

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ირინა ხაჭაპურიძე

**ფრანც გრილპარცერის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებანი
და ტრილოგია „ოქროს საწმისი“**

1005 - ფილოლოგია

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფ. ნანული კაკაურიძე

ქუთაისი

2018 წელი

შინაარსი

შესავალი.....	3
თავი I. ბიდერმაიერის ეპოქა, ძირითადი თეორიულ-ესთეტიკური და ფილოსოფიური მიმდინარეობები.....	21
თავი II. ფრანც გრილპარცერის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებები.....	55
II.I. ფრანც გრილპარცერის დრამის თეორია.....	77
თავი III. ფრანც გრილპარცერის დრამის თეორიული პრინციპების ტრანსფორმაცია ტრილოგია „ოქროს საწმისში“.....	113
III.I. „ოქროს საწმისი“: მითი და ლიტერატურული ინტერპრეტაციები XIX საუკუნემდე .	115
III.II. ფრანც გრილპარცერის ტრილოგიის არქიტექტონიკა და მითის ინტერპრეტაციის სპეციფიკა.....	123
III.III. ისტორიზმის თეორიულ საკითხთა ტრანსფორმაცია ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისში“.....	144
III.IV. კაუზალობის პრინციპი ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისში“.....	154
დასკვნები.....	186
გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურა.....	195

შესავალი

ფრანც გრილპარცერი (1791-1872) ავსტრიული ლიტერატურის პირველი კლასიკოსი დრამატურგი და ბიდერმაიერის ეპოქის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია. ის შემოქმედებით ასპარეზზე XIX საუკუნის პირველ ნახევარში გამოვიდა და მალე მოიპოვა შემოქმედებითი აღიარება. მნიშვნელოვანია მისი, როგორც რომანისტი და დრამატურგის, როლი გერმანულენოვან ლიტერატურასა და ავსტრიულ კულტურაში. დღემდე ავსტრიის ერთ-ერთ ყველაზე პრესტიჟულსა და მაღალანაზღაურებად ჯილდოს სწორედ მისი სახელობის ლიტერატურული პრემია წარმოადგენს.

ფრანც გრილპარცერის ლიტერატურული მემკვიდრეობა მდიდარია ჟანრის მრავალფეროვნებით, განსაკუთრებით ცნობილი ხდება იგი თავისი დრამატურგიული ნაწარმოებებით. შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე გრილპარცერი ანტიკურ სიუჟეტებს ამუშავებს საკუთარი შემოქმედებითი მიზნის შესაბამისად, მოგვიანებით მისთვის აქტუალური ხდება შუასაუკუნეების პერიოდის ლიტერატურა და პერსონაჟები, ხოლო შემოქმედების ბოლო ეტაპზე ის კვლავ უბრუნდება ანტიკურ თემატიკას. გრილპარცერის ავტობიოგრაფიული ხასიათის დღიურებში ნათლად ჩანს დრამატურგის შეხედულებები ფილოსოფიის, რელიგიის, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარების, ლიტერატურის ისტორიის, კულტურისა და ხელოვნების შესახებ.

უაღრესად მნიშვნელოვანია გრილპარცერის შრომები დრამის თეორიის საკითხებზე. დრამატურგმა თეორიული მოსაზრებები პრაქტიკულად განახორციელა თავის შემოქმედებაში და, აქედან გამომდინარე, გრილპარცერის დრამატურგიული შემოქმედების ძირითადი კონცეფციის გასაღები სწორედ მისივე თეორიული შეხედულებებია.

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის საგანია ფრანც გრილპარცერის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებები და მათი მხატვრული ტრანსფორმაცია ტრილოგია

„ოქროს საწმისში“, რომლის ისტორიულ საფუძველს არგონავტების შესახებ ანტიკური თქმულებები წარმოადგენს.

ფრანც გრილპარცერის შემოქმედებისა, და კონკრეტულად „ოქროს საწმისის“, ანალიზისას მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტორია ის გარემოება, რომ დრამატურგის მოღვაწეობის წლები დაემთხვა ბიდერმაიერის სახელწოდებით ცნობილ ეპოქას (1815-1848), რომელიც ისტორიული და კულტურული თვალსაზრისით გარდამავალ პერიოდს წარმოადგენდა დასავლეთ ევროპის ცხოვრებაში და მრავალ, ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებულ, მენტალურ-ესთეტიკურ ნიშან-თვისებას მოიცავდა.

კვლევათა დიდი რაოდენობა მიემდვნა ფრანც გრილპარცერის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას XIX საუკუნიდან დღემდე. მისი შემოქმედების მეცნიერული ანალიზი წლების განმავლობაში განსხვავებულ კვლევის მეთოდებს დაეფუძნა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გაცილებით დიდია იმ სამეცნიერო ლიტერატურის რაოდენობა, რომელიც გრილპარცერის დრამატურგიულ პრაქტიკას შეეხება. ძალზედ მცირეა მისი დრამის თეორიის ანალიზისადმი მიძღვნილი გამოკვლევები.

უპირველესად შევხებით შედარებით ზოგადი ხასიათის კვლევებს:

გრილპარცერის შემოქმედების ესთეტიკური საფუძვლების ანალიზისას მკვლევართა ერთი ნაწილი მას ვაიმარული კლასიკის მემკვიდრედ მიიჩნევს და შილერისა და გოეთეს შემოქმედების აშკარა გავლენაზე მიუთითებს. ეს პოზიცია აშკარად ჩნდება შემდეგ მეცნიერებთა შრომებში: ედუარდ ლესინგის „Grillparzer und das neue Drama“ (1905, 141: 1-194), ვილჰელმ შერერის „Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich“ (1874, 194: 3-445), იოაქიმ მიულერის „Franz Grillparzer“ (1963, 157: 3-106), როჟე ბაუერის „Grillparzers Aufklärung“ (In: „Stichwort Grillparzer“. Hrsg. von Hilde Heider-Pregler/Evelin Deutsch-Schreiner“. 1994, 39: 71-75) და გიუნთერ შნიტცლერის „Grillparzer und Spätaufklärung“ (In: „Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigheit“. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler“. Band 19. 1994. 204: 179-202).

მკვლევართა სხვა ჯგუფი გრილპარცერის შემოქმედებაში ბაროკოს ესთეტიკის მხატვრული ტრადიციების კვალს ეძებს და მასში კათოლიკური მსოფლმხედველობის ძლიერ ზეგავლენაზე მიუთითებს. ეს შრომებია: იოზეფ ნადლერის „Franz Grillparzer“ (1948, 164: 3-483), ერნსტ ალკერის „Franz Grillparzer - Ein Kampf um Leben und Kunst“ (1930, 26: 2-256), მარგრეტ დიტრიჰის „Das Erbe des Barocktheaters“ (In: „Zur Humanisierung des Lebens. Theater und Kunst“. 2000, 53: 61-70), ჰილდე ჰაიდერ-პრეგლერის „Grillparzers Trilogie *Das goldene Vließ*. Dramaturgie und Rezeption“ (In: „Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier.“ 1991, 102: 273-320).

ზოგიერთი სამეცნიერო გამოკვლევებში მნიშვნელოვან ფაქტორადაა მიჩნეული გრილპარცერის დამოკიდებულება ესპანელი კლასიკოსების - კალდერონისა და ლოპე დე ვეგას - მიმართ. ფრიდრიჰ გუნდოლფი („Franz Grillparzer“ (In: „Franz Grillparzer“. Hrsg. von Helmut Bachmeier. 1991) გრილპარცერს ავსტრიული კულტურის იმ მემკვიდრედ განიხილავს, რომელიც შილერის, შექსპირის, კალდერონისა და გოეთეს ზეგავლენას განიცდის (99: 49-68). ვილჰელმ ბიტაკი გრილპარცერის შემოქმედებას ლიტერატურულ-ისტორიულ ჭრილში აანალიზებს და მასში, როგორც კლასიკიდან რეალიზმზე გარდამავალ ფაზაში, ბაროკოს, განმანათლებლობისა და იდეალიზმის გავლენას ადასტურებს („Das Lebensgefühl des Biedermeier in der österreichischen Dichtung“. 1931, 43: 3-253). რობერტ მიულერი შრომაში „Grillparzer und Deutsche Idealismus“ (In: „Wissenschaft und Weltbild“. 1948) გრილპარცერის შემოქმედებას ბიდერმაიერის პერიოდის კონტექსტიდან გამომდინარე განიხილავს და მასში კათოლიკური აზროვნებისა და ბაროკოდან განვითარებული ავსტრიული განმანათლებლობის გავლენაზე მიუთითებს (156: 62-75).

გრილპარცერის შემოქმედების კვლევის შედარებით ახალი ნაკადი XIX საუკუნის პირველი ნახევრის პერიოდის ავსტრიულ კულტურაზე გერმანული რომანტიზმის ძლიერ ზეგავლენას ეყრდნობა და გრილპარცერის შეხედულებებსა და სტილსაც ამ კონტექსტიდან გამომდინარე განიხილავს. ფრიც შტრიჰი შრომაში „Franz Grillparzers Ästhetik“ (1977) გრილპარცერის ესთეტიკასა და შემოქმედებაში

ზედაპირულად იკვლევს დრამის თეორიის მხოლოდ ცალკეულ საკითხებს. მეცნიერი გრილპარცერის დრამატურგიულ პრაქტიკასთან მიმართებაში აანალიზებს ფორმისა და შინაარსის ურთიერთდამოკიდებულების, ტრაგიზმისა და კომიკურის ეფექტის, ადგილის, დროისა და მოქმედების კატეგორიების საკითხებს და გრილპარცერის შემოქმედებაში ვაიმარული კლასიკისა და რომანტიზმის გავლენაზე მიუთითებს (232: 1-225). ვალთერ ზაითერი „Unzeitgemäße Aufklärung. Franz Grillparzers Philosophie“ (1991) გრილპარცერის დრამატურგიას ისტორიულ-ფილოსოფიურ ქრილში განიხილავს და მის შემოქმედებაში განმანათლებლობისა და რომანტიზმის გავლენის კვალზე საუბრობს (217: 7-205).

ბიდერმაიერის პერიოდის ლიტერატურის მნიშვნელოვანი მკვლევარი ფრიდრიჰ ზენგლე გრილპარცერის შემოქმედებას რეალიზმზე გარდამავალ ეტაპად მიიჩნევს და რომანტიკულ ელემენტებთან ერთად რეალისტურ ტენდენციებზეც მიუთითებს („Biedermeierzeit“. Bd. III. 1980, 220: 525-601)

მკვლევართა ნაწილი შეუძლებლად მიიჩნევს გრილპარცერის შემოქმედების ანალიზს ბიოგრაფიული დეტალების, დრამატურგის ხასიათის, საპირისპირო სქესთან მისი დამაბული ურთიერთობების გათვალისწინების გარეშე. ეს ავტორებია: ჰელმუტ ბახმაიერი („Grillparzer: Ordo und Geschichte“ (In: „Franz Grillparzer“. Hrsg. von Helmut Bachmeier. 1991, 32: 259-272), ჰერბერტ ზაიდლერი „Studien zu Grillparzer und Stifter“ (1970, 211: 9-283) და ოტო შტრაუბინგერი „Grillparzer-Forschung und -Pflege in aller Welt“ (1966, 229: 132-135).

გრილპარცერის ლიტერატურულ შემოქმედებას ისტორიულ ქრილში განიხილავს და მის სპეციფიკურად ავსტრიულ ხასიათზე მიუთითებს ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი გრილპარცერისადმი მიძღვნილ სტატიაში: „Preuße und Österreich“ (1959, 111: 72-79). ამავე ასპექტზე ამახვილებს ყურადღებას იოზეფ როთი ნაშრომში „Grillparzer. Ein Portreit“ (1956, 186: 391-400). ბიდერმაიერის პერიოდის კულტურის ტიპიურ წარმომადგენლად მიიჩნევს გრილპარცერს რაინჰოლდ ბაკმანი შრომაში „Grillparzer und die heutige Biedermeier-Psychose“ (In: Jahrbuch der Grillparzer-

gesellschaft. 1935, 35: 1-32.). გრილპარცერს, როგორც მეტერნიხის რეჟიმის მსხვერპლს განიხილავენ მეცნიერები: კარლ გლოსეი შრომაში „Wiener Studien und Dokumente“ (1933, 78: 3-191) და ემილ რაიპი - „Grillparzers Kunstphilosophie“ (1890, 181: 2-152).

გარდა ზემოაღნიშნული ავტორებისა, მრავალია ზოგადად ფრანც გრილპარცერის შესახებ არსებული მცირე ზომის ბიოგრაფიული, ისტორიული, ფსიქოლოგიური, ფილოსოფიური, ან ეგზისტენციალური მეთოდოლოგიით შესრულებული ნაშრომები.

ჩვენი სადისერტაციო შრომის მიზნებიდან გამომდინარე განსაკუთრებით საინტერესოა გრილპარცერის დრამის თეორიის საკითხებთან დაკავშირებული ულრიკ ფიულეზორნის კვლევები: „Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. Ein Beitrag zur Epochenbestimmung der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert“ (1966, 68: 3-341), „Offenes Geschehen in geschlossener Form Grillparzers Dramenkonzept. Mit einem Ausblick auf Raimund und Nestroy“ (In: „Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht-possessiven Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze“. Hrsg. von Ulrich Fülleborn. 2000, 71: 128-153) და „Die Temporalität der Dramen Grillparzers“ (In: „Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht-possessiven Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze“. Hrsg. von Ulrich Fülleborn. 2000, 69: 169-183). ასევე კონრად შაუმის „Grillparzer-Studien“ (2001, 193: 9-311), რენატე დელფენდალის „Grillparzer. Lüge und Wahrheit in Wort und Bild“ (1975, 51: 7-125), ინგრიდ შთროშნაიდერ-კორსის „Wirklichkeit und Erweis. Notizen zu einem Problem im Denken Grillparzers“ (In: „Franz Grillparzer“. Hrsg. von Helmut Bachmeier. 1991, 234: 99-121) და ალექსანდრე ანიესტის „Франц Грильпарцер“ (В: „Теория драмы на западе в первой половине XIX века“. 1980, 258: 102-126) სამეცნიერო კვლევები.

ულრიკ ფიულეზორნი თავის შრომებში („Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. Ein Beitrag zur Epochenbestimmung der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert“; „Offenes Geschehen in geschlossener Form Grillparzers Dramenkonzept. Mit einem Ausblick auf Raimund und Nestroy“; „Die Temporalität der Dramen Grillparzers“) (68,

71, 69) გრილპარცერის დრამატურგიული კონცეფციის ანალიზისას დრამატურგის პრაქტიკულ შემოქმედებაზე დაყრდნობით განიხილავს მოქმედებათა და მოვლენათა შორის არსებულ შეუთავსებლობას, დრამატული მოვლენებისა და დრამატურგიული ფორმის ურთიერთმიმართებას, დრამის აგების სტრუქტურას, ლინგვისტურ თავისებურებებსა და ბედისწერის ფენომენს. ფიულებორნს თავის გამოკვლევებში მოაქვს კონკრეტული მაგალითები ტრილოგია „ოქროს საწმისიდანაც“ („Geschehen und Tun im *Goldenen Vließ*: der Unterschiedungssatz“. 68:43-72) თუმცა, ამ შემთხვევაში, მკვლევარი აღნიშნული ქმნილების ანალიზისას მხოლოდ მოქმედებათა და მოვლენათა შორის არსებული დისჰარმონიიდან განვითარებული ბედისწერის ფენომენის განხილვით იფარგლება.

რენატე დელფენდალი ნაშრომში „Lüge und Wahrheit in Wort und Bild“ (51) აანალიზებს გრილპარცერის დრამატურგიაში მხოლოდ გამონაგონისა და სინამდვილის ფენომენტა თეორიულ საკითხებს. ინგრიდ შტრომნაიდერ-კორსი სტატიაში „Wirklichkeit und Erweis. Notizen zu einem Problem im Denken Grillparzers“ (234) ასევე განიხილავს სინამდვილის ფენომენს. კონრად შაუმი ნაშრომში „Grillparzer-Studien“ (193) იკვლევს გრილპარცერის შემოქმედებაში სახეებისა და სიმბოლოების ასპექტებს, ბედისწერისა და ტრაგიკულის ფენომენებს. უნდა აღინიშნოს, რომ დელფენდალის, შტრომნაიდერ-კორსისა და შაუმის სამეცნიერო ნაშრომებში არ არის სიღრმისეულად გაანალიზებული გრილპარცერის დრამატურგიული ესთეტიკა. მეცნიერები ესთეტიკურ მოსაზრებებზე დაყრდნობით მხოლოდ პრაქტიკული მაგალითების განხილვით შემოიფარგლებიან.

საინტერესოდ მივიჩნევთ ალექსანდრე ანიქსტის მოსაზრებებს გრილპარცერის ესთეტიკური შეხედულებებისა და დრამის თეორიის საკითხების შესახებ (258: 102-126). თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ: მიუხედავად იმისა, რომ ანიქსტი კომპლექსურად განიხილავს და რომანტიკულ ნიადაგზე განათავსებს ფრანც გრილპარცერის მოსაზრებებს ზოგად-ესთეტიკურსა და დრამის თეორიის საკითხებზე, მეცნიერი არ

გვაძლევს დრამატურგის ესთეტიკური შეხედულებების ღრმა ანალიზს და მხოლოდ გრილპარცერის თეორიული შრომების შინაარსობრივი გადმოცემით იფარგლება.

გამოვყოფთ იმ სამეცნიერო შრომებს, რომლებიც უშუალოდ ტრილოგია „ოქროს საწმისს“ ეხება. ინტერესი ამ ტრილოგიისადმი განსაკუთრებით მძაფრდება XIX საუკუნის დასასრულიდან.

1900-1950 წლებში ტრილოგიის კვლევის თვალსაზრისით გამოირჩევა მეცნიერთა ორი ჯგუფი: პირველია მაქს მელისა („Versuch über das Lebensgefühl in Grillparzers Dramen“. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 18. 1908, 153: 1-26) და ჰაინრიჰ ლემის („Der tragische Gehalt in Grillparzers Drama “Das goldene Vließ“. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 24. 1913, 138: 1-55) სამეცნიერო ჯგუფი, რომელიც კვლევისას გრილპარცერის ბიოგრაფიას ეყრდნობა და „ოქროს საწმისის“ ანალიზისათვის დრამატურგის პიროვნებას მიიჩნევს გადამწყვეტად. დაახლოებით იგივე პოზიციაზე დგას მეორე ჯგუფიც - ილზე მიუნჰი („Die Tragik in Dramen und Persönlichkeit Franz Grillparzers“. 1931, 161: 5-174), ლეონარდ ბერინგერი („Grillparzers Persönlichkeit in seinem Werk“, 1928, 42: 3-128), ბენო ფონ ვიზე („Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel“, 1948, 249: 562-601) და იოაჰიმ მიულერი („Grillparzers Menschenauffassung“, 1934, 158: 3-156) - ტრილოგიის მოქმედ პირებს ავტორის პირად ცხოვრებასთან აკავშირებს. საპირისპირო პოზიცია აქვს ფრანცის ვოლფ კირიანს, რომელიც მოქმედ პირთა ქმედებათა მიზეზს მათსავე სულიერ მდგომარეობასა და არასწორ გადაწყვეტილებებზე დაყრდნობით მიღებულ ქმედებებში ხედავს („Grillparzers Frauengestalten“. 1908, 251: 3-308).

XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან გრილპარცერის დრამატურგიული შემოქმედების შესახებ შექმნილ კვლევებში განსაკუთრებით იკვეთება მეცნიერთა ინტერესი გრილპარცერის ტრილოგიაში ბედისწერის ფენომენისადმი. პირველ რიგში, აქ უნდა დავასახელოთ იოზეფ ნადლერის მოცულობითი შრომა „Franz Grillparzer“, რომელიც სათავეს უდებს ამ ასპექტით ტრილოგიის ინტერპრეტაციას (1948, 163: 3-488). ამავე პრობლემისადმი მიძღვნილი გამოკვლევებიდან ასევე უნდა აღინიშნოს

ვალტრუდ ვიკის „Innere Entwicklung der Charaktere in Grillparzers Dramen“ (1951, 248: 4-180), არხიმ ბლოკის „Medea-Dramen der Weltliteratur“ (1957, 44: 3-129) და ვალტერ ნოიმანის „Franz Grillparzer. Das dichterische Werk“ (1956, 166: 3-126). გრილპარცერის ტრილოგიაში ბედისწერის როლზე მიუთითებს აგრეთვე მარია მაკრი ნაშრომში „Die Medea-Rezeption im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des europideischen Werkes“ (2000, 149: 3-190) და მიიჩნევს, რომ მედეა ბედისწერისა და იაზონისადმი ვნების მსხვერპლია. მაქს მიულერი ტრილოგიას ოჯახური დრამის კატეგორის მიაკუთვნებს „Anmerkungen zum Verhältnis von Macht und Tragik bei Franz Grillparzer“ (In: „Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit“. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Bd.19. 1994, 160: 203-208). ასეთივე ასპექტით განიხილავს გრილპარცერის „ოქროს საწმისს“ ჟან ლუი ბანდე „Corneille-Grillparzer-Anouilh. Zur Behandlung des Medea-Stoffes in Österreich und Frankreich“ (In: „Grillparzer und europäische Tradition“. Hrsg. Von Robert Pichl. 1987, 37: 31-44)

სამეცნიერო შრომების დიდი რაოდენობა ეძღვნება გრილპარცერის „ოქროს საწმისში“ ტრაგიკულის კონცეპტის კვლევას. მაგალითად: კონრად შაუმი კვლევაში „Grillparzers-Studien“ (193: 131-172) ტრილოგიაში ტრაგიზმის წარმოშობის ცენტრალურ პრობლემად ობიექტურ ფაქტორებს მიიჩნევს, ხოლო მარცხის მიზეზად - სწრაფვას ძალაუფლებისა და სიმდიდრისაკენ. ტრილოგიის დრამატულ კონფლიქტში ის წინ წამოსწევს ბედისწერის როლს. ნაშრომის ქვეთავში „Drama und Geschichte bei Franz Grillparzer“ (193: 33-42) მეცნიერი გრილპარცერის, შექსპირისა და გოეთეს შემოქმედებათა მაგალითზე ანალიზებს საკითხს არაცივილიზებულსა და ცივილიზებულ საზოგადოებაში ადამიანის ბედისწერის შესახებ.

მარტინ გრანერი დრამაში ტრაგიკულის განვითარების მიზეზს ინდივიდუალურ-ეროტიკულსა და ზოგად პოლიტიკურ-სოციალურ სფეროებს შორის არსებულ კონფლიქტში ხედავს („Franz Grillparzer“. In: „Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte im Zeichen Heinrich Heines“. 1954, 85: 54-76). იოჰანეს ფოლკელტი გრილპარცერის ტრილოგიას ფსიქოლოგიური

ასპექტით განიხილავს და მასში ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთდაპირისპირების პრობლემას წამოსწევს წინ („Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen“. 1888, 241: 3-238).

რუდოლფ შთიფელი და გერტ კლაინშმიდტი შრომებში: „Grillparzers „*Goldenes Vließ*“. Ein Dichterisches Bekenntnis“ (1959, 227: 3-175) და „Illusion und Untergang. Die Liebe im Drama Franz Grillparzers“ (1967, 127: 3-202) მიუთითებენ, რომ ტრილოგიაში ტრაგიზმს სიყვარულით გამოწვეული მარცხი და თვითგაუცხოება განაპირობებს. პეტერ ფონ მათი ნაშრომში „Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst“ (1965, 150: 3-159) იკვლევს მოქმედი პირების თვითგაუცხოების ასპექტს და ამ ასპექტის საფუძველზე განვითარებულ სულიერ ტკივილს მიიჩნევს დრამაში განვითარებული მოვლენების წინაპირობად, ხოლო ჰაინც შაფროთი კვლევაში „Die Entscheidung bei Grillparzer“ (1970, 189: 3-264) ტრილოგიაში ტრაგიზმის მიზეზად დანაშაულის მოტივს ასახელებს.

1970-90 წლებში ტრილოგიაში ტრაგიკულის საკითხის კვლევა მიმართულებას იცვლის. ნორბერტ გრისმაიერი ნაშრომში „Das Bild des Partners in Grillparzers Dramen“. 1972, 86: 9-30) და ოტო ცვირლანინი სტატიაში „Die Tragik in den Medea-Dramen“ (In: LjB 19. 1978, 257: 27-64) დრამაში ტრაგიზმის წინაპირობად მედეას ბარბაროსულ წარმომავლობასა და, აქედან გამომდინარე, პერსონაჟთა შორის ურთიერთობის სირთულეებს მიიჩნევენ. ასეთივე აზრისაა კონრად კენკელი კვლევაში „Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahnn, Anouilh“ (1979, 125: 3-180). მკვლევარი იოჰანა კურცი სადისერტაციო ნაშრომში „Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers „Das goldene Vließ““ (2010, 133: 1-130) დაინტერესებულია გრილპარცერის „ოქროს საწმისში“ ბარბაროსობისა და ცივილიზაციის ურთიერთდაპირისპირების, საზოგადოებაში „უცხო“ ფენომენისადმი დამოკიდებულების საკითხებით. ჰანს ჰოლერის („Zur Aktualität von Grillparzers Dramen-Sprache“ (In: „Stichwort Grillparzer“. Hsrg. von Hilde Heider-Pregler / Evelin Deutsch-Schreiner. 1994, 113: 59-70) და რობერტ პიჰლის „(Einleitung – Tendenzen der

neuern Grillparzerforschung” (In: „Franz Grillparzer“. Hrsg. von Helmut Bachmeier. 1991, 173: 11-36) სამეცნიერო კვლევებში კი ტრაგიზმის მთავარ პირობად მოქმედ პირთა შორის ფსიქოლოგიური და ეთნიკური სხვაობაა დასახელებული. დაგმარ ლორენცი შრომებში „Grillparzer. Dichter des sozialen Konflikts” (1986, 145: 1-211) და „Franz Grillparzer und die alten und neuen Ordnungen” (In: „Modern Austrian Literature”. 28. No. 3/4. Riverside. 1995, 146: 29-41) იკვლევს ტრილოგიაში სქესთა შორის წინააღმდეგობრივი ურთიერთობებისა და ეთნიკური ფაქტორის როლს. ასევე ორი განსხვავებული კულტურის გადაკვეთას მიიჩნევს ტრაგიზმის წინაპირობად არმინ გებჰარდტი სტატიაში „Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk” (2002, 72: 2-140). ფრედერიკა რაფაელა ლანცი სადისერტაციო ნაშრომში „Weil eine Fremd’ ich bin, aus fernem Land...” – Fremdheit und Fremde im dramatischen Werk Franz Grillparzers und Friedrich Hebbels” (2009, 136: 2-263) განიხილავს „უცხო” ფენომენს, როგორც ახალ ლიტერატურათმცოდნეობით პარადიგმას ფრანც გრილპარცერისა და ფრიდრიჰ ჰებელის დრამატურგიაში. კაროლინა ირიკოვსკი-ვინთერი კვლევაში „Medea bin ich nun”: Aktualität, Bedeutung und Darstellung der mythologischen Figur Medea in Kunst und Kultur an der Schwelle zum 21. Jahrhundert” (2013) ანალიზებს მედეას როლს სხვადასხვა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ფრანც გრილპარცერისა და ჰანს ჰენი იანის დრამების შეპირისპირების საფუძველზე და გამოყოფს მოქმედებათა მოტივირების ასპექტებს (117: 2-307).

სამეცნიერო შრომების დიდი რაოდენობა ეძღვნება გრილპარცერის ტრილოგიაში მითოლოგიური ასპექტის კვლევას, ან ევრიპიდეს ტრაგედიასთან შეპირისპირებით ანალიზს. მაგალითად: ჰაინც პოლიცერი ნაშრომით „Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier” (1990, 176: 9-416) აქცენტს აკეთებს მითოსისა და ფსიქოლოგიის კავშირზე გრილპარცერთან და მის შემოქმედებაში მითოლოგიის გავლენაზე. გერდ ჰაისტუბერი განიხილავს ტრილოგიის მითოლოგიური საფუძვლების თანამედროვე და სცენიური ინტერპრეტაციის თავისებურებებს („Franz Grillparzers „Vliess” – Trilogie auf der deutschen Bühne”. 1960, 107: 3-500). მითის

გრილპარცერისეული ინტერპრეტაციით ინტერესდებიან აგრეთვე მკვლევრები: მარი ლუიზე კაშნიცი („Über die Medea von Grillparzer”. In: „Dichtung und Wirklichkeit”. 1966, 122: 3-186), თამარა ჯერენაშვილი („Mörderin aus Leidenschaft Medea-Figuren bei Euripides und Grillparzer”. In: „Kleine Reihe Literatur-Kultur-Sprache.” Hrsg. von Lothar Bluhm. 2007, 118: 1-102), ვოლფ ჰართმუთ ფრიდრიჰი („Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Trilogie”. 1967, 65: 3-249), ჰორსტ შტაინმეცი („Die Trilogie. Entstehung und Struktur einer Großform des Deutschen Dramas nach 1800”. 1968, 224: 3-191), რუდოლფ შთიფელი („Grillparzers „Goldenes Vließ”. Ein Dichterisches Bekenntnis”. 1959, 227: 3-175) და ბრიტა შმირერი („Motivation in Medeatragödien der Antike und Neuzeit”. 2005, 203: 112-133).

განსაკუთრებით გამოვყოფთ ქრისტიან ჰორნის სტატიას „Blutgedanken bäumen sich empor”. Grillparzer, „Das goldene Vließ” (In: „Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne”. 2008, 112: 56-62), რომელშიც მეცნიერი ტრილოგია „ოქროს საწმისს” ლიტერატურის დემითოლოგიზაციის თვალსაზრისით აანალიზებს.

საყურადღებოა ის მკვლევრები, რომლებიც მედეას ლიტერატურული პერსონაჟის სხვადასხვა ეპოქებში ტრანსფორმაციით ინტერესდებიან: მკვლევარი დუნჰამი შრომებში “Medea” in Athens and Vienna” (In: Monatshefte. 43. 1946, 55: 217-225) და „Symbolism in Grillparzer’s „Das goldene Vließ” (In: PMLA 75. 1960, 56: 75-82) მედეას ლიტერატურულ სახეს ანტიკური ათენისა და თანამედროვე ვენის გარემოებათა ფონზე განიხილავს და დაინტერესებულია სიმბოლისტური ელემენტების ძიებით ტრილოგია „ოქროს საწმისში”. თეოდორ კორნელ ვან შტოკუმი ეხება უშუალოდ მედეას მხატვრულ სახეს თანამედროვე და ანტიკურ ლიტერატურაში („Grillparzers Medea-Trilogie “Das goldene Vließ” (1818-1820) und ihre antiken Vorbilder” (In: Neophil. 47. 1963, 233: 120-125). კამილა დარბერგი ზოგადად მიმოიხილავს მედეაზე თქმულებების ტრანსფორმაციის გზას ანტიკური დროიდან XVIII საუკუნემდე („Die Darstellung von dem Frauenbild Medeas. Eine Untersuchung von dem Medeabild in drei verschiedenen

Fassungen” (2009, 50: 5-55). კვლევის იგივე მიმართულება აქვს სანდრა მარია ჰაკლს ნაშრომში „Franz Grillparzers Frauenfiguren in sozialgeschichtlichem Kontext dargestellt anhand der Beispiele Mirza, Gülnare, Hero und Rahel” (2009, 100: 1-118).

გრილპარცერისა და ევრიპიდეს ტრაგედიების შეპირისპირებით ანლიზს გვთავაზობენ ჰორსტ ალბერტ გლასერი („Medea: Frauenehre-Kinds-mord-Emanzipation”. 2001, 77: 3-144) და მათიას ლუზერკე-იაქუი („Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur”. 2003, 147: 199-207).

ქართველ გერმანისტთაგან აღსანიშნავია ლალი ზურაბიშვილის სადისერტაციო ნაშრომი „თქმულება არგონავტებზე XVIII-XIX საუკუნეების გერმანულენოვან ლიტერატურაში” (1980, 8), რომელშიც მეცნიერი გრილპარცერის ტრილოგიას მხოლოდ ისტორიულ ჭრილში აანალიზებს. განსხვავებულ ეპოქებში მითის მხატვრული ტრანსფორმაციით ინტერესდება იზოლდა ბაჩიაშვილი სტატიაში „მედეა” ევრიპიდედან ანუიმდე. სენეკა, კორნელი, გრილპარცერი, ანუი” (თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები ჰუმანიტარული მეცნიერებანი. ტ.1. 1971, 2: 109-121). ხოლო ალექსანდრე ხახანაშვილი სტატიაში „კოლხიდელი მედია უცხოელთა ტრაგედიებში” (სახალხო გაზეთი. №28. 1910, 19: 4) გრილპარცერის მედეას ადარებს სხვა მწერლების ნაწარმოებებში წარმოდგენილ ამავე ლიტერატურული გმირის პერსონაჟებს. ქართველ მკვლევართა მეცნიერული ინტერესი ფრანც გრილპარცერის შემოქმედებისადმი ამით ამოიწურება.

1990-იანი წლებიდან ტრილოგია „ოქროს საწმისთან” დაკავშირებულ სამეცნიერო კვლევაში აქცენტი კეთდება ძალაუფლების, როგორც მოქმედების, სამოტივაციო ძალაზე. ასეთი ტიპის შრომებია: როლფ გაისლერის „Über Grillparzers politische Denkstruktur im Spiegel seiner Deutschland-Epigramme” (In: „Franz Grillparzer”. Hrsg. von Helmut Bachmeier. 1991, 74: 243-258), ქრისტიან როგოვსკის „Geschlechtliche Differenz und koloniales Denken in Grillparzers Medea-Trilogie „Das goldene Vließ”. (In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Hrsg. von Robert Pichl/Margaret Wagner. 2006, 183: 32-50), ჰანს გეორგ ვერნერის „Verteufelt human. Über den Zusammenhang zwischen Goethes

„Iphigenie“ und Grillparzers „Goldenem Vließ“ (In: „Literarische Strategien. Studien zur deutschen Literature 1760 bis 1840“, 247: 229-242) და ვალტერ ვაისის „Opfer bei Grillparzer“ (In: Etudes germanique 47. 1992, 243: 235-243) სამეცნიერო გამოკვლევები.

მათიას ბრაუკმანისა და ანდრეა ევერვინის ერთობლივ შრომაში „Sehensucht nach Integrität oder wie die Seele Wächst im Verzieht: „Das Goldene Vließ“ (In: „Gerettete Ordnung Grillparzers Dramen“. Hrsg. von Bernhard Budde und Ulrich Schmidt. 1987, 45: 58-105) განხილულია მედეას ქმედების მეტაფიზიკური საფუძვლები, პიროვნების ავტონომიურობისა და ობიექტურ აუცილებლობას შორის არსებული კონფლიქტის მორალურ-პოლიტიკური პრობლემატიკა. ტრილოგიაში ფსიქოლოგიურ-მორალურ ასპექტებს იკვლევენ აგრეთვე ედვარდ მაკინესი („Psychological Insight and Moral Awareness in Grillparzer's “Das goldene Vließ”. In: MLR 75. 1980, 152: 575-582) და პიერო რისმონდო („Das zweite Gesicht” in Grillparzers “Das goldene Vließ”. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 5. 1966, 182: 129-142).

იოაქიმ კაიზერი ნაშრომში „Grillparzers dramatischer Stil“ (1961, 123: 3-176) ეხება გრილპარცერის დრამატურგიის სტილის თავისებურებასა და დრამის სტრუქტურას. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია აგრეთვე გერჰარდტ ბაუმანის სტატია „Franz Grillparzer. Erinnerter Zukunft“ (In: „Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit”. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Bd. 19. 1994, 40: 21-36), სადაც მეცნიერი გრილპარცერთან მხატვრული სახეების აგების ტექნიკას განიხილავს. მოქმედ პირთა სახეებითა და სტრუქტურული თავისებურებებით ინტერესდება ასევე მკვლევარი არნიმ გებჰარდტი და ტრილოგიის სტრუქტურული ანალიზიდან გამომდინარე მას კლასიციკურ ნიადაგზე განათავსებს („Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk”. 2002, 72: 3-138).

კვლევათა მრავალფეროვნება ცალსახად მიუთითებს, რომ ფრანც გრილპარცერის შემოქმედებისადმი ინტერესი აქტუალურია XIX საუკუნის პირველი ნახევრიდან დღემდე. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს: ზემოხსენებული სამეცნიერო ნაშრომების ანალიზის საფუძველზე ნათელი ხდება, რომ ფრანც გრილპარცერის

თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებების ანალიზისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო შრომები მცირეა და ზედაპირული. მათი უმრავლესობა იფარგლება ესთეტიკის ცალკეული საკითხებით, ან ეს საკითხები ფრაგმენტულადაა გამოყენებული გრილპარცერის დრამატურგიული მემკვიდრეობის ანალიზისათვის. არ არის სათანადოდ გამოკვლეული ფრანც გრილპარცერის ესთეტიკურ შეხედულებებზე ბიდერმაიერის ლიტერატურული საფუძვლების გავლენა, არც გრილპარცერის დამოკიდებულება დრამის ისეთი კატეგორიებისადმი, როგორცაა მიზეზ-შედეგობრიობა, თავისუფლებისა და აუცილებლობის დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობის ხასიათი და ბედისწერის ფენომენის ამბივალენტურობა. რაც მთავარია, არ არსებობს სამეცნიერო ნაშრომი, რომელიც კომპლექსურად გადმოგვცემდა ამ მოსაზრებათა სრული, ან არასრული მხატვრული ტრანსფორმაციის ანალიზს ტრილოგია „ოქროს საწმისში“. ყოველივე აღნიშნული განაპირობებს ჩვენი სადისერტაციო თემის აქტუალობას.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, **ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე** ისაა, რომ მასში კომპლექსურადაა გაანალიზებული ფრანც გრილპარცერის თანამედროვე ეპოქის ესთეტიკური თავისებურებები, გრილპარცერის ზოგად-ესთეტიკური შეხედულებები და დრამის თეორია. გამოკვლეულია გრილპარცერის ესთეტიკაზე სხვადასხვა მხატვრული მიმართულების გავლენა, მათი ფილოსოფიური საფუძვლები და დრამის თეორიის ცალკეული კატეგორიების (კაუზალობის კანონი, Wollen-Sollen ფენომენტა ურთიერთმიმართება, ბედისწერა, ტრაგიზმი, კათარზისი) გრილპარცერისეული ინტერპრეტაცია. ტრილოგია „ოქროს საწმისის“ მაგალითზე განხილულია ფრანც გრილპარცერის თეორიული შეხედულებების გარდასახვა დრამატურგიულ პრაქტიკაში.

სადისერტაციო ნაშრომის მიზნებია:

დოგმატური ესთეტიკის, ხელოვანის ინდივიდუალიზმის, ნიჭისა და გენიის, შემოქმედებაში გონებრივი და სულიერი კატეგორიების ერთიანობის, ხელოვნების ავტონომიურობის, ხელოვნებაში მიმეზისის ფენომენის, მშვენიერისა და უსასრულოს

კონცეპტთა შესახებ გრილპარცერის შეხედულებათა ანალიზი; დრამის თეორიაში ფანტაზიის, გრძნობის, ინტუიციისა და წარმოსახვის როლის, ილუზიისა და სინამდვილის კატეგორიების, ისტორიზმის პრინციპის, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის, თავისუფლებისა და აუცილებლობის ფენომენტთა ურთიერთმიმართების, ბედისწერის, ტრაგიზმისა და კათარზის შესახებ მოსაზრებათა გაანალიზება. შემდგომში კი ამ თეორიულ შეხედულებათა ტრანსფორმაცია ტრილოგია „ოქროს საწმისში“.

აქედან გამომდინარე, სადისერტაციო კვლევის ამოცანებს წარმოადგენდა, გაგვეანალიზებინა ფრანც გრილპარცერის ზოგად-ესთეტიკური, დრამის თეორიისა და ტრილოგია „ოქროს საწმისში“ თეორიულ შეხედულებათა ტრანსფორმაციის შემდეგი საკითხები:

- ფრანც გრილპარცერის შეხედულებები მიმეზისის, ხელოვნების ავტონომიურობისა და ნორმატიული ესთეტიკის შესახებ;
- ფრანც გრილპარცერის შეხედულებები ხელოვნის ინდივიდუალიზმის, ტალანტისა და გენიოსის, ხელოვნებაში ფანტაზიისა და გრძნობის როლის შესახებ;
- ფრანც გრილპარცერის შეხედულებები დრამაში კაუზალური კავშირის, თავისუფლებისა და აუცილებლობის დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობის შესახებ;
- ფრანც გრილპარცერის შეხედულებები დრამაში ბედისწერისა და ტრაგიკულის ფენომენტის შესახებ;
- განმანათლებლური და რომანტიკული ესთეტიკის ზეგავლენები გრილპარცერის დრამის თეორიულ საკითხებზე;
- ტრილოგია „ოქროს საწმისის“ არქიტექტონიკა და მითის ინტერპრეტაციის სპეციფიკა;
- ისტორიზმის თეორიულ საკითხთა ტრანსფორმაცია ტრილოგია „ოქროს საწმისში“;

- კაუზალობის, თავისუფლებისა და აუცილებლობის დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობის, ბედისწერის პრობლემატიკა ტრილოგია „ოქროს საწმისში“. ჩვენი სადისერტაციო შრომის მიზნებიდან გამომდინარე ნაშრომის არქიტექტონიკამ შემდეგი სახე მიიღო:

შესავალი;

თავი I. ბიდერმაიერის ეპოქა, ძირითადი თეორიულ-ესთეტიკური და ფილოსოფიური მიმდინარეობები;

თავი II. ფრანც გრილპარცერის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებები;

II.I. ფრანც გრილპარცერის დრამის თეორია;

თავი III. ფრანც გრილპარცერის დრამის თეორიული პრინციპების ტრანსფორმაცია ტრილოგია „ოქროს საწმისში“;

III.I. „ოქროს საწმისი“: მითი და ლიტერატურული ინტერპრეტაციები XIX საუკუნემდე;

III.II. ფრანც გრილპარცერის ტრილოგიის არქიტექტონიკა და მითის ინტერპრეტაციის სპეციფიკა;

III.III. ისტორიზმის თეორიულ საკითხთა ტრანსფორმაცია ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისში“;

III.IV. კაუზალობის პრინციპი ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისში“;

დასკვნა;

გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურა;

შესავალ ნაწილში დასაბუთებულია სადისერტაციო თემის აქტუალობა, აქტუალობის წარმოჩენის მიზნით წარმოდგენილია გრილპარცერის დრამის თეორიისა და ტრილოგია „ოქროს საწმისის“ შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა, განსაზღვრულია სადისერტაციო ნაშრომის მიზნები და ამოცანები.

პირველ თავში - „ბიდერმაიერის ეპოქის ძირითადი თეორიულ-ესთეტიკური და ფილოსოფიური მიმდინარეობები” - განხილულია ბიდერმაიერის ეპოქის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროცესები, ამავე პერიოდის ესთეტიკურ-ფილოსოფიური შეხედულებები და ძირითად კონცეფციები. ზოგადადაა ნაჩვენები ბიდერმაიერის ეპოქის ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები.

მეორე თავში - „ფრანც გრილპარცერის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებები” - გაანალიზებულია გრილპარცერის ზოგად-ესთეტიკური შეხედულებები ხელოვნების ავტონომიურობის, ესთეტიკური დოგმატიზმის, ხელოვნებაში ინდივიდუალიზმის კულტის, ტალანტისა და გენიოსის, შემოქმედებითი ფანტაზიის, მიმეზისის, შემოქმედებით პროცესში გონების, წარმოსახვისა და ინტუიციის როლის, გრძნობისა და გრძნობიერების შესახებ.

ამავე თავის ქვეთავში - „ფრანც გრილპარცერის დრამის თეორია” - გაანალიზებულია გრილპარცერის დრამის თეორიის ძირითადი კონცეფციები, მისი შეხედულებები დრამის არსისა და დრამაში აუცილებელი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის შესახებ, ასევე თავისუფლებისა და აუცილებლობის დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობის, დრამაში ბედისწერისა და ტრაგიკულის, ილუზიისა და სინამდვილის საკითხები. შევხეთ პოეტური დრამის სპეციფიკურ ნიშნებს, დრამის კომპოზიციის საკითხებსა და ისტორიზმის პრობლემას.

მესამე თავი - ფრანც გრილპარცერის დრამის თეორიული პრინციპების ტრანსფორმაცია ტრილოგია „ოქროს საწმისში“ - შედგება ქვეთავებისგან: 1. „ოქროს საწმისი”: მითი და ლიტერატურული ინტერპრეტაციები XIX საუკუნემდე; 2. ფრანც გრილპარცერის ტრილოგიის არქიტექტონიკა და მითის ინტერპრეტაციის სპეციფიკა; 3. ისტორიზმის თეორიულ საკითხთა ტრანსფორმაცია ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისში”; 4. კაუზალობის პრობლემატიკა ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისში”.

მეოთხე თავში წარმოდგენილია ფრანც გრილპარცერის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებების მხატვრული ტრანსფორმაცია „ოქროს საწმისში”,

ნაჩვენებია, როგორ გარდაისახება ტრილოგიაში გრილპარცერის დრამის თეორიის ფუნდამენტური კონცეფციები ისტორიზმის, კაუზალობის, ტრაგიკულობისა და ბედისწერის, ასევე დრამატურგის პოზიცია პიროვნულ თავისუფლებასა და გარეგან ვალდებულებებს შორის არსებული წინააღმდეგობრიობის შესახებ. განსაზღვრულია მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიური შტრიხები, გამოკვლეულია, რა ტიპის ესთეტიკური მოსაზრებები ჰპოვებს რეალურ განხორციელებას ტრილოგიაში, სრულად აისახა თუ არა გრილპარცერის თეორიული მოსაზრებები მასში, ან როგორ მიაღწია დრამატურგმა მხატვრული ფორმისა და თეორიული პრინციპების სინთეზს. განხილულია ტრილოგიის დრამატურგიული კონსტრუქციები ესთეტიკური პრინციპების გათვალისწინებით.

დასკვნით ნაწილში შეჯამებულია კვლევის შედეგები.

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევა ეყრდნობა შედარებით-ტიპოლოგიურსა და ისტორიულ-შედარებით მეთოდს.

ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველია ფრანც გრილპარცერის შემოქმედების შემსწავლელი მეცნიერთა ნაშრომები, ასევე ფილოსოფიური და ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო მასალა.

დისერტაციის პრაქტიკული მნიშვნელობა:

კვლევის შედეგები და განზოგადებული დასკვნები შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ ფრანც გრილპარცერის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებებისა და დრამატურგიული მემკვიდრეობის შესწავლისთვის, გერმანულენოვანი ლიტერატურის სალექციო კურსებისა და სპეცკურსებისათვის. ნაშრომი სამსახურს გაუწევს ასევე ბიდერმაიერის ეპოქის სპეციფიკური კულტურითა და ლიტერატურით დაინტერესებულ პირებს.

თავი I. ბიდერმაიერის ეპოქა, ძირითადი თეორიულ-ესთეტიკური და ფილოსოფიური მიმდინარეობები

ბიდერმაიერი არის საშუალო კლასის თვითშეგნების ამსახველი სტილი, რომელიც ავსტრიაში წარმოიშვა 1815 წლის ვენის კონგრესსა და 1848 წლის რევოლუციას შორის პერიოდში. დროს ეს მონაკვეთი ევროპაში გამოირჩევა საზოგადოებრივად და პოლიტიკურად დამაბული მოვლენებით, რაც მხატვრულ შემოქმედებაში სტილის ხასიათსა და თავისებურებას განაპირობებს. ტერმინის წარმოშობა დაკავშირებულია გოტლიბ ბიდერმაიერის*, როგორც ამ ეპოქის ცნობიერების ტიპური წარმომადგენლის, სახელთან, რომელიც, როგორც სენტიმენტალური, ბიურგერული ნიშან-თვისებების მქონე, მშვიდ ცხოვრებასა და მყუდროებაზე შეყვარებული ლირიკული ტიპი, კარგად მოერგო XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ბურჟუაზიული საზოგადოების მენტალიტეტს: „Biedermaier ist die unbewußte Biederkeit gegenüber der bewußten des Scharnmeier, die natürliche Einfachheit gegenüber der künstlichen, die tugendhaste Schönheit im Gewande des dörfischen Schulmeisters gegenüber der schon etwas schadhafte gewordenen des städtischen Präzeptors. Scharnmaier erheitert immer absichtlich, und es gelingt ihm dies oft, obwohl uns seine Absicht nicht verborgen bleibt. [...] Biedermaier dagegen erheitert unabsichtlich; selbst da, wo er das Gegentheil von Erheiterung bezweckt, muß der herrliche Menschenfreund noch seinem Nächsten Freude machen und ihn ergötzen.” (60, 103) („შარტენმაიერის ხელოვნურობისგან განსხვავებით ბიდერმაიერი გაუცნობიერებელი კეთილშობილება და ბუნებრივი უბრალოებაა. ის სოფლის მასწავლებლის ტანსაცმელში გადაცმული

* გოტლიბ ბიდერმაიერის სახელს ფსევდონიმად იყენებდნენ ექიმი ადოლფ კუსმაუელი (Adolf Kußmaul) და ვეილი ლუდვიგ აიჰროდტი (Ludwig Eichrodt). სახელწოდება შეიქმნა ორი პოემის სათაურის - „Biedermanns Abendgemütlichkeit“ („ბიდერმანის საღამოს სიმყუდროვე“) და „Bummelmaiers Klage“ („ბუმელმაიერის ჩივილი“) - გაერთიანებით. კუსმაუელი და აიჰროდტი მთავარ ამოცანად ისახავდნენ პოსტრომანტიკული ლიტერატურის, ასევე ბიდერმაიერის ეპოქის დეპოლიტიზირებული და ვიწრო-ბურჟუაზიული პოემების პაროდირებას. ბიდერმაიერის ფსევდონიმით ლირიკული ნაწარმოებები იბეჭდებოდა მიუნხენში, ჟურნალში „Fliegende Blätter“, ხოლო 1869 წ. გამოქვეყნდა პოეტური ნაწარმოებების კრებული «Biedermeiers Liedlust»

სულიერი მშვენიერებაა უკვე დეგრადირებული ქალაქელი აღმზრდელისგან განსხვავებით. შარტენმაიერი ყოველთვის წინასწარ გამიზნულად გვართობს, რაც ხშირად გამოსდის კიდეც, თუმცა ჩვენთვის მისი განზრახვა არ რჩება დაფარული [...]. მისგან განსხვავებით, ბიდერმაიერი წინასწარი განზრახვის გარეშე გვამხიარულებს, რადგან ეს დიდებული ფილანტროპი, თუნდაც საპირისპიროს ცდილობდეს, ყოველთვის ალაფრთოვანებს და სიხარულს ანიჭებს გვერდით მყოფებს.”)

ლიტერატურული გმირის ეს ტიპი განსაკუთრებული პოპულარობით ბიურგერული წრის მკითხველში სარგებლობდა და მალე ის თვითკმაყოფილი საშუალო კლასის აღმნიშვნელ, საკმაოდ ნეგატიური შეფერილობის ტერმინად განზოგადდა. 1900-იანი წლებიდან ამ ტერმინის ნეგატიურ-პაროდული აზრობრივი დატვირთვა შეიცვალა და იგი კონკრეტული კულტურული მონაკვეთის მხატვრული სტილის აღმნიშვნელი ცნება გახდა: „Die literarische Organisation der Biedermeierzeit ist im allgemeinen kein leerer Kulturbetrieb” (218, 118).

ბიდერმაიერის ეპოქის კულტურის ხასიათი ადრეული XIX საუკუნის ევროპის ისტორიის ორმა ფაქტორმა განსაზღვრა: ეს იყო პოლიტიკური ვითარება და მზარდი ინდუსტრიალიზაციის ფონზე განვითარებული ურბანიზაცია.

პირველი ფაქტორი განპირობებული იყო 1810-1845 წლების ევროპის პოლიტიკური ვითარებით:

როგორც ცნობილია, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ავსტრია ისტორიული მოვლენებისა და ეპოქის იდეოლოგიური პროცესების გზაჯვარედინს წარმოადგენს. 1804 წელს ავსტრიის პირველი იმპერატორი ხდება ფრანც II ჰაბსბურგი, ხოლო 1805 წლის 23 სექტემბერს ნაპოლეონი იკავებს ვენას. ავსტრიის იმპერატორი არ წყვეტს საომარ მოქმედებებს და 1805 წლის პრესბურგის სამშვიდობო აქტის თანახმად ავსტრიის იმპერია იძულებით თმობს ტიროლსა და ვენეციას. მიუხედავად იმისა, რომ 1806 წლის 6 აგვისტოს ფრანც პირველი უარს ამბობს წმინდა რომის იმპერატორის ტიტულზე, ის მაინც განაგრძობს ბრძოლას და, 1809 წლის ვენის ზავის შედეგად, ავსტრია კვლავ კარგავს ტერიტორიის ნაწილს. გარდა ტერიტორიული დანაკარგისა,

ფრანც პირველი იძულებული ხდება აიტანოს დამცირება და დათანხმდეს არასასურველ ნათესაობას ნაპოლეონთან, რომელმაც მის ქალიშვილზე, მარი-ლუიზეზე დაქორწინება გადაწყვიტა. მიუხედავად ამ მსხვერპლისა, ავსტრიის პოლიტიკური მდგომარეობა არ უმჯობესდება და აშკარად განიცდის ნაპოლეონის დაპყრობითი ომების უარყოფით გავლენას. 1813 წლის ივლისში ფრანც პირველი უერთდება ნაპოლეონის წინააღმდეგ მეზრძოლ მეექვსე კოალიციას და პარიზის სამშვიდობო ხელშეკრულების თანახმად იბრუნებს დაკარგული ტერიტორიის უმეტეს ნაწილს. ნაპოლეონის დამარცხების შემდეგ ვენაში ტარდება ევროპის ქვეყნების მმართველთა კონგრესი და ყალიბდება პოლიტიკური გაერთიანება „წმინდა კავშირი“, რომლის მთავარი იდეოლოგი ხდება თავადი კლემენს ლოთარ ვენცელ მეტერნიხი.

ნაპოლეონის ომების დასრულების შემდეგ ავსტრიაში პოლიტიკური ფონი იცვლება და კონცენტრაცია საშინაო, არაპოლიტიკურ თემებზე ხდება. ავსტრიის იმპერატორს, ფრანც პირველსა და კანცლერ მეტერნიხს, რომლებმაც დიდი ძალისხმევით გადაიტანეს საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუცია და ნაპოლეონის ეპოქა, ეშინათ ყოველგვარი სიახლისა და რევოლუციური მოძრაობის. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი პოლიტიკური ფიგურაა კანცლერი მეტერნიხი, რომელმაც იმპერიის მართვის წესრიგი მკაცრ პოლიციურ რეჟიმზე ააგო და ამით ამ პერიოდის ავსტრიის კულტურული ხასიათი და ინტელექტუალური ვითარება განაპირობა: ქვეყანაში პოლიტიკური სისტემა, პუბლიკაციები და ყოველგვარი საზოგადოებრივი აზრის გამოვლინება უმკაცრესი ცენზურის ქვეშ მოექცა.

ბიდერმაიერის პერიოდის კულტურული ხასიათის განმაპირობებელი მეორე ფაქტორი ქვეყნის ურბანიზაცია და ეკონომიკური წინსვლაა. XIX საუკუნის პირველი ნახევრისთვის ჰაბსბურგთა იმპერიის ავსტრიული ნაწილი კვლავ აგრარულ ქვეყანას წარმოადგენს: მოსახლეობის 70% სოფლის მეურნეობითაა დაკავებული. XIX საუკუნის 30-იანი წლებიდან კი მრეწველობასა და ტრანსპორტში იწყება ორთქლის ძრავების გამოყენება, სახელმწიფო და მემამულური მანუფაქტურის გვერდით ჩნდება ბურჟუაზიული ფენიდან გამოსული კერძო პირების ფაბრიკები, სამანქანო წარმოებაზე

გადადის მეტალურგია და მინის დამზადება. სამრეწველო გადატრიალებას შედეგად ახალი, ურბანული საშუალო კლასის ჩამოყალიბება მოჰყვა, ამ უკანასკნელს კი - ახალი ტიპის კულტურული გემოვნება.

აქედან გამომდინარე, დაძაბული პოლიტიკური მოვლენების შემდეგ ბიდერმაიერის სტილის წარმოშობა საზოგადოების ბუნებრივ მოთხოვნილებას შეესატყვისება. ამ პერიოდისთვის ვენა, პარიზისა და ლონდონის შემდეგ, ევროპის წამყვან ქალაქს წარმოადგენს. მზარდი ურბანიზაცია-ინდუსტრიალიზაცია ქვეყნის ეკონომიკური განვითარებას განაპირობებს და ვენა ევროპული სტილის კანონმდებლად გვევლინება.

ბიდერმაიერის სტილი ფართოდ გავრცელდა ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში: არქიტექტურაში, სახვით ხელოვნებაში, მუსიკასა და ლიტერატურაში. ის გამოიხატა ისეთ საყოფაცხოვრებო ნიუანსებში, როგორცაა საცხოვრებელი სახლების ინტერიერი და მოდა.

ბიდერმაიერის კულტურა ტიპური, შემღებული ბიურგერის ცხოვრების წესს შეესატყვისება. მისთვის დამახასიათებელია ინტიმურობა, ყოფითი ფუნქციურობა, კომფორტი, სისადავე და ვიზუალური ზომიერება. თავდაპირველად ის გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებდა რომანტიკულ ესთეტიკასთან, მაგრამ მალე სახე შეიცვალა და ტრივიალურ, ყოფით მიმდინარეობად გარდაისახა. ერთი მხრივ, ბიურგერულმა თვითშეგნებამ, მეორე მხრივ, კი კამერული გარემოსადმი სწრაფვამ ცხოვრების ახალ სტილი ჩამოაყალიბა.

ბიდერმაიერის არქიტექტურის, დიზაინისა და ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია ეკლექტიზმი: ის სხვადასხვა ეპოქიდან და გეოგრაფიული არეალიდან არჩევს თვისობრივად განსხვავებულ ელემენტებს და ახდენს მათ სინთეზირებას მომხმარებლის გემოვნების მიხედვით. მაგ. ბურჟუაზიულ სახლებში ჩნდება თურქულ სტილზე მორთული ოთახები, ჩინური და იაპონური მოხმარების საგნები, ინტერიერის დიზაინში ერთმანეთს ერწყმის სხვადასხვა სტილის რამდენიმე

მიმართულება და ა.შ. ბიდერმაიერი შეიქმნა, როგორც რეაქცია ამპირის* მონუმენტურობის წინააღმდეგ. ბიდერმაიერი მაქსიმალურად მიისწრაფვის მყუდროებისა და კომფორტისკენ. ბიდერმაიერის არქიტექტურა გამოირჩევა სიმარტივითა და ელეგანტურობით. სისადავის, მობილურობისა და ფუნქციურობის შერწყმით ბიდერმაიერი ქმნის ტენდენციებს, რომლებიც მოგვიანებით, გარკვეულწილად, განსაზღვრავენ იუგენსტილის, არტნუვოს, ბაუჰაუზისა და, ზოგადად, XX საუკუნის არქიტექტურას (264).

ბიდერმაიერის სტილის სპეციფიკა ამ პერიოდის ფერწერაშიც ჩნდება. მასში წინა პლანზე გამოვიდა სინამდვილესთან მაქსიმალურად მიახლოებული წვრილმანი და უმნიშვნელო დეტალების აღწერა. პოპულარული ხდება ოჯახური სცენები, ინტერიერის ფონზე შესრულებული პორტრეტები და კომპოზიციები ბავშვებთან ერთად. აქტიურად გამოიყენება რელიგიური და ისტორიული მოტივები. სტილი ზედმიწევნით რეალისტურია, ხშირად ფოტოგრაფიულიც კი. ბიდერმაიერის ფერწერის ერთ-ერთი ჟანრული განშტოებაა ე.წ. „Zimmerbilder“, რომელიც საცხოვრებელი ოთახების დეტალურ აღწერილობაში გამოიხატება. ბიდერმაიერის მხატვრები არ ეძებენ პრინციპულად ახალ, ორგანულ ფორმებს. ისინი ამპირის, ე.წ. ცოპფისა (Zopf)** და ინგლისური კლასიციზმის*** ელემენტებს რომანტიზმის ლირიულობას უხამებენ და ბიურგერული ცხოვრების გემოვნების შესატყვის ხელოვნებას ქმნიან.

XVIII საუკუნის დასასრულს ვენა ევროპული დონის თეატრალური მეტროპოლიტია. თეატრი საზოგადოების განვითარების საფუძველს წარმოადგენს და

* ამპირის სტილი (Style Empire) საფრანგეთში ნაპოლეონ ბონაპარტის იმპერიის პერიოდში, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში შეიქმნა და მთელ ევროპაში გავრცელდა. განსაკუთრებით პოპულარული გახდა რუსეთში. სიტყვა „Empire“ ფრანგულად ნიშნავს „იმპერიას“. ამპირის სტილისთვის სამაგალითო ნიმუშს ძველი რომაული ხელოვნება წარმოადგენდა.

** ცოპფის (Zopf) არქიტექტურული სტილი ჩამოყალიბდა როკოკოდან კლასიციზმისკენ გარდამავალ პერიოდში (1760-1790), ამიტომ მას ხშირად როკოკო-კლასიციზმადაც მოიხსენიებენ. ცოპფის სტილი შეესატყვისება ლუდოვიკო XVI სახელწოდებით ცნობილ სტილს საფრანგეთში, იოზეფ II ეპოქის სტილს ავსტრიაში და გეორგიანული არქიტექტურის სტილს ინგლისში. მასში ხშირად შეიმჩნევა ადრეული ბაროკოს ტენდენციების გავლენა.

*** ინგლისური კლასიციზმი ჩამოყალიბდა ინგლისში XVII საუკუნის დასაწყისიდან.

არსებითად ცვლის მოსახლეობის სოციალურ პროფილს. ჩნდება ახალი ტიპის მასობრივი პუბლიკა, იზრდება თეატრების რაოდენობა. XIX საუკუნის ვენაში არსებობდა ორი სამეფო თეატრი, რამდენმე ქალაქგარე კერძო და სახალხო თეატრი, რასაც, საზოგადოების მზარდი მოთხოვნიდან გამომდინარე, დაბალი კლასის ფენისთვის განკუთვნილი საზაფხულო თეატრებიც დაემატა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ სახალხო თეატრებს მოუწესრიგებელი ინტერიერისა და ჭარბი პუბლიკის გამო საკმაოდ ცუდი პირობები ჰქონდათ. სამაგიეროდ პომპეზურობითა და სიმდიდრით გამოირჩეოდა სამეფო კარის თეატრები. განსხვავებული იყო რეპერტუარიც: თუ სახალხო თეატრების ძირითად რეპერტუარს კომედია და მხიარული ფარსი წარმოადგენდა, სამეფო კარის თეატრებში საოპერო და საბალეტო წარმოდგენები, აგრეთვე გოეთეს, შილერის, ჰეგელის, კალდერონისა და სხვა ცნობილი კლასიკოსი დრამატურგების პიესები იდგმებოდა.

ამ პერიოდის კულტურულ ცხოვრებაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა პოლიტიკურმა ცენზურამ, რომელმაც, ფაქტობრივად, განსაზღვრა მისი ხასიათი. ავსტრიული იმპერიის დაქვემდებარებაში მყოფი ხალხები გამუდმებით ცდილობდნენ გამათავისუფლებელი მოძრაობის წამოწყებასა და ეროვნული დამოუკიდებლობის მოპოვებას. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იმპერიაში სტაბილური ატმოსფეროს შენარჩუნებას კანცლერი მეტერნიხი ცენზურის საშუალებით ცდილობდა. მოქნილი შიდა და საგარეო პოლიტიკის წყალობით, მეტერნიხმა სამი ათეული წლის მანძილზე მოახერხა გავლენა მოეხდინა მთელს ევროპაზე. იგი კატეგორიულად იბრძოდა ყველა ნოვატორული წამოწყებისა და „სისტემური“ რევოლუციური მოძრაობის წინააღმდეგ.

მეტერნიხის მიზანს წარმოადგენდა იმ წონასწორობის შენარჩუნება, რომელიც ჰაბსბურგთა იმპერიის პოლიტიკის სტაბილურობის გარანტი უნდა გამხდარიყო. ამისთვის საჭირო იყო ვითარების შეპარვით, დიპლომატიურად და ზედმეტი ხმაურის გარეშე მოწესრიგება. რეაქციულ რეჟიმს მეტერნიხი ახორციელებდა მოთმინებით, არარადიკალური ზომებით. მიიჩნევდა, რომ ზედმეტად მკაცრი ხასიათის ქმედებები

აღვივებენ კრიტიკულ აზროვნებას და საფრთხეს უქმნიან მმართველობის სიძლიერეს. სიცრუე, დასმენა და ღალატი მეტერნის მართვის პოლიტიკის სტანდარტული მეთოდები იყო. ისევე, როგორც ძველი რეჟიმის არისტოკრატთა უმრავლესობა, მეტერნიც მიიჩნევდა, რომ ხალხისთვის საუკეთესო სულიერ საზრდოს რელიგია და მორალი წარმოადგენდა.

რესტავრაციის პერიოდში ავსტრიის იმპერიის მმართველ ძალას აუცილებლობად მიაჩნდა მონარქიის ძალაუფლების დაცვა ყოველგვარი ვერბალური თავდასხმისაგან. აქედან გამომდინარე, ბიდერმაიერის ეპოქაში ვენის თეატრის სცენა და კლასიკური დრამატურგია მძიმე წნეხს განიცდიდა. იკრძალებოდა ნაწარმოებთა დიდი რაოდენობა, მცირე ნაწილი კი, ხანგრძლივი დისკუსიისა და გაუგებარი კორექტირების შემდეგ ხდებოდა ნებადართული. ცენზურა თავიდან იცილებდა შეთქმულების თემატიკის მქონე ნებისმიერ ლიტერატურულ, თუ თეატრალურ ნაწარმოებს. აკრძალვა განსაკუთრებით ეხებოდა ისეთ რევოლუციურ ფაბულებს, რომელთა შინაარსი უკავშირდებოდა ავსტრიის ისტორიას. იკრძალებოდა სცენები, რომლებშიც მონარქი დამამცირებელ პოზიციაში იყო წარმოდგენილი. თავისთავად ცხადია, რომ ისეთი სპექტაკლები, რომელთა სიუჟეტი მეფის მკვლელობის მომენტს შეიცავდა, დაუშვებელი იყო ავსტრიულ სცენაზე. ცენზურის ძირითად მიზანს მმართველი წრის წარმომადგენლების, სასულიერო პირებისა და არისტოკრატის ყოველგვარი მორალურ-ზნეობრივი და ღირსების შემლახველი შეტევისგან დაცვა წარმოადგენდა. ოჯახი, ქორწინება, ან პირადი ღირსება ხელშეუხებლად ითვლებოდა. ბეჭდვითსა თუ თეატრალურ ხელოვნებას არ უნდა მოეხდინა ეროვნული სულისკვეთების არც ზედმეტად გაღვივება და არც იმპერიის დაქვემდებარებაში მყოფი რომელიმე ერის შეურაცხყოფა, რადგან ამას, თავის მხრივ, შიდა საფრთხის შექმნა, ან სხვა სახელმწიფოსთან დიპლომატიური გართულებების გამოწვევა შეეძლო. საფრანგეთთან ომის წლებში აკრძალული იყო ისეთი დრამატურგიული ნაწარმოებები, რომლებშიც ნაპოლეონის სახელი ნებისმიერ (პოზიტიურ ან ნეგატიურ)

კონტექსტში მოიხსენიებოდა - ცენზურა სპობდა ყველა შესაძლო პარალელს სცენაზე წარმოდგენილ პერსონაჟსა და ფრანგ დამპყრობელს შორის.*

ცენზურის წლებში ნაწარმოებების სათაურებიც კი იცვლებოდა. როგორც საქალაქო თეატრის მსახიობი კარლ ლუდვიგ კოსტენობლი (Carl Ludwig Costenoble) აღნიშნავდა, ფარსის ჟანრის პიესების „ბერბიჭა“ („Der alte Junggeselle“, ავტორი: რუდოლფ ჰანი) და „ენდე, მაგრამ შეხედე ვის?“ („Trau, Schau, Wem?“, ავტორი: კარლ შალი) სახელწოდებები შეიცვალა სათაურებით „თანამობინადრენი“ („Die Hausgenossen“) და „როგორ ტყუვდებიან!“ („Wie man sich täuscht!“), რადგან ცენზურამ პირველი - იმპერატორზე, ხოლო მეორე - იმპერატორის მეუღლის ცუდ ხასიათზე მინიშნებად ჩათვალა. ზაქარიას ვერნერის ნაწარმოებში „ვანდა, სარმატების დედოფალი“ („Wanda, Königin der Sarmaten“) აიკრძალა ყველა პოლონურენოვანი ტექსტი პოლონელ ხალხში დამოუკიდებლობის სურვილის გაღვივებისაგან პრევენციის მიზნით**.

1800 წელს ვენაში დაიდგა შილერის პიესის „ფიესკოს შეთქმულება გენუაში“ („Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“) რადიკალურად სახეცვლილი ვარიანტი. პიესიდან გაქრა ყველა პოლიტიკური აქცენტი: სათაურს გამოაკლდა სიტყვა „Verschwörung“ („შეთქმულება“), ტექსტს - სიტყვა „Freiheit“ („თავისუფლება“) და შეიცვალა მინიშნებები ტირანიისა და ძალადობის შესახებ. 1802 წელს დაიდგა შილერის დრამა „ორლეანელი ქალწული“ („Die Jungfrau von Orléans“), რომელშიც შეუძლებელი იყო ორიგინალში არსებული ურთიერთდაპირისპირებული ქვეყნების ამოცნობა. რაც შეეხება შილერის „ვილჰელმ ტელს“ („Wilhelm Tell“), რომელიც ჰაბსბურგთა სახლის წინააღმდეგ აჯანყებისა და მონარქთა ერთ-ერთი წევრის

* პუბლიკის მიერ მეფე ოტოკარის პერსონაჟის ნაპოლეონთან გაიგივების საბაბით აიკრძალა ფრიდრიჰ ვილჰელმ ციგლერის (Friedrich Wilhelm Ziegler) პიესა „ვენელი თეკლა“ („Thekla, die Wienerin“) (1806), რომელიც 1278 წლის ვენის ალყის შესახებ მოგვითხრობს.

** ზაქარიას ვერნერის პიესაში „ატილა, ჰუნების ხელმწიფე“ (Attila, König der Hunnen 1808 წ.) ცენზურამ ნაპოლეონზე ასოციაციის გამომწვევი ყველა შეეძლო პასაჟი გადააკეთა. ხოლო მას შემდეგ, რაც ნაპოლეონმა ერცჰერცოგინია მარია ლუიზთან იქორწინა, აიკრძალა მათი კოლინის ნაწარმოები მებრძოლი ფრიდრიჰის შესახებ, რადგან ფრიდრიჰმაც მიატოვა კანონიერი მეუღლე სხვა ქალზე ქორწინების გამო.

