

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის  
ინსტიტუტი

## კრიტიკა

9

თბილისი

2014

UDK(უაკ)

**რედაქტორი** მანანა კვაჭანტირაძე

**სარედაქციო საბჭო:**

ლალი ავალიანი  
თეიმურაზ დოიაშვილი  
თამაზ ვასაძე  
ანი კლდიაშვილი  
ლელა ოჩიაური  
ირმა რატიანი  
მაკა ჯოხაძე

**გარეკანის დიზაინი:**

სოსო ტაბუცაძე

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი,  
მერაბ კოსტავას ქ. 5  
ტელ. 99-53-00; E-mail: litinstituti@yahoo.com

**ISSN**

მანანა კვაჭანტირაძე

## გურამ რჩეულიშვილის ტექსტი 50-იანი წლების რეალობის კონტექსტში

ისტორიის გარდამავალი ეტაპებზე განსაკუთრებული სიმწვავეთ დგება ღირებულებათა და მათთან დაკავშირებულ მნიშვნელობათა იდენტიობის პრობლემა. სახელოვნებო სფეროში იგი გადაიზრდება ჟანრებისა და ფორმალურ-სტილისტურ საშუალებათა საზღვრების პრობლემაში, რაც, თავის მხრივ, გულისხმობს ენისა და ცნობიერების ინტენციას გაფართოებისკენ, ახალ ცოდნას სამყაროზე, ადამიანზე, დროსა და სივრცეზე, მათ კავშირებსა და ურთიერთმიმართებებზე, და შესაბამისად, სალიტერატურო ნორმებისა და კანონების რღვევას. ამ დროს ენა და ცნობიერება ტოვებს ნაწარმოების, როგორც ტრადიციული ლიტერატურული ფორმის ნორმატიულ საზღვრებს და გადის ტექსტის სივრცეში, რომელიც ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ღირებულებათა სხვა ხედვასა და თხრობა-ასახვის განსხვავებულ პრინციპებს ემორჩილება.

ეს ზოგადად. ამ ტენდენციებმა აშკარად იჩინეს თავს 50-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში და განსაკუთრებით რადიკალურად — გურამ რჩეულიშვილთან. მის წერილებში, დღიურებსა და ჩანაწერებში არაერთი მოსაზრებაა გამოთქმული ლიტერატურის თეორიულ და ესთეტიკურ პრობლემებზე, მის ფუნქციაზე ახალ რეალობასთან მიმართებაში, საკუთარ ნაწარმოებთან ავტორის დამოკიდებულებაზე. ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ ეს არაა შემთხვევითი მოსაზრებები ახალგაზრდა ლიტერატორისა, რომელსაც იგი შემოქმედებითი მუშაობისას სპონტანურად ჩაინიშნავს ხოლმე. ესაა მყარი ორიენტირები რჩეულიშვილის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ შეხედულებებში გასარკვევად და მისი ადგილის სწორად განსასაზღვრად ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

\* 2014 წლის 21 მაისს შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში ჩატარდა გურამ რჩეულიშვილის დაბადებიდან 80 წლისთავის აღსანიშნავი საიუბილეო სამეცნიერო სესია. რუბრიკაში წარმოდგენილია სესიაზე წაკითხული მოხსენებები.

რჩეულიშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ნაწილი აშკარად შეესაბამება ტექსტის ცნებას თავისი რთული, არაერთ-მნიშვნელოვანი ენობრივი სტრუქტურით, მნიშვნელობათა გაფართოების პრინციპით, თხრობის თავისუფალი სტილით და სხვ.: ავტორი არ ისახავს სათქმელის, ტექსტის ალსანიშნის მკაფიოდ გამოკვეთას: „რა აზრი უნდა გამოვიტანოთ? მაგ მხრივ სრული უაზრობა უნდა იყოს ჩემი პიესა“ (გ. რჩეულიშვილი. თხზულებათა სრული კრებული ექვს ტომად. ტ.4, გვ.146); არ ზღუდავს თხრობას მკაცრ სიუჟეტურ-კომპოზიციურ ჩარჩოთი („შესაძლებელი რომ იყოს ლიტერატურულად, მე ამ ამბავს დავტოვებდი უბოლოოდ“ (3, 416); სათქმელამდე მისასვლელად არაერთგვაროვან, ხშირად „არალიტერატურულ“ მასალას იყენებს (ისტორიულს, ბიოგრაფიულს, დოკუმენტურს და ა. შ.). იგი თხრობის თვითდინების იმიტაციას ქმნის: თხრობა თითქოს თვითონვე განაგებს ავტორის ნებას — „მინდობა კალამზე“ (5, 435); პიესას არქმევს „სულხანს“ და შენიშნავს: „პიესა ორიგინალურია იმით, რომ ჰქვია სულხანი, რომელიც საერთოდ არ ჩანს. აზრი: აზრი არა აქვს“ (5, 472). შემოქმედებითი პროცესის საბედისწერო ხასიათზე ერთგან წერს: „ჩემს თავზე სრულიად მოულოდნელად დაემხო შემოქმედება და თანაც არაჩვეულებრივი საბედისწერო ძალით ჩამითრია თავის უფლებებში...“ (5. 394). იგი ამოცნობის, მიგნების პოეტიკას გვთავაზობს. ამ თვალსაზრისით, რჩეულიშვილის ტექსტები წარმოადგენენ მნიშვნელოვან სიახლეს XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

აღნიშნული სპეციფიკაციების გამო მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, რჩეულიშვილის ნაწარმოებები განვიხილოთ როგორც ტექსტები: როგორც გარეთა, ოღონდ რთული ზედაპირი სიღრმისა; როგორც გაცხადება, ნიშანი რალაც ფალი კოდისა, რომელიც იქმნება ქვეტექსტითა და მეტატექსტით, და იმთავითვე, შიგნიდანვე ახლავს ტექსტის ფაქტურას, როგორც მისი განუყოფელი, მეტიც, მწერლის თვით ყველაზე ბუნდოვანი ჩანაფიქრის განმსაზღვრელი ნაწილი. ამ თვალსაზრისით, ტექსტის გაგება გურამ რჩეულიშვილთან რადიკალურად განსხვავდება პოსტმოდერნისტულიდან, სადაც ტექსტი და კონტექსტი გათიშულია და ტექსტი თავსდება არავთენტურ კონტექსტში.

რჩეულიშვილის ტექსტები წარმოადგენს სხვადასხვა ტიპის ტექსტების — ისტორიულის, დოკუმენტურ-ბიოგრაფიულის, ფსიქოსომატიურის და ა.შ. — თანაარსებობის სივრცეს და მათ მხატვრულ-სტილისტურ გარდასახვას: ერთგან წერს: „არასოდეს ავტორი ისე ახლოს არ მისულა თავის ნაწარმოებთან, როგორც ეს ჩვენს ეპოქაშია“ (5, 431). ეს „ახლოს მისვლა“ არის სწორედ ტექსტის გაჩენის აუცილებელი პირობა. ტექსტი ამ სიახლოვეთაა დეტერმინირებული, მისი ნებით იქსოვება (მათშორის, სხეულებრივი სიახლოვეთაც წერის პროცესში) და თავისუფლებასთან ერთად ავტორსა და მის ენას (ცნობიერებას) შორის ამ შინაგან დეტერმინაციას გამოხატავს. სწორედ ეს ფაქტორი აქცევს ტექსტს საინტერესო საკვლევ მასალად. როგორც ბახტინი ამბობს, „სადაც არ არის ტექსტი, იქ არც საკვლევი და სააზროვნო ობიექტია“ (Вахтин М.М. Эстетика словного творчества. М. «Искусство» 1979. გვ. 281). რჩეულიშვილის შემთხვევაში, შესაძლოა, ამგვარი ფაქტურის შექმნის მოთხოვნილებას, ღრმა შემოქმედებით ინტუიციასთან ერთად, წარმართავდა ყოფიერებისა და ცნობიერების ურთიერთმიმართების ახალი, პოსტკლასიკური თეორიები, მათ შორის ეგზისტენციალიზმი, ფენომენოლოგია, სტრუქტურალიზმი, რომლითაც იმხანად გაჯერებული იყო ინტელექტუალური სივრცე მთელ დასავლეთში და გარკვეულწილად, საბჭოთა კავშირშიც.

რჩეულიშვილის ტექსტებში კოდირებული ინფორმაციართული, კომბინირებული ხასიათისაა. იგი შედგება მსოფლმხედველობრივი, ფსიქიკური, გენეტიკური, ინტელექტუალური კოდებისა და შრეებისაგან და ქმნის აზრისა და განცდის ერთიან ტექსტუალურ რეალობას, რომელშიც დამატებითი სახით კოდირებულია ავტორისა და მისი ეპოქის სოციალური, ისტორიულ-კულტურული, სულიერი, ინტელექტუალური ინფორმაცია. გასათვალისწინებელია, რომ როგორც განსხვავებულ ენობრივ-გამომსახველობით ფორმებზე, რჩეულიშვილის ტექსტებზე ვსაუბრობთ არა ნაწარმოები/ტექსტის ოპოზიციის კონტექსტში, არამედ მათი თავისუფალი თანაარსებობის კონტექსტში მწერლის მიერ დასახული შემოქმედებითი ამოცანის შესაბამისად. ამ თავისუფლების მიღმა მის მიერვე მკაფიოდ გაცხადებული, ფართო კულტურული და იდეოლოგიური მნიშვნელობის მიზანი და შესაბამისი მხატვრულ-ესთეტიკური

ამოცანა უნდა ამოვიკითხოთ, მათ შორის: „ბუნდოვანება, რომლის ყველა ნაწილი სინათლით სუნთქავს (4, 419); გულწრფელობა: „ხელოვნებას მხოლოდ გულწრფელობა სწამს“ (3, 401); და რაც მისი შემოქმედების შეფასებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ქართველი კაცის წარდგენა თანამედროვე ეპოქისთვის. ვახტანგ ჭელიძისადმი მიწერილ გაუგზავნელ წერილში ის საუბრობს თავის სურვილზე „ზოგადი ქართველის შექმნისა“: „აი, ჩემი ზოგადი ლიტერატურული სურვილები: შევექმნა თანამედროვე ქართველი ადამიანი თავისი მკვეთრად გამოხატული და განსხვავებული ვნებებით — ტრაგიკული და სასაცილო“ (3, 403). ასევე წერს ძველი თაობების სისხლზე მის ძარღვებში, სიცოცხლის შემმეცნებელ განახლებულ ინტუიციაზე ახალ დროში და მისიის შეგრძნებაზე (5, 435).

ამ ჩანაწერის კონტექსტი ძალზე ფართოა და მისი ერთი ვექტორი, ვფიქრობთ, ასოციაციურად უკავშირდება 20-იანი წლების ქართული მოდერნისტული მწერლობის მესიანისტურ მოტივებს, რადგან, როგორც მისი ჩანაწერებიდან ირკვევა, რჩეულიშვილს ისევე, როგორც ქართულ მწერლობას ზოგადად, არასდროს გაუზიარებია საქართველოს ვერშემდგარ ისტორიულ მისიაზე ნიკოლოზ მინიშვილის პოზიცია.

გურამ რჩეულიშვილი არაჩვეულებრივი სიღრმით გრძნობს ეპოქას და გამარჯვების ყიჟინის ნაცვლად კრიზისის მაუნყებელი ხმები ესმის: „ტექნიკის ასეთ პროგრესთან ერთად მოხდა ერთი ადამიანის როლის ამკარა დაცემა“ (5, 418). იგი სახეში უყურებს დროს და სწორ არჩევანს აკეთებს: ერთი ადამიანის ნებისყოფასა და თავისუფლების ნებას მიმართავს სიტუაციის ცვლილებებისკენ. ბრძოლის ასპარეზად იგი მწერლობას ირჩევს: „ვგრძნობ ჩემს თავზე ვიღაცის დაღლის ვერმოშორებას, რაც თვითონ წინადადების დანყებაშიც კი მიშლის ხელს. შეიძლება თუ არა, თუ ეს მართლაც დეკადანსის ბოლოა, ვაქციო იგი რენესანსად ჩემივე თავში“ (ერლომ ახვლედიანისადმი მიწერილი წერილიდან. 5, 390). ძლიერი ინტელექტი და უჩვეულოდ გამახვილებული შემოქმედებითი ინტუიცია უღვიძებს სურვილს, დეკადანსისგან შექმნას რენესანსი, „წერვიული საუკუნის“ ისტორიული კანონზომიერების კონტექსტში გაიაზროს თავისი „გასაკეთებელი საქმეც“: „ეს არის წერვიული საუკუნე — კარების ჭრიალიც კი საშინლად მოქმედებს ადამიანზე,

ეს არის ადამიანის ვნებების საშინელი დანვრიმალეზა — მის მიერ ისტორიული კანონზომიერებით დასახული გასაკეთებელი საქმის მონუმენტალორობასთან უცნაურ კავშირში მყოფი“ (5, 430).

დღეს, შესაძლოა, აღარც ისე ძნელია დაინახო ეს უცნაური კავშირი, მაგრამ 50-იან წლების ბოლოს რადიკალურად განსხვავებული მოცემულობების, სტრუქტურების ეს „უცნაური კავშირები“ მხოლოდ ერთეულების, გნებავთ, ათეულების მიერ თუ აღიქმებოდა მთელი სიღრმით. უფრო მეტიც, ერთი ცალკეული ადამიანის მისიისა თუ ფუნქციის აღქმა ამ კავშირების კონტექსტში, და რაც მთავარია, მისი საქმედ ქცევა პიროვნული ნებისა და თავისუფლების მეტაფიზიკური დეტერმინაციის სრულ აღიარებას ნიშნავდა და სამყაროში ადამიანის მისის პირდაპირი მინიშნება იყო. ამ კონტექსტში თავდაყირა დგებოდა პიროვნებისა და მასის როლთა განაწილების თეორია და თანასწორობა-თავისუფლების კონცეპტების ურთიერშესაბამისობა. სწორედ „გასაკეთებელი საქმის“ ეს მონუმენტალიზმი შეიგრძნო და ირწმუნა გურამმა, ხოლო მისიის შეგრძნებამ უკარნახა არამხოლოდ ეთიკურად, ესთეტიკურადაც გამიჯვნოდა სევდას: „სევდა – მუდმივი და ზიზღამდე მოსაწყენი...“.

ამ ამოცანების ფონზე მნიშვნელოვან დატვირთვას იძენს მისი მკაფიო და პრინციპული დამოკიდებულება შეფასების პროცესის მიმართ. როგორც ჩანს, გურამისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია ინტერპრეტაციისა და ანალიზის საზღვრების პრობლემა. იგი იცავს ავტორის უფლებას და ეწინააღმდეგება ტექსტზე ძალადობას: „დრომ მოითხოვა მიმეცა ჩემი მოთხრობებისათვის იდეოლოგიური სანყისი, ბიძგი იმ შეუჩვეველი კულტურული მკითხველისათვის, ვისაც სულ ჰემინგუეი, რემარკი, დასავლური სევდა ეჩვენება ყველგან. მათ ეს მოთხრობები უნდა აღიქვან ისე, როგორც ავტორი ფიქრობს და არ დაამახინჯონ, უფრო მეტიც, შარი არ მოსდონ სხვა მხრიდან“ (3, 404).

თანამედროვე მკითხველისა და მკვლევარისათვის სრულიად ცხადია, რომ გურამ რჩეულიშიღმა წარმატებით გადაჭრა დასახული ამოცანა: შექმნა თანამედროვე ქართველის რთული სახე, რაინდულ-რომანტიკულის ნაზავი, დონ-კიხოტური ელფერიტა და სურვილთა წინააღმდეგობებისა და არაეალისტური მასშტაბების გამო („სურვილთა დიადობანი“) — დრამატული. მხატვრულ სახე-

ებში მოაქცია „მსოფლიო ვნებით შეპყრობილი ქართველის სულიერი სიღალე მისული მისტერიულ ძახილამდე“ (3, 403). „ალავერდობის“ გმირის ძახილი „აუ“, რომელშიც კულტურული იდენტობით მოგვრილი სიამაყის გაზიარების ექსტაზიც იკითხება, პირდაპირი გამოხატულებაა ამ ძახილისა. ამ სახის განსხვავებულ ვარიანტებს ვხედავთ „ალავერდობის“ გურამშიც, უსახელო უფლისციხელშიც, მზია ჭინჭარაულშიც, იულონშიც, ნათელაშიც, ძაგანიაშიც.

50-იანი წლებში განვითარებულ ცნობილ პოლიტიკურ მოვლენებსა და იმპერიის იდეოლოგიური საფუძვლების რყევას 60-70-იანი წლების ლიტერატურამ თანდათან გააზრებულად და მიზანმიმართულად დაუპირისპირა ეროვნული იდეოლოგიის გაძლიერება, მისი დაბრუნება მარგინალურიდან ცენტრალურ პოზიციაზე. ამ საერთო ტენდენციას, რომელიც, ფაქტობრივად, „სოვეტური“ სოციუმის იდეოლოგიურ სივრცეშივე, მაგრამ მის „იატაკქვეშეთში“ აღმოცენდა, სხვებთან ერთად, გურამ რჩეულიშვილიც ედგა სათავეში.

მწერლობა მისთვის ძალაუფლების დისკურსია, მაგრამ მისი პერვერსირებული სახეობა: „ძალაუფლება — აი, რა მინდოდა მე და რის ანანიზმსაც წარმოადგენს ჩემთვის ლიტერატურა — ქალების საქმე.

სხვა არის ფილოსოფია და დოკუმენტური ნაწერები — ეს პირდაპირი გზაა ძალაუფლებისაკენ.” (5, 389) განვმარტოთ: გურამი აქ სუბიექტურ შეხედულებას გამოთქვამს თავის თანამედროვე ლიტერატურაზე და მას აფასებს, როგორც რეალურად ძალაუფლებადაკარგულ, არამამაკაცურ, შესაბამისად, უძლურ და სევდიან-სენტიმენტალურ, „ქალურ“ საქმიანობას („...ჰემინგუეი, რემარკი და დასავლური სევდა...“) თანამედროვე ქართველის სახის შექმნის ზეამბიციურ და იმავდროულად, ძალზე ღირსეულ საქმეში იგი ამ, მის მიერვე ირონიზებულ სევდასთან დაპირისპირებას ისახავს მიზნად (სხვათა შორის, თუ მითხველს ახსოვს, არც სევდიანი პერსონაჟები შეუქმნია), ანუ ახალი გმირის შექმნას, რომელსაც თავისი ფარული, მაგრამ მტკიცე მიზანი ამოძრავებს: წარმოაჩინოს ქართული ეროვნული პოტენცია გარდაქმნისა, ცვლილებების შეტანისა ისტორიულად დეტერმინირებულ გარემოში, ანუ დაუპირისპირდეს დეტერმინაციას „ქართული ვნებით“ და თვითონვე შექმნას სიტუაცია (ეგზისტენციალისტური გაგებით), როგორც თავისუფ-



ლების პირობა და სარეალიზაციო სივრცე. მოკლედ, მწერლობის მეშვეობით იგი არსებული კულტურულ-იდეოლოგიური სივრცის შეცვლას ისახავს მიზნად, რაც აღნიშნულ დროით კონტექსტში სხვა არაფერია, თუ არა საბჭოური კლიშეებისგან ამ სივრცის განთავისუფლების, გნებავთ, დეკონსტრუქციის ამოცანა ეროვნულ ღირებულებათა აღდგენის მისიით. ამ მოსაზრების არგუმენტად უეჭველად გამოდგება ერლომ ახვლედიანისადმი გაგზავნილი წერილის ის ფრაგმენტი, სადაც ის ძალაუფლების პირდაპირ, უმემვეო დისკურსებზე — „ფილოსოფიაზე და დოკუმენტურ ნაწერებზე“ საუბრობს. ეს ღრმა და წინასწარმეტყველური დაკვირვება ხომ ისტორიის განვითარებამაც ცხადყო: დღეს თითქმის აღარავინ დოვობს იმაზე, რომ დეკონსტრუქციისა და კულტურული გლობალიზაციის ამოცანას სწორედ ფილოსოფიისა და ისტორიის საფუძვლების დეკონსტრუქცია წარმოადგენს (ანტილოგოცენტრიზმი, „ახალი ისტორიზმი“), რომ აღარაფერი ვთქვათ პერვერსირებულ მწერლობაზე, რომელიც თავისი განვითარების პოსტმპოდერნისტულ ეტაპზე სერიოზულიდან გასართობ საქმიანობადაა ქცეული და მართლაც მრავალმხრივ პერვერსირებულია.

გურამი პირდაპირ ლაპარაკობს თავისი გადაწყვეტილების მიზეზებზე: „დიდია, ამ მხრივ, ჩემი შემოქმედებითი განზრახვები გამონვეული იმ ტკივილით, რომელსაც ჩემი საქართველოს სიპატარავე, უსუსურობა იწვევს“ (3, 402). გურამი ასახელებს ქართული ხასიათის ზოგ თვისებას: „უდიდეს გაქანებას, არტისტიზმს და წვრილბუნებოვან თვისებებს, რომლებიც მთელ მსოფლიოს წვდება“, მაგალითად მოჰყავს რუსთაველი, ბარათაშვილი, სააკაძე, სტალინი (3, 402). იგი ამყავს, რომ არის „ერთა შორის ყველაზე ადამიანური ერის შვილი“ (3, 402). შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ხასიათის ამგვარი შეფასება მომდევნო ათწლეულებში ეროვნული თვითშეფასების ტრადიციულ მოდელად ყალიბდება ქართულ მწერლობაში. გურამი ასათიანი „სათავეებში“ საზოგადოებას სთავაზობს „ზოგისთვის მეტისმეტად მარტივ“, თავისთავად კი ძალზე მნიშვნელოვან დაკვირვებას, რომ „ქართული ხასიათის არსისმიერი თვისება ადამიანურობაა“. „ადამიანურობის“ შეზღუდვას უკავშირებს იგი „კაცობრიობის ხანგრძლივ სულიერ დრამას“, ამავდროულად თვისებაში ჭკრეტს ქართული კულტურის გადარჩენის ონთოლო-

გიურ მიზეზსაც. ქართული ხასიათის ამ დომინანტურ ბგერას ეძებდა იგი ჩვენი სულიერი ევოლუციის ათასწლოვან გზაზე და სწორედ მისი შენარჩუნება მიაჩნდა ქართული სულიერების ყველაზე გამორჩეულ ღვანლად (გ. ასათიანი. ოთხტომეული, ტ.2., გვ. 91)

ტექსტის საზღვრები ბევრნილადაა დამოკიდებული ავტორისა და პერსონაჟის ურთიერთმიმართებაზე. ტექსტის პრობლემას გარდამავალ ეტაპებზე სწორედ ამ საზღვრების, ანუ ურთიერთმიმართებათა დადგენილი ნორმების, მყარი ჟანრული კანონების, ლიტერატურული ნარმოდგენებისა და მოლოდინების ნგრევა იწვევს. საზღვრების მიმართ გაჩენილი ეჭვი მაგისტრალურ ხაზად გასდევს გარდატეხის პროცესებს ჰუმანიტარულ სფეროებში (შემოქმედებით-სახელოვნებოშიც და სამეცნიეროშიც). ამ ტენდენციებს, რომელიც 50-იანი წლებიდან იწყება და მნიშვნელოვანი სახეცვლილებებით, დღემდე გრძელდება — ოლონდ რადიკალურად განსხვავებულ პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ კონტექსტში — აშკარად გამოხატავს რჩეულიშვილის შემოქმედება, თავისი განსაკუთრებული ინტერესით შემოქმედების საზღვრების მიმართ, ფორმისა და მასალის დამაკავშირებელი ახალი გზების ძიებებით.

ინტერტექსტუალობა, როგორც ტექსტებს შორის გადაძახილი, ლიტერატურის განვითარების ამ ეტაპზე ძალზე სპეციფიკურია და რადიკალურად განსხვავდება ინტერტექსტუალობის პოსტმოდერნისტული გაგებისაგან. ესაა სპონტანური, არარაციონალიზებული, ტრადიციით ნასაზრდოები შეხმიანება არსებულ ტექსტებთან ან ტექსტუალურ კონცეპტებთან. ცნობიერება ცდილობს მოიპოვოს მეტი ინფორმაცია სამყაროზე, ადამიანზე, დროზე. შესაბამისად, ენა ტოვებს ნორმირებულ საზღვრებს ახალი ამოცანის გადასაჭრელად, ასევე ტოვებს ტექსტის საკუთარ საზღვრებს სხვა ტექსტებთან დიალოგის მიზნით, გადის ტექსტების საერთო სივრცეში განსხვავებული თუ გამოტოვებული ცოდნის, ხედვის მოსაპოვებლად. იგი მიმართავს არსებულ ტექსტებს, როგორც ცოდნისა და გამოცდილების რეზერვუარს, დიალოგის აუცილებელ მონაწილეს (მოგვიანებით პოსტმოდერნიზმმა იგი მიზანმიმართულ ქმედებად აქცია არსებული კოდის დეკონსტრუქციისა და მისი ხელახალი რაციონალიზაციის მიზნით. პოსტმოდერნიზმში ტექსტებს შორის ურთიერთობა არათანასწორუფლებიანია. ახალი ტექსტი

ძველს (ტექსტი — ინტერტექსტს), ძირითადად, იყენებს ირონიზების მიზნით, ძალადობს მასზე: შლის მის სემანტიკურ სტრუქტურას, აცლის კონტექსტს და აიძულებს ურთიერთობას მისთვის უცნობ, მიუღებელ და მტრულ კონტექსტებთან. ამ გზით იგი არღვევს ღირებულებათა იერარქიულ სისტემას და ხმის უფლებას ართმევს ძველი ტექსტის აღსანიშნს, ანუ შემოაქვს იგი ახალ ტექსტში საკუთარი ხმის არმქონე ფორმალური ნიშნის სახით). 50-იან წლებში ინტერტექსტუალობა სხვა არაფერია, თუ არა გაუცნობიერებელი თუ გაცნობიერებული გადაძახილი ტექსტებს შორის დიალოგური პრინციპით, ტექსტის მეხსიერების გაფართოება სხვა ტექსტების მეშვეობით ანუ აქტიური ურთიერთალიარება, ცნობიერებათა დიალოგი საერთო სააზროვნო ველის კონსტრუირების მიზნით. აქ ტექსტები არამარტო ავტორთა ცნობიერების დიალოგის ფორმით გვევლინებიან, არამედ დროის ნიშნების სახითაც.

ინტერტექსტუალობის საინტერესო მაგალითია „ალავერდობა“. აქ ორი ასპექტით შეიძლება საუბარი: 1. ქცევის ინტერტექსტი: ცხენზე ამხედრება, როგორც თავისუფლებისაკენ სწრაფვის, გარემოსადმი პროტესტის, მოკლედ, სუბიექტის ნების გააქტიურების ქცევა-ნიშანი, იმავდროულად წარმოადგენს კულტურულ-ლიტერატურული ტრადიციის ნიშანს, და ცხადია, ძველის რესტავრაციის მცდელობა უფროა, ვიდრე გარემოს შესატყვისი აღმნიშვნელი. გურამისთვის იგი ქართული მეტატექსტის აუცილებელი ნაწილია, როგორც რაინდული ეპოქის ხსოვნის ნიშანი და ჰუმანისტური კოდის განუყრელი სტრუქტურა, რომელიც იმავდროულად მის პიროვნულ-ადამიანურ კოდს ეხმიანება. მას მოსწონს ცხენის სიმალლიდან დანახული სამყარო. ამ სიმალლიდან ადამიანი ჯერ კიდევ ინარჩუნებს ჯანმრთელ ხედვას და შეფასებას საკუთარ ადგილზე და როლზე სამყაროში, ამ სიმალლიდან იგი ისევ სამყაროს ნაწილია, მისი მცველი და მოდარაჯე, მისი ბიოლოგიურ და მორალურ ერთიანობაზე მზრუნველი. ხედვის ეს პროპორციები ირღვევა კოსმოსიდან მზირალი ადამიანისთვის, როცა მზრუნველ, ცნობისმოყვარე და მჭვრეტელობით ხედვას ენაცვლება გარემოსთან დაპირისპირებული, ამბიციური, სამყაროს შემოქმედთან მეტოქეობის შეპყრობილი ადამიანის ქედმაღლური პოზიცია, ძალაუფლების ნების დემონსტრირების სურვილი. ეს აქტი ინტერ-

ტექსტუალურად ეხმიანება ბარათაშვილის „მერანს“ და ყველა იმ კულტურულ ტექსტს, სადაც ცხენზე ამხედრებული ადამიანის სრბოლას აქვს განსაკუთრებულისი სიმბოლურ-ნიშნური დატვირთვა. ცხენით გაჭრა თავისუფალ სივრცეში გამოხატავს ადამიანის თავისუფლების წყურვილს, გარემოს შეცვლისკენ მიმართულ ნებას და ლტოლვას, ან, უბრალოდ, მოძრაობის რიტმის შეცვალას, როგორც განაცხადს საკუთარ ყოფიერებაზე. ამ კონტექსტში ცხენი და მხედარი, როგორც მარადიული ცვლილების, მოძრაობის, სწრაფვისა და შენების (გზის, ტრადიციის, ხიდის) იდეის აღმნიშვნელი, ზუსტად ეწერება გარემოს, როგორც ზოგადი ტექსტის უღრმეს სიმბოლურობაში და წარმოადგენს ქართული კულტურული კოდის აუცილებელ შემადგენელს, ღირებულებათა სისტემის ნაწილს და სიმბოლურ ნიშანს. ბარათაშვილთანაც და რჩეულიშვილთანაც სწორედ საქმე, ქმედებაა პირველადი და მხოლოდ შემდეგ — სიტყვა, დასკვნა, გამოცდილება. ისინი წინასწარ-მეტყველები კი არ არიან, არამედ — წინა-მძღოლები, წინა-მორბედები, ანუ მწერლურ სიტყვას ქმედებად გაიაზრებენ და არა მხოლოდ ვერბალურ კომუნიკაციად.

რაც შეეხება ინდივიდუალურ კოდს, ისე ჩანს, რომ გურამი საკუთარი ნებისა და სწრაფვის პრობლემას ყოფიერებისმიერი სიმბოლურობის (=წესრიგის) კონტექსტში გაიაზრებს. მისი მხედარი ირაციონალური, უმიზნო და უშედეგო თავისუფლების ხატი კი არაა, არამედ პასუხი კითხვაზე: თავისუფლება რისთვის. გზის, მიზნის იდეის თემატიზებას სწორედ ამგვარი პლასტიკა სჭირდება, ამბის სწორედ ასეთი განვითარება, ადამიანებთან მოზრუნება და არა უსასრულობაში დატოვება, სადაც თავისუფლება თვითმიზანია (მაგალითად, სარტრთან არჩევანის თავისუფლება არაა შედეგზე ორიენტირებული და როგორც ყოფიერებასთან შეხვედრის აქტი, თავისთავად ატარებს შიშველ ფილოსოფიურ მუხტს). სრბოლის ბოლოს ბარათაშვილიც ღიად ახდენს თავისუფლების შედეგის კონსტატაციას, აძლევს მას აზრსა და დანიშნულებას: „რომ ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა“ და ა.შ. მოქმედების ასეთი დასასრული რომანტიკოსებთან სავსებით ლოგიკურია, გურამთან იგი კიდევ უფრო შორს მიდის და კონკრეტულ შედეგში გადაიზრდება — პიროვნების მიერ მიღებული ეგზისტენციალური გამოცდილე-

ბა „ატმოსფერულად“ იფანტება და დაბნეული ბრბო წამიერად ერთიანდება.

სროლის, მოძრაობის, მოქმედების მიზანს ორივესთან წარმოადგენს მოძმე, შენიანი, დაგვარი, რომელთან ურთიერთობასაც — თანადროულსაც და ისტორიულსაც — წარმართავს გამოცდილების გაზიარება, გზის გაკვალვა, მაგალითის ძალა. „ალავერდობაში“ რჩეულიშვილმა აღადგინა გასული ათწლეულების იდეოლოგიური წნეხისგან დეკონსტრუირებული ღირებულებათა სისტემა და მკაფიოდ ჩამოაყალიბა საკუთარი შეხედულება მწერლის საქმიანობაზე, როგორც ზრუნვა და მსხვერპლი: „საერთოდ, შემოქმედების ყველაზე სერიოზულ წლებშიაც კი ძალიან ძნელია გაერკვე, რომ შემოქმედება არ არის ეგოისტური, შენი სურვილების აუცილებელი განსახიერება, არამედ სწორედ ის აუცილებელი, გარდაუვალი მსხვერპლია, რასაც ითხოვს ადამიანი თავისი ძმისაგან... (5, 396).

კონტექსტი, როგორც თანამედროვე სოციოკულტურული რეალობა, ადამიანის ბიოგრაფია, გარემო, მნემონური ნიშნები და ა.შ., — და მეტატექსტი, როგორც ისტორია, კულტურა, ტრადიცია, ზოგადადამიანური ბუნება, ეროვნული ხასიათი — რჩეულიშვილის ტექსტებში სტრატეგიცირდება მხოლოდ ანალიზისა და რეფლექსიის შედეგად. ტექსტში ორივე მთლიანი, ერთიანი სახით არსებობს და ასევე შემოდის მკითხველის აღქმაში — გარემოსთან, ფაქტებთან, რეალობასთან ერთად. ცხადია, კონტექსტსაც და ტექსტსაც თავთავიანთი ავტორები ჰყავთ, კონტექსტი წარმართავს ტექსტს ინტენციის სახით, ამ ინტენციას კი, როგორც გამოხატვის ვალდებულების მატარებელი, ახმოვანებს ავტორის შემოქმედებითი ცნობიერება. ისტორიის მეტატექსტისა და თანამედროვე კონტექსტის დიალოგი სწორედ ავტორის ხმაშია გაერთიანებული, სწორედ კონტექსტი კარნახობს მთხრობელს, რომ აქ „ვილაციები დაბნეულან“, **რომ არსებობს მასის გამოღვიძების, დაბნეულობის გაფანტვის, ისტორიის, რელიგიის გააზრების აუცილებლობა:** „შემზარავ ტრაგიკომედიას ჰგავს მთელი გუშინდელი ლხინის ბოლო, ამას ემატება ისიც, რომ ის, საერთოდ, ისტორიულადაც ბოლო დღეა“ (3, 235. „ალავერდობის“ თავდაპირველი ვარიანტი).

დაბნეულობა წარმოადგენს კულტურული და ისტორიული კონტექსტის განმსაზღვრელ ნიშანს გურამის თანამედროვე რეალობა-

ში. გურამმა უნდა გაარღვიოს კონტექსტი და ახერხებს კიდევ ამას დიდი მეტატექსტით შთაგონებული („მთელი ამ ხედვის უზარმაზარ სივრცეში... ერთად მოვარდნილ სიმფონიასავით იღვრება... შეუცნობლად კანონზომიერი, შეერთებული გრანდიოზულ უსიტყვო შრომასთან...“ — „ალავერდობის“ ფინალი).

ალაზნის ველი სიცოცხლის თემის პოლიფონიური დამუშავების რეალური სახეცაა და მხატვრული ხატიც, უფრო ზუსტად, მათი შეხვედრის მეტაფიზიკური აქტი განცდაში, სიტყვაში, ტექსტში. მაგრამ ამ ყველაფერს ერთი მნიშვნელოვანი ეპიზოდი უძღვის წინ: ღამეა. გარემო სიბნელესა და სიჩუმეშია დანთქმული. გურამი თითქოს სამყაროს შექმნის პირველ დღეებს ესწრება. ამ სიჩუმეში იჭრება სიმღერა — მოწესრიგებული კოსმოსის ნიშანი, ყველა დროის ხმაურიანი უთქმელობის, „დაბნეულობის“, ქაოსის მომანერსიგებელი ფონეტიკური სიგნალი; ბუნების მიერ მოთხრობილი სივრცის მშვიდ, თანაბარ ყოფიერებაში „ჰომო კანტორ“ შემოიჭრება, როგორც ახალი მატერია, ტალღა და ენერგია, ფანტომი და ემანაცია რალაც უფრო დიადის, ლოგოსის ძალისა... და მხოლოდ ახლა, ამ წამიდან დგება „მთლიანი, უნაპირო დღესასწაული ალაზნის ველზე“. ესაა მისტიკური წამი და გურამი მას ასევე აღიქვამს: ყოფიერების დიადი მეტაფიზიკური ერთიანობის გაცხადებად. ამიტომ ალავერდობის საერთო ქსოვილში მოთხრობის სიუჟეტის ეს მონაკვეთი უაღრესად მნიშვნელოვანია.

ალავერდი და ალაზნის ველი გურამისთვის ცოცხალი კონტექსტის დროებით „დავინყებული“ სეგმენტია („ჩვენ ორი დღით დავიბენით“). გურამი თავიდან ქმნის ამ კონტექსტს, ხელახლა რთავს ყოფიერების წრეში თავისი მრავალხმიანი ტექსტით: ბუნება, ადამიანი, კულტურა, ისტორია, სოციუმი, „უცნაური არაკავშირით შეკრული უზარმაზარი მთვრალი მასის“ ღრეობა თუ დღესასწაული, წარსული, ანმყო თავის სათქმელს ამბობს, თავის საზრისს ახმოვანებს და ფარულ კავშირში იმყოფება ერთმანეთთან. რომ არა ეს კონტრაპუნქტი და „პოლიფონიურობა“ (ბახტინი) სივრცისა (ტექსტურისა), რომ არა ეს ცოცხალი კონტაქტი ისტორიასთან (ეგზისტენციალიზმის მიხედვით — „ერთადერთ უტყუარი რეალობასთან“, „სუბსტანციასთან, არსთან“) სავარაუდოა, რომ არც „დიდი დრო“ გახსნიდა თავისის საზრისების სალაროს მწერლის წინაშე,

არც გურამს ეწვეოდა ყველაფრის გამამთლიანებელი, დამამკვიდრებელი აზრი, რომელიც, ფაქტობრივად, სიცოცხლის საზრისს კარნახობს მის მაძიებელ გონებას: „ვნების სიმძაფრე შენებაშია და არა აშენებულთ ტკობაში“. მოთხრობის ფინალი — ხალხისა და პიროვნების, რეალობის ტექსტისა და ისტორიული მეტატექსტის ეს ნამიერი ერთიანობა ეგზისტენციის გაცხადების ჟამია, ანუ ნაწილისა და მთელის, ისტორიისა და თანამედროვეობის უსიტყვო დიალოგის მისტიკური წამი და გურამის მიზნის კულმინაციაა.

აი, რას წერს გურამ რჩეულიშვილი „სურამის ციხეზე“ მუშაობისას დროსთან, რეალობასთან, ეპოქასთან ადამიანის ურთიერთობაზე, მის დეტერმინაციულ ბუნებაზე: „რაც ეპოქისაგან ნაბრძანებია, კაცი მასზე მაღლა ვერ ავა — უბრალოდ, ღმერთი არ მისცემს ნიჭს — ამ შავბნელ შუა საუკუნეებში საქართველოში ყველაზე დიდი ძეგლი ცოცხლად დამარხვან“ (5, 403). ცოცხლად დამარხვა, ანუ სიცოცხლის გაქვავება, როგორც ძეგლი და მემორიალი, როგორც სიცოცხლის მოსპობის გზით გამოხატული ისტორიის ნიშანი, ხელწერა და ანაბეჭდი — ახალი ხედვა და შეფასებაა სურამის ციხის ლეგენდისა, ამ ტიპის ჰეროიზაციისადმი გამოთქმული პირველი ეჭვი. გურამი მას აღიქვამს და აფასებს, როგორც ისტორიული დეტერმინაციის საშინელ ძალადობას ადამიანზე ( „შავბნელი საუკუნეები“). თავის მხრივ, გურამის ეს ხედვა სხვა არაფერია, თუ არა ცნობილი მეტაფორის „ქვაში გააცოცხლას“ ბრწყინვალე ტრანსვერსია: სიცოცხლის გაქვავება ანუ ძეგლად ქცევა თავისი მატერიალური კონოტაციებით, როცა სახე ქვის საშუალებით კი არ ცოცხლდება, არამედ პირიქით: ცოცხალი არსი კვდება ქვაში (მინაში, უხეშ და ინერტულ მატერიაში), რათა შექმნას ისტორიის სახე და ტრაგიკული ხსოვნა. ამ მოვლენას გურამი აფასებს, როგორც განსაკუთრებულ უნარს, შემოქმედებად აქციო სიკვდილი და ტანჯვა: „ციხეში დამარხვით მისი აშენება შემოქმედებაა. შემოქმედება... ტკობაა, ხოლო ჩემთვის ის ტანჯვად მოვლენილა!“ (5, 404)

„უსახელო უფლისციხელი“ ისტორიასთან, როგორც მეტატექსტთან გადაძახილია, რომელიც ისტორიაზე მკაფიო პასუხისმგებლობითა და გმირის ტიპით არამარტო ღირებულებათა სივრცის აღდგენას ემსახურება, არამედ მხატვრულ ფორმას აძლევს თანასწორობის იდეის რთულ, არაუტრირებულ გააზრებასაც.



ისევე როგორც „ალავერდობაში“, „უსახელოშიც“ მოქმედებისა და სწრაფვის იდეაა აქცენტირებული. ქმედება გამოცხადებულია ადამიანური დანიშნულების და სამყაროს წინაშე მისი სახის განმსაზღვრელ პრინციპად. მწერალი რიტმულად იმეორებს პერსონაჟის მოძრაობას, თითქოს კადრს ამრავლებს, რომ დროში განმეორების და მარადიული გზის კონცეპტი შექმნას. უფლისციხის ყრუ და ციცაბო კედელი იმ ადამიანთა გზის სიმბოლოა, რომლებიც აქ, უფლისციხეში თუ სხვაგან, მაშინ თუ მერე, ახლა თუ მომავალში ერთსა და იმავეს აკეთებდნენ ისტორიის მსვლელობაში — თავს წირავდნენ თვისტომისთვის, სამშობლოსათვის. წინააღმდეგობის, მოძრაობის, ერთგულებისა და თავგანწირვის იდეათა სიმბოლიზაცია ადამიანის მხატვრულ სახეში არ საჭიროებს კონკრეტულ სახელს. ეს ერთის კოსმოსი კი არ არის, რომელიც სახელის შერქმევის ონომასტიკური აქტით აღსრულდება, არამედ მრავალთა კოსმოსია — ასეთია „უსახელო უფლისციხელის“ საკმაოდ გამჭვირვალე მხატვრული ჩანაფიქრი და რჩეულიშვილის ეთიკური და ესთეტიკური პოზიცია ერთისა და მრავალის დიქოტომიის პრობლემისადმი.

ტექსტის ავტორობის პრობლემა 50-იანი წლებიდან მძაფრი თეორიული დისკუსიებისა და სპეკულაციების საგანი ხდება დასავლურ ლიტერატურაში. ავტორის პრობლემის აქტუალიზება გურამ რჩეულიშვილთან ძალზე საგულისხმო მომენტი ქართული კულტურული ცნობიერების განვითარების ქრილში და პოსტსტალინურ კულტურულ-იდეოლოგიურ სივრცეში წამოჭრილი ახალი ამოცანების მკაფიო შეგნებაზე მეტყველებს: „მთელი ამ საუკუნის ლიტერატურა... მელანქოლიითაა გაჟღენთილი... მსოფლიოში, ჩემი აზრით, არსებობს ახლა ორი სახის მელანქოლია — დასავლურ-ევროპული, ამერიკითურთ, და საბჭოური. იქით სატირა მთლიანად შეცვალა უაზრო ანგლობამ, უშტრიხო ხუმრობამ და უგრძნობო აზრმა, საიდანაც ყოველ ნაბიჯზე სრულიად დაუფარავად იპარება საშინელი სიცარიელე, დაღლილობა, უმწეობა... მეორე სახის მელანქოლიაა გამეფებული საბჭოთა კავშირში, აქ ძირითადი მასა აღტაცებულია უკიდურესობამდე ყველაფრით... რაც შეიძლება მეტი აღტაცება! ასეთია ლოზუნგი — რომ ერთი მაინც არ ჩავარდეს მელანქოლიაში, თორემ გადასდებს სხვას... მელანქოლიკებში შედის ხალხი, რომელიც არ ყვირის, რომელიც აზროვნებს — ყველაზე



შეუწყნარებელია ეს სიტყვა და, მე მგონი, ორივე ბანაკისთვის... ადამიანთა ვნებების გამომხატველ ხალხის, ხელოვნების მოღვაწეთა სახეზე და მათი ნაწარმოების გმირთა აღნაგობაში გაქრა ყველაზე ძლიერი ადამიანური, დრამატული, არტისტული ელემენტი, დამახასიათებელი დიდი ხელოვნებისათვის, სახელმწიფო მოღვაწისთვის, ლიტერატურისთვის — ღრმა უკმაყოფილების გამომხატავი ტანჯვა (სკოპნხ)... უცნაურად ჩაიშალა და დაწვრიმალდა ეს დიდებული გრძნობა — სიამაყე, სკოპნხ, იგი შეცვალა ლიტერატურულ თუ მხატვრულ პორტრეტში უკმაყოფილების იერმა და ამ იერის გაუთავებელმა დაცინვამ... იკარგება სიამაყე და პატივისცემა, გამონვეული ერთი პიროვნებისადმი; სრულიად იკარგება არენიდან ფილოსოფია (ანუ, დოკუმენტურობასთან ერთად, „ძალაუფლების დისკურსი“ — მ.კ.), როგორც ცალკე მეცნიერება, მისი უკიდურესი დაქუცმაცების გამო; ისპობა მონოლითური აზროვნება, მონოლითური პიროვნება — ცოცხალი თუ ხელოვნების გმირი. ჩემი მოგზაურობა (ლიტერატურული. იგულისხმება მისი განუხორციელებელი ჩანაფიქრი, დაენერა ნაწარმოები სათაურით „შუა საუკუნეების მოქალაქის მოგზაურობა მეოცე საუკუნეში“ — მ. კ.) ტარდება, საბედნიეროდ თუ სამწუხაროდ, ადამიანთა ცნებების იმ ნაწილში, სადაც აღტაცებაა გამეფებული, მუდმივად ჰორიზონტის სიშორეზე მყოფი კომუნიზმის სახელით...“ (5, 418, 419, 420)

როგორც ვხედავთ, გურამი მსოფლიოს დასავლეთ და აღმოსავლეთ სფეროებში მიმდინარე პროცესების საერთო ხასიათზე და განმასხვავებელ ნიშნებზე მიუთითებს და კარგად ხედავს თანამედროვე მწერლობის სისუსტეს, გაუმკლავდეს მათ. გურამის შემოქმედებითი ამოცანა ავტორისა და მისი პერსონალური დისკურსის გაძლიერებაა. იმ ინტელექტუალური სივრცის პარალელურად, სადაც „ავტორის სიკვდილის“ პარადიგმა იშვა, როგორც ჩანს, ყალიბდება ალტერნატიული შემოქმედებითი სივრცე, რომელიც პოსტ-სტალინურ ეტაპზე საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხის პირობებში ავტორისათვის წართმეული უფლებების აღდგენაზე აცხადებს პრეტენზიას და იწყებს იმ კონცეპტების წინ წამოწევას, რომელიც კულტურული განვითარების ამ ეტაპზე საბჭოეთში მცხოვრები ადამიანისთვის სასიცოცხლოდ აუცილებელი იყო. ამავე პერიოდიდან ეჭვქვეშ დგება ყოვლისმცოდნე ავტორის პოზიცია, პერსონაჟის

შიგნიდან ჩვენების, მასზე „შიგნიდან“ მოყოლის უფლებამოსილება. ამ მიმართულებით 50-იანელთა თაობის ინტენსიური ლიტერატურული ძიებები ბევრ კითხვაზე იძლევა პასუხს. რისთვის დასჭირდა გურამს ტექსტის შექმნის ისტორიის აღწერა და შეტანა ტექსტში, მწერლის საკუთარი სახელის ასეთი აქტუალიზაცია პერსონაჟებში? სუბიექტის, ავტორის, როგორც ბახტინი იტყოდა, „გამომსახველი სანყისის“ ასეთი აქცენტირებული, ხილვადი ხატი? იყო თუ არა ეს გულწრფელობის პრობლემა, რომელიც მას ასე აწუხებდა თავის წერილებსა და დღიურებში, და რომელიც, როგორც თემა, აქცენტირებულია „იულონში“? წამოჭრილ კითხვებზე პასუხის გაცემის მომნიშვნელოვანი ამოცანა თხრობის პრინციპების განახლებას, ავტორის პერსონალური ხმის იდენტიფიკაციას, ავტორსა და პერსონაჟს შორის ურთიერთმიმართებათა განახლებას კარნახობს გურამსაც. მას სურს ავტორის შესუსტებული უფლებამოსილების აღდგენა, ტექსტზე მისი ძალაუფლების ნების ხაზგასმა. ამის შედეგია რჩეული შვილთან ამბის წინაისტორიის, დოკუმენტური ფაქტის შემოტანა მოთხრობაში (გავიხსენოთ: „...დოკუმენტური ნაწერები — ესაა პირდაპირი გზა ძალაუფლებისაკენ“), მე-მთხრობელის, მე-ისტორიის აპექტების გაძლიერება, ავტორის პერსონაჟად ქცევის მთელი პროცესის გამოტანა ლაბორატორიიდან, ამ პროცესის შესატყვისი ნარატიული ფორმები „ალავერდობაში“, „უსახელო უფლისციხეში“, „ირინა და მეში“. „იულონში“ ავტორი სცენაზე ადის და პერსონაჟად იქცევა, რითაც ხაზს უსვამს თავის ძალაუფლებას და თვით გარდასახვის ფაქტს.

მას არ აკმაყოფილებს მარტოოდენ სიტყვის განმანაწილებელი პერსონის სტატუსი, იგი ბედისწერის ავტორადაც უნდა მოგვევლინოს. ის ერევა ნაწარმოებში როგორც მონაწილე, პერსონაჟი და უკვე შიგნიდან წარმართავს და განაგებს მოქმედების განვითარებას. „იულონში“ ჩატარებული ავტორი-მეს უჩვეულო ექსპერიმენტი შემთხვევითი არაა. დრამატურგია მას აინტერესებს, როგორც ავტორის სიტყვის ჩაურევლობის პრინციპი, არაპირდაპირ, მხოლოდ ჩვენების ძალით გამოვლენილი მწერლის ნება. პიესაში პერსონაჟად შეჭრა ამ ნების, ავტორის სრული ძალაუფლების დემონსტრირებაა, რომელსაც 50-იანი წლების ლიტერატურულ გარემოში, ცხადია, არაორდინალური მოვლენა გახლდათ და მას, სავარაუდოდ,

სერიოზული მიზეზები და ქვეტექსტი უნდა ჰქონოდა, მათ შორის, „მოთვინიერების“ წინააღმდეგ დაწყებული, ქართული მწრლობის ხანგრძლივი და უშეღავათო ამბოხი, ავტორსა და პერსონაჟს, პერსონაჟებს, გმირსა და სოციოკულტურულ გარემოს, გმირსა და დროს, დაბოლოს, ადამიანსა და რეჟიმს (ფართო გაგებითაც — რეალობა, ადამიანის ყოფიერება, როგორც „რეჟიმი“ და დეტერმინაცია) შორის უკონფლიქტობის იდეოლოგიის დაძლევა. სხვათა შორის, ამ ძიებებზე ნაწილობრივ პასუხს იძლევა ეგზისტენციალისტური პრობლემატიკაც, რომელიც ამ პერიოდში მთლიანად ფარავს კულტურულ-საზოგადოებრივ სივრცეს თავისი ნაირგვარი მოდიფიკაციებით და რა თქმა უნდა, ქართული აქცენტებით. ობიექტური ისტორიული მიზეზების გამო ეს ფილოსოფიური მიმართულება „ოფიციალურად“ ოდნავ მოგვიანებით შემოდის ქართულ სივრცეში, თუმცა უდავოა, და არც მაგალითების დასახელება გაჭირდება — მთელი 50-იანი წლების ლიტერატურაში, პროზაშიც და პოეზიაშიც, კარგად ჩანს ამ იდეების ატმოსფერული გავლენის კვალი.

გურამის სურს, ბუნებრივი განვითარების კალაპოტს დაუბრუნოს ლიტერატურა, დააბრუნოს შემოქმედებითი გულწრფელობა, ატანილი ჰყავს ამ შესაძლებლობაზე ფიქრს და ვეებერთელა ძალას ახმარს მის განხორციელებას. ეს იყო გარღვევა — თავის ბუნებრივობაში, ლიტერატურული (და საზოგადოებრივი) კანონებიდან და პირობითობებიდან თავდახსნილს, მოეხდინა თავისუფლების ნების დემონსტრირება მწერლობის სცენაზე, სადაც ის რეჟისორიც იყო, დრამატურგიც, მსახიობიც, მთხრობელიც და შემფასებელიც — ანუ ადამიანის შემოქმედებით ფუნქციათა სინთეზი. იგი აქ, „ვერმილნეულის ვნებით შეპყრობილი“, პერსონაჟების მეშვეობით ახორციელებს თავის „სხვას“. მას აინტერესებს, რა დოზით, რა ვითარებაში და რა ხარისხითაა შესაძლებელი ადამიანის „ამოვარდნა“ საკუთარი „მედან“ და სად გადის „მეში“ „სხვისი“ საზღვრები.

რჩეულიშვილს სერიოზულად აწუხებს შემოქმედებითი გულწრფელობის პრობლემა, რომელიც ამ პერიოდის ქართულ ლიტერატურას იდეოლოგიური- და პოლიტიკური მემკვიდრეობით ერგო იმ აუცილებლობასთან ერთად, რომელიც ონთოლოგიურადაა ჩადებული თვით შემოქმედებით აქტში. ამ კონტექსტში, გურამის თვალთახედვის არეში პირველად ექცევა ფაქტისა და არტეფაქტის ოპოზიცია: „მე არტისტი ვარ, როგორ უცნაურადაც უნდა მოგეჩვენოთ,

სცენაზე, მხოლოდ აქ დგომის დროს ყველაზე გულწრფელი ადამიანი“... (4, 220). რეალობისა და წარმოსახვის (სცენის), თამაში-სერიოზულობის ეს ოპოზიცია დროებით სათამაშო მოედანზე გასვლის აუცილებლობაზე მეტყველებს, რომლის დროსაც ადამიანის „მე“ თავის ბუნებრივ, შეუზღუდავ მდგომარეობას უბრუნდება. გულწრფელობა გურამთან გაიგება, როგორც შინაგანი თავისუფლების საზომი; შემოქმედებითი გულწრფელობა კი — როგორც ამ თავისუფლების ყველაზე ადექვატური ფორმა, როგორც ძალაუფლების ნების ღია და გამომწვევი დემონსტრირება. იგი ღრმად შეიგრძნობს გულწრფელობის არა მხოლოდ ეთოსს, არამედ ესთეტიზმს, თუმცა არნახულ სიძნელეს აწყდება მისი მხატვრული რეალიზების გზაზე: „ძალიან ძნელია იყო გულახდილი — ჩემთვის ეს შეუძლებელია, იმდენად დიდი სურვილი მაქვს მისი, მხოლოდ ამ სურვილს მოკლებულ კაცს შეუძლია იყოს ასეთი“ (5, 398). საკუთარი სამწერლო ენის ეს შეფასებაც გულწრფელობისა და გარკვეულწილად, შემოქმედებითი სიმამაცის ნაყოფია: „მე ცუდი ენა მაქვს! სწორია, მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ჩემი დროის საქართველოსთვის სწორედ ცუდი ენა არის ნამდვილი ენა, ასეთია ჩვენი შინაგანი ბუნების გარეგნობა, მე რომ ასე არ ვწერო: ჯერ ერთი, ვერ დავწერ სხვანაირად, მეორეც, უნდა ვიყავი“ (5, 429). სწორედ ძიების, გულწრფელობისა და თავისუფლების რეჟიმი — მნიშვნელობათა კონოტაციური დონით, სივრცის გაფართოების ტენდენციით — აქცევს ტექსტად გურამის ნაწარმოებებს.

რჩეულიშვილი კარგად გრძნობს რაციონალური ანალიზის დამანგრეველ ძალას, რომელიც ესთეტიკური პირობითობის საზღვრებსაც მოშლით, გაქრობით ემუქრება. ჭარბი ნატურალიზმი და ფსიქოლოგიზმი სიცოცხლეს აცლის ობიექტს, ინვესს მის „განივთებას“. ამგვარი ვითარებაა აღწერილი „იულონში“, სადაც ანალიზით გართულ ადამიანებს საერთოდ ავიწყდებათ ობიექტი — მთავარი პერსონაჟი და მის მიერ ჩადენილი მკვლელობა, ეკარგებათ რეალობის ათვლის წერტილი: “თითქოს ჰაერი ლაპარაკობს“. საერთო სივრცის მიუხედავად, ოთახში, სადაც მოქმედება ხდება, მთლიანად იკარგება სიტყვისა და მოქმედების დიალოგურობა, სიტყვები კარგავენ საგანს და შესაბამისად, მნიშვნელობას; დაცარიელებული ნიშანი ვეღარ ასრულებს თავის კომუნიკაციურ ფუნქციას და მოქმედება, ანუ პიესა წყდება.

თხრობის შესაძლებლობათა გაფართოების მიზნით გურამი აქტიურად იწყებს სხეულის ენის, როგორც არაპირაპირი მეტყველების ერთ-ერთ სახის გამოყენებას. ტექსტის ეს ფაქტურა — ქმედება, ქცევა, მიმიკა, ხმა, უესტი — როგორც არაპირაპირი მეტყველების ერთ-ერთი სახე, სემიოტიკის მალალი ხარისხით გამოიხატება და დამატებითი მნიშვნელობები შემოაქვს ავტორის ღირებულებით პოზიციაში საორიენტაციოდ. ამ ასპექტით, ცხენის მოტაცება გურამის მიერ და **გავარდნა**, შემდეგ ალავერდის ეზოში **შემოვარდნა**, ალავერდის ლავვარდანზე **ავარდნა**, **ხელებგაშლილი** დგომა, თვით ალავერდის **შემოვარდნა** ალაზნის ველის სივრცეში, მთელი ეს ხაზგასმული აქციები „ვარდნისა“ წარმოადგენს დინამიურ, თანმიმდევრულ რიგს ნიშნებისა, რომელიც „ალავერდობის“ ძირითადი აზრის ამოცნობისკენ, ანუ არსებული სოციოკულტურული სივრცის რადიკალური გარღვევის, შეცვლის მნიშვნელობისაკენ მიგვმართავს.

ის ფხიზლად ეკიდება პატრიოტული განცდის გამოხატვას, რადგან გრძნობს: ისტორიზმის თემა სპეკულაციების საფრთხეს შეიცავს. ისტორია მეტყველებს დანერგილი ტექსტებით, რომლებიც შეიძლება სურვილისამებრ შეავსო ან გადაწერო, მდუმარე ქვებით, რომლებსაც შეიძლება სხვა, ახალი მნიშვნელობა მიანიჭო. მას აწუხებს კითხვა: რამდენად შესაძლებელია, უფლისციხისდროინდელმა ისტორიის ხმამ გადმოლახოს ამხელა დრო და სივრცე? ეს პერსპექტივა მას მხატვრულად არადაამაჯერებლად ეჩვენება და გადაწყვეტს, ისტორიის ლოგოსი რაღაც სხვა გზით აამეტყველოს: იგი ყვება ამბავს ქცევისა, ქმედებისა და არა სიტყვისა.

გურამს სიფრთხილეს კარნახობს ხანგრძლივი ტრადიცია: ყველა პატრიოტული სიტყვა — ლექსად თუ პროზად — ნაქვამია. ამ პირობებში იგი თავიდან უნდა ითქვას, წარმო-ითქვას, ხელახლა დაფუძნდეს, რადგან სიყვარულის გამოსათქმელად ყველა თაობას საკუთარი სიტყვა სჭირდება, აქცენტირებულად — შინაგანი სიტყვა, რომლის ადექვატური ფორმა გურამისთვის მოქმედებდა. ამიტომ გურამი ზოგადად ისტორიის სათავეებიდან, ანუ უფლისციხიდან და სხეულის ენიდან იწყებს. სხეულის ენა აქ გულწრფელობის ერთადერთი გარანტიაა, ერთადერთი ენაა, რომელსაც შეუძლია სამშობლოს სიყვარულის ცნებას მნიშვნელობა დაუბრუნოს, ანუ დამაჯერებლად განასხვავოს არსებული მოდელისაგან: „საბჭოეთი — ჩემი სამშობლო“. იგი მიზნად ისახავს, გვიჩვენოს მნიშვნელობის

ვერბალიზაციის მთელი პროცესი ამ მნიშვნელობის ხილვადი ხატის შექმნით და ამ გზით თავიდან გააჟღეროს თავგანწირვის, როგორც სიყვარულის მტკიცებითი ფორმის მნიშვნელობა.

დასახული ამოცანის კვალდაკვალ, „უსახელო უფლისციხელში“ გურამი პერსონაჟს არ გადასცემს თავის ხმას, შესაბამისად, არც სიტყვას. გადასცემს მხოლოდ სათქმელს, რომელსაც გმირი სხეულის ენით, არავერბალურად გამოხატავს. „ენის ნართმევა“ (ამოგლეჯა) პერსონაჟის ბიოგრაფიის ნაწილიცაა და ჩვენი საერთო ხსოვნის სიმბოლური ნიშანიც. სახის შესაქმნელად გურამს იდიომი კონოტაციური დონიდან დენოტატში გადაჰყავს და ჩვენსკენ პირდაპირი მნიშვნელობით შემოაბრუნებს: მისი უსახელო და უენო გმირი თავისი დასისხლიანებული ხელებითა და ფეხისგულებით, უკიდურესობამდე დაძაბული სხეულით ყველა უსახელო, უხმო, უცნობ, დაკარგულ ცდას აბრუნებს ტექსტის ცოცხალ ქსოვილში და შესაბამისად, მკითხველის აღქმაში. სივრცის აქცენტირებული ვერტიკალურობა და მისი კლდოვანი, წვეტებიანი ფაქტურა უენოს მიერ განვლილი გზის სირთულეზე, ანუ სიმბოლურ პლანში, საქართველოს ისტორიული გზის სირთულეზე მეტყველებს.

სხეულის ენას მაღალი ფუნქციური დატვირთვა აქვს „შამას რევოლუციაშიც“. ძაგანიას სიკვდილის სივრცულ-სხეულებრივი პორტრეტი მის სულში მიმდინარე მუდმივი კონფუსიებისა და ცხოვრებისეული შიშების გამოხატულებაა. ესაა ტრაგედია კაცისა, რომელსაც არ ასვენებს უკარო ოთახიდან დაკრძალვის შიში, ანუ ჩაკეტილი სივრცის, ამ სივრცეში სიკვდილისა და სიცოცხლის შიში. შიშის ეს ღრმა და უჩვეულო ფსიქოლოგიური ხატი, გარდა იმისა, რომ პერსონაჟის მიერ საკუთარი გარემოს არაცნობიერი აღქმისა და შეფასების ნაყოფია, იმავდროულად, უძლიერესი სივრცული მეტაფორაა, რომელიც რჩეულიშვილის ტექსტის მრავალშრიან ფაქტურაზე მიგვითითებს. მასში არამხოლოდ ძაგანიას ინდივიდუალური განცდაა სიმბოლიზებული, არამედ ეპოქალური შიშის ეგზისტენციალური ძირები, „ყოფიერების ჩაკეტილი წრის“ კონოტაციებიც ხმიანდება: „მე გადავრჩი თავის მოკვლას, რომელთანაც მიმიყვანა შიშმა... მიხსნა ისევ შიშმა... საკმარისია, მე დავკარგო შიშის გრძნობა, რომ შევურიგდე, შევურიგდე იმას, რისთვისაც დიდი ხანია ვემზადები — ეს არის უმაღლეს ძალად სულის აღიარება და ეს ტენდენცია ძალიან ძლიერია ჩემში“ (5, 352).

შემოქმედებითი ცნობიერება, გამოხატული ენობრივად, არის რთული და მრავალპლანიანი სისტემა ურთიერთმიმართებისა: ავტორისა პერსონაჟთან, ცალკეულისა მთელთან, თანამედროვეობისა ისტორიასთან, გარემოსთან, იდეებთან, რომელთა განხორციელებაა ცივი ხედავს გარემომცველ ცოცხალ და არაცოცხალ სინამდვილეში, მოქმედებებში, მიზნებსა და ღირებულებებში და ა. შ. საცნაურია, რომ გარდამავალ პერიოდებში და ისტორიის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ეტაპებზე შემოქმედების უკვე არსებული ფორმები — მათი მაღალი ხარისხის შემთხვევაშიც კი — არასაკმარისი, მოძველებული აღმოჩნდება ხოლმე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, მარადიული კონცეპტების მიმართ. მიუხედავად ამისა, თანამედროვეობა ყოველთვის სარგებლობს კლასიკის მიღწევებით სწორედ სიახლის შემოტანის ეტაპებზე. თუმცა არა მისი უბრალო გადმოტანითა და განმეორებით, არამედ სრულიად განსხვავებული გზებით. ეს შემოქმედებითი კანონი რჩეულიშვილმა შემდეგნაირად ჩამოაყალიბა: „ლიტერატურის აზრი, იდეა, ეს ხომ ადამიანთა ვნებების, მოქმედებების, ყველაზე მძაფრი სიტუაციების, სიცოცხლისმიერი სიტუაციების ასახვაა, გამონვეული როგორც სულიერი, ისე თითქოს ბიოლოგიური მოთხოვნილებებითაც, დაახლოებით ისევე, როგორც არის ლომისთვის ღმუილი და მისი მსხვერპლისათვის წაკნავლება. ხოლო ნაწარმოების ენა, სტილი ეს არის ლიტერატურის გარეგნული მხარე, ზუსტად ისეთი, როგორც არის ტანსაცმელი სხვადასხვა ეპოქებში სხვადასხვანაირი“ (5, 429). გარდა იმისა, რომ ეს აზრი ლიტერატურის აღსანიშნის განსაზღვრის ბრწყინვალე მცდელობაა, ანუ პასუხი კითხვაზე, რატომ იქმნება ლიტერატურა — აქ შემოქმედებითი პროცესის, წარმოსახვითი, დამატებითი რეალობის ქმნადობის არა მარტო სულიერი, არამედ თვით ბიოლოგიური დეტერმინირებულობაც კია ხაზგასმული. აქ გადარჩენილია როგორც ტიცინანის „მე არ ვწერ ლექსებს, ლექსი თვითონ მწერს, ჩემი სიცოცხლე ამ ლექსს თან ახლავს“, ან პაოლოს „სისხლი, რომელიც ვუწილადე მე პოეზიას“, ანუ პოეზიის შექმნის დამანგრეველი, განგებით განსაზღვრული გარდაუვალობის ტრადიციული აზრი, ისე მთელი იმ კულტურული გამოცდილების ინტუიტიური აღქმაც, რომელიც სიტყვაში გამოხატული შემოქმედებითი შრომის სიცოცხლისმიერ, ვიტალურ დეტერმინირებულობაზე მიგვანიშნებს.



### რჩეულა

ცხრა გამოქვეყნებული მოთხრობიდან ექვსტომეულამდე — ასეთია პრაქტიკულად შემეცნების ის გზა, რომელიც ქართველ-მა მკითხველმა თბილისური ისტორიებითა და განსაკუთრებით ნაადრევი, თავზარდამცემი სიკვდილის შემდეგ ლეგენდებით გარემოცული ნიჭიერი დამწყები პროზაიკოსის „ადვილი კითხვიდან“ მწერალ გურამ რჩეულიშვილის მხატვრულ სამყარომდე უნდა გაიაროს. ეს გზა უაღრესად კანონზომიერიცაა და მცნობისთვის (ასე უწოდებენ ხშირად ლიტერატურის კრიტიკოსს) ემოციურადაც საკმაოდ დატვირთული, რადგან იგი ეხება მკვეთრ ინდივიდუალობას, რომლის დამოკიდებულებაც მწერლობისადმი, განსაკუთრებით კი ლამის თავგანწირული გადავარდნა წერაში, იწვევს სხვისი აღმაფრენით გამოწვეული თანაგანცდის სიხარულს. ეს კი, დამეთანხმეთ, არც თუ ისე ხშირი მოვლენაა.

გურამ რჩეულიშვილზე ხშირად წერენ და საფუძვლიანდაც, რომ მან დროის მცირე მონაკვეთში დიდი ცხოვრების ჩატევა შეძლო. მეტიც, თითქოს სიცოცხლის უკანასკნელ პერიოდში მასში სევდამ იძალა და როგორღაც მოხუცდა კიდეც („დარდი ძირითადი და პირველი ნიშანია აზრისა“ — იულონი). მართლაც, ის არა მხოლოდ გონებრივად, არამედ ფიზიკურადაც გრძნობდა ნამდვილ მწერლობასთან მიახლოების მთელ პასუხისმგებლობას და ოდესიდან თავისი დისთვის, მარინე რჩეულიშვილისთვის, გაგზავნილ წერილში სწორედ ამის ახსნას ცდილობდა: „...ვნევ ჩიბუხს, ვიგონებ თბილისს. ყველა კეთილი და კარგი მეჩვენება. ამ დროს განუსაზღვრელად მაღლა ვდგავარ ყველა წვრილმან და ეგოისტურ აზრებზე. ისე ვუყურებ ჩემ წარსულს, ჩემ პირველ მოთხრობებს და ჩემ ნუგზარ-გურამებს, როგორც მოხუცი თავის შვილიშვილებს, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ შვილიშვილები უკვე ნავიდნენ და მოხუცი მოდის — გესმის შენ...“ ეს უთუოდ ნიშნავდა არა მარტო იმას, რომ „რამდენიც არ უნდა ურბინო დედამინას, იგი მრგვალია და აქედან გასაქცევი არსად არ არის“, არამედ იმ ნებაყოფილებით ტკბილ-მწარე ტყვეობასაც (მწერლად გახდომას ვგულისხმობ),



რომელიც საკუთრივ მისი არჩევანი იყო და ახლა მას ბოლომდე უნდა მისცემოდა.

რაში სჭირდებოდა ასეთ ბიჭს მწერლობა (მისი თანამედროვენი ამ კითხვასაც ხშირად სვამენ: გარეგნობა, სოციალური სტატუსი ანუ როგორც მაშინ უწოდებდნენ, ოჯახისშვილობა, არაჩვეულებრივი კომუნიკაბელურობა, ცხოვრების გატანის უნარი)? — საშინელი თვითგვემით, აღიარებისთვის გავვეშებული ბრძოლით, ფაუსტური კითხვების განუწყვეტელი წნეხით, მხატვრული სრულყოფისკენ უსასრულო სწრაფვით და, რაც არანაკლებ რთულად გადასალახავია, როგორც მიშელ უელბეკი ამბობს, ცხოვრებისაგან გადაჩვევის აუცილებლობით. თამაზ ვასაძე გურამ რჩეულიშვილისადმი მიძღვნილ წერილებში („ბედნიერება სიკვდილის ფონზე“ და „ყველაზე დიდი ვნება“ ) ამ ვითომ შეუსაბამობის ორ მიზეზზე საუბრობს: ჭეშმარიტების, აზრისმადიებლობის დიდ თანდაყოლილ ვნებაზე, რომელიც გურამს ჰქონდა და შემოქმედისთვის დამახასიათებელი მჭვრეტელობითი პოზიციის საპირწონედ ხელოვნებისა და რეალობის ურთიერთმიმართების მის მიერვე კულტივირებულ პრინციპზე: იცხოვრო მძაფრად და სისხლსავსედ არა იმიტომ, რომ შეძენილი გამოცდილება „აზრებად“ გადაამუშაო, არამედ პირუკუ — იაზროვნო, რათა ჭეშმარიტად იცხოვრო. იქნებ სწორედ ამიტომ ჩნდება ნახევარსაუკუნოვანი პაუზის შემდეგ დღევანდელი ეპატაჟურ-ექსპერიმენტული იმიტაციებით გადაღლილი მკითხველისთვის სრულიად განსხვავებულ მწერალთან, გურამ რჩეულიშვილთან, ახლოს მისვლის, მისი თვითანალიზური რეფლექსიის გათავისების მოთხოვნილება.

სვამს რა მძაფრ ეგზისტენციალურ კითხვებს, რომელთა ამონურვა გურამ რჩეულიშვილისთვის, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, როგორც „კაცისა და როგორც შემოქმედისთვის“, სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია, იგი თავისუფლებისა და ამბოხის პრობლემებს არა მოცემულ კონკრეტულ, არამედ მომავლისკენ მიმსწრაფ, განუსაზღვრელ დრო-სივრცულ განზომილებაში წყვეტს („ალავერდობა“). როგორც მწერალი ვია არგანაშვილი შენიშნავს, უარყოფს რა ამბოხს საბჭოური გაგებით („...ამბოხის უარყოფა თავის თავში სწორედ საბჭოურ-კომუნისტური იდეოლოგიის უარყოფას ნიშნავდა, რადგან ეს იდეოლოგია თავიდანვე რევოლუციურ-მეამბოხურ

საძირკველზე იყო დაყრდნობილი და მომავლისთვისაც თავისნაირი უკულმართი ცხოვრების პერსპექტივას ქმნიდა“. — გ. ა.), რჩეულიშვილთან იგი არა რაიმე სოციალურ-პოლიტიკურ შედეგზეა ორიენტირებული, როგორც ეს 1968 წელს კამიუ-სარტრის იდეების საპირისპიროდ ფრანგმა ახალგაზრდობამ გამოავლინა, არამედ სიცოცხლის ერთგვარ კატალიზატორად, მის მთავარ მამოძრავებელ ზედროულ ძალადაა აღქმული. ამასთან, მწერლის არნახული ძალისხმევის შედეგად აქვე, საბჭოთა საქართველოს ჩაკეტილ უპერსპექტივო სივრცეში, ხალხის გენიის სახით („ხალხის გენია“ თავიდან ილიასაც ეიმედებოდა) მიკვლეულია ის უდიდესი რესურსი, რომელსაც კულტურული იდენტობის ნიშნების შენარჩუნება — აღორძინება შეუძლია. კავშირი საკუთარ მიწასთან, ვაზთან, რელიგიური დატვირთვის მქონე ისტორიის მონმეებად შემორჩენილ უძველეს ხუროთმოძღვრულ ძეგლებთან და საკულტო ნაგებობებთან, ხალხურ მეტყველებასა და პოეზიასთან, ჯერ კიდევ ხელთქუმნელ მშობლიურ ბუნებასთან, ხევესურეთთან, როგორც წარმართული ქართული კულტურის ამ ღია მუზეუმთან — პრაქტიკულად ყველაფერი ეს ის ხელჩასაჭიდი არგუმენტებია, რომელთა ახლებურად წვდომას მწერალი „სულითაც და სხეულითაც“ (თ. ვასაძე) ცდილობს („უსახელო უფლისციხელი“).

საკმაოდ უშეღავათო თვითმხილების, თვითგაშიშვლების მუხტით მიდის ის თავისუფლების იმგვარ გაგებამდე, რომელიც თავისი არსით ასევე სრულიად ანტისაბჭოური მოვლენაა (გავიხსენოთ 1956 წლის მარტის მოვლენების გამო დღიურში გაკეთებული ჩანაწერი: „რა ამპარტავანი ვართ ერთი მუჭა თავისუფლებისმოყვარე ერი, რომელმაც არ იცის, სად არის თავისუფლება...“) და მას მწერლისა და მწერლობის განსხვავებულად გააზრებულ მისიას უკავშირებს. ეს გზა არც მეტი, არც ნაკლები ბარათაშვილზეც გადის. უფრო სწორად, ბარათაშვილის მიერ აღებული პასუხისმგებლობის ხარისხის („ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის...“) მიღებაზეც და მისი ახალი დროის მოთხოვნილებათა მიხედვით კორექტირებაზეც და ჩნდება ასეთი კონცეპტუალურად მეტად მნიშვნელოვანი ჩანაწერი: „ბევრად უფრო ადვილია სხვას გაუადვილო სავალი გზისა, ვიდრე შენ თვითონ იყო ეს მოძმე“. (უთუოდ ამიტომ წერდა გურამ გეგეშიძე: „ალავერდობა“ ბარათაშვილის „მერანს“ მაგონებსო). ნიშანდობლივია,

რომ გურამის კიდევ ერთმა თანამედროვე პოეტმა შოთა ჩანტ-ლაძემაც სცადა ამ თემის რეინტერპრეტირება ლექსში „ჰე, გამაქანეთ!“, თუმცა იქ უფრო მეტად უღირსი საზოგადოებისგან დისტანცირების პათოსია გამოკვეთილი. ეს „მოდმე“ კი, უთუოდ ისაა, ვინც თავის თავში საკუთარ ფესვებთან მიჯაჭვულობის და ამ ფესვებით ნაკვები მოაზროვნე ადამიანის ახალი ნიადაგისკენ სწრაფვას აერთიანებს. ცხადია, როგორც კრიტიკოსი მანანა კვაჭანტირაძე შენიშნავს, ესაა ქართული ლირებულებების აღდგენისა და აქედან მიღებულ შედეგთან ერთად თავად აღმდგენის ახალი რაკურსით წარდგენა იმ მსოფლიოს წინაშე, რომელიც მისგან უსამართლოდ და წამგებიანადაა დისტანცირებულ-გაუცხოებული. დაახლოებით იმავეს აღნიშნავს ნუგზარ წერეთელიც: „გურამი ძალზე დიდი მიზნის მისაღწევად იყო შემართული, ეროვნული დაცემულობის განცდა კი მის გულს ტკივილით ავსებდა, უბიძგებდა, ეპოვნა მთავარი გზა, რაც ხალხს დაეხმარებოდა და გამოადგებოდა...“ მსგავსი ამბიციურობის წინაპირობა კი მწერლის არა იმდენად „მეამბოხე სული, რამდენადაც ჯიუტი ნება“ (ასე ამბობს ბესიკ ადეიშვილი შოთა ჩანტლაძის შესახებ) და ინტროსპექტული მზერით ადამიანის სულის ყველაზე ფარული შრეების განჩხრეკა, კვლავ უელბეკს დავესესხები, „სიმართლის ამოთხრა“ და მისი მხატვრულად ასახვა იყო („ბათარეკა ჭინჭარაული“, „შაშას რევოლუცია“, „მოხუცებული“, „შპილკა“, „სეთა“ და სხვ.). ვფიქრობ, აი, უმთავრესი მიზეზი იმისა, რამაც გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებაში ტრადიციული გაგებით ანტისაბჭოურ-დისიდენტური თემატიკის გააქტიურება შეუძლებელი გახადა. ამ მოსაზრებით ვცდილობ ვუპასუხო მკვლევარ ლ. ნიქარიშვილის სამართლიან შენიშვნას იმის შესახებ, რომ ექვსტომეულის განსაკუთრებით მე-5-6 ტომებში მოლოდინის საპირისპიროდ არ აღმოჩნდა დისიდენტური დისკურსი.

თუ კარგად დავაკვირდებით — ამ ყველაფერში, რაც ითქვა, იკვეთება იმ ნეოტრადიციონალიზმის პრინციპები, რომელმაც გურამის სიკვდილიდან სულ მალე, XX საუკუნის 60-იან წლებში, ახალ სამოციანელთა მოძრაობის სახელით იჩინა თავი და რამაც ქართული ხელოვნების მნიშვნელოვანი რეკონსტრუქცია მოახდინა (სწორედ ასე — „რეკონსტრუქტივისტი“ ვუნოდე ერთ-ერთ სამოციანელ კრიტიკოსს, რეზი თვარაძეს). ამ თვალსაზრისით,

შეიძლება ითქვას, რომ გურამ რჩეულიშვილი „ახალი რენესანსის მაუნყებელია“ (სწორედ ასეთი წარწერით უძღვნა მას ერთმა რუსმა პოეტმა საკუთარი ლექსების კრებული). ამით იგი გარკვეულწილად ეხმიანება ზემოთ უკვე ნახსენებ შოთა ჩანტლაძეს, რომელმაც ჯერ კიდევ 1952 წელს ლექსში „მანიფესტი“, მართლაც, ნოვატორული პოეტიკის, დათო ბარბაქაძის ზუსტი განმარტებით კი, „მარადიული პოეზიის“ დეკლარირება მოახდინა: „იაფი პოეტი.../ უნდა გასამართლდეს,/ რამეთუ აგებენ ჰაეროვან კოშკებს/ და უმოწყალოდ ფლანგავენ სივრცეს და დროს.../ ...გადაჭრით უარვყოფთ / მზის სათვალეების პოეზიას.../ სამაგიეროდ გთავაზობთ / ნათელი თვალის პოეზიას,/ გაშიშვლებული სულის, / შიშველი თავის...“ ეს იყო ხმა „ანდერგრაუნდიდან“, რომელიც მაშინ, შეიძლება ითქვას, არ იქნა გაგონილი. გურამიც ასეთივე მანიფესტური ენერგიით ახმოვანებს თავის მიმართვა-მხილებას ჯერ გვარიანად განათებული, შემდეგ კი სულაც ჩამქრალი ტელეეკრანიდან. მიმართვის ადრესატები აქაც ხელოვნების მომხმარებლები ანუ წამბილწველები და მათი უკვდავი მოქნილობაა. („ბატონო ტელემხედველებო“). ამ ტექსტმაც ქართველ მკითხველამდე საკმაოდ გვიან მოაღწია.

აქამდე უცნობი მოთხრობების, პიესების და ჩანაწერების კითხვისას ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს გურამი თავის თავში გრძნობს მწერლის ახალი ტიპის მტკივნეულ დაბადებას, რადგან ის არ (და ვერ) არის დადებით გმირთა თუ მსგავს სისულელეთა მთხზველი კონფორმისტი (გაიხსენეთ მისი რეაქცია რეზონანსშივლის წინადადებაზე, წარუძღვაროს თავის მოთხრობებს იდეურად გამართული რაიმე ტექსტი, ე. წ. „პარავოზი“). ჩვენ თვალწინ ხდება თავისებური რეინკარნაცია მწერლის არა მარტო განსხვავებული, არამედ კარგა ხნით მივიწყებული ტიპისა (სხვათა შორის, ამასთან დაკავშირებით მართებულად შენიშნავდა კრიტიკოსი ლალი ავალიანი, როდესაც მეგობარ მწერლებთან გურამის ურთიერთობის სტილს „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული ორდენის წევრთა ძმობას ადარებდა), რომელიც, პირველ ყოვლისა, შინაგანი თავისუფლებითა და ცნობიერების მთლიანობით გამოირჩევა. მართლაც, გურამი არაფრით ჰგავდა ლიტერატურას მიტმასნილ, უკაცრავად არ ვიყო, ვირთხებს, რომლებიც ინკვიზიტორების მსგავსად კონფიდენციალურად იკრიბებოდნენ მწერალთა კავშირში 30-იან წლებში

დაარსებული პარტორგანიზაციის კრებებზე და „საუკეთესო“ ჩეკისტური ტრადიციების დაცვით პრიმიტიულად და ღვარძლიანად განიკითხავდნენ მწერალსა და მწერლობას. (შესაძლოა, ლადო გუდიაშვილის ცნობილი „სილამაზის განმჩხრეკნის“ შეფასებისას თავად გურამიც სწორედ ასეთ ტიპებს გულისხმობდა).

ერთი მხრივ, მასალასთან ჰიპერტროფირებული სინდისით მისვლა, ფილტვებით წერა, მეორე მხრივ, ცხოვრების ყველა კუნჭულში შემღწევი მწერლის თვალი და ამით მოპოვებული უფლება იყოს მოუხელთებელი, მრავალსახოვანი, ზეიდეური (...იდეა? არაფერი მომდის თავში — „იულონი“) მორალურადაც არამდგრადი, აბეზარი, გამსჭვალული ერთი სურვილით — აქამდე კულტივირებული საზოგადოებრივი ცხოვრების (ხშირად მახინჯი, ხშირად არასწორად აღქმული) ნორმები შესწიროს შემოქმედებითი თვითრეალიზების წამს — იქნებ ამაზეცაა „იულონი“? პიესის ავტორი, სახელად გურამი, ამბობს: „...მე ოდნავ მიხარია, რომ ერთის სიკვდილი დამეხმარა მეორის ხასიათის შეცნობაში, თავისი თავის სრულ ამონურვაში... არ მეგონა, თუ ასე გაგიკვირდებოდათ.. რომ მე ოდნავ მიხარია კაცის სიკვდილი...“. ესაა მკრეხელობა, თუმცა მწერლის მკრეხელობა, რომელსაც ახსნაც და გამართლებაც თავის დროზე დიდმა აკუტაგავამ მოუძებნა: „მე არა მაქვს სინდისი, მე მაქვს მხოლოდ წერვები...“ დააკვირდით, როგორ უინტიმეს მწერლურ შეგრძნებას უზიარებს გურამი თავის დას: „მინდება შენც მოგწერო წერილი, მინდა იმიტომ, რომ მინდა. და კიდევ იმიტომ, რომ ჩემს გარდა სხვა-მაც იცოდეს, რა სავსე ვარ შემოქმედებით, სიცოცხლით. დავდივარ მარტო ზღვის ნაპირზე, ვჭიხვინებ, ვიცინი, ჩემს თავს ვესაუბრები, ვლაპარაკობ. უცებ ვჩერდები და ვინერ რალაცვებს... ო, რა გარყვნილი ვარ, რომ ყველამ მიაქციოს ყურადღება ჩემს შემოქმედებას. თვითონ ყველაზე დიდი ბედნიერების წუთებშიაც კი არ მცილდება ეს გვერდზე შეგრძნება თავიდან...“ განა ასეთ ხელოვანს იგულვებდა თავის იდეოლოგიურ საყრდენად დიადი საბჭოეთი? განა ასეთი ჩაბრუნებული მხერით სიღრმისეულად განმჩხრეკი სჭირდებოდა მას თავისი იაფფასიანი პლაკატური შეგონებებისთვის, რომელთა საშუალებით წარმატებით ახდენდა (და, სამწუხაროდ, დღემდე ახდენს) მილიონობით ადამიანთა ზომბირებას? ცხადია, არა და გაგრის იმ საბედისწერო დღეს რომ არ დაღუპულიყო, სერიოზული

ფიქრი მოუწევდა თავის მომდევნო ჩანაფიქრთა არა მარტო რეალიზების, არამედ მიწოდების ფორმაზეც, რაც ჩანს კიდევ ვახტანგ ჭელიძისათვის განკუთვნილ წერილში.

ენობრივი ბრძოლა, რომელიც, როგორც ცნობილია, 90-იანი წლების დასასრულისთვის დასასამარებს კომუნისტურ წყობას, გურამს ინტუიტიურად უკვე დაწყებული აქვს (თემო ჯაფარიძე: „...იმ პერიოდში მწერლები უფრო გმირულ ამბებზე წერდნენ — დადებითი გმირის ასახვა აუცილებლობას წარმოადგენდა. გურამმა და მასთან ერთად ვაჟა გიგაშვილმა, ერლომ ახვლედიანმა, შოთა ჩანტლაძემ და მე დავინწყეთ ბრძოლა იდეალიზებისა და სიყალბის წინააღმდეგ. რას გვკარნახობს რეალობა, საკუთარი თავისადმი კრიტიკა, უბრალოებისადმი სწრაფვა და ენობრივადაც — ეს მომენტები ქმნის დამაჯერებლობის ტონს ჩვენს შემოქმედებაში“). ერთი მხრივ, თანაუნივერსიტეტელთა მიერ ნათქვამი, „ ასე არ იწერება ლიტერატურა, ორიგინალობსო“, ხოლო, მეორე მხრივ, თავად გურამ რჩეულიშვილის მიერ სულხან ქეთელაურისთვის სიმწრით გამხელილი: „უნდა მოვათავო, არ ესმით ლიტერატურა“ მკითხველისა (გნებავთ, უფრო ვინრო გაგებით, ლიტერატურული ცენზურის) და მწერლის ურთიერთობის იმ სირთულეზე მიგვანიშნებს, რომელიც მას ელოდა და რომლის გადალახვა ადვილი არ იქნებოდა.

როგორც ქალბატონი მარინე რჩეულიშვილი წერს, სიცოცხლის უკანასკნელი ორი წელი სამწერლო ნიადაგის ერთგვარ „ზონდირებასა“ და აქედან მიღებული დასკვნების მიღება-არმიღებას შეეწინა. ტარიელ ჭანტურიაც ( „ახალგაზრდა კაცი ბრუნდებოდა მწერლობაში ამდენი ტანჯვის ფასად...“) და მურმან ლებანიძეც („ვინც კაცურ მჯილით გრანიტებს ფშვნიდი...“), ფაქტობრივად, ამასვე ადასტურებენ. გურამს სურს დაინახონ არა მარტო მისი განსხვავებულობა, არამედ ამ განსხვავებულობისთვის ბრძოლისუნარიანობაც (დედის შენიშვნაზე, იქნებ თავი შეეკავებინა „ცისკრის“ მაშინდელი რედაქტორისთვის ასეთი მკაცრი (ვგულისხმობ: გულახდილი — ნ.კ.) წერილის გაგზავნისაგან, გურამმა თურმე უპასუხა: „ძალიან საჭიროა. ერთხელ და სამუდამოდ უნდა გავაგებინო, ვინა ვარ. სულ თავდახრილი დავდივარ მაგათთან. ალბათ, ეს ყოველთვის არ არის სწორი“ — მ. რჩ.). უნიჭო სქემებითა და ტაბუირებული თემებით დაჩლუნგებულ ლიტერატურას წინააღმდეგობის განწევა დიდხანს არ

შეეძლო — ყოველ შემთხვევაში გურამს ასე სჯეროდა. ამიტომაც ასეთ სამზადისში. მართალია, ის კარგად გრძნობს ტექნიციზმის შემოტევას, ადამიანში ადამიანურობის დაკნინებისკენ მიმართული ტენდენციის შთამბეჭქდავ ძალას, ტექნიკასთან ერთად პოლიტიკის ძალზე საშიშ ყოვლისმომცველობას, თუმცა ჯიუტად სწამს, რომ შემოქმედის მაძიებელი სული გადაარჩენს სამყაროს და შექსპირისეული კითხვა „ყოფნა-არყოფნის“ შესახებ არასოდეს გადანწყდება „ყოფნის“ სასარგებლოდ. მის, როგორც მწერლის, ძირითად ამოცანას, „შექმნას ქართველი ადამიანი თავისი მკვეთრად გამოხატული და განსხვავებული ვნებებით“ (გ. რჩ.), კვებავს და აძლიერებს თავად ქართველი ერის, ქართული ხასიათის (რომელსაც იმავდროულად ინტენსიურად იკვლევს) მაძიებლური სული, დაფუძნებული არსებულთ უკმაყოფილებაზე: „მე ვამაყოფ, რომ ვარ იმ ერის შვილი, რომელსაც არასოდეს აკმაყოფილებდა თავისი არსებული ფორმა, რადგან არ იცის, რომელია ის — დაუკმაყოფილებლობა არსებულთ. ეს არის ფორმა და ამას ჰქვია ქართველი კაცი“. ასეთ კონტექსტში კი სრულიად ბუნებრივად ჩნდება ზიზლი ტლანქი მასისა და მასობრივი ცნობიერებისადმი. ერლომ ახვლედიანისთვის მოსკოვიდან გამოგზავნილ ერთ-ერთ წერილში გურამი მისთვის ჩვეული ირონიით საუბრობს ამ მეტად მტკივნეულ საკითხზე: „ო, ერლომ! ექსკურსანტები ცალკე მასაა. ისინი ავსებენ თეატრებს, კინოებს, კრემლს, მავზოლეუმს, ავტობუსებს. მათ საოცარი თვისება აქვთ — თუ არ დაანახვე, ვერ ხედავენ...“ ყველა ხელოვანს, ვისაც მასის აღზევების ხანაში უცხოვრია (ეს კი დროდადრო ხდება მსოფლიო ისტორიაში), მთელი არსებით უგრძენია მისი დამთრგუნველი ძალა. გურამი ასეთი კატეგორიის ადამიანებისთვის, ცხადია, ხუმრობით, ცალკე ფულის ერთეულის გამოშვების საჭიროებასაც არ გამოირიცხავს, ოღონდ განსხვავებული დიზაინით: „ვირის ყურებით, მაჩვის თვალებით და მოტორიანი ფეხებით — ლენინის პორტრეტის მაგიერ“. ამას მოსდევს მეგობრისადმი მიმართული სევდანარევი შეძახილი, რომელიც არა იმდენად კონკრეტულად ერლომ ახვლედიანს, რამდენადაც ამ საფრთხის უგულებელმყოფთ ეკუთვის: „ცხოვრება სავსეა ასეთი საოცარი მოვლენებით, შენ კი გვერდზე ხარ. Эрлом! Не будь экскурсантом!“.



„ჩემი ლიტერატურული შეხედულებებით (ზოგან შთაბეჭდილებებით)“ დასათაურებული, როგორც მ. რჩეულიშვილი უწოდებს, მრავალჟანრული ნაწარმოები — მასში შევიდა „ირინა და მე“, „ალავერდობა“, „დღიური“ — იმ დროისათვის სრულიად წარმოუდგენელი თეორიული განმარტებით იწყება. მაინც როგორი აზრის მიტანას ცდილობს გურამი მკითხველამდე? იმას, რომ ეს ტექსტი რამდენადმე დიპლომატიურია, ადასტურებს მისივე სიტყვები: ისეთ შესავალს გაფუკეთებ, რომ დაბეჭდვაზე უარს ვერ მეტყვიანო. უთუოდ ამ მიზნითაა ერთმანეთთან შედარებული დასავლური და საბჭოური ლიტერატურებიც, მაგრამ იმგვარი რაკურსით, რომ მთავარი აზრი „ჭკვიანმკითხველმა“ (გურამისეულია) თვითონ უნდა აღმოაჩინოს. მწერლის აზრით, საბჭოთა ლიტერატურა, მას შემდეგ, რაც მან განვლო პირველი რევოლუციური პერიოდი თავისი მაიაკოვსკებით, ეიზენშტეინებით, ოსტროვსკი-შოლოხოვებითა და ილფ-პერტოვებით, კრიზისმა მოიცვა, რადგან „თავისუფლების იდეა დათრგუნულ იქნა თანასწორობის იდეით“ (მ. კვაჭანტირაძე), ხოლო „ზევიდან კარნახმა...გამოინვია ჩავარდნა ხელოვნებაში“ (გ.რჩ.). თუმცა არც დასავლური ლიტერატურისგან, რომელიც თავისუფლების ქარზი დოზითაა „გაფუჭებული“, მოდის საიმედო ხელმოსაჭიდი იმპულსები. დასავლური „უწნოდ დაჭკვიანებული“ მწერლისგანაც ძირითადად მხოლოდ მოყირჭება და ინერტულობა იგრძნობა. (ამ მხრივ, გაცილებით ცოცხალიაო ამერიკული ლიტერატურა). ამიტომაც შავ ხელნაწერში ჩამატებულია ფრაზა, მიმართული რემარკისადმი: „ყოვლისმცოდნე რემარკ, თუ ყველაფერი იცი, მაშ რატომღა წერ?“ გამოდის, რომ გურამისთვის მთავარია აზრის ძიება, სულიერი ღელვა (სხვაგან წერს: „სულიერი ღელვა — აი, ცხოვრების უმაღლესი პრინციპი და სიამოვნება — უამისოდ სწყინდებათ ადამიანებს“), როგორღაც, თუნდაც საბჭოთა პირობებში, გადანახულ-შენარჩუნებული ხელუხლებელი სინაღდე, აღქმის უშუალობა, რომელიც ახალი მწერლობის დგრიტად უნდა იქცეს; მწერლობისა ხელოვნური შეზღუდვების გარეშე, რადგან ჭეშმარიტი ხელოვნებისთვის ძალზე პირობითია ცუდისა და კარგის, ბოროტისა და კეთილის ცნებები, ანუ როგორც თავად გურამი ამბობს, მისთვის არანაკლებ საინტერესოა „ბინის დავთარში ჩაუნერეული ხალხიც“, რომელიც მწერლობის ძალისხმევით შესაძლოა



„გაპასპორტიანდეს“. აქ ძალაუნებურად მახსენდება გურამის ახლობლის, მხატვარ ავთო ვარაზის, ერთი ჩანაწერი: სიმახინჯისგან უნდა შეიქმნას სილამაზე. როგორც ჩანს, ამ თაობის ხელოვანთა უმთავრესი მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპიც აქაა საძიებელი.

„თეორიული განმარტებიდან“, მიუხედავად მისი გარკვეული ორაზროვნებისა, მაინც ჩანს ძალზე მნიშვნელოვანი სათქმელის მქონე ახალგაზრდა მწერალი, რომელიც ყველაფერს აკეთებს იმისთვის, რომ წვრილმანმა და მეორეხარისხოვანმა არ დააბრკოლოს. პირადად მე ვერ ვიქნებოდი ძალიან ოპტიმისტური იმასთან დაკავშირებით, რომ „ცისკრის“ მაშინდელ მესვეურთაგან (ე. ახვლედიანი წერს, რომ ყველაზე მეტად მაშინ გიორგი შატბერაშვილმა გაუგოო) უკლებლივ ყველა მზად იყო იმ უცნაური განაცხადის მისაღებად, რომელიც გურამს მწერლობაში საბოლოოდ დამკვიდრებისათვის სჭირდებოდა. სიახლის მიმართ მაშინდელ სამწერლო ხელმძღვანელობას ძველი შიში ჰქონდა გამოყოლილი. ამიტომ ისინი, ბუნებრივია, საკუთარ თავს იცავდნენ. პირველ ხანებში გურამს, ალბათ, სტილურ შემოტევებს აკმარებდნენ, რადგან ამ პატარა მოთხრობებში იმ ღრმა აზრს, რომელსაც ახლა მისი ექვსტომეულის განმჩხრეკნი სრულიად სამართლიანად პოულობენ, ცოტა ვინმე თუ ხედავდა. და, ბუნებრივია, არც ერთი გაუხედნავი ცხენის ტრაგიკული გზა „სალამურადან კოლამდე“, არადა, ამგვარი ინტერპრეტაცია ლოგიკურად გამომდინარეობს მთელი მისი შემოქმედებიდან იქნებოდა აღქმული თავისუფლების დაკარგვის საცნაურ ტრაგედიად.

მართალია, საკუთარი გამორჩეულობის ნიშნებს ყველაფერში, მათ შორის გვარ-სახელშიც ეძებდა, ხელს ხშირად ვამეხ რჩეულიშვილად აწერდა, ქართლის ძველი მდივანბეგის მსგავსი კალიგრაფიაც ჰქონდა, მეგობრებს, მაგალითად, დათო ლოლობერიძეს, ეხუმრებოდა, აზნაურს უწოდებდა, თვითონ კი „კეთილშობილი სისხლის მქონე“ მეგობრად წარმოუდგენდა თავს, მაგრამ საკუთარ თავთან დარჩენილი წერდა: „უაზრობაა იამაყო გვართო, როგორც დანომრილი მორბენალისთვის უაზრობაა იამაყოს თავისი ნიშნით, რომელიც კენჭისყრის დროს მიაკუთვნეს“. არადა, იგი ნამდვილად იყო სრულიად განსაკუთრებული ადამიანი და ამ მიზეზით სხვისი განსაკუთრებულობის დანახვაც შეეძლო. მაგალითად, მოქანდაკე ელგუჯა ამაშუკელის, როდესაც იგი გორგასლის საკონკურსო მაკეტთა

გამოფენაზე გაიცნო, აღფრთოვანებული მიექრა, ხელი ჩამოართვა და შეაფასა კიდევ. ნახეთ, ერთი მონასმით როგორ ამომწურავად ხატავს ზოგადად ხელოვანის პორტრეტს: „სახე ნერვიულად ჩაფერფლილი ჰქონდა, უცრემლოდ ნამტირალევივით“.

სამწუხაროდ, შემთხვევითი არ აღმოჩნდა მწერლის ასეთი გამძაფრებული ინტერესი ბედისწერისადმი (გაიხსენეთ მისი დამოკიდებულება ოიდიპოსისადმი). იგი სწორედ ბრმა ბედისწერას ემსხვერპლა. როდესაც ფიქრობ (და ამგვარი ფიქრი გარდაუვალია) გურამ რჩეულიშვილის მხოლოდ ნაწილობრივ განხორციელებულ დიდ შემოქმედებით პოტენციაზე, იმაზე, თუ როგორ თვისობრივ ცვლილებას შეიტანდა იგი 60-იანი და შემდგომი ათწლეულების ქართულ მწერლობაში, სინანული გიპყრობს და რატომღაც კარგი ოპერატორის მიერ „ჩავლებული“ კინოკადრი გიდგება თვალწინ, რომელზედაც ჰაერში ასაჭრელად მომზადებული ფრინველია გამოსახული. თურმე ნუ იტყვი, ეს შეგრძნება თვითონვე გასჩენია და თვითონვე უტარებია: „...ნაპირი თიხის ქიმიამ მაღალი. ქვევით ვინრო ქვიშის ზოლია, ზღვა ღელავს. ქვევით ქვიშაზე მოჩანს ჩემი ჩრდილი, დიდი, ძლიერი. ორივე ხელს მაღლა ვწევ, ვშლი, ფრთებს ემსგავსება. არწივს ვგავარ — ძალით ვივსები...“

და სწორედ აქ კადრი ჩერდება.

## გურამ რჩეულიშვილის „სიკვდილი მთებში“ თემა და ვარიაციები

დღეს შეიძლება უცნაურადაც მოგვეჩვენოს, მაგრამ გურამის ამ მოთხრობის გამორჩეული პოპულარობა პერსონაჟთა უცხოელობამაც განაპირობა: სოციალისტურ „სამოთხეში“ უხილავი რკინის ფარდით გამომწყვდეულებს, დასავლური სამყაროს ბინადარნი ლამის უცხოპლანეტელებად გვესახებოდნენ. 23 წლის ავტორმა სულ იოლად გააცამტვერა ეს სტერეოტიპი.

1957 წელს დაწერილი „სიკვდილი მთებში“ მაშინ დაიბეჭდა, როცა გურამ რჩეულიშვილი მოსკოვში ცხოვრობდა, — 1958 წლის თებერვალში (ჟურნალი „ცისკარი“, 2). ამავე წლის მაისში მწერალთა კავშირში, „ცისკრის“ განხილვისას, გურამის მოთხრობების თაობაზე დადებითი აზრი გამოუთქვამთ არა მხოლოდ ახალგაზრდებს, არამედ: გრიგოლ აბაშიძეს, ალიო მირცხულავას, ბესო ჟღენტს (რომელსაც უკვე მოესწრო ავტორის 1957 წელს დასტამბული თხზულებების გაკრიტიკება...). ღირსებისამებრ შეუფასებია გურამის მოთხრობები სიმონ ჩიქოვანს, გამოურჩევია „სიკვდილი მთებში“, როგორც მაღალმხატვრული ფილოსოფიური ნაწარმოები, გაკვირვებაც გამოუთქვამს ავტორის ასაკის გამო და დიდი მომავალიც უწინასწარმეტყველებია (მ. რჩეულიშვილი, „შენიშვნები, კომენტარები“, წგნ.-ში: გ. რჩეულიშვილი, „მოთხრობები“, თბ., 2002, ტ. 2, გვ. 415).

მოთხრობის მარტივი ფაბულა (გერმანელი მწერლის ცოლის დაღუპვა არხოტის მთებში, მისი საჩქარო დაკრძალვა უბედური შემთხვევის შორიახლოს სახელდახელოდ გათხრილ სამარეში, — იმავე დღეს) თითქოს მხოლოდ საბაბია ავტორისათვის, ჩაუფიქრდეს სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ პრობლემას, დეტერმინიზმს, ადამიანის უძლურებას ბედისწერის გარდღვეალობის წინაშე, მყიფე ზღვარს სიკვდილ-სიცოცხლეს შორის, სიკვდილის აღქმის თუ ჭირთათმენის განსხვავებულ გამოვლენას განსხვავებული მენტალობის ადამიანთა მიერ.

გურამ რჩეულიშვილი კურელასთან ხანმოკლე ურთიერთობისას (სავარაუდოდ, 2-3 დღე) მწერლის განვლილ ცხოვრებასა და ჰაბიტუსზე უწინარეს, მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტით ინტერესდება. კურელას ცხოვრების გზა და შემოქმედება მისთვის თითქმის სრულიად უცნობია. „სიკვდილი მთებში“ გვამცნობს, რომ კურელა 61 წლის დაკუნთული, ზორბა მამაკაცია; მისი ცოლი მასზე 12 წლით უმცროსია. მათ ხუთი შვილი ჰყავთ, ოჯახის საერთო გატაცება მთაში მოგზაურობა და ფოტოგრაფიაა. რუს პოეტს ნიკოლოზ ტიხონოვს, როგორც ჩანს, ცოლ-ქმრის ახლო მეგობარს, ალფრედ კურელასათვის ამლაში რამდენიმე სურათის გადაღება უთხოვია თავისი მომავალი პოემისათვის.

ეს არის და ეს...

იმ ეპიზოდებს, რომლებსაც გურამი არ დასწრებია (კურელას დილა მთაში, საუზმე, ცხენებზე ამხედრება, შინაურული საუბარი გამყოლსა თუ ოჯახის წევრებთან, უბედური შემთხვევა...) ავტორი დოკუმენტური თუ ნატურალისტური მანერით გადმოგვცემს.

ლეგენდა გურამ რჩეულიშვილზე მის სიცოცხლეშივე შეითხზა, ის გულისხმობდა ჰემინგუეის მიმდევრობასაც, როგორც შემოქმედებითი, ისე ცხოვრების ნირის (სიმამაცე, ვაჟკაცობა, „კაცური“ გატაცებანი: სპორტი, მოგზაურობა, ნადირობა, თევზაობა...) თვალსაზრისით. მაშინ ჰემინგუეი არა მხოლოდ გურამის, არამედ მომდევნო თაობების, მათ შორის ჩემი თაობის, კუმირი იყო. ჩვენს თვალში „ჰემინგუეისტობაც“ მხოლოდ გამორჩეულობასა და აღმატებულობაზე მიგვანიშნებდა. დღევანდელი თვალსაწიერიდან ჰემინგუეის კვალი მის ნაწერებში საკმაოდ მოკრძალებულად მესახება. როგორც ჩანს, გურამს აღიზიანებდა მისი „მიმდევრობის“ გაზვიადება: „საზოგადოების დიდი ნაწილი მე მხვდება, როგორც გადმომღერებელს ევროპული თუ ამერიკული „დაკარგული თაობის“ მოტივებისა. სასურველი იქნებოდა, რომ ჩემმა თეორიულმა ნაწილმა მხატვრულთან კავშირში გააქარწყლოს ეს შეხედულება“ (იგულისხმება ავტორის „ჩემი ლიტერატურული შთაბეჭდილებები“ — ლ.ა.) — ნერდა გურამი ვახტანგ ქელიძეს — 1960 წლის 23 იანვარს.

სავსებით ვიზიარებ მანანა კვაჭანტირაძის დაკვირვებას, რომ დოკუმენტური თუ ბიოგრაფიული თხრობით ავტორი ქმნის „გულწრფელობის იმიტაციას, რომელიც ასე აკლდა მის გარემოს. ამ

დროის ლიტერატურული და სახელოვნებო სივრცე სავსეა სოც-რეალიზმის კვალით. გურამი მათ ნაშლას ცდილობს და იარაღად, მეთოდად იყენებს დოკუმენტალიზმს, როგორც დამაჯერებელს, უშუალოს და ნდობის აღმძვრელს“ („ადამიანი და დრო“, „ლიტერატურული გაზეთი“, 2014, 13). სწორედ რომ „ნამდვილობის“, დოკუმენტურობის იმიტაციას ქმნის ელპიდეს დალუპვის ამბავიც: „დამფრთხალი ცხენი ლოდინებზე მიხტოდა, ელპიდე მარცხენა ფეხით ეკიდა უზანგზე და ქვებს გლეჯდა ხან მკერდით, ხან კეფით. ...კეფის მერე ხელი გაეხლიჩა, ლოდინმა გადმოატრიალა სხეული, თვითონ ფოსოდან ამოვარდა და შავი მინა გამოაჩინა. მერე ლოდს შუბლით დაეჯახა, შუბლი გადასკდა, მერე გადაეფხრინა ფეხი, „სპეცოვკის“ სამხრული განყდა და შიშველი, ოდნავ მიმჭკნარი ძუძუ გამოუჩნდა. თეთრ, ჩრდილოურ მკერდზე სისხლი წითელ ზოლებად დააჩნდა.

ჩაჩოქილი კურელა მაჯას უსინჯავდა. მაჯა არ სცემდა. მერე მკვდარმა სხეულმა ამოიქმინა და სისხლმა გამოჟონა ტუჩებზე. შემდეგ ყველაფერი შეწყდა“. ეს პასაჟი თვითმხილველის ჩანანერი კი არა, ავტორის ნარმოსახვის ნაყოფია. ახიელიდან შემთხვევის ადგილას უბელო ცხენით მიჭრილ გურამს უკვე ასეთი სურათი დახვდა: „ბალახზე ქალი ეგდო გადახეთქილი შუბლით, თავთან ქერათმიანი ბავშვი ეჯდა, წარბთან მიმხმარი სისხლიდან ბუბებს უგერიებდა.

კაცი — ალფრედ კურელა — ფეხებგაშლილი ადგა თავზე ორივეს და სურათს იღებდა“...

გურამ რჩეულიშვილისათვის სრულიად უცხოა მორალისტობა, მაგრამ „უკვირს“ ნანახი: „გურამი თავზე ადგა ცხედარს და კურელას ხელს ართმევდა. ის უყურებდა მისთვის უცხო სიკვდილს, რომელიც მთებს შუა ინვა უმოძრაოდ. **უკვირდა სიკვდილიც და მათი სიცოცხლეც, რომლებიც სიკვდილთან ერთად გაიცნო.**

კურელა ექსპონომეტრს აყენებდა. მერე აპარატი მოიმარჯვა და იმ ადგილის სურათი გადაიღო, სადაც ელპიდე იწვა“.

„...გურამი უყურებდა და **უკვირდა, როგორ ახერხებდა კურელა დარდისა და საქმის ასე საოცრად შეთავსებას**“.

ნებისმიერი გაკვირვება ხომ მოულოდნელობას მოსდევს: საზარელი ელდის წინამორბედიც გაკვირვებაა. ვაჟის სიტყვებს: „არც მამა და არც შვილი ჯერ აზრზე არ არიან, რა მოხდა, ჯერ ისევ უკვირთ“ — გურამი თითქოს ეთანხმება და არც ეთანხმება. ამგვარი

ყოყმანი და მტკივნეული განსჯა არ ასვენებს გურამს: „მერე იფიქრა, რომ შეიძლება მართლაც, მათთვის ამ ამბავში საკვირველი უფრო მეტია, ვიდრე საზარელი. მერე კიდევ იფიქრა, რომ კურელამ მშვენივრად იცის, რომ სიკვდილი არის სიკვდილი“.

გურამი ობიექტური მჭვრეტელის ფუნქციის მტვირთველია: იგი თითქოს ზედმინვენითი სიზუსტით გადმოსცემს ახიელიდან კურელას მისაშველებლად ამოსული არხოტის ექსპედიციის წევრი ექიმების რეპლიკებს:

„— რა ყოჩალი ხალხია, კაცო, ქართველი, ალბათ, თავს მოიკლავდა მის ადგილას...“

— სანყალი... ალბათ კურელა თავს იკლავს, არა?“

ყველას ებრალება დაღუპული ქალიც და მისი ქმარ-შვილიც; ოღონდ სამძიმრის თუ ნუგეშის გამოთქმის ფორმა ზოგჯერ „შავი იუმორითა“ გადმოცემული:

„— არ ვიცი, რა ეშველება თქვენს დარდს...“

— კაცმა შეიძლება ამ დროს თავი მოიკლას“...

განსაკუთრებულ გულჩვილობას ამჟღავნებს „ბოხხმიანი ექიმი“, რომელიც უთარგმნის ხევსურებს კურელას გამოსათხოვარ სიტყვას, მაგრამ, ცრემლმორეული, იძულებულია შეჩერდეს: „ბოხხმიანს თვალბზე ცრემლი მოადგა, მერე ხელი ჩაიქნია, განზე გავიდა, იქვე დაჯდა და თავი მუხლებში ჩარგო“. ამ სცენას გაფაციცებული ადევნებენ თვალს გურამი და ვაჟა; მათ თავად ვერ გაუცნობიერებიათ კურელას დარდი „ნამდვილია“ თუ არა, მაგრამ ექიმის მიმართ გესლიან რეპლიკებს არ იშურებენ: „ეტყობა დაილალა დგომით... ვითომ კურელაზე მეტს დარდობდა, არა?“

აქცენტირების გარეშე, უცდომელი ფსიქოლოგიური გუმანით გადმოცემს ავტორი ხევსურებისა და ქალაქელების გულწრფელ მოზიარეობას კურელას უბედურებისადმი, დახმარებისათვის მზაობას და, აგრეთვე, სხვაობას თანაგანცდის გამოხატვაში.

თავშეკავებით და ტაქტით, ხევსურები აშკარად სჯაბნიან ქალაქელებს; თუმცა, გულისგულში მათთვის სრულიად მიუღებელია კურელას გადანყვეტილება:

„— ხვთისო, — უთხრა ხევისბერს (გურამმა), — წერაქვებ მოიღეთ და საფლავი გაუთხარეთ, აქ ითხოვს თავად.“

— ჩავიტანთ სოფელში, არ გვეზარება.“

— აქ ითხოვს თავად.

— მაგისტრის ჩამოვიდა აქ? იქ წესს მაინც ვეცყვით“.

სწორედ ხევესურებს დაადგებათ დიდი ჯაფა კლდოვანი სამარის გასათხრელად. ნიშანდობლივი დეტალი: „ახალგაზრდა ხევისბერი უმოძრაო სახით ებრძოდა ტინს“...

ხევესურებისათვის სრულიად უცხო და გაუგებარია კურელას მსგავსი ჭირისუფლის არსებობა. „ჭირისუფალი: შემომწერი ორი არსებითად სხვადასხვა სფეროსა თუ სამყაროს სამანებისა; მათი მედიუმი და მომრიგებელი; კეთილი მეგზური, მეკავშირე და შუამავალი, აუნონელი დარდისა და მწუხარების მტვირთველი, მიცვალებულთა სუფთა სულების სარგოდ ამქვეყნიურ რიტუალურ ქმედებათა გამრიგე და წარმმართველი“ (ამირან არაბული, ეთერ თათარაიძე, „შენდობით მომიხსენიეთ“, 2007).

თბილისში, სასტუმროში დაბრუნებულ კურელას პირველი შემოხვედბა მომვლელი ქალი, რომელიც ატირდება მის დანახვაზე: „აღფრედი გაცელებული უყურებდა მას“... თუმცა, საძინებელ ოთახში შესული, დაგუბებულ დარდს ველარ უმკლავდება და ხმამაღლა აქვითინდება.

გურამი მთხრობელიც არის და მოთხრობის ერთ-ერთი პროტაგონისტიც. დოკუმენტურ თუ ნატურალისტურ ნარატივს ძალდაუტანებლად ერწყმის გურამის (როგორც პერსონაჟის) „შორიდან“, „დისტანციიდან“ დანახული ფიზიკური თუ ფსიქოლოგიური ავტოპორტრეტი — საკუთარი ქცევის გულახდილი შეფასებითურთ.

გურამისთვის დამახასიათებელი საკუთარი „ფორმისა“ თუ „პოზის“ ძიება ცხოვრებაშიც და შემოქმედებაშიც, ზოგ მის მოთხრობაში ეგოტიზმს უახლოვდება, უკიდურესი გახსნილობის, მისთვის თუნდაც ნამგებიანი გულახდილობის მცდელობა ხშირად წარცისიზმის გამოვლენაა, თუმცა ეს, ძირითადად ირონიულ-თვითკრიტიკული წარცისიზმია, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო საკუთარი პერსონით ტკობასთან ან თვითკმაყოფილებასთან. ძიება, წვალება, დაუკმაყოფილებლობა, შფოთი და ფორიაქი მისი შემოქმედებითი პროცესის თანამდევია.

გურამი თითქოს ჯიუტად ცდილობს საკუთარი თავის „უკვ-დავყოფას“ თავის ნაწერებში; საგანგებოდაა შერჩეული სახელები მისი „ალტერ ეგოსთვის“. ამის თაობაზე საუბრობს მწერალი პირად

წერილებსა თუ დღიურებშიც: „ო, რა გარყვნილი ვარ, რომ ყველამ მიაქციოს ყურადღება ჩემს მოქმედებას, თვითონ ყველაზე დიდი ბედნიერების წუთებშიც კი არ მცილდება ეს გვერდზე შეგრძნება თავიდან...“

მინდა, რომ ჩემს გარდა სხვამაც იცოდეს რა სავსე ვარ შემოქმედებით და სიცოცხლით“... თვითდამკვიდრების განწყობა იგრძნობა ამ მოთხრობაშიც, როცა გურამი კურელას დასახმარებლად გიჟივით გააჭენებს ცხენს: „ცხენივით აქლოშინებულს რალაც უცნაური მეუფლებოდა. ეს არც ჭენების ჟინი იყო, არც სხვისი სიკვდილის შეგრძნებით გამოწვეული განცდა.“

იქით, დიდი ლოდინის ძირში, შეკაზმული შავი ცხენი ჩანდა, რატომღაც მეუხერხულა იქ ასე ჭენებით მივარდნა, შემდეგ ცხენს გავაზე საბელი გადავუჭირე, მივადგე ლოდინთან და ჩამოვხტი. სადღაც ბუნდოვნად მესიამოვნა, რომ კურელამ იმ კლდეში გაჭენებულ ცხენზე მჯდარი მნახა, შემდეგ ყველაფერი გაქრა... ახლა ჩემს წინ მხოლოდ ქალი იწვა შუბლგახეთქილი... რალაც იყო შეუცნობელი, სიმწუხარისა და ამბის ნახვის, ცნობისმოყვარეობას შორის, რომ პირველმა მან ნახა სიკვდილი“.

ნიშანდობლივია, რომ ავტორი დაეთანხმა ვახტანგ ჭელიძეს, საჭიროების შემთხვევაში, კურელას სახელი „მოგზაურით“ შეეცვალათ („თუკი კურელა არ დათანხმდება მისი სახელი და გვარი უცვლელად დარჩეს მოთხრობაში — მისი ნებაა“), მაგრამ კატეგორიულად მოითხოვა „გურამის“ დატოვება.

როგორც ჩანს, კურელა დათანხმდა გურამის წერილში გამოთქმულ შეთავაზებას: „В моём рассказе вашу фамилию и имя жены оставил без изменения и если вы не будете возражать, оставлю“.

ასევე უცვლელად დატოვა გერმანელი მწერლის გვარი ვაჟა გიგაშვილმაც.

მისი ცხელ კვალზე დანერვილი მოთხრობა „კურელა“ 1957 წლით თარიღდება, შესულია „მოკლე მოთხრობების“ ციკლში (წავიკითხე 30 წლის დაგვიანებით, პროზაულ კრებულში „დრო და ჟამი“). ვაჟა უთუოდ იცნობდა გურამის თხზულებას, რადგან „კურელა“ თითქოს გაგრძელებაა მისი მოთხრობისა. ავტორი, რომელიც მეგზურობს კურელას ამღაში (გერმანელ მწერალს ტიხონოვისათვის შეპირებული ხედების გადაღება სურს), მარტოა: „გურამი ბებერ გარსიასა



და ბანჯღვლიან ღვთისოსთან დარჩა ახიელაში. ისინი ლუდსა სვამდნენ ოჩიაურების ხატში“.

„კურელაში“ სამად სამი პერსონაჟია, — ავტორი, კურელა და ამლის ხევისბერი ბერდია. მოთხრობა უჩვეულოდ იწყება, ფერადოვნება და მხედველობითი ხატების სიუხვე ამალღებულისა და მშვენიერების მოლოდინს ბადებს: „ყვავილები რიყეზე ღია ჟოლოსფერი იყო. წყალსგალმა მთები მუქი შაბიამნისფერი. ზემოთ მოჩანდა ბრჭყვიალა თეთრი მყინვარები. ყვავილებიც და მთებიც ჯერ კიდევ სველი იყო ნამისაგან და ფერები — ისეთი სუფთა და კრიალა, როგორც ახლად დადებულნი საღებავი“. ტრაგიკული მოთხრობისათვის შეუფერებელი ეს პასაჟი, ამ შემთხვევაში სხვა არაფერია, თუ არა ხედი კურელას ფოტოაპარატისათვის: „კურელამ ექსპონომეტრი ამოიღო. დახედა, აპარატი დააყენა და ამ დროს ჭაუხებზე გადმოვიდნენ ყომრალი ღრუბლები და ყველაფერი უფერული და უღიმღამო გახდა“. მთაში ამინდი სწრაფად იცვლება, მზემ გამოანათა და კურელამაც შეუსრულა ტიხონოვს დანაპირები. „კურელაში“ დაზუსტებულია ტიხონოვის მომავალი პოემის სათაური — „სერგო მთაში“. ბარემ აქვე ვიტყვი, რომ პოემა 1958 წელს დაბეჭდილა, მისი არსებობა არც კი ვიცოდი. ის მიძღვნილი ყოფილა საქართველოს ხანმოკლე დამოუკიდებლობის ერთ-ერთი დამაქცევარის — სერგო ორჯონიკიძისადმი.

უკანა გზაზე, უეცარი თავსხმისაგან თავდასაცავად წამოხურულ კლდის ქვეშ შეფარებულ კურელას, დროის მოსაკლავად (თუ დარდის განსაქარვებლად), ვაჟასათვის გაუნდვია ზოგი რამ თავისი ცხოვრებიდან: „კურელამ მიამბო, როგორ იცხოვრა იტალიაში ერთი წელი უპასპორტოდ და მერე დაწერა წიგნი „მოსულნი უნიღბოდ“. გერმანიაში ნაცისტების გამარჯვების შემდეგ პარიზში გადავიდა. საფრანგეთის ოკუპაციის შემდეგ იატაკქვეშეთში იყო, „მაკი“-ში. მერე ლონდონში გაასწრო. ბოლოს მოსკოვში იყო ომის დამთავრებამდე.

— რამდენჯერ გადარჩენილა... — გავიფიქრე“.

ვაჟა გიგაშვილი, „ნადირობის ტრფიალი“ თუ ფანატიკოსი, ცოტა არ იყოს, ხიბლგაფანტულია კურელათი, რომელიც დიდად არ დაინტერესებულა ამლის ხატის თავზე ჩამოკიდებული სამოცამდე ჯიხვის უზარმაზარი თავრქით, არც ხევსურების ძველი, წარ-

მართული რწმენით: „აშკარაა, რომ კურელა სავსებით გულგრილია ნადირობისადმი. კურელა ტურისტია. ...მაგარი, ჭარმაგი კურელა თეთრი თმებითა და მსხვილი ნაკვეთებით, მაგონებს რომელიღაც „ტელმანოველ“ მუშას „დეფას“ ფილმებიდან“.

ამ კონტექსტში „ტურისტი“, ცოტა არ იყოს, უარყოფითი შეფერილობისაა, არც „ტელმანოველი მუშაა“ აღტაცების მომგვრელი ეპითეტი (ერნსტ ტელმანი, 1886-1944 — გერმანელი კომუნისტი, ანტიფაშისტისტი, ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ დაუახლოვდა რუსეთს, მოკლეს ბუხენვალდის საკონცენტრაციო ბანაკში). ყოველ „საბჭოთა“ ბავშვს უნერგავდნენ მის პატივისცემას, ის კი არა და, ლანჩხუთის ერთ-ერთ სოფელს, ყოფილ შრომისუბანს „ტელმანი“ დაარქვეს; „დეფა“ გახლდათ გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის კინოსტუდია, რომელიც ზედმეტად იდეოლოგიზირებული, მდარე ხარისხის ფილმებით გამოირჩეოდა. როგორც მოსალოდნელი იყო, ავტორი არ ამჟღავნებს განსაკუთრებულ პიეტეტს „საუცხოო“ უცხოელისადმი. უტენდენციო ნარატივის მიღმა მაინც იკვეთება თანაგრძნობა უბედურების ვაჟკაცურად გადამტანი ადამიანის მიმართ.

იმ მწირი ცნობების მიხედვით, რაც ქართულ უნივერსალურ ენციკლოპედიასა (ავტორი — გერმანისტი შოთა რევიშვილი) და რუსულ ლიტერატურულ ენციკლოპედიაში მოვიძიე, აგრეთვე, გურამ რჩეულიშვილისა და ვაჟა გიგაშვილის მოთხრობებში გაბნეული ცნობების საფუძველზე, — ალფრედ კურელა მესახება რთულ, გამბედავ, „ჭირსა შიგან გამაგრებულ“, ბევრის მომსწრე, თავდადასავლების მოყვარულ, განათლებულ და ნიჭიერ პიროვნებად.

იგი დაიბადა ოდერის ბჟეგში, პოლონეთში, 1895 წელს. იყო მწერალი, მთარგმნელი, კრიტიკოსი, ჟურნალისტი; ფლობდა ფრანგულ, იტალიურ, რუსულ ენებს (1934-1954 წლებში რუსეთში ცხოვრობდა). თარგმნა ლუი არაგონის, ტარას შევჩენკოს, ნიკოლოზ ტიხონოვის, აგრეთვე, ვაჟა-ფშაველას, სიმონ ჩიქოვანის, ირაკლი აბაშიძის, იოსებ ნონეშვილის თხზულებანი. 1956 წელს გერმანულ ენაზე გამოსცა დასურათებული ალბომი „მშვენიერი კავკასია“.

უეჭველია, რომ გურამ რჩეულიშვილსა და ვაჟა გიგაშვილს წარმოდგენაც არ ჰქონდათ მწერლის პოლიტიკური მოღვაწეობის შესახებ; არადა, მისი „დოსიე“ თუ „კურიკულუმ ვიტე“ შთამბეჭდავია:

იყო გერმანიის კომუნისტური პარტიისა (1918) და კომუნისტური ინტერნაციონალის აქტიური წევრი, როგორც ჩანს, იყო რუსეთში, სადაც შეხვდა ლენინს („გუგლის“ რუსული ვერსიით — 1919 წელს ჩავიდა მოსკოვში ლენინთან, ვითარცა გერმანიის კომპარტიის კურიერი).

ავტორია ნიგნებისა „მე ვცხოვრობ მოსკოვში“ (1947); „გზა ლენინისაკენ“ (1967). ვაჟა გიგაშვილის „კურელას“ მიხედვით, ერთი წელი უპასპორტოდ (სავარაუდოდ — არალეგალურად) ცხოვრობდა იტალიაში, შემდეგ დაწერა „მოსულნი უნილბოდ“ (თუ „მუსოლინი უნილბოდ“? შესაძლებელია, ეს კორექტურული შეცდომაც იყოს, რადგან რუსულ ვიკიპედიაში მითითებულია, რომ 1933 წელს ნაცისტებმა დაწვეს მისი ნიგნი „Mussolini ohne Maske“).

კურელას გამოსათხოვარ სიტყვაში ზედმინევენითი სიზუსტე, შესაძლოა არც იყოს დაცული: „ოცი წელია, რაც ელპიდე კურელა ჩემი მეუღლეა, ის ხუთი შვილის დედაა... იყო ექიმი, ბევრის სიცოცხლე უხსნია მას. ელპიდეს ძალიან უყვარდა საბჭოთა კავშირი, საბჭოთა ხალხი და განსაკუთრებით კავკასია, საქართველო. ის აფხაზეთის მთებში ცხოვრობდა და მუშაობდა ექიმად სამი წელი“ („სიკვდილი მთებში“), მაგრამ ქართული ენციკლოპედიის მიხედვითაც, კურელას საქართველოსთან დიდი ხნის მეგობრობა აკავშირებდა (1928 წლიდან), ისიც ნათქვამია, რომ 3 წელი ცხოვრობდა აფხაზეთის სოფელ ფსხუში (გულრიფშის რაიონი).

გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში დაბრუნდა 1954 წელს, იყო იოჰანეს ბეხერის სახელობის ლაიპციგის ლიტერატურის ინსტიტუტის ერთ-ერთი დამაარსებელი, გერმანული ხელოვნებათა აკადემიის ენისა და ლიტერატურის სექციის ხელმძღვანელი. გარდაიცვალა ბერლინში, 1975 წელს.

რუსული ელექტრონული წყარო უფრო დანვრილმანებულ და, საკმაოდ მოულოდნელ ცნობებს გვანვდის: 1926-28 (ასეა!) წლებში კურელამ შეირთო ვალენტინა ნიკოლაევნა სოროკოუმოვსკაია, შემდეგში — ცნობილი მთარგმნელი. მისი წარმომავლობა ერთობ ბურჟუაზიული იყო, რადგან ბენვის მწარმოებელთა მდიდარი ოჯახიდან გახლდათ. რასაკვირველია, დაბეჯითებით ვერაფერს ვიტყვი: ელპიდე ალბათ მწერლის მეორე ცოლია; მათი „ოცნლიანი ქორწინება“ (იხ. „სიკვდილი მთებში“) 1937 წლიდან უნდა იღებდეს სათავეს.

1928 წელს კურელა თურმე რუსეთში ცხოვრობდა და „კომ-სომოლსკაია პრავდას“ რედაქტორიც იყო. ლეოპოლდ ავერბახს „ულტრამემარჯვენე ფორმალისტური შეცდომების“ გამო მწვავედ გაუკრიტიკებია, ალბათ ამიტომაც, 1929-31 წლებში გერმანიაშია. იტალიაში სამეცნიერო (თუ პოლიტიკური?) მივლინებით ყოფილა. 1934 წლიდან კვლავ მოსკოვშია. საბჭოთა მოქალაქეობა 1937 წელს მიუღია, სწორედ იმ წელს, როცა მისი უმცროსი ძმა, ჟურნალისტი ჰენრიხ კურელა დახვრიტეს.

სოფელ ფსხუში 1946 წელს დაბინავებულა (ექიმ ცოლთან ერ-თად), აქედან იწყება მისი გატაცება ხატვით, ძერწვით, ალპინიზ-მით... მის საპატივცემულოდ, მდინარეების — კიზგიჩისა და ჩხალთის შემაერთებელ უღელტეხილს კურელას სახელი ეწოდა. სამშობლო-ში ომის შემდგომაც არ დაბრუნებულა: ხელი მიუწვდებოდა კომ-ინტერნის სახელმწიფო უსაფრთხოების საიდუმლო მასალებზე, ჩანს, საბჭოთა უშიშროების სამსახური ამიტომაც „ვერ ელეოდა“ მას. გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში მხოლოდ 1954 წელს დაბრუნდა. მიღებული აქვს მრავალი ჯილდო. 1969 წელს „დეფასა“ და „მოსფილმს“ მისი წიგნის მიხედვით გადაუღიათ ერთობლივი ფილმი „На пути к Ленину“.

