

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტი

კრიტიკა

15

თბილისი

2020

UDK(უაკ) 22.09(051.2)
კ-847

რედაქტორი მანანა კვაჭანტირაძე

სარედაქციო საბჭო:

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

კომპიუტერული უზრუნველყოფა:
თინათინ დუგლაძე

გარეკანის დიზაინი:
სოსო ტაბუცაძე

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

ISSN 0206-5746

დაიბეჭდა თსუ გამომცემლობის სტამბაში
0179 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 14
14 Ilia Tchavtchavadze Avenue, Tbilisi 0179
Tel. 995 (32) 225 14 32
www.press.tsu.edu.ge

ინგა მილორავა (1965-2020)



გონა კუჭუხიძე

„უსასრულო მზესთან ახლოს“

(ინგა მილორავას გამოსათხოვარი)

ინგა მილორავა ერთ თავის ნაშრომში ლიტერატურის პერსონაჟებზე მსჯელობისას წერს, რომ ცხოვრებისეულ გზას ჰორიზონტალური (ფიზიკური) და ვერტიკალური (სულიერი) ფორმა აქვს, რომ მხოლოდ მითოლოგიურ პერსონაჟებს, გამორჩეული

თვისებების მქონე ადამიანებს ძალუძთ აღასრულონ მოგზაურობა ქვემოდან ზემოთ.

სულიერი ზეცისაკენ რომ მიემართება ხოლმე ადამიანის გზა, გარშემო მყოფთათვის ეს ხშირ შემთხვევაში ძნელი შესამჩნევია, ხედავ – თითქოს ჩვეულებრივად ცხოვრობს ადამიანი, ჰყავს ოჯახი, მეგობრები, აკეთებს საყვარელ საქმეს, მაგრამ შეუძლებელია, არ შენიშნოს ვინმემ, რომ სრულიად ჩვეულებრივი მაინც არ არის ამ ადამიანის ყოფა, რომ ანგელოზი კარნახობს ცხოვრების წესებს, უყურებ და გეჩვენება, რომ რომელიღაც იდუმალ და არაამქვეყნიურ ძალას ემორჩილება იგი მაშინ, როცა რუტინულ ყოველდღიურობას ვერ ეგუება და, თითქოს, ზეცისაკენ გაურბის თვალი, ასეთ ადამიანს არ იტაცებს ამქვეყნიური სიკეთე, თუ აკეთებს, – არცთუ დიდი ხალისით, გრძნობ, რომ სადღაც შორს ქრის მისი ფიქრები, სხვაგან ესწრაფვის სული, თითქოს, სტუმრად სწევია ნუთისოფელს და უჭირსო მასთან გამინაურება, მერე მიდის ამ ქვეყნიდან და, როცა მის ცხოვრებას გადახედავ, მაშინლა იგრძნობ, რომ სხვა სულიერი საუფლოს შვილი, შინაგანი მონაზონი ყოფილა შენ წინაშე; ხშირად ასე ხდება ხოლმე, – როცა ნუთისოფელს განშორდება, მხოლოდ მაშინლა, ანუ გვიან, ძალიან გვიან, ამჩნევ, რომ სიმაღლეთაკენ ყოფილა მიმართული ამ ადამიანის სულიერი გზა, გრძნობ, რომ ნუთისოფელში იმისთვის იყო მოსული, რომ ცოტათი მაინც გაემდიდრებინა იგი სულიერებით, – თავისი სიტყვითა თუ ფერით, ბგერით სილამაზე შეემატებინა ნუთისოფლისთვის; ჩვენს დროში მეცნიერებისა და მაღალი კულტურის ნამდვილი სამსახური განსაკუთრებულ მსხვერპლშენირვას მოითხოვს, – ადამიანი, რომელიც გადაწყვეტს, ამ საქმეს გულწრფელად ემსახუროს, წინასწარ არის შემზადებული, რომ, შესაძლოა, მატერიალური ძნელბედობის წინაშე დადგეს და, როცა თანხმდება ამას, როცა იდეისა და, საერთოდ, სულიერების სამსახურს აყენებს ყოველივეზე მაღლა, ამ დროს უკვე ზეცისაკენ აქვს შემართული მზერა და ზოგჯერ შედარებით ადვილად, ზოგჯერაც საკუთარ თავთან თუ გარემოსთან ბრძოლით, იქითკენ მიემართება სულიერად...

ინგა მილორავას კალმის გარეშე არ შეეძლო ცხოვრება, მაღალ-სულიერ ლიტერატურას ემსახურებოდა ამ კალმით, ერთ დღეს თუ თვითონ წერდა ლექსებს და პროზას, მეორე დღეს სხვათა ნაღვანს სწავლობდა, ხატავდა, მუსიკათმცოდნე იყო, კლასიკოს

კომპოზიტორთა შემოქმედება უყვარდა განსაკუთრებულად, მათ ბგერებში პოულობდა ხოლმე სულიერ სიმშვიდეს, უნივერსიტეტში გულწრფელი სიყვარულით მიდიოდა სტუდენტებთან და ხშირად ისეთ ურთიერთობას ამყარებდა მათთან, რომ მეგობრობაში გადადიოდა ეს ურთიერთობა და ხედავდა არაერთი მისი სტუდენტი, რომ ჩვეულებრივი ყოველდღიური ურთიერთობაც არის ის სფერო, რომელსაც შეუძლია, ღმერთთანაც მიიყვანოს ადამიანი და ცოდვათა სამყაროსაკენაც უბიძგოს; ცხოვრობდა ასე, არ იყო მისთვის ამქვეყნიური ძნელბედობა ადვილი ასატანი, ძალიან გაუჭირდა წუთისოფელთან შეგუება მაშინ, როცა დედა წაუვიდა ამ ქვეყნიდან, – იგი, ვის გვერდითაც გაატარა მთელი ცხოვრება; უძნელდებოდა წუთისოფლისაგან მოვლენილ სხვა ძნელბედობასთან გამკლავება, მაგრამ შინაგანი, იქნებ, ბოლომდე გაუცნობიერებელი, ოღონდ, მაინც ძლიერი რწმენა იმისა, რომ სულიერი სამყაროს შვილი იყო და ამ ქვეყნიდან ვალმოუხდელი არ უნდა წასულიყო, თავისი საქმის სიყვარული, აძლებინებდა; რადგან ცხოვრების მთავარი გეზი სულიერების სამსახურისაკენ ჰქონდა შინაგანად მიმართული, ეს აძლევდა ცხოვრების ძალას და ისე განვლო ამსოფლიური გზა, რომ სულიერება, თავისი წილი მშვენიერება შემატა ამ ქვეყანას და მერე უცბად, მოულოდნელად, თავისი ცხოვრების იმ მომენტში, როცა ხალისითა და იუმორით ავსებდა ყველას, წავიდა... მიუხედავად იმისა, რომ სოციალური ქსელები შეიძრა ინგასადმი დახმარების მსურველთა წერილებით, მიუხედავად იმისა, რომ მკურნალობისათვის საჭირო ის თანხაც შეგროვდა, რომლის გარეშეც ადამიანს ამ ქვეყანაში სიცოცხლის უფლება აღარ ეძლევა, მაინც წასვლა მოუნია ჩვენგან, წავიდა მაშინ, როცა ჯერ ბევრი, ძალიან ბევრი ჰქონდა გასაკეთებელი.

ინგა მილორავა XX საუკუნის ქართული მწერლობის სპეციალისტი იყო: ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედება და ქართული მოდერნიზმი, კიტა აბაშიძე, გერონტი ქიქოძე, გრიგოლ რობაქიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, ვასილ ბარნოვი, მიხეილ ჯავახიშვილი, ნიკო ლორთქიფანიძე, ლეო ქიაჩელი, დემნა შენგელაია, აგრეთვე, – მე-19 საუკუნე, ძველი ქართული მწერლობა, თანამედროვე ქართული ლიტერატურული პროცესები, ევროპული და ამერიკული ლიტერატურა... – აი, მცირე ჩამონათვალი იმ მწერლებისა, იმ სულიერი სამყაროებისა, მის თვალსაწიერში რომ ხვდებოდა;

ინგა მილორაავამ ზუსტად წარმოაჩინა ქართული მოდერნიზმის აღმოცენების მიზეზები, ლიტერატურისა და, საერთოდ, ქართული კულტურის ისტორიისათვის ძალზე დიდი მნიშვნელობა იქონია იმ ფაქტის ჩვენებამ, რომ ქართული მოდერნიზმი სპონტანურად კი არ აღმოცენდა, ევროპული სააზროვნო სისტემიდან ხელოვნურად კი არ გადმოუნერგავთ იგი ქართულ ნიადაგზე, არამედ შინაგანმა იმპულსებმა შეუწყო მის აღმოცენებასა და განვითარებას ხელი; არჩილ ჯორჯაძე, კიტა აბაშიძე, გერონტი ქიქოძე – ეს სამი მოღვაწე გამოჰყო იმ თეორეტიკოსებს შორის, რომლებმაც თავიანთი თეორიული ნააზრევით გზა გაუკაფეს საქართველოში მოდერნიზმს, განსაზღვრეს, თუ, კერძოდ, რომელი მიმდინარეობა იყო მოძველებული და რომელ სფეროს სჭირდებოდა ჩვენში განვითარება, რათა ქართული სულიერი კულტურა აღმავლობის გზით წასულიყო, რაც ქართველ ერს მსოფლიო კულტურის საგანძურში თავისი წვლილის შეტანის საშუალებას მისცემდა; ძველის დაძლევა რომ საჭირო იყო, ეს კარგად არის ნაჩვენები ინგას ნაშრომებში, მაგრამ დასაბუთებულია, რომ ქართული მოდერნიზმი ადრინდელი ლიტერატურული მიღწევების ჰერმონიული განვითარების შედეგადაა დაბადებული, ძველზეა ამოზრდილი, რომ ქართული მწერლობის ისტორია უწყვეტი შინაგანი ჯაჭვით არის შეკრული და ერთ მთლიანობას წარმოადგენს; ინგა მილორაავას ნაშრომებიდან მკითხველთათვის ცხადად გასაგები ხდება, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს ადამიანის ცხოვრებაში ლიტერატურას, – ქართული მოდერნიზმი, ინგას დაკვირვებით, ადამიანის დარღვეული შინაგანი მთლიანობის აღდგენის მცდელობა იყო, ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის, მისი სულიერი ცხოვრების გაუმჯობესებას ესწრაფოდა ქართული მწერლობა და საკმაოდ წარმატებითაც ახერხებდა ამას; ინგამ ნათლად წარმოაჩინა, რომ 1924 წლის აჯანყების დამარცხების შემდეგ „თავისუფალი სუნთქვის ეპოქა“ დასრულდა საქართველოში და არტახებში მოექცა ქართული კულტურა, მაგრამ ისიც კარგად შენიშნა, რომ არ გამქრალა შინაგანი, ფარული ნაკადი, რომელმაც იმ მწერალთა შემოქმედებაში განაგრძო დინება, წნეხს რომ ვერ ეგუებოდნენ და ცხადად თუ ფარულად მაინც ემსახურებოდნენ ნამდვილ კულტურასა და სულიერებას, – ინგა მილორაავას ნაშრომებში ამ კუთხიდან არაერთგზის არის საუბარი ცისფერყანწელების

სიმბოლიზმსა და ნიკო ლორთქიფანიძის იმპრესიონიზმზე, კონსტანტინე გამსახურდიას მითოსზე... დიდად აფასებდა მკვლევარი გრიგოლ რობაქიძის მიერ ქართული კულტურისათვის გაღებული წვლილს, კარგად დაგვანახა, თუ რა ძალა აქვს მწერალს და როგორი როლი შეასრულა გრიგოლ რობაქიძემ სულიერ ცხოვრებაში, ინგას ნაშრომებიდან ცხადად ჩანს, რომ უხეშ მატერიალიზმთან დაპირისპირებული მილმიურობა, სულიერების პრიმატი შეაგრძნობინა თავის მკითხველებს მწერალმა ძალუმად და ათეიზმისა და უსულობის მძიმედ ასატან უფსკრულში სულიერი გადაჩეხვისაგან იხსნა არაერთის სული...

ინგა დრამატურგი იყო, მისი რადიოპიესების მოსმენა ყოველთვის სიამოვნებას ანიჭებს მრავალ გემოვნებიან მსმენელს, არაერთი ზღაპარი დაწერა ამქვეყნად ყოფნისას და საკმაოდ ბევრი ნახატი დაგვიტოვა. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის თანამშრომლებს ახსოვთ, როგორ უსმენდა ხოლმე განყოფილების სხდომაზე მოხსენებას, მსჯელობდა, კამათშიც ერთგებოდა და ამ დროს თან ქალაღზე თავისთვის ხატავდა, თითქოს თამაშობდა, ერთობოდა, მაგრამ შემდეგ ნახავდი, რომ ისეთივე ზღაპრული, ისეთივე ფანტასმაგორიული არსებები იბადებოდნენ ამ ფურცლებზე, როგორებსაც მის ზღაპრებში შეხვდებოდით, წინასწარ მოფიქრებული არ იყო ეს ნახატები, ბუნებრივი ნიჭით ჩნდებოდა ყველაფერი, წინასწარ არც იცოდა, რას დახატავდა, რისი შექმნა მოესურვებოდა მუზას, – გადმოდიოდნენ მისი შინაგანი სამყაროდან ფანტასმაგორიული ფიგურები: უცნაური ცხოველები, რომლებიც მეტყველი მზერით იყურებოდნენ, ხეები, რომლებსაც ერთ ტოტზე, შესაძლოა, ბრონეულები ჰქონოდათ გამოსხმული და მეორეზე – ვაშლები, იხატებოდნენ ადამიანები, რომელთაგან მრავალთ დიდი და ხშირად ნაღვლიანი თვალები ჰქონდათ და თავად ინგას ჰკავდნენ; მის ზღაპრებშიც კეთილი, ალბათ, ნახატების პერსონაჟებივით დიდთვალებად წარმოსადგენი ადამიანები და უცნაური არსებები ცხოვრობენ, – ეს გახლავთ „ხის მოხუცი სული“, რომელიც, როგორც ეს, საერთოდ, „ხის სულს შეეფერება, ტანით დიდი არ იყო, მეტიც, ერთი ბენო ეთქმოდა, მაგრამ გული ჰქონდა დიდი“, იმპრესიონისტულ ჩანახატს ჰგავს და ავტორისეული სიტბოთი და სიკეთითაა სავსე ზღაპარი ხესა და სახლზე, რომელთაც ერთმანეთი უყვარდათ, მაგრამ ერთად ყოფნა არ

შეეძლოთ, რადგან „გაზაფხულზე ყვაოდა ხე და იდგა სახლი, ზაფხულში ივსებოდა ხე და იდგა სახლი, შემოდგომაზე მენამულად ღვიოდა ხე და იდგა სახლი, ზამთარში იდგა სახლი ფოთოლგაცვენილი ხის პირისპირ“, „როცა აცივდა, მოვიდა კაცი, მოჭრა ხე, დახერხა, სახლში შეიტანა და ბუხარი გააჩალა. ხე დაინვა. ერთი წუთითაც არ უნანია“.

ამ ქვეყნიდან წასვლამდე ცოტა ხნით ადრე ერთი უჩვეულო სურვილი დაეუფლა ინგას: თავისი ბინის პატარა ოთახი, თითქმის, მთლიანად მოხატა, – ჩიტები ჩამოსხა კარის თავზე, კედლებზე; თითქოს გაუცნობიერებლად იგრძნო, რომ მალე უნდა დაეტოვებინა წუთისოფელი და სახლში თავისი კვალის დატოვება ამგვარადაც გადაწყვიტა. ინგასეული სულიერებითა და სითბოთი გაივსო სახლი, – იგი, რომელშიც ეს სითბო მანამდეც მშვენივრად იგრძნობოდა, სხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ამ სახლისეული სიკეთე იქიდანაც ჩანდა, რომ მასში ინგასთან ერთად კატო და კაროჟნა ცხოვრობდნენ; კატო კატას ჰქვია, – მას, რომელიც დედის გარდაცვალების შემდეგ მიუყვანეს, – იქნებ, მასზე ზრუნვამ მძიმე ფიქრებისაგან ოდნავ მაინც გადაატანინოს ყურადღება და ცოტა შეუმსუბუქდესო დარდი, კაროჟნა კი ის ძალი გახლავთ, რომელიც ოდესღაც უპატრონო, ავადმყოფი, ვეტერანებისაგან სასიკვდილოდ გადადებულად მიჩნეული ლეკვი იყო და რომელსაც ისე უპატრონა ინგამ, რომ გადაარჩინა და დაასახლა მერე თავისთან.

რამდენის გახსენება შეიძლება ინგას სიკეთესა თუ ნიჭიერებაზე, იმ წლებზე, როცა ახალგაზრდა მეცნიერთა საბჭოს ხელმძღვანელობდა და სამეცნიერო კრებულს გამოვცემდით ხოლმე, სხარტ იუმორზე, თუნდაც ფეთქებად ხასიათზე, – უცბად რომ გაბრაზდებოდა ვინმეზე, მერე კი, სულ ცოტა ხანში, მიუხედავად იმისა, ჰქონდა თუ არა გაბრაზების მიზეზი, ინანებდა წუთიერ სისუსტეს, სულიერ ტკივილამდე შენუხდებოდა და შერიგების სურვილი უჩნდებოდა.