მკვლევლობის ისტორიას გადმოსცემს, ცენზურის 1810 წლის ვერსიის მიხედვით ტელი უმნიშვნელო მეამბოხეა, ნამდვილი ტირანი, ანუ იმპერატორი, კი ძნელად ამოსაცნობი. პიესას საერთოდ არ აქვს ბოლო მოქმედება. დრამა „მარიამ სტიუარტი“ („Maria Stuart“) ცენზურამ მხოლოდ დედოფლის ეგზეკუციის მოტივით დაიწუნა. „ვალენშტაინიდან“ („Wallenstein“) ამოიღეს ყველა ე.წ. „ბუნდოვანი“ ტექსტი და 1848 წლამდე მას მაქსიმალურად შეკვეცილი ფორმით აწვდიდნენ მაყურებელს. პიესა „ყაჩაღები“ („Die Räuber“) იდგმებოდა მხოლოდ გარეუბნის თეატრში და აკრძალული იყო ცენტრალურ თეატრში მისი წარმოდგენა. 1809 წელს პუბლიკის წინაშე წარსდგა შილერის „დონ კარლოსის“ („Don Karlos“) რადიკალურად დანაწევრებული ვერსია.

მკაცრი ცენზურა გაიარეს თვით შექსპირის პიესებმაც. 1822 წ. საქალაქო თეატრის დირექტორი ფრიდრიკ შრაიფოგელი თავგამოდებით ცდილობდა „მეფე ლირის“ („King Lear“) ტრაგიკული ფინალის შენარჩუნებას, მაგრამ მონარქის დაცემის თემა ცენზურისთვის არ აღმოჩნდა მისაღები. სპექტაკლი დაიდგა, თუმცა ლირი ცოცხალი დარჩა და ძალაუფლებაც შეინარჩუნა. რაც შეეხება „ჰამლეტს“ („The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke“), ეკლესიის პოზიციის გათვალისწინებით, სცენარის ავსტრიული ვარიანტიდან ამოიღეს სასაფლაოზე განვითარებული ეპიზოდები*.

მეტერნიხის ცენზურის გავლენის მაგალითია ფრანც გრილპარცერის დრამა „მეფე ოტოკარის დიდება და აღსასრული“ („König Ottokars Glück und Ende“). მიუხედავად იმისა, რომ გრილპარცერის დრამაში მოქმედება XIII საუკუნეში მიმდინარეობს, ცენზურის აზრით, პიესაში ბევრი პარალელი ჩნდებოდა თანამედროვეობასთან: მსგავსად ნაპოლეონისა, ბრძოლის ველზე წარმატებებმა ოტოკარს ზედმეტი ამბიციის გაუღვიძეს. მან თავს ნება მისცა, დაშორებოდა მეუღლეს, მარგარიტა ავსტრიელს, ექორწინა უნგრელი მეფის შვილიშვილზე და პრეტენზია განეცხადებინა იმპერიის გვირგვინზე. მიზანი განუხორციელებელი აღმოჩნდა და

* ცენზურის მიხედვით, დაუშვებელი იყო სცენაზე სასულიერო წოდების მქონე პერსონაჟების წარმოდგენა.

ოტოკარი დამარცხდა. გარდა ნაპოლეონთან ბიოგრაფიული მსგავსებისა, დრამაში წარმოდგენილი ეროვნული კონფლიქტიც შეუფერებელი აღმოჩნდა ცენზურისთვის. მისი აზრით, არასასურველი პოლიტიკური შთაბეჭდილების თავიდან აცილების მიზნით, უმჯობესი იყო, პიესას საეროდ არ ენახა დღის სინათლე და გრილპარცერის ნაწარმოები გარკვეული ვადით დატოვეს პოლიციის არქივში*.

გრილპარცერის დრამამ ისეთი რეზონანსი გამოიწვია, რომ იმპერატორი პირადად დაინტერესდა პიესის ბედით. მალე იმპერატორის მეუღლემაც პიესის სასარგებლო პოზიცია დაიჭირა და 1825 წლის თებერვალში ცენზურა იძულებული გახდა ოფიციალური ნებართვა გაეცა დრამის სცენაზე წარმოსადგენად.

პრემიერიდან დაახლოებით ერთი თვეში გრილპარცერის ხელნაწერში კვლავ შეიცვალა 125 ადგილი. კორექტურა, ძირითადად, შეეხო რელიგიურ, პოლიტიკურ და მორალურ საკითხებს. ცენზურისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა მინიშნებები პაპის ძალაუფლებასა და გავლენაზე. შერბილდა ოტოკარის „ამორალური“ ხასიათი და შეიცვალა პიესის ლექსიკური სტრუქტურა.**

სიძნელები ცენზურასთან გრილპარცერს სხვა ნაწარმოებებთან დაკავშირებითაც ჰქონდა. დრამა „თავისი ბატონის მსახური“ 1828 წლამდე („Ein treuer Diener seines Herrn“) წარმატებით იდგმებოდა ქალაქგარე თეატრებში. მოგვიანებით ცენზურამ არახელსაყრელად მიიჩნია არისტოკრატთა ტირანიის ხალხისთვის ჩვენება და გრილპარცერისგან დრამის საავტორო უფლების გამოსყიდვა მოისურვა. გამოსყიდვის საფუძველზე პიესა თეატრის მფლობელობაში გადავიდოდა, რაც მისი ფაბულის მარტივად კორექტირების, ან რეპერტუარიდან ამოღების შესაძლებლობას ნიშნავდა. არც გრილპარცერი თმობდა უფლებებს. მან ხელნაწერის ორი ასლი შექმნა, რათა შედარებით „უსაფრთხო“ ვერსია მაინც დარჩენილიყო თეატრალურ პროგრამაში.

* ცენზურამ მხოლოდ ტექსტის დაბეჭდვის ნებართვა გასცა. პოლიციური რეჟიმი ბეჭდვით ორგანოებს ნაკლები საფრთხის შემცველად აღიქვამდა, ვიდრე თეატრს.

** ცენზურამ ტექსტიდან ამოიღო სამეფო კართან მიმართებაში გამოყენებული სიტყვა „Schurke“, სახელი Rosenberg შეცვალა სიტყვით Rosenberg. ოტოკარის რეპლიკა „Verdammt! O Wiener! Leichtbeweglich Volk!“ ჩაანაცვლა შედარებით რბილი შინაარსის წამოძახილით „O Wien! Das dank ich dir!“ და ა.შ.

რაც შეეხება, პოლიტიკური და კრიტიკული ხასიათის ისეთ დრამებს, როგორცაა „ძმათა შუღლი ჰამბურგში („Ein Bruderkwitz im Hamburg“) და „ლიბუსა“ („Libussa“), მათ მხოლოდ ავტორის სიკვდილის შემდეგ იხილეს დღის სინათლე.

მიუხედავად ცენზურის მცდელობისა, საზოგადოების დემოკრატიულად განწყობილი ნაწილი მაინც ახერხებდა თეატრში საპროტესტო ინტონაციის გაჟღერებას. 1810 წლის შინაგან საქმეთა მინისტრის იმპერატორისადმი წარდგენილი ანგარიშში კარგად ჩანს ის უკონტროლო ვითარება, რომელიც მკაცრი ცენზურის მიუხედავად არსებობდა ავსტრიულ სცენაზე. შინაგან საქმეთა მინისტრის ინფორმაციით, შეუძლებელი იყო ყველაფრის გათვალისწინება, რასაც ავსტრიელი იუმორის მოყვარული პუბლიკა ცოცხალი წარმოსახვის ძალისხმევით ნათელი და გასაგები შეხედულებებიდან ქვეტექსტის სახით გამოიტანდა: „... dass es aber nicht in der Reihe der Möglichkeiten liegt, alles zu ahnen, aus welchem ein so witz- und deutungslustiges Publicum, wie das wienerische ist, mit Anstrengung seiner lebhaften Imagination auf Kosten der klaren und verständlichen Ansicht irgend eine Anspielung heraus zu zwingen vermöge“ (29, 248).

მიუხედავად მკაცრი პოლიციური რეჟიმისა, თეატრალური სამყარო პოულობდა გზას საზოგადოებასთან აქტუალურ თემებზე სასაუბროდ. ეს გზა იყო იმპროვიზაცია: ხელსაყრელ დროს სტროფებს შორის გაუთვალისწინებელი რეპლიკებისა და ზოგჯერ მთლიანი დიალოგ-მონოლოგების ჩართვა ავტორს პოლიტიკური მინიშნებების გადმოცემის საშუალებას აძლევდა. უკიდურეს შემთხვევაში, თვით ინტონაციასა და ჟღერადობას შეეძლო წინადადებათა მნიშვნელობის სასურველი მიმართულებით შეცვლა. ეს არც ცენზურის ყურადღებას გამოჰპარვია: მაგალითად, ნესტროის პიესიდან „ბოროტი სული ლუმპაცივაგაბუნდუსი, ანუ დაბნეული სამყურა ფოთოლი“ („Der böse Geist Lumpacivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt) ამოიღეს რეფრენი „Da wird einem halt Angst und bang / Die Welt steht auf kein Fall mehr lang“ იმ მიზეზით, რომ მეორე სტრიქონის პირველი სიტყვის - „Die“ (იგულისხმებოდა „diese Welt“) - არასწორი

ინტონაცია ხალხს მეტერნიხის რეჟიმში მყოფ ქვეყანაზე მიანიშნებდა. პასუხად ნესტროიმ პიესის ორი ვერსია შექმნა: ხელნაწერში მონიშნა ორაზროვანი ფრაზები და პარალელურად დაწერა მხოლოდ ცენზურისთვის განკუთვნილი ტექსტის ალტერნატიული ვარიანტი. ასეთი წინასწარ ორგანიზებული იმპროვიზაციის საშუალებით, წარმოდგენის მსვლელობისას ავტორსა და მსახიობებს ცენზურის მიერ ოფიციალურად დაწუნებული პასაჟების გაცოცხლების შესაძლებლობა ეძლეოდათ.

არც საოპერო სამყარო იყო დაცული ცენზურის გავლენისგან. ზომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“ („Les noces de Figaro“) აიკრძალა ანტიარისტოკრატიული და „რევოლუციური“ შინაარსის გამო. საფუძვლიანად გადამუშავდა ბეთჰოვენის „ფიდელიო“ („Fidelio“). მიუხედავად მოქმედების ადგილისა და დროის სიშორისა ლიბრეტოს მაინც მოაცილეს „უხეში ადგილები“ („krassesten Stellen“). ვებერის „თავისუფალი მსროლელი“ („Freischütz“) ავსტრიაში პირველად 1821 წ. დაიდგა და მნიშვნელოვანი მხატვრული ცვლილებები განიცადა. შეიცვალა ნადირობის სცენა, მოქმედების დრო, ადგილი (ბოჰემია) და სიუჟეტიდან გაქრა რამდენიმე მოქმედი პირი. 1823 წელს შუბერტის ოპერას „ფერაბრასი“ („Fierabras“) მოაცილეს საფრანგეთსა და ესპანეთზე ყველა მინიშნება, ხოლო „შეთქმულებიდან“ („Die Verschworenen“) ამოიღეს ყველა პოლიტიკური ქვეტონი. 1826 წელს აკრძალვის გამო დაუსრულებელი დარჩა შუბერტის ოპერა „გრაფი ფონ გლაიჰენი“ („Der Graf von Gleichen“).

როგორი ტენდენციებით ხასიათდება ამ პერიოდის ავსტრიული ლიტერატურა?

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ავსტრიული ლიტერატურა ყალიბდება, როგორც თვითმყოფადი, ნაციონალური ლიტერატურა. თუ XVIII საუკუნეში ავსტრიელ ავტორებს იშვიათად იცნობდნენ ქვეყნის გარეთ, XIX საუკუნეში ფრანც გრილპარცერი, იოჰან ნესტროი, ნიკოლაუს ლენაუ, ფერდინანდ რაიმუნდი და სხვა მწერლები ცნობილნი ხდებიან არა მხოლოდ გერმანულენოვან სივრცეში, არამედ მთელს ევროპაში.

ბიდერმაიერი გარდამავალი პერიოდის კულტურული მონაკვეთია, რომელიც რომანტიზმსა და რეალიზმს შორის არსებულ პერიოდს მოიცავს. თუ ამ პერიოდის

კულტურას კომპლექსურად განვიხილავთ, ლიტერატურული სტილის ხუთი მხატვრული მიმართულების (კლასიციზმი, ბაროკო, განმანათლებლობა, რომანტიზმი, რეალიზმი) თანაარსებობას შევამჩნევთ. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია გარეუბნის თეატრის რეპერტუარი, რომელიც ხალხური თქმულებების ჯადოსნურ ატმოსფეროს ბაროკოს ესთეტიკის გამომსახველობით საშუალებებსა და განმანათლებლურ იდეებს უთავსებს (მაგ. ფერდინანდ რაიმუნდი). ბიდერმაიერის დამახასიათებელ თვისებებად გვევლინება როგორც ავტორთა კონსერვატიული მსოფლმხედველობა, სამყაროს ბიურგერული აღქმა და იუმორი, ასევე მისი პარადოქსული კავშირი ბაროკოსა და რეალიზმთან. XVIII საუკუნის 90-იან წლებსა და XIX საუკუნის დასაწყისში ავსტრიაში ჯერ კიდევ ძლიერია კლოპშტოკის, რამლერისა და დენიზის გავლენა. ასევე ისეთი პოეტები, როგორებიც არიან ჰოლტი, ბიურგერი, მატისონი და სალისი, ირიბ გავლენას ახდენენ ავსტრიულ ლიტერატურაზე. საინტერესოდ მივიჩნევთ ავგუსტ ზაუერის მოსაზრებას ამ საკითხზე. იგი თავის ნაშრომში „Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen“ მიუთითებს: „Nur langsam beginnen Schiller und Goethe ihren Einfluß auch nach dem Süden und Südosten auszudehnen. Rascher dringt, durch die Persönlichkeiten, die sich längere oder kürzere Zeit in Österreich aufhielten (Seckendorff, die beiden Schlegel, Tieck, Kleist, Brentano, die beiden Eichendorf, Streckfuß, Adam Müller, Gentz, Pilat, Kerener, Jac. Grimm), die romanische Poesie in Österreich vor. [...] erst in der folgenden Periode (1816 bis 1830) erwächst in Österreich der klassische Literatur eine schöne Nachblüte, die die Jahre 1800 bis 1815 kaum ahnen lassen.“ (187, 501). („ნელა ვრცელდება შილერისა და გოეთეს გავლენა (ავსტრიის) სამხრეთსა და სამხრეთ-აღმოსავლეთში. იმ პიროვნებათა მეოხებით, რომლებიც ხანგრძლივი თუ მოკლე დროით იმყოფებოდნენ ავსტრიაში (ზეკენდორფი, ძმები შლეგელები, ტიკი, კლაისტი, ბრენტანო, ძმები აიჰენდორფები, შტრეკფუსი, ადამ მიულერი, გენცი, პილატი, კერნერი, იაკობ გრიმი) სწრაფად ვითარდება რომანტიკული პოეზია. მხოლოდ ამის შემდგომ პერიოდში (1816-1830)

იწყებს ავსტრიაში ხელახალ აღორძინებას კლასიკური ლიტერატურა, რომელიც ძლივს მოიაზრებოდა 1800-1815 წლებში.”)

როგორც უკვე აღინიშნა, ბიდერმაიერი XIX საუკუნის 20-იან წლებში გამოდის ლიტერატურულ არენაზე, მაგრამ მისი განვითარების წინაპირობას XVIII საუკუნის ბიურგერული თვითშემეცნებაც წარმოადგენს. თუ ბიდერმაიერის მსოფლმხედველობრივ კონცეფციებს გავითვალისწინებთ, აუცილებლად შევამჩნევთ იდეებისა და შეხედულებათა მთელ კომპლექსს XVIII საუკუნის კულტურიდან. ეს არის ინტერესი საშუალო ფენის იდეოლოგიისა და მისი წარმომადგენელი გმირისადმი, დამოკიდებულება საზოგადოების რიგითი წევრის პირადი ცხოვრებისადმი და ა.შ. ბიდერმაიერის მკვლევრები მიუთითებენ, რომ ამ პერიოდის მწერალთა მსოფლმხედველობრივი ანალიზი გოეთეს ზეგავლენაზე საუბრის საშუალებასაც იძლევა. გოეთეს სიახლოვე საშუალო ფენასთან, მისი დამოკიდებულება ფრანგული რევოლუციისადმი, მუდმივი ყურადღება პუბლიკის ინტერესებისადმი, მათი აზრით, გოეთეს შემოქმედებაში წარმოშობს ბიდერმაიერისთვის დამახასიათებელ ინტონაციას, სიუჟეტებსა და კონფლიქტებს. ელენა ივანოვა აღნიშნავს: „Анализ показывает, что существует немало параллелей между искусством бидермейера и творчеством Гёте. Близость писателя к бюргерской среде, в которой формировалась идеология бидермейера, его отношение к Французской революции, внимание к интересам публики объясняют появление в произведениях Гёте героев, сюжетов, конфликтов, типичных для литературного бидермейера XIX в, но представленных на ином эстетическом уровне нельзя сказать, что Гёте предвидел бидермейера, но то, что писатели бидермейера знали о Гёте и его идеях, бесспорно создавая в своих произведениях образ старого доброго времени, они обращались к миру бюргерской идиллии ушедшего столетия, неотъемлемой частью которого был Гёте и его произведения.” (260, 9)

ლიტერატურული ბიდერმაიერის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი ზნეობრივ-დამრიგებლური ხასიათის ჟურნალ-გაზეთებმა შეასრულეს, რომლებშიც

კონკრეტულად იყო განსაზღვრული ბიურგერი მკითხველის გემოვნების შესატყვისი საპუბლიკაციო თემები - ოჯახი, პირადი ცხოვრება, ბავშვების აღზრდა და პედაგოგიური მორალი. ბიურგერული ყოფის პრობლემები სხვადასხვა მიმართულების წარმომადგენელ ავტორთა ინტერესის სფეროშიც შედიოდა და ბიდერმაიერის ლიტერატურაც ორგანულად ითავისებდა მანამდე არსებული სტილური მიმდინარეობების გარკვეულ წილს.

ბიდერმაიერის ლიტერატურის განსაკუთრებულობა კონკრეტული ფილოსოფიური ბაზის არარსებობაშიც მდგომარეობს. მიუხედავად იმისა, რომ XVIII-XIX საუკუნეები გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის განვითარების ხანას წარმოადგენენ, ბიდერმაიერს არცერთი ფილოსოფიური სისტემის კონცეფცია არ გაუხდია საბაზისოდ. არც თავად წარმოუქმნია საკუთარი ფილოსოფიური სისტემა. ბიდერმაიერის ფილოსოფია ცხოვრებისეული, ვიწრო მოქალაქეობრივი ფილოსოფიაა, რომელიც მიზნად არა სამყაროს შემეცნებას, არამედ ადამიანის არსებობის პრინციპის განსაზღვრას გვისახავს იმ მატერიალურ გარემოში, სადაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა კერძო საკუთრებასა და ოჯახს ენიჭება.

ამ პერიოდისთვის დასავლეთ ევროპაში ჯერ კიდევ აქტუალური იყო განმანათლებლური ჰუმანიზმისა და მსოფლიო წესრიგის ჰუმანური იდეალი. თუმცა ავსტრიაში ეს პოსტულატები საზოგადოებრივმა ვითარებამ შეცვალა: განმანათლებლური ჰუმანიზმის ბურჟუაზიული იდეალი შიდაავსტრიულ მოცემულობათა ვიწრო ჰორიზონტს დაუკავშირდა. ამიტომ მკვლევარი ჰერბერტ ცემანი ბიდერმაიერის პერიოდის განმანათლებლობას უწოდებს „გამოყენებით განმანათლებლობას“ („angewandte Aufklärung“) და აღნიშნავს: „Das Biedermeier entfaltet sich auf eine besonders eigengeprägte Weise in jener Region des deutschen Kulturrarismus, in der das Fortleben der Aufklärung nicht gestört wurde, weder durch einen die gesicherte Fügung aufgeklärter Grenzen überschreitenden Idealismus, (Kant, Hegel) noch durch die Erfahrung eines neuen Ich-Bewusstseins (Herder, Fichte, Hegel) und deren literarische Folgen (Sturm und Drang, Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist und die Romantik)“ (255, 599)

(„ბიდერმაიერი თავისებურად გამოხატული მანერით ვრცელდება გერმანული კულტურის იმ რეგიონში, სადაც არსებობა არ შეუწყვეტია განმანათლებლობას არც განმანათლებლურ საზღვრებზე გადამეტებული იდეალიზმით (კანტი, ჰეგელი), არც ახალი მე-ცნობიერების გამოცდილებითა (ჰერდერი, ფიხტე, ჰეგელი) და მათი ლიტერატურული მიმდევრებით („ქარიშხალი და შეტევა“, გოეთე, შილერი, ჰოლდერლინი, კლასტი და რომანტიზმი“).

ლიტერატურული ბიდერმაიერის ტრადიციების ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ბიურგერულმა დრამამ. ამ ჟანრმა გავლენა მოახდინა მასობრივი აუდიტორიის გემოვნებაზე და „ბიდერმაიერული პიესის“ ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. ამ პერიოდის თეატრალური რეპერტუარის მაგალითზე ნათლად ჩანს თუ, როგორ ნელ-ნელა განვითარდა საშუალო კლასის ინტერესებისა და განწყობის ამსახველი ლიტერატურა.

„ბიდერმაიერული პიესა“ საშუალო ფენის ინტერესს ასახავს და სრულად შეესატყვისება მის გემოვნებას. დრამატული ხელოვნების ცენტრში დგას საშუალო ფენიდან გამოსული აპოლიტიკური და ბიურგერული მორალის მქონე პერსონაჟი, რომელიც მხოლოდ პირადი პრობლემების მოსაგვარებლად იბრძვის. აღნიშნული კულტურული პერიოდის შესახებ ფრანც გრილპარცერი აღნიშნავდა: „Indes die Engländer in ihrem Shakespeare eine komplette Theaterbibliothek für Jahrhunderte besitzen, die Spanier nur das Grabscheit anzusetzen brauchen, um aus ihrer Vergangenheit Schätze für alle Zukunft zu erheben; die Franzosen frischweg zwei litterarische Jahrhunderte – so lange ihr Stolz – wegwerfen und mit dem Neubegonnenen für das Bedürfnis der Gegenwart genügend und voll ausreichen, hat das deutsche Theater kaum ein Dutzend Stücke aus seiner Vorzeit gerettet, die den Kenner befriedigen“. (87, 73) („როცა ინგლისელები უკვე საუკუნეებია მხოლოდ შექსპირით ფლობენ ბიბლიოთეკათა რიგს, ხოლო ესპანელებს მხოლოდ ნიჩაბი სჭირდებათ წარსულიდან იმ განძის ამოსაღებად, რომელიც მთელი მომავლისთვის იქნება საკმარისი, როცა ფრანგებმა ამაყად უკან მოიტოვეს ორი ლიტერატურული საუკუნე, ხოლო ახლის დასაწყისით სრულად აკმაყოფილებენ

აწმყოს მოთხოვნებს, გერმანულმა თეატრმა ძლივს შემოინახა წარსულიდან რამდენიმე ათეული პიესა, რომლებიც მცოდნე (მკითხველის/მაცურებლის) გემოვნებას აკმაყოფილებენ”).

ბიდერმაიერის ლიტერატურული მემკვიდრეობა პირობითად ორ ნაწილად იყოფა: ეს არის ე.წ. „ტრივიალური ბიდერმაიერი“, იგივე მასობრივი ლიტერატურის ხაზი და ე. წ. „მაღალი ბიდერმაიერი“ (260, 3), რომელიც მალღდება ყოველდღიურ საყოფაცხოვრებო ცნობიერებაზე და შედარებით მაღალ კონცეპტუალურ-ესთეტიკურ დონეზე იმკვიდრებს ადგილს (ფრანც გრილპარცერი, იოჰან ნესტროი, ედუარდ მორიკე, ანეტე ფონ დროსთე-ჰულსჰოფი, ადალბერტ შტიფტერი, და სხვ.) მნიშვნელოვანია, რომ ე.წ. „მაღალი ბიდერმაიერი“ არ იფარგლება ყოფითი პრობლემატიკით და, განსხვავებით „ტრივიალური ბიდერმაიერისგან“, კონცენტრაციას ისტორიულ-პოლიტიკურ აქცენტებზე ახდენს. რაც შეეხება ბიდერმაიერის მასობრივ ლიტერატურას, ძალიან მნიშვნელოვანია მისი გათვალისწინება ზოგადად ეპოქის სულიერი კონსტიტუციის გააზრებისთვის.

ბიდერმაიერის ლიტერატურის წიაღში გამოიკვეთა რამდენიმე თემა და მიმართულება, როგორცაა მაგალითად, სოფლის ცხოვრება, მოგზაურობის ამსახველი ლიტერატურა, ეპისტოლარული პროზა. ბიურგერთა უმეტესი ნაწილი ორიენტაციას საშინაო ცხოვრებასა და მყუდროებაზე იღებდა. პოლიტიკური და სოციალური მდგომარეობების იგნორირებას შედეგად უწყინარი და იდილიური ხასიათის ლიტერატურის ჩამოყალიბება მოჰყვა. გაზეთმა „Das Österreichische Morgenblatt“ 1841 წლის ოქტომბერში გამოაქვეყნა იოზეფ რანკის (1816-1896) მოთხრობა „ჩემი დის ისტორია“ („Die Geschichte meiner Schwester“), რომელმაც მალე მსგავსი ისტორიული ხასიათის მოთხრობების მთელი კასკადის წარმოშობას დაუდო სათავე.

1840-იანი წლებიდან ვრცელდება სოციალური ხასიათის, სოფლის ცხოვრების თემატიკის მქონე პროზა. ე.წ. „სოფლის ცხოვრება“ (Dorfgeschichte, Landlebenliteratur, Dorferzählung), რომელიც, როგორც წესი, საშუალო სიდიდისა და მარტივი

სტრუქტურის მქონე პროზაული ნაწარმოებია. მისი სალიტერატურო ენა ახლოს დგას სასაუბროსთან. „Dorfgeschichte wurde von bürgerlichen Liberalen verfasst, die eine historisch-empirische Wirklichkeit schildern wollten.“ (219, 284) („სოფლის ცხოვრება შეიქმნა ბიურგერი ლიბერალების მიერ, რომლებსაც სურდათ ისტორიულ-ემპირიული სინამდვილის ასახვა“). ნოველისგან განსხვავებით ასეთი ტიპის მოთხრობებში სიმძიმის ცენტრი ტოპოგრაფიულ-ეთნოგრაფიულ მხარეებზე და მარტივ ქმედებათა მოტივაციაზეა გადატანილი. გლეხი, სოფელი და სოფლის იდილია ამ სტილის ყველაზე გავრცელებული თემაა. მასში კარგად ისახება ის სოციალური და ეკონომიური პროცესები, რასაც XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ჰქონდა ადგილი. ამ ტიპის ლიტერატურაში, მიუხედავად მისი შედარებით დაბალი მხატვრული ღირებულებისა, კონკრეტულად იკვეთება „მშვიდი იდილიის“ მიღმა მდგარი რეალური პრობლემები, გლეხთა მდგომარეობა სოფლად, საზოგადოების დაბალი ფენების იდენტიფიცირების მცდელობა და მატერიალური ურთიერთობები.

იმის გამო, რომ XVIII საუკუნის ვენის სამეფო კარის თეატრის სცენაზე ტრადიციულად ფრანგული დასი მოღვაწეობდა, კლასიციზმი ოფიციალურად მიღებული სტილი იყო. მხოლოდ XIX საუკუნის დასაწყისიდან დაუთმო ადგილი კლასიციზტურმა დრამატურგიამ ეროვნული ტრადიციებით მდიდარ, ფარსზე აღმოცენებულ ავსტრიულ კომედიას. ვენური ზინგშპილის ტრადიციებთან და მშობლიურ სცენასთან სიახლოვემ გარდატეხა მოახდინა მუსიკალურ სფეროშიც და ხალხური მოტივები განსაკუთრებით პოპულარული გახდა საზოგადოებაში. ამ პერიოდის ავსტრიული კულტურისთვის არსებითი იყო აგრეთვე ისიც, რომ სახვით ხელოვნებასა და სახალხო თეატრში XIX საუკუნის დასაწყისამდე მყარად ინარჩუნებდა ადგილს ბაროკოს ესთეტიკის ტრადიცია.

XIX საუკუნის ავსტრიის კულტურულ მდგომარეობაზე გავლენას ახდენდა არა მხოლოდ უშუალოდ ავსტრიაში არსებული ისტორიულ-ინტელექტუალური ფონი, არამედ ზოგადად ევროპაში მიმდინარე პროცესები. პოლიტიკურად არასტაბილურმა ფონმა კულტურულ ურთიერთობათა ახალი ფორმებისა და საზოგადოებრივ

გაერთიანებათა ახალი სახეები წარმოშვა. გაძლიერდა ქალთა, ლიბერალური, გამათავისუფლებელი და ეროვნული მოძრაობები, ასევე პროფესიულ კავშირთა გაერთიანებები. სასწავლო დაწესებულებებთან გაჩნდა სტუდენტთა და პროფესორთა ორგანიზაციები, რომლებიც ხშირად გადაჭარბებული პოლიტიკური აქტივობით გამოირჩეოდნენ*. 1830 წლის ფრანგულმა რევოლუციამ მღელვარება შეიტანა ავსტრიის მმართველ წრეებში. ამან, ერთი მხრივ, გამოიწვია უმკაცრესი რეპრესია, ხოლო, მეორე მხრივ, დიდი უკმაყოფილება, რაც 1840-იან წლებში უპრეცედენტოდ დიდი რაოდენობის პოლიტიკური ხასიათის ლიტერატურაში გამოიხატა. უკმაყოფილება მთავრობის მიერ ქოლერის ეპიდემიის წინააღმდეგ მიღებულმა არასათანადო ზომებმაც გააძლიერა და ხელისუფლებისა და ბიუროკრატის წინააღმდეგ ძლიერი კრიტიკა გამოიწვია. პოლიტიკური პოეზიის მაგალითთა ანასტასიუს გრიუნის პოეტური კრებული „ვენელი პოეტის გასეირნებანი“ („Spaziergänge eines Wiener Poeten“), რომელიც 1831 წელს ჰამბურგში ანონიმურად დაიბეჭდა. სამი წლით ადრე ლონდონში ასევე ანონიმური ავტორის სახელით გამოჩნდა „Austria as is or sketches of continental courts by an eye-witness“**, რომელიც, როგორც მოგვიანებით გახდა ცნობილი, ცნობილ ავსტრიელ მწერალს, ჩარლზ სისფილდს ეკუთვნოდა. ასეთი ტიპის ლიტერატურა ჟურნალ-გაზეთების საშუალებით ვრცელდებოდა და განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა უკმაყოფილო საზოგადოებაში. დესპოტიზმის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ ისეთი გაერთიანებები, როგორცაა იურიდიულ-პოლიტიკურ მკითხველთა და ქვემო ავსტრიელ ხელოსანთა გაერთიანება, ასევე ცალკეული ოპოზიციონერები. ბევრი ნოვატორი მოაზროვნე ტოვებდა ავსტრიას, უთვალავი პოლიტიკური თემატიკის მქონე ხელნაწერი საიდუმლოდ გაედინებოდა ქვეყნიდან.

* გერმანელი დრამატურგი და რომანისტი ავგუსტ ფრიდრიჰ კოცებუ (1761-1819) თავისი პრორუსული ორიენტაციის გამო მოკლა სტუდენტური ორგანიზაციის „ბურშენშაფტის“ წევრმა, სტუდენტმა კარლ ლუდვიგ ზანდმა 1819 წლის 23 თებერვალს.

** ინგლისურიდან თარგმნა და 1919 წელს გერმანულ ენაზე გამოსცა ვიქტორ კლარვილმა სახელწოდებით „Österreich, wie es ist oder Skizzen von Fürstenhöfen des Kontinents“, თან დაურთო შესაბამისი პერიოდის ამსახველი 31 ილუსტრაცია.

კრიტიკულად განწყობილი პოეტების რიგს მიეკუთვნებიან ალფრედ მაისნერი, რადიკალ-დემოკრატი პოეტი მორიც ჰარტმანი, ასევე ვილჰელმ გრაბერი, და წარმოშობით ებრაელი, უნგრელი პოეტი კარლ ბეკი, რომელიც 1833 წ. ვენაში მედიცინის შესასწავლის მიზნით ჩამოვიდა და მალე მკვეთრად დაუპირისპირდა რეფორმირებულ უნგრულ ეკლესიას. საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ლირიკის პოპულარული ნიმუში იყო ფერდინანდ ზაუთერის (1804-1854) შემოქმედება. ძირითადად ის გაზეთებისთვის წერდა და არასოდეს გამოუქვეყნებია საკუთარი ნამუშევრები წიგნად. მისი ლექსები ზეპირსიტყვიერად ვრცელდებოდა, რის გამოც მისი შემოქმედების ძალზედ მცირე ნაწილია შემორჩენილი. მათგან აღსანიშნავია ლექსი „ჩამონგრეული საამქრო“ („Die zusammengefallene Fabrik“), რომელიც მარტისწინა პერიოდის რადიკალურ ურთიერთობებს ასახავს. ლექსი „ქუჩის სიმღერა“ („Gassenlied“) ფართოდ გავრცელდა და ბევრისთვის რეაქციული ავსტრიის წინააღმდეგ მიმართულ საკმაოდ საშიშ სატირას წარმოადგენდა („wohl furchtbare Satire auf des reaktionäre Österreich“).

ბიურგერულ კომფორტზე ორიენტირებული გემოვნებიდან გამომდინარე, ამ პერიოდის ლიტერატურაზე გავლენას ახდენს სენტიმენტალიზმი. ბიდერმაიერის პერიოდის გრძნობიერების პოეზიის მაგალითად გეორგ ჰამანს თავის ანთოლოგიაში, რომლის სახელწოდებაა „ბიდერმაიერი,“ ნიმუშად მოჰყავს კარლ ჰერლოსონის ლექსი „ცრემლები“ („Die Träne“, 1840). ჰამანი ჰერლოსონის ლექსის ანაფორების, მეტაფორებისა და ჰიპერბოლების ანალიზის საფუძველზე ამტკიცებს, რომ ლექსი სენტიმენტალური რიტორიკის ტრადიციის საფუძველზეა შექმნილი, ამავდროულად მასში აშკარად იგრძნობა პეტრარკას სტილის გავლენა. სენტიმენტალიზმის მკაფიო გავლენაზე მიუთითებს ფრიდრიჰ ზენგლე აგრეთვე ლენაუს პოეზიაში: „Die Symbolisierung der Vergänglichkeit mit Hilfe des rauschenden Wassers und das Festhalten eines verewigten Liebesaugenblicks inmitten der Vergänglichkeit macht Lenaus Gedicht raffinierter“ (220, 642) („მოჩუხჩუხე წყლის საშუალებით წარსულის სიმბოლიზირება და

წარსულის წიაღში სიყვარულის წამის უკვდავყოფა განაპირობებს ლენაუს პოეზიის დახვეწილობას”).

გერმანული რომანტიზმისა და ავსტრიული ბიდერმაიერის ლიტერატურის შესატყვისობის საკითხი დღემდე აქტუალურია მკვლევართა შორის. შეუძლებელია დავეთანხმოთ ბიდერმაიერის პერიოდის მკვლევარსა და თეორეტიკოსს, მ.ი. ნორსტს, რომელიც ერთმანეთისგან მკვეთრად არ გამოიჯნავს ბიდერმაიერსა და რომანტიზმს. ცნებათა სხვაობის საფუძველს ნორსტი მხოლოდ ბიდერმაიერის დეტალებზე ორიენტირებულ ემპირიულ ხასიათში ხედავს. როგორც ცნობილია, ემპირიზმი დამახასიათებელია რეალიზმისთვის, მაგრამ უცხოა რომანტიზმისთვის და, ნორსტის აზრით, ეს უმნიშვნელო სხვაობა, ჩვენ ფუნდამენტურად განმასხვავებელ პრინციპად მიგვაჩნია ამ ორი ესთეტიკური მიმართულებისა. მართალია, ბიდერმაიერი და გვიანი გერმანული რომანტიზმი თითქმის პარალელურად განვითარდა, მაგრამ ბიდერმაიერი რომანტიზმისგან განსხვავებით, მიდრეკილია ასახოს სამყარო დადებითად, გააქროს ზღვარი რადიკალურ კონტრასტებს შორის. ბიდერმაიერი გაცილებით მარტივად მიღწევად იდეალს ისახავს მიზნად, ვიდრე რომანტიზმის რთული მსოფლმხედველობა. მიუხედავად იმისა, რომ ავსტრია გერმანული რომანტიკული იდეების მნიშვნელოვან გავლენას განიცდიდა, XIX საუკუნის დასაწყისისთვის აქ ჯერ კიდევ ძლიერია იმპერატორი იოზეფ II-ის პერიოდის მსოფლმხედველობის გავლენა. ბიდერმაიერი აგრძელებს რომანტიზმის გარკვეულ ტენდენციებს, გადაამუშავებს მათ საკუთარი ესთეტიკური მიზნის შესაბამისად. ბიდერმაიერი მიისწრაფვის დეტალებისა და სიმბოლურ ინტეგრაციათა გამარტივებისკენ, ამჟღავნებს ზოგადევროპული უკმაყოფილების რომანტიკული განწყობის ნიშნებს. ეს იგრძნობა ისეთი პოეტების შემოქმედებაში, როგორებიც არიან მორიკე და გრილპარცერი. ბიდერმაიერის ლიტერატურაზე რომანტიზმის გავლენის ასპექტებზე მიუთითებს იულიან შმიდტი: „Die positive und negative Möglichkeiten der Romantik verkörpern sich in den beiden Richtungen Biedermeier- und Weltschmerzpoeten”.

(202, 226) („რომანტიზმის დადებითი და უარყოფითი მხარეები განხორციელდა ორივე მიმართულების, ბიდერმაიერისა და მსოფლიო სევდის, პოეტებში“)

რელიგიური პრობლემატიკა საერთო ასპექტია ბიდერმაიერისა და რომანტიზმის ლიტერატურაში. სიყვარულის მოტივები ბიდერმაიერში თითქმის ყოველთვის უკავშირდება რელიგიურს, ხოლო მათი ნაკლებობა წარმოშობს ამ პერიოდის ზოგადვეროპული განწყობისთვის დამახასიათებელ მარადიული სიცარიელის გრძნობასა და ტოტალურ ნიჰილიზმს: „Das biedermeierliche Kunstschaffen wird durch die eigenartige Verschmelzung eines ungetrübten Blicks auf die Wirklichkeit mit der Zielrichtung auf einen weltanschaulichen, ja mitunter religiösen Zusammenhang charakterisiert.“ (252, 390) („ბიდერმაიერის პერიოდის მხატვრული შემოქმედება სინამდვილისადმი მიპყრობილი მზერის მსოფლმხედველობრივთან შერწყმით, ზოგჯერ კი რელიგიური კონტექსტითაც ხასიათდება“). თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბიდერმაიერში რომანტიზმის ტენდენციებს ემატება ბაროკოს ესთეტიკის ცალკეული ელემენტები, რაც ავსტრიული რომანტიზმის სპეციფიკურ ხასიათს განაპირობებს. რა თქმა უნდა, რომანტიზმთან შერწყმული ბაროკო დიდად განსხვავდება ტრადიციული ბაროკოსგან.

ავსტრიულ რომანტიზმს არ გაუვლია გერმანული რომანტიკული სკოლის ეტაპები, მასში ასევე ნაკლები იყო რომანტიკული თეორიულ-ესთეტიკური კონცეფციები, რადგან ავსტრიელი რომანტიკოსები არ უთმობდნენ თეორიებს განსაკუთრებულ ყურადღებას. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ჰერბერტ ცემანის აზრი: „Hat die Romantik eine relativ konsistente, wenigstens in den Grundzügen autorenübergreifende Imagination der psychischen Antriebe künstlerischer Produktivität entwickelt, so scheint mir, daß sich derartiges von der Biedermeierzeit kaum sagen läßt. Die Autoren entwickeln keine durchschlagenden alternativen Konzepte, sondern bleiben [...] in bemerkenswerter Weise auf den Themen- und Motivbestand der vorangegangenen Epoche fixiert, unterziehen dieses Erbe jedoch einer eingehenden kritischen Musterung.“ (254, 105)

ბიდერმაიერის ლიტერატურაში მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს პროზა, უპირველესად კი - რომანი და ნოველა. ამ პერიოდის პროზა სავსეა იდილიური ჰეგზამეტრებით. მაგალითად, ე.წ. „ოჯახური დრამა“ კარგად შეესაბამება ბიურგერულ განწყობას. შემოქმედების გვიან პერიოდში შტიფტერსა და დროსტესაც შემოაქვთ გრძნობიერების ელემენტები. სისფილდი უხეში ტონისა და დეტალებისადმი ზედმეტად სწრაფვის სენტიმენტალური ელემენტებით კომპენსაციას ცდილობს, ხოლო გოთჰელფი გრძნობიერების რიტორიკას ბიდერმაიერის კულტურის გემოვნებას უთავსებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ბიურგერული რეალიზმის საწყის ეტაპად ავსტრიაში 1848 წლის რევოლუცია ითვლება, ე.წ. „მაღალი ბიდერმაიერის“ წარმომადგენლებში გაცილებით ადრე შეინიშნება რეალისტური ტენდენციები. „Die Vorgeschichte des Realismus verschteht sich schon aus der Tatsache, daß die Restaurationsepoche die literarischen Ergebnisse des 18. Jahrhunderts nicht anerkennen, sondern mit Hilfe älterer, normativer Traditionen wieder verdrängen oder wenigstens idealistisch überprüfen und nur in auswahl akzeptieren wollte“. (218, 261)- აღნიშნავს ფრიდრიჰ ზენგლე. ბიურგერული რეალიზმი მიზნად ისახავდა მოვლენები აღეწერა ისე, როგორც ისინი სინამდვილეში იყო. ბიდერმაიერისთვის დამახასიათებელი სწრაფვა დეტალიზაციისკენ ხელს უწყობდა რეალიზმის დამკვიდრებას. ბიდერმაიერის წარმომადგენლები, მართალია, არა აქტიურად, მაგრამ მაინც ცდილობდნენ გადმოეცათ არსებული სინამდვილე, თუმცა ნაკლებად კრიტიკულად, და იფარგლებოდნენ მხოლოდ ადამიანის ფსიქოლოგიურ-სულიერი მდგომარეობის გადმოცემით. აქედან გამომდინარე, ბიურგერული რეალიზმის ძირითადი თემა ბიურგერი ადამიანია. მისი ცხოვრება და ცხოვრებისეული დეტალები ნატურალისტურად აღიწერება, აქცენტები კეთდება ასევე ბურჟუაზიულსა და ეკონომიკურ ურთიერთობებზე. ბიურგერულ რეალიზმში რელიგიას აღარ აქვს განსაკუთრებული როლი. სამაგიეროდ მისთვის დამახასიათებელია ე.წ. რელიგიური „ზერეალიზმი“, რაც მანამდე არსებული ქრისტიანული პოსტულატების გადახალისებას ნიშნავს. ის ცდილობს დაძლიოს

ნიპილიზმი, ტრივიალური ემპირიზმი და მოვლენებისადმი პასიური დამოკიდებულება. თვისთავად ცხადია, რომ აზროვნების რეალისტური ტრანსფორმაცია მიმართული იყო სოციალური და პოლიტიკური პრობლემებისკენ.

ბიურგერული რეალიზმის ჩანასახი ნიშნები შეიმჩნევა ბიდერმაიერის იმ წარმომადგენლებში, რომელთა მსოფლმხედველობა სცილდება ბიდერმაიერის ტრივიალურ საზღვრებს. ასეთებია, მაგალითად, ფრანც გრილპარცერი, იოჰან ნესტროი, კარლ ლებრეჰტ იმერმანი და სხვა. ყველაზე მკაფიო მაგალითი ბიურგერული რეალიზმისა კი არის ანეტე ფონ დროსტეს შემოქმედება. პათეტიკური მისტიციზმით გამოირჩევა რომანტიკოსი ზაქარიას ვერნერი (1786-1823), რომელიც ვენის კულტურულ ცხოვრებაში კაროლინა პიჰლერის სალონის საშუალებით გამოჩნდა და ცნობილი გახდა თავისი მისტიკურ-რომანტიკული ქმნილებებით. რელიგიური თემატიკა ჭარბობს იოჰან ლადისლაუს პირკერის (1772-1847) შემოქმედებაში, რომელიც ჯერ ლილიენფელდის მონასტრის ცისტერციანელი ბერი* იყო, მოგვიანებით კი ვენეციის პატრიარქი და ერლაუს არქიეპისკოპოსი გახდა. მას სურდა დაებრუნებინა ქრისტიანული ეპოსისტვის ძველი მნიშვნელობა. მისი „სურათები ქრისტესა და მოციქულთა ცხოვრებიდან“ („Bilder aus dem Leben Jesu und der Apostel“, 1843) გარკვეულწილად ეხმიანება კლოჰშტოკის მსოფლმხედველობას.

კაროლინა პიჰლერიც პატრიოტული პოეზიისა და საგმირო ლირიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია. მის მიერ არაერთ ენაზე ნათარგმნი ეპისტოლარული რომანი „აგათოკლე“ (1818) ასახავს ქრისტიანობის საწყისი პერიოდიდან თანამედროვეობამდე გავლილ კულტურულ ეტაპებს. კაროლინა პიჰლერის კონსერვატული პოზიცია მკაფიოდ ჩანს მის ოთხტომიან რომანში „ქალთა

* ცისტერციანელები, ანუ თეთრი ბერები, ბერნარდინელები - კათოლიკური მონაზვნური ორდენი, რომელიც XI საუკუნეში გამოეყო ბენედიქტიანელთა ორდენს. ცისტერციანელი ბერები, როგორც წესი, დაყუდებულ ცხოვრებას ეწეოდნენ. მათ სულიერ ცხოვრებაში უდიდეს როლს თამაშობდა ასკეტიზმი და მჭვრეტელობითი ცხოვრება. ცისტერციანული ეკლესიებისთვის დამახასიათებელია ძვირფასი ჭურჭლის, ფერწერისა და მდიდრული ინტერიერის უარყოფა.

ღირსება” („Frauenwürde“), სადაც ის ხაზს უსვამს ქალის როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

ბიდერმაიერის ეპოქის ავსტრიულ ლიტერატურაში ხშირად ვხვდებით ე.წ. „მოგზაურობის ჟანრის“ პროზას (die Reiseliteratur). ასეთი ტიპის ლიტერატურა რესტავრაციის პერიოდის კარჩაკეტილობისა და მორალიზებისგან ყურადღების გადატანის საშუალებას წარმოადგენდა. სამოგზაურო ლიტერატურის ფარგლებში საყურადღებოა სისფილდისა და შტიფტერის შემოქმედება. ორივე მათგანთან აქტუალურია „ახალი სივრცის“, იდეალური სახლისა და იდეალური სახელმწიფოს თემა.

საყურადღებოა ე.წ. „მეორე რიგის“ მწერალთა შემოქმედება, რომელიც კარგად გვიჩვენებს ავსტრიული ბიდერმაიერის წარმოშობისა და განვითარების სურათს. ი. შრაიფოგელის, მ. ჰ. ზაფირის, ფ. ჰალმის შემოქმედება საინტერესო მასალას იძლევა XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ლიტერატურული ატმოსფეროს ანალიზისთვის. აღნიშნული ავტორების ნაწარმოებთა იდეური შინაარსი მხოლოდ რესტავრაციის ეპოქის ღირებულებებისა და ავსტრიული ბიდერმაიერის კულტურის სპეციფიკის გათვალისწინებითაა შესაძლებელი. მკითხველ-რეციპიენტს აღნიშნული ტექსტების დეკოდირება 1815 წლის შემდეგ განვითარებული მოვლენების საფუძველზე ჩამოყალიბებული იდეოლოგიიდან გამომდინარე შეუძლია. ეს ეთიკური იდეალები, პირველ რიგში, დაკავშირებულია ოჯახური ცხოვრების ნაწილთან, ქრისტიანული რელიგიის ტრადიციულ წარმომადგენლებთან, ბიურგერული წრის მტკიცე რწმენასთან და სახელმწიფოებრივ წყობასთან. ამიტომ ბიდერმაიერულ ტექსტებში მუდმივად ჩნდება მთავარი თემა „სახლი“. ძირითადი ოპოზიცია, რომელიც წარმოიქმნება აღნიშნული ავტორების შემოქმედებაში, არის ოჯახური მყუდრო იდილიის დაპირისპირება სოციალურ გარემოსთან, ან ბუნების არამდგრად პირობებთან.

ავსტრიელი მწერლებისთვის ტრაგიკულ ვითარებას არა მხოლოდ ცენზურის თვითნებობა, მეტერნიხის პოლიტიკური რეჟიმი და პროპაგანდა ქმნიდა, არამედ

კათოლიკური ეკლესიაც, რომელიც მხარს უჭერდა მეტერნიხის პოლიტიკას. პროგრესული იდეების გავლენისაგან დაცვის მიზნით ავსტრიაში გამეფებულმა რეაქციამ ქვეყნის შიგნითაც სცადა გამორჩეული მოაზროვნეების იდეურად დაქვემდებარება. ავსტრიის ამ პერიოდის ცნობილი მწერლების შემოქმედება შეუძლებელია მხოლოდ ბიდერმაიერის ესთეტიკის პრინციპებით გაიზომოს. ყველა მათგანს მძიმე ცენზურისა და რეაქციის ვითარებაში უხდებოდა ცხოვრება და შემოქმედება. ამის საუკეთესო მაგალითს ავსტრიელი პოეტის ნიკოლაუს ლენაუს სულიერი და ფსიქიკური ტრაგედია წარმოადგენს.

ნიკოლაუს ნიმბიშ ედლერ ფონ შტრელენაუ (1802-1850), რომელმაც ლენაუ დაირქვა, ეპოქის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული პოეტია. მას ახასიათებენ, როგორც „მსოფლიო სევდის, პესიმიზმის, ნიჰილიზმისა და დამსხვრეული ყოფიერების“ („Dichter des Weltschmerzes, des Pesimismus, des Nihilismus, des gebrochenen Exisstenz“), ან, როგორც „თავისუფლებისა და პროგრესის მოყვარულ პოეტს, რომელმაც გაიმარჯვა ცხოვრების ბნელ მხარეზე“ („der Dichter der Freiheit und des Fortschritts, der Überwinder der Nachtseiten des Lebens“). სხვები კი მასში ხედავენ „პოეტს, მხოლოდ პოეტს“ („als Poet, nur als Poet“) (220, 375). პირველი ლექსი ლენაუმ გამოაქვეყნა 1827 წელს ალმანახში „ავრორა“. მის ადრეულ ლექსებში იგრძნობა XVIII საუკუნის ავსტრიული ლირიკის გავლენა: ისინი გამოხატავენ ადამიანურ არსებობასა და ბუნების ფენომენს, როგორც ურთიერთდაკავშირებულ მოვლენებს. ლენაუს პოეზიაში უნგრული ნაციონალური კულტურის ბევრი მოტივი იყრის თავს. ჯერ კიდევ ადრეულ ლექსებში წარმოდგენილ ყოფით ეტიუდებსა და უნგრული სოფლების ცხოვრების ამსახველ ჩანახატებში ჩნდება ლენაუს პოეზიის განსაკუთრებულობა, მისი ღრმა სუბიექტივიზმი და ნათლად გამოხატული რომანტიკული მსოფლმხედველობა.

ლენაუ არ ერიდება ეკლესიის კრიტიკას. ის ერთმანეთს უპირისპირებს ეკლესიურ კარჩაკეტილობასა და ლაღ, ადამიანურ მხიარულებას. მის შემოქმედებაში ადამიანი და ბუნება დისჰარმონიაშია, ამიტომ ყველაზე მხიარული ბუნების სურათებში ზოგჯერ უცნაურად იჭრება გადაულახავი მარტოობის თემა. ისევე

როგორც რომანტიკოსებთან, ლენაუსთან ხშირად ჩნდება მგზნებარე ინტონაცია და აღფრთოვანება უნგრელი ხალხის თავისუფლებისადმი სწრაფვის გამო. 1832 წ. ლენაუ შეერთებულ შტატებში მიემგზავრება. ეს მოგზაურობა იყო რომანტიკული გაქცევა ყოველივე იმისგან, რაც ადამიანის პიროვნულ თავისუფლებას ზღუდავდა. მაგრამ განუხორციელებელი იდეალების დევნამ ვერ გამოიღო ნაყოფი და იმედგაცრუებული პოეტის მხრიდან ამერიკული სინამდვილის ნეგატიური შეფასება იმავდროულად ევროპული დემოკრატიის პერსპექტივაზე იმედის დაკარგვას ნიშნავს. ლენაუს ცხოვრებაში კრიზისის პერიოდთან არის დაკავშირებული პოემა „ფაუსტი“ (1836). ლენაუს გმირი რომანტიკული ფაუსტია, მაგრამ არა იმ გაგებით, როგორც ეს ბაირონის მანფრდის შემთხვევაში გვხვდება. გოეთესა და ბაირონის გმირებთან შედარებით ლენაუს ფაუსტის მოტივირება წვრილმანი და ისტერიულია, მისი მოქმედება არ არის ლოგიკური და კონკრეტული მიზნით განპირობებული, იგი რეალურად ექცევა ეშმაკის გავლენის ქვეშ და ხდება მისი მსხვერპლი. როგორც ლენაუს შემოქმედების, ასევე მისი პირადი ცხოვრების მაგალითზე ნათლად ჩანს ის წინააღმდეგობრივი ურთიერთობები, რომლებმაც ჩიხში შეიყვანა ამ პერიოდის ევროპის საზოგადოებრივი წესრიგი. მკვლევართა ნაწილი ლენაუს შემოქმედებას რომანტიკულ სკოლას მიაკუთვნებს, თუმცა მის შემოქმედებაში მკაფიოდ იკვეთება რეალისტური ტენდენციებიც.

განსაკუთრებული წვლილი ბიდერმაიერის ეპოქის გერმანულენოვანი ლიტერატურისა და თეატრის განვითარებაში ავსტრიულმა დრამატურგიამ შეიტანა. ამ პერიოდის ვენაში მოღვაწეობდნენ ისეთი შემოქმედები, როგორებიც იყვნენ გრილპარცერი, რაიმუნდი, ნესტროი და ბევრი სხვა. ისინი აახლებდნენ უძველეს ხალხურ თეატრალურ ტრადიციებს, იყენებდნენ მათ, როგორც პროტესტის მწვავე იარაღს პოლიტიკურ-სოციალური ვითარების წინააღმდეგ, ირჩევდნენ ეროვნული ცნობიერების ფორმირებისთვის საჭირო თემებს, რითაც უდიდესი წვლილი შეიტანეს ნაციონალური მენტალიტეტის ჩამოყალიბებაში.

ამ პერიოდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემოქმედი არის ფრანც გრილპარცერი, რომლის ლიტერატურული მემკვიდრეობა მდიდარია ჟანრის მრავალფეროვნებით. განსაკუთრებით ცნობილი ხდება იგი დრამატურგით. პირველი შემოქმედებითი აღიარება დრამატურგს ბედისწერის თემაზე აგებულმა დრამამ („წინაპარი ქალი“) მოუტანა, რომელსაც მალე მოჰყვა რადიკალურად განსხვავებული პიესა „საფო“, რომელმაც ასევე დიდი გამოხმაურება გამოიწვია. განსხვავებულია ფრანც გრილპარცერის დრამების თემატური ეტიმოლოგია. შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე გრილპარცერი ირჩევს ანტიკურ სიუჟეტებს და ამუშავებს მათ საკუთარი შემოქმედებითი მიზნის შესაბამისად, მოგვიანებით გრილპარცერისთვის აქტუალური ხდება შუასაუკუნეების ეპოქა და პერსონაჟები, ხოლო შემოქმედების ბოლო ეტაპზე ის კვლავ უბრუნდება ანტიკურ თემატიკას. გრილპარცერის დრამატურგიული შემოქმედების ქრონოლოგია შემდეგია: „ბლანკა კასტილიიდან“ (Blanka von Kastilien – 1807-1809), „წინაპარი ქალი“ (Die Ahnfrau - 1817), „საფო“ (Sappho - 1818), „ოქროს საწმისი“ (Das goldene Vlies - 1819), ლიბრეტო რომანტიკული ოპერისათვის „მელუზინა“ (Melusina – 1822-1823, მუსიკა კონრადინ კროიცერის), „მეფე ოტოკარის დიდება და აღსასრული“ (König Ottokars Glück und Ende - 1825), „თავისი ბატონის ერთგული მსახური“ (Ein treuer Diener seines Herrn - 1830), „ზღვისა და სიყვარულის ტალღები“ (Des Meeres und der Liebe Wellen -1831), „ცხოვრება სიზმარია“ (Der Traum ein Leben - 1834), „ვაი მას, ვინც ცრუობს“ (Weh dem, der lügt! -1838), „ლიბუსა“ (Libussa - 1848), „ძმათა შუღლი ჰაბსბურგში“ (Ein Bruderzwist in, Habsburg -1848), „ესთერი“ (Esther -1848), „ებრაელი ქალი ტოლედოდან“ (Die Jüdin von Toledo - 1855). გრილპარცერს, როგორც პროზაიკოსს, ეკუთვნის ნოველები „სანდომირის მონასტერი“ (Das Kloster bei Sendomir -1827) და „საბრალო მუსიკოსი“ (Der arme Spielmann - 1847).

ღრმა პესიმიზმი, რომლითაც გამსჭვალული იყო დრამატურგის მსოფლმხედველობა, მხოლოდ პოლიტიკური ვითარებით არ იყო გამოწვეული. განმანათლებლურ იდეებზე აღზრდილი პოეტი აშკარად გრძნობდა გარდამავალი

ეპოქის რთულსა და უარყოფით მხარეებს. გრილპარცერის მოსაზრებები პიროვნების თავისუფლების შესახებ აშკარად მიუთითებს განმანათლებლური იდეების კრიზისზე მის შემოქმედებაში. გრილპარცერი ვერ შეეგუა მეტერნიხის რეაქციულ რეჟიმს, იგი მუდმივად ეწინააღმდეგებოდა ცენზურას, თუმცა არასოდეს გამოუცხადებია აშკარა პოლიტიკური ბრძოლა. სინამდვილესთან წინააღმდეგობრივმა ურთიერთობამ განაპირობა გრილპარცერის შემოქმედებაში ტრაგიზმის აღმოცენება.

ავსტრიული დრამატურგია თეატრალურ ტრადიციებთან ორგანულ კავშირში განვითარდა. ბაროკოს თეატრის მკაცრმა ტრადიციებმა გავლენა მოახდინა მოხეტიალე დასების რეპერტუარზე, რომლებიც, ძირითადად, ეროვნულ ფარსებს იყენებდნენ. გავრცელებული იყო სიუჟეტები, სადაც ყოფითი სინამდვილე ჯადოსნურად გარდაისახებოდა ფანტასტიკურში, ფანტასტიკური სახეები და სიუჟეტები კი რეალურ გარემოში. ოფიციალური საიმპერატორო თეატრების გვერდით ვენაში დემოკრატიული მაყურებლის გემოვნებაზე გათვლილი სახალხო თეატრები გაჩნდა. ერთ-ერთ ასეთ თეატრში დაიწყო მოღვაწეობა მსახიობმა, რეჟისორმა და დრამატურგმა ფერდინანდ რაიმუნდმა (1790-1836).

ფერდინანდ რაიმუნდის პირველი ორიგინალური სიუჟეტის მქონე პიესა არის „გოგონა ფერიათა სამეფოდან, ანუ მილიონერი გლეხი“ („Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär“, 1826). პიესის სტრუქტურა, პერსონაჟთა შემადგენლობა და ხასიათი, დრამატული კონფლიქტის სოციალური აზრი - ყველაფერი ტიპური იყო ვენის გარეუბნის თეატრის რეპერტუარისთვის. პიესაში მოქმედ პირთა ორი ჯგუფიდან ერთი ყოვლისშემძლე ფერების ჯადოსნურ სამეფოს მიეკუთვნებოდა, სადაც ანტიკური და შუასაუკუნეების მორალური თვისებების მქონე პერსონაჟები სიკეთეს, ან მანკიერებას განასახიერებდნენ, ხოლო მეორე კი სრულიად მიწიერ, რეალურ და თეატრის მაყურებლისთვის კარგად ნაცნობ ადამიანებს წარმოადგენდა. მოქმედების მსვლელობისას ორივე პლანი - ჯადოსნური და რეალურ-ყოფითი - კვეთდა ერთმანეთს. რაიმუნდი ინარჩუნებდა თეატრის ფუნქციურ, გასართობ დანიშნულებას და, ამავდროულად, მაყურებელს სერიოზულ საკითხებზე ფიქრს

აიძულებდა. ზღაპრული თავგადასავლებისა და მხიარული დიალოგების კალეიდოსკოპში პიესაში უხვად არის ფილოსოფიური აზრით დატვირთული ადგილები: ათწლეულები გადმოცემულია წუთებით, რათა უფრო ხაზგასმით ჩანდეს, რაოდენ უგუნური საქციელია იმ სიმდიდრეზე ზრუნვა, რომელიც მაყურებლის თვალწინ საპყრობილედ გარდაიქმნება. რაიმუნდთან კომიკური ელემენტი ყველაზე კარგად ზღაპრულ-ჯადოსნური პლანის ყოფით პროზაულობასთან დაპირისპირებაში ვლინდება.

რაიმუნდის შემოქმედება მთლიანად ხალხურ ტრადიციებზეა აგებული. მის მიერ გადამუშავებული ხალხური თეატრის ზღაპრული მოტივები და ლეგენდები ძლიერ სატირას წარმოადგენდნენ არსებული სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების წინააღმდეგ. დრამამ „მფლანგველი“ („Der Verschwender“, 1834) სენსაციურ წარმატებას მიაღწია, ხოლო მისი დრამატურგიული კარიერის უმაღლეს წერტილს პიესა „ალპების მეფე და კაცობრიობის მტერი“ („Der Alpenkönig und der Menschenfeind“, 1828) წარმოადგენს. რაიმუნდის ლიტერატურულ ქმნილებებში მკაფიოდ იგრძნობა მტკივნეული სიმართლე არსებული მდგომარეობის შესახებ, იგი ოსტატურად ახდენს ფანტასტიკურ-ზღაპრულისა და ობიექტური დაკვირვების შედეგად აღქმული რეალობის სინთეზს.

განსაკუთრებული სახელი ვენის სახალხო თეატრს იოჰან ნეპომუკ ნესტროიმ (1801-1862) მოუტანა. მას ხშირად მოიხსენიებდნენ, როგორც ვენელ არისტროფანეს. მისი ნაწარმოებები სოციალურ-კრიტიკული ხასიათის კომედიებია. რაიმუნდის მსგავსად, ნესტროიც ზღაპრულ მოტივებს სცენაზე კომიკური ეფექტის მისაღებად იყენებს. მისი მხატვრული ძალა აგრესიულ და ზუსტად გამიზნულ იუმორშია, რომლითაც ის ავსტრიელ ბიურგერობას აკრიტიკებს. ნესტროის ზღაპარი-პიესა წარმოადგენს საზოგადოებრივ სატირას, სადაც თანამედროვე ცხოვრება გონებამახვილური კომიკური პაროდებით არის იმიტირებული, ხოლო წარმოდგენილი მონოლოგები და დიალოგები აფორიზმების კრებულს წარმოადგენს.

რაიმუნდის მსგავსად, ნესტროიც აქცენტს ხალხური თეატრის ფარსზე, იტალიური ნიღბების კომედიასა და ზღაპრულ-ფანტასტიკურზე ელემენტებზე აკეთებს.

ნესტროის შემოქმედებაში იცვლება ფანტასტიკის როლიც. ჯერ კიდევ რაიმუნდი ცდილობდა ზღაპარის „განამდვილებას“ და არღვევდა ილუზიას. თუმცა რომანტიკული სიმბოლიკა მაინც დიდ ადგილს იკავებდა მის კომედიებში და, გარკვეულწილად, განსაზღვრავდა მათ რომანტიკულ მიმართულებას. ნესტროის ადრეულ პიესებში ფანტასტიკა მხოლოდ მხატვრული მანერაა, რომელსაც იგი რეალური სიტუაციების გახსნისთვის იყენებს. მისი პერსონაჟები სიცოცხლით სავსეა, ხოლო მათი ფსიქოლოგიური განვითარება და მოქმედ პირთა რეალისტური აღწერილობა დამაჯერებელი. თუ ამ ყველაფერს „ადგილობრივ ფარსებთან“ კავშირში განვიხილავთ, ნათლად დავინახავთ, რომ ნესტროის შემოქმედებაში რომანტიკულ ელემენტთან ერთად რეალისტური ტენდენციებიც ჩნდება. ნესტროი საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ანიჭებს ხალხურ ფარსს და აძლიერებს მასში სატირულ ელემენტს. ის, ვირტუოზულად იყენებს გროტესკს, რითაც კიდევ უფრო ამძაფრებს დრამატული ტექსტის სოციალურ აზრს. ჰელმუტ ნიურნბერგერი ნესტროის შესახებ აღნიშნავს: „Seine Stärke ist der aggressive und pointierte Sprachwitz, mit dem er das Wiener Bürgertum kritisiert und menschliche Schwächen entlarvt. Das Zauberspiel geht bei ihm in Gesellschaftssatire mit tiefen menschlichen und socialen Einblicken über, oder wird durch geistreiche und komische Parodien zeitgenössischen Lebens und Schaffens abgelöst. Aus den Monologen und Dialogen in Nestroys Stücken ließe sich esine Sammlung prägnanter Aphorismen zusammenstellen. Nestroy war ein hintergründiger lachender Philosoph, einer Weiser, der manche bittere Einsicht auf witziger Art ausgesprochen hat“ (168, 184) („მისი ძალა აგრესიულ და ენამოსწრებულ იუმორშია, რომლითაც ის ვენელ ბურჟუაზიას აკრიტიკებს და ადამიანურ სისუსტეებს ამხელს. ადამიანური და სოციალური შეხედულებების სიღრმეებით ჯადოსნური ზღაპარი მასთან გაცილებით მეტია, ვიდრე საზოგადოების სატირა. ის გამოირჩევა თანამედროვე ცხოვრებისა და შემოქმედების მახვილგონიერი და კომიკური პაროდირებით. მისი მონოლოგ-დიალოგებიდან

მთელი რიგი მეტყველი აფორიზმების შეკრებაა შესაძლებელი. ნესტროი იყო ზურგსუკან მოცინარი ფილოსოფოსი, ბრძენი, რომელიც მწვავე შეხედულებებს იუმორის საშუალებით გამოხატავდა.”)

იოჰან ნესტროი მრავალი იუმორისტული პიესის, ოპერისა და პროზაული ნაწარმოების ავტორია. მათგან აღსანიშნავია პიესები: „ბოროტი სული ლუმპაცივაგაბუნდუსი“ („Der böse Geist Lumpacivagabundus“, 1833), „თილისმა“ („Der Talisman“, 1840), „დამსხვრეული“ („Der Zerrissene“, 1844). ასევე ისტორიული დრამა „პრინცი ფრიდრიჰ კორსიკელი“ („Prinz Friedrich von Corsica, 1822-1826/27).

ბიდერმაიერის ეპოქის ეპიკურ ლიტერატურაში ჭარბობდა თხრობის მოკლე ფორმები, განსაკუთრებით პოპულარული იყო ნოველის ფორმა. ანეტე ფონ დროსტე-ჰიულსჰოფის „Die Judenbuche“ (1842), იერემიას გოთჰელფის „Die schwarze Spinne“ (1842) და ფრანც გრილპარცერის „Der arme Spielmann“ (1847) შეიძლება დასახელდეს ბიდერმაიერის ლიტერატურის ყველაზე ცნობილ ნოველათა რიგში.

ბიდერმაიერის ლირიკისთვის დამახასიათებელი თავისებურებები იყო სიმარტივე, ხალხური მოტივები, ძირითადი თემები კი სიყვარული, რელიგია, წარსული, ოჯახური ბედნიერება და ა. შ. პოეტი ქალის ანეტე ფონ დროსტე-ჰიულსჰოფის ლირიკა ეძღვნება სიყვარულს, ბუნებასა და ბუნების დემონურ ძალას, რაც განსაკუთრებული ძალით მის ბალადებში იგრძნობა. იგი წერდა რელიგიური ხასიათის ლექსებსაც (კრებული „Das geistliche Jahr“, 1851). პოეტი ქალის პროზაული შემოქმედებისთვის ტიპურია შემობრუნება პატრიარქალური წარსულისადმი, რაც არა მხოლოდ ეპოქის ნეგატიური ცვლილებების მანიფესტაციაა, არამედ ფრთხილი დამოკიდებულება წარსული დროის მორალისადმი და იმედი, რომ ძველი თაობების ცხოვრებისეული ღირებულებები თანამედროვე სამყაროს განადგურებისგან დაიცავენ.

ამ პერიოდის კიდევ ერთი უდიდესი ლირიკოსია ედუარდ მორიკე, რომელსაც გოთფრიდ კელერი ჰორაციუსის ვაჟს უწოდებდა. კელერის აზრით, მორიკე კარგად იცნობდა მითებისა და თქმულებების სამყაროს და მისი შემოქმედებითი ძალა სწორედ

კლასიკური და ანტიკური ლიტერატურის საფუძვლების კარგი ცოდნით იყო განპირობებული. მორიკეს ლექსებში იხატება ყოველდღიურობა, დამოკიდებულება სახლისა და ოჯახისადმი, როგორც ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი პრიორიტეტებისადმი, რელიგიურობა, აპოლიტიკურობა, პატრიარქალური წარსულისადმი სიმპათია და ყველა ის ელემენტი, რაც ასე ნიშანდობლივი იყო ბიდერმაიერისთვის. მორიკეს ლექსებში შეინიშნება რომანტიკული ტენდენციებიცა და ანაკრეონტისეული ტრადიციებიც. ის დიდი ხნის მანძილზე ითვლებოდა ბიდერმაიერის კულტურის ტიპიურ წარმომადგენლად. მორიკეს ნაწარმოებებიდან აღსანიშნავია: „მხატვარი ნოლტენი“ („Maler Nolten“, 1832), „განძი“ (Der Schatz, 1835), ლექსების კრებული (1838), ზღაპარი „გლეხი და მისი ვაჟი“ (Der Bauer und sein Sohn, 1839). ოპერა „რეგენბრუდერები“ (Die Regenbrüder, 1839) „ბოდენის ტბის იდილია“ („Idylle vom Bodensee“, 1846), „მტუდგართელი ბერბიჭა“ („Das Stuttgarter Hutzelmännlein“, 1853), ზღაპარი „იეცერტის ხელი“ („Die Hand der Jezerte“, 1853) „მოცარტი გზად პრადისკენ“ („Mozart auf der Reise nach Prag“, 1855) და ანტიკური პოეზიის თარგმანები (ანაკრეონტი, კატულუსი).