ერთ უცნაურ დამთხვევაზეც უნდა გავამახვილო ყურადღება: აფხაზეთის მაღალმთიანი სოფელი, სადაც კურელამ 3 წელი გაატ-არა, სწორედ ის ფსხუა, რომელიც გერმანელებმა 1944 წელს დაი-კავეს, თუმცა საბჭოთა ჯარმა ისინი მალევე უკუაგდო. ვინ იცის, სად იყო ამ დროს კურელა: მოსკოვში თუ საბჭოთა უშიშროების სპეცსამსახურში. იმ ურთიერთგამომრიცხავი ცნობების გამო, რაც მასზე გავიგე, ერთობ იჭვნეულად ვუყურებ კურელას ბიოგრაფიას.

როგორც ჩანს, კურელა საქართველოში კვლავ ხშირად ჩამო-დიოდა, ძირითადად, მთაში სამოგზაუროდ. ყოფილა არხოტშიც, ამის ერთ-ერთი მოწმე მეც ვარ.

ელპიდე კურელას დაღუპვიდან რამდენიმე წლის შემდეგ ბედმა გამიღიმა და დიდი მეცნიერისა და პედაგოგის, თსუ ვაჟა-ფშაველას კაბინეტის დამაარსებელ გრიგოლ კიკნაძის ექსპედიციის მონაწი-ლე გახლდით. მოვიარეთ პირიქეთა ხევსურეთი, შატილის შემდეგ არხოტისაკენ ავიღეთ გეზი. უმშვენირეს, მაგრამ ხიფათიან მთას ბევრი უბედური შემთხვევა ახსოვს. ამაზე ტრაგიკულად დაღუ-

პულთა სახელობაზე მათი ახლობლების მიერ საგანგებოდ ამოშენებული ანკარა წყაროებიც მეტყველებს; მაგრამ არხოტის გზაზე უცხოელის დაღუპვა და, მეტადრე, მისი იქვე დაკრძალვა სრულიად მოულოდნელი რამ იყო. „სიკვდილი მთებში“, რასაკვირველია, ნაკითხული გვექონდა, გურამის სახელიც ბევრჯერ დაგვხვდა წინ, ხევსურებს იგი არ დავინწყებოდათ. ახიელის შემდეგ ამლისაკენ წავედით, გზაზე გამყოლმა იმ წამახულ ლოდზეც მიგვითითა, რომელიც ელპიდეს მყისიერი სიკვდილის მიზეზი გახდა. შევჩერით ელპიდე (თუ ელფრიდე?) კურელას საფლავთან, ფოტოც გვაქვს გადაღებული. საფლავი მოვლილი და მიხედული დაგვხვდა. მართალი გითხრათ, ყველას უჩვეულო, აუხსნელი ძრწოლა დაგვეუფლა უცხო მხარეში გერმანელი ქალის ეული საფლავის გამო.

„გარშემო მთები იყო აზიდული. კიდეგანადან ღრუბელი მოდიოდა და ხეობაში უზარმაზარი ჩრდილები დაძრწოდნენ. კურელამ დიდი დრო გაატარა მთებში, მაინც უცხო იყო აქ ყველაფერი, უცხო და უცნაური; ხალხი უცნობი, მდინარე ცივი, ხმაურიანი. ეს იყო უცხო მხარე“ („სიკვდილი მთებში“).

ამლაში ჩასულებს, მეორე დღეს ჩვენმა „პირველმა ყოჩმა“ ჯუმბერ თითმერიამ (შემდეგში ცნობილმა კრიტიკოსმა და ჩინებულმა მთარგმნელმა) ამლის სახატის ნახვა შეგვთავაზა, ბიჭებმა იუარეს (ალბათ ნაბახუსევნი იყვნენ), მხოლოდ ვაჟა-ფშაველას კაბინეტის თანამშრომელს ნანი წერეთელს და მე გაგვიჩნდა ამისი სურვილი. გზა აგვებნა და ცივ და საკმაოდ ღრმა (წელამდე) პატარა მდინარის პირას აღმოვჩნდით. საოცრად ღონიერმა ჯუმბერმა (ჩემმა თანაკურსელმა) ტომარასავით შემიგო ზურგზე და გაღმა გამიყვანა. ნანიმ, რომელიც ჩემგან განსხვავებით ალპინიადებზეც იყო ნამყოფი, ითაკილა; თუმცა სწრაფ დინებას მაინც ვერ შებედა და ჯუმბერმა ხელჩაჭიდებული გამოიყვანა. მცირე ხნის შემდეგ უკაცრიელ სახატესაც მივადექით, ჯიქურ დავადეთ თავი და სამივენი შიგ შევედით, დავათვალიერეთ შესანიშნავი — ულამაზესი ვერცხლის ნაკეთობანი (რასაკვირველია, მათთვის ადგილიც კი არ შეგვიცვლია). სად იყო და სად არა, შუახნის ხევსური წამოგვადგა თავზე (ანკი როგორ დაგვინახა!) სტუმარმასპინძლობის წესს არ უღალატა, თუმცა საკმაოდ მკვახედ აგვიხსნა, რომ ქალების ადგილი იქ არ იყო. ჯუმბერმა, ყველასთან იოლად რომ ურთიერთობდა, მეგრული ზრდილობით და ჩვენი სადაურობის გაცნობით („ვაჟა-ფშაველას

ნაკვალევზე“ — ასე ერქვა ჩვენს ექსპედიციას, ვაჟას სახელი კი „პაროლივით“ იყო ხევესურეთში), მალევე მოიგო მისი გული. სახატესთან შორიახლო მყოფებს, არხოტიონმა თავადვე გამოგვიტანა ალფრედ კურელას შენანირი ვერცხლის თასი რუსული წარწერითურთ, ისიც დასძინა, რომ გერმანელი მწერალი ახალ მეუღლესთან ერთად იყო ჩამოსული ელპიდეს საფლავის მოსანახულებლად. მანვე გაგვინია მეგზურობა (მდინარე აღარ შეგვხვედრია) და უფათურაკოდ დაგვაბრუნა ამლაში. ჯუმბერი მერე სიცილით კვდებოდა, ასე მითხრა, შენ კარგი ბიჭი ყოფილხარ, რას დადიხარ ამ გოგოებთან ერთად, ესენი ალბათ კომკავშირლებიც კი იქნებიანო!

ვაჟა გიგაშვილის „კურელას“ არსი, ის, რისთვისაც დაინერა ეს პატარა, მაგრამ ძალზე შთამბეჭდავი მოთხრობა, ფინალში წარმოჩნდება: „გუშინ, ცირცლოვანის ხევში, უღელტეხილს ქვემოთ დავემარხეთ კურელას ცოლი. მას თავი ჰქონდა ქვაზე გაჩეხილი. შუბლზე ჰქონდა თითის სიმსხო ნახეთქი. იგი კარავში შევახვიეთ და დავემარხეთ კლდის ძირას. საფლავი წერაქვით ვერ გავთხარეთ, მთლად ტინი იყო და დინამიტით ავაფეთქეთ“...

ახლა, როცა ამ მართლაც შემადრწუნებელი ტრაგედიიდან ნახევარ საუკუნეზე მეტია გასული, ვფიქრობ, რომ კურელას უცხოელობა თუ „გერმანელობა“ ბევრს არაფერს ნიშნავს: როგორც ბიოგრაფიიდან ჩანს, მის თავზე წისქვილის ქვა არ დატრიალებულა, თორემ რა არ გამოუცდია 61 წლის მანძილზე! აქედან უნდა იღებდეს სათავეს მისი გასაოცარი თავშეკავება და განონასწორებულობა, რამაც ასე განაცვიფრა მაშინ სრულიად ახალგაზრდა ბიჭები — გურამ რჩეულიშვილი და ვაჟა გიგაშვილი (დღეს პროზის მაესტროდ რომ მესახება).

„ალბათ სიკვდილს ყველა ერთნაირად განვიცდით, ქათველებიც, გერმანელებიც, მხოლოდ სხვადასხვანაირად გამოვხატავთ. ...როცა კვდება, ჩვენთვის ზარია, იმათთვის რალაც აუცილებელი... არ ვიცი, შეიძლება ის მეტი გრძნობაა, ვიდრე ეს დეკორატიული ჩვენი დარდივით. თუმცა ვინ იცის, არც მე ვიცი“ (გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობის შავი ვარიანტიდან).

უეცარ სიკვდილთან პირისპირ შეხლა ალბათ პირველი იყო მისთვის; მიუხედავად თხრობის უტენდენციო და დოკუმენტური მანერისა, აშკარაა გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობის დიდი ემოციური ზეგავლენა მკითხველზე და თანალომობის გრძნობის გამოწვევა მასში.

## მეგა-სამყარო მინიმალისტური კონტურებით

მისი მხატვრული ნარატივი ინოვაციური თემატიკით, გაბედული შემოქმედებითი ძიებებითა და მიგნებებით ხასიათდება. გურამ რჩეულიშვილმა, ახალგაზრდა, უნიჭიერესმა მწერალმა, სხვადასხვა სფეროში სცადა კალამი: პროზა, დრამატურგია და... პოეზია, დიახ, რჩეულიშვილის პოეზია! მისი ლექსები 1957-1960 წლებით თარიღდება. „წერდა, რაზეც მოხვდებოდა.. როგორც დღიურები მონმობენ, მაინცდამაინც კმაყოფილი არ რჩებოდა ამ ექსპერიმენტებით.. ყველა მის მიერ მოსინჯული ჟანრიდან დაუფარავად მოედინება მისი პიროვნება“ (მარინა რჩეულიშვილი). პოეტურმა შემოქმედებამ ავტორის დაფარული Alter ego-ს სიღრმისეული სივრცეები აირეკლა.

1950-1960-იან წლებში სამწერლო ასპარეზზე გამოსულმა შემოქმედთა ახალმა თაობამ განსაკუთრებული მისია იკისრა: ამ დროიდან „ქართული მწერლობის თემად იქცევა ადამიანის შიდა-ფსიქიკური სტრუქტურების წინააღმდეგობრივი ხასიათი, ღრმა კონფლიქტურობა, ადამიანის პოზიციური არამდგრადობა სამყაროში, მოკლედ, საკითხთა და პრობლემათა ის წრე, რომელიც ზოგადად დამახასიათებელია ეგზისტენციალიზმისათვის“ (მანანა კვაჭანტირაძე). შემოქმედებითი ძიება, განსხვავებული თემატიკა და აქცენტები, ახალი ფორმები თუ კონცეპტები ქართული მწერლობის განახლების მომასწავებელი გახდა.

ამ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ გურამ რჩეულიშვილის პოეზიაც. ინოვაციური მიგნებები, ზუსტი, ორიგინალური ხატები, ახლებური რიტმიკა თუ აზრის სიღრმით გამოწვეული ემოცია — ის მარკერებია, რომლებიც ასე გამოარჩევს ამ პოეტურ ექსპერიმენტებს.

განსხვავებული და თვითმყოფადია ავტორის წერის ტექნიკა და აზროვნების სტილი. გურამ რჩეულიშვილს უარი უთქვამს ტრადიციულ, გართიმულ სტრიქონებზე: „ო, მაღალო ბუნებავ, თუ დამბადე პოეტად, რითმის გრძნობაც უნდა მოგეცა“, — წუხს იგი 1960 წლით დათარიღებლ ჩანაწერში. მწერლის არჩევანი თავისუფალ, არაკონვენციურ ლექსზე შეჩერდა და ამით ის ერთგვარად პოეზიის შორეულ ფესვებსაც მიეახლა. „არქაული ფორმა ქართული წყო-



ბილსიტყვაობისა შედარებით უფრო თავისუფალი, ურითმო ლექსი უნდა ყოფილიყო. იგი დღესაც შემორჩენილია ზოგიერთ ქართველურ ენასა და დიალექტში“ (აკაკი ხინთიბიძე).

თავისუფალი ლექსი ავტორს გამოხატვის განუხაზვრელ შესაძლებლობას სთავაზობს. ამავე დროს, ის მეტრიკის თვალსაზრისითაც განსხვავებულია. „პოეტურ ტექსტში, რომელსაც მეტრი არ არეგულირებს, ბგერას თითქოს უნდა დაეკარგა თავისი ძალა. მაგრამ ასე არ ხდება. ტექსტის გრაფიკა გვიკარნახებს, ნაწარმოები აღვიქვათ, როგორც ლექსი. სალექსო სტრუქტურაზე წარმოდგენის შექმნისთანავე კი ბგერით წესრიგს ვამჩნევთ, თუ იგი რეალურად არსებობს“ (თეიმურაზ დოიაშვილი).

ჩანს, გურამ რჩეულიშვილის, როგორც შემოქმედის, შინაგან მხატვრულ თუ სააზროვნო სტრუქტურას არაკონვენციური ლექსი უფრო შეესატყვისებოდა და, მართლაც, მისი მეშვეობით მწერალმა შესძლო, შეექმნა საკუთარი პოეტური მეგა-სამყარო, ორიგინალური ხატებითა და კონცეპტებით.

1960 წელს შექმნილ უსათაურო ლექსში გურამ რჩეულიშვილი ასახელებს იმ პირველმიზეზს, რამაც მას პოეზიის უცნობი სივრცეებისაკენ უბიძგა. ამავე დროს, აქ მისი პოეტური სამყაროს შორეული კონტურებიც ილანდება:

„რადგან ლექსების წერა დავიწყე,  
უნდა ვთქვა კიდეც, რა მიყვარს ლექსში:  
მე ვეტრფი, მე ვგრძნობ, მე ხოტბას ვასხამ  
იმ პოეტურ ბუნდოვანებას, რომლის თითოეული  
ნაწილიც სინათლით სუნთქავს“.

არამინიერ ნათელს, ენიგმურ ზებუნდოვანებას ადევნებული, სხვა, ასტრალურ განზომილებაში გადასახლებული პოეტის ხატი საოცარი ექსპრესიით წარმოდგება:

„ტრამალის შუაში დავდექი მე მარტოკა  
იმდენი სივრცე და ჰაერი იყო გარეშემო  
რომ სუნთქვის მეშინოდა.  
დაიკარგა მზე თავის ზენიტში  
დაიკარგა ჩემი სხეული უსასრულო მხარეში და  
უცებ უცნაური ძალით ვიგრძენი ჩემი არსებობა“.

„მე მომერია დიდი სურვილი დავწერო ჩემი ბიოგრაფია“, — ვკითხულობთ სხვა, ასევე კონცეპტუალურ ლექსში. აქ ავტორი პირობას დებს: „ვეცდები ვიყო მორიდებული ზედმინენით და თავმდაბალი“. მართლაც, ტექსტში გურამ რჩეულიშვილის ცნობილი ხატი ახალი, მოულოდნელი შტრიხებით ივსება. მწერალი ჩამოთვლის თავის საუკეთესო თვისებებს, საუბრობს მეგობრებზე, რომელთა შორის არ არიან: დანტე, უიტმენი, ტოლსტოი. იმავე ლექსის მიხედვით, რჩეულიშვილის სიმპათია დაუმსახურებია მეფე ოიდიპოსს — „თავისი ვნებით, თავისი ბედით“, ჰამლეტს — ყველა სისუსტით, ჩაილ ჰაროლდს, ნაპოლეონს — თავისი პოზით, ჰიტლერს — თავისი სიგიჟით. ლექსში გვხვდება პარადოქსული ფრაზა: „და მიყვარდა ლენინი – რატომ, არ ვიცი?!“ მწერალს იტაცებს ბედისწერა, „როგორც ერთობა კაცისა და ბუნების ყველა კანონების“. მას ხიბლავს ბალახი თავისი სიჩუმით, „და კაცი თავისი ნერვიული ხმით“. საოცარია ავტორის მხატვრული მიგნება: „მე ვიცი; ცოცხალ სამყაროს აქვს ორი ხმა: კაცის და მხეცის“.

გურამ რჩეულიშვილის პოეტური ექსპერიმენტები დღევანდელ, ოცდამეერთე საუკუნის, პოეზიას ეხმიანება. ამ ლექსების ავტორი მინიმალიზმის მიმდევრადაც გვევლინება: მისი სტილური ნოვაცია ტროპთა, მეტაფორათა მინიმალისტური გამოყენების ტენდენციისაკენ იხრება, ამასთან, აქცენტი აზრზე, განცდასა თუ განწყობაზე გადადის.

ცნობილია, რომ თანამედროვე, უსწრაფესი ტექნოლოგიების ხანაში ლიტერატურასა თუ ხელოვნებაში უპირატესობას ხშირად მცირე ფორმებს ანიჭებენ, თუმცა მინიმალისტური პოეზია შორეულ საუკუნეებში იღებს სათავეს. ამას მონიშნავს იაპონური ლექსი, რომელიც, ფორმის სიმცირის მიუხედავად („მინიმალისტური ინფორმაცია“) ზღვა ემოციებს იწვევს.

მინიმალიზმი, როგორც მხატვრული აზროვნების ესთეტიკური კონცეფცია, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ იწყებს დამკვიდრებას და 1960-იან წლებიდან უკვე ფართოდ ვრცელდება. მის საწყისებს ხედავენ კონსტრუქტივიზმში, დადაიზმში, ფუტურიზმში, აბსტრაქციონიზმსა და მშრალ გეომეტრიზმში, რაც მთავარია, პოპ-არტში. მინიმალისტურ ქმნილებაში აქცენტი ვიზუალურ მხარეზე გადადის და ხაზგასმულია წმინდა ფორმალისტური ძიებანი.

თავის პოეტურ ექსპერიმენტებში გურამ რჩეულიშვილი ზუსტი, მინიმალისტური კონტურებით გადმოსცემს მეგა-სამყაროს უთვალავ ფერს, წახნაგს, ხმას.

„კლდეებს შუა ქუჩი ამოსულა —  
მომწვანო, სწორი ბალახი.  
ქუჩის შუა გადის ბილიკი  
დილით აივლის ნახირი“,

— ნერს ავტორი ერთ-ერთ ლექსში.

დავაკვირდეთ ამ ექსპრესიულ სტრიქონებს: პეიზაჟი ფერ-წერულ ტილოს გვაგონებს, თხზვის მინიმალისტური მანერა კი განცდის სიღრმეს აძლიერებს. იმავე ლექსის სხვა სტროფში გარემოს შთამბეჭდავ სურათს ავტორის ხატიც ემატება:

„მთა მაღლა ხეობაზე,  
ხეობა — დაბალი მთაზე,  
მე ვზივარ ხეობაში  
და  
ვფიქრობ ზღვაზე“.

ლექსი „ყავის სმა“ სიტყვისმიერი ნატურმორტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. საგანთა რიტმიკა, ფერთა ორიგინალური გამა თუ გრადაცია ერთმანეთში გეომეტრიულად გადადის და განუმეორებელ წარმოსახვით სივრცეს გვთავაზობს:

„სუფრა ყვითელი  
დოქი დოქისფერი  
დოქი შავი  
დოქი შავი და ყავისფერი  
ფინჯნები უფერული  
კედლები მწვანე, წითელი  
სუფრა ყვითელი  
სკამები ჟამი“.

როგორც ირკვევა, გურამ რჩეულიშვილს იაპონური პოეზია იზიდავდა. მის არქივში შემონახული ყოფილა იაპონური პოეზიის კრებული, ერთ-ერთ დღიურში კი მწერალს ჩაუნიშნავს: „იაპონური

პოეზიის გავლენით დავინწყე მინიატურების წერა“. მას სულ 25 მინიატურა შეუქმნია.

გურამ რჩეულიშვილს ხიბლავდა იაპონური ლექსის ემოციური და აზრობრივი სიღრმე, სადაც „ტექსტი არღვევს დროის ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის კანონს და სინქრონული ერთდროულობის ყალიბში განათავსებს ავტორსა და მკითხველს“ (ირმა რატიანი). აზრის ძიებას იაპონური პოეზიის ერთ-ერთი კანონად თვლიან. რჩეულიშვილის ლექსში წინა პლანზე სწორედ აზრის პრიმატია. პოეტურ ექსპერიმენტებში ავტორი ორიგინალურია როგორც განცდით, ისე თემატიკით. გამოვყოფთ რამდენიმე ხატს.

მწერალი სულის სიღრმემდე შეუძრავს საქართველოს ერთ-ერთი უმშვენიერესი კუთხის დიდ ტრაგედიას. ლექსში „დაიცალა ხევსურეთი!“ ღრმა გრძნობა სამიოდე ენიგმური, ალეგორიული სტრიქონით გადმოიცემა:

„გოგოთურ შეჰკრავს აფშინას  
არაგვი მოუკლებს სირბილს,  
ოთხნყალში სახლი დგას დაცლილი“.

ნაპოლეონისადმი მიძღვნილ ლექსში კვლავ მინიმალისტური მონახაზებით, კინემატოგრაფიული სიზუსტითაა დახატული ეგვიპტური ზმანება:

„და დაგდებული ცხვირჩამტვრეული  
სფინქსი უდაბნოში  
მზე უბედური, მზე ბედნიერი  
ქარი ძლიერი  
და გაშხვართული სფინქსი უდაბნოში“.

ქარის ხატი რჩეულიშვილის სხვა ლექსებშიც ილანდება:

„გრძელფეხა ჯოჯომ ხრიოკი დასერა.  
ღმუოდა ქარი.  
— ქალაქი ძველი“.  
ღმუოდა ქარი“.

სამსტრიქონიან ლექსში, რომლის სათაურია „ქმრის დაბრუნება“ ავტორი ამჯერადაც ქარის თანხლებით, კვლავ მინიმალისტური ნახევარტონებით წარმოადგენს უძლიერეს განცდას:

„ქარმა მოუბერა ხრიოკში:  
მტვერი ავარდა სადღაც  
ცრემლი შეიმშრალა ქალმა“.

თვალში საცემია რჩეულიშვილის პოეზიის ურბანისტული ხასიათი. „მოდერნისტული პოეზია ქალაქის პოეზიაა“, — წერს ზაზა შათირიშვილი. ამგვარ ლექსებში „ბუნებრივ“, „პასტორალურ“ ლექსიკასა და ხატუნერას ურბანისტული პროზაული მეტყველება და შესაბამისი პოეტური ენა ანაცვლებს. გურამ რჩეულიშვილის პოეტურ ექსპერიმენტებში ხშირად გვხვდება ქალაქური პეიზაჟი, ჩნდება ახალი, ქალაქური ტიპის, ლირიკული გმირი.

„ფართო ქუჩა ასფალტიანი  
ქუჩა ნაცრისფერი, შავი  
მტვერი, ატლოკილი ქარით  
ქარი ძლიერი, საშიში“ —

ასე ცხოვლად ჩარჩენია მწერლის ცნობიერებას ურბანისტული პეიზაჟის ფრაგმენტი. სხვაგან ხატი კიდევ უფრო ექსპრესიულია: იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ავტორთან ერთად, მკითხველიც რეალურად მიუყვება ძველ ქუჩას:

„ქვები,  
ქვები,  
ქვები დაფენილი.  
ქვაფენილი.  
მტვერი.  
ნაფეხური“.

ლექსში სტატიკურ სილუეტს დინამიზმს მატებს ქარი, რომელიც კვლავ არაერთხელ აშრილდება სხვა სტრიქონებში:

„და სადღაც ქარი, ასფეხა ქარი  
გადამხმარ ყვავილებს შიაჰყრობს ღამეს  
და გადასული სკამიდან ფერი“.

რჩეულიშვილის ზუსტ შინაგან მზერას ქალაქური ყოფის სხვა დეტალებიც აღუბეჭდავს. ავტორი აზრობრივად კვლავ ქუჩებს უბრუნდება და საკუთარ თავსაც ქალაქის პეიზაჟის ნაწილად აღიქვამს:

„ტრამვაი მიგორავს ქუჩაზე,  
ქუჩა არ არის ფართო,  
ქუჩა არ არის ვიწრო.  
გურამი დგას და იცდის,  
ენევა სიგარეტს “პრიმას”.  
ტრამვაი მიდის“.

ძალზე ორიგინალურია გურამ რჩეულიშვილის მიმართება პატრიოტიზმთან. ერთ-ერთ რუსულენოვან ლექსში ის წერს, რომ მას სძულს სიცრუე, ყოველგვარი „იზმი“ და, განსაკუთრებით, პატრიოტიზმი. მართლაც, მწერლის პოეტურ ექსპერიმენტებში ნაკლებად გვხვდება სამშობლოსადმი მიძღვნილი ყალბი, მომაბეზრებელი სტრიქონები, თუმცა, ამავე დროს, მისი პატრიოტული მუხტი უძლიერესია. ამის დასტურია ლექსი „მე მომერია დიდი სურვილი, დავწერო ჩემი ბიოგრაფია“, სადაც იმედგაცრუებული მწერალი ბედისწერასაც კი საყვედურობს:

„რატომ ტოვებ ჩრდილში  
რუსთაველს და საქართველოს,  
რატომ? რატომ? რატომ?  
ხომ არ გეშინია საკუთარი თავის?“

ღრმა, ტკივილიანი, ტრაგიკული და მოულოდნელია იმავე ლექსის ბოლო რეფრენი:

„დამალეთ, დამალეთ, დამალეთ  
ეს ქვეყანა!“

გურამ რჩეულიშვილის პოეზიაში ალაგ-ალაგ მწერლის იდუმალი Alter ego-ც ილანდება. ერთგან ვკითხულობთ:

„მოვხუცდები? რას დავეძებ, რას ვიდარდებ  
იმ წლებს, რაც არ მქონია,  
ახალგაზრდა არ ვყოფილვარ,  
არა ვდარდობ“.

დალუპვამდე მცირე ხნით ადრე რჩეულიშვილის ლექსებში განსაკუთრებული სიძლიერით ზღვის სტიქიონის განცდა და გარდუ-

ვალი აღსასრულის პროვიდენციალური შეგრძნება იკვეთება. მწერლის აფორიაქებულ ფიქრებში შემოიჭრება მიუსაფარი მეზღვაურის ხატი, საკუთარი ბედისწერის შესახვერად რომ მიეშურება:

ნინ, სულელო მეზღვაურო,  
ნინ, სულელო ქარივით  
უბინაოვ ქარივით  
უგზოვ ქარივით..  
ჭკვიანი ხედავს და არ ეშინია  
მხოლოდ სულელი ვერ ხედავს ვერაფერს  
ვერც ტალღას, ვერც წვიმას, ვერც ქარს, ვერც ზღვას“.

ზღვის საშიში, თავნება სტიქიონის წამლევკავ თარემს ექსპრესიულობას მატებს მისი ერთადერთი მეგობრის, ქარის ხატიც:

„დაბერე ქარო  
არ მოიწყინოს ზღვამ..  
ზღვას მხოლოდ ერთი მეგობარი ყავს,  
სულელი ქარი  
ზღვა დიდია და არ უნდა ნავთსაყუდარი  
ქარი ზღვის მეგობარია და  
როცა იღლება მასთან თამაშით  
მასთან ისვენებს თოლიებთან ერთად“.

განსაკუთრებულ ემოციას ინვეეს ტრაგიკულ აღსასრულამდე ცოტა ხნით ადრე დაწერილი, დედისადმი მიძღვნილი სტრიქონები:

„დედა!  
არ ჩამოხვიდე ზღვაზე,  
ზღვა ძალიან ღელავს..  
ის ტყუილა ღელავს  
ის ქარისაგან ღელავს  
შენ კი უთუოდ დაიხრჩვები ღელვისგან ზღვაში“.

მწერლის სულიერი სახეცვლილება ამკარაა: იგი თითქოს უკვე სხვა განზომილებაშია და საკუთარ თავსაც სხვა სიბრტყიდან უყურებს:



„მე თოლია ვარ და ქართან ერთად მლაშე  
ტალღებს ვეთამაშები  
ქარი ქრის თავისთვის  
ზღვისთვისაც სულერთია თოლიის ბედი  
თოლიასაც არა აქვს თავისი დარდი  
არც ქარში აქვს ბინა  
არც ზღვაში აქვს ბინა  
არც ხმელეთზე“.

ნინასწარ განცდილი საბედისწერო პოეტური ხატები მალე სასტიკმა რეალობამ შეცვალა: 1960 წლის 23 აგვისტოს გაგრაში დიდი ტრაგედია დატრიალდა. ნუგზარ წერეთელს გაგრელ თვითმხილველთა მოგონებაზე დაყრდნობით აღუდგენია გურამ რჩეულიშვილის დაღუპვის უმძიმესი სურათი: ძლიერი ღელვისას ადამიანთა გადასარჩენად ზღვაში შესულმა გურამმა „მუქი რუხი, ჯიბეებიანი ხალათი პლიაჟზე მიაგდო, გაბედული და გამოცდილი მოცურავის მსგავსად უზარმაზარ ტალღებს ქვეშ შეუვარდა. ბედისწერა უკვე ტალღებზე იდგა. გურამი იბრძოდა, ნაპირისაკენ მოდიოდა, მოისწრაფოდა, ვეებერთელა ტალღა კი უკან აბრუნებდა. მერე... კიდევ გაიბრძოლა, ერთხელ ახედა დაბლა დანეულ ცას და ტალახისფერ ტალღებში გაუჩინარდა... თითქოს სიკვდილს ეთამაშებოდა, თვალბში უყურებდა და არც უფრთხოდა“.

„დაუმთავრებლობა! — აი, ჩემი სუფთა ქართული, ყველაზე ადამიანური ტრაგედია“, — ვკითხულობთ გურამ რჩეულიშვილის ერთ-ერთ დღიურში. ეს სიტყვებიც ნინასწარმეტყველური აღმოჩნდა: ახალგაზრდა მწერლის ცხოვრების გზა და მისი შემოქმედება ტალღებზე მდგარმა ბედისწერამ დაუმთავრებლობის დაღით აღბეჭდა!

გურამ რჩეულიშვილის ერთი მოთხრობის გამო  
(ბათარეკა ჭინჭარაული)

\*\*\*

ევროპული სინამდვილე იცნობს მხატვრული ტექსტის შეფასება-რეცენზირების ავტორისეულ ფორმას, როცა ავტორი ვალდებულია გამომცემლობას, თავის პროზაულ თუ პოეტურ ტექსტთან ერთად, წარუდგინოს ნაწარმოების კონცეპტუალური მხარე. ლიტერატურათმცოდნეობითი ხერხებითა და საშუალებებით ისაუბროს საკუთარი მხატვრული ნაწარმოების როგორც შექმნის იდეაზე, ისე მისი განხორციელების გზებზე, ფორმალურ ძიებებზე... ამ ტიპის მხატვრული ნაწარმოებები ავტორთა კომენტარებითა და შესავალი წერილებით კარგახანია თანამედროვე რუსულ ლიტერატურაშიც გვხვდება (ტოლსტაია, პილნიაკი, აკუნინი, პეტრუშევსკაია...). პირადად მე, არასოდეს დამავინყდება ის შთაბეჭდილება, რომელიც ჩემზე მოახდინა ჩვენი ლიტერატურათმცოდნის ნინო დარბაისელის მიერ დანერილმა რეცენზიამ პოეტ ნინო დარბაისელზე.

ვფიქრობ, მსგავსი მოთხოვნები ერთგვარ ტესტადაც კი სჭირდებათ საგამომცემლო ინდუსტრიის მესვეურებს, რათა შემოწმდეს მწერლის ტალანტის, მისი ნიჭიერების არა მხოლოდ ემოციური მხარე, ფანტაზიისა და ხილვების სიმძლავრე და მასშტაბები, არამედ, პირველ რიგში, ინტელექტუალური ბეგრუნდი, რადგან მეოცე-ოცდამეერთე საუკუნე, თავისი მრწამსითა და სულისკვეთებით სრულიად გამორიცხავს (უკეთეს შემთხვევაში, ეჭვის თვალით უყურებს) თვითნაბადი ტალანტების არსებობას სამყაროში. ამიტომ, როგორც კეთილშობილ ლითონებს, ისე ნიჭიერებიდან ოქროსავით იღებს სინჯს, რათა ხარისხის მაუწყებელი ბეჭედი დასვას.

საოცარია, ეს ტენდენცია, რომელიც მომავალში შესაძლოა ერთგვარ „საგამომცემლო კანონადაც“ კი იქცეს ჩვენში, რა ადრე გვხვდება ქართულ სინამდვილეში.

გურამ რჩეულიშვილს აქვს მოთხრობები, რომელთა სწორედ შესავალ ნაწილში მჟღავნდება ნაწარმოების კონცეფცია, დასამუ-

შავებელი თემისა თუ იდეის, ან თუნდაც ამბის ხორცშესასხმელად წმინდად მეცნიერულ დონეზე ჩატარებული მზადება (ეპოქის, დროის, სივრცის, გეოგრაფიულ-ისტორიული არეალისა თუ ფსიქოლოგიის, ადამიანური რესურსის კვლევა)... მსგავსი სამეცნიერო იერის მატარებელი ფრაგმენტები იმდენად ორგანულად ჯდება მხატვრული ტექსტის ქსოვილში, გრძნობ, როგორ ეხმარება იგი მკითხველს პერსონაჟისა თუ მთავარი გმირის ხასიათის გასაგებად. შესავალსა თუ ტექსტში განფენილ ამ ტიპის ფრაგმენტებში ჩვენი ტრადიციების, ზღაპრების, ფოლკლორისა თუ მითოლოგიის შესწავლა-გაანალიზების მეშვეობით ეროვნული მენტალობის მახასიათებელი მთელი რიგი თვისებები მჟღავნდება, მკითხველის თვალწინ პეიზაჟთან ერთად პერსონაჟთა გასაოცარი სიცხადითა და უტყუარობით შექმნილი სახეები გადაიშლება. ამგვარ მოთხრობათა შორის, პირადად ჩემთვის, სანიმუშოა გურამ რჩეულიშვილის „ალავერდობა“, „უსახელო უფლისციხელი“ და „ბათარეკა ჭინჭარაული“.

ეს უკანასკნელი პირდაპირ მწერალ-მეცნიერის, მწერალ-მკვლევარის დაკვირვებით იწყება:

„იშვიათია ისეთი მთა-სამოსახლო, როგორც ხევსურეთია. თუშეთს, ხევს, სვანეთსაც კი აქვს ვაკე ადგილები გაშლილი ქედების ძირში ან ხეობების გასწვრივ, *მხოლოდ ეს კუთხე გაუწირავთ ღმერთებს* ციცაბო ფერდობებისა და ბასრი ჭიუხების ანაბარად“.

ბოლო წინადადებაში წინათგრძობასავით იკითხება განწირულობის, ე.ი. ტრაგიკულობის ლაიტმოტივი (გნებავთ ინტონაცია), რომლითაც გაჯერებულია ეს პატარა მოთხრობა.

შემდეგ გაანალიზებულია მთის ცხოვრების წესი, ხატობები, თავშეყრის ჟამი, სრული მობილიზება ომიანობის დროს და ა.შ. დანარჩენი დრო კი მიდის მარტო კაცის ბრძოლაში ბუნებასთან და საკუთარ კერპ-აგრესიულ ხასიათ-ვნებებთან, რომელთა თითოეული წვრილმანის გამოხატულება დანაშაულზე „ცხვარ-ძროხის გადახდის“ კანონით არის განსაზღვრული.

მოგეხსენებათ, რომ მედიატორობის ინსტიტუტს მთაში მთელი რიგი სპეციფიური იურისპრუდენციული კანონები აქვს შემუშავებული, რომლის მიხედვითაც მთაში სისხლის გამოსყიდვის ხანგრძლივობა შვიდი-რვა თაობა გრძელდება. უაღრესად დამთრგუნ-

ველი „საზარელი პროცესებით“ — მკვლელის ოჯახის საზარალოდ და ჭირისუფალთა სასარგებლოდ. მაგრამ ამ დაუნერეულ კანონთა დაკმაყოფილება, ანუ წლების განმავლობაში ცხვარ-ძროხის მიღება სისხლის აღების ნაცვლად, ხევსურული კაცური ადათით სირცხვილად ითვლება. „ჯვარპერანგიანი ვაჟკაცები კი სირცხვილს არ ჭამენ არასდროს და ერთ მკვლევალობას, ხშირად, მთელი გვარების ამონყვეტა მოჰყვება ხოლმე. საპასუხო სისხლის აღება, პატიოსნების დაცვა თავისი თუ მიცვალებულის სულისა გაცილებით მაღლა დგას აქ, ვიდრე რაიმე სოციალური ანაზღაურება“...

და ყველას, ვისაც მოთხრობა ახსოვს, ნამდვილი შემოქმედის მიერ დანერილი ეს საოცარი ფორმულირებაც ემასხოვრება: „აქ პოეზია განუკითხავად ბატონობს პროზაზე, პოეზია თავისი „ულოგიკო“ ვნებებითა და გამოხატვის შეუდარებელი დრამატული სიმშვენიერით. შემთხვევითი არ არის რომ აქ ფოლკლორი, აწყობილი ხევსურული ლექსით, თავისი დ ი რ ს ე ბ ი ს შეგრძნებით, კლასიკურ სიმაღლეზე ადის. ყველა ხევსური, როგორც წესი პოეტია. ყველაზე კარგს კი იმათგან ის დანერს, რომელიც სხვაზე მეტად და ღირსებით იტანჯება, ვერმიღწეულის ლექსით შეპყრობილი ლექსის თქმამდე.“

ასეთი ლექსია თავისთავად მოკლე დროში ლეგენდად ქცეული შატილი“.

პირველ ფორმულირებასთან დაკავშირებით, ალბათ, გაგახსენდებათ მეორე უტყუარი დასკვნა შემოქმედებითი პროცესიდან გამომდინარე შემოქმედის მიერვე: „ვნების სიმძაფრე შენებაშია და არა აშენებულთ ტკობაში“.

რაც შეეხება ღირსების დაცვას — ყველა დროში დიდ ძალისხმევას მოითხოვს ადამიანისაგან, მით უფრო, მეოცე საუკუნის ადამიანისაგან, რომელშიც ტანჯვა და ღირსება ორი ერთმანეთისაგან განუყოფელი, ერთმანეთისგან გამომდინარე ცნებაა. ღირსებით ცხოვრება, ღირსების შენარჩუნება ამ უღირსებო საუკუნეში, რომელშიც ყველა ტაბუ მოხსნილია და ადამიანის უფლებების დაცვის სახელით, ადამიანისავე მთლიანი დამცრობა და გაპირუტყვეება ხდება, სრული დაცილება იმ ხატისაგან, რითაც ადამიანი ჩაიფიქრა და შექმნა უზენაესმა.

1959 წელს გურამ რჩეულიშვილი ერთ ვრცელ ლექსში წერს შემდეგ სტრიქონებს:

## „ცოცხალ სამყაროს აქვს ორი ხმა კაცის და მხეცის“

ეს დაკვირვება, შესაძლოა, დღევანდელი სამყაროს, დღევანდელი მსოფლიოს მეტაფორად გამოდგეს, რომლის ნიაღშიც (რეალობაშიც), როგორც ზღაპრებში ერთმანეთს უპირისპირდება კაცი და მხეცი, კეთილი და ბოროტი, შავი და თეთრი, მახინჯი და ლამაზი. თავისუფლების სახელით სამყაროში, რახანია, მიდის აპოკალიფსური პროცესები.

გურამ რჩეულიშვილის ექვსტომეულის მესამე ტომში, რომელიც „ბათარეკა ჭინჭარაულია“ შეტანილი, მოთხრობას ერთვის მარინე რჩეულიშვილის კომენტარები ამ მოთხრობაზე. სანამ კომენტარს გაგაცნობდეთ, ორიოდე სიტყვით მინდა ვთქვა იმ კოლოსალურ და სიღრმით გამორჩეულ შრომაზე, რომელიც მწერლის დამჩაატარა. მათი წყალობით, მწერლის ცხოვრებისა და შემოქმედების ანატომია მთლიანობაშია შესწავლილი და ხელისგულზე დადებული. ეს არის შრომა, რომელიც ინსტიტუტებისა თუ საკვლევე ცენტრების კოლექტიურ, გუნდურ ღვაწლს უტოლდება. ამ თვალსაზრისით მარინე რჩეულიშვილმა არა მხოლოდ საკუთარ ძმას, გურამ რჩეულიშვილს დასდო ფასდაუდებელი ღვაწლი, არამედ მთელ ქართულ ფილოლოგიურ სამყაროს.

აი, რა წერია კომენტარებში „ბათარეკა ჭინჭარაულის“ შექმნის შესახებ: (გვ. 384):

„1959 წლის აგვისტოში გოგი ოჩიაური და გურამი ერთმანეთს შეხვდნენ რესტორან „გემოში“. რესტორნის შემდეგ წავიდნენ კიროვის ბაღში. ბევრს ლაპარაკობდნენ თურმე ხევისურებზე. გოგი ოჩიაურმა თქვა: მე ვუამბობდი, თუ როგორ ძლიერად აქვთ ხევისურებს განვითარებული „დოღე ჩესტი“, ამიტომაც ხევისურეთში ძალიან ხშირია-მეთქი, ვუთხარი, ახალგაზრდების თვითმკვლევლობა. მერე მოვუყევი, რომ ერთ პატარა გოგოს უნდა წაელო დედისათვის სამკალში საჭმელი, დაავიწყდა, თამაშში გაერთო. მამამ უსაყვედურა, როცა დედა მშიერია და შენ გელოდება, რა დროს თამაშობაო. პატარა გოგომ თავი ჩამოიხრჩო ხეზე. მახსოვს გურამმა მკითხა, მამამისს რა ერქვაო. სახელი არ მახსოვდა, ნუ ვთქვათ, ბათარეკა-მეთქი, ვუთხარი. პატარა გოგოს თვითმკვლევლობა მოვუყევი როგორც

ერთ-ერთი რიგითი ამბავი, როგორც ილუსტრაცია ხევსურების ამ თვისებისა, რადგან წყენის, თავმოყვარეობის შელახვის გამო, თავის მოკვლა ხევსურეთში ამბად არ ითვლება...”

შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ გურამ რჩეულიშვილის თაობისათვის გახდა მთა განსაკუთრებული ლტოლვისა და ინტერესის საგანი. მთა, როგორც ნაკრძალი ღირსების, სისუფთავის, უბინობის. სწორედ ამ თაობის ყველაზე მგრძობიარე წარმომადგენლებმა დააფიქსირეს საუკეთესო ადამიანური თვისებების, ღვთაებრივი, მარადიული ღირებულებების გადინებისა და სამყაროს უდაბნოდ ქცევის პროცესი. ბიბლიური ჭები კი მწყურვალთათვის ერთგულად ინახავდნენ წყალს.

არც ისაა შემთხვევითი, რომ ორი გურამი — გურამ თიკანაძე და გურამ რჩეულიშვილი პიროვნული თვისებებისა და ცხოვრების წესის გამო მთის სინმინდისა და ღირსების იდენტობად იქცნენ. შემდგომი თაობები წლების განმავლობაში ბაძავდნენ მათ ყველაფერში, ჩაცმის მანერიდან დაწყებული, მთაში განუწყვეტელი მოგზაურობითა და მეგობრობით — ფიცვერცხლით დამთავრებული.

რა თქმა უნდა, ისევე როგორც უამრავმა რამემ, მთამაც კატასტროფული სიჩქარით განიცადა როგორც მორალური, ისე ფიზიკური რღვევა. რამდენადაც რაინდული, ღირსებით აღსავსე იყო მთიელთა ცხოვრების წესი, იმდენად საცოდავი და საპყარი შესახედი შეიქმნა თითო-ოროლა მოხუცისამარა დარჩენილი მთის რეგიონი. იმედად ისლა რჩება, რომ ქართული ლიტერატურის ახალგაზრდა თაობამაც გაითავისა არა მხოლოდ ეროვნული, არამედ ეს გლობალური სატკივარიც, მაგალითისათვის დავასახელებ არჩილ ქიქოძის მიერ შექმნილ ბრწყინვალე მოთხრობას „ნასვლა“.

ხევსურულ დიალექტზე დაწერილმა ტექსტმა თავიდან, ცოტა არ იყოს გამაღიზიანა, მაგრამ მალე მივხვდი, რომ მთის უმძაფრესი ტკივილით აღსავსე პროცესის გადმოცემა, ქართული ენის სწორედ ამ დიალექტით შეიძლება. ესაა ფორმა შინაარსის ზუსტი თანხვედრა. უფრო მეტიც, ეს დიალექტი თითქოს თავგანწირული მცდელობაა იმისა, რომ ხევსურეთიდან ნასვლა შეჩერდეს. მთიდან აშლას, კერიის მოშლას, გადაშენებას, გაქრობას, გაჩანაგებას მწერალი თითქოს ფორმითაც, დიალექტის აკუსტიკური ფედრადობითაც (რომელიც გაცილებით არქაულია, ვიდრე სალიტერატურო

ენა) ეწინააღმდეგება. თითქოს სურს ჩვენს ცნობიერებაში, ხსოვნაში დასავინწყებლად განწირული ეს დიალექტიც ჩატოვოს. მე არც ეთერ თათარაიძის ასეთი ფანატიკური ერთგულება საკუთარი დიალექტისადმი მაღალი პოეტური ღირებულებების გამოსახატავად, მიჩვენება შემთხვევითობად...

\*\*\*

ქალს არ შეურაცხყოფს ოთხ კედელს შუა ყოფნა. პირიქით, ქვეცნობიერად, მას მერე, რაც სამოთხის ბალი დაკარგა, სწორედ ამ ოთხი კედლის შემოსაზღვრული სივრცის ძიებაშია, რადგან სახლი, ბინა მას სჭირდება თავისი ქალური მისიის აღსასრულებლად, ახალი სიცოცხლის გასაჩენად და დასაცავად.

კაცს შეურაცხყოფს ოთხი კედელი. მისი ენერგია, მამრის მონადირე ბუნება, ბოლოს და ბოლოს, მასში ჩაბუდებული ქაოსი მასშტაბებსა და სივრცეს ითხოვს. ამიტომაც უქმად ყოფნა ბათარეკასათვის ასეთი დამთრგუნველი. ამიტომაც ასეთი აღრენილი, გაბურძნული, ზამთრის ლაბირინთში გახვეული. ამ გაუქმებული, შედედებული ენერგიის სიმძიმე ჯანლად აწევს მთელ მოთხრობას.

ერთი შეხედვით, მზიაც უქმად ზის კოშკის ზედა სართულზე, მაგრამ ეს უქმად ყოფნა სხვა განზომილებაში იკითხება — ოცნების, არისტოკრატიულობის, ყოფაზე ამალღებულობის განზომილებაში (გავიხსენოთ მწერლის სიტყვები: „აქ პოეზია განუკითხავად ბატონობს პროზაზე“). ამიტომ გოგონას სხეული, მთელი მისი არსება ლურჯი ფრინველივით დაფრინავს. იგი არაა ჩაკეტილი, შებორკილი, მიჯაჭვული. იგი აბსოლუტურად თავისუფალია, გასულია ამ ლოკალური სივრციდან, რასაც კოშკი ჰქვია, მთა ჰქვია, წელიწადის დრო — ზამთარი ჰქვია. ამიტაც ჯობნის კაცს, ამიტაც აღიზიანებს მამას. ბათარეკა ზამთრის გასვლას ელოდება, ჩაკეტილი გზების გახსნას. „პანკისში მართებთ მისი სისხლი, ომალოში უნაგირი მოჰპარეს, ვერცხლით ნაკაზმი, ათი იმდენი თვითონ დაუშავა სხვებს. ვერ ისვენებს სახლში გამომწყვდეული“.

ბათარეკა, ქვეცნობიერად სწორედ ამ თავისუფლებას, ამ სიმაღლეს ვერ პატიობს შვილს, სწორედ ამის გამო უღრენს და ხელს გაართყამს (სილას გააწნავს) პირმომღიმარ ქალიშვილს. და არა იმის გამო, რომ ავადმყოფ დედას ვერ უვლის, ან თუნდაც საოჯახო



საქმეებში ტრადიციულად ჩაბმული ქალივით ციბრუტივით არ ტრიალებს და დღედაღამ არ ფუსფუსებს კერიასთან. მზიათი გაკვირვება მხოლოდ გურამს (მწერალს) შეუძლია: „ზის ქურქში გამოხვეული ეს უცნაური არისტოკრატი ქალი, რომელიც ბუნებამ აქ, შატილში, გააჩინა და ელის“.

ბათარეკას გაკვირვება არ შეუძლია, ბათარეკა მხოლოდ ბრაზდება და იღრინება.

სილის განწა კი — ესაა საკუთარი უასპარეზობისა და უსუსურობის შეგრძნებით აღძრული შურისგება მთელს სამყაროზე, არშემდგარ ცხოვრებაზე, რომელშიც ასეთი უცნაური სიიოლით დაფრინავს მისი ერთადერთი ქალიშვილი...

ქართულ პროზაში (ლიტერატურაში) თუკი ვინმეს მისამართით ითქმის დროული სიკვდილი — მზიას მისამართით. ეს სამურაების თვითმკვლელობასაც ჰგავს, ღირსების შელახვის ზღვარზე რომ ჩადიან სუიციდს. მზია თავს იკლავს, რათა გადარჩეს. ეს თვითმკვლელობა (მოტივირებულია) უარის თქმით შეჩვევაზე.

ვინ იცის, რამდენი გოგონასათვის გაურტყამს მშობელს ხელი, მაგრამ ამას ტრაგიკული დასასრული არ მოჰყოლია. მწერლის მიერ იმდენად შემზადებულია გარემო, სამყარო, მთის სოციუმი და ფსიქოლოგია ტრაგედიისათვის, რომ მზიას თვითმკვლელობა სულაც არ გვეჩვენება მოულოდნელი.

შუა მთებში გამოკეტილი ეს მართლაც უცნაური არისტოკრატი არავის მისცემს უფლებას (მით უფრო — მამას), პიროვნული ღირსება შეულახონ, შეურაცხყონ მისი ქალური ოცნებები, პიროვნული მე და თავისუფლების უსაზღვრო ნყურვილი. მზია იმდენად მართალი და ბუნებრივია, რომ ასევე მართალი და ბუნებრივია მისი რეაქცია უსამართლობაზე. შემთხვევითი არაა, რომ ბათარეკა ინტუიციით, გუმანით გრძნობს გაუცნობიერებლად ჩადენილი ცოდვის ავისმომასწავებელ შედეგს და თავად ველარ ბედავს კოშკის ზედა სართულზე ასვლას: „მეორე დღეს, სადილობისას, ავად გამხდარი დედა აუგზავნა საჭმლით შვილს. ჭერხოს შუაში, გამქრალი შუაცეცხლის ჯაჭვზე ჩამოეხრჩო მზია ბათარეკას ასულს თავი“.

და მაინც უცნაურია, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ამ მოთხრობაში სიკვდილი იმარჯვებს სიცოცხლეზე. სწორედ რომ პირიქით, რადგან უმიზეზოდ შეურაცხყოფილი, გალახული სიცოცხლე მყისი-

ერად გადაწყვეტს: თუ ერთხელ მოუდრიკა თავი უსამართლობას, შესაძლოა, მთელი ცხოვრება ქედისმოხრასა და მონობაში გაატაროს უხეში ძალის, ცხოვრების წინაშე.

ეს არის მოთხრობა, როცა სიცოცხლე იმარჯვებს ცხოვრებაზე. როცა ცხოვრების ბოღმა და ჭუჭყი ვერ ერევა სინმინდეს, არ ხდება აღრევა, ათქვეფა.

გურამ რჩეულიშვილის დროს ჯერ კიდევ შეიძლებოდა ასეთი მოთხრობის დაწერა, ან იქნებ სიკვდილ-სიცოცხლის, უბინობა-ბინიერების ზღვარზე გასვლა, მაგრამ არა ყველას მიერ.

სანამ გურამ რჩეულიშვილი თავის პირველ მოთხრობას დაწერდა და მწერლად მოგვევლინებოდა, ადრე, ჯერ კიდევ ადრე, შორეულ ბავშვობასა თუ ბიჭობაში, იგი უკვე პიროვნება იყო. შესაძლოა, იყო ნამდვილი პროფესიონალი, გქონდეს ბრწყინვალე ტექნიკა, დიდი ცხოვრებისეული გამოცდილება, მაგრამ თუ რჩეულიშვილისეული სისუფთავეც არ გაგაჩნია, თავი რომ მოიკლა, ოცდაექვსი წლის ბიჭისა და თორმეტი წლის გოგონას უცნაურ ურთიერთობაზე („ნათელა“) ვერასოდეს დაწერ ისე ფაქიზად, როგორც ეს გურამ რჩეულიშვილმა მოახერხა. შემთხვევით ხომ არ წერდა სენტბევი ერთ რეაქციონერზე: „სამწუხაროდ მწერლის მხოლოდ ტალანტი ჰქონდაო“.

ნაკადულები აუშღვრევლად მხოლოდ სიმღერებში კვდებიან. „მზია ბათარეკას ასული“ სიმღერაა. სიმღერას ვერ დაიჭერ, ვერ გასრეს, ვერ მოიხელთებ, როგორც ჰაერს, როგორც მთაში ძახილიდან წამოფრენილი ექოს თარეშს.

ეს მოთხრობაც, ისევე როგორც გურამ რჩეულიშვილის არაერთი მოთხრობა, წინასწარმეტყველებითაა დაწერილი, რადგან ყველა ნამდვილი მწერალი წინასწარმეტყველია, ოღონდ ერთიცაა, როგორც ერთ თავის აღრეულ ლექსში ამბობს გურამი:

**„წინასწარმეტყველში მიყვარს მისი კაცური ტანჯვა  
და არა მისი წინასწარჭვრეტა“**

ღირსებით, თავისუფლებით „ლამაზი სიკვდილი“ ... თუკი ვინმეს მისამართით ითქმის ქართულ ლიტერატურაში, სწორედ გურამ რჩეულიშვილის მისამართით ითქმის. მისი გმირებიც მასავით ლა-

მაზად კვდებიან და სწორედ ამის გამო მარადიულად ცოცხლობენ („სიკვდილი მთაში“, „მუნჯი ახმედი და ზღვა“, „მზია ბათარეკას ასული“, „შემოდგომა ბაბუა კოტესი“...) ჩვენს გულებში.

1984 წელს ფილარმონიაში გამართულ მწერლის ხსოვნის საღამოზე ჩემი გამოსვლა ასე დავიწყე: „რას არ იტყვიან დიდი მწერლები! ოდესღაც ცინიზმის იშტაზე მოსულმა ბალზაკმა მწარედ უკბინა იმდროინდელ ფრანგულ საზოგადოებას, როდესაც თქვა: „ხელოვანმა უნდა მოახერხო, იცხოვრო ბურჟუასავით და იაზროვნო ღმერთივით...“

დღეს, როდესაც ეს სიტყვები ბევრისათვის საბედისწერო აფორიზმად იქცა, განუწყვეტელი სიმშვიდის, სიფრთხილის, ჩაურევლობის, ანონ-დანონისა და ლიქნის წყალობით უმრავლესობამ მოახერხა „ბურჟუად ქცევა“ და ბალზაკის ხუმრობასავით ნათქვამ სტრიქონებს ბევრის შემოქმედებითი ტალანტი შეენირა, განსაკუთრებით მოგვენატრა გურამ რჩეულიშვილი. ალბათ, სულ მალე ქართულ ყოფაში დადგება პერიოდი, როცა არა მხოლოდ მონატრებად, არამედ სასიცოცხლო მოთხოვნილებად იქცევა მის მსგავს პიროვნებათა არსებობა“.

დარწმუნებული ვარ დღეს უკვე, იმ საღამოდან ოცდაათი წლის გასვლის შემდეგ, პიროვნებების დეფიციტი და მათი არსებობის სასიცოცხლო მოთხოვნილება ქვეყნისთვის და პირადად ჩვენთვის, ვინც ამ დარბაზში ვიმყოფებით, გამწვავდა და ათასჯერ გაიზარდა.

## გურამ რჩეულიშვილის ნარატივი

რა გამოარჩევს გურამ რჩეულიშვილის პროზას? უმთავრესად, მისი წერის სტილი, თხრობის მანერა, რომელიც საოცარი, ერთი შეხედვით, შეუმჩნეველი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ის ხან მთლიანად უჩინარდება თხრობისას, ხან რომელიმე ნიღბით შემოიჭრება და ყოველთვის პოულობს მკითხველის გულამდე პირდაპირ მისასვლელ გზას, რაც მხოლოდ დიდოსტატ მწერლებთან გვხვდება. მასაც შეიძლება ეთქვა მარკესივით, „იცხოვრო, რათა მოჰყვე“. ამ მოყოლის გარეშე მას არ შეეძლო. ეს იყო მისი ბედისწერა. სწორედ ამ ბედისწერამ შეაქმნევინა „ალავერდობა“, „დევების ცეკვა“, „ბათარეკა ჭინჭარაული“, „სიკვდილი მთებში“, „მუნჯი ახმედი და სიცოცხლე“, „თვითთვლა“ და სხვა მოთხრობები, პიესები, ლექსები. წერის ვნებაზე, როგორც დემონურ ძალაზე, რომელიც ჩრდილივით დაჰყვებოდა და მოსვენებას უკარგავდა, ხშირად მსჯელობდა ჩანაწერებში: „მე მინდა ვიყო მწერალი, თანაც დიდი, მერე რა, მე ჩემი ფიქრებისა არ მეშინია“.

მრავალმხრივობა — განფენა სამყაროში და ამგვარად უსასრულო დრო-სივრცის აღქმა და გადმოცემა, ადამიანის, როგორც მარადისობის ნაწილის შეგრძნება, სურვილი საკუთარი არსებიდან გასვლისა, მისი მთავარი საფიქრალი იყო. ეს კარგად ჩანს ამ ჩანაწერში: „მთებში დავდივარ, ალპინისტი არა ვარ, უნივერსიტეტში ვსწავლობ, როგორც დედა იტყვის, „სტუდენტის სახე“ არა მაქვს, ღვინოსა ვსვამ, ლოთი არა ვარ, ცხენზე ჯირითი მიყვარს — მხედარი არა ვარ, ვჩხუბობ — დიდი გამრტყმელი არა ვარ, გულუხვი ვარ — ფული არა მაქვს — ცარიელა გული ვის რად უნდა? შეყვარებული ვარ — საყვარელი არა მყავს“.

ეს ერთდროულობა, მთელი სისავსით განცდა სიცოცხლის მრავალგვარობისა, რომელიც ირეკლება მის მოთხრობებში, ქმნის კიდევაც მისი ნარატივის თავისებურებას. მას სურს იყოს აქ და სხვაგან: აქ — ეს ყოფიერი, მატერიალური დრო-სივრცეა, ანმყო, ერთგვარი ჩარჩო, რომელსაც გაარღვევს სიტყვის საშუალებით. სწორედ სიტყვა, თხრობა აძლევს მას ძალას იყოს სხვაგან — წარსუ-

ლის, ლეგენდის, ზღაპრის, მითის არამატერიალურ დრო-სივრცეში. ამგვარად აბამს ის ინტერტექსტუალურ კავშირებს დაყოფილ და დაფანტულ დრო-სივრცეებს შორის და მოჩვენებითი, ყოფიერების ზედაპირული საფარველის მიღმა არსებულ ერთიანი სამყაროს მხატვრულ მოდელს ქმნის. ამგვარი სისავსისა და მთლიანობის განცდა ხშირად უჩინდებათ მის პერსონაჟებს, მის ალტერ-ეგოებს: „როცა საგნები კარგავენ წონას და კაცს შეუძლია ჰაერთან შეერთება“ („ნათელა“). აქ მეტაფორულად გამოთქმულია წყურვილი სამყაროს პირველსაწყის სტიქიებთან (მინა, წყალი, ჰაერი, ცეცხლი) შეერთებისა. ამ „შეერთებას“ (ამ სიტყვის ქარაგმული მნიშვნელობით) ის ახორციელებს სხვადასხვა გზით: ან ლიტერატურისთვის ცნობილი პარადიგმების, ან ახალი მხატვრული სახეების, ან აბსტრაქტული მუსიკალური ვარიაციებით, რომლებიც ლირიკულ ნაკადებად შემოიჭრებიან თხრობაში. შემეცნების ამ გზაზე მისთვის მნიშვნელოვანია ყველაფერი, ადამიანთა მიერ წვრილმანად თუ მსხვილმანად დახარისხებული. მისთვის არ არსებობს საგანთა და მოვლენათა ამგვარი კლასიფიკაციები, მისთვის ყოველივეს ახსნილი თუ აუხსნელი ფუნქცია და დანიშნულება აქვს, ამიტომაც მნიშვნელოვანია მისთვის ყოველი შთაბეჭდილება, მზის ცქერითა თუ ქოშის ცქერით აღბეჭდილი. ის მხატვრულ ღირებულებად აქცევს ნებისმიერ რამეს, რაც მისი გონების, სულის, შეგრძნების სივრცეში შემოიჭრება. ამიტომაც მისი თხრობის სტრუქტურის მატრიცად შეიძლება მივიჩნიოთ „მე“, სამყაროს აღმქმელი თუ შემეცნებელი. ეს „მე“ ტრანსფორმირდება ყოველწამიერად და განეფინება რეალურსა თუ წარმოსახულ სივრცეში. თუ არსებობს „მე“ — არსებობს სამყარო.

მისი ნოველები, მინიატურები გვაოცებენ თხრობის ხვადასხვა რაკურსის მონაცვლეობით ისე, რომ მკითხველი ვერც კი ამჩნევს, როგორ გადაინაცვლებს მისი მზერა მატერიალურიდან წარმოსახულისკენ ან პირიქით. თხრობის ერთგვარი ჯვარსახოვნება, რევაზ სირაძეს თუ დავესესხებით, ხშირად მისი მოთხრობების მთავარი საყრდენია, სტრუქტურის მოქნილი ხერხემალი. მისი თხრობა ხანდახან მოგვაგონებს ფიროსმანისა თუ ვან გოგის ნახატებს, რომლებზეც აღბეჭდილია წითელპერანგა მეთევზე, ლანჩამძვრალი ფეხსაცმელი თუ კარტოფილით სავსე კალათა. ისე დანმენდილად

და ნაივურად გადმოგვცემს შეგრძნებებს, თვალის პირველახელი-სას რომ შეიძლება ჰქონდეს ადამიანს. ერთადერთი დაბრკოლება მხოლოდ სიტყვიერად გამოთქმაა, სწორედ ეს დაბრკოლება იყო მძლავრი იმპულსი ყველგან და ყოველთვის ეწერა. მის ჩანაწერებსა და მოთხრობებში ჩანს, როგორ დაეძებდა ინდივიდუალურ სტილს, რათა ეს მტანჯველი განცდა, ადამიანის დროში არსებობის ტკივილისა, გადმოეცა: „ჯერ ყაზბეგს ვბაძავდი, მერე ვინ იცის, ვის“. „ღმერთო, რა დავაშავე, რომ წერა დამანყებინე! ვერ გამიფიქრია რამე, რომ ჩაწერა არ მომინდეს ან უბრალოდ, ან ლექსად, ან მოთხრობად — ნამდვილი ტანჯვაა, — რომელსაც თავს ვერ ვაღწევ, როგორც ჰერაკლე თავის თორმეტ დავალებას“.

ის, ამ შემთხვევაში, მიემსგავსება სიზიფესაც, რომელსაც მისჯილი აქვს ლოდის ატანა მწვერვალზე, გურამ რჩეულიშვილისთვის ეს ლოდია წერა, ხოლო მწვერვალი — რაიმეს შექმნა, მერე ისევ დაუგორდება ლოდი და თავიდან ეზიდება. ყოველი ასვლა მწვერვალზე — ბედნიერებაა, რომელიც იკარგება და თავიდან უნდა ეძიო. „მხოლოდ მაშინ ვარ ბედნიერ, როცა ვარ შეწუხებულიო“, — ეს წუხილი ვაჟასთვისაც გაიგივებული იყო შემოქმედებასთან, როგორც თვითონ ამბობდა, „წმინდა ხელობის“ მსახურებასთან („ჩემი ვედრება“).

წერა იყო გურამ რჩეულიშვილისთვის „გიჟური სიამოვნება“ და ის თანდათან დამოკიდებული ხდებოდა მასზე, რომელიც თან ტანჯავდა და თან აბედნიერებდა. წერის სურვილს აღძრავდა ყოველივე, რასაც ხედავდა, განიცდიდა თუ წარმოიდგენდა. ეს იყო ფარული ნაღმები, რომელსაც წერით ანეიტრალებდა. სჯეროდა, რომ ეს ნაღმები მკითხველთა გულსა, სულსა თუ გონებაში აფეთქდებოდნენ და შეცვლიდნენ მასაც და სამყაროსაც. ნორმა, საშუალოობა მას აღიზიანებდა, ამიტომაც რეალურ ყოფაშიც გაურბოდა და მხატვრულ სამყაროში პერსონაჟთა ნიღაბს ამოფარებული სხვანაირი, მარგინალი ხდებოდა.

თანამედროვე ლიტერატორის, ვიკი მეჰეფის ერთი საინტერესო დაკვირვებით, „ხელოვნება და ცხოვრება ერთმანეთის შეტრიალებული სარკისებრი გამოსახულებებია. სწორედ ამიტომ ჯოისი არ ცდილობს, რომ მისმა გმირებმა იოლად მოაგვარონ თავიანთი პრობლემები. თუკი მკითხველსა და ტექსტს აკავშირებს შებრუნებული

მიმართებები, ხომ არ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ გმირების წარმატებები აზარალებს მკითხველებს? და იქნებ გმირების მარცხმა მკითხველებს სულიერი სიმხნევე მიანიჭოს? ჯოისის წარმოსახულ სამყაროში ტექსტი წარმოგვიდგება როგორც ეკალი ან ჯვარი, რომელზეც აღმოცენდება და იფურჩქნება ახალი რეალობები. შემეცნების ან გარდასახვის მიზნით ავტორიცა და მკითხველებიც “უნდა მიეღწერს მონ უმონყალო წარმოსახვის ჯვარს”, (თამარ ლომიძის თარგმანი, <http://lib.ge/book.php?author=803&book=6118>).

გურამ რჩეულიშვილის წარმოსახულ სამყაროშიც მხატვრული ტექსტი ერთგვარი ეკალი ან ჯვარია, რომელზეც აღმოცენდება ახალი რეალობები. ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ, რომ მას მოსწონდა ჯოისის დუბლინელების ციკლის მოთხრობა „მკვდრები“. ამან უფრო გაგვიმძაფრა შთაბეჭდილება, რომ რაღაც კეთილისმყოფელი გავლენა ჰქონდა ჯოისის ამ მოთხრობებს მასზე, რადგან მისთვისაც მნიშვნელოვანია ცხოვრების ნებისმიერი ფრაგმენტი, ერთგვარი ღია დასასრულებით, ცხოვრების მდინარის ნებისმიერი ტალღის მოხელთება და აღწერა.

მოსკოვის ქუჩებში უპასპორტოდ მოხეტიალეს მილიციელი რომ გააჩერებს ვინაობის გასარკვევად, ეუბნება, მწერალი ვარო. მისთვის მწერლობა განიცდებოდა, როგორც სამყაროს მოქალაქეობა. მხოლოდ ამგვარად ამართლებდა საკუთარ არსებობას.

მის მონათხრობში ოსტატურად სინთეზირდება ისტორიული თუ გამოგონილი ამბები. ავტორის საინტერესოდ მიგნებული ნიღბები მკითხველს მოთხრობილი ამბების შუაგულში მოაქცევენ და ფიქციური თამაშების აქტიურ მონაწილედ აქცევენ. მის შემოქმედებაში გამოიკვეთება თხრობითი დისკურსის სხვადასხვა სახე. მას აინტერესებს ყოველწამიერი ადამიანური დრამები, ოცნებისა და რეალობის შეჯახებისას წარმოქმნილი, რომელიც ნებისმიერ დროსივრცულ არეალში, ნებისმიერ სცენაზე შეიძლება გადამამდეს. მის მოთხრობებში ადამიანური ვნება-განცდანი იმდენად მატერიალიზებულია, ხელშესახებია, რომ იოლად გარადაიქმნებიან კინოსთვის დამახასიათებელ ვიზუალურ ხატებად.

მწერალი იყენებს კლასიკური ყაიდის თხრობით სტრატეგიებს, მაგრამ თავისებური, განუმეორებელი ელფერით მოსაგვს. მათ შორის, შეიძლება გამოვყოთ: 1. სადა, მაგრამ საინტერესო სიუჟეტები;



2. ზომიერად ჩართული დეტექტიური ელემენტები, რომლებიც ამაღლებენ მკითხველის მოლოდინის დაძაბულობის ხარისხს; 4. მარადიულად აქტუალური პრობლემები, სულისა და ხორცის ჭიდილი; 5. მონოლოგები და დიალოგები, რომელთაც, ერთი მხრივ, ახალი თვალსაზრისის შექმნა და, მეორე მხრივ, ამბის განვითარება მოსდევს. 6. ბუნებრივად, არათვალშისაცემად მოხმობილი ტროპები. 7. ლალი, გაშლილი, ექსპრესიული, მსუბუქი თხრობა. 8. ინტელექტუალიზმის ნიშნით აღბეჭდილი მსჯელობანი.

მწერალი ინტუიციისა და ალღოს წყალობით შესანიშნავად ახერხებს თხრობის „ოქროს შუალედის“ მოძებნას და ქმნის თხრობის მწყობრ სისტემას.

წერა იყო მისთვის ერთგვარი თამაში — ნიღბების ცვლა. ამას ხედავდა მსოფლიოს საუკეთესო მწერლებთან, ამიტომ ხშირად ფიქრობდა მათზე. მოსწონდა ტოლსტოის „ომი და მშვიდობა“ — „ყველა ხაზი უზარმაზარი, მსუყე, ცოდნა ცხოვრების და ყველა დეტალი ერთად, რაც კი ოდესმე შეუმჩნევიათ სხვა მწერლებს. მე მგონია, ტოლსტოის შემდეგ ყველა მწერალი იყო უდიდესი თავხედი, რომ საერთოდ კალამს მოკიდა ხელი. თუ ასეა, ჩემისთანა თავხედი ჯერ არ დაბადებულა“.

ხშირად წუხდა: „ღმერთო ჩემო, როგორ ძნელად ხდება ჩემში ყველაფერი, რამდენი უნდა ვენამო, რამდენი დღეები უნდა ვიშვოთო, ვერსად ვერა ვგრძნობ თვით ყველაზე მხიარულ დროსაც თავს კარგად, რაღაც ცოდვა მანვალებს და ეს ცოდვა მანერინებს და წერა მაძლევს ზურგს, რომ ჩემს თავში გავერკვე, როგორსაც მომცემდა ათი კაცის მოკვლა. მე წერას უდიდესი მკვლევლობის ნიშნად მივიჩნევ, თუ უფრო მეტად არა. ჩემთვის ეს საშინელი წამებაა — ყველა დაჯდომა, ყველა სიმართლე... მაგრამ მე ეს მჭირდება იმისთვის, რომ ჩემს თავთან მართლის თქმის უფლება მოვიპოვო. რად მინდა ეს? ეს მე არ მინდა. ეს უნდათ ჩემს დემონებს, რომლებიც არ მასვენებენ ერთი წამითაც“

მოთხრობა „ბათარეკა ჭინჭარაულში“ წერს კიდევ: „ყველაზე კარგს კი მათგან იგი დაწერს, ვინც სხვაზე მეტად და ღირსებით იტანჯება ვერმიღწეულის ვნებით შეპყრობილი“.

მისი წერის სურვილი ინსპირირებულია სხვადასხვა წყაროთი, რომელთა გაცნობიერებასაც ის მოთხრობების წერით ცდილობდა.

სწორედ ეს გაცნობიერება, გარკვევა საკუთარსა თუ სამყაროს არსში არის მისი მთავარი ამბავი, რომელიც ყველა მოთხრობაში ვარიაციებით წარმოჩნდება.

„მეტერლინკი ამბობს — თუ სოკრატე დღეს სახლიდან გავა, ნახავს თავისი კარის ღირესთან მჯდომ ბრძენს. თუ იუდა ამაღამ გაუდგა გზას, იგი მას იუდასთან მიიყვანს. ყოველი სიცოცხლე ბევრი დღეა. საკუთარ არსებაში დავიარებით და ვხვდებით ყაჩაღებს, მოჩვენებებს, გოლიათებს, ბებრებს, ყმანვილებს, ცოლებს, ქვრივებს, რაყიფ ძმებს, მაგრამ ისევ და ისევ მუდამ საკუთარ თავს ვხვდებით“, — წერს ჯოისი „ულისეში“ (იგი ა, ციტატას იმონმებს მეტერლინკის წიგნიდან „სიბრძნე და ბედისწერა“). სწორედ ეს ჩანს გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობებში, საკუთარ არსებაში ხეტიალი.

მთავარი არის სიცოცხლის ნარატივი, ყოფიერების ეგზისტენციის მხატვრული წარმოჩენა. ის ყოველმხრივ უტრიალებს სიცოცხლეს, მის ფარულსა და ხილულ გამოვლინებას.

ამასთანავე დაკავშირებული სიკვდილის ნარატივი, როგორც სიცოცხლის განუყოფელი ნაწილი. ამიტომაც არ აღიქმება სიკვდილი, როგორც დასასრული, არამედ ახლის დასაწყისი, სხვა ფორმითა და სხვაგვარ განზომილებაში. „ხშირად მინატრია ხოლმე ჩემთვის: ნეტავი მომკლა და ჩემს დაკრძალვას შორიდან მაყურებინა-მეთქი“. საკუთარ თავსაც დასცინის თითქოს ამგვარი ფიქრისთვის: „მანაც რა სულელია კაცი: ერთი ბედნიერება აქვს, რომ თავის სიკვდილს ვერა ნახავს და მაზეც კი დარდობს“.

თხრობის სტიქია მთელი თავისი მრავალფეროვნებით წარმოჩნდება სიყვარულის ნარატივში: „არა, მე მწერალი არა ვარ! მე შეყვარებული ვარ! ოღონდ ახლა არ ვიცი ვისზე! წერა მხოლოდ ნაწილობრივ მინაცვლებს ამ სიყვარულს... რაც ირინასთან ვიყავი, არაფერი კარგი არ დამინერია, ვმუშაობდი ინერციით, ახლა არ შემიძლია, რომ არ ვწერო“, „არ მწამს მუდმივად ერთის სიყვარული, მაგრამ საერთოდ მწამს სიყვარული, თუმცა, ერთი რომ იყოს, მიწადა, საშინლად ვიღლები“.

სიკეთისა და ბოროტების, სიწმინდისა და ცოდვის ნარატივებიც მძლავრ ენერგეტიკულ ველებს ქმნიან მის თხრობაში.

ყოველივეს კი გამსჭვალავს თავისუფლების ნარატივი.

მწერლისთვის უმთავრესი ღირებულება თავისუფლებაა. ამიტომაცაა, რომ თავს იკლავს მზია ჭინჭარაული, რომელსაც უკრძალავენ საკუთარი თავიდან, რეალური სამყაროდან სხვა განზომილებაში გასვლას. საზოგადოება, წეს-კანონი, ჩვეულება თუ ყოველგვარი ჩარჩო და ნორმა მას მამის სახით ევლინება. მამა, ამ შემთხვევაში, განასახიერებს სამყაროს, დამკვიდრებულსა და სწორხაზოვანს, შვილი კი გადახვევას, სხვა გზის არჩევას. ამ „გზიდან ცდომას“, რაც სხვათაგან განსხვავებულობაში მჟღავნდება. ეს შეჯახება ტრაგედიით სრულდება, თუმცა თვითმკვლელობა აქ უფრო საზეიმო ელფერს იძენს, ის სულის გამარჯვებას წარმოაჩენს, რომელმაც მოიშორა სხეული, როგორც ბარიერი უცხო სამყაროებში სამოგზაუროდ („ბათარეკა ჭინჭარაული“).

„ღვეების ცეკვა“ ერთგვარი გასაღებია მისი მხატვრული სამყაროსი, რომელშიც ჩანს ინტერტექსტუალური კავშირები ზღაპარსა და მითთან. მწერალი აქტიურად იყენებს სხვადასხვა კოდს, ამ შემთხვევაში, ქართული კულტურული და კოლექტიური მეხსიერების საცავიდან და მრავალმრიან მხატვრულ სახეებს ქმნის. ამგვარი კოდები მყარ სტრუქტურებს ქმნიან მის თხრობაში, რომელთა ცალკეული ელემენტი აღქმისა და გააზრების სხვადასხვა დონეს შეიცავს. მხატვრული სისტემის ეს კოდირებული ელემენტები ქმნიან სწორედ გურამ რჩეულიშვილის თხრობის ინდივიდუალურობას. ადამიანური გონების ნადილი შეიმეცნოს დაფარული, ფარდა ახადოს საიდუმლოს, სამყაროსავით ძველია, მაგრამ ახალია მისი გამოხატვის ფორმა, რომელიც გურამ რჩეულიშვილის ამ მოთხრობაში გვხვდება. მეორდება ადამიანური მისტერია, გადალახოს „ბედის საზღვარი“. გურამ რჩეულიშვილისთვის სიცოცხლის, სიწმინდის, სიკეთის, ღვთის საიდუმლო ხელშეუხებელია, ისევე, როგორც შეუღალახავია თეთნულდის, მარადიული ქალწულის უმანკოება.

ერთი მხრივ, დაუოკებელი სწრაფვა შემეცნებისკენ, მეორე მხრივ, ამ სწრაფვის დემონურობა, რადგან შემეცნება დასრულებას გულისხმობს, რაც წარმოუდგენელია სიცოცხლის მარადიული არსებობის განზომილებაში, ამიტომაც იფერფლებიან ძმები ცეცხლში, მათი როკვა წარმოაჩენს ადამიანურ დრტივინვას საზღვრების გადასალახავად. აქ შეიძლება ინტერტექსტუალური კავშირი

ფაუსტთანაც გავაბათ. მეორე მხრივ, ძმები ხორჯოლანები, დევე-ბი, ხტონური, ბნელი ძალის განმასახიერებელი არიან, რომლებიც მიისწრაფიან თეთნულდის, ღვთაებრივის მოსაპოვებლად.

მწერალი იყენებს მითოლოგიისა და ზღაპრის პარადიგმებს, რათა ადამიანური არსებობისთვის დამახასიათებელი ეს ჭიდილი გულსა და გონებას შორის შთამბეჭდავად წარმოაჩინოს. მას ერთ-გვარი მითისმქმნელის ხედვა აქვს და ეს კარგად ჩანს ამ ჩანანერში: „მე მგონი, დიალექტიკა აბსურდია, მოჩვენებითობა, არაფერი არ იცვლება და არ ვითარდება. ყველაფერი ციალსა ჰგავს და ჩვენს სუსტ გონებას ერჩენება ხან ისე, ხან ასე. იმდენად პატარაა მისი ჰორიზონტი“.

თანამედროვე ცივილიზაცია, ბუნებას მოწყვეტილი, ირეკლება მინიატურაში „მუსტანგები“ — აქ სრული გაუცხოება ადამიანისა ბუნებასთან, რომელიც მას მხოლოდ ფოტოსთვის აინტერესებს, გადაიღებს, მერე გამოფენს და პრემიასაც მიიღებს, მაგრამ მუსტანგების ბედი არავის აინტერესებს. საოცარი სევდა ჩანს ამ ნოველაში. „ერთ მათგანს გაკვირვებული სახე ჰქონდა. სულ ნელა ბოლავდა სიცხისგან სტეპი“ — ფიროსმანის ნახატს ჰგავს. ერთი მხრივ, ფერწერულობა აღწერილი სურათისა, ყვითელი სტეპი და მუსტანგები, მეორე მხრივ, მუსიკალურობა, ფრაზების გამეორებით მიღწეული. მწერალი ახერხებს გადმოსცეს ადამიანის გულგრილობით გამონვეული ტკივილი. მუსტანგის გაკვირვებული სახე შთაბეჭდლებაში რჩება. აზრი და ემოცია ერთად იბადება და მეხსიერებაში აღიბეჭდება.

რაც გინდა, ერთი შეხედვით, ბანალურ ამბავს ჰყვებოდეს მწერალი, მასში ყოველთვის იგრძნობა, რომ ეს გაცვეთილი ყოფითობა მხოლოდ ზედაპირია, საბურველია რაღაც არსებითისა და განუმეორებლისა. ამიტომაც არის, რომ გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობებში არ ირეკლება რეალური დრო-სივრცის წარმავალი კონფლიქტები, არამედ უფრო მეტად იმგვარი ჭიდილი, რომელიც, ზოგადად, ადამიანური არსებობისთვისაა დამახასიათებელი.

ამ თვალსაზრისით, მისი ჩანანერები შეიძლება მისი მხატვრული შემოქმედების ერთგვარ გზის მაჩვენებლებადაც გამოდგინენ, რადგან მათში კარგად იგრძნობა მწერლის მთავარი ნადილი მკითხველი

გაიტაცოს უღიმღამო ცხოვრებიდან ფარული „ფესვებისაკენ“, რომლებიც ავლენენ ნამდვილ ადამიანურ ვნებებს.

მწერლის ძიების სურვილს წარმოაჩენს სხვადასხვა ჟანრში წერა: მოთხრობა, პიესა, ლექსები, სცენარები. იგი ერთგან შენიშნავს: „ჩემი აზრით, პიესა არ არის სავალდებულო, რომ დაიდგას, უნდა იკითხონ, როგორც რომანი, ამიტომ ისევე უნდა წერო“. თვითონ სწორედაც ასე წერს. ხანდახან შთაბეჭდილება რჩება მისი სტილური უნესრიგობისა, თუმცა ეს ზედაპირულია. როგორც თვითონ ამბობს: „მხატვრულ უნესრიგობაში არის რალაც ნორმა, თუნდაც ის, რომ ის მხატვრული უნესრიგობაა“.

ყურადღებას იქცევს მისი სცენარი „ფიროსმანი“. აქ ნახატები მეტყველებენ. ეს არ არის უბრალო აღწერა, არამედ ცოცხალი ურთიერთობა ხელოვნების ნიმუშთან, რომელიც ადამიანმა შექმნა და შიგ თავისი სული და გული ჩააქსოვა, თავისი დამოკიდებულება სამყაროს, სიცოცხლის, სიკვდილის, ჭირისა თუ სიხარულის მიმართ ამგვარად გამოხატა, რათა მეორე ადამიანისათვის გაემხილა, რას განიცდიდა. ამ შემთხვევაში, გურამ რჩეულიშვილი აღმოჩნდა იმ საიდუმლოს დამნახავი და მერე სიტყვიერად გადმომცემი, ერთგვარი მედიუმი.

ლიტერატურაში ცნობილია, როცა ერთი დიდი მწერალი მეორის ნაწარმოებს პიესად გადააკეთებს, მაგალითად, ალბერ კამიუს „რეკვიემი მონაზონისთვის“ — პიესა ფოლკნერის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით.

გურამ რჩეულიშვილის დაწერილი სცენარი „აღუდა ქეთელაური“ (ოცდახუთიანი კინოსთვის) საოცრად დამუხტული თხრობაა, გამოკვეთილი დეტალებით, თითქოს ყოველ კადრს აღწერს, როგორც ცალკე ფოტოს. მაგრამ, ამ შემთხვევაში ჩვენი ყურადღება მიიქცია მუსიკამ, რომელიც ამ კადრებს მიჰყვება, ეს არის ადამიანის მიერ შექმნილისა და ბუნებრივი ხმების საოცარი მრავალფეროვნება: ბეთჰოვენი, ბლუზი და აფრიკული „ბუგები“ თანაბარი ინტესივობით შემოიჭრებიან. მუსიკა იცვლება აღწერილი კადრების კვალდაკვალ: „ჭიხინი მეორდება“, „მხოლოდ ცხენის ფლოქვების ხმა ისმის“. ისმის მელოდია „შამილი შევა ციხეში“. „ბლუზში ყორნის ხმა იპარება“. „მელოდია ლოცვაა, დინჯი, აუჩქარებელი“. „ლოცვის ტემპი იზრდება. ჯერ ბუნდოვნად შედის მუსიკაში ფლოქვების

ხმა.“მელოდია ხელდება, მუსიკის რიტმი იზრდება“, შიგ კიდეც სხვა ხმები შედიან; „მელოდია ბეთჰოვენის სიმფონიაში გადადის“. „სიმფონია უფრო ხელდება და ეცემა“. „ნაშალის ხმა გრძელდება. აქ ეს ხმა უფრო ხშირია და არამკვეთრი“, „ამ სიჩუმეში უეცრად იჭრება თოფის ხმა. ხმა იზრდება, მთებს აწყდება, გრიალებს და ათას თოფის ხმად იშლება. შორს სულ ბუნდოვნად ისმის წყნარი მელოდია“. „მელოდია შორს ისმის, ის ნერვიულია, ნაწყვეტებით. „შეუმჩნევლად იპარება ბლუზის ხმები. ხეობაში გაურკვეველი ფერია. ბლუზის რიტმით ალუდა ეშვება ხეობისაკენ“. „ცხენის ფლოქვები ბლუზის ტაქტს ურევენ“. „ერთად ჰაერში აფრიკული ბუგების ხმები დარბიან“. „ბუგები წყდება და ისევ ბლუზი იწყება“. „ბლუზი რიტმულ ჯაზში გადადის“. „საქსაფონებს ცვლის მარტო ბარაბანი, ან მარტო ნერვიული ვიოლინო“. „ღამეა. ისმის მელოდია დაისიდან „მაროს ტირილი“, ასრულებს ორკესტრი“, „ალუდას მოკვეთის ეპიზოდში „იწყება ოპერა „დაისის“ უვერტიურა“.

მას სჯეროდა, რომ „ლიტერატურის აზრი, იდეა, ადამიანთა ვნებების, მოქმედებების, ყველაზე მძაფრი სიცოცხლისმიერი სიტუაციების ასახვა იყო, გამოწვეული როგორც სულიერი, ასევე ბიოლოგიური მოთხოვნილებითაც, დაახლოებით ისეთივე, როგორიც არის ლომისთვის ღმუთილი და მისი მსხვერპლისთვის დაწკნავლება. ხოლო ნაწარმოების ენა, სტილი — ეს არის ლიტერატურის გარეგნული მხარე, ზუსტად ისეთი, როგორიც არის ტანსაცმელი სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვანაირი“.

ის მუდმივად სტილის ძიებაში იყო და წერდა: „არის სტილი, სოფლელი ინტელიგენტი, ან, უფრო მეტი, ქალაქელი ფიტულა, ამიტომ მე ვარჩევ, ვიყო ხულიგანი“. როგორ შეიძლებოდა ყოფის სიმდორის დარღვევა? მხოლოდ ტანჯვის გზით. ის ხედავდა, რომ ადამიანებს მხოლოდ უდიდესი ტანჯვის გამცდელნი ალელვებდათ: გილგამეში, პრომეთე, ამირანი, ჰერაკლე, იესო ქრისტე.

ის სულიერ, ფიზიკურად გამოუხატველ ტანჯვას უფრო ღირებულად მიიჩნევდა მხატვრული ლიტერატურისთვის და თვითონ სწორედ ამის გამოხატვას ცდილობდა. მისი აზრით, შინაგანად ტანჯული „ადამიანების უდიდეს ღირსებას წარმოადგენს უდახვეწილესი არტისტულობა“. ამგვარ გმირებად დონ-კიხოტი და ბაირონი მიაჩნდა. ბალზაკის სიტყვებს მოიხმობდა ბაირონზე: „ის იტანჯებოდა

მხეცივით უხმოდ“. მაშინ როგორ ესმოდათ მისი ეს განცდა სხვებს? აქ არის ბაირონის საიდუმლო, საიდუმლო მისთანა ხალხისა — არტისტულობა მთელი თავისი გაშლილი გაგებით — აჩვენო უნაკლოდ ყველაფერი და არ ჩანდეს ის წვალემა, რასაც განიცდი“. მკითხველი უნდა შეიგრძნობდეს ტანჯვის სიდიდეს და ვერ ხედავდეს პირდაპირ. სწორედ ამას ახერხებს თავის მოთხრობებში („მუნჯი ახმედი და ზღვა“, „სიკვდილი მთებში“ და სხვ).

ის ფიქრობდა მკითხველზე: თანამედროვესა და მომავლისაზე, მაგრამ ყოველთვის გრძნობდა ყველაზე დიდი წამკითხველ-შემფასებლის მზერას: „მე ხომ დღეს კალამი მხოლოდ იმიტომ ავიღე, რომ ღმერთისთვის შემეჩვილა ჩემი საკუთარი ტანჯვები და დაუსრულებლად დამეწყო ყველა აბზაცი „მე“-თი, მიმემართა მხოლოდ ღმერთისთვის, ე.ი. იმ არსებისთვის, რომელიც გამიგებს თუ არა, თავის აზრს არც ერთ შემთხვევაში არ გამოთქვამს“.

„რადგან ღმერთს მხოლოდ აზრი ესმის, ხოლო ადამიანებს — სიტყვები, მე ვიმოქმედებ ელასტიური კაცის ენით, რაც შეიძლება მომხიბლავად, ხოლო აზრი, რომელიც ჩემდაუნებურად დაგუბდება სიტყვების უკან, მხოლოდ კედლად გამოადგებათ ჩემს წინადადებებს, რომ მყარად დაებჯინონ მათ და არ გაიფანტონ უაზროდ სივრცეში“.

„უცნაურ გალესილ სამართებლის წვერზე მივიღვარ მე სიგიჟესა და უდიდეს ნორმალურობას შორის“. მეოცე საუკუნეში დაბადებული გრძნობდა, რომ ჰქონდა შუა საუკუნეების მოქალაქის „სულელური თვისებები“. ერთი მხრივ, რიტუალურობა, მეორე მხრივ, უგულებელყოფა ყოველგვარი რიტუალისა. თამაში და სისადავე („ალავეერობა“).

როგორი ლიტერატურული სივრცე დახვდა გურამ რჩეულიშვილს, როდესაც წერა დაიწყო? ერთი მხრივ, საბჭოეთი, თავისი ერთსახოვანი სოცრეალიზმით, მეორე მხრივ — დასავლურამერიკული ლიტერატურა თავისი ეკლექტურობით.

არაჩვეულებრივად აანალიზებს იგი ამ ორ ურთიერთგამომრიცხავ სივრცეს და ცდილობს თავისი გზის პოვნას.

იგი ფილოსოფიურად აზოგადებს თანამედროვე ადამიანის მთავარ სატიკვარს, რომელიც დღესაც აქტუალურია: მისი აზრით, „ადამიანმა გაცილებით გაუსწრო თავისსავე თავს. ადამი-



ანმა, რომელმაც შექმნა ტექნიკა, ვერ შეძლო გარდაექმნა თავისი თავი მის შესაფერად, აქედან გამომდინარე, კაცობრიობა დაეკიდა ორ უკიდურესობას შორის – უკიდურესად მარტივსა და უკიდურესად რთულ განცდებს შორის“. ეს ინვევს სწორედ გაორებულობას, სიგიჟეს. მისი აზრით, ნორმალური ხალხი ამის გამო მელანქოლიაში ვარდება. საგულისხმოა, რომ სწორედ ამ მელანქოლიურობას მიიჩნევს იგი მეოცე საუკუნის ლიტერატურის დამახასიათებლად და გამოყოფს მის ორგვარ ტიპს: დასავლურ-ევროპულსა და ამერიკულს, ერთიმხრივ, და მეორე მხრივ, საბჭოურს. „იქით სატირა შეცვალა უაზრო ანგლობამ. უშტრიხო ხუმრობამ და უგრძნობო აზრმა, სადაც ყოველ ნაბიჯზე სრულიად დაუფარავად იპარება საშინელი სიცარიელე, დაღლილობა, უმწეობა, (აქ შესანიშნავადაა შეფასებული აბსურდის ესთეტიკის ადამიანი). მისი აზრით, უღონო ცდებია გქონდეს კიდეც რაიმე ნიშანი ეგზოტიკისა, ძველი საუკუნეების მოქალაქისა, როდესაც პიროვნება იკვეთებოდა სივრცეში, თავისთავად, ხოლო ახლა სივრცეში მხოლოდ კოლექტიური შრომის ნაყოფი — ტექნიკა იკვეთება, ტექნიკის ასე ფართო პროგრესთან ერთად მოხდა ერთი ადამიანის როლის ამკარა დაცემა“. მას კი სწორედ ეს ერთი ადამიანი აინტერესებს, თავისი განუმეორებელი სამყაროთი, რომელიც მასთან ერთად იბადება და მასთან ერთად კვდება. ტექნიკურმა პროგრესმა დასავლელი ადამიანი თითქოს გააბრუა, დააცარელა“ („საქართველოს ისტორიის მუზეუმში შემორჩენილი ბლოკნოტიდან“, წიგნში: „ჩანაწერები“, ინტელექტი, 2011).

რას ხედავს საბჭოეთში? „აქ ძირითადი მასა აღტაცებულია ყველაფრით. ეს აღტაცება უცნაური ბანგია მათთვის. ეს არგამოფხიზლება გამოიხატება სიგიჟემდე სწრაფად აალებად სიხარულში ყველაფრის გამო... ყველანი სხედან და უყურებენ უცნაურ სპექტაკლს, სადაც წამდაუნუმ გამოაქვთ დროშები და ვაშას იძახიან... ვინც არ იძახის, სპობენ, როგორც საერთო განწყობილების ხელოვნურად ჩამგდებს... უჩვეულო ტუტუცური აღტაცებაა ყველას სახეზე გამოხატული“ (ეხმინება ჯორჯ ორუელის „1984“-ს, „ცხოველების ფერმას“, ჰაინრიხ ბიოლის ). ამგვარ საზოგადოებაში მოაზროვნე ირიყება — თუ დასავლურ სამყაროში ზიზლით უკუაგდებენ, საბჭოეთში სარეველასავით სპობენ. ადამიანურის განადგურება — ეს არის მწერლის მთავარი სატკივარი და თავისი შემოქმედებით



გამოხატავს ამ ადამიანურის გამოვლინების ვარიაციებს.

იგი წუხდა, რომ სამყაროდან გაქრა ყველაზე ძლიერი ადამიანური, დრამატული, არტისტული ელემენტი — ღრმა უკმაყოფილების გამომხატველი ტანჯვა — დიდი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი.

მისი აზრით, სიგიჟე მხატვრული გმირისა (ჰამლეტი, დონ-კიხოტი, მიშკინი) მხოლოდ ხაზს უსვამდა მის უკიდურესად მაღალ ნორმალურობასა და მორალს, ახლა კი, პირიქით, ნორმალური მდგომარეობა იქცა სრულ საბაბად გაგიჟებისთვის, რომელმაც, თავის მხრივ, ტრაგიკულობის ყოველგვარი ელფერი დაკარგა... დაიშალა, დანვრილმანდა და სასაცილომდე დაპატარავდა.

იგი წუხდა: საზოგადოების დიდი ნაწილი მე მხვდება როგორც გადმომმღერებელს ევროპული თუ ამერიკული „დაკარგული თაობის“ მოტივებისა. სასურველი იქნებოდა, რომ ჩემმა თეორიულმა ნაწილმა მხატვრულთან კავშირში გააქარწყლოს ეს შეხედულება და ჩვენ (საზოგადოებამ, თქვენ და მე) ერთმანეთს პირდაპირ, გულწრფელად დავუწყოთ თვალეში ყურება...”

მხოლოდ ამგვარი გზით, მწერლისთვის თვალეში გულწრფელი ჩახედვით, შეიძლება გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედების არა მხოლოდ გაგება, არამედ თხრობის საიდუმლოსთან ზიარება, რომელიც გიბიძგებს კვლავ და კვლავ მიუბრუნდე მის ნაწერებს და თავიდან აღმოაჩინო სამყარო და საკუთარი თავი.

## მთასა და ზღვას შუა

ქმნადობის უმძაფრესი ყინით და ჩაუმცხრალი, ენერგიული დაუდეგრობით აღბეჭდილი ზიგზაგოვანი გზა, რომელსაც გურამ რჩეულიშვილის ცხოვრება ჰქვია, ძირითად ორ გეოგრაფიულ სიდიდეს, ორ ტოპოსს, ორ უმძლავრეს სტიქიას — მთასა და ზღვას შუა მიმოიქცევა.

ეს არის თავისი მასშტაბებით გამორჩეული, კერძო ადამიანის ამქვეყნიური ყოფის არსებით ნერტილებთან და წახნაგებთან ასოცირებული ისტორიოტოპი, განცვიფრებაში რომ მოჰყავს მკითხველი თავისი მრავალმხრივობით, უჩვეულო გარეგანი გამოვლინებებით, არაორდინალურ მწერლად ჩამოყალიბებული პიროვნების უსაზღვრო ინტელექტუალური შესაძლებლობებით...

საზოგადოების სააქაო ცხოვრების საზრისი უცილობლად გულისხმობს გამუდმებულ ქმედებას, მოძრაობას, ნირვანული უდარდებლობისადმი დაუმორჩილებლობას, ქაოსიდან წესრიგის ძერწვასა და არსებულის უკეთესობისკენ შეცვლის განზრახვით ყოველწამიერი ბრძოლისთვის მზაობას... გაჩერება და მდგრადი, მკვდრულ დუმილს მიმსგავსებული უმოძრაობა სახიერი ნიშანია სირცხვილიანი დამარცხებისა, ფარ-ხმლის დაყრისა და უაზრო, უღირსებო ცხოვრებასთან ნებაყოფლობითი დაზავებისა.

გურამ რჩეულიშვილი მთელი თავისი პიროვნული ხიბლით და უაღრესად თავისთავადი, მკვეთრად ინდივიდუალური მწერლური ნატურით ერის იმ მცირერიცხოვან შვილთა თანამოაზრე და თანამოსაქმეა, ვისთვისაც **„გნების სიმძაფრე შენებაშია და არა აშენებულთ ტკობაში“**; ვინც იცის, რისთვის მოვიდა ამ ცოდვებრილიან სამზეოზე და ვისი პირადი მონოდებაც, გნებავთ, დანიშნულება, განუწყვეტელ მუშაკობაში, მეშრომეობაში, დღეების მდორე დინებასთან დაპირისპირებასა და დაუყოვნებელ მოძრაობაში მდგომარეობს...

გავიხსენოთ მწერლის ერთი ასეთი ჩანაწერი: **„დაე, იყოს მეტი დალატი, შფოთი, უსიამოვნება, ოღონდ არ იყოს უმოძრაობა“**.

და თითქოსდა ყოველივე რუტინულისა თუ შენელებულის მიმართ უკომპრომისობის, მეტიც, აღმავალი ადამიანური პროტესტის თავისებური ფორმაა ის განსაკუთრებული სიყვარული, რაც ცხენის მიმართ გურამ რჩეულიშვილის დამოკიდებულებაში გამოიხატება.

ნათქვამის დასტურად „ალავერდობის“, „თვირთვილასა“ და „სალამურას“ დასახელებაც იკმარებდა, მაგრამ მინდა აქვე ერთ ყოფით, მწერლის ბიოგრაფიულ დეტალზეც შევაჩერო მკითხველის ყურადღება: იმ დღეს, როცა არხოტის მთებში გერმანელი მწერლის აღფრედ კურელას მეუღლე ელპიდე კურელა დაიღუპა ტრაგიკულად, გურამი თავის მეგობრებთან ერთად ახიელაში, ოჩიაურების ბანზე იჯდა და **„ლუდით სიმთვრალეს არაყით იშუშებდა“**. ამ დროს სოფლის ორღობეში აღელვებული მხედარი გამოჩნდა და დამხვედურთ მომხდარი უბედურების შესახებ შეატყობინა (ეს მხედარი უცხოელი სტუმრების მეგზური, იმხანად „გეპეის“ სტუდენტი გიგლა არაბული გახლდათ). გურამი, ისე, რომ თანამყოფთა რეაქციას არც კი დალოდებია, პირდაპირ ბანიდან მოველო მხედარჩამოქვეითებული ცხენის ზურგს და ჭიმლის კლდის მიმართულეებით გაუჩინარდა... ამ ამბის შემსწრე და თვითმხილველი შოთა ოჩიაური (ბახათ შოთა) მოგვიანებით არხოტელებისადმი მიმართულ გურამის ამგვარ თხოვნას იგონებდა: უნდოდა საიდანმე თავხმელი, ძნელად დასაურვებელი ცხენი მოეყვანათ მისთვის, რათა გიჟური ჭენებით ეჯერებინა გული...

ფრაგმენტი მწერლის დღიურიდან: **„მთებში დავდივარ, ალპინისტი არა ვარ, უნივერსიტეტში ვსწავლობ, როგორც დედა იტყვის, „სტუდენტის სახე“ არა მაქვს, ღვინოსა ვსვამ, ლოთი არა ვარ, ცხენზე ჯირითი მიყვარს – მხედარი არა ვარ, ვჩხუბობ – დიდი გამრტყმელი არა ვარ, გულუხვი ვარ – ფული არა მაქვს – ცარიელა გული ვის რად უნდა...“**

მთაზე, მთის მწვერვალზე ასვლა და იქიდან **„ღმერთთან ლაპარაკი“** (ვაჟა) ერთეულთა ხვედრია; მთა, თავისი კონფიგურაციით, ცისა და მიწის მედიუმი; ის ბადალია ბიბლიური იაკობის სიზმარეული კიბისა, რომელიც ორ სამყაროს, ორ სკნელს ერთურთთან ასაუბრებს; მთა, ამასთან, სულიერი განწმენდის, შინაგანი ამაღლების, სუბლიმაციის ადგილია; იქ მოხვედრილი ადამიანი სრულფასოვნად შეიგრძნობს თვალწინ გადაშლილი ქვეყნიერების სი-

ლამაზეს, უსასრულობის ხიბლს, დაუსაზღვრავი სივრცის ღვთიურ სიღრმესა და ძალმოსილებას... ერთია ფიზიკური მთა, საგნობრივი, ხელშესახებად ცხადი და მზერით აღსაქმელი, ხოლო მეორეა ის, რომელიც შემოქმედის არსებაში, მის განცდასა და გამოცდილებაში აღმართულა და საიდანაც დაბლა ჩამოსვლა-ჩამონაცვლება, არც-თუ იშვიათად, დაცემისა და ზეგარდმო ძალმოსილებისგან დაცლის პარადიგმად გაიაზრება.

მთის ხატი, მთური ლანდშაფტი, მაღლობთა პეიზაჟი და პანორამა გურამ რჩეულიშვილის მხატვრულ ნაზრევში იმდენადაა ღირებული და ღირსი ყურადღებისა, რამდენადაც ის მწერლის გმირთა შეგრძნებებში ფასობს და მნიშვნელოვნობს.

**„კურელა უყურებდა ცოლს და ფიქრობდა: რა კარგია მთაში!...“**

**„— წარმომიდგენია, რა სიამოვნებაა ჭენება მთაში“, — თქვა ქალმა...“**

მთა, ერთსა და იმავე დროს, დამნდობიცაა და გამმეტებელიც. მისთვის, ვინც ალღოს აულებს, შეიცნობს და გაითავისებს, კარს გახსნის და თავის იდუმალ მღვიმეებში საგულდაგულოდ გადანახულ საგანძურს გამოაჩენს...

მთამ გურამ რჩეულიშვილის მხრიდან იმთავითვე ინიშნა არაპრაგმატული, ასე ვთქვათ, არამომხმარებლური დამოკიდებულება და არც თვითონ დაუყოვნებია საპასუხო სიყვარული. მთაში ასული ადგილობრივებს ჯობნიდა განსაცდელთან შებმაში, ფიზიკურ ამტანობაში, დათმენასა თუ უბელო ცხენის ჭენებაში. და ეს არ ყოფილა უცნობთათვის თავის მოწონების იაფფასიანი ჟესტი და მანერა. იგი ძირისძირეულად ეცნობოდა ამაყ, თავმოყვარე მთიელთა საცხოვრებისო ჭირ-ვარამს და მათი განცდების თანამონაწილედ თვლიდა თავს... აკვირდებოდა, სწავლობდა და ზუსტი, სრულიად ადეკვატური სიტყვით გადმოსცემდა ნანახსა და მოსმენილს.

მთა რომ დაძლიო და „დაიმორჩილო“, ამისათვის საგანგებო შემზადება, წინარე წრთვნა და წრთობაა საჭირო. როგორც სხეულებრივი, ასევე სულიერი.

სივრცული განზომილებითა და საგნობრივი ორიენტაციებით „მარკირებულ“ გეოგრაფიულ გარემოში, სადაც შესატყვისი ფუნქციური დატვირთვა და დანიშნულება აქვს თვითეულ მათგანს,

უთვალსაჩინოეს ადგილზე დგას მთა, როგორც გმირის გამოცდის, მისი მარცხისა თუ „მარჯის“ განმაპირობებელი ობიექტი. თხრობითი ინტონაციით გაჯერებულ ერთ უაღრესად მარტივ, თუმცაღა ფილოსოფიური სიღინჯით ნიშანდებულ უსათაურო ლექსში გურამ რჩეულიშვილი ამბობს: **„მთა მაღალია ხეობაზე, ხეობა — დაბალი მთაზე, მე ვზივარ ხეობაში და ვფიქრობ მთაზე“.**

ხეობაში — ვერტიკალის უქვემოეს ნერტილში მყოფი გმირის პერსპექტივა მთაზე ასვლაა, ხოლო მწვერვალზე მდგომისთვის — თავქვე დაშვება, დაჩივება და დაბეჩავება, გულსუნადინო განიარაღება და შეუქცევადი დეჰეროიზაცია.

ლექსში ჩანს საკუთარ შესაძლებლობებში ბოლომდე ვერდარწმუნებული ლირიკული გმირის ორჭოფობა და იჭვენული შეეყოვნება. მან ზედმინვენით იცის ამბავი მთის მკაცრი ხასიათისა; იცის და ამიტომაც ვერ ბედავს აღმა სვლის დაუყოვნებლივ დაწყებას...

წყურვილი მწვერვალზე ფეხის დადგმისა, ერთფეროვანი დაბლობიდან მაცოცხლებელ სიმაღლეებში ანაცვლებისა, მოსაბეზრებელი ერთფეროვნების უკან მოტოვებისა და მედინ დღეთა ამ გზით გაშინაარსიანებისა გურამ რჩეულიშვილის გმირთა ერთი ნაწილის დაუდგარი ცხოვრების უთვალსაჩინოესი შტრიხია.

„დევების ცეკვაზე“ დართულ კომენტარებში მარინე რჩეულიშვილი წერს: **„გურამის მოთხრობათა სიუჟეტებში რომელიღაც მომენტიდან თითქოს იწყება გმირების სწრაფვა სიმაღლისაკენ: ჯერ გოგანი ადის ყველაზე მაღალი სახლის სახურავზე, გიო „ნათელაში“ გადის გზას ქალაქიდან თიანეთის მაღალი მთებისკენ. დაუმთავრებელ რომანში გმირი გარბის ქალაქიდან და ხვესურეთში ყველაზე მაღალი მთის წვერზე მოექცევა, „დევების ცეკვაში“ ძმები ხორჯოლანები მიისწრაფვიან დაბლიდან მაღლა, მთის წვერისაკენ. „ალავერდობაში“ გმირი ადის ჯერ ბურჯის თავზე, მერე გუმბათის თავზე...“**

ძნელი წარმოსადგენია დღე და ღამ სანერ მაგიდასთან განმარტოებული გურამ რჩეულიშვილი (**„არასდროს არ მინახავს მაგიდასთან მჯდომი, სულ დადიოდა, ხან მთაში, ხან ზღვაზე“**, — აღნიშნავს ერლომ ახვლედიანი); არადა, ისიც არანაკლებ ძნელი ასახსნელია, რა სულიერი წვისა და შემოქმედებითი ენერჯის

უშედავათო ხარჯვის ფასად შეძლო დღეს უკვე სოლიდურ ექვს-ნიგნეულში განთავსებული ნაწერების შექმნა და მკითხველის-თვის დატოვება.

**„ხან მთაში, ხან ზღვაზეო...“**

1958 წლის მაისის დღიურებიდან:

**„ვდგავარ მაღალ ნაპირზე, წინ ზღვა. მაცვია შავი კოსტუმი, თავს ფორმაში ვგრძნობ. ენერგია, ძალა.**

**ზღვა ღელავს.**

— **ო, ზღვაო, რამდენი სანერი მაქვს.**

— **ზღვა.**

— **და ზღვა ძალა“.**

ვერ იტყვი, რომელი ერჩია და უფრო მეტად ეძვირფასებოდა — მთა თუ ზღვა, ის კი ცხადია, რომ მათ გარეშე ყოფნა ნამითაც ვერ წარმოედგინა (ისევე, როგორც უზღვოდ ცხოვრება წარმოუდგენელი იყო მუნჯი ახმედისთვის, ტრაგიკული კაცისთვის, ვისთვისაც ზღვა „არც ლამაზი იყო და არც უშნო“). მთა და ზღვა — გარკვეული გაგებით, ემპირიული სამყაროს ეს ორი უკიდურესი ნაპირი — ქსოვდა მისი ბედისწერის ბადეს. პოტენციურად ერთიც მოულოდნელ ხიფათთან იყო წილნაყარი და მეორეც. მაინც ვერ ეშვებოდა და ზაფხულობით ხან ერთისკენ იჩქაროდა, ხანაც — მეორისკენ.

**„საიდან მოვდივარ, სად მივდივარ, რა მინდა, აღმოხდა გურამს. აღელვებული, აღგზნებული იდგა იგი მთის წვერზე, ქვევიდან ამოდოდნენ რძისფერი ნისლები, ნისლები ამოდოდნენ მარცხნიდან, მარჯვნიდან, წინიდან, უკნიდან, ფარავდნენ ყველაფერს, მხოლოდ მის გარშემო ჭაუხს დაკიდებული ფერდები იდგნენ შიშველი, შავი, ნაოჭებში ჩარჩენილი თოვლებით“.**

მთის უბე-წიაღში ხეტიალით დაღლილი, შთაბეჭდილებებით აღვსილი, გათანგული და ემოციებით დაყურსული ზღვისკენ ეშურებოდა (შესაძლოა რამდენიმე თვის მერე და არა მაინცდამაინც მაშინვე!), რათა გულზე მოდებული ცეცხლის სიმხურვალე გაენელებინა. წყლის ბნელ სტიქიასთან სიახლოვე და უშუალო შეხება აწენილ, აფორიაქებულ ფიქრებს აწყნარებდა და რამდენიმე დღიანი მარგინალიის შედეგად ახალ-ახალი ნაწარმოებები ინერებოდა.

მხედრობა (მთა) ახელვდა, ხოლო ცურვას (ზღვას) სიმშვიდე მოჰქონდა: **„ცურვის დროს თითქმის არასოდეს არა ფიქრობენ, —**

ვკითხულობთ მოთხრობაში „ნელი ტანგო“, — **განსაკუთრებით — როცა მკლაურით მიდიან. ალბათ ამიტომ მიყვარს ცურვა და ყველაზე მეტად მკლაური“.**

ზღვის ტალღების მონოტონური ხმაური კოსმიურ მელოდიად ჩაესმოდა ყოველ უცხო ჩქამზე გაფაციცებულ მის სმენას, მზერას მისი ფერი იტაცებდა, ხოლო ყოველივე ეს ფურცელზე ჩანაფიქრის გადატანას უწყობდა ხელს: **„...მესმის ტალღების ხმაური, ვუყურებ ზღვას და ვწერ დაბოლოებას“.**

**„ზღვა. მშვენიერი ზღვა ჩანს ასევე მშვენიერი ჩემი პატარა ფანჯრიდან; ტალღები, ზღვის შვილები, ეკელუცად ეთამაშებიან დედას“.**

მწერლის არსებას თან იზიდავს, თანაც გაურკვეველობის ბურუსში ჰხვევს ზღვის ამოუცნობი იდუმალება. უახლოვდება და, იმავდროულად, გაურბის კიდევ მას. ხან შორიდან, გარკვეული დისტანციიდან ცქერას ამჯობინებს, ხანაც ქვას ჰკიდებს ხელს და ეჩვენება, რომ ზღვას გადააცილებს... ერთი სიტყვით, მწერალი ინტენსიურად ურთიერთობს ზღვასთან.

დაუნდობელი სტიქიონის შესახებ დედის საუბრის მოსმენისას მარადიულობის განცდა ეუფლება მკითხველს:

**„— რა საინტერესოა ზღვა, არა? — დაიწყო დედამ.“**

**...მე დედას შევხედე, უყურებდა ზღვას.**

**შუადღის მერე ზღვა აღელდა“.**

**„უცნაურად უყვარდა ზღვა, — წერს გურამ ასათიანი. — მოთხრობა „ირინა“, რომელიც ახლახან გამოქვეყნდა, გაჟღენთილია ზღვის სუნთქვით. ზღვა აქ ადამიანივით ცოცხლობს, იცინის, სულში შემოდის. ზღვა არის ფონი სიყვარულის – ტკბილი და მწარე, ეჭვიანი, დაუშოშმინებელი ორთა სიყვარულის ამბისა... იგრძნობა ფარული ძრწოლა ზღვის მიმართ, მასში რაღაც მტრული, ვერაგი ძალის შეგრძნება“.**

გურამ რჩეულიშვილი თვითონაა პერსონაჟი თავისი არაერთი მოთხრობისა თუ ჩანაწერისა. ცხოვრობს თავისი გმირების ცხოვრებით (დღიურიდან: **„მე გამოვდივარ გარეთ, რომ ჩემი მოთხრობების გმირთა ცხოვრებით ვიცხოვრო“**). თვითონაც განიცდის იმას, რაც მათ სტიკვათ, ტანჯავთ და აწუხებთ. ცეცხლიც, რომელიც უქრობლად ბრიალებს მის ნაწარმოებებში, საზიანოა მათთვის.



ყურადსაღებია მწერლის ექვსტომეულის შემდგენლის, დეტალური შენიშვნების, წიაღსვლებისა და კომენტარების ავტორის მარინე რჩეულიშვილის დაკვირვება: „...მეგრძნება ამ ცეცხლის, თითქოს მუდმივად წყალისაკენ, განელებისაკენ რომ მიისწრაფვის, თანა სდევს თითქმის ყველა მის გმირს. „კა და კოს“ გულზე ცეცხლმოკიდებული მეომარი, რომელიც, წყურვილით შეპყრობილი, წყლის პირას მისული, უწყლოდ კედება, ამ მაძიებელ გმირთა განზოგადებულ სახედ შეიძლება მივიჩნიოთ“...

ნაშრომში „მეტაფორა და სინამდვილე“ მკვლევარი ფილიპ უილრაიტი ცეცხლის შესახებ შენიშნავს: „სიმალღეს, როგორც უკვე აღინიშნა, მეტწილად, დადებითი სიმბოლური კონოტაციები შეესაბამება. აქედან, ცეცხლიც ასევე სიკეთეს განასახიერებს, როცა უკავშირდება მაღლა სვლის იდეას“.

ორიენტაციულ მეტაფორებზე ამახვილებენ ყურადღებას ჯორჯ ლაკოფი და მარკ ჯონსონი. მათი კვლევის საგანია სივრცული ორიენტაციის ოპოზიციური წყვილები: მაღლა-დაბლა; შიგნით-გარეთ; წინა მხარე — უკანა მხარე... „მსგავსი მეტაფორული ორიენტაციები, — ვკითხულობთ „მეტაფორის თეორიაში (M., 1990), — სულაც არაა ნებისმიერი რამ — ისინი ემყარებიან ჩვენ ფიზიკურ და კულტურულ გამოცდილებას...“ და იქვე: „ბედნიერება — მაღლა; ნაღველი — დაბლა; ცნობიერება — მაღლა; არაცნობიერი მდგომარეობა — დაბლა; ჯანმრთელობა და სიცოცხლე — მაღლა; ავაღობა და სიკვდილი — დაბლა...“

გურამ რჩეულიშვილის მთელი ცხოვრება — შემოქმედებისათვის მნიშვნელოვან ორ უკიდურეს სიმბოლოს — მზეს და წყალს — ემატება მესამეც — მთა, როგორც სულიერი სისავსის, შთაგონების, არქაულ ხმებთან და სახეებთან მისვლის, მიახლების წინაპირობა, ჩაუნაცვლებელი ტოპოსი, ურომლისოდაც ავტორისეული ხედვის რაკურსი და დიაპაზონი ასეთი ფართო ვერ იქნებოდა.

მთა და ზღვა, პირველი ცეცხლის ნამკიდებელი, ხოლო მეორე — მისი გამწვანებელი, ის ადგილებია, საგნობრივი სინამდვილის ის „კუთხე — კუნჭულებია“, სადაც მთელი თავისი შემზარავი სილამაზით შეიძლება იწვეს სიკვდილი: „ის უყურებდა მისთვის უცხო სიკვდილს, რომელიც მთებს შორის იწვა უმოძრაოდ („სიკვდილი მთებში“); „ახმედი უმოძრაოდ იჯდა, ვერ აიძულა თავი, მიახლო-



**ებოდა იმ ადგილს, სადაც იწვა სიკვდილი — პატარა, მაგრამ საშიში და უცნობი** („მუხჯი ახმედი და სიცოცხლე“).

სწორედ მთისა და ზღვის ფონზე, მათთან კავშირის კონტექსტში იძენს სიკვდილი კონტურულ სიმკვეთრეს, მკაფიო კონკრეტულობას; მწვანით შემოსილი ყვავილიანი ბუნებისა და გაუგებარ ენაზე მოშრიალე მარილიანი წყლის წიაღში ცხადდება და საჩინოდება სასრული ადამიანური არსებობის აბსურდულობა და მყიფე, ეფემერული ბუნება.

**„თითქოს ხელი მოკვიდე სიკვდილს“**, — წერია დრამატულ რომანში „იულონი“. იქვეა ამგვარი დიალოგი:

**„— ხომ გახსოვს ზღვა?**

**— როგორ არ მახსოვს ზღვა“.**

გურამ რჩეულიშვილის გმირებისათვის ისევე თანმდევია ზღვა, როგორც სიკვდილი. და, საერთოდაც, სიკვდილზე და თვითმკვლელობაზე ფიქრი, მათი განსჯა, ვარიაციები ყოფნა–არყოფნის თემაზე ძალზე ხშიერ, ერთ უწყვეტ ექოდ გასდევს მწერლის პროზას, დღიურებს, ჩანაწერებს.

**„შენ არ იცი, რა არის სიკვდილის მოლოდინი — ათასჯერ უარესი, ვიდრე თვითონ სიკვდილი“** („პიესა ორიგინალური ბოლოსიტყვაობით და ანდერძით“).

**„სანამ ამბავი — სიკვდილი არ შემიძლია, უნდა ვწერო მასზე, როცა გამოიღევა, თავს მოვიკლავ, ალბათ ეს იქნება ერთადერთი ამბავი, თანაც ყველაზე ღირსშესანიშნავი ჩემს ცხოვრებაში, რაზეც ვერ დავწერ“** (ჩანაწერებიდან).

**„შეიძლება იმ ზომამდეც კი მივიდეს კაცი ამ სიკვდილისგან გამონეული შიშისგან, რომ თავიც კი მოიკლას — ჰო, სიკვდილს გაექცე თავის მოკვლით“** (ჩანაწერებიდან).

მწერლისთვის არც წინასწარჭვრეტის, მომავლის ნისლიანი ლაბირინთების ამოცნობის, ბედისწერის უალტერნატივო განაჩენისა და გადაწყვეტილების უშეცდომოდ ამოკითხვის ზებუნებრივი უნარი ყოფილა უცხო:

**„...ისეთი წინათგრძნობა დამეუფლა, რომ მალე დავიღუპები“.**

ამგვარსავე წინათგრძნობაზე დასმული სარწმუნო აქცენტებითა თუ ღია, უქვეტექსტო მინიშნებებითაა გამსჭვალული მწერლის ერთ-ერთი საუკეთესო თხზულება „მე ახლა ოცდახუთი წლისა ვარ“.

და კვლავ სიკვდილსა და თვითმკვლევლობაზე.

**„საერთოდ რა აზრი აქვს ცხოვრებას — სიცილი, ხარხარი — მე არ მეშინია. იცინი — მოკვდები, ტირიხარ — მოკვდები. მაშ, დავიხოცოთ თავები. არა, რატომ? ვინ იცის? ალბათ, იმიტომ, რომ ბუნებამ თვითმკვლევლობის თავიდან ასაცილებლად მოიგონა სიკვდილი, ხოლო სიკვდილი რომ მეტ-ნაკლებად სასურველი იყოს — სიბერე, დარდი და ავადმყოფობა“** (ჩანანერებიდან).

ინტენსიური სულიერი ცხოვრებისთვის „სიცოცხლის ნიშნით“ (ო. პაჭკორია) დაბადებულ გურამ რჩეულიშვილს ბევრი რამ აახლოვებს და ანათესავებს ხალხური სიტყვიერების ღვთისნასახ, „ნანილიან“ გმირებთან. ღმერთკაცის უნივერსალური კონცეფციის ქართულ ვარიაციებში თვალნათლივ ჩანს, რომ სხვარიგ ეტლზე ნაშობ მზიურნიშნიან ადამიანთა ცხოვრების გზა ძალზე დრამატული და, როგორც წესი, ხანმოკლეა. ისინი საგანგებო მისიით მოდიან დედამიწაზე, აღასრულებენ თავიანთ საღვთო და საეროვანო ვალს და ახალგაზრდულ ასაკში ტოვებენ სააქაოს.

**„უბრალო ხალხიც გრძნობდა, რომ არ იყო ის ჩვეულებრივი ადამიანი... ნიბლი ჰქონდა რაღაცნაირი, ყველა ენდობოდა“.**

სრული სიმართლეა გურამის სიჭაბუკის მეგობრის ლევან მაღალზონიას ამ სიტყვებში.

ღვთის რჩეული პერსონებისთვის სულიერი სიმდაბლით, მუცლის მონობით, გონებრივი სივინროვითა და სოციალური უსამართლობით დალდასმულ ისტორიულ ეპოქებში ბუნებრივ აღსასრულამდე ცხოვრება, როგორც ჩანს, მართლაც ძნელია...

მთასა და ზღვას შუა (თითქოს თბილისი, ოქროყანა, ალვანი, თიანეთი თუ თელავი არც არსებობდეს მის ბიოგრაფიაში!) თითქმის თანაბრად გადანაწილებულ გურამ რჩეულიშვილის ხანმოკლე ცხოვრების ეკალბარდიან გზას განუშორებლივ თან დაჰყვება ბედისწერული დაუდევრობის, თვითგამოხატვის ფორმების ინტენსიური ძიების, ცხოვრებისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართების საკითხის რკვევისა და ჩვეულებრივ სიტუაციებშიც კი ქცევის უცნაურობათა ღრმა ნაკვალევი.

**„ორი სურვილი მაქვს: ან მოვკვდე 45 წლამდე ან მოხუცი ღრმად — დასტონად, წვერებითა და ჩიბუნით“.**

აუსრულდა პირველი სურვილი: სხვისი სიცოცხლის გადარჩენას ოცდაექვსი წლისამ ამსხვერპლა საკუთარი სიცოცხლე...

ამ ასპექტით მრავლისმთქმელია ჩანანერი, რომელიც ვაჟა-ფშაველას პოეტური სენტენციის — **„წელი ერთი და ათასი ბარდაბარია ჟამისა“** — პროზაულ პერიფრაზადაც შეიძლება ჩაითვალოს: **„და განა რა მნიშვნელობა აქვს საერთოდ, წამი იცხოვრებ თუ მილიონი წელი, უსასრულობისათვის ორივე ერთნაირად სასაცილოა“**.

ფატალური გარდაუვალობის ფაზაში გადასული წერის პროცესი, რისი მარწუხებიდან გამოსხნასაც ამაოდ ცდილობდა გურამ რჩეულიშვილი, სარწმუნო საბუთია იმისა, რომ შემოქმედის ნებელობითი თავისუფლება არაა სრული, შეუზღუდავი და ბევრი რამ განგებისა თუ სულიწმიდის ნება-სურვილით ხდება.

**„ნეტა, რამდენი უნდა ვწერო ან როდემდე, რა იქნება მერე?“**

**„ღმერთო, რა დაგიშავე, რომ წერა დამაწყებინე!“**

**„...მიუხედავად ყველა სიტყვის დანერისაგან მიღებული ტანჯვისა, მაინც არ შემიძლია არ დავწერო. ახლადა და უცებ მივხვდი, რომ ჩემი ცოდვა სწორედ აქ არის და მე ის წერით უნდა გამოვისყიდო. წერით უნდა ავიღო მე იმის უფლება, რომ აღარ ვწერო“**.

**„ჯოჯოხეთის ცეცხლზე ვინვი წერასა და არწერას შორის“**.

ისევე, როგორც შთაგონებისა და წერის მტანჯველ წამებთან თუ წუთებთან დამოკიდებულებაში ვერ უფლობდა თავისთავზე, არც მთასთან და ზღვასთან — სხვადასხვანაირი „ზნისა“ და ბუნების ამ ორ ფენომენტთან — ურთიერთობის დამყარება და დასრულება ყოფილა მთლად მისი განსასჯელი და გადასაწყვეტი.

**„საიდან მოვდივარ, სად მივდივარ, რა მინდა...“**

მონოლოგს მიმსგავსებული ეს ფრაზაც მოწმობს, რაოდენ უმწეოა სამყაროს მამოძრავებელი ძალების პირისპირ განმარტოებული ადამიანი და რა ყოვლისმომცველია ის უპიროვნო, პერსონიფიცირებას დაუქვემდებარებელი უხილავი ტალღა, თავისი ნებისამებრ რომ არწევს და ათამაშებს მისი ცხოვრების ნავს.

## კონსტანტინე ბრეგაძე

### გურამ რჩეულიშვილის „ანტიისტორიზმი“ და ანტისაბჭოთა/ანტიკოლონიური დისკურსი ნოველაში — „სკოლიდან გამოვარდნილი ბავშვები“

გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებაში თავისი ანტისაბჭოთა და ანტიკოლონიური დისკურსით მკვეთრად გამოირჩევა ნოველა „სკოლიდან გამოვარდნილი ბავშვები“, რომელიც 1956 წლის 9 მარტის ცნობილ ამბებს ეძღვნება და ამ ტრაგიკული მოვლენითაა შთაგონებული. მაგრამ ნოველაში მთავარია არა საკუთრივ საბჭოთა ჯარების მიერ ქართველთა საპროტესტო დემონსტრაციის სისხლიანი დარბევის მხატვრული ასახვა (რაც საკმაოდ შთამბეჭდავდაა მოცემული), არამედ ამ მოვლენის ფონზე საქართველოს და ქართველი ერის ზოგადი ტრაგიკული მდგომარეობის წარმოჩენა, რაც გამონეწულია ქართველი ერის იმ მომენტისათვის 150 წლიანი კოლონიური მდგომარეობით (თუკი გავითვალისწინებთ ნოველის შექმნის თარიღს — 1956 წელი). აქვე საჭიროა აღინიშნოს, რომ ნოველა არაა შექმნილი უშუალოდ 9 მარტის მოვლენების ცხელ კვალზე, მძაფრ ემოციურ ფონზე (აქვე აღსანიშნავია, რომ თავად გ. რჩეულიშვილი ამ საპროტესტო დემონსტრაციების მონაწილე იყო), არამედ ამ მოვლენებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ, 1956 წლის შემოდგომაზე და ამდენად, რჩეულიშვილის ეს ნოველა არის არა თბილისში 9 მარტს დემონსტრაციის დარბევით ინსპირირებული უშუალო აფექტური ტექსტი-რეაქცია თავად ამ საპროტესტო მოვლენებზე, არამედ ქართველთა კოლონიური ყოფის და საბჭოთა ტოტალიტარული სისტემის ანტიადამიანური ბუნების ცნობიერი გააზრების, წარმოჩენისა და მხილების მხატვრულ-ლიტერატურული ცდა. თუმცა ამ კონკრეტულ ისტორიულ ფონზე, ჩემი აზრით, იკვეთება კიდევ უფრო გლობალური პრობლემატიკა, სადაც უნდა ამოვიკითხოთ გ. რჩეულიშვილისეული „ანტიისტორიზმი“ ან „სკეპტიკური ისტორიზმი“: კერძოდ, მის მიერ ნოველაში განცდილი მსოფლიო ისტორიული პროცესის ატელეოლოგიური ბუნება (ანტიგანმანათლებლური და ანტიჰეგელიანური ნაკადი) და ნოველაშივე წამოჭრილი ქართველი ერის უპერსპექტივობის საკითხი ისტორი-

ული პროცესის ფარგლებში, რომელსაც საფუძვლად აღარ უდევს ე.წ. ობიექტური გონი.

აქედან გამომდინარე, სრულიად ლოგიკურად მეჩვენება ავტორის ჟანრობრივი, სტილისტური და ნარატიული არჩევანი: ერთი მხრივ, *ნოველის* ჟანრი და მკვეთრად გამოხატული ექსპრესიონისტული სტილი (პარატაქსულობა, მეტონომიურობა, ფრაზის სიმკვეთრე, სინტაქსის ელიფსურობა, ინტენსივობა და კომპაქტურობა), მეორე მხრივ, ასევე ექსპრესიონისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი კადრიებისა და მონტაჟის პრინციპით თხრობის აგება (ე. წ. კინოსტილი), რაც, ვფიქრობ, სრულიად ადეკვატურია არჩეული თემატიკისა და პრობლემატიკის გადმოსაცმად. აქვე შევნიშნავ, რომ გ. რჩეულიშვილის ეს ნოველა სწორედ ამ ექსპრესიონისტული პოეტიკური მახასიათებლებითაც გამოირჩევა მთელი მისი უპირატესად რეალისტური პოეტიკით აგებული შემოქმედებისაგან (თუ ნეორეალისტური შემოქმედებისაგან, როგორც ამ ბოლო პერიოდშია შენიშნული ქართულ კრიტიკასა თუ ლიტმცოდნეობაში მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ქართული ლიტერატურული პროზის, და მათ შორის რჩეულიშვილის პროზის, პოეტიკური თავისებურებების დასახასიათებლად [რატინი [www...](http://www...)]).\*

როგორც ცნობილია, *ნოველა* არის ისეთი ტიპის მცირე პროზაული ჟანრი, რომელიც ასახავს და გააცხადებს „ერთჯერად“, ჯერარყოფილ, ჯერარგაგონილ, ნამდვილ და, ამავდროულად, ახალ მოვლენას (მივაქციოთ ყურადღება თავად ტერმინ *ნოველის* ეტიმოლოგიას — ლათ. novus, novellus, („ახალი“) [მეცლერი 2007: 547; აუსტი 2006: 19].\*\* ამდენად, *ნოველის* ჟანრი თავისთავში ატარებს

\* შდრ.: „*მონიშნულ პერიოდში* (ე. ი. მე-20 საუკუნის 50-60-იან წლებში — კ. ბ.) დაუფარავად იზრდება ზეგავლენა დასავლური ლიტერატურული ტენდენციებისა, რომლებიც ჰემინგუეისეული (აქვე გერმანულ ავტორებსაც მივათვლიდი — ჰ. ბიოლი და ე. მ. რემერკი — კ. ბ.) თემებითა და თამაში ნეორეალისტური ექსპერიმენტებით იჭრება საბჭოთა ქვეყნების ტერიტორიებზე და თან მოიყოლებს რომანტიკულ ოცნებებს მეგობრობაზე, გულახდილობაზე, ურთიერთობების სიფაქიზეზე, და ესოდენ ნანატრ თავისუფლებაზეც კი! ამ ახალი ლიტერატურული ტალღის ღირსეულ წარმომადგენლებად 50-იანი წლების მიწურულის ქართულ პროზაში დავასახელებთ გურამ რჩეულიშვილსა და ერლომ ახვლედიანს“ [რატინი [www...](http://www...)].

