

დრამატული კონფიგურაციის გენდერული ასპექტები  
(ავგუსტ სტრინდბერგის *მამისა* და დავით კლდიაშვილის  
დარისპანის გასაჭირის მიხედვით)

დავით გაბუნია

*სამაგისტრო ნაშრომი წარდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე შედარებითი  
ლიტერატურათმცოდნეობის მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მინიჭების  
მოთხოვნის შესაბამისად*

პროგრამა: უცხო ენათა ფილოლოგია და შედარებითი  
ლიტერატურათმცოდნეობა (შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ლევან ცაგარელი, პროფესორი, დოქტორი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, 2019

## განაცხადი

როგორც წარდგენილი სამაგისტრო 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.

დავით გაბუნია

20.01.2019.

## აბსტრაქტი

სამაგისტრო ნაშრომი წარმოადგენს ცდას, XIX-XX საუკუნის მიჯნის, სხვადასხვა კულტურულ კონტექსტში შექმნილ დრამატულ ტექსტებში შესწავლილ იქნას დრამატული კონფიგურაციები.

ნაშრომის მიზანია დრამატული კონფიგურაციების გენდერული ასპექტების შესწავლა და მოცემული ორი პიესის სტრუქტურაზე მათი გავლენის ანალიზი.

საკვლევად შერჩეული პიესებია ავგუსტ სტრინდბერგის *მამა* და დავით კლდიაშვილის *დარისპანის გასაჭირი*. ტექსტებში კონფიგურაციათა შესწავლა განხორციელდა მანფრედ პფისტერის მიერ შემუშავებული მეთოდოლოგიის საფუძველზე.

კონფიგურაციის ცნება დრამის თეორიაში 1970-იანი წლების მეორე ნახევარში იმკვიდრებს ადგილს, თუმცა, მისი წინაპირობები გვხვდება ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში. ნაშრომში მიმოხილულია დრამის თეორეტიკოსების პფისტერის, ბრანდელის, ედგარისა და ასევე თეატრის სემიოტიკოსთა თეორიები; ცალკე თავი ეთმობა *დარისპანის გასაჭირისა* და *მამის* ესახეებ შექმნილ სამეცნიერო ლიტერატურას.

ტექსტების შესწავლის საფუძველზე დადგინდა, რომ ორივე პიესაში წარმოჩნდება მკვეთრად პატრიარქალური მოდელის გენდერული იერარქია; სტრინდბერგის *მამაში* კონფიგურაციები გენდერულად კონფრონტაციული ხასიათისაა და სიუჟეტის განვითარებაში გადამწყვეტი როლი ენიჭება; კლდიაშვილის *დარისპანის გასაჭირში* კი კონფიგურაციებში პასიური გენდერული კონფრონტაციაა წარმოდგენილი. შესაბამისად, სტრინდბერგთან იერარქია ნადგურდება, კლდიაშვილთან კი უცვლელად არის შენარჩუნებული.

საკვანძო სიტყვები: *კლდიაშვილის დარისპანის გასაჭირი, სტრინდბერგის მამა, დრამატული კონფიგურაცია, გენდერული იერარქია.*

## Abstract

The master's thesis is an attempt to study dramatic configurations in the plays of XIX-XX century, written in different cultural contexts.

The goal of the thesis is to examine gender aspects of configurations and to analyze their influence on overall structure of the plays.

The plays selected for the study are August Strindberg's *The Father* and Davit Kliashvili's *Darispán's Misfortune*. The configurations were examined within the methodological frames proposed by Manfred Pfister.

The notion of configuration was established in scientific circuit in the second half of 1970s, though it had its predecessors as early as 1920s. The thesis summarizes the theories developed by drama theoreticians like Pfister, Brandell, Edgar; as well as the works by theatre semioticians; a separate chapter reviews the scientific sources dedicated to *Darispán's Misfortune* and *The Father*.

The close examination of the texts revealed that both plays depict overtly patriarchal gender hierarchy models. In *The Father* by Strindberg configurations bear gender-confrontational character and are of key importance as plot-developing devices; while Kldiashvili's *Darispán's Misfortune* presents a set of passive gender confrontation in configurations. Accordingly, in Strindberg's play the hierarchy is destroyed, while in Kldiashvili's play it remains intact.

**Keywords:** Kldiashvili's *Darispán's Misfortune*, *Strindberg's The Father*. *Dramatic configuration, gender hierarchy*

# შინაარსი

შესავალი.....	1
თავი I თეორიული მიმოხილვა.....	3
1.1. კონფიგურაცია დრამატულ ტექსტში - მანფრედ პფისტერის კონცეფცია.....	3
1.2. კონფიგურაციის ცნება დასავლეთ ევროპელ თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა ნაშრომებში - გუნარ ბრანდელი, დევიდ ედგარი.....	6
1.3. თეატრის სემიოტიკა: ჰონცლი, ეკო, მარვინ კარლსონის „ფსიქიკური პოლიფონიის“ თეორია.....	10
თავი II სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა.....	15
2.1. დავით კლდიაშვილის <i>დარისპანის გასაჭირი</i> - კონტექსტუალიზაცია საბჭოთა ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში.....	15
2.2. <i>დარისპანის გასაჭირი</i> - კონტექსტუალიზაცია საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა თეატრმცოდნეობაში.....	18
2.3. ავგუსტ სტრინდბერგის <i>მამა</i> - კონტექსტუალიზაცია.....	22
2.4. ავგუსტ სტრინდბერგის <i>მამა</i> - გუნარ ბრანდელისა და ულა ჰოლმგრენის ინტერპრეტაციები.....	25
თავი III დრამატული კონფიგურაციების გენდერული ასპექტები სტრინდბერგის <i>მამასა</i> და კლდიაშვილის <i>დარისპანის გასაჭირში</i> .....	30
3.1. სტრინდბერგის <i>მამა</i> - კონფიგურაციათა მატრიცის ანალიზი.....	30
3.3. კლდიაშვილის <i>დარისპანის გასაჭირი</i> და სტრინდბერგის <i>მამა</i> - კონფიგურაციათა გენდერული იერარქიების შედარებითი ანალიზი .....	40
დასკვნა .....	44
გამოყენებული ლიტერატურა.....	47

## შესავალი

XX საუკუნის მეორე ნახევარში დასავლეთ ევროპელმა (გერმანია, ბრიტანეთი, სკანდინავია, საფრანგეთი) და ამერიკელმა ავტორებმა დრამის თეორიას სისტემატიზებული, მწყობრი სახე მისცეს. მათ თავი მოუყარეს ანტიკური დროიდან დაგროვილ ცოდნას და შეაჯერეს იგი თანადროულ ლიტერატურათმცოდნეობით ტენდენციებთან. აღსანიშნავია ისიც, რომ დრამის თეორია, როგორც თეორიული მიმართულება უმეტესწილად არ არის გამოცალკევებული თეატრის კვლევებისგან და ეს ორი დარგი პარალელურად ვითარდება, რასაც თავისთავად დრამატული ტექსტების სპეციფიკა განაპირობებს - ისინი კონკრეტულ მედიუმში გასაცოცხლებლად, თეატრის სცენისთვის იქმნება. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც დამუშავებულია დრამის თეორიაში, არის დრამატული კონფიგურაცია და მისი განმსაზღვრელი მნიშვნელობა სათეატრო ტექსტის სტრუქტურისთვის. ჩვენი კვლევითი ინტერესი სწორედ კონფიგურაციის ფენომენია.

წინამდებარე კვლევის ობიექტებად შერჩეულ იქნა სხვადასხვა კულტურულ კონტექსტში შექმნილი ორი პიესა - შვედური - ავგუსტ სტრინდბერგის *მამა* (1887) და ქართული - დავით კლდიაშვილის *დარისპანის გასაჭირი* (1903). ჟანრულად და სტრუქტურულად განსხვავებული, გენეტიკური კავშირის არმქონე ამ ორი ტექსტის შერჩევას განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენდა მათში გენდერული თემატიკის აქტუალიზაცია - ორივე ტექსტის მთავარი პერსონაჟია მამა, რომელიც მოწადინებულია, ქალიშვილის ბედი გადაწყვიტოს. ადოლფი მეუღლესთან დაპირისპირებაში შედის, რათა თავად განსაზღვროს ქალიშვილის აღზრდის პრიორიტეტები; დარისპანი კი ამაოდ ცდილობს, უფროსი ქალიშვილი გაათხოვოს. ორივე შემთხვევაში ცენტრალური ფიგურაა მამა-პატრიარქი და მათ გარშემო ვითარდება პიესების სიუჟეტი.

სამაგისტრო ნაშრომში შევისწავლით ამ ორი პიესის კონფიგურაციებსა და მათ გენდერულ ასპექტებს. მიუხედავად იმისა, რომ სტრინდბერგის შესახებ მოიპოვება დიდი მოცულობის სამეცნიერო ლიტერატურა, ამ კონკრეტული

თეორიული კუთხით მისი კლასიკური ტექსტების შესწავლა არ განხორციელებულა. კლდიაშვილის შემოქმედების კვლევას კი ქართულ აკადემიურ სივრცეში მეტწილად დესკრიფციულ-ისტორიული ხასიათი აქვს, ასევე ჭარბობს ესეისტური ტიპის ნაშრომები, რომლებშიც ლიტერატურათმცოდნეობითი მეთოდოლოგია ნაკლებად ან საერთოდ არ გამოიყენება. ამრიგად, ნაშრომის მიზანია, ერთსა და იმავე ეპოქაში შექმნილ შვედურ და ქართულ ტექსტებში დრამატული კონფიგურაციების გენდერული ასპექტების წარმოჩენა; მათი მსგავსება-განსხვავებების გამოვლენა და ეპოქალური და კულტურული კონტექსტუალიზაციის გზით ახსნა. ნაშრომში ჩვენ შევეცდებით, დრამის კვლევების დასავლური გამოცდილება ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეს მოვარგოთ.

ნაშრომი შედგება სამი თავისგან. **პირველ თავში** განხილულია თეორიული საკითხები: კონფიგურაციის ცნების ჩამოყალიბება დრამის თეორიაში, სხვადასხვა მეცნიერის მიერ მისი ინტერპრეტაცია და ასევე, ჩვენი კვლევისთვის აღნიშნული თეორიული ჩარჩოს შერჩევის მართებულობა.

**მეორე თავი** დაეთმობა სტრინდბერგის *მამისა* და კლდიაშვილის *დარისპანის გასაჭირის* შესახებ არსებული სამეცნიერო წყაროების მიმოხილვას. სტრინდბერგის შემთხვევაში ყურადღება დაეთმობა ისეთ წყაროებს, რომლებიც ტექსტის გენდერულ ასპექტებზეა ფოკუსირებული, კლდიაშვილის შემთხვევაში კი მსგავსი წყაროების სიმწირის გამო ყურადღება ზოგად სამეცნიერო წყაროებზე გამახვილდება.

**მესამე თავში** დეტალურად იქნება წარმოდგენილი და განხილული ორივე ტექსტის კონფიგურაციათა მატრიცები (როგორც რაოდენობრივი, ასევე თვისებრივი მაჩვენებლები); ამ თავის პირველ ნაწილში მოვახდენთ ტექსტების სტრუქტურულ-ფორმალური ასპექტების ანალიზს, ხოლო მეორე ნაწილი უშუალოდ დაეთმობა კონფიგურაციების შესწავლის საფუძველზე გამოკვეთილი გენდერული იერარქიების თავისებურებათა შედარებას განსხვავებულ კულტურულ კონტექსტებში შექმნილ ამ ორ პიესაში.

## თავი I

### თეორიული მიმოხილვა

#### 1.1. კონფიგურაცია დრამატულ ტექსტში - მანფრედ პფისტერის კონცეფცია

ნაშრომის ძირითად თეორიულ საფუძვლად გამოყენებულია დრამის თეორიაში ერთ-ერთი ყველაზე ავტორიტეტული გერმანელი ავტორის, მანფრედ პფისტერის მიერ ჩამოყალიბებული კონცეფცია დრამაში მოქმედ პირთა კონფიგურაციის შესახებ. პფისტერი 1977 წელს გამოქვეყნებულ თავის ქრესტომათიული ხასიათის ნაშრომში *Das Drama*<sup>1</sup> განმარტავს, რომ:

კონფიგურაციაში იგულისხმება დრამის მოქმედ პირთა ის ნაწილი, რომელიც პიესის გარკვეულ მონაკვეთში, ერთსა და იმავე დროს არის წარმოდგენილი სცენაზე. კონფიგურაციის ცვლილება იწვევს ახალი სცენის წარმოქმნას. (Pfister 1988, 171)

ამგვარია კონფიგურაციის პფისტერისეული ელემენტარული განმარტება, თუმცა, ტერმინი დაზუსტებასა და სხვა მკვლევართა მიერ ამავე მიმართულებით შექმნილი ნაშრომების მიმოხილვასაც მოითხოვს.

„კონფიგურაცია“, როგორც პფისტერი აღნიშნავს, არ არის ორიგინალური ტერმინი, იგი ნასესხებია სოლომონ მარკუსისგან<sup>2</sup>, რომელიც დრამის მათემატიკური ანალიზით იყო დაკავებული. პფისტერი აკრიტიკებს სოლომონ მარკუსის მექანკურ მიდგომას, რადგან იგი „მეტწილად დაინტერესებულია კონფიგურაციის სტრუქტურების კვლევით, რომელთა გაგება შესაძლებელია მხოლოდ რაოდენობრივი ტერმინებით.“ (იქვე 172) ამგვარი მიდგომის საპირწონედ, პფისტერი ირჩევს კონფიგურაციის შინაარსობრივ ასპექტებზე დაკვირვებას, რადგან რთული და შრომატევადი მათემატიკური გამოთვლების

---

<sup>1</sup> ნაშრომში ციტირებისთვის ჩვენ მიერ გამოყენებულია პფისტერის წიგნის ინგლისური თარგმანი, სახელწოდებით *The Theory and Analysis of Drama*, 1988, Cambridge University Press. ციტატების ქართული თარგმანი აქ და შემდგომ ჩვენია. დ.გ.

<sup>2</sup> Solomon Marcus, 1973, *Mathematical Methods in the Study of Drama*



შედეგად ხშირად ვიღებთ ტრივიალურ დასკვნებს და შედეგი დახარჯულ ძალისხმევას ვერ ამართლებს (Pfister 1988, 171)<sup>3</sup>.

პფისტერი იქვე გამოყოფს კონფიგურაციის ორ ძირითად პარამეტრს: **მოცულობასა და ხანგრძლივობას.** (მოცულობაში იგულისხმება კონფიგურაციაში მონაწილე პერსონაჟთა რაოდენობა, ხანგრძლივობაში კი — კონფიგურაციის მონაწილეთა სცენაზე ერთად ყოფნის დრო.) მოცულობის თვალსაზრისით უკიდურესი ფორმებია ნულოვანი კონფიგურაცია (როდესაც სცენაზე არცერთი პერსონაჟი არ იმყოფება) და ანსამბლური კონფიგურაცია (როდესაც სცენაზეა ყველა მოქმედი პირი); თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე უკიდურესი შემთხვევა დრამაში საკმაოდ იშვიათია და ამათუიმ კონკრეტულ თეატრალურ კონვენციას უკავშირდება. (მაგალითად, სრული, ანსამბლური კონფიგურაცია დამახასიათებელია ფრანგული კლასიციისტური დრამისა და ელიზაბეთის პერიოდის ინგლისური კომედიის ფინალური სცენებისათვის; ხოლო ნულოვანი კონფიგურაციები კლასიკურ დრამაში სცენებს შორის წარმოქმნილი სიცარიელების შემთხვევაში გვხვდება, ან ასევე შესაძლებელია, მოდერნისტული დრამის ექსპერიმენტულ ტექსტებში შეგვხვდეს (იქვე 172).

რაც შეეხება კონფიგურაციათა ხანგრძლივობას, ისინი თითოეულ დრამატულ ტექსტში სხვადასხვაგვარია; შესაძლოა, მთელი პიესის ტექსტი მხოლოდ ერთი კონფიგურაციით იყოს აგებული; ან პირიქით - ტექსტისთვის დამახასიათებელი იყოს კონფიგურაციათა სწრაფი ცვლა. პფისტერი აღნიშნავს:

თუკი ექსტრემალური ხანგრძლივობის კონფიგურაცია ქმნის დროის ნელი, მტკივნეული მდინარების შთაბეჭდილებას, დროისა, რომელიც რიტუალიზებული, აზრისგან დაცლილი საქმიანობებით უნდა შეივსოს, მაშინ, ამის საპირისპიროდ, მოკლე კონფიგურაციებით იქმნება ტემპის დამაჩქარებელი ეფექტი. (იქვე 172)

<sup>3</sup> მარკუსის მიერ შემუშავებული მათემატიკური ანალიზის შესახებ არსებობს მთელი რიგი სამეცნიერო ლიტერატურა, ისეთი ავტორებისა, როგორებიც არიან ბ. ბრაინერდი, ვ. ნოიფელდტი. ტერმინ „კონფიგურაციას“ ასევე იყენებენ მკვლევრები მ. დინუ, ი. ლინკი, თუმცა, ჩვენი კვლევის სპეციფიკიდან გამომდინარე, და ასევე პფისტერის მიერ თავის ნაშრომში აღნიშნული ავტორების დასკვნათა სუმირებულად წარმოდგენის გამო, მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ, ნაშრომის თეორიულ მიმოხილვაში ჩავგვერთო სხვა ავტორები და არა ხსენებული მეცნიერები.

შესაბამისად, მოკლე, სწრაფად ჩანაცვლებადი კონფიგურაციები ტიპურია ბულვარული კომედიისა და ფარსებისათვის, სადაც პერსონაჟთა სწრაფი გასვლა-შემოსვლებით, როგორც წესი, ელვისებურად იცვლება სცენები.

კონფიგურაციების სერიულ თანმიმდევრობაში მონაწილეობა, პფისტერის კონცეფციის მიხედვით, განსაზღვრავს პერსონაჟს, განაპირობებს მის განვითარებას. პერსონაჟთა დაწყვილება გარკვეულ კონფიგურაციებში, მათი „გააზრებული შეპირისპირება“ (იქვე 172) ცხადს ხდის ერთი კონკრეტული პერსონაჟისა და დანარჩენ მოქმედ პირთა კონტრასტებსა თუ შესაბამისობას, გარკვეული დატვირთვის მატარებელია და ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას ქმნის.