მიუხედავად პოლიტიკურად დამაბული მოვლენების ფონისა, ბიდერმაიერის ეპოქა ნაყოფიერი ნიადაგი იყო ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულებების სინთეზისა და ტრანსფორმაციისათვის. ამიტომ სრულიად მართებულად მიგვაჩნია ა. მიხაილოვის შენიშვნა, რომ ავსტრიაში იდეურ-მხატვრული და სტილური შრეები ერთმანეთს კი არ ცვლიდნენ, არამედ შრეებად ლაგდებოდნენ და აწმყოში ამკვიდრებდნენ წარსულის გამოცდილებას: „В Австрии стилистические и идейно-художественные фазы развития не столько сменяли друг друга, сколько наслаивались друг на друга, слагая прочный ствол традиции, в котором все прошлое сохранялось в настоящем и пребывало в нем“ (261, 10). ეს ფაზები ბიდერმაიერის პერიოდის ავტორთა შემოქმედებაშიც გამოვლინდა, რაც მათ მემკვიდრეობას საინტერესოს ხდის და კვლევისთვის დიდ მასალას იძლევა.

ჩვენი კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ იმ გარემოებას, რომ ბიდერმაიერის ეპოქაში შექმნილი მხატვრული ქმნილებები დასავლეთ ევროპული რომანტიზმისა და რეალიზმს შორის პერიოდში იწერება, როდესაც ჯერ კიდევ ძლიერია მხატვრულ შემოქმედებაზე ბაროკოსა და განმანათლებლური ესთეტიკის გავლენა. ბიდერმაიერის მრავალფეროვანი ესთეტიკური ფონი ერწყმის ამ პერიოდის ევროპაში არსებულ საზოგადოებრივ ცხოვრებას, რასაც გასათვალისწინებლად მივიჩნევთ გრილპარცერის დრამის თეორიისა და ტრილოგია „ოქროს საწმისის“ ანალიზისთვის.

თავი II. ფრანც გრილპარცერის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებები

ფრანც გრილპარცერის (1791 – 1872) შემოქმედების წლები, როგორც აღვნიშნეთ, დაემთხვა ბიდერმაიერის სახელწოდებით ცნობილ ეპოქას (1815-1848), რომელიც გარდამავალ ეტაპს წარმოადგენდა როგორც პოლიტიკური, ასევე კულტურულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით. სწორედ ამის გამო, გრილპარცერის შემოქმედებაში თავს იყრის ბევრი ისეთი ნიშან-თვისება, რომელთა გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია მისი დრამატურგიული კონცეფციის გააზრება და ანალიზი. გრილპარცერის მემკვიდრეობის ინტერპრეტაციისას, უპირველესად, საჭიროდ მივიჩნევთ XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ესთეტიკური აზროვნებისა და იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარების გათვალისწინებას, რაც ავსტრიაში ნაპოლეონის დაპყრობითმა ომებმა და შემდგომ კანცლერ მეტერნიხის პოლიციურმა რეჟიმმა განაპირობა. XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ესთეტიკურ-ინტელექტუალური ფონი გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონეა ფრანც გრილპარცერის მემკვიდრეობის სრულყოფილი ანალიზისთვის.

ბიდერმაიერის ეპოქის მხატვრული სტილის ეკლექტიკური თავისებურებების გავლენიდან გამომდინარე, გრილპარცერის შემოქმედებაზე გავლენას ახდენს სხვადასხვა ლიტერატურული სტილი და ესთეტიკური კონცეფცია. შესაბამისად, არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა მეცნიერთა შორის დრამატურგის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ფუნდამენტური საფუძვლების შესახებ. მკვლევარი ჰერბერტ ცემანი გრილპარცერის მხატვრული სტილის ხასიათს განმანათლებლური პოზიციიდან გამომდინარე განიხილავს და მას მჭიდროდ უკავშირებს გერმანული „ქარიშხლისა და შეტევის“ მიმდინარეობის ესთეტიკას, რასაც მისი დრამატურგიის მოქმედ პირთა ბუნებრიობითა და ინდივიდუალურ ხასიათთა მრავალფეროვნებით ხსნის (252, 362). განსხვავებით ცემანისგან, მარგრეტ დიტრიჰი გრილპარცერს ბაროკოს ესთეტიკური სტილის გამგრძელებლად მიიჩნევს და მის შემოქმედებაში ხედავს ავსტრიული მოხეტიალე თეატრის გავლენას (53, 87)). რუსი მეცნიერები, ალექსანდრე მიხაილოვი

და (261) ალექსანდრე ანიქსტი (258) კი მის შემოქმედებაში რომანტიზმის ელემენტებზე მიუთითებენ. მართებულად მივიჩნევთ ფრიდრიჰ ზენგლეს მოსაზრებას, რომელიც დრამატურგის ესთეტიკისა და მისი პიესების სტილის მრავალფეროვნებაზე აღნიშნავს: „Grillprzers Werk ist, wie wohl jede klassische Leistung ein zu vielschichtiges Gebilde, als das man auf diese Weise mehr als Einzelelemente erfassen könnte” (220, 58). („ისევე, როგორც, ალბათ, ყოველი კლასიკური ნაწარმოები, გრილპარცერის შემოქმედებაც მეტისმეტად მრავალწახნაგოვანი მოვლენაა იმისთვის, რომ ის მარტივ ელემენტად აღვიქვათ.”)

ფრანც გრილპარცერის თეორიულ შეხედულებათა ანალიზი, ჩვენი აზრით, საშუალებას გვაძლევს გამოვყოთ ის არსებითი ხასიათის ესთეტიკური პრინციპები, რომლებიც უაღრესად მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია მისი დრამატურგიული თეორიისა და პრაქტიკის გასაანალიზებლად. ეს ასპექტებია: ხელოვნების არსი და ხელოვნების ავტონომიურობის საკითხი, ინდივიდუალიზმი და გენიოსის კულტი, მხატვრულ შემოქმედებაში მიმეზისის პრობლემა, მხატვრული ფორმისა და იდეის კავშირი, დრამატურგიაში კაუზალობის პრინციპი, თავისუფლებისა და აუცილებლობის კანონთა დაპირისპირების საკითხი, კათარზისის პრობლემა.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის გასაანალიზებლად, აუცილებლად მივიჩნევთ ფილოსოფიის მიმართ გრილპარცერის დამოკიდებულების მოკლე მიმოხილვას, რადგან მისი თეორიული სახის მემკვიდრეობა კარგად აჩვენებს, რომ დრამატურგი შესანიშნავად იცნობდა ფილოსოფიის, რელიგიისა და ხელოვნების ისტორიას. თავის ავტობიოგრაფიაში (93, 1-228) ის ხშირად აყალიბებს მოსაზრებებს პლატონის, არისტოტელეს, ჰობსის, სპინოზას, ლაიბნიცის, ლესინგის, ჰეგელის, ფიხტეს, შოპენჰაუერის, შელინგის, ჰერბერტისა და სხვა მოაზროვნეთა შესახებ. მას განსაკუთრებით აინტერესებდა იმანუელ კანტის ფილოსოფიური სისტემა და ჟან-ჟაკ რუსოს მოძღვრება პიროვნების სოციალურ-პოლიტიკური თავისუფლების იდეისა და “ზუნებრივი ადამიანის” შესახებ. გრილპარცერი ასევე დაინტერესებული იყო რელიგიური ფენომენითაც: ეცნობოდა სხვადასხვა რელიგიის ისტორიას, ცდილობდა

მათი წარმოშობისა და განვითარების ისტორიულ-ფსიქოლოგიურ მიზეზებში წვდომასა და მისტიური ბუნდოვანების რაციონალურ კონკრეტიზაციას.

ცხადია, ყოველივე ზემოაღნიშნული განაპირობებს ფრანც გრილპარცერის თეორიულ-ესთეტიკურ შეხედულებების სინთეზურობასა და, ამავდროულად, მათი ინტერპრეტაციის სირთულეს.

ფრანც გრილპარცერის თეორიული შეხედულებებიდან ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მოსაზრებები დრამატურგიული ხელოვნების შესახებ. დრამის თეორიის საკითხებზე მან გამოაქვეყნა სტატიები „დრამის არსის შესახებ“ („Über das Wesen des Drama“, 1820) და „დრამატურგიული ხელოვნების თანამედროვე მდგომარეობის შესახებ გერმანიაში“ („Über den gegenwärtigen Zustand der dramatischen Kunst in Deutschland“, 1834). გარდა ზემოაღნიშნული სტატიებისა, დრამატურგი მოსაზრებებს ზოგადად ხელოვნების, კერძოდ კი, დრამისა და თეატრის შესახებ გამოხატავდა სხვადასხვა ტიპის თეორიული და ბიოგრაფიული ხასიათის ნაშრომებში.

ფრანც გრილპარცერის შეხედულებებიდან, პირველ რიგში, ჩვენ გამოვყოფთ დრამატურგის მოსაზრებებს ხელოვნებაში დოგმატური ესთეტიკური კანონების შესახებ. გრილპარცერი, როგორც XVIII საუკუნის II ნახევრის ლიტერატურული ტრადიციების მემკვიდრე და რომანტიზმის თანამედროვე, ესთეტიკური დოგმატიზმის წინააღმდეგა და კატეგორიულად იბრძვის ხელოვნების რეგლამენტირების წინააღმდეგ: „Es ist schon oft gesagt und wiederholt worden, [...] je mehr man sich mit Ästhetik beschäftigt, die praktische Poesie immer leerer und matter wird [...]. Ohne Zweifel würde eine richtige Aesthetik ein großer Gewinn für die Kunst sein. Sie würde zwar die spezifische Begabung oder das Talent nie entbehrlich machen, uns aber doch vor dem ganz Verkehrten und Absurden bewahren, das in unserer Zeit eine so große Rolle spielt.“ (87, 23). („არაერთხელ აღინიშნა, რომ რაც უფრო ხშირად კავდებიან ესთეტიკით, მით უფრო ცარიელი და ფერმკთალი ხდება პრაქტიკული პოეზია. ეჭვგარეშეა, მართებული ესთეტიკა დიდი მოგება იქნებოდა ხელოვნებისთვის. ის არასოდეს

დამალავდა განსაკუთრებულ ნიჭს, ან ტალანს, ჩვენ კი იმ უკუღმართობისა და აბსურდისგან დაგვიცავდა, ასე დიდ როლს რომ თამაშობენ ჩვენს დროში”).

აშკარაა, გრილპარცერი იზიარებს როგორც XVIII საუკუნის 70-იანი წლების გერმანული „ქარიშხლისა და შეტევის“ მიმდინარეობის წარმომადგენლების, ასევე გერმანელი რომანტიკოსების შეხედულებებს. გრილპარცერის აზრით, ესთეტიკური თეორია, რომელიც კარნახობს წესებს ავტორებს, ართმევს მათ თვითმყოფადობას, თავს ახვევს შემოქმედს უცხო ტექნიკასა და კონცეფციებს. ასეთი მიდგომა ხელოვნებისთვის ნიშნავს წესებსა და კანონებზე მიჯაჭვას. ცხადია, რომ, ამ მხრივ, გრილპარცერის თეორიული კონცეფცია მკვეთრად უპირისპირდება კლასიციზმის ნორმატიულ ესთეტიკას. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ფრანც გრილპარცერი არ ემხრობა განმანათლებელთა რაციონალისტურ მოსაზრებებს საზოგადოებრივი ადამიანის აღზრდის შესახებ, რადგან, მისი აზრით, აღმზრდელობითი ფაქტორის წინა პლანზე დეკლარაციული წამოწევა იწვევს მხატვრულ სახეთა იდეალიზაციას, სქემატიზმს და აქცევს ავტორს იდეალისტური აბსტრაქციის ტყვეობაში. მისი აზრით, დაუშვებელია, ადამიანისგან მოითხოვო მორალურად ყოველთვის სწორი ქმედება. მისთვის მცდარად მოქმედება უმჯობესია ზნეობრივი კანონებით განპირობებულ უმოქმედობაზე, ხოლო ადამიანის ზნეობრივი პროფილის დახვეწა ისევე არის შესაძლებელი, როგორც მოქმედი საათის სწორად მართვა: „Wer Sittlichkeit zum alleinigen Zweck des Menschen macht, kommt mir vor wie einer, der die Bestimmung einer Uhr darin fände: daß sie nicht falsch gehe. Das erste bei der Uhr aber ist: daß sie gehe; das Nichtfalschgehen kommt dann erst als regulative Bestimmung hinzu. Wenn das Nichtfehlen das Höchste bei Uhren wäre, so möchten die unaufgezogenen die besten sein.“ (87,164) („ვინც ზნეობას ადამიანის ერთადერთ მიზნად სახავს, მაგონებს მას, ვინც საათის დანიშნულებას მხოლოდ სწორად მუშაობაში ხედავს: უპირველესი დანიშნულება საათისთვის კი არის ის, რომ უბრალოდ მუშაობდეს. არასწორად მუშაობა რეგულირებადია. თუ საათისთვის სწორად მუშაობა უმაღლესი დანიშნულება იქნებოდა, ამ შემთხვევაში გაუმართავი საათები იქნებოდნენ საუკეთესოები”)

ამ პოზიციიდან გამომდინარე, გრილპარცერმა, როგორც რომანტიზმის ეპოქის თანამედროვემ, წინა პლანზე დააყენა ხელოვანის ინდივიდუალიზმი და პიროვნება: „... der offene Kunstsinn aber kennt keine Gattungen, sondern nur Individuen” (87, 27) („ხელოვნების ჭეშმარიტი არსი არ ცნობს სახეობებს, არამედ მხოლოდ ინდივიდებს“). ხელოვნებაში ინდივიდუალიზმის კულტის შესახებ მის კონცეფციას საფუძვლად უდევს იმანუელ კანტის ესთეტიკა, რომელიც თავის დროზე გაიზიარეს ჯერ „ქარიშხლისა და შეტევის” თეორეტიკოსებმა, ხოლო შემდგომ გერმანელმა რომანტიკოსებმა. ამ კონცეფციის თანახმად, სამყაროს შეიმეცნებს აპრიორული აზროვნების სუბიექტი, რომელიც არა მარტო ატარებს თავის თავში წარმოდგენას სამყაროზე, არამედ აწესრიგებს მის არსებობას და განსაზღვრავს საგანთა/მოვლენათა შორის კავშირს - მიზეზობრიობასა და აუცილებლობას. ამიტომ სამყარო არის პიროვნების შინაგანი ხედვის ასახვა. გამომდინარე აქედან, გრილპარცერის მოსაზრება ხელოვანის ინდივიდუალიზმის შესახებ, რომელიც მიუთითებს, რომ ხელოვნება სუბიექტის შინაგანი სულიერი სამყაროს შემეცნების პროდუქტია, ახლოს დგას კანტის ზემოაღნიშნულ მოსაზრებასთან.

გრილპარცერი ხელოვანს განიხილავს როგორც შემოქმედს, რომელშიც ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს ქმნადობის ორი - გონებრივი და სულიერი (გრძნობა, ფანტაზია) - შესაძლებლობა, რაც, მისი აზრით, სასიცოცხლოდ აუცილებელია მხატვრული შემოქმედების თვითმყოფადობისთვის. მისი აზრით, ნამდვილი მხატვრული შემოქმედება ხელეწიფება მხოლოდ მას, ვინც ფლობს განსაკუთრებულ სულიერ შესაძლებლობებს: „Unter hundert Menschen ist kaum einer, der einen tüchtigen, selbständigen Verstand hat; unter tausend kaum einer, der eine tüchtige lebhafte Phantasie hat; und unter zehntausend mit Verstand und Phantasie begabten Menschen kaum einer, bei dem beide Hand in Hand gehen können, wie sie es müssen, wenn ein Kunstwerk hervorgebracht werden soll”. (87, 10). („ასეულ ადამიანს შორის რთულია იპოვო თუნდაც ერთი ძლიერი და დამოუკიდებელი აზროვნების მქონე ადამიანი. ათასობით ადამიანს შორის ძნელად აღმოაჩენ ცხოველი ფანტაზიის მქონე პიროვნებას, ხოლო ათი

ათასობით გონებითა და ფანტაზიით დაჯილდოვებულ ადამიანში მას, ვინც თანაბრად ფლობს გონებასაც და ფანტაზიასაც, ხელოვნების ნიმუშის შექმნის აუცილებელ წინაპირობას”).

აღქმის ინდივიდუალური თავისებურებების როლს გრილპარცერი ხელოვნებაში სახეობების წარმოშობაშიც ხედავს და ცალკეულ ჟანრებსა და მიმართულებებზე ინდივიდუალიზმის გავლენაზე მიუთითებს. ამ პროცესს დრამატურგი ახსნის სუბიექტის თვისებითა და უნარით, აქციოს ყოველივე გაუცნობიერებელი ცნობიერად და მიანიჭოს მას შესაბამისი ფორმა და შინაარსი. გამომდინარე აქედან, მსგავსი ინდივიდუალური აღქმის მქონე ადამიანთა ჯგუფი ერთი სახეობის ესთეტიკურ შეხედულებებს ქმნის: „Es ist unstreitig, daß durch öftere Wahrnehmung mannigfaltiger Individuen, die zu einer Gattung gehören, sich der Einbildungskraft ein gewisses abgezogenes Bild, ein Typus der Gattung eindrückt, der sodann beim Formen von Begriffen die Grundlage macht”. (87,21) („უდავოა, რომ მსგავსი ტიპის ადამიანების წარმოსახვის ძალა აღქმის შედეგად აყალიბებს გარკვეულ აბსტრაქტულ სურათს, სახეობის ტიპს, რომელიც შემდგომში ქმნის ცნებათა ფორმის საფუძველს.”)

შემოქმედებით პროცესში ადამიანის ინდივიდუალური აღქმის, აზროვნებისა და გონებრივი უნარის მნიშვნელობის მაგალითად გრილპარცერს მოჰყავს „ფერის” ცნება. ეს აბსტრაქტული ცნება პიროვნების გონებაში წარმოქმნის ბუნდოვან გამოსახულებას, რომელიც არ შეესაბამება არავითარ კონკრეტულს, მაგრამ იმავდროულად მოიცავს ნებისმიერ ფერს. ადამიანის აღქმის ეს თვისება, ან, როგორც მას გრილპარცერი უწოდებს, „ფანტაზიის შესანიშნავი აგრეგატი”, წარმოსახვაში არსებულ ფორმას ანიჭებს შინაარსს სუბიექტური ფანტაზიის მეშვეობით. დრამატურგი ფანტაზიის ამ თვისებას მიიჩნევს ისეთი აბსტრაქტული ცნებებისა და იდეების არსებობის საფუძველად, როგორცაა დრო, მარადისობა, ან ღმერთი. ასეთი წარმოსახვა ნათელს ხდის გონებით განუსაზღვრელ მოვლენებს და წარმოადგენს კონკრეტიზაციისა და სრულყოფილების საფუძველს ხელოვნებაში: „Dieser Typus der

Einbildungskraft nun [...] gibt die Grundlage des Ideals für die Kunst.” (87, 22) („წარმოსახვის ძალის ეს ტიპი წარმოადგენს იდეალის საფუძველს ხელოვნებაში“).

აქედან გამომდინარე, ფრანც გრილპარცერს ინდივიდუალიზმი მიაჩნია ხელოვნებაში უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად. სხვა შემთხვევაში, მისი აზრით, მოსალოდნელია ხელოვნების დეგრადაცია, მისთვის ხელოვნურად გეზის შეცვლა და ყალბი მიმართულების ფარგლებში მოქცევა: „... eine schon vorgeschrittene Kunst durch falsche Bestrebungen wieder rückgängig machen.” (87, 31) („მცდარი მიმართულებების მეშვეობით პროგრესული ხელოვნების კვლავ უკუქცევა“). თუმცა აქვე უნდა ავლნიშნოთ, რომ ფრანც გრილპარცერი თავის თეორიულ შეხედულებებში მოითხოვს ხელოვნებაში ინდივიდუალიზმის ზომიერად გამოყენებას და მიუთითებს: „Es ist eine große Frage: ob das zu scharfe Individualisieren der Charaktere, wie wir es bei Shakespeare finden, dem dramatischen Effekt nicht schädlich ist. Der Mensch verschwindet in eben dem Verhältnisse, in welchem das Individuum hervortritt.” (87, 103). („საკითხავია, ხასიათთა ისეთი მკვეთრი ინდივიდუალიზაცია, როგორც შექსპირთან გვხვდება, საზიანოა თუ არა დრამატული ეფექტისთვის. ადამიანი (ზოგადად) იკარგება ისეთ პირობებში, სადაც ინდივიდია წინა პლანზე“).

მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ ფრანც გრილპარცერის თეორიულ შემოქმედებაში გენიოსის ცნება მჭიდროდ უკავშირდება ინდივიდუალიზმის კულტს, რომელიც, როგორც ცნობილია, ზოგადად განსაზღვრავდა XVIII საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოყოლებული XIX საუკუნის რომანტიკული ლიტერატურის ესთეტიკურ აზროვნებას. ხელოვნებაში ინდივიდუალიზმის მნიშვნელობის წარმოჩენისას გრილპარცერი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ მხოლოდ შემოქმედებით ტალანტს შეუძლია გაექცეს რუტინად ქცეულ წესებს. ხელოვნების ქეშმარიტ პრინციპებს განაპირობებს ტალანტი. ამიტომ, მისი აზრით, საშუალო დონის ხელოვნები, შესაძლოა, დიდ ინტერესს იწვევენ მასობრივ მსმენელში, მაგრამ სწორედ ისინი აფერხებენ ხელოვნების პროგრესს. გრილპარცერი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს

წარსულის მემკვიდრეობას და მიუთითებს, რომ ხელოვანმა ეს მემკვიდრეობა უნდა გამოიყენოს მართებულად და ბრმად არ მიბადოს მას.

გრილპარცერისთვის ხელოვნებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ნიჭსა და ენერგიას, რომელიც, მისი აზრით, მხოლოდ ცალკეულ ინდივიდებს შეიძლება გააჩნდეთ. მხატვრული ფორმის შექმნა, როგორც თავად აღნიშნავს, ადამიანური უნარების ჰარმონიულ შეხამებაზეა დაფუძნებული: „...Begabungen und Energien [...], die nur bei einzelnen vorkommen, ja ihrer Natur nach eine Art Abgeschlossenheit [...] Einseitigkeit bedingen. Kenntnisse lassen sich mitteilen, Kräfte nicht”. (87, 31) („ნიჭი და ენერგია მხოლოდ ერთეულებთან გვხვდება და თავიანთი ბუნებიდან გამომდინარე ცალკე მდგომ, გამორჩეულ ჯგუფს განაპირობებენ. ცოდნის გაზიარება შესაძლებელია, შინაგანი ძალებისა კი - არა“). ამიტომ, გრილპარცერის აზრით, ტალანტის შეერთება ხასიათთან წარმოშობს გენიას: „Wenn ein Talent und ein Charakter zusammenkommen, so entsteht das Genie” (87, 50) („ნიჭისა და ხასიათის ერთობლიობა წარმოშობს გენიას“). მისთვის მიუღებელია ის, რომ მის თანადროულ პერიოდში ტალანტის მნიშვნელობა გენიალობასთან შედარებით გაუფასურდა და ტერმინ „ტალანტი” შემოქმედის მხოლოდ ზოგადი, ან საშუალო დონე აღინიშნება: „unus ex multis”^{*} (87, 45). დრამატურგი ტალანტს გენიალობაზე არანაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს: „Wir mögen die beiden Ausdrücke durch alle Fächer und Bildungsformen verfolgen, immer wird sich zeigen, daß Genie sich auf die Tiefe und Eigentümlichkeit der Auffassung, Talent dagegen auf das Vermögen der Ausübung bezieht” (87, 45) („თუ ორივე ტერმინს საგანთა გამოხატვის ფორმის გადმოსახედიდან განვიხილავთ, ვნახავთ, რომ გენია უკავშირდება შეხედულებათა სიღრმეებს და თავისებურებებს, ხოლო ტალანტი მათი განხორციელების შესაძლებლობებს“). გრილპარცერის აზრით, თუ გენია შეხედულებების სიღრმეებსა და თავისებურებებში მდგომარეობს, ტალანტი პასუხიმგებელია მათი განხორციელების შესაძლებლობებზე. გენიალობა არის აზროვნების თავისებურება, ტალანტი კი გადმოცემის უნარი. გენიალობას ტალანტის

^{*} unus ex multis (ლათინური) - ერთ-ერთი მრავალთაგან.

გარეშე არ გააჩნია ღირებულება, ნიჭი კი გენიის გარეშე ყოველთვის ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას. გენია ნიჭის გარეშე არის მხოლოდ განუხორციელებელი განზრახვა, რადგან ხელოვნება სხვა არაფერია, თუ არა გამოხატვის ფორმათა კომპლექსი, რომელთა მეოხებით ხელოვანი გადმოსცემს თავის აზრებს. ამიტომ, მისი აზრით, ხელოვნებისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანია როგორც იდეა (შინაარსი), ასევე მისი გამოხატვა (ფორმა): „Da man [...] Gedanken haben muß, wenn man ihrer darstellen will, so ist allerdings Genie, verbunden mit dem Talente, Eigentümlichkeit der Auffassung, Hand in Hand mit der Gabe der Lebendigmachung, das Höchste, was die Kunstwelt aufzuweisen hat. Nur kommt das Ding, wie gesagt, oft in Jahrhunderten nicht einmal vor.“ (87, 47) („ხელოვანს უნდა გააჩნდეს იდეები, მაგრამ თუ მათი წარმოდგენა სურს, ტალანტთან დაკავშირებული გენია, იდეის მხატვრულად ცხოველმყოფელობის ნიჭთან გაერთიანებული აზროვნების ხასიათობრივი თავისებურებები, უმაღლესია, რაც ხელოვნების სამყაროს გააჩნია. თუმცა, როგორც ითქვა, ასეთი მოვლენა საუკუნეების მანძილზე ერთხელაც კი არ ხდება“)

საინტერესოა ის გარემოება, რომ, გრილპარცერის აზრით, გენია ნიჭისგან განსხვავდება არა მრავალრიცხოვანი ახალი იდეებით, არამედ იმით, რომ გენიალობის შედეგი ხელოვნებაში არის განუყოფელი, მთლიანი შემოქმედებითი პროდუქტი, მაშინ როცა ნიჭი ასახავს „მთელის“ მხოლოდ ნაწილს. სამყაროს აღქმის მთლიანობა და, შესაბამისად, რეპროდუქციისას მისი მთლიანობის შენარჩუნება არის გენიის ძირითადი უნარი: „... so bleibt [...] vom Genie, mit Ausschluß der Darstellungsfähigkeit, nur das Eigentümliche der Auffassung, die Originalität des Gedankens übrig.“ (87, 48) („გადმოცემის უნარის გარეშე გენიიდან რჩება მხოლოდ აზროვნებისა და იდეათა ჩვეულებრივი ორიგინალურობა.“) ამიტომ გრილპარცერი ხელოვნებაში ტალანტსა და გენიას განიხილავს, როგორც ერთი და იგივე შესაძლებლობის ხარისხობრივად განსხვავებულ დონეებს: „In Deutschland pflegt man Genie und Talent als Stufengrade derselben Kraft, als quantitativ verschieden zu betrachten. Ihr Unterschied ist aber qualitativ, Genialität bezeichnet die Eigentümlichkeit der Auffassung, Talent die Fähigkeit des

Wiedergebens und der Ausführung; das Genie faßt einen großen Gedanken, das Talent fügt ihm eine Ueberzeugung oder ein Gegenbild bei.” (87, 49) („გერმანიაში გენიასა და ნიქს განიხილავენ, როგორც ერთი უნარის ორ ხარისხობრივად განსხვავებულ დონეს. მათი სხვაობა ხარისხობრივია, რადგან გენია აღნიშნავს აზრთა თავისებურებებს, ტალანტი კი მათი (იდეათა) კვლავ გადმოცემისა და განხორციელების უნარს. გენია წვდება უდიდეს იდეებს, ტალანტი კი (ხელოვნებაში) ანიჭებს მათ (იდეებს) სარწმუნოების ძალას, ან ქმნის საპირისპირო სურათს“). გრილპარცერის აზრით, გენიოსია ის, ვინც ჩაწვდება მოვლენათა, ან იდეათა სიღრმეს, ძირფესვიანად გამოიკვლევს და გაითავისებს მის შინაგან არსს. ხოლო ნიჭიერია ის, ვინც უბრალოდ ფლობს ცოდნას იმავე იდეებისა და მოვლენების შესახებ, მაგრამ იყენებს და გადმოსცემს მათ შესანიშნავად. მეტი თვალსაჩინოებისთვის გრილპარცერს მოჰყავს იაკობ გრიმის* და ჯუზეპე მეცოფანტის** მაგალითი: „Da nennen wir denn ein Sprachgenie denjenigen, der die innigsten Beziehungen und Verwandtschaften vieler Sprachen erfaßt. [...] Ein Sprachtalent dagegen wird demjenigen zugeschrieben, der viele Sprachen mit Leichtigkeit erlernt hat und sich ihrer mit Geläufigkeit und Gewandtheit in vorkommenden Fällen, sprechend und schreibend, bedient. Jakob Grimm ist ein Sprachgenie, der Kardinal Mezzofanti ein Sprachtalent”. (87, 45) („ენის გენიოსი ეწოდება მას, ვინც ენათა შინაგან ურთიერთობებსა და ნათესაურ კავშირებს ჩაწვდება. [...] ხოლო ენის ტალანტი მიეწერება მას, ვინც ენები მარტივად შეისწავლა და შემხვედრ საჭიროებებში თავისუფლად და შეუფერხებლად იყენებს მათ, როგორც სიტყვიერად და ასევე წერილობით. იაკობ გრიმი არის ენის გენიოსი, კარდინალ მეცოფანტი კი ენის ტალანტი.”)

გრილპარცერის თეორიულ შეხედულებებში, რომლებიც გაბნეულია მისივე ავტობიოგრაფიული ხასიათის ჩანაწერებსა და საგაზეთო სტატიებში, შემოქმედებითი

* იაკობ ლუდვიგ კარლ გრიმი (Jacob Ludwig Karl Grimm) (1785-1863) — გერმანელი ენათმეცნიერი და ლიტერატურათმცოდნე, თანამედროვე გერმანული ფილოლოგიის ფუძემდებელი.

** ჯუზეპე გასპარო მეცოფანტი (Giuseppe Gasparo Mezzofanti) (1774-1849) - იტალიელი კარდინალი, ცნობილი პოლიგლოტი. ფლობდა 38 ენასა და 50 დიალექტს.

თავისუფლების თემა თავს იჩენს მიმეზისის, ინტუიციის, წარმოსახვისა და ფანტაზიის კატეგორიათა კონცეფციების განხილვის დროს (87, 1-192).

გრილპარცერი კატეგორიულად იცავს ხელოვნების ავტონომიურობის იდეას და წინააღმდეგია ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ხელოვნური სინთეზისა. გერმანული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ზედმეტი „ჩაღრმავებულობის“ საპირისპიროდ, ის ერთმანეთისგან გამოიჯნავს შემოქმედისა და მოაზროვნე ფილოსოფოსის ამოცანებს. გრილპარცერი ხელოვნის ღირებულებასა და მნიშვნელობას არ განსაზღვრავს მხოლოდ იდეების რაოდენობის მიხედვით, რადგან, მისი აზრით, ფილოსოფოსთან შედარებით ხელოვნის ესთეტიკური უპირატესობა გააჩნია: „Philosophisch wahr ist, was sich erweisen läßt; poetisch wahr das, wovon man überzeugt ist, oder besser, was man als wahr fühlt, im Gegensatz von dem, was man als wahr weiß.“ (87, 38) („ფილოსოფიურად მართებულია მხოლოდ ის, რაც მტკიცებას ექვემდებარება. პოეტურად მართებულია ის, რისი არსებობა თავისთავად სარწმუნოა, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, ის, რაც სიმართლედ შეიგრძნობა, ნაცვლად მის შესახებ ცოდნისა“). მისი აზრით, ფილოსოფია და ხელოვნება, ორივე საგანთა ურთიერთკავშირის საკითხს განიხილავს, მაგრამ განსხვავებულია მათი ძიების მეთოდები. ფილოსოფიისთვის მისაღებია მტკიცებითი ფორმა, პოეზიისთვის კი არა: „Die Wissenschaft überzeugt durch die Gründe, die Kunst soll durch ihr Dasein überzeugen, wie die Wirklichkeit, wie die Natur“ (95) („მეცნიერება საფუძვლების მეშვეობით გვარწმუნებს, ხელოვნება - კი არსებობის, როგორც ჭეშმარიტება, როგორც ბუნება“). აქ გრილპარცერის მოსაზრება კვლავ მჭიდროდ უკავშირდება კანტის შეხედულებებს, რომლის მიხედვით მეცნიერება და ფილოსოფია სამყაროს შეიმეცნებს გონებრივი პრინციპების საშუალებით. მტკიცებულებები ასეთ შემთხვევაში ემყარება არა „რეალურ საგნობრიობას“ („Wirkliche Ding“), არამედ „აზრობრივ საგნობრიობას“ („Gedankending“). გრილპარცერი აღნიშნავს: „Endlich fügt sich das Wirkliche in seiner Bestimmtheit allerdings der Anwendung des Begriffs, ist ihm aber nirgends adäquat. Eine Menge Zufälligkeiten begleiten es und machen das Lebendige desselben aus, unterscheiden

das wirkliche Ding von dem Gedankending.” (95) („სინამდვილის ცნების განსაზღვრული მნიშვნელობით გამოყენება, არასოდეს არის სინამდვილის ადეკვატური. სინამდვილეს თან ახლავს შემთხვევითობები, რომლებიც განაპირობებენ იმას, რაც ნამდვილ საგანს იდეურისგან განასხვავებს”). მისი აზრით, ფილოსოფიურად ჭეშმარიტია ის, რაც არგუმენტაციის შედეგად ხდება სარწმუნო, ხოლო პოეზიისთვის სიმართლეა ის, რაც უბრალოდ არსებობს, ან უკეთ რომ ვთქვათ, პოეზია შეიგრძნობს სიმართლეს, ფილოსოფია კი ფლობს ცოდნას მის შესახებ.

ამავდროულად გრილპარცერი, ფაქტობრივად, აღიარებს აგნოსტიციზმისათვის მახასიათებელ დებულებას, რომელიც მოძღვრებას საგნებისა და სამყაროს კავშირის ჭეშმარიტი არსის შემეცნების შესახებ შეუძლებლად მიიჩნევს: „Wenn ich wissen wollte, was der Grund der Welt, und also auch mein eigener Grund ist, so wäre es gerade als ob, ich mich selbst auf dem Arme tragen wollte.” (96) („რომ მოვისურვო გაგება იმისა, თუ რა უდევს სინამდვილეში სამყაროს საფუძვლად, ან, რა წარმოადგენს ჩემს პირად საფუძველს, იქნებოდა იგივე, მომენდომებინა საკუთარი თავის ხელში აყვანა”). მისი აზრით, ადამიანს არ აქვს და არც უნდა ჰქონდეს წვდომა ყოფიერების „უმაღლეს წყაროსთან” („mit einer höheren Quelle”). აბსურდულია ყოველგვარი განსჯა და ძიება ყოფიერების საფუძვლებისა, რადგან ის არგუმენტაცია, რომელიც მტკიცებაში გამოიყენება, თავისთავად შეიცავს ანტითეზას, რომელსაც ჩიხში შეჰყავს ადამიანის მიერ ყოფიერების პირველწყაროს შემეცნების მცდელობა. იმას, რაც სინამდვილეში არსებობს ფიზიკურად, არ სჭირდება მტკიცებულება: „Alles Beweisen besteht eigentlich darin, daß man den Zusammenhang des zu beweisenden Satzes mit einem anderen deutlich macht, der selbst keines Beweises bedarf.” (96) („ნებისმიერი მტკიცებითი ფრაზა უკავშირდება სხვა ფრაზას, რომელიც არ საჭიროებს მტკიცებას და ამით განამტკიცებს მის აზრს.”) ხოლო ის, რაც მტკიცებულებას მოითხოვს, არა მარტო შეუცნობადია ადამიანისთვის, არამედ აუცილებელია დარჩეს შეუცნობად: „...das Höchste, Letzte allerdings bis auf einen gewissen Grad unverständlich sein muß.” (96) („საჭიროა უმაღლესი და საბოლოო (სუბსტანცია) გარკვეული დოზით დარჩეს შეუცნობადი.”). მოგვიანებით

გრილპარცერი კიდევ უფრო აკონკრეტებს ამ აზრს და აღნიშნავს: „Die Welt würde in diesem Augenblick zusammenbrechen, wenn ihre Verbindungen solche wären, die Wir einsehen könnten.“ (96) (სამყარო მყისვე დაირღვეოდა, ადამიანს მისი შინაგანი კავშირების განჭვრეტა რომ შეეძლოს). ცოდნისა და ლოგიკური განსჯის საშუალებით საძიებლის წვდომა, ნიშნავს მიწვევს მის შინაგან არსს, რაც ადამიანისთვის მიუღწევადია სამყაროს მთლიანობასა და უმაღლეს სუბსტანციასთან მიმართებაში: „Es ist höchst wahrscheinlich ein Mittelpunkt und Komplex des Göttlichen, wohl gar ein Anordnendes, Schaffendes; dem wir aber vielleicht näher kommen, wenn wir sagen: es ist kein Gott, als wenn wir nach unseren Begriffen aussprechen: es ist ein Gott.“ (96) („სავარაუდოა, რომ სამყაროს ცენტრსა და ღვთაებრივ წესრიგს მაშინ უფრო ვუახლოვდებით, როცა ღვთის არსებობას უარყოფთ, ვიდრე მაშინ, როცა განსჯის შედეგად მის არსებობას ვამტკიცებთ.“) ამით გრილპარცერი ცალსახად აფიქსირებს პოზიტიურ დამოკიდებულებას საგანთა კავშირის შეუცნობადობის აუცილებლობის შესახებ და აღიარებს გრძნობისა და ფანტაზიის როლს ხელოვნების საშუალებით შეუცნობადის გადმოცემის პროცესში.

ადამიანური განსჯისა და მტკიცების საწინააღმდეგოდ გრილპარცერი აყენებს ყოფიერებას, სინამდვილეს, როგორც ყოველივე არსებულის საფუძველს და უწოდებს მას: „Gegebene, als seines Beweises eben so wenig fähig als bedürftlich“ (96). გრილპარცერის აზრით, განსჯას რომ მტკიცებულების საშუალებით შეეძლოს ყოფიერების აზრის წვდომა, ეს გაანადგურებდა ბუნებაში არსებულ აუცილებლობის პრინციპს, რადგან ფიზიკური არსებობა თავად წარმოადგენს აუცილებლობას: „Die Grübeleie unterscheidet sich aber von dem Denken darin, daß Letzteres die Gründe des Vorhandenen aufsucht, aber zuletzt demütig vor den unauflösllichen Grundfakten stehen bleibt, an denen es eben so wenig eine Befugnis zu zweifeln hat, als an sich selbst, da dieses Selbst eben auch ein unerklärliches Grundfaktum ist.“ (87, 25) („გაუთავებელ განსჯას აზროვნებისგან განსხვავებს ის, რომ ეს უკანასკნელი მხოლოდ ხელთარსებულის საფუძველს ეძიებს. აზროვნება არ ეჭიდება იმ ამოუხსნელ ფაქტებს, რომელთა შესახებ მას მცირე ეჭვის უფლებაც კი არ

აქვს ისევე, როგორც საკუთარი თავის მიმართ, რადგან ის თავად არის ამოუხსნელი ფაქტი”). სიტყვა „Erweis” გრილაპარცერისთვის არის მტკიცებითი ფორმა არსებულის („Wirklichkeit”) აუცილებლობის საწინააღმდეგოდ. ამიტომ, მისი აზრით, პოეზიის დანიშნულება არის: „wie die Natur sagen zu können: das ist, und wenn das Gemüt die Wahrheit empfandenen hat, ist von einem Erweis oder Zweifel nicht weiter die Rede.” (96). ამ შემთხვევაში გრილაპარცერი მტკიცების გარეშე არსებულში არა მხოლოდ ბუნებრივად, ცნობიერებისგან დამოუკიდებლად არსებულს მოიაზრებს, არამედ აგრეთვე სულიერსა და გამოცდილებიდან მიღებულს. ორივე შემთხვევაში საუბარია სინამდვილეზე, როგორც წინასწარ განპირობებულობაზე რაციონალური განსჯისა და მტკიცების გარეშე, რომლის არსებობა თავისთავად არის მტკიცება.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, გრილაპარცერის აზრით, შემოქმედის ამოცანა ბევრად განსხვავებულია, ვიდრე ფილოსოფოსისა. მართალია, იდეის გადმოცემა, ზოგადად, შეესაბამება ობიექტურ სინამდვილეს, მაგრამ სრული ცოდნა მის შესახებ მაინც არ ეძლევა ადამიანს. ის ფაქტი, რომ ხელოვანს შინაგანი ძალების კონცენტრაციის შედეგად (ფილოსოფოსი მხოლოდ გონებრივი ძალის კონცენტრაციას ახდენს) საგნის არსის შეცნობა (შეგრძნობა) შეუძლია, არ ნიშნავს იმას, რომ მისი წარმოდგენა საგანზე ამავე საგნის ადეკვატურია. ხელოვანის სუბიექტური წარმოდგენა საგანზე განსხვავებულია ფილოსოფოსის ობიექტური ცოდნისგან: „Der Kunst die Erkenntnis der Ideen zuzuschreiben, ist lächerlich, da der Ausdruck Idee doch immer eine objektive Gültigkeit beansprucht, wo es denn endlich auf die Urbilder der Dinge hinausgeht, deren Erkenntnis dem Menschen wohl nicht gegeben sein dürfte. Daß dem Künstler bei vollständiger Konzentration aller Kräfte (der Philosoph konzentriert nur die geistigen) das innere Wesen der Gegenstände deutlicher werde als den übrigen Erdensöhnen, ist allerdings anzunehmen, aber wie weit ist es da noch bis zu den Urbildern. In früherer Zeit hat man statt Ideen Ansichten gesagt, und da kann es denn allerdings höchst vernünftige und annähernd richtige geben”. (95) („სასაცილოა, ხელოვნებას მიეწეროს იდეების შემეცნება. იდეის გამოხატვა ხომ ყოველთვის ობიექტურ სინამდვილეს შეესაბამება, რის გამოც

საბოლოოდ ის სცილდება საგანთა იმ პირველსახის ფარგლებს, რომელთა შესახებ ადამიანს ცოდნა არ ეძლევა. ის, რომ ხელოვანისთვის შინაგანი ძალების კონცენტრაციის შედეგად (ფილოსოფოსი მხოლოდ გონებრივის კონცენტრირებას ახდენს) საგანთა შინაგანი სამყარო უფრო ცხადი ხდება, ვიდრე უბრალო მიწიერი არსებისთვის, მართალია მისაღებია, მაგრამ რამდენად შორს არის იგი ორიგინალისგან! ძველ დროში სიტყვა „იდეის“ ნაცვლად იყენებდნენ ტერმინს „შეხედულება“, რომელიც გაცილებით გონივრულია და ახლოსაა მართებულობასთან“).

გრილპარცერის ესთეტიკურ შეხედულებათა დუალიზმი სათავეს იღებს XVIII საუკუნის გერმანული ფილოსოფიიდან, კერძოდ, იმანუელ კანტის ფილოსოფიიდან. კანტის დუალიზმი თეორიული გონების შემოსაზღვრით იწყება*. შესაბამისად, გრილპარცერის მსჯელობა ხელოვნების მიზნისა და შემეცნების შესახებ ეფუძნება კანტის შემეცნებელი და წმინდა გონების კრიტერიუმებს. გრილპარცერი ასახელებს შემეცნების ორ გზას: მეცნიერულსა („wissenschaftliche“) და კონტემპლატურს, ანუ, როგორც თავად უწოდებს - „ჭკრეტას“ („beschauliche“, „kontemplative“). პირველი მიიღწევა დედუქციით, ადამიანის გონებრივ შესაძლებლობებზე დაყრდნობით და საბოლოო ჯამში ყალიბდება ცოდნის სახით. მეცნიერული გზა მოთხოვს მტკიცებულებებს და ეს მისი დადებითი მხარეც არის. თუმცა, საგულისხმოა, რომ იმავდროულად მას გააჩნია საზღვრები, რაც ზღუდავს შემეცნების საგნის არსის სრულყოფილ შემეცნებასა და გათავისებას.

რაც შეეხება ჭკრეტას, გრილპარცერი აქ მოიაზრებს ადამიანის შემეცნების როგორც შინაგან, ასევე ფიზიკურ შესაძლებლობას. მნიშვნელოვანია, რომ შემეცნების პროცესში ორივე მათგანი მონაწილეობდეს თანაბრად, რათა ადამიანმა ისე შეიგრძნოს

* კანტის მიხედვით შემეცნების თეორიული გონება თავისუფალია და ის თავად აგებს შემეცნების საგანს შემეცნების პროცესში, მაგრამ მის მიერ შემეცნების პროცესში აგებული შემეცნების საგანი, რომელიც მეცნიერების საგანია, არის არა ნივთი თავისთავად, არამედ მოვლენა. შესაბამისად საუბარია მეცნიერულ ცოდნაზე, რომელიც შემეცნებელ გონებას აქვს „ნივთზე თავისთავად“, მაგრამ შემეცნებელმა გონებამ არ იცის როგორია ეს მოვლენა მისგან დამოუკიდებლად. შესაბამისად შემეცნებელ გონებას არ აქვს ცოდნა თავად „ნივთი თავისთავადის“ შესახებ.

და გააცნობიეროს ობიექტი, რომ საბოლოოდ არ დარჩეს სხვაობა საგანსა და წარმოდგენას შორის. შემეცნების ეს მეთოდი თანაბრად უკავშირებს ერთმანეთს ადამიანის შინაგან სამყაროსა (Verstand) და გონიერებას (Vernunft), როგორც ერთი მთლიანის შემადგენელ ნაწილებს: „Unter Beschauung verstehe ich jene Richtung des menschlichen Wesens, durch welche alle seine Kräfte und Vermögen, innere und äußere, ohne Sonderung, ohne daß eines oder das andere vorherrsche, wie in einem Brennpunkte auf einen Gegenstand geheftet werden, der dadurch umleuchtet, erhellt und mit einer Lebendigkeit ins Bewußtsein aufgenommen wird, die beinahe keinen Unterschied zwischen dem Gegenstande und seiner Vorstellung erkennen läßt. Diese Vorstellungsart schließt den Verstand und die Vernunft keineswegs aus, begreift sie vielmehr notwendig in sich, aber nur als Teil des Ganzen, ohne vorherrschende Gewalt.“ (87, 12) („ჭვრეტაში მე მოვიაზრებ ადამიანური არსის იმ მიმართულებას, რომლის საშუალებით ყველა მისი ძალა და უნარი, შინაგანი და გარეგანი, ერთმანეთზე უპირატესობის გარეშე ფოკუსირდება საგანზე და ანიჭებს მას სიცოცხლეს ისე, რომ საბოლოოდ არ რჩება სხვაობა საგანსა და წარმოდგენას შორის. წარმოდგენის ეს სახეობა არავითარ შემთხვევაში არ გამორიცხავს გონებასა და აზროვნებას, პირიქით, მათი ჩართულობა აუცილებელიც კი არის, მაგრამ მხოლოდ, როგორც მთელის ნაწილისა, ყოველგვარი უპირატესობის გარეშე“) - აღნიშნავს გრილპარცერი.

გრილპარცერისთვის ჭვრეტა არის ის შესაძლებლობა, რომელიც მოკლებულია ზედმეტ გონებრივ კონტროლს და შესაბამისად საზღვრებს. ჭვრეტის საშუალებით შემეცნების საგანი გადმოიცემა ერთ მთლიანობად, რაც მას ხელოვნებად აქცევს: „... eine Anwendung dieses Beschauungsvermögens, wo dasselbe der Kontrolle nicht entbehrt, insofern es nämlich sich bestrebt, das, was es geschaut, in einem Bilde darzustellen – insofern es zur Kunst wird.“ (87, 12) („ჭვრეტის უნარის გამოყენება არ საჭიროებს კონტროლს იმდენად, რამდენადაც ის მიდრეკილია, ჭვრეტის საგანი წარმოადგინოს ერთ მთლიანობად და აქციოს იგი ხელოვნებად“). ხელოვნების ნაწარმოების თვისება ისაა, რომ იდეა, ხელოვანის პოზიცია გამოხატოს მსმენელისთვის გასაგებად - ეს კი ასახვის

ობიექტის ბუნების ფიზიკური და შინაგანი მხარეების სინთეზით მიიღწევა: „Denn da es das Eigentümliche eines Kunstwerkes ist, daß es die Idee, die Anschauung des Künstlers, nicht bloß für ihn selbst erkennbar ausdrückt, sondern auch zur Leiter diene, an der andere des Genusses Fähige zu der ihnen früher unbekanntem Idee des Künstlers emporklimmen, so liegt eben in dieser Zugänglichkeit für andere die sicherste Bürgschaft ihrer Realität, ihrer Übereinstimmung nämlich mit den innern und äußern Gesetzen der Natur.“ (87, 12). („ხელოვნების ნაწარმოების თავისებურება არის ის, რომ იდეა, ხელოვანის ხედვა გამოხატოს არა მხოლოდ ავტორისთვის გასაგებად, არამედ მისი დანიშნულებაა, მიაწოდოს რეციპიენტს ხელოვანის ჯერ კიდევ უცნობი იდეები. სწორედ ამ მიწვდომადობაშია რეალობის, ბუნების შინაგანი-გარეგანი კანონების ერთიანობის გარანტია“).

გრილპარცერისთვის ხელოვნების კანონები არის შემოქმედებით პროცესში ხელოვნის მიერ გამოყენებული ფიზიკური და სულიერი ასპექტების ერთობლიობა („die Gesetze der geistigen und körperlichen Natur in ihrer Zusammenstimmung“) (87, 13). რადგან ხელოვნება შინაგან ხედვას (Anschauung, ჭკრეტას) ემყარება, ის თანაბრად მოიცავს იმ ფიზიკურ, გონებრივსა და სულიერ კატეგორიებს, რომელთა ერთობლიობა ადამიანის შინაგან სამყაროს ქმნის. ამიტომ ღირებული ხელოვნების შექმნა მხოლოდ მაშინ ხდება შესაძლებელი, თუ ობიექტის ასახვის პროცესში თანაბრად ჩაერთვება როგორც ასახვი ობიექტის ფიზიკური და შინაგანი, ასევე ამსახველის, ანუ შემოქმედის, სულიერი უნარები: „denn da die Kunst auf einer inneren Anschauung beruht und somit ihrer Wesenheit nach, sowohl über die bloße Körperwelt hinausgeht, als auch [...] nicht an die alleinige Gesetzgebung der Vernunft gebunden ist, aus diesen Gründen kann sie von beiden Gesetzgebungen nur so viel annehmen, als nötig ist, um nicht physisch unmöglich und logisch und moralisch widersprechend zu sein.“ (83, 13) („რადგან ხელოვნება შინაგან ხედვას ემყარება, თავისი არსის თანახმად ის სცილდება როგორც ფიზიკური სამყაროს, ასევე გონებრივის ფარგლებს. აქედან გამომდინარე, ხელოვნებას შეუძლია ორივედან

აილოს იმდენი, რამდენიც საჭიროა, რათა (ხელოვნების ნიმუში) არ გამოვიდეს არც ფიზიკურად და ლოგიკურად, ან მორალურად წინააღმდეგობრივი”).

შემოქმედებით პროცესში შინაგან-გარეგანი მხარეების სინთეზის შესაძლებლობა, გრილპარცერის აზრით, ხელოვანს აძლევს საშუალებას, უარი თქვას ბუნების „მონურ“ („die sklavische Nachahmung der Natur“) მიბაძვაზე და კონცენტრირება მოახდინოს მხოლოდ იმაზე, თუ როგორ შეაჯეროს შემოქმედებით პროცესში ამ ორი მხარის ერთობლიობა: „... ihre eigentlichste Aufgabe wird darin bestehen, in der Frucht ihrer Wirksamkeit wie in der Ursache ihres Entstehens beide Welten sich durchdringen und ohne Vorherrschen eine durch die andere sich verherrlichen zu lassen.“ (87, 13) („... ხელოვნების რეალური ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ საბოლოო შედეგში ისევე, როგორც მისი წარმოშობის მიზეზში, ერთვებოდეს ორივე სამყარო თანაბრად და არცერთი დომინირებდეს მეორეზე“). თუ ხელოვანი მოახერხებს ამ ამოცანის შესრულებას, ის შინაგანი ხედვის საშუალებით ჩაწვდება ასასახი მოვლენის არსს და გადმოსცემს მას, როგორც მთლიანობას. (87, 13).

გრილპარცერის ზემოაღნიშნული მოსაზრება უახლოვდება ი.ვ. გოეთეს შეხედულებას, რომლის თანახმად რეალურად არსებულ საგნებსა და მოვლენებში ხელოვანი ჯერ შეიცნობს მათ „შინაგან ცხოვრებას“, ხოლო შემდგომ წარმოსახავს მათ. გოეთეს აზრით „შინაგანი წესების“, ობიექტური რეალობის კანონზომიერების განჭვრეტა შეუძლებელია თუ ხელოვანს არ აქვს სამყაროს მამოძრავებელი მიზეზთა შეცნობის უნარი. ხელოვანი თავისუფალი ნებისა და რეალობის ფორმათა ურთიერთკავშირის შედეგად სწვდება მიზეზთა შინაგან წესრიგს: „Das Genie nicht der Natur nachahmt, sondern selbst schafft wie die Natur“ (81, 269) - აღნიშნავს გოეთე და ხელოვანის ამ უნარს რაციონალურისგან დამოუკიდებლად მოიაზრებს. ამით ხელოვანი შესაძლებლობას აძლევს სხვა ადამიანებს, ჩაწვდნენ ხელოვანის შინაგანი ხედვის პრიზმიდან შექმნილ სამყაროს. გოეთეს მსგავსად, გრილპარცერიც ხელოვანის ამოცანად მიიჩნევს სინამდვილის, როგორც ესთეტიკურის საწყისის, არსის დაჭერას

და გამოხატვას. ხელოვნებაში შემოქმედებითი პროცესის ასეთი განხორციელება განაპირობებს ხელოვნების მიზნის, მშვენიერების შექმნას.

აქ გრილპარცერის ესთეტიკურ თეორიაში ჩნდება გერმანული რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი კონცეპტი „უსასრულო“: „... die Anschauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet“ (200, 359) („უსასრულოს ჭვრეტა ანადგურებს სასრულოს“) აღნიშნავდა ა.ვ. შლეგელი 1809 წელს ვენის ლექციების კურსში „დრამატურგიული ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ“ („Über dramatische Kunst und Litteratur“). გრილპარცერისთვის „უსასრულო“ არის დაკავშირებული სილამაზის გრძნობასთან: „Das Gefühl des Schönen ist ein unendliches“ (87,16), რადგან მისი ეფექტი გაცილებით აღემატება მოცემულ მიზეზს, „dabei die Wirkung weit die veranlassende Ursache übersteigt“ (87,16). გრილპარცერის აზრით, სილამაზე ბუნების ჰარმონიის ის კატეგორიაა, რომელიც დასაბამიდან აღელვებს ადამიანის სულს, აჯადოვებს და ხდის მას უკეთესს. ამ ჰარმონიისთვის შეუთავსებელია რუტინა და მრისხანება. მასში თვით ზნეობრივი და გრძნობადი სამყაროს დაპირისპირება, Wollen-Sollen-ის წინააღმდეგობრიობაც კი თანაბრდება წამიერად და ამ ყველაფრის შემდეგ შეუძლებელია, ღმერთი ადამიანისთვის (გრძნობად დონეზე) დარჩეს შეუცნობადი. მხოლოდ ასეთ ჰარმონიაში გრძნობს ადამიანი ნათესაობას ზეციურთან („mit etwas über dir“) და შინაგანი ურთიერთობების უხილავი ქსელით უერთდება სამყაროს მთლიანობას.

ისევე, როგორც გერმანული რომანტიზმის თეორიაში, გრილპარცერის ესთეტიკაშიც აშკარად იკვეთება, რომ მთლიანობის გრძნობას („das Gefühl der Ganzheit“) ყოველივე სასრული გადაჰყავს უსასრულოს კატეგორიაში („alles Endlichen in einem Unendlichen“). ადამიანი შეიძნობს, რომ მშვენიერის საშუალებით ყოველი შინაგანი ძალა მაღლდება პირადულზე და იქცევა საზოგადოდ: „... daß die durch das Schöne bewirkte Erhöhung der innern Kräfte nicht eine teilweise, sondern eine allgemeine ist“ (87,17).

კლასიციზტური ესთეტიკისგან განსხვავებით გრილპარცერი მიიჩნევს, რომ არ არის საჭირო „ლამაზი ბუნების მიბაძვა“, ან ბუნების „გალამაზება“, ის თავისთავად მშვენიერია. გამომდინარე აქედან, გრილპარცერი სვამს დისკურსიულ კითხვას - რატომ უნდა იყოს ხელოვანის მიზანი უკვე არსებულის მიბაძვა? - ის ხომ ისედაც არსებობს. რას მიაღწევს ხელოვანი, თუ უბრალოდ უკვე არსებულის კოპირებას მოახდენს? - აქციო ბუნება იმაზე მეტად მშვენიერი, ვიდრე არის, დრამატურგის აზრით, შეუძლებელია. მაშინ რა არის ხელოვნება? მისი აზრით, ის არის ბუნებაში სხვა, ახალი ბუნების შემეცნება, შემეცნება იმისა, რაც გარს გვაკრავს და იმ ბუნებისა, რომელიც ხელოვანის გონების მოთხოვნებს, მის გრძნობებს, სილამაზის იდეალს და მის მისწრაფებას მთლიანობისაკენ შეესაბამება: „Die Kunst ist keine Nachahmung der Natur, sie ist eine Erklärung derselben. Es ist viel Wahres da drin. Eine Erklärung in der Nachahmung.“ (87, 26) („ხელოვნება არ არის ბუნების მიბაძვა, არამედ მისი ახსნა. მასში ბევრი სიმართლეა. ახსნა მიბაძვაში.“) გრილპარცერისთვის მიბაძვა მხოლოდ გამოხატვის საშუალებაა: „Die Aufgabe der Kunst ist: in der Natur jene Folge darzustellen, welche der Idee von Zweckmäßigkeit für das Gemüt, die wir Schönheit nennen, entspricht.“ (87, 24) („ხელოვნების ამოცანაა ბუნებაში წარმოადგინოს ის თანმიმდევრობა, რომელიც სულიერი სამყაროსთვის მიზანმიმართულობის იდეას, რასაც ჩვენ მშვენიერებას ვუწოდებთ, შეესაბამება.“). რადგან გამოხატვა არის ხელოვნების ძირითადი ფუნქცია და თვისება ხელოვანისა, რომელიც თავისი შინაგანი სულიერი სამყაროს მეშვეობით გადმოსცემს საგნებისა და მოვლენების არსს, გრილპარცერი, ფაქტობრივად, იზიარებს იოჰან გოტფრიდ ჰერდერის და შტურმერების შეხედულებას, რომ ხელოვნება უნდა იყოს არა ბუნების მიბაძვა, არამედ მისი გამოხატვა.

აშკარაა, გრილპარცერი უარყოფს „ბუნების მიბაძვის“ მექანიკურ პრინციპს. მისთვის ბუნება და ხელოვნება არ წარმოადგენს იდენტურ ფორმებს და მცდარად მიაჩნია შეხედულება, რომლის თანახმად ხელოვნება მაქსიმალური სიზუსტით უნდა ასახავდეს ბუნებას. მისი აზრით, ოსტატურად შესრულებული ბუნების ფერწერული

ლანდშაფტითაც კი შეუძლებელია ბუნების სრულყოფილად შეგრძნება და გადმოცემა ისეთი მოვლენებისა, როგორცაა, მაგალითად, ფრინველთა ხმა, ან ბალახის შრიალი. ყველაზე ოსტატურად შესრულებული ტილოც კი შორს არის სინამდვილისგან. თუ ხელოვანი ჩაწვდება ბუნების შინაგან ხიბლს და ხელოვნების საშუალებით კვლავ გადმოსცემს მას, ამ შემთხვევაში წარმოდგენილი ბუნების საგანი აჩვენებს იმას, თუ რა გრძნობითი გავლენა მოახდინა რეალურმა საგანმა გადმომცემზე. გამომდინარე აქედან, ხელოვნების ნიმუშის აღმქმელი ხედავს და განიცდის იმას, რაც აღიქვა, განიცადა და გადმოსცა ხელოვანმა: „Er wird die Idee des Künstlers erkennen und die Nachahmung des Gegenstandes wird nur das Mittel der Verständlichung gewesen sein.“ (87, 19) („ის (აღმქმელი) შეიცნობს ხელოვანის ჩანაფიქრს, საგნის მიბადვა კი მხოლოდ შემეცნების საშუალებაა.“). ამის დასტურად გრილპარცერი იმოწმებს ფრიდრიჰ ბუტერვეკის თეორიას*, რომლის თანახმად, სამყარო არის ის, რაც ადამიანის ცნობიერების, ფსიქიკის, სულისა და შინაგანი ხედვის პრიზმაშია გარდატეხილი: „Bouterweck erklärt sehr gut das ästhetische Gefühl aus dem Urgeföhle des Menschen, mit dem derselbe, außer dem Zustande der Roheit, aber noch vor der Sonderung seiner einzelnen Vermögen gedacht, die Welt mit all seinen Auffassungsmitteln, physischen, Geistes- und Gemütskräften ungeteilt in sich aufnimmt, so daß in dem entstehenden Wahrnehmungsbilde Beziehungen aller Art sich zu einem, erfreuenden, erhebenden, aber zugleich unbestimmten Eindruck vereinigen“. (87,19)

ამგვარად, განხილული თეორიული მასალის საფუძველზე ნათლად ჩანს, რომ ფრანც გრილპარცერის თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებები ეკლექტიზმით

* ფრიდრიჰ ბუტერვეკი (Friedrich Ludewig Bouterwek) (1766-1828) - გერმანელი ფილოსოფოსი და ლიტერატურის ისტორიკოსი, ფილოსოფიაში ვირტუალიზმის მიმართულების დამაარსებელი. ახალგაზრდობაში განიცდიდა კანტის ფილოსოფიის გავლენას, თუმცა მოგვიანებით დაუპირისპირდა მას. ბუტერვეკის თეორიის თანახმად, მხოლოდ ემპირიული თვითშეგნების მეშვეობით შეუძლია ადამიანს გააცნობიეროს საკუთარი თავი, როგორც მოქმედმა ინდივიდებმა. რადგან ადამიანის ნება წინააღმდეგობაშია გარემოსთან და სხვადასხვა ძალების ზემოქმედებას განიცდის, მხოლოდ თავისუფალი ნების თვითშემეცნება უხსნის მას საგანთა სიცოცხლის საიდუმლოს. ფილოსოფიის გერმანელი ისტორიკოსის ვ. ვინდელბენდის აზრით, ბუტერვეკის ვირტუალიზმმა გავლენა მოახდინა ფრანგული სპირიტუალიზმის ფუძემდებელზე - მენ დე ბირანსა და არტურ შოპენჰაუერის ნების ფილოსოფიაზე.

ხასიათდება და ყალიბდება მულტიესთეტიკურ თეორიად, რომელიც წინა ეპოქებში შექმნილ ესთეტიკურ პოსტულატებს ახალი პერსპექტივებით აღიქვამს და აანალიზებს.

გრილპარცერის ესთეტიკური მოსაზრებები წარმოადგენს მნიშვნელოვან დოკუმენტს, რომელიც განისაზღვრა ბიდერმაიერის პერიოდში. ამიტომ მან ორგანულად გაითავისა ეპოქის ხასიათი, სპეციფიკა და ესთეტიკური საფუძვლები. ამავე დროს გადაამუშავა ისინი საკუთარი შემოქმედებითი მიზნის შესაბამისად. როგორც რომანტიზმის თანამედროვის, გრილპარცერის კრიტიკა მიმართული იყო ესთეტიკური დოგმატიზმისა და ხელოვნების რეგლამენტირების წინააღმდეგ. ის დაუპირისპირდა ნორმატიულ ესთეტიკას და წინა პლანზე წამოსწია ხელოვანის ინდივიდუალიზმი, ხასიათობრივი და გონებრივი უნარები, რაც დაკავშირებული იყო „ქარიშხლისა და შეტევის“ ლიტერატურის საერთო კონცეფციასთან. გრილპარცერი, ჰამანის მსგავსად, ხელოვანს განიხილავს როგორც ინდივიდს, რომელშიც ერთმანეთს თანაბრად ერწყმის ქმნადობის ორი შესაძლებლობა - გონებრივი და სულიერი (გრძნობა, ფანტაზია, ინტუიცია). მისთვის ხელოვნების ნაწარმოების ინდივიდუალურობის განმაპირობებელ ფაქტორი არის ხელოვანის ფანტაზია. ამასთან, ის მკვეთრად გამიჯნავს შემოქმედისა და მოაზროვნე ფილოსოფოსის ამოცანებს: ხელოვანი ფიზიკური და შინაგანი ძალების კონცენტრაციის, ე.წ. ჭვრეტის შედეგად წვდება ასასახი ობიექტის შინაგან იდეას და სულიერი და გონებრივი კატეგორიების ერთობლიობით ასახავს მას.

ტალანტისა და გენიოსის ცნებათა ანალიზის შედეგად გრილპარცერი აქცენტს ორივე მოვლენის შერწყმაზე აკეთებს. მისთვის ხელოვნება არის გამოხატვის ფორმათა კომპლექსი, ამიტომ თანაბრად მნიშვნელოვანია ტალანტიცა და გენიაც.

გრილპარცერისთვის ბუნება და ხელოვნება არ წარმოადგენენ იდენტურ ფორმებს. მისი ეს მოსაზრება ეყრდნობა „ქარიშხლისა და შეტევის“ მიმართულების თეორეტიკოსთა შეხედულებას საგანთა ე.წ. „შინაგანი ცხოვრების“ შესახებ.

II.I. ფრანც გრილპარცერის დრამის თეორია

განხილული ზოგადთეორიული ესთეტიკური პრინციპების ფონზე ჩვენი კვლევისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია გრილპარცერის სტატიებში („დრამის არსის შესახებ“ და „დრამატურგიული ხელოვნების თანამედროვე მდგომარეობის შესახებ გერმანიაში“) ჩამოყალიბებული მოსაზრებები დრამის თეორიის საკითხებზე.

ვერ დავეთანხმებით მკვლევარ მარგრეტ დიტრიხს, რომელიც მიიჩნევს, რომ გრილპარცერი გერმანული დრამის ორი მთავარი მიმართულების - განმანათლებლობისა და რომანტიზმის - მიღმა დგას (53, 17). ჩვენი აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ გრილპარცერი ბოლომდე არ იზიარებს რომანტიკული დრამის თეორიას და ამავდროულად უარყოფს დრამის ცალსახად რაციონალისტური განსჯის მიხედვით აგებას, მისი მოსაზრებები, ფაქტობრივად, განმანათლებლობისა და რომანტიზმის დრამის თეორიის ცალკეული შეხედულებების ორიგინალურ ტრანსფორმაციას წარმოადგენს. დრამის თეორიის ძირითადი ასპექტები, როგორცაა რაციონალური და ემოციური საწყისების კავშირი ინტუიციასთან, კაუზალობის კანონი, ბაძვის ფენომენი, მოქმედ პირთა ხასიათი, დრამაში გრძნობისა და გონების თანაარსებობა, ბედისწერის ფენომენი, თავისუფლებისა და აუცილებლობის კანონების დაპირისპირება, ფორმისა და იდეის კავშირი, კათარზისი, სილამაზე როგორც ხელოვნების მიზანი - გრილპარცერთან მოიცავს გერმანული განმანათლებლური („Sturm und Drang“) და რომანტიკული თეორიების გარკვეულ პოსტულატებს.

სტატიაში „დრამატურგიული ხელოვნების თანამედროვე მდგომარეობის შესახებ გერმანიაში“ პირველი მნიშვნელოვანი მოთხოვნა, რომელსაც გრილპარცერი აყენებს დრამატურგის წინაშე, არის დრამაში წარმოდგენილი მოქმედების ზუსტი და ღრმა მოტივირება, მისი საფუძვლიანი დასაბუთება („Scharfen, sichtenden Verstand zur Motivierung und Begründung“ (87, 76)). მეორე არის „ხატოვანი ფანტაზია“, რომელიც

აუცილებელია ასასახი ობიექტის თვალსაჩინოებისთვის („Bildliche Phantasie; sie erfindet und stellt dar“ (87, 76)). გრილპარცერი დრამატურგიას ადარებს სახვით ხელოვნებას: „Die Poesie ist eine bildende Kunst, wie die Malerei“ (87, 23). ის დრამაში ისეთივე მკაფიო და მრავალასპექტოვანი სურათების შექმნას მოითხოვს, როგორსაც ქმნის ფერწერა. თუმცა გრილპარცერის შეხედულება პოეზიის ფერწერულობასთან დაკავშირებით განსხვავდება რომანტიკოსთა მოსაზრებებიდან რომანტიკული დრამის შესახებ. ვფიქრობთ, აქ გრილპარცერი უპირისპირდება ა. შლეგელის ფორმულირებას ტრაგედიის, როგორც „დიდი სურათის“ შესახებ, რომელიც სცენაზე მოქმედი პირების ფერწერული პერსპექტივის პრინციპების მიხედვით განლაგებას, პერსონაჟთა მოძრაობისა და ა. შ. „მაგიური განათების“ საშუალებით გადმოცემას გულისხმობს. ა. ვ. შლეგელი თავის დრამის თეორიაში ერთმანეთს უპირისპირებს ანტიკურსა და რომანტიკულს, როგორც სკულპტურასა და ფერწერას და უპირატესობას ანიჭებს ფერწერას იმ მიზეზით, რომ ის ღრმად იჭრება სულში და გრძნობს მის ცვლილებებს, საღებავის საშუალებით ანიჭებს გამოსახულებებს დიდ ცხოვრებისეულობას და გამოხატავს უნატიფეს ნიუანსებს. გრილპარცერის აზრით კი, ისეთ დრამატურგიულ კომპოზიციას, რომელიც აგებულია ცალკეული „სილამაზეების“ გაერთიანებით, არაფერი აქვს საერთო იმ სიცოცხლისუნარიანობასთან, რაც დრამას გააჩნია. მისი აზრით, ერთმანეთზე ღიად აკინძული გრძნობები, შეხედულებები და მათი ვიზუალური გამოხატულება ისეთივე მარტივია, როგორც ფერწერული ტილო. დრამატურგიულ ნაწარმოებში ზუსტად და მარტივად დაკავშირებული განსხვავებული ასპექტების ერთობლიობა კი მხატვრობას, ან სახვითი ხელოვნების უსარგებლო საფუძვლებს მოგვაგონებს: „... die verschiedenen Figuren, ihre Erlebnisse, Gesinnungen, Gefühle und deren Äußerungen so haarscharf und ungeschwächt aneinandergefügt, daß man dabei an die Kartenmalerei und, wenn's gut geht, an die unbehilflichen Uranfänge der bildenden Kunst erinnert wird, die noch keine Ahnung davon hat, daß die schönsten Einzelheiten zusammen ein schlechtes Bild machen können“ (87, 77). გრილპარცერის მოთხოვნაა, დრამატურგმა სახვითი ხელოვნების ელემენტები

დრამაში მხოლოდ გამოხატვის დამხმარე საშუალებად გამოიყენოს. კლასიციტური დრამის თეორიის სქემატიზმის საწინააღმდეგოდ გრილპარცერი დრამატურგიაში ხასიათების თავისებურებისა და ორიგინალურობის იდეას ავითარებს და მოითხოვს, მოქმედი პირები იყოს ფერადოვანი და მრავალსპექტოვანი, ხოლო განცდები მძაფრი და ცოცხალი ხასიათის. მისი აზრით, პოეზიაში ტრაგიკულის განცდით მიღებული შთაბეჭდილების ნაწილობრივი საფუძველი იმაშიც მდგომარეობს, რომ ცხოვრებისეული უსიამოვნებების „განუსაზღვრელი“ და „უფორმო ტკივილი“ დრამატურგიაში სწორედ სახვითი ხელოვნების საშუალებით იღებს სახეს და ზემოქმედებს არა როგორც „ბნელით მოცული“ და „შეუზღუდავი“ ტანჯვა, არამედ როგორც ხილვადი სიცხადე: „Offenbar liegt ein Teil des Grundes von dem Wohlgefallen an dem Tragischen in der Poesie auch darin, daß der unbestimmte, formlose Schmerz über die Uebel des Lebens durch die bildende Kunst Gestalt bekommt und nun nicht mehr als ein Unbegrenztes in dumpfer Marter, sondern als ein zu Ueberschauendes bei vollem Bewußtsein wirkt“ (87, 91).