\*\* *ნოველის* კლასიკური განმარტება ჯერ კიდევ ი. ვ. გოეთემ გადმოსცა ეკერმანთან საუბარში (29. I. 1827) და *ნოველის* ჟანრის მისეული დეფინიცია დღემდე განმსაზღვრელია და ძალაშია როგორც თავად ამ პროზაული ჟანრის თეორიაში, ისე თავად *ნოველისტიკის* სფეროში: *ნოველა*, როგორც „ჯერარსმენილი მოვლენა/ამბავი“ (“eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“) [მეცლერი 2007: 548].

ადამიანური ეგზისტენციისა და ყოფიერების ჯერარნახული პლასტების „გახსნისა“ და განვრცობის საშუალებას. ნოველის ეს თავისებურება კი უკვე იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ ავტორმა ამ ჟანრის ფარგლებში გადმოსცეს რაღაც გრანდიოზული სამყაროული ეგზისტენციალური და, ამავდროულად, ტრაგიკული მოვლენა ან ცალკე ადამიანის, ან თავად ერის ცხოვრებიდან.

ხოლო ექსპრესიონისტული სტილი და ნარაცია, რასაც სრულიად მიზანმიმართულად იყენებს გ. რჩეულიშვილი, ასევე ემსახურება რაღაც ახალი კოსმიური ეგზისტენციალური ვითარების, მისი ერთადერთობისა და განუმეორებლობის სრულყოფილ ვერბალურ წარმოჩენას, რაც ჯერ კიდევ გერმანული ექსპრესიონიზმიდან იღებს სათავეს. აქ ხაზი ესმება სტილის თავისებურ ცხოველმყოფელობას, რაც გულისხმობს ექსპრესიონისტული პოეტური მეტყველებითა და ნარაციით თავად სამყაროს დაფარული სიღრმეების, პირველსაწყისი ეფენომენების წვდომას, „გახსნასა“ და ცხოველმყოფელ განცდას. ეს კი აპრიორულად გულისხმობს ექსპრესიონისტულ ტექსტში მოცემული თითქოსდა კონკრეტული ყოფითი ამბის გლობალურ, კოსმიურ მოვლენად დაფუძნებასა და სწორედ ასეთად მკითხველის მიერ აღქმას. ექსპრესიონისტული სტილის ეს თავისებურებანი კარგადაა გადმოცემული ცნობილი გერმანელი ექსპრესიონისტი ლირიკოსისა და ნოველისტის გ. ბენის (1886-1956) ესესში „შემოქმედებითი აღსარება“ („Schöpferische Konfession“) [1919]:

დაპირისპირება ერთადერთი პრობლემისადმი: ეს არის *სამხრეთული სიტყვის პრობლემა* („das Problem des südlichen Wortes“). მის დაძლევას მე შევეცადე ჩემს ნოველაში „დაბადების დღე“, ციკლიდან „ტვინები“; იქ მე დავწერე: „მას წარმოუდგა/წარმოუჩნდა ზეთის ხილის ხე“ („da geschah ihm die Olive“), და არა — „მის წინაშე აღმართულიყო/იდგა ზეთის ხილის ხე“ („da stand vor ihm die Olive“), ან „მან მზერა ესროლა ზეთის ხილის ხეს“ („da fiel sein Blick auf die Olive“). ამგვარად, „მას წარმოუდგა/წარმოუჩნდა ზეთის ხილის ხე“ და წინადადების სწორედ ეს წყობა/წყება ერთბაშად აცოცხლებს და თავისთავში მოიცავს ზეთის ხილის ვერცხლისფერ ნაყოფს, ზეთის ხილის ხეთა გარინდებულ ტყეებს, ზეთის ხილის მოსავალის აღებასა და მისი დაბინავების ზეიმს (გ. ბენის ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორის ეკუთვნის — კ. ბ.) (თეორია 2007: 193).

გ. ბენი „სამხრეთულ სიტყვაში“ გულისხმობს ზედმეტი მეტაფორიკით გაჯერებულ პოეტურ მეტყველებას, რაც ასე დამახასიათებელი იყო იმპრესიონიზმისა და სიმბოლიზმისათვის და მიუღებელი ექსპრესიონიზმისათვის. მაგრამ აქ მთავარი ეს არ არის, მთავარია ექსპრესიონისტული თხზვის მეთოდი – ფრაზის, ან მთელი წინადადების ისე აგება/განფენა, რომ კონკრეტული საგანი ან მოვლენა იმთავითვე შეიცავდეს აბსტრაგირებისა და განზოგადების უნარს, და ამ პროცესში კი *ცხოველმყოფელ* უნდა გამოვლინდეს საგნის, ან მთელი ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისები. აქედან გამომდინარე, გ. რჩეულიშვილის მიერ საკუთარ ნოველაში გამოყენებული ექსპრესიონისტული პოეტური მეტყველებისა და ექსპრესიონისტული ნარაჯიის მხატვრული ფუნქციაა, ერთი მხრივ, ქართველი ერის ეგზისტენციალური პრობლემატიკისა და, მეორე მხრივ, ზოგადად სამყაროული, კოსმიური ტრაგიკული დეჰუმანიზებული ვითარების, ზოგადაადამიანური, საკაცობრიო ტრაგიკული ზღვრისეული პარაბოლური ვითარების გაინტენსივება და გაცხადება. ამიტომაც, ნოველაში მოცემული ყოველი კონკრეტული სემიოტიკური აღმნიშვნელი ფუნქცია არა როგორც კონკრეტული ისტორიული თუ ყოფითი მოვლენა/ფაქტი, არამედ როგორც გლობალური, განმაზოგადებელი, აბსტრაგირებული სემიოტიკური კოდი, რაც, როგორც უკვე აღინიშნა, ასევე ექსპრესიონისტული პოეტიკიდან იღებს სათავეს, როდესაც ტექსტში მოცემული თითქოსდა კონკრეტული ყოფითი ამბავი ან ეპიზოდი, ამავდროულად, გლობალური და აბსტრაგირებული კონოტაციების მატარებელი ტოპოსია: შდრ., ნოველაში განვითარებული დიქოტომიები — მაგ., რუსული ვალსი/რუსული ჩასტუშკა vs. ქრთული ხალხური სიმღერა („ქართველო ხელი ხმაღს იკარ“), ან რუსული ტანკი vs. ქართველი ბავშვი და ა. შ. ეს ორმაგობა, ანუ კონკრეტულის ზოგადობა თუ აბსტრაგირებულობა, ექსპრესიონისტული მხატვრული ტექსტის ყველა სიბრტყეზე ვლინდება – ლექსიკურ, სინტაგმატურ და სემანტიკურ სიბრტყეებზე და ეს ყველაფერი ასევე გამოვლენილია თავად რჩეულიშვილის ნოველაშიც.

თავისი აბსტრაგირებულობით ლექსიკურ დონეზე ყურადღებას იპყრობს ნოველის შემდეგი ლექსიკური ერთეულები, ფრაზები და სინტაგმები:



მოარტყეს!

მოკლეს!!!

.....

გვხოცავენ!

გვესვრიან!!

გვჟღეტენ!!! [რჩეულიშვილი www...].

ამ ეპიზოდში აღნიშნული ლექსიკური ერთეულები, რომლებიც ამავედროულად სინტაგმატურ ფუნქციასაც ასრულებენ, მხოლოდ კონკრეტული დრამატული სიტუაციის (დემონსტრაციის დარბევა) აღმნიშვნელები კი არ არიან, არამედ მათ იმთავითვე განმაზოგადებელი დატვირთვა აკისრიათ: მოხმობილი ლექსიკური ერთეულები აღნიშნავენ წარსულსა და მოცემულ ისტორიულ ვითარებაში ქართველთა ზოგადკოლონიურ ტრაგიკულ ვითარებას რუსული მპყრობელობის ხელში. ხოლო მომავლიც ასევე დეტერმინებულია სრული პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული და, გნებავთ, ეგზისტენციალური უპერსპექტივობითა და ამაობით, სრული გაქრობით.

ნოველაში ასევე განზოგადებული დატვირთვა ენიჭება კონკრეტულ სოციალურ პრობლემატიკასა (ქვეყანაში სურსათ-პროდუქტებისა და ტექსტილის ნაწარმის დეფიციტი) და ადამიანთა ანატომიურ ნაკლებ მინიშნებას და აქვე ცხადი ხდება, რომ ეს კონკრეტული სოციალური პრობლემატიკა თუ ადამიანთა (დემონსტრანტთა) კონკრეტული ფიზიკური ნაკლი მანიშნებელია საბჭოთა ტოტალიტარული სახელმწიფოს დეჰუმანიზებული ბუნების, რომლის ფარგლებშიც ადამიანს არანაირი ღირებულება არ გააჩნია, ხოლო ხალხი არის მასა, გამწვევი ძალა, რომელიც ეწირება ტოტალიტარიზმის ძალაუფლების „ბრმა“ ნებას:

ქუჩის კუთხეში უზარმაზარი ჯერი იდგა შაქარზე.

— რამდენი წელია შაქარი არა ყოფილა, — ამბობდა ერთი ქალი.

ჩულქი არა მაქვს, — ამბობდა მეორე. [...]

ტრიბუნიდან ვიღაც მოჭრილ ხელს აჩვენებდა, მერე ფეხი აწია და ძირავარდნილი ფეხსაცმელი გამოაჩინა.

მეორემ ყავარჯენი შეათამაშა და დაფლეთილი ქუდი მალლა აისროლა [რჩეულიშვილი www...].

ავტორის მიერ ნარაციისას გამოყენებული მონტაჟის ტექნიკისა და კადრირების პრინციპის საფუძველზე ნოველის თითოეულ სცენ-



ნაში („კადრში“) მოქცეული ეპიზოდი დამხატვრული სახე იმთავითვე იქნეს იკონურ თვისებას და ვლინდება თავისი აბსტრაგირებული სახით, ვინაიდან კადრირების პროცესში ავტორი ფოკუსირებს slow up-ის პრინციპით, ანუ გვთავაზობს ობიექტის გადიდებულ კადრს, რაც ხელს უწყობს კონკრეტული საგნის იკონად გარდასახვას. ასეთი იკონური მარკერებია ბავშვის/მონაფის და ხალხის მეტაფორა, ასევე ტოტალიტარიზმის სიმბოლოები — ტანკები, ავტომატები და ტყვიამფრქვევები, საბჭოთა ვარსკვლავი და ნაცისტური სვასტიკა, თითოეული მათგანი იმთავითვე ატარებს სახისმეტყველებით დატვირთვას. ნოველის თითოეული სცენის ფოკუსირებისას კი იქვე ერთვება მონტაჟის პრინციპიც, რაც ხელს უწყობს თითოეული სახის მკვეთრ მონაცვლეობას, დაპირისპირებას, დაჭიმულობას, რაც, საბოლოო ჯამში, ასევე უზრუნველყოფს მათ იკონურობას:

უკანა რიგები შეირყა, მერე წინას მიანყდა.

— ტ. ტ. ტ. ტ. ტ. ტ. !

— ტტტტტტ!!

— ტტტტტტტ!!!

— ტყუილია, ხალხს როგორ ესვრიან!

— ტყუილია!!

— ტყუილია!!!

უკანა მიანყდა წინას. ღამე იყო.

ტ. ტ. ტ. ! ტანკები!

ტ. ტ. ტ. !! ტანკები!!

ტ. ტ. ტ. !!! ტანკები!!!

— ისვრიან! ხალხი აირია.

— ისვრიან!! ხალხი ახრიალდა.

— ისვრიან!!! ხმაურისაგან ხამური აღარ ისმოდა.

— დამჭრეს! პატარები ტანკებს ახტებოდნენ.

— მოარტყეს!!

— მოკლეს!!!

მონაფემ ცარცი დაადრო ჯიბიდან და სვასტიკა დაახატა მუხლუხას.

ტ. ტ. ტ. !!!

ცარცი ხელიდან გაუვარდა.

ტანკიდან უსულოდ გადმოვარდა.

ხალხი მიდიოდა ტანკებზე.

ხალხი გარბოდა.

ხალხი იბრძოდა, რითაც შეეძლო [რჩეულიშვილი [www...](#)].

აშკარაა, რომ თითოეული წინადადება ისეა აგებული, როგორც კინოკადრი. ხოლო სინტაგმატური განფენა და თანმიმდევრობა აშკარად სხვადასხვა, ურთიერთდაპირისპირებული კადრების მონაცვლეობას მოგვავიწყებს. მსგავსი ეფექტი კი, ცხადია, მიღწეულია თავად წინადადებების ელიფსურობით და კომპაქტურობით, პარატაქსულობით, ლექსიკურ ერთეულთა არამეტაფორულობითა და მონტაჟის ტექნიკით. საბოლოო ჯამში, კონკრეტულ სცენას ეკარგება თავისი კონკრეტულობა და ვიღებთ პარაბოლურ და აბსტრაგირებულ ვითარებას.

და თუ ნოველაში მოცემულ ისტორიულ-პოლიტიკურ რეალებსა და საპროტესტო დემონსტრაციაზე გამოსული ქართველობის განწყობილებასაც მივაქცევთ ყურადღებას, გ. რჩეულიშვილი ზუსტად გამოკვეთს ამ რეალებისა და მასის განწყობის სპეციფიკას: კერძოდ იმას, რომ საბოლოო ჯამში, 9 მარტის გამოსვლები არსით პროსტალინური საბჭოთა პათოსის შემცველი მოვლენა კი არ იყო, არამედ ერის კოლექტიური არაცნობიერიდან წამოსული ანტიკოლონიური და ეროვნული ღირსების დასაცავად გამოხატული პროტესტი, რომელიც შემდგომ მართლაც გადაიზარდა ანტისაბჭოთა განწყობასა და საქართველოს გათავისუფლების მოთხოვნაში, რომლის ფონზეც ამ საპროტესტო დემონსტრაციამ იმთავითვე დაკარგა პროსტალინური დისკურსი. ეს ყოველივე რეალური ფაქტიც იყო, რაც თავად ნოველაში ტრანსფორმირდა როგორც მწერლისეული დაკვირვება. რა გვაძლევს ამის თქმის საფუძველს — თავად ტექსტი და მისი ლექსიკურ-ვერბალური მარკერები და დიქოტომიები:

— ლენინ-სტალინ! — ჯერ აჰყვენენ, მერე მხედრულის ხმებში ჩაინთქა.

— ქართველო ხელი ხმაღს იკარო!

— ქართველო!!

— ქართველო!!!

.....

— გაუმარჯოს დამოუკიდებელ საქართველოს!

— საქართველოს!!

— საქართველოს!!! [რჩეულიშვილი [www...](#)].

აქ სრულიად აშკარაა, რომ თუკი ქართველთა პროტესტი თავიდან პროსტალინურ განწყობას მართლაც შეიცავდა (რაც ასევე კარგად არის შენიშნული ნოველის დასაწყისში), მოვლენათა მსვლელობისას, შემდგომ იგი გადაიზრდება საკუთრივ ანტისაბჭოთა და ანტიკოლონიურ დისკურსში, რაც, ვიმეორებ, ზუსტადაა შენიშნული თავად ნოველის ავტორის მიერ. შესაბამისად, საბჭოთა ლოზუნგებს („ლენინ-სატლინ“) უკვე ენაცვლება წმინდად ნაციონალური „პაროლები“ — „საქართველო“, „ქართველო“.

საბოლოო ჯამში უნდა დავასკვნათ, რომ ამ ნოველაში, ერთი მხრივ, სრულიად აშკარაა ავტორისეული ანტიკოლონიური და ანტირუსული ინტენცია, მაგრამ, მეორე მხრივ, რაც უმთავრესია, სწორედ ნოველის ფინალის გათვალისწინებით, ვლინდება გ. რჩეულიშვილის თავისებური „ანტიისტორიზმი“, ანუ — მისი ღრმად სექსტიკური და ნიჰილისტური დამოკიდებულება თავად ისტორიული პროცესის ტელეოლოგიურობისა და ამ პროცესის ობიექტური გონის საფუძველზე წარმართულობისადმი: რუსის/საბჭოთა ტანკის მიერ ქართველი ბავშვების/სკოლის მოსწავლეების (შდრ., ბავშვი — პირველსაწყისის, სიცოცხლის, მომავლის, ღვთიური სანყისის, პარადიზული ყოფის სიმბოლო [მეცლერი 2008: 180]) და, ზოგადად, ხალხის ჟლეტა (ხალხის, რომელმაც წესით უნდა შექმნას და დააფუძნოს ისტორიული პროცესის ტელეოლოგიურობა და ეზიაროს და განიცადოს ეთიკური ნეტარება ყოველივე ამით, შდრ., შილერის პათეტიკური მოწოდება კაცობრიობისადმი — „გადაეხვიეთ მილიონებო“/“Seid umschlungen Millionen” მისი ცნობილი ლექსიდან „ოდა სიხარულისადმი“/“An die Freude“), სწორედ ის იკონური მარკერია, რომლითაც აღნიშნულია საკაცობრიო ისტორიის მსვლელობაში, უფრო ზუსტად, ისტორიის *წრებრუნვაში* (ნიცშე) ძალაუფლების ნების აპრიორული და უსასრულო, მარადგანმეორებადი დომინირება, რისი მეტაფორაცაა *რუსული/საბჭოთა ტანკი*. \*

\* „ტანკი კი დაიდრა. წინიდან ბავშვები მორბოდნენ. [...] გამოჩნდა უზარმაზარი მუხლუხა, ნელა მთელი ხალხი დავარა, ნელავე გაქრა მისი ბორბლები. მისკენ გაქანებული ხალხი მხოლოდ პატარა სვასტიკას და გვერდით მიხატულ დიდი ვარსკვლავს ხედავდა.

— ბ-ბ-ბუმ, — დაიგრგვინა ტანკმა, ხალხი გაქრა, შეწყდა ხარხარი.

გაისმა რუსული ვალსის ხმები, სადღაც პატეფონზე ჩასტუმკებს უკრავდნენს“ [რჩეულიშვილი [www...](http://www...)].

## **დამონმეზანი:**

**აუსტი 2006:** H. Aust, *Novelle*, 4. Aufl., Metzler Verlag, Stuttgart, 2006.

**თეორია... 2007:** *Theorie der Expressionismus*, hrsg. von Otto F. Best, Reclam, Stuttgart, 2007.

**მეცლერი... 2007:** *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart, 2007.

**მეცლერი... 2008:** *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart, 2008.

**რატინი www...:** ი. რატინი, *თანამედროვე ქართული ლიტერატურული პროცესი*; ინტ.-მისამართი: <http://armuri.4forum.biz/t777-topic-Mar07-2012-2:24pm>

**რჩეულიშვილი www...:** გ. რჩეულიშვილი, *სკოლიდან გამოვარდნილი ბავშვები*; ინტ.-მისამართი: <http://litklubi.ge/biblioteka/view-nawarmoebi.php?id=8944>

## ფენტეზის პარადოქსი ანუ ფენტეზი გადაარჩენს ლიტერატურას?

მაშინ, როდესაც წიგნს აკლია მკითხველი, ფენტეზის (ინგ. — Fantasy) ჟანრში მკითხველს აკლია წიგნი. ასეთია რეალობა საზღვარგარეთ, უფრო მეტად კი, საქართველოში. იყო დრო, როდესაც ცნობილი გამომცემლები ფენტეზის სერიოზულად არ უყურებდნენ ან საბავშვო ლიტერატურად თვლიდნენ. მე-20 საუკუნეში ფანტასტიკურ ლიტერატურას საფრანგეთში უფრო მეტი ყურადღება ექცეოდა, ვიდრე გერმანიასა და ინგლისში, სადაც ის ლიტერატურის მარგინალურ მოვლენად მიიჩნეოდა და შესაბამისად, არც შეისწავლებოდა.

ბოლო ხანებში „ჰარი პოტერისა“ და „ბეჭდების მბრძანებლის“ ეკრანიზაციის წარმატებამ განსაკუთრებული ყურადღება მიმართა ამ ჟანრისკენ. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ის ახალი არაა, ძველია და არქეტიპულ ლიტერატურას წარმოადგენს. ჯერ იყო მითი, ზღაპარი, მისტიკა, უტოპია, ბიურგერული და გოთური რომანები, რასაც მოჰყვა პარაბოლური რომანი, შემდეგ ნეოფანტასტიკა და სამეცნიერო ფანტასტიკა, ბოლოს კი, ბიოპანკი და ფენტეზი. ამ უკანასკნელზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ის, როგორც ლიტერატურული ჟანრი, მუდმივ ტრანსფორმაციას განიცდის. აქედან გამომდინარე, მისი ზუსტი დეფინიცია ჯერ კიდევ არ მომხდარა, და საერთოდ, ბევრი რამ ამ ჟანრში შეუსწავლელი და დასაზუსტებელია.

ეგროპაში ფენტეზის, ზოგადად კი, ფანტასტიკური ლიტერატურის კვლევის პროცესი უკვე დაწყებულია, რასაც ადასტურებს ამ თემასთან დაკავშირებით გამართული რამდენიმე საერთაშორისო კონგრესი, ასევე, სპეციალური ბიბლიოთეკებისა თუ მეცნიერული კრებულების შექმნა.

ფენტეზის განვითარება, ცხადია, დაკავშირებულია კომპიუტერიზაციასთან, ვირტუალურ თამაშებთან. ლიტერატურაში ფენტეზის სახით პოსტმოდერნიზმმა შექმნა საკუთარი ზღაპარი. ეს არის ანტიკური ხანის, შუასაუკუნეებისა და თანამედროვე კულტურების გადაკვეთის ადგილი, თანამედროვე ადამიანის მსოფლმხედველობათა გაფართოების არეალი. ფენტეზი სამყაროს შესახებ არსებული ცოდნიდან გამომდინარე, მოგვითხრობს არარსებულ ამბებსა და პერსონაჟებზე. ნათელია, რომ პოსტმოდერნისტები, სურთ რატრადიციული ლიტერატურისგან გათავისუფლება, ახლის ვირტუალურ სამყაროს იყენებენ.

ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებიდან დაიწყო ლიტერატურაში ისეთი სამყაროების კონსტრუირება, სადაც ჯადოსნობა და ფანტასტიკა ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი იყო და მასთან ახლოს, მის გვერდით არსებობდა, ანუ წინა პლანზე წამოინია ფენტეზის ჟანრმა. ცხადია, მალევე განვითარდა მისი ქვე-ჟანრებიც: ურბანული, იუმორისტული, რეალისტური და შავი ფენტეზი. ზოგადად, ფენტეზის ჩამოყალიბებაში, როგორც ცნობილია, დიდი როლი ითამაშეს ჯ.რ.რ. ტოლკინმა და კლაივ ს. ლუისმა, რომლებსაც, თავის მხრივ, გააჩნდათ არაერთი შთაგონების წყარო.

თუ ვისაუბრებთ ფენტეზის დადებით მხარეებზე, ვიტყვი, რომ ესაა მისი უნარი, განავითაროს და გაამდიდროს ადამიანის, განსაკუთრებით, მოზარდის, წარმოსახვის უნარი, სტიმული მისცეს ადამიანის ცნობისმოყვარეობას, აჩვენოს, რომ დღეს კაცობრიობა ფანტასტიკურ სამყაროში ცხოვრობს, რომ ის, რაც ცოტა ხნის წინ ტექნიკურად შეუძლებლად იყო მიჩნეული, ხვალ რეალობად იქცევა. ასევე დავამატებთ, რომ ფენტეზის ჟანრი, ძირითადად, მარტივად იკითხება და ადვილად აღიქმება, მრავალფეროვანია და გონებამახვილური, ზოგჯერ ჯანსაღი იუმორით სავსეც. ფენტეზის შემქმნელი შემოქმედი, შესაძლოა, დიდი მწერალი გახდეს, თუკი მისი ნაწარმოებები შეეხება ისეთ ზოგადსაკაცობრიო, სერიოზულ თემებს, როგორცაა ერთგულება, მეგობრობა, გმირობა, რასობრივი დისკრიმინაცია, ფემინიზმი, ძალადობა, რელიგიური ფუნდამენტალიზმი და სხვა. ასეთია ბრიტანელი ტერი პრატჩეტი, რომლის იუმორით გაჟღენთილი წიგნები საყოველთაო მოწონებას იმსახურებს, თუმცა აღიარება მწერალს მაშინვე არ მოუპოვებია. ამის მიზეზი ის

იყო, რომ ფენტეზის ჟანრი სერიოზულად არ აღიქმებოდა. აი, რას ამბობს თავად პრატიკტი:

„ახლა ვიცი, რომ თითქმის მთელი ფიქცია ფენტეზია. ის, რასაც აგატა ქრისტი წერდა, ფენტეზია, ის, რასაც ტომ კლენსი წერს, ფენტეზია. ის, რასაც ჯილი კუპერი წერს, ფენტეზია, — ყოველ შემთხვევაში ამის დიდი იმედი მაქვს. მაგრამ როდესაც ძირითადად გესმით ისეთი სიტყვები, როგორცაა - ხმლები, მოლაპარაკე ცხოველები, ვამპირები, კოსმოსური ხომალდები (სამეცნიერო ფანტასტიკა იგივეა ფენტეზია, ოღონდ ჭანჭიკებით) წარმოიდგინეთ და ამ უველაფერს ზოგჯერ ეს, მართლაც, ძალზე სულელურად გამოიყურება. თუმცა, ამავე დროს, ფენტეზი ვარაუდობს, რა მოხდება მომავალში, თავიდან წერს წარსულს და უფიქრდება აწმყოს. ის თამაშობს სამყაროსთან“.\*

აქ მწერალი აღნიშნული ჟანრის ერთგვარ განმარტებას იძლევა.

ფენტეზი რომ ყოველისმომცველია და თავის თავში მთელ ლიტერატურას იტევს, ამას ლიტერატურათმცოდნე, ლევან ცაგარელის ერთ-ერთი სტატიიდან ამონარიდიც ადასტურებს:

„უნდა დავეთანხმოთ დურსტის ფუნდამენტური ნაშრომის დასკვნას, რომ ფანტასტიკური ლიტერატურის მთავარი თემა თვით ლიტერატურაა.“\*\*

ფენტეზის ჟანრში მომუშავე მწერლები არ მალავენ, რომ უამრავ სირთულეს აწყდებიან, რომ ამ არარეალური სამყაროს ხატვა ძნელია და არანაკლებ რეალურ აღწერას მოითხოვს. მით უმეტეს, დიდი პასუხისმგებლობაა ფენტეზის საბავშვო მწერლის სახელის ტარება, ვინაიდან მას მეტი გულწრფელობა და სიფაქიზე მოეთხოვება.

საკამათო არაა, რომ ამ ჟანრის პოპულარიზაციას ხელს უწყობს ეკრანიზაცია. ეს პროცესი, თავის მხრივ, დამოკიდებულია თანამედროვე კინო-ხელოვნების განვითარებასა და მის ტექნიკურ შესაძლებლობებზე.

ნათელია, რომ დღეს ფენტეზი წამყვანი ჟანრია და მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს თანამედროვე ადამიანის აზროვნებაზე. ის

\* <https://fantasyandscifi.wordpress.com/tag/discworld/>

\*\* სჯანი 7. შ. რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. 2006. ლევან ცაგარელი. რა არის ფანტასტიკური ლიტერატურა? გვ. 26.

გვევლინება კომერციულად მეტად მომგებიან ლიტერატურულ ჟანრად, რის საფუძველზეც შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მომავალი მას ეკუთვნის, რომ შემდგომი ლიტერატურული პროცესები ფენტეზის გარეშე ვერ წარიმართება.

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეები მიიჩნევენ, რომ ფენტეზის პოპულარობას განაპირობებს ამგვარ ნიგნებში ასახული ირეალური სამყარო, ფანტასტიკა და თავისუფლება. და თუ ტენდენციაც ისეთია, რომ დღეს, ნიგნს გასართობად უფრო კითხულობენ, ვიდრე სხვა მიზნით, მაშინ გასაკვირი არაა, თუ რატომ იკიდებს ფეხს ეს ჟანრი ასე წარმატებულად.

თუმცა, მიუხედავად ზემოთქმულისა, ამა თუ იმ ქვეყნის ბევრი ხელოვანი და კრიტიკოსი ჯერ კიდევ სერიოზულად არ ეკიდება ამ ჟანრს. ეს განსაკუთრებით ეხება საქართველოს. ჩვენში სულ ერთი-ორი მწერალია, ვინც ამგვარი ნაწარმოებები შექმნა. მათ შორის აღსანიშნავია ნატო დავითაშვილი, რომელმაც, ქართულ მითოლოგიასა და ტრადიციებზე დაყრდნობით, რამდენიმე ნიგნი გამოსცა. ესენია: „როცა ფრთოსანი ლომები დაბრუნდებიან“, „ამბავი ლილე იროელისა“, „ნისლები და ნისლებს მიღმა“, „ოთხი მხარე და ოთხი სვეტი“ და „ლურჯი სუფრის მოცეკვავე“. ეს უკანასკნელი ხატავს სამყაროს, სადაც დრაკონთა ბრწყინვალე მოდგმას გადაშენება ემუქრება, ხოლო ზღვის ენაზე მოლაპარაკე ხალხს მინაზე ცხოვრების უფლება არ აქვს. მკითხველი მოგზაურობს დრაკონის ზურგზე ამხედრებული, ესწრება გასაოცარ ომს ფიგნებთან, რომლებიც განსაკუთრებული საკვების გარეშე გამჭვირვალეები, ხან კი უხილავნი ხდებიან. ამ უკიდევანო სამყაროში არ არსებობს წესრიგი. სხვა ნიგნებში მწერალი გატაცებით აღწერს ლილე იროელის ამბავს და ქმნის ქართული მითოლოგიის გასაოცარ სახეებს. მწერალი ქალი აღნიშნავს, რომ ქართული მითოლოგია ფენტეზის ჟანრისთვის ნოყიერი ნიადაგია:

„ფენტეზი, უპირველეს ყოვლისა, ჩარჩოებს ამსხვრევს, გაიძულეებს, ერთ ადგილს არ მიეჯაჭვო, კარი შეაღო, მის მიღმა გასვლის სურვილით აინთო და ზღურბლს უშიშრად გადააბიჯო, შესაძლებლობების მრავალფეროვნება ინამო და მიხვდე თავისუფლების უალტერნატივობას.“\*

\* [http://mastsavlebeli.ge/?action=page&p\\_id=14&id=64](http://mastsavlebeli.ge/?action=page&p_id=14&id=64)



მიუხედავად იმისა, რომ ქართული კულტურა ასე მდიდარია ზღაპრებით და მითოლოგიით, მიიჩნევენ, რომ ჩვენი ქვეყნის ლიტერატურაში ფენტეზის ჟანრი არ განვითარებულა საბჭოთა იდეოლოგიის გავლენის გამო. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ არც მანამდელი ლიტერატურა ყოფილა გაჯერებული ფანტასტიკური ამბებით და პერსონაჟებით.

თავის ერთერთ ინტერვიუში დღევანდელ ქართულ ვითარებას კარგად გადმოსცემს მწერალი ანა კორძაია-სამადაშვილი:

„ვერ ვიტყვი, რომ საქართველოში ლიტერატურული პროცესი არ მიმდინარეობს. მიმდინარეობს, მაგრამ როგორ? [...] მსოფლიოში პოპულარული უამრავი ჟანრი, ფაქტობრივად, არ გვაქვს: დეტექტიური რომანი [...] არ ინერება; ფენტეზის ჟანრში ორადორი ადამიანი მუშაობს; იმას, რასაც გერმანულენოვან სივრცეში „გასართობ“ ლიტერატურას ეძახიან, საქართველოში ვერ ნახავ (აბა, მიდი და რომელიმე ქართველ ავტორს აკადრე, გასართობი წიგნი დაწეროს. თავს მოიკლავს!). თუ კრიტიკულები ვიქნებით, ის, რაც დღეს ხდება, მეტწილად ლიტერატურული „სექენდ ჰენდი“ (შეურაცხყოფად ნურავინ მიიღებს), პროცესი, რომელიც მსოფლიომ დიდი ხნის წინ გაიარა. და მაინც, ყველაფრის მიუხედავად, ქართული პროზა ვითარდება, ოღონდ გეზი ერთი აქვს — პირდაპირ მიდის და ირგვლივ არ იხედება. ავტორები ძირითადად, წლების განმავლობაში დაგროვილი ფსიქოტრავმების „ამოლაგებით“ არიან დაკავებულნი. ამას ჩემთვის „მე-ლიტერატურა“ დავარქვი და სწორედ ეს ფაქტორი განსაზღვრავს თანამედროვე ქართული ლიტერატურის სახეს.“\*

აღსანიშნავია, რომ ქართული გამომცემლობებიდან ყველაზე აქტიურად ილიას უნივერსიტეტის გამომცემლობაა დაკავებული ფენტეზის ჟანრის ნათარგმნი თუ ქართული ნაწარმოებების გამოქვეყნებით. ბევრი გამომცემლობა თავს იკავებს ექსპერიმენტებისგან, მაგრამ იმასაც ამბობენ, რომ თუკი ფენტეზის ჟანრის თხზულებებს ექნება ლიტერატურული ღირებულება, ისინი უსათუოდ დაიბეჭდება.

დღეს, ცოტა რთულია ფენტეზის მომავლისა და მისი შემდგომი განვითარების განსაზღვრა. მაგალითად, სულ რაღაც 20-ოდე წლის

\* ანა კორძაია-სამადაშვილი. საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი არილი, 3. 2014.

ნინ სამეცნიერო ფიქცია დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, მაგრამ ახლა ის დაკნინებულია. მიუხედავად ამისა, შეგვიძლია, ვთქვათ, რომ თავისი მდიდარი წარმოსახვითი სამყაროს წყალობით, ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებებს ხელენიფება, წიგნს შეუნარჩუნოს მკითხველი და მიიზიდოს ახალი თაობაც. ფენტეზი ნაკლებად იქნება მსუბუქი, გასართობი ლიტერატურა, თუ მისი ნიმუშები შეიქმნება მდიდარი მხატვრული ენით და გვასწავლის ფიქრს და აზროვნებას.

დაბოლოს, ვიტყვით, რომ თუკი სამყაროს მოძრაობა წრიულია, გასაკვირი არაა, ლიტერატურაც დაუბრუნდეს თავის საწყისებს, მითებისა და ზღაპრების ხანას, საიდანაც ხელახლა აღორძინდება. ხოლო თუ ყველაფერი თავიდან დაიწყება, მაშინ ცხადია, მომავალშიც ისეთივე საინტერესო და გრძელი იქნება ლიტერატურის განვითარების გზა და ისევე მოემსახურება ხელოვნების ეს დარგი სიმართლეს, სილამაზეს და სულიერებას, როგორც ეს დღემდე იყო.

## საათში ჩარჩენილი დრო

„თქვენ ბედნიერები ხართ, ადამიანებო! მე დიდხანს ვფიქრობდი, რატომ ხართ ბედნიერები და მივხვდი. სამყარო შეიფერეთ, გახადეთ ის იმოდენა, რამოდენაც თქვენთვის იყო საჭირო. თქვენი სურვილები, თქვენი ფენომენი შეუფარდეთ თუ შეაფარდეთ იმ შესაძლებლობებს, რასაც ეს დედამიწა აიტანდა. თქვენ ზუსტად იმოდენები ხართ, რამოდენებიც უნდა ყოფილიყავით. ქარიც კი, მთაც კი, ველიც კი იმ სიძლიერისაა, რომ არ წაგიღოთ, იმსიმაღლეა, რომ ვერ ახვიდეთ, ისეთი მშვენიერია, რომ ბედნიერი იყოთ“.

### ერლომ ახვლედიანი „კოლო ქალაქში“

მთელი ზაფხული ვკითხულობდი ერლომ ახვლედიანის ამ რომანს და მივხვდი, რომ მას შეუძლია მკითხველი საკუთარ ბედნიერებაში დაარწმუნოს. ბედნიერება კი (თუ ავტორის აზროვნების სტილს დავესებებით), უცნაური რამ არის, ის არსებობს. სწორედ ისე, როგორც არსებობს სიცოცხლე და სიკვდილი, და რომ „სიკვდილი სიცოცხლე არ არის -ეს ყველამ იცის. ვინც არ იცის, დრო მოვა და გაიგებს“.

ქართველი მკითხველი (და არა მხოლოდ ქართველი) უკვე მიეჩნია ერლომ ახვლედიანის აზროვნების უცნაურ სტილს. ამისთვის მას ორმოცდაათ წელზე მეტი ჰქონდა. ეს ის დროა, რომელიც ერლომ ახვლედიანის ბოლო რომანს „კოლო ქალაქში“ მის პირველ მხატვრულ ტექსტთან „ვანო და ნიკო“ აშორებს.

ვკითხულობ ახალ რომანს „კოლო ქალაქში“ და ვეძებ „ვანო და ნიკოსთან“ კავშირს ისე, როგორც მწერლის ახალგაზრდობასა და სიბერეს შორის და რა საკვირველია, თუ ვაპოვებ, რადგან ერლომი სწორედ „ვანომ და ნიკომ“ დააბერა და მას შემდეგ ის აღარ შეცვლილა. აქ, ახალ რომანში კი გია („კოლო ქალაქში“) ნიკოსავით („ვანო და ნიკო“) ქვეიანია, ხოლო ლია („კოლო ქალაქში“) ვანოს („ვანო და ნიკო“) ჰგავს, ის ქვეიანი არ არის. საერთოდაც, ერლომის მხატვრულ სამყაროში ოპზიციურ წყვილს არა ბოროტი და კეთილი, არამედ

ჭკვიანი და სულელი ჰქმნიან, სადაც სულელები ძალიან განიცდიან, რომ ერთხელ დაიბადნენ და ისიც ასეთი სულელები. აი, ჭკვიანებს კი მართლაც გაუმართლა, რადგან ჭკვიანები დაიბადნენ.

(აქვე ვიტყვი, რომ ლიას („კოლო ქალაქში“) ავტორის მზერა აქვს (ვინც ერლომს იცნობდა, დამემონმება). ის ყველაფერს ისე უცქერს, თითქოს პირველად ხედავდეს. ასეთი მზერა ანახლებს სამყაროს, თითქოს ის ეს-ესაა შეიქმნა - შენიშნავს ავტორი.

რომანი წიგნად 2010 წელს გამოიცა (გამომცემლობა „სიესტა“). ხოლო 2011 წელს საუკეთესო რომანის ნომინაციაში ლიტერატურული პრემია „საბას“ პრემია დაიმსახურა.

წიგნზე საგანგებოდ შევჩერდები, რადგან ეს ნამდვილი წიგნია და არა მხოლოდ ყდაში ჩასმული რომანი. ამას ხაზგასმით აღვნიშნავ, რადგან ყოველწლიურად ჩვენში უამრავი მოთხრობა, ლექსი, ნოველა, რომანი, გამოდის. გამოდის მაგარ ან თხელ ყდებში, მაგრამ მათი უმრავლესობა ჯერ წიგნი არ არის. ისინი მხოლოდ ყდებში ჩასმული მხატვრული ტექსტებია. ეს ტექსტები რომ წიგნად იქცეს, მას, სულ მცირე, თან უნდა ერთვოდეს ლიტერატურული ექსპერტის აზრი ამ წიგნის შესახებ. ეს თანდათან უფრო აუცილებელია ხდება, რადგან მკითხველს უჭირს მხატვრულ ტექსტში გარკვევა. უჭირს კოდირებული ინფორმაციის ახსნა. აღარფერს ვამბობ იმის შესახებ, რომ ერთად შეკრული და გამოცემული შიშველი ტექსტი აფთიაქში გაყიდულ იმ წამალს ჰგავს, რომელსაც არც დანიშნულება ანერია, არც შენახვის ვადა და არც მოხმარების წესი.

ყველაფერი ამის გათვალისწინებით, რომანი „კოლო ქალაქში“, რომელიც ამ რამდენიმე წლის წინ გამოიცა (გამომცემელი ქეთევან კილურაძე), ნამდვილი წიგნია. მისი წიგნობის უტყუარი ნიშანი ბატონ ზურაბ კიკნაძის წინასიტყვაა, რომელიც მეცნიერული ჩაძიებით ახერხებს ავტორის ძალზე რთულ აზროვნებაში ჩანვდომას, ცდილობს ნაწარმოებში გაბნეული სიმბოლოებისა და დაშიფრული კოდების გახსნას.

მე ვიტყვოდი, ავტორს გაუმართლა, რომ მისი წიგნის წინასიტყვა ბატონ ზურაბ კიკნაძეს ეკუთვნის, რადგან ერლომ ახვლედიანის შემოქმედების მკვლევარი, სულ ცოტა, ორ პირობას მაინც უნდა აკმაყოფილებდეს. პირველი ის, რომ კარგად უნდა იცნობდეს ავტორს, მისი აზროვნების სტილს, ხოლო მეორე ის, რომ ის კარგად

უნდა ერკვეოდეს იმ იგავური ენის სპეციფიკაში, რომელიც ერლომ ახვლედიანს აქვს არჩეული თავისი შემოქმედების მკითხველამდე მისატანად.

ბატონი ზურაბ კიკნაძე ორივე პირობას აკმაყოფილებს.

რეცენზენტის აზრით, ერლომისთვის იგავური ენა არა მხოლოდ სათქმელის გამოხატვის ჟანრული მეთოდი, არამედ მისი ბუნებრივი შინაგანი ხმაა, რომლითაც ის ეძებს სინამდვილეში დაფარულ თუ არყოფილ სხვა სინამდვილეს, ამ სინამდვილის ალტერნატივას...

თუმცა... არა, ამ სინამდვილის ალტერნატივას ავტორი არ ეძებს, - შენიშნავს თვითონ მკვლევარი, რადგან ამ შემთხვევაში ის ველარ გაიმეორებს იოანე ოქროპირის სიტყვებს: „დიდება ღმერთს ყველაფრისათვის“.

„მე ის მენანება, რომ მარტო ეს კოლო გამოდგა მთელი სინთეზი მისი შემოქმედებისა“ — უთქვამს სხვაგან ბატონ ზურაბ კიკნაძეს. გამოდის, რომ ბატონ ზურაბს არასაკმარისად მიაჩნია ეს რომანი. ფიქრობს, რომ ერლომის პიროვნება უფრო საინტერესოა, ვიდრე მისი ნაწარმოები, ავტორი ბევრად მეტი იყო, ვიდრე ეს ტექსტი.

ეს ზოგადი აზრია და თითქმის ყველა შემთხვევაში, ყველასთან მართლდება. თუმცა არ გამიკვირდებოდა ერლომის შემთხვევაში რომ სხვანაირად მომხდარიყო...

რადგან ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვიცით, რა მემკვიდრეობა დატოვა ერლომ ახვლედიანმა. ჯერ შესასწავლია მისი არქივი. შესასწავლია მისი გამოცემული ტექსტები. გამოსაკვლევი „ვანო და ნიკო“. გამოსაკვლევია ეს რომანიც, რადგან მიუხედავად მასზე დაწერილი რამდენიმე რეცენზიისა და მიუხედავად ბატონი ზურაბის მცდელობისა, ის მაინც შეუღწევადია მკითხველისთვის და ალბათ, ასეთად დარჩება ამ წერილის შემდეგაც, რადგან წინასწარ ვგონებ, რომ ამ ფორმატში ქარის გატარებაც კი ძნელია ამ სიმძიმისთვის.

წერილის დასაწყისში ვახსენე, რომ მთელი ზაფხული ვკითხულობდი ამ წიგნს. თუმცა რა არის სამი ან ოთხი თვე კითხვა წიგნისთვის, რომელიც მთელი ცხოვრება იწერებოდა. ამიტომ მე ახლაც მხოლოდ შავ სამუშაოს ვასრულებ „კოლო ქალაქში“ გაგებისთვის. თითოეულ თავს თავიდან ვკითხულობ და შთაბეჭდილებებს ერთმანერთთან დაუკავშირებლად ვთავაზობ მკითხველს. ამით მეც ერთგვარად მასალას ვაგროვებ (ერლომიცხომ საკუთარ თავს მა-

სალის შემგროვებელს უწოდებს), რათა ჩემს შემდგომ მკვლევარებს გზის სიძნელე გაეუადვილო.

ტექსტის ამგვარი ინტერპრეტაცია კი შესაძლოა ყანის გათელვას დაემსგავსოს, როცა ყანაში შედიხარ და კი არ მკი, არამედ მხოლოდ თელავ. ერლომ ახვლედიანთან დაკავშირებით ყანის მეტაფორა სრულიად გამართლებულია, რადგან ავტორი ამ რომანის დასაწყისში თავის სამუშაო მაგიდას სწორედ ცუდად გამარგლულ ყანას აღარებს (ეს შედარება მე ჰამლეტის მონოლოგსაც მახსენებს: „თითქოს ქვეყანა იყოს ყანა გაუმარგლავი“), თანაც რაც უფრო ბევრს ვფიქრობ ერლომის შემოქმედებით პორტრეტზე, მით უფრო ხშირად მახსენდება ვაჟა-ფშაველას ერთ-ერთი პოემის პერსონაჟი უიღბლო იღბლიანი და რაღაც კავშირს ვხედავ ერლომის პიროვნებასთან.

საქმე ისაა, რომ სიცოცხლის უკანასკნელ წლებამდე ერლომ ახვლედიანი არ ჩქარობდა ამ რომანისთვის ფორმის მიცემას, თუმცა კი განუწყვეტლივ წერდა. უნდოდა, რომ წერის მომენტში რაც შეიძლება ახლოს ყოფილიყო სიცოცხლიდან სიკვდილში გადასვლის წამთან... ამით ის თითქოს ხელს უწყობდა, რომ ამ ტექსტზე რაღაც ლეგენდებიც შექმნილიყო. თუმცა ბოლოს აფუსფუსდა. მგონი, იგრძნო, რომ მოსასწრებად ჰქონდა საქმე. ამ დროს ის მართლაც ძალიან ჰგავდა უიღბლო იღბლიანს, რომელსაც პირობა ჰქონდა დადებული, რომ ყანას მზის ჩასვლამდე მომიკიდა. თუმცა, აჰა, ჩაინურა მნათობი და მას ერთი ძნა კიდევ დარჩა შესაკრავი. სთხოვა მან მზეს, რომ არ ჩასულიყო, მაგრამ მზე ჩავიდა. უიღბლომ კი ვერ მოასწრო ბოლო ძნის შეკვრა... ერლომ ახვლედიანისთვის ეს რომანი ბოლო ძნაა. არა მგონია, რომ მას რომელიმე მნათობისთვის რამე ეთხოვა. ისე, ლამის ალაღბედზე ჩაყარა მზა ტექსტები (გარდა გამართული სიუჟეტისა) და ეს იყო ნაწარმოების ის ბუნებრივი კომპოზიცია, რომლის ლოგიკურობაში ძნელია ახლა ეჭვის შეტანა.

რომანში მოთხრობილია კოლხეთის დაბლობზე ჭაობების დაშრობის შემდეგ შემთხვევით გადარჩენილი კოლოს თავგადასავალი, რომელსაც, როგორც ყველა ჭემმარიტ კოლხს, ლურჯი თვალები ჰქონდა და რომელიც მთელი ნაწარმოების განმავლობაში დაეძებდა საკუთარ მკვლელს, რათა მომკვდარიყო აქ და ამის შემდეგ ის ყველგან ყოფილიყო... დიახ, კოლო ლურჯთვალა მტვერია, სიცო-

ცხლის საწყისია, თვით სიცოცხლეა, რადგან მთელი ეს მკვდარი სამყარო ამ პანანინა მტვრით გახდა ცოცხალი. კოლო სიყვარულის გადამტანია. ის ადამიანებს კბენს და ამით სიყვარული გადააქვს..

მხატვრული ტექსტი რვა თავისგან შედგება და ამაში არაფერია სიმბოლური. ავტორს ასეთი გაცვეთილი სიმბოლოები არ უყვარს. ამბის განვითარება გარკვეულ ეპიზოდამდე ქრონოლოგიურად მიმდინარეობს (ვიდრე საათი მასში ჩარჩენილ დროს ამოანთხევდა). თუმცა თითოეულ თავში რამდენიმე პატარა მოთხრობა და ნოველაა, რომელთაც დამოუკიდებლადაც შეუძლიათ არსებობა. მათ შორისა უპირველესად „ნიგნი სიყვარულისა“, რომელსაც მკითხველი ჯერ კიდევ ერლომ ახვლედიანის პუბლიცისტური კრებულიდან „ძველი და ახალი“ იცნობს.

აქ მოთხრობილია, თუ როგორც (ვერ) დანვა ავტორმა ნიგნი სიყვარულისა. ფორმითა და შინაარსით უნიკალური ეს ნოველა თემატურად და განწყობითაც ძალიან ახლოს დგას ამ რომანთან (არ ვიცი, მის ამ რომანში ჩადება ავტორის სურვილით მოხდა თუ რედაქტორების ჩარევით). თუმცა სიუჟეტურად ამ რომანთან თითქოს კავშირი არ აქვს, გარკვეული მიზეზების გამო (ნოველა ღრმა ინდივიდუალობის ნიშანს ატარებს), არც საერთო ფონის შესაქმნელად ვარგა.

ასევე სრულიად დამოუკიდებელი ნოველის შთაბეჭდილებას ტოვებს ქვების ისტორია (ქვები აღუსრულებელი სურვილებია), „როცა თევზები ვიქნებით“, აქ ავტორი ორი ქვის თავგადასავალს გვიყვება. ეს ისტორიაც სამყაროს შექმნის ამბავს იმეორებს.

(ამ ნოველას ავტორის რეცენზიაც ერთვის, რომელშიც ის საკუთარ თავს შიშვლად ფილოსოფოსობას საყვედურობს. აქ კიდევ ერთხელ ვხდებით მონმე ავტორის ცოდნისადმი თავისებური დამოკიდებულებისა).

ასე თითოეულ თავში, თითოეულ მოთხრობაში მრავალი თემა, იდეა და სიუჟეტია (აქ თავს იჩენს ერლომის პროფესიული (სცენარისტის) ჩვევა, ყველაფერში დასრულებული ამბავი ეძებოს). რომანი ამ მხრივაც სრულიად გამორჩეულია. გარდა ამისა, აქ მარტივი ენით ისეთი რთული აზრებია გადმოცემული, რომ თუ ვინმე მის გავრცობას მოინადინებს, ის ლამის მთელ ლიტერატურულ სკოლას ეყოფა სამუშაოდ.



მთლიანობაში კი ეს წიგნი ბიბლიის ცალკეული წიგნების ინტერპრეტაციაა. აქ ხდება მითის ხელახალი წაკითხვა. წარმოვიდგინოთ, რომ შესაქმის სხივმა გაიარა ავტორის აზროვნების პრიზმაში და ამგვარად გადატყდა. და ეს არის ამბავი ლურჯთვალა კოლოსი, დაკარგული ჯიმშერის, მეცხრეკლასელი ლიასი, გრაფომანი მწერლისა, ლიას ძმა — გიასი, მანანასი, ნიავის, მალარიის, ცისა და მიწის, ჩიხის, გისოსიანი სარკმლისა და ყველა იმათი, ვინც არის ამ ამბავში და ვინც არ არის..

ამავე დროს რომანში რამდენიმე ცნობილი მწერლის შემოქმედებასთან კავშირიც იკვეთება. ავტორს ახსენდება ნიკოლოზ ბარათაშვილის და ვაჟა-ფშაველას პოეზია. ასეთივე შემოქმედებითი სიახლოვე იგრძნობა დანტე ალეგიერის, შექსპირის, ვოლტერის, ხუან რამონ ხიმენესის, გურამ რჩეულიშვილის ნაწარმოებებთან... ეს ურთიერთობა ზოგან საძებნია, ზოგან კი ზედაპირზე ძევს.

სამაგალითოდ, შეგვიძლია ამ რომანის ეპილოგად გამოტანილი სიტყვებიც გავიხსენოთ:

„აი, მე მთელი ცხოვრება დავდივარ უკუნ ღამეში. ხანდახან შორიდან გამოკრთება რაღაც სინათლე და მე მისკენ მივისწრაფი მწერივით, მაგრამ მერე ამ სინათლესაც წყვდიადი შთანთქავს და მე კვლავ უკუნ ღამეში დავეხეტები“.

აქ ბუნებრივად ჩნდება პარალელი დანტე ალეგიერის „ჯოჯოხეთის“ შესავალთან:

„უსიერ ტევრში, ამ ცხოვრების ნახევარგზაზე ანაზდეულად გამოვფხიზლდი გზადაკარგული...“

„ზე ავიხედე, დავინახე: ცთომილი სხივებს ზეთავი მთისა შემოსათ უცხო არილით...“

ალეგორიულად უკუნი ღამე და უსიერი ტყე ორივე შემთხვევაში უმეცრების სიმბოლო, ხოლო „რაღაც სინათლე“ და „ცთომილის სხივები“ მეცნიერების, ცოდნის სიმბოლოა, თუმცა ერლომთან ეს ცოდნაც ილუზიურია და ამიტომ ავტორს კვლავაც უღრან ტყეში უხდება სიარული.

თუ ამ ვარაუდს გავყვებით, ორი რამ უდავო იქნება. პირველი ის, რომ ამ ტექსტის კლასიკურ ლიტერატურასთან ალუზია სრულიად შეგნებულადაა ავტორის მიერ დაშვებული, ხოლო მეორე ის, რასაც

ავტორი ღიად ამბობს, რომ ჩვენ აქ სულ სხვა რამეს ვკითხულობთ, ხოლო სინამდვილეში ის სრულიად სხვა რამეს წერს.

ცალკე თემაა ერლომ ახვლედიანის ცოდნისადმი დამოკიდებულება (ამის შესახებ ბატონი ზურაბ კიკნაძეც წერს შესავალში) და მისი გამოყენება მხატვრულ პროზაში. დღევანდელ ლიტერატურაში ხშირად ვაწყდებით დაუმუშავებელ მასალას. დღეს იშვიათად თუ ვინმე მიმართავს იმგვარ ხელსაწყოს, ვაჟა-ფშაველა რომ ქურას უწოდებს. ავტორისთვის კი ეს ჩვეულებრივი მოთხოვნაა, რადგან ის ცოდნას ყოველთვის შიგნით დაეძებს... ამიტომაც, რომ კითხვის დროს თითოეული პასაჟი უამრავ ასოციაციას აღძრავს. ეს ის გადამუშავებული ცოდნაა, რომელიც უკვე ავტორის ცნობიერებაშია ჩაბუდებული და კარის თითოეულ გაღებაზე (როცა ავტორი აზრის ფორმებს ეძებს) ფრინველებივით წამოიშლებიან ხოლმე.

ერლომისთვის ყველაფერი, რაც კაცობრიობის ცოდნის სახით „გარეთ“ არსებობს, „შიგნიდან“ არის გამოტანილი. ამ ცოდნის ერთადერთი წყარო თვითონ ადამიანია. ამით ის გარედან შემოსულ ცოდნას კი არ აპროტესტებს, არამედ ადამიანს არწმუნებს, რომ ამ ყველაფრის წაკითხვა ადამიანის „მეხსიერების ბარათზეც“ შეიძლება. თუმცა ეს შემეცნების ძალზე რთული გზაა, შედარებით ადვილია გარეთ გამოტანილი ცოდნის გაცნობა. თუმცა არასოდეს უნდა დაავიწყდეს ადამიანს, რომ გარედან შემოტანილი ცოდნა ავტორმაქანის აკუმლატორის მოვალეობას ასრულებს, ის აუცილებელია შემეცნებით შიდა მექანიზმის ასამუშავებლად, ხოლო შემდეგ მერე ენერჯის (ცოდნის) წყარო თავად ეს მექანიზმი ხდება.

ამიტომაც, რომ ერლომის მხატვრულ ტექსტებში ენციკლოპედიური მასალა ისეა „გადაღეჭილი“, რომ უკვე ჭირს მასში პირველადი ნედლეულის გამორჩევა. ლიტერატურათმცოდნეებს კი სჩვევიათ, რომ მთლიანად დაშალონ ტექსტი და ყველაფერს თავისი სახელი დაარქვან. ერლომის შემთხვევაში სამეცნიერო ინსტრუმენტით შესრულებული დეტალური ანალიზი თითქმის შეუძლებელია, რადგან ნებისმიერი მხატვრული სახის ახსნა აქ მხოლოდ ისევ მხატვრული სახითაა შესაძლებელი, მაგრამ ამ დროს იკარგება ის სიმარტივე, რომელსაც ავტორი აღწევს. ამიტომ, შესაძლოა, რომ მკითხველს წიგნის რეცენზიის გაშიფრვა ისევ ავტორის ტექსტის დახმარებით მოუწიოს(!).

ალბათ, ესაა მიზეზი, რომ დღემდე ჩვენში ერლომ ახვლედიანის მხატვრული შემოქმედების სამეცნიერო კვლევა თითქმის არ შესრულებულა.

(ხანდახან გგონია, რომ ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებაზე დუმილით უფრო მეტს იტყვი, ვიდრე ცოდნითა და მჭევრმეტყველებით. თუ ეს ასეა, მაშინ მე „კოლო ქალაქში“ გამოსვლის შემდეგ იმდენ ხანს (ოთხი წელი) ვდუმდი და რომ ახლა ამ წერილით მხოლოდ ჩემი დუმილის რედაქტირებას ვახდენ).

საერთოდ კი, ერლომ ახვლედიანის შემოქმედება მკითხველისთვის ყოველთვის სიახლე იყო. ამ სიახლეში იგულისხმება როგორც თანამედროვე ლიტერატურული მიმდინარეობისადმი ერთგულება, ისე ჟანრობრივი ეკლექტიკა, რაც ყოველთვის დიდ თავსატეხს უჩენდა მკითხველს. ამ მხრივ არც ეს ნაწარმოებია გამონაკლისი. ის, ალბათ, მაგიურ რეალიზმს ან გროტესკს განეკუთვნება. თუმცა მასში მკითხველისთვის კარგად ნაცნობი ფოლკლორული და ზღაპრული ელემენტებიც ჭარბადაა. ეს კი ყველაზე „ღია“ კარია მის შემოქმედებაში შესაღწევად, ვიდრე ეს რომანიც ზღაპრულ ცამცუმის კოშკს დაემსგავსება, რომელსაც არსაიდან შესასვლელი არა აქვს და დრო არის საჭირო, რომ კარი გაიღოს...

ზოგიერთი მკითხველი ტექსტში თანამედროვე პოსტმოდერნისტული მიმდინარეობის აშკარა ნიშნებს დაუნყებს ძებნას და აუცილებლად მიაგნებს. რეალურისა და ილუზორულის ამგვარ აღრევას, რაც ამ ნაწარმოებში ხდება, მრავალ პოსტმოდერნისტულ მწერალთა ნაწარმოებებში შეხვდებით. ჩვენ ვხედავთ როგორ შედის ავტორი ტექსტში და იქ თავის პერსონაჟებს ესაუბრება, ან როდესაც კოლო იკარგება და ავტორი შიშობს, რომ ის სხვა ამბავში არ შეფრინდეს, ვთქვათ „ვეფხისტყაოსანში“ ან „ღვთაებრივ კომედიაში“, ან „რომეო და ჯულიეტაში“, ან „ალუდა ქეთელაურში“, ან ლექსში „ბინდისფერია სოფელი“.

მკითხველს შესაძლოა გულიც დაწყდეს, რომ ასე არ ხდება და კლასიკური ნაწარმოებების პაროდირების ეს უნიკალური შანსი იკარგება (ნარმომიდგენია, რა ამბები მოხდება, იქ რომ მართლაც შეფრინდეს კოლო – გ.ა.), თუმცა ავტორი უთუოდ მადლობელი რჩება, რომ კოლოს კვლავ მიაგნო და მისი ეს მოთხრობა კოლოს გარეშე არ დაცარიელდა.

თხრობის დროს ერლომი სიტყვის გამხატვრულებას (მხატვრულ სიტყვას) გაუბრძვის. ზედმეტი იმის თქმა, რომ ის არ ებრძვის სიტყვას, წერს უბრალო და მარტივი ენით. ერიდება ზედმეტი სიტყვების გამოყენებას. მის ტექსტში სიტყვაც (როგორც სამყარო) პირველადი ბრწყინვალეობით იწონებს თავს. ამით ავტორი კედლის იმ მშენებელს მაგონებს, რომელიც ქვას არ არჩევს. მისთვის ნებისმიერი ფორმისა და ზომის ქვა შეუცვლელია, რადგან მას აქვს იშვიათი უნარი, ქვის სიმრუდეც კედლის სისწორისთვის გამოიყენოს.

თუმცა მის შემოქმედებაში სულ სხვა დატვირთვა აქვს წინადადებას, დასრულებულ აზრს. ავტორის უჩვეულო აზროვნება სწორედ წინადადებაში იჩენს თავს. ის აზრის ოსტატია და მხატვრულობასაც აზრებში აღწევს. „აზრები ძაფზე ასხმულ მარგალიტებს ჰგავს. თუ ძაფი განყდა, აზრები იფანტება და იკარგება. დასცქერი ქვაფენილს და გეზარება მათი აკრეფა. ამ ღამეში ყველას მაინც ვერ იპოვი და სადაც ერთი დაიკარგა, დაე ყველა იქ იყოს. იქნებ ასეც ჯობდეს - ხვალ დილით სკოლისკენ მიმავალი გოგო-ბიჭები წინილებივით სათითაოდ აკენკავენ მათ და გაიხარებენ.“

მხოლოდ ამნაირი აზრებით არის შესაძლებელი, რომ მაგიური რეალიზმი ზღაპარს არ დაემსგავსოს, გროტესკი დაცინვად არ იქცეს. მწერალმა მკითხველი დააჯეროს, რომ კოლოს წვიმის წვეთი ნამდვილად შეუყვარდა.

და მაინც, ვინ არის ეს კოლო (რომელიც კოლხეთის დაბლობზე ჭაობების დაშრობის შემდეგ შემთხვევით გადარჩა და მთელი ნაწარმოების განმავლობაში დაეძებს საკუთარ მკვლელს, რათა სიკვდილის შემდეგ ყველგან იყოს...), რა ალეგორია იმალება სამიოდე ბენვში მოქცეული სიცოცხლის არსებობაში?!

(მე ვერიდებოდი წინასწარ ამის გამხელას, რადგან მკითხველის ინტერესი ხშირად სწორედ მაშინ იკარგება, როცა შემთხვევით ბოლო გვერდს გადაშლის. თუმცა ახლა კი სწორედ იმიტომ უნდა ვთქვა, რომ მკითხველმა ეს ინტერესი არ დაკარგოს).

თავდაპირველად კოლო ღმერთთან იყო. იყო უკიდევანო, უსასრულო, ლაჟვარდისფერი, განუსაზღვრელი და განუზომელი.

ადამიანებმა იწამეს ის.

შემდეგ ადამიანებმა დაკარგეს რწმენა და ის მხსნელად, ადამიანის სახით მოველინა კაცობრიობას. ლურჯი თვალები ჰქონდა.

ნიშანი მისი მარადისობისა. და ადამიანებმა მოკლეს ის, რადგან უკვდავი იყო.

ამგვარად ადამიანებმა მოკლეს რწმენა.

შემდეგ ადამიანებმა მოკლეს თავიანთი სიძლიერე და იმედი.

ბოლოს ის მოვიდა, როგორც კოლო (კოლოსაც ლურჯი თვალები ჰქონდა. ნიშანი მისი უკვდავებისა). ამჯერად ის ადამიანის სისუსტესა და უძლურებას წარმოადგენდა და მოელოდა მათგან სიკვდილს, რათა ადამიანს დაბრუნებოდა იმედი, ძალა და სიმშვიდე.

მან იპოვა (ამოარჩია) თავისი მკვლეელი, მაგრამ ჯიმშერმა მაინც ვერ გაბედა კოლოს მოკვლა. თუმცა ის აუცილებლად უნდა მოეკლა ვინმეს, რათა ეს ამბავი დასრულებულიყო.

„სიგარტიანი ხელი უცებ აღიმართა იმ ხელზე, რომელიც წერდა, რომელზედაც კოლო იჯდა, რომელსაც კოლომ უკბინა, რადგან ის მას სიკვდილივით შეუყვარდა. კოლოს, რა თქმა უნდა, შეეძლო გაესწრო, სანამ მეორე ხელი დაეშვებოდა პირველზე, მაგრამ დაეზარა, თან არ უნდოდა, სიკვდილის ეს ნაღდი შანსი გაეშვა.“

ზოგიერთი რეცენზენტი ამ რომანს პოეტურ პროზას აკუთვნებს. თუმცა მე არ ვეთანხმები ამ აზრს, არ ვფიქრობ, რომ ეს ნაწარმოები პოეტური პროზაა. ეს არ არის ის შემთხვევა, როდესაც ავტორს პოეტური ფორმები არ ჰყოფნის და პროზას მიმართავს. ჩემი აზრით, პოეზიას პროზისგან შეკუმშული (ბოთლში ჩატეული ღრუბლის ქულა) ენერგია გამოარჩევს. აქ კი ყველაფერი ნებისად გაშლილია. იშვიათია ამგვარი გარინდება და სამყაროს შექმნაზე თვალის დევნება. როდესაც შენ ტახტზე წევხარ, სიგარეტს აბოლებ, ხოლო სამყარო შენ გვერდით, მტვერში იქმნება. შენ კი თვალს ადევნებ სიცოცხლის პირველ გაფაჩუნებას, როდესაც ლურჯთვალა მტვერი ჯიუტად იწყებს მზისკენ სვლას...

„ ის ახლა თვითონ არის ის ლურჯთვალა მტვერი, რომელიც ჯიუტად მზიკენ მიინევს“.

მთელი ეს მკვდარი სამყარო ამ პანანინა მტვრით გახდა ცოცხალი.

(აქ მეტისმეტად დიდია ცდუნება, რომ მკითხველს მთელი აბზაცები გავაცნო დედამინაზე სიცოცხლის დაბრუნებისა, თუმცა ამ უკანასკნელი აზრის ციტირებაზე ვერაფრით ვიტყვი უარს).

(„არ ვიცი, ვინ იყო - ლურჯი ფერი თუ ლურჯთვალა მტვერი თუ თვით სიცოცხლე, თუ თვით იმედი, თუ თვით სიყვარული, თუ თვით

სასწაული სამყაროს შექმნისა, რომელიც ყოველ მოცემულ მომენტში კვლავ იქმნება, კვლავ იმეორებს ამ შექმნას?!“).

„...არა, ეს არ იყო ავი ქარი. ეს ის სუნთქვა იყო, რომელიც ჯიუტად უბერავდა მზეს — მიმქრალ ნალვერდალს, რათა როგორმე გაელვავებინა იგი“.

ეს ეპიზოდი („დაბრუნება“ ეპილოგის მაგიერ) ჩემთვის რომანის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილია. საინტერესოა, რომ ცალკეული ფრაგმენტების ასეთი გამორჩევა (მე უკვე ვთქვი, რომ ცალკეული თავები დამოუკიდებელი ნაწარმოების შთაბეჭდილებას ტოვებს) ნიგნის გამოსვლისთანავე დაიწყო. ზეპირ საუბრებში ხშირად მომისმენია, რომ მკითხველი თავისთვის საუკეთესო ეპიზოდს არჩევს და ცდილობს ერთი მეორეს ამჯობინოს. ამ მხრივ „სასამართლო“ და „ჯიმშერის ოთახი“ უდავო ფავორიტები არიან. პირველში — სასამართლო პროცესზე (სადაც მოსამართლე ისეთ ადგილას იჯდა, რომ ვერავინ ხედავდა) მიმდინარეობს გამოძიება იმის შესახებ, თუ ვინ მოკლა კოლო, ხოლო „ჯიმშერის ოთახში“ მკითხველი გაიგებს იმის შესახებ, თუ როგორ ჩაისუნთქა ჯიმშერმა ნივთებით სავსე ოთახი და ამოისუნთქა გაბოლილი ნოტიო ფიქრები.

ყველაფრის ახსნაც რომ შევძლოთ, ყველა კოდირებული ინფორმაციაც რომ გავშიფროთ ამ რომანში, მკითხველი რამდენჯერმე მაინც დაიბნევა მისი კითხვის დროს. ერთხელ ეს მოხდება მაშინ, როდესაც ნახავს, თუ როგორ დაეძებს ქუჩაში მეექვსე საკუთარ თავს და ვერ პოულობს (მეექვსე თვითონ ჯიმშერი იყო), ხოლო მეორედ მაშინ, როდესაც ჯიმშერი და ლია ნიგნში შევლენ, რათა ერთმანეთს შეხვდნენ. მკითხველმა კი არ უნდა იჩქაროს ამ დაბნეულობიდან გამორკვევა, რადგან დაბნეულობა ამ ნიგნისთვის ერთგვარი შემოქმედებითი მდგომარეობაა. ამ დროს ის აუცილებლად გადააწყდება მწერალს, რომელიც ნიგნშიც ისეთივე დაბნეულია, როგორიც საკუთარ სახლში.

ამ თემაზე მუშაობის დროს პრინციპულად უარი ვთქვი ერლომის ჩანაწერების, დღიურების, მოგონებების გამოყენებაზე. მათ შორის, ეჭვი არ მეპარება, რომ მრავალი ჩანაწერი მოიპოვება ამ ტექსტის გასაგებად. გადავწყვიტე მხოლოდ გამოქვეყნებულ ტექსტს და მეხსიერებას დავეყრდნობოდი, რადგან დარწმუნებული ვარ, რომ მხოლოდ მეხსიერებას შეუძლია ტვინის უჯრედებში ძველ, უსარ-

გებლო შთაბეჭდილებას ახალი გადაანეროს, ან სრულიად ნაშა-  
ლოს. ამგვარი ბუნებრივი პალიმფსესტები ჩემთვის ბევრად უფრო  
სანდოა, ვიდრე დღიურის გაყვითლებული ფურცლები, რომელშიც  
მაინც იკითხება კონკრეტული დროის ანარეკლი, თუმცა ქალაქს  
უცდია მისი სრულად გაქრობა).

რომანში გარკვეულ კითხვებს ნაწარმოების ფინალიც აღძ-  
რავს. ეს მაშინ ხდება, როდესაც შევიტყობთ, რომ ჯიმშერმა მარცხ-  
ნივ გაუხვია. ეს არის ყველაზე არსებითი შედეგი (კვანძის გახსნა)  
აქამდე მომხდარი მოვლენებისა, ამდენად ძალზე მნიშვნელოვანი.  
ეს ეპიზოდი, ალბათ, ამგვარ ცხოველ ინტერესს არ გამოიწვევდა,  
ჯიმშერს რომ უკანასკნელი წლების მანძილზე პირველად არ გაეხ-  
ვია მარცხნივ. მკითხველს გავახსენებ, რომ ჯიმშერი არასოდეს  
უხვევდა მარცხნივ, რადგან ცვლილების ეშინოდა. ეშინოდა ცოდ-  
ვის. ეს იყო მისი ცრურწმენა, მისი სისუსტე და უუნარობა. კოლომ  
თავისი სიკვდილით დააძლევინა ჯიმშერს ეს ნაკლი (მიუხედავად  
იმისა, რომ ჯიმშერს იგი არ მოუკლავს) და ჯიმშერმაც გაბედა უკა-  
ნასკნელი წლების მანძილზე პირველად გაეხვია მარცხნივ....

ჯიმშერის მხრიდან ეს ძალზე სერიოზული გადაწყვეტილებაა,  
რადგან შესაძლოა ის ამ გზაზე დაღუპულიყო... ან იქნებ, შინ როცა  
დაბრუნდებოდა, ყველაფერი დალაგებული, გარეცხილ-გაუთო-  
ებული დახვედროდა. ან იქნებ დედა დახვედროდა სახლში, ან მამა,  
ან ორივე ერთად. იქნებ ისინი ცოცხლები არიან. იქნებ აღმოჩენი-  
ლიყო, რომ ჰყავს და-ძმა, იქნებ უყვარს ვინმე და ისიც დახვედროდა  
ოთახში, იქნებ...

იქნებ, მკვდარი დაბრუნებულიყო ჯიმშერი?!

მკითხველს ახსოვს, რომ კოლოს ეთნიკური კუთვნილებაც აქვს.  
ის კოლხია და როგორც ყველა ქეშმარიტ კოლხს, მასაც ლურჯი  
თვალები აქვს. შემთხვევითი არც ისაა, რომ პროლოგში ავტორს  
უძველესი კოლხური სიმღერა ჯერ მეგრულად, ხოლო შემდეგ  
ქართულად აქვს მოყვანილი:

„მზე დედა ჩემი,  
მთვარე - მამაჩემი,  
მოციმციმე ვარსკვლავები,  
და და ძმა ჩემი“.

ეს ლექსი ჩვენს კოლექტიურ მეხსიერებას აღვიძებს და გვაძლევს ის დრო გავიხსენოთ, როცა ჩვენ ქვები ვიყავით. ტეხურის ფსკერზე ვინექით. ტეხურაში ჩაისახა ჩვენი ყველაზე დიდი ნატვრა — ცოცხლები ვყოფილიყავით (თუმცა მაშინ არ ვიცოდით რაში გვჭირდებოდა სიცოცხლე)... ჩვენ ქვები ვართ (ქვები აუსრულებელი სურვილებია). ჩვენი ცაც და ჩვენი სიყვარულიც გაქვავებულია. ქვა ჩვენი ღმერთია. შემდეგ ამოდის მზე. ჩადის მთვარე. ნამები შეავსებენ წუთებს, წუთები შეავსებენ დღეებს. დღეები შეავსებენ წლებს. საუკუნეები აავსებენ მარადისობას. შემდეგ ჩვენ გავქრებით. შემდეგ ჩვენ დავბრუნდებით. როცა ჩვენ დავბრუნდებით... მაშინ ჩვენ თევზები ვიქნებით. შენ დედა იქნები, მე — მამა. შენ მამა იქნები, მე — დედა.

— როცა დავბრუნდებით

— როცა თევზები ვიქნებით...

და ბოლოს, არაფერი ადასტურებდა, რომ ამ სამყაროში კიდევ არსებობდა სიცოცხლე. პლანეტები გარინდებულიყვნენ რალაციის მოლოდინში... ლაგდებოდა ოდესღაც ამოდენა იმედით და შთაგონებით აშლილი მტვერი. უბრუნდებოდა თავის პირველსაწყისს...

და ამ მკვდარ სამყაროში მხოლოდ ავტორი იყო ცოცხალი და ცდილობდა ვილაციისთვის დაემტკიცებინა, რომ ის ნამდვილად ცოცხალი იყო (ამისთვის მან მოუკიდა სიგარეტს და გააბოლა). დიახ, ავტორი ბეჯითად ცოცხალია (მან ხომ უკვე იხილა სიკვდილი და გარდაცვალება). ის მაშინაც კი ცოცხალია, როდესაც ნანარმოებში კვდება („მწერლის სიკვდილი“). ის ოთახშია და ელოდება ლურჯთვალა მტვერი თუ თვით სიცოცხლე როდის გააღწევს გარეთ (აქ იგრძნობა, ერთი მხრივ, წარსულისადმი ნოსტალგია, ხოლო მეორე მხრივ, უსასრულო განახლებისადმი სწრაფვა), ელოდება, როცა ის კვლავ კოლოდ იქცევა, მერე კოლო გადაიქცევა თევზად, თევზი გადაიქცევა ლომად, ლომი ადამიანად.

ყველაფერს ამას ავტორი თავის მკვდარ ოთახში დაელოდება.

უსაზღვროა მისი მოლოდინი!

უსაზღვროა მისი მოლოდინი!

უსაზღვროა ჩემი მოლოდინიც!



\*\*\*

ტექსტის გარეთ დარჩენილი აზრები:  
უცნაურია ერლომ ახვლედიანის რომანზე რეცენზიის დაწერის  
სურვილი, ხანდახან გგონია, რომ ის შესაძლებელია...

\*\*\*

მგონი, ამ წერილში ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებასთან  
დაკავშირებით წარმოსახვა და ფანტაზია ერთხელაც არ მიხსენ-  
ებია. არაფერი მეშლება. ეს ორი უნარი ერლომის შემოქმედებით  
პროცესში საერთოდ არ მონაწილეებს. აქ ყველა განცდა ნამდვილია.  
სამყაროც სრულიად რეალურია. უბრალოდ, ოპტიკური ლინზების  
დიოპტრია სინამდვილის ამგვარ სახესხვაობას წარმოგვიდგენს.

\*\*\*

რომანის ერთ-ერთ ქვეთავს ავტორმა „საათში ჩარჩენილი დრო“  
უწოდა. ამ დროში კოლო ხვდება ჯიმშერს, უყვება თავის შესახებ და  
სთხოვს მას მოკლას... თითქოს განსაკუთრებული არაფერი ხდება.  
საათში ჩარჩენილი დრო თითქოს არაფრით განსხვავდება იმ დრო-  
საგან, რომელსაც საათი ტიკტიკებს. თუმცა დრო, რომელიც საათში  
რჩება, მაინც უფრო მეტია, რადგან ის მუდამ აწმყოში რჩება, ვიდრე  
დროდადრო ვინმე მთელი ძალით არ დაჰკრავს მაგიდას მუშტს და  
საათი მასში ჩარჩენილ დროს არ ამოანთხევს.

შესაძლოა, ეს სწორედ ის დროა, რომელიც ნამდვილ ლიტერა-  
ტურას ინახავს.

## 80-იანი წლების ქართული მოთხრობა

(წერილი პირველი)

გასული საუკუნის 80-იანი წლები — საბჭოური პოლიტიკური სისტემის დასასრული და ახალი ეპოქის, ქაოსური 90-იანების მშობელი; გარდამტეხი პერიოდი საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე მცხოვრები ხალხების საზოგადოებრივ აზროვნებაში და ამის შედეგად დაწყებული გამოღვიძება; მნიშვნელოვანი კულტურული პროცესების დასაწყისი (ზოგ შემთხვევაში გაგრძელება — კულტურული ნოვაციების დიდი ნაწილი ხომ 70-იანებში ჩაისახა)... საქართველოს უახლეს ისტორიაში ყველა ათწლეული სავსეა მნიშვნელოვანი სოციალ-პოლიტიკური თუ კულტურული მოვლენებით, მაგრამ 80-იანებს ამ მხრივ ძნელად თუ შეედრება რომელიმე მათგანი. ეს პერიოდი ყველა ჰუმანიტარული პროფილის მკვლევრისათვის, იქნება ეს ლიტერატურათმცოდნე, ისტორიკოსი, სოციოლოგი, პოლიტოლოგი თუ ხელოვნებათმცოდნე, განსაკუთრებით საინტერესოა. არცერთი ათწლეულის თავი და ბოლო ისე არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან, როგორც 80-იანების, — წერდა შ. იათაშვილი ჟურნალ „ცხელ შოკოლადში“ 2013 წელს. მართლაც, 1980 წელს ძნელად თუ წარმოიდგენდა ადამიანი იმას, რაც 10 წლის შემდეგ 1989-90 წლებში მოხდებოდა არა მხოლოდ საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე, არამედ საქართველოშიც.

მიუხედავად ხელოვნების ყველა სფეროში დაწყებული სიახლეებისა (მხატვრობა, თეატრი, კინო, მუსიკა), არ ვიქნებით ტენდენციური, თუ ვიტყვით, რომ 80-იან წლებშიც დომინანტი ქართულ კულტურაში, ტრადიციისამებრ, ისევ მწერლობა იყო. წინა თაობის უკვე სახელმწიფო მწერლების (ო. ჭილაძე, ჭ. ამირეჯიბი, გ. დოჩანაშვილი, გ. გეგეშიძე, ო. ჩხეიძე, ა. სულაკაური, ნ. დუმბაძე, რ. ჭეიშვილი, ჯ. ქარჩხაძე, ო. იოსელიანი...) გვერდით ჩნდებიან ახალი სახელები: მერაბ აბაშიძე, გია ლომაძე, მიკა ალექსიძე, თენგიზ ჩალაური, ჯემალ თოფურაძე, ნუგზარ შატაიძე, ბადრი ჭოხონელიძე, გოდერძი ჩოხელი, სოსო პაიჭაძე, ლაშა თაბუკაშვილი,

მაკა ჯოხაძე, ნაირა გელაშვილი, ქეთი ნიჟარაძე, ანა მხეიძე, კოტე ჯანდიერი, გიორგი ბაქანიძე და ა. შ. მათ ბევრი სიახლე შემოიტანეს როგორც სიუჟეტური თვალსაზრისით, ისე ფორმის მხრივაც. 90-იან წლებში მაკა ჯოხაძე წერდა: „70-იანელები (იგულისხმება 70-იანი წლების მეორე ნახევარში მოსული თაობა, ა. ნ.) — ძვირფასი ნადავლით დატვირთული და ჩაძირული გემები... ეს იყო თაობა, რომელმაც ერთგვარად დონორის როლიც კი შეასრულა წინა თაობისათვის, არ მისცა მას მოდუნების საშუალება და ახალი შემოქმედებითი ბიძგებითა და სტიმულებით აავსო... მეორე მხრივ, ეს იყო თაობა, რომელიც მომდევნო თაობებისგან უღვთოდ „განიძარცვა“, ხოლო კიდევ უფრო ახლებმა, ე. წ. „ახალმა ტალღამ“ საერთოდ არაფერი იცის მათ შესახებ და „გულუბრყვილოდ“ მიაჩნიათ, რომ ლიტერატურული ნოვაციები მათ მიერ იწყება მრავალსაუკუნოვან ქართულ ლიტერატურაში“.

წინა ათწლეულებთან შედარებით 80-იანი წლების ლიტერატურული პალიტრა გაცილებით მრავალფეროვანია, რასაც ხელს უწყობს ლიტერატურულ გამოცემათა სიუხვე: „ცისკარი“, „მნათობი“, „განთიადი“, „საუნჯე“, „ჭოროხი“, „ნობათი“, „სათავე“ (80-იან წლებში გამოვიდა ერთი ნომერი), „ლიახვი“ (80-იან წლებში გამოვიდა 3 ნომერი), „ლიტერატურული საქართველო“.

სამწუხაროდ, ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში XX საუკუნის 70-80-იანი წლები სისტემურად შესწავლილი არ არის, შესაბამისად, არც ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი პერიოდის ლიტერატურის ზოგადი ტენდენციები და მათ მიერ მოტანილი სიახლეებია გამოკვლეული. ხსენებული ეპოქის ასეთი უყურადღებოდ დატოვება ძირითადად ობიექტურმა მიზეზებმა განაპირობა: 90-იანებში დაწყებულმა პოლიტიკურმა ქაოსმა, სახელმწიფოს პოლიტიკურმა და ეკონომიკურმა ნგრევამ, ახალ, კაპიტალისტურ რელსებზე გადართვამ და ამის შედეგად მიღებულმა ეკონომიკურმა კრიზისმა, რამაც, ერთი მხრივ, კულტურული ქაოსი, მეორე მხრივ კი, ტრადიციული დისკურსის მარგინალიზაცია გამოიწვია.

გია ლომაძე, მიკა ალექსიძე, მერაბ აბაშიძე, თენგიზ ჩალაური... ისინი 70-80-იანი წლების მიჯნაზე გამოვიდნენ ასპარეზზე, ჯემალ თოფურიძემ კი 80-იანებში გადასვლაც ვეღარ მოასწრო... მათ შემოქმედებაში ჩანს ახალგაზრდული ენერჯია, ტრადიციული გზიდან

გადახვევის, გაბატონებული ლიტერატურული ფორმების მსხვრევისა და სიახლის შემოტანის სურვილი, თავისუფლების სურნელიც იგრძნობა... ამ პერიოდის პროზის მთავარი თემატური მარკერი კი ეგზისტენციალისტური პრობლემატიკა და სამყაროში მარტოდ დარჩენილი, მიუსაფარი ადამიანის ტრაგიკული ბედია: *ადამიანი ზნეობრივად დაეცა, ღმერთმა მიატოვა და სოციუმისგანაც უღვთოდ გაიწირა.*

80-იანი წლების ქართულმა მოთხრობამ რამდენიმე სიახლე შესთავაზა ქართულ ლიტერატურას. ამ პერიოდის ნიშანდობლივი თემაა „დამსხვრეული სამყარო“, მასთან განყვეტილი კავშირი და ამის შედეგად გაჩენილი: სევდა, შიში, მარტოობა, უიმედობა... გია ლომაძის **„თაბაშირის კაცში“** (1981 წ.) უმთავრესი პრობლემა სამყაროში მარტოდ დარჩენილი ადამიანის ტკივილია. მწერალი ორ სამყაროს უპირისპირებს ერთმანეთს: ერთ მხარეს თაბაშირის კაცი დგას, მეორე მხარეს — მანონ ლასაურა და ყველა დანარჩენი. პირველში სინძინდე, გულწრფელობა, პატიოსნებაა, მეორეში — ქაოსი, გულგრილობა, პირფერობა, ანგარება და ეგოიზმი. მანონ ლასაურას სამყარო მიუღებელია თაბაშირის კაცისთვის და პირიქით. თაბაშირის კაცი წარსულის დავინყებით ახერხებს მშვენიერების შენარჩუნებას. ამიტომაც იგი ჯიუტად ეწინააღმდეგება სამედიცინო პერსონალს, როცა წარსულის გახსენებას სთხოვენ. დავინყება აქ გადარჩენის ერთადერთი პირობაა, მწერლის პოზიცია კი საკმაოდ შემაშფოთებელი: ადამიანი და მისი საარსებო გარემო იმდენად შეიცვალა, რომ რეალობისა და სილამაზის თანაარსებობა შეუძლებელი გახდა. ისინი, როგორც ამბივალენტური მოცემულობები, მხოლოდ ერთმანეთის გამორიცხვით არსებობენ.

მოთხრობა მონტაჟის ხერხითაა აგებული. ერთ ხაზზე აკინძულ ამ ფრაგმენტებში სხვადასხვა პროფესიის, ასაკისა და სქესის წარმომადგენლების ცხოვრებაა გადმოცემული, მაგრამ ჰარმონია და სილამაზე არსადაა, ყველგან სიყალბე და მოჩვენებითი წესიერებაა. „სხეულში — სიძვა, სულში — სიცარიელე“, — ამბობს მწერალი ირაკლი ხავთასის ქალიშვილებზე, მაგრამ ეს განაჩენი მოთხრობის თითქმის ყველა პერსონაჟზე ვრცელდება. ამ სამყაროში ადამიანი სხვა ადამიანებზეა დამოკიდებული, მათ შეხედულებებზე, საქციელზე, ქმედებებზე... ფრანგულმა ეგზისტენციალიზმმა დასვა

კითხვა: რას ნიშნავს ადამიანისთვის სხვა ადამიანების არსებობა ან არარსებობა და რა ხარისხით არსებობს ადამიანი სხვებისათვის? ადამიანის თვითცნობიერებისათვის სულერთი არ არის სხვების წარმოდგენა მასზე, რადგანაც იგი სოციალური არ არის. ფრანგი ეგზისტენციალისტის, გაბრიელ მარსელისთვის, ბევრი დრამის საფუძველი სწორედ კონფლიქტია იმ მკვეთრად განხვავებულ წარმოდგენებს შორის, თუ რას ფიქრობს ადამიანი საკუთარ თავზე და როგორ იღებენ მას სხვები. „თაბაშირის კაცის“ პერსონაჟები უპიროვნებო მასის წევრები არიან. ისინი მხოლოდ სოციალური როლის შესასრულებლად დადიან ერთმანეთთან ოჯახებში, გარშემო კი სიყალბეა. თაბაშირის კაცის ცხოვრება პირიქით, ძალიან გულწრფელია, მის ცხოვრებას არ ზღუდავს კონფლიქტი, რომელიც ადამიანთა ურთიერთობებში აღმოცენდება. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ისიც მარტოა ამ სამყაროში. მისი შერქმეული სახელი (თაბაშირის კაცი) და მისი პოზა (მთელი დღეები კედლისკენ ზურგშექცეული და გაშეშებული დგომა) გრძობათა სამყაროსაგან გათიშვის, გაუცხოების მანიშნებელია და იმის ცდაა, ადამიანთაგან თაბაშირის კედლით გამიჯნულმა მოსალოდნელი გულისტკივილი აიცილოს თავიდან. მაგრამ სიმშვიდის მიღწევა ამ შემთხვევაშიც შეუძლებელია. მანონ ლასაურასთან ღამეული საუბრისას იკვეთება საუკუნის მიწურულის კაცობრიობის კიდევ ერთი ტრაგედია და უმთავრესი ეგზისტენციური საკითხავი: „ჩვენ ხომ ყველანი ერთი ჯაჭვით ვართ გადაბმულები? და ხომ უნდა ვიგრძნოთ, ვინმეს დაცემით როგორ დაიჭიმება ჯაჭვი? თუ მეტისმეტად ბევრნი ეცემიან, ვიცით, ვერ ვძლევთ დაცემულთა სიმძიმეს და ვწყვეტთ ამ ჯაჭვს, რომ ჩვენც არ გადაგვიყოლონ!.. ჩვენც ვტოვებთ მათ თავიანთ დარდთან და წუხილთან, როგორც კეთროვნებს და არავის ვაკარებთ ჩვენს განცდებს, ვინაიდან არ ველით თანაგრძნობას. მივდივართ მარტონი და მივართევთ ცოდვათა გრძელ ჯაჭვს, რომელიც ყოველ ნაბიჯზე იმავ ნაბიჯით გრძელდება უფრო“.

ეგზისტენციალისტური პრობლემატიკა ახლობელია მიკა ალექსიძისთვისაც. ამ სახელმა თავიდანვე მიიქცია ყურადღება. „ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ შეგირდობის, ლიტერატურული ტრენაჟის პერიოდი არცა ჰქონია. პირველივე მოთხრობებით უკვე ჩამოყალიბებულ მწერლად წარსდგა მკითხველის წინაშე“

(ზ.გოგია). მოთხრობა „სულში ჩაკიდული მთვარე“ (1981 წ.) ლიტერატურაში კარგად დამუშავებული თემის — მამისა და ვაჟიშვილის დაპირისპირებაზეა აგებული. თუმც მხოლოდ ეს არ არის მწერლის სათქმელი. აქ სხვა ოპოზიციებიც შეიმჩნევა: სიმახინჯე/სილამაზე, ბედნიერება/უბედურება, თავისუფლება/მონობა. მოთხრობის პერსონაჟ ხეიბარ ბიჭს ფიზიკური ნაკლი ტრაგიკული ცხოვრების განმაპირობებელ მთავარ მიზეზად მიაჩნია. ფიზიკური სიმახინჯე, ერთი მხრივ, უბედურების მომასწავებელი, ავბედითი ნიშანია, ხოლო, მეორე მხრივ, საზოგადოებისაგან უარყოფის, ზურგმექცევის, დისკრინიმაციის მიზეზი. იმავე პრობლემატიკას წამოსწევს მერაბ აბაშიძე 70-იან წლებში დაწერილ თავის ერთ-ერთ საუკეთესო მოთხრობაშიც „აქეთ მამხალეები, კვაზიმოდო!“ ფიზიკურად მახინჯ მთავარ პერსონაჟს საზოგადოებასთან დაპირისპირება უწევს თავისი განსხვავებულობის გამო: „პატარა კაცუნებო! დ ი დ ა რ ს სიმახინჯე იგი — უფლით ნაბოძები! ის მე გზას მიხსნის იმ სამყაროსკენ, რომლის ხილვასაც თქვენ ვერასოდეს ეღირსებით!“ მისთვის ეს განსაკუთრებული მდგომარეობა ერთგვარი ბიძგია აგრესიისკენ.

ფიზიკური სიმახინჯისა და სულიერი მშვენიერების თემა ლიტერატურისთვის ახალი არ არის, იგი მრავალგზისაა დამუშავებული. საზოგადოებისათვის მიუღებელი ან ძნელადმისაღები განსხვავებული ადამიანი ყოველთვის ტრაგიკული ბედისაა, ხოლო მისი მიუღებლობის მიზეზი მასის კონსერვატიულობაა, რისი დაძლევაც საკმაოდ რთული და დროში გახანგრძლივებული პროცესია. „მასა და „ადამიანური“ ანტიპოდებია“ (გ. მარსელი), რასაც კვლავ საზოგადოებისა და პიროვნების დაპირისპირებასთან მივყავართ. მერაბ აბაშიძის დასახელებულ მოთხრობაშიც ეს კონფლიქტია აღწერილი. ერთფეროვან და ერთსახოვან მასასთან შეურიგებელი მთავარი პერსონაჟისთვის აგრესია თავდაცვის საშუალებად იქცევა, მიკა ალექსიძის მოთხრობის პერსონაჟი გონჯი ბიჭი კი მხოლოდ ფიქრში უწევს წინააღმდეგობას მამას (მისი მოკვლა სურს) და ამით ინუგემებს შელახულ თავმოყვარეობას. ამ პერიოდის პროზაიკოსებმა თამამად და გადაჭრით შეჰბედეს ტრადიციულ ღირებულებებს: ოჯახს (კოტე ჯვანდიერი), ბებიებსა და ბაბუებს (ჯემალ თოფურაძე), მამას (მიკა ალექსიძე, გია ლომაძე), რწმენას (მერაბ აბაშიძე).

პიროვნული თავისუფლება და მარტოობა ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის ერთ-ერთი მთავარი პრობლემაა. რა არის თავისუფლება და როგორ უნდა მივიდეს ადამიანი აქამდე? ალბერ კამიუს იდეალია „აბსურდული ადამიანი“, რომელსაც არც ღმერთი სწამს და აღარც სამყარო ესაუბრება. აღარანაირი ორიენტირი, რომელზეც იგი აანჯობდა საკუთარ ღირებულებათა სისტემას, აღარ არსებობს. რჩება მხოლოდ საკუთარი თავი. ამიტომაც კამიუ მიდის ასეთ დასკვნამდე: ერთადერთი ფასეულობა და მოსამართლე საკუთარი თავისა არის თავად ადამიანი. ესაა უმაღლესი თავისუფლება, რომელიც ეგზისტენციალიზმმა მიანიჭა ადამიანს და რომელიც მას ღვთის მსგავსად აქცევს. ადამიანის ცხოვრება ღირს არსებობისათვის შრომად. კამიუს მაგალითად მოჰყავს სიზიფე — „აბსურდული ადამიანის“ ეტალონი: „სიზიფე გვასწავლის უმაღლეს ერთგულებას, რომელიც უარყოფს ღმერთებს. იგი მიიჩნევს, რომ ყველაფერი კარგადაა. ეს სამყარო არ წარმოუდგება მას არც უნაყოფოდ და არც არასაჭიროდ. ბრძოლა მწვერვალზე ასვლისათვის საკმარისია, რათა აავსოს ადამიანის გული. სიზიფე ბედნიერად უნდა მივიჩნიოთ“. მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს აბსოლუტური თავისუფლება არ ნიშნავს მორალისა და ეთიკის ზოგადი ნორმების უგულვებელყოფას: „აბსურდი არ ათავისუფლებს, არამედ აკავშირებს. ის არ აძლევს სანქციას ყველა მოქმედებას. ის, რომ ყველაფერი ნებადართულია, არ ნიშნავს იმას, რომ არაფერი იკრძალება“. ომის შემდგომ წლებში კამიუ, სარტრის მსგავსად, ცდილობს, შეიმუშაოს ჰუმანისტური ეთიკა, რომელშიც თავისუფლება, სოლიდარობა და პასუხისმგებლობა დაფუძნებული იქნება უმაღლეს მორალურ ფასეულობებზე: „რას წარმოადგენს აჯანყებული ადამიანი? ესაა ადამიანი, რომელიც ამბობს „არას“.

80-იანი წლების ქართულმა მოთხრობამ პიროვნული თავისუფლების პრობლემა ერთ-ერთ უმთავრეს საკითხად დააყენა. ადამიანური ურთიერთობების შეუძლებლობას კამიუ სამყაროს აბსურდულობას აბრალებდა: „თუკი სამყარო არ არის ადამიანური, ადამიანებიც ხდებიან არაადამიანურები“. ადამიანები, რომელთაც აღარ ესმით არც საკუთარი თავის და არც სხვების, განწირულნი არიან მარტოობისათვის. სამყაროსა და პიროვნების ჩაშლილი კომუნიკაციისადმი ასეთი დამოკიდებულება ჩანს ქართველ 80-იანე-



ლებთანაც. კერძოდ, მიკა ალექსიძის მოთხრობებში **„სულში ჩაკიდული მთვარე“** და **„ბაბუში“**. „ბაბუშის“ პერსონაჟი 12 წლის ბავშვია, რომელსაც უმამობის გამო გაუბედეს გადათელვა. მოთხრობაში ეგზისტენციალისტური პრობლემების მთელი ჯაჭვი იკვეთება. საზოგადოება სასტიკია მისი ცალკეული წევრის, განსაკუთრებით კი სუსტის მიმართ. ძიების გზაზე დამდგარი ბაბუში სწორი გზის პოვნას არა სხვათა დახმარებით, არამედ დამოუკიდებლად, მამის სხეულში მეტაფიზიკური შესვლით ახერხებს: „იქნებ სწორედ ამიტომ გავიღვიძე ამ სისხამ დილით... მენახა ნისლში ამღვრეულ მდინარეს როგორ გამოტოპავდა დაოსებული მამაჩემის ვეება ლანდი, როგორ ჩადგებოდა ნაპირზე მიგდებულ, ძირგამომპალ ნავსა და მზის ათინათს შუა და როგორი ამაზრზენი სიჩქარით გაიზრდებოდა. მე თვალს შევავლებდი მის განიერ მხრებს და იმ ადგილს, სადაც ოდესღაც თმა შეაჭრეს, საიდანაც ჩემი კაცობის ნათლობას ედებოდა სათავე. გავექანდებოდი და მის უშველებელ მხრებს შევახტებოდი, ჩავეკიდებოდი მისი სხეულის წკვარამს, რომ, იქნებ, როგორმე, მისი მონაცრისფრო მზითა და ნისლით დაბურული, გაშეშებული მხრებით დამეფარა სამყარო, რომელსაც ვხედავდი...“ მარტოობა და უმეგობრობა ტანჯავს პატარა ხეიბარ ბიჭსაც **„სულში ჩაკიდულ მთვარეში“**. მასთან ეს განცდა უფრო მძიმეა, რადგან ამას ბიჭის ფიზიკური არასრულყოფილება ამძაფრებს, მარტოობას ამ ეტაპზე ფიზიკურ განსაკუთრებულობას უკავშირებენ. თუმცა, ყველაფრის მიუხედავად, შეიძლება ვთქვათ: ბაბუშიც და ხეიბარი ბიჭიც სწორედ კამიუს „აბსურდული ადამიანები“ არიან, ამიტომ მათ აქვთ თავისუფლების მოპოვების დიდი შანსი „ჰუმანისტური ეთიკის“ ფარგლებში — თავისუფლება, სოლიდარობა და პასუხისმგებლობა. ამისათვის მათ სწორი გზა უკვე ნაპოვნი აქვთ.

მთლიანად პერსონაჟის შინაგან მონოლოგზეა აგებული მიკა ალექსიძის **„მდუმარების მეჯლისი“** (1983 წ.). როგორც გ. კანკავა წერს, იგი „მკვეთრი სულიერი წინააღმდეგობებით აღბეჭდილი მოთხრობაა, დეპერსონალიზაციის გამოხატულებათ, თვითგანცდის (მე-განცდის) დარღვევის მხატვრული ჩვენებაა, რაც დასავლელ მწერლებთან აახლოებს მას“. მოთხრობაში დომინანტურია ეგზისტენციალისტური პრობლემემატიკა: სამყაროში ადამიანი მარტოა, მაშინაც კი, როცა მას გვერდით ჰყავს ახლობელი, რადგან ყველა-



ნაირი კავშირი დროებითია და ძალზე ხანმოკლე. ამ მოთხრობაში მარტოობის პრობლემა კიდევ უფრო მძაფრდება, რადგან მასთან ერთად მთელი ფასეულობითი სისტემა ირღვევა: „იცი საიდან იწყება ყველაფერი? კაცი თავდაპირველად სამშობლოს განცდას კარგავს, სამშობლონართმეული კაცისთვის კი თანდათან ყველაფერი იკარგება, რადგან პიროვნება აღარ არსებობს, ის ძალა აღარ არსებობს, რომ თავისი თავი, თავის მოყვასი აბუჩად აგდებისგან იხსნას. ...აბუჩად აგდებული, გამასხარავებული, ჯამბაზად ქცეული კაცის რა შეიძლება დაიჯერებოდეს... იმას სიყვარული აღარ შეუძლია...“ აქ მოთხრობის ეგზისტენციალისტურ პრობლემათა სპექტრში იჭრება ეროვნული საკითხი, სამშობლოს სიყვარულის გრძნობის დაკარგვა, რაც არაა დამახასიათებელი ზოგადად ამ ფილოსოფიური მიმდინარეობისთვის და მისი არსებობა ქართულ ლიტერატურაში მხოლოდ ჩვენი ქვეყნის იმდროინდელი პოლიტიკური ვითარებით შეიძლება აიხსნას. მიკა ალექსიძის ამ მოთხრობაში, მართალია, საკმაოდ მწვავედაა გააზრებული სამშობლოს განცდა (ყველა დანარჩენი განცდის პირველსაწყისად), თუმცა შემდეგ მოთხრობაში ეს ხაზი აღარ ვითარდება და მსჯელობა მთლიანად პიროვნული მარტოობისა და თავისუფლების ძიების მტანჯველი განცდების აღწერას ეთმობა. საერთოდ, მთელი მოთხრობა (განსაკუთრებით მეორე ნახევარი, სადაც ბავშვთა სახლის ბინადარი პატარა ცისფერთვალეა ბიჭი არარეალურ პერსონაჟად — „პატარა ქრისტედ“ — ტრანსფორმირდება) გაორებული განცდით იკითხება: თანაბრად შესაძლებელია, ასახული მომხდარიყო რეალურადაც (ფაქტი) და ყოფილიყო ალკოჰოლით დაბინდული გონების წარმოსახვის ნაყოფიც (ფანტაზია).

ეგზისტენციური პრობლემატიკის განსაკუთრებით სიღრმისეული დამუშავებით გამოირჩევა მიკა ალექსიძის ერთ-ერთი საუკეთესო მოთხრობა **„ლამპიონები გაუქმებულ პორტში“** (1984 წ.). მთავარმა პერსონაჟმა გოლამ, რომლის მხატვრულ სახეშიც მწერალმა მთელი თავისი მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ჩაატია, კიდევ დასვა და კიდევ გადაჭრა უმთავრესი პრობლემა — როგორ უნდა მოიპოვოს ადამიანმა დაკარგული შინაგანი, პიროვნული თავისუფლება. ეს პრობლემა მჭირდოდ უკავშირდება ეგზისტენციალურ შიშს. „რა იგულისხმება „შიში“? ეგზისტენციალისტი სია-

მოვნებით განაცხადებს, რომ ადამიანი — ეს შიშია“ (სარტრი). სარტრი შიშს ადამიანურ კატეგორიად მოიაზრებს, ოღონდ მის გადალახვაში მთელ პასუხისმგებლობას ისევ პიროვნებას აკისრებს. შიში/პიროვნული თავისუფლება ორი ურთიერთდაპირისპირებული კატეგორიაა, რომელთაგან ერთის გამარჯვება მხოლოდ მეორის დათრგუნვის ხარჯზე ხორციელდება. თითქოს მოულოდნელია, მაგრამ მთხრობელი შიშის დაძლევას სწორედ გოლას მეშვეობით, გოლას არსებობით ახერხებს. „ეს სულ სხვა შიშია, არც შეცოდების, არც შეცდომების, არც სიმარტოვის შიშს არა ჰგავს, მით უმეტეს სიკვდილისას. მიუხედავად ამისა, თითოეული ეს განცდა თავისთავად მოიცავს ამ შიშს. შესაძლოა მარტო მე კი არ ვგრძნობ ამ შიშს, შესაძლოა ადამიანთა უმეტესობას ზარავდეს ყოველივე, რაც ერთდროულად ნამდვილსაც ჰგავს და არანამდვილსაც“, — ფიქრობს მთხრობის გმირი. ამაზე საუბრობს სარტრიც თავის ნაშრომში და მიიჩნევს, რომ ადამიანი თავად ქმნის საკუთარ თავს, ცხოვრებას, შესაბამისად, მშიშარაც პასუხისმგებელია საკუთარ შიშზე, რადგან „თვითონ აქცია თავისი თავი მშიშარად თავისი ქცევებით“. შიშისაგან თავდასაღწევად საზოგადოებას პატარა ბიჭი მოველინა, რომელმაც, მცირე ასაკისა და უმნიშვნელო ცხოვრებისეული გამოცდილების მიუხედავად, უკვე იცის თავისუფლების გზაც და ფასიც. ამისკენ კი ბაბუის საქციელი უბიძგებს: „სულ რაღაც წუთში მიხვდა, რომ მთელმა სამყარომ გაიმეტა. ის კი სახეებსაც ვერ არჩევდა, ისე გავდა ყველა ერთმანეთს. უცებ მიხვდა, სამყაროც არ ღირდა შურისგებად...“ და ასე ამაყად თავანუღლმა შეაბიჯა თურმე ანთებული ჩირაღდნით ზღვაში. ბიჭისთვის ბაბუის სწორედ ეს საქციელი აღმოჩნდა ორიენტირი ცხოვრების სწორი გზის ძებნისას და თავისუფლების შეგრძნებაც ამან მოიტანა: „მეც ბაბუაჩემივით მოვიქცეოდი... ნავიდოდი ზღვაში და მარტო ძველ ნავსა და ფლოსტებს დაუფტოვებდი ჩემს შვილიშვილს მოსაგონებლად, რადგან ახლა კარგად ვიცი, რომ ესეც საკმარისი ყოფილა“. ნაწარმოების მთავარი გმირი თავისი ცხოვრების წესით, წინაპართა გზის გაანალიზებითა და მისი გამოცდილების გათავისებით მიაკვლევს სულიერი თავისუფლების განცდას, აღწევს ყოფიერების უმაღლეს ინსტანციას. აქ კიდევ ერთ საკითხს, ფსიქოსოციალური იდენტობის პრობლემას, ვაწყდებით, რისი მოპოვებაც თავისთავად გუ-

ლისხმობს თავისუფლების დამკვიდრებას შიშის დაძლევის გზითა და უშუალო გენეტიკურ წინაპართან (მამა, ბაბუა) ჯაჭვის გაბმით.

მოთხრობაში დახატული გარემო საოცრად „უნაყოფო და ფუნქციადაკარგულია“ (ზ. გოგია), აქ მხოლოდ რამდენიმე უსახო პერსონაჟია, მაგრამ სრულიად საკმარისი, ვინაიდან ისინი გამოხატავენ მთავარს – მთელი საზოგადოება მათსავით საკუთარი სახის უქონელია, ერთადერთი გამოკვეთილი ხასიათი მოთხრობაში არის გოლა, რომელიც ამ ბრბოდქცეულ საზოგადოებას სახის პოვნისკენ უბიძგებს და თავისუფლების გზასაც ასწავლის (აქ შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს პატარა უხეიროს მსხვერპლი, რომელიც თავისი სიკვდილით დაკარგულ თავისუფლებას უბრუნებს ვანს): „ეს თავისუფლებას კი არა, ღმერთმა უწყის, რასა ჰგავსო... თავისუფლება სულ სხვა რამ არისო... თავისუფლებას მერე გაჩვენებო, შენც ცოტა კიდევ რომ გაიზრდები, მერეო...“, — არიგებს იგი კაცს. ნათელია, რა „გაზრდაზეცაა“ საუბარი. აქ კარგად ჩანს მწერლის კონცეფცია — თავისუფლების მოპოვებისთვის მთავარი პიროვნების შინაგანი განწყობაა და არა ასაკი, რამდენად არის იგი მზად ამის მისაღებად და სატვირთებლად. სწორედ ამას გულისხმობდა სარტრიც, როცა აცხადებდა: „ადამიანი თვითონ ქმნის თავის თავს, ირჩევს რა მორალს... ჩვენ ადამიანს განვსაზღვრავთ მხოლოდ პოზიციის დაკავების — გადანყვეტილების უნარით“.

მარტოობის განცდას ებრძვის და გაურბის მიკა ალექსიდის „მაესტროს“ (1985 წ.) მთავარი პერსონაჟი ნიკაც. იგი ბავშვობიდანვე იტანჯება ამით, დედისა და მამის გვერდითაც კი. აკვიატებული მარტოობის განცდა, რომელიც ზოგჯერ ავტოფობიაშიც კი გადადის, მუდმივად თან სდევს მას, განსაკუთრებით მძაფრი კი მოთხრობის ფინალურ სცენაში ხდება, როცა ზღვის ტალღების პირისპირ მარტოდმარტო დარჩენილი თავგანწირვით იბრძვის გადარჩენისათვის. ზღვა აქ რთული და შეუბრალებელი ცხოვრების მეტაფორად გვევლინება.

თუმცე „მაესტროში“ სხვა პრობლემატიკაც ჩანს. კრიტიკოს გ. კანკავას აზრით, ეს დროის ბუნების კვლევა და გააზრებაა: „ავტორს აინტერესებს დროის სუბიექტური ბუნების ჩვენება, დროის ფსიქოლოგიზირება, სურს ცხოვრების ესა თუ ის მონაკვეთი განიხილოს დროის სხვადასხვა განზომილებაში... „მაესტროში“ სუბიექ-

ტური დროის გაგება გართულებულია დროისა და ქალის ზნეობრივი და სასიცოცხლო ურთიერთშეპირისპირების საკითხით...“ დრო, როგორც ობიექტურად არსებული ერთ-ერთი მთავარი სუბსტანცია, მოთხრობაში საერთოდ არ ჩანს. წარსული-ანმყო-მომავლის ტრიადა დაშლილია და ფრაგმენტულად ხან წარსული შემოდის თხრობაში (ბავშვობის მოგონებები), ხან — მომავალი (პორტის ლუდხანაში გათამაშებული სცენა). საერთოდ, მოთხრობის საერთო ტექსტური ქარგა საკმაოდ გაბუნდოვანებულია ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ამბებისა და ეპიზოდების ქაოსური თხრობით, თუმცა შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ სიუჟეტში გათამაშებული „ამბავი“ „ერთ დღეში“ ხდება: „შვიდი საათი სჭირდებოდა კიდეც ნიკას, უფრო სწორედ, აკლდებოდა, ერთი სრული დღე რომ ეცხოვრა, ერთ მესამედზე ცოტა ნაკლები“. ეს ერთი დღე ცხოვრების რალაც ერთი ციკლია, მონაკვეთი, რომელიც დროის აბსოლუტურად სუბიექტურ გაგებას გულისხმობს.

თავისუფლების თემატიკა ერთ-ერთი მთავარია მერაბ აბაშიძისათვის. თითქოს უცნაურია, ასეთ შემთხვევაში იგი ყოველთვის ძველ ეპოქას ირჩევს სიუჟეტის განვითარებისთვის. ფიქრობთ, მწერალი ამ შემთხვევაში მეტი კონტრასტის შექმნას ცდილობს და ახერხებს კიდეც, ფიზიკური მონობის დახატვით სულიერი, პიროვნული თავისუფლების უდიდეს ხიბლს აზიარებს მკითხველს. მოთხრობებში **„ცეცხლში განბანილნი“** (1985 წ.), **„სიტყვაი ჭეშმარიტი“** (1983 წ.) და **„სერვიუსის მონა“** (1982 წ.) სიყვარულის, ხელოვნებისა და თავისუფლების იდეალებს კიდეც ერთხელ შეგვახსენებს მწერალი. სიცოცხლეს მხოლოდ თავისუფლება სძენს აზრს, ხოლო თავისუფლების წყურვილს ჭეშმარიტი ხელოვნების სამსახური განსაკუთრებით ამძაფრებს. ამას ციხეში დესპოტი ასპარუგის შეკვეთების შესრულებისას გრძნობს „ცეცხლში განბანილნის“ მთავარი გმირი თორღვა. „თითქოს ახლა პირველად ვიგრძენი, რომ თავისუფლების გარეშე სიცოცხლეს ფასი არა აქვს. პირველად ტყეში ვიგრძენი ნამდვილი თავისუფლება... ვისაც ერთხელ მაინც უგემია იგი, ვერასოდეს შეეგუება მის დაკარგვას...“ — ფიქრობს იგი. მწერლის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ასეთია: სისასტიკე და ნამდვილი ხელოვნება შეუთავსებელი კატეგორიებია, ისინი დასაწყისშივე გამორიცხავენ ერთმანეთს. ნამდვილი ხელოვნების საარსებო

სივრცე აუცილებლად შეუზღუდავი უნდა იყოს, რათა მან, ერთი მხრივ, თავისუფლების შეგრძნება და წყურვილი გააღვიძოს ადამიანში, მეორე მხრივ კი, აღიარებინოს სხვა ადამიანთა უფლებები და ყველაზე მთავარი — აღიარებინოს ადამიანი, როგორც უმაღლესი ფასეულობა ქვეყნად. პიროვნული თავისუფლების მიღწევით გამოწვეული უმაღლესი ბედნიერებაა **„სერვიუსის მონის“** მთავარი სათქმელიც. ადამიანს მონობაშიც შეუძლია, იყოს თავისუფალი, ეს შინაგანი სულიერი ინსტანციაა, რომელიც გარემო ფაქტორებზე ნაკლებადაა დამოკიდებული: „ცირკის კუთხეებიდან ზედამხედველები მომვარდნენ გახურებული რკინებით. ჰაერში დამწვრის სუნი ავარდა. მე არ ვინძრეოდი. ეს უფრო აცოფებდათ მათ და გამწარებულნი მიდაღვდნენ სხეულს. მე კი ვიდექი... მე თავისუფალი ვიყავი...“ ასპარუგიც და კეისარი სირიუსიც ტოტალიტარული სახელმწიფოს მმართველის ზოგადი სახეებია (ისევე როგორც გ. ლომადის დიადი დაგეროიდი „კროსვორდიდან“), მწერლის სათქმელი კი ნათელი — ტოტალიტარიზმი ერთნაირად ანადგურებს ყველას, იგი ზოგადად მშვენიერების მტერია, თავისუფლება კი — ადამიანის ყველაზე დიდი მონაპოვარი.

ხელოვნების არსზე, ჭეშმარიტების რაობაზე, საკუთარი დანიშნულებისა და მოვალეობის ძიებაზე ჩაგვაფიქრებს მერაბ აბაშიძის **„ცეცხლი“** (1984 წ.). მწერლის მიზანი ორი საპირისპირო თვალსაზრისის დაყენება და მკითხველის დაფიქრებაა: რას უნდა ინვევედეს ხელოვნება და რა მიზანს უნდა უსახავდეს შემოქმედი ადამიანი საკუთარ თავს? მოხუცი მხატვრისა და ახალგაზრდა მწერლის საპირისპიროებაში ამ უკანასკნელის პოზიციაა სწორი, რადგან ადამიანი ხელოვნებას მიჰყავს განწმენდასთან და არა პირიქით, თანაც ეს არის აქტიური ადამიანური როლი, როდესაც ადამიანი თავად ქმნის საკუთარ თავს. თუკი მას რაიმე არ გამოუვიდა ცხოვრებაში, ეს მხოლოდ მისი ბრალია და არა წინასწარ დადგენილი ბედისწერის. ადამიანმა კი არ უნდა დათრგუნოს საკუთარი ნიჭი, არამედ უნდა გამოიყენოს იგი.

თანამედროვე სამყაროს, ადამიანებს შორის გაციებული ურთიერთობების მთავარი გამოწვევი მიზეზი სიყვარულის დეფიციტია. ეს პრობლემაც საკმაო სიმწვავეთ წარმოაჩინა ამ პერიოდის მწერლობამ. მერაბ აბაშიძის **„მგლის პოეზიის“** (1986 წ.) თემა სიყ-

ვარულისგან დაცლილი ადამიანური სამყაროს ჩვენებაა. იქ, სადაც ადამიანს სიყვარულისთვის მხოლოდ ერთი ლამე სჭირდება და ჰყოფნის, ერთგულების მაგალითს იძლევა მგელი. გაგულგრძობილი ადამიანური სამყაროს დანაკარგი ბუნებამ შეინარჩუნა. არადა ნაზი განცდები კონოტაციურად ყველაზე ნაკლებად უკავშირდება მგელს ჩვენს ცნობიერებაში. ეს მოთხრობა თანამედროვე ადამიანის სულიერი დეგრადაციის მაჩვენებელია, მგელი კი ბუნების პირველქმნილი წესრიგის, სიყვარულისა და ერთგულების გამომხატველი სახეა.

80-იანი წლების ქართულ პროზაში სათქმელის სიღრმითა და მნიშვნელობით, ასახვის სპეციფიკური ფორმით, ალეგორიულ-სიმბოლური პლანით გამორჩეულია გია ლომაძის „კროსვორდი“ (1987 წ.). 80-იანი წლებიდან შექმნილმა ხელსაყრელმა პირობებმა დისიდენტური მოძრაობა იატაკქვეშეთიდან გამოიყვანა, რამაც ეროვნული მოძრაობა გააძლიერა. ამ პროცესს მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი 60-70-იანი წლების მწერლობამაც. თუმცა, რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს, უკვე 80-იან წლებში წინ პლანზე გამოვიდა ეგზისტენციალისტური პრობლემატიკა, ადამიანის მარტოობისა და მიუსაფრობის საკითხები, რწმენა/ურწმუნოების დილემა, ეროვნულმა საკითხმა კი თითქოს პოზიციები დათმო (მხედველობაში გვაქვს მცირე ზომის თხრობითი ჟანრის თხზულებები: მოთხრობა, ნოველა). ჩვენ მიერ განხილული მწერლებიდან მხოლოდ გია ლომაძის „კროსვორდს“ აქვს მძაფრი პოლიტიკური კონტექსტი. შეიძლება ითქვას, ასეთი სიმძაფრე იშვიათია მანამდეც (გ. დოჩანაშვილთან და ო. ჭილაძესთან ტოტალიტარული მოდელი სიმბოლურ-ალეგორიულ პლანშია გადწყვეტილი). „კროსვორდის“ გამოქვეყნების თარიღი („განთიადი“, 1987, № 4) იმაზე მიგვანიშნებს, რომ საბჭოთა ცენზურის პოზიციები უკვე საკმაოდაა შესუსტებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში ასეთი მოთხრობის დაბეჭდვას ვიზას ვერცერთი ჟურნალის რედაქციამ ვერ მისცემდა. „კროსვორდში“ ხომ პირდაპირ გაშიშვლებული ტოტალიტარული სახელმწიფოა დახატული, რომელშიც საბჭოთა კავშირის ამოცნობა არც ისე ძნელია. მოთხრობის თემატიკა და პათოსი სწორედ დროის შესაფერისია, გამჭვირვალე მხატვრული ქსოვილი კი, რომელშიც საკმაოდ გამოკვეთილი იდეოლოგიური ფონი კოდირებული სიტყვების ამოსახსნელად (ამისკენ თვით სათაურიც

გვიბიძგებს) შორს წასვლას არ საჭიროებს, 70-იანი წლების ბოლოდან დაწყებული პროცესების შესაბამისია.

წარმოდგენა ამ სამყაროზე, რომელიც ქალაქია თუ ქვეყანა ძნელი გასარჩევია, ჩნდება უშუალოდ თხრობის დაწყებამდე: „უცნაურია აქ ყველაფერი, უცნაური!.. თითქოს მინის ვეება ხუფი ჰხურავს აქაურობას... მდინარეები მავთულის ბადეებითაა გადაკეტილი, ხოლო ნაპირებს მავთულხლართები გასდევს, ჩიტებიც უცნაურნი არიან აქ, არსად მიფრინავენ ზამთრობით; ...რალაცნაირად მძიმედ და დაბლა დაფრინავენ, ან უძრავად სხედან დაბალ, საშუალო ტანის კაცის სიმაღლის ტელეგრაფის ბოძებზე; უძრავად, უსიცოცხლოდ, თითქოს ნაცრისფერი, დამტვერილი შუშისთვალეებიანი ფიტულები... თვინიერი მორჩილებით გიყურებენ, როცა უახლოვდები, ერთს არ შეირხევიან, ხელს როცა გაიწვდი ასაყვანად, არც გასხლტომას ცდილობენ და მერე, როცა გაუშვებ, ისევ იმ ადგილს უბრუნდებიან, საიდანაც აიყვანე...“ ამ, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო დეტალით მწერალი დაგეროიდული ქვეყნის ზოგად სახეს ხატავს: უსიცოცხლობა, უემოციობა, ნორმირებული ყოფა... მართლაც დაგეროიდთა ქვეყანაში ყველაფერი წინასწარაა განსაზღვრული დიადი დაგეროიდის მიერ, ყოველი ადამიანის ცხოვრება დაგეგმილი და განერილია (კანონით განსაზღვრული შვილების რაოდენობა, ქორწინების ასაკი, ერთნაირი საჭმელი, სასმელი, ხელფასი, საცხოვრებელ სახლთა ფართობი და ოთახთა განლაგება, ავეჯი თუ საოჯახო ნივთები — გინდა-არგინდა, გონებაში თავისთავად ამოტივტივდება საბჭოთა პერიოდში ლეგენდად ქცეული ფილმი „ბედის ირონია ანუ გაამოთ“, რომელშიც ერთდროულად ლამაზად და სარკასტულადაა გადმოცემული სწორედ ეს „ზემოდან“ დაგეგმილი ყოფა. საოცარია, როგორ მისცა ასეთი პოპულარობის საშუალება ფილმს რეჟიმმა!), ასეთივეა გარესამყაროც (ხეები ხუთი მეტრი სიმაღლისაა, რელიეფი — სწორი, მდინარეები — მდორე, ღრუბელი — თხელი და სიფრიფანა, ტემპერატურა — მუდამ +20 გრადუსი, წვიმა — ყოველთვის თბილი და მოსაბეზრებელი...). აქედან გამომდინარე, გასაკვირი აღარც თითქმის გარობოტებული ადამიანები არიან, სხვანაირად შეუძლებელი იქნებოდა, დაგეროიდული სახელმწიფოს აწყობა. ეს ხომ საათის მექანიზმია, სადაც ადამიანები უმცირესი ჭანჭიკებისა და კბილანების ფუნქციებს ასრულებენ მხოლოდ.



საინტერესოა თვით სახელმწიფოს სახელწოდებაც. ასოციაციურად იგი მიღებულია დაგეროტიპისაგან. ეს იყო იყო პირველი პოზიტიური ფოტოგრაფიული გამოსახულება, რომლის გამრავლებაც შეუძლებელი იყო (იგი ლუი დაგერმა მიიღო ვერცხლისწყლის ორთქლისა და ნატრიუმის ქლორიდის სხნარით). სახელმწიფოს სახელწოდებად პირველი ფოტოგრაფიული კადრის სახელის არჩევა ფუნქციურად დატვირთულია და მიანიშნებს ამ სახელმწიფოს მთავარ მისიაზე — ახალი, მართვადი ადამიანების გამოყვანა, რომლებიც ფოტოგრაფიული სიზუსტით გვანან ერთმანეთს.

„კროსვორდში“ გია ლომაძის თითქმის ყველა ადრეული მოთხრობის მოტივმა და ინტერპრეტაციამ მოიყარა თავი, ყველა სამყარო, ყველა საზრისი, ყველა პრობლემა შეერთდა, გამთლიანდა... როგორც სხვა მოთხრობებში, ტყვეობა და ტრაგედია აქაც ინტელექტუალურია, თუმცა „თაბაშირის კაცის“ ურბანისტული კონტექსტი „კროსვორდში“ პოლიტიკური კონტექსტითაა შეცვლილი, პიროვნება დათრგუნულია სახელმწიფოს პოლიტიკური სისტემის მიერ“ (თ. ნონონავა). მოთხრობის უმთავრეს პრობლემას თავისუფალი ნების გარეშე დატოვებული ადამიანი წარმოადგენს, რაც არის ღვთიური ნების, სამყაროსეული წესრიგის დარღვევა. ერთი ადამიანის ფიქრი და მისი ფიქრის შესაბამისად მრავალი ადამიანის მოქმედება ტოტალიტარული რეჟიმის უმთავრესი ნიშანია (რაც 70-იან წლებში შესანიშნავად გამოხატა ჭაბუა ამირეჯიბმა არქიფო სეთურის სახით).

ქართულ სინამდვილეში შექმნილმა ყველა იმ თხზულებამ, რომლებიც იმპერიული მოდელის გამოხატვას ისახავდა მიზნად, მოგვცა დიქტატორი ბელადის სახე. მათ შორისაა გია ლომაძის **დიადი დაგეროიდიც**, რომელიც არავის ჰგავს, მიუხედავად იმისა, რომ აქვს დიქტატორის ყველა მახასიათებელი. მეტიც, მას ერთი კონკრეტული დიქტატორის ნიშნებიც კი შეიძლება ვუპოვოთ: „უბრალო, სადად შეკერილი ნაცრისფერი შარვალი, ყავისფერი პერანგი, სამხედრო ყაიდის ნაცრისფერივე კიტელი, ყოველგვარი რანგის და მდგომარეობის აღმნიშვნელი ატრიბუტიკის გარეშე, ისევე როგორც ყოველი რიგითი დაგეროიდის ჩაცმულობა...“ მიზანი კი ერთია — „ყოფითი დემაგოგია, მასების დაქვემდებარების და სიდიადის მიღწევის ერთ-ერთი მძლავრი საშუალება“. ბუნებრივია, დიქტატორს უნდა ჰქონდეს თავისი სამოქმედო არეალი, რომელიც მხოლოდ



მისი ნება-სურვილის აღმსრულებელი ხალხით იქნება დასახლებული. მწერალი დაგერიოდთა სახელმწიფოს სახით ქმნის ჩაკეტილ სივრცეს, რომელიც მთლიანად მინის ვეება ხუფითაა დახურული, რათა არავინ გაიგოს, რა ხდება მის გარეთ. ამაზეც სახელმწიფომ იზრუნა და გარე, დიადი დაგერიოდის მიერ უკონტროლო სივრცის შესახებ უარყოფითი განწყობა თავადვე შექმნა: „გუმბათს მიღმა არსებობენ რალაც უკონტურო, უფორმო ქვეყნები და ქალაქები, დასახლებული მათდამი აგრესიულად განწყობილი მასებით და მთავრობებით“. დიქტატორს შემუშავებული აქვს სივრცის მართვის თავისი ბერკეტები, რომელსაც ხელს უწყობს ქვეყნის მონყობის სისტემა: ხუთ კატეგორიად დაყოფილი და მკაცრად განსაზღვრული მოვალეობანი თითოეული კატეგორიისათვის. ამ ყველაფერს დიადი ახორციელებს სპეციალურად დაპროგრამებული ადამიანებით, რომელთა ტვინის ემოციის გამაკონტროლებელი ნახევარსფერო ელექტრონული კომპიუტერთაა შეცვლილი. ეს ტრანსფორმირებული ადამიანი-რობოტები ტოტალიტარული მმართველობის მიერ სულიერად დამახინჯებულ ადამიანთა ავტორისეული მხატვრული ხატებია.

საინტერესოა სახელმწიფოში არსებული არამკვეთრი, მიბნედილი ფერები (ლამპიონების მოყვითალო ან მანქანის პანელის მომწვანო შუქი), რომლებიც მძაფრ ემოციებს არ გამოიწვევს და მუსიკა — მარში (რომლის ინტონაცია ყოველ ტაქტში მკაცრად განსაზღვრულ დროით ერთეულს მოიცავს), რაც ასევე წინასწარ ვილაცის მიერ დაგეგმილ, გამოზომილ მოქმედებას გულისხმობს, თანაც ფანტაზიისთვის, ოცნებისა და თავისუფალი აზროვნებისთვის ადგილს არ ტოვებს. მოთხრობა მდიდარია გამჭვირვალე, მაგრამ მრავლისმეტყველი, უადრესად ფუნქციური დატვირთვის მქონე მხატვრული სახეებით, კერძოდ: დეკლარაციები და სახელმწიფო სტრუქტურები: „ლაპარაკის უფლების დეკლარაცია“, „დაგერიოდული ქორნიების და ოჯახის სიმტკიცის დაცვის სამმართველო“, „დაგერიოდთა ნამატის მარეგულირებელი სამმართველო“, „ეთიკური ნორმების კომიტეტი“, „შრომის ეთიკის დაცვის მეთვალყურეთა სამეული“ (30-იანი წლების ცნობილი „ტროიკის“ ალუზია). ამგვარი სახეებით დახუნძლულია მთელი ტექსტი, მწერალს საბჭოთა სახელმწიფოს არც ერთი სფერო არ რჩება უყურადღებოდ, ყველაფერი მკაცრი სარკაზმის ქვეშაა გატარებული.

დაგეროიდა ქვეყანაში ყველაზე დიდ კონტროლს შემოქმედებითი უნარის მქონე ადამიანები განიცდიან. ხელოვნების უმთავრესი დანიშნულება რომ ადამიანში თავისუფლების წყურვილის გაძლიერება და შემდეგ ამ თავისუფლების მასისთვის მოხმარების სწავლებაა, ეს ყველა ტოტალიტარულ სახელმწიფოს ესმის. ამიტომ აქ ასეთი დევიზია: „გიყვარდეს მწერალი, რომელსაც თვითონ ასწავლე წერა და გაჟღერდეს ის, ვინც თავისით ისწავლა“. ეს დევიზი ქვეყნის ბედნიერებისა და სიმშვიდის აუცილებელ პირობად მიაჩნია დიად დაგეროიდს, მაგრამ დაშვება „ვინც თავისით ისწავლა“ უკვე იმაზე მიაჩნებოდა, რომ თვით გაუგონარი სისასტიკისა და დესპოტიზმის დროსაც კი შეუძლებელია სრულად და მუდმივად აკონტროლო ადამიანები. ამაშია ნებისმიერი იმპერიის სიცოცხლის ხანმოკლეობის საიდუმლო. დაგეროიდულ ლიტერატურაში არარსებული უარყოფითი მთავარი გმირი და უკონფლიქტობა ასევე საბჭოთა პერიოდში გავრცელებულ „დრამის უკონფლიქტობის თეორიასა“ და ე. წ. სოციალისტურ რეალიზმს მოგვაგონებს.