მასალის ანალიზისთვის მოსახერხებელ ფორმად პფისტერი იქვე გვთავაზობს **კონფიგურაციების მატრიცას**, რომლის ჰორიზონტალურ ველში აღნიშნულია ყველა სცენა ან გამოსვლა თანმიმდევრობით, ვერტიკალურში კი პერსონაჟთა სახელები. კონფიგურაციაში პერსონაჟის მონაწილეობა აღინიშნება ციფრით 1, მისი არყოფნა კი აღინიშნება ციფრით 0.<sup>4</sup>

მატრიცაში მოქცეული მონაცემები თვალსაჩინოდ გამოკვეთს ამათუიმ პერსონაჟის დომინანტურობას; დისტანციას/სიახლოვეს პერსონაჟებს შორის; ასევე ნათლად წარმოაჩენს პიესის მთლიან სტრუქტურას - რამდენად სიმეტრიულია იგი (კლასიკური დრამის ტრადიციების შესაბამისად) - ან ეპიზოდური/ფრაგმენტული (რომელიც ხასიათდება კონფიგურაციული სიმჭიდროვის<sup>5</sup> დაბალი მაჩვენებლით) და ა.შ.

ამრიგად, პფისტერი თავის თეორიულ ნაშრომში გვთავაზობს ერთგვარ ჩარჩოს, შესაძლებლობას, რომელიც დრამის მკვლევრებმა ტექსტის

---

<sup>4</sup> ჩვენ მიერ საანალიზოდ შერჩეული პიესები მსგავსი სტრუქტურული მოდელის მიხედვით იქნება დამუშავებული.

<sup>5</sup> ამ მაჩვენებლის გამოსათვლელად პფისტერი გვთავაზობს, ციფრი 1-ით შევსებული ცხრილის უჯრების რაოდენობა გავყოთ საერთო რაოდენობაზე. რაც უფრო ნაკლებია მაჩვენებელი, მით ნაკლებია კონფიგურაციული სიმჭიდროვე. მაჩვენებელმა მაქსიმუმ შესაძლოა მიაღწიოს 1.0-ს, რაც ნიშნავს ყველა მოქმედი პირის მონაწილეობას ყველა სცენასა თუ გამოსვლაში (Pfister 1988, 175).

ინტერპრეტაციისთვის უნდა გამოიყენონ; ნაშრომის წმინდად თეორიული ბუნებიდან გამომდინარე, ავტორი მხოლოდ მწირი სადემონსტრაციო მაგალითებით შემოიფარგლება. ჩვენი კვლევის საგანი კი კონფიგურაციების გენდერული ნიშნით გაანალიზება და ერთგვარი კანონზომიერების გამოვლენაა, რასაც ნაშრომის ანალიტიკური ნაწილი დაეთმობა.

კონფიგურაციის ცნების შემდგომი დაზუსტებისთვის სხვა მკვლევართა ნაშრომების განხილვაც მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ.

## 1.2. კონფიგურაციის ცნება დასავლეთ ევროპულ თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა ნაშრომებში - გუნარ ბრანდელი, დევიდ ედგარი

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტერმინი „კონფიგურაცია“ დრამის თეორიაში 1970-იან წლების მეორე ნახევრიდან ჩნდება. შედარებით ადრეულ სამეცნიერო ლიტერატურაში იგი არ გვხვდება. საცნობარო ხასიათის ისეთ აღიარებულ გამოცემაში, როგორცაა მაგალითად ბარეტ ჰ. კლარკის *დრამის ევროპული თეორიები* (Barret 1965) ტერმინი საერთოდ არ არის მოხსენიებული<sup>6</sup>. ტერმინი ასევე არ გვხვდება კიდევ ერთ აღიარებულ გამოცემაში, ბერნარდ ე. დიუკორის წიგნში *დრამის თეორია და კრიტიკა. ბერძნებიდან გროტოვსკიმდე* (Dukore 1974).

ამ მხრივ გამორჩეულია შვედი ლიტერატურათმცოდნის, გუნარ ბრანდელის წიგნი *დრამა სამ ნაწილად* (Brandell 2009)<sup>7</sup>. ბრანდელი იყენებს ტერმინს „კონფრონტაცია“, რაც არსებითად იმავე შინაარსს შინაარსის მატარებელია::

თითქმის ყველა დრამაში ხდება სხვადასხვა პერსონაჟთა თანმიმდევრული **კონფრონტაციები**. ეს არის მარტივი ხერხი, რომლითაც ავტორ ზრუნავს მოქმედების განვითარებაზე და მასში ახალი ელემენტების შემოტანაზე. ამას გარდა, იგი ემსახურება პერსონაჟთა უკეთ გამოკვეთას: რადგან თითოეული

<sup>6</sup> წიგნის პირველი გამოცემა 1918 წლით თარიღდება, თუმცა, განსაკუთრებული ავტორიტეტულობის გამო იგი არაერთხელ შეივსო სხვა მეცნიერთა მიერ და განახლებული სახით ხელახლა გამოიცა 1945, 1947 და 1965 წლებში.

<sup>7</sup> ბრანდელის ნაშრომი პირველად 1971 წელს გამოიცა, როგორც საუნივერსიტეტო სახელმძღვანელო დრამის თეორიაში. მას შემდეგ წიგნი შვედეთის უმაღლეს საგანმანათლებლო სისტემაში დრამის თეორიის უცვლელ სახელმძღვანელოდაა აღიარებული. ჩვენ მიერ ციტირებისთვის გამოყენებული რეპრინტული გამოცემა 2009 წელსაა დაბეჭდილი.

ახალი კონფრონტაცია რაღაც ახალს ჰმატებს მათ ჩვენს თვალში. (Brandell 2009, 137)

მეცნიერი მიუთითებს, რომ კლასიკურ დრამაში ხშირია იმგვარი მოდელის გამოყენება, როდესაც მთავარი გმირი ხანგრძლივად, ან სულაც მთელი პიესის განმავლობაში რჩება სცენაზე, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები კი იცვლებიან. ეს უზრუნველყოფს მაყურებლის ინტერესის ფოკუსირებას მთავარ გმირზე, მის შესახებ წარმოდგენა და ცოდნა თანდათან ღრმავდება. ბრანდელს ანტიკური დრამიდან მსგავსი მოდელის გამოყენების ნიმუშად მოაქვს ესქილეს *მიკაქვული პრომეთე*, სადაც მთავარი გმირი მთელი მოქმედების განმავლობაში სტატიკურია პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით და სხვადასხვა კონფრონტაციაში მონაწილე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები მისი ამბის განვითარებასა და განვრცობას უზრუნველყოფენ (იქვე 138).

ბრანდელი ასევე განიხილავს ბრიტანელი თეორეტიკოსის, ჯ. ლ. სტაიანის მოდელს<sup>8</sup>, რომელიც შექსპირის *ზაფხულის ღამის სიზმრის* მაგალითზე გრაფიკულად აჯგუფებს მოქმედ პირებს და ახორციელებს მათ კატეგორიზაციას სხვადასხვა თვისებრიობის მიხედვით. ამ ტიპის კატეგორიზაციას მანფრედ პფისტერის ჩვენ მიერ ციტირებულ ნაშრომში *კონსტელაცია* (Pfister 1988, 170) ეწოდება, რომელშიც იგულისხმება დრამის მოქმედ პირთა დაჯგუფება სოციალური, სქესის, პროფესიული და სხვა ნიშნებით.<sup>9</sup>

ბრანდელის მიერ შემოთავაზებული ტერმინი, „კონფრონტაცია“ ჩვენი კვლევისთვის არსებითად მნიშვნელოვან ელემენტს შეიცავს - დაპირისპირების, კონფლიქტის თუ წინააღმდეგობისა. მომდევნო თავებში, ტექსტების ანალიზის საფუძველზე, შევეცდებით წარმოვაჩინოთ პერსონაჟთა მდებრობითი/მამრობითი კონფიგურაციების კონფლიქტური ხასიათი და კონკრეტული მაგალითების მითითებით განვიხილოთ კონფიგურაციის

---

<sup>8</sup> J.L. Styan. 1960. *The Elements of Drama*. Cambridge University Press

<sup>9</sup> ჩვენი კვლევის ფოკუსი არ მიემართება კონსტელაციას როგორც სტატიკურ მოცემულობას, არამედ მიმართულია კონფიგურაციებსა და მათ დინამიკურ ცვლილებაზე სცენიდან სცენაში.

გენდერული შემადგენელი როგორც დრამატულ ტექსტში სიუჟეტური განვითარების ერთ-ერთი მთავარი ელემენტი.

ტერმინის შემდგომი დაზუსტებისთვის უნდა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის მიწურულის დრამის თეორეტიკოსთა ნაშრომებიდან იგი ქრება, მას უკვე აღარ ეთმობა ჯეროვანი ყურადღება, რადგან თეორეტიკოსები პოსტმოდერნისტული პერიოდის დრამით ინტერესდებიან; ჰანს-თის ლემანი ამკვიდრებს ტერმინს „პოსტდრამატული თეატრი“, მისი ამავე სახელწოდების ფუძემდებლური ნაშრომი მთელ ყურადღებას 1960-იანი წლების და შემდგომი თეატრალური პრაქტიკებისკენ მიმართავს, სადაც დრამატურგიული ტექსტი როგორც თეატრალური წარმოდგენის ძირითად კომპონენტი მეტწილად უარყოფილია, შესაბამისად, დრამის კანონიკური მოთხოვნები, ჟანრული ელემენტები თანდათან ქრება, აღარ არის რელევანტური. ამრიგად, არ არის გასაკვირი, რომ თეორეტიკოსთა ინტერესი სტრუქტურალისტური მიდგომების მიმართ იკლებს. მაგალითისთვის შეგვიძლია დავასახელოთ ცნობილი ამერიკელი თეორეტიკოსის, სტივენ უოტის მონოგრაფია *პოსტმოდერნი/დრამა* (Watt 1998). ასევე, ჯორჯ უ. ბრანტის მიერ შედგენილი ანთოლოგია *დრამის თანამედროვე თეორიები* (Brandt 1998), რომელიც მოიცავს სხვადასხვა ავტორთა თეორიულ ნააზრევს 1840 წლიდან 1990 წლის ჩათვლით, თუმცა სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლებს აქაც ვერ შეხვდებით.

სხვაგვარი ვითარებაა თეატრის/დრამის პრაქტიკული სწავლებით დაკავებულ აკადემიურ მიმართულებებში. ბრიტანეთში დრამატურგიის აკადემიურ სფეროში დამკვიდრების პიონერი, დევიდ ედგარი<sup>10</sup>, თავის თეორიულ-პრაქტიკულ ნაშრომში *როგორ მუშაობს პიესები* სკრუპულოზურად მიჰყვება „კანონიკურ“ წესებს, ჟანრის სპეციფიკას დეტალურად გადმოსცემს და

---

<sup>10</sup> 1989 წელს სწორედ დევიდ ედგარმა შექმნა ბირმინჰემის უნივერსიტეტის ბაზაზე ბრიტანეთში დრამატურგიის პირველი კურსი.

დიდწილად ეყრდნობა 1960-80-იანი წლების თეორიულ ცოდნას<sup>11</sup> (ცხადია, კლასიკური თეორიების პარალელურად).

ედგარი კონფიგურაციის შესახებ მსჯელობისას აღნიშნავს:

სცენაზე პერსონაჟთა კონფიგურაციას შეუძლია შეასრულოს მრავალი ნიუანსირებული ფუნქცია, რომელიც ხელს უწყობს, ართულებს ან წინ ეღობება მოქმედების განვითარებასა და პერსონაჟის წარმოჩენას. დრამატურგების უმრავლესობისთვის ნაცნობია იმედგაცრუება, როცა პერსონაჟი ისეთ კონფიგურაციაში აღმოჩნდება, სადაც რაღაცის თქმა აუცილებელია, მაგრამ შეუძლებელი; და ასევე ის შვების გრძნობა, როცა პერსონაჟის გაყვანა ან დამატება აუცილებლად მოსახდენ მოქმედებას შესაძლებელს ხდის. (Edgar 2009, 184)

ამ აღწერას მოსდევს ვრცელი საილუსტრაციო მაგალითები სხვადასხვა ეპოქის დრამატული ტექსტებიდან იმის წარმოსაჩენად, როგორი დატვირთვის მატარებელია კონფიგურაციების ცვლა შექსპირის, იბსენის, ჩეხოვის, ბრეხტის, პიტერ შეფერის, ჰოვარდ ბაკერის, მარტინ მაკდონაჰის და სხვათა პიესებში (იქვე 183-189). ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ კონფიგურაციის ცნების პვისტერისეულ განმარტებას ედგარი განუსჯელად იღებს და მას კონკრეტული, გამოყენებითი შინაარსით ავსებს, როგორც ერთ-ერთ ტექნიკასა თუ ხერხს, რომელიც მომავალმა დრამატურგებმა ხელობის დაუფლებისას უნდა აითვისონ.

ჩვენი ნაშრომის კონტექსტში ამგვარი მიდგომა განსაკუთრებით ნიშანდობლივია, რადგან ა) კვლევის ობიექტებად სტრინდბერგისა და კლდიაშვილის ნატურალისტურ/რეალისტურ ტრადიციაში შექმნილი ორი პიესა გვაქვს არჩეული; ბ) ჩვენი მიზანია კონფიგურაციის გენდერული შემადგენლის გაანალიზება და მისი ფუნქციის დადგენა პიესის სიუჟეტის განვითარებაში.

---

<sup>11</sup> ედგარი მრავალჯობის იმოწმებს ჩვენ მიერ ამ თავში მოხსენიებულ ჯ.ლ. სტაიანს, ასევე ამავე პერიოდის აღიარებულ თეორეტიკოსს, ერიკ ბენტლის; 1980-იანების ავტორებიდან კი მარვინ კარლოსონს. ადრეული სტრუქტურალისტური ნაშრომებიდან კი ხშირად რეფერირებს ვლადიმირ პროპზე.

### 1.3. თეატრის სემიოტიკა: ჰონცლი, ეკო, მარვინ კარლსონის „ფსიქიკური პოლიფონიის“ თეორია

დრამატურგიული ტექსტის ნებისმიერი სახის ანალიზისას აუცილებლად ყურადსადება ის ფაქტორი, რომ ამ ტიპის ტექსტები, მათი სრული უმრავლესობის შემთხვევაში, კონკრეტული დანიშნულებით - თეატრის სცენაზე განსახორციელებლად იქმნება. მანგრედ პფისტერის წიგნში მეორე თავი მთლიანად ეთმობა სწორედ ამ საკითხის შესწავლას (Pfister 1988, 13-40); დრამა არ არის ცალკე არსებული, იზოლირებული ლიტერატურული ტექსტი და მისი როგორც ტექსტის ფორმირებაზე გავლენას ახდენს სწორედ დანიშნულება, მისი პერფორმაციულობა.

ამ საკითხით ადრიდანვე დაინტერესდნენ თეატრის სემიოტიკის მკვლევრები. მათ შორის გამორჩეული ადგილი უჭირავს პრადის ლინგვისტური წრის წარმომადგენელს, **ინდრჟიხ ჰონცლს**, რომელიც ჯერ კიდევ 1926 წლიდან მოყოლებული, „როგორც თეორეტიკოსი, ცდილობდა, ერთმანეთისთვის მოერგო სტრუქტურალიზმი და სიურეალიზმი“ (Brandt 1998, 269). ჰონცლი განსაკუთრებული ფიგურა იყო, რადგან იგი პრაქტიკულად იყო დაკავებული თეატრის რეჟისურით და პარალელურად ეწეოდა თეატრის სემიოტიკის თეორიულ კვლევას. 1940 წელს დაწერილ სტატიაში „ნიშნის დინამიკა თეატრში“ ჰონცლი სხვადასხვა თეატრალური პრაქტიკების როგორც ნიშანთა სისტემების განხილვის საფუძველზე შეისწავლის დრამატული ექსპრესიულობის საკითხს და ასკვნის, რომ ნიშანთა სისტემა თეატრში ცვალებადია ეპოქების მიხედვით და ეს „ცვალებადობა საშუალებას გვაძლევს, ავხსნათ თეორიული ბუნდოვანება, რომელიც ხელს უშლის იმ პრობლემის შესწავლას, თუ ვინ ან რა წარმოადგენს დრამატული ექსპრესიის ძირითად ელემენტს.“ (Honzl 1940, 274) ჰონცლი იქვე კითხვის ნიშნის ქვეშ სვამს მოსაზრებას, რომ ასეთ უნივერსალურ ელემენტად უპირობოდ და ყოველთვის დრამატურგი და დრამის ტექსტი უნდა მივიჩნიოთ. ცხადია, გარკვეულ ეპოქებთან მიმართებაში ეს სავსებით მისაღები მოსაზრებაა, მაგრამ არა, დავუშვათ, იტალიური კომედია დელ'არტეს შემთხვევაში, რომელშიც ტექსტი

ძირითადად იმპროვიზებული იყო. (იქვე 274) ჰონცლის დასკვნა, რომელიც ჩვენი კვლევისთვის საცნაური, ამგვარია:

ჩვენი მიზანი არ არის იმის დამტკიცება, რომ ტექსტი, მსახიობი ან რეჟისორი დამხამრე ან ჩანაცვლებადი ფაქტორებია, რომლებიც უბრალოდ ზეგავლენას ახდენენ თეატრალური სტრუქტურის ბალანსზე. ჩვენი მიზანია, დავამტკიცოთ, რომ თითოეული ისტორიული პერიოდი დრამატული ექსპრესიის განსხვავებული კომპონენტის აქტუალიზებას განაპირობებს [...] ჩვენ ასევე შეგვიძლია დავამტკიცოთ, რომ გარკვეული პერიოდები პირდაპირ ითხოვენ დრამატული სტრუქტურის ბალანსში ამგვარ ჩანაცვლებებს. (იქვე 275)

ჰონცლის ეს მოსაზრება რელევანტურია ჩვენს საკვლევ ტექსტებთან მიმართებაში; სახელდობრ, მომდევნო თავებში ჩვენ შევეცდებით, სტრინდბერგისა და კლდიაშვილის ტექსტების კონტექსტუალიზაციისას მათი რაგვარობის განმსაზღვრელ ფაქტორად ამ მიდგომით ვიხელმძღვანელოთ.