ზემოთ ინგას პოეზია ვახსენე. მის ლექსებს მომავალში, ალბათ, გაეცნობა ფართო მკითხველი, საერთოდ, ბევრი დაინერება ინგას მილორავას შემოქმედებაზე, ახლა კი მისი ერთი ადრე დაწერილი ლექსი მინდა გავიხსენო, „ბაზარი უდაბნოში“ ჰქვია ამ ლექსს:

*თეთრ უდაბნოში გაშლილია დიდი ბაზარი,
ათასი გრძნობა იყიდება ჭრელ-ჭრელ დახლებზე,
ვინც რა მოკრიფა, მოაგროვა ცხოვრების გზებზე,
გაუფენია, გაუშლია და ჰყიდის ახლა.
დიდ ოთხთვალაში მეც შევაბი ოცნების ცხენი,
ფეხმარდი რაში, მშვენიერი, ნისლისთვალემა,
დავტვირთე მთელი ჩემი ავლა-დიდება,
მოვძებნი ერთ დახლს, თავისუფალს, ამ ვრცელ ბაზარში,
იქნებ მეც მომცენ სიხარულის თეთრი მონეტა...*

ასე, სევდიანი იუმორით დაწერა თავის შემოქმედებაზე, „ოთხ-თვალაზე დატვირთულ ავლა-დიდებაზე“, რომელიც „ბაზრად ქცეულ“ ქვეყნიერებას შესთავაზა, მერე ამგვარი მეტაფორებით დაახასიათა ეს პოეზია:

„დარდით ავსებული ლურჯი დოქები, ტრფობის ძაფებით მოქარგული ჩითის კაბები, სიტყვები პილპილივით ცხარე და მწარე, მარტოობის სამკურნალო ლექსი აბები“, შემდეგ ეს გვითხრა: „ამ ჭრელ ბაზარში ჩემს საქონელს არა აქვს ფასი“ და ბოლოს კი დასძინა, რომ სურს წავიდე „ჭრელი ბაზრიდან“, ჩამოჯდეს „კარიბჭის ჩრდილში“ და „უსასრულო მზეს“ დაუნყოს ლოდინი.

ვფიქრობთ, ულამაზესი სურათია ჩვენ თვალწინ: – ჭრელ ბაზარს განრიდებული გოგონა, რომელიც ბაზრის შესასვლელთან ზის და ელოდება, თუ როდის ჩამოივლის გზაზე „უსასრულო მზე“, ანუ – იესო ქრისტე, ღმერთი.

ბედნიერება იქნებოდა, ამ ქვეყანაში დარჩენილიყო ფიზიკურად, მხოლოდ სულიერად განრიდებოდა „ჭრელ ბაზარს“ და ასე შეხვედროდა უფალს, მაგრამ ფიზიკურად განშორება მაინც მოუწია ინგას; წმიდა მამები ამბობენ, რომ წუთისოფლიდან ყველა წასულს თავის შესაბამის ადგილს მიუჩენს ღმერთი, – ძნელი მისახვედრი არ არის, თუ სად დაადგენდა უფალი ადამიანს, რომელიც იმ თავიდან დაწყებული შინაგანად განრიდებული იყო „წუთისოფლის ბაზარს“ და გზაზე ღმერთის გამოჩენას ელოდებოდა, ადვილი მისახვედრია, რომ თავისთან ეყოლება იესოს იგი...

დავით წერედიანი (1937-2019)



ლევან ბრეგაძე

მაცოცხლებელი დარდის პოეტი (დავით წერედიანის „პარაპეტის“ გამო)

წელს (2020) „ინტელექტმა“ დავით წერედიანის ლექსთა კრებული გამოსცა, რომელმაც, სამწუხაროდ, ავტორს ცოცხალს ვეღარ მოუსწრო. იგი ალბათ სრულად მოიცავს გამოჩენილი მთარგმნელისა და ესეისტის ორიგინალურ პოეტურ ტექსტებს – ოცდათხუთმეტ ლექსსა და ერთი პოემის ფრაგმენტებს. 2010 წელს ალექსანდრე ორბელიანის საზოგადოების გამოცემულ კრებულში („ორიონი“) შესულ ლექსებს აქ ახლებიც დამატებია, „უძილობა, დაფნისის“ რუბრიკის ქვეშ განთავსებული; უსათაურო პოემის ფრაგმენტებიც პირველ გამოცემასთან შედარებით მოცულობით ორჯერ მეტია.

ჩემთვის, დავით წერედიანის ახლომცნობისთვის, ძნელი გამოსაცნობი არ არის მისი ორიგინალური პოეტური ტექსტების მცირერიცხოვნობის მიზეზი: მას არ სურდა ყოფილიყო პოეტი, მაგრამ არ შეეძლო არ ყოფილიყო. სამაგიეროდ ზედმიწევნით გა-

ნახორციელა ხარისხზე ორიენტირებული ცნობილი შეგონების მოთხოვნილება: „როცა შეგიძლია არ დაწერო – არ დაწერო!“. ამიტომ არის ყოველი მისი ლექსი ზედაშესავით, რომელშიც წვეთი წყალი არ ურევია. რატომ არ უნდოდა პოეტი ყოფილიყო, შემიძლია მხოლოდ ვივარაუდო: ალბათ იმიტომ, რომ პარნასზე დიდი სივიწროვება, რაც დისკომფორტს ქმნის. ასეთ დროს უფრო სახალისოა თარგმნო...

დავით წერედიანის პოეზიის თავისებურება მისთვის ჩვეული სიზუსტით დაახასიათა კრებულის წინასიტყვაობაში ივანე ამირხანაშვილმა:

„[წერედიანთან] აზრი სიტყვაში კი არ იკითხება, არამედ ექოში, რომელსაც ისინი გამოსცემენ. [...] ეს არის პოეტური სიტყვათშეთანხმების ახალი, ორიგინალური წესი, რომელსაც ბოლომდე ვერასოდეს ამოხსნი, მაგრამ მუდამ შენთან იქნება, როგორც უსასრულო დღესასწაული“.

მართლაც!

იდუმალებით გიზიდავს უწინარეს ყოვლისა ეს ლექსები, რაც იმის წინაპირობაა, რომ, თუ ერთხელ ეზიარე მათ, მერე ვერც დაეხსნები.

თვითონ ავტორისთვის რას წარმოადგენდნენ ისინი, შეიძლება მივხვდეთ პირველივე ლექსის სათაურიდან – „პარაპეტი“, რომელიც მთელი წიგნის სახელწოდებადაც გაუტანიათ და სწორადაც მოქცეულან. **პარაპეტი** მოაჯირია, რომელიც სიმაღლიდან გადმოვარდნის საფრთხისგან გვიცავს.

კარგი, ჩამოვსხდეთ, დავიჯეროთ, შორია ისევ,
ნახვენო პნკარო, სიხარულო არაფრის თქმისავ.
ჯამდება ნისლი – ხელი შუბლზე – ქარი კი ფანტავს.
რას ფანტავს ქარი? ნატისუსალს, ყვავების ყრანტალს.
ისე თვალბუნდად საცნობია, რაც გარე გვერტყა,
კაცი რომ უჯრებს ამოქექავს, უსაგნოდ მჯდარი,
და ძველ ფურცელზე დაბნეული დასცქერის ერთხანს
ოდესლაც ძვირფას, დღეს სავსებით უაზრო თარიღს.

კრებულის პირველივე, ადრე გამოუქვეყნებელი, ლექსის ეს დასაწყისი, ავტორის მიერ „არს პოეტიკად“ არ უნდა იყოს ჩაფიქრებული, მაგრამ საამისოდაც გამოდგება.

დავინწყოთ იმით, რომ მიმართვის ობიექტი თავისივე (ავტორისავე) სტრიქონია, რომელიც ასე უცნაურად არის დახასიათებული: „ნახვენო პნკარო, სიხარულო არაფრის თქმისავ“ („პნკარი“ აქ მეტონიმურად აშკარად პოეზიას ნიშნავს) – ეს პარადოქსული განსაზღვრება (ლირიკული) პოეზიისა, ვითარცა არაფრის თქმით გამოწვეული სიხარულისა, ერთობ საგულისხმო დეფინიცია გახლავთ, რომელიც პოეტური ტექსტის უცნაური მომხიბვლელობის საიდუმლოს თუ ვერ ამოგვახსნევინებს, დავით წერედიანის განუმეორებელი ირონია-თვითირონიის ხიბლს ნამდვილად გვაზიარებს.

შემდეგ: დავით წერედიანის „არს პოეტიკის“ არსის წვდომისთვის ერთობ საყურადღებოა სინტაგმა „თვალბუნდად საცნობი“ („ისე თვალბუნდად საცნობია, რაც გარე გვერტყა“). „თვალბუნდად საცნობი“ მაშინ ითქმის, როცა საგანს თან ცნობ, თან ვერა, შესაძლოა იმის გამო, რომ საზღვარი საგანსა და გარემოს შორის ნაშლილია, „გაღდაბნილია“, როგორც აკვარელით შესრულებულ ნახატებზე არის ზოგჯერ. პოეზიაში ეს ტექნიკა ერთობ ეფექტურია მაშინ, როცა დიდი ხნის წინანდელი სურათების აღდგენას ლამობენ. ხატვის ამ მანერის ნიმუშია თუნდაც ამავე ლექსის მესამე სტროფი:

მთელი მერმისი ხელთუპყრობი ფლობა-არფლობით,
ქარბორბალებით, ოქროვანი თევზის ფარფლებით,
დღეს წარსულში დევს, დალაგებულ-დარჩეულია.
იცანი? – ვერა, ჩემს ანმყოზე არ ჩაუვლია.
მაინც თვალდათვალ შემიძლია ავკეცო ფრთხილად
ის ქალაქები, ის ღრუბლები, ფთილა და ფთილა.
სახლი დგას ერთი... ლანდხედებით, ბნელსაცავებით...
სარკმელი დარჩა მოღებული, ისე წავედით...

ისევ პირველ სტროფს დავუბრუნდეთ, სადაც მთელი მომხიბვლელობით იჩენს თავს დავით წერედიანის, ვითარცა მხატვრის, ოსტატობა პლასტიკური სახე-ხატების ძერწვისას. დააკვირდით, რაოდენ აცოცხლებს მთხრობელის ავტოპორტრეტს ეს ორი ჩართული სიტყვა: „ხელი შუბლზე“, და იმასაც მიაქციეთ ყურადღება, ვრცელ შედარებაში, რომელიც ამის შემდგომ მოდის, რა მკაფიოდ

იხატება უჯრების მქექავი და მერე ძველ ფურცელს დაშტერებულ
ლი კაცის პორტრეტი.

ერთგან დავით წერედიანი თავის წერის მანერას ასე ახასიათებს:
„ვარ მინდობილი კლასიკურ მუზას მცირეოდენი განდაგანათი“.

სიტყვების მეშვეობით პლასტიკური სახეების ძერწვის ხელოვნება
„კლასიკური მუზის“ სფეროს უნდა მივაკუთვნოთ. ვნახოთ
ამისი კიდევ ორი შთამბეჭდავი ნიმუში.

თან მომსვლელები! – ასი ერთად! – რა გნიასია! –

გადიმებული მუჭში ვიქცევ წამხდარ ხასიათს,
მინის კარი მაქვს, მაინც ვერსად დავიმალები.

აქ, ჩვენ მიერ ხაზგასმულ ტაეპში, უმაღლესი ოსტატობით არის
გადმოცემული როგორც გარეგნული, ასევე შინაგანი პორტრეტი
(ავტოპორტრეტი!) მთხრობელისა, რომელიც ცდილობს ის დის-
კომფორტი არ შეიმჩნიოს, რომელიც ბევრი ხალხის მასთან მო-
ულოდნელად გამოჩენამ შეუქმნა.

აი კიდევ – გზისპირას მჯდომი მარტოკაცის პლასტიკა, კომ-
პოზიციით – „ხელებდაყრილი“ („მუხლებზე ხელებდაყრილი“) –
ოსტატურად გამოძერწილი; კაცისა, რომელიც **მაცოცხლებელ
დარდს** შეუპყრია („მაცოცხლებელი დარდი“ – ესეც კლასიკუ-
რი პოეზიის არსენალიდან მოტანილი, თითქოსდა ურთიერთ-
გამომრიცხველი ცნებების დაწყვილებით კონსტრუირებული
ერთობ მრავლისმეტყველი რიტორიკული ფიგურაა, სახელად
ოქსიმორონი):

მუხლებზე ხელებდაყრილი
ვზივარ გზისპირას მარტო.
– არ ჩაქრე, მწარე სახმილო,
მაცოცხლებელო დარდო...

კლასიკური გამომსახველობითი საშუალებების ოსტატური
ფლობის მაგალითებსა და ხშირად მათი ხარისხობრივი დონის
ამაღლების წარმატებულ მცდელობებსაც, როგორც ვერსიფიკა-
ციის, ასევე ტროპული მეტყველების სფეროში, ისევე უხვად
ვხვდებით ამ ნიგნშიც, როგორც დავით წერედიანის მიერვე თარგ-
მნილ ვიიონის „ანდერძებსა“ თუ გოეთეს „ფაუსტში“.

ახლა კი „განდაგანაზე“ ვთქვათ რამდენიმე სიტყვა, თან ისიც შევაფასოთ, რამდენად „მცირეოდენია“ იგი.

კლასიკის მცოდნე და დამფასებელი პოეტი ჩვენს დროში ძნელად თუ გაუძლებს ცდუნებას გარდასული დროის ლიტერატურული ტექსტები მათი „გარემიქსების“ თუ „გარიმეიქების“ გზით არ გაითავისოს – ეს მოვლენა მოდერნის შემდგომი ხანის ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. დავით წერედიანის ერთი ამგვარი ნამუშევარი „ვარიაციები სიმონ ჩიქოვანის თემაზე: ცირა“ პირველ კრებულშიც იყო შეტანილი. ახალ წიგნში ამას დაემატა „უძილობა, ტფილისური მოტივები“, რომელიც საიათნოვასა და გრიგოლ ორბელიანის სტრიქონთა გამოყენებით შესრულებულ მონაკვეთებს შეიცავს („რაც არ დამიგია ზარბაზარები, / ერთი გამიგია, არ გეყვარები...“, „ამას ვამბობ მე, ბეჟანა მკერვალი, / ქალებისთვის სიხარულის მწვერვალი“), რომლებიც „გატიხრულია“ იმავე პოეტების მოტივებს მიმსგავსებული, განსხვავებული საზომით შესრულებული ასეთი „საავტორო“ ტექსტებით:

რისგან და რატომ, შვიდი ღამეა სრული,
ან, იქნებ, მეტიც, არ მეკარება რული.
გურჯის ქვეყანა მძევლად უპყრია იბლისს.
გზები გავკეცოთ, შირაზს წარვმართოთ კვალი,
ბროლ-ფიქალი და ყარამფილი და ლალი...
გულს ეამება აღმოსავლური ხიბლი.

განვავარძობთ „განდაგანას“.

აზრთა ნამსხვრევები, დაუმთავრებელი ფრაზები, იდუმალეზაში გარდამავალი ბუნდოვანება, ჩინებული მასალა რომ არის სპეციფიკური ესთეტიკური ღირებულების მქონე ტექსტის შესაქმნელად, ამის ნათელსაყოფად დავით წერედიანის ლექსი „ძველი წარწერები“ მოვიშველიოთ. მისი ერთი ფრაგმენტი ასე ჟღერს:

მეფემან ბაგრატ მპყრობელმან
ყოვლთა ქართველთა... ვესავ...
და აღვაშენე... წვენითა
ღმრთისა... ტაძარი ესე...

...ითა ჩემითა ალაგო
მან მალაღმან და ბრძენმან
ოსტატმან ა... ე... (სახელი
არ იკითხება) მრწემ ვარ...
და დავესვენე წმიდასა
ამას... უფლისა... ცხრამე...
ცოდვანი ჩემნი... ითა და...
...ისაითა და... ამენ.

ანდა ვნახოთ შესრულების ტექნიკის თვალსაზრისით ამისივე მსგავსი ფრაგმენტი სხვა, მრავალმხრივ საინტერესო, უჩვეულო ფორმისა და შინაარსის ლექსისა ციკლიდან „სულთა თანა“, რომლის სათაურია „ვერისპირული მოზაიკა ალაპის ფონზე – 1977“. ლექსი თავებად არის დაყოფილი, ეს IV თავია:

ახ, სიყვარული, სიყვარული! – თანა მაქვს, ნახეთ.
ჰმ, ვინ მიბეჭდავს... პროვინცია. შუმი აზია.
კი, ცოტას დავლევ. ორით ვცოცხლობ, რწმენით და ბახით.
მოგნონთ? მე თვითონ მოვიქსოვე. ხომ ლამაზია?
ვგრძნობ, უნდა გითხრა... ჩემი ქმარი... ვერასდროს ქმართან...
სხვა? მხოლოდ ერთხელ... გატაცება... გამტყვარი ხატი...
აქ ნუ, ვაიმე!
თქვი გიყვარვარ? გიყვარვარ? მართლა?
არა, ძალიან, სულ ძალიან.
– ცხოვრება გადის.

