

ირმა რატიანი
(საქართველო)

თანამედროვე ტრაგედია და მისი ქართული იმპლიკაციები

თეორიული პრეამბულა

გვიანი რეალიზმისა და ადრეული მოდერნიზმის ესთეტიკამ ბევრი რამ შეცვალა მსოფლიო ლიტერატურაში, მათ შორის, ტრაგედიის ჟანრის კანონი და განვითარების დინამიკა. იმ ფუნდამენტურ ცვლილებებს შორის, რომლებიც ამ პერიოდის ტრაგედიებში გამოიკვეთა, განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია შემდეგი:

- ტრაგედიის ეპიცენტრის ტრანსფორმაცია „გმირიდან“ „მსხვერპლზე“;
- ტრაგედიის სიუჟეტის ჩაქსოვა ყოველდღიურობის რუტინაში;
- ტაბუდადებული თემების გააქტიურება;
- ტრაგიკული პათოსის ტრანსფორმაცია.

აღნიშნული ცვლილებების პიონერი ჰენრიკ იბსენია (1828-1906), რომელიც სამართლიანად ითვლება *თანამედროვე ტრაგედიის* ფუძემდებლად. იბსენმა ტრაგიკული სიუჟეტები სასახლეებისა და მდიდრული ინტერიერების კედლებიდან გარეთ გამოიტანა და ყოველდღიურ ცხოვრებაში გადაანაცვლა; დრამატურგის გადაწყვეტილება, გარკვეულწილად, რომანტიკული ეპოქის ტრაგედიის წიაღში გამომუშავებულ გამოცდილებას დაეფუძნა (ბიუხნერი, შილერი), თუმცა, თუკი ზოგადი მიდგომით ვისარგებლებთ, ის შეეწინააღმდეგა არისტოტელეს თეზას, რომ ტრაგედიის გმირი აუცილებლად „სახელოვანი“ უნდა ყოფილიყო. შედეგად, იბსენის დრამატურგიაში ადგილი აღარ დარჩა არც მაღალი ტრაგიკული პათოსისათვის და არც სახელმწიფოებრივი და პირადი ინიტერესების საბედისწერო შერკინებისთვის. ცნება „ტრაგედია“ ჩაანაცვლა ცნებამ – „ტრაგიკული დრამა“, რაზეც მიუთითებდა კიდევ გეორგ შტაინერი ვალტერ ბენიამინის წიგნის – „გერმანული ტრაგი-

კული დრამის სათავეებთან“ (1925 წ.), წინასიტყვაობაში: თუ ტრაგედია ეფუძნება მითს, ხოლო მისი მოქმედება ემყარება ჰეროიკულ მსხვერპლ-შეწირვას, რომელიც, ტრანსცენდენტული ელემენტების სიუჟეტიდან გამომდინარე, აჯილდოვებს გმირს რწმენით, რომ ის ეთიკურად უტოლდება ღმერთებს, თანამედროვე ტრაგიკული დრამა, პირიქით დატვირთულია ისტორიული დისკურსით, მისი პოლიტიკური და სოციალური იმპლიკაციებით, რაც განაპირობებს მის შინაარსსაც და სტილსაც (იხ. Steiner 1977: 16). შესაბამისად, იბსენის დრამები ორიენტირებულია „კლასობრივი საზოგადოებისათვის“ დამახასიათებელ პრობლემებსა და დილემებზე, სადაც აქცენტირებულია სოციალური დისკურსი და მასთან ერთად – ფემინისტური და ფსიქოლოგიური დისკურსები („თოჯინების სახლი“); პირველად გაიჟღერებს ცნებები – სადომაზობიზმი, ჰომოსექსუალობა და სხვ. იბსენის პერსონაჟები შეიცნობენ ტყუილით, თვალთმაქცობითა და სიყალბით აღსავე ბრუტალურ სამყაროს, რათა აღმოაჩინონ, რომ მიუხედავად მათი წინააღმდეგობისა, ისინი, როგორც ადამიანები, ამ სამყაროს ნაწილს წარმოადგენენ და, მემკვიდრეობით, თავადაც ატარებენ დესტრუქციულ კოდს. იბსენის ტრაგედიები იმთავითვე „ლიბერალურ ტრაგედიებად“ მონათლეს, ვინაიდან ისინი ორიენტირებულია არა ტრადიციულ „ჰეროიკაზე“, არამედ – „ინდივიდ-განმათავისუფლებელზე“, რომელიც ესწრაფვის საზოგადოებასთან/გარემოსთან კონფლიქტს იმ მიზნით, რომ შეიმეცნოს საკუთარი არსებობის ტრაგიზმი და შინაგან განცდად აქციოს იგი („თოჯინების სახლი“, „მოჩვენებები“). იბსენი თანამედროვე ტრაგედიის ახალ მოდელს – *ადამიანურ ტრაგედიას* შემოუძღვება ლიტერატურულ არენაზე, რასაც ევროპულ სივრცეში სხვა ავტორებიც გამოეხმაურებიან: ავგუსტ სტრინდბერგი (1849-1912) – შვედეთში, ჯონ მილინგტონ საინგი (1871-1909) – ირლანდიაში, გერჰარტ ჰაუპტმანი (1862-1946) – გერმანიაში, ანტონ ჩეხოვი (1860-1904) – რუსეთში, ლუიჯი პირანდელო (1867-1936) – იტალიაში, და წარმატებით განავითარებენ „ცოდვილი რეალობისა“ და მასში ადამიანის თვითიზოლირების ტრაგიკულ თემას.

სტრინდბერგი, რომელიც ნატურალისტური ტრაგედიის ოსტატად ითვლება და, რეალურად კი, დრამატურგიის მრავალ სხვადასხვა ხერხსა და მეთოდს იყენებს, კონცეპტუალურად, მუდმივად ადამიანურ ურთიერთობებს უღრმავდება („ბატონი ოლოფი“, „მამა“, „ქალბატონი ჯულია“). მისი პიესების ცენტრალური თემა ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობაა, რომლებიც, სიყვარულის ძალით და ახალი ცხოვრების ძიების სურვილით შეპყრობილნი, ანგრევენ ერთმანეთს და, საბოლოოდ, ახალი ცხოვრება, რომლისკენაც ისინი ისწრაფვიან, *ურთიერთობითი დანაშაულის* ნანგრევებში აღმოჩნდება. ახალი

ცხოვრების შექმნა შეუძლებელია, მომავალი მათ ტკივილებს, იდეებსა და ილუზიებს ეწირება¹.

