

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

კრიტიკა

8



თბილისი
2013

UDK(უაკ) 22.09(051.2)
კ-847

რედაქტორი მანანა კვაჭანტირაძე

სარედაქციო საბჭო:

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

გარეკანის დიზაინი:

სოსო ტაბუცაძე

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

ISSN 0206-5746

ადა ნემსაძე

ცნობილ ქართველ-გერმანელ მწერალს (როგორც მას უწოდებენ ხოლმე) გივი მარგველაშვილს გასულ წელს 85 წელი შეუსრულდა. იგი დღეს გაცილებით პოპულარული და დაფასებულია გერმანიაში, ვიდრე ჩვენთან.

გივი მარგველაშვილი 1927 წელს დაიბადა ბერლინში, ქართველი ემიგრანტის ოჯახში. მამამისმა, ტიტე მარგველაშვილმა, ლაიპციგის უნივერსიტეტი დაამთავრა და დისერტაციაც დაიცვა — „კოლხები, იბერები და ალბანელები პირველი ქრისტიანული საუკუნის დამდეგს სტრაბონის განსაკუთრებული გათვალისწინებით“ — რის შემდეგაც სამშობლოში დაბრუნდა, თუმცა 1921 წელს ოკუპაციის შემდეგ ისევ ბერლინში გაემგზავრა. მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ მამა-შვილი მოტყუებით ჩამოიყვანეს საქართველოში, ტიტე დახვრიტეს, ხოლო 20 წლის გივი, ზაქენაძეების საკონცენტრაციო ბანაკსა და HKB/II-ს ჯურღმულებს გადარჩენილი, სულიერად და ფიზიკურად ტრავმირებული, მამიდას მიაყენეს კარზე. სამშობლოში იძულებით დაბრუნებულმა და ჩეკას მუდმივი მეთვალყურეობის ქვეშ მყოფმა გივი მარგველაშვილმა უნივერსიტეტში ინგლისური განყოფილება დაამთავრა და ასპირანტურაში ენათმეცნიერების ხაზით გააგრძელა სწავლა პროფესორ გიორგი ახვლედიანის ხელმძღვანელობით. მისი სადისერტაციო ნაშრომი — „ორი სიუჟეტური ველი — გერმანული და რუსული თხრობის პოზიციური ანალიზი ზმნისა და არტიკლის დროით-სივრცობრივი მნიშვნელობის გათვალისწინებით“ (1959 წ.) — ოფიციალურად უგულვებელყოფილ იქნა, ცხადია, იდეოლოგიური მიზეზით. სხვადასხვა წლებში გივი მარგველაშვილი მუშაობდა პედაგოგად უცხო ენათა ინსტიტუტში და მეცნიერ-თანამშრომლად ფილოსოფიის ინსტიტუტში.

50-იანი წლებიდან გივი მარგველაშვილი შემოქმედებით მუშაობას იწყებს, რაც ინტენსიურ სახეს 1961 წლიდან იღებს, როდესაც მან მუშაობა დაიწყო დიდ პროზაზე, კერძოდ, ავტობიოგრაფიულ რომანზე „კაპიტანი ვაკუში“. „მე უბრალოდ მინდოდა, ჩემი გამოცდილება არ დაკარგულიყო, ჩემში ხომ ორი სამყარო შეხვდა ერთმანეთს. ასეთი

რამ ჩემს გარემოცვაში იშვიათად შემხვედრია... ამით ცხოვრების აზრი ვიპოვე და რადგანაც გერმანულად ვწერდი, შემძლო ჩემივე თავისთვის დამემტკიცებინა, რომ განვლილი ცხოვრება სიზმარი არ იყო...“ — ამბობდა ერთ-ერთ ინტერვიუში მწერალი წლების შემდგომ. თბილისში მალე გახდა ცნობილი, რომ გივი მარგველაშვილი გერმანულად რომანებს წერდა. ერთხელაც, 1988 წელს, მწერალს სუკ-ის თანამშრომელი მიადგა და თავაზიანად მოსთხოვა რომანების გადაცემა. გივი მარგველაშვილმა მათ მხოლოდ „კაპიტანი ვაკუშის“ I ტომი მისცა და თავი ისე დაიჭირა, თითქოს მეტი არც არაფერი ჰქონდა. ორიოდ თვეში ხელნაწერი ავტორს უკანვე დაუბრუნეს. ამ ფაქტით გაოცებულ მწერალს უთქვამს: „მე მგონი, მათ ჩემი ტექსტები მოეწონათ!“ 1972 წელს გივი მარგველაშვილს საქართველოში სტუმრად მყოფი გერმანელი მწერალი ჰაინრიხ ბიოლი ეწვია, რომელზეც დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია რომანს, მაგრამ მანაც ვერ გაბედა ხელნაწერის წაღება.

გივი მარგველაშვილმა მხოლოდ 1990 წელს შეძლო გერმანიაში დაბრუნება. აქედან იწყება მისი მხატვრული ტექსტების გამოქვეყნებაც, რასაც სალიტერატურო წრეებში აღიარება, პრემიები და ჯილდოები მოჰყვა: 1991 წელს მიიწვიეს ქ. საარბრუიკენში „ქალაქის მწერლის“ სტატუსით (Stadtschreiber), სადაც დაიწყო მუშაობა რომანზე „Das Lese-Liebesehglück“. 1994 წელს დაენიშნა გერმანიის პრეზიდენტის საპატიო სტიპენდია, ამავე წელს კვლავ ქალაქის მწერლად მიიწვიეს ქ. რაინსბერგში, სადაც ახალი რომანის „კანტაქტის“ წერას იწყებს. 1995 წელს მიენიჭა „ბრანდენბურგის საპატიო ლიტერატურული პრემია მთელი მისი შემოქმედებისათვის“, 1997 წელს — ბერლინის ლიტერატურისა და ხელოვნების პრემია, 2002 წელს კი — ქალაქ მერციგის გუსტავ-რეგლერის პრემია. 2006 წელს გადაეცა გოეთეს მედალი ქ. ვაიმარში. 2008 წელს კი დააჯილდოვეს გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის დამსახურების ორდენით (Bundesverdienstkreuz am Bande).

გივი მარგველაშვილის ლექსების პირველი ქართული თარგმანები 1997 წელს იბეჭდება ჟურნალ „აფრამი“, 2001 წელს გამოდის რომანი „მუცალი“ (მთარგმნ. მაია ბადრიძე), 2002 წელს — პიესები „მონმენი სარკეში“ (მთარგმნ. ნ. გელაშვილი, ა. მარგველაშვილი, ნ. გელაშვილი), 2005 წელს — „კაპიტანი ვაკუში“ (I წიგნი) (მთარგმნ. კ. ჯორჯანელი), 2006 წელს კი — ლექსების კრებული „მე წიგნის

გმირი ვარ“ (მთარგმნ. ნ. გელაშვილი). გასულ წელს გოეთეს ინსტიტუტმა და DVV International-ის რეგიონურმა ოფისმა დაანესეს ყოველწლიური პრემია ქართულ-გერმანული კულტურული ურთიერთობების განვითარებაში შეტანილი განსაკუთრებული წვლილისათვის. 2013 წლის თებერვალში თუმანიშვილის თეატრში გამართულ საიუბილეო საღამოზე პრემია გივი მარგველაშვილის სახელობის გახდა, ხოლო თავად მწერალი — მისი პირველი ლაურეატი.

გივი მარგველაშვილის „კაპიტანი ვაკუში“

„მე ხომ ვარ ქმნილი შენი ნეკნიდან, გაფორმებული შენი ტექსტიდან; მოვედინები შენი საკითხავ-სასიცოცხლო მასალისგან. მთელს ქვეყანაზე არ არსებობს მეორე წიგნი, რომელიც შენთვის იქნებოდა ჩემზე უფრო ახლობელი და საყვარელი. გამაგებინე: რატომ არ მკითხულობ, რატომ არ გიყვარვარ?“

გივი მარგველაშვილი,
„ონტოტექსტუალური საყვედური“

1961 წელს გივი მარგველაშვილი იწყებს მუშაობას ავტობიოგრაფიულ რომანზე „კაპიტანი ვაკუში“. თუმც ამის გაკეთება მრავალი წლის წინ ჰქონია გადაწყვეტილი: „ჯერ კიდევ მაშინ, საბჭოთა საკონცენტრაციო ბანაკში, „ზაქსენჰაუზენში“ ყოფნისას ვიცოდი, რომ ამ რომანს დავწერდი, მაშინ ეს წიგნი იყო ჩემი ცხოვრებისეული ინტერესიცა და მიზანიც“, — ამბობს იგი ერთ-ერთ ინტერვიუში. რომანის გამოქვეყნება მისი შექმნიდან სამი ათეული წლის შემდეგ, 1991 წელს, ხდება შესაძლებელი გერმანიაში (Kapitän Wakusch Givi Margvelaschwili. _Konstanz: Südverlag. Buch1. In Deuxiland: autobiographischer Roman. 1991), ქართველ მკითხველს კი მისი გაცნობის საშუალება 2005 წელს მიეცა კარლო ჯორჯანელის თარგმანით (დღეისათვის რომანის 7 ტომიდან თარგმნილია მხოლოდ I წიგნი). გერმანულ ენაზე გამოცემულია მხოლოდ სამი ტომი. ამჟამად მწერალი მუშაობს მერვე ნაწილზე. რომანი რამდენიმე ასპექტითაა

საინტერესო. „კაპიტანი ვაკუში“ ქართულ სივრცეში არაქართულ ენაზე შექმნილი მხატვრული ტექსტია, რომლის I ნიგშიც 1917-21 წლების ქართველ ემიგრანტთა ყოფაა აღწერილი XX საუკუნის 30-40-იანი წლების გერმანიაში.

„კაპიტანი ვაკუში“ ავტობიოგრაფიული რომანია. ავტობიოგრაფია, ბიოგრაფია — როგორც თემა და ფორმა ანტიკური ხანიდან იღებს სათავეს (პლუტარქეს „ბიოგრაფიები“), მაგრამ აქ ბიოგრაფია ჯერ კიდევ არ არის ლიტერატურული ჟანრი, ესაა პირუთენელი ასახვა გამორჩეული ადამიანის ცხოვრებისა. ბიოგრაფია და ავტობიოგრაფია ეპიკურ ჟანრებად ყალიბდება მოგვიანებით, სენტიმენტალიზმის ეპოქაში (გოეთე). რეალიზმში კი ეს ჟანრები ლიტერატურული პროცესის ორგანული და მნიშვნელოვანი ნაწილი ხდება. XX საუკუნიდან მათი პოპულარობა კიდევ უფრო იზრდება, განსაკუთრებით კი ავტობიოგრაფიული ჟანრისა. ამ მხრივ გამოწვევის არც საუკუნის ბოლოდროინდელი პოსტმოდერნიზმი აღმოჩნდა. ქართულ სალიტერატურო სივრცეში ავტობიოგრაფიული ჟანრი მანამდეც არსებობდა (მაგალითად, აკაკის „ჩემი თავგადასავალი“), თუმცა XX საუკუნიდან იგი განსაკუთრებით ვითარდება: კონსტანტინე გამსახურდიას „ლანდებთან ლაციცი“, დავით კლდიაშვილის „ჩემი ცხოვრების გზაზე“ და სხვა. რაც შეეხება ავტობიოგრაფიულ რომანს, როგორც რომანის ერთ-ერთ სახეს, იგი არის დოკუმენტური მასალისა და მხატვრული გამონაგონის სინთეზი. ეს ჟანრი კი მხოლოდ თანამედროვე ეპოქაში, გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან ფორმდება (ჭაბუა ამირეჯიბის „გორა მბორგალი“, ვახუშტი კოტეტიშვილის „ჩემი წუთისოფელი“, მანანა ამირეჯიბის „მე და ჩემი წილი მამა“, გივი ალხაზიშვილის „მომავალი წარსული“, გურამ დოჩანაშვილის „რაც უფრო მახსოვს და მეტად მაგონდება“, ირაკლი ჩარკვიანის „მშვიდი ცურვა“ და სხვ.). ამრიგად, გივი მარგველაშვილის „კაპიტანი ვაკუში“ ქართულ ლიტერატურაში ავტობიოგრაფიული რომანის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ.

რომანი სათაურიდანვე იქცევა ყურადღებას. საყოველთაოდ ცნობილი მოსაზრებით, სათაური თავადაა ნაწარმოების ინტერპრეტაციის გასაღები. იგი ქმნის პირველად განწყობას ტექსტის მიმართ. უმბერტო ეკო ამბობს: „მკითხველს ყველაზე მეტად ის ავტორი სცემს პატივს, რომელიც რომანის სახელწოდებად მთავარი

გმირის სახელსა და გვარს აირჩევს“. აქ მკითხველის გონებაზე ზემოქმედება იგულისხმება, რადგან სათაურად მთავარი გმირის სახელის გამოტანა მასზე კონცენტრირებისკენ უბიძგებს აღმქმელს. ბიოგრაფიულ ჟანრში სათაურად ხშირად გვხვდება გმირის სახელი და გვარი (როსტომ ჩხეიძის „ბედი პავლე ინგოროყვასი“, ლერი ალიმონაკის „კვირის წირვები ანუ ცხოვრება ტერენტი გრანელი-სა“, შტეფან ცვაიგის „ბალზაკი“, რუბენ პელაიოს „მარკესი“, ბაჩანა ბრეგვაძის „ბლემ პასკალი...“) ან ფსევდონიმი (ჭაბუა ამირეჯიბის „გორა მბორგალი“), თუმცა ხშირია სრულიად ნეიტრალური სახელწოდება ან ისეთი, რომელიც ასოციაციურად მიგვანიშნებს ობიექტზე (ირვინგ სტოუნის „წყურვილი სიცოცხლისა“ (ვან გოგი), კლიმენტი გოგიავას „მთების სიმღერა“ (ვაჟა-ფშაველა), როსტომ ჩხეიძის „მზის რაინდი“ (ალექსანდრე ბატონიშვილი) და ა. შ.). გივი მარგველაშვილმა ავტობიოგრაფიულ რომანს „კაპიტანი ვაკუში“ დაარქვა (ვაკუში ანუ ქართულად ვახუშტი). როცა საქმე პოსტმოდერნიზმს ეხება, იქ ყველაფერია მოსალოდნელი. როგორც თავად გივი მარგველაშვილი ერთ ინტერვიუში ამბობს, პოსტმოდერნი „საპირისპიროს უყრის ერთად თავს, აღარ არსებობს წინაღობები, ყველა კარი ღიაა“. ყველა კარის გაღება აზროვნებისა და წერის პროცესში სამყაროში ყველაზე თამამ ექსპერიმენტებსა და ინტერპრეტაციებს გულისხმობს. თუკი მემუარსა და ავტობიოგრაფიაში მწერალი საკუთარ ამბავს პირველ პირში ყვება, ანუ მთხრობელი არის „მე“, გივი მარგველაშვილი აქაც ინოვაციურ ხერხს მიმართავს: თავის პროტოტიპს ქმნის, საკუთარ ამბავს მას აამბობინებს და თანაც III პირში. ტექსტიდან ვერ ვიგებთ დის, დედისა და მამის სახელებს, რაც ასევე უჩვეულოა დოკუმენტურ-ეპიკური ჟანრისათვის. საერთოდაც, ტექსტი იშვიათია საკუთარი სახელი, მხოლოდ რამდენიმე პერსონაჟს აქვს იგი, იგივე შეიძლება ითქვას გეოგრაფიულ სახელებზეც, მოვლენებისა და ფაქტების დასახელებებზე და ა. შ. (თუმცა არა თარიღებზე, აქ მწერალი აბსოლუტურ სიზუსტეს იცავს). სხვა მრავალთან ერთად „კაპიტან ვაკუშს“ ეს თავისებურებაც გამოარჩევს.

ავტობიოგრაფიული რომანი „კაპიტანი ვაკუში“ ამავე დროს პოსტმოდერნისტული ხელნერით შექმნილი ტექსტია. მას აქვს ორივე ჟანრის ნიშნები, რაც მისი გამორჩეულობის კიდევ ერთი მიზეზია. რაც შეეხება თავად ავტორს, იგი საკუთარ სტილს ასე

განსაზღვრავს: „პოსტმოდერნისტულ მიმდინარეობაში მთავარ ადგილს იკავებს ნიგნი, ლიტერატურული ტექსტი, ნიგნის პერსონაჟები. ჩემი სამწერლობო მიმდინარეობა პოსტ პოსტმოდერნია იმიტომ, რომ მე კიდევ უფრო ვააქტიურებ ლიტერატურულ პერსონაჟებს, ისინი ჩემი სამწერლობო „ტექსტის თამაშისთვის“ რეალური პირები ხდებიან“.

პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ირონიულობა სათაურიდანვე იჩენს თავს — ვაკუში კაპიტანია. კაპიტანს სამოქალაქო განათლების ლექსიკონში რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს: სამხედრო წოდება — ოფიცერი არმიაში ან ფლოტში, გემის მეთაური, სპორტული გუნდის უფროსი მოთამაშე ან მწვრთნელი. რაც შეეხება ვაკუშს, იგი დიქსილენდური ხომალდის კაპიტანია, ეს ხომალდი კი მის წარმოსახვაში, არც მეტი, არც ნაკლები, „მფრინავი ჰოლანდიელია“. ერთხელ, ღამით, როცა იგი დარაჯობდა დიქსილენდური „ლოდინის ციხე-კოშკის“ მგზავრებს, თავი „მფრინავი ჰოლანდიელი“ კაპიტანად წარმოიდგინა: „ვაკუში სანთელს მისჩერებოდა და ცდილობდა არ დასძინებოდა. ახლა ის „მფრინავ ჰოლანდიელზე“ კაპიტანიც იყო და მესაჭეც ერთსა და იმავე დროს. „ეკიპაჟიდან“ მის გარდა ყველას ეძინა... დიქსილენდურ არენაზე სიწყნარე სუფევდა. „ბორტზე“, ნაგაზის გარდა, არავინ და არაფერი არ იძვროდა. დაახლოებით ნახევარი საათის შემდეგ „მგზავრებს“ ერთმანეთთან კონტაქტი დაემყარებინათ, შეიძლებოდა ძაღლის გაყვანა. კეთილი იმედის კონცხისთვის შემოევლოთ. „მფრინავი ჰოლანდიელი“ უკვე წყნარი ოკეანის ტალღებს, ყველაზე ღრმა და მაცდური ზღვის ტალღებს მიაპობდა.“ კაპიტნობა, თანაც „მფრინავი ჰოლანდიელისა“, ერთდროულად ორმაგი კოდირების ნიმუშიცაა და პაროდიაც, წარმოსახვაც და რეალურობაც („პოსტმოდერნი საპირისპიროს უყრის ერთად თავს“ — მწერლის მოსაზრების კიდევ ერთი დადასტურება). რომანის ენა და სტილი მთლიანად პოსტმოდერნისტული მანერითაა გამართული. „თხრობა გამუდმებით გადადის თემიდან თემაზე, კონტექსტიდან კონტექსტზე, აზრიდან აზრზე და თითქოს ყოველ წამს ხელიდან გვისხლტება, არასოდეს არ არის ჩვენთან ერთად, ყოველთვის გვისწრებს ან ჩამოგვრჩება და ჩვენც მუდამ გვინევს, დავენიოთ ან უკან დავბრუნდეთ და ხელმეორედ გავიაზროთ ნაკითხული. ...და მიუხედავად ამისა, ყოველ ჯერზე გვგონია, ესაა და ხელში ჩაგვივარდა აზრი, ის კი თითებს შორის ქვიშასავით

გვეპარება და გაგვირბის. ეს ერთგვარი თამაშია“, — წერს გივი მარგველაშვილის პროზის შესახებ ლევან ცაგარელი. „კაპიტან ვაკუშში“ თხრობა პოლიფონიურია, თხრობის არასწორხაზოვანი სტილი იძლევა ტექსტის განსხვავებული ნაკითხვისა და ინტერპრეტაციის საშუალებას. ამას ემატება რომანის ფართო სიმბოლური ველი, რაც თავისთავად არის პოლისემანტიკურობის უპირველესი წყარო.

როგორც ყველა მიმდინარეობას, პოსტმოდერნისტულ ტექსტსაც თავისი მახასიათებლები აქვს. აბსოლუტური ჭეშმარიტების არარსებობამ, რაც პოსტმოდერნიზმმა თავიდანვე აღიარა, მკითხველი გაათავისუფლა მათდამი ერთგულების აუცილებლობისგან და გზა გაუხსნა თამაშს. გივი მარგველაშვილის ტექსტი უსაზღვრო სივრცეა ასეთი თამაშისთვის. მისი სახეები სწორედ იმ სიმულაციურობის ნიშნით ხასიათდებიან, რომელსაც ბოდრიარი აღწერდა თავის წიგნში „სიმულაკრა და სიმულაცია“. პოსტმოდერნიზმი სახის განვითარების მეოთხე, სიმულაციური ეტაპით ხასიათდება, როცა „მას არანაირი კავშირი არა აქვს არანაირ რეალობასთან: ის საკუთარი თავის წმინდა სიმულაციაა“. სიმულაციითა და ფასეულობათა პროფანაციით პოსტმოდერნიზმმა შექმნა საკუთარი ესთეტიკა, გივი მარგველაშვილის რომანში ეს დეფორმირებული სამყარო მრავალფეროვანი სახეებითაა წარმოდგენილი. პირველ ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს „ვეფხისტყაოსნის“ დესაკრალიზაცია — „ვილაც კაცი იყო, ვეფხისტყაოსანი, ვისაც დასთან წამდაუნუმ ახსენებდნენ“. ვაკუშს სერიოზულ თავზარს დასცემს ეს ამბავი და ეშინია, ვეფხისტყაოსანი მისი დის მოსატაცებლადაც არ მოვიდეს. შიში კიდევ უფრო უძლიერდება, როცა გაიგებს, „რომ ამ გმირს, სულ მცირე, ერთი ქალიშვილი მაინც ჰყავდა მოტაცებული ციხე-კოშკიდან“. დის დასაცავად მუდმივად მზადმყოფი ვაკუში მალე გაერკვა რეალობაში: „ვეფხისტყაოსანი სინამდვილეში მხოლოდ ერთ საკმაოდ სქელტანიან წიგნში არსებობდა, საიდუმლოებით მოცული, ლამაზად ჩანკნიკებული ასოებით რომ იყო დაწერილი და შემდგომ დამ მასაც რომ აჩუქა. წიგნს იმ კაცის გამოსახულებაც ამშვენებდა, ვეფხვი ჰყავდა ჰაერში ატაცებული“. მაგრამ ამის მერეც კი ვაკუში ვერ აღიქვამს პოემას იმ ფასეულობათა სისტემად, რასაც იგი წარმოადგენდა საუკუნეთა განმავლობაში ქართველი კაცისათვის. ასეთივე განცდა აქვს მას ჩოხის მიმართ: „ნომერ 17 გოგლიმოგლამდე ამ ფორმას იცვამდნენ მისი თანამემა-

მულენი, როცა სამშობლოს დასაცავად ილაშქრებდნენ, ახლა კი, ჩვეულებრივ, მხოლოდ უქმე დღეებში პატრიოტულ თავყრილობებზე, ხალხურ წარმოდგენებზე და ა. შ. ეცვათ, აგრეთვე რესტორან „ის-მიჰშიც“. ვაკუუმის ცნობიერებაში შემოსული ჩოხა პროფანირებული, უბრალო სამოსია, რომელიც არანაირ მაღალ დანიშნულებას აღარ ატარებს, რადგან არაიდენტურ სივრცეში მოხვედრილმა დაკარგა ეროვნული იდენტობის ნიშნის ფუნქცია. რომანში ასევე ხშირია პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ირონიულობა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ვაკუმი საბჭოეთზე საუბრობს: „წითელი მამასახლიზმის ფანატიკური წარმომადგენლები“ საბჭოთა რეჟიმის ერთგული მსახურები არიან, ხოლო „წარმოშობით კოლხი მამასახლისიმუსი“ — სტალინი.

პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიური დისკურსი ანგრევს ტრადიციულ დიქტომიურ სკალას, აფუძნებს მსოფლმხედველობრივ ინდიფერენტულობას, შესაბამისად, ურთიერთდაპირისპირებული ესთეტიკური თუ მსოფლმხედველობრივი პოზიციებიდან არც ერთს აღარ ენიჭება ჭეშმარიტებისეული ღირებულება. ეს ტენდენცია კარგად ჩანს ამ რომანის ტექსტშიც. ერთი მხრივ, მეცხვარე ამირანის სახე, მისი ზედმინევენიტი ეროვნულობა და ერთგულება ქართული ყოფიერების გამომხატველი ნიშნებისადმი (რაც ამავედროულად პაროდირებულია ულვაშითა და რუსულენოვანი ტატუთი მკერდზე — „დედას არ დავივინყებ“), და მეორე მხრივ, ვაკუუმის აბსოლუტური ინდიფერენტულობა საკუთარი წარმომავლობისადმი (მხოლოდ ოთხი სიტყვა იცის მშობლიურ ენაზე: ორი სალანძღავი — „ვირისთავო“ და „მამაძაღლო“, ორიც მოსაფერებელი — „გენაცვალე“ და „ჭირიმე“). ოპოზიცია *ეროვნული ცნობიერება / ეროვნული ნიჰილიზმი* თანაბარღირებულ კატეგორიებად აღიქმება ტექსტში, პოზიტიურ-ნეგატიურის კონტექსტი აღარ იკითხება.

პოსტმოდერნიზმი რეალურ სივრცესაც ცვლის და სამყაროს დეფორმირებული სივრცის თავისებურ ვარიაციას გვთავაზობს. ბელა წიფურია წერს: „პოსტმოდერნისტული ჰიპერრეალობა გვევლინება რეალობის სუბსტიტუციად, რომლითაც სიამოვნებით ვანაცვლებთ რეალობას, რადგან ის მისანვდომია, გარანტირებული, ხარვეზებისაგან დაცული, ამდენად, სრულიად დამაკმაყოფილებელი. ...პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები ამგვარ მოვლენებს აღიქვამენ, როგორც თავიანთი ეპოქის სახეს, ანუ სოციალურ სა-

ხეს. ამავე დროს, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება კვლავაც ქმნის ეპოქის მხატვრულ სახეებს. ხშირად ამგვარი ხელოვნებისათვის რეალური სულიერი ვითარების ასახვის ფორმა ხდება ყოფიერი რეალობის სახეთა გამოვლინება. მხატვრული სახე იქმნება სოციალური სახის სახეობრიობის დაფიქსირებით“. გივი მარგველაშვილიც ასეთ ახალ რეალობას, ახალ სოციალურ სივრცეს ქმნის „დიქსილენდური ლოდინის ციხე-კოშკის“ სახით. რომანში მოქმედება მეორე მსოფლიო ომის წლების გერმანიაში ხდება, მაგრამ აქ არც ტანკების მოძრაობაა და არც ყუმბარების თუ თოფების ხმა ისმის (რომანის ბოლო ნაწილის გამოკლებით). ყოფითი რეალობა ომის პირობებში გადმოცემულია სრულიად არარეალური, ვირტუალური სოციალური სივრცით. ამ სივრცის კიდევ ერთი მკაფიო პოსტმოდერნისტული ნიშანია სიყვარულის განდევნა და მისი სრულად ჩანაცვლება სექსით. სენიორ ტულიოს სახლში გამართული ვენებიანი ღამეები თუ დღეები არის სწორედ თანამედროვე სამყაროსთვის ნიშანდობლივი, დეგრადირებული და აბსოლუტურად პაროდირებული სახე სიყვარულისა. ამ სახლში შეკრებილი ადამიანები ერთმანეთის სექსუალური პარტნიორებიც კი არ არიან, რადგან არჩევანი შემთხვევითია და მხოლოდ იმაზეა დამოკიდებული, დროის ამა თუ იმ მონაკვეთში ვინ შემოივლის დიქსილენდურ „ლოდინის ციხე-კოშკში“. ამიტომაც უწოდებს მათ ავტორი „მდედრობით და მამრობით პიპოებს“. იდენტობა და ინდივიდუალობა მოშლილია, არჩევანი კეთდება მხოლოდ ერთი ნიშნით — პარტნიორი საპირისპირო სქესის წარმომადგენელი უნდა იყოს. ამით მწერალი არა მარტო ამ ერთ — სიყვარულის — პრობლემას ამძაფრებს, არამედ სტიქიური თავისუფლების საეჭვოობასაც უსვამს ხაზს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ადამიანის სრულ დემორალიზაციაზე. აღსანიშნავია ერთი ფაქტიც: ამ ქაოსურ ფონზე რომანის მთავარი გმირი ვაკუში, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ამ დიქსილენდური ხომალდის კაპიტანია (ანუ ფაქტობრივი მმართველი), სუფთა რჩება და ორგიებში მონაწილეობას არ იღებს. მისი ერთადერთი „ცოდვა“ ამ „გოგლიმოგლისათვის“ ფოტოსურათების გადაღებით გამოიხატება. ეს თავისთავად დადებითი მხარეა მთავარი პერსონაჟისა, მით უმეტეს, რომ იმ სამი მეგობრიდან, რომელთაც სენიორ მობილია თავის „ხომალდს“ აბარებს სამართავად, ძირითად საქმეს ვაკუში აკეთებს ხშირად სრულიად მარტო (ვოლფი თავადაც ეხვევა ამ სექსუალურ ეიფორიებში,

ხოლო ჰანს გეორგი მამის მკაცრი მეთვალყურეობის გამო ხშირად ვერ იპარება სახლიდან).

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ტიპოლოგიური ნიშანია სიმბოლოს არარსებობა. „აქ [პოსტმოდერნიზმში, ა. ნ.] გვაქვს სახისმეტყველებითი (სიმბოლურ-ალეგორიული) მხატვრული თხზვის წესისა და ტრადიციული ტროპული დიქოტომიის — სახისა და საზრისის მთლიანობის სრული დაშლა/რღვევა. ამიტომაც პოსტმოდერნისტულ რომანებში საერთოდ არ გვხვდება „ტრადიციული“ ალეგორიები და სიმბოლოები და მათ სიმულაკრული და რიზომატული კოდები და ტოპოსები ენაცვლება“ (კ. ბრეგაძე). ჩვენ ნაწილობრივ ვიზიარებთ ამ მოსაზრებას, რადგან მიგვაჩნია, რომ შესაძლოა „ტრადიციული“ არა, მაგრამ პოსტმოდერნიზმსაც აქვს თავისი სიმბოლო (თუმცა „ტრადიციულიც“ თავისთავად პირობითია, რადგან ყველა სისტემას სიმბოლოს საკუთარი გააზრება აქვს). ამ მოსაზრების დასადასტურებლად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ტროპული სახე **გოგლიმოგლი** გივი მარგველაშვილის განსახილველი რომანიდან, ასევე სახე-სიმბოლოდ განიხილავს „სუნს“ მკვლევარი ი. ბურდული თავის მონოგრაფიაში „პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული პარადიგმა პატრიკ ზიუსკინდის ნარატივში“.* თუკი ავერინცევის ცნობილ განმარტებას დავეყრდნობით — „სიმბოლო არის ცნება, რომელიც აფიქსირებს მატერიალური საგნების, მოვლენების, გრძნობადი სახეების თვისებას, გამოხატოს იდეალური შინაარსი, მათი უშუალო გრძნობად-კონკრეტული ყოფიერებისაგან განსხვავებით“ — გოგლიმოგლი სწორედ ასეთ სახედ წარმოდგება. მისი სიმბოლური ველი მეტისმეტად ფართოა: აქ ხან პიროვნება მოიაზრება (გოგლიმოგლი 27 — რომანის მთავარი გმირი, იგივე ავტორი, რომელიც 1927 წელსაა დაბადებული, ამავდროულად ეს გერმანიაში ნაცისტური მოძრაობის გააქტიურების წელიცაა), ხანაც მსოფლიო ისტორიის უმნიშვნელოვანესი თარიღები თუ მოვლენები (გოგ-

* თავი 3. *სიმბოლური ნომინაცია როგორც კულტურული პარადიგმა და მისი სემანტიკური ველი პოსტმოდერნისტულ ჟრილში*: „ზიუსკინდთან ამბივალენტური პარადიული კოდების თამაშით, სიმბოლური შრეების სინთეზითა და ერთიანი სიმბოლური ნომინაციის ფორმირებით სამყარო ზოგადკულტურულ მხატვრულ-სიმბოლურ ხატად ყალიბდება“ ან: „ქრონოტოპული ერთიანობა ზიუსკინდთან ხატისა და სიმბოლური ნიშნის გამთლიანებით და ტექსტის სრული მრავალშრიანი სიმბოლიზაციით მიიღწევა, ხოლო „სუნამოს“ ჟანრობრივი ხასიათი პოსტმოდერნისტული „ყველაფრის-სინთეზის“ ადეკვატურია და ამიტომაც არის ის პოსტმოდერნისტული რომანი“.

ლიმოგლები: 17 — რევოლუცია რუსეთში, 33 — ნაციისტების მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდება, 37 — საბჭოთა რეპრესიების ხანა...). კარლ გუსტავ იუნგი სიმბოლოს მთლიანობის სრულყოფილი გამომსახველობის ძირითად ასპექტად, მრავალშრიანობის გარდა, ურთიერთსაინანაღმდეგო მხარეთა აუცილებლობასაც გულისხმობდა, რომლებიც ერთმანეთს არა მარტო ავსებენ და ამთლიანებენ, არამედ ერთმანეთისაგან გამომდინარეობენ კიდეც. **გოგლიმოგლს** ეს მახასიათებელიც აქვს: ტექსტში იგი აღნიშნავს როგორც რევოლუციას, რომელმაც დაამხო ცარიზმი (გოგლიმოგლი 17), ისე ნაციზმსაც (გოგლიმოგლი 27 და 33) და საბჭოთა წყობასაც (ახალი გოგლიმოგლი).

გოგლიმოგლი 27-ის, გოგლიმოგლი 37-ისა და გოგლიმოგლი 39-ის ოპოზიციად ტექსტში შემოდის **დიქსილენდი** — თავისუფლების სიმბოლო, რომელიც თავდაპირველად ჩნდება, როგორც ნაციზმის წინააღმდეგ მიმართული იდეოლოგია. ბუნებრივია, მწერლის არჩევანი, თავისუფლება სწორედ ამ სახით გამოეხატა, არ არის შემთხვევითი. დიქსილენდი საესტრადო ორკესტრია, რომელიც შედგება ორი საქსოფონის, ორი საყვირის, ორი ტრომბონის, ერთი ტუბისა და დასარტყმელი საკრავისაგან. იგი ამერიკის შეერთებული შტატების სამხრეთში წარმოიშვა და სახელწოდებაც აქედან მიიღო (Dixieland სამხრეთის შტატების საერთო სახელწოდებაა). „დიქსილენდი“, ამავე დროს, ცნობილი ჯაზური სტილია, რომელიც კოლექტიურ იმპროვიზაციაზეა დაფუძნებული (ლუი არმსტრონგი) განსხვავებით „ჩიკაგოს ჯაზისაგან“, სადაც მთავარი სოლო იმპროვიზაციაა. მწერლის მიერ „დიქსილენდის“ არჩევაც ამ სპეციფიკით უნდა იყოს განპირობებული, რაც რომანში თავისუფლების ტოტალური წყურვილის გამოხატულებაა. ჯაზი უსასრულო იმპროვიზაციის უწყვეტი პროცესია, იგი თავისუფლებისაკენ მუდმივ სწრაფვას გამოხატავს რეალობაშიც და რომანშიც: „ხანმოკლე პაუზის შემდეგ სენიორ მობილიას სეპტეტი, ჩვეულებრივ, ბუგი-ვუგის უკრავდა ხოლმე. მუსიკოსები რამპასთან გამოდიოდნენ და ისე ასრულებდნენ დაუდევარ თემას. მწვანე შუქში ჩაძირული პატარა საცეკვაო მოედანი გალავებული ახალგაზრდებით ივსებოდა და ახალმოდური თავანყვეტილი ფერხული იბმებოდა. ...ხელაპყრობილები იდგნენ მათ ირგვლივ და კრძალვით ისმენდნენ მათ ყოველ სიტყვას, საკრავებთან ისე მიდიოდნენ, როგორც საკურთხეველთან, კრთომითა და გულის ძვე-

რით. „კაკადუში“ რვა „მაცხოვარმა“ ახალი გიჟმაჟი წირვა ჩაატარა“. დიქსილენდური მუსიკის მიერ დაპყრობილი სივრცის საზღვრები თანდათან ფართოვდება რომანში, იგი აღვიძებს თავისუფლებისკენ სწრაფვის სურვილს ყველაში, ახალგაზრდაშიც და ხანდაზმულშიც, ადგილობრივიშიც და ემიგრანტშიც და ზოგადი სახე ხდება თავისუფლებისა: „კაკადუს“ მსგავსი დანესებულებები უკვე ნებაყოფილობითი აღარ გახლავთ. ისინი შეესატყვისებთან შინიდან გაქცევის კოლექტიურ მოთხოვნილებას. მათ ჭერქვეშ უკვე რეალური ემიგრაცია იწყება. ჯაზი სულს უდგამს ემიგრაციას, ემიგრანტები ფეხს უწყობენ მის რიტმებს, მათი მოძრაობა ექსპრესიული ხდება და მათ უკვე წინ ველარავინ დაუდგება“. „დიქსიჯაზის მელოდიები“, „ტულიოს ჩარლსტონ-ბოსტონური ფირფიტები“ და „მელაკუდური სვლები“ (ფოქსტროტი) — ეს „აკრძალული დასავლური ხილი“ თავისუფლების ესთეტიკური ნიშანია. ოპოზიციას ქმნის ენაც — ერთი მხრივ გოგლიმოგლის ენა (გერმანული), მეორე მხრივ კი „დიქსილენდური“ (ინგლისური). დიქსილენდი — დასავლური სამყაროს, უპირველესად კი, ამერიკის დაშიფრული კოდი — ასრულებს თავისუფლების კუნძულის როლს ნაცისტურ გერმანიაში, სწორ გზაზე აყენებს ვაკუუსა და მის მეგობრებს, თაობას, რომელიც არ შეურიგდა გოგლიმოგლს. თავისუფლების სულის გამოხატვას ემსახურება ტექსტში სიმბოლურად გადმოცემული ეროტიკულ-სექსუალური სცენები სენიორ ტულიო მობილიას სახლში, ანუ დიქსილენდურ „ლოდინის ციხე-კომპში“, და იგი 27-ის, 37-ის და ა. შ. გოგლიმოგლთა ოპოზიციას წარმოადგენს. სენიორ მობილიას „ლოდინის ციხე-კომპი“ გოგლიმოგლისაგან ანუ იდეოლოგიური (არა მხოლოდ) ძალადობისაგან თავისუფალი სივრცეა, რომელიც ბედნიერებით, დამოუკიდებლობით, თავგადასავლებით, უამრავი სიახლითაა სავსე, რაც ეს-ესაა იშლება 15-16 წლის მოზარდის წინაშე. შესაბამისი სექსუალური სიმბოლოებით (ვიკერები — ტულიოს თაყვანისმცემელი ქალები, ქალის სხეულის სხვადასხვა ნაწილის აღმნიშვნელი მეტაფორები: ფილიპინები (მკერდი), მანილა (ვაგინა) და ა. შ.) დატვირთული ტექსტი ამავე დროს მკვეთრად ირონიულ-პაროდიულია: აქ შეხვდებით სახლიდან გამოპარულ ახალგაზრდა ქალებსაც და „ნესიერი“ ოჯახის დიასახლისებსაც, ამ საქმეში გამოუცდლებსაც და გამოცდილებსაც, ისინი ბუზებივით ეხვევიან როგორც „კომკს“, ისე თვით ტულიოს და მის კაფეს. „დიქსილენდური ლოდინის ციხე-

კოშკი“ უმთავრესი ცენტრია რომანის ტექსტში, იგი ერთ-ერთი ძირითადი სიმბოლოა, თავისუფლების იდეის შემნახავი და გადამცემი, ამიტომაც როგორც ფუნქციონირებს, საბოლოოდ დაიქცევა მაშინ, როცა ომი დასასრულს მიუახლოვდება და გერმანიაში უკვე ისედაც ელოდებიან დიქსილენდელთა შემოსვლას.

მძაფრი წინააღმდეგობა ახლადგაბატონებულ იდეოლოგიასა და თავისუფლებისმოყვარულ ახალთაობას შორის, რომელსაც ავტორი „გოგლიმოგლი 27-ის ცქნაფებს“ უწოდებს, ასევე მთლიანადაა დაშიფრული. იდეოლოგიური წნეხი ტექსტის დენოტაციურ დონეზე გოგლიმოგლის დაძალებული ჭამითაა გადმოცემული: სახლებში — „კოვზით კვება“, ხოლო სკოლაში — ძაბრით. სიმბოლური ველი მყარდება კიდევ ერთი დამატებითი სახით — **ცქნაფით**. ცქნაფებში კონკრეტულად გერმანელი ხალხი (განზოგადებით კაცობრიობა) შეიძლება მოვიხიროთ, ხოლო გოგლიმოგლი (თავად ავტორისავე შენიშვნით) დროა, რომელიც ზრდის საზოგადოებას, ამავდროულად კი იძულებულს ხდის მას, მიიღოს ყველაფერი ის, რაც თავად მოაქვს, მიუხედავად წინააღმდეგობისა: „თავდაპირველად ეს ცქნაფების მხრიდან მხოლოდ კონკრეტული თავდაცვითი მოძრაობა იყო, გოგლიმოგლი 27-ის წინააღმდეგ თავით, ხელებითა და ფეხებით წარმოებული ბრძოლა. იმხანად სახლს ვერ ნახავდით საშინელი ტირილის ხმა რომ არ გამოსულიყო. გაისმოდა მშობლების წამაქეზებელი შეძახილები, იყო ერთი ლოლიაობა და მაგრად მოჭერილ სარძევე კბილებზე კოვზის რაკარუკი. ძალიან ხშირად ეწყობოდა სახლის პანიკური ჩხრეკები, რადგან ცქნაფები გოგლიმოგლს სახლის შორეულ კუთხე-კუნჭულებში ემალებოდნენ. მაგრამ, ვინაიდან იქაურობა ვერაფერი სამალავი იყო, მათ ხსნას სულ მალე შორეულ სივრცეებში დაუწყეს ძებნა“. ამ მხატვრული სახით მწერალი რეჟიმისთვის საზოგადოების მიერ განეულ წინააღმდეგობას ხდის საცნაურს. ცქნაფში სიმბოლურად ხაზგასმულია საზოგადოების უმნიფრობა, ჩამოუყალიბებლობა, უძლურება იმ დიდი ბოროტების წინააღმდეგ, რასაც ნაციზმი ერქვა. მიუხედავად ერის ისტორიული ასაკისა და გამოცდილებისა, გერმანული საზოგადოება უძლური აღმოჩნდა, ებრძოლა ახლადამოცენებული დიდი ბოროტების წინააღმდეგ: „ვინც თავისდა სავალალოდ ამა თუ იმ მიზეზის გამო შინიდან თავის დაღწევას ვერ ახერხებდა, გოგლიმოგლს ათასნაირი საშუალებით აყლაპებდნენ დიდი დოზებით“. ამიტომ ამ საზო-

გადოებისთვის სიმბოლური სახე *ცქნაფი* სრულიად ადეკვატურია. ტექსტში გამოკვეთილია არა მარტო ის სოციალ-პოლიტიკური სივრცე, რომელშიც წარმოიშვა ნაციზი, არამედ ის იდეოლოგიური განწყობილებაც, რაც საზოგადოების მეორე ნაწილში (ძირითადად ახალგაზრდებში) სუფევდა: „გოგლიმოგლი ნაგავია!“ — თამამად წერდნენ მოსწავლეები დაფაზე სკოლაში.

უაღრესად საინტერესო სახეა თვით **ძაბრი**, რითაც გოგლი-მოგლს ასხამდნენ პირში მოსწავლეებს. ავტორი გვეუბნება, რომ „ბევრ ძაბრში, თუკი ვინრო ყელიდან ჭოგრიტივით თვალთან მიიტანდით, დიქსილენდის გზა ჩანდა მკაფიოდ, ხოლო გზის უკან კი, თუმცა ბუნდოვნად, მაგრამ ცქნაფებისთვის მაინც გასარჩევად, დასავლეთის ზოგიერთი ქვეყნის მზიური სანაპიროები გამოკრთოდა“ (გვ. 14). ძაბრი ერთდროულად იდეოლოგიური თუ ფიზიკური ჩაგვრის ნიშანიც არის და პირიქით, თავისუფლებისაკენ გასახედი საშუალებაც. აქ თავს იჩენს სიმბოლოს ამბივალენტური ხასიათი, საპირისპირო მნიშვნელობათა სინთეზი. *ამრიგად, ზემოგანხილული სახეები ქმნიან ერთ დიდ სიმბოლურ ბლოკს, რომელშიც ისინი ერთმანეთს ამყარებენ და ერთიან სააზროვნო ველში თავისუფლების საწინააღმდეგო ყველა მახასიათებელს აერთიანებენ.*

სოციოლოგიურ მეცნიერებაში გავრცელებული აზრის თანახმად, ემიგრაცია ორმაგ არყოფნას ნიშნავს. ამიტომაც შეუძლებელია, ეს არ იქცეს ეროვნულ-კულტურული იდენტობის კრიზისის ნიშნად. ემიგრირებული მამების თაობას მოჰყვება ამ იდენტობის განცდა, რაც თანდათანობით მძაფრდება, მაგრამ რა ხდება უსამშობლოდ დაბადებული შვილების ფსიქიკაში? თავად მწერალი ამის საუკეთესო მაგალითია. გიგა ზედანია წერს: „გივი მარგველაშვილი არც საქართველოში იყო ბოლომდე და არც გერმანიაშია. ეს არის ადამიანი, რომლის იდენტობა არც ქართულია და არც გერმანული. მას აქვს ის, რასაც თანამედროვე კულტურის კვლევებში „დეფისის იდენტობას“ უწოდებენ ხოლმე, ანუ იდენტობა, რომელსაც ეწოდება „გერმანულ-ქართული“. მწერლის ეს გაორება აშკარად ეტყობა მის პერსონაჟსაც. „ერთხელ მწყემსმა ვაკუმს სიურპრიზი გაუკეთა. როცა შინ მარტო იყო, პატარა სალამური გამოთალა და კოლხური ხალხური სიმღერის „სულიკოს“ წარმტაცი ჰანგი დაუკრა“. ამის შემდეგ უცნაურად აედევნა ეს მელოდია ვაკუმს და ხშირად უსტვენდა ხოლმე. რისი ნიშანია ერთი მხრივ ვაკუმის დიქსილენდური მუ-

სიკით გატაცება, მეორე მხრივ კი სულიკოს მელოდიის სტვენა და არა ლილინი, რაც უკვე მის მიმართ ღრმა და გულწრფელ დამოკიდებულებას უარყოფს და ზედაპირულობას უსვამს ხაზს? ეს უკანასკნელი საჭიროებას უკავშირდება ხოლმე, (მაგალითად, როდესაც ქალაქში შემოსულ მემარცხენეებს შორის კოლხი თანამოძმის პოვნა სურს, რათა ამით მათი სისიტიკე გააუფნებლყოს, ან ამირანის გადმობირება უნდა), ხოლო პირველი სიამოვნებაა, მოთხოვნილება, აკრძალვისა და რისკის ფონზე ჯიუტად წარმართული. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს ნიჰილისტური დამოკიდებულება ყოველგვარი ეროვნულის მიმართ არის ყალბი და ცარიელი პატრიოტიზმის პაროდირება, რომელიც ვერაფერს ვერ რგებს ვერც ემიგრანტ ქართველს და ვერც მის სამშობლოს. ეს არის მინიშნება ბოლშევიკურ საშიშროებას გაქცეული თაობის შთამომავალთა ტრაგედიაზე, რაც მათში ეროვნულ-კულტურული იდენტობის კრიზისმა გამოიწვია, რადგან მამებმა მამულის სიყვარული ველარ ჩაუნერგეს უცხო კულტურულ არეალში, უცხო მინაზე უფესვოდ აღმოცენებულ-გაზრდილ შვილებს, მათ კი მამების სალოცავი, სადღაც არაგვის ნაპირას დატოვებული „ლოდინის ციხე-კოშკი“, ვერ გაითავისეს და საკუთრებად ვერ ჩათვალეს. ვაკუუმისთვის სრულიად უცხოა ის სივრცე, რომელიც მამებს ასე „ტკივათ“, სადაც ჩვეულებრივი ამბავია „სახლჩამორთმეული და აჯანყებული მფლობელების, კულაკების, დახვრეტა, ქრისტეს გამოსახულებისთვის გაღეშილ ჯარისკაცთა მიერ ტყვიის დაშენა და სხვა“. ამიტომაც მათთვის აღსანიშნის გარეშე დარჩენილ აღმნიშვნელებს, ანუ ცარიელ ნიშნებს წარმოადგენენ ტექსტში გამოყენებული ქართული ეროვნული იდენტობის ნიშნები: ჩოხა, ყანნი, „სულიკო“, „გველის პერანგი“, „ვეფხისტყაოსანი“, ჭავჭავაძის, რუსთაველის, აკაკი წერეთლის და სხვა დიდ ქართველთა სურათები. ნიშნის ქვეშ აღარაფერია, შესაბამისად, მათზე მოჭიდება, მათი ეროვნული ცნობიერების ფორმირებისათვის საყრდენად გამოყენებაც შეუძლებელია.

ეროვნულ იდენტობასთან გაუცხოების კიდევ ერთი დასტურია ის, რომ ვაკუუმისთვის ჩოხა სამხედრო უნიფორმა უფროა, ვიდრე ყოველდღიური სამოსი. ეროვნულმა სამოსმა ამგვარი ასოციაციები გამოიწვია მასში მკერდის ორივე მხარეს ჩამწკრივებული მასრების გამო. შესაბამისად, მას, როგორც სხვა კულტურულ გარემოში აღზრდილს, ნორმალურად არ მიაჩნია საბრძოლო ფორმის მუდმი-

ვი ტარება. ეს უკვე გარედან მაცქერალი თვალის მიერ შემჩნეული დეტალია, სუბიექტურობისაგან დაცლილიც და უაღრესად ტრაგიკულიც. გივი მარგველაშვილი ამბობს: „ვაკუში მინც განზოგადებული გმირია, მაგრამ აქვს ჩემი პიროვნული თვისებები.“ რომანის მთავარ პერსონაჟს ძალიან უჭირს მამის და სხვა ქართველ ემიგრანტთა ფიქრებს ჩასწვდეს, სადღაც კავკასიონს გადაღმა დარჩენილი სამშობლოსადმი იგრძნოს ისეთივე ნოსტალგია. რა თქმა უნდა, ეს არ არის მხოლოდ ერთი ადამიანის განცდა, ესაა მთელი თაობის ტრაგედია, უსამშობლოდ დარჩენილი თაობის ტკივილი. ვის შეეძლო უკეთ ამ ტკივილის გადმოცემა თუ არა გივი მარგველაშვილს? კაცს, რომელიც ფიზიკურად სამშობლოში დაბრუნებული სულიერად ისევ უსამშობლოდ დარჩა.

მწერალი პირველ თავშივე ტრაგიკომიკურ საკარნავალო გარემოს ქმნის, როდესაც 20-იანი წლების გერმანიის საერთო ვითარებას გოგლიმოგლს უწოდებს. გოგლიმოგლი აქ არის ხანაც, ადამიანიც, იდეოლოგიაც ანუ ყველაფერი ერთი დიდი გოგლიმოგლი ანუ ქაოსია. ამ კოდს თავისთავად ახლავს მახასიათებლები, კერძოდ სიმყრალის სუნი, რაც უკავშირდება მხატვრული სახის მთავარ შემადგენელ ნაწილს — მოძველებულ კვერცხს. რადგან ეს გოგლიმოგლი ნელ-ნელა ძლიერდება (27-ში ნაცისტების გააქტიურებით, 33-ში ხელისუფლების ხელში ჩაგდებათ, ასევე სხვადასხვა ქვეყნებში გამოვლენილ გოგლიმოგლებთან კავშირით — „გოგლიმოგლი 27 სულაც არ არის ლოკალური. იგი უშუალო კავშირშია 1927 წლამდე და მას შემდეგ მომხდარ ამბებთან და ღვიძლ ნათესაობაშია ნომერ 17, 37 და 47 გოგლიმოგლებთან, რომლებიც ხამუშ-ხამუშ, ხან მარჯვნიდან და ხან მარცხნიდან, მის ისტორიაში იჭრებოდნენ და მას აქეთ-იქით დააქანებდნენ“. შესაბამისად, ძლიერდება სიმყრალის სუნიც, რითაც ავტორი გაბატონებული იდეოლოგიის ხასიათს გახზავს და ამით თხრობაში ნეგატიურ ფონს ააქტიურებს. ასე იქმნება არა მხოლოდ ყოფითი, არამედ იდეოლოგიური სიმყრალის აღმნიშვნელი პაროდული დისკურსი.

რომანის ტექსტის რამდენიმე პასაჟში ბახტინისეული საკარნავალო დისკურსიც იკვეთება. როგორც ცნობილია, კარნავალური ჟანრისთვის დამახასიათებელია დაწესებული ნორმების უგულვებელყოფა და იმ თემების კულტივირება, რაც საუკუნეთა განმავლობაში „ცოდვად“ იყო სახელდებული არა მხოლოდ რეალურ ცხოვრე-

ბაში, არამედ ლიტერატურაშიც. საკარნავალო დისკურსის თავისებურებებიდან ბახტინი გამოყოფს კარნავალურ ინსცენირებებსა და კომიკურ სიტუაციებს, თავისუფალ და ფამილარულ ურთიერთობებს ადამიანებს შორის, აქცენტს აკეთებს ისეთ არაცნობიერ ინსტიქტებზე, როგორებიცაა სექსი და ჭამა-სმა... სწორედ ამ კარნავალური მოტივების აქტუალიზება შეინიშნება რომანის ტექსტში. ოლონდ „კაპიტან ვაკუშში“ გვხვდება კარნავალი არა ტრადიციული გაგებით, არამედ ერთგვარად მოდიფიცირებული სახით. ესაა ფსევდოკარნავალი, რომელიც ფსევდოსიყვარულით ანუ შემთხვევითობაზე აღმოცენებული თავისუფალი სექსითაა წარმოდგენილი დიქსილენდური „ლოდინის ციხე-კოშკში“. ასეთივეა გოგლიმოგლის კოვზითა და ძაბრით მირთმევის ირონიულ-პაროდიული სცენები; ერთ-ერთ სარდაფში გახსნილი სენიორ ტულიო მობილიას ღამის ბარი „კაკადუ“, რომელშიც ტულიო თავის მუსიკოსებთან ერთად დიქსილენდურ სიმღერებს ასრულებს; თავისუფალი და ფამილარული ურთიერთობები მაცსტროსა და მის მსმენელებს შორის — მუსიკით, ალკოჰოლითა და ერთმანეთით ტკობა... ამ სივრცეში თავისუფლება, ანუ ნაცისტური რეჟიმიდან გათავისუფლებული გერმანიის მომავალი, განახლებული სახე — წარმოდგენილია ინგლისური სიმღერებით, სექსუალური სცენებისა და შემდეგ მათი ფოტოსურათების უხვი დემონსტრირებით „კოშკის“ კედლებზე და სხვა. ამ კარნავალს საზღვრები არ აქვს. „კაკადუში“ თუ „მფრინავ ჰოლანდიელზე“ ეიფორიასა და ორგიაში ჩართულია თითქმის მთელი საზოგადოება, გერმანელები თუ ჩამოსულები, სახლიდან გამოპარულები თუ რაიმე სხვა მიზეზით წამოსულები. თუმც ამ ყველაფერს მაინც მოჰყვება კარნავალური დისკურსის უმთავრესი შედეგი — განახლება, რაც, ბახტინის აზრით, გარდაუვლად უკავშირდება სიკვდილს. ტულიო მობილიას ბარი და სახლი იმ „კარნავალური ინდივიდის“ სახეებს წარმოადგენს, რომლის კვდომამაც განახლება უნდა მოიტანოს. ეს დისკურსი რომანში მართლაც ვითარდება: ომის დამთავრებისთანავე ტულიოს „კაკადუდან“ თავის მუსიკოსებთან ერთად უხდება გაქცევა, ამაჯდროულად ნადგურდება დიქსილენდური „ლოდინის ციხე-კოშკიც“, რაც ნაციზმის დამხობისა და გათავისუფლების პროცესის დასაწყისის მიმანიშნებელია.

დღეს გივი მარგველაშვილი აღარ არის ყველასთვის უცნობი ქართველ-გერმანელი მწერალი, თუმც ჩვენმა საზოგადოებამ ჯერ

კიდევ ძალიან ცოტა რამ იცის მის შესახებ. მისი „კაპიტანი ვაკუში“ თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი საინტერესო მხატვრული ტექსტია, განსხვავებული ტიპის ავტობიოგრაფიული რომანი ღრმად სიმბოლური პლანითა და გამოხატული პოსტმოდერნისტული ელემენტებით. გერმანელი ისტორიკოსი და კულტურის ანთროპოლოგი ფრანკ ტრემელი გივი მარგველაშვილის ლიტერატურას მომავლის ლიტერატურას უწოდებს: „ეს უსამშობლობა ჩვენი ეპოქის ნიშანია. ამდენად, შესაძლებელია, რომ მისი ლიტერატურა მომავლის ლიტერატურაა. ვინაიდან, ჩემი აზრით, რაც მან გადაიტანა და რის შემოქმედებითად გადამუშავებაც ცდილობს, გარკვეული თვალსაზრისით, სიმპტომატურია და არ არის მხოლოდ ინდივიდუალურად ტრაგიკული ბედი“. დღეს ჩვენ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, გივი მარგველაშვილის სახით არა მხოლოდ გერმანულმა, არამედ ქართულმა მწერლობამაც კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მწერალი შეიძინა.

ეთერ თათარაიძის ლიტერატურული პოლიტიკის გააზრებისთვის

— ჯერ ეს ერთი, — აწყვეტინებს ხელმძღვანელი,
გალიზიანებულია,

— რა იცით თქვენ, რომელია დიდი მწერალი და
რომელი — არა? ამის გაგებას ხანდახან საუკუ-
ნეები სჭირდება!

გურამ დოჩანაშვილი. „კაცი, რომელსაც
ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“. 1973

ეთერ თათარაიძის პოეზიას თავიანთ სამეცნიერო და პუბლი-
ცისტური ხასიათის პუბლიკაციებში (საჟურნალო სტატიები, კრე-
ბულის წინასიტყვაობები და სხვ.) სხვადასხვა დროს განიხილავდ-
ნენ ლიტერატურათმცოდნეები, ფოლკლორისტები და მწერლები:
ვახუშტი კოტეტიშვილი, ზურაბ კიკნაძე, ტარიელ კვანჭილაშვილი,
ავთანდილ ნიკოლეიშვილი, თამაზ ჩხენკელი, როსტომ ჩხეიძე, მიხო
მოსულიშვილი, მარინე ტურავა, გიორგი ლობჯანიძე. პოეტს ჯერ
კიდევ შემოქმედების საწყის ეტაპზე აღიარება მოუტანა ფოლ-
კლორულმა სადამოებმა, რომლებიც 1979 წლიდან ფილარმონიის
საკონცერტო დარბაზში იმართებოდა ვახუშტი კოტეტიშვილის,
ლექსო ჭინჭარაულისა და თენგიზ მირზაშვილის ინიციატივით.

სავსებით ბუნებრივია, რომ ეთერ თათარაიძის ტექსტები,
რომლებიც, მცირე გამონაკლისების გარდა, სწორედ იმ ადრესატ-
თან ხვდებოდა, სადაც უნდა მოხვედრილიყო, ლიტერატორთათვის
საინტერესო ხდებოდა, უპირველეს ყოვლისა, ენობრივი ასპექტით,*
რადგან პოეზია ამ თვალსაზრისით სრულიად ახალი „მასალით“
იყო „ნაგები“. სამეცნიერო ლიტერატურაში, ჯერ კიდევ, 80-იან
წლებში წერდნენ, რომ თათარაიძემ, თუშური დიალექტის პოეტური
გამოცდილების „ყამირი გატეხა“ (ზურაბ კიკნაძე). იმ დიალექტისა,
რომელიც დღემდე შუა საუკუნეების ძველი ქართული ენის არაერთ
გრამატიკულ, ლექსიკურ, ფრაზეოლოგიურ, ფონოლოგიურ მოვ-
ლენას აძლევს თავშესაფარს.

* სიმბოლურია, რომ პოეტი საკუთარი ლექსებით პირველად 1979 წლის 14 აპრილს
(სწორედ დედა ენის დღეს) წარდგა მკითხველის წინაშე.

ეს ღირსებები საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ პოეტის მთავარ შემოქმედებით მიღწევას, მეორე მხრივ, გადაეფარა თათარაიდის პოეზიის სხვა ბევრი საინტერესო მხარე. შეიძლება, ითქვას, რომ დღემდე ქართული ლიტერატურათმცოდნეობა არ არის განებივრებული სამეცნიერო ინსტრუმენტით შესრულებული მისი ტექსტების ფორმოზოგი და შინაარსოზოგი ანალიზით. ჯერ კიდევ ვერ ამოვწურეთ ამ პოეტის, როგორც ფენომენის შესახებ მსჯელობისადმი მისწრაფება და ვერ „გავუბედეთ“ სამეცნიერო კვლევა მის პირველქმნილ, ხელშეუხებელ სახეებს, რომლებიც მთის წიაღიდან მოპოვებული დაუმუშავებელი მინერალებივით გვჭრიან თვალს პროფესიულ საზოგადოებასა და ლიტერატურის მოყვარულთ.

ეს „დამაბნეველობა“ პოეტის შემოქმედებითი საქმიანობის ადრეულ ეტაპზე იმანაც განაპირობა, რომ ფართო აუდიტორიის წინაშე პირველი გამოსვლისთანავე, პირველი კრებულის გამოცემისთანავე, რომელიც მან შესთავაზა მკითხველსა და მკვლევარს, ძალიან ახალგაზრდა პოეტს უკვე ჰქონდა საკუთარი ლიტერატურული პოლიტიკა, ჩამოყალიბებული პოეტური ხედვა და უნიკალური ხელწერა (სტილი). ამის შესახებ არაერთხელ აღუნიშნავს პოეტის მეგობარს, მხატვარ თენგიზ მირზაშვილს. ეთერ თათარაიდის შემოქმედებითი მეთოდი საოცრად ზუსტია და მისი ლიტერატურული პოლიტიკაც ძალიან მიზანმიმართული. ამას, შესაძლოა, პოეტის შინაგანი რწმენის გარდა, ხელი შეუწყო იმ ფაქტორმაც, რომ მისი შემოქმედების საწყის ეტაპზე მისი პოეზია ინტოობოდა ისეთი მკითხველების „ხელში“, როგორებიც იყვნენ ვახუშტი კოტეტიშვილი, თენგიზ მირზაშვილი, ზურაბ კიკნაძე.

ჯერ კიდევ 1934 წელს მწერალთა საკავშირო ყრილობაზე მაღაქია ტოროშელიძის სიტყვაში პირველად გაიჟღერა გზავნილებმა ქართული ნაციონალური ლიტერატურის მაღალი ღირებულების შესახებ, რამაც ცხადად წარმოაჩინა საბჭოთა კულტურული პოლიტიკის ახალი მიმართულება — საქართველოს ეკისრებოდა მისია, შეექმნა მითი საბჭოთა კავშირის ისტორიის სიძველის შესახებ. ამ პერიოდში სტალინის მეთვალყურეობით ქართული ნაციონალიზმის იდეა ფუნდამენტურად გადამუშავდა (საბჭოთა წარსულის... 2011). ქართულ ლიტერატურაში ამ პერიოდში უკვე „იკურთხა“ პატრიოტული ტექსტი, რაც ტალანტიანი და გულწრფელი შემოქმედის ხელში ხან საინტერესო ფორმას იძენდა, ხან კი — შეზღუდული შემოქ-

მედებითი გასაქანის მქონე ავტორის ხელში — ზოგადად, პატრიოტიზმის იდეის პროფანირებულ მაგალითს ქმნიდა; ხშირად, ყალბი პათოსის ინსტრუმენტადაც რჩებოდა. აქედან გამომდინარე, როდენ პარადოქსულიც უნდა იყოს, საბჭოთა ლიტერატურის მინისტრის სწორედ ნაციონალური ნარატივის სხვადასხვა მოდულაციებში მერყეობდა. მისი ლიტერატურული და ყოფითი პრაქტიკები დაკავშირებული იყო „ლიტერატურული სალამოების“ სპეციფიკურ საბჭოთა გამოცდილებასთან და ე.წ. „ქართული სუფრისა“ და ეპიტაფიების უმეტესად, ფალსიფიცირებულ ტრადიციებთან.

მიუხედავად იმისა, რომ 60-70-იანი წლების ქართული ლიტერატურის (და ხელოვნების სხვა დარგების) კონიუნქტურა კვლავ აგრძელებს 30-იანი წლების კულტურული პოლიტიკის ინერციით განვითარებას, რეჟიმის კრიზისისა და სისტემის ლიბერალიზაციის ლოგიკის შესაბამისად, ამ პერიოდში მეტია შემოქმედებითი თავისუფლებისათვის ბრძოლის შემთხვევები. ხელოვნები ეძიებენ „ახალ სიტყვას“ (სტილი, ენა, მეთოდი, თემა, მოტივი და სხვ.). ეს კი უდავოდ არის საზღვრებმოშლილი არტისტული სივრცის გარღვევისა და ევრო-ამერიკულ სააზროვნო და შემოქმედებით ტრადიციებთან უშუალო კონტაქტის აღდგენის მცდელობა. ცენზურის გაგება ამ პერიოდში ნაწილობრივ მნიშვნელობას კარგავს. ამჯერად იგი უფრო სოციალური კონტროლისა და თვითცენზურის მექანიზმებზეა დამოკიდებული. თუმცა არც იმდენად უსუსურია, რომ არტისტულ ნოვაციებს ღიად არ უპირისპირდებოდეს (გავისხენოთ, მაგალითად, კონვენციურ-ვერლიბრისტული დაპირისპირება, რაც ქართულ ლიტერატურაში ხარანაული-სტურუას შემოქმედებამ იტვირთა თავისთავზე).

ეთერ თათარაიძის ტექსტებში საერთოდ ვერ ვიპოვით საბჭოთა ყოფის, კონიუნქტურული მოტივების დადებითი, ან თუნდაც, უარყოფითი რეფლექსიის ნიშნებსაც კი. „რეალობისადმი“ მიმართებაში ის შეურიგებელია და, თუნდაც, პაროდის* ან იგავის ენით მასთან დიალოგს ურჩევნია, საერთოდ, იგნორირების სტრატეგიას მიმართოს. ამდენად, ის, ქართული ფოლკლორის გავლით, იკვებება მარა-

* გავისხენოთ ოთარ იოსელიანის ფილმი - „პასტორალი“, რომელიც კინოეკრანებზე 1976 წელს გამოვიდა. ფილმში ავტორი პასტორალური ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი ხერხების უტირირებით, პაროდირების მანერით აღწერს საბჭოთა პერიოდის სოფლურ ყოფას.

დიული თემებით. პოეტი არც ურბანული ვერლიბრის პროტესტანტულ პათოსს ეზიარება. მისი ლექსი ამოზრდილია ხალხური პოეტური ტრადიციებიდან, სადაც ტექსტის სტრუქტურულ და მის ვერსიფიკაციულ თავისებურებას განაპირობებს სახეთა პარალელიზმი და ფრაზის შინაგანი რიტმიკა. ეთერ თათარაიძის ლიტერატურული პოლიტიკის მთავარი გზავნილი და ამავდროულად, მისი პოეზიის ყველაზე ძლიერი მხარე პოეტის ინდივიდუალიზმში მდგომარეობს, რასაც ასე ებრძოდა კოლექტივიზებული საბჭოთა ყოფა, კულტურა და კლანურ-ნათესავური ლოკალური ტემპერამენტი. ამიტომ ასახელებდა მისი პოეზიის მთავარ ღირსებად მისი შემოქმედების ერთ-ერთი საუკეთესო მკითხველი, თენგიზ მირზაშვილი იმ ფაქტორს, რომ ეთერი „ჩამოყალიბებული აზრის, მრწამსისა და თვალთახედვის პოეტია“ (მოსულიშვილი 1999: 109). ამიტომაც ვერ მალავდნენ ბრახს საბჭოთა კრიტიკოსები, როცა წერდნენ — „ის ჯიუტად აგრძელებს თავის ძველ გზას“ (კვანჭილაშვილი 1988: 75).

საბჭოთა კრიტიკოსები და პოეტები „მეგობრული რჩევებით“ აგულიანებდნენ პოეტს, შეეცვალა ენობრივი პოზიცია, რაც მის შემოქმედებას სახალხოობას უკარგავდა. არგუმენტად იშველიებდნენ სალიტერატურო ენის დაცვის აუცილებლობას, რაც ჯერ კიდევ მოდერნიზმის დროიდან აღარ იყო იმდენად აქტუალური, რამდენადაც ახალი ენობრივი ძიებები. მიუხედავად დიდი წინააღმდეგობებისა, ეთერ თათარაიძე, როგორც ნიკო ფიროსმანი, ჯიუტად არ ღალატობდა საკუთარ სტილს. პროტესტის ამგვარი მეთოდით, პოეტი ბუნდოვანი ენობრივი ქსოვილის საბურველში ახვევდა ტექსტის კონცეპტუალურ სხეულს. ამდენად, მისი ხმა, პოეტური ენა სოციოკულტურული პროტესტის ფაქტადაც შეიძლება გავიაზროთ, გარდა იმისა, რომ ეს არის მცდელობა ქართული ენის „დადლილი სისხლის“ გაჯანსაღებისა და პოეტის მიერ ინდივიდუალური სულიერი კავშირის აღდგენისა მონატრებულ თუშეთთან.

ეთერ თათარაიძე იმ პოეტთა შორისაა, ვინც ზუსტად განჭვრიტა საკუთარი ადგილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. მისი პოლიტიკა, რომ საკუთარი პოეზიით კულტურული მემკვიდრეობა შეუნარჩუნოს მომავალ თაობებს, ეს პოეტის ნებაცაა, გარდაუვალი ბედისწერაც და ჯილდოც, რასაც მომავალი თაობები ადეკვატურად შეაფასებენ. პოეტმა ინტუიციურად მიაკვლია ენის ახალ „საბადოებს“ და მისი წიაღიდან ამოზიდული ეს პოტენცია ახალ

პოეტურ გამოცდილებად აქცია. ის, რაც მანამდე არ არსებობდა — თუშურ დიალექტზე შექმნილი საავტორო პოეზია (ხალხური სიტყვიერება თუშური პოეზიის მარგალიტებს მხოლოდ ხმით ნატირლების სახით შემოგვინახავს), ეთერ თათარაიძის შემოქმედებით იწყება.

ენის შესაძლებლობებით ასეთი თავისუფალი „თამაში“ და „მღეპრა“ არის ის, რაც სალიტერატურო ქართულზე ხშირად ბანალურად წარმოთქმულს ცხოველმყოფელ ჟღერადობას ანიჭებს ეთერ თათარაიძის პოეზიაში. სწორედ ამიტომ არამართებული იქნება, თუკი მის ტექსტებს ახალქართულად „ვთარგმნით“. როგორც ჩანს, ამ მეთოდს მისი შემოქმედების წაკითხვისას ზოგიერთი სპეციალისტი მიმართავს. სხვას ვერაფერს მივანეროთ იმ გარემოებას, რომ 2013 წლის ლიტერატურულ კონკურს „საბას“ საფინანსო პროდუქციაში ადგილი არ გამოიძებნა მისი ახალი პოეტური კრებულისთვის „ჩიტ რო იძახს, წიავ“. ერთგვარი პარადოქსია, რომ ეს უმნიშვნელოვანესი კონკურსი, რომელიც ქართული ენის უპირველესი ქომაგის, სულხან-საბა ორბელიანის სახელს ატარებს, ინტერესის მიღმა ტოვებს პოეტ ეთერ თათარაიძეს. მიგვაჩნია, რომ კონკურსის ისტორიაში ერთ-ერთი უხერხული ფურცელი იქნება კრებულის — „ჩიტ რო იძახს, წიავ“ — დაუფასებლობა, თუკი, ცხადია, ამ შეცდომას უახლოეს მომავალში იმგვარი ჟესტით არ „გამოისყიდინან“, რა ფორმითაც გაბრიელა მისტრალს წილად ხვდა მსოფლიოს მასშტაბით აღიარება.

ეთერ თათარაიძე ჩილელი პოეტი ქალის, ნობელის პრემიის ლაურეატის — გაბრიელა მისტრალის ფენომენს, თუ არ ვცდები, პირველად მწერალმა ნაირა გელაშვილმა შეადარა (ლობჟანიძე 2012: 4). მართლაც, მნიშვნელოვანია ფაქტობრივი გარემოებების დამთხვევა ამ ორი პოეტი ქალის ბიოგრაფიაში, რაც მათს შემოქმედებით სიახლოესა და ამ ორი ლიტერატურული ანთროპოტიპის (მთის პოეტი ქალი) მსგავსებას განაპირობებს. გაბრიელა მისტრალი (ნამდვილი სახელი — ლუსილ გოდოი ალკაიაგა) ჩილეს ელკის პროვინციაში, ანდების კორდილიერებში დაიბადა და აღიზარდა. მისი უდიდესი ცხოვრებისეული ვნება იყო საკუთარ ქვეყანაში დაუსრულებელი მოგზაურობა — უდაბნოდან პატაგონიის მთებამდე და ანდებიდან წყნარ ოკეანემდე, ბუნებაში შემოქმედებითი თავისუფლების მოპოვებისა და ადგილობრივი კოლორიტების შესწავლის

მიზნით. სწორედ ამიტომ არის მისი შემოქმედება მდიდარი, ერთი მხრივ, რომანტიკული ხედვებით, მეორე მხრივ კი — ეთნოგრაფიული მრავალხმიანობით.

ეთერ თათარაიძე კავკასიონის მაღალმთიანი მხარის, თუშეთის პირიქითა თემის სოფელი დანოს წარმომადგენელია. თუშეთი საქართველოს სხვა კუთხეებისგან მართლაც გამორჩეულია ერთი მხრივ, ეკოსისტემების სიმდიდრით, მეორე მხრივ კი — ეთნოგრაფიული თავისებურებით. მშვენიერი ალპური ბუნება, მთაგორიანი სივრცეები, რელიქტურ და ენდემურ სახეობათა სიმრავლე, ლეგენდებისა და წეს-ჩვეულებების, ხასიათებისა და ყოფის ნაირფეროვნება საქართველოს ამ მხარეს საუცხოო კოლორიტს ანიჭებს. თათარაიძის პოეზიის გეოგრაფიაც სწორედ თუშეთის მასშტაბით ვითარდება, თუმცა მისი პროფესიული საქმიანობა მთელი საქართველოს ეთნოგრაფიულ და ფოლკლორისტულ კვლევას, მოგზაურობას, მემორიალური კულტურის კონსერვაციას გულისხმობს. განსაკუთრებით ნიშანდობლივია საფლავის ქვებისა და ეპიტაფიების შესწავლისადმი მისი მიდრეკილება. ვფიქრობთ, რომ აქაც იკვეთება თუშური ხალხური პოეზიის საკვანძო მოტივის (სიკვდილისა და წარმავალობის მოტივი) გავლენა პოეტის ინტერესებზე და მის როგორც სამეცნიერო, ასევე, შემოქმედებით საქმიანობაზე. გადაშენების პირას მისული ორი კულტურის წარმომადგენელი პოეტების, გაბრიელა მისტრალისა და ეთერ თათარაიძის მისწრაფება ამაოება-სიკვდილის ფილოსოფიური გააზრებისადმი შამფარვანიანის აღმოსავლურ მეტაფორას მოგვაცოცხლებს. ეს, ერთი მხრივ, პიროვნული ტკივილია, მახლობელი ადამიანების დაკარგვით გამოწვეული, მეორე მხრივ კი — ეგზისტენციური კრიზისია, მცირე ეთნოსების კულტურულ მემსიერებაში აკუმულირებული ფუნდამენტური შიშია — „როდისმე აღარ ყოფნა / გულს გველსავით ეტანებ“.

ბევრია მსგავსებაც და განსხვავებაც თუშ და პატაგონიელ ამ პოეტ ქალთა შორის, რაც დამოუკიდებელი კვლევის საგანი შეიძლება გახდეს. ამ შემთხვევაში კი ჩვენი მიზანია მხოლოდ იმის გახსენება, თუ რამ მოუტანა მსოფლიოს მასშტაბით აღიარება გაბრიელა მისტრალის შემოქმედებას. იგი 1945 წელს ნობელის პრემიის ლაურეატი გახდა „ძლიერი განცდებით შთაგონებული ლირიკული პოეზიისთვის, რომელმაც პოეტის სახელი აქცია მთელი ლათინ-

ნოამერიკული სამყაროს ამაღლებული მისწრაფებების სიმბოლოდ“ (“For her lyric poetry which, inspired by powerful emotions, has made her name a symbol of the idealistic aspirations of the entire Latin American world”). და, მართლაც, მის შემოქმედებაში საოცრად ჰარმონიულად და ორგანულად ხდება ლათინოამერიკული ყოფის, წეს-ჩვეულებებისა და ენის პოეტიზირება. მისი პოეზიის ერთ-ერთ უმთავრეს მიღწევად ითვლება, რომ პოეტმა ყოფითი სამეტყველო კილო-კავი საყოველთაო და ზოგადადამიანური პოეტური ენის ხარისხში აიყვანა. სწორედ ამავე ღირსებას მიაწერენ ეთერ თათარაიძის შემოქმედებას ქართველი კრიტიკოსები. ზურაბ კიკნაძე პოეტის ერთ-ერთი პირველი კრებულის წინასიტყვაობაში ჯერ კიდევ 1988 წელს აღნიშნავდა, რომ თათარაიძემ პოეტურ ენაზე „გარდათქვა“ ის თემები, რაც მანამდე მხოლოდ ყოფითი ენის მოდალობებში წარმოითქმებოდა. სწორედ ამით არის, უპირველეს ყოვლისა, საინტერესო თათარაიძის პოეზია, რომელიც, ბანალურ ჭეშმარიტებას გავიმეორებთ, იმდენად არის ზოგადსაკაცობრიო, მარადიული, ზედროული და ზესივრცული, რამდენადაც უზუსტესად წარმოაჩენს ლოკალურ კოლორიტს. ამას გვასწავლიდნენ ფილოლოგიის ფაკულტეტზე, როცა ვაჭა-ფშაველას შემოქმედების შესახებ გვესაუბრებოდნენ. ეთერ თათარაიძის პოეზიამ შეინარჩუნა თუშური ყოფა, იქაური დიალექტი, ტოპონიმები, წეს-ჩვეულებები, სახელები, მითოლოგიური ელემენტები და, რაც მთავარია, ძველი ქართული ენა. მცდარია მოსაზრება, თითქოს მისი პოეზია რაიმე ასპექტით საფრთხეს უქმნიდეს სალიტერატურო ქართულს. პირიქით, ასეთი ტენდენციები ყოველთვის ახალი გამონვევის წინაშე აყენებდა საერთო სამწერლობო ენას და ამავე ენის წიაღიდან მოწვენილი მოსავალით კვებავდა მას. ასეთი პოეტური არქეოლოგია ყოველთვის წარმოაჩენს ახალი პოეზიის ძალიან საინტერესო რელიეფს, რაც სწორედ ქართული სალიტერატურო ენის განახლების ერთერთ საუკეთესო წინაპირობად გვევლინება.

ენობრივი ექსპერიმენტები, ენის სხვადასხვა შესაძლებლობების ათვისების მზაობა 50-70-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურაშიც ძალიან მიღებული და აქტუალური იყო. გავიხსენოთ პოეზიის ენობრივი სკოლა: შავი მთის, ნიუ-იორკის, ბიტნიკებისა და სხვ. სკოლები, რაც სათავეს იღებს მოდერნიზმის (ეზრა პაუნდი, გერტრუდ სტაინი) პოეტიკიდან და ლიტერატურის ისტორიაში

განიხილება, როგორც პოეტური პოსტ-მოდერნიზმის მაგალითი. ვფიქრობთ, ეთერ თათარაიძის ბიოგრაფია და პოეზია წასაკითხია ამ მეტატექსტის ფარგლებშიც, როგორც ერთი მხრივ, ნეგატიური რეაქცია მასობრივ და კონსუმერულ კულტურაზე, მეორე მხრივ კი პოზიტიური რეაქცია — ლოკალურ მითოსურ მეხსიერებაზე. მისი პოეზიის ჰერმენევტიკული ანალიზისას შემდეგი პლასტები უნდა შეისწავლებოდეს: ბიბლიურ-ქრისტიანული და მითოლოგიური პლასტი, პასტორალური მოტივები მსოფლიო ლიტერატურაში, ქართული ზეპირსიტყვიერება, პრიმიტივისტული და ნაივური მხატვრობა, რომანტიზმის მეტა-ნარატივები, საბჭოთა პერიოდის ქართული და რუსული ლიტერატურა და კინემატოგრაფია, არტისტული ყოფა და სხვ.

მთა, თუშეთი ეთერ თათარაიძის პოეტურ ტექსტებში ქრონოტოპია. ის, ერთი მხრივ, არის Locus Amoenus, ამავედროულად, საკრალური სივრცე, ადგილი, სადაც ადამიანები ღმერთთან ახლო არიან, მასთან საუბრობენ, ხდებიან პოეტური შთაგონებებისა და ხილვების ჭურჭელი. გავიხსენოთ, მამალმერთი მთაზე გადასცემს ათ მცნებას მოსეს, მთაზე ხდება ქრისტეს ფერისცვალება და სხვ. მეორე მხრივ კი — თუშეთი არ არის მხოლოდ ტოპოსი, არამედ იგი, ასევე, პოეტის ბავშვობაა, რომლის დაკარგვის ტკივილი თათარაიძის პოეზიის ერთ-ერთი მთავარი თემატური საყრდენია. ეს არის დაკარგული ედემის / ოქროს ხანის / არკადიის პარადიგმა, რაც ჯერ კიდევ ვირგილიუსის ეკლოგებიდან მარკესის მაკონდომდე, გნებავთ, დოჩანაშვილის კანუდოსამდე სხვადასხვა კონტექსტების მიხედვით სახეობრივად მონაცვლეობს. ხშირად ეს საკრალური ქრონოტოპი, სწორედ სოფელია, პროვინციაა, განსაკუთრებით, ტექნოკრატიული პერიოდის ქალაქურ ლიტერატურაში. ქართულ მწერლობაში ამის მაგალითად შეგვიძლია მოვიხმოთ მოდერნიზმის პერიოდის პოეზია, სადაც „ქალაქის მტვერში“ იკარგება ბავშვის სინმინდე, უმანკოება („ქალაქში, მტვერსი ნაიქცა ბავშვი“, „დავტოვე სოფელი, მყუდრო სამყოფელი“ და მრავალი სხვა).

ქართველი და რუსი ნონკონფორმისტი 60-იანელების (გურამ რჩეულიშვილი, ერლომ ახვლედიანი, ვასილი შუკშინი, ვლადიმერ ვისოცკი და სხვები) შემოქმედებასა და ყოფით პრაქტიკებში ობივატელის ტიპის ალტერნატიულ ხატად მკვიდრდება რაინდის არქეტიპის სპეციფიკური სოციოკულტურული ნაირსახეობა — ალპი-

ნისტი მწერალი. ლიტერატურაში დიდი დოზით იჭრება მთის ყოფა, ეთნოგრაფია, მწვერვალის დაპყრობა (ან, უბრალოდ, მწვერვალისკენ სვლა). ეს ტენდენცია ერთგვარად პროტესტანტულ, რომანტიკულ, ინდივიდუალისტურ ხასიათს იძენს და ფილოსოფიური და მისტიკური ძიებებით საინტერესოს ხდის იმ პერიოდის მხატვრულ ტექსტს. მთა ურბანული და სახალხო სივრცეების ალტერნატიულ ტოპოსად გაიაზრება, სადაც მნიშვნელობას იძენს რაინდული ეთიკა, ზნეობა, რაც 60-იანელთა თაობისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ღირებულებაა.

ეთერ თათარაიძე არაერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, რომ ბავშვობაში ის მოესწრო თუშეთს, ჯერ კიდევ საკმაოდ მჭიდროდ დასახლებულს, ფერადოვანს, ცოცხალი ტრადიციებითა და რწმენანარმოდგენებით. მისი პოეზიაც ამ თუშეთის იდეალიზებულ ხატს ქმნის. შთამბეჭდავად იგონებს 1949 წლის თუშეთს მხატვარი თენგიზ მირზაშვილი: „მამინდელი თუშეთი სულ სხვა იყო — მისასვლელი ბილიკებით დაწყებული და ჩაცმულობითა და ხასიათით დამთავრებული. როგორ ქსოვდნენ, როგორ ღებავდნენ, რა ფერები ეცვათ... ვერ წარმოიდგენ, იმ გარემოს ნითელი როგორ უხდებოდა — კაბები, თავსაფრები, ფერმკრთალი ყაყაჩოები... ყველაფერი ჯერ კიდევ პირველყოფილი და ხელუხლებელი იყო. ან როგორი ფარდაგები, წინდები, ჩითები — მშვიდი და მდიდარი ფერებით შეხამებული. როგორი დგამ-ჭურჭელი და სახმარი იარაღი, ყანა — „საკორთო — ბლიანებ“ და სათიბები ფერად-ფერადი ყვავილებით...“ (მოსულიშვილი 1999: 108-110). მოყვანილი სიტყვებიდან ჩანს, რომ 40-50-იანი წლების თუშეთი თათარაიძე-მირზაშვილის შემოქმედებითი ტანდემისთვის გაიაზრება, როგორც რაღაც შესაქმისეული, პირველქმნილი სივრცე, სადაც ჰარმონიულად თანაარსებობენ ადამიანი და ბუნება, ბუნების ყოველი ფერი, საგნები და სიტყვები. გავიხსენოთ ვაჟა-ფშაველას „ღამე მთაში“ — „მადლი შენ, ყველა ერთმანეთს, / უფალო, დაუმონია; / ამაზე ტურფა და კარგი / მე სხვა აღარა მგონია!..“, სადაც „დამონება“ სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა ჰარმონიულ თანაარსებობას. ყოველივე აღნიშნული ახლო დგას ძველბერძნულ მითოსსა და ბერძნულ-რომაულ მწერლობაში ოქროს ხანისა და არკადიის შესახებ ლეგენდებთან, რაც, თავის მხრივ, სათავეს უდებს ლიტერატურაში პასტორალური მოტივების შემდგომ განვითარებას. ჰესიოდეს „სამუშაონი და დღენის“, თეოკრიტეს იდილიე-

ბის, ვირგილიუსის ბუკოლიკებისა და გეორგიკების გავლენები აღიბეჭდა დანტეს, პეტრარკასა და ბოკაჩოს პასტორალებზე, ასევე, ინგლისში, გვიანდელი რენესანსის პერიოდში ედმუნდ სპენსერის „მწყემსების კალენდარზე“, ალექსანდრე პოპისა და რობერტ ბერნსის პასტორალებზე, მილტონის პასტორალურ ელეგიებზე, სადაც სოფლის ყოფისა და მშვენიერი ბუნების აღწერის მოტივების გვერდით ამაოებისა და სიკვდილის თემები ვითარდება.

აღნიშნული თემების დამუშავებისას თათრაიდის ლირიკა სწორედ პასტორალური ელეგიებისა და თუშური დატირებების პოეტური გამოცდილებებიდან საზრდოობს: „წვიმა-წყლიან დღეები, / განაქროლარ, ნისლიან, / ფიქრის ძაძა ჩანაცვამ, / შიშის მომგვრელ, ფინლიან. / ზამთრისპირის წინაი / იმედლეულ, ფითრიან, / ნისლმხვევ ცის ძირ წეროებ / სველ, ნამძიმ მხრებს მისთიან... / წამდინარა მტკვრის ტალღებ / აღარყოფნას მისთქმიან.“; „შიშ-კანკალა ამიტანს, / მზე რო ლურბელს ეფარებ, / ანად დანამრემ მთვარეს — / ულოდნ ელვა ეჭარებ. / როდისმე აღარ ყოფნა, / გულს გველსავით ეტანებ“. დაცარიელებული, მიტოვებული თუშეთის ხატები მოცემულია შემდეგ ტექსტებში: „აი, თოვლწანაფარალ, / გვერდ გადახრილ ქონგურ, / აი, ლარჩანყვეტილი-დ, / მტვერმინაშალ ჩონგურ... / აი, ჩამიჩუმ ჩამდგარ, / დაყრუებულ სოფელ, / აი, ცრეც ცას ნაცივარ, / ძერა წიოკს მყოფელ... / თავადა ნუ მწირავთავ, — / თუშეთ, მუხლზე მჩოქველ...“ „რაივ სვავ-ძერა-ყორანმ, / თუშეთს შემოჩვეულმ, / მთვარემ რაივ, / რკალად მდგარმ / მთებს შუ შემომწყვდეულმ. / ან ჩემ ყავრიან ეზომ, / ერთ ნამცეცმ, მაგრ გრძნეულმ... / რაივ, რაივ, ჩემ თუშეთმ, / უხალხოზით სნეულმ.“

ამაოების ღრმა შეგრძნებით, სიტყვის, ლოგოსის რელიგიურ-შესაქმისეული საზრისის გააზრებით, პოეტური ინსპირაციის ტრანსცენდენტური გაგებით, მისტიკური მოტივების სიჭარბით ეთერ თათრაიდის პოეზია ახლო დგას რომანტიზმის პოეტურ ტრადიციებთანაც. ერთ-ერთ ლექსში კვითხულობთ: „სიჯეილეს რომ მაბრუნ, / სიტყვის საყდარს დავიდგმოდ, / საპყართიდ უქონელთად / საშველ ფესვებს გავიდგმოდ, / ლექსის ეკლესიაში / სიტყვის გვირგვინს დავიდგმოდ. / ლურჯ ფრინველად ნაქცევარ / ფერლურჯ ცისაკ ავიდოდ, / მზე-მთვარე-მასკვლავებსთან / დღეთ-შუ სტუმრად დავიდოდ...“ მოყვანილ პასაჟში ცხადად ჩანს პოეტის დამოკიდებულება სიტყვისა და პოეზიისადმი, როგორც ღვთიური,

მჭვრეტელობითი ხელოვნებისადმი. „სიტყვის საყდარი“ ხალხური „იდუმლის კოშკისა“ (რაც თათარაიდის ტექსტებშიც ფიგურირებს) და ბარათაშვილის ტაძრის („ვპოვე ტაძარი“) ერთ-ერთი სახეა. სიტყვის საყდარში ლოგოსის გვირგვინით შემკობის შემდეგ პოეტი ზესკნელში აიჭრება ღვთიური ნეტარებების (შდრ. მეტერლინკის „ლურჯი ფრინველი“, რომელიც რომანტიზმის მისტიკური ძიებების მოდერნისტული გაგრძელებაა) შესაგრძნებად. „უჰ, რა დაღლილმ გავიღვიძ, / სი არ მაფრინ-მაფრთხილ / ლურჯ ჩიტად ქნილ, უფალო, / ცა-მყარ ფერადად ნაფენ / მიმავლიედ მომავლი, / უსამანო-უკარო“. — წერს პოეტი. სიტყვა, როგორც სულიერი, ღვთიური იმპულსი გვხვდება შემდეგ პასაჟშიც: „რად თავს არ დამანებებ, / რას ამ-ჩამდევე, სიტყვაო, / როდიმდ შენ ყმა-მსახურ ვიყვ, / მოქათათე ღვთის კრავო... / სუ ცისკ თვალს რად მაჭერვევ, / ცის გახსნაოდ ცის კვრაო“.

მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, ეთერ თათარაიდის შემოქმედება საკმაოდ ბევრი ასპექტით შორდება რომანტიკულ ხელოვნებას. ლურჯი ფერის გვერდით მის პოეზიაში შემოდის სიჭრელე, როგორც ბუნების პირველქმნილი მრავალფეროვნების აღმნიშვნელი. ერთ-ერთ ლექსში იგი წერს: „ცასნავალამ მიძახა-დ / მეაც ავხყევ ცაში, / ღურბლის თეთრ გედმ ფთადასმულ / ჩამომსვ ფირუზ ტბაში. / არც ცას ყოფნით გავგიჟდი-დ / არც რამ დამახრჩვ წყალში / მიწად ქცე-ვაივ ვარჩი, — / ვერ გადავსცვალ ცხვაში.“

რეალობის ზედმინეგნითი და დეტალური ასახვა ეთერ თათარაიდის შემოქმედებითი მეთოდია. მისი პოეტური მსოფლალქმის შესახებ ერთ-ერთ საინტერესო საგაზეთო ინტერვიუში მიხომოსულიშვილთან საუბრობს მხატვარი თენგიზ მირზაშვილი. იგი ეთერ თათარაიდის ლექსებს ნიკო ფიროსმანის ტილოებს ადარებს სწორედ ამ ნიშნით, აღწერის ზუსტი მანერით. ეთერ თათარაიძეც, ისევე, როგორც ფიროსმანი ემპირიულ რეალობას პოეზიად ხედავს, კონკრეტულს, ფაქტობრივს (ღობის ძირას ჭინჭარს, თანასოფლელების სახელებს, ადგილობრივ ტოპონიმებს, საყოფაცხოვრებო საგნებს) კი მარადისობად გარდაქმნის. „აბა, ვის აინტერესებს, მათე გვიმრადეს ან სითათიშვილს თუ შავ ვანოს სუფრაზე რა და რა უწყვია, მაგრამ მერე ეს ბოლოკი, ცოცხალი თუ შოთი მარადიულ განზომილებაში გადადის“ — წერს მირზაშვილი ნიკო ფიროსმანის შემოქმედების შესახებ (მოსულიშვილი 1999: 110). ზოგადად, ვფიქრობთ, რომ თენგიზ მირზაშვილისა და ეთერ თათარაიდის შე-

მოქმედებითი დიალოგის (ისევე, როგორც მირზაშვილისა და რევაზ ინანიშვილის დიალოგის) შედეგად ყალიბდებოდა ორივე ხელოვანის ტექსტი, როგორც ერთი შემოქმედებითი ენა, ბუნებასთან ჰარმონიული ურთიერთობის გრამატიკა. მათი საერთო კონტექსტის გაგება არასრულყოფილია ნიკო ფიროსმანის პრიმიტივიზმისა და შუა საუკუნეების ქართული ტაძრის კედლის მხატვრობის ხალხური, თავისუფალი სტილის გააზრების გარეშე.

ეთერ თათარაიძის თანამედროვე და მსგავსი შემოქმედებითი მსოფლალქმის მწერალთა კონტექსტის მონიშვნისას უნდა გავიხსენოთ რეზო ინანიშვილის, გიორგი ცოცანიძის, ნაწილობრივ, ნუგზარ შატაიძის პროზა. მწერლები, რომელთაც პოეტთან აახლოებთ უპირველეს ყოვლისა, თავიანთი ლიტერატურული პოლიტიკა — ისინი, ძირითადად, წერენ სოფელზე, მხატვრულად გარდაქმნიან თითოეულ ემპირიულ დეტალს, მათი ენობრივი მასალა ქართული ენის დიალექტებიდან ამოზრდილია, რაც მთავარია, ისინი ზუსტად განსაზღვრავენ საკუთარ ადგილს ქართული ლიტერატურის განვითარებაში და საკუთარ ფუნქციას, ხელოვნებად აქციონ ის, რისგანაც მომხმარებლური, ტექნოკრატიული ცივილიზაცია ნანგრევებს ქმნის.

ამ თვალსაზრისით არ შეიძლება, გვერდი ავუაროთ ნაირა გელაშვილის პროზასა და მის საზოგადოებრივ საქმიანობას. ავტორის მცირე რომანი „ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“, რომელიც 1983 წელს დაიბეჭდა, გამორჩეულია სწორედ ამ ასპექტითაც. ნაწარმოებში მოცემულია უკვე დაცარიელებული მთის (ამ შემთხვევაში, ხევსურეთის) სურათები, წარმოჩენილია ის საფრთხე, რასაც საქართველოში კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის შენარჩუნებას უქადის 80-იანი წლების ენერგეტიკული პოლიტიკა.

ქართულ კინემატოგრაფიაში ეს როლი იკისრა იოსებ ჩხაიძის დოკუმენტურ-მხატვრულმა ფილმმა — „თუში მეცხვარე“, რომელიც საბჭოთა კინოეკრანებზე 1976 წელს გამოვიდა და მსოფლიოს მასშტაბით (ლენინგრადი, პრალა, მანჰაიმი) აღიარება მოიპოვა. საყოველთაო აღიარების მიუხედავად, ფილმის საზღვარგარეთ პოპულარიზაციას ერიდებოდნენ საბჭოთა კავშირში „მასალის უნიჭობისა და უპერსპექტივობის გამო“ (გვახარია 2007). ფილმი უნიკალურია იმ თვალსაზრისით, რომ მასში მინიმალურია მხატვრული გამონაგონი, დოკუმენტური მასალები მხატვრულ რეალობად გარდაიქმნება. მონაწილეთა შორის მხოლოდ ერთი, ირაკლი ხიზანიშ-

ვილია პროფესიით მსახიობი. სხვა დანარჩენები თუშური სამ-წყემსო ყოფის ჩვეულებრივი წარმომადგენლები არიან. 2007 წლის ბერლინის კინოფესტივალის შედეგები* გვაფიქრებინებს, რომ მსოფლიოში დღეს ისეთ ფილმებს აღიარებენ, სადაც რეჟისორისა და რეცეპიენტის ფოკუსი მოვლენის უნიკალურობაზე, „პატარა ადამიანების“ თვითმყოფადობაზეა მომართული.

ეთერ თათარაიძის შემოქმედების შესახებ, დასასრულ, უნდა აღვნიშნოთ — ის, რომ ნაივურობა, კოლორიტულობა ხელოვანის პოლიტიკაცაა, სრულიადაც არ უპირისპირდება მის შემოქმედებით გულწრფელობას, არ გამორიცხავს შთაგონებისა და პოეტური განცდის სიმძაფრეს. თუმცა, ამგვარი ხელოვნების მკითხველი ყველა დროში უფრო იშვიათია. საბჭოთა პერიოდში ამ ტექსტს კამერულ ხელოვნებად აფასებდნენ, მწერლების შემოქმედებითი ასპარეზის შეზღუდულობად მიიჩნევდნენ იმ გარემოებას, რომ მათი „მხატვრული ტილო არ იყო გადაჭიმული“ საკავშირო მასშტაბით. სამწუხაროდ, საქართველოში დღესაც არ არის მეცნიერულად გამოკვლეული და ადეკვატურად დაფასებული ამგვარი ხელოვნების მნიშვნელობა. ამას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ საუნივერსიტეტო კურიკულუმებში, ლიტერატურულ კონკურსებსა და სამეცნიერო გამოცემებში ჯერ კიდევ ინტერესის მიღმა რჩება პოეტ ეთერ თათარაიძის შემოქმედება.

დამონეშპანი:

გვახარია 2007: გვახარია გ. *სოსო ჩხაიძე — 70*. რადიო „თავისუფლება“, 05.03.07. ვებ-წყარო: <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1551417.html>

თათარაიძე 2012: თათარაიძე ე. „ჩიტ რო იძახს, ნიავ“. თბ.: „საუნჯე“, 2012.

კვანჭილაშვილი 1988: კვანჭილაშვილი ტ. *ეთერ თათარაიძის ქართულის გამო*. ახალი წერილები. თბ.: 1988.

ლობჯანიძე 2012: ლობჯანიძე გ. „ერთხელ და სამუდამოდ“ (წინასიტყვაობა). თათარაიძე ე. ჩიტ რო იძახს, ნიავ. თბ.: „საუნჯე“, 2012.

მოსულიშვილი 1999: მოსულიშვილი მ. *მცნობი და მჭვრინავი, ანუ როგორ ხატავენ ეთერ თათარაიძე და თენგიზ მირზაშვილი ერთმანეთის პორტრეტს თუშეთის ფონზე*. თბ.: ცისკარი, № 1, 1999.

საბჭოთა წარსულის... 2011: საბჭოთა წარსულის კვლევის ლაბორატორია: *სტალინის კულტის გავლენა ქართულ ნაციონალიზმზე*. მომხსენებელი: ანდრონიკაშვილი ზ. მოდერატორი: ქარუმიძე ზ. თბ.: 2011. ვებ-წყარო: <http://sovlab.ge/ka/ka/news/transcript/stalin-and-georgian-nationalism>

* 2007 წელს „ოქროს დათვი“ ჩინელი რეჟისორის, ვან ჩუანანას ფილმმა „ტუის ქორნილი“ მიიღო. ფილმმა ქართველ კინოკრიტიკოსებს სწორედ სოსო ჩხაიძის, თუშო მეცხვარე“ გაახსენა.

განზომილებებით თამაში
ბესიკ ხარანაულის „მთავარი გამთამაშებელი“

*„ბევრ ჟანრს გამოვიგლოვებთ ცხოვრებაში,
დარჩება მხოლოდ მეტა-პოეზია და მეტა-ადამიანი“*
ბესიკ ხარანაული

„ერთადერთი რეალობა არის ის, რასაც ვფიქრობთ“
მარსელ პრუსტი

„რანაირია წიგნი, რომელიც სულ იკითხება და იკითხება? არ გასდის ადამიანს სულიდან იმის გემო და უნდება კვლავ და კვლავ გადაშლა და კითხვა და კითხვა... რადგან არ აშინებს, არ მოძღვრავს, არ ირწმუნება, არამედ, თითქოს სარკის შუქს დაატარებს იმის სულის ჩრდილში, რომ საიდუმლო კუნჭულები გაუნათოს და შეახსენოს თავი, სრულ და შეუბღალავ სიმარტოვეში“, — წერს ბესიკ ხარანაული და თვითონვე ქმნის ამგვარ, მეტა-ჟანრულ წიგნს, „მთავარ გამთამაშებელს“, რომელშიც „ადამიანი სულ მიედინება“.

წიგნი დაქსელილია სივრცული და დროული ბადეებით, რომლებიც გარკვეულ მხატვრულ განზომილებებს ქმნიან. ცხადი, სიზმარი, მითი, ლეგენდა, ზღაპარი, წარსული, მომავალი — თანაბარი ინტენსივობით შემოიჭრებიან და ერთმანეთს გამსჭვალავენ. რეალობისა და ირეალობის გადაკვეთის გზებზე, ერთგვარ გზაჯვარედინებზე წამიერად შეყოვნებული ავტორი ერთ რომელიმე გზას კი არ ირჩევს, ერთ რომელიმე დრო-სივრცულ არეალს, არამედ ერთდროულად რამდენიმეს. როგორ ახერხებს ამას? პოეტი თვითონვე ცდილობს აუხსნას მკითხველს, თუ ის ისეთი ერთგული აღმოჩნდება, რომ გაუძღვება განზომილებებში ხეტიალის თავბრუსხვევას და ბოლომდე მიჰყვება. იგი ერთგან წერს: „სიზმარში მთხრობელის შემოსვლა მთელი ამ ვიზუალური სცენებით, განზომილებების თამაშსა ჰგავს“. მისთვის, მეტაფორულად, „სივრცე სუფრასა, დრო მარილია“.

მას ანუხებს ის, თუ „როგორი მნიშვნელოვანია ყველაფერი სიზმარში და როგორი უმნიშვნელოა ქალაქდზე“ და სწორედ ამ წინააღმდეგობას გადალახავს ამ წიგნში, დაწერილშიც ინარჩუნებს

სიზმრისეულ ნაგრძნობს. „ძილი ნიშნავს ცოტა ხნით სამყაროს გატანას შენი ცნობიერებიდან გარეთ“ (ბორხესი). პოეტი ხილულისა და უხილავის სივრცეებში ერთდროულად განაცდევინებს თავს მკითხველს და ნაცნობ სამყაროს ახლიდან აღმოაჩენინებს.

ეს ჰგავს დროში ხეტიალის მარსელ პრუსტისეულ გამოცდილებას. ისიც დაკარგულ დროს დაეძებდა და ამას არატრადიციული და ორიგინალური თხრობის სტილით ახერხებდა.

ბესიკ ხარანაულს სურს თავი დააღწიოს მკითხველისთვის ჩვეულ, ნაცნობ ათასგვარ წერის მანერას და ერთგვარ მეტათხრობას მიაგნოს, რომელიც ამბის, შეგრძნების, ნაფიქრის უბრალო გადმოცემის მიღმაა. ამიტომაცაა, რომ იგი მკითხველთან სიტყვით ურთიერთობის საოცარ ხვეულებს ქმნის. ამ წიგნში ხშირად შეხვდებით კომპოზიტებს, რომელთა შემადგენლობაშია სიტყვა მეტა, მეტა-ჟანრი, მეტა-წიგნი, მეტა-პოეზია, მეტა-ადამიანი, მეტა-მორალი... მეტაფიზიკის ანალოგიით.

რა ჟანრი გაუძღვებს მეტათხრობას? „რა სასაცილო იქნებოდა, რომანს რომ ვწერდე, მოთხრობას რომ ვწერდე, ლექსს... რადგან ეს ხომ არ იქნებოდა ისეთივე რეალობა, როგორიც ჩვენს დროში ტექნოლოგიაა?“ „მივხვდი, ჩემი ტექნოლოგია ჩემი საკუთარი ენის ტექნოლოგიაა, გარემოებით ჩემს გვამში ძარღვებისა და ნერვების სიმებად გაბმული“. „ძალიან მინდა ვსაუბრობდე ვინმე უცნობზე, მაგრამ ასეთი მხოლოდ მე თვითონ ვარ“, „სუნთქვითა ვწერ და არა სიტყვათწყობით“. „ჟანრის ძიებაში მე თვითონ დავდგინდი“. „ვწერ. რას, რომ არ ვიცი. ხალხი თვითონ დარქმევს სახელს“.

ამიტომაცაა, რომ ამ წიგნში მკითხველი შეხვდება ყველა ჟანრისთვის დამახასიათებელ ელემენტებს, ერთგვარ ჟანრულ მოზაიკას.

მთელი წიგნი „მეს“ უსასრულო და უცნობ სამყაროში ხეტიალია. ეს მე ყოველწამიერად გარდაისახება სიტყვის ძალით და ცდილობს უცხო ნილაბში, უცხო ტყავში ჩასახლებულმა შეგვაგრძნობინოს, როგორია სინამდვილეში ცა, დედამიწა, სამოთხე თუ ჯოჯოხეთი.

მთელი წიგნი არის თამაში სიტყვებით, ფრაზებით, შინაარსით, მხატვრული სახეებით, მოტივებით, თემებით, ერთი სიტყვით, ყოველივე იმით, რაც წარმოსახულ, წიგნის სამყაროში ხდება.

დანერვილი (ან წერის დრო, როცა წარმოსახულს სიტყვით ახორციელებს) არის პოეტის მატერიალურ-სულიერი არსებობის მთავარი სივრცე.

მისთვის წიგნის წერა არის თვითონ სიცოცხლე. სიცოცხლე, რომელიც ჯერ პოეტს ათავისუფლებს ყველგანმყოფი და ყოვლისგამსჭვალავი მოკვდავობისა და მისი თანმხლები ათასგვარი შიშისგან, ხოლო შემდეგ მკითხველს, „თანაც, ახლა ეს ჩემი წიგნი სხვა ენის ხალხებსაც რომ წააკითხა... იგრძნობენ, შიშის მაგივრად სიხარული ჩაუდგათ გულში“. ასე რომ, იგი ადამიანის ხსნის მისიას აკისრებს წიგნს, რომელსაც შეუძლია მკითხველს დაეხმაროს, გულის კარი გაუღოს სიყვარულს (ღმერთს).

მისთვის წერა არის გამოცნობა, შეცნობა სამყაროსი და საკუთარი თავისა. ორივე ერთმანეთს გამსჭვალავს. სამყარო არსებობს იმდენად, რამდენადაც მისი შემცნობი, მისი გადამწერი, ამ შემთხვევაში, მწერალი არსებობს. დეკარტისეული, ვფიქრობ, მაშასადამე ვარსებობ, ავტორისთვის ასე იცვლება: ვწერ, ე.ი. ვარსებობ.

ის ოცნებობს ისეთ წიგნზე, რომელსაც არც დასაწყისი ექნება და არც დასასრული ღმერთით. ბორხესის „ქვიშის წიგნიც“ ამ ოცნების დევნას გამოხატავს.

წიგნის სათაური — მთავარი გამთამაშებელი, მრავალმნიშვნელოვანია. მწერალი მის „დაბადებასაც“ მისტიკურ საბურველში ახვევს: „ამ წიგნის სათაურიც ხომ სიზმრიდან ამყვა, თორემ, ისე, გიჟი უნდა ვიყო, რომ ვიკითხო მთავარი გამთამაშებელი — ვინ არის? რა არის?“ იგი ხან მხატვრულ ტექსტშია, ხან მის მიღმა, ხან მიწიერია, ხან ზეციური, ხან კაცია და ხან ქალი, ხან ბედისწერაა და ხან შემთხვევითობა და ა.შ. ამ სიმბოლოს შესახებ თვითონ მწერალი გააბნევს მსჯელობებს მთელ წიგნში, როგორც ასაკენკს, რომ მკითხველმა ბოლომდე მისდიოს და გაიგოს, ბოლოს და ბოლოს, ვინ თუ რა არის ეს მთავარი გამთამაშებელი.

ბოლოს შეიძლება დაასკვნას: მთავარი გამთამაშებელი შეიძლება იყოს ყველაფერი: სულიერიცა და უსულოც. ის იცვლება დროისა და ვითარების შესაბამისად. შეიძლება ერთ წამში სხვა იყოს, მეორეში სხვა და რადგან ერთ წამშიც კი შეიძლება ყოფნა სხვადასხვა განზომილებაში, მთავარი გამთამაშებელიც ამ ერთ წამში შეიძლება იყოს სხვადასხვა.

მწერლის საფიქრალია, რა წარმართავს მის ყოველწამიერ სულიერ მოგზაურობას ნაცნობსა და უცნობ სივრცეებში: თვითონ, მისი ცნობიერება (სული, გული, გონება, გრძნობა...) თუ სხვა რამ გარეგანი, მისგან დამოუკიდებელი. წიგნის წაკითხვის შემდეგ კი

მკითხველს მთავარი გამთამაშებლის ერთი მნიშვნელობა, ნილაბი ამახსოვრდება: მთავარი გამთამაშებელია თვითონ მწერალი, შემოქმედი, რომლის გარეშე არანაირი „თამაში“, ე. ი. მხატვრული ტექსტი, არ შედგება, თუნდაც მოკარნახე ღმერთი იყოს: „ჩემი თავის თემა მექცა ჯოჯოხეთად — ჩემს საკუთარ თავს მე მათამაშებენ“, „მე მოვიფიქრე სიზმრიდან ცხადში და სააქაოდან საიქიოში გამავალი ფანჯრები. დაბოლოს, მე მოვიფიქრე საიქიოს ეპოსის ფანჯარა“. ეს უკანასკნელი დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ალუზიაა.

ნიგნში ერთი თავიც არის ამგვარი სათაურით: „მკითხაობა მთავარ გამთამაშებელზე“. აქ ავტორი მკითხველის ნიღბითაა და გამოთქვამს ვარაუდებს, ვინ და რატომ შეძლება იყოს მთავარი გამთამაშებელი. ამ ვრცელ მსჯელობებში მყლავნდება ავტორის შეხედულებები ყველა იმ საკითხზე, რომლებიც ნიგნშია. აქ ერთგვარად დანწესილ-დანურულია ყველაფერი და სარკესავით ირეკლავს სამყაროს ყველა ტკივილს. ასე რომ, მკითხველს შეუძლია, თავიდანვე ნიგნი ბოლოსკენ გადაშალოს და გაიგოს, ვის გულისხმობს მწერალი მთავარ გამთამაშებელში (ან უფრო დაიბნეს). ის ღმერთი არ არის, მაგრამ ყველაზე მეტად მას ჰგავს. ყველგან-მყოფია, მრავალსახოვანი, უკვდავი. ამ მსჯელობებში სავარაუდო მთავარ გამთამაშებლებად „ექვმიტანილი“ არიან შესაბამისი „მტკიცებულებებით“ ამგვარი თანამიმდევრობით — ღმერთი, მეფე, სიქაჩლე, ქალი, ცათამბჯენები, ნანარმოები, სიცოცხლე, ხსოვნა, სიგლახაკე, სიტყვა, სიმდიდრე, ხელოვნება, გონება, ინსტიქტი, ემ-მაკი, ფული... და ერთგვარი დასკვნა:

„ჰომო საპიენს პალიმფესტია, რომელზეც წერს ჰომოიმაგინასი. წარმოსახვას ვერაფერი ეწევა. წარმოსახვა დროის ღიღვში წინმსწრაფი სხივია, წარმოსახვა ეპოქას განელტვის, რომ შობოს ეპოქა. მთელი სამყარო ერთ ნაჭუჭშია, ერთადერთი ცენტრი თავმდაბლობისა, ავი, ბოროტი, — პერიფერიებშია. დედამინა სამყაროს პერიფერიაა. რა უფრო მეტია, თამაში თუ ტექნოლოგია? დასაწყისი ყოველთვის ერთნაირი იყო: გმირი თუ ურჩხული, ოდისევსი თუ პოლიფემე?“.