ორივე ეს არაჩვეულებრივი ლექსი, „ძველი წარწერები“ და „ვერისპირული მოზაიკა ალაპის ფონზე – 1977“, – თავიდან ბოლომდე! – „განდაგანას“ უნდა მივათვალოთ, მაგრამ ეს ამონარიდები მათგან ახლა უფრო სხვა რამისთვის მჭირდება, კერძოდ – როგორც ილუსტრაცია გალაკტიონის აი ამ პარადოქსული განცხადებისა:

სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს
უფრო მეტს, ვინემ დიდი მსჯელობა:
დღის სინათლე ჰკლავს ღამის სიცხადეს
და სიყვარულს კი მჭერმეტყველობა!

ეს ყოველივე რომ გავიაზრე, დავასკვნენი:

„ფრაგმენტი პოემისათვის“, იმ სახით, რა სახითაც ის მეორე ნიგნში ქვეყნდება, დაუმთავრებელი ნაწარმოები არ უნდა იყოს – როგორც ჩანს, იგი თავიდანვე ასე – ფრაგმენტებად – არის ჩაფიქრებული, ანდა „ნამდვილი“ პოემის წერის პროცესში დაეებადა ავტორს ეს იდეა. სხვაგვარად, წერტილებით მონიშნული გამოტოვებული ადგილების შემცველ სტროფულ გრაფიკას (ნაბეჭდ ტექსტს მე-19 საუკუნის ცენზურის ნამუშევარს რომ ამსგავსებს), რად მიმართავდა?! (პირველ ნიგნში წერტილებით შევსებული ადგილები არ არის!)

VII

.....
.....
.....
.....

თარიღი: წლები სამოციანი.

ჯერ სიმშვიდეა, ვხრავთ სოციალიზმს.

ეს მერე მოვა ოსანა ჩვენ თავს,

ეს მერე იტყვის ჩემი სტრიქონი:

ქართლის ღამეზე სანთელი ღვენტავს,

შამიფარვანულ ტაეპს მიკონის...

დავით წერედიანის ამ ერთადერთი, უსათაურო და დაუმთავრებელი პოემის ინტერტექსტიც შემიძლია დავასახელო, თანაც რამდენიმე, მაგრამ მათგან ყველაზე ცნობილს გავისხენებ – საპფოს ლექსების ხარვეზებიან ტექსტებს, რომელთა ნაკლულება დიდად არ გვიშლის ხელს მათი შემოქმედის სიდიადე ვირწმუნოთ; ეგ კი არა და, ეს ნაკლი თითქოს უფრო მიმზიდველსაც ხდის ანტიკური სამყაროს სახელგანთქმული პოეტი ქალის ლექსთა ფრაგმენტებს, ვინაიდან იდუმალების აურით მოსავს მათ.

მოსაზრებას, რომ დაუმთავრებელი პოემის სახით „განდაგანასთან“ გვაქვს საქმე, თანაც არცთუ „მცირეოდენთან“, ისიც განამტკიცებს, რომ ამ ფრაგმენტების დიდი ნაწილი მეტატექსტია, ერთობ სახალისო რიტორიკაა თვით ამ პოემის წერის პროცესის თაობაზე – აი ამ ყაიდისა:

V

.....
.....

ნინ წალკოტია, არსად შავეთი,
როგორც იტყვიან, ვარდებს ვიკონი,
არადა, ზღურბლზე ვერ გადავედი,
არ ჩანს პირველი ათი სტრიქონი...
ვზი გაბასრული,
ვზი და არ ვიცი, რით რა ვიღონო,
მიზანს ამიცდა ყველა ნასროლი,
რა გავაკეთო უათსტრიქონოდ?
ვიშვირო ფეხი – დინებას დავეყვე?
რასაც ნავედო, ნავილო თავქვე?

დავით წერედიანს ჰქონდა ღრმა, შეფარული იუმორი (რაც მის ლექსებშიც აქა-იქ იგრძნობა) – არა ასეთი ტკარცალა და ექსცენტრიკული, როგორსაც „ფრაგმენტებში“ ვხვდებით. ეს ნილაბია, ავტორის ნილაბი, შესაძლოა პაროდიაც... დათო, მისივე ზემოთ ციტირებული ოქსიმორონი რომ გამოვიყენოთ, მაცოცხლებელი დარდის მატარებელი ადამიანი იყო...

ადა ნემსაძე

ჰიპერრეალიზმის მცდელობები თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში

მხატვრული ლიტერატურა (და, ზოგადად, ხელოვნება) იმდენივე ხნისაა, რამდენისაც მოაზროვნე ადამიანი, რომელმაც შეძლო და სამყარო არა მხოლოდ ფიზიკურად (საარსებო სივრცედ), არამედ მეტაფიზიკურად (შემოქმედებითად) გაიაზრა. იმ დღიდან უამრავი ფორმა და სახე მიიღო შემოქმედებითა აზროვნებამ და სათქმელის გადმოცემის ხერხებმა...

მარტო მე-20 საუკუნეს რომ გადავხედოთ, დავინახავთ, რამდენჯერ და როგორ რადიკალურად შეიცვალა მოდერნიზმის პერიოდიდან მოყოლებული დღემდე ასახვის ფორმები.

პოეტი და ექსპრესიონიზმის თეორეტიკოსი კაზიმირ ეშმიდტი წერდა: „სამყარო არსებობს. უაზრობა იქნებოდა მისი განმეორება. ფაქტებს იმდენად აქვთ მნიშვნელობა, რამდენადაც მხატვარი მათ მიღმა იჭერს იმას, რაც ფაქტებს უკან იმალება“. ხოლო დიდი ესპანელი მოაზროვნე ხოსე ორტეგა ი გასეტი თავის „ხელოვნების დეჰუმანიზაციაში“ ასე განმარტავდა მოდერნისტული ხელოვნების არჩევანს, შეექმნა საკუთარი კონცეფციის შესაბამისი მხატვრული სამყარო: „[წინა ეპოქის ნახატზე] ადამიანი, სახლი თუ მთა ერთი შეხედვით იცნობა: ისინი ჩვენი ძველი ნაცნობები არიან. თანამედროვე სურათზე კი მათი ცნობა, პირიქით, გარკვეულ ძალისხმევას მოითხოვს... მხატვარი არც შეცდომას უშვებს და არც შემთხვევით გადაიხრება ნატურიდან... არა, მისი გადახვევები მონაშობენ, რომ მან აირჩია იმ ორიენტაციის საპირისპირო მიმართულება, რომელსაც ობიექტის ჰუმანიზებამდე მივყავართ... ცოცხალი რეალობისაგან რომ განძარცვა იგი, მხატვარმა დაანგრია ყველა ხიდი, დაწვა ყველა ხომალდი, რომელთაც შეეძლოთ, ჩვენთვის ჩვეულ სამყაროში გადავეყვანეთ... ამიტომ ისლა დაგვრჩენია, სახელ-

დახელოდ გამოეჩხრიკოთ, ან იმპროვიზებულად გამოვიგონოთ მათთან ურთიერთობის ახალი, ძირეულად განსხვავებული ფორმა“ (გასეტი 1992: 39-41). ეს მიდგომა, ხელოვანის ამგვარი სამყაროსეული ხედვა საბოლოოდ გააფორმა ორმა ფრაზამ: „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“ (შოპენჰაუერი) და „ფაქტები არ არსებობენ, არსებობს მხოლოდ მათი ინტერპრეტაცია“ (ნიცშე). ამრიგად, მოდერნისტული ხელოვნება უაღრესად ინდივიდუალისტურ ხედვას, სამყაროს ორიგინალურ, ღრმად პიროვნულ აღქმას და ეფუძნა და იგი მრავალფეროვანი მხატვრული პროდუქციით გამოხატა.

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში ჩიხში შესული მოდერნიზმი პოსტმოდერნიზმმა ჩაანაცვლა, რომელმაც შექმნა საკუთარი ესთეტიკა და ორიგინალურად გამოვლინდა ლიტერატურაში, მხატვრობაში, არქიტექტურაში, სკულპტურაში, მუსიკაში, კინოში, თეატრსა თუ გამოყენებით ხელოვნებაში. ამ ახალმა სტილმა შეძლო და ფაქტობრივად მოშალა ზღვარი ხელოვნებასა და ცხოვრების სხვა სფეროებს შორის. ხელოვნების ამგვარ გააზრებას ჯერ კიდევ მარსელ დიუშანის „რედიმედიით“ ჩაეყარა საფუძველი, როცა მან თავის პირველ გამოფენაზე ნიუ-იორკში საყოფაცხოვრებო საგნები გამოიტანა და მათ ხელოვნების ნიმუშების დანიშნულება მიანიჭა. ნაკლებად მნიშვნელოვანია, რამდენად ესთეტიური, მისაღები ან მიუღებელი იყო მისი „შადრევანი“, სკამზე დამაგრებული ველოსიპედის ბორბალი ან „შოკოლადის საფხვენელი“ ვინმესთვის – ისინი ხელოვნებად აღიარეს. ამიტომაცაა, რომ მარსელ დიუშანს ერთდროულად მიიჩნევენ როგორც მოდერნიზმის, ისე პოსტმოდერნიზმის წარმომადგენლად. მან ხელოვნება უაღრესად დაუახლოვა ყოფას, შეიძლება ითქვას, რომ ყოველდღიურობა ხელოვნების ნაწილად აქცია.

დღეს ეს ტენდენცია ხელოვნებაში საკმაოდ ფართო გავრცელებას აღწევს. როგორც თანამედროვე რუსი ხელოვნების კრიტიკოსი, მედიამკვლევარი და ფილოსოფოსი ბორის გროისი წერს, „ჩვენ უკვე დიუშანის დროიდან ვიცით, რომ თანამედროვე ხელოვანი კი არ ქმნის, არამედ არჩევს, კომბინირებას უკეთებს, გადააქვს, ათავსებს ახალ ადგილზე...“. ეს შეიძლება გავიაზროთ „ხელოვნებაში შემოქმედებითი არსის კვდომად“ (ყან ბოდრიარი) ან არ დავეთანხმით ფრანგ კულტუროლოგსა და ფილოსოფოსს და

მივიჩნით, რომ თანამედროვე ხელოვანის მისია სწორედ ყოფის ხელოვნებად ქცევა ან ყოფაში ხელოვნების დანახვა და წარმოჩენაა; ანდა, იქნებ, რეალობის რალაც საჭირობოროტო სურათის დახატვის საუკეთესო გზა სწორედ ესაა, რადგან რეალური ამბის ამოკითხვა მხატვრულ ტექსტში უფრო მწვავედ მოქმედებს მკითხველზე.

თანამედროვე ხელოვნებაში ათეულობით ახალი სტილი და მიმართულებაა. ზოგი მათგანი რომელიმე კონკრეტული გამოფენიდან ან ერთი მხატვრის შემოქმედებიდან იღებს სათავეს და იქვე რჩება (მაგალითად, *ალტერმოდერნიზმი* ნიკოლაი ბურიოს 2009 წლის ამავე სახელწოდების გამოფენიდან მოდის, რომელიც რეაქცია იყო სტანდარტიზაციასა და კომერციალიზაციაზე), ზოგი კი გაცილებით ფართოდ ვრცელდება (მაგალითად, *სტაკიზმი* – იგივე *ანტი-ანტი-ხელოვნება* – რომელიც 1999 წლიდან გავრცელდა კონცეპტუალური ხელოვნების სანინააღმდეგოდ და ფიგურატიული ხელოვნების აღორძინებისკენ იყო მიმართული). ლიტერატურაში აქტიურად განიხილება 1990-იანი წლებიდან დაწყებული *მეტამოდერნიზმი*, რომელიც კულტურის ახალ ფაზას ასახავს. ესეში „შენიშვნები მეტამოდერნიზმზე“ (2010) ნორვეგიელი მედიის თეორეტიკოსი ტიმოთეუს ვერმეულენი და ჰოლანდიელი ფილოსოფოსი რობინ ვან დენ აკერი, რომელთაც მიმდინარეობის თეორიული ბაზისი ჩამოაყალიბეს, აღნიშნავენ: „მეტამოდერნიზმი ირყევა მოდერნიზმის ენთუზიაზმსა და პოსტმოდერნიზმის დაცინვას, იმედსა და მელანქოლიას, ერთობასა და მრავლობითობას, მთლიანობასა და გაყოფას, სიცხადესა და მრავალმნიშვნელობას შორის“. გარდა ამისა, ბოლო სამ-ოთხ ათწლეულში გაჩენილი სხვა მრავალი სტილის ჩამოთვლაც შეიძლება: ვირტუალური ხელოვნება, ფსევდორეალიზმი, მასსიურრეალიზმი, თოიზმი, კიჩუერი მოძრაობა, პასიონიზმი, პოსტინტერნეტხელოვნება, ბრენდალიზმი, დეფასტენიზმი და სხვა მრავალი.

ამჯერად ჩვენ გვსურს, ყურადღება გავამახვილოთ 60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ამერიკულ მხატვრობაში აღმოცენებულ მიმდინარეობა *ჰიპერრეალიზმზე* (ევროპელი თეორეტიკოსები მას ჰიპერრეალიზმს (hyperrealism), ამერიკელები კი – სუპერრეალიზმს (superrealism) უწოდებენ). მას ბევრი საერთო აქვს და ხშირად აიგივებენ მეორე ასეთივე სტილთან – ფოტორეალიზმთან,

რადგან ისიც სინამდვილის ზუსტ, ფოტოგრაფიულ გადმოცემას ეფუძნება. მათი საერთო ნიშანი უპირველესად ფიგურატულობასთან დაბრუნებაა. ჰიპერრეალიზმი თავიდან ფერწერასა და სკულპტურაში გაჩნდა, ახლოსაა ნატურალიზმსა და პოპარტთან. იგი კონცეპტუალიზმის ანტითეზად გამოდის არა მხოლოდ იმით, რომ რეპრეზენტაციაზე ამბობს უარს, არამედ ეჭვის ქვეშ აყენებს თვით მხატვრული კონცეპტის მატერიალური რეალიზაციის პრინციპს. ახდენს რა ფოტოგრაფიის სპეციფიკის იმიტაციას, მისი მაგისტრალური ხაზი სინამდვილის ზუსტი, არამგზნებარე, არაემოციური გადმოცემაა. ჰიპერრეალიზმის საყვარელი საგანია ყოველდღიური ცხოვრების რეალიები, ქალაქური გარემო, მაღაზიებისა და რესტორნების განათებული ვიტრინები, მეტროს სადგურები, შუქნიშნები, საცხოვრებელი სახლები, ქუჩები მასზე მიმავალი ადამიანებით, რეკლამა. ამ ყველაფრით იგი ქმნის სტატიკური, ცივი, განცალკევებული, მნახველისაგან გაუცხოებული სუპერრეალობის შთაბეჭდილებას (კულტუროლოგია 1998: 149). ხელოვნების ეს სტილი რუსეთშიც ვრცელდება 1970-იანი წლების შუახანებში, 80-იანებიდან კი უკვე მნიშვნელოვანი გამოფენებიც იმართება.

ჰიპერრეალიზმი ფერწერიდან კინოშიც გადავიდა და დღეს ყველაზე ფართოდ გავრცელებული სწორედ ამ ორ სფეროშია. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ამერიკელი რეჟისორისა და პროდიუსერის რიჩარდ ლინქლეიტერის ტრილოგია: „მზის ამოსვლამდე“ (1995), „მზის ჩასვლამდე“ (2004), „შუალამემდე“ (2013). რეჟისორმა 9-9 წლიანი შუალედებით გადაიღო სამი ფილმი ერთი ნყვილის ისტორიაზე. ახალგაზრდები პირველ ფილმში ხვდებიან ერთმანეთს, მეორე ფილმი ზუსტად 9 წლის შემდეგაა გადაღებული და ფილმშიც 9 წელია გასული იმ პირველი შეხვედრიდან, ანალოგიურად – მესამე ფილმიც. ანუ ფილმშიც და სინამდვილეშიც ზუსტად ერთი და იგივე დრო გადის. ამით რეჟისორმა რეალობას მაქსიმალურად დაუახლოვა კინო, არ შეცვალა მსახიობები და გადაიღო ისინი ბუნებრივ გარემოში, ბუნებრივი ასაკითა და გარეგნობით, რეალურად არსებული პრობლემებით, აზრებითა და შეხედულებებით ცხოვრებაზე. ფილმებში სწორედ ეს აქცენტია დასმული და ქრონომეტრაჟის უდიდესი ნაწილიც მთავარი პერსონაჟების დიალოგებს ეთმობა.

რამდენად ფართოდ გავრცელდა სხვადასხვა ქვეყნების ლიტერატურაში აღნიშნული მიმდინარეობა, როცა მწერალს რეალობა ფოტოგრაფიულად გადააქვს მხატვრულ ტექსტში, ამას სპეციალური კვლევა სჭირდება, თუმც თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში მისი ნიმუშები უკვე გვაქვს. როგორც ჩანს, ამის მაპროვოცირებელი ჩვენთან ძირითადად ქვეყნის დაძაბული სოციალ-პოლიტიკური ვითარებაა. ამჯერად ჩვენ ვსაუბრობთ არა დოკუმენტურ პროზაზე, არამედ რომანზე რეალობის უაღრესად ნატურალისტური აღწერით. ასეთ რომანს დოკუმენტურისაგან ის განასხვავებს, რომ მასში ერთდროულად გვხვდება თითქმის ფოტოგრაფიული სიზუსტით გადმოცემული რეალური ამბებიც, მცირე მასშტაბის მხატვრული გამონაგონიც, ფენტეზის ელემენტები თუ მაგიური რეალიზმის ნიშნებიც.