დანაშაულისა და ილუზიის წინააღმდეგობრივ სურათს ქმნის თავის პიესებში ლუიჯი პირანდელო. რ. უილიამსი აღნიშნავს: „[პირანდელოს] დრამატული სამყარო აღსავსეა დანაშაულითა და ილუზიით: დანაშაული ურთიერთდაკავშირებული და ჩახლართულია, ხოლო ილუზია – რთული და მყარი, როგორც დანაშაულისაგან გაქცევის ან მასთან შეგუების ერთადერთი საშუალება“ (Williams 1966: 146). პირანდელოს სამყაროში ადგილი აღარ რჩება გულწრფელი ურთიერთობებისთვის, არამედ – მხოლოდ ილუზიებისთვის, რომლებიც ტანჯვასთან გამკლავებაში უნდა დაეხმარონ ადამიანს.

მწერლის სწრაფვა, გადააჯაჭვოს პირადული ტრაგედია საზოგადოებრივთან და – პირიქით, წინა პლანზე გამოდის ანტონ ჩეხოვის დრამებში („თოლია, „ძია ვანია“, „სამი და“, „ალუბლის ბაღი“) ადამიანი საზოგადოების წევრია, შესაბამისად, ადამიანის პირადი კრიზისი და დრამა საზოგადოებრივ მნიშვნელობას იძენს, ხოლო საზოგადოებრივი – პირადს. არის კი ჩეხოვი ტრაგიკოსი? მისი დრამები ხომ არ მთავრდება მთავარი პერსონაჟ[ებ]ის სიკვდილით და, საერთოდაც, არც არავის სიკვდილით? მაგრამ, ჩეხოვის *ადამიანურ ტრაგედიებში* სასჯელის უმაღლესი ზომა არ არის სიკვდილი, არამედ – ცოცხლად დარჩენა, ადამიანის დაცლა ზნეობრივი ღირებულებებისგან, იმედებისგან, მოლოდინებისგან და სამუდამო უმოქმედობისა და უპერსპექტივობისათვის გაწირვა. ჩეხოვმა ადამიანის არა სიკვდილი, არამედ ცხოვრება აქცია ტრაგედიად. და ეს ყველაფერი იმ პირველი „დანაშაულის“ გაგრძელება იყო, რაც ათასობით წლის წინათ, „ჩაიდინეს“ ძველმა ბერძნებმა, როდესაც ღმერთ დიონისოს პატივსაცემად გამართულ სანახაობრივ შეჯიბრებებში პირველად გადასცეს გამარჯვებულს საჩუქრად საუკეთესო თხა...²

გმირიდან მსხვერპლზე აქცენტის გადატანის პროცესის რეფლექსირებას ვაკვირდებით ქართულ მწერლობაშიც; თუმცა, აღნიშნული მეტამორფოზა, დრამატურგიაზე უწინ, გვიანი რეალიზმის ეპოქის ავტორის – ვაჟა-ფშაველას (1861-1915) პოეზიაში აისახა.

¹ ავგუსტ სტრინდბერგის პიესის – „მამა“ – პრემიერა 1998 წლის 20 სექტემბერს, დიდი წარმატებით, შედგა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში (დამდგმელი რეჟისორი – თემურ ჩხეიძე).

² დიონისოს ფესტივალების წიაღში ჩაისახა ტრაგედიის ჟანრი. იხ. ი. რატიანი, „დრამის შესახებ, ტრაგედია – უძველესი დრამატული ჟანრი“, წიგნში: „ლიტერატურული ჟანრები“, I ნაწილი, თბილისი, 2023.

პირველი რეფლექსია

1880-90-იანი წლებიდან, როდესაც ევროპულმა მწერლობამ გვიანი რეალიზმის მგრძნობელობაში გადაინაცვლა (დოსტოევსკი, ჩეხოვი, გი დე მოპასანი, იბსენი), წინა პლანზე წამოიწია ისეთმა მნიშვნელოვანმა პრობლემებმა, როგორცაა პიროვნების მიერ თავისუფალი ნების ძიება და გაუცხოებული სამყაროს შეცნობის მცდელობა: „რაც უფრო სასტიკი ხდებოდა სამყარო, მით უფრო მეტად იკეტებოდა ადამიანი თავის თავში“ (რატიანი 2018: 130). ვაჟა-ფშაველას პოემები – „ალუდა ქეთელაური“ (1888 წ.), „სტუმარ-მასპინძელი“ (1893 წ.) და „გველის მჭამელი“ (1901 წ.), საშაულებას გვაძლევს, თვალი გავადევნოთ ადამიანის სვლას სოციალური „ლიაობიდან“ კლასტროფობიული ჩაკეტილობისაკენ, რაც, დრამის თეორიის ენაზე, „გმირის“ „მსხვერპლად“ ტრანსფორმაციის პარადიგმას ანუ *გმირული პათოსის მსხვერპლის სტატუსით* ჩანაცვლებას ასახავს. აღნიშნულ პოემებს განსხვავებული სიუჟეტები აქვს, მაგრამ ერთი საერთო პრინციპი ამთლიანებს: პიროვნებისა და პიროვნული თვითმყოფადობის დამკვიდრების პრინციპი. „ვაჟა-ფშაველას ყურადღების უმთავრეს საგანს ადამიანი წარმოადგენს, სუბიექტი, რომელიც არსებობს გარკვეული საზოგადოების ანუ ობიექტური გარემოს პირობებში და ცდილობს დამკვიდრდეს მასში, როგორც ინდივიდუალური პიროვნება. ალუდა ქეთელაური მკლავს არ სჭრის მტერს – ქისტ მუცალს, ჯოყოლა ალხასტაისძე კი საკუთარ ჭერქვეშ იფარებს ასევე მტერს – ხევსურ ზვიადაურს. მიუხედავად თემის (როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში) მხრიდან გაწეული წინააღმდეგობისა, არც ალუდა თმობს თავის პიროვნულ პრინციპებს და არც ჯოყოლა. შესაბამისად, სახეზეა კონფლიქტი თემსა და პიროვნებას შორის, უკომპრომისო წინააღმდეგობა, რომლის შედეგიც პიროვნების თემისაგან მოკვეთა გახლავთ“ (რატიანი 2010: 43). ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ბრწყინვალე მკვლევარი, გრ. კიკნაძე აღნიშნული პრობლემის ძალზე საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, რის შედეგადაც, ალუდაცა და ჯოყოლაც „გმირის“ კატეგორიიდან „მსხვერპლის“ კატეგორიაში გადაინაცვლებენ, კერძოდ კი, გრ. კიკნაძე სვამს კითხვას: რამდენად არის ალუდასა და ჯოყოლას საქციელი თემის ადათ-წესების დარღვევა და, შესაბამისად, რამდენად მართებულია ვაჟას ინტერესის შემოზღუდვა თემის პრობლემით? თუ თემის ადათი ამტკიცებს, რომ დამარცხებულ მტერს მარჯვენა უნდა მოეკვეთოს, თემშივე არსებობს ღირსეული ვაჟაკის პატივისცემის ტრადიცია; თუ თემის ადათი ითხოვს სისხლის აღების წესის დაცვას, თემივე მოუწოდებს ღირსეული სტუმართმოყვარეობისაკენ. შესაბამისად, თუ ვაჟას ცენტრალური გმირები არღვევენ თემის ერთ ადათს, იცავენ მეორეს. „საქმე ისაა, – ასკვნის

მკვლევარი, – რომ თვით თემი შეიცავს ერთიმეორისადმი დაპირისპირებულ, გარკვეულ შემთხვევებში ერთიმეორესთან შეუთანხმებელ ტრადიცია-ადათებს. სწორედ ამიტომ პიროვნება შეიძლება ტრაგიკულ მდგომარეობაში აღმოჩნდეს... თემის ათასწლოვანი ტრადიციის მოწინააღმდეგედ კი არ გამოდის პიროვნება, არამედ იგი ხდება თემშივე არსებული წინააღმდეგობის მსხვერპლი“ (კიკნაძე 1978: 162).

