2.1. პინტერისეული პაუზა და სიჩუმე	31
2.2. ჭეშმარიტება ჰაროლდ პინტერის პიესებში	53
2.3. ჰაროლდ პინტერის „მუქარის კომედიის“ პიესები	55
თავი III. პოლიტიკა ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებაში	
3.1. ჰაროლდ პინტერის პოლიტიკური შეხედულებების ანალიზი ნობელის პრემიის სიტყვის საფუძველზე	72
3.2. ჰაროლდ პინტერის პოლიტიკური პიესების ზოგადი დახასიათება	82
3.3. პიესა „გამგზავრებამდე“ (One for the road)	90
3.4. „მტვერი ხარ და მტვრად იქცევი“ (Ashes to Ashes)	99
3.5. „მთის ენა“ (Mountain Language)	107
ზოგადი დასკვნები	113
გამოყენებული ლიტერატურა	119

შესავალი

ჰაროლდ პინტერი მეოცე საუკუნის ინგლისური დრამატურგიის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენს. იგი ბრიტანეთის მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის, დეკადანსის, დრამატურგებს მიეკუთვნება. ეს ის პერიოდია, როდესაც ინგლისის საზოგადოება ყველა სფეროში და უდავოდ, თეატრშიც უმნიშვნელოვანეს ტრანსფორმაციებს განიცდის. ჰაროლდ პინტერის შემოქმედება გამოირჩევა წერის უნიკალური სტილით და განსაკუთრებული მსოფლმხედველობით. იგი სიცოცხლეშივე უდიდეს მწერლად აღიარეს, რაც მიღებული ჯილდოებითაც დასტურდება. ყველაზე მნიშვნელოვანი ჯილდო, რომელიც პინტერს ერგო, ნობელის პრემია იყო, რომლის ლაურეატი იგი 2005 წელს გახდა, თუმცა შემოქმედების საწყის ეტაპზე მას იღბალი დიდად არ სწყალობდა და არც ქება-დიდებათ იყო განებივრებული. თავდაპირველად მწერლობაზე არ უფიქრია, მსახიობობას აპირებდა. პირველი პიესა „ოთახი“ კი სრულიად შემთხვევით დაწერა, როდესაც 1957 წელს მეგობარმა ჰენრი ვულფმა სთხოვა ბრისტოლის უნივერსიტეტში ახლად შექმნილი დრამის დეპარტამენტისთვის პიესა დაეწერა. ასე დაიწერა ცნობილი პიესა „ოთახი“, რომელმაც ახალგაზრდა რეჟისორის, მაიკლ კოდრონის, ყურადღება მიიქცია. 1958 წელს მან პინტერს შემდეგი პიესის დაწერა სთხოვა. მეორე პიესა – „დაბადების დღე“ ლირიქ ჰემერსმიტის თეატრში დაიდგა. სამწუხაროდ, პიესამ სცენაზე სრული კრაზი განიცადა და მისი ჩვენება ერთ კვირაშივე შეწყდა. ამას უარყოფითი გამოხმაურება მოჰყვა კრიტიკოსების მხრიდანაც. ისინი თვლიდნენ, რომ პიესა კატასტროფა იყო და მსგავსი რამ თეატრს ომის შემდგომ არ ენახა. ერთადერთი კრიტიკოსი, რომელიც დადებითად ეხმაურებოდა ხსენებულ პიესას, აღნიშნავდა პინტერის წერის ორიგინალური მანერის და გამორჩეული ნიჭის შესახებ, ჰაროლდ ჰობსონი იყო. მას მიაჩნდა, რომ პინტერის პიესა განსაკუთრებულ და მრავლისმთქმელ ხასიათს ატარებდა, თუმცა საზოგადოებისთვის დრამატურგის ინოვაციური სტილი ბუნდოვანი და მიუღებელი იყო.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პინტერის შემოქმედებაზე მართლაც დიდი ზეგავლენა მოახდინეს აბსურდისტმა მწერლებმა და მათ შორის, ბეკეტმაც. დრამატურგი ხშირად უგზავნიდა ბეკეტს თავის ხელნაწერებს და მუდამ გრძნობდა

მისგან სიტხოს და მხარდაჭერას. მიუხედავად ამისა, აბსურდისტი დრამატურგის სტატუსის მინიჭება, გარკვეულ ჩარჩოში მოქცევა და პინტერის ამ კუთხით განხილვა არასწორი იქნება, რადგან როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პინტერის შემოქმედებაში ვხვდებით წერის განსხვავებულ სტილს, ნოვატორულ მიდგომას, რომელიც იმ პერიოდში სათანადოდ ვერ აღიქვეს საზოგადოებამ და კრიტიკოსებმა, თუმცა დროთა განმავლობაში დამკვიდრდა და მას დიდი წარმატებაც ხვდა წილად. შესაბამისად, პინტერი, როგორც დრამატურგი, ცალკე უნდა განვიხილოთ, როგორც პინტერისეული სტილის ფუძემდებელი და სიახლის ელემენტების შემომტანი ინგლისურ დრამატურგიაში.

პინტერს დაბრკოლებები და ლიტერატურული წრეებისგან წამოსული უარყოფითი კრიტიკა არ აფრთხობდა. არც რადიკალური ნაბიჯები გადაუდგამს ბეკეტის მსგავსად, რომელმაც ბრიტანეთი დატოვა და საფრანგეთში გადასახლდა. პირიქით, იგი შეუპოვრად განაგრძობდა პიესების წერას იმ იმედით, რომ ადრე თუ გვიან მათ აღიარებდნენ. აღიარება კი სულ რაღაც ორ წელში მოიპოვა. „დარაჯი“ აღმოჩნდა პიესა, რომელმაც პინტერს წარმატება მოუტანა. იგი 1960 წელს ხელოვნების თეატრში დაიდგა. თუ ადრე კრიტიკოსები სკეპტიკურად უყურებდნენ და კრიტიკის ქარცეცხლში ახვევდნენ დრამატურგის წინა პიესებს, ამჯერად პინტერის წერის მანერამ მათი მოწონება დაიმსახურა.

ზემო ხსენებულიდან გამომდინარე, თემის მეცნიერული კვლევის **აქტუალობა** და დაინტერესება განაპირობა ჰაროლდ პინტერის, როგორც მრავალმხრივ საინტერესო დრამატურგის, შემოქმედებამ. მას მოღვაწეობა მოუწია ისეთ პერიოდში, როცა ინგლისურ დრამატურგიაში წამყვანი ადგილები ეჭირათ ცნობილ დრამატურგებს: სემიუელ ბეკეტის, ჯონ ოზბორნის, ეყენ იონესკოს, ჯონ არდენის. შესაბამისად, მის მოღვაწეობას თავის დროზე არ დაეთმო სათანადო ყურადღება. დისერტაცია პინტერს წარმოგვიდგენს დრამატურგს, რომელსაც ისეთივე ყურადღება უნდა ექცეოდეს, როგორც მის თანადროულ დრამატურგებს. რადგანაც, მის სახელს უკავშირდება რიგი ლიტერატურული სიახლე, როგორებიცაა: „მუქარის კომედიები“, პინტერისეული სიჩუმისა და პაუზის დამკვიდრება, ხელოვნების ტრადიციული ქეშმარიტების ჩარჩოდან ჩამოშორება.

ჰაროლდ პინტერის კვლევა მით უფრო საინტერესოა, რომ ის ყოველთვის იყო პოლიტიკურად აქტიური მეამბოხე, რომელიც მთელი ცხოვრების განმავლობაში არ ეპუებოდა უსამართლობას. ის იყო ებრაულ ოჯახში გაზრდილი ბავშვი, რომელმაც საკუთარი თვალთ იხილა და განიცადა მეორე მსოფლიო ომის მანკიერება, მთელი ცხოვრება ებრძოდა და აკრიტიკებდა დიდი სახელმწიფოების მიერ გატარებულ პოლიტიკას. შესაბამისად, ჰ. პინტერის შემოქმედების მრავალფეროვნება იძლევა საშუალებას, ვიკვლიოთ ინოვაციური ხელწერა მის პიესებში. ამჟამად ჰაროლდ პინტერის პიესები იდგმება დიდი ბრიტანეთის ქვეყნების წამყვან თეატრებში და მის პიესებში წამოჭრილი თემები: ადამიანებს შორის არსებული კომუნიკაციური კრახი, ძალადობა, ადამიანთა უფლებების დარღვევა, შვიწროება, შიში, გაუცხოება, უნდობლობა, ეჭვი თანამედროვეობის მწვავე და აქტუალური საკითხებია და საინტერესოა მკითხველისათვის. კვლევის პროცესში ყურადღება გავამახვილეთ მწერლის დამოკიდებულებაზე მისი პერიოდის ლიტერატურული მიმდინარეობების მიმართ.

ლიტერატურაში მისი შემოქმედება ნაკლებადაა ნაკვლევი პოლიტიკური პიესების თვალსაზრისით, რაც ზრდის თემის აქტუალობას და სიახლეს. მწერლის განსაკუთრებული სტილის წარმოსაჩენად ვეცადეთ დიდი ყურადღება გავგვამახვილებინა პიესების სტრუქტურულ-მხატვრულსა და ესთეტიკურ-თემატურ ასპექტებზე.

ნაშრომის კვლევის **ემპირიულ** მასალას წარმოადგენს ჰაროლდ პინტერის ბიოგრაფიული და შემოქმედებითი ფაქტები, რომლებიც უკეთ წარმოაჩენს პინტერის პიესებში გამოხატულ ლიტერატურულ ფორმებს. პინტერი იმ დრამატურგთა კატეგორიას მიეკუთვნება, რომელთა ბიოგრაფიამაც დიდი როლი შეასრულა მის მხატვრულ შემოქმედებაში და ქვეცნობიერად თუ ცნობიერად ასახვა ჰპოვა მასში. შესაბამისად, ჩვენ შევისწავლეთ არა მხოლოდ ნაწარმოებები და მის პიესებში ასახული ლიტერატურული თავისებურებები, არამედ მისი ბიოგრაფიაც, იმის დასადგენად, თუ როგორაა დაკავშირებული მისი ბიოგრაფიული მომენტები პინტერის მხატვრულ შემოქმედებასთან. კვლევისათვის საინტერესოა პინტერის პერსონაჟებისთვის დამახასიათებელი, სიტყვებისაგან დაცლილი, სიჩუმით,

პაუზებით და წერტილებით გაჯერებული დიალოგები, რომლებიც უფრო მეტს გადმოსცემენ, ვიდრე ეს სიტყვების საშუალებით იქნებოდა შესაძლებელი, რითაც პინტერი ზედაპირის მიღმა არსებულ შეტყობინებებზე, სიღრმისეულ პრობლემებზე ამახვილებს ყურადღებას. პინტერის გმირები ჩუმი, ბურუსით მოცული, საიდუმლოებებით აღსავსე პერსონაჟები არიან, რომელთა მიზნებიც და სურვილებიც შესაძლოა ბოლომდე ამოუცნობელი დარჩეს.

3. პინტერთან კვლევისთვის ასევე მნიშვნელოვანია ხელოვნებისა და პოლიტიკის მიმართება, თუ როგორ უნდა აისახოს ხელოვნებაში პოლიტიკის მანკიერი მხარეები.

პინტერი იმ დრამატურგთა კატეგორიას მიეკუთვნება, რომელთა ბიოგრაფიამაც დიდი როლი შეასრულა მხატვრულ შემოქმედებაში და ქვეცნობიერად თუ ცნობიერად ასახვა ჰპოვა მასში.

ნაშრომის მიზანია უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების, პოლიტიკისა და ჭეშმარიტების მიმართების კვლევა 3. პინტერის შემოქმედებაში, თუ როგორ შეიძლება იყოს პოლიტიკა ხელოვნების ნაწილი, ისე, რომ არ იქცეს რომელიმე პოლიტიკური იდეოლოგიისა თუ მიმდინარეობის მსხვერპლი. გარდა ამისა, ჩვენი მიზანია 3. პინტერის მიერ ინგლისურ დრამატურგიაში დამკვიდრებული, პიესებში ასახული ინოვაციური ლიტერატურული თავისებურებების კვლევა. მოცემულმა მიზანმა განსაზღვრა ნაშრომის შემდეგი ამოცანები:

1. პინტერისეული სიჩუმის, პაუზისა და სამი წერტილის სტრუქტურულ-მხატვრული აღწერა;
2. ჰაროლდ პინტერის მიერ დამკვიდრებული „მუქარის კომედიების“ პიესების თავისებურებების დახასიათება;
3. ჭეშმარიტების არსის განსაზღვრა ჰაროლდ პინტერის ხელოვნებაში;
4. ჰაროლდ პინტერის ბიოგრაფიული მომენტების ზეგავლენის ასახვა პოლიტიკურ პიესებზე;
5. პოლიტიკური პიესების სტრუქტურულ-მხატვრული ანალიზი.

ნაშრომის თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს ჰაროლდ პინტერის შემოქმედების შესახებ ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის დამუშავება. წარმოდგენილია თვისებრივი მეთოდოლოგია, რომელიც

მოიცავს ტექსტუალურ რეფერენსებს, მოძიებულთ ჰაროლდ პინტერის ოფიციალური ვებგვერდიდან და ონლაინბიბლიოთეკებიდან.

პრობლემის მეცნიერული შესწავლის დღევანდელი მდგომარეობა და კვლევის წყაროები. ჰაროლდ პინტერის დრამატურგიული შემოქმედება არაერთი მეცნიერის კვლევის არეალში მოექცა. ამის დასტურად გვევლინება ის მრავალრიცხოვანი ლიტერატურა, რომელიც უშუალოდ ჰაროლდ პინტერის შემოქმედების შესწავლას ეძღვნება. ქვემოთ მოყვანილი ინგლისელი და ამერიკელი მკვლევრების ნაშრომების საკმაოდ ვრცელი სია იმის უტყუარი დასტურია, რომ მისი შემოქმედების კვლევას მსოფლიო ლიტერატურის სივრცეში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. როგორც აღვნიშნეთ, პინტერის შემოქმედების ანალიზით არაერთი ცნობილი მკვლევარი დაინტერესებულა. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ცნობილი ინგლისელი კრიტიკოსის, მარტინ ესლინის, შემდეგი ნაშრომები: „პინტერი, როგორც დრამატურგი“ (“Pinter the Playwright”)(1978), ასევე „პინტერის პიესების კვლევა,“ (“Pinter:A Study of his plays”) (1973).

მნიშვნელოვანია ამერიკელი თეატრის კრიტიკოსის, მელ გასოუს (Mel Gussow) ნაშრომი: „საუბრები პინტერთან“ (“Conversations with Pinter”) (1994), ასევე, ინგლისელი მწერლისა და თეატრის კრიტიკოსის, მაიქლ ბილინგტონის (Michael Billington) შემდეგი ნაშრომები: „ჰაროლდ პინტერის ცხოვრება და შემოქმედება“ (“The Life and Work of Harold Pinter”)(1996), „ჰაროლდ პინტერი“ (2007), ინგლისელი ლიტერატორის– რონალდ ნოულზის (Ronald Knowles) „ჰაროლდ პინტერი“ (1995), ინგლისელი დრამატურგის, კრიტიკოსისა და მწერლის, რონალდ ჰეიმენის (Ronald Hayman) ნაშრომი: „ჰაროლდ პინტერი“ (1968); ინგლისელი მწერლისა და კრიტიკოსის, ჯონ რასელ ტეილორის (John Russell Taylor) ნაშრომი: „ჰაროლდ პინტერი“ (1969). გარდა ამისა, პინტერის შემოქმედებას იკვლევდნენ ქესრინ ბურკმანი (Katherine Burkman), რუბი კონი (Ruby Cohn), ფრანსის გილენი (Francis Gillen), არნოლდ ჰინკლიფი (Arnold P. Hinchcliffe), ბერნარდ დუკორი (Bernard F. Dukore), სტივენ გეილი (Steven H. Gale), ირვინგ უორდლი (Irving Wardle), მარკ სილვერშტაინი (Marc Silverstein), ლუის გორდონი (Lois G. Gordon), ქის ფიქოქი (Keith Peacock), ჩარლზ მაროვიცი (Charles Marowitz) და ა. შ.

კვლევის მეცნიერულ სიახლეს წარმოადგენს:

- ჰაროლდ პინტერის შემოქმედება ნაკვლევი სხვადასხვა ასპექტის მიხედვით. ვისარგებლეთ ბევრი თეორიული წყაროთი და კვლევა-ძიებით, ზოგიერთი კრიტიკოსი მას სწავლობს, როგორც „მუქარის კომედიის“ ფუძემდებელს. სხვები ყურადღებას ამახვილებენ პინტერისეულ სიჩუმესა და პაუზაზე. მაგრამ, იმ ფორმით, როგორც დისერტაცია წარმოაჩენს ჰაროლდ პინტერს, არსად გვხვდება.
- გარდა ამისა, დისერტაცია წარმოადგენს ახალ სიტყვას ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში და თეატრალურ სამყაროში. ჰაროლდ პინტერის მოღვაწეობა საქართველოში არ არის ნაკვლევი. შესაბამისად, მოცემული ნაშრომი ხელს შეუწყობს ჰ. პინტერით დაინტერესებას და მის შემდგომ კვლევას.
- ამ თემამ შესაძლებელია გარკვეული რეზონანსიც გამოიწვიოს. რადგან ჰაროლდ პინტერს, როგორც ავღნიშნეთ არ იცნობენ საქართველოში. მისი მხოლოდ ორი პიესაა თარგმნილი ქართულად, პიესა „ოთახი“ და „მტვერი ხარ და მტვრად იქცევი“.
- დისერტაცია ჰ. პინტერს წარმოაჩენს, როგორც მრავალმხრივ ნაყოფიერ დრამატურგს, რომელმაც საკუთარი ნიშა შემოიტანა ინგლისურ დრამატურგიაში; დასაბამი მისცა ტექსტებში ნაკვლები სიტყვების გამოყენებას და ნაგულისხმევ შეტყობინებაზე უფრო მეტი ყურადღების გამახვილებას;

ემპირიულ მასალას ვაანალიზებთ არაერთი პიესის („ოთახი“, „დაბადების დღე“, „დაბრუნება შინ“, „გამგზავრებამდე“ „მტვერი ხარ და მტვრად იქცევი“, მთის ენა“) ასპექტების გათვალისწინებით. მათ ასევე ვაანალიზებთ ლიტერატურული ხერხებისა და ფიგურების მიხედვითაც.

დისერტაციის **პრაქტიკული მნიშვნელობა** შემდეგია: კვლევის შედეგებისა და განზოგადებული დასკვნების გამოყენება შესაძლებელია

- ა) ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით ჰაროლდ პინტერის პიესების შემდგომი შესწავლის, ასევე მისეული ლიტერატურული სიახლეების უფრო სიღრმისეული კვლევისთვის;

ბ) ინგლისურენოვანი ლიტერატურის სალექციო კურსებისა და სპეცკურსებისთვის;
გ) ის გამოდგება ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებითა და XX საუკუნის ინგლისური ლიტერატურით დაინტერესებულ პირთათვის.

დ) თეატრის წარმომადგენლებისთვის, რომლებიც გადაწყვეტენ პინტერის პიესების სცენაზე დადგმას. დისერტაციაში თავმოყრილია მნიშვნელოვანი ინფორმაცია, რომელიც გამოადგება რეჟისორებს, ასევე, ყველა დაინტერესებულ ადამიანს, რომელიც მოღვაწეობს თეატრში.

ნაშრომის სტრუქტურა და მოცულობა. სადისერტაციო ნაშრომის სტრუქტურა განისაზღვრა კვლევის მიზნებისა და ამოცანების გათვალისწინებით. ნაშრომი შედგება შესავლის, 3 თავის, 11 პარაგრაფის და ზოგადი დასკვნებისგან.

შესავალში განხილულია სადისერტაციო ნაშრომის მეცნიერული სიახლე და საკვლევი მიზნები; წარმოდგენილია ის თეორიები, რომელთა საფუძველზეც ჩამოყალიბდა ნაშრომი.

პირველი თავი შედგება 3 პარაგრაფისგან, სადაც გაანალიზებულია მეოცე საუკუნის მე-2 ნახევრის ინგლისური დრამატურგიის ძირითადი ლიტერატურული მიმდინარეობები, როგორებიცაა: ეგზისტენციალიზმი, აბსურდის თეატრი და ე. წ. „სამზარეულოს ნიჟარის“ დრამა. ნაშრომში ასევე განხილულია ჰ. პინტერის ხსენებულ ლიტერატურულ მიმდინარეობებთან კავშირი.

მეორე თავში განხილულია ხელოვნებისა და ჭეშმარიტების მიმართება ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებაში. წარმოდგენილია პინტერისეული სიჩუმისა, პაუზის და მუქარის კომედიის ცნებები.

მესამე თავი შედგება ხუთი პარაგრაფისაგან. წარმოდგენილია ჰ. პინტერის პოლიტიკური შეხედულებების ანალიზი ნობელის პრემიის სიტყვის საფუძველზე, რაც საშუალებას გვაძლევს ჩავწვდეთ პინტერის ზოგად პოლიტიკურ სულისკვეთებას. მესამე თავში მოცემულია პოლიტიკური პიესების ზოგადი დახასიათება; ასევე გაანალიზებულია ჰ. პინტერის ყველაზე მნიშვნელოვანი სამი პოლიტიკური პიესა. ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით განხილულია პოლიტიკური პიესების მახასიათებლები და მათში წამოჭრილი პრობლემატიკა: ადამიანის უფლებების დარღვევა, წამება, ძალადობა, ჩაგვრა.

დასკვნით ნაწილში ასახულია კვლევის შედეგების შემაჯამებელი თეორიული განზოგადება.

თავი I. მე-20 საუკუნის მე-2 ნახევრის ინგლისური დრამატურგია

1.1. ეგზისტენციალიზმი

მე-20 საუკუნე სოციალური, პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ძვრების გამო თავისი არსით რევოლუციური იყო. მეორე მსოფლიო ომმა არაერთი განხეთქილება და დაპირისპირება გამოიწვია ომისშემდგომ სამყაროში, მათ შორის, ინგლისშიც. ერთი მხრივ, ომის დასასრული დიდი შვება იყო, მაგრამ, მეორე მხრივ, შედეგები, რომლებიც ამ ომმა მოიტანა, მძიმე და საშინელი იყო. ქვეყნები პოლიტიკურ, ეკონომიკურსა და სოციალურ ქარცეცხლში გაეხვია. ომმა თავისი კვალი დააჩნია ყველა სფეროს. „ეგზისტენციალიზმი სწორედ იმდროინდელი დასავლეთის ინტელიგენციის მძაფრ სულიერ კრიზისს გამოხატავს, რამაც განსაკუთრებული ძალით ორი მსოფლიო ომის შედეგად იჩინა თავი“ (გაფრინდაშვილი, 2005:8-9).

არსებულმა კონფლიქტებმა ადამიანებში ბრაზისა და გაუცხოების გრძნობა გაამძაფრა. ფრუსტრაციისა და იზოლაციის შეგრძნება უფრო და უფრო იზრდებოდა, განსაკუთრებით ახალგაზრდებში, არა მხოლოდ ინგლისში, არამედ მთელ ევროპაში. ადამიანსა და საზოგადოებას შორის დაპირისპირება ახალ ფაზაში გადავიდა, რამაც ხელი შეუწყო არაერთი ბუნტარული, ბოხოქარი მოძრაობის ჩამოყალიბებას.

მეორე მსოფლიო ომის ერთ-ერთი გამოძახილი ეგზისტენციალიზმი იყო. შესაძლებელია ითქვას, რომ ეგზისტენციალური იდეები მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი იმედგაცრუების შედეგად ჩამოყალიბდა. „ეს იყო იდეოლოგიური შეხედულება მეორე მსოფლიო ომზე, ფაშიზმსა და მის მიერ შექმნილ მზაკვრულ გარემოზე, იმ ეპოქაზე, როცა ინდივიდისა და საზოგადოების ურთიერთობა აშკარად კრიზისულ სტადიაში შევიდა“ (ლოდობერიძე, 1989:24).

ეს ფილოსოფია ინტერესდებოდა ზნეობრივი საკითხების, პიროვნების საზოგადოებაში არსებობის და უმთავრესი ზნეობრივი პრობლემატიკის განხილვით. თავად ტერმინი “existentia” ლათინურიდან მომდინარეობს და ყოფიერებას ნიშნავს,

ხოლო ლექსიკონები ეგზისტენციალიზმს განმარტავენ, როგორც მიმართულებას თანამედროვე ფილოსოფიაში; მისი ძირითადი თემაა პიროვნების ბედ-იღბალი თანამედროვე სამყაროში, რწმენა და ურწმუნობა, სიცოცხლის აზრის დაკარგვა, შეძენა და მისთ.“ შესაბამისად, ადამიანის სამყაროს ეპიცენტრში დაყენება, საზოგადოებაში ინდივიდის ბედი, ადამიანის მიერ სიცოცხლისა და რწმენის დაკარგვა თუ პოვნა არის ის ძირითადი ფუნდამენტური საკითხები, რომლებიც ეგზისტენციალიზმის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს. „ადამიანი, როგორც სუბიექტი, ინდივიდუალური აზროვნების, ქმედების, გრძნობისა და არსებობის, ეგზისტენციალური ფილოსოფიის ღერძს წარმოადგენს“ (Macquarie, 1972:14-15). მათთვის კონკრეტული ეგზისტენტი, ადამიანის არსებობაა კვლევის მთავარი საგანი და არა ჰუსერლისეული ზოგადი, მარადიული არსებები (გორდეზიანი, 1993:413).

ყოფიერება, ანუ ეგზისტენცია ადამიანისთვის მაინც ამოუცნობია და მისთვის საბოლოოდ შეუძლებელი ხდება საკუთარი თავის შეცნობა. ის შეიძლება ითქვას, გამოცანადაც რჩება. „ადამიანები ცდილობენ უაზრო ცხოვრებაში აზრის პოვნას, თუმცა ადამიანი კარგავს ორიენტირების უნარს სამყაროში, სადაც ყველაფერი უაზრო და აბსურდულია“ (Solomon, 1974:1-2).

ეგზისტენციალიზმი წარმოადგენს ერთგვარ რეაქციას ტრადიციული ფილოსოფიური ხედვის, რაციონალიზმისა და პოზიტივიზმის, მიმართ, რომელთა მიზანი იყო სამყაროში წესრიგის წინასწარ განსაზღვრა. ეგზისტენციალიზმის წარმომადგენლები მიიჩნევენ, რომ ადამიანებს ამოდრავებთ სუბიექტური აზროვნება. მათი ამოსავალი წერტილია ადამიანის გრძნობები, რომლებსაც ისინი სამყაროს მიმართ განიცდიან. ეგზისტენციალიზმის წინამორბედი კირკეგორი აცხადებდა, რომ რაციონალიზმი ადამიანს სჭირდება ობიექტური სამყაროს შესაცნობად, მაგრამ როცა ადამიანის წინაშე თავს იჩენს ეგზისტენციური პრობლემები, იგი ჩიხში შედის, რადგან მის გონებას აღარ ძალუძს ბოლომდე ჩასწვდეს არსებულ პრობლემებს: „ადამიანის გონებას აქვს საზღვრები“ (Kierkegaard, 1967:5).

„ეგზისტენციალისტები ცდილობენ იპოვონ გამოსავალი, გამოიყვანონ ადამიანთა მოდგმა და, კერძოდ, ადამიანი-პიროვნება იმ მორალური კრიზისიდან, რომელშიც, თითქოს ბედისწერის გარდაუვალობით შევიდა კაცობრიობა. ამ

კრიზისიდან გამოსავალს ეგზისტენციალისტები ეძებენ არა უკვე შექმნილი და დადგენილი სოციალური წყობილების პრინციპების შეცვლაში, არამედ ინდივიდის უნარიანობაში მოიპოვოს საკუთარი, ჭეშმარიტი ეგზისტენცია საკუთარ ყოფიერებაში ყალბი და არანამდვილი, შენიღბული "მე"-ს ნგრევის გზით“ (ლოლობერიძე, 1989:14).

ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთი საკვანძო ფიგურად ჟან-პოლ სარტრი გვევლინება, რომლის ომის შემდგომი ნაწერები ეგზისტენციალიზმის ყურადღების ცენტრში მოექცა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თავად სარტრიზე დიდი ზეგავლენა იქონია მარტინ ჰაიდეგერის და ედმუნდ ჰუსერლის ნაშრომებმა.

უნდა აღინიშნოს, რომ როდესაც ფრანგმა ფილოსოფოსმა გაბრიელ მარსელმა ტერმინი „ეგზისტენციალიზმი“ პირველად გამოიყენა, ჟან პოლ სარტრი მას არ დაეთანხმა (Fulton, 1999:18-19), თუმცა 1945 წელს, პარიზში ლექციის ჩატარებისას, მან თავი ეგზისტენციური ფილოსოფიის ნაწილად აღიარა. სწორედ ეს ლექცია გამოქვეყნდა შემდგომში სახელწოდებით „ეგზისტენციალიზმი ჰუმანიზმია“. ის იქცა ეგზისტენციური ცნებების მნიშვნელოვან ნაშრომად. ტერმინი „ეგზისტენციალიზმი“ კი დღესდღეობით მაინც უმთავრესად ჟან-პოლ სარტრის ფილოსოფიურ ხედვასთან ასოცირდება“ (Crowell, 2010).

სარტრის ადრეულ უმთავრეს ნამუშევარს წარმოადგენს 700-გვერდიანი ნაშრომი „ყოფიერება და არარაობა. ფენომენოლოგიური ონტოლოგიის ნარკვევი“ (1943). იგი მან საფრანგეთში ფაშისტების ოკუპაციის პერიოდში დაწერა. სარტრი თავის ფილოსოფიას „ეგზისტენციის ფილოსოფიას“ უწოდებდა. ამ ნაშრომის მიხედვით, ადამიანის არსებობა წინ უსწრებს მის არსს. სარტრის ეს ფრაზა: „არსებობა უსწრებს არსს“ (“existence precedes essence”) ეგზისტენციალური ფილოსოფიის ერთგვარ სლოგანად იქცა. იგი თვალნათლივ გამოხატავს ეგზისტენციალიზმის დამოკიდებულებას, რომ არავითარი ზოგადი, ფორმალური განმარტება იმისა, თუ რას ნიშნავს იყო ადამიანი, არ უნდა იყოს მოცემული, რადგანაც ადამიანს თავად მისი არსებობა განსაზღვრავს. ადამიანი თავად ქმნის საკუთარ თავს არსებობის პროცესში. ეგზისტენცია ესაა მდგომარეობიდან გამომდინარე საკუთარი თავის შექმნის პროცესი. “self-making-in-a-situation” (Fackenheim,1961:37) როგორც სარტრი განსაზღვრავს: "At first [Man] is nothing. Only afterward will he be something, and he

himself will have made what he will be." (Sartre, 1992:88)(„თავდაპირველად ადამიანი არაფერს წარმოადგენს და სწორედ მასზეა დამოკიდებული, თუ ვინ გახდება და ვინ იქნება იგი შემდგომში“).

სარტრი აცხადებს: “Man confers meaning on the world; otherwise, it does not exist” (Glicksberg, 1965: 103) (“სამყაროს აზრს თავად ადამიანი ანიჭებს, სხვა შემთხვევაში, ის არ არსებობს“).

სარტრი აღწერს ადამიანებს, რომელთა არსებობა სამყაროში ჭეშმარიტი მნიშვნელობებისა თუ მიზნებისაგან დაცლილია. იგი ასევე ამახვილებს ყურადღებას ადამიანის არჩევანის თავისუფლებაზე. არ არსებობს ღმერთი (ნიცშე- „ღმერთი მოკვდა“) თუ ტრანსცენდენტული ძალა, რომელიც ეგზისტენტის არსებობაზე პასუხისმგებელი. შესაბამისად, ადამიანები თავად არიან პასუხისმგებელი თავიანთ არსებობაზე, გააჩნიათ რა თავისუფალი ნება და დამოუკიდებლობა.

სარტრი ასევე აცხადებდა: „აუცილებელია, რომ ადამიანები საბოლოოდ ჩასწვდნენ იმას, რომ რეალურად მხოლოდ რეალობა უნდა მივიჩნიოთ, რომ ოცნება, მოლოდინი და იმედი გვაძლევს საშუალებას, განვიხილოთ ადამიანი, როგორც ფუჭი ზმანება, როგორც არშემდგარი იმედები, ანუ უნდა შევაფასოთ ადამიანი რეალურად უარყოფითად და არავითარ შემთხვევაში დადებითად“ (Caprip, 1991:77).

ეგზისტენციალისტი მწერლები თავიანთ ნაწარმოებებში აღწერენ ისეთ თემებს, როგორებიცაა: გაუცხოება, მარტოობა, შიში, თავისუფლება, პასუხისმგებლობა და ა.შ.

დრამატურგიაში სარტრის კონცეფციებმა ასახვა ჰპოვა მის შემდგომ პიესებში: „ბუზები“ („Les Mouches“,1943); „დახურულ კარს მიღმა“ („Huis clos“, 1944); „მიცვალებულნი დაუმარხავად“ („Morts sans sépulture“, 1946); „პატივცემული კახპა“ („La Putain respectueuse“, 1946); „ჭუჭყიანი ხელები“ („Les Mains sales“, 1948); „ემმაკი და უფალი ღმერთი“ („Le Diable et le Bon Dieu“, 1951); „ნეკრასოვი“ („Nekrassov“, 1955); „ალტორნის ტუსაღები“ („Les Séquestres d’Altona“, 1959).

მე-20 საუკუნის სხვა ფილოსოფოსები, რომლებმაც სახელი გაითქვეს, როგორც ეგზისტენციალური ფილოსოფიის წარმომადგენლებმა, არიან: მარტინ ჰაიდეგერი, სიმონა დე ბოვუარი და ალბერ კამიუ.

ფილოსოფიური კონცეფცია ახალი მიმართულების იდეურ საფუძვლად იქცა და დასაბამი მისცა ხელოვნების სფეროში რევოლუციურ გადატრიალებებს. მის კულმინაციურ წერტილად კი აბსურდისტული ხელოვნება იქცევა.

1.2. აბსურდის თეატრი

ტერმინ „აბსურდის“ გამოყენება XX საუკუნის შუა წლებში დაიწყო ფრანგმა მოაზროვნებმა და ეგზისტენციალიზმის წარმომადგენლებმა: ალბერ კამიუმ და ჟან პოლ სარტმა, რითაც ისინი ხაზს უსვამდნენ, თუ რამდენად აბსურდული და გაურკვეველი იყო ადამიანის ამ სამყაროში არსებობა. ეს მიმდინარეობა ასევე ცნობილია ავანგარდული და ექსპერიმენტული თეატრის სახელითაც. მას ზოგჯერ ანტითეატრს უწოდებენ და „განქიქების თეატრადაც“ კი მოიხსენიებენ (ფრანგ. theatre de derision). ავანგარდული თეატრი მასობრივი კულტურის ანტიპოდს წარმოადგენს. ის ცდილობს გათავისუფლდეს არსებული თეატრის სტერეოტიპებისგან. ავანგარდული თეატრი ბურჟუაზიული და მასობრივი კულტურის საპირისპიროდ ფუნქციონირებს, როგორც ანტითეატრი. იგი ცდილობს სტერეოტიპებისგან თავისუფალი, ახალი ფორმის აზროვნების დანერგვას. აბსურდის დრამატურგები თვლიან, რომ ტრადიციული თეატრი იდეის მონაა და ასეთი პიესა მხოლოდ იდეოლოგიის მეხოტბეობას ეწევა. შესაბამისად, ხელოვნების როლი უკანა პლანზე გადადის. თუ კი რეალისტურ თეატრში რეჟისორის მიზანია, საზოგადოებას დაავიწყოს თეატრში ყოფნა და ამისთვის შეძლებისგვარად ქმნის რეალურ სივრცეს, უახლოებს მოქმედებას რეალობას. ამ მხრივ აბსურდის დრამის ანალოგი ლიტერატურაში ახალი რომანია. ამ მიმდინარეობის წარმოქმნამ ბევრი არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია და უარყოფითი რეზონანსის საბაზი გახდა საზოგადოებაში. „რა არის აბსურდი? ეს ეგზისტენციალური კულტურის განშტოებაა თუ ინკარნაცია? ან, მორიგი ახალი ბუნტი კულტურის სფეროში? იქნებ, საერთოდ, ეს უბრალოდ მორიგი ავანტურაა, მსგავსი ბევრისა, რომელიც შეიქმნა მხოლოდ იმისათვის, რომ უბრალოდ რაიმე ახალი შექმნილიყო?“ (აფხაზავა, 2013:17) და მაინც, რა შეიძლება ჩაითვალოს იმ უნიკალურ, განმასხვავებელ მახასიათებლებად, რომლებიც „აბსურდის ხელოვნებაშია“ წარმოდგენილი, რა არის კონკრეტული

დრამატურგიული და ლიტერატურული თავისებურებები, რომლებმაც მსოფლიო ხელოვნებაში დიდი ცვლილებები შეიტანეს? (აფხაზავა, 2013:17).

პირველ რიგში, აბსურდისტების „უთქმელ მანიფესტს“ მათ მიერ გამოხატული კულტურული ბუნტი წარმოადგენს. ისინი თამამად ესხმოდნენ თავს იმ ტიპის ხელოვნებას, რომელსაც თავად უწოდებდნენ „რეალიზმის გროტესკულ დაბნეულობას: საზიზღარი, ცალსახოვანი და პრიმიტიული, მდაბიური და ვულგარული თხრობა, რომელიც დამახასიათებელია ჭკუისმსწავლელი ლიტერატურისათვის“ (Martin Esslin, 1991:11).

„ავტორები, ერთი ხელის მოსმით სპობდნენ სახელოვნებო სივრცეში არსებულ ყოველგვარ რეგლამენტს, უგულბებლყოფდნენ საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ კანონებს და არღვევდნენ ყოველგვარ ჩარჩოებს“ (აფხაზავა, 2013:18).

აბსურდის თეატრის წარმოშობის ადგილი საფრანგეთია. აბსურდის თეატრი არის ტერმინი, რომლითაც კრიტიკოსმა მარტინ ესლინმა გამოიყენა 1950 წლებში ე. წ. „ახალი თეატრის“ აღსაწერად. კერძოდ, მან 1950 წელს დადგა რუმინული წარმოშობის ფრანგი დრამატურგის, ეჟენ იუნესკოს, პიესა “The Bald Prima Donna“, ხოლო მოგვიანებით, 1962 წელს, მარტინ ესლინმა გამოსცა წიგნი სახელწოდებით „აბსურდის თეატრი“ (Theatre of the Absurd, 1962), რომელიც კრიტიკოსებმა 1960-იანი წლების თეატრის განვითარებისთვის ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან ტექსტად აღიარეს. ესლინს წიგნში „აბსურდის თეატრი“ განმარტებისთვის მოჰყავს აბსურდის თეატრის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის, ეჟენ იუნესკოს: “Absurd is that which is devoid of purpose ... Cut off from his religious, metaphysical and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless” (Esslin 1961: 23) („აბსურდი არის ის, რაც მოკლებულია მიზანს... მოწყვეტილია თავის რელიგიურ, მეტაფიზიკურ და ტრანსცენდენტალურ ფესვებს; ადამიანი დაკარგულია; ყოველი მისი მოქმედება ხდება უაზრო, არალოგიკური და უსარგებლო“).

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ერთი შეხედვით, აბსურდის თეატრი უაზრობად შეიძლება მოგვეჩვენოს, თუმცა მასაც სათქმელი აქვს.

ესლინის მიერ ამ ტერმინის გამოყენებას საფუძვლად დაედო ალბერ კამიუს ფილოსოფიური ნაშრომი „სიზიფეს მითი“. კამიუს „სიზიფეს მითი“ აბსურდისტული

ხელოვნების ქრესტომათიულ ნაწარმოებადა მიჩნეული. „აბსურდის“ ცნება სწორედ ამ ფილოსოფიურ ნაშრომშია აღწერილი. უნდა აღინიშნოს, რომ კამიუმ ცნება „აბსურდი“ მხოლოდ ფილოსოფიური კუთხით არ წარმოაჩინა, არამედ მან ის ხელოვნების სფეროსაც მიუსადაგა. კამიუს მიხედვით, სიზიფე ღმერთების მიერ წამებისთვის უსასრულოდ განწირული არსებაა, რადგან მან ღმერთები განარისხა. სიზიფე ასევე საკუთარი ბედისწერის ტყვედ გვევლინება. „ღმერთები თვლიდნენ, რომ არ არსებობს უფრო საშინელი სასჯელი, ვიდრე გაუთავებელი კეთება იმისა, რასაც სარგებლობა არ მოაქვს და მომავლის იმედს სპობს“ (Камю, 1990:11).

სიზიფე ბედისწერის მსხვერპლად გვევლინება, რომელიც სამუდამო შრომისთვის და უნაყოფო საქმის კეთებისთვისაა განწირული. სიზიფე იძულებელია აკეთოს სასჯელად მიკუთვნებული საქმე. ა. კამიუს აზრით, სიზიფე ახერხებს თავისუფალი ადამიანის მდგომარეობის შენარჩუნებას. უბრალოდ, მისი ქმედება მისი ცხოვრების არსად იქცევა „მისი სულიერება, საკუთარ ბედისწერაზე მალა დგება“ (Ibid, 1990:117).