მე-20 საუკუნის ბოლოდან იწყებს ოთარ ჩხეიძე ამგვარი რომანების შექმნას, რომელთაგან უპირველესად აღსანიშნავია **„არტისტული გადატრიალება“** (1994) (ამ ხაზს აგრძელებს იგი შემდეგაც „თეთრ დათვში“, „ბერმუდის საკუთხედში“, „2001 წელში“). „არტისტული გადატრიალება“, როგორც სათაური მიგვანიშნებს, 1991-1992 წლების მიჯნაზე საქართველოში განვითარებულ უმნიშვნელოვანეს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოვლენებს აღწერს, რომელთაც შემდეგ ქვეყნის მომავალი განსაზღვრეს. აქ ოთარ ჩხეიძეს მხატვრული ტექსტის პერსონაჟებად უკვე არა გამოგონილი, არამედ რეალური პირები შემოჰყავს. როგორც მაია ჯალიაშვილი წერს, მისი რეალისტური მეთოდი განსხვავებულია, რაც დოკუმენტურის ჭარბად ჩართვით არის განპირობებული: მწერალმა „90-იანი წლების რომანებში უკვე გადალახა ეს მოუხსენებლობის „ბარიერი“ – პროტოტიპი აღარ გადააქცია პერსონაჟად – პირდაპირ შემოიყვანა – გვარ-სახელითა და გარეგნობითაც. საქმეებითაც, ცხადია: „ცოტას მოითმენს დეპუტატი ნათაძი, ცოტასა, ცოტასა. და დგას მაინცა. სკამზე ვერ ითმენს. დუმილს ვერ ითმენს. ვერაფერს ვერ ითმენს“ (ჯალიაშვილი 2008: 23). ქრონოლოგიურ დისტანცირებაზე უარის თქმა მწერლის შეგნებულ არჩევანად მიაჩნია მკვლევარ კახა ლორიასაც: „ოთარ ჩხეიძის გაცნობიერებული შემოქმედებითი არჩევანი ასევე გულისხმობს

„შეულამაზებელი სიმართლის“ პრინციპის განხორციელებას“ (ლორია 2019: 408).

„არტიტულ გადატრიალებაში“ არა მხოლოდ თბილისის ომსა და მის გარშემო მიმდინარე ამბებს მოგვითხრობს მწერალი, არამედ 9 აპრილის ტრაგედიასაც იხსენებს, რაც ბუნებრივია, რადგან ჩვენი ისტორიის ამ ორ ტრაგიკულ ფურცელს შორის მჭიდრო ბმა და გარკვეული მიზეზ-შედეგობრივი კავშირია: „სიმღერაზე გადადიოდა ტანკები. ჩეხავდა სიმღერასა გააფთრებული ჯარი. ჰხუთავდა სიმღერასა თავმოხდილი ბალონები გაზისა. მალლა გუგუნებდა რეაქტიული თვითმფრინავები, ბარემ სულაც რომ ჩაექციათ ქალაქ-თბილისი. ბარემ სულაცა. მთლიანდა. ერთიანდა. და სდიოდა სისხლი სიმღერასა, ღვართქაფადა სდიოდა“. აქედან კი მხოლოდ ერთი ნაბიჯი იყო სამკვდრო-სასიცოცხლო დაპირისპირებამდე და ეს ერთი ნაბიჯიც მალე გადაიდგა. რომანში ასეთივე ზედმინევით რეალისტურ-დოკუმენტური მეთოდითაა ზვიად გამსახურდიასა და მის მოწინააღმდეგეთა ურთიერთდამოკიდებულება ნაჩვენები: „აქარდებოდა მიკროფონი. წერეთელი სტაცებდა ხელსა. ჩასძახებდა ქარიშხალთან ერთადა: „ჩვენ დავანგრიეთ კერპები. ჩვენ მოვსპვთ კულტი. ახალი კულტი ახალი უბედურებაა!..“ „მაგან ჯერ „სამი მუშეკეტერი“ წაიკითხოს, „ბაკულას ლორებიც“ არ აწყენს. დააბარებდა ქარსა პრეზიდენტი“... „მე ვასწავლე მაგათ ყველაფერი, მიტინგობანა მე ვასწავლე, გაფიცვები მე ვასწავლე, პიკეტები მე ვასწავლე, შიმშილობა მე ვასწავლე და ახლა მევე შემომიბრუნეს...“ – ირწმუნებოდა პრეზიდენტი“. „ზვი-ა-დი!.. ზვი-ა-დი!.. ზვი-ა-დი!..“

„არტიტულ გადატრიალებაში“ რეალობის დოკუმენტურ აღწერასთან ერთად ოთარ ჩხეიძე წარსულშიც ჩადის და ფაქტების განზოგადებასა და ისტორიულ პარალელებსაც გვთავაზობს. ამის მაგალითია ის პასაჟი რომანიდან, როდესაც მას თბილისის ცენტრში ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად ატეხილი ომი საუკუნის წინანდელ ვითარებას – ასევე ხელისუფლების მოსაპოვებლად 1921 წელს თბილისის შემოგარენში გამართულ ბრძოლებს ახსენებს და არცთუ უსაფუძვლოდ, ორივე შემთხვევაში ხომ რუსული კვალი აშკარაა, ერთგან ღიად და მეორეგან დაფარულად. „ანძისთვის იბრძოდნენ, მთანმინდა ჰქუხდა გათენებამდისა... გაჰქონდა ქუხილი კოჯრის ქარება მთიდან მთაზედა, ქალაქის

გარშემო ოცდაერთის ქარებივითა... იბრძოდნენ ისე, მე-11 არმიას შესჯახებიან თითქოსაო. რა ნამყო. რა ანმყო. რა მყოფადიო...“ (ჩხეიძე 1994: 193). ასევე, იხსენებს წინა საუკუნეების ისტორიულ პირებსა თუ ამბებს (ერეკლე მეფე, გრიგოლ ორბელიანი, კაკი წერეთელი ნოე ჟორდანი, კრწანისის ბრძოლა...).

რამდენად მისაღებია, ვეძებოთ ოთარ ჩხეიძის ამ რომანებში ჰიპერრეალიზმის ელემენტები? ცხადია, ამის არგუმენტირებასა და დასაბუთებას ხანგრძლივი და საფუძვლიანი კვლევა სჭირდება, ჩვენ ამჯერად მხოლოდ საკითხს ვსვამთ და ვინყებთ ამაზე მსჯელობას, ვცდილობთ, ტექსტში მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელი ნიშნები ვიპოვოთ. როგორც აღნიშნულია, ამ მიმდინარეობის მხატვრულ კონცეფციას უპიროვნო ცოცხალი სისტემა განსაზღვრავს მკაცრ სამყაროში. ჰიპერრეალიზმი ზენატურალისტურ ნაწარმოებს ქმნის, რომელიც გამოხატავს ასასახი ობიექტის უმცირეს დეტალებსაც კი. მისი სიუჟეტები განზრახ ბანალურია, სახეები – ხაზგასმულად „ობიექტური“ (ბორევი 2002: 372). ამ თვალსაზრისით ოთარ ჩხეიძე დასახელებულ სამ რომანში ნამდვილად იყენებს იმ ხერხებს, რითაც ჰიპერრეალიზმი თავის თავს განსაზღვრავს. მისი პერსონაჟები უმცირესი დეტალებით იმეორებენ რეალობას: ხასიათები ანალოგიურია, ფრაზები რეალური, დიალოგებიც კი ზუსტადაა გადმოტანილი, რისი შემჩნევაც თანამედროვე მკითხველს არ უჭირს, რადგან ისინი თავად მოუსმენია ამ ადამიანთა ბაგეთაგან ტელევიზიით თუ ცოცხლად.

დოკუმენტური მასალით ააგო თავისი ახალი ტექსტი „ჩრდილი გზაზე“ აკა მორჩილაძემ, ოღონდ იგი სულ სხვა გზით წავიდა. წიგნი 2014 წელს „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობამ“ გამოსცა. მწერალმა მას საინტერესო სათაური მისცა – 1956 წელს საბჭოთა კინოეკრანებზე გამოსული ქართული მხატვრული ფილმის სახელი. იმ ძველ დროში პოპულარულ ფილმში სოციალისტური ქვეყნის ტიპური სურათია აღწერილი: რაიონში გათამაშებული სასიყვარულო სამკუთხედი, რომელშიც ერთმანეთსაა გადაჯაჭვულიაკარიერისტი თანამდებობის პირის მძაფრი სასიყვარულო თუ საზოგადოებრივი ვნებანი და წესიერი ადამიანების პატიოსანი ცხოვრება. ჩრდილი აქ საბჭოთა ფუნქციონერ ლევან გელაშვილის, ერთი მხრივ, უპასუხისმგებლო გადაწყვეტილებაა, რომელსაც ცხვრის ფარა დაღუპვის პირამდე

მიჰყავს, მეორე მხრივ კი, სკოლის მასწავლებელ ნინოს წინაშე ჩადენილი ამორალური საქციელია. საბოლოოდ ყველაფერი ისე მთავრდება, როგორც ტიპურ სოცრეალისტურ ნაწარმოებში: სი-მართლე მჟღავნდება, სოფელი პრობლემას აგვარებს, პატიოსნე-ბა იმარჯვებს და დამნაშავე მარცხდება.

სავესებით საპირისპირო მნიშვნელობით გამოიყენა აკა მორჩი-ლაძემ ფილმის სათაური. იგი თავის წიგნში სწორედაც ფილმის გადაღებისას (ანუ 50-60-იან წლებში) საბჭოთა სახელმწიფოში არსებულ რეალურ ჩრდილოვან ამბებზე წერს; იმ ამბებზე, რომ-ლებიც არასოდეს წარმოჩენილა იმ პერიოდის ლიტერატურულ თუ კინონარატივში. მწერალს ზედმინვენით შეუსწავლია ქურდული სამყაროს გაჩენა-ჩამოყალიბების ამბავი და მისი წეს-კანონები. რატომ და როგორ იბადება საბჭოთა სახელმწიფოში კლასი, რომელსაც თავისი უმკაცრესი წესდება ჰქონდა, როგორც ამოდის ეს ფენა თანდათან ჩრდილიდან და როგორ ზრდის მასშტაბებს მთელი კავშირის ტერიტორიაზე, როგორ აკონტროლებს ჯერ ციხეს, მერე კი იმ სფეროებს, სადაც ბლომად ფული იშოვებოდა, ოღონდ მალულად. წიგნში გამოგონილი არაფერია. ნაწარმოები დოკუმენტური ჟანრისაა, – აღნიშნულია მის ბოლოსიტყვაში, თუმცა იგი ამ ჟანრისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავდება (ასევე განსხვავდება „არტიტული გადატრიალებისგანაც“). ეს ძირითადად თხრობაა ზოგადი ამბებისა, თბილისური ყოფისა, მისი ურბანული განვითარებისა და თავისებურებებისა. აქ ეპიკური ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი სიუჟეტური ხაზი უარყოფილია. ტექსტი რეალური ამბებისა და ამ ამბებზე რეფლექსიის ნაზავია. თუკი, მაგალითად, ქურდული სამყაროს ამბები, ქუთაისისა და რუსთავის ინდუსტრიალიზაციის კერებად ქცევა და სოფლების დაცლა, ვაკის, როგორც თბილისის ელიტარულ-კულტურული უბნის ჩამოყალიბების ისტორია, 1956 წლის პრო-სტალინური გამოსვლები და სხვა მრავალი მკაფიოდ რეალისტურ-ურია, იქვე გვხვდება ავტორისეული რეფლექსია მე-20 საუკუნის ყველაზე პოპულარული რომანის, „დათა თუთაშხიას“ ტექსტზე: „მგონი, დათა თუთაშხია“ იყო უკანასკნელი წიგნი, რომელიც ყველა იმ ქართველმა წაიკითხა, რომელმაც წერა-კითხვა იცოდა. ანუ ძალიან ბევრმა“ (მორჩილაძე 2014: 52). ოღონდ ამასაც ავტორი რეალისტურ პროექციაში აქცევს: ანუ როგორ მოიქცეოდა

დათა საბჭოთა სახელმწიფოში რომ ეცხოვრა? ან ის საზოგადოება, რომანში მომხდარი ამბავი რომ რეალურად მომხდარიყო? „დათა ალბათ მაინც გავიდოდა აბრაგად“, – გვეუბნება მწერალი, – „არ იქნებოდა ანდრიევსკი, იქნებოდა სხვა რამ. თუთაშხია სახელმწიფოსთან იმდენადაა კონფლიქტში, რამდენადაც გარემოს განსწავლას ცდილობს“ (მორჩილაძე 2014: 59). და არც საზოგადოება მოითხოვდა დათას დასჯას, რადგან იგი სახელმწიფოს უსამართლო კანონების წინააღმდეგ მიდის და უმეტესწილად მორალურ არჩევანს აკეთებს. მწერალს ამ რომანის ასეთი რეცეფცია გამოჰყავს იმდროინდელი საბჭოთა საზოგადოების განწყობიდან, რომელმაც ქურდს (ანუ სახელმწიფო კანონმდებლობის მოწინააღმდეგე პერსონას) ხშირად საკმაოდ მნიშვნელოვანი დადებითი თვისებები მიანერა, მათ შორის უპირველესად კი – სამართლიანობა.

ზემოთ დასახელებული ტექსტებისგან მნიშვნელოვნად განსხვავდება მესამე ტექსტი, რომელსაც ასევე მოვიაზრებთ ჰიპერრეალისტურ რკალში. ესაა ნაირა გელაშვილის მასშტაბური რომანი **„ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე...“** (2016). იგი საქართველოში ნაციონალური მოძრაობის ხელისუფლებაში ყოფნისას მომხდარი რეალური ამბების, 2003-2012 წლების ქრონიკაცაა და ამავდროულად წარმოადგენს მმართველობის ტოტალიტარული/ავტორიტარული სისტემის ზოგად სახეს, რაც დღევანდელი მსოფლიოსათვის უცხო ხილი ნამდვილად არაა. თუ რომანს ქართველი მკითხველი კითხულობს, მისთვის ეს ყველაფერი უახლესი ისტორიული წარსულია რეალური ამბებითა და რეალური ადამიანებით, ხოლო ყველა დანარჩენისათვის ვრცელი და შიგადაშიგ მეტაფორული (რადგან ყველაფრის რეალურად წარმოდგენა გაუძნელდება) ანტიტოტალიტარული რომანია. სუპერრეალისტური ნარატივის ეს ტენდენცია შენიშნული აქვს მაია ჯალიაშვილსაც ოთარ ჩხეიძის რომანებზე საუბრისას: „ეს მნიშვნელოვანია თანადროულობის თვალსაზრისით, თორემ წლების მერე, ისინიც ჩვეულებრივ გამოგონილ პერსონაჟებად აღიქმებიან და მხოლოდ სქოლიოები თუ შენიშვნები გაამხელენ მათ ისტორიულად არსებობას“ (ჯალიაშვილი 2008: 21).

რა არის ამ რომანის თემა? მკვლევარი ლევან ბრეგაძე უმთავრეს სათქმელად „ე. წ. მებრძოლი ანუ აგრესიული ათეიზმით ზურგგამაგრებული, უღმერთო სახელმწიფოს შექმნის მცდელო-

ბას“ მიიჩნევს: „ეს თემა – უღმერთოდ ცხოვრების მცდელობის კრაზი – ერთი უმთავრესთაგანია ნაირა გელაშვილის ახალ რომანში... რომანის სხვა მთავარი თემებია ეკოლოგია და მიმდინარე პოლიტიკური ცხოვრება. სამივე ეს თემა თავს იყრის რომანის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის, მამა ივლიანე გიგანის, მხატვრულ სახეში: ის სასულიერო პირია, თანაც ტექნოკრატების მიერ დასალუპავად განწირული სვანეთიდან არის წარმოშობით (ბავშვობა იქ აქვს გატარებული) და ავტორიტარიზმისა და მმართველი რეპრესიული სახელმწიფო სისტემის მონინალმდეგეცაა იმავდროულად“ (ბრეგაძე 2018). საინტერესოა, რომ რომანის მთავარი პერსონაჟის გარშემო მომხდარი ამბები და ამ ამბების „შემოქმედი გმირები“ სწორედაც რომ რეალური პიროვნებები არიან ნამდვილი ან ოდნავ შეცვლილი გვარ-სახელებით: შინაგან საქმეთა მინისტრი ვინე რაბიშვილი, ქალაქის მერი გ. უგავა, ანალიტიკური დეპარტამენტის ხელმძღვანელი შუთუ იტიაძე, უშიშროების საბჭოს ხელმძღვანელი აგიგ ბოკი, ორი მთავარი ჯალათის მშობელი ორლანდ ხალაია, ასევე რეგის ქარდავა, ძმები ახალაიები, ირინა ენუქიძე, სანდრო გირგვლიანი, ბუტა რობაქიძე, ვაზაგაშვილი და სხვანი. ასევე ტექსტში ჩამოთვლილია ხელისუფლების მიერ განსაკუთრებული სისასტიკით დარბეული მასშტაბური ანტისახელისუფლებო გამოსვლები:

„ვირტუოზულად

ორგანიზებული

გადაჯეგვები:

7 ნოემბერი 2007

(მასობრივი ჩაწიხვლები და ჩამსხვრევები),

6 მაისი 2009

(რეზინის ტყვიებით დახეთქილი თავები,

დათხრილი თვალები),

15 ივნისი 2009

(ძვლებდალენილი ახალგაზრდობა)

და გვიახლოვდება

ჭემმარტი

ვარდისფურცლობა –

წლევანდელი, 2011 წლისა,

„დღე დამოუკიდებლობის“ –

რომელსაც სისხლში ჩაახრჩობენ

ჩვენი გმირები!