უფრო გვიანდელ პოემაში „გველის მჭამელი“ (1901 წ.) იმთავითვე აღარსადაა გმირი. პოემის მთავარი პერსონაჟი – მინდია – არ არის გმირი, არამედ – „განსხვავებულია“: „[მინდია – ი.რ.] იმთავითვე რჩეულია. იგი არ ჰგავს თემის დანარჩენ წევრებს, ვინაიდან დაჯილდოებულია სხვებისათვის მიუწვდომელი სიბრძნითა და მიხვედრილობით, აგრეთვე, ნიჭით, ესმოდეს ყოველი სულიერის ენა. რა არის ეს, ცოდნა თუ ინტუიცია? ეს ნამდვილი ცოდნა არ არის ...მინდიას გამეცნიერება არც თავისი შინაარსით და არც თავისი საფუძვლით ჭეშმარიტი ცოდნა არაა... მინდიას ცოდნა მოპოვებული არ არის იმ გზით, როგორც ნამდვილი ცოდნა შეიძინება. ცოდნის დაკარგვაც ისე არ შეიძლება, როგორც ამას მინდიას შემთხვევაში აქვს ადგილი... „გველის მჭამელში“ წარმოდგენილია ბუნების წვდომისა და საჭირო მოქმედების წარმოების გრძნობითი გზა. აქ ცხადად ჩანს ვაჟას აზრი, რომ ბუნებასთან სიახლოვე თავისებური გზით არის შესაძლებელი. ეს გზაა ინტუიციის გზა“ (კიკნაძე 1978: 164). ჩვენ სავსებით ვეთანხმებით მკვლევარს და მიგვაჩნია, რომ მინდიას „ცოდნა“ კონცეპტუალურად ემიჯნება ფრანკენშტაინის „ცოდნას“. „გველის მჭამელში“ ვაჟა-ფშაველამ სერიოზულად გაილაშქრა მეცნიერული პრაგმატიზმის წინააღმდეგ და ნათლად გამოკვეთა სათქმელი: არსებობს სამყაროს აღქმის ალტერნატიული საშუალება – სამყაროს ინტუიტიური შემეცნება, რაც ეწინააღმდეგება მასაში ადამიანების ინტეგრირების პროცესს და ინდივიდუალიზმს უნარჩუნებს თითოეულ სუბიექტს. მინდიას თავისუფლება მის ინდივიდუალიზმშია, მის გამორჩეულ უნარში, შეიმეცნოს სამყარო საკუთარი თავის მიღმა და იყოს არა მრავალთაგან ერთ-ერთი, არამედ ერთ-ერთი – მრავალში. „ინტუიციას მკაფიოდ მორალური სახე აქვს, მისი წარმმართველი პრინციპი ჰუმანურობაა“, – მიუთითებს გრ. კიკნაძე (კიკნაძე 1978: 166) და, როგორც კი შეეცდება მინდია, რომ სხვებს დაემსგავსოს, ის კარგავს თავის უნიკალურ უნარს, მასთან ერთად კი საკუთარი „რჩეულობის“ განცდასაც: „ინტუიციის დაკარგვა დეჰუმანიზაციის რელევანტური პროცესია. კარგავს რა თავის განსაკუთრებულ უნარს, მინდია დადმავალი შეუფლით ეშვება მიწაზე და კარგავს თავისუფლებას. მინდიას ბედნიერება დასრულებულია, ის უყოყმანოდ ირჩევს სიკვდილს“ (რატინი 2010: 44). „ნაწარმოებში სიკვდილი და სიბრძნე ფაქტობრივად გაიგივებულია“ (ვასაძე 2007: 13).

ვაჟა-ფშაველას ტექსტებში გამოკვეთილი ხედვის ეს ახალი პერსპექტივა, მე-19 საუკუნის მიწურულს გაბატონებული დეკადენსის კონცეფციასთან წყვილში, წარმოადგენს პირდაპირ გზას ქართული მოდერნიზმისკენ, პარალელურად ევროპული მწერლობისა, რომლის ჰორიზონტზეც უკვე ცხადად ელვარებს მოდერნიზმის ეპოქა. ანტიკური ტრაგედიების თემები არსად გამქრალა, მაგრამ პრე-მოდერნიზმისა და მოდერნიზმის ეპოქის მწერლები და დრამატურგები ცხადად ჭვრეტდნენ თანამედროვე ცხოვრებასთან მათი ადაპტირების საჭიროებას. ამის ერთ-ერთ ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს ამერიკელი დრამატურგის იუჯინ ო'ნილის მთელი რიგი პიესები, რომლებშიც მწერალი უბრუნდება ტრაგედიის ანტიკურ და რომაულ ტრადიციას, თუმცა, წარმატებით ახდენს მათ „გადმოტანას“ „თავისი დროის“ სიბრტყეზე. მაგალითად, ტრაგედია – „ვნება თელების ქვეშ“ (Desire Under the Elms), რომელიც ეფუძნება ფედრასა და ჰიპოლიტოსის მითს და ფოკუსირებულია სექსუალურ ლტოლვაზე დედინაცვალსა და გერს შორის (შესამჩნევი სიუჟეტური ალუზიებით ოიდოპოსისა და მედეას მითებზე), თანდათანობით, სიუჟეტის განვითარების პარალელურად, უახლოვდება მწერლის თანამედროვე კონტექსტს: „პიესაში „ვნება თელების ქვეშ“, – შენიშნავს ბრენდა მერფი, – სხვადასხვა მითების ფრაგმენტების რეკონსტრუქციის გზით, ავტორი თანამედროვე ამბავს გვიყვება; მისი მოდერნიზტული ფუნქციაა შექმნას ახალი მითი, რომელიც თანამედროვე ადამიანის გასაჭირს წარმოაჩენს“ (მერფი 2005: 496). იგივე ტენდენციას ვაკვირდებით ტრილოგიაში – „გლოვა – ელექტრას ბედისწერა“ (Mourning Becomes Electra). ამ უკანასკნელის შესახებ ფრედერიკ კარპენტერი წერდა „პირველ ორ ნაწილში იუჯინ ო'ნილი მიჰყვება მითის ძველბერძნულ ვერსიას, თუმცადა, თარგმნის კლასიკურ მითს თანამედროვე ფსიქოლოგიის ენაზე; ტრილოგიის მესამე ნაწილში კი ის თავის საკუთარ მითს ქმნის“ (Carpenter 1979: 127).