თეატრის სემიოტიკას, მართალია გაკვრით, მაგრამ ყურადსაღები თეორიული დასკვნებით ეხმიანება ასევე უმბერტო ეკოც. იგი ყურადღებას ამახვილებს უშუალოდ თეატრალური წარმოდგენის ასპექტებზე (და არა დრამატურგიულ ტექსტზე) და გამოჰყოფს ნიშანთა გადაცემაში განზრახულობისა და განუზრახველობის კატეგორიებს<sup>12</sup>, რომელთა საფუძველზეც გვთავაზობს ელემენტარულ მატრიცას. ეკოს მოდელის მიხედვით, თეატრალურ წარმოდგენაში შესაძლებელია სცენიური მოქმედების მაყურებელთან ინტერაქციის რვა ტიპის გამორჩევა. თითოეული ტიპი განსხვავდება მოქმედი პირის (ამ შემთხვევაში სცენაზე მოქმედი მსახიობის) ქცევის განზრახულობისა და განუზრახველობის, და მიმღების (მაყურებლის) მიერ ამ ქცევის განზრახულად ან განუზრახველად მიღების მიხედვით (Eco 1977, 283). ეკო იმავე ნაშრომში ასკვნის:

თეატრალური წარმოდგენის სემიოტიკური ანალიზი გვაჩვენებს, რომ [...] მას თავისი პროპრიუმი<sup>13</sup>, თავისი გამორჩეული და უცნაური თვისებები გააჩნია. ადამიანის სხეული, თავისი შეცნობადი კონვენციური მახასიათებლების გარდა, გარშემორტყმული საგანთა ნაკრებით, მოთავსებული ფიზიკურ სივრცეში, გამოხატავს რაღაც სხვას მასზე მორეაგირე მაყურებლის თვალში. საამისოდ, იგი (სხეული - დ.გ.)

<sup>12</sup> ინგლ. intentional – unintentional

<sup>13</sup> ლათ. proprium



შემოსაზღვრულია ერთგვარი პერფორმაციული სიტუაციით, რაც განაპირობებს იმას, რომ მას აღვიქვამთ, როგორც ნიშანს [...] (იქვე 286-287)

მიუხედავად იმისა, რომ უმბერტო ეკოს ეს მოსაზრებები თეატრალურ წარმოდგენას ეხება და არა უშუალოდ და მხოლოდ მის ტექსტობრივ შემადგენელს, იგი ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვან ასპექტს უსვამს ხაზს; სახელდობრ, მას შემოაქვს პერფორმაციული სიტუაციისა და განზრახულობა/განუზრახველობის კატეგორიები, რომელთაც ჩვენ კონფიგურაციის გენდერული ასპექტების ანალიზისას გამოვიყენებთ ნაშრომის მომდევნო თავებში.

თეატრის სემიოტიკის მკვლევართა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ამერიკელ მეცნიერის, **მარვინ კარლსონს**, რომლის ნაშრომი *ფსიქიკური პოლიფონია* ჩვენი კვლევისთვის ნიშანდობლივ რამდენიმე თეორიულ დაკვირვებას მოიცავს. 1986 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში კარლსონი აღნიშნავს, რომ დასავლურ თეატრის თეორია ბოლო დრომდე ორიენტირებული იყო დრამატულ ტექსტზე, პიესაზე და ის ტექნიკები ან პროცედურები, რომელთა მიხედვითაც დრამატული სტრუქტურებისა და ფენომენტა ანალიზი ხდებოდა, არსებითად იგივე იყო, რასაც უკვე წარმატებით იყენებდა მეცნიერება არადრამატული ლიტერატურული ტექსტების კვლევისას (Carlson 1986, 288). კარლსონი იქვე დასძენს, რომ ამგვარმა მიდგომამ უთუოდ მრავალი საინტერესო აღმოჩენა მოუტანა თეატრის თეორეტიკოსებს, მაგრამ ამავდროულად გააბუნდოვანა თეატრის მნიშვნელოვანი, სპეციფიკური ასპექტები; რადგან ხდებოდა ანალიზის იმ მეთოდების გამოყენება, რომლებიც შეიქმნა თავდაპირველადვე წასაკითხად და არა სცენაზე დასადგმელად შექმნილი მასალის საკვლევად. კარლსონი იქვე დასძენს, რომ სწორედ სემიოტიკის მკვლევართა დამსახურებაა იმ მოსაზრების გაბატონება, რომ „სცენაზე გათამაშებული პიესა „ლაპარაკობს“ არა ერთი, არამედ რამდენიმე ენით [...]“ (იქვე 289)

კარლსონი ასევე აღნიშნავს, რომ დრამის პერსონაჟთა შესწავლის სფეროში აშკარაა ნარატოლოგიური სტრუქტურული ანალიზის კვალი, განსაკუთრებით

მნიშვნელოვანი კი პროპისა და გრემასის თეორიული მოდელებია. გრემასის ექვსწევრა აქტანტების მოდელი<sup>14</sup> თვისებრივად ახლოსაა ფრანგი თეორეტიკოსის, ეტიენ სურიოს ფუნქციების მოდელთან<sup>15</sup>, რომელსაც ასევე იყენებენ დრამატული სტრუქტურის ანალიზისთვის. თუმცა, ამ მიდგომების მიმართ კრიტიკულ დამოკიდებულებას აღძრავს მათი ტაქსონომიური სიხისტე, როლებისა და ურთიერთობების რედუქციული განაწილება; პრაქტიკულ დონეზე კი შესაძლებელია, ერთი და იგივე პერსონაჟი რამდენიმე ფუნქციას ასრულებდეს ერთდროულად, ან მონაცვლეობით. თეატრალური წარმოდგენის ანალიზისას კარლსონი ამ მიდგომის საპირისპიროდ გვთავაზობს შემდეგს:

იმის განურჩევლად, ვინ ლაპარაკობს ან ვინ არის ცენტრალურ ფოკუსში მოქცეული, ჩვენ, როგორც მაყურებელს გვაქვს არჩევანი - გავასწოროთ საკუთარი ფოკუსი სცენაზე არსებულ ნებისმიერ სხვა ფსიქიკურ მოცემულობაზე/არსებობაზე, და შედეგად, მოვახდინოთ ერთსა და იმავე თეატრალურ მომენტში შესრულებულ მოქმედებათა ან კონტრ-მოქმედებათა უამრავი სხვადასხვა ინტერპრეტაცია. თეატრის უნიკალური ძალა ყოველთვის გამომდინარეობდა მისი ფსიქიკური პოლიფონიიდან - რომელშიც იგულისხმება მოქმედების რამდენიმე ფსიქიკური ხაზის სიმულტანური ექსპრესია; რაც საშუალებას აძლევს მაყურებელს, თავად აირჩიოს ფოკუსი [...]. (Carlson 1986, 294)

კარლსონი აღნიშნავს, რომ სცენაზე ფიზიკური და ფსიქიკური მოცემულობის/არსებობის<sup>16</sup> პოტენციური ძალა, მაშინაც კი, როცა პერსონაჟი ძალიან ცოტას ლაპარაკობს<sup>17</sup>, ან საერთოდაც დუმს, დასავლური დრამისთვის დასაწყისიდანვე იყო ცნობილი და ამის მაგალითად ექსილეს *ორესტეაში* კასანდრას მდუმარება მოჰყავს. უფრო დაბალანსებულ სასცენო ინტერაქციებში კი ჩვენ გამუდმებით ცვალებად ქმედებისა და რეაქციის მოდელებს ვხედავთ, რომლებშიც წვლილი შეაქვს ყველა პერსონაჟს; შედეგად მაყურებელს თვალწინ

<sup>14</sup> გრემასის კონცეფციის მიხედვით, გამოიყოფა ექვსი აქტანტი - სუბიექტი, ობიექტი, გამგზავნი, მიმღები, ოპონენტი და შემწე. (Carlson 1986, 293)

<sup>15</sup> სურიოს ტაქსონომია ექვს ფუნქციას ეყრდნობა: „თემატური ძალა“, რომელიც მიზნისკენ ისწრაფვის; მიზანი, რომელსაც ესწრაფვიან; ამ მიზნისგან სარგებლის მიმღები; დაპირისპირებული ძალა; დამხმარე; და მსაჯული. (Carlson 1986, 293)

<sup>16</sup> ტერმინი presence ინგლისურ დედანში არ ტოვებს ორაზროვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას. ქართულად თარგმნისას ვარჩიეთ ამგვარი განვრცობილი ფორმა. დ.გ.

<sup>17</sup> ეს თეორიული დაკვირვება მნიშვნელოვანია ჩვენი კვლევისთვის, რადგან მსგავსი პერსონაჟები ორივე პიესაშია - კაროჟნა, ნატალია და ოსიკო „დარისპანის გასაჭირში“ და ბერტა „მამაში“.

წარმოუდგება მრავლშრიანი ფსიქიკური პერსპექტივა (იქვე 295).  
კარლსონისთვის ფსიქიკური პოლიფონიის საუკეთესო საილუსტრაციო მასალა  
ჩეხოვის პიესებია:

უადრესად რთული, ან თითქმის შეუძლებელია, იკითხო ისეთი პიესები,  
როგორცაა ჩეხოვის „სამი და“ ან „ალუბლის ბალი“ და გამუდმებით  
თვალწინ გედგას სცენაზე მყოფი პერსონაჟების ფიზიკური თუ ფსიქიკური  
სიმრავლე, განსაკუთრებით კი იმ პერსონაჟებისა, რომლებიც ბევრს არ  
ლაპარაკობენ. (იქვე 295)

ამრიგად, მართალია, მარვინ კარლსონი არ იყენებს უშუალოდ ტერმინს  
*კონფიგურაცია*, მაგრამ მნიშვნელოვან თეორიულ ინსტრუმენტებს გვთავაზობს  
ამ ფენომენის გასაანალიზებლად.

შეჯამების სახით, შეიძლება ითქვას, რომ სემიოტიკოსი მკვლევრები ერთხმად  
აღიარებენ, რომ დრამის თეორიული კვლევა აუცილებლად მის სასცენო  
განსახიერებასთან ერთად უნდა ხორციელდებოდეს, სხვა შემთხვევაში იგი  
ნაკლული იქნება, რადგან დრამის როგორც თეატრისგან იზოლირებული  
ლიტერატურული ტექსტის შესწავლა მას მნიშვნელოვნად აზარალებს, თუ  
ამოსავალ ზოგად პრინციპად მივიჩნევთ იმას, რომ დრამის რაგვარობას  
სწორედ მისი პრაქტიკული, სასცენო დანიშნულება განაპირობებს. ამ  
მსჯელობის საფუძველზე ჩვენი ნაშრომისთვის მნიშვნელოვანი დასკვნის  
გაკეთების საშუალება გვეძლევა: ყველა ის დაკვირვება, რაც ამ ქვეთავში იქნა  
განხილული, უკუქცევითი პრინციპით, ჩვენი საკვლევი ობიექტების  
ანალიზისთვისაც შეიძლება გამოვიყენოთ, რადგან თეატრი/სათეატრო  
განხორციელება განსაზღვრავს დრამატურგიული ტექსტის რაგვარობას;  
თეატრალური პრაქტიკების შესწავლის შედეგად მიღებული თეორიული  
ცოდნა დრამატურგიული ტექსტის უფრო ღრმად გაანალიზების საშუალებას  
მოგვცემს.

## თავი II

### სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა

#### 2.1. დავით კლდიაშვილის *დარისპანის გასაჭირი* - კონტექსტუალიზაცია

##### საბჭოთა ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში

დავით კლდიაშვილის პიესა *დარისპანის გასაჭირი* წარმოადგენს ერთაქტიან, მცირე მოცულობის ტექსტს. ავტორისეული განმარტებით ეს არის „სურათი ერთ მოქმედებად“ (კლდიაშვილი 2013, 72); სხვა ტიპის ჟანრული იდენტიფიკატორი ტექსტს არ ახლავს. 1903 წელს დაწერილი პიესა კლდიაშვილის მეორე დრამატურგიული ნაწარმოებია (პირველი იყო 1897 წელს დაწერილი *ირინეს ბედნიერება*, მესამე და ბოლო კი 1914 წელს დაწერილი *უბედურება*). *დარისპანის გასაჭირმა* სცენაზე პირველი დადგმისთანავე (1904) გამოიწვია დიდი საზოგადოებრივი ინტერესი და დღემდე რჩება ქართული თეატრების რეპერტუარში როგორც ეროვნული დრამატურგიის კლასიკური ნიმუში. იგი ასევე მიჩნეულია ქართულ დრამატურგიასა და ზოგადად თეატრში არსებითი, გარდამტეხი ცვლილებების შემომტან, ნოვატორულ ტექსტად. როგორც მისი შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე ექსტენსიური მკვლევარი, ვასილ კიკნაძე აღნიშნავს: „დ. კლდიაშვილმა შექმნა ახალი ტიპის დრამატურგია, რომელმაც თეატრში მოითხოვა შესრულების განსხვავებული მანერა.“ (კიკნაძე 1970, 49). ამ მოსაზრებას იზიარებს უკლებლივ ყველა მკვლევარი, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის ასევე თეატრმცოდნეობის წარმომადგენლები, რომელთაც კლდიაშვილის დრამატურგიის შესახებ XX საუკუნის სხვადასხვა წლებში აქვთ შექმნილი ნაშრომები.<sup>18</sup>

პიესა დაწერილია ერთ მოქმედებად და მოიცავს სულ ჩვიდმეტ გამოსვლას. მასში დაცულია დროისა და სივრცის ერთიანობა. პიესის მოკლე შინაარსი

---

<sup>18</sup> ლიტერატურის ვრცელი სიისთვის იხილეთ *დავით კლდიაშვილი - ლიტერატურის სარეკომენდაციო სამიუბელი (დაბადების 120 წლისთავთან დაკავშირებით)*. 1982. თბილისი: საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო, კ. მარქსის სახელობის საქართველოს სსრ სახელმწიფო რესპუბლიკური ბიბლიოთეკა

ამგვარია: მართა ქვიტირიძის სახლში სტუმრად არიან პელაგია საბელაშვილი და მისი გასათხოვარი ქალიშვილი, ნატალია. მართა ელოდება სტუმრებს, ონისიმე მათარაძესა და მის ახალგაზრდა ნათესავს, ოსიკო ხარაბაძეს, რომელსაც ნატალია უნდა გაურიგოს. სახლში მოულოდნელად მოდის დაუპატიჟებელი სტუმარი, დარისპან ქარსიძე, რომელიც სოფელ-სოფელ დაატარებს თავის უფროს, გასათხოვარ ქალიშვილს, კაროჟნას. უნებლიე კონკურენტები მოჩვენებითად ზრდილობიან საუბრებში ერთვებიან. სასიძოს მოსვლის შემდეგ ყველანი ცდილობენ, თავიანთი ქალიშვილები მოაწონონ მას, მაგრამ მალევე აცნობიერებენ, რომ უმზითვო ქალიშვილის ცოლად შერთვას ოსიკო არ აპირებს. გარიგება ჩაიშლება, სტუმრები რიგრიგობით, ხელცარიელები ტოვებენ მართას სახლს.

საბჭოთა პერიოდის ლიტერატურულ კრიტიკოსთაგან კლდიაშვილის დრამატურგია მეტწილად აღმატებულ ხარისხშია შეფასებული და მისივე პროზის ერთგვარ გაგრძელებად მიიჩნევა. ბ. ჟღენტი აღნიშნავს:

გარდა მოთხრობებისა დავით კლდიაშვილის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში შედის სამი პიესა, რომლებიც ქართული კლასიკური დრამატიული მწერლობის შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენენ. ეს პიესები, როგორც მსოფლმხედველობრივი და თემატიკური თვალსაზრისით, ისე მხატვრული სტილის მხრივ, განუყოფლად დაკავშირებულია კლდიაშვილის ბელეტრისტულ შემოქმედებასთან. (ჟღენტი 1962, 85)

საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკის მეორე მნიშვნელოვანი ტენდენცია კლდიაშვილის შემოქმედების შეფასებისას უკავშირდება მის კლასობრივ ასპექტებს. ამ დამოკიდებულებას ნათლად გამოხატავს, მაგალითად, ციტატა სერგი ჭილაიას წიგნიდან *უახლესი ქართული მწერლობა*:

დ. კლდიაშვილმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართულ დრამატურგიაშიც. მისი ყოფაცხოვრებითი კომედიები დღესაც ინარჩუნებენ ისტორიულ მნიშვნელობას, გვიხატავენ რევოლუციის წინადროინდელ ცხოვრებას [...] მწერალი დაკნინებული, ცხოვრების ბუდიდან ამოვარდნილი აზნაურების ცხოვრების აღწერით ქმნის საინტერესო კომიკურ სიტუაციებს, მძაფრ მოქმედებას. (ჭილაია 1972, 205)

მსგავს მოსაზრებას იზიარებს ნელი დუმბაძეც, მონოგრაფიაში *დავით კლდიაშვილი*, თუმცა, იგი კლდიაშვილს ქართული დრამატურგიული

ტრადიციის ფუძემდებლის, გიორგი ერისთავის უშუალო გამგრძელებლად მიიჩნევს და მის განსაკუთრებულ ნოვატორობას უარყოფს:

კლდიაშვილი როგორც დრამატურგი, განსაკუთრებით, როგორც კომედიოგრაფი, თემატურად შორს არ წასულა გიორგი ერისთავისგან. კომედია „დარისპანის გასაჭირი“ აზნაურთა გასაჭირის ამსახველი პიესა, ისე, როგორც გიორგი ერისთავის „გაყრა“ და „დავა“ თავად-აზნაურთა გაჭირვებული ყოფის გამომხატველია. თავადისა და აზნაურის ეკონომიური კრიზისი, პოლიტიკური კრახი, მორალური დაკნინება ორივე მწერლისათვის სოციალური ცვლილების, ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის შედეგი იყო, რაც თანდათან იზრდებოდა, ვრცელდებოდა [...] და სასაცილო მდგომარეობაში აყენებდა თავად-აზნაურობას, იმ წოდებას, რომელსაც აწმყოსათვის ალლო ვერ აედო, რომელსაც ფეოდალური ძლიერების გადმონაშთად ამპარტავნება, ბლენძიობა, ურთიერთ შური და ქიშპი, სიდატაკე შერჩენოდა. (დუმბაძე 1949, 111)

ამგვარი პათოსით გაჟღენთილი ინტერპრეტაციები საბჭოთა პერიოდის ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში ტიპურია კლდიაშვილის შემოქმედების შესახებ მსჯელობისას; თუმცა რაკი ისინი ჩვენი კვლევის ინტერესს არ შეესაბამება, მხოლოდ რამდენიმე მაგალითით შემოვიფარგლებით.