პოეტი ისაა, ვინც დროისა და სივრცის მიღმა დახეტილობს, სულ ერთია, წარღვნამდელია თუ თანამედროვე, ამიტომაცაა, რომ

ნიგნში წარღვნამდელი პოეტის ლექსები ისევე იკითხება, როგორც ჩვენი დროისა: „რაც არის, ის უკვე იყო, და, რაც იყო, ის უკვე არის, ამიტომაც, მსგავსებას რომ ნახავთ რამეს, არ გაიკვირვოთ: „მეც წარღვნამდელი ვიყავ, როგორც დღეს ხართ თქვენ წარღვნამდელი“. წარღვნა, ისევე როგორც მეორედ მოსვლა, აპოკალიფსი ახლა ხდება, უბრალოდ, ზოგი შეიგრძნობს, ზოგი ვერა. როგორც იოანე მოციქული წერს: „რამეთუ მოვალს ჟამი, და აწვე არს“ (იოანე, 5, 25).

ბესიკ ხარანაულის ამ ნიგნში კი ისმის წარღვნამდელი პოეტის ხმა, რომელიც ამბობს, რომ ის იყო, არის და იქნება, რადგან ღვთის შემოქმედებას სჭირდება ხელოვანი-ინტერპრეტატორი, რომელიც თაობებს გადასცემს მხატვრულ სახეებში დაშიფრულ სიცოცხლის აზრსა და მიზანს. „პოეტები გაჰყვენ ბუნებას, რათა, როცა წარღვნა კვლავ გადაივლის, გამოიშალონ ჰომეროსები“.

დღეს რა ხდება?

„მანამდე კი დისკურსნარატივები და სიტყვათწყობის ტექნოლოგიები, დაბრეცილები, მოფარფატეები, ზეთჩამომდინარნი, სივებით, პროექტებით, ზურგჩანთებითა და კურიკულუმებით, მოჭრიან თიხას და ადამებს გაატირაჟებენ და ევასაც, რალა თქმა უნდა, შრომით დაქანცულნი. არ მიიღებს მათ პროდუქტს ჰომეროსი, არც არავინ მწკრივიდან გამობურცული, ეტყვიან, გასწავლით: —თიხა თქვენი ნერწყვით მოზილეთ, გამოძერწეთ თქვენივ თითებით და რომ დარწმუნდებით, რომ სრული ხატია, სული ჩაბერეთ“.

მწერალი ამგვარი ირონიით წარმოაჩენს იმ თანამედროვე ავტორებს, რომელთაც არ ძალუძთ „სრულქმნა სიტყვათა, გულისა გასაგმირეთა“ (რუსთაველი) და მაინც ჯიუტად ცდილობენ, თავიანთი ნაწერები პოეზიად გაასაღონ.

ამ ნიგნშიც, ტრადიციის კვალდაკვალ, პოეტი მარადის მარტოსულია: „პოეტს, მიცვალებულივით ეჩვენება, რომ ერთი ვინმესთვის მაინცაა ახლობელი. მაგრამ ისეც ხდება, რომ თვითონაა ახლობელიც და მიცვალებულიც“ (265).

მწერალი თავისი ჩანაწერების ამ კრებულს ჟანრობრივად ამთლიანებს მინაწერით: მეტაპოეტური ნიგნი-კონცერტი. მეტაპოეტური მიაწმენებს იმაზე, რაც პოეტურობის მიღმაა, რაც სიღრმეშია და რის შეცნობასაც სულიერი ძიება სჭირდება: „სხვაა მეტაფორაში, სხვაა სინამდვილეში, ამიტომაცაა, რომ სინამდვილე და მეტაფორა განუწყვეტილ იცვლიან ფალანგებს, რომ ცხოვრებას თამაში მოუგონ“.

კონცერტი სანახაობაა, სადაც ადამიანი მიდის გასართობად.

ეს ნიგნიც სანახაობაა ადამიანური ყოფისა.

ერთ მშვენიერ დღეს მწერალმა „ნახევარი საუკუნის წინანდელმა შთაბეჭდილებამ შემოანათა“ და გაჩნდა ახალი მიზეზი ახალი ნიგნის შექმნისა: „როგორ გადმოვხატო და გადმოვინერო ეს სმენითი და ვიზუალური წარსული? ეს წამი საკმარისია მხოლოდ ნიგნის ზოგადი სახის დასახაზავად და არა ნიგნისთვის, რომელსაც მინდა, რომ მიეცე სახე იმ კონცერტებისა, რომლებსაც ბავშვობაში უამრავჯერ დავსწრებივარ და ახლა მე ჩემი თავისგან იმავს ვითხოვ — ამბავს, სიმღერას, ცირკს, ცრემლს და სიცილს... ყველაფერს ერთად, ერთ ნიგნ-კონცერტად, როგორც მაშინდელ წარმოდგენებში ხდებოდა, და, თავისი ჟანრული მრავალფეროვნებით ნამდვილი დღესასწაული იყო...“ „ვის შესწევს ძალა, რომ მთელი ეს მრავალფეროვანი თეატრალური და საცირკო შთაბეჭდილება თავისი წარმოსახვის ფრთებქვეშ მოაქციოს და იმის ქარგზე გამოჭრას ნიგნი?

აღბათ იმას, ვისაც შეუძლია, ყველაფერი ერთად დაინახოს, შეუძლია დაიმახსოვროს და დაიტეოს საფეთქლებით შეკრულ უჯრაში... მით უმეტეს, როცა სოფლის გარიჟრაჟებზე და საღამოებზეა გაზრდილი და ადვილად შეუძლია იყოს — კონცერტი!“

ამ ნიგნის კითხვისასაც მკითხველი უცნაურად ამოვარდება ჩვეულებრივი რეალობიდან და აღმოჩნდება ახალ რეალობაში, რომელიც სინამდვილეს ჰგავს და განსხვავდება კიდევაც მისგან — ჰგავს იმით, რომ აქაც ადამიანური შეგრძნებები, სურვილები იხატება, განსხვავდება იმით, რომ მკითხველი ერთდროულად განიცდის სხვადასხვა სივრცულსა და დროულ განზომილებებს. ან-მყო, წარსული და მომავალი ერთად წარმოუდგება.

მაინც საით მიგვიძღვება მწერალი? „გადავნიტე, გამოვძვრე ლიტერატურის ტყავიდან, ავინიო, ავინიო და მივალნიო იმ ზღვარს, სადაც სუფევს მეტაპოეზია...“

მეტა-პოეზია, — ლექსის იქით, ფურცლის იქით, აზროვნების იქით, სახელმწიფოებრივი გრძნობების და საგნების იქით...“ ეს ჰგავს ფრანგ სიმბოლისტთა წმინდა პოეზიის ძიებას, რომელიც უნდა ყოფილიყო „მთვრალი სურნელთა იდუმალებით“, „სხვა ყველა არის — ლიტერატურა“ (პოლ ვერლენი, „L'art poétique“).

ბესიკ ხარანაული ფიქრობს, რომ „ადამიანიც მისახედა, ისიც კარგა ნაღვეთა მწერლობისაგან, მაგრამ, რაც უნდა დედა უტირონ, მაინც რჩება მეტა-ადამიანი, თავის წარღვნამდელი ხსოვნით... მეტა-ადამიანობით — თავისუფლების იქით, კანონებს იქით, წესრიგს იქით, სოციალურობას იქით — ტექნოლოგიური ცოდნით აღჭურვილი პირველყოფილი ველური, რწმენის უსაზღვრო გზაზე დამდგარი, რომლისთვისაც ყველა აზრი დრომოჭმულია...“.

წიგნის „ცხრაკლიტულების“ გასაღებები თვითონ წიგნშივეა.

ერთი ასეთი ცხრაკლიტულია ყდაზე ავტორთან გამოსახული უცხო კაცი.

ეს კაცი პოეტის თანასოფლელი ამირანია. ავტორი მის გვერდით სხვანაირია, რადგან ამ წიგნში ამირანიც ერთ-ერთი მთავარი გამთამაშებელია, რომელიც ლეგენდად და მითად გადაიქცა, რადგან ბედისწერისა თუ შემთხვევის წყალობით, რომელიღაც წლის, თვისა და რიცხვის, საათისა და წამის მონაკვეთში პოეტთან ერთად ფოტოზე აღიბეჭდა. ესეც მოჭიდავეა, ცხოვრებასთან დამარცხებული, როგორც ის, კავკასიონის კლდეზე მიჯაჭვული ახლაც, ოღონდ სხვა განზომილებაში. „ვისაც თვალები აქვს, დაინახავს“, როგორც სახარებაშია. და დაინახა ის მწერალმა აქ და ჩვენს დროში. ისევე როგორც აქ და ახლა ხედავს პავლე მოციქულსა თუ სტეფანეს, რომლის დასჯასაც დაესწრო ჯერ კიდევ „ბრმა“ სავლე და შემდეგ, თვალახილული დღემდე ქადაგებს. ვისაც ყურები აქვს, გაიგონებს, როგორც სახარებაშია.

„მოცლილო მკითხველო“, — ასე მიმართავს მკითხველს „ღონ კიხოტის“ დასაწყისში სერვანტესი.

„თუ დრო არა გაქვს, ნუ დაიწყებ კითხვას, — გოდერძი ჩოხელი „ადამიანთა სევდის“ დასაწყისში.

ბესიკ ხარანაული ამ წიგნის სადღაც, შუაგულში: „რაც მიყრია, იმას ვფექავ, სულ არ ვცდილობ, რული არ მოგგვაროთ“.

მართლაც, მკითხველი აქტიურად უნდა ჩაერთოს კითხვის პროცესში და ხანდახან მწერალსაც დაეხმაროს თხრობის ლაბირინ-

თებიდან გამოლწვევაში: „მკითხველო! დამეხმარე, ლაბირინთში ვარ! ძაფი ამებურდა, რაკი ქსოვისა არაფერი გამეგება. არ ვიცი, სადა ვარ, არ ვიცი, რა ვქნა... ცხადი, სიზმარი, საიქიო, სააქაო... ახლა კიდევ წარღვნა, რომელიც უკვე ცხადში მერევა... შენი საქმეც არის, შენც ჩემსავით დაძრწინარ სიზმარ-ცხადში და ელი წარღვნას“. „ეს წიგნია დაეჭვებულთათვის, ვინც მინას ფეხისგულებით გრძნობს და ჰაერს ყურის ქალამნებით! სამედაშენოა ეს წიგნი, მკითხველო!“

წიგნი იწყება ერთგვარი მეტაპოეტური „გამოცხადებით“ — უჩინარი წამყვანი, როგორც წინასწარმეტყველი, ადამიანებს მიანიშნებს აპოკალიფსის მოახლოებაზე. მკითხველი თითქოს ბიბლიის რომელიმე ტექსტს კითხულობს, უფრო ზუსტად, იოანე მახარებლის მიერ კუნძულ პატმოსსზე ხილვით ჩანერილ „გამოცხადებას“.

„თქვა: როგორც კი აღარ მოვა მამაჩემი თქვენთან და ჩემთან, როგორც კი აღარ მოხვალთ თქვენ ჩემთან, ეს იქნება ნიშანი.
ყოველ ხეს გამოარჩევს ნაყოფი.
რადგანაც, აჰა, იციან, უბრალოებმა ჩემი სიტყვა, ბრალიანებმა კი არ იციან.
აღარ დავეკითხები ჩემს თავს: ამ კაცში თუ დგას ის ჟამი, როცა მას შეუძლია სიკეთე ჩაიდინოს“.

თუ კაცს აღარ ექნება მაღლი სიკეთის ქმნისა, მაშინ აღიგავება პირისაგან მინისა სამყარო. წიგნის პირველი სიტყვა: „თქვა“, მიანიშნებს უფალზე, რომელიც ადამიანებს მათივე საშუალებით ელაპარაკება. ამ შემთხვევაში, თვითონ მწერალია ერთგვარი მედიუმი, რომელსაც მოაქვს ღვთის სიტყვა ადამიანებამდე.

ამის შემდეგ ცხადდება ღვთის რისხვის მიზეზი: „ატეხილობაა დიდი ქვეყანაზე“. ამ „ატეხილობის“ დამადასტურებელი არაერთი ეპიზოდია წიგნში მოყვანილი, ხან ამბისა და ხან მსჯელობის სახით. უპირველესი უგუნურება, უზნეობა, მწერლისთვის ადამიანის ბუნებისგან მოწყვეტაა, მასთან დაპირისპირება და ამით გამოწვეული საფრთხეა: „მიყურებს მე ბუნება... დაჩეხილ სახით და წამწამებგაცლილი თვალებით, გატეხილი ლავინითა და მორყეულ ძვლებზე ყანყალით, მიყურებს წამით ჩემკენ შემოქცეულ ნადირის სახით და მეუბნება — შენც გადაშენდები!“

პოეტისთვის ამგვარივე საფრთხეა ისიც, რომ „ამ დროში, საიდანაც ვმეტყველებ, ტექნოლოგია ერთმმართველი დიქტატორია,

მისთვის ყველაფერი ან ახალია, ან ძველი, რომელიც უნდა განადგურდეს. ყოვლისმომცველია ტექნოლოგიური აღმსარებლობაც“.

ბესიკ ხარანაულის სტილი ამ წიგნში ერთგვარი მეტა-სტილია. იგი გვაგონებს ხან მახარებლების, ხან ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ და ხან ლაო ძის „დაო ძინის“ წერის მანერას. ამ სამივესთან აკავშირებს: ერთგვარი ზემთაგონებულობა სისადავე, უბრალოება, პოეტურობა, სიბრძნე, გულწრფელობა, თანვე საოცარი მიზიდულობისა და დატყვევების ძალა. მუდმივი შეგრძნება იმისა, რომ მკითხველი „განძის მაძიებელია“ და რაც უფრო თავდაუზოგავი იქნება კითხვისას, მით უფრო მიუახლოვდება სანადელს. ეს სანადელი კი ის საოცარი სიმშვიდეა, რომელსაც სულისა და ხორცის ჰარმონიული თანაარსებობით მიაღწევს კაცი. ამგვარი სიმშვიდის ძიება მხოლოდ დიდ ბრძოლას, ჭიდილს გულისხმობს საკუთარ თავთან და მთელ სამყაროსთან. ეს ბრძოლა არასოდეს მთავრდება.

ამავე დროს, პოეტის სტილისთვის დამახასიათებელია ირონია საკუთარი თავის, მკითხველის, სამყაროს და ყოველივე იმის მიმართ, რის შესახებაც წერს. „თუმცა ეს წიგნი არ არის ლიტერატურის ეპიტაფია, ყველა ჟანრიდან გადარჩება მხოლოდ პოეზია — სიმწვანე, სილურჯე, ადამიანი — იმისი იქნება... და მეც, ლიტერატორი ხომ არა ვარ, მე ხომ გატყავებული, ნიშნისმოგებით მდინარეში გადაგდებული მელა ვარ, რომელიც, მიუხედავად განწირულებისა, ქვეყნიერებას მაინც დასცინის“.

წიგნის დასაწყისში „მოთელვა თამაშის დაწყების წინ“ — მოგვაგონებს კონცერტის დაწყებამდე სხვადასხვა ინსტრუმენტის აწყობა-გასწორებას. ზოგიერთი ფრაზა მუქი შრიფტითაა გამოყოფილი — მკითხველს შეუძლია ჯერ მხოლოდ ისინი წაიკითხოს, მოემზადოს თამაშისათვის, წაკითხვისათვის. გაისმის ქაოტური ხმები — ამ შემთხვევაში, მკითხველი კითხულობს ერთმანეთზე მიჯრილ სტრიქონებს, რომლებიც ერთმანეთს არ უკავშირდებიან. ეს ფრაზები, „ხმები“ კონცერტის დროს დაინმინდებიან და ჰარმონიულად შეერწყმიან ერთმანეთს. მაგრამ ამ ფრაზებს ამ ერთგვარ „ქაოსში“ აქვთ დამოუკიდებელი მნიშვნელობები. ხშირად სენტეცია თუ მაქსიმა. მაგალითად: „თუ არ იბრძვი, ბუნებას არ შეესაბამები“, „სიკვდილის უნახავმა სიცოცხლისა რა უნდა ვიცოდე“, „პოეზიასაც ჰყავს ფარისევლები და სადუკეველები“, „მოვა დრო და ჩემი გახ-

სენება ნაბიჯს აგირევთ“, „მკვდარს შემიპყრობენ, დამთავრდება ჩემი გაქცევა“, „პოეტი ისევე ჭირდება ცხოვრებას, როგორც ფეხსაცმელს ლანჩები“. „ამქვეყნად ყველაზე ახალგაზრდა არსება ჩემი წიგნია“ და სხვ. ერთი კიდევ: „მოთელვა პირველ ოფლამდე“.

ამ ერთგვერდიან ჩანაწერში იმდენი საფიქრალია ჩანწებილი, რომ მის მისაყოლად, გასააზრებლად, შესამეცნებლად ნამდვილად გამოუვა მკითხველს ოფლი და თუ ეს ასე მოხდება, მაშინ საქმეც დაიწყება — ამ წიგნის წაკითხვის საქმე, რადგან ეს უბრალოდ, მხატვრული სამყარო არ არის, არამედ ისაა, რომლის საშუალებითაც უნდა შევიმეცნოთ დროსა და სივრცეში ჩვენი არსებობის აზრი და მიზანი. ეს „საქმეა“ თვითონ მწერლისთვისაც, ამიტომ ის არასოდეს დამთავრდება მის სიცოცხლეში.

„ვიდრე თამაში დაიწყებოდეს, მკითხველი და ავტორ-გამთამაშებელი ფურცლის მინდორზე მოთელვას გადაიან“. ხოლო მოთელვას თუ „გადაურჩები“, ესე იგი, წიგნს არ მიატოვებ, მაშინ დაიწყებ „შენი თავის ძებნას“.

მთელი წიგნიც — ეს არის საკუთარი თავის ძიება, სულის მოგზაურობა, სულის თავგადასავალი.

ამგვარი განზრახვით არაერთი წიგნი დანერვილა და კიდევ ბევრი დაიწერება. ესეც მათ შორის. მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაზე“ საუბრისას, მერაბ მამარდაშვილი აღნიშნავდა: „პრუსტის ტექსტი სულის ისეთივე მოგზაურობაა, როგორც „ღვთაებრივი კომედია“ — სულის შინაგანი მოგზაურობის ერთ-ერთი პირველი და ყველაზე დიდებული ჩანაწერი“ (მერაბ მამარდაშვილი, ლექციები პრუსტზე).

მკითხველი თითქოს შეეჭიდება მწერალს, რომელიც ტექსტში უჩინრადაა. ეს შეჭიდება მჟღავნდება კითხვისას აღძრულ ფიქრებსა და წარმოსახვებში. მწერლისთვის მთავარია, მკითხველი არ გაიქცეს „სათამაშო მოედნიდან“, ამისთვის ის ყოველ ღონეს ხმარობს, ათასნაირ უკვე ცნობილსა თუ უცნობ, დავინყებულ ილეთს იყენებს, პირველ რიგში, გულწრფელობას, მკითხველსაც აქეთკენ უბიძგებს — ერთგვარი სულიერი გაშიშვლებისკენ, რათა შემეცნების გზას წინ არანაირი „სამოსი“ და „სამკაული“ არ გადაელობოს. „აბა, დაიწყე ჩაძირვა შენს საკუთარ სულში (ადვილად ითქმის), ცხრაჯერ ცხრა ფეხი სანთელი დაგენვება, ვიდრე იქ ჩახვალ და იხილავ საკვირველებას. ადამიანის სული ხომ ნაწილია უსასრულობისა და არა თვითონ ადამიანისა“.

მთელი წიგნი ერთგვარი დროსივრცული ლაბირინთებით არ-ის დაქსელილი. ეს არ არის ბნელი ტალანები, არამედ განათებულ-საოცარი პოეტური ფრაზებითა და მრავალმნიშვნელოვანი სიბრძნით, სამყაროზე დაკვირვება მკითხველს აქამდე შეუმჩნეველს დაანახვებს. ამ ჩანაწერების ყოველ ნაბიჯზე ნაღმებივით ფეთქებიან აზრები, რომელთაც სიცოცხლის გულისგულში შეყავხარ.

„ობობას შიგნით ისეთივე გუგუნია, როგორც სამყაროში“.

„დაფრინავს პეპელა! ბუნების ენერჯიაა მის აფრებში... ის არ შეიძლება თავისი თავის წინააღმდეგი იყოს...პეპელა ბუნებას აკვდება ხელში, შენ კი შენს თავს“.

კითხვისას მკითხველს თან დაჰყვება უჩინარი აჩრდილივით პოეტი, რომლის ხმა ხან მიწიდან გაისმის, ხან ზეციდან, ხან მკითხველისავე არსებიდან. ამიტომაც არის რომ ტექტის ფრაგმენტები ხან პირველ პირშია დანერილი, ხან მეორეში და ხან მესამეში.

მწერალი მკითხველის მზერას ხან გარეთ მიმართავს, სამყაროს ცალკეულ დეტალს, ცხოვრების მოვლენებს დაანახვებს, ხან უქდაგებს, მიმართავს, მოძღვრავს, საყვედურობს, ამუნათებს, ხან მოუწოდებს, ხან სულისკენ ჩაუბრუნებს მზერას, უცნაური ჭვრეტით წარსულსა და მომავალს მოახილვინებს, ერთი სიტყვით, მკითხველს სრულფასოვნად „აცხოვრებს“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ყველანაირ ადამიანურ ვნებას და სურვილს განაცდევინებს, ათასნაირ თემასა და მოტივზე დააფიქრებს, დაყრუებულ მკითხველს ბუნების მრავალხმიანობისთვის მიაგდებინებს ყურს, რაღაცის გაგებაში მიეხმარება, რაღაცის გასაღებს კი დაუმალავს, რათა თვითონ დამოუკიდებლად აღიძრას გამოცნობისათვის: „გარეგნობას თუ მოიშორებ, ნახე, როგორ დამსუბუქდები“, „კაცი შენშიც სულ იმალება“.

წიგნში ხან სათაურებით, ხან ვარსკვლავებით გამოყოფილ ფრაგმენტებს ხანდახან ერთმანეთთან მხოლოდ ის აკავშირებთ, რომ შემეცნების გზაზე საფეხურები არიან. რაღაც ახალსა და განსხვავებულს, ხან ნაცნობს, მაგრამ თან ახლებურად გადააზრებულს ხვდება მკითხველი და მიიწევს წინ. წინ იმ თვალსაზრისით, რომ ფურცლავს, წიგნს, თორემ ისე, წრეზე ტრიალებს, მიდის იმიტომ, რომ დაბრუნდეს. მაგრამ ყოველი დაბრუნება შემეცნების ახალი საფეხურია. დანყებისა და დაბრუნების წერტილი იგივეა — საკუთარი თავი, მაგრამ უცხო და ახალ განზომილებაში და ეს განზომილებანი ისევე დაუსრულებელია, როგორც სიტყვით შექმნილი ან შესაქმნელი სამყაროები: „სადღაცა მყავს ჩემი ჭკვიანი თავი...“

ვნვდები, ვნვდები, განწყვეტაზე ვარ. ის კი კლდოვანი უფსკრულის თავზეა და ვნვდები და ვგრძელდები, რომ მივეტანო და ვცურდები და უფსკრულის ჰაერში ფეხიზღდები“.

ნიგნის მთავარი მიზანი (თუ შეიძლება ერთი რომელიმე მიზნის გამოყოფა), არის საკუთარი „თავის ძლევა“. ამიტომაც ხშირად არის ერთგვარი მედიტაციები. პოეზიის გზით მკითხველი ვარდება ექსტაზში და საკუთარ სულში მოგზაურობს. ავტორის პოეტურ-ფილოსოფიური მსჯელობანი ეგზისტენციალურ საკითხებზე მკითხველს სამყაროს უხილავი განზომილებების შესამეცნებლად უბიძგებენ.

წერილი ნიგნში დასმული მწერლისვე კითხვა-ოცნებით (სულ რომ იკითხება, ისეთ ნიგნზე) დავინყეთ და დავამთავრებთ მისივე პასუხით: „მკითხველო! ორივენი მოტყუებული დავრჩით. ასეც უნდა მომხდარიყო, შეგვეფერება.“

შეუძლებელია ჩვენთვის ისეთი ნიგნი, რომელიც სულ იკითხება და იკითხება. არც თავი აქვს, არც ბოლო.“

ნიგნის ბოლო თავი „მოთქმით გალობა დედამინის გამო“ (პათოსით ჟიულ ლაფორგის ლექსს — „სამგლოვიარო მარში მინის გარდაცვალებაზე“ რომ ეხმიანება) ასე მთავრდება:

„ჩვენო მინგრეულ-მონგრეულო ღვთაებავ,
გადმოგვხედე, გადმოდგი ნაბიჯი,
ჩვენ კიდევ დავიძვრებით,
ტანჯულებს უღელი აერთოს, განთავისუფლდეს,
შემოგვიშვი
შენს კარ-მიდამოში,
მადლის სათხოვად, ნიგნის დასაწერად...“.

დოსტოვესკი წერდა: „დედამინის აღსასრული რომ დამდგარიყო და სადღაც ზემოთ ადამიანებისთვის ეკითხათ: „აბა, რას იტყვით, შეიცანით თუ არა თქვენი ცხოვრება მინაზე, ან რა დასკვნა გამოიტანეთ აქედანო“, — ადამიანს შეეძლო უსიტყვოდ გაეწოდებინა „დონ კიხოტი“: „აი, ჩემი დასკვნა ცხოვრების თაობაზე, — შეგიძლიათ ამის გამო განმსაჯოთ?“

ბესიკ ხარანაულისთვისაც ნიგნია კაცობრიობის გადამრჩენი, ამიტომ ყველაზე მთავარია, ადამიანმა არ დაკარგოს ის მადლი, რომელიც ახალ ნიგნს შეაქმნევინებს. ნიგნი ხომ ღვთის სახლივითაა, მასში ლოგოსი (სიტყვა) ცოცხლობს.

„სიჩუმის მუსიკა ძალიან რთულია“

(ლია სტურუას პოეზია)

როცა ცომში ამოთხვრილი ხელებიდან წყლისა და პურის ფქვილის მარტივი ნაზავის ნაცვლად მელანი წვეთავს, როცა ბავშვობიდან ჰარმონიულ მუსიკას შეჩვეულ ყურში გამუდმებით გარესამყაროს სულისშემძვრელი ხმაური და ნერვული კვილი ჩაგესმის, როცა შვილს პურზე კარაქის ნაცვლად დაბრანულ ხახვს გადაუსვამ, თან გინდა, ისევე შეერგოს, როგორც კარაქიანი პური, როცა გამუდმებით ბენვის ხიდზე გადიხარ და გამოდიხარ, იმის მიუხედავად და გაუთვალისწინებლად, რომ მუშაითი არც ხელობით და არც პროფესიით არასოდეს ყოფილხარ, როცა ტვინიდან გადმოღვრილი გაშიშვლებული ნერვები ზუსტად ისევე ბრღვიალებს, როგორც სისხლისფრად შეღებილი თმის თითოეული ღერი, როცა ცხადი და სიზმარი ერთმანეთს იმაში ეჯიბრებიან, რომელი უფრო საზარელი და საშიში გამოჩნდება შენს თვალში, როცა პოეტი ხარ, თანაც ქალი, რთულ ლექსებს რომ წერს, კერძი კი მარტივი გამოსდის, როცა სიტყვების ძებნას, ამორჩევასა და დალაგებაში ცხოვრება ისე გაგირბის, თითქოს უცნობი მხატვარი შენი საწერი მაგიდის მოპირდაპირე მხარეს მდებარე ფანჯარას რიგრიგობით ახატავს წელიწადის დროებს, როცა გამუდმებით პირში გიყურებენ, თვალს არ გაშორებენ, შენგან ხმის ამოღებას ელიან, მაგრამ როგორც კი რამეს იტყვი, თუნდაც ძალიან მარტივს და ადვილად გასაგებს — ხვდები, არცერთი შენი სიტყვის აღარავის აღარ ესმის — გზის გაგრძელება ძალიან ძნელია — ზოგჯერ ავადმყოფობაზე, სიღარიბეზე, მონატრებაზე, მარტობაზე, სიკვდილსა და სიცოცხლეზე ძნელიც... ასეთ დროს ერთადერთი, რაც ზუსტად იცი, ისაა, რომ უნდა წერო, იცი, რომ თუ აღარ ან ვეღარ დანერ, ბენვის ხიდზე შინაგან წონაწირობას ვერასოდეს შეინარჩუნებ... მართალია, როცა ხელში კალამს აიღებ, ავტომატურად შიმშილით სიკვდილი დაგემუქრება, ისიც მართალია, რომ ხშირად ვერ ხვდები, რაზე, ან ვისზე უნდა წერო, ან რა უნდა მოუხერხო ცხოვრების ეკლებს, ლექსად როგორ უნდა გარდაქმნა, ან მოათვინიერო მახინჯი ყოველდღიურობა, განსაკუთრებით მა-

შინ, როცა შენტვის ერთადერთი სამოძრაო სივრცე სამზარეულოა — ერთფეროვანი, მარტივი, მოსაწყენი, მაგრამ სიცოცხლისთვის აუცილებელი — არა მარტო საკუთარი, შვილების სიცოცხლისთვისაც აუცილებელი სამზარეულო, გარდაუვალობისა და ხშირ შემთხვევაში სიღარიბის გამო რომ არის ასეთი ტკივილიანი და ტრაგიკული, ზოგჯერ იმდენადაც, რომ თუკი დაცარიელებულია, როგორც დედას, იძულებულს გხდის, ვენები გადაიჭრა, რომ სისხლის ნაცვლად წამოსული ხავსით გამხდარი შვილებისთვის წვნიანი მოამზადო.

ისე კი ზოგჯერ, განსაკუთრებით მაშინ, როცა გადანყვეტ, ნაწერებში მაინც დარჩე, ან წერით გადარჩე, შეგიძლია, ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი საკვებიც პოეზიად აქციო, დაახლოებით ასე: „ხომ არაფერი, ჩვეულებრივი საჭმელია ყველი, სავსე მთვარეს კი ჰგავს“ და მერე რა, თუ სამზარეულო ისეთივე განუყოფელი აქსესუარია შენი ცხოვრებისა, როგორც ახლომხედველისთვის სქელმინებიანი სათვალე, სამაგიეროდ, საკუთარ სიჩუმეში ისევე ადვილად შეგიძლია შეაღწიო, როგორც დანა შედის კარაქში, ღრუბელი კი ისე მარტივად ჩაღებო, როგორც რძეში დამბალი პური.

და ყველაზე შეუსაბამო დროს, „როცა ყოფა ისე დაგანვება, როგორც მტვირთავს საკუთარი კუბო, ყველანაირ კარადაზე მძიმე, რაც კი თავის სიცოცხლეში უთრევია“,

„(ვ)ლაპარაკობ ყველდღიურ საქმეებს
ჩვეულებრივი ყოფითი ენით,
აქა-იქ შემორჩენილი ჟარგონით
და უცებ სადღაც მეტაფორა გამოკრთება,
როგორც ხორბლით, სიმინდით, ხეხილით
დატვირთულ მიწაზე
სარეველა ყვავილი, უსარგებლო,
მაგრამ მშვენიერი“.

ღია სტურუა ყველაზე მეტად და ხშირად, ალბათ, სიჩუმის პოეტია, ხმაურის მშთანთქველი ტკივილიანი სიჩუმის, ნერვიულად რომ ითხოვს, ზოგჯერ კი მოითხოვს, გაიძულებს კიდევ, მის მუსიკას მოუსმინო, — სიჩუმის მუსიკა ხომ ძალიან რთული, ძნელად აღსაქმელი, მაგრამ ყურის დაგდების შემთხვევაში სასიამოვნო

მოსასმენია... „ღია სტურუას ლექსებში განუწყვეტლად უკრავს ვიოლინო, ოღონდ ეს ვიოლინო რომელიმე კონკრეტულ მუსიკალურ მელოდიას კი არ გამოსცემს, არამედ, ბუნებაში სტიქიურად არსებულ ხმებს, ფარშავანგის ყვილი იქნება ეს, ძაღლის ნკავნკავი, თუ ცხენის ჭიხვინი... ეს ხმები ბგერით პეიზაჟს ქმნიან, რომელიც საფუძველია ღია სტურუას ერთი შეხედვით დარღვეული რიტმისა“ — წერს ოთარ ჭილაძე. უცნაურია, მაგრამ სწორედ ამ „დარღვეულ რიტმებში“ იგრძნობა საოცარი ჰაეროვნება და ჰარმონია, იმიტომ, რომ ფორმის თვალსაზრისით პროზასთან მაქსიმალურად მიახლოებულ სტრიქონებში ისევე იჭრება პოეზია, როგორც გაზის, შემწვარი ხახვისა და ნივრის სუნით გაჟღენთილ სამზარეულოში — მზის შუქის გემო, ან იის სურნელი, როგორც გამაყრუებელ მდუმარებაში ტელეფონის ყურმილიდან შემოჭრილი ადამიანის ხმა. თავად პოეტი ერთ-ერთ ლექსში შემდეგნაირად განმარტავს საკუთარი სტილის მთავარ თავისებურებას — ე.წ. „დარღვეულ რიტმას“, რომლის ერთ-ერთ ფუძემდებლადაც მოგვევლინა ქართულ პოეზიაში:

„ასონანსური რითმა,
კლასიკურის გერი,
მუსიკის მიღმა რომ მუსიკაა“...

სიჩუმის პოეტის ლექსებში გარედან საგანგებოდ გაპრიალებული, შიგნიდან კი დაუნდობელი რეალობა ზუსტად იმ ესთეტიკითა და განწყობით აღიქმება და იკითხება, როგორც ტელევიზორიდან კარგად რეკლამირებული სამართებელი, საგანგებოდ შეფუთულ-შინელბული საფრთხის მიღმაც რომ ვერ იძლევა ჩვენი მაჯებისთვის უსაფრთხოების გარანტიას. აქ ცალკეული სიტყვები ყოველგვარი სამკაულის გარეშე აღნიშნავენ და გამოხატავენ დარდსა და ტკივილს — „იშვიათია ანბანში ამხელა სევდა“... ამიტომაც რჩება ავტორისგან მისი სულის მხოლოდ ნახევარი ყოველი ახალი ლექსის დაწერისა და მასში საკუთარი თავის ნახევრად ჩანურვის შემდეგ, რასაც ხელახალი გამთლიანება მოსდევს — გამთლიანება ახალ ლექსამდე. და ასე — პურსა და პურს შორის სანერ მაგიდასთან ჯაჭვით თავის დაბმას მიჩვეული, ცდილობს, ჯერ ამოქექოს, ამოყაროს, მერე კი დააღაგოს... მის ცალკეულ ემოციასა და განცდას, ტკივილსა და ცხოვრებისეულ გამოცდილებას ზურგს ფილოლოგი-

ის ფაკულტეტი უმაგრებს, არაცნობიერიდან მარცვალ-მარცვალ ამოკრეფილ ხატებებს რომ სათითაოდ აშალაშინებს, ნატიფს, დახვეწილსა და გემოვნებიანს ხდის, უამრავი მასალიდან საუკეთესოს არჩევს და ერთმანეთს უხამებს, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ „ორი სიტყვის თანხვედრა ისეთივე ძნელია, როგორც ორი ერთმანეთის მაძებარი ადამიანის“.

ღია სტურუას ლექსებში ყველაზე ხშირად გამოყენებული სიტყვაა „რძე“ — უამრავი სიმბოლოდან ერთ-ერთი ყველაზე ექსპრესიული და მეტყველი, შესაბამისად, ყველაზე დასამახსოვრებელიც. თუ ძველ აღთქმაში რძე მატერიალურ კეთილდღობასა და ფუფუნებასთან ასოცირდებოდა (აღთქმულ ქვეყანაში უხვად მოედინებოდა რძე და თაფლი), ქრისტიანულ სიმბოლიკაში სინმინდეს განასახიერებს, ამასთან, მარიამ ღვთისმშობლის — წმინდა დედის სიმბოლოცაა, თუმცა ღია სტურუასთან მისი რამდენიმე ვარიაცია გვხვდება — ძირითადად პოზიტიური, ძალიან იშვიათად კი ნეგატიური მნიშვნელობითაც.

„ვილაცამ უვნებელყო
ჩემი დანალმული ხასიათი,
ორმოებში რძიანი ძროხები
ჩამიყენა
მათი ნაღებიდან ვიყურები“.

— ამ შემთხვევაში რძე თითქოს, ანეიტრალებს დანალმული ხასიათის უარყოფით მხარეებს, აფეთქების, განადგურებისა და ნგრევისგან იცავს პოეტს.

ერთგან ვკითხულობთ: „მასის მოძრაობა რძის ლივლივს ჰგავს“ — როგორც წესი, სიტყვა „მასა“ უარყოფითი კონოტაციის შემცველია, განსაკუთრებით პოეტებისთვის, რომლებიც თავს საერთო სივრციდან გარიყულად გრძნობენ, ამ შემთხვევაში კი ერთგვარი თანაგრძნობა, სიყვარული იკითხება იმ ხალხის მისამართით, რომლებსაც პოეზიაში, განსაკუთრებით ასონანსურ რიტმებში ფულის გადახდა კი ენანებათ და მეოცნებებს შერეკილებს უწოდებენ, „რადროს პოეზიააოსაც“ გაიძახიან, მაგრამ გულის სიღრმეში მაინც უყვართ ეს „ღვთის გლახა, პოეტი“... აღსანიშნავია, რომ ღია სტურუასთან ეს სიმბოლო არასდროს არ არის მყარი, ზუსტი, კონკრეტული. ისიც რძესავით ლივლივებს, კონტურებს არასდროს ხაზავს,

თხევადი ნივთიერების მსგავსად ნებისმიერ ფორმად და შინაარსად შეუძლია ტრანსფორმირდეს, მაგალითად, ერთი შეხედვით დადებითმა კონოტაციამ, შესაძლოა, ნიღბის როლი მოიხრგოს და შინაარსობრივი თვალსაზრისით უარყოფითი დატვირთვა შეიძინოს. სონეტში „მოლოდინი“ ვკითხულობთ:

„ჩემი ქალაქი დაიფარა უვადო ნისლით,
რომელიც რძიდან თუ ამოჰყავს ბინდით მოვაჭრეს,
და ტყუილია ეს სითეთრე, მხოლოდ ლიბრია,
ბოროტი ცდაა, დაგვიმალოს შავი დღეები“.

ზოგჯერ კი თავად ავტორი ცდილობს მწარე სიმართლის შერბილებას რძის დახმარებით:

„და როგორ მინდა შევარბილო მწარე სიმართლე,
ჩავალბო რძეში უვარგისი, ხმელი პურივით,
რადგანაც აღარ შემიძლია იმის ყურება,
პირში რომ სიტყვას მიკლავენ და თვალში სინათლეს“.

ზოგჯერ კი „რძის სათნოებაც“ მოსაბეზრებელი და გამაღიზიანებელია, ამიტომ ბევრად სასტიკი კანონებით იწყება თამაში...

2013 წელს გამომცემლობა „დიოგენემ“ ლია სტურუას რჩეული ლექსების კრებული გამოსცა, რომელიც სხვადასხვა დროს დაწერილ ლექსებს აერთიანებს და მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და მრავალმხრივი პოეტის შემოქმედების მთლიანობაში გააზრებაში გვეხმარება. როცა ერთ კრებულში ერთმანეთის გვერდით გვხვდება ტრადიციული ვერლიბრი და საოცრად ჰარმონიული სონეტები, ასევე, რამდენიმე ძალიან საინტერესო პოემა, კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით გიორგი ლობჯანიძის სიტყვების სისწორეში, რომელიც ლია სტურუას პოეზიას შემდეგნაირად აფასებს: „მისი ლექსები დიდ ბრძოლებში გამოტანჯული ტრადიციული ლექსებია, რომლებიც სათავეს ლია სტურუას ელვარე ნიჭიდან, გამბედაობიდან და კარგი კონვენციური ლექსის უზომო სიყვარულიდან იღებს“.

მეხსიერება

*„ბავშვობა ყოფილა, რაც ყოფილა. იქიდან რაც ის-
ნავლე, მერე გადასწავლა ძნელია. ეგებ მაგ ბავშვობას
უფრო დიდი სახელიც დაარქვა — წარსული. წარსულს
კიდევ კიდევ უფრო დიდი სახელი — მეხსიერება“.*

აკა მორჩილაძე

*„როგორ შეძლებენ ადამიანები იმ სისწრაფესთან
შეგუებას, როგორითაც უკვე ახლა, XXი საუკუნის
დასაწყისში ცხოვრობენ, როგორ გავლით ორი დღე
ერთ საათში, რა ვუყოთ წარსულს?“*

მილორად ჰავიჩი

მორჩვენებითი უბრალოების მიღმა, აკა მორჩილაძის თხზულებანი ბევრ თავსატეხს გვიჩენს; არც რომანებისა თუ მოთხრობების სათაურებია გამონაკლისი. „მარიაჟულად“ უღერდა მადათოვური ტრილოგიის პირველივე რომანის სათაური, — „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“. რისთვის იყო საჭირო რუსულის კალკი, მართალი გითხრათ, ვერ გავიგე. მოგვიანებით წავიკითხე მწერლის ინტერვიუში, — რომანს სხვა სახელწოდება ჰქონდა, გამომცემელმა შემიცვალაო. სათაურს, რასაკვირველია, არ შეუშლია ხელი გამომეთქვა გაცემა და აღტაცება ავტორის დაუოკებელი ფანტაზიისა თუ იუმორის გამო (იხ. „გამოთხოვება ძველ თბილისთან, ძრწოლა ახალი თბილისის წინაშე“, 2000; წიგნში: „ჭაბუა ამირეჯიბიდან აკა მორჩილაძემდე“, 2005).

„obOlé“-ს სახელწოდებაც (ფრანგულ ყაიდაზე, ბოლოში მახვილით) ან ყურადღების მყისიერად მიქცევაზეა გათვლილი, ან მწერლის მიერ მკითხველის მისტიფიკაციას ისახავს მიზნად.

რას გაუგებ წიგნის ბაზრის ხრიკებს! მაინც გულს მიკლავს (ძველმოდურად) ფიქრი, რომ წიგნიც ისეთივე „საქონელი“ გახდა, როგორიც, მაგალითად, სარეცხი ფხვნილი ან, ბოდიში და, — უნიტაზი.

ემველება ამას რამე? როგორც აკაკი განწერელია იტყოდა, „სომნევაიუს ფრიად“.

მართლაც დასაქცევ სსრკ-ს დაქცევას გადაჰყვა სახელმწიფოს მიერ დაფინანსებული გამომცემლობები, აგრეთვე, — ქართული ლიტერატურული პერიოდიკაც, რომლის სიმცირე, დღესდღეობით, ნამდვილად არ ეკადრება ევროპასთან ინტეგრაციის მოსურნე, უძველესი კულტურული ტრადიციის ერს.

„ბაზრის“ (ფართო გაგებით) გაბატონებამ და გაუაზრებელმა, ვითომცდა საგანმანათლებლო „გლობალურმა ინოვაციებმა“ (//ნგრევამ) დააკნინა მწერლობის პრესტიჟი; საგრანტო „პროექტების“ გაფეტიშებამ უკიდურესად შეავწროვა ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის არეალი, ლიტერატურული ჟურნალ-გაზეთების არნახულმა სიმწირემ ერთობ გააძნელა თანამედროვე ლიტერატურული პროცესისა და კრიტიკის განვითარება.

ვიმედოვნებ, რომ ახლა მაინც გახდება პრიორიტეტული ქართველოლოგია საქართველოში და ქართველი მწერლებიც არ იქნებიან უცხოეთის დახმარების მომლოდინენი; ვისურვებდი, აკა მორჩილაძეს სამშობლოშიც ისევე იოლად (უზრუნველად) ეწერებოდა, როგორც ინგლისში.

* * *

გოახვლედიანის ფსევდონიმიც დამაინტრიგებელია: თვითონვე ნახევრად ხუმრობით განმარტა, — მორჩილაძე ავირჩიე, რადგან, საერთოდ, მორჩილი ადამიანი ვარო. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მორჩილ მორჩილაძეს არც დახვეწილი თვითირონიით შეზავებული ამბიციურობა აკლია (აკა — აკაკი). აკაკი მადათოფური ტრილოგიის ერთ-ერთ პერსონაჟად გვევლინება; ამასთან, მისი ბობოქარი სიცოცხლის მიმწუხრზე მწერალს სულისშემძვრელი მხატვრულ-დოკუმენტური მოთხრობა აქვს დაწერილი.

ხალხში აკაკი უფრო პოპულარული იყო, ვიდრე ილია; ეს ფაქტია. იგი იმ „ბედნიერ ტანჯულთა“ რიცხვს მიეკუთვნება, რომლის ლექსზებავშვიც კი გაიფიქრებს, რა კარგია, ასე ხომ მეც დავწერდიო; უბირი კაცი გაიხარებს, — თავი გამიყადრაო; მოყვარული მუსიკოსი განცვიფრდება, — ეს პოეზია კი არა, მზამზარეული სიმღერააო; ინტელექტუალი თავს აიტკივებს იგივე ლექსის ქვეტექსტებში ჩასანვდომად, საიდუმლო ბარათის საიდუმლოს ამოსაცნობად.

ასეთი იყო და მუდამ იქნება აკაკი — ჭეშმარიტიც და სახალხოც.

ყველაფერი იქითკენ მიმყავს (თუმცა მავანთა რისხვას ვერ გადავურჩები), რომ იგივე შეიძლება ითქვას აკა მორჩილაძეზეც: იგი ჭეშმარიტი მწერალიც არის და სახალხოც; თუმცა აკაკისა და აკას „წონითი კატეგორია“ ფრიად განსხვავებულია (ესეც ტრადიციული კუპრის წვეთი თაფლიან კასრში).

აქვე მინდა დიდი საყვედურიც გამოვთქვა გიო ახვლედიანის მიმართ, რადგან ერთ-ერთ, არცთუ გამოჩინებულ რომანში მწარედ და დაუნდობლად აქილიკებს „ჭეშმარიტ მწერლებს“ (რომელნიც სრულიადაც არ არიან „ჭეშმარიტნი“, მაგრამ თავიანთი გაჭირვებაც ეყოფათ); ეს ამბავი რიკოშეტით ვრცელდება მართლაც ჭეშმარიტ მწერლებსა და საკრალურ სიტყვა „ჭეშმარიტზე“, რაც ჩვენს უნიგნურ დროებაში აშკარად დამლუპველია.

ბესიკ ხარანაულის ცნობილი ლექსის პერიფრაზს რომ მივმართო, — „სად არიან სიტყვები, სიტყვები სად არიან“?... ისინიც ქარმა წაიღო?

ეს, რასაკვირველია, ახალი თაობის მწერალთა იმ, საკმაოდ თავხედ და თვითკმაყოფილ, მაგრამ წიგნიერებასთან მწყრალად მყოფ ფრთაზე ითქმის, ილფისა და პეტროვის „ელოჩკა ლიუდოედ-კასავით“ ოცდაათიოდე სიტყვით ანუ უფრო მეცნიერულად, — ლექსიკური მარაგის „მინიმალიზაციით“ რომ გადიან ფონს; არადა, მართლაც „გადიან“, რადგან წიგნების გამოცემა, თვითრეკლამა-პრეზენტაცია და თანამოაზრეთა (უფრო ზუსტად — კლაკიორთა) აქციების გამართვა სრულიადაც არ უჭირთ.

აკა მორჩილაძის ნარატივის დიდი მრავალფეროვნება, შეგნებული სტილიზაცია ყოველთვის გააზრებული და გონივრულია; თუმცა დავეშვათ ჩვენს ცოდვილ მინაზე და მივაყურადოთ ჩვენს ყმანვილებს, ანდა ლაშა ბულაძის „ბოლო ზარისა“ და „ოქროს ხანის“ პერსონაჟების მეტყველება გავიხსენოთ (ბარაქალა ავტორს, ჩინებულ სატირიკოსს, არცთუ ადვილად მოსახელთებელი „შიშველი“ ნატურალიზმისათვის, მაგრამ ცოტაოდენი სიყვარულიც რომ გაემყლავნებინა ჩვენს ბედკრულ დროში დაბადებულ-გაზრდილი გოგო-ბიჭების მიმართ, არაფერი დაშავდებოდა).

ამიტომაც შევნიშნავ, რომ მწერლის ტექსტებში გადმოცემული შინაური საუბარი, მაგ., „სკამეიკა“, „შეილება“ და მისთანანი, მართლაც „შეილება“ სამარადჟამოდ აღიბეჭდოს თინეიჯერულ ტვინში (საბედნიეროდ, ეს უკანასკნელნი აკა მორჩილაძეს კითხულობენ).

ყალბ მაღალფარდოვნებასთან ბრძოლამ, რაც თავისთავად მისასაღმებელია, „ინეტერნეტთაობის“ ზოგი კალმოსანი ვერბალურ სიღარიბემდე მიიყვანა. სწორედ მათი მისამართით ითქვა, — „ეპატაჟი ეპატაჟად, მაგრამ ჯერ ქართული ისწავლე, ძამიკოო“ (ლაშა თაბუკაშვილის ტელეინტერვიუდან).

ლექსიკის სიმწირე ესთეტიკური თვალსაზრისითაც გაუმართლებელია და, რაც უმთავრესია, — მენტალურადაც.

„დედაენა სულია ეროვნული არსებისა“ — ეს არჩილ ჯორჯაძის სიტყვებია.

ხანდახან ზედმეტად პედანტური (იმავედროულად აზარტული) ჩაკირკიტებაც მიყვარს: ერთ რეკლამირებულ რომანში (გულ-გარულ-ფემინისტურ-მელოდრამატულში) აღმოვაჩინე, რომ ზნეობრივი კატეგორიის აღმნიშვნელი სიტყვები ან გამონათქვამები მწერალს საერთოდ არ გამოუყენებია; მაგალითად, სიტყვა „სირცხვილი“, თუმცა ტექსტში ბევრი რამ იყო უზნეო და სამარცხვინო. ამგვარ სიტყვათა უგულვებელყოფამ, შესაძლოა, თვით ცნებათა გაქრობა გამოიწვიოს, არადა, „მწერალს, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი „ენა“ უნდა ჰქონდეს, ვინაიდან ენა სახეა მწერლისა, მისი ფიზიონომიაა და, უკეთესად რომ ვსთქვათ, — მწერლის სულია“ (ვაჟა-ფშაველა).

* * *

ადამიანისადმი სიყვარული დულს და გადმოდულს აკა მორჩილადის თხზულებათა უმეტესობაში; არც „ობოლვა“ გამონაკლისი.

დავით კლდიაშვილს ვილიე დე ლილ-ა‘დანით გატაცებული, იმხანად ცისფერყანწელი სერგო კლდიაშვილისათვის უთქვამს: „შენ სულ „გედების მკვლელზე“ ოცნებობ. მეც გეთანხმები, კარგია, მაგრამ ის მხოლოდ ლამაზი, პატარა სათამაშო ნივთია. აი, სწორედ ისეთი, ჩინელები რომ აკეთებენ ფაიფურიდან. „გედების მკვლელის“ დამწერს ადამიანი არ უყვარს... ამიტომ ნურას უკაცრავად მასთან, თუ მას სხვა მწერალი ვარჩიო, ისეთი მწერალი, რომელსაც კაცი უყვარს!... .. გადავა დრო, სკოლა გაქრება, ნაწერებიდან კი მხოლოდ ის დარჩება, რომელიც ადამიანისადმი სიყვარულით არის სავსე, გადახედე თუ ასე არაა!“

* * *

„ობოლვა“ — ოთარ ჭილაძის სხვათაგან მრავალგზის განმეორებული ნათქვამის — „ჩვენ ობოლი ერი ვართ“ — ალუზია ხომ არ

არის? ასეთი იყო ჩემი პირველი შთაბეჭდილება. შესაძლოა, „ობლობა“ ერთადერთობისა და გამორჩეულობის სიმბოლოდაც გავიაზროთ, რაც განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს გარდუვალნი გლობალიზაციის კარიბჭესთან. ჩვენებრი პატარა ქვეყნისათვის დაუფიქრებელი ატროკება და გლობალიზაციის გოგლიმოგლში ნებაყოფლობითი გათქვეფა სწორედ რომ დამლუპველია.

„სხვათაშორის, ჩვენ თუ გადაგვარჩენს, მხოლოდ განუწყვეტელი ბრძოლა გადარჩენისათვის. საკმარისია დავმშვიდდეთ, დავდუმდეთ, ისე გავითქვიფებით დროყამის დინებაში, ვერც კი შევამჩნევთ“ (ოთარ ჭილაძე).

მარადიული „დაუმშვიდებლობა“, შფოთი და ფორიაქი, გენებში გამჯდარი ფარული სიამაყე ზოგჯერ არცთუ საამაყო წინაპართა მიმართ; „ობოლეს“ გმირის — მთხრობელის თვითირონია, მწარე სიმართლისა თუ ათასგვარი ნაკლის სამზეოზე გამოტანა, — სიყვარულიანი იუმორის წყალობით მაინც გესიამტკბილება, რადგან შენია და მხოლოდ შენი. უთავბოლო კუთხური დაპირისპირება წარსულში და არეული თუ გადარეული ყოფა აწმყოში, მამაძაღლობა თუ უანგარო თავგანწირვისათვის მზაობა, ქალაქური თუ სოფლური შეუვალნი სნობიზმი, „ძველი მადლი, ახალი უღმერთობა“ — ამგვარი ამბივალენტურობაც ხომ ჩვენია.

„წარსულის არ მეშინია, იმიტომ რომ ქართველი ვარ. მომავლისა არაფერი ვიცი, იმიტომ რომ ქართველი ვარ. სისულელისთვის მოკვდები, იმიტომ რომ ქართველი ვარ. სისულელისთვის ვიცოცხლებ, იმიტომ რომ ქართველი ვარ. წმინდა გიორგი მეყვარება, ისე, რომ არ ვიცი ვინ არის, იმიტომ რომ ქართველი ვარ. საშინელ ტყუილებს ვიტყვი, იმიტომ რომ ქართველი ვარ. და უცებ, სიცოცხლის ერთ წამს ვიქნები ყველაზე ოქრო, მართალი და სასურველი, იმიტომ რომ ქართველი ვარ.“

ძნელია ქართველობა, როგორც ქართველები იტყვიან ხოლმე, ძირითადად, მთვრალეები“ („ობოლე“, გვ. 52-53).

არავითარი სწორხაზოვნება, შავისა და თეთრის მკაფიო გამიჯვნა, „ერთ ხმაზე სიმღერა“ („ყველა ერთ ხმაზე ვამღეროთ, დავკარგოთ დიდი ლაზათი“? — ვაჟა-ფშაველა)!

„მე პოეტი ვარ. სწორედ ამით ვარ საინტერესო“ — წერდა ავტობიოგრაფიაში ერთ დროს ბალდათელი ბიჭი და ქუთაისელი გიმნაზისტნი, ვინ იცის, — წარმოშობითაც ქართველი (ზეპირი ტრადიციით) დიდი რუსი პოეტი-რეფორმატორი ვლადიმერ მაიაკოვსკი.

ჩვენ ქართველები ვართ. სწორედ ამით ვართ საინტერესო. სწორედ ამ გამორჩეულობის, განსხვავებულობის გამო ვართ დღეს ღირსსაცნობი და არა „სხვისი ბაძით“ (ილია).

„მე გორის ტრასა არ მიყვარს. გორის ტრასის გარეშე კი საქართველო არ არსებობს. ეგ კარგა გვიან შევიტყვე ცხოვრებაში. სანამ რუსები არ წამოვიდნენ მორიგ ჯერზე ჩვენს გასათავისუფლებლად, მანამდე მეგონა, რომ უბრალოდ გორის ტრასა არ მიყვარს, რახან ძაან სწორია. საქართველოს კიდევ სწორი გზები არ უხდება. მომკალი თუ გინდა და არ უხდება. საქართველო იქ არის მაგარი, სადაც მიხვეულ-მოხვეულია. საერთოდ, მგონი ეგ არის საქართველო, მიხვეულ-მოხვეულობა... საქართველო კიდევ მეტი არც არაფერია, თუ არა ბაბუაშენის მამა“ („ობოლე“, გვ. 17-18). ასე და ამგვარად, მოკლედ და კონკრეტულად, უპათეტიკოდ და მარტივად, აკა მორჩილად ტკბილ-მწარედ ჩაგვაფიქრებს ქართულ კონტრაპუნქტზე, ხოლო ერთი ძველი ციხის, დაბისა თუ მრავალჭირნახული ოჯახის თავგადასავლის ტრაგიკომიკური გადმოცემით, თითქოს ხელისგულზე გადაგვიშლის სრულიად საქართველოს ისტორიასა და ქართულ ფენომენს.

* * *

„ობოლეს“ მთხრობელი — თბილისელი დრამატურგი იკა, ნაბახუსევი და ნამძინარევი, „მარშრუტკით“ მიემგზავრება იმერეთში, მიტოვებულ „მამულში“, სახლის ჩამოტეხილი სახურავის მისახედად. ამ სახლში, სადაც ბავშვობაშიც მხოლოდ ზაფხულობით ჩადიოდნენ, ახლა აღარავინაა; მაგრამ „სხვანაირი“ ბუნებისა და წარმოსახვის ირაკლი, იმ ორიოდე დღის სიზმარ-ცხადში, რეალობასა თუ გამონაგონში მშობლიური კუთხის სამსაუკუნოვანი ისტორიისა და წინაპართა — მურის ციხისთავთა ცხოვრების, ზოგჯერ გმირული, ზოგჯერ ოდიოზური და სასაცილო თავგადასავლების, ნათესავ-მეზობლებთან ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებული ურთიერთობის გადმოცემასაც „ასწრებს“. 259-გვერდიანი რომანი შეუწელებელი სიამოვნებით იკითხება და „დეჟავუს“ (ანუ, უკვე განცდილის) შთაბეჭდილებას ბადებს.

მთხრობელმა ყველაფერი იცის თავის წინაპრებზე, რადგან მოხუცების ნაამბობის მოსმენა ბავშვობიდანვე უყვარდა; ირაკლის ახლაც არ ღალატობს „სმენის კულტურა“. ეს კი დიდი იშვიათო-

ბაა, რადგან უმეტესობას, მისდა საუბედუროდ, „მონოლოგიზმის“ ჭია აქვს შეჩენილი. დავით კლდიაშვილს ხშირად ვახსენებ, რადგან „ობოლეს“ პერსონაჟები ერთობ ნააგვანან დიდი მწერლის ცუდლუტ გამირებს. სწორედ დავით კლდიაშვილს აქვს გამოყენებული ფრიად ტევადი სიტყვა „შესმენილი“ (მცოდნე, შეგნებული, მიხვედრილი, შემწყნარებელი, მიღებული... იხ. „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი“, ტ. VIII).

ღვთის წყალობით, აკა მორჩილაძე „შესმენილი“ მწერალია.

„ნეტავი თუ რამე სჯობდეს შესმენილსა და განათლებულ კაცს!“ (დ. კლდიაშვილი).

მრავალგზის არის შენიშნული (შესწავლილიც — ფსიქოლოგების მიერ), რომ შვილიშვილები და ბებია-ბაბუები, ზოგადად — ყმანვილები და ბებრები უფრო „რიგდებიან“ ერთმანეთში, ვიდრე „მამათა“ და „შვილთა“ თაობები; ჩემი აზრით, ხანდაზმულთა თაობა ერთგვარი „ბუფერის“, მომრიგებლის ფუნქციით არის აღჭურვილი. ყველა სხვა სიკეთესთან ერთად, ბოლო ათწლეულში მათ ძალადობრივად ჩამოერთვათ ეს მისია: „ბებრები — საყარზე“ (ბესიკ ხარანაული). კავკასიური მენტალობისათვის დამახასიათებელი უფროსუმცროსობის მრავალსაუკუნეობრივი ინსტიტუტის „გაუქმება“, თაობათა მკვეთრი დაპირისპირება და „დროთა კავშირის“ ხელოვნური წყვეტა კი კარგს არას გვიქადის.

„თაობა“ — თავად ქმნასაც ნიშნავს (სულხან-საბას „ლექსიკონი ქართული“), აგრეთვე, თავზე აღებას, ჩამომავლობას, ნათესაობას (ჩუბინაშვილის „ქართული ლექსიკონი“), მოთავებობას, დასაწყისს, შთამომავლობის თითოეულ საფეხურს, ერთი ასაკის ადამიანთა ჯგუფს („ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი“). ეს ეტიმოლოგიური ნიუანსები თავად მიგვანიშნებენ დასაწყისზეც, უწყვეტობაზეც, დაუსრულებლობასა თუ მარადიულობაზე. საბოლოოდ კი მასზე, რაც უმთავრესია, — თაობათა ერთობაზე.

ყოველივე ის, რაც ასე ენაწყლიანად და „ღვარჭნილად“ გამოვთქვი, აკა მორჩილაძის ერთი მახვილგონივრული „აქსიომით“ არის გადმოცემული: „დიდებას მოხუცების სმენა ნაკლებად აინტერესებთ და მოხუცებსაც არა აქვთ დიდების ნდობა“.

თვით რომანი „ობოლე“ კი მარადიული დროთა კავშირისა და თაობათა ერთობის განსახიერებაა.

* * *

მურის ციხე და ძველთაძველი ხირიმის თოფი ობოლზე, იმერეთის მეფეს რომ უჩუქებია ციხისთავ გოტისთვის, რომანის უტყვი, მაგრამ შეუცვლელი „პერსონაჟებია“; სწორედ მათ ირგვლივ ცოცხლდება ამ კუთხის ძველი, უახლესი თუ სულ ახალთახალი ისტორია. ავტორი ხან დაითქმება ფიქრში საქართველოს ნამყოსა და ანმყოზე, ხანაც, ცინცხალი იუმორით აღბეჭდილი უცხოური რეალიებით რეალობისკენ გვაბრუნებს. ყველაფერი კი ეპიგრაფით იწყება, დიალოგით „შესანიშნავი შვიდეულიდან“, თუმცა, კაცმა არ იცის, მართლაც „ავთენტურია“ ჰენრისა და რობერტის ნაუბარი თუ მისტიფიკაცია. როგორც არ უნდა იყოს, თავზეხელაღებული „მაგარი ბიჭების“ პარალელიზმი ქართველ გმირებთან თუ ანტიგმირებთან, — აშკარაა.

დაუგეგმავი და იძულებითი მოგზაურობისაკენ მშობლიურ კუთხეში, ირაკლის, არც მეტი და არც ნაკლები, ამერიკიდან, სანტა ბარბარადან მიღებული მესიჯი უბიძგებს. მართლაც რომ შინაურ მღვდელს შენდობა არა აქვს: „გარე მამიდაშვილი“ ვარლამიე, რომელიც ირაკლის სახლის ჩანგრეული სახურავის გამო გულწრფელად წუხს, ამერიკაში მცხოვრებ ირაკლის უფროს ძმას ნიკას ურეკავს, მიუხედავად იმისა, რომ ძველი სახლი ირაკლის ეკუთვნის, უკანა ეზოში კი ნიკას ამერიკიდან გამოგზავნილი კოხტა და კომფორტული კოტეჯი უდგას. „ვარლამიე. სრულიად გაგაოგნებს ქართველი კაცის მონადინებულობა და ლტოლვა სიმაღლისაკენ. მე კი არ დამირეკა, არამედ — ნიკას სანტა ბარბარაში. მე გეტყვით, რატომ. იმიტომ, რომ შარშან ნიკა იქ დათვრა და თავისი მობილურის ნომერი მისცა, როცა გინდა შემანუხეო. შენ თუნდ წინასწარმეტყველი ისაია იყავი, ვარლამიე მაინც ნიკას მისწერს, იმიტომ რომ, ნიკა სადღაც მაღლა ჰგონია. „ზაგრანიცა“ ჭრის“ (გვ. 6).

გლობალიზაციის „მადლი“ მართო სოფელში ჩამოღწეული მობილური ტელეფონებით არ ამოინურება: „ვარლამიეს ეცვა კალოშები ვარდისფერი სარჩულით შიშველ ფეხზე. სექენდჰენდის მოულოდნელი შარვალი და შავი მაისური, რომელიღაცა ფარმაცევტული ფირმის ლოგოთი“ (გვ. 36).

ნიკა ამერიკაში მცხოვრები წარმატებული მუსიკოსია, ცოლიც მუსიკოსი ჰყავს — ამერიკელი ფლეიტისტი სტეისი. მისმა გადახვეწამ მამამისი ლამის გაალოთა; მრავალჭირნახული და მრავლის

მომსწრე, „პროფესიონალი“ ლოთი, ხანდაზმული კონოიაც (ალალ თუ „გარე ბიძად“ რომ ერგება ირაკლის; ბუენდიებისა არ იყოს, ციხისთავების გენეალოგიური შტოც ძნელი გასაშიფრია) ვერ ეგუება ნიკას ამერიკელობას: „მაგი შინაგანად არ ეთანხმება, რომ ნიკა ამერიკაშია. ებრძვის ამ ამბავს. იმიტომ რომ ამერიკა ყოველივე ბოროტის სათავედ მიაჩნია მსოფლიოში“ (გვ. 173); მაგრამ „შეთქმულების“ თეორიების არმცოდნე სოფლისათვის ნიკა მაინც „გლავნია“. არ ირაკლია „ჯაბანი“ — მისი პიესა ედინბურგშია დადგმული, ტელევიზორშიც ორ-სამჯერ გამოჩენილა, ხათრიანია, დამყოლი, კაცს „უსმენს“ და ამიტომაც უყვართ კიდეც, თავისიანად მიაჩნიათ, მაგრამ „გლავნობას“ ვერ ეღიროსა.

* * *

სოფელი რისი სოფელია, რაიმე სატირალი რომ არ ჰქონდეს. ირაკლიც უდრტვინველად ასრულებს თავის მოვალეობას: კონოსთან ერთად სასაფლაოს სტუმრობს და წინაპრებს წაუტყვევს ჭიქას; ხანმოთავებული ომდარიეს სატირალში მიდის და პატივს მიაგებს მიცვალებულს, თუმცა ბავშვობაში და ისიც ერთხელ ჰყავს ნანახი: „სამძიმარი როგორ უნდა დაინანო კაცმა ან როგორ უნდა გაიფიქრო, წავიდე თუ არაო. თან ეგეთ ვითარებაში“ (გვ. 68). „ეგეთი ვითარება“ კი ის გახლავთ, რომ ნათესავ-მეზობლები გამუდმებით ხან არყით, ხანაც ღვინით უმასპინძლდებიან, ისე, რომ გამოსაფხიზლებლად დრო ვერ გამოუნახავს; სმაში კი ამკარად არ მოისუსტებს, თანაც ხათრიანია, თანაც „მოყვარული“.

ომდარიეს დაკრძალვა სოფელში ასეთი რეზონანსული არ იქნებოდა თუ არა „პაბეგში“ მყოფი მისი ბანდიტი და მორფინისტი ქალიშვილი მადონე (ერთი „ჰიპერ-სუპერ სტარს“, მომღერალ მადონას შეეფერება ეს სახელი და, მეორე, ომდარიეს განგსტერ შვილს!).

ქურდბაცაცა, მრავალგზის ნაციხარი, ბუნებით „ლიდერი“ მადონე, მის შეიარაღებულ რაზმელებთან ერთად ყველა შინაური ომის მონაწილეა (ორჯერ დაჭრილა კიდეც); ომის წაგების მერე კი იმ კუთხის ფაქტობრივი გამგებელი, „ხარკის“ ამკრეფი, საქმის გამრჩევი, მოსამართლე და ადვოკატიც გამხდარა. ბევრი ძარცვა და მკვლევლობაც ყოფილა მის სინდისზე; ერთი ეგ იყო, რომ მშობლიურ კუთხეს ინდობდა; ჩანს, არც ჭკუა აკლდა: „ჰოდა, მოტრიალება რომ დაინყო დროებამ და ომებს და სახალხო სროულობას გადარჩენილ

მხედრებს ციხეებში შებრუნება რომ დაუწყეს, მადონეს თავი არ გაუწირავს და ქალაქის გამაგრება არ უცდია. ერთ დილითაც გაქრა, ისევე როგორც მისი ბიჭების უმრავლესობა. სად წავიდნენ და სადო? და რას გაიგებ, მამამისს კი აწვდენდა ხმას და ფულსაც უგზავნიდა უკეთეს დროებაშიო, მაგრამ მერე ხომ გაჭირდა. კი თქვეს რუსეთშიაო, უკვე ჩანყნარებულზე, მაგრამ დანამდვილებით მაინც არავინ იცოდა“ (გვ. 73).

ირაკლიმ ომდარიეს დაკრძალვის ცერემონიამისტერის დათუ-ლიესაგან მოისმინა სოფლური break news: პოლიცია და პატრული ყაზარმულ რეჟიმზე ყოფილა გადასული, „მიმალვაში მყოფ“ მადონეს გამოჩენის მოლოდინში.

ირაკლის მადონეზე ბევრი რამ აქვს გაგონილი, თუმცა არასოდეს უნახავს; ერთადერთი, რაც აინტერესებს, მისი გარეგნობაა, — „რა სანახავია მაგი, ბრანდი“ — წამოსცდება დათულიეს, თუმცა ისეა დაშინებული, რომ ყოველი შემთხვევისათვის მიმოიხედავს; მაგრამ მთხრობელს (და მკითხველსაც) მადონეს ხილვის ბედნიერება არ ასცდება, რომანის ყველაზე ფანტასმაგორიულ, „თრი-ლერულ“ თუ დაბოლილ ფინალში.

* * *

მიუხედავად იმისა, ძირძველი სოფლელი ხარ თუ ქალაქელი, სოფელი ან გიყვარს ან არა. ასეა ეს — როგორც აკა მორჩილაძის რომანში ნახსენები დათა თუთაშხია იტყოდა. ირაკლის სოფელი და თავისი ფანტასტიკური წინაპრები მთელი გულით უყვარს. „მე თბილისელი ბიჭი ვარ, როგორც მღეროდა ერთ დროს სულიკო კოროშინაძე, მაგრამ ღმერთო, რატომ არის, რომ როგორც კი რიკოტს გადავალ, მიკანკალებს ფეხები, მერე ხელები, მერე მხრები და მთელი ამ დროის განმავლობაში გულიც? ... რომ გადახვალ და სხვა სუნთქვა რომ მოდის“ (გვ. 19-21).

სახლში განმარტოების მოსურნე ჩასვლისთანავე ნათესავ-მეზობელთა და ხელოსნის გარემოცვაში ხვდება; მხოლოდ კარგად შებინდებულზე შემოაღწევს შინ, წიგნით ხელში გემრიელად მოკალათდება მეორე სართულზე და უეცრად ჩაეძინება. ალბათ მზის ამოსვლამდე არც გაეღვიძებოდა, სიცივეს, წყურვილსა და შიმშილს რომ არ შეეწუხებინა; წყურვილს ეზოში მოიკლავს, ხაჭაპურს მიირთმევს, სიგარეტსაც გააბოლებს, მერე კი, „სრულიად ბედნიერი“

(მისივე თქმით), კვლავ წიგნით ხელში პირველი სართულის ზალის კარს შეაღებს.

აქ კი ხიფათიანი გამოცდა ელის: მაგიდასთან უცნობი ქალი (შავოსანი, ადრე დაბერებული, მოუვლელი და მართლაც „ბრანდი“) ხვდება: „ისე შემემშინდა, რომ ის ხაჭაპური კინალამ სულმთლად ამოვყლაპე. ქალი რა საშიშია, მარა ისე, შენს სახლში, შუა ზალაში დასკუპებული“... (გვ. 218).

დაუპატიჟებელი სტუმარი, იმერული ეტიკეტის დაცვით, დიდი ბოდიშებით დახვდება, იმთავითვე ეტყვის ვინაობას („მე მადონა ვარ“) და, მამამისის დაფასებისათვის დიდ მადლობასაც გადაუხდის. დაბნეულ და არეულ ირაკლის, ისლა დარჩენია, მაგიდასთან მიინვიოს, ღვინოც ჩამოასხას და ომდარიეს შესანდობარიც დალიოს, თუმც იმის პერსპექტივა, რომ დილის ხუთ საათამდე (სანამ სტუმარს თავისი ხალხი მოაკითხავს) მადონე მის სახლში იქნება (როგორც ყველაზე სანდო თავშესაფარში), — ერთიანად ააფორიაქებს; მაგრამ მასპინძლის მოვალეობა, ცნობისმოყვარეობა და, ნაწილობრივ ჯენტლმენობა (ქალი ქალია, რა ბანდიტიც არ უნდა იყოს), ნაწილობრივ, ბანალური შიში, აიძულებს ყველაფერში მხარი აუბას სტუმარს. ისიც სათქმელია, რომ მადონე მოწინებით მოიხსენიებს მის წინაპრებს, განსაკუთრებით ბაბუამისს (ყველას, — ბრუნდს და მართალს თანაბრად რომ შველოდა); სხვათა შორის, ირაკლი ბაბუამისის სამოსშია გამონყობილი და მასთან იდენტიფიკაციაც არ უჭირს.

აკა მორჩილაძე, საერთოდ, დიალოგების დიდოსტატია: ერთ რამედ ღირს ირაკლისა და მადონას საკმაოდ გულახდილი, ფამილარული (იმავდროულად ძალზე კომიკური) მუსაიფი...

ღვინო მალევე გაუთავდებათ და ირაკლი მადონეს შემოთავაზებულ მარიხუანაზეც ვერ ამბობს უარს; აქ კი „მწვანე სიფათიანი“ ირაკლის წარმოსახვა მთლად აიწყვეტს: თავი ხან ვესტერნის გმირად წარმოუდგენია, ხანაც ობოლეთი „შეიარაღებულ“ მამაც ციხისთავთა ღირსეულ მემკვიდრედ, რომელიც მადონას გულისათვის სპეცნაზს „შეებრძოლება“: „და კარს წიხლი ვკარი. და შუქი გვეცა თვალებში და ობოლე მოვიმარჯვე და გავცვივდით... როგორც ბურ კესედი და სანდანს კიდი. აი ეგრე, გადახტომიიიით!... ჩემი ობოლე. ჩემი გაუსროლელი, ჩემი ლამაზი. ეჰეეეეე!“ (გვ. 258).

როგორც მოსალოდნელი იყო, გამთენიისას მადონეს მანქანით მოაკითხეს — „ბოდიში და ღმერთის წყალობა“ — ეგლა უთხრა დამშვიდობებისას და მშვიდობიანად წავიდა თავის გზაზე.

ეიფორიულმა ირაკლიმ („A'm Georgian, that's why A'm Eughoriant“ — როგორც ცოლს უთხრა დილით) ველარ დაიძინა, ბაბუის ოთახში ნამონოლილი ობოლეს მანამდე ატრიალებდა ხელში, სანამ ძღვენიანი ჩანთით ნათელიკე არ მოვიდა გასალვიძებლად.

* * *

რომანი, სულ თამამ-თამაშით და, ძირითადად, მხიარულად რომ იკითხება, ჩაგვაფიქრებს ჩვენს „გენეტიკურ მახსოვრობაზე“ და საკმაოდ ნაღვლიან ფიქრებს აღგვიძრავს „უსარგებლო“ ციხის, უმოქმედო თოფის, მიტოვებული სახლების თუ ზოგადად — „უფუნქციო“, დაკნინებული ცხოვრების გამო.

„ბავშვობა ყოფილა, რაც ყოფილა. იქიდან რაც ისწავლე, მერე გადასწავლა ძნელია. მოდი და გააგებინე. ეგებ მაგ ბავშვობას უფრო დიდი სახელიც დაარქვა — წარსული. წარსულს კიდე კიდე უფრო დიდი სახელი — მეხსიერება“ (გვ. 22).

წინაპრებთან იდენტიფიკაცია გმირს სიამოვნებას ანიჭებს, ნიკასაგან განსხვავებით, რომლის ცოლი ირაკლის კმაყოფილებას (სახლში მომავალი, ზომიერად მთვრალი რომ ფიქრობს, — „ავალ მალლა, წიგნს ავიღებ, მურსაც შეეხედავ, ღამის პეპლებთან ცეკვა-თამაშსაც აივნის დიდი ნათურის გარშემო“) მხოლოდ „აბორიგენულ“, ადგილობრივ მენტალიტეტად თუ გუნებაგანწყობად (თუ სწორად ვთარგმნე — „Certain local mentality“) ჩათვლიდა.

აკა მორჩილადის „ობოლე“ თითქმის მთლიანად (ირაკლის ვრცელი „შიდა“ მონოლოგები გამონაკლისია) დიალექტით არის გამართული, რაც დამაჯერებლობის გარდა, მკითხველში მონატრების, ნოსტალგიის გრძნობასაც ბადებს; ჩვენი თანამედროვე საკომუნიკაციო ენის „ბაბილონიზაცია“ თუ „სინგაპურიზაცია“, ყველაზე ხშირად მასმედიაში რომ ჩნდება, შუმი პროვინციალიზმის გამოვლენაა და სხვა არაფერი.

„რად ვეგო სხვას ფიანდაზად,
არის ქართული ანდაზა,
თურამაულის პატრონი
ტყეში ეძებდა პანტასა!“

ინგლისურის — საერთაშორისო ენის — ცოდნა აუცილებელი რომ გახდა, მხოლოდ სასიკეთოა; მაგრამ ქართული სიტყვების უცერემონიოდ ინგლისურით ჩანაცვლება, არც მეტი და არც ნაკლები, დედაენის უპატივცემულობაა. არც სხვა უცხო ენების, მათ შორის რუსულის ცოდნა გვანყენს. რომანში „პარიტეტი“ დაცულია: რომელი თბილისელი არ ურთავს საყველპურო საუბარში რუსულ სიტყვებს, არც ირაკლია გამონაკლისი. აი სოფელში კი მხოლოდ მადონე ლაპარაკობს „უაქცენტო რუსულით“. „ობოლეში“ ინგლისური ფრაზებიც გვხვდება, „ბალადაც“ და სხვა რეალიებიც: ულამაზესი, სადაფით განყობილი „ობოლე“ პრინცესა დაიანასთანაა შედარებული (სადა, მშვენიერი და ჯიშინი).

რომანიც ობოლესავით სადა და მშვენიერია.

გიორგი ლობჯანიძე

არაბული ლექსის განახლებისათვის ბრძოლის II ეტაპი (მომხრები და მოწინააღმდეგენი)

არაბული ლექსის სტრუქტურული და თემატური განახლების პროცესში მკვლევრები რამდენიმე ეტაპს გამოჰყოფენ (აბბასი, 1996: 82). აღნიშნული სქემის მიხედვით, განახლების მეორე ეტაპი გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან იწყება (ალ-ამადი 1966: 12). მეცნიერები დღემდე კამათობენ იმის თაობაზე, ვინ შეიძლება მივიჩნიოთ განახლების II ეტაპის მებაირახტრედ — ირანული წარმომავლობის ერაყელი პოეტი ქალი ნაზიქ ალ-მალა'იქა (1923-1993) თუ სირიელი პოეტი ბადრ შაქირ ას-საიაბი (1926-1964) (ახალი არაბული პოეზიის პრობლემები 1974: 101).

თუმცა, ჩვენი აზრით, ამას პრინციპული მნიშვნელობა არ აქვს, რადგანაც არაბული ლექსის თვისობრივი განახლების მცდელობა აღნიშნულ ორ პოეტამდეც არაერთხელ ყოფილა და ამ პროცესში მრავალი ლიტერატორი მონაწილეობდა.

უბრალოდ, ყველა წინა მცდელობა სპონტანური ხასიათისა იყო, ხოლო ნაზიქ ალ-მალა'იქას 1949 წელს დასტამბული პოეტური კრებული „ნაკვერჩხლები და ნაცარი“ („შაზაია ვა რამად“) წინათქმა შესაძლოა ერთგვარ მანიფესტად მივიჩნიოთ, სადაც პოეტი ქალი მეცნიერულად, ლოგიკური არგუმენტების მოშველიებით ასაბუთებს ყველა თავის შემოქმედებით ნოვაციასა და, აქედან გამომდინარე, არაბული ლექსის განახლების აუცილებლობას.

ითვლება, რომ ხსენებულმა წინასიტყვაობამ, ერთი მხრივ, შექმნა ახალი არაბული პოეზიის დამკვიდრებისათვის აუცილებელი ლოგიკური ბაზა, მეორე მხრივ კი, გამოავლინა პოეზიის შესახებ თეორიულ ნააზრევსა და პრაქტიკულ გამოცდილებას შორის არსებული ყველა მნიშვნელოვანი განსხვავება და შეუსაბამობა (აბბასი 1996: 93).

საინტერესოა, რომ ნაზიქ ალ-მალა'იქა, როდესაც არაბული ლექსის ტრადიციული ლექსწყობის პირობითობათაგან გათავისუფლების აუცილებლობაზე ლაპარაკობს, საკუთარ მსჯელობას საინ-

ტერესოდ ასაბუთებს. კერძოდ, იგი არაბულ ენას ზუსტი პოეტური მინიშნებებისადმი (ალ-იშარა) უგულისყურობასა და საზოგადო ბუნდოვანებაში (იბჰამ) „ადანაშაულებს“. თუმცა იქვე იცავს კიდევ ამ ბუნდოვანებას და აცადებს, რომ „ბუნდოვანება ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრების მინიშნელოვანი შემადგენელი ნაწილია და ჩვენ ამ მოვლენას, თავისთავად, ვერსად გავექცევით, მით უფრო თუ გვინდა, რომ ხელოვნების მეშვეობით ფსიქიკა აღვწეროთ და ფსიქიკური ცხოვრება ზუსტად, ხელშესახებად გავაანალიზოთ“.

ლექსმცოდნეთა შეფასებით, ნაზიქ ალ-მალა'იქა თავისი ამ „წინასიტყვაობით“, სრულიად მოურიდებლად, გამოთქვამს რწმენას პოეტური რევოლუციის აუცილებლობისა და იმ ცვლილებებისადმი, რასაც აღნიშნული რევოლუცია შედეგად მოიტანს (ქაღაჩი 2001: 56). იგი აცხადებს მზადყოფნას, გახსნილად მიიღოს ყველა შედეგი — როგორც არ უნდა იყოს ის — და ამბობს: „დარწმუნებული ვარ, დღევანდელი არაბული პოეზია ცვლილებათა მდინარის ნაპირას დგას, რომლის ყოველმხრივ მოვარდნილი, ყველაფრის ძირფესვიანად მგლეჯველი ნიაღვრები ადგილზე პოეზიის ტრადიციული საფუძველების ნასახსსაც კი აღარ დატოვებენ. ტრადიციული პოეტის ყოველი წესი — რითმა და რიტმი იქნება თუ სტილი — ერთიანად მოირყევა. სიტყვათა არეალი კი ისე გაიშლება და გაფართოვდება, რომ პოეტს თვალწინ გამოსახვისა და გამოთქმის შესაძლებლობათა სრულიად განსხვავებულ, ახალ, ფართო ჰორიზონტს გადაუშლის. თუ წარსულში თავისთავადი პოეტური გამოცდილება ადამიანის ფსიქიკას გარედან უყურებდა, ახლა ეს გამოცდილება ფსიქიკას შიგნიდან გააშუქებს“ (ალ-მალა'იქა 1946: 3).

„ამ ყველაფრის ძირფესვიანად მგლეჯველი“ განახლების თავისებურება ისიცაა, რომ დიდი სისწრაფით ვითარდება და დაყოვნება არ ახასიათებს. ყველაფერს დაუნანებლად აცამტვერებს და კრიტიკის საშუალებასაც კი აღარავის უტოვებს. მეორე თავისებურებად შეიძლება პროცესის პერმანენტულობა მივიჩნიოთ. სიახლეები დროთა განმავლობაში ძველდება. ამის გამო პოეზია მუდმივად ნოვაციის მომხრეა და წეს-კანონთა თუ გაყინულ კლიმეთა საზღვრებს არასოდეს ემორჩილება (ალ-მალა'იქა 1946: 4).

ახალი არაბული პოეზიის სპეციალისტები აღნიშნავენ, რომ მაშინ, როცა ნაზიქ ალ-მალა'იქა წიგნში „ახალი არაბული პოეზიის საკითხები“ (პირველად დაისტამბა 1962 წ.), ცდილობდა ახალი პო-

ეზიის კრიტიკის ზოგი საფუძველი ჩამოეყალიბებინა, ახალი პოეზიის ტალღა იმაზე გაცილებით ძლიერი იყო, რომ კრიტიკისა და ანალიზის მოწესრიგებულ ფარგლებში მოემწყვდიათ (ახალი არაბული პოეზიის პრობლემები 1974: 50).

თუმცა მნიშვნელოვანია ისიც, რომ განახლების თეორიული საფუძვლები იქმნებოდა იმ ადამიანის მიერ, რომელიც თვითონ იყო ამ განახლების ერთ-ერთი ინიციატორი და სულისჩამდგმელი. პრაქტიკულად, ალ-მალა'იქა თავისი თეორიული ნაშრომების მეოხებით ცდილობდა შემოეთავაზებინა ყველა იმ შემოქმედებითი თავისებურების მეცნიერული ანალიზი, რაც მის პოეზიას ახასიათებდა. ეს გარკვეულწილად ჰგავდა საკუთარი არაცნობიერის შემეცნებას, რომლის დროსაც არაჩვეულებრივად განათლებული პოეტი მიღებულ შედეგებს კოლექტიურ არაცნობიერზე განაზოგადებდა.

გარდა ამისა, მკვლევრები ყურადღებას აქცევენ იმ გარემოებას, რომ არაბული ლექსის განახლებას საფუძველი ქალმა და არა მამაკაცმა პოეტმა ჩაუყარა (აბბასი 1996:79). ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მაშინ მიენიჭება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ახალი არაბული პოეზიის ერთ-ერთი ნიშანი ინდივიდუალიზმის გამკვეთრება, პირად გრძნობებზე შეუღამაზებელი, პირდაპირი ლაპარაკი, ფსიქიკის სიღრმეებში ჩაძირვა, ამ სიღრმეთა მოხელთება და გარეთ გამოტანა იყო. ეს კი განსაკუთრებით რთული გახლდათ ქალისათვის ჩვენთვის საინტერესო ეპოქაში, რადგანაც ტრადიციულად არაბულ ქვეყნებში მიიჩნევდნენ, რომ კაცი ქალის გრძნობების გადმოცემას თვით ქალზე უკეთაც კი ახერხებდა. გარდა ამისა, საზოგადოება იმას, რასაც კაცისგან შედარებით მშვიდად მიიღებდა, ქალს არაფრით აპატიებდა. არაბული საზოგადოებაში, სადაც ქალს არასოდეს გააჩნდა მამაკაცის თანაბარი საზოგადოებრივი უფლებები, გრძნობები, რომელზეც ქალი პოეტი დაუფარავად საუბრობდა, უცხო, მტრული და ტრადიციული „ოჯახის ბურჯისაგან“ მიუღებელი ჩანდა. ამიტომაც, სიახლისაკენ სწრაფვა და პოეზიაში ახალი თემატიკის თანამიმდევრული დამკვიდრება უმთავრესად უცხოური პოეზიით ზედმეტად გატაცებასა და ამ პოეზიის არცთუ ჯანსაღ გავლენას ბრალდებოდა.

თუმცა ნაზიქ ალ-მალა'იქა თავიდანვე დაბეჯითებით მიუთითებდა, რომ ახალი არაბული პოეზიის სტილისტიკის შესაქმნელად პოეტს, რომელიც ნოვატორიულ ძიებებს გადაწყვეტდა, უპირველ-

სად ტრადიციული არუდის სისტემის ზედმიწევნითი ცოდნა მოეთხოვებოდა. სწორედ არუდის სისტემას უნდა დაფუძნებოდა ყველა ის ნოვაცია, რაც ძალდაუტანებლად ჩაჯდებოდა თანამედროვე არაბული ლექსის თემატიკისა და სტრუქტურის ფორმალურ ნიშანთა ერთიან კონტექსტში (ახალი არაბული პოეზიის პრობლე-მები 1974: 210).

თვითონ ნაზიქ ალ-მალა'იქა შესანიშნავად ფლობდა ტრადიციული არაბული პოეზიის სალექსო ფორმებს და სწორედ ამ ცოდნისა თუ ფლობის საფუძველზე აგებდა ახალ სტილისტიკას.

სხვათა შორის, აქვე საინტერესო უნდა იყოს იმისი აღნიშვნა, რომ ზოგი მკვლევარი ანდალუსიური მუვაშაჰის გაჩენის წინაპირობადაც არუდის სისტემის მიმართ ანდალუსიელთა მომეტებულ — თეორიულ თუ პრაქტიკულ — ცნობისწადილს მიიჩნევდა, რაც ლექსის იმდროინდელ ცნობილ ოსტატთა ერთგვარ შეჯიბრში გამოიხატებოდა. შეჯიბრი ითვალისწინებდა ლექსების თხზვას არუდის სისტემის იმ საზომთა მიხედვით, რასაც „ალ-არა'იდ ალ-მუჰმილა“ ეწოდებოდა. „ალ-არა'იდ ალ-მუჰმილა“ აერთიანებდა ისეთ საზომებს, რომელიც არუდის სისტემის ავტორმა ხალილ იბნ აჰმადმა საზომთა ერთიან სკალაზე სავსებით სამართლიანად განალაგა, როგორც თეორიულად შესაძლებელი (კუდელინი, 1973: 14), მაგრამ პრაქტიკულად ამ საზომთათვის არცერთ არაბ პოეტს არც არუდის სისტემის შექმნამდე და არც მას შემდგომ არასოდეს მიუმართავს (ანდალუსიური ლიტერატურის ისტორია 1963: 300).

თუმცა ანდალუსიაში მიმდინარე პოეტური პორცესებისაგან განსხვავებით, ახალ არაბულ პოეზიას ლექსის სტრუქტურაში არასოდეს გამოუყენებია ხალილ იბნ აჰმადის თეორიული საზომები და თანამედროვე პოეტები მხოლოდ გავრცელებული სტრუქტურული ელემენტების ე. წ. ბაჰრების გამრავალფეროვნების აუცილებლობაზე საუბრობდნენ. ამიტომაც მართებული ჩანს იჰსან 'აბბასის შეფასება, რომ „ამ მხრივ თანამედროვე არაბი პოეტები გაცილებით ტრადიციონალისტები იყვნენ, ვიდრე მუვაშაჰების — ანდალუსიაში მცხოვრები არაბი — ავტორები“ (აბბასი 1996: 203). თუმცა იგივე მეცნიერი ამ მოვლენას იმით ხსნის, რომ თანამედროვე პოეტები ისე იყვნენ გატაცებულნი არუდის სისტემითა და ამ სისტემის ცალკეული საზომებით, რომ გულუბრყვილოდ სჯეროდათ, თითქოს გავრცელებული ბაჰრების გამოყენება შესაძლებელი იყო ისე, რომ ამით

არუდის სისტემის საზომები არ დარღვეულიყო. ამიტომაც თუკი საზომები ირღვეოდა, ეს უნებლიეთ უფრო ხდებოდა, ვიდრე წინასწარგანზრახული და კარგად მოფიქრებული გეგმის საფუძველზე (ქაძეანი 2001: 67).

გარდაქმნათა დაჩქარებულმა ტემპმა და პოეტთა დაუოკებელმა და ერთი შეხედვით მოულოდნელმა სწრაფვამ სალექსო ენის განახლებისაკენ კრიტიკოსთა დაბნეულობა და გარკვეულწილად უარყოფითი რეაქცია გამოიწვია. ამ პროცესის თანამდევი კრიტიკული გამოკვლევები შეიძლება ორ კატეგორიად დაავაჯგუფოთ: ერთის მხრივ აღწერითი, ლექსის შინაარსის განმმარტებელი, ხოლო მეორეს მხრივ, თვითონაც პოეტური, ექსპრესიული ხასიათის სტატიები. აღნიშნული ვითარება ბუნებრივად წამოჭრის კითხვას: არსებითად სიღრმისეული კრიტიკული თეორიის გარეშე როგორ შეძლო არაბულმა პოეზიამ ფეხზე დამდგარიყო და თვითგანახლების ქაოტური პროცესი პერმანენტული გაეხადა. შეკითხვა თავისთავად გულისხმობს იმ ობიექტურ გარემოებას, რომ ყოველგვარი ლიტერატურული სიახლე, რომელიც საკუთარ არსებობასა და ხანგრძლივობას აუცილებლად მიიჩნევს, უთუოდ საჭიროებს კრიტიკის სერიოზულ თანადგომას. ხოლო თუ ასეთი რამ არ გვაქვს, მაშინ სხვა ფაქტორები უნდა ამუშავდეს დანყებული საქმის გადასარჩენად და ბოლომდე მისაყვანად. არაბული პოეზიის შემთხვევაში ეს როლი რამდენიმე ფაქტორმა ითამაშა. კერძოდ, ახალი თემატიკის აყვავებამ და დროის სულისკვეთებასთან ამ თემატიკის სინქრონულმა თანხმობამ, შემოქმედებით პრობლემებთან გულწრფელი ბრძოლის მდიდარმა გამოცდილებამ, ასევე ძველი სალექსო ფორმების გამოფიტვამა და ახალი ეპოქის სათქმელის გადმოსაცემად მათმა შემოქმედებებმა უუნარობამ. რა თქმა უნდა, იყო სხვა ფაქტორებიც, რომელთაგან სამი, რაკილა თითოეული მათგანი თავის მხრივ განახლების პროცესის სამ საფეხურსაც გამოხატავს, საჭიროა ცალკე და დანვრილებით იქნეს განხილული.

პირველ ფაქტორს მოგვიანო ხანის არაბული სალიტერატურო კრიტიკა „ჩემ თანამონაწილეობას“ უწოდებს. ამ ტერმინში იგულისხმება ის, რომ არაბული ლექსის განახლების პროცესი დასაწყისიდანვე შორს იყო შინაგანი გათიშულობისა და აშკარა წინააღმდეგობათაგან, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე პოეტის პიროვნულ პოზიციას, რომელიც უფრო გამონაკლისი იყო, ვიდრე საყოველ-

თაო და გავრცელებული შეხედულებანი. მაგალითად, ბადრ აშ-შა-ქირ ას-საიაბის დაპირისპირება სალაჰ აბდ-ას-საბურთან ანდა ალ-ბაიათისა და ნაზიქ ალ-მალა'იქას პოლემიკა თავისუფალი ლექსის ნაკლოვანებათა თაობაზე.

მაგრამ ყველა, ვინც წერის ახალი სტილისტიკის მომხრე იყო და ამ სტილით თვითგამოხატვას ამჯობინებდა, თუნდაც უშუალოდ მისი წვლილი პროცესში ძალზე მოკრძალებული ყოფილიყო, თავისთავს „ახალი სკოლის“ ერთიანი ოჯახის წევრად მიიჩნევდა და აღნიშნული ჯგუფის საერთო „მტერს“ — „ტრადიციონალისტთა სკოლის“ შეხედულებებს უპირისპირდებოდა. ეს „ჩუმი თანამონაწილეობა“ თავის შიგნით უამრავ განსხვავებულ მოსაზრებას, დამოკიდებულებასა და, ბოლოს და ბოლოს, განსხვავებულ გემოვნებას გულისხმობდა, ამიტომაც დიდი იყო შინაგანი დაპირისპირების, თვით უმწვავესი უთანხმოების აღმოცენებისა და განვითარების ალბათობა. პირველ ეტაპზე ახალი პოეზიის მოძრაობა ამ განხეთქილებას აღნიშნულ შეხედულებათა და უთანხმოებათა მკაფიოდ ჩამოუყალიბებლობამ გადაარჩინა. კერძოდ კი იმან, რომ ფორმალურ დონეზე „ახალი მოძრაობის“ მეთაურებს თავიანთი ნააზრევისათვის ანდა იდეურ-ლიტერატურული მიმართულებისათვის შესაბამისი ფორმა ჯერ კიდევ არ მოეძებნათ. თუმცა გამოხატვის ისეთ განსხვავებულ ყალიბსა და საშუალებებს ეძებდნენ, სადაც თავიანთი გრძნობების ადეკვატურ ინტეგრირებას მოახერხებდნენ, რადგანაც ძველი, ტრადიციული სალექსო ფორმები საამისოდ აშკარად აღარ გამოდგებოდა. თუმცა როცა მკითხველი ერთის მხრივ ნაზიქ ალ-მალა'იქას კრებულებს — „ლამის მეტრფე ქალი“ ან „ნაკვერჩხლები და ნაცარი“, ას-საიაბის წიგნებს „დამჭკნარი ყვავილები“ და „მითები“, ალ-ბაიათის კრებულებს „ანგელოზები და ეშმაკები“ და „დამსხვრეული კოკები“, მეორე მხრივ კი აბდ ას-საბურის ორმისრა'იან ფრაგმენტებს და არუდის სისტემის საზომებით შექმნილ სხვა ლექსებს გაეცნობა, მათ შორის არსებით, თემატურ განსხვავებას ვერსად აღმოაჩენს.

მკაფიო არ იყო არც შეხედულებანი და არც პოეზიის გზები და მიმართულებანი.

ამიტომაც ამ „ჩუმი თანამონაწილეობის“ წინააღმდეგ ვერ შევხვდებით ისეთი ტიპის კრიტიკას, როგორიც ადონისმა „წინააღმდეგობის პოეზიის“ თაობაზე დაწერა. რა თქმა უნდა აღსანიშნავია ის, რომ ადონისის კრიტიკული წერილი იმ დროს შეიქმნა, როცა „ახალ

პოეზიას“ ფეხი ჯერ კიდევ მყარად არ მოეკიდებინა, „წინააღმდეგობის პოეზია“ კი, რომელიც ლამის საერთო სახალხო მოვლენად იყო გამოცხადებული, „წმინდა წყლის ევროპულ ლექსს“ არაერთი კუთხით დაემუქრა.

ადონისი აღნიშნავს: „ჩვენი პოეზია ოკუპირებულ ტერიტორიებზე, ჯერ ერთი, არც პატარა შენაკადია თანამედროვე არაბული პოეზიის დედამდინარის გვერდით, არამედ თავისთავადი, დამოუკიდებელი დინებაა და მეორეც, ის გაგრძელებაა და არა დასაწყისი. გაგრძელება იმ ეროვნულ განმათავისუფლებელი პოეზიისა, რომელსაც არაბი ხალხი ამ საუკუნის (იგულისხმება მე-20 საუკუნე — გ. ლ) პირველ ნახევარში გაეცნო და რევოლუციური პოეზია არ ყოფილა“ (ადონისი 1967:11).

ადონისი თავის შეხედულებას რამდენიმე მოსაზრებით ამყარებს. მისი აზრით, პოეზიის საანალიზო მიმართულება მთლიანად ჯდება ტრადიციული და მემკვიდრეობით მიღებული სტილისტიკის ჩარჩოებში და შორს დგას რევოლუციურობისაგან, რადგან ის რევოლუციას გარე მოვლენად განიხილავს, რომელიც შეიძლება ერთ-ერთ თემად გამოიყენოს. ამ მხრივ, წინააღმდეგობის პოეზია წმინდა წყლის ეპოსია, რადგანაც აღსავსეა ჰიპერბოლური სულისკვეთებით, ჰიპერბოლა კი ამშვიდებს თვითშემეცნების ვნებას და საბოლოოდ აჩლუნგებს მას“ (ადონისი 1967: 15).

ადონისის აღნიშნული მოსაზრებები ჩვენთვის იმდენად არის საინტერესო, რამდენადაც წინააღმდეგობის პოეზიაზე საუბრის მიუხედავად, „ჩუმი თანამონანილეობის“ შემოქმედებითი ბანაკის წევრებს შორის პირველ ხელშესახებ უთანხმოებასაც ააშკარავენ. არსებითად აქედან დაიწყო ის დიდი თეორიული განსხვავებები, რომელიც შედარებით სრულყოფილად რამდენიმე ლიტერატურული გამოცემის ფურცლებზე აისახა.

ეს გამოცემები შეგვიძლია ახალი პოეზიის დამკვიდრების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად მივიჩნიოთ. მათგან პირველ რიგში კი უნდა დავასახელოთ ჟურნალი „აპოლო“, რომელიც ალბათ იმის მაგალითად გამოდგება, რომ პოეზიის ნებისმიერი ახალი მიმართულება ლიტერატურის ისტორიაში საბოლოოდ დასამკვიდრებლად საჭიროებს ლიტერატურულ წრეებში პოპულარულ გამოცემას. ასეთი როლი არაბული ლექსის განახლების I ეტაპზე ერგო გამოცემას „აპოლო“, რომელიც 1932 წელს აჰმად ზაჟი აბუ

შადიმ (1892-1955) და ლიტერატურული ჯგუფის „აპოლოს“ წევრებმა დაარსეს. გამოდიოდა 1935 წლამდე და არაბული მოდერნიზმის ერთ-ერთ მებაირახტერედ ითვლებოდა. არაბული ლექსის განახლების II ეტაპზე კი „აპოლოს“ ფუნქციები თავისთავზე ორმა ლიბანურმა აღმანახმა აიღო. ეს აღმანახები იყო: „ალ-ადაბ“ („ლიტერატურა“) და „ამ-ში'რ“ („პოეზია“). პირველი მათგანი 1953 წელს დააარსა იუსუფ ალ-ხალმა და კვარტალურად იბეჭდებოდა, მეორე კი 1957 წელს გამოიცა იუსუფ ალ-ხალის მხარდაჭერითა და ადონისის რედაქტორობით და 1964 წლამდე გამოდიოდა. სამწლიანი პაუზის შემდეგ, 1967 წელს ისევ განახლდა მისი გამოცემა და 1969 წლამდე გაგრძელდა.

აღსანიშნავია, რომ აღმანახი „პოეზია“ იმ დროს, როცა ახალ პოეზიას ძალზე ცოტა, ფაქტობრივად თითებზე ჩამოსათვლელი მომხრეები ჰყავდა, ამ პოეზიის ქომაგად და დამამკვიდრებლად გამოდიოდა და ამ გამოცემის დამსახურება არაბული ლექსის განახლების პროცესში ბევრად სჭარბობს სხვა ნებისმიერი გამოცემისას. აღმანახი „პოეზია“ იყო აღნიშნული პროცესის სხვადასხვა მიმართულების წარმომადგენელთა დასაყდენი და თავისებური თავშესაფარი. აქ იბეჭდებოდა თვით ყველაზე გაბედული და თამამი ექსპერიმენტები, რომელიც ტრადიციული საზოგადოების კრიტიკასა და ხშირად უღმობელ რისხვასაც კი იმსახურებდა. გარდა ამისა აქვე ქვეყნდებოდა თანამედროვე მსოფლიო პოეზიის ნიმუშთა არაბული თარგმანები და თეორიული წერილები ახალი პოეზიის არსისა და ვითარების შესახებ. აღმანახის დახურვის შემდეგ კი ის, როლი, რასაც მიმდინარე სალიტერატურო პროცესში მანამდე აღნიშნული აღმანახი ასრულებდა, ნაწილობრივ იტვირთა რამდენიმე გამოცემამ, მაგალითად თავკიფ ას-საილის რედაქტორობით 1968 წელს გამოცემულმა ჟურნალმა „ჰივარ“ („დილოგი“) და ამავე წელს ადონისის მიერ დაარსებულმა ჟურნალმა „მავაკიფ“ („პოზიციები“). ამის შემდეგ კიდევ რამდენიმე გამოცემა გაჩნდა და უკვე არამხოლოდ ლიბანში, არამედ არაბული სამყაროს თიტქმის ყველა ქვეყანაში, რასაც საზოგადოებაში ახალი პოეზიის მიმართ არნახული ინტერესი მოჰყვა. ინტერესმა კი გამოიწვია ახალი სტილისტიკის შიგნით სხვადასხვა შემოქმედებით პოზიციებზე მდგომი ლიტერატორების ცალკეულ ჯგუფებად გაერთიანება, რომელთაც თავიანთი შემოქმედების პოპულარზაციის საქმეში იგივე ფუნქცია იკისრეს, რასაც ადრე მხოლოდ ბექდური გამოცემები ასრულებდნენ.

ამ დროიდან უკვე შედარებით გაადვილდა გამომცემლობებთან ურთიერთობაც. ჩვენთვის საინტერესო პერიოდში ახალი პოეზიის ცალკე კრებულებად გამოცემის საქმეს ხსენებული ლიტერატურული ჟურნალების რედაქციები უძღვებოდნენ. სწორედ აღმანახმა „ამ-ში“ და ყოველკვარტალურმა „ალ-ადამ“ შეიმუშავეს ის საგამომცემლო პოლიტიკა, რომლითაც ახალი პოეზიის კრებულები მკითხველისათვის მიმზიდველ და საინტერესო გამოცემებად აქციეს. ამას გარდა, ამავე მიზნით ყველა სხვა გამომცემლობაზე მეტად გაისარჯა ლიბანური „დარ ალ-‘უდა“, რომელიც ახალი პოეზიის წარმატებულ წარმომადგენელთა სრული კრებულების (ალ-ა‘მალ ალ-ქამილა) დასტამბვას შეუდგა.

მაგრამ ეს წარმატება ერთბაშად დამოულოდნელად არ მოსულა. შეიძლება ითქვას, რომ ახალმა არაბულმა პოეზიამ თვითდამკვიდრების ურთულესი გზა გამოიარა და თავიდან აღტაცებით ახალი სტილის მომხრე ლიტერატორებს არავინ შეხვედრია. თავდასხმა კი, პირიქით, უამრავი შეხვდათ და იმაშიც კი დასდეს ბრალი, რომ მათი მცდელობანი იყო მოღალატური გეგმა არაბული სალიტერატურო ენის დასარღვევად და და დასამხობად.

ჩვენს მკითხველს წარმოდგენა რომ შეექმნას, რამდენად საშიში იყო ასეთი ბრალდება პოეტთა ახალთაობისათვის, აუცილებელია იცოდეს, რომ უზარმაზარ ფართობზე გადაჭიმული, ერთმანეთისაგან ზოგჯერ მკვეთრად განსხვავებული არაბული ქვეყნების ერთიანობის ერთ-ერთ გარანტიად სალიტერატურო არაბული ენა გვევლინება. ამიტომაც, სალიტერატურო არაბულზე ნებისმიერი ფორმით თავდასხმა ლამის ეროვნულ ღალატად განიხილება.

გარდა ამისა, ტრადიციული სტილისტიკის მომხრე და მოამაგე ლიტერატორები ახალი პოეზიის ადეპტებს იმაშიც ადანაშაულებდნენ, რომ მათ არ ხელენიფებოდათ არუდის სისტემის ფარგლებში ღირებული ნიმუშები შეექმნათ, სავსებით ვერ ფლობდნენ ძველ გამოცდილებას და ამიტომაც იყვნენ იძულებულნი, ტრადიციული მონესრიგებული კასიდების ნაცვლად „ნაფლეთ-ნაფლეთი სტრიქონები“ ეწერათ და პოეზიად გაესაღებინათ. მაგალითად 1959 წელს უკვე ცნობილი და აღიარებული მაჰმუდ აბბას ალ-უკკადი (1889-1964), რომელიც იმ დროს ეგვიპტის ლიტერატურისა და ხელოვნების უმაღლესი მეფლისის ნევრი იყო, დამასკოს პოეზიის ფესტივალში ახალი პოეზიის ზოგი წარმომადგენლის მონაწილე-

ობის წინააღმდეგ გამოვიდა და განაცხადა, რომ ამ ახალმა პოეტებმა, მაგალითად აჰმად აბდ ალ-მუტი ალ-ჰიჯაზიმ (დაიბ. 1935წ.), არ იციან პოეზიის ძირეული, პირველადი პრინციპები. ამიტომაც, ნამდვილი ლიტერატურის გადასარჩენად იგი იძულებულია ყველა ღონე იხმაროს და თუ საჭირო გახდა, ეგვიპტის ლიტერატურისა და უმაღლესი მეჯლისის წევრობიდანაც კი გადადგეს.

ამის საპასუხოდ ალ-ჰიჯაზიმ იმისათვის, რომ ალ-უკადისათვის დაემტკიცებინა, ტრადიციული არაბული საზომები და სტილისტიკაც მემარჯვებო, ერთხანს, ძველი პოეტების მიბაძვით კასიდების წერა წამოიწყო

მაგრამ ახალ პოეზიასთან ტრადიციონალისტთა დაპირისპირებას ყველაზე უკეთ ასახავს ერთი დოკუმენტი. 1964 წელს ეგვიპტის პოეტთა ასოციაციამ ამ ქვეყნის კულტურის ეროვნულ სამინისტროს წარუდგინა პეტიცია, სადაც ნათქვამი იყო, რომ ახალი პოეზიის მოძრაობა საფრთხეს უქმნის სალიტერატურო არაბულ ენას და გარკვეულ ჯგუფს შესაძლებლობას აძლევს, ამტკიცონ, დიალექტით ვიკვებებითო. ენის დამცირება კი თავისთავად გულისხმობს ერთიანი არაბული ეროვნების აბუჩად აგდებას, რადგანაც პოეზია ყოველთვის და ყველა ერში ხელოვნების სხვა დარგებზე მეტად იცავდა ეროვნულ თავისებურებასაც და ენობრივ სინამდვილესაც. მთავარი საშიშროება კი ისაა, რომ ამ ტიპის პოეზია გამოხატავს არაბულ და მუსლიმურ აზროვნებასთან სავსებით დაპირისპირებულ და განსხვავებულ იდეოლოგიას. მაგალითად, ზოგიერთ ნიმუშში ცოდვისა და განწმენდის, ჯვარცმისა და მკვდრეთით აღდგომის იდეები სხვა რელიგიური სისტემებიდანაა ნასესხები. ასევე დიდი მკრეხელობაა მათ მიერ სიტყვა „ალაჰის“ ხმარება, რადგან ამ სიტყვას ძირითადად კერპთაყვანისმცემლებთან დაკავშირებით გამოიყენებენ. მოკლედ, ახალი პოეზიის მოძრაობა ეს არის ენობრივ სამოსელში გახვეული ძირგამომთხრელი საქმიანობა, რომელიც მტრობს ყოველივე ეროვნულსა და ტრადიციულს და ცდილობს მინასთან გაასწოროს დიდი არაბული პოეზიის მწვერვალები“ (ახალი არაბული პოეზიის პრობლემები 1974: 37).

დაკვირვებულ მკითხველს ალბათ ეცნაურა თვითონ ამ პეტიციის ენა, რომელიც რიგ შემთხვევაში შეიძლება დადანაშაულების უნიფიცირებულ სტილისტიკად მივიჩნიოთ თითქმის ყველა დროსა და საზოგადოებაში.

თუმცა დასამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ იდეოლოგიური მოსაზრებების გარდა, რომელიც აშკარად დისკრიმინაციულ ხასიათს ატარებს, იყო ბევრი — წმინდად პროფესიული — შენიშვნა, რომელზედაც არგუმენტირებული პასუხი ვერც თეორიულ და ვერც პრაქტიკულ დონეზე ახალმა არაბულმა პოეზიამ დღემდე ვერ მოახერხა.

ახალი პოეზიის ისეთ შეურიგებელ მოწინააღმდეგეთაგან, როგორც იყვნენ აზიზ აბაზა, ალ-უკადი თუ სალიჰ ჯავდათი, დღეს უკვე ბევრი ცოცხალი აღარაა. ხოლო ამ პოეზიის მომხრეებსა და მესვეურებს უფრო მეტი დრო და საშუალება მიეცათ საკუთარი ლიტერატურული იდეების ბოლომდე ათვისებისა და დამკვიდრებისათვის. თუმცა გაჩნდნენ ახალი მოწინააღმდეგეები, და ხშირად თვითონ ახალი პოეზიის მომხრეთა შორისაც, მაგრამ მათი ნააზრვის განხილვა უკვე ცალკე წერილის თემაა.

დამოწმებანი:

აბბასი 1996: 1996. توريب رصاع الما يبرع ال ر ع ش ل ا ي ف ت ا ه ا ج ا ت ا ل ا س ا ب ع ن ا س ا ح ا .

ადონისი 1967: 1967. ق ش م د ث ي د ح ل ا ي ب ر ع ل ا ر ع ش ل ا ي ف ل خ د م س ي ن و د ا .