დავით კლდიაშვილი და თანამედროვე ქართული ტრაგედია

ვაჟა-ფშაველას ტექსტებში აღებული გეზი წარმატებით გაგრძელდა დავით კლდიაშვილის (1862-1931 წ.წ.) შემოქმედებაში. *თანამედროვე ტრაგედიის* ფუძემდებლების – იბსენის, სტრინდბერგის, პირანდელოს, ჩეხოვის – მსგავსად, ქართველმა დრამატურგმაც შეძლო მისი დროის ტრაგიკული კოდის წაკითხვა, როდესაც სოციალური სიდუხჭირისა და მწვავე სულიერი კრიზისის ფონზე, ადამიანის არა სიკვდილი, არამედ ცხოვრება აქცია ტრა-

გედიად, ხოლო ამ ჟანრული ტრანსფორმაციის წარმოსაჩენად, ტრაგიკულ სიუჟეტებში უხვად ჩააქსოვა გროტესკული და კომიკური ელემენტები. ქართველი ავტორის შემოქმედებითი სტილი შეიძლება შეფასდეს, როგორც თანამედროვე ტრაგედიის კონცეპტის წარმატებული „ქორწინება“ შექსპირისეულ ტრაგიკომიკურ ნარატივთან.¹ თეორიული თვალსაზრისით კი, ამ „ქორწინების“ შედეგი ქართული *თანაგრძნობის თეატრის* ფორმირებაა.

„დარისპანის გასაჭირი“ (1903 წ.). წიგნში „დავით კლდიაშვილის თეატრი“, ვასილ კიკნაძე წერს: „დარისპანის გასაჭირი ქართულ დრამატურგიაში სრულიად ახალი მოვლენაა. მანამდე ქართული დრამატული მწერლობა ასე სრულყოფილ ტრაგიკომედიას არ იცნობს“ (კიკნაძე 1973: 46). საგნებით ვეთანხმებით მკვლევარის აზრს იმის თაობაზე, რომ კლდიაშვილის პიესა „დარისპანის გასაჭირი“ ახალი ეტაპის მაუწყებელია ქართულ დრამატურგიაში, თუმცაღა, მიგვაჩნია, რომ „დარისპანის გასაჭირი“ წარმოადგენს *თანამედროვე ტრაგედიას*, რომელიც უახლოვდება, მაგრამ სრულად არ უდრის შექსპირისეული ტრაგიკომედიების პათოსს: კლდიაშვილის პიესა, სტილისტურად – ტრაგიკულისა და კომიკურის სინთეზით, აგრეთვე, გროტესკულის აქცენტებითა და ფილოსოფიური სიცილით – პროშექსპირიანული ტრაგიკომედიის სულისკვეთების მატარებელია, თუმცაღა, კონცეპტუალურად, თავისი ეპოქის ესთეტიკურ მოთხოვნებს პასუხობს და იბსენის, ჩეხოვისა და თანამედროვე დრამის სხვა ფუძემდებლების *სიღრმისეული ტრაგიზმის* ქართულ ანალოგს წარმოადგენს. ტექსტის დრამატიზმს მასში რეფლექსირებული რეალობა განაპირობებს: მომაკვდავი კლასის – აზნაურების – უკიდუ-

¹ დღეს აღარავინ დაობს იმაზე, რომ უილიამ შექსპირმა, როგორც დრამატურგმა, სრულად შეითვისა მის ეპოქამდე არსებული დრამატურგიული გამოცდილება (როგორც ანტიკური და რომაული, ისე – გვიანი შუა საუკუნეებისა), და ერთდორულად მოახდინა მისი როგორც რეფლექსირება, ისე – რეფორმაც. შექსპირის ლიტერატურული რეფორმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ასპექტი იყო არა მხოლოდ ტრაგედიის ჟანრის „დარბილება“ კომიკური ელემენტებით, არამედ, სულაც ახალი ლიტერატურული ჟანრის – *ტრაგიკომედიის* ფორმირება („ვენეციელი ვაჭარი“, „ზამთრის თქმულება“). შექსპირისეული ტრაგიკომედია წარმოადგენდა გარდამავალ ჟანრს ტრაგედიასა და კომედიას შორის, რაც, როგორც ჩანს, ზუსტად გამოხატავდა დრამატურგის მსოფლმხედველობრივ პოზიციას: თუ შექსპირის ტრაგედიები მრავლად შეიცავდა გროტესკულ და კომიკურ ელემენტებს, კომედიებში, პირიქით, საგანგებოდ იყო მოჩრდილული პიესების კომიკური პათოსი, რასაც ადასტურებს გართულეზული სასიყვარულო და ადამიანური ურთიერთობები და სხვ. („ზაფხულის ღამის სიზმარი“, „აურზაური არაფრის გამო“). სწორედ გაღრმავებული დრამატიზმის გამო, „ვენეციელი ვაჭარი“, რომელსაც, თავდაპირველად, კომედიად მიიჩნევდნენ, მოგვიანებით, კრიტიკოსების მიერ, ტრაგიკომედიების რიგში იქნა გადატანილი.