თავისუფალი ადამიანის არჩევანი, გადაწყვეტილების დამოუკიდებლად მიღება – ეს არის ის მთავარი, რაზეც ა.კამიუ ამახვილებს ყურადღებას. სიზიფეს მდგომარეობის აბსურდულობა ისაა, რომ იგი აბსოლუტურად თავისუფალია თავის არჩევანში და ის, რასაც იგი ყოველდღე აკეთებს, არ კარგავს მისთვის აქტუალურობას, მისი შემართება და მიზანდასახულობა არ იკლებს, მიუხედავად იმისა, რომ ქვის მთაზე გორება აბსოლუტურად უსარგებლო საქმეა და მიუღწეველ მიზანს წარმოადგენს. ა. კამიუ მიგვითითებს იმაზე, რომ ფუჭი და აბსოლუტურად უაზრო საქმის კეთება ხდება ადამიანის უზენაესი ამოცანა და მისი ცხოვრების არსი.

ეს მიდგომა კარგად ავლენს თუ, როგორი დამოკიდებულება აქვს ა. კამიუს ცხოვრების მიმართ, რომელიც დიდად პარადოქსულია. სიზიფეს პარადოქსული მდგომარეობას ზოგადად შეიძლება ადამიანის ცხოვრებასთან გავაიგივოთ. ადამიანის სიცოცხლევ ხომ სიზიფეს შრომაა, რომელიც გამუდმებით ფუჭ შრომას ეწევა, თუმცა ადამიანს, სიზიფეს მსგავსად, შეუძლია მიაღწიოს თავისუფლებას, როდესაც ის საქმე, რომელსაც აკეთებს, მოუტანს თავისუფლების შეგრძნებას და ეს პარადოქსული არსებობა მნიშვნელობას შეიძენს.

„სიზიფე აბსურდის გმირია, მთელი თავისი ვნებებით და საკუთარი წამებით. ღმერთების უარყოფა, სიკვდილის სიძულვილი, სიცოცხლის წყურვილი, უსაზღვრო წამების ფასად უჯდებოდა, ვინაიდან ადამიანი იძულებული ხდება აკეთოს საქმე, რომელსაც ბოლო არ უჩანს“ (Ibid, 1990:107).

მსგავსად სიზიფეს შრომისა, აბსურდის დრამის პერსონაჟების არსებობაც ფუჭი და დაუსრულებელია. სწორედ ამაზე მიუთითებს ის ფაქტი, რომ პიესები ხშირად ისევე მთავრდება, როგორც დაიწყო, მაგალითად: ეჟენ იონესკოს „მელოტი მომღერალი ქალი“, „გაკვეთილი“, სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ და ა. შ.

აბსურდის დრამაში წარმოდგენილი ადამიანი არის სამყაროში გაურკვეველი აბსურდული არსება, რომელიც ჭეშმარიტი არსისგან დაცლილია (“an absurd creature loose in a universe empty of real meaning”) (Esslin, 1968: 21).

საინტერესოა რამ გამოიწვია ადამიანების არსებობის მსგავს მდგომარეობამდე მიყვანა, როცა არსებობა ფუჭი და უმიზნო გახდა? დღეს უკვე ეჭვი აღარავის ეპარება, რომ აბსურდის მიმდინარეობის ჩამოყალიბების წინაპირობა უდავოდ, მეორე მსოფლიო ომის საშინელი, ტრავმული გამოცდილებები გახდა: ჰოლოკოსტი, ადამიანების ჩაგვრა და გადასახლება, ფიზიკური თუ მორალური განადგურება, ინტელექტუალების დევნა და სხვა მრავალი.

აბსურდისტმა მწერლებმა საკუთარ თავზე იწვნიეს ომის საშინელებები. აბსურდის თეატრის ისეთი წარმომადგენლები, როგორებიც არიან: ალბერ კამიუ, ეჟენ იონესკო, სემიუელ ბეკეტი, ბერნოლდ ბრეხტი და სხვები, მონაწილეობდნენ 1930-40 წლებში ანტიფაშისტურ მოძრაობაში. ომმა შეცვალა ადამიანთა მრწამსი, მათი შინაგანი განწყობა. სახე იცვალა ადამიანების სამყაროსადმი დამოკიდებულებამაც. აბსურდის იდეურ პრობლემატიკათა ჩამონათვალში შედის სულიერ-მორალური განადგურება, სასოწარკვეთილი განწყობა, ნიჰილისტური დამოკიდებულება, სიკვდილი, სიბნელე, ამაოების განცდა. მარტინ ესლინი აღნიშნავს: “The invertible devaluation of ideals, purity and purpose” (Esslin, 1961: 24) („აბსურდი არის „იდეალების, სიწმინდისა და მიზნის შექცევადი გაუფასურება“).

უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ ადამიანების ყოფიერების კრიზისში ყოფნის შედეგად წარმოიქმნა „აბსურდისტული მიდგომის“ საჭიროება. „აბსურდი იბადება

ადამიანის გონებისა და სამყაროს აზრდაკარგული ღუმლის შედეგად“ (Камю, 1990:47).

„აბსურდი“ შესაბამისად გვიჩვენებს, თუ რა მდგომარეობაში იმყოფება ადამიანი და ის საზოგადოება, რომლის წევრიცაა. მეოცე საუკუნემ და უფრო მეტად მისმა მეორე ნახევარმა ეს თეორია მიმდინარეობად აქცია. აბსურდის თეატრის მიზანს წარმოადგენს, ასახოს, თუ რამდენად შეუსაბამო და ქაოსურია არსებობა. როგორც წესი, პერსონაჟები ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, რომლებსაც არ ესმით, როგორც გარშემომყოფების, ასევე საკუთარი თავისა. მათი მოქმედება აუხსნელი და გამოუცნობია. შესაბამისად, ეს დამაბნეველია როგორც მათთვის, ასევე მაყურებლისთვისა და აუდიტორიისთვისაც, თუმცა აბსურდის დრამა მაყურებელს დამოუკიდებელი დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობას უტოვებს.“The Absurd Drama asks its audience to draw his own conclusions, make his own errors“ (Esslin, 1961: 20) („აბსურდის დრამა თავის მაყურებელს თხოვს დამოუკიდებელი დასკვნები გამოიტანოს, საკუთარი შეცდომები დაუშვას“).

ადამიანის ცნობიერებაში გადატრიალებები ხდება, რაც გამოწვეულია მეოცე საუკუნეში ცხოვრების სწრაფი განვითარების დონით, იქნება ეს მეცნიერული წინსვლა, ეკონომიკა, თეოლოგია, სპორტი თუ მედიცინა. ადამიანის დამოკიდებულება სამყაროს მიმართ რადიკალურად შეიცვალა. მისთვის ცნებებმა „ადამიანი“, „სამყარო“, „სოციუმი“ სხვა დატვირთვა შეიძინა. საუკუნის ცვლილებასთან ერთად, რა თქმა უნდა, იცვლებოდა ადამიანის აზროვნებაც. მეორე მსოფლიო ომმა მოიტანა საშინელი იმედგაცრუების და სასოწარკვეთილების განცდა. განადგურებულმა ეკონომიკამ, გამეფებულმა სტაგნაციამ, რწმენადაკარგულმა ადამიანებმა სხვა რეალობა შექმნეს. ადამიანებს სტანჯავდათ „ყოფიერების აუტანელი სიმსუბუქე“. მათ როგორც არასდროს, ისე ამოდრავებდათ თვითგანადგურების სურვილი, გაჩნდა ტენდენცია, რომ ცხოვრება უაზროდ დაბერების პროცესი იყო. ყოველივე ამან დასაბამი მისცა აბსურდის, როგორც მიმდინარეობის ჩამოყალიბებას. ადამიანების ყველა ზემოთხსენებულმა განცდამ ასახვა ჰპოვა მწერლების ნაწარმოებებში. ავტორებმა დაიწყეს უჩვეულო სიუჟეტების და აზრდაკარგული ფორმების გამოყენება. აბსურდისტულ ნაწარმოებებში რთულია

მიაგნო ლოგიკას, თანმიმდევრულობას, ან ზოგადად, რაიმეს, რაც რაციონალურია. ყოველივე იმდენად პარადოქსული და მართლაც, აბსურდულია, რომ „ყოველივე უმიზეზოდაა გაჩენილი, სისუსტეში ვითარდება და მისი სიკვდილი შემთხვევითია. უაზროა ის, რომ გავჩნდით, უაზროა, რომ ვიხოცებით“ (Камю, 1990:37).

ალბერ კამიუს ეს ფრაზა თვალნათლივ აჯამებს იმ ალოგიკურობას, რომელსაც აბსურდისტული ფილოსოფია და აბსურდისტული ნაწარმოებები ეფუძნება. აბსურდისტი მწერლებიც სწორედ ამაზე წერდნენ, რომ ადამიანებს არ ასვენებთ უსუსურობის შეგრძნება.

უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ ადამიანების ყოფიერების კრიზისში ყოფნის შედეგად წარმოიქმნა „აბსურდისტული მიდგომის“ საჭიროება. „აბსურდი იბადება ადამიანის გონებისა და სამყაროს აზრდაკარგული დუმილის შედეგად“ (Камю, 1990:47).

აბსურდიზმის მიერ სამყაროს აღქმისადმი ფილოსოფიის შეცვლის პარალელურად ცვლილებები განიცადა ტრადიციულმა დრამატულმა ფორმებმაც. ტრადიციული ფორმები უკვე ვეღარ აკმაყოფილებდა არსებული რეალობის ასახვას. ამ დრომდე არსებული კოჰერენტულობა ტექსტებში ვეღარ შეძლებდა დაბნეული განწყობის გადმოცემას. რაც მივიღეთ, ესაა პერსონაჟების არალოგიკური, არაადეკვატური მეტყველება, რომელიც კონტექსტიდანაა ამოვარდნილი.

ცნობილი ინგლისელი რეჟისორი პიტერ ბრუკი აბსურდის თეატრსა და ტრადიციულ თეატრს შორის არსებულ შესამჩნევ განსხვავებაზე ამახვილებს ყურადღებას: “In naturalist plays dialogues are composed in a way that naturalness of speech is preserved and the message fully conveyed. And the playwright of absurd drama creates an absolutely new dictionary through illogicality of language and strange behavior of characters“(Brook, 1998: 115) („ნატურალისტურ პიესებში დიალოგები ისეა ჩამოყალიბებული, რომ შენარჩუნებულია მეტყველების ბუნებრიობაც და სათქმელიც ბოლომდეა ნათქვამი. აბსურდის თეატრის დრამატურგი კი სრულიად ახალ ლექსიკონს ქმნის ენის ალოგიკური გამოყენებითა და პერსონაჟთა უცნაური საქციელით“).

აბსურდისტი ავტორები შეეცადნენ „საკუთარ ნაწარმოებებში ჟანრების აღრევის გარდა ხელოვნების და, კერძოდ, სასცენო ხელოვნების სხვადასხვა განშტოების ნაზავი შეექმნათ, მაგალითად, პანტომიმა, ცირკი, მიუზიკ-ჰოლი, დადაისტური პოეზია და სხვა. აბსურდისტებთან ხშირია ყველაზე პარადოქსული ნაზავები და კომპილაციები რეალურისა და წარმოსახვითისა, სიზმრისეული და ნატურალიზმამდე დაყვანილი ყოფიერებისა. სიუჟეტები აბსურდის დრამაში ხშირად მსხვრევად ხაზს, ან, თუნდაც მაქსიმალურად გაუბრალოებულ და განზრახ გამარტივებულ ფაბულას წარმოადგენს“ (აფხაზავა, 2013:18).

ეჟენ იონესკო ამ პროცესს ასე მოიხსენიებს. აბსურდის დრამის პერსონაჟები, როგორც წესი, არაკომუნიკაბელური არიან და მათ მიერ წარმოთქმული ტექსტები უმთავრესად ერთმანეთთან კავშირში არ არიან და მათში არავითარი კოჰერენტულობა არ იგრძნობა.

ინგლისურ დრამაში აბსურდის თეატრის წარმომადგენლებად სემიუელ ბეკეტი და ჰაროლდ პინტერი მიიჩნევიან.

1.3. „სამზარეულოს ნიჟარის“ დრამა (Kitchen sink drama)

აბსურდის თეატრის პარალელურად 1950-70 წლებში თანამედროვე ბრიტანეთის თეატრში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვან ადგილს „სამზარეულოს ნიჟარის“ დრამა იჭერს. ინგლისში ფრაზა „სამზარეულოს ნიჟარის“ დამკვიდრების საფუძველი ინგლისელი ექსპრესიონისტი მხატვრის-ჯონ ბრეტის (John Bratby) მიერ შესრულებული იმავე სახელწოდების ნახატი გახდა. ცნობილი კრიტიკოსმა დავიდ სილვესტერმა (David Sylvester) 1954 წელს დაწერილი სტატია, რომელშიც ინგლისში არსებული ხელოვნების ტენდენციების შესახებ წერდა, ის „სამზარეულოს ნიჟარის“ (Kitchen Sink) სახელწოდებით დაასათაურა. მას მხედველობაში ჯონ ბრეტის ნახატი ჰქონდა. სილვესტერი აცხადებდა, რომ ინგლისურ ხელოვნებაში შეინიშნებოდა ახალი ტენდენცია ახალგაზრდა ხელოვანთა მიერ საყოფაცხოვრებო სცენების დახატვა, რის მეშვეობითაც ისინი „ცხოვრების ბანალურობას“ უსვამდნენ ხაზს. ხსენებულმა ტერმინმა ამის შემდგომ ნელ-ნელა დაიწყო დამკვიდრება, არა მხოლოდ მხატვრების აღსანიშნავად და ხელოვნებაში არსებული ტენდენციებზე ყურადღების გასამახვილებლად, არამედ ასევე, იმ დროისათვის ინგლისურ დრამატურგიაში დრამის ახალი მიმდინარეობის ჩამოყალიბების აღსანიშნავადაც.

ამ ახალი მიმდინარეობის პიესების მახასიათებლები მას იმ დროისათვის არსებული აბსურდის თეატრისაგან განასხვავებს. ყველაზე გამორჩეული მახასიათებელი ამ მიმდინარეობისთვის იყო ის, თუ როგორ გადმოსცემდნენ სოციალური იდეოლოგიის შეტყობინებას, ხოლო იდეოლოგია ძირითადად მემარცხენე იყო, რომელიც მუშათა კლასს აღწერდა.

მოგეხსენებათ, ადრინდელი ტრენდი ვიქტორიანული ოჯახების აღწერა იყო, ხოლო „სამზარეულოს ნიჟარის“ დრამამ მიზნად დაისახა მუშათა კლასის სოციალური უთანასწორობის ასახვა, არსებული რეალობის გადმოცემა. ამ მიმდინარეობას ახასიათებს პერსონაჟების მიერ მათი არსებული მდგომარეობით უკმაყოფილო, შეულამაზებელი ემოციების გადმოცემა. ისინი საკუთარი შემოქმედების საშუალებით ცდილობდნენ, გამოეხატათ ამოუწურავი ბრაზი არსებული მოძველებული, დრომოჭმული სისტემების მიმართ.

მათი დაკვირვების სფეროს წარმოადგენდა მაღალი და საშუალო კლასის პირმოთნეობა და ფარისევლობა. აღიწერებოდა მდგომარეობა მუშათა კლასისა, რომელიც ნაქირავებ ოთახებში, უკიდურეს სიმჭიდროვესა და სიღარიბეში ცხოვრობდა. ისინი დროის უმეტეს ნაწილს სამიკინტოებში, სმასა და ღრეობაში ატარებდნენ. მათი სასაუბრო თემები მოიცავდა ისეთ საკამათო სოციალურ თუ პოლიტიკურ საკითხებს, როგორებიცაა: აბორტი, უსახლკარობა, გაჭირვება და ა. შ. ამ პიესებში მოცემული უხეში, რეალისტური სტილი ეწინააღმდეგებოდა მანამდე არსებული პიესებისას.

ზოგიერთი კრიტიკოსი 1956 წელს ინგლისურ დრამატურგიაში ისტორიული გარდატეხის წლად მიიჩნევს. ამ წელს ჯონ ოზბორნის პიესა „განრისხებულმა მოიხედე“ (“Look back in Anger”) ინგლისის სამეფო თეატრში დაიდგა. ინგლისელი კრიტიკოსის – ზამზერ გასკონის განცხადებით: “A new life and excitement has entered the London theatre, which had been in a state of fitful hibernation since Shaw and Galsworthy” (Gascoigne, 1962:196-197) („ამ პიესის შემდგომ ლონდონის თეატრს ახალი ცხოვრება და აღტაცება დაეუფლა, რომელიც შოსა და გოლზოურთის შემდეგ დიდი ხნის ღრმა ძილში იმყოფებოდა“).

ქრისტოფერ ინესის (Christopher Innes) განცხადებით, „განრისხებულმა მოიხედე“ ინგლისური თეატრის „ახალ დრამაში“ ერთგვარ გარღვევას წარმოადგენდა “The first performance of Look Back in Anger at the Royal Court Theatre in 1956 marks the real break-through of “the new drama” into the British theatre” (Innes, 1992:98).

ეს პიესა გაბრაზებულ ახალგაზრდა კაცს წამოგვიდგენს. მის გაბრაზებას ყოველდღიურობა იწვევს, რომელიც არაფრის მომცემი და ერთფეროვანია. სურვილი „ნამდვილად ცხოვრების“ შესაძლებლობისა, თითქოს შეუძლებელია. სამყარო მას არაფერს სთავაზობს. ოზბორნის პიესა ცხადყოფს, თუ როგორ შეუძლია ფრუსტრაციას და სოციალურ ბრახს იმოქმედოს ჩვეულებრივ ადამიანებზე. როგორც ცნობილი ამერიკელი დრამატურგი და კრიტიკოსი ფედი ჩაეფსკი (Paddy Chayefsky) აცხადებს: „ეს იყო თვითდაკვირვების დრამა, რომლის მიზანსაც ჩვეულებრივ ადამიანთა (მუშათა კლასის) ორდინალური სამყაროს კვლევა

წარმოადგენდა“ (“Drama of introspection explored the marvelous world of the ordinary) (Rutherford, 1990:77).

ქრისტოფერ ინესის განცხადებით (Christopher Innes): “What was new and struck the public nerve in *Look Back in Anger*, was the sense of naked honesty that came from the identification between author and protagonist, and the tone of self-lacerating (but generalized) anger” (Innes, 1992:103) („სიახლე, რაც ამ ახალ ლიტერატურულ მიმდინარეობას ჰქონდა და საზოგადოების ნერვი შეატოკა, იყო ის შიშველი გულწრფელობა, რომელიც ავტორსა და პროტაგონისტს შორის არსებობდა და ასევე საკუთარი თავის მიმართ არსებული გაბრაზებული თვითკრიტიკის ტონი“).

„სამზარეულოს ნიჟარის“ დრამატურგებს ხსენებული პიესის შემდგომ „ახალგაზრდა გაჯავრებული დრამატურგების“ (“*Angry Young Men*”) სახელითაც მოხსენიებდნენ. ისინი წარმოადგენენ ინგლისელ დრამატურგებს, რომლებიც წარმოშობით მუშათა კლასიდან იყვნენ. თავად ფრაზა “*Angry Young Man*” ეკუთვნის ჯორჯ ფერონს (George Fearon), სამეფო თეატრის პრესის თანამშრომელს, რომელმაც ეს ტერმინი პიესა „განრისხებულმა მოიხედე“-ს მიმოხილვისას გამოიყენა. მართალია, სინამდვილეში ფერონს პიესა არ მოეწონა და მის გასაკრიტიკებლად გამოიყენა ეს ფრაზა, მაგრამ გაუმიზნავად და/თუ უნებურად ამ ფრაზისა და თავად პიესის პოპულარიზაციას შეუწყო ხელი. ჯონ ოზბორნის პიესის წარმატების შემდეგ ინგლისურმა პრესამ მისი გამოყენება ყველა იმ ახალი ინტელექტუალური დრამატურგის აღსანიშნავად დაიწყო, რომელთა უმრავლესობა ძირითადად მუშათა კლასს წარმოადგენდა. მოქმედებაც უმთავრესად ჩრდილოეთ ინგლისის სამრეწველო ზონებში ხდება. პერსონაჟების მიერ გამოყენებული ენა აქცენტით და სლენგებითაა გაჯერებული.

ლუკი გილემანი წერს: “The “*Angry Young Man*” is synonymous with the following: impatience with the status quo, refusal to be co-opted by a bankrupt society, an instinctive solidarity with lower classes, an undisciplined energy and unbounded rebelliousness, and an angry ambition that leads to unsuitable matches with the upper-class” (Gilleman, 2008:104)(„ახალგაზრდა გაჯავრებული ადამიანი“ სინონიმია მოუთმენლობის, სტატუს-კვოსთან შეურიგებლობის, დაბალი კლასების ინსტინქტური სოლიდარობის

და უსაზღვრო ბუნტის, გაბრაზებული ამბიციისა, რომელიც ვერ თანხვდება მაღალ კლასს“).

არ უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან ის ფაქტიც, რომ „ახალგაზრდა გაჯავრებულ დრამატურგებს“ მოღვაწეობა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ მოუწიათ. გამომდინარე აქედან, ომის შემდგომი განწყობა იმედგაცრუებით იყო სავსე და მათი დრამატული ნამუშევრებიც ფრუსტრაციას გადმოსცემდა. „გაჯავრებულნი“ ბრიტანეთის საგარეო პოლიტიკის წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ, იწუნებდნენ ინგლისის სახელმწიფო ინსტიტუტების მიერ გატარებულ პოლიტიკას. ინგლისურ პრესაში არაერთ მწვავე კრიტიკულ სტატიას აქვეყნებდნენ. მაგალითად, ერთი-ერთი ასეთი მწვავე სტატია გამოაქვეყნა ჯონ ოზბორნიმა გაზეთ “Encounter“- ში. ასევე მონაწილეობდნენ სხვადასხვა პოლიტიკურ აქტივობაში. ჯონ ოზბორნი 1961 წელს დააპატიმრეს ტრაფალგარის მოედანზე ატომური განიარაღების წინააღმდეგ გამართულ კამპანიაში მონაწილეობის გამო.

ანროლდ ჰინკლიფი ხაზს უსვამს, რომ: “We can detect anger in each, anger at society, and at the conditions in the theatre which mirrored that society” (Hinchliffe, 1974:3) („ამ დრამატურგების პიესებში ადვილად ამოსაცნობია ბრაზი საზოგადოების და თეატრის მიმართ, რომელიც იმ საზოგადოების ანარეკლი იყო“).

„ახალგაზრდა გაჯავრებულ დრამატურგებს“ მიეკუთვნებიან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ: ჯონ ოზბორნი (John Osborne), ჯონ არდენი (John Arden), ნორმან სიმპსონი (N. F. Simpson), ალუნ ოუენი (Alun Owen) და არნოლდ ვესკერი (Arnold Wesker).

აღსანიშნავია, რომ ამ დრამატურგთა უმრავლესობას აღიზიანებდა მათი სახელის ამ ჯგუფში გაერთიანება, არ სურდათ ისინი ასოცირებული ყოფილიყვნენ „გაჯავრებულ დრამატურგთა“ სახელთან. მათი სურვილი იყო დამოუკიდებელი, ინდივიდუალური ადგილის მოპოვება ინგლისურ დრამატურგიაში. მიუხედავად ამისა, ამ დრამატურგთა ნაწარმოებები მსგავს გაბრაზებასა და განწყობას გადმოსცემდა. გამომცემელი ტომ მაშლერი აღნიშნავს: “They [the Angry Young Men] attack one another directly or indirectly in these pages. Some were even reluctant to appear between the same covers with others whose views they violently oppose” (Maschler, 1957:8)

(„გაჯავრებული დრამატურგები“ არ მიეკუთვნებოდნენ ერთიან მოძრაობას. ისინი ყველა შესაძლებლობისას თავს ესხმოდნენ ერთმანეთს, ზოგიერთი მათგანი კი საერთოდ თავს იკავებდა მედიაში საერთო ქავერზე გამოჩენისგან“).

ჰაროლდ პინტერის მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე კრიტიკოსები მის პიესებს ავანგარდული თეატრის ჭრილში განიხილავდნენ. უდავოა, პინტერი კარგად იცნობდა თანადროულ დრამატურგებს და მის პიესებშიც გამოძახილი ჰპოვა მათმა ნაშრომებმა.

“He seems to have read all of the secondary sources—Beckett, Ionesco, and Genet” (Wellwarth, 1964: 197-198).

აღსანიშნავია, რომ ყველა დრამატურგი, რომელმაც ზეგავლენა მოახდინა პინტერზე, აბსურდის თეატრის წარმომადგენელი, ან მისი ფუძემდებელია.

ცნობილი კრიტიკოსი მარტინ ესლინი თავის ნაშრომში „აბსურდის თეატრი“ პინტერს პირდაპირ მიიჩნევს აბსურდის თეატრის წარმომადგენლად და მას შესაბამისად, სხვა აბსურდისტი მწერლების: ბეკეტის, ადამოვის, იონესკოს, ჟან ჟენეს გვერდით აყენებს.

“One of the most promising exponents of the Theatre of the Absurd . . . in the English speaking world” (Esslin, 1964:205).

ესლინი ასევე აცხადებს, რომ იონესკოს მსგავსად, იგი ცხოვრებას აბსურდის ჭრილში განიხილავს, რომელიც სასაცილო მხოლოდ გარკვეულ დონემდეა. "For Pinter, there is no contradiction between the desire for realism and the basic absurdity of the situations that inspire him. Like Ionesco, he regards life in its absurdity as basically funny--up to a point" (Esslin, 1964:211).

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ პინტერი თავად აცხადებდა, თუ როგორ ცდილობდა თავის პიესებში ტრაგედიაც კი იუმორისტულ ტონში დაეხატა, რათა ეღიარებინა აბსურდულობა რეალობისა, თუ რასაც ჩავდივართ და/თუ რასაც ვამბობთ."Everything is funny; the greatest earnest is funny; even tragedy is funny. And I think what I try to do in my plays is to get to this recognizable reality of the absurdity of what we do and how we behave and how we speak" (Esslin, 1964 : 211-212).

პინტერის ადრეულ პიესებს ზოგჯერ აბსურდის პიესებად მოიხსენიებენ. განსაკუთრებით, ერთ-ერთ პირველ პიესა „დაბადების დღეს“ (1957). როდესაც ეს პიესა სცენაზე დაიდგა, პინტერი ფაქტობრივად, დაადანაშაულეს აბსურდისტი მწერლების მიბაძვაში. 1957 წელს ლორდი ჩემბერლინი (Lord Chamberlain) ამ პიესის შესახებ წერდა, რომ ეს იყო უაზრო პიესა, სადაც ბატონი პინტერი შეეცადა ბოლო დროს ბეკეტისა და იონესკოს მიერ სამეფო თეატრში დადგმული პიესებიდან გარკვეული ხრიკები გადმოეღო. “An insane, pointless play. Mr. Pinter has jumbled all the tricks of Beckett and Ionesco with a dash from all the recently produced plays at the Royal Court theatre ... The result is still silly”.(Chamberlain, 1958).

გარდა ამისა, ჰაროლდ პინტერი მიაკუთვნეს აბსურდის თეატრს, რადგანაც როგორც აბსურდის დრამის პიესებში, მის პიესებშიც მოქმედება არ ემორჩილება დრო-სივრცობრივ მონაცემებს. პერსონაჟებს არ აქვთ წარსული; უცნობია, საიდან მოდიან და ვინ იყვნენ ისინი. მათ მხოლოდ აწმყო დროში ვხედავთ, ისიც გაურკვეველად. მეტყველება კარგავს საკომუნიკაციო ფუნქციას და ხდება სასცენო ობიექტი. პინტერის პერსონაჟების მეტყველება გაჯერებულია სიჩუმით და პაუზებით. შეუძლებელია მათი მოქმედებების ახსნის პოვნა სიტყვებში და ყურადღება უნდა გამახვილდეს სიჩუმესა თუ პაუზებში დამალულ იმპლიციტურ მნიშვნელობებზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ე.წ. „მეტყველების კრიზისი“.

აბსურდისტების აზრით, სიტყვებს ხშირად შეცდომაში შევყავართ, რადგან მათი მნიშვნელობა იცვლება გარემოს მიხედვით, ამიტომ ავანგარდულ თეატრს აღარ სწამს მეტყველების, ენის. იგი უპირატესობას ანიჭებს ჟესტებსა და მოძრაობებს. მსგავსად, პინტერთანაც, მეტყველება მეორეხარისხოვანი ხდება, თუმცა ნაცვლად ჟესტებისა, პინტერმა ინგლისურ დრამატურგიაში დაამკვიდრა „სიჩუმისა“ და „პაუზის“ ცნებები. ამიტომაც, იგი მხოლოდ აბსურდისტული დრამის წარმომადგენლის ჩარჩოში ვეღარ ექცევა.

ცნობილი ინგლისელი კრიტიკოსის – მაიკლ ბილინგტონის აზრით „პრობლემა ისაა, რომ მე-20 საუკუნის 50-იან წლებში კრიტიკოსებმა ჩათვალეს, პინტერიც ეყენ იონესკოს და ნ. ფ. სიმპსონის მსგავსად აბსურდისტი მწერალი იყო. “One problem in the 50s was that critics assumed Pinter was writing in the absurdist vein of Ionesco and NF

Simpson. Now it is much easier to see the play for what it is: a rep thriller invented by a man who's read Kafka" (Billington, 2005:105).

ზოგიერთები, პირიქით, ხაზს უსვამდნენ იქ ფაქტს, რომელიც მას აბსურდისტი მწერლებისგან განასხვავებდა. მაგალითად, კრიტიკოსი ჯეიმს ვინსონი (James Vinson) აცხადებს, მიუხედავად იმისა, რომ პინტერმა აბსურდისტი მწერლების შეხედულებების კარგად ათვისება მოახერხა, იგი მაინც არ გვევლინება აბსურდისტი მწერლად, რადგანაც მიუხედავად პერსონაჟების თვითდაცინვისა და მტკივნეული არაადეკვატურობისა, პინტერი მაინც ახერხებს ადამიანური თვისებების აღქმას, რომელიც უბრალოდ ირონიული როდია "Pinter has indeed absorbed the insights of the absurdists. He has peopled his physically limited world with incomplete characters whose internal life has been fully exteriorized. Yet, for all that, he is not an absurdist. For, despite the self-mockery of his characters and the painful inadequacy of their personal resources, Pinter can still conceive of human qualities which are not merely ironic (Vinson,1973:613).

ბევრი კრიტიკოსი დღესაც მიიჩნევს პინტერს აბსურდის თეატრის დრამატურგად. იოსებ ჰეინი ერთად უყრის თავს ყველა იმ იარლიყს, რომლებიც პინტერის შემოქმედებას ჰქონია სხვადასხვა პერიოდში, ესენია: „აბსურდისტი“, „ეგზისტენციალისტი“, „ანტიჰუმანური“ და „ამორალური“ კი (Hynes,1992: 740).

ინგლისის თეატრის კრიტიკოსი ფილიპ ვოლისი (Philip Hope-Wallace) პინტერის შემოქმედებას აბსოლუტურად აბსურდულად მოიხსენიებს, რომელიც სინამდვილეში არაფრის შესახებაა:

"These Pinter pieces, variously amusing according to taste, and often fraught with that fashionable commodity menace, are not really 'about' anything" (Wallace, 1986:197).

ესრიჯ ნაითი აცხადებს, რომ პინტერის პიესებში ასახული მხატვრული სტილი კაფკას, ჰემინგუეის და იონესკოს ზეგავლენის შედეგი იყო.

"Tactics derived from Kafka, Hemingway, and Ionesco" (Etheridge, 1963:427).

პინტერს ხშირად მოიაზრებდნენ ეგზისტენციალისტ მწერლადაც, რადგან მისი ადრეულ პიესების პერსონაჟები სამყაროსაგან იზოლირებული ადამიანები არიან, რომლებიც თავშესაფარს პატარა ოთახებში ეძიებენ. პინტერის პიესებში პერსონაჟები

ცდილობენ სამყაროსთან მორგებას და მათ არსებობასთან, ეგზისტენციასთან დაკავშირებული პრობლემების გადაჭრას, თუმცა დიდი განსხვავებაა წმინდა ეგზისტენციალისტ მწერლებს: ჟან-პოლ სარტრის, ალბერტ კამიუსა და ჰაროლდ პინტერს შორის. ისინი უფრო ეგზისტენციალურ პერსონაჟებს ეძინიან, რომელთაც ზურგზე აწევთ ფილოსოფიური ტვირთი, ხოლო პინტერის პიესებში პერსონაჟებს საფრთხისა და კომფორტის დაკარგვის შიში მოსვენებას უკარგავენ. პიესები, რომლებსაც ეგზისტენციალურად ნათლავენ, ესენია: „ოთახი“ და „დაბადების დღე“. ორივე პიესაში მთავარი პერსონაჟების ეგზისტენციური უსაფრთხოება კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება. როზი პიესა „ოთახში“ თავს ბედნიერად გრძნობს, თუმცა მას არ ასვენებს შეგრძნება მოახლოებული საშიშროებისა, ისევე, როგორც სტენლის პიესა „დაბადების დღეში“, რომლის კომფორტსაც არღვევს გარედან შემოჭრილი საფრთხე. საბოლოოდ, ხსენებული პიესები „მუქარის კომედიას“ მიაკუთვნეს, რადგან ისინი მხოლოდ ეგზისტენციალური როდია.

პინტერს ასევე აკუთვნებდნენ „ახალგაზრდა გაჯავრებულ დრამატურგებს“. მას შემდეგ, რაც პიესა “Caretaker” (1960) გამოვიდა, კრიტიკოსმა ჯონ რასელ ტეილორმა (John Russell Taylor) თავის ნაშრომში “Anger and After” (1962) პინტერი ჯონ ოზბორნისა და არნოლდ ვესკერის გვერდით მოიხსენია. პინტერს და ჯონ ოზბორნს მართლაც ჰქონდათ საერთო, მაგრამ ეს ნაკლებად იყო წერის სტილი. მსგავსება გამოიხატებოდა იმ სულისკვეთებაში, რომელიც მათ იმდროინდელი მდგომარეობის მიმართ ჰქონდათ. ორივე წარმოადგენდა ახალგაზრდა მწერლებსა და მოაზროვნეებს, ახალგაზრდა გაბრაზებულ ადამიანთა ჯგუფს, რომლებიც აპროტესტებდნენ პოლიტიკურ ტოტალიტარიზმსა და სოციალურ უთანასწორობას. ისინი შეუერთდნენ დემონსტრაციებს ბირთვული განიარაღების წინააღმდეგ ბრძოლაში. ოზბორნი განსაკუთრებით კარგად გამოხატავდა ბრაზს, ბუნტს და გაწბილებას, რომელიც იმდროინდელ ინგლისში სუფევდა.

გარდა ამისა, პინტერს ასევე აკუთვნებდნენ „გაჯავრებულ ახალგაზრდათა“ დრამატურგებს, რადგანაც პინტერიც თავის პიესებში გადმოსცემდა ჩვეულებრივი, საშუალო და დაბალი კლასის ფენების ყოფით ცხოვრებას. ის აღწერდა ადამიანებს, რომლებიც გაჯავრებულნი იყვნენ არსებული მდგომარეობის გამო.

ამგვარად, ჰაროლდ პინტერს აკუთვნებდნენ როგორც აბსურდის თეატრს, ასევე „ახალგაზრდა გაჯავრებულ დრამატურგებს“ და ზოგჯერ თვლიდნენ ეგზისტენციალისტ მწერლადაც, თუმცა პინტერის მოღვაწეობამ ცხადყო, რომ მისი რომელიმე ჩარჩოში მოქცევა არასწორი იქნებოდა. და ის ცალკე უნდა განვიხილოთ, თუმცა ამავდროულად შეუძლებელია უგულებელყოფა იმ ზეგავლენისა, რომელიც პინტერზე თანადროულმა მიმდინარეობებმა მოახდინა.

თავი II

ხელოვნება და ჭეშმარიტება ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებაში

2.1. პინტერისეული პაუზა და სიჩუმე

ჰაროლდ პინტერი იყო დრამატურგი, რომელიც თვლიდა, რომ ყველაზე წარმატებული კომუნიკაცია ისაა, რომლის დროსაც ნაკლები სიტყვა გამოიყენება. იგი არ აღიარებდა ფრაზას: „კომუნიკაციის კრაზი“, როგორც არა საკმარისი სიტყვების გამოყენება და თვლიდა, რომ კომუნიკაციის წარმატება საერთოდ არ არის დამოკიდებული სიტყვების სიჭარბეზე. პინტერის ერთ-ერთი ცნობილი ფრაზა სწორედ ამ განწყობას გამოხატავს: “I think we communicate only too well only in our silence, in what is unsaid” (Pinter, 1999:15) („ჩვენ ყველაზე მეტად კომუნიკაციას მხოლოდ სიჩუმის დროს ვამყარებთ, იმ დროს, როცა არაფერს ვამბობთ“) სწორედ: “Below the word spoken is the thing known and unspoken“ („წარმოქმელი სიტყვების მიღმა იმალება უმთავრესი რამ“).

სატელევიზიო გადაცემა „მონიტორში“ გადაცემის წამყვანმა ჰიუ ველდონმა (Huw Weldon) პინტერს ჰკითხა იმ მოსაზრების შესახებ, თითქოს მისი პიესები გადმოსცემდა კომუნიკაციის კრაზს. პინტერმა, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანი კორექტირება შეიტანა მის სიტყვებში, უპასუხა რა, რომ ეს კომუნიკაციის კრაზი კი არ იყო, არამედ მისი თავიდან არიდება: “I wouldn’t say it was accurate applied to my own work. I don’t think there is an inability to communicate on the part of these characters. It’s rather more – that they communicate only too well in one sense... and I think communication is a very fearful matter to really get to know someone, to participate with someone. I think what takes place really is more of an evasion of communication” (Kay, 1961:264-265). („ვერ ვიტყვოდი, რომ ჩემს ნამუშევარზე მისათითებლად სწორად შერჩეული დახასიათებაა. სულაც არ ვთვლი, რომ ადგილი აქვს პერსონაჟების უუნარობას დაამყარონ კომუნიკაცია. ეს უფრო მეტია-ის, რომ მათ კომუნიკაცია კარგად გარკვეულწილად გამოსდით. და ზოგადადაც, ვთვლი, რომ კომუნიკაცია ფრიად საშიში რამეა იმისათვის, რომ შეძლო ვინმეს კარგად გაცნობა. ვფიქრობ, სინამდვილეში რასაც ადგილი აქვს, ესაა უფრო კომუნიკაციის თავიდან არიდება“).

პინტერს არ ესმოდა ისეთი მწერლებისა, რომლებიც ენდობიან სიტყვებს: “I have mixed feelings about words myself. Moving among them, sorting them out, watching them appear on the page, from this I derive a considerable pleasure. But at the same time I have another strong feeling about words which amounts to nothing less than nausea. Such a weight of words confronts us day in, day out, words spoken in a context such as this, words written by me and by others, the bulk of it a stale dead terminology; ideas endlessly repeated and permuted become platitudinous, trite, meaningless” (Pinter, 1999:13). (მე სიტყვებთან დაკავშირებით გაორებული გრძნობები მაქვს. მართალია, სიტყვებს შორის მოძრაობა, მათი დახარისხება, მათზე დაკვირვება და ფურცელზე გადატანა გარკვეულ სიამოვნებას მანიჭებს, მაგრამ სიტყვები ჩემში ამავდროულად მეორე, საპირისპირო ძლიერ შეგრძნებასაც იწვევს, რომელიც სხვა არაფერს არ მაგონებს, თუ არა გულისრევის შეგრძნებას, რადგანაც ვთვლი, რომ ყოველდღიურად იმდენად დიდი რაოდენობით სიტყვების წინაშე გვიწევს დგომა, ხოლო მათგან უმრავლესობა კი უბრალოდ სტერილურ ტერმინოლოგიას წარმოადგენს. იდეები, რომლებიც განუწყვეტლივ მეორდება და ბანალური, აზრს მოკლებული და გაცვეთილი ხდება. ამ გულისრევის შეგრძნებას თუ კი გავითვალისწინებთ, სავსებით შესაძლებელია იმდენად დაგვიმორჩილოს მან, რომ პარალიზებულად კი აღმოვჩნდეთ).

პინტერი ასევე ამბობდა: “If I were to state any moral precept it might be: beware of the writer who puts forward his concern for you to embrace, who leaves you in no doubt of his worthiness, his usefulness, his altruism ... that ensures ... where his characters ought to be. What is presented , so much of the time, as a body of active and positive thought is in fact a body lost in a prison of empty definition and cliché” (Ibid:15).

(„ჩემთვის რომ ეკითხათ ზნეობრივი პრინციპების შესახებ, შესაძლოა მე შემდეგნაირი ფორმულირება გამეკეთებინა: იმ მწერალს უფრთხილდი, ვინც საკუთარ მოსაზრებას წინა პლანზე გახვედრებს ხელმოსაჭიდად და მისი ღირებულებისა და საჭიროების შესახებ ეჭვებს არ აღგიძრავს და გკარნახობს თუ სად უნდა იყვნენ მისი პერსონაჟები. უმრავლეს შემთხვევაში, ასეთი მწერლები სხვა არაფერი არიან, თუ არა ცარიელი განმარტებებისა და კლიშეების ციხეში გამომწყვდეული სხეულები).

შესაბამისად, პინტერი არ მიეკუთვნება იმ დრამატურგთა კატეგორიას, რომელთა პიესების გასაგებად მხოლოდ ტექსტს და სიტყვებს უნდა მიექცეს ყურადღება. პირიქით, სწორედ ის, რაც არ წამოითქმის, არის ყველაზე მნიშვნელოვანი და ყურადსაღები. პინტერისთვის სიტყვები არ არის მნიშვნელოვანი. იშვიათად იგულისხმება ის, რაც წარმოითქმება. პინტერისთვის სიტყვები მხოლოდ საშუალებაა მის მიღმა არსებული ნაგულისხმევის მისათითებლად. უფრო მეტიც, იმ სიტყვებსაც კი, რომლებსაც ის იყენებს, უფრო მეტი პაუზა და სიჩუმე ან/და სამი ან მეტი წერტილი ახლავს.