ალ-ამადი 1966: 1966. ش ي د ح ل ا ي ب ر ع ل ا ر ع ش ل ا ي ف د ي د ح ل ا و م ي د ق ل ا ي د م ا ل ا ر ش ب ن ا م س ا ق ل ا و ب ا . ف ر ه ا ق ل ا .

ალ-მალა'იქა 1946: 1946. د ا د غ ب (ف م د ق م) د ا م ر و ا ي ا ط ش ف ك ئ ا ل م ل ك ز ا ن .

ანდალუსიური ლიტერატურის ისტორია 1963: ر ص ع ي س ل د ن ا ل ا ب د ا ل ا خ ي ر ا ت 1963. ت و ر ي ب ن ي ط ب ا ر م ل ا و ف ئ ا و ط ل ا .

ახალი არაბული პოეზიის პრობლემები 1974: ش ي د ح ل ا ي ب ر ع ل ا ر ع ش ل ا ي ف ا ي ا ض ر ق 1974. ت و ر ي ب .

კუდელინი 1973: Куделин А. Б. «Классическая арабо-испанская поэзия». М.: 1973.

ქაღჯანი 1377: 1377. ن ا ر ه ت ب ر ع ر ص ا ع م ر ع ش د م ح م ا ض ر ر ي ن ك د ك ع ي ف ش .

**„ეს მე ვარ — ფიროსმანი“
(ლეგენდური და რეალური დიდი მხატვრის შესახებ)**

შორენა ლებანიძის ნიგნი „ეს მე ვარ — ფიროსმანი“ უდავოდ საყურადღებო შენაძენია მკითხველთა ფართო წრისათვის, როგორც დოკუმენტური რომანი. ერთი რომ, ფიროსმანის იდუმალებით მოცული ცხოვრების შესახებ ყოველი ახალი სიტყვა საინტერესოა და, მეორეც — ღირებულია, როცა რეალური, დოკუმენტური ფაქტები მხატვრული ოსტატობითაა გაცოცხლებული... ავტორი გვთავაზობს მხატვრის ცხოვრებიდან თითქმის ყველა მნიშვნელოვან ბიოგრაფიულ ფაქტს, რაც კი შემონახულა ფიროსმანის თანამედროვეთა მოგონებებში, წერილებში, 20-იანი წლების პრესიდან, საგანგებოდ დაწერილი ნარკვევებიდან თუ მხატვრული ბიოგრაფიებიდან; მათში მრავლადაა სანდო, უტყუარი ფაქტებიც და რეალობასთან მიახლოებული (საძიებელი) მასალებიც. იმთავითვე ბევრი დაინტერესდა ამ უცნაური ხელოვანის მისაკვლევად, მისი გაუჩინარების დღეებიდან. მხატვრის უჩვეულო ცხოვრება და „უცნაური სიკვდილი“ დიდი ტკივილითა და გულწრფელი განცდით გამოიგლოვა თავადაც ფიროსმანის ბედის მოზიარე ტერენტი გრანელმა სონეტში „ფიროსმანიშვილს“.

ამიერიდან ფიროსმანი ქართული პოეზიის განუყოფელ თემად იქცა (სანდრო შანშიაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, რაჟდენ გვეტაძე, ნინო თარიშვილი, მოგვიანებით — ლადო ასათიანი, ირაკლი აბაშიძე...) და არა მხოლოდ ქართული პოეზიისა (ანდრეი ვოზნესენსკის გახმაურებული ლექსი). ამჯერად მაინც უფრო მისი ბიოგრაფიის მაძიებლებს და შემოქმედების მკვლევარებს გავიხსენებთ: უცხოელებს თუ ქართველებს, მხატვრებს თუ პოეტებს, ხელოვნებამცოდნეებს, მწერლებს, ნიკალას თანამედროვეებს თუ ახალ-ახალი თაობების წარმომადგენლებს (ტ. ტაბიძე, მიშელ ლედანტიუ, კ. ზდანევიჩი, ი. ზდანევიჩი, გ. ლეონიძე, ლ. გუდიაშვილი, დ. კაკაბაძე, დ. შევარდნაძე, შ. დადიანი, ს. სუდეიკინი, გ. ბუაჩიძე, გ. იაკულოვი, გ. ზაზიაშვილი, გ. ბობუტოვი, კ. პაუსტოვსკი, კ. ჩერნიავსკი, კ. სიმონოვი, გ. იაკულოვი, ა. მაძღარაშვილი, მ. თოიძე, ვ. პროკოფიევი, დ. მირსკი, ვ. ლაზარევი, ნ. აპჩინსკაია, ნ. კობიაშვილი, გ. კაკაბაძე და მრავალი სხვა). შორენა ლებანიძე წიგნში ამ

საინტერსო მასალების გამოყენებით კიდევ ერთხელ გაახსენებს მკითხველს ყველაზე მნიშვნელოვან დეტალებს ნიკალას ცხოვრებიდან. ავტორი ძალზე კეთილსინდისიერად ეპყრობა სხვების დასკვნებს, ფაქტობრივ მასალებს, არ არღვევს დოკუმენტურობას, ხშირად, თითქმის უცვლელად ციტირებს ამა თუ იმ ავტორს, მაგრამ რომანის არქიტექტონიკაში ეს ყოველივე თავ-თავის ადგილზეა, თხრობა მთლიანია და ექსპრესული.

ნიგინი თვრამეტი თავისგან შედგება. თითოეული ცალკე ამბავია და ყველაფერი ფიროსმანის ბედისწერასთან იყრის თავს. რაც შეეხება ახალ ვერსიას, მწერლის შემოთავაზებულს, ესაა ფიროსმანის საიდუმლო, ძალზე პიკანტური სიყვარულის ისტორია, თუმცა ავტორს ნაკლებად სჯერა ვაჭრის ცოლის (საბედოს, ელისაბედის — ზ.ც.) მონათხრობისა, მისი ფანტაზიის ნაყოფად უფრო მიიჩნევს ყოველივეს, მაგრამ მოხუცის, უკვე მომაკვდავი ქალბატონის, აღსარება რომანის სათავედ თუ ლამაზ ქარგად ქცეულა. სასიყვარულო თავგადასავლები, შეთხზული, გამოგონილი თუ რეალური, ხშირად იყრიან თავს დიდი ადამიანების, მით უმეტეს, ბურუსით მოცული ბიოგრაფიის მქონეთა გარშემო.

ნიგინი ცალკეულ თავებს ხშირად აქვს მინაწერი — ყველაზე მნიშვნელოვანი თარიღები ფიროსმანის ცხოვრებიდან: თბილისში ჩამოსვლა, ქალანთაროვების ოჯახში მუშაობის წლები და ამ ისტორიის დასასრული: დიმიტრა (იგივე ტიტიკო — ტ. ტაბიძის მიხედვით) ალულიშვილის ოჯახთან სიახლოვე და სამსახური მის დუქანში. ეს კი 1894 წელია და საბედო ალულიშვილის (საბედო ბებია) მოგონებებიც აქედან იწყება. „1956“ — რომანის მთავარი „თარიღია“: პატარ-პატარა ეპიზოდები საიდუმლო სიყვარულისა საბედოსა და „მირზაანელ მალიარს“ შორის. სწორედ ამ წელს გაანდო თითქმის აგონიაში მყოფმა ბებომ შვილიშვილს თავისი საიდუმლო; 2008 წელი — ნიგინის ავტორი ეცნობა საბედოს შვილიშვილს, მის პატარა ოჯახს, სადაც ყველაფერი იმდროინდელია, ნიკალასდროინდელი, ხვეული კიბიდან დაწყებული, ღარიბული ავეჯით და წინაპართა სურათებით დამშვენებული კედლებით დამთავრებული. აქ ეცნობა იგი, სავარაუდოდ, ფიროსმანის შვილის, გიორგის, სურათს, რომლის შესახებ მხოლოდ საბედომ, გიორგის დედამ, იცოდა და საფლავეში არ წაიღო ეს საიდუმლო. ასე დარჩა ლეგენდად „ბედკრული მხატვრის, მრისხანი სოვდაგრისა (იგულისხმება საბედოს ქმარი

დიმიტრა — ზ.ც.) და გულჩვილი კნეინას“ შფოთიანი ურთიერთობის ამბავი (საბედო, ქმრისგან განსხვავებით, თავადური წარმოშობისა იყო. აქ აღწერილია ის სოციალ-ეკონომიკური გარემო XIX საუკუნის მინურულისა, რომელიც აიძულებდა თავადაზნაურობას, მდიდარ ვაჭრებთან დანათესავებაზე არ ეთქვათ უარი). რა იყო ეს? მართლაც ურთიერთსიყვარული, ცალმხრივი სიყვარული, თუ სულაც — ოცნების, მაგიური ხილვების სამყაროდან გამოხმობილი ილუზიები? მკითხველს ფიქრის, დასკვნის საშუალება ეძლევა. რომანისთვის საინტერესო, საჭირო პასაჟებიც იქმნება და ფიროსმანის ცხოვრების პანორამაც ახალი დეტალით ივსება, როგორც ითქვა, მაინც კონკრეტული ადამიანისგან მოსმენილი და არა თავად მწერლის გამონაგონით. იგი ამ ისტორიას საბედო ავალიშვილის შვილიშვილის, ლამარა ალულიშვილის, მონათხრობით გვთავაზობს. ნაწყვეტ-ნაწყვეტ გაბნეული მონოლოგი თხრობას გარკვეულ ლირიკულ პაუზებს უქმნის, სასიყვარულო ლეგენდა უხმოდ გადადის ნაკვეთიდან ნაკვეთში, თითქოს ისეთივე იდუმალებით, როგორც იყო თავად ამბავი.

ნიგნის ავტორი გულისტკივილით აღნიშნავს, რომ გარდაცვალებამდე რამდენიმე თვით ადრე გიორგი ლეონიძეს დაუკარგავს მთელი მასალები ფიროსმანზე, რაც კი მოუგროვებია. ვინ იცის, რა სიახლეს შესთავაზებდა მკითხველს დიდებული მკვლევარი და პოეტი... მის ძველ წერილში „ფიროსმანი“ არის მცირეოდენი, მაგრამ მაინც ფიქრის აღმძვრელი ფრაზები საბედო ალულიშვილისა ფიროსმანზე, როცა საბედო გულგახსნილად უყვება პოეტს: „კარგი ადამიანი იყო, მშვენიერი ვაჟკაცი... ჯანიანი, ზღვის ლერწამივით მოსული. ქალი აღარ იქნებოდა ისეთი ლამაზი, როგორც ახალგაზრდობაში მახსოვსო... დუქნის გახსნამდე ჩოხა ეცვა, მერე რუსულათო... ერთხელ მოწყენილს მაკოცა და მითხრა, ხომ არ გენყინა?... ერთხელ მითხრა, თავი დაანებე დიმიტრას, სხვა ქალთან გლალატობსო“... და ა. შ.

შორენა ლებანიძე არაფერს არ ამტკიცებს, თუმცა უემოციოდ შეუძლებელია იმის გადმოცემა, რასაც ინვევდა მასში გიორგი ალულიშვილის ფიროსმანთან მიმსგავსებული ნაკვეთების ხილვა ფოტოზე, „გამოხედვაში რალაც ნიკალასეულის აღმოჩენა“ — მაინც უპასუხო, დაუზუსტებელი, სამუდამოდ მისტიკისთვის განწირული ბიოგრაფიული სენსაცია... გულგრილობის ლაბირინთში

ჩაკარგული ნაკვალევი კაცისა, რომელიც „ცოცხალი არვინ არ შეიყვარა“ და „მოკვდა თუ არა, ყველამ აცხონა“ (ლადო ასათიანი). რომანის ავტორის დამოკიდებულებაც ამგვარია, მიუხედავად იმისა, რომ საგანგებოდ საყვედურს არ გამოთქვამს, მთლიანობაში მაინც გვაგრძნობინებს თავის გულისტკივილს ლადო ასათიანის მსგავსად. ზომიერად პოეტურია ავტორის თხრობა: „რა შეიძლება გაქრეს, აორთქლდეს, თითქოს არც არასოდეს ყოფილაო? — უდაბნოს მირაჟი: ლაპლაპა, ყვითელ ხვატში გახვეული მწვანე, გრილი, შრიალა ოაზისის ხილვა. კიდევ? — თოვლი მზის გულზე. ზღვის ბილიკი დაღამებისა. ცისარტყელა. ტალღის გადავლილი ქვიშა... ასოციაცია: სილა და ვარდი. ოღონდ ერთი კი არა, მილიონი. თეთრი კი არა, ალისფერი. სადმე სხვაგან კი არა, სილაში (გალაკტიონის „სილაში ვარდის“ და ვოზნესენსკის „ალისფერი ვარდების“ ასოციაცია — ზ.ც.). როგორც სიზმარი და სილაჟვარდე. ლეგენდა, ირეალობა, მისტიკა, გაუცხადებელი საიდუმლო, მითადქცეული სინამდვილე, ცხვირწინ აფრენილი, მოუხელთებელი და სამუდამოდ გაუჩინარებული ფრთაშესხმული ოცნება“ ...

„ვინ იყო და სად იყო, ან სად არის ნიკალა? — უბადრუკ სამიკიტნო-ტრაქტირებშიც და არყის სმისგან აკანკალებული ხელით დახატულ ნათელ, კაშკაშა, კეთილ, ფილოსოფიურობამდე გულუბრყვილო სამყაროშიც? კიბისქვეშა მტვრიან მინურშიც და არსენალის მთის ზემოთ გაშლილ მუქლურჯ-იასამნისფერ უსასრულობაში?“

ეს ხომ არა მარტო პარალელურ და თუნდაც კონტრასტულ, არამედ დროითა და მანძილით დაშორებულ რეალობებში თანაარსებობაა.

იქნებ არც ყოფილა ნიკალა? ან იყო და სხვადასხვა სივრცეებში იმიტომ გაიბნა თუ გაიშალა, რომ მისი ნაკვალევის პოვნის დაუსრულებელი, უნუგეშო მცდელობა მარადიული სინანულის, დიდი სურვილის აუხდენლობის სიმბოლოდ გვექცეს?...“

ავტორის ეს განწყობა იგრძნობა ყველგან, კონკრეტული ფაქტებისადმი მის დამოკიდებულებაში. იგი კარგი მთხრობელია, ამიტომაც არ უჭირს მკითხველს, გაერკვეს იმ ვრცელ და უთავბოლო სამყაროში, რომელსაც ფიროსმანის არეული ცხოვრება ერქვა. საინტერესოა ავტორის დიალოგები ქართველ ხელოვნებათმცოდნეებთან: გოგი ხოშტარიასთან, გურამ ჯავახიშვილთან, ეთერ შელიასთან, ალექსანდრე ჩხეიძესთან. ისინი თავად არიან წიგნის პერსონაჟები, შესანიშნავი მთხრობელები ფიროსმანის ფერწერა-

ზე, თითოეულ სურათზე, ყოველ წვრილმანზე თუ მნიშვნელოვანზე, რაც მხატვრის ოსტატობას უკავშირდება. მკითხველს შეუძლია დაინახოს, იგრძნოს ფიროსმანის ფერები: მკვეთრი წითელი, რომელსაც იგი მატისისა და ლეჟეს მსგავსად, ხანდახან ფერწერის ობიექტად იყენებდა, ხოლო მის სიხასხასეს შავთან, ვარდისფერსა და შავ-თეთრთან კონტრასტით აღწევდა (ე. შელია)... სურათს ხელის უსწრაფესი მოძრაობით, დროის უმცირეს მონაკვეთში ქმნიდა. ზუსტად იმდენ წუთში, რამდენიც ფუნჯის მისმა-მოსმას სჭირდებოდა (გ. ჯავახიშვილი).

ნიგნის ერთ-ერთი მონაკვეთი „შავი მუშამბები“ ფიროსმანის შემოქმედებით საიდუმლოს უხსნის მკითხველს... და არა მხოლოდ ეს მონაკვეთი. დროდადრო, საჭირო ადგილას ისევ და ისევ იშლება იდუმალი სამყარო „მხატვრობის აღნაკიდებული და ძალითვაჭარი“, უთავბოლო, ფიცხი, გაუნონასწორებელი ხელოვანისა, რომელიც ჭიქა არაყისთვის, საარსებო გროშების საფასურად დუქნებს ამკობდა და ალამაზებდა... ხატვის ალში იხრუეკებოდა, ხატვის ჭია ღრღნიდა... „არაყზე თუ გინდ გაფრენილ ფრინველს დაგიხატავდაო“ (გ. ლეონიძის „ფიროსმანიდან“, 1931, „მნათობი 3). თვითმხილველების მოგონებები და შეფასებები ფიროსმანის რეალურ, დამაჯერებელ ხასიათს, სახეს ქმნიან. დასაწყისიდან — აღსასრულამდე: მოუსვენარი, დაუდეგარი, უმისამართო, რომლის ძებნა ქარის დევნას ჰგავდა... საბედო ბებოსგან მხოლოდ სიყვარულის მწირ, მაგრამ საინტერესო ისტორიას კი არ გვასმენინებს ავტორი, არამედ მრავალ საგულისხმო სიტყვას, ნიკალას თანამედროვეებს რომ უთქვამთ მასზე: რომ ნიკალას ფული არ უნდოდა, ფეშქაშად ჭიქა არაყიც ეყოფოდა. სამოსზე ჯიბე არ ჰქონდა, რასაც იშოვიდა, სასმელში აქრობდა, ნალვინევზე აშლილ დარდებს ხატვით იქარვებდა, ხატავდა იმისთვის, რომ ესვა, სვამდა იმისთვის, რომ ეხატა... „ტფილისში სარდაფს ვერ ნახავ, — გოჯი-გოჯ არ შეეღებოს, ალაღია და გამრჯე, უოჯახო და უხარჯო... ხომ უბრალოა, თავი მაინც რჩეულად მოაქვს, ხომ ღარიბია, უკადრებელს ვერავინ აკადრებს, ხომ სულ მთვრალია, მიპატიჟებას არ ღებულობს, სიამაყის გამო „გრაფი შევარქვითო“...

მაინც ვინ იყო საბედო ალუღიშვილი ნიკალასთვის? — დიმიტრას ცოლი, მასპინძელი. ნიკალა? — მათი ოჯახის ხიზანი, დიმიტრის თანამედუქნე, უდროოდ გარდაცვლილი პატარა მარუსას, ალუღიშვილების შვილის, ნათლია, სახლიკაცი, ბავშვის წლისთავზე,

სასაფლაოზე მწუხარებით მშობლებს რომ გადაამეტა (ამაზე დოკუმენტურ მასალებშიც მიუთითებენ ფიროსმანზე მოგონებების ავტორები). რა საიდუმლო იყო მათ შორის? მწერალი სიტყვას აძლევს მთხრობელს, საბედოს — უკომენტაროდ. ნიგნში ჩართულია ნიკალას სიყვარულის ერთი ეპიზოდიც: ქალანთაროვების ასულის, 30-ს მიტანებული ქვრივით გატაცება, რის გამოც მხატვარი იძულებული გახდა ეს ოჯახი დაეტოვებინა, ოჯახი, რომელმაც ის, ობოლი, სრულიად პატარა შეიფარა და 20 წლამდე მზარეულად ამუშავა. ეს პერიოდი მნიშვნელოვანი წლები იყო ფიროსმანის ცხოვრებაში. შორენა ლებანიძე ვრცლად და საინტერესოდ ყვება ამ უიღბლო ისტორიასაც. რაც მთავარია, მთელი ამ და სხვა სათავგადასავლო ეპიზოდებიდან იკვეთება ნიკალას ხასიათი, მისი უჩვეულო პიროვნული თვისებები — ადამიანური სისუსტეებიც და ღირსებებიც.

რომანში კარგად ჩანს სიცოცხლით სავსე ტფილისი: აშუღების, საზანდრების, პურ-მარილისა და ბოჰემის გული, სადაც ყველა სარდაფსა და ნახევარსარდაფში, სკვერსა თუ ბაღში ნაირ-ნაირ გასართობ, საღრეობო-თავშესაქცევ დაწესებულებებს ხსნიდნენ... კაფე-შანტანები, ტრაქტირები, სირაჯხანები, რესტორნები... ძველ უბნებში ერთთავად ბახუსის სული, ღვინისა და არყის მძაფრი, დამბანგველი ოხშივარი რომ ტრიალებდა. სახემეჟინჟილეებულ თანამეინახეთა გაბმული თრობა, ღამეული გიჟმაჟი ცხოვრების აწყვეტილ, ყარაჩოხლურ-დარდიმანდულ რიტმს რომ ქმნიდა. ძველ თბილისს, დუქნების ქალაქს, მწერლის სიტყვით, მხატვარი ანუ „მალიარი“, ჰაერივით სჭირდებოდა. იგი ირონიით აღნიშნავს, რომ ამ ვითარებაში ფერმწერობა მღებობასთან იგივედებოდა, რადგან კაცი ფუნჯს რომ აიღებდა, იმას ორივე საქმე უნდა ეკეთებინა. აქ საუბარია იმ კონკრეტულ შემთხვევებზედაც, როცა „ყოჩალები“ და უნიჭოები წინ მიიწევდნენ, ხოლო ნიკალა, „ფართრეტების“ ხატვით გატაცებული, ახირებულ, ცხოვრებისთვის უვარგის კაცად მიიჩნეოდა. სამწუხაროდ, ნიკალას მიმართ აზრი ქალაქის ელიტურ ნაწილშიც არ იყო ერთგვარი და ადეკვატური. მხატვრის ბიოგრაფიიდან ცნობილია ის წინააღმდეგობები, გულგრილობის თუ კიდეც რაღაც სხვა ამგვარი გრძნობისა და დამოკიდებულების გამომხატველი ფაქტები. ამის გასარკვევად ის ერთი აზრაც საკმარისია, რომელშიც ძველუბნელებისა და ახალუბნელების შეპირისპირება ჩანს. ნიკალა ფიროსმანიშვილი ძველუბნელთა შორის იღვწოდა და იღეოდა, ახალუბნელები კი ევროპაში განათლე-

ბამილებული, პენიანი მხატვრები იყვნენ. ძველუბნელების ოქრო ახალუბნელებს ჩირად არ უღირდათ. მტკვარგალმელების მადანს მტკვარგამოღმელებისთვის ჩალის ფასი ედო. იმათ მხატვარს ესენი უსწავლელ მჯღაბნელს ეძახდნენ. იმათ საგანძურს ესენი მასხრად იგდებდნენ, იმათ ხელოსნობასა და თავიანთ ხელოვნებას შორის ხილულ თუ უხილავ საზღვრებს აწესებდნენ. იქით დუქნის, აქეთ ტილოს მხატვრობა, იქით „უნესობა“, აქეთ აკადემიური ფერწერის ნორმები, იქით მდარე გემოვნება, აქეთ დახვეწილი ესთეტიკა ბატონობდა. იქით ნიკალა ინყებოდა. აქეთ მოსე თოიძის, იაკობ ნიკოლაძის, გიგო გაბაშვილის სახელები ქუხდა.

ფიროსმანისთვის, აქეთ თუ იქით, სულერთი იყო!.. ამასთან დაკავშირებით გ. ტაბიძე გავიხსენოთ, რომელიც ნარკვევში „ნიკო ფიროსმანი“ (1926 წ.) წერდა: „შევარდნაძე აღნიშნავს აგრეთვე, ქართული აკადემიური მხატვრობა ფიროსმანს გულცივად ხვდებოდა და ტექნიკას უწუნებდაო; ეს რასაკვირველია, ასეც უნდა ყოფილიყო, რადგან ოფიციალური მხატვრობა უთუოდ ვერ მიიღებდა ნიკო ფიროსმანს, რომელიც იყო მისი სრული პოლარობა“... მაგრამ ფიროსმანი, როგორც თანამედროვეობის დიდი მხატვარი, შეიძლება ითქვას, ერთი ნახვით აღმოაჩინეს და აღიარეს ფრანგმა მიშელ ლე-დანტიუმ და ძმებმა ზდანევიჩებმა. ქართველ მხატვართა შორის გამორჩევით მიაქციეს ყურადღება დიმიტრი შევარდნაძემ, დავით კაკაბაძემ. ამ უკანასკნელმა 1925 წელს, პარიზში გამოცემულ წიგნში ფიროსმანს „ქართული მხატვრობის მამამთავარი“ უწოდა. შემდეგ და შემდეგ ბევრმა აღიარა, ეძებდნენ, არაფერს იშურებდნენ, მაგრამ ზუსტი ინფორმაციების მოპოვება ძალიან ძნელი აღმოჩნდა. როგორც ე. კუზნეცოვი აღნიშნავს, ლეგენდები ფიროსმანზე ჯერ კიდევ მის სიცოცხლეში იქმნებოდა. „Лишь в конце жизни Пиросманашвили стал встречаться с людьми образованными, но и они, как будто понимавшие к нему интерес, оказывались на редкость невнимательны: не записывали, не запоминали“. ასეთ წინდახედულებას ადამიანები იშვიათად იჩენენ, თანაც თავად ფიროსმანიც ძნელი მოსახელთებელი იყო... სამოცი წლისა ვიქნებო, — უთქვამს მხატვართა თავყრილობაზე მიწვეულს, უფრო ახალგაზრდა ჩანდაო, — იხსნებდნენ. იქნებ ვერავინ იფიქრა მის მოულოდნელ სიკვდილზე...

შორენა ლებანიძე იმ კონკრეტული დროის (1918 წელი, ფიროსმანის სიცოცხლის ბოლო წელი) ფაქტორსაც განიხილავს, რომელმაც უთუოდ დიდად განსაზღვრა ფიროსმანის საბოლოო ბედი.

მსოფლიო ომის დასასრული, რუსეთში სამოქალაქო ომი, საქართველოში გაურკვეველი, აშლილი სიტუაცია, მოსალოდნელი ცვლილებების შიში, განსაკუთრებით ქალაქის სავაჭრო დუქნების დახურვა (ზოგი — დროებით, ზოგიც — საერთოდ). ფიროსმანის შემკვეთებიც, რომლებსგან ის დღიურ ლუკმას შოულობდა, აღარ ჩანდნენ, ან არ ეცალათ ძველებურად დაკვეთებისათვის და ა.შ.

მწერალი გულისტკივილით გვიყვება, თუ რა წინააღმდეგობებს აწყდებოდნენ ფიროსმანზე მზრუნველი და მისი დიდი ნიჭის მალ-არებელი ადამიანები: კირილე ზდანევიჩი გაკიცხეს, უღირს და უხვამს დაცინვად მიიღეს მის მიერ მოწყობილი ფიროსმანის ნახატების გამოფენა, სარეკლამო ესკიზების მჯღაბნელ მღებავ-ხელოსნის მეცენატობა არ მოუწონეს, ტაკიმასხრობად და შარლატანობად მიიჩნიეს. ზდანევიჩები უკან არ იხევდნენ, რაც იმაში გამოიხატა, რომ ჯერ ქართულ-რუსულ, მერე ფრანგულ პრესაში პირველი რეცენზიები გამოქვეყნდა და მოსკოვის ავანგარდისტულ გამოფენა „მიშენზე“ ნიკოს ოთხი ნამუშევარი გაიტანეს. რეაქციამ არ დააყოვნა. ატყდა ხმაური, ჩოჩქოლი, აჟიოტაჟი. ზდანევიჩები ქვეშარიტი ხელოვნების წმიდათაწმიდა, ხელშეუხებელი პრინციპების სრულ უგულვებლყოფასა და ვაი-მხატვრის უსაფუძვლო, დაუმსახურებელ მფარველობაში ამხილეს. ტფილისის ღრმად პატივცემული საზოგადოება, რომელსაც სანეტარო, უდრტვინველი მყუდროების დარღვევა გაუბედეს, ბოდიშის მოხდას ითხოვდა. ამაოდ. უფროსი თაობის სარკასტულ ქირქილსა და გამძვინვარებულ, გააფთრებულ კრიტიკას ზდანევიჩებმა მრისხანე პუბლიკაციების მორიგი ტალღა შეაგებეს. დავა გრძელდებოდა ქართულ, რუსულ, სომხურ პრესაში... შეიძლება ითქვას, ყველაზე მძიმე და დამაფიქრებელი რომანში სწორედ ეს მონაკვეთია. ავტორი წამოგვიდგენს ამ საზოგადოების დიდ ნაწილს, კონკრეტულ სახეებს, მათ შორის — ცნობილებსაც, ფიროსმანისთვის თავდადებულებსაც და საწინააღმდეგო პოზიციის მქონეთაც. ეს არის გახსენება იმ რეალობისა, რომელმაც დააჩქარა ფიროსმანის ტრაგიკული აღსასრული...

როგორც გიორგი ლეონიძე იგონებს, მხატვრის მეგობრებს მდაბიოთა წრიდან (სტილი დაცულია — ზ.ც.) მათთვის უთქვამთ: „სულ მცირე იყო საჭირო, რომ ნიკალას დასასრული მწარე არ ყოფილიყო“... „მხატვართა საზოგადოებამ ვერ შეძლო მისი ამოყვანა ქუჩის უფსკრულიდანო, — წერს გიორგი ლეონიძე და გულდანყვევით აგრძელებს: მაგრამ აღარც ნიკალას ჰქონდა, თურმე, ხალისი „სა-

ზოგადოებასთან“ კავშირის დაჭერისა. „კონფლიქტის“ საბოლოო მიზეზი ყოფილა „უპასუხისმგებლო მოხალისის“ კარიკატურა, რომელიც 1917 წელს დაუბეჭდავთ გაზეთ „სახალხო ფურცლის“ დამატებაში. კარიკატურაზე წარმოდგენილი იყო ფიროსმანიშვილი — მოხუცი, ფეხშიშველა, ხატვის პროცესში (ყირაფს ხატავს). გვერდით უდგას მკაცრი პროფილით გრიგოლ რობაქიძე (პირველი ქართველი ავტორი ფიროსმანზე), რომელიც ასე მიმართავს მას:

„უნდა ისწავლო, ძმობილო, შენს ხანში მყოფს კიდევ ბევრის შექმნა შეუძლია... ორფიულის... ერთი ათი-ოცი წლის შემდეგ კარგი მხატვარი გამოხვალ. აი, მაშინ გაგგზავნი „ახალგაზრდათა გამოფენაზე“.

„ამ კარიკატურამ თურმე საშინლად გაამწარა გულუბრყვილო, ეჭვიანი ფიროსმანი“, — დასძენს გიორგი ლეონიძე. ამიტომაც მონათლა ალბათ ტერენტი გრანელმა „ცოდვილ ქალაქად“ ფიროსმანის თბილისი...

„1905“ და „1969“ — კიდევ ორი იდუმალეობით მოცული თარიღია რომანში: პირველი — ფიროსმანის მარგარიტას შესახებ: მარგარიტა თბილისში, რაზედაც ალულიშვილების ოჯახის წევრებიც ყვებიან და 1969 წელი, როცა პარიზში, ლუვრში, ნიკო ფიროსმანის პერსონალური გამოფენის დასასრულს, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის დირექტორს, აკადემიკოს შალვა ამირანაშვილს სანდომიანი მოხუცი ქალბატონი თავაზიანად გაეცნო, როგორც მარგარიტა დე სევრი. „ბ-ნ შალვას გაახსენდა, რომ დე სევრი ყოველდღე, ერთსა და იმავე დროს მოდიოდა, „აქტრისა მარგარიტას“ პორტრეტთან საათობით და ფეხმოუცვლელად იდგა და თითქოს სახეზე ეწერა: „ეს მე ვარ, ფიროსმანის მარგარიტა“... ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე, მაგრამ სინანულით (მერამდენედ!) მთავრდება ეს ეპიზოდიც და რომანიც: „აკადემიკოსი შალვა ამირანაშვილი კაფე შანტანის ყოფილ მოცეკვავესა და მომღერალს, თავნება პარიზელ ქალს, ვის ლანდსაც ფიროსმანი მთელი ცხოვრება უიმედოდ მისდევდა (სწორედ ისე, როგორც ჩვენ ვეძებთ ფიროსმანს), ლუვრის დარბაზის ზღურბლზე სიტყვის უთქმელად დაშორდა. მაგრამ გაურკვევლობები და იდუმალეობა, დროსა და სივრცეში შემთხვევითი თუ კანონზომიერი აცდენები მხოლოდ ნიკალას ბედისწერაა“.

„ყველაფერი, ალბათ, ზუსტად ისე უნდა მომხდარიყო, როგორც მოხდა“ — წერს ავტორი და დანარჩენს კი ანდობს მკითხველს, რომელსაც ბევრ რამეზე დააფიქრებს, ბევრ რამეს დაანახვებს ეს სიყვარულით დაწერილი წიგნი.

ამირან არაბული

„სად მიდის მეკოპარიო...“

ქართველ მწერალთა ჰეროიკული ცხოვრების საბრძოლო-სავაჟაკო ლექსიკონში ცნება „მეკოპარს“ კუთვნილი დამსახურებული ადგილი უჭირავს. მელექსეთა, ავტორ-მთქმელთა თუ უმდიდრესი ზეპირსიტყვიერი რეპერტუარის მეხსიერებით მატარებელთა სამეტყველო ენა დიდხანია იცნობს ამ არასადაგ, სპეციფიკურ ტერმინს; იცნობს მის სინონიმურ შესატყვისებსაც: „მზირი“, „ველად გასული“, „მდევარი“, „თარეში“, „მალული“... თუმცა ამ უკანასკნელთა შინაარსობრივი მხარე და ცალკეული ნიუანსობრივი ასპექტები კონტექსტუალურ ვარიაციებში შესაძლოა ზედმინვნითი სიზუსტით არც ემთხვეოდეს „მეკოპარის“ გაგებას, გააზრებასა და სემანტიკურ განზომილებას...

თუშეთისა და ფშავ-ხევსურეთის ისტორიული ყოფა და თავგადასავალი პერმანენტულად იყო დაკავშირებული სოციალური და ეკონომიკური ხასიათის ისეთ ადგილობრივ მოვლენასთან, როგორცაა „ველობა“ ანუ „მეკოპრობა“. ჩრდილოკავკასიელ ტომებთან მტრული ურთიერთობის პირობებში ხშირი გახლდათ ნაცვალგების განზრახვით, სამაგიეროს მიგების სურვილით, ნაძარცვის უკან დაბრუნების მოტივით მცირერიცხოვანი რაზმების შექმნა და მოძალადის კვალში ჩადგომა. „მეკოპრობა“ თავდაცვით ხასიათსაც ატარებდა და არც თავდასხმის, მტერზე გალაშქრების კონსტატირებას გამორიცხავდა. უნდობლობის ატმოსფეროში მყოფი მთიელები არათუ შინ, სახნავსა თუ სათიბ-სამკალშიც მუდამ მზად იყვნენ ვიწრო ბილიკებით მათ მინა-წყალზე მალულად შემოპარულ მარბიელთა დასახვედრად. თავმოყვარეობისა და პიროვნული ღირსების მაღალი „მაჩვენებელი“ ნებას არ რთავდა პატრიარქალურ ტრადიციებზე აღზრდილ ვაჟკაცებს, თვალი მოეხუჭათ და საძრახი უმოქმედობა გამოეჩინათ მათი კუთხეებისთვის კრიტიკულ სიტუაციებში. „დაერჩეოდნენ“ როგორც გამოცდილი, ისე ახალბედა

მეომრები და ნაურვალ ცხენებზე ამხედრებულნი ქისტეთისა თუ ლეკეთისაკენ იზამდნენ პირს.

„ლაშქარში, მეკოპარშია არ იყავ საწუნარი“ (ერთი ფშაური ვარიანტი: **„სალაშქროდ, სამეკობროდა...“**), — მიმართავს თვალ-ცრემლიანი დედა შუალამის ხანს ვეფხვთან ჭიდილში სახელოვნად დაღუპულ თავის საამაყო შვილს.

ბალადა „ვეფხისა და მოყმის“ პირშიშველა პროტაგონისტი, როგორც მოტანილ სტრიქონში ჩანს, არც თავის მანამდეულ ქმედებებში ყოფილა თანატოლებზე ნაკლები. „მეკობრობა“ მისი ბიოგრაფიის ისეთივე ნაწილი და მახასიათებელია, როგორც დაუნდობელ ველის ნადირთან შებმა. რომ დასცლოდა და ტრაგიკულად არ დასრულებულიყო კლდის „შიბზე“ ერთურთის „საფერთა“ (**„შენც იმის საფერ ჰყოფილხარ...“**) მოულოდნელი შეხვედრა, ალბათ კიდევ არაერთი თავმოსანონი ფურცელი შეემატებოდა მის დაუდეგარ, მძაფრი გამირული სულისკვეთებით აღბეჭდილ ხანმოკლე ცხოვრებას...

ცნება „მეკოპარი“, როგორც ჩანს, „ვეფხისტყაოსნიდან“ მკითხველისთვის კარგად ნაცნობი „მეკობრის“ დიალექტური ვარიანტია. შოთა რუსთაველი და ხალხური მელექსეები ერთურთისგან მიჯნავენ რიცხვმცირე რაზმსა და თავუჩინარ ლაშქარს. პოემის შესაბამის თავში მეკობრენი ნავში არიან განთავსებულნი, რაც მათ რიცხობრივ სიცოტავეზე მეტყველებს: **„იგი ნავი მეკობრეთა...“, „მეკობრისა ნავისანი...“**

„ვეფხისტყაოსნის“ მეკობრეები სისასტიკით გამოირჩევიან. ცოცხლად გადარჩენილი ვაჭრები ავთანდილს შესჩივიან: **„მუნ მეკობრეთა დაგვბოცნეს ძელ-სახნისისა წვერითა...“**

მიუხედავად ფორმობრივ-ფონეტიკური მსგავსებისა თუ ფუნქციონალური სიახლოვისა, სხვაობაც აშკარაა მეკობრესა და მეკოპარს შორის: პირველს ზღვის ყაჩაღის, საზღვაოსნო ტრანსპორტით მოძრავი მოძალადის გაგება ახლავს, ხოლო მეორე ხმელზე ქვეითად მოარულ ანდა ცხენოსან მებრძოლს გულისხმობს.

„მეკობრე“ ნეგატიურ მოვლენებთან, უარყოფით ცხოვრებისეულ ამბებთან ასოცირდება.* მშვიდობიან მგზავრთა და ტვირთ-

* კამპორეალეს ნაშრომის ციტირებით მკვლევარი ეკატერინე კობახიძე მეკობრეობის შეფასების საპირისპირო მხარეს ათვალსაჩინოება: **„ჰომეროსის ჰიმნების შექმნის პერიოდში მეკობრეობა არ იყო მიჩნეული დასაგმობ საქმიანობად — მეკობრეობას მისდევდა მაშინდელი სამყაროს ყველა საზღვაო ქვეყანა და „სახელმწიფოს პოლიტიკურ-ინტიტუციონალური არსის ჩამოყალიბებამდე მეკობრეობა არ მიიჩნეოდა სამარცხვინო საქმიანობად, თანაარსებობდა რა კომერციასთან“** (ეკ. კობა-

მზიდთა დაყაჩადება საზოგადოების საყოველთაო პროტესტსა და უკმაყოფილებას ინვევს. რაც შეეხება „მეკოპრობას“, დიდნილად დადებითა მისით გამობატულ ქმედებათა შინაარსი: ადამიანი (ადამიანთა ჯგუფი) საკუთარი ღირსების, ქონების, „სუვერენული“ უფლებისა და ხვალინდელი დღის გადასარჩენად, დასაბრუნებლად, დასაცავად ირჯება და იხარჯება; მეკოპრობა სამართლიანობის აღდგენასა და დამკვიდრებას ემსახურება. ის, ამ გაგებით, საღვთო საქმეა. ამიტომაც არსებობს ხვესურეთში მეკოპართა და მონადირეთა მფარველი დარგობრივი ღვთაება **„სანება ცროლის გორისაა“**–ს სახელწოდებით.

წერილობით–წარმოქმითი თანაგვარობა, მცირე ნიუანსობრივი სხვაობის გამორიცხვით, „მეკობრისა“ და „მეკოპარისა“ გაერთმნიშვნელოვნებას, ურთიერთაღრევას, ფუნქციამონაცვლებას განაპირობებს. მკვლევართა (ივ. ჯავახიშვილი, ს. მაკალათია, ნ. შამანაძე, ვ. ელანიძე...) ნაშრომებში საამისო მაგალითების მოძიება ძნელი არაა. არადა მათ შორის ნამდვილად არსებობს ანგარიშში ჩასაგდები შინაარსობრივი სხვაობა.

„ქართული ფოლკლორის ლექსიკონში“ (II, თბ., 1975), ნაცვლად „მეკოპარისა“, განმარტებულია ფორმა „მეკობრე“ (ყაჩალი, თავდამსხმელი, მტაცებელი, პირატი), რაც პრინციპულ უზუსტობად მიგვაჩნია. და ეს ლექსიკონისეული უზუსტობა იმ კონტექსტებიდან მომდინარეობს, რომლებშიც განსამარტავ სიტყვას ცნობილ მეცნიერთა გამოკვლევებში ვადასტურებთ.

გარეგნულად პარალელური ფორმების ვარიაციული მონაცვლეობა არც ზეპირსიტყვიერი ტექსტებისთვისაა უცნობი მოვლენა. სანიმუშოდ შეიძლება დავიმონმოთ ზემოხსენებულ ლექსიკონში მოხმობილი შელოცვის ფრაგმენტი — **„მეკობრესა ხელსა, მკლავსა, მხეც–ნადირისა კბილსა შევკრავ, შევბეჭდავ...“** — და თუმი მოხრობლის მიერ წარმოქმული და ეთერ თათარაიძის მიერ ჩანერილი მაგიური დანიშნულების ტექსტი: **„ღმერთო, ღმერთო, ჩამოყარე საკიდლები რკინისანი. ღმერთო, შეკარ პირი მგლისი, ხელი მტრისი, მეკოპარისი, ჩვენ საქონზე მომავლისი“**.

აკაკი შანიძე „მეკოპარს“ განმარტავს, როგორც წინა ჯარს, ავანგარდს, დამზვერავს და მიუთითებს, რომ **„ხვესურეთში სიტყვის**

ხიძე, ეტრუსკები ბერძნულ მითოლოგიაში. ვაჟა-ფშაველა 150, საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბ., 2011, გვ. 422-423).

მნიშვნელობა იციან: ხსნიან მ ზ ი რ ი ო “. იქვე იმონმებს ხევსური ინფორმატორის ნათქვამს: **„ჩვენ მ ზ ი რ ი ვიცით, მე კ ო პ ა რ ი თუშებმ იციან“** (თხზ., ტ.1, თბ., 1984, გვ. 358).

უდავოა, რომ „მზირი“ და „მეკობარი“ დასაზვერად, დავლის ასაღებად ანდა დასაბრუნებლად (კონკრეტულად: ცხვარ-ძროხისა და ცხენების გამოსარეკად) და, საერთოდ, მტრის სამუქაროდ ნასულ პატარა რაზმს ენოდება.

აშექალ ნიკლაური, თბილისში მცხოვრები არხოტიონი ხევსური, გვიხსნის, რომ „მზირი“ შვიდ კაცს გულისხმობს. სამჯერ შვიდი კაციც მზირია, ხოლო ამაზე მეტი უკვე ლაშქრად ითვლება. **„მზირ მასულ ამლას, შვიდ კაც. ბერდიათ გაგას იმ დროს დასდგომიან თავზე, როსაც ბანზე ნოლილ ცოლსთან. დევებივით ყოფილან, ძლიერებ...“**

„მეკობარსა“ და „მეკობრეს“ ავაზაკად განმარტავს ალ. ნეიმანი.

ამ ცნებათა სხვაგვარ, განსხვავებულ მნიშვნელობებზე არც ალ. ლლონტის „ქართულ სიტყვა-თქმათა სიტყვის კონა“ მიუთითებს.

დიალექტოლოგიურ ლექსიკონთა შემდგენლებიც (ალ. ჭინჭარაული, გ. ცოცანიძე, გ. ხორნაული) არასაყოველდლო ტერმინთა გაგებისა და განმარტების ტრადიციულ ველზე ტრიალებენ.

„მეკობარის“ ალ. ჭინჭარაულისეული ინტერპრეტაცია: მეკობრე, მოთარეშე რაზმი, ჯგუფი.

ნიგნში „ისტორიული თავგადასავალი ხევსურთა“ (თბ., 2006) შოთა არაბული წერს: **„მთაში ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა სხვადასხვა ტომებს შორის ურთიერთთავდასხმები ნადავლის მოპოვებისა და სამაგიეროს გადახდის მიზნით, თუმცა მათ მცირე მასშტაბები ჰქონდა და ცდილობდნენ სისხლიც ნაკლები დაღვრილიყო, რადგან სისხლს ხანგრძლივი საგვარეულო მტრობა მოჰყვებოდა ხოლმე. ხევსურები მომხვდურებსაც ხვდებოდნენ და თავადაც ესხმოდნენ. სახელის მოპოვებისა და არსებობისათვის ყოველგვარ საშუალებას იყენებდნენ: მზირობდნენ, მეკობრობდნენ, თარეშობდნენ, ქურდობდნენ, ძალმომრეობდნენ ერთმანეთზე“** (გვ. 70-71).

„მეკობარის“ სემანტიკურ მნიშვნელობასა და გამოყენების არეალს მეტნაკლებად საგულისხმო ნიუანსებით ავსებს და ამრავალფეროვნებს მისი სინონიმური შესატყვისი, ხევსურული დიალექტისთვის ესოდენ ბუნებრივი ლექსიკური ერთეული — „მზირი“: **„ინრო ჭალაი შაუკრავ გოშტიკაურთა მზირსაო...“ „ტიმღელნი, ნექაფ-**

სოელნი ჯუთას სამზირლა დიანო...“ „შახედავს სანადიროთა, თვალი შააგდა მზირთაო...“ „აკვათით მზირი გამავა, გამაჰყვ გულ-უკულმ ჯვარიან...“, „აივსნეს ქოთანის ბექნი ქომოციხლების მზირითა...“

მონოდებისმიერი სხვაობა მზირსა და მეკოპარს შორის თითქმის არ შეინიშნება. როგორც პირველში, ისე მეორეში მტრის საზიანოდ მალვით მიმავალი მცირე რაზმი მოიაზრება. მალულთა მიზანია ძალმომრეობით წართმეული თუ „შავშულამეთ“ მოპარული შინაური პირუტყვის უკან დაბრუნება ანდა თავდასხმა „ნახალიზარ“ მოძალადეზე შურისგების, მისგან უნინ მიყენებული ზარალის ზღვევისა და ჯავრის ამოყრის განზრახვით.

მზირისა და მეკოპარის მოქმედების ნიშანდობლივობაა ჩუმად, ქურდულად, უცხო თვალის შეუმჩნევლად შესვლა და, საჭირო შემთხვევაში, ჩასაფრება მტრის ტერიტორიაზე.

ლექსის „ლუის ლუხუში“ თუშურ ვარიანტში ნათქვამია: **„ლეკეთით მზირი გადმოკდა, მთაზე გადმაილ კვალია, სოფლის პირდაპირ ჩაგისხდეს, ლუხუმს მოგავლეს თვალია...“**

„ჩასხდომა“ ფარდია „ჩასაფრებისა“. საამისოდ, როგორც წესი, ირჩევდნენ ისეთ ადგილს, რომელიც სტრატეგიული თვალსაზრისით ხელსაყრელი და მოსახერხებელი იყო; საიდანაც ხელისგულივით მოჩანდა ნაცვალგების პოტენციური მსხვერპლის საცხოვრისი, კარმიდამო და სამიმოსვლო გზა-ბილიკები.

ხალხურ სიტყვიერებაში დაფიქსირებულია ისეთი შემთხვევებიც, როცა მტრულ პოზიციაში მყოფი ტომების წარმომადგენელთა მებრძოლი რაზმები „არგონებულში“ წაანყდებიან ერთმანეთს: **„მზირი შაყრილა მზირზედა თუშისა, ლეკებისაო...“**

და ვინაიდან თვალსმოფარებითა და მალვა-მალვით ხდებოდა ხოლმე თანდათანობითი მიახლოება გონივრულად დაგეგმილი სამომარი „ოპერაციის“ სასურველ შედეგთან, „მზირისა“ და „მეკოპარის“ აღსანიშნავად კიდევ ერთი ტერმინისთვის მიუგნიათ ჩვენს ანონიმ მელექსეებსა და მეანდრეზებს. ეს გახლავთ „მალული“: **„შვიდკან ჩაუსხეს მალული ცხვარ-წყემსსა არდოტლისასა...“ „ჩაგისხამ მალულ-მალულსა, არ დაგიჩქამებ ქვიშასა...“ „ხუთ-ხუთკან ჩასხეს მალული ხუთშაბათ თენებაზედა...“**

ერთი და იმავე სოციალური მოვლენის გამოსახატავად, არცთუ იშვიათად, ფონეტიკურად განსხვავებულ რამდენიმე ცნება-ტერმინს მიმართავენ ხოლმე სათქმელის ადეკვატურად გადმოცემის მოსურნე ხალხური მელექსეები, წინამორბედთა მდიდარ შემოქ-

მედებით ტრადიციასთან წილნაყარი ნარატორები, ენის ქეშმარიტი კანონმდებელნი... და, ალბათ, ვერცერთი სხვა სინონიმური ცალი ისე სიღრმისეულად ვერ გადმოსცემს მზირობა-მეკოპრობის არსს, როგორც ამას დიდი დინამიკის დამტევი სიტყვა „ველობა“ ახერხებს. ველზე გასვლა, შინიდან გარეთ გადანაცვლება, „ველობა“ რალაც ისეთზე მიანიშნებს, რაც გამბედაობასთან, რისკთან, განსაცდელთან უშიშრად შეხვედრის მზაობასთან იქნება ასოცირებული. „ველთ გასული“ (**„ველთ გასულ ვინ იყოსა, მტერზე, ნადირზე ჳელ მაჳმართიდით, წყალობის კალთა გადააფარიდით, შინ მშვიდობით დააბრუნიდით“**), — წარმოსთქვამს ჯვარისკარ მყოფი ხუცესი შესახელებული საკლავის შეწირვის წინ) ვაჟების ბედი მათ სიმარჯვესა და სიმამაცეზე ჰკიდია. გადამწყვეტი კი მაინც მფარველი ღვთისშვილის ნებაა: იმ შემთხვევაში, თუკი ჯვარი (ზეზუნებრივი ძალის მინიერი საბრძანისი) „წყრომით“ ანდა „გულ-უკულმა“ გაჰყვება სათარეშოდ მიმავალთ, მათი მარცხი გარდაუვალა.

ლექსი „ხოგაის მინდი“ ამგვარად იწყება: **„არხოტით მზირი გავიდა, წყრომით გამაჰყვა ჯვარია“**.

შემდეგ მოთხრობილია, რომ ხოგაის მინდმი თავის ოთხ თანამებრძოლს **„ნამი გააბერტყინა“** და **„თვირთვილიანი მთანი“** გადაატარა. სამზირლად მიმდინრებმა მითხოს მოავლეს თვალი და თერეთეგოს ნაცვლად, სადაც ხოგაის ძეს ფიც-ნაჴამი ძმობილი ეგულებოდა, მიზუმი მოხვდნენ. „ალაჩაის ქალმა“ ხვესურები ციხესიმაგრეში შეამწყვდია, კარი გამოუკეტა და აჴვაში ქისტებს მათი შეპყრობის ამბავი შეატყობინა... მინდმი მეთორმეტეც რომ მიათვალა მოკლულებს, ხმალი ქარქაშში ჩააგო და მისი აღსასრულის წამიც დადგა: ქისტებმა განგმირვა არ აკმარეს და **„ლაბაკად დადგეს მკვდარია“** („ლაბაკი“ — სამიზნე).

არხოტის მოლაშქრე ღვთისშვილის ნება — ნიშანს რომ დაჰყოლოდნენ და საბედისწერო განზრახვაზე ხელი აეღოთ, ლეგენდარული ხმასახელის მქონე ხოგაის მინდი თავის ძმასთან, ნიკოსთან, ნიკურასთან და კვირიკა ნანაისძესთან ერთად მიზუს ქავ-ციხის კართან თავმოყრილი ქისტების დაუნდობელ შურისძიებას არ ემსხვერპლებოდა.

ველობა — მეკოპრობა ყველას როდი ძალუძს.

ამის ჩამდენს გულის სიმაგრე და თავზეხელაღებულობა მართებს.

უშიშთა სახელ-ვინაობას თვალისჩინივით უფრთხილდება და ინახავს მთქმელ-მთხრობელთა მეხსიერება: **„ველობა გაუბედავის**

ულაკაურის შვილთაო“. ანდა: „ველობა გაუბედავის სულხანაურის შვილსაო...“

და მათი (მზირის, მეკოპარის) დანახვა ყველაზე მეტად ყვავ-
ყორნებს ალაღებს, ვინაიდან დიდია სისხლიანი ნადიმის ალბათობა:
„ბორბალ აყეფდა ყორნები, სად მიდის მეკოპარიო“. სხვაგან: **„აკნეს
აყეფდა ყორნები, ეხლა ველობის ხანია...“**

ჭიმლის კლდეში დასაბუდრებული ყორანი თანამოძმეს გასძახ-
ის: **„ველთ მიოს ოჩიაური, გავჰყვეთ ამაგის კვალსაო“.**

სხვა ლექსშიც ანალოგიური ჩვევა თუ ინსტიქტი სძალავს და
ამოძრავებს გლოვისფერ, ავზნიან ფრთოსნებს: **„გორგი ველობას
ნასულა, გავჰყვათ ემაგის კვალსაო“.**

ველობისთვის შესაფერისი დრო და ჟამი დაუდგენია განგებას.
დიდთოვლობით ჩაკეტილ, ზვავსაშიშ მთებში ადამიანის გადაადგ-
ილება ერთობ სახიფათოა. ამ დროს ყველა სულიერი თავის ბინასა
თუ ბუნაგში ყოფნას ამჯობინებს. სხვა გზა არც თემსოფლის ფარად
და იმედად გაჩენილ კაი ყმებს აქვთ. ისინი მოუთმენლად მოელიან
გაზაფხულის დადგომას, დათბობას, საპირიქითო გზების გახსნას
და ღია ცისქვეშ საფერ მტერთან ბრძოლაში თავის ცდას: **„მთა გამ-
რა, ქვიშა გამორჩნდა, ახლა ველობის ხანია“** (შდრ.: ფშავლების სამ-
უქაროდ თუში სახალხო გმირის გორგი თილისძის ნათქვამი: **„...ეგ
მაშინ გავარიგოდეთ, როცა გამოვლენ მთანია, მთა გაშრეს, ქვიშა
გამორჩნდეს, ლურჯამ მოჰკიდოს ნალია...“**).

მიზანსწრაფვითა და მოქმედების ხასიათით მეკოპრობას, მზი-
რობასა და ველობას უთანაბრდება „დავლობისა“ და „თარემის“
სახელწოდებებით ცნობილი ლოკალური ამბები.

ნადავლის მოხელთება და წამოღება საამისოდ საჭირო კლიმა-
ტური პირობების არსებობასაც გულისხმობს. ამიტომაც: **„ამბობენ
დაღესტანშია, ახლა დავლობის ხანია, მოვიდა შუა ზაფხული, თუ-
შთა დაფრახოთ მთანია...“**

ჩრდილოკავკასიელ მაჰმადიანებსა და თუშებს შორის ნაცვალ-
გებითი ურთიერთობის ორმხრივი ხასიათი, დაუსრულებელი მტრო-
ბის მიზეზი და დანაშაულებრივ ქმედებებში თვითეული მათგანის
ხვედრითი წილი ნათლად ჩანს გიორგი ცოცანიძის მიერ 1990 წელს
ქვემო ალვანში იროდი გიუნაიძისგან ჩაწერილი მიუკერძოებელი
ტექსტის ერთ მომცრო ფრაგმენტში: **„ქისტებივ ვიცით, ქისტებივ
ამას — იმას ჩადიოდესავ, მაგრ თუ გაღბედევდეს, თუშებ ნაკლებს**

კი არ ჩადიოდეს, ქისტებს კი არ ჩამოსშრებოდეს. ერთ ეგ იყვ, რო თუშებ უფრო მშრომელ ხალხ იყვ — ჳვნა-თესვაი, თიბვა-მკაი, ცხვარი. ვერ იცლიდეს, არ მიზღვედეს მაგაებს. ქისტებ კიდე მარტო მაგ დავლობა-დაცემებით ცხორობდეს. თუშებ უფრ ჳავრზე გადადიოდეს, როცა ძაან შანუხებდესა-დ იძულებულებ გაცდებოდეს. მემრ კი ნაკლებ დღეს არც თუშებ აყრიდეს ან ქისტებსა-დ ან დიდობს“ (გ. ცოცანიძე, თუშური ქრონიკები, თბ., 2004, გვ. 54).

თარემის მომზადება და „გაშვება“, ერთი ხალხური ლექსის თანახმად, სატომო მასშტაბის მოლაშქრე ღვთისშვილის პრეროგატივაა. ლაშარის ჳვარმა: **„გამაარჩინა თარეშნი, ღმერთო, დასწერე ჳვარიო!..“** ხოლო თარემის მონაწილეებს აუცილებლად უნდა მოსდედეთ მუხლისა და მკლავის ღონე, რაც ოჯახის წევრთა საგანგებო ხელშეწყობითა და თანაგომით მიიღწევა: **„ბევრამ გაკვების ქალამა სათარეშოდა ქმარია...“**

ველად გასვლა, მეკოპრობა თუ სამზირლად სიარული საჩაუქო, სასახელო, სანაქებო საქმედ ითვლებოდა ქცევის დაუნერელი კოდექსის მიმდევარ მთიელთა შორის. ხოტბით მოიხსენიებდნენ არა იმდენად ნადავლის შოვნას, რამდენადაც ამ დროს გამოვლენილ სიმამაცეს, შეუპოვრობას, მედგარ ბუნებას... ერთგვარად პათეტიკური, საზეიმო ინტონაცია დაჰკრავს სამეკოპრო სამზადისისა თუ ჩავლილი საომარი ამბების ვერბალურ გაფორმებას: **„შიყარენით, ახლებო, თულად გავიდეთ ველზედა...“** **„მიქელმ თქვა ხალიაიძემ: ბევრჯერ გავსულვარ ველადა...“**

ნაირგვარია „მათქვამთა“ დამოკიდებულება „მეკოპარსა“ და მის სინონიმურ ორეულებში რეალიზებული დრამატული ხდომილებებისადმი. ხალხურ ლექსში საფუძვლიანი საყვედურიც ისმის (**„ერთხან ვერ ვნახე გასული მე თქვენი მეკოპარიო...“**), შეშფოთების მომგვრელი კითხვაც (**„ათენგენობის დილასა სად მიდის მეკოპარიო?...“**) და თხოვნა-გაფრთხილებაც, მიმართული მუხლადი საფერხისადმი, რომელიც კაი ყმის უპირველესი მეგობარი და მის ზრახვათა თანაზიარია (**„ლაშქარში, მეკოპარშია უკან არ დამატრიალთ...“**).

და როცა ნაამაგარი გმირის მზეც ჩაესვენება, როცა ამქვეყნიდან მისი სამუდამო გასვლის მაუნყებელი ზარი ჩამორეკავს, პოეტურ პნკარს დედროვნის ლოყაზე დაგორებული ცრემლის მკრთალი ნაკვალევივით დაჰყვება და დაეტყობა მოურჩენელი სევდისა და სინანულის ხანიერი ნახმევი: **„თუშო, გაგიცვდა ველობა, ჳვაგი გაგიტყდა მთისაო...“**

ორიოდ სიტყვა საგამომცემლო საქმიანობის შესახებ საქართველოში

ნიგნი განძია, რომელიც კაცობრიობამ უძველესი დროიდან შექმნა და ძალზე სასურველია, მან თავისი ღირებულება სამყაროს არსებობის ბოლომდე შეინარჩუნოს. ეჭვს გარეშეა, რომ ნიგნისა და ლიტერატურის გადარჩენაზე ფიქრისას, საგამომცემლო საქმიანობაზე მსჯელობას გვერდის ვერ ავუვლით. გამომცემლობა ის ორგანიზაციაა, რომელიც ნიგნს, მის პირველ ეგზემპლარს ქმნის. ის დიდ ინდუსტრიას წარმოადგენს და შესაბამისი დატვირთვა აქვს.

საინტერესოა, როგორია საგამომცემლო პოლიტიკა დღევანდელ საქართველოში, რაში მდგომარეობს მისი პრიორიტეტები ან როგორი შეიძლება იყოს მისი ხვალისდელი სურათი? ვფიქრობთ, აქტუალურია ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა, ასევე, იმის განსაზღვრა, თუ რამდენად ხელეწიფება ინტელექტუალურ საზოგადოებას საგამომცემლო საქმიანობაში ჩართვა, ვინაიდან ამ საზოგადოებამ ყველაზე უკეთ იცის, როგორი ნიგნი ესაჭიროება მცირეწლოვან, ახალგაზრდა თუ ზრდასრულ ადამიანს. საგამომცემლო საქმიანობა პირდაპირ კავშირშია თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესებთან. თუ ჯანსაღია პირველი, ჯანსაღია მეორეც, და პირიქით. მწერალი, გამომცემელი და მკითხველი - ყველა ერთად ქმნის ლიტერატურულ „ამინდს“. რთულია, განისაზღვროს, აღნიშნული სამეულიდან ვის გააჩნია ან უნდა ჰქონდეს წამყვანი როლი.

საგამომცემლო სფეროს ერთ-ერთი არსებითი მახასიათებელია კულტურისა და კომერციის სიმბიოზი. ნიგნის სექტორის სიჯანსაღის ხარისხი დამოკიდებულია ეკონომიკურ და ტექნოლოგიურ ფაქტორებზე, ამავე დროს, მასზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს, ზოგადად, ნიგნიერება, კრიტიკული აზროვნება, განათლება და მოქალაქეთა ჩართულობის ხარისხი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ნიგნის სექტორის გაძლიერებას წვლილი შეაქვს დემოკრატიულ ღირებულებებზე აგებული საზოგადოების მშენებლობაში.

საზოგადოდ, მასმედია და ახალი ტექნოლოგიები, ერთგვარად, ხელს უშლიან კითხვის კულტურის გაძლიერებას. განვითარებად ქვეყნებში ამ ყველაფერს თან ახლავს ინფრასტრუქტურის სიმ-

ცირე, კულტურის პოლიტიკის არარსებობა და შეზღუდული ენობრივი ბაზარი.

უნდა ითქვას, რომ საქართველოში ნიგნის ერთიანი, ჩამოყალიბებული პოლიტიკა არ არსებობს. განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ჩვენმა ქვეყანამ დამოუკიდებლობა მოიპოვა, ნიგნის განვითარების სრულყოფილი პოლიტიკური სურათი არ შექმნილა, მაშინ როცა ევროპულ ქვეყნებში ამისათვის სპეციალური პროგრამები არსებობს თავისი მნიშვნელოვანი დაფინანსებით, რაც ხელს უწყობს საგამომცემლო საქმიანობას და გამომცემლების მიერ უდიდესი ინდუსტრიის შექმნას სახელმწიფოს მხარდაჭერით. შესაბამისად, იქ ნიგნისა და კითხვის მდგომარეობაც გაცილებით უკეთესია, ვიდრე ჩვენთან. აქ, ერთი მხრით, საგამომცემლო საქმე აღმავლობას განიცდის, ნებისმიერი ავტორისთვის ბეჭდვა გაიოლებულია. მაგრამ, სამწუხაროდ, იმას, რაც ძირითადად იბეჭდება, საეჭვო ლიტერატურული ღირებულება და მომავალი აქვს. საეჭვო ისაა, დარჩება თუ არა ეს ყველაფერი მომავალ თაობებს და ისტორიას, ვინაიდან ბოლო ხანებში ნიგნი კომერციული პროდუქტი გახდა. კომერციის „არსი“ კი ისაა, რომ დღეს მრავლად იქმნება ყოველგვარ ღირებულებას მოკლებული ლიტერატურული ნაწარმები, მაგალითად, ისეთი, როგორიცაა სატელევიზიო სერიალებისთვის დანერილი ნიგნები ან, პირიქით, სატელევიზიო სერიალებიდან — მხატვრული ნაწარმოებები. იმ ნიგნებზე კი, რომლებიც ნამდვილად მნიშვნელოვანია, მოთხოვნა თითქმის არ არის.

გამომცემლობებს საკუთარი მიმართულებები გააჩნიათ, ამიტომ რომელი ნიგნით უნდა დაინტერესდნენ და რომლით არა, ამას იოლად წყვეტენ. თავის დროზე არსებობდა საავტორო ხელნაწერის მიღების სტანდარტები. დღეს მხატვრულ ლიტერატურას კითხულობენ რედაქტორები, რომლებიც კარგად იცნობენ ბაზარს და მის მოთხოვნებს და, შესაბამისად, ზოგჯერ ძალზე უხეშად ერევიან მწერლის საქმიანობაში, სამწუხაროდ, მათ ისიც ხელეწიფებათ, რომ მათ შეუძლიათ ზოგი ადგილი ამოიღონ ან ჩაამატებინონ ავტორს.

ნიგნის გამომცემასა და, საერთოდ, გამომცემლობამდე მისასვლელი ორი გზა არსებობს: ერთია გამომცემლობის მარკეტინგული ჯგუფების მიერ მიღებული გადაწყვეტილება, როდესაც ისინი გამოსაცემად თვითონ ეძებენ და უკავშირდებიან ავტორებს და უკვეთავენ ნაწარმოებებს ან უკვე შექმნილ ნაწარმოებებზე აწარ-

მოებენ მოლაპარაკებას, და მეორე, როდესაც ავტორი თავად მიდის გამომცემელთან და სთავაზობს საკუთარ ნაწერს. კრიტერიუმები, რომლებიც თანამედროვე მხატვრულ ტექსტს წიგნის ბაზარზე გასაყიდ ღირებულებას მატებს, შემდეგია: დღევანდელი ევროპისთვის საინტერესოა ის, რომ თანამედროვე ლიტერატურულ ტექსტში მოქმედება სწრაფად და დაძაბულად ვითარდებოდეს (დიდტანიან წიგნებზე მოთხოვნა შემცირებულია), წიგნი უნდა მოიცავდეს ლოკალურისა და უნივერსალური თემების ნაზავს. წიგნი მაშინაა მიმზიდველი, როცა მის გმირებს, მათ პრობლემებსა და განცდებს მკითხველი უკვე იცნობს, მაგრამ თან სრულიად ახალ და მანამდე უცნობ მხარეს წარმოაჩენს. ამგვარი წიგნების შექმნას დიდი ინტელექტი, დრო და ძალისხმევა სჭირდება.

დღეს მნიშვნელოვანია, როგორ წერს მწერალი და არა ის, თუ რას წერს. შესაძლოა, წერდეს საკუთარ ნათესავებსა და ოჯახის წევრებზე, მაგრამ ისე, რომ ყველაფერს და ყველას ეხებოდეს. ესაა ნამდვილი ლიტერატურის არსი.

სტატისტიკას რომ გავეცნოთ, აღმოვაჩინოთ, რომ დღეს თითოეული ცნობილი ქართული გამომცემლობა ყოველწლიურად დაახლოებით ორასამდე წიგნს გამოსცემს. ამ წიგნებს შორისაა როგორც თანამედროვე ქართველი, ისე მსოფლიოში ცნობილი ბესტსელერების ავტორებისა და ნობელიანტი მწერლების ნაწარმოებები. როგორც ამ გამომცემლობების მესვეურები აღნიშნავენ, მათი ძირითადი საგამომცემლო პრიორიტეტებია: თანამედროვე ქართული და უცხოური პროზა, საბავშვო და საყმაწვილო ლიტერატურა, სასაჩუქრე წიგნები, სასკოლო სახელმძღვანელოები და დარგობრივი ლიტერატურა. კომპეტენტური გამომცემლებისთვის, ალბათ, კარგადაა ცნობილი წარმატების ფორმულა, მაგრამ ჩვენში არსებობს ხელის შემშლელი არაერთი ფაქტორი. პირველ რიგში ის, რომ საქართველოში ჭირს ინტელექტუალური რესურსი. ადვილი საქმეა უცხოეთში კარგი წიგნის ნახვა, თარგმნა და გამოცემა, მაგრამ ურთულესია ახალი წიგნის შექმნა.

საერთოდ, ქართულ ლიტერატურას ჟანრობრივი მრავალფეროვნება აკლია. სავარაუდოდ, ახლო მომავალში ფანტაზიის ჟანრი „შემოვა მოდაში“, ვინაიდან მას უკვე დაპყრობილი აქვს ევროპული და ამერიკული ბაზარი. ქართულ წიგნს კი ევროპულ ბაზარზე გასვლის პრეტენზია აქვს. ევროპულ საგამომცემლო სისტემაში მოხვე-

დრა არც ისე ადვილი საქმეა. თვით ევროპელი მწერლებისთვისაც კი, წერა და მხოლოდ ამ შემოსავლით ცხოვრება ფუფუნებას წარმოადგენს. შემოქმედებითი პროცესის მიმართ სამომხმარებლო მიდგომა ავტორებს თავგზას უბნევს. ქართველი ავტორების უმეტესობა კი წიგნის ბაზრის ზემოაღწერილ კომპლექსურ სისტემას არც კი იცნობს. ქართველ მწერალს რომც ჰქონდეს საერთაშორისო ბაზარზე გასვლის ამბიცია, არსებულ სიტუაციაში ფონს გასვლა გაუჭირდება. ჩვენს ქვეყანას თუ ქართული წიგნის მსოფლიო ბაზარზე გატანა სურს, ვფიქრობთ, კონკრეტული პროგრამებია შესაშუშავებელი, ჩამოყალიბებული, მიზანმიმართული და ეფექტური საგამომცემლო პოლიტიკაა გასატარებელი, რომელიც დაეყრდნობა ფასეული, ჭეშმარიტი ლიტერატურის შექმნა-გამოქვეყნებას.

ქართველი გამომცემლები, როგორც თავად აღნიშნავენ, ინტენსიურად მუშაობენ შემეცნებითი საბავშვო ლიტერატურის გამოცემაზე. მხატვრული ლიტერატურა ბავშვს კითხვას აყვარებს და ბევრ რამეს აძლევს, მაგრამ შემეცნებითი ლიტერატურა სულ სხვა ტიპის აზროვნებას უფითარებს. გამოიცემა საბავშვო ატლასები, დიდი საბავშვო ენციკლოპედიები. ეს ყველაფერი ჩვენს ქვეყანას ქმედითი და რეალისტი თაობის აღსაზრდელად ნამდვილად გამოადგება. ასევე, სასიხარულოა, როდესაც ლამის ბესტსელერად იქცევა ისეთი კლასიკური ნაწარმოები, როგორიცაა „სულხან-საბას იგავები“, ცოტა ხნის წინ რომ გამოსცა „ქარჩხაძის გამომცემლობამ“. გამომცემლები შეეცადნენ, მწერლის ენობრივი კონსტრუქცია, ლა-კონურობა, ფრაზები და გამომსახველობით-ლექსიკური საშუალებები შეენარჩუნებინათ. ამავდროულად, პატარებისთვის გასაგები გაეხადათ არქაული სიტყვები, რომლებიც შეცვალეს შედარებით ახლით ისე, რომ სტილი არ დაერღვიათ. იგივე გამომცემლობა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტს ამზადებს, რომელიც იქნება საბავშვო „ვეფხისტყაოსანი“ 9 წელს გადაცილებული ბავშვებისთვის, დანერგილი მარტივი ენით და შინაარსით.

ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ინტერნეტის ეპოქაში გამომცემლებმა სტილი შეცვალეს. ისინი ცდილობენ, წიგნები უფრო სანახაობითი გახადონ. იქნება წიგნები მუსიკითა და ხმით, სამგანზომილებიანი სცენებით. დღეს გამოწვევაა, მომზადდეს ისეთი წიგნი, რომელიც შინაარსით, გაფორმებით, პოლიგრაფიით და სხვა დეტალებით საერთაშორისო სტანდარტებთან იქნება შესაბამისობაში და გაიყი-

დება საერთაშორისო ბაზარზე. იმისათვის კი, რომ მაღალი ხარისხის ნიგნი შეიქმნას, საჭიროა დიზაინერის, რედაქტორის, ავტორების, ფსიქოლოგების, მარკეტინგის სპეციალისტების, დამკაზადონების, კორექტორისა და სხვა დამხმარე პირების ერთობლივი, დაუზოგავი მუშაობა.

ეს ყველაფერი, ერთი შეხედვით, კარგია, მაგრამ საერთო საქმეს, რომელიც ჭეშმარიტი ნიგნის, ლიტერატურის და ქართული ჯანსაღი საგამომცემლო პოლიტიკის შექმნაში მდგომარეობს, დიდად ვერ ნაადგება.

პირველ რიგში, ნიგნის პროპაგანდაა აუცილებელი. მნიშვნელოვანია ლიტერატურული თავყრილობები, ნიგნის ფესტივალები, რომლებიც ბევრ ადგილას უნდა იმართებოდეს. ისინი დიდ როლს ითამაშებენ აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით. ფესტივალები მკითხველების, ავტორების, გამომცემლების, თანამოაზრეთა შეხვედრებისა და პირადი კონტაქტების კარგი საშუალებაა. რაც მთავარია, ფესტივალის ჩატარების დღეებში აშკარად იგრძნობა ნიგნისადმი მეტი ყურადღება და ისახება იმედი, რომ ნიგნს გაქრობის საფრთხე არ ემუქრება. ამ დროს, თავად ავტორებსაც ეძლევათ ხოლმე საშუალება, შეხვდნენ გამომცემლებსა თუ აგენტებს, კოლეგებსა და მკითხველებს.

ასევე საჭიროა, რომ მასმედია, განსაკუთრებით კი ტელევიზია, მეტად დაინტერესდეს ლიტერატურის სფეროში მიმდინარე პროცესების გაშუქებით და გამომცემლობების საქმიანობით, პრესით ვრცელი ინფორმაცია გადიოდეს ჟურნალ-გაზეთების სპეციალურ რუბრიკებში.

რაც მთავარია, გამომცემლობებთან ერთად სახელმწიფო უნდა ზრუნავდეს ისეთი ნიგნების გამოცემაზე, რომლებიც, შესაძლოა, კომერციულად ძალიან მომგებიანი არ იყოს, მაგრამ მნიშვნელოვანი კულტურული ღირებულება გააჩნდეს, სენსაციურმა და სკანდალურმა ნაწერებმა უკანა პლანზე გადაინაცვლოს და ადგილი დაუთმოს პროგრესულ, შემეცნებით და თანამედროვე ცხოვრების გამაჯანსაღებელ ლიტერატურას. ვფიქრობთ, სწორი სახელმწიფო პოლიტიკა და საზოგადოების ჩართულობა ამ საქმეში მკითხველს ნიგნს დაუბრუნებს.

თამთა-თამარ შავგულიძე

უკვდავების სამგანზომილებიანი პარადიგმა

(ელგუჯა ამაშუკელი — 85)

ელგუჯა ამაშუკელის შემოქმედებაში სამყაროზე ახალი ხედვების ადეკვატური ფორმის ძიებისა და შესაბამისად, ამ უკანასკნელის ტრანსფორმაციის შედეგები, უპირველესად, მის მონუმენტურ ქანდაკებაშია მონიშნული. სწორედ მონუმენტურ ფორმაში განხორციელდა მისი, როგორც შემოქმედის მთავარი დანიშნულება — ქართული კულტურის მითოლოგემების სამგანზომილებიან, ვიზუალურ ტექსტად ტრანსფორმირებით ერისთვის მოეხდინა ღირებულებრივ-იდეოლოგიური ნიშანსვეტების რეანიმირება და დრო-სივრცულად უნივერსალურ ფორმაში მოექცია ქართველთა თვითშეფასების, შესაბამისად, ისტორიაში საკუთარი ადგილისა და მნიშვნელობის განსაზღვრის პროცესი.

ქართულ კულტურაში მრგვალი ქანდაკების დამკვიდრებამდე ეს ფუნქცია მხოლოდ სიტყვაკაზმულ მწერლობასა და საისტორიო მეცნიერებებს ჰქონდა დაკისრებული, რის გამოც ქართველთა ღირებულებრივ-მემორიალური ველი უმთავრესად ვირტუალურ-ნარატულ განზომილებაში იყო მონიშნული. გასული საუკუნის სამოციანი წლებიდან კი ახალმა ქართულმა ქანდაკებამ, როგორც მეტი იმპერატივის მქონე დარგმა, ეს ფუნქცია თავის თავზე იტვირთა და 2000-იანი წლების პირველ ათწლეულებამდე ამ ტენდენციის ერთგული დარჩა.

გასული საუკუნის სამოციან წლებში მომხდარმა, „ოტტეპელის“ ეპოქის პოლიტიკური გადაწყვეტილებებით გაპირობებულმა სოციოკულტურულმა ცვლილებებმა ხელოვნებას და შესაბამისად, ელგუჯა ამაშუკელსაც, როგორც მოქანდაკეს, შემოქმედებით თავისუფლებასთან ერთად დამატებით კულტურული, უფრო მეტიც, კულტურის პოლიტიკისა და ახალი იდენტობის შემქმნელის

ფუნქციაც მიანიჭა. ამიტომ ბუნებრივია, იგი გასცდა მხოლოდ ქანდაკებით შემოფარგლულ წმინდა სახელოვნებო სივრცეს და კულტურის ველში დაიმკვიდრა ადგილი. ამიტომ ვთვლით, რომ არ შეიძლება ელგუჯა ამაშუკელის მონუმენტური პლასტიკის მნიშვნელობა და მისი ანალიზი მხოლოდ სახელოვნებათმცოდნეო დისკურსამდე დავინროვდეს.

იგი ქართულ სახელოვნებო სამყაროში, თავისი თაობის სხვა მოქანდაკეებთან ერთად, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი აქტორია, რომლის მიერ ქალაქის სივრცეში განხორციელებულმა სივრცულმა მისტიერიამ — ქანდაკებამ, პრაქტიკულად, ერის კულტურული პარადიგმის თუ ცვლილება არა, მისი მნიშვნელოვანი კორექტირება განაპირობა. სწორედ ამ პერიოდისა და ასეთი ფუნქციონალური დატვირთვის მატარებელ ქანდაკებას — და ბუნებრივია, მათ შორის ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკებასაც — უკავშირდება ეთნოკულტურული იდენტობის ახალი ფორმის მოძიებისა და ფორმირების პროცესი.

იდენტობა განახლებადია და სავსებით ნორმალურია, რომ დღეს ისევე მიდიოდეს იდენტობის პარადიგმული ცვლილების პროცესი, როგორც ეს გასული საუკუნის სამოციან წლებში მოხდა, მაგრამ ელგუჯა ამაშუკელის სივრცულ-ურბანულმა ფორმებმა აუცილებელი და დროული ცვლილებები მოუტანა ქართულ ქანდაკებას და შესაბამისად, განახლებად ეროვნულ კულტურასაც. ვერანაირი უახლესი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პარადიგმა ვერ დააყენებს ეჭვქვეშ გასული საუკუნის სამოციანი წლების ქართული ვიზუალური ხელოვნებიდან, კერძოდ, ქანდაკებიდან წამოსული ამ პირველი იმპულსების ღირებულებას, რომელიც ელგუჯა ამაშუკელს და მის თაობას უკავშირდება. მეოცე საუკუნის შუა ხანებში სწორედ ურბანულმა ქანდაკებამ მოახერხა საბჭოთა იმპერიაში მცხოვრებ, საერთო საბჭოთა, უნიფიცირებულ ღირებულებრივ სისტემაში მოქცეულ ქართველთა ეროვნული პარადიგმის გარშემო კონსოლიდაცია. ამ პროცესში ქართული ფერწერაც აქტიური თანამონაწილე და თანამოაზრე (მაგ., ე.წ. ეთნოგრაფიული ნატურმორტები (ბ. ბერძენიშვილის), ქართული სოფლის (რ. ჯავრიშვილი) ყოფა) იყო. თუმცა მას ურბანული ქანდაკებისგან განსხვავებით ნაკლები საყოველთაო წვდომა ჰქონდათ.

ელგუჯა ამაშუკელი და მისი თაობა, ისტორიაში თავშეფარებული ქართული სულის ხელახლა გამოხმობის მცდელობებმა თემა-

ტიკურადაც კი შეზღუდა, რადგან ისინი პრაქტიკულად ყველაფერს თავიდან იწყებდნენ. ის, რომ ჩვენს თანამედროვე მოქანდაკეებს თუ მათ შემდგომ თაობებს სხვა ტიპის ძიებების ფუფუნება აქვთ, სწორედ ელგუჯა ამაშუკელისა და მისი თაობის დამსახურებაა. სწორედ მათ გაიყვანეს სხვა კულტურიდან მართული ქართული ქანდაკება განვითარების თვისობრივად სხვა დონეზე და აუცილებლად გასასვლელი საფეხურებიც თავად გაატარეს.

სწორედ ამ კონტექსტმა განაპირობა ის, რომ მოქანდაკე ქართულ ეთნოკულტურულ სივრცეში გათამაშებული კულტურული-ისტორიული მისტიკების, მითების, ლეგენდებისა და ფოლკლორის ასახვას შეეცადა და ამით მანამდე უსისტემოდ მიმოფანტული ღირებულებრივი მარგინალიები მითოლოგიებად („ვახტანგ გორგასალი“) და იდეოლოგიებად („ქართლის დედა“) გარდასახულ ვიზუალურ ხატებად, სახეებად აქცია, რითიც ჩვენი საარსებო და სააზროვნო სივრცე შეავსო. ქართველი ერისა და ქართული კულტურის მითოლოგიზირებული ისტორიის სივრცულ-მოცულობით ნარატივში განსხეულებით ელგუჯა ამაშუკელმა თბილისის ტოპონიმში შემოიტანა და „დაამაგრა“ მთელი საქართველო — მან ვერბალურად გაცხადებული ქართველთა მითოლოგიები და იდეოლოგიები ქართული სივრცის ვიზუალურ-მოცულობით სიმბოლოებად აქცია.

ბუნებრივია, ახალი თემატიკის ათვისებასთან ერთად, მოქანდაკე ცდილობდა, და საკმაო წარმატებითაც, გამოენახა პლასტიკური მეტყველების შესაბამისი ისეთი ფორმებიც, რომლებშიც ქართული სულის სუბსტანციად ქცეული ისტორიის, ფილოსოფიისა და კულტურის პოსტულატები მხატვრულ ტექსტში განსხეულდებოდნენ და რომელთა მეშვეობითაც მოხერხდებოდა ამა თუ იმ მოვლენაში კოდირებული კულტურული ენიგმების დეკოდირება.

აღნიშნულმა სამუშაო პროგრამამ მრავალმხრივი სტილური ძიებები განაპირობა, რომლის ფარგლებშიც მოქანდაკისთვის დამახასიათებელი გახდა ძიებები როგორც კლასიკური, ასევე მოდერნული ქანდაკების ზღვარზე და სრულიად თავისუფალი ექსპერიმენტები, რომელიც უარყოფს სოციალისტური ქანდაკების მაუნიფიცირებელ, აკადემიზმისგან ნასაზრდოებ ნეოკლასიციზტურ სახვით მანერას და ქმნის ბრწყინვალე, ქარაქტეროლოგიური მახასიათებლებით გამორჩეულ პორტრეტულ ქანდაკებებს (ნიკო ფი-

როსმანაშვილის სკულპტურა; კოტე მარჯანიშვილის პორტრეტი), ასევე მისი ძიებები მცირე პლასტიკაში (ქალის ტორსები და აბსტრაქტული კომპოზიციები) ადასტურებს მოქანდაკის არააკადემიურ, თანამედროვე პლასტიკურ მეტყველებაზე ორიენტირებულ ინტერესებს. მეტიც, ნიკო ფიროსმანაშვილისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის სკულპტურებში კიდევ ერთხელ დასტურდება ელგუჯა ამაშუკელის მცდელობა, გამონახოს პლასტიკური ნარაციის ახალი ხერხები და ქართული კულტურის, ქრისტიანული ფილოსოფიით ნასაზრდოებ და აქამდე მხოლოდ იკონოგრაფიაში გაცხადებულ ფორმებს სივრცული ანალოგი მოუძებნოს. რაც თავისთავად, მოქანდაკის იმ შემოქმედებითი პრინციპების გაგრძელებას წარმოადგენდა, რომელიც ახალი ქართული ვიზუალური პლასტიკის კულტურის შექმნისკენ იყო მიმართული.

სწორედ ამ კულტურულმა კონტექსტმა განაპირობა მისი გამომსახველობითი ენის თავისებურება, გარკვეულწილად, მისი ქანდაკების კომპოზიციური ჰერმეტიკობა და ემბლემატურობისკენ სწრაფვა, აზრობრივი აქცენტების წინა პლანზე წამოწევა და შესაბამისად, პლასტიკის მისთვის დაქვემდებარება. ამიტომ თითქოს ლოგიკურიც კი ჩანდა, რომ ამ ეტაპზე მოქანდაკისთვის სკულპტურის ინდივიდუალიზაცია პრიორიტეტს აღარ წარმოადგენდა და შესაბამისად, იგი განზოგადებული სახე-ხატების შექმნისკენ ისწრაფვოდა.

ამ სწრაფვამ კი მოქანდაკის შემოქმედებაში განსხვავებული დრო-სივრცის აღქმა შემოიტანა, რის გამოც „ქართლის დედა“-ში იგი საკუთარი დრო-სივრცული პარამეტრების მონიშვნისას უპირისპირდება მთელ გარემოს, ქანდაკების არც ერთი პლასტი არ არის მიმართული სივრცეში რბილი ინტეგრაციისკენ. იგი მკვეთრად ემიჯნება არსებულ ლანდშაფტს და ავტონომიურ, მონუმენტურ სივრცეს იჭრის, რაზედაც აქტიურად „მუშაობს“ ფორმების გეომეტრიზაციამდე მისული ლაკონიურობა და სკულპტურული სიბრტყეების ლაპიდარობა, ქანდაკების ფერი და ლითონის უცხო ფაქტურაც.

იგივე ითქმის ფოთში „გმირ მეზღვაურთა“ ძეგლზეც. ორივე შემთხვევაში მოქანდაკე მზა პლასტიკური ფორმულებითა და უნივერსალური დროით-ღირებულებრივი მახასიათებლებით შედის სივრცეში და არსებითად ალტერნატიულ დრო-სივრცულ გან-

ზომილებას სთავაზობს მნახველს. მაშინაც კი, როდესაც ელგუჯა ამაშუკელი სრულად ითვალისწინებს ლანდშაფტს, იგი ცდილობს განზოგადებული ფორმებით მთლიანად „ამოტუმბოს“ რეალური დრო და შეავსოს სივრცე თავისი ქანდაკების უნივერსალური, მითოლოგიზირებული დროითი მახასიათებლებით, რის მაგალითსაც წარმოადგენს 1982 წელს გორში აღმართული „გამარჯვების მონუმენტი“, რომელშიც გორის ციხის არქიტექტურული თემები მეორდება: მძლავრი კედლების ლაპიდარული სისადავე, საბრძოლო კოშკების ოთკუთხა ფორმები და დაკბილული ქონგურები სტილიზებული ფორმით ლომის გამოსახულებაშიც იჩენს თავს. ქანდაკება სრულიად ემორჩილება უკვე შემდგარი ლანდშაფტის არქიტექტონიკას და ცდილობს ჩაენეროს გარემოში. განსაკუთრით უნდა აღინიშნოს თავად მოქანდაკის მიერ შერჩეული, სკულპტურის „ნასაკითხი“ რაკურსი — ლომზე ამხედრებული, სამხრეთისკენ მსწრაფი ჭაბუკი „ხსნის“ საფეხურებად დაქანებულ საბრძოლო გოდოლებში დაფარულ, მტრის დაუნდობლად შემმუსვრელ ენერგეტიკას და გორის ციხის კომპლექსის მახასიათებელ ელემენტად და მის ორგანულ გაგრძელებად ფორმირდება. ეს ერთი მაგალითიც კი ცხადყოფს მოქანდაკის უნარს, დაიმორჩილოს არა მხოლოდ სივრცე, არამედ — დროც.

პლასტიკაში დრო-სივრცული პარამეტრების ძიების პროცესში ელგუჯა ამაშუკელი ერთგვარი პლასტიკური ქრონოტოპის გამომუშავებამდე მიიყვანა, კერძოდ, შექმნა მონუმენტები, რომლებშიც ცხადად ჩანს, თუ როგორ ხდება დროით კატეგორიაში განფენილი (ლიტერატურული) და სივრცობრივ კატეგორიაში მოაზრებული (ქანდაკება) კოორდინატების ერთ ნერტილში თავმოყრა. ასეთი ტიპის ვიზუალურ-ნარატიული და ვერბალურ-ნარატიული ტექსტების ზღვარზეა შექმნილი სკულპტურები „დედა-ენა“ და „ვეფხი და მოყმე“. თბილისში აღმართული „დედა ენის“ ძეგლის აღქმისას წინა პლანზე, ცხადია, პლასტიკური ნარატივია ჩართული, მაგრამ ტრიუმფალური თაღის მსგავსი, მოდერნიზებული კოლონების შიდა ნაწილში წამოწეული ლიტერატურული ტექსტი სკულპტურის აზრობრივი აქცენტების ლიტერატურული დაზუსტება ან განმარტებითი ნაწილია. ასეთივე ხერხს მიმართავს მოქანდაკე „ვეფხი და მოყმე“-ში, სადაც სკულპტურული ტექსტის ქვემოთ მისი ლიტერატურული ინვარიანტი იკითხება. ფაქტობრი-

ვად, ამაშუკელისეული ქანდაკებები თბილისისა თუ სხვა ქართული ქალაქების ურბანულ ქსოვილში ჩართული პლასტიკური ფრაგმენტებია, რომელთა მეშვეობითაც იქმნება ქართული მეტატექსტის სკულპტურული კონოტაციები.

სწორედ ზემოთ მოხმობილმა ძიებებმა განსაზღვრა, რომ ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკებამ, როგორც კულტურის არტეფაქტმა, ხელახლა გადაანაწილა კულტურის „ტერიტორიები“ ქვეყანაში და საბჭოთა კულტურის პირობებში კვლავ მონიშნა იგი, როგორც საკუთრივ ქართული სივრცე.

ელგუჯა ამაშუკელის ქანდაკება ჩვენს დრომდე ასრულებს სახელოვნებო, სოციალური და კულტურული აზრის კატალიზატორის როლს. ჩვენი თანამედროვენი დღემდე ცდილობენ დასძლიონ, განმარტონ, ახალი კონტექსტები მოუნახონ, ან უბრალოდ, როგორც შემდგარი ღირებულება, ხელუხლებლად შეინარჩუნონ იგი. ქანდაკებისთვის თითქმის ნახევარი საუკუნოვანი აქტუალობის შენარჩუნება მათი შემოქმედის უდავო და დროში ხანგრძლივად ტრანსლირებადი არსებობის საწინდარია, წინაპირობაა, ხანგრძლივი წარმატების წინასწარი ნიშანია, რომელშიც მოქანდაკე მარადიულად აგრძელებს სიცოცხლეს.

გრძელი, სევდიანი და მაინც ძალიან ნათელი დღეები

ცოტა შორიდან მიწევს დაწყება — 20-ზე მეტი წლის წინანდელი პერიოდიდან — და ცნობილი ფაქტების გამეორება, რადგან თუ წინაპირობას არ გავიხსენებთ, ძნელი იქნება უახლესი ქართული კინოს შესახებ საუბარი და მთავარზე გადასვლაც.

საბჭოთა კავშირის დაშლამ საბჭოთა რესპუბლიკებისთვის „ბერლინის კედელი“ დაანგრია. ნებისმიერ ადამიანს და, მათ შორის, ბუნებრივია, ხელოვანს, ვრცელ სამყაროში გასაჭრელად ყველა გზა გაეხსნა, მაგრამ გათავისუფლების აქტი არ შედგა. პოლიტიკურმა პროცესებმა საზოგადოების სულიერი, ეკონომიკური თუ პოლიტიკური კრიზისი გამოიწვია, რაც წლების განმავლობაში გაგრძელდა. ამან ხელოვნებაზეც იქონია გავლენა და ახალი სამყაროს იდენტური მხატვრული სინამდვილის შექმნა, არსებული პრობლემებისა თუ რეალობის თანხვედნილი, თანაფარდი, თანამედროვე საზოგადოების შინაგანი მდგომარეობისა და არსის გამოხატვის სურვილი და შესაძლებლობა პრობლემად იქცა. ამას ეკონომიკური კრიზისი და ახალ რეალობასთან მორგების გზებისა და მიმართულებების არცოდნა, ვერგაცნობიერება დაემატა.

„ხალხის წინაშე გადაშლილი სულიერი და ფიზიკური თავისუფლება უხილავი ბედისწერის დაქვემდებარებაში აღმოჩნდა. სამყაროში საკუთარი თავის უფრო სრულად რეალიზების შესაძლებლობა (ჰარმონიის ნიშანი?) საერთო დისჰარმონიაში გაზავდა. ხოლო ბუნებრივ სწრაფვას დარღვეული რეალობის მოწესრიგებისკენ გლობალურ კრახამდე, სიკვდილის სრულ ზეიმურობამდე, აპოკალიფსამდე მიყვავართ... და სრულებით არაა სავალდებულო ცა მიწას დაემხოს, თუ მიწა შინაგანად თვითნადგურდება... მაგრამ ცხოვრება გრძელდება. პარადოქსის მთელი დიდებულება უფსკრულის პირას იყინება“*.

1991 წელს საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალური ცხოვრება რადიკალურად შეიცვალა და ახალი „წესრიგი დამყარდა“. ქვეყანამ

* Шпагин А., Край, „Искусство Кино“. М., N2, 1991, ст. 22-34.

ორასი წლის წინ დაკარგული დამოუკიდებლობაც აღიდგინა და სოციალისტური წყობიდან ახალი ფორმაციის, თუმცა ჯერ სრულიად უცხო (ყოველ შემთხვევაში, 70 წლის წინ, გასაბჭოების შემდეგ „დავინწყებულ“) — კაპიტალისტური სახელმწიფოს შენების გზას დაადგა. მაგრამ მშვიდობიანი ხანა დიდხანს არ გაგრძელებულა. ამ დროს „პერესტროიკა“ „პერესტრელკამ“ შეცვალა, ქვეყანა ქაოსში ჩაეფლო, ქაოსს „ველური“ კაპიტალიზმი და მისი თანმხლები ყველა პერიპეტია მოჰყვა. რკინის გოდოლების დამხობას სხვა პროცესებიც დაერთო, ძველი გმირები ახალმა გმირებმა შეცვალეს, ახალი იდეალები დამკვიდრდა და ახალი მითების შეთხზვის დროც მოვიდა.

დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან ერთ წელიწადში ქვეყანაში სამხედრო გადატრიალება მოხდა, რასაც სამოქალაქო ომი მოჰყვა, შემდეგ — ომი აფხაზეთში და ქვეყნის ამ ტერიტორიის დაკარგვა. ეკონომიკური, პოლიტიკური თუ საზოგადოების სულიერი კრიზისი წლების განმავლობაში გაგრძელდა. ცხოვრების ახალ ფორმაციაზე გადასვლის პროცესმა სათანადო განვითარება ვერ ჰპოვა და ნაბიჯები, რომლებიც ახალი სახელმწიფოს და ამასთან, კინემატოგრაფის ახალ წესად უნდა ქცეულიყო, შენელებულ ტემპში გადაიდგა. უფრო ზუსტად კი, პოლიტიკურმა ვითარებამ ზოგადად ქვეყნისა და შესაბამისად, კულტურის განვითარება მნიშვნელოვნად დაამუხრუჭა.

90-იანი წლები ქართული კინოს კრიზისის (იშვიათი გამო-ნაკლისს თუ არ ჩავთვლით) პერიოდია. ფილმწარმოება იმანაც შეაფერხა, რომ საბჭოთა სისტემა დაფინანსების მსოფლიოსგან განსხვავებული გზით მიდიოდა — სსრკ-ში არ (და ვერც) იარსებებდა დამოუკიდებელი კინოსტუდიები თუ კინოკომპანიები, არ არსებობდა კერძო კაპიტალი და საბჭოთა კინემატოგრაფი მთლიანად სახელმწიფოს ფინანსებსა და იდეოლოგიური ცენზურის პირობებში იქმნებოდა.

მე-20 საუკუნის მიწურულს იდეოლოგიური ცენზურა ეკონომიკურმა „ცენზურამ“ შეცვალა. ამას დაემატა ცხოვრების ცოცხალი შეგრძნების გაქრობა, ნიადაგის გამოცლა, მარადიულ მორალურ-ზნეობრივ საფუძველთან კავშირის განწყვეტა. არადა, 60-70-იანი წლების კინოსთვის — ეროვნული კინემატოგრაფის „ოქროს ხანისთვის“ — სწორედ ეს პრობლემები იყო დამახასიათებელი.

თუმცა, ამ დრამატულ ფონზე, როგორც მთელი ისტორიის განმავლობაში, „ქართველმა ხალხმა ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ

გადაარჩინა არა მხოლოდ საკუთარი სხეული, მან ამ ბრძოლითვე შეინარჩუნა და დღემდე მოიტანა საკუთარი სახე, თავისი სულიერი რაობა. იმ დიდ წარღვნებს გადარჩენილი საუნჯის დღევანდელ პირობებში დათმობა, სხვა რომ არ იყოს, სრული ბედოვლათობა იქნებოდა“.*

კინემატოგრაფის ხელშეწყობა-განვითარების მიზნით, 2001 წელს, საქართველოში შეიქმნა კინონარმოების სახელმწიფო „მარეგულირებელი“ უწყება — საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი. პარალელურად დაარსდა დამოუკიდებელი კინოსტუდიები, გაჩნდნენ პირველი დამოუკიდებელი პროდუსერები, რომლებსაც მიჰყავთ ქართული კინონარმოება დღეს. ისინი დამოუკიდებელ პროდუქციასაც ქმნიან, თან სახელმწიფო სტრუქტურებთანაც თანამშრომლობენ თანასწორუფლებიანი პარტნიორობის ფორმით.

ქართულ კინოს (კულტურას) კვლავ მოუწია ახალი გზების, ახალი ფორმების, საკუთარი თავის (თავში) თავიდან ძიება. რეალურად, გათავისუფლების, განვითარებისა და აღმშენებლობის პროცესები (შესაბამისად, კინემატოგრაფიაც). ბოლო პერიოდის შემოქმედებით ცხოვრებასა და კინონარმოებაში საგრძნობი წინსვლაა. წინა წლებში კინონარმოების სისტემაში დაწყებული ნოვაციები და ვითარების მონესრიგების, ახალ წესრიგზე გადასვლის ყოველი ნაბიჯი ახლის შექმნისა და ძველი დიდების რეანიმირებისკენ იყო და არის მიმართული.

„...დაიწყო შეცნობის შეუჩერებელი პროცესი და აი, კანონიც — ვინც ამ გზას დაადგება, ვეღარასოდეს შეძლებს მისგან გადახვევას, მთელი ცხოვრება თან ატარებს მთლიანის შეცნობის თვითაალებად წყურვილს. და ვილაც უნდა დარჩეს. სამყარო გაქრება, საბოლოოდ აღიგვება, რომ არა... არა, იმედი არა, მისი რალაც სუსტი აღი...“.**

ერთ-ერთი გამოკვეთილი ხაზი და პრობლემატიკა, რომელიც ბოლო პერიოდის ფილმებს ახასიათებს და რალაც ასპექტში აერთიანებს, ის დრამატული, მეტიც, ტრაგიკული მოვლენებია, რომლებიც საქართველოში (და არა მარტო საქართველოში — კავკასიაში) საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ, სხვადასხვა მიზეზებიდან თუ მიზნებიდან გამომდინარე, მე-20 საუკუნის 90-იან წლებში განვითარდა — სამოქალაქო ომები თუ ომები ტერიტორიული მთლიანო-

* ასათიანი გ., საუკუნის პოეტები, თბ., „მერანი“, 1988 წ., გვ. 585.

** Шпагин А., Край, „Искусство Кино“, М., N2, 1991, ст. 22-34.

ბისტვის: საქართველოში — აფხაზეთსა და შიდა ქართლში, ჩეჩნეთში, ყარაბაღსა თუ კავკასიის სხვა ყოფილ რესპუბლიკებში, რომლებმაც ამ ქვეყნებში რადიკალური ცვლილებები გამოიწვია. მათ აერთიანებთ დრო, როდესაც სამყარო კონფლიქტის ზონებად დაიყო და მნიშვნელოვნად შეცვალა ადამიანების, საზოგადოებების ცხოვრება, მათ არსებობაზე, ბედზე, ანმეოსა და მომავალზე იქონია გავლენა.

ამ პრობლემებს ასახავს და საქართველოს უახლეს ისტორიას გვიამბობს ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“, ალექო ცაბაძის „რუსული სამკუთხედი“, ვანო ბურდულის „კონფლიქტის ზონა“ და გიორგი ოვაშვილის „გალმა ნაპირი“, ნანა ექვთიმეიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“, ზაზა ურუშაძის „მან-დარინები“, გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძული“ — რომლებიც 21-საუკუნის პირველ და უკვე მეორეში გადასულ ათწლეულში, მათში ასახული მოვლენებიდან 10-20 წლის შემდეგ და ერთიმეორის მიყოლებითა თუ პარალელურად შეიქმნა. ფილმებს, რადიკალურად სტილური, მხატვრული გადაწყვეტის, შემოქმედებითი ხელნერისა თუ ამბის განვითარების განსხვავებულობის მიუხედავად, ბევრი საერთოც აქვთ, და არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ ომების ამა თუ იმ ეტაპს, საქართველოს უახლესი ისტორიის ამა თუ იმ მონაკვეთს ასახავენ, არამედ იმითაც, რომ თანამედროვე ქართული კინოს საერთო ტენდენციების მაუწყებლებიც არიან.

ამ და წინამორბედ ფილმებში (რომლებიც მე-20 საუკუნის ბოლოთი და 21-ის დასაწყისით თარიღდება) თანამედროვე ადამიანის, მისი არცთუ იოლი ცხოვრების, სულიერი განცდების, ურთიერთობების, საზოგადოებასთან დაპირისპირებისა თუ საკუთარი ადგილის ძიების, ახალი მორალის, სწრაფვების, ახალი სოციუმის შესახება საუბარი. მათგან გამორჩეული, და საერთო ახალი ტენდენციების მატარებელია ალექო ცაბაძის „დამის ცეკვა“, მიხეილ კალატოზიშვილის „რჩეული“, თემურ ბაბლუანის „უძინართა მზე“, ზაზა ილურიძის „ჟამი“, ლევან ზაქარეიშვილის „თბილისი-თბილისი“, ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეები“, ზაზა ურუშაძის „სამი სახლი“, დიტო ცინცაძის — „კაცი საელჩოდან“, „რევერსი“, გელა ბაბლუანის „ცამეტი“, დავით ჯანელიძის „ჯაყოს ხიზნები“, ლევან თუთბერიძის „უშენოდ, მგონი, მოვკვდები“, ზაზა ურუშაძის „ბოლო გასეირნება“, გიორგი მასხარაშვილის „მესაათე“, რუსუდან ჭყო-

ნიას „გაილიმეთ“, ზაზა რუსაძის „ჩემი საბნის ნაკეცი“, თინათინ გურჩიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“...

ქართული კინოს ისტორიის მსვლელობას კვლავ გამჭოლი ხაზივით კვეთს პიროვნებისა და საზოგადოების, საზოგადოებისგან გარიყული და ცხოვრებასთან დაუსრულებელი შინაგანი ბრძოლისგან დაღლილი ადამიანების — ძირითადად, ახალგაზრდების — სულიერი კრიზისის თემა. უღიმღამო, ერთფეროვანი, რწმენასმოკლებულია მათი ყოფა, საყრდენი არ არსებობს, იმედი არ ჩანს. ისინი სიმარტოვით, მიუსაფრობით იტანჯებიან. უფრო ძლიერი ფსიქიკის მქონენი უძლებენ ცდუნებას, განსაცდელს. სუსტი საბედისწერო ნაბიჯებს დგამს, იღუპავს თავს, სხვასაც ღუპავს. ერთადერთი ხსნაკი, ისევ და ისევ, როგორც 10-20-50-70-100 წლის წინ, როგორც საუკუნეების წინათ — სიყვარულსა და თანადგომაშია.

„გვყავდა ჩვენ შვილი... ახლა ის ცოცხალია და ჯანმრთელადაა... ერთ დღეს სახლიდან წავიდა... ბანალური ისტორიაა... სევდიანი ისტორია... მიატოვა თავისი მოხუცი მშობლები... ჩიტივით მსუბუქი იყო... ოქროს გული ჰქონდა... დიდი ხნის წინათ იყო ყველაფერი. მე იგი ძალიან მიყვარდა... ერთხელაც გაიჯახუნა კარი და დაგვტოვა... დიდი ადამიანი იყო... შვიდი წლის ბავშვი... წასულს ვუყვიროდი: „შვილიკო! შვილიკო!.. მაგრამ წავიდა და გაქრა...“.*

კიდევ ერთ „სეგმენტს“, რომელიც სულ უახლეს ქართულ კინოში გამოიკვეთა, „ქალების“ კინო შეიძლება ვუნოდოთ. არა იმიტომ, რომ მათი ავტორები ქალები არიან (ისე, აღსანიშნავია, რომ ბოლო წლებში წარმატებული ქალი რეჟისორების რაოდენობა საქართველოში შესამჩნევად გაიზარდა), არამედ იმიტომ, რომ მათი ინტერესის ობიექტივში ქალები და მათი ცხოვრება მოექცა — თანამედროვე რეალებებისა და ყოფის პირობებში.

განსაკუთრებით საინტერესო და აღსანიშნავია (ინტერესი ამ შემთხვევაში ლოკალურ სივრცეს არ გულისხმობს) რუსუდან ჭყონიას 2012 წელს გადაღებული ფილმი „გაილიმეთ“ და ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“, გადაღებული 2012-2013 წლებში. (ორივე ფილმმა მნიშვნელოვანი აღიარება, არაერთი ჯილდო, პრემია თუ პრიზი მოიპოვა საერთაშორისო ფესტივალებზე).

* Ionesco E, The Chairs <http://freepdfdb.org/pdf/eugene-ionesco>.

რუსუდან ჭყონიას კინოსურათს საფუძვლად მრავალშვილიანი დედების სილამაზის კონკურსის ამბავი უდევს. 10 ქალი, 10 ამბავი, 10 ბედი და ერთი მთავარი მიზანი — ფულის მოგება. ვილაცისთვის ეს ისტორიები შოუს „ნარმატების“ შემადგენელი ნაწილია, შოუს მონაწილეებისთვის — ცხოვრება. მათ უნდა იბრძოლონ გამარჯვებისთვის და რაღაც „დაკარგონ“ სანაცვლოდ, უნდა გაიღიმონ, როდესაც არ ელიმებათ, იქცნენ მარიონეტებად და საკუთარი თავი უარყონ სხვისი სურვილით, რადგან საზოგადოებაა ასე მოწყობილი და განწყობილი მათ მიმართ. მაგრამ შოუ არ შედგება ისე, როგორც ჩაფიქრებული იყო და თუმცა ის ტრაგიკულად მთავრდება, ადამიანები არ კარგავენ მთავარს — ღირსებას.

ამ ფილმში ნათლად და შეუბრალებლად იხატება თანამედროვე საზოგადოების სახე, გამდიდრებული არაერთი დეტალითა და ნიუანსით, რომელიც რეჟისორმა მეტაფორულად ერთ სივრცეში მოაქცია. ეს გარემოც, სადაც მოქმედება ვითარდება, რეალობის ანარეკლია, სამყაროს მიკრომოდელი, რომელშიც განვითარებული მოვლენები გულახდილად და დაუნდობლად ამიშვლებს განწირული ადამიანების ფიზიკური გადარჩენის, არსებობისთვის ბრძოლის შთამბეჭდავ სურათებს, რომელიც ღირსებისთვის ბრძოლაში გადაიზრდება.

და კიდევ ერთი — უდავო მხატვრული ღირებულებების გარდა, ამ ფილმს, ბოლოდროინდელი კინოსურათებისგან ისიც განსასხვავებს, რომ მასში, როგორც აღვნიშნე, მრავალწლიანი პაუზის შემდეგ პირველად დაიხატა ქართული საზოგადოების ნევრის — ქართველი ქალის — ინდივიდუალური და ჯგუფური პორტრეტი (რაც, სხვათა შორის, ქართულ კინოში ყოველთვის იშვიათობა იყო) და ის მრავალფეროვანი სამყაროც გადაიშალა, რომელიც რეჟისორმა თავისი პერსონაჟების დამოუკიდებელი თუ ერთობლივი ისტორიებითა და ფსიქოლოგიური შტრიხების განზოგადებით ოსტატურად „შეაკონინა“.

რუსუდან ჭყონიას ფილმის მსგავსად და მეტადაც, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი, ნათელი დღეები“ უახლესი ქართული კინემატოგრაფის „მთავარ“ ფილმად იქცა. ალბათ დიდი ხანია ქართულ კინოზე ამდენი არავის დაუნერია და უსაუბრია (ქართულ და უცხოურ მედიაში). მან გიორგი ოვაშვილის „გალმა ნაპირის“ ნარმატება გაიმეორა და „სარეკორდო თამასა“ კიდევ უფრო მალ-

ლა ასწია: მსოფლიოს ყველა კონტინენტზე — ბერლინის, კარლოვი ვარის, ვისბადენის, მილანის, პარიზის, სიდნეის, მაროკოს, კოპენჰაგენის, ჰელსინკის, სარაევოს, ტოკიოს, ლოს ანჯელესის, ჰონგ კონგის და კიდევ რამდენიმე ათეული ქვეყნის ფესტივალების მოვლისა და პრიზების მოპოვების შემდეგ, „გრძელი ნათელი დღეები“ ევროპულ და ამერიკულ „ოსკარებზე“ წარდგენილი და კინოაკადემიების „განაჩენს“ ელოდება.

რამდენიმე ფრაგმენტი, თუ როგორ აფასებენ ფილმს საერთაშორისო ფესტივალების ჟიურის წევრები:*

„საზოგადოების შთამბეჭდავი და ორიგინალური პორტრეტი, რომელიც ცვლილებების პროცესშია გადმოცემული ისტორიით, რომელიც ახალგაზრდა ადამიანების ჩამოყალიბებაზე მოგვითხრობს, და წარმოდგენილი ბრწყინვალე საოპერატორო ნამუშევრით, ფილმის მხატვრობითა და გასაოცარ მსახიობთა დასით“. (ჟიურის მოტივაცია საუკეთესო ფილმის პრიზისთვის „ოქროს შროშანი“, *GoEast*-ის კინოფესტივალზე. ბენს ფლიგაუფ, ჟიურის პრეზიდენტი. 16 აპრილი, 2013).

„ნანა ექვთიმისვილის და სიმონ გროსის სადებიუტო დრამა, რომელიც ახალგაზრდა ადამიანების ჩამოყალიბებაზე მოგვითხრობს, მოქმედების სხვადასხვა ხაზებს ერთმანეთთან ვირტუოზულად აკავშირებს, რაც ამავე დროს ახალი ქართული ისტორიის შთამბეჭდავ პორტრეტს ქმნის“ (კინოფესტივალის *GoEast* „გრძელი ნათელი დღეების“ შესახებ).

„ამ წელს *CICAE*-ს ჟიურიმ აირჩია ფილმი, რომელიც ძალიან ძლიერია როგორც კინემატოგრაფიულად, ასევე პოლიტიკური კუთხით. ფილმი გვიყვება უნივერსალურ და პირად ისტორიას, რომელიც სრული ძალადობის ფონზე ვითარდება. ფილმის მხატვრობა ბრწყინვალეა და ორმა მთავარი როლის შემსრულებელმა გოგონამ ისე ჩაგვითრია თავიანთ ისტორიაში, რომ ახლაც კი მათ ტყვეობაში ვართ“ (*CICAE*-ის, ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალის ჟიურის მოტივაცია).

„სარაევოს კინოფესტივალმა დამწყები ქართველი კინორეჟისორი ნანა ექვთიმისვილი გამოავლინა, რომელმაც ფილმი გერმანელ სიმონ გროსთან თანამშრომლობით გადაიღო. ტალანტი, რომ-

* შეფასებები ამოღებულია ფილმის „გრძელი ნათელი დღეები“ Facebook-ის გვერდიდან.

ლის შემდგომ ნაბიჯებს თვალყური უნდა ვადევნოთ და რომელიც გემოვნებიან მაყურებელს კიდევ ერთ საბაბს აძლევს, იმის თაობაზე იმსჯელოს, რომ ევროპაში ახალი ტალანტების აღმოჩენის პროცესს-ში საქართველო „ახალი რუმინეთია“.