რესი სოციალური სიდუხჭურე, ეკონომიკური, სულიერი და ზნეობრივი დესტრუქცია, ურთიერთობების კრიზისი, „გმირების აწრიალებული ხეტიალი კარიდან კარს“, „ძიება იმისა, რომ გამართლება და მიზანი მოუწახონ თავიანთ არსებობას“ (კიკნაძე 1973: 46), და მიუხედავად ამ ხეტიალისა და წანწალის ალოგიკურობისა, თავად პერსონაჟთა გროტესკული ქედმაღლობისა და კუდაზნიკობისა, თითქმის ფიზიკური ტკივილი ნიაღვარივით გადმოდის ტექსტიდან; დადის დარისპანი თავის „ლაფჩინებითა“ და „იმე-იმეთი“, თან დაატარებს გასათხოვარ ქალიშვილს – კაროჟნას, ეგებ ვინ-მეს მიათხოვოს... მაშ რა ქნას დარისპანმა თუ თავისი სარჩო-საზადებელი გასჭირვებია? როგორ არჩინოს მრავალსულიანი ოჯახი? „დავათრევ ამ ჩემს ქალბატონს ყოველგან, – ჩივის დარისპანი, – ნათესავებში, კეთილებში, დღეობებში, – ეგებ ვისმეს ან მოეწონოს, ან ვინმემ სხვანაირ გუნებაზე თვალი გადაავლოს და გამანთავისუფლოს მაგისაგან!“ (კლდიაშვილი 1995: 347). ერთ მხარეს დგას დამცირებული და შეურაცხყოფილი ქალიშვილი („ე შვილი კიდეც დამიბერდა, დამიუშნოვდა“, „დაჯდომა თუ ერთ მოასწრო, ააყენებ ზეზე?“), იქვე, გვ. 347-348), მეორე მხარეს კი – მონდომებული და დარდიანი მამა („წანწალმა მომკლა... ეგებ ერთი კი გავათხოვო“, იქვე, გვ. 347); ქალიშვილს თანდათან ზიზღი ეპარება, მამას – დაღლილობა... პიესის კულმინაციას წარმოადგენს კაროჟნასა და ნატალიას „შეჯიბრის“ სცენა, რომელიც კომიკუ-რი ანტურაჟის მიუხედავად, არსობრივად ტრაგიკულია: როგორი ჟინით ეჯიბრება ერთმანეთს „გარმონიკზე“ დაკრულ ცეკვაში ორი გასათხოვარი ქალიშვილი, ეგებ თავი მოაწონონ საცოლო ყმაწვილს – ოსიკო ხარებაძეს, რომელიც, თავის მხრივ, „უმზითვო ქალის“ შერთვას სულაც არ გეგმავს. „აქვს რამე?“ – კითხულობს სასიძო... ზუსტად შენიშნავს ვასილ კიკნაძე: „მისი [კაროჟნას – ი.რ.] ცეკვა ცარიელ დარბაზში წარმოდგენილ ტრაგედიასა ჰგავს...“ (კიკნაძე 1973: 54). მარცხი და იმედგაცრუება ისადგურებს ტექსტში, ისევ მიუყვება გზას ხელმოცარული მამა-შვილი, ისევ ოხრავს დარისპანი, ისევ დუმს კაროჟნა...

„ირინეს ბედნიერება“ (1897 წ.). თუკი „დარისპანის გასაჭირი“, ტრაგიკული მიზანდასახულობის მიუხედავად, მაინც მჭიდროდ ესაზღვრება ტრაგი-კომედიის შექსპირისეულ ტრადიციას, კლდიაშვილის მეორე პიესა – „ირინეს ბედნიერება“ დაცლილია ტრაგი-კომიკურობისაგან და სერიოზული დრამის სივრცეშია გადანაცვლებული. პიესის შინაარსი ბანალურია (სიყვარული, ვნება, ეჭვიანობა...), თუმცადა, პერსონაჟთა გალერეა – უაღრესად ცოცხალი და სიღრმისეულია, გამორჩეული თანამედროვე დრამისათვის დამა-

ხასიათებელი ფსიქოლოგიზმითა და შინაგანი წინააღმდეგობებით¹. პიესის ცენტრალური პერსონაჟი – ირინე, თავისი ძლიერი ხასიათითა და ღირსების გრძნობით, ვფიქრობთ, ენათესავება ლოპე დე ვეგასა და ტირსო დე მოლინასა მიერ შექმნილ „ძლიერი ქალების“ გალერეას. ირინე სრულად ისიგრძეგანებს თავის მძიმე ხვედრს, შეიცნობს საკუთარი ფსევდო-ბედნიერების ტრაგიზმს და კიდევაც იბრძვის გადასარჩენად, მაგრამ – ამაოდ: პი-ესის დასასრულს, ეჭვიანობისაგან თვალდაბნელებული აბესალო ხანჯლით გაიწევეს ირინესა-კენ... კვდება ირინე თუ – არ კვდება? ეს შეკითხვა ისეთივე უმნიშვნელოა პიესის ავტორისათვის, როგორი უმნიშვნელოც იყო მისი თანამედროვე ევროპელი დრამატურგებისთვის. ირინეს ფიზიკური სიკვდილი მხოლოდ ფასადად დარჩებოდა; ირინე სულიერად კვდება და – ესაა მთავარი: „ნეტავი მართლა და მოვეკალი... – შეჰქვითინებს ქალი მამას, – მაინც ამით არ გათავდება?... აი, ჩემი ბედნიერება, მამა!.. ხომ ხედავ?.. ხომ ბედნიერი ვარ!.. ხომ ბედნიერი ვარ, ჩემო მამა, ა?!“ (კლდიაშვილი 1995: 340).

კლდიაშვილის სწორედ ამ ორი პიესით – „დარისპანის გასაჭირი“ და „ირინეს ბედნიერება“ – შედგა ევროპული *თანამედროვე ტრაგედიის პრემიერა* ქართულ ეროვნულ დრამატურგიაში.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1897 წ.). მიუხედავად იმისა, რომ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ არ არის პიესა, მისი წაკითხვა სავსებით მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ერთის მხრივ, *თანამედროვე ტრაგედიის მხატვრული მოდელის*, ხოლო მეორეს მხრივ – ლესინგის *თანგრძნობის თეატრის* თეორიულ ჭრილში.

ცრემლში განზავებული სატირა და იუმორი იმთავითვე იქცა დავით კლდიაშვილის მწერლობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ბერკეტად. კლდიაშვილისეული იუმორი დრამატულის, დამაბულის, ხშირად – ტრაგიკულის ესთეტიკურ უკუფენას წარმოადგენს; კლდიაშვილის დრამატურგიაში იუმორმა პაროდირების თითქმის შუასაკუნეობრივი სიღრმე (რაბლე, სერვანტესი) და ამალორპინებელი (დაკარგულ ღირებულებათა) ფუნქცია შეიძინა. რატომ – „თითქმის“? ახსნა თავად ცნების განმარტებაში, აგრეთვე, დავით კლდიაშვილის შემოქმედების თავისებურებაში უნდა ვეძიოთ.

მონოგრაფიაში „ტექსტი და ქრონოტოპი“ (2010), განვმარტავდით რა **პაროდის** და განვიხილავდით პაროდის ბახტინისეულ ინტერპრეტაციას, მივუთითებდით: „პაროდია, მისი კლასიკური გაგებით, არის ბამვა, რომლის

¹ იხ. ვ. კიკნაძე, ქართული ფსიქოლოგიური დრამის სათავესთან...“. წიგნში: „დავით კლდიაშვილის თეატრი“. გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1973. გვ. 20-46.