ერთ-ერთი პირველი პიესა, რომელიც ჰაროლდ პინტერმა დაწერა, იყო „დაბადების დღე“ და სწორედ ამ პიესის დაწერით შემოვიდა დრამატურგიაში ცნობილი პინტერისეული სიჩუმე და პაუზა.

პინტერისეული სიჩუმის გამოყენება ხშირად აღინიშნება, როგორც პინტერისეული ხელწერა დრამატულ ინოვაციაში. მისი მიზანია, შეცვალოს მაყურებლის სტანდარტული მიდგომა პერსონაჟების მიმართ.

ეს იმდენად ახალი იყო იმ დროისათვის, რომ საზოგადოებამ მაშინვე ვერ მიიღო. პინტერის პიესები უსწრებდა დროს და სჭირდებოდა დრო, რომ საზოგადოება მას დასწეოდა. პინტერს თავად არ ესმოდა მისივე პიესების და ისიც ისეთივე მკითხველი იყო მათი, როგორც დანარჩენი სხვები.

როდესაც რეჟისორი პიტერ ვუდი პინტერის „დაბადების დღეს“ პირველად დგამდა სცენაზე, მან პინტერს სთხოვა, აეხსნა, რის შესახებ იყო ეს პიესა და გარკვეული სიცხადე შეეტანა მის დანიშნულებაში, რაზედაც პინტერმა წერილი მისწერა 1958 წელს. მან მხოლოდ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ დართო ნება ამ წერილის გამოსაქვეყნებლად.

ამ წერილში ჰაროლდ პინტერი საუბრობს პიესის დაწერის პროცესზე. ის ამბობს, რომ დაახლოებით ერთი წლის წინ (1957წელს), ფურცელზე დაწერა მხოლოდ რამდენიმე სიტყვა: სამზარეულო, მეგი, სტენლი, სიმინდის ფანტელები, მაწონი ამის შემდეგ ყველაფერი თავისთავად განვითარდა. მე ამ პროცესში მხოლოდ ტექნიკურ ნაწილში ჩავერიე. პინტერი ამბობს: “I take it you would like to insert a clarification or moral judgement or angle on it, straight from the horse’s mouth. I appreciate your desire for

this but I can't do it. ... the play exists now apart from me, you or anybody”(Ibid, 9). („მე მესმის თქვენი, როცა სურვილი გაქვთ ნათელი მოვინო პიესას და პიესა დაგიხატოთ მწერლის პერსპექტივიდან, როგორც საიმედო წყაროდან, პირველი პირიდან მოპოვებული ინფორმაცია, მე თქვენ მოთხოვნას ვაფასებ, მაგრამ ვშიშობ, რომ ამის გაკეთება არ შემიძლია. პიესა ახლა არსებობს ჩემგან, თქვენგან და საერთოდ ყველასგან დამოუკიდებლად. ყველაფერი რაც პიესას ეხება თავად პიესაში“).

როდესაც თეატრი სკარბაროუში ჩავიდა პიესა „დაბადების დღის“ სცენაზე დასადგმელად, სტენლის პერსონაჟის შემსრულებელმა ალან ოკბორნმა (Alan Ayckbourn) პინტერს სტენლის შესახებ ჰკითხა, თუ რას წარმოადგენდა ეს პერსონაჟი, საიდან იყო წარმოშობით, თუ რა შეეძლო ეთქვა მას პერსონაჟზე, რომელიც უკეთ გააცნობდა მსახიობს შესასრულებელ როლს. პინტერმა მსახიობი საკმაოდ უკმეხი პასუხით გაისტუმრა, უპასუხა, რომ საკუთარი საქმისთვის მიეხედა და კონცენტრირება მოეხდინა იმაზე, რაც მისთვის იყო ხელმისაწვდომი.

“When he arrived in Scarborough he was in a very defensive, not to say depressed state. We had probably three weeks to rehearse. I remember asking Pinter about my character. Where does he come from? Where is he going to? What can you tell me about him that will give me more understanding? And Harold just said: “Mind your own fucking business. Concentrate on what's there”(Billington, 2005:183) („როდესაც იგი სკარბაროუში ჩავიდა, ცოტა არ იყოს დეპრესიულ გუნება-განწყობილებაზე იმყოფებოდა. სავარაუდოდ, კიდევ სამი კვირა გვქონდა რეპეტიციებისთვის. მახსოვს, როგორ ვკითხე პინტერს ჩემი პერსონაჟის შესახებ. საიდანაა წარმოშობით? სად მიდის? რა შეგიძლია მითხრა მის შესახებ ისეთი, რომელიც მის უკეთ გაგებაში დამეხმარება? ჰაროლდმა კი უბრალოდ მიპასუხა: „ჯანდაბა, წადი რა შენს საქმეს მიხედე. კონცენტრაცია მოახდინე იმაზე, რაც ხელთ გაქვს“).

20 წლის მსახიობი აღნიშნავს, რომ ეს კომენტარი პინტერის მხიდან სულაც არ იყო უხეშობის თუ/ან უზრდელობის გამოვლინება. ეკბორნი იქვე დასძენს, რომ პინტერი ძალიან კარგი და ზრდილობიანი ადამიანი იყო. უბრალოდ მას სჯეროდა ტექსტის საკმარისობის, რომ ყველა მინიშნება თავად წარმოთქმულ სიტყვებში არსებობს. პინტერის კომენტარში კარგად აისახა მისი დამოკიდებულება წერის

პროცესის მიმართ. პინტერიც იმას ეყრდნობა, რასაც არგენტინელი მწერალი ლუის ბორხესი უწოდებს შემოქმედებითი ინსპირაციის ნებაყოფლობით ოცნებას (“Voluntary dream of creative inspiration”).

რაც იმასვე გულისხმობს, რომ მწერალს არავითარი წარმოდგენა არ აქვს, თუ საიდან მოდიან მისი პერსონაჟები. დევიდ ჯოუნსაც, რომელიც მოგვიანებით პინტერის პიესების საუკეთესო რეჟისორი იყო, იგივე გამოცდილება ჰქონდა პინტერის პიესების პერსონაჟების მეკვენის (პიესა „დაბადების დღე“) 1959 წელს თამაშისას. ეკბერნის მსგავსად, დევიდის ნებისმიერი შეკითხვა მის პერსონაჟთან დაკავშირებით ჩიხში შედიოდა. ჯოუნსი იხსენებს: “I said to Harold, “tell me about where McCann comes from before he arrives in the boarding-house?” he said,” what do you mean?” I said, “ What’s McCann’s background? He said:” I have no fucking idea. I know everything about McCann after he walks through the door – I know nothing about him on the other side”. I raised an eyebrow. He said:” That’s the way it is in life. You meet people at parties. What do you know about what they did before they came in the door? Your only knowledge of them is in the room” (Billington, 2005:184) („მე ვუთხარი ჰაროლდს, „მომიყევი მაკვენის პერსონაჟის შესახებ, თუ, რითი იყო იგი დაკავებული პანსიონატში ჩამოსვლამდე?“, მან მიპასუხა: „რას გულისმობ? მე ვუთხარი, „რა ვიცი მაკვენის წარსული ცხოვრების შესახებ? მან თქვა: „წარმოდგენა არ მაქვს. მე მაკვენის შესახებ ყველაფერი ვიცი მხოლოდ მას შემდეგ, რაც იგი პანსიონატის კარში ფეხს შემოდგამს. სხვა მხრივ, მე მასზე არავითარი წარმოდგენა არ გამაჩნია“, მე წარბები შევიჭმუხნე. მან თქვა: „ეს ისაა, რაც ზოგადად ცხოვრებაში ხდება. ხვდები ადამიანებს წვეულებებზე. განა შენ რამე იცი მათზე, თუ ვინ იყვნენ ისინი წარსულში, ან რას საქმიანობდნენ? შენი ცოდნა მხოლოდ მათი ოთახი ყოფნით ამოიწურება“).

როდნი სიმარდი ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, თუ როგორ უარს ამბობს ჰაროლდ პინტერი რაიმე სახის ფონური ცოდნის მიწოდებაზე თავისი პერსონაჟების შესახებ, იქნება ეს მათი პიროვნული მახასიათებლები თუ წარმოშობა. ისინი უბრალოდ არსებობენ ახსნა-განმარტებებისა თუ დადასტურების გარეშე. მსგავსად, არც მათი მოქმედებების მოტივებია გასაგები და არც შემოჭრილი პირისა (ინტრუდერის). შესაბამისად, მაყურებლის/ მკითხველის წინაშეა კონფლიქტი,

რომლის წარმოშობა, მოტივები და ხშირად მისი შედეგებიც უცნობია: “Gradually, the audience dissatisfaction grew into contentment as they possessed now ‘the responsibility of deciding“ (Billington, 2005b). („ბოლოს, აუდიტორიაც მიეჩვია დამოუკიდებლობას გადაწყვეტილების მიღების პროცესში და მათი უსიამოვნება კმაყოფილებაში გადაიზარდა“).

ზემოთ წარმოდგენილი მაგალითები ცხადყოფს, რომ ჰ. პინტერი ყოველთვის თავგამოდებით ცდილობდა, მისი პიესები საკუთარი, მწერლის, ავტორიტეტისაგან დაეცვა და ჩამოეშორებინა. მას მუდამ აღიზიანებდა ინტერპრეტაციისა და განმარტებების მოთხოვნები ავტორის შეფასებებთან დაკავშირებით. ფაქტობრივად, ჰ. პინტერი ხაზს უსვამს იმასაც, რაც ლიტერატურის სამყაროში „ავტორის სიკვდილითაა“ ცნობილი, მას შემდეგ, რაც ფრანგმა კრიტიკოსმა როლან ბარტმა 1967 წელს გამოაქვეყნა სტატია სათაურით: „ავტორის სიკვდილი,“ ლიტერატურულ კრიტიკაში უკანა პლანზე გადაიწია საუკუნეების განმავლობაში ტექსტის აღქმისას წინა პლანზე მყოფმა მწერლის ავტორიტეტმა. ბარტი სასტიკად ილაშქრებს ლიტერატურული ნაშრომის შეფასებისა და/თუ ინტერპრეტაციის პროცესში მწერლის პიროვნებისა თუ ავტობიოგრაფიული ზეგავლენის გათვალისწინების წინააღმდეგ. ამის საპირისპიროდ ბარტი აცხადებს, რომ ხელოვნების ნამუშევარი და მისი შემქმნელი ერთმანეთთან კავშირში არ იმყოფებიან. ფაქტობრივად, ახლა, ტექსტი და ავტორი ერთმანეთისგან შორს მდგომი ცნებებია.

“The text is henceforth written and read so that in it, on every level, the Author absents himself) (Barth, 1967:4). („ახლა ტექსტი ისე იქმნება და იკითხება, რომ ავტორი აღარ ჩანს, ტექსტის ყველა დონეზე მისი კვალი ქრება...“).

რ. ბარტი თვლიდა, რომ თუ კი ტექსტი გათავისუფლდებოდა ავტორის აჩრდილისგან და მოიხსნიდა „მის“ ბორკილებს, ის მოიპოვებდა თავისუფლებას მოექციათ ის რომელიმე ინტერპრეტაციის იარაღის ქვეშ: “Once the Author is gone, the claim to "decipher" a text becomes quite useless. To give an Author to a text is to impose upon that text a stop clause, to furnish it with a final signification, to close the writing“ (Barth,1967:5) („რამდენადაც ავტორი აღარ არსებობს, საფუძველი ეცლება ტექსტის

„გამიფვრის“ აუცილებლობასაც. ტექსტისთვის ავტორის მიჩენა შეფერხებას ნიშნავს, ამით ტექსტს საბოლოო მნიშვნელობას ვანიჭებთ და წერას ვაფერხებთ, ვკეტავთ“).

ამრიგად, ჰ. პინტერის მიზანიც ეს იყო: ის, როგორც ავტორი, „მომკვდარიყო“ მის პიესებში და პიესებს მისგან დამოუკიდებლად, თავისუფლად ეცხოვრათ. საინტერესოა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ ჰ. პინტერმა ტექსტებიდან ავტორის გაქრობაზე ჯერ კიდევ 10 წლით ადრე დაიწყო საუბარი, ვიდრე 1967 წელს ბარტი თავის ცნობილ ესეს გამოაქვეყნებდა. მართალია, მას არ ეკუთვნის ფრაზა: „ავტორის სიკვდილი“, მაგრამ მისი შეხედულებები სხვა არა იყო რა, თუ არა „ავტორის სიკვდილის“ ხაზგასმა.

შესაბამისად, ჩვენ არასოდეს ვართ დარწმუნებული პერსონაჟების შესახებ, თუ რას წარმოადგენენ, რატომ იმყოფებიან იქ, სადაც იმყოფებიან და რის გასაკეთებლად მოვიდნენ. მათი მოტივები და ფონური ცოდნა ბუნდოვანი და უცნობია. პინტერის პიესებში კითხვებს ბოლომდე პასუხები არასოდეს გაეცემა, მაგალითად, არ ვიცით პიესა „ოთახში“ რატომ ჩამოდის შავკანიანი, სახელად რაილი, როუზისთან ან რატომ კლავს მას როუზის ქმარი ბერტი, ან თუნდაც პიესა „დაბადების დღეში“ ვერ ვხვდებით, რატომ მიჰყავთ სტენლი მეკკენსა და გოლდბერგს.

პინტერი აცხადებს: შეკითხვა: “What does it mean? To which I reply – meaning begins in the words, in the actions, continues in your head and ends nowhere. There is no end to meaning. Meaning which is resolved, parceled, labeled and ready for export is dead, impertinent – and meaningless. I examine my own play and ask, what’s going on here” (Pinter, 1999:9) („ეს რას უნდა ნიშნავდეს?“ და „–რა უნდა ავტორს,“ შემდეგ პასუხს გავცემ: მნიშვნელობა იწყება სიტყვებში, მოქმედებებში, გრძელდება შენს გონებაში და დასასრული არ აქვს. მნიშვნელობას არ აქვს დასასრული. მნიშვნელობა, რომელიც გადაჭრილია, შეფუთულია, იარლიყმიკრული და ექსპორტისთვის გამზადებულია, არის მნიშვნელობას მოკლებული და შეუსაბამო. მე თავად ვაკვირდები ჩემს პიესებს და ვსვამ კითხვას: –„აქ რა ხდება?“ ვშიშობ, არ ვთვლი საჭიროდ, ჩემს პიესებს თან დავურთო ახსნა-განმარტებითი ბარათი. პიესა თავად წერს თავს. ჩემი მიზანი არ გახლავთ სიცხადის მოფენა დრამატული ნამუშევრისთვის“).

ხელოვნების ნიმუშმა თავად უნდა ილაპარაკოს საკუთარ თავზე და მწერლის მხრიდან ამის გაკეთება შეუსაბამოა.

არამარტო რეჟისორები, არამედ მსახიობებიც კი დაბნეული იყვნენ პინტერის ნოვატორულობით და ის მსახიობები, რომლებიც მის პიესებში თამაშობდნენ, პინტერს სთხოვდნენ, განემარტა როლები, რომლებსაც მათთვის წერდა, მაგრამ პინტერი პასუხობდა, რომ მას თავად არ ჰქონდა პასუხები.

დევიდ ლევო (David Leveaux), რომელიც პინტერის ორი პიესის რეჟისორი იყო, აღნიშნავს, რომ: “I think when he’s writing a play there is almost an unchecked open channel between his unconscious and the page. When he finishes that process, the door closes in some way and he is something of a stranger to the work itself” (Billington, 2005:109) („როდესაც პინტერი პიესის წერის პროცესშია, თითქოს უხილავი კავშირი არსებობს მის ქვეცნობიერსა და ფურცელს შორის. როდესაც წერის პროცესი სრულდება, კარი იკეტება და თავად პინტერიც კი ისეთივე უცნობი რჩება თავისი პიესის მიმართ, როგორიც - სხვები“).

პინტერისათვის მიუღებელი იყო პიესის განმარტების ჩარჩოში მოქცევა და ზოგადად, ის წინააღმდეგი იყო ნებისმიერი განმარტებისა, რადგან თვლიდა, რომ არ არსებობს ერთი უნივერსალური, მიღებული, სწორი განმარტება: “I suggest there can be no hard distinction between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; It can be both true and false” (Pinter, 1999:11) („არ არის მკვეთრი განსხვავება რეალურსა და ირეალურს, ჭეშმარიტებასა და სიცრუეს შორის, ესა თუ ის მოვლენა, თავისთავად არ არის მხოლოდ სიმართლე ან ტყუილი. ის შეიძლება ორივე ერთად იყოს“).

ის მიიჩნევდა, რომ დრამატული იმიჯისთვის ღია მორალური იარლიყის მიკვრა იქნებოდა ზედაპირული, აშკარა, ცხადი, არაორაზროვანი. მისი აზრით, როდესაც მსგავსი მოვლენა ხდება, ეს უკვე არა თეატრი, არამედ უბრალოდ კროსვორდის ამოხსნაა, თითქოს აუდიტორიას ფურცელი უჭირავს, ხოლო პიესა ფურცელზე მოცემულ ცარიელ ადგილებს ავსებს და საბოლოოდ ყველა ბედნიერია.

არსებობს ადამიანთა ისეთი კატეგორია, რომლებიც მოითხოვენ პიესებში ცხადი და გასაგები შტრიხების შეტანას. მათ სურთ, დრამატურგი იყოს ერთგვარი

წინასწარმეტყველი. დრამატურგის მიერვე გადაჭრილი პრობლემები, რომლებიც შეიძლება გადმოიცეს წინადადებით – „მე შენ გეუბნები, რომ ...“ მცდარია და არასწორია. პიესა უნდა შეიცავდეს ორაზროვნებას, ტოვებდეს პასუხგაუცემელ შეკითხვებს. სწორედ ამიტომაც პინტერის პიესები ცნობილია გადაუჭრელი დასასრულით. მისი პიესების დასასრული ყოველთვის მოულოდნელი, კითხვა-გაუცემელი და საეჭვოა. ის ამას განზრახ არ სჩადის, პირიქით, ამის კეთებით თვითონაც ძიების პროცესში ერთვება და მაცურებელივით შემდგომ პასუხებს ეძებს პრობლემების გადასაჭრელად.

მაგალითად, თვითონაც კითხულობდა პიესა „დაბადების დღის“ პროტაგონისტი სტენლის შესახებ: გაინტერესებთ რას ვფიქრობ სტენლის შესახებ? მე ვფიქრობ, მას აქვს უფლება, გააკეთოს ის, რასაც აკეთებს და რისი გაკეთებაც უნდა. ესაა ის, რასაც ვფიქრობ, თუმცა ეს არ გახლავთ პიესის მიზანი და არც დასკვნა, რომელიც მე ამ პიესიდან გამომაქვს. მე დასკვნა გამომაქვს მხოლოდ მინიშნებების საფუძველზე. სტენლი იბრძვის თავისი ცხოვრებისთვის. მას არ უნდა, დაიღუპოს. ვინ არ მოიქცეოდა ასე? მაგრამ ის ამას არ გამოხატავს; არ წარმოთქვამს ამ ყველაფერს. პიესაში უბრალოდ მხოლოდ ისაა ნათქვამი, რომ ორი ადამიანი ჩამოდის მესამე ადამიანის, სტენლის, წასაყვანად და ასედაც იქცევიან. გაიგებს კი აუდიტორია იმპლიკაციას?!

რა დააშავა სტენლიმ ასეთი?! ერთ უწყინარ, სუსტ ადამიანზე, რომელსაც დამალვა მოუწია პანსიონატში, ზრუნავს მესაკუთრე, ხანში შესული ქალბატონი. პინტერი მისი წარსულის შესახებ არაფერს ამბობს. არც იმას ამბობს, თუ რამ ჩამოიყვანა ორი ცოდვილი აგენტი, ებრაელი, გაიძვერა გოლდბერგი და ირლანდიელი მაკკენი მის დასაჭერად ან სად წაიყვანეს ის პიესის ბოლოს, დაუმტვრიეს რა მას სათვალეები და ფაქტობრივად, დააბრმავეს.

პინტერი ყოველივე ზემოთ დასმულ შეკითხვებს არც პიესაში სცემს და არც პიესის მიღმა, რადგან მას სჯეროდა არა გადაჭრილი, არამედ გადაუჭრელი პრობლემებისა, რომლებიც გამუდმებით ფიქრს და ძიებას მოითხოვდა. მისთვის დრამატული ნამუშევარი არ იყო კითხვებზე პასუხის გაცემა, არამედ შეკითხვების

დასმა. მისი პიესების ყურებისას აუდიტორიას კითხვები უჩნდებოდა და არა პასუხები.

სწორედ ასეთი გადაუჭრელი დასასრულის მქონე პიესაა „დაბადების დღე“, რომელიც პაუზებისა და სიჩუმის სიმრავლით აუდიტორიას დაბნეულს ტოვებს.

პიესა იწყება პაუზით. ერთ-ერთი პერსონაჟი, პიტი, შემოდის ოთახში, ჯდება მაგიდასთან და იწყებს კითხვას.

“MEG. Is that you, Petey?”

Pause.

Petey, is that you?

Pause.

Petey?

PETEY. What?

MEG. Is that you?

PETEY. Yes, it's me. (Pinter, 1990:19)

(მეგი: პიტი, ეს შენ ხარ?

პაუზა.

პიტი, შენ ხარ-მეთქი.

პაუზა.

პიტი?

პიტი: რა იყო?

მეგი: შენ ხარ თქო?

შეკითხვის: “Is that you, Petey?” შემდეგ გრძელდება პაუზა. ამ სიჩუმით აუდიტორიაში მოლოდინი იქმნება სიცარიელის შესავსებად, თუმცა პინტერი ამ დაძაბულობას მე-6 ხაზამდე არ ხსნის. და მხოლოდ “PETEY. Yes, it's me” -ის შემდეგ სცენაზე შემოდის მეგი. მეგის მიერ დასმული ეს სამი შეკითხვა ერთი და იმავე შინაარსისაა, თუმცა, შეკითხვები, რომლებსაც ის სვამს, თითქოს არცაა შეკითხვა და ისინი ერთგვარ გამოწვევასავით ჟღერს. სიტყვა „პიტის“ წინადადების ბოლოს სვამს, შემდეგ უფრო მბრძანებლური ტონით დასაწყისში და ბოლოს, საერთოდ, კითხვითი

სიტყვაა – „პიტი“. ამ შეკითხვების გამეორებით თითქოს მეგის სურს, პიტიმ მისი იქ ყოფნა დაადასტუროს და აღიაროს. შეკითხვებს შორის არსებული პაუზა და სიცარიელე აუდიტორიას საშუალებას აძლევს, დაფიქრდეს ამ სიჩუმის მიღმა არსებული ინტენციების შესახებ. პინტერი თვლიდა, რომ სულაც არ არის აუცილებელი, ადამიანები ერთმანეთთან კომუნიკაციას ამყარებდნენ კითხვა-პასუხის რეჟიმში.

პინტერს ესმოდა ადამიანების ყოველდღიური საუბრების ბუნება, მათი ალოგიკურობა, არალინეარული ხასიათი; მთავარია, რა იმალება სიტყვებს შორის არსებულ სიჩუმესა და პაუზას შორის. ყურადღება უნდა მიექცეს, არა იმას თუ რას ამბობენ, არამედ იმას, თუ რას არ ამბობენ.

ამ პიესაში რაიმე გადამწყვეტი კომუნიკაცია არც არსებობს პერსონაჟებს შორის, თუმცა მეგი ცდილობს კომუნიკაციის დამყარებას. პიტი, კი, პირიქით, არც კი ცდილობს კომუნიკაციაში შესვლას. მისი პასუხები მექანიკური და ავტომატურია, თუმცა თუ კი კარგად დავუკვირდებით, მივხვდებით, რომ ზოგჯერ, ამ პასუხებში იუმორის ნაკვალევიც კი შეინიშნება. მაგალითად:

“MEG: You got your paper?

PETEY: Yes.

MEG: Is it good?

PETEY: Not bad.

MEG: What does it say?

PETEY: Nothing much.

MEG: You read me out some nice bits yesterday.

PETEY: Yes, well, I haven't finished this one yet” (Pinter, 1990:48).

(მეგი: ნახე გაზეთი?

პიტი: კი.

მეგი: რამე კარგი წერია?

პიტი: ცუდი არაფერი.

მეგი: რაო, რა წერია?

პიტი: ბევრი არაფერი.

მეგი: გუშინ რაღაც სასიამოვნო კი წამიკითხე

პიტი: ნუ, კი, მაგრამ ჯერ ეს არ დამისრულებია).

PETEY: I don't know. Is he?

MEG: I don't know. I haven't seen him down yet.

PETEY: Well then, he can't be up.” (Ibid: 37).

(მეგი: სტენლი ადგა?

პიტი: არ ვიცი. კიი?

მეგი:არ ვიცი. ჯერ დაბლა არ დამინახავს.

პიტი:ნუ მაშინ, ზეზე არ უნდა იყოს)

პიესაში ყველაზე გრძელი პაუზა მეგისა და პიტის საუბარს შორისაა, რომელიც მათ ერთმანეთში, ერთი შეხედვით უწყინარი, რუტინული დილის ჩაის სმის დროს აქვთ.

“PETEY. Give it to me.

MEG. (sitting at the table, right). I am not going to.

Pause.

STANLEY. No breakfast.

Pause.

All night long I have been dreaming about this breakfast.

MEG. I thought you said you didn't sleep.

STANLEY. Day –dreaming, All night long. And now she won't give me any, Not even a crust of bread on the table.

Pause” (Ibid:45).

(-პიტი: მომეცი.

-მეგი: (ზის მაგიდასთან, მარჯვნივ). არც კი ვაპირებ.

პაუზა.

-სტენლი. საუზმე არ გვექნება.

პაუზა.

-მთელი ღამე ამ საუზმეზე ვფიქრობდი.

-მეგი. ვიფიქრე შენ თქვი, რომ მთელი ღამე არ გეძინა.

სტენლი.მთელი ღამე, ამაზე რომ იოცნებებ. და ახლა ის

არ გაგიძაღებს საერთოდ. პურის ნაფცქვენიც კი არაა

მაგიდაზე.

პაუზა.)

პინტერისთვის ამ პაუზების გამოყენება ერთგვარი სტრატეგიაა აუდიტორიაში სასპენსის შესაქმნელად. ის ამით ეჭვს აღვიძებს დიალოგს მიღმა არსებული სხვა უხილავი კომუნიკაციის არსებობის შესახებ, რომელიც უფრო მნიშვნელოვანია. ეს პაუზები სწორედ ამ დიალოგს მიღმა არსებული კომუნიკაციის გამოვლენის მცდელობაა. ცოლ-ქმარი დილით ჩაის სმის დროს ერთმანეთს არაფერს ეუბნება, ისინი სათქმელს გულისხმობენ.

პერსონაჟები ვერ უგებენ ერთმანეთს, სტენლის შეკითხვები არც კი ესმის მეგის.

“STANLEY: They’ve come?”

MEG: They’re very nice, Stan.

STANLEY: Why didn’t they come last night?”

MEG: They said the beds were wonderful.

STANLEY: Who are they?”

MEG (sitting): They’re very nice, Stanley.

STANLEY: I said, who are they?” (Ibid: 28).

–სტენლი: მოვიდნენ ისინი?

–მეგი: ნამდვილად კარგებია არიან, სტენ.

–სტენლი: გუშინ რატო არ მოვიდნენ?

მეგი: მათ ასევე თქვეს, რომ საწოლები შესანიშნავი იყო.

მეგი: მათ ასევე თქვეს, რომ საწოლები შესანიშნავი იყო.

სტენლი: ვინები არიან?

მეგი: (ზის). ისინი ნამდვილად სასიამოვნო ადამიანები არიან.

სტენლი: მგონი გკითხე, ვინები არიან?)

მეგი ვერ ხვდება, რომ დაბადების დღის წვეულება, სინამდვილეში, სტენლის, პროტაგონისტის, სრულ კოლაფსს გამოიწვევს. თავად სათაური „დაბადების დღე“

ერთგვარი ოქსიმორონია, რადგან დაბადების დღე ბედნიერ შემთხვევად მოიაზრება, ხოლო სტენლის დაბადების დღე კი უბედურ შემთხვევად იქცა.

„დაბადების დღე“ ერთ-ერთი ყველაზე მისტერიული პიესაა, რადგან მაყურებელი/ მკითხველი მთელი პიესის განმავლობაში ვერ იგებს და ვერ ხვდება, თუ რა მოტივაცია და მიზანი ამოდრავებთ მთავარ გმირებს. პიესის პროტაგონისტიც ბუნდოვანი ფიგურაა, ცხადია, მას წარსულში რაღაც ცუდი ჩაუდენია, თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პიესა ისე სრულდება, რომ არ ხდება ცნობილი, კონკრეტულად რა დანაშაულია ეს. ორი ვიზიტორის ჩამოსვლაც დიდად ბუნდოვანია, კომუნიკაცია პერსონაჟებს შორის თითქმის არ მყარდება მეტყველების დონეზე.

პიესა ისევ იმ ბანალური სცენით მთავრდება, რითაც დაიწყო, პიტი და მეგი სხედან დილით საუზმის მაგიდასთან. სტენლის გაუჩინარება პიესის ბოლოს მაყურებლებში/მსმენელებში, რა თქმა უნდა, ბევრ შეკითხვას ტოვებს პასუხგაუცემელს.

უმრავლესობა იმისა, რასაც პერსონაჟები ამბობენ და იმ მოქმედებებისა, რომლებსაც ისინი სჩადიან, გაუგებარი და ბუნდოვანია.

მელ გაზოუსთან საუბრისას 1988 წელს პინტერმა შემდეგი კომენტარი გააკეთა: “Between you and me, the play showed how the bastards ... how religious forces ruin our lives. But who’s going to say that in the play? That would be impossible. I said to Peter Wood, did he want Petey, the old man, to act as a chorus? All Petey says is one of the most important lines I’ve ever written. . . As Stan is taken away, Petey says, ” Stan don’t let them tell you what to do? “ I’ve lived that line all my damn life. Never more than now” (Gussow, 1994:71) („სიმართლე რომ გითხრათ, ეს პიესა აჩვენებს, თუ როგორ ცდილობს ორი გაიძვერა... თუ როგორ ანგრევენ რელიგიური ძალები ჩვენს ცხოვრებას. ამას ასე, პირდაპირ აბა ვინ განაცხადებდა პიესაში? ეს შეუძლებელი იქნებოდა. მე ვუთხარი პიტერ ვუდს, უნდოდა თუ არა მას, ყოფილიყო მოხუცი პიტი ყველას სახე და ყველას სახელით ეთქვა სათქმელი? პიტი რასაც ამბობს, ყველაზე მნიშვნელოვანია, რაც კი დამიწერია... როდესაც სტენი მიყავთ, პიტი მას ეუბნება: „სტენ, არ მისცე უფლება მათ გიკარნახონ როგორ მოიქცე“. მე ჩემი მთელი ცხოვრება ამ დევიზით ვცხოვრობდი“).

ასევე საინტერესოა პინტერის შემდეგი კომენტარი ხსენებულ პიესასთან დაკავშირებით, სადაც ის აცხადებს, რომ ადამიანების ბრძოლა იერარქიის, რეჟიმის, სისტემის, სოციორელიგიური მონსტრების წინააღმდეგ ხანმოკლეა, რადგან საუკუნეების ტრადიციული ნორმების დარღვევა ზოგჯერ ძალებს აღემატება, როგორც ეს სტენლის შემთხვევაში მოხდა: “We have agreed: the Hierarchy, the Establishment, the arbiters, the socio-religious monsters arrive to affect censure and alteration upon a member of the club who has discarded responsibility towards himself and others. He does possess, however, for my money, a certain fibre – he fights for his life. It doesn’t last long, this fight. His core being a quagmire of delusion, his mind a tenuous fuse box, he collapses under the weight of their accusation – an accusation compounded of the shit-stained strictures of centuries of tradition” (Billington, 2005:78) (“ჩვენ შევთანხმდით: იერარქია, სახელმწიფო, მოსამართლეები, სოციალურ-რელიგიური მონსტრები ცდილობენ საზოგადოების იმ წევრზე, რომელმაც უარი თქვა მათზე დაკისრებული მოვალეობის შესრულებაზე ცენზურის დაწესებას და მის გარდაქმნა-დამონებას. თუმცა, ასეთი წევრი, მე თუ მითხავთ, ავლენს ხასიათის გარკვეულ შეუპოვრობას-იბრძოლოს საკუთარი სიცოცხლისთვის. თუმცა, ეს დიდხანს არ გრძელდება - მხედველობაში მაქვს ბრძოლა. რადგან იგი იმყოფება ილუზიების ჭაობში, სადაც იფლობა კიდევ, რადგან, ბოლოს მაინც მარცხდება იგი მის წინააღმდეგ აგორებული ბრალდებების წნეხის გამო - იმ ბრალდებების წინაშე, რომლებიც თავს იყრის უკვე საუკუნეების განმავლობაში ტრადიციად ქცეულ შეზღუდვებში“).

ეს არის პიესა, რომელიც კარგად გვიჩვენებს გამძლეობის საჭიროებას.

პიესაში ავტობიოგრაფიული მომენტები ამაზე მეტად ღია აღარც კი შეიძლება რომ იყოს. პინტერისთვის პიტი და სტენლი არის გამძლეობის, წინააღმდეგობის გაწევის სიმბოლო, რასაც თავად აკეთებდა მთელი ცხოვრების განმავლობაში; ხოლო გოლდბერგი და მეკკენი ის რელიგიური ძალებია, რომელთაც თავად პინტერი ებრძოდა 13 წლიდან, როცა იუდაიზმზე თქვა უარი და ასევე, მოგვიანებით ირლანდიაში კათოლიკურ ეკლესიასთან მოუწია დაპირისპირება თავისი სასიყვარულო ურთიერთობების გამო.

პიესაში მეკვნი დაკითხვასაც კი უწყობს სტენლის, ეკითხება რა: “You stink of sin,” “do you recognize an external force, responsible for you, suffering for you”, when did you last pray? “what about Ireland”- you are the traitor to the cloth’,- what about the Albigenist heresy?”(Birthday Party, 55) („ცოდვის სუნიტ ყარხარ“, „აღიარებ მაინც იმ უზენაეს ძალას, რომელიც პასუხისმგებელია შენზე და შენ გამო იტანჯება? ბოლოს როდის იყო, რომ ილოცე?“ „ირლანდიაზე რას იტყვი, შე მოლაღატე?“). ამ სცენაში პინტერი ქვეცნობიერად რელიგიის მორალური წნეხის მიმართ საკუთარ სიძულვილს ავლენს.

ასევე მნიშვნელოვანია პინტერის პიესა „შინ დაბრუნება“. საინტერესოა, აქვე აღინიშნოს პიესის დაწერის ინსპირაციის წყარო. როდესაც 1956 წელს პინტერმა თავის პირველ ცოლზე, ვივიენ მორჩენტზე, იქორწინა, ეს ფაქტი შოკისმომგვრელი აღმოჩნდა მისი ოჯახისთვის. მათთვის მიუღებელი იყო არაებრაელი რძალი ოჯახში. პინტერმა თავისი ქორწინების დღე გაუცნობიერებლად დაამთხვია ებრაულ დღესასწაულს იომ-ქიფურს (მიტევების დღე), რამაც კიდევ უფრო მტკივნეული გახდა ეს მისი ოჯახისთვის; მათ ეს შეურაცხყოფად მიიღეს.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს პიესა ორმოქმედებიანია, სიტყვა „პაუზა“ ორას ოცჯერაა გამოყენებული. რეჟისორი, პიტერ ჰოლი, რომელიც პინტერის ამ პიესას დგამდა, იხსენებს, თუ როგორ დაურეკა ერთხელ პინტერმა მას და უთხრა ორმოცდა შვიდ გვერდზე გადაეშალა პიესა და წაეშალა პაუზა. მის ხმაში ღიმილი იგრძნობოდა. ამ პაუზის წაშლა თითქოს მეტყველების წაშლა იყო. ყველა პაუზა დიდი ემოციური მნიშვნელობის მატარებელი იყო პინტერისათვის და შესაბამისად, პიესის კითხვისას მკითხველი მას ისეთივე ყურადღებას უნდა აქცევდეს, როგორსაც ტექსტს. პერსონაჟებსა და სიტუაციებს შორის არსებული ეს პაუზები კომუნიკაციის საუკეთესო საშუალებაა. ის, რაც ენით ვერ გადმოიცემა, იგულისხმება ამ პაუზებით.

პიტერ ჰოლი ასევე ყურადღებას ამახვილებს პინტერის მიერ გამოყენებულ პაუზას, სიჩუმესა და სამ წერტილს შორის სხვაობაზე:

“There is a difference in Pinter between a pause and a silence and three dots. A pause is really a bridge where the audience think that you're this side of the river, then when you speak again, you're the other side. That's a pause. And it's alarming often. It's a gap, which

retrospectively gets filled in. It's not a dead stop—that's a silence, where the confrontation has become so extreme, there is nothing to be said until either the temperature has gone down, or the temperature has gone up, and then something quite new happens. Three dots is a very tiny hesitation, but it's there, and it's different from a semi-colon, which Pinter almost never uses, and it's different from a comma" (Hall, 1974/75:10).

(„პინტერთან პაუზას, სიჩუმესა და სამ წერტილს შორის სხვაობა არსებობს. პაუზა უდავოდ ერთგვარ ხიდს წარმოადგენს, ამ დროს აუდიტორია ფიქრობს, რომ ისინი მდინარის ერთ მხარეს იმყოფებიან, შემდეგ კი, ხმის ამოღებისას, ისინი ამ მდინარის მეორე მხარეს აღმოჩნდებიან, ეს უკვე პაუზაა. და ხშირად ეს პაუზა საგანგაშოა. იგი წარმოადგენს სიცარიელეს, რომელიც რეტროსპექტულად ივსება. იგი არ წარმოადგენს მკვდარ გაჩერებას. ეს სიჩუმეა, როდესაც კონფრონტაცია ისეთ მაქსიმუმს აღწევს, რომ არაფერი რჩება სათქმელი, გარდა ლოდინისა, ვიდრე ტემპერატურა არ დაიწევს ან აიწევს და რაიმე ახალი არ მოხდება. სამ წერტილს კი ძალიან პატარა დანიშნულება აქვს. იგი განსხვავდება მძიმისაგან, რომელსაც პინტერი თითქმის არასოდეს იყენებს და ასევე წერტილ-მძიმისაგან“).

მაგალითისთვის რომ ავიღოთ, რუთის მიერ გამოყენებული სიჩუმე და პაუზა უფრო ეფექტურია, ვიდრე ის, რასაც სიტყვების მეშვეობით გადმოსცემს. მიუხედავად მამაკაცური მცდელობისა, მოახდინონ მისი მარგინალიზება, ის მაინც ხმას იღებს, ირონიულად ახსენებს რა მამაკაცებს, რომ სიჩუმეს უფრო მეტი ძალა შეიძლება ჰქონდეს, ვიდრე –სიტყვებს: “My "lips move. . . Perhaps the fact that they move is more significant . . . than the words which come through them." (Pinter, 1976:51) („ჩემი ტუჩები მოძრაობს ... სავარაუდოდ, ის ფაქტი, რომ ისინი მოძრაობენ უფრო მნიშვნელოვანია ... ვიდრე სიტყვები, რომლებიც მათ შორის გამოიცრება“).

რუთი ხშირად იყენებს პაუზებს ოჯახის მამაკაცი წევრების ყურადღების მისაქცევად. მისი მეტყველების ძალა პაუზებზე უფროა დამოკიდებული.

They struggle over a glass when Lenny asks glass from Ruth, she retorts:

Ruth. No.

Pause.

Lenny. I'll take it, then.

Ruth. If you take the glass. . . I'll take you. (Pinter, 1993:35)

(ისინი დაწვდებიან ჭიქას, როდესაც ლენი რუთს სთხოვს ჭიქას

რუთის, ის კი პასუხობს:

რუთი: არა.

პაუზა.

ლენი. მაშინ, მე თვითონ ავიღებ.

რუთი: შენ თუ ჭიქას დაეუფლები... მაშინ მე შენ დაგეუფლები

პაუზა)

ამგვარად, პაუზებისა და სამი წერტილების გამოყენებით რუთი ახერხებს მისი უპირატესობისა და სექსუალურობის დაფიქსირებას.

საინტერესოა, ასევე, მეორე მოქმედებაში შემდეგი სცენა, როდესაც თედი მიდის და ტოვებს რუთის:

Ruth. Eddie.

Teddy turns.

Pause.

Don't become a stranger.

Teddy goes, shuts the front door.

Silence. (Pinter, 1993:80)

(რუთი. ედი.

თედი შემობრუნდება.

პაუზა.

გთხოვ, ნუ გაუცხოვდება.

ტედი გადის, ტოვებს რა წინა კარს ღიად.

სიჩუმე).

მთელი პიესის განმავლობაში პინტერი ახერხებს გაურკვევლობისა და ბუნდოვნების შენარჩუნებას და პიესა ისე მთავრდება, რომ ეს გაურკვევლობა და ბუნდოვნება არ ხდება ცხადი. პინტერი მაყურებელს უტოვებს სიცხადის შეტანის შესაძლებლობას. მკითხველს შეუძლია გადაწყვიტოს ჯესისა და სემის შესაძლო კავშირის შესახებ და თავად ახსნას რუთის გადაწყვეტილება როსკიპად გახდომის შესახებ. ამ პიესაში ყველაფერი ეჭვს ბადებს. თავად რუთის და თედის ცოლქმრობა ეჭვს იწვევს. ან თუ კი დაქორწინებული არიან, მათი ბავშვები თედისაა თუ არა და თავად მაქსის მამობაც კი საეჭვოა, იმ სამი ვაჟისგან რომელი ეკუთვის მას, კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩება. პინტერის პიესაში არაფერი არის ცხადი და ცნობილი, თუმცა საინტერესოა ის იუმორისტული ტონი, რაც ამ პიესას გასდევს. ტრაგიკული პიესა, რომელიც ამავდროულად კომიკურიცაა, მაყურებელში ორმაგ ემოციას იწვევს. პიესის განმავლობაში პერსონაჟების მიერ გაკეთებული სასაცილო კომენტარები პიესაში ტრაგიკულ ფონს აბათილებს.

