

6. პერტაია

ანტიკური ლიტერატურა

შექსპირის ჰამლეტი და ძველბერძნული ტრაგიკული კატეგორიები (ანალიტიკური თეორიები)

ნათია პერტაია

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ქუთაისი, საქართველო
natiapertaia@ymail.com

შეიძლება ითქვას, რომ „ჰამლეტი“ ინტერტექსტუალურად უკავშირდება ძველბერძნული ტრაგედიების ნარატივს, თუ გავითვალისწინებთ შემდეგ თემებს: სამეფო ოჯახის წევრის მკვლელობა, მემკვიდრეობით მიღებული ბედისწერა, აჩრდილების ფენომენი, სხვადასხვა თაობებს შორის სისხლიანი დაპირისპირება, მოწამლული საკვები და ღვინო, ძალადობა იმ ადგილას, სადაც პერსონაჟი თავშესაფარს ეძებს, დაკრძალვის ტრადიციებიდან დევიაცია. პირველ ნათელ მსგავსებას წარმოადგენს ე. წ. ორიგინალური საგა - ზოგადად, ორესტესა და ჰამლეტის ისტორიის მსგავსება. ოიდიპოსის ტრაგედიის კვლევა გულისხმობს ჰამლეტის ტრაგედიის არსის გაგებას. ფროიდი საუბრობს ლატენტურ გრძნობებზე, რომლებიც მატერიალიზდებიან ოიდიპოსის შემთხვევაში, ხოლო ჰამლეტი მათ საკუთარ თავში ახშობს. კლაუდიუსი ოიდიპოსის მამის პროტოტიპია და ჰამლეტი ცნობიერის დონეზე მისკენ მიმართავს მამის მოკვლის სურვილს. ნიცშე საუბრობს ჰამლეტის მხატვრული სახის დიონისურ და აპოლონურ საწყისებზე. აღნიშნულ კატეგორიებს წმინდა ძველბერძნულ ჭრილში განიხილავს. აპოლონური ინდივიდუალურობისკენ, დიფერენცირებისკენ, იერარქიისკენ არის მიმართული მამინ, როცა დიონისური წარმოადგენს ინდივიდუალურობის უგულვებლყოფას, პიროვნული „მეს“ დავიწყებას. ჰამლეტი, ისევე, როგორც ძველბერძნული დრამის პროტაგონისტები, ტრადიციული, ტიპური პერსონაჟია და მითის მრავალგვარი ინტერპრეტირების მიუხედავად, ის, რაც არსობრივია, არასოდეს იცვლება. შესაბამისად, ქვეშეცნეულად, მათ შორის პარალელები ლატენტურად უკვე არსებობს.

საკვანძო სიტყვები: ძველბერძნული, ტრაგედია, ჰამლეტი, შექსპირი.

შეიძლება ითქვას, რომ „ჰამლეტი“ ინტერტექსტუალურად უკავშირდება ძველბერძნული ტრაგედიების ნარატივს, თუ გავითვალისწინებთ შემდეგ თემებს: სამეფო ოჯახის წევრის მკვლელობა, მემკვიდრეობით მიღებული ბედისწერა, აჩრდილების ფენომენი, სხვადასხვა თაობებს შორის სისხლიანი დაპირისპირება, მოწამლული საკვები და ღვინო, ძალადობა იმ ადგილას, სადაც პერსონაჟი თავშესაფარს ეძებს, დაკრძალვის ტრადიციებიდან დევიაცია. ჰამლეტი, რამდენადმე, ძველბერძნული ტრაგიკული კატეგორიების

მატერიალიზაციას ახდენს თანამედროვე სამყაროში. წინამდებარე სტატიაში შევეცდებით მიმოვიხილოთ ყველაზე მნიშვნელოვანი ანალიტიკური თეორიები ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან მიმართებაში.

გილბერტ მურეი (Murray 1914) მეოცე საუკუნის დასაწყისის მეცნიერი იყო და ეყრდნობოდა ატიკური დრამის თარგმანებს და ბერძნული თეატრალური წარმოდგენების ლონდონურ ვერსიებს. ის აღნიშნავს, რომ დრამა ყველაზე პრიმიტიული, ინსტიტუტებით მართული დარგია ლიტერატურის: გულისხმობს ორ ელემენტს - ტრადიციულს და ახლებურს, არაცნობიერს და ცნობიერს, თვლის, რომ არსებობს კონკრეტული თემები, რომელიც ქვეშეცნეულად მეორდება თაობებში და რომ შემოქმედებაში ტრადიციული გაცილებით მეტია, ვიდრე აბსოლუტური სიახლე. ის ჰამლეტს და ორესტეს მოიხსენიებს, როგორც ტრაგედიის დიდი ეპოქების ორ ყველაზე ტრადიციულ პერსონაჟს.

ორესტესის და ჰამლეტის შედარებისას მურეი აღნიშნავს, რომ ის ერთმანეთს ადარებს არა პიესებს, არამედ პერსონაჟებს, თუმცა, შედარება მოითხოვს იმ სიტუაციების შესწავლას, რომელშიც აღმოჩნდებიან მოცემული პროტაგონისტები და იმ პერსონაჟებზე დაკვირვებას, რომელთაგანაც ისინი კონფლიქტის განვითარების პროცესში ასოცირდებიან.

ბერძნულ წყაროებში ორესტესი ტრადიციული, ტიპური პერსონაჟია (მხატვრული სახის მცირე ვარიანტების მიუხედავად არსობრივად არაფერი იცვლება) - ის მრავალ ტრაგედიაში ფიგურირებს, არა უმცირეს შვიდი (თუ არ ჩავთვლით ტრაგედიას „იფიგენია ავლისში“, სადაც ის ჯერ კიდევ ჩვილია) ტრაგედიის პერსონაჟია (ესქილეს „ქოეფორები“ და „ევმენიდები“, სოფოკლეს „ელექტრა“, ევრიპიდეს „ელექტრა“, „ორესტესი“, „იფიგენია ტავრისში“ და „ანდრომაცე“), მაშინ როცა ოიდიპოსი მხოლოდ სამ ტრაგედიაში ფიგურირებს, ხოლო აგამემნონი - ოთხში. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ტრაგედიამდე ორესტესს მოიხსენიებენ რელიგიურ რიტუალებში, მას იცნობს ეპოსიც და ლირიკაც.

მურეი ჩამოთვლის ტექსტებს, სადაც ჰამლეტი ფიგურირებს: 1602 წ. ტომას დეკერის „სატირომასტიქსში“ დაფიქსირებული ფრაზა: „ჩემი სახელია ჰამლეტი: შურისძიება“;

1598 წ. (თუმცა, თარიღი სადაოა). გაბრიელ ჰარვის მოსაზრებები შექსპირის „ჰამლეტის“ შესახებ;

1596 წ. ტომას ლოჯი (Wit's Miserie and the World's Madness): „ის ისეთი ფერმკრთალია, როგორც მოჩვენება, ხამანწყებით მოვაჭრე ქალის ხმასავით საცოდავად გაისმის მისი ხმა თეატრში, ჰამლეტი, შურისძიება“. (ეს წინადადება ალუზიურად უკავშირდება ტომას კიდს (1558-1594), ინგლისელ დრამატურგს, ურ-ჰამლეტის შესაძლო ავტორს. ნ. პ.)