„ყველამ, ვისაც ჰგონია, რომ ჟანრში, რომელიც მოზარდების ჩამოყალიბების შესახებ მოგვითხრობს, აღარაფერია გასაკვირი, ეს ფილმი უნდა ნახოს“.

„გარდა იმისა, რომ ფილმი ბრწყინვალედ აცოცხლებს იმ ადგილსა და დროს, რომელიც აქამდე არასდროს ყოფილა ასახული, ამბავი თავიდან ბოლომდე სულისშემძვრელია, და ორი მთავარი გმირი, რომლებიც თავიანთ როლებს სრულიად დამაჯერებელად ასრულებენ, ნამდვილი აღმოჩენაა“ (Hopewell J., Memento ramps up sales on Heart of Sarajevo winner).

„პრიზი საუკეთესო რეჟისურისთვის გადაეცემათ ნანა ექვთიმიშვილსა და სიმონ გროსს, ბრწყინვალე თანამშრომლობისათვის, რომელიც ერთმანეთთან საზრიანად აკავშირებს გამორჩეულ საოპერატორო ნამუშევარს, მსახიობთა ბრწყინვალე შესრულებას, ხმის ელემენტებს და ძლიერ ისტორიას, რომელიც ახალგაზრდა ადამიანების შესახებ ამალეღვებელ საგას ქმნის და რომელიც ძალიან ძლიერ კინემატოგრაფიულ სივრცეშია მოთხრობილი“ (სლოვაკეთის საავტორო კინოს საერთაშორისო ფესტივალის ჟიური).

„გრძელი ნათელი დღეები“ არის ნატურალისტური დრამა, რომელიც წარსულს აცოცხლებს და რომელსაც მაყურებლის მონუსხვა შეუძლია. ოსკარის კანდიდატი საქართველოდან“ (ჰემფთონის საერთაშორისო ფესტივალის ჟიური. აშშ).

„იმისთვის, ვინც ჩრდილოეთ ამერიკაშია გაზრდილი, ეს გარკვეული გამოწვევა უნდა იყოს, შეიძლება ქუჩის გარჩევებთან დაკავშირებულიც... გაჩნდება ახალი პასუხისმგებლობა, ახალი ამოცანა...“

„გრძელი ნათელი დღეები“ ამ ადამიანების ისეთ მხარეებსაც გვიჩვენებს, რომლებიც ჩვენს ახალგაზრდა თაობასთანაც ასე ახლოსაა. სხვადასხვა ასაკის გოგონები ეკას ბინაში იკრიბებიან, იმისთვის, რომ ცოტა იმხიარულონ, თუმცა ეკას დედის გამოჩენისთანავე ცდილობენ გართობის კვალი წაშალონ. ეკა და ნათია კლასელებთან ერთად გახარებულები არიან, როცა ერთ-ერთი მათგანი მთელი დღით „შატალოზე“ წასვლას გადაწყვეტს. მიუხედავად იმისა, რომ მათ გარშემო სულ სხვა სამყარო და გარემოებებია,

ისინი ისეთი პერსონაჟები არიან, რომლებსაც გვესმის, რომლებსაც ვგულშემატკივრობთ, რადგან ისინი სირთულეების პირისპირდგანან“.

ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“ (სცენარის ავტორი -ნანა ექვთიმიშვილი, ოპერატორი — ოლეგ მუტუ, მხატვარი — კოტე ჯაფარიძე, კოსტუმების მხატვარი — მედეა ბაქრაძე, გრიმი — მადონა ჭანტურია, მონტაჟი — შტეფან შტაბენოვი; მონაწილეობენ — მარიამ ბოკერია, ლიკა ბაბლუანი, ზურაბ გოგალაძე, დათა ზაქარეიშვილი, ანა ნიჟარაძე, მაიკო ნინუა, თამარ ბუხნიკაშვილი, თემიკო ჭიჭინაძე, ბერტა ხაფავა, სანდრო შანშიაშვილი, ენდი ძიძავა, ზაზა სალია, მარინა ჯანაშია, გიორგი ალადაშვილი და სხვები. ფილმი — კინოსტუდიების — Indiz Film, Arizona Films, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Polare Film პროდუქციაა. პროდუსერები — მარკ ვებტერი, გიომ დე-სეი, ნანა ექვთიმიშვილი, სიმონ გროსი, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის დაფინანსებით).

მოქმედების დრო — მე-20 საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისი. ადგილი — საქართველო. თბილისის ძველი უბანი ქვეყნის მიკრომოდელადაა ქცეული, მისი მცხოვრებლები — მთელი ქვეყნის მოსახლეობის სახე-სიმბოლოებად (საზოგადოების პორტრეტი, რომელიც სხვადასხვა ფენისა და ასაკის ადამიანებისგან შედგება), იმის მიუხედავად, რომ დროც, გარემოც, ადამიანებიც, ვითარებაც — ძალიან რეალური, ძალიან ნაცნობი და კონკრეტულია.

სწორედ ამ კონკრეტულიდან — ეპოქის მეტად დამაჯერებლად შექმნილი ატმოსფეროდან, ყოფითი თუ პირობითი დეტალებიდან (ნიშნებიდან) ხდება სათქმელის განზოგადება, დროს, ადგილის, გეოგრაფიული საზღვრების, ამბის ჩარჩოების გარღვევა და ლოკალური სათქმელისა თუ პრობლემის ახალ სივრცეში გაშლა.

ფილმის მთავარი გმირები მოზარდები არიან, რომელთა შორის ორი 14 წლის გოგონას ხაზი იკვეთება (ლიკა ბაბლუანი, მარიამ ბოკერია), რომლებსაც ცხოვრების ყველა ნახნაგის შეცნობა, ადამიანებსა და ურთიერთობებში გარკვევა — პირადი გამოცდილებით, აღმოჩენებისა და არჩევანის გაკეთება კი დამოუკიდებლად, რთულ და ექსტრემალურ ვითარებაში უწევთ. მთავარი ისაა, რომ ისინი აკეთებენ არჩევანს, მათი თაობა აკეთებს არჩევანს და სხვასაც ამ გზით ცხოვრებისკენ, ამ მიმართულებით სვლისკენ „მოუწოდებს“.

ის, რაც ქვეყანაში ხდება, თითოეული მოქალაქის ცხოვრებას მართავს, თითოეული ოჯახის სულიერსა თუ ფიზიკურ მდგომარეობაზე აისახება (როგორც სინამდვილეში იყო). ადამიანები კარგავენ ადამიანურ სახეს, ისინი გულგრილები ხდებიან ყველასა და ყველაფრის მიმართ და თავთავიანთ პატარა „სამეფოებში“ სუსტზე ძალადობენ, ძლიერს ქედს უხრიან. ძლიერიც ძალადობს — ოლონდ ისიც მასზე უმწეოზე. ძალა იარაღსა და ფიზიკურ უპირატესობაში გამოიხატება. სულიერებას არსებობაზე ზრუნვა ცვლის, სიკეთესა და სიყვარულს — სიძულვილი. ქვეყანა (აფხაზეთში ომია), ქუჩა (ახალგაზრდები, ბიჭები), პურის რიგები (ჯარისკაცები, გამყიდველები, მყიდველები), სკოლა (მასწავლებლები, ბავშვები) — ყველა და ყველგან მოძალადეა. არც ოჯახებშია სიმშვიდე და მყუდროება. მამა დედას ცემს, შვილი მშობლებს ეურჩება, ატყუებს, მამა ციხეში მკვლელობისთვის იხდის სასჯელს. შვილი მას არ პატიობს... ბიჭს გოგონა „უყვარს“ და იტაცებს. მას უფროსები არ იცავენ, გამტაცებლებს არ უწევენ წინააღმდეგობას, თითქოს მათ თვალწინ არაფერი მომხდარა. ყველას ემინია. მამა 14 წლის შვილის ქორწილში იღხენს. შვილი ბედს ეგუება — ცხოვრობს მასთან, ვინც არ უყვარს. შემდეგ მკვლელობა ხდება — გულგრილი და დაშინებული გამვლელების წინ და ყველაფერი საბოლოოდ იცვლება...

იმისთვის, რომ გააანალიზო, რა და რატომ ხდება დღეს, საჭიროა გაიხსენო, რაც და როგორც გუშინ ხდებოდა და შემდეგ ეს ორი „განზომილება“ გააერთიანო. წარსული ანმყოფ აქციო და მომავალს სწორედ ამ ჭრილში შეხედო — უარი თქვა იმაზე, რაც უკვე ჩაიდინე, უარი თქვა ძალადობაზე, რომელიც აუცლებლად იწვევს ძალადობას; იარაღზე, რომელსაც უმეტეს შემთხვევაში შეიძლება გასროლა — მკვლელობა მოჰყვეს. იარაღზე, როგორც ძალადობის სიმბოლოზე, რომელიც დროის ხატამდე ზოგადდება.

„გრძელ ნათელი დღეების“ გმირები ამ არჩევანს აკეთებენ და არა მარტო არჩევანს — ძალადობასა და მშვიდობიანობას, არამედ შეუბრალებლობას, შეუწყნარებლობასა და შენდობას შორის — ისინი (მათთან ერთად მაყურებელი) ამ ნაბიჯით, ამ ქმედებით სიძულვილის მტანჯველი გრძნობისგან თავისუფლდებიან.

„უიარაღოდ ბრძოლას ძალადობის სივრცეში მხოლოდ ფილმის გმირი გოგონები არ გადაწყვეტენ და მხოლოდ ფილმის გმირები არ განიცდიან კათარზისს“ (გიგა ზედანიას სტატიიდან). „გრძელი

ნათელი დღეების“ მთავარი დამსახურება ისაა, რომ ავტორებმა მართლაც რომ გენიალურ ოპერატორთან, ოლეგ მუტუსთან, მხატვრებთან ერთად წარმოადგინეს მომწესმის ვიზუალური სამყარო, რომელიც თან აღადგენს ეპოქას (შესაბამისად, დისტანციურია მაყურებელთან) და ამავე დროს, შექმნეს სივრცე, რომელიც პირდაპირ შემოდის მაყურებელთა დარბაზში და გრძნობად, „ფენომენალურ“ ურთიერთობას ამყარებს ეკრანთან. მესმის, რომ სოციოლოგები, ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები თუ ისტორიკოსები მოიხიზნენ „გრძელი ნათელი დღეების“ თემატიკით, მესმის, რომ ფემინისტების და ქალთა უფლებების დამცველებისთვის ეს სურათი პირდაპირ „მისწრებაა“. მაგრამ ამ ახალი ქართული სურათის მთავარ ღირსებად მე მაინც ერთი ძალიან სერიოზული კინემატოგრაფიული პრობლემის გადაწყვეტა მიმაჩნია“.*

ადამიანების — საზოგადოების უდიდესი ნაწილი გადარჩენისთვის იბრძვის — ნებისმიერი გზით. ბავშვები, მოზარდები მათი მაგალითით „სარგებლობენ“, იმით, რასაც ხედავენ და ესმით და ეს მშობლების — უფროსების კიდევ ერთი და მთავარი დანაშაულია. როდესაც ასე ხდება, აუცილებლად გამოჩნდება ხოლმე მემბოხე, რომელიც დინების საწინააღმდეგოდ იწყებს სვლას და საზოგადოებას უპირისპირდება.

თავისუფლებასა და სიყვარულს, სიტბოსა და თანადგომას, რაც ბავშვებს ყველაზე მეტად სჭირდებათ, ისინი თავად მოიპოვებენ ტკივილების, გარშემომყოფთა და საკუთარ თავთან დაპირისპირების ფასად და იმარჯვებენ ამ დაუნდობელ და სასტიკ ომში და ძალადობას — მშვიდობით, უფრო ზუსტად, მისთვის ბრძოლით უპირისპირდებიან.

ყველას „ჩვენ-ჩვენი 90-იანები“ გვაქვს. ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის, ასევე, ზემოხსენებული (და არა მხოლოდ) ფილმების უმრავლესობა საქართველოს უახლესი ისტორიის ამ პერიოდს უბრუნდება. ესაა ბავშვობისა თუ სიყმაწვილის, ჭარმაგ ასაკში ექსტრემალურ ვითარებაში მიღებული შთაბეჭდილებები, ემოციები და შეგრძნებები, რომლებსაც მთელი ცხოვრება თან ატარებ და როგორც პიროვნებას, განვალეხს.

* გვახარია გ., მშვიდობით იარღო, <http://www.radiotavisupleba.ge/content/blog-giorgi-gva-kharia-farewell-to-arms/25115380.html>

ეკასა და ნათიას გამარჯვება თითოეული ჩვენგანის გამარჯვებაა წარსულზე, მაგრამ ჩვენ ყველას — ჩვენ ქვეყანას პირველ რიგში — მომავალი აქვს.

სწორედ ამიტომ აღმოჩნდა მე-20 საუკუნის 90-იანი წლების საქართველო და ის, რაც იმ პერიოდში საზოგადოებაში ხდებოდა — როგორც ის ცხოვრობდა და განიცდიდა, რასაც სჩადიოდა და რასაც არსებული რეალობა „სთავაზობდა“ — 21-ე საუკუნის მეორე „დეკადაში“, ორი ათეული წლის შემდეგაც და განსაკუთრებით, დღეს — ასეთი მნიშვნელოვანია ქართველი რეჟისორებისთვის.

„ადამიანი პასუხს აგებს არამხოლოდ იმაზე, რაც უნდოდა, არამედ იმაზეც, რისი გაკეთებაც მოუხდა საკუთარი ნამოქმედარის შედეგად, მიუხედავად იმისა, ქონდა თუ არა რაიმე შესაძლებლობა, განეჭვრიტა ეს შედეგები და მით უმეტეს, თავიდან აეცილებინა ისინი“.*

ამ დრამატული, მეტიც, ტრაგიკული მოვლენებიდან დისტანცირების შემდეგ გაჩნდა ისეთი ქართული ფილმები, რომლებშიც რეჟისორები ცდილობენ დაინახონ წარსული, თანამედროვე ადამიანის მხერით შეხედონ იმას, რაც იყო, გაერკვნენ მიზეზებსა და შედეგებში, შეაფასონ კონკრეტული დრო და განაზოგადონ ის; შეაღონ კარი, რომელიც მანამდე დაკეტილი იყო, რადგან ვიღაცას არ ეყო ძალა მის გასაღებად, საკუთარ თავში „საკუთარი ნამოქმედარისა“ თუ უმოქმედობის დასაძლევად.

დღეს ეს პირველი წინააღმდეგობა უკვე დაძლეულია და „გრძელი ნათელი დღეები“ — ეკასა და ნათიას მსგავსად, თითქოს ლიდერის დატვირთვის მატარებელად იქცა, რადგან ახალ სივრცესა და ახალ ჭრილში პირველმა და პირდაპირ თქვა ის მთავარი სათქმელი, რისთვისაც ზემოხსენებულმა კინოსურათებმა თანდათან მოამზადეს ნიადაგი.

ქართული კინო კვლავ საკუთარი თავის, ახალი სამყაროს, კინოს ახალი შესაძლებლობების, ახალი კინოენის, ახალი გამომსახველი ფორმებისა და საკუთარი თავის ძიებაშია. მისი ისტორია აკაკის მოგზაურობით დაიწყო, მსოფლიო კინოს ისტორია — მატარებლის შემოსვლით. 100-ზე წლის წინ დაწყებული სვლა რთული და საინტერესო იყო, თავგადასავლებითა და შეხვედრებით აღსავსე,

* Bonnard A, Greek Civilization, A. Lytton Sells, L., 1957, <http://www.questia.com/library/65822299/greek-civilization>

ტრაგიკულიცა და სიხარულის მომტანიც. ქართული კინო დღეს, 21-ე საუკუნეშიც აგრძელებს მოგზაურობას და მატარებელი, რომელზეც ქართველი კინემატოგრაფისტები ოდესალაც ავიდნენ, ახალი სივრცეების აღმოსაჩენად, ახალ სადგურებზე გასაჩერებლად და სიახლეებთან შესახვედრად მიემართება.

ლიტერატურა:

ასათიანი 1988: ასათიანი გ. *საუკუნის პოეტები*. თბ.: „მერანი“, 1988.

ბონარდი 1957: Bonnard A. *Greek Civilization*, A. Lytton Sells, L., 1957, <http://www.questia.com/library/65822299/greek-civilization>

გვახარია 2013: გვახარია გ. *მშვიდობით იარაღო*. 23 სექტემბერი, 2013. <http://www.radiotavisupleba.ge/content/blog-giorgi-gvakharia-farewell-to-arms/25115380.html>

იონესკო: Ionesco E. *The Chairs*, 1952, <http://freepdfdb.org/pdf/eugene-ionesco>.

Wreh N. OCT 12, 2013 *MOVIES & TV*Montreal, <http://www.ixdaily.com/grind/8e8737e61f8ec583ea2675f19bf093a67a0e16a0/>

შპაგინი 1991: Шпагин А., *Край*. „Искусство Кино“. N2, М.: 1991

მანანა შამილიშვილი

იუმორისტული ტელეტექსტი, როგორც იდეოლოგიური კონცეპტი

მასმედიის ნაკლოვანებებზე საუბარი კარგა ხანია ბანალობად იქცა. დღეს მედიაენა სულ უფრო მეტად ერწყმის სასაუბრო ენას და ეს განსაკუთრებით საეთერო მეტყველებაში ჩანს. შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ქართული ტელევიზია უკულტურობისა და ანტიკულტურის (ნაკლებად ცუდი გადაცემების დონეც კი სავალალოდ დაბალია) ოაზისად იქცა. ჟურნალისტური და ზოგადი განათლების დეფიციტი, ენის გაღარიბება, საინტერესო თემების „ინფლაცია“, უხამსობა და უგემოვნობა მისთვის ჩვეული მახასიათებლებია. ხშირად ტელეტექსტის შინაარსობრივი ხარვეზები მასალის ლამაზად „შეფუთვის“ ხარჯზეა კომპენსირებული.

თითქოსდა მოჭარბებულ კრიტიკაზე პასუხად, ბოლო წლებში ტელევიზიებმა ადრინდელისგან პრინციპულად განსხვავებული, გამომწვევად ცინიკური გადაცემები შემოგვთავაზეს. მათ შორის გამორჩეული ადგილი იუმორისტულ შოუებს უჭირავს. რომელი ერთი დავასახელოთ: „კომედი შოუ“, „ოთარ ტატიშვილის შოუ“, „ვანო ჯავახიშვილის შოუ“, ვასიკო ოდიშვილის „ყოველდღიური ა(მ)ბები“ და ა.შ. ვულგარული და პრიმიტიული — მოკლედ ასე შეიძლება მათი დახასიათება. აშკარაა ამ პროექტების მესვეურთა მცდელობა, რომ სკანდალურობა და მოურიდელობა ღირსებად, ხოლო პროვოკაციულობა რაღაც გამორჩეულ, მხოლოდ მათთვის გასაგები „პროფესიონალიზმის“ კრიტერიუმად წარმოაჩინონ. ისინი სხვათა აზრს არაფრად დაგიდევენ და ნებისმიერი გზით ამართლებენ ამორალობას, საზოგადოებრივი ნორმების დარღვევას. ხშირად ეს „გამართლებები“ მაყურებლის ცნობიერებაზე გავლენის, მისი მანიპულირების ვუალირების მცდელობას ემსგავსება.

ფრანგი სოციოლოგი პიერ ბურდიე წერდა, რომ „ჟურნალიზმის ველი საკუთარ წესებს დამორჩილებული მიკროკოსმოსია, რომელ-

საც დანარჩენი სამყაროსადმი განსაზღვრული პოზიცია აქვს და სხვა მიკროკოსმოსებს მიზიდულობისა და განზიდვის ურთიერთობებით უკავშირდება“ (ბურდიე 2002: 56). სიტუაცია მართლაც პარადოქსულია: მასმედია თავი სახელმწიფოდ გამოაცხადა სახელმწიფოში, „გემო“ გაუგო ე.წ. მეოთხე ხელისუფლებას. ჟურნალისტები, განსაკუთრებით ტელემუშაკები, უგულბელყოფენ საყოველთაოდ მიღებულ ქცევის, ეთიკის, კულტურისა და ენობრივ ნორმებს. ისინი საზოგადოებას საკუთარ სტანდარტებს ახვევენ თავს. გამომწვევი, ხშირად ეპატაჟური ტელეგადაცემები საზოგადოებაში აქტიურ გამოხმაურებას პოვებს და მეტად მრავალმხრივად აისახება ენასა და მისი საშუალებით, ცნობიერებაზეც, თანაც, უმოკლეს დროში. ამგვარი ტელეტექსტები კი საგრძნობლად განსხვავდება ჭეშმარიტი სამეტყველო ენისგან. სადღეისოდ ქართულ მედიასივრცეში იუმორისტული ტელეგზავნილების აუდიტორიისგან ათვისების ურიცხვი მაგალითი დაგროვდა. რამდენიმე ნიმუშს მოვიტანთ:

საზოგადოებისა და პოლიტიკოსების მხრიდან დიდი გამოხმაურება მოყვა „ვანო ჯავახიშვილის შოუში“ ერთ-ერთი სტუმრისგან ნათქვამ და შემდგომში წამყვანის მიერ ამოჩემებულ ფრაზას: „ტატამია კასპი, ტატამი!“ იგი მაყურებლებმა მალევე აიტაცეს, მთარულ ფრაზად აქციეს, ხოლო პოლიტიკურმა ოპონენტებმა განაზოგადეს, ირონიულ მეტაფორად მოიხმეს და, ახალი ხელისუფლების მოსვლის შემდეგ, ქვეყანაში შექმნილი ვითარების გადმოსაცემად გამოიყენეს. მაგალითად, ნაციონალური მოძრაობის წევრმა და ყოფილმა პარლამენტის თავჯდომარემ, დავით ბაქრაძემ, ერთ-ერთი საჯარო გამოსვლის დროს პირდაპირ ეთერში განაცხადა: „მოვუნოდებ ახალ ხელისუფლებას, ნუ დაამსგავსებს ქვეყანას მართლა ტატამს!“

იუმორისტული შოუების წამყვანთა რიტორიკა, მათ მიერ შექმნილი კლიშეები, პოლიტიკოსთათვის შერქმეული მეტსახელები პირდაპირ აისახება მაყურებლის სამეტყველო ენაზე. გავიხსენოთ თუნდაც ვასიკო ოდიშვილის გამონათქვამები: მიხეილ სააკაშვილის მიმართ ეპითეტად გამოყენებული — „ჩემო მაღალო“, „ხოლო ბიძინა ივანიშვილისადმი მიმართვის ფორმად — „ბიძინაჩემი.“ ვანო ჯავახიშვილის მიერ ამოჩემებული კითხვა — როგორი? — დღევანდელი ხელისუფლების მაღალჩინოსანთა ირონიული „მსაზღვრელის“ სახით გვევლინება („ნოდარ როგორი? — ხადური“, „სოზარ როგორი? — სუბარი“). ცხადია, მსგავსი ენობრივი ინტერპრეტაციები აუდი-

ტორიის მიმხრობისთვისაა გამიზნული, რომლის მიღმა პოლიტიკური ოპონენტის დისკრედიტირების მცდელობა უფრო იკითხება, ვიდრე საზოგადოების პრობლემებისგან ყურადღების გადატანისა და „ორთქლის გამოშვების“ სურვილი.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ვანო ჯავახიშვილისა და ვასიკო ოდიშვილისგან განსხვავებით, ოთარ ტატიშვილი მეტსახელების შერქმევის ტაქტიკას არ მისდევს და მაინცდამაინც არც კონკრეტული პოლიტიკოსები ყავს ამოჩემებული (როგორც ეს წინა ორ შემთხვევაშია, განსაკუთრებით, ვანო ჯავახიშვილთან — ნოდარ ხადურისა და ზაქარია ქუცნაშვილის გარეგნობაზე ირონიული აქცენტით. ეს უკანასკნელი ვარცხნილობის ნყალობით მუდმივად ხვდება იუმორისტის საქილიკო პერსონაჟების სიაში. ასე მაგალითად: „ზაქარია ქუცნაშვილი აქტიურად უჭერს მხარს პარლამენტის ქუთაისიდან თბილისში გადმოტანას. მან თქვა, რომ ქუთაისში თმაც რო შეუგდონ, უკან არ შევალო“; ან კიდევ: „ნოდარ, როგორი? — ხადური თბილისის მაგივრად ქუთაისში აპირებს მოხსენებით გამოსვლას, თუმცა, იქ იქნება ნოდარ, რაფერი? — ხადური;“ „ნოდარ, როგორი? — ხადური ელიავას ბაზრობას თავს დაეცა. მოვაჭრეებს ედავება, ქვითრებს არ ურტყამენ და ფული შეჭამესო, მოვაჭრეებმა კი უთხრეს — ჩვენ უკვე ვჭამეთ, თქვენ რომ აგირჩიეთო“ და ა.შ.). მისი ირონია მსუბუქია, მეტწილად — კეთილგანწყობილი.

მედიის მიერ მაყურებლისთვის შემოთავაზებული ქცევების მიბაძვის აღნიშნული შემთხვევები ნათლად მოწმობს, რომ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები მნიშვნელობათა ჩვენეულ სტრუქტურებზე ზემოქმედებენ. ისინი ამას სიტყვათა მნიშვნელობების დამკვიდრების, გავრცობის, ჩანაცვლებისა და გამყარების გზით აღწევენ. აუდიტორიაზე მასმედიის გავლენის შესახებ არაერთი კვლევა ჩატარებულია. კვლევების შედეგად გამოიკვეთა, რომ მასმედიას აუდიტორიაზე არა მხოლოდ სელექტური და მინიმალური, არამედ საკმაოდ ძლიერი და მრავალმხრივი გავლენის მოხდენა შეუძლია (დეფლორი.. 2009: 367-392). მოდელირების თეორიის ავტორი, ფსიქოლოგი ალბერტ ბანდურა აღწერს, თუ როგორ ითვისებს ადამიანი სხვების მიერ სპეციალურად დადგმულ და გათამაშებულ ამა თუ იმ ქცევას. უფრო ზოგადად, ამას სოციალური დასწავლის თეორია ეწოდება. მაყურებლები ხშირად ბაძავენ იმ ნაწარმოებთა გმირების ქცევას, რომლებსაც ტელევიზიით უჩვენებენ. მათ მიერ

შექმნილი სახეები მრავალგვარ ქცევასა და სიტუაციას აყალიბებს, რომელთა ადაპტირება სოციალიზაციის ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენს.

მოდელირების თეორია დამკვიდრდა როგორც ტერმინი, რომელიც ერთმანეთს უკავშირებს ზოგადი სოციალური დასწავლის თეორიასა და ადამიანების მიერ მედიაში შეთავაზებული ქცევების მიბაძვის შემთხვევებს. ამასთან, მნიშვნელოვანია, რომ მისი მეშვეობით შესაძლებელი ხდება მასობრივი კომუნიკაციის ხანგრძლივი ზემოქმედების გავლენის ახსნა: მედიის მიერ გამოწვეული პატარა-პატარა ცვლილებები დროთა განმავლობაში გროვდება და საზოგადოებაში მომხდარი სერიოზული ძვრების მიზეზი ხდება.

მცირე გავლენების აკუმულირების თეორიაც იმავეს გვეუბნება: მრავალჯერადი მცირე გავლენა საბოლოოდ თავს „ერთად იყრის“. შესაძლოა, ერთმა კონკრეტულმა გზავნილმა, რომელსაც იგი რომელიმე კონკრეტულ ადამიანს გადასცემს, ხანმოკლე დროის განმავლობაში მხოლოდ ოდნავი გავლენის მოხდენა შეძლოს, მაგრამ არსებობს სამი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომლებიც მცირე გავლენებს ერთად აგროვებს. პირველი — მედიამ ერთი და იგივე საკითხი რამდენჯერმე უნდა გააშუქოს. მეორე — ყოველი გაშუქება ერთმანეთთან კონტექსტუალურ კავშირში უნდა იყოს; უნდა არსებობდეს მეტ-ნაკლებად გამოკვეთილი, ერთიანი ინტერპრეტაცია და მესამე — მთავარი მედია საშუალებები პარალელურ რეჟიმში უნდა მუშაობდნენ და ერთმანეთის აზრს მხარს უჭერდნენ. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ მედიის მიერ ინფორმაციისა და ინტერპრეტაციების უწყვეტი, დაჟინებული და კოორდინირებული მინიმალური ეფექტი, რასაც ის ცალკეულ ადამიანში იწვევს, დროთა განმავლობაში გროვდება და საზოგადოებაში მნიშვნელოვან ცვლილებებს განაპირობებს.

თუკი ნათქვამს ჩვენი საძიებო თემატიკის კონტექსტში გავი-აზრებთ, აშკარა ხდება ნაციონალური მოძრაობის ხელისუფლებაში ყოფნისას მასმედიით გატარებული „იუმორისტული პოლიტიკის“ სტრატეგია. აუდიტორიაზე ზემოქმედების დასახელებული სამივე ფაქტორი წლების განმავლობაში კოორდინირებულად და უწყვეტად მუშაობდა ოპონენტი პოლიტიკური ძალების წინააღმდეგ. ერთი იდეით (მონინააღმდეგე მხარის დისკრედიტირება) დაკავშირებული, აკვიატებული თემების მთავარი მედიასაშუალებებით

ტირაჟირება საზოგადოებაში სასურველი განწყობების შექმნით იყო ნაკარნახევი. ამასთან, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ „რუსთავი — 2“-ის მსგავსად, „ტელეიმედიც“ იდენტური ტაქტიკით მოქმედებდა (არხის პატარკაციშვილების ოჯახისთვის დაბრუნების შემდეგ იუმორისტული შოუების შინაარსიც მკვეთრად შეიცვალა. მწვავე კრიტიკის ობიექტი ახლა წინა ხელისუფლების წარმომადგენლები არიან). ამავე დროს, შეიქმნა იუმორისტული არხიც, რომელიც ძირითადად „კომედი შოუს“ მდარე და ცინიკური სკეტჩებითაა გაჯერებული.

მედია მთავარი წყაროა, საიდანაც აუდიტორიისკენ გამუდმებით მიედინება ახალი ინფორმაციის ნაკადი. იგი, როგორც პოლიტიკური სოციალიზაციის მეორადი რგოლი, ნებისმიერი ადამიანის აღქმას, აზროვნებასა და ქცევას აყალიბებს. რაც მთავარია, მისი პოლიტიკური გემოვნების ფორმირებასა და საბოლოოდ, არჩევანზე ახდენს გავლენას. დასახელებულ შოუებსაც გართობაზე მეტად იდეოლოგიური მარკირების ფუნქცია ენიჭებოდა და არც დღეს დაცლილა ამ შინაარსისგან. საერთოდაც, იუმორი, სატირა, სარკაზმი, ირონია ეფექტური იარაღია საზოგადოებრივ აზრზე ზემოქმედებისა და მისი მართვისთვის. ოღონდაც, აქ განსხვავებული მიმართებებია: ერთი ტიპის გადაცემები ტრადიციული „ტაკიმასხარის“ როლს ასრულებს და „მოყვარეს პირში უძრახეს“ პრინციპით სიმართლისთვის თვალის გასწორების, მანკიერებათა მხილების მიზანს ემსახურება. ეს ჯანსაღი მოვლენაა, მისასალმებელიც, თუმცა, მეტად იშვიათია თანამედროვე მედიასივრცეში. დღეს უფრო იმ სახის თავშესაქცევი შოუები ჭარბობს, რომლებიც, ერთი შეხედვით, უწყინარი ოხუნჯობებით კონკრეტული იდეოლოგიის, ამა თუ იმ პოლიტიკული ძალის, მეტადრე, სახელისუფლებო ინტერესების პრომოუშენს ემსახურება.

ამგვარი მიზანდასახულობა ამართლებს კიდევ — იუმორით შეზავებული, შეფარვით, ქარაგმულად ნათქვამი, ხან ღია მინიმუმები სწრაფად მიდის ადრესატამდე და უფრო ეფექტურად აღწევს დასახულ მიზანს, ვიდრე მავანი პოლიტიკოსის მიერ საჯაროდ გაცხადებული თვალსაზრისი. უდავოა, რომ თანამედროვე ეტაპზე მსგავსი კიჩ-პროდუქციის პოპულარობა სოციოკულტურულ და საზოგადოების აქსიოლოგიური პარადიგმის ცვლილებაზე მიუთითებს. ღირებულებათა დევალვაციის პროცესში მედია უმნიშ-

ვნელოვანესი ხელშემწყობი აქტორია. კვაზიკულტურული, სნობური იუმორისტული დისკურსი, რომელსაც იგი გვთავაზობს, სხვა არაფერია, თუ არა ფასეულობათა გადაფასების, მნიშვნელოვნიდან მეორეხარისხოვანზე ყურადღების გადატანის მცდელობა. ჰეგელისეული „მოხსნა-შენახვის“ ლოგიკით თუ ვიმსჯელებთ, მედია იქ „ხსნის“, სადაც შესანახია და „ინახავს“, სადაც არ უნდა შეინახოს.

ასე განსაჯეთ, კიჩურობისადმი ტრფიალმა აკადემიურ სივრცეშიც შეაღწია. იუმორისტი კიჩ-გმირები აქაც კომფორტულად გრძნობენ თავს. თუ რა დიდი იდეოლოგიური დატვირთვა ენიჭებოდა იუმორისტულ მედიაგამოსვლებს, ნათლად მოწმობს ფოტოპროექტი „მე — უნივერსიტეტი“, რომელიც ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მიერ ერთი წლის წინ განხორციელდა. წარმატებული უნივერსიტეტელების ფოტოპორტრეტთა ჩვენებით, ეს აქცია ალმა-მატერის პოპულარიზაციას ისახავდა მიზნად. საპატიო უნივერსიტეტელთა გალერეაში ღირსეულ პროფესურაზე მეტად არც თუ უმნიშვნელო რეპუტაციის პოლიტიკოსების, ბიზნესმენების, ჟურნალისტებისა და სხვა „წარჩინებულთა“ სახეები ჭარბობდა. მათ შორის ერთ-ერთი რეიტინგული იუმორისტული შოუს წამყვანის — ვანო ჯავახიშვილის პომპეზურ ფოტოპორტრეტსაც აღმოაჩენდით.

არადა, პროექტი კარგი ჩანაფიქრი იქნებოდა, ჭეშმარიტად ღირებულის წარმოჩენას რომ მიძღვნოდა. ამ შემთხვევაში კი, ნაცვლადაკადემიზმისა, პატიოსნებისა, პასუხისმგებლობასა და შრომისმოყვარეობაზე დაფუძნებული სწავლა-განათლებისა, სტუდენტობას წარმატებულობის ახალ ფორმულას ვთავაზობთ, რომელიც მედიაცნობადობასა და ხელისუფლებისადმი ლოიალობაზეა დაფუძნებული. ვულგარულობა, ტრივიალურობა, ბანალურობა, ფარისევლობა, ანგარება — უზარმაზარი კოლექციაა მანკიერებებისა, რომელთა ამოკითხვაც შეგვიძლია ამ ჯურის „წარმატებულთა“ პორტრეტებს მიღმა. საეჭვოა, მსგავსი გამოფენა რომელიმე საუცხოო (მართლაც, რა ზუსტად გამოხატავს ეს სიტყვა ჩვენი ხასიათის თვისებას — საკუთარის დამცრობისა და უგულუბელყოფის ხარჯზე ყოველივე უცხოურისადმი წრეგადასულ ტრფიალს!) ალმა — მატერის, ვთქვათ, ოქსფორდის ან ჰარვარდის უნივერსიტეტების დარბაზებში მოეწყოს. იქნებ, ვცდებით, დაე, ასეც იყოს, მაგრამ მაინც გვინდა გვჯეროდეს, რომ ელენ დეჯენერესის, ოპრა

უინფრის, ჯიმი ფელონის, თუნდაც, იუმორისტული ჟანრის ლამის კლასიკოსად ქცეული დევიდ ლეტერმანის ან სხვა პოპულარულ, პროფესიონალიზმით მართლაც გამორჩეულ კიჩ-გმირთა ფოტოების ადგილი საუნივერსიტეტო სივრცეში არ მოიძებნებოდა.

იუმორისტული შოუების მიზანდასახულობაზე საუბრისას ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორიც უნდა გავითვალისწინოთ. ამ ყაიდის გადაცემათა ნაწილი არაპუბლიცისტურ მასალას წარმოადგენს. ვგულისხმობთ, რომ ისინი, მართალია, მასობრივი კომუნიკაციის არხებით გადაიცემა, მაგრამ ჟურნალისტურ შემადგენელს არ წარმოადგენს. ამგვარი გადაცემები არც მექანიკური პროდუქციის (პირდაპირი ეთერით ტრანსლირებული კულტურული ღონისძიებები, თეატრალური დადგმები და ა.შ.) რიგს მიეკუთვნება. მათ მხოლოდ რეკრეაციული ფუნქცია ენიჭება და მასობრივი კულტურის ნიმუშად გვევლინება. ამგვარი გადაცემების რიცხვშია ტელეკომპანია „რუსთავი-2“-ის იუმორისტული შოუ — „კომედი შოუ.“ აქ მასმედია კიჩის პოპულარიზატორად გვევლინება. ამავე მიზანს ემსახურება სხვა იუმორისტული გადაცემებიც, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჟურნალისტური შემოქმედების ნიშნები აშკარაა. ნამყვანის მონოლოგი, მონვეულ სტუმრებთან დიალოგი, ზოგჯერ რეპორტაჟული ელემენტების გამოყენება მათ ჟურნალისტური პროდუქციის რიგს მიაკუთვნებს.

აღნიშნულ გადაცემათა პოლიტიზირების ხარისხი ძალზე მაღალია, რაც ზოგადად ჩვენი თანამედროვე მედიის მახასიათებლად უნდა მივიჩნიოთ. მისი ცალკეული ნიმუშების იდეოლოგიურ კონცეპტებად წარმოდგენის ტენდენციასთან ერთად, ცხადი ხდება „ბულვარიზაციის“ მაღალი ხარისხიც. ამის მიზეზები სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოუყალიბებლობაში, პოლიტიკურ ანგაჟირებულობასა და ძველი სტერეოტიპებისგან ძნელად განთავისუფლების პრობლემებში უნდა ვეძიოთ. ამ პრობლემებზე მიანიშნებდა კულტუროლოგი ლელა იაკობიშვილი — ფირალიშვილი, როცა შენიშნავდა, რომ საქართველოში იუმორისტული გადაცემები პოლიტიკურად განსაკუთრებით ანგაჟირებულია, რაც მასმედიის ნაკლოვანებებთან ერთად, განათლების დეფიციტითა და დაბალი გემოვნებითაა გამოწვეული. მეტიც, მისი აზრით, ამგვარი გადაცემები საზოგადოებისთვის საშიშია, რადგან სოციალური თემების იგნორირებით, ბრმა მიმბაძველობით, უნაპირო ცინიზმით, პოლიტიკური მიკერ-

ძობულობით ისინი საზოგადოებაში ღირებულებით დეფიციტს ქმნიან და ამით „ჩვენს საარსებო ღერძს“ გვაცლიან (აქვე შევნიშნავთ, რომ ექსპერტებთან — ლ. იაკობიშვილ — ფირალიშვილსა და ე. ჯგერენაისთან ინტერვიუები სპეციალურად ჩაინერა სამაგისტრო ნაშრომისთვის — „კიჩი — ტელეტექსტის იდეოლოგიური მარკირების საშუალება“, რომელიც ჩვენი ხელმძღვანელობით მომზადდა):

„ჩემთვის მედია არის სისხლის მიმოქცევის სისტემა სოციალურ ორგანიზმში, აქ პრობლემა ბევრად სხვაა. (...) საზოგადოებისთვის მსგავსი დაბალი დონის გადაცემების მიწოდებამ სავალალო შედეგებამდე შეიძლება მიგვიყვანოს, ვინაიდან აქ ისმის მხოლოდ ცინიზმი და კრიტიკა პოლიტიკოსებისადმი და ნაკლებად ჩანს თვითირონია და საზოგადოებრივი პრობლემებისადმი სარკასტული მიდგომა. (...) ამ გადაცემების მთავარი ნაკლი სოციალური სივრცის სრული უგულვებლყოფაა. წამყვანები ვერ ახერხებენ ამ სივრცის პოლიტიკურ სპექტრში გატარებას და მის იუმორში ასახვას. მათი იუმორი არის მარტივი და არაფრის მთქმელი ცინიზმი სხვადასხვა პოლიტიკოსის მისამართით, გამომდინარე მათი ინტერესებიდან, ხოლო სოციალური სივრცე და საზოგადოებრივი საკითხები, რომლებიც მეტ ყურადღებას უნდა იმსახურებდეს, მთლიანად იგნორირებულია. პლუს, იუმორი, რომელიც იქ არის, მთლიანად პლაგიატი და სხვა არაფერი. ფორმატი, სიუჟეტები, ტექსტები — არაფერია ჩვენი. ყველაზე მთავარი კი — ის ღირებულებითი საზრისი, რომელზეც ჟანრი უნდა იდგეს, აბსოლუტურად უარყოფილია“ (დავლაშერიძე 2013: 86).

შეუძლებელია არ დაეთანხმო ამ მოსაზრებას, თუმცა თანამედროვე გლობალურ სამყაროში პოპულიზმის დაუძლეველ სენს ისე გაუდგამს ფესვები, რომ მისი დამარცხება, უკუგდება შეუსრულებელ ამოცანას ემსგავსება. პოპულიზმის ზღვარგადასულ მოძალებას უმბერტო ეკო ისტორიის გრძნობის, მეხსიერების ქრობას უკავშირებს. პოპულიზმი — ახალი ისტორიის, ისტორიის „ახალი“ სუბიექტების შექმნის ხელშემწყობი ფაქტორია. მისი თქმით, თანამედროვე პოპულიზმს საერთო არაფერი აქვს ხალხთან, რადგან თავად „ხალხი“ არ არსებობს ან „... უბრალოდ, ენობრივი კაზუსია, რომელიც სინამდვილეში ქვეყნის მთელ მოსახლეობას აღნიშნავს და მისი აზრით მხოლოდ არჩევნების დღეს ინტერესდებიან (ეკო 2009: 8)“. იგი საუბრობს ელექტორატზე, როგორც მარტივ სტა-

ტისტიკურ ერთეულზე, რომელსაც პოპულისტი საკუთარი იდეების მხარდასაჭერად იყენებს, ხოლო მედიის მთავარი „მისია“ მისი მოქმედებების გამართლებაა.

ეკოს თვალთახედვიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ მასობრივი აუდიტორია მასზე ზემოქმედების მსურველებს წარმოუდგენიათ ინდივიდუალობის, ორგანიზებულობის, საკუთარი ნების არმქონე ერთობლიობად. საერთოდ, მასობრივი აუდიტორია ინდივიდთა ძლიან დიდი და ამორფული გაერთიანებაა, რომელიც გარკვეული ძლიერი ზემოქმედების მომენტში ქცევის ერთგვაროვნებით ხასიათდება (სურგულაძე... 2003: 217).

რალა თქმა უნდა, ზოგადად აუდიტორია ერთგვაროვანი არაა. რაც უფრო მეტი და მრავალგვარია მასკომუნიკაციის არხები, მით უფრო პლურალისტულია აუდიტორიაც. შესაბამისად, ჩვენი ტელეაუდიტორია პოლარიზებული პლურალისტული მედიამოდელის (ჰალინი... 2004: 89-182) ჩარჩოში ჯდება. ამ „ბიპოლარულ“ სივრცეში ინფორმაციის მიმღები ფრაგმენტირებულია ორ დიდ ჯგუფად: სახელისუფლო თვალსაზრისის გამტარებელ და ოპოზიციურ ჯგუფებად (მასმედიით გავრცელებულ შეტყობინებათა მიმღები ელექტორატი). შეტყობინების ენობრივი ფორმა, მისი მოდელი განაპირობებს უკუკავშირის თავისებურებასაც. რაც უფრო დაშორებულია ერთმანეთისგან კომუნიკატორი (ინფორმაციის გამავრცელებელი) და აუდიტორია, მით უფრო იზრდება დისკომუნიკაციის საშიშროება.

ლიტერატურის კრიტიკოსმა, ქალბატონმა მანანა კვაჭანტირაძემ ჩვენთან საუბარში მოვლენის სხვა მხარეზეც — გემოვნებიანი მაყურებლის არჩევნის პრობლემაზე გაამახვილა ყურადღება და აუდიტორიის ამ ნაწილის ქცევის აღმნიშვნელად ზუსტი მეტაფორა — „ტელეემიგრანტები“ გამოიყენა. კრიტიკოსის სამართლიანი შენიშვნით, ავთენტურ მედიაგარემოში შეზღუდული არჩევნის გამო, მაღალი დონის გადაცემების მაყურებელი („არადა, ასეთები, რამდენიც გინდა, იმდენია!“) იძულებულია დატოვოს ეს სივრცე და სხვა, მის იდეოლოგიურ თუ მორალურ პრეფერენციათა შესაბამის გარემოში გადაინაცვლოს: „...და გავდივართ კიდეც ჩვენი ტელესივრციდან სხვა ტელესივრცეში, ვისაც ენის პრობლემა არ გვაქვს. ამით ჩვენი ტელესივრცე ემიგრანტებით ივსება, გვკარგავენ!“ აქვე დავძენთ, რომ ამგვარ „მოხეტიალე“ მაყურებლებს შეგვიძლია

(მწერლის ცნობილი გამონათქვამის ყაიდაზე) „ტელევიზორცეში დაკარგულები“ ვუნოდით.

ერთი შეხედვით, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მედიამ-ფლობელებს ავინყდებათ, რომ აუდიტორია მხოლოდ მანიპულირების ობიექტი ან მასმედიისათვის სასაქონლო ბაზარი არა არის. არადა, იგი სოციალურ გარემოში წარმოშობილი ინდივიდების ერთობაა, რომლის ქცევაც ზნეობრივ-კულტურული ღირებულებებითაა განპირობებული. აქ წარმოიქმნება ოპოზიცია: „მომხმარებელი“ — „მოქალაქე“ — მიმართებათა ორი ტიპი, რომელიც მასობრივი აუდიტორიისადმი მასმედიის მიდგომას ახასიათებს. სამწუხაროდ, ქართული მედიაგარემო საზოგადოებას, როგორც „მომხმარებელს“ უფრო აღიქვამს, ვიდრე სოციოკულტურულ ინსტიტუტს. ნაცვლად იმისა, რომ დემოკრატიზაციის წინააღმდეგობებით აღსავსე პროცესში ხელი შეუწყოს სამოქალაქო ცნობიერების ჩამოყალიბებას, ზნეობრივ — კულტურული ფასეულობებისა და საგანმანათლებლო ინფორმაციის გავრცელებას, ადამიანთა გემოვნების დახვეწას, მედია სულ უფრო მეტად ავლენს საზოგადოების მიმართ მომხმარებლურ დამოკიდებულებას.

დღეს ეს ტენდენცია თითქოსდა შესუსტდა, მედიაკლიმატი დაბალანსებისკენ შეიცვალა (აღნიშნული ტენდენცია პოლიტიკურ იუმორზეც აისახა — ცნობილი შოუების წამყვანები ახლა უკვე ცდილობენ პოლიტიკური მხარეებისადმი კრიტიკულობა თანაბრად შეინარჩუნონ. რამდენად გამოსდით, სხვა საკითხია — კრიტიკის ხარისხი ისევ მათ პოლიტიკურ ორიენტაციაზეა დამოკიდებული), რაც აისახა კიდევ ავტორიტეტული უფლებადამცველი ორგანიზაციის „ფრიდომ ჰაუსის“ ახალ, 2013 წლის ანგარიშში (ფრიდომ ჰაუსი 2013: 1), რომლის მიხედვითაც საქართველომ მედიის თავისუფლების მხრივ მაჩვენებელი გაიუმჯობესა — დღევანდელი მდგომარეობა 49 ქულით შეფასდა, მაშინ, როცა შარშან ეს მაჩვენებელი 52 ქულას შეადგენდა. მიუხედავად ამისა, ქვეყანა მაინც ინარჩუნებს „ნაწილობრივ თავისუფლის“ სტატუსს. ანგარიშის მიხედვით, საქართველოში რეგიონის მასშტაბით ყველაზე თავისუფალი მედიაგარემოა. როგორც ვხედავთ, მდგომარეობა სანუგეშოა. მთავარია, ამ ეტაპზე ცვლილებათა პოზიტიური დინამიკა შენარჩუნდეს, სანამ მედიის გაჯანსაღებისკენ გადადგმული ნაბიჯები შეუქცევადი პროცესის სახეს არ მიიღებს.

ქართული მედიის პოლარიზებისკენ მიდრეკილების ტენდენ-
ციაში პოლიტიკოსთა ინტერესები იკვეთება. მასში ნათლად ჩანს
მედიის ხელისუფლებისთვის ბრძოლის იარაღად გამოყენების,
საზოგადოებრივი აზრით მანიპულირების მცდელობა. ზემოთ
დასახელებულ მიზეზთა გვერდით, საინფორმაციო პროცესების
გლობალიზაციაც უნდა ვახსენოთ.. მასკულტურის არნახული მო-
ძალების ფონზე სულ უფრო მცირდება ორიგინალური გადაცემე-
ბის რიცხვი. იუმორისტული პროდუქცია, რომელზედაც ვსაუბრობთ,
უმეტესწილად, გლობალური პროექტების ქართული ანალოგე-
ბია. თუკი დასავლეთში ამგვარ პროექტებს უპირატესად გართო-
ბის ფუნქცია ენიჭება (ცხადია, ვერც პოლიტიკური ქვეტექსტის-
გან იქნება ბოლომდე დაცლილი, რადგან პოლიტიკა ყველაფერში
მჟღავნდება), ჩვენთან ტელეტექსტებმა იდეოლოგიური კონცეპტე-
ბის სახე მიიღო და კონკრეტული პოლიტიკური ძალის პოპულარი-
ზატორად მოგვევლინა.

კვლავაც ეკოს თუ დავიმონმებთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ბოლო
ათწლეულის მანძილზე ქართული მასმედია ქმნიდა „დახურულ ტე-
ქსტებს,“ რომელთა ინტერპრეტაცია მხოლოდ ერთმნიშვნელოვნად
ხდებოდა, შესაბამისად, პროპაგანდისტულ მიზნებს ემსახურებოდა
(„ღია“ ტექსტები, გახსნილობის გამო, ინტერპრეტაციის მრავალ
შესაძლებლობას იძლევა — მ.შ.) და აუდიტორიის სახით უპირობო
თანამოაზრეებს ეძებდა.

იუმორისტული შოუების პუბლიცისტური მიზანდასახულობა
უნდა გავიაზროთ, როგორც გარკვეულ მსოფლმხედველობრივ
სისტემაზე აგებული იდეურ-შინაარსობრივი ინფორმაციის შექმნა
— გავრცელება. ნაცვლად იმისა, რომ საზოგადოებას ემსახუროს,
მისი ნაკლოვანებები, პრობლემები წარმოაჩინოს, ობიექტურად
ასახოს სინამდვილე, იუმორისტული ტელეტექსტები ხელს უწყობს
საზოგადოებრივი აზრის დეფორმირებულად ჩამოყალიბებას. მე-
დიაგზავნილები, რომელთაც ამგვარი გადაცემები გვანვდიან,
ხშირ შემთხვევაში, რეალობის დამახინჯების, დეზინფორმაციის
ზრახვებსა და მავანი პოლიტიკური ძალის ინტერესებს ნიღბავს.

მედიაკონტენტის შემადგენელ პოპკულტურის ნიმუშებს პოლი-
ტიკოსები აქტიურად იყენებენ თავიანთი მიზნებისთვის. გავიხ-
სენოთ პოპულარული სერიალი „შუა ქალაქი“, რომელიც ტელე-
კომპანია „იმედის“ ეთერით წარმატებით გადაიცემოდა. ამ

ცნობილი იუმორისტული ტელენოველის ერთ-ერთ სერიაში პერსონაჟად ქალაქის მერი გიგი უგულავა მოგვევლინა, თანაც თვითმმართველობის არჩევნების წინ. თუ ეს შემთხვევა ქალაქისთვის პიარს ემსახურებოდა, მომდევნო მაგალითი იდეოლოგიურად მიუღებელი, არასასურველი პირის ნეგატიურ კონტექსტში წარმოჩენის მცდელობას გავს. კერძოდ, სულ ახლახანს, „რუსთავი 2 -ის“ ასევე რეიტინგულ ტელესაგაში „ჩემი ცოლის დაქალები“ ახალი გმირი გამოჩნდა. მა-ყურებელს არ გასჭირვებია მასში წინა ხელისუფლებისგან შერის-ხული ქართველი ბიზნესმენის შარჟული პროტოტიპი ამოეცნო. ასეთი მაგალითები უხვად მოიძიება მასობრივი კომუნიკაციის არხებით გადაცემულ არაპუბლიცისტურ მასალაში. მე-19-მე-20 საუკუნეების ჟურნალისტური ტრადიცია, მხატვრული და ისტორიულ-გეოგრაფიული ნაწარმოებებით მდიდარი გამოცემები, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა ქონდა კულტურული ფასეულობების დამკვიდრების თვალსაზრისით, დღეს დავინწყებულია. რადიო-ტელევიზიამ სახე უცვალა მედიის არაპუბლიცისტურ შემადგენელს და იგი იაფფასიანი, მდარე, უგემოვნო პროდუქციით ჩაანაცვლა.

იუმორისტული ტელემოუების ენა ლექსიკური ნეოლოგიზმებითაა გაჯერებული; ირონიული მიზნითაა მოხმობილი ექსპრესიულად შეფერილი ენობრივი ერთეულები, ინტენსიური სემანტიკის სიტყვები — ჟარგონები, ოკაზიონალიზმები; ასევე ხშირია შტამპებისა და იდეოლოგიური სტერეოტიპების გამოყენების მაგალითები. ამგვარი თვითმიზნური ენობრივი ინტერპრეტაციები, საერთო მნიშვნელობის ნორმების დარღვევა, ცხადია, მხოლოდ ზიანის მომტანია და მას ვერც სუბკულტურული სტატუსის „სპეციფიკა“ გაამართლებს.

როგორც ვახსენეთ, ამ სტატუსის მედიაპროდუქტის გზავნილები სარკასტულად, ზოგჯერ გამჭვირვალე, ხან გაუმჭვირვალე ქვეტექსტებით მიენოდება აუდიტორიას. ვერ ვიტყვით, რომ შოუს ცალკეული ეპიზოდები გულიან სიცილს არ იწვევდეს ან ყოველთვის იდეოლოგიზებული იყოს. შიგადაშიგ ჩვენში რეალურად არსებული მანკიერებების მხილებაც ხდება, რაც თვითკრიტიკის საშუალებასაც გვაძლევს. არსებობს უფრო მაღალინტელექტუალური იუმორისტული შოუებიც, რომელთა შინაარსი ერუდირებული მაყურებლის ინტერესებზეა გათვლილი. აქ უფრო დახვეწილად,

სიმბოლიზებულად ცხადდება ჩანაფიქრი. რაც არ უნდა ითქვას, ნებისმიერ შემთხვევაში, მედიის რეკრეაციული ფუნქცია მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებულია.

აღნიშნულ თვალსაზრისს გარკვეულწილად ემხრობა სოციოლოგი ემზარ ჯგერენაიაც. იგი იუმორისტულ გადაცემათა ერთგვარ „სამოქალაქო ფუნქციაზე“ საუბრობს: „(...) ადამიანები ამ გადაცემებს უყურებენ: პირველი — გართობისათვის, მეორე — მათ სჭირდებათ, რომ გარკვეული იუმორი გამოუმუშავდეთ პოლიტიკოსებზე. ეს არის ერთგვარი შურისძიების ფორმა და ამ გადაცემების სამოქალაქო ფუნქციაც სწორედ კონფლიქტებისა და დაპირისპირებების შერბილებაა, მათი იუმორში გადატანა და შესაძლებლობის მიცემა მაყურებლისთვის, სხვა პერსპექტივაში შეხედონ ამ პრობლემებს, გაიცინონ მასზე და აგრესია არ გამოიწვიოს. ამ გადაცემებს უნდა ჰქონდეს დამამშვიდებელი ფუნქცია, რაც, ცხადია, კარგი და სასარგებლოა საზოგადოებისათვის (დავლასერიძე 2013: 84).“ მისი თქმით, გავლენები არსებობს, მაგრამ ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა, როდესაც საქმე მასობრივ აუდიტორიას, ტელევიზიასა და გართობას ეხება.

თვალშისაცემია ერთი ტენდენციაც, განსაკუთრებით ტელეკომპანია „რუსთავი 2 -ის“ გადაცემა „კომედი შოუსთვის“ ნიშნული — ქართული ლიტერატურული გმირების გამახსნარავება, რაც ასევე იდეოლოგიურ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ. ამგვარი დამოკიდებულება არხის მესვეურთა (იდეოლოგთა) მხრიდან, შესაძლოა, აიხსნას მშენებარე ქართული დემოკრატიის პირობებში ტრადიციული ქართული მწერლობის ავტორიტეტული დისკურსის, მის მიერ გადარჩენილი ლირებულებების დესაკრალიზაციის აუცილებლობით. ასეთ შემთხვევაში მისი ამგვარი ნაკითხვაც დასაშვებია: სახელმწიფოებრიობის არარსებობის ჟამს ლიტერატურაცენტრიზმი ერთადერთი შესაძლო დისკურსი იყო, მყარი საყრდენი ქართული საზოგადოებრიობისა, ქვეყნის ასიმილაციისაგან თავდაღწევის გზა. მაგრამ თანამედროვე ეტაპზე შენარჩუნებული წარსულის ინერცია ეროვნულ შეხედულებათა სისტემის გლობალისტურთან შეუთავსებლობის პრობლემას აჩენს, რაც თითქოსდა დასავლური ყაიდის დემოკრატიული სახელმწიფოს მშენებლობისათვის ერთგვარ წინაღობად იქცევა. შესაძლოა, გადაცემის მესვეურთა ჩანაფიქრი ასეთიც იყო, ოღონდ როგორ განხორციელდა, მთავარი

ესაა. მნიშვნელობა სწორედ იმას აქვს, ვინ გკარნახობს, რა მიზნით და როგორი ფორმით. ყოველივე ტრადიციულის დაკნინება, დამკვიდრებულის უპირობო ნეგაცია, ბაზისურ ღირებულებათა დევალვაციის მცდელობა — აი, სამწუხაროდ, რა იკითხება ამ გადაცემის გზავნილებში. დაცინვით გამოწვეული გულიანი ხარხარის უკან კი მზაკვრული გეგმა წარმატებით ხორციელდება. საბოლოო ჯამში, ეს ყველაფერი საზოგადოების ფრუსტრირებას, ნიჰილიზმის, აპათიის გაძლიერებას ემსახურება და არა კეთილშობილურ მიზანს.

ზოგჯერ დაისმის კითხვა იმის თაობაზე, ხომ არ იწვევს ან რამდენად იწვევს მსგავსი იუმორისტული პროექტები მაყურებლის ინტელექტის დაქვეითებას. ამ ყაიდის გადაცემებით მაყურებელთა ინტელექტის დაქვეითებაზე საუბარი გადაჭარბებული გვგონია. თანაც, კითხვის ამგვარი ფორმულირება ერთდღიურულ მაყურებელზე ზეგავლენის მოხდენის დისკრედიტირებულ თვალსაზრისს შეიცავს. მისი მთავარი ხარვეზი ისაა, რომ ტელეაუდიტორიას ერთგვაროვნად — მედიაგზავნილების მნიშვნელობათა პასიურ მომხმარებლად წარმოიდგენს. შესაბამისად, იგნორირებულია განსხვავებული პერცეპციის, კრიტიკულად განწყობილი მაყურებლის ფაქტორი. უფრო ზუსტია ვთქვათ, რომ ამგვარი შოუები უფრო მასობრივ აუდიტორიაზეა გათვლილი, მათზე, ვინც კრიტიკულად ვერ აღიქვამს მედიაკონტენტს და მას მხოლოდ თავშესაქცევად მოიხმარს. ზოგადად, პოპკულტურა კიჩურია, იგი თანაგანცდისკენაა მიმართული და არა თანაგააზრებისკენ. პრინციპში, გზავნილი ყველასთვის ერთია, უკუკავშირია განსხვავებული. მთავარია, შენ რა მოსაზრებით უყურებ შოუს, რა შინაარსს დებ ამაში — მხოლოდ რეკრეაციის ფუნქციას ანიჭებ, თუ ფარული გზავნილების ახსნით ხარ დაკავებული. რა თქმა უნდა, „კომედი შოუს“ მსგავს გადაცემებს ასეთ სერიოზულ დატვირთვას ვერ მივანიჭებთ, მიუხედავად მათი ავტორების აშკარა იდეოლოგიური განზრახულობისა, ძნელია დაასკვნა, რომ სრულად აღწევენ მიზანს. ფაქტია, იგი მხოლოდ ტრივიალური, მარტივი და უგემოვნო სკეტჩებითაა გაჯერებული, რომლებიც ადვილად იშიფრება. შოუს მონაწილე მსახიობთა მხრიდან ტრადიციული ღირებულებებისადმი უცერემონიო, რევანშისტული დამოკიდებულება კი მხოლოდ და მხოლოდ კოგნიტური დისონანსის მანიშნებელია.

ასე რომ, გამოთქმული ჰიპოთეზა, ვფიქრობთ, ერთმნიშვნელოვნად მაინც ვერ დასტურდება. უფრო დახვეწილი, ინტელექტუა-

ლურ მაცურებელზე ორიენტირებული იუმორისტული გადაცემების შემთხვევაში იგი, გარკვეულწილად, შეიძლება გამართლდეს კიდევ, მაგრამ „კომედი შოუს“ მსგავსი პროექტები იმთავითვე დაბალი გემოვნების, ნაკლებად განათლებულ მაცურებელზეა გათვლილი, რომელსაც, სამწუხაროდ, ვერაფერს მატებს, ხოლო სულიერად — კიდევ უფრო აღარიბებს. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამგვარი გადაცემები, შესაძლებელია, მასობრივი აუდიტორიის უდიდესი ნაწილის გემოვნებასაც აკმაყოფილებდეს, რაც, საბოლოო ჯამში, მედიის საბაზრო მოდელს (მოთხოვნა — მიწოდება) ეთანხმება. თუმცა, ჩვენს რეალობაში უფრო პირუკუ პროცესის (მიწოდება — მოთხოვნა) მომსწრენი ვხდებით. ეს კი, როგორც ზემოთ ვახსენეთ, მცირე გავლენების აკუმულირების თეორიის ლოგიკით აიხსნება და, უწინარეს ყოვლისა, პოლიტიკოსთა გრძელვადიან მიზნებს ემსახურება.

დამონებიანი:

ბურდიე 2002: Бурдьё П. *О телевидении и журналистике*. Пер. с фр.— М.: Прагматика культуры, Институт экспериментальной социологии, 2002.

დავლაშერიძე 2013: დავლაშერიძე ნ. *კიჩი, როგორც ტელეტექსტის იდეოლოგიური მარკირების საშუალება*. სამაგისტრო ნაშრომი (ხელმძღვანელი: მ.შამილიშვილი) დაცულია თსუ-ის სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტზე. 2013 წლის 17 ივლისს.

დეფლორი... 2009: დეფლორი მ., დენისი. ე. *მასობრივი კომუნიკაციის გააზრებისთვის*. თბ.: 2009.

ეკო 2006: ეკო უ. *პოპულიზმი, მასმედია, კულტურა და ინტელექტუალები* (თარგმანი მ. ხარბედიასი). „ლიტერატურა — ცხელი შოკოლადი“, №11 აპრილი, 2009.

სურგულაძე... 2003: სურგულაძე რ., იბერი ე. *მასობრივი კომუნიკაცია*. თბ.: 2003.

ფრიდომ ჰაუსი 2012: ფრიდომ ჰაუსი. *საქართველოში მედიის თავისუფლების მხრივ მდგომარეობა გაუმჯობესდა*. ინტერნეტ გამოცემა media. ge. განთავსებულია 2013 წლის 3 ივლისიდან, ვებმის.: <http://www.media.ge/ge/portal/news/300844/>

ჰალინი... 2004: Hallin, C. D. and Mancini, P. *Comparing Media Systems. Three Models of Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. (<http://www.scribd.com/doc/66177162/Comparing-Media-Systems-Daniel-Hallin>)

ინგა მილორავა

ბავშვური ღიმილის სამყარო
(ნოდარ დუმბაძე— 85)

„ნოდარ დუმბაძე ჩემთვის ახლობელია სიცოცხლის შეგრძნებით, იმის რწმენით, რომ რეალური ცხოვრება მხოლოდ მაშინაა სისხლსავსე და აზრიანი, როცა მასში იღვიძებს მითის ხსოვნა, როცა მისთვის უცხო არ არის ზღაპარი და არც რცხვენია მისი აღიარება. და კიდევ იმით არის ახლობელი, რომ ბავშვობა, თუ ადამიანს ახსოვს და არავითარ შემთხვევაში არ უარყოფს მას, აყალიბებს მის პიროვნებას... ყოველივე ეს განსაზღვრავს მის დიაპაზონს და რაც უფრო ფართეა მისი თვალსაწიერი მით უფრო თანამედროვეა ადამიანი, რამეთუ მასში დაუოკებელია ჰარმონიულობისაკენ სწრაფვა. ასეთი იყო თავად ნოდარი — დელიკატური, დახვეწილი ადამიანი, მოულოდნელი ღიმილით, სიხარულით რომ გვასაჩუქრებდა ყველას, ღიმილით, რომელიც ასე აუცილებელია ყოველთვის“.

ჩინგიზ აიტმატოვი

ადამიანი მართლაც ბავშვობიდან მოდის. ანტუან სენტ-ეკვიუპერის ამ ცნობილ ფრაზას ალბათ ისე ძნელად შეესაბამება ვინმე, როგორც ნოდარ დუმბაძე. მისი სევდანარევი, მაგრამ მზით და ადამიანის სიყვარულით სავსე ღიმილიც, რომელიც ყოველ სიტყვას ათბობს და განსაკუთრებულ ადამიანურობას ანიჭებს, ბავშვობიდან მოვიდა ჩვენამდე. მწერალი წავიდა, უფრო სწორად, როგორც სილამაზე, დროებით თვალს მიეფარა, მაგრამ სიტყვა დარჩა, როგორც ადამიანურობის, სინაზის, ერთიმეორის მოფრთხილების, მარტობაში არდატოვების დიდი და ნათელი სიმბოლო. ვფიქრობ, ჩვენი მკითხველი აცნობიერებს ამ, ადამიანურობით სავსე სამყაროს მნიშვნელობას, აქედან მოდის ის დიდი პოპულარობა და სიყვარუ-

ლი, რომელსაც ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებები იმსახურებდნენ მის სიცოცხლეშივე და ახლაც მერეც. ესაა მკითხველისა და მწერლის სიახლოვის განსაკუთრებული განცდა, რომელსაც ვერც დრო, ვერც ისტორიული მოვლენები და ვერც ფორმაციების ცვლილებები, მათი თანმხლები მძიმე მოვლენებით, როგორც ფიზიკურით, ისე სულიერით, ვერაფერს აკლებს. ჩვენს ქუჩებში უკვე კარგა ხანია, დადიან მოლუშული და სევდიანი ადამიანები, მაგრამ, საკმარისია, ნოდარ დუმბაძე ახსენოს ვინმემ, რომ უმეტესობის სახეზე, თვალელებში მაინც ჩადგება სითბო და სიყვარული. ეს ხდება იმიტომ, რომ ამ ცივ, უგულო სამყაროში, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, ნოდარ დუმბაძის ბავშვური ღიმილით გაცისკროვნებული მხატვრული სივრცე და დრო თითქოს მაშველი ტოტია, რომელსაც თავდავინყებით ეჭიდება დროის მუხთალი ტალღებისგან მიტაცებული მკითხველი. ამავე დროს, ესაა ისეთი ღრმა სამყარო, ქვედა დინებებით, შრეებით და ფარული მიხვედრებით სავსე, რომ მხოლოდ ჩვენს სახეზე გამონვეული ღიმილით, იუმორად დეფინიციით ვერაფრით ამოიწურება. სხარტი, ენამოსწრებული ტექსტის მიღმა იმალება ადამიანად ყოფნის ფილოსოფია – მარადისობის კანონი. ეს კანონი ადამიანად ყოფნის არსს ხსნის. გოდერძი ჩოხელისეული ადამიანად ყოფნის სევდის ნაცვლად ნოდარ დუმბაძესთან ჩვენ ადამიანად ყოფნის სიხარულს და ძალას ვხედავთ. ვინც ამ კანონს მოეჭიდება, დაიჯერებს და მიიღებს, მას უკვე აღარ ეშუქება ადამიანის სიცოცხლის თანმდევი მარადიული მარტოობის სევდა და ნალველი. თუნდაც ამიტომ ეკუთვნის ნოდარ დუმბაძეთს ის განუზომელი სიყვარული, რომელსაც მის მიმართ სხვადასხვა თაობის მკითხველი ატარებს გულში.

ინდოელ ფილოსოფოს ოშო რაჯნიშს მიაჩნდა, რომ საკუთარი თავის საპოვნელად და შინაგანი სრულყოფილების მისაღწევად ადამიანი უნდა დაუბრუნდეს ბავშვობას, არა მშრალი მოგონებების დონეზე, არამედ მთლიანად, მთელი არსებით, გრძნობიერად და შემდეგ აღარც დაშორდეს მას. ასე იბადება ჭეშმარიტი ჰუმანიზმი. ოშო რაჯნიშის მოძღვრება ცალკე თემაა და რამდენად მიესადაგება იგი ჩვენს მსოფლხედველობას — ესეც საკითხავია, მაგრამ ამ შემთხვევაში, არ შეიძლება მას არ დავეთანხმოთ. როგორ აღწევდნენ ის და მისი მიმდევრები ცოდვებით და ტკივილით სავსე გზის შემდეგ ბავშვობის წრფელ და სუფთა სამყაროსთან ხელახლა

დაბრუნებას, ესეც არაა მნიშვნელოვანი. მათ მედიტაცია სჭირდებათ, ნოდარ დუმბაძეს — არა. მას არაფერი არ სჭირდებოდა ამისთვის, გარდა თავისი გულისა, რადგან ის გული იმ ბავშვის იყო ყოველთვის, რომელიც წლების წინ ომით, დარდით და სიღარიბით სავსე სოფლის გზებზე დააბიჯებდა და მაინც ადამიანების სიბოთი და სიყვარულით იყო სავსე. იმ პატარა ბიჭის გულმა იფეთქა ბოლომდე მის გულში. იქნებ, იმიტომაც ვერ გაუძლო ამ სამყაროს დიდხანს, იმიტომაც გაცვდა ადრიანად — ბავშვის გულს ამ სამყაროს ავ-კარგის დანახვა, ტკივილში გამოტარება და მხატვრულ სახეებში გარდაქმნა მოუწია. სწორედ აქედან მოდის ის განუმეორებელი ჰუმანიზმი, რომელიც ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებებს ახასიათებს. ის ბავშვობიდან არსად წასულა, მთელი ცხოვრება მასთან ერთად გაატარა, გულიც არ შეცვლია და ალბათ ამიტომ იყო, რომ როცა, ფაქტობრივად, სასიკვდილოდ განწირულ მწერალს გულის გადანერგვა შესთავაზეს, მან კატეგორიული უარი განაცხადა. „ხელოვნური გულით თქვენ ვერ იცოცხლებთ“ — ეს სიტყვები არის განაჩენიც და უდიდესი შეფასებაც მწერლისა. მართლაც განა ბავშვის სუფთა გულის გარეშე დარჩენილ მწერალს შეეძლო ეცოცხლა? შეეძლო შეექმნა ის, რასაც ქმნიდა? ეს ხომ მისი დროის და სივრცის მიღმა მყარად და ურღვევად შეკრული სულის მსხვერველს იქნებოდა. ამ სულში ზურიკელა, სოსოია და ბაჩანა ერთნი არიან. იქ ბავშვი, მოზარდი და ზრდასრული არ არსებობს. იქ ადამიანი მარდიულია და ამიტომ მისი განადგურება შეუძლებელია. ადამიანს სიცივე და მარტოობა კლავს, ამსხვრევს. ნოდარ დუმბაძე არასოდეს მისცემს მას ამის საშუალებას. მისი გული გაჩერდა, დაიფერფლა, მაგრამ გაცოცხლდა სიტყვაში და აგრძელებს გზას, გზადგვა იკრებს ბავშვობისკენ მომზირალ, შეშინებულ, მობუზულ სხვა გულებს და იმედი აქვს, რომ მალე მთელი ქვეყნიერება ისინი იქნებიან. ესაა მწერლის ჰუმანიზმის თითქმის მისტიკური საფუძველი. თუ ვინმე ვერ ხვდება ამ გულის მისიას, მისგან შექმნილი ამ სახეების, სივრცის, ურთიერთობების, სიყვარულის — მაკურნებელის, გადამრჩენლის — მნიშვნელობას, მას მოუწევს იცხოვროს დაუნდობელ, ჰუმანიზმისგან დაცლილ, ადამიანის გამაუფასურებელ, სიცარიელისთვის და მარტოობისათვის განწირულ სამყაროში.

ნოდარ დუმბაძის მხატვრულ სამყაროს ფესვები ქართული ლიტერატურის სიღრმეში აქვს გადგმული. ასევე მჭიდროდ უკავ-

შირდება იგი ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებსაც და, შეიძლება ითქვას, რომ მის მხატვრულ ტექსტში დიკენსის პროზის და სახეობრივი სისტემის გარკვეული ფარული გამოძახილიც ჩანს. ეს განსაკუთრებით შეიმჩნევა იმ ნაწარმოებებში, რომლებშიც ბავშვებისა და მოზარდების შესახებ წერს მწერალი. ნოდარ დუმბაძეც, დიკენსის მსგავსად, გამოსახავს ბავშვს, მოზარდს – ნრფელ, ნათელ, შეურყვინელ არსებას, რთული, ხშირად უმძიმესი გარემო პირობების ფონზე და ამავე დროს მუდმივად ინარჩუნებს თავის ღიმილიან შინაგან მელოდიას, მაგრამ ყველაზე უფრო ნოდარ დუმბაძის სამყარო მაინც დავით კლდიაშვილის ცრემლიანი ღიმილით შექმნილ სივრცესთან დგას. საგულისხმოა, რომ ორივე შემთხვევაში, იუმორის სუფთა სახესთან გვაქვს საქმე, როცა მწერალს დიფერენცირებული დამოკიდებულება აქვს გმირისა და სამოქმედო გარემოსადმი (გრკიკნაძე) — გარემო როგორიც არ უნდა იყოს, გმირი არასოდესაა ოდნავადაც კი რაიმეში დადანაშაულებული, განსხვავებული ვითარებაა სატირული ტექსტის შექმნისას, როცა მწერალი უკვე არადიფერინცერებულად უდგება გმირს და გარემოს და მისი ღიმილი მწარე დაცინვაში, საერთო და ყივლისმომცველი მანკიერების მხილებასა და მისი განადგურების სურვილში გადადის. ამ თვალსაზრისით, ნოდარ დუმბაძე შეიძლება დავით კლდიაშვილის ხაზის გამგრძელებლად უფრო ჩაითვალოს, რაც ბუნებრივიცაა. ნოდარ დუმბაძე ადამიანს და მის გარშემო დროსა და სივრცეს, მათში ლოკალიზებულ მოვლენებს ერთნაირად გამჭვირვალე ცრემლით და ბავშვური ღიმილით უყურებს და შემდეგ განაზოგადებს, ადამიანის ამქვეყნად არსებობის აზრის ძიებამდე აჰყავს და პოულობს კიდევ მას — სიყვარული, ადამიანების ერთიანობა და სიკეთე. სხვა აზრი მისთვის არსებობას არა აქვს. ბავშვის, მოზარდის სამყაროში ეს განცდა, რომ სამყარო კეთილია და სიყვარულით სავსე, ბუნებრივად შემოდის. მერე რა, რომ მისი მოზარდი გმირები უმძიმეს დროსა და სივრცეში ცხოვრობენ.

ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ომის პერიოდის ორი რომანი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და „მე ვხედავ მზეს“. ამ რომანების გმირები ეკზიუპერის პატარა უფლისწულები არ არიან, არც სხვა პლანეტიდან მოსულან, მაგრამ ისინიც ეძებენ ამ სამყაროში სითბოს და სიყვარულს. ერთი შეხედვით, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მათ ნაკლები დრამატული და ტრაგიკული მოვ-

ლენები ხვდებოდა ცხოვრების გზაზე, მაგრამ ასე არ არის. ეს პატარა სულით უფლისწულები — გურიის სოფლის უბრალო გლეხის ბიჭები — სწორედაც რომ დრამატული და ტრაგიკული მოვლენების ეპიცენტრში არიან მოქცეულნი: ომი, სიკეთისა და ბოროტების ჭიდილი, სამყაროს შეცნობის გზაზე პირველი ურთულესი ნაბიჯები, ტკივილი, იმედგაცრუება, სიკვდილი, დარდი. ყველფერია აქ, თუმცა მწერლის ბავშვური ღიმილის მიღმა ტკივილი ყურდება და, რაც მთავარია, გამირები დაცული არიან ადამიანის ყველაზე დიდი განსაცდელისგან — სულიერი მარტოობისგან. სწორედ ესაა ნოდრ დუმბაძის ჰუმანიზმის საფუძველი — ადამიანი თუ მის გვერდზე მეორე ადამიანის თბილ სხეულს, თვალებს და ნამდვილ სიტყვას ხედავს, ყველაფერს გაუძღვება. შესაძლოა, ამ რომანების ნორჩ გამირებს — ზურიკელა ვაშალომიძეს და ლევან მამალაძეს უფრო მეტი განსაცდელი, პასუხისმგებლობა და დრამატული მოვლენები დაატეხა თავს მწერალმა, ვიდრე უფრო გვიანდელი რომანების მონიფულ და ძალამოცემულ გამირებს. მათ სწორედ ბავშვობიდან შემორჩენილი სამყაროს განჭვრეტის პირველქმნილი უნარი უწყობს ხელს, რომ, სიტუაციის დრამატულობის მიუხედავად, მიაღწიონ ჰარმონიას საკუთარ თავთან და გარესამყაროსთან.

ბუნებრივია, რომ ამ ორივე გამირის სულში თავის კვალს დატოვებს ომის ტრაგიკული წლები, მაგრამ მათ თან მიჰყვებათ ის სიყვარული, რომელიც გარშემომყოფებისგან იგრძნეს და თვითონაც უშურველად გასცეს. ბებიისამარა დარჩენილი ზურიკელა ვაშალომიძის ცხოვრებაში არის ორი არაჩვეულებრივი ადამიანი: ილიკო ჩიგოგიძე და იალრიონა შევარდნაძე. სამწუხაროდ, რეალობაში ადამიანები უფრო ბედნიერი და გალალბულისაკენ ისწრაფვიან, იშვიათი გამონაკლისის გარდა. მოხუცი ქალი და ობოლი ბიჭი, ხშირ შემთხვევაში, დიდად საინტერესო არ არიან ხოლმე გარშემომყოფებისათვის და მათ ირგვლივ გაუცხოებისა და მარტოობის სიცივემაც შეიძლება დაისადგუროს, ოღონდ არა ნოდრ დუმბაძის სამყაროში. აქ ადამიანები იმისთვის ცოცხლობენ, რომ იმეგობრონ, ერთმანეთს მხარში ამოუდგნენ, ტკივილი და სიხარული გაუზიარონ, ხელი გაუწოდონ და ავი და კარგი ერთად გადაიტანონ. ზურიკელა ომით, სიღარიბით და სიკვდილის შიშით გარინდებულ სოფელში საოცრად სისხლსავსე და ლამაზ ბავშვობას ატარებს, სიცილით, სილალით და სიკეთითაა სავსე მისი გზა, რომელსაც ის დამოუკიდებელი ცხოვრე-

ბისკენ მიჰყავს. ილიკოს და ილარიონის ღრმად ადამიანური სახეები იმითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ მწერალმა თითქოს განაზოგადა ისინი, აქცია არა ცალკეულ, თუნდაც რეალური ბიოგრაფიული დროსივრციდან ამოღებულ სახეებად, არამედ საყოველთაოდ. ეს მისი რწმენის და ხედვის რაკურსის შედეგია — ის ბავშვის გულით უყურებს სამყაროს. ბავშვისთვის კი ადამიანი სიკეთის წყაროა. სიყვარულით გარემოცული ადამიანისგან გაიზრდება ნამდვილი კაცი, ღირსეული კაცი, რომელიც ამ რწმენას, რომ ადამიანები სიყვარულისთვის, ერთად დგომისთვის არიან შექმნილი. მთელი ცხოვრების განავლობაში თან ატარებს.

ძალიან საგულისხმოა არა მარტო რამდენიმე ადამიანის, არამედ საზოგადოების ერთიანობის განცდა, რომელიც ამ ორივე რომანში ჩანს. მოქმედება გურიის არცთუ ისე დიდ სოფლებში თამაშდება და საზოგადოებაც არაა მასშტაბური, მაგრამ, საჭიროების შემთხვევაში, ერთ მუშტად იკვრება. ეს კარგად ჩანს „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ იმ ეპიზოდში, როცა თითქოს უცებ გამოფხიზლებული სოფელი იწყებს საჩუქრების მოგროვებას ფრონტზე გასაგზავნად. ვისაც რა შეუძლია, იმით ერთვება ამ საქმეში, მაგრამ ერთვება მთელი სულით და გულით. მათი სითბო უნდა მისწვდეს და მისწვდება კიდევ შორეულ ფრონტზე ტკივილისგან და მარტოსულობისგან გაყინულ გულებს. მწერალს სამოქალაქო პასუხისმგებლობა ადამიანურ ჭრილში აქვს გადატანილი. მისთვის ამასა აქვს უმთავრესი მნიშვნელობა.

„მე ვხედავ მზეში“ ვითარება კიდევ უფრო დრამატულია. სოსოია მამალაძის ჯერ კიდევ ბავშვურად სუსტ მხრებს იქით აწვევა სიყვარულის და თანაგრძნობის სრულად გაცემის მძიმე ტვირთი და პასუხისმგებლობა. ამ რომანში პატრიოტული მოტივიც უფრო მძაფრადაა გამოკვეთილი. ასევე გამოკვეთილად ჩანს ადამიანების ურთიერთდახმარებისა და თანადგომის აუცილებლობა იმისთვის, რომ თვითონ ამ ადამიანებმა, როლებიც სხვას ეხმარებიან, მხარში უდგანან, მომავალში შეინარჩუნონ მათი იმთავითვე ჩადებული ადამიანურობა და იპოვონ სწორი გზა. სოსოიას რუსის ეპიზოდი არ არის მხოლოდ საბჭოთა კონიუნქტურისადმი ხარკის მოხდა, სხვათა შორის, მთელი ეს ეპიზოდი იმ ერთი ფრაზისთვისაა დაწერილი, რომელსაც დათიკო ეუბნება რუსს: „რუსო, შენი ზიარი ქალი კი არა, პურიც არ მინდა“. ასეთია ავტორის პოზიცია, თუმცა რა მნიშ-

ვნელობა აქვს სოსოიასთვის, რუსია დაჭრილი მეომარი, ქართველი, თუ სხვა რომელიმე ეროვნებისა. სოსოიას სულიერ სამყაროში მყარად აქვს ფესვი გადგმული თანაგრძნობის, დახმარების, სიყვარულის განცდას, რომლიც მას უფროსებისგან მემკვიდრეობით გადმოეცა. ისიც იმ გზაზე ივლის, რომლითაც იარა ადამიანების უმეტესობამ მის გარშემო. შეუძლებელია მან ამ გზას გადაუხვიოს თუნდაც იმ ეპიზოდის შემდეგ, როდესაც ის და ხატია, ლუკმაპურის საშოვნელად წასულები, ხვდებიან მოხუცი ცოლ-ქმრის სახლში, რომლებმაც შვილები დაკარგეს ომში. ხატიას კეთილი ტყუილი იქცა იმპულსად, რომელმაც გახსნა მოხუცი კაცის სული. აქ თაობების ურთიერთგამსჭვალვის და თანაბარი ძალის, მათი სიყვარულით თანაარსებობის აუცილებლობაც შეიძლება დავინახოთ ფარულად, ისევე როგორც „მე, ბებია, ილიკოსა და ილარიონში“ — უფრო აშკარად. ისინი ავსებენ ერთმანეთს და ხელიხელჩაკიდებულებს ერთმანეთი მიჰყავთ სიცოცხლის სახიფათო, ხშირად ბნელ ბილიკებზე. მაგრამ ეს სიბნელე შინაგანი სინათლითაა დაძლეული. როცა გულში სიყვარულია, დგება მზიანი ღამე, ყველა განსაცდელი უკან იხევს, ყველა ტკივილი არარაობად იქცევა. როცა გვერდით არის ადამიანი, რომელიც იზიარებს მეორე ადამიანის ყველა განცდას, იქცევა მის საყრდენად, ბუნებრივად, მშვიდად და მტკიცედ, როგორც სოსოია ხატიასთვის – მაშინ ღამე ხდება მზანი, ბრმა ხატია კი ხედავს მზეს. თვალები ვერაფერს ხედავენ, გული ხედავს. გულები ერთმანეთს აძლიერებენ.

ეს მწერლის გულია, მან გაუყო ხატიასაც, სოსოიასაც, ზურიკელასაც... ყველას გაუყო თავისი გული — ბავშვის გული, რომელსაც დიდი ადამიანის ცხოვრებით მოუწია ცხოვრება, უნდა აეტანა და გამოესახა კიდეც თავის ნაწარმოებებში საქართველოს ისტორიის ყველა ის მონაკვეთი, რომლის თანამედროვეც იყო, როგორც ბავშვი და როგორც უკვე მონიფული ადამიანი. და ეს იყო ურთულესი ეპოქა, რეპრესიების, ომის, შემდეგ გარეგნული სიმშვიდის მიღმა ზნეობრივი გახრწნისა და ადამიანების დაცემის. მწერლის გულში გაიარა ყველაფერმა, იქცა სიყვარულის მარადისობის კანონად და ისე გადმოიღვარა ფურცელზე. გული კი სიკვდილამდე უცვლელი დარჩა, უცვლელი დარჩა ღიმილიც, ბავშვური ღიმილიც, რომელიც თან სდევს მის ყველა ნაწარმოებს. ის უბრალოდ ვერსად გაქრებოდა, რადგან როგორიცაა გული, ისე იღიმება სტრიქონების მიღ-

მიდან მწერალი, ისე სცემს ნუგეშს თავის მკითხველს, ისე ააცილებს მარტოსულობის და სიცივის, შინაგანი გახევებულობისა და გაყინულობის განცდას. ესაა ყველაზე დიდი მიზანი და მიღწევა ამ, ერთი შეხედვით, განსაკუთრებულად დამუშავებული სამკაულების გარეშე შექმნილი სადა ნაწარმოებებისა. დავით კლდიაშვილს ცრემლიანი ღიმილის მწერალს უწოდებენ, ცრემლიანი იუმორის დიდოსტატმა შექმნა თავისი გულის და განცდის შესატყვისი სამყარო. იმავე ანალოგიით ნოდარ დუმბაძის მხატვრულ სივრცეს შეიძლება „ბავშვური გულის ღიმილის“ სამყარო ვუწოდოთ, სადაც ღიმილის გვერდზე ცრემლიცაა, დარდიც, ტკივილიც, სიხარულიც, იმედგაცრუებაც, სიკეთეც, ბოროტებაც, მიხვედრაც, შეცდომაც, დამარცხებაც, გამარჯვებაც, მაგრამ გული უცვლელია და ამ გულით კამკამა ცრემლის მიღმა იხედება და იღიმება მარადიული ბავშვი, სუფთა და კეთილი — მანუგეშებელი.

გახსენება

ნელს ორ ქართველ ლიტერატორს დაბადებიდან 85 წელი შეუსრულდებოდა. თანამედროვე ქართული კულტურის ისტორიაში მათი როლის გადაჭარბებული შეფასება ძნელია. ეს ორი მინიპორტრეტიც გურამ ასათიანისა და ოტია პაჭკორიას გახსენებას უფრო ისახავს მიზნად, ვიდრე მათი შემოქმედების კვლევას.

გურამ ასათიანი

ერთმა არც თუ ურიგო მწერალმა თქვა, რომ არ შეხვედრია კრიტიკოსი, რომელსაც ახალი მწერალი ან მხატვრული ნაწარმოები აღმოეჩინოს. საფუძველშივე მცდარი ლოგიკაა. კრიტიკის არსებითი მიზანი არა მწერლის ან ნაწარმოების აღმოჩენა, არამედ მხატვრული ტექსტის იდუმალების წვდომა და მისი სიმბოლური ბუნების გაგება-განმარტებაა. შესაბამისად, კრიტიკის ავტორიტეტსაც ამ უნარის მქონე კრიტიკოსები განსაზღვრავენ. მათ შორის არიან ისეთები, რომლებიც ლიტერატურულ ცხოვრებაში მხატვრული გემოვნების უტყუარი მეტრის ადგილს იმკვიდრებენ. მათ რიცხვს ეკუთვნის გურამ ასათიანი, რომლის სახელი ლიტერატურული სინდისისა და პროფესიონალიზმის ცნებებთან ასოცირდება.

ბევრი თვლის, რომ გ. ასათიანი კრიტიკულ აზროვნებაში იმ ხაზის უშუალო გამგრძელებელია, რომლის მეკვლედ გერონტი ქიქოძე გვევლინება. ვფიქრობ, ეს აზრი მცირე დაზუსტებას მოითხოვს. გერონტი ქიქოძე ერთ თავის წერილში ლიტერატურულ კრიტიკას ყოფს სოციოლოგიური, ევოლუციური, ფსიქოლოგიური და იმპრესიონისტული მიმართულების კრიტიკად, რომელთაგან უპირატესობას უკანასკნელს ანიჭებს. იმპრესიონისტს იგი უწოდებს კრიტიკოსს, რომელიც დასკვნების გამოტანისას არა იმდენად მზამზარეულ ცოდნას ეყრდნობა, რამდენადაც საკუთარ ალლოსა და ინტუიციის ლოგიკას. შესაბამისად, კრიტიკოსის ფუნქციას იმაში ხედავს, რომ „დოგმატური თვლემით შეპყრობილი ძილისაგან გამოაფხიზლოს“. ეს თვალსაზრისი არც თუ შორეული გამოცხადდება მონ-

ტესკიეს ცნობილი მაქსიმისა, „მკითხველს ფიქრი ასწავლე და არა კითხვა“, რომელიც წარმატებით შეიძლება გავრცელდეს როგორც კრიტიკაზე, ისე ზოგადად მწერლობაზე. ამისთვის კი აუცილებელი როდია ამოიწუროს საგანი — „ნახევრად გამოთქმული შეხედულება, გადაკვრით ნაწილები პრობლემა უფრო ამოძრავებს ადამიანის ნებისყოფას, ვიდრე მძივივით ძაფზე ასხმული დეტალები“. გ. ქიქოძის ეს სიტყვები უნებლიე ასიციაციას აღძრავს, ერთი მხრივ, ნიკო ლორთქიფანიძის იმპრესიონისტულ პოეტიკასთან, მეორე მხრივ, გალაკტიონის შემოქმედებით კრედოსთან — „სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს უფრო მეტს, ვიდრე დიდი მსჯელობა“.

როგორც ჩანს, იმპრესიონისტული სააზროვნო პრინციპებისადმი ერთგულება (რომლის წინააღმდეგ ხშირად ილაშქრებენ „ჰუმანიტარული შტუდიების“ მომხრე თეორეტიკოსები) რომელიმე კონკრეტულ ჟანრის ან მიმართულების პრივილეგიას არ წარმოადგენს. რაც შეეხება კრიტიკისა და ესეისტიკის დარგს, აქ ამ პრინციპის ყველაზე ერთგულ მიმდევრებად გერონტი ქიქოძე და აკაკი განწერელია მოჩანან, რომლებიც გურამ ასათიანთან ერთად ბრწყინვალე ტრიუმფირატს ქმნიან. თუმცა, ლიტერატურული მოვლენებისადმი სციენისტური მიდგომა მათთვის უცხო ხილი არ არის.

ვალერიმ, ელიოტმა, ტინიანოვმა, ფლორენსკიმ თავიანთი ნაშრომებით ცხადყვეს, რომ ინტელექტურლური და ემოციური საწყისების თანაარსებობა სრულიად დასაშვებია, რითაც მათ კრიტიკა როგორც მხატვრული, ისე მეცნიერული უფლებამოსილებით აღჭურვეს, რამდენადაც ორივე მათგანი ენის ძალაუფლებას ემორჩილება. გ. ასათიანის მიერ რუსულ ენაზე გამოქვეყნებული წერილების ციკლის საერთო სახელწოდებაა „ფრთები და ფესვები“ (крылья и корни). სათაური თავისთავად ხაზს უსვამს ლიტერატურის „მუშა ენის“ ანტინომიურობას, სადაც ენა ერთდროულად განიხილება, როგორც სისტემა (ფესვები) და როგორც სტიქია (ფრთები). გურამ ასათიანისთვის სიტყვათა ამ შეწყვილებას კონვენციური მნიშვნელობა უფრო აქვს, ვიდრე წმინდა მეტაფორული. თავად კრიტიკოსიც ამ მთლიანობის გათვალისწინებით ადევნებს თვალს მხატვრული აზრის განვითარების რთულ ევოლუციურ მონაკვეთს მე-19 საუკუნიდან მოყოლებული თანამედროვეობამდე.

მე-20 საუკუნის ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიას არჩილ ჯორჯაძე ინტელიგენციის ისტორიას უწოდებს და

თვლის, რომ მისი კვლევა შეუძლებელია ინტელიგენტის ხასიათისა და მიდრეკილებების გარკვევის გარეშე. ამისთვის კი მარტო ნიჭი ან მონდომება არა კმარა. საჭიროა მასთან სულიერი ერთიანობის შეგრძნება, ვინაიდან სწორედ ინტელიგენტის სულიერ აღნაგობაში დევს იმ პაროლის შიფრი, რომელიც არაინტელიგენტისათვის ამოუხსნელი რჩება. დღეს ინტელიგენტის მნიშვნელობა საგრძნობლად დავაცილეთ მის არსისმიერ მნიშვნელობას და ლამის პროფესიულ ატრიბუტად ვაქციეთ. აღმოვჩნდით პარადოქსის წინაშე — ინტელიგენციის რიცხვი გაიზარდა, ინტელიგენტებისა შემცირდა, თუმცა ინტელიგენტის ცნების განმარტებაში აზრთა სხვადასხვაობას ვხვდებით. მაგალითად, ბერდიაევი „ინტელიგენტში“ ხელოვნურად შექმნილ, უარყოფით ფსიქოტიპს ქვრეტს, რომელიც ყოფაში რუსული მწერლობიდან შემოიჭრა. დასავლეთის რიგ ქვეყნებში იგი ინტელექტუალის ნაცვალს იტყვავა.

გურამ ასათიანისათვის, როგორც ინტელიგენტური სულიერი წყობის ლიტერატორისათვის, იდეისაგან გაუცხოების შანსი მინიმალურია. ამიტომ მისი წმინდა ინტუიტიური მიგნებები არანაკლებ საინტერესო და დამაჯერებელია, ვიდრე განსჯისმიერი.

კიდევ ერთი თვისება — გურამ ასათიანს პრობლემების მიგნებისა და საკითხის სწორად დასმის უტყუარი ალლო აქვს. მის ესეისტურ ესკიზებში, კრიტიკულ წერილებში, დიალოგებში გაფანტული კითხვები და ორიენტირები რამდენიმე თაობის ლიტერატორებს ეყოფათ თავსატეხად.

ხშირია შემთვევა, როცა კრიტიკოსის მიერ მცდარად გაგებულ აქტუალობა თუ ისტორიულ კანონზომიერებათა ლოგიკა მხატვრული ნაწარმოების მცდარი კვალიფიკაციის წყაროდ იქცევა. ასეთი კრიტიკა უარს ამბობს ქეშმარიტ ფასეულობათა დანახვაზე და ლიტერატურული ცხოვრებაც მრუდე სარკეებში ირეკლება. მაგალითად, როცა ლიტმცოდნეობის მიერ მეტ-ნაკლებად უკვე აპრობირებულ თხზულებაზე ან ავტორზეა საუბარი, ისეთ თვალსაზრისსაც შეიძლება მოვკრათ ყური, რომ საკითხი შესწავლილია და ახალს ვერაფერს ვიტყვით. ლიტერატურული მოვლენის განმარტება გეომეტრიული თეორიის მტკიცება არაა. ჯერ ერთი — კრიტიკული აზროვნების პროცესი მუდმივი განსჯის, განსხვავებული დისკურსების პროცესია, როდესაც არა მხოლოდ მხატვრულ საიდუმლოებათა, მათი მაძიებლების გაშიფვრაც ხდება. ეს ის

შემთხვევაა, როცა სუბიექტი და ობიექტი ადგილებს ცვლიან, და მეორე — კულტურული მემკვიდრეობისადმი ინდივიდუალური მიდგომა თითოეული მკვლევარის სუვერენული უფლებაა, მიზანი — დღევანდელ ცხოვრებაში გარკვევა. ამიტომ ყველა საკუთარი „არხით“ ცდილობს მასთან კონტაქტების გამოძებნას. დისკურსთა ერთობლიობა ქმნის ობიექტური ცოდნის მკრებელობით სისტემას, ე.წ. „ეპისტემას“ (მიშელ ფუკო). „უკვე შესწავლილიას“ ლოგიკა აქ სუსტი მოკავშირეა. გურამ ასათიანის შემოქმედებითი წარმატების ფორმულა ისიცაა, რომ მისი თხზულებები თავისუფალია ლიტერატურული ოფიციალის მიერ შექმნილი მყიფე ჯავშნისაგან, ხშირად „ტრადიციულ შეხედულებებად“ რომ ინათლება.

ძნელია არ დაეთანხმო გ. ასათიანის აზრს, რომ „ქართულ კულტურას მეშჩანობამ რამდენიმე შემმუსვრელი დარტყმა მიაყენა ჩვენს საუკუნეში. მთელი რიგი პირველხარისხოვანი ტალანტები სამუდამოდ დამახინჯდა იმის გამო, რომ იოლი წარმატებით მოხიბლულ ხელოვანს ძალა არ ეყო წინააღმდეგობა გაენია გარკვეულ წრეებში გაბატონებული გემოვნებისათვის“. ცხადია, ლიტერატურული გემოვნების მეტრის როლსაც ფილისტერულ გარემოში ყველაზე დიდი ფილისტერები ასრულებენ.

გ. ასათიანმა ერთ-ერთმა პირველმა გამოთქვა აზრი, რომ გასული საუკუნის 70-იანი წლების მწერლობა, 60-იანისაგან განსხვავებით, კატეგორიულ უარს ამბობს ე.წ. სენტემენტალური ჰუმანიზმის პრინციპზე. „ამის ნაცვლად ირონია, და მიუხედავად მეტაფორული მრავალფეროვნებისა, საგნების უფხიზლესი, თითქმის ცივი, დაუბინდავი ხედვა“. ოთარ ჭილაძის პირველი რომანის მისამართით გამოთქმულ სიტყვებში თავისთავად ივარაუდება, რომ ასეთი „ანტიჰუმანიზმი“ ჭეშმარიტი ჰუმანიზმის მტრების წინააღმდეგ ბრძოლის ულმობელი იარაღია.

„სათავეები“ გ. ასათიანის სულიერი ბიოგრაფიის შემაჯამებელი წიგნია, რომელშიც ქართველი ხალხის ეროვნული თვითმყოფადობის პრობლემა მისი ფოლკლორულ-მითოლოგიური და ლიტერატურული გამოცდილების პრიზმაშია გარდატეხილი. გამოითქვა თვალსაზრისი, რომ ერის სულიერ საფუძველთა კვლევა მხოლოდ სიტყვიერებაზე დაყრდნობისთ შეუძლებელია. ამ სიტყვების ავტორისადმი ღრმა პატივისცემის მიუხედავად, საკითხის ასე დასმა არასწორად მიმაჩნია. რა თქმა უნდა, ეროვნული კულტურის

საფუძვლიანი შესწავლა მისი ენის, ფილოსოფიის, პოლიტიკის, რელიგიის, ხელოვნების, სოციალური ისტორიის გათვალისწინებას მოითხოვს, მაგრამ არ დაგვავიწყდეს, რომ თითოეულის ფორმირებაში ყველა დანარჩენი სფერო მონაწილეობს მეტ-ნაკლები ინტენსივობით. ამავე დროს, ყოველი მათგანის მზერა საერთო ორიენტირზე — კულტურის განვითარების დიალექტურ პროცესზეა მიპყრობილი. სწორედ ამაშია კულტურის სინთეტიზმის, მოზაიკურობისა და სოციალური დინამიზმის არსი. ამიტომ მეცნიერებისა თუ კულტურის თითოეულ დარგს საკუთარ წიაღში შეუძლია აღმოაჩინოს ის „ცენტრალური ბგერა“, რომელიც კულტურისანი ერის ხასიათს, მის სულიერ თუ ეკონომიკურ არსებობას უდევს საფუძვლად (ეს სქემა განსაკუთრებით ქართული მწერლობის მაგალითზე ამართლებს, რომელსაც ისტორიულად მუდამ ებმოდა კულტურის დანარჩენი ელემენტები). მასალის შერჩევისას ავტორი არსებითად ასოციაციური პარალელიზმის პრინციპს ეყრდნობა, რაც იმას ნიშნავს, რომ მითოსურ არქეტიპებსა თუ ლიტერატურულ სახეთა ანალოგებს ცხოვრებისეულ რეალობაში ეძიებს, რაც საკითხისადმი მულტიდისციპლინურ მიდგომას მოითხოვს.

მკვლევარი ქართველების, როგორც ორი განსხვავებული კულტურული სამყაროს მიჯნაზე მცხოვრები ერის, ხასიათის ძირითად სპეციფიკას ურთიერთსაპირისპირო ნიშანთა ერთიანობაში, ამბივალენტურობაში ჭვრეტს. სწორედ ამ თვალსაზრისის გათვალსაწინოება უდევს საფუძვლად ვრცელ ექსკურსებს მითოლოგიისა და ლიტერატურის საღაროში, სადაც ქართული ხასიათის სპეციფიკა განსხვავებულ ფორმებში იჩენს თავს.

1983 წლის „მნათობის“ საახალწლო ნომერში გამოქვეყნდა გ. ასათიანის გარდაცვალებამდე რამდენიმე დღით ადრე საავადმყოფოში ჩანერილი „უკანასკნელი საუბარი“. მინდა ამ სევდიანი რექვიემის ფინალით დავასრულო საუბარი ადამიანზე, რომლის ავი სენისაგან დაბინდული მზერა სიკვდილ-სიცოცხლის განწვალების ჟამსაც საკუთარი ერის სულიერების საკითხს დასტრიალებდა: „ქართველი კაცისთვის დამახასიათებელია უკმარისობის გრძნობა, რეალურ მდგომარეობასთან შეურიგებლობა და გამარჯვების, მასზე ზეიმის, მისი დაძლევის წყურვილი, რაც ხშირად მცირე, არაარსებითი წარმატებით უზომო აღფრთოვანებაში ან ფსევდოგამარჯვებულის პოზაში ვლინდება. ორივე ეს მხარე გარეშე თვალს ამხიარულებს“.

ოტია პაჭკორია

„როგორც კი კრიტიკოსი გადანყვეტს ნიგნზე ბატონობას, იქვე გადაიქცევა მოხელედ, რომელსაც აუცილებლად დასჭირდება ამ ბატონობის მაუნყებელი ოფიციალური მდგომარეობა“, — წერს ოტია პაჭკორია. ამ ჩინებულ მწერალსა და მოქართულეს სხვისი ფიქრი და ნება საკუთარი კონფორმისტული ზრახვების აღსრულების ინსტრუმენტად არასოდეს უქცევია, ვინაიდან კარგად იცის, რომ „არსებობს თვალთმაქცი სიმალღეები (მთები), მათ მხოლოდ მზე მიუჩნის ადგილს“. ეს სიტყვები არც მეტაფორათა ბრჭყვიალა თაიგულია და არც დაგეგმილი პასუხი ფსიქონალიზის ფუნდამენტურ კითხვაზე — „ვინ ვარ მე?“ ადამიანი უფრო მეტია, ვიდრე მისი ფსიქოპორტრეტი ან კანონიზებული მოცემულობა. თვითდადგინების პროცესში ჩვენ თავად უნდა განვსაზღვროთ სამოქმედო ასპარეზისა და კონტექსტის სწორი არჩევანი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, უპერსპექტივობის, გამყინვარებისა და დროში ჩაკეტილობის საფრთხე რეალური გახდება.

ანტიკურ ტრაგედიაში გმირი იმიტომ იღუპება, რომ სოციუმმა ნაკლები ხარვეზებითა და დანაკარგებით შეძლოს არსებობის გაგრძელება. ეს მექანიზმი დღესაც მუშაობს თუკი, რა თქმა უნდა, ვიცით, სად ვართ და რა გვსურს. კაცობრიობა აქამდე ეძებს გზას, რომელიც მის საარსებო გარემოს იხსნის გაჩანაგებისაგან. ოტია პაჭკორია სწორედ ამ მაძიებელთა რიცხვშია, რომელმაც იცის, რომ აუცილებელია საზოგადოების წევრთა ურთიერთნდობით აღჭურვა და ნებაყოფლობითი შეთანხმება ქცევის იმ საყოველთაო ნორმებზე, რომელიც ბოლოსდაბოლოს, დაგვადღევენებს კულტურულ უგზობობას.

ოტია პაჭკორიას იმ დროს მოუწია მოღვაწეობა, როცა რიგ შემოქმედებით ტენდენციათა ურთიერთმორიგება პრაქტიკულად შეუძლებელი აღმოჩნდა. „განსხვავებათა შორის განხეთქილება დევს და არა მორიგებაო“, — ეს ლოზუნგი სტალინმა დაანათლა ქვეყანას. საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა დარგი ორთოდოქსული იდეისადმი სამსახურმა გააერთიანა, „აღქმული ქვეყნისაკენ“ გატყორცნილი მზერა კოლექტიური თანამშრომლობის გრძნობას უღვივებდა ადამიანს, მოდერნისტული ცხოვრების კონტექსტიდან ამოვარდნილი აზრი, თუნდაც გენიალური, როგორც

ნესი, დასაღუპად იყო განწირული. „ერთი, ბუმბერაზიც რომ იყოს, მაინც პატარაა“ (გორკი). ასეთი იყო ეპოქის დევიზი. მონტენი კი თითქმის 4 საუკუნით ადრე სულ სხვა აზრის იყო ადამიანის დანიშნულებაზე, როცა ამბობდა — „ვინც ბრმად მიჰყვება სხვას, არავის მიჰყვებაო“.

ადამიანის თავისუფალი ნების უზენაესი გამოხატულება მისივე შემოქმედებაა, რომელიც ნაკლებად ექვემდებარება კოლექტიური თანამშრომლობის პრინციპს. შთაგონებაც, შილერი ხატოვნად „სულის მოულოდნელობას“ რომ უწოდებდა, საზოგადოების ყველა წევრს ერთდროულად ვერ ეწვევა. სწორხაზოვან სოციალურ მორალში უნდა ვეძიოთ იმის მთავარი მიზეზი, რომ მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის დამდეგს ქართული კულტურის გენიალოგიურ ხეს ფესვებილა დარჩა დაუსახიჩრებელი. თუმცა, ქვეყნისთვის მძიმე პერიოდებშიც იყვნენ მწერლები და ლიტერატორები, რომელთაც მოჩვენებითი წესრიგისა და ჰარმონიის გამაბრუებელი ილუზიების ნაკლებად სჯეროდათ. გასული საუკუნის სამოციანი წლებიდან ქართული ხელოვნება და კრიტიკა შელახული რეპუტაციის დასაბრუნებლად იღწვის, ლიტერატურულმა კრიტიკამაც გაითვალისწინა რა წარსულის მარცხი და გამოცდილება, მეტად საჭირო თვისება, თავდაცვის ინსტიქტი, გამოიმუშავა. ამ თვისებების ფონზე ორი განსხვავებული ტაქტიკა გამოიკვეთა: ერთი, რომელიც თემის სოციალურ სიმძაფრეს არტისტული პათეტიკით ან სხვა რომელიმე მჟღერი კონტრაპუნქტით ნიღბავდა და მეორე, რომელიც გახსნილ, გაშიფრულ კომპოზიციურ მეტყველებას ქვეტექსტურ, ორაზროვან, ალეგორიის ან ნახევარტონების ენას ამჯობინებდა. ერთის ყველაზე მკაფიო მედროშედ გურამ ასათიანი მესახება, მეორისა — აკაკი ბაქრაძე, ამ ორი ტაქტიკის მაკავშირებლად — ოტია პაჭკორია.

დღეს, როცა საკუთარი პროგრესულობის სადემონსტრაციოდ დასავლურ ფასეულობებზე აპელირება ლამის პროტოკოლურ ვალდებულებად გვექცა, სინამდვილეში კი ხელების ცეცებით გვინწევს ბურუსში გზის გაკვლევა, ზოგჯერ გვაგინწყდება, რომ ქართულმა კულტურამ რამდენიმე ათეული წლის წინ დაიწყო ჩიხიდან რეალური გამოსავლის ძიება. სამოცდაათიანი წლებიდან იქმნება ეროვნული პრობლემატიკით დახუნძლული ნაწარმოებები, ლიტერატურა მეტი შეუპოვრობით იბრძვის რწმუნებულთა მოსაპოვებლად, მინიშნება, სიმბოლო, მითი თუ მეტაფორა უფრო გამჭვირვალე და ქვეტექსტი

იოლად გასაგები ხდება, ჩვენი ეროვნული არსებობა თავისი წარსულით და აწმყოთი მომავლის ჰორიზონტისკენ იხრება, ადამიანებს უმძაფრდებათ თვითჩაღრმავების, სამყაროში საკუთარი პიროვნული და ეროვნული მისიის გარკვევის სურვილი. ყოველივე ამის გამო ხელისუფლება ძველი ეფექტურობით ვერ უზრუნველყოფს „მოქალაქეობრივი უმეცრების დონის შენარჩუნებას“ (მ. მამარდაშვილი).

ოტია პაჭკორიას მხატვრულ თუ კრიტიკულ-ესეისტურ წერილებში თითქმის ყველგან იგრძნობა, რომ ქართველ კაცს ცხოვრების ტრაგიკული განცდის აღმოსაფხვრელად, პირველ რიგში, ტრაგედიის სათავეს, საკუთრივ, სოციალური ატომიზმის, განკერძოებულობის, ბარტის თქმით „სივრცული შეზღუდულობის“ ძლევა ესაჭიროება. ამასთანავე, მის ესეისტურ პორტრეტებში ქართული საიდენტიფიკაციო კოდის გაშიფრა შეუძლებელია ქართულ ცნობიერებასთან შესისლხორცებული არაქართული ელემენტის გარეშე. წარმომავლობით არაქართველები არიან პორტრეტებში გაცოცხლებული, „საქართველოს კულტურისა და ბუნების წიაღს შერწყმული“ პერსონაჟები — ლევ სოფიანიდი და შურა ციბულევსკი. ეროვნული კუთვნილების მხოლოდ გენური იდენტიფიცირების ნიშნით დადგენის ხარვეზებზე მიგვანიშნებს მათი შედარება ქართული წარმოშობის რუს პოეტთან. ამ აზრის საილუსტრაციოდ ნაწყვეტს მოვიტან ლევ სოფიანიდისადმი მიძღვნილი წერილიდან:

„ბულატ ოკუჯავა იგონებდა (ქობულეთში გამართულ სიმპოზიუმზე): „ჯარიდან რომ დავბრუნდი, თბილისის უნივერსიტეტში გავაგრძელე სწავლა. ფრონტზე გამოვლილ-განცდილმა, ცოტა არ იყოს, გზა ამირია. არ ვიცოდი, რა საქმეს მივდგომოდი. მაშინ შევხვდი ორ ჭაბუკს — ალექსანდრე ციბულევსკისა და ლევ სოფიანიდის. ეს მათ დამდეს უდიდესი ამაგი, მათ მაზიარეს პოეზიას, შემომაბრუნეს ხელოვნებასთან“. შემდეგ, სატელევიზიო გადაცემაში, იგივე გაიმეორა, ოღონდ მცირე რედაქციით, გამოტოვა ლევ სოფიანიდი, რადგან ლევ სოფიანიდი არ გახლავთ არც ცნობილი მწერალი, არც მეცნიერი, არც სპორსტმენი... არ ვიცი, ეგებ ოკუჯავა მართალიც იყო და ხალხს არაფერს ეტყოდა უცნობი კაცის სახელი. ერთია ოღონდ, მის ზეპირსიტყვიერებასა და ოფიციალურ გამოსვლას შორის განოლილი მიჯნის ბუნდოვნებაში უნდა დანთქმულიყო ლევ სოფიანიდის პიროვნება, იქნებ ამის გამოცაა დღეს რომ ამაოდ ვუტრიალებ იმ დახშულ კოშკს, რომლის იდუმალ სიღრმეში ჯერ

კიდევ ფეთქავს ლევ სოფიანიდის გაუმხელელი გენია და მშფოთვარე სული...”