ამ ქვეყანაში ყველაფერს „საშინაო საქმეთა სამმართველო“ ასრულებს, რომელსაც ნებაყოფილობით ინფორმატორთა მთელი ქსელი აქვს. მწერალს ისეთი დანვრილებითი სიზუსტითა აქვს აღწერილი ამ სახელმწიფო ინსტიტუტის სტრუქტურა და მისი მუშაობის წესი, ფიქრისთვის დროც კი არაა საჭირო, რა იგულისხმება მის უკან. თუკი წინა პერიოდის მწერლები მითოპოეტურ საბურველში ხვევდნენ სათქმელს (მაგ. კაციჭამია ვირთხის გამოყვანის ეპიზოდი „დათა თუთაშხიაში“ ან გამოსასწორებლად აღდგენით სამუშაოებზე გაგზავნა „ვატერ(პო)ლოში“), გია ლომაძე ამ მოთხრობაში უაღრესად გამჭვირვალე სახეებს ქმნის (ხანდახან გიჭირს, მათ სიმბოლოები ან ალევორიები უწოდო, იმდენად ერთმნიშვნელოვანია ქვეტექსტი). ამით მან განსაკუთრებით დაამძიმა და გაამძაფრა ის უარყოფითი, ის სულისშემძვრელი ატმოსფერო, რომლის მხატვრული ინტერპრეტაციაცაა „კროსვორდის“ დაგეროიდული სახელმწიფო. ეს სიმახინჯეა, რომელიც არა მარტო თრგუნავს ადამიანის ცხოვრებას, არამედ აზრს აცლის ადამიანურობას, ადამიანად არსებობას.

„კროსვორდი“ სტრუქტურულ-კომპოზიციური თავისებურებითაც გამოირჩევა. ავტორი ძირითად ლერძად „ც“ კატეგორიის „ჟ“ ქვესექტორის № 108998 დაგეროიდის ამბავს იყენებს და თხრობას

ინყებს იმ პერიოდიდან, როცა მასზე განსაკუთრებულ თვალთვალს დაანესებენ, ხოლო ამ უცნაური სახელმწიფოს მთელ ამბავს სწორედ ამ დაგეროიდის შესახებ შედგენილ პატაკებს შორის მოგვითხრობს. კერძო და სახელმწიფოებრივი ამბების ამგვარი განლაგება ერთმანეთს ავსებს და სიუჟეტს იმ სქემატურობისაგან იცავს, რაც მხოლოდ ზოგად თხრობას ექნებოდა. პირველი ეჭვი №108998 დაგეროიდის ქცევიდან ჩნდება (მისი საუბარი უცნაურობად ინათლება, რადგან დადგენილ ნორმაში ვერ თავსდება) და თვალთვალს აქედან იწყება. პირველი საგანგაშო მანიშნებელი ჯერ კიდევ სკოლაში სწავლისას გამოუვლენია ხსენებულ დაგეროიდს — ხელოვნებისაკენ მიდრეკილება. ფანტაზია ამ სახელმწიფოში დიდ საფრთხედ არის მიჩნეული, რადგან თავისუფლად მიშვებულ გონებაში, კაცმა არ იცის, რაგვარი ფიქრები შეიძლება გაჩნდეს. ამიტომაცაა, რომ დაკვირვება მისი საცხოვრებელიდან იწყება. დაგეროიდ № 108998-ს საძინებელში ფერწერული ტილო უკიდია, რომელიც შინაარსით არ შეესაბამება დაგეროიდთა სახელმწიფოს „ტექნიკურ-მეცნიერული ძვრების ეპოქას“. გარდა სამი ცხენისა, რაც თავისუფალი სრბოლისა და ძნელადგასაკონტროლებელი სისწრაფის სიმბოლოა, აქ ფერებიც მიუღებელია: ვეება მწვანე მინდორი და თვალისმომჭრელად ლურჯი ცა. არაფერი არ უნდა იყოს კაშკაშა და სტანდარტსაცილებული, რადგან ამ სახელმწიფოს უპირველესი დანიშნულება ადამიანის სტანდარტის გამოყვანაა — უემოციო, ერთნაირადმოფიქრალი, ყოველგვარ ინდივიდუალობას მოკლებული ადამიანი. მწერალი ამბავს საბოლოოდ ყველაზე ტრაგიკულ ელფერს სძენს, დაგეროიდს დაასმენს საკუთარი შვილი, რომელსაც მამის დღიური, როგორც უცნაური ფაქტი, იმ ყოვლისშემძლე „სამმართველოში“ მიაქვს და წარმოდგენაც კი არ აქვს, ისე ხდება საკუთარი მამის ჯალათი. ასე უიმედოდ მთავრდება გია ლომაძის მოთხრობა. საერთოდ, საზოგადოებისაგან გამორჩეულ ადამიანთა ბედზე ქართულ ლიტერატურაში არაერთი მოთხრობა თუ პოემაა შექმნილი, მაგრამ ყველა მათგანში დომინანტურია იმედიანი ფინალი — პროტაგონისტი კვდება, მაგრამ იდეა, რომელსაც ის ეწირება ცოცხლობს და აუცილებლად გრძელდება სხვაში. გია ლომაძესთან კი ფინალიც საოცრად დამთრგუნველია: „ახალგაზრდა დაგეროიდი, ოცი წლის, კატეგორია „ც“ № 3102452 მტკიცე, ჩქარი ნაბიჯით მიუყვებოდა ქუჩას. დაბალი ტელეგრაფის ბოძებზე

თანაბარი ინტერვალებით დაშორებული რადიორეპროდუქტორებიდან საზეიმო მარშის ხმა ისმოდა, უქმე დღე იყო. ახალგაზრდა დაგეროიდი სამხედრო სავალდებულო სამსახურის მესამე წელს გადიოდა და ჩქარობდა, ყაზარმაში არ დაეგვიანა...“ შემზარავია და თითქოს წარმოდგენელიც მამის ჯაშუშის ასეთი სიმშვიდე. ეს მოთხრობა დიქტატურის რეალისტური სურათია, რათა არასოდეს მოუნდეს კაცობრიობას მისკენ მიბრუნება. ფაქტი ერთია, მწერალს სრული უიმედობის ატმოსფეროს შექმნით იმედის სიღიადისა და აუცილებლობის დანახვება სურს, იმ კროსვორდის ამოსახსნელად განაწყობს მკითხველს, რომელიც ერთადერთმა განსხვავებულმა დაგეროიდმაც კი ვერ ამოხსნა: „უცნაურია აქაურობა, უცნაური — ეს კროსვორდია, რომლის ამოხსნა მე ვერ შევძელი — გასაღებს ვერ მივაგენი! ეს კროსვორდია, რომელიც ჩვენივე — დაგეროიდების დუმილ-თანხმობით შეიქმნა და თაობები დასჭირდება, ალბათ, ამოსახსნელად!“ მთელი მოთხრობა სწორედ ამ საოცარი კროსვორდის ამოხსნის დიდი იმედიტაა დაწერილი.

სრულიად ნათელია, რომ 80-იან წლებში დაწერილი ეს მოთხრობა მაშინდელი საბჭოთა საზოგადოების პრობლემების გამოხატველია უპირველესად, ზოგადად კი იმ სიმახინჯეს ამიშვლებს, რასაც ტოტალიტარული რეჟიმი ჰქვია და რომლის აღმოცენების საფრთხე ნებისმიერ დროში შეიძლება გაჩნდეს.

პოლიტიკური კონტექსტი, ოღონდ ნაკლებად მწვავე, შეიმჩნევა მერაბ აბაშიძესთანაც: „მოთხრობები „ცეცხლში განზანილნი“ და „სიტყვია ჭეშმარიტი“ სემანტიკური მახვილებით, რეალური და მისტიკური პლასტებით, ფორმისმიერი და ტიპოლოგიური ნიშნებით ერთ აზრობრივ წრედაა შეკრული, რომლის ეპიცენტრში რწმენის, სიყვარულისა და თავისუფლების იდეაა მოქცეული... ორივე მოთხრობაში ადამიანთა ხვედრი იმპერსონალურია და მთელი საზოგადოების, გნებავთ ერის, უფლებრივ მდგომარეობას მოიცავს“ (ზ. გოგია). ამრიგად, ცხადია, რომ ქართული მწერლობის მაგისტრალური ხაზი, ეროვნული პრობლემატიკა, მართალია, შესუსტდა, მაგრამ არ ჩაკარგულა XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან შემოსულ ეგზისტენციალურ ნაკადში, რომელმაც მაშინდელი მცირე და საშუალო პროზის უდიდესი ნაწილი მოიცვა.

დასასრულ, მოკლედ შევეხებით ფორმის საკითხსაც. ახალმა თაობამ და განახლებულმა თემატიკამ ბუნებრივად მოიტანა ფორ-

მობრივი სიახლეებიც, როგორც კომპოზიციური თვალსაზრისით, ისე მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების გამოყენებაშიც. ამ პერიოდის ქართულ მოთხრობას რამდენიმე ზოგადტიპოლოგიური ნიშანი აქვს. სიუჟეტის განვითარების ტრადიციული ხაზი (კვანძის შეკვრა — კულიმინაცია — კვანძის გახსნა გამოკვეთილი სახით) აქტუალური აღარაა და ამას ანაცვლებს მედიტაცია, განსჯა, ერთი პერსონაჟის თვალთ დანახული ან მის მიერ მოყოლილი ამბავი, ბი-დომინანტური მექანიზმი (შინაგანი კომუნიკაცია, ადამიანის ურთიერთობა საკუთარ თავთან), „ცნობიერების ნაკადი“. ხედვის ტრადიციულია სუბიექტური ხდება. თუკი ტრადიციულად ავტორის მიერ მოთხრობილ ამბავს მკითხველი აკვირდებოდა გარედან და აღქმისას ინარჩუნებდა შედარებით ობიექტურობას, ახლა მკითხველი ექცევა პერსონაჟის შინაგან განცდებში. გმირი თავისი მედიტაციის სამყაროდან აღწერს ამბავს და მკითხველსაც ითრევს შიგნით. პერსონაჟის გავლენის ქვეშ მოქცეული მკითხველიც ამბის განვითარების პასიური მონაწილე ხდება. მნიშვნელოვანია მონტაჟის ხერხი — ძირითად ამბავში ჩართული მცირე ეპიზოდები სხვადასხვა ადამიანთა ცხოვრებიდან (გია ლომაძის „კაცი გალავანზე“, „თაბაშირის კაცი“, „კროსვორდი“). ეპიკური ჟანრის სიუჟეტური სტრუქტურა მთლიანადაა მოშლილი მიკა ალექსიძის მოთხრობებშიც. თხრობა პერსონაჟთა შიდასამყაროში წარმოებს, სადაც დრო მთლიანად სუბიექტურია, ხანდახან კი საერთოდ ჩერდება („ბაბუში“ წრიული სტრუქტურისაა, დასაწყისი და დასასრული ერთმანეთს ემთხვევა. თითქოს მთელი ამბავი წამიერი გაელვების გახსენებაა. მაგრამ თვით ეს გახსენებაც არაა დროულად განგრძობადი პროცესი, როგორც ეს ხდება წრიული სტრუქტურის მქონე რომანებში, მაგ. ჯემალ ქარჩხაძის „ზებულონში“). პერსონაჟის მეხსიერება სხვადასხვა დროში მომხდარ, ერთმანეთთან დაუკავშირებელ ეპიზოდებს აცოცხლებს. „მაესტროში“ კი მთელი პერიოდი ერთ დღედაა გააზრებული, რაც ასევე მხოლოდ დროის სუბიექტური აღქმის შედეგია.

ამრიგად, როგორც დაკვირვებამ აჩვენა, XX საუკუნის 80-იანი წლების ქართულმა მოთხრობამ ახალი ხედვა, ახლებური გამომსახველობა და პრობლემატიკა შემოიტანა ქართულ მწერლობაში. სამწუხაროა, რომ გართულებული სოციალ-პოლიტიკური ვითარებით გამოწვეულმა კულტურულმა სტაგნაციამ 80-იანელები, ეს ნიჭიერი და იმედისმომცემი თაობა, სულ ორი-სამი გამორჩეული მოთხრობით შემოუნახა XX საუკუნის ქართული პროზის ისტორიას.

## კრიტიკული ეტიუდები

### ეპოქების ცვლა

ნიკო ლორთქიფანიძის „თავსაფრიანი დედაკაცის“ იმ ნაწილში, რომელიც წინ უსწრებს მთავარი გმირის კონფლიქტს ოჯახთან, ენობრივი ფორმის პოეტური დაწურულობა და რიტმიულობა განსაკუთრებით საგრძნობია და სახეების, დეტალების მონაცვლეობაც სავსებით აშკარად ემორჩილება გარკვეულ რიტმულ წესრიგს, როგორც პოეზიაში.

პოეტურ-რიტმიული სტილი, საგნების და მოვლენების თანაზომიერი და მწყობრი ანაბეჭდები, გამოზომილად, თანაბრად მოძრავი თხრობა აქ ტრადიციების მიერ მოწესრიგებული, ჰარმონიზებული ცხოვრების ორგანული გამოხატულებაა. სიმეტრიული ფორმის კალაპოტს ტრადიციული ყოფა ავსებს და მასში აუმღვრევლად მიედინება. სოფლურ-პატრიარქალური ყოფის სინმიზის ხატი, რომელსაც ნიკო ლორთქიფანიძე ქმნის, მოგვაგონებს პაოლო იაშვილის ცნობილ ლექსში „წერილი დედას“ წარმოსახულ სოფელს.

შვილთან კონფლიქტამდე მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი და მისი ცხოვრება ტრადიციული ყოფის და ზნეობის ზოგადტიპურ-სანიმუშო, ნაკლებად ინდივიდუალიზებული განსახიერებაა. მხოლოდ კონფლიქტის შედეგად წარმოაჩენს იგი თავის პიროვნულ-განუმეორებელ იერს, წარმოდგება თვითმყოფად პიროვნებად, რომელიც მოქმედებს უკვე არა მყარად დადგენილი ტრადიციის, არამედ საკუთარი სინდისის და ღირსების გრძნობის კარნახით; ცხოვრებაში პირველად აკეთებს დამოუკიდებელ, ძნელ და რადიკალურ არჩევანს. თუმცა უნდა ითქვას ისიც, რომ ამ არჩევანის შინაარსს სწორედ ტრადიციულ ფასეულობათა ერთგულება განსაზღვრავს.

კონფლიქტი ერთბაშად ცხადყოფს ყველაფერს, რაც მანამდე უჩინარია, ავლენს როგორც მთავარი პერსონაჟის ინდივიდუალურ ხასიათს, ასევე მისი შვილის (საერთოდ, შვილების, ოჯახის წევრების) მორალურ რაობას.

ქალიშვილის გესლიანი სიტყვები ამჟღავნებს, რომ ის სრულებით ვერ ხედავს დედის გამჭვირვალე შინაგან ბუნებას, კეთილშობილი სულის სიუხვეს და ასეთი უცნაური სიბრმავის გამომწვევი უსიყვარულობაა - მისი მზერა სიყვარულის შემავინრობელი ეგოიზმის მიერ არის დახშული, ამიტომ არ შეუძლია ხედავდეს და აფასებდეს უანგარო სიკეთეს. როცა დედას ეგოიზმს და ანგარიშიანობას მიანერს, იგი თავისი ბუნების პროექცირებას ახდენს მასზე და უნებლიეთ თავის თავს ამხელს - მისთვის არის ცხოვრებაში, ადამიანების ურთიერთობაში ეგოისტური ანგარიშიანობა წარმმართველი ძალა. მის მიერ დაჯერებულად, „საქმის ცოდნით“ ნათქვამი სიტყვები („შეგენანა“, „მოიმადლიერო“, „სალირალი პატივი“) მისივე აზროვნების ძირეულ მოტივებზე მიგვანიშნებს; განსაკუთრებით მოხუცი დედისთვის განეული მოვლა-პატრონობის ღირებულების გამოანგარიშებაა ნიშანდობლივი („ამის სალირალ პატივს არ გცემთ?“). ეს ადამიანი შვილსაც ეგოისტად ზრდის, თავისი მესაკუთრული ყინის დაკმაყოფილებას და სხვების უგულვებელყოფას აჩვენებს. სწორედ ამ ქალს და მის ძმებს ახასიათებთ ეგოიზმი, სიძუნღე და ანგარებიანობა, უმადურობა, რომელშიც ის დედას ადანაშაულებს — ამკარაა, რომ დედის ამავს არ აფასებენ, მისი ძებნა ეძვირებათ, მისი „ქონების“ ხალისით გაყოფას არ ახანებენ. გასაგებია, რომ მათ ერთმანეთიც არ უყვართ, ერთმანეთს ექიშპებიან.

უეცრად მიყენებული სასტიკი დარტყმა მოთხრობის მთავარ გმირს აგრძნობინებს, რომ მთელი მისი ცხოვრება — ოჯახზე, შვილებზე თავგამეტებული ზრუნვა, სიყვარულის, სიკეთის უხვი გაცემა — მისთვის უცხო, უჩვევემა ძალამ, წვრილმანმა თავკერძობამ, ცივმა უსიყვარულობამ და ანგარიშმა გადათელა. მაგრამ ამ უბრალო ქალს, ისე როგორც საზოგადოების ზედაფენის მკვიდრელი გორდელიანს მოთხრობაში „შელოცვა რადიოთი“, ყოფნის ძალა, ერთიანად და მკვეთრად გაემიჯნოს სულმდაბლობას, რომელიც მის ირგვლივ მოძალეებულა. ამით იცავს იგი თავის ნამდვილ, გაუცხოებულ ახლობლების მიერ შელახულ სახეს და იმას, რაც მის ამქვეყნად ყოფნას აზრს, ფასეულობას ანიჭებს. ის ავლენს სულიერ არისტოკრატიზმს — განსაკუთრებულ ზნეობრივ მგრძობიარობას და მომთხონელობას, ღირსების განსაკუთრებულად ფაქიზ გრძნობას, რომელიც მდარე არსებობას უკადრისობს.



აუცილებელია იმის გაცნობიერება, რომ ნაწარმოების მთავარი გმირის დრამას, შვილებთან შეუთავსებლობას სიღრმისეული სოციალურ-ფსიქოლოგიური საფუძველი აქვს. ნიკო ლორთქიფანიძის პატარა მოთხრობაში თითქოსდა ტრივიალური საყოფაცხოვრებო კონფლიქტის აღწერის მეშვეობით ეპოქების დრამატული ცვლაა მონიშნული.

თავსაფრიალი დედაკაცი აღიზარდა და ცხოვრობდა მეცხრამეტე საუკუნეში, ეპოქაში, რომელშიც ჯერ კიდევ ინარჩუნებდა ძლიერ გავლენას ადამიანური არსებობის ტრადიციული წესი, ჯერ კიდევ მიზიდულობის ძალის მქონე ფასეულობებს წარმოადგენდა ღვთისმოსაობა და სიყვარულის ეთიკა, ეგოისტური ინსტინქტების შეზღუდვა, ალტრუიზმი; ხოლო ცხოვრებას იგი ამთავრებს სხვა საუკუნეში, ახალ ეპოქაში, როცა აშკარა უპირატესობა მოიპოვა უსულგულო ეგოიზმმა, მატერიალიზმმა და პრაგმატიზმმა, რომელსაც ისიც შეუძლია, მეცნიერული აზროვნების მკაცრი სიფხიზლით შეინიღბოს და გაიმართლოს თავი (გავიხსენოთ ერთ-ერთი შვილის კვაზიმეცნიერული მსჯელობა დედის „ფსიქიკური დაავადების“ შესახებ ნაწარმოების ფინალში). მოთხრობის მთავარი გმირი აღმოჩნდება რეალობაში, რომელშიც ბატონობს სამყაროს და ადამიანის მიმართ უტილიტარისტული, გამოყენებითი და ანგარიშიანი, სარგებლის მაძიებელი დამოკიდებულება. რასაკვირველია, ამ რეალობაში იგი თავისი ცნობიერებით — თანაც უკვე სრულიად „უსარგებლოდქცეული“ — უცხო და ზედმეტია, მითუმეტეს, რომ ის ადამიანები, რომლებიც მან დაბადა და გაზარდა, არსებითად არა მისი, არამედ ახალი ეპოქის შვილები არიან.

## მქადაგებელი

გიორგი ლეონიძის მოთხრობის „ბუნბულას“ მთავარი პერსონაჟი თვალშისაცემად ორიგინალური კაცია — ადამიანებისადმი უცნაურად მოსიყვარულეა, მართლაც ბუმბულივით რბილია და თავის ჰუმანისტურ შეხედულებებს, რწმენას მგზნებარედ და დაულალავად ჩააგონებს გარშემომყოფებს. ჭკუის დამრიგებლები საზოგადოებისთვის ხშირად თავის მომაბეზრებლები არიან, მაგრამ ეს არ ეხება ბუნბულას, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ სიყალბეს,



პირქუშ მენტორულ სეროზულობას თუ ქედმაღლობას. ავტორი თავის უჩვეულო პერსონაჟს, სიკეთის, ლმოზიერების შთაგონებულ და გულწრფელ მესიტიყვეს, უწყინარი იუმორით ეკიდება და იუმორის გრძნობას თვითონ მასაც უწილადებს; ამასთანავე მყარად ამკვიდრებს ქართული სოფლის ჩვეულებრივ ყოფაში და ამით ცხოვრებისეულ რეალურობას, ადამიანურ დამაჯერებლობას სძენს.

თუმცა მოთხრობის გმირი მხოლოდ ერთხელ ახსენებს ქრისტეს, მაგრამ მისი მრწამსი თავისი არსით ქრისტიანულია, ქრისტიანული კაცთმოყვარე ეთიკაა. ქრისტიანობაში მას სწორედ ჰუმანური მორალი იზიდავს, რომლის თანახმადაც ყოველი ადამიანი ყველა სხვა ადამიანისთვის ძვირფასი ახლობელია — მოყვასია, ძმაა. გიორგი ლეონიძის პერსონაჟი არის კაცი, რომელმაც სრულად, თავიდან ბოლომდე ირწმუნა ქრისტეს მორალური იდეალი — ადამიანთა ურთიერთობა მთლიანად სიყვარულზე და სათნოებაზე, სულის სინმინდეზე, სინდისიერებაზე უნდა იყოს დაფუძნებული და მასში ადგილი არ უნდა რჩებოდეს არავითარი კონფლიქტის და ძალადობისთვის. ბუნებრივია, რომ ამ პერსონაჟისთვის ომი — განსაკუთრებულად მასშტაბური ძალადობა — ყველაზე ამაზრზენი ბოროტებაა. შეიძლება ითქვას, რომ მოთხრობის გმირი ქრისტიანობის, ქრისტიანული სიყვარულის და უძალადობის ახალ დროში დაგვიანებით მოვლენილი მქადაგებელი და დამამკვიდრებელია.

როგორც ნამდვილ მორწმუნეს შეეფერება, ის თავისი რწმენის ერთგულებას თანმიმდევრული ქმედებებით ავლენს. ეს ქმედებები, ანტისაომარი (პირველი მსოფლიო ომის სანინაალმდეგო), პაციფისტური მოძრაობის წამოწყების ცდები ხალხის თვალში შემოიღობაა, თვით გმირის თვალში კი ომი, ადამიანების გამხეცება და ხოცვა-ჟლეტა, ნგრევა, ცივილიზაციის განადგურებაა არანორმალური. იგი საკუთარი ზნეობის გადმოსახედიდან ისე მკვეთრად ხედავს ომის ბოროტებას, რომ ვერ წარმოუდგენია, სხვებიც ვერ ხედავდნენ, ასეთ ამკარა და დიდ უზნეობას ეგუებოდნენ, ერთმანეთისადმი ქრისტიანული თანაზიარობით ერთობლივად არ უპირისპირდებოდნენ.

მოთხრობის გმირს სწამს „კეთილ ადამიანთა ნების შეერთების ძალა“, რომელსაც შეუძლებელია ხელისუფლებამ ანგარიში არ გაუწიოს — ეს პერსონაჟი არსებითად სამოქალაქო საზოგადოების,

შეგნებულ და აქტიურ მოქალაქეთა ერთობის შექმნას ესწრაფის. მაგრამ იმ გარემოში, სადაც იგი ცხოვრობს, ამგვარი მისწრაფება სრულიად უნიადაგოა. მას წილად ხვდება ისეთი გადაულახავი მარტოობა, როგორც თვალხილულს ბრძმებს შორის.

ოლონდ ამ ადამიანის მარცხში ყველაზე მწარე ის არ არის, რომ მისი იდეა გაუგებარი და გაუზიარებელი რჩება. ყველაზე მწარეა, რომ თვითონ მას საზოგადოება სერიოზულად არ აღიქვამს, როგორც შერეკილს, ხელისუფლება კი ისე ეპყრობა, როგორც ვიგინდარას თუ თავის გამორჩენის სურვილით ატაცებულ ქარაფშუტას და არა როგორც რაიმე, თუნდაც მიუღებელი იდეის ადეპტს და დამამკვიდრებელს. ამგვარი მარცხი ადამიანს შესაძლებლობას არ უტოვებს, ასე თუ ისე ღირსება შეინარჩუნოს, გარკვეულ მორალურ სიმაღლეზე დარჩეს. იგი სულიერად ბოლომდე დამაკნინებელი და გამტეხია.

პერსონაჟის სულიერ-ზნეობრივი ტრავმა საბედისწეროა, რამდენადაც მას ეკარგება საკუთარი თავის პატივისცემა, აღმოეფხვრება ადამიანთა, მათ შორის ხელისუფალთა სიკეთის და გონიერების იმედი, ადამიანების ქრისტიანული, ძმური თანაზიარობის, ბოროტების შემაკავებელი საკაცობრიო სოლიდარობის რწმენა. მაგრამ ამავე დროს მის ფიგურას და ხვედრს კომიკურ-ნაკლულოვანი იერი აქვს, რადგან მას აშკარად აკლია რეალობის გრძნობა, ადამიანების და ცხოვრების ფხიზელი, რეალისტური ხედვა და გულუბრყვილოდ ჰგონია, რომ მისი კეთილშობილი იდეის ზეგავლენას წინ ვერაფერი დაუდგება. ეს განსაზღვრავს იმას, რომ ამ პერსონაჟის სახის და მთელი ნაწარმოების ძირითად ტონალობად ტრაგიკომიზმი გვევლინება.

მოთხრობის გმირი დონ კიხოტის არსების ნატეხია — წრფელი და ღრმა, მომხიბლავი რწმენით და იდეალიზმით, მიამიტობით და მისი თანმდევი კომიზმით, გარდაუვალი მარცხიანობით.

თუმცა გიორგი ლეონიდის პერსონაჟს ჰყავს არა ასე შორეული სხვა დიდი წინამორბედიც, რომელსაც ეს ტრაგიკომიკური, ერთბაშად სულით დაცემული კაცი გარეგანად არაფრით ჰგავს, — ძალადობის, სისხლისღვრის მთელი საშინელების დამნახველი და თავისი ჰუმანისტური მრწამსის საზოგადოებისთვის გაგებინების ამოდ მცდელი, გამოუვალ მარტოობაში აღმოჩენილი ალუდა ქეთელაური.

მოთხრობის ავტორი თავის კოლორიტულ პერსონაჟს უპირატესად მისი მეტყველების ალბეჭდვით ასხამს ხორცს. ამ პერსონაჟის აფორიზმები, სენტენციები, რეპლიკები, მისი განსჯა თუ აღსარება უხვად არის შეზავებული ხალხური ხატოვანი სიტყვებით და გამოთქმებით, რაც ქართული სოფლის მკვიდრის სახეს ნამდვილობას, ბუნებრიობას მატებს. პერსონაჟის სიტყვა ღრმად განცდილი, ემოციურად უტყუარი და სავსეა. იგი ინტენსიურად და მართლად გამოხატავს მისი სულის მხურვალეობას და ლელვას, მისი რწმენის გულწრფელობას, მის უემმაკობას და ძლიერ ტკივილს.

## შეხვედრა სიკვდილის კერპთან

მოთხრობა „სასაფლაო“ არ თანხვედება ჩვენს წარმოდგენას ნოდარ დუმბაძის იუმორისტული პროზის შესახებ, უჩვეულო და მოულოდნელია ამ წარმოდგენის ფონზე. ეს არის ღრმად განცდილი და გააზრებული მოთხრობა სიკვდილის საშინელებაზე და მის ძლევაზე. ნაწარმოები შეუნიღბავად ავტობიოგრაფიულია, მასში არეკლილია მწერლის მიერ გადატანილი პირადი ტრაგედია — მცირეწლოვანი შვილის დაღუპვა.

მწერლის სხვა ნაწარმოებებისგან „სასაფლაოს“ ისიც განასხვავებს, რომ მისი საზრისი შეფარული და ძნელად მოსახელთებელია. თუმცა მოთხრობა ნოდარ დუმბაძისთვის ჩვეული სადა და გამჭვირვალე სტილით არის დანერილი, მაგრამ არსებითი სათქმელი ქვეტექსტშია ჩატანილი, მხოლოდ სახეების შინაგანი, არა განსჯის მეშვეობით გარეგანად აქცენტირებული კავშირით არის მინიშნებული.

მოთხრობელის დამოკიდებულებას სიკვდილისადმი რამდენიმე სტადია აქვს. ბავშვობაში იგი, ბუნებრივია, ვერ აცნობიერებს სიკვდილს და არ ეშინია მისი — ბავშვისთვის ათასგვარი მცენარეულობით სავსე სასაფლაო „სამოთხის ბაღია“, თითქოსდა ამქვეყნად სიკვდილის გაჩენამდე შესაძლებელი უტკივილო, ბედნიერი არსებობის მშვენიერი სავანეა. ამ სტადიას მოსდევს სიკვდილით ისეთი შეძრწუნება, სიკვდილის ისეთი ძლიერი და მძულვარეობით გამსჭვალული შიში, რომ მოთხრობელისთვის სასაფლაოსთან — სიკვდილის ხორცშესხმასთან ყოველგვარი შეხება — ცხადია,

განსაკუთრებით შვილის დაღუპვის შემდეგ — გაუსაძლისი ხდება. ბოლო სტადია წინა ორის მრავალმნიშვნელოვანი სინთეზია.

სიკვდილისადმი მთხრობელის დამოკიდებულების დრამატიზმი უკიდურეს ზღვარს აღწევს მოთხრობის მეორე მთავარ პერსონაჟთან მის ურთიერთობაში. ამ უბირი კაცის — შეიძლება ვიფიქროთ, ნეკროფილის — მიერ ქვისგან გაკეთებული საკუთარი მკვდარი შვილის გამოსახულება ნაწარმოების აზრობრივ-ემოციური და ხატოვანი ცენტრია. ეს სახე მწერლის მხატვრული მიგნებაა, რომელიც განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ტოვებს თავისი არქაული სიუცხოვით, იდუმალებით და შემზარაობით.

თანამედროვე პრიმიტივში თითქოს აღდგება პირველყოფილი ადამიანი და ქვაში გამოხატავს განუზომელ ძრწოლას სიკვდილის მიმართ. ის ქმნის სიკვდილის ბოროტი ღვთაების, არსებითად კი სიკვდილის დემონის კერპს, თავისი ემოციური ეფექტით ამგვარ არსებათა აფრიკულ თუ აცტეკურ განსახიერებათა მსგავსს, რომელშიც გამჟღავნებულია ძველი, პრიმიტიული ადამიანის მთელი უსაშველო უმწეობა სიკვდილის წინაშე. ამავე დროს იგი ამჟღავნებს ამ ადამიანის მაგიურ მონუსხულობას სიკვდილით. „ეს იყო ძეგლი, არა, არც ძეგლი, არც პორტრეტი, არც ბარელიეფი, არც გორელიეფი და არც არაფერი... ბრტყელ ბაზალტის ქვაზე ამოკვეთილი ადამიანის გამოსახულება, ყოველგვარი ფორმის, მოცულობის, პერსპექტივის, ნაკვთის და ძარღვის გარეშე. ეს იყო რაღაც ხელოვნების მიღმა, ათასი საუკუნის იქიდან მზირალი, რაღაც პირველყოფილი ქმნილება, რასაც სახელი არ აქვს... და მაინც, მე ვფიქრობ, ეს იყო კერპი, ბუნების გამოუცნობი საიდუმლოთი განცვიფრებული პირველყოფილი ადამიანის ხელით ამოკვეთილი ღვთაება“.

ამ კერპის აღქმა ისევე თრგუნავს მოთხრობელს, როგორც პირველყოფილ ადამიანს თრგუნავდა სიკვდილი, მაგრამ, როგორც ჩანს, მოგვიანებით იგი აცნობიერებს სიკვდილის ბოროტი ძალისადმი პირველყოფილი ადამიანის მსგავსად თავის დამონების შეუფერებლობას თანამედროვე კულტურული ადამიანისთვის. ამას სიკვდილის კერპთან სულიერად გამანადგურებელი შეხვედრის შემდეგ მოთხრობელს შეაძლებინებს ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული მოვლენის საკუთარი, აშკარად ნევროზული აღქმის კრიტიკული შეფასება — მას, ახლმშენებლობის შემხედვარეს, აშინებს, დიდ სი-

მალეზე მომუშავე მშენებელი არ დაილუპოს. ეს შემთხვევა იქცევა მთხრობელისთვის იმის დამნახვებლად, რომ ადამიანს აქვს სიკვდილის საშინელების მომგერიებელი იარაღი — შრომა, აღმშენებლობა, ცივილიზაციის ქმნა და სრულყოფა; ადამიანის სულის გამხვევებელ, დამმონებელ სიკვდილის ძალას აწონასწორებს შემოქმედება, კულტურა; იგი ცივილიზებულ ადამიანს, განსხვავებით პირველყოფილი ადამიანისგან, სიკვდილისგან განაშორებს, წარმოშობს და ავსებს სივრცეს ადამიანს და სიკვდილს შორის. ცნობილი ავსტრიელი მწერლის ჰერმან ბროხის თქმით, „ყველაფერი, რაც ფასეულობებად იწოდება და ასეთ სახელს იმსახურებს, გამიზნულია სიკვდილის დაძლევის და გადალახვისთვის“.

მთხრობელი გამოცდის სიკვდილის წნეხის მთელ სიმძიმეს, მაგრამ პოულობს მისგან თავდახსნის საშუალებას და იბრუნებს სიკვდილის შიშისგან თავისუფლებას, რომელიც ბავშვობაში იყო მისთვის მისაწვდომი; სასაფლაოც კვლავ ევლინება „სამოთხის ბაღად“, რადგან სიკვდილის შემადრწუნებელი, დამთრგუნველი ძალა დაძლეულია იმით, რომ იგი სრულად არის განცდილი და განცდის სისავსით ამონურული კულტურის, კულტურული ღირებულებების დამფასებელი და შემოქმედი ადამიანის მიერ. მთხრობელის არსებაში და თვალთახედვაში სიკვდილის ტკივილი, რასაკვირველია, არ ქრება, მაგრამ ეს ტკივილი, მისი აღქმით, გაზავდება ადამიანთა ცივილიზებული ცხოვრების რთულ მთლიანობაში.

## სიზმრების აჯანყება

მეორე მსოფლიო ომის ვეტერანის, ძველი სტალინელის ისტორიაში, რომელსაც ნოდარ წულეისკირის მოთხრობა „ბარკლაი დე ტოლის სიზმრები“ გადმოგვცემს, ტრაგიკომიკურად გარდაცემება საბჭოთა სოციალისტური იდეის სრული გამოფიტვა უძრაობის ეპოქაში.

მოთხრობაში კომიკურად აღიბეჭდება ამ დროის ტენდენციები — რეჟიმის ჩუმი, ნელი კვდომა, მოდუნებული სოციალური ყოფა, უსულო მატერიალიზმის მოძალება; კარიკატურულად იხატება საბჭოთა ჩინოვნიკთა სახეები და საზოგადოებრივი კიბის ქვედა

საფეხურებზე მდგომებთან მათი ურთიერთობის წესი. ყოველივე ეს თავს იყრის ომის ვეტერანების მიერ საოცნებოდ ქცეული უბრალო პროდუქტის — ტარანის დიდი ძალისხმევით მოპოვების ამბავში, რომელიც საბჭოთა ჰეროიზმის და აბსოლუტური სოციალური სამართლიანობის, საყოველთაო კეთილდღეობის აღმთქმელი კომუნისტური იდეალის სატირული გაცამტვერებაა.

მოთხრობის კომიზმს გამოარჩევს ის, რომ იგი ხალისს, მხიარულებას სრულიად მოკლებულია — მას ერთიანად მსჭვალავს მთავარი პერსონაჟის, იმედგაცრუებული ადამიანის ნალველი.

ამ ადამიანისთვის მწვავედ მტკივნეულია, რომ მისი სიამაყის მთავარი საგანი საზოგადოებას აღარაფრად უღირს. უძრაობის ხანა ომში მიღწეული გამარჯვების და ომის მონაწილეების დეჰეროიზაციას ახდენს, არათუ მოწინებით, არამედ უკვე აგდებულადაც ეკიდება მათ — ანმყოს რაობა იმსგავსებს წარსულის რაობას, ანმყო ისევე მდარედ წარმოიდგენს წარსულს, როგორც თვითონ არის. და ეს ლოგიკურია, რადგან საზოგადოების ახლანდელი კრიტიკული მდგომარეობა სწორედ ისტორიით არის დეტერმინირებული.

მაგრამ მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი ვერ აცნობიერებს, რომ საზოგადოების დეგრადაცია ისტორიის შედეგია, ვერ აცნობიერებს საკუთარ და თავის თანამოაზრეთა პასუხისმგებლობას ამ დეგრადაციის გამო. ამგვარი სიბრმავე ტკივილით დამძიმებულ კაცს კომიკური ელფერის მქონე ფიგურად აქცევს.

პერსონაჟის ემპირიულ და სულიერ თავგადასავალს შთამბეჭდავად ორიგინალურ ხასიათს და იერს სძენს ის, რომ საზოგადოების ირონიულ-ნიჰილისტური დამოკიდებულება ჰეროიზებული საბჭოთა ისტორიის მიმართ, რომელსაც ეს პერსონაჟი ცნობიერად ეწინააღმდეგება, მის ქვეცნობიერში შეაღწევს. მოთხრობის გმირს საკუთარი ქვეცნობიერი სამყარო უჯანყდება და ბოროტად ეხუმრება, ეპატაჟურად ამასხარავებს.

პერსონაჟის სიზმრებში მისი საომარი წარსული გაშარჟებულია და იმის მიღმა, რაც ჰეროიკულად გამოიყურებოდა, შიშვლდება ამ კაცის განუყრელი თანამგზავრი — შიში, თავისი უშუალო უფროსების, საერთოდ რეჟიმის, სიკვდილის შიში; სამარცხვინოდ თვალსაჩინო ხდება მისი კარიერიზმი, პატივმოყვარეობა, განდიდების წყურვილი.

მახვილგონივრული ფანტაზიით, ძალდაუტანებელი და უხვი გამომგონებლობით შეთხზულ სიზმრებს აგვირგვინებს ფინალური სიზმარი, რომელშიც პერსონაჟი გმირულად ებრძვის გიგანტურ მონსტრად ქცეულ ტარანს და ეწირება კიდეც ამ ბრძოლას; ანუ ემსხვერპლება იმას, რისი გროტესკული სიმბოლოც ტარანი-მონსტრია — ეპოქის უხემ და ყოვლისშთანმთქმელ მატერიალიზმს. მოთხრობის დამასრულებელი სურათი განსაკუთრებული ემოციურ-ხატოვანი ძალით გვაუნწყებს საბჭოთა-კომუნისტური უტოპიური პროექტის ტრაგიკომიკურ ბედს.

ამ სურათში კომიზმს თითქოს ტრაგიზმი სჭარბობს, მაგრამ საბოლოოდ მაინც კომიზმი გადნაწონის — მოთხრობის პერსონაჟი სიკვდილის დროსაც არ კარგავს საბჭოურ ოპტიმიზმს.

## კიდევ ერთხელ მეოცე საუკუნელთა საგანგებო

დრამატურგია ეპოსისა და ლირიკის სინთეზია, განსხვავებული გვარია საკუთარი სტრუქტურითა და ხასიათით, ამიტომაცაა ლიტერატურის გერი რომ უწოდეს მწერლებმა და უმრავლესობა გვერდს უქცევს. თავის მხრივ, დრამატურგს განსაკუთრებული ძალისხმევა სჭირდება წერის პროცესში და მერე იმდენად ესისხლბორცება დრამატურგიის პრინციპებს, რომ ბოლომდე მის ადეპტად რჩება. მიუხედავად ამისა, დრამატუგიიდან რომანისტიკაში გადასვლა რთული არ არის, მაგრამ ავტორისთვის სიახლისთვის ხელის შეხებასავითაა, მკითხველისთვის კი, სასიამოვნო სიახლე.

როცა ლაშა თაბუკაშვილის ახალ წიგნს აანონსებდნენ, სიტყვა „დაბრუნდა/დაბრუნება“ ყურს ეხამუშებოდა... ერთი კი ცხადია, ლაშა თაბუკაშვილის შემოქმედებით პაუზებს მკითხველი მიჩვეულია, ხოლო პირველი რომანი მართლაც მომხიბვლელ სიურპრიზად გაუღერდა.

„სუპერ-პოპულარული პიესა „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“ — ეს გახლდათ ფსიქოლოგიური თრილერი დროის მოთხოვნებისა და დრამატურგიის კანონების გათვალისწინებით, რომელიც კათარზისის კლასიკურ ენერგეტიკას იტევდა თავისთავში“, წერს ივანე ამირხანაშვილი („ლიტერატურული გაზეთი“, 4-17 ივლისი, 2014 წ., გვ. 2), ლაშა თაბუკაშვილის მხრიდან, ეს მართლაც იყო ექსცენტრული აქტი „გაფორმებული 80-ანი წლების ახალგაზრდობასთან და მთლიანად იმდროინდელ პუბლიკასთან, თუმცა 90-იანი წლების მიწურულს რუსთაველის აკადემიური თეატრის სცენაზე ნამდვილი ბომბი გასკდა — „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი — 1998 წლიდან მოყოლებული რამდენიმე წელს ანშლაგით მიდიოდა, დახურული ჩვენებებით, საგანგებოდ, პოლიციის აკადემიის სტუდენტთათვისაც კი. ეს მართლაც იყო ფსიქოლოგიური თრილერი დროის მოთხოვნის გათვალისწინებით და უმთავრესი, რაც ამ სპექტაკლმა მოიტანა, გახლდათ კათარზისი — თეატრს დაუბრუნდა მაყურებელი და ახალგაზრდა თაობა, რომლისთვისაც თეატრი უცხო იყო, პარტერს მიაჯაჭვა.



„ერთიც გაგვიცინე, გუინპლენ!“ — ვისთვისაა განკუთვნილი ეს ტექსტი? მათთვის, ვინც საკუთარი თვალით იხილა ძალადობისა და უზნეობის ის ქაოსი, XX საუკუნის 80-იანი წლების მიწურულიდან რომ მძვინვარებდა საქართველოში, თუ მათთვის, ვინც ეს ყველაფერი გადმოცემით იცის?! ანუ ესაა ტექსტი — „გახსოვს?“, „გახსოვდეს!“ თუ „უნდა იცოდე და არ დაგავინყდეს...“ ეს flashback-ია, მწერლის მიერ წარსულში დაბრუნების მცდელობა თუ გზავნილი მომავალში? მაგრამ ლაშა თაბუკაშვილის შემოქმედებას არ ახასიათებს დიდაქტიკა, ავტორისთვის მიუღებელია „დროში გაყინვაც“ და გარდასულ დღეთა გაუთავებელი ქება. თუმცა, მისთვის მთავარი მახასიათებელია ტრადიციის ერთგულება, თავისუფლება და პასუხისმგებლობა შემოქმედებაში. კულტის თავყანისცემა არამარტო ავტორის პოზიციად იქცა, როგორც ივანე ამირხანაშვილი მიუთითებს, არამედ ეს პოზიცია ლ. თაბუკაშვილის მწერლურ სტილადაც ჩამოყალიბდა. სტილი, ერთი შეხედვით, მარტივი რამაა, არადა იგი განსაზღვრავს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანესს — გემოვნებას. სტილი არის ის, რაც იწვევს ბაძვას, ისაა თავისუფლების მიმნიჭებელიც და ერთგვარი კომპლექსიც. „სტილი სპეციფიკური ხატოვანებაა, გამომხატველობითი მანერა, მწერლური ლექსიკონი — ყველაფერი ეს მისი (ავტორის — ა.ი.) სხეულის ცხოვრებითა და მისი წარსულითაა განპირობებული, რომლებიც მისი ოსტატობის ავტომატურ ხერხებად იქცევიან. ამგვარად „სტილის“ სახელწოდებით წარმოიქმნება ავტონომიური სიტყვა, რომელიც ჩაძირულია ავტორის პირად, ინტიმურ მითოლოგიაში, მისი სამეცყველო ორგანიზმის სფეროში, სადაც იბადება სიტყვებისა და საგნების პირველსაწყისი კავშირი, სადაც ერთხელ და სამუდამოდ ყალიბდება მისი არსებობის მთავარი ვერბალური თემები. რაოდენ დახვეწილიც არ უნდა იყოს სტილი, მასში ყოველთვის არის რაღაც ნედლი: სტილი ის ფორმაა, რომელსაც დანიშნულება არ გააჩნია; მას ზემოდან ცნობილი ჩანაფიქრი თავისკენ კი არ ექაჩება, არამედ ქვევიდან აგდებს რაღაც ძალა; სტილი ადამიანური აზრია, თავისი ვერტიკალური და გამორჩეული განზომილებით. ის გვგზავნის ადამიანის ბიოლოგიურ საწყისთან ანდა მის წარსულთან, და არა — ისტორიასთან: ის არის მწერლის ბუნებრივი „მატერია“, მისი სიმდიდრე და მისი საპყრობილე; სტილი მისი მარტოობაა. საზოგადოებას,

რომლისთვისაც სტილი სრულიად უმნიშვნელოა, სწორედ მისი საშუალებით შეუძლია ჭვრეტა. სტილი თვითკმარი პიროვნული აქტია და არა — მწერლის არჩევანისა და რეფლექსიის პროდუქტი. სტილი ლიტერატურულ წეს-ჩვეულებაში კერძო უფლებით სარგებლობს, ის მწერლის ინდივიდუალური მითოლოგიის სიღრმეებიდან ამოიზრდება და მისი პასუხისმგებლობების მიღმა იფურჩქნება“ (როლან ბარტი, „წერის ნულოვანი დონე“, 2012 წ., გვ. 11-12).

დღეს, როცა დასავლური კულტურისა და ლიტერატურის სუპერ თანამედროვე მიმართულებებზე მორგებული არაერთი მხატვრული ნარატივი ცდილობს ჩვენს მწერლურ რეალობაში დაიმკვიდროს ადგილი, ახალი ენის შექმნის, ბრიკოლაჟის ტექნიკის, დელიმიტირების, ევროპოცენტრისტული კონცეფციების მოდელირების გზით, ლაშა თაბუკაშვილი საკუთარი მწერლური მანერით და სტილით ამ ნიაღვრის დაბრკოლებად მოსჩანს.

ლაშა თაბუკაშვილის პირველ რომანში ყველაფერი ნამდვილი და ცოცხალია — სიტყვაც, ამბავიც, პერსონაჟიც... კითხვის პროცესი იმდენად დინამიურია, ამოსუნთქვას ვერ ასწრებ, შეიძლება ხვდებოდე კიდევ, როგორ განვითარდება მოვლენები მომავალში, მაგრამ მაინც ვერ წყდება ფურცლებს, რაც უკვე იშვიათია თანამედროვე მწერლობაში. რატომ მოხდა ასე?! ესეც თაბუკაშვილის სტილია — „შეგითრიოს“ იმ „მორევში“, რომელსაც წერის პროცესში თვითონვე „ჩაჰყვას“, მან შექმნა ორი ტიპი პერსონაჟისაც და სიუჟეტისაც, ოღონდ შექმნა ჩანასახის დონეზე, მერე კი, ორივე ტიპი თავისით განვითარდა და ავტორიც თან „ჩაიყოლეს“. უკვე აღინიშნა, რომ ტექსტი თაბუკაშვილისეული სტილითაა ნაქსოვი, მაგრამ თვით ავტორი არსად ჩანს, თუმცა, ბევრი იტყვის, 24 წლის ბექა იშხნელი მწერლის პროტოტიპიაო, არადა, ეს უკანასკნელი უკვე ცალკე ინდივიდია, რომელიც ავტორიდან „გამოვიდა“, „გაიქცა“ და დამოუკიდებლად განაგრძო ცხოვრება. სტილთან დაკავშირებით როლან ბარტი კი მოვიხმეთ და მოვიშველიეთ, მაგრამ „ავტორ[იტეტი]ის სიკვდილის“ მისეული თეორია ამ შემთხვევაში ვერ გამოგვადგება, რადგან ლაშა თაბუკაშვილი ავტორიტეტების და კულტის (როგორც კულტურის) ადეპტად რჩება; ის არასოდეს მოვა წინააღმდეგობაში საკუთარ მრწამსთან, მისთვის ლიტერატურა ვერსოდეს დაკარგავს ყველაზე მნიშვნელოვანს — გულ-

წრფელობასა და სიმართლეს, ის ვერასოდეს შექმნის უემოციო და უსახო პესრონაჟებს... ამის ნათელი დასტურია ისიც, რომ მისი პირველი რომანი სავსეა ლიტერატურული ჩანარებით/ციტატებით: ბლოკი, მანდელშტამი, გალაკტიონი, ტოლსტოი, სერვანტესი, თავისთავად, ჰიუგო... ამ შემთხვევაშიც ვერ მივმართავთ თანამედროვე ლიტერატურულ კონცეპტებს, ვერც დეციტაციას და ვერც ინტერტექსტუალობას, მითუმეტეს, პოსტმოდერნისტულ თამაშებს. მაშ რა არის ეს?! ისევედასევე კულტის თავყანისცემა, მწერლის თაობისთვის ლიტერატურა ერთ-ერთი დომინანტი იყო, იმდროინდელი ბიჭობის/ბიჭური სტილის აუცილებელი პირობა — „ინოსტრანაია ლიტერატურას“ ახალი ნომრებით ვიდექით ბირჟაზე“ — ამბობს ლაშა თაბუკაშვილი ერთ-ერთ ინტერვიუში.

კითხვის პროცესში მკითხველი ვერ აკეთებს არჩევანს — რომელი პროტაგონისტის ისტორიაა უფრო საინტერესო — 62 წლის ქართველი ამერიკელისა თუ 24 წლის თბილისელი იდეალისტი ბიჭის ამბავი. პირველი კინოს ჰგავს — ჰოლივუდურ ბლოგბასტერს, მეორე — ქალაქური პროზის კლასიკური ნიმუშია, თუმცა, ეს სახელოვნებო ინტერტექსტუალობა არ არღვევს ნარატივის ერთარსს, იმდენად ორგანულადაა ნაკეთები, რომ მკითხველს არ აზნევს, სივრცეებს არ უმღვრევს.

ლაზარე იშხნელს არ სტანჯავს ემიგრაციაში მყოფთათვის დამახასიათებელი განცდები და უსამშობლო ადამიანის სინდრომი, ტექსტში ვერ შეხვდებით საქართველოს მონატრებით გამოწვეულ სულის ტკივილების მაღალმხატვრულ მონოლოგებს, პირიქით, ლაზარე საერთოდ არ ეძებს საკუთარ ქვეყანას, უფრო მეტიც, თითქოს მას პირადი ანგარისწორება ამოძრავებს... თუმცა, მკითხველმა შეიძლება მიიჩნიოს სამშობლოსათვის საკუთარი ვალის მოხდად ის, რომ ლაზარემ სიკვდილის წინ იზრუნა, შტატებში მუდმივმოქმედი ქართული გამოფენისთვის სამხატვრო გალერეა დაეტოვებინა... ლაზარე იშხნელის მთელს ეპოპეაში უფრო საგულისხმო ამბები ხდება — რა ვერ აპატია მან მშობლებს, რატომ მოიხდინა ჰიუგოს პერსონაჟის განსახიერება, რატომ ენდობა თვალდახუჭული მის ერთადერთ ქართველ სისხლით ნათესავს, როგორ დაუმეგობრდა კორსიკელს, როგორ უიღბლოდ მთავრდებოდა თავისი სიყვარულის ისტორიები... მკითხველისთვის საინტერესოდ საკითხავი ამბე-

ბია, მკვლევარისთვის კი საინტერესო თვით ლაზარეა, იგი თითქოს თავისი შემქმნელს — ავტორს ეწინააღმდეგება, მოირგოს ტრაგიკული გმირის „მუნდირი“, რაც გამოიხატება ემიგრანტი იშხნელის მტკიცე ხასიათსა და ბრძოლისუნარიანობაში. ბექა იშხნელი კი, ერთი შეხედვით, ადვილად დასამორჩილებელია, თუმცა, რამდენჯერმე ისიც „დასუხლტა“ ხელიდან ავტორს. თბილისელი იშხნელი დიდხანს ნაძერწი ტიპაჟია, რეალური და თან ირეალური, ამავედროულად მისი ხასიათი და მოქმედება ზედმინევით ნამდვილია, რაც ზოგ შემთხვევაში შეიძლება იყოს ბრავადა, მაგრამ მისაღები და დოზირებული.

ქალები, გოგოები... როგორი განსაკუთრებული სიფრთხილთაც ეკიდება თვით ავტორი ამ სქესის წარმომადგენლებს, ისეთივე თვალმისაცემად თავისუფალნი და უშიშარნი არიან. ლაშა თაბუკაშვილის ქალი პერსონაჟები არასოდეს არიან ეფემერულნი, ისინი არასოდეს კმაყოფილდებიან მარტივი რომანტიკით, ლაშა თაბუკაშვილის შემოქმედებაში, ქალი რჩება მძაფრი შეგრძნებებისა და სხვაგვარი ღირებულებებისა და ნორმების მატარებლად...

საინტერესოა ბაიას, ლექსოს და ხალიკას ამბავი, მათი ისტორიის ფონზე იშლება სხვა (ან უკვე წარსულად ქცეული) ათნლეულის თბილისის სურათები... მიუხედავად იმისა, რომ წიგნის ფართო გეოგრაფიული არეალი (კორსიკა, პარიზი, თბილისი, ალავერდი...) მკითხველისთვის საინტერესო პანორამას ქმნის, მწერლისთვის მაინც საყვარელ ადგილად თბილისი რჩება („აღთქმულ ქვეყანად“ კი, ლიძავა). ამ ტექსტის მიხედვით, ჩვენ მივიღეთ თბილისის კონკრეტული დროსივრცული სახე, რომელიც ახალი თაობის მკითხველთათვის ლამის პალეონტოლოგიურ მოვლენადაა ქცეული.

კიდევ ერთი რამაა ყურადსაღები — ავტორის დამოკიდებულება დროის მიმართ: „დამასაფლავეთ XX საუკუნეში“ — ეს ფრაზა ლაშა თაბუკაშვილის მთლიანი შემოქმედების ლაიტმოტივად იქცა, თავის პირველ რომანშიც იგი მკითხველს კიდევ ერთხელ აბრუნებს გასულ საუკუნეში და ამ შემთხვევაში, მხოლოდ საკუთარი თვალთნანახ, ერთი რომელიმე კონკრეტული ათნლეულის ისტორიებს კი არ უყვება, არამედ 20–30–იანი წლების ახალგაზრდების თავბრუდამხვევი თავგადასავლებითაც ხიბლავს.

რამდენად მისაღები იქნება სტიგ ლარსონის, სტეფანი მეიერის, სტივენ კინგისა და სიუზენ კოლინზის ფონზე ჩვენი თანამედროვე მკითხველისთვის ქართველი გიუმპლენის ამბები, რომელიც სენტიმენტებისა და რომანტიულობის სწორედ იმ დოზას მოიცავს, რაც ადამიანის კაცად ჩამოყალიბებისათვისაა საჭირო?! ამ კითხვაზე ჩემი პასუხი ასეთი იქნება: ნებისმიერ შემთხვევაში, ბიჭები მაინც, მას გვერდს ვერ აუვლიან, იმიტომ, რომ ლაშა თაბუკაშვილმა ზუსტად იცის ბიჭების საკითხავი ლიტერატურის რაობა, ზუსტად იცის, რა იკითხება ნებისმიერ ასაკში გატაცებითა და აღტაცებით... როგორც გიორგი ლობჯანიძემ აღნიშნა: „... გამიჩნდა სურვილი, რომელიც საკმაოდ იშვიათად მიჩნდება ხოლმე. მომინდა ეს რომანი ჩემს თოთხმეტი წლის ბიჭსაც წაეკითხ. მჯერა, წიგნს რომ დაასრულებს ის ცოტა სხვანაირი, კიდევ უფრო უკეთესი ადამიანი გახდება“ (<http://www.radiotavisupleba.ge/>გიორგი ლობჯანიძე როცა გუინპლენი იცინის... 18.07.2014).

## ეს ჩვენი ისტორიაა

(გურამ გეგეშიძე — 80)

\*\*\*

**„... ამ ხნის კაცი ვარ და, ჩემ ნაწერებზე გაგებას რომ შეეხვედროდი, იშვიათად ძალიან... კი, ძალიან იშვიათად ვაწყდები ისეთ რამეს, რომ გამიგონ, ხალხმა გამიგოს“...**

ზემოთ მოტანილი ნაწყვეტი გურამ გეგეშიძეს ეკუთვნის, მიხრო მოსულიშვილის მასთან ინტერვიუდან, უფრო ზუსტად, ორი მწერლის საუბრიდანაა.

ბუნებრივია, ავტორის ასეთი მოსაზრება ვერ გაგამხნეებს, როდესაც მისი შემოქმედების შესახებ დააპირებ რაიმეს დანერას, მაგრამ, ალბათ, არც ძალიან უნდა შეგეშინდეს, რადგან, ბოლოსდაბოლოს, მწერლის ხელიდან გამოსული ეს ტექსტები ჩვენთან ხვდებიან, ჩვენი აზრების, ემოციების წყაროდ იქცევიან, მკითხველიც ისევე ესაჭიროებათ, როგორც ავტორი, ჰოდა, ჩვენც გვეძლევა უფლება, მათზე იმისგან დამოუკიდებლად ვიფიქროთ, რამდენად ემთხვევა ჩვენი აღქმა იმას, რაც მწერალს უნდოდა ეთქვა.

\*\*\*

გურამ გეგეშიძე გასული საუკუნის 50-იანი წლების მწერალთა იმ ახალთაობის წევრია, რომლებმაც პირველებმა დაარღვიეს საბჭოთა რეალიზმის სტერეოტიპები, იდეოლოგიზებული, კოლექტივის განუყოფელ ნაწილად ქცეული ადამიანის ნაცვლად, ინდივიდის სახე შექმნეს; აღწერეს ყოფითი წვრილმანები, უმნიშვნელო დეტალები, ყველაფერი, რაც შეადგენს ცხოვრებას და ადამიანს პიროვნებად ყოფნის საშუალებას აძლევს.

მწერლის პირველი რომანების („ცოდვილი“, „სტუმარი“) და მოთხრობების გმირები უფრო „შიგნიდან“ ჩანან, ვიდრე „გარედან“, მათი სულიერი მდგომარეობა ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, გარემო მხოლოდ ამის აღსაწერად არის საჭირო, ეპოქის გავლენაც

ნაკლებად ჩანს. შესაბამისად, მგონია, რომ ნებისმიერ ადგილას, ნებისმიერ დროს შეიძლებოდა მათი არსებობა. ვრცელი შინაგანი მონოლოგები წარმატებით გვინწევს ფაქტების, მოვლენების მაგივრობას. როგორც ავტორის, ისე მკითხველის ყურადღება გამირთა შინაგან სამყაროზეა გადატანილი და მოქმედებათა სიმცირე არ იგრძნობა.

შემდგომი პერიოდის რომანების, ან, უფრო სწორად, რომანების ციკლის შემთხვევაში, პირიქითაა. აქ მთავარი გარემოა, საქართველოს ისტორიის კონკრეტული ეპოქა, გამირებიც ამ ეპოქის დასახატად სჭირდება მწერალს. მართალია, გამონაკლისების გარდა, ამ რომანების პერსონაჟებიც ინდივიდები არიან, მაგრამ ამჯერად ავტორს აინტერესებს არა იმდენად ინდივიდის რეაქცია ამა თუ იმ ფაქტზე, არამედ თვით ფაქტის არსი და მისი ზეგავლენა ადამიანთა ბედ-იღბალზე.

„სტუმარსა“ და „ცოდვილში“ თითქოს ყველაფერი ბედისწერითაა აღბეჭდილი, ადამიანი მას ემორჩილება, შემდგომ რომანებში კი ისტორიული დრო ქცეულა ბედისწერად, არა მარტო გამირები იტანჯებიან ამ კონკრეტული ვითარებით, არამედ მთელი ერი და ქვეყანა. **„უბედური ერი ვართ, ყველა ჩვენ გვინწენის და გვანოიკებს“**, — ცრემლმორეული მღვდლის ამ აღსარებას ბერი მკაცრად გამონერილი რეცეპტით ეპასუხება: **„მხოლოდ მოთმინებაა ჩვენი ხვედრი ამ ცოდვილ მიწაზე.“** არადა, ბერის სიტყვები მარტო ნუგეშს თუ მოჰგვრიდა ადამიანს, თორემ ქართული სინამდვილე სისასტიკესაც ატარებდა თავის თავში, შიშსაც და ეჭვსაც: ვაითუ ისე მოვკვდეთ, რომ ჩვენი ქვეყნის თავისუფლებას ვერ შევესწროთო. ასე მოთქვამდნენ და ჩასტიროდნენ გულს თაობები. ვრცელი ტირადა, რომელიც ნესტორ ვარდანიძის ტრაგიკული პატრიოტიზმის ჩვენებას ისახავს მიზნად, თითქოს რეალისტი მხატვრის მიერ ფუნჯის მარტივი მოსმით, მაგრამ არა ზერელედ, არამედ საქმის ღრმა ცოდნით შექმნილ პანორამულ ნახატს, ჰგავს. მასში იმდენად ძლიერი ტკივილი და სულიერი ტრამვა ჩანს, რომ სუნთქვა გეკვრის. ეს თითქოს უბრალო ნახატი ჩვენი ოდესლაც დაზუპირებული ტექსტია ბანალურ ჭეშმარიტებაზე, რომ საქართველოს ბედნიერება არ უწერია, ის თითქოს ვილაცამ მოიპარა და პრობლემები მხოლოდ იცვლება, ისტორია კი მუდამ მეორდება.

„ყველაზე უფრო დამორგუნველი იყო ეჭვი იმისა, რომ ოდესმე თავისი სამშობლოს თავისუფლებას მოესწრებოდა. რუსეთში ორი მეფე გამოიცვალა, მაგრამ ამ ამბავს არავითარი შეღავათი არ მოჰყოლია. ისევ სასტიკად იღვევებოდა ქართული ენა, საქართველოს ეკლესიას ისევ რუსეთიდან მოვლენილი ეგზარქოსი მართავდა, რომელიც წყევლიდა თავის სანმყსოს. თუ ვინმე სამშობლოს გამოქომაგებას დააპირებდა, სასტიკად ისჯებოდა, თვითონ ქართველობაც გათიშულიყო, არ იყო ერთობა, არ იყო მიზანი. ახალ თაობას ქვეყნის მომავალი სხვანაირად ესახებოდა, ზოგს გული გატეხოდა, ზოგი ყოველდღიური ცხოვრების ორომტრიალს მინებებოდა, ზოგისთვის კი თვითონ ერი განყენებულ ცნებას წარმოადგენდა და ბედნიერებას მხოლოდ ნივთიერ თნასწორობაში ხედავდა. უბედურება ის იყო, რომ არაფერი იცვლებოდა, ძველისძველი ტკივილები და ამოცანები ისევ მოუშუშებელი და გადაუჭრელი რჩებოდა. ბატონი ნესტორი დღითიდღე უფრო მწვავედ გრძნობდა, როგორ ქრებოდნენ და იმსხვრეოდნენ სიყრმისდროინდელი ოცნებები და ახლა, ევროპიდან დაბრუნებულს, სულ არ ეტყობოდა სიხარული, რომელსაც კაცი სამშობლოს ხილვაზე განიცდის“.

\*\*\*

საოჯახო საგად წოდებული ლიტერატურული ბელეტრისტიკა სათავეს იღებს ძველი სკანდინავიური თქმულებებიდან, რომლებიც ვიკინგების მოგზაურობათა ისტორიების, სკანდინავიის ხალხების ისლანდიაში მიგრაციის, მათ მიერ გადატანილი ომებისა და ზოგადად მათი ოჯახების ყოველდღიური ყოფის შესახებ მოგვითხრობს. საგა, როგორც წესი, ერთი ოჯახის ან ურთიერთდაკავშირებული ოჯახების რამდენიმე თაობის ისტორიას ასახავს და პერსონაჟთა მრავალრიცხოვნობით ხასიათდება.

რომანის ეს სახეობა კარგი საშუალებაა კონკრეტული ისტორიული მოვლენების, ცვლილებების, სოციალური გარემოებების აღსაწერად. ტიპიური საოჯახო საგები რამდენიმე თაობის მემკვიდრეობით გადმოგვცემს ქვეყნის, ეპოქის ისტორიას.

„ისეთი რეალისტური ელემენტები, როგორებიცაა ისტორიის გააზრება, ეროვნების გააზრება, სოციალური ურთიერთობების და



გარდაქმნებისადმი იდეოლოგიური რწმენა, ინდივიდუალიზაცია და თანაგრძნობის მომხიბვლელობა, მკითხველისათვის საოჯახო რომანის მთავარი მახასიათებლებია“ (იი-ლინგ რუ).

\*\*\*

რომანების ამ ციკლით გურამ გეგეშიძემ ლიტერატურული საოჯახო საგა შექმნა. არ ვიცი, რამდენად ჰქონდა ჩაფიქრებული ეს მწერალს თავიდანვე, მაგრამ პირველი წიგნის, — „ხმა მლალადებლისა“ — დასასრულს თავისი გმირები ისეთი საშიში ეპოქის მიჯნაზე დატოვა, ვფიქრობ, უდავოდ გაუჩნდებოდა ამ სისხლიან დროებაში გადაყოლის, მათი ბედისწერისთვის თვალის გადევნების სურვილი, რასაც, ვფიქრობ, რეალურმა ეპოქამაც შეუწყო ხელი.

მიუხედავად იმისა, რომ „ხმა მლალადებლისა“ თავისი დროისათვის საკმაოდ თამამი რომანია (დათარიღებულია 1979-ით, დაიბეჭდა 1981 წელს), იმის დაწერა, ყოველ შემთხვევაში, გამოქვეყნება, რასაც მომდევნო წიგნებში („სისხლის წვიმები“, „ნაცრის კოშკი“, „9 მარტი“, „ნათლისქრობა“) გვიყვება მწერალი-მემატინე, კომუნისტურ ეპოქაში შეუძლებელი იქნებოდა. სწორედ ამიტომ, მომდევნო წიგნები უკვე 1990-იანი, 2000-იანი წლებით თარიღდება.

1990-იან წლებში გამოქვეყნებული „სისხლის წვიმები“ და „ნაცრის კოშკი“ ქართული მწერლობის იმ პირველ ნიმუშებს წარმოადგენენ, რომლებშიც ღიად, დაუფარავად, ცენზორის მოდარაჯე თვალის გათვალისწინების გარეშე არის აღწერილი „საბჭოთა საქართველოს“ ყოფა. მათში პირდაპირ, შეულამაზებლად და შეუნიღბავად, შეიძლება ითქვას, XX საუკუნის ქართული მწერლობისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხების გარეშეა წარმოდგენილი „შიშველი სიმართლე“, რაც მეტაფორებში დაფარული აზრის, ტექსტის შიდა შრეების ამოცნობას შეჩვეული და თავისი ინტელექტუალური შესაძლებლობების გამოვლენით კმაყოფილი ქართველი მკითხველისათვის თავდაპირველად შემაცბუნებელიც კი უნდა ყოფილიყო. მკითხველზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი საზრუნავიც ხომ გმირებისა და გეოგრაფიულ სახელებში დაფარულ მინიშნებების, პროტაგონისტების ძიება და იმის გარკვევაა, რამდენად მოახერხა (თუ საერთოდ მოახერხა) ლიტერატურაში შელწევა ისტორიულმა რე-

ალობამ, როგორ აღწერა ის მწერლობამ, რა თქმა უნდა, მეტაფორული ენით.

ამ მხრივ, გურამ გეგეშიძის ერთი ციკლის პირველი („ხმა მლაღადებლისა“) და დანარჩენი რომანების განსხვავება თვალშისაცემია. მომდევნო წიგნები უბრალოდ მოგვითხრობს გაგონილს, ნაკითხულს თუ ნანახს, ნაკლებად იგრძნობა მონათხრობის ორაზროვნების საბურველში გახვევის მცდელობა. ეს უბრალოდ აღარ სჭირდება მწერალს და აღარც მკითხველს აიძულებს გონების ზედმეტად დაძაბვას, მას, უბრალოდ, აცნობს იმ ისტორიულ რეალობას, რომლის შესახებ ბევრ მათგანს აქამდე ყურმოკვრით თუ სმენოდა.

განსაკუთრებით ეხება ეს ციკლის მეორე წიგნს, „სისხლის წვიმებს“, რომელიც XX საუკუნის 20-იან წლებზე, დამოუკიდებელი საქართველოს რესპუბლიკის გაუქმებასა და 1924 წლის აჯანყების შემდგომდროინდელ რეპრესიებზე მოგვითხრობს. ეპოქაზე, რომლის შესახებაც ქართველთა თაობებმა არაფერი იცოდნენ, ეს რამდენიმე წელიწადი უბრალოდ ამოგდებული იყო საქართველოს ისტორიიდან და მის შესახებ უარყოფითსაც კი არაფერს ასწავლიდნენ სკოლებსა და უმაღლეს სასწავლებლებში.

ერთადერთი ლეგალური, არა აკრძალული მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც, მართალია, საბჭოთა იდეოლოგიის მსოფლმხედველობრივი პოზიციებიდან, მაგრამ მაინც აღწერს ამ პერიოდს, არის ალექსანდრე ქუთათელის „პირისპირ“, საკმაოდ ვრცელი ეპოპეა, რომელიც უდავოდ კარგად ნაცნობი ტექსტია მწერალ გურამ გეგეშიძისთვის და, ალბათ, ძალიან არ შეეცდები, თუ ვიტყვი, ერთ-ერთი, საკმაოდ მნიშვნელოვანი შთაგონების წყაროც.

\*\*\*

1981 წელს დაბეჭდილ „ხმა მლაღადებლისა“-ს, როგორც ყველა წიგნს საბჭოთა ეპოქაში, მარცხენა სატიტულო გვერდზე სულ რამდენიმესტრიქონიანი საგამომცემლო წარდგინება უძღვის, რომელშიც ვკითხულობთ: „რომანის ცენტრშია ის მძიმე, ძნელბედიტი გზა, რომლის მეშვეობითაც გაიმარჯვა დიდი ოქტომბრის რევოლუციამ“. ცრუ საბჭოთა იდეოლოგიის ქრესტომათიული სტილის სრული დაცვით დაწერილი ეს წარდგინება ერთგვარი „ლოკომოტივი“ უნდა ყოფილიყო მისგან სრულიად განსხვავებული, იმ დროისათვის და-

ლიან გაბედული წიგნისა. თუმცა, გაბედულებასაც აქვს საზღვარი და საბჭოთა დროში ციკლიც იქ შეწყდა.

1990-ან წლებში კიდევ ორი წიგნი გამოვიდა: „სისხლის წვიმები და „ნაცრის კოშკი“ (საჟურნალო ვარიანტში „ნაცრის ქექვა“), XXI საუკუნეში კი „9 მარტისა“ და „ნათლისქრობის“ საჟურნალო ვარიანტები გამოქვეყნდა.

თითოეული წიგნის ბოლო ფრაზა არის გარკვეული მიჯნა, ერთი ტექსტის დასასრული და იმავდროულად, მომდევნოს მოკლე ანოტაცია:

„ხმა მლალადებლისა“ — **„ნიფლნარში ბოლშევიკები შემოვიდნენ“;**

„სისხლის წვიმები“ — **„წუხელ ომი დაიწყო“;**

„ნაცრის კოშკი“ — **„სტალინი მოკვდა“.**

ამ უკანასკნელის ლოგიკური გაგრძელებაა „9 მარტი“. საბჭოთა საქართველოს უფრო გვიანდელ, XX საუკუნის 50-60-იანი წლების ახალთაობის ინტელიგენციას და დისიდენტური მოძრაობის დასაწყისს ეხება „ნათლისქრობა“, რომელიც არცთუ ისე დიდი ხნის წინ გამოქვეყნდა.

ყველა ახალი წიგნის სათაური ტექსტში ჩადებული მთავარი აზრის ინტერპრეტაციის გასაღებადაა ქცეული. დადებით გმირთა საქციელი თითქოს ერთგვარი სწავლებაა ისევე, როგორც ერთანმინდელი მღვდლის დარიგება გლახუნასადმი: **„აჭამე მშიერთ და ასვი მწყურვალთ, შეინყნარე უცხონი, მოიკითხე სნეულნი, განმართე დაბრკოლებულნი, ნუგეში ეცი მწუხარეთ და ღმერთი შეგიწყნარებს“**, **„მაგრამ ეს კეთილი სიტყვები მისი იყო, ვითა ხმა მლალადებლისა უდაბნოსა შინა“**. და კითხვები, — რატომ არის ყველა სწავლება ამო, რამდენად ჰგავს ყოფა უდაბნოს და სულის ძახილი — მლალადებლის ხმას, არავინ რომ არ უსმენს, — გეგეშიძის გმირების ცხოვრებაში ღრმად ჩახედვის შემდეგაც რიტორიკულად რჩება, არსებულ კანონზომიერ მოცემულობად.

\*\*\*

ისტორიის, კაცობრიობის განვლილი ცხოვრების ცოდნა მომავლის გააზრების აუცილებელი პირობა რომ არის, ამის შესახებ თითქმის ყველა მსოფლიო დონის მოაზროვნე თანხმდება, ჩვენთვის ამის დასტურად ილია ჭავჭავაძის მოსაზრებაც კმარა. ალბათ, ეს

და სხვა, უფრო მეტიც, განსაზღვრავს ქართული მწერლობისათვის ასეთ ახლობელ ისტორიულ თემატიკას, გამიერების მოქმედებისა და მთავარი სათქმელის ისტორიულ კონტექსტში გააზრებას. იქნებ, ეს პატარა ერისთვის დამახასიათებელი თვითგადარჩენისა თუ თვითგამორკვევის მძაფრი სურვილით შთაგონებული პროცესია, ჩაჭიდება იმაზე, რაც შეიძლება დაიკარგოს, გაქრეს და ვერავინ გაიგოს, ვინ ვიყავით გუშინ, ვერავინ დაიჯეროს ის, რაც გვინდა ვიყოთ მომავალში; გარდა იმისა, რომ უცილობლად მიმდინარეობს რაღაც ყოფილისა და ოდესღაც ძვირფასის დესაკრალიზაცია, მოქმედებს შენახვის კანონიც, რაც ნელ-ნელა ილექება ერის მეხსიერებასა და განცდაში. ისტორიულ დროში მიმდინარე ეს პროცესი მოდის ჩვენამდე და ძალზე მგრძნობიარეა თუნდაც იმიტომ, რომ მასში დევს ის, რასაც ეფუძნება ჩვენი იდენტობის, პატრიოტიზმის, რაობის, კაცურ-კაცობისა თუ ყოველგვარი ადამიანური ღირსება-უღირსობის საკითხი. სად მოირყა ეს საფუძველი, საითკენ მიიმართა, რამდენად სწორად მიდის, სად ვართ ახლა, ვართ თუ არა იქ, სადაც გვინდოდა, თუ გზა დაგვებნა და ისევ ძველი ძაფი უნდა ამოვზიდოთ და მოვიშველიოთ, რომ გავასწოროთ მომავლისკენ სავალი!.. — ეს კითხვები აწვალეებს მწერალს და სურს ქართველობის არსისა და ყოფიერების განზოგადება იმ ისტორიულ სივრცეში მოახდინოს, რომელიც ჩვენი ერის ცხოვრებას მოიცავს უკანასკნელი ორი საუკუნის მანძილზე. ფაქტიურად, ამ ეპოქაში ჩამოყალიბდა ქართველის ის ეთნოტიპი, რომელიც დღეს თავისი ღირებულებათა სისტემით, მომავლის ორიენტირით დგას იმაზე, რაც ამ დროში შეიძინა ან დაკარგა. ყოველ შემთხვევაში, მის თავისებურებათა კვლევა ამ პერიოდში უფრო ადვილი და ხელშესახებია, ვიდრე წინა საუკუნეებში; კაცობრიობისთვის ამ მოკლე ისტორიულ მონაკვეთში უფრო ადვილი გასააზრებელია სულიერი კრიზისიდან გამოსავალი გზის ძიება, შეცნობა იმისა, რა წმინდად ქართულ თვისებებს კარგავს ქართველობა და რას იძენს მსოფლიო კულტურათა დიდი დაახლოების პროცესში.

გურამ გეგეშიძის ისტორიული რომანები ამ ძიებას ემსახურება და მათში ქართველების ცხოვრება ნაკითხულია იმ წინააღმდეგობრივი მოვლენების ფონზე, რაც ზოგადად ახასიათებს ისტორიული პროცესს, მის ცვალებად ბუნებას.

\*\*\*

არ ვიცი, საქართველოს ისტორიის რომელ ეპოქაზე აპირებს შეჩერებას ავტორი, რადგან თითოეულ წიგნში წარმოჩენილია ჩვენი ქვეყნის, საზოგადოების ლამის მარადისობაში გადასული პრობლემები, რომელთაც დასასრული არ უჩანთ და მწერალს, რომელსაც მემატანის მოვალეობა უკისრია, გაუჭირდება სადმე წერტილის დასმა. თუმცა, პირველი წიგნის დასაწყისი ძალზე ზუსტად აქვს შერჩეული: ბატონყმობის გაუქმების შემდგომი პერიოდი საქართველოში, თბილისი-ფოთის რკინიგზის მშენებლობა, ახალი სოციალური ურთიერთობები და მათ ფონზე არსებული ეროვნული პრობლემები.

მომავლის ერთგვარი სიმბოლოა ახალგაყვანილი რკინიგზა, რომელმაც ბევრი რამ განსაზღვრა მთლიანად საქართველოს და მის ცალკეულ შვილთა ბედ-იღბალში, იმ ადამიანების ყოფაში, რომლებიც აქამდე ჩაკეტილები ცხოვრობდნენ და თავიანთი სოფლის იქით იშვიათად ენახათ რამე. რკინიგზა, რომელიც ერთ-ერთი მთავარი „გმირია“ გეგეშიძის რომანების ციკლში, მოძრაობის სიმბოლოდ ქცეულა, რომელიც ყველას და ყველაფერს გადააადგილებს, ცალკეული ადამიანებით დაწყებული, მთელი სოციალური ფენებით გათავებული. **„ძველად საქართველოში, სანამ რკინიგზას გაიყვანდნენ, ხალხი იშვიათად მოგზაურობდა“.** ასე უბრალოდ იწყება „ხმა მლალადებლისა“ და ეს პირველი წინადადება რომანის მთელ არსს გადმოგვცემს, საქართველოსა და ქართველების ახალი დიდი თავგადასავლის დასაწყისს გვამცნობს, ერთი სოფლის, წიფლნარის მცხოვრებთა მაგალითზე. განათლების მიღების მიზნით, მშობლიურ სახლს ტოვებს თავადიშვილი ნესტორ ვარდანიძე; მთელი ქვეყნიერების შემოვლის სურვილით ავადდება თავდაპირველად მშობლების კალთიდან ძალით აცლილი და ნესტორის მხლებლად გამწესებული გლეხის ბიჭი ბეგლარ ნიგურიანი; წიფლნარიდან საშოვარზე ფოთს მიემგზავრება ძალ-ლონით სავსე, დარბაისელი სიმონა ნიგურიანი, ასევე, ორიოდე გროშის შოვნის სურვილით, საქართველოს მისთვის აქამდე სრულიად უცხო მხარეებში დახეტიალობს თავქარიანი და აყვია გლახუნა უნდილაძე; ბათუმისკენ, ახალი ცხოვრებისკენ ისწრაფვის მიხაკო ნიგურიანი, რევოლუციური ბრძოლის გამო ტოვებს სასულიერო სემინარიას და უცხო

მხარეში მიემართება იასე ნიგურიანი; რომანტიკული შეყვარებული კონსტანტინეც, რომელიც მხოლოდ იმაზე ოცნებობს, სოფელში საკუთარი ქოხი გაიჩინოს, სადაც თავის პასიკოსთან ერთად იცხოვრებს, იძულებული ხდება გაემგზავროს, რათა ოცნების განხორციელებისათვის აუცილებელი მატერიალური მხარე უზრუნველყოს; უშიშარი ავიატორი ვენე ნიგურიანი დედამინაზე ხეტიალს არ სჯერდება, ცაში აფრენაზე ოცნებობს, საბოლოოდ სურვილსაც ისრულებს და კიდევ ეწირება მას.

ნიფლნარელები არა მხოლოდ სოფლიდან ქალაქში, ქვეყნიდან ქვეყანაში, არამედ ერთი ცხოვრებიდან სხვა, ახალ ცხოვრებაში, მათთვის თითქოსდა წინასწარ განსაზღვრული და დანერგილი ბედისწერიდან, — რაც, უმეტეს შემთხვევაში, გლექსკაცის მშვიდი, თუმცა მძიმე შრომით აღბეჭდილი ხვედრი უნდა ყოფილიყო, წლიდან წლამდე მიწასთან ჭიდილი, სარჩოს მოსაწევად, — ახალი უხილავი, ხშირად საშიში ბედისწერისაკენ ისწრაფვიან.

რომანების ციკლში გადმოცემულია საქართველოს თითქმის ორსაუკუნოვანი ისტორია ერთი სოფლის მცხოვრებთა, ამ სოფლიდან წამოსულთა და მთელ დედამინაზე გაფანტულთა ფონზე. „ხმა მლალადებლისას“ ყველა გმირი ნიფლნარელია, „სისხლის წვიმებში“ გმირების რაოდენობა იზრდება, თბილისი დიდი ქალაქია და აქაურები ემატებიან, თუმცა ყველა მათგანი პირდაპირ თუ ირიბად ნიფლნართან არის დაკავშირებული.

მოქმედ პირთა ძირითადი ლერძი ამ სოფლის სამ ოჯახი, სოფლის თავადები — ვარდანიძეებს, გლექები — ნიგურიანები და უნდილაძეები არიან.

ისტორიული ციკლის ამ რომანებიდან ვერცერთში ხერხდება პერსონაჟების სიუჟეტიდან ერთი ან რამდენიმე მთავარი გმირის, ან მთავარი სიუჟეტური ხაზის გამოყოფა, უამრავი ამბავი, უამრავი ადამიანის თავგადასავალი ჩაივლის ჩვენ თვალწინ. ეპოქის სურათი მოზაიკასავით სწორედ ამბებისაგან იწყობა, რომელიც ცალკეულ ნოველებადაც შეიძლება ჩაითვალოს. ასეთები ბევრია: ნესტორ ვარდანიძის ევროპულ თავგადასავლებზე რომ არაფერი ვთქვათ, გოლიათი სიმონა ნიგურიანის თურქებთან ომში წასვლა, თანდილასა და „თათრის ქალის“ თავგადასავალი, თავადის ასულის, ცაცა ციციშვილის ტრაგიკული ამბავი, რომელიც საკუთარი

დამოუკიდებლობისა და სხვათაგან გამორჩეულობისაკენ მის-  
წრაფების მსხვერპლი გახდა; არანაკლებ ტრაგიკული ისტორია  
გლახის ამბაკო უნდილაძისგან გაჩენილი ცაცას მხოლოდშობილი  
ვაჟის, რამაზისა, ჯერ წიფლნარში, შემდეგ კი დედაქალაქში კიდევე  
უფრო დიდი, წარმოუდგენელი დამცირებისა და აბუჩად აგდების  
მსხვერპლი რომ ხდება, რის გამოც ჯერ ქურდბაცაცობას მიჰყოფს  
ხელს, შემდეგ კაციც შემოაკვდება. მისი ამბავი „ხმა მლალადებ-  
ლისაში“ რომ დამთავრებულიყო, ბოროტ და დაუნდობელ არსებად  
დარჩებოდა მკითხველისათვის, მით უფრო, რომ უნდილაძეების,  
უმადური, სიკეთედაუნახავი ხალხის ჯიშისა იყო, და გარეგნულად  
დედის, ცაცა ციციშვილისა არაფერი ეცხოო, ამასც გვეუბნება მწ-  
ერალი, მამამაც იმიტომ შეიძულა, საყვარელ ქალს რომ არაფრით  
აგონებდაო. მაგრამ საბოლოოდ, „ნაცრის კოშკში“ ერთი გამორჩეუ-  
ლად კეთილი და ახლობლების დასახმარებლად მუდამ მზადყოფი  
კაცი შეგვრჩება ხელთ. აუღელვებლად ვერც აჭარელი ბიჭის, ალია  
შარაშიძის ისტორიას გავეცნობით, ბათუმში საშოვარზე ჩასულმა  
სიცოცხლე სახრჩობელაზე რომ დაასრულა და ილია ჭავჭავაძის  
გამორჩეული პროზაული შედეგის, „სარჩობელაზედ“ გმირის  
ტრაგიკული ბედი გაიზიარა.

რაკი ილია ვახსენე, ორიოდე სიტყვა უნდა ვთქვა ნესტორ ვარდ-  
ანიძის, წიფლნარის თავადის, ყაფლანის უფროსი ვაჟის, და XIX საუ-  
კუნის 60-იანელთა ტიპური წარმომადგენლის შესახებაც, რომლის  
პიროვნებაშიც რამდენიმე ისტორიული სახე ერთიანდება, ყველაზე  
უფრო ილია ჭავჭავაძისა და ნიკო ნიკოლაძის (უცხოეთში სწავლისა  
და ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ წიფლნარში საკუთარ მამულ-  
ში დაბრუნებულმა ნესტორმა ბელგიურ ყაიდაზე მოაწყო ტყე-ბალი,  
საქართველოსთვის უცხო კულტურული მცენარეები გააშენა, ხშირ-  
ად ჩადიოდა ქუთაისში, ბათუმსა და თბილისში, თავად-აზნაურთა  
კრებებს ესწრებოდა, ბანკის საქმეებში მონაწილეობდა, ეროვნულ  
ჟურნალ-გაზეთებთან თანამშრომლობდა. ნოდებათა შერიგების,  
საერთო ნიადაგის თეორიას იზიარებდა და ბოლოს, ის ავაზაკებმა  
მოკლეს, ეტლში, საკუთარი მამულისკენ მიმავალი, სიკვდილის გან-  
აჩენი კი რევოლუციონერებმა გამოუტანეს, როგორც პროლეტარი-  
ატის მტერს და სისხლისმწოველ მემამულეს). დამოუკიდებლო-  
ბისა და თავისუფლების იდეა განსხვავებულად ესმით ლიბერალ



ნესტორსა და რევოლუციონერებს. ეს უთანხმოება თვალსაჩინოდ აისახება ნესტორისა და სოციალ-დემოკრატიის საგაზეთო პოლემიკაში, ასევე მის ზეპირ დისკუსიაში რევოლუციონერ იასესთან, რომელიც 1905-1907 წლების რევოლუციის შემდგომ, რეაქციის პერიოდში იძულებულია ნესტორის მამულში ექებოს თავშესაფარი, თუმცა კი მთელი არსებით სძაგს ამ მამულის პატრონი.

**„— ნესტორ ვარდანიძისთანა მემამულეები ერთა განთავისუფლებას ქადაგებენ, მაშინ, როდესაც მშრომელი კაცის განთავისუფლებაა საჭირო“. ასე აუხსნა ივანემ, კიდეც ერთმა რევოლუციონერმა მიხაკოს, იასეს უფროს ძმას, ამ სიძულვილის არსი, „მაგრამ მიხაკო მაინც ვერ მიხვდა, რატომ უნდა ყოფილიყვნენ საშიშნი მუშა ხალხისათვის ნესტორისთანა კაცები. ვერ გაიგო მიხაკომ, რადგან ნესტორის ოჯახის პატივისცემა სიყრმიდანვე ჰქონდა შთანერგილი“.**

ცალ-ცალკე ნოველებად ვეცნობით ნიგურიანების — ჯერ უფროსი თაობის ძმების — გოგიელას, საბას და ოქროპირას, შემდეგ მათი ვაჟების — სიმონას და ბეგლარის (საბას ოჯახი არ ჰყოლია) და ბოლოს, სიმონას ხუთი ვაჟის ცხოვრებას: საყვარელი ქალის ძალად გათხოვების გამო დარდისგან ჭლექით გარდაცვლილ კონსტანტინეს, მდიდარი ბიძის, ბეგლარის მიერ ნაშვილებ, მშობლიურ კერას მონყვეტილ პაპუნას, მღვდლობაზე მეოცნებე ყოფილ სემინარისტ, შემდგომში რევოლუციონერ იასეს, რომელიც პირველი რომანის დასასრულს წითელარმიელებთან ერთად შემოდის სოფელში, მეორე ნიგნში დიდი თანამედებობის პირად გვევლინება დედაქალაქში, მესამეში კი რეპრესიების მსხვერპლი ხდება; ერთ-ერთ პირველ ქართველ ავიატორს, ვენეს, რომელიც თავისი ქვეყნის ცხოვრებასა და მომავალზე ძალიან მნიშვნელოვანი ნიგნის დანერაზე ოცნებობს. დანერა კიდეც, „...**უცნაური ნიგნი, თავისუფალი ყოველგვარი წინასწარი ჩანაფიქრისგან, სადაც ცოდნა, გამოცდილება, ფიქრი, მიხვედრა, ფანტაზია ერთმანეთს ერწყმოდა და ერთგვარ სილადეს სძენდა ნიგნს, რომელიც ვენეს ცხოვრებაში თანდათან იძენდა მნიშვნელობას და ვენეც სულ უფრო მეტი გატაცებით მიიღებოდა მისკენ“.** მაგრამ ვენეს ცხოვრება მის თვითმფრინავთან ერთად დაიმსხვრა და მასთან ერთად განადგურდა ნიგნიც, რომელსაც, ომის ქართველობაში დაკარგვის შიშით, მუდამ თან ატარებდა.



მისი ნაკითხვა, ავტორის გარდა, მხოლოდ ერთმა ადამიანმა შეძლო, ვენეს უფროსმა მეგობარმა, ავიაციაში გზის გამკვალავმა თორნიკე აბაშიძემ და აღტაცებული დარჩა. როგორც ყველა ნაქები და ნასაკითხად ვერმოხელთებული წიგნი, „ხმა მლალადებლისას“ მკითხველს ცხოველ ინტერესს აღუძრავს და უკმარისობის გრძნობას უჩენს მისთვის სამუდამოდ, დაკრგული, ეს ტექსტიც.

მწერლის განსაკუთრებული სიმპათიის საგანი სიმონას უფროსი ვაჟი, მიხაკო ნიგურიანია, ყველაზე დაწვრილებითაც მის ბედს გვაცნობს. მიხაკო არც იდეებისთვის თავგადაკლული კაცია იასესავით, არც ვენე ნიგურიანის მსგავსად მიზანდასახული და ამ მიზნისკენ მტკიცედ მავალი, არც კონსტანტინესავით რომანტიკოსი, მაგრამ ის ყველაზე ზოგადი სახეა ქართველი კაცისა, — მშრომელიცაა და მოქეიფეც, სამშობლოც უყვარს და ოჯახიც, სწორედ მიხაკოსნაირ ადამიანებზე დგას ქვეყანა. **„მიხაკოს ბუნებაში არის რაღაც, უცნაურად სიცოცხლისუნარიანი და აუცილებლობასთან თანხმობაში მყოფი. ეროვნული იდეა მასშია განივთებული ზომიერება, თვისტომის სიყვარული და სიბრძნე საკუთარი ფესვების ერთგულებისა ბედისწერის თანხმობას იმსახურებს და იგი რჩება ცხოვრების ასპარეზს“** (მ. კვაჭანტირაძე) სწორედ ამ კეთილშობილების, იმავდროულად ზომიერების გამო გადარჩა, გაუძლო საოცარ ქარტეხილებს, რომლებსაც ჯერ კიდევ „ხმა მლალადებლისას“, შემდეგ კი „სისხლის წვიმებისა“ და „ნაცრის კოშკის“ უამრავი პერსონაჟი შეეწირა. ამიტომ შემთხვევითი სულაც არაა, რომ არსებობს, სამივე წიგნში ცოცხალია, სიმონას შვიდი ვაჟიდან მხოლოდ მის შთამომავლობას ვხედავთ.

საგულისხმოა, რომ „ნაცრის კოშკის“, „9 მარტისა“ და „ნათლისქრობის“ ერთ-ერთი ცენტრალური პერსონაჟი, მიხაკოს უფროსი და უსაყვარლესი შვილიშვილი, მისი გვარის გამგრძელებელი კი არ არის (არადა, ასეთებიც რომ ჰყავს, ეპოპეაში გაკვრით არის ნახსენები), არამედ გიორგი უნდილაძეა, რომლის ძარღვებში ნიგურიანების სისხლთან ერთად, გლახუნა, ამბაკო და ტიტკო უნდილაძეების სისხლიც ჩქეფს, რაც თითქოს კარგს არაფერს უნდა აძლევდეს მემკვიდრეობით.

თუმცა, სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ მიუხედავად ამ ორი გვარის წინა თაობებს შორის რადიკალური განსხ-

ვაგებისა, არის რაღაც, რაც წიფლნარელ გლეხობას აერთიანებს: სამხრეთ საქართველოში მოხვედრილ გლახუნა უნდილაძეს ზოსიმე ბერი ერთ სოფელში მიიყვანს, ეს ქართული სოფელია, აქ ერეკლემ თათრები დაამარცხაო, უხსნის; „— ერეკლე ვინ არის, შენი ჭირ-იმე?“, ინტერესს მოკლებული განურჩევლობით ეკითხება გლახუნა. არც მიხაკოს საცოლის დასანიშნად სამეგრელოში ჩასული ნიგურ-რიანები ინტერესდებიან ნოქალაქევის ისტორიით, რომლის მოყო-ლასაც მასპინძელი ცდილობს მათთვის, ზედაც არ შეხედავენ, ისე ჩაუვლიან. მაგრამ ნიგურრიანებისა და უნდილაძეების საერთო შთა-მომავალი გიორგი, თავისი ქვეყნის ისტორიას ზედმინვენით იც-ნობს, წარსულის გმირები უყვარს, სამშობლოს ბუნება აღელვებს. ჯერ კიდევ სულ პატარა ბიჭობაში, მატარებლით მშობლიური სოფ-ლისკენ მიმავალი, ყოველი კუთხის, ყოველი დაბა-ქალაქის გავლი-სას მატარებლის ფანჯრიდან გასცქერის სანახებს და გუნებაში ამა თუ იმ ადგილას მომხდარ ისტორიულ ამბებს და გმირებს იხსენებს.

„ის იყო მეტისმეტად ჩუმი ბიჭი, არც უნდილაძეებს ჰგავდა და არც ვარდანიძეებს“, გვეუბნება ავტორი გიორგის შესახებ.

გიორგი უნდილაძე გურამ გეგეშიძის თანატოლია, მისი თანა-მედროვე, გიორგის ცხოვრებისეული დეტალებიც კი მწერლის ბი-ოგრაფიული ფაქტების შემცველია (თუნდაც მთისა და ალპინიზმის სიყვარული), „9 მარტსა“ და „ნათლისქრობაში“ გიორგისა და მისი მეგობრების ცხოვრების თხრობისას, უშუალოდ მწერლისა და მისი თაობის ახალგაზრდობის ცხოვრებაა გადმოცემული.

საინტერესო სახეა გიორგის მამა, შამშუ უნდილაძე, რომელიც გაორებული კაცია, ერთი მხრივ მტკიცედ სწამს საბჭოთა ხელისუ-ფლების, „ნათელი“ მომავლის, — რომ არა ეს ახალი ხელისუფლება, გლახუნა უნდილაძის შთამომავალს ექიმობას, მით უფრო დოცენ-ტობას ვინ აღირსებდა, — მეორე მხრივ, შინაგანი პატიოსნება არ აძლევს ნებას, ქვეყნად გამეფებული ფანტასტიური უსამართლობა არ შეამჩნიოს.

\*\*\*

ისტორიული ეპოქის დამაჯერებელი სურათების შესაქმნელად, მწერალი არცთუ იშვიათად იყენებს ხალხში მოარულ ამბებს, რომელთა უტყუარობა არაფრით დასტურდება, თუმცა თაობებს

გადაეცემა. „ხმა მლაღადებლისა“-ში ამის მაგალითი ნესტორისა და ახალგაზრდა ქართველი გეოლოგის დიალოგია. ნესტორი თხოვს, არსად გაამხილოს მის მამულში ფერადი ლითონის აღმოჩენის ამბავი. გაკვირვებული გეოლოგის კითხვაზე, რატომ არ უნდა იმის გამხელა, რაც შემოსავალს მოუტანს, ის პასუხობს:

**„— იმიტომ ჩემო კარგო, რომ ჯობია ჩვენი სიმდიდრე ჩვენ ხალხს შევუნახოთ. უცხოეთში გაზიდავენ ჩვენ ქონებას და დავრჩებით მშრალზე... უკეთეს დროს დავუცადოთ, ჩემო მეგობარო, მომავალ თაობებს დავუტოვოთ ჩვენი სიმდიდრე, დაე, იმათ ისარგებლონ და მოახმარონ საკუთარ მამულს“...**

არაერთხელ გვსმენია ამ ამბის სხვადასხვა ვარიანტი, ქიათურელი და საჩხერელი თავადების, მათ შორის აკაკი წერეთლის მონაწილეობით.

„სისლის წვიმებსა“ და განსაკუთრებით „ნაცრის კოშკში“ უფრო ანეგდოტური სიუჟეტები ვგამოიყენება, რომლებიც საბჭოთა სინამდვილეში უხვად ვრცელდებოდა და აუტანელ ყოფას ერთგვარად უმსუბუქებდა მოქალაქეებს.

\*\*\*

„ხმა მლაღადებლისას“ მსგავსად, მომდევნო წიგნებიც სხვადასხვა ადამიანების თავგადასავლებისაგან შედგება, რომელთაგან ზოგი უფრო ვრცლად, ზოგიერთი კი მცირე, ჩართული ეპიზოდის სახითაა მოთხრობილი. თუმცა, განსხვავებაც ხელშესახებია. თუ პირველი რომანის ცალკეული პერსონაჟების თავგადასავლები ნოველებივით შემოდის მკითხველის ცნობილებაში და ასე ცალცალკე გვამახსოვრდება, „სისხლის წვიმებისა“ და „ნაცრის კოშკის“ ნაკითხვის შემდეგ ყველაფერი ერთ ზოგად შთაბეჭდილებად ერთიანდება. ის, რაც პაპუნას, ბიძინას, შამშეს, ბატონი სიკოს, ალბერტის და სხვათა ცხოვრებას მართავს, არის ცხოველური შიში ფეხდაფეხ ადევნებული სახელმწიფო სადამსჯელო მანქანის მიმართ. ეს შიში გადმოდის მკითხველზეც და ისეთი ხელშესახები ხდება, როგორც გიორგი ლეონიძის ლექსში „მე ვკითხულობდი ქართლის ცხოვრებას“: **„გამოვვარდები, ხარ თუ აღარა/ კიდევ გაისმის ქუჩებში ჩეხა?/ ვხედავ შენს სახლებს, ვხედავ შენს აბრებს/ და მიხარია რომ ისევ დგებარ!“**

ისტორიული ეპოქის შესახებ შექმნილ ლიტერატურულ ნაწარ-  
მოებს, ჩემი აზრით, სხვა არც არაფერი მოეთხოვება, თუკი მკითხ-  
ველს ამდენად ზუსტად, რეალურად შეაგრძნობინებს დროებას,  
რომლის აღწერაც გადაუნყვეტია.

ეს პატარა სტატია როგორც დავინყე, ისევე მინდა დავამთავრო,  
გურამ გეგეშიძის სიტყვებით, ამჯერად სხვა ინტერვიოდან:

**„— ყველა თაობას განსხვავებული მოსაზრებები და შეხედ-  
ულებები აქვს ცხოვრებაზე... ერთი თაობის ადამიანებიც შეიძლება  
სხვადასხვაგვარად აღიქვამდნენ ცხოვრებას, მთავარი კი ის არის,  
რომ ადამიანი თავის ერს და ქვეყანას უნდა ემსახუროს...“**

## გროტესკი და ირონია ფრედერიკ ბეგბედერის შემოქმედებაში

(„99 ფრანკი“ — რომანი-პროტესტი თუ ბეგბედერის  
აღსარება?)

უკანასკნელი ოცნლეულის თანამედროვე ფრანგულ რომანში რამდენიმე ზოგადი ტენდენცია გამოიკვეთა, მათ შორის: რეალობის წარმოდგენა მისი სრული სირთულით და ინტერესი ადამიანის და მისი ყოფიერების მიმართ. XX საუკუნის 50-იან წლებთან შედარებით რომანმა რეალურ სამყაროსთან კავშირი დაიბრუნა. მწერალთა ახალი თაობისთვის ადამიანი, თავისი ინდივიდუალური, ოჯახური, სოციალური და ისტორიული რეალობით, ისევ ინტერესის საგანი გახდა.

თანამედროვე მწერალს ყოველთვის გამოარჩევ განსხვავებული წერის სტილით, აზრების თავისუფლად გადმოცემის უნარითა და გულწრფელობით. სწორედ „გულწრფელ მწერალთა“ რიცხვს შეიძლება მივაკუთვნოთ ჩვენი დროის ერთ-ერთი პოპულარული და ინტელექტუალი ფრანგი მწერალი ფრედერიკ ბეგბედერი, რომლის შემოქმედება ათამდე რომანს, ესეებს, ნოველებსა თუ კომიქსებს აერთიანებს და პროვოკაციული, მეამბოხე მწერლის სახელს უმკვიდრებს მას. ბეგბედერის რომანთა ძირითადი თემებია: თანამედროვე ევროპა, ადამიანის მარტოობა, ცხოვრების აბსურდულობა, კულტურის კომერციალიზაცია, სექსი, ხოლო მიზანი — ახლანდელი საზოგადოების ნაკლის ჩვენება. შეიძლება ითქვას, რომ ნებისმიერი მისი ნაწარმოები ერთგვარი რომანი-პროტესტია, ნუნურაქი ოლიგარქებისა და გაბატონებული წეს-ჩვეულებების წინააღმდეგ მიმართული, რის ფონზეც ნაჩვენებია ადამიანის სამწუხარო უსუსურობა. ავტორი ყოველთვის კარგად გრძნობს საზოგადოების განწყობას და იმას, თუ რა იქნება საზოგადოებისთვის აქტუალური, რაზე უნდა ესაუბროს მას. ბეგბედერის ლიტერატურული ნიმუშები ეპოქის გამოძახილია და თანამედროვე ცხოვრებისეულ პრობლემებს ეხება, მისი გმირები თანამედროვე ადამიანები

არიან, თავიანთი ინდივიდუალური ყოველდღიური ცხოვრებით, თუმცა ისინი, ამავდროულად, დღევანდელი ადამიანის ზოგადად სახეს წარმოადგენენ.

ბეგბედერის რომანთა დეკადენტური განწყობა თანამედროვე სამყაროში სეკულარიზმით და კომერციალიზაციითაა განპირობებული. რომანები თვალშისაცემად უხვადაა გაჯერებული სექსუალური და უხამსი ეპიზოდებით. მაინც როგორია ის რეალობა, რომელსაც იგი თავის რომანებში აღწერს? რატომ გვხდება მასთან ასე მოჭარბებულად გროტესკი, ცინიზმი და ირონია, ან რა განაპირობებს მის კრიტიკულ განწყობასა და დამოკიდებულებას საზოგადოებისადმი „ალტერნატივა არ აქვს“ (ბეგბედერი 2012:194). სწორედ ამ კითხვებზე პასუხის გაცემას ისახავს მიზნად ჩვენი აქ წარმოდგენილი წერილი ბეგბედერის რომანის „99 ფრანკის“ შესახებ.

თემის აქტუალობას ბეგბედერის შემოქმედების თემატიკა და მისადმი მკითხველი საზოგადოების გამორჩეული ინტერესი და დამოკიდებულება განაპირობებს, რომლის მიხედვითაც მწერლის ყოველი მხატვრული ნაწარმოები XXI საუკუნის ანარეკლია, ამ საუკუნისთვის დამახასიათებელი განცდებით და არსებული რეალობით, რომელიც მწერლისვე მრავალფეროვანი და სკანდალური ცხოვრების ამსახველ დეტალებს შეიცავს.

ფრედერიკ ბეგბედერი ქართული საზოგადოებისთვის „99 ფრანკით“ გახდა ცნობილი. ამ რომანმა, რომელიც ავტოფიქციის ნიმუშს წარმოადგენს, მკითხველი უპირველესად „ენის თავისუფლებით“ და პირდაპირობით მიიზიდა, რაც არსებული ობიექტური რეალობის წარმოჩენის ავტორისეულ არაორდინალურ მანერასა და ესთეტიკურობაზე მიგვითითებს. მახვილი ენა, მოქნილი ფრაზეოლოგია, რეალობასთან შეზავებული პროვოკაცია და მოულოდნელობა — აი, ის ნიშნები, რომელიც ბეგბედერის ამ რომანს ახასიათებს. თვით ავტორი კი — ყველგან ირონიული, ლამის დაუნდობლობამდე შეუბრალებელი და მოურიდებელი, ზოგჯერ პატარა ბავშვივით აღფრთოვანებული, ხოლო შეფასებისას მუდამ თავისუფალია. მას არ სჩვევია ფაქტების შელამაზება, მისი ფიქრი და მიზანია, მკითხველს თვალი აუხილოს და რეალობა მთელი თავისი საშინელებით შეაგრძნობინოს.

რომანს ერთ-ერთ ეპიგრაფად გერმანელი რეჟისორის რაინერ ვერნერ ფასბინდერის სიტყვები აქვს ნამძღვარებული: „რისი შეცვლაც არ შეგიძლია, უნდა აღწერო მაინც“, და მთხრობელიც დიდი მონდომებით და ენამახვილობით აღწერს იმ სამყაროს, რომელსაც, მართალია, ვერ ცვლის, მაგრამ, სამაგიეროდ, ზიზღს არ იშურებს მისთვის. „99 ფრანკის“ ავტორი ზედმინევნით იცნობს ადამიანებს და ღრმად გრძნობს გარემოს, სადაც ამ ნაწარმოების გმირი — ოქტავი ტრიალებს. ეს არის უტყუარი შთაბეჭდილება, რომელიც რომანის ნაკითხვის შემდეგ მკითხველს რჩება. ოქტავ პარანგოს ცხოვრების ისტორია, რომელსაც მწერალი ამ რომანში მოგვითხრობს, ნაწილობრივ მის პირად გამოცდილებას ეფუძნება: როგორც ცნობილია, ისევე როგორც ოქტავი — რომანის მთავარი პერსონაჟი — ბეგბედერიც სარეკლამო ბიზნესში მოღვაწეობდა და ძალიან კარგად იცნობდა რეკლამის სამყაროს, რომელსაც ასე დაუნდობლად დასცინის „99 ფრანკში“. რომანში ფარდა ეხდება სარეკლამო სფეროს შიდა სამზარეულოს, ხოლო რეკლამა გააზრებულია, როგორც მასობრივი განადგურების იარაღი, რომელიც ამ რომანის მიხედვით, ადამიანებს სიცოცხლისთვის სამიში, უხარისხო პროდუქციის გასაღებას აიძულებს. ავტორი ირონიულად აღწერს იმ ცნობილ ადამიანთა ზღვარგადასულ სიმდიდრეს, რომელთაც კეთილდღეობა დანარჩენი მსოფლიოს უბედურების ხარჯზე მოიპოვეს. ავტორისთვის ქვეყნარტების გამოხატვისა და მკითხველის გამოფხიზლების ერთგვარი საშუალება ცინიზმია. აი, რას აცხადებს იგი თავის სადღეიზო გამონათქვამში: „ვცდილობ გამოგაფხიზლოთ, რომ მსოფლიოს სხვა თვალთ შეხედოთ. ეს ცოტა როდია. სულაც არ მგონია, რომ ჩემი რომანები სამყაროს შეცვლის, მაგრამ ისინი დღევანდელ პრობლემებს უპასუხებს. ბევრს შოკში აგდებს ჩემი პერსონაჟების წინააღმდეგობრივი ბუნება, მაგრამ ეს ჩემი წინააღმდეგობებიც არის. ჩემი წიგნებით დაინტერესება იმან განაპირობა, რომ მკითხველი მათ გმირებში საკუთარ თავს ხედავს. ჩვენ ვცხოვრობთ ეპოქაში, რომელშიც გვზიზღავს და ამავდროულად სიძულვილს გვინერგავს სარეკლამო ცხოვრება“. რომანიც ხომ „სარეკლამო სიძულვილის“ გრძელ ჯაჭვს წარმოადგენს, სადაც რეკლამის იდეის ავტორს, კრეატორს, სძულს სააგენტო, სააგენტო ვერ იტანს რეკლამის შემკვეთს, რეკლამის შემკვეთს ეზიზღება

მომხმარებელი, მომხმარებელს კი, შეიძლება ითქვას, გული ერევა თავისნაირებზე და ზიზღის ამ უსასრულო ჯაჭვით შეკრული პერსონაჟები სხვებსაც ითრევენ და თავადაც იქცევიან მსხვერპლად. აი, რას ამბობს ოქტავი საკუთარ თავზე და მათზე, ვინც იცის, რომ „რეკლამა აბინძურებს გონებას“: „ჩვენ ვართ რეკლამის მოძულე რეკლამისტები...“ შეიძლება ითქვას, რომ ეს ფრაზა თავხედური გულახდილობაა, რაც ცინიზმის ნიმუშს წარმოადგენს.

რომანი „99 ფრანკი“ შედგება თავებისაგან: „მე“, „შენ“, „ის“, „ჩვენ“, „თქვენ“, „ისინი“. ავტორი მიჰყვება გარკვეულ ლოგიკას, თავისებურად ცვლის თხრობით სიტუაციებს, რათა არ დაირღვეს კავშირი თხრობის სუბიექტს ან ობიექტსა და სათაურში გამოტანილ პირის ნაცვალსახელს შორის. ავტორის ობიექტივაციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფორმას პირველ თავში „მე“ წარმოადგენს — თხრობა გმირის ცხოვრების შესახებ, რომელიც ეფუძნება საკუთარ „ბიოგრაფიულ ფასეულობებს“ (ბახტინი). გმირთან ავტორის დიალოგი მთელი რომანის მანძილზე გრძელდება. ოქტავი ცდილობს ან გამოეყოს მასას, ან მოძებნოს კომფორტი სხვა პერსონაჟებთან შერწყმით. ავტორი შეგნებულად აყენებს გმირს მხატვრული სინამდვილის მისთვის ყველაზე ხელსაყრელ პოზიციაში. ერთი სიტყვით, რომანი „99 ფრანკი“ წარმოადგენს მეგასტრუქტურას, რომლის ცენტრშიც დგას მთავარი გმირის ოქტავ პარანგოს შინაგანი სამყარო, გმირისა, რომელიც ერთგვარად ავტორის ალტერ-ეგო-ს წარმოადგენს. რომანის ნაწილების ნომინაციები პროტაგონისტის ავტორისეულ ხედვას გვიჩვენებს. თავში „მე“ გმირი შინაგანი ენერგიით არის აღსავსე, იგი მკაფიოდ განსაზღვრავს საკუთარ მიზნებს. ავტორი კი „ჩაურევლობის“ პოზიციაზე დგას და ამით გმირს აძლევს წარმოჩენის, საკუთარი თავის წარდგენის საშუალებას. გმირის სახისა და ხასიათის განმსაზღვრელ თვისებას წარმოადგენს ფორმულა „მე საკუთარი თავისთვის“. ეს ვლინდება რომანის მეტატექსტუალურ დონეზეც: პირველი თავი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნომინირებულია ნაცვალსახელით „მე“.

ნაწარმოების პროტაგონისტი, 33 წლის ოქტავ პარანგო — ავტორის პროტოტიპი — ევროპის ერთ-ერთ უმსხვილეს სარეკლამო სააგენტოში მუშაობს და თითქოს უპირისპირდება იმ ღირებულებებს, რომელზეც ეს სარეკლამო სააგენტო დგას, თუმცა თავად



სწორედ ამ ღირებულებების შემქმნელი და „გამპიარებელია“. პარანგოს ირგვლივ ვხვდებით ისეთ ადამიანებს, რომლებიც დიდ ფუფუნებაში ცხოვრობენ, მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობენ და ნელ-ნელა კარგავენ ადამიანობას. ისინი კარგავენ ყველაზე ძვირფასს, იმას, რასაც ფულით ვერ იყიდი, იმას, რაც თავისი სიმახინჯით განასხვავებს მათ ღარიბი და უბრალო, შრომისმოყვარე ადამიანებისგან. საინტერესოა გზა, რომელიც ოქტავ პარანგომ გაიარა. ესაა გზა, რომელიც აუცილებელი იყო სულიერი სიმშვიდის, წარსულისგან განთავისუფლებისა და სულის განწმენდისათვის. პარანგო მთელი რომანის განმავლობაში ნუხს იმის გამო, რომ გამოუსწორებელი ნაძირალაა: „ჩვენ შეგვიძლია ყველაფერი გაყიდვინოთ — რაც არ გჭირდებათ, რაც გძულთ, რისი ფულიც არ გაქვთ, თანაც ძალიან ძვირად... ასევე შეგვიძლია ყველაფერი გაგაყიდვინოთ — თქვენთვის აუცილებელი ნივთები, თქვენი მეგობრები, თქვენი სული, თანაც ძალიან იაფად“ — ოქტავის ეს სიტყვები თვითონ ავტორმა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა, თუმცა რომანში აღარ შეუტანია, სამაგიეროდ, შექმნა „ჯანსაღი საკვებისთვის“ მებრძოლი იოგურთისა და პეპსის რეკლამებით დაკავებული კრეატიული მენეჯერის ნამდვილი სახე, რომელმაც კარგად იცის, რომ ძროხის რძე დიოქსინს შეიცავს, ხელოვნურ წყალსაცავში მოშენებულ თევზს ანტიბიოტიკებით კვებავენ, მარწყვი ცივი ზღვების თევზის გენია შეყვანილი, თამბაქოში ზაზუნის გენია, პომიდორში კი — ადამიანისა. არც გლამური და მისით გამონვეული გაუმაძღრობაა დავინყებელი, რაიმე ახლის ან ბოლო გამოშვების ნივთის შექმნის დაუოკებელი სურვილი ხომ თანამედროვე ადამიანის ერთ-ერთი უმთავრესი ვნებაა. ერთი სიტყვით, გმირი გვამცნობს ახალი ეპოქის დასაწყისის შესახებ, რომელსაც პირობითად შეგვიძლია „სარეკლამო ტოტალიტარიზმი“ დავარქვათ. ავტორი კი ამით სამყაროს დაღუპვის გარდაუვალობაზე საუბრობს, რადგან „ეს ცივილიზაცია ყალბ სურვილებზე დგას, რომლებსაც ძალით აღვიძებ შენს თავში“.

რომანის ავტორი ოქტავის პირით სინანულწარევი ირონიით აცხადებს: „ყველაფერი იყიდება: სიყვარული, ხელოვნება, დედამიწა, თქვენ, მე“. ამ სიტყვების თქმის მიზეზს და საფუძველს კი გმირსაც და მკითხველსაც ირგვლივ არსებული რეალობა უქმნის.

მაგალითად, ოქტავი აცხადებს: „მე ვარ ის ტიპი, რომელმაც ნაგავი უნდა შემოგასალოთ“, ცოტა ქვევით კი ამბობს: „ცხოვრებას თქვენს მოწყუებაში ვატარებ და ამისათვის კარგადაც მიხდინან, 13.000 ევრო მაქვს ხელფასი“. აქ კომენტარიც კი ზედმეტია, მკითხველს მაშინვე გამოაქვს დასკვნა: მაღალი ანაზღაურებით შექმნილ პრივილეგიურულ ცხოვრებას ძნელად თუ დათმობს ვინმე, რასაკვირველია, სინდისიცა და მორალიც ნაკლებად აღელვებს ასეთ ადამიანს.

კიდევ უფრო მძაფრდება ირონია და აშკარა დაცინვის სახეს იღებს ოქტავის შემდეგი სიტყვებში: „როდესაც ტელევიზორს უყურებთ, მე თქვენს საყვარელ ფილმს ყველაზე მაგარ ადგილზე ვწყვეტ და ჩემი სარეკლამო ლოგოებით გიშლით ნერვებს. აქედან აღებული ფულით კი შვებულებას ხან სენ-ბარტში ვატარებ, ხან ლამუში, ხან ფხუკეთში, ხან კი სულაც ლასკაბანში“. ან კიდევ: „თქვენი საყვარელი ჟურნალის ფურცლებს ჩემი სლოგანებით ვაჭრელებ. რა თქმა უნდა, ვერც ამ შემთხვევაში იქნებით კმაყოფილი. მაგრამ თქვენი ბუზღუნი სულ ცალ ფეხზე მკიდია: იმდენ მაყუთს ავიღებ, რომ რაც მომეპრიანება, იმას ვიყიდი“. ორივე შემთხვევაში ირონია სარკაზმში გადადის, მკითხველისთვის კი, რა თქმა უნდა, ნაცნობია იმ გარემოებებით გამონწვეული არასასიამოვნო განცდები, რაზედაც ოქტავი მიანიშნებს. თუმცა იგი არც საკუთარ თავს და თავისნაირ ადამიანებს ინდობს: „ყოველთვის გამოძებნით საშუალებას, რომ ხალხის გასულელებით ბევრი ფული მოხვეტოთ“. და მაინც, რატომ არის ოქტავი ასე ცინიკურად განწყობილი რეკლამის მიმართ? ალბათ იმიტომ, რომ „სწორედ რეკლამას ევალება დაარწმუნოს მოქალაქეები, რომ ყველაფერი კარგადაა, როცა ყველაფერი ცუდადაა“. ბეგბედური აღწერს ფსიქოლოგიური ზენოლის მეშვეობით ადამიანის გონების, ცნობიერების დაუფლების პროცესს: „ოოჰ, რომ იცოდეთ, რა სიამოვნებაა თქვენს ტვინში შეღწევა... თქვენი სურვილები თქვენ აღარ გეკუთვნით, რასაც მე გიბრძანებთ, თქვენც იმას ისურვებთ... ეს მე უნდა გადავწყვიტო დღეს, თუ რა მოგინდებათ თქვენ ხვალ“. სარეკლამო სლოგანები კი ჟღერს, როგორც აქსიომები, რომელთაც ლამის მორალურ-ფილოსოფიური მაქსიმების როლი აკისრია, აი, ერთ-ერთი მათგანი: „ვხარჯავ, ე.ი. ვარსებობ“. დეკარტეს ირონიული გაბათილება აქ ჭეშმარიტების შეცვლის ნიშანს წარმოადგენს.

საგულისხმოა ფრაზა, რომელსაც ნიგნის პირველ ნაწილში ვხვდებით: „ჩვენ ვცხოვრობთ ადამიანის ადამიანზე ბატონობის პირველ სისტემაში, რომლის წინაშე თვით თავისუფლებაც კი უძლურია“. საინტერესოა, რას უნდა გულისხმობდეს ავტორი? თუ უშუალოდ ნიგნის სიუჟეტის მიხედვით ვიმსჯელებთ, აქ რეკლამის ბატონობა უნდა ვიგულისხმოთ, რომელიც „მომხიბლავად იმორჩილებს“ ყველას და რომლისთვისაც ყველაფერი ნებადართულია. სხვა მხრივ კი, ზოგადად, ადამიანის მდგომარეობა აქვს ავტორს მხედველობაში: „ხელ-ფეხი შეკრული გაქვთ ათასნაირი კრედიტით, ყოველთვიური გადასახადებითა და ქირით. რაო, ამას გარდა სულიერი მდგომარეობებიც გაქვთ? რას მელაპარაკებით?! რა პრობლემაა! აბა, ერთი გაიხედეთ: მილიონობით უმუშევარი გარეთ დგას და მოთმინებით ელოდება, როდის გაუთავისუფლებთ ადგილს“. ავტორი აქ დასცინის უუნარო, რობოტებადქცეულ, სულელ ადამიანებს, რომლებსაც არ გააჩნიათ პროტესტის გრძნობა, ეგუებიან არსებულს, სადაც მდიდართა ფენა მართავს, ღარიბები კი ემორჩილებიან მათ. მოკლედ, „თანამედროვე მსოფლიოში ყველა უბედურია“, ამ მდგომარეობას ბეგბედური შემდეგნაირად ხსნის: „უმუშევრები უბედურები არიან იმიტომ, რომ სამუშაო არ აქვთ, ხოლო ვინც მუშაობს, ისიც უბედურია თავისი სამუშაოს გამო“, ამიტომაც ინტერესდება ოქტავი: „უნდა ვიკითხოთ, ადამიანის შემდგომი ცხოვრება თუ არსებობს, ისეთი სამყარო, სადაც პოსტადამიანური ღირსეული არსებები იცხოვრებენ, რომლებსაც სიმახინჯის უსამართლობა ვერ დაჩაგრავს“.

რა არის იმ ადამიანთა სამუშაოს მიზანი, რომლებიც ხელმძღვანელობენ პარადოქსული დევიზით: „ადამიანებს კრეტინებად ნუ მიიჩნევთ, მაგრამ ნუ დაგავინწყდებათ, რომ ისინი კრეტინები არიან“ (ბეგბედური 2012:24)? რა თქმა უნდა, მათი მიზანია, დაარწმუნოს მომხმარებელი, შეიძინოს ისეთი პროდუქტი, რომელიც მალე გაცვდება და მწყობრიდან გამოვა. მწარმოებლები ამას „მორალური ცვეთის დაპროგრამებას“ ეძახიან. ოქტავს და მისწაირებს კი ევალებათ ყველაფერზე თვალი დახუჭონ და სულიერი მდგომარეობა, გრძნობები თავისთვის შეინახონ. ისინი ხომ წლების განმავლობაში უსიტყვოდ აკეთებენ იმას, რასაც ავალევენ, ისე, რომ ერთხელაც არ იმაღლებენ ხმას ამ სიბინძურის წინააღმდეგ, არადა, „შეიძლება, შენ

რომ შენი საქმის კეთებაზე უარი გეთქვა, ყველაფერი სხვანაირად ყოფილიყო...” — აცხადებს ავტორი და საყვედურობს გმირს, რომელსაც არაფერი გაუკეთებია იმისათვის, რომ სამყარო რაიმეთი მაინც შეეცვალა და ადამიანთა ცხოვრებისთვის მეტი ხალისი მიენიჭებინა. მას ხომ, ისევე, როგორც სხვებს, ამ სასიკვდილო ცოდვაში უდგას ფეხი და ახლა დანაშაულზე წასწრებულებით ველარც იქით მიდის და ველარც აქეთ, ანუ როგორც ავტორი ამბობს: „ღმერთმა რა სასჯელიც მოგივლინა, ესეც კარგად მოგეხსენება: შენ ხომ უკვე ჯოჯოხეთში ცხოვრობ“.

„99 ფრანკის“ ავტორი ცდილობს საკუთარი სათქმელი მკაფიოდ, პირდაპირ გამოხატოს, და ამ გზით მკითხველს თანამედროვე სამყაროსა და საკუთარი თავის მიმართ შიშის, სიძულვილისა და პროტესტის გრძნობას ჩაუნერგოს, თუმცა პარადოქსულია ის, რომ იგი არასდროს გარბის ამ სამყაროდან. რომანში არსად ჩანს გარე დამკვირვებელი, (ავტორის) შემფასებელი პოზიცია პერსონაჟის მიმართ, მხოლოდ ფინალში ავლინს იგი თანამედროვე ადამიანის ინდივიდუალისტური მისწრაფებების სიყალბეს.

ოქტავ პარანგოს ეყო ნებისყოფა და გამბედაობა, რომ გაელაშქრა უსამართლობის წინააღმდეგ, იგი საბოლოოდ „გამოფხიზლდა“: „ყველაფერი წარმავალია და ყველაფერი იყიდება, ადამიანიც ისეთივე პროდუქტია, როგორც სხვა დანარჩენი, მასაც გააჩნია ვარგისიანობის განსაზღვრული ვადა. ამიტომაც გადავწყვიტე, 33 წლის ასაკში სამსახურისათვის თავი გამენებებინა, თანაც, როგორც მოგეხსენებათ, საუკეთესო ასაკია აღდგომისათვის“, თუმცა მისი პიროვნული ტრაგედია სხვა რამეში მდგომარეობს — მას უკეთესობისკენ შეცვლის ძალა აღარ შესწევს. შეიძლება, ვივარაუდოთ, რომ მკითხველი სწორედ ოქტავის „გამოფხიზლებით“ არის მოხიბლული, რადგან თანამედროვე ტექნოლოგიებსა და „დარეკლამებულ სამყაროში“ მცხოვრები ადამიანები სწორედ თავიანთი ოცნების ასრულებას — ამ ყველაფრისგან თავის დაღწევის შესაძლებლობას — ხედავენ ამ გმირის მოქმედებასა და ზოგადად ამ რომანში. „99 ფრანკის“ გმირი აცნობიერებს, რომ კონფორმიზმი დამლუპველია, ცდილობს შეცვალოს ტელევიზიით ზომბირებული ადამიანების დამოკიდებულება რეკლამის მიმართ, ჩანვდეს მის საიდუმლოს: „როგორ მოხდა, რომ ეპოქაში, რომელშიც ცინიზმმა თავისი აყვავე-

ბის მწვერვალს მიაღწია, რეკლამა მსოფლიოს მბრძანებლის ტახტზეა წამოსკუპებული?!”.

ამგვარად, „99 ფრანკი“ მანკიერი სარეკლამო ბიზნესის მწვავე სატირას წარმოადგენს და დაუნდობლად ამხელს ამ შეშლილ და ცვალებად სამყაროს, სადაც ერთმანეთი სძულთ და ასე უნიჭოდ იფლანგება ადამიანური რესურსი. რეკლამამ ხელყო ადამიანის თავისუფლება და იგი მონად აქცია. ამ რომანის მიხედვით შეიძლება ითქვას, რომ თუმცა მსოფლიოში ყველაფერი ელვისუსწრაფესად იცვლება და არც მალალ ტექნოლოგიურ მიღწევებს აქვთ საზღვარი, ვერანაირი ტექნოლოგიური პროგრესი ვერ შეცვლის ადამიანურ გრძნობებს. რომანში იგრძნობა პროტესტი მატერიალისტური დამოკიდებულებების მიმართ, ადამიანების სევდა და ადამიანური ურთიერთობების დეფიციტი. ეს რომანი შესაძლებლობას გვაძლევს შიგნიდან დავინახოთ ადამიანის გათელვის თანამედროვე სისტემა, რომელიც სავაჭრო ბიზნესის კლანჭებშია მოქცეული.

ბეგბედერის ეს რომანი პოლემიკურია და გამსჭვალულია დროის სულისკვეთებით. მწერალი აქცენტს აკეთებს ცხოვრების აბსურდულ მხარეზე და ასეთი დასკვნა გამოაქვს: ადამიანი უმწეოა თანამედროვე სამყაროში, ნიჰილიზმი, ცხოვრების სიცარიელე ერთგვარ სენად იქცა სამყაროში, სადაც პირველადი და პრიორიტეტული ბიოლოგიური ინსტინქტია.

მწერლის აზრთა პოსტმოდერნისტული თამაში აბსურდის თეატრის ესთეტიკას ემსგავსება, სადაც ხალხი რეკლამისტთა ხელში მარიონეტებად ქცეულა. ავტორი თავის რომანს შესაბამისი ჟანრობრივი ტრადიციის ფარგლებში ათავსებს და მკითხველს შესაძლებლობას აძლევს, იგი აღიქვას როგორც ანტიუტოპია. მისი პოსტმოდერნისტული ანტიუტოპია კი ცივილიზაციის თანამედროვე სისტემას ყველაზე უკიდურესი ფორმით წარმოგვიდგენს. ეპიგრაფი და რომანის ბოლო ფრაზა „კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება უკეთეს სამყაროში“ ამ რომანის საერთო სათქმელს ირონიულ ფორმულად აქცევს და ანტიუტოპიური იდეის — „აიძულოს ადამიანს შეიყვაროს მონური მდგომარეობა“ — წრეს კრავს. რომანის პოეტიკის ასოციაციურობა იმდენად აფართოებს ტექსტის ისტორიულ-კულტურულ ჩარჩოებს, რომ „99 ფრანკი“ (წიგნის ფასი) გადადის ინტელექტუალური თხრობის ფორმაში, სადაც ერთმანეთს თავისუ-

ფლად ერწყმის გამოხატვის სხვადასხვა პლანი, ლირიკული განცდა და ფილოსოფიური რეფლექსია. პოლიტიკურ აღუზიათა სიღრმე და ძალა საშუალებას გვაძლევს შევაფასოთ ბეგბედერი, როგორც ორუელის ტრადიციათა პირდაპირი მემკვიდრე, თუმცა ისინი განსხვავდებიან თხრობის მანერით: ორუელთან დიდ როლს თამაშობს მინიშნება, ხოლო ბეგბედერი პირდაპირ ასახელებს პოლიტიკურ პირებს, ფაქტებს და მათ მუდმივად ირონიულ კონტექსტში მოიხსენიებს.

მართალია, „99 ფრანკი“ ადამიანი პაროდირებულია, მაგრამ სინამდვილეში ავტორი სინანულით უსვამს ხაზს თანამედროვე ადამიანის ყოფას. ამასთან მისი ლამაზად ჩაცმული და რესპექტაბელური გმირები თავიანთი შეცდომებით არ ამაყობენ — მათთვის მორალი ძალიან მნიშვნელოვანია.

შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე მსოფლიოს ნაკლოვანებებზე, ადამიანთა ზედაპირულ ურთიერთობებზე წერისას, ბეგბედერი ცდილობდა დაპირისპირებოდა ნიჰილიზმსა და გლამურული ცხოვრების სიცარიელეს. გროტესკის და ირონიის შემცველი რომანი „99 ფრანკი“ საზოგადოების მიმართ გამოთქმული პროტესტია მათივე უმოქმედობის გამო.