1594 წ. იმპრესარიო ფილიპ ჰენსლოუს ჩანაწერებში დაფიქსირებულია „ჰამლეტის“ სცენაზე წარმოდგენის თარიღი: 9 ივნისი.

6. პერტაია

1589 წ. ტომას ნეშის ეპისტოლე.

ინგლისურენოვან ვერსიებამდე არსებობდა სკანდინავიური საგა, ზეპირსიტყვიერების ნიმუში, რომელიც გადაამუშავა საქსო გრამატიკოსმა 1185 წელს (History of the Danes, Gesta Danorum, Books III and IV). ის თავის პროტაგონისტს მოიხსენიებს, როგორც ამლეტს, დანიის პრინცს. სიუჟეტი შექსპირის „ჰამლეტის“ ანალოგიურია. მოგვიანებით ჩნდება ამბალეს საგა, რომელიც ხელახლა გადაამუშავებს აღნიშნულ ლეგენდას.

ვეთანხმებით მურეის მოსაზრებას, რომ „ჰამლეტი“, როგორც სხვა ელიზაბეტის დროის ტრაგედია, არ არის მხოლოდ ერთი ადამიანის გონებაში უცებ დაბადებული ნაწარმოები, ის დროთა განმავლობაში განიცდიდა რეინტერპრეტირებას.

შემდეგ მურეი საუბრობს მოცემულ თემაზე დაწერილ ტექსტებსა და ძველბერძნულ ტრაგედიებს შორის არსებულ პარალელებზე. აქ შევხები მხოლოდ შექსპირის „ჰამლეტს“ (არ ვახსენებთ საქსოს და ამბალეს საგებს. ნ. კ.) და ძველბერძნულ ტრაგედიებს. ორივე შემთხვევაში პროტაგონისტი შვილია მეფის, რომელიც მოკლა მისმა ოჯახის წევრმა. ბერძნული ტრაგედიების შემთხვევაში ეს არის ეგისტოსი, ხოლო შექსპირის შემთხვევაში – კლავდიუსი. დედოფალი მეუღლის მკვლელობა და ტახტის მემკვიდრე, კონკრეტული ზებუნებრივი ძალების მითითებით, ცდილობს შური იძიოს მამის მკვლელობა. შექსპირის შემთხვევაში მთავარი გმირი კვდება, როგორც კი შურისძიების გეგმას აღასრულებს. ეს სიახლე იყო, ვინაიდან ძველბერძნულ ვარიანტში, როგორც წესი, ის, ვინც შურს იძიებს, საბოლოოდ სამეფოს მმართველი ხდება. რაც შეეხება ზებუნებრივ ძალებს, შექსპირთან ეს მეფის აჩრდილია, ხოლო ბერძნულ დრამაში სიზმრები, გარდაცვლილი მამის გამოცხადება ან ორაკულები.

რაც შეეხება დედის ფიგურას: შექსპირის შემთხვევაში ის კვდება, მაგრამ ეს უბედური შემთხვევა და არა წინასწარ დაგეგმილი მკვლელობა, მისი ბერძნული ვარიანტისგან განსხვავებით.

ორივე შემთხვევაში პროტაგონისტს ახასიათებს სიშმაგე, თუმცა, გამოხატვის ფორმები განსხვავდება. ჰამლეტის შემთხვევაში ის მოჩვენებითია. თუმცა, მურეი თვლის, პერსონაჟში აპრიორულად არსებობს რაღაც, რაც გვაფიქრებინებს, რომ შესაძლოა, ეს სიშმაგე მოჩვენებითი სულაც არ არის. ბერძნულ ვარიანტში სიშმაგე დედის მკვლელობის შედეგია. აქაც, პერსონაჟი ადვილად გამოდის მწყობრიდან. მაგალითად, „ქოფორებში“ ჯერ კიდევ მკვლელობამდე ვაცნობიერებთ პერსონაჟის სიშმაგეს: აშკარაა მისი მაღალფარდოვანი მეტყველების თანადროულად არეული, არათანმიმდევრული წინადადებები. ის „შეპყრობილი“ კაცია. ჰამლეტის მსგავსად, დედის ოთახში ხედავს რაღაცას, რასაც სხვები ვერ ხედავენ, ჰამლეტით ისიც ეჭვების მსხვერპლია, მუდმივად ყოყმანობს. თითქოს, ის,

რასაც ამბობს ორესტესი, ადვილად შეეძლო ეთქვა ჰამლეტსაც.

საჭიროა, აქვე აღინიშნოს მურეის დასკვნა, რომლითაც ის ხსნის მოცემულ ტექსტებს შორის მსგავსებას. ვფიქრობთ, ეს სტილისტურად რამდენადმე ეხმიანება სტატიის მეორე ნაწილში მოყვანილ ფსიქოანალიტიკოსთა დასკვნებს:

თითქოს, უცნაურია, თუ როგორ იძენს ახლებურ სახეს პრიმიტიული ფოლკლორი, რომელიც თავდაპირველად ცარიელია, არ არსებობს მხატვრული სახე, სანამ არ დაიწერება დიდი ტრაგედია და არ შეძრავს სამყაროს. თუმცა, ბერძნულ ლიტერატურაში ეს პროცესი ნიშანდობლივია, თითქმის ბუნებრივი. ბერძენი ავტორისთვის მითი არის ის, „რაც რიტუალის პროცესში წარმოითქვა“. მაგალითად, რომელიმე მიწათმოქმედებასთან დაკავშირებული რიტუალის დროს სიმინდის შეკვრა ნაკუწებად ვაქციეთ და მარცვალი მიმოვაბნიეთ, ჩვენი საქციელის ასახსნელად კი, მითი მოვიგონეთ. ოდესღაც იყო ერთი ახალგაზრდა და მომხიბვლელი უფლისწული, რომელიც „ნაკუწებად აქციეს“....ცოდვა უნდა ზღოს და ამიტომ დაგლიჯა ძაღლმა ან რომელიმე მხეცმა? თუ სრულიად უდანაშაულო დაისაჯა გავრეშებული თრაკიელი ქალების ან ბოროტი ტიტანების მიერ? იქნებ, უსამართლო წყევლის მსხვერპლია? შეკრებილი ადამიანების ჯგუფი იწყებს ფიქრს, ინტერესდება და გაუცნობიერებლად ქმნის პოეზიას. ამბავი თანდათანობით იხვეწება და გადაიქცევა პენტევის, იპოლიტოსის, აქტეონის ან თავად დიონისეს ტრაგედიების ამსახველ ტექსტად. რატომ უნდა, თავისი როლი აქვს ისტორიას. მოვლენები ხდებოდა და აოცებდა როგორც ანტიკური, ისე შემდგომი ხანის ადამიანს, მაგრამ ფაქტებზე დაკვირვების და ინტერპრეტირების პროცესში სიზუსტის მიღწევა თანამედროვე დროის პრეროგატივაა. ანტიკური ხანის ადამიანი მეტად იყო მოწადინებული, მოვლენებს დაკვირვებოდა, ვიდრე ჩაეწერა ისინი. ადამიანი არ იწყებდა კვლევას, არ მიჯნავდა ერთმანეთისგან სახელებს და დროს: საუბრობდნენ, უხმოზნენ მუზას მანამ, სანამ ირლანდიის ისტორიულად არსებული მეფე არ გადაიქცა მითოლოგიურ ამლოდად ან მიკენის მეფე არ გახდა ურანოსის მითის (მეფე-ცის და დედა-დედამიწის შეუღლების) ნაწილი. მოგვიანებით სწორედ მითმა შეინარჩუნა აქტუალობა და დიდებულია და არა ისტორიულმა ფაქტებმა. რაც ნამდვილად გვაოცებს „ჰამლეტში“ და „აგამემნონში“ არის არა შუასაუკუნეების ელსინორი და პრესტორიული მიკენი, არამედ უძველესი ამბები და ჯადოსნური რიტუალები.