არც თუ საამაყო ბიოგრაფიული გარემოდან გამოსულმა პოეტმა, რომელმაც, მართალია, საკუთარი ნიჭისა და მონდომების წყალობით რუსეთში საყოველთაო აღიარება მოიპოვა, თვითდამკვიდრების კონფორმისტული ცდუნების გამო ბოლომდე გულწფელად ვერ მოიტანა თავისი აღსარება. მიზეზი მარტივია — სხვისი უპირატესობის აღიარება აჩლუნგებს დომინირებული კულტურის ბუნებისათვის არატიპურ მოვლენათა მიღება-შეთვისების უნარს. იგი კი ამ კულტურის ნაწილია ისევე, როგორც ციბულევსკი და სოფიანიდი — ქართულის. სწორედ ამიტომაც, რომ პოეტმა საკუთარი „შეგირდული“ დამოკიდებულების ხმამაღლა აღიარებას ყველასათვის უცნობი „გადამთიელისადმი“ მისი სახელის მიჩქმალვა ამჯობინა. ცხადია, ეს დეტალი, ალღოიანი კრიტიკოსის თვალს არ გამოჰპარვია.

ნონკონფორმიზმი ოტია პაჭკორიას მხატვრული თუ კრიტიკული შემოქმედების მუდმივი თანამგზავრია; მშობლიური ქვეყნის დედაქალაქი თბილისი — სამყაროს იდუმალებათა წვდომის ულვევი რეზერვუარი და ენდემური ნაკრძალი; ამ ნაკრძალის შემწე და მოჭირნახულე არჩილ სულაკაური — სულიერად უახლოესი მწერალი; ფიზიკა — მეცნიერების ტყველაზე მიმზიდველი დარგი, რომლის „სამყაროს საიდუმლოებათა წვდომის დაუოკებელი ვნება არ გამორიცხავს პოეტურ ეგზალტაციას“; სძაგს „ნონკონფორმიზმის კონფორმიზმი“, როცა კონფორმისტი საკუთარი სიმყუდროვის შესანარჩუნებლად ნონკონფორმისტის სახელით გესაუბრება. ოტია პაჭკორიას ბევრ მხატვრულ პერსონაჟს რეალურ ცხოვრებაში კონკრეტული ადრესატი ჰყავს. მაგალითად, „გობელენის“ გმირის, ბერნი ფანტაზიის მქონე მწერლისა და ნივთომანის, დავითის, ცხოვრებისეულ ორეულს კარგად იცნობს ქართული საზოგადოება.

ოტია პაჭკორიას, ამ უზადო გემოვნების მქონე ლიტერატორის, უდროოდ შეწყვეტილ ოდისეაზე საუბარს მისივე ლიტერატურული „დიაგნოსტიკით“ დავასრულებ: „გემოვნებაზე არ კამათობენ. ეს თეზაა. გემოვნებაზე კამათობენ. ეს ანტითეზაა. ამ ანტითეზის გარეშე ყოველი ნაწარმოები ან მხოლოდ უარყოფილი, ან მხოლოდ აღიარებული იქნებოდა, ან — ორივე ერთად. მაგრამ დამოკიდებულება ყოველთვის გემოვნებაა. დამოკიდებულებაზე კი კამათობენ“.

სულის ზრდა, ანუ აკაკი ბაქრაძე ზნეობრივი
გმირის ძიებაში*

(აკაკი ბაქრაძე — 85)

როდესაც გადავწყვიტე სტატია მიმეძღვნა აკ. ბაქრაძის 70-80-იანი წლების ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილების ანალიზისათვის, აქცენტი იმთავითვე 1986 წელს გამოცემულ კრებულზე „სულის ზრდა“ გავაკეთე (გამ-ობა. „საბჭ. საქართველო“, თბ.). რატომ შევაჩერე ჩემი ყურადღება მაინც და მაინც ამ კრებულზე და რატომ ვაქციე იგი კრიტიკული განხილვის ობიექტად, მით უმეტეს, რომ აღნიშნულ პერიოდში აკ. ბაქრაძეს მრავალი კრებული აქვს გამოცემული, სადაც იგი აანალიზებს და აკრიტიკებს ქართული ლიტერატურის კლასიკოსებისა და თანამედროვე ავტორების შემოქმედებას (შდრ.: „ფიქრი და „განსჯა“ [1972], „სჯანი“ [1972], „კრიტიკული გულანი“ [1977] და სხვ.).

ამ თვალსაზრისით ორ გადამწყვეტ გარემოებას გამოვყოფდი.

პირველი: თავად კრებულის სათაურის („სულის ზრდა“) სპეციფიკიდან გამომდინარე ჩანს, რომ ეს კრებული ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილების მექანიკური თავმოყრა კი არ არის, არამედ სათაურშივეა მინიშებული, რომ ავტორს ეს კრებული კონკრეტული „ფუნდამენტური“ ინტენციის მიხედვით, კონკრეტული „ფუნდამენტური“ კონცეპტუალური ჩანაფიქრის მიხედვით შეუდგენია და ლიტერატურული წერილები ერთი გამჭოლი იდეის გარშემო დაულაგებია. შესაბამისად, კრებულის სათაურშივე სიგნალიზებული და კოდირებულია, რომ კრებული სწორედ ადამიანის სულის ზრდის, მისი ზნეობრივი წრთობის პრობლემატიკის გაანალიზებას ითვალისწინებს. და აქვე ცხადი ხდება ისიც, რომ ამ ამოცანის (სულის

* სტატიის ინტენციიდან და ფორმატის შეზღუდულობიდან გამომდინარე, სტატიაში შეგნებულად არ არის გაანალიზებული ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი აკ. ბაქრაძის წერილები, ვინაიდან, მიმაჩნია, რომ ილიასადმი მიძღვნილი წერილები, რომლებმაც თავი მოიყარა კრებულში „მარად და ყველგან საქართველოვ მე ვარ შენთანა“ („მერანი“, თბ., 1978), ცალკე ანალიზის ობიექტია და მათ სპეციალური გამოკვლევა უნდა მიეძღვნას, რასაც, ალბათ, მომავალში დავუთმობ დროსა და ყურადღებას (ავტ.).

ზრდის) აღსრულებაში აკ. ბაქრაძე გადამწყვეტ როლს სწორედ მწერლობას აკისრებს.*

მეორე ფაქტორი, რამაც განაპირობა აღნიშნული კრებულისადმი ჩემი განსაკუთრებული ყურადღება, არის თავად მწერლობის არსისა და მისი მაღალი დანიშნულების აკ. ბაქრაძესეული გააზრება, რაც დღევანდელ პოსტმოდერნისტულ თუ პოსტპოსტმოდერნისტულ ვითარებაში, როდესაც ქართულ მწერლობაში ავტორი დღემდე „მკვდარია“ და ზნეობრივი გმირის დეფიციტია, ხოლო ე. წ. პოსტმოდერნისტი „მწერლები“ საკუთარი შემოქმედებითი უუნარობისა და უნიჭობის დასაფარად კოდირებებისა და რიზომის პრინციპებით ჰერმეტიულ „სათამაშო“-ტექსტებს, ტექსტ-გაჯეტებს (მორის როშე) ქმნიან, ან საკუთარ მიზანთროპულ კომპლექსებში გახლართულან და აპათიური, ნიჰილისტური თუ ირონიულ-პაროდიული განწყობილებების მუდმივ და უსასრულო ტყვეობაში მყოფნი აკონინებენ საკუთარ ტექსტებს — კიდევ უფრო აქტუალურია:

„არა მგონია დიდად საეჭვო აზრი გამოვიდეს, თუ ვიტყვი, რომ დღეს მწერლობას უჭირავს პოზიცია, რომელიც ამ ორი კონცეფციის (ანუ, ჰეროიკული-ლოგოსისეული და ანტიჰეროიკულ-ანტილოგოსისეული დისკურსები — კ. ბ.) შუა მდებარეობს: არც „მერანი“ და არც „ვირების მესია“. რაღაც საშუალო. ეს გულდასაწყვეტი ნიმუშია იმისა, როგორ შეწყდა და შეჩერდა ქართულ მწერლობაში დამუშავება საკაცობრიო ლიტერატურის ერთ-ერთი თემისა. ალტერნატივა ბრძოლისა თუ მორჩილების, კონფორმიზმისა თუ ნონკონფორმიზმის ყოველთვის ანუხებდა და ანამებდა მოაზროვნე კაცობრიობას. რაღაც საშუალო არა მარტო გაურკვეველობას, უპოზიციობას მიუთითებს, არამედ სულერთია დამოკიდებულებასაც. [...] თუ ორ კონცეფციას შორის არჩევანი არ მოხდა, მტკიცედ არ განისაზღვრა პოზიცია, არც იქით და არც აქეთ, შუა ადგილას ყოფნა გამოინვევს მწერლობის გაფილისტერებას. ფილისტერული ლი-

* ამ თვალსაზრისით ურიგო არ იქნება გადავხედოთ თავად სტატიების სათაურებს, სადაც კარგად იკვეთება აღნიშნული პრობლემატიკის პირველადობა და ერთადერთობა: „სევდა ისტორიისა“, „არსებობის შიში“, „ბუნების კანონზომიერება და უკვდავების მაძიებელი კაცი“, „არსებობის მარადისობის რღვევა ანუ შვილის მკვლეელი მამა“, „საით?“. აქვე მივუთითებდი თავად წერილების დასათაურების ბაქრაძისეულ ტალანტზე, როდესაც იგი სრული ეფექტურობით სათაურშივე ერთდროულად ახერხებს, ერთი მხრივ, პრობლემაზე მკვეთრ მინიშნებას და, მეორე მხრივ, მკითხველის წერილით დაინტერესებას, მკითხველის „დაბმას“: მაგ., თუნდაც მისი ცნობილი და გახმაურებული წერილების სათაურები — „უღირსეო კაცი“, „მკვახე მძახილი“, „წარსულით წინასწარმეტყველება“ და სხვ.

ტერატურა კი საშიშია. იგი აბნევს მკითხველს. ბორკავს ლიტერატურის წინსვლას. მას არაფერი სტკივა, გვატყუებს კი ვიტანჯებო. ფილისტერი ყველაფრით კმაყოფილია. ყოფნა-არყოფნის პრობლემა მას საკუთარ კეთილდღეობად ესმის. როცა ამას მიაღწევს, მერე ხუმრობის გუნებაზე დგება და აღარც სხვების გართობას თაკილობს. ფილისტერული ლიტერატურა ყოველთვის ცრუობს. სიცრუე კი წარმოთქვამს სასონარკვეთილებას. ხოლო, თავის მხრივ, სასონარკვეთილება მშობელია უენერგიობის. აქედან მოდის ვნებაგაცლილი, მდორე, ერთსახოვანი და ერთფეროვანი მწერლობა“ (თითქოს დღეს იყო ეს სტრიქონები დაწერილი და არა ოცდაათი წლის წინ და სწორედ რომ იგივე ითქმის დღევანდელ ე. წ. უენერგიო და ფილისტერულ ქართულ პოსტმოდერნისტულ მწერლობაზეც — კ. ბ.). („საით?“, გვ. 260, 262).

კრებულის ერთ-ერთ ნერილში „საით?“ (გვ. 250-274) გამოთქმულ ზემოთმოხმობილ დაკვირვებებში კარგად ჩანს, თუ რაში ხედავდა დაახლოებით ამ 30 წლის წინ აკაკი ბაქრაძე მწერლობის ჭეშმარიტ არსს და მის ჭეშმარიტ* დანიშნულებას, კერძოდ, კოსმიური ტკივილების, სულის თეოზისისა და კათარზისის, მოყვასისადმი თავგანწირვის, ღმერთის ძიებისა და მისი მოპოვების მტიკვენული გზის თემატიზებასა და გაინტესივებაში, ანუ „ლოგოცენტრისტული“ მწერლობის აუცილებლობაში (შდრ. მისი ფორმულირება — „სამშვინველის ტკივილის მარადიული პრობლემა“). ამიტომაც, ამ კონტექსტში და ამ პერსპექტივიდან იგი მართებულად აკრიტიკებდა მის თანამედროვე ქართულ მწერლობას, კერძოდ, 80-იანი წლების დასაწყისში გამოსულ პოეტების ახალ თაობას, რომელიც მოცემულ ეტაპზე, ერთი მხრივ, მოკლებული იყო ყოველგვარ ჰეროიკულ დაფუძნებას, უფუნქციო, უსიცოცხლო და პროვინციული იყო, ან, მეორე მხრივ, ნიჰილიზმის, პაროდირებისა და თვითპაროდირების უსაზრისობაში იმყოფებოდა.

* მართალია, დღევანდელი პოსტმოდერნისტული რელატივიზმის პირობებში აბსოლუტური კი არა, მრავალი თანაბრად უფლებამოსილი ჭეშმარიტებაა სანქცირებული, მაგრამ მე სიტყვა „ჭეშმარიტების“ მოხმობით მაინც უკუვადებ ამ რელატივიზმს და მწერლობასთან დაკავშირებით მაინც მოვიხმარ ამ „ლოგოცენტრისტულ“ ფორმულირებას და ამით ხაზს გავუსვამ, რომ ჭეშმარიტი მწერლობა საკაცობრიო მნიშვნელობისა და მასშტაბების თემებს ამუშავებს (ანუ, როგორც აკ. ბაქრაძე იტყოდა — „სამშვინველის ტკივილის მარადიულ პრობლემას“) და არა ინდიფერენტულობას, ნიჰილისტურ დისკურსებას, თუ ტექსტის „გაჯეტურობას“.

პრინციპულად მიმაჩნია, რომ დღევანდელი გადასახედიდან დღევანდელ პოსტმოდერნსიტულ, თუ პოსტპოსტმოდერნსიტულ ვითარებაში კიდევ უფრო აქტუალურია მწერლობის არსისა და მისი ფუნქციების აკ. ბაქრაძისეული გაგება, როდესაც დღის წესრიგში ისევ მწვავედ დგას, ერთი მხრივ, თანამედროვე ქართული მწერლობის ლოგოსისაგან გაუცხოება და აქედან გამომდინარე, მისი უფუნქციობა, უსიცოცხლობა, პროვინციულობა, ფილისტერობა და, მეორე მხრივ, მწერლობის სწორედ ჯამბაზობად და არლეკინობად რედუცირება, როდესაც მწერალი და მწერლობა გულგრილია (და ეს პოსტმოდერნსიტული მგრძნობელობის ერთ-ერთი გამოხატულებაა) ადამიანის მიმართ, სიცოცხლის მიმართ, ლოგოსის მიმართ და კლასიკისა და ლოგოცენტრიზმის პაროდირების, დეკონსტრუქციისა და რეალტივიზმის გზით ცდილობს პოზიციების გამყარებას.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ვითარებაში, როდესაც კვლავ ინტენსიურადაა მოცემული ღირებულებათა გადაფასების მტკივნეული პროცესი და კვლავ „შიზოფრენიული მგრძნობელობის“ რეჟიმია, თანამედროვე მწერლობასა და მწერალს ლოგოცენტრისტული პოზიციების გაუფასურების პირობებში სხვა არაფერი დარჩენია, თუ არა მოცემულ ვითარებაზე დეკონსტრუქციითა და პაროდით, ნიჰილიზმითა და აპათიით ადეკვატური რეაგირება. მაგრამ, საბოლოო ჯამში, შეუძლებელია ანტი-მწერლობისა და ანტი-ხელოვნების პოზიციებზე მუდმივი ყოფნა, ვინაიდან იქ, სადაც შემოქმედების ცხოველმყოფელი პროცესი არაა დაფუძნებული, ასეთი „ხელოვნური“ სახელოვნებო პროცესი გარდაუვალი კრახისთვისაა განწირული, ვინაიდან ნიჰილისტური თვითგვემა აპრიორულად თვითლიკვიდაციაში გადაიზრდება (შდრ. დადაიზმის, ან ფუტურიზმის კრახი, რომლებიც სწორედ „კლასიკური“ ანტი-ხელოვნებისა და ანტი-მწერლობის გამოვლინება იყო):

„ნ. ბარათაშვილის „მერანში“ პრომეთეს ენერგიაა, რ. გვეტაძის „ვირების მესამე“ კი — სიზიფისა. როცა ადამიანს არც პრომეთეს ენერგია აქვს და არც სიზიფის, ცხადია, შუაშია გაჩხერილი. ველარც წინ მიდის და ველარც უკან. ერთადერთი რაც დარჩენია — სიცილია. და ისიც იცინის. დასცინის თავის თავსაც და სხვასაც. ეს კი სასონარკვეთილების გამოვლენაა“ (დავამატებდი, შემოქმედებითი კასტრაციისაც — ვ. ბ.) („საით?“, გვ. 261).

აკ. ბაქრაძის ეს სტრიქონები ზუსტად ახასიათებს და ეხმიანება დღევანდელი ქართული მწერლობის დისოციაციურ, ანუ გან-

რღვეულ მდგომარეობას, რომელსაც საკუთარი შემოქმედებითი უუნარობის გამო ლოგოცენტრისტული მწერლობის პაროდირებისა და პოსტმოდერნისტული თამაშების („გაჯეტურობა“) გარდა სხვა არაფერი დარჩენია.¹

ამგვარად, გამოიკვეთა ის მთავარი კრიტერიუმი, რაც აკ. ბაქრაძესთვის ქმნის ჭეშმარიტი მწერლობის არსს, კერძოდ, ეს არის მარადიული თემების, ანუ ფუნდამენტური ეგზისტენციალიზმის — ყოფიერებაში ადამიანის ეგზისტენციის, ადამიანის ეთიკური მდგრადობის პრობლემატიკის თემატიზება და აქტუალიზება მხატვრულ ტექსტში. აქედან გამომდინარე, მისთვის მწერლობის უმთავრესი დანიშნულება ვლინდება ფუნდამენტურ ზნეობრივ პრობლემაზე მკითხველის დაფიქრებაში, მკითხველის სულში კათარზისის გამოშვებასა და, ამდენად, ყოველი ცალკეული პიროვნების ზნეობრივ წვრთნაში უმაღლესი ტრადიციული ეთიკის ბაზაზე (უპირველეს ყოვლისა, ბიბლიურ-სახარებისეული უნივერსალური ეთიკის ბაზაზე). აქედან გამომდინარე, აკ. ბაქრაძესთვის მწერლობის უმთავრესი ფუნქცია ასევე ვლინდება მიმდინარე აქტუალურ ზოგადსაკაცობრიო ეთიკურ პრობლემებზე კრიტიკულ რეაგირებასა და პასუხისმგებლობის აღებაში. ამიტომაც, მწერლობა აკ. ბაქრაძის რწმენით კი არ უნდა გაემიჯნოს სოციუმს, მიმდინარე სოციოკულტურულ პროცესებს, არამედ იმთავითვე *სოციალური ანგაჟირების* მატარებელი უნდა იყოს და კრიტიკული პათოსით უნდა რეაგირებდეს თანამედროვე ვითარებაში ადამიანის ეგზისტენციალურ და ეთიკურ კრახზე (გაუცხოება, ძალადობა, ეგზისტენციალური შიში და სხვ.).

ამის ბრწყინვალე ნიმუშია კრებულში შესული წერილი დ. ჭონქაძის „სურამის ციხეზე“ (გვ. 109-128) სადაც სოციალური პრობლემა (ბატონ-ყმობა) და პერსონაჟთა ქცევის წესი წმინდად სოციალური დეტერმინიზულობის პერსპექტივიდან კი არაა გაანალიზებული, არამედ სწორედ უნივერსალური ბიბლიურ-სახარებისეული ეთიკის პერსპექტივიდან. და აქ იკვეთება აკ. ბაქრაძე, როგორც რაკურსის ოსტატი, ანუ მისი, როგორც კრიტიკოსის, ნიჭი, თითქოსდა ტექსტში მოცემული ცხადი პრობლემატიკის მიღმა განჭვრიტოს კიდევ უფრო ღრმა პრობლემატიკა. ამაში კი მას ეხმარება პერსონაჟების ფსიქოლოგიისა და ქცევის მოტივაციის განჭვრეტის იშვიათი უნარი. კერძოდ, ამ მოთხრობაში ბაქრაძემ კონკრეტული სოციალური

(ბატონ-ყმობა) პრობლემატიკის მიღმა გამოჰყო შემდეგი უმთავრესი მარადიული ეთიკური პრობლემატიკა: 1. ცოდვის პრობლემა, 2. პიროვნების პასუხისმგებლობის საკითხი (გვ. 124-127). ამ ფონზე კი სულ სხვა პერსპექტივით და რაკურსით წარმოსდგება მკითხველის წინაშე ჭონქაძის მოთხრობის ინტენცია და იგი არ დაიყვანება მხოლოდ ბატონ-ყმობის სისასტიკის მხილებით:

„მკაფიოა სურამის ციხის ლეგენდის ალევორიული შინაარსიც. ყოველი სოციალური სინამდვილე სისხლსა და ცრემლზეა აგებული, თუ მას მაღალი ზნეობა არ უდევს საძირკვლად. [...] სწორედ ამ აზრობრივ შინაარს უნდა მივაქციოთ ყურადღება, თორემ დღეს არც ყმანვილს და არც ხანდაზმულს ბატონყმური უსამართლობის დიდი ხნის წინათ მკვდარი პრობლემა აღარ აინტერესებს. „სურამის ციხის“ ღირსება მარტო ბატონყმობის მხილება რომ იყოს, იგი ქართველ მკითხველს კარგა ხნის დავინყებული ექნებოდა. მაგრამ, თუ ჩვენი საზოგადოება სათუთად ინახავს ამ პანია მოთხრობას, ეს იმიტომ, რომ მასში ხედავს ცოდვილი ადამიანის სამშვიველის ტკივილის მარდიულ პრობლემას“ („სურამის ციხის გამო“, გვ. 127-128).

აქვე შევნიშნავ, რომ სწორედ უნივერსალური ეთიკის პერსპექტივიდან განიხილავდა აკ. ბაქრაძე ილიას შემოქმედებას და მისი ტექსტების ანალიზისას წინ წამოსწევდა ამ ტექსტებში მოცემულ მარადიულ „წყევლა-კრულვიან საკითხავს“, ანუ ადამიანის ეგზისტენციის პრობლემატიკას. იგივე ითქმის კრებულში შესულ წერილზე „არსებობის შიში“, (გვ. 171-191) რომელიც დ. კლდიაშვილის მოთხრობების ანალიზს ეძღვნება. აქაც აკ. ბაქრაძისთვის მხოლოდ ის კი არაა მნიშვნელოვანი, მე-19 საუკუნის ქართული საზოგადოების სოციალური დეგრადაციის მიზეზების კლდიაშვილისეული ხედვა გაანალიზოს, არამედ მისი უმთავრესი ამოცანაა ამ ფონზე ზოგადეგზისტენციალური და ეთიკური პრობლემები გამოკვეთოს — ერთი მხრივ, წარმოაჩინოს ზოგადად ადამიანის ეგზისტენციალური შიშით შეპყრობილობა, და მეორე მხრივ, კოლონიურ პირობებში ქართველობის სოციალური, ადამიანური უფუნქციობის ტრაგიკული ხვედრი, და ეს ყველაფერი საკუთარ თანამედროვე საბჭოთა საქართველოს კოლონიურ ყოფას დაუკავშიროს.

ოღონდ, აკ. ბაქრაძესთვის მიუღებელია მწერლობის ისეთი სოციალური ანგაჟირებულობა, როდესაც მწერლობა აპრიორულად ექვემდებარება ამა თუ იმ პოლიტიკურ კონიუნქტურულ და

იდეოლოგიურ დაკვეთას (რასაც იგი მოსწრებულად „მწერლობის მოთვინიერებას“ უწოდებს, იხ. მისი წიგნი „მწერლობის მოთვინიერება“ [1983], თბ., 1990), არამედ მისთვის მწერლობის *სოციალური ანგაჟირებულობა* მისაღებია ჰერმან ბროხისეული გაგებით, რაც სწორედ გულისხმობს, რომ მიმდინარე თანამედროვე ისტორიულ და სოციოკულტურულ ვითარებაში მწერლობა და მწერალი არ უნდა იყოს გულგრილი ადამიანის ეგზისტენციალური და ეთიკური პრობლემატიკის მიმართ, რომ მწერლობამ და მწერალმა გლობალურად უნდა იაზროვნოს და კრიტიკულად რეაგირებდეს ადამიანისათვის და ადამიანობისათვის მიუღებელ სოციოკულტურულ თუ პოლიტიკურ პროცესებზე. ანუ, საუბარია მწერლისა და მწერლობის პასუხისმგებლობის უნარსა და შეგნებაზე, რაზეც თავის დროზე ფრ. შილერიც მიუთითებდა (იხ. მისი თეორიული ნაშრომი „ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ“ [1794]).

აქედან გამომდინარე, ალბათ შემთხვევითი არაა, რომ აკ. ბაქრაძის 70-80-იანი წლების ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებში უფრო მეტად დომინირებს, ერთი მხრივ, კლასიკური კრიტიკული რეალიზმის ქართველი ავტორებისა და რეალიზმის პოეტიკასთან მიახლოებული ტექსტების ანალიზი (ი. ჭავჭავაძე, აკ. წერეთელი, დ. კლდიაშვილი, მ. ჯავახიშვილი და სხვ.), ხოლო, მეორე მხრივ, ე. წ. *ახალი სუბიექტურობის* წარმომადგენელი ქართველი თანამედროვე მწერლების შემოქმედების ანალიზი (ო. ჭილაძე, ჭ. ამირეჯიბი, გ. დოჩანაშვილი), ვიდრე წმინდად ზემოდერნისტული ტექსტებისა. თუმცა აქ გამონაკლისიც არის კრებულ „მითოლოგიური ენგადის“ [1969] სახით, სადაც შესულია წერილები ორ ქართველ მოდერნისტზე — კ. გამსახურდიასა და დ. შენგელაიაზე და ინტერპრეტირებულია მათი მითოგრაფიული რომანები და მოთხრობები (კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“, მოთხრობები „ხოგაის მინდია“, „ტაბუ“, ხოლო დ. შენგელაიას რომანები „სანავარდო“, „გურამ ბარამინდია“, „ბათა ქექია“), მაგრამ მოდერნისტული მწერლობის ანალიზი ამ პერიოდში, და საერთოდაც, აკ. ბაქრაძისთვის დომინანტური არასოდეს ყოფილა, მას უფრო რეალისტური მწერლობა იზიდავდა. ეს კი, ალბათ, განპირობებული იყო იმ პერიოდის საქართველოს პოლიტიკური მდგომარეობით, როდესაც ეროვნული თავისუფლებისა და კომუნისტური იდეოლოგიისაგან გათავისუფლების საკითხები მწვავედ იდგა. ხოლო ქართველების მიერ მო-

ცემული პრობლემის გააზრების ხელშეწყობაში აკ. ბაქრაძისათვის, როგორც ჩანს, სწორედ რეალიზმისა და რეალისტური პოეტიკით გამართული ტექსტების ანალიზი იყო უფრო მეტად ადეკვატური.

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა აკ. ბაქრაძის ერთი შენიშვნა დ. შენგელიას რომან „ბათა ქექიაზე“, სადაც კარგად ჩანს, თუ რითაა ბაქრაძესათვის მოტივირებული ლიტერატურულ-კრტიკული ანალიზის ობიექტის არჩევანი:

„მაგრამ გასათვალისწინებელია ის, რომ არათუ არლეკინებს, არამედ არც კოლა ბრონიონებს და არც ბათა ქექიებს საზოგადოება წინ არ უტარებიათ. საზოგადოება ვერ შეჩერდება. იგი განუწყვეტლივ წინ უნდა მოძრაობდეს. ასეთია არსებობის ურყევეი კანონი. მას კი ახორციელებს ის ჭეშმარიტება, რომელსაც ბრძენი ამბობს და არ ის, რომელიც მასხარას უთქვამს. ამიტომ ძალიან საშიშია, თუ ჰამლეტმა სცენა დატოვა და ადგილი არლეკინს დაუთმო“ („საით?“, გვ. 252-253).

მიმაჩნია, რომ არა მხოლოდ რეალისტური ტექსტები, არამედ მოდერნისტული ტექსტებიც შეიცავენ დიდი დოზით ჩემს მიერ ზემოთხსენებული სოციალური ანაგაჟირებულობის, ანუ პასუხისმგებლობით აღვსილი რეაგირების ფუნქციებს, რისი ბრწყინვალე ნიმუშია კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“ რომელსაც ს. სიგუა სრულიად მართებულად „ეპოქის დოკუმენტს უწოდებს“. ხოლო ამ რომანის მთავარი პერსონაჟი თარამ ემხვარი სწორედ რომ ჰამლეტისეული ჰეროიკული პერსონაჟია. მაგრამ, როგორც ჩანს, საკუთარი მიზანდასახულობიდან და კონცეფციიდან გამომდინარე, მოდერნიზმთან შედარებით აკ. ბაქრაძე სწორედ რეალიზმს ანიჭებს უპირატესობას, რომელიც, ბაქრაძის აზრით, უფრო ადეკვატურად პასუხობს სოციალური ანაგაჟირებულობის მოთხოვნებს.

ამიტომაც, აკ. ბაქრაძესთვის მნიშვნელოვანია ის, რომ მისი ანალიზი მხოლოდ საკუთრივ ტექსტის ინტერპრეტაციით კი არ ამოიწურებოდეს, ანუ ტექტის ანალიზს წმინდად ლიტმცოდნეობითი ხასიათი კი არ ქონდეს, არამედ ამავედროულად ითვალისწინებდეს მისი თანამედროვე საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკურ რეალობასაც, მოცემულ ისტორიულ კონტექსტსაც. ამდენად, იგი თავის კრიტიკულ დისკურსს ერთდროულად მიმართავს როგორც კონკრეტული საანალიზო ტექსტის პრობლემატიკის გააზრებისაკენ, ისე მის თანამედროვე ქართველებში ზნეობრივი პასუხისმგებლო-

ბის გაღვიძებისაკენ. ანუ, აქ იკვეთება აკ. ბაქრაძის კრიტიკული წერილების დიდაქტიკური სპეციფიკაცა: თავის ლიტერატურულ წერილებში ბაქრაძე დიალოგს მართავს თავის თანამედროვე ქართველ მკითხველთან, ანუ საბჭოთა პერიოდის ქართველთან, რომელსაც ცნობიერება მონამღვრული აქვს მარქსისტულ-მატერიალისტური იდეოლოგიით, ფილისტერული მორალის ტყვეობაშია და მსოფლმხედველობრივად და ეთიკურად დეზორიენტირებულია. ოღონდ ბაქრაძე პირდაპირ კი არ მოძღვრავს და შეაგონებს მას, არამედ მიანიშნებს და დააფიქრებს პრობლემაზე. სწორედ ეს „დამაფიქრებელი“ დისკურსია ის ფორმა, რომელსაც კრიტიკოსი ირჩევს თავისი ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილებისთვის. აი, სწორედ აქ ვლინდება მისი წერილების „განმანათლებლური“ სპეციფიკა.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა კრებულში შესული წერილი „სევდა ისტორიისა“ (გვ. 145-171), სადაც აკ. ბაქრაძე განიხილავს ნ. ლორთქიფანიძის ისტორიულ მოთხრობებს „მრისხანე ბატონი“, „ჟამთა სიავე“, „რაინდები“. ამ მოთხრობების ანალიზისას აკ. ბაქრაძისათვის მხოლოდ იმის გამოვლინა კი არაა მნიშვნელოვანი, თუ როგორია საქართველოს ისტორიის საკუთრივ ავტორისეული ხედვა, ან როგორ გაიაზრებს ლორთქიფანიძე ზოგადად ისტორიულ პროცესს, ისტორიის არსს საქართველოს ისტორიის კონტექსტში, არამედ აკ. ბაქრაძე აღნიშნულ პრობლემატიკას აანალიზებს სინქრონულ წრეში. მასვე უკავშირებს კრიტიკოსი თანამედროვე საქართველოს აქტუალურ პრობლემასაც, ანუ — რა ზნეობრივი და მოქალაქობრივი დასკვნები უნდა გამოვიტანოთ ჩვენ, დღევანდელმა ქართველებმა ჩვენი ქვეყნის ისტორიიდან და რა უნდა მოვიმოქმედოთ მოცემულ საბჭოთა კოლონიურ ვითარებაში შეგნებული და გააზრებული მამულიშვილური პოზიციის შემუშავებისათვის. ამ მიდგომით კი აკ. ბაქრაძე თავად ავტორის (ამ შემთხვევაში ნ. ლორთქიფანიძის) და მისი ტექსტების აქტუალობასა და სიცოცხლისუნარიანობასაც აფუძნებს:

„ახლა ამ სტატიის დასაწყისში დასმულ კითხვას თუ მოვუბრუნდებით, უნდა დავასკვნათ, რომ ნიკო ლორთქიფანიძეს ამ მოთხრობებში გადმოცემული აქვს საქართველოს ისტორიის იმ პერიოდის სული, როცა დაიკარგა კავკასიის ხალხთა ძმობის იდეა, ქართველი ხალხის მთლიანობისა და საქართველოს ისტორიული მისიის შეგნება. ამის შედეგად ქართული ეროვნულ-სახელმწიფო-

ებრივი აზროვნება გალატაკდა და იგი გვაროვნულს, ოჯახურს, პირადულს ველარ გაცდა, მასში ჩაიკეტა. აქედან დაიბადა ყველა ზნეობრივი მანკიერებაც“ („სევდა ისტორიისა“, გვ. 168).

ხოლო მე-19 საუკუნის ქართული რეალისტური მწერლობის მიერ დასმულ პრობლემათა სინქრონიზაციისა და აქტუალიზაციის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია წერილი „ბედი ქართლისა და აკაკი წერეთელი“ (გვ. 128-145), სადაც აკაკის პატრიოტული ლირიკა მხოლოდ ისტორიზმის პრინციპით, ანუ მხოლოდ მე-19 საუკუნის საქართველოს კოლონიური ყოფის კონტექსტში კი არაა გაანალიზებული, არამედ თავად ავტორის თანამედროვე საბჭოთა საქართველოს კოლონიური ყოფის ქრილში:

„საქართველო, როგორც პოლიტიკური ერთეული, აღარ არსებობდა. მის მაგიერ ორი გუბერნია გაჩენილიყო — თბილისისა და ქუთაისის. ქართული ეკლესია გაუქმებულია. აღარც სამეფო კარი იყო და აღარც კათალიკოსატი. მათ მაგიერ მეფის ნაცვალნი ან მთავარმართებელნი და ეგზარქოსნი ისხდნენ. ქართული ენა განდევნილია ეკლესიიდან და სასწავლებლიდან. მას პატუა-ენის ფუნქციაღა აქვს შერჩენილი. მხოლოდ რამდენიმე თავგადადებული მოღვაწე ცდილობს შეინარჩუნოს ქართული ვაზეთი ან ჟურნალი. [...] ადამიანს წარსულის მიმართ მეტი პასუხისმგებლობა აკისრია, ვიდრე აწმყოს წინაშე. აწმყო წარსულის ძვლებსა და სისხლზეა აგებული. არავითარი უფლება არა აქვს არავის, უნიათობისა და სულმოკლეობის გამო, მას უღალატოს“ („ბედი ქართლისა და აკაკი წერეთელი“, გვ. 130, 131).

აქ აკ. ბაქრაძე ისტორიული წარსულისადმი პასუხისმგებლობის გრძნობის გაღვივებითა და საქართველოს წარსული კოლონიური ყოფის შეხსენებით მის თანამედროვე ქართველ მკითხველს დიალოგს უმართავს და საანალიზოდ იწვევს, რომ იგი დაფიქრდეს საქართველოს თანამედროვე პოლიტიკურ რეალობაზე და ერთმანეთს შეუდაროს მე-19 და მე-20 საუკუნეების პოლიტიკური ყოფა შესაბამისი დასკვნების გამოსატანად. ამ დიალოგურობის დისკურსით, რომელსაც ეფუძნება მთელი მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები, აკ. ბაქრაძე ამავდროულად აძლიერებს აკაკი წერეთლის შემოქმედების აქტუალობასა და მნიშვნელობას მე-20 საუკუნის ქართველთათვის.

საქართველოს ისტორიისადმი ამგვარი სინქრონული მიდგომით აკ. ბაქრაძე ოსტატურად ახერხებს ლიტერატურული წერილების

ფორმატში მიმდინარე ეროვნული საკითხის აქტუალიზებას, ანუ, საბჭოთა საქართველოს კოლონიურ ყოფაზე მისი თანამედროვე ქართველი მკითხველის ყურადღების გამახვილებასა და მასზე რეფლექსიებს.

შენიშვნები:

1. შდრ.: „თუ კეთილის საერთოობა და ყოვლისმომცველობა და ბოროტის კონკრეტულობა და ცალკეულობა არ ვინამეთ, არა მარტო ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის კანონზომიერებას ვერ დავინახავთ, არამედ ვერც ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლას მოვახერხებთ. ადამიანი ბოროტს ყოველთვის სიკეთის აბსოლუტურობის რწმენით ამარცხებს. ამ რწმენით იბრძვის კაცის გადასარჩენად, ეძებს ჭეშმარიტებას, ცხოვრების აზრს, ცდილობს დროისა და ცვლილებების საიდუმლოს ამოცნობას, ტანჯვის ახსნას, სისასტიკისა და უსამართლობის უფსკრულში პოულობს სიყვარულს. ამ საქმეს ემსახურება პოეზიაც, როგორც ადამიანური მოღვაწეობის ერთ-ერთი დარგი. [...] თუ შემოქმედებას საერთოდ და კერძოდ პოეზიას კეთილის ღრმა რწმენა და ბოროტების მეტრძოლი უარყოფა არ წარმართავს, მაშინ ლიანგური საზოგადოება კარგავს მისდამი ინტერესს. აღარ უსმენს. წყობილსიტყვაობას ემუქრება თავის თავში ჰერმეტიულად ჩაკეცვა. უფრო მეტიც, არსებობს საშიშროება, გადაიქცეს უბრალო ჰობად. [...] ირონიული ტოტალურად გაბატონდა უცხოეთშიც და ჩვენშიც. მაგრამ ამ ვითარებაში ერთი აუცილებლობა უთუოდ უნდა გავიხსენოთ. თუ ზომა-წონა დავარღვიეთ, ირონიულიც შეიძლება ისევე თავმომაბეზრებელი და მოსაწყენი გახდეს, როგორც ჰეროიკული. [...] ადამიანს მხოლოდ ირონიულის ამარად ცხოვრება არ შეუძლია. ირონიულს გვერდით ჰეროიკული სჭირდება. [...] პოეზია და რელიგია ერთი რამით ტყუპისცალეებივით ჰგვანან ერთმანეთს — ამალეებულის, ჰეროიკულის ტრფიალით. რაკი კაცობრიობის ცხოვრება მარადიული წინსვლაა, ირონიულსა და ჰეროიკულს თავთავიანთი ფუნქცია, დანიშნულება და ადგილი აქვთ. ეს ზომიერება კი დღევანდელ ჩვენს პოეზიაში დარღვეულია“ („სულის ზრდა“, გვ. 269, 382, 384, 385). როგორც ვხედავთ, მწერლობის არსისა და დანიშნულების აკ. ბაქრაძესეული გაგება დიამეტრალურად უპირისპირდება და უკუაგდება მწერლობის პოსტმოდერნისტულ კონცეფციასა და, ზოგადად, პოსტმოდერნისტულ ანტილოგოცენტრისტულ პათოსს. აკ. ბაქრაძე სწორედ ლოგოცენტრისტული მწერლობის აუცილებლობის პოზიციებზე დგას. მისი ზემოთმოხმობილი განაზრებანი დღეს კიდევ უფრო აქტუალურია, როდესაც თანამედროვე ქართული მწერლობა ჯერ კიდევ პოსტმოდერნისტული თამაშების ტყვეობაშია და დღის წესრიგში დგას პოსტმოდერნისტული ესთეტიკისა და პოეტიკის დაძლევისა და გადალახვის აუცილებლობა.

მაგრამ, თუ როგორ განხორციელდება ეს, ეს უკვე დამოკიდებულია მომავალი თაობის ნიჭიერ მწერლებზე.

ესეი ზურაბ ნიჭარაძეზე

არ ვიცი, ახლა ხდება თუ არა ასე.. ჩემი თაობის გოგო-ბიჭებს კი ხშირად ესტუმრებოდათ ხოლმე ერთი შეხედვით უცნაური სიყვარული. თანაკლასელ გოგონას მთელი სიცოცხლის განმავლობაში ამერიკელი პიანისტი ვან კლიბერნი უყვარდა. ოქროს უბნელ თაზო მიქელაძეს შუა კონცერტის დროს, რეზო ლალიძის „თბილისოს“ რომ ასრულებდა, ის ბერძენი ქალბატონი შეუყვარდა. იმდენად სერიოზულად შეუყვარდა, რომ საბჭოურ საქართველოში წლების განმავლობაში გეგმავდა საბერძნეთში გამგზავრებას და იოანასთან შეხვედრას, ხოლო მეგობრის დაიკო ჩემს უმცროს ძმაზე ყურებადმდე მხოლოდ იმიტომ იყო შეყვარებული, რომ გრიგორი პეკის ამსგავსებდა.

რალა ბევრი გავაგრძელო. პირადად მე, მართალია, ასეთი ამოჩემებული ერთადერთი სიყვარულის ერთგულებით არ გამოვიჩნეოდი, მაგრამ ამ ავადმყოფობის სიმპტომები აშკარად გამაჩნდა ორი გურამის — გურამ რჩეულიშვილისა და გურამ თიკანაძის მიმართ. მერე რა, რომ თუნდაც ასაკობრივი სხვაობის გამო არცერთი მათგანი თვალთ არ მყავდა ნანახი და ისე წავიდნენ ამქვეყნიდან, არცერთ მათგანს არ შეხვედრივარ. სამაგიეროდ ჩემი პირველი მოთხრობა და წიგნი „გურამ-გურამ“ სწორედ მათ სიყვარულს ეძღვნებოდა.

თოთხმეტი წლისამ გოგენი შევიყვარე და საშინლად მშურდა იმ ფართესახიანი (ბრტყელი რომ არ ვთქვა), უხეშნაკვთებიანი ქალებისა, კუნძულ ტაიტიზე მასთან ერთად რომ ატარებდნენ დროს. მახსოვს ერთხელ როგორ თავდავიწყებით ვყვებოდი მხატვრის ცხოვრებაზე და ჩემზე უფროსმა მეათეკლასელმა ბიჭმა ირონიულად მკითხა:

- ფიროსმანი? ფიროსმანი არ გიყვარს?
- ფიროსმანი ყოველთვის პაპაჩემივით მიყვარდა, ეგ სხვა სიყვარულია, — ვუპასუხე დაუფიქრებლად.

— ხელოვნების ყურმოჭრილი მონა! — სიბრაზით გამოსცრა კბილებში და დემონსტრაციულად დატოვა ჩვენი საზოგადოება.

დღემდე არ ვიცი, ვის გაუბრაზდა — გოგოს, რომელიც სულ არ მოსწონდა, თუ მართლა სულიერი შეშლილობით გათანგულ მხატვარს. მე კი მიყვარდა უამრავი მზისთვის, ავადმყოფური კი არა, პირველად ნანახი სიცოცხლისფერი სიყვითლის გამო. საუკეთესო რეპროდუქციები ვიშოვნე და მთელს ოთახში გამოვფინე. მაგრამ მერე, გურამ რჩეულიშვილის სიყვარულისა არ იყოს, ფრანგი იმპრესიონისტების სიყვარულიც ისე შემოვიდა მოდაში, რომ რალაც უხერხულმა შეურაცხმყოფამ (თუ ამბიციამ) ჩამომახსენებინა საყვარელი მხატვრის სურათები.

...ხსოვნის ნიშნად იმ წლებში ხშირად დავდიოდი ტაიტელი ქალებივით ყორანივით შავ თმაში ჩანწული ქათქათა ყვავილებით.

სხვადასხვა დროს არანაკლები სიმწვავეთა და სიცხადით მიყვარდა თომას ვულფი, რომელიც საშინლად მეცოდებოდა ნოსტალგიისა და იმის გამო, სახლში რომ ველარასოდეს დაბრუნდებოდა.

ახლაც მგონია, ფელინი ჩემია, ჩემი ყველაზე ახლობელი ადამიანი, რადგან მას ჩემსავით აშინებს ჭარბი ინფორმაცია... გამაოგნებლად ერთნაირია ჩვენი შეგრძნებები... მხოლოდ მათ წინაშე გამკლავების უნარია სხვადასხვანაირი (რა ცოტაა არაა?!) ამ გენიოსს განუწყვეტლივ ქვემოდან ავყურებ, როგორც მთას, როგორც მზეს... და უცნაურად, ამაღლებულად მშურს მისი.

შური და სიმაღლე?

არადა, არსებობს ასეთი რამ, როცა მრუმე გრძნობას აბსოლუტურად ეკარგება ჩვეული სიმდაბლე. ეს, ალბათ, იმის ბრალია, რომ ადამიანებს მხოლოდ ერთმანეთისა შურთ და არ ენატრებათ მზე, ცა და მწვერვალები...

ჭარბი ინფორმაცია ბანალურს მხდის (მთრგუნავს), მანანევრებს, მახურდავებს და როგორც ავტომატი შეტონებს, ისე მელაპავს. ფელინი კი ამ ჭარბ ინფორმაციას, ერთი ხელის აქნევა და... ილუზიონისტივით ჩიტებად აქცევს... ზოგჯერ ჯადოსნური ჯოხით, აბეზარი კრაზანებივით ფანტავს და იცილებს, ოღონდ მათი ბზულით სავსეა მთელი მისი შემოქმედება. ასეთი მუსიკა ჯერ არავის შეუქმნია კინემატოგრაფში.

ამ ბზუილს, ზიბზიბს, ყოფით ფუსფუსს დიდი მანეტრო ხელოვნებად გარდაქმნის, ხელოვნების სიღრმესა და ტრაგიზმს კი —

სანახაობად. ჩაპლინის შემდეგ ამისი ძალა მხოლოდ მას შესწევს. სანახაობა ფელინისათვის ფონია. ყოველდღიურ, ადამიანურ ყოფას, როგორც პომპეზურ, ბრწყინვალე კარნავალს, ისე გადაავლებს ხოლმე მზერას და არემარე ფელინის ფანტაზიით დაითრთვილება...

ფელინისეულ ნისლში, სიცილიური სოფლის რიჟრაჟზე თანდათანობით იკვეთება მოხუცი მამის სახე („ამარკორდი“), კამერის თვალი ოჯახური ჩხუბის ისტერიიდან საძინებელ ოთახში შეიპარება, სადაც გემბანივით გაშლილ სანოლზე წამომართული ბალიშის ბორცვზე, როგორც ოჯახური იდილიისა და მონატრებული ჰარმონიის მიამიტური სიმბოლო, ისეთი ღვთიური სიმშვიდით ასვენია დედის ნამზითვი ფაიფურის თოჯინა...

ამ დროს ჩემი ლამაზი ბიცოლა, პისტი გელოვანი მახსენდება და ფრიალა თეფშებით მორთმეული მისი თბილი, უგემრიელესი კერძები. კიდევ ჩემი ქედუხრელი, წელში გამართული ბაბუები მახსენდება თუ მელანდება, არც კი ვიცი...

ასეთია ფელინი, ჩემი დიდი ხნის სიყვარული, წარმავალობის მეშვეობით მარადიულობაზე გვესაუბრება და ბიბლიური გმირივით შეგვახსენებს, რომ ღვთიური სიმშვიდე და სიყვარულია ყველაზე მნიშვნელოვანი და ღირსეული გრძნობა ადამიანთა ურთიერთობებში. და არა პატივისა და პოპულარობისათვის ფესვებს, ნიადაგს მონყვეტილი, აზიზიზებულები, მართონული სვლა თუ შეჯიბრი მასად ქცეული იმ ინდივიდებისა, რომლებმაც ვერც კი იგრძნეს, ისე ჩაებნენ ტაკიმასხარათა ფერხულში. ეს ცეკვა-როკვა იმთავითვე განწირულია...

სახელწილი, ამღვრეული, მათი ოდესლაც სულიერი პროფილი, ისეთივე რეალური და ფანტასმაგორულია ერთსა და იმავე დროს, როგორც უზარმაზარი უნივერსალის ჭალიდან დაშვებული კოშმარი, ჭალის ბუტაფორია — საშობაო ნაძვისხეცავით მორთულ-მოკაზმული ღორის ვეება ფეხი, ჩლიქში გაჩრილი ბრჭყვიალა წვიმის ძაფით („ჯინჯერი და ფრედი“)...

ცხოვრებისეული სიხარბის ამ რაბლესანურმა სიმბოლომ შეჭამა ორი ხელოვანის — ქალისა და კაცის მთელი ცხოვრება. მათი სიყვარული კი დარჩა ჩლიქში გაჩრილი ბრჭყვიალა ძაფივით (წვიმასავით). ვინ იცის, ამ მეტაფორად ქცეულმა ღორის ფეხმა რამდენი ჩვენი თანამემამულე ხელოვანის რომანტიზმი გააქროს შარშანწინდელი თოვლივით...

და მაინც ბოლომდე არ გტოვებს იმედის ძალა თუ ოცნება: იქნებ!... იქნებ!.. მაგრამ კაცებს და ქალებს აღარ ჰყოფნით აღარც ძალა და აღარც უნარი (იქნებ სურვილიც?), რომ სულ ოდნავ, ოდნავ მოსცილდნენ მიწას, ახტნენ და ბრჭყვიალა, მოციმიციმე წვიმას ხელი ჩამოჰკრან, იქნებ ამ შობა ღამით მაინც წამოვიდეს მათი გარდასული სიყვარულის ნამქერი...

თანდათან იფანტება ფელინის ბურუსი, სადღაც ტაატიტ მიმავალ ღრუბლებს თანდათან მიჰყვება რძისფერი ნისლი, ვიღაცა აქრობს რამპის ჩირაღდნებს და აღარც ნათურებით აკინძული ფელინის ხომალდი ციმციმებს წყვდიადში... მთავრდება ხელოვნების ზეიმი და ყველაფერს თავისი რეალური ფერი უბრუნდება...

მე მქონდა ბედნიერება, ვყოფილიყავი მისი თანამედროვე, ამიტომ თუ ვამბობ ასე იოლად:

ფელინი ჩემია! ჩემი ყველაზე ახლობელი ადამიანი...

რა ჰქვია ამ ახლობლობას?

კოსმოპოლიტიზმი?

სულთა ნათესაობა?

იქნებ, უბრალოდ, სიყვარული?!

* * *

რომელი თანამედროვე მხატვარი მოგნონთ?

მკითხა ერთხელ ახალგაზრდა ჟურნალისტმა ქალმა.

— ენდრიუ უაიესი... ჩვენებიდან ნიჟარაძე მიყვარს ძალიან.

ზურაბ ნიჟარაძეც ჩემი სიყვარული იყო. რატომ იყო? „სიყვარული არ კვდება, სიყვარული დაფრინავს...“

ახლაც მახსოვს, გამოფენიდან საოცარი შთაბეჭდილებებით დაბრუნებულმა დღიურში როგორ ჩავინერე: ასეთი ბავშვური უშუალობითა და სერიოზულობით არავინ ეკიდება ქალის მკერდს. ამ სიდინჯით კარგი მხატვრები მხოლოდ პეიზაჟის ხატვას ახერხებენ. გარდა ამისა, ამ მხატვრის ფერი არასოდეს არაა თვითმიზანი, ფერი მისი მსოფლმხედველობაა. საოცარია ნიჟარაძის „დილა“, ერთი ქალი ახალგაზრდაა, მეორე მასზე ოდნავ უფროსი. ასაკის შესაბამისად მათი ტორსიც და, კერძოდ, მკერდიც საკმაოდ ხელშესახებად გაგრძნობინებთ სხეულის ასაკისეულ სილბოხსა და სიმკვრივეს. ასევეა დანარჩენ პორტრეტებშიც. მაგრამ ყველა ქალის მკერდს,

შიშველსა თუ დაფარულს, აერთიანებს რძიანა ბურუსის, უფრო ზუსტად, მარადიული რიჟრაჟის ფერი. ის ფერი, რომელიც თავის თავში შეიცავს (გულისხმობს) მდედრის განუწყვეტელ, მარადიულ ფუნქციას — ნაყოფიერებას. რა პორტრეტებია! ღმერთო ჩემო, რა პორტრეტებია! ასე არავინ იცნობს ქალს, არავის ესმის ქალის ბუნება სტეფან ცვაიგისა და ნიჟარადის გარდა ასე...

* * *

ადამიანები ჩვენთვის ხანმოკლე დღესასწაულებს ვაწყობთ. ვბრუნავთ, ვტრიალებთ თარიღების გარშემო, როგორც ხელჩაკიდებულნი ბავშვობის წრეში. წლიდან წლამდე ლოკალური, ოჯახური, ნათესაური თუ მეგობრული გუნდებით ერთმანეთს ვეხლებით (ვეახლებით), ვუბრუნდებით, ვუნათებთ ასაკს, წარმატებებს, მნიშვნელოვან დღეებსა თუ აღმოჩენებს, პატარებივით ვაფერადებთ შავ-თეთრი კონტურებით შემოსაზღვრულ ტერიტორიებს, პირადად ჩვენთვის, თითოეული ჩვენთაგანისათვის მკაცრად მონიშნული დროისა და სივრცის ფრაგმენტებს და ასე თანდათან, ნელ-ნელა შევდივართ ხანში. სიბერის ჟამს კი ვიგონებთ ერთად ყოფნის იმ განცდას, იმ საყოველთაო დღესასწაულებს, რომელთაც ძირითადად ხელოვნება იმეტებს ჩვენთვის, რომელთაც გვჩუქნიან პოეტები, პროზაიკოსები, მხატვრები, მუსიკოსები, რეჟისორები...

ყველას გვახსოვს გლობალური დღესასწაული „კავკასიური ცარცის წრე“, რობერტ სტურუამ ჯერ საქართველოს, მერე მთელს თეატრალურ სამყაროს რომ მოუწყო.

თბილისს არასოდეს დაავინყდება ვახუშტი კოტეტიშვილის ფოლკლორული საღამოები; ფილარმონიის დიდ დარბაზში გამართული საყოველთაო ზეიმი, როცა რეზო თაბუკაშვილმა ქეთევან დედოფალზე და ექვთიმე თაყაიშვილზე გადაღებული ფილმები უჩვენა საქართველოს.

ეს იყო ჩვენი მენტალობის, ღირსების, ხსოვნის, ქართული ხელოვნების ზეიმი.

დაუვინყარი იყო „ბორიაცისა“ და „დათა თუთაშხიას“ დაბადება ქართველი მკითხველისათვის. ოთარ ქილაძის ვულკანივით ამოფრქვეული ფანტასტიური რომანების ზედიზედ გამოჩენა... ოთხმოციანი წლების მინურულს კი თემო ჯაფარიძის ტილოების პერსონალური გამოფენა, როგორც გაფრთხილება და შესავალი იმ

საბედისწერო მოვლენებისა, ოთხმოცდაათიანი წლების საქართველოში რომ განვითარდა...

რომელი ერთი უნდა ჩამოვთვალო...

ზურაბ ნიჟარაძის პერსონალური გამოფენით მოგვრილი სიხარული კი, პირადად ჩემი თაობისათვის, „კავკასიური ცარცის წრის“ გამოჩენას ჰგავდა, ვეება ბენგალურ ჩირაღდანს მოგაგონებდათ, მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სევდიან ნაპერწკლებს შუბხუნით რომ ისროდა დარბაზში.

ზურაბ ნიჟარაძის სურათებს ისეთი ჯანსაღი გამოსხივება ჰქონდა, ისეთი შინაგანი ნათება, ვერაფრით ვიჯერებდი, რომ ეს შესაძლებლობები მასალას, თუნდაც ზეთს გააჩნდა.

წლების მერე გადავანყედი ხელოვნების ნიჟარაძისეულ ახსნას:

„ხელოვნება მატერიის გაცოცხლების დღესასწაულია“.

მე არა ვარ ხელოვნებათმცოდნე და ამიტომ, ბუნებრივია, არც ამბიციუა გამაჩნია დავადგინო, რომელი მხატვრული სკოლის, რომელი მხატვრული მიმდინარეობის წარმომადგენელია ზურაბ ნიჟარაძე. ამგვარი მიმდინარეობები და დაჯგუფებები მწერლობაშიც (ლიტერატურაში) უაღრესად პირობითია. მაგრამ იმის განცდა კი აშკარად მაქვს, რომ თავისი ტემპერამენტით, სიცოცხლის წყურვილით, ხალისიან ფერთა ზეიმით, სილამაზითა და ზოგჯერ სპონტანურობითაც კი ყველაზე მეტად იგი იმპრესიონისტებს მაგონებს.

ჩვენ გვახსოვს, გვინახავს მზის სპექტრში გავლილი ფერი როგორ იშლებოდა თრთოლვით, როგორ იფანტებოდა ატმოსფეროში ჯანსაღი სიყვითლით, მზიური სიმწვანით, ნარინჯისფერი გახელებით. იმპრესიონისტების ტროპიკული გაცხარება ვერჰარნის ალტაცებას ინვევდა... ასეთი ალტაცებული ვიდექი ზურაბ ნიჟარაძის პერსონალურ გამოფენაზე.

წლების მერე, როცა გავიგე, რომ მხატვარმა თავისი ბავშვობის გარკვეული წლები (13-14 წლის ასაკამდე) ზღვისპირეთში გაატარა მამის გამო, ინჟინრად რომ მუშაობდა ბათუმში, თითქოს ერთბაშად ავხსენი მხატვრის ტალღებივით მოლიცლიცე, ნათელი ფერებისადმი განსაკუთრებით ლტოლვა, ერთგულება და სიყვარული, სინაზე და ზეიმურობა, ერთგვარი ხაზგასმული დიდებულება, რაც სწორედ ზღვის ჰორიზონტზე ამომავალ და ჩამავალ მზეს ახლავს თან. მხოლოდ ზღვის ტალღებზე არეკლილ მზის სხივებს შეუძლია მოგვცეს ამდენნაირი შუქჩამდგარი ფერი. ამ ფონზე მეთევზის უბადრუკი

ქოხი იქნება თუ ნებისმიერი ბინის ინტერიერი, თითოეულში სივრცის სიჭარბე, სინათლე და სიჯანსაღე იგულისხმება...

თუმცა ზურაბ ნიჟარაძე იმ თაობის წარმომადგენელია, რომლის მგრძობიარე სულმაც, რაგინდ დაცულიც არ უნდა ყოფილიყო მისი ბავშვობა, ნაადრევად იგრძნო პოლიტიკური რეპრესიებით გაჩენილი მძიმე განწყობილება საკუთარ ქალაქში, საკუთარ ქვეყანაში... იგრძნო და დაინახა შიშის ატმოსფეროში გახევებული ხეები და ადამიანები. ეს ის პერიოდია, როცა ბავშვებიც კი არაბუნებრივად იძაბებიან და თავის თავში იკეტებიან. ყურის ნიჟარებში ზღვის ხმაური აღარაა გამომწყვედელი. სმენას დამთრგუნველად აწვება შუალამისას სადარბაზოს კიბეზე ამომავალი შიშის მძიმე ნაბიჯები, მკაცრი, სასტიკი, სარკასტული...

შიში... თავისუფლების ყველაზე ძველი და მარადი ახალი ჯალათი, რომელსაც ჰქონია გამარჯვებები, დამარცხებები, მაგრამ რომელიც დიდი აღზევების ჟამსაც ვერაფერს უხერხებდა თავის მდაბიურ წარმომავლობას.

შიში... რეალობის ზღაპრული ალქიმიკოსი, ფერადოვანი ოცნებების დაუძინებელი მტერი, რომელიც აყვითლებს ხსოვნაში ჩარჩენილი ჭალის სიმწვანეს, აჭკნობს ყვავილებს, აფრთხობს ჩიტებით დახუნძლულ ხეთა გარინდებას.

შიში, რომელიც არბევს ჯადოსნური ზაფხულის მცხუნვარე დღეებს, რომელიც ამთავრებს თაობის „რომაულ არდადეგებს“ და მათრახით ხელში მიერეკება გადაფითრებულ გოგო-ბიჭებს ზათრის გრძელ, გათოშილ დერეფნებში...

შემდგომ წლებში კიდევ უფრო მეტად გაუჭირდებათ. საყოველთაო შიში, შიმშილი, სიცივე ბოროტი კაცის აბსტრაქტული ხელივით შემოეჭობათ... ჭახანი გაუდის ატროფირებულ, გამოფიტულ სახსრებს, საფეთქლებზე მრავალძარღვას ფოთლებივით შეყინულ მწვანე ვენებს, ცარიელ ძვლებად ქცეულ ყბებს.

ეს თაობა საკუთარი თვალთ დაინახავს ქაჯური სისწრაფით მიმავალი ვაგონებიდან ყინვისაგან გადატრუსული სტეპების ერთფეროვნებას როგორ შეერევა სასტიკი მგ ზავრობით გარდაცვლილი მოხუცების გადაღურჯებული გვამები, პირდაპირ წიხლით რომ ისვრიან ზედამხედველები ღამეული სტეპების უნაპირო მდუმარებაში. ეს თაობა საკუთარი სხეულით იგრძნობს, რას ნიშნავს მკბენარების

დამაკნინებელი თარეში კანის უფაქიზეს ქსოვილზე, როცა აღარა ხარ აღარც ქალი, აღარც კაცი, როცა სქესის შეგრძნებას ისე გართმევს და გაცლის ცხოვრება, როგორც დამდურულ კანს დოსტაქრის მწვავე პინცეტი, როცა ადამიანები პანიკური სისწრაფით შიშვლდებიან ერთმანეთის თვალწინ და გარეთ, ორმოცგრაღუსიან ყინვაში ქამრებით გაკიდული სამოსის ჭუჭყიან ზვინებში თანდათანობით იხოცებიან ქინძისთავისხელა მკბენარები...

შეურაცხყოფა იმდენგვარია, ბავშვობა შეუძლებელი ხდება. ზღაპრული ტემპით კაცდებიან და ქალდებიან. შიმშილზე უფრო მეტად უმწეობა თრგუნავთ. მგრძნობელობა საშიში ხდება. წარმოსახვა მაღალი ძაბვის შიშველი დენივით იზიდავს, იკრავს ინკვიზიციური ფანატიზმითა და ვნებით დასჯილი ადამიანების მწუხარე სახეებს, შეძრწუნებული სულის პეიზაჟებს, სასტიკი ყოფის სარკასტულ გამოვლინებებს... და მაინც...

მადლობა ღმერთს, რომ ეს ყველაფერი ვერ მოერია მათ კეთილ სულს და ადამიანებად დარჩნენ.

ნეტარი ავგუსტინე „მამაო ჩვენოს“ განმარტებისას, კერძოდ მუხლის „...და მომიტევენ ჩვენ თანანადებნი ჩვენი, ვითარცა ჩვენ მიუტევებთ...“ ასეთ საოცარ რამეს ამბობს: „თუ დაიმარხავთ თქვენს მრისხანებას, სიძულვილად აქცევთ მას, რადგან სიძულვილი დაძველებული მრისხანებაა“.

ამ „დაძველებულმა მრისხანებამ“ სულხან-საბა ორბელიანის მიერ ჟანგის სრულიად გენიალური განმარტება გამახსენა: „ჟანგი-რკინის გესლი“.

მე მინახავს მრისხანე მხატვრები, უფრო ზუსტად — მათი ნამუშევრები და არა მხოლოდ გუტუზოს, გოიას, მუნკის, დალის... უთბილესი მზის წილხვედრ ქვეყანაში გაზრდილ ქართველებსაც გვყავს დიდებული მხატვრები, რომელთა პორტრეტებსაც ხსოვნის ბოღმისფერი ადევთ. ისე, როგორც მწერლობაში, მხატვრობაშიც ეს ფერი ხსოვნის ხარისხზე სულაც არაა დამოკიდებული, ეს უფრო ხასიათი და ტემპერამენტია.

ზურაბ ნიჟარაძე ის ფერმწერია, რომლის შემოქმედებაში ერთ ტილოსაც ვერ გაიხსენებთ, მრუმე ფერი რომ ედოს. „დაბერებულ მრისხანებაზე“ ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია, ისე როგორც ქართულ მწერლობაში წარმოუდგენელია ნოდარ დუმბაძის მრისხანება, თვით ინტონაციაც კი.

* * *

ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებობს განმეორებადი სიტყვების ცნება, რომელიც ერთგვარ გასაღებსაც კი წარმოადგენს მწერლის მსოფლმხედველობის გასაგებად. ასე იკითხება, მაგალითად, გრიგოლ რობაქიძის რომანებში რეფრენივით ყველაზე ხშირად გამეორებული სიტყვები: „გზნება“, „მზე“, „მზიური“, „მუხა“, „მინა“, „უბინო“, „თაური“...

ჩიტი, ჩიტები... გამყიდველის სიზმრად ნანახი ჩიტები, ბიჭის ხელისგულზე მოფართხალე ფრთოსანი თუ ახალგაზრდა წყვილის პეშეში ჩამთბარი ვარდისფერი ფრინველი, სულაც არაა ის ტილოები, რომლებიც მხოლოდ ესთეტიური ტკბობის საშუალებას გაძლევენ ფერის უსაზღვროებითა და ფორმის სრულყოფილებით. ეს სურათები, პირველ რიგში, სააზროვნოდ, ფიქრისათვის განგვანყობენ და როგორც რობაქიძე იტყოდა, „ინტელექტუალურ სიხარულსაც“ გვაზიარებენ.

მამლის თემაც არაერთგზის მეორდება ზურაბ ნიჟარაძის შემოქმედებაში, იქნება ეს რომის ქუჩებში თუ მშობლიური თბილისის ჩიხებში დანახული. დაუვინყარია ჭრელპაჭიჭებიანი მოხუცი გლეხის ქალი, დასიცხულ მამალს ქუჩის შადრევნიდან რუდუნებით რომ ასმევს წყალს და ამ სცენას როგორი მხიარული გაცეცებით შესცქერიან ქალაქელები.

შინაური ფრთოსნებით (ინდაური, მამალი, ბატი) მოარული მამაკაცი არაერთგზის გადადის კუსტურიცას ფილმის კადრებში. სარკასტული ფორმით გამოხატული, ნევროზის აბსურდული სიტუაციები და შეშლილობამდე მისული სამყაროს გამოხატვას ეს ბუმბულანაწილი არსებებიც აშკარად უწყობენ ხელს. ქართველი მხატვრის მიერ თბილი იუმორით დახატულ ღირსებაშერჩენილ ამ ბიბლიურ ფრინველს ემილ კუსტურიცამ მთლიანად ახადა ნამუსი და სასაცილოდ აიგდო მისი ვაჟკაცური დეზები.

საოცარია შიშველი ფიგურების სერია, რომელთა ოვალური ფორმები რენუარის სილბოსა და ტიცციანის სისავსის ერთდროული მატარებელია. ფერი კი ნიჟარაძისა ადევს — შეუცვლელი, გამორჩეული, თითო მონასმს მოყოლილი სხვადასხვა ტონალობის, ყოველნამიერად ცვალებადი, როგორც თავად ქალის ბუნება — მდიდარი, მსუყე, მოულოდნელი.

ზურაბ ნიჟარაძის იტალიური დღიურის ფერადოვნება ალაგ-ალაგ გაჩენილ ხანძრებს მაგონებს. თითო ქალი — თითო ჭიაკოკონაა, როგორც ვენეციური თევზის ბაზარში დანთებული, ისე წითელქაშიანი კათოლიკე ბერების ფონზე ჩავლილი ცეცხლოვანი ალებით.

მერე რა, რომ ღვთის მსახურები არიან. საოცარია (უცნაურია), რაზე საუბრობენ ეს პურიტანები ამ შუა ქუჩაში ასეთი გახელებით. რა ისეთი ცვლილებები განიხილებოდა ვატიკანის მაღალ თაღებქვეშ, რომ ასე წაერთვათ თვალისჩინი, როგორ ახერხებენ ამ სინათლის დაუნახაობას, ეს-ესაა რომ ჩაუარათ გვერდით. მერე რა, რომ არც ქერუბიმი და არც ანგელოზია მინისტვის გაჩენილი ეს ღვთაებრივი სასწაული. მისი კაბისფერი კვერცხისა და ფორთოხლის ნაზავი, ასე მგონია, კი არ გამოიგონა, სპონტანურად ესტუმრა მხატვარს. სპონტანურადვე აიღო პალიტრიდან მხატვრის ჯადოსნურმა ფუნჯმა წითელი ფერი და ერთიანად შეუღება ამ ულამაზეს ქალს ტურნები, ხელჩანთა, ფეხსაცმელი...

ამ ტილოს სრული ანტიპოპია სურათი — „მონაზონი და შიშველი ქალი“, რომელიც აბსოლუტურად დამოუკიდებლად იკითხება, მიუხედავად იმისა, რომ ბოკაჩოს „დეკამერონის“ მიხედვითაა შექმნილი. საერთოდ კი აქვე უნდა ითქვას: რასაც არ უნდა აფორმებდეს ზურაბ ნიჟარაძე — იქნება ეს შექსპირის „ჰენრიხ მეექვსე“, რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, ლუის კეროლის „ალისა სასწაულების ქვეყანაში“ თუ ოთარ ჭილაძის რომანები — იგი არასოდეს ხდება ილუსტრატორი, ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით, სიტყვა-სიტყვით რომ მისდევს ნახატი ტექსტს. მისი სურათები ესაა დამოუკიდებელი ნაკითხვა, ინეტრპრეტაცია, ამდენად, დამოუკიდებელი ღირებულების მატარებელი მხატვრული ტილო.

შორეული დროისა და სივრცის და, ამავდროულად, მარადიული ახლობლობის სითბოს ტოვებს სურათი „ქალი ჩოჩორიკაზე“. სამი ფიგურა, რომელიც ამ კვამლისფერ სურათში იკვეთება, ბიჭის, ქალისა და სახედრის სახით, წარმოსახვაში ბიბლიურ რემინისცენციებს მოიყოლიებს, თითქოს ნისლიდან გამოდიან ჩვენთან შესახვედრად... დიდია ცდუნება, მაგრამ უფრო დიდია მოკრძალება ყველასათვის ნაცნობი და ძვირფასი სახელები უწოდო მათ...

არც ფერით, არც განწყობით, არც სიუჟეტით, არც კოლორით ზურაბ ნიჟარაძის ულამაზეს სურათს — „ჩიტების გამყიდველი“,

არაფერი აქვს საერთო ფიროსმანთან. მაგრამ ფარდაგადაფარებულ ტახტზე ჩაძინებული მოხუცის სიზმარი ისეთივე ახლობელი და მშობლიურია ჩვენთვის, როგორც ფიროსმანი.

ცალკე სამყაროა მხატვრის შემოქმედებაში მისი პორტრეტები. ნატურებად ყოველთვის ახლობელ ადამიანებს ირჩევს. ახლობელს არა მარტო მისთვის, ჩვენთვისაც, რადგან მათი უმრავლესობა შემოქმედებითი ინტელიგენციის წარმომადგენელია. ამიტომაცაა, რომ თითოეული მათგანის გამოსხედავაში, ინდივიდუალურთან, პერსონალურთან ერთად, ჩვენი საერთო საფიქრალი და სატკივარიც იკითხება.

მზია ბაქრაძე, მანანა ხიდაშელი, ციცინო ციციშვილი, ოთარ იოსელიანი, ნანა ხატისკაცია, ალდე კაკაბაძე, თეა გაბუნია, ვახუშტი კოტეტიშვილი, მანანა კორძია, ბორის ანდრონიკაშვილი, ლია ელიავა, ლუდმილა ბაბკოვა, ლელა პატარიძე, ლიზიკო გაბუნია, მანანა კვაჭანტირაძე, ოთარ ჭილაძე... ამ ძვირფასი, კეთილშობილი სახეებით, მათი ენერგიით, საქმიანობით, მათი სულიერი გამოსხივებით, ოცნებებით, ამაგიტა და ღვანლითაც იქსოვებოდა მეოცე საუკუნის რამდენიმე ათწლეული და მათი ფიზიკური და სულიერი სილამაზეც აკავებდა ჭეშმარიტი ფასეულობების, ღირსებისა და კეთილშობილების ისეთ დამცრობასა და ეგოიზმის აყვავებას, რისი მოწმენიც, სამწუხაროდ, ჩვენ ყველანი ვართ დღევანდელ საქართველოში.

* * *

შოლ სინიაკმა რივოლის ქუჩაზე დაბინავებული კამილ პისარო რომ მოინახულა, თავის უბის წიგნაკში ასეთი ჩანაწერი გააკეთა: „ოთახის კედლებზე მისი ადრინდელი ნამუშევრები ჰკიდია და აშკარად ჩანს, თუ რამდენად სჯობია ისინი ბოლოდროინდელ ნამუშევრებს. ბოლო პერიოდის მრუმე, ჭუჭყისფერ ტონალობებში გამქრალი მხატვარი და მისი სურათები აღარ გადმოსცემენ მომაჯადოებელ დიდებულებას. ამ არაჩვეულებრივ ზამთრის დღეს ნაშუადღევის მარჯნისფერი მზე აფერადებდა. გრძელი, ლურჯი ჩრდილები კი კონტრასტს ქმნიდნენ შუქის მცხუნვარე ტონალობებთან და ძალაგამოლეულნი მასთან ერთად სუსტდებოდნენ მშვენიერი ფიგურების გარემოცვაში. აივნიდან დანახული პეიზაჟი ასე ნააგავდა ცხოვრების, შუქისა და ფერის „იმპრესიონისტულ“ გაგებას.

ფანჯარას მოცილებული, სამწუხაროდ, ვხედავდი მხატვრის მწუხარე, პირქუშ ინტერპრეტაციას. არადა, პისაროს ხასიათი იგივე დარჩა და ჯანმრთელობაც ძველებურად ძლიერი აქვს... უცნაურია, რომ იმპრესიონიზმი მთავრდება სიშავით. ყოველივე იმისკენ, რის წინააღმდეგაც იბრძოდნენ მთელი ახალგაზრდობის მანძილზე, თითქოს საგანგებოდ მიემართებიან, მიილტვიან იმპრესიონისტები, თავიანთი კარიერის დასასრულს...”

თავს ვერ დავდებ, რომ ეს სიტყვები იმპრესიონისტების ცხოვრებისა და შემოქმედების ზუსტი და ღრმა შეფასებაა...

პირადად ჩემთვის, ბედნიერებაა, რომ ზურაბ ნიჟარაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე ამას ვერავინ იტყვის. მართალია, უახლესი ნამუშევრები არ მინახავს, მაგრამ ბოლო წლების პორტრეტები (ლამარა აბაშიძე, ქეთი შენგელია, ნატო ჩხეიძე...) ნანახი მაქვს და სიხარულით უნდა გაუნყოთ, რომ მაესტრო ფორმაშია.

ირაკლი ფარჯიანი და შეხვედრის მეტაფიზიკა*

არსებობს ვალდებულება იმ გარემოს მიმართ, რომელშიც ცხოვრობ. არსებობს ვალდებულება საკუთარი თაობის მიმართ, უფრო მეტიც, ყველა იმ ადამიანის მიმართ, ვისაც ცხოვრების განმავლობაში გადაწყდომიხარ და ვინც, საბოლოოდ, მთლიანად თუ არა, დიდწილად მაინც ააგეს შენი გზა, შენი ყოფიერების კონტექსტი. 1990-იანი წლების შუაში, როდესაც დაბნეულობა და უიმედობა ბევრი ჩვენგანის მუდმივ თანამგზავრად იქცა, ერთ ჩემს მეგობარს ჩემთან საუბარში წამოსცდა, რომ აქამ სივრცეიდან, რომელსაც ჩვენს სულიერებას ვუნოდებთ, არაფერი მნიშვნელოვანი არ შეიძლება იშვას. წამიერად მივხვდი, რას გულისხმობდა და მაშინვე გამიჩინდა კითხვა: არსებობს კი ჩვენი თაობის გააჟღავნებაში რაიმე, რაც ამართლებს ჩვენს არსებობას, რასაც ჩვენს არსებობაში შემოაქვს რაღაც განსხვავებული, ცოცხალი, სურათებისა თუ თეატრალური რეკვიზიტების პრინციპით ნაგები ნაციონალ-ფეტიშისტური, ნაციონალ-მისტიკური, სტალინისტური თუ ზერელე ლიბერალური პარადიგმების გარდა, რომლებითაც დღემდე ისეა გაჟღენთილი ჩვენი გარემო, რომ სუნთქვის საშუალება არ გვეძლევა და სული გვეხუთება ექსტრემისტულ და ყალბ სიცხადეებზე დაფუძნებულ ფსევდოაზროვნების კუბოში. არსებობს კი ამ ჩაკეტილ სივრცეში ისეთი ნერტილები, რომელთა პირითაც ყოფიერება მთელი თავისი უშუალობითა და სისადავით გვესაუბრება, ან, პირიქით, რომელთა მოხელვითაც ჩვენც ვესაუბრებით ყოფიერებას და თანხმიერ სიტყვას ვანევთ მას. დროში გამოვლენილი ნებისმიერი სულიერების გამართლება, საბოლოო ჯამში, ხომ ესაა: ძალუძს კი მას თავისი ხმა შეანიოს კოსმოსს, თუ საკუთარი წარსულისა და მომავლის ფანტაზიებით უკვე გათხარა ის ორმო, სადაც ცოცხლად დაიმარხავს თავს? არსებობს კი მეტაფორებისა და წარმოდგენების ამ ჰერმეტიკულ სივრცეში რაიმე ბზარები, საიდანაც ჩვენც ძალგვიძს გარეთ გაჭვრეტა და კოსმოსსაც ძალუძს ჩვენი დანახვა; თუ ისე ჩავიკეტეთ საკუთარ თავში, დამთრგუნველი სიცხადეების სუბსტანციით მოქსოვილ უსასრულო მარტოობაში, რომ განწირულები ვართ, ამ დახ-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ.: „კრიტიკა“, № 7, 2012 წ.

შული მღვიმის სამსხვერპლოდ? არის თუ არა დახურული და საკუთარი თავის უსასრულო განმეორებაში ჩართული ხისტი ფორმები ჩვენი საბოლოო განაჩენი, თუ ჯერაც გვაქვს იმის ძალა და ენერგია, ცალკეულ წერტილებში გავარღვიოთ ეს დახშულობა და ყოფიერებას გავესაუბროთ, თავადაც აღმოვაჩინოთ ის და მასაც მივცეთ საშუალება, რომ ჩვენ აღმოგვაჩინოს? თანაც ეს უნდა გავაკეთოთ ისე, რომ თავი ავარიდოთ ყველაფრის რადიკალურად უარყოფის, ყველაფრის თავიდან დაწყების ცთუნებას, რადგან ის წერტილები, რომლებიდანაც „გასვლა“ და ყოფიერებასთან შეხვედრაა შესაძლებელი, სწორედ ამ, ერთი შეხედვით, უსიცოცხლო ფორმებშია განაბული. დილემაც ამაში მდგომარეობს. ჩვენ წარსულის ნაშთებით ნაგებ ჰერმეტიკულ სამყაროში გვინევს არსებობა, თუმცა, ისიც ცხადია, რომ თავისუფლებისაკენ სვლა შესაძლებელია იქ, სადაც ტყვეობაა. ბოროტების ორი მხარე: მინიერი სამოთხის პრეტერისტული და ფუტურისტული ილუზიები, საბოლოოდ, პრეტერისტული უტოპიისა თუ იაკობინური ლიბერალიზმის სისტემებად რომ გვევლინება, გვაინყებს გათავისუფლების შესაძლებლობას აქ და ახლა, ყოფიერების იმ წერტილში, რომელშიც ახლა იმყოფები; გვაინყებს, რომ ცხოვრების გრძეობის ყოველი წერტილი მხოლოდ სიცოცხლის ტრაექტორიის ნაწილი კი არ არის, არამედ უსასრულო პერსპექტივას გულისხმობს და ჩვენგან მის აღმოჩენას ელის. ამ შანსის არსებობის გარეშე ადამიანური სიცოცხლე მხოლოდ ტოტალური ტყვეობა და ტოტალური უსამართლობა იქნებოდა.

ფარჯიანის მხატვრობა ერთი ასეთი, ჩემთვის ძალზე მნიშვნელოვანი ნიმუშია იმისა, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ გვქონდა ყოფიერებასთან მთელი უშუალოებითა და სისადავით შეხების ძალა. მისი (და კიდევ რამდენიმე სხვა ადამიანის სახით) მთელი თაობა შეეცადა სასუნთქი სივრცე მოეპოვებინა. იგი საშუალებას გვაძლევს, განვაცხადოთ, რომ აქ, ჩვენს სულიერებაში შეიძლება იშვას რაღაც მნიშვნელოვანი და რომ ჩვენ არ ვარსებობთ მხოლოდ იმიტომ, რომ ოდესღაც ვარსებობდით, მხოლოდ წარსულის ფრაგმენტები არ გვამართლებს და რომ ჩამქრალ ვარსკვლავად არ ვქცეულვართ; შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ ჩვენი თაობის სულიერება მხოლოდ ფანტომებითა და მირაჟებით არ არის აგებული და რომ მას გააჩნია უსასრულო პერსპექტიული სიღრმის მატარებელი „ადგილები“, რომელთა წყალობითაც იგი ჯერ კიდევ ფეხზეა, მიუხედა-

ვად იმისა, რომ საკუთარი თავის გადასარჩენად მას დიდი ძალისხმევის მომარჯვება მოუხდა. ამგვარ ადამიანთა პირით მთელს ჩვენს თაობას ძალუძს განაცხადოს, რომ ჩვენ ვართ, ჩვენ ვარსებობთ და რომ იმის ძალაც გაგვაჩნია, რომ ყოფიერების ხმიანებას ჩვენი ხმა შევანოთ. ხოლო თუკი ვინმეს მიგვიგინა ამგვარი გამართლებისათვის, ვალდებულები ვართ, სხვებსაც ვამცნოთ ეს და ამით მათაც ძალა მივცეთ, რომ სულიერების ჩაკეტილი სივრციდან იხსნან თავი და ახლა უკვე თავადაც მოგვეშველონ ჩვენ ჩვენი სიცოცხლის დადასტურებაში. ყველაფერი ეს კულტურის ნევრთა სოლიდარობას გულისხმობს – იმას, რაც, ალბათ, ყველაზე მეტად გვაკლია: სოლიდარობა იმ სულიერ გარემოს მიმართ, რომელშიც ცხოვრება გვინევს.

ირაკლი ფარჯიანს სულ რამდენჯერმე შევხვედრივარ და ამ შეხვედრებში ფაქტობრივად არაფერი იყო განსაკუთრებული. სულ რამდენიმე წინადადებით გავესაუბრეთ ერთმანეთს და კეთილგანწყობას გამოვხატეთ. თუმცა, ცხადია, ადამიანის გამომეტყველება, მზერა თუ შესტიკულაცია ყოველთვის მეტს ნიშნავს. ალბათ, არსებობს კომუნიკაციის ორი დონე. პირველი ისაა, რომელსაც საინფორმაციო სივრცის თვითაღწარმოება შეიძლება შევარქვათ, როდესაც ორი ადამიანის შეხვედრა საერთო საკომუნიკაციო ლინგვისტიკის დადასტურებას ემსახურება. მაგრამ ყოველივე ამის მიღმა იმალება თუ თავად მასშივე იგულისხმება მეორე დონე კომუნიკაციისა, რომელსაც პირობითად შეხვედრის მეტაფიზიკა შეიძლება ვუწოდოთ. იგი თავს იჩენს მაშინ, როდესაც ჩვენი საკომუნიკაციო არსენალი (პირველი დონე კომუნიკაციისა) თითქოს ფერს იცვლის და მოულოდნელი საზრისის მატარებელი ხდება, უფრო კი ერთგვარი ფარული მოლოდინის განმცხადებელი საზრისისა. თვალის გახელის შემდეგ ხომ ერთად იბადება საგანიც და ჩემი მზერაც, ჩემი მოლოდინიც ამ საგნისა?! სწორედ ასე იბადება ჩემი მოლოდინიც და ისიც, რისი მოლოდინიც, თურმე, მქონია და თანაც — ისეთი მოლოდინი, რომელსაც ვერაფრით შეედრება საკომუნიკაციო სიცხადეების თავის თავში დასრულებული და მექანიკურად განმეორებადი მთლიანობა. მზერაც, გამომეტყველებაც, სხეულის კონტურიც, წამიერად თვალშეველებული მოძრაობაცა და ხმაც მეტყველი ხდება და ამ მეტყველებას ჩვენს შემთხვევაში აღმოაჩენ მაშინ, როდესაც მხატვარი თავისი ნახატი-ტექსტების ჰორიზონტს შემოგვთავაზებს. ამიტომაც მგონია, რომ შემდგომი შეხვე-

დრა ფარჯიანის ნახატებთან იმ პირველი შეხვედრის გაგრძელებაა, უფრო ზუსტად, გამჟღავნებაა იმ ფარული შრეებისა, რომლებიც, თურმე, მას ახლდა და რომელთა მოლოდინიც ტექსტებთან შეხვედრისთანავე დაიბადა. ამით იგი ახალ განზომილებებში ინაცვლებს და მხატვარს უკვე აღიქვამ, როგორც საკუთარი ბედისწერის ნაწილს, როგორც უმნიშვნელოვანეს გამჟღავნებას იმისა, რადაც უფალი შენ გამოგთქვამს. ყოფითი შეხვედრისას აღქმული სხეულის კონტური, ხმა თუ შესტიკულაცია იმ კონტურებად, მეტყველებად და შესტებად გადმოიშლება, მის ნახატ-ტექსტებს რომ ქმნიან. ყველაფერი ეს თითქოს უკვე იყო იქ, მის მზერასა თუ მოძრაობაში, ჯერაც ბუნდოვნად გამოთქმული, სანამ მთელი სისავსით ნახატების ერთიან პანორამაში გაცოცხლდებოდა. ყოფითი შეხვედრები ამით თითქოს ერთგვარი ხარება იყო იმ ჰორიზონტისა, რომელშიც წლების შემდეგ აღმოვჩნდებოდი.

შემოქმედი თითქოს თავისი ტექსტების სხეულში, როგორც მღვიმეში იტყუებს აღმქმელს. იგი ჩვენი ცდილობს ამ სხეულის, როგორც მარად მოუხელთებელი თვითობის მოხილვასა და ამონურვას. შესაძლოა, ამონურვა არ იყოს ზუსტი სიტყვა, რადგან საქმე უფრო თანაობაში დადასტურებასთან გვაქვს. მე ჩემი დასტურით საკუთარი თავი უნდა შევთავაზო შემოქმედს, როგორც მისი ტექსტურის განფენის სივრცე. შესაბამისად, მეც ვაგებ ამ ტექსტს სხეულს და ამ დემიურგულ საქმიანობაში ვარ შეტყუებული. და რამდენადაც ეს ტექსტი უკვე ჩემი ჰორიზონტია, საკუთარ სხეულსაც ვაგებ. მისი ექსპანსია ჰიპნოტურია სწორედ იმით, რომ ჩემი საკუთარი თვითობის სივრცეში თამაშდება, ჩემს მიერვე გამოთქმული თანაარსობის ნებით. ჩემსა და შემოქმედს შორის თითქოს ისეთივე მიმართება მყარდება, როგორც ჰეგელისეულ მონასა და ბატონს შორის. აღმოჩნდება, რომ იგი, როგორც შემოქმედი ვერ იარსებებდა, თუკი საკუთარ თავს არ შევთავაზებდი მისი ტექსტის დამადასტურებლად და მისი ტექსტების სხეულში ყოფნას არ დავთანხმდებოდი. იგი ვერ იარსებებდა, თუკი ჩემს თვითობას ისევე არ იგულისხმებდა, როგორც საკუთარს. ჩემი როლიც ექსპანსიონისტური ყოფილა იმით, რომ თუ არა მე, მის ტექსტურაში შეტყუებული, იგი ვერ იარსებებდა, როგორც დემიურგი და დამპყრობელი. თანაც მეც ხომ მის ექსპანსიას აღვიქვამ არა როგორც უცხო სხეულის შემოჭრას, არამედ როგორც საკუთარი თვითობის დასტურის შანსს.

ის, რასაც იგი მანვდის, სხვა არაფერია, თუ არა საკვები ჩემი თვითობისა, თუ არა ჩემი თვითდადგენის ენერგია და ჰორიზონტი. ასე აღმოვჩნდებით ჩვენ ორნი იდუმალ სიმბიოზში და ასე აღმოჩნდება, რომ ჩვენ ორნი გარდუვალნი ვართ ერთმანეთისათვის. ამით, ჰეგელის პარაფრაზს მოვიშველიებ, ავტორი აღმქმელია თავისი აღმქმელებისა და აღმქმელი ავტორია თავისი ავტორისა.

ყვავილები და ფერის მეტაფიზიკა

ყვავილი მეტყველებს ფერით, კონტურითა და სუნით. ესაა მისი მეტყველების ინსტრუმენტალიები. იგი ფერით, კონტურითა და სუნით გვთავაზობს თავს. მხატვარმა ეს არსენალიც უნდა შეზღუდოს და ფერსა და კონტურზე დაიყვანოს. აქედანაა ექსტრემალური განცდა ფერისა, როგორც იმგვარი რამისა, რამაც ყვავილად გამჟღავნებული პირველადი სიტყვა უნდა მოიტანოს ჩვენამდე. ფერმა უნდა უარი თქვას ფუნქციურ განსაზღვრულობაზე და ტოტალური მეტყველებით უნდა გვაუნყოს საგნის შესახებ, მან უარი უნდა თქვას თავის ფუნქციურ საზღვრებზე და საზრისის სისრულის ტარება უნდა იკისროს.

ფარჯიანთან ფერი თითქმის სრულ ავტონომიურობას იძენს და საკუთარი გარკვეულობის საზღვრებს არღვევს. იგი იქცევა ენერგიის იმ ეპიცენტრად, საიდანაც ყოფიერების მთელი ტოტალობა ამოიფრქვევა და თავად ჩვენც მოგვიცავს. ის, რაც კონტურის, ფერისა და სუნის მეშვეობით მოგვეცემოდა, რასაც შეგვეძლო შევხებოდით და მშვენიერებასთან ერთად მატერიის მოულოდნელი სიმსუბუქეც გვეგრძნო, აქ მთლიანად ფერად გარდაქმნილა და ამით — ჩვენს მეგზურად და გზად, იმ იდუმალ გზად, რომელსაც იმავე ფარჯიანისეული ნავით უნდა გავუდგეთ.

ამგვარი ტოტალურად მეტყველი ფერის მეშვეობით ჩვენ „გზად მყოფნი“ ვართ და თითქოს თავადაც ვთავისუფლდებით საკუთარი სხეულის სიმძიმისაგან. ესაა ფერის იდუმალი მუსიკა, რაც ქართულად სიტყვა “ფერთმეტყველებით” გამოითქმის — სიტყვით, რომელიც თავის წიაღში ვიზუალური შთაბეჭდილებით მოგვრილ იდუმალ სმენით შთაბეჭდილებასაც აღწერს. ფარჯიანის ბიბლიური სიუჟეტების აღმწერი სურათები, ჩემი აზრით, მხოლოდ ამგ-

ვარი ფერთმეტყველების ჰორიზონტის მოპოვებით არის შესაძლებელი. ფერი გამოთქვამს ენერგიას და ამით პალესტინის მტვრიან და ცხელ გზებზე შემიტყუებს. ამ გარემოცვაში მე სწორედ ასე უცნაურად, მოულოდნელად და მაინც გარდუვალობით ამეტყველებულმა ფერმა მომაქცია — როგორც სუბსტანციამ, რომელიც სამყაროს ჩვეულ და თანაზიარ ხატს ანგრევს და თავის სხეულში მითრევს, თანაც არა იმპერატიულად, არამედ „ნარტაცებით“, ჩემი მყისიერი დარწმუნებით, რომ მთელი ყოფიერება ახლა მასში შეჯგუფდა და მისი მეშვეობით მეტყველებს; თანაც მეტყველებს იმ იდუმალი მუსიკით, რომელიც თითქოს არც უნდა ყოფილიყო მისი გამჟღავნების გზა. 1989 წლის ხარებაში „ფერთი ენერგეტიკის“ ინტენსივობა იმდენად მაღალია, რომ თავისი დაძაბულობით გამჭირვალე სითეთრეში გადადის.

ამ ყვავილების ჭვრეტისას თითქოს საგნის დაბადების პირველადი აქტი ხორციელდება, როდესაც დემიურგია ფერიც, ეფემერულ კონტურთა შორის თამაშით რომ ბადებს ნივთს, დემიურგი ვარ მეც — აღმქმელი, ვინც სამყაროს ემბრიონალურ სანყისებთან შეხებით ამ უცნაური თამაშის თანამონაწილე ვხდები. მეც და მხატვარიც პირველყოფილი ჯადოსნებივით კიდევ ერთხელ ვასრულებთ საგნის დაბადების პირველქტს. ასე აღესრულება საგნის გამჟღავნების საიდუმლოება იმ პირველადი წიაღიდან, იმ პირველადი წყაროდან, რომელსაც სადღაც და ოდესღაც ეწოდა „ანი და ჰოე“ არსებულისა. დაბადებული კი მეტყველებს, როგორც ჩემი სხეული, ჩემი დაკარგული და ხელახლა მოპოვებული სხეული. ავტორი და მე ტექსტურაში ჩვენი თანაობით საკუთარ სხეულებს ხელახლა მოვიპოვებთ.

მაგრამ ფარჯიანის შემთხვევაში არის კიდევ რაღაცა სხვა, რაც საშუალებას არ გვაძლევს, რომ მხოლოდ ფერთმეტყველების დღესასწაულზე ვისაუბროთ. აქ არის კიდევ რაღაც, რასაც ამ განწყობილებაში სხვა ნიშნებიც შემოაქვს — ნიშნები სიკვდილის თანაობისა — თავად იგი ხომ წლების განმავლობაში ამ თანაობით ცხოვრობდა და მის სიცხადეს ვერსად დააღწევდა თავს — იქნებ, არც უცდია. როგორც თავიდანვე ვთქვით, თუკი რამემ შექმნა ფარჯიანი, სწორედ სიკვდილის თანაობის ამ მუდმივმა და, თუ შეიძლება ითქვას, რუტინულმა გამოცდილებამ, არსებობის უმიზეზოდ სიყვარულის ზოგადქართულ უნარს, სიკვდილის დავინწყების უნარს

განზე რომ წევდა და აიძულებდა, ამ სიცხადის ბზარში ეარსება. თავისი ბედით ფარჯიანი ძალზე ჰგავს შოპენს, რომლის მსუბუქ ბგერათამეტყველებასაც მეტაფიზიკური დუმილით გაჯერებული პაუზები წყვეტს და ბგერათა ლალი დინამიკა სიკვდილის სხეულე-ბრივად განცდად და დიადი შეხვედრის წინათგრძნობად იქცევა. სრულიად ასევე, ფერთა თავისუფალი სუნთქვა ფარჯიანთან ხან-გამოშვებით, განსაკუთრებული ძალისხმევის გარეშე ამჟღავნებს იმ შავს, რომელიც ამ სუნთქვის წიაღ იმალება და შემდეგ თითქოს ამ შავისგანვე კვლავ იძერწება ფერთა მრავალსახეობა და მეტყველება. თითქოს სუნთქვას ვადვენებდეთ თვალს (ეს ანალოგია თავისთავად ჩნდება, როდესაც ირაკლის სენის შესახებ ვიხსენებთ), რომლის ერთი ფაზა ფერთა დემიურგალური დღესასწაულია, ხოლო მეორე — ფერთა ამავდროული გადასვლა საწყისებში — ერთ-გვარ მეტაფიზიკურ პაუზაში, თითქოს მოულოდნელად გვამცნეს, რომ ფერები, ამავდროულად, საკუთარ მდუმარებას ატარებენ და მთელი სიმართლე მათ შესახებ სწორედ ეს ორსახოვნებაა. ფერთა მდუმარება და ამავც ფერთა დემიურგული კარნავალი ერთ აქტში გადმოიცემა და ამით „ნამდვილზე უნამდვილეს სინამდვილეს“ უახლოვდება. თუმცა კი ამ სერიაში ისიც ხდება, რომ ფერებით ნაგებ ლამის უკონტურო ფორმებს შორის ბედისწერის ულმობელი გარდუვალობასავით თავს იჩენს მკაცრი გეომეტრიული ფორმები, როგორც ის მარადიული ფორმა, რომელიც ფლობს მთელს ამ კარნავალს, ან კიდევ თავს იჩენს ნავი, როგორც მისტიკური მოგზაურობის ნიშანი — არა მხოლოდ იმ აზრით, რომ ყვავილები მიგვიძღვიან მისტიკური მოგზაურობისაკენ, არამედ იმ აზრითაც, რომ ისინი იმთავითვე ამ მოგზაურობას განასახიერებენ და სხვას არაფერს წარმოადგენენ, თუ არა ფერთა მისტიკურ მოგზაურობას. ყოფნისა და არყოფნის ეს სუნთქვა ფარჯიანთან ისევე იგრძნობა, როგორც შოპენთან და ამით ორივეს შემოქმედება დამშვიდობების ტკივილიანი სევდით არის გაჟღენთილი. ორივეს შემოქმედება გაჯერებულია, თუ შეიძლება ითქვას, მშვიდი, თითქოს მსუბუქი და ლალი ელფერებით, მაგრამ, ამავდროულად, ამ მისტიკური მოგზაურობის, სიკვდილის მუდმივი და უწყვეტი თანაობის ტკივილით სავსე მოლოდინით. ამ მოლოდინში ხან მდუმარებისა და ჩაქრობის ელემენტია მეტი, როგორც ეს ყვავილების 1989 წლის სერიაში, ხან კი დემიურგალური კარნავალის განცდა, როგორც ეს 1990 წლის ნახატებშია. უერთ-

მანეთოდ ისინი თითქმის არასოდეს გვეძლევა. მათი თანაყოფნაა ის „ნამდვილზე უნამდვილესი სინამდვილე“, რომლის გაგების ვნებაც განსაზღვრავდა ფარჯიანის გზას.

ყვავილების სერიაში, ალბათ, ყველაზე ნათლად ჩანს ის, რაც მას სიცოცხლესთან აკავშირებდა. ეს არ იყო ბანალური აღტაცება სიცოცხლით. ეს უმაღლესი „სიცოცხლის უკანონო სიყვარულია“, რომელიც ასეთი ნაცნობია საკუთარი სხეულის კვდომისა და დაძაბუნების ნელ, თითქმის შეუმჩნეველ, მაგრამ ულმობელ და შეუკავებელ პროცესს მიყურადებულ გონისთვის. ეს არის ბედნიერება იმის აღმოჩენისა, რომ თანამონაწილე ხარ მისი და სიცოცხლე კი არ იღვრება შენში, არამედ თავად ხარ სიცოცხლე. ასეთი მძაფრი განცდა სიცოცხლისა, ასეთი მძაფრი აღქმა მისი ძლევა მოსილი სვლისა, ასეთი შერწყმა მის უსასრულო ენერჯიასთან, პარადოქსია და სწორედ იმ ბზარის წყალობით არის შესაძლებელი, რომელსაც აღმოაჩენ საკუთარ თავსა და მას შორის და პირველი მოძრაობაც მასთან ჩაბლაუჭებისა არის მისი სუბსტანციის სიმყარის შეგრძნების ნაწილი. სიცოცხლესთან სწორედ ამგვარი ჩაჭიდების წყურვილმა შექმნა ნიცშე და ვან გოგი, თუმცა კი მათ შემთხვევაში სხვა დამატებითი ფაქტორებიც მოქმედებდა. მათი ეპოქა ის ეპოქაა, როდესაც კვდიბიან არა მხოლოდ ღმერთები და ღირებულებები, არამედ, როგორც ჰაიდეგერი ამბობს, აღარ არსებობს ის ადგილიც კი, სადაც ეს ღირებულებები ოდესღაც განთავსდებოდნენ. სიცოცხლეს მოჭიდებასთან ერთად ერთიცა და მეორეც შეპყრობილია ვნებით, როგორმე შეავსონ ვაკუუმი, გააკეთონ ის, რაც პოსტმოდერნის ადამიანისათვის ლამის ცხოვრების წესად იქცა: თავადვე მოჰკიდოს ხელი ახალი ღმერთებისა და ღირებულებების კონსტრუირებას, თავადვე შეეცადოს მყარი და მომავლის განმსაზღვრელი წერტილების მოძებნას, ან ტოტალური რელატივიზმი აღიაროს პირველპრინციპად. პოსტმოდერნმა მიაგნო კიდევ ამგვარს ზერელე და აბსტრაქტული „ადამიანის უფლებების“ სახით, მუდმივად რომ უსხლტება ხელიდან. ნიცშე გამოსავალს იმაში პოვებს, რომ ადამიანს ანიჭებს მეტაფიზიკურ კომპეტენციას და მთელი არსებით უმღერის იმას, რაც საკუთარ სხეულსა და მის ჭირვეულობას მიყურადებულ ადამიანს ასე აკლდა — სიცოცხლეს. ვან გოგი, მისგან განსხვავებით, სამხრეთული ფერების სიმკვეთრეში ხელახლა ცდილობს მოიპოვის ღვთის სიტყვა, როგორც ისიხასტები იტყვიან, ღვთაებრივი ენერჯიები და ამაში მას ძალზე ჰგავს

ირაკლი ფარჯიანი. ეს უკანასკნელიც მთელი არსებით ცდილობს გააშიშვლოს სიცოცხლე, კონტურების მაქსიმალური შესუსტებით გაამჟღავნოს ის, რაც ამ კონტურებს მიღმაა, გაამჟღავნოს მთელი თავისი სიმფონიურობით, იმ ძალმოსილებით, რომლითაც იგი ადამიანურ შეგრძნებებს ატყდება თავს, იმ გარდუვალობით, რომლითაც იგი გამსჭვალავს ყველაფერს, გაჟონავს ნებისმიერ საგნობრიობაში და თავის დინამიკას დაუქვემდებარებს, იმ სილალით, რომლითაც იგი თავის ინსტრუმენტად აქცევს ნებისმიერ ნივთიერ საწყისს და ახალი საზრისის სამყაროში გადატყორცნის. მართლაც, სიცოცხლის გაგება, თუკი მისი გაგება საერთოდაც არის შესაძლებელი — როდესაც იგი რუტინული თანამიმდევრობით გტოვებს და შენსა და მას შორის გაჩენილი ბზარი მისი წყურვილით, მისი კვლავმოპოვების ვნებიანი და სასონარკვეთილი ჟინით ივსება; როდესაც ნათლად გრძნობ და იცი, რომ შესაძლოა, სწორედ ახლა გაქვს შანსი, იგი ერთხელაც აღმოაჩინო და მეორედ ამგვარი შანსი შეიძლება აღარც მოგეცეს; როდესაც იცი, რომ ჰიპნოზი, რომელსაც ახლა მას უმღერი, ერთდროულად პირველი აკორდია შენივე რექვიემისა — ეს არის განუმეორებელი განცდა საგნის იმ ნოსტალგიისა, რომელსაც სწორედ „აქ და ახლა“ შეხვედრიხარ და ამ შეხვედრის მთელს ზღვრულ დაძაბულობას სწორედ ეს ნოსტალგია ქმნის. ირაკლი ბოლო წლების განმავლობაში ამგვარი ანმყო-ნამდვილობაში მოცემული ნოსტალგიის ზღვრულ დაძაბულობაში ცხოვრობდა და სწორედ ამან მისცა, ალბათ, ძალა, რომ კი არ დამშვიდობებოდა ყოფიერებას, არამედ გაენგრია ის ზღვარი, რომელიც აშორებდა მასთან და ამით მოეპოვებინა ათასგზის უფრო მეტი, ვიდრე სიცოცხლესთან განშორების შედეგად ჰკარგავდა. მან თითქოს შეძლო და სხეულებრივად მოიხელთა სიცოცხლე და ამით ჩვენც გაგვიკვალა მისკენ მიმავალი კიდევ ერთი ბილიკი, სხვა თავისნაირთა მსგავსად, კიდევ უფრო გააფართოვა ჩვენი არსებობის ჰორიზონტი. და ყველაფერი ეს იმ სენის, ტკივილისა და სასონარკვეთის მიუხედავად, რომელიც მას ბედისწერამ განუწესა, მაგრამ, როგორც აღმოჩნდა, განუწესა არა როგორც სასჯელი, არამედ როგორც ინსტრუმენტი. ბედისწერა ხომ არასოდეს გვისჯის რალაცას. ასე მხოლოდ ჩვენი უმწეობის გამო შეიძლება მოგვეჩვენოს. ბედისწერა ინსტრუმენტებს გვანვდის, გვახვედრებს გზაზე და მთლიანად ჩვენი ნებაა, ინსტრუმენტებად აღვიქვამთ მათ, თუ სასჯელად.

ღვთის სასუფეველისკენ სვლის მთელი დრამა ამ ყვავილებში თამაშდება არა როგორც სიცოცხლის რადიკალური და უპირობო უარყოფის შედეგი, და არც როგორც დაუოკებელი ჰედონიზმის პროდუქტი, არამედ როგორც სიცოცხლესთან მიმართებაში გაჩენილი ბზარის გადაქცევა იმ ბილიკად, რომელსაც მასთანვე მიჰყავხარ.

თუ გინდა მიჰყვე ფარჯიანს და სცადო მისი ნამუშევრების ვერბალური ექვივალენტის შექმნა, თუ გინდა, რომ მასთან ერთად გაიარო გზა, რომელსაც იგი თავისი ყვავილების სერიით გადის, უნდა შეძლო და განიცადო ის ძრწოლა, რომელსაც ატარებდა მხატვარი იმის გამო, რაც მის სხეულში ხდებოდა — ნელა, ზოგჯერ შეუმჩნეველად, ზოგჯერ ბობოქრად, მაგრამ ყველა შემთხვევაში ულმობელი თანამიმდევრობით, ულმობელი მიზანდასახულებით. უნდა შეძლო და საკუთარ სხეულში აღმოაჩინო ის ნერტილები, რომლებიც თითქოსდა შენგან დამოუკიდებლად ინახავენ ამბავს გარდუვალი დაშორებისა და გარდუვალი შეხვედრის შესახებ. ეს შეხვედრა თითქოს უკვე აქვეა, ხელშესახებად, ნივთიერად, მთელი თავისი ზღვრული ნამდვილობით. უნდა განიცადო, თუ როგორ ხდება შენი ცოცხალი სხეული, რომლის შეგრძნებაც ოდესღაც მხნეობითა და სიხარულით გავსებდა, სწორედ ამ მხნეობისა და სიხარულის საპირისპირო ელფერის მატარებელი და როგორ ეჭიდებიან ეს ორნი ერთმანეთს, როგორ ეუფლება სენი სხეულის იმ ნაწილებსაც, რომლებთანაც მას, ერთი შეხედვით, არაფერი აქვს საერთო; საკუთარ სხეულში უნდა აღმოაჩინო მოქმედება ძალებისა, რომლებიც, თურმე, დაბადებისთანავე დაგყოლიან, მის ყველაზე მოუხელთებელ კუნჭულებში განაბულან, როგორც შენი ბედის განმსაზღვრელნი, აღმოაჩინო, რომ, თურმე, სინამდვილეში ეს ძალები არც არასოდეს ყოფილან უსაქმოდ და უმოქმედოდ და რომ ისინი ხშირად სწორედ იმ დროს მუშაობდნენ გულმოდგინედ, როდესაც არც კი გეგულებოდნენ სადმე და სიცოცხლის უსასრულო პერსპექტივის განცდით იყავი სავსე, რათა ერთ მშვენიერ დღეს აღმოგეჩინა, თურმე, როგორ ზვავისებურად ბობოქრობდნენ ისინი ისე, რომ თავად ბრმა და ყრუ რჩებოდი მათ მიმართ. მიუხედავად დროის კარნავალური მდინარებისა, ის წამიც უნდა მოხელო, როდესაც ეს ძალები გაიმარჯვებენ, და რომელიც ერთადერთია, რაც ამ დაუოკებელ მდინარებას მთლიანობად ჰკრავს და შენ ამ სხეულში ყოფნის საბოლოო აკორდის — საკუთარი თავის წინაშე წარდგომისათვის გამზადებს —

იმ მომენტისათვის, როდესაც საკუთარ სხეულს განიცდი, როგორც ერთდროულად უსასრულოდ შენსას და უსასრულოდ უცხოს. მიყოლის ძალაა ის, რასაც შენგან ეს უცნაური ენერგიით დამუხტული ნახატები მოითხოვენ. მშვიდად, მორჩილად და, ამავდროულად, გათავისუფლების უცნაური განცდით მიყოლა, რადგან სწორედ ამგვარი მიყოლით მოიპოვებ ძალას, რომ შენი სულის ქაოტური და გაფანტული ენერგიები საგნისკენ მიმართო და ამ მიმართვის წყალობით უფლის თვალს გადაეყარო მასში, გადაეყარო და მიესალმო მას უცნაური, აქამდე განუცდელი, ტოტალური მისალმებით. ამით ის ძალებიც, რომლებიც აქამდე აძაბუნებდნენ შენს სხეულს და ცდილობდნენ, შენს სულსაც მოჭიდებოდნენ, თავად იქცევიან ამ ყოვლისმომცველი, საყოველთაო მშვიდობისა და გათავისუფლების ნაწილად.

ეს ნახატები გახსენებენ, რომ უნდა იმუშაო და ძალისხმევა გაიღო, სანამ სიტყვა, ფერი, ბგერა თუ აზრი თავისუფლებას არ მოიპოვებს და თავად შენ არ გაქცევს თავის ინსტრუმენტად. „დოქტორი ფაუსტუსში“ შავი კესპერლინი ადრიან ლევერკიუნს სიყვარულს უკრძალავს. რას ნიშნავს ბნელი ძალების მხრიდან ეს აკრძალვა? სხვას არაფერს, ალბათ, თუ არა იმას, რომ მინიერი საგანძურის მოსაპოვებლად აუცილებელია ლოგიკურ დასასრულამდე მიიყვანო ის, რაც სადღაც და ოდესღაც წამოიწყე ცნობადის ხის ნაყოფის დაგემოვნების შემდეგ. მინიერი მეუფება მხოლოდ ასე მიიღწევა. ბოლომდე და რადიკალურად უნდა განწყვიტო ის ინტიმი, რომელიც ყოფიერებასთან, გვსურს თუ არა, გვაკავშირებს და თავადაც მექანიკური გარდუვალობით მოქმედ და საინფორმაციო ალგორითმებით გაჯერებულ არსებად უნდა იქცე. ეს კი შესაძლებელია, თუ, როგორც იგივე კესპერლინი ამბობს, საკმაოდ ექსტრავაგანტური ხარ და საკუთარი გონების ამპარტავანი მხურვალე უკიდურეს სიცივედ შეგიძლია გადააქციო. მტკნარი უვნებობა ამას ვერ მოახერხებს. ამას ის ძალა სჭირდება, რომელიც, მეორეს მხრივ, უფლის მხურვალე სიყვარულად შეიძლება იქცეს.