**მისტიკური თვალი**  
(ემზარ კვიციანიშვილის შემოქმედება)

**ქართული ცნობიერება გოეთეს „ფაუსტის“  
შემოქმედ დედათა მხარეში**

*„ბევრჯერ ჩავეყვი ქვესკნელში ძირებს,  
იდუმალების ამოსაცნობად“.*

ე. კვიციანიშვილი

ფიოდორ დოსტოევსკი ერთგან თავზარდამცემი ტონალობით  
წერს:

„შენშიც, ანგელოზშიც ცხოვრობს ის ქვეწარმავალი და სისხლს  
ქარიშხლით გიფორიაქებს. ეს ქარიშხალია, რადგან ვნება —  
ქარიშხალია“.

მაგრამ, რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს, ის, რაც შემადრწუნებელი  
და სათაკილოა რუსი მწერლისთვის, რუსული ცნობიერებისათვის,  
ქართველ პოეტთან და უბადლო ესეისტთან ემზარ კვიციანიშვილთან  
მხოლოდ და მხოლოდ სიამაყის გრძნობას აღძრავს. ამის მტკიცე-  
ბულებაა მისი შემდეგი ფრაზა: „ვნატრობ ბავშვობის წლებსა და  
ადრეულ სიყმაწვილეს, როცა ჩემს არსებას სიცოცხლის დაუოკე-  
ბელი ჟინი სძრავდა“.

ამ გამონათქვამში უკვე ქართული ცნობიერება იხაზება,  
რომელიც მუდამჟამს სიხარულითა და ერთგვარი ზეიმურობითაც  
კი ეგებება სიცოცხლის ყველა გამოვლენას და რუსი მწერლისგან  
განსხვავებით, ცოდვად სულაც არ მიაჩნია ადამიანის დაუოკებელი  
ჟინი, სიცოცხლის ვნებით შეპყრობილობა. რადგან მისი ეს ჟინი თუ  
ვნება ყოველთვის, მთლიანად და უდანაკარგოდ სამყაროს შემეც-  
ნებისკენ არის მიმართული. სწორედ ამ გრძნობათა სიმძაფრით  
აღიქვამს იგი თავის ცხოვრებას, თავის ეგზისტენციას და იმაშიც  
ერთგვარი კანონზომიერებაა, რომ პოეტ-ესეისტი ემზარ კვიციანი-  
შვილი სიცოცხლის ფენომენს აღიქვამს არა აბსტრაქციაში, არამედ  
კონკრეტული საგნის „დაგემოვნებით“ — ხილის უტკბილესი გე-  
მოთი: „ხილის უზომოდ მოტრფიალე ვარ; შეხედვაც, ხილვაც მიყ-

ვარს სხვადასხვა დროს, თანმიმდევრობით დამნიჭებულ ნაირგვარ ფორმათა, ნაირგვარადვე შეფერილ ნაყოფთა და ყოველი მათგანის გემო, ენის ნვერზე დაშხეფებული წვენიტ აუნერელ სიამოვნებას მგვრის. ეს ნეტარი განცდა უთვალაფჯერ გამომიხატავს“. მკითხველი პოეტთან ერთად დიდ საიდუმლოებას ეზიარება, რადგან ის თავისი მეგზურის მეშვეობით შეიგრძნობს მიწის წიაღიდან ამომავალი სიცოცხლის წვენის ამოუცნობ გზას და ხის ნაყოფთა წიაღ უსასრულო მოგზაურობაში მოხვედრილი, პოეტის მსგავსად გაცეხულ-გაბრუებული, იმ კანონზომიერებას აღმოაჩენს, რომელზედაც ემზარ კვიტაიშვილი მოგვიანებით ერთ-ერთ დღიურში ჩაწერს: „ყოველგვარ შემთხვევითობას ძირკვავს ეს შეუკავებელი, შეუბოჭავი აუცილებლობა — ყველაფერს, გამოსხმულს (ფოთოლს, ნაყოფს — ღეროზე დაკიდებულს) გამოებმება მკვებავი ყუნწი. საკვირველია, როგორი დაჟინებით ებლაუჭება სიცოცხლე მასაზრდოებელ წყაროს ანუ თავისთავს“.

თუ გოეთეს ფაუსტი (ეკერმანის მიხედვით) პირველსახეთა (urphänomen) სავანეს ქვესკნელის მარადიულ ბნელ მხარეში, სიმარტოვეში მყოფი შემოქმედი დედების არსებაში პოულობს, რომლისგანაც წარმოდგება ყოველივე, რასაც დედამიწის ზედაპირზე ფორმა და სიცოცხლე გააჩნია. ესაა მიწიერი ყოფიერების მარადიული მეტამორფოზა: წარმოშობა, ზრდა, რღვევა და აღორძინება, რომელიც წარმოადგენს დედათა მარადუნყვეტ მოქმედებას. პოეტი-მისტიკოსი ემზარ კვიტაიშვილი ამ შემოქმედებითი პრინციპის ფარულ მოძრაობას „თვალს ადევნებს“ ხის ნაყოფთა მრავალფეროვნებაში: მათი კვირტობის, ყვავილობის, მწიფობისა თუ ხრწნის სახეებში. იგი აქ პოულობს სამყაროს ძირს, სიცოცხლის დაფარული ჰარმონიის გაცხადებას, რომელსაც შეიძლება „შეეხო“ კიდევ — დაიგემოვნო, როგორც ამ ნიშნით სიცოცხლის გამოვლინების, მოხელთების, ამ გაელვებაში მარადიულის წვდომის ერთადერთი შესაძლებლობა.

და როგორც საზოგადოდ ხდება, მარადიული საგნების შემცნობი ადამიანი მუდამ გაცეხულ-შეცბუნებული ყოვნდება ამ დიდი დღესასწაულის, სიცოცხლის საიდუმლოების წინაშე: „მაშინ **მიკვირდა** — რა ხელს გამოჰყავდა ყვითელმტვრიანი ბუტკოების ირგვლივ შემოგარსული ყვავილთა პანანკინტელა, აბრეშუმის კაბები თუ ნინსაფრები — ერთმანეთთან შეზავებული უნაზესი ჰაეროვნება და



მოლამუნე ნამი. მაინც მიხაროდა — შავ, ნოტიო მიწაში ჩაგრეხილ-ჩახლართულმა ფესვებმა მოკრიალებული ცა, ჰაერში გამჯდარი სისველე მერამდენედ დაანახეს ყვავილებს, მათ სიფრიფანა, იოლად დასაფუთი ფრთებით...

მონუსხული შეეყურებდი და ვიცოდი — დიდხანს არ გასტანდა ყვავილების დღესასწაული... სახე უნდა ეცვალა...”

სხვა ესეისტურ „დღიურში“ კი მის გაკვირვება-გაოცებას თავისთავად მოჰყვება შემოქმედი დედების იღუმლად მოქმედ არსებობაზე მიმანიშნებელი არსებითი კითხვები:

„ლამაზად გამოჩანს ცალ გვერდზე მწოლი, ქვაფენილზე გასრესილი, კაბახდილი კალოს თეძო, სამკუთხად ტალღოვანი, ყვითელი, სირმებით მოქობილი... ვინ ქსოვს, ვინ აკეთებს ამას?! სად იყო ყველაფრის ძირი და ფესვი, საიდან გამოსკდა ასე ერთბაშად ამდენი ფორმა და ფერი?!“

ამიტომაც სულაც აღარ გიკვირს, რომ მასთან ღვინის ფენომენის გვერდით ხილის უტკბილესი წვენი შეიქმნება იმ Alter egod, იმ მეგზურად, რომელიც მას თავის სულისმიერ გზაზე გაიყვანს და რომლისგანაც „მინის პირველყოფილი სინოციფრისგან“ „დაბინდული“ მისი გონება ჭვრეტს სიცოცხლეს. სწორედ ამ მდგომარეობაში იღვიძებს ქართველ ადამიანში სიცოცხლის „დაკარგული“ ძალა და ასე წვდება იგი ცხოვრების ფესვებს, სიცოცხლის რალაც ფარულ ენერგიას.

ამიტომაც ჩანერს თავის ერთ-ერთ დღიურში: „ცხოვრებაში ბევრი რამე დამკლებია, მაგრამ ფანტაზიის ნაკლებობა არასოდეს მიგრძვნია. აღსაგზნებად არავითარი თრიაქი, აბსენტი თუ მესკალინი არ მჭირდება, როცა მოვინადინებ, მაშინ გავბრუვდები, წერის დანყებისთანავე“.

## მისტიკოსის, ხელოვანისა და ფილოსოფოსის საიდუმლო კავშირი

როგორც ზოგიერთი დიდი მოაზროვნე მიიჩნევს, სამყაროს შემეცნებას, მისი სინამდვილის მიღება-ჩანვდომას მხოლოდ ადამიანის სამი მდგომარეობა განაპირობებს:

— პოეტის, წმინდანისა და ფილოსოფოსის.

სამივე მდგომარეობაში ადამიანი ახდენს თავისი თავის რეალიზაციას, უფრო ზუსტად კი, მხოლოდ ამ სამ მდგომარეობაში ძალუძს მას ნაიკითხოს თავისი ბედის წიგნი, რომელშიც მოჩანს კაცობრიობის მთლიანი სახე: წმინდანის, ფილოსოფოსისა და პოეტის პიროვნული ნიშნით დაბეჭდილი (მე ამ კერძო შემთხვევაში წმინდანის ნაცვლად მისტიკოსს ჩავსვამ). მაგრამ ისიც უეჭველია, რომ ეს სამი მდგომარეობა ცალ-ცალკე არც არასოდეს არის მოცემული ადამიანში. ისინი ყოველთვის ერთიმეორეშია გადახლართული, გადანწული და ასე ერთმანეთისაგან დაუცილებლად თანაარსებობენ.

თუ ფილოსოფოსია, თანაც, ისეთი მაღალი რანგისა, როგორც მარტინ ჰაიდეგერია, ის პოეტური შთაგონების ელვარე ბილიკს მიუყვება და შესაბამისად, მისი სამეტყველო ენა პოეზიის „ბნელი სტიქიიდან“ ამოდინდება, ხოლო მისი ფილოსოფიის ქვედა დინებებში ჩვენ მისტიკოსის მიერ გაკეთებულ ჩანაწერებს ვაწყდებით.

თუ ადამიანი მისტიკოსია, მისი აზროვნების განმსაზღვრელი წმინდა წიგნებია, თუმცა მასში მოაზროვნე ფილოსოფოსი იკვლევს და იაზრებს, თუ როგორ შეიქმნა სამყარო, როგორ აზროვნებს ადამიანი.

ემზარ კვიტიანიშვილი რაღაც გულმტკიცუნეულად, ზეანეული სტილითაც კი წერს თავის ნაგრძნობ-ნაფიქრს, რომლის იქითაც ადამიანის ორივე ეს მდგომარეობა უნდა ვიგულისხმოთ: **მისტიკოსის და ფილოსოფოსის.**

თუ მისტიკოსზე მიდგება საქმე – მას მძიმეზე მძიმე მოვალეობა აკისრია, რადგან პოეტში მისტიკოსი იდეალური სამყაროსკენ მიემართება, რათა ტანჯვით აღსავსე გზის დასასრულს, თავმოდრეკილი მორჩილებითა და სასოებით, უხმო დუმილში იხილოს ის, ვინც, პლატონის მოსაზრებით, წარმოადგენს მოდელს ან ნიმუშს იმ მატერიალური სამყაროსი, რომელსაც პოეტი ბაძავს.

ემზარ კვიტიანიშვილთან ვკითხულობთ ლექსს, რომელსაც „საკრალური სურვილი“ ქვია და რომელშიც იკვეთება პოეტში მყოფი მისტიკოსი თავისი ყველაზე წმინდათა წმინდა სურვილებით:

„როდის დადგები, ნანატრო წამო?  
ნაჭედ-შეკრული ისე მაგრა ვარ  
(დამლამა დილამ), სულ იმას ვლამობ  
როგორმე ვიქცე ღმერთის საკრავად...

უკვდავებისას ვიგემებ სასმელს,  
მინდორსაც ვნახავ, იით მოფენილს;  
დავლოცავ უფალს, მნადია მასვე  
ვასმინო კინი სამადლობელი“.

მისტიკოსის „ცივი“ და „გათოშილი“ მდგომარეობა მას შესაძლებლობას აძლევს ზედმინევენით ზუსტად და უცდომლად წაიკითხოს სხვა ადამიანის, სხვა პოეტის სულის მდგომარეობა. მაგალითად, როცა ის ხედავს, თუ როგორ ართმევს სიკვდილის მწუხარე ანგელოზი სულს მისთვის უახლოეს ადამიანსა და პოეტს გიორგი ლეონიძეს, ის ამბობს: „თვალეებში ცის სილურჯე გაუქრა, ჩაუშუქდა. ბნელი ლანდი ჩასახლებოდა“.

მეტასამყაროს მისტიკურ გზებს პოეტი ხშირად ბუნების ენის მეშვეობით „კითხულობს“. ემზარ კვიტაიშვილის პროზაულ ნაწერებში ამის უამრავი მაგალითია. ერთ-ერთი მათგანი გიორგი ლეონიძეზე დაწერილ წიგნში („ქართული სიტყვის ბაზიერი“) მოთხრობილი ეს უჩვეულო ამბავია: „მუქად ილანდებოდა ვარდისა და იასამნის ბუჩქები. თვითონ ზღაპრული გოლიათივით მიიწნეოდა ლამის ფრინველებითა და მწერებით აშრიანებულ სიბნელეში. რატომღაც ვიფიქრე, რომ სწორედ ასეთი ლამის იდუმალებამ დაბადა მისი შედევი და ხმამალლა ვთქვი: „შავს ყორღანებში სძინავთ ყივჩაღებს“.

ეს ამბავი გიორგი ლეონიძესთან სტუმრობის დროს მოხდა და პოეტ ემზარ კვიტაიშვილში მყოფი მისტიკოსი რომ სწორედ გიორგი ლეონიძის შთაგონების იდუმალ და ფარულ გზას „მისდევს“, ამას ადასტურებს ის ფაქტიც, რომ მის მიერ ხმამალლა გაჟღერებული ლექსის სტრიქონებს გიორგი ლეონიძეც ხმამალლა, ბუნებრივად აგრძელებს.

კიდევ ერთი მაგალითი: ემზარ კვიტაიშვილი გიორგი ლეონიძის ცნობილ ფოტოსურათზე ამოიცნობს ცნობილი ლექსის „ოლეს“ შექმნის განწყობას: „ხანშიშესულ პოეტს გრძელი, შავი პალტო აცვია, თავშიშველი, ხელები ჯიბეებში ჩაუნყვია და ლოყით ბებერი თუთის ხის მერქანს მიხუტებია. ძველი სახლის ვარდებიანი აივნისაკენ იყურება, სახეზე სინანულგარეული ნეტარების ღიმილი დასთამაშებს. მისი მზერა წარსულისკენაა მიმართული. ვინც ამ სურათს დააკვირდება, უთუოდ იტყვის, რომ სწორედ ასეთ კაცს უნდა დაენერა „ოლე“.

## ბუნების ხედვის სირთულე — დაფარული ღმერთი

ერთი ინტერპრეტაციის აზრით, გოეთეს ფაუსტს მზე არათუ და არ აბრმავებს, არამედ შინაგან თვალს აუხეღს. ემზარ კვიტიანიშვილისთვისაც ეს მზე თავად „ღვთაებრივი არსია“, რომელიც ბუნების სახეებში ეცხადება პოეტს: ეს იქნება გადამფრენი ჩიტების სამკუთხად განწყობილი გუნდი თუ შემოდგომის ყვითელ ფოთოლს მიმსგავსებული ბაყაყი, ხან კი ახლად აყვავებული ხეების კვირტები... ბუნების ყველა ეს გამოვლენა მას „თვალს აუხეღს“ და თავის შინაგან სამყაროში „ჩააგდებს“.

ვილაც ბერძენს უთქვამს: „ბერძნებმა **გაბედეს** და შეხედეს ბუნებას“.

თავად სიტყვა **გაბედულება** იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ბუნების ხედვა არ არის ისეთი იოლი საქმე, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოეჩვენოს ადამიანს. პირიქით, უმრავლესობა ბუნებას შეჰყურებს და ვერ ხედავს მას. სიტყვა „გაბედულება“ კი ბერძნებმა ავტორმა ტექსტში უდავოდ იმ ძალისხმევის აღსანიშნად ჩაწერა, რომელიც მხოლოდ საკუთარ თავზე აღმატებისას შეიძლება მოიპოვოს ადამიანმა — ეს სულიერი მდგომარეობაა, სულიერი ხედვაა, რომელიც ბუნებას ღვთაებრივის ემანაციად გახილვებინებს და განგაცდევინებს.

ბუნების ხედვა იგივე შემოქმედებაა და მხედველი-შემოქმედი ღმერთის მსგავსად არარაღან (რასაც ნიკოლაი ბერდიევი „თავისუფლებად“ განმარტავს, რადგან თავისუფლება არის არარა ბუნებრივი სამყაროს რეალობის თვალსაზრისით, იგი არ არის „რალაც“) ქმნის ამ ბუნების სურათებს. როცა ემზარ კვიტიანიშვილის დღიურებს ეცნობი, რომელშიც ხშირად ბუნების ჭვრეტაა გადმოცემული, ხვდები, რომ სწორედ **მისი ძალისხმევა** — პოეტში დაუნჯებული, თავისუფლების მშობელი — სულისმიერი თვალი მიგვიძღვება და „კითხულობს“ ბუნების სურათებს.

მასთან ბუნება იგივე სუბსტანციაა — ღვთაებრივის განცხადებაა, რომელიც ბარუხ სპინოზას სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, თავისთავის მიზეზს (causa sui-ს) თავად წარმოადგენს, უფრო ზუსტად კი ეს სუბსტანცია „მარადიული და უსასრულო არსებაა, რომელსაც ჩვენ ღმერთს, ანუ ბუნებას (deus sive nature) ვუწოდებთ“.

და თუ გოეთეს „ფაუსტს“, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, „სამყაროს გულისგული“, ქვეყნის არსი სურს იხილოს და ასე სწვდეს ცოცხალი ბუნების იმ მოქმედ ძალებს, რომლებიც „ფარულ ზრახვით ერთად არიან შეკრულნი“ და რის გამოისობითაც „მას ყოფიერების დინამიკა და ჰარმონია აღაფრთოვანებს“ — ქართველი პოეტი-მისტიკოსი ემზარ კვიციანიშვილი თავად ბუნების სახეში ჭვრეტს ამ ამოუცნობის ნიშნებს. ამიტომაც ყველა მის ჩანაწერს ბუნების შესახებ ერთგვარი მისტიკური საბურველი ახლავს, რომლის მიღმაც სააქაოსა და საიქიოს შორის ნაშლილი ზღვარი იკითხება.

ბუნების ამ იდუმალი ენაზე გვიამბობს პოეტი ერთ მოგონებაში, რომელიც თენგიზ მირზაშვილის დაკრძალვის სევდიან დღეს უკავშირდება: ის და გურამ ლორთქიფანიძე (იგივე ლორთქია) დაკრძალვის პროცესიას მიუყვებიან. სწორედ ამ დროს ემზარ კვიციანიშვილი სასაფლაოს შავ ჭიშკართან შეყოვნდება, ზამთრის ტყვიისფერ ცას ჰკიდებს თვალს და ხილულს იმის ნიშნად აღიქვამს, რაც მის გვერდით, მიწაზე ხდება. თენგიზ მირზაშვილის გარდაცვალების მაუნყებლობის ნიშნად, „ტყვიისფერ ცის ფონზე სამკუთხად განწყობილი გარეული ბატების გუნდი, ლეგა ფერის ბუმბულით განწყობილი ფრთებით უხმოდ მიაპობდა ჰაერს“, რათა ამ მისტიკური რიტუალით კიდევ ერთხელ აღესრულებინათ ცისა და მიწის..

ანალოგიური სახისაა პოეტის მოგონება მდინარე თეძამის ნაპირზე, სადაც იგი იხილავს „შემოდგომის ფოთოლივით მოყვითალო ბაყაყს“, რომელსაც „ზურგზე წვრილი ოქროსფერი ხორკლები ეყარა და მრგვალი თვალების რქოვანაც ოქროსფრად უელავდა“. შემდგომ უკვე, ერთდროულად აღტაცებული და სუნთქვაშეკრული პოეტი გვიამბობს, თუ როგორ უშიშრად დგება ბაყაყი მის წინაშე, დროდადრო როგორ უჩინარდება წყალში, რათა პოეტის წინაშე ისევ და ისევ „ფეხები ნარნარად შეათამამოს“, „იმავე ქვასთან გაილურსოს“ და პოეტს „ამოხედოს“, როგორც სამყაროს საიდუმლო ენაზე მოსაუბრე პერსონამ.

## ავტორი — საკუთარი ტექსტის ინტერპრეტირებისას

კითხვის პარადოქსული პროცესი, როგორც წესი, ყოველთვის მოჯადოებული წრის წინაშე გვაყენებს და ერთ საიდუმლოებას გვამცნობს: კითხვისას ჩვენ მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენს თავს, ჩვე-

ნი სულის წიგნს „ამოვიკითხავთ“. ამიტომაც, როცა საუბარია პოეტ ემზარ კვიციანიშვილის ესეისტიკაზე (ესეები გიორგი ლეონიძეზე, ანა ახმატოვაზე, მარინა ცვეტაევაზე, იოსებ გრიშაშვილზე, ჯეიმზ ჯოისზე, ჰომეროსზე, დანტე ალიგიერიზე და ა. შ. და ა. შ.), თავისთავად ისე ხდება, რომ მათი კითხვისას ემზარ კვიციანიშვილი, თავისი დახვეწილი და ელვარე პროზით, შენიშვნებითა და კომენტარებით თითქოს გვეკარნახობს, ყველაზე ღრმა ინტერპრეტაცია გავაკეთოთ თავად მის შემოქმედებაზე — პოეტ ემზარ კვიციანიშვილზე. მაშასადამე, როცა იგი გიორგი ლეონიძეზე, ანა ახმატოვაზე, მარინა ცვეტაევაზე, ჯეიმზ ჯოისზე წერს, ამით, თავისდაუნებურად, საკუთარი შემოქმედებითი კრედოს უამრავ საიდუმლოსაც გვიმჟღავნებს და, რაც მთავარია, თავისი წერის ხელოვნებასა და თავისი ნაწერების ფარულ ქვეტექსტებზეც მიგვანიშნებს.

მაგალითად, გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაზე წერისას ის თავისი შემოქმედებითი კრედოს „დეფინიციას“ ახდენს: **„ხელოვნების ყველა ჭეშმარიტ ქმნილებაში, აქაც ერთი განწყობილებაა მთავარი (მარტოობის სევედა),** ის ნარმართავს მთელ ლექსს, მაგრამ ალაგ-ალაგ მხიარული, უტეხი, ხალისიანი კილოც გამოერევა. „ოლეს“ ფინალური სტრიქონები კი აშკარად მაჟორულად ჟღერს“.

როცა ამ დეფინიციას ვკითხულობთ, ჩვენ, უნებურად, ხელახლა გავიაზრებთ ემზარ კვიციანიშვილის პოეზიას, რათა ამ შემოქმედებითი საიდუმლოს დამადასტურებელი ნიმუში მოვიძიოთ. აი, ეს ლექსიც, სათაურად „დედოფალი“. აქ არის დახვეწილი რითმები, ინტონაციის გადმოცემის იშვიათი უნარი, დაბოლოს, ის საიდუმლო მუსიკა, რომელსაც ნამდვილი პოეზია ყოველთვის თავისი სტრიქონების იქით, მეტატექსტში გულისხმობს და რომელიც თან ახლავს წმინდა არსის ჭკრეტას, როგორც დაფარული მშვენიერების გაცხადებას:

„სერზე იდგა, ვერ შევიცან, რისას წნავდა ნიშანს;  
იმ წელიწადს გაზაფხულმა თავი გაიგიჟა.

ვთქვი, ნეტარმა, რა იქნება, ღრუბლის დამსვას მწყემსად!  
გვირილებით, ზიზილებით ველი შემოკემსა.

ვერ ვითვლიდი სოსნის ტბებს და ტბორებს ყაყაჩოთა,  
მზის თიმთიმა ათინათი ბროლის ჭავლზე თრთოდა.

დანულს, მწვანე წინკლებიანს, შევხაროდი ტირიფს,  
ფერისულამ გადუარა ქალებს, ლელისპირებს.

და ვიაზრე, რა ცა იყო, ან რომელი მხარე,  
დამაბრმავა და თვალეზზე ხელი ავიფარე.

ყვავილებით დაქარგული უელავდა წელი,  
გონს მირევდა, ახლაც მიკვირს როგორ გავუძელი“.

ემზარ კვიტაიშვილის ეს ლექსი ერთგვარი დადასტურებაა იმისა, რასაც ნიკოლაი ბერდიაევი უწოდებს „შემოქმედებას“: „შემოქმედება არის ადამიანის პასუხი ღმერთის ძახილზე“. რაც მთავარია, ეს ბრწყინვალე ლექსი იმ შემოქმედებითი კრედოს ერთგულია, რომელზედაც თავად საუბრობს ლეონიდის „ოლესთან“ დაკავშირებით: „ყველა ქვემარტ ქმნილებაში აქაც ერთი განწყობილებაა“. განწყობა, ანუ პოეტის სამყაროს მაცოცხლებელი ძალა, პოეტის მღვიძარე სული ამთლიანებს ქმნილებას იმად, რაც ის არის. ამავე ესეიში ის პოეტური ნიჭით, თავისი „სულიერი დაბადებით“ ბოძებულ კიდეე ერთ „სიბრძნეს“ უსახსოვრებს მკითხველს: „მთელი ლექსი ამ ერთი ბრწყინვალე სახის გახსნას, ერთი მეტაფორის ნაირგვარად წარმოსახვას ემსახურება“. და ჩვენ ადვილად, ყოველგვარი გარჯის გარეშე მოვიძიებთ ამის დასაბუთებას მის ლექსებში. ერთი მაგალითი: ჩემთვის გამორჩევით საყვარელი, დახვეწილი ლექსი „შემოდგომამ დამშალა“.

პოეტი ემზარ კვიტაიშვილი ლექსს იწყებს ყრუ ხმით და წარმოთქვამს მწუხარე, სევდით აღსავსე სტრიქონს:

**„— მენდე, მინდა თუ არა, ბნელ სამარეს ველტვი...“**

შემდგომ, მთელი ლექსის განმავლობაში, ყოველი სტრიქონის იქით, ჩვენ ისევ და ისევ პოეტის სამარესთან მიახლებას ამოვიკითხავთ, რისთვისაც ემზარ კვიტაიშვილი თავის ერთგულ მეგზურს — შემოდგომას მოუხმობს მწედ. ის, პოეტი, თავად იქცევა შემოდგომად, მის განწყობად და ამიტომაც გარდაისახება: ხან წვიმით დასველებულ ვენახის ქერქად, ხან ხავსად, ხან კი კედელზე მიყუდებულ ფინლად და ყველა ეს „საგანი“ შემოდგომის იმ განწყობილებაში „ჩაინერება“, რომელიც ზამთარს — ბუნების მიძინე-

ბის პერიოდს „უახლოვდება“, და რაც „მისი სასიკვდილო სამარის“ ასოციაციას აღგვიძრავს:

„მენდე, მინდა თუ არა, ბნელ სამარეს ველტვი...  
სთველმა დამანანილა – ჩალა ვარ და ჩელტი.

ისლად აჭრილს გაბმული, ჩამესმება „ჩელა“  
თან ქერქი ვარ ვენახის – წვიმამ დამასველ.

გამოვდგები ფინლადაც, კედელს მიმაყუდეს,  
ხავსი მე ვარ, სკვინჩამ რო ჩაუფინა ბუდეს.

ხვალ რად მაქცევს განგება, ვინ გაიგებს მართალს,  
ყველაფერი ვიქნები, ჩემი თავის გარდა“.

### შემოქმედება და დუმის სტიქია

დიდი ბელგიელი მისტიკოსი მორის მეტერლინკი წერდა: „და როცა ვლაპარაკობთ, რალაც თითქოს გვაფრთხილებს, რომ ღვთაებრივი კარი ნელ-ნელა იხურება“.

მორის მეტერლინკი აქ სიტყვა „ლაპარაკის“ ცნებას იყენებს, როგორც ადამიანის გაუმთლიანებელი სულის ნიშანს, იმ მდგომარეობისა, როცა სიტყვები სულაც არ ამოვლინდებიან „ენის ბნელი სტიქიიდან“ და არ გაივლიან საშიშ, ღვთაებრივი ძალების სავანეს: ეროვნულობის ძირსა და ფესვს.

პოეტი-ესეისტი ემზარ კვიტაიშვილიარაერთხელ საუბრობს იმაზე, , თუ რა მნიშვნელობა აქვს დუმის (ის რატომღაც უფრო სიტყვა „სიჩუმეს“ ამჯობინებს) და, რომ სწორედ დუმლიდან, სიჩუმიდან იბადება ნამდვილ შემოქმედთან ყოველი სიტყვა, ყოველი გრძნობა:

„ნუხილი ჩემი **ჩუმია ჩუმზე**,  
კვლავ შემოდგომის ფერები მბანგავს,  
ფანჯრის ჩარჩოში მგონია ვუმზერ  
ძვირფასი თვლებით ავსებულ ლანგარს.

ამ ლექსის სათაური „მიმყუდროება“ ზუსტად შეესაბამება სიჩუმის სტიქიაში დავანებული შემოქმედის მდგომარეობას, რომელიც გაუსაძლისი ტკივილისაგან დაღლილა და შთაგონების ნაზი და



მჭვირვალე საბურველით შებურული, როგორც იქნა, პოულობს „საყრდენს“. ეს თავისთავში მოძიებული კოსმოსია, რომელშიც იხატება მისეული სამყარო, თავისი ხასიათითა და შინაარსით. ეს იგივეა, რომ ადამიანი თავის სულისმიერ სარკეში იმზირებოდეს და იქ ჭვრეტდეს თავისთავს. ამ ლექსშიც ასეა. ჯერ მოსჩანს მისი განწყობილების დრო — შემოდგომა, რომელიც არის არა მწუხარე, ცივი და სასტიკი ზამთარი და არც მღელვარე, ბობოქარი და ლამაზი გაზაფხული, არამედ მათ შორის მოქცეული შემოდგომა, როცა ბუნება დატვირთულია, ორსულადაა ყველა ფორმის სისრულით და როცა მასში, სავსეობასთან ერთად, სიკვდილის მწუხარე ანგელოზის მოლოდინში გაყურსული პოეტი იკითხება.

ფანჯრის ჩარჩოში, ანუ თავის სულისმიერ სარკეში ის პოულობს თავისი განწყობილების დროსა და ფერს, რომელიც ისევ შემოდგომაა და რომელშიც პოეზიის სიმბოლური ნიშნები – ძვირფასი თვლები მოსჩანს.

პოეზია დუმილის სტიქიიდან ამოდინდება. თუმცა ის ისევ ყოველდღიურობაში მოსახმარი სიტყვებით გამოითქმის. მაგრამ ეს მსგავსება მხოლოდ და მხოლოდ რადგან უსასრულო მანძილი ძვეს ყოველდღიურობასა და პოეზიას შორის. პოეტის სამყაროში, მისი მღვიძარე სულის საუფლოში ყოველი ფრაზა ერთიმეორეზეა გადაბმული, რადგან ისინი ერთიანი მდინარიდან ამოდინდებიან. ამიტომაცაა ასე რთული შემოქმედის ბედი, რომლისთვისაც არ არსებობს მოსვენება და აღარ გიკვირს, როცა მას თავის ერთ-ერთ ლექსში დასცდება: „მე განწირული...“ მუდმივი ტანჯვა და შიში მასთან მუდმივად ენაცვლებიან ერთმანეთს და ისიც თავისი წარმოსახვით უკვე მერამდენედ გაივლის ენისა და შთაგონების თვალუნვდენელ სივრცეს. ერთგან წერს: „უცნაური, აუხსნელი შიში დამჩემდა იმისა, – ერთხელაც იქნება, მომარჯვებულ კალამს ველარ დავანვდენ განივრად დაფენილ ფურცელს, რომელიც, ჩემდა გასაგიჟებლად, ამოტრიალებულ, დაბლა მოქცეულ ვარსკვლავიან ცად იქცევა და თავისკენ დამქაჩავს. უეცრად დაიკარგება მანძილის ყოველვარი განზომილება. თავზარდამცემ უსასრულობაში გაუთავებელი ფრენა, იმ ქალღმერთით ფარფატი მომინევს და დედამინიდან განზიდული ვერასდროს ვედარაფერს მივადგები, რომ თუნდაც ირგვლივ მიმოვიხედო, სუნთქვის შემკვრელი, შემაშფო-

თებლად გახშირებული გულისძგერა დავიმშვიდო“.

აქ არ შეიძლება არ გაგახსენდეს ფრანგი პოეტის სტეფან მალარმეს კრთომა, შიში და რიდი თეთრი ფურცლის წინაშე, რომელიც მის წინაშე დევს. როგორც დიდი დიონისე არეოპაგელი განმარტავდა: „უმაღლესი სიბრძნის ზღურბლი, დაფარულისა და ღვთაებრივი იდუმალების“ — ყოველი შესაძლო აზრის, იდეისა თუ ნებისმიერი სიტყვის ჯერ გამოუთქმელი სამეფო: „ენის შესაძლებლობის მიჯნა“.

ასე მეჩვენება, რომ ემზარ კვიტიციანს უცთომელი გუმანი მიუძღვება, ბერნი საუკუნის ეპოქაში შთაგონება იქიდან ამოხაპოს, სადაც თავად ყოფიერება იქცევა მის მასწავლებლად, მოკარნახედ, თავად ჩასჩურჩულებს სიტყვებს, რათა თავზარდამცემი დუმილის – პოეზიის დაუსაბამო საუფლოს წინაშე „შიშველი გონების“ ამარა დარჩენილი, ბოლოს და ბოლოს, მარტოდმარტო არ აღმოჩნდეს.

ამიტომაც თვით ისეთი ტრაგიკული აღქმა, როგორიცაა წარსულის ვერმობრუნება, მასში ისევ კონკრეტულ ფაქტებს — ბავშვობის ხანის უდარდელ და უფაქიზეს მოგონებას „ჩაეჭიდება“. პოეტი გულისშემძვრელ ტექსტს წერს:

„იმ დროს ვინ დაგიბრუნებს, ბერიკაცო ძაბუნო,  
ლელის პირას, ტალახში, ფეხები ატყაპუნო –  
ჭინჭრისგან დაშუშხული შენი წვრილი კანჭები...  
აღარ მოვა ის ჟამი, ამადაც ვიტანჯები“.

ლექსში „ძილში ჩაყოლილი“ დუმილის გამოუთქმელი სამეფოს წინაშე განუზომელი შიში, თავზარდამცემი და გამთოშავი განცდა პოეტს პირდაპირ აქვს გადმოცემული:

„მესიზმრა წუხელ – ფრთები მქონდა და  
მძლავრ ოკეანის, გაშლილის, თავზე  
მივფარფატებდი. წყალს, უნაპიროს,  
გაუდიოდა მზეზე ლაპლაპი,  
ვიქნევი ფრთებს და არ თავდებოდა  
მანძილი გრძელი...“

აღბათ, დუმილის სტიქიას რომ მოაგავს, ამიტომაც ირჩევს ის დროდადრო მოგზაურობას იქ, სადაც მას ვერავინ იცნობს, ვერავინ შეხვდება. ეს დიდზე დიდი საიდუმლოა შემოქმედის, თუმცა ის სულ

უბრალოდ წერს ამის შესახებ და პოეტის შემაშფოთებელ მდგომარეობას უბრალო სიტყვით „ახირებით“ ნიღბავს. ასეთი დუმლის სტიქიაა მისთვის დიდი იტალიელი მხატვრის პაოლო უჩელოს სურათების შავი ფონიც:

„გამაოგნებლად მოქმედებს მისი სურათების შავი ფონი; უნდა გამოვტყდე, ბევრჯერ მიფიქრია იქ ჩამალვა, გადაკარგვა“; ან: „ვინმეს შეიძლება კიდევაც გაუკვირდეს, ახირებად ჩამითვალოს – დამალვა გაუჩინარება რომ მომინდება, ვიმეორებ, **ხელად უჩელოს გადაშავებულ ღამეებს მივაშურებ ხოლმე და მყისვე ვქრები**. არა, თვალს არ ძალუძს მაშინ ჩემი დანახვა, შემჩნევა, აღარავისთვის არ ვარსებობ“.

### პოეტის მაღალი პროზა

უილიამ ფოლკნერი ერთგან წერს, რომ რომანისტი, როგორც წესი, ჯერ პოეზიაში ცდის ბედს. აქ რომ ხელი მოეცარება, ნოველის დანერას შეეცდება, მაგრამ თუ აქაც ფიასკოს განიცდის, მაშინ უკვე მოთხრობაზე გადავა და ბოლოს, უიღბლო შემოქმედი რომანის ჟანრს ჩაებლაუჭება.

ამით ის არის ნათქვამი, რომ ყოველი ლიტერატურული ჟანრის თავნყარო, პირველმიზეზი პოეზიაა, ამიტომაც პოეზიის განმარტება ისევე ჭირს, როგორც ამ პირველმიზეზისა.

ჩვენ თითქოს მუდმივად გვკარნახობს გუმანი, რომ პოეზიაში ჩასაიდუმლოებულია სამყაროს გულისგული, რადგან მასში ძევს სამყაროს ის დაფარული მშვენიერება, რომელზედაც ჰერაკლიტე წერდა: „უხილავი ჰარმონია უფრო სრულქმნილია, ვიდრე ხილული“, ანუ პოეზიაში, პოეტურ ენაში უფრო მეტად განცხადდება სამყაროს საზრისი, ღვთაებრივი სრულყოფილების ბრწყინვალეობა და აზრი, ვიდრე ხილული სამყაროს ღამაზ საგნებში. მასში ხომ, როგორც ძვირფას ქვებში, ამ „მცირე ტერიტორიაზე“ განთავსებულია ღვთაებრივი გამონაშუქის მეხსიერება. მაგრამ ამ სკივრის, ამ ღვთაებრივი ინსტრუმენტის — ენის გასაღები პოეტს უფრო ხშირად მაშინ აღმოაჩნდება, როცა შეყვარებულია, ან როცა სიყვარულის განუზომელ ძალასა და მისგან წარმომდგარ აღმაფრენას შეიგრძნობს.

ემზარ კვიციანიშვილი შთაგონების ელვარე ბილიკზე განფენილ სიყვარულს, როგორც წესი, სიკვდილის კარიბჭესთან ეგებება. ერთი ფილოსოფოსი ამბობს, თალესის მიერ აღწერილ სამყაროში ნებისმიერი საგანის მიღმა წყალს აღმოაჩენთო. ანალოგიურად შეიძლება ითქვას: გალაკტიონის ყოველი შედევრის იქით მისი მეგობრის სიკვდილის თავზარდამცემი უწყება იკითხება. მაგრამ თუ გენიალური პოეტი გალაკტიონ ტაბიძე თავისი ლექსის საბაბ-მიზეზს, უახლოესი ადამიანის სიკვდილს „ასაიდუმლოებს“, ბოლომდე მალავს, პოეტი-ლირიკოსი ემზარ კვიციანიშვილი პირიქით, ისევ და ისევ ეჭიდება თავისი მწუხარების მიზეზს და არასოდეს ივინწყებს, არასოდეს „შორდება“, პირიქით, მისი გარდაცვლილი მეგობრის ყოველი ცხოვრებისეული დეტალი კონკრეტული ამბით გადმოიცემა: „ჩემი ბუნების გამო, გარდაცვლილებზე გლოვა, მათი გამოტირება მთავარ თემად მექცა და არა მგონია, ამ გზიდან როდისმე გადავუხვიო“.

ასე „მიაცილებენ“ მას თავისი ან გარდაცვლილი მეგობრები შთაგონებამდე და ასე იქმნება მისი მოგონება-ჩანაწერები. ამიტომაცაა, რომ მასთან თხრობა, ეს მოგონება-ჩანაწერები პოეზიის ერთ: „მზე რომ მაღლა აიწევს და კარგად მოთენდება, დილა მოითენდება, შაშვის გალობა აღარ ისმის (სხეულით გრძნობს დროს, მოახლებული გათიადის დაჩქარება უყვარს და მაშინ ისინჯავს, ააჩქამებს ხოლმე ხმას. მაშინ უფრო ხალისიანია.). შაშვის კეთილშობილური გალობის შემდეგ ბელურას სულმოუთქმელი, უსმენო ჟღავილი, რასაც გალობას ვერაფრით ვერ დაარქმევ, **ისე ჟღერს და ჩანს, ბროლის ნავისებურ ვაზაში ტალღა-ტალღად ჩაგორგლილი გიშრის მძივს უფერული, გამოხუნებული ქვიშა რომ შეუერიო**“.

მის პროზაში, განსაკუთრებით კი ესეისტიკაში ერთმანეთს ერწყმის, ედუღაბება ბავშვობის მოგონება, ბუნება, როგორც დაფარული ღმერთის სახის ვლენა-ჩენა და ასევე ამ უაღრესად ერუდირებული, ფართო თვალსაწიერის ადამიანის უჩვეულო რემინესცენციები ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. სწორედ ეს ფართო თვალსაწიერი და მასშტაბურ ხედვასთან შერწყმული პოეტურობა განაპირობებს ამ ურთულესი ჟანრის მთელ ხიბლს ემზარ კვიციანიშვილთან.

პოეზიის შესახებ ერთგან წერს: „ბევრჯერ დავრწმუნებულვარ — ყელს რაც უეცრად მოაწვება და მოგეძალება, ეს არის პოეზია.

ნაფლეთ-ნაფლეთად რომ წამოვიდეს ამ განწყობილებას მოყოლილი სტრიქონები, უმალ უნდა ჩაინიშნო და მერე გაამთლიანო“.

უდაოდ, ეს შთაგონების მოვარდნა, ეს იმპულსური აზროვნება თუ გრძნობის „გამონათება“ მისი პროზის შემთხვევაშიც უნდა ვიგულისხმოთ.

ემზარ კვიციანიშვილის პოეზიასა და პროზაში შეიგრძნობა ის პირველყოფილი ძალმოსილება, რომლის იქითაც სისხლისა და მინის სიახლოვე „იკითხება“. ტექსტის მოქნილობა და დახვეწილობა კი თანამდევია დაუსაბამო სწრაფვისა ცისკენ, რომელიც ყოველთვის ისმინება მის ტექსტებში, როგორც რალაც ფარული მელოდია.

გიორგი ლეონიძის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით ასეთი ჩანაწერი აქვს გაკეთებული: „მეგონა, ვეება, ლაჟვარდს ნაჩვევი ფრთები დასთრევდა. ასე დაჰყურებენ გიგანტურ ფრინველს, ტყვიანაკრავს, ხრიოკ ფლატეზე დავარდნილს, რომლის ტანსა და მონყვეტილ ფეხებს ნელ-ნელა ეცლება სითბო, მაგრამ ჯერ კიდევ შერჩენია ჟრუანტელის დამცემი გრილი სიგრილე“. ან: „უმთვარო ღამე იყო. ეზოს სიღრმიდან ზარნაშოს მონოტონური, გულისგამპობი კვნესა მოისმოდა. ამ მისტიკური ელდით სავსე გაუთავებელმა ქვითინმა შემანუხა, დაბლა ჩავედი. ძენწანასა თუ ფმატის ხეს მივადექი და ტოტზე შემომჯდარი მუქი ლანდის დასაფრთხობად გაქვავებული ბელტი ავისროლე. ღამის ფრინველი, ღამეზე უშავესი ფრთების ფარფატით გადაიკარგა სადღაც“.

ვინც ასე თუ იცნობს მის პროზაულ ჩანაწერებს, კარგად იცის, რომ ეს ამონარიდი არაფრით არ არის გამორჩეული სხვა — მისი მისტიკური ჭვრეტით აღსავსე ჩანაწერებისგან. მისი კითხვა ჩვენ თავად პოეტის იმ ვიზიონერულ ჭვრეტაში „ჩაგვაგდებს“, რომელშიც შეიძლება დ. ტ. სუძუკის მიერ აღწერილი ადამიანის უჩვეულო მდგომარეობა — სატორის ბუნება ამოვიცნოთ. სატორი ცნობიერების განსაკუთრებული მდგომარეობაა, „რომლის დროსაც ადამიანის ცნობიერება უკიდურეს ზეალმავლობას, ეგზალტაციას აღწევს. სატორი ადამიანის უმაღლესი სულიერი სინათლეა“.

ერთგან ემზარ კვიციანიშვილი წერს: „წლების მატებასთან ერთად, სულ უფრო და უფრო მეძალეა დაუოკებელი სურვილი, კუდში ვწვდე, ნამცეც-ნამცეც აღვადგინო და გავაცოცხლო ის, რამაც დიდი ხნის წინ ჩაიქროლა, უდაბნოს ყვითელ სილასავით დატრი-

ალეხუი დროის მორევში სამუდამოდ გაუჩინარდა“. ან იქვე: „ვცდილობ ფერგადასულ, მტვერნაყრილ დღეებსა და ფანჯრის მინაზე გაცრეცილ ღამეებს როგორმე პირვანდელი იერი დავუბრუნო“.

შეიძლება ზერელე მკითხველს მოეჩვენოს, რომ მასში სულაც არ იგრძნობა ის მაჯისცემა, რომელიც თანამედროვე თვალთახედვისთვისაა ნიშნული. მაგრამ ისეც ხდება, რომ იგი მოულოდნელად, ამის საპირისპიროდ, ისე კითხულობს ამ ტექსტს, რომ ანდრე მორუას მიერ მარსელ პრუსტზე გამოთქმულ მოსაზრებასთან თანხვედრას აღმოაჩენს: „დროის ნამდვილი შეგრძნება და წარსულის გაცოცხლება სრულიადაც არ ხდება გოებრივი აღქმის საშუალებით. ამისთვის აუცილებელია აღდგენა უნებლიე მოგონებით“.

ემზარ კვიტიანიშვილის ამ, ერთი შეხედვით, მოუნესრიგებელ ნაწერებში ჩვენ უთუოდ აღმოვაჩენთ იმ „მწყობრ წესრიგს“, რომელიც ასე ნიშნულია უკვე მომხდარის ინტუიტიური გამოხმობისთვის, მოგონებათა ასოციაციური ჯაჭვისთვის. ემზარ კვიტიანიშვილის უნებლიე მოგონებით აკინძული პროზა ერთი გაბმული, მშვენიერი მელოდიაა, რომლის შესწავლაც და შეფასებაც მომავლის საქმეა.

მის შემოქმედებაში იკითხება წარმოსახვითი მჭვრეტელობის ის ძალა, რომელზედაც ედმუნდ ჰუსერლი ამბობს: „წარმოსახვითმა მჭვრეტელობამ შეიძლება განახორციელოს წმინდა არსთა განჭვრეტა მოგონების, მხატვრული თხზვის, რელიგიური აქტებისა და სხვა მსგავსი მოცემულობების „იდეირების“ მეშვეობით“. და აქვე: „ჭეშმატების სახე არის ის, რაც მან გვიჩვენა, გამოგვიჩინა, გამოგვიმჟღავნა „ინტუიციაში“.

ჩემს ესეის მისი იმ ამონარიდით დავასრულებ, რომელშიც ემზარ კვიტიანიშვილის შემოქმედების უმთავრესი ნიშანი — მახვილი ინტუიცია და ბუნების ხმასთან გადაბმულობა იკითხება: „მუდამ გალურსული, მონუსხული ვუსმენ იმათ (შაშვების – ჟ. ს.) ამოუნურავ, ნაირ-ნაირ ჰანგებზე განყობილ გალობას. ნაკლებად მანაღვლებს, რომ საღამოთი, მზის ჩასვლისას, მოწყენილები არიან. მათგან მეძლევა ულევო, მხნეობის ჩამწერგავი ძალა. უიმათოდ ყოფნა, არსებობა ვერასგზით ვერ წარმომიდგენია“.

ხათუნა ხაბულიანი

## კონტექსტების გადაკვეთაზე გია ექვვერაძის რამდენიმე პროექტის შესახებ

არტისტული აქტივობისა და კონტექსტის ურთიერთქმედებები უახლესი ხელოვნების ისტორიაში, კერძოდ 1990-იანი წლებიდან, თანამედროვე ხელოვნების ამოცანების განსაზღვრის და მისი საზოგადოებასთან კავშირის ხარისხის ფონზე განიხილება. თანამედროვე კვლევებსა და უშუალოდ არტ ნამუშევრებში თითქმის ყოველთვის იგულისხმება 60-70-იანი წლების აქტუალური ხელოვნების გამოცდილება და მათი კრიტიკული ანალიზი, რომელიც ამ პერიოდის ხელოვნების პრეტენზიებს ეხება სოციუმთან ურთიერთობებისა და მასში ცვლილებების გამონვევის შესახებ. contemporary art არის პოლიტიკური პროექტი, რომელიც სოციუმთან კავშირისა და ურთიერთობების სპეციფიური პრეზენტაციებით ვლინდება. ნიკოლა ბურიო თავის „რელაციონალურ ესთეტიკაში“ ხელოვნებას განსაზღვრავს როგორც შეჯახების მდგომარეობას, როცა არტ ნამუშევრის როლი აღარ მდგომარეობს წარმოსახვით და უტოპიური რეალობის ფორმირებაში, არამედ ის იქცევა ცხოვრების წესად და მოქმედების მოდელად არსებულ რეალობაში, სადაც „არტი, რომელიც თავის თეორიულ ჰორიზონტად უფრო ადამიანურ ინტერაქციას და მის სოციალურ კონტექსტს ირჩევს, ვიდრე დამოუკიდებელი და პრივატული სიმბოლური სივრცის დაცვას“.\* ხელოვნება პირდაპირ მოქმედებაში რეალობასთან თავისთავად აქტუალურს ხდის საზღვრების თემას, არტისტის შესაძლებლობებისა და სოციუმში მისი ფუნქციის საკითხებს. გია ექვვერაძის არტ

---

\* Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods. Dijon: les Presses du réel, 2002. გვ. 14.

„...an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space.“

სისტემაში თანამედროვე ხელოვნების პრობლემატიკის თითქმის ყველა გადამწყვეტ პუნქტზე არსებობს გაცნობიერებული არტისტული რეაქცია, რომელიც ეხება როგორც უშუალოდ ნამუშევრის შექმნის პროცედურას, მის კომუნიკაციას რეალობასთან, ასევე ცოდნის გადაცემის სპეციფიკასა და კულტურისა და ხელოვნების რთულ ურთიერთდამოკიდებულებას. რაც შეეხება კონტექსტის საკითხს, აქ მას განსაკუთრებულად რთულ ჰიბრიდებთან მოუხდა მუშაობა, რამდენადაც მისი ბიოგრაფია საბჭოთა საქართველოში დაიწყო და პერესტროიკის პერიოდის შემდეგ დასავლეთში გადაინაცვლა. სრულიად განსხვავებული სოციალური და კულტურული სისტემების ურთიერთგადაკვეთაზე აგებული არტი საინტერესო საკვლევი თემაა როგორც უშუალოდ ხელოვანის კონცეპტუალური ხედვის გათვალისწინებით, ისე ზოგადად, პოსტ ტოტალიტარული ისტორიის არტისტული განვითარებებისა და საერთაშორისო არტ სივრცის პროცესების ფონზეც.

\* \* \*

„გარდამავალი პერიოდი“ არის ზოგადი მოცემულობა, რომელიც ამ ტერმინის მრავალმხრივი გაგებით უკვე მესამე ათწლეულია აქტუალურია ქართული რეალობისთვის. ადგილობრივი კულტურის დისკურსი მეტ-ნაკლები ინტენსივობით ავლენს ამ სპეციფიური მდგომარეობის ვერბალიზებულ ფორმებს. „შუალედური“ მდგომარეობა, როცა რაღაც დასრულდა, ისტორიად იქცა და ახალი ჯერ კიდევ არ დაწყებულია, ერთ-ერთი მთავარი თემაა გია ეძვერაძის ხელოვნებაში და ამ თემით ის ერთგვარად უკავშირდება ხსენებულ ადგილობრივ კონტექსტს, რომლისგანაც 1990-იანი წლებიდან დისტანცირებულია. ის ფაქტობრივად წლების მანძილზე არ მონაწილეობდა ქართულ სახელოვნებო პროცესებში, თუმცა ადგილობრივ არტ სივრცეში მისი, როგორც „საზღვარგარეთ მცხოვრები ქართველი არტისტის ფაქტორი“ მაინც აქტიურად ფიგურირებდა, ბოლო პერიოდში კი ამ სცენის უშუალო მონაწილედ იქცა; თბილისში ვიზიტის შემდეგ (2014 წლის თებერვალში) გია ეძვერაძის არტისტული გამოცდილებების აღქმა-გააზრებით ფართო აუდიტორია დაკავდა. პოსტ-საბჭოთა ისტორიის რთულ პროცესებში ემიგრაციის თემა და სამშობლოს გარეთ არტისტული კარიერის შესაქმნელად



ნასული ხელოვანები არ იყო იშვიათი მოვლენა და ეს განსხვავდებოდა იმ ტიპის ემიგრაციისგან, როცა მაგალითად, ევროპელი ხელოვანი შეიძლება ამერიკასა თუ იაპონიაში წავიდეს სხვადასხვა პროექტებზე სამუშაოდ, ან უკეთესი საგალერეო კონტრაქტის პირობების შემთხვევაში; აქ მოძრაობა მაინც ერთ საერთაშორისო არტ სივრცეში ხდება. ყოფილ სოციალისტურ ქვეყნებში კი ხელოვანები, ვისაც თანამედროვე ხელოვნების სივრცეში მუშაობა სურდათ, თითქმის იძულებულნი იყვნენ ამგვარი გადაწყვეტილება მიეღოთ, რადგან მათ მშობლიურ გარემოში არ იყო სივრცე contemporary art-ის პარადიგმაში მომუშავე მხატვრებისთვის. ემიგრაციის შედეგად ისინი სრულიად განსხვავებულ და უკვე ისტორიისა და ფორმირებული ინსტიტუციების მქონე სისტემაში ხვდებოდნენ, სადაც გადასალახი იყო განსაკუთრებით რთული ამოცანა — არ დაჰყოლოდნენ მათ მიმართ არსებული სტერეოტიპულ განწყობებზე დაფუძნებულ მოლოდინებს და არ ქცეულიყვნენ ტიპიურ პოსტსაბჭოთა ეგზოტიკურ მხატვრებად. გია ეძვერაძე ამ მხრივ ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა, რომლის მხატვრული აქტივობა თანამედროვე არტ სამყაროს სრულყოფილებიანი წევრის პოზიციიდან მიმდინარეობს. მოცემულ ტექსტში არის მცდელობა მისი რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნამუშევრის სტრუქტურა განვიხილოთ ინსპირაციიდან რეალიზაციამდე გავრცობილ პროცესში, როგორც კონკრეტული არტისტული სისტემის კანონზომიერებებში აგებული მხატვრული მოქმედება. უფრო კონკრეტულად კი შევჩერდებით რამდენიმე კონცეფტის ირგვლივ განვითარებულ სუბიექტურ გამოცდილებაზე, რომლებიც მისი ნამუშევრების ვიზუალურ თუ პერფორმატიულ-აქციონისტურ იკონოგრაფიას განსაზღვრავენ. ძირითადად ეს ეხება ზემოთ ხსენებულ „შუალედურ“ მდგომარეობას, ასევე რიტუალისა და აბსტრაგირებულად ხედვის თემებს. მხატვრის თეორიული ტექსტები, ლექციები და სოციალურ ქსელებში აქტივობის ფორმა, რასაკვირველია მისი ზოგადი სტრატეგიის ნაწილია, სადაც ერთ-ერთ მთავარ პუნქტად ყოველთვის თანამედროვე ხელოვნების პარადიგმაში მოძრაობის სპეციფიკა და მისი ინტერპრეტაცია რჩება. ეს ფაქტორი მისი შემოქმედების პროცედურულ მხარეს წარმოადგენს. ლოგიკური იქნება დასაწყისისთვის თუ ხედვის/აღქმის თემაზე შევჩერდებით და გავიაზრებთ მის

განმსაზღვრელებს დღევანდელ მოცემულობაში, რამდენადაც „ხედვა“ (seeing) მხატვრობაში მოდერნის დადგომიდან დღემდე სრულიად განსხვავებულია „ხედვის“ იმ გაგებისგან, რომელიც თავის დროზე მიმდისით განსაზღვრულ ხელოვნებას გულისხმობდა. ჰანს ბელტინგი საუბრობს იმ პრობლემაზე, რაც შეიძლება წარმოიშვას, როდესაც ფორმების განხილვას იდეალთან მიმართებაში კი არ ვახედენთ, არამედ უშუალოდ ხედვიდან გამომდინარე. აქ ის მეტი სიცხადისათვის ვიოლფლინის იმ პრინციპებს მოიხსენიებს, როგორებიცაა „ლია“ და „დახურული“ ფორმები, რომლებიც „ეფუძნებიან ორ ფუნდამენტურ წინაპირობას: პირველი, რომ ხელოვნება თავისთავად იზღუდება ერთგვარი *a priori* საზღვრებით; მეორე, ეს საზღვრები შესაბამისობაშია ხედვის ასევე შეზღუდულ შესაძლებლობებთან, რომელიც არსებობს როგორც ფსიქოლოგიური და ფსიქოლოგიური შინაარსების მქონე“.\* ბელტინგის კომენტარის მიხედვით ეს თეზისი ვიოლფლინმა ჩამოაყალიბა სტილისტური ეპოქების უნივერსალური კრიტერიუმით განსაზღვრისათვის, როცა ის თვლიდა, რომ შესაძლებელი იყო „ხედვისა და სტრუქტურის, ინტერპრეტაციისა და ხელოვნების სრულყოფილი სიმეტრია“, მაგრამ აქ პრობლემა უფრო ღრმაა: „ხედვა უდავოდ არა მხოლოდ ბიოლოგიური პირობებიდან ხდება, არამედ უფრო მეტად კულტურულ შეთანხმებებს ასახავს, რომელიც მოკლედ რომ ვთქვათ, არ აიხსნებიან თვალის ფიზიკური სტრუქტურით“.\*\* მოდერნის მდგომარეობაში „კულტურული შეთანხმებები“ ხელოვნების საზღვრების გაფართოებას და ტექნიკური პროგრესის შედეგების გაზიარებას გულისხმობდა, თუმცა ჯერ კიდევ არ იყო გამოკვეთილი საზღვრების სრულიად გადაშლა-გაქრობის პოსტ-მოდერნისტული თეზისი. ცვლილების ეფექტი, რომელიც ხედვის ახალი წესის გაჩენამ, ანუ მოდერნმა მოიტანა, გია ეძგვერაძის ერთ-ერთ ნამუშევარში საკ-

\* Heinrich Wölfflin. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Courier Dover Publications, 1950. გვ.27

...are grounded on two fundamental premises: first, the art itself is circumscribed by certain a priori limits; second, that these limits correspond to equally limited possibilities of seeing, which exist as psychological and psychological contents.

\*\* Hans Belting. *The end of the history of art?* translated by Christopher S. Wood. The University of Chicago press. 1987, გვ.22. “Seeing is surely not merely derived from biological conditions, but rather reflects cultural conventions which, to put briefly, are not to be explained by the physical structure of the eye.”

მაოდ რთულ მეტაფორად იყო ნაჩვენები. ეს არის ინსტალაცია — „ვის ეშინია, ჩოგბურთის, სექსისა და სხვა გასართობების“ (2007), რომელიც სკულპტურისა და კედლებზე განაწილებული აკვარელით შესრულებული ექსპრესიული სერიისგან შედგებოდა. ხის პოსტამენტ-მაგიდაზე იდგა გადაჭრილი ხარის ფიტულის ნაწილი მხოლოდ უკანა ფეხებით, მიმაგრებული ცურითა და გახსნილ მუცელში ჩადგმული სარკით. თვითონ ავტორი ხარის არქექტიპულ მნიშვნელობას მოდერნისტულ რევოლუციასთან, უდიდეს გამონათვისუფლებულ ენერგიასთან აიგივებს, ხოლო მის ტრანსფორმაციას მწველ ძროხად კი მოდერნისტული იდეებისა და ფორმების ექსპლოატაციასა და ბაზრის პროდუქტად ქცევასთან: სარკისებური ზედაპირი აირეკლავს არაცნობიერის კვლევის ფონზე აგებულ სურათებს, რომლებითაც მასკულტურა მანიპულირებს. სათაური ასევე სიმბოლური ალუზიაა ედვარდ ელბის ცნობილ პიესასთან — „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის“, რომელშიც მოქმედება წყვილის ურთიერთობის კრიზისს, ფრუსტრაციისა და ნევროტული განწყობების ფონზე ვითარდება. არტისტის ფიგურა გია ექვევრადის მსოფლმხედველობაში ერთგვარი პროფეტია, დაახლოებით ბოისის მოდელის მსგავსი, რომელიც თავისი ცოდნის-გამოცდილების გაზიარებას ირაციონალური გზებით — ე.წ. „აურით“ ახერხებს. აქ „აურის“ მნიშვნელობა არტისტული პრაქტიკებისთვის უფრო ფართოვდება იმ აზრით, რომ ეს „არაკადემიური“ ტერმინი მოდერნისტულ კვლევებში ვალტერ ბენიამინის ეპოქალურ ესეში — „ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ერაში“\* გამოჩნდა და იქ ისტორიული მხატვრობის, ფერწერული „ორიგინალის“ მთავარ განმასხვავებელ თვისებად იყო დასახელებული, ტირაჟირებული გამოსახულებებისა თუ ყოფითი ობიექტების (ჯერ კიდევ ახლადგამოჩენილი *რედიმეიდების* სახით) საპირისპიროდ, რომელთაც ეს აურა არ გააჩნდათ. ბენიამინი „ორიგინალი“ ნამუშევრის აურის ძალას იმ უნიკალურ შემოქმედებით ინვესტიციას უკავშირებს, რომელიც კონკრეტული დრო-სივრცით განზომილებაში დაგროვდა ავტორისა და მისი ქმნილების ურთიერთობისას, ნამუშევრის „შექმნის“ პროცესში. რამდენადაც პოსტ მოდერნის-

\* Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Zeitschrift für Sozialforschung. 1936.

ტულ ფორმატებში მუშაობისას იმდენი დრო და ფიზიკური შეხება/ ხარჯვა არ სჭირდებათ, რამდენიც ტრადიციული ხელოვნების „აურის მქონე“ ნიმუშების დროს,\* აქ განსაკუთრებულ ღირებულებას იძენს ავტორის ფაქტორი და ამჯერად თავად მისი აურა, რომელიც ამ შემთხვევაში ხელოვანის მთავარი „ნამუშევარია“, ანუ არტისტი პირველ რიგში ქმნის თავის თავს, უფრო ზუსტად მუდმივ ტრანს-ფორმაციაშია და მისი არტისტული პროდუქცია, რომელიც განუყოფელია ავტორის ეგზისტენციალური არსისაგან, აღბეჭდილია ამ ხარისხობრივი მაჩვენებლით. თუ ამ რაკურსით წავიკითხავთ გია ეძვერადის ნამუშევრებს, სწორედ ეს ხარისხობრივი განმსაზღვრელი იქნება პროექტის მრავალშრიანობის განმსაზღვრელი „პატარძლის“ შემთხვევაში. ეს პროექტი „შუალედური“ მდგომარეობის გააზრებაზეა კონცენტრირებული, — ავტორის თქმით „პატარძალი“ უცნაური სოციალური სტატუსის მატარებელი პერსონაა, რომელიც უკვე აღარ ეკუთვნის თავის ოჯახს და ჯერ ახალი ოჯახის წევრიც არ გამხდარა. ამ ფენომენის არტისტული გააზრება მთავარ კონცეფტად შენარჩუნდა გია ეძვერადის იკონურ ნამუშევრებში, რომელიც დროში გავრცობილ დაუსრულებელ პერფორმანსში გრძელდება და მუდმივად განახლებადია სხვადასხვა კონკრეტული მომენტისთვის, — სხვადასხვა დროის დოკუმენტაციაში ეს არის თვითონ არტისტი ქალის კაბაში; ერთი შეხედვით დამაბნეველი მოულოდნელობა, — გროტესკულობისა და აბსურდის ნოტებითა და ირონიული აქცენტირებით აგებული კარნავალური განზომილებისა იმ გაგებით, როცა ირღვევა არსებული წესრიგი თავისი სოციალური კავშირებითა და პოლიტიკური ინსტიტუციებით და ყველაფერი „თავდაყირა“ დგება. მოულოდნელობისა და აბსურდის ხარისხის კონტრასტულობა ემპირიულ კონტექსტის გადაკვეთაზე გია ეძვერადის შემოქმედების სტრატეგიის მთავარი პუნქტია, რასაც მუდმივად ზუსტად გათვლილი სქემითა და უტყუარი ეფექტურობით ახორციელებს ცალკეული ნამუშევრების რთული სტრუქტურის მიუხედავად და ე.წ. „დინების სანინალმდეგოდ ცურვისას“. „მე ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ვარ“ (“I Am Still Young”),

\* სტერეოტიპულ შეხედულებას, რომ მულტიმედირ ნამუშევრებში უფრო ნაკლები შრომა იხარჯება, ვიდრე ტრადიციული დაზგური ფერწერის შესრულების დროს, ხშირად განიხილავს ბორის გროსის თავის ტექსტებში. (ავტ.შენიშვნა).

1995 (160X120 photo on aluminum) — არტისტი „ბრეტელეზიან“ სარაფანში უკიდურესად გახსნილი თვითპრეზენტაციით გამოდის, იმდენად აქცენტირებულია დაუცველობა, რომელიც თითქმის შეგნებულ თვითშენიშვნაზე თანხმობას გამოხატავს, რომ მომენტალურად გაანეიტრალებს ნებისმიერ შესაძლო კონფორტაციას, რაც შეიძლება გარედან მოდიოდეს. ეს ერთგვარად ორთოდოქსული განმთავრებელი მორჩილება და მზადყოფნა ყველაფრის (არსებული სამყაროს მოცემულობის) მიღებისათვის გია ედგვერადის არტისთვის სახასიათო „მეტაფიზიკურ ასკეზას“ განსაზღვრავს, რომელზეც საუბრობს ბორის გროისი ნერილში „არტ ასკეტი“ და რომელიც მისი აზრით ამ ხელოვანს ავანგარდის ტრადიციასთან აკავშირებს: „ავანგარდის ხელოვნება აგრძელებს დიდ მეტაფიზიკურ პლატონურ-ქრისტიანულ ტრადიციას. ამ ტრადიციაში სურთ მიაღწიონ სულის უკვდავებას და ამიტომაც ასკეზის მეშვეობით განიცდიან მისტიკურ სიკვდილს, სულის ნულოვან მდგომარეობას, რითიც საკუთარ თავს ყველაფერი ადამიანურისგან ათავისუფლებენ. ეს მეტაფიზიკური ასკეზა გამოსავალს რედუქციაში პოულობს, რომელიც ავანგარდის მთავარ მეთოდს შეადგენს.“\* შედეგად მიღებული რაფინირებული მინიმალიზმის გარდა ედგვერადის არტში ერთი მოვლენისა თუ ობიექტის არსზე კონცენტრირება რეალობის მუდმივ ამოქმედებაში, მის „შიშვლად“ წარმოდგენაში სრულდება. „პატარძლის“ შუალედური „პასიური“ მდგომარეობა საკმაოდ კატეგორიული შეკითხვით არღვევს ფსევდოიდილიას და ეს უკანასკნელი პარადიით დეკონსტრუირებული რჩება. გზავნილი-შეკითხვა ასე უღერს: „მე ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ვარ, ჯან-ღონით სავსე იმისთვის, რომ შევცვალო რაღაც. მაგრამ რა შევცვალო? („I am still young, full of strength to change something. But what to change?..“). ზოგადად არტისტი გია ედგვერადე „შეკითხვებზე“ მუშაობს, ისინი ზოგჯერ ღიაა, ზოგან კი „შენიღბული“. „პატარძალი“ — შეკითხვა ბურჟუ-

\* Boris Groys. „Art Asket. Gia Edzgeradze.“ *Kunstforum*, Bd.142, 1998, s.140

„Искусство авангарда является последователем большой метафизической, платоновско-христианской традиции. В этой традиции желают достичь бессмертия души, потому и переживают посредством аскезы мистическую смерть, нулевое состояние души, освобождая тем самым себя от всего человеческого.“

Эта метафизическая аскеза находит свой разрешение в редукции, которая представляет собой главный метод авангарда.“

აზიული სტერეოტიპების კრიტიკული გააზრებით არღვევს „მომავლის“ უტოპიას, სადაც „ახალი და ბედნიერი ცხოვრება იწყება, — ყველაფერი შეიცვლება, უკეთესი გახდება“. მეორე ალუზია აქ დიუშანის ერთ-ერთი ურთულესი სტრუქტურის ნამუშევართან მიდის. საუბარია ნამუშევარზე — „დიდი შუშა. (პატარძალი გახდილი მარტოხელა მამაკაცების მიერ, თუნდაც)“ (*The Large Glass. The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*), რომელზეც ავტორი 1915-1923 წლებში მუშაობდა. ერთ-ერთი ინტერპრეტატორი ჯანის მინკი მასში ასახულ წინააღმდეგობრიობას განსხვავებული სქესების სურვილების არათანხვდენაში ხედავს: „დიდი შუშა ინოდება სიყვარულის მანქანად, მაგრამ ის ფაქტობრივად უფრო ტანჯვის მანქანაა. მისი ზედა და ქვედა არეები ერთმანეთისგან სამუდამოდ განცალკევებულია იმ სივრცით, რომელიც „პატარძლის ტანსაცმელით“ არის მონიშნული. პატარძალი თითქოს თოკზე ჰკიდია იზოლირებულ გალიაში, ან ჯვარცმულია. მარტოხელა მამაკაცები ქვემოთ რჩებიან, რომელთაც მხოლოდ მასტურბაციის აგონია დარჩენიათ.“\* პატარძალი გია ეძგვერაძის არტში განსხვავებული კულტურული კონტექსტის ფონზე — სექსუალური რევოლუციებისა და გენდერული კვლევების უკვე მნიშვნელოვანი რესურსის გათვალისწინებით (რაც დიუშანის ნამუშევრის შესრულების დროს ჯერ კიდევ თავის ადრეულ სტადიაზე იმყოფებოდა) სხვა ჟღერადობას იძენს, — თუნდაც იმის გამო, რომ ქალის კოსტიუმში ჩაცმული მამაკაცი იმდენად შოკისმომგვრელი ფანტაზია აღარ არის, როგორც ეს დადას და სიურრეალიზმის პირველი პრაქტიკების დროს იყო. გენდერული რიტორიკა აქ ნაკლებად აქტუალურია, პატარძლის კაბა კი უფრო უნიფორმაა, რომელიც ზოგადად სკეპტიკურია ხსენებული რიტორიკის მიმართ (ჯანის მინკის კომენტარი) და იმ კულტურულ განზომილებაში მუშაობს, სადაც სქესი ანალიზის კატეგორია აღარ არის. „შუალედური“ მდგომარეობის პრობლემატიკა ყველას თანაბრად ეხება, უფრო „დემოკრატიულია“, ხოლო ავტორი კი ვრცელ

---

\* Janis Mink. *Marcel Duchamp, 1887-1968: Art as Anti-Art*. Köln: Taschen, 2004. “*The Large Glass* has been called a love machine, but it is actually a machine of suffering. Its upper and lower realms are separated from each other forever by a horizon designated as the ‘bride’s clothes.’ The bride is hanging, perhaps from a rope, in an isolated cage, or crucified. The bachelors remain below, left only with the possibility of churning, agonized masturbation.”

მონოგრაფიაში „*Welcome foam-farewell human*”<sup>\*\*\*</sup> თანამედროვე მხატვრული პროცესების მისამართით გამოთქვამს კითხვა-მოსაზრებას: — „მთავარი საკითხია თუ თანამედროვე დროის მოხაზულობები როგორ წარმოადგენენ მომავლის სახეს და რას ნიშნავს მომავალი დღეს?”<sup>\*\*\*</sup> მომავლის სურათების ამსახველი მხატვრული ფანტაზიების ისტორიის უდიდესი ნაწილი ესქატოლოგიურ-აპოკალიპტურ ხატებსა და უტოპიური სამყაროების მოდელების საზღვრებს შორის მონაცვლეობს, პოსტ იტორიულ ხანაში კი ილუზიის სურვილის დაკარგვა და გლობალიზაციის შეუქცევადი შედეგების განხილვა გახდა აქტუალური: “ფაქტობრივად გლობალიზაცია ფატალურია უნივერსალურისთვის. უნივერსალური დინამიკა როგორც ტრანსცენდენტურობა, იდეალური მიზანი თუ უტოპია წყვეტს არსებობას როგორც ის, რაც მიღწეულია. ღირებულებების გლობალიზაციით სრულდება ღირებულებების უნივერსალურობა. ეს არის ერთპოლუსიანი აზროვნების ტრიუმფი უნივერსალურ აზროვნებაზე... რაც ხდება უნივერსალურის გლობალურად გადაქცევისას, ეს არის ინფინიტუმის სისტემის ერთდროული ჰომოგენიზაცია და ფრაგმენტაცია”.<sup>\*\*\*</sup> ჟანბორიარის მსჯელობა ამ ტექსტში გრძელდება ხსენებულ ჰომოგენიზაციაზე გამოვლენილი რეაქციების განხილვით, რომელიც ერთგვარი სინგულარობის ამბოხია და სხვადასხვაგვარად ვლინდება, ნეგატიურადაც და პოზიტიურადაც. „სინგულარობის ამბოხი“ — შეასძლოა ყველაზე მეტად შესაბამისი აღმოჩნდეს გა ეტვერადის არტის არსის განსაზღვრისთვის, რამდენადაც ის მუდმივ კონფრონტაციაშია მეინსტრიმულ პროცესებთან, რომელზე რეფლექსირების დასკვნა-მოსაზრებებს ასევე გამოთქვამს ვიზუალური პროექტების პარალელურად: „ჩვენ ახ-

\* Gia Edzgeradze. *Welcome foam-farewell human*. Hatje Cantz Verlag. 2009.

\*\* „The major question is how the outlines of the history of modern times designed the image of the future today and what does the future signify now?” Gia Edzgeradze. *Welcome foam-farewell human*. Hatje Cantz Verlag. 2009. გვ. 221.

\*\*\* Jean Baudrillard. “From the Universal to the Singular: The Violence of the Global.” *The Future Of Values: 21st-Century Talks*. (edited by Jerome Binde). *Unesco* and Berghan Books, Oxford (2004). p. 19-20 –

„In fact, globalization is fatal to the universal. The dynamic of the universal as transcendence, an ideal goal or utopia, ceases to exist as such once it is achieved. The globalization of values puts an end to the universality of values. it is the triumph of unipolar thought over universal thinking...what happens, with the transition from the universal to global, is a simultaneous homogenization and fragmentation of the system of infinitum.”



ლახანს გავიაზრეთ, რომ ობიექტი გაიშალა აღმნიშვნელის შიგნით და რომ საგანს ბრიკოლაჟის სტრუქტურა აქვს იმ შესაძლებლობის გარეშე, რომ ის წმინდა და მონოგამიურ ფენომენად იქცეს“.\* „პატარძალი“ , რომელიც გროტესკულად იჭრება სხვადასხვა სიტუაციებში და კონტექსტებში, თავისი დეტერიტორიზაციით გადაიქცევა „ობიექტის გაშლის“ ილუსტრაციად, — ის არ არის იმ კატეგორიის ხელოვნება, რომელიც თავისი არსით პურისტულია, დაცულია სხვა ელემენტების ჩარევისგან და მხოლოდ გარკვეული მსოფლმხედველობის პრინციპების დაცვაზეა კონცენტრირებული, ანუ მყარი აღმნიშვნელის ძალაუფლებას ემორჩილება: — „პატარძლის ტექსტის თარგმნა მართლაც ძნელი საქმეა. ეს ტექსტი გამოქვეყნებულია ინგლისურ, გერმანულ, იტალიურ, უნგრულ, რუსულ ენებზე და ამრიგად, ალბათ უკვე დროა, ქართველებიც გაეცნონ მას.

უპირველეს ყოვლისა, თარგმანს განსაკუთრებული ტონი ართულებს. მთავარი გმირი ცოტა შენელებულია, ცოტა შეუვალი, ნამდვილად ღირსეული და ასევე შეპყრობილი — შეპყრობილი უარყოფით — და არაა თანახმა იმაზე, რომ იმ კონცეფციის ნაწილი იყოს, რომელსაც „პატარა ადამიანურ ქმნილებას“ უწოდებენ. ის კრებითი სახეა უნიკალური ფენომენისა — განსაკუთრებული დასავლური ცნობიერების წესისა; მისი დახვეწილი მგძნობიარობით, უსასრულო ორჭოფობით, ძიების წყურვილით და წარუმატებლობისთვის განწირულობით.

ამ ტექსტის თარგმანის მეორე ძირეული პრობლემა ისაა, რომ ქართული ვერსია სახიფათოდ სენტიმენტალური ან მეტისმეტად რომანტიკული შეიძლება იყოს. სულ პირიქით: თარგმანი მშრალი და, მე ვიტყვოდი, სრულიად ასკეტური უნდა იყოს. მან შეიძლება წარმატება მოგვიტანოს.”\*\*

„პატარძალის“ ამბივალენტურობა, — ერთი მხრივ გაურკვევლობა-დაუცველობა და მეორე მხრივ უკიდურესი გახსნილობა ნებისმიერი ახალი ფუნქციის მიღებისა და თავზე აღებისათვის (მისი, როგორც პროექტისთვის სივრცის გაფართოებაზე), ქმედითაა

\* just recently we realized that object has dissolved within the signifier and that subject has a nature of a mere bricolage without the chance to transform itself into a pure and monogamous phenomena. 222 (ქართული თარგმ. ხ. ხაბულიანი).

\*\* შ. შავერდაშვილი. ინტერვიუ გაი ეძვერაძესთან. ცხელი შოკოლადი. № 13.2006. თბილისი.



და უკვე რეალიზებული ვერსიები — ფოტო-იმიჯი, პერფორმანსი კიბეზე ყრუ კედლის წინ, თუ ხალხმრავალ ადგილას „შეჭრა“, მხოლოდ რამდენიმე ვარიანტია იმ უსასრულო შესაძლებლობებიდან, რაც მომავალში შეიძლება განხორციელდეს, ან თუნდაც შესაძლებლობად დარჩეს. თუ „პატარძალი“ — ფოტო იმიჯი კონცეფტის პრეზენტაციის შედარებით ლაკონური ფორმაა, პერფორმანსის ფორმატში ის უფრო რთულ სტრუქტურაში გადადის, — კიბეზე ასული არტისტი-პატარძალი ცარიელ და მაღალი კედლით იზოლირებულ სივრცეში „უხილავ“ აუდიტორიას უმეორებს „It is beautiful“. „მშვენიერება“ განსაკუთრებით ირონიულად და უმეტესწილად „უადგილოდ“ გაისმის თანამედროვე ხელოვნების კონტექსტში, სადაც ხელოვანის მთავარი საგანი ის დიდი ხანია აღარ არის და პირიქითაა, ავანგარდული ტრადიციის გათვალისწინებით საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე არტისტები ვალდებულადაც კი თვლიდნენ თავს ‘მშვენიერების’ იდეალებზე მიჯაჭვულობა გააკრიტიკებინათ როგორც ბურჟუაზიული ღირებულება, ან საერთოდ იგნორირება გაეკეთებინათ მისთვის (განსაკუთრებით აგრესიული მიდგომა კი მოდერნისტული ხელოვნების ისტორიის დასაწყისისთვის იყო დამახასიათებელი). პერფორმატიულ პრაქტიკაში მარინა აბრამოვიჩის “art must be beautiful” (1975), — ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პერფორმანსი, ღია მანიფესტს წარმოადგენდა ხელოვნების გათავისუფლების მოთხოვნით ბურჟუაზიული კლიშეებისა და სილამაზის პროფანული გაგებისაგან. არტისტების ნაწილი პირდაპირ გამოხატული ზიზზით რეაგირებს მშვენიერების ხორციელ-მგრძნობიარე გაგებაზე, მაგ. რონა პონდიკმა თავისი აგრესიული ინსტალაცია „პატარა მობანავეები“ — ვარდისფერი ვაშლებით, რომელთაც ღია კბილებიანი პირები აქვთ, რენუარის ვარდისფერ-სადაფისებურ სხეულებს დაუკავშირა, რომლებიც მასში აგრესიას ინვედნენ: „ეს იყო დაახლოებით 1990 წელს. ვილაცამ წამიყვანა რენუარის მობანავეების სანახავად და მე ვერ ავიტანე ის. აქ არის იმგვარი ვარდისფერი, რომელიც ივარაუდება როგორც გრძნობიერი და მაცდუნებელი და ეს მალიზიანებდა... ვიფიქრე, რომ გავაკეთებდი ნამუშევარს, რომელიც ამას გადმოსცემდა“.\*

\* “It was around 1990. Someone took me to see a show of Renoir’s Bathers and I hated it. There is this use of pink and it’s supposed to be seductive and sensual and I put my

გია ედგვერდის ამ ორაზროვან თამაშში მშვენიერების კონცეფტის სწორხაზოვანი გაგება და ამ კონცეფტის ასევე სწორხაზოვანი უარყოფაც კითხვის ქვეშ დგება და „მშვენიერების“ ცნების ერთგვარი დეტერიტორიზაციაც ხდება, - „მშვენიერი“ შეიძლება სხვა შინაარსსაც ატარებდეს, ის სხვა რამეც შეიძლება იყოს ილუზორული იდეალებისა და ყალბი ფანტაზიების განსხეულების გარდა. არტისტის მიერ უწყვეტად, დამარცვლით გამეორებული „It is beautiful“ ამ აღმნიშვნელის ტრადიციულ მონოლითურობასა და კატეგორიულ პრეტენზიებს არღვევს, ანაწევრებს სხვა შესაძლებლობებად, ახალ შინაარსებად და მოდიფიკაციებად. რიზომის სისტემის აღწერისას ჟილ დელიოზი და ფელიქს გვატარი წერენ, რომ ნებისმიერი ბუნების სემიოტიკურ რგოლები დაკავშირებულია კოდირების სრულიად განსხვავებულ მეთოდებთან, იქნება ეს ბიოლოგიური, პოლიტიკური, ეკონომიკური და ა.ს., სადაც სხვადასხვა ნიშნების არა მხოლოდ რეგისტრები მონაწილეობენ, არამედ საგანთა მდგომარეობებიც.\* რიზომატული სისტემის მრავალმრიანობა და ინტერპრეტაციათა დიდი ველი წარმოადგენს რეალობას, სადაც გია ედგვერდის ნამუშევრები „მუშაობენ“, საგნები და სიტყვები მუდმივ ტრანსფორმაციაში იმყოფებიან: „ერთხელაც ჩვენ აღმოვაჩინეთ, რომ ყველა საგანი, ჩვენი ჩათვლით დაიტბორება ყოფიერებით. ჩვენს ირგვლივ ყველაფერი გაიღვიძებს და ამოძრავდება და ჩვენ შევიგრძნობთ ფორმების უპირობო სიუხვის ეგზისტენციალურ ზეავს. ამ ველურ, არქაულ, პირველქმნილ განცდაში სახელები და ნიშნები ჰაერში გაქრებიან, შეარყევენ ჩვენს „განჭვრეტილობის“ სიფრიფანა მითებს, გაგვძარცვავენ შესაძლებლობებისგან შევქმნათ ამგვარი მითები.“\*\* მითოშემოქმედების ალტერნატივა აქ საგნების განზომილებათა კვლევა, მათი ენის სტრუქტურული სქემების მოცემულობებში „მოგზაურობა“ და ახალი მნიშვნელობების აღმო-

teeth on edge. I thought “I am going to do a piece that captures this” and that’s where Little Bathers came from.” Rona Pondick. Works – 1986-2001. Sonnabend press.2002. გვ. 58.

\* Gilles Deleuze and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Bloomsbury Academic. 2004.

\*\* „One fine day we will discover that all things, including ourselves, are inundated with being. Everything around us will awaken and stir and we will perceive the existential avalanche of an inconceivable wealth of forms descending upon us each moment. In this wild, archaic, primal experience, names and signs will vanish into thin air, exploding the flimsy myths of our “insights” and robbing us of the chance to create such myths.“ Gia Edzgeradze. *Welcome foam-farewell human*. Hatje Cantz Verlag. 2009. p.112.

ჩენა და ვერბალიზაციაა, რომელიც უშუალოდ ეხება არტისტული აქტივობის საზრისებს: საგნების-ფაქტურების ენერგეტიკული და სტრუქტურული მახასიათებლები ახალ ალფავიტებს ქმნიან ახალი ტექსტებისთვის. გაა ეძგვერადის ლექსიკონში სტაფილო, ბრინჯი თუ ბალახი სპეციფიური გზავნილების ნაწილაკები მათი მნიშვნელობების ტრანსფორმაციის შემდეგ ხდებიან. საგნებთან დაკავშირებული თავისუფალი ასოციაციები მათი პირვანდელი მნიშვნელობის დეკონსტრუქციის შემდეგ ახალ მოცემულობებით ქმნიან სპეციფიურ პირობებს, სადაც „სტაფილო“ აღარ არის სტაფილო და „ბრინჯი“ აღარ არის ბრინჯი: “რამდენადაც ტრადიციულად ვაშლს ელეგანტური მაკიაჟი და მშვენიერების მანტია აკრავს (ამიტომაც დაუკავშირა კაცობრიობამ ის ცოდვას), სტაფილო რჩებოდა გულწრფელი, მართალი თავის ბუნებრივ ფორმასთან და ღიად აჩვენებდა თავის ბიოლოგიურ პრინციპს. ის ყოველთვის წმინდად ირეკლავდა ამ ოთახის დახშულ სიბნელეს ყოველგვარი დამახინჯების გარეშე. მისი ეროტიული პოტენციალი ღიად და შიშვლად ვლინდებოდა მის უხეშ არქაულ ფორმაში, რომელიც ჩვენი ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე, გაიგივებული იყო პენისთან. მან დროთა განმავლობაში ამ სამყაროს სხვა საგნებისგან განსხვავებით არ განიცადა კულტურული ასიმილაცია, ან ესთეტიზაცია. ეს თვისებები ნამდვილად ადასტურებს სტაფილოს საკრალურ როლს იყოს „სამყაროს მძლავრი ასო“, რომელმაც ბოლომდე შეაღწია დედამიწის ვაგინაში. მისი სიამაყე არ ილახება მაშინაც კი, როცა ის მონდომებითა და შეურახმყოფელი ჟესტით არის ძალადობრივად ამოძრობილი ამ ვაგინიდან. ის უცვლელად ერეგირებული რჩება ფაფუკი ბოცვრის კბილებშიც კი.“\* „სტაფილო“ ამ შემთხვევაში, მიუხედავად მისი

\* „While the apple, admittedly, has successfully put on elegant make-up and the shining robe of beauty (which is why mankind has accumulated its fair share of sin), the carrot has been honest, remained true to its natural shape and bluntly exposed its biological principle. It has always purely reflected the stale darkness of this room without any distortion. Openly and nakedly, its erotic potential has come out in its brutal archaic form which, through our long history, has become equated with penis. It has, in the course of time and unlike all the other objects in this world, defied cultural assimilation, or estheticization. These characteristics truly confirm the carrot's sacred role of being “the mighty prick of the universe” which has entered the vagina of Mother Earth up to the hilt. Its pride is not even impaired by the scrupulous and insulting gesture of forcefully removing it from that vagina. It invariably remains erect, even between the teeth of the fluffy rabbit.” Gia Edzveradze. *Welcome foam-farewell human*. Hatje Cantz Verlag. 2009. გვ.112.

გარეგნული ინდივიდუალური მკაფიოებისა, მაინც გადამტანი აგენტის როლში რჩება იმ პრობლემების აქცენტირებისთვის, რომელიც კულტურულ ასიმილაციასა თუ ესთეტიზაციას მოიცავს და ვიზუალური ხელოვნების ენის შესაძლებლობებსა და მისი განვითარების საზღვრებს ეხება. ვია ეძვევრადის მრავალკომპონენტური ინსტალაცია ვენეციის 50-ე საერთაშორისო ბიენალეზე 1997 წელს, სტაფილოს კონცეფტის შინაარსების გარდა მოიცავდა ბრინჯს, — ადამიანის ტერფების პლასტიკურ სკულპტურას, ბალახიან მოლს, ფერწერებიან პანელსა და „კომქს“, პატარძლის ფოტოს ნარწერით „I am still young.“ ნამუშევარი რუსეთის პავილიონში იყო წარმოდგენილი, როგორც ექსპოზიციაში ჩართული ქართული პროექტი. 1997 წელი საქართველოსთვის ჯერ კიდევ ღრმად კრიზისული პერიოდი იყო, — ეთნო-კონფლიქტებისა და სამოქალაქო ომის შემდგომი პერიოდის დეპრესიითა და ეკონომიური პრობლემებით. იმ დროისთვის ქვეყანა ვერც იფიქრებდა ისეთ მასშტაბურ პროექტში მონაწილეობაზე, როგორც ვენეციის ბიენალე იყო. არსებულ რეალობაში არტისტს შესაძლებლობა ჰქონდა პავილიონში, როგორც ქვეყნის პირობით სივრცეში მთელი თავისი არტისტული რესურსით ემოქმედა და ის შეკითხვები შეეტანა, რაც სხვადასხვაგვარად წაიკითხებოდა ბიენალეს მოცემულობაში და მის მშობლიურ ქვეყანაში კულტურული თუ სივრცობრივი დისტანციიდან. პროექტის სათაური „სურათი და დამკვირვებელი/The picture and observer“, — გამოსახულებისა და პერსპექტივის სირთულეს გამოკვეთს განსჯის საკითხად, იქნება ამ ორი რეალობის კონფლიქტი თუ შეთანხმებული თანამშრომლობა მოცემულ *a priori* დიქტომიაში, სადაც შიდა მოდე-ლირებისთვის არანაირი კონკრეტული საზღვარი არ იგულისხმება. მიუხედავად ექსპოზიციის ერთი შეხედვით მინიმალისტური და მკაცრად რაციონალური გააზრებისა, ფაქტურების, საგნების, აღმნიშვნელების ფართო ინტერპრეტაციის ველი ერთგვარად ქაოტურიც კი ჩანს მრავალფეროვანი ენერჯის აკუმულირების გამო; შედეგი გამოიყურება როგორც სურათი, რომელიც ერთდროულად მოიცავს წესრიგსა და ქაოსს. ბიენალეზე ნაჩვენები ინსტალაციის ერთი ნაწილი სტაფილოგზრინჯით აგებულ იატაკის გეომეტრიულ სკულპტურას ეკავა, — სტაფილოს გადანაწილებული გროვებით შემოსაზღვრული „ჩარჩოს“ შიდა სწორ-

კუთხა ფართობი მთლიანად დაფარული იყო შთამბეჭდავი რაოდენობის ბრინჯით. ავტორის აღფავიტიზმი ბრინჯი ისევე, როგორც სხვა ელემენტები, რასაკვირველია განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე კოდების მატარებელია. ერთი მხრივ ის ასოცირდება აღმოსავლური კულტურის სიმბოლურ ნიშნად, რიტუალსა თუ ირაციონალური ცოდნასა და მედიტაციურ მდგომარეობასთან, მეორე მხრივ კი ის ავტორისთვის საინტერესოა ფორმისა და ფაქტურის, მარცვლის სპეციფიური სტრუქტურის გამო, რომელიც კრისტალს ჰგავს და აბსტრაგირებისას ძალიან შორდება მისი, როგორც კვებითი ღირებულების მქონე პროდუქტის ტრადიციულ მნიშვნელობას. რა თქმა უნდა, რაოდენობის თემა (მარცვლის რაოდენობის უსასრულობა) ნამუშევარში არანაკლები მნიშვნელობისკონცეფტია, რომელიც მოგვიანებით სხვა, ძალიან პოპულარულ არტისტულ ინტერპრეტაციაშიც გამოჩნდა, — იგულისხმება 2010 წელს ტეიტის ტურბინა ჰოლმი აი ვეივის ერთ-ერთი ცნობილი ინსტალაცია „მზესუმზირას მარცვლები“. რა თქმა უნდა, რაოდენობის კონცეფტის მარცვლოვანი ორგანული პროდუქტის მეშვეობით გამოხატვა სრულიად განსხვავებულ არტისტულ სისტემებში თანამედროვე ხელოვნების ენის მატრიცის საფუძველზე აღმოცენებული და საინტერესოა ზუსტად განმასხვავებელი ელემენტების გამო. მარცვლების მასით დაფარული ველი ორივე შემთხვევაში კულტურის ფუნდამენტებს და ნაციონალურ კონტექსტებს გულისხმობს, — გია ეძგვერაძესთან ის ერთდროულად აღმოსავლური მედიტაციური პრაქტიკების გამოცდილებაც არის და ასევე სიმბოლურ საქართველოში შეტანილი „ჰუმანიტარული დახმარება“ კრიზისის დროს, — ამავე დროს „ბრინჯის მარცვალი“ თავისთავად, სუბსტანციურ სტრუქტურადაც განიხილება, როგორც ღირებულება. აი ვეივის მზესუმზირები კერამიკული მარცვლებია, სათითაოდ ხელით მოხატული მანუფაქტურების ხელოსნების დიდი რიცხვის მიერ. მოხატული კერამიკა ჩინური კულტურის საიდენტიფიკაციო ნიშანია, ნაციონალური ბრენდი, რაოდენობა და ერთგვაროვნება თავად ნაციის მრავალრიცხოვნებისა და თანამედროვე სამყაროში ჩინური პროდუქციის სიჭარბის აღმნიშვნელიც. ამასთან მზესუმზირა კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდსაც უკავშირდება. „აი ვეივისთვის მზესუმზირა — ჩვეული ქუჩის სასუსნავი ჩინურ ქუჩებში,

რომელსაც მეგობრები ერთად შეექცევიან, კულტურული რევოლუციასთან (1966-67) დაკავშირებულ პერსონალურ ასოციაციებს ინვეს. როცა ინდივიდებს ჩამოართვეს პირადი თავისუფლება, პროპაგანდისტულ გამოსახულებებში ლიდერი მათ როგორც მზეს გამოსახავდნენ ხოლმე და ადამიანთა მასას კი როგორც მის ირგვლივ მბრუნავ მზესუმზირებს.“\* მონათესავე კონცეფტების შედარებითი განხილვა სხვადასხვა ხელოვანებთან, რააკვირველია საინტერესოა თვითონ ვაზუალური ხელოვნების ენის სტრუქტურის, მისი საკომუნიკაციო ნიშნების კვლევის თვალსაზრისით, კონკრეტულ შემთხვევაში შესაძლოა არაფერს მატებდეს ჩვენს მიერ განხილულ ნამუშევარს, თუმცა ყოველი მომდევნო გამოცდილება უფრო განსაზღვრულსა და მკაფიოს ხდის ხოლმე მის წინამორბედებს. დავუბრუნდეთ კვლავ გია ეძგვერადის „სურათსა და დამკვირვებელს“, სადაც ბრინჯის ველს სტაფილოს კონცეფტი ემატება არტისტის ლექსიკონიდან თავისი ღია და შიშველი ეროტიზმით, თავნებობითა და სატირისეული გულგრილობით ნორმებისადმი. სტაფილოსა და ბრინჯის ველი ცენტრში ადამიანის ტერფების სკულპტურით სიურრეალისტურ ხილვას ჰგავს, რომელიც გარემოცულია „ირაციონალური ცოდნის მომცველი შიფრის“ თემების პირობითი გამოსახულებებით, — კედლებზე თანაბარი ზომის ჩარჩოებში ჩასმული ქალღმერთებზე შესრულებული კალიგრაფიული იმიტაციებით. ინსტალაციის ეს ნაწილი ემპირიული კატეგორიების მიღმა მყოფ განზომილებად მოჩანს, როგორც შეიძლება იყოს ველი სტიქიათა ურთიერთქმედებისთვის, სადაც ადამიანური ნება ვერაფერს ცვლის და მხოლოდ ინტერპრეტაციის მოდელის არჩევა შეუძლია. ექსპოზიციის ფოტო დოკუმენტაციაზე ღია კარიდან ჩანს მეორე დარბაზი, სადაც ინსტალაცია დრამატურგიულად ვითარდება კონკრეტული ელემენტების დამატებით და შესაბამისად გაზრდილი დაძაბულობით. სივრცე-ფორმის კომუნიკაციის ფონზე (იპონური ტრადიციული ინტერიერის მინიმალისტური მოტივი — შავი ბადით დაფარული თეთრი კედლები და ასევე სწორკუთხა ბალახის ხალიჩა

\* “For Ai, sunflower seeds – a common Chinese street snack shared by friends – carry personal associations from the Cultural Revolution (1966-76). While individuals were stripped of personal freedom, propaganda images depicted Chairman Mao as the sun and the mass of people as sunflowers turning towards him.“ გალერეა Tate-ის უნფორმაციიდან. 11.10.2010. <http://www.dezeen.com/2010/10/11/sunflower-seeds-2010-by-ai-weiwei/>

იატაკზე. გაზონის ერთ კიდესთან უჯრებიანი „კოშკი“ ოთხი სურათით, რომლებიც აღმოსავლური კალიგრაფიული სტილით არის მოჩარჩოებული, მხოლოდ კონცენტრირებული ხედვით წაიკითხება მონოტონურად განმეორებადი „O My God“, კუთხეში „პატარძალი“ და ბალახის ფონზე ასევე კალიგრაფიული ჩანართი გარფიტის სტილში — “My Father told me: I’ll fuck you.. You mother fucker bitch. So he did.” წინა დარბაზის სრულიად განყენებული-მედიტაციური სემინტის გვერდით აქ უკვე კონტრასტულად დაკონკრეტებული ემპირიული და ძლიერი მუხტის კონფლიქტური დრამაა წარმოდგენილი, რომელიც თავისი დესტრუქციული მოტივით და წარმავლობის ხაზგასმით, მთლიანობაში წინააღმდეგობრიობის, ურთიერთგამომრიცხავი დინებების, წარმავალისა და მარადიულის განუყოფელი არსებობის სურათს ქმნიდა. ნამუშევარი ძალიან გადატვირთული ჩანდა ამდენი აქტუალური თემისა და გამოცდილების ერთად თავმოყრით. ეს ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია გია ეძგვერადის — არტისტის ტემპერამენტისათვის, - მისი ექსპრესიული მანერა ნებისმიერი გამოვლინება არტის განზომილებაში გადაიყვანოს და საერთოდ სივრცე არ დაუტოვოს პროფანულ განზომილებას, უწყვეტ პროცესად ჩანს. ამ არტისტულ სისტემაში არ არის სივრცე, სადაც მოძრაობა არ არის და პროცესი — ინეტრპრეტაციათა უსასრულო რაოდენობით არ მიმდინარეობს. შესაძლოა ეს გაგებული იქნეს, როგორც „მომავლის“ ხედვა, სადაც ხელოვნების ფუნქციების ხელახალი განსაზღვრებების რიგი ვლინდება. მეთოდოლოგიური მიდგომა აქ საგნიდან/ობიექტიდან დისტანცირებას გულისხმობს, განსაკუთრებით კი დაშორებას ამ ობიექტებზე კულტურით დაფიქსირებული და გამყარებული აღმნიშვნელების სისტემიდან. გია ეძგვერადის პროექტები საგნიდან და მისი ჩვეული კონტექსტიდან მაქსიმალურ დისტანცირებაზე არიან აგებული, საგნების ირგვლივ არსებული ისტორიული-კულტურული ზედნაშენების დეკონსტრუქცია მათი სასაზღვრო ველში, ე.წ. ნაპრაღურ მდგომარეობაში გამოტანით. ამგვარად იქმნება სპეციფიური, ექპერიმენტული ველი, — სივრცე ფილოსოფიური პრობლემის გასააზრებლად. „ფილოსოფიური პრობლემა ჩნდება როცა წესების სისტემას დაინახავ და ასევე იმასაც, რომ საგნები მას არ შეესაბამებიან. ეს იმას ჰგავს, როცა როცა ხის ჯირკს მიახლოებისა და დაშორებისას სხვა-



დასხვა საგნებად აღვიქვამთ. ჩვენ ვუახლოვდებით, ვიხსენებთ წესებს და კმაყოფილები ვართ, შემდეგ უკან დავიხევთ და დაუკმაყოფილებლობას განვიცდით.“\* ხედვის დაახლოებით ამგვარ სქემას აღწერს გაი ეტგვერაძე მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში წაკითხულ ლექციის დროს (11.10.2012), სადაც ის საუბრობს კულტურისა და ხელოვნების ურთერთმიმართებაზე და პარადოქსზე, როცა კულტურა და ხელოვნება სინონიმებად აღიქმებიან მიუხედავად მათი არსობრივი წინააღმდეგობისა. რიტორიკა აქ ხელოვნების გათავისუფლებაა კულტურის მცდელობიდან მისი „მოთვინიერება“, საზღვრებში მოქცევა მოახდინოს: „სავსებით შესაძლებელია, რომ ჩვენც კი, კულტურულ დისკურსში ჩართულებს და მასში სიამოვნების, დაკმაყოფილების, ზოგჯერ — დამშვიდების მაძიებელთ, დაგვაგინწყდა, რომ ხელოვნება ყოველთვის მეტადაა დაკავშირებული ბარბაროსულთან (როდესაც მისი მზერა წარსულისაკენაა მიმართული) და აბსურდულთან (როცა იგი წინ იმზირება) ვიდრე კულტურულთან, რომ იგი ყოველთვის გარღვევაა, კულტურულ, საერთოდაც, ყველა საზღვართა მიღმა და რომ ამისათვის საფასურს იხდიან, და რომ საზღაური, რომლითაც ეს გარღვევა მოიპოვება, მუდამ ნამდვილი სისხლია — სისხლი, რომელსაც კულტურა შემდგომ უმალ ჩამორეცხს.“ კულტურისა და ხელოვნების დიფერენციაცია აქ თითქმის ანალოგიურია როლან ბარტის მიერ “Camera Lucida”-ში აღწერილი გამოსახულების ცნობიერებაზე მოქმედების ორგვარი წესისა, რომლითაც ის ფოტოების კლასიფიკაციას განსაზღვრავს მათ მიერ გამოწვეული რექაცციების მიხედვით. მოცემულია ორი მოდელი — *studium* და *punctum*. „ამათგან *studium*“ არის მოცულობა, განვრცობა ველისა, რომელიც ჩვეულებრივად აღიქმება ჩემი ცოდნისა და კულტურის ფარგლებში; ეს ველი შეიძლება მეტ-ნაკლებად სტილიზებული იყოს გამომდინარე ფოტოგრაფის ოსტატობისა და ილბალისა, მაგრამ მაინც ექცევა კლასიკური ინფორმაციის ბლოკში... ზოგჯერ მე ისინი მალეღებენ, მაგრამ მათით გამოწვეული ემოცია ჩვეულებრივ აფექტს იწვევს, დაკავშირე-

\* Wittgenstein's Lectures, 1932 - 35, Edited by Alice Ambrose, publ. Blackwell, 1979. The 1932-33 Lecture notes, pp2 – 40 „Philosophical trouble arises through seeing a system of rules and seeing that things do not fit it. It is like advancing and retreating from a tree stump an seeing different things. We go nearer, remember the rules, and feel satisfied, then retreat and feel dissatisfied.“



ბულს გარკვეულ წერტნასთან... ლათინურად ეს ნიშნავს „სწავლება“-ს, რომელიც ნიშნავს რალაცაში გარკვეულობას, გემოვნებას რალაცის მიმართ, რალაც მსგავსს საერთო გულმოდგინებისა, რომელიც ამაოა და თან მოკლებულია განსაკუთრებულ სიმძაფრეს... აქედან გამომდინარე მე ვინტერესდები ამ ფოტოებით როგორც კულტურის მიანი...

მეორე ნაწილი ამსხვრევს studium-ს. ამ დროს მე აღარ მივდივარ მის საძიებლად, როგორც studium-ის ველს ეფინებოდა ჩემი სუვერენული (ცოდნა), — ის თვითონ ისარივით მოფრინავს სცენიდან და გამგმირავს მე. ამ ჭრილობას, განვსაზღვრავდი, როგორც punctum-ს, რომელიც ნიშნავს ნაკბენს, ნახვრეტს, ლაქას, გაჭრილს, კამათლების სროლასაც კი და ის ფოტოებიც „აღნიშნულები“ არიან. ეს აღნიშნული წერტილები მათზე ზუსტად ჭრილობებსა და ნიშნებს წარმოადგენენ. punctum ფოტოგრაფიაში ის შემთხვევაა, რომელიც მიზანში მიღებს და ამავე დროს მირტყამს და ტკივილს მაყენებს. studium ეკუთვნის რიგს — to like, არა to love-ს. აქ მობილიზირებული ნახევარ-სურვილი, ნახევარ-ნება; ეს გამოუხატავი, გაპრიალებული და უპასუხისმგებლო ინტერესია, რომელიც აღმოცენდება ადამიანებთან, სანახაობებთან, ტანსაცმელსა და წიგნებთან მიმართებაში, რომლებიც ითვლებიან “დონედ”. ჩაეძიო — studium-ს, ნიშნავს ფატალურად შეეჯახო ფოტოგრაფის ინტერესებს, აენყო მასზე, მოგეწონოს, ან არ მოგეწონს, მაგრამ ყოველთვის გესმოდეს ის, მსჯელობდე მასზე შენს თავთან, რადგან კულტურა (რომლისკენაც მიდის სტუდიუმ), — ეს კონტრაქტია შემოქმედებსა და მომხმარებლებს შორის...“\* ამ სისტემის მიხედვით პუნცტუმ არის თვითონ ხელოვნება გია ეძგვერადის არტისტულ სისტემაში, რომელიც მსხვერპლს, სისხლს ითხოვს, ის არის ველური, მოუთვინიერებელი, დიდწილად ირაციონალური და მუდმივად ახლადწარმოქმნილი. მისთვის პერცეფციის ეს საფეხური იწყება მას შემდეგ, რაც ხელოვანი თავისი თავის გაცნობიერებას იწყებს და აცნობიერებს საკუთარ თავს პირობითობებში. ეს ერთგვარი გამოღვიძება არის ხელოვნების ონთოლოგიური ხედვის დასაწყისი და დაშორება იმ მოცემულობასთან, სადაც ის კულტურის პროდუქტად აღიქმება.

\* ხათუნა ხაბულიანი.როლან ბარტის „ნათელი ოთახი“. ფოტო-ამარტა. № 2. 2008. გვ.66-69(ციტატა)

## ლიტერატურა:

- Gia Edzgeradze. Welcome foam-farewell human. Hatje Cantz Verlag. 2009.
- Nicolas Bourriaud. Relational Aesthetics. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods. Dijon: les Presses du réel, 2002
- Hans Belting. The end of the history of art? translated by Christopher S.Wood. The University of Chicago press. 1987.
- Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zeitschrift für Sozialforschung. 1936.
- Boris Groys. “Art Asket. Gia Edzgeradze.“ Kunstforum, Bd.142, 1998, s.140.
- Janis Mink. Marcel Duchamp, 1887-1968: Art as Anti-Art. Köln: Taschen, 2004
- S. SaverdaSvili. interviu gia eZgveraZesTan. cxeli Sokoladi. №#13.2006.Tbilisi.
- Jean Baudrillard.”From the Universal to the Singular: The Violence of the Global.” The Future Of Values: 21st-Century Talks. (edited by Jerome Binde). Unesco and Berghan Books, Oxford (2004).
- Gilles Deleuze and Felix Guattari.A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. Translated by Brian Massumi. Bloomsbury Academic.2004.
- Wittgenstein’s Lectures, 1932 - 35, Edited by Alice Ambrose, publ. Blackwell, 1979. The 1932-33 Lecture notes, pp2 – 40.
- Roland Barthes. Camera Lucida. New York: Hill and Wang, 1981.

## უილ დელიოზი და კინო როგორც მოძრაობის მეტაფიზიკა

„როგორ ვიფილოსოფოსოთ ჩაქუჩით“ ფრიდრიხ ნიცშეს ერთ-ერთი ბოლო ნაწარმოებია. მართალია, ნაკლებად ცნობილი, ვიდრე „ზარატუსტრა“, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანი. ტექსტის დასრულების შემდეგ, ფაქტიურად, მეტი არაფერი დაუნერია. მალე საავადმყოფოში მოხვდა და იქ დაასრულა სიცოცხლე. გარკვეული თვალსაზრისით, ეს ნაწარმოები ნიცშეს ანდერძია, რომელშიც იგი მისთვის დამახასიათებელი აფორისტული მანერით განვლილ გზას აჯამებს და რჩევის სახით გვასწავლის, თუ როგორ უნდა ვი-აზროვნოთ ჩაქუჩით. ნიცშე წერს, რომ მოაზროვნე ადამიანს ხელში ჩაქუჩი უნდა ეჭიროს და უნდა ურტყამდეს „კერპებს“, ამსხვრევდეს მცდარ და შინაარსისაგან დაცლილ პრივილეგიებულ წარმოდგენებს, რომლებიც ჩვენ ხშირად აპრიორული ჭეშმარიტება გვგონია. სინამდვილეში ამ წარმოდგენებმა, ჩვენი ინტელექტუალური სიზარმაცის, კონფორმიზმის თუ თვითგადარჩენის ინსტიქტის გამო დროებით მოიპოვეს დომინანტური პოზიცია. „ჩაქუჩის კაკუნით“ შეგვიძლია მოვისმინოთ ხმა, რომელსაც სიცარიელე და ცრუ, ფულურო ადამიანები გამოსცემენ, გავთავისუფლდეთ დაგროვილი სიყალბისგან და დავუბრუნდეთ იმანენტურ სინამდვილეს. ნიცშე ამბობს, რომ ენა ფსიქოლოგიის რუდიმენტური ფორმაა და რომ: „ჩვენ ვერასოდეს ვერ გავთავისუფლებით ღმერთისგან, სანამ გრამატიკის გვწამს“. მოვიდა ახალი დრო და ტრანსგრესია აზროვნების კომპლიმენტარული ნაწილი უნდა გახდეს. განმანათლებლობის ეპოქა, გონების კულტი და რაციონალური აზროვნება სქემატიზაციის ტერორით დამთავრდა. ნიცშემ რამოდენიმე ათეული წლით გაუსწრო მოვლენებს, რადგან მაშინ, როდესაც ის თავის ბოლო ნაწარმოებს წერდა, ჯერ კიდევ ხანგრძლივი, დაუსრულებელი მეცხრამეტე საუკუნე იყო. მან, ფაქტიურად, თავისი ცხოვრებით გაიმეორა

\* ალ-ვეიტენბერგის უნივერსიტეტის (გერმანია) თეორიული ფიზიკის ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი, ფიზიკა-მათემატიკის მეცნიერებათა დოქტორი. დაიბად. 1994 წ. „კრიტიკაში“ იბეჭდება პირველად.

დოსტოევსკის იდეა კულტურის დამახასიათებელ უცნაურ თავისებურებაზე: თავად კულტურის ბუნებიდან გამომდინარე, ავადმყოფური მდგომარეობა კულტურაში ხშირად იძენს პრივილეგიებულ სტატუსს. გამძაფრებული ცნობიერების და მგრძობელობის გამო ასეთმა ადამიანმა შეიძლება გაიგოს ის, რაც სხვებისთვის დაფარულია. ნიცშეს აპოლოგეტი თომას მანი, რომანში „ჯადოსნური მთა“ ასეთი პერსონაჟებით ასახლებს „პარნასს“. თომას მანის მწერლური ჩანაფიქრის მიხედვით, მათ პირველებმა უნდა დაინახონ ის ცვლილებები, რომლებიც საუკუნეების გასაყარზე მოხდება ევროპაში.

ნიცშეს პარალელი ენასა და ღმერთს შორის გასაგები ხდება მხოლოდ მეოცე საუკუნის ფილოსოფიის კონტექსტში, რომელშიც ენას წარმართველი ფუნქცია და როლი დაეკისრა. ლოგიკური პოზიტივიზმი სამყაროს საზღვრებს ენის საზღვრებით ადგენს. თუ ეგზისტენციალური ფილოსოფიისთვის კრიტიკული მდგომარეობა ცხოვრებაში არის ნიშანი ყოფიერების საზღვარზე ყოფნისა, ლოგიკური პოზიტივიზმისა და ანალიზური ფილოსოფიისთვის ანტინომიები ენაში არის ნიშანი იმისა, რომ აზროვნების დადგენილ საზღვარს მივადექით. ასე უნდა გავიგოთ ლუდვიგ ვიტგენშტაინის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ყველაფერი, რაც შეიძლება ითქვას, უნდა ითქვას ზუსტად, ხოლო დანარჩენზე, რაც ონტოლოგიის კუთვნილებაა, უნდა ვიყოთ ჩუმად. ამგვარად დუმილის ფუნქციონალური დატვირთვა მდგომარეობს იმაში, რომ იგი ასრულებს იმანენტური ენის როლს, რომელზეც ყოფიერება ლაპარაკობს საკუთარ თავზე. ჩნდება კითხვა, შეიძლება თუ არა დაფარული გახდეს ხილული? ხომ არ შეიცვლის ის ხილულად ქცევისას შინაარსს? ფილოსოფოსი ვადიმ რუდნევი ნიგნში ლუდვიგ ვიტგენშტაინზე წერს, რომ „ლოგიკური ფილოსოფიური ტრაქტატი“ უნდა ნავიკითხოთ ისე, თითქოს ის ორი ნაწილისგან შედგება. პირველი ნაწილი დაწერილია და მასში ლაპარაკია იმაზე, რაც შეიძლება ითქვას ზუსტად. ხოლო მეორე ნაწილი არ არის დაწერილი, თუმცა პირველი ნაწილის გაგება შეუძლებელია მეორე ნაწილის არსებობის პრეზუმპციის გარეშე. ჩვენ ვერასოდეს ვერ გავიგებთ იმას, რაზეც ლაპარაკობს ვიტგენშტაინი, თუ არ გვეცოდინება ის, რის შესახებაც ის დუმილს ინარჩუნებს. ვერასოდეს ვერ ვიქნებით რამეში დარწმუნებული, თუ არ იარსებებს ისეთი რამ, რაშიც ეჭვი

გვეპარება. ამაში მდგომარეობს ეპისტემოლოგიის პარადოქსული დიალექტიკა, ვიტგენშტაინის უალრესად ლაკონური სტილი, მისი მკვეთრად გამოხატული ეგზისტენციალური პოზიცია. ადამიანის ყოფიერება გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე მისი აზროვნების დედუქციური ფორმები. შესაბამისად, ბევრი რამ, რაც ადამიანს ახასიათებს, არსებობს ენის ტერიტორიის მიღმა გამოუთქმელი ფორმით. ლოგიკურად იბადება კითხვა, შეიძლება თუ არა არსებობდეს იმანენტური ენა, რომელიც დაფარულს აქცევს ხილულად ისე, რომ ამით მის შინაარსს არ დაამახინჯებს? აუცილებელია თუ არა გრამატიკაზე და ენის სემანტიკურ ჩაკეტილობაზე უარის თქმა და რა შუაშია აქ ღმერთი? საქმე იმაშია, რომ პრემოდერნული ადამიანისათვის ღმერთი ემპირიული გამოცდილების მიღმა მდგომი აბსოლუტი იყო. ის ადამიანს არსებობის შინაარსს და საფუძველს უქმნიდა. მოდერნის პროექტმა და განმანათლებლობამ ყოფიერების დეონტოლოგიზაციით ადამიანს ეს საფუძველი გამოაცალა. თუ ღმერთი არ არის, მაშინ ყველაფერი დასაშვებია უნდა იყოს და ამ დროს ნიცშე ხედავს ენას, ჩაკეტილ სემანტიკურ სისტემას, რომელიც კავშირებით და კანონებით რეგულირდება. ენა ნიცშესთვის არის სუბსტანცია, რომელშიც ყველაფერი დასაშვებია არ არის. ენა ახდენს ჩვენი აზროვნების სტრუქტურირებას, გვეუბნება, რომ ის ჩვენზე მაღლა დგას და ძალაუნებურად გვიბიძგებს იქითკენ, რომ დავიჯეროთ ღმერთის არსებობაც. აზროვნების განთავისუფლება ნიცშესთვის ენისგან განთავისუფლებას ნიშნავს. იგი წუხს მოდერნის პროექტის შედეგებზე, ყოფიერების დეონტოლოგიზაციაზე და იდეალს ანტიკურ საბერძნეთში ხედავს. ნიცშე ადამიანებს მიმართავს და ეუბნება: თქვენ ღმერთი მოკალით, საკუთარ ყოფიერებას საფუძველი გამოაცალეთ, აწი ბოლომდე თანმიმდევრული უნდა იყოთ და ენაზეც უნდა თქვათ უარი. რადგან ენა ღმერთის ნაცვალია, ის ბატონობს თქვენზე. მხოლოდ ამ შემთხვევაში დაგვიბრუნდება იმანენტურობა, ის, რაც არის სინამდვილეში.

ჟილ დელიოზი თანამედროვე ფილოსოფიაში ყველაზე თანმიმდევრული და რადიკალური ნიცშეანელია. დელიოზმა აიტაცა ნიცშეს ანდერძი და ფილოსოფიისთვის ენისაგან განსხვავებული ალტერნატიული ფორმების ძიება დაიწყო. ამ ძიებებმა მიიყვანა დელიოზი კინომდე. დელიოზისათვის ენა გავს ხალათს, რომელ-

საც სულიერად დაავადებულ ადამიანს აცმევენ იმისთვის, რომ მან საკუთარ თავს არაფერი დაუშაოს. ენა აზროვნების რეგულირების და ნორმატიულად ქცევის სისტემაა. რასაკვირველია, დელიოზი, რომელიც ფილოსოფოსი იყო, კინოსამყაროს ერთგვარად ზემოდან და განყენებულად უყურებს. მიუხედავად იმისა, რომ იგი მოხიბლულია კინოს ცალკეული წარმომადგენლებით, დელიოზი მაინც არ განიხილავს მათ დამოუკიდებელ სუბიექტებად. დელიოზი კინემატოგრაფისტებს აღიქვამს ერთიანი პროცესის ნაწილად, რომლებსაც ინდივიდუალურ სუბიექტურ დონეზე ხშირად გაცნობიერებულები კი არა აქვთ ზოგადი კანონზომიერება და ის, თუ რა საქმეს ემსახურებიან. ის, რასაც დელიოზი კინოში ხედავს, გაცილებით ღრმაა და შინაარსით საგრძნობლად აღემატება თავად კინოსამყაროს წარმომადგენლების თვალსაზრისს. ამიტომ დელიოზის ტექსტები კინოზე განსხვავებულია კინოკრიტიკოსების ტექსტებისგან და ხშირად მიუწვდომელია მათთვის. მეორე მხრივ, დელიოზის ტექსტები კინოზე რთული საკითხავია ფილოსოფოსებისთვისაც. დელიოზი ციტირებს უმარავ ფილმს, რომელთა უმეტესობა ფილოსოფოსებს ნანახი არა აქვთ. ის მიმოიხილავს ცალკეულ ტექნიკურ დეტალს და ამ სიჭარბეში მკითხველს ხანდახან ეკარგება წარმოდგენა მთავარზე. ხშირად ჩვენ უბრალოდ იძულებულნი ვართ ვენდოთ ავტორს, მასთან ერთად ვიმოგზაუროთ კინოსამყაროში. დელიოზი რთული საკითხავი და რთულად აღსაქმელი ავტორია. ბოლომდე მისი გაგება შეუძლებელია არა მხოლოდ ჩვენი ინტელექტუალური უმნიფარობის მიზეზით, არამედ თავად დელიოზის ტექსტის სტრუქტურის გამო. მიუხედავად იმისა, რომ კინემატოგრაფის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები უკვე დიდი ხანია ჩვენი აღქმის ნაწილი გახდა, კლასიკური ფილოსოფიური ტრადიცია უძღურია დელიოზის ტექსტთან მიმართებაში. მე არ ვგულისხმობ ამ შემთხვევაში ქრონოლოგიურ თანმიმდევრულობას, კლასიკურ ფილოსოფიურ ტრადიციას, რომელიც თანდათან ქრება მოდერნიდან პოსტმოდერნზე გადასვლის პროცესში. მე ვგულისხმობ თავად დამოკიდებულებას აზროვნების პროცესისადმი. იმისათვის, რომ ნდობა გამოვუცხადოთ აღქმას, რომელიც ცოდნის მიღმა დგას, აზროვნების აქტის განხორციელების დროს თავი უნდა ჩავაყენოთ ობიექტური არასანდოობის მდგომარეობაში, რომელიც, რასაკ-

ვირველია, შეიცავს ეგზისტენციალურ რისკებს, თუმცა გვიტოვებს გაგების და ცვლილების შესაძლებლობას. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შევძლებთ გავხდეთ დელიოზის მკითხველები. ორი ცნება — გაგება და ცვლილება მჭიდროდ უკავშირდება თანამედროვე ხელოვნებას. თანამედროვე ხელოვნება არის ხელოვნება, რომლის გასაგებად არ არის საკმარისი ინტელექტუალური გამოცდილება. მერაბ მამარდაშვილის თანახმად, თანამედროვე ხელოვნების გაგება შესაძლებელია მხოლოდ ისეთი ტიპის რეფლექსით, რომელიც სტრუქტურულ ცვლილებებს იწვევს თავად ჩვენში. თუ არ შევიცვალეთ და ისეთები დავრჩით, როგორც ვიყავით, მხოლოდ ახალი ფორმალური ცოდნა შევიძინეთ, ეს ნიშნავს, რომ ვერაფერი ვერ გავიგეთ ან არც არაფერი იყო გასაგები. ამით განსხვავდება თანამედროვე ხელოვნება არათანამედროვესგან, რომელიც ცოდნის და კატალოგიზაციის სფეროს მიეკუთვნება. ამგვარად, ცვლილების უნარი კრიტიკულია აზროვნებისა და სიცოცხლისათვის, რადგან ის არის ფუნდამენტური განსხვავება ცოცხალს და არაცოცხალს შორის. მკვდარი სწორედ იმით განსხვავდება ცოცხალისგან, რომ აღარ აქვს უნარი იყოს სხვანაირი. ყველა და ყველაფერი, რაც ინტერპრეტაციის უნარს ტოვებს, ცოცხალია, თუნდაც უკვე საუკუნეებს ითვლიდეს და პირიქით. დელიოზისთვის კინო თანამედროვე ცოცხალი ხელოვნებაა. მის გასაგებად ჩვენ ნდობა უნდა გამოვუცხადოთ აღქმას, რომელიც ცოდნის მიღმა დგას, ანუ როგორც ზემოთ ავლნიშნეთ, საკუთარი თავი უნდა ჩავაყენოთ ობიექტური არასანდოობის მდგომარეობაში. უნდა ვიყოთ გახსნილები და მზად ცვლილებებისთვის. თუმცა კინო არასეპარაბელური ფორმით მოიცავს ორივე კომპონენტს, გონებასაც და მგრძნობელობასაც. აღქმა არ იყოფა ცალკე მგრძნობელობით და ინტელიგიბელურ კომპონენტებად. შესაბამისად, დამოკიდებულება სიტყვას და მხატვრულს სახეს შორის დელიოზისთვის არის ერთგვარი პერცეპციის პედაგოგია. მისი ამოცანა არ არის, ასწავლოს ფილოსოფოსებს ფილმების ყურება ან კინემატოგრაფისტებს ფიქრი (ხშირად შეუძლებელი მისია). მან კარგად იცის, რომ კინოს დუალისტური ბუნების გამო, მხოლოდ მგრძნობელობის ან მხოლოდ გონების ხარჯზე, ტაქსონომია, მხატვრული სახეების და სიმბოლოების კლასიფიკაცია შეუძლებელი ხდება. დელიოზისთვის კინო მეთოდია და იმავდროულად

დაკვირვების ობიექტიც, შესაძლებლობა იმანენტურობის დაბრუნებისა, შესაძლებლობა იმისა, რომ ფილოსოფიამ ტრადიციული ენა ჩააანაცვლოს თვითგამოხატვის ალტერნატიული საშუალებით და განაგრძოს არსებობა ენის ტერიტორიის მიღმა. ამგვარად, დელიოზისთვის, როგორც ყველაზე თანმიმდევრული ნიცშეანელისთვის თანამედროვე ფილოსოფიაში, კინო არის მის ხელთ არსებული ინსტრუმენტი, რომელზეც ფაქტიურად ოცნებობდა ნიცშე, რეალობის და იმანენტურობის მყისიერი ქრილი, კადრიება. თუმცა სანამ იმანენტურობის და კინოს, როგორც იმანენტური ენის თემას უფრო დეტალურად განვიხილავთ, სასარგებლოა გავიხსენოთ ფენომენოლოგიის საბაზისო ცნებები: ნოუმენი, ფენომენი და ნოემი.

რამდენად არის სამყარო, რომელსაც ჩვენ აღვიქვამთ, ავთენტური იმისა, რაც სინამდვილეში არსებობს? ხომ არ არის ყველაფერი, რასაც ჩვენ აღვიქვამთ, მხოლოდ პროექცია და სახეშეცვლილი ასლი სინამდვილისა? საერთოდ, არსებობს კი ეს სინამდვილე, თუ მხოლოდ ასლები გვაქვს ორიგინალის გარეშე? ეს არის კითხვა, რომელიც ანტიკურ პერიოდში სოფისტებს აინტერესებდათ. მოგვიანებით იმანუელ კანტი შეეცადა მასზე პასუხის გაცემას. კანტმა შემოიტანა ორი ცნება: ნოუმენი — „ნივთი თავის თავში“, ანუ ისეთი, როგორიც არის სინამდვილეში. ნოუმენის ანტითეზაა ფენომენი „ნივთი ჩვენთვის“, იმ სახით, როგორადაც ჩვენ აღვიქვამთ მას. ეს კონცეპტები განაცალკევებენ შინაგანს (ავთენტურს) და გარეგანს (არაავთენტურს), თუმცა რჩება ერთი უნცაური პრობლემა. გაუგებარია, რას მივაკუთნოთ თავად ჩვენი ცოდნა ნივთიერის და არსებულის შესახებ. რას მიეკუთვნება ის, ფენომენების სამყაროს თუ ნოუმენებს? ედმუნდ ჰუსერლმა ამ საკითხის შესასწავლად შემოიტანა წარმოდგენა „ნოემზე“. ნოემი არის ნივთიერ სამყაროში არსებული ობიექტი, რომელიც არსებობს აზროვნების სფეროში და მეორე მხრივ, ნოემი იმავდროულად არის აზროვნების ფენომენი, რომელიც შეესაბამება არა უშუალოდ არსებულ ობიექტს, არამედ აზროვნებას არსებულზე. შესაბამისად ნოემს აქვს პერსპექტივა, იყოს იმანენტური ენის ელემენტი, ჩართული იყოს ტაქსონომიაში. თუმცა ეს, რასაკვირველია, საბოლოო ჯამში მანაც არ ნყვეტს იმანენტური ენის პრობლემას. თუ ყველაფერი თქმული უკვე ტყუილია (როგორც ერთმა ცნობილმა პოეტმა აღნიშნა) იმ თვალსაზრისით,



რომ ფორმულირება ენის საშუალებით პირვანდელ მნიშვნელობას უკარგავს აზრს, მაშინ წესით უნდა არსებობდეს არაარტიკულირებადი შინაგანი ენა, რომელზეც აზრს თავდაპირველ შინაარსი შენარჩუნებული აქვს. თუმცა იმის გამო, რომ ეს ენა შინაგანია, შეუძლებელია თავდაპირველი შინაარსის დემონსტრირება, მისი საჯაროდ ქცევა. ხომ არ დაემსგავსება ასეთი ენით სარგებლობისას ლიტერატურა ენობრივ თამაშებს, საკუთარ ჭაში თევზაობას, პოსტმოდერნისტული ხელოვნების სენს, სადაც ტექსტი ავტორის ქვეცნობიერის პოლიგონია, რომელიც აბსოლუტურად უცხოა და არაფერის მთქმელი მკითხველისთვის? ან, უფრო ხშირად ტექსტი ეწირება ავტორის ერუდიციის ნარცისულ დემონსტრაციას, მომაბეზრებელ ლიტერატურულ ალუზიებს და გაუთავებელ ციტირებებს. ამის გამო, საბოლოო ჯამში, კომუნიკაცია ავტორს და კითხველს შორის არ მყარდება.

დელიოზის თანახმად, ის, რაც შეუძლებელია ენაში, შესაძლებელია კინოში, რადგან კინო არის ხელოვნების სპეციფიური დარგი, რომელსაც იმანენტური რეალობა შეუძლია ხილული გახადოს ისე, რომ მისი (რეალობის) შინაარსი შეინარჩუნოს. აქ შეგვიძლია გავიხსენოთ იშვიათი კომპლიმენტი, რომელიც ერთმა გენიალურმა რეჟისორმა გამოთქვა მეორის მიმართ. ბერგმანი ამბობს, რომ ტარკოვსკიმ მოახერხა ის, რაც ვერ მოახერხა თავად მან, ბერგმანმა. „სარკემი“ ტარკოვსკიმ გადაიღო სიზმრები, ხილული გახადა დაფარული სამყარო. იმანენტურის, პირველადყოფილი რეალობის დაბრუნება საერთოდ ცენტრალური თემაა დელიოზის ფილოსოფიაში. იგი მას ხშირად იმეორებს არა მარტო კინოსადმი მიძღვნილ ტექსტებში, არამედ თავის პროგრამულ ნაწარმოებში „საზრისის ლოგიკა“.

დელიოზის თანახმად, კინოს იმანენტურის ხილულად ქცევის უნარი აღმოაჩნდა უცნაური თავისებურების გამო. კერძოდ, იმის გამო, რომ მხატვრულ სახეებს, რომელსაც კინო ქმნის, ფენომენოლოგიურ სამყაროში საერთოდ არ გააჩნიათ ანალოგები. კინოს მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები განეკუთვნებიან ნოუმენებს, რომლებიც ინარჩუნებენ ავტენტურობას, ფენომენოლოგიურ სამყაროში ეკვივალენტების არარსებობის გამო. კინოსათვის სრულიად არარელევანტურია ის რთული ძიებები, რომლებიც მიმდინ-

არეობდა სხვადასხვა ფილოსოფიურ სკოლებში, განსაკუთრებით ეს ეხება ფენომენოლოგიურ სკოლას. არ არის შემთხვევითი, რომ ედმუნდ ჰუსერლი და მარტინ ჰაიდეგერი არ წყალობდნენ კინოს. ხოლო ვალტერ ბენიამინი არასწორად აღიქვამდა კინოს და დაჰყავდა იგი გაცოცხლებულ ფოტოგრაფიამდე. მეორე საკითხია, რამდენად ღრმა არის კინოს მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები. რასაკვირველია, სიღრმით კინო ჩამორჩება ფილოსოფიას და ლიტერატურას, რაც დელიოზმა მშვენივრად იცის, თუმცა აქვს უპირატესობაც მხატვრული სახეების შექმნის ტექნოლოგიის თვალსაზრისით.