ახლავ იზეიმეთ

ნაპოვნი და უპოვნი გვამები...“ (გელაშვილი 2016: 598-599).

ამგვარი, პასაჟებად ქცეული რეალური ამბები მრავლადაა რომანში: ნარმატებული და ევროპაში გაქცეული ბიზნესმენი გაიოზი, ცხინვალის 2008 წლის ომის ეპიზოდები, პატრიარქისა და სასულიერო პირების ჩასვლა ომგამოვლილ ქართლში დაღუპულთა ცხედრების მოსაგროვებლად და გადარჩენილთა სანუგეშებლად, შვილმოკლული დედები...

ნაირა გელაშვილის რომანი სამი ნაწილისაგან შედგება, რომელთაგან ყველაზე ვრცელი პირველი ნაწილია – „ხევის ქუჩა და მისი ბინადარნი“. იგი 500 გვერდზე მეტს მოიცავს და აქაა მოთხრობილი ის ამბები, რომელთაც ყველაზე მეტი საერთო აქვთ ჰიპერრეალიზმის მხატვრულ მეთოდთან. თავიდან ტექსტში შემოსული პასაჟები, ცალკეულ პერსონაჟთა თავს გადამხდარი ამბები, კოლაჟურად არის დალაგებული, ცალ-ცალკე აღებული დამოუკიდებელი მოკლე მოთხრობებია, რომელთაც თავად ეს პირები ყვებიან. მაგრამ მათ აერთიანებთ ერთი სივრცე – ყველანი ხევის ქუჩის მცხოვრებნი არიან. ხევის ქუჩა, რომელიც რეალურად არსებული ადგილია თბილისში, კერძოდ, მდინარე ვერის ხეობაში, წარმოადგენს მიკრომოდელს ქვეყნისა, რომელსაც ავტორიტარული სისტემა მართავს და თითოეული ამბავი ამ რეპრესიული მმართველობის ნაყოფია. ჰიპერრეალისტური კინო ან ფოტოგრაფია მიზნის მისაღწევად თანამედროვე ტექნოლოგიების მიღწევებს იყენებს, როგორებიცაა: ახლო ხედი, დეტალიზაცია, ოპტიკური ეფექტები, მონტაჟი, საავტორო კადრირება, ფოტოგრაფირება მაღალი წერტილიდან (ბორევი 2002: 372). ამ ხერხებს მშვენივრად არგებს ვერბალურ ტექსტს ნაირა გელაშვილიც. ახლო ხედი, დეტალიზაცია, მონტაჟი რომანის პირველ ნაწილში ოსტატურადაა გამოყენებული, როცა სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ადამიანის თავს გადახდენილი ამბები ერთ ნაწილში ლაგდება, საბოლოოდ კი იძებნება ის ძაფი, რომელზეც ეს ყველაფერი აისხმება და ერთიან ნარატივად იქცევა. ესაა პოლიტიკური სისტემა.

მწერალს მასშტაბურად აქვს გააზრებული საზოგადოებაში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური თუ სახელმწიფო-კრიმინალური

ამბები. ადამიანური ტრაგედიები უფრო გლობალურ, ეკოლოგიურ პრობლემატიკასთან ერთადაა დამუშავებული და ამ ყველაფრის სათავე ერთია – რეპრესიული სისტემა. იგი ანგრევს ადამიანის ცხოვრებასაც და იჭრება ბუნების ჰარმონიაშიც, მასში უხეში ჩარევით ქმნის მომავალი კატასტროფის სივრცეს. აღსანიშნავია, რომ ჰიპერრეალიზმის მთავარი თემა მეტისმეტი ურბანიზაცია, გარემოს ეკოლოგიის განადგურების შედეგის ჩვენებაცაა; იგი ამტკიცებს, რომ მეგაპოლისი ქმნის ანტიადამიანურ საცხოვრებელ გარემოს. ჰამბურგულმა ჯგუფმა „ზებრამ“, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა ჰიპერრეალიზმის განვითარებაში, ფანტასტიკის ელემენტებიც კი შემოიტანა (ბორევი 2002: 373). ამ ტენდენციებს ვხვდებით რომანშიც, რისი მაგალითებიცაა ბარბარასა და ისიდორეს მისნობა, კესანესა და თევზის ამბავი, შემდეგ კი ამ თევზის თბილისის ზღვაში გაშვების, იქვე უეცრად გაჩენილი მშინური ბავშვებისაგან მისი დაჭერისა და ცოცხლად შეჭმის ერთგვარი სიურრეალისტური სცენა. ეს ყველაფერი სუპერრეალისტურ ტექსტში ნამდვილად ფანტასტიკური ნარატივია.

მწერალი კერძო და საზოგადოებრივ, გლობალურ ტრაგედიას ერთ დიდ მთლიან უბედურებად წარმოადგენს რომანში. რეპრესიული სისტემა, ერთი მხრივ, მემამოხე ადამიანს აქცევს მსხვერპლად, მეორე მხრივ კი, ფინანსური მოგების წყურვილის გამო ბუნებაც მის მსხვერპლად იქცევა. პირველის შედეგია გაქცეული ბიზნესმენის ზამთრის ბაღში ჩასახლებული შვილმკვდარი დედები, მეორისა კი – უკვე ბეტონის სარკოფაგში მოქცეული მდინარე თბილისში და დასალუჰად განწირული სოფლები სვანეთში, რომლებიც ხუდონჰესის მშენებლობას მომავალში შეენიერებიან, თუ ყველაფერი გეგმის მიხედვით განხორციელდა. ასე გადააჯაჭვავს მწერალი ადამიანისა და ბუნების ბედს ერთმანეთს. ჰიპერრეალიზმისთვის დამახასიათებელი საავტორო კადრირება და ხედვა მაღალი წერტილიდან აქ განსაკუთრებით თვალშისაცემია. ფენებად დაწყობილი ეს ამბები სწორედ ზემო წერტილიდანაა დანახული და გაერთიანებული.

რომანში მნიშვნელოვანია რუსული ხაზიც თავისი პოლიტიკურ-კულტურული კონტექსტით: მას განასახიერებს სამხედრო პირის, ამიერკავკასიის სამხედრო შტაბის თანამშრომლის, მაიორ ვლადისლავ სვინტაკოვსკის ვაჟი ლეონიდ სვინტაკოვსკი (ლეო

სვინტა). „სვინტაკოვსკები, ისევე როგორც სხვა რუსები, კაცმა რომ თქვას, მათთვის უცხო ქვეყანაში ცხოვრობდნენ, რომლის გაცნობის სურვილიც არასოდეს გასჩენიათ, რაც მათ სულაც არ უშლიდათ ხელს, მაინც მასპინძლებად ეგრძნოთ თავი“ (გელაშვილი 2016: 117). ეს ავტორისეული რემარკა ზუსტად ახასიათებს ჩრდილოელი მეზობელის ბუნებასა და დამოკიდებულებას მოძმე საბჭოთა ერებისადმი. ლეონიდ სვინტაკოვსკი, უკვე ყოველგვარ გავლენადაკარგული, ამჯერად ჯიუტად და მიზანმიმართულად ცდილობს, წაშალოს ნებისმიერი თბილისურ-ქართული კვალი მენტემევ-სირცოვების მეორიალურ სახლში („რაც, ფაქტობრივად, იდუმალი სამყაროს – ძველი თბილისის – ისტორია გამოდიოდა, რადგან ყველაფერი იყრიდა თავს“) და იგი რუსული კულტურის ცენტრად გამოაცხადოს. ამ პოლიტიკურ-კულტურული პასაჟებით კარგად ჩანს რუსეთის გამუდმებული მცდელობა, გააყალბოს ჩვენი ისტორია და ნებისმიერი ფორმით მიითვისოს სხვისი კულტურული საკუთრება, ამით კი გაიჩინოს დასაყრდენი, რომელსაც შემდგომში, კულტურპოლიტიკით შეფუთულს, საკუთარი არა კულტურული, არამედ სწორედ რომ პოლიტიკური მიზნისთვის გამოიყენებს.

რომანი რომ პოლიფონიაა, დიდი ხანია ცნობილია ლიტერატურათმცოდნეობაში. ნაირა გელაშვილი აღნიშნულ რომანში პოლიფონიურობისთვის კიდევ ერთ ხერხს იყენებს: ლირიკულ-ეპიკური ჟანრი შემოაქვს თხრობაში. მეორე ნაწილი – „კუდიანთა შაბაში, ანუ ვალპურგის ღამე საქართველოში“ – მრავალმხრივაა საინტერესო, როგორც განსხვავებული სტილისტური ნარატივი, როგორც რომანის კომპოზიციის გამორჩეული ნაწილი მრავალი ფუნქციით, როგორც ჯადოქრებისა და კუდიანების დღესასწაულის ქართული ვარიანტი ადგილობრივი პოლიტიკური ელიტის შესრულებით და ა. შ. მაგრამ ჩვენ ამჯერად მხოლოდ ერთ მომენტზე გავამახვილებთ ყურადღებას. ის კონკრეტული ამბები, რაც ისედაც მძიმე წასაკითხია რომანის ეპიკურ ნაწილში, ამ თავში უაღრესადაა გამძაფრებული სწორედ ვალპურგის დღესასწაულის სარჩულად დადებითა და გარკვეული ფილოსოფიურ-მითოლოგიურ-სარკასტული პლანის გამოყენებით.

ამ ანტიტოტალიტარულ საგაში შეუძლებელია არ ჩანდეს იმედის სხივიც. მით უმეტეს მაშინ, როცა მწერალს რეალური ყოფა აძლევს ამის საფუძველსაც. ესაა ხევის ქუჩაზე დაწყებული, ჯერჯერობით

იატაკქვემა წინააღმდეგობის, ე. წ. „საპასუხო მოძრაობა“. მართალია იგი ჯერ კიდევ ძალიან სუსტია, მაგრამ მშვენივრად აწყობილი. რომანის მესამე ნაწილიც, რომელსაც „განთავისუფლება“ ჰქვია, ამ მოძრაობის გამარჯვების წინასწარმეტყველებაა. რომანის ფინალურ სცენაში ხევის ქუჩას ერთ დილით ალვის ხის კენწეროზე კასეტის ლენტებში გახვეული უცხო ფრინველის საოცარი ხავილი, ყვილი თუ ჩხავილი შესძრავს. ყველა გაოცებული შეჰყურებს და ვერავინ ვერ ხვდება, როგორ შეიძლება ამ სიმალლეზე ფრინველის გათავისუფლება. ჩვენი აზრით, რომანის, ერთი შეხედვით, უცნაური სათაურიც (ფრაზა ერთ-ერთი პერსონაჟის, ეგნატეს, სიმღერიდანაა) სწორედ აქ იხსნება. თოკი ერთდროულად ტყვეობის სიმბოლოცაა და გზის მაჩვენებელიც. მდინარე და ჩიტი კი ცალსახად თავისუფლებისა და დაუმორჩილებლობის სიმბოლოებია. მდინარის დატყვევება თავისუფლების ტოტალური შეზღუდვის ნიშანია. ამ მდინარის პირას მდგარ ხეზე კი მაგნიტოფირის ლენტებში (იმავე თოკში) გახლართული უცხო ფრინველის სასწაულებრივი თავდახსნა სწორედ მომავალი გათავისუფლების წინასწარმეტყველებაა.

„... ბიჭი იწვა ხალიჩაზე ალვის კენწეროსთან ერთად და ველარ დგებოდა. იგი ფართოდ გახელილი თვალებით ყველასთან ერთად ასცქეროდა ფრინველს, რომელსაც მაინც შერჩენოდა იმდენი ძალა, რომ ორჯერ შემოუფრინა კენწეროგადამტვრეულ ხეს და მკერდჩამოხერხილი, ყაყაჩოებით შეღებილი მთის წვერისაკენ გაფრინდა, სადაც მწირად შერჩენილ ჯერ ისევ ცოცხალ ნაძვებს შეერია...“ (გელაშვილი 2016: 738).

* * *

ზემოგანხილულ ტექსტებს, შესაძლოა, გარკვეული პოლიტიკური მოვლენების ასახვისა და შეფასებისას ეტყობოდეს სუბიექტურობის კვალი და ეს არცაა გასაკვირი. ხელოვანი ყოველთვის სუბიექტურია, რადგან აღქმა თავის თავში სუბიექტურობის სხვადასხვა ხარისხს გულისხმობს. მწერლის, მხატვრის თუ რეჟისორის მიერ აღქმულ და გადმოცემულ სამყაროს ყოველთვის ეტყობა ეს. სუბიექტურობა ეტყობა ტექსტს მაშინაც, როცა ხელოვანი გარკვეულ პოლიტიკურ სიტუაციას გარდასახავს, ანუ მეტაფორულად გაიაზრებს რეალობას, და მაშინაც, როცა

მის ჰიპერრეალისტურ (მაქსიმალურად ნატურალისტურ) სურათს ქმნის, როგორც ეს დავინახეთ ზემოგანხილული ტექსტების მაგალითზე. როგორც ბორის გროისი წერს, ეს არაა ხელოვნების პრობლემა: „სახელოვნებო სივრცეში პოლიტიკურად მოტივირებული ხელოვნების რეპრეზენტაციას არაფერი ესაქმება იმასთან, თუ რამდენად მორალურად ან ესთეტიკურად მისაღებია ის ვინმესთვის“ (გროისი: 2014: 19). ეს ავტორის პოზიციაა და მას სრული უფლება აქვს ფაქტები და მოვლენები საკუთარი თვალთახედვის რაკურსიდან დაინახოს. ამასთან, ისიც ცხადია, რომ ეს რაკურსი განსხვავებული იქნება სანინაალმდეგო პოლიტიკური თვალთახედვის მქონე სუბიექტის პოზიციიდან.

და ბოლოს, ხელოვნებაში ყველა სტილსა და მიმდინარეობას წარმოშობის თავისი მიზეზი და ფუნქცია აქვს. როგორაა საქმე ამ შემთხვევაში? ფოტორეალისტები მიიჩნევენ, რომ ფოტოტექნიკის საშუალებები სამყაროს ყველაზე არადეფორმირებულად, მიუკერძოებლად და ზუსტად გადმოსცემენ. ისინი დოკუმენტურობისა და ყოველდღიურობის ჩვენების მხატვრული კონცეფციის პრიორიტეტსაც ამტკიცებენ: „მე უნდა გამოვსახო არა მშვენიერი და არა საშინელი, არამედ ყველაზე ჩვეულებრივი“ (ბორევი 2002: 374-375).

მაინც რა არის ხელოვნებაში მსგავსი მხატვრული პროდუქციის შექმნის მიზეზი და მიზანი? რატომ არიან მწერალი თავს რეალური ფაქტებისა თუ ადამიანების გარდასახვას ანუ მეორეული სინამდვილის შექმნას, სადაც რეალური მხატვრული გამოწვევით შეივსება და გამდიდრდება? ხომ არ არის ეს გადაჭარბებულ მეტაფორულობაზე ან ალეგორიულობაზე რეაქცია? იქნებ სიმწვავის პედალირებას ასე უფრო ადვილად ახერხებს ავტორი? მწერლის არჩევანს, წეროს უალრესად რეალისტური პრინციპით, ნესტან ფიფია თავის სადისერტაციო ნაშრომში – „ოთარ ჩხეიძის მხატვრულ-დოკუმენტური პროზა (XX საუკუნის 90-იანი წლები)“ – ერის (ქვეყნის) სასიცოცხლო საჭიროებით ხსნის, ამგვარი ნარატივის აუცილებლობას უსვამს ხაზს არა მხოლოდ დღევანდლობის, არამედ მომავლისთვისაც: „ნაწარმოებები დიאלოგს მართავენ საზოგადოებასა და ისტორიასთან; ეს ურთიერთობა მწერლის ქმნილებებთან მომავალი თაობებისათვის კიდევ უფრო საინტერესო იქნება“ (ფიფია 2009: 82).

და მაინც, მიგვაჩნია, რომ ზემოთ დასმულ კითხვებზე პასუხის გაცემა დროის საკითხია, ეს კი შესაბამისი მხატვრული პროდუქციის საფუძვლიანი კულტუროლოგიური (ლიტერატურა, კინემატოგრაფია, ფერწერა, ფოტოგრაფია) კვლევის შედეგად უნდა მოხდეს.

დამონეშანი:

ბორევი 2002: Боров Ю. *Эстетика: Учебник*. Москва: «Высшая школа» 2002.
https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Borev/_24.php

ბრეგაძე 2018: ბრეგაძე ლ. გული – ტელესკოპი. ელექტრონული ჟურნალი „ელექტროლიტი“. <https://1tv.ge/elit/guli-teleskopi-levan-bregadze/>

გასეტი 1992: გასეტი ხ. ო. *ხელოვნების დეკლარაციები*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1992.