ეს პიესა ერთ-ერთ ყველაზე გასაოცარ და ერთგვარ შოკისმომგვრელ პიესას წარმოადგენს. ეს არის ისტორია ოჯახზე, სადაც ოჯახის წევრების ურთიერთდამოკიდებულება აუდიტორიისთვის მოულოდნელი, მათი საქციელი კი მიუღებელია. მოხუცი მამა შეურაცხყოფას აყენებს შვილსა და ძმას. პირველივე შეხვედრისთანავე ძმა ცდილობს ძმის ცოლის ცდუნებას, ხოლო მაქსი საკუთარი შვილის ცოლს ისეთი სიტყვებით მოიხსენიებს, როგორებიცაა: “a smelly scrubber”, “a stinking pox-ridden slut” (Pinter, 1993:41). თედი საკუთარ ცოლს სთავაზობს, დარჩეს მის ოჯახში, როსკიპად იმუშაოს და ოჯახის წევრებსაც მოემსახუროს. ცოლიც სთანხმდება ამ შემოთავაზებას. ოჯახის იდეა, როგორც ურთიერთპატივისცემისა, ინგრევა. ეგრეთ წოდებული ოჯახური ღირებულებები და ნორმები ამ პიესაში არაა. რაც სცენაზე ხდება, გაურკვეველი და ბუნდოვანია. ოჯახის წევრები, რომლებიც ერთად ცხოვრობენ, ერთმანეთისგან გაუცხოებული არიან. პიესის დასაწყისში მაქსი მაკრატელს ეძებს გაზეთიდან ფურცლის ამოსაჭრელად. ის ლენის მაკრატელს თხოვს: “MAX: What have you done with the scissors?”

Pause

I said I am looking for the scissors. What have you done with them?

Pause

Did you hear me? I want to cut out of the paper.

LENNY: I“m reading the paper” (Pinter,1993:17)

(მაქსი: რა უყავი მაკრატელს?

პაუზა.

მგონი ვთქვი, რომ მაკრატელს ვეძებ. რა უყავი მეთქი მას?

პაუზა.

გესმის ჩემი? ფურცლის ამოჭრა მინდა.

ლენი: გაზეთს ვკითხულობ.)

ლენისა და მაქს შორის მიმდინარე ეს დიალოგი ცხადყოფს, რომ მათ შორის არსებული კომუნიკაცია მოკლე და არამეგობრულია. ამ პიესის პერსონაჟების დიალოგები არაორდინალური და დამაბნეველია. ისინი ენას იყენებენ ერთმანეთზე დომინირების განზრახვით, ერთმანეთის დაბნევის მიზნით. მათი კომუნიკაცია საბოლოოდ დაბნევას იწვევს. მაგალითად, ქვემოთ მოცემულია დიალოგი მაქსა და სემს შორის:

“MAX: When Dad died he said to me, Max look after your brothers. That“s exactly what he said to me.

SAM: How could he say that when he was dead?

MAX: What?

SAM: How could he speak if he was dead? (Pinter, 1993:32)

(მაქსი: როდესაც მამა გარდაიცვალა, დამიბარა, რომ ძმებისთვის მიმეხედა. სწორედ ასე განმიცხადა.

სემი: თუ კი გარდაიცვალა, ამის თქმა როგორ შეძლო?

მაქსი: რა?)

სემი: როგორ შეეძლო საუბარი, თუ კი მკვდარი იყო თქო?)

ამ დიალოგში სემის გამჭრიახი პასუხი მიუთითებს მცდელობაზე, შეეწინააღმდეგოს მაქსის განცხადებას.

საინტერესოა ასევე თავად პიესის სათაური: „შინ დაბრუნება“ ვისი დაბრუნებაა ეს? ოჯახის უფროსი ვაჟის, თედის, როგორც ეს პიესის დასაწყისში იქმნება შთაბეჭდილება, თუ რუთის, როგორც ეს პიესის ბოლოს ჩანს? რუთის პაუზები, რომლებიც გამოხატულია სამი წერტილით, ასევე ძალიან მნიშვნელოვანია, პიესის არავერბალური მხარის შემადგენელი ნაწილია. როდესაც სიჩუმე ისადაგურებს (რომელიც პაუზაზე ხანგრძლივია), რუთი მოულოდნელად წამოიძახებს: "I was born quite near here" (Pinter,1993:53). რაც იმაზე მიუთითებს, რომ პიესა ასევე რუთის სახლში დაბრუნებაზეცაა.

პიესის ბოლო სცენა საბოლოოდ ამსხვრევს წარმოდგენას ოჯახური ფენომენის შესახებ. თედი ტოვებს რუთს და მიდის ამერიკაში.

“Sam lying still, and Max kneeling and asking for a kiss from her:

I am not an old man.

Pause

Do you hear me?

He raises his face to her.

Kiss me.

She continues to touch JOEY'S head, lightly.

LENNY stands, watching” (Pinter, 1993:97-98)

(სემი წყნარად იწვა, და მაქსი მუხლმოყრილი რუთს კოცნას ევედრებოდა.

სულაც არ ვარ მოხუცი კაცი.

პაუზა.

გესმის ჩემი?

იგი მას სახეში უყურებს.

მაკოცე.

იგი კი აგრძელებს ჯოისის თავში ხელების ფათურს, მსუბუქად.

ლენი კი დგას და უყურებს)

პიესის ბუნდოვანი დასასრული აუდიტორიას გაუგებრობაში ტოვებს.

პინტერის პაუზების შემდეგ ცხადი გახდა, რომ თეატრი მხოლოდ სიტყვები არ იყო და რამდენად მნიშვნელოვანია ის, რაც მხოლოდ სიტყვებით არ გადმოიცემა. პაუზის ხანგრძლივობა შეიძლება ნებიმიერ სიტყვაზე მეტ მნიშვნელობას ატარებდეს.

პაუზა და სიჩუმე, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ პერსონაჟებს არაფერი აქვთ სათქმელი, რაკი არაფერს ამბობენ და სიჩუმეა. პინტერის პიესების წაკითხვა ძალიან ადვილად შეიძლება, თუ კი გამოვტოვებთ ამ ხშირად გამოყენებულ სიჩუმეს და პაუზებს, თუმცა მკითხველს და მსმენელს უნდა ახსოვდეს, რომ ეს წარმოუთქმელი სიტყვები, პაუზა და სიჩუმე ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც წარმოთქმული სიტყვები. პინტერისათვის ეს პაუზები სასიცოცხლო მნიშვნელობის იყო პიესებში. სწორედ ამიტომ იგი ყოველთვის ცდილობდა, რაც შეიძლება ნაკლები სიტყვები გამოეყენებინა და სიჩუმის ან პაუზის საშუალებით აუდიტორიისთვის უფრო მეტი ეთქვა, ვიდრე ამის გაკეთებას სიტყვები შეძლებდა.

პინტერი ამბობდა, რომ მას მისი პერსონაჟების მხოლოდ სიჩუმეში ყოფნის დროს ესმოდა და არა იმ დროს, როცა ისინი საუბრობდნენ. ის ამბობს, რომ ორი ტიპის სიჩუმე არსებობს: ერთი როცა, არც ერთი სიტყვა არ წარმოითქმება და პირდაპირი მნიშვნელობით სიჩუმეა და მეორე, როცა პირიქით, პერსონაჟის მეტყველება გაჯერებულია უამრავი სიტყვით, მაგრამ ეს მეტყველება, სინამდვილეში, მაინც სიჩუმის ტოლფასია, რადგან ამ სამეტყველო აქტივობით არაფერი არ გადმოიცემა; ეს მეტყველება ერთგვარი იარაღია მის მიღმა არსებული ენის გადმოსაცემად. სინამდვილეში, მეტყველება, რომელიც გვესმის, იმ მეტყველებაზე მიუთითებს, რომელიც არ გვესმის და ამ მეტყველებით იგულისხმება: “The speech we hear is an indication of that we don’t hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place. When true silence falls we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness” (Pinter, 1999:15) („მეტყველება, რომელიც გვესმის იმ მეტყველებაზე მიუთითებს, რომელიც არ გვესმის. ეს თავიდან აცილება აუცილებელი რამაა, რადგან მეტყველება, რომელიც გაჯერებულია ძალადობის, ცბიერების, ნაგვემი თუ დამცინავი ტონით, სინამდვილეში ერთგვარი

ხრიკია, რომელიც იმ მეორე მეტყველებას თავის ადგილს მიუჩენს ხოლმე. როდესაც, ნამდვილი სიჩუმე ჩამოწვება, ჩვენ მაინც ვრჩებით ექოსთან ერთად და სიშიშვლის სიახლოვეს აღმოვჩნდებით ხოლმე. ერთ მხრივ, ჩვენ ამ მეტყველებას შეგვიძლია შევხედოთ, როგორც მუდმივ მცდელობას სიშიშვლის დაფარვისა“).

2.2. ჭეშმარიტება ჰაროლდ პინტერის პიესებში

დრამატულ ხელოვნებაში ჭეშმარიტება ილუზიური ფენომენია, რადგანაც არავის ძალუძს აბსოლუტური ჭეშმარიტების პოვნა. სამაგიეროდ, შესაძლებელია ისეთი ფენომენის პოვნა, რომელიც ერთდროულად შესაძლებელია ჭეშმარიტებაც იყოს და ტყუილიც, თუმცა ჭეშმარიტების ძიება გარდაუვალია. სწორედ ეს ძიების პროცესია, რომელიც წამოწყებად ღირს. ზოგადად, ძნელია ხაზი გაავლო რეალურსა და არარეალურს შორის, თუ რა რის მცდარი და მართალი, რა არის ჭეშმარიტება და ტყუილი. უმრავლეს შემთხვევაში, უფრო მათი თანაარსებობაა შესაძლებელი. ჭეშმარიტების ძიება კარგადაა წარმოდგენილი ჰაროლდ პინტერის პიესებში და გამოიხატება მისი პერსონაჟების ენაში.

ლექსიკონები განმარტავენ ჭეშმარიტების ცნებას, როგორც “being in accordance with the actual state or conditions; conforming to reality or fact; not false” („ის, რაც თანხვდება რეალურ მდგომარეობას, შეესაბამება რეალობასა თუ ფაქტს, ის რაც არ არის მცდარი“).

დრამატულ ხელოვნებაში ჭეშმარიტების ცნება არ არის ლექსიკონში მოყვანილი სხვა განმარტებების მსგავსად მარტივი და ცალსახა. სად არის ერთი ობიექტური სიმართლე, რომელიც ყველასათვის მისაღები იქნებოდა?! ადამიანთა არსებობის განმავლობაში დაუსრულებელივ მიმდინარეობს კამათი იმაზე, თუ რა არის რეალობა და ჭეშმარიტება. ეს შეკითხვა გამოწვევა იყო ბევრი მწერლისა და მოაზროვნისათვის და ალბათ, არც არასდროს ექნება ერთი განსაზღვრული პასუხი.

ჭეშმარიტების ზემოთ ხსენებული განმარტება არასდროს იყო მისაღები ჰაროლდ პინტერისათვის, რადგან მას ღრმად სჯეროდა, რომ ჭეშმარიტება ცალსახა არ იყო, ყოველ შემთხვევაში არა ლიტერატურაში ის ერთ-ერთი იმ მწერალთაგანი იყო, რომელიც თვლიდა, რომ ზემოთ ხსენებული განმარტება სრული არ იყო. უფრო

მეტიც, პინტერის აზრით, ჭეშმარიტება უფრო მეტი იყო, ვიდრე განმარტება, უფრო პროცესი, ძიება, დამალობას თამაში, მუდმივი მცდელობა მისი დაჭერისა, (შესაძლებლობის შემთხვევაში). ჭეშმარიტების პირისპირ უნდა დადგე, დაიჭირო, შეიგრძნო. მრავალი ჭეშმარიტების თანაარსებობა იყო ის, რისიც სჯეროდა ჰაროლდ პინტერს და აღწერდა მის პიესებში. რაოდენ აბსურდულიც არ უნდა იყოს, შესაძლებელია, რომ ერთდროულად რამდენიმე ჭეშმარიტება არსებობდეს, უფრო მეტიც, შესაძლებელია ანტითეზაც იყოს, როდესაც ერთი და იგივე მოვლენა ერთდროულად ჭეშმარიტება იყოს ან ტყუილი, შესაბამისად, ამ საკითხს არ უნდა მივუდგეთ ვიწრო გაგებით, პირიქით, საჭიროა სხვადასხვა კუთხიდან მისი დანახვა.

პინტერი ამბობს: “The real truth is that there never is any such thing as one truth to be found in dramatic art. There are many. These truths challenge each other, recoil from each other, reflect each other, ignore each other, tease each other, are blind to each other. Sometimes you feel you have the truth of a moment in your hands, then it slips through your fingers and is lost” (Pinter, 2005:21) („მაგრამ ჭეშმარიტება ის გახლავთ, რომ დრამატურგიაში არ მოიძებნება ერთადერთი ჭეშმარიტება: ის იქ ბევრია. ეს ჭეშმარიტებები ერთმანეთს კიდევ იწვევენ, კიდევ გაურბიან... ერთმანეთს ასახავენ, უარყოფენ, ნიშანს უგებენ და ერთმანეთის ვერაფერი გაუგიათ. ზოგჯერ გეჩვენებათ, რომ წამიერი ჭეშმარიტება მოიხელთეთ, მუჭში გაქვთ გამომწყვდეული, მაგრამ შემდეგ ის ხელიდან გისხლტებათ და გეკარგებათ“).

პიესაში „შინ დაბრუნება“ (Homecoming) პინტერისეული ჭეშმარიტება ამბივალენტურია. ამ პიესის პერსონაჟები და მათ შესახებ არსებული ჭეშმარიტება მრავალგვარია. ძნელია განსაზღვრო, რა იმალება ზედაპირზე და რა იმალება ზედაპირს მიღმა: რაც ერთი შეხედვით ჭეშმარიტი და მართალი ჩანს, მეორე მხრივ სავსეა სხვა იმპლიციტური მინიშნებებით, რომლებიც გაშიფვრას საჭიროებენ. მაგალითად, არ არსებობს ერთი სიმართლე და ჭეშმარიტება ამ ოჯახის შესახებ. კრიზისი, რომელიც ამ ოჯახში არსებობს, კარგად აისახება მათს ურთიერთობებში, ქცევებში, დიალოგებში. ერთი მხრივ, ლენი და მისი ძმები ნამდვილი ვაჟკაცები არიან, მაგრამ მეორე მხრივ, მათ აკლიათ მამაკაცურობა. მართალია, ისინი ერთ ოჯახს წარმოადგენენ, მაგრამ არ იბრძვიან ოჯახისათვის. მათი ძალადობა წარმოადგენს

თავდასხმას და თან არც წარმოადგენს თავდასხმას, არამედ – თავდაცვას, რათა აჩვენონ უპირატესობა და მამაკაცური სტატუსის დადასტურება. შესაბამისად, რთული ხდება იმის გასაზღვრა, რომელი ერთი ჭეშმარიტება მიესადაგება ამ ოჯახს.

2.3. ჰაროლდ პინტერის „მუქარის კომედიის“ პიესები

„მუქარის კომედია“ იყო 1950 წელს დევიტ ქემფტონის (David Campton) მიერ დაწერილი პიესის ქვესათაური. ირვინგ ვორლდმა 1958 წელს ინგლისურ თეატრალურ ჟურნალ „ენკორში“ (ENCORE) გამოქვეყნებულ სტატიაში ჰაროლდ პინტერის პიესებში არსებული კომედიურობისა და სერიოზულობის ხაზგასასმელად ორი სიტყვა: „მუქარა“ და „კომედია“ გააერთიანა. თავად ფრაზა „მუქარის კომედია“ ურთიერთგამომრიცხავობის განცდას ტოვებს, რადგანაც, ზოგადად კომედია არის ის, რაც ადამიანებში სიცილს იწვევს, ხოლო მუქარა – ის, რაც საშიშროების შთაბეჭდილებას ქმნის. თუ კი პირდაპირ ვთარგმნით, „მუქარის კომედია“ უნდა ნიშნავდეს ისეთ რაიმეზე სიცილს, რაც საშიშია და მართლაც, „მუქარის კომედიის“ პერსონაჟი საშიშ სიტუაციას ხუმრობით და დაცინვით უდგება. მუქარის ატმოსფერო ახასიათებს ჰაროლდ პინტერის პიესებს. პინტერი ქმნის სიტუაციას, რომლის დროსაც კომიკურ გარემოში განწყობა უცებ სერიოზული ხდება. ამ ტექნიკით აუდიტორია ხვდება, რომ კომედია მხოლოდ ერთი შეხედვითაა. ძალადობის უეცარი გამოვლინება ამის დადასტურებაა და აუდიტორიას გაურკვევლობასა და მოლოდინში ტოვებს: თუ რა შეიძლება მოხდეს შემდეგ?! შესაბამისად, „მუქარის კომედია“ როგორც ერთგვარი ლიტერატურული ხერხი, რომელიც პიესებში გამოიყენება, ძლიერ იარაღს წარმოადგენს აუდიტორიაში მოლოდინის განცდის შესაქმნელად.

მსგავსი სახის პიესებში პერსონაჟები ხუმრობენ თავიანთი სახიფათო მდგომარეობის შესახებ და მაშინაც კი, როდესაც საშიშ სიტუაციასთან გასამკლავებლად სარისკო ზომებს მიმართავენ, აბსურდულად მხიარულ განწყობას ინარჩუნებენ. ეს აუდიტორიაში აღელვებას იწვევს. საბოლოოდ, პერსონაჟი, რომელიც ადამიანის მოკვლის მზადების მომენტშიც კი ხუმრობს აუდიტორიაში უნდობლობასა და ეჭვს იწვევს.

კრიტიკოსი ჯონ ტელიორი შემდეგნაირად განმარტავს მუქარის კომედიის პიესებს: “The menace comes from outside, from the intruder whose arrival unsettles the warm, comfortable world bounded by four walls, and any intrusion can be menacing, because the element of uncertainty and unpredictability the intruder brings with him is in itself menacing”. (Taylor, 1963:22)(„საფრთხე გარედან მოდის, შემომჭრელისგან (ინტრუდერი), რომლის მოსვლითაც ირღვევა თბილი, ოთხი კედლით გარშემორტყმული სამყაროს სიმყუდროვე და საერთოდაც, ნებისმიერი სახის შემოჭრა საფრთხის შემცველია, რადგანაც გაურკვევლობისა და არაპროგნოზირებადობის ელემენტი, რომელიც ინტრუდერს ახლავს უკვე, აპრიორში საფრთხეს შეიცავს“.

პიესა „ოთახი“ ჰაროლდ პინტერმა 1957 წელს დაწერა და ითვლება მუქარის კომედიის ადრეულ ნიმუშად. თვლიან, რომ ამ და მეორე პიესა „დაბადების დღეს“ ძალიან ბევრი მსგავსება აქვს. ეს პიესები ხასიათდება დიალოგებით, ერთსა და იმავე დროს შეიძლება იყო მოსაწყენი და საშიში, ურთიერთგამომრიცხავი.

საერთოდ, მე-20 საუკუნის ინგლისის ტრაგიკომედიას ახასიათებს კომიკურობა, რომელსაც გასდევს მუქარის განწყობა. შინაარსი, რომელიც შეიძლება იყოს ცვალებადი და მოულოდნელობებით სავსე, ერთდროულად სასაცილო და ემოციურად სავსე. ხშირ შემთხვევაში ასეთ პიესებს აქვს არატრადიციული დასასრული, რომელიც პასუხგაუცემელს ტოვებს რიგ შეკითხვას.

პიესა „ოთახში“ მოქმედება ერთ პატარა ოთახში ვითარდება. ვხედავთ გაზქურას, ნიჟარას, საწოლის მაგიდას. პიესის პროტაგონისტი, ხანდაზმული ქალბატონი როზი ბეკონს, კვერცხს და კარაქიან პურს ამზადებს თავისი ქმრისთვის, ბერტისთვის. რომელიც უცნაურად მოკალათებულა და როზისგან განსხვავებით ხმას არ იღებს და უსიტყვოდ, მაგიდასთან დამჯდარი, ჟურნალს კითხულობს. პინტერი პიესის დასაწყისშივე ახერხებს მკითხველში ცნობისმოყვარეობის აღძვრას. თუ რატომაა ბერტი ჩუმად, ხოლო რატომ საუბრობს როზი გაუჩერებლად? შეიძლება ითქვას, რომ პიესა „ოთახი“ იწყება მონოლოგით. მართალია, მთავარი პერსონაჟი როუზი თავის ქმარს, ბერტს ესაუბრება, თუმცა ეს მონოლოგი უფროა, რადგან ბერტი ხმას არ იღებს და საერთოდაც, პიესის ბოლომდე ჩუმადაა. პიესის დასაწყისშივე იგრძნობა როუზის

შემფოთებული განწყობა. ის გამოხატავს შემფოთებას მათი საცხოვრებელი შენობის მიღმა არსებული სინამდვილის გამო. ასევე ვიგებთ, რომ როუზის აინტერესებს, თუ ვინ ცხოვრობს მათი სახლის სარდაფში. რა თქმა უნდა, ეს დაინტერესება არ არის შემთხვევითი, რადგანაც მისი ბინადარი ბრმა „ნეგრი“ გადამწვეტ როლს შეასრულებს პიესის განვითარებაში. სწორედ ამ ბრმა „ნეგრს“ სურს როუზისთან შეხვედრა და საუბარი მიუხედავად იმისა, რომ თავიდან უარს ამბობს როუზი ამ კაცთან შეხვედრაზე, საბოლოოს თანხმდება თუმცა იმ პირობით, რომ გასაუბრება იქნება ხანმოკლე, ვიდრე თავისი ქმარი დაბრუნდება სახლში. როუზის არ უნდა, რომ ბერტმა გაიგოს მათ ოთახში ბრმა „ნეგრი“ იმყოფებოდა.

უცნობი ადამიანი აღმოჩნდება შავკანიანი კაცი, სახელად რაილი, რომელიც აუწყებს როუზის, რომ მას მისთვის შეტყობინება აქვს მამისგან გადასაცემი. „მამაშენს უნდა რომ სახლში დაბრუნდე, სელი“. როუზი თავიდან უარყოფს ამ სახელს, თუმცა ცხადი ხდება, რომ ეს სახელი მისთვის უცნობი არ არის. საბოლოოდ ეს ყველაფერი ფატალურად მთავრდება, რადგან ბერტის დაბრუნებისას ბრმა ნეგრი ჯერ კიდევ მათ ოთახშია. ბერტის დაბრუნებისას პიესა ძალადობრივ იერსახეს იღებს. ბერტი გაცხარებისას რაილის დაარტყამს, რომელიც თავს გაზქურას ჩამოკრავს, ბერტი მას სიკვდილამდე სცემს, ხოლო როუზი კი ბრმავდება. პიესის ბოლოს იგი განწირული ყვირის: „ვერაფერს ვხედავ, ვერ ვხედავ“ და პიესაც სრულდება.

თავად ოთახი, თუ იქნება ეს სახლი, წარმოადგენს უსაფრთხოების სიმბოლოს, დაცულს გარე სამყაროდან, რომლის შენარჩუნებაც, სამწუხაროდ, შეუძლებელია. მოქმედება ერთ ოთახში ვითარდება, პერსონაჟები თავს დაცულად და უსაფრთხოდ გრძნობენ, თუმცა მათ ემუქრებათ სიცივე და სიკვდილი ოთახს მიღმა. ოთახი ღიად სიმბოლოურია. როზი იმყოფება იაფფასიან ბინაში და დაკავებულია ჩაის დაუსრულებელი მომზადებით. მისი ქმარი ბერტი ფურგონის მძღოლია. ოთახი წარმოადგენს როზის სივრცეს მთელ სამყაროში. თუ ის ოთახში დარჩება, თავს უსაფრთხოდ და თბილად იგრძნობს. გარეთ სიცივეა, როგორც როუზი ამბობს, „მკვლელობაა“. როზი აღებს კარს და იქ უცხო ადამიანები ხვდება, მისის და მისტერ სენდი. მისტერ სენდის სახელია ტოდი (გერმანულად Tod სიკვდილს ნიშნავს). ისინი ბინას ეძებენ და როგორც მათ გაიგეს, როუზის ბინა თავისუფალია, თუმცა, როგორც

როუზი ამბობს, „ოთახი“ დაკავებულია. როუზისთვის მიუღებელია ოთახის დატოვება. როგორც უკვე აღინიშნა, პიესის ბოლოსკენ ჩნდება შავკანიანი, ბრმა კაცი, რომელსაც თავს ესხმის როუზის ქმარი. თითქოს ეს ქმედება რასისტული სიძულვილით იყო მოტივირებული, თუმცა სიმბოლურად როუზის ქმარმა, ბერტმა იცნო სიკვდილი და ინსტინქტურად ჩაება მასთან ბრძოლაში. ეს თითქოს სიმბოლოა საკუთარ ბედთან ბრძოლისა. როუზიც ბრმავდება, მოახლოებული სიკვდილით ინფიცირებული.

პიესა „ოთახში“ გარემო მუქართაა სავსე, პერსონაჟები გრძნობენ გაუცხოებას და მოსალოდნელ საფრთხეს. თავად ოთახი უსაფრთხო და დაცული ჩანს, მაგრამ რაც ოთახს მიღმაა უცნობი და შესაბამისად საშიშია, რადგანაც ოთახის მიღმა საფრთხე იმალება. უსაფრთხოება მხოლოდ ილუზიაა და მოჩვენებითობაა.

ადამიანები, რომლებმაც არ იციან, რა ხდება მათ გარშემო, დაუცველი არიან. მაგალითად, მათ ისიც კი არ იციან, მათი ოთახი რომელ სართულზეა ან რამდენი სართულია სახლში. ისინი სრულიად გაუცხოებული არიან თავიანთი ოთახის მიღმა არსებული რეალობისადმი. როუზი საერთოდ არ იცნობს ოთახის მიღმა არსებულ სამყაროს და ეს მისი არცოდნა დაეჭვებასაც კი იწვევს, დაუტოვებია თუ არა მას საერთოდ ოთახი ან თუ კი დაუტოვებია, რა უკეთებია გარეთ.

თავად პინტერმაც კი გააკეთა ამაზე კომენტარი: „ორი ადამიანი ოთახში... რა ხდება მათ შორის ოთახში? აპირებს კი ვინმე ოთახის კარების გაღებას და შიგნით შემოსვლას? ცხადია, მათ ეშინით იმისა რაც ოთახს გარეთ ხდება. ოთახს მიღმა არსებობს სამყარო, რომელიც საშიშია..“.

“This old woman is living in a room which, she is convinced, is the nest in the house, and she refuses to know anything about the basement downstairs. She says it's damp and nasty and the world outside is cold and icy, and that in her warm and comfortable room her security is complete. But, of course it isn't, an intruder comes to upset the balance of everything, in other words, points to the delusion on which she is basing her life.” (Esslin, 1994:35-36) („ხანშიშესული ქალბატონი ოთახში ცხოვრობს, რომელიც, ღრმადაა დარწმუნებული, იმ სახლში არსებულ თავშესაფარს წარმოადგენს. იგი უარს აცხადებს იცოდეს, თუ რა ხდება დაბლა სართულის სარდაფში. ის ამბობს, რომ გარეთ

არსებული სამყარო ცივი და სუსხიანია და რომ მის თბილ და კომფორტაბელურ ოთახში სრული უსაფრთხოებაა. მაგრამ, რა თქმა უნდა, შემომჭრელი მოდის, რომელიც ამ ყველაფრის ბალანსს არღვევს, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმ ილუზიაზე მიუთითებს, რომელსაც ამ ქალბატონის ცხოვრება ეფუძნება“).

მართალია, მოქმედება ხდება მხოლოდ ერთ ოთახში, მაგრამ შეიძლება მისი განზოგადებაც და ოთახის სამყაროდ წარმოსახვა, რომელიც საშიში ადგილია საცხოვრებლად. შენობაში არსებული სიბნელე და რაილის სიბრმავე შეიძლება კიდევ ჩაითვალოს, როგორც ადამიანების სამყაროს შესახებ უცოდინრობა.

პიესა „ოთახზე“ საუბრისას ხშირად მხედველობიდან რჩებათ ერთი-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომლების გარეშეც ამ პიესის აღქმა ცალსახა იქნებოდა. კერძოდ, ეს არის სოციალური კონტექსტი თუ ისტორიული ფონი, რომლის დროსაც პინტერმა ეს პიესა დაიწერა. იმ წლებში ლონდონში დიდი რაოდენობით ემიგრანტებს იპოვიდით ვესტინდიდან, პაკისტანიდან, ინდოეთიდან. მათი რაოდენობა 1958 წლისათვის 180 000-ს გაუტოლდა, რამაც გამოიწვია რასობრივი დამაბულობის გამწვავება ინგლისში. პინტერმა 1930-40 წლებში თავად გამოსცადა ჰექნიში რასიზმი, როდესაც ებრაელებზე დევნა ჩაანაცვლა შავკანიანებზე დევნამ. რა თქმა უნდა, პინტერი ღიად არ აღწერს რასობრივ დაპირისპირებას, თუმცა, ასევე ინტუიციური სიზუსტით გადმოსცემს ლოკალურ ცრურწმენას, რომლის მიხედვით ყველა აუტსაიდერი და გარედან მოსული აღიქმებოდა, როგორც თავისთავად საშიში და საეჭვო. აღსანიშნავია, რომ 1965 წლამდე ინგლისში ღამის გასათევ ადგილებში, გარეთ დაკიდებულ აბრაზე მითითებული იყო, რომ შავკანიანებისთვის ადგილი არ მოიძებნებოდა. შესაბამისად, 1950 წლების ინგლისური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ ნიშნად იქცა იზოლაციის და ქსენოფობიის აღწერა. როუზისთვის, როგორც დავინახეთ, საამაყოა, რომ ისინი გარე სამყაროსთან არ ურთიერთობენ ”We keep ourselves to ourselves“.

როუზი, ინგლისელების მსგავსად, სავსეა რწმენით, რომ „უცნობი პირები“ დიდ საფრთხეს წარმოადგენენ. მას იმის წარმოდგენა, რომ მის თავმესაფარში შესაძლოა შეიჭრან, თავზარს სცემს. ბერტის პირველი რეაქციაც საკუთარ სახლში შავკანიანი რაილის აღმოჩენისას მასზე ძალადობა და მისი ცემა იყო. შეიძლება თამამად ითქვას,

რომ პინტერმა ქვეცნობიერად გადმოსცა პიესა, რომელიც აერთიანდებდა ავტობიოგრაფიულ, ფსიქოლოგიურ თუ სოციალურ თემებს. როგორც იუნგმა 1935 წელს ტავისოკის უნივერსიტეტში ლექციის წაკითხვის დროს განაცხადა, რომელსაც ასევე ესწრებოდა სამუელ ბეკეტი, მწერალმა რაც უნდა იუაროს, ის მაინც ბოლოს თავის სირთულეებს თუ დაყოფილ პიროვნულობას აღწერს: “When he creates a character on the stage, or in his poem or drama or novel, he thinks it is merely a product of his imagination, but that character in a certain secret way has made itself. Any novelist or writer will deny that these characters have a psychological meaning, but as a matter of fact you know as well as I do that they have one. Therefore you can read a writer’s mind when you study the characters he creates” (Jung, 1968:81)(„როდესაც მწერალი პერსონაჟს ქმნის, იქნება ეს სცენაზე, ლექსში, თუ პიესაში, ის თვლის, რომ ეს უბრალოდ მისი წარმოსახვის ნაყოფია. ნებისმიერი რომანისტი თუ იქნება ეს მწერალი ზოგადად, აუცილებლად უარყოფს, რომ მისი პერსონაჟები ფსიქოლოგიურ ხასიათს ატარებენ, მაგრამ, მოგეხსენებათ და თქვენ კარგად უწყით, ისევე, როგორც მე, რომ ეს პირიქითაა. შესაბამისად, მკითხველს შეუძლია მწერლის გონებას ჩასწვდეს, როდესაც მის პერსონაჟებს სწავლობს“).

საინტერესოა რაილის პერსონაჟი. ზოგიერთები მას მისტიკურ ქმნილებად მიიჩნევენ, რომელიც თავისუფლების სიმბოლოა. სხვები თვლიდნენ, რომ რაილი ქრისტეს განასახიერებდა, რომელიც როუზის გულისთვის კვდება. ისინი მას სიკვდილის სიმბოლოდ მიიჩნევენ, რომლის მიღების სურვილი ადამიანს არ აქვს, როდესაც მის კარიბჭესთან გამოჩნდება. თავად პინტერმა რაილის პერსონაჟზე შემდეგი სახის კომენტარი გააკეთა, რომ ის ყოველთვის მიიჩნევა რაილის ერთგვარ გზავნილად, მხსნელად, რომელიც ცდილობდა როუზი „ოთახისა“ და ბერტის შეზღუდვების ტყვეობიდან ეხსნა და მის სულიერ სახლში დაებრუნებინა: “I’ve always seen Riley as a messenger, a potential savior who is trying to release Rose from the imprisonment of the room and the restrictions of her life with Bert. He is inviting her to come back to her spiritual home; which is why he gets beaten up when Bert returns. But, to me, Riley, has always been a redemptive figure and that was how I staged it when I later came to direct I with ViVien and a fine black actor called Thomas Batgtiste” (Billington,

2005:69) („მე ყოველთვის ვხედავდი რაილის პერსონაჟს მაცნედ, პოტენციურ მხსნელად, რომელიც ცდილობს როუზი თავისი ოთახის ტყვეობისა და ბერტთან ცხოვრების შეზღუდვებისგან იხსნას. იგი როუზის ეპატიჟება მის სულიერ სახლში დაბრუნდეს. სწორედ ამიტომაც, რომ სახლში დაბრუნებისას მას ბერტი ძლიერ სცემს. ჩემთვის, რაილი, ყოველთვის იყო მხსნელის სიმბოლო და სწორედ ასეთად წარმოვაჩინე, როდესაც მოგვიანებით ეს პიესა დავდგი სცენაზე ვივიენტან და შესანიშნავ შავკანიან მსახიობ ტომას ბეტგეტისთან ერთად“).

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ პიესა „ოთახი“ გამოირჩევა სპეციფიკური სასცენო ტექნიკით და თემებით, რომლებსაც კომენტატორებმა პინტერისეული უწოდეს. ეს ტერმინი ზოგადად მიუთითებს ისეთ დრამატულ სცენარზე, სადაც მოქმედება ხდება ფიქსირებულ გარემოში. იქ რამდენიმე პერსონაჟია, რომელთა მოტივაციაც გაუგებარია, როგორც მათთვის, ასევე აუდიტორიისათვის, თუმცა მათი ქმედებები ღიად თუ დაფარულად აღწერს ძალადობას ადამიანურ ურთიერთობებში და გადმოსცემს ფსიქოლოგიური მოუსვენრობის კარგად კონტროლირებად ატმოსფეროს. „მუქარის კომედიის“ ენიგმურობა და გაუგებრობა საგანი იყო როგორც ქებისა, ასევე კრიტიკისა.

ჰაროლდ პინტერის პიესა „ოთახში“ მუქარას ღრმა კონოტაციები აქვს და უფრო მეტს აღნიშნავს, ვიდრე ეს პირდაპირაა მოცემული. ეს შეიძლება იყოს „ბედი“, რომელიც, ხუმრობის საშუალებითაა გადმოცემული. „მუქარის კომედია“ სავსეა იმპლიციტური შეტყობინებებით და თვით პიესის ბოლოსაც კი ვერ შიფრავენ მათ. გარკვეული შეკითხვები მაინც რჩება პასუხგაუცემელი.

„მუქარის“ კომედიის კიდევ ერთ ნიმუშს წარმოადგენს პიესა „დაბადების დღე“. აქ მოქმედება ვითარდება პროტაგონისტ სტენლი ვებერის ირგვლივ, რომელიც უკვე ერთი წელია, ინგლისის ერთ-ერთი ზღვისპირა ქალაქის პანსიონატში ცხოვრობს. საინტერესოა, რომ პანსიონატში, რომელიც ხანში შესულ წყვილს, მეგის და პიტის ეკუთვნის, სტენლის გარდა, სხვა მდგმური არ ბინადრობს. როგორც სხვა პიესებში, ამ შემთხვევაშიც არაფერია ცნობილი მთავარი გმირის, სტენლის, წარსულის შესახებ, თუ ვინ არის, საიდან მოვიდა, რას საქმიანობს და ა.შ. მხოლოდ არის ნახსენები, რომ

წარსულში იგი პიანისტი იყო. სხვა სახის დამატებითი ინფორმაციას მკითხველი ვერ იღებს.

საინტერესოა თავად ჰ. პინტერის კომენტარი, თუ რა გახდა მისი შთაგონების წყარო ამ პერსონაჟის შექმნისას. როგორც იგი იხსენებს, როცა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მსახიობს მოგზაურობა უწევდა, ქალაქ ისტბორნში ჩასვლისას (Eastbourne, ქალაქი ინგლისის სამხრეთ-აღმოსავლეთ სანაპიროზე), დაახლოებით 1953/1954 წელს, მას ღამის გათენება მოუხდა სხვენზე ახალგაზრდა მამაკაცთან ერთად, რომელიც, როგორც თავად აცხადებდა, პიანისტი იყო: "I met this fellow in a seaside boarding house when I was on tour as an actor. He lived in this attic and used to play the piano on the pier. He was a totally lonely man. That's all I knew about him, but his image remained with me for some years. I thought "what would happen if two people knocked on his door?" That knock was the second thing. The idea of the knock came from my knowledge of the Gestapo*. I'll never forget: it was 1953 or 1954. The war had only been over less than ten years. It was very much on my mind". (Gussow, 1994:71) („მე მას ზღვისპირა პანსიონატში შევხვდი, როდესაც, როგორც მსახიობი, ტურნეზე ვიმყოფებოდი. ყველაფერი, რაც მის შესახებ ვიცოდი იყო ის, რომ მარტოხელა ადამიანი იყო, თუმცა მისი გამომეტყველება გონებაში წლების განმავლობაში ჩამრჩა. შემდეგ გავიფიქრე: რა მოხდება, თუ კი ორი ადამიანი მას კარზე დაუკაკუნებს? დაკაკუნების იდეა ჩემში გესტაპოს (ჰიტლერი) გამოცდილების შედეგია, რომელიც არასდროს დამავიწყდება. მიუხედავად იმისა, რომ ომი უკვე 10 წლის დასრულებული იყო, ჩემი გონებიდან იგი ჯერ კიდევ არ წაშლილიყო“).

სტენლისთვის პანსიონატში ყოფნა უსაფრთხოებას და გარე სამყაროსგან დაცულობას ნიშნავს. იგი მსგავსად როზისა („დაბადების დღე“), არასდროს ტოვებს თავშესაფარს, რადგან ეს ადგილი მყუდრო და უსაფრთხოა, მაგრამ, ცხადია, ეს მყუდროება და უსაფრთხოება მაინც დროებითი და მოჩვენებითია. აუცილებლად დადგება დრო, როცა კარზე გაისმის კაკუნის და გამოჩნდება ინტრუდერი (შემომჭრელი), რომელიც სამუდამოდ დაარღვევს გამეფებულ სიმშვიდეს. როგორც მოსალოდნელი იყო, მყუდროება და სიმშვიდე ბოლოს მაინც ირღვევა. პიესაში

ჩნდება ორი შემომჭრელი, გარე სამყაროდან მოსული გოლდბერგი და მეკკენი. როგორც ჩანს, კარზე დაკაკუნება მაინც გარდაუვალია!

მეგი სტენლის განუცხადებს, რომ იგი პანსიონატში ელოდება ორ ადამიანს, რომლებიც დღეს ჩამოვლენ ფურგონით. ისინი ეძებენ ვიღაცას, ვიღაც კონკრეტულს

“They are coming today...They are coming in a van...They are looking for someone. A certain person...Shall I tell you who they’re looking for?”(Pinter, 1960:14) („ისინი დღეს ჩამოდიან... ფურგონით... ისინი ვიღაცას ეძებენ... კონკრეტულ პიროვნებას... ხომ არ გამემხილა შენთვის, თუ ვის ეძებენ?“).

“Stanley slowly raises his head, he speaks without turning: What two gentlemen?” (Pinter,1991:15) (სტენლი ნელა თავს მაღლა იღებს და თავის მოუბრუნებლად კითხულობს: ვინ ორი ჯენტლმენი?“).

რა თქმა უნდა, სტენლიმ იცის, ვის ეძებს ის ორი ადამიანი. მათი ჩამოსვლით პიესაში იმთავითვე ჩნდება საფრთხის და საშიშროების ავისმომასწავებელი შეგრძნება; სტენლის სიმშვიდე სამუდამოდ ქრება და მის არსებობას უკვე თან სდევს მუქარა მოსალოდნელი უბედურებისა. არც ისაა გასაგები, თუ ვინ არიან ეს ე.წ. მყუდროების დამარღვევლები, რომლებიც ასე დაუკითხავად იჭრებიან პანსიონატში სტენლის ჯერ დასაკითხად, ხოლო შემდეგ მის წასაყვანად.