მაინც რა სპეციფიურობა გააჩნია კინოს მხატვრული სახეების შექმნის თვალსაზრისით? დელიოზის პასუხი ამ შეკითხვაზე მარტივია. კინოს თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ კინოში მხატვრული სახეები იქმნება მოძრაობის რეპლიკაციით. ამიტომ მათ არა აქვთ სტატიკური ანალოგები, მიჯაჭვულობა და ფიქსაცია ფენომენების სტატიკურ სამყაროში. ამრიგად, იმისთვის, რომ კინოს ფენომენი გავიგოთ, უნდა გავერკვეთ იმაში, თუ რა არის თავად მოძრაობა, მოძრაობის ფიზიკური ბუნება. მოძრაობის არსის გაგების პირველ მცდელობას ჩვენ ძველ საბერძნეთში მივყავართ, კერძოდ, ზენონის ცნობილ აპორიებამდე. ზენონი იყო პირველი მოაზროვნე, რომელიც მივიდა მოძრაობის პარადოქსალურობის გაგებამდე. თავის აპორიებში (ბერძნულად “აპორია” — გამოუვალი მდგომარეობა) ზენონი ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ ყოფიერება ერთიანია და უძრავი, ხოლო მოძრაობა და მრავლობითობა შეუძლებელია შევიმეცნოთ წინააღმდეგობრიობის გარეშე. ამიტომ მოძრაობა, ზენონის თანახმად, ყოფიერება არ არის. არის სხვა რამ, ისეთი რამ, რაც არ არსებობს. ზენონი მსჯელობს შემდეგნაირად: იმისთვის, რომ გავიაროთ რაიმე, თუნდაც მცირე მანძილი, ჯერ უნდა გავიაროთ ამ მანძილის პირველი ნახევარი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სანამ გავივლით მანძილის პირველ ნახევარს, მანამდე უნდა გავიაროთ მანძილის პირველი ნახევრის პირველი ნახევარი და ასე უსასრულოდ. გამოდის, რომ ნებისმიერი, თუნდაც მცირე მანძილი უსასრულო ყოფილა, ხოლო მოძრაობა და მანძილის დაფარვა — შეუძლებელი. ამგვარად, ძველი ბერძნების ცოდნა მოძრაობაზე ეწინააღმდეგებოდა მათ ემპირიულ გამოცდილებას.

იქ კი, სადაც ცოდნა გამოცდილებას არ ემთხვევა, ყალიბდება ეპისტემოლოგიური კრიზისი. ზენონის მეორე აპორია ეხება აქლევსს და კუს. აქილევსი ვერასოდეს ვერ დაენევა კუს იმის გამო, რომ სანამ აქილევსი უახლოვდება კუს, კუ ყოველთვის გადის რალაც მანძილს და ამიტომ ყოველთვის აქილევსზე წინ იქნება. ზენონის მესამე აპორია „ისარი“ ყველაზე უფრო კინემატოგრაფიულია. ზენონი ამტკიცებს, რომ გასროლილი ისარი დროის ყოველ მომენტში სინამდვილეში უძრავია. ზენონი დროს ჰყოფს პატარა ინტერვალებად და დროის თვითოეული ინტერვალისთვის აფიქსირებს ისრის უძრავ მდგომარეობას. ასეთი სტრობოსკოპიული დავაკვირვებით ზენონი ამტკიცებს, რომ სინამდვილეში არანაირი მოძრაობა არ არსებობს და ნებისმიერი მოძრაობა არის უძრავი მდგომარეობების მჭიდრო მიმდევრობა. ანალოგია კინოსთან აშკარაა, კინოში გაცოცხლებული უძრავი კადრები შეიძლება განვიხილოთ რელობის მყისიერ ჭრებად დროში. ამ ანალოგიას აღნიშნავს დელიოზიც. ზენონის თეზა იმის შესახებ, რომ მოძრაობა ყოფიერება არ არის, და არის რალაც სხვა, ნიშნავს იმას, რომ ეს სხვა რალაცა არის კინო.

ზენონის სტრობოსკოპიული დაკვირვების მეთოდი სხვა არაფერია, თუ არა კადრირება, მოძრაობის ქცევა უძრავ კადრებად. კინო არის რეფლექსია მოძრაობაზე. დელიოზისათვის ასევე ორგანულად ახლოა ზენონის მრავლობითობის პრინციპი, რადგან მრავლობითობა არის დაკავშირებული დელიოზის ფილოსოფიის ცენტრალურ კონცეფციასთან, რიზომატული მდგომარეობის ცნებასთან. რიზომატული არის მდგომარეობა, რომელშიც არ არსებობს ცენტრი, შემეცნების სუბიექტი. არსებობს მხოლოდ ერთმანეთში უსისტემოდ გადახლართული მცენარის ფესვების მსგავსი ჰორიზონტალური პოსტმოდერნული სტრუქტურები, ლაბირინთები, რომლებსაც არსად არ მივყავართ. პოსტმოდერნმა აზროვნება და ცხოვრება შემთხვევით დიფუზიურ პროცესად აქცია, გამოკვეთილი მიმართულების გარეშე. რიზომატულ, მრავლობით სტრუქტურებს უპრსპექტივო დაუსრულებელი ლაბირინთების მსგავსად არსად არ მივყავართ. ეს არის ეპიდერმა, ქურქი მასში მოქცეული შინაარსის გარეშე. რადგან კინო მოძრაობაზე რეფლექსიაა, უცნაურად არ უნდა მოგვეჩვენოს დელიოზის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სი-

ნამდვილეში ძმებ ლუმიერებს არაფერი არ გამოუგონიათ და რომ პირველი კინემატოგრაფისტები სინამდვილეში ძველი ბერძნები იყვნენ. კინემატოგრაფი გაჩნდა მოძრაობაზე რეფლექსიასთან ერთად და ადამიანები ფილმებს ყოველთვის იღებდნენ. აპარატურა, რომელიც შეიქმნა სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის შედეგად, კინოკამერა და ფირი მეორადი ფაქტორიებია.

ზენონის პარადოქსები დიდხანს რჩებოდა ფილოსოფოსებისთვის თავსატეხად. პასუხი ზენონის პარადოქსებზე იყო გერმანელი ფილოსოფოსისა და მათემატიკოსის, ლაიბნიცის მიერ შექმნილი მათემატიკური ანალიზი. მათემატიკურმა ანალიზმა უსასრულოდ მცირე სიდიდეების, კონტინიუმის და სიმრავლის ენაზე ახსნა ზენონის პარადოქსები. დღეს ჩვენ უკვე ვიცით ის, რაც არ იცოდა ზენონმა. კერძოდ ის, რომ უსასრულო დისკრეტულ მწკრივს შეიძლება ჰქონდეს სასრული ჯამი უწყვეტი სასრული ფუნქციის სახით. თუმცა ეს ყველაფერი სრულებითაც არ ცვლის და არ ამცირებს დელიოზის თეორიას კინოს შესახებ, პირიქით, მხოლოდ ავლენს მისი აზროვნების სიღრმეს. ჩემთვის პირადად, უცნაური და მოულოდნელი იყო ის, რომ ჟილ დელიოზი კონცეპტების დონეზე შესანიშნავად იცნობდა და ერკვეოდა თანამედროვე მათემატიკაში. იცოდა, რა არის სიმრავლე, კონტინიუმი, უწყვეტობისა და დისკრეტულობის ცნებები. ფაქტიურად, დელიოზი კინოს მაგიას მხატვრული სახეების შექმნაში სწორედ თანამედროვე ფიზიკის საშუალებით ხსნის.

ფრანგი ფილოსოფოსი ანრი ბერგსონი (რომელსაც ასევე არ უყვარდა კინო) თავის ტრაქტატში მოძრაობაზე გვაფრთხილებს იმის შესახებ, რომ მოძრაობა არ უნდა აგვერიოს გავლილ მანძილში. ბერგსონის მიხედვით, გავლილი მანძილი წარსულის კუთვნილებაა, ხოლო მოძრაობა აწმყოში ხდება და აწმყოს კუთვნილებაა. ამასთანავე, გავლილი მანძილი და, მაშასადამე, წარსული შეიძლება ცალკეულ დისკრეტულ მონაკვეთებად დავეყოთ, მაშინ, როდესაც მოძრაობა ანუ აწმყო უწყვეტია. აქ ჩვენ მივდივართ დელიოზის თეორიის ცენტრალურ თეზისამდე, იმის ახსნამდე, თუ როგორ აყალიბებს კინემატოგრაფი მხატვრულ სახეებს. დელიოზის დაკვირვებით, კინოს აწმყო ჯერ წარსულში გადაჰყავს იმით, რომ უწყვეტ მოძრაობას დისკრეტულ კადრებად ანუ „დროში რეალო-

ბის მყისიერ ჭრილებად“ აქცევს. ეს არის მოძრაობის კადრიების ეტაპი. ხოლო ამის შემდეგ კინო დროში რეალობის მყისიერ ჭრილებს კვლავ აცოცხლებს და მოძრაობის რეკონსტრუქციას ახდენს. დელიოზი პირველი არ არის, რომელმაც ამ უცნაურობას ყურადღება მიაქცია. დიდმა ერუდიტმა მშვენივრად იცოდა სერგეი ეიზენშტეინის მოსაზრება „პრივილეგიებული მომენტების“ შესახებ. ეს პრივილეგიებული მომენტები სხვა არაფერია, თუ არა დროში რეალობის მყისიერი ჭრები. თუმცა დელიოზი ცალსახად პირველია, ვინც დაინახა კინემატოგრაფის თავისებურება, რაც ანმყოფ ნარსულად ქცევაში და რეკონსტრუირებული მოძრაობის ილუზორულობაში გამოიხატება. დელიოზს არ სწამს კადრების მონაცვლეობით კვლავ გაცოცხლებული რეალობის ავთენტურობის. ის თვლის, რომ ეს გაცოცხლებული რეალობა განსხვავდება თავდაპირველი ნამდვილი უწყვეტი რეალობისგან, რომელიც არსებობდა ანმყოფი მანამ, სანამ კადრიებით დისკრეტულად არ აქციეს და ნარსულში არ გადაიტანეს. უფრო მეტიც, დელიოზი თვლის, რომ სწორედ ეს უხილავი განსხვავება თავდაპირველ და ხელოვნურად გაცოცხლებულ მოძრაობებს შორის, რომელსაც ჩვენ ვერ აღვიქვამთ, ქმნის მხატვრულ სახეებს კინოში. ეს მხატვრული სახეები ნოუმენური ბუნების მქონეა და ფენომენების სამყაროში ექვივალენტების არ არსებობის გამო “გარეთ გამოსვლის” და ხილულად ქცევის შემდეგაც ინარჩუნებენ თვითობას. რეკონსტრუირებული მოძრაობა, რომელსაც ჩვენ ეკრანზე ვხედავთ, სინამდვილეში ყალბი მოძრაობაა და არა ნამდვილი. ნარსულად ქცეულ ანმყოფ უკვე აღარ აქვს ცოცხალი ავთენტური ფორმით არსებობის შესაძლებლობა. ჩვენ ვცდებით, როდესაც გვგონია, რომ მთლიანობის უძრავი მყისიერი ჭრების (ანუ კადრების) მიმდევრობით შეგვიძლია კვლავ აღვადგინოთ მოძრაობა. შეცდომაა ვარაუდი, თითქოს მთლიანობა მოცემულია. სინამდვილეში მთლიანობა მოცემული კი არ არის, არამედ მთლიანობა გენერირდება, მოიცემა უწყვეტი მოძრაობით. უფრო მარტივი სიტყვებით რომ ვთქვათ, არა მარტო მყისიერი მომენტი (ანუ კადრი) ნარმოადგენს მოძრაობის მყისიერ უძრავ ჭრას, არამედ თავად მოძრაობაც არის ხანგრძლივობის ფიქსაცია. მოძრაობა არ შეიძლება იყოს მოცემული, ის ხდება ანმყოფი და ეკუთვნის ანმყოფ მაშინ, როცა ყველაფერი მოცემული უკვე ნარსულ-

ლის კუთვნილებაა. შეუძლებელია წარსულით ანმყოს აღდგენა. მოძრაობა, რომელსაც კინო გვთავაზობს, არ არის ნამდვილი, ის მკვდარი მოძრაობაა. ამგვარად, კინო დელიოზისთვის ანმყოს წარსულში გადაყვანის ხელოვნებაა და ამით ის გავს სიკვდილს. კინოს ბუნება იმაშია, რომ ის სიკვდილის ხელოვნებაა. თუმცა არ უნდა დაგვაზინყდეს, რომ დელიოზი კინოდ არ თვლის ყველაფერს, რაც დღეს კონვენციური თვალსაზრისით კინოდ მიიჩნევა. მისი დაკვირვებით, კინოსამყაროში ისევე, როგორც ყველა სხვა ვიზუალურ ხელოვნებაში, ნაგვის წარმოება ძალიან იოლია. კინოსამყაროში განსაკუთრებით ბევრია შემთხვევითი ხალხი. დელიოზის მოსაზრებები კადრიების პროცესზე ჩვენ შეგვიძლია განვავრცოთ მარტივი მათემატიკური ანალოგიით. უწყვეტი ფუნქცია შეგვიძლია წარმოვადგინოთ დისკრეტული მწკრივის სახით. მერე ამ მწკრივის დაჯამებით ჩვენ შეგვიძლია კვლავ მივიღოთ იგივე უწყვეტი ფუნქცია. მათემატიკური ანალიზი ამ პროცედურას მკაცრად არეგულირებს სისტემური ცოდნით, მათემატიკური თეორემების საშუალებით. თუ რამე არასწორედ გავაკეთეთ, დისკრეტული მწკრივის დაჯამებით მიღებული უწყვეტი ფუნქცია განსხვავებული იქნება თავდაპირველი სანყისი ფუნქციისგან. განსხვავება შეიძლება დიდი იყოს და სწორედ ეს არის დაშვებული შეცდომის ნიშანი. კინოში მოძრაობასთან დაკავშირებით სიტუაცია ფორმალურად იგივეა. უწყვეტ ფუნქციას, ანუ მოძრაობას კინო კადრიების საშუალებით ჯერ დისკრეტულად აქცევს, ხოლო მერე დააჯამებს კონტინუუმში კინოპროექტორის გამოყენებით. ამ პროცედურაში შეცდომა ყოველთვის არსებობს, ის ყოველთვის ხდება. აღდგენილი მოძრაობა არ ემთხვევა თავდაპირველ ნამდვილს. კინოში მხატვრული მოძრაობა სახე სწორედ ასეთი „შეცდომით“ იქმნება. შეცდომის ფუნდამენტური მიზეზი იმაში მდგომარეობს, რომ მოძრაობა არ არის მხოლოდ უწყვეტი ფიზიკური ფუნქცია, რომელსაც არ გააჩნია დროის ინდექსი და ამიტომ შექცევადია დროში. ფიზიკურის გარდა მოძრაობას აქვს დროში შეუქცევადი მეტაფიზიკური ბუნებაც, რადგან თავად მოძრაობა ანმყოში ხდება, ხოლო გავლილი მანძილი წარსულის საკუთრებაა. ეს ქმნის შეუქცევადობის ეფექტს, საბოლოო ჯამში კი ცხოვრების შინარსს, ჩვენ მიერ ცხოვრებაში გავლილი მანძილის ტიპოლოგიას, ჩვენ ფსიქოლოგიურ პორ-

ტრეტს. დრო კინოში ისევე იკარგება, როგორც პრუსტის რომანში, დაკრავული დროის ძიება კი ხდება რეფლექსია გავლილ მანძილზე. ამ თვალსაზრისით კინოში კლასიკური მაგალითებია „მარწყვის მდელი“ და „სარკე“. ამ ფილმებში დაკარგული დროის აღდგენა ხდება გავლილი მანძილის ტიპოლოგიით, რეფლექსიით გავლილ მანძილზე. „სარკეში“ ფილმის დასაწყისში ნარატორი (სმოკტუნოვსკის ხმა) წარმოთქვამს ცენტრალურ ფრაზას, რომ ის იხსენებს „იმ დროს, რომელშიც ჯერ კიდევ ყველაფერი შესაძლებელია“. ეს არის შეუქცევადობის ნიშანი, რადგან ის, რაც ჯერ კიდევ შესაძლებელია „იმ დროში“, უკვე შეუძლებელია „ახლა“. რაც შესაძლებელია დღეს, შეუძლებელი იქნება ხვალ. ოღონდ, რაც არის დღეს, ის ჯერ კიდევ არ არის კინო, ის მოძრაობაა და არა გავლილი მანძილი. ის ჯერ არ ექვემდებარება რეფლექსიას, ჯერ კიდევ ცოცხალია. გამოდის, რომ რეფლექსია მოძრაობაზე ყოფილა მოგზაურობა წარსულში, ანუ ყოფილა კინო.

როგორც უკვე ვთქვით, კინოს უპირატესობა მდგომარეობს მხატვრული სახის შექმნის სპეციფიურ კინემატოგრაფიულ ტექნიკაში. ამიტომ დელიოზი კატეგორიული წინააღმდეგია კინოს ლიტერატურად გადაქცევისა, მხატვრული სახის შექმნის თავისებურებაზე უარის თქმისა. ის ეწინააღმდეგება და აკრიტიკებს პიერ პაოლო პაზოლინის. დიდი იტალიელი რეჟისორი შესანიშნავი თეორეტიკოსიც იყო. დელიოზი კარგად იცნობს პაზოლინის თეორიულ ნაშრომებს და მათში პირსის ფილოსოფიის კვალს ამჩნევს. პირსის იდეებმა მართლაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მხატვრული სახეების და ნიშნების კლასიფიკაციის ზოგად თეორიაზე. პირსი გამოყოფს ორი ტიპის მხატვრულ სახეებს, უწოდებს რა მათ ერთეულოვანს და ორობითს (ბინარულს). ორობითი ნიშნები არსებობენ იქ, სადაც ორობითობა თავისთავად არსებობს როგორც ბინარული კოდი: ინდივიდი-გარემო, ქმედება-რეაქცია, ძალისხმევა-წინააღმდეგობა. ორობითობა ნიშნავს, რომ არსებობს რაღაც, რაც თავისთავი ხდება მხოლოდ სხვასთან მიმართებაში. პაზოლინი თვლის, რომ ორობითობა კინემატოგრაფიულია და ორობითობის კინემატოგრაფიულ მაგალითად მოჰყავს მხატვრული სახემოქმედება. მართლაც, მხატვრული სახე კინოში იქმნება მოძრაობასთან ერთად. ის ბინარულია. თუმცა პაზოლინი ცდება,



როდესაც ცდილობს, კინოსემანტიკა ააგოს ლიტერატურული ენის მსგავსად, სინამდვილის უმცირესი ატომარული ერთეულების, „კინემების“ საშუალებით. დელიოზისათვის ასეთი მცდელობა, კინოს ლიტერატურულ ენად ქცევა კატეგორიულად მიუღებელია, რადგან ეს მხატვრული სახეების კინემატოგრაფიული წარმოების ტექნიკაზე, კინოს ნამდვილ ღირსებაზე უარის თქმას ნიშნავს. დელიოზი აღნიშნავს, რომ მართალია, თხრობა, რომელსაც პაზოლინი მიმართავს, მხატვრული სახის შექმნის ხერხია, მაგრამ ის გულისხმობს დროის ქრონოლოგიურობას, წარმოსახვის ვოლუნტარისტულ წარმატებულ მცდელობას, მოანესრიგოს ფაბულა. დელიოზს კი სურს კინოში იხილოს მხოლოდ კინო და არა ლიტერატურა, იხილოს კრისტალური მხატვრული ფორმები და შემთხვევითი მომავლის პარადოქსი. თავის ერთ-ერთ საუკეთესო ტექსტში „ლაიბნიცი და ბაროკო“ დელიოზი კიდევ უფრო რადიკალურია. ლაიბნიცის „მონადებში“ ის ვირტუალობის და აქტუალობის დაპირისპირებას ხედავს და თვლის, რომ დრო არის ფენომენი, რომელსაც ძალუძს ჭეშმარიტების კატეგორია საერთოდ უაზრობად აქციოს. დელიოზის კინემატოგრაფიული გემოვნება ჩვენთვის ცნობილია. იგი არ მალავს, რომ მის მოძღვრებასთან ახლოს ტარკოვსკის კინემატოგრაფია ფრანგ კინომცოდნესთან მიშელ შონთან პოლემიკაში დელიოზი ციტირებს ტარკოვსკის ტექსტს „კინემატოგრაფიულ ფიგურაზე“, რომელიც მას უმნიშვნელოვანესად ტექსტად მიაჩნია. ტარკოვსკი კატეგორიულად უარყოფს პაზოლინის თეორიას, თითქოს კინო წარმოადგენს ენას, რომელსაც საქმე აქვს ცალკეულ სემანტიკურ ერთეულებთან. ტარკოვსკი წერს, რომ კინოში შექმნილი მხატვრული სახე არ ექვემდებარება ანატომიას, არ იშლება ცალკეულ სიმბოლოებად, რადგან ის ერთიანი და უნიკალურია. სიმბოლო არის თვითონ სიმბოლოს ფუნქცია. ისინი ინდივიდუალურად კი არა, მონოლითურად ერთიანდებიან მოძრავ მხატვრულ სახეებში. დროის რეპრეზენტაცია ტარკოვსკის მიხედვით ხორციელდება მხოლოდ მოძრავი მხატვრული სახით. ისინი აღწერენ და იმახსოვრებენ ცვლილებებს. დელიოზი ამ ფენომენს უწოდებს „სენსომოტორული სქემის ორაზროვნებას“, აბერაციის ფაქტორს, როდესაც სიმბოლო მხოლოდ მაშინ იხსნება, როცა დრო ხდება მატერიის ნიშანი. ასე უნდა გავგოთ ტარკოვსკის სენტენცია: „კინო



არის დრო, ასახული ფაქტში“. დელიოზის მეორე ფავორიტი ფრანსუა ტრიუფოა. ის აანალიზებს ტრიუფოს ფილმს „მწვანე ოთახი“ და სვამს კითხვას: გარდაცვლილები გვეკუთნიან ჩვენ თუ ჩვენ ვეკუთვნივთ გარდაცვლილებს? რატომ არის მიმართული სიყვარული ცოცხლების და სიცოცხლის წინააღმდეგ? სამრეკლო, რომელსაც მთავარი გმირი აშენებს, დელიოზისთვის კინოს კრისტალური მხატვრული ფორმაა. მთავარი გმირი სამრეკლოში დასახლდება და ჩვენ არ ვიცით, ვისთან არის ის — ცოცხლებთან თუ მკვდრებთან. ერთადერთი, რასაც ტრიუფო გვეუბნება, არის ის, რომ კრისტალს სიმეტრიისთვის და ჰარმონიისთვის მსხვერპლად ერთი სანთელი აკლია, ასე იყო და იქნება ყოველთვის. სიმეტრია არ აღდგება მანამ, სანამ ეს ერთი სანთელიც არ დაინთება. მხლოდ მაშინ გახდება კრისტალი ესთეტიურად სრული, დასრულებული. უნდა ითქვას, რომ დელიოზი არ იყო პირველი, ვინ ასეთი კავშირი დაინახა. მსგავსი მოსაზრება კინოზე გააჩნდა პიერ პაოლო პაზოლინისაც. თუმცა პაზოლინი აწმყოს წარსულში გადაყვანის მიზეზს მონტაჟში ხედავდა. შესაბამისად, რეჟისორის ფუნქციას მნიშვნელოვნად თვლიდა. დელიოზის გენიალობა კი მდგომარეობს იმაში, რომ ის ამ კავშირს თავად კინოს ბუნებაში, კერძოდ, კადრირების პროცესში ხედავს. ეს პროცესი ადამიანისაგან დამოუკიდებლად ხორციელდება და ფუნდამენტური ონტოლოგიური ბუნება აქვს. დასრულებულობის იდეას ხედავს ის „სარკეშიც“. სარკე აყალიბებს კრისტალს, რომელიც მთავარი გმირის გარშემო ბრუნავს. დელიოზი სვამს შეკითხვას: „მაინც რა არის რუსეთი? წყალში ჩაძირული მკრთალი სახეები, მწვანე გარემო წვიმაში, რომელიც ფლობს კრისტალის საიდუმლოს? თუ მკრთალი სინათლე, რომელიც ძლივს ბუუტავს და დახურული კარების უიმედო შეგრძნება? რომელი ცეცხლმოკიდებული ბუჩქი, რანაირი ცეცხლი და ღრუბელი გააშრობს ამ გარემოს?“ მთავარი გმირი, რომელიც კადრში არ ჩანს, ძლიერ კინემატოგრაფიულ ეფექტს ქმნის. კინემატოგრაფის თავისებურება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ პერსონაჟები კინოში ყოველთვის „იმალებიან“ მანამ, სანამ კადრში დაგვენახებიან. ასეთია მათი ბუნება.

დელიოზი თავის წიგნში ყურადღებას უთმობს თითქმის ყველა მნიშვნელოვან რეჟისორს. ამიტომ არ უნდა გაგვიკვირდეს მისი ინტერესი ისეთი დიდი ფიგურის მიმართ, როგორც არის ინგმარ

ბერგმანი. თუ ბერგმანის ფილმებზე სერიოზულად დავფიქრდებით, დავინახავთ, რომ ბერგმანთან კადრირება არის ისეთი სემანტიკური სიმრავლის შექმნა, რომელიც მოიცავს მხატვრულ სახეში შემავალ ყველა ელემენტს. ამ თვალსაზრისით საინტერესო ფენომენია „ახლო ხედი“, რომელიც მხატვრულ სახეს გარემომცველი ფონისგან ანუ კონტექსტისგან ათავისუფლებს და მას სემანტიკურ ქვესიმრავლეში სრულ იზოლაციაში მოაქცევს. ამ მიგნებაში ჩანს ბერგმანის კინემატოგრაფის სიღრმე. დელიოზის წიგნი კი გასაღებია ჩვენთვის ბერგმანის უკვე დამოუკიდებლად გააზრებისთვის. მართლაც, გავიხსენოთ დებულება იმის შესახებ, რომ კინემატოგრაფიული მხატვრული სახეები პირის კლასიფიკაციით ორობითი კოდებია, რაც ნიშნავს, რომ მხატვრული სახე არსებობს და ფორმას იძენს მხოლოდ სხვასთან მიმართებაში. თუკი „ახლო ხედი“ სახეს იზოლაციაში აქცევს, ბინარული კოდის ბუნებიდან გამომდინარე, უნდა მოხდეს სახის ანიჰილაცია. ბერგმანის მთელი კინემატოგრაფი ამ ეფექტის გარშემოა აგებული. შემთხვევითი არ არის, რომ ბერგმანი ყოველთვის აღნიშნავდა, რომ „კინორეჟისორის მთავარი საქმე არის ადამიანის სახე“. ადამიანი თავს ანებებს პროფესიას, უარს ამბობს სოციალური ფუნქციების შესრულებაზე, ემიჯნება და კონტაქტს წყვეტს ყველასთან. არის მუდმივად ჩუმად (პერსონა). ის ექცევა სემანტიკურ იზოლაციაში და ხდება „ახლო ხედი“. ბერგმანი ახლო ხედით აკვირდება მას. ჩვენთვის უკვე გასაგებია, რა უნდა მოჰყვეს ამას. უნდა მოხდეს ორობითი კოდის რღვევა. მოლოდინიც არ აყოვნებს. პერსონაჟი, პირდაპირი მნიშვნელობით, ჩვენ თვალწინ ემსგავსება სხვას, კარგავს და იცვლის სახეს. ბერგმანი ამას უწოდებს „ინდივიდუაციის დაგვიანებას“. ჩვენ აღარ ვიცით, რამდენ ადამიანთან გვაქვს საქმე, ერთ თუ ორ პერსონასთან. არც ფილმის სათაურია შემთხვევითი. გმირები ერთმანეთში გადადიან, ქრებიან და პერიოდულად ჩნდებიან მას შემდეგ, რაც უარყოფის ზღვარს გაივლიან. უფრო რადიკალურია ფინალური სცენა ბერგმანის ფილმში „შემოდგომის სონატა“: როდესაც ლივ ულმანის გმირი იწყებს დედის მიმართ მიწერილი წერილის კითხვას, მოულოდნელად პროცესს მისი ქმარი აგრძელებს, ხოლო ბოლოს დედამისი, ინგრიდ ბერგმანის გმირი. უცნაურობა იმაშია, წერილი ჯერ გაგზავნილი არც არის. ამით ბერგმანი თითქოს გვეუბნება, რომ დაშლილ მიმო-

ფანტულ ფრაგმენტებთან გვაქვს საქმე. ეს ფრაგმენტები წერილის ტექსტმა უნდა გააერთიანოს. თუმცა ეს ასე არ ხდება და ფილმი ოპტიმიზმის საფუძველს არ გვიტოვებს.

„მეშვიდე ნიშანი“ მთლიანად ჩრდილების ეფექტზეა აგებული. ბერგმანი გვახსენებს, რომ დასასრული სადღაც სხვა მხრიდან კი არ მოდის, არამედ თავიდანვე სახეშია, როგორც მისი ჩრდილი. ბერგმანის ფილმში სახე ჩრდილთან ერთად აყალიბებს ერთიან ბინარულ კოდს. ჩრდილი სახის კონტექსტია, მისი ჩარჩოა. ჩრდილი ერთადერთია, რაც ნამდვილად სახეს ეკუთვნის და ვერასოდეს ვერავინ ვერ წაართმევს. ამიტომ სახე ვერასოდეს ვერ განთავისუფლდება ჩრდილისგან. ბერგმანის გმირით, რამდენსაც არ უნდა ეცადოს სახე, დაამარცხოს ჩრდილი ჭადრაკში, დაამარცხებული ყოველთვის თვითონ გამოვა. არადა, მთელი დასავლური კულტურა ეშმაკთან პაქტით, ასეთი განთავისუფლების მცდელობა იყო: გოეთეს „ფაუსტი“, ბალზაკის „შაგრენის ტყავი“ თუ უაილდის „დორიან გრეის პორტრეტი“. შამისოს „პეტერ შლეშილის ისტორიაში“ ანალოგია კიდევ უფრო აშკარაა. საკმარისია, პეტერმა დაკარგოს საკუთარი ჩრდილი, რომ მოულოდნელად მდიდარი კაპიტალისტი ხდება. „მარწყვის მდელი“, „ფანი და ალექსანდრე“ კრიტიკული ხედვაა პროტესტანტული ეთიკის, სიმდიდრისკენ და წარმატებისკენ სწრაფვისა. ბერგმანმა იცის, რომ პოლიტიკური ეკონომიკის ფუძემდებლურ ოპერაციას, სიცოცხლისგან სიკვდილის (ჩრდილის), ანუ ეკონომიკურად არარენტაბელური ფენომენის გამოკლებას სინამდვილეში უკვდავება კი არა, უსიცოცხლობა მოაქვს. მდგომარეობა, რომელიც დროში უკვე აღარ იცვლება. ტარკოვსკისგან განსხვავებით, ბერგმანთან დრო უკვე აღარ არის მატერიის ნიშანი. დრო ველარ იმასსოვრებს ცვლილებებს იმიტომ, რომ უსიცოცხლო სტაბილურ მდგომარეობაში ცვლილებები, უბრალოდ, აღარ ხდება. ეს ყოფილა საზღაური შვედური სტაბილურობის და ეკონომიკური კეთილდღეობისა. ცხოვრება გადაიქცა უსაფრთხო, გარანტირებულ სეპტიკურ ფენომენად, რომელსაც შეიძლება მხოლოდ დააკვირდე, მაგრამ მასში მონაწილეობას ველარ მიიღებ. ასეთი რამ დაემართა „მარწყვის მდელი“ მთავარ გმირს, რომელმაც თავისი მდგომარეობა მხოლოდ სიზმრის წყალობით შეიტყო. სიზმარი ამ შემთხვევაში მოუსვენარი გარდაცვლილი რევერენტის როლს ას-

რულებს, რომელიც უკან გვიბრუნებს ყველაფერს, რაც გვგონია, რომ საგულდაგულოდ განვდევენთ მახსოვრობიდან. პროტესტანტული ეკლესიის სამრეკლოზე საათი ისრების გარეშეა, დროს აღარ მიუთითებს, რაც იმის ნიშანია, რომ აღარაფერი იცვლება. ბერგმანის გამირი კი აკვიდრება თავის განვლილ ცხოვრებას და მასში მონაწილეობას ველარ ლებულობს. რადგან არ მონაწილეობს, მას ვერც ვერავინ ამჩნევს, თუმცა ცდილობს, ადამიანები მოიხმოს და მათ თავის არსებობა შეახსენოს. ბოლომდე ვერ აცნობიერებს, რომ სინამდვილეში უკვე აღარ არსებობს. მას უკვე აღარ შეუძლია იყოს სხვანაირი. ჟილ დელიოზი თვლიდა, რომ ახლო ხედის ტექნიკის გამოყენებით ბერგმანმა მიაღწია სახის აბსოლუტურ ნიჰილიზმს. ახლო ხედი არის სახეც და მისი სრული უარყოფაც. ის არყოფნაში და სიცარიელეში ისრუტავს ყველაფერს. ტოვებს მხოლოდ შიშს. შიშის თემაზეა „ჩურჩული და ყვირილი“. ფილმში არის სცენა, როდესაც დები მსახურის დაძაბული სახის ირგვლივ ტრიალებენ ისე, თითქოს ერთმანეთს განიზიდავენ. მიზეზი ასეთი განზიდულობისა არის ზიზღი. დებს ერთმანეთი ეზიზღებათ. განზიდულობის გამო სახეები ერთმანეთში არ გადადის, ერთმანეთს არ ერწყმის. „პერსონასაგან“ განსხვავებით, სახეები აქ ნარჩუნდება. ბერგმანი ცინიკურად ახდენს პარადოქსის დემონსტრირებას. თურმე გადარჩენის გარანტია სიყვარული კი არა, ძლიერი პირადი ეგოა, სიძულვილთან ერთად. დები ინტუიტიურად გრძნობენ ამას და მთელი ფილმის განმავლობაში ცდილობენ ერთმანეთი უფრო მეტად შეიძულონ. ამ თვისებებს მოკლებული გარდაცვლილი მესამე და (ფაქტიურად ჯვარცმული იესოს სახე. მისი სიკვდილის სცენები ძალიან ჰგავს ჯვარცმას) და მსახური ცდილობენ ცოცხლად დარჩენილების შერიგებას, მაგრამ ამაოდ. ერთი დის მხრიდან შერიგებისკენ გადადგმულ ნაბიჯს მეორე და უარყოფს როგორც უპერსპექტივო სისუსტეს.

ჩვენ არ ვიცით, რას იტყოდა ჟილ დელიოზი ლეო კარასის ფილმზე „კორპორაცია წმინდა მოტორები“ რომელსაც ის ვერ მოესწრო (დელიოზი დაიღუპა 1995წელს. ფილმი გამოვიდა, მე მგონი, 2011 წელს). სავარაუდოდ, მოეწონებოდა. მე მაქვს შეგრძნება, რომ ამ ფილმით კინომ მადლობა გადაუხადა დელიოზს, დააფასა მისი ღვაწლი. ფილმი მთილანად დატვირთულია დელიოზის კონსტრუქციებით. არა-

რსებული ცენტრი და ნარაციის უარყოფა, დარღვეული ქრონოლოგიურობა და პარადოქსალური ფინალი. ფაქტიურად, ფინალი არც არსებობს ისევე, როგორც არ არსებობს დასაწყისი. ყველაფერი პირობითია და ექვემდებარება პერმუტაციას. მთავარი გმირი (თუ მას შეიძლება საერთოდ სუბიექტი ეწოდოს) შეხვედრიდან შეხვედრამდე იცვლის სახეს, ეპიდერმას. ამას ჩვენთვის, მაყურებლებსთვის, მეტი თვალსაჩინოების მიზნით პირდაპირი მნიშვნელობით აკეთებს, ანუ იძრობს კანს. გარეგნობასთან ერთად იცვლება მისი სტატუსი, სოციალური ფუნქციები. ის ხან მდიდარი ბანკირია, ხან მათხოვარი, ხან კილერი, რომელიც საკუთარ ასლს კლავს (ან ასლი კლავს მას, გაურკვეველია). ხანაც ის არის მამა, რომელსაც შვილი მანქანით სახლში მიჰყავს. თუმცა მალე ირკვევა, რომ ეს ყველაფერი ტყუილია. კეთილშობილი მომაკვდავი მოხუციც, რომელიც თავის ნათესავ ახალგაზრდა ქალს ქონებას უტოვებს, არ არის ნამდვილი. სიკვდილს ის ვერ ახერხებს. ტერმინალური მდგომარეობიდან გამოდის და დაღლილი, ახალი როლის შესასრულებლად მიდის. არც ქონების მომლოდინე ახალგაზრდა ნათესავი ქალი ყოფილა, თურმე, ნათესავი. ქონებას მას არავინ არ უტოვებს. ისიც როლს ასრულებს. გვექმნება შთაბეჭდილება, რომ ჩვენ კინოფილმის ცალკეული ეპიზოდების გადაღებას ვაკვირდებით. უბრალოდ, ამას ყველაფერს აკლია მონტაჟი, რომლის გარეშეც ჩვენ ვერ ვხვდებით მოქმედების შინაარსს და ყველაფერი აბსურდული გვეჩვენება. აქტუალურობა, რომელშიც მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები დაცულია, უბრალოდ, ქრება და იკარგება ვირტუალობის მრავლობითობაში, რომელსაც კარაკსი გვთავაზობს და რომელიც ძალიან გავს დელიოზის რიზომატული მდგომარეობის მრავლობითობას. ფილმი დაულაგებელი ეპიზოდებისგან შედგება. მონტაჟი და ლოგიკის პოვნა ჩვენი, მაყურებლების საქმეა. ლეო კარაკსი დელიოზის ერთგულია. ის უარს ამბობს თხრობაზე და ქრონოლოგიურობაზე. უარს ამბობს მონტაჟზე, თითქოს იმის ხაზგასასმელად, რასაც დელიოზი გვასწავლის. კინოში მხატვრული სახეების შექმნაში მონტაჟი კი არა, მოძრაობის კადრიების ფენომენი არის მთავარი. კარაკსის კინო არის კინო კინოზე. ისევე როგორც დელიოზს, მას სურს გვიამბოს კინოზე. ოღონდ ეს არ არის „კინო კინოში“. ასეთი „კინო კინოში“ ფილმის კლასიკური მაგალითია ილია ავერბახის „ხმა“. ამ ფილმში

ავერბახი გვაჩვენებს ფილმის გადაღების შიდა სამზარეულოს: ტექნიკურ დეტალებს, სცენარისტთან რეჟისორის კონფლიქტს, ფილმის გადამღები ჯგუფის ცხოვრებას გადაღების მოედნის გარეთ, მონტაჟს და გახმოვანებას. ავერბახი გვეუბნება, რომ კინო პედანტური და პედანტების საქმეა, რომელშიც არაფერი არ არის უმნიშვნელო, გახმოვანებაც კი (აქედან ფილმის სახელწოდება). გადამღები ჯგუფის წევრები კამათობენ და დაობენ თითქოს უმნიშვნელო დეტალებზე. ავერბახის ფილმში ვხედავთ კამერას, რომელიც იღებს კინოს. ეს „კინო კინოშია“. კარაკსის ფილმი არ არის „კინო კინოში“. კარაკსთან ჩვენ ვერ ვხედავთ კამერას, რომელიც ამ, ერთი შეხედვით აბსურდულ ეპიზოდებს იღებს. მიზეზი აშკარაა: კამერა ჩვენი თვალია. ჩვენ ვაკვირდებით მოქმედებას და ცვლილებებს ვინახავთ მეხსიერებაში. ჩვენ საკუთარი ინტელექტით და ნანახზე რეფლექსიით უნდა დავალაგოთ ეპიზოდები, საკუთარ მეხსიერებაში უნდა აღვადგინოთ ლოგიკა. ფაქტიურად ჩვენ ვიღებთ ფილმს. კარაკსი აქაც დელიოზის ერთგულია. დელიოზმა გვასწავლა უცნაური რამ, რომ კინო არის მოძრაობაზე რეფლექსია. კარაკსი კი თავის ფილმში გვეუბნება, რომ ადამიანის თვალს თავისუფლად შეუძლია კამერის ჩანაცვლება. მონტაჟს ინტელექტი აკეთებს (ან ვერ აკეთებს ხშირ შემთხვევაში), კინოფირის როლს კი ჩვენი მეხსიერება ასრულებს. ხომ გვასწავლა ანრი ბერგსონმა, რომ გავლილი მანძილი მეხსიერების ნაწილია. ამიტომ კინოფირი, რომელიც გავლილ მანძილს ინახავს, თავისუფლად შეიძლება ჩანანაცვლოს ჩვენმა მეხსიერებამ. ჩვენ თვითონაც ასეთი გადაღების ობიექტები ვართ. თანამედროვე ადამიანი მუდმივად მზად უნდა იყოს გადაღებისთვის, რადგან გადაღება ნებისმიერ მომენტში შეიძლება დაიწყოს.

მდგომარეობებიდან, რომელთაც ჩვენი მეხსიერება ინახავს, ჩვენ არ ვიცით, რომელია ავთენტური. როდის თამაშობენ კარაკსის გამირები და როდის არიან „თვითონ“. საერთოდ კი არიან ოდესმე თვითონ? რიზომა არ ცნობს კონსტიტუციას, სახეს, პრიორიტეტულ ნიღაბს. თუ ბერგმანთან პერსონაჟები თანდათან კარგავდნენ სახეს, კარაკსთან სრული ფრაგმენტაცია უკვე მომხდარია. თანდათან ვხვდებით, რომ პერსონაჟები, რომლებსაც გამირი ხვდება, ასეთივე ასლები არიან და ასევე იცვლიან სოციალურ სტატუსს. მათი ერთა-

დერთი ვალდებულება დაუსრულებელი თამაშია. ფილმში აღწერილი სამყარო დასახლებულია ადამიანის ისეთი ასლებით, ფრაგმენტებით, რომლებსაც დედანი აღარ გააჩნიათ. პოსტადამიანები აღარ ექვემდებარებიან რეკონსტრუქციას, კვლავ ადამიანდ ქცევას. იმის გამო, რომ სინამდვილეში უკვე აღარაფერი ხდება, პოსტადამიანები რეალობას თამაშობენ. ქმნიან რეალობის სიმულაკრს. ეს მომაბეზრებელი, დაუსრულებელი და დამლელი თამაშია. კარაკის გმირი ყოველ მომდევნო „შეხვედრაზე“ სულ უფრო და უფრო ნაკლები ხალისით მიდის. ნაკლები ენთუზიაზმით ასრულებს ყოველ შემდეგ როლს. ის დაღლილია. დაღლა არის ერთადერთი, რაც სინამდვილის შეგრძნებას და ამიტომ ოპტიმიზმის ერთგვარ საფუძველს ქმნის. თუმცა ამას მოჰყვება იმედგაცრუებაც, გაცნობიერება იმისა, რომ რეალობის თამაში უკვე აღარასოდეს დამთავრდება. პერსონაჟები უბრალოდ ვალდებულები არიან ითამაშონ. იყო თავისუფალი — თანამედროვე ვალდებულებაა, რაც, რასაკვირველია, აბსურდულია იმიტომ, რომ თავისუფლება არ შეიძლება იყოს ვალდებულება ისევე, როგორც თანასწორობა არ შეიძლება იყოს ძალდატანებითი. თუმცა გაუგებარია, ვისგან და რისგან მოდის ეს ყველაფერი? პერსონაჟები, რომლებიც მთავარ გმირს ინსტრუქციებს აძლევენ და ამით თითქოს ძალაუფლების იმპლიმენტაციას აკეთებენ, სინამდვილეში არ არიან ძალაუფლების სუბიექტები, ისინი ისეთივე ობიექტები არიან და თავის როლს ასრულებენ. ტოტალიტარული ძალაუფლება სინამდვილეში ანონიმური უპიროვნო სისტემაა და ამიტომ არის ის დაუმარცხებელი. ლეო კარაკი მწვავედ აკრიტიკებს თანამედროვე დასავლურ ლიბერალურ სისტემას.

რასაკვირველია, ყველაფერი, რასაც დელიოზი წერდა, უკრიტიკოდ არ უნდა მივიღოთ. ჩემი აზრით, დელიოზი მეტისმეტად დიდ მოთხოვნებს უყენებდა სინამდვილეს. უნდოდა ფილოსოფია ეხილა მეტაფორებისგან დაცლილ დისკურსულ პრაქტიკად. ხოლო როდესაც ამის შესაძლებლობას ვერ ხედავს (ნიცშე ფილოსოფიურ აზროვნებას საერთოდ მეტაფორების აღლუმს ადარებდა, რაზეც ძალიან კარგად წერს დერიდა თავის „გრამატოლოგიაში“), დელიოზი საერთოდ უარს ამბობს ენაზე. ასეთი რევოლუციური რადიკალიზმი საერთოდ დამახასიათებელია თანამედროვე ფრანგი პოსტ-მოდერნისტებისათვის. უფრო პირდაპირი გამოსავალი იქნებოდა



იმის აღიარება, რომ თანამედროვე ფილოსოფია სინამდვილეში უკვე დიდი ხანია ლიტერატურაა. ლიტერატურა კი გრამატიკის და ენის მიღმაა. ის შემოქმედებითობა, რომელსაც დელიოზი კინოს მოძრავ მხატვრულ სახეებში ხედავს, ლიტერატურაშიც ხორციელდება. ხულიო კორტასარის „ჯონ ჰაუელის ინსტრუქცია“, „თამაშის დასასრული“ თუ „მდევარი“ იდეალური მაგალითია ქრონოლოგიურობის დარღვევის და დელიოზის საყვარელი პარადოქსული ფინალისა. ლიტერატურას არ სჭირდება კინო იმიტომ, რომ თავადაც შეუძლია მოძრავი მხატვრული სახეების შექმნა.

სოსიური ლიტერატურას მეტყველებას მიაკუთვნებს და გამოყოფს მას ენისგან. თუ ენა არის ფორმა, რომელიც ექვემდებარება მხოლოდ თავის წესრიგს, ლიტერატურაში ყოველთვის არის შემოქმედება და არ არსებობს მისგან განთავისუფლების აუცილებლობა. ნამდვილი მეცნიერება შესაძლებელია მხოლოდ ენაზე, ხოლო შემოქმედება — მეტყველებაში. ენა დამეტყველება სტრუქტურული ლინგვისტიკის ძირითადი კატეგორიებია და სხვა დიქოტომიებთან ერთად (სიმბოლო-სისტემა, კონოტატი-დენოტატი) ბინარულ ოპოზიციას აყალიბებს. მეტყველება და ენა მშვენივრად თანაარსებობენ მანამ, სანამ ერთმანეთის კომპეტენციას არ არღვევენ. კომპეტენცია ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანი ფაქტორია. ნაუმ ხომსკის გრამატიკის მისეულ კონცეფციაში ენა-მეტყველების ნაცვლად შემოაქვს კომპეტენცია-პერფორმანსის დუალური ოპოზიცია. თუ დელიოზის მოსაზრებებს სტრუქტურალისტური კრიტიკის თვალსაზრისით განვიხილავთ, უნდა გავიხსენოთ, რატომ აიდეალებს სტრუქტურალიზმი მათემატიკას, როგორც დისკურსულ პრაქტიკას. სტრუქტურალიზმი ისევე, როგორც ვიტგენშტაინის ლოგიკური პოზიტივიზმი, მეცნიერულ იდეალს ხედავს მათემატიკაში, რადგან ის უსუბიექტო ენაა, ენა, რომელიც მიშელ სერის სიტყვებით „პირის გარეშე მეტყველებს“. თუმცა განსხვავება იმაშია, რომ ლოგიკური პოზიტივიზმისთვის ენა ინსტრუმენტია, სტრუქტურალიზმისთვის კი — შესწავლისა და ერთადერთი ინტერესის ობიექტი, რომლის მსგავსადაც არის მონყობილი ყველაფერი, მათ შორის, საზოგადოებაც. სტრუქტურალიზმი ტრადიციულ სუბიექტს (ადამიანს) ანაცვლებს მენტალური სტრუქტურებით. ლევი-სტროსთან და ფუკოსთან სუბიექტს ანაცვლებს ეპისტემები, სუბიექტი კი წარმოად-

გენს მეტყველების ფუნქციას. დელიოზი, მართალია, წინააღმდეგია ეპისტემებისა და მათგან გათავისუფლება სურს, მაგრამ ირონია იმაშია, რომ თვითონაც თავისი ეპისტემები შემოაქვს. მის მიერ შემოტანილი წარმოდგენები მოძრავ მხატვრულ სახეებზე, დენადობაზე, მრავლობითობაზე და რიზომაზე სინამდვილეში ასევე ეპისტემებია და გაუგებარია, რატომ უნდა ჰქონდეთ მათ პრინციპული უპირატესობა ენისგან განთავისუფლების თვალსაზრისით. ნებისმიერ შემთხვევაში, ისევე იგივე შედეგამდე მივდივართ: აზრის რეფერენციალური წყაროს და საზრისის ონტოლოგიური სტატუსის უარყოფამდე. ამ შემთხვევაში ეპისტემოლოგია ისევე დარჩება შემეცნების თეორიად შემეცნების სუბიექტის გარეშე, ხოლო შემეცნება — არა ახალი ცოდნის წარმოებად, არამედ არსებული ცოდნის გადანერად, მოვლენად, რომელსაც დუპლიკაციის პრინციპს უწოდებენ. რატომ არ არის ამ შემთხვევაში მოძრავი მხატვრული სახეები კინოში მხოლოდ დუპლიკაცია იმისა, რაც უკვე იყო ლიტერატურაში, რატომ უცხადებს ჟილ დელიოზი კინოს პრაქტიკულად ულიმიტო კრედიტს? უფრო ლოგიკური იქნებოდა, ფილოსოფიის მომავალი და ადგილი კინოსთან კი არა, ლიტერატურასთან დაგვეკავშირებინა. კინოსადმი ჟილ დელიოზის ასეთ მიჯაჭვულობას და სიყვარულს მარტივი ახსნა აქვს. დელიოზმა შესძლო ის, რაც სხვამ ვერავინ მოახერხა. ჟილ დელიოზმა პირველმა დაინახა მოძრაობის ფენომენის როლი კადრირების პროცესში. დელიოზს არა მარტო კინო უყვარს, არამედ თავისი აღმოჩენაც კინოში და ვინ იცის, რომელი სიყვარული უფრო ძლიერია. ამიტომ არის კინო დელიოზისთვის განსაკუთრებით ახლო და მნიშვნელოვანი.

მანანა შამილიშვილი

ზურაბ ქარუმიძის კრეოლიზებული მედიატექსტები

ჩვენ პოპულარული ვიზუალური კულტურის ეპოქაში ვცხოვრობთ. ეპოქაში, რომელშიც ხილული, თვალსაჩინო, თვალმდეგი ნაბეჭდ თუ ხმოვან ტექსტზე უპირატესია. მეტიც, ხშირად ვერბალურს მხოლოდ დამაზუსტებლის ფუნქცია აქვს შერჩენილი. ამიტომ, გასაკვირი არაა, რომ შემოქმედსაც ეპოქის გამონვევისდა კვალად უხდება გამოხატვის ფორმების ძიება; იმ ყალიბში ანივთებს სიტყვას, რასაც თანადროულობა კარნახობს, რისი საჭიროებაც რეალურ დროში იქმნება. მართალია, დროისადმი ხარკის გაღებაზე უფრო, ეს ნოვაციები მკითხველის მოზიდვასა და კომერციულ მიზნებს ემსახურება, მაგრამ ეს სულ სხვა განსჯის საგანია...

ნებისმიერ სიახლეზე საუბრისას, არც კარგად დავინწყებული ძველის ბანალური თემა უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან — თვით ყველაზე ინოვაციური და ახლის მაუნყებელი ხომ ერთ დროს არსებულისა და გამოცდილის გამეორება ანდა მისი ინტერპრეტაცია გახლავთ. ჯერ კიდევ გასული საუკუნის ორმოცდაათიანებში მაკლუენმა (ზ. ქარუმიძისგან “მაკლუჰან მარშალ-მამასახლისად” ნოდებულმა) გვამცნო, რომ თავად საშუალებაა შეტყობინებაო და ინტერნეტის ერას დაუდო სათავე — ათასგვარი სოციალური ქსელთა და ონლაინგამოცემით. თუმცა, ეს სიახლეც ერთ დროს, ანტიკურ ხანაში, კაცობრიობის მიერ ნაცადი კომუნიკაციური ფორმების — საჯარო თავყრილობების, ფორუმების, აგორას თუ ქართული „საფიხნო“ — „სალაყბოს“ რეპრეზენტაციას ჰგავს.

ახალი არც ის სიახლეა, რომელზედაც ამჯერად უნდა გავამახვილოთ ყურადღება. მასაც მოეძებნება ისტორიული წანამძღვრები, თუმცა, განსაკუთრებული დატვირთვა სწორედ დღეს, „თვალსასერიოს“ ბატონობის ხანაში შეუძენია და პოსტმოდერნულობის თანმდევ მოვლენად ქცეულა. სიტყვა მწერლის თვითგამოხატვის

ერთ-ერთ ფორმაზე — დღევანდელი, ასე ვთქვათ, „ხატწერიით“ დროისთვის ნიშნულ კრეოლიზებულ ტექსტებზე უნდა ჩამოვადგოთ.

ყველას კარგად გვახსოვს ანტუან დე სენტ ეგზიუპერის გენიალური „პატარა უფლისწული“, ავტორის ხელწერითვე დასურათხატებული დაუფინყარი ტექსტი. „პატარა უფლისწულის“ ნახატები მართლაც უნიკალურია. ისინი ენობრივ ბარიერებს არღვევენ და ყველასთვის საცნაური, უნივერსალური ვიზუალური ლექსიკონის ნაწილად იქცევიან.

ვერბალურისა და ვიზუალურის ასეთი ოსტატობით შეზავების „კლასიკური“ ნიმუშები მრავლად შეგვიძლია მოვიძიოთ. თუმცა, ეგზიუპერის შემთხვევაში, ნახატებს მხოლოდ ილუსტრირების ფუნქცია როდი აქვს. ისინი ორგანული ნაწილია ნაწარმოებისა და ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც თავად ტექსტი — განსხვავებით თანამედროვე მწერლის ხელწერისგან, რომელშიც ვიზუალურ კომპონენტს ილუსტრირების, ნათქვამის უკეთ გამოხატვის მნიშვნელობა თუ შერჩენია.

გამომსახველობითმა ელემენტებმა მეტადრე მულტიდისციპლინურ ქრილში შეიძინა აქტუალობა. ლოგიკურიცაა, რადგან თანამედროვე „მედიაზირებულ“ ეპოქაში კომუნიკაციის ნაირგვარი საშუალებები ერთ მთლიან მეტატექსტს ქმნიან, რომელშიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვერბალურს სულ უფრო მეტად დავინროებული მნიშვნელობა ენიჭება და, საბოლოო ჯამში, ტექსტი ვიზუალური შემადგენლის ამხსნელად გვევლინება — „პირველად გამოსახულეზას ვკითხულობთ“ (რ. ბარტი).

შორს ვართ იმ აზრისგან, თითქოს ახალთაობის მწერალთა ამგვარი „ძიებანი“ ყოველთვის ნიჭიერებით იყოს აღბეჭდილი, პირიქით, ამგვარი გამოსვლა ხშირად უფრო თვითმიზნურია და ბრმა მიმბადველობის ელფერი დაჰკრავს. მაგრამ, არსებობს გამონაკლისებიც, როდესაც ვიზუალიზება კონცეპტუალურ მნიშვნელობას იძენს და ავტორის მიზანდასახულობით მართლდება, ორგანულად ერწყმის მის სათქმელს და უკეთ გამოხატავს ჩანაფიქრს. „სემანტიკურად გამდიდრებული“ ამგვარი ტექსტები მწერლის მიერ სინამდვილის ხატოვნად, მრავალფეროვნად ასახვის სურვილს ამჟღავნებს. ზურაბ ქარუმიძის თქმით, თანამედროვე ავტორები „სიუჟეტს თუ მიმართავენ — ისევ და ისევ სიუჟეტურობის პაროდირების მიზნით;

მხატვრულ ქსოვილს კი ხელოვნების სხვა დარგებისგან ნასესხები ფორმების მეშვეობით ამრთელებენ“ (ნემსაძე 2008: 125).

ვიდრე შევეცდებოდეთ ავხსნათ, რა ფენომენთან გვაქვს საქმე და როგორ ვლინდება ტექსტის კრეოლიზების ტენდენცია თანამედროვე მწერლის ხელწერაში, მის ონტოლოგიურ სტატუსზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

როგორც ცნობილია, ტექსტში ჩადებული შეტყობინება შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ვერბალურად (სიტყვიერი ტექსტი) ან იკონურად, ე. ი., გამომსახველობითად (ბერძ. *eikon* — გამოსახულება). ავტორის ძირითადი ამოცანაა, ტექსტის აღსაქმელად რეციპიენტი (ამ შემთხვევაში — მკითხველი) მეტნაკლებად სასიამოვნო პირობებით უზრუნველყოს. ტექსტის ხასიათისა და დანიშნულებიდან გამომდინარე, მას შეუძლია გამოსახვის ამა თუ იმ საშუალებების ვარირება მოახდინოს. სწორედ ინფორმაციის გადაცემის ვერბალური და არავერბალური გამომსახველობითი საშუალებების ერთობლიობა ქმნის კრეოლიზებულ (შერეული ტიპის) ტექსტს (ვალგინა 2003). ვერბალურ და იკონურ ტექსტთა ურთიერთქმედება უზრუნველყოფს ნაწარმოების მთლიანობას, მის კომუნიკაციურ ეფექტიანობას.

კრეოლიზებულ ანუ „სემიოტიკურად გამდიდრებულ“ ტექსტებში ვერბალური და ვიზუალური კომპონენტები განუყოფელია ერთმანეთისგან. ამგვარი ტექსტების აღქმაში ილუსტრაციულ-ვიზუალურ შემადგენელს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ერთ-ერთი კომპონენტის მოშორებით, დარჩენილი ან აღარ გადასცემს ინფორმაციას, ან ამას ნაწილობრივ ახერხებს, ან კიდევ სხვაგვარად ინტერპრეტირდება. უნდა შევნიშნოთ, რომ კრეოლიზების საშუალებათა სრული სპექტრი ჯერ კიდევ არაა გამოვლენილი და აღწერილი. ზოგადად, კრეოლიზება, ტექსტუალობის პირობებიდა მიხედვით, სხვადასხვა სემიოტიკური სისტემის საშუალებათა კომბინირებას გულისხმობს. ახლა ტერმინის ეტიმოლოგიაზეც გავამახვილოთ ყურადღება.

სიტყვა „კრეოლიზების“ თავდაპირველი მნიშვნელობა რამდენიმე ეთნოსის სისხლის აღრევის შედეგად ახალი ეთნიკური ჯგუფების აღმოცენების პროცესს უკავშირდება. როგორც გვახსოვს, „კრეოლებს“ (ფრანგ. *créole*; ესპ. *criollo*; პორტ. *crioulo*; ლათ.

create — შექმნა, აღმოცენება) ლათინურ ამერიკაში ესპანელი და პორტუგალიელი ახალმოსახლეებისა და ადგილობრივთა შერეული ქორწინების შედეგად დაბადებულებს უწოდებდნენ. მოგვიანებით, კრეოლებად მოიხსენიებდნენ ჩრდილო და სამხრეთ ამერიკის კოლონიების ტერიტორიებზე ევროპიდან ჩამოსახლებულთა ყველა შთამომავალს. ერთ ტერიტორიაზე მოსახლე რამდენიმე ეთნოსის ურთიერთგავლენის პროცესი, ცხადია, იწვევდა მათი ეროვნული ენების ურთიერთქმედებასაც. აქედან წარმოსდგება მეორე, ვინროლინგვისტური მნიშვნელობა ტერმინისა: კრეოლიზება არის ახალი (ლექსიკისა და გრამატიკის მხრივ შერეული) ენის ფორმირების პროცესი, რამდენიმე ენის ურთიერთქმედების შედეგი (იაცენკო 1999); პროცესი, რომელიც პიჯინიზაციას (ენათა კონტაქტის შედეგად ახალი ენის წარმოქმნა) ახლავს. შესაბამისად, კრეოლიზებულად (კრეოლურად) იწოდება ენები, რომლებიც რამდენიმე ენის შერევის შედეგად აღმოცენდა. 1990 წელს ი. ა. სოროკინმა და ე. ფ. ტარასოვმა შემოგვთავაზეს ტერმინი — „კრეოლიზებული ტექსტები“, იმ ტექსტთა აღსანიშნად, „რომელთა ფაქტურა ორი არაჰომოგენური ნაწილისგან შედგება“ (სოროკინი... 1990: 180 -181).

უნდა შევნიშნოთ, რომ ტექსტები, შესაძლოა, ნაწილობრივ ან მთლიანად იყოს კრეოლიზებული. პირველ ჯგუფში ვერბალური და იკონური კომპონენტები ერთმანეთთან ავტოსემანტიკურ ურთიერთობას ამყარებენ. როდესაც ვერბალური ნაწილი შედარებით ავტონომიურია, ტექსტის გამომსახველობითი ელემენტები კი — მასზე დაქვემდებარებული. ასეთი შეთანხმება ხშირად გვხვდება საგაზეთო, სამეცნიერო-პოპულარულ და მხატვრულ ტექსტებში. მთლიანი კრეოლიზაციის ტექსტებში კომპონენტების ძლიერი შერწყმა თვალსაჩინოვდება. აქ ვერბალურ და იკონურ კომპონენტებს შორის ინსემანტიკური ურთიერთობა მყარდება: ვერბალური ტექსტი სრულად დამოკიდებულია გამომსახველობით შემადგენელზე, ხოლო თვით გამოსახულება ტექსტის აუცილებელ ელემენტად გვევლინება. ასეთი ურთიერთდამოკიდებულება ჩვეულებრივ შეიმჩნევა რეკლამაში (პლაკატი, კარიკატურა, განცხადებები და სხვ.), ასევე — სამეცნიერო და განსაკუთრებით, სამეცნიერო-ტექნიკურ ტექსტებში.

თუკი კრეოლიზებული ტექსტის ზემოაღნიშნულ ნიმუშში ან-ტუან სენტ ეგზიუპერის „პატარა უფლისწულში“ ვერბალური ტექსტი და ავტორის ნახატები განუცალკევებელ მთლიანობას ქმნის, მხატვრულ ტექსტზე დართული მხატვრულ-სახეობრივი ილუსტრაციები, ვერბალურ ტექსტთან მიმართებით, მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებს ავტონომიურობას. ამ შემთხვევაში ვერბალური ტექსტის ავტორსა და მხატვარ-ილუსტრატორს ერთი მიზანდასახულობა ამოძრავებთ. მაგალითად შეგვიძლია მოვიხმოთ თანამედროვე გერმანელი კლასიკოსისა და ნობელის პრემიის ლაურეატის გიუნტერ გრასის ცნობილი ნაწარმოების „თუნუქის დოლის“ ილუსტრირება ასევე ღირსსაცნობი მხატვრის ჰუბერტუს გიბეს მიერ. მწერალსა და მხატვარს შორის ამ ერთგვარი ინტერაქციით ნათლად ვლინდება, რომ, მიუხედავად საერთო თემისა და სიუჟეტისა, ფერმწერი ფორმალურად მიჰყვება ტექსტის სიუჟეტურ-კომპოზიციურ ხაზს და როგორც შემოქმედი, ილუსტრაციებში ნაწარმოების საკუთარ ხედვას გვთავაზობს.

რადგანაც გამომსახველობითი ნაწილი აღქმაზე ძლიერ ზემოქმედებს, ისეც შეიძლება მოხდეს, რომ ნიჭიერი მხატვრის მიერ შესრულებულმა ილუსტრაციებმა „დაჩრდილონ“ სიტყვებით დახატული სახეები და დამოუკიდებლად არსებობის უფლება მოიპოვონ. სავსებით რეალურია, რომ ვერბალური ტექსტის აღქმა მათით მოხდეს, რადგან ისინი სახეობრივად, თვალნათლივ გვიამბობენ ლიტერატურული ტექსტის შესახებ. ამის თავიდან ასაცილებლად ბევრი მწერალი საკუთარი ნაწარმოებების ილუსტრირებაზე პრინციპულად ამბობს უარს.

სადღეისოდ მეტად იმძლავრა საგაზეთო ტექსტის კრეოლიზების ტენდენციამ, რაც თანამედროვე მკითხველის მონადინებითაც შეიძლება ავხსნათ. მას სურს, შეამციროს ტექსტური სივრცე ისე, რომ შეინარჩუნოს (ზოგჯერ გააფართოოს) საინფორმაციო ველი. სწორედ კრეოლიზება გვეხმარება ისე შევკუმშოთ ტექსტი, რომ ამან არათუ შეამციროს მისი „დიდაქტიკური მოცულობა“, არამედ გაზარდოს კიდევ იგი. ამიტომაცაა, რომ დღევანდელი გაზეთი სულ უფრო მეტად იძენს სიტყვიერ-ვიზუალურ ხასიათს.

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ პოსტმოდერნული ეპოქის მასობრივ მკითხველს ტრადიციული მრავალგვერდიანი, ილუსტრაციე-



ბით „გაუზავებელი“ ტექსტებისგან „დაღლილობა“ ეტყობა. იმავე დროულად, ე. ბეგენეას შეხედულებით, გამოსახულების, როგორც „ტექსტის სივრცეში სარკმლის“ (მ. ლიბერმანის მეტაფორა) მიმართ თანამედროვე მიდგომაში შეიძლება დავინახოთ მნიშვნელოვანი მეთოდური პრობლემის გადაჭრის საშუალება — ენობრივი განსწავლის გზა ადამიანისა, რომელიც ტექსტზე არაა ორიენტირებული (რაც გართობით ახალი ცოდნის შეთავაზებას ნიშნავს, ანუ — გაართო პრობლემისგან ყურადღების მოუშორებლად) (ბეგენეა 2009).

ნაწარმოების ძირითადი იდეის გამომსახველად მწერალი ხშირად მიმართავს კარიკატურას, რომელსაც საკუთარი თხზულებისთვის ძირითადად თავად ქმნის. კარიკატურები აქტიურად გამოიყენება სააგიტაციო ლიტერატურაშიც. აქ მათ უმთავრესად იდეოლოგიური დატვირთვა აქვს. ვიზუალიზების ამ სახეს აქტიურად იყენებდა საბჭოთა პრესაც. „...ყველა ეპოქის საბჭოთა სატირული ჟურნალები სავსე იყო წონაში მომტყუებელთა კარიკატურებით...“ (მორჩილაძე 2014: 20). სადღეისოდ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე რ. ბარტის მიერ „სახის რიტორიკაში“ ხაზგასმულ კომუნიკაციურ ფორმას — რეკლამას, რომელიც სხვადასხვაგვარ ნიშნურ მასალას ემყარება და სემიოლოგიურად გართულებული ტექსტის ტიპს მიეკუთვნება.

რეკლამის შესახებ გალაკტიონი 1932 წელს წერდა: „რეკლამის პრაქტიკული მნიშვნელობა ყველასათვის ცხადია. ამერიკაში იგი უმაღლეს წერტილამდეა მისული, მილიონები იხარჯება რეკლამისათვის. საბჭოთა კავშირში რეკლამას დიდ პატივს სცემენ: მას აქ სახელად ჰქვია პროპაგანდა, აგიტაცია, პრესის თუ სხვა საშუალებით. მხოლოდ პოეტებს არ აქვთ საშუალება ისე გამოიყენონ რეკლამა, როგორც თვითონ სურთ. ეს ასეც უნდა იყოს. მიუხედავად ამისა, რეკლამის ხერხები ღირსია უაღრესი შესწავლის, კვალიფიკაციის, კარგად გამოყენებულ რეკლამას სრულ გამარჯვებამდე მიჰყავს პოეტი. რეკლამის პრაქტიკული მნიშვნელობა უფრო ძვირფასია, თუ იგი იყენებს სულ ახალ მიღწევებს, ჯერ კიდევ უცნობს ფართო მასისათვის. ამით იმის თქმა კი არ მინდა, რომ უარყოფილ იქნას ძველი ხერხები, პირიქით, ეს ძველი ხერხები უფრო უნდა დამუშავდეს, რომ სწორედ მათზეა შესაძლებელი ახალ ხერხთა გამოგონება“ (ტაბიძე 1989: 68).

პოეტის ლამის საუკუნის უწინდელი შეფასება დღესაც საოცრად თანამედროვედ ჟღერს. გალაკტიონს სრულად აქვს წარმოდგენილი რეკლამის როლი და მნიშვნელობა ნებისმიერი რეჟიმის პირობებში. ზედმინევნით ზუსტადაა დანახული რეკლამის აგიტაციურ-პროპაგანდისტული მიზანდასახულობა, რომლისგანაც არც ერთ ეპოქაში არ დაცლილა სარეკლამო ინდუსტრია. საქმიანობის ამ პრაგმატული სფეროს კვალიფიციური შესწავლის აუცილებლობაზე რომ მიუთითებს, მწერალი იმასაც ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ სიახლის დევნის მანია არ უნდა შეგვიპყროს და უკრიტიკოდ არ უნდა მივიღოთ ყოველივე ახალი, პირიქით, საფუძვლიანად ავწონ-დავწონოთ და ძველსა და გამოცდილს ისე მოვარგოთ.

რეკლამის შესახებ გამოთქმული მოსაზრება სრულად შეგვიძლია ჩვენს სასაუბრო თემაზეც განვაგრცოთ. სადღეისოდ ასეა, რომ ახლის დამკვიდრების პრეტენზიით ძირითადად თვითრეკლამირების დაუფარავი სურვილი მჟღავნდება. თუმცა, ზურაბ ქარუმიძის შემთხვევაში სულ სხვა ფაქტორები იჩენს თავს. მწერალი მედიაგამოსვლას საზოგადოებისთვის საჭირობოროტო თემების აქტუალიზებისთვის იყენებს. ვინაიდან პოსტმოდერნიზმმა აღქმის სტიმულირებისთვის სხვადასხვაგვარი ტექნიკა მასობრივი კულტურისგან აითვისა, პოსტმოდერნისტი მწერლის მედიატექსტების დიზაინიც ამავე გამოცდილებით სარგებლობს. განსაკუთრებული გამომსახველობით-აზრობრივი დატვირთვა მას კრეოლიზებულ ტექსტებში ენიჭება.

ამ მხრივ გამოირჩევა ზურაბ ქარუმიძის ბლოგური ჩანაწერები, რომლებიც ჟურნალ „ცხელი შოკოლადის“ 2011 წლის ბექდურ და ონლაინ ვერსიებში „ბლოგ-პოსტების“ სახელითაა განთავსებული. აღნიშნული მედიაგამოსვლა ჩვენი ცხოვრების ერთ-ერთ ყველაზე მწვავე პერიოდს ემთხვევა, როდესაც ქვეყანაში პოლიტიკური ვნებათაღელვა პიკს აღწევს და კარდინალური ცვლილებების დროც შორს აღარაა. არც მწერალია ამ პროცესებისგან დაშორებული, ისიც აშკარად გამოხატავს პოლიტიკურ სიმპათიას და ღიად ამჟღავნებს ანტისახელისუფლებო პოზიციას. შესაბამისად, ნათელი ხდება მისი ამოცანაც — სატირული კრეოლიზებული ტექსტებით ამხილოს არსებული რეჟიმის მანკიერებანი, დაგმოს საზოგადოების ინერტუ-

ლობა და უუნარობა — მოქალაქეობრივი თვითშეგნების აღზევების გზით შეცვალოს დრომოჭმული. ამ თვალსაზრისით, ქარუმიძის ჩანაწერებს ე. წ. პოლიტიკური ჟურნალისტიკის მიზანდასახულობა ენიჭება. აქ წინ იწევს ლიტერატურული ჟურნალიზმისთვის დამახასიათებელი სუბიექტური „მე“, ავტორისეული პოზიცია, რომელიც სათქმელის ვიზუალიზების გზით კიდევ უფრო ცხადი ხდება.

აღნიშნულ პოსტებზე თვალის გადავლება ცი გვარწმუნებს, რომ ისინი მოდერნისტული ესთეტიკის სტილშია შექმნილი, სადაც მხატვრული შეტყობინება მეტაფორასთან იგივედება (ეკოს მსგავსად, რომელიც მეტაფორაში ერთი საგნის მეორეთი აღნიშვნის მეთოდს და ამით მისი სრულიად მოულოდნელი სახით წარმოდგენას გულისხმობს (ეკო 1994: 5 — 9)). ინფორმაციულობის მაღალი ხარისხი, რომლითაც ზ. ქარუმიძის ჩანაწერები გამოირჩევა, სრულად გადმოდის ტექსტებზე დართულ გამოსახულებებშიც, რომელთაც გამომსახველობითი მეტაფორები შეგვიძლია ვუწოდოთ. როგორც ბარტი ამბობს, ამგვარი გამოსახულებები „აზრის ძუნწად გადმოცემის“ ნიმუშებია (ბარტი 1994: 297-318).

სიმბოლურ-ალეგორიულად გააზრებული ჩვენი რთული ყოფა, პოლიტიკური, ნაციონალური და ინდივიდუალური იდენტობების პრობლემა, მსუყე მეტაფორებად გარდაქმნილი საჭირობოროტო თემები, მოსწრებულად, ორლესურად თქმული სიმართლე, გაშარყებული პოლიტიკოსები, ლიტერატურული ასოციაციებით გაჯერებული თხრობა, პოლისემიური ლექსიკური ერთეულებით, ნეოლოგიზმებით დატვირთული ფრაზები — ეს ის მხატვრული არსენალია, რომლითაც ზ. ქარუმიძე თავის ბლოგურ ჩანაწერებს თხზავს. მისი სარკასტული ხელწერა იმ სინამდვილის პირუთვნელ ასახვას ემსახურება, რომელშიც „პოლიტიკა, მითოლოგია და ესთეტიკა ისე გადაიხლართა — ინდივიდუალური შემოქმედებისთვის ადგილიც აღარ დარჩა“. მწერლის თქმით, 90-იანების „კოლექტიურ პერფორმანსს“ თანამედროვე ეტაპზე საყოველთაოდ გაბატონებული პიარ-ტექნოლოგიური ხერხის — „სპინის“ მეშვეობით რეალობის გაყალბების პროპაგანდისტული მეთოდი შეენაცვლა.

სიახლეს არავისთვის წარმოადგენს, რომ დღეს „მედიასაშუალებები გაცილებით დამაჯერებლები და რეალურები გახდნენ,

ვიდრე თავად რეალობაა“. როგორც „მოდელირებისა“ და „სიმულაკრის“ ყველასთვის ცნობილი თეორიის ავტორი, ჟ. ბოდრიარი ამბობს: „მთავარია, სამყარო ჩავართოთ იმ მასკარადისა და პაროდის ველში, რაშიც ჩვენ ვართ, ჩავართოთ სიმულაციაში და ყველაფერს შევძლებთ. ეს თამაშია“. მედიამართვაში განაფული ხელისუფალი წარმატებით იყენებს ამ პრინციპს, რომლის დახმარებითაც „...რაიმე მდარე ტექსტი შეიძლება შედეგვრად მოაჩვენო ხალხს ისევე, როგორც პოლიტიკური მარცხი ან შეცდომა — გამარჯვებად და წინსვლად..“ (ქარუმიძე 2011: 5).

ამგვარი ხელწერა მწერალს მიხაილ ბახტინისეული კარნავალიზებული ლიტერატურის, სერიოზულ-სასაცილო ჟანრის ტრადიციებთან აახლოვებს. „კარნავალური მსოფლგანცდა უზარმაზარი ცხოველმყოფელი გარდამქმნელი ძალითა და იშვიათი გამძლეობით ხასიათდება. ამიტომ ჩვენს დროშიც კი სერიოზულ-სასაცილო ტრადიციებთან თუნდაც შორეული კავშირის მქონე ჟანრები შეიცავენ იმ კარნავალურ საფუარს, რაც მათ განასხვავებს სხვა ჟანრებისგან. ისინი რაღაც სხვა ნიშნით არიან აღბეჭდილნი, რომლითაც მათ ადვილად ვცნობთ. მახვილი სმენა ყოველთვის გამოარჩევს კარნავალური მსოფლგანცდის თუნდაც ყველაზე შორეულ ექოს“ (ბახტინი 2010: 240).

ბახტინის ეს მოსაზრება ზედმინევნით ესადაგება ზურაბ ქარუმიძის „ბლოგ-პოსტში“ ჩანანერს, სახელწოდებით — The Mother of Invention — „გამოგონების დედები“, რომელიც ჟურნალ „ცხელი შოკოლადის“ ონლაინვერსიაში, 2012 წლის 18 იანვარს განთავსდა (ქარუმიძე 2012: 1). მასში ავტორი აქციის — „გაამაგრე გუდიაშვილი!“ — ერთ-ერთი მონაწილის, მეძუძური დედის, ვინმე ნატალია ნებიერიძის ორიგინალურ პერფორმანსზე საუბრობს. პერფორმატორი პატარა ტუმბოს მეშვეობით ძუძუდან რძეს ინველიდა, პლასტიკისის ერთჯერად ჭიქებში ასხამდა და პუბლიკას 50 თეთრად სთავაზობდა. ამ წარმოდგენას ბლოგერმა, ბახტინისეული გაგებით, კარნავალურ ქრონოტოპში გათამაშება უწოდა. ამით მან ქართველთათვის მისტიკური და საკრალური დედის ძუძუს კარნავალიზაცია ანუ დესაკრალიზაცია მოახდინა.



„თავისუფლება ბარიკადებზე“ — ასე ეწოდება ეჟენ დელაკ-რუას ცნობილ ნამუშევარს, რომლითაც მან ასახა 1830 წლის რევოლუციის ეპიზოდი: ბრძოლა პარიზის ქუჩებში, ბარიკადებზე. სწორედ ეს ილუსტრაცია უძღვის ქართუმიძის ტექსტს ამხსნელ ვიზუალურ კომპონენტად. საგულისხმოა, რომ ავტორი

ფოტორეპროდუქციას წინმსწრების ფუნქციას ანიჭებს. გამომსახველობითი ტექსტი მკითხველს ამზადებს ვერბალური ინფორმაციის აღსაქმელად — იგი ჯერ ფოტოსურათს აპყრობს მზერას და შემდეგ გადადის ტექსტზე. ამ მომენტში ილუსტრაცია ერთგვარი „პრიქველის“ როლში გვევლინება, ტექსტთან მიმართებით ავლენს პრესუპოზიციურ ხასიათს: მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტებს გამოკვეთს და მას მოვლენათა შემდგომი განვითარებისთვის ამზადებს.

შემოთავაზებული ტექსტური მასალის ანალიზისას, მკითხველი მოიხელთებს ინტერტექსტუალურ კოდებს, რომლებითაც სურათს ტექსტთან აკავშირებს — „კითხულობს“ მას, როგორც სიქველს (შეგახსენებთ, რომ სიქველი (ინგ. sequel) ნაწარმოებია, რომელიც პირდაპირ გაგრძელებას წარმოადგენს რომელიმე ადრინდელი ქმნილებისა; „პრიქველი“ კი, პირიქით, ამ ნაწარმოებს წინ უძღვის). უფრო კონკრეტულად, მკერდმოშიშვლებული ქალის ფიგურა დროშით ხელში, რომელიც ალეგორიულად თავისუფლებას განასახიერებს, პერფორმატორ ნებიერიძის პერფორმანსისა და აქციის სულისკვეთების სიმბოლური გამოხატულებაა. ინტერტექსტუალურია სათაურიც — *The Mother of Invention*, რომელიც ცნობილი ამერიკელი კომპოზიტორისა და სატირიკოსის ფრენკ ზაპას ანსამბლის სახელწოდებიდანაა აღებული, რადგან, მწერლისვე თქმით, „...ამათ კიდევ კარნავალური დეკონსტრუქციაც მაგარი იცოდნენ და სო-

ციალურ-პოლიტიკური ლადავიც ერთობ ეხერხებოდათ — ეს ზაპას მოყვარულებს კარგად მოეხსენება...“ (ტექსტს, მეტი თვალსაჩინოებისთვის, ინტერნეტრესურსიც ერთვის, ზაპას ჩანაწერით).

„მუსიკა ყველაზე სიღრმისეული სახელოვნებო შრეა“ — ასე ფიქრობს მწერალი, რომლის შემოქმედებაც დასტურია „დროის გარდასახვისა სივრცედ, მუსიკის მეშვეობით“ (ჰერმან ჰესე, „ტრამალის მგელი“). აქ წარმოდგენილი ბლოგური ჩანაწერებიც ინტენსიური თხრობის ნიმუშებია, რომლებშიც უხვი სახე-სიმბოლოების მომარჯვებით, ავტორი „განსხვავებულებს ერთმანეთში გარდასახავს“ და საჭირობოროტო თემებზე მუსიკის თანხლებით გვესაუბრება. იგი მკითხველს მსმენელადაც აქცევს — კრეოლიზებული ტექსტები თემატურად მისადაგებული მუსიკალური „აკომპანემენტიტაა“ მონოდებული. ასე რომ, მრავალმხრივ კომუნიკაციაში რეციპიენტი მკითხველიცაა და მსმენელიც. ამ იმპროვიზაციაში მწერლის დახვეწილი მუსიკალური გემოვნებაც ჩანს („მელომანი ვარ, თანაც — ლიტერატორი“ — ზ. ქარუმიძე), რაც შესანიშნავად გამოვლინდა კიდევ მის ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ ნაწარმოებში „ჯაზის ცხოვრება“. ამ წარმატებულ თხზულებაში ჯაზური კომპოზიციების მუსიკალური შინაარსის განსიტყვებით მწერალი საკუთარ მუსიკას ქმნის.

ცხადია, გამოსახულება, რომელიც ახლავს ზემოგანხილულ ტექსტს, ილუსტრაციულ-ამხსნელის ფუნქციას ასრულებს. და აქ განსაკუთრებით საინტერესო თავისებურება იკვეთება — ტექსტთან მიმართებით ის ერთდროულად სიქველისა და პრიქველის როლში გამოდის. საგულისხმოა ის მომენტიც, რომ მსგავსად ნახატის ავტორისა (ნახატზე აჯანყებულთა შორის მხატვარმა საკუთარი თავიც გამოსახა იარაღით ხელში, რადგან თავადაც აქტიურად მონაწილეობდა რევოლუციურ მოვლენებში. აქვეა პატარა ბიჭუნას, გავროშის, გამოსახულებაც, რომელიც ლიტერატურულ ნაწარმოებებში თუ მხატვრობაში რევოლუციის სახასიათო პერსონაჟადაა აღიარებული), ბლოგის ავტორიც საკუთარ პოზიციაზე მიანიშნებს და „პრიქველშივე“ ახდენს ტექსტთან იდენტიფიცირებას.

პოსტმოდერნისტი მწერლის მსოფლალქმის პრიზმაში მოქცეული ეს კონკრეტული ფაქტი უფრო მეტის მანიშნებელია, ვიდრე ერთი რიგითი პერფორმანსი, თუნდაც ძალზე ეპატაჟური. ზ. ქარუ-

მიძეს მიაჩნია, რომ ამ აქციით, რომელიც ახალგაზრდობის ნაწილმა გუდიაშვილის მოედანზე მშენებლობების წინააღმდეგ წამოიწყო, ხელახლა დაიბადა სამოქალაქო საზოგადოების იდეა. „მინაგანად თავისუფალი და ჯანსაღად ირონიული“ — ასე მოიხსენიებს იგი პროტესტანტების ჯგუფს. დამონმებული თეორიით ახსნილი ეს „სიტუაციონალური ინვენცია“ ავტორს შემდეგი დასკვნის (ასევე კარნავალური პათოსისა) საშუალებას აძლევს: გუდიაშვილის მოედანზე გათამაშდა პერფორმანსი — „საზოგადოების მკვებავი დედა, რომელიც ყიდის დემოკრატიის რძეს“. ამ აქციაში მკვებავი დედის საკრალურმა სიმბოლომ განიცადა მექანიზაცია (ტუმბო) და კომერციალიზაცია (ფასის დადება და გაყიდვა, როგორც ნიშანი იმისა, რომ დემოკრატია კაპიტალიზმის ელემენტების გარეშე არ არსებობს). სწორედ ამ გზით მოხდა მისი დესაკრალიზაცია. ხოლო ეს სცენა გათამაშდა იქ, სადაც ხდებოდა კარნავალი, სადაც ხალხი ხუმრობდა, ცეკვავდა, მღეროდა და ქალაქის მესვეურთა გადანყვეტილებებს აპროტესტებდა.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ზურაბ ქარუმიძის აღნიშნულ კრეოლიზებულ მედიატიქსტში საქმე გვაქვს „გამეორებასთან“ — „remake“-თან (კინოს თეორიაში ეს არის ფილმი, რომელიც იმავე სახელწოდების სხვა ფილმის საფუძველზეა გადაღებული, ოღონდ, კინომსახიობთა ახალი გუნდის მონაწილეობით). კინემატოგრაფიული რიმიეკის არსი ისაა, რომ ხელახლა მოგვითხროს ისტორია, რომელსაც წარმატება უკვე ხვდა წილად. ქარუმიძის ბლოგშიც რიმიეკები (კლასიკური რევოლუციური პერსონაჟების აქციის მონაწილეებთან დაკავშირება) შემოტანილია იმ მიზნით, რომ უფრო შთამბეჭდავად ცხადყოს კონკრეტული აქციის როლი და მნიშვნელობა თანამედროვე ქართული სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბებაში; დაეხმაროს მკითხველს პრობლემური თემების სიღრმისეულ გააზრებაში.

ბლოგისა და ბლოგერობის შესახებ ორიგინალური თვალთახედვა შემოგვთავაზა ზურაბ ქარუმიძემ თავის ერთ-ერთ პირველ ჩანაწერში, რომლითაც ინტერნეტ სივრცეში თვითპრეზენტაციის სურვილი გვამცნო. მისი აღქმით, ბლოგი „ეპისტოლარულ-კატასტროფული ჟანრის Hi-tech ანალოგს“ წარმოადგენს, „დიგიტალურ ოკეანეში გადაგდებულ წერილს, რომელიც თავის მკითხველს



როდისმე მაინც იპოვის“ (ქარუმიძე 2011: 1). ეს ახალი საკაცობრიო „სენი“ მწერლის მიერ სარკასტულადაა აღქმული. ინტერნეტზე მიჯაჭვულობის გამომწვევი მიზეზების, მისი ფსიქოლოგიური ფაქტორების სიღრმისეული გააზრებით ავტორი კიბერმოღვაწეობის ერთგვარ მანიფესტს თხზავს. იგი ბლოგინგის ფუნქციებზე, მის თავისებურებებზე მსჯელობს, ასე ვთქვათ, „ონლაინიდენტობის“ დონეებს ქმნის. მაგალითად, ინტერნეტსივრცის მაინტეგრირებელ როლზე ასე იტყვის: „რაც უფრო შორს ხარ, მით უფრო ვბლოგავ...“ ბლოგინგის მახასიათებელ მონოლოგურობას დიალოგის მოთხოვნილებით ხსნის — ადამიანის მუდმივი საჭიროებით, ესაუბროს სხვას: „ყოველი მონოლოგი თავის სიღრმეში დიალოგია – ვილაცხასთან ქვეცნობიერი დავა თუ გაბაასება.“ თანაც, ამ სივრცეში ურთიერთობა გაადვილებულია, რადგან „ვირტუალური სხვა“ შენს სივრცეში შემოჭრითა და ყოფიერების დანგრევით არ გემუქრება.

მწერალი ინტერნეტის წინააღმდეგობრივ ხასიათსაც შენიშნავს. მისი თქმით, იგი „ორლესული მახვილივითაა“, დემოკრატიულ იდეებსაც ავრცელებს და ათასი ჯურის ექსტრემისტის აზრებსაც; ამასთან, ანტიგლობალისტურ ფუნქციასაც ითავსებს („სადმე გერმანიასა თუ ინგლისში გადახვეწილი, ლტოლვილი ავღანელი მაინც ავღანელი რჩება — იქაურ ინტერნეტ თემში (Internet community), ანუ — იგივე თემში (გივი მარგველაშვილი როგორც იტყოდა)“) და ინდივიდუალური იდენტობის კრიზისის დაძლევაშიც გვეხმარება — „ვბლოგავ, მაშასადამე ვარსებობ“. ასე წარმოიდგინეთ, ეროვნული იდენტობის კრიზისსაც შველის — ტერიტორიები თუ დავკარგეთ, ახალი ტერიტორიები შევიძინეთ. მაგალითად, „ფეისბუკი“, რომელშიც ლამისაა ნახევარი საქართველო გადაბარგდეს. ყველაფერთან ერთად, რეალური საზღვრების ვირტუალურად გადალახვის საშუალებას გვაძლევს: „თუ დაკარგული ტერიტორიები ბლოკ-პოსტებითაა ჩახერგილი, ახლადშექმნილი ვირტუალური მიწების კარი ბლოგებით და პოსტებით გვეხსნება — ბლოგ-პოსტებით“ (ასე ქვია კიდევ ზ. ქარუმიძის ბლოგურ ჩანაწერებს „ცხელი შოკოლადის“ ონლაინ გამოცემაში).

ტრაგიკულ ირონიად ისმის მწერლის სიტყვები: „კაცობრიობის ხომალდი ინტერნეტ-ოკეანეში იძირება და წერილის წასაღებად გამზადებული მგზავრები თავადვე წერენ წერილს...“ მწერლის მიერ

ოსტატურად გამოყენებული იდიომური გამოთქმა — „წერილის ნაღება“ — ორბუნებოვანია: ერთი მხრივ, იმქვეყნად ნასვლის სინონიმად მოიხმობა, სხვა მხრივ კი — აღსასრულისკენ მსწრაფი კაცობრიობის თვითგანადგურების სინდრომის აღმნიშვნელ სიმბოლოდ. რეალურისა და ვირტუალურის ერთდროულად შეპირისპირებითა და მათ შორის საზღვრების ნაშლით ნათლად ვლინდება ავტორის ჩანაფიქრი — შეუძლებლის შესაძლებლად წარმოდგენით კიდევ უფრო მკაფიოვდება კიბერსივრცის ამბივალენტურობა. ამ პერფორმანსში ჩანს მისი ნამდვილი ბუნება — რაც უფრო გაახლოვებს, მით უფრო გაშორებს, რადგან ინტერნეტ-ოკეანეში „დაკარგულთა“ მცდელობა — ეძიონ თვისტომნი, მარტოსულობისა და მიუსაფრობის განცდას მაინც ვერ შველის.

ზურაბ ქარუმიძის ბლოგური ჩანაწერები (სამწუხაროდ, მხოლოდ მცირერიცხოვანი — მწერლის ბოლო ონლაინგამოსვლა 2012 წლის 18 იანვრით თარიღდება) ცხადად გვიჩვენებს, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პოლიტიკურ სატირას მწერლურ კიბერნაღვანში. ეს საუკეთესო გზაა, რათა სატირიკოსის მიერ ლაკონურად, მინიმალისტურად, ტროპულად მოწოდებული თანადროულობის ყველაზე აქტუალური პრობლემატიკა სიღრმისეულად გავიაზროთ. ამგვარი ტექსტები ერთდირებულ მკითხველზეა გათვლილი. ისინი კომპოზიციურადაც გამოირჩევა — გაფორმებულია ილუსტრაციებით, რომელთაც სიმბოლური დატვირთვა აქვს და სათქმელს ალევგორიულად გამოხატავს. უნდა ითქვას, რომ ზურაბ ქარუმიძის ჩანაწერები უდავოდ მიეკუთვნება კრეოლიზებულ ტექსტებს, რომლებშიც ავტორის ჩანაფიქრი ვერბალური და იკონიკური საშუალებების მთლიანობაში გამოიხატება. ტექსტის თანმხლები სატირული ილუსტრაციები არა მხოლოდ დანამატებია, არამედ ინფორმაციითაა გაჯერებული და მწერლის სათქმელს ავსებს; ასოციაციური სათაურები კი ავტორისეული იდეის ვიზუალიზაციას მეტ გამომსახველობას ანიჭებს.

როდესაც ზ. ქარუმიძის კრეოლიზებული ტექსტების თავისებურებებზე ვსაუბრობთ, პირველ ყოვლისა, მეტაფორების სიუხვე უნდა შევნიშნოთ. „მხოლოდ მეტაფორები, nothing personal...“ — სწორედ ასე წარუმიძღვარებია კიდევ ავტორს „ბლოგ-პოსტში“ მორიგი ჩანაწერისთვის — „ბიძინა ივანიშვილის იდენტობა და ნაცარქექ-



### „კონკიას ეტლი“

ნისას მიღებული სიტყვათშეთანხმება — „ქინდი ერი“ ასოციაციური პარალელიზმის პრინციპით ლ. ბერძენიშვილის მსგავს „მიგნებას“ ეხმიანება. მასაც ეს სატირული ხერხი აქვს გამოყენებული იდენტობის „კულინარიულ“ დონეზე საუბრისას, როდესაც ქართველ ერს მოიხსენიებს, როგორც პოპულუს კორიანდრი — „ქინდის ხალხი“ და ამას საკვები მცენარის მიმართ ჩვენი განსაკუთრებული ნაციონალური დამოკიდებულებით ხსნის. თუმცა, არც ამ „ნეოლოგიზმის“ ავტორის ქვეტექსტია რთული ამოსაცნობი. მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი ეჭვის გაქარწყლებას იგი წინდანინვე ცდილობს, უარყოფით მაინც ხდება დაშვება (შამილიშვილი 2013: 346).

ამ ჩანაწერში ქარუმიძე ჩვენს ყურადღებას პოლიტიკურ ავანსცენაზე ახლადმოვლენილი „ჭორვილაში დასახლებული საფრანგეთ-რუსეთის მოქალაქის“ იდენტიფიკაციის პრობლემაზე მიაპყრობს. ამ „რიმეიკით“, რომელიც „კონკიას“ ზღაპარს ივანიშვილის ამბავთან აკავშირებს („ბიძინა უფრო „ამერიკული ოცნების“ (American Dream) მატერიალიზაციის მაგალითია“) და მას „ნაცარქექიასთან“, ლამის ეროვნული იდენტობის განმასახიერებელ არაკთან აპირისპირებს, მწერალი ცდილობს იმდროინდელი რთული პოლიტიკური ვითარება მდიდარი ლიტერატურული ასოციაციებით გადმოსცეს. ილუსტრაცია, რომელიც ტექსტს წინმსწრებად ახლავს, „კონკიას“ ზღაპრის სიუჟეტს ასახავს. ვერბალური შეტყობინებით ავტორს მეტი „სიცხადე“ შეაქვს სიმბოლურ გამოსა-

ხულებაში და გვთავაზობს ახალ მეტაფორებს, რომლებიც ვიზუალური შეტყობინების კონტექსტად აღიქმება: „ასე იკვეთება კიდე ერთი ლიტერატურული ასოციაცია — „ჭორვილელი ფრანგი“, თუ „ჭორვილელი რუსი“ — Cendrillon-Золушка — კონკია ივანიშვილი და ნაცარქექიები... მათ შორის დიდი ცილობა ჩამოვარდა. რომელი ნარატივი გაიმარჯვებს — Cendrillon-Золушка — კონკია თუ ნაცარქექია? საკითხავი აი ეს არის...“ ამ შემთხვევაში ტექსტი გამოსახულების იდენტიფიცირებას კი არ ახდენს, არამედ მის ინტერპრეტაციას გვთავაზობს — ავინროებს კონოტაციის მნიშვნელობებს, მაგრამ აძლიერებს დაკავშირების ფუნქციას.

დეკლარირებულსა და რეალურს შორის კონტრასტის საჩვენებლად ბლოგერი ქარუმიძე სიმბოლოდ არც „ფეხსალაგის“ ხმარებას ერიდება, მეტიც, იგი სახელდებაში გამოაქვს (ქარუმიძე 2011: 4). ამ შემთხვევაშიც სიტყვა ორგვარი მნიშვნელობითაა ნახმარი: როგორც პირდაპირი — საპირფარეშოს სინონიმი, ისე გადატანითი — გლობალურ სამყაროში ჩვენი ალაგის ძიების უშედეგო მცდელობების, პოლიტიკური იდენტობის კრიზისის აღმნიშვნელი. აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის აშკარა შეუსაბამობის ნიშნად მოხმობილი „ფეხსალაგი“ პოლიტიკური ვითარების აბსურდულობის ხაზგასმას ემსახურება. ავტორის თქმით, ჭეშმარიტების მონოპოლიზების პირობებში, ჭეშმარიტების მაძიებლის მცდელობა ისეთივე ფუჭია, როგორც ბატონი კასი, კაფკას „პროცესში“.

მწერლის ჩანაწერებში არაერთი მაგალითია პოპარტმონუმენტების პოლიტიკურ სიმბოლოებად გააზრებისა. მაგალითად, „იანუსისებრი ველოსიპედი“, რომელიც „რედისონთან“ დაიდგა, მწერალს ჩვენი მარადიული დილემის — სივრცითი ორიენტირის (დასავლეთი/აღმოსავლეთი) განსაზღვრის პრობლემაზე მიანიშნებს: „... ერთსა და იმავე დროს საპირისპირო მიმართულებით მივდივართ: ქვეყნისკენ, რომელიც ფორმით ევროპულია, ხოლო შინაარსით აზიური. მოკლედ, ჩვენც მინი-ევრაზიელები ვართ...“ სხვაგან, წინა ხელი-სუფლების ხისტი გადანყვეტილებების კრიტიკისას, ასევე პოპარტის თანამედროვე ნიმუშს მოიშველიებს: „აი სად უნდა ყოფილიყვნენ ფრთხილნი, სად უნდა ევლოთ ისე, თითქოს „შლოპანცე-ბით“ კვერცხებზე...“

ამ ქარგაზეა აგებული მწერლის ენამახვილური ბლოგური ჩანაწერები. ასეთია ბლოგერის მიერ მრავლისმთქმელი, ტევადი სატირული მეტაფორებით ასახული ჩვენი პოლიტიკური რეალობა, გაშარჟებული პოლიტიკოსები („მეორე ზვიადია“ „პირველი მიშა“, ან კიდევ: „ივანიშვილი პატარა კაცია და არა პატარკაციშვილი, პატარა კაცი, რომელიც ოცი წელია დიდ საქმეებს აკეთებს“ და ა. შ.). მწერალი ცდილობს, პრობლემებზე თვალი აგვიხილოს, შეუფერადებლად გვიჩვენოს რეალობა, ფიქრს მოგვაჩვიოს... მხოლოდ ამ გზით შევძლებთ წარსულის ინერციის დაძლევას, ჩვენი ალამის პოვნას გლობალურ სამყაროში.

ზურაბ ქარუმიძის კრეოლიზებულ მედიატექსტებზე დაკვირვების შედეგად შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტში არავერბალური საშუალებების გამოყენებით, ავტორი მის ჰიპოთეტურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, სურათს ტექსტთან ინტერტექსტუალურ დიალოგში აკავშირებს (შედარებისთვის: ეროტიკა (კამასუტრა) — პოლიტიკა, ფეხსალაგი — სივრცითი თვითიდენტიფიკაციის დილემა, კონკია — ნაცარქეჩიები, Alma Mater (თავისუფლებისა და ცოდნის „მკვებავი დედა“) — AAlma Pater (პატერნალისტური ნაციონალიზმის „მკვებავი“ უნივერსიტეტი) და სხვ.). მკითხველი, „რომელთანაც ტექსტი იმპლიციტურ შეთანხმებას აღწევს“, აღარაა მიამიტი მკითხველი, რომელსაც განაცვიფრებდა ილუსტრაციის უადგილობა (ბეგენევა 2009). იგი კრიტიკულ მკითხველად იქცევა, რომელსაც მოსწონს შენაცვლების მოულოდნელი „ხრიკი“. კრიტიკული მკითხველი ერთადერთ მართებულ ჰიპოთეზას წამოსწევს სურათის ფუნქციური მნიშვნელობის მხრივ, ხოლო ტექსტის შემდგომი გაცნობა ამას ადასტურებს. გამოსახულებაში ექოსავით გაისმის ტექსტის პათოსი, თამაშში იწვევს მკითხველის ენობრივი მეხსიერების სივრცეს. ტექსტი კი, თავის მხრივ, მკითხველს მის კულტურულ „სამემკვიდრეოში“ გზავნის (ასე უწოდებს ეკო ენციკლოპედიურ ცოდნას, რომლის ორ, ერთადერთ შესაძლებელ ნაწილებად ტექსტებისა და სამყაროს შესახებ ცოდნას მიიჩნევს).

მკვლევრებისა და ფოტოგრაფიის ისტორიკოსების მიერ არაერთგზის აღინიშნა, რომ ფოტოგრაფია უკვე თავისთავად მეტაფორაა, ვინაიდან მრავალი მნიშვნელობის აღმოცენება შეუძლია (ვაშაკიძე 2008: 38-39). მაგრამ, უმეტესად სწორედ გამოსახულე-

ბისა და სიტყვის შეთანხმება ბადებს მეტაფორულ სახეებს. ჩვენ მიერ განხილული ნიმუშები კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ნებისმიერი გამოსახულება პოლისემიურია, ხოლო კრეოლიზებულ ტექსტებში იგი სწორ პასუხს უკეთებს მარკირებას.

ამგვარად, თუკი კრეოლიზების „კლასიკურ“ ნიმუშებში გამოსახულებას ტექსტის აქსესუარის, უფრო მეტად ექსპრესიული და ესთეტიკური ფუნქცია ენიჭება, თანამედროვე მწერლის ხელნერაში მას ტექსტის უცილობელი კომპონენტის, შეიძლება ასეც ითქვას — ტექსტის გარეთ არსებული კომპოზიციური ელემენტის მნიშვნელობა შეუძენია. ამ შემთხვევაში ვიზუალურ შემადგენელს კონცეპტუალური დატვირთვა აქვს — მისთვის კომუნიკაციური და სემანტიკური მნიშვნელობების მინიჭებით მწერალი თვითგამოხატავის ორიგინალურ ფორმებს ეძიებს და თანადროულობის ყველაზე მწვავე პრობლემების აქტუალიზებას ცდილობს, ამასთან, იგი სათქმელს სრულიად მოულოდნელი კუთხით წარმოაჩენს. და ამ ერთიან გროტესკულ პერფორმანსში თვალნათლივ ირეკლება თანამედროვე საზოგადოებაში აქსიოლოგიური პარადიგმის ცვლილებისა და ღირებულებების დევალვაციის პროცესი.

სწორედ ზემოაღნიშნული გახლავთ მთავარი განმასხვავებელი კრეოლიზებული ტექსტების ე. წ. კლასიკური და პოსტმოდერნისტული ვერსიებისა. ამ უკანასკნელში „დიდაქტიკური“ ელემენტები შარჟულს ერწყმის და ღრმა სოციოკულტურული პრობლემების „მსუბუქად“ და „ენციკლოპედიურად“ წარმოჩენას ისახავს მიზნად (ეს ორი პრინციპია ავტორისთვის ყველაზე საინტერესო — სათქმელს მათი შეხამებით გადმოსცემს). მიუხედავად ამისა, ზ. ქარუმიძე ცდილობს „ოქროს შუალედის“ შენარჩუნებას — თამაშისას მაინც არ თმობს გულშემატკივრის პოზიციას და ბოლომდე არ „წირავს“ ტრადიციულს. ხშირად მისი თამაში უფრო თამაშისთვისაა („...გარკვეულწილად, ეს, ალბათ, მანერაცაა“ — ა. ნემსაძე), ვიდრე წინასწარგანზრახული დესტრუქცია, მკითხველის ცნობიერებაზე გავლენის მოსაპოვებლად მიმართული.

მწერალი ქმნის კრეოლიზებულ ტექსტებს და ამით გამალებული კულტურული „ჰიბრიდიზაციის“ პირობებში ჩვენი „აღრეული“ სტატუსის უკეთ გააზრებისკენ ისწრაფვის.

## დამონებანი:

**ბარტი 1994:** БартР. Риторикаобразы // *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* М., 1994. С. 297-318, <http://www.durov.com/literature1/barthes-94a.htm>

**ბახტინი 2010:** ბახტინი მ. კარნავალიზებული ლიტერატურა // *ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია.* ტ. II, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომც., თბ.: 2010.

**ბეგენევა 2009:** Бегенева Е.И., *УЧЕБНИК НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ: СЕМАНТИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПОДПИСИ В ИЛЛЮСТРИРОВАННОМ ТЕКСТЕ.* Мат-лы I Международной научно-практической Интернет-конференции «Русский язык@Литература@Культура, ვებ.მის.: <http://world.russianforall.ru/conf>. განთავსებულია 2009 წლის 29 ნოემბრიდან.

**ეკო 1994:** Эко У., *Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна:* <http://belintellectuals.eu/library/book/18/>

**ვალგინა 2003:** Валгина Н. С. *Теория Текста.* Москва, :Логос, 2003.

**ვაშაკიძე 2008:** ვაშაკიძე კ. *სიურეალიზმის გავლენა თანამედროვე ფოტო-ჟურნალისტიკის პრინციპების ჩამოყალიბებაზე.* სამაგისტრო ნაშრომი (ხელმძღვანელი — გ. ნიბახაშვილი), თბილისი, 2008.

**იაცენკო 1999:** Яценко Н. Е. *Толковый словарь обществоведческих терминов.* – СПб: Лань, 1999.

**მორჩილაძე 2014:** მორჩილაძე ა. *ჩრდილი გზაზე.* თბ.: ბაკურ სულაკაურის გამომც., 2014.

**ნემსაძე 2008:** ნემსაძე ა. „თხა და გიგოს“ პოსტმოდერნისტული ვერსია. *კრიტიკა.* № 3, თბილისი, ლიტ. ინსტიტუტის გამომც., 2008.

**სოროკინი... 1990:** Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф., *Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия.* М.: Высшая школа, 1990.

**ტაბიძე 1989:** ტაბიძე გ. *თხზულებანი ორ ნიგნად.* ნიგნი მეორე. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1989.

**ქარუმიძე 2011:** ქარუმიძე ზ. *საუბრები ლიტერატურაზე.* ინტერვიუ თეონა დოლენჯაშვილთან. “Weekend”, 21 თებერვალი, 2011.

**ქარუმიძე 2011:** ქარუმიძე ზ. „ზურაბ ქარუმიძის ბლოგი“. ცხელი შოკოლადი, ვებმის.: <http://shokoladi.ge/blogs/zurab-karumize> განთავსებულია 2011 წლის 27 სექტემბრიდან.



**ქარუმიძე 2011:** ქარუმიძე ზ. „ბიძინა ივანიშვილის იდენტობა და ნაცარქექიები“. ცხელი შოკოლადი, ვებმის.: <http://shokoladi.ge/blogs/zurab-karumize> განთავსებულია 2011 წლის 4 ნოემბრიდან.

**ქარუმიძე 2011:** ქარუმიძე ზ. „ფეხსალაგის ძიებაში“. ცხელი შოკოლადი, ვებმის.: <http://shokoladi.ge/blogs/zurab-karumize> განთავსებულია 2011 წლის 5 დეკემბრიდან.

**ქარუმიძე 2012:** ქარუმიძე ზ. *The Mother of Invention*. ცხელი შოკოლადი, ვებმის.: <http://shokoladi.ge/blogs/zurab-karumize>, განთავსებულია 2012 წლის 18 იანვრიდან.

**შამილიშვილი 2013:** შამილიშვილი მ. „პოლიტიკური სატირა ქართულ კიბერმწერლობაში“. სამეცნიერო შრომების კრებული — „სივრცე, საზოგადოება, პოლიტიკა“. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2013.

საბა მეტრეველი

მონანიე მარტოსული

ირაკლი აბაშიძე — 105

მწერლობა ჭეშმარიტების ენით გვესაუბრება, რადგან მის ენას შეუძლია ყოფიერების საიდუმლოს გახსნა, რადგან თავად პოეზიას ხელენიფება ერთი ნაბიჯით მაინც მიგაახლოვოს სამყაროს საზღვრისთან. ამიტომაცაა იგი საიმედო ინდიკატორი თავად პოეტის ცნობიერების თუნდაც ყველაზე ფარული შრეების რეპრეზენტაციისა. ირაკლი აბაშიძის პოეზიის კულტურულ-სააზროვნო სივრცე არის კრიზისული, დამანგრეველი ეპოქის ანაბეჭდი და ამ ანარეკლებში, ქვეტექსტებში სტრიქონსა და სტრიქონს შორის იკითხება დაუძლეველი სევდა:

„ქვეყნის დუღილში, მართლაც, წუთს ჰგავს წუთისოფელი,  
მართლაც, ხანდახან სიოს ერთი დანაბერია,  
შენ ერთი ტროფობაც ვერ მოასწარ, როგორც შეგშვენის,  
ასიც მოგესწრო, მერე ასიც განა ბევრია?!“

ამ ლექსის ფინალში დასმული შეკითხვა: „რომელი ჯობდა — წუთი ჯობდა თუ საუკუნე?! არ არის მხოლოდ მედიტაციის სივრცის ნაწილი. ეს შემოქმედის ტრაგიკული წამია და, მართლაც, ტექტონიკური ძვრის ტოლფასი იქნება არჩევნის გაკეთება. ასეთი წამი ბევრჯერ დადგება ადამიანის ცხოვრებაში, ოღონდ მას შეგრძნება სჭირდება. ცხოვრების მიწურულს გამოქვეყნებული ირაკლი აბაშიძის ლექსების ციკლი „იქნება ჯობდა“ ერთდროულად ექსპრესიული და ემოციური ინფორმაციაა, შეფასებაა განვლილი გზისა და მასში აშკარად და ნათლად იგრძნობა ჭეშმარიტი პოეტის ხანგრძლივი განსჯითა და ფიქრით მოპოვებული გამოცდილება.

„დროზე სიკვდილი პოეტისთვის არის მისწრება“, — აქ სიტყვის სიმკვეთრითა და სიმძაფრით პოეტი გვესაუბრება ადამიანის ადგილის, მისი სამყაროსთან დიალოგის ფორმისა და შინაარსის შესახებ. ცხოვრება უსამართლობასთან არაერთხელ შეგაჯახებს, თანაც მაშინ, როცა თანამდებობრივად ბევრ რამეზე ხარ პასუხისმგებელი. **ირაკლი აბაშიძის თაობა ტოტალიტალური სახელმწიფოს ბნელი იდეოლოგიის მსხვერპლი იყო.** მწერლობა ბენვის ხიდზე გადიოდა, ზოგს ჩაუტყდა ეს ხიდი, ბევრმა ნაპირს ვერ მიაღწია და, ვინც გადაარჩა (ტრაგიკული შეკითხვა: „თუ ხარ კაცი, რატომ გადაარჩი?“) ღვთის ნებით გადაარჩა, თუმცა პოეტმა ეს ეპოქა ცეცხლთან თამაშს შეადარა: „მუდამ მზად ყოფნა, / განუწყვეტლად ცეცხლთან თამაში... / იყო, დრო იყო, იყო ლენვა, უსამართლობა — / პასუხს ვინ აგებს, პასუხს ვის სთხოვ ცივ აკლდამაში“.

ეს სულთამხუთავი რეალობა, პოეტური სიტყვის ცხოველმყოფელი ძალით გადმოცემული, მკითხველში მაინც ინვეეს ყოფიერებისა და არსებობის მთლიანობის განცდას. თანამედროვე რაციონალიზმისა და პრაგმატიზმის პირობებში, როცა, უმთავრესად, პროკურორის როლშია ადამიანი, შეუძლებელია ორი ტიპის ნარატივი: დიალოგი ღმერთთან და დიალოგი საკუთარ თავთან — გააზრებული იყოს განკითხვის გარეშე. ისტორიის ქერქში შესვლა, როგორც იტყოდა ილია ჭავჭავაძე, გულისხმობს თანაგანცდას, თანაარსებობას, თანამონაწილეობას, რათა არ დავრჩეთ სასტიკი და დაუნდობელი დროის სუბიექტურ შემფასებლად. ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე მძაფრდება თაობათა უკომპრომისობა უკვე გარდასული მოვლენისა თუ ფაქტის, ზოგადად, ისტორიის მიმართ. რადიკალიზმი ანგარიშსწორებაში გადადის, ამიტომაც წერდა მე-20 საუკუნის 80-იანი წლების მიწურულს ბედისწერასავით დაძრული და აზვირთებული მასების დაუმთავრებელი განკითხვით შეწუხებული პოეტი: „მაგრამ ჯერ ერთხანს / ანგარიშის არის სწორება“.

თავადაც დაუდგა ირაკლი აბაშიძეს (თანაც არაერთხელ) ღირებულებათა გადაფასების, ყოფიერების კრიზისი („ო, წლები, წლები გადაფასების, / ახლა რომ ყველა სიზმრის წელია“). ბოლო პერიოდში წერდა: გახსენება არ მინდა ზოგიერთის ვისამე და რისამეო, მაგრამ ეს იყო საკუთარ თავთან დარჩენილი (ბამბუკის ჯოხით, ჩალისფერ ჩოხით) ინტელექტუალის მწვავე განცდებად დაღვრილი ფიქრები,

რომლებმაც ათქმევინა: იქნება ჯობდა... გეარა შენთვის, / შენი ქუდით, შენი ნაბიჯით, / გეფურცლა შენი სევდის ბალის / ვარდის ფურცელი... გეარა შენთვის, შენი ღმერთით, / შენი წინამძღვრით“. დასკვნა კატეგორიული იყო: „ჯობდა, ჯობდა ნამდვილად / უფრო საკუთრად, უფრო ლალად, უფრო ადვილად“...

ასეთი დიალოგიზებული მონოლოგი საკუთარ თავთან გულწრფელი ადამიანის აღსარებაა, **განვლილი ცხოვრების კორექტივია**. არ უნდა იყოს უცხო და გაუგებარი მკითხველისთვის ავტორის ინტონაცია, ტექსტის კონოტაციურ დონეზე ამოკითხვის აუცილებლობასაც რომ ითხოვს. ბუნებრივი და ყოვლად ადამიანურია საკუთარი ცხოვრების ანალიზი, არაფერი უცნაური ამაში არ იკითხება. მთავარია, **კარგ მთქმელს კარგი გამგონე ჰყავდეს, უფრო სწორად, დიალოგში ჩართული მეორე მხარე მზად იყოს მოსასმენად**, რადგან საუბარი ნიშნავს მოსმენას და გაგებას, თანამონაწილეობას. ირაკლი აბაშიძის ჯერ შეკითხვა, „იქნება ჯობდა?!“ და შემდეგ დასკვნა — „ჯობდა ნამდვილად!“ — არ არის მის ცნობიერში არსებული ან გაჩენილი უფსკრულის გამოხატულება. არც მისი ხმა იძენს „ბედისწერისა და სიკვდილის მაუნყებელი ნიშნის სტატუსს“ (მ. კვაჭანტირაძე) — ეს არის **თვითგვემამდე მისული თვითკრიტიკა**, დროის დისტანციიდან რაღაცის გადაწყობის, ვექტორების შეცვლის სურვილი, რომელიც არამც და არამც არ გულისხმობს განვლილი გზის უარყოფას, ყველაფრის გადაფასებას. „საკუთარი ცნობადისგან ჩავარდების კაცი ჭირსა“ — ბრძანა რუსთაველმა. ირაკლი აბაშიძეს აზროვნება და მედიტაცია ტვირთად აწვა. თავადაც ასე ათქმევინა რუსთაველს: „მე მხოლოდ განსჯის, / მხოლოდ განსჯის ვიყავ მლოცველი“. პოეზიაშიც და პირადს ცხოვრებაშიც „ცდილობდა, პასუხი გაეცა ყოფნა-არყოფნის ჯერაც ამოუხსნელი დილემისათვის“ (ე. მაღრაძე). ალბათ, ამიტომაც უწოდა თავისი სიცოცხლის 80 წელს „სულ ეკალივით ვარდი, / სულ სიზმარით ცხადი“.

ადამიანის სულიერი ფერისცვალების, მისი ამქვეყნიური უმაღლესი მისიის ცხადყოფაა სინანული, ასე ახლობელი პოეტისთვის. „განცდაფთვისთა ცოდვათა“ და თანაც ისე, რომ სხვა არ განიკითხო, სხვას არაფერი გადააბრალო — მხოლოდ რჩეულებს შეუძლიათ, რადგან ისინი გრძნობენ, „ცოდვა არცოდვის ქვეშარიტი სად ძევს საზღვარი“. ასეთი იყო ირაკლი აბაშიძეც, რომელიც კონცეპტუა-

ლურ-სტილისტური დახვეწილობით წერდა, გვიზიარებდა მართალი ცხოვრების აუცილებლობას. „ნეტარ არიან, რომელთა დაიცვან სამართალი და ყონ სიმართლე ყოველსა ჟამსა“ (ფსალმუნი 105. 3) — დავით ფსალმუნთმგალობლის ამ უკვდავი სიტყვების ქეშმარიტებას თავიდანვე უნდა ეზიაროს ადამიანი, რათა „სიბერეში სულს არ გწენდეს ფიქრი ოხერი / რამდენ სინანულს, რამდენ სევდას გვერდს აუარდი“. ბედნიერი კაცი იყო, რადგან, თუ ეკლესიის დიდავტორიტეტსა და წმინდა მამას დავუჯერებთ: „ბედნიერია ის, ვინც სიბერეში მაინც მოასწრებს სინანულის ცრემლის ჩამოგდებას სიყრმის გატაცებების გამო“ (ეგნატე ბრიანჩანინოვი).

რით უნდა შეფასდეს პოეტის ტალანტი? — რა თქმა უნდა, ყველა მკვლევარს ექნება თავისი პასუხი, რომელიც დამოკიდებულია მრავალ ფაქტორზე, სულიერ-ინტელექტუალურ მზაობაზე მოცემულ მომენტში, განწყობასა თუ ესთეტიკურ გემოვნებაზე... ჩვენთვის დღეს და ახლა, როცა ამ წერილს ვწერთ, პრიორიტეტულია, ზოგადად, მწერლის ენობრივი სტიქია, ფრაზის შინაგანი დინამიკა, ესთეტიკურ-პოეტიკური ნაკადი, სიტყვიერი ორნამენტი, სიტყვაში გაცოცხლებული იდეა, დროისა და საგნის სული — და ეს ყველაფერი სრულად გამოვლინდა ქართული პოეზიის იმ იშვიათ ნიმუშში, ირაკლი აბაშიძემ „რუსთაველის ნაკვალევზე“ და „პალესტინა, პალესტინა“ რომ უწოდა. უბრალოების გასაოცარი ეფექტი, სიმარტივის უნივერსალიზმი, ენაში ხატებად გარდაქმნილი წარსულის (და, თანაც, როგორი წარსულის!) მთელი გამოცდილება, ერთდროულად ტრაგიკული და ლირიკული ისტორია რუსთაველისა, რომელიც მთრთოლვარედ მოგვითხრო პოეტმა და თავად იქცა იდუმალ ხმათა მეტყველად.

გაქანებული კომუნიზმის ეპოქაში იქმნება და იწერება იმ რანგის პოეზია, რომელიც სათქმელის სიღრმით, პოეტური სახეების ფერადოვნებითა და სისადავით, არა მხოლოდ ხიბლავს, არამედ შეძრავს მკითხველს. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია იმ ისტორიული კონტექსტის გათვალისწინება, რომელიც განაპირობებდა ირაკლი აბაშიძის ახალი პოეზიის დაბადებას. თავად პოეტი ცხოვრების ბოლოს ასე წერდა: „მე-20 ყრილობაზე, პიროვნების კულტის გამჟღავნების შემდეგ, პირადად ჩემთვის ყველაფერი საბოლოოდ გაირკვა და მეც იქვე განვსაზღვრე ჩემი შემდგომი სიცოცხლის და შემოქმედების

აზრი. დიახ, სწორედ აქედან დაიწყო ჩემი ცხოვრების ახალი პერიო-  
დი, ახლებურად გააზრებული გზა, რომელსაც მე „რუსთაველის ნა-  
კვალეზე“ დავარქვი და საითკენაც მე ჩემი პოეტური კალმით მო-  
ვუნოდე ჩემს მკითხველს და მთელ ჩემს ქვეყანასაც. ეს გახდა ჩემი  
ერთადერთი იდეური მრწამსი, ჩემი პოლიტიკური პარტია“. პოეტის  
მიერ ამ ახლებურად გააზრებულ გზაზე კიდევ ერთი ბიძგი გაჩნდა.  
1956 წლის 9 მარტის ტრაგედიამ დათრგუნა ქართველი ადამიანი,  
ჩაუკლა სული და ეროვნული თავმოყვარეობა: „ფიზიკურად შეუ-  
რაცხყოფილი, განადგურებული ახალგაზრდა გენი, რომელსაც  
ეროვნული ტკივილით უფეთქავდა გული, სტალინური მოდელის  
ერთგულებაში ჩაკვდა და დაიხვრიტა. დაეცა ერის შინაგანი მდგრა-  
დობა“ (ვ. გურული). სწორედ ასეთ ფონზე ირაკლი აბაშიძე იწყებს  
რუსთაველის სახელის უკვდავყოფას დასტურად იმისა, *კაციჭამიე-  
ბი ვართ თუ, როცა „ვეფხისტყაოსანს“ ვწერდით, ჯერ კიდევ ტყეში  
დარბოდნენ ისინი, ვინც ქართველთა ველურობით აპელირებდა.*

გარდა ამისა, გზა რუსთაველის ნაკვალევზე, ანუ ზოგადად  
სვლა რუსთაველისკენ, ღმერთთან დაბრუნების გზაც იყო. მეოცე  
საუკუნის საქართველოში ირაკლი აბაშიძის თაოსნობით მოწყო-  
ბილმა ყველაზე გრანდიოზულმა დღესასწაულმა — რუსთაველის  
800 წლის იუბილემ „წერტილი დაუსვა ქართველთა ლანძღვა-გინე-  
ბას“ (მ. ბერძენიშვილი) და მაშინ, როცა მთელ საბჭოეთში (და მის  
გარეთაც) ამსხვრევდნენ ქართველი ბელადის (წარმომავლობაზე  
აქცენტებით) ძეგლებს, უპირველესი ქართველის — რუსთაველის  
ძეგლი აღიმართა სწორედ საბჭოეთის დედაქალაქში, მოსკოვში.  
ქართველმა ადამიანმა დაიბრუნა რწმენა საკუთარი თავისა და შეს-  
აძლებლობისა. იუბილეს საზეიმო გახსნაზე, ალბათ, შემთხვევით  
არ დაასრულა თავისი გამოსვლა ირაკლი აბაშიძემ სიტყვებით:  
„დღევანდელ ადამიანს, მსგავსად ტარიელისა, არ აკლია სიბრძნე,  
არ აკლია ძალმოსილება, ოღონდ ტარიელისავე მსგავსად, ბოროტე-  
ბისა და საშიშროების წინაშე მას დაკარგული აქვს თავისი ძალების  
რწმენა, თითქოს აღარც კი სჯერა, რომ შეძლებს ეს სიბრძნე და ძალ-  
მოსილება მოიხმაროს ბოროტების დასათრგუნავად... მივაშველოთ  
ტარიელს ავთანდილი, დავუბრუნოთ ადამიანს რწმენა!“

გასული საუკუნის 60-იან წლებში „ოტტეპელის“ ეპოქის პოლი-  
ტიკური გადაწყვეტილებებით განპირობებულმა სოციალურ-კულ-

ტურულმა ცვლილებებმა ირაკლი აბაშიძეს, გარკვეულ შემოქმედებით თავისუფლებასთან ერთად, კულტურული პოლიტიკის შემქმნელის ფუნქციაც მიანიჭა — რუსთაველი „გააცოცხლა“ და დაუბრუნა არამხოლოდ ქართველ ერს! მან ჩვენი საარსებო და სააზროვნო სივრცე შეავსო ისტორიის უკვდავი წამის გაეღვებით... ციკლი „რუსთაველის ნაკვალევზე“ (რომელშიც შედის „პალესტინა, პალესტინაც“), როგორც „ხმათა“ ლაღადი, აუდოვიზუალურ-ნარატიული და ვერბალურ-ნარატიული ტექსტის ზღვარზე გადის და გავსებს რაღაც აუხსნელი ძალით და გრძნობით — ერთიანობით წარსულთანაც და აწმყოსთანაც. მისი თითოეული ლექსი, მართლაც, „დამთავრებული შემოქმედებითი ფენომენია“ (შ. ნუცუბიძე). ირაკლი აბაშიძემ შეძლო **ეპოქის პოეტური ისტორიის** შექმნა. ქართულ პოეზიაში რუსთაველის ეპოქის განცდა იშვიათად ასულა ასეთ სიმაღლემდე. კიდევ ერთი და მნიშვნელოვანი: ამ ციკლით ირაკლი აბაშიძე საკუთარ თავს შეხვდა შოთა რუსთაველში და ეს „შეხვედრა“ მხატვრულ-ენობრივ დონეზე თავისი უაღრესად ღრმა და ექსპრესიული სახით მოგვევლინა. ამ ციკლმა დაბადა ქართული ენის სადიდებელი, იოანე ზოსიმეს „ქება და დიდება ქართულისა ენისაძს“ ბადალი „ხმა კატამონთან“ — შეიძლება ითქვას, რომ ამ რანგისა და სიმაღლის ქართული ენის ჰიმნი **XX** საუკუნეში არ შექმნილა: „შენ, ჩვენი სუნთქვის დიდი ალამო, /შენ, ჭირთა ჩვენთა ტკბილო მალამო,/ შენ, კირო ჩვენთა ქვათა და კირთა... შენ, მწარე ლხინო, ტკბილო სევდაო“. დაბოლოს, ენის ოპოზიციური, ყოვლისმომცველი არსის მთელი ამ ბრწყინვალე ხატის მწვერვალი: „შენ ყოვლის მთქმელო, ყოვლის არმთქმელო,/ შენ, აკენის ჰიმნო, ცრემლო სამარის“... რომელიც, შ. ნუცუბიძის მოსაზრებით, „შესანიშნავად გადმოგვცემს ადგილს, სადაც „ბრძენი დივნოსის“ ნააზრევის კვალია უკუფენილი“.

რუსთაველი-აბაშიძის შეხვედრის ეს დიადი ნუთები ნათლად წარმოგვიჩენს მოვლენის მნიშვნელობას: **XX** ს-ის 60-იან წლებში დაიბადა დიდი პოეტი — ირაკლი აბაშიძე.

რუსთაველის ბიოგრაფია, ტრაგიკული, მაგრამ გასაოცარი ლირიზმით (რომელიც, თავისთავად, დრამატულია) მოწოდებული, გვაძლევს იმის თქმის უფლებას, რომ ირაკლი აბაშიძე ერთგვარი რეკონსტრუქტორია არა მხოლოდ რუსთაველის ბიოგრაფიისა,



არამედ მისი ეპოქისაც. პოეტური გარდასახვა იმდენად ხელშესახები იყო, რომ შემოქმედი უკვე ვიზუალურ ხატებს ქმნიდა ინდოეთში რუსთაველის ნაკვალევზე შვიდასი წლის, შვიდი ათასი წვიმის შემდეგ. დიდი წინაპრის გზას, გზას — იდუმალსა და უცნობს, ასე ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა ქართველი პოეტი, ირაკლი აბაშიძე უკვე „ოქროს ხანის“ მკვიდრად ქცეულიყო, მის თანამედროვედ. ამიტომაცაა ასეთი სულისშემძვრელი ლექსი „რუსთაველის ხმა ყრუ ტრამალებში“, — „პოეტური დიალოგის შესანიშნავი ნიმუში“ (ზ.ცხადაია).

პალესტინაში გადახვეწილ რუსთაველს ასე მიმართავს ირაკლი აბაშიძე: „გულით წყუროდა შენს შორეულ შთამომავალს წარმოედგინა, რას განიცდიდი და ფიქრობდი შენ სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებში. მაშ, ეს „ხმები“ ისე ჩაუთვალე მას, თითქოს მართლაც გაეგონოს იგი პალესტინის ქართულ ჯვრის მონასტერში, შენს უკანასკნელ თავშესაფარში, შენი დაკარგვიდან შვიდასი წლის შემდეგ“. ეს ეპიგრაფი ციკლისა „პალესტინა, პალესტინა“ თავადაა გულიდან ამოხეთქილი და მარადისობაში ჩაძირული პოეტური პროზა. პოეტური გარდასახვის, ფანტაზიის, ცნობიერების, გემოვნების, ცხოვრებისეული სტილისა და ეპოქის ენის, სიტყვასთან და სიცოცხლესთან ჭიდილის ძეგლია „პალესტინა, პალესტინა“, „ჭეშმარიტად მინანქრული პოემები, დიდი ფაქიზი ოსტატობითა და ლექსის იშვიათი ორკესტრირებით შესრულებული“ (კ. გამსახურდია). შინაგანი დინამიკა და სულის რიტმი, ამაღლებულობა და ტრაგიზმი გასდევს ამ ციკლს. პოეტის რაინდულ-რომანტიკული ხატება გვაგრძობინებს, რომ, როცა სიტყვა რუსთაველს ეთმობა, მაშინ სამყაროში სხვა სიტყვის ადგილი აღარ რჩება. ირ. აბაშიძემ „მგოსნის გზებით და მღვერის გზებით“ იარა ჯვრის მონასტრამდე, ერთი ნატვრით: „ერთ უთქმელ სიზმარს / ვწერდი და ვხევედი, / ერთ უქმნელ სურათს / ვქმნიდი და ვშლიდი, / მე შენს თეთრ აჩრდილს / კვალდაკვალ ვდევედი — / მესმოდა შენი ფეხის ხმა მშვიდი“ — ასე ხედავდა, ასე განიცდიდა და ასე უგდებდა ყურს თავის დიდებულ წინაპარს და ამ იდუმალ ხმათა ღალადში რუსთაველის სიცოცხლის უკანასკნელი დღეები ისე გააცოცხლა, რომ ვერცერთი კინოკამერა ვერ შეძლებდა ასეთი სიღრმით, სიზუსტით, დეტალიზაციით იმის აღდგენას, რაც მან სიტყვით გადმოგვცა. ეს „ხმები“ რუსთაველს მიანერა, ისე

კი საკუთარი სულის ამონაკვნესი იყო. პირველი ხმაც „ჯვრის მონასტრის გალავანთან“ მოესმა. ეს ლექსი ჰიმნოგრაფის გზნებითაა შექმნილი და „არის ნამდვილი რეკვიემი მზეგადასულ საუკუნეთა“ (კ.ამსახურდია).