წიაღშიც აღინიშნება ბაძვის საგნის დამახინჯება. „დამახინჯება“ ამ შემთხვევაში გულისხმობს მისაბადი საგნის სატირულ-ირონიულ იმიტაციას. პაროდის ძირები ანტიკური ეპოქის ლიტერატურაშია საძიებელი (არისტოფანე, ლუკიანე, აპულეიუსი), ხოლო ლიტერატურული ასახვის სპეციფიკურ ხერხად მისი ტრანსფორმირება – აღორძინების ეპოქაში (რაბლე, სვიფტი, სერვანტესი). ლიტერატურული პაროდირების განმსაზღვრელ მახასიათებელს ე.წ. **მოტივთა დამდაბლება** წარმოადგენს, რაც მოტივთა სტრუქტურული ამბივალენტურობითა და გროტესკული მატერიალიზაციითაა აღნიშნული“ (რატიანი 2010: 84). დამდაბლების ამბივალენტურობა, მიხაილ ბახტინის თეორიაში, დიქოტომიების გამთლიანებით მიიღწევა: „დამდაბლება, ერთი მხრივ, გულისხმობს რადიკალურ „დაღმასვლას“, დაშვებას ციდან მიწაზე, – წერს ბახტინი, – მეორე მხრივ კი – აღმასვლასა და თავიდან დაბადებას. „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“... ერთმანეთთან გენეტიკურად დაკავშირებული ცნებებია. „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“ მიწის რელევანტურ კატეგორიებს წარმოადგენენ. მხოლოდ, პირველი მოიცავს მიწას როგორც შთანთქმელს (სამარე ან საშო), მეორე – როგორც მშობელს (საშო)“ (რატიანი 2010: 84). თუმცაღა, ბახტინი იქვე მიუთითებს, რომ პაროდის ეს სიღრმისეული შუასაუკუნეებრივი დატვირთვა მნიშვნელოვნად კარგავს თავის მაკოორდინებელ ფუნქციას თანამედროვე ლიტერატურაში: „შუა საუკუნეების პაროდია სრულიადაც არ ჰგავს ახალი დროის ფორმალურ ლიტერატურულ პაროდას. ლიტერატურული პაროდია, მგავსად ნებისმიერი სხვა პაროდისა, ამდაბლებს, მაგრამ ეს დამდაბლება წმინდად უარყოფით ხასიათს ატარებს და მოკლებულია ამღორძინებელ ამბივალენტურობას. ამიტომაც, პაროდის, ისევე როგორც დამდაბლების თვისების მქონე სხვა ჟანრებს, ახალი დროის პირობებში, არ ძალუძს თავისი წინანდელი უდიდესი მნიშვნელობის შენარჩუნება“ (Бахтин 1986: 314). მონოგრაფიაში „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში“ (2005 წ.), ჩვენ თავს უფლება მივეცით და არ დავეთანხმეთ მიხაილ ბახტინს მსჯელობის დასკვნით ნაწილში, ვინაიდან მივიჩნით, რომ: „პაროდირება, როგორც ასახვის სპეციფიკური ხერხი, იმთავითვე იქცა ლიტერატურული ანტიუტოპიის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ჟანრულ კანონად... ანტიუტოპიურმა ჟანრმა აღადგინა და განავითარა შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის ლიტერატურაში გამოვლენილი მისი არაერთგვაროვანი, ამბივალენტური გააზრება“ (რატიანი 2010: 85). მაგრამ ის, რაც წარმატებით მუშაობს ერთი ლიტერატურული ჟანრის – ანტიუტოპიის შემთხვევაში, მხოლოდ ნაწილობრივ რეალიზდება სხვა ლიტერატურული ჟანრის, კერძოდ, *თანამედროვე ტრაგედიის* შემთხვევაში: დავით კლდიაშვილის ტექსტებში („სამანიშვილის დედინაცვალი“, „დარისპანის გასაჭირი“ „სოლომან მორბე-

ლაძე“ „ქამუშაძის გაჭირვება“, „ირინეს ბედნიერება“ და სხვ.), რომლებსაც მიუხედავად მათი ჟანრული კუთვნილებისა (მოთხრობაა თუ პიესა) *თანამედროვე ტრაგედიის* ნიმუშებად მივიჩნევთ, პაროდირება ბაძვის საგნის დამახინჯების ანუ მისაბამი საგნის სატირულ-ირონიული იმიტაციის მიზნით იწერება, რაც შეესაბამება კიდევ პაროდირების შუასუკუნეებრივ ტრადიციას, თუმცა, განსხვავებით იმავე შუასუკუნეებრივი ტრადიციისგან, კლდიაშვილისეული პაროდია *ამდაბლებს* მოტივებს წმინდად უარყოფითი მნიშვნელობით, რაც უკვე „ახალი დროის“ მოხონებს შეესაბამება და, თავად ტექსტში, სრულიად მოკლებულია ამდღორძინებელ ამბივალენტურობას. ნუ-თუ კლდიაშვილისეული პაროდია „ახალი დროის ფორმალური ლიტერატურული პაროდიაა“ (მ. ბახტინი)? ვფიქრობთ, რომ – არა; არგუმენტად კი ის მიგვაჩნია, რომ კლდიაშვილი არც კი მიელტვის პაროდის ამდღორძინებელი ფუნქციის დემონსტრირებას ტექსტში: *ეს ფუნქცია მას შეგნებულად გააქვს ტექსტიდან გარეთ და მკითხველისკენ/მაყურებლისკენ მიმართავს; მკითხველი/მაყურებელი აკვირდება კლდიაშვილის პერსონაჟების, კონკრეტული სოციალური ფენის – გადატაკებული აზნაურების – არა მარტო შეჭირვებულ მდგომარეობას, არამედ იმ ქმედებებსა და შედეგებს, რაც ამ შეჭირვებულ მდგომარეობას მოსდევს, და ეთიკური ტრანსფორმაციის ურთულეს ფაზებს გადის: ერთის მხრივ, მკითხველი/მაყურებელი თანაუგრძნობს პერსონაჟს, მეორეს მხრივ, ფიქრობს პერსონაჟის დეგრადირებულ მორალურ ვალდებულებებზე, ბოლოს კი – თავიდან იბადება: მკითხველი/მაყურებელი აღორძინდება პერსონაჟის ნაცვლად, რათა გაამთლიანოს ლიტერატურული პაროდირების ამბივალენტური პროცესი. ეს გზა არ გადის არისტოტელესეულ შიშსა და სიბრალულზე, არამედ – ლესინგისეულ თანაგრძნობაზე: კლდიაშვილმა შეძლო სიცილის ორგემაგე ბუნების რეალიზება – სიცილისა საკუთარ უსუსურობაზე და სიცილისა გარესამყაროზე, რასაც დრამატიზმის მძიმე ელფერი დაჰკრავდა.*

„იგი სწორედ შეეცოდებოდა კაცს, თვით ამბავი სასაცილო რომ არ ყოფილიყო“, – წერს ქართველი კლასიკოსი მოთხრობაში „სამანიშვილის დედინაცვალი“. რომ არა კომიკური ანტურაჟი, რომელიც წარმოადგენს „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ამბის ბირთვის – ორჯერ განათხოვარი და უშვილო ქალი (პაროდია რაინდული რომანების მადიებელ პერსონაჟებზე) – ეს ამბავი იქნებოდა კიდევ ერთი მოსაწყენი აღწერა იმ ტრაგიკული სოციალური კატაკლიზმებისა, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა საქართველოში XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში. მაგრამ, კომიკურის აღმოჩენას დრამატულში და დრამატული სიტუაციის იუმორით შენიღბვას დავით

კლდიაშვილმა მხატვრული ასახვის მეთოდის სახე შესძენა, რითაც, ერთი შეხედვით, ბანალური ამბავი *თანამედროვე ტრაგედია*დ გარდაქმნა.