შრომა და ძალისხმევა კი საშუალებაა იმისა, რომ უკან მიუბრუნდე ადამიანებს, საგნებს, გარემოებებს და მათ ამეტყველების საშუალება მისცე იმით, რომ საკუთარი თავი იარაღად, თუ გნებავთ, სუბსტანციად შესთავაზო. მხატვარი, რომელიც ფერის დამორჩილებას ცდილობს, ერთ მშვენიერ დღეს აღმოაჩენს, რომ თავადვე

დამორჩილება ფერის ნებასა და ცხოველმყოფელობას, თითქოს თავად ქცეულა მისი მეტყველების ორგანოდ. ანდა, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ონტოლოგიური საზღვარი მასა და ფერს შორის იქცა იმ ადგილად, სადაც მათი თანხმიერებისა და თანაობის პირველადი აქტი თამაშდება. ეს, მართლაც თამაშის სტიქიაა, რომლიდანაც ცოცხალი არსებებივით წარმოიშვება ახალი ფერები და კონტურები და თავადაც ამ პირველად თამაშში აღმოჩნდებიან ჩართულები. ამგვარი ბედნიერი დღესასწაულის მოსაპოვებლად მხატვარი მზად არის, ნებისმიერი ძალისხმევა გაიღოს და სიკვდილიც, როგორც პირადად მის წინააღმდეგ მიმართული საფრთხე, ამო აღმოჩნდება ამ უჩვეულოდ განფენილი არსებობის წინაშე, არსებობისა, რომელმაც უცნაურად ჩამოიფერთხამთელი წარსული დამთლიანად აწმყო-ტოტალობაშია თავმოყრილი, იმ წერტილში, საიდანაც გადმოიღვრება კიდევ ახალი ფერები, კონტურები, საგნები, მოვლენები, ხელახლა იქმნება სამყარო, რომელსაც იგი ამზადებს, როგორც თავის შანსს, როგორც იმ ყუდროს, რომელშიც ისურვებდა სამარადისო დავანებას. აქ ყოფიერებას კი არ მიეწერება სიხარული, არამედ თავად ყოფიერებაა თამაშის სიხარული, უფრო სწორად, ყოფიერებას თამაშის სიხარული ქმნის. აქ უკვე გადაღახულია ბრძოლისა და ძალისხმევის ფაზა, ჩამოფერთხილია მატერიის სიმძიმე, ინერტულობა და მოცარტისეულ სიმსუბუქეში იქსოვება ახალი სამყარო თავისი სიხარულითა და, იმავდროულად, საბოლოო დრამის წინათგრძნობით, თავისი ჰაეროვნებითა და წინასწარი ნოსტალგიით ყოველივე ამის მიმართ. სრულიად ასევე, კომპოზიტორიც გრძნობს, მისი „სულის მატერია“ როგორ განიბნევა ბგერათა კარნავალში და როგორ იზადება მისი და ბგერის თანაობაში, შემოქმედისა და მისი ინსტრუმენტის ამ იდუმალ ქორწილში ბგერებით დაურევებული დროის ახალი მდინარება, სამყაროს ახალი ბგერითი კონფიგურაცია. საოცრება ხდება მაშინ, როდესაც პოეტი თავისი ძალისხმევის შედეგად აღმოაჩენს, რომ, ერთი შეხედვით, უალრესად ადამიანურ ფენომენს, სიტყვებს კი არ დაუფლება, არამედ მათი თავისთავადი სიცოცხლე გაუღვიძებია და რომ შემოქმედების წამები ის წამებია, როდესაც სიტყვები მასთან თანაობაში ერთმანეთს პოულობენ და სიტყვასთან ამ მისტიკური ქორწილის ნაცოფად ახალი საზრისის მოულოდნელი რელიეფი იზადება. შრომისა და ძალისხმევის წყალობით ასე შეიძლება შემოქმედმა საკუთარი თავი აქციოს იმ ინსტრუმენტად,

იმ სივრცედ, სადაც მისი ნებელობა ბგერის, ფერის, აზრის, განცდის და სხვა ნებელობასთან ერთად ჩართული იქნება ნილაბთა დაუსრულებელ მონაცვლეობაში; ასე იქცევა ცნობიერება აღმქმელად იმისა, რაც, თურმე, იმალებოდა იმ კონტექსტში, რომელშიც იყო და რომლის დაუფლებასაც ცდილობდა. ასე იღვიძებს ის, რაც ბანალური და, ცოცხარ იყოს, მობეზრებული სიტყვით — „სიყვარული“ აღინერება — იმ გზების გათავისუფლება, რითაც საგნები, ადამიანები და გარემოებები შენში აღწევენ და შენ თავიანთი მეტყველების ორგანოდ გაქცევენ. ასე შეიძლება იქცე უფლის მეტყველების ორგანოდ — და თანაც ისე, რომ შენი ნებელობა კი არ გაქრეს ამ დროს, როგორც უსაზრისო რამ, არამედ, პირიქით, სწორედ მან შეიძინოს უნივერსალური საზრისი იმით, რომ რაღაც სხვის — ფერის, ბგერის, სიტყვის და სხვათა — ნებელობადაც იქცეს.

მხატვრისა და ფერის, მუსიკოსისა და ბგერის, პოეტისა და სიტყვის ამ მისტიკურ ქორწილში იშვება ის ახალი სინამდვილე, რომელსაც მხატვრულ სინამდვილეს ვუნოდებთ ხოლმე. ფერი ისევე ადასტურებს მხატვარს, როგორც მხატვარი — ფერს. ფერი ისევე პოვებს თავის ცხოველმყოფელ თავისუფლებას მხატვრის ნებელობაში, როგორც მხატვარი — ფერის ნებელობაში. საერთოდაც, მხატვრის, როგორც ასეთის, თავისუფლება მხოლოდ ფერის ნებელობასთან თანაობაშია შესაძლებელი — იმ პირობით, რომ მისი მეშვეობით ფერი იბრუნებს იმას, რაც სადღაც და ოდესღაც ჩამოურთმევია მისთვის ჩვენს უსიცოცხლო გონებას და შემდეგ საკუთარი სიცოცხლის ხელახლა მიგნებით კვლავ დაუბრუნებია მისთვის, უფრო მეტიც, აღქიმიკოსთა „ქიმიურ ქორწინებით“ დაკავშირებულა მასთან და მასთან თანანებელობით უშვია ის, რასაც ბანალური გამოთქმით — „მხატვრული სამყარო“ — ვიხსენიებთ. თავისუფლებაც ხომ მხოლოდ ამგვარ თანანებელობაშია შესაძლებელი — როდესაც საგანი, მოვლენა თუ აზრი შენს წინაშე აღმართულა, არა როგორც საკუთარ თავში ჩაკეტილი და საკუთარ ციკლებს დამორჩილებული რამ, არამედ როგორც შენი თანამნებავი და შენი თანამეტყველი, როგორც შენთან „ქიმიურ ქორწინებაში“ მყოფი და ამით ახალი სინამდვილის თანამშობი. ამ ქორწინების იდუმალი, გამოუთქმელი ნარკოტიკული თრობაა ის, რასაც ბუნდოვნად ვგრძნობთ მისი ნაყოფის აღქმისას და ამით თავად ჩვენც, აღმქმელებიც როგორღაც ვმონანილეობთ ამ მისტიკურ ქორწინებაში.

ამ აზრით, შემოქმედება სხვა არაფერია, თუ არა მისტიკური ქორწინება ფერთან, ბგერასთან, სიტყვასთან, თუ არა მიტოვება იმ კავშირებისა, რომელიც თავისთავად მოგვცა მაშინ, როდესაც ყოფიერებაში იგრძენი თავი და ახალი კავშირების მოპოვება. ადამიანი ხომ სწორედ ძველი კავშირების მიტოვების უნარის გამოა ადამიანი, ნებისმიერი სხვა არსებისაგან განსხვავებით. იგი ადამიანია სწორედ იმიტომ და იმდენად, რამდენადაც მთელი თავისი ძალისხმევა ამ ახალი კავშირების, ამ „მისტიკური ქორწინების“ მოსაპოვებლად შეიძლება წარმართოს, ოდესღაც გაუცხოვებულ ფერთან თუ სიტყვასთან თანანებელობის მოსაპოვებლად და ამით თავისუფლებაც მოიპოვოს. საბოლოოდ კი ამით დაიბრუნოს ის, რაც სადღაც და ოდესღაც დაუკარგავს, როგორც განდევნილ კოსმიურ პრინცს, თავნებობაში რომ მოისურვა თავისუფლების მოპოვება, შემდეგ უძღვები შვილივით მიმოიხეციალა თავის მიერვე შექმნილი უსაზღვროდ გაუცხოვებული და მტრულად მომართული სამყარო და კვლავ მიუბრუნდა თავისი შემოქმედის წიაღს.

მივადევით აზრის ბილიკს, რომელიც ძალზე ფრთხილად უნდა გავიაროთ, რადგან ერთგვარი რელიგიური სენტიმენტალიზმის ზღვარზე მოგვინევს სვლა, ანუ გველის ხიფათი, რომელიც იმთავითვე სპობს და დამტკბარ-დაშაქრულ განწყობილებებში ფანტავს გაგებას. ყოველგვარი რელიგიურობის მტერი, პირველ რიგში, ხომ თავად რელიგიურობაა, თუ იგი წმინდა აზრის საცერს არ გაივლის და ბრმად მინებდება თავის სენტიმენტებს. კაცობრიობის მტერიც სწორედ აქ იმალება — იქ, სადაც აზრის მიერ მიტოვებული გრძნობაა და სადაც აზრის ფხიზელი ცენზურა აღარ მოქმედებს. ხოლო სანამ სვლას გავნაგრძობდე, კიდევ ერთხელ გავიმეორებ, რომ ის, რასაც მხატვრულ სამყაროს ვუნოდებ, მხატვრის და მისი მატერიის ქიმიური ქორწინლის ნაყოფად იბადება. მე — როგორც უფლის ჟესტი და მატერიაც — როგორც უფლის ჟესტი, ვშობთ იმას, რაშიც ხელახლა ვიბადებით მეც და მატერიაც, ანუ ჩვენი მეშვეობით, ჩვენი ნებელობის მეშვეობით გზა ეხსნება უფლის ახალ ჟესტს და უფლის ენერგიაც ჩვენი გავლით გზას პოვებს. მე და მატერია (და კიდევ რაღაც ინსტრუმენტმა, რომლისთვისაც ახლა სახელი ვერ დამირქმევია) ამ იდუმალ ღვთისმსახურებაში ვპოვეთ ერთმანეთი. ჩვენი „ქიმიური ქორწილი“ აღმოჩნდა ის ტოტალური შეხვედრა ერთიმეორესთან და

უფლის ნებელობასთან, რომელიც თავისი უნიკალობით ნთქავს ყველაფერს: ისტორიას, ბიოგრაფიას, ზრუნვას, ძალისხმევას და უსრულებელ რიგს. ყველაფერი ეს აქ, ამ ერთ ნერტილში, ღვთისმსახურების ამ იდუმალ აქტში აღსრულდება — როდესაც საკუთარ ნებელობაში მატერიისა და უფლის ნებელობას აღმოაჩენ. და ამ აქტში უფლის ნებელობა შემოსვლას იწყებს არა მხოლოდ ჩემი და მატერიის, არამედ იმთავითვე ნაგულისხმევი აღმქმელის — სხვა ადამიანის ნებელობითი შესტების მეშვეობითაც. თითქოს მივადეთ პირველადი და უნივერსალური ერთობის ერთგვარ გაგებას, მის ერთ კონტურს. ეს ერთობა, ამ აზრით, სხვა არაფერია, თუ არა უფლის ნების გამჟღავნების აქტი, რომელსაც გზას ვაძლევთ ჩვენ: მე, ჩემი მატერია და მეორე ადამიანი ჩვენი ნებელობების თანაობის მეშვეობით. ყველაზე რთული ადამიანისათვის საკუთარ ნებელობაში სხვა ადამიანის ნებელობის აღმოჩენაა, თუმცა კი ამ უკანასკნელის გარეშე ვერც „ქიმიური ქორნილის“ ნაყოფი იშვება. უფალი ხომ, პირველ რიგში, სწორედ სხვისი მეშვეობით მოდის ჩემამდე და ეს უკანასკნელი საკუთარ „მე“-ში უნდა ამოვიკითხო, ისევე, როგორც მატერიის ნებელობა ამოვიკითხე საკუთარ ნებელობაში. და საბოლოოდ, მივიღეთ ის, რასაც პირველადი ერთობა ვუნოდე, ანუ ტოტალური შეხვედრისა და თანაობის ადგილი, ადგილი, რომელიც ვერ აღინერება სოციოლოგიური და კულტუროლოგიური კატეგორიებით. თეოლოგიური კატეგორიებითაც ხშირად მხოლოდ მის ორეულს ქმნიან ხოლმე.

ფერწერა შედეგია იმ პირველყოფილი რწმენისა, რომ ფერი ქმედითი სანყისია, და რომ თავის უსასრულო თამაშში განუზღვრელ მატერიას იყენებს სწორედ როგორც მასალას თავისი თამაშისა. ფერები და ელფერები საკუთარ თავს ქმნიან და ერთმანეთში გადადიან სწორედ მატერიის, როგორც განუზღვრელობის მეშვეობით. საკუთარ განსაზღვრულობას ისინი, როგორც ცოცხალი არსებები, ისევე ქმნიან მატერიის, როგორც განუზღვრელის მეშვეობით, როგორც მე — ჩემი სხეულის განსაზღვრულობას. თავად მატერიაც ამ თამაშის წყალობით იბადება. უსაზრისოა ლაპარაკი მატერიაზე, როგორც ასეთზე მანამ, სანამ ფერი საკუთარი თავის გამჟღავნებას დაიწყებდეს. ამ თამაშიდან ან ერთის, ან მეორის რედუცირება შეუძლებელია. ისინი ამ გამჟღავნებაში თანაობენ. მატერიის სი-

ხისტე ერთადერთი პირობაა, რომელიც ფერს ედება საზღვრად და სწორედ აქ უნდა მივაშველო მას ჩემი ნება, რათა ჩემი შრომითა და ძალისხმევით იგი ამ სიხისტისგან გავათავისუფლო.

ასეც ვიტყვოდი: მხატვრისთვის მატერია სხვა არაფერია, თუ არა ფერის თვითგამჟღავნება. უნივერსალური თამაშის ეს აქტი ბადებს მას ისევე, როგორც ბადებს ახალ სინამდვილეს. ფერწერა სწორედ ამ დაბადების იმიტირებას ცდილობს, ცდილობს დაენიოს ფერს, მისი თვითგამამჟღავნებელი თამაშის რიტმსა და დინამიკას, იმ ორომტრიალს, იმ ჯადოსნურ როკვას, ფერებისა და ელფერების მეშვეობით რომ თამაშდება სამყაროში. როდესაც მხატვარი ნათლად გრძნობს ფერის ამ ინფანტილურ იდუმალებას, მიმართავს იმ საგნებს, რომლებშიც ყველაზე ნათლად მჟღავნდება ფერთა და ელფერთა ეს თავბრუდამხვევი ურთიერთგადასვლა, ურთიერთმონაცვლეობა და იბადება ნანარმოებები, რომლებიც მნახველს სწორედ თავიანთი ფერთმეტყველებით ამყოფებენ ჰიპნოტური ხიბლის მდგომარეობაში. ასე იბადება ფარჯიანის ყვავილების სერია. ასე იბადება ვან .გოგის მზესუმზურის ყვავილები თუ ატმის ხე. ფარჯიანი თითქოს ცდილობს, ხანგამოშვებით მაინც გაექცეს ფერთმეტყველების ტყვეობას და მიმართოს ფორმას, რომელიც „უფრო ადამიანურია“ იმით, რომ უფრო უშუალოდ გამოხატავს ზედმიწევნით ადამიანურ რამეს — აზრს. ამასობაში კი ფერი და ელფერები თავიანთ უსასრულო თამაშში ამჟღავნებენ ოთხივე სტიქიას, ანგრევენ ნივთთა მკაცრ კონტურებს, გეომეტრიულობას და ეფემერულ ხასიათს ანიჭებენ ყოველივეს. თითქოს ფერი ამით ნათესაურია ცეცხლის სტიქიისა, რომელიც ასევე პირველად წიაღში აბრუნებს ყოველივეს და არ აძლევს საშუალებას, რომ გარკვეულობის ჰიპნოზში იმყოფებოდეს. ფერები თითქოს კირკესავით მოგინოდებენ და გიტყუებენ თავიანთი ეფემერული თამაშის წიაღში და შენც ოდისევესივით იძულებული ხარ, თავი მიიბა ანძაზე, რათა მთელი არსებით არ ჩაგითრიოს ამ მოწოდებამ და „უიდეო ფერთმეტყველების“ ნარკოტიკულ თრობას არ მიეცე.

და განა მხოლოდ ფერი? ბგერაც, სიტყვაც, გემოც თავის ავტონომიურობაში ასეთი კალეიდოსკოპური თამაშის ასპარეზებია, რომლებისთვისაც კოსმოსს თავისი სხეული დაუთმია საიმისოდ, რომ გიჟურ როკვაში დაიდგინონ და უარყონ საკუთარი თავი, შექმ-

ნანსაგნები საიმისოდ, რომ მაშინვე უარყო ისინი. და ის ადამიანები, რომელთაც ამ ფენომენების მიმართ ზღვრული მგრძობელობა განეჩინათ, მიჰყვებიან ამ თამაშს საკუთარი სხეულისა და სულის თამაშის მატერიალ შეთავაზებით. ისინი ზედმინევენით ჰგვანან იმ ველურს, რომელიც მყისიერად გაუოგნებია რაიმე ბგერას, ფორმას, ფერს, სიტყვას თუ რაიმე სხვას, მყისიერად აღვსილა მათი ძალმოსილებების გრძობით და მთელი არსებით მისცემია მათ. მხატვარი მხოლოდ იმით განსხვავდება ველურისაგან, რომ თავადაც სურს ამ კოსმოგონიის თანამონაწილე იყოს და ის მეტაფიზიკური კომპეტენცია იკისროს, რომელსაც ველური თავის გარემოში მოსახლე იდუმალ ძალებს მიაწერს.

თემურ ჩხეიძე

თეატრში ჩემი მოსვლა ლიტერატურამ განაპირობა

— ვინც კარგად იცნობს თქვენს ცხოვრებას, ყველა დამე-
თანხმება, რომ თეატრში თუ არ დაბადებულხართ, იქ ნამდვილად
გაიზარდეთ. მიხეილ თუმანიშვილი ამბობდა: თეატრი სახლიაო. ის,
მართლაც, თქვენი სახლია, მაგრამ როგორია ეს სახლი: ცხოვრების
სარკე (უილიამ შექსპირი), ცხოვრების მეტაფორა და მასთან
დაახლოების საშუალება (პიტერ ბრუკი), გამადიდებელი შუშა
(ვლადიმერ მაიაკოვსკი) თუ კიდევ სხვა რამ?

— მერიდება ასეთი ადამიანების ჩამოინათვალს რამე და-
ვამატო... თეატრი ჩემთვის ყველაფერია: პროფესიაც და ჰობიც,
აზროვნების ყაიდა, ცხოვრების გაანალიზების საშუალებაც. ცხოვ-
რებაში გაჩენილ შეკითხვებზე პასუხს თეატრში ვეძებ. თეატრი ის
ასპარეზია, საიდანაც შეგიძლია შენი ნააზრევი გადასცე სხვას და
გამოინვიო შემხვედრი აზრი თუ ემოცია. მე ყოველთვის ვცდილობ,
შევიწარჩუნო ის პირველი ემოციური მუხტი, რომელიც კითხვის
დროს გამიჩნდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერაფერს დავდგამ.

— რა გესახებათ თანამედროვეობაში თეატრის უმთავრეს
დანიშნულებად? რა ტენდენციებს უკარნახებს იგი დღეს ჩვენს
ცხოვრებას?

— ეტყობა, ცოტა ჩამორჩენილი კაცი ვარ. მე ისევ იქ ვარ, როცა
თეატრს სულიერი დანიშნულებაც ჰქონდა, თუ ამისი რწმენა დამე-
კარგება, მაშინ გამიქრება უნარი რაიმეს გაკეთებისა. შორს ვარ იმ
აზრისგან, რომ თეატრს შეუძლია შეცვალოს ადამიანთა აზროვნებ-
ისა და ცხოვრების წესი, მაგრამ ერთი ან ორი მაყურებელი მაინც
თუ დაფიქრდება, რაზე იყო ჩემი სპექტაკლი, თუ ეს ფიქრი სახ-

ლამდე მიჰყვება და, მთლად სასწაული, თუ მეორე დღესაც გაახსენდება და გადმოიტანს იმას საკუთარ თავზე, დაიწყებს ანალიზს — ეს უდიდესი ბედნიერება იქნება.

— მაგრამ ეს მოხდება მაშინ, თუ წარმოდგენა შეძრავს მაყურებლის სულს?

— რა თქმა უნდა, ემოციურად უნდა ჩაერთოს მაყურებელი. მხოლოდ შიშველი აზრი ვერაფერს შეცვლის. ფილოსოფიურ ტრაქტატსაც, საბოლოო ჯამში, თავისი ემოცია გააჩნია, რადგან მისგან რაღაცას იღებ და რაღაცას — არა. ეს უკვე, გონებრივის გარდა, ემოციური სფეროცაა. ყოველთვის, როცა ამა თუ იმ პრობლემაზე ვდგამ სპექტაკლს, შეგიძლიათ, აღარ მკითხოთ, ცხოვრებაში რა აზრის ვარ მასზე. სპექტაკლით მირჩევნია თხრობა, ვიდრე ყოფაში მოყოლა.

— თქვენ წინააღმდეგი ხართ ყოველგვარი რევოლუციის, მაგრამ მომხრე — ყოველგვარი ევოლუციისა. რატომ?! გჯერათ, რომ საზოგადოების ევოლუცია შესაძლებელია რევოლუციური გარდაქნების გარეშე?

— მე ერთი რამის მჯერა, რომ რევოლუციას შეუძლია დაანგრიოს დასანგრევიც და ისიც, რაც აუცილებლად შესანარჩუნებელია. რევოლუციისას განსჯის დრო აღარ რჩება და ისეთი რამ შეიძლება შემოგვენგრეს ხელში, რომლის აღდგენასაც ათწლეულებიც არ უშველის! კი, ბატონო, იყოს მკვეთრი ცვლილებები, ოღონდ რევოლუციამდე ნუ მივა საქმე, რადგან, ვიმეორებ, შეიძლება ისეთი რამ დაინგრეს, რომლის დანგრევაც არ შეიძლებოდა. მაგალითების მოძიება არ გავგიჭირდება ამ სამყაროში.

— ყველა ადამიანი ოცნებობს თავისუფლებაზე. თქვენთვის რა არის თავისუფლება: ყველაფრის უფლება, რაღაცისგან გაათავისუფლება, ძლიერი შინაგანი ორგანიზაცია თუ არჩევანი რაღაცებს შორის? იქნებ თავისუფლების გააზრება უფრო მნიშვნელოვან სფეროზე გადის და ეს პირდაპირ ეხება ღირსებას: სად შეილახა თქვენი და სად ლახავთ მეორე ადამიანის ღირსებას?!

— ჯერ შევთანხმდეთ იმაზე, რომ აბსოლუტური თავისუფლება არ არსებობს. სრულიად თავისუფალი როგორ უნდა ვიყო?! ხომ მაქვს ჩემი პასუხისმგებლობა ოჯახთან, სამსახურთან... მე მგონია, რომ თავისუფლება აზროვნების თავისუფლებაა, მე მაქვს არჩევნის თავისუფლება. ჩემ წინაშე არჩევანის თავისუფლების შეზღუდვის საკითხი თითქმის არ მახსოვს.

— მიუხედავად იმისა, რომ დიქტატურის პერიოდში გაიზარდეთ, თავი მონად ხომ არასდროს გიგრძნიათ?!

— არასოდეს! ამიტომ ვარ მადლობელი იმ ადამიანებისა, რომლებთანაც შეხება მქონია. ყოფილა პატარ-პატარა შემთხვევები, როცა რაღაც დაედგი და მაშინვე არ გაუშვეს; ყოფილა ჭიდილი, რომ იქნებ ეს ეპიზოდი ან ეს ტექსტი საჭირო არ არის, მაგრამ ამას შეჩვეული ვიყავით. ძირითადად. მე ყოველთვის ვდგამდი იმას, რაც მინდოდა და, შეძლებისდაგვარად, — როგორც მინდოდა. ბედნიერი ვარ, რომ ამისი საშუალება მქონდა! მე ვირჩევდი მასალას, რა უნდა დამედგა.

— ნოსტალგიური ადამიანი დღეს რომანტიკულ ნატურად ითვლება. თქვენ ამბობთ, რომ გენატრებათ ბავშვობა და ახალგაზრდობა.

— ეს ყველას ენატრება!

— და ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ბედნიერი ბავშვობა გქონდათ!

— მე მგონია, ბავშვობა, სიდუხჭირესთანაც რომ იყოს დაკავშირებული, მაინც ბედნიერი ხანაა.

— რატომ გჯერათ, რომ ადამიანს მაინც აქვს თუნდაც შინაგანი მოთხოვნილება რომანტიზმზე, მიიჩნევთ თქვენს თავს რომანტიკოსად?

— კი, გამოუსწორებელი რომანტიკოსი ვარ და სრულებით არ მრცხვენია ამისა. მართალია, დღეს აღარაა რომანტიზმის ეპოქა,

მაგრამ ადამიანს მაინც აქვს და ჰქონდა რომანტიკის მოთხოვნილება. მაგ.: წმინდა და ამაღლებული სიყვარულის მოთხოვნილება ადამიანს ხომ აქვს? ყველაფერს თავი რომ დავანებოთ, ცხოვრება გადის, კაცმა არ იცის, როდის მოვა აღსასრულის ჟამი, მაგრამ ის ხომ უცილობლად დადგება?! ხომ ვფიქრობთ: ღმერთო, ამ ქვეყნიდან გასვლის წინ რამე ისეთი არ ჩამადენინო, რაც არ ჰგავდა ჩემს ცხოვრებას – ესეც რომანტიზმია! შესაძლოა, ჩვენ ნაკლებად გამოვხატავთ რომანტიკულს, მაგრამ ამის მოთხოვნილება არ მაქვსო – ვინმემ რომ მითხრას, ჯერ არ დავუფერებ, მერე, თუ მაინც დაიჩემებს, შემებრალება.

— ცნობილია, რომ თქვენი ერთ-ერთი პირველი ლიტერატურული შოკი იყო ლ. ტოლსტოის „ჰაჯი მურატი“. ბავშვობის შემდეგ ის ათჯერ მაინც წაიკითხეთ. რა ხდება, რატომ მოგხიბლათ ასე ამ ნაწარმოებმა, რატომ დარჩა ის მხატვრულ მოვლენად თქვენს ცნობიერებაში?

— ერთი წინადადებით ვერ ვიტყვი იმას, რამ შემძრა. უპირველესად, ალბათ, იმ ზნეობრივმა პრობლემამ ამაღელვა, რომელიც ნაწარმოებში დგას, თანაც თავად ლ. ტოლსტოი არაფერზე არ მიგვითითებს, ჩვეთის იდეალურად წერს, რადგან გვიყვება და დასკვნებს შენ აკეთებ. საერთოდ, უნდა გითხრათ, რომ ჩემზე გაცილებით დიდი ზემოქმედება მოახდინა ლიტერატურამ და არა თეატრმა. რაც უნდა პარადოქსულად მოგეჩვენოთ, თეატრში ჩემი მისვლა განაპირობა ლიტერატურამ, რომ მასთან მქონოდა საქმე, ოღონდ გამომხატველობითი საშუალებები არის თეატრის და არა ლიტერატურისა. თუ რაღაცნაირი პირვნება ჩამოყალიბდა ჩემში, ეს ლიტერატურის დამსახურებაა და არა თეატრისა. ლიტერატურა ხომ ყოველისმომცველია. რას ამბობთ, ლიტერატურული სახეები შეუცვლელია! ის კარგი დრამატურგიაც ლიტერატურაა, სანამ სცენაზე გადაიტან. ძალიან ბევრი რამ წამიკითხვას და სულ ამ განცდილით ვიყავი ბედნიერი. დღეს ხომ ამბობენ, რომ ცოტას კითხულობენო. ნიგნის ხელში ჭერა ჩვევაცაა და კულტურაც.

— თუ თვალს გადავავლებთ თქვენ მიერ დადგმულ სპექტაკლებს, აღმოჩნდება, რომ განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მიხე-

ილ ჯავახიშვილს: „ქალის ტვირთი“, „ბედი მდევარი“, „თეთრი კურდღელი“ და სამჯერ დადგმული „ჯაყოს ხიზნები“ – ჯერ ტელესპექტაკლი, მერე მოსკოვის სამხატვრო თეატრში და, ბოლოს, კოტე მარჯანიშვილის თეატრში. როგორ ავხსნათ ეს ფაქტი, ერთი პიესის სამი ვარიანტი ერთი და იმავე რეჟისორის მიერ განხორციელებული? რატომ აღმოჩნდა „ჯაყოს ხიზნების“ სათქმელი თქვენთვის ასეთი განსაკუთრებული, რამ აგაღელვათ, რამ შეგძრათ, როცა მის დადგმას მოჰყიდეთ ხელი და რა განასხვავებდა ამ სამ ვერსიას ერთმანეთსაგან? რა აუცილებლობით იყო განპირობებული ერთი მხატვრული ტექსტის სამი სხვადასხვა ვარიანტი?

— როდესაც ტელევერსია გავაკეთე, არც მიფიქრია მისი თეატრში დადგმა. საქმე ისაა, რომ ჩვენი ტელესპექტაკლი უნახავს მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მაშინდელ ხელმძღვანელ ოლეგ ეფრემოვს და გადამეკიდა, სსრკ-ის შექმნის 50-ე წლისთავისთვის დაედგათო. რას ამბობ – მე ვუთხარი — გავყვირან ყველას აქედანმეთქი. მაგას მე ვიღებ ჩემს თავზეო — მიპასუხა. არ მომეშვა. მას ძალიან მოეწონა მიხეილ ჯავახიშვილის ეს ნაწარმოები, რომელიც ასე ახლობელი აღმოჩნდა რუსული საზოგადოებისთვისაც: როგორ გაითელა და გაისრისა ინტელიგენცია და არისტოკრატია (ბევრი რამ არისტოკრატის ბრალიც იყო), როგორ იღუპება სულიერება, როგორი უხეში და აგრესიული ძალა მოდის. რუსული ვერსიისთვის ეროვნული ნიშანი კი არ ავირჩიეთ, არამედ წარმოვადგინეთ ადამიანი, რომელსაც არცერთ ენაზე არ შეუძლია ლაპარაკი. რუსებისთვის ეს პრობლემა ძალიან მტკივნეული აღმოჩნდა. უფრო მეტიც, ესპანეთში, მადრიდში, ვითმაშეთ და მაყურებელი ტიროდა: ჩვენ ფრანკოს დროს გვჭირდა ეს უბედურებაო. გაცეხებული ვიყავი, ამ დალაგებულ ქვეყანაში რამ ააღელვა ეს ხალხი-მეთქი. როცა ჯაყოს ხიზნებს ნაიკითხავ, თუ არაფერი აგტკივდა, თუ რაღაც არ ამოგიყირავდა შიგნით, მაშინ სერიოზულად სამკურნალო ხარ! სამი-ოთხი წელი ამორებს ტელევერსიასა და მარჯანიშვილის თეატრში დადგმულ სპექტაკლს. პირველად უფრო რბილი ვიყავი თეიმურაზ ხევისთავის მიმართ და ჯვარცმულად წარმოვიდგინე იგი, მერე გამიჩნდა პროტესტი: რად მინდა ამ კაცის სინმინდე, თუ საკუთარი ქვეყნის, ოჯახის, საკუთარი თავის პატრონობა და დაცვა არ შეუძლია-მეთქი, ასე ყველაფერს როგორ თმობს! ამიტომ დაუნდობლად მი-

ვუდექი ხევისთავის პერსონაჟს. ის უხეში ძალა (ჯაყო) ყველგანაა ჩასაფრებული და ყოველთვის ისარგებლებს ჩვენი უნიათობითა თუ ლიბერა-ლობით. როგორი გენიალურია მიხეილ ჯავახიშვილი, რა ტექსტები აქვს, დღესაც როგორ თანამედროვედ ჟღერს თუნდაც ის, ნახუცარ ივანეს რომ ეუბნება თეიმურაზ ხევისთავი: გახსოვს, ქვეყანა რომ შევძარით, ჩვენთანაა ნამდვილი დემოკრატია, ჩამოდით და ჩვენგან, ქართველებისგან ისწავლეთ ნამდვილი დემოკრატიული სახელმწიფოს აშენებაო!

— 1997 წელს კოტე მარჯანიშვილის თეატრში განსხვავებული აქცენტებით დადგით ჟან ანუის „ანტიგონე“. ტრაგედიაში ორი მართალი ეჯახება ერთმანეთს და ამიტომაცაა ის ტრაგედია – ამბობს ჟან ანუი და ამას თქვენც იმეორებთ. თუ ასეა, კონკრეტულად რაში ხედავთ კრეონის სიმართლეს?

— საერთოდ მიმაჩნია, რომ კი არ უნდა გაამართლო, უნდა გაუგო გმირს. თუ გავამარტივებთ, კრეონი ამას ამბობს: მე უნდა დავამყარო წესრიგი, ჩემს მეტი კაცი არ დარჩა, მე უნდა ვიყო მეფე. სრულებითაც არ მინდოდა მეფობა, მაგრამ ეს ცხოვრებამ მოიტანა. თუ მეფე ვარ, მაშინ პირველი, რაც უნდა გავაკეთო, ქვეყანაში წესრიგი უნდა აღვადგინო! მბრძანებელი ვარ კანონის გამოცემამდე, მერე კი ამ კანონის მონა ვხდები, იმისთვის რომ წესრიგი იყოს — მე მგონია, ესაა უმაღლესი ზნეობა და ჩემთვის ანტიგონეც ზნეობრივი გმირია და კრეონიც. პირველი იცავს თავის ოჯახს, მეორე — ქვეყანას.

— დრამატურგიული ნაწარმოები გაძლევთ ცხოვრების გარკვეულ მოდელს, მერე, როგორც რეჟისორი, სხვის დანერილ ტექსტში უნდა შეიჭრათ, თუმცა, „რასაც უნდა ვდგამდე, ვცდილობ, შეძლებისდაგვარად, ავტორისეული ტონალობა შევინარჩუნო“ — ამბობთ ერთ ინტერვიუში. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან რეჟისორების მიმართ მუდმივი პრეტენზია პიესის დეკონსტრუქცია, კონტექსტიდან ამოგლეჯა, დრამატურგიული ნაწარმოებში ზედმეტი ჩარევაა. ყველაზე მნიშვნელოვანი, რომელიც თქვენს პიროვნულსა და შემოქმედებითს ავტოპორტრეტს ქმნის, ისაა, რომ

პიესას ირჩევთ ერთი უმთავრესი პრინციპის გათვალისწინებით: ნაწარმოები „ათი მცნებიდან“ რომელს არღვევს. იქნებ აგვიხსნათ, რატომაა ეს ფაქტორი თქვენთვის ასე მნიშვნელოვანი?

— ჩემთვის „ათი მცნება“ ცხოვრების ორინტირია. ყველა ნამდვილი ნაწარმოები რომელიღაც მცნებას ეყრდნობა. თეატრი ზნეობის დამცველია, ოღონდ არ უნდა იყოს კარნახი — ეს კარგია, ის ცუდი. ამას ვინ გკითხავს შენ! რეჟისორმა უნდა აჩვენოს, უნდა გაშიფროს, რა ხდება ადამიანებს შორის და მაყურებელი თავად აარჩევს. „ათი მცნება“ თავად მე მეხმარება, თორემ მის დეკლარირებას კი არ ვახდენ. ესაა შემოქმედებითი პროცესის ხერხემალი, რომ ვიცოდე რაზე ვკინძავ, საყრდენს ათი მცნების გათვალისწინებით ვპოულობ.

— **რეალურად, სად იწყება რეჟისორში ლიტერატურათმცოდნე და სად მთავრდება იგი. ძალიან ხშირად, არამარტო ქართულ თეატრში, სპექტაკლის წარუმატებლობის მიზეზი არის პიესის არასწორი ინტერპრეტაცია. როცა, მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელს“ დადგამ ისე, რომ მას არაფერი აქვს საერთო ავტორისეულ ქმნილებასთან, პასუხად ის, რომ მე ასე წავიკითხე და ასე ვხედავ ამ ნაწარმოებსო — არ გამოდგება. ტექსტის წაკითხვა კულტურული რეცეფციაა და, შემოქმედებითთან ერთად, მთელ მეცნიერულ არსენალს გულისხმობს. როცა დგამთ, დამოკიდებული ხართ დაწერილ მხატვრულ ტექსტზე, რომელიც უნდა ამოხსნათ. ეს პროცესი თავისთავად ხომ კვლევაცაა. რა გეხმარებათ იმ უმთავრესის ამოხსნაში? ავტორისა და მისი ნაწარმოების შესახებ დაწერილ ლიტერატურასაც კითხულობთ?**

— რა თქმა უნდა, ვკითხულობ და მეხმარება, ცოდნას ვაგროვებ ჩემთვის. ხანდახან ისეთ მოსაზრებას წაანყდები, რომ ახალ გზას გიჩვენებს, გიფართოებს თვალსაწიერს. საინინალმდეგო აზრი ჩემს აზროვნებას ავითარებს. მე გაცილებით მეტი დრო მიმდის ლიტერატურულ-დრამატურგიულ ანალიზში, ვიდრე დადგამში. მსახიობებთან მზად უნდა მივიდე ჩემი კონცეფციით, მე მათ ზუსტად უნდა ავუხსნა, რას ვაკეთებ და მერე მათთან ერთად უნდა გავარკვიო, როგორ გავაკეთებთ! ხანდახან ისე გამოდის (ვაჟას მაგალითზე რომ ვთქვათ), რომ ჩვენ ვაჟა-ფშაველას კი არა, არამედ მისი

ნაწარმოებების მიხედვით სპექტაკლების დადგმის შეჩვეულ სტერეოტიპებს ვიცავთ! დროსთან ერთად იცვლება თეატრის ესთეტიკა. მე თუ დავდგამ ვაჟას, მხოლოდ დიდი მოწინებითა და რუდუნებით. და მგონია, რომ ვერასდროს ვერ დავდგამ. მეშინია, რადგან ისეთი მაღალია მისი პოეზია, რომ ძნელია ადეკვატური სცენური ფორმის პოვნა. არაფერი არ არის უცვლელი, დალდასმული, რომ მაინცდამაინც ასე უნდა იყოს, მაგრამ, თუ შენ არ ითვა-ლისწინებ მწერლის მსოფლმხედველობას და ვერ გრძნობ მანერას, თუ მისი პულსაცია არ გესმის, ჯგობია, დაანებო თავი და, საერთოდ, არ დადგა!

— რას იტყვით თანამედროვე მაყურებელზე, დავკარგეთ თუ არა მოსმენის კულტურა, გაგების, გააზრების, ნაკითხვისა და ამოკითხვის უნარი და რა შეიძლება იყოს ამის განმაპირობებელი?

— მაყურებელიც შეიცვალა, მაგრამ ჭარბადაა ისეთი მაყურებელი, რომელსაც ნოსტალგია აქვს მოსმენისა. ბოლოს მარჯანიშვილის თეატრში დავდგი თანამედროვე ესპანელი მწერლისა და დრამატურგის ჟორდი გალსერანის „გრონჰოლმის მეთოდი“. ისეა აწყობილი თავად ტექსტი, რომ, თუ ოდნავ არ მოუსმენ რალაცას, რამეს გამოტოვებ, შეიძლება შემდეგი ეპიზოდი ვერც გაიგო. ჯერ-ჯერობით მაყურებელი ფეხდაფეხ მიჰყვება, გასაოცრად უსმენს. ზოგადად, მაყურებელი, ისე როგორც მკითხველი, არაა ერთნიშნა მოვლენა. ყველას ხომ ვერ დავარქმეთ მკითხველს. მე მკითხველზე მეტად პატივს ვცემ ამომკითხველს, ასეთივეა მაყურებელიც. გოეთესთან წავაწყდი და სულ მინდა ყველას გავუზიარო, რომ ნამდვილი მწერლის ცხოვრებაში ოთხი ეტაპია: პირველი — წერ მარტივად და ცუდად; მეორე — რთულად და ცუდად; მესამე — რთულად, მაგრამ კარგად; მეოთხე და ნამდვილი ეტაპია წერო მარტივად და კარგად. ჰაჯი მურატი ასეა დანერვილი!

— ყველაფერი სიტყვით იწყება და მთავრდება. სიტყვის ესთეტიკა ერთ-ერთი ფაქტორია თავისუფლებისა. „სიტყვის ფასი, ძალა და კულტურა მამიდაჩემმა მასწავლაო“ — იგონებდით. როგორ ფიქრობთ, რისი ბრალია, რომ თანამედროვე თეატრში დაკნინდა სიტყვა, სიტყვის მნიშვნელობა დაიკარგა საზოგადოებაშიც. რას შეეწირა სიტყვა თეატრში: ტოტალურ რეჟისურას, სპექტაკლის იდეურ-ვიზუალურ აქცენტებს, პლასტიკას...

— შევეცდები გიპასუხოთ, ოღონდ მანამდე კონტრშეკითხვით მინდა მოგმართოთ: რა სჭირს ჩვენს ენას: რა ხდება პრესაში, ტელევიზიაში, რანაირად ვსაუბრობთ, როგორ დაეცა ენის კულტურა, სად გაქრა თავანკარა ქართული? რანაირად იყო, რომ ტოტალიტარულ საბჭოთა კავშირში გაცილებით უკეთესად იყო დაცული ქართული ენა, ვიდრე — დღეს თავისუფალ საქართველოში?! სპორტულ პრესას ვკითხულობ და იქ ამბები წერია, იქ ფრაზები და კონსტრუქციებია — შეიშლები. წერენ: „გოლს ვერ იტანსო“ — ეგებ ჯერ კიდევ უყვარს (იცინის). რას ჰქვია გოლს იტანს, სად უნდა აიტანოს?! ამბობენ, „შეტევაში გადავიდა“, ნაცვლად იმისა, რომ „შეუტია“ თქვან. „მოედანში შეჭრა“, თუ მოედანზე შეჭრაა — რა ხდება ეს! რომელი ერთი ჩამოვთვალო... თეატრში ხანგრძლივად გაინელა დეკლამაციურობის ეტაპი, შემდეგ გააქტიურდა მოქმედება, რომ თამაში დამსგავსებოდა ცხოვრებას. მერე სცენაზე ისე ავმეცყველდით, როგორც ცხოვრებაში, აქაოდა მსახიობმა ძალიან ბუნებრივად ითამაშოსო. ამის გამო დაიწყო მსახიობმა სიტყვების ჭამა. ამასთანავე, აბსურდმა, როგორც მიმართულებამ, ცუდი სამსახური გაგვინია ან ჩვენ ვერ გავიგეთ იგი სწორად. რალაც სისულელეს ლაპარაკობენ და შენ უნდა მიუხვდე. აბსურდის გასაღებით რომ მივუდექით კლასიკას, ველარ დავიმორჩლეთ, კლასიკა ვერ აიტანს სიტყვისადმი უგულვებლემყოფელ დამოკიდებულებას. თუ აბსურდს დგამ, ამას შესატყვისი დრამატურგია სჭირდება, თორემ შურს იძიებს შენზე.

— ამ ფონზე შეუძლებელია არ გავიხსენოთ თქვენი სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში, „ჩემო კალამო“, რომლის პრემიერა მცირე სცენაზე 1978 წლის 27 მაისს შედგა, იმდროინდელი აპრილის ცნობილი მოვლენების შემდეგ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო თქვენი მოქალაქეობრივი აქცია, რომელიც მორიგ შემოქმედებით ტრიუმფად იქცა.

— ვერ ვიტყვოდი, რომ ეს ტრიუმფი იყო, თუმცა თავის დროზე ამ სპექტაკლმა ძალიან კარგად იმუშავა. შესანიშნავი მსახიობები თამაშობდნენ: ზინა კვერენჩილაძე, გოგი გეგეჭკორი, გურამ სალარაძე, გიორგი ხარაბაძე... ეს იყო აკაკი ბაქრაძის იდეა, თანაც მსახიობებმა აირჩიეს ნაწარმოებები და გატაცებით მუშაობდნენ. იშვიათი შემთხვევა იყო, რადგან მე ჩემი იდეით არ მივსულვარ: შედი

და დაეხმარეო, — მითხრა დირექტორმა და რომ შევედი, დახმარება კი არა, წავიდა და წავიდა თავდავინწყებამდე მისული პროცესი მუშაობისა. სპექტაკლს ამშვენებდა ძალიან კარგი მხატვრობა გოგი მესხიშვილისა, არც მსახიობების აღგზნება დამჭირვებია, პირიქით, ვაჩერებდი, ვაშოშმინებდი: დაიცა, აზრი არ გაგვექცეს, ნელა, არ გინდათ ჭარბი ემოცია, რომ პირდაპირი მნიშვნელობით სცენაზე ბობოქრობა არ ყოფილიყო. მე ყოველთვის მჯერა, ჩვენ ისე უნდა ვითამაშოთ, რომ დარბაზში გამოვინვიოთ რეაქცია. იმისათვის, რომ ემოცია გამოხატო, საჭირო არაა ფალცეულობით კიოდე სცენიდან. პირიქით, ასე შემოიშლი ხელს. ხანდახან მსახიობი ტანზე იგლეჯს ყველაფერს, ყვირის და სულ მინდა ვუთხრა: ერთი, დანყნარდი, თუ ძმა ხარ და გამაგებინე, რა გინდა, რას აკეთებ?! ვიმეორებ, ეს იყო აკაკი ბაქრაძის იდეა, ძალიან კარგი პერიოდი და ყველანი ბედნიერები ვიყავით!

— **კულტურა და მასკულტურა, — როგორ ეჯახება თანამედროვე ყოფაში ეს ორი მოვლენა ერთმანეთს. ამასთანავე, ორი ყველაზე დიდი დემონი, რომლებიც კაცობრიობას ებრძვიან, ფული და ძალაუფლებაა. სპექტაკლი უნდა გაიყიდოს, ხარჯები უნდა დაიფაროს – ასეთია საბაზრო ეკონომიკის კანონი. ხომ არ ფიქრობთ, რომ ფინანსებმა და ძალაუფლებამ (ტოტალურმა რეჟისურამ) შთანთქა ქვეშარიტი თეატრალური ხელოვნება?**

— დედამინაზე არ არსებოს დრამატული თეატრი, რომელიც თავისთავს აანაზღაურებს, ეს მხოლოდ მასკულტურას შეუძლია. არც საოპერო სპექტაკლს ძალუძს დანახარჯების ამოღება. მე დამიდგამს რუსეთში, იტალიაში, ამერიკაში, მაგრამ საოპერო თეატრები იქ მეცენატობით არსებობს. რაც შეეხება ტოტალურ რეჟისურას, მე ვერ ვიქნები ისეთი აგრესიული აზრის, როგორც თქვენ გაქვთ, იმიტომ რომ ეს მაინც ჩემი პროფესიაა.

— **მაგრამ თქვენ არასდროს არ მოიაზრებით, როგორც რეჟისორის თეატრი, თქვენ რეჟისურის თეატრი გიყვართ, წარმოდგენას არ მოირგებთ, ყველაფერს ერთპიროვნულად არ იმორჩილებთ.**

— მართალი ხართ! მე ვერ ვეგუები, როცა მსახიობი კარგად არ თამაშობს, თუმცა მსახიობის თავისუფლება სცენაზე არ ნიშნავს

ყველაფრის კეთებას. თანამედროვე თეატრში რეჟისორის გარეშე არაფერი გამოდის, მიუხედავად იმისა, რამდენი საუკუნე არსებობდა თეატრი ურეჟისოროდ. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან, როცა შემოვიდა რეჟისურა, უკვე ძნელი წარმოსადგენია მის გარეშე თეატრი და სპექტაკლი. ვილაცამ ხომ უნდა განსაზღვროს ესთეტიკა, როლების მიმართულება?!

— რატომ არ შეგიძლიათ ტკივილის გარეშე დადგმა, დიდი სიხარული და ბედნიერება განა ნაკლები იმპულსია შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის? თუ ისინი მუზებს ვერ იწვევენ?

— ყველანი მივიღტვით ბედნიერებისაკენ, მაგრამ ბედნიერება ნამები ან ნუთებია. ჩემთვის ბედნიერებაა შემოქმედებითი მუშაობის პროცესი. შედეგისაგან მონიჭებული სიხარული ხანმოკლეა, ამიტომ ტკობასა და სიამოვნებას პროცესისგან უნდა განიცდიდე. რაც შეეხება ტკივილს, მე თუ რალაცას ნუხილის დასაძლევადა ან მისახვედრად არ ვდგამ, მაშინ არ შემიძლია. „ჯაყოს ხიზნებში“ მტკივა ის, რაც იქ ხდება. „ანტიგონეს“ პრობლემაც მანუხებს: დღეს როგორი უნდა იყოს მმართველი, — მტკივა ეს! თუ ამქვეყნად არაფერი არ განუხებს, ნუ დგამ! პრობლემა, რომელიც მანუხებს, ტკივილია. დარწმუნებული ვარ, არც ერთ დიდ მწერალს ტკივილის გარეშე არ დაუწერია.

— ახდენდა თუ არა თქვენს მუშაობაზე სერიოზულ გავლენას თეატრალური კრიტიკა და, საერთოდ, რას იტყოდით კრიტიკის როლსა და აუცილებლობაზე?

— კრიტიკა აუცილებელია. არ თქვას ვინმემ, რომ არაა საჭირო და აუცილებელი! სპექტაკლის გაკრიტიკება ჩემს გაღიზიანებას არასდროს არ იწვევს, მაგრამ, თუ იქ ანალიზი არაა და მხოლოდ ლანძღვა, შეურაცხოფაა, რა თქმა უნდა, გამაღიზიანებელია. ადრინდელ კრიტიკულ წერილებს რომ ვკითხულობ, ისეთი ღრმაა და ისეთი ინტერესით იკითხება, მსიამოვნებს კიდეც.

— თანამედროვე კრიტიკაზე რას გვეტყვით?

— ჩემდა სამარცხვინოდ, ვერაფერს, რადგან ნაკლებად ვიცნობ.

— რატომ?! აღარ წერენ თქვენს სპექტაკლებზე?

— ვერ ერთი, ნაკლებად ვდგამდი საქართველოში და, საერთოდაც, ცოტას წერენ. სპექტაკლებზე ერთი—ორი რეცენზია თუ გამოქვეყნდა, დიდი მიღწევაა. მთავარია, როცა თეატრმცოდნეებს ვზრდით, როგორმე თეატრის მტრებად არ გავზარდოთ. კრიტიკა სჭირდება შემოქმედებით ჯგუფსაც და მაცურებელსაც, რომ მისთვის ხიდი იყოს სპექტაკლის გააზრებისას. კრიტიკოსს უნდა ჰქონეს ისეთი ფრთხილი ლექსიკური არსენალი, რომ ნამუშევარი ცუდი თუა, ასე პირდაპირ და უხეშად არ მითხრას. მან ისე უნდა დანეროს, რომ მიმახვედროს, ცუდად რატომ ვთამაშობ. ამას, როგორც ჩანს, პროფესიონალიზმი სჭირდება! ერთადერთი ქართული ანდაზა, რომელსაც კატეგორიულად არ ვეთანხმები, ესაა: დაცინვას კაცი არ მოუკლავსო — რას ამბობთ, დაცინვას მოუკლავს თუ მოუკლავს! სწორედ დაცინვამ შეიძლება დაგთრგუნოს, გაგანადგუროს.

— სალვადორ დალი წერდა, რომ ერთადერთი, რასაც ვერ გაექცევა ხელოვანი — ეს თანამედროვეობააო. რა ეპოქაში ვცხოვრობთ ახლა, დამთავრდა თუ არა მენტალობის საყოველთაო ცვალებადობა, ღირებულებათა გადაფასება, იქნებ ის დროა, გალაკტიონი რომ იტყვის: “წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია“, თუ შინაგანად თქვენ მაინც მუდმივი ცვლილებისა და უკეთესობის მოლოდინში ხართ და იმედით ცხოვრობთ? დამთავრდა გადაფასებათა ეპოქა?

— სამწუხაროდ, უნდა გაგანზილოთ, არ ვიცი! რალაცის ანალიზი რომ გააკეთო, მოვლენას უნდა დაშორდე. მე ვარ ამ დროის შვილი (მერე რა, რომ მოდური არა ვარ) და ჩემი განსჯის საგანი არ შეიძლება იყოს ეს დრო. ობიექტური განსჯა არ შემიძლია და მგონია, რომ არაფერი განსაკუთრებული არ ხდება ახლა ისეთი, რომელიც სხვა დროში უცხო იყო საზოგადოებისთვის.

— ქართული თეატრალური კრიტიკა ფიქრობს, რომ თემურ ჩხეიძე — ეს ფსიქოლოგიური თეატრია, რუსული თეატრალური კრიტიკა წერდა, რომ თქვენ სიყვარულის თეატრი გაქვთ. ჩემი აზრით, თემურ ჩხეიძის თეატრი ადამიანის თეატრია. თქვენს წარ-

მოდგენებში ყოველთვის მთავარია ადამიანი (და, შესაბამისად, მსახიობი), მასზე ფიქრი გასდევს ყოველ მიზანსცენას. თქვენი ძიებები დაკავშირებულია რთული შნაგანი სამყაროს ამოხსნასთან: რა ემართება ადამიანს კრიზისულ სიტუაციებში, როგორია მისი ქცევის მოტივაცია... ამ ძიებებით მე ჩემს თავს ვიკვლევო – ბრძანეთ ერთხელ. ახლა, 70 წლის გადასახედიდან, რას გვეტყვით თემურ ჩხეიძეზე, ვინ არის ეს კაცი?!

— ოხ, ნეტა ეს გამაგებინა და არ მინდა არაფერი!!! (გულიანად იცინის) თემურ ჩხეიძე ჩვეულებრივი ადამიანია, რომელსაც უყვარს თავისი საქმე, ახლობლები და მეგობრები, შეძლებისდაგვარად, უყვარს თავისი სამშობლო, მაგრამ ძალიან სწყდება გული, რომ შეცდომებიც დაშვებული აქვს. როგორც უყვარს, იმის შესატყვისი ვერაფერი გაუკეთა ქვეყანას, და უნდა, ცხოვრება ისე დაამთავროს, რომ მეტი გლობალური შეცდომა აღარ დაუშვას — ეგ არის და ეგ!

ესაუბრა **საბა მეტრეველი**

ოთარ ჭილაძე — 80

მანანა კვაჭანტირაძე — მოგესალმებით ყველას, სტუმრებსაც და მასპინძლებსაც. შეხვედრის მიზანი ყველასათვის ნათელია. დღეს ჩვენ გვინდა გავიხსენოთ ოთარ ჭილაძე. წინაისტორია ამ თავყრილობისა ასეთია: წელს ოთარ ჭილაძეს დაბადებიდან ოთხმოცი წელი შეუსრულდა. საიუბილეო წელი გახლავთ. ყველგან აღნიშნეს ეს თარიღი, მწერალთა სახლში, მწიგნობარში... გვინდოდა ეს მომხადრიყო ლიტერატურის ინსტიტუტის კედლებშიც. მე შეგახსენებთ ოთხი წლის წინანდელ ღონისძიებას, როდესაც ჩავატარეთ ოთარ ჭილაძის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენცია, მისი გარდაცვალებიდან ერთი წლისთავის აღსანიშნავად. ამჯერად კონფერენციის ჩატარება არ დაგვისახავს მიზნად სრულიად შეგნებულად, გვინდა, თავისუფალი საუბრის რეჟიმში წარიმართოს დღევანდელი შეხვედრა. ასეთი თავისუფლება ადამიანს მეტ შესაძლებლობას აძლევს, თქვას ის, რასაც ვერ ან არ წერს, ისაუბროს არა მარტო ოთარ ჭილაძის შემოქმედების შესახებ, არამედ მის ნაწერებში წამოჭრილი იმ პრობლემების შესახებაც, რომლებიც დღესაც ძალზე აქტუალურია ქართული სინამდვილისთვის. დღეს ამ დარბაზში ლიტერატურათმცოდნეები არიან შეკრებილნი, პროფესიონალები, ოთარ ჭილაძის ტექსტების კარგი მცოდნენი. ალბათ, ბევრი რამ გვექნება სათქმელი, ამ ერთ შეხვედრაზე ვერ ამოვწურავთ. ყოველ შემთხვევაში, თავისუფალი რეჟიმი სხვა მხრივაც ძალიან შესატყვისი მგონია ოთარ ჭილაძის შემოქმედებისთვის, მისი მრწამსისთვის, რადგან, თუკი რამეზე წერდა ოთარ ჭილაძე, პირდაპირ და მინიშნებებითაც, თავისუფლება იყო. თუკი რამ სურდა, ის იყო, რომ თავისუფალი ენახა თავისი ერი, არა უბრალოდ, არამედ — შეგნებულად თავისუფალი. ამიტომ, პირველ რიგში, მე შემოგთავაზებთ თავისუფლების თემას. ამით დავინწყობ და ვნახობ, როგორ გაგრძელდება.

დავინწყებ მისი ცნობილი გამოთქმით ერთ-ერთი რომანიდან — ოქსუმორონით „თავისუფლების ტყვეობაში“, სხვაგან ამბობს: თავისუფლება ბრძოლის უფლებაა და სხვა არაფერი. ესაა ორი ასპექტი თავისუფლებისა — პირველი, რომ მან შეიძლება მოგაქციოს ტყვეობაში, ვერ გამოხვიდე ამ თავისუფლებიდან, იყო თავისუფალი, მაგრამ ამავე დროს იყო მისი ტყვე და მეორე ასპექტი, როცა თავისუფლება ბრძოლის უფლებაა და სხვა არაფერი. ეს უკანასკნელი კორელაციაშია ადამიანის, პიროვნების არჩევანთან და არაერთგვაროვან პასუხს იძლევა შეკითხვაზე — მაინც რა არის თავისუფლება? მეორე მხრივ, ეს საკითხი ყოველთვის წყდება ეროვნულ ასპექტში. არ არსებობს ერი, რომელიც თავისუფლებას მოიპოვებს ბრძოლის გარეშე. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ამ ბრძოლას შრომის ფორმა აქვს, ის მაინც ბრძოლაა: ძალისხმევით, მცდელობით ყოველთვის რაღაც წინააღმდეგობის გადალახვას გულისხმობს. აქვე მახსენდება მამარდაშვილის ცნობილი გამოთქმა, რომ ერი არის ერად ყოფნის ძალისხმევა. თუ ამას გადავიტანთ პიროვნების დონეზე და კონკრეტულად ოთარ ჭილაძის აქ მოყვანილ ციტატაზე, მაშინ პიროვნება, ესაა პიროვნებად ყოფნის ძალისხმევა, ანუ, ჭილაძისებურად, ადამიანობისათვის ბრძოლის უფლება, რომელსაც გარედან ვერავინ მოგანიჭებს, შენს საკუთარ არჩევანად თუ არ აქციეს. აი, რაც ამის გარეთაა, სწორედ ისაა „თავისუფლების ტყვეობაში“, ანუ მდგომარეობა, როცა შენი თავისუფლების მონად იქცევი და შენივე არჩევანის წინაშე პასუხისმგებლობის, მოვალეობისთვის ადგილი აღარ გრჩება. ვფიქრობ, ჭილაძისთვის ეს პრობლემა — „თავისუფლების ტყვეობაში“ სწორედ თავისუფლების საზღვრებს ეხება. ოთარ ჭილაძე თავისუფლებას არ მოიაზრებს აუცილებლობის გარეშე. მასთან თავისუფლება აუცილებლად უწყვილდება მოვალეობასა და პასუხისმგებლობას. რადგან სწორედ მოვალეობა მიმართავს თავისუფლებას მიზნისკენ და ათავისუფლებს ადამიანს ყველა დანარჩენისგან. ეს მოვალეობა სხვა არაფერია, თუ არა საკუთარი არჩევანით დასაზღვრული აუცილებლობა, რომელიც ადამიანს კი არ აუძღურებს, ჩაზრობში კი არ აქცევს, არამედ პირიქით, მის შესაძლებლობებს აფართოვებს და ენერგიას აძლევს. თავისუფლების საზღვრების არცოდნას ადამიანი უკონტროლო თავისუფლებაში გადაჰყავს, უკონტროლო ნებასა

და ცნობიერებაში, რომელიც პირდაპირ ესაზღვრება, სულ ცოტა, თავგასულობას. ვფიქრობ, დღევანდელ საქართველოში ადამიანთა დიდი ნაწილი სწორედ იმ რეალობის წინაშე დგას, როცა თავისუფლების საზღვრები მოშლილია, არ ვიცით, სად იწყება და სად მთავრდება იგი, სად იწყება თავისუფლების მიღმა აუცილებლობა. ნურავის ეგონება, რომ თუნდაც ყველაზე თანამედროვე, თუნდაც „ლიბერალური“ ფილოსოფია ამ საზღვრებს არ სცნობს. თავისუფლება დღეს არ მოიაზრება აუცილებლობის გარეშე. როგორც კი იგი ამ საზღვრებიდან გადის, უმაღვე იქცევა ველურის უკონტროლო თავისუფლებად, რომელზედაც საუბრობდა კამიუ, ეგზისტენციალიტები, და რომელიც, ალბათ დამეთანხმებით, ადამიანისათვის შეურაცმყოფელიც კია.

ახლა ცოტა შევცვლი საუბრის თემას და შეგახსენებთ ორ აქსიომას, რომელიც ოთარ ჭილაძის ჩანაწერებში შეგვიძლია ამოვიკითხოთ. ერთი ასეთი გახლავთ: **დავინწყება დამარცხებას ნიშნავს;** აქ შემოდის დავინწყება, როგორც დამარცხების კონცეპტი და მეორე: **ილაპარაკო ბევრი, სულ არ ნიშნავს იმას, რომ ბევრი იცი.** ამდენად, მოდით, ასე მოვიქცეთ: ვისაუბროთ პირველ თემაზე ისე, რომ გავითვალისწინოთ მეორეც. გავიხსენოთ, რათა დამარცხებულები არ ღმოვჩნდეთ, ანუ დრომ არ დაგვამარცხოვს და ნურც ბევრს ვილაპარაკებთ. ეს ორი აქსიომა, ვფიქრობ, ადამიანმა ცხოვრების სახელმძღვანელო პრინციპად უნდა დასახოს. ასე რომ, ვაწესებთ გარკვეულ რეგლამენტს, რათა ჩვენი საუბარი არ დაემსგავსოს ფუჭ ლაპარაკს. და კიდევ, თუმცა შესავალი თემა დავეგმეთ, ყველას ენიჭება სრული თავისუფლება თემების შერჩევისას. ახლა ინგა მილორავეს ვთხოვ სიტყვას.

ინგა მილორავე — ოთარ ჭილაძე არის დიდი მწერალი, მაგრამ პირველ რიგში, ჩემთვის იგი ადამიანია, ვინაიდან მის წიგნებს მე განვიხილავ არა როგორც მხოლოდ ლიტერატურულ ფაქტს, ერთხელ და სამუდამოდ დაწერილ ტექსტს, არამედ ჩემთვის მისი თითოეული რომანი არის წიგნის ფორმით მოცემული ადამიანი. იგი შენიმეგობარია, ყოველთვის შენ გვერდითაა და იქნება მომავალშიც, როგორც ცოცხალი ადამიანი. ეს შეგრძნება მაქვს აბსოლუტურად გულწრფელად, ხშირად მქონია მათთან დიალოგის და შეწინააღ-

მდეგების სურვილიც კი. რა თქმა უნდა, წიგნი ვერ გიპასუხებს, მაგრამ ყოველ ჯერზე შეგიძლია ახლებურად წაიკითხო, როდესაც ერთსა და იმავე ადგილს ახალი პრობლემით, ახალი შეკითხვით, ახალი განცდით ჩახედავ. რალაცნაირი, ცოცხალი, მოძრავი წიგნებია და ამიტომ ვთვლი მათ არა მარტო ჩანერილ, დაბეჭდილ, გაქვავებულ ტექსტებად, რომლებიც მართლაც მარადიულად იარსებებენ (ყოველ შემთხვევაში, იქნებიან მანამ, სანამ საქართველო იქნება, ამის იმედი ნამდვილად მაქვს), არამედ ცოცხალ არსებებად. აი, ეს ძალიან პირადული, ძალიან საკუთარი განცდა მინდოდა გამეზიარებია თქვენთვის.

ახლა კი საუბრის მთავარ თემაზე გადავალ, რაზეც მიფიქრია, როგორც ერთ საკითხზე, „რკინის თეატრთან“ დაკავშირებით და საერთოდ, ზოგადად ქართულ ლიტერატურასთან მიმართებაშიც. ესაა — ზღვის კონცეპტი ჩვენს მწერლობაში, როგორ აღიქვამს ზღვას ქართველი ადამიანი. ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ ზღვა ჩვენთვის არის საზღვარი, დამსაზღვრელი, განსხვავებით სხვა ცივილიზაციებისაგან, რომლებმაც ის საზღვრად, მიჯნად კი არ დაისახეს, არამედ მისი დაძლევა, გადალახვა, იმის იქით რა არის, იმის ნახვის ინტერესი აქციეს მთავარ მიზნად. არ ვიცი, ენათმეცნიერულად რამდენად არის ეს გასაზიარებელი, მაგრამ თითქოს მართლა ზღვრად გვაქვს ზღვა. ისაა საზღვარი, სადაც ყველაფერი ჩერდება. არაერთ ნაწარმოებში სიცოცხლე მთავრდება ზღვაში, თავადის ქალი მათა, თარაშ ემხვარი მდინარეს ზღვისკენ მიჰყავს, ჰაკი აძბა... ფაქტიურად ყველგან ზღვა არის დასასრული. ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც ზღვიდან ამოვიდა ცოცხალი გმირი არის ნესტან-დარეჯანი, მაგრამ ამოვიდა აბსოლუტურად გარდაქმნილი და სხვა არსებად ქცეული, განწმენდილი ამოვიდა ამ მარადიული წყლიდან.

ხშირად მიფიქრია, ზღვას დასასრულად იმიტომ განიხილავენ ქართველები, რომ მას პირველქმნილ წყლებად, დასაბამთან დაბრუნებად აღიქვამენ-მეთქი, ისაა ზეცის ანარეკლი მიწაზე და „რკინის თეატრშიც“, ნატოს შემთხვევაში, ასე ხდება. იგი ზღვაში ასრულებს სიცოცხლეს. ზღვა არის ნავთსაყუდელი. ამ მხრივ, ოთარ ჭილაძეც ტრადიციას მიჰყვება: ზღვა არის ნავსაყუდელი და იქ უნდა დასრულდეს ყველაფერი. მაგრამ მერე, ამ საუბრისთვის გა-

მიჩნდა ახალი აზრი. გავიხსენოთ რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“: როცა სიკეთე მოდის ქალაქში, ზღვაც მოდის, ბრუნდება ისევ. როდესაც ბოროტება ისადგურებს — ზღვა უკან იხევს. ასე რომ, ის ერთდროულად დასასრულიცაა და თან რაღაცის საზომია, რომლის გადალახვაც არ ან ვერ გაბედა ჩვენმა ცივილიზაციამ, ან, უბრალოდ, თავისი არსებობის მიჯნად აქცია, რაც ნათლად გვაგრძნობინა ოთარ ჭილაძემ ამ ნაწარმოებში. ზღვა თუ მოგიახლოვდება, ესე იგი, სიცოცხლე მოგიახლოვდება, თუ დაგშორდება — სიცოცხლე გშორდება. ზღვა მასთან — ეს არ არის ჩვეულებრივი, უბრალო გეოგრაფიული ერთეული, რომელშიც შეხვალ, გადალახავ, ვილაცას ან რაღაცას დაიპყრობ. მას აქვს ფილოსოფიური მნიშვნელობა, ის შენტვის ან დასასრულია, ან სიმშვიდე და სიკეთეა. მისი დაძლევა, გადალახვა მისივე შეურაცხყოფაა, რის უფლებასაც არ აძლევს თავს ქართველი ადამიანი, ვინაიდან ზღვა მისთვის საზომია, სიკეთე-ბოროტების საზომი.

„რკინის თეატრთან“ დაკავშირებით, თანამედროვე ვითარების, გამოცდილების გათვალისწინებით, სხვა, ახალი აზრიც გამიჩნდა: ახალგაზრდა ადამიანი თუ არ აღსდგა არსებულის, თუნდაც საკუთარი ოჯახის წინააღმდეგ, ისე წინ ვერ წავა. მართლაც, ჩვეულებრივი, ობივატელური ოჯახის თვალსაწიერიდან რომ გადავხედოთ, ნატო საშინელი შვილია, დაუმორჩილებელი, დაუკავებელი... ასევე გელაც, აბსოლუტურად უმართავი ბიჭია, როგორც არცერთ მშობელს არ მოუნდება. როგორი ტრაგიკულიც არ უნდა იყოს ოჯახები, რომლებშიც ისინი დაიზარდნენ, ყველა დედ-მამას უნდა დაწყობილი, მშვიდი, წყნარი, წესიერი შვილი. მაგრამ ჩემი აზრით, თუ არ აჯანყდნენ ეს შვილები, მაშინ მოსამართ სათამაშოებად იქცევიან, სულ მუდამ იქნება ორმო, რომელშიც სიმყრალე ტრიალებს. ახალგაზრდა უნდა აჯანყდეს.

შეიძლება არაზნეობრივია მშობლის, საზოგადოების თვალსაზრისით, მაგრამ აუცილებლად უნდა უარი თქვას ამ კარგ, საყვარელ, დამჯერ შვილობაზე და იპოვოს თავისი გზა, თუნდაც ისეთი საშინელი, როგორც გელამ გაირა: უგზობის გზა, სადაც შეხვდა ადამიანური სიმახინჯის ყველანაირი გამოვლინება, მაგრამ დაბრუნდა ახალი ადამიანი და თავისი სიცოცხლე იპოვა. ის რომ მშვიდი, წყნარი, ყველასათვის მოსაწონი ყოფილიყო, მოძრაობა გა-

ჩერდებოდა, რაც მთავარია, თვითონ იქნებოდა უბედური. არაფერი შეხვდებოდა ამქვეყნად, გარდა ერთფეროვანი ყოველდღიური ყოფისა. სამაგიეროდ, იმ გზიდან დაბრუნებულს სხვა, ახალი სამყარო დახვდა, ბავშვი, რომელზეც უნდა იზრუნოს, დახვდა სიცოცხლე და მომავალი. ნატო და გელა არ დამორჩილდნენ რეალობას, აჯანყდნენ თავიანთი ბედნიერებისათვის. ზღვაში სიკვდილიც ბედნიერებაა არაფრისმომცემ, ხანგრძლივ ცხოვრებასთან შედარებით. ამდენად, ადამიანი მუდმივად უნდა აჯანყდეს, იმიტომ, რომ იცოცხლოს და არა მხოლოდ იმისთვის მოვიდე ამ ქვეყნად, რომ იარსებოს.

ლივან ბრეზაძე — თუ ახალგაზრდობაში არ აჯანყდა ადამიანი, მერე თანდათან აგრესიაში გადადის, როგორც წესი, ასე ხდება.

ქეთევან ელაშვილი — თუ შეიძლება, ორიოდ სიტყვა მინდა ვთქვა ზღვასთან დაკავშირებით. ყველა მითოლოგიაში, ზღვაში შესვლა არის სიკვდილთან მიახლოება. ესაა კლასიკური განმარტება და აი, სწორედ ასე, კლასიკურად არის მოცემული ოთარ ჭილაძის შემოქმედებაშიც.

მანანა კვაჭანტირაძე — ნება მომეცით, ჩავერთო და გავაგრძელო ინგას მოსაზრება. ბედიას საქმე ეს არის მიჯნის დამდები კაცის საქმე, რომელსაც თოკი უჭირავს და მისხალ-მისხალ ზომავს ზღვის ნაბიჯებს. ბედია ვანის მესაზღვრეა, მისი საქმიანობის მიზანია სწორედ იმ საზღვრის მონიშვნა და დაცვა, რომელიც ვანს აკრავს ზღვის სახით — მთელი თავისი კონოტაციებით, ანუ სიცოცხლით, ბედნიერებით, ნაყოფიერებით, სიყვარულით. ეს თოკით ზომვა, ეს სახე ასოციაციურ დონეზე სწორედ იმას ნიშნავს, რომ სადღაც, არაცნობიერის მღვიმეებში, ჭილაძისათვის ეს არის ბედისწერის გზის საზომი. და ბედიას სახით, პრაქტიკულად, ეს დასტურდება, იგი, როგორც ზღვის საყვარელი და მისი მცველი, იმარხება ზღვაში. თუ გახსოვთ, თოკი ლოკოკინასავით ეხვევა, თითქოს სახლივით ატარებს თოკს ზურგით. ეს საზღვარი, მისი დაუცველობა, სხვა ძალის შემოსვლა ვანში, რაც ზღვის საშუალებით ხდება, პრაქტიკულად არის საზღვრის მოშლა. ეს სახე ერთი არგუმენტი იმ აზრისა,

რაც ინგამ წამოჭრა. მეორე — ნატო ზღვაში თავს კი არ იკლავს, რა-
ღაცნაირად შედის მის სიღრმეში და ვერ გამოდის იქიდან. მაგრამ,
გავიხსენოთ, რატომ შედის. ის საბა ლაფაჩიდან წამოსული შედის
ზღვაში, რათა გასუფთავდეს იმ ცოდვისა თუ შეცდომისგან, რაც
მან ჩაიდინა თავისი სიყვარულის მიმართ, ანუ განიწმინდოს. ესეც
მეორე სახე, მეორე ახსნა იმ კონოტაციისა, რაც ზღვის მნიშვნელო-
ბაში ჩადო ოთარ ქილაძემ.

მაპა ჯონსაძე — ჩვენი შეკრების თავისუფალი რეჟიმის
უფლებით, ჩემი დღევანდელი გამოსვლა უფრო ასოციაციური
იქნება, ვიდრე ლოგიკური ჯაჭვით აკინძული. ორიოდე სიტყვით
მოგახსენებთ ჩემს დამოკიდებულებას ოთარ ქილაძისადმი. პო-
ეზიაზე მინდა საუბარი, თუმცა ძალიან რთულია. ხშირად მიყვარს
გახსენება ოტია პაჭკორიასი, რომელიც სულ პროზასა და პროზა-
იკოსებზე წერდა და არასოდეს პოეზიაზე. ერთხელ ვკითხე, პოეტ-
ებზე რატომ არ წერთ-მეთქი და მიპასუხა, პოეტებზე წერა ძალიან
რთულია, გინდა რელიგიაზე დაგინერია და გინდა პოეზიაზეო. ეს
იყო აბსოლუტურად ზუსტი განსაზღვრება იმისა, როგორი სახიფა-
თოა ზოგადად შემოქმედებით პროცესებზე საუბარი, მაგრამ ჩვენ
ეს გვევალება, რაკი ფილოლოგები ვართ.

ძალიან განსხვავებული პოეტია ოთარ ქილაძე არა მხოლოდ
ხელწერით, ამაზე არფერს ვიტყვი. თავისი ხელწერა აუცილებლად
უნდა ჰქონდეს მწერალს, შემოქმედ ადამიანს, ზოგადად. თუ ვერ
იცნობ ხელწერით, იგი ქემმარიტი შემოქმედი არ არის. მე მინდა
გითხრათ ოთარ ქილაძის შემოქმედების მიმართ ჩემ დამოკიდე-
ბულებაზე, რომელიც გამიჩნდა ახალგაზრდობაში და არ გამიარა
დღემდე. ასეთი თბილი ურბანიზმი, თბილი ინტიმი და ასეთი სიყ-
ვარულით დახატული ქალაქი სხვაგან არსად მეგულება. სხვათაშო-
რის, ძალიან ნიშანდობლივი იყო, რომ როდესაც ვერლიბრზე დაი-
წყო ცნობილი კამათი ჩვენთან, განსაკუთრებით მთიდან წამოსული
ვერლიბრისტები გამოირჩეოდნენ, რომელთა შემოქმედებაშიც იყო
ერთგვარი აგრესია, ზოგადად, ქალაქისადმი. საშინელი მონატრება
მთის, იმ რელიეფისა და ლანდშაფტების, სადაც ბავშვობა და ახალ-
გაზრდობა დარჩა.

ოთარ ქილაძემ მოახერხა ის, რომ მისი ქალაქი კაენის ქალაქი კი
არ არის, ბიბლიური გაგებით, არამედ რაღაცნაირად საყვარელია,

თბილია და ამას ძუნწი შტრიხებით ახერხებს. ქალი იქნება ეს, თოვლი, ანტენები სახურავებზე, მანქანები, რომლებიც დღევანდელთან შედარებით, მაშინ იშვიათად დადიოდნენ... ფანჯრები იქნება, ინტერიერი თუ ექსტერიერი. არც ის შიში გააჩნდა ქალაქის მიმართ, რომელიც ჰქონდა, ვთქვათ, გალაკტიონს. „ქუჩაში, მტვერში, ნაიქცა ბავშვი...“ სოფელში, ორღობეში ნაქცეული ბავშვი მსგავს შემფოთებას არ იწვევს. სულ სხვა იყო ქუჩაში, მტვერში ნაქცეული... ქალაქს, ცივილიზაციას სხვა ენერგეტიკა მოაქვს. ამ მხრივ, ოთარ ჭილაძე განსხვავებული, ძალიან ჩვენი თაობის იყო, რა თქმა უნდა, უფროსი თაობისა და დღევანდელისა, მაგრამ ასე მგონია, ჩვენთვის მაინც განსხვავებული. მე მახსოვს, შეყვარებული იყო ყველა გოგონა და ბიჭი იმდროინდელ თბილისში ოთარის პოეზიაზე. ზეპირად ვიცოდით მისი ლექსები, განსაკუთრებით, „მარინა, მაგრამ როგორ გაიგებ, ჩვენ შორის მთელი წელია უკვე...“

ნეორეალისტური ფილმებისათვის დამახასიათებელი ერთ-გვარი სიხალვათით შემოვიდა ოთარ ჭილაძე ქართულ სახელოვნებო სივრცეში. ის სურათიც, ალბათ, ბევრს გახსოვთ, გადაფენილი რომ აქვს თეთრი საყელო პულოვერზე თუ პიჯაკზე. ეს ხიბლი ასაკ-შიც შეინარჩუნა. საზოგადო მოღვაწე იყო, თუმცა, ტრიბუნი არასოდეს. ყველამ კარგად იცის, როგორ ემალებოდა ტელევიზიას, რადიოს. ასაკში შესული გამოჩნდა ლანდად ეკრანზე. ისიც სათქმელია, რომ ძალიან ცოტამ გაიმეტა თავი პუბლიცისტიკისთვის 1990-ან წლებში, მან კი ისეთი წერილები დაწერა, სახელმწიფოებრიობის თვალსაზრისით, ნებისმიერ დროს, სახელმძღვანელო პრინციპად შეგვიძლია გამოვიყენოთ. სხვა ამბავია ის, რომ, ისეთი ზათქი და უბედურება იყო ჩვენ ქვეყანაში, ოთარ ჭილაძეს კი არა, იესო რომ გამოცხადებოდათ, იმას არ მოუსმენდნენ. მაგრამ მწერლის ნაწერი დარჩა და დღეს ვკითხულობთ. ძალიან ბევრი რამ შეიძლება კიდევ ითქვას ოთარ ჭილაძეზე. წელან, ინგა რომ საუბრობდა, გამახსენდა, „დავინწყების კონცეპტზე“ კიდევ ძალიან საინტერესო მომენტია „რკინის თეატრში“: ყველა ეპოქაში, ყველა ქვეყანაში ასეა, განსაკუთრებით კი საქართველოში, ყველაფრის თამამს გააპატიებს შენი ხალხი, გარდა ეროვნული მოღვაწისა და გმირისა. რალაც მეექვსე თუ არ ვიცი რომელი გრძნობით ხვდება ჭკვიანი ხალხი, როდის ხარ მართალი და როდის იტყუები. ის გამეტებული სურვილი და წყურ-

ვილი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რაც აქვს თბილისელ მსახიობს ამ რომანში და რითი ამთავრებს, გვახსოვს, როგორ უნდა დაიჭირონ და არ იჭერენ, ძალიან ცნობილი მომენტებია ჩვენ უახლოეს ისტორიაშია, იმდენი რამე გავიარეთ, მსგავსი ტიპაჟებიც ბევრი ვნახეთ. ხშირად მიფიქრია, რომ არც იმ მსახიობის სახელს დაივინყებდა ქალაქი ასე ადვილად, რომ არა თვითმკვლელობა და ის, თუ როგორ იკლავს თავს, აბაზანაში... არა მგონია, შემთხვევითი იყოს, რომ პარალელურად, მაინცდამაინც ამ მომენტში შემოაქვს რომანში ოთარ ჭილაძეს ილიას მკვლელობის ეპიზოდი. თბილისელი მსახიობისა და ილია ჭავჭავაძის გასვენება ხდება ერთსა და იმავე დღეს. საოცარია ამ რომანში ილიას მკვლელობის მომენტი... მარადიული სიფხიზლე სჭირდა, საქართველოზე ფიქრობდა მუდამ, სუფრაზეც და ძილშიც, ცხადია, სიზმარშიც ის ახსოვდა. მაგრამ მგონია, ბოლო მომენტში თვალი მოუხუჭა რეალობას, როდესაც ტყვია ესროლეს. პირველად მოუხუჭა თვალი სინამდვილეს, თითქოს შერცხვა საკუთარი ხალხის, საკუთარი თანამემამულეების გამო. ეს ადგილიც ბრწყინვალედ არის ჭილაძესთან გაკეთებული. იგივე თავისუფლების თემა, რაზეც აქ უკვე იყო საუბარი. გელას მამა კი დაივინყეს, აღარავის ახსოვს, მაგრამ როგორი კონტროლია, როგორი მიყურადება გელას მიმართ, როგორ არ ამორებენ თვალს, როცა სახურავიდან სახურავზე გადადის და დროშა უჭირავს ხელში...

ერთი სიტყვით, ოთარ ჭილაძეზე ძალიან ბევრი და ძალიან დიდი ხნით შეიძლება საუბარი. ზღვის თემასაც ორიოდ სიტყვით მინდა შევეხო. ზღვა ძველი აღქმის მიხედვით არის ცხოვრება და მოგეხსენებათ, ცხოვრებას ნოეს კიდობანში გადარჩენილები აგრძელებენ.

ერთი დეტალი კიდევ, მამაჩემს ცოტა უცნაური სახელი, შუბუ ჰქვია. ძალიან ბევრი ვეძებე, მათ შორის, სვანურ გარემოშიც, ჩვენ სვანები ვართ, მაგრამ ვერსად ვიპოვე ეს სახელი. და რაოდენ სასიამოვნო სიურპრიზი იყო ჩემთვის, როდესაც ოთარ ჭილაძის პირველივე რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, გაჩნდა არაჩვეულებრივი პერსონაჟი, ერთგული, დასაყრდენი, ტიპიური ქართველი, სახელად შუბუ. რომ ნავიკითხე, გავგიჟდი კინალამ, მეგონა, რომ რომელიმე წყაროდან აქვს აღებული, ვკითხე, ბატონო ოთარ სად ნახეთ ეს სახელი-მეთქი. აგერ არ მყავდა მამაშენიო, მიპასუხა. და-

ლიან გამიხარდა ამის მოსმენა. ახლოს იცნობდნენ ერთმანეთს მამა, ოთარი და თამაზი. აი, ეს არის მარადიული დღესასწაული, რომელიც სულ მუდამ ჩემთანაა. გამოსვლა კი მიიწვევს ლექსით დავამთავრო: „როდესაც ასე ახლოა გრემი, მეც მიიწვევს ვიყო უფრო მაღალი, რომ დაინახონ ჩემში ან ჩემით, რაღაც ახალი, სულმთლად ახალი“... მე ვფიქრობ, რაც მოხდა ლათინურ ამერიკაში, ერთბაშად რომ ამოიფრქვა ხულიო კორტესარუ, ვარგას ლიოსა, მარკესი... სწორედ ასეთი აფეთქება იყო საქართველოში 70-იანი წლებიდან წამოსული ოთარ ჭილაძის რომანები, ისინი შუშხუნა ზეიმები იყო ჩვენს ერთ-ერთ ფეროვან სინამდვილეში.

მანანა კვაჭანტირაძე — მიიწვევს, ოთარ ჭილაძის შემოქმედებასთან დაკავშირებით ინგა მილორავას მიერ გამოთქმული ერთი აზრი დავაზუსტო. თუ აჯანყების თემას სწორად არ გავიაზრებთ, ძალიან სახიფათო შედეგი შეიძლება მივიღოთ. ამ დარბაზში ახალგაზრდები გვესწრებიან და არც უფროსებისთვის იქნება ურიგო რაღაცების შეხსენება, რადგან დღეს განუწყვეტელი დუღილის ეპოქაში ვცხოვრობთ, სადაც პატარ-პატარა აჯანყებებიც ხდება. მე კატეგორიულად ვენიანაღმდეგები მოსაზრებას, თითქოს ოთარ ჭილაძემ ჯანყს აბსოლუტური მნიშვნელობა მიანიჭა. ის ძალიან კარგად იცნობდა ცხოვრებას, იყო დიდი მწერალი, მწერლები კი, განსაკუთრებით დიდი მწერლები, არასოდეს აკეთებენ კატეგორიულ განცხადებებს, მით უფრო ისეთ სახიფათო თემებზე, როგორც აჯანყება. ცხოვრების სიღრმისეული ცოდნა არ იძლევა კატეგორიულობის შესაძლებლობას. ბესიკ ხარანაულის ერთი ინტერვიუ მახსენდება, სადაც ის ამბობს, რომ არც სამშობლოს სიყვარულს და არც ახალგაზრდულ ჯანყს ალტერნატივა არ გააჩნიაო. კი ბატონო, მაგრამ არ შეიძლება ეს ორი მოცემულობა ჩავაყენოთ ისეთ სიტუაციაში, ისეთ კონტექსტში, რომ ისინი, რაღაცნაირად მაინც, ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ. ანუ ახალგაზრდა, აქაოდა, წრეზე არ ვიაროო, სამშობლოს, წინაპარს, ტრადიციას აუჯანყდეს. უნდა იცოდეს, რას უჯანყდები და რისთვის უჯანყდები. ვიდრე ამის ცნობიერება არ მოვა ადამიანში, ჯანყმა შეიძლება ქვეყანა დაანგრიოს. ნგრევის ხიფათს სწორედ ეს მომენტი შეიცავს. თავის დროზე აჯანყებას, რევოლუციას გალაკტიონიც მიესალმა, მაგრამ რა მოიტანა

ამ რევოლუციამ? ამის გააზრების დრო და გამოცდილება უნდა ჰქონდეს საზოგადოებას და ვისა აქვს ეს გამოცდილება, თუ არა ძველ თაობას. ამიტომ ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს დიდი მწერლების დამოკიდებულებას, მათ გამონათქვამებს ჯანყის მიმართ, მათ დატოვებულ აზრს. არა ჯანყი ჯანყისთვის, არამედ ჯანყი რაიმე დიდი მიზნისთვის — ეს, გარკვეული აზრით, გასაგებია, მაგრამ ზოგად ფორმულად არ უნდა იქცეს, რადგან ეს ენერგეტიკული გადატრიალება ანგრევს და აცამტვერებს ყველაფერს. თუკი შენ არ იცი მისი საზღვრები, არ იცი, რისთვის ჯანყდები, ეს სრულიად წარუმატებელი და უშედეგო მცდელობაა და ზიანის მომტანიც. ვერავითარ შემთხვევაში ჯანყს აბსოლუტურ მნიშვნელობას ვერ მისცემდა კაცი, რომელმაც ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ, 1957 წელს, ასეთი სიტყვები თქვა: „ალბათ ყველაფერს მოედო ხავსი / და ალბათ უკვე ველარ იხარებს, / ეზო, რომელიც ძილშილა გვახსოვს, / სახლი, რომელიც გადავიყვარეთ. / სამაგიეროდ... სამაგიეროდ / ქვეყნის ტალახი გვათოვს და გვანვიმს, / შენ დაიფარე, ღმერთო ძლიერო, / საკუთარ ფესვებს მომწყდარი კაცი“. ჭილაძისთვის ხსოვნაც, დამახსოვრებაც ბრძოლის ფორმაა. გავიხსენოთ, როგორ ეუბნება აველუმში იარაღმომარჯვებულ კატოს: წადი, შვილს მიხედეო, ანუ მომავალზე ზრუნვა, დედობაც ბრძოლის ფორმაა და სულაც არაა აუცილებელი პრობლემა იარაღით გადაიჭრას. გვაფრთხილებს კიდევ: „აბელ, თოფი იფოთლება“. მისი ახალგაზრდა პერსონაჟები ყოველთვის რაღაც დაკარგული ღირებულების მოსაპოვებლად ჯანყდებიან, ამითაა ჯანყი გამართლებული, მაგრამ ჯანყში მაინცდამაინც რევოლუცია და ამგვარები არ იგულისხმება.

მანია ჯალიაშვილი — ოთარ ჭილაძის შემოქმედების გამჭოლი ხაზი, ჩემი აზრით, არის დაკარგული ქვეყნის ძიება და თავისუფლებაც სწორედ ამისთვის სჭირდება. პირველივე რომანში, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, დაისვა კითხვა, სად დაიკარგა სამშობლო? სწორედ ამიტომ დაიწყო ძალიან შორიდან, მედეას მითიდან, შემდეგ ეს სხვა რომანებში გაგრძელდა. თავიდანვე უხვად იყო მის შემოქმედებაში მითი და მისტიკა. ამიტომ იყო, რომ თავიდანვე გაჩნდა გადაძახილი ძალიან ცნობილ მწერალთან, მარკესთან. თითქოს შემდეგში გათავისუფლდა ოთარ ჭილაძე ამ მაგიისა და მისტიკისაგან და არა

მითიდან, არამედ ცხოვრებიდან შემოიტანა ამბები თავის რომანებში. ისინი ცხოვრების ნაწილად იქცა. მაგალითად, „აველუმი“. ეს სიტყვა ნიშნავს თავისუფალ მოქალაქეს და მთლიანად რომანიც ამ თემას მიეძღვნა. ზოგი გმირი ვერ პოულობს სამშობლოს და ამიტომ გარბის იქიდან, სადაც არის, შემოსაზღვრულ დროსა და სივრცეში, ზოგი კი ცდილობს, მოიპოვოს ის რალაცნაირად, დაბრუნდეს წარსულში. სხვათაშორის, ძალიან ცნობილ გამონათქვამს ოთარ ჭილაძე ასე გადააკეთებს: მითხარი საიდან მოდიხარ და გეტყვი ვინა ხარო. იმასაც ამბობს, მე ადამიანი მაინტერესებს დროისა და სივრცის უსასრულობაშიო, რომ რეალობა არის მწერლის მშობლიური სახლი. ამ თვალსაზრისით, ქართულ მწერლობაში მე მას მიხეილ ჯავახიშვილს ვამსგავსებ ბევრი ნიშნით. ჯავახიშვილთანაც თანაბრად ირეკლება ცხოვრებაში არსებული ოქრო და ლექი. ამბობდა კიდევ, მწერალმა ორივე უნდა ასახოს, თუმცა მკითხველმა შეიძლება ეს ვერ გაიგოსო. მოპასანის შემოქმედების შესახებ დაწერილ წერილში მიხეილ ჯავახიშვილი წერს: „ზოგჯერ მოპასანი ისე გულმოდგინედ აღწერს სიბინძურესა და სიბილწეს, რომ გგონია, მოსწონს“. მსგავსი ეპიზოდები გვხვდება „ჯაყოს ხიზნებში“, თუმცა მწერალს კი არ მოსწონს, არამედ ფიქრობს, აუცილებლად უნდა აღწეროს, რადგან ცხოვრების ნაწილია. ამიტომ ამბობდა, რომ მწერალი არის ნოე, ცხოვრება კი — ნოეს კიდობანი. ასეთი ბიბლიური სიმბოლიკა გამოიყენა თავისი დამოკიდებულების გამოსახატად. მწერალს ევალება, რომ სიცოცხლე გადაარჩინოს, როგორი სიცოცხლე, ამას მნიშვნელობა არა აქვს. თანაბრად უნდა იყოს ამ კიდობანში ლექიცა და სინმინდეცო. მიხეილ ჯავახიშვილი ხშირად მიმართავდა ბიბლიურ სიმბოლიკას, როდესაც მწერლობაზე ლაპარაკობდა. „ჯაყოს ხიზნებში“ ამბობს, ქართული კალამი გოლგოთის ჯვარს ჰგავს, ქართველი მწერალი — გოლგოთაზე აღმავალ მაცხოვარსო. ოთარ ჭილაძე კი წერს, შეიძლება მწერალი არ ჩანდეს, მაგრამ ყველაფერ იმას, რასაც წერს, ძალიან დიდი გავლენა აქვს ცხოვრებაზეო და ალბათ, ამ ნათქვამში საკუთარ თავსაც გულისხმობდა. მას მიაჩნდა, რომ ქართული ეროვნული მოძრაობა დაიბადა ალექსანდრე ყაზბეგის ფოთლისხელა მოთხრობებიდან. ოთარ ჭილაძის რომანებიც და განსაკუთრებით მისი ბოლო რომანი, „გოდორი“, სწორედ ამითაა განმსჭვალული შევძლებთ კი, მოვიპოვოთ თავისუფლება? მწერ-

ლის აზრით, თავისუფლება პოლიტიკურად დავკარგეთ არა 1801 წელს, როდესაც რუსეთის იმპარიამ საქართველოს სამეფო გააუქმა, არამედ ბევრად ადრე, მე-15 საუკუნეში. რომანში მისტიური, გამოგონილი ამბავი შემოაქვს. სხვათაშორის, ეს ერთადერთი გამოგონილი ადგილია, მეტი ამ რომანში მისტიური არაფერი არ არის. მე-15 საუკუნეში საქართველოში ჩამოდის რუდოლფო ბოლონიელი და მას საქართველო აღარ ხვდება. ისტორიული ფაქტი, რომელიც მწერალმა გამოიყენა ასეთია: პაპის დავალებით, ბოლონიელი მართლაც ჩამოვიდა, საქართველო რაღაც აქციაში უნდა ჩართულიყო; რომანში ამ ფაქტის გაგრძელებად მოცემულია გრძელი მონაკვეთი საქართველოს ისტორიიდან, V საუკუნიდან XX საუკუნის ბოლომდე. თუმცა, უფრო აქცენტირებულია 1990-იანი წლების მოვლენები. როგორ შეიძლება გათავისუფლდეს ადამიანი, რომელსაც თაობებით, გენეტიკურად აქვს მისჯილი ტყვეობა, ამბობს მწერალი. იგი გვიხატავს კაშელების ოჯახის ოთხ თაობას. ბოლო თაობის წარმომადგენელს, ანტონ კაშელს, ავტორი ჭუპრიდან დაბადებულ პეპელას უწოდებს. მიაჩნია, რომ დრო უნდა გავიდეს, რათა ადამიანმა როგორმე დაკარგოს უკვე გენეტიკაში გადასული მონობის განცდა. მიუხედავად იმისა, რომ „აველუმშიც“ და „გოდორშიც“ სულ ჩაკეტილი და დახშული სივრცეებია, ჭილაძე მაინც ოპტიმისტია. ამბობდა კიდევ, მწერალი ვალდებული ოპტიმისტი იყოს და მეც ასეთი ვარო. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში ბევრი სიბინძურეა, მკითხველს რჩება განცდა, რომ შესაძლებელია საქართველოს გადარჩენა და გათავისუფლება. რადგან, შესაძლოა, არ ჩანდეს რაღაც, რასაც დაეძებ, მაგრამ აუცილებელია შენ გვეუბრდეს მისი არსებობა, მაშინ ის ხელახლა დაიბადება აუცილებლად. რუდოლფო ისევ გამოჩნდება, ის საგიჟეშია და სჯერა, რომ საქართველოს იპოვის. რომანის ბოლოს ლიზიკო, რომელიც ცდილობს, თვითმკვლელობით დაასრულოს სიცოცხლე, თვალებს გაახელს და ეს თვალის გახელა მწერლისთვის არის სამყაროს ახლად დაბადება. ასეთი ოპტიმიზმით მავსებს მეც, როგორც მკითხველს, ოთარ ჭილაძის შემოქმედება.

მანანა კვაჭანტირაძე — განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ფაქტი, რომ ისეთ ტრაგიკულ მწერალთან, როგორც ოთარ ჭილაძე იყო, ყველაფერი მთავრდება კარგად, ოპტიმისტურად.

ადა ნემსაძე — „სხვათა შორის, ცუდი არ იქნება, მეც რომ მოვიძიო ძველ რვეულებში გაფანტული ჩანაწერები. ვინ იცის, იქნებ მათი გამოცემაც მოუნდეს ვინმეს, ჩემთან შეუთანხმებლად“, ჩაუწერია ოთარ ჭილაძეს 1994 წელს. რამდენიმე წლის შემდეგ გამომცემლობა „ინტელექტმა“ ეს იდეა პროექტად აქცია და 2010 წელს გამოიცა ოთარ ჭილაძის ჩანაწერები, რომელიც სერიის საუკეთესო კრებულია. „ცა მიწიდან იწყება“ — ასე ჰქვია ამ წიგნს, რომელშიც გაერთიანებულია 1955 წლიდან 2009 წლამდე გაკეთებული ჩანაწერები. როგორც ბატონი თამაზ ჭილაძე აღნიშნავს წინასიტყვაობაში, „ესაა ძალზე მცირე ნაწილი იმ ზღვა მასალისა, რომელიც უმრავსა და უამრავ რვეულშია გაბნეული“. შეუძლებელია, არ დაეთანხმო ბატონ თამაზს იმაში, რომ ეს წიგნი არის ოთარ ჭილაძის კიდევ ერთი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, რადგან ავტობიოგრაფიულ ხასიათს ატარებს. მართლაც, ჩანაწერი, ალბათ, ყველაზე გულწრფელი, ყველაზე მართალი, პირდაპირ გულიდან მომდინარე ფიქრია, ზოგჯერ უეცარი ემოცია, ზოგჯერ კი ხანგრძლივი განსჯის შედეგად გამოტანილი დასკვნა.

ოთარ ჭილაძის ჩანაწერები ბევრ პრობლემას ეხება. იგი მსჯელობს მწერლობისა და მწერლის დანიშნულებაზე, ეროვნულ სატიკივარზე, მოგზაურის თვალთ ალწერს სხვადასხვა ქვეყანას, საუბრობს ცნობილ ადამიანებზე და საკუთარ შეხედულებებს გადმოგვცემს. რამდენიმე საკითხზე გავამახვილებ ყურადღებას: მიკითხველისათვის, მით უფრო პროფესიონალისთვის, კარგად არის ცნობილი ოთარ ჭილაძის დამოკიდებულება სიტყვისადმი. 1959 წელს, როდესაც ჯერ სულ რაღაც 26-27 წლისაა, თუმცა უკვე ერთი ათეული წელიწადი აქვს მოთავებული პოეზიაში, იგი თავისი ასაკისათვის უცნაურ დასკვნას აკეთებს: „მხოლოდ სიკვდილის წინ შეიძლება ერთი სიტყვით თქვა ყველაფერი. ჩვენ მთელი ცხოვრება ამ სიტყვას ვეძებთ“. ასეთ დასკვნას, ჩვეულებრივ, ცხოვრების ბოლოს თუ არა, ნახევრის გასვლის შემდეგ გააკეთებენ-ხოლმე ადამიანები. ან კიდევ, სხვაგან წერს: „სიტყვის დასაწახად ხალხი მალლა უნდა აახედო“. ამის წაკითხვისას, იმწამსვე გონებაში გაიელვებს „პირველთაგან იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთი“. ღიდი ნაწილი ეხება ამ წიგნში მწერლობის, ლიტერატურისა და მწერლის დანიშნულებას. მაგალითად: „ადამიანი დროსა და სივრცეს ემორჩილება.

ხოლო პოეზია მარადიული ამბოხია ამ თანდაყოლილი მორჩილების წინააღმდეგ“. ამავ დროს, საოცრად სწორად განსაზღვრავს ჭეშმარიტი პოეზიის სახეს, ამბობს, რომ მეტოქეთა დათრგუნვა არ უნდა მოხდეს წიგნების რაოდენობით, არამედ მისი ერთადერთობის, განუმეორებლობის და, რაც მთავარია, ლიტერატურაში მისი აუცილებლობის დამტკიცებით, თუნდაც ერთი ლექსის მეშვეობით. ძალიან ბევრს საუბრობს მწერალი ლირიკული და ეპიკური პოემის შესახებ, საერთოდ, ჟანრებზე არა მარტო პოეზიაში. ამბობს, რომ არ ესმის, რატომ ასხავებენ ლირიკულ და ეპიკურ პოემას, ჩემთვის პოემა პოემააო. რომანზე კიდევ უფრო მეტს საუბრობს, ლიტერატურათმცოდნეები რას აღარ ამბობენ, რომანი ასეთი, რომანი ისეთიო, ჟანრებს გულისხმობენ, არადა ჩემთვის მხოლოდ ორი სახის რომანი არსებობს, ის ან კარგია, ან ცუდიო. წერს იმასაც, რა უნდა იყოს მთავარი მწერლობისათვის: „სიყვარული გახდა გადასარჩენი. ადამიანმა დაკარგა სიყვარულის უნარი. სიყვარული დაიყვანა ადამიანთა ურთიერთობის აუცილებელ კავშირამდე. მწერლის მთავარი ამოცანა სიყვარულის გადარჩენაა“. სხვაგან ვკითხულობთ: „ადამიანი თავისთავად არც კეთილია და არც ბოროტი, მაგრამ გარემოებათა მიხედვით ერთიც შეიძლება იყოს და მეორეც. ამიტომ, მარტივად რომ ვთქვა, ადამიანი უბედურია და მისი მარტო დატოვება არ შეიძლება. აუცილებლად უნდა ჰყავდეს გვერდით ვიღაცა, ვისაც კალთაში ჩაუდებს ათასგვარი საფიქრალითა და საზრუნავით გაოგნებულ თავს. ვინ იცის, გარკვეული თვალსაზრისით, იქნებ მწერლობაა ის ვიღაცა“.

1968 წელს ჩაუწერია: „ნეტავი როგორ იწერება პოემა? ეს ჩემთვის ახლა ისეთივე საოცრებაა, როგორც მოლაპარაკე ძალღიანი მფრინავი ძროხა“. არადა, 1959 წლიდან ქვეყნდება მისი ლექსები და ამ დროისათვის უკვე დაწერილი აქვს რამდენიმე პოემა: „ადამიანი გაზეთის სვეტში“, „თიხის ფირფიტები“, „რკინის სანოლი“, „სინათლის წელიწადი“...

„მწერალი ყველაზე ნაკლებად თავის თანამედროვეებს ეკუთვნის. უფრო ნათლად რომ ვთქვათ, რასაც დღეს ამბობს, ხვალისთვისაა გამიზნული, ხვალ უნდა გამოიღოს ნაყოფი“. საუბრობს პოლიტიკისა და მწერლობის ურთიერთობაზე. მისთვის მიუღებელია პოლიტიკურ ელიტასთან მარად შეხმატკბილებული მწერალი,

რადგან მწერლობა არა მარტო სახეა ერისა, არამედ სულიც. ძალიან ბევრს საუბრობს ქართველობაზე, ეროვნულ პრობლემებზე, ეროვნულ სატიკივარზე. ქართულ მწერლობას განიხილავს როგორც ერთ-ერთ მთავარ ძალას, ეროვნული გადარჩენისა. ქართული მწერლობა მისთვის არის ეროვნული და სახელმწიფოებრივი ფენომენი, ისევე, როგორც სამეფო დინასტია ან მართლმადიდებლური ეკლესია. წერს, რომ ვინც ქართულ ეკლესიას უპირისპირდება, ის ქართულ სახელმწიფოებრიობასაც და ქართულ ეროვნებასაც უპირისპირდება ფარულად. ამ ჩანაწერების კითხვისას ხშირად მახსენდება გალაკტიონის ცნობილი სიტყვები: „წვეთი სისხლი არაა ჩემში არაქართული“, რომელიც ყველაზე მეტად შეიძლება ოთარ ჭილაძეს ერგებოდეს.

1969 წელს ბელგრადში წასულა სხვა საბჭოთა პოეტებთან ერთად კულტურულ პროგრამაში მონაწილეობის მისაღებად. აქაც დაჟინებით ცდილობს თავისი ქართველობის წარმოჩენას: „რა თქმა უნდა, ყველგან ქართულად გამოვდივარ, ხაზგასმულად. მაგრამ ამით არაფერი იცვლება. ჩვენ საბჭოთა პოეტები ვართ, ესე იგი, რუსები. ღმერთო, მომეცი ძალა, რომ საქართველოზე კარგი წარმოდგენა შეექმნათ“.

მეტად მაღალ მისიას აკისრებს მწერალს: „მე, როგორც მწერალს, არა მაქვს უფლება ვინმეს დავუპირისპირდე, მე ყველას მხარეზე ვარ, ერთსა და იმავე დროს, ვინც კი სამშობლოსათვის იბრძვის“.

ერთგან დიდი გულისტკივილით აღნიშნავს: „გადაშენდა ამილახვარი, ორბელიანი, მაყაშვილი, ბარათაშვილი და მომრავლდა გარეწრიშვილი, ბრიყვაძე, დამსმენელია, ჩალიჩავა და ა.შ.“

1991 წელს ყველას და მათ შორის საკუთარ თავსაც ადანაშაულებს იმაში, რომ „პირველი ბზარის გაჩენისთანავე არ ავტყეხეთ განგაში, ვიდრე რუსთაველზე ავტომატი აკაკნდებოდა“. იგი საოცარი ტკივილითა და სევდით წერს ყველა იმ საჭირობოროტო საკითხზე, რაც საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა პერიოდის საქართველოს სტკიოდა, აწუხებდა და სტანჯავდა. 1990-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მწერლის ყოვლისმხილველი თვალი უკვე ამჩნევს ეროვნული ნიჰილიზმის ნიშნებს და ჩანაწერებში განსაკუთრებით დარდობს ამაზე. მისი წუხილი რომ უსაფუძვლო არ იყო, ეს დღეს უკვე საკა-

მათო აღარ არის, რადგან ჩვენ ყველანი ვართ მომსწრე სწორედ იმ ნიჰილიზმის მემკვიდრე იდეოლოგიისა, რომელიც ლიბერალიზმის მანტიაში გახვეული მოგვევლინა. აქვს ერთი ფრაზა, რომელიც არაჩვეულებრივად აღწერს თანამედროვე ეპოქას: „გლობალური პროვინციალიზმისა და სულიერი კანიზალიზმის აღზევების ჟამი“, რომელიც 90-იანი წლების ბოლოს ჩაუნერია.

ძალიან წუხს ემიგრანტ ქართველებზე, იხსენებს პარიზიდან ჩამოსული ემიგრანტის ნათქვამს, სწორედ ამის ნახვა მინდოდაო და იქვე დასძენს, თბილისი რომ ასე მოგეწონება პარიზის შემდეგ, ეტყობა, ქართველი მუდამ ქართველად რჩებიო.

არ მოსწონს ეროვნული თვისება, ყველგან და მუდამ ქართველს რომ ვეძებთ. ამ დროს კი, ისინი ქართველები აღარ არიან: „ქართველობაზე ხელაღებული ქართველი რატომღაც განსაკუთრებული პატივით სარგებლობს ჩვენში. ოკუფავა თვითონ წერს, როსკიპი ქალივით ათასჯერ ვარ გაყიდული სულიან-ხორციანადო, ჩვენ კიდევ მივსტირით, როგორც ჭეშმარიტ ქართველს“.

ოთარ ჭილაძეს თავიდანვე ჰქონდა სწორი მოქალაქეობრივი პოზიცია. მაგალითად, 1986 წელს ჩატარებულ საქართველოს მწერალთა ყრილობაზე დაუნერია, რომ „მსგავსი სისაძაგლე, სიმდაბლე და სიმახინჯე ძნელი წარმოსადგენია. მე მგონი, ხელისუფლებას მტკიცედ აქვს გადაწყვეტილი ძირფესვიანად ამოძირკვოს ქართული მწერლობა“, ხოლო გარდაქმნის შემდეგ ალაპარაკებული ადამიანები სულაც არ მიაჩნია გამირებად: „მე მგონი, ვინც გუშინ ჩემად იყო, ახლაც უნდა გაჩუმდეს. იმიტომ კი არა, უფლება რომ დაკარგა ლაპარაკის, იმიტომ რომ ახლა ლაპარაკს აღარ აქვს აზრი. გუშინ არაფრის თქმა არ შეიძლებოდა, და ამიტომაც თქმას აზრი ჰქონდა, დღეს კი ყველაფრის თქმა შეიძლება მაგრამ თქმას აზრი აღარ აქვს“. 1989 წლის 9 აპრილის ტრაგედიას მხოლოდ ეროვნული კი არ უწოდა, არამედ გაცილებით მეტი და დიდი საფრთხე დაინახა მასში: „თბილისის ტრაგედია ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის მოვლენაა. არავინ არ არის გარანტირებული ხვალაც რომ ჩვეულებრივად გაიღვიძებს, ხვალაც რომ ჩვეულებრივად გააგრძელებს თავის ყოველდღიურ საქმიანობას.“

ქუჩაში მიტინგებით დანყებულ ეროვნულ გამოღვიძებასაც ძალიან ჩაუფიქრებია. იცოდა, რომ ხანგრძლივი ძილისაგან გამოლ-

ვიძებით არ იქმნება სახელმწიფო და წერდა: „გამოვიღვიძეთ, მაგრამ ყველამ სხვადასხვა გუნებაზე, ზოგმა ზედმეტად დაიმედებულმა, ზოგმა ზედმეტად დამფრთხალმა და დაბნეულმა. გაღვიძება კი არ არის მთავარი, მთავარი გონს მოსვლა“.

დრომ აჩვენა, რომ დიდი მწერალი უსაფუძვლოდ არ ღელავდა და წუხდა ბევრი რამის გამო: იმაზე, რომ აღარ იყიდება წიგნი, აღარ კითხულობენ ქართველები... სხვათაშორის ჩაუნერია, დანიიდან წერილი მივიღე, ნობელის კომიტეტიდან და ამის მერე ვთქვი, თუკი მართლა ასეა საქმე, საქართველო მსოფლიო ლიტერატურულ რუკაზე მე დავაბრუნე, მაშინ ცოტა უფრო მომზადებული მაინც უნდა ვხვდებოდე ზამთარს, სხვა თუ არაფერიო. აქ არ შეიძლება გალაკტიონის ჩანაწერები არ გაგახსენდეს, ხან უპალტოობას, სიცვიეს, და ათასგვარ სიდუხჭირეს რომ უჩივის.

ის ფაქტიც ძალიან აწუხებს, რომ ქართველი სპორტსმენები საქართველოდან შორს, სხვა ქვეყნის სახელით ღვრიან ოფლს, რომ არაქართული სკოლები იხსნება ჩვენს ქვეყანაში და ბავშვები დედაენაზე აღარ სწავლობენ.

უამრავი სატკივარია ამ წიგნში ქვეყნის მოჭირნახულის მიერ დანახული. ლექსიკონიც კი გაუკეთებია მწერალს სიტყვების თავისებური განმარტებით, მაგალითად, ასეთით:

დიქტორი — გარე სამყაროსგან საიმედოდ იზოლირებული თუ-თიყუშის მსგავსი ადამიანი, ქალი ან კაცი, რომელსაც შეუძლია აუღელვებლად გაიმეოროს ნებისმიერი ტექსტის აზრობრივი თუ ენობრივი შეცდომები“.

საინგილო — იგივეა, რაც სასაჩუქრო.

ტელეფონი — გონების გამოსათიში აპარატი.

რაიკომის მდივანი — გააზნაურებული მდაბიო.

ტაძარი — დარბაზი ავტოგრაფებისათვის.

კომპოზიტორი — ქართული მუსიკის ჩამწერი.

მსახიობი — კეთილსინდისიერი შუამავალი ავტორსა და მაყურებელს შორის. თავისთვის არაფერს იტოვებს.

მორიაკი — გამოჩენილი ფრანგი მეზღვაური.

ჰონორარი — ცხოვრებასთან დაახლოების საშუალება.

მწერალი — ვინც არაფერს კითხულობს და ყველაფერს წერს. აუცილებელი არ არის იყოს ნორჩი ან კრეტინი.

ტელევიზორი — ქონდრისკაცების მხიარული ქვეყანა.

„რაც უფრო უბედურია შემოქმედი პირად ცხოვრებაში, მით უფრო დიდი ბედნიერება მოაქვს ხალხისთვის“;

„როცა მწერალი საზიზღრობას ქმნის, მშვენიერების არსებობას ახსენებს მკითხველს“;

„ცივილიზაციამ ადამიანში კულტურის მიერ მოთვინიერებული მხეცი გააღვიძა“;

„ბავშვობაში საითაც არ უნდა გაიხედო, დედის საკინძის ღილი ციმციმებს ყველგან, დედის საკინძის ღილითაა შეკრული ქვეყნის უბე. უფრო სწორად, უნდა იყოს შეკრული. დღევანდელ ცხოვრებას დედის საკინძის ღილი აკლია სწორედ“;

„ჩვენ ხალხი კი ვართ, მაგრამ ადამიანი აღარ გვირევიდა და ამიტომ ვიტანჯებით ასე. არ ვიცით, რა გვინდა, ანდა, არ ვიცით, რატომ გვინდა, რაც გვინდა. მაგრამ რაკი არ ვიცით, რა გვინდა, იმის გაგონებაც არ გვინდა, რაც არ გვინდა“;

„ვინც გარეწარს ხელს ართმევს, თავადაც გარეწარია. გარეწრობა გადამდებია, შეხებითაც გადადის. ამიტომ დავლპით ზეზეულად“.