გელაშვილი 2016: გელაშვილი ნ. *„ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე...“*. თბილისი: კავკასიური სახლი, 2016.

გროსი 2014: გროსი ბ. *ესეები*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2014.

კულტუროლოგია 1998: *Культурология. XX век. Энциклопедия* / Гл. ред., сост. и авт. проекта С.Я. Левит; Отв. ред. Л.Т. Мильская. – СПб.: Унив. кн., 1998. Т. 1: А – Л. 447 с. https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Dict/G.php

ლორია 2019: ლორია კ. *მე-20 საუკუნის 90-იანი წლების ქართული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური სინამდვილე ოთარ ჩხეიძის ტრილოგიის („არტისტული გადატრიალება“, „თეთრი დათვი“, „ბერმუდის სამკუთხედი“) მიხედვით*. კრებულში: ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. XX საუკუნის 80-90-იანი წლების პოლიტიკური მოვლენები და ლიტერატურული დისკურსი. XIII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, ნაწილი I. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2019.

მორჩილაძე 2014: მორჩილაძე ა. *ჩრდილი გზაზე*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2014.

ფიფია 2009: ფიფია ნ. *ოთარ ჩხეიძის მხატვრულ-დოკუმენტური პროზა (XX საუკუნის 90-იანი წლები)*. სადოქტორო დისერტაცია. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2009.

ჩხეიძე 1994: ჩხეიძე ო. *არტისტული გადატრიალება*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1994.

ჯვალაშვილი 2008: ჯვალაშვილი მ. „ეპოქის მხატვარი – წმინდა წყლის მთხრობელი ოთარ ჩხეიძე“. *კრიტიკა*, №3, 2008.

**ლამაზი ადამიანები
ანა კორძაია-სამადაშვილის რომანი
„ზინკა ადამიანი“**

„ადამიანი იმდენივე ღირს, რამდენიც კაცობრიობა“, – წერს ნიკო ლორთქიფანიძე თავის ცნობილ ნოველაში „დადიანის ასული და მათხოვარი“. ამ უნივერსალურ სათქმელს ეხმიანება ანა კორძაია-სამადაშვილი თავისი რომანით „ზინკა ადამიანი“ (2019 წ.). თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში, როდესაც ასე გაუფასურებულია ფუნდამენტური ღირებულებები, ნიჰილიზმისა და ეგზისტენციალური კრიზისის პირობებში, პოლიტიკურ-სოციალური თუ ეკონომიკური ტრავმების ფონზე, ადამიანს უჩნდება სურვილი გამოსავლის ძიებისა, თავდაღწევისა და მხატვრული ლიტერატურა ისევე ერთგულ თავშესაფრად წარმოჩნდება, თავისებურ ოაზისად, რომელიც იდენტობის გარკვევაში ეხმარება მკითხველს. ზოგადად, ანა კორძაია-სამადაშვილი თავისი რომანებით არ სთავაზობს მკითხველს იმგვარ სავანეს, სადაც შეიძლება ყველაფრისგან, უპირველეს ყოვლისა კი, ფიქრისგან გათავისუფლდე, პირიქით, მტანჯველი და ტკივილიანი ფიქრის გზით ცდილობს იგი უხილავად იმოქმედოს მკითხველზე, მისი კათარზისის მაპროვოცირებელი გახდეს და ათქმევინოს: „მხოლოდ მაშინ ვარ ბედნიერ,/როცა ვარ შენუხებული“ (ვაჟა-ფშაველა).

მის ახალ რომანს, „ზინკა ადამიანს“, თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში გამოარჩევს ერთგვარი იმპროვიზაციული, ჯაზური სტილი, თემის ვარიაციული დამუშავება, ფრაზების სიცხადე და სიზუსტე, პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი თხრობის თავისუფლება, როდესაც ავტორი მხატვრულ ტექსტში ხან ჩნდება და ხან ქრება, როგორც რომელიმე ინსტრუმენტზე შესრულებული მელოდია. თანაც ისე, რომ სრულ თანხმებებშია რომანისეულ პერსონაჟებთან, რომლებიც თავიანთი ფიქრით, განსჯითა თუ მოქმედებით წარმოსახულ სამყაროს ქმნიან, სიცოცხლის ხმაურითა და ფერადოვნებით სავსეს. ტექსტის ერთიან კომპოზიციურ მთლიანობაში სერიოზული, ხალისიანი თუ სასაცილო ეპიზოდები გადაწნუ-

ლია ყოფის ტრაგიკულ ამბებთან და იქმნება ტრაგიკომიკურობის განცდა.

რომანის კითხვისას მკითხველი რწმუნდება, რომ მწერალს უყვარს ადამიანები, რომელთა უმრავლესობა არც კარგია და არც ცუდი, არამედ „ცუდ-კარგია“. ამ თვალსაზრისით, იგი ეხმიანება გურამ დოჩანაშვილის გრიშა კეჭერაძეს, რომელიც ამბობს, რომ „სადაც სიყვარული ურევია, ყველაფერი ლამაზდება“ („იგი სიყვარულისთვის იყო გაჩენილი, ანუ გრიშა და მთავარი“). ანა კორძაია-სამადაშვილის რომანში კი სიყვარულია ყველგან „გარეული“, თანაც, ისეთი დიდი დოზით, რომ პატარა, უმნიშვნელო ადამიანები, არანაირ კვალს რომ არ დატოვებენ რეალურ ცხოვრებაში, „ლამაზები“ არიან. ამიტომაც რჩებიან მკითხველის წარმოსახვაში.

ანა კორძაია-სამადაშვილი ამ რომანშიც წარმოჩნდება თავისი ცოცხალი და ექსპრესიული თხრობის მანერით, მოქნილი სტილით, პერსონაჟთა ხატვის თავისებურებით, ამბის გადმოცემის ნაირგვარ რაკურსთა ოსტატური მონაცვლეობით. მისი რომანები და მოთხრობები ცნობილია ქართველი მკითხველისთვის („შუშანიკის შვილები“, „ვინ მოკლა ჩაიკა“, „მარგარიტა“ და სხვ.). მისი მხატვრული ნაწარმოებები, რა თქმა უნდა, განსხვავდება ერთმანეთისგან დრო-სივრცული თუ თემატური თვალსაზრისით, მაგრამ ერთი რამ აქვთ საერთო: მწერლის მთავარი საფიქრალი ადამიანია, თავისი სიკეთითა და ბოროტებით, სიყვარულითა და სიძულვილით, ერთგულებითა და ღალატით და ყველა იმ თვისებით, რომლებიც შეიძლება მოკვდავმა ამ ხანმოკლე და „წყველაკრულვიან“ ნუთი-სოფელში გამოავლინოს.

მის მხატვრულ სამყაროში, ერთი შეხედვით, მხოლოდ რაციონალური, მატერიალური სამყაროა აქცენტირებული თავისი სიჭრელითა და მრავალხმიანობით, თუმცა ირაციონალური, მეტაფიზიკური, მაგიური და მისტიკურიც ისე ჩუმად იჭრება, როგორც ჩრდილი, რომელიც ცოცხალი სამყაროს მარადიული თანამდევია. მაგალითად, რომანში „შუშანიკის შვილები“ ირაციონალურია სათაურში გამოტანილი და აქცენტირებული „შვილები“, ქართველ მკითხველს ალუზიებითა და ინტერტექსტუალური გადაძახილების ცდუნებით რომ აზნევს. რომანის წაკითხვის შემდეგ ცხადი ხდება, რომ „შვილები“ ის უჩინარი სულიერი არსებები არიან, რომლებითაც სავსეა ქალაქი, რომელთაც შევიგრძნობთ, მაგრამ

ვერ ვხედავთ, თვალის ასახელად კი კვლავ ის გამოცდილი ხერხია საჭირო, რასაც „გაღვიძება“ ჰქვია ყოფითი საზრუნავებით სავსე „ძილისგან“, ხშირად გონებისა და სულის თვალს რომ უხშობს და უბრმავეებს ადამიანს.

წიგნის („ზინკა ადამიანი“) ყდაზე მწერლის ბავშვობის ფოტოა გამოსახული. პატარა ლამაზი გოგონა, რაღაცას თუ ვიღაცას რომ ემალება, ოდნავ შეშინებული, დიდი, ბრიალა ცნობისმოყვარე და უცოდველი თვალებით გვიყურებს, თითქოს გვათვალიერებს და გვზვერავს, ეჭვობს, დაგვენახვოს თუ არა, თან იდუმალებით სავსე მარადიული ბავშვობის გულწრფელ, უტკივილო და უზრუნველ სამოთხისეულ სამყაროში გვეპატიჟება. თუმცა შევადებთ წიგნის კარს და ცხოვრების ბაბილონური სიჭრელის შუაგულში აღმოვჩნდებით. ეს სამყარო სავსეა ფერთა და მუსიკით, სიყვარულისა და სიძულვილის გრადაციებით, ტკივილისა და სიხარულის მრავალფეროვანი ნიუანსებით.

მწერალი თავიდანვე გვთავაზობს ერთგვარ სატყუარას, როცა ამბის თხრობას ზღაპრისეული ფრაზით იწყებს: „იყო და არა იყო რა“. ეს მოთხრობილი ამბების უნივერსალურობაზე მიგვანიშნებს. თავიდანვე ვიცით, რომ რასაც ნავიკითხავთ, არ იქნება მხოლოდ წარსული, ჩავლილი და გაფერმკრთალებული, არამედ მარადიული აწმყო, რომელშიც, ეკლესიასტეს კანონზომიერებით, თაობები ერთმანეთს ენაცვლებიან, ხოლო „ქვეყანა ჰგიეს უკუნისამდე“.

„იყო ერთი ქალაქი“ – ვინცებთ კითხვას და შევდივარ ამ ნაცნობ-უცნობ ქალაქში, თბილისში, რომელიც გვიზიდავს თავისი მრავალხმიანობით, სასწაულებით, მითებითა და ლეგენდებით. თბილისი არაერთი თანამედროვე ქართველი მწერლის პროზაში წარმოჩნდება, მაგრამ აქ მაინც განსხვავებულ სურნელსა და ფერებს შეიგრძნობს მკითხველი. ყველა კარგი მწერალი ხომ თავის განსაკუთრებულ მხატვრულ რეალობას ქმნის. გმირების საასპარეზო სივრცე ურბანულია, მაგრამ პერსონაჟები მხოლოდ ქალაქელები არ არიან, არამედ, უბრალოდ და უპირველესად, ადამიანები და მნიშვნელობა არა აქვს, სად იცხოვრებდნენ. სოფელი კი ის სივრცეა, რომელიც დროდადრო მოგონებებში შემოიჭრება, როგორც სიმშვიდის სიმბოლო.

რომანის მთხრობელი თავიდანვე გვიქმნის ერთგვარი ფერწილობის განცდას, როდესაც გვაცნობს უცნაურ კაცს, რომელიც

„არავის უნდა ეგონოს უბრალო“, რადგან თუმცა ცისფერი, მაინც სხვადასხვა ფერის თვალები აქვს და პოეტია: „ის კაცი სულ ამბებს ჰყვებოდა, ქალაქისას, სირინოზების ნაამბობს და გაჭრილი ბალის ყვავების მოტანილს. მეც ვისმენდი და მერე ვყვებოდი. ახლაც ამას ვაპირებ“. მწერალი სწორედ ამგვარად ინილბავს თავს და გვაჯერებს, რომ ამ უცნაური კაცის მოყოლილ ამბებს იხსენებს. ამგვარ ხერხს ხშირად შეხვდებით ქართულსა თუ მსოფლიო ლიტერატურაში.

ზოგადად, „ზინკა ადამიანი“ ამბებიანი რომანია, რომლებიც ერთგვარ რიტმს ქმნიან. ეს ამბები კი, რეალური თუ ზღაპრული, ისეა ერთმანეთში ჩახლართული, არც პერსონაჟები განარჩევენ და მკითხველიც ასე შედის ამ უცნაურ, სიტყვებით შექმნილ მხატვრულ განზომილებაში. როგორც იტალო კალვინო შენიშნავს: „ლექებსა და სიმღერებში რიტმს რითმა განსაზღვრავს, პროზაში კი მოვლენები ერთმება ერთმანეთს. მოვლენები ისე ეწყობა ერთმანეთს, როგორც რითმა – ლექსში“ (იტალო კალვინო, „სისწრაფე“). რომანის ამბები ერთგვარი კარნავალურობის შეგრძნებასაც იწვევენ. მრავალფეროვნებას ქმნის ადამიანთა ნიღბიანი თუ უნიღბო სახეები.

რომანის მცირე ავტორისეული შესავალი ერთგვარი უვერტიურაა. შემდეგ მუსიკა სხვადასხვა ფორმით მთელ რომანს არა მხოლოდ მუსიკალურ ფონად გაჰყვება, არამედ ერთგვარ მონაწილედ იქცევა. ის განსაზღვრავს მოვლენების, ამბების რიტმსაც, არა მხოლოდ პერსონაჟთა, არამედ მკითხველის ხალისიანი თუ სევდიანი განწყობილებების მაპროვოცირებელ იმპულსადაც იქცევა.

რომანის ხერხემალი პაპისა და შვილიშვილის უხინჯო და უნაკლო სიყვარულია, რომელიც სხვადასხვა გზად და ბილიკად განიჭოტება. მწერალს ისე ძალიან, გადამდებად უყვარს თავისი პერსონაჟები, რომ არც მალავს: „თუ ზინკა მზე იყო, ალექსი იყო მზეთამზე, პაპების პაპა. ყველაზე ჭკვიანი, მალალი, კეთილი და გადასარევი. და ლამაზები იყვნენ, ყველაზე ლამაზები. საერთოდ, დედამინა იმიტომ ტრიალებდა, რომ ყველანი ასეთი ლამაზები და გადასარევეები იყვნენ“. ზოგადად, ამ რომანშიც „სიყვარული ატრიალებს მზეს და ვარსკვლავებს“ (დანტე). ამ რომანშიც ცხოვრება აუხსნელი და ქაოსურია, თავისი ჯოჯოხეთით, განსანმენდელითა და სამოთხთ, თავისი იდუმალი წრეებითა თუ შრე-

ებით, რომლებშიც პერსონაჟები რეალურად თუ ფიქრებით, ნებით თუ უნებურად, „მოგზაურობენ“. ამ გზაზე საკუთარ თავს ხან გაუზიანებ, ხან პოულობენ, ხან ხვდებიან და ხან შორდებიან.

მწერალი გვარწმუნებს, რომ ისინი ლამაზები არიან: ალექსი, ზინკა, დათა, კოტიკო, თამრო და სხვანი – რომანის მთავარი თუ ეპიზოდური გმირები. მათი სილამაზე უცნაურია, რადგან თვალთ დასანახი არ არის. ისინი არც განსაკუთრებული სულიერებით გამოირჩევიან. მათი სილამაზე მათსავე უბრალოებასა და გულწრფელობაშია. ეს კი მხოლოდ იმას გულისხმობს, რომ უნიღბოდ ცხოვრებას ახერხებენ, არავის არ აჩვენებენ თავს. ისინი გამოუთქმელად დაატარებენ გულში მზეს, ღმერთს, რომელსაც არც ტაძარი აქვს სადმე და არც თავყვანისმცემელ-მლოცველ-მორწმუნენი ჰყავს.

რომანისეულ გზებსა და ბილიკზე ჩნდებიან და ქრებიან ლამაზი ადამიანები, თავიანთი ცდუნებებით, ვნებებითა და ილუზიებით, ყოფით წვრილმანებში გახლართულნი და მეოცნებენი. ისინი იჭრებიან მთავარ გმირთა ცხოვრებაში თავიანთი ნაირგვარი ფიქრით, განსჯითა და მოქმედებით. ისინი ქმნიან პაპისა და შვილიშვილის ნაცნობსა თუ უჩვეულო ურთიერთობის ფონს. ამგვარად, მწერალი ქმნის წარმოსახულ მჩქეფარე მიკროსამყაროს, რომელიც იტევს ადამიანური ყოფის პალიტრის ყველა ძირითად ფერს, მათ გრადაციასა და ნიუანსს.

რომანის თხრობა, როგორც აღვნიშნეთ, ჯაზურ კომპოზიციას ჰგავს, იმპროვიზაციებითაა სავსე. ყველა პერსონაჟი თითქოს ერთგვარი ინსტრუმენტი, თავისი ხმა და მელოდია აქვს რომანის ერთიან სიუჟეტურ ქარგაში. მთავარი პერსონაჟის, ალექსი ადამიანის, გარმონიც ერთგვარად პერსონიფიცირებულია, რომელსაც თავისი რიტმი და ფუნქცია აქვს. გარმონის სახელი „რავიატაც“ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. მწერალმა ინსტრუმენტი პერსონაჟის ნაწილად აქცია. ისინი ერთმანეთს ჰგვანან, რადგან ორივე ნაკლები და ხარვეზიანია, ალექსი ადამიანი კოჭლია, ხოლო გარმონს – სახელის ასო დაკარგვია, თუმცა ეს ხარვეზი არცერთს ხელს არ უშლის, რომ ლაღად იაროს და იარსებოს რომანის მხატვრულ განზომილებასა თუ მკითხველთა გულეებში. გარმონს „ტრავიატა“ ერქვა. იქნებ არც ის არის შემთხვევითი, რომ მას

საწყისი ასო ტ დაეკარგა და დარჩა „რაგიატა“. ვერდის ცნობილი ოპერის სახელი ალბათ ტრაგიკული სიყვარულის გახსენებას გამოიწვევდა, ალექსის კი თავისი გარმონით მხოლოდ სიხარული მოაქვს, ხალხს ართობს და სიცოცხლის ხალისს მატებს. ეს გარმონი პაპისა და შვილიშვილის, ალექსისა და ზინკას, სულიერი კავშირის სიმბოლოცაა. ამ გარმონის საშუალებით ისინი თითქოს ერთ განუყოფელ მთლიანობას ქმნიან. რომანი მუსიკის სულითაა გაჟღერებული. შთაბეჭდილება დეტალი, რომელიც მკითხველის წარმოსახვაში რჩება: მატარებლის ქვეშ პატარა დაუღალავი კაცუნები სხედან და მატარებლის დაძვრისთანავე დოლებს უბრა-ხუნებენ, სწორედ ამიტომაც გაისმის ასეთი რიტმული და მწყობ-რი ბაგაბუგი, როდესაც სადმე მიემგზავრები.