გრილპარცერის აზრით, დრამა უარყოფს შემთხვევითობათა თამაშს. მასში ყველაფერი წინასწარაა განსაზღვრული. დრამის შესაქმნელად არ არის საკმარისი მხოლოდ პერსონაჟთა მოქმედების აღწერა, აუცილებელია მათი შინაგანი სამყაროს მკაფიოდ გამოხატვა. ამ შემთხვევაში გრილპარცერი, ცალსახად დგას გოეთეს ე.წ. „საიდუმლო წერტილის“ პოზიციაზე, რომლის თანახმად, შინაგანი ფორმა არის მხატვრული ნაწარმოების მარგანიზებული პრინციპი, რომელიც არ ექვემდებარება კლასიციტური წესების ერთიანობას, აჩვენებს დრამის სპონტანურ ბუნებას და დრამაში ყველა პერსპექტივას მიმართავს დრამის კოლიზიის ცენტრში მდგომი „საიდუმლო წერტილისკენ“, რათა გადმოსცეს მისი ემოციურად შთამბეჭდავი ხასიათი. ეს მხატვრული ერთიანობა იქმნება ავტორის შინაგანი სამყაროს მეშვეობით და არის ემოციური მთლიანობის შედეგი. გრილპარცერი დრამას ადარებს არა ზღვას, არამედ ვნებათა შტორმს, დრამატურგს კი - მხატვარს, რომლის ამოცანა არა მთელი კედლის პანოს მოხატვა, არამედ ერთი სურათის შექმნაა, სადაც ყველა პერსპექტივა

კონკრეტული პუნქტისა და დრამის შინაგანი არსისკენ იქნება მიმართული. დრამის მიზანს, გრილპარცერის აზრით, სწორედ ასეთი ვნებათა ქარიშხლის ფონზე შექმნილი შთამბეჭდავი სურათის შექმნა წარმოადგენს.

მესამე და მეოთხე აუცილებელი უნარი დრამატურგისთვის, გრილპარცერის აზრით, არის გრძნობა („Warmes, richtiges Gefühl“) და გრძნობიერება („Empfindung“). გრილპარცერი ამ ორ ფენომენს დრამის ცალსახად რაციონალისტური თეორიების საწინააღმდეგოდ აყენებს, შემოქმედებაში გონებრივთან ერთად ინტუიციურის მნიშვნელობაზე მიუთითებს და შემოქმედებით პროცესში არსებით მნიშვნელობას ინტუიციას ანიჭებს. მისი აზრით, არსებობს ორი მიზეზი, რომლებმაც თანამედროვე დრამის კომპოზიციური სტრუქტურა განადგურებამდე მიიყვანა: „სწავლულობის ბოროტად გამოყენება“ და ზედმეტი მორალიზება. ეს სრულიად ლოგიკურია მისი ესთეტიკური შეხედულებებიდან გამომდინარე, რადგან იგი პოეტურ გრძნობას კატეგორიულად უფრო მაღლა აყენებს, ვიდრე ფილოსოფიურ რაციონალიზმს და შემეცნების უმაღლეს ფორმად ხელოვნებას მიიჩნევს. ამ შემთხვევაში გრილპარცერი გარკვეულწილად ეხმიანება შოპენჰაუერის მოსაზრებას ისეთი ტრაგედიის შექმნის შესახებ, რომელშიც ხასიათი ნელ-ნელა იხსნება. შოპენჰაუერს მიაჩნია, რომ დრამატურგმა თავიდან ხასიათი უნდა აჩვენოს დისტანციურად, სიმშვიდის მდგომარეობაში, რათა სრულად წარმოაჩინოს მისი სრული კოლორიტი. შემდომში საჭიროა შემოიტანოს მოტივი, რომელიც გამოიწვევს მოქმედებას, ამ მოქმედებიდან წარმოიქმნება სხვა, კიდევ უფრო ძლიერი მოტივი და ეს პროცესი გაგრძელდება მანამდე, სანამ არ დადგება მომენტი, როცა ხასიათი ვნებად, ემოციად აღიგზნება. ამ შემთხვევაში ხელოვნების ნაწარმოები გვაჩვენებს ხასიათის თავისებურებას და მოახდენს ემოციურ ზეგავლენას. გრილპარცერი ეთანხმება შოპენჰაუერის აზრს, ხელოვნებაში ემოციური საფუძველი ემყარებოდეს ხელოვანის დისტანციურ ჭკრეტას, შინაგან ხედვას, რადგან ხელოვანის ძლიერი სულიერი განცდა წარმოქმნის ტრაგედიაში ჭეშმარიტი ტანჯვისა და, აქედან გამომდინარე, თანაგრძნობის განცდებს: „Arthur Schopenhauer findet, und mit Recht, einen Grund des wahrhaft künstlerischen Reizes

[...] in der Vorstellung von der Ruhe und rein beschauenden Stille des Gemüts, die in dem Künstler herrschend gewesen sein muß, um derlei Dinge objektiv zu betrachten und so treu genau darzustellen. Ist nun gerade das Gemüt des Beschauers von Leidenschaften – oder Leiden bewegt, so kann die Vorstellung dieser objektiven Ruhe bis zur höchsten Rührung steigen.” (87, 71).

გრილპარცერი დრამაში ისტორიზმის პრინციპის დაცვის წინააღმდეგია. მას არ მიაჩნია მართებულად, დრამას დაეკისროს მოვლენათა ზედმიწევნითი სიზუსტით გადმოცემის ფუნქცია. მისი აზრით, ეს ისევე არის დრამისთვის შეუსაბამო, როგორც ხელოვნებისთვის ბუნების მაქსიმალური მიბაძვა: „Ein historisches Drama in dem Sinne statuieren, daß der Wert desselben in der völlig treuen Wiedergabe der Geschichte bestehe, ist ebenso lächerlich, als wenn man einst die Aufgabe der Kunst im allgemeinen in der getreuen Nachahmung der Natur suchte und zu finden glaubte. Die Natur in Handlung (Geschichte) ist Natur wie die leblose, und beide Bestreben sind eins so absurd und prosaisch als das andere.” (87,92). დრამაში ისტორიზმის პრინციპის უგულვებელყოფის შესახებ გრილპარცერის განსჯა მიმართულია ჰეგელის წინააღმდეგ. სწორედ ჰეგელი იგულისხმება იმ ახალი დროის თეორეტიკოსებში („Die neuesten Aesthetiker“), რომლებიც მართებულად მიიჩნევენ ხელოვნებაში ისტორიული ფაქტების გადმოცემას იმ მოტივით, რომ ისტორია ასახავს მსოფლიო სულს. გრილპარცერისათვის ეს აზრი სრულიად მიზანშეუწონელია. მისი აზრით, ისტორიული ფაქტები შესაძლოა ასახავდეს მსოფლიო სულს, მაგრამ თავად ისტორია იქმნება ადამიანების მიერ, ადამიანები ეძიებენ კანონზომიერებასა და რაციონალურ კავშირს მოვლენათა შორის: „Die Begebenheiten mögen wohl allerdings das Werk des Weltgeistes sein, aber die Geschichte? Was ist denn die Geschichte anders, als die Art, wieder Geist des Menschen diese ihm undurchdringlichen Begebenheiten aufnimmt; das, weiß Gott ob, Zusammengehörige verbindet; das Unverständliche durch etwas Verständliches ersetzt; seine Begriffe von Zweckmäßigkeit nach außen einem Ganzen unterschiebt, das wohl nur eine nach innen kennt; Absicht findet, wo keine war; Plan, wo an kein Voraussehen zu denken, und wieder

Zufall, wo tausend kleine Ursachen wirkten. Was anders ist die Geschichte? Was anders, als das Werk des Menschen?" (87,92). ამ შემთხვევაში გრილპარცერი დგას პოზიციაზე, რომელიც ლესინგმა „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ ისტორიისა და დრამატურგის ურთიერთმიმართების პრობლემის სახით ჩამოაყალიბა. ლესინგის აზრით, დრამატურგს აინტერესებს არა ისტორიული სინამდვილე, არამედ მასში სხვა და უფრო მაღალი მიზეზის აღმოჩენა, უშუალოდ ისტორიული მოვლენები მხოლოდ ამ მიზნისკენ მიმავალი საშუალებაა. ამ შემთხვევაში ლესინგისა და გრილპარცერის არისტოტელესეულ ნიადაგზე რჩებიან, როცა აღნიშნავენ, რომ დრამის მიზანი არა მოვლენათა მშრალი გადმოცემა, არამედ მაცურებლის სულის შეძვრა და მასზე ზემოქმედებაა. გრილპარცერის აზრით, ისტორია ზედმეტად გადატვირთულია ფაქტებით, მისგან შესაძლებელია მხოლოდ ზოგადი კანონზომიერების გამოტანა, ხელოვნების ნაწარმოებმა კი, მოვლენათა ვიწრო წრეში უნდა იპოვოს მთლიანობა, მისი მამოძრავებელი ძალა და დაკავშიროს მიზეზი შედეგთან: „Die Aufgabe der dramatischen und epischen Poesie gegenüber der Geschichte besteht hauptsächlich darin, daß sie die Planmäßigkeit und Ganzheit, welche die Geschichte nur in großen Partien und Zeiträumen erblicken läßt, auch in dem Raum der kleinen gewählten Begebenheit anschaulich macht“ (87,92). რადგან არა მოვლენები, არამედ მათი კავშირი და საფუძვლებია ამოსავალი წერტილი ხელოვანისთვის, მას უფლება აქვს გადმოსცეს ისინი ისე, როგორც სურს. ამიტომ, გრილპარცერის აზრით, ისტორიული დრამისთვის არ არსებობს განსაკუთრებული კანონები. ის ისევე უნდა დაემორჩილოს დრამის ზოგად ესთეტიკას, როგორც ისტორია ემორჩილება დრამატურგის პოეტურ ამოცანას: „Da es nun aber nicht die Begebenheiten, sondern ihre Verbindung und Begründung ist, worauf es dem Dichter ankommt, so laßt ihn in Gottes Namen sich auch seine Begebenheiten selbst erfinden, wenn er anders dazu Lust hat“. (87,92).

ძალზედ საყურადღებოა გრილპარცერის თეორიული შეხედულებების ერთი ასპექტი დრამატურგიაში წარმოსახვის ორი სახის შესახებ: ესაა რეპროდუქციული (კვლავ ასახვა) და პროდუქციული (შემოქმედებითი) წარმოსახვა. აზრი ხელოვნების,

როგორც სინამდვილის რეპროდუქციის, შესახებ გვხვდება ასევე „ქარიშხლისა და შეტევის“ მიმართულების გერმანელ თეორეტიკოსებთან, რომლის თანახმად მიბაძვა არის ხელოვნების მხოლოდ პირველი თვისება, მომდევნო კი - იმავე სინამდვილის უკუგადმოცემა, ანუ რეპროდუქცია (Wiedergabe, zurückspiegeln) - „Die Kunst ist nichts anders als Licht der Natur“ (81, 14) („ხელოვნება სხვა არაფერია, თუ არა ბუნების შუქი“) - აღნიშნავდა ი.ვ. გოეთე. შემოქმედმა საგნებისა და მოვლენების მრავალფეროვნებაში ჯერ უნდა მოძებნოს ორგანული კავშირი, ჩაწვდეს მათ აზრს და რეალური სინამდვილისგან მიღებული შთაბეჭდილება განასხეულოს მხატვრულად. დაახლოებით იგივე პოზიციაზე დგას გრილპარცერი, როცა მიუთითებს, რომ რეპროდუქციული წარმოსახვა გადმოგვცემს მხოლოდ ბუნებაში არსებულს („Gegebene, Anwesende“), პროდუქტიული კი - არარსებულს („noch nicht Gegebene“): „Das Symbolische der Poesie besteht darin, daß sie nicht die Wahrheit an die Spitze ihres Beginnens stellt, sondern, bildlich in allem, ein Bild der Wahrheit, eine Inkarnation derselben, die Art und Weise, wie sich das Licht des Geistes in dem halbdunkeln Medium des Gemütes färbt und bricht.“ (87,29). („პოეზიის სიმბოლურობა მდგომარეობს იმაში, რომ ის თავისი საწყისის სათავეში არ აყენებს სიმართლეს, არამედ ამ სიმართლის ხატოვან გამოსახულებას. პოეზია სიმართლის განსხეულებას იმგვარად წვდება და აფერადებს, როგორც სულიერი სინათლე ნახევრად ბნელ შინაგან სამყაროს“).

პროდუქტიული წარმოსახვა ბუნებიდან იღებს მხოლოდ ფორმას, განსაზღვრავს მას შინაარსობრივად და ასახვის ობიექტს ფორმათა უსასრულო კომბინაციაში, ან განსხვავებულ მოვლენებთან ახალ ურთიერთობებში წარმოადგენს. ამით ხელოვნება მალდება ყოველდღიურ მოვლენებზე და სწორედ ეს არის, გრილპარცერის აზრით, შემოქმედებითი ფანტაზია: „Jedoch gibt auch die produktive nicht den Stoff, den sie (Einbildungskraft) aus der Natur nimmt, sondern nur die Form, insofern sie den erhaltenen Stoff in neue Verbindungen bringt. Sie erhebt sich insofern über die Erfahrung und wird Phantasie genannt“. (87, 13) („პროდუქტიული (წარმოსახვა) ბუნებიდან აღებულ მასალას კი არ გვაწვდის, არამედ ფორმას იმდენად, რამდენადაც ის ამ ფორმას

მოაქცევს ახალ ურთიერთობებში. ამით ის მალღდება გამოცდილებაზე და ეწოდება ფანტაზია.”) შემოქმედებითი ფანტაზია გრილპარცერისთვის უაღრესად დიდი მნიშვნელობის ფაქტორია - პოეტური გრძნობა ჩვეულებრივ მგრძნობელობასთან ერთად განცდილის გონებრივ გააზრებასაც მოიცავს, ხოლო ფანტაზია ყოველდღიურობისა და ჩვეულებრიობის საზღვრებს მიღმა გახედვის საშუალებას გვაძლევს.

ამ მოსაზრებას გრილპარცერის ესთეტიკისა და პოეტიკის ცენტრალურ პუნქტამდე მივყავართ. მსგავსად ჰამანისა, რომელიც ინტუიციასა („Empfindung”) და გონებას („Vernunft”) შორის წონასწორობის დაცვას მოითხოვდა, გრილპარცერიც მოაზროვნე და განმსჯელი გონების ნაცვლად შემოქმედების საწყისად მიიჩნევს ინტუიციას, თუმცა არ გამორიცხავს შემოქმედებით პროცესში გონების როლს. ამ საკითხში გრილპარცერთან აშკარად იგრძნობა გავლენა „ქარიშხლისა და შეტევის” მიმდინარეობის წარმომადგენლებისა, რომლებიც წინ წამოსწევდნენ შემოქმედებით პროცესში ადამიანური გრძნობის ფაქტორისა და „ჯანსაღი გონების” ერთობლიობის აუცილებლობას. გრილპარცერი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ ადამიანური არსი არის სული, რომელშიც ერთიანდება განცდილიცა და ნააზრევიც, რაც საბოლოოდ კანტისეული განსჯის უნარის ფენომენზე მიგვითითებს: „... Der Mittelpunkt des menschlichen Wesens, sinnlichen und geistigen, ist die Seele. In ihr liegt alles vereinigt und aufbewahrt: Erfahrenes, Erlebtes, Gedachtes, Gefühltes. [...] Die Empfindung ist nicht ohne Unterscheidung, weil das Geistige eben auch in ihr liegt. Wird die Empfindung durch starke Eindrücke angeregt, so verliert sich diese Unterscheidung, und sie wird Gefühl, sowie andererseits durch gemäßigte Anlässe die Unterscheidung vom Geiste aus sich mehr und mehr Platz macht und das entsteht, was Kants Urteilskraft ist, ein anschauernder Verstand” (87, 28).

გარდა ინტუიციისა, მხატვრული სრულყოფილების აუცილებელი პირობა დრამაში არის შემოქმედებითი ფანტაზიისა და გონების ერთობლიობა: „Es gibt keinen Verstand ohne Urteilskraft, kein Denken ohne Erinnern, keine Vernunft ohne Phantasie.” (87,14) („არ არსებობს შემეცნება განსჯის, აზროვნება მოგონებების, გონება კი -

ფანტაზიის გარეშე.”). ამავდროულად, აქვე აშკარად შეინიშნება იენის რომატიზმის გერმანული სკოლის გავლენაც, რომლის თანახმად მხატვრული წარმოსახვა, იგივე ფანტაზია არის ხელოვნების საფუძველი: „... die Phantasie (ist), wodurch uns erst die Welt entsteht, und die, wodurch Kunstwerke gebildet werden” (200, 77) („ფანტაზია არის ის, საიდანაც ჩვენს წინაშე მთელი სამყარო წარმოიქმნება და ის, რისი საშუალებით ხელოვნების ნაწარმოები იქმნება”) - მიიჩნევს ა.ვ. შლეგელი. გრილპარცერის აზრით, ხელოვნებამ უნდა გამოსახოს ბუნება მისი გარეგნული გამოვლინებების სახით. ბუნების არსი იხსნება ადამიანის საშუალებით, რადგან ადამიანის სულიერ სამყაროში სუფევს ცხოვრების პოეზია, რომელსაც ეფუძნება ხელოვნება. ხელოვანის გრძნობების ასახვა ბუნებაში და ბუნების მეშვეობით („... in und mittels Natur”) არის პოეზია და ზოგადად ხელოვნება.

სტატიაში „დრამატურგიული ხელოვნების თანამედროვე მდგომარეობის შესახებ გერმანიაში” გრილპარცერი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ ლიტერატურის სახეობებიდან დრამა არის ყველაზე მკაცრი ფორმა: „Von allen poetischen Formen die strengste ist die dramatische” (87, 74). დრამის წარმოდგენა სცენაზე ილუზოლურია, ხელოვანის ამოცანა კი ამ ილუზიის („Lüge”) ფინალურ აქტამდე შენარჩუნება: „Alle andern gehen formell von einer Wahrheit aus, die dramatische von einer Lüge, und ihre Aufgabe ist, diese Lüge aufrecht zu erhalten, ja sie in letzter Ausbildung zu einer Wahrheit zu machen”. (87, 74) (ყველა (ლიტერატურული ფორმა) ფორმალურად გამომდინარეობს სიმართლიდან, დრამატურგიული კი ილუზიიდან. მისი ამოცანა არის ამ ილუზიის შენარჩუნება მანამდე, ვიდრე ის მას საბოლოოდ სრულჰყოფდეს და სიმართლედ აქცევდეს”). ლირიკა გამოხატავს გრძნობას, ეპოსი მოგვითხრობს მომხდარს, ხოლო დრამა სინამდვილის ილუზიის შექმნის საშუალებით გადმოსცემს რეალობას. იგი აჩვენებს სცენაზე მოვლენებს იმწუთიერად, მაგრამ ქმნის რეალურობის ილუზიას: „... das Drama lügt eine Gegenwart” (87, 74). გამომდინარე აქედან, გრილპარცერი დრამატურგიაში განასხვავებს რეალობისა („Wirklichkeit”) და თანადროულობის („Gegenwart”) კატეგორიებს. მიუხედავად იმისა, რომ რთულია იმის

ერთმნიშვნელოვნად განსაზღვრა, თუ რა აზრით იყენებს გრილპარცერი სიტყვებს „Realität” („რეალობა”) და „Wirklichkeit” („სინამდვილე”), მისი თეორიული და პრაქტიკული ნაშრომებიდან გამომდინარე ცხადია, რომ მისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია ის ნიუანსობრივი სხვაობები, რასაც სიტყვების „Wirklichkeit”, „Realität”, „Gegenwart” მნიშვნელობები შეიცავენ. ამ პრობლემას ინგრიდ შტრომნაიდერ-კორსი მართებულად ხსნის რომანტიზმიდან რეალიზისკენ გარდამავალი პერიოდის თავისებურებებით და აღნიშნავს: „Es scheint sich schon hier das Dilemma ab, das Grillparzer ... zwischen den extremen Positionen: hier Romantik und Hegelische Philosophie einerseits, dort die Proklamation einer realistischen Kunst und beginnender Materialismus andererseits, empfand” (234,110) („ჩანს, აქ დილემას წარმოადგენს ის, რომ გრილპარცერი ორი უკიდურესი პოზიციის - ერთი მხრივ რომანტიზმისა და ჰეგელის ფილოსოფიის, მეორე მხრივ კი - რეალისტური ხელოვნებისა და მატერიალიზმის საწყისი ეტაპის - შორის გრძნობს თავს”).

ჩვენი აზრით, ტერმინი „Realität” გრილპარცერის დრამის თეორიაში აღნიშნავს ცხოვრებისეულ გარემო-პირობებს. რადგან გრილპარცერისთვის ხელოვნების დანიშნულება არა სინამდვილის მარტივი რეპროდუქცია, არამედ მისი არსის წვდომა, ე.წ. „შინაგანი სინამდვილის” (Wirklichkeit) შეცნობა და მხატვრული ფორმის საშუალებით ხელახლა, უფრო ემოციურად და შთამბეჭდავად გადმოცემაა, მას არ მოსწონს ის, რომ ახალი დრამა უპირატესობას რადიკალურ სიმართლეს ანიჭებს. ეს, მისი აზრით, ტრაგედიას სანახაობრიობიდან გადააქცევს კანიბალიზმად და სასაკლავო არენად: „... zwingende Täuschung würde alle Kunst von vornherein aufheben, eine einschneidendere Wirklichkeit an deren Stelle setzen und namentlich die Tragödie zu einem Schauspiel für Schlächter und Kannibalen machen.” (87, 74) („დამაჯერებელი ილუზია ნებისმიერ ხელოვნებას აამაღლებს, მისი მკაცრი სინამდვილით ჩანაცვლება კი ტრაგედიას კანიბალიზმად და სასაკლავო არენად აქცევს”).

ილუზია დრამაში გრილპარცერისთვის წარმოადგენს ვარაუდს („eine Supposition”), რომელსაც მაყურებელი არასასურველი ეფექტის შემთხვევაში მისგან

მარტივად თავის დაღწევის პირობით იღებს: „Es gibt aber noch eine andere, willkürlich selbst übernommene Täuschung, eine Supposition, in die der Zuschauer eingeht, auf die stillschweigende Bedingung, sie wegzuwerfen, wenn ihre Wirkungen lästig, wenn sie quälend würden.“ (87, 74) („არსებობს სხვა, თვითნებურად მიღებული ილუზია, ვარაუდი, რომელსაც მაყურებელი თანხმდება იმ უსიტყვო პირობით, რომ თავს დააღწევს მას, როგორც კი მისთვის ეფექტი აუტანელი და მტანჯველი გახდება“). დრამატული ხელოვნების, როგორც ფორმის, ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ თანადროულობის, იმწუთიერების განცდის, „Supposition“-ის (თანადროულობა „Gegenwart“ არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გავაიგივოთ სინამდვილესთან „Wirklichkeit“) შენარჩუნებამ მაყურებელს გაუადვილოს მოქმედებათა პროცესში ჩართულობა: „Die Aufgabe der dramatischen Kunst, als Form, besteht nun darin, daß diese Supposition einer Gegenwart (ja nicht mit Wirklichkeit zu verwechseln) aufrecht erhalten, ihre Bewahrung dem Zuschauer erleichtert und nicht gestattet werde, daß er sie aus Langeweile oder Zerstreuung fallen lasse, oder wohl gar im Widerwillen wegwerfe.“ (87, 74) („დრამატული ხელოვნების, როგორც ფორმის ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ ეს ვარაუდი მართებულად შეინარჩუნოს და არავითარ შემთხვევაში ჩაანაცვლოს სინამდვილით. ვარაუდის შენარჩუნება მაყურებელს გაუადვილებს (დრამაში ჩართულობას), არ მისცემს მოწყენის საშუალებას და არ ჩააგდებს მას წინააღმდეგობრიობაში.“)

თუ რას გულისხმობს გრილპარცერი დრამის თეორიაში სინამდვილისა (Wirklichkeit) და თანადროულობის (Gegenwart) ფენომენების მიღმა, იკვეთება მისი ზოგადესთეტიკური შეხედულებებიდან: ცნება Wirklichkeit გრილპარცერთან ორმაგი მნიშვნელობით გვხვდება. ერთ შემთხვევაში ის უკავშირდება საგნობრივ სამყაროს და უპირისპირდება იდეურს, რადგან გრილპარცერი „Wirkliches“ მიიჩნევს უფრო „ნამდვილად“ და „სარწმუნოდ“, ვიდრე ადამიანურ იდეებსა და „სულიერ ცოდნას“ (geistiges Wissen). ცოდნა არ არის სინამდვილე, ის არასრულია. სამყარო შეუცნობადია. რაც მის შესახებ ვიცით, არ არის ჭეშმარიტება. „Wirklichkeit“ არ მიიღება მტკიცებით, ან განსჯით. ამიტომ გრილპარცერს მტვრის უმცირესი ნაწილაკიც კი უფრო

„ნამდვილად” მიაჩნია, ვიდრე ნებისმიერი ამაღლებული იდეა, რომელიც ადამიანის სულიერ ცხოვრებას უდევს საფუძვლად: „... ein wirklich existierendes Staubkörnchen mehr Ueberzeugung mit sich führt, als all die erhabenen Ideen, die unserer geistigen Bildung zu Grunde liegen sollen, oder wirklich liegen” (87,62) („მტვრის პაწაწინა ნამცეციც კი მეტ დამაჯერებლობას იწვევს, ვიდრე ყველა ის ამაღლებული იდეა, რომელიც ჩვენს სულიერ ფორმირებას უდევს, ან უნდა ედოს საფუძვლად.”).

მეორე შემთხვევაში, სრულიად განსხვავებულია გრილპარცერის პოზიცია სინამდვილის შესახებ, როცა ის გოეთეს „საიდუმლო წერტილის” შესახებ საუბრობს. ამ შემთხვევაში ის საგნობრივი სინამდვილის შინაგანი არსია: „Diese Thoren, die verkennen, daß Goethes Poesie allerdings einen Mittelpunkt hat; aber nicht einen durch Grübeln gesuchten, im Traum gefundenen, sondern einen ewig geltenden, für alle Zeiten bestehenden, sich allein genügenden, herrlichen, großen: die Menschheit, das Wirkliche, das Faktum, die Welt”. (95) („უგუნურები ვერ აცნობიერებენ იმას, რომ გოეთეს პოეზიას ნამდვილად გააჩნია „შინაგანი წერტილი”. არა განსჯით საძიებელი, ან სიზმრებში ნაპოვნი, არამედ მარადიული, თვითმკმარი, დიდებული: კაცობრიობა, სინამდვილე, ფაქტი, სამყარო”).

ოთხივე ტერმინი - „die Menschheit”, „das Wirkliche”, „das Factum”, „die Welt”, მიუხედავად მათი შინაარსობრივად განსხვავებული მნიშვნელობებისა, გრილპარცერისთვის სინონიმური ტერმინებია, რომლებსაც ერთი ცნების, ერთი აზრის გადმოსაცემად იყენებს. მათ ერთი „სინამდვილე” გააჩნიათ იმისთვის, რასაც გრილპარცერისთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს: ყოფიერების შინაგანი არსი, მისი მთლიანობა და მუდმივობა. ამ შემთხვევაში საგანთა/მოვლენათა შინაგანი „სინამდვილე” და არსებობა თანაბარმნიშვნელოვანია „existierendes Staubkörnchen”-ისა - აღნიშნავს მეცნიერი ინგრიდ შტრომნაიდერ-კორსი (234, 107).

გრილპარცერი სინამდვილის საკითხთან მიმართებაში ხშირად იყენებს სიტყვას „erweislos”, როცა რაიმე ისეთ მოცემულობაზე საუბრობს, რომელიც მტკიცებულებას არ საჭიროებს. გრილპარცერის მხრიდან ამ სიტყვის ნორმალიზება, როგორც ამას

მკვლევარი ნოიმანი ვარაუდობს, ნიშნავს მისი საშუალებით საგნობრივისა და სუბსტანციურის წარმოდგენის განზრახვას (166, 56). ტერმინის მნიშვნელობის ის ვარიაცია, რომლის მეშვეობით გრილპარცერი სინამდვილის საგნობრიობაზე მიუთითებს („das einfach Existierende“), ადასტურებს ნოიმანის აზრს და, ამავე დროს, აღიარებს კანტისეული „ნივთი თავისთავად“ შესახებ მოძღვრების გავლენას: „... die wirkliche Welt besteht, gleichviel, ob wir sie begreifen oder nicht“.(87,23) („სამყარო არსებობს მიუხედავად იმისა, შევიმეცნებთ მას თუ არა ჩვენ.”)

ჩვენი აზრით, სინამდვილე („Wirklichkeit“) გრილპარცერთან არის არსებული, ხელშესახები და აგრეთვე ამ არსებულის შინაგანად არსებული არსი, რომელიც მართალია არ არის ხელშესახები და შეუცნობადია გონებისთვის, მაგრამ არსებობს ფიზიკური სამყაროს სიღრმეში. ამ სინამდვილის წვდომა და გადმოცემა არის შემოქმედის მიზანი. რადგან სინამდვილე ადამიანის განსჯისგან დამოუკიდებლად არსებულია, მისი არსებობა უკვე თავისთავად არის აუცილებლობა, ანუ, როგორც მას გრილპარცერი უწოდებს, წინასწარი განპირობებულობა. განპირობებულობა მჭიდროდ უკავშირდება გრილპარცერის აზრს დრამაში თანადროულობის ილუზიის შექმნისა და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის აგების შესახებ.

სინამდვილე (Wirklichkeit) დრამაში დაკავშირებულია აწმყოსთან (Gegenwart). დრამამ „გამოგონილი“ უნდა წარმოადგინოს, როგორც სინამდვილე და გადმოგვეცეს ამ სინამდვილის „სინამდვილე“ ისე, რომ მაყურებელს/მკითხველს გაუადვილდეს ამ რთული პროცესის გათავისება და აზრის გაგება. ამისთვის საჭიროა, მაყურებელს/მკითხველს შეექმნას თანადროულობის ილუზია, მიიღოს დრამაში მიმდინარე პროცესები აწმყოდ და ჩაერთოს მასში, როგორც არსებულ რეალობაში. მარტივად რომ ვთქვათ, ჩვენი აზრით, გრილპარცერისთვის სინამდვილის ფენომენი არის პოეზიის მიზანი, ხოლო აწმყოს ფენომენი ამ მიზნის განხორციელების საშუალება. არა რეალობა (Realität), არამედ თანადროულობის (Gegenwart) განცდა ხდის დრამას საინტერესოს. ამიტომ დრამატურგი ვალდებულია პიესაში შექმნას იმის ილუზია (არა არსებული რეალობა), რომ ყველაფერი ხდება აქ და ახლა. ასეთი

ილუზია, განვლილი დროის მიუხედავად, ისეთივე თანადროულობის შთაბეჭდილებას მოახდენს მაყურებელზე, როგორსაც ახდენდა შექმნის პერიოდისთვის: „Wer diese Sätze leugnen wollte, müßte erst verhindern, daß als gegenwärtig dargestellte Personen nicht auch wie gegenwärtige wirken; er müßte ungeschehen machen, daß die dramatischen Meisterwerke aller Zeiten, gut gespielt oder gelesen, jenen tiefen Eindruck machen, den nur die Gegenwart gewährt.“ (87, 75) („ვისაც ამ აზრის უარყოფა სურს, მან უნდა გაითვალისწინოს, რომ ამწუთიერად წარმოდგენილი მოქმედი პირები ყოველთვის არ ტოვებენ თანადროულობის განცდას, მან უნდა უგულებელყოს, რომ ნებისმიერი დროის დრამატურგიული შედეგრი, შესანიშნავად განსახიერებელი ან სიტყვიერად გადმოცემული, ისეთსავე ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს, როგორსაც წარმოადგენს მხოლოდ აწმყო“).

გარდა ამისა, სინამდვილე დრამაში არის ის ფენომენი, რომელიც აიძულებს მაყურებელს, რეალობად მიიღოს მიმდინარე პროცესები: „Die Wirklichkeit zwingt“ (87, 75). სინამდვილე თანადროულობის დრამატურგიული ილუზიაა, განცდა, რომელიც დრამაში მოითხოვს კაუზალობის წესების დაცვას, რადგან კაუზალობა აძლევს საშუალებას ადამიანის გონებას, რაციონალურად გაიზაროს და ცხადად დააკავშიროს მოვლენები მიზეზ-შედეგობრივად: „Kausalität zwingt den Geist, wie das Wirkliche die Sinne; und was als Gegenwart gelten will, muß vor allem als Ursache und Wirkung streng verknüpft sich erweisen.“ (87, 75) („კაუზალობა ისევე აჯერებს გონებას, როგორც სინამდვილე გრძნობებს, ხოლო ის, რაც აწმყოდ ითვლება, უპირველესად მკაცრად უნდა განისაზღვროს მიზეზ-შედეგობრივად“). გრილპარცერის აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ სინამდვილის გარეგანი სახე მკაფიო და ზუსტია, ის თავისი სიზუსტით ვერასოდეს გახდება ცნების მნიშვნელობის ადეკვატური. რეალობა შემთხვევითობებისაგან შედგება, დრამა კი უარს ამბობს შემთხვევითობაზე, ამიტომ ის, რაც თანადროულობად ითვლება, უპირველეს ყოვლისა განსაზღვრული უნდა იყოს მიზეზ-შედეგობრივად.

გრილპარცერი სცენაზე არსებულის, როგორც ილუზიის, გონებით გააზრებას მოითხოვს. ილუზია მას ესმის, როგორც სცენიური განხორციელების პირობითობა და დრამატული პოეზიის არსს ილუზიასა და ცნობიერს შორის შუალედურ პოზიციაში განიხილავს: „Man hat oft gestritten, ob die Wirkung der dramatischen Poesie in der Illusion oder in der mit Bewußtsein verbundenen Idee der Nachahmung liege. Die Wahrheit scheint in der Mitte zu sein.“ (87, 85) („ხშირადაა დავა იმის შესახებ, დრამატული პოეზიის ეფექტი ილუზიაშია თუ ცნობიერებასთან დაკავშირებულ ბაძვის ფენომენის იდეაში. ვფიქრობ ჭეშმარიტება შუალედშია.“). მისი აზრით, დრამის მიზანია, მაყურებელმა „იმწუთიერად“ მიიღოს ის, რასაც ხედავს. მაყურებელმა რაღაც დოზით უნდა აღიქვას სცენაზე მიმდინარე მოქმედება, როგორც რეალური. სხვა შემთხვევაში ზედმეტი იქნება შიშსა და თანაგრძნობაზე საუბარი. თუმცა, იმავდროულად, მას უნდა ჰქონდეს იმის შეგრძნებაც, რომ სცენაზე მიმდინარე მოქმედება რეალური არ არის. ამიტომ გრილპარცერი დრამატული პოეზიის ზეგავლენას ადარებს დილის სიზმარს, რომელიც აღძრავს ადამიანში გარკვეულ გრძნობებს. როცა გრძნობების ეფექტი ძლიერდება, იღვიძებს მიძინებული ცნობიერება და ცხადს ხდის ილუზიის მიღმა არსებულ მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს: „es ist ja doch alles nur ein Traum! Aber im nächsten Augenblicke taucht die kaum erwachte Klarheit wieder in die süßen Wellen unter und kommt nur jedesmal, wenn der Eindruck zu stark wird, wieder zum Vorschein.“ (87, 85) („ყოველივე ეს სიზმარია! მაგრამ მომდევნო წამში ძლივს გაღვიძებული სიცხადე კვლავ ტკბილ ტალღებში იძირება და ჩნდება მხოლოდ მაშინ, როცა შთაბეჭდილება მეტისმეტად ძლიერდება.“)

ამრიგად, დრამის არსი, გრილპარცერის თანახმად, არის ის, რაც „გამოგონილია“, როგორც გარკვეული მიზეზებით განპირობებული რეალობა, „...etwas Erdichtetes als wirklich geschehend anschaulich machen“ (94, 288). რეალურ ცხოვრებაში ადამიანს ყოველთვის არ შეუძლია ჩაწვდეს ტრაგედიის მიზეზს და იძულებული ხდება, შეურიგდეს ბევრი ისეთი მოვლენის არსებობას, რომელიც ვერ თავსდება მისთვის გააზრებად მიზეზ-შედეგობრივ ჯაჭვში. ამის გამო ის

იძულებულია, აღიაროს გონებით მიუწვდომელი სამყაროს შემოქმედისა და სამყაროში აპრიორულად არსებული მიზეზობრივი კავშირის არსებობა: „Im Lauf der wirklichen Welt bescheiden mir uns gern, daß manches vorkommen könne, was sich für uns in die stetige Kette von Ursache und Wirkung nicht fügt, weil wir einen unfäßlichen Urheber des Ganzen anzunehmen genötigt sind und immer hoffen können, daß das, was für unsere Beschränktheit unzusammenhängend ist, in ihm einen uns unbegreiflichen Zusammenhang habe.“ (94, 288) („რეალურ ცხოვრებაში ხშირად ვეგუებით ბევრი ისეთი მოვლენის ალბათობას, რომელიც ვერ თავსდება ჩვენთვის გააზრებად მიზეზ-შედეგობრივ ჯაჭვში, ამიტომ იძულებული ვხდებით, ვაღიაროთ გონებით მიუწვდომელი სამყაროს შემოქმედის არსებობა და ისღა დაგვრჩენია, ვიმედოვნებდეთ, რომ ის, რაც ჩვენი შეზღუდული თვალსაწიერისგან დამოუკიდებლად არსებობს, თავის თავში მოიცავს მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს.“)

ზემოაღნიშნულის საპირისპირო ვითარებაა დრამატულ ნაწარმოებში. აქ მაყურებლისთვის ნაცნობია დრამის მოცემულობათა ავტორი და მისი კავშირი ნაწარმოებთან. პუბლიკისთვის გასაგებია სცენაზე მიმდინარე მოვლენათა პროცესი, რადგან ის წარმოიქმნება არა ზემოქმედის, არამედ უშუალოდ ადამიანის ქმნადობისა და განსჯის უნარიდან. მაყურებლის თვალწინ ცხადდება დაფარული და იკინძება დანაშაულებრივ მოვლენათა სრული პანორამა. კავშირი სხვადასხვა შემთხვევითობებს შორის შესაბამისობაშია ადამიანურ რაციონალიზმთან. მაგრამ თუ მაყურებელი მხატვრულ ნაწარმოებში ვერ აღიქვამს მოვლენათა ლოგიკურ კავშირსა და თანმიმდევრულობას, ასეთი დრამა უვარგისია და მიეკუთვნება ისეთ გამონაგონთა რიცხვს, რომელშიც სინამდვილის (Wirklichkeit) უმცირესი მარცვალის კი გამოირიცხება: „... im Gedicht aber kennen wir den Urheber der Begebenheiten und ihrer Verknüpfung und wissen in ihm einen dem unsern ähnlichen Verstand, daher sind wir auch wohl berechtigt, anzunehmen, was in seiner Schöpfung für unsere und überhaupt für die menschlich-endliche Denkkraft nicht zusammenhänge, habe überhaupt keinen Zusammenhang und gehöre daher in die Klasse der leeren Erdichtungen, die der Verstand,

von dessen formaler Leitung sich auch die schaffende Phantasie, wie jedes innere Vermögen, nicht losmachen kann, unbedingt verwirft, oder die wenigstens die beim Drama beabsichtigte Annäherung an das Wirkliche ganz ausschließt.” (94, 288) („დრამაში ჩვენთვის ცნობილია მოცემულობათა ავტორი, ამ მოცემულობათა კავშირი და ამოვიცნობთ მასში ადამიანურის მსგავს აზროვნებას (გონებას). აქედან გამომდინარე, სრული უფლება გვაქვს მივიჩნიოთ, რომ, თუ ნაწარმოები (დრამა) არ შეესაბამება ადამიანურ რაციონალიზმს, მას საერთოდ არ გააჩნია ლოგიკური კავშირი და მიეკუთვნება ისეთ ცარიელ გამონაგონთა რიცხვს, რომლებსაც გონება, რომლის გავლენისგან თვით შემოქმედებითი ფანტაზიაც კი, ისევე როგორც ყოველი შინაგანი შესაძლებლობა, ვერ თავისუფლდება, აუცილებლად შეცვლის, ან დრამაში სინამდვილესთან უმცირეს მსგავსებასაც კი გამოირიცხავს.”)

დრამატურგიულ ფენომენტა შესახებ არსებული თეორიული მოსაზრებებიდან, გრილპარცერის დრამის თეორიაში წამყვანი ფუნქცია მოქმედებათა აგების კაუზალურ პრინციპს ენიჭება. ხანგრძლივმა თეატრალურმა პრაქტიკამ დრამატურგს საშუალება მისცა დაკვირვებოდა მაყურებლის ემოციებს, ჩართულიყო პუბლიკისა და სცენის ურთიერთქმედების პროცესში. შედეგად მან გამოიტანა დასკვნა, რომ დრამის არსი მკაცრი კაუზალობის პრინციპში მდგომარეობს: „Das Wesen des Drama ist [...] strenge Kausalität” (94, 288). პირველივე წინადადება, რომლითაც გრილპარცერი თავის დრამის თეორიას იწყებს, წარმოადგენს მისი დრამატურგიული კონცეფციის ძირითად ღერძს. გრილპარცერი დრამაში მოითხოვს მიზეზ-შედეგთა ურთიერთმიმართების ისეთ განლაგებას, რომელიც ფინალურ აქტში ცხადს გახდის ყოველი შედეგის გამომწვევ მიზეზს.

გრილპარცერთან კაუზალური კავშირის მათრგანიზებული ერთეულია Wollen-Sollen ფენომენტა წინააღმდეგობა, რომელიც, თავის მხრივ, ემყარება გარე სამყაროს ობიექტურ განპირობებულობასა და ადამიანის თავისუფალ ნებას. გრილპარცერი ხაზგასმით მიუთითებს კაუზალური პრინციპის ორმაგ ხასიათზე, რომელიც ვითარდება თავისუფლებისა და აუცილებლობის კანონების დიალექტიკურ

წინააღმდეგობრიობაზე დაყრდნობით: „Das Kausalitätsband ist nun, den Begriff der Freiheit vorausgesetzt, seiner Möglichkeit nach ein doppeltes: Nach dem Gesetze der Notwendigkeit d.i. der Natur, und nach dem Gesetze der Freiheit” (94, 289) („თავისი უნარის მიხედვით, თავისუფლების ცნების გათვალისწინებით, კაუზალური კავშირი ორმაგი ხასიათისაა - ის ვითარდება აუცილებლობისა და თავისუფლების კანონების მიხედვით.”) აუცილებლობაში დრამატურგი მოიაზრებს ყველაფერს, რაც ადამიანის ნებისგან დამოუკიდებლად, ბუნებაში, ობიექტურად ხდება და გარკვეულწილად განსაზღვრავს მის ბედს. გრილპარცერი სტატიაში „დრამის არსი” აღნიშნავს: „Unter dem Notwendigen wird hier alles dasjenige verstanden, was, unabhängig von der Willensbestimmung des Menschen, in der Natur oder durch andere seinesgleichen geschieht und was, durch die unbezweifelte Einwirkung auf die untern, unwillkürlichen Triebfedern seiner Handlungen, die Äußerungen seiner Tätigkeit, zwar nicht nötigend, aber doch anregend bestimmt” (94, 289). („აუცილებლობის ქვეშ მოიაზრება ყველაფერი, რაც ადამიანის ნებისგან დამოუკიდებლად ბუნებაში, ობიექტურად ხდება. ის გავლენას ახდენს ადამიანის მოქმედებათა ქვეცნობიერ, მამოძრავებელ ძალასა და გარეგნულ მხარეზე და მის ქმედებებს არა გარდუვალად, მაგრამ საგრძნობლად განსაზღვრავს”).

როგორც ჩანს, აუცილებლობის ფენომენის მიღმა გრილპარცერი გულისხმობს არა მხოლოდ ობიექტურად არსებულ სამყაროს, არამედ ადამიანის იმ ქვეცნობიერ ძალასაც, რომელსაც ობიექტური რეალობა აყალიბებს ადამიანის ცნობიერისგან დამოუკიდებლად და უბიძგებს მას გარკვეული ქმედებებისკენ. ამ შემთხვევაში, ჩვენი აზრით, გრილპარცერის დამოკიდებულება აუცილებლობის ფენომენის მიმართ გაცილებით კომპლექსურია, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. ქვეცნობიერად მოტივირებულ ქმედებებს, რომლებიც, თავის მხრივ, ადამიანის ნებას წარმოადგენენ, გრილპარცერი იმავდროულად განიხილავს, როგორც ადამიანის ნებისგან დამოუკიდებელ ძალას. აუცილებლობა არის ის რეალობა, რომელიც არ გამომდინარეობს ადამიანის ნებისგან, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში ხდება მისი მოქმედების განმაპირობებელი მიზეზი. იმას, რაც ადამიანის ნებისგან

დამოუკიდებლად ხდება და ახდენს მასზე გავლენას (თუნდაც ქვეცნობიერად), გრილპარცერი უწოდებს განპირობებულობას, ანუ აუცილებლობას.

ზოგადად დრამის თეორიაში Wollen-Sollen ფენომენტა ასპექტს საფუძვლად უდევს იმანუელ კანტის ესთეტიკა, რომელიც თავის დროზე გაიზიარეს შტურმერებმა. როგორც ცნობილია, კანტმა თავის ფილოსოფიურ სისტემაში წამოაყენა თავისუფლებისა და აუცილებლობის კანონების ანტითეზა, როგორც სუბიექტსა და გარესამყაროს შორის არსებული წინააღმდეგობრიობა. მისი პოზიცია ნების თავისუფლების საკითხთან მიმართებაში რთული ფილოსოფიური ფენომენტია. ერთი მხრივ, ის მიიჩნევს, რომ „Jede Handlung, als Erscheinung [...] ist selbst Begebenheit [...], welche einen andern Zustand voraussetzt, darin die Ursache angetroffen werde“ (119, 571). მეორე მხრივ, კი - კანტის აზრით, არსებობს თავისუფალი ნება, რადგან ადამიანს შესწევს მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების ძალა და უნარი: “unabhängig von [den] Naturursachen [...] etwas hervorzubringen [...], mithin eine Reihe von Begebenheiten ganz von selbst anzufangen” (119, 562). კანტისთვის პრაქტიკული თავისუფლება უკავშირდება გონებრივს, ხოლო ტრანსცენდენტული თავისუფლება დამოუკიდებელია გონებისგან და მორალის სფეროში გადადის: “eine Unabhängigkeit dieser Vernunft selbst (in Ansehung ihrer Kausalität, eine Reihe von Erscheinungen anzufangen) von allen bestimmenden Ursachen der Sinnenwelt” “ (119, 562). კანტის ეს ფილოსოფიური პოსტულატი თავისებურად გარდაისახა XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის პერიოდის გერმანულ დრამის თეორიაში.

ზემოაღნიშნული პრობლემის ანალიზი შტურმერულ დრამის თეორიაში განამტკიცებს ჩვენს მოსაზრებას, რომ გრილპარცერი კარგად იცნობდა ჰერდერისა და გოეთეს შეხედულებებს ამ საკითხზე, რასაც ადასტურებს მისი Wollen-Sollen ფენომენტა ანტითეზა სუბიექტურ-ობიექტური პოლუსების ურთიერთმიმართების შესახებ. როგორც ცნობილია, ეს საკითხი ი.ვ. გოეთემ თავდაპირველად 1771 წელს თავის სიტყვაში „შექსპირის დღისადმი“ („Zum Shakespeare Tag“) ჩამოაყალიბა, ხოლო შემდგომ კი 1813 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „შექსპირი უსასრულოდ!“

(„Shakespeare und kein Ende!“) (83, 413). თავის ადრეულ სტატიაში სტატიაში გოეთე საუბრობს დრამის მაორგანიზებელ ცენტრზე, „საიდუმლო წერტილზე“, რომელშიც ერთმანეთს ეჯახება ადამიანის სწრაფვა თავისუფლებისაკენ და ობიექტური რეალობა. თავისუფალი ნების მარცხი ობიექტური „მთელის“ აუცილებელი მსვლელობის წინაშე განაპირობებს დრამაში ტრაგიკული კოლიზიის შექმნას. მოგვიანებით გოეთე სტატიაში „შექსპირი უსასრულოდ!“ ცდილობს გაათანაბროს Sollen-Wollen კონფლიქტურ ფენომენებს შორის ბალანსი. ის ანტიკურ პოეზიას უპირისპირებს თანამედროვეს და აღნიშნავს, რომ ძველ ბერძნულ ტრაგედიებში კონფლიქტის მიზეზი მდგომარეობს ვალდებულებასა და მოქმედებას, ხოლო ახალი დროის ტრაგედიაში - სურვილსა და მოქმედებას შორის. ანტიკურ ტრაგედიაში ვალდებულება (Sollen) ადამიანს დაეკისრება გარედან, როგორც საბედისწერო გარდაუვალობა, ხოლო ახალი დროის ტრაგედიისთვის დამახასიათებელია სურვილი (Wollen) და სუბიექტური მისწრაფებები, რომლებიც აღმატებიან ინდივიდის ძალებს: „... ein Wollen, das über die Kräfte eines Individuums hinausgeht“ (81, 71). თანამედროვე ადამიანი დგას მუდმივ კონფლიქტში ინდივიდუალურ ნებასა და გარემო-პირობებს შორის. შინაგანი-გარეგანი ფაქტორების მუდმივი დაპირისპირება განაპირობებს თანამედროვე ადამიანის ტრაგიზმს მაშინ, როცა ანტიკური ტრაგედია აგებულია გარეგან ვალდებულებებზე, სადაც სურვილის დაპირისპირება ვალდებულებასთან განაპირობებს ტრაგიზმს.

ზემოაღნიშნულ თეორიულ მოსაზრებებს ეყრდნობა გრილპარცერი სტატიაში „დრამის არსი“, როდესაც აღნიშნავს, რომ დრამაში ტრაგიკულის განცდის მისაღებად საჭიროა, ჩანდეს აუცილებლობისა და თავისუფლების კანონთა მოქმედება. როგორც წესი, ტრაგედიაში ან ადამიანის თავისუფალი ნება იმარჯვებს გარემოებებით განპირობებულ აუცილებლობაზე, ან პირიქით. გრილპარცერი უარყოფს ჰეგელის შეხედულებებს ტრაგიკულის შესახებ. იგი წინააღმდეგია იმისა, რომ ახალი დროის დრამატურგები მხოლოდ პირველ შესაძლებლობას ანიჭებენ უპირატესობას. „Im Trauerspiele nun wird entweder der Freiheit über die Notwendigkeit der Sieg verschafft, oder

umgekehrt. Die Neuern halten das erstere für das allein Zulässige, worüber ich aber ganz der entgegengesetzten Meinung bin” (94, 290) („ტრაგედიაში ან თავისუფლება იმარჯვებს აუცილებლობაზე ან პირიქით. ახლებს (დრამატურებს) პირველი მიაჩნიათ მისაღებად, მე კი საპირისპირო აზრისა ვარ”). მისი აზრით, სულიერ ამაღლებას („Die Erhebung des Geistes“), რომელიც თავისუფალი ნების გამარჯვებიდან უნდა წარმოიშვას, არაფერი აქვს საერთო ტრაგიკულის არსთან. თუ დრამატურგიაში ტრაგიკულის განცდას წარმოშობს არა აუცილებლობის გამარჯვება თავისუფლებაზე, არამედ თავისუფალი ნების გამარჯვება აუცილებლობაზე, არ გაჩნდება ტრაგიკულობის შეგრძნება მაყურებლის სულში, შესაბამისად, ის ვერ მოახდენს მაყურებელზე იმ გავლენას, რომელიც უზრუნველყოფს ტრაგედიის ჭეშმარიტ ეფექტს. ტრაგედია, რომელშიც თავისუფლება იმარჯვებს აუცილებლობაზე, მართალია, ადამიანებს იპყრობს და აღელვებს, მაგრამ არ ქმნის ჭეშმარიტად ტრაგიკულის განცდას. დრამაში კი, რომელშიც ადამიანი თავისი ნების თანახმად იქცევა და მოგვიანებით განიცდის კრახს აუცილებლობის წინაშე, იბადება ნამდვილი ტრაგედია: „Die Erhebung des Geistes, die aus dem Siege der Freiheit entspringen soll, hat durchaus nichts mit dem Wesen des Tragischen gemein und schließt nebstdem das Trauerspiel scharf ab, ohne jenes weitere Fortspielen im Gemüte des Zuschauers zu begünstigen, das eben die eigentliche Wirkung der wahren Tragödie ausmacht.” (94, 290) („სულიერ ამაღლებას, რომელიც თავისუფლების გამარჯვებიდან უნდა წარმოიქმნას, არაფერი აქვს საერთო ტრაგიკულის არსთან. ამის ნაცვლად ის ტრაგედიას მაყურებელზე იმ სასარგებლო ზემოქმედების გარეშე ასრულებს, რომელიც ნამდვილი ტრაგედიის ჭეშმარიტ ეფექტს უზრუნველყოფს“). ძლიერი პიროვნების მარცხი და ტრაგედია არის გრილპარცერიული ტრაგიკულის ფენომენის ძირითადი კონცეფცია.

Wollen-Sollen წინააღმდეგობრიობიდან განვითარებული ბედისწერის გაგება გრილპარცერის დრამის თეორიის ცენტრალური კონცეფცია და ტრაგიკულის მთავარი განმაპირობებელი ფაქტორია: „Der Grund, der dem Schicksal seinen Platz im Drama anweist, ist die strenge Ursächlichkeit, die durch das Wesen des Drama bedingt wird. Alle

Ereignisse, die kein unmittelbares Produkt einer freien Willenskraft sind, und die im Epos, abgesondert, als Lauf der Welt, als Zufall gelten, können im Drama nur als Glied einer Kette, als Schicksal (mag man es auch Vorsehung taufen) erscheinen.” (87, 92) („დრამაში ბედისწერის არსებობის საფუძველი არის მკაცრი მიზეზობრიობა, რომელიც დრამის არსით არის განპირობებული. ყველა მოვლენა, რომელიც თავისუფალი ნების უშუალო პროდუქტია და ებოძა შემთხვევითობად ითვლება, დრამაში კაუზალური ჯაჭვის ერთი რგოლია, რომელიც ბედისწერის სახით ჩნდება”) - აღნიშნავს ფრანც გრილპარცერი 1819 წელს ესთეტიკის შესახებ გამოთქმულ თეორიულ შეხედულებებში. ამ შრომაში, გრილპარცერი საკითხის შესწავლას სიტყვა „Fatum” (Schicksal)- ის ეტიმოლოგიით იწყებს: „Was verstanden die Alten (die Griechen nämlich) unter dem Worte Fatum, und in welchem Sinne machten sie davon Gebrauch in ihrer Tragödie?” (87, 94) გრილპარცერის აზრით, არ არის ნათელი, რას მოიაზრებდნენ ძველი ბერძნები სიტყვა „ბედისწერის” ქვეშ, რადგან, ტერმინი „Fatum“-ის ცნება ანტიკურ დრამატურგიაში გვხვდება, ხან როგორც ბუნებრივი აუცილებლობა („Naturnotwendigkeit“), ხან კი ნეგატიური ირაციონალური ძალა („eine feindselig einwirkende Macht“). ანტიკურ დრამაში, მისი აზრით, ბედისწერა ხან ღმერთების ძალაზე აღმატებული სახით იყო წარმოდგენილი, ხან კი, როგორც წინასწარ განსაზღვრული გარდუვალობა (როგორც ლაბდაკოსის დინასტიის აღსასრული, ან ტანტალოსზე შურისმაძიებელი ნიმეზიდა). ის ან უპირისპირდებოდა ღმერთებს, ან, პირიქით, სრულ თანხვედრაში იყო მათ ნებასთან. ამ ინტერპრეტაციიდან გამომდინარე, გრილპარცერი მიიჩნევს, რომ ძველი ბერძნები ბედისწერაში მოიაზრებდნენ იმას, რასაც თანამედროვე ადამიანი აღნიშნავს სიტყვებით „შემთხვევითობა”, „ბედნიერება”, ან „უბედურება”. ანუ, გრილპარცერის აზრით, ბერძნებისთვის ბედისწერა წარმოადგენდა უცნობ სიდიდეს, რომლის განმსაზღვრელი მიზეზები ადამიანის აზროვნებისთვის დაფარული რჩებოდა მაშინაც კი, თუ ის მის ზემოქმედებას დაემორჩილებოდა. ზემოაღნიშნული ანალიზის შედეგად გრილპარცერი ასკვნის, რომ ანტიკური ბედისწერის ცნების არსებობა არის შედეგი

ადამიანის თანდაყოლილი მისწრაფებებისა, იპოვოს ყოფიერების საფუძვლები და მიზეზ-შედეგობრივად დაამყაროს კავშირი მოვლენებსა და მორალურ სამყაროს შორის: „Die Griechen nannten Schicksal die unbekannte Größe = x, die den Erscheinungen der moralischen Welt zu Grunde liegt, deren Ursache unserm Verstande verborgen bleibt, ob wir gleich ihre Wirkungen gewahr werden. Der ganze Begriff war lediglich ein Ausfluß des dem menschlichen Geiste angeborenen Strebens, dem Begründeten einen Grund aufzufinden, des Strebens, ein Kausalitätsband unter den Erscheinungen der moralischen Welt herzustellen“. (87, 95) („ბერძნები ბედისწერას უწოდებდნენ იმ უცნობ სიდიდეს, რომელიც მორალური სამყაროს უდევს საფუძვლად და, რომლის მიზეზი ჩვენი ცნობიერებისგან დამალულია, თუნდაც მის ზემოქმედებას ვემორჩილებოდეთ. რეალურად ბედისწერის ცნება ბერძნებთან იყო მხოლოდ ადამიანის თანდაყოლილი მისწრაფებების შემდეგი, ეპოვნა პირველადი საფუძვლები და დაემყარებინა მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი მორალურ სამყაროსთან.“)

ბედისწერის ცნების გრილპარცერისეული გაგება აღნიშნავს ადამიანის მუდმივ სწრაფვას, იპოვოს აუხსნელ მოვლენებზე თუნდაც „ირაციონალური“ პასუხი, რაც მისი შემდგომი მსჯელობიდან გამომდინარე განუხორციელებელი რჩება. ბედისწერის გაგება მასთან უკავშირდება ადამიანური ყოფიერების განმსაზღვრელი კანონების შეუცნობლობის იდეას, რომელიც, დაკავშირებულია XVIII საუკუნის დასასრულისა და XIX პირველი სამი ათეული წლის რთულ და კატასტროფით აღსავსე სოციალურ პოლიტიკურ მოვლენებთან (258, 117). გრილპარცერი მიიჩნევს, რომ ბედისწერის იდეა დაკავშირებულია ანტროპომორფიზმთან, ანუ ბუნებრივი აუცილებლობის პერსონიფიკაციასთან, რაც არ არის დამოკიდებული გარემო აუცილებლობით განსაზღვრულ ჩვენს ნებაზე. გრილპარცერს მხედველობაში აქვს გიგანტური პოეტური მხატვრული სახე, რომელსაც უწოდებს „Welttropus“ ანუ „სამყაროს სახეს, ხატს“: „Was man Schicksal nennt, [...] rein Poesie ist. Ein Anthropomorphismus, eine Personifikation der Naturnotwendigkeit, der von unserm Willen unabhängigen äußern Umstände. Ein Welttropus.“ - აღნიშნავს გრილპარცერი (87, 101).

გრილპარცერის აზრით, ქრისტიანულმა რელიგიამ ჩაანაცვლა ანტიკური ბედისწერა და უბოძა ადამიანს ყოვლისშემძლე შემოქმედი. ამან, მართალია, დააკმაყოფილა ადამიანის ფაუსტური მისწრაფებები, მაგრამ არ აღმოჩნდა საკმარისი შემოქმედებითი გონებისა და, მით უმეტეს, ფანტაზიისათვის. დრამატურგის აზრით, ადამიანი ღმერთს აცნობიერებს, როგორც საგანთა/მოვლენათა ჯაჭვის საბოლოო რგოლს, ბოლო ინსტანციას. ადამიანსა და ღმერთს შორის არ არსებობს ლოგიკური შუა რგოლი, გონიერება კი ყოველთვის ლოგიკურ თანმიმდევრულობას ეფუძნება. ამიტომ ადამიანი ამ შუალედის გააზრების გარეშე ცდილობს, დააკავშიროს უმდაბლესი (ადამიანი) უმაღლესთან (ღმერთი). როცა ცნობიერებას არ ხელეწიფება მოვლენათა შორის ლოგიკური კავშირის დამყარება, იღვიძებს ფანტაზია და ყოველგვარი გონებრივი არგუმენტაციის გარეშე მყისიერად კრავს ერთ მთლიანობად მიზეზ-შედეგობრივი ჯაჭვის გაბნეულ ნაწილებს, რაც დრამატურგიაში ირაციონალური ძალის შემოყვანას განაპირობებს. ამიტომ ბედისწერის მისტიკური ბუნდოვანება აუცილებელია ტრაგედიისთვის, რადგან ის პოეტურია და ფანტაზიასაც მოქმედების ფართო არეალს აძლევს: „Wir kennen Gott als den letzten Ring in der Kette der Dinge, aber die Mittelglieder fehlen, und gerade eine Reihesucht der Verstand. Statt, wie das Gemüt von oben anzufangen und das Irdische an jenes zu knüpfen, beginnt der Verstand, seiner Natur nach, von dem, was er faßt, von dem untersten Gliede nämlich, und sucht nun zu dem obersten auf einer Leiter ohne Stufen emporzusteigen. Hat er sich hier eine Weile vergebens abgemattet, so bricht die Phantasie, die er bisher zügelte, los und verknüpft die hier und dort sichtbaren Ringe der in Dunkel gehüllten Kette mit ihrem Bande, und – nihil novi in mundo!“ (87, 95)

როგორც ვხედავთ, გრილპარცერს ბედისწერის ცნების არსებობის მიზეზად ადამიანი მიაჩნია, რადგან ათასობით საგანი, მოვლენა და ბედი, რომელთა გამომწვევი საფუძვლები გონებით შეუცნობადია, ადამიანური გონების შეზღუდულობაზე მიუთითებენ. ადამიანები დამოკიდებულნი ხდებიან რელიგიასა და ცრურწმენებზე. ამის დამადასტურებელი მაგალითი გრილპარცერისთვის ასტროლოგიის,

ქრომანტიისა და ათასგვარი ცრურწმენის გავრცელებაა, რომლებიც კიდევ უფრო აზნევენ ადამიანს და ირაციონალურ ჩიხში შეჰყავთ მისი ცნობიერება. გრილპარცერის აზრით, დრამაში ასეთი მდგომარეობა დამაზნეველია გონებისთვის, მაგრამ ხელსაყრელია ფანტაზიისთვის, რომელსაც მით უფრო მეტი გასაქანი ეძლევა, რაც უფრო შორეულია და ბუნდოვანია ასასახი საგანი. ამიტომ ბედისწერის ფენომენი დრამატურგიაში არა მხოლოდ ადამიანის ზერაციონალური ძალებისადმი ნაივური დამოკიდებულების გამოხატულება, არამედ უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია ტრაგედიაში დრამატული დამაბულობის შესაქმნელად და მას, მიუხედავად ფილოსოფიის მხრიდან მისი უგულვებელყოფისა, პოეზიისთვის უდიდესი ღირებულება გააჩნია. „Dieses vorausgeschickt, erhellt, daß die Idee des Schicksals, obschon für die Philosophie verwerflich, für die Poesie von höchster Wirkung ist. Nicht theoretisch Erwiesenes, sondern praktisch Vorhandenes braucht diese letztere, und was könnte ihren Phantasiegebilden erwünschter sein, als ein von der Phantasie selbst gemalter Hintergrund, der in seiner Unermeßlichkeit ihr Raum zur freiesten Bewegung gibt“ (87, 96).

გრილპარცერი სვამს კითხვას, საჭიროა თუ არა თანამედროვე ტრაგედიაში ისეთივე მნიშვნელოვანი ადგილი ეკუთვნოდეს ბედისწერას, როგორც ანტიკურში? და იქვე აღნიშნავს, რომ არანაკლები. პოეზიისთვის აუცილებელია ფანტაზიის მიერ შექმნილი ის ხატოვანი საფუძველი, რომლის მისტიკურობა მაყურებელში/მკითხველში ინტერესის გაღვივების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალება და დრამატურგიული ჩანაფიქრის საბოლოო რეალიზაციის გზა არის: „Eigentlich absurde, aber durch ihr immerwährendes Vorkommen als in der innersten Natur des Menschen begründet anzusehende Vorstellungen, daher für die Philosophie verwerflich, für die Poesie aber von hohem Werte: Strafe der Unthat bis ins späteste Geschlecht. Wirkung von Elternfluch und Segen. Vorbedeutende Träume. Das Schicksal, mit Vorauswissen und Vorausbestimmen gedacht. Die Gottheit leidenschaftlich. Eine von den natürlichen Folgen der That verschiedene Nemesis. Wahrsagung. Gespensterglauben. Spezielle Erhöhung des Gebetes. Glück und Unglück, objektiv gedacht“ (87,65).

გრილპარცერთან ბედისწერა არის ის მექანიზმი, რომელიც მხოლოდ ტრაგედიის საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს. ბედისწერაზე აგებული თანამედროვე ეპოსი გრილპარცერისთვის არაგონივრული და უსახურია. დრამაში ავტორი უჩინარია, არ არის უშუალო კონტაქტში აუდიტორიასთან, შესაბამისად, მაყურებელს არა აქვს მასთან პირდაპირი წვდომა. საჭიროა ე.წ. „შუამავალი“, რომელიც მოქმედ პირთა მიმართ მაყურებლის დამოკიდებულებას გარკვეულ მიმართულებას მისცემს. ამ ფუნქციას ასრულებს ბედისწერა. ბედისწერის ბუნდოვანება და იდუმალეობა ხელოვანს აძლევს საშუალებას სიტყვიერად ისაუბროს შეუცნობადზე. ავტორი პერსონაჟთა საშუალებით გააჟღერებს საკუთარ შეხედულებებსა და მრწამსს. მხოლოდ მის პოეტურ ნიჭზეა დამოკიდებული მათი ხასიათების ისე წარმოდგენა და ვნებათა მართვა, რომ მოქმედებათა განვითარების პარალელურად ბუნებრივად წარმოიქმნას ბედისწერის კონტექსტი ლოგიკური შედეგის მისაღწევად. მიგვაჩნია, რადგან ბედისწერა, თავისი არსის თანახმად, გონებით ნაწილობრივ გააზრებადი ფენომენია, მისი ბუნდოვანი ირაციონალიზმის აღქმა გრძნობა-ინტუიციის ჩართვას, ხოლო დრამა გრძნობა-გონების ზუსტ დოზირებას მოითხოვს. ამიტომ თვლის, ჩვენი აზრით, გრილპარცერი ბედისწერის ფენომენს თანამედროვე დრამაში ძნელად დასამუშავებელ და სიფრთხილით გამოსაყენებელ საშუალებად, რომელიც მხოლოდ ტრაგედიისთვის არის განკუთვნილი და დაუშვებელია ნებისმიერი სხვა ლიტერატურული ჟანრისთვის.

ბედისწერის ფენომენისთვის დამახასიათებელი იდუმალეობა ავტორისეულ ჩანაფიქრსაც იდუმალს ხდის. მაყურებლისთვის აუხსნელი რჩება ტრაგედიის მიზეზი მოქმედ პირთა ცხოვრების ცვალებადობას მიაწეროს, თუ თავზარდამცემ ბედისწერას. იდუმალეობა დრამატურგისთვის არის დრამაში ინტრიგის შექმნისა და მაყურებლის მიზიდვის საშუალება. ამ იდუმალეობის საშუალებით და იმით, თუ როგორ გამოითქმის სიტყვა და ცოცხლდება იდეა, მაყურებლის/მკითხველის სულში აღვივებს ყველაფერს, რაც მას ოდესმე უგრძნვია, ან უფიქრია და აიძულებს ემოციურად ჩაერთოს დრამატულ პროცესებში: „Dasselbe Dunkel, welches über das Wesen des Schicksales

herrscht, herrsche auch in seiner Erwähnung desselben; seine Personen mögen ihren Glauben daran deutlich aussprechen, aber immer bleibe dem Zuschauer unausgemacht, ob er dem launichten Wechsel des Lebens oder einer verborgenen Waltung das schauderhafte Unheil zuschreiben soll, er selber ahne das letztere, es werde ihm aber nicht klar gemacht; denn ein ausgesprochener Irrtum stößt zurück”.(87, 97).

ბედისწერა გრილპარცერთან რთული დრამატურგიული მოვლენაა. ერთი მხრივ, ის არის ხვედრი, რომელსაც სუბიექტურ-ობიექტური პირობები ქმნიან, ხოლო, მეორე მხრივ, არის ირაციონალური ძალა, რომელიც ყოველი შედეგის უპირობო მიზეზს მოიაზრებს. ასეთი ბედისწერა, როგორც მიზეზი, თავისთავად გულისხმობს შედეგს და, პირიქით, შედეგში თავისთავად არსებობს აპრიორი მიზეზი მოვლენათა განვითარების პროცესისგან დამოუკიდებლად. ამ შემთხვევაში მიმართება მიზეზსა და შედეგს შორის პირდაპირია, ხოლო მათ შორის არსებული მოქმედებათა ეტაპობრივი განვითარება - მეორეხარისხოვანი.