ტრადიციულის შექმნის პროცესში საკითხის არსი სამუდამოდ ინარჩუნებს სტაბილურობას, იგივეობას. ის, ერთი შეხედვით, შეიძლება მნიშვნელოვანწილად შეიცვალოს, თუმცა, ის რაც არსობრივია, უცვლელად გადაეცემა თაობიდან თაობას. თითქოს, ლატენტურად არსებობს დრამის არსი პრიმიტიულ მითში, დიდ დრამატურგს ელოდება მხოლოდ, რომ განივრცოს,

6. პერტაია

განვითარდეს. რა თქმა უნდა, ვერ ვიტყვით, რომ „ჰამლეტი“ ან „ელექტრა“ ლატენტურად უკვე არსებობდა რიტუალის პირველსაწყისში, ზუსტად ისე, როგორც ყვავილი მის თესლში. თესლი განვითარდება სწორხაზოვნად, წესისამებრ, განსხვავებით მითისა და რიტუალისა, რომელთა განვითარება მრავალ ფაქტორზეა დამოკიდებული: ადამიანებზე, გარემოებებზე. ჰამლეტის და ორესტესის შესახებ ტრაგედიები ორ სრულიად განსხვავებულ სოციალურ გარემოებაში შეიქმნა. მათი საერთო ფესვები დაწერამდე ათასობით წლის წინ უნდა ვეძიოთ. ჰიპოთეზა იმაში მდგომარეობს, რომ ის, რაც უკვე მოხდა რელიგიის წიაღში, ადვილი შესაძლებელია, რეალიზდეს დრამატურგიაში.

ის, რაც თანამედროვე ადამიანს ადევნებს, ინტუიციურად მის პირველსაწყისში უკვე არსებობს. გამეორების დიდი წილია ამ ყველაფერში: ადამიანებს მუდმივად ხიზლავთ პოპულარული და ცნობილი სიტყვები და სახელები მაშინაც კი, თუ მათი მნიშვნელობა ზუსტად არ იციან. ამ ამბებით და სიტუაციებით აღფრთოვანება შედეგია იმის, რომ მათ ჩვენში ღრმად აქვს ფესვები გადგმული. თითქოს, არ გვახსოვს მათი სახე, ხმა, უცნაურად ვთვლით, მაგრამ არის ჩვენში რაღაც, რომელიც უმალ რეაგირებს, როგორც კი მათ წინაშე აღმოვჩნდებით, თითქოს სისხლის ყივილს ვგრძნობთ, თითქოს სულ ვიცოდით მათი არსებობის შესახებ.

რა თქმა უნდა, მითის გარკვეული ნაწილი მუდმივად იცვლება, როდესაც რეალობასთან კონტრასტში მოდის. სწორედ ამ დროს იკვეთება ერთმანეთთან რეალიზმი, ლიტერატურა და წარმოსახვის უნარი. რეალობის ელემენტი მუდამ არსებობდა მითში. პირველი მითის შემოქმედი არ იწყებდა თხზვას ცარიელ სივრცეში, ვაკუუმში. ის ცდილობდა, ეთქვა - არისტოტელეს სიტყვები რომ მოვიშველიოთ - „ის რაც შეიძლება მოხდეს“. უბრალოდ, მისი გამოსახებიდან „ის, რაც შეიძლება მოხდეს“ ოდნავ უცნაურია ჩვენთვის. დროთა განმავლობაში, ადამიანმა მეტი გამოცდილება შეიძინა, ისწავლა, დაერეგულირებინა ეს ერთი შეხედვით ურთიერთგამომრიცხავი ელემენტები - პრიმიტიული ემოცია და რეალურობის ადეკვატური განცდა. ისეთ ნაწარმოებებში, როგორიცაა „ჰამლეტი“, „აგამემნონი“ ან „ელექტრა“, ჩვენ ნამდვილად ვაძევნებთ თვალს შესანიშნავად წარმოდგენილ პერსონაჟებს, მრავალფეროვან, კარგად დაწერილ ამბავს, დრამატურგის ტექნიკურ ოსტატობას, მაგრამ, ამავედროულად, ვგრძნობთ სურვილების, შიშების, ძლიერი ემოციების უცნაურ, გაუცნობიერებელ წიაღსვლებს. ისინი ჩვენში მუდმივად თვლემენ. გენიალურობის საიდუმლო სწორედ ამ ყველაფრის ერთმანეთთან სინთეზური შერწყმაში მდგომარეობს (მურეი 1914. მოსაზრებები არ არის გადმოცემული სიტყვა-სიტყვით (ნ. პ).

ლუიზ შლაინერი წერს: „მე მჯერა, რომ ევრიპიდეს „ორესტესის“ და ესქილეს „ორესტეას“, სულ მცირე, რამდენიმე პასაჟმა გავლენა იქონიეს „ჰამლეტზე“. კონკრეტული სცენოგრაფიული თვალსაზრისით მსგავსება

შექსპირის და ესქილესეული საფლავის სცენებს შორის, ისევე როგორც ჰორაციოს და პილადეს შორის, ჩემი მოსაზრებით, ისეთი აშკარაა, რომ შეუძლებელია, შემთხვევითობას მივაწეროთ. მეტიც, „ჰამლეტში“ აღწერილ საფლავის სცენას ვერ ვნახავთ პიესის ვერც ერთ სხვა ცნობილ წყაროში, მას არ აქვს ანალოგი. და თუ ეს ავთენტური არ არის, მაშინ შეიძლება ვივარაუდოთ ჯერ კიდევ დაუდგენელი წყაროს არსებობა” (Schleiner 1990: 30).

„ჰამლეტის“, როგორც ძველბერძნული დრამის, ქვეტექსტის კვლევა საშუალებას მოგვცემს, თვალყური მივადევნოთ ანტიკური ტრაგედიების აქტუალობას ჩვენს საუკუნეში, გავანალიზოთ ჰორაციოს როლი და შესწორება შევიტანოთ მოსაზრებაში, რომელიც გულისხმობს ოიდიპოსის თვისებების არსებობას ჰამლეტის პერსონაჟში, ვინაიდან ჰამლეტი ორესტესის მხატვრული სახის ვერსია უფრო არის, ვიდრე ოიდიპოსის. ის არ დგას იმ საშიშროების წინაშე, რომ ცოლად შეირთოს დედა. ის დგას იმის საშიშროების წინაშე, რომ მოკლას მამა (Schleiner 1990: 36-37).

მარტინ მიულერი წერს აშკარა პარალელებზე: „ელსინორის დრამა ცნობიერის დონეზე ურთიერთმიმართებას ავლენს ანტიკურ დრამასთან. აღნიშნულ პროცესში იქმნება ალუზიათა ქსელი, რომელიც ამ დრამატურგს აკავშირებს ორესტესთან” (Mueller 1997: 22-45). მიულერი ასევე მიიჩნევს, რომ შექსპირის თანამედროვეებმა დაგვიტოვეს საკმარისი ლიტერატურული მასალა, რაც საშუალებას იძლევა, ვიფიქროთ, რომ მათ „ჰამლეტი“ „ორესტეატი“ ინსპირირებულ პიესად მიაჩნდათ.