62 წელი რომ შეუსრულდა, ჩაუნერია: „ასე ბევრია 62 წელი? ვისთვის ბევრი და ვისთვის ცოტა. სიცოცხლე მზამზარეულად გვეძლევა, მაგრამ რომ იცოცხლო, უნდა გაისარჯო კიდეც. შნო უნდა, მარიფათიც საჭიროა. სადაური სიტყვაა? ან სპარსული იქნება, ან არაბული, ან სომხური. აზიური ელფერი დაჰკრავს. მარიფათი რომ არ გვაქვს, მისი აღმნიშვნელი სიტყვაც იმიტომ გვისესხება“.

ძალიან ადარდებს ამდენი ქართველი რომ მიდის საქართველოდან და ერთგან ჩაუნერია: „ვიზების განყოფილება ისე მუშაობს, როგორც გილიოტინა საფრანგეთის რევოლუციის დროს“...

„ბენდუქიდისა არ იყოს, ყველაფერი იყიდება, გარდა სინდისისა. სინდისი დიდი ხანია გაიყიდა, გათავდა, ამოღებულია სავაჭრო ქსელიდან“.

ერთ-ერთ ბოლო ჩანაწერს აწერია ზვიადისთვის. რამდენადაც ვიცი, ახალგაზრდა მწერალს, ზვიად კვარაცხელიას გულისხმობს. ხუთი რჩევა მიუცია: 1. ყოველდღიური შრომა უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე; 2. არასოდეს არ თქვა, რომ სრულყოფილად ფლობ შენ ხელობას; 3. ნაკლებად იფიქრე კეთილდღეობაზე, მოსასვლე-

ლი მოვა; 4. არასოდეს წახვიდე დათმობაზე საკუთარი მრწამსის, შეხედულების და, რაც მთავარია, სინდისის წინაშე; 5. ეცადე, ნაკლებად ხვდებოდე ხალხს თვალში, ეცადე შენი უფრო ესმოდეთ, ვიდრე გხედავდნენ“.

მეც ოთარ ჭილაძის ამ რჩევებით მინდა დავამთავრო გამოსვლა.

მანანა კვაჭანტირაძე — დიდი მადლობა, თუნდაც იმითვის, ჭილაძის ტექსტი რომ გაგვახსენე, დღეს აქ უკეთესს ვერაფერს მოვისმენდით.

მანანა კვაჭანია — 2009 წელს გამომცემლობა „ინტელექტმა“ დაბეჭდა ოთარ ჭილაძის „წინ მარადისობაა!“, რომელიც მწერლის სიცოცხლეში გამოცემული ერთ-ერთი ბოლო წიგნია. ანოტაციაში ვკითხულობთ, რომ ესაა „უკიდურესი შეუპოვრობით ნათქვამი სიმართლე, უწყვეტი ფიქრი მარადიულ სატიკვარზე, წარსულზე, გადარჩენასა და გადაშენებაზე და მთავარი — თანამედროვეობის პირუთვნელი შეფასება“. ეს კონცეპტუალური სიტყვები წიგნის ექსკლუზიურ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს.

„წინ მარადისობაა!“ ოთარ ჭილაძის ერთგვარი აღსარებაა, ის წიგნი-ანდერძია, სადაც მარადისობის წინაშე მდგარი კლასიკოსი-მწერალი ახალი პიროვნული და შემოქმედებითი შტრისებით წარმოადგება. ამავე დროს, აქ სიღრმისეულადაა განხილული ერის, თანამედროვეობის მრავალი სასიცოცხლო პრობლემა, მონიშნულია მუდმივი ორიენტირები საქართველოს ანმყოსა და მომავლისათვის. ამ მხრივ ოთარ ჭილაძე აგრძელებს დიდი მთანმინდელების, ერის ტკივილითა და წყლულით დაღდასმული წინაპრების: ილიას, აკაკის, ვაჟა-ფშაველას გზას.

გამოცემაში შეტანილია მწერლის საუბრები და სიტყვები, მისივე დაწერილი „მოკლე ავტობიოგრაფია“. წიგნის რედაქტორია ზვიად კვარაცხელია, რომლის შემოქმედებითი დებიუტი ოთარ ჭილაძისათვის დასტური ყოფილა იმისა, რომ: ქართული „მწერლობის ბებერ ფესვებს კვლავაც შეუძლიათ ახალი სიცოცხლის აღმოცენება, გამოტანა ახალი ყლორტისა“.

„საუბრების“ განყოფილებაში ყურადღებას იქცევს 2004 წელს აშშ-ში გამომავალ ჟურნალ „ივერიაში“ (№ 34) დაბეჭდილი „ერთ-

ხელ კიდევ“, სადაც მრავალი საჭირობო პრობლემაა დასმული. აქ გადმოცემულია მწერლის დამოკიდებულება ლიტერატურის, როგორც „სულიერი ფენომენის“ მიმართ, რომელიც მხოლოდ „გართობის საშუალება“ არ არის. „მხოლოდ ხალხის სულთან ერთად, ხალხის სულიანად შეიძლება მისი ამოშანთვა და ამოძირკვა საერთო სულიერი სხეულიდან“. შესაბამისად, ოთარ ჭილაძისათვის „უმნიშვნელო მწერალი არ არსებობს, ყველა მწერალი ერთნაირად მნიშვნელოვანია მშობლიური ლიტერატურისათვის“.

პუბლიკაციში განხილულია ისეთი სათუთი თემა, როგორც „საქართველოს ფარგლებს გარეთ“ ყოფნა, ანუ ემიგრაცია. აქ მწერალი ყველას სიფრთხილეს ურჩევს, „რათა დაუმსახურებლად არ ვატკინოთ ვინმეს გული, ასევე, დაუმსახურებლად არ მივუტევოთ.“ ოთარ ჭილაძეს კარგად ესმის ქართველთა მასობრივი ემიგრაციის მიზეზები: „ვინ იძულებით მიდის, ვინ საკუთარი ნებით; რაც ერთისთვის ტანჯვაა, მეორისათვის ნეტარებაა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ერთს დაბრუნება უნდა, მაგრამ არ შეუძლია, მეორეს შეუძლია, მაგრამ არ სურს.“ მრავლისმთქმელია მწერლის დასკვნა: „ჩვენი ემიგრაციის მთავარი მიზეზი მაინც არასწორად გაგებული თავისუფლება მგონია. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს სამშობლოსგან ვთავისუფლდებით“.

ოთარ ჭილაძე ორიგინალურად აანალიზებს თავისუფლების კონცეპტის აღქმას თანამედროვე საზოგადოებაში. ის თვლის, რომ „ყველაფრის თავიდათავი ისევ თავისუფლებაა, რითაც ამ თხუთმეტიოდე წლის წინ ჩვენი ორასწლიანი მონობა დამთავრდა თითქოს“. მწერალს არ სწამს ვინმეს ბოძებული თავისუფლებისა, ის თვლის, რომ „თავისუფლება შენით უნდა მოიპოვო, განუწყვეტელი ომით და შრომით.. თორემ მწყალობელი.. აუცილებლად დაგათმობინებს რაღაცას, შეგაცვლევინებს მაინც; ხოლო ანგარებით თავს მოხვეული ნებისმიერი ცვლილება, რა ხასიათისაც არ უნდა იყოს ის, ბოროტებაა.“ ზუსტი და შემადრწუნებელია მწერლის დაკვირვება: ამდენი გზასამცდარი ბავშვი, მოშლილი ოჯახი, სასოწარკვეთილი ადამიანი არც ერთ ისტორიულ ტრაგედიას არ დაუტოვებიაო ჩვენთვის.

აქტუალურობით გამოირჩევა მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესების შეფასება. ოთარ ჭილაძის თქმით, ჯერჯერობით მწერლობაშიც სრული განუკითხაობაა და ლიტერატურული სამყაროც უმთავრესად პირადულ ინტერესებსა და ქვემდებარებული.

გაფრთხილებად ჟღერს მწერლის შეგონება: „ჩვენმა მტრებმა ჩვენზე უკეთ იციან ქართული მწერლობის ფასი და იმასაც ისეთივე დაუნდობლობით ებრძვიან, როგორც ქართულ ენას, ქართულ ეკლესიას, თუ ქართულ მეურნეობას ებრძოდნენ თავის დროზე. ებრძვიან ყველაფერ იმას, ურომლისოდაც, უბრალოდ შეუძლებელია, ქვეყნად იწოდებოდე, მით უმეტეს, სახელმწიფოდ“. ბოლო ორი საუკუნის ქართულ ლიტერატურა, ოთარ ჭილაძის დაკვირვებით, უპირველეს ყოვლისა, ქართველი ადამიანის გაუტეხლობის, მისი ამოუნურავი ენერგიისა და შინაგანი თავისუფლების სადიდებელია. „წერა მაშინ ომს ნიშნავდა და ყველა როდი ბრუნდებოდა იმ ომიდან ცოცხალი. ბევრმა მწერალმა დადო თავი (ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით)“.

ჟურნალ „მნათობში“ (№ 1, 2006) დაბეჭდილა ოთარ ჭილაძის ინტერვიუ „მედროვეები და დრო“, რომელიც თანამედროვეობის მრავალ ტკივილს წარმოაჩენს. მწერალს განსაკუთრებით ტკენს გულს მისი თანამემამულეების გულგრილობა წიგნისადმი. წიგნიერი, სულიერად მდიდარი ადამიანი გაცილებით უფრო უძლებს ნებისმიერ ცხოვრებისეულ გამოცდას, — წერს იგი.

გაზეთ „კვირის პალიტრაში“ (№ 5, 2006) დაბეჭდილა ლელა ჯიყაშვილის ინტერვიუ ოთარ ჭილაძესთან სათაურით „გარაუდი“. მეორე ინტერვიუ იმავე კორესპოდენტთან ორიოდე წლის შემდეგ, 2008 წელს გამოქვეყნებულია იმავე გაზეთში (№ 49, 2008).

საყურადღებოა მწერლისეული შეფასება ლიტერატურის „ყველაზე სათუთ, ასე ვთქვათ, არისტოკრატიული ჟანრის — კრიტიკისა, რომელიც, მის თქმით, „იოლად თმობს პოზიციებს“ და ძირითადად პირადი ანგარიშსწორებითაა დაკავებული — „კერპთა დამხობითა და მლილთა აღზევებით“.

მრავლისმთქმელია ოთარ ჭილაძის მაქსიმები, მისი ქვეყნის საჭირობოტო პრობლემებს რომ ეხება: „არა მარტო რეჟიმი, არა მარტო სისტემა, თავად ადამიანი უნდა შეიცვალოს, გადარჩენა თუ უნდა“; „დღეს თუ საქართველოში ვინმე იტყვის, პატრიოტობამ თავისი დრო მოჭამაო, ან ბრიყვია, ან ფლიდი. პატრიოტიზმი არც ერთჯერადი გრძნობაა, არც პირადული. ან ხარ და ყოველთვის იქნები, ან არ ხარ და არც არასოდეს გახდები შენი ქვეყნის პატრიოტი“ და სხვები.

ნიგნში ოთარ ჭილაძე გამორჩეული პასუხისმგებლობითა და სიფაქიზით განიხილავს აფხაზეთის პრობლემას: „იქნება ჯერ გაგვებედა და მსოფლიოსათვის თუ არა, საკუთარი ხალხისათვის მაინც გვეთქვა, რა მოხდა სინამდვილეში აფხაზეთში.. ვიდრე ჯალათს ჯალათის, მსხვერპლს კი მსხვერპლის სტატუსი არ მიეცემა, ყველანაირ სტატუსზე ლაპარაკი, მეტი რომ არა ვთქვათ, პოლიტიკური ლავსუსია“.

მწერალი მსჯელობს ქართული კულტურის როლზე, რომელიც, მისი თქმით, ქართველობას შეგვინარჩუნებს. აქ ხაზგასმულია, რომ „სხვა კულტურის მექანიკური განმეორება ერის თვითმკვლელობას ნიშნავს და, ბუნებრივია, აღარ არის საინტერესო დანარჩენი მსოფლიოსათვის.“ ნიგნში განხილულია თანამედროვე მასმედიის ავკარგი, მსჯელობაა მწერალთა კავშირის ფუნქციაზე და სხვ. ოთარ ჭილაძე უკულტურობად თვლის მშობლიური ენისადმი აგდებულ, ცინიკურ დამოკიდებულებას, მშობლიური ენის არცოდნას, ასევე, ნიგნის უარყოფას და კომპიუტერის გაფეტიშებას. „ჩვენი ხსნაც ისევ და ისევ კულტურაა. კულტურა გვაძლევს სახეს და სახელს“, — წერს ავტორი.

მწერლის თქმით, სიტყვის თავისუფლება ის დიდი მონაპოვარია, თვალისჩინივით რომ უნდა გავუფრთხილდეთ, მაგრამ არანაკლებ საყურადღებოა მისი შეგონება: „არც ის უნდა დაგვაინწყდეს, თუ რა ძნელი მოსათოკია ნებაზე მიშვებული სიტყვა, რა ბოროტების მოტანა შეუძლია“.

თანამედროვე საქართველოს აქტუალურ პრობლემატიკაზე მსჯელობისას მწერალი მოგვაგონებს: „ჩვენი ბიოგრაფიის ხალხს გაცილებით მეტი სიფრთხილე და წინდახედულობა მართებს“. ერის ყოფნა-არყოფნის საკითხებზე დაფიქრებული ოთარ ჭილაძე ამგვარ დასკვნას აკეთებს: „ქართული ფენომენი იმდენად უნიკალურია, მისი გაქრობა, მხოლოდ და მხოლოდ უფლის ნება-სურვილია“. საქართველოს მთავარ პრობლემად მწერალი ფიზიკურ გადარჩენას თვლის მანამ, „ვიდრე არსებობს ჩვენი, როგორც ხალხის, გადარჩენის საფრთხე“.

ოთარ ჭილაძე 2008 წლის აგვისტოს ომსაც ეხება და წერს: „საერთოდ, ეს ომი დიდი ხანია, დაწყებულია და, ღმერთმა იცის, როდის დამთავრდება“. მწერალი თვლის, რომ ჩვენი ქვეყანა მზად

არ იყო ომისათვის, „მაგრამ ბოლოს ისე გამოვიდა, თითქოს ხატრი ვერ გავუტეხეთ ორსაუკუნოვან მტერს და ავეყვით“.

ავვისტოს ომის ტრაგედიაგამოვლილი ქვეენისათვის გამამხნევებლად ჟღერს მწერლის შეგონებები: „ჩვენ ვიდრე ვიბრძვით, იქამდე ვართ ანგარიშგასანევი ხალხი მტრისთვისაც და მოყვრისთვისაც“; „სამშობლოსათვის თავდადებული ვაჟკაცის საფლავიც. აუღებელი ცისე-სიმაგრეა მტრისათვის“; „უსამშობლობა სამარცხვინოა“...

განსაკუთრებით გამახსოვრდება წიგნის ის სიტყვები, რომლებიც, ჩვენი ფიქრით, ოთარ ჭილაძის ანდერძადაც აღიქმება: „სამშობლო ერთადერთია და განუმეორებელი! მას ვერ გამოიგონებ, ვერ სურვილისამებრ აირჩევ – ღმერთის საჩუქარია.. გავუფრთხილდეთ, არ დაგვკარგოთ, რაკი სიცოცხლესთან ერთად გვეძლევა და სისხლივით, სულივით გადაეცემა ჩვენს შთამომავალს“.

შოთა ზოსტანაშვილი — ვითვალისწინებ იმას, რომ დარბაზი გადაიღალა და ბევრ რამეს გამოვტოვებ. მაგრამ ვერ გამოვტოვებ მთავარს. ეს გახლავთ ის იშვიათი პირადი ნაცნობობა, რომლითაც მე, ამ შემთხვევაში, განებივრებული ვარ და რომლისთვისაც ბატონ ოთარს, თავისი მოღვაწეობის გამო, ხშირად არ ეცალა. ჩვენ ანზორ სალუქვაძემ დაგვამეგობრა. მერე, ძალიან მალე, ბატონ ოთარს მეუღლე გარდაეცვალა და როგორც არქიტექტორმა, მას გარკვეული პროფესიული დახმარება გავუწიე. ეს გახლდათ 1980-იანი წლების ბოლოს და 90-იანი წლების დასაწყისში, ძალიან დიდი ხნის წინათ. წამოვიღე ერთი იმდროინდელი ძალიან დიდი საქალაქო ჩანაწერებისა — „ჩანაწერები ოთარ ჭილაძესთან შეხვედრის შესახებ“. ასეთი რამ ჩემს არქივში მოიპოვება. მინდა შემოგთავაზოთ, კარის თემა. აი, მე ვდგავარ კართან და კარს გამიღებს უხეირო, კარს გამიღებს კახპა, კარს გამიღებს ცალხელა, კარს გამიღებს... მთელი პერსონაჟები მისი, რომლებიც, ასე ვთქვათ, კარს მიღებდა და პირველად უნდა მენახა ოთარ ჭილაძე. კარის თემა დაკავშირებულია საზღვართანაც, რაც აქ იყო წამოჭრილი. ოთართან გვხვდება კარს იქით და კარს აქეთ. კარს იქით ცივა, ფოთლები ცვივა, კარს აქეთ თბილა და სახლი გელოდება. ძალიან დიდი თემაა და ამით თავს დიდხანს არ შეგანყენთ. მინდა გადालლილ საზოგადოებას შევთავაზო მისი

პოეტური ენა და ფოიერვერკი, რომლისაც უფრო მჯერა მე პირადად და უნდა გვჯეროდეს ყველას. ბრჭყალებში ჩასმით, ისიც უნდა ვიცოდეთ, რომ „პოეტი მუდამ მოლაღატეა“. იქ, სადაც ლექსია, შეუძლებელია, რომ პოეტი არ იყოს მოლაღატე, იყოს ერთგული. იქ სიტყვა ერევა, როგორც ხანუმა, ერევა და მიაქვს რაღაც თავისი. ისიც, პატარა ბავშვივით, პეპელას გაეკიდება, თუ მოიხელთა, ისევ გაუშვებს და მერე ისევ გაეკიდება. ბევრ რამეს მას სიტყვა სთავაზობს. ბუნებრივია, აქ ურევია მისის პირადი გამოცდილებაც, სამშობლოს ტკივილებიც, ყველაფერი, მაგრამ როდესაც პოეზიაზეა ლაპარაკი, უნდა გითხრათ, რომ ეჭვის კონცეპტია განმსაზღვრელი. იგი, ძირითადად მოდერნისტული კონცეპტი გახლავთ, მეტიც, სწორედ ეჭვის კონცეპტი არის მოდერნიზმი. ოთარ ჭილაძე მე უკანასკნელი მოდერნისტი მგონია და პირველი ეგზისტენციალისტი. 50-იანი წლების ლექსებს თუ წავიკითხავთ, ეჭვის კონცეპტი მას ღმერთთან დაკავშირებითაც აქვს: „თუმცა სად არის ღმერთი“... და განსაკუთრებით, იმედთან: „იმედი — სულის მთავარი მტერი“... აი, პოეტის ეგზისტენციური სამყარო, აი მისი გაგება, როგორც ადამიანის, როგორც პოეტის, სიტყვასთან ურთიერთობაში, სიტყვასთან ქორწილში, სიტყვის ფოიერვერკში. პოეტი არ არის სანდო. ეს ჩემი დამოკიდებულებაა და ჩვენ ოთარ ჭილაძეში ეს არასანდოობა, პოეტური, რა თქმა უნდა, უნდა ვეძებოთ. მე მივხატე რამდენიმე ლექსი წავიკითხოთ ამ ფოიერვერკიდან. ავირჩიე ისინი, რომლებმაც პირველ ხანებში, დაახლოებით ოცდაათი წლის წინათ მომხიბლა. პროფესიით არქიტექტორი გახლავართ. მივხატე ალენიშნო, რომ პოეზიისკენ ოთარ ჭილაძემ მიბიძგა, მან დამილოცა გზა, ჩემი პირველი პოეტური ნაწარმოები კი ბატონმა თამაზ ჭილაძემ დაბეჭდა „მნათობში“. აი, ამით შემოვიხაზღვრე ჩემ პირად მოგონებებთან დაკავშირებით, რომელსაც ძალიან დიდი საქალაქო და დიდი მასალა ახლავს.

ესე იგი, სიტყვას ვანიჭებთ გადამწყვეტ მნიშვნელობას, თავისი ეული არსებობით და იმ მოლოდინებით, რომელიც აქვს ამ რანგის პოეტს: „და უცებ, როგორც საჭირო სიტყვა, ძველი სასახლე იელვებს მთაზე, თითქოს იმიტომ, რომ ვინმეს ჰკითხოს, როდემდე უნდა გაგრძელდეს ასე. მაგრამ ნანგრევსაც ეწევა ფასი, რადგან ჯერ კიდევ ალელვებს მნახველს. მე კი კბილებით მიჭირავს გრემი,

გარეჯის ბული და უფლისციხე და რომ გიგულო ჩემში და ჩემად, ყოველდღე ალყას ვარტყამ და ვიღებ“...

და, აი, უკვე მზეზე ცახცახებს ძველი სიენა... წარმოვიდგინოთ ნებისმიერი ქალაქი, ჩვენი, თუნდაც:

„სიენა, თუმცა თვითონ ხედავენ, რომ შენს ფიქრებში ხარ დაქსაქსული და მოედანზე, როგორც ცხედარი, კვლავ ასვენია შენი წარსული. და მის გარშემო დადიან ჩუმი თეთრი მტრედები და ტურისტები, შენც ყველას თვალწინ მიშვლდები უმალ და ყველას თვალწინ საჭურისდები“...

„რადგან გაფრინდნენ ძვირფასი წლები და გაილია ოქროს საყვირიც“...

პოეზიაში და საერთოდ, ლიტერატურაში, ცნობილია გზა და ლაბირინთი, ხე და რიზომა. ახლა მოვისმინოთ ოთარ ჭილაძის დამოკიდებულება გზასთან.....

ამ წყდება ჩანაწერი...

სხდომის მსვლელობისას. ბატონი შოთა ბოსტანაშვილი გულის შეტევით გარდაიცვალა. „გზა“ მისი ბოლო სიტყვა იყო.

აღმნახ „კრიტიკის“ რედაქცია, მრგვალი მაგიდის მონაწილენი და შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის თანამშრომლები პატივს მიაგებენ ბ-ნი შოთა ბოსტანაშვილის ნათელ ხსოვნას და ღრმა თანაგრძნობას უცხადებენ მის ოჯახს.

XX საუკუნის ლიტერატურული აზრის ისტორიიდან

2010 წლის ჟურნალ „ინოსტრანნაია ლიტერატურის“ №1-ში გამოქვეყნდა ამერიკელი გამომცემლის ედმუნდ უილსონისა და ცნობილი ორენოვანი რუსი მწერლის ვლადიმერ ნაბოკოვის მიმოწერა. რუსული პუბლიკაციიდან ვგებულობთ, რომ თავისი ლიტერატურული კარიერა ამერიკაში ნაბოკოვმა კრიტიკოსის ამპლუაში დაიწყო. უილსონმა მას შეუკვეთა წერილი მემარცხენე-ლიბერალურ ჟურნალ „ნიუ რეპაბლიკისთვის“, რომლის ლიტერატურული რედაქტორიც თავად უილსონი გახლდათ. ნაბოკოვს უნდა დაენერა რამდენიმე რეცენზია წიგნებზე, რომლებიც რაიმეთი დაკავშირებული იქნებოდნენ „რუსულ თემასთან“. მათ შორის იყო: ჯ. ფ. რაიტის წიგნი დუხობორებზე, ს. მ. ლიფარის მიერ დაწერილი დიაგილევის ბიოგრაფია და „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანი (*Иностранная литература* №1, 2010, გვ 221, შენიშვნები).

გვ.97-ზე უილსონი წერს ნაბოკოვს: „რეცენზია რუსთაველზე დიდებულია და ძალზე საინტერესო“. წერილი დათარიღებულია 1941 წლის 2 აპრილით.

ტექსტი, რომელის ნაწყვეტსაც გთავაზობთ, როგორც ჩანს, ამ დაკვეთის შედეგად დაიწერა.*

მანანა კვაჭანტირაძე

ვლადიმერ ნაბოკოვი

ბროლი და ლალი

მზის დარი, კვიპაროსივით აღნაგი ტარიელი შეიძლება სულიერად და ინტელექტუალურად ჩამოუვარდებოდეს თავის დასაველელ ძმებს — სერ არტურსა და მის რაინდებს, თუმცა, მეორე მხრივ, შეიძლება ითქვას, რომ ამის მიუხედავად, ის მათ ჩრდილავს კიდევც.

* მოყვანილი ნაწყვეტის ინტერნეტმისამართია: www.new-republic.com/article/books-end-arts/crystal-and-ruby

გულისმომკვლელი სევდით მგმინავი მოხეტიალე რაინდის ფონზე, დიდებული ლანსელოტი ტბების ქვეყნიდან ზედმეტად არხეინ პერსონაჟად, რომანტიკოსი სერ ტრისტამი კი — დაშაქრულ საყვარლად გვესახებთან. სადაც 1184-1207 წლებში, შორეულ საქართველოში, იქ, სადაც ვაზიანი მინდვრები თოვლით დაფარულ მწვერვალებს ასცქერიან, იდუმალებით მოცული მესხი მგოსანი, რომელსაც საამისოდ, უეჭველია, უხვად ჰქონდა გენიაც და თავისუფალი დროც — 60000 სიტყვიან პოემას ქმნის.

ავტორის ოსტატობა კარგად ჩანს პერსონაჟების შემოყვანისას. რუსთაველის მიდგომა მომნუსხველია. პრინცესას იტაცებენ და ზღვის მიღმა სამეფოში მიჰყავთ — აი, ამითაა განპირობებული ეს მწუხარე სასიყვარულო თავგადასავალი. პოემა ჩვენს თვალწინ აღმოსავლური ხალიჩის გორგალივით იშლება. ისეთი სიმბოლოები, როგორცაა „გაპობილი ვარდი“ ან „გახსნილი მარგალიტი“, არაჩვეულებრივადაა გამოყენებული მეტყველების გასაშლელად. როცა მეგობრები ან საყვარლები საუბრობენ, ხშირად ტარიელი და მისი კეთილშობილი თანმხლები, ეს ორი „დაბნედილი ლომი“, ეს ორი ყორნისფერთმიანი რაინდი, სისხლისფერ ცრემლის გუბებზე აყენებენ, იისფერ ღანვებს იხოკავენ და სატრფოს სახელის გაკვრით ხსენებისთანავე გული მისდით. მაგრამ, ამ კონველსიებს შორის, ისინი მაგარი (შეუპოვარი, მტკიცე, მოქნილი, ჯიუტი, მედგარი და სხვ.; ამერ. სალაპ.: — ყაჩაღი, თავზეხელაღებული — მთარგმ.) სუბექტები (იხ.: ინგლ. customer-ის მნიშვნელობები: მომხმარებელი, მუშტარი, კლიენტი, გადატ. — მუდმივი სტუმარი; სალ. — ტიპი, სუბიექტი და სხვ.; ვებსტერის მიხედვით უკავშირდება შემდეგ მნიშვნელობებს: პატრონი (მფარველი), სამსახურის განევა, მარტოსული, ქომაგი, მოსარჩლე, ძალღონით გამორჩეული, გამოსადეგი, განსაკუთრებული თვისების მატარებელი პიროვნება, და სხვ. — მთარგმ.) არიან, სუბტროპიკული ტყეების ნახევარღმერთები, რომლებიც ცხოველებსა და ადამიანებზე ჰომერული სილაღითა და სიამოვნებით ნადირობენ (იხილე არაჩვეულებრივი პასაჟი, როცა ტარიელი ცდილობს აკოცოს ვეფხვს, სანამ მას მოკლავს). და როცა ამბავი გრძელდება, რასაც თან ახლავს ხიფათიანი თავგადასავლები, ნადიმები, ეშმაკობები და შენიღბვები იმისთვის, რომ მთვარის მსგავსი ბროლ-ზადახშის დარი ნესტანი გამოიხსნან, „ლალი და ბროლი ლურჯ-ლილისფრად იქცევა“ და „ალოეს ხე არ ხსნის თავის მარგალიტს“ (ბრჭყალებში ჩასმული გამოთქმები და ფრაზე-

ბი ნაბოკოვს, როგორც ჩანს, მარჯორი უორდროპისეული თარგმანიდან მოჰყავს, რაც ზუსტად არ ემთხვევა დედნისეულ მხატვრულ ხატებს — მთარგმ.). ყოველ მხარეს მიმოფანტული და დახვეწებული თვალისმომჭრელი მეტაფორები, მრავალფეროვნებისა და იგივეობის პარადოქსული ნაზავი, რომელსაც პოეტი მგრძნობიარე ალფრთოვანებით გადმოგვცემს, გაოგნებულ მკითხველს უნებლიედ ათქმევინებს (იმავე პოეტური სტილის გავლენით), რომ მის თვალწინ მთვრალი მეყვავილე შეშლილ ოქრომჭედელს ებრძვის!

ასეა თუ ისე, ჩვენ ავტორის გავლენის ქვეშ ვექცევით. მე განსაკუთრებით მომხიბლა რუსთაველის მიერ წამწამების აღწერამ (რაც ასეთი გამორჩეული დეტალია ირანულ მინიატურებში) და ყველა იმ შედარებამ, რომელსაც ის იყენებს: „ისინი იხრებიან როგორც ყორნის ფრთა და ირწევიან როგორც შავგვრემანი (/ბინდისფერი – მთარგმ.) ინდუსები“ (რაც ისევ მაგონებს აღმოსავლელ პოეტს, ვგონებ, ჰაფიზს, რომელიც თავისი ქალბატონის შავ თვალს „ულმობელ ზანგს“ უწოდებს) „ვეფხის(უფრო სწორად, ავაზის)ტყაოსანი“ შეიძლება შევადაროდ იმ უზარმაზარ მანათობელ ძვირფას თვალს, რომლის შუქზეც, როგორც რუსთაველი ამბობს, მხატვარს შეეძლო ღამითაც კი ეხატა.

შეიძლებოდა, რომ ქართული ორიგინალი ინგლისურში რუსულის მეშვეობით შემოსულიყო? ნებისმიერ შემთხვევაში, მარჯორი სკოტ უორდროპის თარგმანი შესანიშნავია და ტონიც ყოველთვის სწორად ჟღერს. რაც შეეხება მოსე თოიძის წარმოდგენლად იაფფასიან ილუსტრაციებს, შეფასებისგან, სჯობს, თავი შევიკავო (ინგლ.: *my roses would prefer to glue together*. სიტყვა-სიტყვით — ჩემი ვარდები, უმჯობესია, მიწებებულნი დარჩნენ — მთარგმ.). ნიგნს ახლავს ამხანაგ პავლე ინგოროყვას წინასიტყვაობა, რომელიც გადმოგვცემს მნიშვნელოვან ინფორმაციას ქართული პოეზიის შესახებ. გაცილებით უკეთესი (სამაგიეროდ, ნაკლებად თავშესაქცევი) იქნებოდა რომ ის ასეთი პრიმიტიული პომპით არ იყოს წარდგენილი: „საბჭოეთმა ხორცი შეასხა ადამიანთა ოცნებას და შექმნა ემანსიპირებული შრომისა და თავისუფალი აზროვნები ქვეყანა“. სხვათა შორის, ვეჭვობ, რომ პომის რუსული ვერსიის მკითხველები ამას ისე გაიგებენ, თითქოს რუსთაველის მზის დარი, კვიპაროსივით ტანადი ტარიელი სინამდვილეში სტალინია.

ინგლისურიდან თარგმნა ქეთევან ჯიშიაშვილმა

მანანა კვატაია

ვიქტორ ნოზაძის არქივში, რომელიც ამჟამად ქართული ემიგრაციის მუზეუმში ინახება, მკვლევრის გერმანულ ენაზე დაწერილი დღემდე უცნობი ნაშრომია დაცული. მას ორმაგი სათაური აქვს: *“Parallele zwischen Nibelungen und georgischen Epos (Parallele zwischen der hofischen Dichtung der mittelalterlichen Georgien und des westlichen Europas)”* — „პარალელები ნიბელუნგებსა და ქართულ ეპოსს შორის (პარალელები შუა საუკუნეების საქართველოსა და დასავლეთ ევროპის საკარო პოეზიას შორის)“. ნაშრომის ტექსტი საბეჭდ მანქანაზეა გადაბეჭდილი და ავტორის მიერ ხელით ნაწილობრივად შესწორებული. მის პირველსავე გვერდზე რუსულ ენაზე მითითებულია, რომ ის გერმანულადაა ნათარგმნი, ალბათ, ქართული ენიდან.

ვ. ნოზაძის ჩვენში დაცულ არქივში ასეთი დასახელების ნაშრომი არ მოიპოვება, მაგრამ, სავარაუდოა, ის თავის დროზე არსებობდა.

ვიქტორ ნოზაძე დიდი ინტერესით იკვლევდა „ვეფხისტყაოსნის“ მის თანადროულ დასავლეთ ევროპულ ლიტერატურასთან მიმართებას, რისთვისაც მას შუა საუკუნეების ევროპული პოეზია სპეციალურად შეუსწავლია. ეს ჩანს მეცნიერის გამოუქვეყნებელ ესთეტიკურ თხზულებაში „შვენიერების თეორიები“, ამასვე მიუთითებს მკვლევრის არქივში დაცული ხელნაწერი ნაშრომი „დასავლეთ ევროპის შუასაუკუნეების მწერლობა“, სადაც ძირითადად იმდროინდელი ევროპული ლიტერატურული ძეგლების ავტორისეული თარგმანები შედის. ჩანს, აღნიშნულ საკითხზე მკვლევარს ვრცელი სამეცნიერო თხზულების შექმნა ჰქონდა განზრახული (რაც, როგორც ჩანს, ბოლომდე ვერ განხორციელდა). ვ.ნოზაძის ზემოხსენებული გერმანულენოვანი შრომა მისი ერთი ნაწილი უნდა იყოს.

„ვეფხისტყაოსანი“ ისეთი ქართული ნაწარმოებია, რომელიც აღმოსავლეთსა და დასავლეთსაც ერთნაირად გასცქერის და მაინც იგი წმინდა ეროვნული ხასიათისაა“, — წერს ცნობილი ინგლისელი ფილოლოგი, ოქსფორდის უნივერსიტეტის პროფესორი მ. ბაურა და დასძენს, რომ თუ „ვეფხისტყაოსანს“ იმავე საუკუნის აღმოსავ-

ლურ და დასავლურ პოეტურ რომანებს შევადარებთ, ბევრ საერთოს ვიპოვით. „ორი მთავარი გმირის თავდადებული მეგობრობა, თითქმის შეუძლებელ საქმეთა აღსრულება, დიდი ადგილი, რომელიც ბრძოლების აღწერას უკავია, ბუნების სურათების, განსაკუთრებით, შორეული და უკაცრიელი მინა-წყლის მკაფიოდ დანახვა, სიმდიდრის იგივე გაგება და კეთილშობილი სტუმარმასპინძლობა — ყველაფერი ეს განეკუთვნება სარაინდო რომანს და მეტყველებს იმ მაღალსა და ცივილიზებულ საზოგადოებაზე, რომელიც მთააგონებდა ამგვარ პოეზიას“.

მ. ბაურა შუა საუკუნეების დასავლურ სარაინდო მწერლობასთან რუსთაველის მიმართების კვლევისას ამ ეპოსთა საერთო და განმასხვავებელ ნიშნებს გამოყოფს. ამ საკითხს ეხებიან ევროპელი მეცნიერები: ე. ჟალუ, რ. ლაკოტი, მ. ბიონი, ა. ზუტნერი, რ. ბლაიხშტანერი, ჰ. ჰუპერტი, რ. სტივენსონი, ქართველი მეცნიერი ნ. სალია და სხვები (იხ. კრებული, რუსთაველი მსოფლიო ლიტერატურაში, თბ., 1976 წ.). და მაინც, გვინდა შევნიშნოთ, რომ დღემდე არ არსებობს ფუნდამენტური ნაშრომი, რომელიც ყოველმხრივ წარმოგვიდგენს „ვეფხისტყაოსნისა“ და დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების მწერლობის ურთიერთმიმართებას. ამ თვალსაზრისით, ვ. ნოზაძის გერმანულენოვან სამეცნიერო შრომას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება (თუმცა, როგორც ჩანს, ეს ნაშრომი ევროპელი მკითხველისათვის იყო განკუთვნილი და ევროპელთათვის ქართული მწერლობის ამ საგანძურის გაცნობასაც ისახავდა მიზნად).

„პარალელები ნიბელუნგებსა და ვეფხისტყაოსანს შორის (პარალელები შუასაუკუნეების საქართველოსა და დასავლეთ ევროპის საკარო პოეზიას შორის)“ შემდეგი ნაწილებისაგან შედგება: „შესავალი“, ეპოსის წინასიტყვაობა“, „ეპოსის პერსონაჟები“, „რუსთაველოლოგია“, „სტილი და ეპოსი“ (რუსთაველის პოეტიკა), „რუსთაველი და რელიგია“, „რუსთაველის მსოფლმხედველობა“, „ფეოდალიზმი „ვეფხისტყაოსანში“, ამას გარდა, სარჩევის მიხედვით, ნაშრომში უნდა ყოფილიყო „რუსთაველის ბიოგრაფია“, „რუსი მწერლები რუსთაველის შესახებ“, „ბიბლიოგრაფია“ და „დასკვნა“, რაც აღნიშნული ნაშრომის საქალაქალდეში არ არის. ამასთან, არსადაა მითითებული თარიღი და არც ის, თუ თარგმანი სად უნდა დაბეჭდილიყო. ნაშრომს სქოლიოები ერთვის, თუმცა, თვით ტექს-

ტში მკვლევარს მათი ნუმერაცია არ მიუთითებია. დასასრულ, გვინდა შევნიშნოთ, რომ თხზულების ვ. ნოზაძისეული ორი სათაურიდან, მისი შინაარსიდან გამომდინარე, მეორე სათაურის დატოვება უფრო მიზანშეწონილი იქნება, რადგან მთლიანი ნაშრომი ფართო ხასიათისაა და ნიბელუნგების ეპოსის ანალიზს მასში მხოლოდ ერთი თავი ეძღვნება.

ქვემოთ გთავაზობთ ვ. ნოზაძის შემოაღნიშნული გერმანული თხზულების დასაწყისს, რომლის ქართული თარგმანი ჩვენ შევასრულეთ.

ვიქტორ ნოზაძე*

„პარალელები „ნიბელუნგებსა“ და ვეფხისტყაოსანს შორის შესავალი

როცა საქართველოზე — განსაკუთრებით, შუა საუკუნეების საქართველოსა და ქართულ ფეოდალიზმზე საუბრობენ, აუცილებელია, რუსთაველზე შევჩერდეთ.

ეპოსი „ვეფხისტყაოსანი“ ასახავს ქართულ ფეოდალიზმს თავისი განვითარების უმაღლეს წერტილზე. პოეტმა და მოაზროვნე შოთა რუსთაველმა ამ გენიალური ქმნილებით — „ვეფხისტყაოსანი“ — ქართულ კულტურაში განუზომლად დიდი წვლილი შეიტანა. ეს ნაწარმოები რაც უფრო ცნობილი გახდება სხვა კულტურულ ხალხებს შორის, მით უფრო საპატიო ადგილს დაიჭერს კულტურის საერთაშორისო საგანძურში.

მრავალი საუკუნის განმავლობაში „ვეფხისტყაოსანი“ ქართველთა მეორე ევანგელე იყო და არის. ამ მიმართებით ეს შედარება სამართლიანია, რამდენადაც ამ ნაწარმოებით რუსთაველმა ქართული ენა გაამდიდრა და, ამგვარად, თავისი ეპოსით ენის საყოველთაო განვითარებას ისევე შეუწყო ხელი, როგორც სახარებამ,

* პუბლიკაცია ეძღვნება ვიქტორ ნოზაძის დაბადებიდან 120 წლის იუბილეს.

რომელიც ადრეულ საუკუნეებში ქართულად ნათარგმნი იყო. აზრები, რომლებიც „ვეფხისტყაოსანშია“ გადმოცემული, ქართველი ხალხის გულსა და სულიერ სამყაროში გადადიოდა თაობის, ასაკისა და მდგომარეობის მიუხედავად. უკიდურეს მხარეებამდე მათ მთელი ქვეყანა მოიცვას.

საქართველოს რამდენიმე სამთავროდ დაყოფის დროს „ვეფხისტყაოსანი“ მთელი ქართველი ხალხის ყოვლის გამაერთიანებელი კულტურული საკუთრება გახლდათ.

რუსთაველმა, რომელიც თავის ნაწარმოებში ხალხთა მეგობრობის იდეას იცავს, დიდად შეუწყო ხელი ქართველ და სხვა ხალხთა შორის მეგობრობასა და ურთიერთგაგებას. ამგვარად, რუსთაველი მათ შორის შემაერთებელი რგოლი გახდა.

ეპოსის წინასიტყვა

ჩვენ პირველ რიგში „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგის ერთ სტროფზე შევჩერდებით, რომელიც ამ ეპოსის ყველა მკვლევარს მოჰყავს, სწავლული მიეფე ვახტანგ მე-6-დან დაწყებული დღემდე.

„ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები,
ვით მარგალიტი ობოლი, ხელის-ხელ საგოგმანები,
ვპოვე და ლექსად გარდავთქვი, საქმე ვქმენ საქოჭმანები“ (9).*

არსებითად, მკაცრ მკვლევართაგან არაფერს დაეჭვებულა იმაში, რომ რუსთაველმა თავისი ეპოსი დამოუკიდებლად შეთხზა და რომ „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსი რუსთაველის შეთხზულია.

სამეცნიერო დისპუტები ერთსულოვანი არ იყო იმაზე, „ესე ამბავი სპარსული“ ნამდვილად არსებობდა, თუ არა.

ამჟამად ჩვენ გვსურს, ამ საკითხს უფრო ახლოს შევეხებით. — ამის შესახებ სამი სხვადასხვა შეხედულება არსებობს.

1) „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგი ნამდვილად სპარსული ლიტერატურულიდან იყო გადმოღებული. ამ აზრს უპირველესად ნ. მარი, კ.კეკელიძე და სხვები იცავდნენ. ეს ზ. ავალიშვილსაც წამოცდა.

* იქვე ტექსტში ამ სტროფის პროზაული გერმანული თარგმანია მოტანილი.

2) ამბავი ქართული ფოლკლორიდან და, სახელდობრ, „ტარი-ელიანის“ ციკლიდან იქნა აღებული — პროფ. ა. ხახანაშვილი, ნაწი-ლობრიც, იგივე ნ. მარი, მ. ჩიქოვანი და სხვები.

3) რუსთაველმა თავისი ეპოსის შინაარსი თავადვე მოიგო-ნა. — ვახტანგ მე-6, ჩუბინაშვილი, აკაკი წერეთელი, დ. ყიფიანი, ს.ქვარიანი, მ. ჯანაშვილი, ი. აბულაძე, კ. კეკელიძე, პ. ინგოროყვა, ს. კაკაბაძე, ა. ბარამიძე, ი. მეგრელიძე და სხვები.

1) — ის სასარგებლოდ. მთელი ეპოსი თამაშდება არაბეთსა და ინდოეთში, ასევე ორ სხვა გამოგონილ ქვეყანაში (მულაზანზარი და გულანშარო) და ერთ ლეგენდარულ ქვეყანაში — ქაჯეთში.

მთელ ეპოსში სპარსელები მხოლოდ ორჯერ არიან ნახსენებნი და, სახელდობრ, ნესტანის პირდაპირ სიტყვაში.

„ესე ამბად არ ეგების, რომე სპარსნი გაგვიხასდენ“ (540).

და შემდეგ

„ჰკადრე, თუ. ‘სპარსთა ვერა ვიქმ ინდოეთისა ჭამასა“ (544).

ორივე ციტატა სპარსთა მიმართ მტრულ განწყობაზე მეტყველებს.

როგორც ცნობილია, აღმოსავლეთის (სპარსი და არაბი) პოეტები და მწერლები, ისევე, როგორც ევროპელი ტრუბადურები და მინე-ზინგერები, სიმღერებსა და მისამღერებს თვითონ კი არ იგონებ-დნენ, არამედ მუდამ განმარტავდნენ, რომ ისინი ძველ თქმულე-ბებს გადმოსცემდნენ. აქ ჩვენ კვლავ სრულ მსგავსებას ვპოულობთ რუსთაველს, მის წინამორბედებსა და თანამედროვეებს შორის როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში. თუმცა რუსთაველი ამტკიცებს, რომ მან ზოგიერთი სტროფი თარგმანში სპარსულიდან ქართულად გადმოაკეთა (თითქოსდა თარგმანიდან, რომელიც უკვე რუსთაველამდე არსებობდა), ეს მხოლოდ იმდროინდელ კოდექსს შეესაბამებოდა, რომელსაც იმგვარი პოეზია მისდევდა. თუმცა ეს არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს იმას, რომ მას მართლაც ძველი მოთხრობა უნდა „ეპოვნა“ და ის პოეტური ფორმით შეემოსა. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ რუსთაველი იყენებს სიტყვას „ვპოვე“ — „gefunden“. ყოველ შემთხვევაში, რუსთაველს შეეძლო ეპოვა არა რა-ღაც ის, რაც უკვე საყოველთაოდ ცნობილი იყო. ამგვარად, შოთამ ეპოსის წარმომავლობა კიდევ უფრო გააბუნდოვანა.

როგორც პროფ. ბარამიძე სრულიად სამართლიანად ამბობს, თუკი რუსთაველის პოეზიის ძირითადი ფაბულა აღმოსავლეთიდან უნდა მომდინარეობდეს, შემდგომ ის ისევე იქ უნდა შემონახულიყო და აღმოსავლეთის პოეტებს კვლავ უნდა გადაემუშავებინათ იგი.

ცნობილია, რომ ეს და ამგვარი ფაბულა აღმოსავლეთში მრავალი პოეტის მიერ იყო ატაცებული (როგორც ეს უმნიშვნელო სიმრავლით დასავლეთშიც ჩვეულებრივი გახლდათ) და რომ პოეზია ერთნაირ თემაზე გარკვეულწილად შეჯიბრებას წარმოადგენდა. ყოველ შემთხვევაში, „ვეფხისტყაოსნის“ ასე მიმზიდველი ფაბულით უეჭველად აღმოსავლეთის ბევრი სხვა პოეტიც ისარგებლებდა, თუ ის რუსთაველამდე ცნობილი იქნებოდა.

„ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულაში ჩვენ მსოფლიო ლიტერატურის მრავალ ელემენტს ვპოულობთ, რომლებიც როგორც რუსთაველამდე, ასევე მის დროს და მოგვიანებით კვლავ აღმოცენდებოდა.

მე-12 საუკუნის უმნიშვნელოვანესი ქართველი პოეტებისათვის, როგორებიც არიან შავთელი, ხონელი, ჩახრუხაძე და რუსთაველი, სპარსული და არაბული პოეტური ხელოვნება და ლიტერატურა კარგადაა ცნობილი და, ბუნებრივია, მათ მათზე გავლენა მოახდინეს. ამის მიუხედავად, რუსთაველს თავის ნაწარმოებში ადრეული ირანულ-არაბული ნიმუშებისათვის არავითარ შემთხვევაში ბრმად არ მიუმართავს.

ირანული ლიტერატურის გავლენა საქართველოში იმ დროისათვის მართლაც დიდი იყო. იუსტ. აბულაძე ამის შესახებ შემდეგს წერს:

„ცნობილი ირანული ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან, შესაძლოა, „ვეფხისტყაოსნის“ მთელი ფაბულის სხვადასხვა მოტივები შექმნილიყო“.

მარტო სათაური ეპოსისა „ვეფხისტყაოსანი“ („ჭაბუკი ვეფხის ტყავში“) ღრმა წარსულში, თითქმის ლურსმული დამწერლობის ეპოქამდე მიდის. ანტიკურ ხანაში ბევრი გმირი ველური ცხოველების ტყავებს ატარებდა. მაგრამ რამდენად იყენებდა მათ რუსთაველი, მთლად ახლოს ვერ მივდივართ. მეფე ვახტანგ პირველმა თავისი სახელი გორგასალი მგლისთავიანი მუზარადით მიიღო, რომელსაც ის თავის აბჯარზე ატარებდა.

„შაჰ-ნამეს“ ცნობილი გმირი რუსტამი საბრძოლველად სამოსის ნინ ვეფხვის ტყავის კაბას, გადაიცვამდა ხოლმე, რომელიც მისთვის აბჯარსაც წარმოადგენდა.

ტარიელი ვეფხის ტყავის ქუდსა და კაბას ატარებდა, რომელსაც იგი ღრმა მნიშვნელობასაც ანიჭებდა, აქ ის მას თავისი გულის ქალბატონს — ნესტანს ახსენებდა, რომელსაც ის ძუ ვეფხვთან ადარებდა.

მნიშვნელოვანია მოსაზრება რუსთაველის პირველი კომენტატორის მეფე ვახტანგ მე-6-ისა, რომელიც თავისი დროის საქართველოში ერთ-ერთი ყველაზე განსწავლული კაცი იყო. ვახტანგ მე-6 სპარსეთში ხანგრძლივად ცხოვრობდა, სრულყოფილად ფლობდა სპარსულ ენას და სპარსული ლიტერატურის დიდი მცოდნე იყო. ამას გარდა, ის თავად გახლდათ მწერალი, ისტორიკოსი, მთარგმნელი და გამომცემელიც კი. მეფე სპარსულ ლიტერატურას ქართულად თვით თარგმნიდა, ამიტომაც ვახტანგ მე-6-ის მოსაზრება რუსთაველის ეპოსის თითქოსდა სპარსულ წარმომავლობაზე განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა.

ვახტანგ მე-6 ასე წერს:

„სპარსეთში ეს მოთხრობა (ე.ი. პროტოტიპი — ი. მეგრელიძე) არსად მოიძებნებაო“.

და ის იმეორებს:

„ეს მოთხრობა სპარსეთში არ არის“.

მეფე თამარმა, ამბობდა შემდეგ ვახტანგ მე-6, თავის მდივან რუსთაველს უბრძანა, რომ მას ლექსები იმ მანერით დაეწერა, როგორც ამას სპარსელები აკეთებდნენ და ამიტომ, ამბობს რუსთაველი, მან ეს მოთხრობა სპარსულიდან გადმოთარგმნა. სინამდვილეში ის ჰყვება იმას, რაც მან თვით შეთხზა. როგორც ლექსები, ასევე ფაბულაც“.

რუსთაველის სიტყვები იმის შესახებ, რომ მისი ეპოსი სპარსულიდანაა თარგმნილი, პროფ. დ. ჩუბინაშვილის მიხედვითაც იმას ემსახურებოდა, რომ ავტორს თავისი თხზულებისათვის დიდი მნიშვნელობა მიენიჭებინა, რადგან „ცნობილი უცხო პოეტური ხელოვნება მეტად ფასობს, ვიდრე საკუთარი“.

ზოგიერთი ქართველი მკვლევარი რუსთაველის ეპოსთან კავშირში ხედავდა, თუ როგორ აჰიპნოზებდა სპარსული ლიტერატურა და კულტურა, თუმცა მე-12-13 საუკუნეებში სპარსთა მძლავრი სახელმწიფო მეტად აღარ არსებობდა. რუსთაველის ეპოქის საქართველო სპარსულ გავლენას ნაკლებად განიცდიდა

სეფევიდების დინასტიის დროს (1799-1722) სპარსეთი მეტ ძალა-სა და ავტორიტეტს იხვეჭს და საქართველო მხოლოდ შემდეგ კვ-

ლავ სპარსეთის ძლიერი პოლიტიკური და კულტურული გავლენის ქვეშ ხვდება.

რუსთაველზე მხოლოდ აღმოსავლეთიდან და სპარსეთიდან შესაძლო გავლენით არ უნდა შემოვიფარგლოთ. ჩვენ რუსთაველზე ანტიკური დასავლეთის შესაძლო გავლენები ასევე უნდა გავაანალიზოთ, შევისწავლოთ და რუსთაველთან ანტიკური და დასავლეთის სამყაროს პარალელები ვიპოვოთ. უკვე ნ. მარი თავის ნაშრომში მისი პოეზიის დასავლეთ ევროპის სარაინდო პოეტურ ხელოვნებასთან მსგავსებას მიუთითებდა.

ზურაბ ავალიშვილი “მიჯნურობის” (სარაინდო სიყვარულის) ცნების ტრუბადურებთან, მინეზინგერებთან და მათი ეპოქის პოეტების სიყვარულის გაგებასთან ნათესაურ კავშირებს აღნიშნავდა. როგორც ზ. ავალიშვილი შემდეგ ამტკიცებს, „მიჯნურობის“ კოდექსი ტრუბადურებისა და მინეზინგერებისათვის უმცირეს დეტალებამდე კანონის ძალის მქონე იყო. აქ ჩვენ ნათლად ვხედავთ, რომ რუსთაველის პოეზიის არსი დასავლეთთანაა ასიმილირებული, და არა ირანულთან.

სარაინდო რუსთაველის ნაწარმოებში დასავლეთ და შუა ევროპის სარაინდოს მსგავსი უფროა, ვიდრე სპარსეთის ან მთლიანად აღმოსავლეთის სარაინდოსი.

რუსთაველის თანამედროვე პოეზიაში სარაინდო სიყვარულის მოტივი, როგორც ძმადნაფიცობის მოტივი, ძალზე გაფართოვდა.

გამოქვაბულში ცხოვრება ტარიელისა და ასმათისა იმგვარივე მოტივია, როგორსაც ჩვენ დასავლეთშიც ვპოულობთ, მაგალითად, ტრისტანსა და იზოლდასთან.

შედარებისათვის „ვეფხისტყაოსნისა“ და სხვა პოეზიათა ცალკეულ მოტივებსა და ეპიზოდებს შევუპირისპირებთ და სრულიადაც არ მივუთითებთ იმას, რომ მხოლოდ სპარსულ და არაბულ ლიტერატურაზე შეეჩერდეთ.

ჩვენ აქ გვსურს, პირველი შედარებისათვის ანტიკურობის უძველესი პოეტი, სახელდობრ, ჰომეროსი ავიღოთ. პ. ინგოროყვას მიხედვით, ქართველები ჰომეროსს ქართულ თარგმანში უკვე მე-11-12 საუკუნის პირველ ნახევარში იცნობდნენ, თავად რუსთაველი ჰომეროსს არ მოიხსენიებს. სამაგიეროდ, ჰომეროსს ხშირად იხსენიებს მისი თანამედროვე ჩახრუხაძე (ქართულად უმირის ჰქვია).

მსგავსად ის ასევე რამდენჯერმე ახსენებს გმირ აქილევსს (ქართულად აკილევ) და ტროელებს (ტროელ-ი). უეჭველია, რომ ჰომეროსს რუსთაველიც კარგად იცნობდა. თამარ მეფის მმართველობის დროის ისტორიკოსები ასევე ჰომეროსს, აქილევსს და სხვებს ახსენებენ.

„ილიადასა“ და „ოდისეას“ „ვეფხისტყაოსანთან“ შედარებისას ჩვენ ბევრ პარალელს ვპოულობთ. ოდისევსი და ავთანდილი თავიანთ მამულს სტოვებენ, რათა თავიანთი მოვალეობა შეასრულონ. პირველი თავის მეუღლეს, მეორე საცოლეს სტოვებს. განშორება ორივე შემთხვევაში მრავალ წელს გრძელდება.

ჯერ კიდევ ადრე მთავარი გმირების მსგავსებაზე მიუთითებდნენ, სახელდობრ, ჰომეროსის მძინვარე აქილევსსა და ქართველ ტარიელს, ცბიერ ოდისევსსა და ავთანდილს შორის. გონიერი ავთანდილი ფაქტობრივად ტარიელის საპირისპიროდ ჩნდება. ტარიელი, როგორც აქილევსი, წარმოდგენილი არიან, როგორც ბრწყინვალე გმირები და უდიდესი ყველა ჭაბუკს შორის. აქილევსი ულამაზესია, უსწრაფესი და უმამაცესი. ტარიელიც ამგვარადვე მძინვარეა, ბრძოლაში დაუმარცხებელი, ისევე, როგორც აქილევსი, მაგრამ ზუსტად ასევე, როგორც აქილევსი, სულიერი შერყევის შემდეგ იოლად ვარდება უღრმეს დეპრესიაში. ეს დროებითი აპათია მალევე გადის, მაშინვე ახალი სიტუაცია ჩნდება, შემდეგ ისინი ორივენი, ცეცხლით აღვსილი კვლავ ბრძოლაში გადაეშვებიან ხოლმე. ოდისევსიც გმირია, მაგრამ, ამავე დროს, ეშმაკი. ძალა და სიმამაცე მასთან გონებასა და ცბიერებასთანაა შეერთებული. ამგვარადვე ითვლება ავთანდილიც, ისიც გმირია, შიშისა და რიდის გარეშე, მაგრამ მისი საქმენი გონებიდან მომდინარეობს და არც ცბიერების გარეშეა. ოდისევსი სტოვებს თავის სამშობლოს, ითაკას, აგამემნონთან და მენელაოსთან ერთად, რომლებმაც ის დაარწმუნეს, ელენეს გათავისუფლებაში მიეღო მონაწილეობა.

ორივე შემთხვევაში საქმე ციხე-სიმაგრეთა ალყას ეხება. ოდისევსი და მისი მეგობრები შეუღწეველ ციხე-ქალაქ ტროას იღებენ, რათა პარისის მიერ მოტაცებული მშვენიერი ელენე გაათავისუფლონ. აქ თავს იჩენს კიდევ ერთი თვისება, რომელიც ორივეს: ოდისევსსა და ავთანდილს ახასიათებთ.

ოდისევსი ტროას ცხენს იგონებს, ავთანდილი ბრძოლის თავკაცებს ქაჯეთის ციხის აღების თავის „ოდისევსურ“ გეგმას სთავა-

ზოხს. მას სურდა ციტადელში ვაჭრის სამოსში შეეღწია და შემდეგ კარი შიგნიდან გაეღო. საფიქრებელია, რომ ეს სარდალი და სტრატეგი ტროას ომის თქმულებას იცნობდა, და, ამავდროულად, ქართულ ანდაზასაც. „ციხე შიგნიდან გატყდება“ — Eine Festung wird von innen gesprengt! ტარიელს სხვა გეგმა აქვს. მას სურს ქაჯეთის ციხე სამივე კარის ერთდროულად შემტვრევით აიღოს. აღსანიშნავია, თუ რით ასაბუთებს ეს ამას. მას სურდა, მის სატრფოს დაენახა, ის მისთვის როგორ მამაცურად იბრძოლებდა. როცა მისი გეგმა მიღებულ იქნა, ეს იმის მტკიცებად ჩაითვალა, რომ იგი სამ მეფეს შორის primus inter pares იყო. ბრძოლაში ის თავის ორივე მეგობარს სიმამაცითა და ენერგიულობით სჯობნის.

როგორც ოდისევსმა „ოდისეაში“, ისე ავთანდილმა ბევრი იმოგზაურა „ავთანდილიადაში“, როგორც ჩვენ „ვეფხისტყაოსნის“ ნაწილის დარქმევა გვსურს, სადაც ავთანდილის თავგადასავალი აღწერილი. ამ მოგზაურობისას მათ ბევრი თავგადასავალი გადახდათ თავს. ორივემ დიდი მანძილი გადალახა, ერთმა — ხომალდით, მეორემ — ხომალდითა და ცხენით. თავიანთი მოგზაურობისას მათ სხვადასხვა მტერთან უნდა ებრძოლათ და ყოველგვარი დაბრკოლება უნდა გადაეღებინათ.

ოდისევსი ჯადოქარ კირკესთან მოვიდა, ავთანდილმა ქალაქსახელმწიფო გულანშაროს მიაღწია, სადაც ვაჭრის ცოლს ფატმანს შეხვდა. ეს უკანასკნელი, როგორც ქონებით, ისე ქორწინებით, უბრალო ვაჭრის ცოლი არ გახლდათ. მას ასევე მოსამსახურე ქალიც ჰყავდა, ვისაც ჯადოქრობა შეეძლო — „გრძნეული“, მოსასხამს რომ მოისხამდა ხოლმე, რომელიც უჩინმაჩინის ქუდის ერთ-ერთი სახეობა იყო, როგორც მფრინავი ხალიჩა. ფატმანის მეუღლე, უსენი, ვაჭართა გილდის მეთაური იყო და ერთგვარი წარმომადგენელი ჰანზის ბურგომისტრისა. ამას გარდა, ეს სუსტი ადამიანი, გახლდათ ასევე ამ სავაჭრო და საპორტო ქალაქის საბაჟოს მმართველი და, იმავე დროს, მეფე მელიქ-სურხავის ვეზირი. მისი არყოფნისას ფატმანი ქმარს სხვადასხვა თანამდებობებზე ნაწილობრივ ცვლიდა.

ტროას ომის დასასრულს ოდისევსი ცდილობს, როგორც ერთგული და მოსიყვარული ქმარი, მეუღლესა და სახლეულს დაუბრუნდეს, მაგრამ ბედისწერა მას კიდევ წლების განმავლობაში აკავებს. ამასთან, მას ნიშნავს კალიფოსთან, დედოფალ და ჯადოქარ კირკესთან და ნიშნავს სასიყვარულო თავგადასავლები აქვს.

ავთანდილი, რომელიც თინათინზე იყო დანიშნული და ის ყველაზე მეტად უყვარდა, გარემოებათა გამო იძულებული გახდა, მისთვის ფატმან-ხათუნთან ელალატა.

ორივეს — ოდისევსისა და ავთანდილის მოგზაურობა Happy End-ით დამთავრდა. ორივენი უკან დაუბრუნდნენ თავიანთ საყვარელ ქალებს, რომლებმაც წლების განმავლობაში მათ უერთგულეს. მხოლოდ ავთანდილი, ოდისევსის საპირისპიროდ, ერთ რაიმეს გადაურჩა, მას თავისი მეუღლის ასი შეყვარებული საქმროს ამოხოცვა არ სჭირდებოდა, როგორც ეს ოდისევსმა გააკეთა, მას შემდეგ, რაც ეს საქმროები წლების განმავლობაში მისი (ქონებით) სარგებლობდნენ! მაგრამ ოდისევსის შემთხვევაში საქმე ერთ პატარა მთავარსა და მიწისმფლობელს ეხება და მის მეუღლე პენელოპეს მხოლოდ ოდისევსის მამა (რომელიც საქმროებს მოშორდა და ბაღში განმარტოვდა), მისი მეგობარი მენტორი, ღორების მწყემსი, რამდენიმე სხვა მსახური და მისი ერთგული ძაღლი იცავდა. — ამის საპირისპიროდ, თინათინი თავისი ძღვევამოსილი მამის — როსტევიანის, მრავალრიცხოვანი ერთგული ვასალების — მათ შორის, ყველაზე ერთგული შერმადინის, ისევე როგორც მეთვალყურეთა დიდი არმიის მიერ იყო დაცული.

იცნობდა თუ არა შოთა „ოდისეას“ და ყველა ზემოთ მოყვანილ დეტალს?

მეფე დავით მეოთხის ერთი ანონიმი მწერალი და ისტორიკოსი (ასევე თანამედროვე მეფისა) წერს, რომ ჰომეროსი ბერძნულიდან ქართულად 1112-25 წლებში ითარგმნა. ისტორიკოსი მოიხსენიებს ჰომეროსსაც, ტროელებს, აქილევსს, ჰექტორს, ოდისევსს, ორესტეს, ტროას 28-წლიან (?) ალყას და ა.შ. ბუნებრივია, რუსთაველი ჰომეროსის ნაწარმოებებს იცნობდა, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ ის მასზე ასე ძლიერ გავლენას მოახდენდა, როგორც ეს ალბათ არაერთგზის იყო დამტკიცებული. ჩვენ აქ მხოლოდ მტკიცედ ვემხრობით იმას, რომ მრავალი ქვეყნისა და დროის მწერლების ფანტაზიას ერთი და იგივე მოტივები შთააგონებს.

ორივე ამბის ინდივიდუალობის უდიდესი განსხვავება ისაა, რომ გმირები რუსთაველთან საბოლოოდ თავიანთი საკუთარი გრძობისა და გონების მიხედვით მოქმედებენ, მაშინ, როდესაც ჰომეროსის გმირები ღმერთების — ზევსის, აპოლონის, პოსეიდონის, ათენა

პალადას, აფროდიტეს სურვილს ასრულებენ და ყველა ძლევა მოსილი გმირი, როგორებიცაა აგამემნონი, ოდისევსი, ჰექტორი, ორესტე და სხვები, ჰომეროსთან ბოლო მომენტში მხოლოდ მარიონეტებია ოლიმპიური ღმერთების ხელში, რომლებიც გმირების ბედს ცალცალკე ან ღმერთების რჩევით განსაზღვრავენ.

ჰომეროსისა და რუსთაველის ეპოქათა შორის დაახლოებით 2000 წელია და შინაარსის მიხედვითაც ორივე ეპოსი ძალზე განსხვავებულია. „ილიადა“ და „ოდისეა“ გახლავთ ეპოსი, რომელიც აღწერს უძველეს ამბებს საბერძნეთში, ე.ი. გმირებისა და ღმერთების მითებს როგორც ბერძნული, ისე წინაბერძნული დროიდან. ისინი საბერძნეთში სოციალურად და სახელმწიფოებრივად განსხვავებულ დროს აღმოცენდნენ, საქართველოში კი განვითარებული შუა საუკუნეები იყო. რუსთაველის ეპოსი საქართველოში ფეოდალიზმის აყვავების ხანაში აღმოცენდა.

ჩვენ აქ გვსურს, „ილიადაში“, „ოდისეასა“ და „ვეფხისტყაოსანში“ მრავალი ცალკეული მოტივის შედარების გზით ამ მაგალითებზე დაყრდნობით ვაჩვენოთ, თუ მრავალი ეს მოტივი როგორ ჰყვავდა მთელ ძველ ლიტერატურაში, საუკუნეების განმავლობაში.

ახლა შუა საუკუნეების ევროპულ ლიტერატურაზე გადავიდეთ.

„ტრისტანისა და იზოლდას“ შესახებ ჩვენ ცნობილი რუსი პოეტისა და ევროპული ლიტერატურის მცოდნის ბალმონტის ციტატას მოვიტანთ:

„...მაგრამ მთელ ევროპულ პოეზიაში არ არის არცერთი, რომელიც შეიძლებოდა ქართველი პოეტის უბადლო ეპოსისათვის შეგვედარებინა, გარდა შუასაუკუნეების ულამაზესი ზღაპრისა სიყვარულსა და სიკვდილზე, ეს არის ბრეტონული მოთხრობა ტრისტანსა და იზოლდაზე, რომელიც დაახლოებით იმავე დროს შეიქმნა, როგორც რუსთაველის ზღაპრული სიმღერა: მე-11-12 საუკუნეებში. ქართული და ბრეტონული თქმულების კონცეფცია, ბუნებრივია, ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლად განვითარდა“. ბალმონტი ზოგიერთ პარალელსაც მიუთითებს. „ვარჯიში შუბის ტყორცნაში, ფარის ქერაში, მშვილდ-ისრიდან სროლაში, ცხენოსნობაში და სხვა ტრისტანთან და ტარიელთან, ტყუილის სიძულვილი და მიცემული სიტყვისადმი ერთგულება, როგორც ბრეტონელებს და ქართველებს (ტრისტანსა და ავთანდილს) ზღვის ხმა

ესმოდათ, ტრისტანისა და იზოლდას ცხოვრება ტყეში გარეულ ცხოველებს შორის და ტარიელისა და ასმათისა გამოქვაბულში, ასევე გარეულ ცხოველებს შორის. როგორც ავთანდილი, ისე ტრისტანი, მშვილდ-ისრიდან ტყორცნისას მიზანს არასოდეს აცდენდნენ. ორივე ქალის — ნესტანისა და იზოლდას შედარება მზესთან და სხვა. ზემოხსენებულიდან შეიძლება ავიღოთ მხოლოდ ბალმონტის დასკვნა, რომ ორივე პოეზია ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლადაა შექმნილი. ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ბალმონტის სხვა მტკიცებას, სახელდობრ, იმას, რომ ბრეტონელებსა და ქართველებს შორის გადაულახავი მანძილი არსებობდა. ჩვენ ამას მოგვიანებით კიდევ უფრო ახლოს დავუბრუნდებით.

თითქოსდა თომას ბრეტონელისაგან, ანგლონორმანული პოეტისაგან მომდინარეობს „ტრისტანისა და იზოლდას“ პოემის თავდაპირველი ტექსტი, რომელიც დაახლოებით 1170 წელს დაინერა და 20000 სტროფისაგან შედგებოდა. მან ენის სილამაზე და ხელოვანის დახვეწილობა წარმოაჩინა. ის პირველ ადგილზე სიყვარულს აყენებს, მისთვის სიყვარულის კანონი უმაღლესი კანონია. მის გმირ ქალს „ღმერთიც კი“ ეხმარება, თავის მეუღლეს უღალატოს.

შუა საუკუნეების ესპანეთში ყველაზე ცნობილი ეპოსი El Cid დაინერა. ისტორიული გმირი მე-11 საუკუნეში ცხოვრობდა, 1045 წლამდე დაიბადა და ბრძოლაში 1099 წელს დაეცა. დონ როდრიგო დიას დე ბივარი კასტილიელი გრანდის შვილი იყო. ისტორიაში ის როგორც Cid Campeador შევიდა. “Cid” კეთილშობილი სახელი იყო, რომელიც მას არაბებმა შეარქვეს და არის ესპანური ვარიანტი არაბული ტიტულისა “Seid”=ბატონი. Campeador მეორე კეთილშობილი სახელი იყო, რომელიც მას ესპანელებმა უბოძეს. მისი მნიშვნელობა „მებრძოლი“ ან „ჯარის მეთაურია“. სიდი დონა ხიმენე დიასზე, კასტილიის მეფის ძმიშვილზე იყო დაქორწინებული. სიდი ცნობილი გახლდათ თავისი ბრძოლით მავრთა წინააღმდეგ. თავდაპირველად იგი მავრების მხარეს იბრძოდა, შემდეგ მავრთა მოწინააღმდეგე იყო. ის გახდა გმირი ესპანეთის მავრთაგან განმათავისუფლებელი ბრძოლისა, რომელიც ასწლეულობით გრძელდებოდა. 1094 წელს მან ჩამოაგდო მავრიტანელი მეფე მდიდარ ვალენსიაში, სადაც ის გარდაცვალებამდე მეფობდა.

მის შესახებ თავდაპირველად ლათინურ ენაზე გამოჩნდა პოემა, რომელიც ჯერ კიდევ ტრადიციული ანტიკური სტილით იყო შეთ-

ხზული. მე-12 საუკუნეში გამოჩნდა ესპანური “Epos del Cid” 744 სტროფით. ამ ეპოსის ენა ჯერ კიდევ არ იყო განვითარებული და უკანასკნელ სინატიფემდე დახვენილი. აქედან ცოტა ხნის შემდეგ თავისი ეპოსი შექმნა რუსთაველმა, მაგრამ პირდაპირ ლიტერატურულად დასრულებულ ენაზე.

პოემა “El Cid” ასახავს ეპოქას, რომელიც ცხარე ბრძოლებითაა აღბეჭდილი. მე-12,13,14 საუკუნეებში ამ თემაზე დაახლოებით 200 ესპანური სიმღერა დაინერა. ესპანურ ლიტერატურასა და ფოლკლორში სიღის თემაზე თქმულებები, ეპოსი, სიმღერები და დრამები შემონახული. ამ მასალის ულამაზესი გადამუშავება კორნელიდან მოდის.

ამ თქმულების სიუჟეტი ესპანელ ხალხში ძალზე საყვარელი იყო. მიუხედავად ამისა, ჩვენ გვეჩვენება, რომ საქართველოში შოთა რუსთაველის ეპოსის გავლენა და პოპულარობა უფრო დიდი იყო.

მე-11 საუკუნის ბოლოსა და მე-12 საუკუნის დასაწყისში საფრანგეთში “Chanson de Roland” შეიქმნა, როგორც ეროვნული ეპოსი. ამ პოემაში მოთხრობილია ლეგენდარული თავგადასავალი კარლოს დიდის ძმიშვილისა, რომელიც მისი ჯარის ერთ-ერთი საუკეთესო სარდალი იყო ესპანეთში, მავრების წინააღმდეგ ბრძოლაში. ცნობილია კარლოს დიდის ლაშქრობა 777-778 წლებში, სადაც შრულანდ-მარკგრაფი=როგორც არიერგარდის ჯარის სარდალი ბრეტონების წინააღმდეგ გამირული ბრძოლის შემდეგ რონსევალის ველზე დაეცა. უძველესი ოქსფორდული ხელნაწერი 4.000 სტროფს მოიცავს. გერმანელმა მღვდელმა კონრად დერ პფაფემ (Konrad der Pfaffe) ეს ეპოსი „როლანდის სიმღერად“ გადააკეთა (დაახლოებით 1179?) და აქედან მარტივის ლეგენდა შექმნა.

მე-13 საუკუნის დასაწყისში შტრიკერმა (Stricker), გერმანელმა პოეტმა, სიმღერა ისევ გადაამუშავა და მას კარის (პოეზიის) ფორმა მისცა.

1190 წელს კრეტიენ დე ტრუამ (Cretien de Troyes) დაწერა ეპოსი “Perceval li Gallois”. ეს იყო ნიმუში ვოლფრამ ფონ ემენბახის (Wolfram von Eschenbach) “Parcival”-ისა 1198-1210 წლებში. აქ ფაბულა მთელი სიღრმით იქნა გაშუქებული. პარციფალი იყო პროტოტიპი ჭეშმარიტად ქრისტიანი მხედრისა, რომელიც იმისათვის იბრძვის, რომ შიდა და გარე ბრძოლებით ღმერთს ემსახუროს და, ამავე დროს, თავისი გულის მბრძანებელ ქალბატონს დაემორჩილოს. ტრუამ 10.000 სტროფი შექმნა, მაგრამ ნაწარმოები არ დამთავრებულა.

ეშენბახთან 24.810 სტროფს ვხვდებით. ეპოსში პარციფალი მეფე არტურის წრეში იყო. ამ თემაზე ცნობილია ვაგნერის ოპერა.

ართური ან არტუსი სილურიაში, კერძოდ, დამონიაში მმართველი მთავარი და ისტორიული პიროვნება გახლდათ. ეს ბრიტანელი ჯარის სარდალი ანგლო-საქსების წინააღმდეგ იბრძოდა. მისი მთავარი მონინააღმდეგე მეფე სერდიკი იყო. არტური მძიმე მონამლვის შემდეგ გარდაიცვალა. მასზე კელტებსა და, მოგვიანებით, მთელ რომანულ და გერმანულ სამყაროში ბევრი ლეგენდა შეიქმნა. მის შესახებ ბარდები უკვე მე-5-6 საუკუნეებში საუბრობდნენ და ის ასევე მე-9 საუკუნის ქრონიკებშიც იქნა მოხსენიებული. მან მაშინდელი რაინდობის 12 უმამაცესი რაინდისაგან შემდგარი ელიტა ერთ წრეში გააერთიანა.

არტუსის თქმულების ციკლს გრაალის ლეგენდაც უკავშირდება.

ეპოსის მიხედვით, არტუსის წრის რაინდები მანდილოსანთა დამცველნი იყვნენ, ისინი ჯადოქრებს, ბუმბერაზებსა და ჯუჯებს იმორჩილებდნენ.

თქმულებათა ეს წრე ინგლისიდან საფრანგეთში, ნიდერლანდებში, სკანდინავიაში და მოგვიანებით პროვინციებში, ესპანეთსა და იტალიაში გადავიდა. არტუსის თქმულების ლიტერატურული გადამუშავება ალბათ მე-12 საუკუნის შემდეგ მოხდა.

კრეტიენ დე ტრუამ ძირითადად პოეტური სარაინდო რომანი დანერა. მისი ერთ-ერთი მთავარი გმირი ლანსელოტი იყო, რომელიც გენევრასთან ერთად კეთილშობილი მანდილოსნისა და მისი რაინდის იდეალურ წყვილს წარმოადგენდნენ. აქ ქალი უმაღლეს კვარცხლბეკზე იქნა დაყენებული.

ვოლფრამ ფონ ეშენბახს, ერთ-ერთ ყველაზე გამოჩენილ მინეზინგერს, არც კითხვა შეეძლო და არც წერა, მაგრამ დიდ სიბრძნესა და მაღალ სულს ფლობდა. 1200-1250 წლებში ის ჰერმანის, ტიუბინგენის მემამულე გრაფის კარზე იყო, როგორც მომღერალთა და ხელოვანთა მფარველთან. აქ მან ფოგელვაიდეს მიმდევრების გვერდით შემდგომი 5 წელი გაატარა. ვოლფრამ ფონ ეშენბახის ეპოსი პოეტური ნატიფი გრძნობით, ენის სიმდიდრითა და იუმორით იყო აღბეჭდილი. ეჭვი ღმერთის სამართლიანობაზე პარციფალთან შემრიგებლურ დასასრულს ეგუება. რაინდ პარციფალის სახე არის ადამიანის იდეალიზება, მტკიცე ქრისტიანულ რწმენაზე დამყარებული.

გოტფრიდ ფონ შტრასბურგი (Gottfried von Strasburg) ვოლფრამ ფონ ეშენბახის შემდეგ ოდნავ უკან დგას, თუმცა შუა საუკუნეების უდიდეს ეპიკოსადაა მიჩნეული. „ტრისტან და იზოლდას“ მისეული გადამუშავება სუფთა ენით, გრამატიკითა და კორექტული მეტრიკითაა გამოჩენილი. მას პოეზიის სრულყოფასთან მიმართებით ვერც მისი ევროპელი თანამედროვენი და ვერც მიმდევრები ვერ შეედრებიან. მასთან მხოლოდ შოთა რუსთაველს თუ შევადარებთ. თუმცა აზრთა სიღრმით და სულით რუსთაველი მას დიდად აღემატება.

ჰარტმან ფონ დერ აუე (Hartman von der Aue) ვოლფრამ ფონ ეშენბახთან და გოტფრიდ ფონ შტრასბურგთან ერთად მე-12 საუკუნის დასასრულის ყველაზე ცნობილ გერმანელ პოეტებს მიეკუთვნება. ის კარის პოეზიის აყვავების დროის მინიზინგერი იყო. ეს ჯვაროსანის რაინდი (მე-3 და მე-4 ჯვაროსნული ომების მონაწილე) 1197 წელს თავის სამშობლოში დაბრუნდა.

მის პოეზიას ახასიათებს მკაცრი რაინდული მოვალეობის გრძნობა და მყუდრო, წყნარი ოჯახური ბედნიერების ნაღველი, როგორც ყოველგვარ საგმირო საქმეებსა და თავგადასავლებსაა დამორებული და ეს გრძნობები ერთმანეთს ჰარმონიულად ეთანხმება.

მას ასევე ძალზე ალაფრთოვანებს თქმულებათა ციკლი მეფე არტუსზე. თავის თხზულებებში ის აგრეთვე თავგანწირულობისა და მსხვერპლშენიშვნის იდეას განმარტავს.

ვალტერ ფონ დერ ფოგელვაიდემ (Valter von der Vogelweide) შუა საუკუნეების გერმანულ ლირიკაში არსებითი წვლილი შეიტანა. ისიც ჯვაროსანის რაინდი იყო, ამას გარდა, მეფე ფრიდრიხ მე-3-ის შვილის მომავალი აღმზრდელი. ის დიდი გულითადობით, თანაგრძნობითა და თანდაყოლილი სიმტკიცით გახლდათ დაჯილდოებული. მისი ლექსები ოსტატობით აღსავსე იყო. ის პირველი გახლდათ, ვინც კარის პოეზიაში ფოლკლორისა და ხალხური სიმღერების ელემენტები შემოიტანა.

რუსთაველი და „ნიბელუნგების სიმღერა“

„ნიბელუნგების სიმღერა“ მე-12 საუკუნის დასასრულს ან მე-13 საუკუნის დასაწყისში შუა ზემოგერმანულად, განვითარებული შუასაუკუნეების ენაზე დაინერა.

პირველი 4 სტროფი ასე ჟღერს:

„საკვირველ ამბებს გადმოგვცემს გარდასულ დროთა საგები,
გაბედულ გმირებს ჰქონიათ მხნეობა თუ რა საქები,
რა ცრემლები და გოდება, რა საზეიმო კრებანი,
გულად რაინდთა ბრძოლებზე ისმინეთ საოცრებანი.

ბურგუნდიაში ჰყვაროდა ასული კეთილშობილი,
ქვეყნად იმაზე ლამაზი არ იქნებოდა შობილი.
ინოდებოდა კრიმჰილდედ ეს ქალბატონი რჩეული,
მრავალმა გმირმა შესწირა მას სიცოცხლე და სხეული.
იქ სიყვარული მისადმი არავის ერცხვინებოდა.

არა ჰკიცხავდნენ იმას, ვინც მისის ტრფიალით დნებოდა.
ლამაზი იყო უზომოდ და ტურფა ზნეთა მჩენარი,
ყველა ქალების თვალი და იმათი დამამშვენარი.

მას სამი მეფე იცავდა, უამრავ განძთა მქონენი,
მხნე გუნთერი და გერნიტი, რაინდნი თავმომწონენი,
და გიზელჰერი, ჭაბუკი, მათებრვე მტერთა მზარავი,
იგი და იყო იმათი, ისინი მისი მფარავი“.*

ეს 4 სტროფი ზუსტად ასევე კარგად გამოდგებოდა „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგად, რადგან ისინი შინაარსითა და ფორმით მსგავსია.

„ნიბელუნგების სიმღერა“ ნაწილობრივ ნამდვილ ისტორიულ მოვლენებს ასახავს. ამის საპირისპიროდ, რუსთაველის ეპოსში პოეტი თავის ფანტაზიას თავისუფალ გასაქანს (ხმას) აძლევს და, როგორც ჩვენ მოგვიანებით დავინახავთ, ის საქართველოს ისტორიულ ეტაპებს არ მისდევს.

„ნიბელუნგების სიმღერა“ ორი ნაწილისაგან შედგება. 1. „ზიგფრიდის სიცოცხლე და სიკვდილი“ და 2. „კრიმჰილდეს შურისძიება“.

ა. ბარამიძე თავის შესაძარებელ შტუდიებში ნიბელუნგებს „ვეფხისტყაოსანთან“ მიმართებით იკვლევს, აანალიზებს ნიბე-

* „სიმღერა ნიბელუნგებზე“. თარგმანი კონსტანტინე ჭიჭინაძისა, მე-3 გამოცემა, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1961 წ., გვ.19.

ლუნგების მეორე ნაწილს, რომელსაც რუსთაველის ეპოსთან მართლაც მცირე მსგავსება აქვს. აქ კრიმჰილდეს შურისძიება გამოხატული მისი საყვარელი მეუღლის, ზიგფრიდის, მუხანათური მკვლევლობის შემდეგ. ამ ნაწილში ნაზი ახალგაზრდა ქალი თითქმის შურისძიების ქაღალდითად გადაიქცევა. იხოცებიან არა მხოლოდ ზიგფრიდის მკვლევები, არამედ სრულიად უდანაშაულო ადამიანებიც ნაწილობრივ, კრიმჰილდეს ახლო ნათესავებიც.

კრიმჰილდეს შურისძიების გვერდით ფერმკრთალდება თვით კოლხი მეფის ასულის მედეას შურისძიება ბერძნული მითოლოგიიდან. კრიმჰილდეს ბრძანებითა და თავად მისი დახმარებით ბურგუნდებზე ისეთი მძიმე შურისძიება ეწყობა, რომ სისხლისღვრის ბოლოდ ჰილდებრანდმა, ძველმა მებრძოლმა და კრიმჰილდეს მეორე ქმრის — ეტცელ-ატილას გერმანელმა ქვეშევრდომმა, ალბათ, ძლიერი ნერვების მამაკაცმა, ამის ატანა მეტად ვეღარ შეძლო და კრიმჰილდე სახელგანთქმული ხმლით, ბალმუნგით მოკლა, რომელიც წინათ მის პირველ ქმარს, ზიგფრიდს ეკუთვნოდა.

თუ ჩვენ ამის საპირისპიროდ ნიბელუნგების პირველ ნაწილს „ვეფხისტყაოსანთან“ შევადარებთ, ბევრ პარალელს მოვძებნით. ძირითადად ესაა სიყვარული ზიგფრიდსა და კრიმჰილდეს და ძმადნაფიცობა ზიგფრიდსა და გუნთერს შორის (მიუხედავად ამ უკანასკნელის ნაღვლიანი დასასრულისა მათი ცოლების ჩხუბის გამო). ძველ გერმანულ თქმულებაში ზიგფრიდი ნახევრად ღმერთი და გმირია. „ნიბელუნგების სიმღერაში“ უკვე უფრო მეტად რაინდი და გმირია.

ზიგფრიდი ჯერ კიდევ გაგონილით შეიყვარებს კრიმჰილდეს, რადგან ის მთელს ბურგუნდსა და მეზობელ ქვეყნებში სილამაზითა და მომხიბლველობით იყო განთქმული. ზიგფრიდი ნიდერლანდებიდან ბურგუნდს გაემგზავრება, მისი ძმის ძმადნაფიცი ხდება და რაინდული წესისამებრ მის მოხიბლვას იწყებს, რათა ამგვარად მისი სიყვარული მოიპოვოს. კრიმჰილდე ზიგფრიდს თავისი ოთახის ფანჯრიდან შეხედავს და მალულად შეუყვარდება იგი.

თავის სიყვარულში (მინწე) კრიმჰილდესადმი ზიგფრიდი სარაინდო სიყვარულის ყველა „რუსთაველურ“ წესს ასრულებს, რომლებიც „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგშია შემონახული. ის რუსთაველის იდეალური „მიჯნურია“.

ჩვენ აქ პირველი შეხვედრის ამბის ციტატას მოვიტანთ.

„გამოჩნდა ტურფა ისე, ვით ჩნდება ცისკარი დილისა, გამფანტავი და მომსპობი შემოღრუბლულის ჩრდილისა. ის, ვინც მისდამი ღრმა ტრფობის გამხელას ვერა ჰბედავდა, მშვენიერებით შემოსილს ახლა თავის წინ ჰხედავდა.

მრავალი თვალი ძვირფასი მის სამოსელზე ნათობდა. ვარდის ელფერი ღანვთაგან შუქს მოციალეს ათოვდა. უნდა სიტურფით მონატრულს ეთქვა აქ გამოტყიხლად, რომ ქვეყნად მსგავსი შევენება აქამდე თვალს არ ეხილა.

როგორც გავსილი მთოვარე, ვარსკვლავთა წინა სწრებული, რომლისგან ღრუბლით გამოჰკრთის სხივთა ნათელი კრებული, ისე ბრწყინავდა ქალთა წინ ნათელი მისის პირისა, მის სილამაზეს შეეძლო ცეცხლად აღგზნება გმირისა.

საწოლთმსახურნი ვიდოდნენ წინაშე ქალბატონისა. მჭვრეტელთა გასარღვეველად სისუსტე უჩნდათ ღონისა. ვაჟნი ცდილობდნენ შეხედვას, მიმდგარნი, ვითარცა ტყენი. ეს ზიგფრიდისთვის საამო იყო და თანაც საწყენი.

„როგორ ვფიქრობდი“, ზრახვიდა ის გულში, ამის დამხედი, „რომ მე შენ უნდა მიყვარდე? ო, სულელი და თავხედი! მაგრამ მე შენსა სიშორეს აქ მირჩევნიან სიკვდილი“. ხან წითლდებოდა იგი და ხან ფერი ჰქონდა მიხდილი.

და ზიგელინდის ტურფა ძე იდგა, არ სხვათა გვანებით, ვით პერგამენტზე ნახატი უდიდეს ხელოვანებით. უნდა გულახდით გვეთქვა, რომ ჯერეთ არ არის ნახული ქვეყნად სხვა სახე გმირისა, ეგ ზომ ლამაზად სახული“.

(იქვე, გვ.86-87)

გგონია, ზემო სტროფები თითქოსდა რუსთაველის მეტაფორებთანაა ციტირებული, ვინაიდან ამ პირველ შეხვედრას ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის პირველ შეხვედრასთან საოცარი მსგავსება აქვს.

ამჟამად ჩვენ შევეხებით ძმადნაფიცობას გერმანულ ეპოსში.

„კეთილი იყოს“, გაისმა ხმა ნორჩის გაზელჰერისა.
„აქ მობრძანება თქვენი და თანამხლებლების თქვენისა.
ტოლ-მეგობრებით სამსახურს გაგინევთ სავსე ღვინითა“.
დაიწყო გამასპინძლება მეფე გუნთერის ღვინითა.
მაშინ სთქვა ქვეყნის მფლობელმა. „რაც ჩვენ გვეკუთვნის, ყოველი
გვთხოვეთ ზრდილობით და მყისვე გახდებით მისი მშოველი.
ჩვენს გონებას და სისხლსაც კი გაგიზიარებთ მთლიანად“.

(იქვე, გვ.41)

ხელგაშლილობა, რომელიც მფლანგველობას ესაზღვრება, არა მხოლოდ რუსთაველის, არამედ ნიბელუნგების გამირებაც ახასიათებთ. ასე ტარიელი, ავთანდილი და თინათინი თავიანთ სიმდიდრეს თავიანთ წრეში ინაწილებენ. ასევე გუნთერი, კრიმჰილდე და „ნიბელუნგების სიმღერის“ სხვა გამირები უხვად ასაჩუქრებენ თავიანთ მსახურთ და მოგზაურ ხალხს (ე.ი. მომღერლებს, მუსიკოსებს, მოხეტიალე რაინდებს და სხვა), ეს სიუხვე (ხელგაშლილობა) სარაინდო კოდექსით იყო განსაზღვრული, ე.ი. კოდექსის თანახმად, მთელი ევროპელი (მათ შორის ქართველი) რაინდობისათვის მე-11-13 საუკუნეებში საყოველთაო იყო.

ჩვენს დღევანდელ მკითხველს შეიძლება ზოგჯერ განსაკუთრებულად მოეჩვენოს ის, რომ რუსთაველის გამირები ასე ხშირად ტირიან. „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი გამირები – არა მხოლოდ ქალები, არამედ ჭაბუკებიც ხშირად ტირიან და ცრემლების „ნაკადულეებს“, „მდინარეებს“, „ტბებს“, „ზღვებს“ ადენენ.

თუმცა „ოდისეასა“ და „ილიადაშიც“ არის შემთხვევა. ბერძნული და სხვა ანტიკური ეპოსის გამირები, დიტრის ფონ ბერნი (თეოდორის დიდი), ეტცელ (ატილა) და სხვებიც ტირიან. ჩვენ ავიღებთ ნაწყვეტს „ნიბელუნგებიდან“, სადაც აღწერილია ზიგფრიდის, გუნთერისა და კრიმჰილდის ტირილი, რომლებიც მათ ტრაგიკულ ბედისწერას წინასწარმეტყველებენ. „ისინი ალბათ გულით მომავალ უბედურებას გრძნობდნენ, მათ, როგორც აქ ერთმა თქვა, ყველას უნდა ეტირა. ცრემლების ოქრო მათ მკერდზე ჩამოედინებოდა, ისინი (ცრემლები) თვალებიდან ველს უხვად ეცემოდნენ“.

ჩანს, ეს მაშინდელ ქართულ და ევროპულ ჩვეულებებს და დროის გემოვნებას შეესატყვისებოდა.

დაახლოებით ნიბელუნგებთან თანადროულად შეიქმნა ძველი რუსული ლიტერატურის განძი „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ („იგორის ლაშქარი“) („Слово о полку Игореве“), რომელიც 1185 წელს იგორის ლაშქრობას ასახავს. ეპოსი 1187 წელს შეიქმნა. ამგვარად, ის თითქმის „ვეფხისტყაოსანის“ თანადროულად დაიწერა.

აღსანიშნავია, რომ „ნიბელუნგების სიმღერაშიც“ აღმოსავლური საგნები შემოდინან. მოხსენიებულია არაბული აბრეშუმი “Tsatsamank” (=სალამანკადან ესპანეთში), არაბული ოქრო, ქვეყნები: მაროკო და ლიბია.

სარაინდო, რომანტიკული ეპოსი „ნიბელუნგების სიმღერა“, ისევე როგორც სხვა ზემოხსენებული რუსთაველის დროის თანამედროვე ევროპული ეპოსი, ზოგჯერ მთელი შინაარსითაც კი და ზოგიერთი მოტივით რუსთაველის შემოქმედებასთან ბევრ მსგავსებას პოულობს.

ამის მიუხედავად, „ვეფხისტყაოსანი“ თავისი პოეტური და ფოლკლორული შინაარსის მიხედვით აქ განმარტოებით დგას და შოთა რუსთაველის თვითმყოფადი, გენიალური ნაწარმოებია შოთა რუსთაველისა.

და მაინც, არ გვტოვებს აზრი, რომ ევროპული გავლენა მე-11-13 საუკუნეების საქართველოზე მაინც უფრო ძლიერი იყო, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. განა ნაწილობრივ მაინც არ არის ეს გავლენა რუსთაველზე და ამგვარად, მისი ეპოსის შინაარსზე?

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ რუსთაველის მსოფლმხედველობაზე შეუძლებელია გავლენა არ მოეხდინა ევროპას — ძირითადად დასავლეთ და შუა ევროპას. ჩვენ ვთვლით, რომ კავშირი ევროპასა და საქართველოს შორის ქართული „ოქროს ხანის“ დროს ბევრად ინტენსიური იყო, ვიდრე ჩვენ მართლაც რომ იმ კეთილსურნელოვანი წყაროებით დოკუმენტურად შეგვიძლია დავამტკიცოთ იმ წყაროებით, რომლებიც ჩვენს დრომდე შემოინახა.

ცნობები რომზე, ბიზანტიასა და იერუსალიმზე, ევროპული ლიტერატურისა და, ნაწილობრივ, თვით წერილობითი ძეგლები საქართველომდე მოდიოდა და, პირიქით, კულტურული ცნობები ამავე გზით საქართველოდან ევროპასაც აღწევდა.

ამ რამდენიმე საუკუნოვან კავშირზე ევროპასა და საქართველოს შორის ჩვენ ფეოდალიზმის კვლევისას მოგვიანებით ვისაუბრებთ.

ჩვენ აქ უკვე ვამბობდით, ზოგიერთი მკვლევარი თვლის, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსი ქართული ფოლკლორიდან უნდა იყოს აღებული. მთელ საქართველოში იყო ციკლი, ხალხური თქმულებებით გავრცობილი, რომელიც „ვეფხისტყაოსანშიც“ შემოინახა. ყველა ეს თქმულება ძირითადად „ტარიელიანის“ სახელითაა ცნობილი (ე.ი. თქმულებები ტარიელზე). ეპოსის სათაური „ვეფხისტყაოსანი“ ასევე მისი სინონიმია („ვეფხის ტყავის მატარებელი“ ტარიელი).

1937 წელს ხალხური თქმულების „ტარიელიანის“ დაახლოებით 70 ვარიანტი დარეგისტრირდა, რომლებიც საქართველოს 36 ერთმანეთისაგან დაშორებულ ადგილებში იქნა ჩანერილი.

ამ ციკლის ვარიანტების ამგვარმა სიმრავლემ და ასევე იმ ფაქტმა, რომ ისინი საქართველოს ზოგიერთ იმგვარ „ველურ“ ადგილებშია ნაპოვნი, როგორცაა ფშავეთი და ხევსურეთი, სადაც ნორმალური გზით რუსთაველის ეპოსი წერილობითი სახით ვერასოდეს შეაღწევდა, ზოგიერთი მკვლევარი იმ აზრამდე მიიყვანა, რომ რუსთაველმა თავისი ეპოსის შინაარსი ამ ქართული თქმულებიდან აიღო.

გრიგოლ რობაქიძე

ქართული მოდერნიზმი*

1915 წლის დასაწყისში ახალი მხატვრული სიტყვის ქადაგებამ ქუთაისის თავზე გადამფრენ ფრინველთა სიმღერასავით გადაიქროლა. ქუთაისი შეშფოთდა. თვითრჯული ქალაქი: იგი მეტაფიზიკური „ობივატელობის“ უდავოდ გენიალური გამოხატულებაა, — და, ამასთან, მეტისმეტად თავისებური. ის, რაც ნიცშემ საშუალო ელინზე თქვა, სავსებით მისაღებია საშუალო ქუთაისელისათვის: — „გენიალურის თვისებები გენიალურობის გარეშე, — არსებითად, სულისა და ხასიათის ყველაზე სახიფათო თვისებები“. ქუთაისი — სინამდვილეში „ეპიგონი“ გახლავთ. **იყო**, რაღაც ჭეშმარიტად მშვენიერი და დიადი, — ახლა კი მხოლოდ **ცდილობს**, **იყოს** — და, რამდენადაც „არ გამოდის“, ბრაზობენ და ნიჰილისტური გაუფასურების საძაგელ ეშმაკთან ხვდებიან. აღარ არსებობს სიმალღეები, და სრულიად აღარაა სიღრმეები, — არის ოდენ საშუალო და ბრტყელი, — და ამიტომ უმცირესი, გადაკრული სიტყვა „სიმორის პათოსზე“ ყრუ გაღიზიანებას იწვევს. აქედან — ტრაგიკული აგზნებულობა: გაუთავებელი „მრავალჟამიერი“ — ეს თავისებური, საშინელი გოდება რაღაცაზე, და არა მზის მაუნყებელი სიმღერა. ქუთაისი ჭეშმარიტად ტრაგიკულია თავის „ობივატელობაში“ (— აქ კი, შესაძლოა, მთელი თანამედროვე საქართველოს საშინელი სიმბოლოა), — და საჭიროა სოლოგუბის ტალანტი, როზანოვის გენიალურ ყოვლისმგრძნობელობასთან ერთად, რათა მკაცრი სიმართლით გამოვცეთ ამ „ობივატელობის“ მთელი კომპარი. და ქუთაისის „განგაში“ ახალი სიტყვის ქადაგების საპასუხოდ ბუნებრივი გახლდათ.

ახალგაზრდები, რომელთაც თავიანთი ახალი სიმღერით ქუთაისის ქუჩების უდარდელი მყუდროება დაარღვიეს, იყვნენ დამწყები პოეტები: პაოლო იაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე, ტიცვიან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, ლელი ჯაფარიძე. ცხოვრების განცდის მოდერნისტული სტილი მხატვრული სიტყვის მწყობრ განსახიერებაში, — აი, რა იყო მათი ალთქმის ახალი სჯულის კანონი. და ქუთაი-

* წერილი პირველად 1918 წელს დაიბეჭდა რუსულენოვან ჟურნალ „ARS“-ში (№ 1, გვ. 46-52). იგივე რუსული ტექსტი შეტანილია ასევე 2012 წელს ლალი ცომბაიას მიერ გამოცემულ გრიგოლ რობაქიძის „წანერების“ მესამე ტომში (გვ. 338-345).

სის დუქნები უეცრად პარიზის ლიტერატურულ კაფეებად გარდაიქმნა, სადაც ხრინწიანი ორლანისა და აუცილებელი „მრავალყამიერის“ გვერდით მოისმა ძვირფასი სახელები: ედგარ პოე და შარლ ბოდლერი, ფრიდრიხ ნიცშე და ოსკარ უაილდი, პოლ ვერლენი და სტეფან მალარმე, ხოზე მარია ერედია და ემილ ვერჰარენი, კონსტანტინ ბალმონტი და ვალერი ბრიუსოვი, ანდრეი ბელი და ვი-აჩესლავ ივანოვი, ინოკენტი ანენსკი და ალექსანდრ ბლოკი და სხვ. მართალია: ქუთაისელი ობივატელის სკეპტიკური სიფხიზლე ახალგაზრდების შემოქმედებით თრობას „ყოველდღიურობის ირონიით“ (— ოჰ, რა საშინელია იგი!) ეხმაურებოდა — მაგრამ მეფე ბაგრატიის ტაძრის მეფური ნანგრევები უტყვად უჭყრდნენ მხარს მათში მსხვერპლისებური წვის შემოქმედებით ელემენტს.

აქ უნებლიედ მიწვევს, *Pro domo sua*-ზე ვილაპარაკო. ახალგაზრდა პოეტებმა თავიანთი სახელები ჩემს შემოქმედებით სახელს შემოუერთეს. ჩემი შემოქმედებითი გზა, — პოეტური სიტყვის სფეროსა თუ ესთეტიკური ცდების სფეროში, — აღინიშნებოდა ევროპაში ჩამოყალიბებული და რუსეთში გართულებული სიმბოლური მსოფლალქმის შემოქმედებითი შემოტანით **ქართველი** ხალხის მხატვრულ ცნობიერებაში. მე ყოველთვის იმ მსოფლშეგრძნებას ვემხრობოდი, რომ აღმოსავლეთი ევროპულ დასავლეთზე უფრო სიმბოლურია, — და თავდაპირველად ვფიქრობდი, რომ საქართველო, როგორც რალაც ნატეხი აღმოსავლეთისა, შესაძლებელია, ბოლომდე განისაზღვროს მარტოოდენ სიმბოლიზმის ხაზებში. ამ აზრის საგრძნობ მტკიცებულებას რუსთაველის შემოქმედებით ფენომენში ვპოულობდი. მისი გენია ქართული მხატვრული სიტყვის ჭეშმარიტად ამოუნურავი პოტენცია გახლავთ. აქედან: ჩემი წმინდად მხატვრული ხასიათის ამოცანა იყო შემოქმედებითი ჩამოყალიბება ქართული აღმოსავლეთის სიღრმისეული წვდომისა, — ევროპული სიმბოლიზმის ტექნიკით, ამ სიტყვას თავისებური აზრით ვიღებ. თავისთავად იგულისხმება, რომ მე ვერ განვსჯი და აქ ვერ განვსჯი, თუ დასმული ამოცანა „როგორ“ გადაწყდა. ფაქტი მხოლოდ ისაა, რომ ახალგაზრდა პოეტები მოვიდნენ ჩემთან, როგორც უფროს ძმასთან — და მათი ჟურნალის პირველი ნომრისათვის სიხარულით გადავეცი მათ ჩემი საყვარელი ლექსი — „სირენას სიმღერა“. *So weit über dies* (ამაზე შემდგომ).

ახლა მათზე. აღნიშნული ჯგუფის პოეტთა ტექნიკური მეთაური უეჭველად პაოლო იაშვილი გახლავთ. თავისი მგზნებარე შეშლილობით იგი არტურ რემბოს გვაგონებს — მხატვრული ტემპერამენტით კი ის უდავოდ ბალმონტისებური სტიქიისაა. პაოლო იაშვილი — პლანეტარული ქალურობის პოეტი. მასში სრულიად შეუძლებელია მოძებნო ერთიანი ესთეტიკური მსოფლალქმის ჩაკეტილი წრე. მას ყოფიერების ყველა აღმოჩენა უყვარს, — და მსოფლიოს ყველა სიმღერას სიხარულით მღერის. აქაა — მისი ძალა: მაგრამ აქ არის — მისი საფრთხეც. რამდენადაც მას შესაძლებლობა აქვს, საკუთარ თავში დაიტოოს ყველა ჰანგი, მის წინაშეა ცდუნება, ვინმეს „გავლენის ქვეშ“ იმღეროს. პაოლო იაშვილი — ლექსის უდავო ოსტატი. იგი — პირველი ქართველი პოეტია, რომელმაც ქართულ ლექსში შეგნებულად შემოიტანა ასონანსი. ვინც იცის, რა რთულია ჭეშმარიტად ქართული რითმა და რამდენი ჩავარდნა აქვთ ამ სფეროში ქართველ პოეტებს, ის მიხვდება, რა დიდი სამსახური გაუწია პაოლო იაშვილმა ქართულ პოეზიას იმით, რომ მან დაშაქრული, ზოგჯერ კი ყრუ რითმების ადგილას ჟღერად ასონანსებს მისცა გზა. როგორც ლექსის ოსტატი, ის უდავოდ არტისტი. მისი ლექსისათვის დამახასიათებელი ხაზები: ტევადობა, ელასტიურობა, თავისუფალი რიტმულობა, მუსიკალურობა. მის საუკეთესო ქმნილებად უდავოდ უნდა ჩაითვალოს „ფარშევანგები ქალაქში“. აქ სამი თემა გვხვდება: მზის ნიაველარი (— ბალმონტი); პანიკური თავზარი მისი „მოზღვავებისაგან“ (— ბრიუსოვი: „ცხენი ბლედ“); ქალაქის სუნთქვა (— ვერჰარენი). თავისთავად იგულისხმება, რომ ბალმონტის მერე ძნელია, მზეს ღირსეული სიტყვა უძღვნა; მართალია ისიც, რომ ბრიუსოვისეული ნაწარმოების შემდეგ ყველა ვერ გაბედავს, გადმოსცეს აპოკალიფსური თავზარი: უეჭველია, რომ „ქალაქის საცეცები“ ძნელად თუ შეუძლია ისე შეიგრძნოს ვინმემ, როგორც ეს ვერჰარენს გამოუვიდა. მაგრამ მაინც, უნდა ვალიაროთ, რომ პაოლო იაშვილი ამ „ცდუნებებს“ მარჯვედ გაუმკლავდა. მიუხედავად იმისა, რომ იგი მთლიანად მოხაზული თემების გავლენის ქვეშაა, მან მაინც შეძლო, ახალი, საგრძნობი სახეები შეექმნა. მზის „ნიაველარი“ მას ეხატება, ვითარცა „ბრაზი“ მზისა, საკუთარი თავის ირგვლივ „წითელი გველები“ რომ შემოიკრიბა, — ან როგორც „ბრაზი სისხლისფერი გველეშაპისა“. განსაკუთრებით დამატყვევებელია ძირითადი ხატი, მზის ნიაველარის გახსნა ხმაუ-

რიანი ქალაქის ტრამვაიზე ფარშევანგთა თავდასხმით: — პოეტური სახე აქ გამომსახველობით უახლოვდება ახალი ასპექტით მზის მითიურ აღქმას. საერთოდ: აღნიშნული ქმნილება უფრო წმინდად კოლორიტულია, ვიდრე პოეტური თემის სიუჟეტური გადანწყვეტა. ამის გამოა მასში სახეთა ამდენი ვაკქანალია და ასე ცოტაა ერთიანი „შემოქმედებითი თავისუფლება“. გარკვეული აჩქარება იგრძნობა ტექნიკური ხორცშესხმის მხრივ. იმავე განწყობილებითაა დანერილი მისი სხვა ნაწარმოები „ნითელი ხარი“ (— ნაწილობრივ გვაგონებს ბალმონტის „აგნის“): ხარის გრიგალისებური „ქროლვისას“, მტვრის სისხლიან ქარბორბალას რომ დააყენებს, მზის მრისხანე სიდიადე იგრძნობა. მისი სრულიად დასრულებული ქმნილება გახლავთ ტრიპტიქი: მალარმე, ვერლენი, ვერჰარენი.

ხასიათით სხვაგვარი პოეტი გახლავთ ვალერიან გაფრინდაშვილი. იაშვილის საპირისპიროდ, იგი მთლიანად ერთიანი ესთეტიკური მსოფლალქმის რკინის რკალში იკეტება. ამ რკალში შეიგრძნობა ერთმანეთის გადამკვეთი სახელები: პოე, ბოდლერი, ანენსკი. გაფრინდაშვილი იხიბლება ყოფიერების „სარკისებური“ აღქმის საშინელებით, სადაც ყოველ საგანს თავისი ორეული აქვს და ყოველი ორეული თავის საგნობრივ სახეს ეძებს. ორეულისა და საგნის გადაკვეთის ხაზი — აი, ასტრალური ნაკადი გაფრინდაშვილის მხატვრული მსოფლშეგრძნებისა. პოეტი დემონური ლოგიკით ყოველ საგანს ორეულად გარდაქმნის და ყოველი ორეული საგნობრივ განსხეულებამდე მიჰყავს. გამოუდის რალაც ნიღბები რალაც აჩრდილებისა. პოეტი „აჩრდილთა ქარავნის“ მზის მირაჟში იძირება, — და მისი ლირიკული ყოფიერების მიწისქვეშეთიდან მის გოდებათა ყრუ გუგუნე აღწევს. ამ მიმართებით განსაკუთრებით საინტერესოა პოეტის ერთგვარი ავტობორტრეტი — „დუელი აჩრდილთან“ (— საკუთარი ანარეკლით). აუცილებელია აღინიშნოს „უცნობი ქალის“ თემის პოეტური გადანწყვეტაც, რომელიც მან მოგვცა ლექსში „უცნობი ხელი“, შემთხვევით ნაპოვნი ქალის ხელთათმანის ხატის მიხედვით. ვითარცა ოსტატი, გაფრინდაშვილი მეტისმეტად მკაცრი და ზუსტია: მისი ლექსის დახვეწილობა ბრიუსოვისებურია. მისი სიტყვების ბგერათა მასალაში ერთგვარი სიმძიმე იგრძნობა, მაგრამ ის მძიმეწონიანებში არ გადადის: — სიმძიმე კი პოეტის რიტმის შენელებული და მასიური რკინისებური სვლისათვის გახლავთ აუცილებელი. გაფრინდაშვილის სისუსტე — მისი „პარნასიზმისად-

მი“ მიდრეკილებაა: ბევრი მისი მეტაფორა არსებითად რიტორიკულია, ზოგიერთი „შესაბამისობა“ კი მეტად აბსტრაქტული. აქვე უნდა აღინიშნოს მისი საფრთხეც: ეს საკუთარი თავის ესთეტიკური მსოფლალქმის მეტისმეტად ვიწრო წრეში ჩაკეცვაა და აქედან — ჰანგთა თავისებური ერთგვაროვნება. უფრო დიდი საფრთხეც არსებობს: თუ ის მოჯადოებულ „აჩრდილთა წრიდან“ გამარჯვებულ მომღერლად არ გამოვა, მაშინ, ვინ უწყის, — შესაძლოა, მას, ვინც მის პოეტურ სულში ცოცხლობს, არარსებობაში ყრუ დანთქმა ელოდება.