გამომდინარე ზემოაღნიშნული მოსაზრებებიდან, ჩვენი აზრით, გრილპარცერის დრამის თეორიაში ბედისწერის ფენომენი დუალისტური ხასიათისაა. ის ერთმანეთისგან განასხვავებს ბედისწერას, როგორც ზებუნებრივ ძალას („Schicksal”) და ბედისწერას, რომელიც ლოგიკურად გამომდინარეობს გარემო პირობებიდან („Verhängnis”). პირველ შემთხვევაში ბედისწერა არის ის შეუცნობადი ძალა, რომელიც არსებობს ადამიანისგან დამოუკიდებლად და მიუხედავად მისი ქმედებებისა, ან ნება-სურვილისა, განსაზღვრავს მის ბედ-იღბალს. ასეთი ბედისწერა ნებისმიერი შედეგის უპირობო მიზეზია: „...insofern wir einen Verstand voraussetzen, der, ohne Einwirkung auf die Verhängnisse, das Verhängnis denkt und außer der Beschränkung von Raum und Zeit, von vorher und nachher erkennt, [nennen wir] Schicksal (fatum). Das Schicksal ist nichts als eine Vorhersehung ohne Vorsicht, eine passive Vorsehung möchte ich sie nennen, entgegengesetzt der aktiven, die, als die Naturgesetze zu Gunsten des Freiheitsgesetzes modifizierend, gedacht wird.” (94, 290) („მაგრამ თუ ჩვენ (მიზეზად) უმაღლეს გონს (ღმერთი) ვიგულისხმებთ, რომელიც დროისა და სივრცის საზღვრების გარეშე თავისთავად მოიაზრებს

უბედურებას, ეწოდება ბედისწერა. ბედისწერა არაფერია გარდა წინასწარი ცოდნისა განსჯის გარეშე. ბედისწერას ვუწოდებდი პასიურ განგებას, აქტიურის საწინააღმდეგოდ, რომელიც სახეცვლილი ბუნების კანონად მოიაზრება თავისუფლების სასარგებლოდ.”)

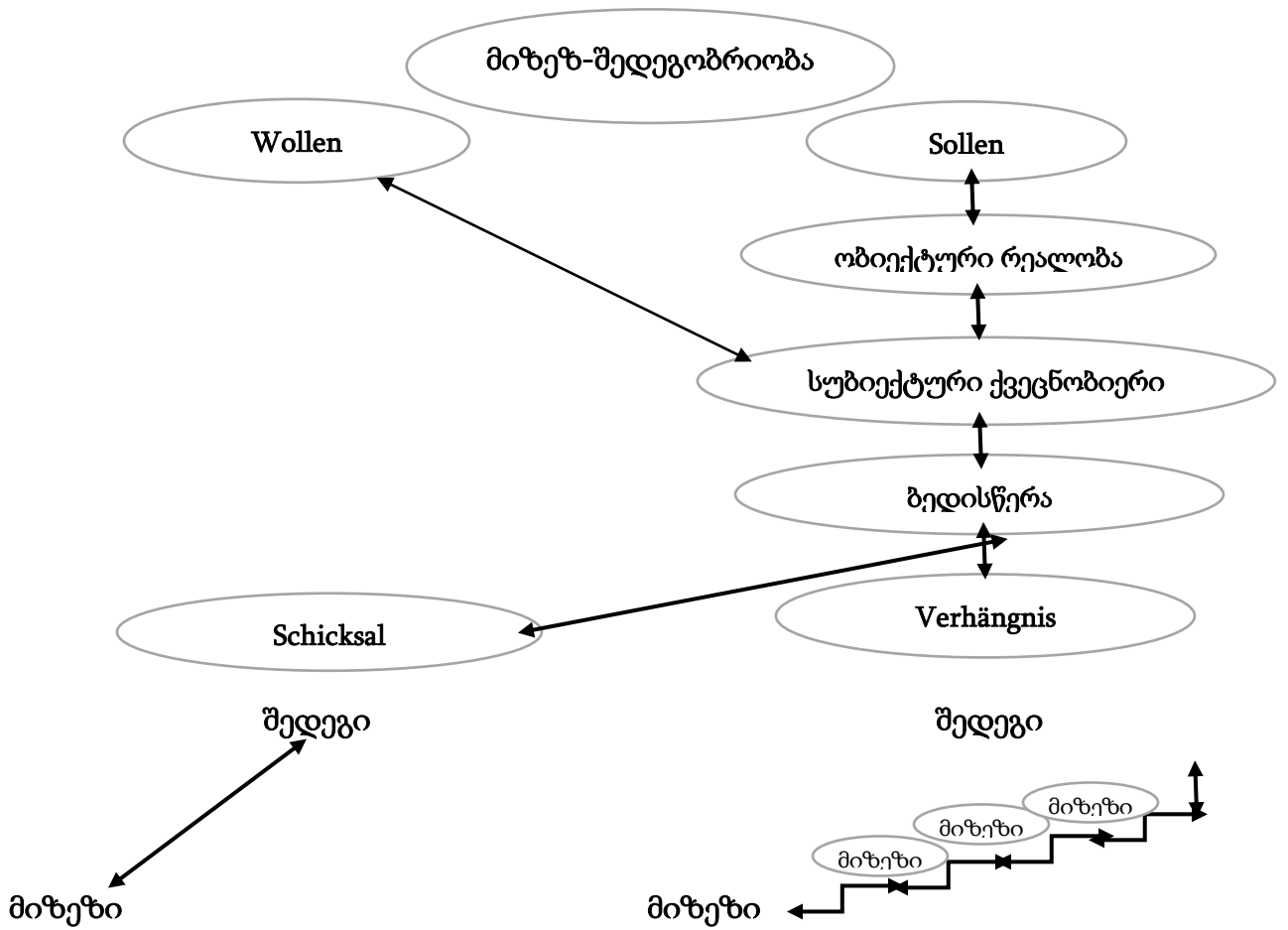
ბედისწერა („Verhängnis“), რომელიც გამომდინარეობს გარემო პირობებიდან, არ არის უპირობო მიზეზი ნებისმიერი შედეგისა. ამ შემთხვევაში ის ლოგიკური შედეგია იმისა, რაც უკვე მოხდა და მოვლენათა ჯაჭვის ნებისმიერი ეტაპი შეიძლება გახდეს საბედისწერო. თავად მიზეზი ხდება ბედისწერა სუბიექტური, ან გარემო პირობებისგან გამომდინარე: „Das nun, was außer unserm Willenskreise, unabhängig von uns, also notwendig vorgeht, und, ohne daß wir es nach Willkür bestimmen könnten, auf uns bestimmend (nicht nötigend) einwirkt, nennen wir, im Zusammenhange und unter dem für die ganze Natur geltenden Kausalitätsgesetze als Ursache und Wirkung stehend gedacht, Verhängnis” (94, 290) („ის, რაც ჩვენი ნების გარეშე, ჩვენდა დამოუკიდებლად, მაგრამ აუცილებლად ხდება (რომლის გარეშე ჩვენს ცხოვრებას ჩვენი ნების თანახმად განვსაზღვრავდით) და განმსაზღვრელად მოქმედებს ჩვენზე (თუმცა არა გარდუვალად), ეწოდება უბედურება. უბედურება ბუნებაში არსებული მიზეზ-შედეგობრივი ურთიერთმიმართებაა.”).

ამ მსჯელობიდან გამომდინარე, ნათელია, რომ ბედისწერის ფენომენი გრილპარცერთან რეალურად ორი სხვადასხვა პერსპექტივიდან გაშუქებულ აუცილებლობის კანონს წარმოადგენს. ერთ შემთხვევაში ის ემთხვევა Sollen ფენომენს, როგორც ობიექტური გარემო-პირობებით განპირობებულ გარდაუვალობის კონცეფციას (რომელიც სუბიექტურ ქვეცნობიერსაც გულისხმობს), მეორე შემთხვევაში გრილპარცერი ინარჩუნებს ანტიკური ბედისწერის დრამის ხასიათს და ტრაგედიაში ბედისწერა შემოჰყავს ზებუნებრივი ძალის სახით. გრილპარცერის სურვილია, დრამა შეიცავდეს ბედისწერის ორივე ვარიანტს და, რაც მთავარია, ორივე მათგანი ექვემდებარებოდეს მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს (როგორც ლოგიკურს, ასევე ირაციონალურს). რადგან ბედისწერას გრილპარცერი განიხილავს, როგორც Sollen-

Wollen დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობის მორგანიზებელ ფენომენს, ხოლო თავის მხრივ თავისუფლება-აუცილებლობის ანტითეზა კაუზალური კავშირის მორგანიზებელი ერთეულია, მიგვაჩნია, რომ გრილპარცერის დრამის თეორიაში, ბედისწერის დუალისტური გაგებიდან გამომდინარე, როგორც მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს, ასევე Sollen-Wollen-ის წინააღმდეგობრიობასაც დუალისტური ხასიათი გააჩნია.

გრილპარცერი შემეცნების უმაღლესი კატეგორიის საშუალებად მიიჩნევს ხელოვნებას და არა ფილოსოფიას, ან რელიგიას. მას შეუძლებლად მიაჩნია მხოლოდ განჯის საშუალებით ცხოვრებისეული კანონზომიერების წვდომა. აქედან გამომდინარე, დრამაში ბედისწერის სტრუქტურის აგება გრილპარცერისთვის სულაც არ არის ისეთი მექანიკური, როგორსაც ამას თავად ამტკიცებს. რეალურად, ბედისწერა განასახიერებს მის იდეას უცნობი კანონების შესახებ, რომლებიც ადამიანის არსებობას კანონზომიერად მართავენ. გრილპარცერისეული ტრაგიკულის არსიც ამაში მდგომარეობს - ძლიერი ადამიანის საბოლოო უძლურება ბედისწერის წინაშე, რაც ავტორს, მიუხედავად რომანტიკოსებთან უთანხმოებისა, მაინც რომანტიკულ ნიადაგზე ტოვებს: „Es ist ein Schicksal, das den Gerechten hienieden fallen läßt und den Ungerechten siegen, das »unvergoltene« Wunden schlägt, hier unvergolt. Laßt euch von der Geschichte belehren, daß es eine moralische Weltordnung gibt, die im Geschlechte ausgleicht, was stört in den Individuen; laßt euch von der Philosophie und Religion sagen, daß es ein Jenseits gibt, wo auch das Rechtun des Individuums seine Vollendung und Verherrlichung findet.“ (94, 291) („ბედისწერა არის ის, რაც მართალს ამარცხებს, უსამართლოს კი ამარჯვებინებს და მოუშუშებელ ჭრილობებს აღიზიანებს. ისტორია გვასწავლის, რომ არსებობს სამყაროს მორალური წესრიგი, რომელიც თაობებში ათანაბრებს იმას, რაც ინდივიდებში ფერხდება. ფილოსოფია და რელიგიაც მიგვითითებენ მიღმიერ სამყაროზე, სადაც ინდივიდის სამართლიანობა სრულყოფასა და განდიდებას ჰპოვებს“).

აშკარაა, რომ გრილპარცერის დრამის თეორიაში ყოველი დრამატურგიული კატეგორია ემსახურება დრამის სტრუქტურულ აგებას კაუზალობის პრინციპის დაცვით. რადგან გრილპარცერი ხელოვნებაში იდეასთან შედარებით უპირატესობას ანიჭებს ფორმასა და გამომხატველობით საშუალებებს, მკვლევარი ულრიჰ ფიულეზორნის მოსაზრებას გრილპარცერის დრამატურგიული სტილის სამ დონეზე განლაგების შესახებ, შესაძლოა დავუპირისპიროთ აზრი ამავე სტილში ორი დონის გამოყოფის შესახებ. მკვლევარი ფიულეზორნი გრილპარცერის დრამატურგიაში (თეორიული და პრაქტიკული ბაზის ანალიზზე დაყრდნობით) განასხვავებს სამ დონეს - მოქმედების, იდეურსა და შინაარსობრივს (71, 128-153). მოქმედების დონეში ფიულეზორნი განიხილავს დრამის ფორმის ორგანიზაციას კაუზალური პრინციპის მიხედვით, იდეურსა და შინაარსობრივ დონეებში კი მოიაზრებს დრამის თემატიკასა და იდეურ მიზანს. ჩვენი აზრით, რადგან გრილპარცერი დრამას მკაცრი კაუზალური სტრუქტურის მქონე ფორმად მიიჩნევს, ყველა დანარჩენი ასპექტი უქვემდებარდება დრამის სტრუქტურულ კატეგორიას. გრილპარცერი კაუზალურ კავშირს აგებს თავისუფლებისა და აუცილებლობის კანონთა შეპირისპირების საფუძველზე, ხოლო დრამის იდეურ კოლიზიას (იდეა თავისთავად მოიაზრებს წინააღმდეგობრიობას), გარკვეულწილად, განსაზღვრავს ამ ორი ურთიერთდაპირისპირებული ფენომენის სტრუქტურული მონაცვლეობა. რაც შეეხება შინაარსს, ის თავისთავად თანხვედრაშია დრამის სტრუქტურასთან. გამომდინარე აქედან, დონე, რომელსაც ფიულეზორნი მოქმედებათა სიბრტყეს უწოდებდა, ჩვენი აზრით მოიცავს როგორც იდეურს, ასევე შინაარსობრივ ასპექტებს. რადგან კაუზალური პრინციპი და იდეური (Sollen-Wollen კოლიზია) დონე გრილპარცერთან დუალისტურია, შესაბამისად ანალიზის საფუძველზე მივიჩნევთ, რომ გრილპარცერის თეორია შეიძლება განლაგდეს არა სამ, არამედ ორ ერთმანეთის პარალელურად განვითარებად დონეზე: პირველი არის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ლოგიკური, ხოლო მეორე ირაციონალური განვითარება. რასაც გამოვსახავთ შემდეგი გრაფიკული სახით:



ძალზედ საინტერესოდ მივიჩნევთ გრილპარცერის პოზიციას არისტოტელეს პოეტიკის მიმართ. დრამატურგი ფაქტობრივად ეთანხმება არისტოტელეს ტრაგიკულის კონცეფციას და უპირისპირებს მას რომანტიკულს. ტრაგიკული, რომელსაც, გრილპარცერის აზრით, არისტოტელე ცოტა „უხეშად“ („etwas steif“), შიშისა და თანაგრძნობის გამოწვევით გამოხატავდა, მდგომარეობს იმაში, რომ ადამიანი ტრაგედიის საშუალებით შეიცნობს მიწიერის არარაობას და აღიქვამს იმ საფრთხეებს, რომლებიც ღირსეულ ადამიანებს მარცხისთვის გასწირავს (Sollen). ამ შემთხვევაში, მაყურებელს ებრალება უსამართლოდ დამარცხებული, მასში იღვიძებს პროტესტის გრძნობა, თუმცა, ამავე დროს, ის უერთდება დამნაშავეს დასჯას, რადგან, საკუთარი უფლებიდან გამომდინარე, უპრიანად მიიჩნევს განადგურდეს მარადიული სამართლიანობის ხელისშემშლელი ნებისმიერი ფაქტორი. კაცთმოყვარეობა,

მოთმინება, თვითშემეცნება, განწმენდა შიშისა და თანაგრძნობის საშუალებით არის ასეთი ტრაგედიის მიზანი და პიესა ფარდის დაშვების შემდეგაც აგრძელებს მაყურებლის სულზე ზემოქმედებას.

სამართლიანობის განდიდება, რომელსაც, გრილპარცერის აზრით, ავგუსტ ვილჰელმ შლეგელი სცენის დეკორაციებში ხედავდა, უნდა ხდებოდეს მაყურებლისა და ტრაგიკული მოვლენების განვითარების უშუალო ემოციური კავშირის ფონზე. ა. შლეგელი ვენის ლექციების კურსში (1807-1808) მიუთითებდა, რომ დრამის შინაარსი უნდა ასახავდეს და გადმოსცემდეს მარად ჭეშმარიტ იდეას, რომელიც სცილდება მიწიერ ფარგლებს. დრამის თეატრალურობის მიზანია ამ მარად ჭეშმარიტი იდეების სცენაზე განხორციელება, ადამიანების მასაზე ზემოქმედება და მათი ყურადღების დაძაბვა, რასაც დრამატურგმა სცენიური დეკორაციით, განათებითა და პერსპექტივით უნდა მიაღწიოს. ამ აზრის საწინააღმდეგოდ, გრილპარცერი მოითხოვს ტრაგიკულის განცდა მაყურებელს შეექმნას უშუალოდ დრამის მოვლენებიდან გამომდინარე და არა ეფექტის გასაძლიერებლად გამოყენებული დამხმარე დეკორაციებიდან: „Das Tragische, das Aristoteles nur etwas steif mit Erweckung von Furcht und Mitleid bezeichnet, liegt darin, daß der Mensch das Nichtige des Irdischen erkennt, die Gefahren sieht, welchen der Beste ausgesetzt ist und oft unterliegt; daß er, für sich selbst fest das Rechte und Wahre hütend, den strauchelnden Mitmenschen bedaure, den Fallenden nicht aufhöre, zu lieben, wenn er ihn gleich straft, weil jede Störung vernichtet werden muß des ewigen Rechts. Menschenliebe, Duldsamkeit, Selbsterkenntnis, Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht wird eine solche Tragödie bewirken. Das Stück wird nach dem Fallen des Vorhangs fortspielen im Innern des Menschen, und die Verherrlichung des Rechts, die Schlegel in derber Anschaulichkeit auf den Brettern und in den Lumpen der Bühne sehen will, wird glänzend sich herabsenken auf die stillzitternden Kreise des aufgeregten Gemüts” (94, 291). („ტრაგიკული, რომელსაც არისტოტელე, ცოტა უხეშად, შიშისა და თანაგრძნობის გამოწვევაში ხედავდა, მგომარეობს იმაში, რომ ადამიანი აღიარებს მიწიერის არარაობას, ხედავს იმ საფრთხეებს, რომელიც საუკეთესოებს ემუქრება და ამარცხებს.

საკუთარი უფლებებისა და სიმართლის მარად დამცველი ადამიანი უთანაგრძნობს ცოდვილ ახლობელს და არ წყვეტს დაცემულის სიყვარულს. და თუ ის მას სჯის, მხოლოდ იმიტომ, რომ უნდა განადგურდეს მარადიული სამართლიანობის ყოველი ხელისშემშლელი ფაქტორი. კაცთმოყვარეობა, მოთმინება, თვითშემეცნება, ვნებათა განწმენდა ტანჯვისა და შიშისგან არის ასეთი ტრაგედიის საფუძველი. პიესა ფარდის დაშვების შემდეგაც აგრძელებს მოქმედებას ადამიანის სულზე, და სამართლიანობის განდიდება, რომელიც შლეგელს სცენის დაფებსა და ჩვრებში სურდა ეხილა, ბრწყინვალედ მიიწევს აღელვებული სულის მთრთოლვარე სიღრმეებში.”)

არა მხოლოდ ლესინგი, ჰერდერი, გოეთე, ან რომანტიკოსები ეწინააღმდეგებოდნენ ხელოვნების როლის შეზღუდვას აღმზრდელი ფუნქციით. გრილპარცერის აზრით, მხოლოდ ზნეობრივ მიზნებს დაქვემდებარებული, დიდაქტიზმით აღსავსე დრამატურგია კარგავს მრავალმხრიობას და გარე სამყაროს წინააღმდეგობრიობის წარმოჩენის საშუალებას. გრილპარცერი დრამას არ ანიჭებს მორალურ-პედაგოგიურ ფუნქციას: „Die wahre Darstellung hat keinen didaktischen Zweck, sagt irgendwo Goethe, und wer ein Künstler ist, wird ihm beifallen.” (94, 291) („გოეთე მიიჩნევს, რომ ნამდვილ წარმოდგენას არ აქვს დიდაქტიკური მიზანი. ჭეშმარიტი ხელოვანი მას დაეთანხმება.”). ის აზრი, რომ ბედისწერა ლუპავს კარგ ადამიანებს და ამარჯვებინებს უსამართლობას, ხოლო რელიგიასა და ფილოსოფიას ამასთან დაკავშირებით საიქიო ცხოვრების სამართლიანობის იმედი აქვთ, მისი აზრით, დრამისთვის გამოუსადეგარია. გრილპარცერი მოითხოვს, გათავისუფლდეს მხატვრული შემოქმედება დიდაქტიკისაგან: „Das Theater ist kein Korrektionshaus für Spitzbuben und keine Trivialschule für Unmündige” (94, 291) („თეატრი არ არის არც გამოსასწორებელი სახლი თაღლითებისათვის და არც დაწყებითი სკოლა არასრულწლოვანთათვის.”). დრამის მიზანი არის მაყურებლის სულში გამოწვეული გრძნობების შესაბამისი ზნეობრივი სრულყოფა და არა მისი ამ მიზნით სცენიდან პედაგოგიური დამოძღვრა, ან მორალის წაკითხვა. შიშითა და თანაგრძნობით გამოწვეული გრძნობები კი არ უნდა ახდენდეს მაყურებლის კათარზის, არამედ

დრამა მას ცოცხლად უნდა აჩვენებდეს ბევრ ურთიერთგადამკვეთ ინტერესთა კონფლიქტის საფუძველზე ჩამოყალიბებულ გონებრივად და ზნეობრივად სრულყოფილი ადამიანის მაგალითს.

გრილპარცერის აზრით, არ არის საჭირო მორალიზება, რადგან, როცა დრამა სცენაზე სამართლიანობისა და სათნოების მარადიული იდეებით გამოდის, მასში თავისთავად ჩნდება გამანადგურებელი ბედისწერის ფაქტორი, როგორც ანტიკურ დრამაში, რადგან ერთხელ დაკანონებული ჭეშმარიტება რჩება სამუდამოდ: „... wenn ihr mit den ewigen Begriffen des Rechts und der Tugend vor unsere Bühne tretet, so wird euch das zerschmetternde Schicksal ebenso erheben, wie es die Griechen erhob; denn der Mensch bleibt Mensch »im Filzhut und im Jamerlonk«, und was einmal wahr gewesen, muß es ewig sein und bleiben.“ (94, 291) („როცა თქვენ სამართლიანობისა და სათნოების მარადიული ცნებებით ჩვენს სცენაზე გამოდიხართ, იქვე ჩნდება გამანადგურებელი ბედისწერა ისევე, როგორც ბერძნებთან, რადგან ადამიანი ადამიანდ რჩება „ფეტრის ქუდსა, თუ თურქულ პალტოში“ და რაც ერთხელ იყო ჭეშმარიტად, რჩება სამუდამოდ“). ვფიქრობთ, გრილპარცერი აქ კანტისეულ ტრანსცენდენტულ მორალს მოიაზრებს.

ამრიგად, მთელი ზემოაღნიშნული ანალიზი იმის დასტურია, თუ როგორ ახდენს გრილპარცერი წინა პერიოდის მოაზროვნეთა თეორიული მემკვიდრეობის თავისებურ ტრანსფორმაციას, რაც სრულად შეესაბამება მისივე მოსაზრებას ხელოვნებაში უკვე არსებულის მუდმივად გაახლების შესახებ. გამომდინარე აქედან, განხილული თეორიული მასალის საფუძველზე ვაკეთებთ ჩვენი კვლევისათვის რელევანტურ დასკვნებს, რაც საშუალებას მოგვცემს ავირჩიოთ ანალიზის თეორიული ბაზისი მესამე თავში და თანმიმდევრულად გავანალიზოთ მისი ფუნქციონირება პრაქტიკულ მასალაში:

ფრანც გრილპარცერის დრამის თეორია მოიცავს განმანათლებლური და გერმანული რომანტიკული სკოლის ესთეტიკურ შეხედულებათა კომპლექსს. დრამის რაციონალისტური განსჯიდან გამომდინარე თეორიების საწინააღმდეგოდ, გრილპარცერი მიუთითებს შემოქმედებით პროცესში ხატოვანი ფანტაზიის,

გრძნობისა და ინტუიციის როლზე, ამავე დროს არ გამორიცხავს გონებრივი ფაქტორის მნიშვნელობასაც.

შემოქმედებითი პროცესის გრილპარცერისეული დეფინიციიდან მნიშვნელოვანია წარმოსახვის ორი სახეობა: რეპროდუქციული და პროდუქტიული. პროდუქციული წარმოსახვა არის იგივე ფანტაზია, რომელიც ფორმასა და შინაარსს ერთმანეთთან უსასრულო კომბინაციაში წარმოგვიდგენს. გრილპარცერის შეხედულება შემოქმედებითი პროცესის პროდუქციული ხასიათის შესახებ ეყრდნობა „ქარიშხლისა და შეტევის“ მიმართულების გერმანელი თეორეტიკოსების მოძღვრებას ხელოვანის მიერ სინამდვილის უკუგადმოცემის, ანუ რეპროდუქციის შესახებ.

გრილპარცერის დრამის თეორიაში ყველაზე მნიშვნელოვანი მხატვრული ეფექტი არის ილუზია, რომლის ამოცანაა, შეინარჩუნოს „თანადროულობის“ განცდა და მაყურებელს დროის ფაქტორისგან დამოუკიდებლად გაუადვილოს მოქმედებათა პროცესში ჩართულობა და დრამის „სინამდვილის“ არსის აღქმა.

ფრანც გრილპარცერის დრამის თეორიის ძირითადი ასპექტებია; კაუზალობის კანონი, თავისუფლებისა და აუცილებლობის კანონთა დიალექტიკა და ბედისწერის ფენომენი. დრამის თეორიის ეს კატეგორიები გრილპარცერთან მოიცავს იმანუელ კანტის ფილოსოფიის, გერმანული განმანათლებლური („ქარიშხალი და შეტევა“) და რომანტიკული თეორიების გარკვეულ პოსტულატებს.

კაუზალური კავშირის მათემატიკური ერთეულია Sollen-Wollen ფენომენთა დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობა. აუცილებლობაში გრილპარცერი მოიაზრებს ადამიანის ნებისგან დამოუკიდებელ ობიექტურ სამყაროს და მოვლენებს, რომლებიც უპირისპირდებიან ადამიანის პიროვნულ თავისუფლებას და თვითნებურად განსაზღვრავენ მის ბედს. გამომდინარე აქედან, ტრაგიზმის განცდის სრულყოფილებას დრამაში გრილპარცერი მოქმედ პირთა თავისუფლების ობიექტურ გარდაუვალობასთან მარცხში ხედავს. ამავე დროს ის კატეგორიულად გამორიცხავს დრამისთვის დიდაქტიკური ფუნქციის მინიჭებას.

Sollen-Wollen ფენომენთა დაპირისპირების ასპექტში ფრანც გრილპარცერი

განიცდის იმანუელ კანტისა და იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს ესთეტიკის გავლენას.

მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ლოგიკური განვითარება გულისხმობს მოქმედებათა სუქცესიური პრინციპით აგებას, სადაც მოქმედი პირის ბედსა და ტრაგედიის შედეგს პერსონაჟთა სუბიექტური ქმედებები და ობიექტური გარემო-პირობები განაპირობებენ. მოქმედებათა განვითარების რაციონალური დონე თავსდება ლოგიკური კაუზალური კავშირების ემპირიულ სფეროში, რომელსაც დრამატურგიაში თავისუფლებისა (ადამიანის თავისუფალი ნება) და აუცილებლობის კანონთა (ბუნებრივი ობიექტურ გარემო-პირობები) დაპირისპირება წარმოშობს.

მოქმედებათა მიზეზობრიობის განვითარებისა და მოტივაციის ირაციონალური დონე გრილპარცერთან წარმოდგენილია ბედისწერის ფენომენის სახით, როგორც ყოველი შედეგის ობიექტური და, ამავე დროს ზებუნებრივი მიზეზი. ბედისწერის ფენომენის დიალექტიკა მჭიდრო კავშირშია Sollen-Wollen ფენომენტა ანტითეზასთან. აღსანიშნავია, რომ ეს უკანასკნელი კანტის ფილოსოფიაში წარმოდგენილია ტრანსცენდენტული მორალის სახით, რომელიც იმავდროულად წარმოადგენს როგორც გარდაუვალ აუცილებლობას, ასევე თავისუფალ ნებას. მართალია, გრილპარცერი თავის ესთეტიკურ შეხედულებებში ნაკლებად საუბრობს ტრანსცენდენტული მორალის არსზე, თუმცა მის დრამატურგიულ პრაქტიკაში ბედისწერის ზერაციონალური ხასიათი აშკარად უკავშირდება კანტის ფილოსოფიურ პოსტულატს.

ამდენად, გრილპარცერის დრამატურგიული კონცეფცია ხასიათდება დუალიზმით - მოქმედებათა მოტივაცია და სტრუქტურა განლაგებულია ორ, ერთმანეთის პარალელურად განვითარებად დონეზე - მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ლოგიკურსა და ირაციონალური სიბრტყეზე.

თავი III. ფრანც გრილპარცერის დრამის თეორიული პრინციპების ტრანსფორმაცია ტრილოგია „ოქროს საწმისში“

1822 წ. ვენის თეატრის სცენაზე პირველად დაიდგა ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისი“, რომელმაც დიდი რეზონანსი გამოიწვია ბიდერმაიერის პერიოდის საზოგადოებაში.

მოკლედ ტრილოგიის შექმნის ისტორიის შესახებ:

სუსტი ჯანმრთელობის მქონე ფრანც გრილპარცერი ბადენ-ბადენში ყოფნისას შემთხვევით ეცნობა ბენჟამენ ჰერდერიჰის 1770 წელს გამოცემულ მითოლოგიურ ლექსიკონს და ინტერესდება მედეას მითოლოგიური პერსონაჟით. ფრანც გრილპარცერი, რა თქმა უნდა, მანამდეც იცნობდა მედეას შესახებ თქმულებებს, თუმცა, როგორც თავად აღნიშნავს, ამ შემთხვევითობის წყალობით გახდა მისთვის ერთბაშად მისაწვდომი მითის ყოველი დეტალი: „Hier sollte ich, wieder durch einen Zufall, den Stoff zu meiner dritten dramatischen Arbeit finden [...] Nun wußte ich, wie natürlich, die Geschichte dieser berühmten Zauberin sehr wohl, hatte aber die einzelnen Ereignisse in solcher Nähe auf einmal nie vor mir gehabt“ (93, 63).

1821 წელს გრილპარცერმა არგონავტებისა და მედეას თემას მიუძღვნა ტრილოგია „ოქროს საწმისი“ (I ნაწილი: „კეთილი სტუმარი“; II ნაწილი: „არგონავტები“; III ნაწილი: „მედია“).

გრილპარცერი შესანიშნავად იცნობდა მითის ანტიკურ საფუძვლებს - ევრიპიდეს, ესქილესა და სოფოკლეს ტრაგედიებს, ამ თემაზე ასევე აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკას“, მაგრამ თავის ტრილოგიაში გვთავაზობს თემის სრულიად ახლებურ გააზრებას, რომელშიც აისახა ავტორის თანამედროვე ეპოქის ესთეტიკურ-ფილოსოფიური და ისტორიული სინამდვილე.

ჩვენი მიზანია, ტრილოგია „ოქროს საწმისი“ გავაანალიზოთ გრილპარცერის იმ თეორიულ-ესთეტიკურ პოსტულატებთან შეპირისპირებით, რომლებიც დისერტაციის მეორე და მესამე თავში წარმოვადგინეთ. ყველაზე მნიშვნელოვან

საკითხად მივიჩნევთ გრილპარცერის დრამაში მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ამბივალენტურ ხასიათსა და მასთან დაკავშირებულ სხვა დრამატურგიული თეორიის ასპექტებს. აქედან გამომდინარე, სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავი შემდეგი სტრუქტურით ჩამოვყალიბეთ:

I ქვეთავი: „ოქროს საწმისი“: მითი და ლიტერატურული ინტერპრეტაციები XIX საუკუნემდე;

II ქვეთავი: ფრანც გრილპარცერის ტრილოგიის არქიტექტონიკა და მითის ინტერპრეტაციის სპეციფიკა;

III ქვეთავი: ისტორიზმის თეორიულ საკითხთა ტრანსფორმაცია ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისში“;

IV ქვეთავი: კაუზალობის პრობლემატიკა ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისში“;

III.I. „ოქროს საწმისი“: მითი და ლიტერატურული ინტერპრეტაციები XIX საუკუნემდე

სანამ გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისს“ შევხებოდეთ, ლოგიკურად მივიჩნევთ, მოკლედ მიმოვიხილოთ არგონავტებისა და მედეას შესახებ მითის წარმოშობის ისტორია, რომელმაც სხვადასხვა თქმულებების სახით მოაღწია ჩვენამდე, ასევე ამ მითის ლიტერატურული ინტერპრეტაცია ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული XIX საუკუნემდე.

ძველ ანტიკურ წყაროებზე დაყრდნობით, მკვლევრები ცდილობენ დაახლოებით განსაზღვრონ ამ უძველესი მოგზაურობის დრო და მიიჩნევენ, რომ ლეგენდაში ასახულია ბერძნული კოლონიზაცია, რომელიც ძვ.წ. VII საუკუნეში განხორციელდა (206, 35). მკვლევართა ნაწილი კი მას ტროას ომამდელ პერიოდს მიაკუთვნებს და საბუთად ჰომეროსის პოემები მოჰყავს, რომელშიც უძველესი კოლხური ტომი ჰალიძონები (ხალიბები) და მათი ვერცხლით მდიდარი სამშობლოა მოხსენიებული, აგრეთვეა მოხსენიებული კუნძული ლემნოსი, მისი მკვიდრი პელასგი სანტიები, ჰიპსიფილე, იაზონი და მათი ვაჟი ევნეოსი. გარდა ამისა, ბევრი არგონავტი ტროას ომის მონაწილეც აღმოჩნდა. ამიტომ ვარაუდობენ, რომ არგონავტთა შესახებ თქმულებები ჯერ კიდევ, ჰომეროსამდე არსებობდა ეპიკური სიმღერების სახით (4, 65). თქმულებას კარგად იცნობდა კიკლიკური ეპოსი და ბერძნული დიდაქტიკური ეპოსის უდიდესი წარმომადგენელი, რელიგიისა და მითოლოგიის სისტემატოლოგი, ჰეროდოტე (ძვ.წ. 485-424).

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ევრიპიდედელი ძველი ბერძნული წყაროები არ იცნობენ მედეას, როგორც საკუთარი შვილების მკვლელ დედას. ძვ.წ. პირველი საუკუნის ალექსანდრიელი გრამატიკოსის, დიდიმოსის თანახმად კრეოფილემ „ექალიის აღებაში“ დაამუშავა არგონავტთა თქმულების კორინთული ვერსია, რომლის მიხედვით მას შემდეგ, რაც მედეამ კრეონტი მოწამლა, ბავშვები იაზონს დაუტოვა ჰერას საკურთხეველთან და თავად ათენში გაიქცა. კრეონტის ნათესავებმა შურისძიების მიზნით ბავშვები დახოცეს და მკვლელობა მედეას დააბრალეს (4, 301).

უძველესი კორინთული ვერსია ვრცლად დაუმუშავებია აგრეთვე ძვ.წ-ის VIII საუკუნის II ნახევრის ეპიკოს პოეტს ევმელიოს კორინთელსაც პოემა „კორინთიაკაში“, სადაც ყურადღებას იპყრობს შემდეგი ფაქტი: მზის ღმერთმა ჰელიოსმა თავის ვაჟებს აიეტსა და ალოევსს სამკვიდრო გაუნაწილა. აიეტს წილად ერგო ევირე (კორინთო, ევბეა), მაგრამ მას არ მოეწონა კუთვნილი სამფლობელო. თავად კოლხეთისკენ გაემართა, კორინთო კი ვინმე ბუნეს დაუტოვა დასაცავად. პავსანიასი ევმელიოსზე დაყრდნობით წერს, რომ ბუნეს შემდეგ კორინთოს მართავდა ალოევსის ძე ეპოპევი, შემდეგ კი - კორინთოსი. რადგან ამ უკანასკნელს მემკვიდრე არ ჰყავდა, კორინთოელებმა იოლკოსიდან მედეა მოიწვიეს და ხელისუფლება გადასცეს. მედეამ კორინთოში იაზონი გაამეფა. როგორც კი მედეას შვილი შეეძინებოდა, იგი ჰერას ტამარში მიჰყავდა და მალავდა, რადგან ფიქრობდა, რომ ისინი ასე უკვდავნი გახდებოდნენ. თუმცა მას იმედი გაუცრუვდა. მოგვიანებით იაზონსა და მედეას შორის უთანხმოება მოხდა, მედეამ ტახტი სიზიფეს დაუტოვა და კორინთო დატოვა. ევმელიოსის ვერსია ცნობილი იყო ევრიპიდეს „მედეას“ სქოლასტიკოსისაც (20, 11).

კორინთული ვერსიები იმით არის საინტერესო, რომ აქ მედეა გრძნობებს აყოლილი კი არ ტოვებს სამშობლოს, არამედ ღვთაების მოწოდებით. ის არ არის მოღალატე ქალი და მისი სიყვარული მხოლოდ ღმერთების განზრახვას. არსად არის ნათქვამი, რომ მედეა შვილებს ხოცავს. პირიქით, მას შვილების „უკვდავება“ სურს. კორინთული თქმულებებიდან მითის ორი ვერსია იკვეთება: პავსანიასის „ელადის აღწერილობაში“ ვკითხულობთ, რომ კორინთოელებმა მედეას შვილები, მერმეროსი და ფერესი, „ჩააქვავეს იმ საჩუქართა გამო, რომლებიც გადმოცემის თანახმად, მათ (მედეას შვილებმა) გლავკეს მიუტანეს“. ხოლო მეორე ვერსიით მედეასა და იაზონის შვილები ცოცხლები გადარჩნენ, რასაც მათი სხვადასხვა მითოსურ სქემებში მოხსენიება ადასტურებს (20, 15).

არგონავტების მითის კორინთული ვერსია გვაწვდის ინფორმაციას იმის შესახებ, თუ რა ხდებოდა არგონავტების ლაშქრობამდე დიდი ხნით ადრე - აიეტის მიერ კორინთოს დატოვებასა და კოლხეთში წასვლამდე - და რა მოხდა ლაშქრობის

შემდეგ, კორინთოში მედეას ქმართან ერთად დაბრუნებისა და კვლავ მისი დატოვების შემდგომ. ამ ორ ამბავს შორის არსებული მონაკვეთის აღდგენა შესაძლებელია ვალერიუს ფლაკუსის „არგონავტიკის“ საფუძველზე. მითის ფლაკუსისეული ვერსია სხვაგან არსად გვხვდება. ამ ვერსიაში ვხვდებით ამბავს აიეტისა და მისი ძმის პერსესის დაპირისპირებასა და დიდ ომზე. ამ ვერსიის თანახმად, იაზონი იბრძვის მედეას მხარეს. მისი მიზანი მხოლოდ ოქროს საწმისის მოპოვებაა, თუმცა ქალღმერთი იუნოსგან¹ ძალამიცემულმა იაზონმა დიდი გმირობა გამოიჩინა და ბრძოლაში წარმატებამ მას საწმისთან ერთად მედეაც არგუნა. პოემაში ასევე დასახელებულია მედეას სხვა საქმროები.

„ნავკატიკურ ეპოსში“, რომლის ავტორობასაც ვინმე კინეთონს მიეწერება, იაზონის წამქეზებელი და დამხმარე არის არა მედეა, არამედ ვინმე იდმონი.

ელინური ხანის ავტორთაგან აღსანიშნავი არიან მიმნერმე, სტესიქორე ჰიმერელი, სიმონიდე კეოსელი, ხოლო პირველი პოეტი, რომლის შემოქმედებამაც ჩვენამდე მოაღწია და რომელმაც ყველაზე ვრცლად დაამუშავა ეს თემა, არის პინდარე. პინდარეს ოდის სქოლიოში ვკითხულობთ: „მედეამ იხსნა შიმშილისგან კორინთოელები. იგი შეიყვარა ზევსმა, მაგრამ მედეამ ჰერას რისხვას თავი აარიდა და არ დაემორჩილა ზევსს. ამის გამო მას ჰერა შვილების უკვდავებას შეჰპირდა. კორინთოელებმა კი მედეას სიკეთე დაუვიწყეს და მას „ბარბაროსნარევს“ ეძახდნენ“ (20,12).

არგონავტთა თემას ყურადღებით მოეკიდა ბერძნული ტრაგედიის მნიშვნელოვანი წარმომადგენლები - ესქილე, სოფოკლე და ევრიპიდე. ჩვენამდე სრულყოფილი სახით მხოლოდ ევრიპიდეს „მედეამ“ მოაღწია. დანარჩენებიდან მხოლოდ ფრაგმენტები ან სათაურებია შემორჩენილი.

ევრიპიდეს 17 ტრაგედიიდან რამდენიმე არგონავტების მითის საფუძველზეა შეთხზული. ეს ტრაგედიებია: „ინო“, „ფრიქსე“, „ჰიპსიფილე“, „პელასიას

¹ იუნო – (რომ.) ქორწინებისა და დედობის უმაღლესი რომაული ღვთაება, იუპიტერის მეუღლე, გაიგივებული ბერძნული პანთეონის ჰერასთან.

ქალიშვილები”, “მედეა” და “ეგეოსი”. გარდა ტრაგედიისა “მედეა” ამ ნაწარმოებებიდან მხოლოდ ფრანგმეტებია შემორჩენილი. ევრიპიდე იყო პირველი ავტორი, რომელმაც შეცვალა თქმულების ტრადიციული მიმართულება და ამით სამუდამოდ უზრუნველყო მედეას პერსონაჟის უკვდავება - ტრაგიკული კოლიზიის გამძაფრებისათვის დრამატურგმა მედეას საზარელი მკვლელობა ჩაადენინა და შურისძიების მიზნით საკუთარი შვილები დაახოცვინა. თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ არც ევრიპიდეა ამ შემთხვევაში ორიგინალური. შვილების დახოცვის მოტივი გვხვდება, მაგალითად, პროკლეს მიერ იტისის მოკვლის, ჰერაკლეს მიერ შვილების დახოცვისა და ა. შ. შემთხვევებში. ჰიგინუსის „მითებში” ცალკე სათაურითაა გამოყოფილი თავი ქალებზე, რომლებმაც საკუთარი შვილები დახოცეს, მათ შორისაა იაზონის ბებია, ტირო. გარდა ამისა, ევრიპიდემდელ წყაროებში არც გლავკეს (კრეუზას) მკვლელობის ფაქტი ფიგურირებს სადმე. კრეოფილესთან მედეა მხოლოდ კრეონტს წამლავს, ხოლო პირველი ავტორი, რომელთანაც მედეა ჩვილ ძმას, აფსირტეს აიეტის სასახლეში კლავს, მკვლევართა აზრით, არის სოფოკლე.

არგონავტების შესახებ ანტიკური კომედიიდან საკმარისია არისტოტელესა და დიფელეს დასახელება. პროზიდან კი აღსანიშნავია ჰეროდოტესა და ქსენოფონტეს სახელები. ბერძნული ფილოსოფიაში არგონავტებს მოიხსენიებენ პლატონი და არისტოტელე.

თქმულება არგონავტებზე აქტუალურია ელინისტური ხანის მწერლობისთვისაც. ამ პერიოდიდან აღსანიშნავია ელინისტური ხანის გამოჩენილი მეცნიერი და ეპიკოსი პოეტი აპოლონიოს როდოსელი, რომელმაც ფრაგმენტული თქმულებები შეკრიბა და ვრცლად დაამუშავა პოემა „არგონავტიკაში”. ავტორი გვერდს უვლის თქმულების დასაწყისს - ფრიქსესა და ჰელეს ამბავს, მოგვითხრობს კოლხეთში არგონავტთა გასამგზავრებლად მზადების, კოლხეთში ჩასვლის, ოქროს საწმისის მოპოვების, მედეას გატაცების, კოლხთა მიერ დევნისა და არგონავტების სამშობლოში დაბრუნების შესახებ. პოემაში ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით საინტერესოდ არის

წარმოდგენილი მედეას სულიერი ბრძოლა და განცდები. პოემა სრული სახითაა ჩვენამდე მოღწეული.

ამავე პერიოდის მეორე მნიშვნელოვანი ნამუშევარია „ორფიკული არგონავტიკა“. ავტორის ვინაობა დაუდგენელია. პოემის ავტორობა მიეწერება ლეგენდარულ პოეტსა და მომღერალს, არგონავტების ლაშქრობის მონაწილეს ორფევსს, რომელიც მისტიკური სექტის (ძვ.წ. IV საუკუნე) დამაარსებლად და ქურუმად არის მიჩნეული. უცნობი ავტორი ბევრ რამეს იღებს აპოლონიოს როდოსელის პოემიდან, თუმცა ძირითადი საყრდენი მისთვის ორფიკული მისტერიებია და ლაშქრობის ამბავს საკუთარი შეხედულების მიხედვით გადმოგვცემს (4, 381).

აქვე უნდა მოვიხსენიოთ ისტორიკოსი სტრაბონი, რომელიც მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის არგონავტების ლაშქრობის მიზნისა და კოლხეთის შესახებ. მისი ცნობით, კოლხეთი იყო ოქროს, ვერცხლისა და რკინის საბადოებით მდიდარი ქვეყანა, სადაც მდინარეს მოჰქონდა ოქროს ქვიშა, რომელსაც ადგილობრივი მცხოვრებლები გრძელბეწვიანი ტყავების დახმარებით მოიპოვებდნენ. სტრაბონის აზრით, სწორედ აქედან წარმოიშვა მითი ოქროს საწმისის შესახებ. მისი თქმით, არგონავტებს მიზნად კოლხეთის სიმდიდრის ხელში ჩაგდება ჰქონდათ დასახული.

საჭიროა მოვიხსენიოთ ბიზანტიური ხანის ავტორებიც. მათგან აღსანიშნავია პოეტი ნონოს პანოპოლელი და მარიანოსი. პროზაიკოსთაგან კი - კლიმენტი ალექსანდრიელი, აგათია სქოლასტიკოსი, ევსევი კესარიელი, მეთოდოს პატარელი და იოანე ანტიოქელი.

რომაული დრამებიდან ჩვენამდე მხოლოდ სენეკას „მედეამ“ მოაღწია, რომელსაც საფუძვლად ევრიპიდეს სიუჟეტი უდევს. სენეკას მედეა გაცილებით უხეში ხასიათის პერსონაჟია, ვიდრე ევრიპიდესი - მას არ გააჩნია ადამიანური თვისებები, იგი პატივმოყვარე და სასტიკი ჯადოქარია.

მედეას სახელი მოხსენიებულია ოვიდიუსის „მეტამორფოზებშიც“, სადაც ჩამოთვლილია თუ რისი გაკეთება შეეძლო მას თავისი შელოცვებით: აღელვებული

ზღვის დამშვიდება, ღრუბელთა გაფანტვა, ქარის გამოხმობა, ქვებისა და ხეების დაძვრა ადგილიდან, გველისთვის ხახის გაპობა, მთვარის მოზიდვა და აჩრდილთა საფლავებიდან ამოყვანა, დროის უკუსვლა, მძვინვარე ფაზისის აღმა სრბოლა და ა.შ. (20, 27)

ანტიკური ხანის სიუჟეტები აქტუალურია XIV-XV საუკუნეებში აღორძინების ხანის ლიტერატურისათვის. დანტე ალიგიერი თავის „ღვთაებრივ კომედიაში“ თანაუგრძნობს მედეას მისი უბედური ბედის გამო. დანტე მედეას არ მოიხსენიებს, როგორც შვილების მკვლელ დედას, იაზონს კი წარმოადგენს, როგორც მოღალატე და ვერაგ ადამიანს, რომელიც ჯოჯოხეთის მუდმივი სატანჯველს იმსახურებს.

კლასიციზმის ეპოქიდან აღსანიშნავია პიერ კორნელის ორი დრამა - „მედეა“ და „ოქროს საწმისი“. თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებისთვის კორნელი ეყრდნობა სენეკას ვერსიას. „მედეაში“ ის არ ეხება არგონავტების კოლხეთისკენ მგზავრობის ისტორიას და მხოლოდ მედეას ცხოვრების ეპიზოდებით იფარგლება. ტრაგედიაში „ოქროს საწმისი“ ის მითის ადრეულ ეპიზოდებს იყენებს.

რაც შეეხება გერმანულენოვან ლიტერატურას, არგონავტთა შესახებ თქმულება პირველად დაამუშავა XVIII საუკუნის მწერალმა ჰერბერტ ფონ ფრიცლერმა რომანში „ტროას სიმღერა“. ლესინგი თავის „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ პიერ კორნელის კლეოპატრას მხატვრულ სახეს ადარებს ევრიპიდეს მედეას და უპირატესობას ამ უკანასკნელს ანიჭებს, რადგან, მისი აზრით, მედეა დანაშაულს სიყვარულის ნიადაგზე სჩადის და ამიტომ მისი საქციელი ბუნებრივია. ლესინგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მედეას არასოდეს უღალატია არც იაზონისთვის, არც საკუთარი ბუნებისთვის. „ლაოკოონში“ ის აქებს მხატვარს, რომლის მედეაც შვილების მკვლელობის წინაშე დგას: დედის სიყვარული ებრძვის საშინელ ეჭვსა და განზრახვას. ლესინგის აზრით, მედეა მშვენიერი იყო განცდების შეკავებაშიც.

არგონავტების ლაშქრობის რამდენიმე ეპიზოდს მოკლედ ეხება გოეთე „ფაუსტში“. აღსანიშნავია, რომ ვალპურგის ღამის სიუჟეტში მოხსენიებული იაზონი ღირსეულ გმირს წარმოადგენს.

1798 წლის 28 აგვისტოს ფრიდრიჰ შილერის მიერ გოეთესადმი გაგზავნილი წერილიდან ვგებულობთ, რომ არგონავტების სიუჟეტის მხატვრული დამუშავება შილერს განზრახული ჰქონდა. მას სურდა შეექმნა დრამა, რომელშიც სრულად იქნებოდა წარმოდგენილი მედეას ისტორია. თუმცა თავისი ჩანაფიქრი შილერს არ განუხორციელებია.

არგონავტების თემა დაამუშავა „Sturm und Drang“-ის ლიტერატურული მიმართულების წარმომადგენლმა მაქსიმილიან კლინგერმა დრამებში „მედეა კორინთოში“ და „მედეა კავკასიაში“.

მედეას თემით დაინტერესებული XX საუკუნის ავტორთაგან აღსანიშნავია: ჰანს ჰენი იანი („მედეა“-1926), კრისტა ვოლფი („მედეა, ხმები“ – 1993), ჟან ანუი („მედეა“ – 1953) და რობინზონ ჯეფერსი („მედეა“ – 1946).

ყოველივე ზემოაღნიშნული ჩვენთვის საინტერესო და მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც არგონავტებისა და მედეას შესახებ თქმულებების ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ლიტერატურული ინტერპრეტაცია წინ უძღოდა ფრანც გრილპარცერის ტრილოგიის შექმნას და მათგან უმრავლესი ნაწილი დრამატურგისთვის ცნობილი იყო. მოგზაურობიდან დაბრუნებულმა გრილპარცერმა კიდევ ერთხელ გადაიკითხა ევრიპიდეს „მედეა“: „Ich wußte auf einmal wieder was ich wollte, und wenn ich auch den eigentlich prägnanten Standpunkt der Anschauung nicht mehr rein gewinnen konnte, so hellte sich doch die Absicht und der Gang des Ganzen auf. Ich ging an die Arbeit, vollendete die Argonauten und schritt zur Medea ” (93, 81) - აღნიშნავს გრილპარცერი თავის ავტობიოგრაფიაში.

ბერძნული ენის შესანიშნავად მცოდნე დრამატურგმა ორიგინალში შეისწავლა ანტიკური მითის ბერძნული წყაროები: აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკა“, ოვიდიუსის „მეტამორფოზები“, სენეკას „მედეა“, აპოლოდორეს „მითოლოგიური ბიბლიოთეკა“ და არგონავტებთან დაკავშირებული სხვადასხვა სახის თქმულებები. ისიც აღსანიშნავია, რომ სენეკას „მედეას“ პირველი მოქმედება მან გერმანულ ენაზე თარგმნა (6, 6). ფრანც გრილპარცერი ასევე კარგად იცნობდა ამ სიუჟეტზე შუა- და

XVIII საუკუნეებში შექმნილ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, რასაც მისი ავტობიოგრაფიული ჩანაწერები ადასტურებენ (93, 2-148).

III.II. ფრანც გრილპარცერის ტრილოგიის არქიტექტონიკა და მითის ინტერპრეტაციის სპეციფიკა

ფრანც გრილპარცერის ავტობიოგრაფიული ჩანაწერებიდან აშკარაა, რომ დრამატურგი დიდხანს ყოყმანობდა, რა ფორმით გადმოეცა თავისი ლიტერატურული ჩანაწერი მედეას ტრაგედიის შესახებ. ტრილოგიის ფორმა, ანუ დრამატურგიული ნაწარმოების რამდენიმე ნაწილად დამუშავება, გრილპარცერს მიუღებლად მიაჩნდა დრამისათვის, რადგან დრამა, მისი აზრით, „ამწუთიერების“ პრინციპს ემყარება. მაგრამ მედეას ტრაგიკული ცხოვრების ხასიათმა განაპირობა ის, რომ მიუხედავად ტრილოგიის ფორმის მიმართ ასეთი დამოკიდებულებისა, გრილპარცერმა მაინც სამნაწილიანი ტრაგედია შექმნა: „Einmal ist die Trilogie, oder überhaupt die Behandlung eines dramatischen Stoffes in mehreren Teilen für sich eine schlechte Form. Das Drama ist eine Gegenwart, es muß alles, was zur Handlung gehört in sich enthalten. Die Beziehung eines Teiles auf den andern gibt dem Ganzen etwas Episches, wodurch es vielleicht an Großartigkeit gewinnt, aber an Wirklichkeit und Prägnanz verliert. [...] Da mich vor allem der Charakter der Medea und die Art und Weise interessierte, wie sie zu der für eine neuere Anschauungsweise abscheulichen Katastrophe geführt wird, mußten die Ereignisse in drei Abteilungen auseinanderfallen“ (93, 64).

გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისი“ შედგება სამი ნაწილისა და ათი მოქმედებისგან:

I ნაწილი, ქვესათაურით „კეთილი სტუმარი“, წარმოდგენილია ერთ მოქმედებად:

აქ დრამატურგი წარმოგვიდგენს კოლხეთში ჩამოსულ ბერძენთა მცირე ჯგუფს ფრიქსუსის წინამძღოლობით. ბერძენმა უფლისწულმა, ფრიქსუსმა იძულებით დატოვა სამშობლო, რადგან დედინაცვალმა მისი ტახტისა და მემკვიდრეობის მისაკუთრება მოისურვა. დელფოსში მას გამოეცხადება უცნობი ღმერთი და სიტყვებით: „Nimm Sieg und Rache hin!“ - გადასცემს ოქროს საწმისს. ამ გამოცხადებით გათამამებული ფრიქსუსი ფებოსის ტაძრიდან გაიტაცებს საწმისს და ჩააქვს ის

კოლხეთში, სადაც მას თავშესაფრის მიღებისა და ახალი ცხოვრების დაწყების იმედი აქვს. კოლხეთის მეფე აიეტი ბერძნებს საშიშროებად აღიქვამს, იმავდროულად კი მათთვის ოქროს საწმისის წართმევის სურვილი აქვს. აიეტი ღალატით ანადგურებს სტუმრებს, რაშიც თავის ქალიშვილს, მედეას იყენებს. ფრიქსუსის სიკვდილის წინ მედეა ხვდება, რომ აიეტის მიზანი ძარცვა და საწმისის მოპოვება იყო. მომაკვდავი ფრიქსუსი წყევლის აიეტის მოდგმას. მედეა გრძნობს იმ ხვედრს, რომელიც კოლხეთს ბერძენთა მკვლევლობის გამო ელოდება.

II ნაწილში („არგონავტები“), რომელიც ოთხი მოქმედებისგან შედგება, დრამატურგი წარმოგვიდგენს მეფე ეზონის ვაჟს, იაზონს. მას იმ მემკვიდრეობის დაბრუნება სურს, რომელიც ბიძამისმა, პელიასმა, მიისაკუთრა. პელიასი კი მას მემკვიდრეობის დაბრუნებას მხოლოდ იმ შემთხვევაში ჰპირდება, თუ იაზონი კოლხეთიდან ოქროს საწმისს ჩამოიტანს და ფრიქსუსის მკვლევლობის გამო იძიებს შურს. იაზონი არგონავტებთან ერთად მიემართება კოლხეთისკენ.

ფრიქსუსის ტრაგედიის შემდგომ მედეა განმარტოებით ცხოვრობს. აიეტი ცდილობს, მედეა სახლში დააბრუნოს და მას უცხოელთა წინააღმდეგ ბრძოლაში დაეხმაროს. მედეა თანხმდება. მოქმედებათა განვითარებისას მედეა რამდენჯერმე ხვდება იაზონს. ის შინაგანად ებრძვის უცხოელისადმი სიყვარულს. მაგრამ სიყვარულის გრძნობა გაცილებით ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე სამშობლოსადმი ერთგულება. მედეა იცავს იაზონს კოლხებისაგან, უპირისპირდება ოჯახს და ოქროს საწმისს გადასცემს ბერძნებს იმ იმედით, რომ იაზონი მას ცოლად შეირთავს. მეორე ნაწილის დასასრულში მედეა მოკვეთილია თავისი ოჯახიდან. ძმა, აბსირტუსი თავს იკლავს. ძლევამოსილი იაზონი ნიშნის მოგებით აჩვენებს აიეტს საწმისს, ახსენებს მას ფრიქსუსის სისხლს და აბსირტუსის სიკვდილშიც სდებს ბრალს. აიეტი კვდება. იაზონი მედეასთან ერთად მიემგზავრება საბერძნეთისკენ.

III ნაწილის, ხუთმოქმედიანი ტრაგედიის, სათაურია „მედეა“. აქ დრამატურგი წარმოადგენს სიტუაციას მას შემდეგ, რაც მეფე პელიასმა არ დაუბრუნა იაზონს კუთვნილი ტახტი და ოქროს საწმისიც მიისაკუთრა. მედეა იაზონის თხოვნით

წამლავს მეფეს. ამ მკვლელობის გამო იაზონი, მედეა და მათი ორი შვილი მიდიან კორინთოში მეფე კრეონთან. კორინთოში იაზონი კვლავ ხვდება კრეონის ქალიშვილს, ბავშვობის მეგობარს, კრეუზას და იხიბლება მისი მშვენიერებით. კრეუზა ზრუნავს იაზონსა და მის შვილებზე. მედეა გარიყულია. მეფე კრეონმა გადაწყვიტა იაზონისა და კრეუზას დაქორწინება და მედეას კორინთოდან წასვლას აიძულებს. მედეას სურს შვილებიც წაიყვანოს, მაგრამ ბავშვები ისე შეეჩვივნენ კრეუზას მზრუნველობას, რომ არცერთ მათგანს არ უნდა დედასთან დარჩენა. მედეა განრისხებულია. ის კლავს შვილებს, ხოლო გამზრდელს, გორას, კრეუზასთან სასიკვდილო საჩუქარს გაატანს. კრეუზა და კორინთოს სასახლე იწვება. ოქროს საწმისი, რომელიც მედეამ პელიასის სასახლიდან გაიტაცა, მას მიაქვს დელფოსში, რათა ღმერთებს დაუბრუნოს მათი კუთვნილი საწმისი.

ასეთია გრილპარცერის ტრილოგიის სტრუქტურული ქარგა, რაც ჩვენთვის მნიშვნელოვანი იყო იმის დასაზუსტებლად, როგორ მოახდინა დრამატურგმა მითოლოგიური მასალისა და ამ მასალაზე შექმნილი (მისთვის ცნობილი) ლიტერატურული წყაროების ინტერპრეტაცია, ხოლო აქედან გამომდინარე, როგორია ტრილოგიის არქიტექტონიკა.

ეჭვს არ იწვევს ის გარემოება, რომ ფრანც გრილპარცერი ითვალისწინებდა მითის ანტიკურ საფუძვლებს. ამკარაა, რომ მისთვის მითოლოგიური საფუძვლებიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თქმულება ფრიქსესა და ჰელეს* შესახებ, ხოლო მითის ლიტერატურული ინტერპრეტაციებიდან - აპლონიოს როდოსელის

* ანტიკური წყაროების მიხედვით ფრიქსე იყო ათამანტისა და ნეფელეს ვაჟი, ჰელეს მმა. მოგვიანებით ათამანტმა შეირთო ინო, რომელმაც შეიძულა გერები და მზაკვრული გეგმა მოიფიქრა მათ დასალეპავად. ინომ ჩუმად მოახლოვინა თესლი ქალებს, შედეგად არ აღმოცენდა მოსავალი და ქვეყანას შიმშილი დაატყდა. ინომ მოსყიდული ორაკულიც დაიმოწმა და ქმარს დააჯერა, ქვეყნის გადასარჩენად შეეწირა ფრიქსეს და ჰელე. ნეფელემ იხსნა შვილები, მოუვლინა მათ ოქროს ვერძი და კოლხეთში გააპარა. გზად ჰელე ზღვაში გადავარდა (რომელსაც ჰელეს ზღვა – ჰელესპონტი ეწოდა), ფრიქსე კი კოლხეთში ჩავიდა, სადაც ჰელიოსის ვაჟმა აიეტმა მიიღო და თავისი შვილი ქალკიოპე მიათხოვა ცოლად. ფრიქსემ ოქროს საწმისი აიეტს გადასცა, რომელმაც ის არესის ველზე მუხაზე დაკიდა და მცველად გველეშაპი მიუჩინა. ფრიქსეს ქალკიოპესაგან ჰყავდა ოთხი შვილი: არგოსი, მელასი, ფრონტოსი, და კიტისორე. მოგვიანებით ისინი არგონავტებს ეხმარებოდნენ ოქროს საწმისის მოპარვასა და მედეას მოტაცებაში.

„არგონავტიკა”, რომელშიც გადმოცემულია არგონავტების მოგზაურობისა და კოლხეთში საწმისის მოპოვების ამბავი. გრილპარცერისათვის მნიშვნელოვანი იყო ასევე ევრიპიდეს „მედეა”, რომელიც თავისი ტრაგიკული ფინალით გახდა ცნობილი მსოფლიო ლიტერატურაში.

გრილპარცერი თავის ტრილოგიაში აერთიანებს ფრიქსეს, არგონავტებისა და მედეას შესახებ მითოლოგიურ-ლიტერატურულ ვერსიებს და მოვლენათა სრულ ჯაჭვს ქმნის. ერთი მხრივ, გრილპარცერი შეზღუდულია მითის ტრადიციული ტენდენციებით, მეორე მხრივ, ცალკეულ შემთხვევებში ის თავს უფლებას აძლევს, მეტ-ნაკლებად თავისუფალი დარჩეს თემის ინტერპრეტაციისას, თუმცა რადიკალურად მაინც ვერ შორდება თქმულების ტრადიციულ ვერსიას. ეს შეეხება მის ტრილოგიაში მოქმედებათა ისეთ ელემენტებს, როგორცაა მედეას ძმის, აბსირტუსისა და კრეონის ქალიშვილის, კრეუზას სიკვდილი, მედეას მიერ შვილების მოკვლის მოტივი და ა. შ.

გრილპარცერი თავისი ტრილოგიის პირველ ნაწილში ძირითადად ფრიქსესა და ჰელეს შესახებ მითოლოგიურ ვერსიას ეყრდნობა. გრილპარცერი მითიდან მხოლოდ სიუჟეტის განვითარების თანმიმდევრობას იღებს და ცვლის მის მითოლოგიურ ხასიათს საკუთარი დრამატურგიული ჩანაფიქრის შესაბამისად. გრილპარცერი ტრილოგიაში არ გვაწვდის ფრიქსუსის (ფრიქსე) მშობლების სახელებს და არც მისი სამშობლოდან გაქევების მითოლოგიურ დეტალებს. მითის თანახმად, მას შემდეგ, რაც ათამანტმა ცოლად შეირთო ინო, ფრიქსეს დედა, ნეფელე გადაიკარგა. ინომ გერების, ფრიქსესა და ჰელეს, თავიდან მოშორების მიზნით მათი მსხვერპლად შეწირვა განიზრახა. ნეფელე თავის შვილებს გააპარებს კოლხეთში ვერძით. გრილპარცერი ტრილოგიაში არ მოიხსენიებს ჰელეს და არც ოქროს საწმისის კოლხეთში მოხვედრის ისტორია თანხვდება მითოლოგიურ ვერსიას. მითის თანახმად, როცა ფრიქსე კოლხეთში ჩავიდა (ჰელემ ვერძზე თავი ვერ შეიკავა და ზღვაში ჩავარდა), მან აიეტის თანხმობით ვერძი ზევსს შესწირა, ოქროს ბეწვიანი ტყავი კი მეფეს მიართვა, რომელმაც იგი არესის ქალაში ხეზე ჩამოაკიდებინა. მართალია, ფრიქსუსი გრილპარცერის

ტრილოგიაშიც იძულებით გარბის სამშობლოდან, მაგრამ არა მაგიურად, ან ოქროს ვერძის საშუალებით. მაგიური ელემენტი ფრიქსუსის ისტორიაში მხოლოდ მისი სიზმარია, რომელშიც მას ღმერთი გამოეცხადა, კოლხეთისკენ მიუთითა და საწმისის გატაცებისაკენ უბიძგა. მითში ჰელიოსის ვაჟმა, აიეტმა ფრიქსე სტუმრად მიიღო და თავისი ქალიშვილი, ქალკიოპე შერთო ცოლად. გრილპარცერთან კი ფრიქსუსი მხოლოდ თავშესაფრის თხოვნით მოდის აიეტთან. აიეტი კი მას თავს დაესხა, მოკლა და საწმისი წაართვა.

ტრილოგიის მეორე ნაწილში გრილპარცერი ძირითადად აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკის“ ლიტერატურულ ინტერპრეტაციას ეყრდნობა. როდოსელის „არგონავტიკაში“ დასახელებული არგონავტებისგან გრილპარცერი მხოლოდ მილოს ასახელებს. დრამატურგი არ გადმოგვცემს ხომალდ „არგოს“ სალამქროდ მზადებას, ან მოლაშქრეთა მარშრუტსა და ამ მოგზაურობის სხვა დეტალებს. ტრილოგიის მეორე ნაწილის დასაწყისში არგონავტები უკვე კოლხეთში არიან და საბრძოლველად ემზადებიან. აპოლონიოს როდოსელი საინტერესო ცნობებს გვაწვდის კოლხებისა და მათი ქვეყნის შესახებ. გრილპარცერი კი კოლხეთის შესახებ მხოლოდ მწირი ინფორმაციით შემოიფარგლება. გრილპარცერთან არ გვხვდება ამბავი აიეტის რთული დავალებების შესახებ. როდოსელის „არგონავტიკაში“ აიეტს სამისნომ უწინასწარმეტყველა, რომ აღესრულებოდა მაშინ, როცა მის ქვეყანაში უცხოელები მოვიდოდნენ და ფრიქსეს მორთმეულ საჩუქარს უკან წაიღებდნენ. ამ მიზეზის გამო აიეტი ხოცავდა ყველა უცხოელს, ვინც კოლხეთში გამოჩნდებოდა. ამიტომ როდოსელთან კოლხეთში ჩასულ იასონს ეროსმა სასიყვარულო ისარი ესროლა და მედეა შეაყვარა. მედეამ იასონს ჯადოსნური მალამო მისცა, უძლეველი გახადა და აიეტის დავალებების შესრულებაში დაეხმარა. მედეამ მონუსხა გველეშაპი და იასონს საწმისი გაატაცებინა. ელადისკენ გზაში იასონი და მედეა ვერაგულად კლავენ აიეტის შვილს აფსირტეს, მდევართა წინამძღოლს. იოლკოსში ყოფნისას მედეამ იასონს ჩამოაცილა ბიძა - პელიასი, რომელმაც პირობა დარღვია და ძმისწულს ტახტი არ დაუთმო. მედეამ ტახტის მიმტაცებლები მისსავე ქალიშვილებს ააკეპვინა. ხალხმა

იასონი და მედეა განდევნა. ისინი კორინთოში ჩავიდნენ, სადაც იასონს გლავკე (კრეუზა) შეუყვარდა. მედეამ მოწამლული სამოსი გაუგზავნა კრეონტის ქალიშვილს და ტანჯვით მოკლა ის. საშველად მისული კრეონიც დაიღუპა შვილთან ერთად.

გრილპარცერის ტრილოგიის მოქმედებათა განვითარება ძირითად ემთხვევა როდოსელის „არგონავტიკის“ მოქმედებათა თანმიმდევრობას, იმ განსხვავებით, რომ საწმისის მოპოვებასთან დაკავშირებული უხვი მითოლოგიური დეტალები დრამატურგმა ჩაანაცვლა საკმაოდ მარტივი სიუჟეტით: ტრილოგიაში საწმისი არა არესის ველზე, არამედ გამოქვაბულშია მოთავსებული და მას მხოლოდ გველეშაპი იცავს, რომელიც იოლად მარცხდება მედეას მიერ შეზავებული საწამლავით. არც იაზონი ცდილობს აიეტის გულის მოგებას რთული დავალებების შესრულებით. ის ბრძოლითა და ცბიერებით მოიპოვებს საწმისს. გრილპარცერი არც არგონავტების უკან დაბრუნების ამბავს გადმოგცემს სრულად. ის მხოლოდ მოკლედ აღგვიწერს აბსირტუსის მიერ არგონავტების დევნის ისტორიას. როდოსელთან მცირერიცხოვანი არგონავტები ერიდებიან კოლხებთან შებრძოლებას, გრილპარცერთან კი პირიქით, მედეა ცდილობს აარიდოს ქვეყანას უთანასწორო ბრძოლა. როდოსელთან არგონავტების გადარჩენის მიზნით მედეა ვერაგულად კლავს აფსირტეს, გრილპარცერთან კი აბსირტუსი თავად იკლავს თავს.

ტრილოგიის მესამე ნაწილში გრილპარცერი ევრიპიდეს „მედეას“ ეყრდნობა. ევრიპიდე თხრობას მედეასა და იაზონის კორინთოში ყოფნის პერიოდიდან იწყებს. იმ მომენტიდან, როცა იაზონმა მედეას დატოვება და კრეუზას ცოლად შერთვა გადაწყვიტა. თავად ევრიპიდეც კრეუზას მკვლელობამდე სწორად გადმოგვცემს მითს და მხოლოდ ამის შემდგომ უცვლის მას მიმართულებას: ევრიპიდესთან მედეა შვილებს იაზონზე შურისძიების მიზნით კლავს, შემდეგ კი ჰელიოსის (მედეას პაპა, აიეტის მამა) ეტლით მიფრინავს ათენში, სადაც მას მოხუცი ეგეოსი შეერთავს ცოლად.

ევრიპიდე და გრილპარცერი თითქმის მსგავსად გადმოგვცემენ მოვლენებს, მედეას განცდებს, კრეონტის შიშს მედეას მიმართ, მისი კორინთოდან გაძევების მოთხოვნას, იაზონისა და კრეუზას სიყვარულს. ევრიპიდესგან განსხვავებით

გრილპარცერი უფრო მოტივირებულად წარმოგვიდგენს მედეას მიერ შვილების მოკვლის გადაწყვეტილების წინაპირობებს: ტრილოგიაში მედეა თანახმაა კორინთოს დატოვებაზე, თუ მას შვილების წაყვანის ნებას დართავენ. კრეონმა და იაზონმა მას მხოლოდ ერთი შვილის წაყვანის უფლებას მისცეს, მაგრამ ბავშვებიდან არცერთმა ისურვა დედასთან ერთად წასვლა. მედეა შვილების ღალატში იაზონის სახეს ხედავს და კლავს მათ. ევრიპიდესგან განსხვავებით გრილპარცერის ტრილოგიაში მედეა არ იყენებს ბავშვებს კრეუზას მკვლელობაში. არა შვილებს, არამედ თავის გამზრდელს, გორას გაატანს კრეონის ქალიშვილთან სასიკვდილო საჩუქარს.