აღსანიშნავია ფროიდის ფსიქოანალიტიკური კვლევა, რომელიც ეხება ჰამლეტის და ოიდიპოს მეფის შედარებით ანალიზს. ნორმან ჰოლანდი აღნიშნავს, რომ „თითქოს ამ ორმა ნაწარმოებმა განაპირობეს მისი [ფროიდის] ანალიტიკური თეორიების წარმოშობა” (Holland 1960: 163-173).

ერთხელ, თავის სამოცდამეათე დაბადების დღეზე, ფროიდი იტყვის, რომ არა მან, არამედ პოეტებმა აღმოაჩინეს არაცნობიერი. ფროიდი მიიჩნევს, რომ ოიდიპოსური ურთიერთობები შესამჩნევი ხდება ადრეულ ბავშვობაში და შესაძლოა, სწორედ ამით აიხსნება ის განსაკუთრებულ შთაბეჭდილება, რომელსაც ახდენს „ოიდიპოს მეფე“ და შესაძლოა, „ჰამლეტიც” (Gay 1998: 100). 1897 წელს ფროიდმა მისწერა ვილჰელმ ფლიესს (Wilhelm Fliess) ოიდიპოსის კომპლექსის შესახებ და ეს ცნება „ოიდიპოს მეფის” კათარსის ეფექტს დაუკავშირა: „თითოეული მაცურებელი ცხოვრებაში ერთხელ მაინც ავითარებს თავის ფანტაზიაში ოიდიპოს მეფეს. როდესაც ოცნება რეალობაში მატერიალიზდება, ეს ძალიან შემადრწუნებელია და ადამიანი სრული რეპრესიის საშუალებით მიჯნავს ერთმანეთისაგან ბავშვობის განცდებს აწმყო მდგომარეობისგან”.

ჰამლეტის მხატვრული სახის ფენომენი მუდამ აინტერესებდა ფროიდს. „ბედისწერის ტრაგედიის („ოიდიპოს მეფე“) გაგება გულისხმობს პერსონაჟის

6. პერტაია

ტრაგედიის - ჰამლეტის გაგებას, რომელიც აღფრთოვანებას იწვევდა სამასი წლის განმავლობაში ისე, რომ არ იყო დადგენილი მისი არსი, ავტორის მოტივი” (Freud 1985: 38).

თუმცა, ფროიდის პირველი ნაშრომი „ჰამლეტის” შესახებ არის „სიზმრების ინტერპრეტაცია” (Freud 1900). ავტორი საუბრობს დანაშაულის გრძნობაზე, რომელიც ჰამლეტს უჩნდება დედასთან და მამასთან მიმართებით, მაგრამ ოიდიპოსის შემთხვევაში ეს ლატენტური გრძნობები მატერიალიზდება მაშინ, როცა ჰამლეტი საკუთარ თავში ახშობს მათ. ფროიდის მოსაზრებით, პიესა, რომელიც ჰამლეტის ფსიქოპათოლოგიას სხვადასხვანაირად - პოეზიით, დრამით - ნიღბავს, ახდენს სუპერეგოს განდევნას, რაც მაყურებელს საშუალებას აძლევს, ჩაახშოს სურვილები და კმაყოფილება მიიღოს ფანტაზიით.

გადაულახავი კომპლექსებით სავსე პროტაგონისტი საკუთარ თავში აკეთებს მთელ რიგ ანალიზს მაშინ, როცა მაყურებელი ჰამლეტში საკუთარ ფარულ საიდუმლოს ადევნებს თვალს. კლაუდიუსი, რომელიც კლავს ჰამლეტის მამას და ცოლად ირთავს დანიის პრინცის დედას, ახდენს ჰამლეტის ჩახშული სურვილების პროექციას. და ახლა, როცა კლაუდიუსი ხდება მისი მამინაცვალი, მას შეუძლია, მამის მოკვლის სურვილი ცნობიერად მიმართოს მისკენ, ყოველგვარი ჩახშობის გარეშე. ასე რომ, კლაუდიუსი წარმოადგენს იდეის გარეთ მიმართულ პროექციას, რომელიც შეიძლება ჰამლეტმა დასაჯოს და ამით დაგმოს საკუთარ თავში დანაშაულებრივი გრძნობები დედის და მამის მიმართ. ასევე, კლაუდიუსის მკვლელობით ჰამლეტი იკმაყოფილებს არაცნობიერის დონეზე არსებულ პატრიციდურ იმპულსებს.

ფროიდი ისევ უბრუნდება „ჰამლეტის” ანალიზს და აქვეყნებს ესეს „ფსიქოპათური პერსონაჟები სცენაზე” (Freud 1905), სადაც აღნიშნავს, რომ პიესა შეიძლება ჩაითვალოს ფსიქოპათოლოგიური პერსონაჟის დრამატულად წარმოდგენის კლასიკურ მაგალითად და შექსპირის წარმატების სამ მიზეზს ასახელებს:

1. მთავარი გმირი არ არის ფსიქოპათი იმთავითვე. ის ასეთი მოქმედების მსვლელობისას ხდება;
2. ჩახშული იმპულსი (ოიდიპოსის კომპლექსი) წარმოადგენს თითოეულ ჩვენგანში არსებულ კონფლიქტს;
3. აღნიშნულ იმპულსს, რომელიც ცნობიერში გადადის, ადამიანი არასოდეს არქმევს კონკრეტულ სახელს. ხდება მაყურებლის ყურადღების დევიაცია, შედეგად, ის საკუთარი ემოციების ტყვეობაში ექცევა და ვერ აანალიზებს იმას, რაც სინამდვილეში ხდება (Freud 1905: 309).

ბოლოს კი წერს: „კონფლიქტი „ჰამლეტში” ისე ეფექტურად არის დაფარული, თითქოს, მე დამიტოვეს ამოსახსნელად” (Freud 1905: 310). მართლაც, ოიდიპოსის კომპლექსის კვლევა ფროიდის შრომების ცენტრალურ

ასპექტს წარმოადგენს, მას ავტორი „ჰამლეტთან“ აკავშირებს და მიიჩნევს, რომ სწორედ მან განაპირობა პიესის პოპულარობა. აღსანიშნავია, რომ ფროიდი ძალიან ამაყოფს „ჰამლეტის“ საიდუმლოების ამოხსნით, რაც თვით გოეთემ ვერ შეძლო (Gay 1998: 313).

მიუხედავად ლიტერატურის დიდი სიყვარულისა, ფროიდს მაინც ფსიქოანალიტიკური ინტერესი, ამოცანის ამოხსნის სურვილი ამოძრავებს და პერსონაჟებს, როგორც კლინიკურ შემთხვევებს, ისე განიხილავს: „მთელი ცხოვრების განმავლობაში ფროიდს თავში საიდუმლოებების ამოხსნის სურვილი უტრიალებდა“ (Gay 1998: 311). მას სწამს, რომ, ზოგადად, ლიტერატურა საიდუმლოებით მოცული სფეროა იმდენად, რამდენადაც ძლიერი ემოციის გამოწვევა შეუძლია მკითხველში, მაყურებელში.