როგორც კი მეკკენი და გოლდბერგი პიესაში ჩნდებიან, უმაღვე იწყება სტენლის წამება. ის არაა ფიზიკური ხასიათის, ვერბალურია, თუმცა უფრო ძლიერი და საშინელია, ვიდრე ეს ფიზიკური წამება იქნებოდა. თავიდან სტენლი წინააღმდეგობას უწევს მოძალადეებს და უარს აცხადებს თანამშრომლობაზე. მიუხედავად გოლდბერგის დათაფლული სიტყვების და მაკკენის მუქარისა, სტენლი უარს ამბობს დაჯდომაზე, თუმცა ბოლოს მას კუთხეში მოიმწყვდევენ, ისიც იძულებულია, დანებდეს მათ. შემომჭრელების მიზანია იმის ჩვენება, თუ ვის ხელშია ძალაუფლება. სტენლის დამორჩილება მაინც გარდაუვალია. იგი უძლურია ისეთი ძალის წინააღმდეგ, როგორსაც გოლდბერგი და მაკკენი განასახიერებენ.

საინტერესოა, რომ სტენლი არ ცდილობს თავის დაცვას, არ სვამს შეკითხვას, თუ რა დანაშაულის გამო უწყობენ დაკითხვას. იგი მუდამ ჩუმადაა და პიესის ბოლოსკენ საერთოდაც კარგავს ლაპარაკის უნარს. თავად პინტერი სტენლის სიჩუმეს

შემდეგნაირად ხსნის, რომ გოლბერგი და მეკენი შესაძლოა წარმოადგენდნენ ნებისმიერ დაწესებულებას, იქნება ეს სოციალური თუ რელიგიური, რომლებიც ადამიანებზე ცენზურის დაწესების მიზნით მუდამ „მოდიან,“ თუმცა სტენლის მაინც აქვს ბრძოლის მუხტი. ის საკუთარი თავისთვის იბრძვის, მაგრამ ეს ბრძოლა ხანმოკლეა. ამდენი ბრალდების წინაშე იგი ნადგურდება. მოკლედ რომ ითქვას, აქ ნათლადაა ასახული, თუ როგორ ახშობენ რელიგიური თუ სხვა ძალები ადამიანის ხმას. („...the play showed how the bastards... how religious forces ruin our lives” (Grimes, 1999:53).

პიესის ბოლოს ჩვენ ვხედავთ სტენლის, რომელიც განადგურებულია, იგი კარგავს კომუნიკაციის უნარს, „უხმო“ და უტყვია.

-“GOLDBERG. What’s your opinion of such a prospect? Eh, Stanley?

Stanley concentrates, his mouth opens, he attempts to speak, fails and emits sounds from his throat.

-STANLEY. Uh-gug...uh-gug...eeehhh-gag...(On the breath.)

Caahh...caaah.

-GOLDBERG. Well, Stanny boy, what do you say, eh?

-STANLEY. Ug-gughh...uh-gughhh...

-MCCANN. What’s your opinion, sir?

-STANLEY. Caaahhh...caaahhh...

-MCCANN. Mr. Webber! What is your opinion?

-GOLDBERG. What do you say, Stan? What do you think of the prospect?

-MCCANN. What do you think of the prospect?

Stanley’s body shudders, relaxes, his head drops, he becomes still again, stooped.

-GOLDBERG. Still the same old Stan. Come with us. Come on, boy (Pinter, 1991:80)

(-გოლდბერგი: რას ფიქრობ ამ პერსპექტივის შესახებ, ჰა, სტენლი?)

სტენლი დაფიქრდება, პირს დააღებს, ცდილობს ამოღერღოს რამე, მაგრამ ვაგლახ, მხოლოდ ხმებს უშვებს ყელიდან

-სტენლი: გა გა გა გააა...

-გოლდბერგი: სტენლი, ბიჭო, რისი თქმა გინდა, ჰა?

-სტენლი: გა გა გააა ა გააა

-მაკკენი: თქვენ რას ფიქრობთ სერ?

-სტენლი: და დაა დაა

-მაკკენი: ბატონო ვებერ, თქვენ რაღას ფიქრობთ?

-გოლდბერგი: რას ამბობ სტენ, რას ფიქრობ ამ პერსპექტივაზე?

სტენლის სხეული აუმაგმაგდება, დამშვიდდება, თავი ჩამოუვარდება, ისევ წყნარდება, იხრება

-ისევ ისეთივე ძველი სტენლი ხარ, წამოგყევი. წამო რა, ბიჭო!

დაკითხვის შემდგომ სტენლი მიჰყავთ გოლდბერგს და მაკკენის. უცნობია, რა ელოდება მას, ან სად წაიყვანეს იგი. როგორც შემომჭრელებმა განაცხადეს, სტენლის სპეციალური მოვლის ადგილას მონტიში გააწესებენ (Monty).

პიესაში კარგადაა გამოხატული, თუ მუდმივად როგორ ემუქრება ადამიანის ცხოვრებას საფრთხე და საშიშროება. პიესა შეიძლება მივიჩნიოთ მწერლის ეგზისტენციალური შეშფოთების გამოხატველ ერთგვარ მეტაფორად, მწერალი მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში მუდამ იდგა ფიზიკური საფრთხის წინაშე. ის თავის პიესებში კარგად აღწერს, თუ როგორ ემუქრება ადამიანს განადგურების საფრთხე და რაც უნდა უსაფრთხო იყოს ადგილი, იქნება ეს ოთახი, პანსიონატი თუ საერთოდ, ეს სამყარო და გაგრძელება ეს მყუდროება, ერთ დღეს თუ ერთ წელს მაინც დადგება მომენტი, როცა საფრთხე თავს იჩენს „გოლდბერგისა“ და „მაკკენის“ სახით თუ სხვა ფორმით და ადამიანის არსებობას სამუდამოდ შეცვლის.

როგორც ცნობილი ინგლისელი დრამის კრიტიკოსი ჰაროლდ ჰობსონი აცხადებს: (“Mr. Pinter has got hold of a primary fact of existence. We live on the verge of disaster . . . There is terror everywhere”) (Prentice, 2000:XIV) („პინტერს ამოძრავებს არსებობის, ეგზისტენციის უმთავრესი შიში... ჩვენ ვცხოვრობთ კატასტროფის ზღვარზე ყველგან შიშია გამეფებული...“).

შესაბამისად, ეს პიესაც სავსეა საშინელების მოლოდინით.

შფოთვა ლაიტმოტივად გასდევს პინტერის მუქარის კომედიის პიესებს. ის არის ის ძირითადი ძალა, რომელიც პერსონაჟებს ამოძრავებს და მათ აიძულებს, დახურულ სივრცეებში ეძიონ თავშესაფარი. „დაბადების დღე“ კარგად აჩვენებს, თუ როგორ არის პიესის პროტაგონისტი ფსიქოლოგიურად დეინტეგრირებული, მას შემდეგ, რაც იგებს, რომ პანსიონატს ორი ადამიანი სტუმრობს. სტენლის ნერვული შფოთვა კარგად გამოხატავს ადამიანს, რომელიც არსებული მდგომარეობის ტყვეობაშია მოქცეული. გოლდბერგს და მაკკენს სტენლი მიჰყავთ. სტენლი კარგავს თავისუფლებას. მას ართმევენ ინდივიდუალურობას, დამოუკიდებლობას. სტენლი პიესის ბოლოს ნებდება. სტენლის პიესის ბოლოს საუბარიც კი აღარ ძალუძს. გოლდბერგი მას ეუბნება კიდევ: "You are dead. You can't live, you can't think, you can't love. You are dead." (Pinter, 1990:62) („შენ მკვდარი ხარ. ვეღარ იცოცხლებ, ვეღარ იაზროვნებ, ვეღარ შეიყვარებ. მკვდარი ხარ“).

პინტერი აღწერს შიშს, აგრეთვე ადამიანებს, რომლებიც ამის გამო დახურულ სივრცეებში ცხოვრობენ. მათ შიშის ზარს სცემს იმის წარმოდგენა, რომ შესაძლოა გარეთ გასვლა მოუხდეთ. ისინი მუდმივად პანიკაში იმყოფებიან, რომ შესაძლოა მათი სიმყუდროვე ნებისმიერ წამს დაირღვეს. ისინი უარს აცხადებენ გარე სამყაროსთან კონტაქტზე, რადგანაც გარე სამყარო მათთვის სიკვდილის სიმბოლოა. ეს პიესაც იმის დასტურია, რომ არ არსებობს მყუდრო და უსაფრთხო გარემო, რომელიც შეუღწევადი არ იქნება ინტრუდერებისათვის.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ დახურული სივრცისა თუ ოთახების პიესებში შემოტანა არ უნდა იყოს გასაკვირი, რადგანაც იგი კარგად გადმოცემს იმ მუქარის განწყობას, რომელიც ჯერ კიდევ სუფევდა ადამიანებს შორის. უსაფრთხოება ჯერ კიდევ მოჩვენებითი იყო, რადგანაც ადამიანები ჯერ კიდევ მოწყვლადი იყვნენ იმ საფრთხისა და საშიშროების წინაშე, რაც მათ გარშემო იგრძნობოდა და აღწევდა დახურულ კარებს მიღმა. თავად პინტერი აცხადებდა: "I don't consider this an unnatural happening. I don't think it is all that surrealistic and curious because surely this thing, of people arriving at the door, has been happening in Europe in the last twenty years. Not only the last twenty years, the last two to three hundred". (Ayckbourn, 2002:72) („სულაც არ მიმაჩნია, რომ ახლა რაც ხდება უჩვეულო რამეა. სულაც არ ვთვლი, რომ ეს რაიმე

სურეალისტური თუ უცნაურია, რომ ადამიანებს არ უნდა აოცებდეთ ის ფაქტი, რომ უცნობები მუდამ მოდიან და აკაკუნებენ კარებზე, ეს ისაა, რაც ბოლო 20 წელია ევროპაში ხდება (ორი მსოფლიო ომი) და ზოგადადაც არა მხოლოდ, ბოლო ოცი წელია, არამედ უკანასკნელი ორასი-სამასი წელია“).

პინტერი მიიჩნევს, რომ ადამიანი თავისი არსებობის განმავლობაში მუდამ იდგა და იდგება დიდი საფრთხეების და საშიშროების წინაშე. ადამიანის უსაფრთხოება, სიმშვიდე და კეთილდღეობა მუდამ დროებითი და პირობითია, რადგან გარე ფაქტორები, როგორცაა მანკიერი სახელმწიფო ინსტიტუტები, რელიგია, თავად ადამიანები თუ სხვა, ყოველთვის საფრთხეს უქმნიან მის უსაფრთხოებას. ადამიანს ყოველთვის აქვს თანდაყოლილი შფოთვა მოსალოდნელი კატასტროფისა და/თუ საშინელებისა, რომელიც ნებისმიერ წამს შეიძლება დაატყდეს თავს. კარზე კაკუნი ამ შემთხვევაში ღრმად სიმბოლურია და იგი შეიძლება იყოს პირდაპირი გაგებით კარზე კაკუნი, როცა ადამიანის თავისუფლების აღსაკვეთად ჯალათები მოდიან, ან ღრმად განზოგადებული და ნიშნავდეს ომის დაწყებას, როცა ადამიანები სიმშვიდეს, სიწყნარეს, უშფოთველობას სამუდამოდ ეთხოვებიან.

მიუხედავად იმისა, რომ პინტერი მსგავს რთულ და მძიმე თემებს აღწერს, იგი მაინც ახერხებს ეს ისე გადმოსცეს, რომ არ დაკარგოს იუმორი და სასაცილო ტონი პიესაში. უფრო მეტიც, კომედიის და ტრაგედიის მუდმივ მონაცვლეობას აქვს ადგილი და ისინი ერთმანეთს გადაფარავენ ისე, რომ ძნელია მათი ერთმანეთისგან გამიჯვნა.

როგორც კრიტიკოსი ირვინგ ვორდლი აცხადებს, მიუხედავად, იმისა, რომ თემები ღრმად ტრაგიკულია, “The quality of the comedy remains undisturbed” (Wardle, 1958:87) („კომედიის ხარისხი მაინც ხელშეუხებელი რჩება“).

კრიტიკოსი ჯონ ტეილორი კი აცხადებს: “Comedies of menace are real comedies, in which the humour has to match the horror every step of the way” (Taylor, 1969:28)(„მუქარის კომედია ნამდვილი კომედიაა, რომლის დროსაც იუმორს უწევს შეთანხმება საშინელებასთან ყველა ფეხის ნაბიჯზე“).

ვოლტერ კერი აცხადებს: “Comedy is the constant companion of the threat, and sometimes the threat itself contains an elusive comic edge” (Kerr, 1967:27)(„კომედია

საფრთხის მუდმივი თანამგზავრია და ზოგჯერ თავად საფრთხე კომიკურობის ზღვარზეა“).

როგორც წესი, პინტერი პიესას იუმორისტული ტონით იწყებს, რომელიც უფრო და უფრო იძაბება და ბოლოს საერთოდ მუქართ სახეს გარემო ისადგურებს. მაგალითად, პიესა „დაბადების დღეშიც“ პირველივე მოქმედებაში ვხედავთ კომედიურობით სახეს სცენას, როცა დილით საუზმეზე ცოლ-ქმარი, მეგი და პიტი, ერთმანეთს ესაუბრება სტენლის შესახებ და მათი საუბარი სასაცილო სიტყვათა თამაშში გადადის.

“MEG. Is Stanley up yet?

PETEY. I don't know. Is he?

MEG. I don't know. I haven't seen him down yet.

PETEY. Well then, he can't be up.

MEG. Haven't you seen him down?

PETEY. I've only just come in.

MEG. He must be still asleep.

(Pinter, 1990:20)

(-,მეგი: სტენლი უკვე ადგა?

-პიტი: არ ვიცი. ადგა რო?

-მეგი: წარმოდგენა არ მაქვს. დაბლა ჩამოსული არ დამინახავს ჯერ.

-პიტი: ნუ, მაშინ, გამოდის ჯერ არ ამდგარა.

-მეგი: მე ხომ ეს ესაა შემოვედი.

-პიტი: გამოდის, ისევ უნდა ეძინოს.)

ამ მოკლე, დიალოგში კარგადაა გადმოსცემული წყვილის უწყინარი, უშინაარსო მსჯელობა იმის შესახებ, გაიღვიძა თუ არა სტენლიმ. მათი ეს ბანალური დიალოგი მაყურებელში ღიმილს იწვევს.

სასაცილოა ასევე, სცენა, როდესაც მეგი სტენლის მოუწოდებს დაბლა დროულად ჩამოვიდეს სასაუზმოდ, წინააღმდეგ შემთხვევაში მას მოუწევს ზევით ასვლა და მისი თავად ჩამოყვანა.

“-Stan? Stanny? Stan? I’m coming up to fetch you if you don’ come down! I’m going to count to three?One!Two! three!“ (Pinter, 1990:23) („-სტენ! სტენი! სტენ! იცოდე, თუ არ ჩამოხვალ, შენს ამოსაყვანად ამოვალ. ახლა კი სამამდე ვითვლი: ერთი! ორი! სამი!“).

სასაცილო და კომიკურია ის ფაქტი, რომ 40 წელს მიტანებული სტენლის მეგი მას, როგორც ბავშვს, ისე მიმართავს. თავდაპირველად, აუდიტორიასაც ჰგონია, რომ სტენლი ბავშვი უნდა იყოს, რაკი მეგი მსგავსი ბავშვური, სასაცილო ტონით მიმართავს, ისე როგორც ბავშვს მიმართავენ.

ასევე, ერთი შეხედვით გასართობი და მხიარული მომენტი დგება პიესაში, როდესაც მეგი, დაბადების დღის წვეულების ბოლოს, წამოაყენებს იდეას დამალობანას თამაშისა (“Blind man’s Buff), რომლის დროსაც ერთმანეთი თვალახვეულებმა უნდა იპოვონ.

“MEG (rising). I want to play a game!

GOLDBERG.A game?

LULU. What game?

MEG. Any game,

LULU. (jumping up) Yes, let’s play a game.

GOLDBERG. What game?

MCCANN. Hide and seek.

LULU. Blind man’s buff.

...

GOLDBERG.All right.Blind man’s buff. Come on! Everyone up! (Rising.) McCann. StanleyStanley!

...

MEG. (bending over him). Stanley, we’re going to play a game. Oh, come on, don’t be sulky, Stan. (Pinter, 1990:71)

(-მეგი: (დგება). თამაში მინდა!

-გოლდბერგი: თამაში?

-ლულუ: რა თამაში?

-მეგი: ნებისმიერი.

-ლულუ: (წამოხტება) კი, მოდი რა ვითამაშოთ.

-გოლდბერგი: რა თამაში?

-მაკკენი: დამალობანა.

-ლული: კუკუმალობანა.

გოლდბერგი. ძალიან კარგი. იყოს კუკუმალობანა. აბა, დავიწყეთ! ყველანი ფეხზე! (დგება) მაკკენ! სტენლი, სტენლი!..”)

ერთი შეხედვით, თამაში, რომელსაც, როგორც წესი, ბავშვები თამაშობენ, გართობისა და მხიარულების წყაროა, თუმცა, ამ შემთხვევაში დიდების თამაში გოლდბერგისა და მაკკენის მხრიდან „ნადირობად“ იქცევა, რომლის დროსაც მაკკენი „იჭერს“ სტენლის, გაუტეხს სათვალეს, ტოვებს რა მას მხედველობის გარეშე. ეს თამაში კარგად აერთიანებს ტრაგედიისა და კომედიის ელემენტებს, რომლის დროსაც მაყურებელს უწევს, გაიაზროს ეს უწყინარი, ბავშვური თამაში სასაცილოა და კომიკური, თუ ტრაგიკული და საშინელი. მაყურებელი, რომელსაც სიცილი უნდება დიდების დამალობანას თამაშის ყურებისას, თავს იკავებს ხითხითისაგან, რადგან ამ თამაშის მიღმა აშკარად იმალება საფრთხე, რომელიც სულაც არ არის სასაცილო. ეს დაჭერა მოიაზრებს პროტაგონისტ სტენლის დაჭერას და მისი თავისუფლების აღკვეთას და სინამდვილეში ეს სულაც არ არის თამაში, არამედ, მას ნამდვილად და რეალურად იმორჩილებენ და თავისუფლებას ართმევენ.

პინტერს შეეძლო პირდაპირ ეთქვა, თუ როგორ დაიჭირეს გოლბერგმა და მაკკენიმ სტენლი, მაგრამ ამის სანაცვლოდ მხიარული სასაცილო დამალობანას თამაშით, ის ტრაგიკული ბედი, რომელიც სტენლის ეწია, კომედიის დახმარებით გადმოგვცა, თუმცა, როგორც ცნობილი აბსურდისტი მწერალი - ეჟენ იუნესკო ამბობს, კომედია ზოგჯერ უფრო მეტ საშინელებას მალავს და უფრო მეტად აატირებს ხოლმე ადამიანებს, ვიდრე უბრალოდ ტრაგედია ამას შეძლებდა. “Sometimes, Madame, comedies make people cry even more than dramas ... the comedies that I write. When I want to write a tragedy I make them laugh, when I write a comedy I make them cry” (Combrink, 1979:46)(„ზოგჯერ ქალბატონო, კომედიები უფრო მეტად ტირილის მომგვრელია ვიდრე - დრამა... ჩემი დაწერილი კომედიები ოდეს ტრაგედიის გამოხატვა მინდა, მაშინ ვაცინებ და მაშინ როდესაც კომედიას ვწერ, ისინი ტირიან“).

ამგვარად, ინგლისურ დრამატურგიაში ჰაროლდ პინტერის მოღვაწეობა დიდი ინოვაციებით გამოირჩევა. მის სახელს უკავშირდება სიჩუმისა და პაუზის შემოტანა პიესებში, რომელსაც კრიტიკოსებმა პინტერისეული პაუზა და სიჩუმე უწოდეს. მან შეცვალა მანამდე არსებული, ტრადიციული მიდგომა სიტყვების მიმართ და მის პიესებში კარგად გამოჩნდა, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია არა ის, რასაც ადამიანი სიტყვებით ამბობს, არამედ ის, რასაც არ ამბობს და სიჩუმის დროს გულისხმობს. ასევე ჰაროლდ პინტერის დამსახურებით ინგლისურ დრამატურგიაში გაჩნდა ცნება „მუქარის კომედია“. მართალია, თავად მას ეს ორი ფრაზა არ შეუერთებია, მაგრამ მისმა პიესებმა გააკეთეს ეს. პინტერს თავად მუდამ აღიზიანებდა მისი შემოქმედების ნებსიერი იარლიყის ქვეშ მოქცევა. კრიტიკოს მეღ გაზოუსთან საუბრისას პინტერმა მუქარის კომედიის შესახებ შემდეგი სახის განცხადება გააკეთა: „მე ჩემდაუნებურად გამოვიყენე სიტყვა, რომლის ავტორიც არ გახლავარ. პიესას რომ ვწერდი, არ ვფიქრობდი, რომ ეს მუქარის პიესა იყო. „მუქარის კომედიის“ ავტორად დიდი ხნის წინ შემრაცხეს. ზოგადად, არ მიყვარს საკუთარი თავის რომელიმე კატეგორიის ქვეშ მოქცევა“ (Gussow, 1990: 24). და ზოგადად, ჰაროლდ პინტერი იყო დრამატურგი, რომელსაც მისი თანამედროვე დრამატურგებისაგან გასხვავებული მიდგომა და ხედვა ჰქონდა დრამატული ნამუშევრის მიმართ. ის წინააღმდეგი იყო ნებისმიერი განმარტებისა, ახსნისა და კომენტარისა, რომელიც ჩარჩოში მოაქცევდა მის პიესებს. ის პიესებს წერდა იმისთვის, რომ საზოგადოებას შეკითხვები გასჩენოდა, რომელთა პასუხები შეიძლება არც არსებობდა და რომელთა პასუხები არც მას ჰქონდა.

თავი III

პოლიტიკა ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებაში

3.1 ჰაროლდ პინტერის პოლიტიკური შეხედულებების ანალიზი

ნობელის პრემიის სიტყვის საფუძველზე

ჰაროლდ პინტერის მიერ 2005 წელს ნობელის პრემიის მიღებისას წარმოთქმული სიტყვა, რომელიც 47 წუთს გრძელდება, უმთავრესად მის პოლიტიკურ შეხედულებებს ემყარება. აღნიშნული სიტყვა ხელოვნების ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს და თამამად შეიძლება დრამატურგის შემოქმედებითი ესე ვუწოდოთ, ვინაიდან თვალნათლივ ასახავს, თუ როგორ უნდა ემსახუროდეს ხელოვნება პოლიტიკის მხილებას. სწორედ ეს პოლიტიკური მრწამსი გვევლინება ჰაროლდ პინტერის პოლიტიკური პიესების უკეთ აღქმის ერთგვარ წყაროდ, რადგან მისი პოლიტიკური შეხედულებები განსაზღვრავს დრამატურგის მოღვაწეობის იმ პერიოდს, რომელსაც პოლიტიკური პიესების ეტაპი შეიძლება ვუწოდოთ.

აღსანიშნავია პინტერის თანამედროვე პოლიტიკური საკითხების სიღრმისეული ცოდნა და ანალიზი. ნობელის სიტყვაში გაჟღერებული ბევრი მოსაზრება პინტერს არაერთგზის ჰქონდა აღნიშნული მანამდე საჯაროდ. მაგალითად, ჯერ კიდევ 2004 წელს, ნობელის პრემიის მიღებამდე ერთი წლით ადრე მან იმპერიული ომის მუზეუმში ყოფნისას ამერიკის შესახებ განაცხადა: “America’s foreign policy now aims at ‘Full Spectrum Dominance’ – that is the US Administration’s term, not mine. Full spectrum dominance means control of air, sea, land, and space. It also of course means control of the world’s resources. The United States has over 700 military installations in 132 countries” (Pinter 2004) („ამერიკის საგარეო პოლიტიკის მიზანია სრული სპექტრით დომინირება.“ ეს გახლავთ ამერიკის მთავრობის ადმინისტრაციის სიტყვები და არა ჩემი. სრული სპექტრით დომინირება გულისხმობს საჰაერო, საზღვაო, სახმელეთო და კოსმოსზე ბატონობას. რა თქმა უნდა, იგი გულისხმობს მსოფლიო რესურსებზე ბატონობასაც. ამერიკის შეერთებულ შტატებს 132 ქვეყანაში 700-მდე სამხედრო აღჭურვილობა აქვს განლაგებული“).

2005 წლის ნობელის სიტყვა შეიცავს იმავე განცხადებას, რომელიც მან ერთი წლით ადრე გააკეთა. მასში მხოლოდ რამდენიმე სიტყვაა შეცვლილი, შინაარსობრივად კი იგივეა:

“America’s official declared policy is now defined as ‘full-spectrum dominance.’ This is not my term, it is theirs. ‘Full-spectrum dominance’ means control of land, sea, air and space and all attendant resources. The United States now occupies 702 military installations throughout the world in 132 countries” (Pinter 2005).

ამერიკას ჰაროლდ პინტერი ჯერ კიდევ 1996 წელს აკრიტიკებდა. მაგალითად, ჰალის უნივერსიტეტში საპატიო ხარისხის მოპოვების შემდეგ სიტყვით გამოსვლისას განაცხადა: “That the United States often justifies “the torture chambers in El Salvador, Chile, Guatemala etc. – which last regimes are supported by the United States. I remind you of that simply because the USA is the head of the democratic world, and considers itself to be the defender of Christian civilization” (Pinter 1996) („ამერიკა ხშირად ამართლებს ელ სალვადორში, ჩილეში, გვატემალაში და ა.შ. წამების ფაქტებს, უჭერს რა მხარს ამ ქვეყნებში არსებულ რეჟიმებს. მე ამას უბრალოდ იმის გამო მოგახსენებთ, რომ ამერიკა გვევლინება დემოკრატიული სამყაროს ხელმძღვანელად და ქრისტიანული ცივილიზაციის დამცველად:~“).

სწორედ ეს თემა აწუხებს პინტერს და ამასვე იმეორებს 2005 წელს სიტყვით გამოსვლაში: “The United States supported and in many cases engendered every right-wing military dictatorship in the world after the end of the Second World War. I refer to Indonesia, Greece, Uruguay, Brazil, Portugal, Haiti, Turkey, the Philippines, Guatemala, El Salvador, and, of course, Chile ... You have to hand it to America. It has exercised a quite clinical manipulation of power worldwide while masquerading as a force for universal good” (Pinter 2006) („ამერიკა მხარს უჭერდა ყოველ მემარცხენედ განწყობილ სამხედრო დიქტატურას მსოფლიოში მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში. მე მხედველობაში მაქვს ინდონეზია, საბერძეთი, ურუგვაი, ბრაზილია, პორტუგალია, ჰაიტი, თურქეთი, ფილიპინები, გვატემალა, ელ სალვადორი და რა თქმა უნდა,

ჩილე... ამერიკა მანიპულირებდა თავისი ძალაუფლებით და უნივერსალური სიკეთის სახელით“).

ამერიკის პოლიტიკისადმი შეხედულებების ღიად დაფიქსირებაში პინტერის უახლოეს მეგობრებსაც მიუძღვით წვლილი. სწორედ მათ უბიძგეს დრამატურგს 1973 წელს, რომ ამერიკის წინააღმდეგ სიტყვით გამოსულიყო. კერძოდ, ეს ეხებოდა ამერიკის მთავრობის ჩართულობას ჩილეს პრეზიდენტის ჩამოგდების საკითხზე, თუმცა მნიშვნელოვანი როლი პინტერის ცხოვრებაში პოლიტიკის აქტიურად შეტანაში მეორე ცოლს, ანტონია ფრეიზერს, მიუძღვის, რომელზეც პინტერმა 1980 წელს იქორწინა. ანტონია ფრეიზერ ინგლისის ტორი პარლამენტარის ყოფილი ცოლი და პერის ქალიშვილი იყო.

ამგვარად, რაც პინტერმა 2005 წელს ნობელის პრემიით დაჯილდოებაზე განაცხადა, იმას წლების განმავლობაში აქდერებდა სხვადასხვა დროს თუ ადგილას. შესაბამისად, მისი სიტყვა არ წარმოადგენს მოულოდნელ სიახლეს, თუმცა სწორედ ნობელის პრემიის სიტყვა აღმოჩნდა მისი, როგორც პოლიტიკური დრამატურგის, ყურადღების ცენტრში მოქცევის მიზეზი თუ წარმატების გასაღები, რადგან ამის შემდეგ დაიწყო მასზე, როგორც პოლიტიკურ დრამატურგზე, საუბარი. როგორც ჩანს, მანამდე უგულებელყოფდნენ მის პოლიტიკურ შეხედულებებს, ჰაროლდმა კი ეს შესაძლებლობა მართებულად და ზუსტად გამოიყენა საკუთარი პოლიტიკური შეხედულებების ღიად გამოსახატავად და თუ წლების განმავლობაში არ ესმოდათ მისი, ყურად არ იღებდნენ და აინუნშიაც არ აგდებდნენ დრამატურგის პოლიტიკურ მოსაზრებებს, ნობელის სიტყვის შემდეგ, სადაც ყოველივე ამის შეჯამების საშუალება მიეცა, პინტერის პოლიტიკური შეხედულებები საზოგადოების განსჯის საგნად იქცა.

3. პინტერი სიტყვით გამოსვლას ჭეშმარიტებაზე საუბრით იწყებს. ჭეშმარიტება ხელოვნებაშია და ხელოვნების მიღმაც, ანუ ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც. დრამატურგის აზრით, ამ ორ ჭეშმარიტებას შორის დიდი განსხვავებაა, რადგან ხელოვნებაში ძნელია განასხვაო, სად გადის ზღვარი სიმართლესა და ტყუილს შორის. ერთი და იგივე მოვლენა შეიძლება ტყუილიც იყო და სიმართლაც.

დრამატულ ხელოვნებაში კონკრეტული ჭეშმარიტების პოვნა შეუძლებელია, რადგან აქ სიმართლის და ჭეშმარიტების უამრავი მაგალითია.

“There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false. “ (Pinter 2005). („არ არის მკვეთრი განსხვავება რეალურსა და ირეალურს, ჭეშმარიტებასა და სიცრუეს შორის, ესა თუ ის მოვლენა, თავისთავად არ არის მხოლოდ სიმართლე ან ტყუილი. ის შეიძლება ორივე ერთად იყოს“).

მოქალაქისთვის კი მხოლოდ ერთი ჭეშმარიტება და ტყუილი შეიძლება არსებობდეს, ამიტომაც პინტერი ხაზს უსვამს, რომ მისი, როგორც მწერლის, ჭეშმარიტების ცნება განსხვავდება მოქალაქის ჭეშმარიტების ცნებისგან.

“So as a writer I stand by them but as a citizen I cannot. As a citizen I must ask: What is true? What is false?” (Pinter 2005) („როგორც მწერალი მე ამ მოსაზრებას ვემხრობი, მაგრამ, როგორც მოქალაქე, ჩემი ვალდებულებაა ვიკითხო:რა არის ჭეშმარიტება? რა არის ტყუილი?“).

ეს ეხება მწერლის ენასაც. ხელოვნებაში ენა დიდად გაყინული ტბის ზედაპირის მსგავსი მოვლენაა, რომელიც შეიძლება ნებისმიერ წამს გამოეცალოს ფეხქვეშ მწერალს.“So language in art remains a highly ambiguous transaction, a quicksand, a trampoline, a frozen pool which might give way under you, the author, at any time” (Pinter 2005) („ამგვარად, ხელოვნებაში, ენა წარმოადგენს უკიდურესად ორაზროვან მოვლენას: ერთგვარ მოძრავ ქვიშას, ბატუტს, გაყინულ აუზს, რომელიც შენ, მწერალს ფეხქვეშ ნებისმიერ წამს შეიძლება გამოეცალოს“).

ხელოვნების მიღმა კი ენა არ უნდა იყოს ბუნდოვანი და გაუგებარი, მაგრამ ენას, განსაკუთრებით პოლიტიკოსები, უმეტესწილად გაბუნდოვნებისა და ორაზროვნებისთვის იყენებენ, რადგან პოლიტიკოსების უმრავლესობა სიმართლით კი არა, ძალაუფლების შენარჩუნებითაა დაინტერესებული. მათი ენა არა ჭეშმარიტების წარმოჩენას, არამედ ძალაუფლების შენარჩუნებას ემსახურება. მათთვის მნიშვნელოვანია, რომ სიმართლე არ მისწვდეს ხალხს და ისინი სრულ უმეცრებაში ცხოვრობდნენ, შესაბამისად, რაც ჩვენ გარს გვახვევია, ესაა ტყუილების გუდა, რომლითაც ვიკვებებით.

“Political language, as used by politicians ... are interested not in truth but in power and in the maintenance of that power. To maintain that power it is essential that people remain in ignorance, that they live in ignorance of the truth, even the truth of their own lives. What surrounds us therefore is a vast tapestry of lies, upon which we feed” (Pinter 2005).

პოლიტიკური ენის ტყუილის მაგალითად მას ამერიკის ერაყში შეჭრა მოჰყავს. როგორც ცნობილია, ამერიკა აცხადებდა, რომ სადამ ჰუსეინი მასობრივი განადგურების იარაღს ფლობდა და საფრთხეს უქმნიდა მსოფლიოს უსაფრთხოებას. ხალხს განუცხადეს, რომ ერაყს ურთიერთობა ჰქონდა ალქაიდასთან და პასუხისმგებლობას ატარებდა 2001 წლის 11 სექტემბრის ტერაქტის გამო. ხალხი დაარწმუნეს, რომ ყოველივე ეს სიმართლეს შეესაბამებოდა, თუმცა ეს არ იყო სიმართლე. ხალხმა ირწმუნა ამ ჭეშმარიტების, მაგრამ სინამდვილეში ყველაფერი სხვაგვარად იყო. სიმართლეს აბსოლუტურად სხვა რამე წარმოადგენდა. ყოველივე ეს ამერიკის საგარეო პოლიტიკის და პოლიტიკური ენის ნაწილი იყო.

პოლიტიკური ენის წყალობით და კერძოდ, დემოკრატისა და თავისუფლებაზე საუბრით, ამერიკის ხელისუფლებამ შუა აღმოსავლეთში შიში, წამება, ბომბები, მკვლელობა, სილატაკე და სიკვდილი მოუტანა ერაყელ ხალხს, თუმცა რადგან ეს დემოკრატისა და თავისუფლების სახელით კეთდება, იგი გამართლებულად მიიჩნევა. 100,000 ერაყელი დაიხოცა ამერიკული ბომბებით, თუმცა მათი სიკვდილი არც არსებობს. მათი სიკვდილის აღრიცხვაც კი არსადაა. როგორც ამერიკელმა გენერალმა ტომი ფრენკმა განაცხადა, ისინი არ ითვლიდნენ მკვდარ სხეულებს (“We have brought torture, cluster bombs, depleted uranium, innumerable acts of random murder, misery, degradation and death to the Iraqi people and call it 'bringing freedom and democracy to the Middle East’”(Pinter 2005).

პინტერს ახსენდება ერაყში შეჭრის ადრეულ პერიოდში ბრიტანულ გაზეთში გამოჩენილი სურათი, სადაც ბრიტანეთის პრემიერ მინისტრი ტონი ბლეერი პატარა ერაყელ ბიჭს კოცნიდა. სურათს სათაური ჰქონდა: „მადლიერი ბავშვი“. რამდენიმე დღის შემდეგ ჟურნალში კვლავ გამოჩნდა სხვა სურათი თავისი ისტორიით. ამჯერად პატარა ოთხი წლის ბიჭი იყო ხელების გარეშე. მისი ოჯახი ამერიკულმა ყუმბარებმა

იმსხვერპლა. მხოლოდ ის ერთი გადარჩა. „ხელები როდის დამიბრუნდება?“ - კითხულობდა პატარა ბიჭი. რა თქმა უნდა, ამ ისტორიას შეეშვნენ. ტონი ბლეერს ის ხელში არ აუყვანია და არც სხვა დაზიანებული ბავშვი ან რომელიმე სისხლიანი სხეული, რადგან სისხლი ხომ ბინძურია, რომელსაც პერანგის და ჰალსტუხის დაბინძურება შეუძლია, მაშინ როდესაც გულწრფელი სიტყვით უნდა გამოსულიყო ტელევიზიით (“There was a story and photograph ... of another four-year-old boy with no arms. His family had been blown up by a missile. He was the only survivor. 'When do I get my arms back?' he asked. The story was dropped. Well, Tony Blair wasn't holding him in his arms, nor the body of any other mutilated child, nor the body of any bloody corpse. Blood is dirty. It dirties your shirt and tie when you're making a sincere speech on television.” (Pinter 2005).

ჰაროლდ პინტერი ბავშვის სიკვდილის თემას მთელი ტრაგიკულობით გადმოსცემს თავის პოლიტიკურ პიესაში „გამგზავრებამდე“.

ჰაროლდ პინტერი თავის სიტყვაში ასევე დიდ ადგილს უთმობს ნიკარაგუაზე საუბარს. მისი თქმით, ბოლო 40 წლის განმავლობაში ამერიკა მხარს უჭერდა სასტიკი სომოხას დიქტატურას ნიკარაგუაში. სანდინისტას ხელმძღვანელობით ნიკარაგუელმა ხალხმა ამ რეჟიმის ხელისუფლებიდან გადაგდება 1979 წელს რევოლუციით მოახერხა. სანდინისტებმა არაერთი რეფორმის გატარებით ნიკარაგუაში დემოკრატიის განვითარება და სტაბილური საზოგადოების ჩამოყალიბება დაიწყეს. მათ სიკვდილით დასჯა გააუქმეს, 100,000 ადამიანს კერძო საკუთრებაში გადასცეს მიწა, ააშენეს 2000-მდე სკოლა. შედეგად, გაუნათლებლობა ერთი მეშვიდედით შემცირდა. ასევე იკლო დაავადებათა რაოდენობამ. ამერიკაც ისევ ივლტოდა დაებრუნებინა ნიკარაგუა დიქტატურულ რეჟიმში, რადგან ვერ ეგუებოდა მის დამოუკიდებლად არსებობას. ეს ხომ ამერიკის ბორკილებიდან გათავისუფლებას და მეზობელი ქვეყნებისთვის მაგალითის მიცემას ნიშნავდა. თუ ნიკარაგუამ შეძლო და მოიპოვა დამოუკიდებლობა, რატომ არ შეეძლოთ იგივე მეზობელ ქვეყნებს?! ამასთანავე, თუკი ნიკარაგუა მოახერხებდა სოციალური ერთიანობის მიღწევას, ჯანმრთელობისა და ცხოვრების სტანდარტების ამაღლებას, ერის პატივისცემას დაიმკიდრებდა სხვა ქვეყნების თვალში. მეზობელი ქვეყნებიც

დაიწყებდნენ მაგალითის აღებას და იმავეს გაკეთებას მოისურვებდნენ, რაც ამერიკისთვის მიუღებელი იყო. შესაბამისად, ამერიკის მთავრობამ დაიწყო საგანგებო ზომების მიღება. პრეზიდენტი რეიგანი ნიკარაგუას „ტოტალიტარულ საპყრობილეს“ უწოდებდა. რა თქმა უნდა, მედიამ ეს აიტაცა, როგორც ობიექტური და ზუსტი შეფასება. მიუხედავად იმისა, რომ სანდინისტას ხელისუფლების ქვეშ არ ფიქსირდებოდა წამების ან სისტემური თუ სამხედრო სისასტიკის ფაქტები. ტოტალურ საპყრობილეს სინამდვილეში ნიკარაგუას მეზობელი ქვეყნები: გვატემალა და ელ სალვადორი წარმოადგენდა. 1954 წელს სწორედ გვატემალაში დაამხეს დემოკრატიულად არჩეული ხელისუფლება ამერიკის ხელშეწყობით, რომლის შედეგადაც 200,000 ადამიანი შეეწირა სამხედრო დიქტატურას, მაგრამ სწორედ ამერიკის პოლიტიკური ენის დამსახურება იყო, რომ ნიკარაგუა ტოტალურ საპყრობილედ, ხოლო გვატემალა დემოკრატიულ სახელმწიფოდ ითვლებოდა.

ზემოხსენებული უსამართლო და უღმობელი ფაქტები იქცა ჰაროლდ პინტერის უარყოფითი დამოკიდებულების წინაპირობად. მას ბრაზს ჰგვრიდა ფაქტი, რომ ზოგი სახელმწიფო სწორედ პოლიტიკური ენის მეშვეობით ახერხებდა წინსვლას და დემოკრატიის დაკნინებას ისევ დემოკრატიაზე საუბრის გონივრული და გამიზნული პროპაგანდით აღწევდა. ენა უდიდესი ძალის მქონე იარაღი და საუკეთესო საშუალება იყო პოლიტიკის გასატარებლად. ენის მეშვეობით დღემდე ათასობით ადამიანს სიკვდილით ასამართლებენ; ადამიანებს როგორც ფიზიკურად, ისე სულიერად ასახიჩრებენ. შესაბამისად, ენის ფუნქცია დამახინჯდა, ტყუილების გუდად და მუდმივ მასკარადად იქცა (“Language becomes a permanent masquerade, a tapestry of lies. The ruthless and cynical mutilation and degradation of human beings, both in spirit and body, death of countless thousands – these actions are justified by rhetorical gambits, sterile terminology and concepts of power which stink. Are we ever going to look at the language we use, I wonder? Is it within our capabilities to do so?” (Pinter, 1998:217).

ჰაროლდ პინტერს ყოველივე ეს კარგად აქვს ნაჩვენები პიესაში „გამგზავრებამდე“ (One for the Road), რომლის ვრცელ ანალიზსაც ემსახურება დისერტაციის ერთ-ერთი პარაგრაფი.