როგორც მითისგან, ასევე როდოსელისა და ევრიპიდესეული ვერსიებისგან განსხვავებით, გრილპარცერთან მოქმედებათა გამომწვევი მიზეზები და მათი განხორციელების გზები რეალისტურია და მოკლებულია მითისთვის დამახასიათებელ სპეციფიკას: ტრილოგიაში მოქმედ პირთა ბედში არ ერევიან ღმერთები, არც პერსონაჟების ღვთიური წარმომავლობაა სადმე მინიშნებული. გრილპარცერი მხოლოდ ერთხელ ახსენებს მედეას დედას, რომელმაც შვილს მემკვიდრეობით მკურნალობის ნიჭი და ცოდნა გადასცა. მითოლოგიურად მედეა ქალღმერთი ჰეკატეს ქურუმია (ზოგი ვერსიით მისი შვილი). ჰეკატე ბერძნულ მითოლოგიაში მაგიის, ჯადოქრობის, სინათლისა და სულების ქალღმერთია. გრილპარცერთან მედეა ქალღმერთი დარიმბას ქურუმია. დარიმბა არა მითოლოგიური ქალღმერთი, არამედ გრილპარცერის შემოქმედებითი ფანტაზიის ნაყოფია და მას ტრილოგიაში ნაყოფიერების ქალღმერთის თვისებები აქვს მინიჭებული. მედეას და-ძმიდან გრილპარცერი მხოლოდ აბსირტუსს (აფსირტეს) ასახელებს.

არსებითი განსხვავება ევრიპიდეს ტარგედიასა და გრილპარცერის ტრილოგიას შორის გვხვდება ნაწარმოების ფინალში. ევრიპიდე თავის გმირს დრაკონის საშულებით მეფე ეგეოსთან გაფრენის შესაძლებლობას აძლევს. ამის საწინააღმდეგოდ გრილპარცერი გვიჩვენებს მედეას, რომელიც ყოველგვარი გაქცევის საშუალებას არის მოკლებული და არსად შეუძლია თავშესაფრის იმედი ჰქონდეს. მისი ბოლო ქმედება

საწმისის დელფოსის ტაძარში დაბრუნებაა, რითაც ადამიანებს მისით მანიპულირების შესაძლებლობას ართმევს.

იმ სამი დანაშაულიდან, რომლებშიც მედეას, როგორც ლიტერატურულ სახეს ედება ბრალი - სამშობლოს ღალატი, ძმის მკვლელობა და შვილების დახოცვა - გრილპარცერთან მხოლოდ სამშობლოს ღალატი და შვილების მკვლელობა რჩება.

ტრილოგიაში გადამუშავებული მასალის საფუძველზე წარმოდგენილი მოქმედება კვანძის ერთმნიშვნელოვანი და საბოლოო გახსნისკენ არის მიმართული. აღსანიშნავია, რომ ტრილოგიის სამივე ნაწილი („კეთილი სტუმარი“, „არგონავტები“, „მედეა“) დრამატურგიული სტრუქტურის თვალსაზრისით შეიძლება დამოუკიდებელ ერთეულად ჩაითვალოს. სამივეს აქვს საკუთარი ექსპოზიცია, დრამატული განვითარება, კულმინაცია და კვანძის გახსნა. სამივე ნაწილი სრულდება კატასტროფით (მკვლელობა). თითოეული მათგანი სხვადასხვა დრამატურგიული ფორმატისაა: პირველ ნაწილში („კეთილი სტუმარი“) დაცულია დროის, სივრცისა და მოქმედების ერთიანობა. მოქმედება ვითარდება განთიადიდან დაღამებამდე აიეტის სასახლესა და მის შემოგარენში. მეორე ნაწილში („არგონავტები“) დაცულია მოქმედებისა და დროის, თუმცა დარღვეულია სივრცითი უწყვეტობა: მოქმედება ვითარდება მედეას კოშკში, აიეტის კარავსა და საწმისის გამოქვაბულში. მესამე ნაწილში („მედეა“) დაცულია მოქმედებისა და დროის, დარღვეულია ადგილის ერთიანობა: მოქმედება ვითარდება განთიადიდან განთიადამდე, მისი განვითარების ადგილი კი გადაადგილდება კორინთოს მისადგომებიდან მეფის სასახლემდე. გარდა ამისა, თითოეული ნაწილის მოქმედებათა რაოდენობა (ერთი, ოთხი, ხუთი) არ შეესაბამება კლასიციკლური დრამის ნორმას.

გრილპარცერი თავისი პოეტური ჩანაფიქრისა და შეთხზული ამბის გადმოცემის სტრატეგიის მიხედვით განალაგებს ტრაგედიის ნაწილებს. ტრილოგიის ნაწილებს შორის ხანგრძლივი დროითი მონაკვეთია გამოტოვებული. გამოტოვებული დროითი მოვლენები ექსპოზიციის სახით არის მოცემული ტექსტში. სივრცისა და მოქმედების ურთიერთმიმართება მოქმედი პირების მდგომარეობას გადმოგვცემს,

ხოლო რაც შეეხება სივრცისა და მოქმედების ხასიათს შორის არსებულ კონტრასტს (მაგალითად, ელინური ჰარმონიულობა და კატასტროფის მაპროვოცირებელი მოქმედებები), მას ძირითადად დრამატული დამაბულობის შექმნის ფუნქცია აკისრია. ორივე ქვეყნის - კოლხეთისა და საბერძნეთის - ასახვისას დრამატული სივრცე რეალისტური კონკრეტულობით არის გადმოცემული. ტრილოგიაში სასცენო თვალსაზრისით ოპტიკურად არის წარმოდგენილი დრამატული გარემო, მასში შემავალი ადამიანების ხასიათი და მათი ფსიქოლოგიური პორტრეტები.

რაც შეეხება დრამის დროით სტრუქტურას, მისი საფუძველი ძველბერძნული მითოლოგიური სიუჟეტებია. მაგრამ ავტორი არ ცდილობს შექმნას ანტიკური დროის კოლორიტი: მითოლოგიური გარემო მისთვის მნიშვნელოვანია მხოლოდ დრამის შინაარსის წარმოსადგენად.

სიუჟეტური ხაზების განვითარება ტრილოგიაში ქრონოლოგიური და მიზეზ-შედეგობრივი მიმართებათა სისტემითაა გადმოცემული. დრამაში წარმოდგენილი სიუჟეტური ხაზები თანწყობილი კომბინაციით არიან წარმოდგენილი და მკაცრ კაუზალურ პრინციპს ეფუძნებიან.

დრამატურგი დამატებით ინფორმაციას აწვდის მკითხველს რემარკების საშუალებით, რითაც ეპიკური თხრობით ავსებს დრამატურგიულ ტექსტს. მოქმედ პირთა გარეგნული პორტრეტები და წარმოდგენილი გარემო სცენოგრაფიის მსგავსი რემარკებით მდიდრდება. დრამის დასაწყისი ერთბაშად იპყრობს მკითხველის ყურადღებას კოლხეთის ეგზოტიკური, უცხო და იდუმალი გარემოს წარმოდგენით. დრამატურგი მკითხველს რემარკის საშუალებით უქმნის პირველ შთაბეჭდილებას: „კოლხეთი, სალკლდოვანი და ხეებით დაბურული მიდამო: სიღრმეში ჩანს ზღვა. მის ნაპირას, გაუთლელი ქვისგან ნაგებ საკურთხეველზე, შიშველი და წვეტიანი მამაკაცის უშველებელი ქანდაკება აღუმართავთ, რომელსაც მარჯვენა ხელში კვერთხი უჭირავს, მხრებზე კი ცხვრის ტყავი წამოუსხამს. მარცხნივ, სცენის შუაგულ სიღრმეში, სასახლის შესასვლელთან, კიბეები და ახალნაგები ძეგლები ჩანს. განთიადია. ფარდის ახდისას მედეას მშვილდი ისეთნაირად უჭირავს, თითქოს ისარი ეს-ესაა გაისროლაო. ბომონის

კიბეზე ისრით მოკლული შველი გდია” (6, 11). („Kolchis. Wilde Gegend mit Felsen und Bäumen, im Hintergrunde das Meer. Am Gestade desselben ein Altar, von unbehauenen Steinen zusammengefügt, auf dem die kolossale Bildsäule eines nackten, bärtigen Mannes steht, der in seiner Rechten eine Keule, um die Schultern ein Widderfell trägt. Links an den Szenen des Mittelgrundes der Eingang eines Hauses mit Stufen und rohen Säulen. Tagesanbruch. Beim Aufziehen des Vorhanges steht Medea im Vorgrunde mit dem Bogen in der Hand in der Stellung einer, die eben den Pfeil abgeschossen. An den Stufen des Altars liegt ein, von einem Pfeile durchbohrtes Reh”) (88, 4).

ტრილოგიაში ხატოვნად არის წარმოდგენილი სამოქმედო სივრცე. კოლხეთი და საბერძნეთი არის არა უბრალოდ გარემო, სადაც მოქმედება მიმდინარეობს, არამედ სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი მხატვრული ელემენტი, რომელიც გარკვეულწილად, განსაზღვრავს მოქმედ პირთა ხასიათსა და ბედ-იღბალს. გრილპარცერი ამ ქვეყნების ისტორიიდან იღებს სიუჟეტს, რომელიც მას იდეური ჩანაფიქრის განხორციელებისთვის ესაჭიროება. გრილპარცერისათვის კოლხეთი იდეუმალა, ბნელი და რელიგიურ-მისტიკური ელემენტებით გაჯერებული, მაგრამ საბერძნეთთან შედარებით ბუნებრივი, ნაივური. საბერძნეთი კი არ წარმოგვიდგება, როგორც ჰუმანური იდეალების მქონე დიადი კულტურის ქვეყანა. გრილპარცერის ტრილოგიაში ბერძნული საზოგადოება ამ იდეალის მხოლოდ ვერბალური განხორციელებაა. მისი წარმომადგენლები გარეგნულად რაფინირებული, მაგრამ შინაგანად ყალბი და ზნეობრივად არასრულყოფილი ადამიანები არიან. მორალური სრულყოფილების თვალსაზრისით, არც კოლხები გამოირჩევიან. მოქმედ პირთა ხასიათის თავისებურებებსა და გარემოს ავტორი უხამებს ერთმანეთს და ცდილობს მითოლოგიური სიუჟეტისგან განსხვავებით ფსიქოლოგიურად ჩაუღრმავდეს მოვლენებსა და პერსონაჟებს, რათა შექმნას ტრილოგიის შინაგანი იდეური კვანძი.

კოლხურ გარემოს დრამატურგი დინამიური რემარკების მეშვეობით გადმოგვცემს, რაც მისი დრამის თეორიის მიხედვით შეესაბამება დრამაში „ამწყითიერი“ ილუზიის შექმნას. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა პირველივე

რემარკა, რომელსაც გრილპარცერი ტრილოგიის დასაწყისში წარმოგვიდგენს: „ფარდის ახდისას მედეას მშვილდი ისეთნაირად უჭირავს, თითქოს ისარი ეს-ესაა გაისროლაო. ბომონის კიბეზე ისრით მოკლული შველი გდია.” (6, 11). („Beim Aufziehen des Vorhanges steht Medea im Vorgrunde mit dem Bogen in der Hand in der Stellung einer, die eben den Pfeil abgeschossen. An den Stufen des Altars liegt ein, von einem Pfeile durchbohrtes Reh”) (88, 4).

რემარკები ტრილოგიაში ავტორს მოქმედ პირთა სულიერი გარდაქმნის გადმოცემაშიც ეხმარება. მაგალითად, ტრილოგიის დასაწყისში მედეა კოლხური კოლორიტის შესაბამისადაა შემოსილი, რემარკის ტექსტი თვალნათლივ გადმოგვცემს არქაული კოლხური სამყაროს თავისებურებებს. ამავე დროს, იგი მედეას პირბადით დაფარული სახის მეშვეობით მიგვითითებს მის სულიერ სირთულეებზე: „მედეას ოქროსფერარშიაშემოვლებული შვინდისფერი კაბა აცვია, შავი პირბადე კოჭებს უფარავს, შუბლზე ოქროსავე საბნევი უბრჭყვიალებს, კოშკიდან გამოდის და ხელში ჩირადდანი უჭირავს” (6, 40) („Medea in dunkelroter Kleidung, am Saume mit goldenen Zeichen gestickt, einen schwarzen, nachschleppenden Schleier der an einem, gleichfalls mit Zeichen gestickten Stirnbande befestigt ist, auf dem Kopfe, tritt, eine Fackel in der Hand, aus dem Turme.”) (88, 34). ტრილოგიის დასასრულში კი მედეას მედეას მხრებზე მხოლოდ ოქროს საწმისი აქვს მოგდებული, როგორც ტრილოგიის იდეური ჩანაფიქრის სიმბოლური გამოხატულება: „კლდეს მოფარებული მედეა სცენაზე შემოვა და მის (იაზონის) წინ დგება; ოქროს საწმისი ბეჭებზე აქვს წამოსხმული” (6, 210) („Medea tritt hinter einem Felsenstück hervor und steht mit einemmal vor ihm, das Vlies wie einen Mantel um ihre Schultern tragend”) (88, 221).

რემარკების საშუალებით ქმნის გრილპარცერი ტრილოგიის სხვა მოქმედი პირების პორტრეტებს. პერსონაჟთა მათი სამოქმედო სივრცე, გარეგნობა და მათი შინაგანი მხარე მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს და დრამატულ მოქმედებათა მიზეზ-შედეგობრივი კავშირს მეოხებით მიემართება კვანძის საბოლოო გახსნისკენ. სიუჟეტის ცალკეული ელემენტები ტრილოგიაში, გარდა ოქროს საწმისისა,

მოკლებულნი არიან მითოლოგიურ ელფერს და შეეთავსებიან სამოქმედო გარემოს რეალურ სივრცეს (ფრიქსუსისა და იაზონის კოლხეთში მგზავრობა, მათი რეალური ზრახვები, აიეტის სწრაფვა სიმდიდრისკენ, ბერძენთა კოლონიალური ინტერესები და ა.შ.). ქვის კერპიც კი ტრილოგიაში მოკლებულია ღვთაებრივ დიდებულებას: „გაუთლელი ქვისგან ნაგებ საკურთხეველზე, შიშველი და წვერიანი მამაკაცის უშველებელი ქანდაკება აღუმართავთ, რომელსაც მარჯვენა ხელში კვერთხი უჭირავს, მხრებზე კი ცხვრის ტყავი წამოუსხამს” (6, 11) („Am Gestade desselben ein Altar, von unbehauenen Steinen zusammengefügt, auf dem die kolossale Bildsäule eines nackten, bärtigen Mannes steht, der in seiner Rechten eine Keule, um die Schultern ein Widderfell trägt”) (88, 4). რეალისტურად არის ასევე გადმოცემული მოქმედების გარემო, კლდოვანი და ტყით დაფარული კოლხეთისა და სანაპირო.

ერთმანეთისგან არსებითად განსხვავებული საბერძნეთისა და კოლხეთის რეალურ ვითარებასა და ყოფას წარმოგვიდგენს გრილპარცერი დიალოგების საშუალებით:

იაზონი: „საბერძნეთში რომ იყო, მაშინ დარწმუნდებოდი,
როგორ ბრწყინავენ მზის სხივები მოწმენდილ ცაზე,
ყველას ღიმილი დასთამაშებს, თვალი უბრწყინავს,
თაფლი ამოსდის, მეგობრულად ესალმებიან,
შუბლგახსნილობას, ალალ გრძნობას ატყობ სუყველას,
ზიზღს არვინ იჩენს ვერაგის და თაღლითის მიმართ” (6, 90)

(Jason: „Wärst du in Griechenland, da wo das Leben
Im hellen Sonnenglanze heiter spielt,
Wo jedes Auge lächelt wie der Himmel,
Wo jedes Wort ein Freundesgruß, der Blick
Ein wahrer Bote wahren Fühlens ist” (88, 90)

მედეა: რაც ჭეშმარიტად ითვლებოდა ჩვენს ქვეყანაში,
აქ უმართლოდ და უკანონოდ მონათლულია,

თუკი რაიმეს გატობენ, იმასაც ზიზღით; (6, 125)

(Medea: „Was recht uns war daheim, nennt man hier unrecht,

Und was erlaubt, verfolgt man hier mit Haß”) (88, 128)

რეალისტურია გრილპარცერის ტრილოგიაში მოქმედ პირთა გრძნობები, ხოლო განცდები ნამდვილი. ამის მაგალითია მედეას წუხილი შვილების დაკარგვის გამო:

მედეა: „წამიერად რომ ჩაგახედა ჩაფერფლილ გულში,

რომელიც შენთვის მარად ასე იყო დახშული,

მიმიხვდებოდი, რარიგად ვარ გულდაკოდილი,

მაგრამ ერთხელაც მოეღება ჩემს ტანჯვას ბოლო,

ზღვის ტალღებივით მძვინვარე და დაუდგრომელი

გავცამტვერდები, შევერევი უსამართლობას

და ყოველივე მარტო მე არ მომეკითხება.

ის კი არ მიკლავს გულს, შვილები რომ აღარა მყავს,

არამედ ვნაღვლობ, ოდეს იყვნენ, ჩვენ ეხლაც რომ ვართ!” (6, 212)

(„Medea. Wär' dir mein Busen nicht auch jetzt verschlossen,

Wie er dir's immer war, du sähst den Schmerz

Der endlos wallend wie ein brandend Meer

Die einzeln Trümmer meines Leids verschlingt

Und sie, verhüllt im Greuel der Verwüstung,

Mit sich wälzt in das Unermeßliche.

Nicht traur' ich, daß die Kinder nicht mehr sind

Ich traure, daß sie waren und daß wir sind”). (88,222)

ინფორმაციის გადმოცემის ექსპრესიული მეთოდი თვალსაჩინოდ ჩანს მედეას პერსონაჟის მაგალითზე, რომლის მეტყველების სტილი იცვლება გარემოსა და ფსიქოლოგიური მდგომარეობის შესაბამისად. მოქმედების განვითარების პარალელურად ურთიერთსაპირისპირო ფორმითაა გადმოცემული მედეას არა მარტო ფსიქოლოგია, არამედ გარეგნული მხარეც: მისი მშვენიერება და დიდებული იერი

ქრება თავისუფლებასთან ერთად და ჩნდება ფინალურ სცენაში თვითგამორკვევის პროცესის დასრულებისთანავე. ავტორი სხვა პერსონაჟებთანაც აქტიურად იყენებს მეტყველების ექსპრესიულ ფუნქციას, რომლის საშუალებით მოქმედ პირთა სასაუბრო თემის არჩევანი და მეტყველების სტილი მათი დახასიათების დამატებითი საშუალებაა.

დრამატურგი პერსონაჟთა მეტყველების მეშვეობით გადმოსცემს მოქმედი პირების ხასიათს, სოციალურ მდგომარეობასა და ფსიქოლოგიურ მიდრეკილებებს. ტრილოგიის შემთხვევაში ენობრივ კომუნიკაციას არ აქვს მხოლოდ პოეტური დანიშნულება, როგორც ეს იყო კლასიციზმის ეპოქის გარითმულ დრამებში. გრილპარცერის ტრილოგიაში თითოეული მოქმედი პირი მეტყველების ინდივიდუალური მანერითა და სტილით ხასიათდება. მათი სამეტყველო სტილი იცვლება სიტუაციისა და განზრახვის შესაბამისად. ქრისტინან ჰორნის აზრით, მეტყველების ასეთი სახე რომანტიკულ-კლასიკური ესთეტიკის შერევის მიმანიშნებელია: „Diese Kontrastwirkung ist das Ergebnis einer gewollten Vermengung des sog. Romantischen mit dem Klassischen“ (112, 58).

მედეას მოქმედი პირის ენობრივი პორტრეტი იქმნება როგორც ექსპლიციტური, ასევე იმპლიციტური თვითპრეზენტაციის საფუძველზე. ის ექსპლიციტურად წარმოგვიდგენს თავს პასაჟებში, სადაც მსჯელობს საკუთარი თავის შესახებ, ან შეაფასებს ხოლმე თავის საქციელს. იმპლიციტური თვითპრეზენტაციის შემთხვევაში მისი ხასიათის თვისებები და იდეოლოგიური პოზიცია ამოიკითხება მეტყველების სტილსა და ენობრივ ქცევაში. დრამატული მეტყველების სტილური თვალსაზრისით ტრილოგიის დასაწყისში მედეას მეტყველება უხეშია, შეიცავს ბევრ არაკორექტულ გამონათქვამს, იგრძნობა სხვების მიმართ ქედმაღლური დამოკიდებულება. ეს ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი პიროვნულობის ნიშანია, რომელიც ფარავს შიშს გრძნობათა სამყაროსადმი და გვაძლევს პირველ მინიშნებებს მედეას ჭეშმარიტი ხასიათის შესახებ. ბრაუნს პერიტას გადაწყვეტილების გამო მედეა ასე გამოხატავს:

მედეა: არ მინდოდა და უნებლიეთო! რეებსა ჩმახავ!

სად გაგონილა, ან სად თქმულა, რომ რაც არა გსურს,
შენს უნებურად ის აკეთო? რაკი ვაკეთებ,
მწადია კიდეც; ის კი არა, ზოგჯერ რაც მინდა,
მასზეც პირმშრალი დავრჩენილვარ საუბედუროდ. (6,14)

(„Medea: Sie wollte nicht und tat's! – Geh du sprichst Unsinn.

Wie konnt' es denn geschehn

Wenn du nicht wolltest. Was ich tu' das will ich

Und was ich will – je nu das tu' ich manchmal nicht”) (88, 13).

დრამაში განვითარებული მოვლენები არაერთხელ მიუთითებს ამ აზრის სიცრუზე - საფინალო აქტამდე მედეას ქმედება არ გამომდინარეობს მისი საკუთარი ნებიდან და ყოველთვის განიცდის სხვა მოქმედი პირების ზეწოლის გავლენას.

მედეას მხატვრული სახის ზემოაღნიშნულ ფსიქოლოგიური და ხასიათობრივი ტრანსფორმაციის გადმოსაცემად ავტორი აქტიურად იყენებს მოქმედი პირის დახასიათების ფიგურალურ მეთოდს, რომლის მიხედვითაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს გარეგნობასა და ქვეცნობიერს, დახასიათების რაოდენობრივ და იმპლიციტურ ხერხებს.

რაც შეეხება კავშირს ენობრივ კომუნიკაციასა და დრამატულ მოქმედებას შორის, მათი თანხვედრა მხოლოდ მედეას მოქმედი გმირის მაგალითზე ხდება თვალსაჩინო. მედეას მეტყველება და ქმედება სრულიად იდენტურია, დანარჩენი პერსონაჟების მეტყველება კი ქმედებასთან მხოლოდ ამ ქმედების დასაბუთების, ან გამართლების რეჟიმშია წარმოდგენილი.

რეფერენციული ფუნქციით ენობრივად გადმოცემულია ის მოვლენები და ქმედებები, რომელთა წარმოდგენა სცენაზე ტექნიკური, ან ეთიკური მიზეზების გამო მიზანშეუწონელია (მაგ. მედეას მიერ შვილების მკვლელობა). მეტყველების აპელაციურ ფუნქციას იყენებს ავტორი ტრილოგიის პირველ ნაწილში, როცა ცალკე იაზონი, ცალკე კი აიეტი მედეაზე ზემოქმედებას ცდილობენ და ამით ტრილოგიის ეს

ნაწილი დრამატული დაძაბულობის სასტარტო ნაწილს წარმოადგენს. ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას გრილპარცერი მეტყველების პოეტური ფუნქციით აღწევს.

დრამაში გვხვდება როგორც დიალოგური, ასევე მონოლოგური მეტყველება. დიალოგის მონოლოგიზაცია ძირითადად თავს იჩენს მოქმედი პირების ფიზიკური ან ფსიქიკური მდგომარეობის გაუარესების შედეგად. ხშირ შემთხვევაში ექსპოზიციური ერთეულების სახით საფეხურებრივად ვიღებთ ინფორმაციას წარსულის შესახებ (მაგ.ფრიქსუსის წარსული), გვიჩნდება დამოკიდებულება აწმყოსთან მიმართებაში, მინიშნებების შედეგად კი - მოლოდინი შემდგომ თავებში მოსალოდნელ მოვლენებზე. ტრილოგიაში მონოლოგი ხშირად წარმოდგენილია მარტოდ მყოფი მოქმედ პირთა მიერ. გვხვდება რეალისტურად მოტივირებული მონოლოგები, რომელიც მოკლე, სპონტანური წამოძახილების საშუალებით მოქმედი პირის მდგომარეობას გამოხატავს. რეალისტურად არის მოტივირებული აგრეთვე უკიდურესად დაღლილი მოქმედი პირის მეტყველება საკუთარ თავთან:

მედია: „აი, მიაბიჯებენ ორივენი თვალდავსებულნი!

ერთი ვიღაც უგუნური არსება ადამიანად მეჩვენება;

ტალღებს ხან გაჰყვება, ხან გამოჰყვება,

ხან ჩაყურყუმელავდება, ხან ამოყურყუმელავდება

და მწვანე ლაქას შეამჩნევს თუ არა,

დამყაყებული ჭაობისა და შლამისგან,

დამპალი, გამწვანებული რაღაც-რულაცეებისგან

რაღაცას აკოწიწებს და გაჰყვირის:

ქვეყანა! თან შიგ ჭყუმპალაობს.

გამოსვლას აპირებს, მაგრამ თანდათანობით იძირება

და სადღაც იიკარგება!

ოი საბრალო კაცო! ოი, საბრალო მამავ!” (6, 45)

(Medea: „Da gehn sie hin, hin die Verblendeten! –

Ein töricht Wesen dünkt mich der Mensch;

Treibt dahin auf den Wogen der Zeit
Endlos geschleudert auf und nieder,
Und wie er ein Fleckchen Grün erspäht
Gebildet von Schlamm und stockendem Moor
Und der Verwesung grünlichem Moder,
Ruft er: Land! und rudert drauf hin
Und besteigt's – und sinkt – und sinkt –
Und wird nicht mehr gesehn!
Armer Vater, armer Mann!”) (88, 46)

ექსპოზიცია აქვს ტრილოგიის სამივე ნაწილს, რომლებიც მოქმედების გაგებისთვის მნიშვნელოვან წინარე ინფორმაციას მოიცავენ. ერთ-ერთი ყველაზე ვრცელი ექსპოზიცია გვხვდება ტრილოგიის პირველ ნაწილში ფრიქსუსის მონოლოგის სახით, რომლის დროსაც ის საკუთარ წარსულ ისტორიას ყვება და კოლხეთში ჩამოსვლის მიზეზს განმარტავს. მიუხედავად ამისა, არ შეიძლება დავეთანხმეთ მკვლევარ შტაინმეცს, რომელიც ტრილოგიის პირველ ნაწილს მთლიანად ექსპოზიციად მიიჩნევს (224, 99). ჩვენი აზრით, პირველი ნაწილი არა ტრილოგიის ექსპოზიცია, არამედ დამოუკიდებელი დრამატურგიული სტრუქტურის მქონე ერთეულია.

ტრილოგიის საერთო სტრუქტურა მოქმედ პირთა მეშვეობით ავტორის ჩანაფიქრის სრულ რეალიზაციას ემსახურება. ინფორმაციის გადმოცემა თანმიმდევრულად ხორციელდება, გადმოცემული ამბავი წარმოდგენილია ძირითადად სუქცესიის პრინციპითა და დრამის პლურიმედიალობით გამოწვეული სასცენო-ტექნიკური შეზღუდვებით (მკვლევლობა). მისტიკური მინიშნებების საშუალებით მოქმედების საფინალო აქტის წინასწარი ავისმომასწავლებელი მოლოდინი იქმნება.

დრამატული დაძაბულობის საფუძველზე იქმნება როგორც ფინალური, აგრეთვე მის წინ არსებული მოქმედებების დაძაბულობა. მომავლის მაუწყებელი

მინიშნებები (სიზმარი, წინათგრძნობა, იდუმალი ნიშნები) მაყურებელს დაძაბული მოლოდინით მიმართავს, როგორც მოქმედების შედეგზე და იმაზე, თუ რა მოხდება, აგრეთვე მოქმედების განვითარებაზე - როგორ მოხდება. ამის ერთ-ერთი მაგალითია:

ფრიქსუსი: „ხედავ, რა ხდება; ხედავ, რა ხდება!

კეთილ სტუმარს კლავს, იმის განძს კი თვით ისაკუთრებს!

კეთილი სტუმრის წმინდა სული შენ დაიფარე,

შური იძიე! წყევლა-კრულვა მიაგე მზაკვარს!

არ შეარჩინო მეგობარი, არც შვილი, არც ძმა,

ამოაშხამე ლუკმაპური, დაუშრე წყალი,

ვინც გულით უყვარს, ის მოუსპე, გაუნადგურე!

და ის საწმისი, რაიც ახლა მას ხელთ უპყრია,

მისი შვილების აღსასრულის მოწმედ აქციე!

მან ხომ სტუმარი გაიმეტა, მზე დაუბნელა,

და შეირჩინა მინდობილი ავლადიდება!

შურისძიება! შურისძიება!” (6, 31)

Phryxus: („Siehst du's, siehst du's!

Den Gastfreund tötet er und hat sein Gut!

Der du des Gastfreunds heilig Haupt beschüttest

O räche mich! Fluch dem treulosen Mann!

Ihm muß kein Freund sein und kein Kind, kein Bruder

Kein frohes Mahl – kein Labetrunk –

Was er am liebsten liebt – verderb' ihn! –

Und dieses Vließ, das jetzt in seiner Hand

Soll niederschaun auf seiner Kinder Tod! –

Er hat den Mann erschlagen, der sein Gast –

Und vorenthält – das anvertraute Gut –

Rache! – Rache!”) (88 , 25)

პირველი ნაწილის ფინალი არის ღია, მკითხველი/მაყურებელი ჯერჯერობით ვერ ხედავს გამოსავალს, კონფლიქტის გადაწყვეტას, მოქმედების ლოგიკურ შედეგს, რადგან სამივე ნაწილის დამაკავშირებელ ელემენტს დრამატული დამაბულობის შექმნა წარმოადგენს. პირველი ნაწილის დრამატული დამაბულობას ქმნის მედეას შიში და წინათგრძნობა მოსალოდნელ შედეგებზე. მისი წინასწარმეტყველება გამანადგურებელი ომის სიმბოლურად გადმოცემული სურათია. „ხანძარი“, „ჯოჯოხეთის შავი ღრუბლები“, „სისხლიანი თავები“, „გამვალტყავებული მკლავები“, „მაშხალები“ და „ხანჯლები“ არ არის მხოლოდ მისტიკური წინასწარმეტყველება, ეს უფრო ცოდნაა იმ გარდაუვალი შედეგისა, რომელიც ლოგიკურად უნდა მოჰყვეს კონკრეტულ დანაშაულებრივ ქმედებას. ამაზე ისიც მიუთითებს, რომ მედეას ავი წინათგრძნობა გაუჩნდა დანაშაულის ჩადენის შემდეგ და არა მანამდე. მისი განწყობა არ არის შექმნილი უმიზეზოდ, ის პირდაპირ კავშირშია როგორც ლოგიკასთან, ასევე ზებუნებრივ ძალასთან.

რაც შეეხება მოქმედ პირთა დრამატურგიულ კონცეფციას, ის დინამიურია: დრამატურგი მოქმედ პირებს ფსიქოლოგიური მოტივირებით ცვლის მოქმედების განვითარების კვალდაკვალ. მედეას მხატვრული სახის მაგალითზე ხასიათის განვითარების დინამიკას პიროვნების ავტონომიურობისა და თვითმყოფადობასთან მივყავართ. მედეა სხვა დანარჩენი პერსონაჟებისგან გამოირჩევა ჰომოგენური თავისებურებების მრავალფეროვნებით. მისი ხასიათი რთულია და წინააღმდეგობრივი, ხოლო გრძნობები და შეხედულებები ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი.

ტრილოგიის სამივე ნაწილის საერთო მოქმედი პირი არის მედეა და მედეას გადია გორა. დანარჩენ ნაწილებს გააჩნიათ საკუთარი პერსონაჟები, რომლებიც სხვაგან არ ფიგურირებენ. ამიტომ ტრილოგიის კონრეტული ნაწილის ანალიზისას მნიშვნელოვანია მათი ხასიათობრივი თავისებურებების გათვალისწინება.

გრილპარცერის დრამის თეორიის მიხედვით შემოქმედებითი პროცესი გულისხმობს საგანთა აღქმას და მათ შემდგომ გადმოცემას ჭკრეტის (განსჯის)

საშუალებით, რაც მხატვრულ შემოქმედებაში სულიერი და გონებრივი შესაძლებლობების ერთიანობას გულისხმობს. ტრილოგია „ოქროს საწმისში“ მიმეზისი ეფუძნება ზემოაღნიშნულ მეთოდს. ავტორი გადმოგვცემს მოვლენათა გამომწვევ მიზეზებს და უბიძგებს მკითხველს (მაყურებელს) გაითავისოს ტრაგედიის არსი ისე, რომ პერსონაჟის ტრაგიკული ბედი იწვევდეს თანაგრძნობას. გრილპარცერი წარმოგვიდგენს მოვლენებს იმგვარად, რომ გაქრეს დისტანცია მკითხველს/მაყურებელსა და დრამატულ მოქმედებას შორის.

დრამაში წარმოდგენილი კოლხური და ბერძნული გარემო, ბედისწერის იდუმალი ხასიათი, პერსონაჟთა ვიზუალური მხარე, მათი გრძნობები, ტკივილი და მიდრეკილებები დრამატურგის ფანტაზიის მეშვეობით ქმნიან ერთიან სურათს, რომელშიც წარმოდგენილი მოცემულობები ფორმათა მრავალფეროვნებით უკავშირდებიან ერთმანეთს. დრამატურგიაში ხატოვანი ფანტაზიის გამოყენებით გრილპარცერი რომანტიკული დრამის ესთეტიკურ პოზიციაზე დგას, მიუხედავად იმისა, რომ ჰორსტ შტაინმეცი ამ ქმნილებას არ მიაკუთვნებს რომანტიკული დრამის კატეგორიას: „Die Form des Grillparzerischen Zyklus unterscheidet sich grundsätzlich von der des romantischen“ (224, 39) - აღნიშნავს მკვლევარი.

გრილპარცერი პერსონაჟთა სახეებსა და ხასიათს მოქმედ პირთა ინდივიდუალიზაციით ქმნის, რაც, გარკვეულწილად, მიუთითებს დრამატურგის მიერ ფსიქოლოგიზმის ელემენტების გამოყენებაზე.

გრილპარცერი რომანტიკული ესთეტიკისკენ იხრება ტრილოგიის სიუჟეტური განვითარების საკითხშიც. გრილპარცერი არ ერიდება ისტორიული რეალური სიუჟეტის, ან მითოლოგიური მასალის სუბიექტურ ინტერპრეტაციას მხატვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად და ცვლის მითის ფუნდამენტურ ასპექტებს.

მკვლევარი მარგრეტ დიტრიჰი ტრილოგიაში ვენისა და ბაროკოს თეატრალური ტრადიციების გავლენაზე მიუთითებს და აღნიშნავს, რომ ტრილოგიაში გაჟღერებული ქრისტიანული მრწამსი ავსტრიული ბაროკოს თეატრის გაკეთილშობილებულ ვარიანტს წარმოადგენს. მეცნიერის აზრით, სურვილსა და შესაძლებლობას,

ამქვეყნიურ კეთილდღეობასა და იმქვეყნიურ ნეტარებას შორის არსებული კონფლიქტი და გაორება ქმნის ტრილოგიაში ტრაგიზმს და ასწავლის მედეას ქრისტიანულ მოთმინებას: „Da sind auf der anderen Seite die Zwiespaltigen und Zerrissenen, die zwischen Wollen und Können stehen, zwischen Diesseitsfreude und Jenseitsbedachtheit, die Problem ausgesetzt werden und Entsagen lernen: Medea nimmt das „Trage, büße, dulde“ auf sich“ (53, 34) - აღნიშნავს მ. დიტრიჰი. ჩვენი აზრით, გრილპარცერის ტრილოგიაზე ბაროკოს, ან ვენის სახალხო თეატრის ტრადიციის გავლენა ჩნდება მასში მხოლოდ რეკვიზიტთა სიმრავლით, მოქმედ პირთა გარეგნობით, იდუმალი და ზღაპრული გარემოს შექმნით. გამომდინარე აქედან, არ მიგვაჩნია მიზანშეწონილად ტრილოგიაში ბაროკოს ესთეტიკის ძლიერ გავლენაზე ვისაუბროთ.

როგორც ვხედავთ, ამავე თემაზე შექმნილი ანტიკური და შუასაუკუნეების ლიტერატურული ინტერპრეტაციებისგან განსხვავებით, გრილპარცერის ტრილოგია სტრუქტურული თვალსაზრისით ღია ფორმისაა. ანტიკური მითის სიუჟეტისადმი მიბრუნება და მისი გამოყენება დრამატურგის თანადროული მხატვრულ-ესთეტიკური მიზნების შესატყვისად ფრანც გრილპარცერს ვაიმარული კლასიკის პერიოდის გერმანულ დრამატურგიულ პრინციპებთან (გოეთე, შილერი) აახლოებს, მაგრამ ამავედროულად, მითოლოგიური სიუჟეტის სუბიექტური გადამუშავება, იდუმალი და ზღაპრულ-მითოლოგიური ელემენტები ტრილოგიაში რომანტიზმის ესთეტიკის გავლენაზე მიუთითებს. შეიძლება დავასკვნათ, რომ ფრანც გრილპარცერის ტრილოგიის „ოქროს საწმისის“ სტრუქტურაში აშკარად იკვეთება მითოლოგიის გადამუშავება რომანტიკული ფანტაზიის მეშვეობით, პერსონაჟთა წარმოსახვა ფსიქოლოგიური რეალიზმითა და მითისადმი მიბრუნება ვაიმარული კლასიკის გავლენით.

III.III. ისტორიზმის თეორიულ საკითხთა ტრანსფორმაცია ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისში“

გრილპარცერის შემოქმედება მჭიდრო კავშირშია ბიდერმაიერის პერიოდის ავსტრიის პოლიტიკურ-საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან. ამ ფაქტზე მიუთითებს მათიას ბრაუკმანიც და აღნიშნავს, რომ გრილპარცერის დრამატურგიულ ნაწარმოებებში მკაფიოდ იკვეთება მისი „ჭეშმარიტი პოლიტიკური“ მემკვიდრეობა და თანამედროვე პერიოდის ადამიანური ღირებულებები: „Grillparzers wahres „politisches Vermächtnis“ [...] humane Werte und Notwendigkeiten innerhalb gegebener Zeitumstände geltend zu machen, liegt im Gehalt des dramatischen Werkes seiner reiferen Jahre“ (45, 67). მაშინ როცა ავსტრიის მმართველები პრაქტიკაში რეპრესიულ, პრაგმატულსა და საკმაოდ ბინძურ პოლიტიკას ატარებდნენ, გრილპარცერი თავის ტრილოგიაში იცავს სახელმწიფოს გონივრული, დიპლომატიური და მორალურად გამართლებული მმართველობის იდეას.

არგონავტების შესახებ მითის მეცნიერული ინტერპრეტაციაც მითოლოგიურ მოვლენებს ისტორიულ სინამდვილესთან აკავშირებს. ამის შესახებ ნათლად მიუთითებს რისმაგ გორდეზიანი თავის ნაშრომში „ბერძნული ლიტერატურა“ და მიიჩნევს, რომ მითის წარმოშობის მიზეზს საბერძნეთის კოლონიალური პოლიტიკა წარმოადგენს (5, 34)

როგორც ცნობილია, ისტორიულად საბერძნეთი კარგად განვითარებული სავაჭრო საქმიანობით ხასიათდებოდა, კოლხეთი კი აგრარულ ქვეყანას წარმოადგენდა. სავაჭრო საქმიანობის განვითარება თავისთავად გულისხმობდა ახალი ტერიტორიების ათვისებასა და პერიოდულად კოლონიალური პოლიტიკის განხორციელებას. რეალური ისტორია დროთა განმავლობაში ლეგენდად იქცა და კონფლიქტი ორი დაპირისპირებული ქვეყნის შესახებ იაზონისა და მედეას ისტორიის სახით შემორჩა თანამედროვეობას. მითი არგონავტების შესახებ ასახავს ბერძენთა მცდელობას, ხელოვნურად დაარეგულირონ შეუთავსებელ საზოგადოებრივ მოდელებს შორის არსებული განხეთქილება, რაც სინამდვილეში ნიშნავს

„ჩამორჩენილი“ საზოგადოების საწინააღმდეგოდ განხორციელებული აგრესიის ლეგიტიმაციას: „Im Argonauten-Mythos spiegelt sich mithin die Bemühung der Griechen, diesen Zusammensprall durch eine Hierarchisierung von höher und niedriger stehenden Gesellschaftsformen zu verarbeiten, was u.a. dazu dient, die eigene (ausbeuterische) Haltung gegenüber der zurückbliebenen Gesellschaft zu legitimieren.“ (206, 35) - მიუთითებს ამ საკითხზე ერსტიკე შრაი.

ანტიკური პერიოდის ეს ეთნიკური კონფლიქტი ბევრი ხელოვანის მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელების საშუალებად და კონკრეტული ისტორიულ-საზოგადოებრივი მოვლენის სიმბოლოდ იქცა. გრილპარცერის ტრილოგიის ანალიზისას ბევრი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ „ოქროს საწმისი“ განსაზღვრული ისტორიული მონაკვეთის, ან ვითარების სიმბოლოა. იოზეფ სტრელკას მიაჩნია, რომ გრილპარცერის ტრილოგიაში კოლხეთისა და საბერძნეთის სახით ერთმანეთს უპირისპირდება განვითარების დაბალ საფეხურზე მყოფი აღმოსავლეთი და ცივილიზებული დასავლეთი. ამის დასტური მისთვის არის კოლხეთის არქაული ხასიათი, მასში ოჯახური ინსტიტუტის ძლიერი ტრადიცია და მენტალურად ორად გაყოფილი საზოგადოებრივი ურთიერთობები. ი. სტრელკა აგრეთვე მატრიარქალური და პატრიარქალური ძალების დაპირისპირებაზეც მიუთითებს: მიუხედავად აიეტის მმართველობისა, კოლხეთში ჯერ კიდევ ძლიერია მატრიარქატის (მედეა) გავლენაც, რაც ასუსტებს კოლხეთის სახელმწიფოებრივ ინსტიტუტს. ამაზე ისიც მიუნიშნებს, რომ აიეტი მარტო ვერ უმკლავდება შექმნილ ვითარებას და არც აბსირტუსი წარმოადგენს მისთვის საყრდენ ძალას (231, 89).

დაგმარ ლორენცის აზრით, ფრანც გრილპარცერი უპირისპირდება XVIII საუკუნის ხელოვანთა მიერ იდეალიზირებულ საბერძნეთს და ტრილოგიის საშუალებით XIX საუკუნის ევროპის პრობლემებზე, მის კოლონიალურ პოლიტიკაზე მიგვითითებს: „... das Streben des europäischen Mannes nach Dominanz über fremde, in sich geschlossene Kulturkreise“ (145, 68). მისი აზრით, მედეა კონფლიქტშია ბერძნულ-ევროპულ ღირებულებებთან, ხოლო ტრილოგიის პირველი ნაწილი, „კეთილი

სტუმარი” მკაფიოდ ასახავს სოციალურ კონფლიქტს ევროპელ და „ბნელ” არაევროპელ საზოგადოებებს შორის. ამის დასტურად მას კოლხებსა და ბერძნებს შორის არსებული ენობრივი, ეთნიკური, რასისტული, კულტურული და სოციალური სხვაობა მიაჩნია. დაგმარ ლორენცისთვის ფრიქსუსის მკვლელობა არის პირველი ნაბიჯი მცდელობისა, შეწყდეს ევროპის ინტერნაციონალური აგრესია: „Rauben, Versklaven – Verdinglichen – sind die Sache der Männer. Die Überschätzung der Dinge – typischer für die eigene Zeit”. (145,73). საინტერესოა ისიც, რომ მეცნიერი იაზონის პერსონაჟის მიღმა ნაპოლეონის პოლიტიკურ ფიგურას მოიაზრებს და აღნიშნავს, რომ მის მხატვრულ სახეში ერთდროულად ჩნდება ეგზისტენციალური კრიზისი და სწრაფვა ტოტალური ძალაუფლებისკენ - თანამედროვე მმართველების მენტალური ბაზა: „In Jason komplementieren sich existentielle Unsicherheit und Streben nach Totaler Macht – das Material, aus dem moderne Machthaber gemacht sind”. (145,73)

ჩვენი აზრით, პრობლემის ასეთი კონკრეტიზაცია არ შეესაბამება ფრანც გრილპარცერის მოსაზრებას დრამაში ისტორიზმის პრინციპის დაცვის შესახებ. მიგვაჩნია, რომ ტრილოგიაში დასმული საკითხები გაცილებით მასშტაბური და ზოგადადამიანურია. გრილპარცერის დრამებში ისტორიული სინამდვილის ზოგადფსიქოლოგიურ საფუძველზე მიუთითებს ალექსანდრე მიხაილოვიც, რომელიც აღნიშნავს, რომ ტრილოგია „ოქროს საწმისში” ფსიქოლოგიური სიღრმის ჩვენება და ფარული ისტორიული თემატიკა ერთმანეთს არ უპირისპირდება, არამედ ერთიანდება ცხოვრების საერთო ასახვით. მისი აზრით, ფსიქოლოგიური წიაღსვლები ტრილოგიაში უფრო მნიშვნელოვნად წარმოაჩენს ისტორიულ პრობლემატიკას: „Направленность драмы на раскрытие психологии и скрытая тематика истории не противоречат друг другу, но обе эти стороны объединяются жизненным потоком. В трилогии «Золотое руно» происходит углубление психологической насыщенности драмы, и значительно выявляется проблема истории”. (261, 50)

ა. მიხაილოვი გრილპარცერის ტრილოგიაზე ბიდერმაიერის ეპოქის თანამედროვე ფსიქოლოგიის გავლენაზეც მიუთითებს. მისი აზრით, მოქმედი

პირებისთვის დამახასიათებელი ეგოცენტრიზმი ამ ეპოქის ცხოვრებისეულ ფილოსოფიას წარმოადგენს. ამიტომ მისთვის იაზონის მიზანი - საწმისი - არის საშუალება სხვა, უფრო მნიშვნელოვანი მიზნისკენ - მატერიალური კეთილდღეობისკენ. ამ აზრისა და ბიდერმაიერის ეპოქის ეგოცენტრიზმის დასტურად მიხაილოვი ტრილოგიაში „ღამის“, „გუშინდელი“ და „დღევანდელი“ დღეების სიმბოლურ გამოხატულებას მიიჩნევს. მისი აზრით, „გუშინ“ და „დღეს“ ტრილოგიაში ისტორიული ეპოქების სიმბოლური გამოხატულებაა, საიდანაც „გუშინ“ მითოლოგიური დროა, „დღევანდელი წყვილია“ კი - თანამედროვე: „Эти «вчера» и «сегодня» — это исторические эпохи, современницей которых оказывается Медея мифа, но «ночь» «сегодня» это наша сегодняшняя историческая ночь.” (261, 52). ვერ დავეთანხმებით მიხაილოვს ეპოქათა ასეთ განაწილებაში. ჩვენი აზრით, „გუშინ“ და „დღეს“ ტრილოგიაში ასახავს არა შორეულ ანტიკურ ეპოქასა და თანამედროვეობას, არამედ ბიდერმაიერის ეპოქის გარდამტეხ პერიოდს, რომელშიც დღევანდელი და გუშინდელი ტენდენციები ერთდროულად არსებობენ და ამ პერიოდის საერთო ხასიათს ქმნიან. ამის დასტურია, ჩვენი აზრით, ტრილოგია „ოქროს საწმისის“ პერსონაჟთა ამბივალენტური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, მათი გაორებული დამოკიდებულება ღირებულებების მიმართ და მოჩვენებითი ჰუმანურობა.

გამომდინარე აქედან, მიგვაჩნია, რომ გრილპარცერი მითოლოგიურ შინაარსს თავისი იდეური ჩანაფიქრის განხორციელებისთვის იყენებს და გადმოგვცემს იმ ტენდენციებს, რაც ბიდერმაიერის ეპოქაში კეთილდღეობაზე ორიენტირებული პირების ხასიათიდან გამომდინარეობდა. ამის სიმბოლური გამოხატულება ტრილოგიაში მეფე აიეტის სახეა, რომელიც სიმდიდრის ხელში ჩაგდების სურვილით განიზრახავს სტუმრების დახოცვას, ხოლო შემდგომ იმავე სიმდიდრის ხიბლით მედეას თანამზრახველად ქცევას:

აიეტი: დიახ, დიდძალი, ურიცხვი ოქრო,

ძვირფასი ქვები და ტანსაცმელი

აღბათ რარიგად დაგამშვენებენ! (6, 16)

(„Aietes: Ei ja, das viele Gold

Die bunten Steine und die reichen Kleider

Wie sollen die mein Mädchen zieren!“) (88, 10)

ის, რომ სწრაფვა კეთილდღეობისკენ არ არის მხოლოდ კოლხების დამახასიათებელი თვისება კარგად ჩანს იქედან, რომ ორივე მხარე - საბერძნეთი და კოლხეთი - იბრძვის ძლევამოსილების სიმბოლოს, საწმისის ხელში ჩასაგდებად. ამასთან დაკავშირებით, რ. შთიფელი აღნიშნავს, რომ იაზონის, როგორც თავგადასავლის მოყვარული გმირის, მიზანიცა და ტრაგედიაც არის შურისძიებისა და გამარჯვების სურვილი, რაც, მეცნიერის აზრით, ბიდერმაიერის პერიოდის ყოფაცხოვრებას უკავშირდება. ავტორი მიიჩნევს, რომ ტრილოგიის მამაკაცი პერსონაჟებისათვის დამახასიათებელი ბრმა სწრაფვა ბედნიერებისა და დიდებისაკენ, რაც XIX საუკუნის საწყისი პერიოდის საზოგადოებისთვისაც იყო დამახასიათებელი, განაპირობებს ტრილოგიაში ავანტიურისტ პერსონაჟთა არსებობას: „Dieses blinde Begehren nach Glück und Ruhm hat Jason mit allen Männern gemein. Von phryxus über die Argonautenhelden zu Aietes und Kreon zieht sich eien fortlaufende Reihe abentauerlicher Gestalten, die alle glänzenden Idol nachjagen“ (227, 18). მათიას ბრაუკმანისა და ანდრეას ევერვინის აზრით, იაზონის სწრაფვა წარმატებისკენ ანადგურებს ბერძნული საზოგადოების ზნეობრივ სახეს, რაც, მათი თქმით, გამოხატავს გრილპარცერის უარყოფით დამოკიდებულებას გრძნობად-მატერიალისტური ტენდენციების მიმართ, რომელიც დრამატურგისთვის ისევეა დასაგმობი, როგორც რომანტიკული ჰეროიზმი და ნების უსაზღვრო ავტონომია: „Dabei werden sinnlich-materialistische Tendenzen ebenso gebrandmarkt wie idealistische, die gewaltsame Besitziger nach dem Reichtum und dem Glanz des Goldes ebenso wie der romantische Heroismus, die unbegrenzte Willensautonomie und skrupellose Agilität des Geistes“(45, 71)

ორივე ქვეყნის კეთილდღეობისკენ სწრაფვის მაგალითია ტრილოგიაში მათი საერთო ღმერთის, პერონტოსა და ქალღმერთი დარიმბას არსებობა. დარიმბა, როგორც

ნაყოფიერების, მიწათმოქმედებისა და ნადირობის მფარველი ქალღმერთი განასახიერებს კოლხების მორალს, რომელსაც ულრიჰ ფიულეზორნი როგორც „urtümlich“ (68, 357) მოიხსენიებს, და სურვილს, გახდნენ უფრო ძლიერი და მდიდარი. ბერძნულ-კოლხური ღმერთი პერონტო არა ადამიანებთან მისტიკურად დაკავშირებული ზებუნებრივი ძალა, არამედ ბერძნების დამპყრობლური, წინასწარ ორგანიზებული, გააზრებული და კარგად მოფიქრებული მიზნების გამოხატულებას წარმოადგენს. გამომდინარე აქედან, ვერ ვიტყვით, რომ ეს ქვეყნები კონკრეტული ისტორიული ფაქტების სიმბოლოს წარმოადგენენ. ჩვენი აზრით, გრილპარცერისთვის მთავარია საერთო იდეა, აზრი, მითის შემადგენელი ის დრამატურგიული კატეგორიები და კონფლიქტები, რომლებიც საერთოა ყველა დროში. გრილპარცერის მიზანს წარმოადგენს არა დროის განსაზღვრული მონაკვეთის ასახვა, არამედ ზოგადად ადამიანის დანიშნულებისა და ადამიანურობის არსის გამოხატვა:

მედია: „ერთხელ რაც იყო, მაინც იგივე განმეორდება.

მაშ ყველაფერი აწმყო და თანადროული?

თუკი ეს წამი აკვანია მომავალისა,

მაშინ რად არ ვთვლით მას წარსულის დამსამარებლად?” (6, 125)

(„Medea: So wär' denn immer da, was einmal dagewesen

Und alles Gegenwart? – Der Augenblick,

Wenn er die Wiege einer Zukunft ist

Warum nicht auch das Grab einer Vergangenheit?“) (88, 128)

გრილპარცერის ტრილოგიაში აიეტი არ არის მოხერხებული, გონიერი და კეთილშობილი მმართველი, მაგრამ არის თავისი ქვეყნის პატრიოტი. საბერძნეთსა და კოლხეთს შორის კონფლიქტი ცხადად გამოხატავს აიეტის მმართველობის არასწორ პოლიტიკას. კოლხეთიცა და საბერძნეთიც პრაგმატული პოლიტიკის გამტარებლები არიან. კოლხეთი ბარბაროსული და კეთილდღეობაზე, საბერძნეთი კი განვითარებული და ასევე კეთილდღეობაზე ორიენტირებული ქვეყანაა. პირველი ამას ცდილობს ბერძნების ქონების მითვისებით, მეორე კი გავლენის ზონის გაფართოებით.

არც აიეტი და არც კრეონი არ ცდილობენ საზოგადოების უკეთესობისკენ შეცვლას. მიუხედავად შინაგანი წინააღმდეგობრიობისა არც მედეა იბრძვის თავიდან არსებული ვითარების წინააღმდეგ. მედეას დანაშაული და უძლურება არის მისივე უმოქმედობა - მან არაფერი მოიმოქმედა აიეტის დამლუპველი გადაწყვეტილების საწინააღმდეგოდ. გამომდინარე აქედან, საზოგადოებრივი უმოქმედობა არის, გრილპარცერის აზრით, ტრილოგიის ძირითადი პრობლემა. დრამატურგი მკაფიოდ მიუთითებს თავის თეორიულ შეხედულებებში, რომ უმოქმედობაზე უმჯობესი არასწორად მოქმედებაა. გამომდინარე აქედან, ტრილოგია „ოქროს საწმისის“ სიმძიმის ცენტრი სახელმწიფოს ბედიდან მედეას პიროვნებაზე ინაცვლებს, ადამიანის ქმედებისა და მორალური ჩამოყალიბების პრობლემაზე საყოველთაო დაცემისა და უმოქმედობის დროს. მედეას შესაძლებლობების აიეტისეული შეფასება და მისი დაჟინებული მოთხოვნა მედეას ბერძნების წინააღმდეგ ბრძოლაში ჩართვაზე, მიუთითებს აიეტის უუნარობაზე.

გარდა მატერიალური კეთილდღეობისკენ სწრაფვისა, ტრილოგიაში ისახება ბიდერმაიერის გარდამავალი პერიოდისთვის დამახასიათებელი კულტურული კონფლიქტის პრობლემაც. ავსტრიის იმპერიალისტური პოლიტიკა, მისი დამოკიდებულება დაქვემდებარებული ქვეყნებისადმი ტრილოგიაში ბერძნული ეროვნების პერსონაჟებში აისახა.

დრამატურგის მიერ ბერძნებსა და კოლხებს შორის განსხვავებულ კულტურულ დონეთა ჩვენება ჯერ კიდევ ფრიქსუსის სტუმრობისას იწყება, როცა ის ხაზგასმით მიუთითებს ბერძნული წარმომავლობის უპირატესობაზე. კოლხების ნაივური დამოკიდებულება ღმერთებისა და ბუნებისადმი და მათი ცხოვრების წესი განსხვავდება ბერძენი სტუმრების, როგორც კულტურულად მაღლა მდგომი ჯგუფის, აზროვნებასა და სინამდვილისადმი დამოკიდებულებისაგან. კულტურათა შორის სხვაობა და სინამდვილის განსხვავებული აღქმა მკაფიო კვლავ ღმერთი პერონტოს მაგალითზე ხდება: პერონტო, რომლის წარმომავლობაზე პრეტენზიას აცხადებენ როგორც ბერძნები, ასევე კოლხები, ვიზუალურადაც განსხვავებულად აღიქმება მათ მიერ: ბერძნებისთვის ის ნატიფი ფიგურაა, კოლხეთში კი - უხეში ქვის ქანდაკება.

გრილპარცერის თანადროული პოლიტიკა ტრილოგიაში პერსონაჟთა შორის ურთიერთდამოკიდებულებაშიც ირეკლება. მოხერხებული პოლიტიკის წყალობით ბერძნები ახერხებენ მიზნის მიღწევას. მათი დამოკიდებულება დაპყრობილი ხალხების მიმართ არის სიმბოლო გავლენის ობიექტზე კონტროლისა, რაც კარგად ჩანს იაზონის სურვილში, შეცვალოს მედეა. იაზონი ცდილობს საფუძვლიანად გაანადგუროს მასში ყველა „ველური“ თვისება და აქციოს ტიპურ ბერძენ ქალად, საბოლოოდ ამოძირკვოს მასში ის ძალა და შესაძლებლობები (მაგია, ცოდნა, შეუპოვრობა), რომლებიც საფრთხეს წარმოადგენენ მისთვის:

იაზონი: სულ დაივიწყე, რაც ნახე და რაც გაიგონე,
დღემდე რაც იყავ, ამოიგდე ისიც გულიდან,
მეფის ასულო, იაზონის ცოლი ხარ უკვე,
მხრებზე დაგაწვა უფლება და მოვალეობა,
ვით ეგ პირბადე ნაკუწებად ვაქციო ეხლა,
მიწიერების აღმნიშვნელი რაღაც ნიშანი,
ეგრე დავლენწავ დამბრბევებს და ყველა ავაზაკს,
ვინც შენ შეგბოჭა ჩამორჩენილ ქვეყნის წესებით.
აქეთ ბერძნებო, ერთ ბერძენ ქალს რომ მიესალმოდ!
(იაზონი, ნაკუწებად აქცევს პირსაბურავს.) (6, 98)

(„Jason: Vergiß was du gehört, was du gesehn,
Was du gewesen bist auf diese Stunde.
Aietes' Kind ist Jasons Weib geworden,
An dieser Brust hängt deine Pflicht, dein Recht.
Und wie ich diesen Schleier von dir reiße,
Durchwoben mit der Unterird'schen Zeichen,
So reiße' ich dich von all den Banden los,
Die dich geknüpft an dieses Landes Frevel.
Hier Griechen eine Griechin! Grüßet sie!

(Er reißt ihr den Schleier ab.)” (88, 98)

კოლხეთისა და საბერძნეთის, იაზონისა და მედეას სახით, ჩვენი აზრით, ტრილოგიაში იკვეთება ის ადამიანური მისწრაფებები და მოთხოვნილებები, რომლებიც არსებობდნენ გრილპარცერის თანამედროვე გარემოში, ზემოქმედებდნენ მასზე და იმავდროულად წარმოადგენდნენ ყველა დროის ტრაგედიის საფუძველს. გამომდინარე აქედან, მათ გავლენა მოახდინეს გრილპარცერის მიერ ტრილოგიაში პერსონაჟების სულიერი სამყაროს შექმნაზე. ბიდერმარის პერიოდის რეპრესიული და რეაქციული ვითარებიდან გამომდინარე გრილპარცერი ისწრაფვის, აჩვენოს თავისი მთავარი მოქმედი გმირის ლტოლვა მორალური სრულყოფილებისკენ. თავის იდეურ ჩანაფიქრს ის ახორციელებს ეთნიკური, კულტურული და სოციალური კონფლიქტების გამოყენების მეშვეობით.

გრილპარცერის ტრილოგიის ძირითადი პრობლემატიკა, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სახეები და სწრაფვა ძალაუფლებისკენ XIX საუკუნის ავსტრიული ვითარების გამოძახილია. გრილპარცერის ტრილოგიის მხატვრული ჩანაფიქრი - ადამიანის ზნეობრივი სრულყოფისაკენ სწრაფვა - ზოგადად, ადამიანის დანიშნულებაზე მიგვიბრუნებს. სწორედ ამ თვალსაზრისით აკავშირებს, ჩვენი აზრით, ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი ტრილოგიას ევრიპიდესა და შილერის დრამატურგიასთან და ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „ოქროს საწმისი“ ახლებურად იყენებს მითოსურ სიუჟეტს ახალი დროის სულიერ კრიზისთან კავშირში: „Das Goldene Vlies ... knüpft wohl an Euripides und auch an Schillers Stil an, verbindet aber in einer ganz neuen Weise das Mythische mit einer Zergliederung der Seelen, die ganz der Neueren Zeit angehört” (111, 73).

ამრიგად, გრილპარცერის თეორიული მოსაზრება, რომ დრამა უნდა ასახავდეს არა კონკრეტულ ისტორიულ სიტუაციას, არამედ ეძებდეს მასში სხვა, უფრო მაღალი ღირებულების მქონე კანონზომიერებას, ხოლო ისტორიული ფაქტორი ექვემდებარებოდეს ზოგადად დრამის ესთეტიკურ მოთხოვნებს, მკაფიოდ განხორციელდა ტრილოგიის მაგალითზე. გრილპარცერმა ისტორიული სიუჟეტი გადააკეთა თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად და დაუქვემდებარა ის

საკუთარ დრამატურგიულ ესთეტიკას. ტრილოგია დინამიურია და სცენიური, არ არის გადატვირთული ზედმეტი ისტორიული, ან მითოლოგიური ფაქტებით. მოვლენათა განვითარება სიმბოლურია და ასახავს ბიდერმაიერის ეპოქის ავსტრიის პოლიტიკურ მდგომარეობას, საზოგადოებრივ აზროვნებასა და სწრაფვას მატერიალური კეთილდღეობისკენ. მასში ისახება ამ გარდამავალი პერიოდისთვის დამახასიათებელი კულტურული კონფლიქტის პრობლემა და ავსტრიის იმპერიალისტური პოლიტიკა ეთნიკური კონფლიქტის ფონზე. გრილპარცერმა მისი თანამედროვე პერიოდის რეპრესიული და რეაქციული ხასიათიდან გამომდინარე ტრილოგიაში ჩამოაყალიბა ჰუმანიზმისა და მორალური სრულყოფილების იდეა, რისთვისაც მან მითთან ერთად სიმბოლურად გამოიყენა ანტიკური პერიოდის ისტორიული მოცემულობა და შეუთავსა ის თანამედროვე ვითარებას.

III.IV. კაუზალობის პრინციპი ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისში“

დრამის არსი, გრილპარცერის დრამის თეორიის თანახმად, გარკვეული მიზეზებით განპირობებული, „გამოგონილი“ რეალობაა, რომელიც მკაცრ მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს ემორჩილება: „Das Wesen des Drama ist, da es etwas Erdichtetes als wirklich geschehend anschaulich machen soll, strenge Kausalität“ (94, 289). („დრამის არსი მკაცრი კაუზალობაა, რადგან მან გამოგონილი უნდა წარმოადგინოს რეალობად“). სწორედ კაუზალობის პრინციპი წარმოადგენს გრილპარცერის დრამატურგიული კონცეფციის ძირითად ღერძს, რაც დრამაში მიზეზ-შედეგობრივი ურთიერთმიმართების ისეთ განლაგებას მოითხოვს, რომელიც ფინალურ აქტში ცხადს გახდის ყოველი შედეგის გამომწვევ მიზეზს.

მოქმედებათა კაუზალურად აგების გრილპარცერისეული პრინციპი მკაფიოდ იკვეთება ტრილოგია „ოქროს საწმისის“ არქიტექტონიკაში. ტრილოგიის სტრუქტურა ისეთი ფორმითაა აგებული, რომ ყოველი მომდევნო ნაწილი წინა ნაწილის ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს. მასში ყოველი დრამატული ერთეული და პასაჟი ურთიერთკავშირშია ერთმანეთთან, როგორც მიზეზი შედეგთან.

თავის დრამის თეორიაში გრილპარცერი დრამატურგიულ ნაწარმოებში ტრაგიკული ეფექტის სრულყოფილებისთვის გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა მოქმედებათა მოტივირების ფაქტორს, როგორც კაუზალური კავშირის საყრდენ საფუძველს („Scharfen, sichtenden Verstand zur Motivierung und Begründung“) (87, 76). ტრილოგიაში მოქმედებათა მოტივაცია და მათი განვითარება განუყოფელია ერთმანეთისგან - მოქმედებები მიზეზიდან შედეგისკენ, განურჩევლად მათი ლოგიკური თუ ირაციონალური ხასიათისა, ეტაპობრივად ვითარდებიან წინასწარ მოცემული მოტივების საფუძველზე. ამისთვის დრამატურგი შემოქმედებითი ფანტაზიის მეშვეობით ცვლის მედეას შესახებ თქმულებების მითოლოგიურ სახეს, რათა შექმნას ტრილოგიაში მოქმედებათა წარმოშობის ისეთი საფუძველი, რომელიც მას დრამატურგიული ჩანაფიქრის განხორციელებაში დაეხმარება.

გრილპარცერის დრამის თეორიაში კაუზალობის პრინციპის დუალისტური ხასიათიდან გამომდინარე მიგვაჩნია, რომ ტრილოგია „ოქროს საწმისის“ მოვლენათა განვითარების მოტივაციაც ამბივალენტური ხასიათსაა: მასში ფუნდამენტური მოტივები განიხილება როგორც რეალურად არსებული მიზეზები, ამავდროულად კი ისინი კავშირშია მოქმედ პირთა სუბიექტურ ფაქტორებთან და სიმბოლური ხასიათის ზეზუნებრივ ძალასთან. ამ ასპექტის პირველი მაგალითია ბერძენთა სტუმრობა კოლხეთში.

ტრილოგიის პირველ ნაწილში დრამატურგი ქმნის მოქმედებათა განვითარების ტრამპლინს. კარგად არგუმენტირებული მოტივაციის მიზნით ფრანც გრილპარცერი არ იფარგლება მხოლოდ მედეას ისტორიით და თხოვას იწყებს ძირითადი თემის წინარე ისტორიიდან - ფრიქსუსის წინამძღოლობით კოლხეთში ბერძენთა მცირე ჯგუფის სტუმრობიდან. ფრიქსუსის ამბავი მოტივაციის ორ დონეს მოიცავს: ერთი მხრივ, ფრიქსუსის კოლხეთში ჩამოსვლის მიზეზი მისი სამშობლოდან განდევნა და თავშესაფრის ძიებაა, მეორე მხრივ კი, მისი გარეგნული სახე სტუმრობის რეალური მიზნის მიმანიშნებელია: მომავალ ფრიქსუსს ერთ ხელში მწვანე რტო (მშვიდობის სიმბოლო), მეორეში კი ოქროს საწმისი (გამარჯვებისა და შურისძიების სიმბოლო) უჭირავს, ასხმული აქვს აბჯარი და საომარი ხმალი: „გრძელი შუბებით, ჰოროლებით მოდიან ჩვენკენ./ ერთი მამაცი გამოეყო, სისხლისმდომელი!“ (6, 15) (Bringt lange Speere her/ Und naht ein Kühner, zahl' er's mit Blut!) (88, 7)

ის რომ გრილპარცერი ფრიქსუსის მოახლოებისას რადიკალურად ცვლის შთაბეჭდილებას და მას თავაზიანი თხოვნით წარადგენს აიეტის წინაშე, ჩვენი აზრით, დრამატული დამაბულობის გაძლიერებასა და დრამატურგიული ჩანაფიქრის მკაფიოდ გამოხატვას ემსახურება: აიეტი, რომლის გადაწყვეტილებას მოჰყვა ტრაგიკულ მოვლენათა ჯაჭვი, აღმოჩნდა ობიექტური სინამდვილის წინაშე, როგორც ბერძნებთან შედარებით განვითარების დონით დაბლა მდგომი ქვეყნის წარმომადგენელი. ბერძენთა მხრიდან კოლხების მიმართ აშკარად გამოხატული აგრესია არ მისცემდა ავტორს საშუალებას, ნათლად წარმოეჩინა კონფლიქტში მოქმედ

პირთა სუბიექტური ფაქტორების მონაწილეობა. ამიტომ დრამატურგმა ტრილოგიაში თავდაცვის მოტივთან ერთად სიმდიდრისა და ძალაუფლების მოპოვების სურვილიც (როგორც ფრიქსუსის, ასევე აიეტის მხრიდან) შემოიტანა და მითის ტრადიციული სახე ამ მიმართულებით შეცვალა: კოლხეთში დაფუძნების ნაცვლად აიეტი კლავს ფრიქსუსს თავდაცვის საბაბითა და სიმდიდრის მოპოვების მიზეზით. აიეტმა სტუმრების განადგურებით მოახდინა ომის პროვოცირება, რითაც უღალატა ქვეყნის წინაშე მეფის მოვალეობას. აიეტში სუბიექტურმა მიდრეკილებებმა სძლიეს ქვეყნის მმართველის გონივრულსა და ჰუმანურ პოლიტიკას, რაც გახდა საბაბი ქვეყნისა და სხვა მოქმედი პირების ტრაგიკული ბედისა: ფრიქსუსი ღალატით კვდება, აბსირტუსი თავს იკლავს, აიეტიც კვდება, ხოლო მედეა ტოვებს სამშობლოს.

ტრილოგიაში მოტივაციის ხასიათს კიდევ უფრო ართულებს ის, რომ ფრიქსუსი არ კმაყოფილდება მხოლოდ სამშობლოდან დევნილობის რეალური მიზეზით და ღვთაებრივი ძალის ავტორიტეტსაც იმოწმებს: ირწმუნება, რომ თაყვანს სცემს იმავე ღვთაებას, რომელსაც კოლხები და, რომ მას სწორედ კოლხური ღმერთი, პერონტო წარუძღვა უცხო ქვეყნისკენ. ლოგიკურად იბადება კითხვა: ფრიქსუსის ნაამბობი სიმართლეა, თუ თავდაცვისა და დროის მოგების საშუალება. ამასთან ერთად, ფრიქსუსის განცხადებაში ირიბად გაიჟღერებს აზრი, რომელიც მის ნამდვილ მიზანზე მიუთითებს: თავშესაფრის მაძიებელი ფრიქსუსი შეუფერებელი ქედმაღლობით აღნიშნავს საკუთარი ქვეყნისა და წარმოშობის უზენაესობას ყველა სხვა ხალხებთან შედარებით და ხაზგასმით საუბრობს ბერძნული გენეზისის უპირატესობაზე:

ფრიქსუსი: „მე დავიბადე ელადაში, ლამაზ ადგილას,
და წმინდა სისხლის ბერძენი ვარ, სუფთა ბერძენი.
ჩვენ მოდგმის გარდა არვინ ცხოვრობს კეთილშობილი
და წარმოშობით თავის ქება მე ძალმიძს მხოლოდ,
ჩემს წინაპრებად მიმაჩნია ჩვენი ღმერთები,
რომლებიც კარგად წარმართავენ ქვეყნიერებას”. (6, 22)

(Pryxus: „Geboren bin ich in dem schönen Hellas,

Von Griechen, ich ein Grieche, reinen Bluts.
Es lebet niemand, der sich höherer Abkunft,
Sich edlern Stammes rühmen kann als ich,
Denn Hellas' Götter nenn' ich meine Väter
Und meines Hauses Ahn regiert die Welt.”) (88, 22)

გამომდინარე აქედან, კოლხეთში ჩამოსვლის შესახებ ფრიქსუსის არგუმენტს დრამატურგი ორაზროვნად წარმოადგენს: გრილპარცერი არ ხდის ცხადს, ფრიქსუსის სიზმარი ნამდვილად ღვთაებრივი ნების მოწოდებაა, თუ წარმოსახვის ნაყოფი. ისმის კითხვა: აიეტს რომ ფრიქსუსი არ მოეკლა, განვითარდებოდა თუ არა მოვლენები სხვაგვარად? მითოლოგიურად ფრიქსუმა, მას შემდეგ, რაც აიეტს საკუთარი ნებით უბოძა საწმისი, ცოლად აიეტის ქალიშვილი შეირთო და კოლხეთში გააგრძელა ცხოვრება. ტრილოგიაში კი გრილპარცერი საწმისის² კოლხეთში მოხვედრის მისეულ ვერსიას გვთავაზობს, რომლის თანახმად ის არა ფრიქსუსის კუთვნილება, არამედ მის მიერ თვითმთავონებითა და ძალით მოპოვებულ ატრიბუტია:

ფრიქსუსი: ანაზდეულად მწყალობელი გამომეცხადა.