დასკვნის სახით, შეიძლება აღინიშნოს, რომ ზოგადი პროფილის ლიტერატურათმცოდნეობითი ნაშრომები თუ სტატიები, ან ლიტერატურის კრიტიკოსთა შეფასებები მეტწილად ემოციურად შეფერილი, ესეისტური და არააკადემიური ხასიათისაა და კლდიაშვილის დრამატურგიის შესახებ მეცნიერული დისკურსის შექმნას არ უწყობს ხელს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მწერლის შემოქმედების განხილვისას ლიტერატურის მკვლევრები დრამატურგიასა და პროზას პრინციპულად არ ასხვავებენ ერთმანეთისგან, რადგან მიჩნეულია, რომ კლდიაშვილის პროზისთვის დამახასიათებელი სხარტი, მოქნილი დიალოგები, რაც ბუნებრივი წინაპირობაა იმისთვის, რომ ავტორს დრამატურგიაშიც ეცადა ბედი. მართალია, ეს მოსაზრება საკმაოდ არგუმენტირებულად ან ლეგიტიმურადაც შეიძლება ჩაითვალოს, თუმცა, მან აშკარად დათვური სამსახური გაუწია კლდიაშვილის დრამატურგიის სპეციფიკურად დრამის თეორიის სამეცნიერო აპარატით შესწავლას.

## 2.2. დარისპანის გასაჭირი - კონტექსტუალიზაცია საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა თეატრმცოდნეობაში

განსხვავებული ვითარებაა ქართულ საბჭოთა და თანამედროვე თეატრმცოდნეობით ტრადიციაში. ლიტერატურული კრიტიკისგან განსხვავებით, თეატრმცოდნეობითი სკოლა კლდიაშვილის დრამატურგიას გაცილებით მეტ ყურადღებას უთმობს. მისი შესწავლა-დამუშავება იზოლირებულად, მხოლოდ ტექსტობრივ დონეზე არ ხდება და თითქმის ყოველთვის სათეატრო პრაქტიკასთან კავშირში განიხილება.<sup>19</sup>

ამ მხრივ, გამორჩეულია ვასილ კიკნაძე, რომელმაც 1960-იან-70-იან წლებში არაერთი სტატია და ორი ვრცელი მონოგრაფია მიუძღვნა კლდიაშვილის დრამატურგიას.<sup>20</sup> კლდიაშვილის პირველი პიესის *ირინეს ბედნიერების* შესახებ სტატიაში ვ. კიკნაძე აღნიშნავს:

ქართულ თეატრს უნდა მოენახა ახალი გზები, რომელსაც „ახალი დრამა“ განსაზღვრავდა. ამისათვის ერთგვარი მუშაობა უკვე წარმოებდა. მწიფდებოდა შინაგანი პირობები თეატრის რეფორმისათვის. ამ მოსამზადებელი, დიდი თეატრალური გადატრიალების წინაპირობა იყო რამდენიმე საუკეთესო დადგმა და მათ შორის ა. ფალავას „ირინეს ბედნიერებაც“. (კიკნაძე 1971, 61)

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კიკნაძე ისევე, როგორც დრამის ისტორიკოსთა და თეორეტიკოსთა დიდი ნაწილი, პარალელურად განიხილავს დრამის, როგორც ლიტერატურის გვარის და მისი სცენური რეპრეზენტაციების ისტორიას. იგი იმავე წერილში ასკვნის, რომ: „[„ირინეს ბედნიერების“] სცენური ისტორია, ახალი ქართული ფსიქოლოგიური დრამის პრინციპების დამკვიდრების ისტორიაც არის.“ (ibid 62).

ამრიგად, კლდიაშვილის პირველი დრამატურგიული ნაწარმოების შეფასებისასვე კიკნაძე მის გარდამტეხ და განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე

<sup>19</sup> წინამორბედ თავებში ჩვენ განვიხილეთ დრამის თეორიის განვითარების გზა - იგი ძალიან ხშირად დამყარებულია თეატრალური პრაქტიკების შესწავლაზე და არა მხოლოდ დრამატურგიული ტექსტების დამუშავებაზე.

<sup>20</sup> ჩვენ მიერ დამუშავებულ ლიტერატურაში ხშირად სწორედ ვასილ კიკნაძის ნაშრომებია დამოწმებული, როგორც ავტორიტეტული წყარო. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კიკნაძის შეხედულებები დღემდე დომინანტურია და მასთან სამეცნიერო დისკუსიაში შესვლა ან ალტერნატიული ხედვის შემოთავაზება ქართული თეატრმცოდნეობითი სკოლის არცერთ წარმომადგენელს არ უცდია.

მსჯელობს ქართული თეატრისა და დრამატურგიის ისტორიაში. მასვე ეკუთვნის არაერთი დაკვირვება *დარისპანის გასაჭირის* ტექსტზე; ეს დაკვირვებები ჩვენი ნაშრომისთვისაც გამოსადეგია. მაგალითად, 1964 წელს გამოქვეყნებულ ადრეულ მონოგრაფიაში *ცრემლიანი სიცილი*<sup>21</sup> იგი აღნიშნავს: „სახეების მთელი გალერეაა „დარისპანის გასაჭირი“. ეს კი თეატრს საშუალებას აძლევს შექმნას სრულქმნილი მხატვრული ხასიათები, გვიჩვენოს მათი სცენური ცხოვრება.“ (კიკნაძე 1964, 41) ასევე გამახვილებულია ყურადღება დარისპანის „საუბრის უცნაურად პლასტიკურ მანერაზე“ (იქვე 44). მართალია, კიკნაძე, ქართული საბჭოთა ჰუმანიტარული მეცნიერებების წარმომადგენელთა დიდი ნაწილის მსგავსად, არ იცნობს ან არ იყენებს დასავლურ სამეცნიერო პრაქტიკაში მიღებულ მეთოდოლოგიურ თუ ტერმინოლოგიურ აპარატს, მაგრამ ჩვენი კვლევის საგანი, დრამატული კონფიგურაციები, მას მაინც აღნიშნული აქვს დასახელებულ ადრეულ კვლევაში. იგი მიუთითებს, რომ:

დარისპანი და კაროჟნა პიესის ორი უძლიერესი სახეა. ერთნაირად მძიმე ფიქრითა და განცდით შეპყრობილან ისინი, მაგრამ რაც არ უნდა იყოს, დარისპანი მაინც ახერხებს ნაღველის განქარვებას. კაროჟნას ეს „ბედნიერება“ წაართვა ცხოვრებამ. მას არ შეუძლია სიტყვის თქმაც კი. (ibid 46)

შეიძლება ითქვას, კიკნაძე თავისი კვლევის ამ ნაწილში პფისტერისეული კონფიგურაციის კონცეფციას ეხმიანება. სახელდობრ, კონფიგურაციების უმრავლესობაში მონაწილე პერსონაჟი, კაროჟნა მოხსენიებული ჰყავს „უძლიერეს სახედ“, მაშინ როცა „მისი სიტყვიერი მასალა მხოლოდ ოთხი სტრიქონისგან შედგება“; „პიესაში ჩვიდმეტი გამოსვლაა, კაროჟნა კი მხოლოდ ხუთ გამოსვლაში იღებს ხმას. სხვა დანარჩენ შემთხვევებში დუმს, და ამ ყრუ დუმილში ამხელს იგი თავის ტრაგედიას.“ (იქვე 47) (შდრ. Carlson 1986, 295, ფსიქიკური პოლიფონიის განმარტება). იგი ასევე მიანიშნებს პარალელიზმებზე პერსონაჟთა შორის: „ოსიკო კაროჟნას მხატვრული სახის ერთგვარი ორეულია. იგი თავისებური კაროჟნაა. მთელს პიესაში მხოლოდ ორ სიტყვას ამბობს და

<sup>21</sup> კლდიაშვილის შემოქმედების ეს განსაზღვრება „ცრემლიანი სიცილი“ ჯერ კიდევ მის სიცოცხლეში გაჩნდა და ეკუთვნის კრიტიკოს კიტა აბაშიძეს. (აბაშიძე 1913, 66)



მთელი ხასიათი კი იხატება ჩვენს წინ.“ (იქვე 53) ასევე: „ვფიქრობთ, არ იქნება შეცდომა თუ დარისპანსა და პელაგიას ერთმანეთს შევადარებთ. პელაგია, მსგავსად დარისპანისა, ქალიშვილების გათხოვების სურვილმა აიძულა სოფლიდან სოფელში ეძია სასიძო.“ (იქვე 53).

აღსანიშნავია ისიც, რომ სწორედ ვასილ კიკნაძეს ეკუთვნის *დარისპანის გასაჭირის* ჟანრული განსაზღვრება. თავის ყველაზე მნიშვნელოვან მონოგრაფიაში, *დავით კლდიაშვილის თეატრი* იგი წერს: „„დარისპანის გასაჭირი“ ქართულ დრამატურგიაში სრულიად ახალი მოვლენაა. მანამდე ქართული დრამატული მწერლობა ასე სრულყოფილად ტრაგიკომედიას არ იცნობდა.“ (კიკნაძე 1973, 52)

იგი ასევე გამოჰყოფს ტექსტის მოდერნულობის მთავარ ნიშანს - უნივერსალურ ადამიანურ სიკეთეში როგორც თავისთავად არსებულ ღირებულებაში დაეჭვებას - და აღნიშნავს, რომ პიესის სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად, „რამდენადაც უფრო და უფრო მეტად ვეცნობით ამ ცხოვრებას, იმდენად უფრო და უფრო ფესვებს იდგამს მწარე ეჭვი კაცის დიადობის შესახებ.“ (იქვე 20).

ამ და სხვა მსგავსი დაკვირვებების განზოგადებასა და მწყობრ თეორიად ჩამოყალიბებას ავტორი არცერთ ნაშრომში არ ახდენს.

ანალოგიური სურათია პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართულ თეატრმცოდნეობაშიც. ერთი მხრივ, დრამატულად იკლებს ახალი კვლევების რაოდენობა და მეორე მხრივ, ახალი მკვლევრები კვლავ ვასილ კიკნაძის მიერ აპრობირებული მიდგომებით აგებენ თავიანთ ნაშრომებს, მათი ინტერპრეტაციები ავტორიტეტულ/კანონიკურ მოსაზრებებს არ სცილდება. სამწუხაროდ, კვლავ არ ხდება დასავლური თეორიული გამოცდილების გაზიარება და კლდიაშვილის პიესების ამათუიმ მეთოდოლოგიით შესწავლა. შედეგად, ეს ნაშრომები კვლავ ისტორიულ-დესკრიფციული ხასიათისაა.

ბოლო პერიოდის მნიშვნელოვანი ნაშრომებიდან შეიძლება დავასახელოთ დალი მუმლაძისა და თამარ ქუთათელაძის *ქართული დრამატურგიის*

ისტორია (2014), რომელშიც ვრცელი თავი ეძღვნება დავით კლდიაშვილს. წიგნიდან რამდენიმე საგულისხმო, ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვანი დაკვირვების ციტირებაა შესაძლებელი. სახელდობრ, ერთგან მკვლევარი<sup>22</sup> დარისპანის სახის მრავალშრიანობის შესახებ აღნიშნავს:

დარისპანი არტისტია - გარდასახვის ოსტატი. ის თამაშობს! ცრუობს, მაგრამ თითქოს იჯერებს კიდევ თავისსავე გამონაგონს - ორ როლს განასახიერებს, ერთს, რომელიც სოციალური გარემოთი - ყოფის პირობებითაა განპირობებული, მეორეს კი იმას, თავად რომ მოსწონს შესასრულებლად. (მუმლაძე, ქუთათელაძე 2014, 338)

კიკნაძის კვალდაკვალ, მუმლაძეც ამახვილებს ყურადღებას კაროჟნას სახის განსაკუთრებულობაზე, როდესაც მისი მდუმარება კომპენსირებულია სხვა ქმედებებით:

კაროჟნას ქმედებათა პლასტიკური სახიერება - ნამალადევი ცეკვა-თამაში, ოსიკოსთვის ჩაის მირთმევის ცერემონია, მართას საგანგებო, მოულოდნელ შემახილზე ფინჯნის გატეხვა და სხვა, განსაკუთრებულ ცხოველმყოფელობას სძენს დიდი ოსტატობით დამუშავებულ ამ მხატვრულ სახეს და ქართული დრამატურგიის ჭეშმარიტ მიღწევათა არც ისე ვრცელ რიგს განაკუთვნებს. (იქვე 339)

მკვლევარი იქვე აღნიშნავს, რომ „კიდევ უფრო განსაცვიფრებელია ოსიკოს ტექსტის სიმცირე<sup>23</sup>. მისი ხასიათის გახსნას, ცხოვრებისეული პოზიციის გამოკვეთას ორსიტყვიანი ფრაზით აღწევს ავტორი. – „აქვს რამე?““ (იქვე 339)

როგორც თეატრმცოდნეობით და ლიტერატურათმცოდნეობით წყაროებში ამ მცირე ექსკურსიდან აშკარავდება, დარისპანის გასაჭირის ანალიტიკური დამუშავება, სხვადასხვა მეთოდოლოგიების გამოყენებით მისი შესწავლა ქართულ სამეცნიერო წრეებში არ მომხდარა. თუმცა, აღნიშნულ ავტორთა დაკვირვებები მაინც მნიშვნელოვან წყაროს და წინაპირობას წარმოადგენს ჩვენი კვლევისთვის. ნაშრომის მომდევნო თავში ჩვენ შევეცდებით, ისინი

<sup>22</sup> თავი დავით კლდიაშვილის შესახებ ეკუთვნის წიგნის ერთ-ერთ თანაავტორს, დალი მუმლაძეს

<sup>23</sup> კაროჟნას, ნატალიასა და ოსიკოს შესახებ საგულისხმო მოსაზრებას გვთავაზობს ლიტერატურათმცოდნე მაკა ჯოხაძე. მისი ესეისტური ხასიათის სტატია (ჯოხაძე 1982) და შემდეგ უკვე წიგნი (ჯოხაძე 2012) ხაზს უსვამს ამ პერსონაჟების მსგავსებებს, ასაკობრივ კატეგორიაში აერთიანებს მათ და განსხვავებულად წარმოგვიჩენს როგორც გარემოებების მსხვერპლებს, პრივილეგიებს მოკლებულებს, რომელთაც ხმის ამოდების და ნებისმიერი სახის არჩევანის გაკეთების უფლება წაართვეს. მკვლევარი მათი რეალობის ტრაგიკულობას უსვამს ხაზს.

შემოთავაზებულ ვიწრო მეთოდოლოგიურ ჩარჩოს შევუსაბამოთ და მივიღოთ კლასიკური ტექსტის ახლებური ინტერპრეტაცია.

### 2.3. ავგუსტ სტრინდბერგის *მამა* - კონტექსტუალიზაცია

ავგუსტ სტრინდბერგის *მამა* 1887 წელს დაიწერა და იმავე წელს დაიდგა ჯერ კოპენჰაგენში (დანია), მომდევნო წელს კი შვედური და ფრანგული პრემიერებიც შედგა<sup>24</sup>. როგორც სტრინდბერგის მკვლევარი, გუნარ ბრანდელი აღნიშნავს: „*მამა* სავარაუდოდ ძალიან სწრაფად არის დაწერილი, ორი ან მაქსიმუმ სამი კვირის განმავლობაში, 1887 წლის იანვარ-თებერვალში.“ (Brandell 2009, 153) აღსანიშნავია, რომ ეს პერიოდი სტრინდბერგის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ნაყოფიერებით გამოირჩევა და ემთხვევა მის გატაცებას ნატურალიზმით. ბრანდელი განმარტავს, რომ სტრინდბერგისეული ნატურალიზმის<sup>25</sup> გაგება განსხვავდება ემილ ზოლას კონცეფციისგან:

სტრინდბერგის ნატურალიზმი ერთგვარი ცხოვრებისეული ხედვაა, ცხოვრებისეული პროგრამა და არა ლიტერატურული ხერხი. [...] ზოლას ნატურალიზმი მეტწილად ფიზიოლოგიური იყო და სოციალური მიმართულება ჰქონდა; სტრინდბერგის ნატურალიზმს კი ამ დროისათვის მეტი ინდივიდუალიზმი და ფსიქოლოგიურობა ახასიათებდა. (იქვე 155)

---

<sup>24</sup> საქართველოში პიესა პირველად დაიდგა 1905 წელს, ლ. მესხიშვილის მიერ, ქუთაისის თეატრში (კალანდარიშვილი 2007, 39). აღსანიშნავია, რომ 1904 წელს *დარისპანის გასაჭირის* მეორე, წარმატებული დადგმის ინიციატორიც სწორედ მესხიშვილი იყო. საბჭოთა პერიოდში *მამა* (ისევე, როგორც სტრინდბერგის არცერთი სხვა პიესა) ქართულ სცენაზე არ დადგმულა. მეორე დადგმა განახორციელა რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში, 1999 წელს.