ამბავი კი ასეთია:

გადარბეზული აზნაური, პლატონ სამანიშვილი, რომელიც ძლივს ახერხებს საკუთარი ოჯახის რჩენასა და გამოკვებას, თავზარდაცემულია ქვრივი მამის, ბეკინას, გადაწყვეტილებით, შეირთოს ცოლი! მამა და შვილი ერთ სახლში, ერთ ჭერქვეშ ცხოვრობენ და იყოფენ იმ მცირედს, რაც გააჩნიათ. მაგრამ მამის გადაწყვეტილებამ შეიძლება ერთბაშად დაარღვიოს ეს ჰარმონია: გამორიცხული არ არის, რომ მამის ახალმა ცოლმა ბავშვი გააჩინოს, ხოლო ბავშვი არა მარტო ძმა იქნება მთავარი პერსონაჟისთვის, არამედ – მემკვიდრეობის მოცილვე! მემკვიდრეობის თემა, ცხადია, არ წარმოადგენს ქართული ლიტერატურული ნარატივის ორიგინალურ ფაბულას – ის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია ყველა ხალხისა და ეპოქის ლიტერატურებისათვის, განსხვავებას კი მწერლების მიზანდასახულობა, ოსტატობა და შემოქმედებითი შესაძლებლობები ქმნის: სიუჟეტი ან ბანალურ დონეზე დარჩება, ანაც ძლიერ ფსიქოლოგიურ და ემოციურ მუხტს შეიძენს და სამუდამოდ აღიბეჭდება მკითხველის მეხსიერებაში. ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში ავტორი ორი არჩევანის წინაშე დგას: ა) მაქსიმალურად გაამუქოს ფერები და დრამატიზმით დატვირთოს თავისი პერსონაჟების ისედაც აუტანელი ყოფის სურათი; ბ) აღმოაჩინოს დრამატულში კომიკური და გარდაქმნას ის ფილოსოფიურ სატირად – მოახდინოს მოტივების პაროდული დამდაბლება, სატირულ-იორონიული ბაძვის გზით. დავით კლდიაშვილი მეორე გზას ირჩევს: მომავალი დედინაცვლის შერჩევას პოტენციური გერი ითავებს და შეუდგება დედინაცვლის ძიების რთულსა და ტრაგიკომიკურ გზას. ტრაგიკომიკურობის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ პერსონაჟი – პლატონ სამანიშვილი, მიზნად დაისახავს, მოძებნოს, სულ მცირე, ორჯერ განათხოვარი ქალი, რომელსაც წინა ქორწინებებში შვილი არ ჰყოლია და, შესაბამისად, ვერც მის მამას – ბეკინას მიანიჭებს ამ ბედნიერებას! არადა, „კაცი ბჭობდა...“ სათუთად შერჩეული დედინაცვალი ვაჟს გააჩენს, რაც პლატონ სამანიშვილის მამის ქონების ერთადერთი მემკვიდრის სტატუსს წაართმევს და სამუდამოდ გაანადგურებს მის მორალურ ღირებულებებს: „ბიჭო, მე რას მიპირობ, მე, მოხუცებულ კაცს?! – შეკვნესის ბეკინა სამანიშვილი პლატონს, რომელიც უარს ამბობს მამაზეც და მის ახლადშობილ ვაჟზეც, – ნუ მისპობ წუთისოფელს, ორიოდ დღე დამრჩენია მხოლოდ სასიცოცხლოდ!.. ბიჭო, მამა ვარ შენი, რაც უნდა იყოს!.. ბიჭო, შებრალება აღარ იციან თქვენში?“, – ევედრება შვილს ბეკინა, და პასუხად იღებს: „მე ჩემიც ბევრი მყავს მოსავლელი! ჩემი ტვირთიც მეყოფა... მე შემობრალა ვინმემ?!“ (კლდიაშვილი 1995: 175). არავინ კვდება ფიზიკურად, მაგრამ

სახეზეა პერსონაჟის – პლატონ სამანიშვილის – სულიერი სიკვდილი და უპერსპექტივო მომავალი, ის, ბედის განგებით, შედის გვირაბში, რომლის ბოლოსაც სინათლე არ ჩანს¹. მითხველი/მაყურებელი კი, რომელიც თვალს ადევნებს პლატონ სამანიშვილის ცხოვრების პერიპეტიებს, ჭეშმარიტად რთულ შინაგან ტრანსფორმაციის განიცდის: ის ხომ *თანამედროვე ტრაგედიის* მკითხველია/მაყურებელია, რომელსაც აღარ მოეთხოვება მითის წაკითხვა ან გმირის ჰეროიკული მსხვერპლშეწირვის განცდა; ის აღარ „კანკალებს შიშისგან“ და აღარ „თრთის სიბრალოლისგან“ (არისტოტელე), არამედ – *თანაუგრძნობს* (ლესინგი); მითხველი/მაყურებელი, რომელიც პერსონაჟის სრული დამდაბლებისა და დეგრადაციის მომსწრეა, თავად იძენს ამალორძინებელ ენერგიას, როგორც რეციპიენტი, ითავსებს ტექსტის „კონსტიტუციური ელემენტის“ (მ. ბახტინის ტერმინი) ფუნქციას, და თავიდან იბადება, რათა საკუთარი ცხოვრების გვირაბის ბოლოს დაინახოს სინათლე.² *თანამედროვე ტრაგედიის* ჟანრის თანახმად, მწერალი დავით კლდიაშვილი აღწევს მიზანს: პაროდის ამალორძინებელი ამბივალენტურობა განხორციელებულია თანამგრძნობი მკითხველის დახმარებით; „*ადამიანი ყველაზე დიდი თანაგრძნობის უნარით ხომ საუკეთესო ადამიანია?*“, კითხულობდა ლესინგი (Lessing 1998: 99). სწორედ რომ კლდიაშვილის შემოქმედებას მიემართება ლესინგის სხვა ფრაზაც:

„რას იტყვით, ერთ შეხედვით, უმნიშვნელო მგმინავ მსხვერპლთა შესახებ, რომლებსაც მარჯვენას მარცხენასაგან გარჩევაც კი უჭირთ? განა ვინმე უარყოფს, რომ ისინი ჩვენს თანაგრძნობას იმსახურებენ?“ (Lessing 1998: 100)

დამოწმებანი:

- Bakhtin M. M. “Tvorchestvo Fransua Rable i Nrodnaya Kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa”. v Knige: Bakhtin M. M. *Literaturno-kriticheskiye Stat'i*. M.: khudozhestvennaya literatura, 1986 (Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. В книге: Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. М.: Художественная литература, 1986).
- Carpenter, Frederic Ives. *Eugene O'Neill. Biography Autobiography*. Twayne Publishers, 1979.
- K'ik'nadze, Gr. “Vazha-Pshavela Khuti P'oema”. Ts'ignshi: *Lit'erat'uris Teoriisa da Ist'oriis Sak'itkhebi*. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 1978) (კიკნაძე, გრ. „ვაჟა-

¹ ვინძლო აქ აბელისა და კაენის ბიბლიური მითის ალუზიაზეც შიძლება საუბარი.