ჰაროლდ პინტერი გამოსვლის ბოლოს ამბობს, რომ სიამოვნებით დაუწერდა სიტყვას ამერიკის პრეზიდენტს და გვთავაზობს ნიმუშს, სადაც ეს უკანასკნელი ამბობს: “God is good. God is great. God is good. My God is good. Bin Laden's God is bad. His is a bad God. Saddam's God was bad, except he didn't have one. He was a barbarian. We are not barbarians. We don't chop people's heads off. We believe in freedom. So does God. I am not a barbarian. I am the democratically elected leader of a freedom-loving democracy. .. We are a great nation. I am not a dictator. He is. I am not a barbarian. He is. And he is. They all are. I possess moral authority. You see this fist? This is my moral authority. And don't you forget it” (Pinter 2005) („უფალი კარგია. უფალი დიდია. ჩემი ღმერთი კარგია. ბინ ლადენის ღმერთი ცუდია. სადამ ჰუსეინის ღმერთი ცუდი იყო, თუკი მხედველობაში მივიღებთ, რომ მას საერთოდ არ ჰყავდა ღმერთი, ის ბარბაროსი იყო, ჩვენ არ ვართ ბარბაროსები. ჩვენ არ ვკვეთთ ადამიანებს თავს. ჩვენ გვჯერა დემოკრატიის ისევე, როგორც ღმერთს. მე არ ვარ ბარბაროსი, მე ვარ დემოკრატიული გზით არჩეული პრეზიდენტი. ჩვენ წარმოვადგენთ შემწყნარებლურ საზოგადოებას... ჩვენ დიდი ერი ვართ. მე არ ვარ დიქტატორი. ის არის. მე არ ვარ ბარბაროსი, ის - არის. და ის არის. ისინი ყველანი არიან. მე ვფლობ მორალურ ავტორიტეტს. ხედავ შენ ჩემს მუშტს? ეს გახლავს ჩემი მორალური ავტორიტეტი და არ გაბედო, დაგავიწყდეს ეს“).

ამ ირონიით და სარკაზმით გაჯერებულ სიტყვაში ჰაროლდ პინტერი პირდაპირ მიუთითებს, რომ ის ამერიკის ხელისუფლებას ბარბაროსად და მკვლელად მიიჩნევს. აღსანიშნავია, რომ უფლის სახელით მანიპულირება ასევე კარგად ასახა პიესაში „გამეზავრებამდე“.

პრესის მხრიდან ჰაროლდ პინტერის მიერ წარმოთქმულ სიტყვას არაერთგვაროვანი რეაქციები მოჰყვა. როგორც ჰაროლდ პინტერის ბიოგრაფი მაიქლ ბილინგტონი აღნიშნავს: “The most startling fact was that Pinter’s Nobel Lecture on 7 December was totally ignored by the BBC. You would have thought that a living British dramatist’s views on his art and global politics might have been of passing interest to a public service broadcaster” (Billington, 2007:115) („ყველაზე საოცარი ფაქტი ის გახლავთ, რომ 7 დეკემბერს პინტერის მიერ ნობელის პრემიით დაჯილდოებაზე წარმოთქმული სიტყვა სრულიად იგნორირებულია ბიბისის მიერ. თითქოს ცოცხალი ბრიტანელი

დრამატურგის შეხედულებები ხელოვნებასა და გლობალურ პოლიტიკაზე საზოგადოებრივი მაუწყებლისათვის უინტერესო იყო“).

თუმცა პრესის მხრიდან გარკვეული რეაქციები მაინც მოჰყვა ჰაროლდ პინტერის გამოსვლას. მაგალითად, სარა ლიალი, რომელიც ნიუ-ორქ თაიმსისთვის წერდა, აღნიშნავს, რომ „ეს იყო აღშფოთების ყმული ამერიკის საგარეო პოლიტიკის მიმართ“. ტელეგრაფის ჟურნალისტი ნაიჯელ რეინოლდსი აღნიშნავს, რომ „მისი ანტიბუმისტური შეტყობინება ბრიტანეთში ცნობილია, მაგრამ არ იცოდნენ ამერიკაში. ახლა კი მას იმედი აქვს, რომ ხმას ამერიკასაც მიაწვდენს“. ხოლო „გარდიანის“ ჟურნალისტი ბილინგტონი პინტერის სიტყვით გამოსვლას ვნებით სავსე და გასაოცარ სიტყვას უწოდებს (“Passionate and astonishing speech, which mixed moral vigor with forensic detail” (Reynolds, 2005).

ჰაროლდ პინტერი არ გახლავთ ის დრამატურგი, რომელიც პოლიტიკური მწერლის სტატუსს ატარებს ლიტერატურაში, თუმცა ნობელის პრემიით დაჯილდოებაზე სიტყვით გამოსვლა ცხადყოფს, რომ პოლიტიკა მისი შემოქმედების განუყოფელი ნაწილია და ნათლად ასახული მის პიესებში. იგი არ ერიდება პოლიტიკური შეხედულებების ღიად დაფიქსირებას. პირიქით, არასდროს უშვებს ხელიდან მისი მყარი პოლიტიკური შეხედულებების ღიად გამოხატვის შესაძლებლობას. სწორედ ამიტომ ნობელის პრემიით დაჯილდოების სიტყვაც პინტერმა უმეტესწილად პოლიტიკაზე საუბარს დაუთმო, გააკრიტიკა რა ამერიკის და სწორედ იმ დიდი ქვეყნების პოლიტიკა, რომლებიც სხვა ქვეყნებზე დომინირების და დამორჩილების მიზნით დემოკრატიას და დემოკრატიულ ფასეულობებს იყენებენ.

ისმის შეკითხვა: ადამიანმა, რომელმაც ნობელის პრემია ლიტერატურის დარგში მიიღო, სამადლობელი სიტყვის უმეტესი ნაწილი რატომ დაუთმო პოლიტიკასა და არა ხელოვნებაზე საუბარს?! რამ გამოიწვია არსებული ბრაზი ამერიკის თუ ბრიტანეთის მთავრობების მიმართ? ძნელია ამ შეკითხვაზე მარტივი, ცალსახა პასუხის გაცემა, თუმცა უდავოა, რომ პინტერი მჩაგვრელთა წინააღმდეგ ილაშქრებს და იმ უფლებათა დარღვევის დამცველად გვევლინება, რომელიც გამძვინვარებულ დისკრიმინაციას ვერ ეგუება. პინტერს ალბათ უფრო დიდი მისია არგუნა განგებამ

სამყაროს წინაშე, ვიდრე – ნებისმიერ პოლიტიკოსს, რადგან საუკუნეების განმავლობაში სწორედ მწერლების, პოეტების, დრამატურგების მეშვეობით ამხელდნენ მანკიერსა და მიჩქმალულ ამბებს, ბოროტების წინააღმდეგ გაილაშქრებდნენ, მიუსაფარ და დისკრიმინირებულ ადამიანთა უფლებებს კალმის ენით გააცოცხლებდნენ. ასე რომ, საერთოდ არ აქვს მნიშვნელობა, პინტერი დრამატურგია თუ პოლიტიკოსი: მას პასუხისმგებლობა აკისრია სამყაროში არსებული ბოროტების სამხილველად და გამოსაშკარავებლად. კალამმომარჯვებული დრამატურგი ცდილობს, ბოლომდე თქვას სათქმელი არსებული ჩაგვრის ძირფესვიანად აღმოსაფხვრელად. ხელოვნება ამ შემთხვევაში არსებობს არა როგორც დამოუკიდებელი სფერო, არამედ როგორც პოლიტიკური ჯაჭვის მთავარი და განუყოფელი რგოლი. ამ მხრივ ჰაროლდ პინტერი ჯორჯ ორუელს ემსგავსება. აღსანიშნავია, რომ პოლიტიკა პინტერთან არ ატარებს ტრადიციულ გაგებას, რაც ამა თუ იმ პოლიტიკური შეხედულების გატარებას და ხოტბის შესხმას გულისხმობს. პოლიტიკას აქ მიზანმიმართული და მკაფიო დანიშნულება აქვს: გაბატონებული ბოროტების სააშკარაოზე გამოტანა და მჩაგვრელთა ქმედების მხილება-გაკრიტიკება. როგორც თავად ჰაროლდ პინტერი ამბობს: “When we look into a mirror we think the image that confronts us is accurate. But move a millimetre and the image changes. We are actually looking at a never-ending range of reflections. But sometimes a writer has to smash the mirror - for it is on the other side of that mirror that the truth stares at us”(Pinter 2005)(„როდესაც სარკეში ვიხედებით, გამოსახულება, რომელიც შემოგვცქერის, ზუსტი გვეგონია, თუმცა გაინძერით მილიმეტრითაც და გამოსახულება შეიცვლება. სინამდვილეში, ჩვენ ვუყურებთ მუდმივად ცვალებად ანარეკლს, მაგრამ ზოგჯერ მწერალს უწევს სარკის საერთოდ გატეხაც კი, რადგან სწორედ სარკის მეორე მხრიდან გვიმზერს სიმართლე“).

3.2. ჰაროლდ პინტერის პოლიტიკური პიესების ზოგადი დახასიათება

კრიტიკოსი მაიკლ ბილინგტონი თავის წიგნში „ჰაროლდ პინტერის ცხოვრება და შემოქმედება“ აღნიშნავს: „It has always been assumed that the plays sprang more or less fully formed from his imagination and were largely divorced from private circumstances. The more I discovered about the plays, however, the more they seemed to be connected to Pinter's recollections of his own experience“. (Billington, Preface) („ყოველთვის ითვლებოდა, პინტერის პიესები მისი წარმოსახვის ნაყოფი იყო და არ ემყარებოდა პირად გამოცდილებას, თუმცა რაც უფრო მეტი აღმოვაჩინე პიესების შესახებ, უფრო მეტი კავშირი ვიპოვე პინტერის პირად გამოცდილებასთან“).

ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებაში გარკვეული როლი ითამაშა პინტერის ბიოგრაფიამ. მეორე მსოფლიო ომის გამოცდილება ყველაზე მტკივნეული მომენტი მწერლის ცხოვრებაში და დიდ როლს თამაშობს შემოქმედების ყველა ეტაპზე. პინტერი დაიბადა ებრაულ ოჯახში ლონდონში, ჰექნიში. მისი დიდი ბებია-ბაბუა დევნილი ებრაელები იყვნენ ოდესიდან და პოლონეთიდან. პინტერი დედისერთა იყო და დღეებს უმეტესწილად წარმოსახვით მეგობრებთან საუბარში სახლის უკან, ბაღში ატარებდა. იგი ბავშვობიდან გამოირჩეოდა წიგნების სიყვარულით და ადრეული ასაკიდან კითხულობდა დოსტოევსკის, კაფკას, ელიოტის, ლორენის, ვულფის და ჰემინგუეის შემოქმედებას. 9 წლის პინტერი ომის თვითმხილველი ხდება. ხშირი ევაკუაცია, სტრესი და ომის პერიოდის მტკივნეული გამოცდილება ხელს უწყობს ებრაელ ბავშვში შიშის ჩანერგვას, რომელიც შემდგომში კარგად აისახა მუქარის კომედიის პიესებში. ალბათ, ნაწილობრივ ამანაც განაპირობა შემდგომში მისი ღრმა სიმულვილი პოლიტიკისადმი. პროტესტი ჯერ კიდევ 18 წლის ასაკში სამხედრო სამსახურზე უარის თქმით გამოხატა. არაერთხელ გამოიძახეს კაფკასეული სამხედრო ტრიბუნალის წინაშე. ეს ფაქტი კარგად აღწერს პინტერის დამოუკიდებელ, შეუპოვარ და შეურიგებელ ხასიათს. მიუხედავად იმისა, რომ პინტერი თავიდან არ მიიჩნეოდა პოლიტიკურ მწერლად, მისი პიესების თავიდან გადახედვამ ცხადყო, პოლიტიკა ჯერ კიდევ ადრეული პერიოდიდან მისი შემოქმედების განუყოფელი ნაწილი იყო. ამის დასტურია 1958 წელს დაწერილი პიესა „Hothouse“, რომელიც 1980 წლამდე არ დადგმულა სცენაზე.

შესაბამისად, ჰაროლდ პინტერის პიესებში ასახული თემები მისი ებრაული წარმომავლობის განუყოფელი ნაწილია და განსაკუთრებით ბავშვობისდროინდელ გამოცდილებას უკავშირდება. პინტერის დაბადება (1930 წელი) დაემთხვა ევროპაში ანტისემიტური მოძრაობის ზრდას, რამაც გავლენა მოახდინა ლონდონის დასავლეთის იმ ნაწილზეც, სადაც პინტერი დაიბადა, ჰეინიზე. პინტერის დაბადების ადგილი ძირითადად ებრაელებით იყო დასახლებული და მეორე მსოფლიო ომის დაწყებისას მას იძულებით მოუხდა ქალაქის დატოვება. იგი ლონდონში მხოლოდ 1944 წელს, 14 წლისა დაბრუნდა. დაბრუნებას პინტერი ტკივილით იხსენებს, რადგან პირველი, რაც დაინახა, მფრინავი ბომბი იყო. ასევე წერს, რომ ზოგჯერ კარის გამოღებისას ბაღი აღმოდებული და ფერფლადქცეული ხვდებოდა და ოჯახსაც ევაკუაცია რამდენჯერმე უხდებოდა (“One that day I got back to London, in 1944; I saw the first flying bomb. I was in the street and I saw it come over... There were times when I would open our back door and find our garden in flames. Our house never burned, but we had to evacuate several times”. (Gale, 1977:18).

ომმა პინტერზე წარუშლელი კვალი დატოვა. ის რასაკვირველია, დიდი პატრიოტი იყო, მაგრამ რაც შეეხება რწმენას, მან მალევე გამოამჟღავნა ჯიუტი შეურიგებლობა. როგორც ებრაულ ოჯახში გაზრდილი ბავშვი, ის მონაწილეობდა ებრაულ მიცვაში (ღვთისმსახურება), მაგრამ როგორც თვითონ განაცხადა, როგორც კი 13 წლის შესრულდა, მის რელიგიურობას სამუდამოდ დაესვა წერტილი (“After the age of thirteen, that was it. I was finished with religion for good. (Billington, 2005:9).

ევაკუაცია კორნველში მხოლოდ ერთი წელი გაგრძელდა, თუმცა ღრმა კვალი დატოვა პინტერის ბავშვობისეულ მგრძნობელობაზე, რომელიც შემდგომში იმ ფაქტით გამოვლინდა, რომ პინტერი შემდგომ წლებში ხშირად ბრუნდებოდა იქ (“Proof that evacuation to Cornwall – although it lasted only a year-had a profound influence on Pinter’s childhood sensibility is confirmed by his constant, almost obsessive return visit as an adult”(ibid:15).

თავად ჰ. პინტერი ინტერვიუებში აცხადებდა, რომ ბავშვობაზე ცოტა რამ თუ ახსოვდა და რომ თითქმის შეუძლებელი იყო რაიმე ისტორიის გახსენება. პინტერის ცუდი მეხსიერება და ბავშვობის დროინდელი მოგონებების უქონლობა

მისი მხრიდან წარსულის ჩახშობას და მისგან გაქცევას უფრო ჰგავს; წარსულის, რომლის გახსენებას დავიწყებ სჯობია. ამას თავადაც აღიარებდა:

"I can't remember so much, but it is not actually forgotten. It exists - because it has not simply gone. I carry it with me. If you really remember everything you would blow up. You can't carry the burden" (Gale, 1977:39) („მე ბევრი რამის გახსენებას ვერ ვახერხებ, თუმცა, რა თქმა უნდა, საქმე იმაში კი არაა, რომ ყველაფერი დავიწყებას მიეცა. მეხსიერება არსებობს - იმიტომ, რომ ის უბრალოდ არ ქრება. მე მას ჩემში ვატარებ. ყველაფერი რომ გახსოვდეს, ჭკუიდან გადახვალ. უბრალოდ ვერ შეძლებ ამ ტვირთის ტარებას“).

სწორედ ძალად მიჩქმალული მეხსიერებაა ის, რაც მოგვიანებით თავს იჩენს ჰაროლდ პინტერის პიესებში და ვლინდება განსაკუთრებით ისეთ თემაში, როგორცაა მჩაგვრელისა და ჩაგრულის ურთიერთობა, სადაც ძალადობის საკითხები წინა პლანზეა წამოწეული.

3. პინტერს არასდროს უცდია ჰოლოკოსტის შემთხვევების პირდაპირ გადმოსცემა ან აღწერა. ზოგადად, აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ პოლიტიკური პიესების წერისას პინტერის მიზანი არასოდეს ყოფილა ძალადობის სცენების პირდაპირ აღწერა და მიუხედავად იმისა, რომ თავის ღიად პოლიტიკურ პიესებში ისეთ თემებს გადმოსცემდა, როგორებიცაა: ჰოლოკოსტი, რეპრესიები, გაუპატიურება, ძალადობა და დანაშაულის სხვა მძიმე ფორმები, მათ პირდაპირ არასოდეს გადმოსცემდა პიესებში. სამაგიეროდ, იგი ამას სხვა საშუალებებით უფრო ეფექტურად აღწევდა. მაგალითად, პიესაში „გამგზავრებამდე“ დაკითხვის სკამი, რომელზეც მთავარი პერსონაჟი ვიქტორი ზის, არაპირდაპირი გზით უფრო მეტ საშინელებას აღძრავს მკითხველში/მაყურებელში. უფრო მეტიც, დიალოგები, რომლებიც პერსონაჟებს შორის იმართება, უფრო შეძრავს მკითხველს, ვიდრე ამას უბრალო ძალადობის სცენის აღწერა შეძლებდა. მიუხედავად იმისა, რომ პინტერის პიესები არ გამოირჩევა მრავალსიტყვიანობით და მისი პერსონაჟები მჭევრმეტყველებით, მას შესწევს უნარი მოკლე დიალოგებისა და ე. წ. პინტერისეული სიჩუმისა და პაუზის მეშვეობით უფრო მეტი გადმოსცეს, იგულისხმოს და მკითხველზეც უფრო მეტი შთაბეჭდილება მოახდინოს. პინტერის

პოლიტიკური პიესები კი მისი სხვა პიესებისაგან განსხვავებით, ჩვეულებისამებრ კიდევ უფრო მოკლე და ლაკონურია, თუმცა არანაკლებ ეფექტური და შთამბეჭდავი.

მიიჩნევა, რომ პინტერი პიესებში საშუალო და დაბალი კლასის ოჯახების „საოჯახო დრამას“ აღწერს. პინტერისეული კამუფლაჟის მეთოდი-ძალაუფლებისთვის ბრძოლის საოჯახო სცენებში გადატანა ადრინდელ პიესებში ვლინდება, თუმცა გვიანდელ პიესებში ის აღარ ერიდება ამაზე ხმამაღლა საუბარს. ადამიანმა, რომელმაც ნობელის პრემია მიიღო, მოახერხა, რომ მოესმინათ მისთვის და ყურად ეღოთ მნიშვნელოვანი პოლიტიკური შეტყობინება.

მთავარი თემა, რომელიც ჰაროლდ პინტერს გონებაში აქვს აღბეჭდილი შემოქმედებითი მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე, არის შიში იმ ებრაელი ბავშვისა, რომელიც მეორე მსოფლიო ომს დაზაფრული და შეშინებული ატარებს. ბავშვობისდროინდელი დაღი ლაიტმოტივად გასდევს პინტერის შემოქმედებას.

“When Pinter began his playwriting career in 1957, however, one idea was foremost in his mind as a major theme: fear. As a young Jew living through the early days of World War II, he had gone to bed afraid that he might be awakened in the night by a knock at the door and that he and his parents would be taken forcibly from their home by unknown assailants“(Gale, 1977:18) („როდესაც პინტერმა 1957 წელს დრამატურგიული შემოქმედება დაიწყო, მას გონებაში აღბეჭდოდა ერთი უმთავრესი იდეა: შიში. შიში იმ მოზარდი ებრაელი ბიჭისა, რომელსაც მეორე მსოფლიო ომის ადრეული წლები ქონდა გამოვლილი და რომელიც იმის შიშით იძინებდა, რომ შესაძლოა ღამით კარებზე კაკუნს გაეღვიძებინა და ის და მის მშობლები ძალის გამოყენებით წაეყვანათ თავიანთი კერიდან უცნობ გაიძვერებს“).

ებრაულმა წარმომავლობამ, მეორე მსოფლიო ომის მტკივნეულმა გამოცდილებამ და ბავშვობისდროინდელმა განცდებმა გავლენა იქონია პინტერის მომავალ პოლიტიკურ ცხოვრებაზეც. იგი ადრეული ასაკიდანვე ჩაერთო მსოფლიოში არსებულ პოლიტიკურ მოვლენებში. პინტერს ეზიზღებოდა ცივი ომის პოლიტიკა, რაც იმ ფაქტით დააფიქსირა, რომ 18 წლის ასაკში პოლიტიკური შეხედულებებიდან გამომდინარე სამხედრო სამსახურზე შეგნებულად თქვა უარი. ეს გახლდათ პინტერის მიერ გადადგმული პირველი პოლიტიკური ნაბიჯი, მისი საქციელით

დაბნეული იყვნენ პინტერის მშობლები, რადგან თვლიდნენ, რომ ყველა ახალგაზრდის მსგავსად, პინტერიც ჯარში უნდა წასულიყო და არა ციხეში, რომლის საშიშროების წინაშეც იდგა. პინტერს 1949 წელს სახმედრო სასამართლოს წინაშე მოუწია წარდგომა, სადაც თავისი გადაწყვეტილების შესახებ მყარი დასაბუთება უნდა წარედგინა. პინტერს არასოდეს დაუხევია უკან და არასოდეს უთქვამს უარი საკუთარ პასუხისმგებლობაზე.

“The whole episode also makes nonsense of the theory that Pinter belatedly woke up to political realities or suddenly acquired a questioning conscience in the 1980s. He was always an instinctive outsider; looking back, he sees Conscientious objector as first major political decision of his life” (Billington, 2009:243) („მთელი ის მოსაზრება, რომ პინტერმა გვიან დაიწყო პოლიტიკით დაინტერესება და 1980-იან წლებში მოულოდნელად გაუჩნდა პოლიტიკური შეკითხვები, სრულ აბსურდს წარმოადგენს. იგი ინსტინქტურად მუდამ იყო აუტსაიდერი და თავად პინტერი აცხადებს, რომ როცა თავის წარსულზე ფიქრობს, ხვდება, რომ ჯერ კიდევ ადრეულ ასაკში მის მიერ სამხედრო სამსახურზე შეგნებულად უარის თქმა, მისი ცხოვრების პირველ უმთავრეს პოლიტიკურ გადაწყვეტილებას წარმოადგენს“).

ის აგრეთვე გაწევრიანდა ანტიპარტიდულ მოძრაობაში, რადგან ძრწოლას ჰგვრიდა ვიეტნამში ამერიკელების მიერ ჩადენილი სხვადასხვა დანაშაული, იმყოფებოდა თურქეთში არტურ მილერთან ერთად და მას შემდეგ, რაც თავად გახდა თვითმხილველი იქ ადამიანთა უფლებების ხშირი დარღვევებისა, ეს ფაქტი საჯაროდ დაგმო. ის ასევე მხარს უჭერდა ანტიტეტჩერულ ჯგუფს, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა ქალბატონი ტეტჩერის მიერ განხორციელებულ პოლიტიკას. პინტერმა არაერთხელ დაგმო საჯაროდ ამერიკის და ბრიტანეთის მიერ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი საგარეო პოლიტიკა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საჯარო კრიტიკის უმეტესი ნაწილი ნობელის პრემიით დაჯილდოებისას წარმოთქმულ სიტყვაშია, რადგანაც პინტერის ადრინდელი პიესების პერსონაჟები გამოკეტილი არიან ოთახებში და რადგანაც, თავად უშუალოდ არ იყო ჩართული იმ დროის საპროტესტო მსვლელობებსა და მარშებში, მას არასწორად მიიჩნევდნენ აპოლიტიკურ მწერლად. მისი ისეთი ადრეული პიესები, როგორებიცაა „ოთახი“,

“დაბადების დღე”, ცხადად გადმოსცემს ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა ინდივიდსა და საზოგადოებას შორის დაპირისპირება, რომელიც ინდივიდის მიერ სოციალური წნეხის წინააღმდეგ გაბრძოლება (plays are concerned with the tension between individual need and the pressures on social conformity.) და რაც უფრო ვითარდება პინტერის კარიერა, ის უფრო მეტად ხედავს, რომ ადამიანის პირადი ცხოვრება ეს არის ძალაუფლების პოლიტიკა, რომელიც სავსეა თავდასხმებით, ტყუილებითა თუ ადამიანების მიერ ერთმანეთის დამორჩილებით. ხოლო, როდესაც მოგვიანებით, პინტერმა ღიად დაიწყო თავის პიესებში სახელმწიფო მანქანის აღწერა, მან ეს მოახერხა ინდივიდუალური ძალაუფლებისა თუ უძლურების გადმოცემით. უფრო იოლად რომ გამოვცეთ, მაგალითად, თავად ქორწინებაც კი დიდად პოლიტიკური მოვლენაა პინტერისთვის, რადგან ზოგჯერ მწვალბელებსა და მსხვერპლს შორის ურთიერთობასაც ქორწინების ფორმა აქვს. როგორც ამერიკელი კრიტიკოსი ერიკ ბენტლი თავის ცნობილ ესეიში აცხადებს, დრამათა უმრავლესობას, რომელსაც ადამიანები უბრალოდ „პოლიტიკურს“ უწოდებენ, უმჯობესია „სოციალური“ დაერქვას, რადგან ასე უფრო გონივრული იქნებოდა.

პინტერის შემოქმედების საწყის ეტაპზე პოლიტიკური შეხედულებები პიესებში ერთი შეხედვით არ ჩანს და მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ პინტერის ადრინდელი პიესები, დაწყებული „ოთახით“ (1957) და დამთავრებული „შინ დაბრუნებით“ (1964) აპოლიტიკურად მიიჩნევა, ამ პიესებში მაინც არის ელემენტები, რომლებიც პინტერის პოლიტიკურ განწყობას გამოხატავს. მაგალითად, პინტერის ადრინდელ პიესებში ცხადად ჩანს შიშის ფაქტორი, თუ როგორ იკეტებიან ადამიანები დახურულ სივრცეებში, ოთახებში, ემინიათ გარეთ გასვლის, მუდამ იმის განცდა სტანჯავთ, რომ კარებზე კაკუნია და დაუპატიჟებელი სტუმრები დაადგებათ თავს, მათ არ სურთ გარესამყაროსთან კონტაქტი, რადგან იქ გაბატონებულია საფრთხე, ბოროტება და სიკვდილი. გარესამყარო უღმობელი და ვერაგია, რომელიც მხოლოდ შიშს და სიკვდილს უქადის პინტერის პერსონაჟებს. ოთახი კი იმ თავშესაფარად და საიმედო ნავსაყუდელად გვევლინება, სადაც ისინი თავს დაცულად გრძნობენ, სადაც ვერ აღწევს მზაკვრული გარესამყარო. ალბათ, პინტერს უნდოდა ეჩვენებინა, თუ რაოდენ მტრული იყო მისი თანამედროვე საზოგადოება ადამიანების მიმართ, აესახა ის

პოლიტიკური რეალობა, რომლის ნაწილიც თვითონ იყო. ადამიანებს არ ჰქონდათ უსაფრთხოების განცდა სამყაროში, რომელშიც ისინი ცხოვრობდნენ. განსაკუთრებით მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში, ადამიანებს ჯერ კიდევ არ დავიწყებოდათ ჰოლოკოსტის განუკითხაობა, ჯერ კიდევ იშუმებდნენ მეორე მსოფლიო ომის იარებს და ცხადია, მათი სიცოცხლე ჯერ კიდევ არ იყო საფრთხისგან და ადამიანური ბოროტებისგან დაზღვეული.

ამ ბოროტების თავიდათავი კი სახელმწიფოს მეთაურები იყვნენ, რომლებიც მოქალაქეებში ნდობით ვერ სარგებლობდნენ და მათ მიერ გატარებული პოლიტიკის წყალობით ადამიანთა სიცოცხლეს კიდევ უფრო მეტად უქმნიდნენ საფრთხეს, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, ცივი ომის პერიოდში კიდევ უფრო გამძაფრდა, რადგან ადამიანებს არ განულებიათ შიშის გრძნობა და ამას კიდევ უფრო ამწვავებდა ცივი ომის პერიოდში არსებული დაძაბულობა დასავლეთის და აღმოსავლეთის ბლოკებს შორის, რომელიც მსოფლიოს ახალი, მსოფლიო ატომური ომის საშიშროების წინაშე აყენებდა. ასეთი სტატუს კვოს პირობებში ბუნებრივია, ჰაროლდ პინტერის პერსონაჟები გარბიან და იკეტებიან „ოთახებში“, ჩაკეტილ სივრცეებში, რათა მათ არ მისწვდეთ „გარეთ“ არსებული მტრული გარემო. რთულია თქმა, რომ პინტერის ადრინდელი პიესები არ არის პოლიტიკური, თუმცა იგი ამ პოლიტიკურ შეტყობინებებს იმდენად დელიკატურად ნიღბავს, რომ მათთვის პოლიტიკური იარლიყის ზედაპირულად მინიჭება არასწორი იქნებოდა.

ამგვარად, 1950-60 წლებში ჰაროლდ პინტერს არ განიხილავდნენ პოლიტიკურ დრამატურგად. მართალია, ჰაროლდ პინტერმა პიესების წერა 1957 წლიდან დაიწყო, მაგრამ ღია პოლიტიკურ პიესად მიჩნეული პირველი პიესა „გამგზავრებამდე“ სამი ათეული წლის შემდეგ, 1984 წელს დაწერა. ამ პიესით იწყება პინტერის პოლიტიკური პიესების ათვლა, თუმცა პიესების განვითარებასთან ერთად ცხადი ხდება, რომ მისი სათქმელი უცვლელი და ერთია ყველგან, პოლიტიკურსა თუ მუქარით სავსე პიესებში, რომ საზოგადოებაში არსებობს კორუმპირებული ძალა, დაავადება, სენი, რომელიც შეჰყრიათ ადამიანებს, როდესაც მათ ერთმანეთის ტანჯვა სიამოვნებას ანიჭებთ. ეს არის მის ყველა პიესაში, დაწყებული პირველი პიესა „ოთახით“ დამთავრებული პიესით „მტვერი ხარ და მტვრად იქცევი“ ამ დროის მონაკვეთში,

რომელიც 42 წელს მოიცავს, პინტერი აღწერდა ადამიანებს შორის ძალაუფლებისთვის ბრძოლას. კრიტიკოსი მაიკლ ბილინგტონი თავის სტატიაში: „ბოროტება, რომელსაც ადამიანები სჩადიან“ (“Evil that Men Do”), ყურადღებას ამახვილებს პინტერის პიესების პროგრესზე და აცხადებს, რომ საოცარია ის ფაქტი, რომ ადამიანების უმრავლესობა პინტერის შემოქმედებაში ადრინდელ, საიდუმლოებებით მოცემულ პიესებს და გვიანდელ პოლიტიკურ პიესებს შორის დიქოტომიას ხედავს, თუმცა ადრინდელი პიესების ხელახალმა გადახედვამ ცხადყო, რომ მასში ჩახშული პოლიტიკური მოტივები მუდამ ამოძრავდებდა (“What is fascinating is that many people see a dichotomy in Pinter’s own career between the mysterious early plays and jaded certainties of the later political plays. But recent revivals of *The Birthday Party*” and *Hothouse* have shown that Pinter was always exercised by political oppression“(Billington, 2001:88).

მაგალითად, პიესა „მთის ენის“ სცენაზე დადგმისას სწორედ თავად პინტერის იდეა იყო, რომ ის „დაბადების დღის“ პიესასთან ერთად, წყვილში დაედგათ. ცნობილი ამერიკელი დრამატურგი და თეატრის რეჟისორი, ქერი პერლოფი ამ პიესების დუალურობის რეზონანსულობაზე ამახვილებს ყურადღებას და აღნიშნავს, რომ მიუხედავად არსებული სხვადასხვაობისა, ორივე პიესა პინტერის შემოქმედებაში არსებულ უმთავრეს თემას ეხება: ინდივიდების ბრძოლას განადგურების და საზოგადოების აგრესიისგან გადასარჩენად. “It became immediately clear that, for all their surface differences, both pieces wrestled with a concern that has been paramount in Pinter’s work from the beginning: the struggle of the individuals to survive the depredation and aggressions of society” (Perloff, 2001:2).

ამგვარად, იმის მიუხედავად, პინტერის პიესა 1957 წელსაა დაწერილი თუ 1984 წელს, მიეკუთვნება ის ადრეული მუქარის კომედიის თუ გვიანი პერიოდის პოლიტიკურ პიესებს, მათ მაინც საერთო კონოტაცია აქვთ, ესაა ადამიანების ჩაგვრა, ძალადობა, რეპრესიები, რაც თავად პინტერის პირად გამოცდილებებს ემყარება და სათავეს მის ბავშვობაში იღებს, როცა ებრაელ ბავშვს მეორე მსოფლიო ომის სამინელებები ღრმად აღებეჭდა და წარუშლელ კვალად დარჩა გონებაში და რაც

მოგვიანებით, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, პინტერის პიესების შთაგონების წყაროდ იქცა.

3.3 „გამგზავრებამდე“ (One for the road)

3. პინტერმა 1980-იან წლებში ღიად პოლიტიკური პიესების წერა დაიწყო, რასაც საზოგადოების მხრიდან არაერთგვაროვანი რეაქცია მოჰყვა. პირველ რიგში, პინტერის შემოქმედების ასეთმა ცვლილებამ იმთავითვე მისცა დასაბამი საზოგადოებაში სკეპტიციზმის ჩანერგვას პინტერის შემოქმედებით ავტონომიურობას და პოლიტიკურ თავდადებას შორის. საზოგადოებამ დაიწუნა დრამატურგის შემოქმედებაში ტრადიციული კურსიდან გადახვევა და პოლიტიკურ თემებზე პიესების წერის არჩევანი. საზოგადოება თვლიდა, რომ დრამატურგის ინტერესის სფერო ხელოვნებით უნდა შემოიფარგლებოდეს და პოლიტიკას არ ეხებოდეს. საზოგადოებისთვის არ იყო საინტერესო პოლიტიკურ თემებზე აგებული პიესების კითხვა თუ სცენაზე წარმოდგენებით გაცოცხლება. მიუხედავად იმისა, რომ პინტერის პოლიტიკურობა ამ შემთხვევაში, სულაც არ გულისხმობდა მიმდინარე პოლიტიკურ სისტემებზე პროპაგანდული განცხადებების კეთებას, საზოგადოებისთვის მაინც ძნელი აღმოჩნდა გაგება, თუ სად გადიოდა ზღვარი შემოქმედებით ინტეგრაციას და პოლიტიკურ პროპაგანდას შორის. პინტერი კი მიზნად ისახავდა, საზოგადოებისთვის დაეხატა და გაეცნო პოლიტიკური სისტემების ის მანკიერი და ბნელი შტრიხები, რომლებიც ინდივიდის ჩაგვრას და დაბეჩავებას იწვევს. როგორც კრიტიკოსი მაიქლს ბილინგტონი აღნიშნავს, პინტერი ყოველთვის იქნება საზოგადოების მამხილებელი, რომელიც ეჭვქვეშ დააყენებს საზოგადოებისგან აღიარებულ ნორმას თუ ჭეშმარიტებას "Pinter remains to his credit, a permanent public nuisance, a questioner of accepted truths, both in life and art. In fact, the two persistently interact." (Billington, 1996:134).

მიუხედავად ამისა, საზოგადოების მხრიდან ამგვარმა დამოკიდებულებამ ვერ შეუშალა ხელი ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებაში პოლიტიკური პიესების წინა პლანზე წამოწევას.

პინტერმა ერთ-ერთი პირველი ღია პოლიტიკური პიესა „გამგზავრებამდე“ 1984 წელს დაწერა. კრიტიკოსი მარტინ ესლინი აღნიშნავს: “This play was generally considered to mark a new departure in Pinter's oeuvre—an openly political play, almost a political pamphlet. And yet, these four short scenes between an interrogator and his victims are clearly a direct continuation of Pinter's preoccupation with 'man manipulating man“(Esslin,1997:207) („ეს პიესა ერთგვარი გადახვევა იყო პინტერის ძველი პიესებისგან და ღია პოლიტიკურ პიესას წარმოადგენდა, თუმცა ამ ოთხმოქმედებიან პიესაში პინტერი აღწერს იმას, რასაც მანამდე აღწერდა: თუ როგორ მანიპულირებს ადამიანი მეორე ადამიანით“) შესაბამისად, აქ უკვე ალბათ აღარ აქვს არსებითი მნიშვნელობა, პიესა პოლიტიკური იქნება თუ პირიქით.

საინტერესოა თავად პიესის დაწერის ისტორიაც. დრამატურგი ერთ-ერთ წვეულებაზე ორ ახალგაზრდა ქალბატონს შეხვდა თურქეთიდან. პინტერი გააოცა მათ მიერ გამოხატულმა გულგრილმა დამოკიდებულებამ თურქეთში მიმდინარე მოვლენებთან და ადამიანების მიმართ ძალადობის გამოყენების ფაქტებთან დაკავშირებით, ზოგადად ძალიან აღიზიანებდა ადამიანების მოქალაქეობრივი გულგრილობა. მაიკლ ბილინგტონის განცხადებით, პინტერი მათთან კამათის ნაცვლად სახლში დაბრუნდა და გაბრაზებულმა დაწერა პიესა „გამგზავრებამდე“. მაიკლ ბილინგტონი თავად პინტერსაც დაეკითხა ამ პიესის პოლიტიკური მასშტაბების შესახებ, რაზედაც პინტერმა განაცხადა:“It is futile 'to write about something to which you know the answer. If you know that a brutal dictatorship is a bad thing, what are you going to do? Are you simply going to say 'A brutal dictatorship is a bad thing?' I think that what I was finally able to do in One for the Road is to examine the psychology of a man who was an interrogator, a torturer, the head of an organization, but was also a convinced passionate man of a considerable faith; in other words, who believed in a number of things and fought for them. He was able to subject his victims to any amount of horror and humiliation for a just cause as he saw it. I believe that reflects, as you know, situations all over the world, under one hat or another, now and then , at all times . The question of a just cause” (Billington 1996:294) („ფუჭია წერა იმაზე, რის შესახებაც წინასწარ იცი პასუხი. თუ იცი, რომ დიქტატურა საშინელებაა, უბრალოდ ხომ არ

დაწერ და იტყვი, რომ დიქტატურა საშინელებაა. ვფიქრობ, პიესაში „გამგზავრებამდე“ შევეცადე შემესწავლა დამკითხავის, მწვალელების ფსიქოლოგია, რომელსაც თავის მხრივ საკუთარი რწმენა ჰქონდა და ამ რწმენისთვის იბრძოდა. იგი საკუთარ მსხვერპლს დამცირებასა და საშინელებაში ამყოფებდა იმის რწმენით, რომ ამ ყველაფერს მიზეზი ჰქონდა. მჯერა, სწორედ მსგავსი მოვლენები ხდება დღეს მთელ მსოფლიოში“).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პიესა სულ რაღაც ოთხი მოქმედებისგან შედგება. მოქმედება ერთ ოთახში ხდება, რომელიც დაკითხვის ადგილს წარმოადგენს. ნიკოლასი ცოდვილი სახელმწიფო დაწესებულების ხელმძღვანელია და წამების შემდეგ დაკითხვას უწყობს ერთი ოჯახის წევრებს. პიესის პირველივე სცენაში ვხედავთ დისიდენტ ინტელექტუალს, პოლიტპატიმარ ვიქტორს. მხოლოდ პიესის მესამე მოქმედებაში ჩნდება ვიქტორის ცოლი, ჯილი, რომელიც საპყრობილეში რამდენიმეჯერ გააუპატიურეს და დამკითხავი ნიკოლასი გამუდმებით აბუჩად იგდებდა მას.

ნიკოლასი არ გახლავთ უბრალო მოხელე. იგი პირდაპირ საუბრობს საკუთარ ძალაუფლებასა და დამყარებულ უპირატესობაზე. მას პატიმრებზე სრული ძალაუფლება აქვს და ავტორიტეტით სარგებლობს, მიაჩნია, რომ ეს ღვთისაგან ბოძებული უპირატესობაა და თითქოს, ღვთის ნება-სურვილის გამომხატველი და გამტარებელია “I run the place. God speaks through me. I’m referring to the Old Testament God, by the way, although I’m a long way from being a Jewish. Everyone respects me here. Including you, I take it? I think that is the correct stance” (Pinter, 2001:2) („ამ ადგილს მე განვაგებ. ღმერთი ჩემით საუბრობს. სხვათაშორის, მხედველობაში მაქვს ძველი აღთქმის ღმერთი, მიუხედავად იმისა, რომ ებრაელობამდე დიდი გზა მაშორებს. აქ მე ყველა პატივს მცემს, შენი ჩათვლით, თუ სწორად ვხვდები? ვფიქრობ, სწორად ჩამოვაყალიბე სათქმელი“).

პინტერის პოლიტიკურ პიესებში მჩაგვრელები ხშირად საუბრობენ რელიგიასა და ღმერთზე, რითაც ერთგვარად ამართლებენ მათ მიერ ჩადენილ ბოროტებას. როგორც ყველა ბოროტი სული და ბოროტების კეთებით შეპყრობილი ადამიანი, ნიკოლასიც თავის ქმედებებს ღვთიურ ძალასთან კავშირით ამართლებს და

ასაბუთებს იმით, რომ ყველაფერი ზეციდანაა ნაკარნახევი. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ნიკოლასი ღმერთის ხსენებისას აკონკრეტებს, რომ ძველი აღთქმის ღმერთს გულისხმობს, როგორც ყოვლისშემძლე შურისმაძიებელ ღმერთს, რომელიც ძალაუფლებას ხალხის დასამორჩილებლად იყენებს. კრიტიკოსი მაიკლ ბილინგტონი პიესის განსაკუთრებულობას უსვამს ხაზს და აღნიშნავს, რომ პროტაგონისტი მუდმივად ცდილობს საკუთარი საქციელის გამართლებას ღმერთისადმი მიმართვით და მისი საქციელი მოტივირებული ან მიზანმიმართულია არა პირადი სადიზმით, არამედ მორალური პრინციპებით “What is extraordinary about the play is the attempt of the protagonist to justify himself and his constant appeal to God , to the family , to the state as a substitute family, to vindicate his actions and he's always looking for reassurance from his victims that what he is doing is sincerely and honestly motivated , that is not based on his personal sadism but upon moral convictions ” (Gillen, 1999:113).