<sup>25</sup> ერთი წლის შემდეგ, 1888 წელს სტრინდბერგი წერს თავის ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ პიესას *ფრეკენ ჟული*, რომელიც *მამის* ერთგვარ გაგრძელებად არის მიჩნეული. პიესას სტრინდბერგი ურთავს ვრცელ წინასიტყვაობას, რომელშიც დეტალურად არის გაშლილი სტრინდბერგისეული ნატურალიზმის კონცეფცია. ტექსტი საპროგრამო ხასიათის თეორიულ ნაშრომად არის მიჩნეული და შესულია არაერთ კრებულსა თუ ანთოლოგიაში, რომლებშიც დრამის თეორიისა და ისტორიის ეტაპებია განხილული. სრული ქართული თარგმანი იხ. სტრინდბერგი, ავგუსტ. 2013. *ფრეკენ ჟულის წინასიტყვაობა*. წიგნში *რომანი და პიესები*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა. გვ. 175-191

პიესის პირველსავე გამოცემაში ჟანრულ განსაზღვრებად ავტორი უთითებს „ტრაგედიას სამ მოქმედებად“.<sup>26</sup> ბრანდელი აღნიშნავს, რომ ამგვარი განსაზღვრებით სტრინდბერგი პირდაპირ მიანიშნებდა თავის განზრახვას, მოექცია პიესა კარგად დამკვიდრებულ ტრადიციაში: თანამედროვე ბიურგერული დრამა ტრაგიკული დასასრულით. ასევე აღსანიშნავია, რომ *მამაში* სტრინდბერგი განიცდის თავისი ყველაზე მნიშვნელოვანი შთაგონების წყაროსა და ნომერ პირველი მეტოქის, ჰენრიკ იბსენის გავლენას (იქვე 165).

პიესის შედგება სამი აქტისა და ოცდაორი სცენისგან. მოკლე შინაარსი ამგვარია: მაღალი სამხედრო წოდების მქონე (როტმისტრი) და ბუნებისმეტყველებით გატაცებულ ადოლფს აქვს სურვილი, თავისი ერთადერთი ქალიშვილი, ბერტა მოშორებით, ქალაქში გაგზავნოს სასწავლებლად, რადგან მიაჩნია, რომ ოჯახში „ქალების გავლენა“ (დედა, მოხუცი ძიძა და ბებია) მასზე ცუდად მოქმედებს. ამ სურვილს ეწინააღმდეგება მისი ცოლი, ლაურა. ადოლფის აზრით, მამას აქვს უპირატესი უფლება, გადაწყვიტოს შვილის ბედი, თუმცა, ლაურა ამ უფლებაში ეჭვს შეიტანს და წამოაძახებს ქმარს, რომ კაცი არ შეიძლება დარწმუნებული იყოს, რომ ნამდვილად არის ბავშვის მამა, მაშინ როცა - ქალის დედობაში ეჭვს ვერავინ შეიტანს. ეს სიტყვები ადოლფზე შხამივით მოქმედებს, იგი თანდათან ეჭვდება ლაურას ერთგულებაში, თუმცა სიმართლის დადგენა არ შეუძლია. ლაურა პარალელურად შეთქმულებას უწყობს ქმარს, გადმოიბირებს სოფლის ახალ ექიმს და დაარწმუნებს მას, რომ ადოლფი ფსიქიკურად შეშლილია. მეუღლეებს შორის დაპირისპირება თანდათან მძაფრდება; მორიგი შეტაკების დროს ადოლფი ანთებულ ლამფას ესვრის ლაურას. ამ საქციელის შემდეგ ლაურას ყველანი თანაუგრძნობენ, მისი ძმა (სოფლის პასტორი), მოხუცი ძიძა და ექიმი. ადოლფს იმდენად შეიპყრობს ეჭვიანობის გრძნობა, რომ თავისი შვილის მოკვლასაც კი შეეცდება. ლაურას გეგმა განხორციელებულია - მეუღლის სიგიჟეში ყველანი რწმუნდებიან. პიესის ფინალში ადოლფს დამბლა დაეცემა.

---

<sup>26</sup> შვედური ტერმინი *Sorgespel*, რომელსაც სტრინდბერგი იყენებს, წარმოადგენს გერმანული *Trauerspiel*-ის სიტყვასიტყვით თარგმანს, რომელიც გერმანულ კულტურაში ლესინგმა დაამკვიდრა.

ექიმი ვერ იძლევა გარანტიას, რომ როტმისტრი ამ მდგომარეობას თავს დააღწევს. მომაკვდავი მამის ოთახში შემორბის პატარა ბერტა - მისი ბედი გადაწყვეტილია - ბავშვზე პასუხს მხოლოდ დედა აგებს.

სტრინდბერგის შემოქმედების<sup>27</sup> შესახებ შექმნილია დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურა; სკანდინავისტიკაში მთელი მიმართულება არსებობს, რომელიც მხოლოდ სტრინდბერგის შემოქმედებას შეისწავლის.<sup>28</sup> კვლევების ეპიცენტრი სტრინდბერგის სამშობლო, შვედეთი, და ასევე ამერიკის შეერთებული შტატებია<sup>29</sup>. *მამა* სტრინდბერგოლოგიაში მიჩნეულია ავტორის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ტექსტად, რომელშიც, *ფრეკენ ჟულისთან* ერთად, სრულყოფილად წარმოჩნდა და გაფორმდა მწერლის ნატურალისტური დრამის კონცეფცია. დრამის თანამედროვე თეორეტიკოსები აღიარებენ ტექსტის თავისთავად ღირებულებას და ასევე მის მნიშვნელობასა და გავლენას მსოფლიო დრამატურგიის მომდევნო განვითარებაზე. მაგალითად, სტივენ უოტი აღნიშნავს: „სტრინდბერგის *მამა*მ სასტიკად შეარყია პატერნალური ავტორიტეტის იმდროინდელი გაგება და სწორედ ამიტომ ჰქონდა ასეთი შოკისმომგვრელი ეფექტი.“ (Watt 1998, 52)

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი, რომლითაც *მამა* ხასიათდება, არის სტრინდბერგის შემოქმედებისთვის მაგისტრალური თემა - სქესთა შორის დაპირისპირება, ე.წ. „სქესების ომი“. ეგილ ტორნკვისტი აღნიშნავს:

[...] კონფლიქტი ლაურასა და როტმისტრს შორის სულაც არ არის პირველ რიგში კონფლიქტი ორ ცალკეულ ადამიანს შორის, არამედ ორ (არქე)ტიპს შორის: კაცი ქალის წინააღმდეგ. სტრინდბერგი ნათელს ჰფენს ამას მინიმუმ სამი გზით: 1) ოპონენტებს ანიჭებს სქესით განსაზღვრულ როლებს: კავალერიის ოფიცერი და მეცნიერი დიასახლისისა და მქარგველის წინააღმდეგ და ა.შ. 2) გამუდმებით იმეორებს განმაზოგადებელ ფრაზებს, მაგ.: „როგორ ფიქრობ, დედას შეუძლია, შვილს უფლება მისცეს...“, „კაცი

<sup>27</sup> მოიცავს სამოცზე მეტ პიესას, ოცდაათზე მეტ პროზაულ ნაწარმოებს (რომანები, მოთხრობები, ნარკვევები, დღიურები, მემუარები და ა.შ.)

<sup>28</sup> 2017 წელს გამოვიდა რიგით 32-ე სამეცნიერო სტატიების კრებული სერიიდან „სტრინდბერგიანა“, რომელსაც სტრინდბერგის საზოგადოება უკვე 20 წელზე მეტია, გამოსცემს.

<sup>29</sup> იორან სტოკენსტრომი ამერიკული სამეცნიერო კრებულის „სტრინდბერგის დრამატურგია“ შესავალში აღნიშნავს, რომ „სტრინდბერგის დრმა გავლენა თანამედროვე თეატრზე ზოგადად და კერძოდ ამერიკელ დრამატურგებზე - იუჯინ ო'ნილზე, მაქსველ ანდერსონზე, ტენესი უილიამსზე და თორნტონ უაილდერზე - აღიარებული ფაქტია.“ (Stockenström 1988, xii)

ღირსების გარეშე ვერ იცხოვრებს“ და ა.შ. 3) მიმართავს ალუზიებს სქესთა შორის არქექტიპულ ურთიერთობებზე (ჰერაკლე-ომფალე, სამსონი-დალილა) და ამ გზით ამყარებს ისტორიულ შეხედულებას იმის შესახებ, რომ ქალი მოცემულობაშივე არასანდოა. (Törnqvist 1982, 42).

მანფრედ კარნიკის აზრით, პიესის პირველ სცენაშივე თავს იჩენს ეს მოტივი, როდესაც ჯარისკაც ბიქს ბრალდება მოახლე გოგონას დაფეხმძიმება, როტმისტრი ამბობს „არა მგონია, ყმაწვილი მთლად უდანაშაულო იყოს, ამაში დარწმუნებული ვერ იქნები, მაგრამ დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ გოგონა დამნაშავეა, თუ საერთოდ შეიძლება ვინმეზე ითქვას, დამნაშავეაო.“<sup>30</sup> მეცნიერის აზრით, პიესის ინტერპრეტირება ამ ფრაზიდან უნდა დავიწყოთ:

ეს განაცხადი ერთგვარი დაბალანსების აქტია: თუ წონასწორობა ერთ მხარეს გადაიხრება, გადაუწყვეტელობა მეორე მხარეს სძლევს, ჩამოვარდნისგან იცავს მას, და წინ უბიძგებს. მისი იმპულსების მონცავლე მიმართულებები მიუთითებს პიესის ზოგად სტრუქტურულ ღირებულებაზე. ეს პიესა თავისთავად არის ბალანსირების აქტი. (Karnick 1988, 62)

თუმცა, კარნიკი აქვე აღნიშნავს, რომ ავტორის სიმპატია აშკარად მამაკაცი პერსონაჟისკენ იხრება, რომელიც მეტ თანაგრძნობას იმსახურებს.

სტრინდბერგის შემოქმედებაში ზოგადად, და კონკრეტულად *მამაში*, ე.წ. „სქესთა ომის“ ასპექტებს არაერთი სამეცნიერო ნაშრომი ეძღვნება (Brustein 1962; Lyons 1964; Taggart 1996) სხვადასხვა მკვლევარი განიხილავს სტრინდბერგის ტექსტებს თანადროულად პოპულარული დარვინიზმის კონტექსტში; მითოლოგიურ/არქექტიპულ კონტექსტში და ა.შ. თუმცა, ჩვენი კვლევისთვის გამორჩეულად ღირებული სტრინდბერგის მკვლევართაგან ორი შვედი მეცნიერია, გუნარ ბრანდელი და ულა ჰოლმგრენი. ნაშრომის მომდევნო ქვეთავი სწორეთ მათ სამეცნიერო ინტერპრეტაციებს დაეთმობა.

#### **2.4. ავგუსტ სტრინდბერგის *მამა* - გუნარ ბრანდელისა და ულა ჰოლმგრენის ინტერპრეტაციები**

გუნარ ბრანდელი თავის წიგნში *დრამა სამ ნაწილად* სტრინდბერგის *მამას* დეტალურად ანალიზებს სხვადასხვა თეორიული მოდელის მიხედვით.

<sup>30</sup> *მამადან* ციტირებული მონაკვეთების სიტყვასიტყვითი თარგმანი ჩვენია დ.გ.

ჩვენთვის საყურადღებოა მის მიერ შემოთავაზებული სცენების კატეგორიზაცია, რომელიც სწორედ სცენების კონფიგურაციათა ანალიზს ეფუძნება. ბრანდელი პიესაში გამოყოფს სამი ტიპის სცენებს:

- 1) „**კონფრონტაციული სცენები**“ - სადაც როტმისტრი წარმოდგენილია კონფიგურაციაში სხვადასხვა პერსონაჟთან და ავლენს თავისი პიროვნების სხვადასხვა მხარეებს. ამ სცენებში მაყურებელს წარმოდგენა ექმნება მისი „სულიერი ბრძოლის“ შესახებ (სცენები: 6,7,8,12,13,19).
- 2) „**დუელის სცენები**“ - სადაც კონფიგურაციაში მოქცეულნი არიან როტმისტრი და მისი მეუღლე, ლაურა. აქ საქმე გვაქვს მძაფრ დაპირისპირებებთან სქესებს შორის (სცენები: 4,9,14).
- 3) „**ინტრიგის სცენები**“ - სადაც კონფიგურაციაში წარმოდგენილია ლაურა სხვა პერსონაჟებთან. ამ სცენებში ლაურა ცდილობს, თავისკენ გადმოიბიროს პიესის სხვა პერსონაჟები (სცენები: 5,10,16,17).

ბრანდელი ათვლას იწყებს პიესის მე-4 სცენიდან, რადგან პირველი სამი მოკლე სცენა ექსპოზიციურ ნაწილებად მიაჩნია. ასევე ამ ჩამონათვალში არ შედის მე-20, 21-ე და ფინალური 22-ე სცენა. მიუხედავად იმისა, რომ მე-20 სცენის კონფიგურაციაში ლაურა და როტმისტრი არიან მოქცეულნი, აქ „ბრძოლა დასრულებულია, როტმისტრი დამარცხებული“ (Brandell 2009, 174-175).

მკვლევარი იქვე ცალკე გამოჰყოფს მე-11 სცენას, რომლის კონფიგურაციაშიც ბერტა და მოხუცი ძიძა გვხვდებიან, როგორც ერთგვარ პაუზას, „ამოსუნთქვის“ საშუალებას, ან განზრახ გამიზნულ კომპოზიციურ ერთეულს, რომელიც პიესის ზუსტად შუაშია მოქცეული. ბრანდელის დაკვირვებით, სცენების ამ კატეგორიზაციას თუ დავეთანხმებით, მათი მონაცვლეობა ემნის პიესის მათემატიკურად ზუსტ რიტმს. სახელდობრ, „დუელის სცენები“ თანაბარი დაშორებითაა განთავსებული (4,9,14)<sup>31</sup>, ოთხ-ოთხი სცენის ზუსტი ინტერვალის დაცვით. მათ შორისაა მოქცეული „კონფრონტაციის სცენები“,

---

<sup>31</sup> როგორც აღვნიშნეთ, მე-11 სცენა კატეგორიზაციის მიღმაა.

რომელთა კონფიგურაციებში როტმისტრი ამ თანმიმდევრობით აღმოჩნდება სხვადასხვა პერსონაჟებთან: ექიმი, ძიძა, ბერტა, ძიძა, ექიმი, პასტორი, ექიმი. ლაურას „ინტრიგის სცენები“ კი ასევე თანაბრადაა გადანაწილებული - მე-5, მე-10 სცენები, ბოლო ორი კი მიჯრით, თანმიმდევრულადაა განლაგებული პიესის სიუჟეტის დაძაბვის კვალდაკვალ (მე-16 და მე-17).

ბრანდელი მიუთითებს, რომ ასეთი სიმეტრიულობა, პიესის ტემპო-რიტმის ოსტატური ფლობა, პერიპეტეების მარკირება და ა.შ. არ არის სტრინდბერგისთვის დამახასიათებელი ნოვაცია. მას ეს ყოველივე ფრანგული დრამატურგიიდან და იბსენის გავლენით უნდა ჰქონდეს ათვისებული (იქვე 176).

\*\*\*

ბრანდელის მიერ შემოთავაზებულ სცენების კლასიფიკაციას და ტექსტის სტრუქტურულ ანალიზს ითვალისწინებს შვედი მეცნიერი, ულა ჰოლმგრენი თავის წიგნში *სტრინდბერგის მამაკაცური დრამა სამ საკითხავ აქტად*. „შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამგვარი კომპოზიციური პრინციპის გამოყენება გვაძლევს საშუალებას, ამ პიესას კლასიკური ტრაგედია ვუწოდოთ.“ (Holmgren 2006, 21)

თავად ჰოლმგრენი *მამის* ანალიზს პერსონაჟთა ჩამონათვლით იწყებს და მიუთითებს მის იერარქიულობაზე: „პერსონაჟთა ჩამონათვალი წარმოგვიდგენს სოციალურ წყობას, რომელსაც პატრიარქალური შეიძლება ვუწოდოთ, რადგან მასში ყველაფერი მამის ფიგურიდან გამომდინარეობს.“ (იქვე 17)

პიესაში როლების ჩამონათვალი ამგვარია:

**როტმისტრი**

**ლაურა, მისი ცოლი**

**ბერტა, მათი ქალიშვილი**

**ექიმი ოსტერმარკი**

**პასტორი**



ბიძა

ნოიდი<sup>32</sup>

მსახური ბიჭი

ამგვარი განაწილება და სათაური იმთავითვე მიანიშნებს იმაზე, რომ პიესის მთავარი მოქმედი პირი/პატრიარქი არის როტმისტრი ადოლფი, დანარჩენი პერსონაჟები კი მასთან მიმართებაში განისაზღვრებიან. ჰოლმგრენის აზრით, სწორედ ამგვარი იერარქიის საფუძველზე იქმნება პიესის მთავარი კონფლიქტი, ხოლო ოჯახის მამის როგორც ერთპიროვნული მმართველის წინააღმდეგ ბრძოლა არის მისი ცოლის, ლაურას მთავარი მამოძრავებელი ძალა. ტექსტის იერარქიული შრეების ანალიზისას ჰოლმგრენი მას წარმოგვიდგენს როგორც **ლოგოსისა და მითოსის** დაპირისპირებას<sup>33</sup>. ერთი მხრივ, როტმისტრი, რომელიც მეცნიერებითაა გატაცებული და „სიტყვის“ კაცია, მეორე მხრივ კი - ლაურა, რომელიც დიასახლისია „ცხოვრებისეულ გარემოებებს“ განასახიერებს:

ამგვარად, თუ დრამატული კონფლიქტი ფორმულირდება, როგორც დაპირისპირება სიტყვის ძალასა და ცხოვრებისეულ გარემოებათა ძალას შორის, გამოდის, პერსონაჟები არიან იმ კონვენციების მატარებლები, რომლებიც ტრადიციულად მამაკაცურად და ქალურადაა მიჩნეული. [...] „ლოგოცენტრული“ ღირებულებათა სისტემა, რომელიც ეყრდნობა აბსოლუტურ და ობიექტურ ცოდნას, უპირისპირდება ღირებულებათა სისტემას, რომელიც ეყრდნობა ადამიანურ ურთიერთობებსა და ურთიერთადმოკიდებულ მდგომარეობას. გამოცდილებათა ეს ორი სამყარო შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ლოგოსი და მითოსი. (იქვე 35)

ამრიგად, პიესა შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც მთელი დასავლური სამყაროსთვის დამახასიათებელი პატრიარქატის კრიზისის კულტურულ-ისტორიული მაგალითი (იქვე 36).