² ეს სტილისტური გადაწყვეტილება უახლოვდება ზ. ფროიდის სუბლიმაციის თეორიას.

- ფშაველა ხუთი პოემა“. წიგნში: *ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1978).
- K'ik'nadze, V. *Davit K'ldiashvilis Teat'ri*. Tbilisi: gamomtsemloba „khelovneba“, 1973) (კიკნაძე, ვ. *დავით კლდიაშვილის თეატრი*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1973).
- K'ldiashvili, D. *Tkhzulebani Or T'omad. T. II*. Tbilisi: gamomtsemloba „sakartvelo“, 1995 (კლდიაშვილი, დ. *თხზულებანი ორ ტომად. ტ. II*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1995).
- Lessing, Gotthold, E. (1767-68). In: *Tragedy. Developments in Criticism*. A Casebook. Edited by R.P. Draper. Macmillan, 1998.
- Murphy, Brenda. Tragedy in the Modern American Theatre. In the book: *A Companion to Tragedy*. Ed. By Rebecca bushnell. Blackwell Publishing, 2005.
- Rat'iani, I. *Kartuli Mts'erloba da Msoplio Lit'erat'uruli P'rotsesi*. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 2018 (რატიანი, ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018).
- Rat'iani, I. *T'ekst'i da Kronot'opi*. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 2010 (რატიანი, ი. *ტექსტი და ქრონოტოპი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010).
- Steiner, Georg. *Introduction to the book: Benjamin, Valter. The Origin of German Tragic Drama*. London: NLB, 1977.
- Vasadze, T. *Lit'erat'uruli St'at'iebi. Pragment'ebi. Masts'avleblis Megzuri*. Tbilisi: gamomtsemloba „diogene“, 2007 (ვასაძე, თ. *ლიტერატურული სტატიები. ფრაგმენტები. მასწავლებლის მეგზური*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2007).
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford, California: Stanford University Press, 1966.

Irma Ratiani
(Georgia)

Modern Tragedy and its Goergian Impications

Summary

Keywords: Modern Tragedy, Georgian Literature, Reflection, David Kldiashvili.

The aesthetics of late realism and early modernism brought about great changes in the world literature, including the canon and dynamics of the genre of tragedy. Among the fundamental changes revealed in the tragedies of this period, the following deserve special mention:

- Transformation of the epicenter of the tragedy from “hero” to “victim”;
- Weaving the history of tragedy into everyday life;
- Activation of taboo topics;
- Transformation of tragic pathos.

The pioneer of these changes is Henrik Ibsen (1828-1906), who is rightly considered the founder of *Modern tragedy*. Ibsen took the tragic stories out of the walls of palaces and luxurious interiors and transferred them to everyday life. Ibsen's characters explore a contradictory world full of lies, hypocrisy and forgery, only to discover that, despite their opposition, they, as human beings, are part of this world and, by inheritance, carry the destructive code themselves. August Strindberg, John Millington Saing, Gerhart Hauptmann, Anton Chekhov, Luigi Pirandello are successfully working in the same direction, developing the tragic theme of "sinful reality" and human self-isolation in it.

The process of shifting the focus from the hero to the victim was also reflected in Georgian writing. This metamorphosis was first reflected in the work of the genius author of the late realism era, Vazha-Pshavela – “Snake Eater”. The main subject of Vazha-Pshavela's attention is a person, an individual who exists in the conditions of a certain society, i.e. objective environment and tries to establish himself in it as an individual person. As a result, he finds himself in fatal conflict with society. This new perspective of vision expressed in Vazha-Pshavela's texts, coupled with the concept of decadence, represents a direct path to Georgian modernism in parallel with European writing, where the era of modernism is already shining on the horizon.

This trend was continued with great success in the work of another Georgian classic writer David Kldiashvili, who was able to read the tragic code of his time, when in the midst of social distress and acute spiritual crisis, it was not death, but life, that made human tragedy. Besides, Kldiashvili was famous for an indeep stylistic use of satire and humor. Satire and humor diluted in tears became one of the most important levers of David Kldiashvili's writing. In Kldiashvili's dramaturgy, humor acquired an almost medieval depth of parody (Rabelais, Cervantes) and a reviving (lost values) function. Kldiashvili's humor represented the aesthetic reverse of the dramatic, tense, often tragic, re-opening the social life dilemmas of ordinary people, the extremity of their situation, the crisis of relationships. Kldiashvili's characters are forced to live in lies and illusions, hoping to somehow survive. However, in most cases, illusions are shattered, and this shattering leads to tragic consequences.

David Kldiashvili's two plays – "The Misfortunes of Darispan" and "Irene's Happiness" – premiered European modern tragedy in Georgian national dramaturgy. The dramatism of those texts is determined by the reality reflected in them: the

extreme social poverty of the dying class – the petty nobility, economic, spiritual and intellectual destruction, the crisis of relations. "The Misfortunes of Darispan" is a modern tragedy, bordering on, but not equal to, the pathos of Shakespeare's tragi-comedies: Kldiashvili's play stylistically – with a synthesis of the tragic and comic, as well as with an emphasis on the grotesque-comic and philosophical laughter – carries a pro-Shakespearean spirit, however, conceptually it meets the aesthetic requirements of its era and remains the Georgian analogue of the tragedy of Ibsen, Chekhov and other founders of the modern drama. "Irene's Happiness" is devoid of the genre of tragi-comedy and stands as a serious drama. The central character of the play – Irene, with her strong character and sense of dignity, is related to the gallery of "strong women" created by Lope de Vega and Tirso de Molina. Irene fully understands her plight, learns the tragedy of her own pseudo-happiness and even struggles to save herself, but – in vain. The writer moves the physical death of the character to the background – Irene dies spiritually.

Although the third text of Kldiashvili discussed in the article – "Samanishvili's Step-Mother" – is not a play, we believe that its interpretation is quite appropriate in terms of the fragile model of *Modern tragedy* and Lessing's *Theater of sympathy*. In this text, the regenerative function of parody is implemented, against the background of strengthening the function of the reader. The reader/viewer observes not only the fate of the heroes, representatives of a certain social stratum – an impoverished principality – but also the actions and consequences arising from this misfortune, and goes through the most difficult phases of ethical transformation: on the one hand, the reader/viewer sympathizes with the character, on the other hand, he reflects on the character's degraded moral obligations, and finally – the reader/viewer is reborn. This path leads not to Aristotelian fear and pity, but to Lessingian compassion.