ჩამოთვლილ პოეტთა წრეში განსაკუთრებული ადგილი ელენე დარიანს უჭირავს. ნება მიბოძეთ, აქ ერთი ვარაუდი გამოვთქვა: იგი — უეჭველად ქალური პოეტური სახეა ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთი მამამთავრისა (მამაკაცის). ელენე დარიანი, პირველ ყოვლისა, შესამჩნევია იმით, რომ იგი ქართველ პოეტთა შორის ერთადერთია, რომელიც ნამდვილი **ქალური** სიტყვით ალაპარაკდა: სხვები, ყველანი, გადმოსცემდნენ და გადმოსცემენ მამაკაცურ განცდებს, მამაკაცური სიტყვებით. შესაძლოა, ეს მოვლენა ქართველი ქალის არსებაში იმალება: ის ხომ, ვითარცა ცნობილი სახე „ადამიანური ყოფიერებისა“, რალაც საიდუმლოს წარმოადგენს. ქართველი ქალი, როგორც ქალი — უეჭველად პრობლემაა. ვფიქრობ, რომ მის სტიქიაში ძველი ამორძალების ბევრი ნამსხვრევია, ამორძალებისა, სიყვარულის ჟამს მამაკაცებს შმაგად რომ მივარდებოდნენ და კლავდნენ ამ უკანასკნელთ (შდრ. „პენთეზილეა“ — ტრაგედია ჰენრიხ კლაისტისა). რა თქმა უნდა, ქართველი ქალის ფსიქიკა „მეშჩანობის“ ცნობილი კორძითაა დაფარული — მაგრამ სულით ის მაინც ამორძალია, თუმცა მეშჩანდება. მან არც სიყვარულის ახსნა იცის (— იგი ამაყად გულდახურულია), არც სექსუალურობის გაფურჩქვნა, — (ის ასექსუალურია, ამორძალის სიშმაგის გადმონაშთების გამო): — ქართველმა ქალმა არ იცის ნამდვილი „რომანი“. იმ დროს, როდესაც სხვა ხალხთა ლიტერატურაში ქალთა ყველაზე მრავალრიცხოვან მხატვრულ სახეებს იხილავთ (— ავილოთ თუნდაც დოსტოვესკის, ჰამსუნის, ტეტმაიერის, დანუნციოს და სხვათა ქალები), ქართულ ლიტერატურაში ეროტიკული ფსიქიკის ქალებს სრულიად ვერ შეხვდებით (გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ ერთი რომანისტი, სანდრო ყაზბეგი, — და ისიც ქალის სახეს მარტოოდენ მთებში იღებს). ამის პარალელურად ქართული

პოეზიის მამაკაცურ შემოქმედებაში ეროტიკულის კვდომა მიმდინარეობდა (— რუსთაველს გამოვრიცხავ). ამ პოეტების მთელი „ეროტიკა“ „გალმერთებული“ არსების გარეგნული აქსესუარების (ტანის, თმების, კბილების და სხვ.) შექებაზე შორს არ მიდიოდა. ელენე დარიანმა ეს წრე პირველმა გაარღვია: მის შემოქმედებაში მოისმის ტრფობის ჭეშმარიტად ეროტიკული განცდა და, მასთან, განცდა წმინდად ქალური სტიქიისაა. იგი — ნამდვილი წარმართია, მზიური ყრმა რომ უყვარს. ის მარტოოდენ ნათელი საქმროს მოლოდინით ცოცხლობს. და მას ჭეშმარიტად წარმართივით მსხვერპლისებურად, ბუნებრივად, პლასტიკურად ნებდება: სიკეთისა და ბოროტების, სიმართლისა და სიცრუის, გმირობისა და ცოდვის კატეგორიების გარეშე. იგი მთლიანად — თვით ბუნებაა, მზიური, პირველქმნილი, არმცოდნე ადამიანურ განსაზღვრებათა და გამიჯვნათა, უმანკო, მთლიანი. აი, მისი ერთ-ერთი სიმღერა (რუსული თარგმანი ვალერიან გაფრინდაშვილისა):

„იქ, სადაც სდუმან პირამიდები,
მზის ქორნილის დროს
მე დავწვები მზისფერ სილაზე,
იქ, სადაც სდუმან პირამიდები,
შენ მომინდები,
შენი თვალები, შენი მკლავები, შენი სინაზე.
შენ მოგაფრენს ცხენი არაბული,
თვალბდანაბული,
საყვარელ ხელებს მივეცემი, როგორც ნაზ სანოლს,
და შენ დამკოცნი, ვით დედოფალს, ვით მხევალს და ცოლს.
ტკბილი იქნება ცხელ სილაზე ჩვენი თამაში,
მზიურებს მაშინ
არაფერი მოგვაგონდება..
პირამიდებში ატირდება ლოდინით რაში.
ლურჯ სფინქსთან მივა, უცქერს დიდხანს და დაღონდება.
სილიან ტანით მდინარისკენ გავეშურებით,
მწვანე ტალღებში დავამშვიდებთ ჩვენს ლეღვას ალურს;
გამოფხიზლდება შენი რაში სფინქსის ყურებით,
დაუწყებს ძებნას უდაბნოში თავის სიყვარულს“ (1916).

განმარტოებით დგას პოეტი ტიცთან ტაბიძე (— ასევე მოდერნ-ისტ). მისი შემოქმედებითი სტიქია — ეს ყოფიერების გვარისმიერი ნაკადის თავისებურად ინდივიდუალური გააზრებაა. მისთვის ეს ნაკადი არსად წყდება, ან, თუ წყდება, — მხოლოდ თვით მასზე, რათა წყვეტილობის ამ პირად მომენტში უფრო ნათლად იყოს გააზრებული პიროვნული გვარის გარეშე გენია თავისი მდინარებით. აქედან: ტიცთან ტაბიძის მხატვრული ყოფიერება — ეს უმაღლესი ექსტაზური გახსენებაა (Anamnesis) ხორცშესხმული ყოფიერებისა უსასრულო შორეთში. ის მთლიანად — წარსულშია და უკანასკნელს არა ისტორიულად, არამედ მეტაფიზიკურად გაიზრებს. პოეტური ნათელხილვის სიზმრისმიერ ზმანებაში ეს წარსული მის წინაშე წარმოდგება, როგორც ღიად მენამული და მზით მოთენთილი ყოფილი ქალდეა. აქედან: მისი შესანიშნავი ციკლი — „ქალდეას ქალაქები“. პოეტს ესმის, რომ წინ „შორეული გზა“ (მხოლოდ: წარსულში ჩაბრუნებული). და ის ხედავს: „მზით განაზებას“ და „სიმღერას მზეზე“ და იგი შეიგრძნობს: მასში „ტირიან წინაპრები — წინასწარმეტყველი ქურუმები“. და ის აგებს: „დაშლილ კიბეს“, რომელზეც იგი სადღაც შორეთში, უკან, ადის. და წინასწარმეტყველებს: „გზა სიდონისაკენ კვლავ გაბრწყინდება“, — „თეთრ უდაბნოში სამსხვერპლო აღსდგება“. და ასე — ამ სულისკვეთებით. იმავე ციკლის სხვა ლექსში ტიცთან ტაბიძე უფრო რელიეფურად გამოხატავს თავის ძირითად მხატვრულ ცნობიერებას. ხანგრძლივია პერიოდი, რაც მისი გვარი მსახურებს: აი, ახლაც: მის წინაშეა — ეკლესია, ეკლესიაში კი — მამა, ლოცვებს რომ აღავლენს; მამის წმინდა სამოსელი მენამულ ფერად ბზინავს — და პოეტს მყისვე ახსენდება ძველი ქალდეა და მასში — ასტრატეს ტაძარი, რომელსაც ოდესღაც ემსახურებოდა მისი გვარის მამამთავარი: ქურუმი; ასტრატედან მადონამდე — აი, გზა პოეტის მღვდელმსახური გვარისა, ტიცთან ტაბიძის მხატვრული აღქმით. იმავეს ხსნის იგი ლექსში „ბალაგანის მეფე“. თავის ისტორიულ მოცემულობაში პოეტს — ალბათ ოდენ „ბალაგანის მეფედ“ ყოფნა შეუძლია. მაგრამ ეს — მხოლოდ „ასეა“. მხოლოდ მოჩვენებითობა. პოეტის ამგვარი გაგება ძლივს შესამჩნევი, მაგრამ მწვავე ირონიითაა დაფარული (— საკუთარ თავთან მიმართებითაც კი). რადგან იგი — სამეფო შთამომავალია; მას ჰყავდნენ წინამორბედნი — და ძალიან დიდნი. და, როდესაც ისე არ მღერის, როგორც მას სურს, — ის საკუთარ თავს სრულიადაც არ უთანაბრებს თანა-

მედროვეობას: იგი მხოლოდ ძველ აღთქმით იხსნებს და დავინყე-
ბული ღვთაებისადმი ლოცულობს. ტიცვიან ტაბიძე – იშვიათ განც-
დათა პოეტი. ამიტომ ის პოეტად მხოლოდ მცირედთათვის რჩება.
ლექსის ოსტატობით იგი ვერც პაოლო იაშვილს, ვერც ვალერიან
გაფრინდაშვილს ვერ შეედრება. და მას სრულებით არ სჭირდება
ფორმის სრულყოფილება, მისთვის განცდა — ყველაფერია, და ის
მის ქმნილებებშია ჩაღვრილი. თუ საქართველოს ნიადაგზე შესა-
ძლებელია ბლოკი, მაშინ ის უეჭველად ტიცვიან ტაბიძე გახლავთ.
აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველ პოეტთა შორის მან ყვე-
ლაზე ღრმად განიცადა ანდრეი ბელი. ახალგაზრდა ლიტერატურუ-
ლი სახელისათვის ესეც საკმარისია.

აღნიშნულ პოეტთა შორის ყველაზე ახალგაზრდა — ლელი
ჯაფარიძეა. მან ჯერ ცოტა რამ გამოაქვეყნა, მაგრამ ამ ცოტაშიც
უდავოდ ნიჭიერება ჩანს. დიდი განწყობითაა დანერგილი მისი ლექსი
— „თეთრ ქუჩებზე“. სანყისი სტრიქონი მთელ განწყობილებას ხს-
ნის: „ქათქათებს ქუჩა უსასრულო ტროტუარებით“. დამახასიათებ-
ელია სხვა ლექსიც, რომელშიც მზე მოიაზრება, ვითარცა მშობიარე
ცოლი. მიუხედავად სარისკო სახისა, პოეტი „ორიგინალურობის“
მახეში არ გაება. იგი მთლიანად – მომავალშია — და მასზე სიტყვა
მომავალში ითქმება.

მოდერნისტების ჯგუფში მე აღვნიშნე გალაკტიონ ტაბიძე.
ახლა ცნობილია, რომ ის თავის მეგობრებს დაშორდა. ვფიქრობ,
რომ ეს ნასვლა წმინდად პირადული ხასიათისაა. მას, არსებითად,
სიმბოლიზმთან განშორება არ შეუძლია: — თუ არა მხოლოდ შემოქ-
მედებითი თვითმკვლელობით. მისი „ლურჯა ცხენები“ — ნათქვამის
ბრწყინვალე დადასტურებაა. ეს — ერთ-ერთი შესანიშნავი ლექსია
ქართულ პოეზიაში, — და იგი აშკარად სიმბოლურია. თუმცა ჩანს
ბალმონტის გავლენაც (— „თანახმიერობანი“), — მაგრამ „ლურჯა
ცხენები“ ბალმონტის ნაწარმოებს არაფრით ჩამოუვარდება.

მე განგებ არ ვსაუბრობ სხვა მოდერნისტებზე (ნ. ლორთქი-
ფანიძე, ნ. ნადირაძე, ი. ყიფიანი, გ. ჯაფარიძე, ალ. ცირეკიძე,
არისტო ჭუმბაძე, ა. პაპავა): მათგან ერთნი — მხატვრული პროზის
წარმომადგენელი არიან (— მათზე საგანგებოდ), სხვები კი — დამ-
წყები მწერლები. გრიშაშვილის მიმართებაზე მოდერნიზმთან სა-
განგებოდ ვისაუბრებ. აქვე უნდა აღვნიშნო ორი პოეტი, რომლებიც
მოდერნიზმს უფრო მეტად შეეფერებიან: გ. ლეონიძე და შ. ამირე-

ჯიბი (— უკანასკნელი მხოლოდ მეგობართა ვინრო წრისთვისაა ცნობილი: — არ ბეჭდავს)

მოდერნიზმი ქართულ პოეზიაში განვითარების სტადიაშია. ჯერჯერობით ჩვენ ძირითადად ტექნიკური მიღწევები გვაქვს: ასონანსების, რითმების აშკარა უპირატესობა, არა მხოლოდ სხვათა, არამედ საკუთარი რითმებისა და ასონანსების გამეორების აკრძალვა, სონეტის ფორმის განვითარება, ლექსის ფაქტურისა და ორკესტრირების შეცნობა, სიტყვის ბგერითი მასალის გრძნობა, რიტმის გართულება, „თავისუფალი ლექსის“ განვითარება და ა.შ.

რაც შეეხება ქართული მოდერნიზმის „შინაგან მოხაზულობას“, **ინდივიდუალურად** იგი უდავოდ მონიშნულია: პოეტური ნიღბები ისეთი პოეტებისა, როგორებიცაა: პაოლო იაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, ელენე დარიანი, ვალერიან გაფრინდაშვილი — საკმარისად გამოკვეთილია. სხვა საკითხია — ნმინდად „ქართულზე“ ამ მოდერნიზმში. ამ საკითხის გახსნას მე ვუკავშირებ „საქართველოს პრობლემის“ გადაწყვეტას (— არის ასეთი პრობლემა!) — რომელიც გიორგი სააკაძის ჰეროიკული ხატიტ მესახება (— უკანასკნელი საკითხი საქართველოში არც დასმულა!). მხოლოდ: ეს პრობლემა მახვილით კი არ გადაწყდება: — არამედ ტრაგიკული სულის სიღრმეებში, სულისა, გენიალურ შემოქმედებით გამოსავალს რომ ეძებს. როდესაც ეს ტრაგიკული კვანძი შეუბრალებლად, „შორეულისადმი სიყვარულით“ გაიჭრება, მხოლოდ მაშინ შეიძლება, საქართველოს ნიაღში ჭეშმარიტად მზის მაუნყებელი ახალი სიტყვა დაიბადოს.

რუსულიდან თარგმნა **მანანა კვატიაშვილი**.

უდავო — სადავო?!

პაოლო იაშვილის „დარიანული“ ლექსების გამო

მწერლობა და „შოუ“ დაძმობილდნენ. თუ გავითვალისწინებთ კულტურის გლობალურ კრიზისს, უცხოური თუ ქართული მდარე მასკულტურის ლავას, ეროვნული ფასეულობების დაბინდულ ნიშანსვეტებს, მართლაც რომ ქუფრი სურათი გამოგვივა.

როგორც ჩანს, ლიტერატურის კომერციალიზაციისა და შოუბიზნესის დომინანტობის ბორბალი უკუღმა არასოდეს დატრიალდება.

მწერლობაში ხომ გაგვიღალდა „შოუ“ და „კიჩი“, პიკანტური ამბების, სკანდალისა და ვითომდა სენსაციის გამოდევნებამ ლიტერატურის ისტორიასაც მიაყენა ზიანი. ამის ნიმუშია პაოლო იაშვილის ბრწყინვალე ლიტერატურული მისტიფიკაციის — „ელენე დარიანის დღიურების“ (1915-1924) გამო კვლავ აგორებული (უკვე მერამდენედ!), ამჯერად ძვირადღირებული და კარგად „შეფუთული“ ცილისმნამებლური და სამარცხვინო პიარ-კამპანია. სასაცილოა, სატირალი რომ არ იყოს: XX საუკუნეში ეჭვიმუტანელი, წარმატებული, ერთადერთი ქართული პოეტური მისტიფიკაცია გვაქვს და, ისიც მავანთა ამბიციას (ეგებ ბოროტ განზრახვასაც კი: არცოდნა ყოველთვის არ არის არცოდვა) გადავაცოლოთ?

ყველაფერი კი მკვლევარ გიორგი ჯავახიშვილის ერთი ოდიოზური „აღმოჩენით“ დაიწყო: თურმე ნუ იტყვით, პაოლოს „დარიანული“ ლექსების ავტორი 20-იანი წლების ნაკლებად ცნობილი, მოკრძალებული (ნიჭის თვალსაზრისით) პოეტესა ელენე ბერიშვილია!

არ მეგონა, კვლავ თუ მომიწევდა იმის მტკიცება, რომ თეთრი თეთრია და შავი — შავი; რომ, რბილად რომ ვთქვათ, — არასანდო, ხოლო უფრო უცერემონიოდ, მაგრამ ობიექტურად, — გამიზნულად შეთხზული (ნაყალბევი) მემუარების ბრმად მიჩნევა ერთადერთ

საბუთად თუ წყაროდ არაკომპეტენტურობაა და სხვა არაფერი; რომ გიორგი ჯავახიშვილის მიერ 1997 წლიდან „ლიტერატურულ საქართველოსა“ და „კალმასობაში“ გამოქვეყნებული წერილების მთელი „სერიალი“ მასკულტურის კანონებითაა შექმნილი: სენსაცია, სერიი, შეუმონმბელი ფაქტები, საეჭვო გემოვნების „ბელეტრის-ტული“ ლირიკულ-რომანტიკული ნიაღვრები და, რაც მთავარია, ყოვლად უსაფუძვლო და უმართებულო დასკვნები...

„უტეხი“ ავტორის შეუვალლობის დასტურია ნიგნი — „ელენე დარიანის ლეგენდა და სინამდვილე“ (თბ., 2001), აღსავსე ძველი და ახალთახალი შეცდომებითა და უზუსტობებით. სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ავტორმა ოპონენტთა (ქრონოლოგიურად: ლალი ავალიანი, 1997, ავთანდილ ნიკოლეიშვილი, 1997, დავით თევზაძე, 1998, ზეინაბ ლომჯარია, 2000) მიერ მითითებულ უამრავ ცდომილებათაგან ზოგი რამ ჩაასწორა, თუმცა, მადლობის მაგიერ, კვლავ მკაცრად „დატუქსა“ ისინი.

ამის თაობაზე უკვე ვთქვი სათქმელი („ელენე დარიანის მითი“, 1997, „მხოლოდ რეპლიკა“, 1997, „გვიანდელი მინანერი“, 2000, „წარუმატებელი ლიტერატურული „ინტრიგის“ ექო“, 2010), ამიტომ ვეცდები, თავი არ შეგანყინოთ და მოკლედ მოეჭრა.

არავინ უარყოფს, რომ პაოლო იაშვილის გიორგი ლეონიძის არქივში დაცული გამოუქვეყნებელი წერილების მიკვლევა და მათი ადრესატის — ელენე ბაქრაძე-ბერიშვილი-ქართველიშვილის თუნდაც ანაქრონიზმებით, ფაქტობრივი შეცდომებით და გამოგონილი ეპიზოდებით აღსავსე მემუარების დასტამბვა ლიტერატურის ისტორიკოსისათვის უდავოდ საინტერესოა (საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მიმონერაც და ელენე ბაქრაძის გვიანდელი მემუარებიც ძირითადად რუსულენოვანია).

ნებისმიერ ლიტერატორს უნდა მოეხსენებოდეს, რომ უცნობ მოგონებათა გამოქვეყნება მემუარისტის პირადული ცხოვრების, საქმიანობისა და შემოქმედების წვრილმანების შესწავლას, კრიტიკულ გააზრებას და სრულყოფილ კომენტირებას გულისხმობს. როცა გამოცდილი მკვლევარი (სწორედ ასეთად მივიჩნევდი გიორგი ჯავახიშვილს) აქვეყნებს სრულიად უცნობ მემუარულ მასალას, მით უმეტეს თუ პაოლო იაშვილის ლეგენდადქცეული ლიტერატურული მისტიფიკაციის — „დარიანული“ ლექსების ავტორობის საკითხს ეჭვქვეშ აყენებს, მკვლევარს ათმაგი სიფრთხილე მართებს.

ისე როგორ „გავკადნიერდები“, რომ მკვლევარს ჩემი მონოგრაფიის („პაოლო იაშვილი“, თბ., 1977) ან 1992 წელს დასტამბული სტატიის „ელენე დარიანი ანუ ერთი ლიტერატურული მისტიფიკაციის ისტორია“ („ლიტერატურული წერილები“, თბ., 1992) იგნორირება ვუსაყვედურო; არადა, რომ წაეკითხა, არ იქნებოდა ურიგო.

ფაქტი ჯიუტია: გიორგი ჯავახიშვილი არ „ამჟღავნებს“ ცისფერყანწელთა ისტორიის, ლიტერატურული მისტიფიკაციის, ზოგადად, — 10-20-იანი წლების ქართული პოეზიის ცოდნას; არ იცნობს იმდროინდელ (გრიგოლ რობაქიძე, 1919, ვალერიან გაფრინდაშვილი, 1922, სანდრო ცირეკიძე, 1924, გამოქვეყნდა მისი გარდაცვალების შემდეგ) გამჭვირვალე მინიშნებებს პაოლოსა და ელენე დარიანის იგივეობის შესახებ; იმას, რომ მეგობრებმა (ოჯახმა, ნათესაობამ) კარგად იცოდნენ პაოლოს მისტიფიკატორული ოინები და შეგნებულად ხელს უწყობდნენ მას; არ იცის, რომ ცისფერყანწელები ლიტერატურული მისტიფიკაციის აპოლოგეტები იყვნენ (გავიხსენოთ თუნდაც ვალერიან გაფრინდაშვილის ერთ-ერთი ყველაზე ეპატაჟური ლექსი „ტომას ჩატერტონ“ — ტრაგიკული ხვედრის სრულიად ახალგაზრდა ინგლისელ პოეტ-მისტიფიკატორს რომ ეძღვნება)... პაოლო იაშვილი ხომ ყველა ჯურის მისტიფიკაციის დიდოსტატი იყო: ის ხან გამოცდილი სეკუნდანტის ნიღბით მოევიწიებოდა შემინებულ „დეულანტებს“ ნარიყალას მთაზე (ლადო გუდიაშვილის მოგონებიდან), ხან რუსი ავანგარდისტების მიერ გენოსად აღიარებული ველიმირ ხლენიკოვის „დაუბეჭდავი“ (სინამდვილეში — ექსპრომტად შეთხზული) ლექსებით აკვირვებდა „ქიმერიონში“ თავშეყრილ ქართველ და რუს პოეტებსა და მხატვრებს. მასვე ეკუთვნის „ფუტუროლოგიური“ მისტიფიკაცია — „ყანწელები 1942 წელში“ („ბარნიკადი“, 1922).

პაოლოს „დარიანულ“ ლექსებს თავდაპირველი ბიძგი ქართული პოეზიის მსოფლიო რადიუსით გამართვის სურვილმა მისცა: პარიზიდან 1915 წელს დაბრუნებულმა პოეტმა გიომ აპოლინერის (რომელსაც პირადად იცნობდა) „ლუიზა ლალანის“ სახელით გამოქვეყნებულ თუ ვალერი ბრიუსოვის „წელის ლექსების“ მისტიფიკაციათა „ანალოგი“ შექმნა. ამით მან „ცისფერ ორდენს“ პოეტი ქალიც „შესძინა“ და პარიზიდან გამოყოლილი ეპატაჟის სურვილიც დაიკმაყოფილა.

პაოლომ „ელენე დარიანის“ ლექსები 1915 წლის 20 სექტემბერს გალაკტიონის სალამოზე წაიკითხა, წლის ბოლოს კი ქუთაისის გაზ. „მეგობრის“ ნოემბრისა და დეკემბრის ნომრებში დასტამბა.

ცნობისათვის: ამ დროს ახლადგათხოვილი ელენე ბერიშვილი (17 ან 18 წლისა), ქუთაისში არ იმყოფებოდა, ცხოვრობდა განჯაში ქმართან და ოჯახთან ერთად. მას ჯერ არცერთი ლექსი არ ჰქონდა გამოქვეყნებული. გ. ჯავახიშვილსვე მიერ მოძიებული იაზონ ბაქრაძის (ე. ბერიშვილის ნათესავის) წერილის (1915) მიხედვით, ადრესანტი დამწყებ კალმოსან ელენე ბერიშვილს მინიატურას უბეჭდავს ქუთაისის გაზეთში, ურჩევს, — ქართული არც ისე ცუდად იცი, სცადე მოთხრობის დაწერა, თუ ეს შენთვის ცელქობა არ არის და ნიჭს შრომით განივითარებ, კარგი იქნებაო და ა.შ.

საოცარია, რომ ამ წერილის წაკითხვისას გ. ჯავახიშვილს მცირედი ეჭვიც კი არ გასჩენია მრავალი წლის შემდეგ დასტამბული მემუარების სიმართლეში: განა შესაძლებელია ე.წ. რუსულენოვანი ყმაწვილქალი სრულყოფილი „დარიანული“ ლექსების ავტორი ყოფილიყო?

უსაზღვრო იყო ჩემი გაოცება: ამ ზაფხულს, ერთ-ერთი სატელევიზიო არხის გადაცემაში „ჰაინრიხ ბიოლის საზოგადოების“ წარმომადგენელმა გვაუწყა, რომ მოიპოვა გრანტი პროექტისათვის — „50 ქალი, რომელთაც შეცვალეს საქართველო“. ღმერთმა ხელი მოუმართოთ, მაგრამ: მართლაც სასიქადულო ქართველ ქალთაგან, რატომღაც უპირატესი დრო და ყურადღება (არა მხოლოდ ფოტოების დემონსტრირებით) დაეთმო 20-იანი წლების პოეტესას ელენე ბერიშვილს. ასეთი დიდი პატივი მან დაიმსახურა არა მხოლოდ ვითარცა თავისუფალი სიყვარულის მომხრე, ამბიციურმა და გაბედულმა ქალბატონმა (ამაზე არცვინ დაობს), არამედ როგორც პაოლო იაშვილის „დარიანული“ ლექსების ავტორმა!

„ერთსულოვნების“ გარდა, ვგონებ, თითქმის ყველა არხმა (ლიტერატურის ისტორიას რომ არ წყალობს) შეანია სიტყვა ამ ამკარა ნონსენსს. არ დაივინყეს ლიტერატურის მუზეუმის დირექტორის „ღვანლიც“, თავისი ხელით რომ გადმოაფრიალა მუზეუმის აივანზე პაოლო იაშვილისა და ელენე ბაქრაძის თვითნებურად დამონტაჟებული გადიდებული ფოტო-კოლაჟი, დარბაზში კი ასეთივე პომპეზურობით გამოფინა საარქივო ხელნაწერები და ფოტოები,

მათ შორის პაოლო იაშვილისა და ელენე ბერიშვილის მიმონერა, საიდანაც მხოლოდ ის შეიძლება დავასკვნათ, რომ პაოლო იაშვილს, მცირე ხნით მაინც, მართლაც ჰქონდა რომანი ახლადგათხოვილ ქალბატონთან.

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „ჰაინრიხ ბიოლის საზოგადოებას“ და მუზეუმის მესვეურებს ჭეშმარიტება არც აინტერესებთ და არც ანალვლებთ.

კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ, რომ არცერთ ცისფერყანწელს თუ მათ ლიტერატურულ „მტრებს“ (ასეთები კი ბლომად ჰყავდათ), არცერთ ლიტერატურის ისტორიკოსსა თუ კრიტიკოსს, არცერთ მემუარისტს, არცერთ მის თანამედროვე ქართველ პოეტს პაოლოს ავტორობაში ეჭვი არ შეჰპარვია!

თუკი ვინმეს მართლაც აინტერესებდა საკითხის ისტორია, ამისათვის ზეინაბ ლომჯარიას თითქმის სამწლიანი, თავდაუზოგავი, სკრუპულოზური კვლევის შედეგად 2000 წელს გამოქვეყნებული, ადვილად მოსაძიებელი (ტირაჟი — 1000 ცალი) ნიგნაკის — „ელენე დარიანი. უვიცობის ტოლფასი „უნებლიე“ შეცდომები“ — გაცნობა იკმარებდა.

განათლებულმა მორადიკალო ლიბერალებმაც რომ გამოიძვეს თავი!

ერთმა თქვა, ინტუიცია მკარნახობს, რომ „დარიანული“ ელენე ბერიშვილს უნდა ეკუთვნოდესო; მეორემ თქვა — ეს დიდი საიდუმლოებით მოცული ამბავია, თანაც, პაოლოს რომ არასოდეს უთქვამს — „ელენე დარიანის დღიურებს“ მე, მისტიფიკატორი ვწერდიო? უთქვამს, როგორ არ უთქვამს (თუ ესაა გადამწყვეტი)!

1923 წელს პაოლომ უკანასკნელი „დარიანული“ ლექსი გამოაქვეყნა და „პარიზისაკენ“ გაამგზავრა ან უკვე „არააქტუალური“ ელენე დარიანი; მით უმეტეს, რომ მისტიფიკაციების და პოეტური თამაშის დრო სამარადღუამოდ წარსულს ჩაბარდა: 1924 წლის შეთქმულებას ემსხვერპლა პოეტის 20 წლის ძმა, ნათელი ტერორი და ცენზურა გამძვირვარდა, პაოლოს უმძიმესი შემოქმედებითი კრიზისი დაუდგა...

1926 წელს კი ღვანლმოსილმა ბიბლიოგრაფმა გიორგი ბაქრაძემ შეადგინა „ქართული ფსევდონიმების“ ნუსხა (ხელნაწერი დაცულია ლიტერატურის მუზეუმში). კეთილსინდისიერმა მკვლევარმა სქო-

ლიოში საგანგებოდ მიუთითა: „ცოცხალ ავტორთა ფსევდონიმების შესახებ სიაში თავი მოყრილი აქვს მხოლოდ გახსნილ ფსევდონიმებს ან თვით ავტორის მიერ მხილებულს. **ნებადაურთველად არც ერთი ფსევდონიმი არ არის შეტანილი**“.

ლექსიკონში კი ვკითხულობთ:

„დარიანი ელენე — პაოლო იაშვილი.

იაშვილი პ. — ელენე დარიანი, არიელი“.

ეს ხელნაწერი მოიძია ზეინაბ ლომჯარიამ (იხ. მისი „ელენე ბაქრაძე-ქართველიშვილის წერილები ვალენტინა ბალუაშვილისადმი. დარიანული ლექსების გამო“, „ლიტერატურული ძიებანი“, XXV, 2004, გვ. 539).

რასაკვირველია, იმთავითვე გავცვანი ამ ნაშრომს, თუმცა **პაოლო იაშვილის მიერ დადასტურებული ფსევდონიმისათვის** მაშინ ყურადღება არ მიმიქცევია. პუბლიკატორმა დღევანდელი ვითარების შესაბამისად, ახლახანს გამახსენა ეს უნიკალური ჩანაწერი, რისთვისაც უღრმეს მადლობას მოვახსენებ.

ელენე ბაქრაძის „ბელეტრიზებული“ მემუარებიდან ამჯერად მხოლოდ ორიოდ ეპიზოდს შევხვები. ერთი მათგანი გიორგი ჯავახიშვილის „ცისფერყანწელთა ცისფერ დედოფალს“ ეხება, კერძოდ — 1915 წელს, პაოლოს მიერ ცისფრად მორთული ეტლით (რომელშიც ცხენის მაგივრად თვითონ შეება), ცისფერმანდილშემოხვეული და ცისფერი ყვავილებით დამშვენებული ელენე ბერიშვილის ქუთაისიდან გაცილებას განჯაში, ქმართან!

ამ „გადაცისფრებული“ და ამკარად უგემოვნებო ვირტუალური პასაჟის წყარო ცნობილია: მსგავსი ეპიზოდი პოეტისა და მთარგმნელის ნინო თარიშვილის სახელს უკავშირდება. ცისფერყანწელები (იოსებ გრიშაშვილიც) ქართველ ახმატოვას უწოდებდნენ მას; ნინო ჩიხლაძეს აქვს გამოქვეყნებული 20-იანი წლების ერთი სახალისო თბილისური ამბავი: როგორ გამოაშვებინა პაოლო იაშვილმა ცხენები ეტლიდან, როგორ შემოასკუპა კოფოზე სრულიად ახალგაზრდა დარცხვენილი ნინო თარიშვილი და მწერალთა სასახლის წინ მაჩაბლის ქუჩაზე გაატარ-გამოატარა.

მცირედი „არალირიკული“ გადახვევა: ცისფერყანწელებს იმთავითვე ჰყავდათ თავვანისმცემელ ქალთა გუნდი (ზოგი მათგანი, — და ეს იმდროინდელი პრესის მონაცემებით თუ ცისფერყანწელთა მემუარებითაც დასტურდება, — ელენე დარიანობას იჩემებდა),

სატრფოები, დობილები, მოგვიანებით, — ღირსეული მეუღლეები. ფემინისტებს იმედს კი გავუცრუებ, მაგრამ „ცისფერი ორდენი“ გენდერული თანასწორობით არ გამოიჩინოდა, იგი პირწმინდად „მასკულიზური“ იყო (ცამეტი უნიჭიერესი მამაკაცი); „ცისფერი დედოფალი“ — ერთი რომელიმე გამორჩეული ქალბატონი მათ არასოდეს ჰყოლიათ.

მემუარისტი აღმანახ „ცისფერი ყანების“ „ნათლიად“ წარმოგვიდგენს თავს (არგვეთში სტუმრობის დროს). ეს ვერსიაც არ არის მართალი.

პროფესორი ეთერ კურცხალია („ლიტერატურული საქართველო“, 2013, 23 აგვისტო) გადმოგვცემს უნივერსიტეტის ამაგდარი ბიბლიოთეკარის ელენე (ელა) კურცხალიას მონათხრობს: პაოლო გამოღმა არგვეთში, ნათესავ გრიგოლ კურცხალიას სტუმრობდა. მისი დაჟინებით, სუფრა მწვანე მინდორზე გაუშლიათ. პოეტისა და მისი მეგობრების გარდა, მამაკაცებიდან წარმოდგენილი იყვნენ კურცხალიები, იაშვილები, აბდუშელიშვილები და მხოლოდ შინაური ქალები. მთვარიანი ღამის შუქზე ყანწში ღვინო ცისფრად ილანდებოდა, ამას პაოლოს ერთ-ერთმა მეგობარმა მიაქცია ყურადღება. ასე დაიბადა „ცისფერი ყანების“ სახელწოდება გრიგოლ კურცხალიას (ეთერ კურცხალიას ბაბუის) ოჯახში; ელენე ბაქრაძე იმ ნადიმს არ დასწრებია.

„რაც შეეხება ელენე ბაქრაძეს, ის ხშირად მიდიოდა ბაბუდაჩემთან უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში (60-იანი წლები), სთხოვდა მასალას პაოლოს წარსულის შესახებ, ხელნაწერებს, ფოტოსურათებს; ეუბნებოდა, რომ მისი ბევრი მეგობარი მსახურობდა რედაქციებში და გამოაქვეყნებდა. ბაბუდამ უამბო კურცხალიების ოჯახში წვეულების შესახებ, ფოტოები და ხელნაწერები არ მიუცია. ...ძალიან აღშფოთებული ვარ, რომ ბაბუდას ნაამბობი მან მიითვისა. ბაბუდას შვილიშვილებმაც იციან ისტორია „ცისფერი ყანების“ შესახებ. ბაბუდა ელას ძალიან უყვარდა ამ ამბის გახსენება“ (ეთერ კურცხალია, „გამოხმაურება. პატივცემულო რედაქტორო!“, გვ. 5).

საინტერესოა, რატომ არ დაინტერესდა თავის დროზე (გიორგი ჯავახიშვილი 1997 წელს აღნიშნავდა, — ამ არქივს ათი წლის წინ ანუ 1987 წელს გავცეანო) მკვლევარი პაოლოს ოჯახის, პირველ რიგში — მისი ერთადერთი ქალიშვილის მედეა იაშვილის, მათი მრავალრიცხოვანი სანათესაოს მოსაზრებათა გაცნობით?

ანდა რას მივანეროთ პაოლოს შვილიშვილების მერაბ და გია ნიჟარაძეების იგნორირება 1997 წელს?

ცნობილია პაოლოს დაუდევრობა საკუთარი შემოქმედების მიმართ: წერდა იოლად, თამაშ-თამაშით, — სტამბაში, კაფეში, რესტორანში, მეგობრულ სუფრასთან. სრულყოფილ ექსპრომტებს შადრევანივით აფრქვევდა; შემდეგში მისი მეგობრები ჩიოდნენ, ვინმეს რომ ჩაენერა ეს ექსპრომტები, ერთი მოზრდილი ტომი გამოვიდოდაო. არც კი ახსოვდა, სად რა ჰქონდა გამოქვეყნებული. 30-იან წლებში ახალგაზრდა შალვა დემეტრაძეს სთხოვა — მოძებნე ჩემი ლექსები, ნიგნად გამოცემო და წყარობზეც მიუთითა. შალვა დემეტრაძემ სურვილი კი შეუსრულა, მაგრამ ავბედითი 1937 კარზე იყო მომდგარი. პაოლოს თვითმკვლელობის შემდეგ, ჩეკამ ორი გაძეძგილი ჩემოდანი (ხელნაწერები, წერილები, ნიგნები, თითქმის მთელი არქივი) მყისვე გაიტანა ოჯახიდან.

განგებამ ინება, რომ პაოლოს შვილიშვილებს დღემდე შემორჩენოდათ ერთი ავტოგრაფი, თითქოს გამიზნული ნაირგვარ ინსინუაციათა აღსაკვეთად. მხოლოდ 1997 წელს, როცა „ლიტერატურული საქართველოსთვის“ ვამზადებდი გ. ჯავახიშვილის საპასუხო წერილს, მერაბ ნიჟარაძის წყალობით გავეცანი დროისაგან გაფერმკრთალებულ პატარა უბის ნიგნაკს. ყდაზე პაოლოს ხელით სათუთად არის გამოყვანილი მიძღვნა — „თამარ იაშვილს“, ხოლო ქვემოთ, — მთავრული წარწერაა — „ელენე დარიანი“ (ქსეროასლი ინახება ლიტერატურის მუზეუმში); ჩანს, პაოლოს სურდა ულამაზესი მეუღლისათვის თამარ ოქრომჭედლიშვილისათვის (დაქორწინდნენ 1921 წელს) ამგვარი ორიგინალური საჩუქრის მირთმევა. ნიგნაკი, სავარაუდოდ, 1923 წლის შემდგომ პერიოდს განეკუთვნება.

ბოლოდროინდელ სახელდახელო ტელეინტერვიუში გია ნიჟარაძემ ჯერ მადლობა გადაუხადა ჟურნალისტს, რომ პირველად დაინტერესდნენ ოჯახის აზრით, და, სახელოვანი ბაბუის საკადრისი ღირსებით, სავსებით სამართლიანად, მტკიცედ განაცხადა, — ჩვენ არაფერი გვაქვს დასამტკიცებელიო.

მართლაცდა, იმან იკითხოს, ვინც სკანდალურ „აღმოჩენებს“ ეხარბება და ხელს უწყობს სიცრუის ტირაჟირებას.

პაოლო იაშვილის პოეზია კვლავ ერთიანი და განუყოფელია. მის ქარიზმულ მისტიფიკაციაზე სამეცნიერო ნაშრომებს უკვე ახალი თაობა წერს.

ლიტერატურული კონკურსი „ლიტბუნიობა“ — 2013

მანანა კვაჭანტირაძე:

სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, ურაკპარაკი „საჩინო წარსავალ ადგილს“ ნიშნავს. სალიტერატურო ინტერნეტ-კონკურსი, რომელიც ამ სახელწოდების საიტზე დაფუძნდა და რომელიც წელიწადში ორჯერ, მარტსა და სექტემბერში, შესაბამისად, პროზასა და პოეზიაში ვირტუალურ სივრცეში იმართება, სავსებით ამართლებს ამ სახელწოდებას. აქ წერის სურვილით ატანილი — საუკეთესო გაგებით — სხვადასხვა ასაკის (ამჯერად 14-დან 65 წლამდე), პროფესიის (იურისტი, ფიზიკოსი, ისტორიკოსი, ფილოლოგი, მოსწავლე, ენერგეტიკოსი, სტუდენტი...), ცხოვრებისეული გამოცდილების, სქესისა და შეხედულების ათეულობით ადამიანი იკრიბება და საკუთარი შემოქმედებითი შრომის ნაყოფს საზოგადოებას წარუდგენს. კონკურსის მთელი აზრი და ხიბლი თავისუფლებაშია: არაფერი გიშლის ხელს — საკუთარი თავის გარდა — იყო მწერალი, ანუ არც ცნობილი-არაცნობილის ფაქტორია გადამწყვეტი, არც პროფესიის, არც ასაკისა. არანაირი გარეგანი და ფორმალური დაბრკოლება, მხოლოდ შინაგანი პასუხისმგებლობა სუფთა ფურცლისა და საკუთარი სათქმელისადმი! ეს პასუხისმგებლობა კი, მოგეხსენებათ, ძალზე საშიში და ვერაგული რამაა. ვერც ექსპერტების მიკერძოებულობას დააბრალებ შენს შედეგს — რადგან კონკურსი დახურულია — და ვერც საკონკურსო პირობებს, რადგან თვითონვე ირჩევ, სად, რა და როგორ დაწერო, მოკლედ, ყველა პირობაა საიმისოდ, რომ საკუთარი ძალები მოსინჯო და შედეგს მშვიდად დაელოდო. „ლიტბუნიობა“ გამოწვევაა, და, როგორც ვატყობ, მასში გაბედული ადამიანები მონაწილეობენ. სხვათა შორის, კონკურსის დახურული ხასიათი, ავტორთა ვინაობის არცოდნა კიდევ უფრო მეტი გამოწვევა მათთვისაა, ვისაც სახელი უკვე მოპოვებული აქვს. შენი ცნობილი სახელისთვის აქ

დამატებით ფორას ვერ მიიღებ! მოკლედ, უფრო გაუბედავებს, ამბიციურებსა და საკუთარ თავში ნაკლებად დარწმუნებულებს კონკურსის პირობები რისკიანი არჩევანის წინაშე აყენებს და თავსატეხს უჩენს: განზე გადგეს, არ მიიღოს მონაწილეობა დახურულ კონკურსში — რათა კონკურსის ბოლოს არ აღმოჩნდეს, რომ ბევრი ვერაფერი შეძელი და სხვამ, უცნობმა და არაპოპულარულმა გაჯობა — თუ მაინც გარისკოს და კიდევ ერთხელ გადაამონმოს საკუთარი შესაძლებლობები. ამ მხრივ, „ლიტბუნიობა“ პირდაპირ მისწრებაა მათთვის, ვინც საკუთარ თავს ეჯიბრება სრულყოფაში და არც შესაძლო წარუმატებლობა აშინებს. ერთი სიტყვით, „ლიტბუნიობა“ ერთდროულად გამბედავთა და გაუბედავთა კონკურსია და როგორც ყველაფერი თანამედროვე მსოფლიოში, ავანტურისა და თამაშის სივრცეში გეპატიჟება.

რაც შეეხება საკუთრივ იმ შთაბეჭდილებებს, რომელიც მე, როგორც ერთ-ერთ ექსპერტს, ამ კონკურსის შედეგად გამიჩნდა, ასეთია: უპირველეს ყოვლისა, იმან გამახარა, რომ ჩემთან ერთი ზარიც არ შემოსულა იმის სათხოვნელად, რომ რომელიმე ნაწარმოების, ანუ მონაწილის მიმართ რაიმე საგანგებო ყურადღება გამოემჩინა (ნაწარმოებები დაშიფრული კი იყო, მაგრამ, სურვილის შემთხვევაში, რაიმე მიმანიშნებლის „კარნახი“ არ იქნებოდა ძნელი). მოგეხსენებათ, ყველაფერი, რაც შეჯიბრებითობის პრინციპთანაა დაკავშირებული, რატომღაც მავანთაგან იმთავითვე აღძრავს „ცუდად“ ჩარევის სურვილს. ამ მხრივ 2013 წლის „ლიტბუნიობის“ მოთხრობის კონკურსზე მართლაც სანიმუშო მდგომარეობა იყო. მადლობა კონკურსის ორგანიზატორებს და კიდევ მეტად — შეგნებულ აუდიტორიას პატიოსანი და სწორი დამოკიდებულებისთვის! შემდეგი შთაბეჭდილება კონკურსის მრავალფეროვნება გახლდათ: გაბედული, თუმცა ხანდახან წარუმატებელი ექსპერიმენტები, მოულოდნელი, მარჯვედ მიგნებული ფრაზა ან სახე აშკარად დამწყები მწერლისგან, მრავალფეროვანი თემატიკა, მიდგომები, ერთი და იგივე, ან მსგავსი პრობლემის გადაჭრის განსხვავებული გზები — მშვენიერი მასალა აღმოჩნდა ჩვენი დღევანდელი პრობლემების მიმართ საზოგადოების შემოქმედებითი ნაწილის ინტერესების გამოსავლენად, ძიებების, ტენდენციების მოსანიშნად, შემოქმედებითი აზრის ტემპერატურის ზუსტად გასაზომად თუ არა, შესაგრძნობად მაინც.

ეს ზოგადად. ახლა რამდენიმე სიტყვით იმ მოთხრობებზე, რომლებიც სხვადასხვა ნიშნით გამოვარჩიე.

გია არგანაშვილის „შავ-თეთრი მოთხრობა“ არამარტო პრობლემის აქტუალობითა და სიმწვავით იქცევს ყურადღებას, არამედ ამ პრობლემების ხედვისა და შეფასების კუთხითაც. კოდირებული ინფორმაციის გარდა, რომელიც მკითხველის დაძაბულ რეფლექსიებს თხოულობს და მას ურთიერთგანსხვავებული ინტერპრეტაციებისკენ უბიძგებს, იგი თემის მხატვრული განსახოვნების დონითაც იქცევს ყურადღებას. ეს უკანასკნელი ზუსტადაა მორგებული სათქმელს და არ ტოვებს შინაარსისა და ასახვის პლანების ნაძალადევი, ხელოვნური კავშირის შთაბეჭდილებას, რაც, ჩვეულებრივ, საკმაოდ ხშირია პრობლემის „რაციონალური“ დამუშავებისას, ანუ ავტორისათვის აქტუალური კონცეპტის სიმბოლიზაციისას. მოთხრობაში მოთხრობილი ისტორია ინტენსიური თხრობის პრინციპით, ე.წ. დრაივის სტილითაა მონოდებული. მისი ფრაგმენტები ბუნებრივად და ორგანულადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან მაშინაც კი, როცა ავტორი აქტიურად ერევა თხრობაში და მომხდარის ფილოსოფიურ-ეთიკურ შეფასებებსა და არგუმენტებს გვთავაზობს. თხრობა ორ ნაკადადაა დაყოფილი: ერთი — მწერლის მიერ შეთხზული ისტორიაა, მეორე — მისივე რეფლექსიები ამ თემასთან დაკავშირებით. ეს უკანასკნელი მუქი შრიფტითაა გამოყოფილი და იცავს ავტორის უფლებას საკუთარ სათქმელზე — ანმყოშიც და მომავალშიც, რადგან, შესაძლოა, როგორც თავადვე ამბობს, ტექსტის წარმოდგენის შემდეგ ავტორს აღარც აღარავინ ჰკითხოს აზრი („ავტორის სიკვდილის“ პოსტმოდერნისტული ფორმულის შეხსენება, რომელიც, ფაქტობრივად, უარყოფს „საკუთარ სათქმელზე“ მწერლის უფლებას და იგი მთლიანად მკითხველს ინტერპრეტაციის სივრცეში გადააქვს).

ჯერ მოთხრობის სათაურზე: კონტრასტი და ოპოზიცია, რომელზედაც მოთხრობაა აგებული, სათაურშივეა გამოტანილი. თავისუფლება-მორჩილება(მონობა), თუ თავისუფლება-ერთგულება? რომელ დაპირისპირებას მიანიჭებს უპირატესობას თანამედროვე ქართველი მკითხველი და ჩვენი „შავ-თეთრი“ ცნობიერება დღევანდელი რეალობის აღმნიშვნელად? ხომ არ გადაგვხედა ტრადიციული, ფოლკლორით განმტკიცებული შეხედულებისთვის,

რომ „ძალღობას“ „მგლობა“ სჯობს? რომ სწორედ ეს უკანასკნელი თავისუფლების ნიშან-სიმბოლო („სამი არ გაიწურთნების: მგელი, არწივი, კაი ყმა“...), პირველი კი — მორჩილებისა და მონობისა? მაინც რატომ თქვა უარი ხალხურმა პოეზიამ უარი ძალღზე — ადამიანის ერთგულებითა და თავდადებით გამორჩეულ არსებაზე, განაჩენი ტრადიცია მეგობრობისა და ერთგულებას არ აღიარებს? მაინც რა ადგილი უკავია ჩვენს დღევანდელ ღირებულებებში თავისუფლებას და როგორია ეს თავისუფლება, სად და რაში ვლინდება ის, სადაა მისი საზღვრები?

მოთხრობა თავისი იგავური პერსონაჟებით(ძალღი, მგელი, ადამიანი, ვირი), თხრობით — დამაჯერებელ პასუხებს იძლევა ამ და სხვა კითხვებზე, თუმცა საკითხი ერთმნიშვნელოვან გადაწყვეტას არ გულისხმობს: ავტორი ფართო საინტერპრეტაციო სივრცეს ქმნის, რათა პრობლემა სოციალურ, პოლიტიკურ, ზოგადფილოსოფიურ კონტექსტში — ბუნება/კულტურის დაპირისპირების ფონზე გავიაზროთ.

არ ვიცი, რამდენად ვიჭრები მწერლის ჩანაფიქრში და რამდენად ვარღვევ მის უფლებებს, მაგრამ ასე მგონია, რომ გია ალელიშვილის „ზეცის კარიბჭეც“ რელაციის ერთგულებაზეა დაწერილი, რალაც განსაკუთრებულის, მხოლოდ ადამიანში რომ იბადება და მხოლოდ მის სულში — როგორც საიმედო ციხე -სიმაგრეში აფარებს თავს. შესაძლოა, ეს იმ ჯადოსნურ ქვეყანაზე ოცნება იყოს, ერთ სპარსულ ზღაპარში სიმურგმა რომ იხილა და კაცმა არ იცის — და არც სოტერომ იცოდა — ჩვეულებრივ ადამიანს უწერია თუ არა მისი ხილვა. მაგრამ, როგორც ვატიყობ, არც მთლად უიმედოდაა საქმე, რადგან მეცნიერება პარალელური სამყაროების არსებობის ვარაუდსაც გამოთქვამს დ იმ ვერსიაზეც მუშობს, რომ ჩვენს საარსებო სივრცეს, შესაძლოა, ერთი განზომილება აკლდეს. იქნებ, სწორედ ჩვენი წარმოსახვაა ის მექანიზმი, რომელსაც ამ განზომილებაში შევყავართ? თუ ასეა, მაშინ სოტერომაც მიაგნო სიმურგის კარიბჭეს, მიაგნო და ნახატში გადაიტანა, მაგრამ, სამწუხაროდ, იმას ვერ მიხვდა, რა ბედნიერება არგუნა მამაზეციერმა და როგორ უნდა მოქცეოდა საჩუქარს. მწერალი არაფერს გვპირდება, პირიქით, ძალზე რადიკალურად ემშვიდობება თავის გმირს, ის ხომ მას ჩვენზე უკეთესად იცნობს!. სოტეროს ცხოვრება ხომ ძებნაა, ძალების მოსინჯ-

ვა, მაგრამ არა — მოპოვებულის ერთგულება. მართალია, მწერალი არ აზუსტებს, სოტეროს ნახატზე მართლა „ის“ იდუმალი სივრცე იყო გამოსახული, სოტერო რომ ეძებდა, თუ არა, ალგზნებული წარმოსახვის ნაყოფი იყო თუ რეალობა (აკი მას სოტეროს მეგობარი ხოზოც ხედავს!) — პასუხი მაინც ერთია. პარალელურ სამყაროში გადასასვლელებს ერთადერთ სივრცეში შეიძლება მიაგნოს კაცმა. ღრმა და იდუმალ გენეტიკურ მიზიდულობასთან ერთად ამ სივრცეს რალაც ისეთი მერტაფიზიკური ხიბლი აქვს, რომ, დარწმუნებული ვარ: მუდმივი ძებნითა და უპასუხო კითხვებით დაღლილი, სოტეროს სულიც კარგად, კარგად რომ დაცარიელდება, ისიც დაბრუნდება უკან თავის მიერ ერთხელ ხილულ და შეცნობილ სამყაროში, სული ხომ სიცარიელის შესავსებად შექმნა ღმერთმა.

ერთი საყურადღებო მოვლენა, რომელსაც თანამედროვე ლიტერატურასა და ამ კონკურსშიც ვაწყდებით, მწერლობის დაინტერესებაა თანამედროვე საბუნებისმეტყველო თეორიებით. ისინი უჩვეულოდ აფართოვებენ შემოქმედებითი წარმოსახვის საზღვრებს და შესაბამისად, მწერლობის თემატურ ველსაც. აქ ე. წ. „ფენტეზის“, როგორც ჟანრს არ ვგულისხმობ. აქ რეალობისა და წარმოსახვის საზღვარზე დანახულ „სხვა“ რეალობას ვგულისხმობ, რომელიც ყოფიერებას მიუწვდომელ, იდუმალ სეგმენტებზე ჩვენს წარმოდგენას არსებობის უფლებას ანიჭებს. ამ ინტერესის მკაფიო კვალს, და მისი მეშვეობით გაფართოებულ ვარაუდთა სივრცეს ვხედავთ „შავ-თეთრ მოთხრობაშიც“ (ე.წ. „პეპელას ეფექტი“) და „ზეცის კარიბჭეშიც“ (ე.წ. პარალელური სამყაროების თეორია).

მწერალი მკაფიოდ, ხელშესახებად ხატავს თავის არაორდინალურ გმირს, იმავდროულად მსუბუქად, დაუძაბავად შეგვახედებს სამყაროს გამჭვირვალე ფარდის მიღმა. ზუსტი ტონალობა, იუმორით, ხან კი უწყინარი ირონიით შეზავებული თხრობა ავტორის კარგ გემოვნებასა და მისი, როგორც მთხრობელის ოსტატობაზე მეტყველებს.

ამავე სახელწოდების მოთხრობის მთავარმა პერსონაჟმა, ანხელინა მერსია ფლომ, ავტორი ლელა ცუცქერიძე, ერთდროულად რამდენიმე ფილმის გმირი მომაგონა, თუმცა არც იმას გამოვრიცხავ, რომ ეს „დეჟავუ“ იყო. გმირის ასე ხატვას საგანგებო ოსტატობა სჭირდება და უმთავრესი, რამაც მოთხრობაში მომხიბლა, სწორედ

ეს ოსტატობა იყო. „ანხელინა მერსია ფლო“ ჩვენი გარემომცველი რეალობის ფარულ, მაცდურ ეროტიულობაზეა დაწერილი. მის ცენტრში ქალი დგას, ანდამატივით რომ იზიდავს და იწოვს ამ ეროტიულობას, რათა სიყვარულად, ლტოლვად, მიზიდულობად გარდაქმნილი, ყველაფერი მშვენიერების ბურუსში ჩაძიროს და გემოს, სუნის, ფერის ნიუანსებად, სინათლის სხივებად სახეცვლილი, სამყაროს-შივე მიმოფანტოს. ქალის სახელი ამ საიდუმლოს გამოხატულებაა. იგი ერთდროულად ანგელოზთანაც ასოცირდება, ომის ღმერთთან და მის პირველსახესთანაც — გაპარტახებისგან რომ იცავდა ველ-მინდვრებსა და ცხოველთა ჯოგებს, — და ყვავილთანაც. ეს საიდუმლო ღვთის ჩანაფიქრის სრულყოფილებას — საგანთა, შეგრძნებათა, მოვლენათა რთულ და აუხსნელ მიზიდულობას განასახიერებს და მას სხვას ვერაფერს უწოდებ, თუ არა სიყვარულს.

კანი, სხეული, გემო, ფერი, სუნი, საგანთა ფართო წრე, რომელიც მძაფრ ემოციებსა და შეგრძნებებს უკავშირდება, ქალის გარშემო დაუძლეველად მიმზიდველ, ვნებიან და დინამიურ აურას ქმნის და ავტორი ახერხებს, მას განზომილების სახე მიანიჭოს. შესაძლოა, სახელის გაუცხოვება მწერალს იმითვის დასჭირდა, რომ მკითხველს უკეთ ეგრძნო, ეს განზომილება რომ გაქრა, სიცოცხლის ანდამატური მომხიბვლელობის საიდუმლო რომ გამოგვეცალა ხელიდან? ასეა თუ ისე, ქალის სახე იმ ყველაფრის შესხენებაა, რაც იკარგება, გვეტოვებს და მხოლოდ ხანდახან, სიყვარულის მონატრების ჟამს გვესტუმრება ხოლმე. აქ თითქოს სასიყვარულო შეგრძნებათა ანატომიაა გამოტანილი ფერის, გემოს, სუნის, მხედველობითი აღქმების, საგანგებო, ხანდახან ძალზე ჩვეულებრივი, ყოველდღიური საგნების, თუნდაც, ტკბილეულის სახით. მაგრამ ეს არც ანატომიაა და არც გასტრონომია. ეს ეროტიკაა. და ამ ყველაფრით ავტორი სურვილის, საცდურის, ლტოლვის ფაქტურას ქმნის, რომელიც ძალზე ხელშესახები, ლამის მატერიალურიც კია. აი, როგორ აღწერს მწერალი ანხელინათი უზომოდ მოხიბლული, ბენვეულის მაღაზიის მეპატრონის მიერ ქალისთვის საჩუქრის გადაცემის სცენას: „ეს... ეს თქვენ, მადამ, ზამთარია, გამოგადგებათ — ამოიხაველა მაღაზიის მეპატრონემ და თასმას ხელი გაუშვა.

მელა ანხელინასთან მისუნსულდა, თვალისდახამხამებაში ააცოცდა, ლურჯ პალტოზე საყელოსავით შემოევლო, თავი მკერ-

დზე დაადო და თვალები მილულა. ანხელინამ სახე მელას მწითურ ბენვში ჩარგო და პატარა, აპრეხილი ცხვირი აუსვ- დაუსვა.

ერთმანეთს შერწყმული ანხელინას წითური თმა და მელას წითური ბენვი აგურისფერ ზვინს დაემსგავსა.

ბენვეულის მალაზიის მეპატრონე კიდევ ერთელ შეზანზარდა და ზვინისკენ გადაიხარა“.

სიყვარულის ეს გადამტანი, შელწევადი და მედინი ძალა ყველაფერს აცოცხლებს, თვით მელიის ბენვსაც კი და კაციდან მელიის ბენვის საყელოზე გადასული, მას ნამდვილ, ანხელინაზე შეყვარებულ მელად გარდაქმნის.

საგანგებოდ შერჩეული ლექსიკური ერთეულები, ვნების, ლტოლვის სიტყვიერი მასალით ნაგები მთელი ტექსტი ენის ეროგენული ზონების სრულ ჩართულობას და მზადყოფნას გამოხატავენ სიყვარულის ჯადოსნური ხიბლის, ქალის — სამყაროს ამ ეროტიული ბირთვის — მიმზიდველი ძალის დასახატად.

სამყაროს სურათი ადამიანის გაჩენამდე და ადამიანის გაჩენის შემდეგ, ბიბლიური ტექსტის „რიმეიქი“ ბავშვებისათვის — ასეთია მარიამ ნიკლაურის (კონკურსზე ანდრია ადიკაშვილის ფსევდონიმითაა წარმოდგენილი) „ადმ“ — ხალისიანი, არაერთი გონებამახვილური მიგნებით სავსე ზღაპარი, რომელშიც ადამიანი სამყაროს ნაწილად და მის პატრონად, ხოლო ადმ-ები ნახევრად ადამიანებად, დევებად და ტროლებად არიან წარმოდგენილი. რატომ გაჩნდნენ ადმ-ები? იმიტომ, რომ ბოლომდე არ მოუსმინეს ღმერთის დარიგებას და ნამდვილ ადამიანებად ვერ იქცნენ. სამაგიეროდ იქცნენ იმის ნიშნად, რომ არასოდეს (ა) არ უნდა დაკარგო(დ) მოთმინება (მ). რისთვისაა საჭირო მოთმინება? იმისთვის, რომ ღმერთის შეგონებას ბოლომდე მოუსმინო და ადამიანობის გზაზე შუაში არ გაჩერდე. ეს სახალისო, ლამაზი ზღაპარი ჩვენს ძალზე პრაგმატულ თანამედროვეობაში პირდაპირ მისწრებაა პატარებისთვის, მათი სწორი წარმოდგენის ჩამოსაყალიბებლად სამყაროს შექმნაზე. სხვათა შორის, ის სასარგებლო იქნება დიდებისთვისაც, რომლებმაც მოთმინებაც დაკარგეს და დედამიწის პატრონობის უნარიც, უფრო ზუსტად, კი არ დაკარგეს, დაავიწყდათ, რომ თუ ადამიანად გაჩნდი და ადმ-ად ქცევა არ გინდა, ღმერთის შეგონებები უნდა გახსოვდეს. ეს ზღაპარი ბუნებისა და ადამიანის განუყოფელ, ღვთით დაკანონ-

ებულ ერთიანობაზეა, ამ ერთიანობის შეხსენებაა დიდებისთვის და სწავლება — პატარებისთვის, თუმცა, შეხსენებაც ხომ სხვა არაფერია, თუ არა სწავლების ფორმა.

ცოტნე ცხვედიანის „ანდერგრაუნდი“ (კონკურსზე თედო მაქსუდოვის ფსევდონიმითაა შემოსული) მეშახტეთა ქალაქის ყოველდღიურ ცხოვრებას ეხება. მოთხრობაში ჩვენი რეალობა შეულამაზებლად, ღრმა შინაგანი სიმართლითაა მოწოდებული. აქ არაა სენტიმენტები, არც სპეკულაციები უკანასკნელ წლების პოლიტიკურ თემებზე. მოთხრობას ერთიანად მსჭვალავს ღრმა ნუხილი ადამიანის ბედზე უპასუხისმგებლო ხელისუფლების პირობებში. მძიმე, უსიხარულო ყოველდღიურობა ანადგურებს ასების, ათასების ცხოვრებას, მათ, ვინღა უწყის, რისთვის მინიჭებულ შესაძლებლობებს. გაოცებთ, ამ მძიმე ყოფის პირობებშიც კი როგორი ძლიერები არიან ისინი სულით, როგორ აგრძელებენ ბრძოლას და ცდილობენ, ცოტათი მაინც შეივსონ დანაკარგი. ყოველდღიური მომქანცველი, გამომფიტავი ბრძოლა არსებობისათვის და სრული შეუძლებლობა, რაღაცით მაინც გაილამაზო ცხოვრება, შეცვალო მომავალი თაობის ბედი — ამგვარი ცხოვრების ტრაგიზმი სულისმღრღნელი, უიმედო ყოველდღიურობის ფონზეა წარმოდგენილი. მწერლის თხრობა, სათქმელის გამოხატვის მანერა სადა, თავშეკავებული და ზომიერად ემოციურია. ზუსტი შტრიხებით, დეტალებით ავტორი პერსონაჟების ხასიათებსაც ხატავს და მძიმე ცხოვრებისეულ სიმართლესაც გვიმხელს: ასეთი ცხოვრება სასჯელია, გაუქმებული ქალაქისა და დავინყებული ადამიანების მიმართ გამოტანილი, განაჩენის ანონიმური „შემომქმედი“ კი ხელისუფლებაა. მოთხრობის ბოლო, განწირული ფრაზა პირდაპირი ბრალდებაა ხელისუფლების მიმართ: „ჩვენ ვრჩებით მიტოვებულ ქალაქში, რომელზედაც არასოდეს ყვებიან ახალ ამბებში, ვცხოვრობთ კომუნალური გადასახადების გადასახდელად“. ასეთია უკანასკნელი წლების ჩვენი ქვეყნის მწარე რეალობა. ადამიანი ვერაფერს, სულ ვერაფერს ვეღარ განაგებს საკუთარ ცხოვრებაში და ამაში თვითონ არაა დამნაშავე. დამნაშავეები ცოტა ხნით გაიეღებენ მოთხრობის დასაწყისში და მალევე ტოვებენ ქალაქს. საკუთარი მსხვერპლის სიკვდილის სურათს ხომ ხშირად გამოცდილი დამნაშავეებიც არიდებენ თვალს.

ნინო გუგეშაშვილის ხალისიანი, მსუბუქი იუმორისტული მოთხრობა „მეფეს რად უნდა მკლავჭიდი“ — ქართული კოლორიტითაა სავსე. უეჭველია, რომ მოთხრობის ავტორი განაფული მწერალია. ქართული გამოსავალი რთული სიტუაციიდან, ყველას დამაშოშმინებელი დასასრულით, სადაც ოთხი რეგიონის რვა მონაწილეს თითო-თითო ან სულაც ორ-ორი საპრიზო ადგილი ერგება. ორიოდე შტრიხით დახატული თბილი, ძალზე ნაცნობი და ცოცხალი ხასიათები, ღიმილისმომგვრელი ისტორია „ლობიოზე გადავლილი“ სპორტის ერთ მორიგ კურიოზზე სერიოზული, დამაფიქრებელი დასკვნით მთავრდება: „ლობიოზე გადავლილი სპორტი ქეც ისეა, ლობიოსავით. რა ძალაა, თორემ ხმელა პურზეც კი გადავიღის“. მართალი გითხრათ, მოთხრობის კითხვისას ნოსტალგიას გრძნობა აღმედრა ჩვენი ლიტერატურიდან უკვალოდ გამქრალ იუმორზე, რომელიც პრობლემას თუ არა, ადამიანს ნამდვილად შველის, მეტიც, ხშირად პრობლემის მოგვარების პირობადაც იქცევა ხოლმე.

გია ხუბუას „მუხადგვერდის სასაფლაო“ ნაცნობ პრობლემას ეძღვნება — ურთიერთობის შეუძლებლობას უახლოეს ადამიანებს შორის. ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო შემთხვევითობები ფუნდამენტურ, გენეტიკურ და ოჯახურ ტრადიციებს ემუქრებიან დანგრევით. სამშობლოში დროებით დაბრუნებული კაცისთვის ძმის საფლავის პოვნა უკანასკნელი ძაფია, რომელიც წარსულთან მის ბუნდოვან ანმყოს გააერთიანებს და სიმყარის აღქმას გააღვიძებს, მაგრამ ამაოდ. კაცი ამას მოგვიანებით აცნობიერებს, როცა ნახევარი ქალაქი უკვე „იქაა“ და ველარაფერს შეცვლი, როცა კითხვას, „ვინ არის დამნაშავე“ — აზრი აღარ აქვს, რადგან მომხდარი ისეთ აბსურდულ წვრილმანებზეა აგებული, რომ პასუხისათვის ადგილს აღარ ტოვებს. უფროსი ძმის უპოვნელი საფლავიც ერთმანეთის მიუგნებლობის, შეუმდგარი სიყვარულის სახეა, დაშორებით გამოწვეული სინანულისა და ტკივილის გამოხატულება. ამ დაკარგულ ურთიერთობებში წარსული განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, თუმცა მას აღარაფრის შეცვლა აღარ შეუძლია, ურთიერთობებში გაჩენილი ამოუვსები ბზარები გამოუსწორებელ სინანულად რჩება კაცის სულში.

რაც შეეხება მომავალს, ვფიქრობ, მწერლის ძირითად სათქმელს ზამთრისპირა ბინდში „მრუდედ განოლილი ცარიელი გზა“ და ამ

გზაზე მიმავალი განზილებული, მძიმე ფიქრებით დატვირთულ კაცს უნდა გამოხატავდეს.

ჩვენს მიერ განხილული ბოლო სამი მოთხრობა ჩვენი ლიტერატურის ბედნიერ 70-80-იან წლებს მაგონებს, ქართული, ნაცნობი პრობლემებით, მათი გადანყვეტის ხან სევდიანი, ხანაც — ღიმილიანი გზით, სადაც სწორედ ქართველი კაცი და ქართული გარემო იცნობა. დღეს, როცა „რკინის ფარდაც“ კარგახნის გადანეულია და როგორც გვეუბნებიან, მსოფლიო პროცესებსაც შევუერთდით, კიდევ უფრო მკაფიოდ ჩანს ის, რაც სხვისგან განგვასხვავებს, რაც თავისთავადი და განუმეორებელია ჩვენში — კარგიც და ცუდიც, თავმოსანონიც და სააუგოც — თუ ამ ცნებებს თავდაპირველი, ტრადიციულ ღირებულებების სისტემაში დავაბრუნებთ. არც იმის მჯერა, რომ ტირაჟირებული კინოგმირებისა და კინოსიუჟეტების გალიტერატურული შემოვიტანთ ახალს, ან დასავლეთის რომელიმე ქვეყანაში მიღებული მწირი გამოცდილებით გავაკეთებთ ღრმა და შეუმცდარ დასკვნებს ადამიანსა და ცხოვრებაზე. არც მხოლოდ სახელების, გარემოს გაუცხოებით მკვიდრდებოდა ლიტერატურული სიახლეები. ახალს არაფერს ვამბობ: ტრადიციაში, კლასიკაში ყოველთვის დევს დიდი, გამოუყენებელი მუხტი. ნიჭიერების საზომიც ამ მუხტის შეტანაა ახალ, ცოცხალ რეალობაში.

ბოდიშს ვუხდი ყველას, ვის მოთხრობაზეც აზრის გამოთქმის შესაძლებლობას არ, ან ვერ ვიყენებ. ცხადია, ჩვენი ინტერესი და შთაბეჭდილებები მხოლოდ გარჩეული მოთხრობებით არ ამოინურება და ეს მხოლოდ თავაზიანი განცხადება არ გახლავთ. შემოსული მასალა ძალზე მრავალფეროვანია და ბევრი რამ იყო დასამახსოვრებელი: პრობლემები და მათი გადანყვეტის გზები, სახეები, სიტუაციები, თხრობის შესაძლებლობების გამოყენება. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი პრობლემის არც „ქართულობა“ იყო მაინცდამაინც დამაჯერებელი და არც მისი გადანყვეტის სიღრმე — სასურველი, ბევრ მათგანში კი (სულ 50 მოთხრობა იყო წარმოდგენილი) ლიტერატურული ენის შესაძლებლობებიც კი არ ყოფილა დამაკმაყოფილებლად გამოყენებული, ერთი რამ უდავო და ძალზე სასიხარულოა: მთელი ეს ინტერნეტკონკურსი მწერლობის მიმართ გაზრდილ ინტერესს მოწმობს.

ბოლოსდაბოლოს, აქ ხომ საკუთარი შესაძლებლობების მიმართ ინტერესია ყველაზე მნიშვნელოვანი! კულტურულ-ეკოლოგიური

პრობლემატიკა, ურთიერთგადასაწყვეთი სოციალური, პოლიტიკური, ფსიქოლოგიური თემები, ფილოსოფიური კონტექსტისადმი ინტერესი, კინონებასა და რადიო მონტაჟის ხერხებთან ლიტერატურის ენის შეზავების მეტ-ნაკლებად წარმატებული, ხან კი სრულიად წარუმატებელი მცდელობები ლიტერატურის ახალი შესაძლებლობების მოძიებისკენ გადადგმული ნაბიჯებია. ეს ძიებებიც და ეს გაბედულებაც დასაფასებელია! ჩანს, ინტერნეტკონკურსი, როგორც საკუთარი შემოქმედებითი ნების გამოხატვის ფორმა, ტრადიციად მკვიდრდებოდა. ცხადია, შემოქმედებითი შრომა ვერც ქებით შეფასდება და ვერც — ფულადი ჯილდოთი. მას განსაკუთრებული და იდუმალი შემფასებელი ჰყავს — დრო და მკითხველი, თანაც ერთად! მანამდე არც საკუთარი თავი და მის წიაღში დაბადებული ფხიზელი და პატიოსანი აზრი უნდა დაგვავიწყდეს, რომელსაც, ლამის სიჩუმეში მანაც, წარმატებული, სახელიანი მწერალიც ვერსად გაექცევა. ესეც კონკურსის აუცილებელი ნაწილია, თანაც, ყველაზე სახიფათო. კონკურსი შეჯიბრების პრინციპს კი გულისხმობს, მაგრამ, მე თუ მკითხავთ, აქ დამარცხებული არავინაა. კონკურსის მონაწილეთა საყურადღებოს მინდა ვთქვა: „send“-ს რომ დააჭირეთ თითი, თითოეული თქვენგანი უკვე გამარჯვებული იყო, რადგან არჩევანიც გააკეთეთ და მის მისაღწევად ნაბიჯიც გადადგით; ამ ფორმით ბრძოლაში ჩაებით, რომელსაც ყოველთვის ახლავს რისკი, რაღაცის დათმობისათვის, ან სულაც, მძაფრი შეტევისათვის მზაობა, მოუთმენლობა, ენერგიების მოზღვაება, მიქცევ-მოქცევა. ოღონდ ამ ბრძოლას შრომის, უძილო ღამეების, თავდადებისა და ერთგულების სახე უნდა ქონდეს და არა შუღლისა და მეტოქეობის.

რას ვისურვებდი? იმას, რომ მწერლობა ადამიანს დაუბრუნდეს, ადამიანი დაინახოს პრობლემის მიღმა, დაიბრუნოს გულწრფელობა და ენის პატივისცემა, საკუთარი სათქმელი თქვას და საკუთარ პრობლემებზე წეროს, ამით უფრო დაეხმარება ყველა დანარჩენს და საკუთარ თავსაც.

თამაზ ვასაძე:

ჩემზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა „შავ-თეთრმა მოთხრობამ“ (№51). მასში გამოვლენილია სერიოზული, ჩაძიებული ფიქრი, მიმართული სამყაროს, ბუნების, ადამიანთა საზოგად-

დოების შიდა სტრუქტურისკენ; ამასთანავე გამოვლენილია აზრის, ნაფიქრის ენობრივ-მხატვრული საშუალებებით ნიუანსირებულად აღბეჭდვის იშვიათი უნარი.

თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში არ მახსენდება ბუნების სიცოცხლის ასეთი ორგანული გაგების და გამოსახვის პრეცედენტები.

„შავ-თეთრ მოთხრობას“ გასდევს ავტორის ფართო, პანორამული, რეალობის სხვადასხვა სფეროების და შრეების გამამთლიანებელი ხედვა. მის თხრობას ახასიათებს მკაფიო შინაგანი რიტმულობა, რომელსაც აზრის მწყობრი მოძრაობა ქმნის. მოთხრობელის პირდაპირ გამოხატული განსჯაც ისევე საინტერესოა, ორიგინალური და მნიშვნელოვანია, როგორც ნაწარმოების მთლიანი გააზრება.

ავტორი საკმაოდ მდიდარ საერთაშორისო ლიტერატურულ ტრადიციას ეყრდნობა, მაგრამ მისი ძირითადი საყრდენი ქართული რეალობაა, ქართული კულტურის სამყაროა, რომლის მიმართაც იგი ძალიან მგრძნობიარეა.

მოთხრობაში ადამიანების ცხოვრების და ბუნების უშუალო წვდომა ოპტიმალურად არის შერწყმული ინტელექტუალიზმთან.

ისევე როგორც „შავ-თეთრი მოთხრობის“ ავტორისთვის, „ზეცის კარიბჭის“ (№19) და „ღვთის ჩიტების“ (№27) ავტორებისთვისაც ლიტერატურა რეალობის სერიოზული შეცნობის, გააზრების ფორმაა. ამის ხაზგასმა აუცილებლად მიმაჩნია, რადგან ჩვენში ლიტერატურის ბუნების ასეთი გაგება თვალსა და ხელს შუა ქრება.

მოთხრობა „ზეცის კარიბჭის“ ავტორს გამოარჩევს მტკივნეული პრობლემის და კოლიზიის, ტრაგიკული მუხტის შემცველი სიტუაციის თამაშ-თამაშით, ხალისიანი და დინამიური თხრობით, მახვილი კომიზმით გახსნის უნარი. მოთხრობა მწვავედ საგრძნობს ხდის რეალობის მეტაფიზიკური განზომილების დახშობას, რომელიც თანამედროვე ადამიანს სულიერი გამოფიტვით ემუქრება.

მახვილგონივრული ჩანაფიქრია ოსტატურად ხორცშესხმული მოთხრობაში „ღვთის ჩიტები“. ძნელი მისაღწევი და იშვიათია ის, რასაც ავტორი ახერხებს — ისე გამოხატოს არამოჩვენებითი მისტიკური განცდა, რომ სურათს მიწიერება, ბუნებრიობა არ დააკლოს, ეს განცდა იუმორისტულ, ირონიულ თუ გროტესკულ ხედვა-

ში, შავ იუმორში გააზავოს. ავტორი ფაქიზად გრძნობს სხვადასხვა კულტურათა თავისებურებას, ეფექტური კუთხით აჩვენებს მათ ურთიერთგადაკვეთას.

„ადმ“ (№44) საბავშვო ლიტერატურის შესანიშნავი ნიმუშია. ილ-ბლიანი მიგნებაა ამ ნაწარმოების მთავარი სახე-იდეა — სამყარო უკვე შექმნილია, მაგრამ ჯერ არ არის შექმნილი ადამიანი და უადამიანო, უსულო და უაზრო სამყარო იმედით მოელის ადამიანს. ასეთივე შთამბეჭდავია უხვი კონკრეტული დეტალები, შტრიხები. ავტორი ლაღად, ოსტატურად ფლობს ენის გამომსახველობით შესაძლებლობებს, ავლენს იუმორის დახვეწილ გრძნობას.

ნონა კუპრეიშვილი

„ახალი საუნჯის“ „სელფმეიდები“

ეს ნერილი ახლახან გამოსული ჟურნალ „ახალი (new) საუნჯის“ შესახებ თავიდან ყველა წესის დაცვით, ასე ვთქვათ, აკადემიურად მინდოდა დამეწყო. ვთქვათ, ელექტრონული ფოსტის გამოყენებით რედაქტორისთვის (ეს შოთა იათაშვილია) რამდენიმე ასეთი კითხვით მიმემართა: სახელწოდება „ახალი საუნჯე“ ძირითადად გულისხმობს ახლა დაწერილი ტექსტების ჯამს, თუ ინტერესთა დიაპაზონი გაცილებით ფართოა; არის თუ არა თანამედროვე ლიტერატურა იმის დადასტურება, რომ საზოგადოება აგრძელებს საკუთარი თავის შეფასებას, თუ ეს არც არის თანამედროვე ლიტერატურის მიზანი? რა იცით პოსტმოდერნიზმის გარდაცვალების შესახებ, თუ ეს ხმები გადაჭარბებულია? და მისთ.

თუმცა მალევე მივხვდი, რომ ჩემს საკმაოდ ტრივიალურ შეკითხვებზე ამომწურავ პასუხს ვერ მივიღებდი (რედაქტორს ახლოს არ ვიცნობ). გარდა ამისა, ეს ყველაფერი უადგილო კეკლუცობადაც მომეჩვენა, რასაც მსგავს სიტუაციებში (ლიტერატურული პროცესების ანალიზს ვგულისხმობ) ყავლი, საბედნიეროდ, კარგა ხანია გაუფიდა. როდესაც ჟურნალის ხუთივე ნომერი წავიკითხე, თავისთავად მოიხსნა მასზე „ყოვლისმომცველი“ საუბრის აუცილებლობა, რადგან გამოქვეყნებული მასალა, დაყოფილი -- ნომრის ავტორების, პოეზიის, პროზის, ესეისტიკა-კრიტიკის, ლიტერატურული სიახლეების, თარგმანისა და არტკრიტიკის მიხედვით იმდენად ნონადი აღმოჩნდა, რომ გადავწყვიტე რომელიმე ერთი რუბრიკა (მაგ. კრიტიკა) ამერჩია და პატიოსნად მივეყოლოდი.

ახლალა ვაცნობიერებ: არ არის გამორიცხული, ეს არჩევანი თავად შოთა იათაშვილის კრიტიკულ-ესეისტური წიგნის „დალაგებისგან“ მიღებულ შთაბეჭდილებებსაც უკავშირდებოდეს, რადგან მიუხედავად გარკვეული შინაგანი პოლემიკისა, იქ ამოკითხულმა შეფასებებმა მაშინვე აღძრა სრულიად ჯანსაღი პროფესიული ინტერესი და ფიქრების გარკვეული ჯაჭვიც გამოიწვია. პირველ ყოვლისა, უთუოდ იმიტომ, რომ „დალაგებაში“ ამკარად მოსინჯულია ლიტერატურული პასუხისმგებლობის ის სივრცე, რომლის

შიგნითაც ყველაფერი არა მარტო ახალ კონტურებს, არამედ ახალ განზომილებებსაც იძენს. სწორედ ამ სივრციდან მინდა დავინახო აღნიშნული ინიციატივის (მხედველობაში, ცხადია, მაქვს ახალი ჟურნალის გამოცემა), ასე ვთქვათ, ცალობითი და კონტექსტური მნიშვნელობები. სიმპტომატურია, რომ 90-იანელთა (მათ მიმართ გამოყენებული ტერმინი „გაცვეთილი თაობა“ მთლად ზუსტი არ მგონია — ნ. კ.) დიდი ნაწილი მხატვრულ-ესთეტიკური სალტო-მორტალებების შემდეგ, როგორც მოსალოდნელი იყო, იმ რეალობის წინაშე აღმოჩნდა, რასაც თვითშექმნის, ანუ ე. წ. „სელფიდის“ გადამწყვეტი ფაზა შეიძლება ეწოდოს. „დალაგების“ ავტორმა, ცხადია, ეს კარგად იცის, ამიტომ „მდოგვის მარცვლის ხელა“ და ხელოვანთათვის საკმაოდ დისკომფორტულ საქართველოში წლების მანძილზე შექმნილი გამოცდილების დეკლარირებას ახდენს, ანუ გვაძლევს ერთი შეხედვით ისეთი დიქტომიური მოვლენების ანალიზს, როგორიცაა კულტურა და კონტრკულტურა. იმის აქცენტირება, რომ ჩვენთან ჭეშმარიტი კონტრკულტურის ნაცვლად პირობითად ახალგაზრდულ ლიტერატურად წოდებულ მხოლოდ მის გასაშუალებულ ფორმაზე (ე.წ. ახალგაზრდულ ლიტერატურაზე) შეიძლება საუბარი; და ისიც, რომ მიუხედავად ძლიერი დესტრუქციული მუხტისა, რომელიც ამ კულტურას გააჩნია, იგი „ის შხამია, რომლის გარკვეული დოზა ორგანიზმის გაჯანსაღებისთვისაა აუცილებელი“ — მეტყველებს იმ სიმნიფეზე, რომლის იქით, მართლაც, ჩნდება „ჭეშმარიტად კულტურულ და ჭეშმარიტად კონტრკულტურულ ადამიანთა“ ერთობის მოთხოვნილება. ამ გადანყვეტილებას ერთი უპირატესობა აქვს: ნაჩქარევად არ არის მიღებული და ლიტერატურული პროცესის არა მექანიკურ ეკლექტურობას, არამედ ყოვლის-მომცველობას ითვალისწინებს.

ის, რომ „ახალი საუნჯე“ აქ და ახლა დანერგილი ტექსტების მშრალ ერთობლიობას არ წარმოადგენს, განსაკუთრებით სწორედ ჟურნალის „კრიტიკულ დისკურსში“ ჩანს. სწრაფმავალი დროის მოთხოვნა მასში შემდეგნაირადაა გადანყვეტილი: მკითხველთა ფართო საზოგადოებისთვის ცნობილ (ეს ძირითადად პოეზიას ეხება) ან, ფაქტობრივად, უცნობ ტექსტს, რომელიც პირველად იბეჭდება, იქვე ერთვის მასზე სახელდახელოდ დანერგილი გამოხმაურება, რაც ნაწილობრივ აღადგენს კრიტიკის, როგორც ლიტერატურული

სიახლის წარმდგენისა და კოორდინატორის, ლიტერატურისა და „მრავალტექსტგამოვლილი“ მკითხველის ერთგვარი შუამავლის, კითხვისადმი ინტერესის აღმძვრელისა და თანამედროვე საბაზრო ეკონომიკის პირობებში ავტორის სახელის დიახაც რომ „გამპიარებლის“ როლს. ამ პროცესში ჩართულნი არიან სხვადასხვა ასაკისა და შესაძლებლობების მქონე კრიტიკული დისკურსის შემქმნაზე ორიენტირებული ავტორები: ნუგზარ ზაზანაშვილ-დავით ანდრიაძე-ნუგზარ მუზაშვილიდან გია არგანაშვილ-ლელა კოდალაშვილ-ეკა ქევანიშვილამდე. თუმცა არც სოფო წულაია, მანანა მათიაშვილი, მარიამ ნიკლაური, გიორგი ხასაია ან ცირა ყურაშვილია უყურადღებობის ღირსი. რომ არაფერი ვთქვათ თავად რედაქტორზე, რომელსაც ჟურნალის „საგარეო პოლიტიკა“ მიჰყავს და ენ სექსტონის პოეზიის საუკეთესო ინტერპრეტაციების, ბროდსკი-პრიგოვის პოლარიზებული დუეტისა თუ უკრაინელი ავანგარდისტის სერგეი ჟადანის მხატვრული ფენომენის ახსნას ისახავს მიზნად. ამას თვითონვე აღნიშნავს ჟურნალის მეორე ნომერში: „ახალი საუნჯის“ კონცეფცია როცა ჩამოვაყალიბეთ, გადავწყვიტეთ, რომ ყოველი ნომერი ორი მწერლით გაიხსნებოდა: ერთი ქართველით და ერთი უცხოელით. და ჟურნალი შეეცდებოდა, ნომრის ამ ავტორების პორტრეტები დაეხატა: მათი პროფაილებით, მათივე სხვადასხვა პერიოდისა და ტიპის ტექსტებით, მათ შესახებ მწერლების რეცენზიებითა და გამონათქვამებით და ა. შ.“ ერთი პერიოდული გამოცემის ფარგლებში მსგავსი სტრატეგია გამართულად „მუშაობს“ კიდევ, რადგან მკითხველისთვის უკვე ცნობილი ან მომავალი ინტერესის ობიექტად მიჩნეული ავტორის შესახებ მეტ-ნაკლები სისრულით, გარკვეული მიდგომებით პროვოცირებული ასევე გარკვეული ინტელექტუალური პროფილის სურათი იხატება.

დავით ანდრიაძის დეკომუნიზაციის პათოსით გაჯერებული წერილი „SOS! სტალინი მახსოვს ბავშვი“ ორგანულზე უფრო ორგანულად ჯდება „ახალი საუნჯის“ სტილისტიკაში. ეს ავტორი დიდი ხანია თვალს ადევნებს ჩვენს ნახტომს ტოტალიტარული სოციალიზმიდან თავისუფლების სამყაროში, რომელიც შეჩერებული კადრივით ჰაერში გაიყინა. მიუხედავად ამისა, იგი ცდილობს ჯიუტად ამონუროს თემა „რანი ვიყავით“ გუშინ და თანამედროვე ლიტერატურისა, და განსაკუთრებით კი ხელოვნების, სფეროში ხვალინდე-

ლობის პროექციას ეძებს. შესაძლოა, ამიტომაც ჩამოყალიბდა ანგარიშგასანევ არტკრიტიკოსად, რომლის სოლიდური ცოდნა არაზედაპირზე მოტივტივე, არამედ „აღმოსაჩენ“, ე. ი. ნამდვილ ხელოვანებზეა (იქნება ეს ეთერ ჭკადუა თუ გაიანე ხაჩატურიანი) ორიენტირებული. დავით ანდრიაძის ამ წერილს სწორედ რომ თემატურად დავაკავშირებდი გიორგი ხასაიას მოკლე საუბართან დიმიტრი პრიგოვზე, სათაურით „დ.ა.პ.-ატიჟება გეგმიურ პოეტიკაში“, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ტოტალიტარიზმის კლასიკური ხანა, სტალინიზმი, თავისი პოსტალინური კონველსიებით სწორედ დიმიტრი პრიგოვის შემოქმედებაში დასრულდა. „რა შეიძლება ტოტალიტარიზმისგან გამოადნოს პოეტმა?“ — სვამს პროვოკაციულ კითხვას გიორგი ხასაია. პასუხი: „ზოგი ახერხებს კარგი ლექსი გამოადნოს აქედან, ზოგი ბიოგრაფიას გამოგლეჯს (ბროდსკის მსგავსადო — ნ.კ.), ზოგიც კეთილდღეობას...“ აი, პრიგოვს კი საბჭოეთის მესაფლავედ ქცეული გეგმიური ეკონომიკის ანალოგიით გეგმიური პოეტიკის ორგანიზების ფორმებისთვის მიუგნია (30 000 ლექსის ნაცვლად 36 000 ლექსის „გამომუშავება“). უნდა დავეთანხმოთ ავტორს, ამ ფაქტისა და პრიგოვის მთელი „სინთეზატორული“ მოღვაწეობის გათვალისწინებით, უფრო კი იმ მიზეზით, რომ მასში პერსონიფიცირდა რომანტიკული პარადიგმის (ი. ბროდსკი) შთაბეჭდავი ალტერნატივა, იგი სოციალისტური შრომის გმირზე მეტად აღმატებულ რეგალიებს იმსახურებს.

აღტაცება, მოთოკოლ-განონასწორებელი, როგორც მიმომხილველის სტატუსს შეეფერება, მინდოდა ფინალისთვის შემომენახა. თუმცა იმის გამო, რომ ორი ნუგზარის — ზაზანაშვილისა და მუზაშვილის — წერილებმა აღტაცებაში მომიყვანა (მერწმუნეთ, ასეთი რამ კრიტიკულ წერილებსაც შეუძლია — ნ.კ.), გადავწყვიტე მათი მასტერკლასური ოპუსების მოკრძალებული შეფასება „ახალი საუნჯის“ „ახალუხლების“ ერთგვარი პრეზენტაციებისთვის წამემძვარებინა.

მწერალთა სახლში ამ რამდენიმე ხნის წინ გამართულ ლევან ბრეგაძის ბოლო ოთხი წიგნის (რომელთა შორისაა „ჩანაწერები“ და „ლიტერატურული გამოძიებანი“) წარდგენაზე აღინიშნა, რომ თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკა თავისი გამოკვეთილი სტილით სულ უფრო უახლოვდება პროზას (ლ. ბრეგაძე), ანუ

იქცევა, როგორც სხვა ლიტერატურისმცოდნენიც აღნიშნავენ, თანაშემოქმედებად და რომ ლამის ფართომასშტაბიანად ათვისებულია კარგად წერის მანერა, რის გამოც ხელობის დონემ იმატა, ყველა აქედან გამომდინარე შედეგებითურთ (გ. არგანაშვილი). ამ მოსაზრებების წინააღმდეგობრივი ხასიათი, როგორც ასეთ დროს იტყვიან ხოლმე, სრულიად ძალდაუტანებლად მონმდება არა მართო ხელგანაფულ, არამედ საქმის ნამდვილ პროფესიონალებად, ანუ როგორც დიდი ბელადი სტალინი ირონიზირებდა, „მასტერებად“, ჩამოყალიბებულ ავტორებზე. ნუგზარ მუზაშვილი და ნუგზარ ზაზანაშვილი ადასტურებენ იმ მარტივ ჭეშმარიტებას, რომ კრიტიკულ დისკურსში ვერანაირი მანერულობა, სტილური მიმოქცევა ვერ ჩაანაცვლებს იმ ფუნდამენტურ ცოდნას, პრობლემატურ, მართლაც რომ აქტუალურ საკითხთა სიღრმისეული შემეცნების, მუდმივი ძიების აუცილებლობას, რომელიც ამ პროფესიის ადამიანებს უნდა ახასიათებდეთ. ნაკლებად პოპულარული ამერიკელი რეჟისორის ჯონ კეზდანის ფილმის „The first time“-ის მაგალითზე ავტორი (ეს ნუგზარ მუზაშვილია), რეტროსპექტივაში სიყვარულის შთამბეჭდავ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ანალიზს იძლევა. თითქოს არტკრიტიკის სფეროში უნდა ჩაეტიოს და სათქმელიც, სათანადოდ, მის ჩარჩოებში მოაქციოს, მაგრამ აქ განსხვავებულ სურათს ვლერულობთ. ეს არა კინომცოდნის, არამედ ლიტერატურის კრიტიკოსის მიერ დაწერილი გამომხაურებაა, რომელსაც აზროვნების ბევრად უფრო ფართო დიაპაზონი გააჩნია. და, აი, დასკვნაც: „ტრაგიზმის გაქრობა არ ნიშნავს ნამდვილი სიყვარულის გაქრობას... სიყვარულის ისტორიაში მთავარია არა მაინცდამაინც ტრაგიზმი, არამედ ის სუფთა იდეალი, ის „მთრთოლვარე მეტაფიზიკა“, რაც ზუსტად ისეთივე დაუძლევლობით იზიდავს დღევანდელ რომეოსა და ჯულიეტას ერთმანეთისა და სამყაროს უსაზღვრო სივრცეებისკენ, როგორც მათ წინაპრებს იზიდავდა“. ის ფაქტიც, რომ წერილის კითხვისას ჩნდება, ფაქტობრივად, შინიდან გამოსვლის სურვილს მოკლებული, ჩვენი საზოგადოებისთვის კი „უსარგებლო ფიქრებს გადაყოლილი“ „დაღლილი კაცის“ სახე, მთელი თავისი ანტიურაჟით, უკვე სცილდება კრიტიკული წერილის (თუ გნებავთ, ესეს დანიშნულებას) და, თუ კვლავ ლევან ბრეგაძეს დავიმონმებთ, მხატვრულ პროზას უახლოვდება.

ნუგზარ ზაზანაშვილიც, თავის მხრივ, იმ ზუსტ ინტონაციაზე აფუძნებს საკუთარ წერილს, რომელიც კარგ პოეტზე მოსაუბრე კრიტიკოსმა უნდა მოიხელთოს. ამგვარი ინტონაცია კი ნიკა ჯორჯანელთან მიმართებით (სწორედ მას ეძღვნება ზაზანაშვილის სტატია „ტრადიციაც და ნოვაციაც“ — ნ. კ.), გულისხმობს ლიტერატურის თეორიის, ლექსმცოდნეობის, ამასთან არა მარტო ლიტერატურის, არამედ ზოგადად კულტურის ისტორიის ღრმა ცოდნას. მოკლედ, როგორც თვითონ უნოდებს, კვალიფიციურ საუბარს. არც ის რჩება გაუგებარი, რატომ არ დააფრთხო იგი ამ ახალგაზრდა შემოქმედის, ერთი შეხედვით, დროს „უიმედოდ ჩამორჩენილმა“ თვითშეფასებამ: „...დანიშნულებად კი პოეზიას ის აქვს, რომ რელიგიის მხარდამხარ ნუგეში სცეს ადამიანს, დაუამოს სულიერი ტკივილი, გაუქარვოს სევდა, შემატოს რწმენა“. ლექსის ფაქიზ ქსოვილში შელწევის ერთ-ერთ საშუალებად წერილის ავტორი ასეთ მიდგომას ახმოვანებს: „...ნამდვილი მეტაფორის“ შინაარსს სხვა (პროზის, ესეისტიკის, ლიტმცოდნეობის, ყოველდღიურ-საკომუნიკაციო) ენით ამომწურავად ვერასოდეს ვერ გადმოცემ — ეს ჯერ კიდევ არისტოტელეს აქვს შემჩნეული..“ ტრადიციასთან უკომპლექსო დამოკიდებულების საზომად ჯორჯანელისეულ გალაკტიონს მიიჩნევს, რომლის ზეგავლენაზეც ქართულ პოეზიაზე თვითონაც არატრადიციული შეხედულება აქვს და თანაც მართებული. ზუსტად მიგნებული ინტერტექსტუალობის ნიმუშები (ქართული ჰაგიოგრაფიიდან, გალაკტიონ-ოთარ ჭილაძის გავლით, ბიტნიკ ალენ გინსბერგამდე და უფრო შორსაც, მაგალითად ჯაზისა და როკმუსიკის რიტმებამდე) მოანიშვნიან იმ სივრცეს, სადაც ამ კონკრეტული პოეტის ტრადიციისა და ნოვატორობის ოსტატური დაბალანსებით, ახალი პოეტური სამყარო იქმნება. ამბობს კიდევ: „ნიკა ჯორჯანელის პოეტიკა „არატრადიციული ტრადიციულობით“ ხასიათდება“. თუმცა ინტერესს აღნიშნული წერილისადმი არა მხოლოდ ასეთი მიხვედრები ქმნის, არამედ მათი „აღმოჩენისა“ და, რაც მთავარია, მკითხველის მსგავს „აღმოჩენებში“ დარწმუნებისთვის აუცილებელი შრომის ხარისხი (გამოხატული, ვთქვათ, ნიკა ჯორჯანელის პოეზიაში ვერსიფიკაციული, მეტრულ-რიტმული ნოვაციების, შედარების ტიპის ტროპებისა და ბგერწერული სმენის საილუსტრაციო მასალის კლასიფიცირებით).

საერთოდ, სხვადასხვა ავტორისკენ მიმართული კრიტიკული რეფლექსია რალაცით ნააგავს თეატრალური ნიღბების ცვლას. ამას, სხვათა შორის, თავის დროზე საგანგებო ყურადღება მიაქცია თამაზ ჩხენკელმაც. მეტიც, ტექსტი (თუკი მან შენზე, როგორც მკითხველზე, ზემოქმედება მოახდინა) იმდენად „აგეკვრებასახეზე“, რომ მართალია ლოკალურ, მცირე მასშტაბის, მაგრამ მაინც საგრძნობ ტრანსფორმაციას იწვევს. შედეგად: ტექსტი + იმთავითვე მოხელთებული ავტორის პიროვნული ინდივიდუალობა გკარნახობს ღრმა ანალიზის პრეტენზიის მქონე წერილის თუ გამოხმაურება-რეცენზიის ჟანრობრივ-სტილისტურ თავისებურებას. იგი მწერლის მიერ არჩეულ ინტონაციას უახლოვდება, ანუ სხვა სიტყვებით, მასში, როგორც აუცილებელი პირობა, რეცენზირებადი ავტორის ხმა ვიბრირებს. მეჩვენება, რომ სწორედ ამ ტიპისაა ეკა ქევანიშვილის „ჩემ ბედნიერ ჩაიკაზე“, რომელიც ანა კორძაია-სამადაშვილის ახალი რომანის, უფრო სწორად, ერთი ქართული ისტორიის „ვინ მოკლა ჩაიკას“, თუ ჟურნალის რუბრიკას დავუჯერებთ, „შინაურულად მოყოლილ“ რეცენზიას წარმოადგენს. წერის თავისუფლება, ყველა ზემოთ ნახსენები კომპონენტით, ცხადია, გხიბლავს, თუმცა მაინც არის საშიშროება იმისა, რომ ამგვარი გატაცება ტექსტის „კრიტიკულ პერიფრაზირებამდე“ მიგვიყვანს, რაც პარალელურად რეფლექსიის, როგორც ასეთის, კონცეპტუალობისა და შინაარსის დაკარგვასაც გულისხმობს. თუმცა ეკა ქევანიშვილი ცდილობს ეს სიმყიფე თავის სასარგებლოდ მოაქციოს, რაც იგრძნობა კიდევ ჟურნალის მე-6 ნომერში გამოქვეყნებულ ბათუ დანელიას ბიოგრაფიის მისეულ ინტერპრეტაციაში. აქ უშუალობაც და დისტანციურობაც ურთიერთშეხამებულია და კითხვის დროს არა უხერხულობას, არამედ ნამდვილ ინტერესს იწვევს.

რაც შეეხება ლელა კოდალაშვილის „ლიტერატურულ ფარისევლობებს“, იგი რეინტერპრეტაციის „მარად უჭკნობ“ პრობლემას ეხება. მთლიანობაში წერილის პათოსი, რა თქმა უნდა, მისაღები და ახლობელია. ჩნდება გარკვეული სინანულის გრძნობაც, რომ ამავე პრობლემასთან დაკავშირებით გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში რიგი (და თანაც ავტორიტეტული) სპეციალისტების მიერ გაკეთებულმა შეფასებებმა თითქმის უკვალოდ ჩაიარა, რადგან დღესაც ახალგაზრდა კრიტიკოსს, ჩვენი პედაგოგების ერთ ნაწილთან

კონტაქტის შემდეგ, ელემენტარული ჭეშმარიტებების მტკიცება უხდება. მაგალითად, ასეთის: „...ტექსტის მოწონება გმირის დაუმსახურებელი ქების გარეშეც შესაძლებელია..“ მაგრამ რას ნიშნავს „გმირის ქება?“ უწინდელი სქემების დეაქტუალიზების მიღწევას ამგვარი კონტრასტულობის პრინციპით? — ხალხური „ეთერიანის“ აბესალომი — აქამდე: უანგარო სიყვარულს შეწირული რაინდი, ამჟამად — უპასუხისმგებლო ლაჩარი და მარტივი შურისმაძიებელი; შუშანიკი — აქამდე: ქრისტიანობისთვის წამებული დედოფალი, ამჟამად: ცუდი დედა და სუიციდური ფსიქოტიკი; „ვეფხისტყაოსნის“ ტარიელი თუ ავთანდილი — აქამდე: იდეალური რაინდები, ამჟამად კი... თუმცა ყველაფერი ისედაც ნათელია; ოთარაანთ ქვრივი — აქამდე, ამჟამად და ა. შ.

ვფიქრობ, ეს წერილი კარგი ნიმუშია მსჯელობასა და არგუმენტაციას შორის წარმოქმნილი შეუსაბამობისა, რომელიც წერის ჯანსაღ იმპულსს, რომელსაც ბოლომდე ვიზიარებ (ჩვენი საზოგადოების ამორფულობის ერთ-ერთ მიზეზად, მართლაც, ფარისევლობა მიმაჩნია — ნ.კ.), ფაქტობრივად, აზრობრივად ამოწურულ (თანაც სრულიად სხვა) და „ჟანრობრივადაც განსხვავებულად კოდირებულ სივრცეში“ (მ. ჯალიაშვილი) გადაანაცვლებს. მას შემდეგ, რაც გამოიცა ვახტანგ როდონაიას, თამაზ ვასაძის, ნუგზარ მუზაშვილის, მაია ჯალიაშვილის და სხვა პროფესიონალი ლიტერატორების მიერ შედგენილი სახელმძღვანელოები (მათ შორის, უშუალოდ მასწავლებლებისთვისაც), საუბარი უნდა იყოს მასწავლებელთა მხრიდან ცოდნის ამაღლების აუცილებლობის გააზრება-გაუაზრებლობაზე, და არა იმაზე, რომ ავთანდილს „შებერტყილისა და გაქნილის“ იარლიყი მიენიჭოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ეს ყველაფერი მე-19-20 საუკუნეთა მიჯნაზე თბილისის თეატრებში წარმოდგენილი „ლიტერატურული გასამართლებების“ ფორმატს არ სცილდება და ფუჭ გასროლას ჰგავს. ლელა კოდალაშვილი უფრო დამაჯერებელი არა იმდენად ამ ტიპის პუბლიცისტური, არამედ, ასე ვთქვათ, კამერული თემების დამუშავებისას ჩანს. ამას მოწმობს მისი წერილი ზაზა თვარაძის შესახებ („ვესაუბრები ზაზა თვარაძეს“), რომელიც, შეიძლება ასეც ითქვას, კრიტიკული პროზის ჟანრშია გადამწყვეტილი. ხოლო თუკი მაინც პუბლიცისტიკის კლასიკურ ნიმუშებს ვავიხსენებთ (ამისთვის შორს წასვლა არ დაგვჭირდება, რადგან ასეთი

ნიმუშები გასული საუკუნის 70-80-იან წლებშიც იქმნებოდა, მათი გამოძახილი უფრო მარიამ ნიკლაურის ქართულ საბავშვო ლიტერატურაზე დანერილ პრობლემატურ წერილში იგრძნობა და ეს არა მგონია, საგანგაშო იყოს.

ამჟამად საუბარი აქ უნდა დავასრულოთ. მთავარია, ჟურნალის გამოცემა გრძელდება, რაც, ცხადია, მომავალში ახალ სათქმელსაც გააჩენს. გამომცემლობა „საუნჯის“ (ხელმძღვ. ვაჟა ნონკოლაური) ნიჭიერ დიზაინერებსაც (თეა აკობია, ნიკა ხვედელიძე) ეტყობათ ფანტაზიის გაქტიურება. მოკლედ, კარგი და საჭირო ნამონყება არსებობას განაგრძობს. სრულდება რედაქტორის დაპირებაც: ყოველ ნომერში ქართველ ავტორთან ერთად მკითხველ საზოგადოებას წარუდგება ერთი უცხოელი ავტორი (სასურველია იგი იყოს ქართული სალიტერატურო სივრცისთვის, ფაქტობრივად, უცნობი, ჯერაც უთარგმნელი — უკრაინელი სერგეი ჟადანის, შვედი კარინ ბოიესა თუ ავსტრიელი ფრიდერიკე მაირიოკერის მსგავსად). კრიტიკული რეფლექსიის გაფართოებას ემსახურება უკვე მე-6 ნომრიდან შემოღებული რუბრიკაც: ახალი წიგნი, რომელშიც ჩვენ მიერ ზემოთ დასახელებული ავტორები ახალი შესაძლებლობებით არიან წარმოდგენილნი.

ამირან არაბული. სულუქცევრად საკითხავნი. ჩანაწერები. გამომცემლობა „ინტელექტი“, თბ., 2013, გვ.

ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული, საისტორიო, კრიტიკულ-ლიტერატურათმცოდნეობითი და მოგზაურული ხასიათის ჩანაწერების კრებული აერთიანებს 200-ზე მეტ ტექსტს. ჭარბობს მთის თემატიკა. წარსულის „ნამოგონებასა“ და გარდასული ეპოქების ლოკალური სახალხო გმირების აჩრდილთა გამოსმობას ბუნებრივად ენაცვლება ავტორის პირადი ცხოვრების ემოციური ეპიზოდების მხატვრული განზოგადება.

კონსტანტინე ბრეგაძე. ქართული მოდერნიზმი. გრ. რობაქიძე, კ.გამსახურდია, გ. ტაბიძე. გამომცემლობა „მერიდიანი“, თბ., 2013, 436 გვ.

წიგნში თავმოყრილია უკანასკნელ პერიოდში ქართულ, ინგლისურ და გერმანულ სამეცნიერო ჟურნალებსა და კრებულებში გამოქვეყნებული სტატიები, მიძღვნილი ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლების — კონსტანტინე გამსახურდიას, გრიგოლ რობაქიძისა და გალაკტიონ ტაბიძის — შემოქმედებისადმი. წიგნისათვის სტატიები სპეციალურად გადაამუშავდა და შეივსო. დანართში ასევე თავმოყრილია სტატიები ფრ. კაფკას მოთხრობა „განაჩენის“, **The Rolling Stones**-ის როკ-პოეზიის, მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის შესახებ. წიგნი განკუთვნილია სტუდენტების, მაგისტრანტების, დოქტორანტების, სპეციალისტებისა და ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

ლევან ბრეგვაძე. მოგზაურობა „ლე კოკაზ ილიუსტრეს ფურცლებზე“. თბილისი: „არტანუჯი“, 2013, 168 გვ. რედაქტორი მიაი ცერცვაძე.

ნაშრომში მონოგრაფიულადაა შესწავლილი თბილისში 1889-1902 წლებში გამოშვებული ფრანგული ჟურნალი „ლე კოკაზ ილიუსტრე“ და მისი რედაქტორ-გამომცემლის ჟიულ მურიეს მოღვაწეობა კავკასიის ხალხთა კულტურების ევროპაში პოპულარიზაციისათვის. უმთავრესი ყურადღება ეთმობა ფრანგულ-ქართული ლიტერატურულ-კულტურული ურთიერთობის საკითხებს.

წიგნი გამოადგებათ კავკასიოლოგებს, ფრანგულ-ქართული ლიტერატურულ-კულტურული ურთიერთობების მკვლევართ, ჟურნალისტებს, მთარგმნელებსა და თარგმანის თეორეტიკოსებს, ფოლკლორისტებს, თეატრის ისტორიკოსებს, ხელოვანებათმცოდნეებსა და ეთნოლოგებს.

მანანა კვაჭანტირაძე. ვექტორები. თბილისი, 2013 წ. 326 გვ.

წიგნში შესულია 2006-2013 წლებში სამეცნიერო კრებულებსა და ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული სტატიები, წერილები და ინტერვიუები. ასევე, თარგმანი დისკუსიისა „ფილოსოფია და ლიტერატურა“ ჟაკ დერიდას მონაწილეობით. წიგნი ოთხნაწილიანია: თეორია, მეთოდოლოგია; XIX საუკუნე; XX საუკუნე; ინტერვიუ, თარგმანი. რედაქტორია ზაზა ფირალიშვილი. გარეკანზე: ჯაკომეტის ქანდაკება „მოსიარულე“.

ნონა კუპრეიშვილი. „სიტყვის დეგუსტაცია“. თბილისი, 2013, 496 გვ.

ესაა ლიტერატურული ესეების, სამეცნიერო წერილებისა და ჩანაწერების, ანუ როგორც თავად ავტორი უწოდებს, წერილობების კრებული.

წიგნი შედგება სამი თავისგან: კითხვა როგორც გარდასახვა, კლასიკის პირისპირ და მე-20 საუკუნის პოსტსტალინური და შემდგომი ეპოქების კრიტიკული რეფლექსიები. პირველი თავი შოთა

ჩანტლადისადმი მიძღვნილი წერილით იხსნება, რაც მთელი კრებულის ერთგვარი კამერტონია. ილიას, ვაჟას, მიხეილ ჯავახიშვილის, ვახტანგ კოტეტიშვილისა და სხვათა ლიტერატურული მემკვიდრეობა გაანალიზებულია თანამედროვე ლიტმცოდნეობის ქრილში. რაც შეეხება, მე-20 საუკუნის კრიტიკულ რეფლექსიას, მასში აქცენტირებულია ის ინოვაციური მუხტი, რომელიც ო. ჩხეიძის, რ. თვარაძის, რ. ყარალაშვილის, ა. თაყაიშვილის, დოიაშვილი-ბრეგაძის სახელებს უკავშირდება.

„სიტყვის დეგუსტაცია“ ლიტერატურაზე ხანგრძლივი დაკვირვების, მისი ცალკეული მონაკვეთების სიღრმისეული ანალიზის შედეგია.

ზაზა ფირალიშვილი. მეგზური და მოხეტიალე. კსსი. თბილისი, 2013, 197 გვ.

ნიგნში თავმოყრილია ავტორის მიერ ბოლო წლების განმავლობაში თავმოყრილი შვიდი ესსე. ავტორის მხრიდან ეს არის მცდელობა, ტექსტის შექმნისა ფილოსოფიური და მხატვრული დისკურსების საზღვარზე.

მაკა ჯოხაძე. „ჩაძირული დღესასწაული“, ჩანაწერები, გამომცემლობა „ინტელექტი“ თბილისი, 2013.

მაკა ჯოხაძის ეს ნიგნი უკვე შეფასდა ქართულ ლიტერატურულ პერიოდიკაში. გთავაზობთ ნიგნის პრეზენტაციიდან ერთ ფრაგმენტს:

ლევან ბრეგაძე:

ერთია ნატურიდან ჩანახატები, მოუწყინარ საკითხავად რომ გთავაზობს მაკა ჯოხაძე, მეორე — ნაფიქრი მისი, ანუ რეფლექსიები. ეს ორი სხვადასხვანაირი დამოკიდებულებაა გარე სამყაროსთან. ნიგნში არის ბევრი შედეგრი ამ ჟანრისა და თუნდაც ერთორაბზაციანი, ნახევარგვერდიანი ან ოდნავ მოზრდილი ჩანაწერი უკეთ ამბობს სათქმელს, ვიდრე მრავალგვერდიანი მოთხრობა.

სარჩევი

ვექტორები

ადა ნემსაძე

გივი მარგველაშვილის „კაპიტანი ვაკუში“.....3

ქეთი ნინიძე

ეთერ თათარაიძის ლიტერატურული
პოლიტიკის გააზრებისთვის.....21

მაია ჯალიაშვილი

განზომილებებით თამაში
ბესიკ ხარანაულის „მთავარი გამთამაშებელი“.....34

სოფო ნულაია

„სიჩუმის მუსიკა ძალიან რთულია“
(ლია სტურუას პოეზია).....46

ლალი ავალიანი

მეხსიერება..... 51

გიორგი ლობჯანიძე

არაბული ლექსის განახლებისათვის
ბრძოლის II ეტაპი
(მომხრეები და მოწინააღმდეგენი).....64

ზოია ცხადაია

„ეს მე ვარ — ფიროსმანი“
(ლეგენდური და რეალური
დიდი მხატვრის შესახებ).....75

კულტურა

ამირან არაბული

„სად მიდის მეკოპარიო...“.....84

თამარ ჩიხლაძე

ორიოდ სიტყვა საგამომცემლო
საქმიანობის შესახებ საქართველოში.....92

ხელოვნება

თამთა-თამარ შავგულიძე

უკვდავების სამგანზომილებიანი პარადიგმა.....97

ლელა ოჩიაური

გრძელი, სევდიანი და
მაინც ძალიან ნათელი დღეები.....103

ჟურნალისტიკა

მანანა შამილიშვილი

იუმორისტული ტელეტექსტი,
როგორც იდეოლოგიური კონცეპტი.....116

MEMORIA

ინგა მილორავა

ბავშვური ღიმილის სამყარო.....131

ზაზა გოგია

გახსენება.....139

კონსტანტინე ბრეგაძე

სულის ზრდა, ანუ აკაკი ბაქრაძე
ზნეობრივი გმირის ძიებაში.....148

ESSAY

მაკა ჯოხაძე

ესსეი ზურაბ ნიჟარაძეზე.....159

ზაზა ფირალიშვილი

ირაკლი ფარჯიანი და
შეხვედრის მეტაფიზიკა.....171

ნომრის სტუმარი

თემურ ჩხეიძე

თეატრში ჩემი მოსვლა
ლიტერატურამ განაპირობა.....188

მრგვალი მაგიდა

ოთარ ჭილაძე — 80.....201

XX საუკუნის ლიტერატურული აზრის ისტორიიდან

ვლადიმერ ნაბოკოვი

ბროლი და ლალი.....227

ვიქტორ ნოზაძე

„პარალელები „ნიბელუნგებსა“
და ვეფხისტყაოსანს შორის
მანანა კვატაიას წინასიტყვა.....230

გრიგოლ რობაქიძე

ქართული მოდერნიზმი.....252

რეპლიკა

ლალი ავალიანი

უდავო — სადავო?!
პაოლო იაშვილის „დარიანული“
ლექსების გამო.....261

გამოხმაურება, რეცენზია

მანანა კვაჭანტირაძე, თამაზ ვასაძე

ლიტერატურული კონკურსი

„ლიტბუნიობა“ — 2013.....269

ნონა კუბრეიშვილი

„ახალი საუნჯის“ „სელფმედიები“282

წიგნები 2013291