ახლა, ამ გადასახედიდან, როგორ უცნაურად ჩანს იმ უღმერთო ეპოქაში რუსთაველის პირით, ირაკლი აბაშიძის მიერ, განდიდებული და შექებული „ჯვარცმული“ მაცხოვარი, როგორც: „მაღალ მწვერვალთა სალოცავი, ხატი ნაპრალთა, ძლეულთა ნუგეში, დავრდომილთა თავშესაფარი, მაშვრალთა იმედი, ბნელში ანთებული ლამპარი, არასმქონეთა საგანძური, დიდი ზაფხული“ — როგორც „აზრობრივი სისავსისა და სრულქმნის სიმბოლო“ (ზ. ცხადაია), უმაღლესი მიზანთმიზანი (არეოპაგელის „მიზეზთ-მიზეზის“ ანალოგიით), **„მაღალი მსაჯული“** — ეს მხატვრულ-სახისმეტყველებითი პარადიგმები, ასე ოსტატურად მოხმობილი ლექსში, ქმნის საყოველთაო ჰარმონიის შესაძლებლობის რწმენას, ადამიანისა და ღმერთის ერთობის იდილიას, დიდ სულიერ სიმშვიდეს — შუა საუკუნეების ეპოქის მახასიათებელს, თუმცა, ამასთანავე, ასახავს რუსთაველის სულიერ და მენტალურ მდგომარეობასაც, მის უზენაესთან ლოცვას (საუბარს), თავისუფალ მედიტაციასაც. გარდა იმისა, რომ ლექსში განფენილია ძველი ქართული ენის დოზირებული და ზომიერი პლასტიკები, მას შედეგად მაქსიმალური უშუალობა და უბრალოებაც აქცევს.

ჯვრის მონასტრის სამრეკლოსთან სულით შეძრული ლოცულობს რუსთაველი („ხმა სამრეკლოსთან“) — და მისი ლოცვითი მდგომარეობა ირაკლი აბაშიძეს აძლევს შესაძლებლობას, ყველაფერი დიდ პოეტს „დააბრალოს“, იმ ეპოქით შენიღბოს სატკივარი. ეს ლექსი რუსთაველის გახმიანებული ლოცვაა სამშობლოს მომავალსა და ერის ბედზე. მისი პირველივე სურვილი და ვედრება უზენაესის მიმართ: „არ დაუკეტო საქართველოს პონტის კარები“ (ამავე სიტყვებით მთავრდება ლექსიც) ჩრდილოეთისკენ მიმართულ მზერას კი არა, ჩვენს დასავლურ კულტურასთან ორგანულ თანაზიარობას შეგვახსენებს; იმის მწვავე სურვილია, რომ არ მოწყდეთ მსოფლიო ცივილიზაციას. „არ მომიკვეთო მინა შენს ჯვარს, შენით ნათელი“ — ეს რუსთაველის სიტყვებია, მაგრამ რისი გაცხადებაა ავტორის ეს სულისკვეთება? აქ ხომ პირდაპირაა ნათქ-

ვამი ის, რაზეც საუბარი ტოტალიტარულ ეპოქაში, რბილად რომ ვთქვათ, მიუღებელი იყო. ქართული მიწა, ქრისტეს ნათლითა და მადლით მოსილი და დაცული, არ უნდა მონყევტილიყო ჯვარს — ქრისტეს სიკვდილზე გამარჯვების, აღდგომისა და ამალღების სიმბოლოს, ანუ თავად ჯვარცმულ იესოს, მის გზას, ჭეშმარიტებასა და ცხოვრებას. იქნებ, ეს საქართველოს ღვთისმშობლისადმი წილხვდომილობისა და, შესაბამისად, ამ მადლის განსაკუთრებულობის ან აუცილებლობის, სიცოცხლის ცხოველმყოფელ ნაკადებში ჩართვის, ერის სასიცოცხლო პოტენციალის გაძლიერების ერთადერთი საშუალებაც იყო. არა მგონია, სადავო იყოს, რომ აქ ქრისტიანობის ფარული ქადაგებასთან გვაქვს საქმე. რუსთაველის (თამარის) ეპოქა არ იყო „ქრისტეს დაკლებული“ მხარე (როგორც „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ ავტორი უწოდებს იბერიას), ქრისტეს ნათელს მონყევტილი. პირიქით, „ოქროს ხანა“ იდგა ქვეყანაში და ყვაოდა ეკონომიკა და კულტურა. როგორც ჩანს, ცენზორი ვერ ჩასწვდა ქვეტექსტს, ყველაფერი რუსთაველის შემდგომ ეპოქას (ანუ დაცემის ხანას) მიაწერა და ამ კონტექსტში წაიკითხა ეს სიტყვებიც: „რად მეჩვენება / ჟამი ჭირთა მოახლოების, / რისხვა განგების, / შემონყრომა მაღალ სამართლის“. განგების რისხვა და შემონყრომა, ისტორიულად, ერის გადაგვარებას მოჰყვება. ადამიანთა ცოდვებს ღვთის რისხვა მოსდევს და ამიტომაც არ გვაკლდა განსაცდელი არასდროს. მე-18 საუკუნეში დავით გურამიშვილმა კი ეს კანონზომიერება ასეთი ფორმულით გამოხატა: „მათ (ქართველებმა) ღმერთსა სცოდეს, / ღმერთმან მათ პასუხი უყო ცოდვისა“. თანდათან მძაფრდება რუსთაველის ლოცვის პათოსიც და ეროვნულ ტკივილამდე ადის: ბედშავი, ბედწამხდარი, ქრისტეს ჯვარს მონყევტილი (გაურჯულეული, გაათეისტებული, ქრისტესგან განდგომილი) და დამწყვდეული (!) საქართველო! არ დაგვაგინყდეს, როდის იწერება ეს სიტყვები — ცივილიზებული სამყაროსგან რკინის ფარდით გამოყოფილი, საბჭოთა კავშირის მარწუხებში მომწყვდეული ჩვენი ქვეყანა „მაღული ცრემლით“ გლოვობდა დაკარგულ სახელმწიფოებრიობასაც და თავისუფლებასაც. ალბათ, უპირველესად, ამ ლექსს გულისხმობდა მარიამ ლორთქიფანიძე, როცა ამბობდა: „პალესტინის ციკლის ლექსები არის გოდება მშობლიური ენის, სამშობლოს, ქართული კულტურის მდგომარეობის გამო“. გასაოცარია

ლექსის ფინალიც, რომელიც ჟღერს როგორც რეკვიემი და ვედრება: „აკმარე ჭირი, მტრის მონობა, სპარსი, არაბი; / აშორე ცრემლი, უსჯულოება, წარღვნა, ქარაფი“. ამ გულმხურვალე ლოცვის ფუნქცია ერის გამოფხიზლებაცა და მოსალოდნელ საფრთხეებზე ფარული მინიშნებაც იყო. სპარსი თუ არაბი დამპყრობელი ახლა სხვას ჩაენაცვლებინა. ამიტომ სთხოვდა პოეტი ჯვარცმულ მაცხოვარს, ეკმარებინა საქართველოსთვის დაუძლეველი მონობა და კარჩა-კეტილობა.

ირაკლი აბაშიძეს საიუბილეო დღეებში პოეტი გრიგოლ აბაშიძე ასე მიმართავდა: „შენ არა მარტო რუსთაველის გენიის სიდიადე აქციე შენი შთაგონების თემად, არამედ დარამატიზმით სავსე პოეტის ბიოგრაფიის აღდგენასა და განცდაში შენი დროის ბევრი ტკივილისა და თავსატეხი კითხვის შეტანასაც არ შეუშინდი და ჩვენი დიდი წინაპრის მოახლოებაც სცადე შფოთვით სავსე ჩვენს დროსთან!“ (აბაშიძე 1979: 3). იქნებ, ესეც იყო მინიშნება ქართულ „მაღულ ცრემლზე“?!

ადამიანის ცხოვრების გზა, უმთავრესად, ჯვარცმაა, „სალმობა და მწუხარება“ — როგორც დავით მეფსალმუნე იტყვის. განსაკუთრებულად მთრთოლვარე ხმა მოისმის გოლგოთასთან, როცა რუსთაველი ჯვარცმულ იესოს მიმართავს და, საბოლოოდ, ჭეშმარიტების სრულად შეცნობის მწვავე სურვილი ამოძრავებს. ლექსი გამთბარია თანამედროვე ჰიმნოგრაფიული სახეებით, რომლებიც განსაკუთრებულ დიდებულებას ანიჭებს მთელ ამ ემოციურ ნაკადს. „ხმა გოლგოთასთან“ ორპლანნიანია, გვერდიგვერდ მოცემულია თეზა და ანტითეზა, „შენ — წამებული მზის ამოსვლა, შუქი ჯვარცმული, მე — მზის ჩაქრობა, მწუხრის ბინდი ჯვარზე უცმელი“; „შენ — კაცი ღმერთი, მე — მიწის კაცი; მე — ცოდვილი, შენ — უცოდველი“. შთამბეჭდავია ირაკლი აბაშიძის არა მხოლოდ პოეტური ფანტაზია, არამედ იმ უღვთო დროში ქრისტიანული სახის-მეტყველების წვდომის სიღრმეც. ეს ლექსი, ამავე დროს, ქრისტეს ჯვარცმის დატირება (სულხან-საბას, ვახტანგ VI-ისა და დავით გურამიშვილის შემდეგ), ახალ დროსა და ეპოქაში ახლებურად განცდილი.

ძნელია „გულისფანცქალის“ გარეშე წაიკითხო პოეტის სტრიქონები, ძნელია იმიტომ, რომ ერთდროულად ჩვენს თვალწინ გა-

ცოცხლდება მძიმე ხვედრის, სიყვარულის გამო დევნილი გენიისა და ამ გენიის მშობელი „მართალი მამულის“ ერთმანეთზე დამოკიდებული ბედი, ბედი-მდევარი — გზაზე ჩასაფრებული და „ცრუ სოფელის მანათობელი“. ამასთანავე, შვიდასი წლის შემდეგ დიდებული წინაპრის ნაკვალევს გაყოლილი ქართველი პოეტისა და მამულიშვილის ხმათა ღალადი პირდაპირ გაგვიცხადებს მხატვრული სიტყვის იდუმალ ძალასა და მადლს. უნებურად მოგინდება გალაკტიონის სიტყვებით შესძახო: „ნეტავ მის სმენას, ნეტავ იმ ხმებს, ნეტავ იმ ლელვას!“

ცხოვრებამ ურთულეს გზებზე ატარა ირაკლი აბაშიძე. ჰქონდა მალალი პარტიული თანამდებობები, პოლიტიკური რეჟიმი ითხოვდა კომპრომისებს, მაგრამ არ გაუცვლია და არ გაუყიდა არც სამშობლო და არც პირადი ღირსება. ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის სამოციან წლებში დაწერს ლექსებს: „სული მდევარი“ და „სული დამცველი“, რომლებშიც, როგორც გურამ ასათიანი იტყვის, „სინდისის მკაცრ სამსჯავროზე გამოაქვს ახლო წარსულის ნაშლილი სურათები და დავინწყებული ფიქრები“ (გ. ასათიანი). ამ შინაგან დიალოგში გარკვევით ისმის ღრმა შეშფოთების ხმა: „მაშ, ვერ ამჩნევდი?.. / მაშ, ვერ წვდებოდი?.. / მაშ, ვერ ჰხედავდი?.. / მაშ, ვერ ატყობდი?.. / მშვიდად დგებოდი, მშვიდად წვებოდი?.. / მაშ, არ დაჭრილხარ იჭვის მახვილით, / არ დაღვრემილხარ შენს ტკბილ წამებში? / არ უთრევიხარ ფიქრს თავდახრილი / ყინვით გათოშილ შუალამეში?... კითხვის ნიშნებით არ დაგჩხვლეტია / რწმენა სანუკვარ ჭემმარიტების?“ ცხოვრების მიწურულსაც განიცდიდა — იქნებ ჯობდაო — და უფრო ადრეც, საკუთარ თავთან განმარტოებული, ფიქრებში წასული და ჩაძირული ამბობდა: „ერთი რამ სიტყვაც, ერთიც დამრჩა მე ანგარიში — / დაგვტოვეთ მარტო მე და ჩვენი ნუთისოფელი“.

სინანული თან სდევდა მის ცხოვრებას, რალაც სტანჯავდა. არ ასვენებდა „უკვდავი სევდები“, „ეს ხმა გაბმული, ხმა გამკითხავი“, „უკმარისობის უკურნავი სენი“, „კაცური მარცხები“. „ასე ღრმად და რთულად, ფაქიზად და ქვეცნობიერი ტაქტით იქნებ არავინ შეხებია ამ თემას მთელ საბჭოთა პოეზიაში და იშვიათად თუ გასულა ვინმე სამშვიდობოს ასეთი „ბენვის ხიდით“ (გ. მარგველაშვილი). მწვავედ განიცდიდა პოეტი რალაცას, ძილსა და შვებას რომ უკრთობდა... იქნებ არც არსებობდა რამე კონკრეტული, სერიოზული მიზეზი,

მაგრამ მისი მშფოთვარე სული მაინც შეურევბული იყო: „ასჯერ ნატყვიარ გულს არ ნდომია ეს ზღვარ-სამანი, / მე ეს მშვიდობა არც მინატრია, / მე სხვა რამ დამრჩა დღეს დასანანი“.

სინანული სინდისის განწმენდაა, ნუგეშისცემის კარია — პირადი ნების დამარცხებითა და უარყოფით (ღირსი იოანე სინელი). არ მეგულება ამ დროის ქართულ პოეზიაში მეორე შემოქმედი, რომელსაც ასე აფიქრებდეს და აწუხებდეს განვლილი გზა, ასე შეეძლოს „განცდაჲ თვისთა ცოდვათა“ (თავის მართლების რიტორიკის გარეშე). თუ ქრისტეს მთელი ეკლესია არის ეკლესია მონანულთა, იმათი, ვინც დაღუპვას სინანულის გზით გაუბრძის, — როგორც წმინდა ეფრემ ასური იტყოდა, — მაშინ ირაკლი აბაშიძის ქრისტიანობა, უპირველესად, სწორედ ამ იშვიათ სათნოებას უნდა დაუფკავშიროთ. შეუძლებელია, არ დაეთანხმო კრიტიკოსის ამ სიტყვებს: „საჭიროა მხოლოდ წარმოდგენის დიდი დაძაბვა, რომ სიხარულისა და აღტაცების სიმღერებში, რომლებიც პოეტმა თავის დროს უმღერა, დავინახოთ იმ „დაუკვენესელი კვენესისა“ და „სინანულის“ ანარეკლი, იმ გულში ჩაკირული „მწარე სევდის“ ექო, რომლის ქვეშეცნეული არსებობა ირაკლი აბაშიძემ მხოლოდ უკანასკნელ წლებში გაანდო თავის მკითხველს (გ. ასათიანი). ეს უკიდვეგანო სინანული — უპირველესი ნიშანი ქრისტიანობისა, დასაბამი სულიერი ამალღებისა და ფერისცვალებისა — აქცევს მის პოეზიას „გალობანი სინანულისანის“ დარ შემოქმედებად.

ირაკლი აბაშიძის ფილოსოფიური ლირიკა სავსეა შეკითხვებით. დიალოგური ფორმით, შინაგანი მონოლოგით, თავისებური ინტიმი და უშუალობა რომ დაჰკრავს, მისი პოეზია გამორჩეულია სხვათაგან (ამის შესახებ დანვრილებით იხ.: რ. თვარაძე, ირ. აბაშიძის რჩეულის წინასიტყვაობა, 1989). ირაკლი აბაშიძის მედიტაციური ლირიკა რაღაც ხელოვნურად შეკონინებული ფილოსოფიური აზრები კი არაა, არამედ ბრწყინვალე პოეტური მიგნებები, პოეტური ჭეშმარიტება თავად ავტორის მიერ მოპოვებული და შეძენილი სიბრძნეა. ამ სიბრძნის ანარეკლია მისი ლექსები, რომლებშიც კაცთათვის დაუძლეველი მარტოობის თემაა ნამოჭრილი. თვითონაც, როგორც ყველა ნამდვილი ხელოვანი, ამ კოცონზე იწვოდა. მარტოობის თემაზე შექმნა „ფერადი შემოდგომაც“. ეს ლექსი, გარდა იმისა, რომ „წელთა დაღმართს დაშვებული“ (უ. შექსპირი) პოეტის

მონოლოგია, ევფონიის, ბგერწერის ნიმუშიცაა, რომელშიც განფენილი აზრი, ესთეტიკა იმთავითვე განგანყოფნის რაღაც სევდიანად იდუმალისთვის:

„ახლა დამშვიდდი, ახლა დამშვიდდი,  
სადმე სამგორის, სადმე სამშვილდის  
მთებში მონახე პატარა ქოხი  
და შენი წილი ორი დღე-ღამე  
შენს შემოდგომის ფერს შეეხამე  
ჩალისფერ ჩოხით, ბამბუკის ჯოხით“.

(ეს უკანასკნელი სიტყვათშეთანხმება ძალიან უყვარდა პოეტს. არაერთგან აქვს ის მოხმობილი და განსაკუთრებულად სევდიანად უღერს ლექსში „მამა“: ხან თემშარაზე ფრთხილად და ჩუმად / გამოჩნდებოდა **ჩალისფერ ჩოხით** / და სიცოცხლის და სიკვდილის შუა / გზას მიიკვლევდა **ბამბუკის ჯოხით**).

ერთია მარტოობის უნივერსალურ კანონთან შერკინება, მისი დაძლევა თუ გაძლება. ამას გარდა, უამრავი სევდანარევი ხმა მოისმის ირაკლი აბაშიძის პოეზიიდან, მაგრამ მაინც, სამშობლოს ბედზე ჩაფიქრებულ პოეტად დარჩა. მისი პოეზია პასუხია იმაზე, თუ როგორ უნდა შეფასდეს და დაფასდეს მწერალი, რა უნდა იყოს მისი პოპულარობისა თუ სიდიდის დამადასტურებელი? — მხოლოდ დრო, დრო, რომელმაც გვიჩვენა, ვინ სჭირდება ქვეყანას. ირაკლი აბაშიძეც „ციფერბლატის ღერძს მიბმული ერთი წამწამი“, თავისი ეპოქის სევდიანი რაინდი იყო, — მონანიე მარტოსული.

\* \* \*

ირაკლი აბაშიძემ თავის დროზე გასაგებად გვითხრა: „ქებაც, ყვედრებაც, კიცხვაც, წყრომაც, ვარამიც, / სიტყვა ეკუთვნის შთამომავლობას, — სხვას აღარავის“. რა დარჩა მომავალ თაობას მისი გარდაცვალების შემდეგ? — ამასაც თავად უპასუხა, უპასუხა ისე, როგორც შეჰფეროდა: დენდიზმით, აკადემიზმით, დახვეწილი ესთეტიკით: „შენ დაგიტოვებ ყველაზე ლამაზს, / ყველაზე ძვირფასს, რაც გამაჩნია — / ჩემს განძს: ჩემს ათას უძილო ღამეს, / წყეულმა ეჭვმა რომ დამაჩნია“. დაგიტოვა თავისი დაღლილი ღიმილი, მთიდან მთებზე დაფლეთილი მზერა, გულში ჩამწყდარი ათასი ბგერა,



უხმარი ცრემლები, უთქმელი სიზმრები, დარდი თუ წყენა... შთამომავლობას დარჩა მისი პოეზია და ქართული საქმე. თუნდაც ის რად ღირს, რომ გამოჩენილ ქართველ მეცნიერებთან, აკაკი შანიძესა და გიორგი წერეთელთან, ერთად პალესტინის ჯვრის მონასტერში მიაგნო შოთა რუსთაველის ფრესკას და მისი ფერადი ფოტოასლი საქართველოში ჩამოიტანა — რუსთაველის ხატება დაუბრუნა სამშობლოს. ყველა ასპექტით მრავალმნიშვნელოვანი მოვლენა იყო რუსთაველის იუბილე. სხვათა შორის, უმაღურობა იქნება იმის ართქმაც, რომ მან შეძლო ემიგრანტ ქართველებთან დაკავშირება, მათ შორის — ვიქტორ ნოზაძესთან, რომელიც დაპატიჟა ამ იუბილეზე. რკინის ფარდით დახურულ საბჭოეთს მოსწვდა უპირველესი რუსთაველოლოგის ხმა. მან დეპეშა გამოუგზავნა ბატონ ირაკლის: „მივიღე თქვენი დეპეშა, რომლითაც მე თქვენ მომიწვიეთ რუსთაველის იუბილეზე. სამწუხაროდ, არ შემიძლია, თქვენთვის გასაგებ მიზეზთა გამო, თბილისს მოვიდე და იუბილეს დავესწრო“. რამდენი აუხდენელი ოცნება და სამშობლოს დაუძლეველი სიყვარულით გათენებული ღამეების ექო მოსდევს ამ დეპეშას!

ამასთანავე, ფასდაუდებელია ირაკლი აბაშიძის დამსახურება რეპრესირებულ ქართველ მწერალთა რეაბილიტაციის საქმეში. საქართველოს ექს-პრეზიდენტი ე. შევარდნაძე იგონებდა: „ქართველ მწერალთა სწრაფი რეაბილიტაცია რომ მოხდა, ირაკლის უნდა ვუმაღლოდეთ. სწორედ მან იქონია ამ მიმართებით დიდი გავლენა ვასილ მუჟანაძეზე, ირაკლიმ დააჩქარა ეს პროცესი“. უფრო მეტიც, საბჭოეთში პირველი იყო ირაკლი აბაშიძე, რომელმაც 1954 წელს მოსკოვის „ლიტერატურნია გაზეტაში“ გამოაქვეყნა წერილი, როგორც თავად იგონებდა, პირველი კეთილი სიტყვა 1937 წელს უდანაშაულოდ დასჯილი მწერლების შესახებ მთელ საბჭოთა კავშირში — ეს იყო პიროვნების კულტის ეპოქაში დაღუპული მწერლების პირველი რეაბილიტაცია და, საერთოდ, უდანაშაულოდ დასჯილთა რეაბილიტაციის პირველი იდეა. აღარაფერს ვამბობთ ქართული ენციკლოპედიის სრულიად უნიკალური მნიშვნელობის 11 ტომზე, მისი რედაქტორობითა და დაუღალავი შრომით რომ მომზადდა. ამიტომაც არაა გაჭარბებული გ. ასათიანის ეს შეფასება: „რენესანსის ეპოქიდან იყო ამოსული: პოეტი, დიპლომატი, საზოგადო მოღვაწე, ენციკლოპედისტი, მკვლევარი, ერისკაცი“.

და კიდევ ერთი, მადლობა ქართულად, ანუ ირაკლი აბაშიძის გარდაცვალება: 1992 წლის ძმათამკვლელი სამოქალაქო ომი მძვინვარებდა, სიძულვილი კარგა ხნის ჩათესილი იყო საზოგადოებაში (ანგარიშსწორების ჟამი იდგა). ძიძგნიდნენ ერთმანეთს, არ დაინდეს ბატონი ირაკლიც, კაცი, რომელიც სამეგობროდ თავად არავის უყიოდა და უხმობდა, მეგობრობისა და ერთგულების ფიცს არავის სთხოვდა, არავის არაფერს ავალდებულებდა... თავის სიცოცხლეში ერთხელ მოკვდა (ე. მალრაძე), „მოკვდა მეფურად“, ისე, როგორც რუსთაველის ტრაგიკული აღსასრული გაგვიცოცხლა.

კარგა ხნით ადრე თავის ერთ ლექსში ბრწყინვალე არტისტიზმით წერდა:

„ო, არა გაზაფხულზე,  
ამ მზეში, ამ დარში,  
ო, არა გაზაფხულზე...  
ზამთარში... ზამთარში!“

ასეც მოხდა! იდგა ზამთარი, 1992 წლის შემზარავი იანვარი. იყო სუსხი და სიბნელე მთაშიც და ბარშიც, სიბნელე გარეთაც, ქუჩაში, და სიბნელე შიგნითაც, ბინებში... სიბნელე მეფობდა ადამიანთა სულში. სინათლის აკანკალებულ შუქზე იწვა მაღალი, იწვა ნაღდი, იწვა ნამდვილი პოეტი — მიძინებული, დასვენებული (ალ. გვახარია). და კიდევ ერთი შეფასება: „ირაკლი აბაშიძეს რომ არ ჰყვარებოდა ისინი, ვისაც მისი სიკვდილი უნდოდა, დღესაც ცოცხალი იქნებოდა. სიყვარულმა მოკლა იგი. სიყვარული ატარებს მის მაღალ, მოხდენილ ლანდს დღესაც ბარნოვის ქუჩაზე“ — ასე წერდა ლია სტურუა. ნუ გაგიკვირდებათ, ირაკლი აბაშიძის გარდაცვალებამ კიდევ ერთხელ გვაჩვენა მადლობის ქართულად გადახდის ეთიკაც და ესთეტიკაც!

გურამ დოჩანაშვილი — 75

მაამებლური არასოდეს არაფერი დამინერია!

— „ავტობიოგრაფიაში ისიც შედის, თუ ვინ წაიკითხე და ვინ მოგანიჭა უდიდესი ბედნიერება. ვინმეს არ ეგონოს მარტივად ნახმარი სიტყვა — ეს ბედნიერება არის დიდი შრომით მოპოვებული, იმიტომ რომ მკითხველის შრომა ძალიან დიდი შრომაა“ — წერდით თქვენ. როგორია კარგი მკითხველი, თავად თქვენ რომელ ასაკში იგრძენით კითხვის ბედნიერება და იქნებ გვიჩიოთ, როგორ ვასწავლოთ კითხვა ადამიანებს?

— წიგნს უდიდესი სიამოვნება მოაქვს. დიდი შრომითაა მოპოვებული ის, რომ გყავს მკითხველი და, თვისთავად, მკითხველის შრომაც დიდი შრომაა. მწერალი ყოველთვის ვალშია მკითხველთან, რადგან, რასაც ავტორი აკლებს ნაწარმოებს, ის მკითხველმა უნდა შეავსოს. ერთი მკითხველი ეუბნება მეორეს: რა თავი მოგაქვს, მკითხველი ხარ, აბა, მწერალმა რაღა უნდა ქნას?! ის ვეფხვია, შენ კი კატაო. მეორემ უპასუხა: მერე რა, ვეფხვიც კატისებრთა ოჯახიდანააო.

მკითხველს უნდა ჰქონდეს გემოვნება და მომთხოვნი პროკურორით რაღაც უნდა გამოჩხრიკოს მხატვრული ტექსტიდან. რაც წერა-კითხვა ვისწავლე, მას შემდეგ სულ ვკითხულობ. მახსოვს, მეორე მსოფლიო ომის დროს ბებიას დავეყვებოდი სადღაც ოჯახებში, რომლებიც წიგნებს ყიდდნენ და ჩვენ ვყიდულობდით მათაგან. მერე ბებია მიკითხავდა.

ერთხელ მერაბ ბერძენიშვილმა თქვა: უსმენო ბავშვები რომ დაჰყავთ მუსიკაზე, მაინც კარგია, უნდა ატარონ, რადგან მათს სამყაროში მუსიკა ცოტა ძნელად, მაგრამ მაინც შემოვაო. წიგნი ბავშვს შეცოდების, გახარების... უნარს უყალიბებს, რაც აკეთილშობილებს მას. როგორც წესი, მკითხველი ემოციურია და მეც ძალიან განვიცდიდი ყოველ დეტალს. ლიტერატურის მაღალი საიდუმლოება

იმაშიცაა, რომ გამოგონილი ამბავი რეალურს გირჩევნია. ზოგი მწერალი ამბობს: ნამდვილი ამბავი სადაც მაქვს, ამბობენ, დაუჯერებელია და, სადაც გამოგონილს ვწერ, — ნამდვილიაო.

საზღვარგარეთ არ მიშვებდნენ, მაგრამ, როცა პირველად გავედი და ესპანეთი ვნახე, ძალიან იმოქმედა იმ ადგილებმა, მონუსხული ვიყავი. გავიდა დრო და რაღაც 3-4 წლის მერე წავიკითხე ხუან რამონ ხიმენესის „პლატერო და მე“. გაცილებით უკეთ აღვიქვი ხიმენესის წიგნისეული ესპანეთი და უკეთ შევიგრძენი, ვიდრე — ჩემი თვალით ნახული. აი, ეს მაღლი აქვს ლიტერატურას! მკითხველი ძალიან შეიცვალა. თანამედროვე მსოფლიოში, ძირითადად, კითხულობენ ან დეტექტივს, ან — პორნოლიტერატურას, ან — ფანტასტიკური ჟანრის ნაწარმოებებს. სოციალიზმის დროს ათასგვარი თავსმოხვეული ლიტერატურა უნდა წაგვეკითხა, მაგრამ, ძირითადად, კლასიკას მაინც ვკითხულობდით. სხვა დრო იყო, უფრო მეტს კითხულობდა ხალხი. არ იყო ამდენი ტოტო-ლოტო და ათასგვარი საცდური სულია. იმდროინდელი შეკვეცა გასართობებისა ჯობდა თუნდაც დღევანდელ ფილმებს, რომლებშიც ძალადობის მრავალსახეობრიობაა.

საერთოდ, ნამდვილი მკითხველი თანაავტორია, წარმოიდგენს, შეავსებს, ფეხდაფეხ მიჰყვება შემოქმედებით პროცესს. ის თვითონ იქმნის სამყაროს, რეჟისორიცაა, გამნათებელიც და მთავარი როლის შემსრულებელიც.

**— სამშობლოს შესაცნობად, ეროვნული იდენტობის გრძნობის განსავითარებლად, რა თქმა უნდა, ლიტერატურის გარდა, რას მიიჩნევთ აუცილებლობად?**

— დიდად გამომადგა არქეოლოგია. ის ბევრ რამეში დამეხმარა. ეთნოგრაფიაც ძალიან საინტერესო დარგია, მაგრამ ეთნოგრაფები 2-3 დღე ჩერდებიან ერთ სოფელში. ჩვენ კი (არქეოლოგები) დიდხანს ვრჩებოდით ადგილზე. ხუთი წელი რომ დადიხარ ერთსა და იმავე სოფელში, ის მშობლიური ხდება შენთვის. არქეოლოგია ძალიან დაახლოებულია სამშობლოსთან, მის უძველეს წარსულთან.

ასევე, მუსიკის გარეშე წარმოუდგენლად მიმაჩნია ცხოვრება. საბოლოოდ კი, ყველაფერი დაკავშირებულია რელიგიასთან, რწმე-

ნასთან. ყველა დიდი ხელოვანი ქმნიდა ამ შთაგონებით, იქნებოდა ეს მოცარტი, ბახი, ჰაიდნი, სტრავენსკი, ბრეიგელი, მიქელანჯელო, რაფაელი... ჩემს დროს რელიგიისადმი, მართლმადიდებლობისადმი მიდრეკილი ხალხი შავ სიაში იყო შეტანილი, თუმც ქვეცნობიერად რწმენა ყოველთვის დომინანტს წარმოადგენდა... და ყოველთვის ვგრძნობდი მის სიღიადესაც და აუცილებლობასაც.

**— როგორ გგონიათ, მართლა უსულო და უღმერთო ცივილიზაციის დომინირების ფაზაში ვცხოვრობთ, თუ კულტურულ აღსასრულზე საუბარი ყურით მოთრეული თემაა და არაფერი აქვს საერთო რეალობასთან?**

— ძალიან დაეცა კულტურა, ტექნოკრატიამ არასწორ გზაზე დააყენა ადამიანი. თითქოს არავის დრო აღარ რჩება. კითხულობენ პატარა ნაწარმოებებს და უფრო სხვა, ნაკლებღირებულისთვის ინახავენ დროს. ჩემს ახალგაზრდობაში კი კარგი წიგნის შოვნა წარმოადგენდა პრობლემას და მისი კითხვა იყო მხოლოდ ერთი რამის შიში — მალე არ დამთავრდეს ნაწარმოებო. ტექნიკის ზედმეტად გამოყენებამ მიგვიყვანა სწორედ უსულო და უღმერთო ცივილიზაციამდე.

**— როგორ შეაფასებთ მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესს. ამბობენ: ვისაც არ ეზარება, ყველა წერსო. თქვენც ასე ფიქრობთ? ხედავთ თუ არა ახალ ძალას ქართულ მწერლობაში და, საერთოდ, რას ნიშნავს თქვენთვის “სიახლე და ახალი“ ლიტერატურაში?**

— იმის გათვალისწინებით, ახლა როგორ პირობებშია ცხოვრობენ და იზრდებიან, თანამედროვე მწერლობა ნამდვილი გმირობაა. ბავშვებს რომ მულტფილმებს აყურებინებენ, იქაც დიდი საფრთხეებია, — ეს ნერვიული ბატები, ისტერიკიანი ცხოველები... მერე, ხუთი წლიდან, მულტფილმებს ცვლის მხატვრული ფილმები, აჩვენებენ თავის მოხერხებას, აფეთქებებს, ბრძოლებს... და მოზარდისთვის ჩეულებრივი ხდება მკვლელობა — ეს ყველაფერი ზრდის აგრესიას.

ჩვენ გვყავს მშვენიერი ახალგაზრდა მწერლები. საერთოდ, კარგი მწერალია ის, ვინც პატიოსანია, ვინც სულიერობიდან და არა ეფექტიბიდან ან იდეოლოგიიდან გამომდინარე წერს.

— „მე არ ვარ მწერალი, მხოლოდ გადამწერი ვარ... ზემოდან მკარნახობენ და ვწერ“— როგორ გავიგოთ ეს, — მწერლობის მისტიფიკაციაა, არაცნობიერი პროცესია თუ მაინც მონაწილეობს ცნობიერი მით უფრო პროზის წერისას, იქნებ სულიწმინდის მადლი უნდა ვიგულისხმოთ (როგორც აგიოგრაფიული მწერლობის ავტორი იტყვის) ან ასეთი შეფასება თქვენს განსაკუთრებულ თავმდაბლობად მივიჩნიოთ? ახლა რას გკარნახობენ ზევიდან? ახალს რას უნდა ველოდოთ?

— ერთმა ცნობილმა ფიზიკოსმა თქვა: ჩვენ, მეცნიერები, ვერაფერს ვერ ავხსნით, მხოლოდ აღვწერთ, ახსნა კი უზენაესის საქმეაო. ყოველი განხრის ხელოვნება, ისევე, როგორც ლიტერატურა, სულიწმინდის მადლია, სულიწმინდას კი უფრო სოფლებში უყვარს სიარული. ახლა სალანძღავ, აგდებულ სიტყვებად რომაა მიჩნეული გლეხი და სოფელი, ჩვენი ყველა დიდი შემოქმედი არის პატარა სოფლიდან. ერთი ახლობელი მყავდა, სოფელში ცხოვრობდა, ხაშურთან ახლოს და, რომ ეკითხებოდნენ, საიდან ხარო, ამბობდა, ხაშურიდანო — თითქოს ეთაკილებოდა სოფლის თქმა. არადა, სოფლის ფასი რა არის?! ერთხელ ვიხუმრე კიდეც: ვახტანგ გორგასალმა ხოხობი რომ მოკლა, არც ის აღმოჩნდა ნამდვილი თბილისელი, მისი გენები შეისწავლეს და დაადგინეს წარმომავლობა, ისიც კიკეთიდან ყოფილა გადმოფრენილი.

რაც შეეხება იმას, თუ ახალს რას უნდა ელოდოს ჩემი მკითხველი, გეტყვით, რომ ვამთავრებ რომანს, რომელიც იოანეს სახარების მეცხრე თავითაა შთაგონებული.

— პოემა „მონყალებანი“ 40 წლის წინ შექმენით, თუმცა პოეტური დებიუტი ახლახან გქონდათ. რა იყო მიზეზი, რატომ არ აქვეყნებდით? ამასთანავე, თქვენი ეს პოემა ქალს ეძღვნება. არაერთგზის გვსმენია, რომ ქალის სახე არასრულყოფილადაა წარმოდგენილი ქართულ მწერლობაში. ეთანხმებით თუ არა ამ აზრს და როგორ დაახასიათებდით ქალს, როგორც ლიტერატურის ასახვის ობიექტს?

— არ ვთვლიდი საჭიროდ, არ მიმაჩნდა ამის ღირსად და, ალბათ, უფრო ამის გამო არ გამოვაქვეყნე! რაც შეეხება ქალის სახეს, რა

თქმა უნდა, სასურველია, უკეთესად იყოს ლიტერატურაში წარმოდგენილი, თუმცა ვეფხვისა და მოყმის ბალადაში რომ დედაა, ისეთი არ მოელანდებათ იმათაც კი, ვის ნაწარმოებშიც ქალის სახეები კარგად დამუშავებულად ითვლება. წესით, ესაა ბალადა დედაზე და არა ვეფხვსა და მოყმეზე. არსებობს მოსაზრება, რომ ბალადის მეორე და უმთავრესი ნაწილი მიხა ხელაშვილს ეკუთვნის. ისე, მისი სტილი მართლაც, ძალიან საგრძნობია ამ ბალადაში. ის ისედაც დიდი ქართველი იყო!

უმიდრესი ფოლკლორი გვაქვს. ჩენი ხალხური პოეზია ხალხურ სიმღერაზე მეტი თუ არა, ნაკლები ნამდვილად არაა, ის არაფრით ჩამოუვარდება არც ცეკვასა და არც — სიმღერას!

**— რას ფიქრობთ, რატომ დაკარგა ქართველმა ადამიანმა რიგით კაცად ცხოვრების კულტურა და რას მიიჩნევთ ჩვენი ხასიათის ყველაზე საშიშ გამოვლენად?**

— უმრავლესობას პირველობა უნდა, თანაც ისე, რომ არც კი ფიქრობენ, რით დაიმსახურეს ეს. სხვა არაფერი ახსოვთ, გარდა დაუმსახურებელი უზრუნველყოფისა!

**— თქვენი გამოცდილებიდან გამომდინარე, რომელ ეტაპზე იყო ლიტერატურული კრიტიკა ყველაზე აქტიური და რას იტყოდით დღევანდელზე, ხომ არ გამომდინარეობს კრიტიკის პრობლემები ლიტერატურის პრობლემებისგან?**

— სოციალისტობის დროს, საბჭოთა საქართველოში ზოგი იყო შარიანი კრიტიკოსი, რადგან ისეთ რამეს დანერდა, ავტორს დასაჭერად გაუხდოდა საქმეს. ამით კი თავად ვილაცას აამებდა. რაიმე ისეთს კი არ გამოუჩხრეკდა მწერალს, არამედ მოუგონებდა კიდევაც, რომ ერთგული გამოჩენილიყო იმისი, ვისი მონაც თავად იყო. ხშირად კურიოზული შეცდომები მოსდით ქრონოლოგიის გაუთვალისწინებლობის გამო. ჩვენთანაც უთქვამთ ზოგ მწერალზე, მარკესის გავლენა აქვსო და რაღაც ასეთი ათასგვარი სისულელე. ელემენტარულად, თარიღებს მაინც შეხედონ, ვინ როდის მოღვაწეობდა.

ძალიან სახიფათოა ზედმეტი შექება. კრიტიკის პრობლემას ლიტერატურის პრობლემას ვერ დავუკავშირებ. ჯემალ ქარჩხაძის



დროს რატომ არ იყო მისი დონის კრიტიკა?! რა, ქარჩხაძე არ ვარგოდა?! ან რუსთაველზე ვის რა უნდა დაენერა, შემფასებელი ვინ იქნებოდა, ან რომელი კრიტიკოსი გაიგებდა თავის დროზე შექსპირს?

საერთოდ, კრიტიკა ძალიან საყურადღებოა. კრიტიკა ავ-კარგის წარმოჩენას უნდა უწყობდეს ხელს, მაგრამ დღეს მე რასაც ვკითხულობ ან მწარედ ლანძღავენ და აგინებენ ერთმენტს, ან ცაში აჰყავთ შექებითა და დითირამბით. არადა, საჭიროა ღრმა ანალიზი, მინიშნება მაინც იმისა, სად მოისუსტა ავტორმა და სად უკეთესად გამოუვიდა.

**— 75 წელი ის თარიღია, როცა უკვე შესაძლებელია უკან მოხედვა და რაღაცის შეჯამება. რას მატებს ადამიანს წლები: გამოცდილება, სიბრძნეს, თვითკრიტიკის უნარს თუ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანს? ამ გადასახედიდან რაზე გწყდებათ გული ან რა არის ის, რისი თქმაც ყველაზე ძალიან გსურთ?**

— წლებმა შემმატა გამოცდილება და გამიმძაფრა თვითკრიტიკა. ამასთანავე, როგორც მკითხველი ნამდვილად გავიზარდე. ვიქტორ ჰიუგო ახალგაზრდობის დროინდელი ერთ-ერთი საყვარელი ავტორი იყო და ახლა რომ წავიკითხე, ხელახლა აღმოვაჩინე. ცნობილია, რომ ერთი და იგივე ადამიანი ერთი და იმავე ნაწარმოების კითხვით იზრდება.

იშვიათია, ჩემს ასაკში რამე სერიოზულსა და ღირებულს ქმნიდეს ადამიანი, რადგან, როგორც წესი, ტვინი ვერ უძლებს ამ კატორღულ შრომას. ყველაზე კარგი პროზა იწყება 30-35 წლის ასაკიდან და რამდენი პოეტი ვიცით, რომ 22 წლის ასაკში უკვე დამთავრებული აქვს შედევრების შექმნა!

ახლა დიდი იმედი მაქვს, მოვასწრო და იქნებ გამოვასწორო ის, თუ რამეზე გული მწყებოდა, დამენერა. თავს არაფრით ვიქებ, მაგრამ ნამდვილად გულწრფელად შემიძლია გითხრათ, რომ მათმებლური არასოდეს არაფერი დამინერია.

რელიგია, რწმენა არის ცხოვრება. ბიბლიის კითხვა ჩვენი უმთავრესი სასიცოცხლო მიზანი უნდა გახდეს — ესაა ჩემი სათქმელი!

## ზაზა ფირალიშვილი

### რამდენიმე ფრაგმენტი ვაჟას შესახებ

ერთი ცნობილი ისტორიული ფაქტით დავიწყებთ:

1882 წელს თბილისში ჩამოდის მიხაი ზიჩი და „ვეფხისტყაოსანის“ რამდენიმე ცოცხალ სურათს დგამს. როგორც აღმოჩნდა, ეს იყო ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე მნიშვნელოვანი ფსიქოკულტურული პროცესების გამოხატულება. ცხადია, ცოცხალი სურათების ჟანრით გატაცება დაკავშირებული იყო ახალ ისტორიულ გარემოებებში საკუთარი იდენტობის, ერთიანი ეროვნული ნარატივის დადგენის, საკუთარი მნიშვნელოვნების დადასტურების მცდელობასთან. აღსანიშნავია კიდევ ერთი რამ: ცოცხალი სურათების ესთეტიკა იქცა ძალზე ზუსტ გამოხატულებად ისტორიაში ღირსეული დაბრუნების იმ სუროგატული სტრატეგიისა, დღემდე რომ არის ჩვენი ატმოსფერო გაჟღერებული. ამით ამ ფენომენში თავს ბევრი რამ იყრიდა: ისტორიიდან განდევნის გამო ასწლეულების განმავლობაში განცდილი სასონარკვეთაც, პრეტერისტული ზმანებებიც, პათეტიკური რომანტიკაც და გაქცევაც იმ პასუხისმგებლობისაგან, რომელსაც „აქ და ახლა“ აკისრებს პიროვნებას და საზოგადოებას. ძალზე ძნელია, გავავლოთ მკაფიო ზღვარი ამ ორ ტენდენციას შორის. პრეტერისტული ზმანებებით ნარკოტიკულ ტკობას დიდი ხიბლი აღმოაჩნდა. რეალურ ისტორიულ გარემოში ძალისხმევის დახარჯვის აუცილებლობას სცენაზე დადგმული იდილიური სცენები ანაცვლებდა თავისი პათეტიზმითა და „ბოდრიარს თუ მოვიშველიებთ, ისტორიის „ესთეტიკური ქირურგიით“.

ასე იყო თუ ისე, ამ მოვლენამ საკმაოდ გამოაცოცხლა, ჯერ, თბილისის, ხოლო შემდგომ ქუთაისის საზოგადოება — იმდენად, რომ ცოცხალი სურათების ირგვლივ ატეხილმა ხმაურმა პეტერბურგის საიმპერატორო კარამდე მიაღწია და დიდმოხელეთა შეშფოთე-

ბა გამოიწვია. წარმოდგენებს საგანგებოდ სურათები გადაუღეს და პეტერბურგში გაგზავნეს. დამპყრობელს თავისი აზროვნების წესი აქვს და პეტერბურგში მალე მიხვდნენ, რომ ყოველივე ეს იოლად შეიძლებოდა ქცეულიყო, პოლიტიკური თვალსაზრისით, უწყინარ გართობად. როგორც ჩანს, საიმპერატორო კარის რომელიღაც გამჭრიახმა მოხელემ გაიაზრა, რომ ყალბი მარგალიტებით გამართული ასეთი ნაციონალისტური თამაშობანა არათუ არ ემუქრებოდა იმპერიის ინტერესებს, პირიქით, შეიძლებოდა მომსახურებოდა კიდევ და დროდადრო გაღვიძებული ეროვნული ენერჯის ფუჭად დახარჯვის საუკეთესო საშუალებად ქცეულიყო: ყალბი მიზნებისაკენ პათეტიკური ენთუზიაზმით სვლად, სურვილად, რომ საკუთარი თავი ჩვენივე ნებით გვექცია მუმიფიცირებულ სამუზეუმო ექსპონატებად. ასეთი საზოგადოება კი, უმალ, რეალურ ისტორიულ ინტერესებს დათმობდა, ვიდრე თავის პათეტიკურ განწყობებს. სულ მცირე იყო საჭირო, რომ „ცოცხალი სურათებით“ აღძრულიყო არა არსებობის ნება, არამედ პრეტერისტულ ზმანებებში ყოფნის სურვილი, ისტორიიდან განდევნილ მცირე ერებს იოლად რომ ეუფლებათ. ცოცხალი სურათების ესთეტიკა ქართულ პატრიოტიზმში, ნებით თუ უნებლიედ, იმპერიის მოკავშირედ მოგვევლინა.

რუსულმა იმპერიამ, ჯერ კიდევ გრაფი ვორონცოვის მმართველობის დროს, 1844-54 წლებში, მიაგნო ჩვენი მორჩილებაში ყოფნის უნივერსალურ ხერხს. უნდა შეიქმნას მუმიფიცირებული მეტაფორების, ისტორიული სახეებისა და სიმბოლოების ფასადი, რომლის მიღმაც იოლად შეიძლება დაიმალოს კვდომის ყველა ბაცლა: უზნეო პრაგმატიზმიც და საზოგადოებრივი სოლიდარობის უუნარობაც, ხელთუპყარობა, აგრესიული და თვითკმაცოფილი უმეცრება, ზერელობა და მცონარობა, დაუოკებელი მიდრეკილება იმისკენ, რომ საკუთარი პათეტიკისა და რიტორიკის ტყვეობაში ნარკოტიკული თრობა იგრძნო, ილუზია იმისა, რომ რაღაც საყოველთაოდ მნიშვნელოვანს აკეთებ — მოკლედ, ყველაფერი ის, რასაც ილიამ ლუარსაბის სახეში მოუყარა თავი. მეტაფორები, სიმბოლოები და სახეები ენერჯის წყარო კი არ უნდა იყოს, არამედ, პირიქით, საზოგადოებრივი ძალების პარალიზებას, თვითდაკონსერვებისაკენ სწრაფვას უნდა აჩენდეს, — არასად და არასოდეს არსებულ სამყაროში ნარკოტიკული დავანების ილუზიას. თავის მხრივ, იმპერია

უნდა იყოს გარანტი იმისა, რომ მცირე ერს არასოდეს მოაკლდება ეს თრობა. შედეგი კი ის არის, რომ რეალურ ისტორიაში დაბრუნება მისთვის უმწვევებს აბსინენციად იქცევა. თეზისი იმის შესახებ, რომ დამოუკიდებლობამ მხოლოდ უზნეობა და უბედურება მოგვითანა და რომ მთელი სამყარო მხოლოდ იმაზე ზრუნავს, რომ სახე ნაგვართვის, ყველაფერ სხვასთან ერთად, ამ მძიმე აბსინენციის გამოხატულებაა. მიხაილ ვორონცოვის წყალობით, იმპერიამ იმთავითვე ისწავლა, თუ როგორ უნდა დაეტყველებინა ის მეტაფორები, რითაც ჩვენ ვცხოვრობთ და როგორ უნდა მოექსოვა ამ პარალიზებული მეტაფორებით ჩვენი სასიცოცხლო გარემო.

ასეა თუ ისე, ჰიპოთეტური მოხელის ძალისხმევას საკმაოდ ხანგრძლივი ინერცია აღმოაჩნდა. იმპერიული იდეოლოგია, უკვე საუკუნეზე მეტია, სწორედ „ცოცხალი სურათების“ პარადიგმაში გამოხატულ „ეროვნულობაზე“ აპელირებს და კვლავ იმ უნიჭო ოპერეტის ესთეტიკით დადგმული ნაციონალისტური წარმოდგენებისაკენ გვიბიძგებს, როდესაც ყველანი ეგზოტიკურ თოჯინებად შევიმოსებით და ჩვენს „ამაღლებულ“ და „ეროვნულ“ როლებს ვითამაშებთ. მომავლის ნებისმიერი პროექტი ამ, ერთი შეხედვით, ზერელე და თავქარიან წარმოსახვათა დესპოტურ ტირანიასთან შესაბამისობაში უნდა მოექცეს.

წინა საუკუნის 90-იან წლებში, უკვე როგორც ახალი რეაქცია, რადიკალური უნივერსალიზმის განსხვავებული ფორმა — ექსტრემისტული ლიბერალიზმი გაჩნდა. მსოფლმხედველობრივი ექსტრემუმები ერთმანეთის სხეულში იშვება, ერთმანეთზე პარაზიტირებენ და, საბოლოოდ, უნაყოფო ისტორიულ გარემოს გვაძლევენ. ცოცხალი სურათების ესთეტიკა ის ქარიბდა-მორეცია, რომელიც ნთქავს და სულიერების მკვდარ ფრაგმენტად, ერთგვარი კუნსტკამერის ექსპონატებად აქცევს ყველაფერს, რაც სიცოცხლისა და სულიერების ენერჯის მომცემი უნდა იყოს.

ვფიქრობთ, ეს ძალზე მნიშვნელოვანი მსოფლმხედველობრივი კონტექსტია ვაჟას გასაგებად. იგი ასპარეზზე გამოდის სწორედ მაშინ, როდესაც ჩვენი საკომუნიკაციო სივრცე ლამის მთლიანად იყო გაჯერებული აღწერილ პოლარობათა პროდუქტებით. მასთან ერთად ჩნდება ფიროსმანიც. როგორც ჩანს, ისტორიაში მართლაც მოქმედებს რაღაც ნუმეროლოგიური კანონზომიერებები. ზოგი

მონაცემით, ისინი ერთსა და იმავე 1862 წელს არიან დაბადებულნი და ორივემ ჩვენი სულიერების იმ პირველადი წერტილებისაკენ მიგვითითეს, სადაც კულტურის საწყისები იმალება. სწორედ მათ გახადეს ნათელი იმ იდუმალი და ამავე დროს, თვალისმომჭრელად ნაცნობი სიღრმეების არსებობა, რომელთა გარეშეც ისტორიაში სვლა მხოლოდ სვლის იმიტაცია თუ იქნება. მათ, თითქოს, ის თავწყაროები აამეტყველეს, სადაც ჩვენი, როგორც აქ და ახლა არსებულთა საიდუმლო იმალება. ენერგია, რომელსაც ვაჟას და ფიროსმანის სამყაროები გვანვდიან, ალბათ, შეუვალი საბუთია იმისა, რომ ჩვენ ჯერაც არ გავწირულვართ და რომ ჩვენი ძალისხმევა, ერთ დღესაც, კონკრეტულ ისტორიულ ფორმებში ჩამოისხმება. როგორც ერთმა, ისე მეორემ, ლამის, საგნობრივად დაგვანახეს ჩვენი სულიერების ის ემბრიონი, საიდანაც შესაძლებელია ყველაფრის ხელახლა დაწყებაც და ისტორიულ განსაცდელთა გადალახვაც — ემბრიონი, რომელიც ფიროსმანთან მთელი თავისი წმინდა გულბურკვილობით, ზედმიწევნით ბავშვური უშუალობით მჟღავნდება, ხოლო ვაჟასთან — უსაზღვრო ვიტალური ძალმოსილებითა და არსებობის ნებით. მათ შეძლეს და გააცოცხლეს ის პირველადი ადამიანური გარემოებები და მეტაფორები, რომლის მუმიფიცირებასაც ახდენდა „ცოცხალი სურათების“ ყაიდის აზროვნება.

სიმართლისაგან შორს არ ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ ილიამ ვაჟას პოეზიაში სწორედ ეს დაინახა — ქართული სულიერების ის ვიტალური ძალა და არსებობის ის ნება, რომელმაც საუკუნეების წინ დიდი სახელმწიფო შექმნა; ძალა, რომელიც ბედისწერამ უცნაურ გეოპოლიტიკურ ჩიხში გამოკეტა, ახლა კი დაუოკებელი დაჭირვეული ვნებით მოითხოვდა სასიცოცხლო სივრცის დაბრუნებას. ილიამ, როგორც ჩანს, იგრძნო, რომ ამ ენერგიის, სიცოცხლის ნების ამგვარი უშუალო მოცემულობის გარეშე ქართული სახელმწიფოებრივი ცნობიერება ზერელე პრეტერისტული თუ ფუტურისტული პროექტებით გატაცებას დასჯერდებოდა. მსოფლმხედველობრივ თამაშობათა რაციოსა და ზნეობის სასწორზე განთავსება აღარ იყო საკმარისი. საჭირო იყო არსებობის იმ ძალისა და ენერგიის გამჟღავნება, რომელსაც თვალდათვალ ნთქავდა იმპერია. კიდევ ერთხელ: დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ვაჟას მიერ გაშიშვლებული სიცოცხლის ნება იყო ის ძალა, რომელმაც ჩვენი

სულიერება მომდევნო საუკუნის უმძიმესი ისტორიული ექსპერი-  
მენტების პრიზმაში გაატარა და გადაარჩინა — დაბეჩავებული, ნა-  
ცემი, მაგრამ მაინც სიცოცხლის მატარებელი. დღესაც ის გვაძლევს  
ძალას, რომ თავი დავაღწიოთ ახალ და ახალ მახეებს.

მარტინ ბუბერი ამბობს, რომ ყოველი კულტურის ცხოველმყო-  
ფელობა ეფუძნება ერთგვარ, პირველად შეხვედრას ყოფიერე-  
ბასთან ამ უკანასკნელის ზღვრულ ნამდვილობასა და უშუალო  
სიცხადეში. ვიტყვით, რომ სულიერება სწორედ ამგვარ აქტში  
ადასტურებს საკუთარ თავს, როგორც „აქ და ახლ“ არსებულს.  
ეს შეხვედრაც უნდა ვეძიოთ არა ოდესღაც და სადღაც, არამედ, ის  
მუდმივად თანაობს და თავის თანაობით გვახსენებს ყოფიერების  
მივიწყებულ, თუმცა კი, მტკივნეულად ნაცნობ ჰორიზონტებს. სუ-  
ლიერება ხომ არ არის „რა“. თუკი მას რაიმე გარკვეულობა გააჩნია,  
ეს უკანასკნელი სწორედ ის ჰორიზონტია, სადაც ყოფიერებასთან  
იდუმალი შეხვედრის საიდუმლო აღსრულდება. ალბათ, ესაა მისი  
თვითობა და არა სამუზეუმო ეთნოგრაფიულობა, რომელთანაც  
ხშირად კულტურას აიგივებენ ხოლმე. ამ აზრით, ვაჟამ ისევე გაგვახ-  
სენა ჩვენი თვითობის კონტურები, როგორც ოდესღაც რუსთაველ-  
მა, როგორც ჰომეროსმა — ბერძნებს. მან გაგვახსენა, რომ თვი-  
თობა დაუოკებელი და მუდმივად განახლებადი აქტია და თუ ჩვენ  
ამგვარ თვითობაში ვერ აღვიქვამთ თავს, მხოლოდ ცალკეულთა  
ძალისხმევა თუ ამოისვრის სოციო-კულტურული ჰერმეტიულო-  
ბიდან სულის ვულკანებს. ამოისვრის და გარემოც დაუყონებლივ  
იძიებს ამ ვულკანთა გამამჟღავნებლებზე შურს. ასე მარცხდებიან  
ვაჟას გმირები „სტუმარ-მასპინძელიდან“, „ალუდა ქეთელაური-  
დან“, „გველის მჭამელიდან“. მარცხდებიან, მაგრამ მათი მარცხის  
შედეგად დატოვებული ვაკუუმი, გვსურს თუ არა, გვაიძულებს, რომ  
მცირე ძალისხმევა მაინც გავიღოთ მის შესავსებად, რომ ჩვენც გა-  
დავდგათ ნაბიჯები იმ გზების მოსახილად, რომლებიც მათ მიმოიხ-  
ილეს. ვაჟამ იცის, რომ მსგავსი ჰეროიზმი ყოველთვის მარცხდება  
და სწორედ ამგვარი მარცხით ქმნის ზედმიწევნით ადამიანური არ-  
სებობის პრეცედენტებს და „სიკვდილით სიკვდილის დათრგუნვის“  
საიდუმლოების წინაშე გვაყენებს.

ვაჟა სულიერების იმ პლასტს ამჟღავნებს, რომელსაც, თითქოს  
და, არც შეხებია საუკუნეები, სადაც სულის პირველადი სიცხადეე-

ბია, რაც მთავარია, ის ძარღვი და ნებაა, ყოფიერებასთან დიდმა შეხვედრამ რომ შვა და მის რეზონანსად ხმიანებს ჩვენში. ვაჟა ნიმუშია იმისა, რომ ჩვენს სულიერებას, თურმე, თვითდასადგენად არ სჭირდებოდა ბიზანტიის, ირანის, რუსეთისა თუ ვინმე სხვის მიერ გაკვალული ბილიკები და რომ, თურმე, ღვთისაკენ მიმავალი გეზი, თავისი გზა და ჭეშმარიტება მას საკუთარ თავშიც შეეძლო მოეხელა. იგი ჩვენს სულიერებაში გამჟღავნდა, როგორც წარსულის ფრაგმენტებით აგებულ სხეულში გაციალებული სიცოცხლე, როგორც დასტური იმისა, რომ ჯერაც გვექონია ის ძალა და ენერჯია, რომლითაც ფეხზე დგომა, ხელების ზეცისაკენ აპყრობა და საკუთარი წარსულის უსაზრისო ნაგლეჯების გაცოცხლება შეგვიძლია. ამის გარეშე, ზეცისაკენ უშუალო მიმართვის უნარის გარეშე, ნებისმიერი სულიერება მკვდარია, — უსისტემოდლა იმეორებს საკუთარ თავს ან სხვებს, რადგან ყოფიერებასთან ცოცხალი კავშირები აქვს დაკარგული.

ცოცხალი და ცხოველმყოფი სულიერებაც, ალბათ, მხოლოდ ასეა შესაძლებელი — ყოფიერებასთან ცხადი თუ შენიღბული შეხვედრით, უფრო კი ამ შეხვედრის მუდმივი ხმიანებით ადამიანთა ინტერაქციაში. ტოტალური შეხვედრა გვაქვს „გველის მჭამელშიც,“ „ალუდა ქეთელაურშიც,“ „სტუმარ-მასპინძელშიც.“ შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟას მთელი პოეზია და პროზა ხმიანებს ამ შეხვედრის რეზონანსით და მასში ჩანს ძალა იმ არსებითი ქრისტიანული გამოცდილებისა, რომელიც ქართულ მთიანეთში ცოცხლობს.

არსებობს ერთი უცნაური ფენომენი, რომელიც ამ მხარეში დაიმზირება. აქაურობა, ხანგძლივი ისტორიული პერიოდების განმავლობაში, მოკლებული იყო ეკლესიის ინსტიტუციურ გავლენას და, ამდენად, ქრისტიანობის სპონტანური აღწარმოების აუცილებლობის წინაშე იდგა. სწორედ ამ დროს ვიღებდით და ვიღებთ იმ რელიგიურ ფენომენებს, რომლებშიც არქაული და ქრისტიანული რწმენის ნიშნები იყო აღრეული. მიუხედავად არქაული ფორმების აგრესიულობისა, მიუხედავად იმისა, რომ მკაცრი სასიცოცხლო პირობები ყოველნაირად უწყობდნენ ხელს სულიერი ცხოვრების ჰერმეტიულობასა და სიმკაცრეს, ქრისტიანობა, როგორც გამოცდილება, მუდმივად ახერხებდა საკუთარი თავი გაემჟღავნებინა. ამიტომაც, ვაჟასთან ქრისტიანული იმპულსი იბადება ყოველწამიერად, იბადე-



ბა ყოველთვის, როცა კი ალუდას ან ჯოყოლას მსგავსად, ადამიანი ახერხებს დამორგუნველი და დამავალდებულებელი სოციალური ფორმებისაგან გათავისუფლებას, იბადება მაშინ, როდესაც ადამიანი ახერხებს, აზრის ტრადიციული ფორმების წიაღში თავად სულის ძახილს დაუდოს ყური. უმკაცრეს სოციო-კულტურულ რეგლამენტაციებში ჩაკარგული სულის სიცოცხლე ვაჟასთან კვლავ და კვლავ იბადება, როგორც მაცხოვრის სისადავე, როგორც გზისა და ჭეშმარიტების სისადავე, იბადება და სოციო-კულტურულ წარმოდგენათა მონოლითურ მთლიანობაში ნაპოვნ ბზარებში ახერხებს გამჟღავნებას. მერე კი ვრწმუნდებით, რომ სოციო-კულტურულ სიცხადეთა რიგი ყოფილა არა მხოლოდ ტვირთი, არამედ აუცილებელი სივრცეც მაცხოვრის დაბადებისთვის, თუკი ცოცხალია ადამიანური ძალისხმევა და ინტუიციები და ისინი მთლიანად არ ჩაუნაცვლებიან ცნობიერების ხისტ ფორმებს. მუცალისა და ალუდას, ზვიადაურისა და ალხასტაიძის შეხვედრა ვაჟასთან ის შეხვედრებია, სადაც გმირები იმ სივრცეში იმყოფებიან, სადაც მათან ერთად მაცხოვარიც შეიძლება თანამყოფობდეს. ამ სივრცეში აზრს ჰკარგავს კონფესიური განსხვავებები. ქრისტიანობა აქ იბადება, როგორც ჭეშმარიტად უნივერსალური რამ, როგორც მარადიული გამოცდილების ნაყოფი და არა როგორც ინსტიტუციური ვალდებულება და რჯული; ის იბადება, როგორც სულის გარდუვალი განზომილება. ვაჟა საშუალებას გვაძლევს, თვალი ვადევნოთ, თუ როგორ ცოცხლობს და თავის ცხოველმყოფლობას როგორ ადასტურებს ჩვენი სულიერების ღრმა შრეებში გამჯდარი იმპულსები მათი თვითშენარჩუნებისა და თვითაღდგენის არაჩვეულებრივი მაგალითებით.

როგორც ვთქვით, ჩვენი, მცირე და ისტორიაში დაკარგული ერის სულიერება ვაჟასთან ყოველგვარი შუამავლობისა და თეატრალური ფორმების გარეშე, უშუალოდ აცხადებს თავისი მნიშვნელობის შესახებ, იმის შესახებ, რომ მასში შეიძლება იშვას მაცხოვარი და ეს ხდება კიდევ, ხდება ალუდაში, ხდება ზვიადაურსა და ჯოყოლაში; ხოგაის მინდიაც ინარჩუნებს ყოფიერებასთან იმ იდუმალ კავშირებს, რომლებსაც, როგორც ბილიკს, შეიძლება მოჰყვეს მაცხოვარი ადამიანთა სულებში. შეხვედრის ამ ტოტალობაში იბადება ყოფიერების მეტყველება და ჩვენი უნარი ამ მეტყველების აღქმისა, ანუ ის, რაც

ჩვენს პიროვნულ და საზოგადოებრივ რაობას განსაზღვრავს. იღვიძებენ პირველადი სიცხადეები და ბოროტებასთან დაძაბულობაში ხელახლა შობენ მაცხოვარს ადამიანთა სულებში — გაღვიძებული ნათლის სახით. ვაჟას გმირებს სოცო-კულტურული გარემოს ჰერმეტიულობა კლავს, მაგრამ გვრჩება მათი ფიქრებისა და განცდების რეზონანსში ყოფნის აუცილებლობა და, ისევე, როგორც მაცხოვარი — სწორედ თავისი მინიერი მარცხით ქმნიან იმ დაძაბულობას, მთელს შემდგომ დროებას რომ განსაზღვრავს.

ვაჟამ მოიტანა სწორედ ის, რაც ასე აკლდა ჩვენს სულიერ გარემოს: ყოფიერებასთან კავშირი და დაუოკებელი ვიტალური ძალმოსილებით გაჟღენთილი ნება იმისა, რომ ჩვენი სულიერება ღვთის პირველადი სიტყვის ამსახველი იყოს. რაც მთავარია, მას მოაქვს ნება იმისაც, რომ დანგრეულიყო სულის გახევებული ფორმები, ხოლო კულტურის შემქმნელი მეტაფორები კვლავ თავისი პირვანდელი ძალით ჟღერდეს.

რადაც აზრით, კულტურა რიტუალია, რომლითაც ის საკუთარ თავს ადასტურებს. ამასთან, ეს რიტუალი შეიძლება აღსრულდეს მექანიკური ციკლორობითაც, „ცოცხალი სურათების“ მეშვეობით და მისი ყოველი ელემენტი, ყოველნამიერად, ხელახლაც შეიძლება დაიბადოს ყოფიერებასთან იდუმალი და ინტიმური შეხვედრის ნყალობით, როგორც ეს ვაჟასთან და ფიროსმანთანაა. სწორედ ეს ფაქიზი და, ერთი შეხედვით, შეუმჩნეველი განსხვავებაა „ცოცხალი სურათების“ იდეოლოგებსა და მათ შორის.

უკვე ილია გრძნობდა, რომ „ცოცხალი სურათების“ სამყარო არსად და არასდროს არსებული სინამდვილის გამომხატველ ენას შობდა. ეს ენა თავისი პომპეზურობითა და ბუტაფორიულობით, უმაღლეს, პრეტერისტული ესთეტიკური კორექციის ნაყოფი იყო, ვიდრე ჰაიდეგერისეული „ყოფიერების სახლი“. მუმიფიცირებული და ესთეტიკურ კორექციას დაქვემდებარებული სამყარო ამგვარ სიცოცხლეს მოკლებულ ენობრივ ქსოვილში თუ ჰპოვებდა გამოხატულებას. შეიძლება ითქვას, რომ ილიას დაპირისპირება ამ ენასთან იყო მცდელობა, რომ ჩვენს სულიერებას თავისუფალი ჰორიზონტი მოეპოვებინა, რაც იგივეა, მოეპოვებინა ის „შინ“, რომელშიც შესაძლებელია ცოცხალი და ცხოველმყოფი არსებობა. ვაჟამ სწორედ ცოცხალი ენის პრეცედენტები შექმნა.

ენაში ერთდროულად მოიცემა კომუნიკაციათა საკუთარ თავში ჩაკეტილი ფორმალური გარკვეულობა და ის ცოცხალი ბირთვიც, ის ჭარბი ენერგიაც, რომლითაც ყოფიერებამ იმავე ენის პირველი ასპექტი — ადამიანურ კომუნიკაციათა ჰერმეტიულობა შეიძლება გაარღვიოს და ხმა მოგვანვდინოს. ამგვარი ურთიერთსაპირისპირო ტენდენციები ყოველ ენაში დაიმზირება და სწორედ მათ ჭიდილში იბადება ჩვენი სამყარო, როგორც ჩვენი სამშობლო — თუ კამიუს გამონათქვამს გავიხსენებთ ფრანგული ენის შესახებ. ქართული ენა ჩვენი სამშობლოა, რომელსაც ჩვენი კომუნიკაციები და ამ კომუნიკაციათა წიაღიდან მოსული ყოფიერების ხმინება აგებენ.

ამიტომაც არის, რომ ენისათვის ბრძოლა, ამავედროულად, ბრძოლაა იმ მისტიკური სახლისათვის, რომელშიც ჩვენი სულიერება შეიძლება განთავსდეს. თუ პათეტიკური რომანტიზმის იმპერატივები იძალებენ, როგორც ეს ასპარეზზე ილიას გამოსვლისას იყო, ჩნდება სიცოცხლის გახანგძლივების ილუზია, რომელიც, უმაღლეს, სამედვიციანო ხელსაწყოსთან მიერთებული მძიმე ავადმყოფის მექანიკურ არსებობას ჰგავს.

თუ ენა, კომუნიკაციის საშუალების გარდა, ყოფიერების სახლიცაა და მისი მეშვეობით თავად ყოფიერება, როგორც პირველადი ლოგოსი, გამოთქვამს საკუთარ თავს, საკუთარ ენერგიას, მაშინ ყალბ ფორმებში მისი ჩაკეტვით, უარს ვამბობთ მისი, როგორც პირველადი სიტყვის დადასტურებაზე. ენა ხომ არსებულია და ცხოველმყოფია მაშინ, როდესაც ის ლოგოსის სხეულია და არა პრეტერისტულ თუ ფუტურისტულ წარმოსახვათა საბუდარი. ენა ხომ თავისთავადაც შემეცნების გზაა იმის მიუხედავად, რა გამოითქმის მისით. სიტყვა გზაა, თავისთავად, ყოფიერებისაკენ და, მეორეს მხრივ, დემიურგია, იმ სინამდვილეს რომ აფორმებს, სადაც ჩვენ ვართ. ჩვენ ვმეტყველებთ ენით, მაგრამ იშვიათად თუ ვუგდებთ ყურს მის თავისთავად მეტყველებას, იმ სათქმელს, რომელსაც ყოფიერება სიტყვით გამოთქვამს. ენის ეს ბუნება მუდმივად მოითხოვს ჩვენგან მინდობას ისე, როგორც რუსთაველი, გურამიშვილი ან ვაჟა ენდობოდნენ. დიდ პოეზიასაც ხომ სწორედ ეს მინდობა შობს. ენის თავისთავადი ცხოველმყოფელობაა ის, რაც ჰქმნის პოეზიას და საკრალურ ტექსტებს, ისაა, რისი წყალობითაც ჩვენ, ნებით თუ უნებურად, ვრჩებით ყოფიერების საკრალურ ძირებთან კავშირში

და არ ვართ მარტოდენ საკომუნიკაციო ექსტაზში ჩართული თუ პათეტიკური რომანტიზმის უტოპიურ სამყაროში მცხოვრები არსებები.

ვაჟა ამ თვალსაზრისითაც განსაკუთრებული მოვლენა იყო. მან შეძლო ჩვენი მიბრუნება ენის იმ პირველადი მდგომარეობისაკენ, როდესაც ეს უკანასკნელი შობს ყოფიერებას და ყოფიერება — ენას, როდესაც ერთიც და მეორეც ცოცხალ თამაშში არიან ჩართულნი და თავისი ცხოველყოფილობით შობენ ურთიერთს. თუკი ვინმეს ყური დაუგდია ჩვენი მთიელების მეტყველებისათვის მათ ბუნებრივ გარემოში, ალბათ, აღმოუჩენია კიდეც, მეტყველება სპონტანურად როგორ შობს ახალ სიტყვებსა და გამოთქმებს, ცოცხალი და თითქოს საზღვრებდაუდგენი ყოფიერება როგორ ცდილობს ენის მეშვეობით გამოთქვას საკუთარი თავი. თითქოს, ორივენი შობის პროცესში არიან — ენაც და ყოფიერებაც, თითქოს, ჯერაც დედის საშოს არგაცილებულ მთლიანობას წარმოადგენენ. სწორედ ეს სული შემოიტანა ვაჟამ — შექმნა ენის ცხოველმყოფილობის ის პრეცედენტები, რომელთა წყალობითაც, შემდეგ, მეოცე საუკუნის დიდი პოეზია გახდა შესაძლებელი.

გავიმეორებთ, რომ ენისათვის, როგორც პირველადი სიტყვის მთელს მრავალფეროვანებაში გამომხატველისათვის ბრძოლა სამშობლოსათვის ბრძოლის თანაზომადია. სწორედ ცოცხალი სამშობლოსათვის იბრძოდა ილია, როდესაც წინ აღუდგებოდა თათქარიძის ერთერთ, ყველაზე მძიმე გამოვლენას — „ცოცხალი სურათების“ ლინგვისტიკას. მისთვის ეს იყო ლინგვისტიკა, რომელიც იმდენად იყო ყალბი პათეტიკური სიცხადეებით გაჯერებული, რომ სიცოცხლის სასუნთქ სივრცეს აღარ ტოვებდა. ამგვარ მეტყველებაში აღარაფერია მოსაპოვებელი. ყველაფერი უკვე ერთხელ და სამუდამოდ არის მოპოვებული და მრავალჯერადი განმეორების შედეგად საზრისებისაგანაა დაცლილი. არსებობს ერთი ბავშვური თამაში: ერთი და იმავე სიტყვის მრავალჯერ განმეორებით ჩნდება სიტყვის მიერ საზრისის დაკარგვის განცდა. ასე ჰკარგავდნენ საზრისს „ცოცხალი სურათების“ ლინგვისტიკაში სიტყვები, სიმბოლოები და მეტაფორები.

ვაჟამ სწორედ ის იდუმალი ძალები გააღვიძა ენაში, რომელთა წყალობითაც მას ცოცხალი და საკუთარი სამყაროს დამდგენი შეიძლებოდა რქმეოდა და რომელიც პირველად და იდუმალ კავ-

შირშია მუსიკასთან. ჩვენმა მთიელურმა ხალხურმა სიმღერამ ხომ არაჩვეულებრივად შეინარჩუნა ეს პირველადი კავშირი. ესაა მაგიზმით გაჟღენთილი სიმღერა, როდესაც, ერთი შეხედვით, ერთი და იგივე თემა კვლავ და კვლავ უბრუნდება საკუთარ თავს. შემდეგ კი აღმოაჩენ, რომ მუსიკალურ სპირალთა სისტემაში აღმოჩენილხარ, ერთი უჩინარი და გაუხმოვანებელი ნერტილისაკენ რომ მიგიძღვიან, თუმცა კი არასდროს მიგიყვანენ ბოლომდე. მუსიკალური თემები ჯადოსნურად გიტყუებენ იდუმალ წიაღში და იმ ზღვართან დაგაყენებენ, რომლის შემდეგაც მდუმარებაა და უკვე სხვა, უკვე მდუმარე მეგზურებს გადაბარებულმა საკუთარი ნებით უნდა განაგრძო გზა. ისისაა, საყოველთაო მდუმარების ამ ნერტილს იგრძნობ, რომ ერთმანეთში გადაჭდობილი ხმოვანი სპირალები კვლავ წარგიტაცებენ და კვლავ ჩაგრთავენ ამ დაუსრულებელ და, როგორც ვთქვით, ერთი შეხედვით, მუდმივად საკუთარი თავისაკენ მიბრუნებულ როკვაში. ამიტომაც არის ხალხური ჰანგი თუ სიმღერა ყოფიერების პირველადი მეტყველების უმნიშვნელოვანესი ინსტრუმენტი და, როგორც ვთქვით, ვაჟა სწორედ მასთან ათანადებდა თავის ხალხური ზომის რეამარცვლიან შაირებს. ამ რიტმსა და ზომაში, ალბათ, ყველაზე ნათლად ჩანს ჩვენი კულტურა, როგორც უფლის ჟესტი, როგორც მოძრაობის ის წესი, რომლითაც უფალი კულტურის სხეულს აწესრიგებს და აფორმებს თავისი მედიუმების — ადამიანების მეშვეობით. ალბათ, სწორედ ეს ფენომენები განსახიერებენ ყველაზე ნათლად იმ წიაღს, საიდანაც იშვება სულიერება და საითაც უნდა მიბრუნდეს იგი ხანგამოშვებით, რათა სასიცოცხლო ძალები მოიკრიფოს.

მუსიკა, ალბათ, ყველაზე ახლოს დგას იმ პირველად ენერგიასთან, რომელიც ადამიანში, როგორც ღვთის სიტყვასთან თანხმიერ არსებაშია. ეს არის, ალბათ, ამ ენერჯის მიერ ფორმის შექმნის პირველი საფეხური, რომელიც შემდეგ ყველა სხვას — სიტყვიერებას, ფერწერას, ქანდაკებას თუ არქიტექტურას განსაზღვრავს. უფრო მეტიც, თავისი იმპერატივებით ის ისეთ, ერთი შეხედვით, თვითმკმარ სფეროშიც კი აღწევს, როგორიცაა მათემატიკა, — თავისი, თითქოსდა, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი პირობითობებით. ამით იგი ადამიანურ ქმნილებათა შორის, ალბათ, ყველაზე ახლოსაა ღვთის სიტყვასთან და მისი გამჟღავნების დასაბამთან.

მას არ გააჩნია „რა“ და ამიტომაც ტოტალურად მყოფობს. უცნაურია და ქართული მთიელური სიმღერის მსგავსად, ხშირად, რაც უფრო ასკეტურად მწირია მისი გამჟღავნების ფორმები, მით უფრო ნათლად იგრძნობა მასში დაფარული შემოუსაზღვრავი ენერჯია. მუსიკალურ თემათა ასკეტიზმი და განმეორებადობა, თითქოს, ღვთაებრივი თვალთმაქცობით ფარავს იმას, რისი გამჟღავნებისაკენაც არის მოწოდებული.

ამიტომაც არის, რომ ეთნოგრაფიულობა, თავისი მწირი ფორმებით და პირობითობათა მუდმივი განმეორებით, კი არ ალატაკებს, პირიქით, კიდევ უფრო საჩინოდ ხდის იმას, რაც უნდა გამჟღავნდეს. ღვთის სიტყვასთან სიახლოვე მას კოსმოგონიასთან უშუალო სიახლოვეში განათავსებს და გვაიძულებს, იქვე ვიყოთ, სადაც ჩვენი დასაბამის საიდუმლოა. უფრო მეტიც, თავად მუსიკაც კრეაციის ინსტრუმენტად იქცევა და ამიტომაც იყო იგი შელოცვებისა და სხვა მაგიურ ქმედებათა მუდმივი თანამდევი, ამიტომაც ვცდილობთ, საგალობელთა მეშვეობით, დავადასტუროთ ჩვენი ყოფნა პირველადი სიტყვის ჰორიზონტში. ამით ეთნოგრაფიულობას სრულიად განსხვავებული აზრი ეძლევა. ის აღნიშნავს არა ჩვენი არსებობის მონადურობას, არა იმას, რომ ჩვენ მონაწილე ვართ რომელიღაც მკაცრად სინგულარული პრაქტიკისა, არამედ საკუთარი სიმცირის გადალახვის გზად იქცევა. ეთნოგრაფიული არსებობა ის ჭეპრია, რომელშიც პეპელა შეიძლება იშვას. ის გარდუვალია, გარდუვალი გზაა, თუ მას სამუზეუმო ექსპონატის ან ეგზოტიკური შესამოსელის აზრით არ გავიგებთ. რადგან, კიდევ ერთხელ გავიმეორებთ, სწორედ მუსიკაა ის პირველი და ყველაზე ზოგადი ფორმა, რომელსაც ღვთის სიტყვა იძენს ადამიანის ძალისხმევით, ხოლო საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული ტრადიციული ფორმები, ამ აზრით, სხვა არაფერია, თუ არა ღვთის სიტყვასთან თანაობის საკომუნიკაციო ჰორიზონტი — სადა, უშუალო და პირველადი ძალეობით სავსე ჰორიზონტი.

ამიტომაცაა, რომ როდესაც გადმოცემებიდან ვიგებთ, რომ ვაჟა თავის ახლად დაწერილ ლექსებს დაამღერებდა ხოლმე, ეს, ალბათ, უნდა გავიგოთ, როგორც მისი მცდელობა, რომ ლექსი ლოგოსის პირველად ენერჯიებთან თანხმიერებისათვის მიეღწია. შეთანადების ხარისხი იყო ის სასინჯი ქვა, რომლითაც ვაჟა ცდილობდა თავ-

ისი ქმნილების პირველად სიტყვასთან თანაობის ხარისხი მოენიშნა და მხოლოდ მას შემდეგ შეეშვა კულტურის საკომუნიკაციო დინამიკაში, როგორც ამ უკანასკნელისათვის ახალი რსზონანსისა და საზრისის მიმცემი, როგორც ისეთი რამ, რომელსაც საწყისთა ხმიანება უნდა მიეტანა სხვა ადამიანებამდე. ეთნოგრაფიულობა კი ამ დროს წარმოადგენს არა ზერელე ტურისტის საძიებელ ეგზოტიკას, არამედ სწორედ იმ კარიბჭეს, რომელიც უნივერსალურისაკენ მიგვიძღვის. ამით პატრიოტიზმი და კოსმოპოლიტიზმი სწორედ იმ თანახმიერებაში ექცევიან, რომლის შესახებაც იგი წერდა, უფრო მეტიც, ამით კულტურის საკომუნიკაციო დინამიკა პირველძირებიდან ულუფად მონოდებულ პირველად ენერგიებს იძენს და რაც ძალზე მნიშვნელოვანია, კოსმოსის წინაშე თავის საჭიროებას ადასტურებს.

და ახლა, კიდევ ერთხელ თუ გავიხსენებთ იმ სულიერ კონტექსტს, რომელშიც ვაჟა იშვა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მისი სახით მთელმა სულიერებამ განაცხადა საკუთარი არსებობისა და სიცოცხლის შესახებ. ვაჟა ამით გარდუვალა ნიშანი იყო იმისა, რომ ჩვენ ჯერაც ვართ, ვარსებობთ და ჯერაც ხელგვენიფება ღვთის სიტყვასთან თანაობაში ყოფნა. ვაჟას პოეზიის დაბადებით მთელი ჩვენი სულიერება ახლებური საზრისით იწყებს მეტყველებას და ახლებური საზრისების ჰორიზონტში განთავსდება.

ცოცხალი ენის წყალობით ვაჟასთან სული თავის სასიცოცხლო გარემოს პოვებს და თითქოსდა ხელახლა იბადება, იბადება ყოველთვის, როცა კი, ალუდას ან ჯოყოლას მსგავსად, ადამიანი ახერხებს დამთრგუნველი და დამავალდებულებელი სოციალური ფორმებისაგან გათავისუფლებას, იბადება მაშინ, როდესაც ადამიანი ახერხებს და აზრის ინერციების წიაღში თავად სულის ძახილს დაუგდებს ყურს. სოციალურ რეგლამენტაციებში ჩაკარგული სულის სიცოცხლე ვაჟასთან კვლავ და კვლავ იბადება, როგორც მაცხოვრის სისადავე, როგორც გზისა და ჭეშმარიტების სისადავე, იბადება და სოციო-კულტურულ წარმოდგენათა მონოლითურ მთლიანობაში ნაპოვნ ბზარებში ახერხებს გამჟღავნებას. მჟღავნდება და ვრწმუნდებით, რომ სოციო-კულტურულ სიცხადეთა რიგი ყოფილა არა მხოლოდ ტვირთი, არამედ აუცილებელი სივრცეც მაცხოვრის დასაბადებლად. მაგრამ ამგვარი რამ ვერ განხორციელ-



დება, თუ არსებობა სიკვდილის პერსპექტივაში არ მოექცა და ამით მეტაფიზიკური რელიეფი არ შეიძინა („ღმერთმა გიშველოს, სიკვდილო, სიცოცხლე შენობს შენითა“). ეს, ალბათ, მარადი პარადოქსია: სიცოცხლის ძარღვი მთელს მის მეტაფიზიკურ განზომილებასა და მნიშვნელობაში სწორედ სიკვდილის იდეასთან თანაობაში იღვიძებს. ესაა ის გენერალური განწყობა, რომელიც არა მხოლოდ ქართულ მთიანეთს, არამედ მთელს სულიერ კავკასიას ქმნის. მას, თითქოს, მთლიანად სიკვდილის მეტაფიზიკურ განზომილებაში, ყოფიერების მეტაფიზიკურ ბზარში ყოფნის უნარი ქმნის. ამიტომაც სუნთქავს უჩინარი ბზარის ხმიანებით, შეხვედრა-დამშვიდობების სულით მთელი ეს სამყარო.

ამ სამყაროში, სიკვდილი მუდამ აქ არის, როგორც სივრცე, რომელშიც არსებობა შეიძლება გაჩნდეს. ამით იგი მუდამ განსაზღვრავს ჩვენს რაობას. ან გვყოფნის სიმამაცე, მის ძახილს ყური და ვუგდოთ და მისით დავუდოთ დასაბამი არსებობას, ან ათასგვარი მიმიკრიული ფორმებით — ნებაყოფლობითი სისულელით, ზოგადსაკაცობრიო იდეალების ნიღბებით თუ მინიერი სამოთხის ხატებებით, ვცდილობთ მის ძახილს გავექცეთ — თითქოს, როგორც ჰაიდეგერი ამბობს, სიკვდილი, თითქოს, ერთგვარი ავადმყოფობა, ერთგვარი ტრაგიკული შემთხვევითობა იყოს, რომელიც შეიძლება რაღაც შემთხვევის გამო დაგვემართოს. ამ სამყაროში სიკვდილი ჩვენი მარადი მრჩეველია — ის სასაზღვრო შესაძლებლობაა, რომელიც გარდუვალად იქცევა სინამდვილედ და მისგან თავის დასაღწევად შექმნილი მიმიკრიის ფორმებისა და ნიღბებისაგან გათავისუფლებისაკენ მოგვიწოდებს. თუ ჩვენივე არ დავყვებით მის ნებას, გვსურს თუ არა, გარდუვალობით მიგვიყვანს იმ სირცხვილსა და სიშიშვლემდე, ქრისტიანულ ფრესკებსა და მინიატურებში მოკუნტული და სინანულით შეპყრობილი სხეულებით რომ არის გამოხატული. სიკვდილი ყოველნამიერად ცდილობს მიგვანიშნოს იმ სიცხადეებზე, რომლებისგან თავის არიდების ფორმებიცაა ყოფითი თუ კულტურის ნიღბების მთელი ის მრავალფეროვნება, მნიშვნელობათა მთელი ის იერარქია თუ ღირებულებათა მთელი ის სისტემა, რომლითაც თავს ვიცავთ ამ სირცხვილისა თუ სინანულისაგან. ის მაძლია, რომელიც მიგვანიშნებს — თუნდაც, სუსტად და თითქმის შეუმჩნევლად, იმ მარადიულ ზღვარზე, რომლის წი-

ნაშე ვართ წარმდგარი მაშინაც კი, როდესაც ამის შესახებ არაფერი გვახსოვს და თავდავინწყებით ვთხზავთ სხვა სინამდვილეს, რათა ამ მარადიული პერსპექტივისაგან გაქცეულებმა, საკუთარ თავს როგორმე ღირსება და ღირებულება მივანიჭოთ. ის მუდამ აქ და ახლაა, როგორც ფარული, მაგრამ გარდუვალი არსი და შინაარსი იმ გზის ყოველი წერტილისა, რომელსაც გავდივართ. სწორედ მასთან მიმართებაში დგინდება პიროვნებაც და კულტურაც, რომელიც გზასა და პერსპექტივას ხსნის როგორც ერთის, ისე მეორის წინაშე და თითქოს, წინასწარვე განსაზღვრავს მისი მოძრაობის ტრაექტორიასაც და რელიეფსაც, რომლებზეც განთავსდება მისი ნებისმიერი გამჟღავნება. იგი მუდამ აქ არის, მაგრამ მუდამ ვუსხლტებით სულისათასგვარ კონფიგურაციებში, თუმცა კი, თითქოს, იმთავითვეა ცხადი, რომ ეს კონფიგურაციები, საბოლოოდ, ამ წერტილში ინრიტებიან და რომ ეს წერტილია, რომელიც იმპერატიულად ფლობს მათ. ყველა ტრაექტორიასა და რელიეფს ეს წერტილი ადგენს იმთავითვე. თითქოს პატარა ბავშვივით ითხოვს ჩვენგან, — ყურადღება მივაქციოთ და თავი არ ავარიდოთ მასთან დიალოგს. ამით ის, რაც ერთ მიმართებაში სასაზღვრო უღმობელობაა, მეორე მიმართებაში ჩვილი და უმწეო ბავშვია და სწორედ სიკვდილის, როგორც ბავშვის ნიღაბში იჩენს თავს მაცხოვრის მადლისმომგვრელი ხატება. მისი თანაობა გვაყენებს ყოფიერებასთან ყოველწამიერი ფიროსმანისეული შეხვედრა-დამშვიდობების განწყობის გარდუვალობის წინაშე, ერთადერთი განწყობის წინაშე, რომელმაც რამენაირად მაინც, შეიძლება გაამართლოს ჩვენი არსებობა. საგნებთან, მოვლენებთან, ყოფიერების მთელს დაუსრულებელ მრავალფეროვნებასთან შეხვედრა-განშორების ის განწყობილება, რომელმაც შვა ფიროსმანი და რომელმაც შვა ვაჟა და რომელიც, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, თუკი რაიმემ ოდესღაც განსაზღვრა ჩვენი სულიერების სვლა ამქვეყნად, განსაზღვრა სწორედ მან — ერთხელ, ოდესღაც და სადღაც გათამაშებულმა ყოფიერებასთან შეხვედრა-განშორებამ და ჩვენს მნიშვნელობას ვადასტურებდით მანამ, სანამ მისი ხმია-ნების მატარებლები ვიყავით — მანამ, სანამ მისი იდუმალი მადლი და ძალა, თანდათან, კულტურის მეორეულმა ნიღბებმა არ დაფარეს. ცოცხალი ხარ მანამ, სანამ სიკვდილთან ხარ მიმართებაში. კვდომა იწყება მაშინ, როდესაც ივინწყებ მას და მასთან

იდუმალ დიალოგში დაბადებულს ცარიელ ფორმათა და შინაარსთა მრავალსახეობა ცვლის.

ვაჟა გვახსენებს, რომ სიკვდილის ჰორიზონტში ყოფნა ყოველ-ნამიერ, ხელახლა დაბადებას ნიშნავს. ის, რაც ამ ჰორიზონტის გარეშეა, ანუ „სიცხადე“, მასში ხელახლად მოსაპოვებელი, ხელახლად დასადასტურებელი, როგორც არსებული, ხელახლა აღმოსაჩენი, როგორც ღვთაებრივი ენერგიის გამჟღავნება. ესაა ყველაფრის მარად ხელახლა დამწყების ცნობიერება, რომელიც, ისიხასტი ბერის მსგავსად, ღვთაებრივ ენერგიებთან თანხმიერებაში ცდილობს ამოიცნოს ის საყოფელი, რომელიც მას ერგო, როგორც ბედისწერა. და ის, სწორედ რომ, ღვთაებრივ ენერგიებთანაა თანხმიერებაში და მათ გამოთქვამს, როგორც ყოფიერების მარად განახლებას. როდესაც ვისმინთ „რად გავჩნდი ადამიანად, რატომ არ მოველ ნვიმად“, სწორედ სიკვდილის ჰორიზონტსა და ღვთაებრივი ენერგიების ჰორიზონტში მყოფი და ყოველივეს ხელახლა დამწყები სულიერი არსის ხმა გვესმის, არსისა, რომელიც ვერ დაუტყვევებია სიცხადეების დიქტატურას და რომელიც ვერ შეუდენიათ „ყველასათვის ცნობილ“ მოცემულობათა ტყვეობაში. ესაა მარადი ბავშვობა, რომელიც ვაჟაში და ფიროსმანში ერთნაირად დაიმზირება, ბავშვობა, როგორც საკუთარი თავისა და მთელი სამყაროს მარადი განახლების უნარი, როგორც უნარი იმისა, რომ ყოფიერთ მთელი პირველადი უშუალოებითა და პირველადი სიახლით გადაეყარო, გადაეყარო და დაემშვიდობო მანამ, სანამ ის წარსულიდან ანმყოში გადმოსულ მკვდარ სახედ ქცევას მოასწრებდეს.

ამგვარი ცნობიერებისათვის არ არსებობს წარსული, როგორც ის, რაშიც ცნობიერების გამოცდილებებს მოუყრიათ თავი. წარსული ისევეა ახლა, როგორც „ახლა.“ მომავალიც ისევეა ახლა, როგორც თავად „ახლა“. ესაა ანმყოში ყოფნის ტოტალობა, რომელსაც სიკვდილის ჰორიზონტი იძლევა. ეს მდგომარეობა ჰგავს მდგომარეობას თოვზე ტააგით მავალი კაცისა, რომელშიც ორი გრძობა გადაჭდობილა ერთმანეთში: არყოფნის მოლოდინი და არსებობის წამით განცდილი ბედნიერება. ვაჟასათვის ადამიანი საკუთარ თავს, როგორც ადამიანს, სწორედ ამ მდგომარეობაში თუ ადასტურებს. და რა პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, მას სწორედ სიკვდილის ჰორიზონტში ყოფნა აძლევს საკუთარი თავისა და მთელი

ყოფიერების დადასტურების ამგვარ ძალასა და სიხარულს, იმას, რასაც შემდეგ იგი გარემომცველებში კონცენტრიულ წრეებად ავრცელებს და ვაჟას სიტყვისა თუ ფიროსმანის ფერთმეტყველებ-ის მსგავსად, შემდგომ საუკუნეების განმავლობაში ხშიანებს.

კიდევ ერთხელ დავუბრუნდებით სულიერი კავკასიის თემას და ვიტყვით, რომ ეს არის გარემო, სადაც მეტაფიზიკური ტკივილით მოგვრილი სიხარული ბატონობს — სწორედ რომ ტკივილის სიხარული — ღრმა, მეტაფიზიკური ტკივილისა და სევდისა, როგორც იმის დასტურისა, რომ სამყაროს შენ ჯერ კიდევ სჭირდები და რომ არსებობს წერტილები, სადაც მისი თანხმიერი და თანამჟღერი ხარ, რომ სამყაროს ზღვრულ პერსპექტივასთან თანაობ. ამ გარემოში ადამიანებიც ერთმანეთს ამ ჰორიზონტში ყოფნას სთავაზობენ და მნიშვნელობა არა აქვს, ვის სთავაზობენ ამას, ქრისტიანს, მუსლიმს თუ წარმართს. მთავარია, რომ ერთმანეთს სთავაზობენ, როგორც ადამიანად ყოფნის ერთადერთ შესაძლო პერსპექტივას, როგორც უზენაეს შანსს იმისა, რომ ადამიანური სულის მიერ საკუთარი და ყოფიერების არსებობა ყოველწამიერად იქნას დადასტურებული და განახლებული. ესაა სწორედ ღვთის პირველადი სიტყვის თანხმიერება. ვაჟამ დაგვანახა, რომ მთელი კავკასიური ჰეროიკული კულტურა, პირველ რიგში, სწორედ ესაა, სწორედ სიკვდილთან თანაობაში ყოფნის უნარია და რომ სწორედ ამ სულიერებაში შეიძლება დაიბადოს მაცხოვარი, როგორც ალუდასეული გამონათება სულისა, ხელახლა რომ ადასტურებს საკუთარ თავს, როგორც ქრისტიანს, როგორც ჯოყოლასეული თუ ალაზასეული გამონათება, კვლავ რომ ადასტურებენ მათში „ნათელი ჭეშმარიტის“ არსებობას, თანაც, რაც ასევე დამახასიათებელია კავკასიური სულიერებისათვის, ადასტურებენ არა ინსტიტუციურად, არამედ ექსისტენციალურად. ესაა მეტაფიზიკური ადგილი, რომელშიც ისინი ერთმანეთს ხვდებიან, ისევე, როგორც იუდეველი ხვდება კეთილ სამართლებს და ორივენი ერთად ღვთის სასურველნი ხდებიან. ამიტომაც შეინაჩუნა სულიერმა კავკასიამ ასე ხანგძლივად ადათი, როგორც ფორმა, რომელშიც სხვადასხვა მრწამსის მიერ განმხოლოებული ადამიანები კვლავ შეიძლებოდა ერთმანეთს შეხვედროდნენ და ამ ინსტიტუციათა დაბრმავებული დამცველების წმინდა სიავე გადაელახათ. აქ საქმე არ ეხება რელიგიურ ინსტიტუციათა უგულუბელყოფას. საქმე

ეხება, სწორედ, მათი არსებობის ექსტრემალურ დაპირისპირებაში გაჩენილ შანსს იმისა, რომ ხელახლა იშვას ადამიანი და ხელახლა დაუსვას საკუთარ თავს კითხვები სიკეთის მშვენიერებისა და ჭეშმარიტების შესახებ, კითხვები, რომლებზეც თითქოს უკვე მოუძებნიათ პასუხები სადღაც და ოდესღაც და მათგან მხოლოდ განმეორებას მოითხოვენ. ასე შეიძლება დაპირისპირებისა და მტრობის ბოროტება იქცეს იმ სივრცედ, სადაც ჭეშმარიტი ადამიანური სიკეთე შეიძლება იშვას.

ვაჟას კავკასია სწორედ ამ ცოდნის მატარებელია და მთელი კავკასიური სულიერება ამ პრინციპზე აიგება: ბრძოლა და საკუთარი არსებობის სასწორზე შეგდება კი შანსია იმისა, რომ მშვიდობა იშვას, როგორც სიკეთე. ამიტომაც უნდა იარსებოს თემმა თავისი უღმობელი სიხისტით, რათა დაიბადოს ალუდა, უნდა იარსებოს დემოკრატიად წოდებული ოლხოკრატიული თამაშების მოთამაშე პოლისმაც, რათა იშვას მისი ანტიპოდი სოკრატე, ამიტომაც უნდა იარსებოს მარადიულმა ადამიანურმა მოვლენამ განსაკუთრებით აბრაამისტული რელიგიურობის სამყაროში — მნიგნობრობამ, რათა კვლავ და კვლავ იშვას მაცხოვარი. ეს ქმნის რელიგიური გამოცდილების უსაზღვრო დაძაბულობას და კავკასიის მთიანეთი უძლებდა ამას.

ისტორიული თუ ფსიქოკულტურული სტიქიები, უკვე რამდენიმე საუკუნეა, ჩვენს მოკვდინებას ლამობენ. ისტორიული სტიქიები თითქოს ცდილობენ რომელიღაც, ჰერმეტიულად დახშულ მღვიმეში შეგვდენონ და ახალი ჰოპრიზონტების მოპოვების ძალა წაართვან. ისინი თითქოს საგანგებოდ ცდილობენ, რომ ნებისმიერი მსოფლმხედველობა თუ იდეოლოგია აქციონ მახედ, რომლიდანაც თავს ვეღარ დავაღწევთ. ექსტრემიზმი და ზერელობა, რასაც ჩვენ, გონების რაღაც მანქანებით, ემოციურობას ვუნოდებთ და გულთან ვაკავშირებთ, სწორედ ამ საკომუნიკაციო დემონების უმთავრეს საკვებად და იარაღად იქცა. ექსტრემიზმითა და ზერელობით ჩვენ ვშობთ მათ და შემდეგ ისინი შობენ იმ სამყაროს, რომელშიც არსებობა გვინევს. თითქოს სადღაც, ისტორიის რომელიღაც ბრუნზე დავკარგეთ ცოდნა იმისა, თუ რას შეიძლება ნიშნავდეს გული გონიერი ან გულით გამთბარი გონება, თუ რას შეიძლება ნიშნავდეს მაცხოვრის მოწოდება, ვიყოთ გველივით ბრძენნი და მტრედევით

უმანკონი, თუ რას შეიძლება ნიშნავდეს გოეთესეული იდეალი ადამიანისა, რომელსაც ორივე ხელი ზეცისაკენ აქვს აღმართული და ორივე ფეხით მყარად დგას მიწაზე. ეს კი ის მზის წნულია, რომელსაც მხოლოდ არსებობის ნებამ შეიძლება მიგვაგნებინოს, ნებამ იმისა, რომ „ხვალ“-ის პერსპექტივაში განვითავსოთ თავი.

ვაჟა სწორედ ამის ძალას გვაძლევს: ძალას იმისა, რომ მივენდოთ სიცოცხლის ნებას საკუთარ თავში და ისე ვეძიოთ ის წერტილი, ისტორიაში რომ დაგვაბრუნებს, რაც ღვთის მაძიებელ ადამიანებად გვაქცევს ყოველგვარი პათეტიკური და ყალბი მითო-პოეტური სულისკვეთების გარეშე, გვაქცევს აქ და ახლა, ამ სამყაროში, სადაც ნათელი ბნელსა შინა ჩანს და მაინც უფლობს მასზე. ვაჟა ის მოაზროვნეა, რომელმაც ალუდას მეშვეობით დაგვანახა, რომ თუ ჭეშმარიტების ხმა ამას მოითხოვს, მივატოვოთ ყველა ის მღვიმე, სულის მახედ რომ ქცეულა და ხელახლა შევუდგეთ ჩვენი სამყაროს ძიებას. ესაა, რითაც დავადასტურებთ, რომ ღვთის სიტყვისათვის გზები ბოლომდე არ ჩაგვიკეტავს ჩვენში და რომ ღირსნი ვართ არსებობისა.

ილიამ არაჩვეულებრივი ალღოთი იგრძნო, თუ რა ძალა დაიბადა ვაჟას პოეზიის სახით, რა ძალა სუნთქავდა ბუნების იმ გულუბრყვილო და ბავშვურ განცდაში, რომლითაც ეს პოეზია იშვება, სულიერების რა სიღრმისეული შრეები იწყებდნენ მისი პირით მეტყველებას. ყოფიერებასთან შეხვედრის გარეშე, პირველად ლოგოსთან თანაობის გარეშე, საკუთარ თავში ჩაკეტილი სულის უსასრულო მარტოობაა. ცოცხალი სურათები ამგვარი უსასრულო მარტოობის ჩიხი იყო ჩვენი კულტურისათვის. ვაჟა და ფიროსმანი ამ ჩიხიდან თავის დაღწევას განასახიერებენ.

ზაზა გოგია  
1954-2014)





მაია ჯალიაშვილი

## სიტყვებად ქცეული დრო

*„კაცი იმდენი ღირს, რამდენსაც მისი საფიქრალი იწონის“  
მარკუს ავრელიუსი*

„თუკი ბეკონს დაუფერებთ, რომ წიგნი „ფიქრის ხომალდია“, შემიძლია ვთქვა, რომ ხომალდი წავიდა, ფიქრი დარჩა“, — წერს ზაზა გოგია და ამ დარჩენილსა და დრო-სივრცის გადამლახველ მაგიურ ძალაზე გვესაუბრება ახალ წიგნში, რომელიც სავსეა ფიქრის ფერადოვანი ნაკადებით, რომლებიც მრავალმხრივ განიტოტებიან და ქართული თუ მსოფლიო ლიტერატურის, ხელოვნების, ზოგადად, კულტურისა და ცხოვრების ეგზისტენციალურ საკითხებს მოიცავენ.

ავტორს ძალიან სადა და ღრმააზროვანი სათაურით „რაზეც მიფიქრია“ მკითხველი გაჰყავს ყოფის ნაცრისფერი სასონარმკვეთი სივრციდან, დროის გამანადგურებელ კანონებს რომ ემორჩილება და შეუძღვება ფიქრის მრავალფეროვან, ლალ მომაჯადოებელ სამყაროში, რომელიც მატერიალურ წესსა და რიგს არ ემორჩილება, თავისი ნებით მიიკვალავს გზას უცნობი სანახებისაკენ აქამდე დაუნახავის აღმოსაჩენად, შეუგრძნობელის განსაცდელად. სათაურის ქვეშ მოკრძალებული მინანური: ლიტერატურული ჩანაწერები; შტრიხები პორტრეტისთვის — ავტორი თითქოს რაღაც ჯერ კიდევ დაუსრულებელსა და შემდგომში დასამთავრებელზე მიგვანიშნებს. არადა, ეს ჩანაწერები დასრულებული და გამოკვეთილი ანალიზია მარადაქტუალური პრობლემებისა, ადამიანური ყოფის არსს რომ განსაზღვრავენ. პორტრეტებსაც არაფერი აკლია იმისთვის, რომ „დახატული“ შემოქმედნი სიტყვის მრავალგანზომილებიან სივრცეში სხვადასხვა რაკურსით დავინახოთ და ჩავწვდეთ მათს სულს.

ავტორი მკითხველს „სამყაროსავით უკიდევანო ფიქრის“ (ვაჟა-ფშაველა) განზომილებაში დააფიქრებს „თავის შესამეცნებელ“ (გურამიშვილი) იმგვარ საკითხებზე, როგორებიცაა: ვინ ვართ, საიდან მოვდივართ და საით მივდივართ? როგორ შევინარჩუნოთ ეროვნული თუ პიროვნული იდენტობა? რა ძალა და ფუნქცია აქვს მხატვრულ ლიტერატურას? რა გადაკვეთის წერტილები აქვთ რეალობასა და წარმოსახვას? ერთი სიტყვით, წიგნი სავსეა ფიქრის გზაჯვარედინებით, რომლებიც მკითხველს არჩევნის გაკეთებისა და, შესაბამისად, ფიქრისთვის, ადამიანის სულიერ-მატერიალური არსებობის აზრის გარკვევისთვის აღძრავენ.

წიგნის საინტერესო სტრუქტურას ქნის სხვადასხვა რუბრიკა: „ლიტერატურული ჩანაწერები“, „შტრიხები პორტრეტისათვის“, „ფიქრები მზის მიწურულში“, „ორი პორტრეტი საოჯახო ალბომიდან“, „სიმართლე – რეალური თუ ფორმალური?!“ „კრიტიკოსი და ლიტერატურის პრობლემები“, „დროში აცდენილი სივრცე“, „პოეტი და ენობრივი ცნობიერება“, „ერთი თაობის სამი თბილისი“, „გახსენება“. მათში გაერთიანებული წერილები მკითხველს დროსა და სივრცეში ამოგზაურებენ და, შთაბეჭდილებებით დატვირთულს, დაეხმარებიან წმინდა ლიტერატურული თუ ზოგადი რელიგიურ-ფილოსოფიური საკითხების გარკვევაში. რაც მთავარია, ავტორისეული სადა და ტევადი სტილი მკითხველს ავტორთან თავისუფალი დიალოგის გამართვაში ეხმარება.

წიგნში წარმოდგენილი ყველა წერილი თავისებურად მნიშვნელოვანი და საინტერესოა. ჩანს, როგორი ყურადღებით არჩევდა და ალაგებდა ავტორი ნაფიქრ-ნააზრევს სწორედ ამგვარი თანამიმდევრობით. საბოლოოდ კი, ჩვენ წინაშე დამაფიქრებელი მშვენიერი მოზაიკა, რომლის თითოეული ნაწილი თავისთავადი ღირებულებისაა, თანვე აუცილებელია წიგნის საერთო კონცეფციის გასააზრებლად. მრავალთავან ერთი აქტუალური პრობლემა წარმოჩენილია წერილში „წარსულში არეკლილი ანწყო“, რომელშიც ავტორი ფილოსოფიურად გაიაზრებს წარსულის ხსოვნის დაკარგვის საფრთხეს თანამედროვე გლობალისტური ტენდენციების კონტექსტში. იგი მსჯელობს ჩვენი დროის ახალ თავსატეხზე, იმაზე, რომ „ეროვნულ-სარწმუნოებრივი და კულტურული ტრადიციები ვერ ეწერება მძლავრი სახელმწიფოების ეთიკურ-ზნეობრივ და სა-

მართლებრივ განაწესში“. თანამედროვე მეცნიერულ კვლევებზე დაყრდნობით, იგი არა მხოლოდ პრობლემას წარმოაჩენს, არამედ, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, თავის ნაფიქრს სთავაზობს მკითხველს, თუ როგორ შეიძლება ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნება და განმტკიცება. იგი იზიარებს ბერტრან რასელის აზრს: „მეცნიერების „ცოდნა-ძალასთან“ ერთად ხელოვნების „ცოდნა-სიყვარულსაც“ უნდა დავუფლოთ, რათა დროსა და სივრცეში ჭეშმარიტი ორიენტაციის უნარი არ დაგვკარგოთ“.

ჭეშმარიტი ორიენტაციის არჩევაში კი უპირველესი როლი ქართულ ლიტერატურას აქვს: „ამასვე გვასწავლის გალაკტიონი: „ნუ მიატოვებ ლექსს უთვისტომოდ, დროის, ეპოქის და სივრცის გარეთ“. ზაზა გოგიას მსჯელობა ამ პრობლემაზე მწყობრია და ამომწურავი. მისი აზრით: „წარსულის აბუჩად აგდების საფუძველი დროში განფენილი სივრცის ფიზიკური ძღვევის შეგრძნებით გამონეული ამნეზიაა, რომელიც თითქოსდა ათავისუფლებს ადამიანს ანმყო წარსულს შეუნონასწოროს და მომავლის გეზი ისე განსაზღვროს. ეს მოზეიმე ქვეყნების საკუთარ კალაპოტზე მორგებული მორალია, გადარჩენაზე მზრუნავი ტრადიციული ერებისთვის კი — პოლიტიკური სუიციდის ტოლფასი. თავად ერიც, ნეოკულტურული განმარტებით, არის: პირველი — ერთობლივი დამოკიდებულება დანარჩენ კაცობრიობასთან და მეორე — ზრუნვა საერთო მომავალზე, ანუ ფიგურირებს ანმყო, მომავალი, მაგრამ წარსული იგნორირებილია, შესაბამისად, გურამიშვილის დამამკვიდრებელ მოძღვრებას, „ყმანვილი უნდა სწავლობდეს საცნობლად თავისადაო: ვინ არის, სიღამ მოსულა, სად არის, ნავა სადაო?“ ანდა ილიას მიერ მოხმობილ ლაიბნიცის სიტყვებს, „ანმყო შობილი წარსულისაგან არის მშობელი მომავალისა“, საძირკველი ერღვევა. თუმცა, ილიას სახელი წამდაუნუმ პირზე გვაკერია“.

ზაზა გოგია ვრცლად და სიღრმისეულად წარმოაჩენს მანქურთიზმის (ჩინგიზ აითმატოვი, „და დღე იყო უფრო გრძელი ნუთისოფელზე“) პრობლემას და მსჯელობს ქართულ ლიტერატურაში წარმოჩენილ იმ პერსონაჟებზე, რომელთაც წარსული ან ნებით დაივიწყეს ან ძალით ამოუშანთეს გულიდან, სულიდან და გონებიდან. გურამ გეგეშიძის, ოთარ ჭილაძის, ოთარ ჩხეიძის შემოქმედების ანალიზის საფუძველზე ავტორი აანალიზებს „ინ-

ტენსიური დროის“ ნილაბქვეშ მიმალული ტრავმული ცნობიერების არსს, რომლის საბედისწერო კვალი კომუნისტური იმპერიის ნგრევის შემდეგაც აჩრდილივით დაგვეყვება“. მისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „ტოტალიტარულ ეპოქაში ნონკონფორმისტული მწერლობის ენობრივი და ფორმისმიერი ძიებები“. ამ თვალსაზრისით, იგი გამოყოფს ოთარ ჩხეიძეს: „მის მიერ შექმნილი „ახალი ენა“ დაუფარავი შეტევაა არა მხოლოდ ლიტერატურაში დაკანონებულ ენობრივ ნორმატივებზე, არამედ მთლიანად გაბატონებული რეჟიმის ვერბალურ ტაბუებზეც, რომლებიც მოგვიანებით რამდენიმე მიმართულებით განიტოტა და ახალი აზროვნების წესის თვალსაჩინო ანარეკლად იქცა. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ქართულ პროზაში ლიტერატურული ენის, როგორც კონცეფციის, პოზიტივისტური და მატერიალისტური ბალასტიკიდან გათავისუფლების პროცესი უშუალოდ ოთარ ჩხეიძის სახელს უკავშირდება“.

ავტორი აანალიზებს ოთარ ჭილაძის „რკინის თეატრის“ „სემანტიკური სივრცეების“ მხატვრულ მიზანდასახულებას და თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ ანალოგიური მხატვრული კონცეფციის მოხმობით ქმნის ღრმავაროვან და მნიშვნელოვან საფუძველს ქართული ლიტერატურის მსოფლიო კულტურის კონტექსტში განსახილველად. მისი დაკვირვებით, „რკინის ჯებირების წარმოსახვითი გაფართოება რეალურად თვალუწვდენელ ტოტალიტარულ სივრცეზე გაგვიყვანს, რომელშიც დროის ისტორიულ-კალენდარული ათვლა წარმოებს. მივუახლოვდით ბახტინის მიერ ფორმულირებულ რაბლეზიანულ ქრონოტოპს, თუმცა, ზოგჯერ განსხვავებული ინტენციური მახვილებით. ჭილაძისა და გეგეშიძის რამდენიმე რომანში მოქმედება ორი დროის გზაგასაყარზე იშლება, რომელთა შორის ზღვარი გალაკტიონმა ზუსტად გაავლო — „წინამურში რომ მოკლეს ილია, მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“. ეს არის გროტესკულ-რეალური „მშობიარე დროის“ სახესხვაობა „დაუსრულებელი მეტამორფოზის, სიკვდილისა და დაბადების, ზრდისა და ჩამოყალიბების სტადიაში... მისი განუყრელი თვისებაა ამბივალენტურობა, რომელშიც გარკვეული ფორმით წარმოდგენილია (ან მინიშნებული) სახეცვლილების ორივე პოლუსი — ძველიცა და ახალიც, მომაკვდავიცა და შობადიც, „საწყისიცა და სასრულიც“ (ბახტინი).

ზაზა გოგია ზუსტი და მახვილგონივრული აქცენტებით ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, თუ როგორ წარმოიჩნდა ქართულ მწერლობაში „კულტურის კვლავწარმოებისა და განახლების იმუნიტეტი“. მაგალითად მოჰყავს გოდერძი ჩოხელის ალეგორიულ გამონათქვამი „ადამინთა სევდიდან“: „მე მინახავს, როგორ ყვაოდენ იები მინიდან ამოყრილი კაცის ძვლებზე“, რომელიც სიკვდილ-სიცოცხლის თანაყოფნის გამძაფრებულ, მაგრამ მაინც ბუნებრივ შეგრძნებას ბადებს“. მისი აზრით, „ოთარ ჭილაძის „ბინარული დეკონსტრუქცია“ არღვევს ყოფიერების ეთიკისა და ესთეტიკის საზღვრებს. „რკინის თეტრიც“ ეპოქის პათოლოგიური „ორსულობის“, განხიზღვისა და სიკვდილ-სიცოცხლის განწვალების ტრაგიკული დრამაა, „როცა ღმერთს არაფერი აკავშირებს მისი იმედის ამარა დარჩენილ ადამიანთან“.

რუბრიკაში „დიდი ქარიშხლის წინ“ შესანიშნავი ანალიზია მეოცე საუკუნის ოთხმოციანი წლების ქართული პროზის ძირითადი ტენდენციებისა. განმაზოგადებელ შესავალში აღნიშნულია, რომ ეს პერიოდი „არ ყოფილა ერთგვაროვანი. როგორც ყოველთვის, ყველა სუსტი ნაწარმოები ერთმანეთსა ჰგავდა, კარგი კი განსხვავდებოდა. მწერლობის კონტურებსაც ის მკაფიო ინდივიდუალები საზღვრავდნენ, რომელთა ერთსულოვანმა სწრაფვამ მიზნისაკენ საბოლოო წერტილი დაუსვა საბჭოეთის კულტურულ დიქტატს“.

სწორედ ამ გამორჩეულ მწერალთა პორტრეტებს ხატავს ავტორი ფერადოვანი შტრიხებით. იგი გამოყოფს იმ ძირითად მახასიათებლებს, რომელთაც განსაზღვრეს მათი ინდივიდუალური სტილი. ეს მწერლები არიან: ოთარ ჭილაძე, ოთარ ჩხეიძე, არჩილ სულაკაური, თამაზ ბიბილური, გურამ გეგეშიძე, გოდერძი ჩოხელი, ჯემალ ქარჩხაძე, გია ლომაძე, მაკა ჯოხაძე, ნაირა გელაშვილი, მიკა ალექსიძე, ჯემალ თოფურიძე, თენგიზ ჩალაური, რევაზ ინანიშვილი, მერაბ აბაშიძე, კოტე ჯანდიერი. ყოველ პორტრეტში არსებითადაა წარმოჩენილი ის ძირითადი და მნიშვნელოვანი შტრიხები, რომლებიც ყოველ ცალკეულ მწერალს ახასიათებდა. ეს არის მათი შემოქმედების ზუსტი და ლაკონური შეფასებები, რომლებიც ძალიან მნიშვნელოვანია ქართული ლიტერატურის ზოგადი სურათის წარმოსადგენად და საკვლევად.

ცალკე წერილებშია წარმოჩენილი ღია სტურუას, გურამ დოჩანაშვილის, ჯანსუღ ჩარკვიანის და სხვათა შემოქმედების ანალიზი.

ყურადღებას იქცევს არა მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურის, არამედ ლიტერატურული კრიტიკის მეთოდოლოგიებსა და კონცეფციებზე ყურადღების გამახვილება. ამ თვალსაზრისით, ქართული ლიტერატურული კრიტიკის რაობის გასაზრებლად მნიშვნელოვანია ზაზა გოგია დაკვირვებები გურამ ასათიანის, ოტია პაჭკორიას, აკაკი ბაქრაძის კრიტიკულ ნააზრევზე. მრავალთა შორის ძალიან საინტერესოა ავტორის ერთი ასეთი დაკვირვება: „თანამედროვე ესსეისტიკამ გაითვალისწინა რა წარსულის მარცხი და გამოცდილება, ერთი მეტად საჭირო თვისება, თავდაცვის ინსტინქტი, გამოიმუშავა. ამ თვისების ფონზე დღევანდელ ესსეისტურ აზროვნებაში ორი განსხვავებული ტაქტიკა გამოიკვეთა: ერთი, რომელიც თემის სოციალურ სიმძაფრეს არტისტული პათეტიკით ან რომელიმე სხვა მჟღერი კონტრაპუნქტით ნიღბავს და მეორე, რომელიც გახსნილ, გაშიფრულ კომპოზიციურ მეტყველებას ქვეტექსტურ, ორაზროვან, ალეგორიის ან ნახევარტონების ენას ამჯობინებს. ერთის მედროშედ გურამ ასათიანი მესახება, მეორის — აკაკი ბაქრაძე, ამ ორი ტაქტიკის მაკავშირებლად — ოტია პაჭკორია“.

თვითონ ზაზა გოგიას პორტრეტული შტრიხები კი გამოიკვეთება ჟურნალ „ქომაგის“ საანკეტო კითხვებზე გაცემულ პასუხებში, რომლებშიც წარმოჩნდება მისი შეხედულებები მარადაქტუალურ თემაზე: „ხელოვანი, დრო, ხელისუფლება“. იგი არ იზიარებს იმ აზრს, რომ „ათნლეულების განმავლობაში ქართულ ხელოვნებას სრული სტაგნაციის პერიოდი ჰქონდა“, ამ არასწორ შეხედულებას აბათილებს ვრცელი არგუმენტირებული მსჯელობით და აღნიშნავს: „მეოცე საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების მიწურულიდან საბოლოოდ გამოიკვეთა დროის კულტსა და ხელოვანს შორის განხეთქილების მექანიზმი: ახალი თაობის მწერლებიდან გურამ რჩეულიშვილი და არჩილ სულაკაური ახევენ თავიანთ გმირებს ფსევდოეპოქალური პათოსით აღბეჭდილ გაქვავებულ ნიღბებს; ნოდარ დუმბაძისა და რეზო ინანიშვილის შემოქმედებაში თავს გვახსენებს ადამიანური ადამიანის მივინყებული პრობლემა; ოთარ ჩხეიძე ჩვენზე ისტორიულ საზრისში კრიტიკული ჩალრმავებისაკენ მოგვინოდებს; თამაზ ჭილაძის გმირთა ჟესტები და მიმიკა ცერემო-

ნიაღვრისა და ცრუმორალის ძლევის წყურვილითაა განმსჭვალული. ტარიელ ჭანტურიას, ბესიკ ხარანაულის, ვახტანგ ჯავახიძის შემოქმედებაში ირონიულ-პაროდიული სტიქიისა და თავისუფალი ლექსის თანდათანობით მომძლავრებას არა მხოლოდ პოეზიაში, ცხოვრებაში დანერგილი აზროვნების წესისაგან გამმიჯნავი ნიშნები განსაზღვრავს“.

საგულისხმოა მისი გამოხმაურებები ვახტანგ ჯავახიძის „უცნობსა“ და მანანა ხელაიას „ესეებზე“. მათში არა მხოლოდ წარმოჩენილია ამ ნიგნების ღირსებები, არამედ გამოთქმულია საგულისხმო შენიშვნები, რომლებიც ავტორის ნიჭზე, ფართო ერუდიციაზე, ობიექტურობაზე, შინაგან კეთილშობილებასა და იმ ბევრ სხვა თვისებაზე მეტყველებენ, რაც აუცილებელი ლიტერატურის მკვლევრებისათვის. მაგალითად, იგი ყურადღებას ამახვილებს გალაკტიონის ერთ ჩანახატზე, რომელშიც ტიცვიანის თავი გიაცინტის ყვავილშია ჩახატული წარწერით „გიაცინტო“. სხვას შეიძლება ამისთვის მნიშვნელობა არ მოენიჭებინა, ზაზა გოგია კი ამ ჩანახატის ორიგინალურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს: „ეს გრაფიკული კომპოზიცია, ვფიქრობ, გაცილებით ვრცელი მსოფლმხედველობრივი პერსპექტივის მომცველია, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს... ქალაქ ამიკლაში (საიდანაც გიაცინტი იყო წარმოშობით) გიაცინტის კულტი სწორედ აპოლონის კულტმა გამოაძევა, შესაბამისად, გიაცინტის დღესასწაულიც აპოლონის დღესასწაულად იქცა. ხომ არ ნიშნავს გალაკტიონის მიერ ტიცვიანის გიაცინტის ყვავილში ჩახატვა საკუთარი უპირატესობის აღიარებას თავის „ნახევარძმაზე“?! თუკი ასეა, მაშინ აღნიშნული სურათი საკმაოდ მარტივ გრაფიკულ სქემამდე დადის: ტიცვიანი — გიაცინტი, გალაკტიონი — აპოლონი. ყოველ შემთხვევაში, იგი ძლიერა ჰგავს აზროვნების გალაკტიონისეულ სტილს და პოეტს „ძალიც შესწევდა ქადილსა“. სხვა ლოგიკით, გალაკტიონს შეეძლო ნებისმიერი ყვავილის დახატვა, თუნდაც მიხაკის, რადგან ცისფერყანწული პოეზიის გრანტის საყვარელი ყვავილი სწორედ მიხაკი იყო, რომელიც მუდამ სალილეში ჰქონდა დამაგრებული“.

ყურადღებას იქცევს ერთი ორიგინალური გამოხმაურებაც ლევან ბრეგაძის შედგენილ ჟარგონის ლექსიკონზე. ჟარგონით დაწერილ ამ ტექსტში — „შავი“ ბიჭის ხმამალალი ფიქრები“ — კარგად



წარმოჩნდება ზაზა გოგიას სტილური სილალე, იუმორის გრძნობა, მწერლური ნიჭი. ეს „შავი ბიჭი“, რომლის ნილაბსაც ირგებს ავტორი, მკითხველის შთაბეჭდილებაში დასამახსოვრებელ კოლორიტულ პერსონაჟად რჩება.

„ერთი თაობის სამი თბილისი“ — ეს სათაური აერთიანებს გიგი სულაკაურის, ზაალ და ზურაბ სამადაშვილის პორტრეტებს. მათში შესანიშნავად წარმოჩნდება როგორ, რა მხატვრული ხერხებითა და ოსტატობით მოიხელთებენ შემოქმედნი წარმავალ დროს და მარადიული დრო-სივრცის კუთვნილებად აქცევენ.

ზაზა გოგია თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესებსაც ისეთივე სიღრმისეულად აკვირდებოდა და აანალიზებდა, როგორც გასული საუკუნეებისას. ამას მოწმობს თანამედროვე შემოქმედებისადმი მიძღვნილი წერილები (ლაშა ბულაძე, რატი ამალლობელი, თაკო ჩარკვიანი, ქეთევან შენგელია და სხვ.) რაც მთავარია, წიგნს მსჭვალავს დიდი სიყვარული იმ საქმისა, რომელსაც მთელი არსებით ემსახურებოდა. ის იყო კაცი, რომელსაც „ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“, მისით სუნთქავდა და საზრდოობდა.

ამ პატარა წერილში მხოლოდ შტრიხები წარმოვაჩინეთ ამ მშვენიერი წიგნისა, რომელიც ზაზა გოგიას სულიერი ბიოგრაფიის ნაწილია. იგი ამხელს მის დახვეწილ ლიტერატურულ ალლოსა და გემოვნებას. წიგნი მნიშვნელოვანი შენაძენია თანამედროვე ლიტმცოდნეობითი მეცნიერებისათვის. ერთადერთი საწუხარი ისაა, რომ ავტორი ვერ მოესწრო მის გამოცემას, მაგრამ ზაზა გოგია ამ წიგნში გააგრძელებს სიცოცხლეს და ყოველ მკითხველს, რომელიც მას ხელში აიღებს, თავისებური დინჯი, სანდომიანი და ბრძნული საუბრით ლიტერატურის თვბრუდამხვევ და მიმზიდველ ლაბირინთებში ხეტიალსა და გზის გაკვალვაში დაეხმარება.

### „ქართული ლიტერატურა და 1924 წლის აჯანყება. ისტორიის გამოცდილება“

**მანანა კვაჭანტირაძე:** ჩვენ დღეს აღვნიშნავთ 1924 წლის ისტორიული აჯანყების 90 წლისთავს. ამ თარიღს მივუძღვენით მრგვალი მაგიდა. ეს ყველაფერი კეთდება იმ საგრანტო პროექტის ბაზაზე, რომლის ხელმძღვანელიც გახლავთ ქალბატონი მაკა ელბაქიძე და რომელიც გულისხმობს იმ ჯერაც უცნობი საარქივო მასალების შესწავლას, ყოველ შემთხვევაში, ნაწილობრივ უცნობის, რომელიც დაცულია შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივში. როგორც მოგეხსენებათ, რამდენიმე თვის წინ უკვე მოეწყო ამ გრანტის პრეზენტაცია მწერალთა სახლში. ახლა ჩვენ აღვნიშნავთ საიუბილეო თარიღს. რა თქმა უნდა, ეს აჯანყება გვაინტერესებს მწერლობასთან მიმართებაში, „მრგვალ მაგიდასაც“ ასე ჰქვია: „ქართული ლიტერატურა და 1924 წლის აჯანყება. ისტორიის გამოცდილება“. მონაწილეებს ვთხოვთ, დიალოგის რეჟიმში ისაუბრონ, აუცილებლად ვუპასუხებთ ყველა კითხვას, რომელიც წამოიჭრება, თავდაპირველად კი მოსმენით დავიწყოთ.

ნება მომეცით, ჩვენი „მრგვალი მაგიდა“ გახსნილად გამოვაცხადო და პირველი სიტყვა გადავცე მაია ჯალიაშვილს.

**მაია ჯალიაშვილი:** მასალა, რომელსაც არქივში ვეცნობით მართლაც ძალიან საინტერესოა. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი რამ წაგვიკითხავს, გაგიკვირდება კიდევ ადამიანს, 1921 წლის ძალადობრივ გასაბჭოების შემდეგ როგორ შეინარჩუნა ქართველმა ხალხმა ასეთი წინააღმდეგობის ძალა, როგორ ბედავდა უბრალო ხალხი ხელისუფლებას საპროტესტო გამოსვლებით, საიდუმლო ჯგუფე-

---

\*1924 წლის აჯანყების 90 წლისთავისადმი მიძღვნილი მრგვალი მაგიდა ჩატარდა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში 2014 15 ოქტომბერს.

ბის შექმნით და მრავალი სხვა მსგავსი აქციით დაპირისპირებოდა. ამ საქმეებში სხვადასხვა მასალებია, დღეს გაგაცნობთ რამდენიმეს, ჩემ მიერ ამოკრებილს.