აელვარებულ და მგზნებარე ძალოვან ლომკაცს
მარჯვენა ხელში მედიდურად ეჭირა კვერთხი,
ფართო მხრებზე წამოესხა ოქროს საწმისი,
თმაგაბურძენილი, გაჩეჩილი, წვერმოშვებული
ჩემ წინ იდგა და მომხიბვლელად იღიმებოდა.

² ოქროს საწმისი (ბერძნ. Χρυσόμαλλον Δέρας) — ბერძნულ მითოლოგიაში ცხვარი ქრიზომალოსის ოქროს ტყავი იყო, რომელიც ერთ-ერთი ვერსიით ჰერმესმა გამოგზავნა ჰერას ან თავად ზევსის ბრძანებით, და რომლის ზურგზე ორქომენეს მეფე ათამანტეს შვილები - ფრიქსე და ჰელე - აზიის ნაპირებისკენ გაემგზავრნენ დედინაცვალი ინოსგან გადასარჩენად. გზად ჰელე ზღვაში ჩავარდა, რომელიც მას შემდეგ მის სახელს ატარებს - ჰელესპონტი (თანამედროვე დარდანელის სრუტე). ფრიქსემ კოლხეთის სანაპიროს მიაღწია და ცხვარი ზევსს შესწირა, ხოლო მისი ოქროს ტყავი კოლხეთის მეფეს უბოძა. ოქროს საწმისი კოლხთა კეთილდღეობის გარანტი გახდა, რომელსაც არესის ტყეში დრაკონი დარაჯობდა.

მან ჩამაგონა გამარჯვება და შურისგება!
ოქროს საწმისი მოიხადა, გამომიწოდა,
მე კი შიშისგან ელდანაცემს გამომეღვიძა (6, 23)

(Phyxus: „Und betend zu dem Gott um Rat. Urplötzlich

Umflammt mich heller Glanz und einen Mann

In nackter Kraft, die Keule in der Rechten,

Mit langem Bart und Haar, ein Widderfell

Um seine mächt'gen Schultern, stand vor mir

Und lächelte mit milder Huld mich an.

»Nimm Sieg und Rache hin!« sprach er, und löste

Das reiche Vließ von seinen Schultern ab

Und reichte mir's; da, schütternd, wacht' ich auf“) (88, 24).

აქ იკვეთება ტრაგედიის მოქმედებათა ძირითადი მოტივი: უკანონობა და ძალადობა. ფრიქსუსის მონაყოლიდან არ იკვეთება, თავად საწმისს ნამდვილად ღვთის საჩუქრად მიიჩნევს, თუ თავისდაუნებურად ტაძრის ძარცვის დანაშაულს აღიარებს. ამ ვითარებიდან გამომდინარე, ჩვენი აზრით, აიეტის გადაწყვეტილება უფრო გონივრული საფუძვლით იყო გამოწვეული, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს: უცხო ქვეყნიდან მოსული ბერძნები აშკარა საფრთხეს წარმოადგენენ კოლხეთის, როგორც დამოუკიდებელი სახელმწიფოს თვითმყოფადობისთვის, რადგან მათ შეფარულ მიზანს ქვეყნის კოლონიზაცია და ბერძნული გავლენის გავრცელება წარმოადგენდა:

აიეტი: ეგ უცხოელნი მტრები არიან

და გვესტუმრნენ ჩვენი ქვეყნის გასაძარცვავად” (6, 16)

(„Aietes: 's sind Fremde, sind Feinde,

Kommen zu verwüsten unser Land“). (88, 8)

ამრიგად, აიეტის მიერ დარღვეული სტუმარ-მასპინძლობის ტრადიცია და ღალატით უდანაშაულო ფრიქსუსის მკვლელობა არა ხარბი მეფის ვერაგი საქციელის,

არამედ საკუთარი ქვეყნის ერთგული და ფრთხილი მმართველის ქმედებას წარმოადგენს.

ჩნდება კითხვა, რისთვის სჭირდება დრამატურგს სტუმრის მკვლევლობისა და მთელი ტრაგედიის მიზეზად გახადოს აიეტის სიხარბე და არა მეფის სურვილი, დაიცვას ქვეყანა საფრთხისგან?

ამ შემთხვევაში, ჩვენი აზრით, ავტორის პოზიცია ადამიანური მორალისკენ იხრება. მისი მენტალიტეტისთვის დაუშვებელია მორალურად სრულფასოვანი ადამიანის უბედურებისა და ტრაგედიის მიზეზად ქცევა. უდანაშაულომ თავისი მარცხით უნდა წარმოშვას ტრაგიკულობის განცდა და არა თავად გახდეს მიზეზი სხვისი ტრაგიზმისა. თუ მამაცი აიეტი გახდებოდა ტრაგედიის მიზეზი მხოლოდ ქვეყნის კეთილდღეობის სურვილისთვის, ეს დააზარალებდა ტრილოგიის მორალურ სახეს. ორაზროვნად დასმული პრობლემის საშუალებით ავტორი ტოვებს ალბათობას, რომ ჭკვიანი და მოქნილი პოლიტიკის წყალობით შეიძლებოდა ომის, შესაბამისად, ტრაგედიის, თავიდან აცილება, რაც ვერ განხორციელდა ხარბი ადამიანის მანკიერი თვისების გამო. პრობლემის ამგვარი წარმოჩენა ტრილოგიაში დრამატული დამაბულობის გაძლიერებას და მოვლენებზე სუბიექტური ფაქტორების ზემოქმედების წარმოჩენასაც ემსახურება.

გამომდინარე ზემოთქმულიდან ცხადი ხდება, რომ დრამატურგი ქმნის ბერძნების პირველი ვიზიტის ორპლანიან მოტივაციას: პირველი პლანი წარმოდგენილია შინაარსობრივ, ხოლო მეორე - ტექსტის შიდა აზრობრივ დონეზე. პირველი მკითხველს (მაყურებელს) უქმნის თანაგრძნობის განცდას უდანაშაულოდ მოკლული დევნილი ადამიანებისადმი, ხოლო მეორე იწვევს უსამართლობის განცდას კოლხების საწინააღმდეგოდ დაგეგმილი აგრესიის გამო. პირველი (შინაარსობრივი) პლანი მოკლებულია ლოგიკურ კანონზომიერებას და ირაციონალურ ნიშნებს (სიზმარი, ღვთისგან ბოძებული საჩუქარი, ოქროს საწმისი, როგორც გამარჯვებისა და შურისძიების სიმბოლო) შეიცავს, ხოლო მეორე სრულიად ლოგიკურად

გამომდინარეობს განვითარების სხვადასხვა დონეზე მყოფი ქვეყნების ინტერესთა კონფლიქტის საფუძველებიდან.

მსგავსად ზემოაღნიშნული მაგალითისა, ტრილოგიაში მოქმედებათა განვითარების ყოველი დონის მოტივაცია ამბივალენტურ ხასიათს ატარებს: ორმაგად არის მოტივირებული კოლხეთში არგონავტების ჩამოსვლა, ბერძენთა მიერ მედეას განადგურების მცდელობა და კრეონის მიზანი. მათი ფაქტობრივი მიზეზი რეალური მიზნის შენიღბვის მცდელობაა, რეალური განზრახვა კი გავლენის ზონის გაფართოება, ძალაუფლების მოპოვება, ან მისი განმტკიცება. მაგალითად კოლხეთში კუთვნილი განძის დაბრუნების საბაბით ჩამოსული იაზონი მილოსთან საუბრისას აღიარებს, რომ საკუთარ ქვეყანაში მემკვიდრეობის გარეშე დარჩენილი უცხო ქვეყნის დამორჩილებასა და მასზე ძალაუფლების გავრცელებას გეგმავს:

მილო: „ ... ამ მხარეში სამუდამოდ ყოფნას აპირებ!

იაზონი: რომ გავემურო სამშობლოსკენ, რა დამრჩენია?

მამა მე არ მყავს, ბიძაჩემი მართავს ქვეყანას”. (6, 47)

Milo: („Und weggeblieben bist von dieser Küste!

Jason: Warum denn auch? Was sollt' ich wohl daheim?

Der Vater tot, mein Oheim auf dem Thron”) (88, 49)

დრამატურგი მოქმედებათა განვითარების საფუძველებს ქმნის მოქმედ პირთა ხასიათების, ფსიქოლოგიური, ან მორალური თვისებების საფუძველზე. ძირითადად ტრილოგიაში მოქმედ პირთა მიერ მიღებული გადაწყვეტილებები მოკლებულია გონივრულობასა და მორალურ სამართლიანობას. ისინი ვერ აცნობიერებენ დაკისრებული მოვალეობების მნიშვნელობას, თავს არიდებენ პასუხისმგებლობას, არ გააჩნიათ ადამიანური თანაგრძნობის განცდა და დაუნდობლობას იჩენენ სხვა მოქმედი პირების ბედის მიმართ, რაც შემდგომში უკურეაქციასა და ტრაგიკულ შედეგს იწვევს. ეს ეხება აიეტს, იაზონს, პელიასს, კრეონსა და კრეუზას. ზნეობრივი არასრულფასოვნებით დრამატურგი მათ ვიწრო გონებრივ თვალსაწიერზეც მიუთითებს: მოქმედი პირები, მედეას გარდა, ვერ ახერხებენ მოვლენათა სათანადოდ

შეფასებას, შედეგად კი ფატალურ დასასრულს იღებენ. გამომდინარე აქედან, მიგვაჩნია, რომ გონიერება და მორალური თავისუფლება არის ტრილოგიის ძირითადი იდეური ჩანაფიქრი, რომელიც დრამატურგმა ტრილოგიაში ჩამოაყალიბა მოტივაციათა ეტაპობრივი განვითარებით. მოქმედებათა განმაპირობებელი მოტივები ტრილოგიაში საფეხურებრივი სახით იკინძება:

პირველი მოტივი: ოჯახის მიერ ფრიქსუსის ღალატი, მისი განდევნა სამშობლოდან, თავშესაფრის საძიებლად წასვლა. მიზანი: 1. თავშესაფრის პოვნა; 2. ახალი გავლენის ზონის მოპოვება. შედეგი: აიეტის მიერ ბერძნების დახოცვა და საწმისის მისაკუთრება;

მეორე მოტივი: აიეტის მიერ ბერძნების განადგურება. მიზანი: 1. სიმდიდრისა და ძალაუფლების მოპოვება; 2. თავდაცვა. შედეგი: შურისძიების მიზნით არგონავტების ჩამოსვლა კოლხეთში, კონფლიქტის დაწყება.

მესამე მოტივი: არგონავტების კოლხეთში ჩამოსვლა. მიზანი: 1. ფრიქსუსის მკვლელობისთვის შურისძიება და დაკარგული საწმისის დაბრუნება; 2. კვლავ ბერძნული გავლენის გავრცელება. შედეგი: მედეას სიყვარული, ღალატი, კოლხური სახელმწიფოს განადგურება;

მეოთხე მოტივი: მედეას ბერძნულ საზოგადოებასთან შეუთავსებლობა. შედეგი: იაზონის ღალატი;

მეხუთე მოტივი: იაზონის ღალატი. შედეგი: ფინალური ტრაგედია;

ამრიგად, გრილპარცერი პრაქტიკულად განახორციელებს თავის თეორიულ შეხედულებას დრამაში მოტივების ეტაპობრივად შემოყვანის საფუძველზე ხასიათთა საფეხურებრივად გამოვლენის თაობაზე. ტრილოგიაში მოქმედ პირთა სუბიექტური ფაქტორები ხელს უწყობენ ტრაგედიის დინამიურ განვითარებას. ტრილოგიის სამივე ნაწილის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის შემაკავშირებელი ღერძი არის ღალატი: აიეტი ღალატობს სტუმარ-მასპინძლობის წესს და საფრთხეში აგდებს ქვეყანას, მედეა ღალატობს ოჯახს, სამშობლოს და საფრთხეში იგდებს საკუთარ თავს, იაზონი ღალატობს მედეას და ახდენს მის პროვოცირებას, კრეუზა ღალატობს ადამიანურ

ჰუმანიზმს, ხოლო შვილები უარყოფენ დედას. წარმოიქმნება ერთიანი, მკაცრად განსაზღვრული კაუზალური ჯაჭვი, რომლის ყოველი რგოლი მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს და მკითხველს/მაყურებელს მოქმედებათა პროცესის თანმიმდევრულად გააზრების საშუალებას აძლევს.

გრილპარცერის ტრილოგიაში კაუზალური კავშირის მაორგანიზებელი ერთეულია თავისუფლებისა და აუცილებლობის კანონების დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობა, რომელიც, თავის მხრივ, ემყარება გარე სამყაროს ობიექტურ განპირობებულობასა და ადამიანის სუბიექტურ ნებას: „Das Kausalitätsband ist nun, den Begriff der Freiheit vorausgesetzt, seiner Möglichkeit nach ein doppeltes: Nach dem Gesetze der Notwendigkeit d.i. der Natur, und nach dem Gesetze der Freiheit” (94, 289). დრამაში კაუზალობის პრინციპის შესახებ კონცეფცია გრილპარცერმა თვალნათლივ განახორციელა ტრილოგია „ოქროს საწმისის” მაგალითზე.

ტრილოგია „ოქროს საწმისში” გრილპარცერის თეორიული მოსაზრება ტრაგედიის წარმოშობის საფუძვლებზე გაცილებით რთულად წარმოჩინდა, ვიდრე გრილპარცერის დრამის თეორიაში. ტრილოგიაში ტრაგიზმი წარმოიქმნება არა ობიექტური განპირობებულობის ცალსახა გამარჯვებით, არამედ მის პარალელურად არსებულ სუბიექტურ ფაქტორებთან მუდმივი კონფლიქტით, რაც ტრილოგიაში Wollen-Sollen ფენომენთა მხატვრულ ფორმას გოეთეს კონცეფციასთან უფრო აახლოებს, ვიდრე ეს გრილპარცერმა თავის დრამის თეორიაში გამოკვეთა. სუბიექტურ-ობიექტური ფაქტორების წინააღმდეგობრივი გადაკვეთა განაპირობებს ტრილოგიის მოქმედ პირთა ტრაგიკულ ბედს, ხოლო ტრილოგიის ფინალური ტრაგედია ისეთივე რთული ხასიათისაა, როგორც კანტის ფილოსოფიის სუბიექტურ-ობიექტური ფაქტორების დუალიზმი - მთავარი მოქმედი პირის გადაწყვეტილება ობიექტურად აუცილებელ მოთხოვნებს შეესაბამება. მედეას ნება და არჩევანი ქმნის როგორც ტრილოგიის ტრაგიზმს, ასევე წარმოადგენს დრამატურგის იდეური ჩანაფიქრის განხორციელებასაც. გარემო ფაქტორების ზემოქმედებისა და გონივრული ნების ურთიერთმიმართების მკაფიოდ წარმოსაჩენად ავტორი ყველა მოქმედ პირს

უქმნის ისეთ გარემოს, რომელშიც მათ არჩევანის გაკეთების საშუალება აქვთ. ავტორის ეს პოზიცია საერთოა როგორც მედეას, ასევე ტრილოგიის სხვა მოქმედი პირების მიმართაც.

ტრილოგიაში მოქმედება ვითარდება ეთნიკური კონფლიქტის ფონზე, რაც დრამატურგს საშუალებას აძლევს მკაფიოდ ჩამოაყალიბოს თავისუფლებისა და აუცილებლობის ის დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობა, რომელიც გრილპარცერის დრამის თეორიაში კაუზალური პრინციპის მაორგანიზებელ საფუძველს წარმოადგენს.

გრილპარცერთან კოლხეთი არქაული სახელმწიფოა, შედარებით მარტივი საზოგადოებრივი ურთიერთობებითა და მოთხოვნებით. კოლხები მშვიდად ცხოვრობენ შავი ზღვის სანაპიროზე მანამ, სანამ ბერძენთა ხომალდი არ მოადგება მათ სანაპიროს. კოლხეთისა და საბერძნეთის განსხვავებული განვითარების დონე და მათი დაპირისპირების ისტორიული მოცემულობა ტრილოგიაში კოლხების გარდაუვალი მარცხის წინაპირობას წარმოადგენს. მოქმედ პირთა დამოკიდებულება ამ წინასწარი მოცემულობის მიმართ და მათი ქმედებები ტრილოგიაში სუბიექტური ფაქტორების ქარგას ქმნიან. აღსანიშნავია, რომ ტრილოგიაში მოქმედი პირები არ ჯგუფდებიან ერთი კონკრეტული იდეის ირგვლივ, როგორც ეს ხშირად ისტორიული ხასიათის დრამებში ხდება. ყველა მოქმედ პირს ამოძრავებს ინდივიდუალური ინტერესი, რომლის მარცხი, ან გამარჯვება ქმნის ტრილოგიაში ტრაგიკულობის განცდას.

ეთნიკური დაპირისპირების ფონზე ტრილოგიის მოქმედი პირები განიცდიან ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორების ზემოქმედებას. თავისუფლებისა და ობიექტური განპირობებულობის დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობის ძირითად მიზეზს გრილპარცერის ტრილოგიაში საზოგადოებრივი მენტალიტეტი და სახელმწიფოებრივი ინტერესები წარმოადგენენ. ამის მკაფიო მაგალითებია ფრიქსუსი, აიეტი, მედეა, იაზონი და კრეონი.

სუბიექტურ-ობიექტური ფაქტორების მუდმივი კონფლიქტის უკეთ წარმოსაჩენად დრამატურგი ეთნიკური დაპირისპირების მხატვრულ სიუჟეტს

მრავალფეროვანს ხდის და ამით ცვლის მითის ტრადიციულ სიუჟეტს. კონფლიქტი სინამდვილის ობიექტურ მოცემულობასთან ფრიქსუსმა ჯერ კიდევ თავის სამშობლოში განიცადა, სადაც მან წააგო ბრძოლა ძალაუფლებისთვის. სამშობლოში მარცხის შემდეგ მისი მიზანი „ბარბაროსი“ კოლხების დამორჩილებაა, თუმცა კოლხების რიცხოვრივი უპირატესობის გამო ვერც აქ ახერხებს მიზნის მიღწევას. ტრილოგიის პირველ ნაწილში გრილპარცერი კოლხეთსა და საბერძნეთს შორის ეთნიკურ დაპირისპირებას აიეტის ნებისა და კოლხების გამარჯვებით ასრულებს.

ვითარება იცვლება ბერძენთა მეორე სტუმრობისას. ამჯერად აიეტი იძულებულია ჩაერთოს ბრძოლაში. ბერძნებთან გარდაუვალი მარცხის მოლოდინის გამო მედეა კონფლიქტის მშვიდობიანი გზით მოგვარების მოძიება და ურჩევნია, აიეტმა დაუბრუნოს ბერძენებს კუთვნილი ქონება:

მედეა: გამოიტანე, დაუბრუნე ნაძარცვ-ნაგლეჯი

და შერიგება ამჯობინე შულსა და მტრობას! (6, 43)

(„Medea: Ich soll helfen, hilf du selbst!

Gib heraus was du nahmst, Versöhnung bietend!“) (88, 38)

ძლიერი მოწინააღმდეგე, როგორც ობიექტური მოცემულობა, და დაპირისპირების ეს სტადია არ აძლევს კოლხებს კომპრომისის საშუალებას. დრამატურგი ისე წარმოაჩენს ტრილოგიაში მოვლენათა განვითარების საფუძვლებს, რომ ნათლად გამოჩნდეს კოლხებსა და ბერძნებს შორის სხვაობა, უპირატესობა და პრობლემის მიმართ დამოკიდებულება. მაგალითად, ბერძნების პრაგმატული დამოკიდებულება პრობლემისადმი ჩანს იქედან, რომ მედეა იაზონისთვის არის არა კონფლიქტის მიზანი, არამედ მიზნისკენ საშუალება. დრამატურგი იაზონის სიყვარულს რეალურად წარმოგვიდგენს, როგორც მედეას წინააღმდეგ მიმართულ ძალას. მათიას ბრაუკმანისა და ანდრეას ევერვინის აზრით, მედეას ტრაგიკულ ხვედრს განაპირობებს ცხოვრებისეულ სირთულეებთან დაკავშირებული უარყოფილი სიყვარული და არა თავად მედეას ქალური ბუნება: „Medea als Verkörperung geistig-seelischer Vermögen erfährt ihr tragisches Schicksal nicht als Konsequenz ihres eigenen

Wesens, sondern als unvermeidliche Verwicklung in das Wollen und Streben anderer, mit denen sie durch eine „ünerweisliche“ Liebe oder aus natürlichen Lebensgesetzen verbunden ist“ (45, 70).

დრამატურგი გამოკვეთს ობიექტურ-სუბიექტურ ფაქტორებს შორის დაპირისპირებას კოლხეთის შიდასახელმწიფოებრივ ფარგლებშიც. მოძველებული სახელმწიფოებრივი მენტალობა, ჯერ კიდევ სუსტი და არამყარი პროგრესული აზროვნება (რომელიც აიეტის ინიციატივისადმი შვილების, მედეასა და აბსირტუსის ინდიფერენტულ დამოკიდებულებაში გამოიხატება) გარდაუვალი მარცხის წინაპირობას წარმოადგენს ძლიერი საბერძნეთის წინაშე. ბერძნების უპირატესობა და ხასიათი გამოიხატება იმითაც, რომ ისინი არამარტო ამარცხებენ კოლხებს, არამედ მთლიანად ანადგურებენ მათ სამეფო ოჯახს.

ტრილოგიაში სუბიექტურ-ობიექტური ფაქტორების უკეთ წარმოჩენისთვის მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ იმ ფაქტს, რომ დრამატურგი ტრილოგიის პირველ ნაწილში მედეას უპირისპირებს კოლხურ საზოგადოებრივ აზროვნებას, თუმცა აშკარად მის წინააღმდეგ არ გამოჰყავს.

მედეას ხასიათზე საზოგადოებრივი მოთხოვნების გავლენაზე მიუთითებენ მათიას ბრაუკმანი და ანდრეას ევერვინი ნაშრომში „Sehensucht nach Integrität oder wie die Seele wächst im Verzieht: Das Goldene Vließ“. თუმცა ვერ დავეთანხმებით მკვლევრებს იმ საკითხში, რომ მედეა ვერ აცნობიერებს მასზე საზოგადოებრივი აზროვნების წნეხს და ბერძნულ-ბარბაროსული კონფლიქტი მისთვის მხოლოდ პირად ინტერესებში ხელისშემშლელ ფაქტორს წარმოადგენს: „Medea ist sich der gesellschaftlichen Bedingung ihres Selbstverständnisses nicht bewußt. Von den Konflikten zwischen Griechen und Barbaren fühlt sich die Königstochter nur in der Ausübung ihrer Privatinteressen gestört“ (45, 63) - აღნიშნავენ მეცნიერები. მიგვაჩნია, რომ ტრილოგიის სამივე ნაწილში მედეას აცნობიერებული აქვს გარემო-პირობების ხასიათი, მაგრამ არ გააჩნია კატეგორიული წინააღმდეგობის გაწევის უნარი. ამ ასპექტზე ედვარდ მაკინესიც საუბრობს და აღნიშნავს, რომ მთელი იმ დროის მანძილზე, რომელსაც მედეა დანაშაულამდე

მიჰყავს, იგი მოცულია მორალური უმწეობის გამანადგურებელი გრძნობით: „Während der ganzen Zeit, die sie in sexueller Hörigkeit und Schuld verbringt, wird Medea von einem zerstörerischen Gefühl moralischer Hilfslosigkeit beherrscht“ (151, 41). არა გაუცნობიერებლობაში, არამედ ქმედით უუნარობაში იკვეთება, ჩვენი აზრით, მედეას ქმედებებზე საზოგადოებრივი აზრის გავლენა, რომელსაც დრამატურგი ადასტურებს მონოლოგით, სადაც მედეა აშკარად გამოხატავს აიეტისა და კოლხური ყოფის მიმართ უარყოფით დამოკიდებულებას:

მედეა: აი, მიაბიჯებენ ორივენი თვალდავსებულნი!

ერთი ვიღაც უგუნური არსება ადამიანად მეჩვენება;

ტალღებს ხან გაჰყვება, ხან გამოჰყვება,

ხან ჩაყურყუმელავდება, ხან ამოყურყუმელავდება

და მწვანე ლაქას შეამჩნევს თუ არა,

დამყაყებული ჭაობისა და შლამისაგან,

დამპალი, გამწვანებული რაღაც-რაღაცეებისაგან

რაღაცას აკოწიწებს და გაჰყვირის:

ქვეყანა! თან შიგ ჭყუმპალაობს,

გამოსვლას აპირებს, მაგრამ თანდათანობით იძირება

და სადღაც იკარგება!

ოი, საბრალო კაცო! ოი, საბრალო მამავ! (6, 42)

(„Medea: Da gehn sie hin, hin die Verblendeten! –

Ein töricht Wesen dünkt mich der Mensch;

Treibt dahin auf den Wogen der Zeit

Endlos geschleudert auf und nieder,

Und wie er ein Fleckchen Grün erspäht

Gebildet von Schlamm und stockendem Moor

Und der Verwesung grünlichem Moder,

Ruft er: Land! und rudert drauf hin

Und besteigt's – und sinkt – und sinkt –

Und wird nicht mehr gesehen!

Armer Vater, armer Mann!”) (88, 40)

დრამატურგი მამა-შვილს შორის დიალოგებში ხშირად ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ მედეა არ აღიქვამს მამას გონიერ მმართველად, ხოლო აიეტი შემფოთებულია იმის გამო, რომ მედეა არ იზიარებს მის პოლიტიკურ შეხედულებებს. ის, რომ აიეტი თავგამოდებით ცდილობს მედეას გადმობირებას, მიუთითებს აიეტის მხატვრული სახის სიმბოლურ ხასიათზე, როგორც დრომოქმული აზროვნების მქონე მმართველის სისუსტეზე ახლებურად მოაზროვნე თაობასთან შედარებით. დაგმარ ლორენცის აზრი, რომ მედეა ემოციურად არ არის კოლხეთთან ინტეგრირებული და, რომ ის უცხოა საკუთარ საზოგადოებაში მამის ღირებულებების თვალსაზრისით („... fremd angesichts der väterlichen Wert-, Tugend und Eigentumsbegriffe [...] Das Land der Vater ist nicht zugleich das Land der Töchter” (145, 70) გვიდასტურებს ძველი და ახალი თაობის მენტალური შეუთავსებლობის იდეას, რაც ტრილოგიაში აიეტისა და მედეას ურთიერთდამოკიდებულებით გამოიხატა: აიეტი არ იზიარებს მედეას შეხედულებებს, მაგრამ ის ფაქტი, რომ დაჟინებით ცდილობს შვილის თანადგომის მიღწევას, მიუთითებს მის მიერ მედეას უპირატესობის აღიარებაზე. გამომდინარე აქედან, დ. ლორენცის შეხედულება, რომ აიეტსა და მედეას შორის მენტალური სხვაობის გასაღები მატრიარქალური და პატრიარქალური ძალების დაპირისპირებაში მდგომარეობს და, რომ მედეას, როგორც ქალს, არ გააჩნია საზოგადოების წინაშე ლოიალური დამოკიდებულების საფუძველი, არ მიგვაჩნია მართებულიად: „Was den kolchischen Männern als Verrat erscheint, ist Medea nur individuelle Entscheidung. Als Frau hat sie keinen Grund, sich einer Gemeinschaft loyal gegenüber zu verhalten, wenn sie an der Peripherie gehalten wird. Durch die Hilfe verrät sie nur das Land Aietes. Dem Land der Mutter entsagt sie erst mit dem Ablegen des Stabes und Schleiers - und auch nur vorläufig, denn sie bekannt sich wieder zu ihnen am Ende der Trilogie” (145, 71) - აღნიშნავს მეცნიერი.

ფსიქოლოგიური ფაქტორებისა და განსხვავებული მსოფლმხედველობების გავლენას ხედავს დ. ლორენცი მედეასა და იაზონის ურთიერთდამოკიდებულებაშიც და აღნიშნავს, რომ მათ შორის სხვაობა სცდება ფსიქოლოგიურ ფაქტორს და განსხვავებულ მსოფლმხედველობათა დაპირისპირების დონეზე გადადის: „Bei dem Gegensatz Jason –Medea geht es um mehr als Psychologisches. Beide repräsentieren verschiedene Weltbilder.“ (145, 71).

გამომდინარე აქედან, გრილპარცერი პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი განპირობებულობისა და მოქმედ პირთა სუბიექტური კონფლიქტის საფუძველზე წარმოგვიდგენს ტრილოგიის მთავარ დრამატურგიულ იდეას გონიერი და მორალურად თავისუფალი ადამიანის შესახებ, რაც ტრილოგიის დასაწყისშივე შეიმჩნევა. თავიდან მედეას მხატვრული სახით წარმოდგენილი ჰუმანური მენტალიტეტი იმდენად სუსტია, რომ მარტივად ექცევა ძველის, როგორც წინასწარი მოცემულობის, გავლენის ქვეშ. კოლხეთის სახელმწიფოებრივი მარცხი - აიეტისა და აბსირტუსის დაღუპვა, მედეას „ტყვედ“ ჩავარდა - ჩვენი აზრით, სიმბოლურად ძველი თაობის დასასრულზე მიუნიშნებს. კოლხეთისა და საბერძნეთის დაპირისპირება მედეასთან ნიშნავს ძველი სისტემის მცდელობას, შეაფერხოს ახლის განვითარება, რაზეც ტრილოგიის ტექსტში დატყვევების მოტივზე არაერთი მინიშნება მიგვითითებს. მედეას გამზრდელი, გორა თავს იაზონის ტყვედ აღიქვამს ჯერ კიდევ მანამ, სანამ ხომალდ „არგოზე“ ავიდოდეს. ბერძნების მიერ კოლხების, კერძოდ კი მედეასა და მისი მხლებლების, დამონების განზრახვა ჩანს მათი სურვილიდანაც, ტყვედ აიყვანონ მედეას ერთადერთი ძმა, აბსირტუსი: „კარგი მძევალი გვეყოლება, ასე აჯობებს!“ (6, 115). ტყვეობის განცდა კიდევ უფრო მძაფრდება კორინთოში. დრამატურგს მედეასა და იაზონის საბერძნეთში თანაცხოვრების პერიოდში წინა პლანზე გამოაქვს მედეას, როგორც კოლხეთის წარმომადგენლის უპერსპექტივო მდგომარეობა. როგორც იოლკოსში, ასევე კორინთოში ის გარიყულია საზოგადოებიდან:

მედეა: „წეს-ჩვეულება და ენა სურთ დაგვაკარგინონ,

გრძნობა დაგვიხმონ, შეგვზღუდონ და ფრთები შეგვკვეცონ,
თავისუფლება მოგვისპონ და დაგვასამარონ”. (6, 123)

(Medea: „So laß uns denn auch ändern Sitt' und Rede

Und dürfen wir nicht sein mehr was wir wollen,

So laß uns, was wir können mind'stens sein.”) (88, 128)

ბერძნული საზოგადოებისგან გარიყულობა საბოლოოდ მედეაში წარმოშობს წინააღმდეგობის გაწევის სურვილსა და ობიექტურ სინამდვილესთან დაპირისპირებას. მედეასადმი ბერძნული საზოგადოების უარყოფითი დამოკიდებულებით დრამატურგი აღვივებს ტრილოგიაში პროტესტისა და წინააღმდეგობის გაწევის სურვილს. ასეთია, მაგალითად, მედეას მიერ პელიასის მოწამვლა და კრეონის ოჯახის განადგურება.

თუ ტრილოგიის პირველ ორ ნაწილში მედეა ცდილობს უკონფლიქტოდ გადაჭრას პრობლემა, ხოლო მესამე ნაწილში კოლხურ საზოგადოებასთან ასიმილაციის მცდელობით განიზრახავს დაპირისპირების თავიდან არიდებას, ტრილოგიის ბოლოს ის მემბოხება. დაპირისპირების კულმინაციას შვილების მიერ დედის საწინააღმდეგო პოზიციის დაკავება წარმოადგენს. ჩვენი აზრით, ის ფაქტი, რომ მედეა შვილებში მამის მემკვიდრეობას ხედავს, მიუთითებს ბავშვების სიმბოლურ სახეზე, როგორც ძველი თაობის გადმონაშთზე. ბავშვებში თავს იყრის კოლხეთისა და საბერძნეთისთვის დამახასიათებელი მორალური ხარვეზები, რაც მათ მიერ მშობელი დედის უარყოფასა და კეთილდღეობისთვის უკეთესი პირობების არჩევანში გამოიხატება. ამიტომ ის სუბიექტური გადაწყვეტილებები, რომლებსაც მედეა ტრილოგიის ფინალურ ნაწილამდე თავისი სურვილის საწინააღმდეგოდ იღებდა, შეიცვალა შეგნებული და პრინციპული დამოკიდებულებით სინამდვილისადმი. მედეა აშკარად დაუპირისპირდა ბერძნული სახელმწიფოებრიობის სახით მოცემულ სინამდვილეს და ჩაერთო მის წინააღმდეგ ბრძოლაში: მან ისევე გაანადგურა ბერძნული სამეფო ოჯახი, როგორც იაზონმა გაანადგურა კოლხეთი, აიეტი და აბსირტუსი. გამომდინარე აქედან, მართებულად მიგვაჩნია მ. ბრაუკმანისა და ა.

ევერვინის შეხედულება, რომ ტრილოგიის ეპიკურ ხასიათს არა მოქმედებათა უწყვეტობა, არამედ ამ მოქმედებათა განმსაზღვრელი, პერსონაჟთა იდენტობის გამანადგურებელი საზოგადოებრივი პირობები განაპირობებენ: „Der epische Charakter dieser Trilogie liegt darin, daß nicht das Handlungskontinuum eines integren Protagonisten im Konflikt mit einer zwar übermächtigen, prinzipiell aber moralisierbaren Umwelt strukturbildend wirkt. Statt dessen werden gesellschaftliche Bedigungen als geschehensbestimmende vorgeführt, indem sie mit der Einheit von Absicht und Handlung auch Identität des Helden zerstören. Im Prozeß des Identitätsverlusts wird die subjektivitätsvernichtende Macht der Verhältnisse erkennbar“ (45, 65).

დრამატურგმა კოლხეთისა და საბერძნეთის სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტებისა და საზოგადოებრივი აზროვნებისადმი თავისი უარყოფითი დამოკიდებულება ტრილოგიის ბოლოს ეთნიკურად განსხვავებული ორივე მხარის განადგურებაში გამოხატა. ეთნიკურ-კულტურული დაპირისპირება თავად აღმოჩნდა საზოგადოებრივი მორალურ-მენტალური ცვლილებების აუცილებლობის წინაშე. ამავე აზრს გამოთქვამს დ. ლორენცი, როცა ის საწმისის კომპლექსურ ხასიათზე და გარდაუვალი მოვლენების სიმბოლურ მნიშვნელობაზე მიუთითებს. მისი აზრით, საწმისი გრილპარცერთან საზოგადოების შეუქცევადი განვითარების სიმბოლოა, რომელიც არ ემორჩილება ინდივიდთა კონტროლს: „Bei Grillparzer ist es Symbol für die komplexen, unabwendbaren Entwicklungen, die sich in ihre Gesamtheit der Kontrolle des Individuums entziehen“ (145, 52). საზოგადოებრივი აზროვნების ცვლილებებისა და განვითარების წინაშე აუცილებელ მარცხს განიცდის ის მოძველებული შეხედულებები და ურთიერთობები, რომლის სიმბოლოებსაც კოლხეთი და საბერძნეთი წარმოადგენენ. ამით ავტორი ცალსახად მიუთითებს საზოგადოებრივი განვითარების უპირატესობაზე პირად ინტერესთან შედარებით. ჩვენი აზრით, აქ იკვეთება კანტისეული ნების თავისუფლების იდეა, რომელიც ადამიანის მორალურ მოვალეობას ეფუძნება და ადამიანის სუბიექტურ არჩევანს ობიექტურ აუცილებლობასთან აკავშირებს. ტრილოგიაში ობიექტურ-სუბიექტური ფაქტორების

მუდმივი კონფლიქტის ფონზე იმარჯვებს არა ობიექტური განპირობებულობა, არამედ თავისუფალი ნება, როგორც მორალურად აუცილებელი არჩევანი. ამაზე მიუთითებს ტრილოგიაში მედეას მიერ არა მარტო კორინთოს განადგურება, არამედ საკუთარი შვილების მკვლელობაც - ის აბსოლუტურად თავისუფლდება ყველა იმ ფაქტორისგან, რაც ხელს უშლის მენტალურად ახალი ეპოქის დასაწყისს.

ამრიგად, თავისუფლებისა და აუცილებლობის კანონების დაპირისპირება ტრილოგიაში გრილპარცერის დრამის თეორიასთან შედარებით შეცვლილი სახით განხორციელდა. ტრილოგიის თითოეული ნაწილი შეიცავს დამოუკიდებელ ტრაგიკულ ელემენტს, რომელსაც ქმნის ობიექტური გარდაუვალობა, ტრილოგიის ფინალური ტრაგედია კი განპირობებულია სუბიექტური გადაწყვეტილებით ობიექტური აუცილებლობიდან გამომდინარე. გამომდინარე აქედან ფინალურ ტრაგიზმს ტრილოგიაში ქმნის არა თავისუფალი ნების მარცხი ობიექტური გარდაუვალობის წინაშე, არამედ მათი მუდმივი კონფლიქტი და საბოლოოდ მორალურ პრინციპზე დაყრდნობით მიღებული სუბიექტური გადაწყვეტილება.

თავისუფლებისა და აუცილებლობის დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობა ტრილოგიაში სტრუქტურული თვალსაზრისით განიცდის გოეთეს დრამატურგიული ესთეტიკის, ხოლო იდეური თვალსაზრისით კანტის ფილოსოფიის გავლენას. გამომდინარე აქედან, ვასკვნით, რომ ტრილოგია „ოქროს საწმისში“ Wollen-Sollen დრამატურგიული კატეგორია განმანათლებლური ესთეტიკის ნიადაგზე დგას.

როგორც გრილპარცერის დრამის თეორიის განხილვისას აღვნიშნეთ, გრილპარცერის თეორიული შეხედულებები დრამაში მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის შესახებ ამბივალენტურია. მოქმედებათა კანონზომიერი სვლა ფინალამდე, გრილპარცერის თეორიული მოსაზრებების თანახმად, უნდა განვითარდეს მიზეზ-შედეგობრივი თანმიმდევრობით, ამავდროულად კი მას თავის დრამის თეორიაში შემოაქვს ირაციონალური ძალა, იგივე ბედისწერის ფენომენი, რაც დრამატურგისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტორია დრამის შექმნისთვის.

ბედისწერის ფენომენი იგივე ობიექტური განპირობებულობაა. ამიტომ გრილპარცერის ტრილოგიაში წინასწარი მოცემულობა ორი სახის არის: კოლხურ-ბერძნული სახელმწიფოებრივი დაპირისპირება და ბედისწერის ირაციონალური ძალა. ობიექტური განპირობებულობის მეორე შემადგენელ ნაწილს, ბედისწერის ფენომენს ტრილოგიაში გააჩნია მოქმედებათა მოტივაციის ორმაგი პლანი - გარეგანი და შინაგანი: პირველი ფაზულის სახით არის წარმოდგენილი და მითოლოგიურ ელემენტებს შეიცავს, მეორე კი სიმბოლური ხასიათისაა. პირველი მიზეზიდან შედეგამდე მოვლენებს აკავშირებს სპონტანურად და ირაციონალურად (საწმისი, როგორც ყველაფრის მიზეზი და ამავედროულად აპრიორულად დამსჯელი ძალა), მეორე კი - განავითარებს მოქმედებათა კაუზალურ კავშირს. გრილპარცერთან ამ უკანასკნელი მოვლენის არსს ულრიჰ ფიულეზორნი კაუზალური კავშირის ძირითად მორგანიზებელ პრინციპად მიიჩნევს და აღნიშნავს, რომ ბედისწერის სიმბოლოში თავმოყრილი მოვლენების ურთიერთკავშირის გარეშე ტრილოგიაში კაუზალობა არ იქნებოდა ბუნებრივი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის იდენტური: „Die Geschehenisse, die zur Schicksalfigur zusammentreten, verknüpfen sich unauflösbar, ohne daß dieser Nexus jedoch identisch wäre mit dem pragmatischen, auf Naturkausalität beruhenden Zusammenhang, der vor und nach dem Geschehenis wirksam ist (68, 126)

ჩვენი აზრით, ტრილოგიაში ბედისწერის ფენომენის განსაზღვრისას, პირველ რიგში, საჭიროა, ერთმანეთისგან გავმიჯნოთ ობიექტური, სუბიექტური და ირაციონალური ფაქტორები. ბედისწერის ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორები ემთხვევა გრილპარცერის დრამის თეორიიდან რაციონალისტური ფატალიზმის („Verhängnis“) კონცეფციას. მაგალითად, ტრილოგიაში ობიექტური ფაქტორები ბედისწერას განაპირობებენ ეთნიკურ-სოციალური კონფლიქტის სახით. ასეთია კოლხეთში ბერძნების ჩამოსვლა, მათ მიერ კოლხეთის დარბევა, ბერძენთა მხრიდან კოლხი უცხოელის შეუთავსებლობა, შიშის ფაქტორი პოტენციური მტრისადმი და მისგან გამომდინარე ქმედებები.

ბედისწერის სუბიექტური ფაქტორებია ის შინაგანი მიდრეკილებები, რომლებიც არ აძლევენ საშუალებას მოქმედ პირებს, წინ აღუდგნენ ობიექტური ფაქტორების გავლენას და რაციონალურად ეძებონ მათი მოგვარების გზები. ტრილოგიაში ასეთია პერსონაჟთა შინაგანი მიდრეკილებები სიმდიდრის, ძალაუფლების, ან სქესობრივი ინსტინქტების მიმართ. მაგალითად, მედეას მხატვრული სახის სირთულე მის წინააღმდეგობრივ ხასიათში გამოიხატება. ასეთი შინაგანი გაორების გამო დაგმარ ლორენცი მედეას მხატვრულ სახეში რომანტიზმის გავლენას ხედავს. მისი აზრით, ნებისა და გრძნობის დაპირისპირება ტრილოგიაში პესიმისტურ განწყობას ბადებს, რასაც მედეას მხატვრულ სახეზე ირაციონალური ძალის გავლენაც ემატება: „Medea ist innerlich gespalten. Wille und Gefühl - Schillers Pflicht und Neigung – gehen in verschiedene Richtungen [...] Pesimismus gegenüber der Idealen des Rationalismus und der Aufklärung leuchtet auf. Medea wehrt die Kräfte der Unbewussten und Irrationalen ab, ohne sich ihnen entziehen zu können. Sie ist ein versagendes Kind der Aufklärung” (145, 78). მიგვაჩნია, რომ მედეას სულიერი ტრანსფორმაცია არ გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ ის ცალსახად რომანტიზმის ჩარჩოში მოვაქციოთ. ავტორის ჩანაფიქრი თავისუფალი, გონიერი და მორალურად სრულყოფილი ადამიანის შესახებ, მედეას მხატვრულ სახეზე განმანათლებლურ გავლენაზეც მიგვანიშნებს.

გრილპარცერი დრამაში ერთმანეთისგან განასხვავებს მოქმედ პირზე რაციონალური და არარაციონალური ძალების ზეგავლენის ფაქტორს. დრამატურგი თავის თეორიულ შეხედულებებში ერთმანეთისგან გამიჯნავს შემეცნებად, ობიექტურ სინამდვილესა და ადამიანის შინაგან მიდრეკილებებს, დაუკმაყოფილებელ ვნებებს, რომლებიც არ ემორჩილებიან ლოგიკურ განსჯას. შინაგანი ინსტინქტები ზღუდავს ადამიანის თავისუფლებას, რომელიც ვერ ახერხებს გაიაზროს შინაგანი, ცნობიერისაგან დამოუკიდებლად არსებული „მამოძრავებელი ძალის” ზემოქმედება: „Die Einwirkung dieser äußern Triebfedern ist bekanntlich so stark, daß sie bei Menschen von heftigen, durch verkehrte Erziehung und unglückliches Temperament genährten Neigungen oft alle Thätigkeit der Freiheit aufzuheben scheint, und selbst die Besten unter uns sind sich

bewußt, wie oft sie dadurch zum Schlimmen fortgerissen wurden, und wie diese Triebfedern einen Grad von extensiver und intensiver Größe erreichen können, wo fast nur ein halbes Wunder möglich machen kann, ihnen zu entgehen” (94, 290) - აღნიშნავს გრილპარცერი. ტრილოგიაში ადამიანის ბედზე შინაგანი ფაქტორების გავლენის შესახებ დრამატურგის პოზიცია კარგად ჩანს მედეას სიტყვებში:

მედეა: „ადამიანთა არსებობას თავით ბოლომდე,
მათი სურვილის, მათი ნების მიუხედავად,
ბნელი ძალები წარმართავენ დასაბამიდან;
ზოგი ლითონი მეხს იზიდავს, მაგნიტი - რკინას,
ადამიანთა იდუმალი ფიქრიც ასეა:
გულებს გულები შეუერთონ და გრძნობას გრძნობა.
ეს არც გზნებაა, არც უფლება, არც სათნოება,
რაიც უჩინრად ასე აბამს ჯადოსნურ ქსელებს;
შეუმჩნევლად და უხილველად ხდება ყოველი,
რომ ვერვინ ატყობს, ვერვინ ხედავს, ვერვინ ერევა!
ბუნების ძალაც ძალას გატანს და გაიძულებს” (6, 80)

(„Medea: Vom Menschen zum Menschen, von Brust zu Brust.

Da ist nicht Reiz, nicht Anmut, nicht Tugend nicht Recht
Was knüpft und losknüpft die zaub'rischen Fäden,
Unsichtbar geht der Neigung Zauberbrücke
So viel sie betraten hat keiner sie gesehn!
Gefallen muß dir was dir gefällt
So weit ist's Zwang, rohe Naturkraft”) (88, 78)

ბედისწერის („Verhängnis”) კატეგორია განაპირობებს მოქმედ პირთა ბედს, როგორც შედეგს ობიექტურისა და სუბიექტურის დაპირისპირების საფუძველზე. ამის დამადასტურებელია ტრილოგიაში ობიექტური სინამდვილის წინასწარი მოცემულობა და მოქმედ პირთა ამბივალენტური (რაციონალური და გრძნობითი)

მიმართება ამავე მოცემულობისადმი, რაც ტრილოგიაში მოვლენათა თანმიმდევრულ მსვლელობას განაპირობებს და ეტაპობრივად ქმნის ტრაგედიის საბედისწერო საფუძველს. სწორედ ამაზე მიუთითებს, ჩვენი აზრით, ბრიტა შმირერის მოსაზრება, რომ ტრილოგიაში მოქმედ პირთა ბედისწერას შინაგან-გარეგანი ფაქტორების ერთობლიობა განაპირობებს. მეცნიერის აზრით, ტრილოგიაში ბედისწერა ფარულად მოიაზრებს აუცილებლობას, რომელიც სპონტანურად და კაუზალურად ვითარდება და მოქმედებათა თანმიმდევრობას განაპირობებს: „Dieses komplexe Gebilde aus äußerlichen und innerlichen Konditionen subsumiert sie unter dem Begriff des Schicksales, das sich der bewussten Kontrolle des Verstandes verschliesßt. Dem Schicksal implizit ist die Notwendigkeit, die sich spontan und kausal entfaltet und auf diese Weise die Konsequenzen einer Tat lenkt“. (203, 114)

გრილპარცერი გარემო ობიექტურ ფაქტორებსა და არარაციონალური ძალის მქონე სუბიექტურ მიდრეკილებებს (გრძნობადი მხარე) უმატებს მესამე - ბედისწერის ზებუნებრივი ხასიათის ფაქტორს, ფენომენს, რომელიც ადამიანს ცნობიერისაგან დამოუკიდებლად აიძულებს ქმედებას, ან ახდენს მის ბედ-იღბალზე გავლენას. ბედისწერის („Schicksal“) კატეგორია მთლიანად ირაციონალური ძალის გავლენას ექვემდებარება, სპონტანურია და, როგორც აპრიორული მიზეზი, აკავშირებს საწყის მიზეზს საბოლოო შედეგთან. გრილპარცერის დრამის თეორიის თანახმად, ეს ღვთიური განგებაა, პასიური ნება, რომლის წინაშე ამაოა ადამიანის ყოველგვარი აქტივობა: „Das Schicksal ist nichts, als eine Vorhersehung ohne Vorsicht“ (94, 290). გამომდინარე აქედან, კაუზალურ კავშირს ტრილოგიაში განაპირობებს როგორც ობიექტურ-სუბიექტური ფაქტორები, ასევე ბედისწერის ფენომენი. ირაციონალური ბედისწერის ფაქტორი ტრილოგიაში სიმბოლურად გადმოცემულია საწმისის ზებუნებრივი ძალის სახით, რომელიც თან სდევს მოქმედებათა განვითარებას.

ჩვენი აზრით, კაუზალობის რაციონალურ-ირაციონალური ასპექტები ტრილოგიაში წარმოდგებიან, როგორც ერთი ფენომენის ორი სხვადასხვა მხარე. დრამატურგი ისე აგებს ტრილოგიაში მოვლენათა თანმიმდევრობას, რომ

მკითხველი/მაყურებელი მოქმედებათა განვითარებასა და მოქმედ პირთა ბედს, გარდა მიზეზ-შედეგობრივი ფაქტორებისა, ზებუნებრივ ძალასთანაც აკავშირებს. აქედან გამომდინარე, მოქმედების განვითარების საბოლოო შედეგი არ არის განპირობებული მხოლოდ ობიექტურ-სუბიექტური ფაქტორებით.

გრილპარცერის თეორიული შეხედულებების მიხედვით, ბედისწერა ფანტაზიას უსაზღვრო გასაქანს აძლევს, ხოლო გაუცნობიერებელი მოვლენები, რომლებიც გონების ფარგლებში ვერ თავსდება, ავტორის აზრით, ცხადი ხდება პოეტური ფანტაზიის მეოხებით. გონებისგან დაფარული მოვლენათა გამომწვევი მიზეზი დრამაში მარტივად აიხსნება ბედისწერის ფენომენის საშუალებით. ამიტომ ავტორის მხრიდან ირაციონალური ასპექტის შემოტანა ტრილოგიაში, ჩვენი აზრით, იდეური შინაარსის საბოლოო რეალიზაციას ემსახურება. ბედისწერის სიმბოლო გრილპარცერის მიერ ტრილოგიაში წარმოდგენილია, როგორც იდეალური ძალა, რომელსაც გააჩნია კონკრეტული მიზანი. მისი საშუალებით გადმოცემული შინაარსი არის დრამის ორგანული სტრუქტურული ერთეული, რომელიც თავისი იდეალებითა და ორაზროვანებით ხელს უწყობს დრამატურგს მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელებაში. როგორც დრამის თეორიაში, ასევე ტრილოგია „ოქროს საწმისში“, ბედისწერის ფენომენის არსებობა, გრილპარცერის ტრილოგიაში რომანტიზმის გავლენაზე მიგვითითებს.

პარადოქსულია, რომ თავის დრამის თეორიაში გრილპარცერი ცდილობს ბედისწერის ფენომენის რაციონალურობის ფარგლებში მოქცევას და ანტროპომორფისტულ ახსნას უძებნის მის არსებობას. ტრილოგიაში ამ ფენომენზე ქრისტიან ჰორნიც მიუთითებს და აღნიშნავს, რომ გრილპარცერს ბედისწერა მიაჩნია ადამიანების მიერ შეთხზულ მოვლენად, რომელიც მხოლოდ იმიტომ არის საშიში, რომ ადამიანებს მისი ზემოქმედების სჯერათ: „[...] im Gegensatz zum antiken Schicksalglauben betont Grillparzer aber, daß der Fluch nicht göttlichen oder überirdischen Ursprungs ist, sondern eine von Menschen in die Welt gesetzte Drohung, die deshalb so gefährlich ist, weil die Menschen an deren Wirksamkeit glauben“ (112, 58).

ტრილოგიაში ამ მოსაზრების გავლენა იგრძნობა მედეას მხატვრულ სახეში, რომელიც ორმაგ ხასიათს ატარებს: მედეა ისეთი „გრძნეულია“, რომელიც არაფერს ზებუნებრივს არ აკეთებს და სრულიად ბუნებრივად იქცევა: უყვარდება მამაკაცი, წამლავს მტერს, იბრძვის თავისუფლებისთვის და ა.შ. არც ერთი მაგიური აქტი მედეას მიერ რეალურად არ განხორციელებულა, არსად გვხვდება ურთიერთობა მასა და არაამქვეყნიურ ძალებს შორის. მითოლოგიურად მედეას, აიეტისა და ქალღმერთი ჰეკატეს ქალიშვილს, დედისგან, გრძნეული ქალღმერთისგან მემკვიდრეობით ერგო ჯადოქრობის ძალა. გრილპარცერს კი მისი გრძნეულობა სამკურნალო და მომაკვდინებელი საშუალებების ცოდნამდე დაჰყავს:

მედეა: რაც შეეხება საწამლავებს, ბევრი რამ ვიცი,
ვიცი სიცოცხლე სულდგმულს როგორ გავუხანგრძლივო,
ბალახბულახით მეხერხება შხამის კეთებაც,
მაგრამ არა ვარ შემზარავი და კაცის მკვლელი. (6, 135)

(„Medea: Auf Tränke, Heil bereitend oder Tod

Versteh ich mich und weiß noch manches andre,
Allein ein Ungeheuer bin ich nicht
Und keine Mörderin.”) (88, 139)

ისევე როგორც თავის დრამის თეორიაში, გრილპარცერი თავს ვერ აღწევს ტრილოგიაში მისტიური ძალის არსებობის აუცილებლობას და ღვთიური განგების ზეგავლენაზეც მიუთითებს. ოქროს საწმისი, როგორც საბედისწერო ძალა, დრამატურგს ტრილოგიაში შემოჰყავს იდუმალი ძალის სახით, რომელიც მას სჭირდება იდეური ჩანაფიქრის განსახორციელებლად. მიგვაჩნია, რომ სწორედ ამიტომ ფიქრობს რ. შთიფელი, რომ არა მედეა, არამედ ოქროს საწმისი დგას მოქმედებათა კოლიზიის ცენტრში, ხოლო ბავშვების მკვლელობა შედეგია და დასასრული იმ ტრაგიკული ქმედებებისა, რომელიც დასაწყისში, ჯერ კიდევ საწმისის გატაცების მომენტში წარმოიშვა (227, 10).

ირაციონალური ძალის ანალიზისას აუცილებლად მივიჩნევთ ერთმანეთისგან გავმიჯნოთ ტრილოგიაში რელიგიური ღმერთებისა და ოქროს საწმისის ფენომენები. ტრილოგიის მიხედვით გრილპარცერის წარმოდგენაში რელიგიური რწმენა არის არსებითად სუბიექტურ სურვილებთან ორაზროვნად დაკავშირებული გრძნობა. ოქროს საწმისის მითოლოგიური სიუჟეტი, პირველ რიგში, გრილპარცერს შესაძლებლობას აძლევს, სკეპტიკური შთაბეჭდილება შექმნას ზოგიერთ პერსონაჟზე. ამასთან დაკავშირებით ედუარდ მაკინესი აღნიშნავს, რომ მოცემული კონტექსტით გრილპარცერმა თავისი ქმნილების პერსონაჟთა რწმენა მარადიული ღმერთებისადმი ირონიულად დაუპირისპირა ამავე ღმერთების ინდიფერენტულობას. გამომდინარე აქედან, მეცნიერის აზრით, გრილპარცერისათვის ზებუნებრივისადმი რწმენა არის ეგოისტურ სურვილებთან ორაზროვნად დაკავშირებული გრძნობა: „Die mythologische Szenerie des *Goldenen Vließ* gibt Grillparzer ständig Gelegenheit, seine eigene skeptische Einstellung durchschauen zu lassen. In solchem Zusammenhang ist es ihm möglich, dem glauben seiner Helden an die Macht und Allgegenwart der Götter ironisch deren Unergründlichkeit und Indifferenz entgegenzuhalten. In Grillparzers Darstellung ist der Glaube an das Übernatürliche stets etwas wesentlich Subjektives und zwielichtig verbunden mit Zwängen egoistischen Wollens” (151, 42)

ჩვენი აზრით, ოქროს საწმისი არის ძალა, რომელიც თან სდევს დრამაში განვითარებულ ყველა მოვლენას. ტრილოგიის სიუჟეტის მიხედვით საწმისი ღმერთების კუთვნილებაა და უპირობოდ ზემოქმედებს ყველაზე, ვისაც მისი ფლობის სურვილი გააჩნია. მოქმედ პირთა დამოკიდებულება მის მიმართ, მიუნიშნებს მასზე, როგორც ყველაფრის მიზეზსა და ამავდროულად საბოლოო შედეგზე - ტრილოგია იწყება ოქროს საწმისის კოლხეთში ჩამოტანით და სრულდება მისი დელფოსის სამისნოში დაბრუნებით, ხოლო კოლხეთიდან დელფოსამდე მოვლენათა განვითარების ყოველი დონე კავშირშია ოქროს საწმისთან. ოქროს საწმისის კომპლექსურ ხასიათზე ულრიჰ ფიულეზორნიც მიუთითებს და აღნიშნავს, რომ მასში ფაბულის დასაწყისი და დასასრული ისე მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული,

რომ დასაწყისი თავიდანვე მოიაზრებს დასასრულს, ხოლო ფინალი თავისთავად შეიცავს დასაწყისს: „Innerhalb der Schicksalsfigur nun [...] sind Anfang und Ende so aufeinander bezogen, daß dieses als Möglichkeit, aber nicht als die einzige, in jenem liegt und daß umgekehrt der Anfang in dem tragischen Ende noch voll gegenwärtig ist“ (68, 127). ამ აზრის დადასტურებაა, ის რომ ტრილოგიის ყველა მოქმედი პირის ბედს განაპირობებს ოქროს საწმისი, როგორც საბედისწერო ძლევა-მოსილების სიმბოლო. მისი ზებუნებრივი ძალა ღუპავს ყველას, ვისაც მისი ფლობის მიზანი გააჩნია:

ფრიქსუსი: „ღმერთების რისხვა მოგვლენოდეს უბედურებად,

ჭექა-ქუხილი დაგტყდომოდეს ფლიდს, მოღალატეს,

შურისძიება ოდნავ მაინც შემიმსუბუქებს!

შურისძიება! შურისძიება! შურისძიება!

განძი ხომ შეგრჩა, მოუარე მაშ სასოებით!” (6, 27)

Phryxus: („Nimm's hin des Gastes Gut du edler Wirt

Sieh ich vertrau' dir's an, bewahre mir's (Mit erhöhter Stimme.)

Und gibst du's nicht zurücke, unbeschädigt

Nicht mir dem Unbeschädigten zurück

So treffe dich der Götter Donnerfluch

Der über dem rollt, der die Treue bricht.

Nun ist mir leicht! Nun Rache, Rache, Rache!

Er hat mein Gut. Verwahre mir's getreu!”) (88, 28)

საგულისხმოა, რომ საწმისი მხოლოდ რამდენჯერმე ჩნდება ტრილოგიაში და ერთხელაც კი არ აღასრულებს რაიმე სახის ზებუნებრივ ქმედებას. მოქმედი პირების რწმენა მისი ძალის შესახებ, მიგვითითებს მის მნიშვნელობაზე. ის ფაქტი, რომ საწმისი, როგორც ღვთიური ატრიბუტი, მოკლებულია ყოველგვარ ზებუნებრივ თვისებებს, ტრილოგიაში მის სიმბოლურ დატვირთვაზე მიგვანიშნებს. გრილპარცერს შეუსაბამოდ მიაჩნდა სცენიდან პედაგოგიურ-ზნეობრივი წესების კარნახი. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ მან ამის ნაცვლად ტრილოგიაში შექმნა მორალური ძალის მქონე

ოქროს საწმისის ფენომენი, რომელითაც მან უსამართლობის შედეგზე მიგვითითა. მოქმედ პირთა ფსიქოლოგია, მათი ქმედებები, გადაწყვეტილებები, სურვილები და მარცხი, რომელსაც ისინი ტრილოგიაში განიცდიან, ჩვენი აზრით, სიმბოლურია და მორალური კრახის მაჩვენებელი. ტრილოგიაში ღვთაებრივი ელემენტის (არა საწმისის) ფსიქოლოგიური აზრით სიმბოლიზაციაზე ბრიტა შმირერიც მიუთითებს და აღნიშნავს, რომ გრილპარცერთან მითებისა და ღმერთების სტერეოტიპები მოქმედ პირთა არსით მეტაფორულადაა შექმნილი, რითაც ღვთაებრივი ელემენტი ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობას იძენს: „Die steretyphen Mythen- und Göttertropen werden somit bei Grillparzer mit dem Wesen der Figuren kombiniert, wodurch das göttliche Element mit einer psychologischen Bedeutung aufgeladen wird” (203, 113). თუმცა ბრიტა შმირერი ყურადღებას ამახვილებს ღვთაებრივი ელემენტის, იგივე ოქროს საწმისის, მხოლოდ ფსიქოლოგიური და არა მორალური ასპექტით სიმბოლიზებაზე. ჩვენი აზრით კი, ყველა მოქმედი პირი, ვინც ფლობს საწმისს, ან აქვს მისი ფლობის სურვილი, ზნეობრივად გაუმართლებელი თვისებების გამო საწმისის საბედისწერო გავლენის ქვეშ ხვდება და იმსახურებს მის რისხვას.

გამომდინარე აქედან, ვერ დავეთანხმებით ქრისტიან ჰორნს, რომელიც ტრილოგიაში ოქროს საწმისის არსებობას მხოლოდ ბაროკოს თეატრის ტრადიციებსა და ქრისტიანულ მრწამსს უკავშირებს. მისი აზრით, „ოქროს საწმისი” სრულდება ქრისტიანული დრამისთვის დამახასიათებელი ფორმით („Trage! Dulde! Büße“), რაც ესპანური ბაროკოს თეატრს მოგვაგონებს. თუმცა, მეცნიერის აზრით, ტრილოგიაში არ ნარჩუნდება ადამიანური თავისუფლება და არ აღდგება პიროვნული მთლიანობა, არც ზნეობრიობა მიიღწევა და არც კულტურული განვითარება: „Im Konflikt zwischen Freiheit und Notwendigkeit kommt es zu keiner Vermittlung der Gegensätze (wie bei Schelling oder Hegel); das Goldene Vließ endet abrupt mit einer an das spanische Barocktheater erinnerenden, christischen Demutsformel (Trage! Dulde! Büße!). Weder hat sich die menschliche Freiheit bewähren können noch hat das entzweite Subjekt seine Einheit wiedergefunden; weder wurde eine höhere Stufe der Sittlichkeit erreicht noch die kulturelle

Entwicklung vorangetrieben” (112, 58). ჩვენი აზრით, საწმისი ტრილოგიაში იდეურად გაცილებით დიდი და კომპლექსური დატვირთვის მქონეა, ვიდრე უბრალო სასცენო რეკვიზიტი. ამის შესახებ თავად გრილპარცერიც მიგვანიშნებს და აღნიშნავს, რომ ტრილოგიაში საწმისი მხოლოდ სიმბოლურად, ზემოქმედების უნარის გარეშე თან სდევს მოვლენებს: „Es ist da nicht von Schicksal die Rede. Ein Unrecht hat ohne Nötigung von außen das andere zur Folge und das Vliess begleitet sinnbildlich die Begebenheiten ohne sie zu bewirken” (87, 14). ეს მოსაზრება გვიხსნის ტრილოგიაში საწმისის რეალურ არსს: საწმისის სიმბოლიკა გადადის მორალის სფეროში და უკავშირდება კანტისეულ ზერაციონალურ წმინდა მორალურ ძალას, რომელიც მიიღწევა რა პრაქტიკული გონების ემპირიული გამოცდილებით, თავისუფალია ყოველგვარ პირად სარგებელზე ორიენტირებული სწრაფვისაგან. აქედან გამომდინარე, გრილპარცერის ტრილოგიაში ოქროს საწმისის სიმბოლური ფენომენის ქვეტექსტი ასე შეიძლება ამოვიკითხოთ: გამარჯვება და შურისძიება ის შინაგანი მისწრაფებებია, რომლებსაც შედეგად არ მოჰყვება ზნეობრივი სრულყოფა. გამარჯვებისა და შურისძიების მიერ მონიჭებულ ძალაზე ფიქრი უზღუდავს ადამიანებს მორალური არჩევანის თავისუფლებას. მსგავსი მიდრეკილებების გავლენა ადამიანის ქცევაზე მხოლოდ მაშინ არის გამართლებული, თუ ის, როგორც გამოცდილება, გახდება გზა მორალური სრულყოფილებისკენ. რაც ტრილოგიაში განხორციელდა მედეას მხატვრული სახის მაგალითზე. გრილპარცერი ამით გამოკვეთს, რომ სწრაფვა მიწიერი ძალაუფლებისკენ ფუჭია და ამაო. საწმისის, როგორც მორალური არსის მქონე სიმბოლურ გამოხატულებაზე კონრად შაუმიც მიუთითებს და აღნიშნავს, რომ ტრილოგიაში ბედისწერის სიმბოლო კაცობრიობის უწყვეტ განვითარებაზე მიგვანიშნებს: „Schicksal bedeutet hier die notwendige und unvermeidliche Entfaltung einer menschlicher Entwicklung”- (193, 221)

საწმისის, როგორც ადამიანური მორალის მიზნის, მაგალითია მედეას სულიერი ტრანსფორმაცია. მაკკინესის აზრით, მედეას შინაგანი გაორება მეტაფიზიკურად აღიქმება: „Der innere Zusammenbruch Medeas scheint nämlich einen moralischen Anspruch voraussetzen, der nur in methaphysischen Begriffen überhaupt verständlich sind”

(151, 43)- აღნიშნავს ედვარდ მაკკინესი. ის, რომ თავდაპირველად მედეა ვერ ახერხებს შეეწინააღმდეგოს ობიექტური სინამდვილის უზნეობას და ვერ იცავს მტკიცედ საკუთარ პოზიციას, განპირობებულია იმით, რომ მას ამის გამოცდილება არ გააჩნია. ამის მიზეზი სიმბოლურად, მათიას ბრაუკმანისა და ანდრეას ევერვინის აზრით, არის ოქროს საწმისი. მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ საწმისის სიმბოლო ნაწარმოებში მოქმედ პირთა „პრაგმატულ მორალს“ აკონტროლებს, იმავდროულად კი ცხადს ხდის, რომ ინდივიდუალური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება ხშირად საზოგადოებასთან კონფლიქტს იწვევს: „Am Verhältniss zum zentralen Gegenstand wird im Werk die „praktische Moralität“ der Figuren überprüft, welche im Verlauf ihrer Entwicklung die Erfahrung machen, daß individuelle Bedürfnisbefriedigung den Konflikt mit einer bestehenden Gemeinschaft hervorrufen kann“ (45, 68).

ჩვენი აზრით, აქ გრილპარცერის მსოფლმხედველობაზე მკაფიოდ იგრძნობა კანტის ფილოსოფიის გავლენა, რომელიც ნების ფორმირებისას გადამწყვეტად მიიჩნევა გამოცდილებას. კანტის დუალისტური თეორიის თანახმად, ბუნებრივი აუცილებლობის პირობებში ადამიანის ნება დეტერმინირებულია, ხოლო ემპირიული გამოცდილებით მიღებული ცოდნა არის ის პირველი საფეხური, რომელიც ზნეობრივ კანონებს უხსნის გზას ადამიანის ნებისაკენ. მორალური გადაწყვეტილება უნდა გამომდინარეობდეს მოვალეობიდან, მოვალეობა კი თავისუფალი ნებიდან. გრილპარცერი ამ აზრის შესაბამისად აჩვენებს ტრილოგიაში მედეას პიროვნული თვისებების ტრანსფორმაციას: ტრილოგიის დასაწყისში მედეა მოქცეულია სახელმწიფოებრივი ინტერსის, ეკლესიისა და საზოგადოებრივი მოთხოვნების გავლენის ქვეშ. სინამდვილისადმი მისი მიმართება არაპრინციპული და წინააღმდეგობრივია, ხოლო ქმედება შეუსაბამო ხასიათთან. მისი აგრესიულობა და უხეში ხასიათი განპირობებულია ხანგრძლივი დროის მანძილზე რეპრესიული საზოგადოებრივი ვითარების მიერ. ეთნიკურ-საზოგადოებრივი კონფლიქტის ფონზე განვითარებული მოვლენები წარმოადგენენ იმ ემპირიულ გამოცდილებას, რომელსაც მთავარი მოქმედი პირი, მედეა, მიჰყავს მორალური გარდაქმნისკენ. გრილპარცერი

ამით მიგვანიშნებს, რომ ადამიანმა უნდა იზრუნოს, შეათავსოს საკუთარი ნება საყოველთაო ობიექტურ აუცილებლობასთან, რადგან ადამიანი მორალური არსებაა და მხოლოდ მორალი განსაზღვრავს მის ადამიანობას.

თავდაპირველად მედეა წინააღმდეგობაშია გარემოსთან, შემდგომ იგი პირადი სარგებლის მიღების მიზნით ცდილობს შეეგუოს, შეეთავსოს ზნეობრივად გაუმართლებელ სიტუაციას და არ გამოირჩეოდეს ბერძნული საზოგადოებრივი კოლორიტისგან. რადგან ბერძნული საზოგადოება არ ითვისებს უცხო ელემენტს, მასში იღვიძებს წინააღმდეგობის გაწევის სურვილი, რომელიც ხდება საფუძველი მედეას ფსიქოლოგიურ-სულიერი ემანსიპაციისა. პირველი აქტისგან განსხვავებით, ტრილოგიის ბოლო ნაწილში მედეა დარწმუნებულია საკუთარი გადაწყვეტილების სისწორესა და აუცილებლობაში. ის ფიზიკურად ანადგურებს ბერძნულ სამეფო ოჯახსა და საკუთარ შვილებს, ხოლო იაზონს უსპობს მორალური არსებობის უფლებას.