ნორმან ჰოლანდი აღნიშნავს, რომ „ფროიდის ყველაზე დიდ წვლილს შექსპირის შესწავლის სფეროში წარმოადგენს ის, რომ მან დაწერა ჰამლეტში არსებული ოიდიპოსის კომპლექსის შესახებ“. მეორეს მხრივ, აღმოჩნდა, რომ „ჰამლეტის“ კვლევა „დაეხმარა ფროიდს, მოეხდინა ოიდიპოსის კომპლექსის კონცეფციის ფორმულირება, რაც მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენს ორთოდოქსული ფსიქოანალიზისათვის“ (Holland 1960: 165).

მოგვიანებით, ჰამლეტში არსებული ოიდიპოსის კომპლექსის შესახებ წერს ერნესტ ჯონსი. „ჰამლეტი და ოიდიპოსი“ (Jones 1976). ძალიან საინტერესო და ამომწურავ ნაშრომს წარმოადგენს და შექსპიროლოგების მოწონებაც დაიმსახურა. ჰამლეტი და ოიდიპოსი მუდამ ურთიერთ იკვეთებიან. აღნიშნული მოსაზრებები რამდენადმე ცვლის „ჰამლეტის“ რეცეფციას.

საინტერესოა ფ. ნიცშეს მოსაზრება „ჰამლეტის“ შესახებ. სილქი და სტერნი ამტკიცებენ, რომ ხელოვნების შესახებ ნიცშეს შეხედულებები, რომლებიც წარმოდგენილია ნაშრომში „ტრაგედიის დაბადება“, ხორცშესხმულია „უცილობლად ბერძნული“ კატეგორიებით (Silk... 1981: 280). ავტორები წერენ, რომ „ნიცშემ წამოგვიდგინა ისეთი უცილობლად ბერძნული სტრუქტურა, რომ სხვა დრამაზე მსჯელობა, უბრალოდ, ირეალურია. სტილისტური შეფერილობით, ისევე, როგორც ინტენსივობით, მისი კატეგორიები ბერძნული სამყაროს ტრაგედიებს განეკუთვნება“ (Silk... 1981: 280).

მათი მოსაზრებით, ნიცშეს თეორიები, რომლებიც აქცენტს ბერძნული მოდელზე აკეთებენ, სხვა დრამატული ნაწარმოებების განხილვას, ვაგნერის მუსიკალური დრამის ჩათვლით, „ხელისშემშლელად უცხოს“ ხდიან (Silk... 1981: 280).

ისინი ასევე მიიჩნევენ, რომ ნიცშეს კატეგორიებს არ აქვთ კავშირი შექსპირის სამყაროსთან, ან რომელიმე სხვა ქვეყნის ტრაგიკულ სამყაროსთან, ბერძნულის გარდა და მისი შეხედულებები სხვა ტიპის დრამის შესახებ საკმაოდ ზედაპირულია (Silk... 1981: 280), თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ნიცშეს

6. პერტაია

წარმოდგენებს შექსპირის ნაწარმოებების შესახებ ნაკლებად თუ ვუწოდებთ ზედაპირულს.

როდესაც ნიცშე შექსპირზე საუბრობს, ფოკუსირებას ახდენს „ჰამლეტზე“. დისკუსიის შედეგად იკვეთება ორი ასპექტი, რომელიც გულისხმობს, (1) დადგინდეს მეთოდები, თუ როგორ ახერხებს ტრაგედია, ქოროს ან ვაგნერის მუსიკალობის გარეშე წარმოადგინოს ტრაგედიის დიონისური ასპექტი და (2) თუ როგორ ახდენს თანამედროვე აუდიტორია ტრაგედიის პროტაგონისტთან რელატიურობის დადგენას ისევე, როგორც ეს ხდებოდა ძველ ბერძენ მაყურებელსა და ქოროს შემთხვევაში.

ნიცშე, მაგალითად, გვთავაზობს თანამედროვე ხელოვანს, რომელსაც კარგად შეუძლია აპოლონური და დიონისური მხატვრული ხერხების სინთეზირება არა-მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის პროცესში.

ნიცშეს თეორიაში ხელოვნების შესახებ დიონისური ტიპურად წარმოდგენილია მუსიკის საშუალებით: დიონისური ძველბერძნულ ტრაგედიაში რეალიზდება მუსიკალური ქოროს, ხოლო ვაგნერის ოპერაში - მუსიკალური უვერტიურის საშუალებით. ნიცშე ექსპლიციტურად ახდენს მუსიკის იდენტიფიცირებას დიონისურ საწყისებთან, ხოლო სკულპტურას - აპოლონურთან: ხელოვნების ორი ბერძნული ღვთაება, აპოლონი და დიონისე, წარმოადგენენ ათვლის წერტილს იმ ფაქტის გაცნობიერების პროცესში, რომ ბერძნულ სამყაროში არსებობდა ორი უზარმაზარი ოპოზიცია საწყისსა და მიზანს შორის, სურათხატის შემქმნელის, ან სკულპტორის აპოლონურ ხელოვნებასა და იმავე სურათხატისგან თავისუფალი მუსიკის ხელოვნებას შორის, რომელიც დიონისურია (Nietzsche 1999: 14).

ასე რომ, ნიცშესთვის დიონისური ასპექტი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ასპექტია იმდენად, რამდენადაც ხელოვნების პირველსაწყისია აპოლონურთან ერთად. ავტორი მიიჩნევს, რომ აპოლონური ინდივიდუალურობისკენ, დიფერენცირებისკენ, იერარქიისკენ არსიმიმართულია შინ, როცა დიონისური წარმოადგენს ინდივიდუალურის უგულვებელყოფას, ინტოქსიკაციას, ეგოს დავიწყებას: „უფრო ნათლად რომ მოვახდინოთ ამ ორ მიმართულებას შორის განსხვავება, საჭიროა ისინი განვიხილოთ, როგორც ორი სხვადასხვა სამყარო - ოცნების და ინტოქსიკაციის სამყარო, რაც გულისხმობს დიონისურ და აპოლონურ საწყისებს შორის განსხვავებას“ (Nietzsche 1999: 14-15).

სკულპტურა და ეპიკური პოეზია აპოლონური ხელოვნების მაგალითად შეგვიძლია ჩავთვალოთ. ნიცშე თვლის, რომ ჰომეროსი ნაივური, აპოლონური საწყისის მქონე ხელოვანის პარადიგმას წარმოადგენს: „ჰომეროსის ნაივურობა შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც აპოლონური ილუზიის გამარჯვება; ეს იმ ტიპის ილუზიაა, რომელსაც ბუნება ძალიან ხშირად იყენებს მიზნის მისაღწევად. ჭეშმარიტ მიზანს ხელს უშლის მცდარი სურათხატი. ჩვენ ხელს ვიწვდით მისკენ და ბუნება მიზანს სწორედ ამ მოტყუებით აღწევს“ (ნიცშე

1999: 25). ჰომეროსის ნაივურობა კი იმით აიხსნება, რომ მისი პერსონაჟები ცდილობენ მოსალოდნელი ტანჯვის არიდებას, მცდარ სურათხატს ეფარებიან.