ამგვარი ფილოსოფიური ინტერპრეტაციის შემდეგ ჰოლმგრენი *მამაში* გამოყოფს ორ მოტივს, ესენია **სიმბიოზი** და **სეპარაცია**. მეცნიერის აზრით,

<sup>32</sup> ჯარისკაცის გვარი „ნოიდი“ შვედურ ენაზე პირდაპირ ასოციაციებს ბადებს, რადგან სიტყვა Nöjd შვედურად „კმაყოფილს“ ნიშნავს. დ.გ.

<sup>33</sup> ლოგოსის განმარტება ჰოლმგრენისთვის არის „გასაგები სამყაროს ნაკრები გამოცდილება, მისი აღქმა.“, ხოლო მითოსში იგი გულისხმობს „ლოგოსამდელ, წინაისტორიულ მითებს; მითოსი მოიცავს ჩვენ მიერ სამყაროს წინარეცნობიერ, არაცნობიერ ან ქვეცნობიერ განცდას.“ (Holmgren 2006, 35)

დედობრივ საღ აზრს სურს დაიმორჩილოს მამაკაცები და ბავშვები სიმბიოზში, სადაც მათ შორის არსებულ განსხვავებას ამოძირკვავს. ხოლო მამობრივ საღ აზრს სურს დაიმორჩილოს ქალები და ბავშვები სეპარაციაში, სადაც მათ შორის არსებული განსხვავებები გაძლიერდება. ეს ორი მსოფლმხედველობა, რომლებიც ჩვენ ტექსტის დონეზე განვსაზღვრეთ, როგორც მითოსი და ლოგოსი, სცენურ დონეზე შეესაბამება სიმბიოზისა და სეპარაციის მისწრაფებებს. (იქვე 53) ნაშრომის მომდევნო თავში ჩვენი კვლევის ობიექტების შესწავლა და ერთმანეთთან შედარება მოხდება ამ ცნებითი აპარატისა და პირველ თავში განხილული თეორიული ჩარჩოს შეჯერების საფუძველზე.

### თავი III

#### დრამატული კონფიგურაციების გენდერული ასპექტები

#### სტრინდბერგის მამასა და კლდიაშვილის დარისპანის გასაჭირში

#### 3.1. სტრინდბერგის მამა - კონფიგურაციათა მატრიცის ანალიზი

სტრინდბერგის მამაში მოქმედ პირთა კონფიგურაციების მატრიცა ამგვარად გამოიყურება:<sup>34</sup>

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
როტმისტრი	1	1	1	1	0	1	1	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	0	1	1	1	0
ლაურა	0	0	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	1	1
ბერტა	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
ექიმი	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0	1
პასტორი	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	1
ძიძა	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	1	0	1	1	0	1	0	1
ნოიდი	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0
მსახური	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

ცხრილი 1. კონფიგურაციათა მატრიცა, სტრინდბერგის მამა

მამაში 22 სცენიდან 14 სცენაში ფიგურირებს როტმისტრი, სიხშირის თვალსაზრისით მეორე ადგილზეა მისი ცოლი, ლაურა - 11 სცენა; 8-8 კონფიგურაციაში მონაწილეობენ ექიმი და პასტორი; 7 სცენაში ვხედავთ სცენაზე ძიძას; 4 სცენაში - როტმისტრისა და ლაურას ქალიშვილს, ბერტას; 4 სცენაში ჯარისკაც ნოიდს, 1 სცენაში კი მსახურ ბიჭს.<sup>35</sup>

პიესის პირველ ორ მესამედში დომინანტური ფიგურა არის როტმისტრი, ბოლო მესამედში კი დომინირებს ლაურა. როტმისტრი ყველა კონფიგურაციაში, სადაც იგი მამაკაც პერსონაჟებთან ერთად იმყოფება, გამოირჩევა მონოლოგური მეტყველებით. ამ მონოლოგებში იგი ქალიშვილის

<sup>34</sup> ვერტიკალურ ხაზში მოცემული პერსონაჟთა სახელები, ჰორიზონტალურში სცენის/გამოსვლის ნომერი, ციფრი 1 აღნიშნავს პერსონაჟის კონფიგურაციაში მონაწილეობას. ციფრი 0-ით აღნიშნულია პერსონაჟის სცენაზე არყოფნა. ყვითელი ფერით აღნიშნულია მამრობითი სქესის პერსონაჟები, ცისფერი ფერით - მდედრობითი სქესისა.

<sup>35</sup> აღსანიშნავია, რომ პიესის პერსონაჟთა ჩამონათვალში არ არის მოხსენიებული სიდედრი, ლაურას დედა, რომელიც სცენაზე არ ჩნდება. მისი ხმა კულისებიდან ისმის მხოლოდ ერთხელ მთელი პიესის განმავლობაში.

მომავალ ბედზე, სამეცნიერო საკითხებზე და ა.შ. მწყობრად და ვრცლად საუბრობს; მხოლოდ ქალ პერსონაჟებთან კონფიგურაციებში ხდება მონოლოგური მონოპოლიის დარღვევა. ლაურასთან „დუელის სცენებში“ (4,9,14) და ასევე ორ სცენაში მიძასთან (7) და ბერტასთან (8). ეს ორი უკანასკნელი არ ატარებს დაპირისპირების ხასიათს და შედარებით მოკლეა. „დუელის სცენები“ კი ვრცელია და მზარდი სიმძაფრის (დაპირისპირება კულმინაციას, მეორე აქტის ბოლოს, მე-14 სცენაში აღწევს, როდესაც ვერბალური აგრესია ფიზიკურ აგრესიაში გადაიზრდება - გაცხარებული როტმისტრი ცოლს ანთებულ ნავთის ლამფას ესვრის). ამ ქმედებით როტმისტრის მეტყველება/მსჯელობა კარგავს ლეგიტიმაციას, მან თითქოს ამოწურა ვერბალური შესაძლებლობები, რითაც კატასტროფული ფინალის წინაპირობა შექმნა.

მესამე აქტში ხდება როტმისტრის როგორც პიესის დომინანტური ღერძის ჩანაცვლება - სხვადასხვა კონფიგურაციაში (პიესის ყველა პერსონაჟთან, როტმისტრის გარდა) ვხედავთ ლაურას - სცენები 15, 16, 17, 18, სადაც იგი განიმტკიცებს ძალაუფლებას და ყველა კონფიგურანტს (კონფიგურაციაში მასთან ერთად მყოფ პარტნიორს) თავის მხარეს გადმოიბირებს.

მე-19 სცენის კონფიგურაცია კვლავ მთლიანად მამრობითია - როტმისტრი, პასტორი და ექიმი - აქაც, როტმისტრის მონოლოგური მეტყველებაა დომინანტური, თუმცა, პირველი და მეორე მოქმედებების ანალოგიური კონფიგურაციებისგან განსხვავებით, მას უკვე სიმწყობრე დაკარგული აქვს; თავდაპირველად როტმისტრის მხარდამჭერი პასტორიც (ლაურას ძმა) ერთმნიშვნელოვნად რწმუნდება სიძის შეურაცხადობაში.

მე-20 სცენაში სარკისებურად ირეკლება მე-6 და მე-7 სცენები - ანუ, როტმისტრის კონფიგურანტები არიან ჯერ მიძა და შემდეგ — ბერტა. თუმცა, მე-6 და მე-7 სცენებისგან განსხვავებით, მე-20 სცენაში იდილიური, თბილი ტონალობის დიალოგის ნაცვლად ძალადობრივი აქტები უნდა აღსრულდეს - მიძამ „სიყვარულით“ უნდა ჩააცვას როტმისტრს გიჟის პერანგი; ხოლო ეს

უკანასკნელი ცდილობს, მოკლას თავისი ქალიშვილი, რომელზედაც კონტროლი უკვე დაკარგა.

21-ე სცენის კონფიგურაციაში კვლავ როტმისტრი და ლაურა აღმოჩნდებიან ერთად, თუმცა, „დუელის სცენებისგან“ (4,9,14) განსხვავებით, როტმისტრი ამჯერად ვერბალურ კრიზისს განიცდის, მისი მონოლოგური, მწყობრი მეტყველება დარღვეულია და ჩანაცვლებულია მთლიანად მითოლოგიური მინიშნებებით. ულა ჰოლმგრენის ტერმინოლოგიით რომ ვისარგებლოთ, როტმისტრი კარგავს თავის მთავარ მახასიათებელს - *ლოგოსს* და გადადის *მიტოსში*. სცენის დასასრულს მას დამბლა დაეცემა - ე.ი. აზრების ვერბალიზაციის უნარის დაკარგვასთან ერთად იგი პირდაპირი მნიშვნელობით წყვეტს არსებობას.

ფინალურ, 21-ე სცენაში საცნაურია ექიმის რეპლიკა, იგი პასტორს მიმართავს:

ექიმი: ...ველარაფერს ვიტყვი დაავადების მიზეზზე, ასე რომ, ჩემი ხელობა დასრულებულია. ახლა თქვენი სცადეთ, ბატონო პასტორო. (Strindberg 1986, 75)

რაციონალური (მამაკაცური საწყისი / მეცნიერება / ლოგოსი) ადგილს უთმობს ირაციონალურს (მდედრობით საწყისს<sup>36</sup> / რელიგიას / მიტოსს). სცენაზე შემორბის ბერტა, დედა მას იხუტებს და ამბობს: „ჩემი შვილი! ჩემი საკუთარი შვილი!“, რასაც პიესის ბოლო რეპლიკა, პასტორის ნათქვამი „ამენ!“ მოჰყვება. ფინალური, თითქმის ანსამბლური კონფიგურაცია მდედრობითი სქესის პერსონაჟის გამარჯვებით სრულდება.

ამრიგად, *მამაში* მოცემულია მკვეთრად გამოხატული პატრიარქალური გენდერული იერარქია, რომელსაც უპირისპირდება და საბოლოოდ ანადგურებს კიდევ ქალი პერსონაჟი.

3.2. კლდიაშვილის *დარისპანის გასაჭირი* - კონფიგურაციათა მატრიცის ანალიზივიდრე კონფიგურაციათა მატრიცას განვიხილავდეთ, მიზანშეწონილად მივიჩნით,

---

<sup>36</sup> პიესის პირველსავე სცენებში აშკარაა, რომ როტმისტრი როგორც მეცნიერებით გატაცებული კაცი ათეისტია, არ არის დაინტერესებული რელიგიით და ამას „ქალების საქმედ“ მიიჩნევს.

გარკვეული ყურადღება დაგვეთმო პიესის მოქმედ პირთა ჩამონათვლისთვის, რომელიც ასე გამოიყურება:

**მართა ქვიტირიძისა**

**პელაგია საბელაშვილისა**

**ნატალია, პელაგიას ქალიშვილი**

**დარისპან ქარსიძე**

**კაროჟნა, დარისპანის ქალიშვილი**

**ონისიმე მათარაძე**

**ოსიკო ხარებაძე**

მიუხედავად იმისა, რომ პიესის ცენტრალურ პერსონაჟად დარისპანი იგულისხმება, სათაურშიც მისი სახელი ფიგურირებს, იგი ჩამონათვალში პირველ მოქმედ პირად არ არის მოხსენიებული. მოქმედი პირები მათი სცენაზე გამოჩენის თანმიდევრობით არიან დასახელებულნი, რაც გამორიცხავს იერარქიულობას. თუმცა, გენდერული მარკირება ამ ჩამონათვალში მაინც შესამჩნევია: ქალი პერსონაჟების გვარები - ქვიტირიძისა, საბელაშვილისა, მიუთითებს იმაზე, რომ ისინი გათხოვილები არიან და ქმრების გვარებს ატარებენ; გაუთხოვარი ახალგაზრდა ქალები - ნატალია და კაროჟნა, მშობლებთან მიმართებაში არიან იდენტიფიცირებულნი (პელაგიას ქალიშვილი, დარისპანის ქალიშვილი); მაშინ, როცა პიესის სამივე მამრობითი სქესის პერსონაჟი - დარისპანი, ონისიმე და ოსიკო - თავიანთი გვარებით, ცალკე მდგომ ფიგურებად სახელდება. (საცნაურია, რომ ოსიკო ონისიმეს ნათესავია, თუმცა, მისი იდენტიფიცირება ქალიშვილებისგან განსხვავებით - ვილაცასთან მიმართებაში მაინც არ ხდება.)

ამ დაკვირვების საფუძველზე შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ *დარისპანის გასაჭირში* გენდერული იერარქიები სხვა, არაექსპლიციტური მოდელით არის წარმოდგენილი და მათ ასახსნელად კონფიგურაციათა მატრიცის ანალიზი მნიშვნელოვან ინფორმაციას მოგვაწვდის.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
მართა	1	1	1	0	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	0	0	1	1

პელაგია	1	0	1	1	1	1	1	0	0	1	1	1	0	0	1	0	0	1
ნატალია	0	0	1	0	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	1
დარისპანი	0	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1	1	0	1	0	1	1	1
კაროჟნა	0	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	1	1	1
ონისიმე	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	1	0	0	0	0
ოსიკო	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	1	1	0	0	0	0

ცხრილი 2. კონფიგურაციათა მატრიცა, კლდიაშვილის დარისპანის გასაჭირი

დარისპანის გასაჭირი კონფიგურაციები სწრაფი მონაცვლეობით გამოირჩევა, რაც პიესის ტემპს აჩქარებს; შედარებით მცირე მოცულობის, ერთაქტიან პიესაში სულ 18 გამოსვლაა. ყველაზე მეტ, 13 კონფიგურაციაში გვხვდება მართა, მასპინძელი ქალი, რომლის სახლშიც ვითარდება პიესის მოქმედება. 12 კონფიგურაციაში მონაწილეობს დარისპანი; 11 კონფიგურაციაში - პელაგია; 10 კონფიგურაციაში - კაროჟნა; 8-ში ნატალია; 7-ში ოსიკო და ყველაზე მცირე რაოდენობის, 6 კონფიგურაციაში მონაწილეობს ონისიმე.

აღსანიშნავია, რომ დარისპანის გასაჭირი განირჩევა მჭიდრო კონფიგურაციებით, სულ 5 გამოსვლაში გვხვდება მინიმალური, ორპერსონაჟიანი კონფიგურაცია და ხუთივე ძალიან მოკლეა (1-ლი გამოსვლა - მართა და პელაგია, ექსპოზიცია; მე-8 გამოსვლა - ონისიმე და ოსიკო; მე-13 - მართა და ოსიკო; მე-15 - ნატალია და პელაგია; მე-16 - დარისპანი და კაროჟნა). ამრიგად, მნიშვნელოვანი, საკვანძო სცენები მეტწილად მრავალპერსონაჟიანი კონფიგურაციებით ხასიათდება. ამგვარი სპეციფიკით შეიძლება აიხსნას ისიც, რომ ტექსტში ძალიან ცოტაა მონოლოგური პასაჟი - დარისპანის შემოსვლა და თავის წარდგენა (მე-2 გამოსვლაში) და მართას ვრცელი რეპლიკა (ოსიკოს მისამართით მე-13 გამოსვლაში). მიუხედავად იმისა, რომ დარისპანი პიესის ყველაზე უხვსიტყვიანი პერსონაჟია, სცენის „მონოპოლიზებას“ იგი მაინც ვერ ახერხებს.

თუ შევადარებთ ერთმანეთს კონფიგურაციათა მატრიცასა და მოქმედ პირთა რეპლიკებს, გამოაშკარავდება შემდეგი ტენდენცია: ახალგაზრდა პერსონაჟები, მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად არიან სცენაზე, ძირითადად არ ლაპარაკობენ.

კაროჟნა 10 კონფიგურაციაში გვხვდება, მაგრამ მხოლოდ მე-16 გამოსვლაში, მამასთან მარტო დარჩენილი, მართას სახლიდან გამგზავრებისას, ერთვება დიალოგში. დანარჩენ კონფიგურაციებში იგი საერთოდ ღუმს ან მისი რეპლიკები შემოიფარგლება თითო მოკლე პასუხით დასმულ კითხვებზე. ასევე ცოტა რეპლიკა აქვს ოსიკოს - 7 სხვადასხვა კონფიგურაცია და კვლავ, კაროჟნას მსგავსად - მოკლე პასუხები კითხვებზე. იმავეს თქმა შეიძლება ნატალიაზეც, რომელიც 8 კონფიგურაციაში მონაწილეობს და დანარჩენ ორ ახალგაზრდა პერსონაჟზე ოდნავ მეტს ლაპარაკობს. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ პიესის კონფიგურაციების ეს ასპექტი გამოკვეთს ასაკობრივ იერარქიას - ტექსტში იქმნება სამყარო, სადაც ახალგაზრდები (ქალებიც და ვაჟიც) თითქმის თანაბრად უტყვები არიან; მათ ნაცვლად ლაპარაკობენ მშობლები/უფროსი თაობა. მათი პირადი სურვილების თუ მისწრაფებების ვერბალიზება თითქმის არ ხდება. ერთადერთი მნიშვნელოვანი გამონაკლისია ნატალიას მიერ გამოხატული პროტესტი მე-15 გამოსვლაში, როდესაც დედასთან მარტო დარჩენილი ცხარედ აპროტესტებს ვითარებას:

ნატალია: სიკვდილი სჯობია თქვენს ხელში ყოფნას. სიკვდილი!.. არც კი გესმით, რას ჩადიხართ!.. დეინახავთ ვიღაც ოხერს თუ არა და... (კლდიაშვილი 2013, 111)

აღსანიშნავია ისიც, რომ კაროჟნას მსგავსად, ნატალიაც მხოლოდ ასეთ მინიმალურ კონფიგურაციაში, საკუთარ დედასთან ახერხებს ხმის ამოდებას, დიალოგში შესვლას.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ იერარქიის ეს შრე ტექსტში აშკრაა, თუმცა, მისი ახსნა მხოლოდ პერსონაჟთა ასაკით არასკმარისად მიგვაჩნია. ჩვენი აზრით, გენდერული იერარქიის გაანალიზების შედეგად შესაძლებელი გახდება ასაკობრივი იერარქიის მის ერთ-ერთ ნაწილად წარმოჩენაც. ამისთვის საჭიროა პიესის კონფიგურაციების თანმიმდევრული ანალიზი.