ჩვენი აზრით, სწორედ აქ იკვეთება ოქროს საწმისის რთული ფენომენის სიმბოლური ფუნქცია ტრილოგიაში. ოქროს საწმისის ღვთაებრივი წარმომავლობა, მისი პასიური არსებობა ტრაგედიის ყველა მნიშვნელოვან მომენტში და ბოლოს მედეას მიერ მისი დელფოსის ტაძარში, მშვენიერებისა და ჰარმონიის ღმერთის, აპოლონის* საუფლოში დაბრუნება, ცხადყოფს, რომ ავტორს მორალური სრულყოფილება მიაჩნია მშვენიერებად. გრილპარცერი მშვენიერის ფენომენის შესახებ თავის ესთეტიკურ შეხედულებებში არაერთხელ მიუთითებს, რომ მხოლოდ მშვენიერება აზიარებს ადამიანს ღვთიურობასა და სამყაროს მთლიანობასთან. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ ტრილოგიაში არა თავად საწმისი, არამედ მისი მორალური არსის შეუცნობადობა განსაზღვრავს მოქმედ პირთა ქმედებასა და ბედს. საწმისი, როგორც მორალური სრულყოფილებისა და „ღვთაებრივი“ ჰარმონიის სიმბოლო მოქმედ პირთა ამორალურ ქმედებათა გამო ტრაგედიის არაპირდაპირი საბედისწერო მიზეზია.

* აპოლონი (ბერძ. Apollōn) - სინათლის, ხელოვნებისა და წინასწარმეტყველების ღმერთი ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში, ზევსის შვილი.

ამრიგად, ბედისწერის ფენომენის ესთეტიკური კატეგორია გრილპარცერის მხატვრულ შემოქმედებაში ტრილოგია „ოქროს საწმისის“ მაგალითზე დრამის თეორიასთან შესაბამისად განხორციელდა. ბედისწერა, როგორც წინასწარი მოცემულობა ტრილოგიაში გამოიხატა ობიექტური, სუბიექტური და ირაციონალური ფაქტორების მეშვეობით. მოქმედ პირთა ხასიათი და შინაგანი მიდრეკილებები ობიექტურ სინამდვილესთან ერთად ეტაპობრივად მიემართება ტრილოგიის საბედისწერო ფინალისკენ. ბედისწერის რაციონალისტური ფატალიზმის კატეგორიის განხორციელებისას დრამატურგი მაქსიმალურად ცვლის ტრილოგიაში მითოლოგიურ ელემენტებს და მოქმედ პირთა ხვედრს მათივე პირადი გადაწყვეტილებებისა და გარემო-პირობების ფაქტორების გავლენით ქმნის. ბედისწერის ეს კატეგორია რაციონალისტურ ჩარჩოშია მოქცეული როგორც გრილპარცერის დრამის თეორიაში, ასევე ტრილოგია „ოქროს საწმისში“.

ბედისწერის, როგორც ირაციონალური ძალის წინასწარი მოცემულობა ტრილოგიაში სიმბოლურ ხასიათს ატარებს, რადგან ტრილოგიაში არც ერთი მაგიური აქტი რეალურად არ განხორციელებულა და არც ზებუნებრივი ძალის პირდაპირი ზეგავლენის ფაქტს ვხვდებით სადმე. ბედისწერის ირაციონალური ძალა ტრილოგიაში სიმბოლურად წარმოდგენილია ოქროს საწმისის ფენომენის სახით, რომელიც რეალურად გამოხატავს გრილპარცერის ძირითადი დრამატურგიული ჩანაფიქრის არსს - გონიერი ადამიანის მორალურ თავისუფლებას. მორალური არჩევანის ნების აუცილებლობის იდეა გრილპარცერის ტრილოგიაში კანტის ესთეტიკის ძლიერ გავლენაზე მიუთითებს.

ბედისწერის ფენომენში სუბიექტური ფაქტორისა და ირაციონალური ელემენტების შემოტანა, გრილპარცერს დრამატურგიული ესთეტიკის ამ კატეგორიაში რომანტიკული გავლენის ქვეშ აქცევს, მიუხედავად დრამატურგის მხრიდან მისი რაციონალურობის ფარგლებში მოქცევის მცდელობისა.

ბედისწერა, როგორც Sollen-Wollen დრამატურგიული კატეგორიის შემადგენელი ნაწილი, ექვემდებარება ტრილოგიაში მოქმედების კაუზალური

განვითარების პრინციპს. მისი ორივე კატეგორია (Verhängnis, Schicksal) განსხვავებული დინამიკით, მაგრამ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ვითარდება: ბედისწერის რაციონალისტური ფატალიზმის ასპექტი მოვლენებს აკავშირებს ლოგიკურად და ეტაპობრივად, ხოლო ირაციონალური ასპექტი სპონტანურად - მიზეზი დასაწყისშივე შეიცავს შედეგს.

დასკვნები

სადისერტაციო ნაშრომში კვლევის შედეგად მიღებული დასკვნები შემდეგია:

გრილპარცერი, როგორც XVIII საუკუნის II ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურული ტრადიციების მემკვიდრე და რომანტიზმის თანამედროვე, მკვეთრად უპირისპირდება კლასიციზმის ნორმატიულ ესთეტიკას და კატეგორიულად იბრძვის ხელოვნების რეგლამენტირების წინააღმდეგ. მისი აზრით, ესთეტიკური დოგმატიზმი აფერხებს ხელოვნების განვითარებას, ართმევს შემოქმედს თვითმყოფადობას, თავს ახვევს მას უცხო ტექნიკასა და კონცეფციებს. ფრანც გრილპარცერი არ ემხრობა არც განმანათლებელთა რაციონალისტურ მოსაზრებებს საზოგადოებრივი ადამიანის აღზრდის შესახებ. მისთვის მიუღებელია დიდაქტიზმი, მხატვრულ სახეთა იდეალიზაცია და სქემატიზმი, რაც ხელოვანს იდეალისტური აბსტრაქციის ტყვეობაში აქცევს.

გრილპარცერისათვის ხელოვნება სუბიექტის შინაგანი სულიერი სამყაროს შემეცნების პროდუქტია. მისი აზრით, შემოქმედში ერთმანეთს ორგანულად ერწყმის ქმნადობის ორი ასპექტი - გონებრივი და სულიერი (გრძნობა, ფანტაზია). ინდივიდუალიზმის კულტის გრილპარცერისეულ კონცეფციას საფუძვლად უდევს იმანუელ კანტის ესთეტიკა.

ფრანც გრილპარცერის ესთეტიკურ თეორიაში გენიოსის ცნება მჭიდროდ უკავშირდება ინდივიდუალიზმის კულტს. ხელოვნებაში ტალანტსა და გენიას იგი განიხილავს, როგორც ერთი და იგივე შესაძლებლობის ხარისხობრივად განსხვავებულ დონეებს. ხელოვნება მისთვის გამოხატვის ფორმათა კომპლექსია და მასში მნიშვნელოვანია როგორც იდეა (შინაარსი), ასევე მისი ფორმა. ამავდროულად გრილპარცერი ერთმანეთისგან გამიჯნავს შემოქმედისა და მოაზროვნე ფილოსოფოსის ამოცანებს და ხელოვანს ანიჭებს ესთეტიკურ უპირატესობას.

გრილპარცერი თავის თეორიულ შრომებში აღიარებს აგნოსტიციზმისათვის მახასიათებელ დებულებას საგნებისა და სამყაროს კავშირის არსის შეუცნობადობის

შესახებ, რომლის მიხედვით ადამიანს არა აქვს წვდომა ყოფიერების „უმაღლეს წყაროსთან“. ამით გრილპარცერი მიუთითებს ხელოვნებაში გრძნობისა და ფანტაზიის როლზე შეუცნობადის გადმოცემის პროცესში.

გრილპარცერის ესთეტიკურ შეხედულებათა დუალიზმის სათავეა იმანუელ კანტის ფილოსოფია. გრილპარცერის აზრით, შემეცნება შეიძლება იყოს მეცნიერული („wissenschaftliche“) და კონტემპლატური, ანუ „მჭვრეტელობითი“ („beschauliche“, „kontemplative“). შემეცნების კონტემპლატური მეთოდი თანაბრად უკავშირებს ერთმანეთს ადამიანის შინაგან სამყაროსა და გონს, როგორც ერთი მთლიანის შემადგენელ ნაწილებს. ფიზიკური და სულიერი ასპექტების ერთობლიობა ხელოვანს აძლევს საშუალებას, უარი თქვას ბუნების „მონურ“ მიბაძვაზე. კლასიციისტური ესთეტიკისგან განსხვავებით გრილპარცერი არ მიიჩნევს საჭიროდ „ლამაზი ბუნების მიბაძვას“, მის „გალამაზებას“. ჰერდერისა და შტურმერების მსგავსად მას მიაჩნია, რომ ხელოვნება უნდა იყოს არა ბუნების მიბაძვა, არამედ მისი გამოხატვა.

ხელოვანის ამოცანად გრილპარცერი მიიჩნევს სინამდვილის, როგორც ესთეტიკურის საწყისის, არსის დაჭერას და გამოხატვას, რაც განაპირობებს მშვენიერების შექმნას. გრილპარცერის ესთეტიკურ თეორიაში ჩნდება გერმანული რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი კონცეპტი „უსასრულო“. მხოლოდ სილამაზესთან ჰარმონიაში გრძნობს ადამიანი ნათესაობას ზეციურთან და შინაგანი ურთიერთობების უხილავი ქსელით უერთდება სამყაროს მთლიანობას. გრილპარცერის აზრით, ხელოვნებაში მთლიანობისა და მშვენიერების გრძნობას ყოველივე სასრული გადაჰყავს უსასრულოს კატეგორიაში.

გრილპარცერის დრამის თეორიაში უმნიშვნელოვანესი მოთხოვნაა დრამატურგის მიერ დრამაში წარმოდგენილი მოქმედების ზუსტი და ღრმა მოტივირება, რომლისთვისაც აუცილებელია „ხატოვანი ფანტაზია“ ასასახი ობიექტის თვალსაჩინოებისთვის. გრილპარცერი დრამატურგიაში რომანტიკოსთა მსგავსად „ფერწერის მსგავსი“, მკაფიო სურათების შექმნას მოითხოვს, თუმცა აქვე აღნიშნავს, რომ დრამატურგმა სახვითი ხელოვნების ელემენტები დრამაში უნდა გამოიყენოს

გამოხატვის დამხმარე საშუალებად. კლასიციტური დრამის თეორიის სქემატიზმის საწინააღმდეგოდ გრილპარცერი დრამატურგიაში ხასიათების ორიგინალურობის იდეას ავითარებს, განცდების სიმძაფრესა და მოქმედი პირების მრავალსპექტოვანებას მოითხოვს. მისი აზრით, დრამაში აუცილებელია პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს მკაფიოდ გამოხატვა.

გრილპარცერისათვის შემოქმედებით პროცესში მნიშვნელოვანია გრძნობა და გრძნობიერება. ამ ორ ფენომენს იგი დრამის რაციონალისტური თეორიების საწინააღმდეგოდ აყენებს და შემოქმედებით პროცესში გონებრივთან ერთად ინტუიციურის მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. გრილპარცერი ხელოვნებაში ინტუიციასა და გონებას შორის წონასწორობის დაცვის მომხრეა, ხოლო დრამის მხატვრული სრულყოფილების აუცილებელ პირობას, მისი აზრით, ინტუიციის, შემოქმედებითი ფანტაზიისა და გონების ერთობლიობა წარმოადგენს.

გრილპარცერი დრამატურგიულ შემოქმედებაში განასხვავებს წარმოსახვის ორ სახეს - რეპროდუქციულსა (კვლავ ასახვა) და პროდუქტიულს (შემოქმედებითი). პროდუქტიული წარმოსახვა ასახვის ობიექტს წარმოადგენს ფორმათა უსასრულო კომბინაციაში, ან განსხვავებულ მოვლენებთან ახალ ურთიერთობებში, რომლის მეშვეობით ხელოვნება მაღლდება ყოველდღიურ მოვლენებზე და გადადის ფანტაზიის სფეროში. ამ შემთხვევაში გრილპარცერი ეყრდნობა როგორც „ქარიშხლისა და შეტევის“ მიმართულების გერმანელი თეორეტიკოსების, ასევე გერმანელი რომანტიკოსების თეორიულ შეხედულებებს.

გრილპარცერი წინააღმდეგია დრამაში ისტორიული ფაქტების ზუსტი დაცვისა. დრამის მიზანი, მისი აზრით, არის არა მოვლენათა მშრალი გადმოცემა, არამედ მაყურებლის სულის შეძვრა და მასზე ზემოქმედება. ხელოვნების ნაწარმოებმა მოვლენათა წრეში უნდა იპოვოს მთლიანობა, მისი შინაგანად მამოძრავებელი ძალა და დააკავშიროს მიზეზი შედეგთან. გრილპარცერის აზრით, ისტორიული დრამისთვის არ არსებობს განსაკუთრებული კანონები, ის უნდა დაემორჩილოს დრამის ზოგად ესთეტიკას.

გრილპარცერი დრამატურგიაში განასხვავებს რეალობის („Wirklichkeit“) და თანადროულობის („Gegenwart“) კატეგორიებს. სინამდვილე (Wirklichkeit) დრამაში დაკავშირებულია აწმყოსთან (Gegenwart) და თანადროულობის დრამატურგიულ ილუზიას წარმოადგენს. თანადროულობის ილუზია სცენიური განხორციელების პირობითობაა, რომელიც დრამაში კაუზალობის წესების დაცვას მოითხოვს.

გრილპარცერი წინააღმდეგია დრამაში ზედმიწევნითი რეალობის გადმოცემისა. მისთვის ხელოვნების დანიშნულება არის სინამდვილის არსის წვდომა, ანუ ე.წ. „შინაგანი სინამდვილის“ (Wirklichkeit) შეცნობა და მხატვრული ფორმის საშუალებით ხელახლა, უფრო ემოციურად გადმოცემა. სინამდვილე ადამიანის განსჯისგან დამოუკიდებლად არსებული აუცილებლობაა, ანუ წინასწარი განპირობებულობა. განპირობებულობა მჭიდროდ უკავშირდება გრილპარცერის აზრს დრამაში თანადროულობის ილუზიის შექმნისა და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის აგების შესახებ.

გრილპარცერი დრამის თეორიაში წამყვან ფუნქციას დრამატულ მოქმედებათა აგების კაუზალურ პრინციპს ანიჭებს. კაუზალური კავშირის მაორგანიზებელი ერთეულია თავისუფლებისა და აუცილებლობის დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობა, რომელიც, თავის მხრივ, ემყარება გარე სამყაროს ობიექტურ განპირობებულობასა და ადამიანის თავისუფალ ნებას.

გრილპარცერის აზრით, დრამაში ტრაგიკულის განცდის შესაქმნელად საჭიროა აუცილებლობისა და თავისუფლების კანონთა მოქმედება. ტრაგედია, რომელშიც თავისუფლება იმარჯვებს აუცილებლობაზე არ ქმნის ჭეშმარიტად ტრაგიკულის განცდას. დრამაში, რომელშიც ადამიანი თავისი ნების თანახმად იქცევა და მოგვიანებით განიცდის კრახს აუცილებლობის წინაშე, იბადება ნამდვილი ტრაგედია.

ბედისწერის ფენომენი გრილპარცერთან რთული დრამატურგიული მოვლენაა. ის ერთმანეთისგან განასხვავებს ბედისწერას, როგორც ზებუნებრივ ძალას („Schicksal“) და ბედისწერას, რომელსაც სუბიექტურ-ობიექტური პირობები განსაზღვრავს („Verhängnis“). გრილპარცერის აზრით, დრამისთვის აუცილებელია ფანტაზიის მიერ

შექმნილი ის ხატოვანი საფუძველი, რომლის მისტიკურობა მაყურებელში/მკითხველში ინტერესს აღვივებს და დრამატურგიული ჩანაფიქრის საბოლოო რეალიზაციას განაპირობებს. ბედისწერის დუალისტური ხასიათი გრილპარცერის დრამის თეორიაში განაპირობებს კაუზალობის პრინციპის დუალიზმს.

გრილპარცერი დრამას არ ანიჭებს მორალურ-დიდაქტიკური ფუნქციას. მისი აზრით, დრამის მიზანი მაყურებელზე ემოციური ზემოქმედების შესაბამისი ზნეობრივი სრულყოფაა და არა სცენიდან პედაგოგიური დამოდღვრა.

გრილპარცერის თეორიული მოსაზრებები დრამატურგიული ესთეტიკის შესახებ პრაქტიკულად განხორციელდა ტრილოგია „ოქროს საწმისში“, სადაც ავტორმა მითოლოგიური სიუჟეტი არგონავტებზე თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელებისთვის გამოიყენა და დაუქვემდებარა ის საკუთარ დრამატურგიულ ესთეტიკას. ამისთვის გრილპარცერმა ორიგინალში შეისწავლა ანტიკური მითის ბერძნული წყაროები (აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკა“, ოვიდიუსის „მეტამორფოზები“, სენეკას „მედეა“, აპოლოდორეს „მითოლოგიური ბიბლიოთეკა“ და არგონავტებთან დაკავშირებული სხვაადსხვა სახის თქმულებები).

მედეას შესახებ მითის ინტერპრეტაციისას ფრანც გრილპარცერი არის პირველი ავტორი, რომელიც ცდილობს ეტაპობრივად და ფსიქოლოგიური სიღრმით აჩვენოს მედეას საბოლოო არჩევანის საფუძველი და მიუსადაგოს ის ტრაგედიის იდეურ მიზანს.

გრილპარცერის ტრილოგიის პირველი და მეორე ნაწილების მოქმედებათა განვითარება ძირითად ემთხვევა აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკის“ მოქმედებათა თანმიმდევრობას, ხოლო ტრილოგიის მესამე ნაწილი - ევრიპიდეს „მედეას“, თუმცა ევრიპიდესგან განსხვავებით გრილპარცერი უფრო მოტივირებულად წარმოგვიდგენს მედეას მიერ შვილების მოკვლის გადაწყვეტილების წინაპირობებს. არსებითი განსხვავება ევრიპიდეს ტრაგედიასა და გრილპარცერის ტრილოგიას შორის ნაწარმოების ფინალში მდგომარეობს, რაც ოქროს საწმისის დელფოსის ტაძარში

დაბრუნებით გამოიხატება. როგორც მითისგან, ასევე როდოსელისა და ევრიპიდესეული ვერსიებისგან განსხვავებით, გრილპარცერთან მოქმედებათა გამომწვევი მიზეზები და მათი განხორციელების გზები რეალისტურია და მოკლებულია მითისთვის დამახასიათებელ სპეციფიკას. კოლხეთისა და საბერძნეთის ისტორია და მითოლოგიური გარემო ავტორისთვის მნიშვნელოვანია მხოლოდ დრამის შინაარსის წარმოსადგენად. სიუჟეტის ცალკეული ელემენტები ტრილოგიაში, გარდა ოქროს საწმისისა, მოკლებულნი არიან მითოლოგიურ ელფერს და შეეთავსებიან სამოქმედო გარემოს რეალურ სივრცეს.

გრილპარცერი თავისი პოეტური სტრატეგიის მიხედვით განალაგებს ტრაგედიის ნაწილებს, რომელთა შორის ხანგრძლივი დროითი მონაკვეთია გამოტოვებული. გამოტოვებულ მოვლენათა შინაარსს დრამატურგი ექსპოზიციის საშუალებით გადმოგვცემს. ტრილოგიის სამივე ნაწილი („კეთილი სტუმარი“, „არგონავტები“, „მედეა“) დრამატურგიული სტრუქტურის თვალსაზრისით დამოუკიდებელი ერთეულებია: სამივეს აქვს საკუთარი ექსპოზიცია, დრამატული განვითარება, კულმინაცია და კვანძის გახსნა. სამივე ნაწილი სრულდება კატასტროფით.

დრამატურგი ტრილოგიაში მკითხველს დამატებით ინფორმაციას აწვდის რემარკების საშუალებით, რითაც ეპიკური თხრობით ავსებს დრამატურგიულ ტექსტს. მოქმედ პირთა გარეგნული პორტრეტები და წარმოდგენილი გარემო სცენოგრაფიისთვის საჭირო რემარკებითაა წარმოდგენილი. დრამატურგი პერსონაჟთა მეტყველების მეშვეობით გადმოსცემს მოქმედი პირების ხასიათს, სოციალურ მდგომარეობასა და ფსიქოლოგიურ მიდრეკილებებს, რომლებიც იცვლებიან სიტუაციისა და განზრახვის შესაბამისად. მხატვრული სახეების ფსიქოლოგიური და ხასიათობრივი ტრანსფორმაციის გადმოსაცემად ავტორი იყენებს დახასიათების იმპლიციტურ ხერხებს. დრამაში წარმოდგენილი კოლხური და ბერძნული გარემო, ბედისწერის იდუმალი ხასიათი, პერსონაჟთა ვიზუალური მხარე, მათი გრძნობები და მიდრეკილებები დრამატურგის ფანტაზიის მეშვეობით ქმნიან ერთიან სურათს.

ხატოვანი ფანტაზიის გამოყენებით გრილპარცერი რომანტიკული დრამის ესთეტიკურ პოზიციაზე დგას.

ტრილოგია „ოქროს საწმისი“ სტრუქტურული თვალსაზრისით ღია ფორმისაა, დინამიურია და სცენიური, არ არის გადატვირთული ზედმეტი ისტორიული, ან მითოლოგიური ფაქტებით. მოვლენათა სიღრმისეული შინაარსი სიმბოლურია და შეესაბამება ბიდერმაიერის ეპოქის ავსტრიის პოლიტიკურ მდგომარეობას, საზოგადოებრივ აზროვნებასა და სწრაფვას მატერიალური კეთილდღეობისკენ. მასში ისახება ამ გარდამავალი პერიოდისთვის დამახასიათებელი კონფლიქტური პრობლემატიკა და ავსტრიის რეაქციული პოლიტიკა, რისთვისაც დრამატურგმა სიმბოლურად გამოიყენა ანტიკური პერიოდის მასალა. ტრილოგიის სტრუქტურაში აშკარად იკვეთება მითოლოგიური სიუჟეტის გადამუშავება რომანტიკული ფანტაზიის მეშვეობით, პერსონაჟთა წარმოსახვის ფსიქოლოგიზმი და მითისადმი მიბრუნება ვაიმარული კლასიკის გავლენით.

მოქმედებათა კაუზალურად აგების პრინციპი მკაფიოდ ჩანს ტრილოგია „ოქროს საწმისის“ არქიტექტონიკაში. ტრილოგიის სტრუქტურაში ყოველი მომდევნო ნაწილი წინა ნაწილის ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს, ყოველი დრამატული ერთეული და პასაჟი ურთიერთკავშირშია ერთმანეთთან, როგორც მიზეზი შედეგთან.

გრილპარცერი პრაქტიკულად განახორციელებს თავის თეორიულ შეხედულებას დრამაში მოტივების ეტაპობრივად შემოყვანის საფუძველზე ხასიათთა საფეხურებრივად გამოვლენის თაობაზე.

თავისუფლებისა და აუცილებლობის დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობა ტრილოგიაში სტრუქტურული თვალსაზრისით განიცდის გოეთეს დრამატურგიული ესთეტიკისა და კანტის ფილოსოფიის გავლენას. ტრილოგიაში ტრაგიზმი წარმოიქმნება ობიექტურ-სუბიექტური ფაქტორების მუდმივი კონფლიქტით, საბოლოოდ კი მორალურ პრინციპზე დაყრდნობით მიღებული სუბიექტური გადაწყვეტილებით, რაც უპირისპირდება ფრანც გრილპარცერის თეორიულ მოსაზრებას დრამაში ტრაგიკული განცდის წარმოშობის თაობაზე (ტრილოგიაში

ტრაგიზმი წარმოიქმნება არა ობიექტური აუცილებლობის გამარჯვებით თავისუფალ ნებაზე, არამედ პირიქით). თავისუფლებისა და აუცილებლობის დიალექტიკური წინააღმდეგობრიობის საფუძველზე ავტორი აყალიბებს აზრს საზოგადოებრივ აზროვნებაში აუცილებელი მორალური ცვლილებების შესახებ.

ბედისწერის ფენომენის ესთეტიკური კატეგორია გრილპარცერის „ოქროს საწმისში“ მისი დრამის თეორიის შესაბამისად განხორციელდა, რაც ობიექტური, სუბიექტური და ირაციონალური ფაქტორების მეშვეობით გამოიხატა. ბედისწერის რაციონალისტური ფატალიზმის წარმოსადგენად დრამატურგი მაქსიმალურად ცვლის ტრილოგიაში მითოლოგიურ ელემენტებს.

მითისაგან განსხვავებით, ოქროს საწმისი ტრილოგიაში კომპლექსური და სიმბოლური დატვირთვის მქონე ფენომენია. მისი ღვთაებრივი წარმომავლობა და პასიური არსებობა ტრაგედიის ყველა მნიშვნელოვან მომენტში, ბოლოს კი მედეას მიერ მისი დელფოსის ტაძარში, მშვენიერებისა და ჰარმონიის ღმერთის, აპოლონის საუფლოში დაბრუნება, ავტორის მიერ მორალური სრულყოფილების ჩანაფიქრზე მიუთითებს. არა საწმისის ირაციონალური ძალა, არამედ მისი მორალური არსის შეუცნობადობა განსაზღვრავს მოქმედ პირთა ქმედებასა და ბედს. საწმისი მორალური სრულყოფილებისა და „ღვთაებრივი“ ჰარმონიის სიმბოლოა. ტრილოგიაში მორალური ძალის მქონე ოქროს საწმისის სიმბოლური ხატის შექმნით გრილპარცერი საზოგადოების მორალურ დეგრადაციასა და უსამართლობაზე მიუთითებს. ამით საწმისის სიმბოლიკა მორალის სფეროში გადადის და უკავშირდება კანტისეულ ზერაციონალურ წმინდა მორალურ ძალას, რომელიც თავისუფალია ყოველგვარ პირად სარგებელზე ორიენტირებული სწრაფვისაგან.

ბედისწერის ფენომენში სუბიექტური ფაქტორისა და ირაციონალური ელემენტების შემოტანა, გრილპარცერს რომანტიკული ესთეტიკის არეალში აქცევს. ბედისწერის რაციონალისტური ფატალიზმის ასპექტი მოვლენებს აკავშირებს ლოგიკურად და ეტაპობრივად, ხოლო ირაციონალური ასპექტი სპონტანურად. გამომდინარე აქედან, ბედისწერის ფენომენი ტრილოგია „ოქროს საწმისში“

დუალისტური ხასიათისაა. ირაციონალური ელემენტების რომანტიკულობა მჭიდროდ უკავშირდება დრამატურგის მორალურ მიზნებს, რაც გრილპარცერის ტრილოგიაში განმანათლებლურ გავლენაზე მიუნიშნებს.

ტრილოგიაში კოლხეთისა და საბერძნეთის მაგალითზე ისახება ბიდერმაიერის გარდამავალი პერიოდისთვის დამახასიათებელი კულტურული კონფლიქტის პრობლემა, ავსტრიის იმპერიალისტური პოლიტიკა და მისი დამოკიდებულება დაქვემდებარებული ქვეყნებისადმი. ტრილოგიის ძირითადი პრობლემატიკა, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სახეები, სწრაფვა ძალაუფლებისკენ XIX საუკუნის ავსტრიული ვითარების გამოძახილს წარმოადგენს. გრილპარცერი პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი განპირობებულობისა და მოქმედ პირთა სუბიექტური კონფლიქტის საფუძველზე წარმოგვიდგენს ტრილოგიის მთავარ დრამატურგიულ იდეას გონიერი და მორალურად თავისუფალი ადამიანის შესახებ. ავტორი ცალსახად მიუთითებს საზოგადოების მორალური ამაღლების უპირატესობაზე.

ფრანც გრილპარცერის „ოქროს საწმისის“ სტრუქტურული აგებულება და დრამატურგიული ესთეტიკა აერთიანებს ვაიმარული კლასიკისა და რომანტიზმის ელემენტებს. ფორმის თვალსაზრისით ტრილოგია რომანტიკული ესთეტიკისკენ იხრება (სიუჟეტის სუბიექტური ინტერპრეტაცია, მისი გადამუშავება ფანტაზიის მეშვეობით, ბედისწერის ფენომენი, იდუმალი გარემო, სუბიექტური ფაქტორების წინა პლანზე წამოწევა), ხოლო იდეური ჩანაფიქრი კი ცალსახად მიუთითებს კანტისა და განმანათლებლების მსოფლმხედველობის გავლენის შესახებ.

გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურა

1. არისტოტელე. პოეტიკა. გამომცემლობა განათლება. თბილისი. 1979
2. ბაჩიაშვილი, იზოლდა. „მედეა“ ევრიპიდედან ანუიმდე (სენეკა, კორნელი, გრილპარცერი, ანუი). თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები ჰუმანიტარული მეცნიერებანი. თბილისი. 1971. ტ.1. გვ. 109-121
3. ბუალო, ნიკოლა. პოეტური ხელოვნება. გამომცემლობა განათლება. თბილისი. 1998
4. გელოვანი, აკაკი. მითოლოგიური ლექსიკონი. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“. თბილისი. 1983
5. გორდეზიანი, რისმაგ. ბერძნული ლიტერატურა. ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა. გამომცემლობა ლოგოსი. თბილისი. 2014
6. გრილპარცერი, ფრანც. ოქროს საწმისი. გამომცემლობა „განათლება“. თბილისი. 1987
7. ევრიპიდე. მედეა. გამომცემლობა ლოგოს პრესი. თბილისი. 2004
8. ზურაბიშვილი, ლალი. თქმულება არგონავტებზე XVIII-XIX ს-ის გერმანულენოვან ლიტერატურაში. დისერტაცია. თსუ. 1980
9. კაკაურიძე, ნანული. შტურმერთა და იენის წრის რომანტიკოსთა ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები. გამომცემლობა განათლება. თბილისი. 1991
10. კაკაურიძე, ნანული. შიშინაშვილი, ირინა. ნასარიძე, ნათია. გერმანული დრამის თეორია. აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. ქუთაისი. 2009
11. კახნიაშვილი, ვიქტორ. კოლხ მედეადან თანამედროვე საქართველომდე. საქართველოს მწერალთა კავშირთან არსებული მხატვრული თარგმანისა და ლიტერატურული ურთიერთობების მთავარი სარედაქციო კოლეგია. გამომცემლობა „მერანი“. თბილისი. 1984

12. კოლუაშვილი, მაყვალა (ბაია). მედეა - უფრო მეტი, ვიდრე მითი. გურამ თავართქილაძის სასწავლო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული №5. გამომცემლობა „უნივერსალი“. თბილისი. 2015. გვ. 196-201
13. ივიდიუსი. მეტამორფოზები. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა. თბილისი. 2013
14. ორფიკული არგონავტიკა. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი. 1977.
15. ოცხელი, ვერა. ლიტერატურული კომპარატივისტიკის საფუძვლები. აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. ქუთაისი. 2012
16. როდოსელი, აპოლონიოს. არგონავტიკა. წინასიტყვაობა და განმარტებები აკაკი ურუშაძის. სახელმწიფო გამომცემლობა. თბილისი. 1948
17. ურუშაძე, აკაკი. ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი. 1964
18. ფლაკუსი, ვალერიუს. არგონავტიკა. გამომცემლობა „ლოგოსი“. თბილისი. 2016
19. ხახანაშვილი, ალექსანდრე. კოლხიდელი მედეა უცხოელთა ტრაგედიებში. სახალხო გაზეთი. თბილისი. 1910. №28. გვ. 4
20. ცანავა, რუსუდან. კოლხეთიდან კოლხეთამდე - მედეა. გამომცემლობა ლოგოსი. თბილისი. 2017
21. ჰეროდოტე. ისტორია. თსუ გამომცემლობა. თბილისი. 2009
22. ჰესიოდე. თეოგონია. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა. თბილისი. 2013
23. ჰორაციუსი. პოეტური ხელოვნებისათვის. უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი. 1981
24. Alewyn, Richard. Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin. 1985
25. Alewyn, Richard/Sälze, Karl. Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. In Dokument und Deutung. Verlag Rowohlt. Hamburg. 1959
26. Alker, Ernst. Franz Grillparzer - Ein Kampf um Leben und Kunst. Verlag N. G. Elwert'sche Verlh. Marburg. 1930.

27. Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Hrsg. von Robert Blum, Karl Herloßsohn, Hermann Marggraff. Verlag: Expedition des Theater-Lexikons. Leipzig. 1846
28. Asmuth, Bernhard. Einführung in die Dramenanalyse. Fünfte Aufgabe. Verlag J.B. Metzler. Bd. 188. Stuttgart. 1997
29. Bachleitner, Robert. Die literarische Zensur in Österreich von 1751 bis 1848. Böhlau Verlag. Wien-Köln-Weimar. 2017
30. Bachmeier, Helmut. Der Ästhetische Mangel des Neuen. Grillparzers Literaturlauffassung in seinen Epigrammen. In: Zwischen Weimar und Wien: Grillparzer. Ein Innsbrucker Symposium. Hrsg. von Sieglinde Klettenhammer. Institut für Germanistik. Innsbruck. 1992. S. 173-188
31. Bachmeier, Helmut. Franz Grillparzer. In: Die grossen Klassiker der Welt in Bildern, Texten, Daten. Verlagsbuchhandel Andreas & Andreas. Salzburg. 1980. Band 24.
32. Bachmeier, Helmut. Grillparzer: Ordo und Geschichte. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S. 259-272
33. Bachmeier, Helmut. Grillparzers Geschichtsauffassung. In: Stichwort Grillparzer. Hrsg. von Hilde Heider-Pregler / Evelin Deutsch-Schreiner. Verlag Böhlau. Wien. 1994. S. 87-98
34. Backmann, Reinhold. Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter (Mit besonderer Berücksichtigung der großen Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien). In: Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition. Verlag Niemeyer. Tübingen. 2005. S. 115-137
35. Backmann, Reinhold. Grillparzer und die heutige Biedermeier-Psychose. In: Jahrbuch der Grillparzer-gesellschaft. Wien. 1935. S. 1-32.
36. Backmann, Reinhold. Vom Werdegang des „Goldenen Vließes“. In: Grillparzer Studien. Hrsg. von Oskar Kattan. Verlag Gerlach & Wiedling. Wien. 1924. S. 130-183
37. Bandet, Jean-Louis. Corneille-Grillparzer-Anouilh. Zur Behandlung des Medea-Stoffes in Österreich und Frankreich. In: Grillparzer und europäische Tradition. Hrsg. von Robert Pichl. Verlag Hora. Wien. 1987. S. 31-44
38. Bender, Wolfgang. „Das Drama lügt eine Gegenwart“. Versinnlichung in Grillparzers Trilogie „Das goldene Vließ“. In: Stichwort Grillparzer. Hrsg. von Hilde Heider-Pregler / Evelin Deutsch-Schreiner. Verlag Böhlau. Wien. 1994. S. 97-106

39. Bauer, Roger. Grillparzers Aufklärung. In: Stichwort Grillparzer. Hrsg. von Hilde Heider-Pregler / Evelin Deutsch-Schreiner. Verlag Böhlau. Wien. 1994. S. 71-75
40. Baumann, Gerhard. Franz Grillparzer. Erinnerter Zukunft. In: Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Rombach Verlag. 1994. Band 19. S. 21-36
41. Baumann, Gerhard. Franz Grillparzer. Vorbemerkung. In: Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Rombach Verlag. 1994. Band 19. S. 17-20
42. Beriger, Leonard. Grillparzers Persönlichkeit in seinem Werk. Verlag der Münster-Presse. Horgen. 1928.
43. Bietak, Wilhelm. Das Lebensgefühl des Biedermeier in der österreichischen Dichtung. Verlag Braumüller. Wien. 1931
44. Block, Archim. Medea-Dramen der Weltliteratur. Diss. Göttingen. 1957.
45. Brauckmann, Matthias/ Everwien, Andrea. Sehensucht Nach Integrität oder wie die Seele wächst im Verzieht: Das Goldene Vließ. In: Gerettete Ordnung Grillparzers Dramen. Hrsg. von Bernhard Budde und Ulrich Schmidt. Verlag Peter Lang. Frankfurt am Mein. 1987. S. 58-105
46. Čavčanidze, Julietta. Grillparzer und Puschkin. Polemik mit der Zeit im Namen der Kunst. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft (2003-2006). Hseg. von Robert Pichl und Margaret Wagner. 3 Folge. Verlag Lehner. Wien. 2006. Band 21. S. 108-121
47. Cowen, C. Roy. Das Drama des Biedermeier bzw. Vormärz (1815-1848). In: Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert. Sammlung Metzler. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart. 1988. Band 247. S. 19-88
48. Cowen, C. Roy. Die österreichische Tradition und das Volkstheater bis zum Tod Nestroys. In: Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert. Sammlung Metzler. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart. 1988. Band 247. S. 89-126
49. Dagmar, C. Lorenz. Franz Grillparzer und die alten und neuen Ordnungen. In: Modern Austrian Literature. Vol. 28. No. 3/4 . S. 29-41
50. Dahlberg, Camilla. Die Darstellung von dem Frauenbild Medeas. Eine Untersuchung von dem Medeabild in drei verschiedenen Fassungen. Stockholms Universitet. 2009

51. Delphendahl, Renate. Grillparzer. Lüge und Wahrheit in Wort und Bild. Verlag Paul Haupt. Bern und Stuttgart. 1975
52. Denkler, Horst. Politische Dramaturgie. Zur Theorie des Dramas und des Theaters zwischen den Revolutionen von 1830 und 1848. In: Deutsche Dramentheorie II. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Weisbaden. 1981. S. 43-66
53. Dietrich, Margret. Das Erbe des Barocktheaters. In: Zur Humanisierung des Lebens. Theater und Kunst. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien. 2000. S. 61-70
54. Dietrich, Margret. Grillparzer und das Wiener Theater. In: Zur Humanisierung des Lebens. Theater und Kunst. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien. 2000. S. 27-46
55. Dunham T. C. "Medea" in Athens and Vienna. In: Monatshefte. 38. University of Wisconsin Press. Madison. 1946. S. 217-225.
56. Dunham T. C. Symbolism in Grillparzer's "Das goldene Vließ". In: PMLA 75. Modern Language Association. 1960. S. 75-82.
57. Ellis, E. Alicia. Die Verwandlung von Bedeutung in Franz Grillparzers Medea. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft (2011-2012). Hrsg. von Robert Pichl und Margaret Wagner. 3 Folge. Verlag Lehner. Wien. 2012. Band 25. S. 7-26
58. Enzinger, Moriz. Franz Grillparzer und das Wiener Volkstheater. In: Grillparzer Studien. Hrsg. von Oskar Kattan. Verlag Gerlach & Wiedling. Wien. 1924. S. 9-39
59. Farinelli, Arturo. Grillparzer und Reimund. Verlag von Georg Heinrich Meyer. Leipzig. 1897
60. Fliegende Blätter. N. 493. München. 1855. S. 103.
61. Fliegende Blätter. N. 63. Wien. 1869
62. Frei-Steiger, Eleonore. Grillparzer. Gestalt und Gestaltung des Traums. Verlag Atlantis. Zürich. 1966
63. Fischer, Ernst. Franz Grillparzer. Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays. Globus Verlag. Wien. 1962. S.9-56
64. Foglar, Adolf. Grillparzers Ansichten über Literatur, Bühne und Leben. Aus Unterredungen. Verlag der Ed. Hügel'schen Buchhandlung. Wien. 1872

65. Franz Grillparzer. Das goldene Vlies. Hrsg. von Burgtheater Wien. Textfassung von Hans Neuenfels und Vera Wieldgruber. Wien. 1994
66. Friedrich, Wolf Hartmut. Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Trilogie. Vandenhoecke & Ruorecht. Göttingen. 1967
67. Fülleborn, Ulrich. „Erweislose“ Wirklichkeit: Frührealismus und Biedermeierzeit. In: Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht-possessiven Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Ulrich Fülleborn. Wilhelm Fink Verlag. München. 2000. S. 102-127
68. Fülleborn, Ulrich. Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. Ein Beitrag zur Epochenbestimmung der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert. Wilhelm Fink Verlag. München. 1966.
69. Fülleborn, Ulrich. Die Temporalität der Dramen Grillparzers. In: Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht-possessiven Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Ulrich Fülleborn. Wilhelm Fink Verlag. München. 2000. S. 169-183
70. Fülleborn, Ulrich. Grillparzers Sprachen. In: Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht-possessiven Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Ulrich Fülleborn. Wilhelm Fink Verlag. München. 2000. S. 154-168
71. Fülleborn, Ulrich. Offenes Geschehen in geschlossener Form. Mit einem Ausblick auf Raimund und Nestroy. In: Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht-possessiven Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Ulrich Fülleborn. Wilhelm Fink Verlag. München. 2000. S. 128-153
72. Gebhardt, Armin. Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk. Verlag Tectum. Marburg. 2002
73. Gedö, Andreas. Philosophie zwischen den Zeiten. Auseinandersetzungen um den Philosophiebegriff im Vormärz. In: Philosophie und Literatur im Vormärz. Streit um die Romantik (1820-1854). Hrsg. von Walter Jaeschke. Felix Meiner Verlag. Hamburg. 1995. S. 1-40
74. Geißler, Rolf. Über Grillparzers politische Denkstruktur im Spiegel seiner Deutschland-Epigramme. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S. 243-258

75. Geißler, Rolf. Grillparzers „Goldenes Vließ“ und Goethes „Faust“ als Kritik neuzeitlicher Geschichte. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 18. Wien. 1991-1992. S. 257-270
76. Gerstenhauer, Otto. Das Studium Grillparzers. Verlag Gerdes & Hödel. Berlin. 1908
77. Glaser, Horst Albrecht. Medea: Frauenehre-Kinds-mord-Emanzipation. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Mein. 2001
78. Glossey, Carl. Wiener Studien und Dokumente. Verlag Steyrermühl. Wien. 1933
79. Goethe, Johann Wolfgang. Gespräch über Roman und Drama. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 222-225
80. Goethe, Johann Wolfgang. Nachlese zu Aristoteles` Poetik. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 306-310
81. Goethe, Johann Wolfgang. Tagebücher. In: Johan Wolfgang Goethe. Hrsg. von Gerhart Baumann. J.G. Cotta'sche Buchhandlung. Suttgart. 1956.
82. Goethe, Johann Wolfgang/ Schiller, Friedrich. Über epische und dramatische Dichtung. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 225-228
83. Goethe, Johann Wolffgang. Zum Schäkespearstag. In: Sämtliche Werke. Carl Hansen Verlag. München.1987. Band 1.S.413
84. Grawie, Christian. Grillaprzers Dramatik als Problem der zeitgenössischen österreichischen Theaterzensur. Grillparzers Zeit. Franz Grillparzer - der österreichische Klassiker? In: „Was nützt der Glaube ohne Werke ...“ Studien zu Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages. Hrsg. von August Obermeyer. University of Orago. 1992. S. 162-190
85. Greiner, Martin. Franz Grillparzer. In: Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte im Zeichen Heinrich Heines. Koehler & Amelang Verlag. Leipzig. 1954. S. 54-76
86. Griesmayer, Norbert. Das Bild des Partners in Grillparzers Dramen. Wilhelm Braumüller. Wien. 1972
87. Grillparzer, Franz. Ansichten über Literatur, Bühne und Leben. Sämtliche Werke: Band XV. und XVI. Verlag Verone. 2017

88. Grillparzer, Franz. Das Goldene Vlies. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen. Der Gastfreund. Die Argonauten. Medea. Verlag der Contumax GmbH & Co. KG. Berlin.2015
89. Grillparzer, Franz. Sämtliche Werke. Verlag Carl Hanser. München. Band I. 1964
90. Grillparzer, Franz. Sämtliche Werke. Verlag Carl Hanser. München. Band II. 1964
91. Grillparzer, Franz. Sämtliche Werke. Verlag Carl Hanser. München. Band III. 1964
92. Grillparzer, Franz. Sämtliche Werke. Verlag Carl Hanser. München. Band IV. 1964
93. Grillparzer, Franz. Selbstbiographie. Hrsg. von Albrecht Keller. Verlag von Moitz Diesterweg. Frankfurt am Mein-Berlin. 1908
94. Grillparzer, Franz. Über das Wesen des Drama. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 289-291
95. Grillparzer, Franz. Ästhetische Studien. Sprachliche Studien. Aphorismen. Projekt Gutenberg. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/aesthetische-studien-sprachliche-studien-aphorismen-1532/1>
96. Grillparzer, Franz. Studien zur Philosophie und Religion. Historische und politische Studien. Projekt Gutenberg. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/studien-zur-philosophie-und-religion-historische-und-politische-studien-1530/1>
97. Grimm, reinhold. Barocke Szenentechnik in Grillparzers König Ottokars Glück und Ende. In: Modern Austrian Literature 28. 1995. S. 161-168
98. Grimm, Reinhold. Deutsche Dramentheorien. Verlag Athenäum. Frankfurt am Mein. 1973
99. Gundolf, Friedrich. Franz Grillparzer. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S. 49-68
100. Hackl, Sandra Maria. Franz Grillparzers Frauenfiguren in sozialgeschichtlichem Kontext dargestellt anhand der Beispiele Mirza, Gülnare, Hero und Rahel. Wien, 2009
101. Hagl-Catling, Karin. Medea. In: Für feine Imagologie der Geschlechter. Franz Grillparzers Frauenbild im Widerspruch. Frankfurt am Mein. 1957. S. 177-201
102. Haider-Pregler, Hilde. Grillparzers Trilogie Das goldene Vließ. Dramaturgie und Rezeption. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S. 273-320
103. Heindl-Langer, Waltraud. Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich 1780-1848. Böhlau Verlag. Wien. 2013. Band I.

104. Handke, Peter. „Ich liebe dich“. Dankrede bei der Verleihung des Grillparzers-Preises 1991. In: Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Hrsg. von Pera Nachbaur und Sigurd Paul Scheichl. Verlag Haymon. Innsbruck. 1995. S. 46-48
105. Hebbel, Friedrich. Briefe. In: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Richard Maria Werner. Verlag B. Behr. Berlin. 1905. Band 3. S. 284, 290
106. Hebbel, Friedrich. Ein Wort über das Drama. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 313-318
107. Heisterüber, Gerd. Franz Grillparzers „Vliess“ – Trilogie auf der deutschen Bühne. Universität Köln. Köln. 1960
108. Hederich, Benjamin. Gründliches mythologisches Lexicon. Hrsg. von Johann Joachim Schwaben. Verlag Gleditsch. Leipzig. 1770.
109. Hoffmann, Brite. Opfer der Humanität. Zur Anthropologie Franz Grillparzers. DUV Verlag. Wiesbaden. 1999
110. Hofmann, Paul. Grillparzers Zeit. Franz Grillparzer - der österreichische Klassiker? In: „Was nützt der Glaube ohne Werke ...“. Studien zu Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages. Hrsg. von August Obermeyer. University of Orago. 1992. S. 9-30
111. Hofmannstahl, von Hugo. Notizen zu einem Grillparzervortrag. In: Gesammelte Werke: Prosa II. Verlag Fischer. Frankfurt am Mein. 1959. S. 72-79
112. Horn, Christian. „Blutgedanken bäumen sich empor“. Grillparzer, Das goldene Vließ. In: Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne. Diss. Universität Karlsruhe. Universitätverlag. Karlsruhe. 2008. S. 56-62
113. Höller, Hans. Zur Aktualität von Grillparzers Dramen-Sprache. In: Stichwort Grillparzer. Hrsg. Hilde Heider-Pregler / Evelin Deutsch-Schreiner. Verlag Böhlau. Wien. 1994. S. 59-70
114. Hüttner, Johann. Über Grillparzers Reisen. Sein Theaterverständnis. In: Stichwort Grillparzer. Hrsg. Hilde Heider-Pregler / Evelin Deutsch-Schreiner. Verlag Böhlau. Wien. 1994. S. 29-38
115. Hüttner, Johann. Zur Aufklärungspraxis im Wien des frühen 19. Jahrhunderts am Beispiel von Franz Grillparzer und Ferdinand Reimund. In: blumen 19. Jahrhundert. Hrsg. von Petra Struber und Ulrich Beck. Georg Olms Verlag. Hildesheim-Zürich-Neu York. 2009. S. 59-72

116. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Hrsg. von Carl Glossy. Verlag von Carl Ronegen. Wien. 1900
117. Jirikowski-Winter, Karoline. „Medea bin ich nun“: Aktualität, Bedeutung und Darstellung der mythologischen Figur Medea in Kunst und Kultur an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Diss. Universität Wien. Wien. 2013
118. Jerenashvili, Tamara. Mörderin aus Leidenschaft Medea-Figuren bei Euripides und Grillparzer. In: Kleine Reihe Literatur-Kultur-Sprache. Hrsg. von Lothar Bluhm. Wissenschaftlicher Verlag Trier. Trier. 2007. Band 4
119. Kant, Immanuel. Kritik der reinen Vernunft. Felix Meiner Verlag. Hamburg. 1998.
120. Kant, Immanuel. Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Felix Meiner Verlag. Hamburg. 2003
121. Kaschnitz, Marie Luise. Franz Grillparzer: Medea Dichtung und Wirklichkeit. Ulstein Bücher. Frankfurt am Main. 1966
122. Kaschnitz, Marie Luise. Über die Medea von Grillparzer. In: Dichtung und Wirklichkeit. Ulstein Bücher. Frankfurt am Main. 1966
123. Keiser, Joachim. Grillparzers dramatischer Stil. Carl Hanser Verlag. München. 1961
124. Keller, Gottfried. Gesammelte Briefe. Hrsg. von Carl Heldling. Verlag Benteli. Bern. 1952. Band 3. S. 160-168
125. Kenkel, Konrad. Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh. Verlag Herbert Grundmann. Bonn. 1979
126. Kindermann, Heinz. Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Österreichische Akademie der Wissenschaften. Wien. 1972. Band 275
127. Kleinschmidt, Gert. Illusion und Untergang. Die Liebe im Drama Franz Grillparzers. Moritz Schauenburg Verlag. Lahr. 1967
128. Kommerel, Max. Grillparzer. Ein Dichter der Treue. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1991. S. 88-98
129. Kraus, Karl. Grillparzer-Feuer. In: Die Fackel. Nr. 588-594. März 1922. S. 12-21
130. Kriegleder, Wynfrid. Die Romantik in Österreich. In: Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Herbert Zeman. Rombach Verlag. Freiburg. 2014. S. 471-492

131. Krolop, Kurt. Vom Nutzen und Nachteil des Unzeitgemäßen oder Grillparzer liest Gervinus. Nietzsche Grillparzer. In: Zwischen Weimar und Wien: Grillparzer. Ein Innsbrucker Symposium. Hrsg. von Sieglinde Klettenhammer. Institut Für Germanistik. Innsbruck. 1992. S. 189-222
132. Krommel, Max. Grillparzer ein Dichter der Treue. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S.88-98
133. Kurz, Johanna. Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers "Das goldene Vließ". Universität Wien. Wien. 2010
134. Lange, Edmind. Franz Grillparzer. Sein leben, Dichten und Denken. Verlag C. Bertelsmann. Gütersloh. 1894
135. Laube, Heinrich. Franz Grillparzers Lebensgeschichte. Verlag Cotta. Stuttgart. 1884
136. Lanz, Friederike Raphaela. „Weil eine Fremd ich bin, aus fernem Land...“ – Fremdheit und Fremde im dramatischen Werk Franz Grillparzers und Friedrich Hebbels. Diss. Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Mainz. 2009
137. Lebert, Hans. Schützt euer Land selbst! Dankrede bei der Verleihung des Grillparzer-Preises 1998. In: Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Hrsg. von Pera Nachbaur und Sigurd Paul Scheichl. Verlag Haymon. Innsbruck. 1995. S. 49-51
138. Lesch H. H. Der tragische Gehalt in Grillparzers Drama "Das goldene Vließ". In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 24. 1913. S. 1-55.
139. Lessing, Gotthold Ephreim. Hamburgische Dramaturgie. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 150-167
140. Lessing, Gotthold Ephreim/ Mendelson, Moses/ Nicolei, Friedrich. Briefwechsel über das Trauerspiel. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 134-149
141. Lessing, Otto Eduard. Grillparzer und das neue Drama. Verlag: R. Piper & Co. München und Leipzig. 1905
142. Lessing, Otto Eduard. Motive aus Schiller in Grillparzers Meisterwerken. In: The Journal of English and Germanic Philology. Vol. 5. No. 1. 1903. S. 33-43
143. Leßing, Benedikt. Köhnen, Ralph. Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart. Weimar. 2003

144. Lichtenheld, Adolf. Grillparzer-Studien. Verlag von Carl Graeser. Wien. 1891
145. Lorenz, Dagmar C. G. Grillparzer. Dichter des sozialen Konflikts. Verlag Böhlau. Wien. 1986
146. Lorenz, Dagmar C. G. Franz Grillparzer und die alten und neuen Ordnungen. In: *Modern Austrian Literature*. 28. No. 3/4. Riverside. 1995
147. Luserke-Jaqui, Matthias. Medea. *Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*. A. Francke Verlag. Tübingen. 2003. S.199-207
148. Magris, Claudio. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Paul Zsolnay Verlag. Wien. 2000
149. Makri, Maria. Die Medea-Rezeption im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des europideischen Werkes. Diss. Wien. 2000
150. Matt, Peter von. Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst. Verlag Atlantis. Zürich. 1965
151. McInnes, Edward. Franz Grillparzer. In: *Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts*. Erich Schmidt Verlag. Berlin. 1983. S. 34-62
152. McInnes, Edward. Psychological Insight and Moral Awareness in Grillparzer's "Das goldene Vließ", In: *MLR* 75. 1980. S. 575-582.
153. Mell, Max. Versuch über das Lebensgefühl in Grillparzers Dramen. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 18. Wien. 1908. S. 1-26
154. Merzenich, Jan. System, Zeichen, Person und Geschichte – Eine Strukturuntersuchung der Dramen Franz Grillparzer. Diss. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Kiel. 2014
155. Mingjun, Lu. Wahnsinn der Medea. Eine Studie zu Grillparzers Trilogie „Das goldene Vliess“ und Jahnns Dramas „Medea“. Mattes Verlag. Heidelberg. 2009
156. Mühlher, Robert. Grillparzer und Deutsche Idealismus. In: *Wissenschaft und Weltbild*. In: *Jg. Heft1*. 1948. S. 62-75
157. Müller, Joachim. Franz Grillparzer. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart. 1963.
158. Müller, Joachim. Grillparzers Menschenauffassung. Verlag Böhlau. Weimar. 1934
159. Müller-Guttenbrunn, Adam. Im Jahrhundert Grillparzers. *Literatur und Lebensbilder aus Österreich*. Verlag von Georg Heinrich Meyer. Leipzig. 1895
160. Müller, Max. Anmerkungen zum Verhältnis von Macht und Tragik bei Franz Grillparzer. In: *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit*. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Rombach Verlag. 1994. Band 19. S. 203-208

161. Münch, Ilse. Die Tragik in Dramen und Persönlichkeit Franz Grillparzers. Verlag Junker und Dünnhaupt. Berlin. 1931
162. Musil, Robert. Tagebücher, Essays und Reden. Hrsg. von Adolf Frise. Verlag Rowohlt. Hamburg. 1955. S. 84
163. Nadler, Josef. Franz Grillparzer. Verlag Liechtenstein. Vaduz. 1948
164. Nadler, Josef. Literaturgeschichte Österreichs. J.Kösel & F.Pustet Verlag. Koblenz. 1951
165. Nehring, Wolfgang. Tun und Nichttun bei Grillparzer. Eine Problematik des Biedermeiers. Grillparzers Zeit. Franz Grillparzer - der österreichische Klassiker? In: „Was nützt der Glaube ohne Werke ...“ Studien zu Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages. Hrsg. von August Obermeyer. University of Orago. 1992. S. 34-47
166. Neumann, Walter. Franz Grillparzer. Das dichterische Werk. Stuttgart. 1956
167. Neuberger, Helmut. Geschichte der Deutschen Literatur. Bayerischer Schulbuch-Verlag. München. 1995
168. Nürnberger, Helmut. Geschichte der deutschen Literatur. Bazerischer Schulbuch-Verlag. 1995.
169. Orel, Alfred. Grillparzers Verhältnis zur Tonkunst. In: Grillparzer Studien. Hrsg. von Oskar Kattan. Verlag Gerlach & Wiedling. Wien. 1924. S. 278-298
170. Paulsen, Wolfgang. Die Ahnfrau. Zu Grillparzers früher Dramatik. Verlag M. Niemeyer. Tübingen. 1962
171. Pfister, Manfred. Das Drama. Theorie und Analyse. 9. Aufgabe. Wilhelm Fink Verlag. München. 1997.
172. Pichl, Robert. Das antinationalistische Programm in Grillparzers Dramenwerk. In: Stichwort Grillparzer. Hrsg. von Hilde Heider-Pregler / Evelin Deutsch-Schreiner. Verlag Böhlau. Wien. 1994. S. 77-86
173. Pichl, Robert. Einleitung – Tendenzen der neuern Grillparzerforschung. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S. 11-36
174. Pichl, Robert. Grillparzer als Dramatiker des „Frührealismus“ zwischen Kleist und Büchner. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft (2003-2006). Hrsg. von Robert Pichl und Margaret Wagner. 3 Folge. Verlag Lehner. Wien. 2006. Band 21. S. 51-64

175. Politzer, Heinz. Der arme Hofrat. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S. 176-200
176. Politzer, Heinz. Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier. Paul Zsolney Verlag. Wien-Darmstadt. 1990
177. Politzer, Heinz. Franz Grillparzer. In: Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr leben und Werk. Hrsg. Benno von Wiese. Erich Schmidt Verlag. Berlin. 1979
178. Prutti, Brigitte. Grillparzers Welttheater. Modernität und Tradition. Aisthesis Verlag. Bielefeld. 2013
179. Rattner, Josef/Danzer, Gerhard. Franz Grillparzer oder ein einsamer Klassiker in Wien. In: Europäisches Österreich. Literatur- und geistesgeschichtliche Esseys über den Zeitraum 1800-1980. Verlag Königshausen & Neumann. Würzburg. 2004
180. Redlich, Oswald. Grillparzer und Wissenschaft. In: Grillparzer Studien. Hrsg. von Oskar Kattan. Verlag Gerlach & Wiedling. Wien. 1924. S. 244-253
181. Reich, Emil. Grillparzers Kunstphilosophie. Verlag Manz. Wien. 1890.
182. Rismondo, Piero. Das zweite Gesicht” in Grillparzers “Das goldene Vließ”. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 5. Verlag Gruch. 1966. S. 129-142.
183. Rogowski, Christian. Geschlechtliche Differenz und koloniales Denken in Grillparzers Medea-Trilogie „Das goldene Vließ”. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft (2003-2006). Hrsg. von Robert Pichl und Margaret Wagner. 3. Folge. Verlag Lehner. Wien. 2006. Band 21. S. 32-50
184. Rollett, Edwin. Heimatmundart und Dichtersprache. In: Grillparzer Studien. Hrsg. von Oskar Kattan. Verlag Gerlach & Wiedling. Wien. 1924. S. 74-96
185. Roselieb, Hans. Grillparzers Weltanschauung. In: Grillparzer Studien. Hrsg. von Oskar Kattan. Verlag Gerlach & Wiedling. Wien. 1924. S. 40-73
186. Roth, Jioseph. Grillparzer. In: Werke in drei Bänden. Porträts, Köln und Berlin. Verlag Kiepenheurer. Witsch. 1956. Band 3. S. 391-400
187. Sauer, August. Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen. Verlag des literarischen Vereins in Wien. Wien. 1904
188. Sauer, August. Zur Biographie der Schwestern Fröhlich. In: Grillparzer Studien. Hrsg. von Oskar Kattan. Verlag Gerlach & Wiedling. Wien. 1924. S. 254-277
189. Schafroth, Heinz. Die Entscheidung bei Grillparzer. Diss. Berlin. 1970

190. Schanze, Helmut. Theorie des Dramas im „Bürgerlichen Realismus“. In: Deutsche Dramentheorie II. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Weisbaden. 1981. S. 67-82
191. Schaum, Konrad. Die Grillparzer-Forschungen in Amerika im 20. Jahrhundert. In: Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. S. 263-284.
192. Schaum, Konrad. Gesetz und Verwandlung in Grillparzers Goldenem Vließ. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft 38. 1964. S. 388-423
193. Schaum, Konrad. Grillparzer-Studien. Peter Lang Verlag. Bern. 2001
194. Scherer, Wilhelm. Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich. Verlag: Weidmann Signatur. Berlin. 1874
195. Schiller, Friedrich. Über das Erhabene. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 216-218
196. Schiller, Friedrich. Über die tragische Kunst. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 201-207
197. Schiller, Friedrich. Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 219-221
198. Schiller, Friedrich. Vom Erhabenen (Über das Phatätische). In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 208-215
199. Schiller, Friedrich. Vom Wirken der Schaubühne auf das Volk. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 194-200
200. Schlegel, August Wilhelm. Kritische Schriften und Briefe. Verlag Kohlhammer. Koblenz. 1962.
201. Schlenther, Paul. Grillparzer und Bauernfeld. Verlag von Konegen. Wien. 1902
202. Schmidt, Julian. Geschichte der Romantik im Zeitalter der Revolution und Restauration. Leipzig 1847.
203. Schmierer, Britta. Grillparzers Goldene Vließ. In: Motivation in Medeatragödien der Antike und der Neuzeit. Verlag Königshausen & Neumann. Würzburg. 2005. S. 112-133

204. Schnitzler, Günter. Grillparzer und Spätaufklärung. In: Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Rombach Verlag. Freiburg. 1994. Band 19. S. 179-202
205. Schopenhauer, Arthur. Die Welt als Wille und Darstellung. In: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Peter Langmeier. Philipp Reclam Verlag. Stuttgart. 2011. S. 283-288
206. Schreie, Erstickte. Geschlechtliche Differenz und koloniales Denken in Grillparzers Medea-Trilogie Das goldene Vließ. . In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft (2003-2006). Hrsg. von Robert Pichl und Margaret Wagner. 3 Folge. Verlag Lehner. Wien. 2006. Band 21. S. 32-51
207. Schröder, Jürgen. „Der Tod macht gleich“. Grillparzers Geschichtsdramen. In: Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Rombach Verlag. 1994. Band 19. S. 37-58
208. Schwering, Julius. Franz Gillparzers hellenische Trauerspiele. Auf ihre literarischen Quellen und Vorbilder. Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh. Paderborn. 1891
209. Seeba, Heinrich C. Grillparzer und die Selbentfremdung des Zerrissenen in 19. Jahrhundert. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S. 201-220
210. Seeba, Heinrich C. Grillparzer und Heine. Historiographische Aspekte ihrer Begegnung. In: Modern Austrian Literature. Vol. 28. No. ¾. 1995. S. 43-63
211. Seidler, Herbert. Studien zu Grillparzer und Stifter. Verlag Böhlau. Wien. 1970
212. Seidler, Herbert. Franz Grillparzer. Ein Forschungsbericht. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 83. 1964. S. 228-242 und 472-505
213. Seidler, Herbert. Der gegenwärtige Stand der Grillparzer-Forschung. Stuttgart. 1980
214. Seidler, Herbert. Grillparzer-Forschung um das Jubiläumsjahr 1972. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 94. S. 267-288
215. Seidler, Herbert. Grillparzer-Forschung der 70-er Jahre. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 3. 1980. S. 9-32
216. Seidler, Herbert. Österreichischer Vormärz und Goethezeit. Verlag VÖAW. Wien. 1982
217. Seitter, Walter. Unzeitgemäße Aufklärung. Franz Grillpatzers Philosophie. Verlag Turia & Kant. Wien-Berlin. 1991

218. Sengle, Friedrich. Biedermeierzeit. Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. Metzler Verlag. Stuttgart. 1980. Band I.
219. Sengle, Friedrich. Biedermeierzeit. Die Formenwelt. Metzler Verlag. Stuttgart. 1980. Band II.
220. Sengle, Friedrich. Biedermeierzeit. Die Dichter. Metzler Verlag. Stuttgart. 1980. Band III.
221. Sittenberger, Hans. Grillparzer, Sein Leben und Wirken. Verlag: Ernst Hofmann & Co. Berlin. 1904
222. Škreb, Zdenko. Grillparzer. Eine Einführung in das dramatische Werk. Verlag Scriptor. Kronberg. 1976
223. Stefansky, Georg. Grillparzers geistige Persönlichkeit. Festschrift August Sauer. Stuttgart, 1925. S.98-168
224. Steinmetz, Horst. Die Trilogie. Entstehung und Struktur einer Großform des Deutschen Dramas nach 1800. Carl Winter Universitätverlag. Eidelberg. 1968
225. Steinmetz, Horst. Die Trilogie in der deutschen Dramatik. 1. Teil. Die Trilogie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Entstehung und Struktur einer Großform des Dramas in Deutschland. Diss. Hamburg 1961.
226. Sternberger, Dolf. Politische Figuren und Maximen Grillparzers. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S. 122-134
227. Stiefel, Rudolf. Grillparzers „Goldenes Vließ“. Ein Dichterisches Bekenntnis. Diss. Buchdruckerei Waldstatt AG. Einsiedeln. 1959
228. Stifter, Adalbert. An Franz Grillparzer. In: Adalbert Stifters Leben und Werk in Briefen und Dokumenten. Verlag Insel. Frankfurt am Mein. 1962. S. 454-457
229. Straubinger, Otto Paul. Grillparzer-Forschung und -Pfleger in aller Welt. In: GFF. 1966. S. 132-135
230. Strelka, Joseph P. Zwischen Wirklichkeit und Traum. Das Wesen des Österreichischen in der Literatur. A. Francke Verlag. Tübingen und Basel. 1994
231. Strelka, Joseph P. Die amerikanische Grillparzer-Literatur 1970-1975. Ein Forschungsbericht in: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 3. 1978. S. 101-112
232. Strich, Fritz. Franz Grillparzers Ästhetik. Verlag Gerstenberg. Hildesheim. 1977
233. Stockum, Theodorus Cornelis van. Grillparzers Medea-Trilogie “Das goldene Vließ” (1818-1820) und ihre antiken Vorbilder. In: Neophil. 47. 1963. S.120-125.

234. Strohschneider-Kohrs, Ingrid. Wirklichkeit und Erweis. Notizen zu einem Problem im Denken Grillparzers. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S. 99-121
235. Theatralische Lexikon. Hrsg. von Oscar Blumenthal. Verlag Hofmann & Camp. Berlin. 1885
236. Thomas, Mann. Huldigung für Grillparzer. In: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Reden und Aufsätze. Verlag Fischer. Frankfurt am Mein. 1960. Band 10. S. 426-428
237. Trabert, Adam. Franz Grillparzer: Ein Bild Seines Lebens und Dichtens. Verlag Nabu Press. Wien. 2010
238. Trost, Alois. Schwinds Zeichnungen zu den Dramen Grillparzers. In: Grillparzer Studien. Hrsg. von Oskar Kattan. Verlag Gerlach & Wiedling. Wien. 1924. S. 299-328
239. Vietta, Silvio. Europäische Kulturgeschichte: Eine Einführung-Erweiterte Studienausgabe. Verlag Wilhelm Fink. Stuttgart. 2007.
240. Volkelt, Johannes. Die Stimmung in Grillparzers Tragödien. Grillparzer als moderner Dichter. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S. 37-48
241. Volkelt, Johannes. Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen. Verlag Beck. Nördlingen. 1888
242. Volkelt, Johannes. Grillparzer als Dichter des Willens zum Leben. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Verlag Konegen. Wien. 1900. S. 6-44
243. Weiss, Walter. Opfer bei Grillparzer. In: Etudes germanique. 47. Paris. 1992. S. 235-243
244. Weiss, Walter. Die Entwicklung des Grillparzer-Bildes von August Sauer bis zur Gegenwart. In: Neue Beiträge zum Grillparzer – und Stifter-Bild. Hrsg. von Institut für Österreichkunde. Verlag Graz. Wien. 1965. S. 46-68
245. Weiss, Walter. Franz Grillparzer - der österreichische Klassiker? In: „Was nützt der Glaube ohne Werke ...“ Studien zu Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages. Hrsg. von August Obermeyer. University of Orago. 1992. S. 239-249
246. Welzig, Werner. Elemente autobiographischer Erzählung. Zu Grillparzers und Kafkas Sriften für eine Akademie. In: Franz Grillparzer. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Mein. 1991. S. 221-242

247. Werner, Hans-Georg. Verteufelt human. Über den Zusammenhang zwischen Goethes „Iphigenie“ und Grillparzers „Goldenem Vließ“. In: Literarische Strategien. Studien zur deutschen Literature 1760 bis 1840. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart. S. 229-242
248. Wick, Waltraud. Innere Entwicklung der Charaktere in Grillparzers Dramen. Diss. Tübingen. 1951
249. Wiese, Benno von. Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Verlag Hoffmann & Campe. Hamburg. 1948
250. Wittner, Otto. Österreichische Porträts und Charaktere. Verlag bei Hugo Heller & Cie. Wien. 1906
251. Wolf-Cirian, Francis. Grillparzers Frauengestalten. J. G. Cotta'-sche Buchhandlung Nachfolger. Stuttgart. 1908
252. Yates, William Edgar. Grillparzer-Forschungen in England. In: Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. Wien. 1961. S. 109-121
253. Yates, Douglas. Der Kontrast zwischen Kunst und Leben bei Grillparzer. Verlag von Emil Ebering. Berlin. 1929
254. Zeman, Herbert. Die österreichische Literatur an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Spätaufklärung und Biedermeier. In: Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zum Gegenwart. Hrsg. von Herbert Zeman. Rombach Verlag. Freiburg. 2014. S. 385-476
255. Zeman, Herbert. Die österreichische Literatur im Zeitalter Maria Theresias und Joseph II. In: Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zum Gegenwart. Hrsg. von Herbert Zeman. Rombach Verlag. Freiburg. 2014. S. 325-384
256. Zeyringer, Klaus. Gollner, Helmut. Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Studien Verlag. Innsbruck-Wien-Bozen. 2012. S.127-257
257. Zwierlein, Otto. Die Tragik in den Medea-Dramen, in: LjB 19. 1978. S.27-64.
258. Аникст, Александр. Франц Грильпарцер. В: Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Наука. Москва. 1980. С. 102-126
259. Беловодский, Сергей Анатольевич. Франц Грильпарцер: Ранний период творчества. Дисс. Воронежский государственный университет. Воронеж. 2002
260. Иванова, Елена Радифовна. Литература бидермейера в Германии XIX века. Дисс. Московский педагогический государственный университет. Москва. 2008

261. Михайлов, Александр. Феноменология австрийской культуры. Центр гуманитарных инициатив. Москва. 2009
262. Сироткина, Евгения Викторовна, Проблема национальной самоидентификации австрийских немцев в середине XIX - начале XX в. Дисс. Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина. Тамбов. 2005
263. Чавчанидзе, Джульетта Леоновна. „Лед и пламень?“ (Грильпарцер и Пушкин о поэзии и прозе). В: Новый филологический вестник № 1. 2007. том 4.
264. <https://ka.wikipedia.org/wiki/ბოფფერმაიჯრო>
265. <https://de.wikipedia.org/wiki/Medea>
266. <https://de.wikipedia.org/wiki/Argonautensage>