მუსიკა დიონისური ხელოვნების ნიმუშია ნიცშესთვის. „ტრაგედია ქოროსგან წარმოიშვა. თავდაპირველად ის მხოლოდ ქორო იყო, სხვა არაფერი” (Nietzsche 1999: 36). ნიცშე აღნიშნავს, რომ მუსიკალური, დიონისური ქორო წარმოადგენს ტრაგედიის პირველსაწყისს. „ის, რომ ტრაგედია სატირებით იწყება და დიონისურ სიბრძნეს ისინი ახმოვანებენ, არის ის, რაც ახლაც გვაოცებს ისევე, როგორც ის ფაქტი, რომ ტრაგედია ქოროში აღმოცენდა”.

დიონისური სული მუსიკალური სატირით არის წარმოდგენილი: „მინდა ვთქვა, რომ მეტაფიზიკურ ნუგეშს ჩვენ თითოეული ჭეშმარიტი ტრაგედიისგან ვიღებთ, ნუგეშს, რომელიც ყველაფრის საფუძველია და მიუხედავად სხვადასხვა წინააღმდეგობრივი გამოვლინებებისა, სიცოცხლის განადგურება შეუძლებელია. ეს ნუგეში - საოცრად ძლიერი და სასიამოვნო - მთელი სიცხადით რეალიზდება სატირთა ქოროში, ბუნებრივ არსებათა ქოროში, რომელიც ცივილიზაციამდე არსებობდა და მის შემდეგად იარსებებს” (Nietzsche 1999: 39).

მუსიკა უნიკალური საშუალებაა დიონისურის მატერიალიზაციის: „მუსიკის, რომელმაც უმაღლესი გამოვლინება ტრაგედიში ჰპოვა, ჰერკულესურმა ძალამ განაპირობა მითის ინტერპრეტაცია ახალი, ღრმად ნიშანდობლივი გზით” (Nietzsche 1999: 53).

ნიცშეს სჯერა, რომ წარმატებულ ტრაგედიაში შეიძლება, ჰარმონიულად შეერწყას ერთმანეთს ეს ორი კატეგორია. მისი მოსაზრებით, ბერძნული ტრაგედიის ყველა პერსონაჟი დიონისეა ლატენტურად. თითოეული გმირის - პრომეთეს, ოიდიპოსის და აშ. - თითქოს სპეციფიკური თვისებები მხოლოდ ნიღაბია მათი ჭეშმარიტი, დიონისური ბუნების. ამით არგუმენტი მნიშვნელოვნად იცვლება.

ნიცშე აქ უშვებს იმის ალბათობას, რომ არა-მუსიკალური ტრაგედიები შეიძლება მიესადაგოს მის თეორიებს, ვინაიდან თვლის, რომ დიონისური ასპექტი შეიძლება რეალიზდეს როგორც მუსიკის, ასევე, პერსონაჟის საშუალებით, თუმცა, ის არ საუბრობს იმაზე, თუ როგორ ახდენს ტრაგედიის პერსონაჟი დიონისური კატეგორიების მატერიალიზებას, როგორ ახერხებს სრულიად არაინდივიდუალური დიონისური სული გამოვლინდეს ინდივიდუალური პიროვნების ტანჯვის გავლით ტრაგიკულ მოვლენათა ჭრილში. სწორედ ჰამლეტის მხატვრული სახის კვლევა აძლევს ნიცშეს ამის საშუალებას.

ნიცშე თვლის, რომ ტრაგედიის პროტაგონისტი დიონისეს ტანჯვას გამოხატავს. ზოგიერთ მითში პატარა დიონისეს ნაკუწებად აქცევენ, შემდეგ კი ტიტანები ამთელევენ მას. ნაკუწებად ქცევა ნიცშესთვის წარმოადგენს

6. პერტაია

ინდივიდუალური პრინციპების დანაწევრებას და შემდეგ ამ ინდივიდის შეერთებას ბუნებასთან.

მაგრამ როგორ შეიძლება, ტრაგიკული პერსონაჟი გახდეს დიონისეს ნილაბი? მარტა ნუსბაუმი განსხვავებულ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. მისი მოსაზრებით, ტრაგედიის დიონისური კატეგორიები არ გვეძლევა მუსიკალური ქოროს საშუალებით, არამედ, პერსონაჟთან ინდენტიფიკაციით და თანაგრძნობით. ქოროს პრეროგატივას არ წარმოადგენს დიონისეს ტანჯვის სიღრმის ასახვა, ის არის მაგალითი, თუ როგორ შეიძლება წარმოჩნდეს წესრიგი უწესრიგობაში - ხელოვნების ნიმუშში. ნუსბაუმის მოსაზრებით, სწორედ ეს არის ნიცშეს მიერ წარმოდგენილი ცნების „დიონისური“ მნიშვნელოვანი ასპექტი (Nussbaum 1998: 352).

„ჰამლეტის“ ანალიზისას ნიცშე გვთავაზობს საშუალებას, თუ როგორ შეუძლია ტრაგიკული ნაწარმოების პერსონაჟს, წარმოადგინოს დიონისური საწყისი. ის ჰამლეტს ადარებს ადამიანს, რომელმაც გამოცადა დიონისური მდგომარეობა და დაუბრუნდა რეალურ სამყაროს: „ამ თვალსაზრისით, ჰამლეტი დიონისური ადამიანის ანალოგია: მათ ორივემ შეიმეცნეს საგანთა ჭეშმარიტი არსი, მიიღეს ცოდნა; სძულთ მოქმედება, რადგან მოქმედებას არ შეუძლია, შეცვალოს საგანთა მარადიულობა; სჯერათ, რომ აბსურდულია ან სამარცხვინო ჰქონდეთ იმის რწმენა, რომ შეუძლიათ აღადგინონ ის, რისი აღდგენაც შეუძლებელია. ცოდნა კლავს მოქმედებას. მოქმედება ადამიანისგან მოითხოვს ილუზიის საბურველში გახვევას. ეს არის „ჰამლეტის“ არსი... ჭეშმარიტი ცოდნა, რომელიც გვაზიარებს საშიშ სიმართლეს, გადაწონის მოქმედების ყველა მოტივს როგორც ჰამლეტის, ასევე დიონისური ტიპის ადამიანის შემთხვევაში“ (Nietzsche 1999: 40).

ჰამლეტმა და „დიონისურმა ადამიანმა“ მიიღეს ცოდნა, რომელიც რთულს ხდის მოქმედებას; უმოქმედობის მიზეზი ზედმეტი ფიქრი არ არის, არამედ ზედმეტი ცოდნა არის იმის გაცნობიერება, რომ ყოველგვარი ქმედება თავისთავად ფუჭია, არაფრისმომცემი.

ნიცშე ნაშრომში „ტრაგედიის დაბადება“ იყენებს შოპენჰაუერის მიერ წარმოდგენილ ცნებებს - „ინდივიდუალიზაციის პრინციპები“ და „ნება“. ნიცშესთვის principium individuationis უკავშირდება აპოლონურ ძალას, სამყარო გახადოს უფრო რაციონალური და ლამაზი. აღნიშნული პრინციპი გვიცავს, აღვიქვით ყოფიერების პირველსაწყისები. მას შოპენჰაუერი „ნებას“ უწოდებს. ნიცშე შოპენჰაუერისეულ ნებას დიონისურ სულთან აიგივებს: „შოპენჰაუერმა წარმოგვიდგინა უზარმაზარი შიში, რომელიც იპყრობს ადამიანს, როცა დაბნეულია ან უამრავი ფენომენით აღსავსე სამყაროს კოგნიტური ფორმების შესახებ რწმენას კარგავს, ვინაიდან სხვადასხვანაირად გამოხატული სათანადო მიზეზის პრიპციპი უშვებს გამონაკლისის არსებობას

და თუ ამ შიშს დავუმატებს ნეტარების მომგვრელ უდიდეს აღტაცებას, რომელიც ნიშანდობლივად ადამიანურია, ბუნებრივია და ეს ხდება მაშინ, როცა principium individuationis იმსხვრევა, სწორედ მაშინ შეიძლება დავინახოთ ის, რაც წმინდად დიონისურია” (Nietzsche 1999: 17).