რომანში მკითხველის წინაშე გადაიშლება პატარა ადამიანების დიდი ცხოვრება. რეალურ ყოფაში მათი სავარაუდო პროტოტი-პები არ ტოვებენ კვალს, ისტორიას არ ამახსოვრდება მათი სახე-ლები, არც თაობები გაიხსენებენ, მაგრამ ისინი ქალაქის ლეგენ-დებსა თუ ანეკდოტურ მცირე ამბებში იპოვიან ადგილს, მწერალი კი დავიწყების უმოწყალო და უჩინარ ხელს გამოსტაცებს და შეგ-ვახვედრებს, კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნებს, რომ ყოველი ადამი-ანი მნიშვნელოვანია, „ღვთის ხატება და მსგავსება“, ჭეჭყიანი ტალახისაგან ღვთაებრივი თითებით გამოძერწილი და უკვდავ სულჩადგმული, ამიტომ თავისუფალია იმისთვის, რომ სიცოც-ხლით, როგორც საჩუქრით, გაიხაროს, დატკბეს და თავისი ხან-მოკლე არსებობა იზეიმოს. ამიტომაც არ გამოუგონა რაიმე გვარი მთავარ პერსონაჟებს, ისინი ადამიანები არიან: ალექსი ადამიანი და ზინკა ადამიანი. ისევე, როგორც ავთანდილმა უთხრა შეშინე-ბულ ასმათს: „კაცი ვარ, ადამიანიო“, თითქოს ეს საკმარისი უნდა ყოფილიყო იმისთვის, რომ ქალს მის მიმართ ნდობა გასჩენოდა.

მცირე დეტალებით გამდიდრებული თხრობა კინოსთვის და-მახასიათებელი ახლო ხედების ეფექტით გამოირჩევა. მკითხველი გარკვევით ხედავს ყველა პერსონაჟს, მათს სახეზე ალბეჭდილ მი-მიკებს, უსიტყვოდ რომ გამოხატავენ ფიქრს, გრძნობასა და ემო-ციურ განწყობილებას. მწერალი ზედმინევენით ხატავს იმ გარემოს, რომელშიც ეს პერსონაჟები ფიქრობენ, მოძრაობენ, სუნთქავენ და ოცნებობენ.

რომანის ძირითადი ტოპოსი თბილისია, რომელსაც კარგად იცნობს ავტორი, რადგან აქ დაიბადა და გაიზარდა. მწერალი ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს: „ეს არის კალინინის მოედანი, ნომერი პირველი. მე იქ დავიბადე, იქ გავიზარდე და იქ ვიყავი ყველაზე ბედნიერი. ამ ადგილს ჰქონდა ერთი არაჩვეულებრივი თვისება, იქ არ ჰქონდა მნიშვნელობა, ვინ რა ხნისა იყო, ვის რა შეძლება ჰქონდა, ვინ რა სქესისა იყო და ვის როგორი გოგოები ან ბიჭები მოსწონდა. რევოლუციონერის მოედანი ნომერი პირველი იყო ადგილი, სადაც ყველა იყო თანატოლი და ჰქონდა ერთი საარსებო გარემო, ერთი ეზო და იმის გათვალისწინებით, რომ ერთხელ დავთვალე და აღმოჩნდა, რომ შვიდი ეროვნების ადამიანი ვცხოვრობდით ერთად, სულ იყო ზეიმი, ვიღაცის დღესასწაული. შეიძლება იმიტომ ვფიქრობ ასე, რომ იქ ვიყავი პატარა, მაგრამ სწორედ ამით იწყება ჩემი გმირის ამბავი, ის ერთხელ იყო პატარა და იყო ძალიან ბედნიერი რევოლუციონერის მოედნის პირველ ნომერში“. სწორედ ეს ეზოა რომანის ცენტრალური ადგილი, პერსონაჟთა ენერგეტიკული ველების გადაკვეთის სივრცე, ერთგვარი გზაჯვარედინი, სადაც ისინი ერთმანეთს ხვდებიან იმისთვის, რომ უყვარდეთ, სძულდეთ, შურდეთ, განიცადონ, დაახლოვდნენ, შემდეგ ისევ დაშორდნენ სიკვდილითა თუ სხვა რამ მიზეზით. თუმცა, რომანის გეოგრაფიული სივრცე მხოლოდ თბილისით არ შემოიფარგლება და საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკებშიც „მოხვდება“ მკითხველი.

მთავარი პერსონაჟები საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის ტრავმირებული ადამიანები არიან. უამრავ ამბავში გამოიკვეთება ალექსისა და მისი დის, ზინკას ტრაგიკული ისტორია. უკიდევანო და ცივი რუსეთის ერთ პროვინციაში ერთმა სასონარკვეთილმა პაპამ შეშინებული და შიმშილისაგან გასავათებული შვილიშვილები – და-ძმა მატარებელში ჩასხა და საქართველოსკენ გადასარჩენად გამოუშვა. საქართველო, „ზღაპრული ქვეყანა“ (კნუტ ჰამსუნი), „მინიერი სამოთხე“ (ჯონ სტაინბეკი) ერთადერთ იმედად და გადარჩენის კუნძულად აღიქმება. პატარა ბიჭი თავის მცირეწლოვან დას, ზინკას, პატრონობს. მკითხველის მხსიერებაში რჩება კადრი: „მატარებლის ქვეშ ზის ზინკა, ზედ ბორბალთან, და უკვე რამდენიმე დღეა, მატარებელი მიდის, მიგრუხუნებს, ხედი არ იცვლება და პატარა ბიჭი და პატარა ზინკა მხოლოდ რელსებს ხედავენ“. მწერალი კლასიკურ ინტრიგას იყენებს. მატარებელში რაღაც

უნდა მოხდეს, ასეთია ცხოვრების დაუნერეელი კანონი. ერთ სადგურზე საჭმლის საძებნელად ჩამოსული ბიჭი დაიჭირეს, მატარებელი კი წავიდა პატარა და მშიერ ზინკასთან ერთად. ალექსი დარწმუნებულია, რომ ზინკა ვერ გადარჩებოდა და ამ ტკივილით იზრდება.

მკითხველის წარმოსახვაში სამუდამოდ რჩება შეშინებული ზინკა, სამყაროს სისასტიკით გაცუებული ანგელოზური მზერით. თუმცა რომანში შემდეგ მისი შვილი ამოყვინთავს იმისთვის, რომ ცხოვრების მშფოთვარე ტალღებიდან ზედაპირზე, გადასარჩენად ისევ „ამოაგდოს“ ახალი პატარა ზინკა გადასარჩენად. სწორედ ეს პატარა ზინკა, შემდეგ დაქალებული და ცხოვრების ორომტრიალში ჩართული, ბავშვობის სამოთხიდან გამოძევებული ცხოვრების ჯოჯოხეთში, არის რომანის მთავარი გმირი პაპა ალექსი ადამიანთან ერთად.

მწერალი კლასიკური თხრობის ნაცნობ სტრატეგიას იყენებს და რომანს 21 ამბის აკიდოდ აქცევს. თითოეული ამბავი რომანის ერთიანი ფერადოვანი მოზაიკის ნაწილიცაა და ცალკე ნოველასავითაა, თავისი სათაურითა და ეპიგრაფებით. ეს ძალიან საინტერესო და საგულისხმო ეპიგრაფებიც დამახასიათებელი დეტალია ამ რომანისა, რომლებიც თავიანთ აზრობრივ-ემოციურ რიტმსა და ტონალობას განაპირობებენ, თავიანთ ამბებს ჰყვებიან და რომანისეულ დროსივრცულსა თუ აზრობრივ არეალს აფართოებენ, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის გამაერთიანებელ რგოლებად იქცევიან. რომანის ამბები, როგორც აღვნიშნეთ, საბჭოთა ეპოქაში მიმდინარეობს, ამიტომ პოლიტიკური კონტექსტი ხან ცხადად და ხან ქვეტექსტებში კარგად წარმოჩნდება. მკითხველი საბჭოთა იმპერიის ვრცელ სანახებში მოგზაურობას მეოცე საუკუნის 30-იანი წლებიდან იწყებს, ძირითადი ამბები კი მეოცე საუკუნის 80-90-ან წლებში ხდება. ეპოქა უზრალ ადამიანების ყოველდღიური ყოფის დეტალებში სახიერად წარმოჩნდება. ამიტომ მკითხველი საქართველოს უახლესი წასრსულის, პოლიტიკურ-სოციალური ცვლილებებით გამოწვეული სულიერ-მატერიალური „ქაოსის“ მოწმე ხდება.

„ალექსი ადამიანი ისტორიაში შევიდა“ – ასეთი ხმამაღალი სათაური აქვს პირველ თავს, რომელშიც მთავარი პერსონაჟის მძიმე ბავშვობისა და დავაჟკაცების შესახებ გვიყვება მწერალი. მკითხ-

ველის თვალწინ მეოცე საუკუნის მძიმე, 30-იანი წლების რუსეთი იხატება. ბავშვთა სახლმა ის სისატიკესა და დაუნდობლობას მიაჩვია. გვახსენდება რუბენ გალიეგოს რომანი „თეთრით შავზე“, რომელიც ამ ყოფას კარგად წარმოაჩენს. ყმანვილი ალექსი სწორედ ერთ მხეცურსა და დაუნდობელ ჩხუბში დაკოჭლდა. კეთილი მეეზოვის გადარჩენილმა ბიჭმა გარმონზე დაკვრა ისწავლა და დამოუკიდებელ ცხოვრებას შეუდგა, სიმღერით შოულობდა დაუმაღლებელ ლუკმაპურს, მღეროდა ხალხის შიმშილსა და გაჭირვებაზე: „კალინინის ოლქის ბორკოვოს ბავშვთა სახლის აღსაზრდელი ალექსი ადამიანი, რომელსაც სინამდვილეში არც ალექსი ერქვა და არც ადამიანი იყო გვარად, მაგრამ ამას როგორ იტყვოდა! – ეს ალექსი ადამიანი უკრავდა და მღეროდა“, „ვოლგისპირეთის მომომშილე ოლქიდან გამოქცეული და ბავშვთა სახლში გაზრდილი, უსახლკარო და უსახელო კაცი“. მისი მსმენელები პირველი მსოფლიო ომიდან დაბრუნებული სულიერად და ფიზიკურად დაჭრილ-დასახიჩრებული ადამიანები იყვნენ. თბილისი ალექსი ადამიანის მატერიალურ-სულიერ თავშესაფრად იქცა.

მწერალი გვიხატავს, როგორ ვერ გააუხემა ცხოვრების სისასტიკემ ალექსის გული. მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა კავშირი სავსე იყო საყოველთაო ბედნიერების ყალბი პლაკატური სულისკვეთებით, ალექსი გულწრფელად იყო ბედნიერი, რადგან ჰქონდა „დედამინაზე საუკეთესო აკორდეონი“. თავს კი ერთ კინოჟურნალში ნანახ აკორდეონისტთან აიგივებდა, დედამინაზე სიმღერით რომ დააბიჯებდა და დაუსრულებლად მიჰყვებოდა გზებსა და ლიანდაგებს: „დედამინა ტრიალებდა, ალექსი მღეროდა და გოგოები ცეკვავდნენ“. ალექსი თავის მცირე სივრცეში სიყვარულს უხვად გასცემდა და იღებდა. დრო კი ცხოვრებასა და რომანშიც უღმობლად გადის, ამასობაში ხრუშჩოვის ეპოქაც დგება, ადამიანები იზრდებიან პათეტიკური ლოზუნგების ქვეყანაში, რომელთაგან ერთი ასეთია: „კომუნისმი ხელს უწყობს ადამიანების ყოველმხრივ სულიერ და ფიზიკურ განვითარებას“.

მწერალს თხრობაში შემოჰყავს ახალი პერსონაჟები და რომანისეული მელოდია განსხვავებული ნიუანსებით მდიდრდება. „შავი ზღვის პირას“, სოჭში, ალექსის ახალი მეგობრები უჩნდებიან, ომგამოვლილი ქართველები, დათა და კოტიკო. დათას ცალი ფეხი არა აქვს, კოტიკოს კი ხელზე თითები აკლია. ეს მხიარული

ქართველები თავბრუდამხვევი ამბების მოყოლით გამოირჩევიან. ბარონ მიუნჰაუზენის სულიერი მემკვიდრენი ალექსის ფინეთისა თუ ქერჩის ამბებით ახალისებენ. უყვებიან, მაგალითად იმას, რომ ტყვედჩავარდნილმა დათამ ნატანებიდან წაღებული მანდარინი ფინელებს აჭამა და „გადარია ხალხი“. მერე თურმე დათვის მახეში გაება და ფეხი მოიჭრა თავდასაღწევად. მწერალი თხრობაში პოლიტიკურად ნაღვლიან ფრაზას შემოაპარებს: დათა და კოტიკო ალექსის ისე ელაპარაკებოდნენ, „თითქოს სოჭი მართლა საქართველო ყოფილიყო“. კოტიკოც მუსიკოსი იყო და ვიოლინოზე უკრავდა, სანამ თითებს დაკარგავდა. დათა და კოტიკო ლაღობენ, ხალისობენ, როცა საკუთარ ოჯახსა და ცოლ-შვილზე ჰყვებიან, გამოგონილსა და რეალურს, ტყუილ-მართალს ერთმანეთში ურევვენ და მსმენელს აოგნებენ უცნაური ამბებით.

„ქალბატონებო და ბატონებო, გოგოებო და ბიჭებო. მე ვარ ალექსი ადამიანი. ამ აკორდეონს ჰქვია რავიატა“ – ყოველ საღამოს ამგვარი თვითწარდგენით იწყებს ალექსი და მკითხველიც მინიკონცერტების მონაწილე ხდება. ერთი შეხედვით, უბადრუკ ყოფას ადამიანები საკურორტო ხანმოკლე რომანებით ამდიდრებენ. მწერალი კი რომანტიკულობის გასამძაფრებლად იმეორებს ფრაზას: „შავი ზღვის პირას“. მთავარი კი ისაა, რომ ალექსი, კოტიკო და დათა, ლამაზი ადამიანები, „ერთად გამოიგონებენ რამე ამბავს, სულელურს და სასაცილოს“.

მწერლის უსაყვარლესი სიტყვაა „ლამაზი“, რომელსაც თავისი ნაირგვარი მელოდია დაჰყვება. ეს სიტყვა მკითხველს უხეში, მახინჯი რეალობის მიღმა გადახედვაში ეხმარება. ასევე, მისი საყვარელი სიტყვაა „გადასარევი“, რომელიც ყურადღებას იქცევს სხვადასხვა სინტაგმაში გამოყენებით. მაგალითად: „გადასარევი ქალაქ სოჭში“. „გადასარევი ვიცნობდი“; „გადასარევი გამოიყურები“, „გადასარევი მღერი“ და სხვ. სწორედ სოჭში ვიცნობს ალექსი თეთრკაბიან გოგონას, ნინიკოს, როგორც კოტიკომ შეაფასა, „თხელს, როგორც მეშვიდე სიმს“. მწერალი კონტრასტისთვის ხატავს დიდმკერდიან მთასავით ქალს, პროკოფიევნას, ნინიკოს დედას, ცხოვრებისა და ავადმყოფობისაგან განამებულს, საძაგელ ხასიათიანს. მწერალი კარგად შენიშნავს, რომ ნინიკოსნაირი გოგოები მხოლოდ წიგნის სამყაროში ჩნდები-

ან და ქრებიან, რეალურად კი იმათთვის არსებობენ, ვისაც დიდი სიყვარულისა სჯერა.