პირველი გამოსვლა: მართა და პელაგია ემზადებიან პოტენციური სასიძოს ვიზიტისთვის. პელაგიას იმედი აქვს, რომ მართას დახმარებით ქალიშვილის, ნატალიას გათხოვებას შეძლებს. ამ ექსპოზიციურ კონფიგურაციაში არ



გვხვდება მამაკაცი, მაგრამ თავს იჩენს მამაკაცის/ქმრის აუცილებლობის მოტივი, ურომლისოდაც ქალის ცხოვრება ტრაგიკულ სიცარიელედაა მიჩნეული.

მეორე გამოსვლა: მართასთან მისი ნათესავი, დარისპანი მოდის მოულოდნელად, ქალიშვილთან, კაროქნასთან ერთად. დარისპანის ვრცელ მონოლოგში წარმოჩნდება მისი მოტივაცია - ოთხი გასათხოვარი ქალიშვილი მძიმე ეკონომიკურ ტვირთად აწევს და ამიტომაც გადაუწყვეტია, უფროსი ქალიშვილი თავად გაათხოვოს. აქვე დარისპანი ამბობს, რომ ქალიშვილს მოუწოდებს: „თამამად იყავი, ხმა ამოიღე, ენა მუცელში ნუ ჩაგივარდება, დაანახვე, რომ მუნჯი არა ხარ...“ (გვ. 78) დარისპანის ბოლო რეპლიკა ამ სცენაში, ჩვენი აზრით, მთელი ტექსტის გენდერული იერარქიის ახსნის გასაღებია: „ოღონდ კი მაგას პატრონს მოვუნახავდე!“ (გვ. 79)

ამრიგად, პირველი ორი კონფიგურაცია უკვე გამოკვეთს რეალობის იმ სურათს, რომელშიც მძიმე ეკონომიკურ ფონზე ქალიშვილები მოსაშორებელ, გასასაღებელ საქონლად მიაჩნიათ მშობლებს. მათი ნაქები სიმარჯვისა და მოხერხებულობის მიუხედავად სამყაროს ამგვარ წესრიგში ქალს მაინც „პატრონი“, ანუ მამაკაცი სჭირდება.

მნიშვნელოვანი ცვლილება ხდება მეოთხე გამოსვლაში, როდესაც დარისპანი მართასთან მობრუნებულ პელაგიას თავსა და ოჯახზე ელაპარაკება. უცხოსთან საუბარში დარისპანი როგორც მამაკაცი თავის პოზიციონირებას „ძლიერი ოჯახით“, ეკონომიკური დომინანტობით ეწევა<sup>37</sup>.

მეექვსე გამოსვლაში კონფიგურაციას ისევ აკლდება მამაკაცი (დარისპანი დასასვენებლად გადის მეორე ოთახში) და პელაგიასა და მართას დიალოგში, როდესაც სიმართლე ირკვევა, დარისპანის „მამაკაცური სტატუსი“ (ეკონომიკური სიძლიერე) შელახულია, დაცინვის საგნად იქცევა. საუბარი კვლავ ნატალიას გათხოვებას ეხება. საყურადღებოა მართას სიტყვები,

---

<sup>37</sup> აქ აშკარაა დრამატული ირონია. მაყურებელმა წინა გამოსვლიდან უკვე იცის, როგორი დუხჭირი ცხოვრება აქვს სინამდვილეში დარისპანს.

რომლებიც ტექსტში უკვე დამკვიდრებულ არსებულ იერარქიას დამატებით განამტკიცებს:

თუკი ვინმე გამოჩნდეს ღვთისნიერი, ცოლად წაყვანა მოგინდომოს...  
ორივე ხელებით ჩეებლაუჭე, - არსად წაგივიდეს! [...] თუ კაცი გამოჩნდა,  
რომ შენი ჭმევა, სმევა, ჩაცმა-დახურვა იკისროს - ნურც კი კითხულობ  
ბევრს მისას... (გვ. 86)

მემვიდე გამოსვლა: კონფიგურაციას ორი მამაკაცი, ონისიმე და პოტენციური სასიძო, ოსიკო ემატებიან. მართასა და ონისიმეს დიალოგში წარმოჩნდება გენდერული იერარქიის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი: ოსიკოს უფროს, ცოლიან ძმას შვილი არ ჰყავს, რის გამოც დედამისი შეწუხებულია. მემკვიდრეობის საკითხი — „სხვის ხელში ხომ არ გადავა მამული!“ — რასაც მართა პოზიტიურ სიგნალად აღიქვამს: თუ ნატალიას მზითევი არა აქვს, შესაძლოა ის მაინც აღმოჩნდეს მისი წარმატებით გათხოვების საწინდარი, რომ ოჯახს მემკვიდრეს აჩუქებს. თუმცა, ონისიმე ცხადად განმარტავს, რომ მზითევი ოსიკოსთვის მაინც მნიშვნელოვანია.

მერვე გამოსვლა სულ სამ რეპლიკას მოიცავს, კონფიგურაციაში აქ ონისიმე და ოსიკო არიან. ოსიკოს რეპლიკა „აქვს რამე?“ - პოტენციური საცოლის მზითვის შესახებ, ნათელს ჰფენს მის პოზიციას - მამაკაცურობის მთავარი შემადგენელი ნაწილი, ცოლისა და ოჯახის უზრუნველყოფის უნარი, მას არ გააჩნია. შესაბამისად, მთელი დანარჩენი პიესა ამ დრამატულ ირონიაზეა აგებული - მაყურებელმა იცის, რომ ოსიკოს და ონისიმეს მხოლოდ მზითევი აინტერესებთ და ოსიკო ვერ აკმაყოფილებს იმ მოთხოვნებს, რომელსაც მას დანარჩენი პერსონაჟები უყენებენ.

მეცხრე გამოსვლაში „მამაკაცურ“ კონფიგურაციას დარისპანიც უერთდება. აქაც ხდება იმგვარივე „ტერიტორიის მონიშვნა“, საკუთარი მამაკაცურობის ერთგვარი დამტკიცება, როგორც პელაგიასთან სცენაში მოხდა - დარისპანი თავის მატერიალურ კეთილდღეობაზე იწყებს ლაპარაკს. თავის მხრივ, ონისიმეც იმავე ტაქტიკას მიმართავს და თავის წელგამართულობას უსვამს ხაზს. იგი ამბობს, რომ სამი გასათხოვარი ქალიშვილი ჰყავს, მაგრამ მათი უზრუნველყოფა არ უჭირს.

მეათე გამოსვლა ანსამბლური კონფიგურაციაა, ანუ მასში ყველა მოქმედი პირი ერთად მონაწილეობს. დარისპანი გადაწყვეტს, რომ მოქმედების დროა და მართას სურვილის საწინააღმდეგოდ კაროჟნას მოუწოდებს, სტუმრებს მოემსახუროს. სცენის კულმინაციურ მომენტში კაროჟნას ფინჯანი ხელიდან უვარდება და უტყდება. დარისპანი თავს ვერ თოკავს და საზოგადოების თვალწინ პირველად ამხელს თავის ნამდვილ დამოკიდებულებას ქალიშვილის მიმართ: „რა ეშმაკებმა დაგიბინეს მაგ ხელებში, შე უხეირო?“ (გვ. 99) სცენის დასასრულს ოსიკო ისევ იმეორებს თავის კითხვას, ოღონდ, ამჯერად კაროჟნას მისამართით: „აქვს რამე?“ (გვ. 101)

მეთერთმეტე გამოსვლაში მშობლები შვილებს აიძულებენ, დაუკრან და იცეკვონ სასიძოსთვის თავის მოსაწონებლად. მასკარადულად თამაშდება „ქალურობის“ შემადგენელი აუცილებელი კომპონენტი.

მეთორმეტე გამოსვლაში კონკურენტები, პელაგია და დარისპანი ღიად უპირისპირდებიან ერთმანეთს. დარისპანი, როგორც მამაკაცი, პელაგიასთან კამათში თავის უპირატესობას უსვამს ხაზს: „თუკი საქმე მოვინდომე, თქვენი შეცილებით დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, ვერაფერს დამაკლებთ!“ (გვ. 105)

მეცამეტე გამოსვლაში ოსიკო მართას ატყობინებს, რომ დანიშნული ჰყავს და შესაბამისად, შეძლეული ქალიშვილებიდან ვერცერთს ვერ ამოარჩევს. მეთოთხმეტე გამოსვლაში ონისიმე და ოსიკო ემშვიდობებიან მასპინძლებს და მიდიან.

მეთხუთმეტე გამოსვლა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გამორჩეულია - ნატალია ღიად უპირისპირდება დედას. მისი ბოლო რეპლიკა ასე ჟღერს: „ჩავბერდებით - ჩავბერდებით!.. რა ვქნათ ახლა?“ (გვ. 112) - მთელ პიესაში ეს მცირე მონაკვეთი ერთადერთია, სადაც არსებულ იერარქიას პერსონაჟი ღიად უპირისპირდება, თუმცა, ეს მხოლოდ სიტყვიერი პროტესტია და ისიც - ხანმოკლე.

მეთექვსმეტე გამოსვლა: დარისპანი და კაროჟნა - ამ კონფიგურაციაში სრულებით სხვა დინამიკაა. კაროჟნა მორჩილად, ყოველგვარი პროტესტის გარეშე აცვამს ყაბალახს მამას და მსუბუქად საყვედურობს, „მიაგდებ ხოლმე

სადმე...“, რასაც მამისგან ისევ გულახდილი, მწარე რეპლიკა მოჰყვება პასუხად: „შენ მიგაგდებდე სადმე, შვილო, რამენაირად და ამისთანა ყაბალახს, თუ გინდა, ათასს ჭირი მოუჭამია!“ (გვ. 113)

მეჩვიდმეტე გამოსვლაში კაროჟნა კიდევ ორ რეპლიკას ამბობს მამის საყვედურების საპასუხოდ: „ჩემი რა ბრალია, ბატონო... ყოველთვის რომ ასე მომსდგები?“ და იქვე: „მე არ გთხოვ გათხოვებას... ვიქნები ჩემთვის!“ (გვ. 114) დარისპანი ამ სიტყვებს ისევ თავისი პირველი მონოლოგის ლოგიკით პასუხობს: „ვერ შეგინახეთ ყველა, ბოშო, ვერა... მინდა პატრონს ჩაგაბაროთ...“

მეთვრამეტე, ფინალურ გამოსვლაში დარისპანი ურიგდება პელაგიას, ყველანი ერთად ლანძღავენ უხეირო სასიძოს, ოსიკოს და ერთმანეთს მომავლის იმედით ემშვიდობებიან.

*დარისპანის გასაჭირს* ჩაკეტილი, წრიული სტრუქტურა აქვს. პერსონაჟების განვითარება, მათი ძირეული ცვლილება მოქმედების განმავლობაში არ ხდება. ყველა ის იერარქიული სისტემა, რომელიც ექსპოზიციურ ნაწილშია მოცემული, უცვლელი რჩება ფინალში. გენდერული იერარქია, რომელსაც ნომინალურად მამაკაცი, როგორც ძლიერი, „მარჩენალი“ ფიგურა უდგას სათავეში - პიესაში არ ხორციელდება. დარისპანიც, ონისიმეც და ოსიკოც გრძნობენ ამას და შესაბამისი როლის მასკარადულ, კარიკატურულ იმიტაციას ცდილობენ. თუმცა, ამ წყობაში, სადაც პიესის მოქმედება ვითარდება, მამაკაცური საწყისის აღმატებულება მაინც მიღებული ნორმაა. მართაც, პელაგიაც და დარისპანიც აპელირებენ ისეთ ცნებებზე, როგორიცაა „პატრონს ჩაბარება“ - ალტერნატიული ვერსია თუ სხვა მოდელი არც კი განიხილება, ქალი აუცილებლად „პატრონს უნდა ჩაბარდეს“, რომელიც მას შეინახავს, არჩენს. და იმ შემთხვევაში, თუ ამას ვერ ახერხებს, ტრაგიკულ ფიგურად წარმოგვიდგება (დარისპანი), რადგან იგი თავადვე გრძნობს, როგორ არ შეესაბამება მამაკაცის საზოგადოებისაგან მოთხოვნილ სტანდარტებს.

ნატალიასა და კაროჟნას მცირე პროტესტი პიესის დასასრულს საფუძვლიან ცვლილებას არ იწვევს; რადგან თავად მათაც არა აქვთ გააზრებული

ალტერნატივის შესაძლებლობა. ისინიც ამავე იერარქიის შიგნით რჩებიან და მათი პროტესტი პასიური და უპერსპექტივოა - სამოქმედო გეგმა, როგორ შეიძლება ქალმა თავი დააღწიოს უპირობო და აუცილებელ „პატრონს ჩაბარებას“, არცერთს არა აქვს.

### 3.3. კლდიაშვილის დარისპანის გასაჭირი და სტრინდბერგის მამა - კონფიგურაციათა გენდერული იერარქიების შედარებითი ანალიზი

მიუხედავად იმისა, რომ ორივე პიესას მკვეთრად გამოკვეთილი მამრობითი სქესის პროტაგონისტი ჰყავს, ორივე მამაა, რომელთა მთავარი ამოცანა ქალიშვილის ბედის გადაწყვეტაა და ფინალში ორივე მარცხდება, ჩვენ მიერ დეტალურად განხილულმა კონფიგურაციათა სქემებმა ცხადად გვიჩვენა, რომ მათ შორის არაერთი პრინციპული მნიშვნელობის მქონე განსხვავებაა:

- 1) სტრინდბერგის მამა მკაცრად სიმეტრიული სტრუქტურით ხასიათდება, კონფიგურაციათა მონაცვლეობას მასში არსებითი მნიშვნელობა აქვს: პირველ აქტში ერთმნიშვნელოვნად დომინირებს როტმისტრი, მეორე აქტში მთავარი ანტაგონისტი, ლაურა ძლიერდება, მესამე აქტი კი ქალის დომინანტურობით გამოირჩევა. სიუჟეტი ლინეარულად ვითარდება, მოიცავს კლასიკური ტრაგედიისთვის დამახასიათებელ ყველა საფეხურს.

კლდიაშვილის დარისპანის გასაჭირი სტრუქტურულად წრიული ტექსტია - დასაწყისი და დასასრული სიტუაციები/ვითარებები ზუსტად ერთი და იგივეა. სიუჟეტის ლინეარულობა დაცულია, თუმცა, კლასიკური სტრუქტურის ელემენტები არ არის მკვეთრად გამოყოფილი<sup>38</sup>.

- 2) მამაში წარმოდგენილი გენდერული იერარქია მკვეთრად პატრიარქალურია: მთავარი მოქმედი პირი სამხედრო წოდებით

---

<sup>38</sup> შესაბამისად, პიესის ჟანრული კლასიფიკაცია ტრაგიკომედიად სავსებით გამართლებულია.

მოიხსენიება, იგი გატაცებულია საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებით, მისი შემოსავალი არის ოჯახის შენახვის წყარო - ანტაგონისტი კი ქალია - დიასახლისი, რელიგიური პერსონა, დამოკიდებულია ქმრის მატერიალურ შემოსავალზე, არ აქვს პროფესია. იგივე იერარქიულობა სხვა პერსონაჟებშიც იკითხება - მამაკაცები კონკრეტულ პროფესიებს წარმოადგენენ - ექიმი, პასტორი, ჯარისკაცი, მოსამსახურე; ქალები კი - ძიძა და არასრულწლოვანი ქალიშვილი - ამ პრივილეგიებს მოკლებულნი არიან; ძიძა გაიგივებულია ქალურ ზრუნვასთან, არის მთავარი გმირის ერთგვარი სუროგატი დედა.

დარისპანის გასაჭირში წარმოდგენილი სამყაროც გენდერულად იერარქიულია, თუმცა, განსხვავებულად. აქ არ ხდება პერსონაჟთა წარმატებულ ან წარუმატებელ პიროვნებებად წარმოჩენა მათი აღმატებულების დემონსტრირების მიზნით. არავის არა აქვს პროფესია - ყველანი დეკლასირებული აზნაურები არიან. იერარქია სიტყვიერია - არსებობს მოთხოვნები, რომლებიც მამაკაცების მიმართაა წაყენებული („პატრონი“, „მარჩენალი“, ეკონომიკურად შეძლებული); ქალს იერარქიაში დამოკიდებული ადგილი უჭირავს - მან უნდა იპოვოს მამაკაცი, რომელიც მის არსებობას უზრუნველყოფს. წარმატებული მამაკაცები ამ პიესის სამყაროში არ არსებობენ, ყველანი მხოლოდ წარმატების იმიტაციას ცდილობენ.

3) მამაში დრამატულ კონფლიქტს განაპირობებს გენდერულ იერარქიაში დაქვემდებარებულ, უუფლებო მდგომარეობაში მყოფის, ანუ ქალის კონტრქმედება თავისი ქმრის წინააღმდეგ. ლაურა პროტესტს გამოთქვამს ქმრის ერთპიროვნული გადაწყვეტილების მიმართ, მას როგორც დედას თავადაც სურს ქალიშვილის მომავალი ბედი გადაწყვიტოს. იგი იწყებს ბრძოლას და ყველაფერს აკეთებს იმისთვის, რათა სისტემა, რომელიც მას ამ უფლებას ართმევს - დაანგრიოს. რასაც წარმატებით ახერხებს კიდევ. პიესის ფინალში ძალაუფლება ლაურას ხელშია.

დარისპანის გასაჭირში არ გვხვდება ასეთი ძლიერი ანტაგონიზმი. პროტაგონისტის ამოცანა, როგორმე გაათხოვოს ქალიშვილი, შეუსრულებელი რჩება არა რომელიმე მეტოქის წინააღმდეგობის გამო, არამედ იმის გამო, რომ სასიძო იმთავითვე ცრუკანდიდატი იყო. რაც შეეხება გენდერული იერარქიის ნგრევას - ტექსტში ამის ცდაც კი არ არის მიუხედავად იმისა, რომ უფრო მკვეთრად ნატალიასა და, შედარებით ნაკლები სიმძაფრით, კაროჟნას ფინალურ სცენებში ისმის პროტესტის ხმა. ქალიშვილებს არ მოსწონთ არსებული ვითარება, როცა მათ კარდაკარ დაატარებენ პოტენციური სასიძოების ძიებაში, თუმცა, მშობლების არგუმენტს, რომ სხვა შემთხვევაში მათ ვერავინ არჩენს, ვერაფერს ვერ უპირისპირებენ. მთელი პიესის მოქმედების ფარგლებში ისინი თავიანთი მუდმარებითა და პასიურობით, ქმნიან ერთგვარ „ფსიქიკურ პოლიფონიას“ (მარვინ კარლსონის ტერმინი) სცენაზე, ამდაფრებენ ჩიხურ სიტუაციას, საიდანაც გამოსავალს ვერცერთი პერსონაჟი ვერ ხედავს. გენდერული იერარქია ხელუხლებელი რჩება.