როგორც მოგესხენებათ, 1922 წელს ვაჟა-ფშაველას ვაჟი, ლევან რაზიკაშვილი მიემხრო ქაქუცა ჩოლოყაშვილს და დახმარებას უწევდა მას. ლევანი დააპატიმრეს, მოგვიანებით დახვრიტეს. საყოველთაოდ ცნობილი ამბავია, რამდენიმე მწერალი რომ მივიდა ორჯონიკიძესთან, უთხრეს, დიდი მწერლის, ვაჟა-ფშაველას შვილია, მან კი უპასუხა, ვაჟა რომ ყოფილიყო, იმასაც დავხვრეტდიო. ერთ-ერთ საქმეში არის საქართველოს მწერალთა კავშირის თავმჯდომარის, კოტე მაცაშვილის განცხადება საგანგებო კომისიის სახელზე: „ცნობილი ქართველი პოეტის, ვაჟა-ფშაველას შვილი, ლევან რაზიკაშვილი ოთხი თვეა, რაც ზის თბილისის 2 გამასწორებელ სახლში. ვაჟა-ფშაველას დარჩა ოჯახი, შემდგარი ხუთი სულისაგან, აგრეთვე ლევან რაზიკაშვილის ოჯახიც შედგება სამი სულისაგან და მთელ ოჯახზე მზრუნველობა აწევს მას. სრულიად საქართველოს მწერალთა კავშირის საბჭო იმედოვნებს, რომ საქართველოს საგანგებო კომისიის კოლეგია მიიღებს მხედველობაში ყოველივე ზემო აღნიშნულს, პატივს სცემს საქართველოს სიამაყე პოეტ ვაჟა-ფშაველას ხსოვნას, დააჩქარებს რა ლევან რაზიკაშვილის საქმის გარჩევას და გაათავისუფლებს მას საპატიმროდან.“ საქმეში არის სხვა დოკუმენტებიც. რა თქმა უნდა, ეს საქმე განხილული იქნა, მაგრამ ის არ გაუთავისუფლებიათ, ლევან რაზიკაშვილი დახვრიტეს. ძალიან საინტერესოა კონსტანტინე აფხაზის საქმე, რომელშიც არის ჩვენებები მიხეილ ჯავახიშვილის დაკითხვის ოქმიდანაც. თვითონ კონსტანტინე აფხაზის ჩვენებიდან ასეთი ამონაწერი: „ნაციონალ-დემოკრატიული პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში შევედი 1922 წლის ივლისში. მაშინ ამ კომიტეტში შედიოდნენ იასონ ჯავახიშვილი, მიხეილ ჯავახიშვილი, მე — კონსტანტინე აფხაზი, წინამძღვრიშვილი, კეცხოველი. დაახლოებით დეკემბრის თვეში კომიტეტის სხდომაზე განიხილებოდა საკითხი მასის მზადყოფნაზე გამოსვლებისათვის და აქტიური გამოსვლების საჭიროებაზე. ამ საკითხში სხდომა ორ ნაწილად გაიყო. პირველი წინააღმდეგი იყო აქტიური გამოსვლებისა, მეორე მოითხოვდა ამას. პირველ ჯგუფში, აქტიურ გამოსვლას რომ უარყოფდნენ, იყვნენ მიხეილ და იასონ

ჯავახიშვილები“. ჩვენთვის ამ შემთხვევაში საინტერესოა მიხეილ ჯავახიშვილი, რომელიც წინააღმდეგი ყოფილა ამ აჯანყებისა. როგორც ვიცით, გრიგოლ რობაქიძეც წინააღმდეგი იყო, ოღონდ ის არ შედიოდა პარიტეტულ კომიტეტში. „დანარჩენები არ მახსოვს. მე მეორე ჯგუფს ვემხრობოდი. ვინ იყო კიდევ ამ ჯგუფში, არ მახსოვს. უმრავლესობის გადაწყვეტილებით, აქტიური გამოსვლები უარყოფილი იქნა, ეს ამბავი იასონ ჯავახიშვილს უნდა გადაეცა პარიტეტული კომიტეტისათვის. სექტემბერში დავით ვაჩნაძემ, როგორც ძლიერმა მომხრემ აქტიური გამოსვლებისა, წერილი მისწერა კახეთში ჩოლოყაევს. წერილის შინაარსი ჩემთვის ცნობილი არ არის. ამის შესახებ მითხრა იასონ ჯავახიშვილმა. მას არ მოსწონდა, რომ იასონ ჯავახიშვილმა ეს წერილი თვითნებურად მისწერა.“ შემდეგ აქ არის კოლეგიის გაფართოებული სხდომის ოქმი, რომელსაც ესწრება რამდენიმე ადამიანი და მათ შორის, ელიავა, ორახელაშვილი და ლომინაძე. მოხსენების თემები ასეთია: ანტი-საბჭოთა დანაშაული — კახეთის სამხედრო ორგანიზაციის საქმე; კონსტანტინე აფხაზის საქმე. მოტანილია დადგენილება: „ამხილეს კონსტანტინე აფხაზი საბჭოთა საქართველოს წინააღმდეგ შეთქმულების ორგანიზაციაში, საქართველოში ბანდიტური მოძრაობის შექმნაში, მასში მონაწილეობაში, მუშურ-გლეხური სახელმწიფოს ღალატში და დაადგინეს, რომ კონსტანტინე აფხაზი, 55 წლის, უმაღლესი განათლებით, თავადი, გენერალი, ნაციონალ-დემოკრატიული პარტიის ცენტრალური კომიტეტის თავმჯდომარე, ხელმძღვანელობდა საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ აჯანყების მომზადებას. კენჭის ყრისას, თავისივე აღიარებით, მიემხრო დაუყოვნებლივ შეიარაღებულ აჯანყებას. განაჩენი — დაიხვრიტოს, აღსრულებულ იქნას 24 საათის განმავლობაში“. ამავე საქმეში არის ამონაწერი მიხეილ ჯავახიშვილის ჩვენებიდან, რომელიც შეეხება იმას, თუ როგორ შეთანხმდა პარიტეტულ კომიტეტში შემავალი ხუთი პარტია. მინაწერში აღნიშნულია, რომ როგორც დაკითხული ამბობს, მას ბევრი რამ დაავიწყდა, მაგრამ შემდეგი მაინც გამოიკვეთაო და მოტანილია ჩვენება: „პარტიულ კომიტეტში შედის ერთი წარმომადგენელი ყოველი პარტიიდან: ნაციონალ-დემოკრატები, მენშევიკები, სოციალ-ფედერალისტები, სხივისტები (ყურნალ „სხივის“ ჯგუფი), სოციალისტ-რევოლუციო-

ნერები, იგივე ესერები. ყველა საკითხი წყდება შეთანხმებით, ყველა პარტიას ეკრძალება დამოუკიდებელი გამოსვლა, პარიტეტული კომიტეტი ათანხმებს მათ მოქმედებებს. საზღვარგარეთ მყოფი ყოფილი მთავრობა იღებს დირექტივებს პარიტეტული კომიტეტისგან და საერთოდ ყოველ ნაბიჯს ათანხმებს. პარიტეტულ კომიტეტს აქვს განსაკუთრებული მაკონტროლებლის როლი ყოფილ მთავრობაში. უცხოეთიდან შემოსული თანხები იხარჯება საერთო მიზნებისათვის. თუ ბოლშევიკები გავლენ საქართველოდან (დაკითხვის ოქმები მონაშობს, რომ იმედი ჰქონდათ, გავიდოდნენ), ხელისუფლება უნდა გადასცემოდა პარიტეტულ კომიტეტს, ჩამოვიდოდა ყოფილი მთავრობა, რომელიც გარდაიქმნებოდა იმგვარად, რომ არცერთ პარტიას არ ჰყოლოდა ერთ მესამედზე მეტი და ყველა პარტია მიიღებდა მონაწილეობას. „მაშინვე შეიკრიბება და მფუძნებელი კრება და არაუგვიანეს ექვსი თვისა, დაინიშნება ახალი არჩევნები.“ ამ პირობების განხილვაში მონაწილეობდნენ კედია, ასათიანი ციხიდან, მე — ჯავახიშვილი, წინამძღვრიშვილი და მერაბიშვილი. საკითხი გადაწყდა ხანგრძლივი ყოყმანისა და დებატების შემდეგ“. ამონაწერი 1923 წლის 7 მარტის ოქმიდან: „კიდევ ერთხელ კატეგორიულად ვაცხადებ, რომ „ჩემოსაგან“ ჩვენ არანაირი ფული არ მიგვიღია. მე მინდოდა რომ მომეწყო აფხაზი სამსახურში „ჩემოში“. მხოლოდ ადამიანის დახმარება მინდოდა, მეტი არაფერი.“ აქვეა ამონაწერი ალექსანდრე ანდრონიკოვის დაკითხვის ოქმიდან, რომელშიც მოხსენიებულია ჯავახიშვილი: „არ მახსოვს ზუსტად, ჯავახიშვილი შემხვდა გზაში სკოლისკენ მიმავალს და მითხრა, რომ მას დაავალა პარტიულმა ცენტრმა ჩემთვის გადმოეცა, რომ ყველა პარტია გაერთიანდა და გაერთიანებულ ცენტრთან უნდა შექმნან სამხედრო ცენტრი, სადაც ამირჩიეს მე, მუსხელიოვი, გედევანოვი და იოსელიანი. ამათ გარდა, მე უნდა გადამეწყვიტა, შემეყვანა თუ არა წულუკიძე და აფხაზი“. იმავე, გენერალ ალექსანდრე სიმონის ძე ანდრონიკოვის ჩვენებიდან, 1923 წელი, 9 მარტი: „პოლიტიკური ცენტრი, იგივე პარიტეტული კომიტეტი, იგივე დამოუკიდებლობის კომიტეტი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა 1922 წლის სექტემბერში. ჩვენი ინფორმაციით, პარიტეტული კომიტეტის თავმჯდომარეა ნიკოლოზ ქარცივაძე, მენშევიკების დროს ყოფილი საგარეო საქმეთა მინისტრი. ეს მოხდა ნარიკელაძის ბინაში და ესწრებოდნენ: მე,

ქარცივაძე, კოტე აფხაზი, ვარდენ წულუკიძე, იასონ ჯავახიშვილი, ნარიკელაძე. ესწრებოდა კიდეც მენშევიკი, რომლის გვარიც არ მახსოვს. მენშევიკური პარტიიდან იყვნენ ქარცივაძე, ნაციონალ-დემოკრატები — კოტე აფხაზი და იასონ ჯავახიშვილი და ჩვენ, წულუკიძე, ნარიკელაძე, როგორც სამხედრო სპეციალისტები.“ კოტე აფხაზის ჩვენებიდან, 31 მარტი, 1923 წელი: „ნაციონალ-დემოკრატიული პარტიის ცენტრალური კომიტეტის შემადგენლობა დამტკიცდა 1922 წლის შუა ოქტომბერში, დიმიტრი ჯავახოვის სახლში. კომიტეტი დამტკიცდა შემდეგი შემადგენლობით: აფხაზი, მიხეილ ჯავახოვი, დიმიტრი ჯავახოვი, იასონ ჯავახოვი, იშხნელი მიხეილ, დანელია, კეცხოველი ნიკოლოზ და წინამძღვრიშვილი. ამ კომიტეტის თავმჯდომარედ მე ამირჩიეს. შეკრებას ესწრებოდა ყველა, დანელიას და წინამძღვრიშვილის გარდა. სამხედრო ცენტრში, ჩემ გარდა, შედიოდნენ წულუკიძე, ანდრონიკოვი, სხვები არ ვიცი. არ ვიცი ადგილებზე ჰქონდა თუ არა ამ ორგანიზაციას ორგანიზაციები, არ ვიცი, ნაციონალ-დემოკრატიული პარტიის ცენტრალური კომიტეტი ფულს უგზავნიდა თუ არა ჩოლოყაევს ან მის დახმარებას ეწეოდა თუ არა.“

სხვა ფონდში არის დაცული მწერალ დავით ქარცივაძის საქმე, რომელიც აქვეყნებდა „მეჩონგურის“ ფსევდონიმით. ის დააპატიმრეს ჯერ კიდეც 1906 წელს და 1910 წლამდე იყო კატორღაში, 1917 წელს ციმბირში გადასახლეს, იმავე წელს ამნისტია შეეხო და ჩამოვიდა თბილისში. დაპატიმრებამდე მუშაობდა კოოპერატიულ ბანკში. საქმეში მისი დაკითხვის ოქმებია.

კითხვა: რაში მდგომარეობს თქვენი მოღვაწეობა ლიტერატურულ ასპარეზზე?

პასუხი: მე ვარ პოეტი, ვუმღერი პროლეტარიატის ბედნიერებასა და სიმწარეს. საგანგებო გამოცემებში ჩემი ნაწარმოებები არ იბეჭდებოდა. მე ვწერდი სოციალისტური მიმართულების ჟურნალებისათვის, სხვათაშორის, ქართულ ჟურნალში „ბრძოლა“, რომელიც ბაქოში გამოდიოდა. ვბეჭდავდი ლექსებს, ფსევდონიმით „მეჩონგურე“. აქვე დავბეჭდე ლექსი „კაპიტალი“, რის გამოც ჟურნალი დახურეს. ციმბირიდან მე ვწერდი ჟურნალებში „ზევზადა“ და ირკუტსკის „ციმბირის ფიქრებში“, ფსევდონიმით „უმცროსი“ და „კალიუჩკა“. 1917-1921 წლებში თითქმის ყველა სოციალისტურ

გამოცემაში ვბეჭდავდი იმავე ფსევდონიმებით. 1921 წლიდან ბეჭდვა შევწყვიტე ავადმყოფობისა და კიდევ იმის გამო რომ ძველი ნაწერების გამოცემა გადავწყვიტე.

კითხვა: თქვენ რედაქტირება გაუკეთეთ „მეტეხში“ საპროტესტო ტექსტს კონტრრევოლუციური ჟურნალისათვის, რომელიც იყო მიმართული 1922 წელს მენშევიკების გადასახლების წინააღმდეგ.

პასუხი: შეიძლება ასეც იყო, მაგრამ არ მახსოვს.

კითხვა: რას წერდით მენშევიკურ იატაკქვეშურ გაზეთში 1921 წლის მარტიდან?

პასუხი: არაფერს არ ვწერდი. იმაზე პასუხს არ ვაგებ, თუ ვინმე ჩემი ნებართვის გარეშე ჩემს ნაწარმოებებს ბეჭდავდა.

კითხვა: როცა მუშაობდით სამოქალაქო სამხედრო სამინისტროში, კულტურის სექციაში, არ გევალებოდათ პოლიტიკური დავალებების შესრულება?

პასუხი: ჩემ საქმიანობაში არ შედიოდა რაიმე ამგვარი დავალების შესრულება.

კითხვა: პოლკოვნიკ ტულოშვილს არ იცნობთ?

პასუხი: ის იყო შტაბოფიცერი და მე მასთან საერთო არაფერი მქონდა.

კითხვა: ამ სამსახურში თქვენი საქმიანობა რას გულისხმობდა?

პასუხი: ხელმძღვანელი კულტურულ-საგანმანათლებლო განყოფილებისა იყო მოქალაქე ართმელაძე, რომელიც უძღვებოდა მთელ საქმიანობას. მე მხოლოდ ტექნიკურ დავალებას ვასრულებდი, გაზეთებს ვიწერდი, ფინანსურ ანგარიშებს ვაწარმოებდი. ამას დაადასტურებს პალადინ ბაქრაძე.

კითხვა: „მეტეხის“ ციხეში თქვენ ეწეოდით აგიტაციას ოფიცრებს შორის?

პასუხი: პოლიტიკურ თემაზე არც კი დავლაპარაკებიათ, ამას კატეგორიულად ვაცხადებ.

ქარცივაძე დააპატიმრეს 1922 წლის 26 მაისს, დემონსტრაციაზე, და ბრალი დასდეს, რომ ციხეში ურთიერთობა ჰქონდა ისიდორე რამიშვილთან, დგებუაძესთან, კახიანთან, სახალხო გვარდიის შტაბის წევრებთან, ოფიცრებთან ეწეოდა პროპაგანდისტულ საქმიანობას და ამზადებდა მათ გათავისუფლების შემდგომი საქმიანობისათვის. მან რედაქტირება გაუკეთა საპროტესტო ტექსტს,



რომელშიც გამოხატული იყო მუშების პროტესტი მენშევიკთა გადასახლების გამო. ის აგიტაციას ეწეოდა, რომ საბჭოთა ხელისუფლების საქმე კარგად არ მიდიოდა, რომ პოლონეთში ქართველი ოფიცრების ორგანიზაცია შეიქმნა. ამ საქმეში არის დავით ქარცივაძის დედის, ელპიდე ქარცივაძის თხოვნა კავკასიის საგანგებო კომისიის თავმჯდომარისადმი. წერილში ნათქვამია, რომ მისმა შვილმა პოლიტიკური საქმიანობა დიდი ხანია მიატოვა, ახლა ციხის საავადმყოფოშია და ითხოვს, რომ მის საქმეს გადახედონ. აქვეა მწერალთა კავშირის თავმჯდომარის, კოტე მაყაშვილის მიმართვა საგანგებო კომისიის თავმჯდომარისადმი, დათარიღებულია 1923 წლის 21 მაისით: „საქართველოს მწერალთა კავშირი გთხოვთ, გასცეთ განკარგულება, რომ რაც შეიძლება ჩქარა განიხილონ ჩვენი კავშირის წევრის დავით ქარცივაძის საქმე და გაათავისუფლონ, რადგან მის იმედზეა მისი მოხუცი დედა, რომელიც უკიდურესად გაჭირვებულ ყოფაშია.“ დადგენილებაში წერია, რომ „დავით ქარცივაძე, რომელიც გააფთრებული მოწინააღმდეგეა საბჭოთა ხელისუფლებისა, განსასჯელად გადაეცეს გ.პ.უ.-ს ორი წლით, მისი ქონება დაექვემდებაროს კონფისკაციას, საქმე შეიკრას და გადაეცეს არქივს.“ ამავე საქმეში არის თვითონ დავით ქარცივაძის განცხადება, სრულიად საქართველოს თბილისის განყოფილების პოლიტპატიმართა და კატორღელთა საზოგადოების წევრის — ასე უწოდებს საკუთარ თავს — საქართველოს ცენტრალურ აღმასრულებელ კომიტეტის და საქართველოს მწერალთა კავშირისადმი. ორივესთან გაუგზავნია. „ამა წლის 3 აგვისტოს გამომიცხადეს, რომ გრუზჩეკის დადგენილებით გადასახლებული ვარ საქართველოდან გ.პ.უ.-ს განკარგულებაში ორი წლით. როგორც მომაკვდავი ადამიანი, რომელიც სიკვდილისწინა წუთებში ყველაფერს გულახდილად ამბობს, მეც მინდა გულწრფელი ვიყო და მოგახსენოთ შემდეგი: ჩემი ზაკჩეკაში ყოფნისას არაერთხელ ვიყავი დაკითხული და არავითარი კონკრეტული ბრალდება ჩემ წინაარმდეგ არ წარმოუდგენიათ, გარდა სიტყვიერისა, თითქოს მე ვეწეოდი საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ პროპაგანდას გასულ წელს, მეტეხის ციხეში ჯდომისას, საიდანაც განთავისუფლებული ვიქენი 28 მარტიდან, გადამრიცხეს საბჭოთა საქართველოს ჩეკას განკარგულებაში და არავის ერთხელაც არ დავუკითხივარ და არავითარი კონკრეტული

ბრალდება არ წამოუყენებიათ, ისე მსჯიან. დარწმუნებული ვარ, რომ საბჭოთა ხელისუფლება დგას სამართლიანობის პრინციპზე, ჩემ შესახებ ვილაც გარენრის ბოროტ, ყალბ ენას შეცდომაში შეჰყავს საბჭოთა ხელისუფლება. მე მაქვს ზნეობრივი უფლება გთხოვოთ, რომ უტყუარი საბუთებით, ფაქტებით დამტკიცებული იქნას მართლა ჩავიდინე საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ რაიმე დანაშაული თუ არა. დაბეჯითებით ვაღიარებ, რომ არაფერი ამის მსგავსი. მაშ, რაშია საქმე? ნუთუ დანაშაულად მეთვლება ის, რომ მე, ყოფილი სოციალ-დემოკრატი, 1905 წლის რევოლუციაში აქტიური მონაწილეობისათვის ჯალათმა მეფე ნიკოლოზმა ჩემი ცხოვრების საუკეთესო ხანა, 12 წელი კატორღა-ციმბირში გამატარებინა? მე სოციალ-დემოკრატი ვიყავი უკანასკნელ ხანებში, საქართველოს გასაბჭოებამდე, პარტიის პასიური, უბრალო წევრი, უფრო ოპოზიციონერი. გასაბჭოების შემდეგ კი სრულიად უპარტიო და ყოველგვარ პარტიულ მუშაობას ჩამოშორებული. იმთავიდანვე ჩემი პირადი სამსახურით, ჯამაგირით ვირჩენდი თავს და ვარჩენდი მოხუც, ავადმყოფ დედას და სამსახური იყო ჩემი ქონება, სიმდიდრე. ვის შეშურდა ჩემი ან ჩემში რაიმე, სამსახურეობრივი ბინა და თავისუფლად ყოფნა, არ ვიცი. დღიდან საქართველოს გასაბჭოებისა, ვმსახურობდი შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატში, სასურსათო კომისარიატში, ბოლოს კოოპერატიულ ბანკში, ბარონ ბიბინეიშვილის რეკომენდაციით და თავდებობით. ანდა, ნუთუ დანაშაულად უნდა ჩამეთვალოს, რომ პატარა ხანი შეძლებისდაგვარად ვიღებდი მონაწილეობას ყველა სოციალისტურ გამოცემაში, მეჩონგურის ფსევდონიმით. 1998 წლიდან, ერთმა ლექსმა „კაპიტალი“, რომელიც მოთავსებული იყო ბოლშევიკურ ჟურნალში, ბაქოში, იმსხვერპლა ჟურნალიცა და რედაქტორიც, ძველმა მეფის მთავრობამ. ამას დამიდასტურებენ ფილიპე მახარაძე და სანდრო ეული. ნუთუ დანაშაულად უნდა ჩამეთვალოს, რომ მე ყოფილ პოლიტიკურ კატორღელთა საზოგადოების წევრი ვარ, რომლის საბჭოს შეუძლია დაადასტუროს ჩემი ლოიალობა. შეიძლება გაისარჯოთ და შეეკითხოთ ამას ლადო დგებუაძეს, ბარონ ბიბინეიშვილს, ალექსანდრე ერქომაიშვილს, არაქელ ოქუევეს, სხვა პოლიტიკურად საიმედო პირებს. მე, ქრონიკულად დაავადებულს, ციმბირმა შემძინა იშიაზი და ქარები, რომელსაც თბილი ადგილი, სპეციალური ექიმობა ჭირდე-

ბა, მაგზავნიან ცივ, სუხიან მხარეში და თუ დავბრუნდი, მსგავსად ციმბირიდან დაბრუნებისა, ცოცხალი მამის მაგიერ მისი ცივი სამარე რომ დამხვდა, ახლა მრავალტანჯული დედის სამარე ვიპოვო და უკანასკნელად ჩემი ხელით ვერ დავუხუჭო თვალები. ანმყოში უვნებლობა და წარსულში ჩემი პატარა რევოლუციური მუშაობა საბჭოთა ხელისუფლებისაგან სხვანაირ მოპყრობას მოელოდა. უზრუნველად, წყნარად, დამშვიდებით ცხოვრებას, ავადმყოფი, დაღლილი ადამიანი, კულტურული მუშაობის ნებას და არა დასჯა-წამება-გადასახლება. მთელი ჩემი არსება აღმფოთებულია ასეთი დაუმსახურებელი სასჯელით. მე ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ საბჭოთა ხელისუფლება ჩემდამი ასეთ უნებლიე შეცდომას არ ჩაიდენს და თუ მე ვტყუი, თუ მართლა კონტრრევოლუციონერი ვარ, მავნებელი მუშა კლასის, პროლეტარიატის, საბჭოთა ხელისუფლებისათვის, რასაც უნდა ამტკიცებდეს უტყარი საბუთები.“ დავით ქარცივაძეს ეს წერილი 1923 წლის 5 აგვისტოს უკვე გამასწორებელი სახლის საავადმყოფოდან გამოუგზავნია.

საქმეებში აღმოჩნდა ამონაწერი ნოე ჟორდანიას სიტყვიდან, რომელიც საუბრობს ქართული კულტურის ევროპულ ორიენტაცი-აზე. არის უამრავი პროპაგანდისტული შინაარსის ლექსი. საქმეებში ამ ლექსების არსებობა იმას მოწმობს, რომ ესეც იყო ერთ-ერთი სამხილი იმ ადამიანების მიმართ, რომ ისინი განწყობილნი იყვნენ საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ. ამ ლექსებს თითქმის არავითარი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნიათ, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნე, ისინი საპროტესტო განწყობილებას გამოხატავენ.

კიდევ ერთი საქმე მინდა გაგაცნოთ. 1922 წელს, 22 წლის ასაკში დააპატიმრეს კალისტრატე სალია. შემონახულია მისი დაკითხვის ოქმი. საქმეში მითითებულია, რომ ის არის სოციალ-დემოკრატი, 1915 წლიდან მენშევიკი, მიხაილოვსკის გიმნაზიის კურსდამთავრებული, პროფესიით ეკონომისტი, ბუღალტერი. ამ დროისათვის კი იყო თბილისის უნივერსიტეტის სიბრძნისმეტყველების განყოფილების მე-4 სემესტრის სტუდენტი. განცხადება ასეთი შინაარსისაა: „მე ვარ დაპატიმრებული 12 მაისს, ჩემს ბინაში, მიზეზები კი ჩემთვის დღემდის გამოურკვეველია, ვინაიდან მე არავითარი კავშირი არ მაქვს არცერთ პარტიასთან 1920 წლის დასაწყისიდან.. 1920 წლამდე არ ვყოფილვარ აქტიური მონაწილე პარტიული მუ-

შაობისა, არამედ ვიყავი მხოლოდ უბრალო ხმის მიმცემი სოციალ-დემოკრატიული პარტიისა, რადგანაც იმთავითვე ნაკლებად ვიყავი დაინტერესებული პარტიული მუშაობით ან პოლიტიკით. არ ვყოფილვარ არც ორგანიზატორი, არც აგიტატორი ან პროპაგანდისტი, რასაც დამიდასტურებენ პასუხისმგებელი ამხანაგები ზუგდიდიდან, საიდანაც მე ვარ. მივატოვე სავსებით პარტია 1920 წლის დასაწყისშივე, შევედი ქართულ უნივერსიტეტში და დავიწყე აკადემიური მეცადინეობა. ამ წლის განმავლობაში ჩაბარებული მაქვს შვიდი საგანი. ეს იმ დროს, როდესაც, უკიდურესი სიღარიბის გამო, იძულებული ვიყავი მემსახურა. იქაც განვაგრძობდი ენერგიულ მუშაობას. აურაცხელი საქმეების გამო, ვმუშაობდი ღამის 4-5 საათამდე. ამის შესახებ გთხოვთ შეეკითხოთ ქალაქის ელექტროსადგურის ადგილობრივ კომიტეტს, რომელიც ზემოთ მოყვანილს სავსებით დაადასტურებს. არცერთ პარტიას არ მივემხრობი, სანამ არ შეიქმნება მთლიანი მუშათა ფრონტი. მანამდე კი განვაგრძობ აკადემიურ მეცადინეობას და საერთო განვითარებას. რადგან მე სუსტი აგებულებისა ვარ, არა ვარ ჯანმრთელი, კიდევ ერთი თვე ციხეში დარჩენა საუკუნოდ გამომასალმებს ნუთისოფელს. ამიტომ გთხოვთ, შეხვიდეთ ჩემს მდგომარეობაში და ვინაიდან სრულიად უდანაშაულოდ ვარ დაჭერილი, მოახდინოთ გამოძიება და გამათავისუფლოთ.“ კალისტრატე სალია მართლაც გაათავისუფლეს რამდენიმე თვეში. როგორც ცნობილია, იგი სასწავლებლად გაემგზავრა გერმანიაში, დარჩა იქ, მოგვიანებით კი გადავიდა პარიზში და სიცოცხლის ბოლომდე საფრანგეთში ცხოვრობდა. გაგაცნობთ ამონაწერს მისი დაკითხვის ოქმიდან.

კითხვა: როგორია თქვენი დამოკიდებულება საბჭოთა ძალაუფლებასთან, ცნობთ თუ არა საბჭოთა სისტემას, როგორც მშრომელი ხალხის ინტერესების გამომხატველს? უთანაგრძნობთ თუ ეწინააღმდეგებით საბჭოთა ხელისუფლებას?

პასუხი: ჩემი დამოკიდებულება საბჭოთა ხელისუფლებასთან ლოიალურია. საბჭოთა სისტემა მისაღებად მიმაცნია, საბჭოთა ხელისუფლებას ვემორჩილები, როგორც ფაქტიურად არსებულ მთავრობას, არ ვეწინააღმდეგები. რწმენით მე ვარ მარქსისტი და მწამს გაერთიანებული მუშათა ფრონტის იდეა.

კითხვა: როგორ უყურებთ მენშევიკური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ახლანდელ ტაქტიკას, რომელიც გამოიხატება არალეგალურ მუშაობაში და მიმართულია მუშათა და გლეხთა მთავრობის წინააღმდეგ?

პასუხი: ახლანდელი ტაქტიკა მე არ მომწონს, ვინაიდან ის ეწინააღმდეგება მთლიანი ფრონტის შექმნას და არღვევს მუშათა კლასს. მე უარს ვამბობ ასეთ ორგანიზაციაში მუშაობაზე, მითუმეტეს, სოციალისტურ ქვეყანაში.

კითხვა: რას დაამატებთ ჩვენებაზე?

პასუხი: პარტიაში არ ვმუშაობ 1920 წლიდან, ვინაიდან ვმეცადინეობ აკადემიურად, რწმენით მარქსისტი ვარ, დემონსტრაციებისა და სხვაგვარი გამოსვლების მოწინააღმდეგე.

ზოგადად, შესამჩნევია, რომ უბრალო ადამიანები — მაშინ კალისტრატე სალიაც ასეთი იყო, მერე გახდა მნიშვნელოვანი პიროვნება — უფრო თამამები არიან, ვიდრე ასაკოვნები ან თანამდებობის პირები. ახალგაზრდები საუბრობენ ძალიან თამამად, რომ ისინი წინააღმდეგნი არიან წითელი არმიისა საქართველოში, რომ აქტიურად გამოდიან საპროტესტო შეკრებებზე, დემონსტრაციებში მონაწილეობას დაკითხვებზეც აღიარებენ... ჟურნალ „ჩვენ მწერლობაში“ დაიბეჭდა ჩემი სტატია „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი — საიდუმლო აგენტი“, სადაც სწორედ ამ რიგითი ქართველი პატრიოტების შესახებაა საუბარი. ერთგვარი დეტექტიური სიუჟეტია, ქაქუცას რაზმში არის ახალგაზრდა მღვდელი, რომელსაც მოგვიანებით ამხელენ, რომ ნამდვილი მღვდელი კი არაა, საკუთარი კონტრრევოლუციური საქმიანობის შესანიღბად ეკურთხა მღვდლად. იმავე ჟურნალში დაბეჭდილ მეორე სტატიაში, რომელსაც „ბრალად ედება სამშობლოს სიყვარული დავარქვი“, მოტანილი მაქვს ძალიან ბევრი ადამიანის, ძირითადად ახალგაზრდების ჩვენებები, რომლებიც 1921 წელს დალუპულებს პანაშვიდს იხდიან ეკლესიაში, გამოდიან დემონსტრაციებზე და აფრიალებენ არა მხოლოდ საქართველოს დროშებს, არამედ შავ ბაირალებს, აპროტესტებენ ეკლესიების სანყობებად გადაკეთებას. ამ მოღვაწეობის გამო აპატიმრებენ.

აი, კიდევ ერთი, გიორგი ცაგარელის საქმე. ამ ადამიანის შესახებ ინტერნეტით მაინცაღმადამინც ბევრი ინფორმაცია ვერ მოვიპოვე.

აღმოჩნდა, რომ ის იყო კინოსცენარისტი 1932 წელს გადაღებული ფილმისა „ხასანი“ და 1934 წელს გადაღებული სურათისა „ნახვამდის“, ალბათ, ჩემთვის უცნობი კიდეც სხვა ფილმებისაც. ამდენად, შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც მწერალი. ცაგარელი დააპატიმრეს არა იმიტომ, რომ ამ პერიოდში აქტიურად მონაწილეობდა საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ გამოსვლებში, არამედ იმიტომ, რომ თითქოსდა ახალგაზრდობაში, კიევში სწავლისას, იყო ცარისტული ხელისუფლების აგენტი. ადამიანებს სწამებდნენ ცილს, ვითომ უჩხრეკდნენ ძველ საქმეებს, განსაკუთრებით ხელოვანებს, კულტურის მუშაკებს. ოცი და მეტი წლით ადრინდელ საქმეებს უთითხნიდნენ, რომ დასაპატიმრებლად საბაზი ეპოვათ.

**მ. კვაჭანტირაძე:** მაია, შენ გაგვაცანი უზარმაზარი ფაქტობრივი მასალა, მხოლოდ ბიოგრაფიული დეტალებია დასაზუსტებელი და შეიძლება ითქვას, ეს მასალები მზადაა. მაგრამ ჩემი აზრით, კიდეც უფრო მნიშვნელოვანი ეტაპია ამ ფაქტების საფუძველზე დასკვნების, ანალიზის მომზადება, რა ტენდენციები იკვეთება. რამდენიმე შენ უკვე ახსენე, უბრალო ხალხი უფრო თამამიაო, შემდეგ თქვი თვითონ სახელისუფლებო ტენდენციაზე: ყველა ადამიანს, ვინც მეტ-ნაკლებად ჩართულია კულტურულ საქმიანობაში, ცდილობენ, უპოვონ კომპრომატი. კიდეც რა შეიძლება გამოვყოთ?

**მ. ჯალიაშვილი:** ჩემი აზრით, მთავარი ტენდენცია არის სისასტიკე. სულ უბრალო ბრალდების მიხედვით, ძალიან იოლად გამოაქვთ განაჩენი — „საქმე განსახილველად გადაეცეს საგანგებო კომისიას“. საგანგებო კომისიისთვის გადაცემა რასაც ნიშნავდა, ეს ე.წ. „გ.პ.უ.“ რას უშვებოდა ადამიანებს, კარგად ვხედავთ, თუნდაც, გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლულ სულში“. არქივის მასალებში წამება არ ჩანს, რა თქმა უნდა, მაგრამ დაკითხვის ოქმებში მაინც იგრძნობა სისასტიკის კვალი და ის, რომ ძალიან იოლად უსჯიან ადამიანებს, გადასახლება იქნება ეს თუ დახვრეტა, დიდხანს არ გრძელდება გამოძიების პროცესი.

**მ. კვაჭანტირაძე:** რა რეაგირება მოჰყვებოდა-ხოლმე საზოგადოების მოთხოვნას, აი, ვთქვათ ისეთს, წელან რომ ახსენე, მწერალთა კავშირის მიმართვა.

**მ. ჯალიაშვილი:** ასეთი მიმართვა სულ ორჯერ შემხვდა, როგორც უკვე აღვნიშნე, ლევან რაზიკაშვილის და დავით ქარცივაძის საქმეებზე. მოთხოვნა არის მხოლოდ ის, რომ საქმეები დროზე განიხილონ. პასუხები და რეაგირება საზოგადოების ამ მიმართვებზე არ ჩანს, მე არ შემხვედრია, ყოველ შემთხვევაში.

**მ. კვაჭანტირაძე:** სავარაუდოდ, არც იყო რეაგირება.

**მ. ჯალიაშვილი:** ჩვენ სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ მოვლენების ანალიზი რაღაც დოზით უკვე არის, პირველ რიგში, აკაკი ბაქრაძის წერილებს ვგულისხმობ, განსაკუთრებით „გადარჩენას“. იქ არის აქცენტები, მწერლები როგორ ინარჩუნებენ სულიერ სიმტკიცეს, მაგრამ არის გაორებული ცხოვრების მაგალითებიც, რაც კარგად აქვს გამოკვეთილი ბაქრაძეს. ხშირად ეს გაორება ოქმებშიც ჩანს. მაგალითად, ამბობენ, რომ ვემხრობი საბჭოთა ხელისუფლებას, ან — განწყობილი ვარ ლოიალურად. ესეც თავის გადასარჩენად ხდება.

**მ. კვაჭანტირაძე:** სულ მაინტერესებს, ხომ ფაქტია, რომ აკაკი ბაქრაძე ამ მასალას არ ფლობდა...

**მ. ჯალიაშვილი:** არ ფლობდა, მაგრამ რაც იცოდა, იმ მცირედითაც ძალიან კარგ ანალიზს აკეთებდა.

**მ. კვაჭანტირაძე:** ჰოდა, ჩვენც ნაკლებ ანალიზს ნუ გავაკეთებთ, ეს კვლევა თუ დასკვნები, რაც ბატონმა აკაკიმ დადო, წავიყვანოთ წინ, კიდევ ერთი ნაბიჯი გადავდგათ. მხოლოდ ასე ექნება მნიშვნელობა ამ საგრანტო პროექტზე მუშაობას, რაღაც კიდევ ახალი უნდა გაირკვეს, ახალი ტენდენციები გამომჟღავნდეს, მეტი სინათლე და გააზრებულობა შევიტანოთ იმ პრობლემაში, 1924 წლის აჯანყება რომ ჰქვია და ქართველი ხალხის მიმართებში მისადმი. ცხადია, ამხელა წინააღმდეგობა ცარიელ ნიადაგზე არ ხდება, ხომ წარმოგვიდგენია რამხელა ძალისხმევას, რამხელა გულისტკივილია კულისებს მიღმა, შევეცადოთ დავინახოთ ის მოვლენები, რაც წინა პლანზე არ ჩანს, რადგან წინ წამოწეულია უფრო ორმაგი რამეები,



ნაწილობრივი აღიარებები, რაც, რა თქმა უნდა, თავის გადარჩენით იყო ნაკარნახევი. ჩვენ, როგორც ლიტერატორები, ვეძებთ კიდევ უფრო მიღმურ ისტორიას, ვიდრე ისტორიკოსები. ფაქტებს იქით უნდა დავინახოთ, უნდა ამოვიკითხოთ ადამიანების იმდროინდელი სულიერი მდგომარეობა. ამ შემთხვევაში ექნება მუშაობას აზრი. თითოეული თქვენგანის დასკვნები რალაცნაირად შეჯერდება, გამთლიანდება, ერთიან სახეს მიიღებს.

**მ. ნინიძე:** სხვებისგან განსხვავებული რაც შეიძლება გაკეთდეს, ჩემი აზრით, ისაა, რომ შესაძლებელია ამ ოქმებისა და დოკუმენტური მასალის საფუძველზე იმის ჩვენება, რეალურად რას აკეთებენ, როგორ იქცევიან ეს ადამიანები, ერთი ან მეორე მხარე და როგორ აისახება ეს მხატვრულ ტექსტებში, რა სურათს ვიღებთ ლიტერატურაში.

**მ. კვაჭანტირაძე:** ანუ, როგორ მიმდინარეობს ლიტერატურული პროცესი ამ მოვლენათა ფონზე. რა დალი დაასვა, რა გავლენა იქონია ისტორიულმა ეპოქამ ლიტერატურაზე — მწერლებზეც და მათ ნაწარმოებებზეც.

**მაკა ელბაძიძე:** სწორედ ესაა მთავარი, თორემ მხოლოდ ფაქტები სხვებსაც აქვთ აღრიცხული. პროექტის მიზანია დაადგინოს, რა გავლენა მოახდინა იმ ეპოქაში განვითარებულმა მოვლენებმა სალიტერატურო პროცესზე.

**მ. კვაჭანტირაძე:** კარგი იქნება, იმ წლების პრესასთან შედარდეს ეს ყველაფერი, რა ხდებოდა „ნკვდ“-ში, რა გამოდიოდა გარეთ, რა რეაგირება ჰქონდათ ამაზე, ის პერიოდი, როდესაც ჯერ კიდევ არსებობენ თავისუფალი ჟურნალ-გაზეთები, სადაც შეიძლება ეს ჩანდეს.

**მ. ჯალიაშვილი:** აკაკი ბაქრაძე წერს, ამ პერიოდში შექმნილმა ლიტერატურამ ქართველ ხალხს ქვეტექსტების კითხვა ასწავლაო. რაც დაინერა, მასში პირდაპირ არაფერი ასახულა, მაგრამ ქვეტექსტებით ბევრი რამ არის ნაჩვენები, თუნდაც „ჯაყოს ხიზნებ-

ში“, რომელიც სწორედ 1924 წლით თარიღდება, ქართველი ხალხის წინააღმდეგობაც და დამოკიდებულებაც, ხელისუფლების თუ რეპრესირებული ადამიანების მიმართ. ორმაგი თამაში მართლაც არის. იგივე მიხეილ ჯავახიშვილიც თამაშობს, როდესაც ზოგიერთ პუბლიცისტურ წერილში საბჭოთა ხელისუფლებაზე ლაპარაკობს როგორც მოვლენაზე, რომელმაც შეიძლება ქართული კულტურა ააღორძინოს.

**მ. კვაჭანტირაძე:** რა თქმა უნდა, ეს წერილები არა-გულწრფელია...

**მ. ჯალიაშვილი:** დიახ, ასეა. სწორედ ორმაგი თამაშის ნიმუშია, სამაგიეროდ, იმავე დროს წერს „ჯაყოს ხიზნებს“.

**მ. კვაჭანტირაძე:** გურამ რჩეულიშვილი ამბობს ერლომ ახვლედიანისადმი მიწერილ ერთ წერილში, ამ ჟანდარმ სახელმწიფოში იმასაც არ სჯერდებიან, რომ კარგად მოიხსენიო, უნდათ, რომ მაინცდამაინც ძალიან ღრმად და სახეობრივად აქოო. დაახლოებით ასე ამბობს. ეს პრობლემა იმ დროსაც არსებობს. არ ჯერდებიან უბრალოდ ლოიალობას, სულ ითხოვენ, რომ აქო და ადიდო. რჩეულიშვილი ძალიან ღრმად ხედავს, დასავლეთსაც აანალიზებს, იქ რა ხდება, აქ რა, ადარებს ერთმანეთს, ლიტერატურულ პროცესებზე რა გავლენას ახდენს აქეთ საბჭოთა წყობილება და მისი წნეხი და იქეთ კიდევ თავისუფლება, ოღონდ დასავლეთსაც ინუნებს, იმათ მწერლობას უნიათოს, უშტრიხოს უწოდებს და ამის ანალიზსაც აკეთებს.

**ლევან ბრეგაძე:** სხვა ანტისაბჭოთა ძალებთან, სხვა რესპუბლიკებთან ან საზღვარგარეთის ქვეყნებთან თუ ჰქონდათ კავშირი? ამას იმიტომ ვკითხულობ, რომ თუ ეს იყო იზოლირებული ქართული ამბოხება, სიგიჟედ მოჩანს. ძალიან ღრმა ახალგაზრდობაში მაქვს წაკითხული, მერე ველარ ვიპოვე, რომ ეს იყო საერთო, სხვა რესპუბლიკებთან ინტეგრირებული ამბოხი, უნდა დაწყებულიყო ყველგან ერთდროულად. ამ ყველაფერს ხელმძღვანელობდა ბორია სავინკოვი, ცნობილი აგენტი და ტერორისტი, მაგრამ ის ცოტა ხნით

ადრე ჩავარდა, რუმინეთში, საზღვარზე გადასვლისას დაიჭირეს. ჩაიშალა ეს გეგმა, ქართველები აჯანყდნენ მარტო, არადა აჯანყება უნდა დაწყებულიყო ერთდროულად ბევრგან, სომხეთში, აზერბაიჯანში... დახმარება უნდა ყოფილიყო პოლონეთიდან, დიდი მასშტაბით კეთდებოდა, მაგრამ ველარ მოხერხდა. ჩემი აზრით, ეს ძალიან მნიშვნელოვანია. სიგიჟედ რომ ჩნას, ამაზე ერთხელ უკვე იყო ამ დარბაზში ლაპარაკი, როსტომ ჩხეიძის სემინარზე. იქ წამოდგა ერთი და თქვა, როგორ გაბედეს ამის გაკეთება, რისი იმედი ჰქონდათო. წარმოიდგინეთ, საბჭოთა სომხეთი, საბჭოთა აზერბაიჯანი, საბჭოთა რუსეთი, საბჭოთა ჩრდილო კავკასია და ამ დროს რას აპირებს ამათ შუა მოქცეული საქართველო, რა უნდა. მაგრამ თუ იმას გავითვალისწინებთ, რომ საერთო გეგმა მართლაც არსებობდა, მაშინ სხვა საქმეა. რატომღაც, მერე ეს ამბავი იჩქმალებოდა, ალბათ, ძალიან ფართო მასშტაბი რომ არ მისცემოდა ანტისაბჭოთა გამოსვლებს, ეს არ უნდა გამომჟღავნებულიყო სსრკ-ში.

**მ. კვაჭანტირაძე:** სწორედ იმიტომ, რომ სიგიჟედ გამოჩენილიყო.

**ლ. ბრეზაძე:** ჰოდა, იქნებ მაგ საარქივო მასალებში არის რამე. შეუძლებელია არანაირი კავშირი არ ჩანდეს სალინკოვის გეგმასთან.

**აღა ნემსაძე:** 1926 წლის აგვისტოში, აჯანყების ორი წლის-თავზე პარიზში გამომავალ ქართულ გაზეთ „ბრძოლაში“ (14) დაიბეჭდა კონსტანტინე ანდრონიკაშვილის სიტყვა, რომელიც მან წარმოთქვა „დამოუკიდებლობის კომიტეტის“ სასამართლო პროცესზე 1925 წლის 22 ივლისს. იმ ნაწყვეტს ნავიკითხავ, რაც თქვენ გაინტერესებთ, თუმცა, ძნელია იმის თქმა, რას მალავს და რას არ ამბობს იგი, შესაძლოა, არც უნდა სხვების დასახელება... აი, ეს ტექსტიც: „ახლა გადავალ იმაზე, რა ურთიერთობა გვქონდა მეზობელ რესპუბლიკებთან. ვცდილობდით, დაგვეჭირა მათთან კავშირი, მაგრამ ცდა არ დამთავრდა ჩვენს სასარგებლოდ. სომხეთმა თავიდანვე უარი შემოგვივალა, აზერბაიჯანთან ფალავას დაპატიმრების შემდეგ აღარ გვიცდია კავშირის დაჭერა, ჩრდილოეთ კავკასია-

აში ორჯერ გავგზავნეთ რწმუნებული (გიორგი წინამძღვრიშვილი და მიხეილ იშხნელი), მაგრამ დავრწმუნდით, რომ მათგან არა გამოვა რა. ამიტომ გადაწყდა, საქართველო გამოსულიყო საკუთარი ძალით. იმედი გვქონდა დასავლეთ ევროპის, ოღონდ არ გვინდოდა სამხედრო დახმარება, შეიარაღებული ინტერვენცია. ჩვენ ვიმედოვნებდით, რომ, როდესაც საქართველოში მოხდებოდა შეიარაღებული აჯანყება, დიდი სახელმწიფოები გაგვინევდნენ დიპლომატიურ დახმარებას ამა თუ იმ სახით. ჩვენი მუშაობა საქართველოს დემოკრატიულ მთავრობასთან ამ მიმართულებით სწარმოებდა“.

**მ. კვაჭანტირაძე:** საზღვარგარეთ ქართული გაზეთები რომ გამოდიოდა, რალაც პერიოდში აქაც ლებულობდნენ. მამაჩემისგან ვიცი, რომ პირადად მას მამამისის, ანუ ბაბუაჩემის ხელში უნახავს ეს გაზეთი, „ბრძოლა“. მასალებიც ძალიან ბევრი იყო გატანილი საზღვარგარეთ, სრული სურათის არსადგენად, ალბათ, საჭიროა იქედანაც შემოვიდეს დოკუმენტები.

**ზოიან ცხაღანია:** დოკუმენტები არ შემხვედრია, მაგრამ ზუსტად მაგ თემასთან დაკავშირებით, ერთ-ერთი პატიმრის საქმეში არის ჩანაწერები, უკრაინასთან დაკავშირებით: თუ დამარცხდა უკრაინა, იგივე ბედი გველის ჩვენცო, ძალიან ჰგავს დღევანდელ სიტუაციას, როგორც დღეს ვამბობთ, რომ ბევრად ვართ იმაზე დამოკიდებული, როგორ გადაწყდება უკრაინის საქმე, ზუსტად ეს მსჯელობა არის და ამასთან, გამოკვეთილია ამერიკასთან და ევროპასთან დამოკიდებულებაც.

**ლ. პრივატაძე:** დიდი მადლობა.

**მ. კვაჭანტირაძე:** ეს გამოცდილება ისტორიის გადაკეთებისა ცნობილია. გახსოვთ ალბათ, უნდოდათ, 1832 წლის აჯანყებაც იგივენაირად აეხსნათ. ჩვენ დიდხანს გვასწავლიდნენ, რომ ეს იყო ავანტიურა. მაგრამ მერე აღმოჩნდა, რომ ძალიან სწორად იყო შერჩეული აჯანყების დრო, რუსეთს ამ დროს ჯარი სადღაც ჰყავდა გადასროლილი, პოლონეთიც აპირებდა იმ დროს ამბოხებას, სხვა მოვლენებსაც ჰქონდა ადგილი, ჰოდა, ჩანს, ძალიანაც ხელსაყრელი

მომენტი იყო. ჩვენ კი სულ ვსწავლობდით ამ აჯანყებას, როგორც სრულ სიგიჟეს, უგუნურ გადაწყვეტილებას. მერე ვილაცხვებოდა დასჯაც გადაიფიქრა რუსეთის იმპერატორმა, რადგან არ უნდოდათ, ამ ამბისთვის ძალიან დიდი მასშტაბი მიეცათ, ხომ გახსოვთ, როგორც არაერთხელ მომხდარა. ერჩივნათ, ეს ყველაფერი, ამხელა ძალისხმევა გამოეცხადებინათ ახირებად, სიგიჟედ, ეს ხალხი მოემადლიერებინათ და სათავისოდ გამოეყენებინათ. რალაც-რალაცები გამოუვიდათ კიდეც. ეს გამობრუნებული და გადარჩენილი ხალხი სუყველა ჩადგა, გარეგნულად მაინც, იმპერიის სამსახურში. ვიმეორებ, გარეგნულად მაინც, სხვა გამოსავალი არ იყო და ამიტომ კულტურულ სამუშაოში ჩაებნენ. გამოსავალი არ ჩანდა იმპერიის წინააღმდეგ, ამის თქმა მინდოდა.

**მანანა კვატაია:** 1924 წლის 4 სექტემბერს, კონსტანტინე ანდრონიკაშვილის სიტყვის ტექსტის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ამიერკავკასიის ჩეკას ხელმძღვანელობამ, პირადად მოგილევსკიმ სთხოვა ამბოხების ერთ-ერთ თავკაცს, კ. ანდრონიკაშვილს, აჯანყებულთათვის მიმართვა დაენერა და ეს გამოსვლა მენშევიკურ ავანტიურად გამოეცხადებინა, რაზეც ანდრონიკაშვილმა სასტიკი უარი განაცხადა.

4 სექტემბრის ღამით, შიომღვიმის ტყეში დაიჭირეს 1924 წლის აჯანყების მეთაურები: კონსტანტინე ანდრონიკაშვილი, იასონ ჯავახიშვილი, მიხეილ ბოჭორიშვილი და ჯინორია. მათი დაკავების პირველივე ნუთებიდანვე ჩეკისტები აგვისტოს ამბების დევალვაციას ცდილობდნენ. როგორც გითხარით, მათ მიერ შეთავაზებულ წინადადებაზე ანდრონიკაშვილმა უარი თქვა, რის შემდეგ ის ცალკე ოთახში გაიყვანეს, სადაც ხელებშეკრული, გათოკილი იასონ ჯავახიშვილი, მიხეილ ბოჭორიშვილი და ჯინორია დაახვედრეს. აქ უკვე თავად ბერია ჩაერია საქმეში და აჯანყების თავკაცებს ალტერნატივა შესთავაზა. მათ ხელი უნდა მოეწერათ მიმართვისათვის, რათა აჯანყებულებს წინააღმდეგობა შეეწყვიტათ. სამაგიეროდ, სიცოცხლეს შეუნარჩუნებდნენ ყველას, ვინც კი დაჭერილი და დასახვრეტად გამზადებული იყო, თუმცა შეწყალება თვით აჯანყების თავკაცებს არ შეეხებოდა. ამაზე ვეღარ უთქვამთ უარი, რადგან ფაქტობრივად აჯანყება უკვე დამარცხებული იყო. კონსტანტინე ანდრონიკაშვი-

ლის მითითებით, არსებობს უამრავი ხალხი, მონმე იმისა, როგორ გაიცა იმ ღამესვე ბრძანება და დასახვრეტად გამზადებული ადამიანები გაათავისუფლეს. ასობით დაკავებული დახვრეტას სწორედ ამ კომპრომისის წყალობით გადაურჩა. შესაძლებელია, სწორედ ზემოხსენებული მიმართვის შემდეგ დამკვიდრდა აზრი 1924 წლის აჯანყების მენშევიკური ავანტიურად შერაცხვის შესახებ.

**მ. კვაჭანტირაძე:** ანუ მათ უარი არ თქვეს ხელმოწერაზე? კარგად ვერ გავიგე.

**მ. კვატაია:** თავიდან მართლაც უარი თქვეს, საკუთარი სიცოცხლეც არაფრად ჩაუგდიათ, მაგრამ რადგან საქმე ყველა დაკავებულის და დასახვრეტად გამზადებული ადამიანების გაათავისუფლებას ეხებოდა, ჩანს, აჯანყების თავკაცები შეთავაზებულ წინადადებას დათანხმდნენ.

**მ. კვაჭანტირაძე:** ეს ტექსტი თუ გინახავს, რეალურად არსებობს?

**მ. კვატაია:** ალბათ ტექსტი არსებობდა, მაგრამ მე ის არ მიხახავს. შესაძლებელია, ამ მიმართვის დამსახურება იყოს, ჩვენს კომუნისტურ თუ წითელ ისტორიოგრაფიაში თითქმის ამ ბოლო დრომდე რომ იყო დამკვიდრებული აზრი აჯანყების მენშევიკურ ავანტიურად შერაცხვის თაობაზე. ახლა, რაც შეეხება ბატონი ლევან ბრეგაძის კითხვას. მიხეილ ბოჭორიშვილზე მასალებს რომ ვაგროვებდი, იმდროინდელ გაზეთ „კომუნისტი“ 1924 წლის აჯანყების მონაწილეთა სასამართლო პროცესების სტენოგრამებს მივაკვლიე. როგორც გითხარით, აჯანყების თავკაცები 1924 წლის 4 სექტემბერს დააკავეს, ამის შემდეგ ისინი თითქმის ცხრა თვე დაპატიმრებულნი ყოფილან, სასამართლო პროცესები მხოლოდ 1925 წლის ივლისში დაწყებულა. შესაძლოა, სტენოგრამებში გარკვეულწილად კონიუნქტურასაც ვხვდებით: პრესაში ყველაფერს ალბათ არც დაწერდნენ. ამის მიუხედავად, აღნიშნულ მასალებში დიდძალი ინფორმაციაა შემონახული. სასამართლოს სხდომები დაახლოებით ერთ თვეს გაგრძელებულა და „კომუნისტი“ მათ სტენოგრამებს

თანმიმდევრულად აქვეყნებდა. როგორც აღვნიშნეთ, ეს პუბლიკაციები დაინტერესებულ მკვლევარს დიდძალ ფაქტობრივ მასალას სთავაზობს. ბატონი ლევანის კითხვა ეხებოდა ქართველ აჯანყებულებულთა კავშირს ჩრდილოეთ კავკასიის თანამოაზრეებთან. სტენოგრამებში ამაზეცაა ცნობები. ხშირად ასხენებენ მაგალითად, ვინმე ალი მითაევს, ასე რომ, მე მგონია, ეს ჩვენი დღევანდელი შეხვედრა ერთგვარი დასაწყისიც კია იმ დიდი სამუშაოსი, 1924 წლის ამბების ობიექტურ კვლევასა და რეალურ შეფასებას რომ ისახავს მიზნად.

**ზ. ცხაღანია:** საჩოთირო რამეებს წერენ, მაგრამ მეტნაკლები სიზუსტე არის. ადა ნემსაძემ რომ წარმოგვიდგინა, კონსტანტინე ანდრონიკაშვილის სიტყვა, ისიც დაბეჭდილია, თუმცა ვერ გეტყვით რამდენად ზუსტია გაზეთში დაბეჭდილი და არქივში დაცული, ეს დეტალები არ შეგვიდარებია.

**მ. ნინიძე:** აი, ეგ შედარება ძალიან საინტერესო იქნებოდა...

**მ. კვატანია:** ყველაფერი წინ არის, შეიძლება კვლევა, მასალები საკმარისად მოიპოვება. ამ მნიშვნელოვან მოვლენას ისტორიკოსები სწავლობენ, მაგრამ ჩვენც, ლიტერატორებმაც, მას სათანადოდ ყურადღება რომ დავეთმოთ, არ იქნებოდა ურიგო.

**მ. ჯალიაშვილი:** ისტორიკოსები მუშაობენ ამ თემაზე, ნესტან კირთაძეს აქვს დოკუმენტების კრებული გამოცემული. კარგი იქნება, რალაცნაირად, შეთანხმებულად ვიმოქმედოთ და ამ არქივებიდან რაც უკვე არის გამოქვეყნებული, ისინი ხელახლა არ ამოვწეროთ, ზედმეტი შრომა რომ არ გამოვიდეს...

**ა. ნემსაძე:** დავით ქარცივაძეზე მინდა ვისაუბრო, რომელზეც ქალბატონმა მაიამ ნაწილობრივ უკვე მოგახსენათ. მეც შემხვდა მასალები მის შესახებ. როგორც ჩანს, იგი რამდენჯერმე იყო დაჭერილი. 1922 წელს ერთ-ერთი დაკითხვის შემდეგ იგი წერს: „მოქალაქე გამომძიებლის, მიქაძის წინადადებაზე — ხელი მოვანერო რუსულ ენაზე დანერვილ ოქმს — მე უარს ვამბობ შემდეგი მოსაზ-



რებით: ერთი რომ მე ვცხოვრობ საქართველოში და მეორეც ის, რომ მე, როგორც ქართველ მწერალ მგოსანს, უფრო მეხერხება ქართულის გაგება“. რაც შეეხება მის მონაწილეობას 1924 წლის აჯანყებაში, ამას ვიგებთ იმავე გაზეთიდან, რომელშიც გამოქვეყნებულია კოტე ანდრონიკაშვილის სიტყვა და რომელზეც უკვე მოგახსენეთ. მთელი ნომერი მიძღვნილია აჯანყების ორი წლისთავისადმი, მოხსენებული არიან ის პირები, რომლებიც ამ აჯანყებაში დაიღუპნენ. აქვეა პატარა წერილი დავით ქარცივაძეზე, ერთგვარი მოგონება. მოკლე ბიოგრაფიაში აღნიშნულია სამხედრო კარიერა, რომელიც ჯერ კიდევ მეფის რუსეთის არმიაში დაიწყო. მერე კი მის შემოქმედებაზეა საუბარი: „დათიკოს ახალგაზრდა პოეტთა შორის საპატიო ადგილი ეჭირა. მისი ლექსები მეჩონგურის ფსევდონიმით ხშირათ იბეჭდებოდა სოციალ-დემოკრატიულ გამოცემებში. არა ერთსა და ორ მებრძოლს განუცდია მისი კალმის ზეგავლენა, არა ერთი და ორი მებრძოლი შემატებია განმათავისუფლებელ მოძრაობას მისი ლექსების წყალობით. როგორც თავის ნაწარმოებებში, ისე პრაქტიკულ მოღვაწეობაში დ. ქარცივაძე იყო შეურიგებელი დამცველი დემოკრატიისა და სოციალიზმისა. ასეთი დარჩა ის ოკუპაციის ხანაშიც. მას არ შეეძლო ფერისცვალება და ოკუპანტთა უღელს ქვეშ თფილ ადგილზე მოკალათება. და აი, დესპოტიურმა ხელისუფლებამაც შური იძია, ის დაატუსაღა და აგვისტოს აჯანყების დროს სხვა მიძევლებთან ერთათ სიცოცხლეს გამოასალმა. მაგრამ სანამ იარსებებს ქართველი ერი, ის შარავანდედით შეამკობს ქვეყნის განთავისუფლებისთვის თავდადებულთ და მათ შორის დ. მეჩონგურის სახელიც უკვდავი დარჩება“ (სტილი დაცულია).

**მ. კვაჭანტირაძე** — ოკუპაციას ეძახიან, ამ სიტყვას ხმარობენ? თვითონ სოციალ-დემოკრატები?

**ა. ნემსაძე:** დიახ, 1921 წელი ოკუპაციად იყო მიჩნეული. კოტე ანდრონიკაშვილი სასამართლო პროცესზე თავის სიტყვას ზუსტად ამით იწყებს: „დღეს არც ერთი პასუხისმგებელი კომუნისტი აღარ იმეორებს იმ ზღაპარს, თითქოს 1921 წელს საქართველოში მუშებმა და გლეხებმა მოახდინეს გადატრიალება. დღეს აღარ მალავენ, რომ საქართველოში შემოიყვანეს რუსის ჯარი და მას მოუხდინეს

ოკუპაცია. დიას, საქართველო დაიპყრო საბჭოთა რუსეთმა. ეს ფაქტია.“ დავუბრუნდეთ დ. ქარცივაძის შესახებ წერილს. მასში ნათქვამია, რომ ამ დესპოტურმა ხელისუფლებამ შური იძია ქარცივაძეზე, დაატუსაღა და აგვისტოს აჯანყების სხვა მძევლებთან ერთად სიცოცხლეს გამოასალმა. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი ინფორმაციაა, რადგან არქივში საბუთი მისი სიკვდილით დასჯის შესახებ არ მოიძებნა, ეს ფაქტი ვიცით მხოლოდ ამ გაზეთიდან, 1924 წელს თურმე ისიც დაუხვრეტიათ. როგორც ჩანს, ამ აჯანყების დროს დავით ქარცივაძე ხელახლა დაიჭირეს.

**მ. კვაჭანტირაძე** — მწერალთა კავშირი რომ აგზავნის თხოვნის წერილს, რას თხოულობს?

**აღა ნემსაძე:** ის წერილი ადრინდელია, 1922 წლისაა, მაშინაც დაიჭირეს, მაგრამ გამოუშვეს.

**მ. ჯალიაშვილი:** ითხოვენ, რომ დაჩქარდეს საქმის განხილვა.

**მ. კვაჭანტირაძე:** ანუ, დახვრეტის განაჩენი არსად დევს?

**ა. ნემსაძე:** არსად. თუმცა, როგორც ჩვენ გვითხრეს, არქივის თითქმის 80% დამწვარია, შესაძლოა, ეს მასალაც იქ მოყვა.

**მ. კვაჭანტირაძე:** სხვაგან ქარცივაძის კვალი უკვე აღარსად ჩანს?

**ა. ნემსაძე:** ჩვენ არ გვინახავს, შესაძლოა, არც შემორჩა.

სხვა, მწერლობას რაც შეეხება, გვხვდება უამრავი ლექსი, თუმცა ეს ლექსები არ არის მაღალმხატვრული დონის, მაგრამ, სამაგიეროდ, ძალიან კარგად გამოხატავს განწყობას. ჩვენებაში იმდენად კარგად არ ჩანს ადამიანი, მისი სულის ტკივილი და ტრაგიზმი, როგორც ამ ლექსებში. აი, მაგალითად, ერთი ლექსი იყო ძალიან საინტერესო, მასში ჩამოთვლილია დამოუკიდებელი მთავრობის ყველა წევრი, საკმაოდ დიდი ლექსია, ნაწყვეტს ნაგიკითხავთ:

„ვფიცავ ეგნატეს, ჭოლას აჩრდილსა  
 და შალვას საფლავს შეგინებულსა,  
 ვფიცავ მე კაკის მჭევრმეტყველებას,  
 და წინამძღოლს კარლოს ქებულსა,  
 ვფიცავ ისიდორეს გადასახლებულს  
 და დიდსა გრიმას ციხეში მყოფსა,  
 აკაკის, ეგგენს, რომელთ უსურვებ  
 მალე მოესწრონ ბრძოლის ნაყოფსა.  
 ვფიცავ რამიშვილს, მტკიცეს და მხნესა,  
 ვლასას, მტერის წინ შეუდრეკელსა,  
 ვფიცავ გოგუაძის ვაჟკაცობასა,  
 ვინც შემოსევა ანანა მტერსა...  
 ... ვფიცავ დახვერტილთ სხვა ასეულებს,  
 რომელთა ძვლები ტყე-ღრეში ყრია,  
 რომელთ სიცოცხლე ჩვენ შემოგვნირეს  
 და დღეს კი მიწაც აღარ აყრიათ.  
 ვფიცავ აგვისტოს ოცდაცხრა დილას  
 ქართველი ხალხის აჯანყებასა  
 და იმ დახოცილ ვაჟკაცთა წყებას,  
 ვინც კი განგმირა ტყვიამ მტრებისამ.  
 ... ვფიცავ, შევნირო სამშობლოს ყველა  
 ასი სიცოცხლე რომ მქონდეს თანა,  
 დღეს ამისთანა სიცოცხლეს არ სჯობს  
 მტერთან ბრძოლაში სიკვდილი განა?..“

ეს ლექსები დევს ვინმე ლეონიდე ხუბულავას საქმეში, ავტორი არ ანერია, არის არა მარტო ქართული, არამედ რუსულიც, ძირითადად, პატრიოტული პათოსით განმსჭვალული, მაგალითად, ასეთი:

„ქართველო ერო, შენი წარსული  
 მუდმივი სისხლის ღვრა დინებაა.  
 შენი შვილები, ლომ-უძლეველი,  
 დღეს ერთხელ კიდევ მტერს ეკვეთება.“

**ლევან ბრეგაძე:** აჯანყებას თუ აღწერენ?

**ადა ნამსაძე:** ძირითადად, ჩანს აჯანყებულთა პათოსი, აღწერაც არის:

„შენი შვილთაგან ვაჟი და ქალი,  
დიდი-პატარა-მოხუცი-ბერი,  
ებრძოდა მტერსა მხნედ, უშიშარი,  
რომ ყოფილიყო თავისუფალი.  
ჩრდილოეთისა ნითელმა ჯაჭვმა,  
რუსეთის ხიშტმა — მძიმე ჩექმებმა,  
შენი ძუძუთი აღზრდილ „შვილებმა“  
ნაბილწეს შენი სარწმუნოება“ ...

ასე რომ, რუსეთზეც წერენ. ეს ლექსები საქმეებში დევს, როგორც ნივთმტკიცება, როგორც ანტისაბჭოთა პროპაგანდის მაჩვენებელი. ბევრი სატრფიალო ლექსიც არის. ისინი რისთვის სჭირდებოდათ, ძნელი სათქმელია, არ ვიცი, რის დასამტკიცებლად გამოადგებოდა გამოძიებას. ლექსებს ავტორები არ აწერია, ისინი ოჯახის ჩხრეკისას არის ამოღებული, შესაძლოა იმისი იყოს, ვინც დაჭერილია, შეიძლება ოჯახის სხვა წევრს ეკუთვნოდეს, ან სულაც სხვისი იყოს, უბრალოდ მოეწონა და შეინახა. ძნელია იმის გარჩევა, ვისი ხელითაა დაწერილი, ჩვენებებს ხომ ისინი თავიანთი ხელით არ წერდნენ, დოკუმენტი რუსულად დგებოდა და მხოლოდ ხელს აწერდა ბრალდებული თანხმობის ნიშნად ბოლოში.

სხვა საქმეების შესახებაც გეტყვით ორიოდე სიტყვით. მე შემხვდა სერგი დანელიას საქმე, რომელიც 1924 წლის 4 სექტემბერს დაიჭირეს ახალციხის მაზრაში, მაგრამ მალევე გამოუშვეს, რადგან კავშირი აჯანყებასთან ვერ აღმოუჩინეს. ასევე ლევან გოთუას საქმე, რომელიც 1925 წლის 22 აგვისტოს დააპატიმრეს 1924 წლის აჯანყებასთან დაკავშირებით აბასთუმანში. ლევან გოთუა, რა თქმა უნდა, არ გამოუშვიათ და საკმაოდ დიდი სასჯელიც მისცეს, მას პარტიული მუშაობაც ედებოდა ბრალად, ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის აქტიური წევრი იყო და არც უარყოფდა ამას. ეს კი საკმაოდ სერიოზული ბრალდება გახლდათ.

**საბა მიტრაველი:** ნოე ჟორდანიას საწინააღმდეგო, მისი სალანძღავი ლექსები თუ შეგხვდათ?

**ა. ნემსაძე:** არა, პირიქით, საქებარი. ეს ხალხი ჟორდანიას და მის მთავრობას უჭერდა მხარს, ამისთვის იყვნენ დაჭერილი და მისი

სალანძლავი ლექსები როგორღა ექნებოდათ? პირიქით, მათ ჟორდანიას მთავრობის დაბრუნება სურდათ. ის თუ დაბრუნდებოდა, დამოუკიდებლობაც აღდგებოდა, ასე ფიქრობდნენ მენშევიკური პარტიის წევრები.

**მ. კვატანია:** ჩემს გამოსვლაში დროის დეფიციტსაც გავითვალისწინებ. 1924 წლის აჯანყების პერიპეტიები ჩვენთვის ამოუწურავი თემაა, ვისაუბრებ მოკლედ, მაგრამ რამდენიმე მიმართულებით, მით უფრო, რომ ლიტერატურული ასპექტებიც საინტერესოა. ჩვენი საქმიანობა საქართველოს შსს არქივში ჯერჯერობით დოკუმენტების ძიებით შემოიფარგლება. რა თქმა უნდა, შემდეგში მათ საფუძველზე დასკვნებიც უნდა დაიდოს. ჩემს დღევანდელ სიტყვაში ვისაუბრებ მიხეილ ბოჭორიშვილზე, აჯანყების მონაწილე მწერალზე, ამას გარდა, გრიგოლ რობაქიძის “მცველნი გრალისას” მიხედვით შევეხები საკითხს, თუ როგორ აფასებდა რობაქიძე 1924 წლის ამბოხს, ბოლოს კი გალაკტიონ ტაბიძის რამდენიმე ლექსს გავიხსენებ, აგვისტოს აჯანყებით რომ გახლავთ შთაგონებული.

სიმართლე რომ გითხრათ, მიხეილ ბოჭორიშვილის შესახებ ძირითადად ის ვიცოდი, რომ მწერალი გალაკტიონის უახლოესი მეგობარი გახლდათ. მათი არაჩვეულებრივი ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ მოგვითხრობს ნოდარ ტაბიძის წიგნი გალაკტიონზე, რომლის ბოლო გამოცემა 2010 წელს გამოქვეყნდა. იშვიათია, ასეთი სტრიქონები მეგობრებმა რომ ერთმანეთს უძღვნან. მოძიებული მასალების მიხედვით, მიხეილ ბოჭორიშვილი საოცრად ალალი, გულწრფელი, ნიჭიერი ახალგაზრდა კაცია, რომელსაც ცხოვრება სრულიად შეეცვალა XX საუკუნის იმ ცნობილი მოვლენების გამო. ნოდარ ტაბიძის სიტყვებით, გალაკტიონს ბევრი ნაცნობი ჰყავდა, მაგრამ ახლო მეგობარი ერთი ან ორი, მათგან უპირველესად მიხეილ ბოჭორიშვილი სახელდება. ამ ადამიანის ბედითა და ბიოგრაფიით განსაკუთრებით მას შემდეგ დავინტერესდი, რაც საქართველოს შსს არქივში მისი პირადი საქმე ვნახე. სინამდვილეში საქმეში არ აღმოჩნდა მასალები მიხეილ ბოჭორიშვილზე. ის, ფაქტობრივად, მხოლოდ მისი სისხლის სამართლის საქმის ძიებას ეხებოდა. გაზეთ „ტყიბულის“ რედაქტორს, მერკვილაძეს — მ. ბოჭორიშვილი ტყიბულელია წარმოშობით — 1990-იან წლებში უშიშროების

ორგანოებისათვის გაუგზავნია ოფიციალური წერილი, რომლითაც ითხოვდა, ეცნობებინათ მისთვის, თუ რა ბედი ეწია 1924 წლის აჯანყების მონაწილე მიხეილ ბოჭორიშვილს, პოეტს, გალაკტიონის ახლო მეგობარს. ამის შემდეგ მიმოწერა მიმდინარეობს გაზეთ „ტყიბულის“ რედაქციასა და სხვადასხვა ორგანოს შორის, იქნება ეს უშიშროების სამინისტრო, პროკურატურა, სასამართლო და ა.შ. სხვა საქმეში ვნახე დოკუმენტები, რომლებითაც დასტურდება, რომ ამგვარი ძიება 1976 წელსაც დაუწყიათ, მაგრამ ამოდ. ბოლოს პატარა ცნობა აღმოვაჩინე, ნაცრისფერ, უმნიშვნელო ფურცელზე რომ იყო დაწერილი. აქ მითითებულია, რომ მიხეილ ბოჭორიშვილის საქმე განადგურებულ სისხლის სამართლის საქმეთა ნუსხაშია. ამ ცნობამ დამარწმუნა, რომ შსს არქივში კონკრეტულ მასალებს მ. ბოჭორიშვილზე ვეღარ მოვიპოვებდი. ამასთან, თუ მას 1925 წელს დახვრეტა მიუსაჯეს, 1935 წლის 3 აგვისტოს ეს განაჩენი რატომ შეეცვალა ათწლიანი პატიმრობით? მანამადე სად იყო ეს ადამიანი? ეს კითხვები პასუხის გაცემას ითხოვდა. მიხეილ ბოჭორიშვილზე უფრო მეტი ინფორმაციის მოძიების მიზნით მივმართე იმდროინდელ პრესას. გაზეთი „კომუნისტი“ 1924 წლის 5 სექტემბერს (202) მსხვილი შრიფტით პირველივე გვერდზე იუწყება: „საქართველოს საგანგებო კომისიისაგან. 4 სექტემბერს საქართველოს საგანგებო კომისიის თანამშრომლებმა დააპატიმრეს შემდეგი პირები:

1. პარიტეტული კომიტეტის (ეგრედ წოდებული „საქართველოს დამოუკიდებლობის კომიტეტი“) თავმჯდომარე და მენშევიკური ავანტიურის ხელმძღვანელი თავადი კოტე ანდრონიკაშვილი.

2. პარიტეტული კომიტეტის წევრი და ნაციონალ-დემოკრატიების ცენტრალური კომიტეტის თავმჯდომარის ამხანაგი იასონ ჯავახიშვილი.

3. მენშევიკების ცეკას სამხედრო კომისიის წევრი თავადი გიორგი ჯინორია.

4. პარიტეტული კომიტეტის წევრი ნაციონალ-დემოკრატთა პარტიიდან აზნაური მიხეილ იშხნელი.

5. პარიტეტული კომიტეტის წევრი მემარჯვენე ესერების პარტიიდან მიხეილ ბოჭორიშვილი. საქართველოს საგანგებო კომისიის კოლეგია. ტფილისი, 4 სექტემბერი, 1924.”

როგორც აღვნიშნეთ, აჯანყების მეთაურები 1924 წლის 4 სექტემბრის ღამით შიომღვიმის ტყეში შეიპყრეს. თუ რატომ იყვნენ ისინი იქ, კონსტანტინე ანდრონიკაშვილის სიტყვაში ჩანს. მათ ქაქუცა ჩოლოყაშვილისგან უნდა მიეღოთ დირექტივები, თუ როგორ ემოქმედათ... მინდა ლევან ბრეგაძის წელანდელ შეკითხვასაც გამოვხმაურო, რატომ დამარცხდა ეს აჯანყება, ეს ავანტიურა იყო თუ არა. ყოფილი ჩეკისტის ერთი საინტერესო ფრაზა ვნახე: „პარიტეტულ კომიტეტში ჩეკას აგენტი უფრო მეტი იყო, ვიდრე გულანთებული პატრიოტი“-ო. აქედან ნათელია, რომ საქართველოს საგანგებო კომისიამ ამ ადამიანების ყველა ნაბიჯი წინასწარ იცოდა და ალბათ ამიტომ დააკავეს ისინი ასე ოპერატიულად, 1924 წლის 4 სექტემბერს.

**მ. კვაჭანტირაძე:** მათ კვალზე წვაგდნენ და ანადგურებდნენ ყველაფერს.

**მ. კვატანია:** ცუდი გაგებით, შეიძლება „აღფრთოვანდე“, რამდენად პროფესიულად და ოპერატიულად მუშაობდნენ ჩეკისტები და რამდენად გულუბრყვილონი იყვნენ ეს გულანთებული პატრიოტები, რომელთაც ფაქტობრივად საკუთარი სიცოცხლე ჰქონდათ განწირული.

**კოკა ბრეგაძე:** მაგრამ იქ მარტო პატრიოტიზმი არა, სულმოკლეობაც იყო.

**მ. კვატანია:** ეგ კიდევ სხვა ამბავია.

**კოკა ბრეგაძე:** აჯანყების დაწყების წინააღმდეგ ჭიათურაში ბანკი გაძარცვეს.

**ა. ნემსაძე:** მაგ შემთხვევაში, გამცემლობას ჰქონდა ადგილი, ასე ხსნიან თავად აჯანყებულები.

**მ. კვატანია:** ჯერ კიდევ 17 აგვისტოს უნდა დაწყებულიყო აჯანყება, მაგრამ გამოსვლისაგან თავი შეიკავეს.



**პ. ბრეზაძე:** ფაქტი ისაა, რომ გამოსვლა ერთობლივი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ვილატებმა წინააღმდეგობა, რაკი იარაღი დაურიგდათ, ბანკის გაძარცვა და ფულის შოვნა მოინდომეს, ამიტომაც ჩეკასტვის უკვე წინასწარ გახდა ცნობილი ყველაფერი და ამას იმერეთის ის ცნობილი ჩახოცვა მოჰყვა. შეიძლება ისედაც უკვე იცოდნენ, მაგრამ ამ ფაქტმაც უფრო სათუო გახადა აჯანყების ეფექტურობა.

**მ. კვაჭანტირაძე:** ჩეკას იქ, აჯანყებულებში თავისი ხალხიც ეყოლებოდა აუცილებლად.

**პ. ბრეზაძე:** შესაძლებელია ჩეკისტებიც იყვნენ, პროვოკატორებიც, მაგრამ ფაქტია, რომ ეს აჯანყება უკვე წინასწარ განწირული იყო, რადგან ერთობლივ გამოსვლამდე ერთი დღით ადრე მოხდა ძარცვა და წინასწარ გახმაურდა ყველაფერი. ეს ფაქტი ამაზე მეტყველებს და საარქივო მასალებიც ალბათ უფრო დაადასტურებს.

**ბორა კუჭუნიაძე:** ეს აჯანყება ვფიქრობ, ბოლშევიკებს ჭირდებოდათ, მერე რომ ის ხალხი გაენადგურებიათ...

**ა. ნემსაძე:** არც ისეთი ავანტიურა იყო, როგორც წარმოაჩინდნენ. წინასწარ ჰქონდათ განსაზღვრული ყველაფერი. ანდრონიკაშვილი წერს, როდესაც აჯანყებას ვაპირებდით, თბილისიდან ჯარი მთლიანად გაყვანილი იყო, ამიტომ დედაქალაქის ალება უნდა ყოფილიყო ადვილი, მაგრამ რამდენიმე დღით ადრე გაივსო ჯარით ქალაქი, უკან შემოიყვანეს. ანუ, გამცემლობა იყო, ამათ წინასწარ, ათი დღით ადრე იცოდნენ აჯანყების ამბავი, 16 რიცხვში ჯარი უკან შემოიყვანეს.

**მ. კვაჭანია:** კოკა, ადრე მეც შენსავით ვუყურებდი ამ ყველაფერს, მაგრამ ამ ვერსიაში ეჭვი მას შემდეგ შემეპარა, როდესაც ჭიათურის გამოსვლებში მონაწილეთა საქმეები ვნახე, 1927 წელს დაიჭირეს ეს ხალხი: აბაშიძეები, წერეთლები... ჩემი აზრით, ეს საკითხი საარქივო და სხვა დოკუმენტების შეჯერებით ობიექტურად უნდა ვიკვლიოთ. პირადად მე ერთმნიშვნელოვნად ვერ ვიტყვი, რომ აქ ღალატი იყო, არქივში შენახული საქმეების მიხედ-

ვით, ქიათურის გამოსვლებში ნამდვილად პატრიოტი ადამიანები მონაწილეობდნენ.

**ქ. ბრეზაძე:** ლალატია, აბა რა არის, აჯანყება ჯერ არ დაწყებულა, იარაღი მისცეს და ბანკს დაესხა თავს.

**მ. კვატაია:** უბრალოდ, შენ ახლა ასახელებ ერთ-ერთ ვერსიას, მაგრამ არის სხვა ვერსიებიც, მაგალითად ასეთიც, რომ ეს იყო წმინდა წყლის პროვოკაცია და გამოსვლებისას ბანდიტები გამოიყენეს.

**მ. კვაჭანტირაძე:** აგერ კიდევ ერთი, სხვა ვერსია, თვითონ მანანამ გვითხრა, ყურადღების გადატანის შესახებ...

**ქ. ბრეზაძე:** ფაქტია, რომ ერთობლივი გამოსვლა ვერ მოხერხდა...

**მ. კვაჭანტირაძე:** გასაგებია, მაგრამ მანამდე ბევრი რამ იყო. ძალიან ძლიერია იმ დროს ჩეკა, კუდში დასდევდნენ შეთქმულებს, იცოდნენ, რომ ემზადებოდნენ...

**მ. კვატაია:** მიხეილ ბოჭორიშვილზე დოკუმენტური მასალის მოპოვების შემდეგ მისი ბიოგრაფიული მონაცემებიც დავაზუსტე. გამოირკვა, რომ მ. ბოჭორიშვილი არ დაუხვრეტიათ, ის 1943 წლამდე ცოცხალი იყო. ჩემთვის უცნობია, რა ბედი ეწია კონსტანტინე ანდრონიკაშვილს და აჯანყების სხვა მეთაურებს.

**ქ. ბრეზაძე:** სათითაოდ უნდა გაყვე?

**მ. კვატაია:** სათითაოდ, უამრავი მასალა უნდა შეაჯერო, თითოეული მათგანის ბედი რომ დააზუსტო. ამჟამად, ამ კონკრეტულ პროექტზე მუშაობისას ამის დრო არა გვაქვს, მაგრამ შემდგომში ალბათ ასეც უნდა მოვიქცეთ.

**მ. ელბაძეძიძე:** ამასთან დაკავშირებით ერთი ჩემი მეგობრის ბაბუის ამბავი შემიძლია გავიხსენო, იმდროინდელი, გეგმები რომ ჰქონდათ, ვთქვათ ხუთი ათასი კაცი უნდა დაეჭირათ, მიზეზი არ

აინტერესებდათ. მოგეხსენებათ, ეს ხალხი სატვირთო ვაგონებით მიჰყავდათ გადასახლების ადგილებში, ვაგონებს კი ბადრაგი აც-ილებდა. ამ გამცილებელებს შორის ერთ-ერთი ამ კაცის თანასოფლელი აღმოჩნდა, პატიმარი რომ იცნო, უთქვამს, როგორც კი ხელსაყრელ დროს იპოვი, მე თვალს აგარიდებ და მატარებლიდან გადახტიო. ისიც გადახტა, მაგრამ სადღაც ციმბირში იყო უკვე. ბევრი წვალეა გადახდა თავს, დიდხანს ინანანალა ფეხით და საქართველომდე მაინც ჩამოაღწია. ოღონდ თავის სოფელში დაბრუნების შეეშინდა, ხელახლა არ დამიჭირონო, სულ სხვა რაიონს შეაფარა თავი, სადაც წლების განმავლობაში იმალებოდა, ოჯახს ცოცხალიც აღარ ეგონა, მხოლოდ რეზილიტაციის დაწყების შემდეგ გამოჩნდა, 50-იან წლებში, არადა არაფერში არ იყო დამნაშავე და მოძებნითაც აღარავინ მოძებნიდა, ვილას გაახსენდებოდა, გეგმის შესავსებად დასჭირდათ უბრალოდ, თავის დროზე. ფაქტია, ეს კაცი უბრალო ადამიანურმა ფაქტორმა გადაარჩინა, მეზობელი შეხვდა. ამ ამბავზე ყოველთვის მახსენდება ალექსეი ტოლსტოის „გზანი წამებისანი“, ის ადგილი, რომჩინი და ტელეგინი რომ დგანან ერთმანეთის პირისპირ. არ ესვრის, იმიტომ რომ ქვისლია...

**მ. კვატაია:** აღარ გავაგრძელებ დეტალურად ჩემი კვლევა-ძიების აღწერას, უბრალოდ, ალბათ ყველას გაინტერესებთ, ბოლოსდაბოლოს რა დაემართა მიხეილ ბოჭორიშვილს. აღმოჩნდა, რომ ის 1935 წლამდე გადასახლებულია გულაგში და იქედან ახლობლებს წერილებს ტყიბულში სწერს. მ. ბოჭორიშვილის 100 წლისთავის იუბილეს 1991 წლის იანვარში გაზეთ „ტყიბულის“ ორი ნომერი მიეძღვნა სათაურით „დაბრუნებული სახელები“. პუბლიკაციის ავტორებს ხელთ ჰქონიათ მ. ბოჭორიშვილის პირადი ბარათები. ამ წერილების მიხედვით, მიხეილ ბოჭორიშვილი, მიუხედავად გადატანილი ტანჯვა-წამებისა, მაინც მხნედ არის, გადასახლებაში გერმანული და ფრანგული ენები შეუსწავლია. ახლა ინგლისურს ვსწავლობო, - ატყობინებს ახლობლებს, ნათესავეების ბავშვებს კი ურჩევს, უცხო ენები შეისწავლონ. როგორც ჩანს, მწერლის ახლობლებთან წერილები რეგულარულად მოდიოდა. როგორც პუბლიკაციის ავტორები: პ. ბერეკაშვილი და გ. გენაძე მიუთითებენ, მ. ბოჭორიშვილი უნდა გარდაცვლილიყო მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში,

დაახლოებით 1943 წელს, თუმცა, შესაძლოა, ეს ინფორმაცია არ იყოს ბოლომდე სწორი. ასე რომ, შემდგომი კვლევა აუცილებელია. აქ ერთ მომენტზეც მინდა შევჩერდე. ზემოხსენებული პუბლიკაციის ავტორები მიუთითებენ, რომ მიხეილ ბოჭორიშვილის ერთ-ერთი წერილი გამოგზავნილია ტამბოვის ოლქის სოფელ კალპაშოვოდან. ყოფილი პატიმრის, ლიზიკო ქავთარაძის წიგნში „28 წელი გულაგში“, 2008 წელს რომ გახლავთ გამოცემული, აღწერილია ტომსკის ოლქის სოფელ კოლპაშოვოში გადასახლებულ პოლიტპატიმართა (მათ შორის, ქართველების) აუტანელი მდგომარეობა. ყოველივე ეს მაფიქრებინებს, რომ მიხეილ ბოჭორიშვილის გადასახლების ადგილი ტამბოვის კი არა, ტომსკის ოლქი უნდა იყოს. ჩანს, ამ ნატიფ და დახვეწილ პიროვნებას გულაგის სასტიკ ჯურღმულებში მოუხდა მრავალი წლის გატარება, სავარაუდოდ, იქვე აღესრულა კიდევ. მიხეილ ბოჭორიშვილს ვრცელი ლიტერატურული მემკვიდრეობა დარჩა, რომელიც თავის მკვლევარს ელის. მწერალი 32 წლისა იყო, როცა დაიჭირეს, უცოლშვილო, გულანთებული პატრიოტი., ესერთა პარტიის წევრი.

აქ 1924 წლის მოვლენებთან დაკავშირებულ საინტერესო მომენტზე უნდა შევჩერდე. საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივში, ერთ-ერთი პატიმრის საქმეში აღმოჩნდა უცხოეთში გამომავალი ქართული გაზეთი „მებრძოლთა ხმა“, 1925 წლის ივლისის ნომერი. აქ დაბეჭდილია პუბლიკაცია, თუ როგორ შეხვდნენ საქართველოში დატრიალებულ აგვისტოს სისხლიან ტრაგედიას გერმანიასა და ინგლისში: „გერმანიაში ცნობამ ქართველ პატრიოტთა დახვრეტის შესახებ მთელი ქართული კოლონია აღაშფოთა. სამოქალაქო პანაშვიდზე წარმოთქმული იყო მრავალი სიტყვა. პანაშვიდის შემდეგ დემონსტრანტები გაეშურნენ რუსეთის ელჩის ბინისკენ, ეროვნული შავი დროშებით. საელჩოსთან ხალხმრავალ მიტინგს უამრავი ადამიანი დაესწრო. დემონსტრანტები შეცვივდნენ ელჩის ბინაზე და ფანჯრები ჩაუმტვრიეს.“ პარიზიდან მიღებული ცნობა ასეთი ყოფილა: „ლონდონში ქართველების მიერ გამართულ დიდი დემონსტრაციაზე მეტად მგრძნობიარე სიტყვა წარმოუთქვამს ოლივერ უორდროპს, რომელსაც თვალზე ცრემლმორევით მოუგონებია დახვრეტილ ქართველთა შორის თავისი ქართველი მეგობრები.“ ალბათ მათ შორის ილია ჭავჭავაძის დისშვილი, 1923

წლის მაისში დახვრეტილი კოტე აფხაზიც იგულისხმებოდა. სხვათა შორის, კოტე აფხაზს შთამომავლობაც დარჩენია. მის მეუღლეს და შვილს მისსავე სიცოცხლეში, ჯერ კიდევ 1921 წელს, დაუტოვებითათ საქართველო და საბოლოოდ კანადაში დასახლებულან. თავის დროზე კოტე აფხაზის ვაჟს კანადის ერთ-ერთ ქალაქში ძალიან ცნობილი ბოტანიკური ბაღი გაუშენებია.

**მ. კვაჭანტირაძე:** ეს ბაღი სპეციალურ ტელეარხზე ვნახე, რომელიც სწორედ მსოფლიოში სახელგანთქმულ ბაღებს აჩვენებს, არაჩვეულებრივი იყო, უიშვიათესი მცენარეებია, დღემდე ტურისტები დაჰყავდნენ, ღირსშესანიშნაობაა.. ასიათასობით დოლარი ჯდება მსგავსი ბაღის მოვლა-პატრონობა, ამიტომ, როგორც ჩანს, აფხაზის შთამომავლებს ბაღი გაუყიდიათ და დღეს სხვები არიან პატრონები, თუმცა ითქვა, რომ ემიგრანტი ქართველის დაარსებულია.

**მ. კვატია:** ახლა ორიოდე სიტყვით გრიგოლ რობაქიძეზე მოგახსენებთ, კერძოდ, თუ როგორ განუცდია მას 1924 წლის აჯანყების დამარცხება. არსებობს მისი პირადი წერილი, 1950-იანი წლების თარიღით, საიდანაც ცხადი ხდება, რომ ამ ამბის გაგების შემდეგ გრიგოლს იმდენად დაუკარგავს საკუთარ თავზე კონტროლი, რომ მისი მეუღლე იძულებული გამხდარა, ეს ინტელიგენტი, განონასწორებული კაცი, სანოლზე ზენრებით დაეხატა. ემიგრაციაში წასული ქართველები, მათ შორის, გრიგოლ რობაქიძე, ეძებენ მიზეზებს, თუ რატომ დამარცხდა აგვისტოს ამბოხება. ამ მხრივ აღსანიშნავია რობაქიძის “მცველნი გრალისა”. რომანის რამდენიმე თავი სწორედ 1924 წლის აჯანყებას ეხება. მთავარი გმირი ლევან ორბელი ამბოხების წინააღმდეგია, რადგან, მისი აზრით, ამგვარი გამოვლა მარცხისთვისაა განწირული. „მსოფლიო ისტორიაში არასოდეს მომხდარა, რომ აჯანყებას პარიტეტული კომიტეტი მეთაურობდეს“, — ამბობს იგი. ლევან ორბელი რიტორიკულად კითხულობს: „რას იზამდა არმია, მისთვის ჰანიბალის, ალექსანდრე მაკედონელისა და ნაპოლეონის მაგიერ პარიტეტულ კომიტეტს რომ ეხელმძღვანელა“-ო. ე.ი. ის აჯანყების ამგვარი ხელმძღვანელობის წინააღმდეგია. რომანში იკვეთება მწერლის დამოკიდებულება ქაქუცა ჩოლოყაშვილისადმი და საერთოდ, “მცველნი გრალისა” გადმოსცემს, თუ როგორი იყო

მოსახლეობის მაშინდელი განწყობილება, ბოლშევიკების რეაქცია. მწერლის დაკვირვებით, მათ სახეზე ირეკლებოდა მარცხი თუ წარმატება. ასე რომ, „მცველნი გრალისას“ ნიუანსები ამ მხრივ ძალზე საყურადღებოა.

ბოლოს გალაკტიონის ცნობილი ლექსი მიიღო გავისხენო: „ჩვენ, პოეტები საქართველოსი“, რომელიც 1924 წლის დეკემბრით თარიღდება. ვფიქრობ, ამ ლექსის დაწერას ბიძგი სწორედ პოეტის საუკეთესო მეგობრის თავგანწირვამ მისცა. საყურადღებოა გალაკტიონის სხვა ლექსი: „მოგონებები იმ დღეების, როცა იელვა“. ნოდარ ტაბიძე წერს, რომ ამ ლექსის გამო „მნათობის“ მე-5 ნომერი, რომელშიც იგი დაიბეჭდა, მთლიანად მოსპეს და, როდესაც ჟურნალი ხელახლა აკინძეს, ამ ლექსის ხსენებაც აღარ იყო. ერთ ფრაგმენტს გაგახსენებთ: „გამარჯვებულნი სასტიკი ხელით ახრჩობენ ტყვეებს, კაფავენ, ხვრეტენ, ხალხის სახელით უსპობენ დღეებს, ქურდები ღამით საფლავებს თხრიან, ზის ორი ძალღი, მათ ისტორია ვერ დააფეთებს, პირიდან გლეჯენ ერთი-მეორეს ხორცის ნაფლეთებს და მთელი კვირა სადგურს იქით მატარებელი იდგა, შიგ მკვდრები ეყარა...“ ნ. ტაბიძე იმასაც შენიშნავს, რომ მიხეილ ბოჭორიშვილმა თავისი უახლოესი მეგობარი გალაკტიონი დაინდო და ის აგვისტოს სისხლიან ამბებში არ გარია.

**მ. კვაჭანტირაძე:** დიდი მადლობა. ახლა ზოია ცხადაიას მივცემთ სიტყვას.

**ზ. ცხადაია:** მე და ქალბატონი ნონა კუპრეიშვილი ვმუშაობდით პარტიის ცენტრალური კომიტეტის არქივზე. მწერალთა კავშირთან არსებული პარტორგანიზაციის ოქმებია დაცული, 1937-1941 წლების. მწერალთა კავშირში პარტიული ორგანიზაცია 1937 წელს დაარსდა და ოქმები 1941 წლის ჩათვლით არსებობს. არის კიდევ მასალები ლიტფონდის შესახება. თუმცა, ჩვენი დღევანდელი შეხვედრის ინტერესი 1921-24 წლებია. ჩვენ ნაკლებად გვქონდა ამ წლების მასალებთან შეხება, მაგრამ მაინც იმდენად საკმაოდ, რომ არცთუ ისე ცოტა საინტერესო მასალა გამოჩნდა. მართალია, რომელიმე მწერალი და ლიტერატურისათვის მნიშვნელოვანი ფიგურა არ შემხვედრია, მაგრამ ზოგადი სურათისათვის ბევრი საინტერესო მასალა

იყო. მათ შორის გამორჩეულია ერთ-ერთი პატიმრის, გოგორიშვილის საქმე, რომელშიც რამდენიმე გაზეთი დევს, სხვადასხვა ადგილიდან გამოგზავნილი, უცხოეთიდან, სადაც გამოკვეთილია ე.წ. „ილუზორული ხანა“ — ასე უწოდებენ 1921-1924 წლებს, როგორც ბოლშევიზმზე და საბჭოთა რეჟიმზე არაადეკვატური, ულუზორული წარმოდგენების პერიოდს. გოგორიშვილს მიესაჯა სამი წელი სსრ კავშირის საკონცენტრაციო ბანაკში. თუმცა, 1937 წელს, და ეს გადაგვიმონმა არქივის თანამშრომელმა — ხელახლა დაუჭერიათ და დაუხვრიტავთ. მის საქმეში აღმოჩენილ არალეგალურ ყურნალ-გაზეთებში — „ბრძოლა“, „დამოუკიდებელი საქართველოსათვის“, „ჩვენი ერთობა“, „ახალი საქართველო“, დაბეჭდილია ემიგრაციაში მყოფი ქართველი მწერლების, პუბლიცისტების, პოლიტიკოსების წერილები, ჩანს, ერთი მხრივ, ძალზე ოპტიმისტური განწყობა, რაც, როგორც უკვე გითხარით, ფაქტობრივად ილუზია იყო, იმედი იმისა, რომ „მტრის მზე ჩადის, დაშლილი, დასენიანებულია და უფსკრულისკენ ეშვება. ქართველი ერი, გაჯანსაღებული, გამოწვრთნილი და ხელიხელჩაკიდებული უჭვრეტს ამ სანახაობას და იმედიანად გაჰყურებს განთიადის მოახლოებას.“ და ასე შემდეგ... ეს ნოე ყორდანიას წერილია, მაგრამ ასევე ფიქრობენ სხვები, მაგალითად, ილია ნუცუბიძე და ზოგადად, სოციალ-დემოკრატები. მეორე მხრივ, არის წერილები, რომლებშიც რეალური პოლიტიკური სურათი იხატება იმისა, თუ რა ხდება საქართველოში, სადაც უმძიმესი რეპრესიების შედეგად ხალხი სულს ღაფავს. ამ წერილების ავტორები არიან სპირიდონ კედია, სამსონ ფირცხალავა, გიორგი გვაზავა და სხვები. საინტერესო წერილებია ნაკლებადცნობილი ან ფსევდონიმს ამოფარებული ავტორებისა. ბევრი ეს ფსევდონიმი საქართველოში გახსნილია, რაც არა, მომავალში შევეცდებით გავხსნათ. მათ წერილებში ბევრი საგულისხმო და საინტერესო ფაქტია იმ ტრაგიკული მოვლენების შესახებ, რომელიც გამოიარა საქართველომ 1921 წლიდან. ბერლინში გამომავალ გაზეთში „ახალი საქართველო“ (რედაქტორი გრიგოლ ვეშაპელი), გრიგოლ ვეშაპელის წერილში „ახალი საზოგადოებისათვის“ გამოხატულია რწმენა იმისა, რომ დღევანდელ საქართველოში თანდათან მტკიცდება ახალი საბჭოთა საზოგადოება, რომ ისინი სულ სხვაგვარად მსჯელობენ და აფასებენ მოვლენებს. ამ საქმეში ავტორი ხედავს სამშობლოში დარჩე-



ნილი ინტელიგენციის როლს. საკმაოდ ვრცელი და საინტერესო მსჯელობაა. გაზეთების სხვადასხვა ნომრებში გვხვდება წერილები ევროპისა და ამერიკის პოლიტიკური ცხოვრების შესახებ, საქართველოს ინტერესებზე მათ მიმართ და პირიქით, მათ დაინტერესებულზე საქართველოთი, უკრაინის იმდროინდელ მოვლენებზე, რაზეც აღარ გავაგრძელებ, რადგან წელან ბატონ ლევანს გავეცი პასუხი. ამავე გაზეთში იბეჭდება შალვა ამირეჯიბის წერილი ქაქუცა ჩოლოყაშვილზე და მისივე მოთხრობა „მზექალა“, რომელშიც ასევე ქაქუცა ჩოლოყაშვილის ცხოვრების ერთი მნიშვნელოვანი ეპიზოდია მხატვრულად გადმოცემული. ეს მოთხრობა თბილისში 1990-იან წლებში გამოცემულ შალვა ამირეჯიბის ორტომეულშიც არის შეტანილი, მაგრამ მე მაინც გადმოვიწერე საარქივო მასალიდან, რადგან სულ მცირე განსხვავებები, თუნდაც გმირთა სახელებში ან მოქმედებებში, ტექსტოლოგიური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია. არანაკლებ საინტერესოა საარქივო მასალის მიხედვით წარმოჩენილი ჩვეულებრივი მოქალაქეების ბედი 1921-1924 წლებში, აჯანყებამდე. აპატიმრებენ, ძირითადად, ხვრეტენ, ეგრეთწოდებულ „ჩოლოყაშვილის ბანდის“ წევრებს, ეჭვმიტანილებს. საქმეებში არ ჩანს არავითარი მტკიცებულებები ან მოწმეები. მაგალითად, სამი ყოფილი ოფიცერი — ყველაზე მეტად იმან შემძრა, რომ საქმეში უწერიათ ყოფილი ოფიცერი, ყოფილი თავადი — დახვრიტეს, როგორც ეჭვმიტანილები ქაქუცასთან ურთიერთობაში. ესენი იყვნენ 22-24 წლის ახალგაზრდები: სოლომონ ანდრონიკაშვილი, ალექსანდრე სუმბათაშვილი, დავით ვაჩნაძე. არაფერი უმტკიცებოდათ, მხოლოდ იარაღი უპოვეს, პურში ვცვლიდითო, ამბობდნენ, არა, გინდა თუ არა, ქაქუცათანა მიგქონდათო. ერთი თვეც არ იყვნენ პატიმრები, თვის ბოლოს უკვე დახვრეტა მიესაჯათ. ეს საქმე სიფრიფანაა, სულ რამდენიმე ფურცლისაგან შედგება. ერთ-ერთი ამბობს, საერთოდ არ ვიცნობ ჩოლოყაშვილს, ნამდვილად, ოღონდ ის კი ვიცი, ძალიან ვაჟკაცია, ძალიან პატრიოტიაო. არ უშინდება, იცის, რომ დახვრეტენ, მიუხედავად ამისა ამბობს, არ ვიცნობ, მაგრამ ძალიან კარგი პიროვნება რომ არის, ვიციო. რუსულად არის შედგენილი ოქმები.

აღსანიშნავია ისიც, რომ გადავამოწმეთ რამდენიმე პატიმრის ბიოგრაფიული მონაცემები, აღმოჩნდა, რომ ვინც 20-იან წლებში გადარჩა, 3 ან 5 წელი მიესაჯა კონტრევოლუციური საქმიანო-

ბისათვის, თითქმის ყველანი დახვრეტილები არიან 1937-ში. ამ გადამონებებაში არქივის თანამშრომელი დაგვეხმარა, იმ ქალბატონმა გვითხრა, 20-იან წლებში კონტრევოლუციის მუხლით დაჭერილებიდან, ერთეულები თუ მოიძებნება, ვინც 1937 წელს დახვრეტას გადაურჩაო. ეს გოგორიშვილიც, ვის საქმეშიც ეს ემიგრანტული გაზეთები ვნახე, 24 წელს გადარჩენილა, 37-ში კი დაუხვრეტიათ. ამავე საქმეში, შვილის თხოვნა იყო 1990 წელს მთავრობის მიმართ, მამის რეაბილიტაციის ცნობა გამომიგზავნეთო. ზოგადად, საქმეებში დევს 20-იანი წლების პატიმართა შვილებისა და შვილიშვილების განცხადებები, მამების, ბაბუების რეაბილიტაციის თხოვნით, დაწერილი 1956 წლიდან 1990 წლის ჩათვლით. პასუხად იღებენ: რეაბილიტირებულია. იშვიათად გადაურჩნენ იმ წლებს. რამდენიმე შემთხვევაა გათავისუფლების. მათ შორის ვნახე ჩემი ახლო ნაცნობის და ძალიან საყვარელი პიროვნების საქმე, შეგნებულად არ ვასახელებ, რომელიც 1937 წელს იყო დაპატიმრებული, 10 წელი მიესაჯა, რისთვის, მეც არ ვიციო, ამბობდა, აღმოჩნდა, რომ თურმე 1922 წელსაც დაუჭერიათ. საქმეში ეწერა, მან დაასახელა, მის გვერდით ვინც იყვნენო და ასეთ შემთხვევაში ათავისუფლებდნენ. ბევრ საქმეში ჩანს, რომ განსაკუთრებით ახალგაზრდებს, თითქმის სულ ბავშვებს, ატყევიანდნენ, რა ძალით და რა ხერხებით, ღმერთმა იცის. მაგრამ მაინც, ეს იშვიათი შემთხვევა იყო, როცა არ ხვრეტდნენ.

ცალკე მინდა გამოვყო ელისაბედ, ლიზიკო ქავთარაძე. 24 წლის გოგოა, უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტის მე-4 კურსის სტუდენტი, ჩვენებები მისივე ხელით არის დაწერილი და ეტყობა, რომ განათლებული ადამიანის დაწერილია. არის ახალგაზრდა მარქსისტთა ორგანიზაციის წევრი. ესენი თან კომუნისტები არიან, მაგრამ აქვთ განსხვავებები, ეწინააღმდეგებიან ბოლშევიკებს, საბჭოთა წყობას. ძალიან საინტერესო პიროვნებაა. ის აღიარებს, ამბობს, რომ მე ნამდვილად ვარ საბჭოთა წყობილების მოწინააღმდეგე და არ გედავებით იმის გამო, რომ დამიჭირეთ, მაგრამ რასაც მაბრალებთ, ყველაფერი ისე არ იყოო, ითხოვს დაკითხვას. უსჯიან სამ წელს, მერე გამოსულა და მეორედ კიდევ სამი წელი მიუსჯიათ. ისევ დაუჭერიათ 1940 წელს. საქმეში ჩანს, რომ 1956 წელს 85 წლის დედა ითხოვს, იქნებ ახლა მაინც გამოუშვათო. ეტყობა, რომ ეს ქალი დისიდენტად დარჩა ბოლომდე.

**თამარ შარაბიძე:** ქალბატონო ზოია, ლიზა ქავთარაძე დაბრუნდა საქართველოში. მერე იყო ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის წევრი, გარდაიცვალა 1980-იანი წლების ბოლოს, როგორც მანანა კვატაიამაც აღნიშნა წელან, სწორედ მისი წერილები გამოსცა მისმა დისშვილმა.

**ზ. ცხაღია:** ლიზა ქავთარაძის ფოტოც დევს საქმეში, პატიმრობაში გადაღებული სურათია.

**თ. შარაბიძე:** მეც მაქვს მისი რამდენიმე ფოტო, მათ შორის 1921 წელს დაპატიმრებულთა ფოტოებიც, ამოჭრილი და გადახაზული სახეებით, უკან სიით. ამოჭრილი და გადახაზულები იყვნენ გამცემები და ისინი უკვე აღარ ითვლებოდნენ მათი ჯგუფის წევრებად. ძალიან ბევრია ასეთი ფოტოები. ხაზის გადასმის მიუხედავად, კარგად იკითხება გვარები.

**ზ. ცხაღია:** სანამ დავასრულებ, მინდა რამდენიმე სტროფი ნაგიკითხოთ ერთ-ერთი პატიმრის საქმეში ნაპოვნი ლექსებიდან. ეს არის, როგორც ირკვევა, უცხოეთში წასული ქართველი მოზარდის, მონაფის მიერ დაწერილი სტრიქონები. ლექსი კი არ წარმოადგენს რაიმე მოვლენას, უბრალოდ, გამოხატავს იმ განწყობას, რაც პატარასაც კი აწუხებდა იმ დროს. თითოეულ ლექსზე მინერილია დრო, იმას, რომელსაც ახლა ნაგიკითხავთ, აწერია ღამის 8 საათი და 17 წუთი. „გაქრა ის დრო, როს ტოლებში უდარდელად მე ვცხოვრობდი, ჩემ საყვარელ კეკლუც მხარეს შევტრფოდი და შევხაროდი./ ჩამოვშორდი სამუდამოდ ჩემს ნორჩობის ამხანაგებს,/ მეგობრობას აწი ჩემსას აღარავინ განაახლებს,/ და დავშორდი მასწავლებლებს, ჩემ საყვარელ ხელმძღვანელებს,/ გაკვეთილებს მათ წინაშე არც არავინ მათქმევინებს./ ყველა ეს რომ მაგონდება, გული კენისის და მიკვდება / ახლა კი ვგრძნობ, რა ყოფილა/ მშობელ მხარის მიტოვება./ გაქრა ის დრო, როს ჩემ ტოლში უდარდელად მე ვცხოვრობდი, / უდარდელად მოლხენილი / ღამაზ მხარეს შევტრფოდი და შევხაროდი“.

თამარ შარაბიძე: ერთი ამბავი მინდა გავიხსენო ლიზიკო ქავთარაძის მოგონებებიდან. მას ჰყავდა მეგობარი, თინა იმნაძე. ეს

ქალიც გადასახლებული იყო, ოღონდ ლიზიკოსგან განსხვავებით, შემთხვევით მოხვდა იქ, სწორედ 1924 წელს. შემდეგ იქვე გათხოვდა, მისი ქმარიც დისიდენტი იყო, შვილიც გადასახლებაში შეეძინათ. და აი, მოგონებებში ვკითხულობთ, ბავშვი რომ სიარულს სწავლობდა, აქედან გააგზავნიდნენ საქართველოს რუქა, დაუფინეს და ფეხი მასზე აადგმევინეს. ანუ, ქართველმა ბავშვმა პირველი ნაბიჯები საქართველოს რუკაზე გადადგა.

ბევრი საინტერესო მოგონება და წერილია ლიზიკო ქავთარაძის არქივში, მეგობრობდა ლევან გოთუასთან, არსებობს მათი მიმონერა. მწერლის მხატვრული შემოქმედების შესახებაც საინტერესო ინფორმაციას ვხვდებით ამ წერილებში.

**მ. კვანტალიანი:** მანანა შამილიშვილს მივცეთ სიტყვა.

**მანანა შამილიშვილი:** ძალიან საინტერესო მოხსენებები მოვისმინეთ დღევანდელ შეხვედრაზე და მინდა ჩემი სიტყვაც შევუერთო საერთო სათქმელს. აქ ითქვა აჯანყებულთა სამოქმედო გეგმის თაობაზე — რომ არ არსებობდა შეთანხმება სხვა რესპუბლიკებთან, არ იყო აჯანყებულთა შორის კოორდინაცია და ა.შ. ვფიქრობ, უფრო მიამიტური ეთქმის მათ მიზანდასახულობას. ალბათ იმიტომ, რომ აჯანყებულებს ბოლომდე არ ჰქონდათ გაცნობიერებული, რაზე წამსვლელი აღმოჩნდებოდა ბოლშევიკური რეჟიმი. 20-იანი წლების დასაწყისის დაკითხვის ოქმებიდანაც ირკვევა, რომ იმ პერიოდში ჯერ კიდევ იყო შესაძლებელი აზრის დაუფარავად გამოხატვა. სასჯელის ზომაც შედარებით მსუბუქია. თუმცა, მომდევნო წლებში სასჯელი არამართლზომიერად იზრდება და არა მხოლოდ იდეოლოგიურად მიუღებელ პირთა მიმართ, არამედ ყოფით ნიადაგზე ჩადენილ დანაშაულობებთან და წვრილმან შემთხვევებთან დაკავშირებითაც. მოგვიანებით, ეს პირები ხელახლა მოხვდნენ საპრობილემო და უმკაცრესად გასამართლდნენ.

შემიძლია წარმოგიდგინოთ დაკითხვის ოქმები, რომელთა გაცნობაც დაგვარწმუნებს, რა თამამად აფიქსირებენ განსასჯელები საკუთარ კრიტიკულ თვალსაზრისს. ისინი კატეგორიულად ეწინააღმდეგებიან წითელი არმიის ყოფნას საქართველოში; შიშის გარეშე, ხმამაღლა ამბობენ — საქართველო დამოუკიდებელი უნდა იყოს!

გარდა ამისა, ჩვენი ვარაუდის დამატებით არგუმენტად გამოდგება საარქივო მასალების ერთი, საკმაოდ დიდი ნაწილი, რომელშიც სახელმწიფო საზღვრის უკანონოდ გადაკვეთაზეა საუბარი. საზღვრის დამრღვევთა საქმეების სიმრავლე (ლამის მთელი წელი ამ საქმეებზე ვიმუშავეთ) მანიშნებელია იმისა, რომ საბჭოთა კავშირი ჯერ არ იყო მძლავრი, დანარჩენი სამყაროსგან “რკინის ფარდით” გამიჯნული იმპერია და არც საზღვრები ჰქონდა სათანადოდ დაცული. ამიტომაც მგონია, რომ აჯანყებულებს ერთობ მცდარი, როგორც აქ ითქვა, ილუზორული წარმოდგენა ჰქონდათ იმის თაობაზე, თითქოს კონსოლიდაციის შემთხვევაში რაიმე შედეგს მიაღწევდნენ და საქართველოს დამოუკიდებლობას აღადგენდნენ. დრომ მალევე აჩვენა, რა ძლიერ ცდებოდნენ. სადამსჯელო ზომები თანდათან მკაცრდებოდა, ინტელექტუალური ტერორი ძალას იკრებდა და მასშტაბურ ხასიათს იძენდა. სადაზვერვო საქმეში განაფულმა ბოლშევიკურმა ხელისუფლებამ ისიც კი იცოდა, ვინ რას ფიქრობდა, ვის რა განზრახვა ჰქონდა და რამდენად კეთილსაიმედო იყო რეჟიმისთვის.

ჩემი დღევანდელი ნაუბარი ნაწილია ნაშრომისა, რომელიც სრულად მე-8 საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალებში იბეჭდება. ამჟამად მხოლოდ ერთ საინტერესო საქმეს გაგაცნობთ, რომელიც ცნობილი ქართველი ეთნოგრაფის, გიორგი ჩიტაიას დაპატიმრებას ეხება. 1923 წლის ზაფხულში, პეტერბურგიდან ახლად ჩამოსული, სახელმწიფო მუზეუმის თანამშრომელი ჩიტაია, კოლეგასთან ერთად, აბასთუმანს მიავლინეს ექსპედიციის ჩასატარებლად. თანაც, ახალგაზრდა ეთნოგრაფი ტუბერკულოზით ყოფილა ავად და, ცხადა, დაკისრებული მისია მის ჯანმრთელობასაც ძლიერ წაადგებოდა. სწორედ აბასთუმანში შეიპყრეს მეცნიერი. მართალია, ეს საქმე უშუალოდ 1924 წლის აჯანყებასთან არაა დაკავშირებული, მაგრამ ამ დოკუმენტიდანაც ნათლად ჩანს, როგორი გამალებული „სამზადისი“ ჰქონდათ სხვაგვარად მოაზროვნეთა ჯალათებს.

უნდა ითქვას, რომ 1921 წლიდან მოყოლებული, მთელი ქვეყნის მასშტაბით ლოკალური კონტრრევოლუციური გამოსვლები არ შეწყვეტილა (26 მაისის აღსანიშნავი დემონსტრაცია 1922 წელს, საპროტესტო გამოსვლები გასაბჭოების წლისთავთან დაკავშირებით და ა.შ.). აქტიურობით გამოირჩეოდნენ მენშევიკური ორგანიზაციები ზუგდიდში, ბათუმში, ქუთაისსა და თელავში. განსაკუთრებით ძლიერი იყო ოზურგეთის არალეგალური ორგანიზაცია.

ეს ცალკეული აქტივობები, აკუმულირების პრინციპის მსგავსად, თანდათან გროვდებოდა, რასაც, საბოლოო ჯამში, ერთ მძლავრ ძალისხმევად უნდა მოეყარა თავი. სწორედ ეს სტრატეგია იკვეთება ჩვენ მიერ მოძიებული მასალებიდან. ამასთან ერთად, მკაფიოდ ვლინდება, თუ რა ინტენსიურად მუშაობდნენ სპეცსამსახურები რეჟიმის მონინალმდეგეთა გამოსავლენად.

გიორგი ჩიტაიაც ექვმიტანილთა რიცხვში აღმოჩნდა. საბჭოთა ხელისუფლების ნინალმდეგ კონტრრევოლუციურ საქმიანობაში ბრალდებული მეცნიერი დამნაშავედ სცნეს და სოციალ-დემოკრატიულ პარტიაში აქტიური მუშაობისა (პარტიის წევრად ირიცხებოდა 1912 წლიდან) და ბოლშევიკების საინალმდეგო არალეგალური საქმიანობის გამო გაასამართლეს. 4 ოქტომბრის დადგენილებით, მას შრომა-გასწორებით კოლონიაში (ГПУ) სამი წლით საქართველოდან გადასახლება მიუსაჯეს.

არქივში დაცული დოკუმენტები ადასტურებს, რომ პატიმარი, მოკლე დროში, 1924 წლის 23 იანვარს, ყოფილ მენშევიკთა კონფერენციის გადანყვეტილების შედეგად გაათავისუფლეს. ამ თავყრილობას იგი 2 გამოსასწორებელი სახლში („ისპრავდომში“), წინასწარი დაკავების დროს შეუერთდა. როგორც ცნობილია, მენშევიკმა პოლიტპატიმრებმა პარტიის დემონსტრაციულად დატოვების შესახებ მიიღეს რეზოლუცია. ამ დოკუმენტს ჩიტაიაც აწერდა ხელს.

ინტელექტუალური ტერორის ეტაპობრივად გაძლიერების ტენდენციაზე ნათლად მეტყველებს მეცნიერის საქმეში არსებული საიდუმლო ტელეგრამა, რომელიც ლავრენტი ბერიას მიერაა ხელმოწერილი და გიორგი ჩიტაიას დაპატიმრების ბრძანებას წარმოადგენს.

**მ. კვანტირაძე:** სილოვან ხუნდაძეს, 37 წლის კაცს ამ დაძაბულობის გამო გული გაუჩქდა. აღარაფერს ვამბობ დახვრეტალებზე და მათი ოჯახის წევრებზე. ეს არის ჩვენი ისტორია. ჩვენ ამ ისტორიიდან გაკვეთილები უნდა გამოვიტანოთ, არა მხოლოდ მეცნიერებისათვის, არამედ პირადულიც და ცოტა ფრთხილად მოვექცეთ ამ ისტორიას, როდესაც შეფასებებზე მიდგება საქმე. ჩემი თვალსაზრისით, ეს არის ქართველი ხალხის რალაც უნიკალური თვისება, რომ მუდმივად იბრძოდეს, არასოდეს მოგვშლოდეს ეს თვისება. XX საუკუნე ძირითადად ეგზისტენციალიზმის ნიშნით წარიმართა, ადამიანის თავისუფლება და ამბოხი კაცობრიობის ცხოვრების უმ-

ნიშვნელოვანესი კონოტაციაა, სხვათა შორის, თავისუფლება და ამბოხი თავისთავად, შედეგზე ორიენტირებულობის გარეშეც კი. დღეს ჩვენ სულ პრაგმატულად ვუყურებთ ამას, როგორები ვიყავით, გიჟები ვიყავით თუ ჭკვიანები. უნდა გავითვალისწინოთ, რომ რეალურ შედეგს მიღმა ამას ჰქონდა თავისთავადი მნიშვნელობა ჩვენი არსებობის გამართლებისათვის და ყველა ასეთ ამბოხს თავისი ეგზისტენციალური მუხტი ახლდა.

შეიძლება ჩვენ სწორედ ის მისია გვაკისრია, რომ მუდმივად ვიყოთ ამ წრიალში. გურამ ასათიანი გრიგოლ რობაქიძეს უპირისპირდება ერთგან, როდესაც ამბობს, რომ ისტორიულად ჩვენ სწორედ ჩვენი პრომეთეული თვითნებობა გვშველოდაო, რობაქიძე პირიქით, ისტორიის ტრაგიზმის მიზეზს ხედავდა ჩვენს ამ მოუთმენელ ხასიათში. მე მაინც გურამ ასათიანი მგონია მართალი, ვფიქრობ, ეს სული არ უნდა ჩაკვდეს და მე მგონი, ეს ისტორია სწორედ იმას გვიჩვენებს, რომ სულ გვქონდა ეს მუხტი და სულ ვართ, ვარსებობთ, რამდენსაც არ უნდა ვაშავებდეთ და რამდენსაც არ უნდა ვგიჟიანობდეთ. ეს კიდევ ცალკე საკითხია და ცალკეა სასაუბრო თემაა უკვე თანამედროვე გადასახედიდან. ზოგადად ხალხს ჰქონდა ეს მუხტი, ეს ჩვენი ეროვნული თვისებაა და ეს ძალიან მნიშვნელოვანია. ეს ყველაფერი მერე როგორ გადავიდა ლიტერატურაში და როგორ აღწერა ლიტერატურამ, რა თქმა უნდა, მეტაფორული ენით, ისე, რომ ცენზურისთვის გაეძლო და ხალხში გასულიყო, ესეც არანაკლებ მნიშვნელოვანია ჩვენთვის. როგორ განაგრძო ლიტერატურამ ამ თემების დამუშავება მომდევნო პერიოდებში ისე, რომ ისტორიის ხსოვნა ცოცხლად შენახულიყო ხალხში. ასე რომ, საკვლევი და სამუშაო ბევრია. ჩვენი დღევანდელი „მრგვალი მაგიდაც“ ამ დიდი სამუშაოს ნაწილია.

**მ. ელბაძიძე:** რალაც მორალური მოვალეობაც გვაქვს ჩვენ ყველას იმათ წინაშე და წიგნი, რომელიც ამ პროექტის დასრულების შემდეგ დაიდება, მინდა გამოვიდეს ძალიან კარგი. ბატონი ომარი დაგვპირდა, რომ ისეთ ფოტოებს მოგვცემს, რომლებიც ჯერ არსად გამოქვეყნებულა.

**„მრგვალი მაგიდის“ დასასრული**



**სოფიო წულაია. საუბრები ლიტერატურაზე**  
**თბილისი: „საუნჯე“, 2013**

წიგნი „საუბრები ლიტერატურაზე“ სოფიო წულაიას სადებიუტო ნაშრომია, რომელიც აერთიანებს ბოლო 4 წლის განმავლობაში სხვადასხვა ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებში („ლიტერატურული პალიტრა“, „ჩვენი მწერლობა“, „24 საათი“, „ლიტერატურული გაზეთი“, ლიტერატურული ინსტიტუტის ჟურნალი „კრიტიკა“, „ლიტერატურული საქართველო“) დაბეჭდილ კრიტიკულ წერილებსა და ესეებს თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაზე.

ავტორი მიმოიხილავს 90-იანი წლებიდან დღემდე თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში მიმდინარე ძირითად პროცესებს, მისი ინტერესის სფეროში ექცევიან როგორც კონკრეტული ავტორების საეტაპო მნიშვნელობის ნაწარმოებები, ასევე, ცალკეული მწერლების მთელი შემოქმედება. წიგნში შესული წერილების უმრავლესობა არ წარმოადგენს რეცენზიას, ან კრიტიკულს ესეს კლასიკური გაგებით, უმთავრესად, წერილები მხატვრულობისა და ლიტერატურული ანალიზის ერთგვარი შერწყმის მცდელობაა.

წიგნში შესული ლიტერატურული წერილები ეძღვნება ერთმანეთისგან სტილითა და თემატიკით განსხვავებულ ავტორებს, რომლებიც აქტიურად არიან ჩართული თანამედროვე ქართულ ლიტერატურულ პროცესში.

„საუბრები ლიტერატურაზე“ 2013 წელს გამოსცა გამომცემლობა „საუნჯე“, რედაქტორი — ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი ზეინაზ საერია. წიგნის პრეზენტაცია გაიმართა 2014 წლის 17 სექტემბერს ზუგდიდის შოთა მესხიას სახელობის უნივერსიტეტში და 2014 წლის 18 თებერვალს, საქართველო საპატრიარქოს ბიბლიოთეკა „წიგნის სავანეში“.

**მაია ჯალიაშვილი, ლალი დათაშვილი. წერილები მეოცე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე**  
**თბილისი: „მერიდიანი“, 2014**

წიგნში თავმოყრილია მაია ჯალიაშვილისა და ლალი დათაშვილის წერილები მეოცე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე, როგორც პროზაზე, ასევე პოეზიაზე. ეს არის სალიტერატურო პროცესის მრავალფეროვანი სპექტრის სხვადასხვა რაკურსით ანალიზი. წერილებში გამოკვეთილია ქართველ მწერალთა შემოქმედების თავისებურებანი, ცალკეული მწერლის მხატვრული სისტემის ძირითადი პრინციპები. მაია ჯალიაშვილის წერილებია გალაკტიონ ტაბიძის, ტიციან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, პაოლო იაშვილის, გიორგი ლეონიძის, ანა კალანდაძის, მიხეილ ჯავახიშვილის, ბესიკ ხარანაულის შემოქმედების შესახებ, ხოლო ლალი დათაშვილისა — დავით კლდიაშვილის, ნიკო ლორთქიფანიძის, კონსტანტინე გამსახურდიას, კოლაუ ნადირაძის, ლეო ქიაჩელის, ჯემალ ქარჩხაძის, გურამ დოჩანაშვილის შესახებ.

**ამირან გომართელი. კლასიკოსების ფარული მხატვრული პოლემიკა. ილია, აკაკი, ვაჟა**  
**თბილისი: „უნივერსალი“, 2013**

წიგნში საუბარია ილიასა და აკაკის ფარულ მხატვრულ პოლემიკაზე, მათი თხზულებების კონცეპტუალურ დაპირისპირებაზე; შენიშნულია აგრეთვე ვაჟას მიმართ აკაკი წერეთლის თხზულებებში ფარული მეტოქეობის კვალი. მოცემული წიგნი სიახლეა, რადგან აქამდე განსჯისა და განხილვის თემა არ გამხდარა. წიგნი პასუხს სცემს იდუმალებით მოცულ მრავალ კითხვას. მკითხველს საშუალება ეძლევა, სხვაგვარად გაიაზროს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული ლიტერატურული სინამდვილე, ახალი შინაარსი ამოიკითხოს ჩვენი მწერლობის კლასიკურ ქმნილებებში.

ამირან გომართელის ამ წიგნმა მიიღო 2014 წლის საბას პრემია.

**თამაზ კვაჭანტირაძე. განსჯანი (ეროვნულობა, „ენოვნებაზე“, მესიტყვეებზე და ზოგ სხვა რამეზეც)**

**თბილისი: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, 2013**

ნიგნში შესულია ავტორის მიერ სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული წერილები, სამეცნიერო ნაშრომები, ესეები, მოგონებები; დაყოფილია თავებად: ეროვნება; მესიტყვენი; მონოლოგები; დიალოგები; ყვარყვარეთი; საყმანვილო დანართი... „ეროვნებაში“ საუბარია ეროვნებისა და „ენოვნების“ ცნებების იგივეობაზე, რომელსაც, ავტორის დასკვნით, საფუძველი რეალობაში უძევს. წარმოჩენილია ენის „ორგემეგე“ დიალექტიკური წინააღმდეგობებისგან ნაქსოვი ბუნება; რამდენიმე თავი ეძღვნება XX საუკუნის 20-იანი წლების სამეგრელოს ისტორიას, კერძოდ, სასულიერო პირთა ღვაწლს ქართლი ენის დასაცავად. მკითხველი ამ მონაკვეთში გაეცნობა იმდროინდელ მრავალ სასულიერო და საერო მოღვაწეს.

მომდევნო ნაწილი — „მესიტყვენი“ ეძღვნება რუსთაველის, ილიას, აკაკის, ვაჟას, ალ. ყაზბეგის, დ. კლდიაშვილის, ნ. ნიკოლაძის, მ.ჯავახიშვილის, ი. გრიშაშვილის, ლ. ქიაჩელის, გალაკტიონის, კ.გამსახურდიას, გ. ლეონიძის, ს. ჩიქოვანის, გ. რჩეულიშვილის სიტყვის ქმნადობის ბუნებას. ცალკე თავი ეძღვნება ცისფერყანწელებს. მრავალ საინტერესო კითხვაზე იძლევა პასუხს „მონოლოგები“ და „დიალოგები“; წიგნს ერთვის მოგონებები.

თამაზ კვაჭანტირაძის ამ წიგნმა მიიღო 2014 წელს საბა პრემია.

**ლუკა დვალიშვილი. ორნახადი სიტყვის ჭაშნიკი.**

**ქუთაისი: „ნომლი“, 2014**

ნიგნში თავმოყრილია 2009-2014 წლებში გამოქვეყნებული ლიტერატურული წერილები, ესეები, ნარკვევები. მკითხველის სამსჯავროზე გამოტანილია ძველი ქართული მწერლობის, XIX-XX საუკუნეებისა და თანამედროვე ეროვნულ ლიტერატურაში მიმდინარე პრობლემების საკითხები.

ნიგნი მნიშვნელოვანია როგორც სტუდენტებისათვის, პედაგოგებისათვის, ისევე, XIX-XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიით დაინტერესებულ მკითხველთა ფართო საზოგადოებისათვის.

## სარჩევი

### გურამ რჩეულიშვილი — 80

#### მანანა კვაჭანტირაძე

გურამ რჩეულიშვილის ტექსტი  
50-იანი წლების რეალობის კონტექსტში.....3

#### ნონა კუბრეიშვილი

რჩეულა.....24

#### ლალი ავალიანი

გურამ რჩეულიშვილის „სიკვდილი მთებში“  
თემა და ვარიაციები.....35

#### მანანა კვატაია

მეგა-სამყარო მინიმალისტური კონტურებით.....47

#### მაკა ჯოხაძე

გურამ რჩეულიშვილის ერთი მოთხრობის გამო  
(ბათარეკა ჭინჭარაული).....56

#### მაია ფალიაშვილი

გურამ რჩეულიშვილის ნარატივი.....65

#### ამირან არაბული

მთასა და ზღვას შუა.....78

#### კონსტანტინე ბრეგაძე

გურამ რჩეულიშვილის „ანტიისტორიზმი“ და  
ანტისაბჭოთა/ანტიკოლონიური დისკურსი ნოველაში —  
„სკოლიდან გამოვარდნილი ბავშვები“.....88

## **ვექტორები**

### **თამარ ჩინლაძე**

ფენტეზის პარადოქსი ანუ  
ფენტეზი გადაარჩენს ლიტერატურას?.....97

### **გია არგანაშვილი**

საათში ჩარჩენილი დრო.....103

### **ადა ნემსაძე**

80-იანი წლების ქართული მოთხრობა.....117

### **თამაზ ვასაძე**

კრიტიკული ეტიუდები  
ეპოქების ცვლა.....137

### **ანუკი იმნაიშვილი**

კიდევ ერთხელ მეოცე საუკუნელთა სავანეში.....147

### **მირანდა ტყეშელაშვილი**

ეს ჩვენი ისტორიაა  
(გურამ გეგეშიძე — 80).....153

### **თამილა დავითაძე**

გროტესკი და ირონია  
ფრედერიკ ბეგბედერის შემოქმედებაში  
(„99 ფრანკი“ — რომანი-პროტესტი  
თუ ბეგბედერის აღსარება?).....168

### **ჟაკლინ სირაძე**

მისტიკური თვალი  
(ემზარ კვიციანიშვილის შემოქმედება).....178

## **ხელოვნება**

### **ხათუნა ხაბულიანი**

კონტექსტების გადაკვეთაზე  
გია ეძგვერადის რამდენიმე პროექტის შესახებ.....194

**ლევან ქოტორლიშვილი**  
ჟილ დელიოზი და კინო  
როგორც მოძრაობის მეტაფიზიკა.....214

### **ჟურნალისტიკა**

**მანანა შამილიშვილი**  
ზურაბ ქარუმის კრეოლიზებული  
მედიატექსტები.....237

### **MEMORIA**

**საბა მეტრეველი**  
მონანიე მარტოსული  
ირაკლი აბაშიძე — 105.....257

### **ნომრის სტუმარი**

გურამ დოჩანაშვილი — 75  
მაამებლური არასოდეს არაფერი დამინერია!.....272

### **ESSAY**

**ზაზა ფირალიშვილი**  
რამდენიმე ფრაგმენტი ვაჟას შესახებ.....278

### **გამოთხოვება**

**მაია ჯალიაშვილი**  
სიტყვებად ქცეული დრო.....298

**მრგვალი მაგიდა**.....306

**წიგნები 2013**.....347