შოპენჰაუერი ჰამლეტს ახასიათებს, როგორც ადამიანს, რომელმაც ბევრი ბრძოლის და ტანჯვის შემდეგ უკუაგდო მიზნები, რომლებიც ჰქონდა და ცდილობდა, მიეღწია, ასევე, უარი თქვა ცხოვრების ყოველგვარ სიამოვნებაზე, მეტიც - ნებით, სიხარულით თქვა მათზე უარი (Schopenhauer 2010: 280).

ჰამლეტი არა მხოლოდ გამოხატავს ტრაგედიის აპოლონურ თვისებებს, რომელიც „მარტივი, ტრანსპარენტული და მშვენიერია” (Nietzsche 1999: 46), არამედ დიონისურ ჭეშმარიტებას. როგორც ტრაგიკული პერსონაჟი, ჰამლეტი ორივე საწყისს აერთიანებს.

ნიცშეს მიერ ჰამლეტის მხატვრული სახის ანალიზი გვეხმარება, გავიგოთ, როგორი ურთიერთმიმართება არსებობს ანტიკური და თანამედროვე ტრაგედიების მაყურებელსა და პერსონაჟებს შორის. ვხედავთ, რომ თანამედროვე ტრაგედია მაყურებელზე ეფექტის მოსახდენად იმავე მეთოდებს მიმართავს, როგორც ბერძნული ტრაგედია. ჰამლეტი წარმოადგენს ტრაგიკული კატეგორიების რეალიზაციას თანამედროვე სამყაროში.

ნიცშე მიიჩნევს, რომ თანამედროვე მაყურებლის წარმოდგენაში ის, რაც სცენაზე ხდება, არარეალურია, მხოლოდ ხელოვნებაა: „ჩვენ (თანამედროვე აუდიტორიას) ყოველთვის გვჯეროდა, რომ კარგ მაყურებელს, ვინც არ უნდა იყოს ის, უნდა სწამდეს, რომ რაც მან სცენაზე იხილა, ხელოვნების ნიმუშია და არა ემპირიული რეალობა” (Nietzsche 1999: 37).

ძველი ბერძენი მაყურებელი ასე კატეგორიულად არ მიჯნავს ერთმანეთისაგან ხელოვნებას და რეალობას. მაყურებელი, რომელიც თავს აიგივებს ქოროსთან, ანუ ტრაგედიის ნაწილი ხდება, დარწმუნებულია, რომ სცენაზე მყოფი პერსონაჟები რეალური, ფიზიკურად არსებული ადამიანები არიან (Nietzsche 1999: 37).

ნიცშეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „როცა ყოველდღიური რეალობა ხელახლა შემოიჭრება ცნობიერში, მას თან სდევს ბრაზი” (Nietzsche 1999: 40). ნიცშე წერს, რომ ბერძენმა მაყურებელმა „თვალეში ჩახედა სამყაროს ისტორიისთვის ნიშანდობლივ საშიშ, დესტრუქციულ რეალობას და იმ საშიშროების წინაშე დადგა, რომ უარყოს ნება, როგორც ამას ბუდისტები აკეთებენ” (Nietzsche 1999: 40).

მაშინ, როცა ძველი ბერძენი მაყურებელი დიონისურს ქოროს საშუალებით ეზიარება, თანამედროვე მაყურებელი არ მოითხოვს ტრაგიკული ქოროს საჭიროებას, ის უშუალოდ ეცნობა ჰამლეტის მხატვრულ სახეს, რომელიც დიონისური კატეგორიების ხორცშესხმას წარმოადგენს. ჰამლეტის

6. პერტაია

ტრაგიზმისადმი ემპათიით თანაზიარი ხდება დიონისური საწყისის. თანამედროვე მაყურებელი ჰამლეტთან იდენტიფიკაციას ახდენს იმდენად, რამდენადაც ამხვრევს ე. წ. principium individuationis კონცეფციას და უერთდება დიონისურ კატეგორიათა სისტემას.

ელსინორის დრამა ცნობიერის დონეზე ურთიერთმიმართებას ავლენს ანტიკურ დრამასთან. შექსპირის ჰამლეტის სახის ქვეტექსტის კვლევა საშუალებას მოგვცემს, თვალყური მივადევნოთ ანტიკური ტრაგედიების აქტუალობას ჩვენს საუკუნეში; ფროიდი იტყვის, რომ პოეტებმა აღმოაჩინეს არაცნობიერი. ჰამლეტმა და ოიდიპოსმა განაპირობეს მეტწილად მისი ანალიტიკური თეორიების წარმოშობა - ჰამლეტი კლასიკური მაგალითია ფიქოპათოლოგიური პერსონაჟის დრამატულად წარმოდგენის, მის შემთხვევაში შინაგანი კონფლიქტი, რომელიც სუპერეგოს განდევნით გამოიხატა - პოეზიით, დრამით ინილბება, მაშინ როცა ოიდიპოსის პერსონაჟში ლატენტური გრძნობები მატერიალიზდება. მაყურებელი ჰამლეტში საკუთარ ფარულ საიდუმლოს ადევნებს თვალს, კათარსისს განიცდის. ნიცშეს მიერ წარმოდგენილი სტრუქტურა ინტენსივობით, ისევე როგორც სტილისტური შეფერილობით, ძველი ბერძნული სამყაროს ტრაგედიებთან არის თანაზიარი. ნიცშე საინტერესოდ იკვლევს მეთოდებს, თუ როგორ ახდენს თანამედროვე ტრაგედია დიონისური ასპექტის რეალიზაციას ქოროს გარეშე, როგორ ახერხებს თანამედროვე მაყურებელი ტრაგედიის პროტაგონისტთან იდენტიფიცირებას, როგორც ეს ხდებოდა ძველბერძნულ ქოროსა და მაყურებელს შორის. თანამედროვე სამყაროს ტრაგედიის პროტაგონისტი ჰამლეტი თავის თავში აერთიანებს აპოლონურ ინდივიდუალურობისკენ, დიფერენცირებისკენ, იერარქიისკენ სწრაფვას და ინდივიდუალურობის უგულვებლყოფას, ინტოქსიკაციას, ეგოს დავიწყებას, რაც იმთავითვე დიონისურია.

ამგვარად, ჩვენ მიერ წარმოდგენილი ანალიტიკური თეორიების საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჰამლეტი, ისევე, როგორც ძველბერძნული დრამის პროტაგონისტები, ტრადიციული, ტიპური პერსონაჟია და მითის მრავალგვარი ინტერპრეტირების მიუხედავად, ის, რაც არსობრივია, არასოდეს იცვლება. შესაბამისად, ქვეშეცნეულად, მათ შორის პარალელები ლატენტურად უკვე არსებობს.

ლიტერატურა

Freud 1900: Freud S. "Interpretation of Dreams." SE : 4/5. 1900.

Freud 1905: Freud S. "Psychopathic Characters on the Stage." vol. 7. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. trans. James Strachey et al.: 305-310. Repr. 1957. New York: W. W. Norton. 1905.