3. პინტერმა თავად გააკეთა საინტერესო კომენტარი ნიკოლასის პერსონაჟის შესახებ. მისი განცხადებით: “Nicolas is a desperate man who seeks validation from his male victim , talks about his love of God, country, and nature, is always trying to find a philosophical basis for actions . And you only have to look around you to see world leaders doing exactly the same thing . George W. Bush is always protesting that he has the fate of the world in mind and bangs on about the 'freedom –loving peoples' he's seeking to protect . I'd love to meet a freedom-hating people . But in the rhetoric of global politics there is a total dichotomy between words and action ; and that , in part ,is what I'm writing about in this play ” (Billington 2001)(„ნიკოლასი სასოწარკვეთილი ადამიანია, რომელიც საუბრობს რა ღმერთის, ქვეყნის სიყვარულის შესახებ, აღიარებას საკუთარი მსხვერპლისგან ცდილობს, რითაც საკუთარი ქმედების გამართლების საფუძველს ეძებს. თუ კი მიმოვიხედავთ, სამყაროში „ნიკოლასის“ პოვნა არ იქნება რთული, რადგან მსოფლიო ლიდერებიც ნიკოლასის პროტოტიპები არიან. ამერიკის პრეზიდენტს ჯორჯ ბუშს მსგავსად მსოფლიოს სიყვარული და თავისუფლებისმოყვარული ადამიანების დაცვის სურვილი ამოძრავებს ადამიანების ტანჯვა-წამების დროს. ვისურვებდი თავისუფლების მოძულე ხალხს შევხვედროდი.

თუმცა, გლობალური პოლიტიკის რიტორიკაში დიდი შეუსაბამობა არსებობს სიტყვასა და ქმედებას შორის, რასაც თავის მხრივ მე ავლწერ ამ პიესაში“).

პიესის კულმინაციაში, ბოლო ეპიზოდში, სცენაზე შემოჰყავთ ვიქტორი, რომელსაც ლაპარაკიც კი არ შეუძლია, რადგან როგორც ჩანს, ენა მოჰკვეთეს. შესაბამისად, მეტყველებადაკარგული აღარ სჭირდებათ და შეუძლია წავიდეს.

NICOLAS You can go.

(pause)

You can leave. We'll meet again. I hope. I trust we will always remain friends. Go out.

Enjoy life. Be good. Love your wife. She'll be joining you in about a week by the way.

If she feels up to it. Yes. I feel we've both benefited from our discussions.

VICTOR mutters.

What?

VICTOR mutters.

What?

VICTOR My son.

NICOLAS Our son? Oh don't worry about him. He was a little prick.

VICTOR straightens and stares at NICOLAS.

Silence. (Pinter, 1998:244)

/ნიკოლასი: შეგიძლია წახვიდე.

(პაუზა)

თავისუფალი ხარ. ჩვენ ერთმანეთს ისევ შეხვდებით. ამის იმედი მაქვს. მჯერა, ყოველთვის მეგობრებად დავრჩებით. წადი. დატკბი ცხოვრებით კარგად მოიქეცი. გიყვარდეს ცოლი! სხვათა შორის, ის შენთან დაბრუნებას ერთი კვირის შემდეგ შეძლებს, თუ კი თვითონ მოისურვებს ამას. დიახ, ვგრძნობ, ჩვენ ორივემ მივიღეთ სარგებელი ჩვენი საუბრებიდან.

ვიქტორი: ჩურჩულებს.

- რა?

ვიქტორი: ჩურჩულებს.

- რა?

ვიქტორი: ჩემი ბიჭი.

ნიკოლასი: შენი ბიჭი? მასზე ნუ ინაღვლებ. ის პატარა აბეზარი იყო.

ვიქტორი: წელში იმართება და აშტერდება ნიკოლას.

სიჩუმე./

პიესა კარგად აღწერს ნაწამები მსხვერპლის უუნარობას, დაიცვას ისინი, ვინც უყვარს. პიესის ბოლო ეს სცენა განსაკუთრებით მძიმეა ვიქტორის შვილის სიკვდილის გამო. აღსანიშნავია, რომ პინტერის პიესებში ნაკლებად თუ ვხვდებით ბავშვებს და თუ ვხვდებით, პიესის ბოლოს მათი ცხოვრება ფატალურად სრულდება. ბავშვი ზოგადად მომავლის სიმბოლოა, ხოლო ის ფაქტი, რომ პინტერთან ისინი იხოცებიან ან მათ ხოცავენ, იმაზე მეტყველებს ან/თუ მიუთითებს, რომ პინტერს მომავლის იმედი ნაკლებად აქვს. ვიქტორის და ჯილის შთამომავლობის მოკვლით ნიკოლასმა მათ მომავალი მოუსპო. ამასთანავე, პინტერი გვიჩვენებს, თუ რაოდენ შეუბრალებელი და ცივსისხლიანი არიან სახელმწიფო ჯალათები, რომლებიც ბავშვების სიკვდილსაც კი არ ერიდებიან (გავიხსენოთ ჰაროლდ პინტერი მიერ ნობელის პრემიის დროს წარმოთქმული სიტყვა).

ნიკოლასი ვიქტორის წამებას და მანიპულირებას მისი ოჯახის წევრებით ახერხებს. მას მიჰყავს ვიქტორი იმ ზღვრამდე, როცა სიკვდილიც სანატრელი და საამურიც:

“Nicolas: I feel a link, you see, a bond. I share a commonwealth of interest. I am not alone. I am not alone.

Silence.

Victor: kill me

Nicolas: What?

Victor: kill me” (Pinter, 1998:253)

/ნიკოლასი: კავშირს ვგრძნობ, გესმის, კავშირს! საერთო ინტერესს ვიზიარებ. ამაში მარტო არ ვარ.

სიჩუმე.

ვიქტორი: მომკალი!

ნიკოლასი: რა?

ვიქტორი: მომკალი!

მიიჩნევენ, რომ აღნიშნული წამების ფაქტი მიუთითებს ჰოლოკოსტზე, რომლის მედროვეც პინტერი იყო, როცა მოძალადეები მილიონობით ადამიანს მსგავსად აწამებდნენ, აუპატიურებდნენ, შეურაცხყოფდნენ და ამით სიამოვნებას იღებდნენ. მწვალელები ნიკოლასი არც კი მალავს ფაქტს, რომ სხვების კვლა-წამება მას სიამოვნებას ანიჭებს:

“What about you? Do you love death? Not necessarily your own. Others. The death of others. Do you love the death of others, or at any rate, do you love the death of others as much as I do?” (Pinter, 1978:11)

(„შენზე რას იტყვი? სიკვდილი გიყვარს? არაა აუცილებელი საკუთარი. სხვების, სხვების სიკვდილი! გიყვარს სხვების სიკვდილი, ან, ასე რომ ვთქვათ, გიყვარს თუ არა სხვების სიკვდილი ისე, როგორც მე?“).

ნიკოლასს მოსწონს განუსაზღვრელი ძალაუფლება, ის ჩაგვრის სინდრომითაა შეპყრობილი და სიამოვნებას იღებს სხვებზე ძალაუფლების დემონსტრირებით. მისი შეკითხვა სიკვდილის სიყვარულთან დაკავშირებით კიდევ ერთხელ მიუთითებს იმ სიამოვნებაზე, რომელსაც იგი ბარბაროსული ქმედებით იღებს.

კრიტიკოსი მარტინ ესლინი მნიშვნელოვან კომენტარს აკეთებს ძალაუფლების კორუფციის შესახებ. ის ახასიათებს ნიკოლასის პერსონაჟს, რომელიც სულაც არ ცდილობს რაიმე სახის ინფორმაციის მოძიებას ვიქტორისგან. მას უბრალოდ მოსწონს დამკითხავის როლის შესრულება და არ არის დაინტერესებული ვიქტორისგან ინფორმაციის მიღებით. შესაბამისად, მნიშვნელოვანი მიზანი ნიკოლასის დაკითხვას არ აქვს. რასაც მკითხველი ხედავს, ესაა სადიზმი, სხვისი გონებრივი და ფიზიკური წამებით სიამოვნების მიღება. “While he is tormenting Victor with hints about the fate of his wife and son, he is not even using such threats to blackmail him into any of the meaningful objectives such secret-police interrogations might pursue in a concrete and real case. What is shown is unrelieved sadism, mental and physical torture for their own sake and finally the murder of an innocent child... He and his family are simply tortured for what they are- intellectuals, people who are suspected of not liking the great dictator”(Pinter, 1978:209) („როდესაც ის ვიქტორს აწამებს მეუღლისა და

შვილის ბედზე სიტყვის გადაკვრით, იგი არ იყენებს დაკითხვის დაშინებისა თუ დაშანტაჟების ტრადიციულ მეთოდებს, რომელიც სინამდვილეში პოლიციის მიერ საიდუმლო დაკითხვებისა და გამოძიების დროს გამოიყენება. სინამდვილეში, რაცაა ნაჩვენები, ესაა დაუსრულებელი სადიზმი, გონებრივი თუ ფიზიკური წამება, რომელიც საბოლოოდ უდანაშაულო ბავშვის სიკვდილით სრულდება. ვიქტორს და მის ოჯახს უბრალოდ იმის გამო აწამებენ, რომ ინტელექტუალები არიან, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ის ადამიანები, რომლებიც ეჭვმიტანილები არიან დიდი დიქტატორის არ მოწონებაში“).

ესაა პიესა ადამიანების ჩაგვრის, ადამიანზე ძალადობის, შურაცხყოფის მიყენების, პოლიტიკური სისტემების მიერ ადამიანთა უფლებების შეზღავნების და რა თქმა უნდა, ადამიანის ფსიქიკით მანიპულირების შესახებ.

“What do you think this is? It's my finger. And this is my little finger. This is my big finger and this is my little finger. I wave my big finger in front of your eyes. Like this. And now I do the same with my little finger. I can also use both.. at the same time. Like this. I can do absolutely anything I like. Do you think I'm mad? My mother did” (Pinter, 1978:7) (როგორ გგონია, ეს რა არის? ეს ჩემი თითია. ხოლო ეს ჩემი ნეკა თითია. ეს შუა თითი და ეს კი ნეკა თითი. შეხედე, შენი თვალების წინ ჩემს შუა თითს ვარხევ. როგორც ასე. და ახლა იმავეს ჩემი ნეკა თითით ვაკეთებ. რა თქმა უნდა, ამის ორივე თითით ვაკეთება შემძლია. რასაც მოვისურვებ, ყველაფრის ვაკეთება შემძლია. როგორ ფიქრობ: გიჟი ვარ? დედაჩემი მასე თვლიდა“).

საინტერესოა თავად პიესის სათაური. ფრაზა “One for the road” („გამგზავრებამდე“) შუა საუკუნეების ლონდონიდან მოდის, როდესაც სიკვდილმისჯილებს სიკვდილით დასჯამდე (სიკვდილის გზაზე გამგზავრების წინ), ე.წ. პაბში ბოლო სასმისს ალევინებდნენ. შემდგომში ეს ფრაზა დამკვიდრდა და დღესდღეობით აღნიშნავს მგზავრის მიერ გამგზავრების წინ სიჩქარეში დალეულ ბოლო სასმისს. ამ ფრაზას ხშირად იყენებენ მწერლები თუ პოეტები და ჰაროლდ პინტერსაც ეს ფრაზა სათაურად შემთხვევით არ აურჩევია. პიესაში ჯალათი ნიკოლასი წასვლის წინ სასმისს სთავაზობს ვიქტორს: “NICOLAS:What about a drink?”

One for the road. What do you say to a drink?” (ნიკოლასი: რას იტყობდი დასალევზე? ერთი ჭიქა გამგზავრებამდე?).

მართალია, ნიკოლასის მიერ შემოთავაზებული სასმისი არ გახლავს სიკვდილის წინა სასმისი და ვიქტორს სიკვდილით დასჯა არ ემუქრება, მაგრამ დრამატურგმა, როგორც ჩანს, ის მაინც სიკვდილმისჯილად მოიაზრა, ოღონდ არაპირდაპირი გაგებით. სიკვდილი მარტო ფიზიკურ გარდაცვალებას როდი ნიშნავს. ფაქტობრივად, ნიკოლასმა სიცოცხლე მოუსწრაფა ვიქტორს. მან ის სიკვდილით ცოცხლად დასაჯა. ჰაროლდ პინტერმა ნიკოლასის სახით 21-ე საუკუნის ჯალათი დაგვიხატა და ამ სათაურით კარგად გადმოგვცა ნიკოლასისადმი დამოკიდებულება.

3. პინტერის მიზანი იყო ამ პიესით ადამიანებისთვის იმ საშინელების ჩვენება იყო, რასაც ადამიანზე ძალადობა ჰქვია. წამების თემის და ტოტალური რეჟიმის რეპრესიების პირველად დრამატიზება პინტერმა სწორედ ამ პიესით სცადა. აქ იგი გმობს ტოტალურ რეჟიმს და ყველა სახის ადამიანური უფლებების შელახვას.

აღსანიშნავია, რომ პინტერს ძალადობის აღსაწერად სულ არ დასჭირდა ძალადობის სცენების პირდაპირ გადმოცემა. პიესაში არ არის წარმოდგენილი ღიად გამოხატული ძალადობა, თუმცა გარემო, დაკითხვის სკამი და დიალოგები, რომლებიც პერსონაჟებს შორის იმართება, არანაკლებ წარმოდგენას იძლევა და საოცარი სიცხადით წარმოაჩენს ისეთ ბოროტებას, ძალადობა, გაუპატიურება და მკვლელობა რომ ჰქვია. პინტერი შესანიშნავად ახერხებს პატარა პიესით გამოხატოს უდიდესი ტკივილი, აუმხედრდეს მოწინავე ქვეყნების ძალადობას, უბრალო ადამიანების საშუალებით აჩვენოს ძალაუფლების ზეიმი დაკნინებულ, დაჩაგრულ საზოგადოებაზე იღონდ ისე, რომ ექსპლიციტურად არსად ჩანდეს ჩაგვრის ფაქტები. კრიტიკული სცენები პინტერთან არაა, რადგან ამის საჭიროება არ დგას, თუმცა მკითხველი უმალ გრძნობს მის განწყობას, თუ რა აწუხებს დრამატურგს და რის მოტანას ცდილობს მკითხველამდე.

3.4. „მტვერი ხარ და მტვრად იქცევი“ (Ashes to Ashes)

3. პინტერის კიდევ ერთი ცნობილი, ღია პოლიტიკური პიესა „მტვერი ხარ და მტვრად იქცევი“ 1996 წელსაა დაწერილი. კრიტიკოსი მაიქლ ბილინგტონი მიიჩნევს, რომ ეს პიესა პინტერის წინა პიესების გადმონაშთს წარმოადგენს. აქაც გრძელდება ინტერაქცია დამკითხავსა და მსხვერპლს შორის. წინა პიესებისგან განსხვავებით, აქ დამკითხავი ქმარია, დასაკითხი კი მსხვერპლი ცოლია. ერთი შეხედვით, ეს არც არის თითქოს დაკითხვა და უბრალოდ ქმრის მიერ გამომჟღავნებული ცნობისმოყვარეობაა ცოლის წარსულის იმ მონაკვეთისადმი, რომლის შესახებაც არაფერი იცის, თუმცა მისი ეს უწყინარი დაინტერესება სერიოზულ სახეს იღებს და საბოლოოდ იგი მწვალებლის როლში გვევლინება. პიესას მხოლოდ ეს ორი მთავარი პერსონაჟი ჰყავს: 40 წლის წყვილი, ცოლ-ქმარი რებეკა და დევლინი. აღსანიშნავია, რომ პერსონაჟებს სახელებს მართებულად ურჩევს ავტორი. პიესაში წყვილის სახელების გამოყენებას სიმბოლური დატვირთვა აქვს. სახელი დევლინი სავარაუდოდ სიტყვა დევილიდან (Devil- ეშმაკი, სატანა) აქვს აღებული. სახელი რებეკა კი ინტენციურია, რადგან ებრაულ იდენტობამდე მივყავართ. საინტერესოა, რომ ავტორმა მსხვერპლს ებრაული სახელი მოარგო, მჩაგვრელი კი სატანით წარმოგვიდგინა. მკითხველის მახვილი თვალი დასაწყისშივე გრძნობს, რომ სახელების შერჩევა არ არის შემთხვევითი და მიზანმიმართული ხასიათისაა.

პიესაში მოქმედება თითქოს ერთფეროვნად და მონოტონურად ვითარდება, რებეკა მთელი პიესის განმავლობაში ზის, ხოლო დევლინი თავზე ადგას და ნამდვილი გამომძიებელივით უსვამს შეკითხვებს. მას სურს, რაც შეიძლება მეტი გაიგოს რებეკას წარსულის შესახებ და განუწყვეტლივ კითხვას კითხვაზე აყრის, რითაც ფსიქოლოგიური ზეგავლენის ქვეშ აქცევს და მისი წარსულის შესახებ დეტალური ინფორმაციის მოძიებას ცდილობს. დევლინის უწყვეტ დაკითხვას თან ერთვის რებეკას მიერ მთავარი თემიდან გადახვევა, მიჩქმალვა, ის თითქოს რაღაცის დამალვას და ქმრისთვის თვალის ახვევას ცდილობს. რებეკა ხშირად იმეორებს შემდეგ ფრაზებს: “Did I ever tell you (..)?” „oh yes, there’s something I’ve forgotten to tell you”. “by the way“ („მე ეს ოდესმე მითქვამს შენთვის?“, „უი, შენთვის რაღაცის თქმა დამავიწყდა“, „სხვათა შორის“). მსგავსი ფრაზებით თავიდან ირიდებს დევლინის

დაჭინებულ შეკითხვებს. თავის მხრივ კი დევლინი მანიპულირებს რებეკას ფრაზებით. თავდაპირველად ქმარი რებეკას ფსიქიკაში თითქოს გაუაზრებლად იქექება, თუმცა მოგვიანებით იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მისი დაკითხვა სულაც არ არის გაუაზრებელი და მას რებეკას სრულიად დამორჩილება და ცოლის წარსულის შესახებ ყველაფრის გაგება უდევს საფუძვლად. ზოგადად, პინტერის პიესებს ლაიტმოტივად გასდევს თემა, როცა ურთიერთობაში ერთი მხარე მეორის დამორჩილებას ცდილობს.

პიესა რებეკას ე. წ. აღსარებით იწყება, სადაც საყვარლის შესახებ საუბრობს. გაუგებარია, თუ რატომ დაიწყო რებეკამ წარსულის იმ ეპიზოდზე ლაპარაკი, რაც მას ტანჯვას აყენებს. ასევე ბუნდოვანია, რატომ უყვება ქმარს საყვარლის შესახებ და იგონებს პერიოდს, რომელიც უკვე წარსულს ეკუთვნის. ფრაგმენტი, რომელსაც იხსენებს, საკმაოდ პროვოკაციულია და ძალადობის კონოტაციას შეიცავს, საიდანაც ირკვევა, რომ რებეკა ძალადობის მსხვერპლია. მისი საყვარელთან ურთიერთობა დამორჩილებულის ტიპური და მოძალადის მკაფიო მაგალითია.

”Well.. for example... he would stand over me and clench his fist. And then he'd put his other hand on my neck and grip it and bring my head towards him. His fist...gazed my mouth. And he'd say, "kiss my fist" (Pinter, 1996:9)(„ნუ... მაგალითად... ის დამადგებოდა ხოლმე თავზე მუშტშეკრული. მეორე ხელს კი კისერში ჩამავლებდა და თავს მისკენ გადამაწევინებდა. მისი მუშტი... პირდაპირ ჩემს ტუჩებს უმზერდა. და მეტყოდა „ემთხვიე ჩემს მუშტს“).

მკითხველის წინაშე იშლება კადრები რებეკას წარსულიდან და საბოლოოდ რებეკას მოგონებებს ჰოლოკოსტთან მივყავართ. მართალია, რებეკა პირდაპირ არასდროს ახსენებს სიტყვა ჰოლოკოსტს, მაგრამ მოგონებებიდან ისეთ სცენებს აღწერს, მკითხველს ეჭვიც აღარ ებადება, რომ ამ მათ მიღმა ჰოლოკოსტი იმალება. მაგალითად, რებეკა იხსენებს, თუ როგორ აგლეჯდნენ დედებს კალთებიდან შვილებს მატარებლის სადგურზე და ნივთებიანად მდინარეში შესვლას აიძულებდნენ, რასაც, ცხადია, ფატალურ შედეგამდე მიჰყავდა სასოწარკვეთილი დედები. რებეკა გადაკვრით იხსენებს, თუ როგორ წაართვეს ბავშვი. მოგონებებზე საუბრისას ის სხვებზე ჰყვება ისტორიებს, თუმცა თუ კარგად ჩავუღრმავდებით,

დავინახავთ, რომ ეს საშინელებები რებეკამ საკუთარ თავზე იწვინა და წარსულის აჩრდილები ახლა მას მოსვენებას უკარგავს.

ბავშვებთან დაკავშირებული მოგონებები და პიესის ბოლოს ბავშვის დაკარგვის სცენა სრულიად ადასტურებს მკითხველის ეჭვს, რომ ეს მოგონებები თავად რებეკას გამოცდილებიდანაა და ბავშვი მას წაართვეს. ის იმდენად ხშირად იმეორებს სიტყვა „ბავშვს“ და ამით თავის მოტყუებას ცდილობს, რომ მკითხველი მსწრაფლ ახერხებს ბავშვში რებეკას შვილის ამოცნობას.

REBECCA: And I said what baby

ECHO: what baby

REBECCA: I don't have a baby

ECHO: a baby

REBECCA: I don't know of any baby

ECHO: of any baby

Pause.

REBECCA: I don't know of any baby

Long silence.

BLACKOUT. (Pinter, 2008:22).

-რებეკა: და მე ვთქვი, რა ბავშვი!

- ექო: რა ბავშვი!

-რებეკა: მე არ მყავს ბავშვი!

-ექო: ბავშვი!

-რებეკა: წარმოდგენა არ მაქვს, რომელ ბავშვზეა საუბარი!

-ექო: რომელ ბავშვზე.

პაუზა.

-რებეკა: წარმოდგენა არ მაქვს, რომელ ბავშვზეა საუბარი.

ხანგრძლივი სიჩუმე.

ფარდების დაშვება/

მთელი პიესის განმავლობაში წარსულის აჩრდილები მოსვენებას უკარგავს რებეკას. მას ახსენდება მწვალელები ადამიანი და ამავედროულად საყვარელი,

რომელიც ტურისტული გიდიც იყო ბანაკში. რებეკას კომენტარი: “Well, they were making things-just like any other factory. But it wasn't the usual kind of factory”(Pinter, 2008:12) („ნუ, ისინი დაკავებული იყვნენ იმის კეთებით, რასაც სხვა ქარხანაშიც აკეთებდნენ, თუმცა ეს ჩვეულებრივი ქარხანა როდი იყო“). მიუთითებს სასიკვდილო ბანაკებზე, სადაც ხალხი გადაჰყავდათ მთელი ევროპის მასშტაბით. ამასთანავე, პიესაში ნახსენებია ადგილი აუხშვაცი, როგორც „სიკვდილის საწარმო“. რებეკას მოგონებები ამ ბანაკთან დაკავშირებით ასახავს პატიმართა ცხოვრებას აუხშვაცში.

“Rebecca: The only thing was- the place was so damp. It was exceedingly damp.

Devlin: And they weren't dressed for the weather?

Rebecca: No. Pause.

Devlin: I thought you said he worked for a travel agency?

Rebecca: And there was one other thing. I wanted to go to the bathroom. But I simply couldn't find it. I looked everywhere. I'm sure they had one. But I never found where it was. (Pinter, 2008:13).

(„რებეკა: საქმე იმაში იყო, რომ - ის ადგილი ისეთი ნესტიანი იყო. შეიძლება ითქვას, გადამეტებულადაც ნესტიანი.

დევლინ: და მათ ამინდის შესაბამისად არ ეცვათ?

რებეკა. არა. პაუზა.

დევლინი: მახსოვს მითხარი, რომ ის ტურისტულ კომპანიაში მუშაობდა?

რებეკა: კიდევ სხვა რამეშიც იყო საქმე. მე სააბაზანოში მინდოდა შესვლა. მაგრამ, მე ის უბრალოდ ვერ ვიპოვე. ყველგან ვეძებე. დარწმუნებული ვარ, სადღაც ქონდათ კიდევ. მაგრამ, ვერასდროს მივაგენი სად იყო“).

მნელია მისახვედრი არაა, რომ მისი ცხოვრება მოიცავდა მძიმე პერიოდებს, სავარაუდოდ მან გამოსცადა დეპორტაცია, საკონცენტრაციო ბანაკებში ყოფნა და მასობრივი მკვლელობების პერიოდში ცხოვრება. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ საბოლოოდ დევლინი ქცევით და დაკითხვის მანერით რებეკას ყოფილ საყვარელს ემსგავსება. ცოლ-ქმრის ერთი შეხედვით უწყინარი დიალოგი დევლინს რებეკას წარსული ცხოვრების მოწმედ აქცევს, საბოლოოდ კი დევლინი რებეკას ყოფილი საყვარლის პროტოტიპად გვევლინება. რებეკა კვლავ ებრაული ჰოლოკოსტის

სამყაროში ცხოვრობს, ვერ გამოსულა მდგომარეობიდან და მას სტანჯავს იმაზე ფიქრი, რომ შესაძლოა ისევ განმეორდეს უკვე განვლილი ამქვეყნიური ჯოჯობეთი. პიესაში ასახული აჩრდილები ჰოლოკოსტის სასიკვდილო ბანაკების გამოსახულებებია. მოგონებები და წარსულის აჩრდილები, რომლებიც მოსვენებას უკარგავს რებეკას, არც პინტერს ამშვიდებს. ყოველივე ამაში დიდ როლს თამაშობს თავად ჰაროლდ პინტერის ებრაული წარმომავლობა.

1996 წელს ბარსელონას უნივერსიტეტში ამ პიესასთან დაკავშირებით დასმულ შეკითხვაზე პინტერი თავად უსვამს ხაზს საკუთარ უუნარობას, დაივიწყოს ებრაული ბრაზი და აღნიშნავს, რომ როგორც პერსონაჟებს არ ასვენებთ წარსულის ლანდები, ისიც დიდი ხნის განმავლობაში უძლური იყო ამ მუდმივად თანამდევით აჩრდილების წინაშე.

“From my point of view the woman is simply haunted by the world she's been born into, by all the atrocities that have happened. In fact they seem to have become part of her own experience, although in my view she hasn't actually experienced them herself. That's the whole point of the play. I myself have been haunted by these images for many years, and I'm sure I'm not alone in that...” (Gussow, 1990: 29) („ჩემი შეხედულებით, ქალს უბრალოდ მოსვენებას არ აძლევს იმ სამყაროს მოჩვენებები, სადაც დაიბადა და მოსვენებას უკარგავს ყველა ის ბოროტება, რომელიც ჩაუდენიათ. უფრო მეტიც, როგორც ჩანს, ყველაფერი ეს მისი პირადი გამოცდილების ნაწილი იყო. თუმცა, ჩემი აზრით, შეიძლება მას ეს პირადად საკუთარ თავზე არც უწნია. პიესის მთელი არსიც ამაში მდგომარეობს. წლების განმავლობაში მეც არ მაძლევდა მოსვენებას წარსულის აჩრდილები და დარწმუნებული ვარ ჩემსავით ბევრი იგივე დღეშია...”).

საინტერესოა თავად პიესის სათაურიც, რომლის აღქმასაც მკითხველი პიესის ბოლოსკენ რებეკას სიმღერისას იწყებს: “ashes to ashes, dust to dust”.

ავტორი ბიბლიურ ალუზიას მიმართავს: “In the sweat of thy face shalt thou eat bread, till thou return unto the ground; for out of it wast thou taken: for dust thou art, and unto dust shalt thou return.”. (დაბადება, 3:19) (ოფლითა შენითა სჭამდე პურსა შენსა, სანამ მიწაში არ ჩახვალ, რადგან მიწა ხარ და მიწადვე იქცევი“). ფრაზას ხშირად იყენებენ დაკრძალვის ცერემონიალზე და შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ პიესა,

რომელიც ჰოლოკოსტს ეძღვნება, მისივე პერიოდში დაღუპულ მილიონობით ადამიანს გვახსენებს, რომლებიც ღირსეულადაც კი არ დაუკრძალავთ.

როგორც კრიტიკოსი მარტინ ესლინი აღნიშნავს, არ შეიძლება ჰოლოკოსტის დავიწყება. “If Ashes to Ashes were to depict a sado-masochistic ritual, the fact that the course of the man's questioning elicits from the woman a series of vivid images of mass cruelty reminiscent of the holocaust-mass slave labor in the German armaments industry in World War II reveals that at the heart of this play is Pinter's message that the Holocaust cannot be forgotten.” (Esslin, 1997 :219) („წარმოიდგინეთ, რომ „მტვერი ხარ და მტვრად იქცევი“ ასახავს სადო-მაზოხისტურ რიტუალს, როცა მამაკაცის მიერ ქალის დაკითხვაში შეიძლება ამოვიკითხოთ მასების წინააღმდეგ ჩადენილი გაუგონარი სისასტიკის ის ნათელი გამოსახულებები: ის, რაც ჰოლოკოსტს გვაგონებს-როდესაც მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში გერმანიის სამხედრო მრეწველობაში გამოიყენებოდა მასების მონური შრომა, შეიძლება დავინახოთ, რომ პინტერის პიესის ზედაპირს მიღმა იმალება მთავარი შეტყობინება, რომ ჰოლოკოსტის დავიწყება შეუძლებელია“).

პიესაზე კომენტარი პინტერმა ნობელის პრემიის მიღების შემდეგ წარმოთქმული სიტყვის დროსაც გააკეთა და როგორც განაცხადა:“Ashes to Ashes, on the other hand, seems to me to be taking place under water. A drowning woman, her hand reaching up through the waves, dropping down out of sight, reaching for others, but finding nobody there, either above or under the water, finding only shadows, reflections, floating; the woman a lost figure in a drowning landscape, a woman unable to escape the doom that seemed to belong only to others” (Pinter, 2005) (პიესაში მოქმედება წყლის ქვეშ ვითარდება. ქალი იხრჩობა და დახმარებას ითხოვს, თუმცა გადასარჩენად არავინ მოდის, რადგან ირგვლივ არავინაა სიცარიელის, აჩრდილების და ლანდების გარდა. ქალი დაკარგული არსებაა, რომელსაც არ შესწევს ძალა, გაექცეს ბედ-იღბალს რომელიც სხვის ხელთაა და მას სხვა განაგებს“).

პინტერი აღნიშნავდა:“Ashes to Ashes had to do with me” he said. —I have been haunted by past and present and the impossibility of living in this world. It is a very alarming place — and that is encapsulated by this young woman“(Pinter, 1998:221) („პიესას

ჩემთანაც აქვს კავშირი, რადგან წარსულს ვერ ვივიწყებ, აწმყო და ამ სამყაროში ცხოვრების შეუძლებლობა კი მოსვენებას არ მძლევს. სამყარო დიდად საგანგაშო ადგილია, ამ ყველაფერს ხორც ასხამს ეს ქალბატონი“).

1996 წლის 12 სექტემბერს ამ პიესის ლონდონში დადგმას საპირისპირო რეაქციები მოჰყვა აუდიტორიის და კრიტიკოსების მხრიდან. დადგმულ პიესას აუდიტორია პირველად პოზიტიურად არ გამოხმაურებია, რადგან უმრავლესობამ ვერც კი გაიგო, რის შესახებ იყო პიესა. როგორც მარტინ დენტონმა განაცხადა, არც თვითონ და არც მეგობრებმა იცოდნენ, ღირდა თუ არა 40-წუთიანი პიესა ბილეთის შესაძენად, თუმცა საბოლოოდ კრიტიკოსები მაინც შეთანხმდნენ ამ პიესის კომპლექსურობასა და მრავალმნიშვნელობაში. პინტერის სხვა პიესების მსგავსად, მოცემული პიესის ხასიათიც მოღუშული, მუქარით სავსე, ხოლო საუბრები უცნაური და ელიპსურია. ხაზებს შორის პაუზები და სიჩუმე უცნაურ ატმოსფეროს ქმნის. პინტერი არა მხოლოდ დრამატურგი და პიესის შემქმნელი იყო, არამედ რეჟისორიც, რომელმაც ეს პიესა სცენაზე დადგა.

ზემოხსენებული კრიტიკა დრამატურგისთვის უცხო არ იყო, რადგან პინტერის პოლიტიკური თუ აპოლიტიკური პიესა ყოველთვის ნეგატიურ რეაქციას, მითქმა-მოთქმას იწვევდა ხალხში. პინტერს ეს არ ანაღვლებდა, პირიქით, მისი მიზანი ხომ ადამიანების აღელვება, მათი კომფორტის ზონიდან გამოყვანა და საჭირობოროტო თემებზე დაფიქრება იყო.

3. პინტერის პიესები ბურუსით მოცული და საიდუმლოებებით სავსეა, რაც მკითხველის მხრიდან დიდ დაკვირვებას, ხაზებს მიღმა წაკითხვის უნარს და მახვილგონივრულობას მოითხოვს იმ ინტენციის გამოსავლენად, რომელიც ექსპლიციტურად მხოლოდ ორმოქმედებიან პიესაში ეტევა და სადაც ყველა დეტალი მნიშვნელობის მქონეა. ელასა სომერი ნიუ ორკში დადგმული ამ პიესის მიმოხილვაში აღნიშნავს, რომ პიესის გასაგებად ყველა დეტალისთვის ყურადღების მიქცევაა საჭირო. “If the clues don’t add up to a neatly pieces together jigsaw, not to worry Interpreting and misinterpreting Pinteresque visual and spoken language seems to be half of the pleasure of seeing the great mazer’s plays”. (Sommer, 1999) („თუ კი მინიშნებებით ვერ მოახერხებთ თავსატეხის ამოხსნას, ნუ ინაღვლებთ.

პინტერისეული ვიზუალური თუ სალაპარაკო ენის ინტერპრეტაცია თუ არასწორი ინტერპრეტაცია, დიდ ლაბირინთზე ყურების მხოლოდ ნახევარი სიამოვნებაა“).

პიესა ერთგვარად აჯამებს პინტერის სხვა პოლიტიკურ პიესებში გაჟღერებულ თემებს. ერთსაათიან პიესაში ვხედავთ წყვილს, რომელიც ურთიერთობის კრიზისში იმყოფება. აქ კარგად ჩანს ძალაუფლების გამოყენება, ადამიანის მეხსიერება, რომელიც უკვალოდ არ ქრება, მოგონებები, სურვილები, პოლიტიკა და ყველაფერი ეს როგორ ახდენს ზეგავლენას ინტერპერსონალურ ურთიერთობებზე. პიესა სავსეა წარსულის აჩრდილებით, პინტერისეული სიჩუმით. ის, რაც პერსონაჟებმა ვერ გამოხატეს, პინტერმა დუმილით ასახა. პინტერი ხომ კონტექსტური აზრის იმპლიციტურად შენიღბვის დიდოსტატია.

პინტერი თვლის, რომ ადამიანები თვალს ხუჭავენ წარსულის იმ მოვლენებზე, სადაც ჩვენი წილი პასუხისმგებლობაცაა. ამ პიესით მან განაზოგადა კაცობრიობის როლი, ხაზი გაუსვა, რომ ჩვენ ყველა იმ დანაშაულის ნაწილად ვითვლებით, რომელიც კაცობრიობის წინაშე ჩადენილა და რომელთა ჩადენაც დღემდე გრძელდება. წარსული ყოველთვის ჩვენი აწმყოს ნაწილია. “Past is present in our lives”. 1998 წელს პინტერმა ინტერვიუში განაცხადა: “The dead are still looking at us, steadily, waiting for us to acknowledge our part in their murder”. (Pinter, 1996:197-99) („მკვდრები ჯერ კიდევ ჩვენ შემოგვეცქერიან და მათს სიკვდილში ჩვენი წვლილის აღიარებას მოითხოვენ“).

როგორც მაიკლ ბილინგტონი აღნიშნავს: “This play "gets under one's skin precisely because it is not dealing with some alien or distant world: it acknowledges the potential for oppression and resistance that lies within all of us” (Billington,1996:382.) („ეს პიესა სულში ჩაგწვდებათ სწორე იმიტომ, რომ მასში წარმოდგენილი თემები უცხო და შორეულ სამყაროს არ ასახავს: ის აღიარებს წინააღმეგობის გაწევისა და ტირანიის პოტენციალს, რომელიც ყველა ჩვენგანშია“).

პიესა ასახავს წყვილის გამძაფრებული ურთიერთობის უკან მიმალულ საკაცობრიო, მუდმივად აქტუალურ თემებს. ცხოვრებისეული გამოცდილება, რომელიც თან სდევს პინტერის პერსონაჟს და ფიქრობს, რომ დაავიწყდა, წლების გასვლასთან ერთად უფრო ღვივდება და იჩენს თავს. როგორც პინტერი წერს,

წარსული არსად მიდის. 40 წლის ასაკში რებეკა საკუთარი სურვილით იხსენებს წლებში დამარხულ ისტორიას, რადგან ვერ ისვენებს, არ შეუძლია ტვირთით ცხოვრება. ქმარიც თითქოს ჩასაფრებულებით ელოდება ამ წუთს, როცა ტირანის თვისებების გამოვლენას შეძლებს და დომინანტურ ბუნებას გასაქანს მისცემს. აგრესიული ტონი, ირონია, პაუზა, სიჩუმე – ყველა ეს ელემენტი პიესას ემოციურ ფონს მატებს, სწორედ ამ შტრიხების მიღმა დამალა პინტერმა პიესის მთავარი სათქმელის საკმაოდ დიდი ნაწილი. წინა პიესებთან შედარებით დრამატურგი უფრო თამამი და გულწრფელია, თავის ფიქრებს პიესაში ასხამს ხორცს. რებეკათი აცოცხლებს მასში ვერ დავიწყებულ და მოუნელებელ ჰოლოკოსტს. პიესაში თითქოს ჩვეულებრივ ოჯახურ კრიზისთან გვაქვს საქმე, მაგრამ თუ ღრმად ჩავწვდებით, პინტერისეული ზოგადსაკაცობრიო თემების საფუძვლიან ანალიზთან მიგვიყვანს.

3.5. “მთის ენა“ (“Mountain Language“)

მიუხედავად იმისა, რომ „მთის ენა“ 4 წლის განმავლობაში იწერებოდა, აღნიშნული პიესა პატარაა და შესაბამისად, პიესის სცენაზე გადმოტანისთვის სულ რაღაც 20 წუთი აღმოჩნდა საკმარისი. პიესის მოცულობა მცირეა, მაგრამ მოქმედებებით დახუნძლული, შინაარსობრივად კი მდიდარი და მრავლისმომცველია. ავტორი ბრწყინვალედ ახერხებს სათქმელის მკითხველამდე თუ მაყურებელამდე მოტანას. როგორც თავად პინტერი აღნიშნავს, არავინ უნახავს პიესის მოცულობით თუ ხანგრძლივობით უკმაყოფილო, რადგან თვლის, რომ 20 წუთი სავსებით საკმარისია მისი ჩანაფიქრის გადმოსაცემად.

პიესის ინსპირაციის წყაროდ არტურ მილერთან ერთად თურქეთში ვიზიტი იქცა, რასაც საფუძვლად დაედო დრამატურგის პირადი გამოცდილება ქურთ მოსახლეობასთან. პიესაში მოქმედება ციხის მიმდებარე ტერიტორიაზე ვითარდება, სადაც ქალები 8 საათის განმავლობაში მოთმინებით ელოდებიან ახლობლების ნახვას. გარემო აუტანელი და სასტიკია. სიცივე და დაღლილობა კარგად ასახავს ქალების უიმედო მდგომარეობას, რასაც ავტორი ძალადობის ფაქტების ხაზგასმით კიდევ უფრო ამძაფრებს. პირველივე სცენაში ჩანს ჩაგვრა და ადამიანის უფლებების

შელახვა. ერთ-ერთი ქალბატონი სექსუალური ძალადობის მცდელობის მსხვერპლია, მეორეს დობერმანმა უკბინა. სასტიკ ატმოსფეროს ემატება ციხის მუშაკის გულგრილი დამოკიდებულება, რომელიც ლოდინით დაქანცულ ქალებს აცნობებს, რომ ეკრძალებათ საკუთარ, ანუ მთის ენაზე საუბარი. მათ კი სხვა ენა, რა თქმა უნდა არ იციან. ხმის ამოდების უფლებაწართმეულ ქალებს დუმილის მეტი რა დარჩენიათ. პიესაში ძალმომრეობის ელემენტები იმდენად მკვეთრადაა გამოხატული, რომ მისი ნახვა 20 წუთიც კი ჭირს მძიმე მოქმედებების გამო.

“Now hear this. You are mountain people. You hear me ? Your language is dead. It is forbidden. It is not permitted to speak your mountain language in this place. You cannot speak your language to your men. It is not permitted. Do you understand? You may not speak it. It is outlawed . You may only speak the language of the capital. That is the only language permitted in this place. You will be badly punished if you attempt to speak your mountain language in this place. This is a military decree . It is the law. Your language is forbidden. It is dead. No one is allowed to speak your language. Your language no longer exists. Any questions ?” (Pinter, 1998:255-6).