შედარების საფუძველზე ამკარაა, რომ *მამა* წარმოადგენს გენდერული იერარქიის რადიკალური გზით ნგრევის ტრაგიკულ სურათს; *დარისპანის გასაჭირი* კი ამავე იერარქიის პასიური კონსტატაცია და, შესაბამისად, ტრაგიკომიკური სურათია. სტრინდბერგი, მიუხედავად ამკარა ემპათიისა მთავარი მამაკაცი პერსონაჟის მიმართ, ან სულაც განუზრახველად, ლოტმანისეული ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, მაინც რევოლუციურ სიუჟეტს წარმოადგენს - სადაც სემანტიკური ზღვრის წარმატებით გადალახვას ანტაგონისტი ქალი ახერხებს. კლდიაშვილის სიუჟეტი კი რესტიტუციულია (შდრ. ლოტმანი 2012) - ზღვრის გადალახვის მცდელობა აქ თავიდანვე განწირულია მარცხისთვის, პროტაგონისტი ფინალში საწყის მდგომარეობას უბრუნდება.

განსხვავებების პარალელურად აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ის მსგავსებები, რაც ამ ორ, გენეტიკური კავშირის არმქონე, სხვადასხვა კულტურულ კონტექსტში შექმნილ მხატვრულ ტექსტს ერთმანეთთან

ახლოვებს. პერსონაჟთა ქცევითი სტრატეგიების ულა ჰოლმგრენის მიერ შემოთავაზებულ მოდელს თუ გავითვალისწინებთ (იხ. თავი II გვ. 29), როტმისტრსაც და დარისპანსაც თავიანთ ქალიშვილებთან მიმართებაში ამოძრავებთ *სეპარაციული* მოტივი: როტმისტრის მიზანია, ქალიშვილი სახლიდან შორს, ქალაქში გააგზავნოს სასწავლებლად; დარისპანის მიზანია, ქალიშვილი გაათხოვოს. ორივე პერსონაჟის ეს მისწრაფება ტექსტებში ახსნილია „სადი აზრით“, ქალიშვილების მომავალზე რაციონალური ზრუნვით: როტმისტრი, როგორც *ლოგოსის* განსახიერება გეგმავს, ქალიშვილს განათლება მისცეს (საგულისხმოა, რომ მის მიერ შვილისთვის შერჩეული მომავალი პროფესია მასწავლებლობაა); დარისპანისთვის კი კაროჟნას „თავიდან მოშორების“ მოტივაცია მომავალი ქმრის მიერ მისი მატერიალური უზრუნველყოფა, „პატრონისთვის ჩაბარებაა“. პერსონაჟთა მიერ არჩეული სტრატეგიები თითქოს სხვადასხვაა, მაგრამ მათი განზრახვა, მამოძრავებელი მოტივი ერთმნიშვნელოვნად სეპარაციულია.

მას შემდეგ, რაც ორივე პიესის მთავარი პერსონაჟი მამაკაცები ვერ ახერხებენ დასახული მიზნის მიღწევას, ტექსტებს შორის კიდევ ერთი მსგავსება იჩენს თავს. *მამის* ფინალში ლაურა გულში ჩაიკრავს ქალიშვილს და ამბობს: „ჩემი შვილი, ჩემი საკუთარი შვილი“ (გვ. 74) - ჰოლმგრენის კონცეფციის მიხედვით, ეს *მითოსური* საწყისის გამარჯვებაა და აქ *სიმბიოზის* მოტივი იკითხება. იგივე შეიძლება ითქვას *დარისპანის გასაჭირის* ფინალზე, როდესაც კაროჟნა აცხადებს: „მე არ გთხოვთ გათხოვებას... ვიქნები ჩემთვის!“ (გვ. 114). მიუხედავად იმისა, რომ კაროჟნა არ ებრძვის იერარქიულ სისტემას, ლაურა კი წარმატებით ახერხებს მის განადგურებას, ორივეს *სიმბიოზური* მოტივი ამოძრავებს. თუმცა, კაროჟნა ამ შემთხვევაში სიმბიოზური არსებობის პასიური, უმოქმედო მიმღებია, ლაურა კი მკვეთრად გამოხატული, აქტიური მომპოვებელი.



## დასკვნა

ავგუსტ სტრინდბერგის *მამისა* და დავით კლდიაშვილის *დარისპანის გასაჭირის* დეტალური შესწავლისა და ანალიზის შედეგად აღიწერა მათი კონფიგურაციული სტრუქტურა; გამოვლინდა კონფიგურაციების გენდერული სპეციფიკა და მათი მნიშვნელობა პიესების სტრუქტურული აგებულების რაგვარობაში. ასევე გამოიკვეთა გენდერული იერარქიების ორი განსხვავებული ტიპი და პერსონაჟთა ამ იერარქიებში მოქმედების სტრატეგიები.

ორივე პიესის მთავარი პერსონაჟია მამა, რომლის მთავარ მიზანს წარმოადგენს საკუთარი ქალიშვილის სამომავლო ბედის გადაწყვეტა. მათგან ვერცერთი ვერ აღწევს მიზანს, მაგრამ როგორც სიუჟეტურ, ისევე იდეურ დონეზე სხვადასხვა მიზეზით.

ორივე ტექსტში აშკარაა პატრიარქალური გენდერული იერარქიები. სტრინდბერგის შემთხვევაში ეს პირდაპირ აისახება ტექსტის კონფიგურაციულ სტრუქტურაზე: პიესა აგებულია სიმეტრიულად, საწყის ეტაპზე დომინირებს მამაკაცი, ფინალურ ეტაპზე დომინანტი ხდება ქალი. მათი კონფრონტაციები რიტმულად და თანაბრადაა გადანაწილებული ლინეარულ სტრუქტურაში, მზარდი ესკალაციით. კაცი, რომელიც დასაწყისში რაციონალურ აზროვნებას, ლოგოსს განასახიერებდა, ფინალში კარგავს საღი განსჯის უნარს და ქალის, ანუ მითოსის, ორაციონალურის წინაშე ბრძოლაში მარცხდება.

კლდიაშვილთან გენდერული იერარქია წარმოჩენილია პერსონაჟთა შეხედულებებით ქალის ცხოვრების მოწყობის მოდელზე: მას აუცილებლად ესაჭიროება „პატრონი“, ანუ მარჩენალი მამაკაცი. ამ მოცემულობას ყველა თანხმდება, მათ შორის ქალიშვილებიც, რომელთაც აღიზიანებთ სასიძოს ძებნაში კარდაკარ ხეტიალი. თუმცა, იერარქიის დანგრევის ცდა აქ არ გვხვდება, ქალიშვილების პროტესტი მხოლოდ ფრაგმენტული და უმნიშვნელოა. პიესის კონფიგურაციათა სტრუქტურაშიც, შესაბამისად, არ გვხვდება მკაფიოდ მონიშნული ან გენდერული ასპექტით გამორჩეული

მოდელი, გარდა ერთისა - კონფიგურაციებში მამა და ქალიშვილი თითქმის ყოველთვის ერთად გვხვდებიან, მაგრამ ქალიშვილი გამუდმებით დუმს, ქმნის ერთგვარ პასიურ ფსიქიკურ პოლიფონიას, რომელიც ვერ ახერხებს და არც ცდილობს არსებული იერარქიის დაძლევას.

გენდერული იერარქიების მიმართ დამოკიდებულებაში მთავარი განსხვავება ამ ორ ტექსტში სწორედ ესაა: სტრინდბერგთან ხდება მისი სრული განადგურება ქალის მხრიდან; კლდიაშვილთან კი ქალები უკმაყოფილებას მცირედ გამოხატავენ, მაგრამ ვერ და არ ებრძვიან მას, რითაც გამოუვალ მდგომარეობაში რჩებიან. პირველ შემთხვევაში გვაქვს მკაფიო ცვლილება: მამაკაცი მარცხდება ქალთან ბრძოლაში; მეორე შემთხვევაში კი საწყის მდგომარეობაში დაბრუნება: მამაკაცებიც და ქალებიც ხელს უწყობენ იერარქიის შენარჩუნებას თავიანთი ინერტულობით.

ერთი შეხედვით, ეს ორი სიუჟეტური ხაზი პერსონაჟებს შორის განსხვავებას უფრო უსვამს ხაზს, ვიდრე მსგავსებას, მაგრამ ჩვენი აზრით, თუ მათ გენდერული იერარქიის კუთხით განვიხილავთ, მსგავსება აშკარავდება: *ლოგოსი*, რომელსაც ორივე ტექსტის მთავარი მამაკაცი პერსონაჟები წარმოადგენენ, მარცხდება. დარისპანისა და როტმისტრის რაციონალური გეგმები თავიანთ ქალიშვილებთან მიმართებაში განუხორციელებელი რჩება; ორივე მარცხი ტრაგიკულია, თუმცა, სტრინდბერგთან ეს პერსონაჟის ფიზიკურ განადგურებაში გამოიხატება, რაც პიესის ჟანრული მახასიათებლით შეიძლება აიხსნას (ტრაგედია); კლდიაშვილთან კი პერსონაჟი კვლავ იმავე რუტინას უბრუნდება, საიდანაც თავის დაღწევას ცდილობდა, რაც მის ტრაგედიას კომიკურ ელფერს სძენს - შესაბამისად, *დარისპანის გასაჭირი* ჟანრულად ტრაგიკომედიაა.

დრამატული ტექსტის (და ზოგადად, დრამის, როგორც ლიტერატურული გვარის) სპეციფიკა თავისთავად მოიცავს გარკვეული ნიშნით დაპირისპირებულ ძალთა დინამიკურ, მკვეთრად გამოხატულ კოლიზიებს. *დარისპანის გასაჭირსა* და *მამაში* კი ასეთი კონფრონტაციები სწორედ გენდერულად მარკირებულ კონფიგურაციებში გვხვდება. ორივე პიესაში

პრობლემატიზებულია გენდერული თემატიკა, რაც პერსონაჟთა დაპირისპირების საფუძველს ქმნის. ტექსტების ჟანრულ მიკუთვნებულობას კი კონფიგურაციათა სიმწვავე განაპირობებს. სტრინდბერგის შემთხვევაში კონფიგურაციები გენდერული თვალსაზრისით მკვეთრად ოპოზიციურია და შედეგად ვიღებთ ტრაგედიას; კლდიაშვილის შემთხვევაში კი კონფიგურაციებში ოპოზიციურობა სუსტადაა გამოხატული და შედეგად ვიღებთ ტრაგიკომედიას.

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ პოეტოლოგიური ასპექტის გარდა საკვლევი ტექსტების მსგავსება-განსხვავებას განაპირობებს არანაკლებ მნიშვნელოვანი სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური კონტექსტები. თუ XIX-XX საუკუნეების მიჯნის შვედეთი სწრაფი ტემპებით მზარდი ინდუსტრიალიზაციით, ფემინიზმის როგორც ჩამოყალიბებული იდეოლოგიის ფორმირებით და ეკონომიკური სტაბილურობით გამოირჩევა, იმავე პერიოდის საქართველო ჩამორჩენილი აგრარული ქვეყანაა, რუსეთის იმპერიის განაპირა პროვინცია. შესაბამისად, დაახლოებით ერთსა და იმავე პერიოდში მსგავსი პრობლემატიკის თემატიზაცია, პატრიარქალური გენდერული იერარქიის წარმოჩენა, ორივე კონტექსტში სხვადასხვაგვარად ხდება. კლდიაშვილთან სოციალურ-ეკონომიკური პრობლემების გადალახვის შეუძლებლობა პერსონაჟებს საერთოდ აკარგვინებს განსჯის ან სიტუაციის თავისთვის სასარგებლოდ შემოტრიალების უნარს; სტრინდბერგის პერსონაჟები კი გარემოს რაციონალურად აღიქვამენ და ერთმანეთს ძლიერი სტრატეგიებით უპირისპირდებიან.

## გამოყენებული ლიტერატურა

### ლიტერატურული ტექსტები ქართულ ენაზე:

1. კლდიაშვილი, დავით. 2013. *დარისპანის გასაჭირი*. წიგნში *დავით კლდიაშვილი, ტ. 2, პიესები მემუარები*. თბილისი, გამომცემლობა პალიტრა L. გვ. 72-117
2. სტრინდბერგი, ავგუსტ. 2013. *ფრეკენ ჟული*. (თარგმანი შვედურიდან დავით გაბუნიასი) წიგნში *რომანი და პიესები*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა. გვ. 173-245, გვ. 245-255

### ლიტერატურული ტექსტები ორიგინალ ენაზე:

3. Strindberg, August. 1986. *Fadren*. Stockholm: Bokförlaget Legenda

### სამეცნიერო ლიტერატურა ქართულ ენაზე:

4. აბაშიძე, კიტა. 1913. *რჩეული ნაწერები*. თბილისი:
5. დუმბაძე, ნელი. 1949. *დავით კლდიაშვილი - მონოგრაფია*. ბათუმი: აჭარის ასსრ სახელმწიფო გამომცემლობა
6. კალანდარიშვილი, მიხეილ. 2010. *მოდერნიზმი ქართულ თეატრში*. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“
7. კიკნაძე, ვასილ. 1964. *ცრემლიანი სიცილი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
8. კიკნაძე, ვასილ. 1970. *დავით კლდიაშვილის თეატრალური შეხედულებანი*. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #12. გვ. 48-56
9. კიკნაძე, ვასილ. 1971. *ქართული ფსიქოლოგიური დრამის სათავეებთან*. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, #11. გვ. 56-62
10. კიკნაძე, ვასილ. 1973. *დავით კლდიაშვილის თეატრი*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“
11. ლოტმანი, იური. 2012. *მოაზროვნე სამყაროთა შიგნით*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

12. მუმლაძე, დალი. ქუთათელაძე, თამარ. 2014. *ქართული დრამატურგიის ისტორია (სახელმძღვანელო) ტომი I*. თბილისი: გამომცემლობა „კენტავრი“
13. ჟღენტა, ბესარიონ. 1962. *დავით კლდიაშვილი ცხოვრება შემოქმედება მოღვაწეობა*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“
14. ჭილაია, სერგი. 1972. *უახლესი ქართული მწერლობა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
15. ჯოხაძე, მაკა. 1982. *ახალგაზრდობა კლდიაშვილის შემოქმედებაში*. გაზეთში „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 16 ოქტომბერი. გვ. 3
16. ჯოხაძე, მაკა. 2012. *ჩემი დავით კლდიაშვილი*. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“
17. *დავით კლდიაშვილი - ლიტერატურის სარეკომენდაციო საძიებელი (დაბადების 120 წლისთავთან დაკავშირებით)*. 1982. თბილისი: საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო, კ. მარქსის სახელობის საქართველოს სსრ სახელმწიფო რესპუბლიკური ბიბლიოთეკა

**სამეცნიერო ლიტერატურა უცხოურ ენაზე:**

18. Brandell, Gunnar. 2009. *Drama i tre avsnitt*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag
19. Brandt, George W. (editor). 1998. *Modern Theories of Drama*. Oxford: Clarendon Press.
20. Brownstein, Oscar Lee. Daubert, Darlene M. (editors). 1981. *Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory*. Westport: Greenwood Press.
21. Brustein, Robert. 1962. *Male and Female in August Strindberg*. in *The Tulane Drama Review*, Vol. 7, No. 2 (Winter, 1962), pp. 130-174.  
[http://www.jstor.org/stable/1125070?seq=1&cid=pdf-reference#references tab contents](http://www.jstor.org/stable/1125070?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents) 30.12.2018 16:45
22. Carlson, Marvin. 1986. *Psychic Polyphony*. in *Modern Theories of Drama* (edited by George W. Brandt). Oxford: Clarendon Press. p. 288-298

23. Clark, Barrett H. 1965. *European Theories of the Drama*. New York: Crown Publishers, Inc.
24. Dukore, Bernard F. 1974. *Dramatic Theory and criticism: Greeks to Grotowski*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers
25. Eco, Umberto. 1977. *Semiotics of Theatrical Performance*. in *Modern Theories of Drama* (edited by George W. Brandt). Oxford: Clarendon Press. p. 279-287
26. Edgar, David. 2009. *How Plays Work*. London: Nick Hern Books
27. Holmgren, Ola. 2006. *Strindbergs mandsdrama I tre läsakter*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium
28. Karnick, Manfred. 1988. *Strindberg and the Tradition of Modernity: Structure of Drama and Experience*. in *Strindberg's Dramaturgy*. Minneapolis: University of Minnesota Press. p. 59-74
29. Lyons, Charles R. 1964. *The Archetypal Action of Male Sumbission in Strindberg's The Father*. in *Scandinavian Studies*, Vol. 36, No. 3 (AUGUST 1964), pp. 218-232. University of Illinois Press <http://www.jstor.org/stable/40916634> 29.12.2018 14:00
30. Pfister, Manfred. 1988. *The Theory and Analysis of Drama*. (Translated from the German by John Halliday). Cambridge: Cambridge University Press
31. Stockenström, Göran (editor). 1988. *Strindberg's Dramaturgy*. Minneapolis: University of Minnesota Press
32. J.L. Styan. 1960. *The Elements of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press
33. Taggart, Ashley. 1996. *A provisional Hypothesis: Paternity or Pangenesis*. in *The Modern Language Review*, Vol. 91, No. 1 (Jan., 1996), pp. 1-8; Published by: Modern Humanities Research Association <http://www.jstor.org/stable/3733992> 29.12.2018 12:15
34. Törnqvist, Egil. 1982. *Strindbergian Drama*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International

35. Watt, Stephen. 1998. *Postmodern / Drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.