Freud 1985: Freud S. The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess. 1887-1904. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press. qtd. In Freud S. The Freud Reader. New York: Norton. 1985.

Gay 1998: Gay P. Freud: A Life for Our Time. New York: Norton. 1998.

Holland 1960: Holland N. "Freud on Shakespeare." *PMLA* 75(3): 163-173. 1960.

Jones 1976: Jones E. Hamlet and Oedipus. New York: Norton. 1976.

Mueller 1997: Mueller M. "Hamlet and the World of Ancient Tragedy," *Arion*: 22-45. 1997.

Murray 1914: Murray G. "Hamlet and Orestes: A Study in Traditional Types". The Annual Shakespeare Lecture. The British Academy. New York: Oxford University Press American Branch. 1914.

Nietzsche 1999: Nietzsche F. The Birth of tragedy. ed. Raymond Geuss. Engl. Transl. By Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press. 1999.

Nussbaum 1998: Nussbaum M. "The Transfiguration of Intoxication: Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysus" in Nietzsche: Critical Assessments. vol. I., eds Daniel, Conway, W. and Peter S. Groff. New York: Routledge: 331-359. 1998.

Schleier 1990: Schleier L. "Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of Hamlet." *Shakespeare Quarterly* 41(1): 30. 1990.

Schopenhauer 2010: Schopenhauer A. *The World as Will and Representation*, Vol. I. ed. and Engl. Transl. by Judith Norman, Alistair Welchman and Christopher Janaway. Cambridge: Cambridge University Press. 2010.

Silk... 1981: Silk M., Stern J. P. Nietzsche on Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press. 1981.

Classics

Hamlet by Shakespeare and Ancient Greek Tragic Categories (Analytic Theories)

Natia Pertaia

Akaki Tsereteli State University
Kutaisi, Georgia
natiapertaia@ymail.com

"Hamlet" can be considered inter-textually linked with ancient Greek tragedy narrative regarding the themes like: murdering the royal family member, inherited fate, phenomenon of ghosts, bloody rivals among generations, poisonous food and wine, violence on the site where a character seeks a shelter, deviation from conventional burial ceremonies. The very first correlation refers to so called original saga - resemblance between stories of Orestes and Hamlet. Making an

6. პერტინა

analysis of the tragedy of Oedipus implies identifying the essence of the tragedy of Hamlet. Freud talks about latent feelings coming true in the case of Oedipus, while Hamlet suppresses them. Claudius is a prototype of Oedipus's father and Hamlet consciously directs the desire of killing the father towards him. Nietzsche talks about Dionysian and Apollonian origins and analyses these categories in ancient Greek context Apollonian dealing with individuality, distinctiveness, hierarchy while Dionysian means rejection of individuality, forgetting private ego. Hamlet like the protagonists of ancient Greek drama is a traditional, typical hero and despite variety of interpretations of the myth, the essence is always the same. Consequently, on the unconscious level latent parallels already exist.

Keywords: Ancient Greek, tragedy, Hamlet, Shakespeare.

“Hamlet” can be considered inter-textually linked with ancient Greek tragedy narrative regarding the themes like: murdering the royal family member, inherited fate, phenomenon of ghosts, bloody rivals among generations, poisonous food and wine, violence on the site where a character seeks a shelter, deviation from conventional burial ceremonies.

The very first correlation refers to so called original saga - resemblance between stories of Orestes and Hamlet, though it is noteworthy that each author presents a traditional story differently revealing new connections added to the previously existing shared allusions.

While analyzing two great tragic characters - Hamlet and Orestes, Gilbert Murray does not compare play with play, but simply character with character, though in the course of the comparison he considers the situations in which the heroes are placed and the other persons with whom they are associated.

Orestes is the most typical and central tragic hero on the Greek stage – he appears in seven tragedies, eight if we count the “Iphigenia in Aulis” where he is an infant (Aeschylus “Choephoroi” and “Eumenides”; Sophocles “Electra”, Euripides “Electra”, “Orestes” “Iphigenia in Tauris” and “Andromache”) while Oedipus only comes in three and Agamemnon in four tragedies. But before these tragedies Orestes was firmly fixed both in religious ritual, in epic and lyric tradition.

As for Hamlet tragedy, it existed in texts of Dekker, Gabriel Harvey, Lodge, Henslowe, Nash, but before it was an English play, it was a Scandinavian story, oral tradition that was remodeled by Saxo Grammaticus in 1185 (History of the Danes, Gesta Danorum, Books III and IV). He calls his hero Amlethus, the prince of Danes. The stories are very similar. Later appears the Ambales Saga - another variant of the original storyline.

It is rather strange how primitive stories of folklore, empty at first without distinctive fictional characters gradually take shape in the text of a great playwright.

This process is surely significant, almost natural for the ancient Greek literature. During the creation of the tradition, what is essential remains stable and continuous to be relevant for the further generations – the basic concepts of drama are still in the primitive myth, what already occurred in the religious ritual is likely to materialize itself in drama; the subject matters of excitement of the modernity date centuries back. We tend to remember things we forgot long time ago. The great creators did not begin devising the stories on the empty ground – they tried to predict the development of conflict managing to merge primitive emotion and adequate perception of reality, deep roots of impressions revealed after reading “Hamlet”, “Agamemnon” or “Electra” are irrationally but accurately perceived.

Freud and Nietzsche’s psychoanalytical researches on this subject are of great importance. Making an analysis of the tragedy of Oedipus implies identifying the essence of the tragedy of Hamlet. On his 70th anniversary Freud remarks that not he but poets disclosed unconscious. In 1897 in his letter to Wilhem Fliess Freud discusses Oedipus complex associating the concept with the Catharsis acquired after reading “Oedipus Rex”. Freud talks about feeling of guilt Hamlet experiences towards his mother and father and latent feelings coming true in the case of Oedipus, while Hamlet suppresses them. According to Freud the play – which disguises Hamlet’s psychopathology by poetry, drama – expels the superego enabling spectators suppress their desires and get pleasure from imagination.

While the protagonist suffering from various repressed desires analyses his actions, spectators tend to identify their latent inclinations. Claudius is a prototype of Oedipus’s father and Hamlet consciously directs the desire of killing the father towards him. He (Claudius) is a projection directed from id and by murdering him Hamlet somehow subconsciously accommodates the need of killing his father.

Nietzsche talks about Dionysian and Apollonian origins and analyses these categories in ancient Greek context Apollonian dealing with individuality, distinctiveness, hierarchy while Dionysian means rejection of individuality, forgetting private ego. A well-written tragedy is capable of interconnecting these categories. They coexist in Hamlet.

Hamlet represents a person having gone through Dionysian torment and returned to reality. The Apollonian encourages him to make the world better and more beautiful place to leave. His inability is a consequence of Dionysian knowledge, perception of the fact that it is impossible to revive already destroyed. Spectators are the integral parts of the tragedy getting to know with the Dionysian through choir. Shakespearean audience does not feel the necessity of the ancient Greek choir, they get familiar with the character of Hamlet and by sympathizing his tragedy share what is Dionysian.

6. პერტაიბა

Thus, based on the analytic theories used in the research, we can conclude that Hamlet like the protagonists of ancient Greek drama is a traditional, typical hero and despite variety of interpretations of the myth, the essence is always the same. Consequently, on the unconscious level latent parallels already exist.