(„ახლა მოისმინეთ შემდეგი. თქვენ მთის ხალხს წარმოადგენთ. გესმით თუ არა ჩემი? თქვენი ენა მკვდარია. აკრძალულია. ამ ადგილას თქვენი მთის ენაზე ლაპარაკი დაუშვებელია. თქვენ ვერ დაელაპარაკებით თქვენს ხალხს თქვენს ენაზე. ეს დაუშვებელია. გესმით? არ შეიძლება, რომ თქვენ ამ ენაზე ისაუბროთ, რადგან უკანონოდ ითვლება. თქვენ ნებადართული გაქვთ მხოლოდ დედაქალაქის ენაზე საუბარი. თუ კი შეეცდებით, ამ ადგილას თქვენი მთის ენაზე საუბარს, სასტიკად დაისჯებით. სამხედრო ბრძანებაა გამოცემული. კანონი ბრძანებს ამას. თქვენი ენა აკრძალულია. არავის აქვს უფლება, თქვენს ენაზე ისაუბროს. თქვენი ენა აღარ არსებობს. შეკითხვები ხომ არ გაქვთ?“).

ქურთები შემდგომ ამბობდნენ, რომ ეს პიესა მათ და მათს ყოფას ეხებოდა, თუმცა კრიტიკოს მელ გასოუს შეკითხვას, ეხებოდა თუ არა ის ქურთებს, პინტერმა უპასუხა, რომ პიესა თურქებისა და ქურდების შესახებ რომ ყოფილიყო, ის გაცილებით მეტ დროს წაიღებდა და ვერ ჩაეტეოდა 20 წუთში, მწერლის მხრიდან კი ხანგრძლივი ისტორიული კვლევა დასჭირდებოდა. პინტერი აცხადებს, რომ პიესა

არის ხმის ჩახშობის და თავისუფლების გამოხატულების დაკარგვის შესახებ. შესაბამისად, ადგილმდებარეობას არ აქვს მნიშვნელობა და თემა აქტუალურია როგორც ინგლისში, ასევე თურქეთში.

1988 წელს დაწერილ პიესაში „მთის ენა“ ნაჩვენებია ძალაუფლების ბოროტად გამოყენება და გადამეტება სოციოპოლიტიკური პატიმრების მიმართ. სხვა პოლიტიკური პიესებისგან განსხვავებით, ეს მინიატურული პიესა უფრო კონკრეტულ ადგილს და კონკრეტულ საკითხს აყენებს მკითხველის/მაცურებლის წინაშე, თუმცა პრობლემატიკით არა ნაკლებ გლობალურია. პიესა ინარჩუნებს მეტაფორულ თემატურობას ნებისმიერ სახელმწიფოში.

პიესაში ნათლად ჩანს განუვითარებელი დემოკრატია. მაგალითად, ქურთების დაპატიმრება და თურქეთში მწერლების მდგომარეობა (პინტერის თურქეთში ვიზიტის დროს 30 თურქი მწერალი იმყოფებოდა საპყრობილეში თავისუფალი აზრის და სიტყვის გამოხატვისათვის). პიესის შესახებ პინტერმა 2005 წელს ნობელის პრემიაზე სიტყვით გამოსვლისას საინტერესო კომენტარი გააკეთა. მისი თქმით, მართალია, პიესა სულ რაღაც 20 წუთს გრძელდება, მაგრამ სავსებით შესაძლებელია მისი საათობით და დაუსრულებელივ გაგრძელება, რითაც ხაზი გაუსვა სამყაროში არსებულ დაუსრულებელი ძალადობის და ჩაგვრის შემთხვევებს. ის, რაც 20 წუთში გადმოიცა, სამყაროში ყოველ წუთს ხდება, ამიტომაც აქვს დაუსრულებელი სახე და ალბათ დრამატურგსაც ეს ჰქონდა მხედველობაში, როცა სიტყვაში პიესის ხანგრძლივობაზე საუბრობდა.

ძალმომრეობის და ხმის ჩახშობის ფაქტები, აგრეთვე პატიმრებისადმი უგულისყურო და დაუდევარი მოპყრობა აშკარად იგრძნობა პიესაში, სადაც პატიმრებს არ აქვთ ახლობლების მონახულების უფლება. ყოველივე ზემოაღნიშნულის აღწერა კიდევ ერთხელ ადასტურებს დრამატურგის მძაფრ რეაქციას არსებული მოვლენებისადმი.

სწორედ ის ფაქტი, რომ ქურთები პიესას მათი ყოფის ასახვად მიიჩნევენ, ცხადყოფს პიესის გენიალურობას. დიდ ნაწარმოებს ხომ სწორედ ეს ახასიათებს, მოერგოს მკითხველს, მას ან მის ირგვლივ მყოფთ, აგრძნობინოს, რომ ის არის ძალადობის მსხვერპლი, ან მეგობარს ამოიცნობს მასში, ნაცნობი თუ ახლობელი

გაახსენდება. პიესის ძალა ისაა, რომ დააფიქროს ყველა, ვინც პიესას ნახავს, ეროვნების თუ ადგილმდებარეობის მიუხედავად. შევიდეს მასში და ზუსტად ისე ატკინოს, როგორც იმ ქალს, დობერმანმა რომ უკბინა და ხმის ამოღების უფლება წაართვეს, საუბარი აუკრძალეს. დაანახვოს დაჩაგრული ადამიანები მის ირგვლივ და ალბათ სინდისის ხმაც გაგიღვიძოს, რომ ის, როგორც რიგითი მოქალაქე, ვალდებულია ხმა ამოიღოს არსებული მდგომარეობის წინააღმდეგ და იგრძნოს მათი ტკივილი, თუ რა თქმა უნდა, გაუმართლა და მათ რიცხვს არ მიეკუთვნება ბედს შეგუებულთა რიცხვს, რომელთა ყოფა გაუსაძლისი გამხდარა. კარგად ცნობილია, რომ პინტერი კალმით იბრძვის ამ ყველაფრის წინააღმდეგ, გვატყობინებს, განგაშის ზარს სცემს, რომ გამოაფხიზლოს საზოგადოება.

3. პინტერის პოლიტიკური პიესების სიღრმისეულმა ანალიზმა კიდევ ერთხელ ცხადყო პოლიტიკის უსაზღვრო ზეგავლენა თითოეული ადამიანის საზოგადოებრივსა თუ პოლიტიკურ ცხოვრებაზე. პინტერთან პოლიტიკა თავის კლანჭებში აქცევს ადამიანებს, აკნინებს, თავისუფალ ნებას ართმევს, უფლებებს უზღუდავს, დამორჩილებას და ფეხქვეშ გაგებას აიძულებს. სწორედ ამ ყველაფრის აღწერა და გადმოცემა სცადა პინტერმა პოლიტიკური პიესებით და ამა თუ იმ პერსონაჟების სახით წარმოგვიდგინა სხვადასხვა ტიპის ძალადობა.

შემოქმედების საწყის ეტაპზე პოლიტიკური განწყობა პინტერთან ნაკლებად იგრძნობა. მხოლოდ ხაზებს მიღმა წაკითხვის მცდელობით თუ შეიძლება აქა-იქ გამოვლენილი პოლიტიკური ელემენტების დაჭერა და თუ „ოთახებში“ პერსონაჟები გარესამყაროს გაურბიან და ეს ირიბად მიუთითებს საზოგადოებაში გამეფებულ არასტაბილურ მდგომარეობაზე, რასაც ისევ და ისევ სახელმწიფო პოლიტიკური წყობის პრობლემებთან მივყავართ. გარკვეული პერიოდის შემდეგ უკვე პინტერი აღარ ერიდება საკუთარი აზრის ღიად დაფიქსირებას და პოლიტიკური პიესების წერით იწყებს პოლიტიკის მანკიერი მხარეების გამოაშკარავებას. პიესებში მხოლოდ პერსონაჟები, გარემო და სიუჟეტი იცვლება. შინაარსი და მთავარი შეტყობინება კი ყველგან ერთია, ხმამაღალი და მკაფიოა და არსებული პოლიტიკური მდგომარეობის აღმოსახვრელადაა მიმართული.

1993 წელს კრიტიკოს მელ გასოუსთან ინტერვიუში პინტერმა განაცხადა, რომ თეატრი ძირითადად მკვლევრის როლში გვევლინება, რაც იმას გულისხმობს, რომ მწერალმა არასდროს იცის, რა ელოდება წინ, ისევე როგორც არ იცოდნენ ჯერ კიდევ ძველმა ბერძენმა ტრაგიკოსებმა, თუნდაც როგორც სოფოკლემ. სოფოკლეს ხსენებით პინტერს, ალბათ, კიდევ ერთხელ უნდოდა ხაზი გაესვა, თუ რამდენად ძველი იყო ეს თემა და ახალს არაფერს ამბობდა.

პინტერის აზრით, მწერალი კრიტიკის ქვეშ აყენებს როგორც საკუთარ თავს, ასევე იმ საზოგადოებას, რომლის წევრიცაა და იმ სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობს. ამის პირდაპირ გაკეთება სულაც არ არის საჭირო. მწერალს ამის ხორცშესხმა ნაწარმოებითაც შეუძლია. მაგალითისთვის მოჰყავს ჯეიმს ჯოისის „ულისე“.

მოგეხსენებათ, ჯეიმს ჯოისის „ულისეში“ კრიტიკულ მოსაზრებას არავისადმი არ გამოხატავს. ის უბრალოდ მკითხველის წინაშე სიმართლეს წარმოაჩენს, რომელიც იმპლიციტურად შეიცავს გარკვეული სახის ირონიას. პინტერის აზრით, ხელოვნება სწორედ ამ ირონიას შეიცავს:

“As a writer, you are subjecting yourself and the society in which you live, to a critical scrutiny. You don't have to do it badly. James Joyce, for example, in *Yllyses* is not making critical judgements about everyone.; he's setting down truths, which implicitly contain a certain kind of irony” (Gussow, 1994:123) (“როგორც მწერალი, თქვენ თავს და საზოგადოებას, რომლის წევრიც ხართ, კრიტიკის ქარცეცხლისთვის წირავთ. სულაც არ მოგეთხოვებათ ეს ცუდად გამოგივიდეთ. ჯეიმს ჯოისი, მაგალითისათვის რომ ავიღოთ, „ულისეში“ სულაც არ აკრიტიკებს ვინმეს, ის უბრალოდ მისეულ სიმართლეს აყალიბებს, რომელიც, შეფარვით, გარკვეული დოზით, ირონიასაც შეიცავს“).

შესაბამისად, პოლიტიკა, როგორც კრიტიკა, რა თქმა უნდა, ხელოვნების შემადგენელი ნაწილია და ის ნებისმიერი მწერლის შემოქმედებაშია წარმოდგენილი, თუმცა სულაც არ არის საჭირო პოლიტიკის ღიად გადმოცემა. მთავარია, მწერალმა ის შეფარვით, ირონიით გადმოსცეს, ხოლო დაკვირვებული მკითხველი/მაცურებელი ყოველთვის ამოიცნობს მწერლის მიერ განზრახულ შეტყობინებას. როგორც ეს ჰაროლდ პინტერმა გააკეთა. მაგალითად, მას პირდაპირ არასდროს დაუწერია

ჰოლოკოსტის საშინელებების შესახებ, თუმცა მისი პიესების კითხვისას მკითხველი გუმანით უმაღლესად ხვდება, რომ პინტერი სწორედ ჰოლოკოსტზე საუბრობს.

ჰ.პინტერზე საუბრისას ნაკლებად ამახვილებდნენ ყურადღებას მისი შემოქმედების იმ პერიოდზე, როდესაც ჰაროლდ პინტერმა პოლიტიკური პიესების წერა დაიწყო, თუმცა მისი ნობელის პრემიის მიღებისას სიტყვით გამოსვლამ და პოლიტიკური პიესების მიმოხილვამ ცხადყო, რომ ეს პერიოდი არანაკლებ მნიშვნელოვანია მისი შემოქმედების უკეთ გასაგებად. პოლიტიკა მისი შემოქმედების ყველა ეტაპზე იყო წარმოდგენილი და მიუხედავად იმისა, რომ მან პოლიტიკური პიესების წერა საკმაოდ გვიან დაიწყო, პოლიტიკა მისი მოღვაწოების ყველა ეტაპზე დიდ როლს ასრულებდა. თავის დროზე საზოგადოება დიდი სკეპტიციზმით და უარყოფითი დამოკიდებულებით შეხვდა ჰაროლდ პინტერს 1980-იან წლებში პოლიტიკური პიესების წერის დაწყებას, მაგრამ დღეისათვის მათ მწერლის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ჰ. პინტერი თავისი პიესებით ილაშქრებდა ძალადობის, უსამართლობისა და დისკრიმინაციის წინააღმდეგ, ისე რომ მას არ დაუკარგავს შემოქმედებითი ავტონომიურობა.

დასკვნები

ამრიგად, ჩვენ მიერ განხორციელებულმა კვლევამ მოგვცა შემდეგი თეორიული განზოგადების ჩამოყალიბების საფუძველი:

- ჰაროლდ პინტერი მნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენს მე-2 მსოფლიო ომის შემდგომ ბრიტანულ დრამატურგიაში. იგი ამავედროულად ერთმანეთთან აკავშირებს ომის შემდგომ და თანამედროვე თეატრს. მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე პინტერს კრიტიკოსები იმდროინდელ ლიტერატურულ მიმდინარეობებს აკუთვნებდნენ, როგორებიცაა: „აბსურდის თეატრი“ და „ახალგაზრდა გაჯავრებული დრამატურგები,“ თუმცა საბოლოოდ პინტერმა განსხვავებული წერის სტილის გამო მოახერხა, მისი შემოქმედება ხსენებული ჩარჩოებიდან გაეთავისუფლებინა. მისმა განსხვავებულმა სტილმა აღიარება მოიპოვა და ინგლისურ დრამატურგიაში დამკვიდრდა „პინტერისეული“ სტილის სახელით.
- აღსანიშნავია, რომ პინტერის თანამედროვე არცერთი დრამატურგის სახელისგან (გამოჩენილი დრამატურგები: სემიუელ ბეკეტი, ეჟენ იონესკო, ჯონ ოზბორნი, ჩარლზ უაითინგი, არტურ ადამოვი, ჯონ არდენი, და ა.შ.) არ უწარმოებიათ ზედსართავი სახელი, რომელიც უშუალოდ მწერლის განსაკუთრებულ სტილზე მიუთითებდა. ხოლო პინტერის განუმეორებლობა ინგლისურ დრამატურგიაში დამკვიდრდა, როგორც „პინტერისეული“ (Pintereque, Pinterish) სტილი, რომელიც გამოიხატება პაუზისა და სიჩუმის შემოტანით. შესაბამისად, შესაძლებელია ითქვას, რომ პინტერის გამოჩენა ინგლისურ დრამატურგიაში ერთგვარი რევოლუციური მოვლენა იყო.
- პინტერის დრამატული მეტყველება ყოველთვის იყო ერთგვარი კომუფლაჟი დაფარული, გამოუხატავი ემოციის წარმოსაჩენად. როგორც თავად განაცხადა, ბრისტოლში წარმოთქმული სიტყვების მიღმა ყოველთვის იმალება ნაგულისხმევი და უთქმელი რამ. თავადვე ყოველთვის აცხადებდა, რომ ეს ხერხი მან კომედიანტ ჯეკ ბენისგან ისწავლა. ალბათ, ნაწილობრივ, ამიტომაც ჰპოვა დიდი აღიარება მისმა შემოქმედებამ, რომ პინტერის წაკითხვისას თუ მოსმენისას მკითხველი თუ მსმენელი ყოველთვის ცდილობს დაფიქრდეს,

გაანალიზოს და გამოიტანოს დასკვნა, რა იგულისხმა დრამატურგმა ამ სიტყვებში. მსგავსი წერის მანერა ყოველთვის იზიდავს მკითხველს, მას ინტერესს უღვივებს, საფიქრალს უტოვებს. ფარული ემოციების გამოხატვის ხერხი, ცნობილი პინტერისეული პაუზა და სიჩუმე ერთგვარ ჰარმონიას უქმნის მკითხველს და მაყურებელს.

- როგორც უკვე ზევით ვახსენეთ, ინგლისურ დრამატურგიაში პინტერმა დაამკვიდრა სიჩუმისა და პაუზის ცნებები. ზოგადად, პინტერი სიტყვებთან დაკავშირებით ნამდვილი სკეპტიკოსი იყო. იგი ყოველთვის სკრუპულოზურად არჩევდა სიტყვებს, ყოველთვის გაურბოდა ზედმეტი სიტყვების გამოყენებას და ცდილობდა, რაც შეიძლება ნაკლები სიტყვა გამოეყენებინა.
- შესაბამისად, პინტერისთვის სიტყვებზე მეტად, სიჩუმე და პაუზა უფრო მნიშვნელოვანი იყო, რადგან მათი მეშვეობით ცდილობდა მკითხველისა თუ აუდიტორიისათვის უფრო მეტი ეთქვა. მან მოახერხა ის, რომ სიტყვებს მიღმა არსებულ მნიშვნელობებზე ყურადღება გადაატანინა მაყურებელს, ისე, რომ ნაგულისხმევი აზრი უფრო მნიშვნელოვანი გახადა, ვიდრე ის, რაც წარმოითქმებოდა.
- ამგვარად, პინტერი არ გახლავს ის დრამატურგი, რომლის ნამუშევრის უკეთ გასაგებად მხოლოდ ტექსტები და სიტყვებია საკმარისი. პირიქით, რაც არ წარმოითქმის და იგულისხმება, უფრო დიდ მნიშვნელობას ატარებს პინტერის პიესების სწორად აღქმაში, ამიტომაც ის სიტყვებზე მეტად პაუზებსა და სიჩუმეს იყენებს პიესებში.
- აუდიტორია, რომელიც მიჩვეული იყო სიტყვების სიჭარბეს და განსაზღვრული შეტყობინებების გადმოცემას ძველ, ტრადიციულ თეატრში, დააბნია პინტერის ინოვაციურულმა სტილმა. მისთვის არაფერი იყო ცხადი. პერსონაჟების ზრახვები თუ გადაწყვეტილებები ბუნდოვანი და გაუგებარი იყო. პინტერი მსმენელს/მკითხველს უტოვებს არჩევანს. მაყურებელი თუ მკითხველი, რომელიც მიჩვეულია შესავალს, დასკვნას, განმარტებებს თითქოს ჩიხში შეჰყავს და არ აძლევს მინიშნებას. წარსულის აღწერილობა ხშირად

მხოლოდ მთავარი პერსონაჟების მოგონებებითაა გადმოცემული, ხანდახან კონტექსტის გარეშე, უცნობი თემების თანხლებით. შესაბამისად, მაცურებელი დაბნეულია პინტერის პიესების მოულოდნელობით, თუმცა მეტად დაფიქრებულია და სიღრმისეულ ანალიზზე ორიენტირებული.

- პინტერის პიესები ბუნდოვნებითაა სავსე. პინტერი მუდმივად ილაშქრებდა პიესებში ნებისმიერი სიცხადის შეტანის წინააღმდეგ. პინტერი ჩუმი და უსიტყვო პერსონაჟების მოყვარული იყო, დაფარული ზრახვებით, რომელთა გაშიფვრაც მახვილ თვალს მოითხოვდა.
- პინტერი ინგლისურ დრამატურგიაში „მუქარის კომედიის“ ფუძემდებლადაც გვევლინება. პინტერის პიესები არც ტრაგიკულია და არც კომედიური. პინტერმა თავის პიესებში ორივე გააერთიანა „მუქარის კომედიაში“, სადაც შემლო ტრაგიკულსა და კომედიურს შორის ზღვარი მოეშალა. მან მოახერხა პიესებში საშიშროების, მუქარის თემის ისე წარმოჩენა, რომ იგი ერთდროულად მხიარული და სასაცილოც ყოფილიყო. მუქარის კომედიებში პინტერი აბსურდისტულ ტექნიკას იყენებს, სადაც ეგზისტენციალური შიში პერსონაჟების მუდმივი ხვედრია.
- კვლევამ ასევე ცხადყო, რომ მუქარის კომედიის პიესებს საფუძლვლად უნდა ედოს თავად პინტერის პირადი გამოცდილება. რადგან გარემო, რომელშიც მოზარდი პინტერი ცხოვრობდა, სწორედ ძალადობით და მუქარით იყო სავსე. ხშირი ევაკუაცია, მარტოობით სავსე ბავშვობა, მის გარშემო არსებული მე-2 მსოფლიო ომის შემდგომ არსებული ფაშისტური საფრთხე, ყოველივე ამან გრძელვადიან პერსპექტივაში ასახვა ჰპოვა მის პიესებში.
- საწყის ეტაპზე პინტერი აღწერს ინგლისის თანამედროვე საზოგადოებას, რომელთა წევრებსაც მუდმივი შიშსა და ტერორში უწევთ ცხოვრება. ისინი ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური წნეხის ქვეშ იმყოფებიან. ფარული თუ ხილული ძალადობა მათი ყოფიერებას მუდმივ განსაცდელში აგდებს. ეს ძალადობა შესაძლებელია იყოს ფსიქოლოგიური, როგორც პიესა „ოთახში“, ფიზიკური, როგორც პიესა „დაბადების დღეში“, ან ბუნდოვანი და ფარული, როგორც არის „სულელ მკვლელში“. პინტერის პიესებში, ჩვეულებისამებრ,

მხოლოდ რამდენიმე პერსონაჟია, რომელთა მყუდროება უცნობების მოულოდნელი სტუმრობით ირღვევა. ამ პიესებში მუდმივად არსებობს გაურკვეველობისა და ცუდის მოლოდინის განცდა. პერსონაჟები ფსიქიკურ არასტაბილურობას განიცდიან. მათი მდგომარეობა პიესების დასასრულისკენ უფრო და უფრო უარესდება, რადგან ისინი მუდმივ შიშსა, ეჭვებსა და გაურკვეველობაში არიან. პიესების ბოლოს, როგორც წესი, პერსონაჟის ცხოვრებას თან სდევს მოულოდნელი შოკი სიკვდილისა, ან განადგურებისა ან კიდევ, ძალადობისა. პერსონაჟი ან იღუპება ან საშინელი გაურკვეველი მომავლის წინაშე დგება.

- პერსონაჟთა უნიკალურობა, მოქმედების ავანგარდული და ტრადიციული კომბინაცია, ჟანრობრივი მრავალფეროვნება პინტერს წამყვან პოზიციაზე აყენებს და ამავდროულად იგრძნობა ავტორის მუდმივი ძიება ახალი ხერხებისთვის არსებული პრობლემების გამოსახატავად.
- კვლევამ ცხადყო, მიუხედავად იმისა, რომ ჰაროლდ პინტერი არასდროს ატარებდა პოლიტიკური მწერლის სტატუსს, იგი შინაგანად ყოველთვის იყო ბუნტარი და მეამბოხე დრამატურგი, რომელმაც საკმაოდ გვიან ღიად პოლიტიკური პიესების წერა დაიწყო.
- შემოქმედების საწყის ეტაპზე პოლიტიკური განწყობა ნაკლებად იგრძნობა პინტერთან. მხოლოდ ხაზების მიღმა წაკითხვის მცდელობით თუ შეიძლება აქა-იქ გამოვლენილი პოლიტიკური ელემენტების დაჭერა და თუ „ოთახებში“ პერსონაჟები გარესამყაროს გაურბიან, ეს ირიბად მიუთითებს საზოგადოებაში გამეფებულ არასტაბილურ მდგომარეობაზე, რასაც ისევ და ისევ სახელმწიფო პოლიტიკური წყობის პრობლემებთან მივყავართ. გარკვეული პერიოდის შემდეგ უკვე პინტერი აღარ ერიდება საკუთარი აზრის ღიად დაფიქსირებას და პოლიტიკური პიესების წერით იწყებს პოლიტიკის მანკიერი მხარეების გამოაშკარავებას. პიესებში მხოლოდ პერსონაჟები, გარემო და სიუჟეტი იცვლება. შინაარსი და მთავარი შეტყობინება კი ყველგან ერთია: არსებული პოლიტიკური მდგომარეობის აღმოსახვრელად მიმართული, ხმამაღალი და მკაფიო.

- 1980-იან წლების შუა პერიოდში პინტერმა დაიწყო წამების, ადამიანთა უფლებების და დასავლური დემოკრატიის ორმაგი სტანდარტების შესახებ საუბარი, რომელმაც თავის მხრივ ასახვა ჰპოვა პიესებში. ოთხმოციანი წლები პინტერისთვის, როგორც პოლიტიკური მწერლისთვის, საკმაოდ ნაყოფიერი აღმოჩნდა. პირველი ღია პოლიტიკური პიესა სწორედ 1980-იანი წლების შუა რიცხვებში 1984 წელს დაწერა სახელწოდებით „გამგზავრებამდე“. პიესა მწვალელების ფსიქოლოგიას აღწერს. 4 წლის შემდგომ დაწერა „მთის ენა“, რომელიც თურქეთის მიერ ქურთების ენის რეპრესიებს ეხება.
- 1991 წელს პინტერი აგრძელებს პოლიტიკურ თემას პიესით „წვეულება ჩაიზე“. პინტერის საუკეთესო პოლიტიკურ პიესად „მტვერი ხარ და მტვრად იქცევი“ (1996) მიიჩნევა.
- ბრიტანეთში პინტერის პოლიტიკური პიესების წერის საკითხს დაბნეულობით შეხვდნენ. საზოგადოების მხრიდან სკეპტიკური დამოკიდებულების მიუხედავად, პინტერი ხელიდან არ უშვებდა შანსს, იქნებოდა ეს ტელევიზია, რადიო თუ საჯარო შეხვედრები, რომ არ დაეგმო დასავლური დემოკრატიის ორმაგი სტანდარტები. როდესაც 2005 წელს ნობელის პრემიით დააჯილდოვეს, პინტერმა წარმოსათქმელი ვიდეოზე ჩაწერა სიტყვა, რომელშიც ძირითადად ამერიკის საგარეო პოლიტიკის მანკიერებაზე ისაუბრა.
- პინტერმა მოახერხა ერთმანეთისგან გაემიჯნა ხელოვნება და პოლიტიკა ისე, რომ ხელოვნება კი არ აქცია პოლიტიკის მსახურად, არამედ აჩვენა, როგორ უნდა ემსახურებოდეს ხელოვნება პოლიტიკის მხილებას. დრამატურგი არ ცდილობს, რომ გვაჩვენოს რომელიმე ქვეყანა, პარტია ან ორგანიზაცია, ის დაინტერესებულია კონკრეტული თანამედროვე ადამიანით, მისი ცნობიერით და ქვეცნობიერით. პინტერი იყენებს შემდეგ კლიშეებს, როგორებიცაა: (ფაშისტური რეპრესიები, ტოტალური კონტროლი, ძალმომრეობა და ა.შ.). პერსონაჟები მარტოსულნი, სუსტნი არიან და მაცურებელი ძალაუნებურად ინტერესდება იმით, თუ რა მოხდა გუშინ, წარსულში.
- ამგვარად, პინტერის მოღვაწეობა დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. გარდა დრამატურგიისა, პინტერის ნაყოფიერი მოღვაწეობა მოიცავს

მსახიობობას, სცენარისტობას, რეჟისორობას და ცხოვრების პოლო პერიოდში აქტიურ პოლიტიკურ პოლემიკას, თუმცა ყველაზე შთამბეჭდავი და სამახსოვრო მაინც მისი პიესებია. იმ დრამატურგთაგან, რომლებმაც დიდი ზეგავლენა მოახდინეს მეოცე საუკუნის ინგლისურ თეატრზე, მხოლოდ ბეკეტი გვევლინება პინტერის ღირსეულ მეტოქედ. მეოცე საუკუნის ინგლისური თეატრი პირდაპირაა დაკავშირებული ჰაროლდ პინტერის სახელსა და პიესებთან.

ბიბლიოგრაფია:

1. აფხაზავა გიორგი, „სამუელ ბეკეტის დრამატურგია და მისი პიესის "გოდოს მოლოდინში“ ინტერპრეტაციის პრობლემის საკითხისათვის, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი. 2013;
2. ბაქრაძე კოტე, „ეგზისტენციალიზმი“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი. 1972;
3. გაფრინდაშვილი თეა, „ეგზისტენციალური ტენდენციები თანამედროვე ბერძნულ მწერლობაში“, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი. 2005;
4. გორდეზიანი რ., „ეგზისტენციალიზმი, ნარკვევები ფილოსოფიის ისტორიაში“, განათლება, თბილისი. 1993;
5. ლოლობერიძე ი., „ჟან ჟიროდუს ინტელექტუალური თეატრი, თანამედროვე დასავლური დრამა“, თბილისი. 1989;
6. Сартр Жан-Поль, "Экзистенциализм - Это Гуманизм", Прогресс. Москва. 1991
7. Камю Альбер, "Миф О Сизифе" Радуга. Москва. 1990
8. Ayckbourn Alana, "The Crafty Art of Playmaking", London: Faber and Faber limited, London. 2002;
9. Baker William, "Harold Pinter, Writer's lives", Continuum International Publishing Group, New York. 2008;
10. Baker William, Stephan Ely Tabachnik. "A good chapter on Pinter's London Background on the 1930s", Oliver and Boyd, Edinburg.1973;
11. Baker White Robert, "Violence and Festivity in Harold Pinter's The Birthday Party , One for the Road and Party Time", The Pinter Review: Annual Essays 1994 . Ed. Francis Gillen and Steven H. Gale, the University of Tampa Press, Florida.1994;

12. Barths Roland, "The Death of the Author", translated by Richard Howard, source: UbuWeb | UbuWeb Papers. 1967;
13. Batty Mark Taylor, "Harold Pinter", Northcote House Publishers Ltd, Horndon, Tavistock, United Kingdom. 2001;
14. Billington Michael, "The Life and work of Harold Pinter", Faber and Faber Ltd., London. 1996;
15. Billington Michael, "Harold Pinter", Mackays of Chatham plc, Chatham, kent. 2005;
16. Billington Michael, "Harold Pinter", Faber & Faber Inc., United Kingdom. 2009;
17. Brook Peter, "Threads of time: Recollections". Penguin. A Cornelia and Michael. 1998;
18. Byezkowska-Page, Eva, "The structure of Time-Space in Harold Pinter's Drama, 1957-1973". University of Wroclav Press, Wroclav. 1971;
19. Cahn Victor, L. "Gender and Power in the plays of Harold Pinter", Macmillan, Houndmills. 1994;
20. Chambarlain Lord, "A Masterpiece of Meaningless Significance; "Wallows in Symbols and Revels in Obscurity": quotes from an advertisement for Harold Pinter's "The Birthday Party". 1958;
21. Clurman Harold, "Nine Plays of Modern Theatre", Groove Press, New York. 1981;
22. Combrink Annette Louise, "Comedy in the Seventies: A Study of Certain Plays by Harold Pinter", Potchefstroom University, South Africa. 1979;
23. Crowell, Steven "Existentialism", Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2010;
24. Diamond Elin, "Pinter's Comic Play", Bucknell University Press, Lewisburg. 1985;
25. Dukore Bernard, "Where Laughter stops: Pinter's Tragicomedy", University of Missouri Press, Columbus and London, 1976;

26. Dukore Bernard, "Harold Pinter", Macmillan, London and New York.1982;
27. Esslin Martin, "The Theatre of the Absurd", the Anchor Books Edition, New York. 1961;
28. Esslin Martin. "The Theater of the Absurd", London: Eyre & Spottiswoode. 1964;
29. Esslin Martin, "The Theatre of the Absurd", Harmondsworth: Penguin Books. 1968;
30. Esslin Martin, "The Theatre of The Absurd", London. Penguin Books. 1991;
31. Esslin Martin, "Pinter the Playwright' 'Methuen Publishing Ltd, London. 2000;
32. Esslin Martin, "Pinter: A Study of His Plays", W.W. Norton & Company Inc;. New York. 1997;
33. Etheridge,J. M. Ed. Contemporary Authors: A Bibliographical Guide to Current Authors and their Works, Gale Research Company, Michigan. 1963;
34. Fackenheim, E."Metaphysics and Historicity", Milwaukee: Marquette University Press.1961;
35. Free W.J, "Treatment of Character in Harold Pinter's "The Homecoming". South Atlantic Bulletin, 34, p. 1-5. 1969;
36. Fulton Ann, "Apostles of Sartre: Existentialism in America", Evanston, IL: Northwestern University Press, Illinois, United States. 1999;
37. Gabbard, L.P. "The Dram Structure of Pinter's Plays: A psycho-analytical Approach", N.J,;Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1976;
38. Gale Steven H, Butter's Going Up: "A Critical Analysis of Harold Pinter's Work", Duke University Press, North Carolina. 1977;
39. Gascoigne Bamber, "Twentieth Century Drama", University of Toronto Press, Toronto. 1962;

40. Gilleman Luke, "From Coward and Rattigan to Osborne: Or the Enduring Importance of Look Back in Anger", *Modern Drama* 51. 2008;
41. Glicksberg Charles I., "The Tragic Vision in Twentieth Century Literature", Southern Illinois University Press, Carbondale, US. 1965;
42. Guido Almansì, and Henderson Simon, "A Fascinating Study of "Games" in Pinter", Metue, London and New York. 1983;
43. Gussow M, "A Conversation with Pinter", Grove Press, New York. 1996;
44. Grimes Charles, "A Silence Beyond Echo: Harold Pinter's Political Theatre, Unpublished Doctoral Dissertation, New York University, Department of English Literature, New York. 1999;
45. Hayman Ronald, "Harold Pinter", Heinemann, London, 1973;
46. Heilpern John, " John Osborne: The Many Lives of the Angry Young Man", Vintage Books, Random House Inc., New York .2007;
47. Hinchliffe Arnold P, "British Theater 1950-70", Basil Blackwell, Oxford. 1974;
48. Hollis James, "Harold Pinter: The Poetics of Silence", Southern Illinois University Press, Carbondale, 1970;
49. Hope-Wallace, P. "Feeling Cheated, In Michael Scott (Ed.). Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming", MacMillan, London: 1986;
50. Hynes, J. "Pinter and Morality", *The Virginia Quarterly Review*, 68 (4) 740-751.1992;
51. Innes Christopher, "Modern British Drama: 1890-1990", Cambridge: University Press, Cambridge. 1992;
52. Jung Carl, "Psychology and Alchemy", Princeton University Press, US.1968;
53. Kay Dick, "Mr. Pinter and Fearful Matter", *Texas Quarterly* VII 3, 1995;

54. Kerr Walter, "Harold Pinter", Columbia University press, New York, 1967;
55. Klein Joanne, "Making Pictures: The Pinter Screenplays", Ohio State University press, Columbus, 1985;
56. Knowles Ronald, "The birthday Party" and "The Caretaker": Text and performance", Macmillan, Houndmills and London, 1988;
57. Knowles Ronald, "Understanding Harold Pinter", Columbia, S.C. : University of South Carolina Press, Columbia. 1995;
58. Korpimies Liisa, "A Linguistic Approach to the Analysis of a Dramatic Text: A Study in Discourse Analysis and Cohesion with special Reference to "Birthday Party", University of Jyväskylä press, Jyväskylä, 1983;
59. Macquarrie John, "Existentialism. An Introduction, Guide and Assessment", Penguin Books, London, New York. 1972;
60. Maschler Tom, "Declaration", MacGibbon & Kee, London.1957;
61. Merritt Susan Hollis, "Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter", Duke University press, Durham and London. 1990;
62. Patterson Michael, "Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights", Cambridge University Press, London. 2003;
63. Peacock D. Keith, "Harold Pinter and the New British Theatre", Greenwood Press, London. 1997;
64. Perloff Carey, "Harold Pinter's Mountain Language", Crimes of War: August 2001;
65. Perloff Carey, "Pinter in Rehearsal: From The Birthday Party to Mountain Language", Pinter at Sixty .Ed. Katherine Burkman and John Kundert Gibbs.1993;
66. Peter Hall to Catherine Itzin and Simon Trussler. Theatre Quarterly (Vol. 4, No. 16,, pp. 4-17). 1974/75;

67. Pinter Harold, "The Birthday Party and the Room", Groove Press, New York. 1961;
68. Pinter Harold, "A Faber Critical Guide; the Birthday Party, the Caretaker, the Homecoming", Faber and Faber, London. 2000;
69. Pinter Harold, "The Room, in Harold Pinter: Complete Works One" Grove Press, New York.1976;
70. Harold Pinter, "One for the Road, in Harold Pinter: Complete Works Three", Grove Press, New York. 1978.
71. Pinter Harold, "Plays One", Faber and Faber limited, Bloomsbury House, London. 1996;
72. Pinter Harold, "Various voices: Prose, Poetry, Politics,1948-1998", Grove Press, New York,1998;
73. Pinter Harold, "Complete works: One", Groove Press, New York, 1990;
74. Pinter Harold, "Complete works: Two", Groove Press, New York.1990;
75. Pinter Harold, "Complete works: Three", Groove Press, New York.1990;
76. Pinter Harold, "Birthday Party", Shore Book, London, United Kingdom. 1991;
77. Pinter Harold, "Art, Truth & Politics: Excerpts from the 2005 Nobel Lecture. World Literature Today, 80, 3, p. 21-27;
78. Pinter Harold, "It Never happened", article to Jean-Louis Perrier, in Le Monde. 1996;
79. Pinter Harold, "Ashes to Ashes", Metuen, London. 1996;
80. Pinter Harold, "Various Voices: Prose, Poetry, and Politics". Groove Press, New York.1998;
81. Pinter Harold, "Plays Four: One for the Road", Faber and Faber, London. 1998;
82. Pinter Harold, "Plays Four: Mountain Language", London: Faber and Faber, 1998;

83. Prentice Penelope, "The Pinter Ethic. The Erotic Esthetic", Garland Publishing Inc., New York and London. 2000;
84. Quigly Austen E., "The Pinter Problem", Princeton University press, Princeton, 1975;
85. Reynolds Nigel, writing in The Telegraph, 2005;
86. Rutherford Paul, "When Television Was Young". University of Toronto Press, Toronto, 1990;
87. Sakellaridou Elizabeth, "Pinter's Female Portraits", N.J Macmillan, London and Totowa, 1988;
88. Santucci Lino Falzon, "Harold Pinter: Exploration in Verbal and Non verbal Interaction ", Peloritana Editrice, Messina, 1981;
89. Sartre Jean Paul, "Chapter 1 part 3". Being and Nothingness", translated by Hazel E. Barnes. New York: Washington Square Press. 1992;
90. Sartre Jean-Paul, "Truth and Existence", University of Chicago Press, US. 1992;
91. Schroll Herman T., "Harold Pinter: A study of his reputation", N.J.; Scarecrow Press, Metuchen, 1971;
92. Silverstein Marc, "Harold Pinter and the Language of Cultural Power", Pa.;Bucknell University Press, Lewisburg, 1993;
93. Sommer, Elyse, "A Curtain Up Review: Ashes to Ashes". Rev. of Ashes to Ashes. Roundabout/Gramercy Theater, New York Production, 1999;
94. Solomon Robert C, „Existentialism“, McGraw-Hill., the Modern Library, New York. 1974;
95. Søren Kierkegaard's Journals and Papers, Volume 1: A-E, Bloomington, Indiana University Press, Indiana, United States. 1967;

96. Steven H. Gale. B 11.Cohn, R. "The World of Harold Pinter. *Tulane Drama Review*, 6, p. 55- 59;
97. Scot Michael, ed. "Harold Pinter: A Casebook", London: Macmillan Press Ltd, London.1986;
98. Strunk Volker, "Harold Pinter: Towards a Poetics of his Plays", Peter Lang, New York, 1989;
99. Sykes Alrene, "Harold Pinter", Humanities press, University of Queensland press, Queensland and New York, 1970;
100. Taylor John Russell, "A Room and Some Views [The Technique of Casting Doubt]." *Critical Essays on Harold Pinter*. Ed. Steven H. Gale. Boston: G.K. Hall & Co., 1990;
101. Taylor John Russell, "Anger and After: A Guide to the New British Drama (London: Methuen. 1962;
102. Taylor John Russell, "English Drama", Penguin Books, London.1963;
103. Taylor John Russell, "Harold Pinter", Longmans, Green & Co., London. 1969;
104. Thomson David T., "Pinter, the player's playwright ", Macmillan, London and New York, 1985;
105. Trussler Simon, "The Plays of Harold Pinter: an Assessment", Victor Gollancz, London, 1973;
106. Vinson James (ed.), "Contemporary Dramatists", published by St. James Press & St. Martin's Press, London and New York. 1973;
107. Worth Katherine, "Pinter's Scenic Imagery", *Critical Essays on Pinter*. Ed. 1962;
108. Wellwarth G., "The Theatre of Protest and Paradox: Developments in the Avant-Garde Drama", MacGibbon and Kee. London. (1964).

გამოყენებული ინტერნეტ რესურსები:

წყარო#1 Dickson Andrew, “Nonsense talk: Theatre of the Absurd”, 2017

<https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/nonsense-talk-theatre-of-the-absurd> მოძიებულია 01. 25. 2019

წყარო#2 Existentialism, Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2015

<https://plato.stanford.edu/entries/existentialism/> მოძიებულია 01. 25. 2019

წყარო#3 Pinter Harold, Nobel Prize Speech, 2005

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/pinter/25621-harold-pinter-nobel-lecture-2005/> მოძიებულია 01. 25. 2019

წყარო#4 The Basics of Philosophy, Existentialism

https://www.philosophybasics.com/branch_existentialism.html მოძიებულია 01. 25. 2019

წყარო#5 Letters from Samuel Beckett to Harold Pinter

<https://www.bl.uk/collection-items/letters-from-samuel-beckett-to-harold-pinter> მოძიებულია 01. 25. 2019