ეპოქას კარგად წარმოაჩენს ერთი თავის („პატარა ყველა საყვარელია“) ეპიგრაფად გამოტანილი ლექსი: „საახალწლო ნაძვისხეზე არ მოუშვათ ელისო,/ იმიტომ, რომ იგი არის შვილი მავნებელისო“. პროკოფიევნას ყოფა ირეკლავს საბჭოთა ეპოქაში ბევრი რეპრესირებულის ბედს. მამამისს, მდიდარ ქველმოქმედ ვაჭარს, ქონებაჩამორთმეულს, შეშინებულს, დამცირებულსა და შეურაცხყოფილს, ახალმა გვარმაც – მარლენიძე (მარქსისა და ლენინის შეერთებით) – ვერ უშველა, ძალივით დახვრიტეს. რომანის თავისებურებად ისიც შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ მწერალი არა მხოლოდ უშუალოდ ტექსტში, არამედ ცალკეულ თავის ეპიგრაფში წარმოაჩენს დროს. მაგალითად, თავს, რომელსაც „დაიკოები და ძამიკოები“ ჰქვია, ეპიგრაფად უძღვის ფრაზები, საბჭოთა ეპოქას რომ აღწერენ. იგივე, შეიძლება ითქვას თავზე „განათლება ნათელია“ და სხვ. თამრიკოს ფაბრიკული ცხოვრების ეპიზოდზე კარად წარმოაჩენს საბჭოთა ქალების კოლექტიური შრომის ტანჯვა-წვალებას. ზინკას პიონერთა რიგებში მიღება და ფიცის რიტუალი საბჭოეთის ბავშვების ყოფას აცოცხლებს.: „მე, ზინკა ადამიანი, შევდივარ რა საბჭოთა კავშირის პიონერული ორგანიზაციის რიგებში, ვიძლევი საზეიმო დაპირებას...“

მწერალი მსუბუქად, სასაცილოდ გვიყვება, როგორ ჩამოდის ალექსი ადამიანი თბილისში, ძმაკაცებთან ერთად როგორ შეაბიჯებს იტალიურ ეზოში და ნინიკოს ხელს ითხოვს. დათას ცოლმა, კუკიამ, სამივეს „ლამაზები“ შეარქვა. კოლორიტულად გამოიკვეთება ყველა პერსონაჟი და მათ შორის ქალი – კუკიაც. რომელმაც ალექსის ქართულის „კუკიური დიალექტი, მდიდარი და ხატოვანი“, შეასწავლა. „უოფრეი დე პეირაკივით“ კოჭლმა და სიმპათიურმა, მაღალმა ალექსიმ, ქართულად დაწერილი სიმღერით ყველა მოხიბლა. როგორც იტყვიან, კალმის ერთი მოსმით იხატება იტალიური ეზო, თავისი „მარადიული“ კატიტ, სახელად მალულათი, შუა ეზოში გოგო თამრიკო ხალიჩას რეცხავს. ის ალექსის „ტურ ჰეირდალსა და ჟერარ ფილიპს“ თუ სიზმრად ნანახ „ვესტერნის გმირს“ მიაამსგავსებს და სამუდამოდ შეუყვარდება უიმედოდ. უცხოური ფილმები, ნიგნები და მუსიკა საბჭოთა ყოფაში ქმნიან თავისუფლად სასუნთქ სივრცეებს. ალექსიზე უნუგე-

შოდ შეყვარებულ თამროსაც თავისი მელოდია აქვს, რომელიც მას დასამახსოვრებელ პერსონაჟად აქცევს. მას სჯერა, რომ „ის, ვინც შეყვარებულია, ბედნიერია“, ამიტომ თამრიკო ძალიან ცდილობდა ალექსი ადამიანი თავის ბედნიერებად ჩაეთვალა. უბრალოდ, ზოგჯერ შესენება სჭირდებოდა ხოლმე: „თამრო, შენ ბედნიერი და შეყვარებული ხარ და არა მარტოხელა, ბებერი და უბედური“. მკითხველის თვალწინ იბადება დიდი სიყვარული, უბადრუკი ყოფის გამლამაზებელი. დედის უარის მიუხედავად, ნინიკო ალექსის ხვდება, ხელსაც მოანერგენ, მაგრამ ბრმა შემთხვევა, შხამიანი სოკოს კერძი იმსხვერპლებს დედა-შვილს. დაქვრივებული ალექსი ნინიკოს ბინაში იწყებს ცხოვრებას. პერსონაჟთა პალიტრას ამდიდრებს ამ ეზოში მცხოვრები ლეკვიშვილის ჯადოსნურთვალეზიანი მოხდენილი „მოსისინე“ ქალი, თავისი ლალატით, საყვარელითა და გაგიჟებული ქმრით. რომანისეულ იტალიურ ეზოს ალამაზებს ზინგერების მრავალშვილიანი ოჯახი. ერთგვარ ნაჩვევ იდილიას არღვევს ახალი მეზობელი, თამრიკოს აზრით, მდიდარი და გოიმი, ახალი გამდიდრებული, ნუვოროპის ცოლი, რომელიც სხვათა ბინების ყიდვასა და გაფართოებას აპირებს.

ბითლზის სიმღერის „ვერაფერი შეცვლის ჩემს სამყაროს“ ეპიგრაფის ფონზე იხატება ალექსი ადამიანის თბილისური ცხოვრების ახალი ამბები. მისი მშვენიერი თვალეჭუჭუნა, მოკისკისე სატრფო, მედდა ანასტასია და მოულოდნელად გამოჩენილი შვილიშვილი, რომელსაც პასპორტში ეწერა, რომ ის იყო „ზინაიდა ალექსის ასული ადამიანი“. ამიერიდან პატარა ზინკა პაპის, ალექსის შვილი გახდა: „წვრილი ხელ-ფეხი, გადატყავებული მუხლი, ორი გაფშეკილი ნაწნავი ზედ თეთრი ნეილონის, კიდებმომწვარი ბაფთებით. ძალიან პატარა, გაკნაჭული, უშნო გოგო – ზინკა“. ასე გაჩნდა ალექსის ცხოვრებაში ზეციდან ჩამოვარდნილი საჩუქარივით ორწლინახევრის ზინკა, პაპას რომ ეძახდა და ეხუტებოდა. რა თქმა უნდა, მკითხველი ძაფს აბამს და პერსონაჟთან ერთად სჯერა, რომ ეს ბედისწერაა, იცის, რომ ამგვარად „გამოეცხადა“ წლების წინ დაკარგული და, უმწეო ზინკა.

პატარა ზინკა, თითქოს „არსაიდან მოსული“, პაპისა და მისი მეგობრების დიდი სიყვარულით სავსე გარემოცვაში იზრდება. კოტიკოს მოყოლილი თავბრუდამხვევი ზღაპრებით ყალობდება, როგორც პიროვნება. ზინკა ჩვეულებრივი გოგოა, დიდი კბილე-

ბით, დიდი ზომის ფეხსაცმლით, ზორბა აღანაგობითა და უნაზესი სულით, მამაცი და გამბედავი. იტალიურმა ეზომ, პაპამ და მისმა მეგობრებმა ზინკას უპირობო ბედნიერება, სიცოცხლით ტკობა ასწავლეს, ამიტომაც, როცა გაიზარდა და ლამაზების მფარველობის გარეშე დარჩა, მაინც არ იყო მარტო, რადგან საკუთარი თავი ჰყავდა. ნინა სიმონეს ცნობილი სიმღერით შთაგონებულმა თვითონაც მოიგონა სიმღერა, თითქოს ინგლისურ ენაზე დაწერილმა, უცხო სიტყვებიანი ტექსტის რიტმმა უკარნახა ტკივილიანი სათქმელი:

წასასვლელი აღარსად მაქვს
და მეტირება.
მე არ მაქვს ფული,
მე არ მაქვს საქმე,
მე არ მყავს პაპა...

სიმღერას კი ძალა აქვს ტკივილის შემსუბუქებისა და გაქრობისა, მართალია, ის ისევ ბრუნდება, მაგრამ კვლავაც სიმღერით შეიძლება მოგერიება.

რომანს ერთგვარ მაგიურ შეფერილობას სძენს პერსონაჟთა მოყოლილი შთამბეჭდავი ზღაპრები, მაგალითად, კატების, – ტომისა და ტიმის შესახებ და სხვ. მწერალი გვიხატავს, ზინკა როგორ იზრდება პაპის ძმაკაცთა, მეზობელ-მოკეთეთა გარემოცვაში, როგორ მოგზაურობს, დაეხეტება და მღერის პაპასთან ერთად. კარგად წარმოჩნდება თანატოლ ნიგოსთან ერთად გატარებული სასკოლო ცხოვრება. ნიგო აწონილი და ხელბურთით გატაცებული ზინკასგან განსხვებით, „ნატო ვაჩნაძესავით“ ლამაზია და წიგნების კითხვა უყვარს. ნიგო ნინიკოს ჰგავს. ალექსი მას „ლილიან გიშს“ ამსგავსებს. მასაც ნინიკოსავით განწირულების ბედი დაჰყვება.

კოტიკოს ნათქვამი ცხოვრებისეული სიბრძნე მსჭვალავს რომანს: „კიდევ კარგი, არავინ იცის, რა ელის. კაცმა რომ იცოდეს, რა დღეში ჩაადგება ეს ცხოვრება, იმავე დღეს მტკვარში დაიხრჩობდა თავს“. მწერალი კარგად ხატავს, როგორ შემოდის პატარა ზინკას ცნობიერებაში სიკვდილი. „პომპეის ნახატი“ სწორედ სიკვდილის შიშით ზაფრავს. ჩნდება სურვილი, რომ ყველა ერ-

თად დაიხოცოს, რომ ერთმანეთის სიკვდილმა გული არ ატკინოთ: „ვაიმე, პაპლო, შენ არ მომიკვდე“. რომანს ხშირად მსჭვალავს სასოწარმკვეთი ფიქრიც: „საშველი არაა და არც სამართალი“. ზინკას სიკვდილმა თავი გააცნო: მან ჯერ თემიკო და ზურიკო წაიყვანა, ისინი აფხაზეთის ომს ემსხვერპლნენ. მამამ, დათამ, ტკივილს ვერ გაუძლო და თავი მოიკლა. მეოცნებე კოტიკო წარმოსახულ სამყაროში, „სორია-მორიას სასახლეში“, მეჯლისზე, პირველ ვიოლინოზე ჰენდელს რომ უკრავდა, წყალში დაიხრჩო. პაპის ჯერიც დადგა. მწერალმა ალექსი ადამიანის სიკვდილი მისტიკურ საბურველში გახვია. პაპის დაკარგვა ზინკასთვის დიდი ტკივილია, მაგრამ „როცა თუნუქის სახურავების თავზე გადაფრენილი ფარშევანგი დაინახა, იფიქრა, ნიგოს დახედა ანგელოზმა, აუ, ზოგს რა ბედი აქვსო, რა იცოდა, რომ მალაქ თავუსმა პაპას მოაკითხა და წაიყვანა მალლა, მალლა, ყველაზე შესანიშნავი ქალაქის თავზე მოკაშკაშე მათის მზისკენ“. „მალაქ თავუსი“ იეზიდური რელიგიის მთავარანგელოზია. თბილისს, მულტიკულტურულ ქალაქს, მრავალფეროვანი რელიგიის ანგელოზები მფარველობენ. ეს ქმნის მის სულიერ გამორჩეულობას. ყოველ შემთხვევაში, ეს რომანი ამის განცდასაც უჩენს მკითხველს. ასე რომ, მწერლისთვის ლამაზი ადამიანები, განურჩევლად ეთნოსისა, „მზის წილნი არიან“. ალუზია ჩნდება „ვეფხისტყაოსნისა“: „მზე უშენოდ ვერ იქმნების, რადგან შენ ხარ მისი წილი“. სიცოცხლე გასაძლვება მხოლოდ მაშინ, როცა მზის ამგვარი რწმენა გაქვს.

რომანის თხრობის რაკურსი ხშირად იცვლება, რაც განაპირობებს მის დინამიკურობას. ზინკას ნაამბობში ირეკლება მეოცე საუკუნის 90-იანი წლების საქართველოს ამბები: „კერასინკის, უშუქობისა და შეშის „ფეჩის თანხლებით“. ვხედავთ, რომ ისიც ამბების მოყვარულ გოგო გაზრდილა, ტყუილ-მართლისა რომ სჯერა.

ასე მიედინება ჩვენი უახლესი ისტორია რომანის ფურცლებზე. ზინკას წინაშე ახალ-ახალი დაბრკოლებები ჩნდება. მაგრამ ცხოვრება გრძელდება და მკითხველიც ზინკას ფიქრების ნაკადებს მიუყვება, მისი განსჯისა და მოქმედების მოწმე ხდება. ზინკამ მემკვიდრეობით მიღებულ რავიატას არ უღალატა, ახლა ის უკრავს და მღერის ხან წინა სიმონესა და ხან ბილი ჰოლიდის სიმღერებს: „იმიტომ, რომ ლამაზი ხარ... იმიტომ რომ ლამაზი ხარ“.

მნიშვნელოვანია მისი შეხვედრა აბოსთან (იმავე, აბესალომთან), გულწრფელი გატაცება და სიყვარული. „ზინკა ფიქრობდა, რომ აბო ლამაზებმა გამოუგზავნეს“. ამიტომ აბო „ლამაზი“ იყო იმ მნიშვნელობით, როგორითაც მას, პაპას და მის მეგობრებს ესმოდათ. მწერალს მოსწონს მკითხველთან ამგვარი თამაში, როდესაც პერსონაჟს აბო თბილელად მოიხსენიებს. აბო, უნებური ალუზიით ჰაგიოგრაფიის ცნობილ პერსონაჟთან, მკითხველში იწვევს განცდას, რომ მან შეიძლება თავისი სიყვარულით გააბედნიეროს ზინკა ადამიანი. ეს ილუზია ზინკასაც უჩნდება და დგება ჟამი სიყვარულისა: „მერე იყო ზაფხული, მერე დადგა შემოდგომა. მერე დაიწყო ნოემბერი, და ეს ძალიან გრძელი, ძალიან ბედნიერი დღეები იყო“ – ეს ფრაზა რომანში მუსიკალური ფრაზასავით მეორდება. აბო როგორც მოულოდნელად შემოიჭრა, ასევე მოულოდნელად გაქრა. აბოსთან რომანმა ზინკას მოუტანა სიხარული, რომელიც ხანმოკლე აღმოჩნდა და სასონარკვეთის მწარე გემო დაუტოვა. ზინკა არ უნდა დაკარგულიყო, რადგან ძლიერი ჩანდა, „მონღოლური ღანვებითა და ღონიერი ხელებით“, მაგრამ ეს არ აღმოჩნდა საკმარისი გასაძლებად.

ზინკა ნინა სიმონეს სიმღერას მღეროდა იმის შესახებ, რომ მარტოსულს, ცხოვრების აზრდაკარგულს ჰქონდა თავისუფლება, რომელსაც ვერავინ წაართმევდა. თავისუფლება, ჰყვარებოდა სიცოცხლე და ადამიანები. და ეს იყო მთავარი. აქ კვლავ თხრობის ჯაზური იმპროვიზაცია იჭრება. ფრაზები, გამეორებული სიტყვებით, მუსიკალურია, მოკლე, სხარტი, უბრალო და ნათელი. ასე გამოიკვეთება აბოს „ჰანგი“, მისი სულის ინსტრუმენტზე უჩინარი უკრავს ნაღვლიან „ამბავს“ ჯაგლაგა ცხენისას, რომელიც სოფელში ბებოსთან სტუმრობისას შეუყვარდა, მაგრამ რომელიც ერთ ზამთარს მგლებს შეაჭამეს, რადგან ოჯახს მისი გამოსაკვები თივა არ ჰქონდა. შემდეგ ზინკას სევდიანი მოგონება ამოტივტივდება, ბავშვობაში ანაპაში, ზღვაში როგორ ნახა სირინოზი, რეალურად კი, მოკლული ქალის გალურჯებული ცხედარი. ავტორი ასეთ დროს სადღაც ქრება, საერთოდაც, ხშირად ქრება და პერსონაჟები სიტყვებად აქცევენ თავიანთ ფიქრსა და გულისთქმას.

რომანის პერსონაჟთა ხასიათებს კარგად გამოკვეთს დიალოგები. მათი მეტყველება ცოცხალი და ექსპრესიულია. მათი ლექსიკა

სავსეა ბარბარიზმებით, ჟარგონით, ბილნსიტყვაობითაც. მწერალი ე.წ. უცენზურო, ვულგარულ ლექსიკას ფუნქციურად იყენებს, ამგვარად, უფრო უშუალოდ და დამაჯერებლად წარმოაჩენს მათ შეუნიღბავ სახეებს.

რომანს ერთგვარი მისტიკურ-მაგიური ფინალი აქვს, რომელიც თავისუფალი ინტერპრეტაციების საშუალებას იძლევა. სიყვარულში იმედგაცრუებულ ზინკას, რომელიც აბოსთან განშორების შემდეგ მარტო ბრუნდება შუალამისას, გზაში, სახლამდე, ხიდთან ქოფაკები დახვდებიან, „ზინკა ალტაცებით მიხვდა, რომ დაიღუპა“. აქ სიტყვა „ალტაცებით“, ერთი შეხედვით, უადგილოა, ამიტომ დაგვაფიქრებს მის ქვეტექსტურობაზე. ზინკა მიხვდა, რომ სხვა, უცნობ, სიკვდილის სამყაროს უნდა შეხვედროდა, სადაც ლამაზები დახვდებოდნენ, თავიანთი დიდი სინათლითა და სიყვარულით. აბოს მოყოლილი ამბებიდან ის იქცა იმ ჯვარგაგად, მგლებმა რომ შეჭამეს: „ყვიროდა, მაგრამ ღმერთს არ ესმოდა“. ეს ეგზისტენციალური სიცარიელე ღვთისა და ადამიანის კავშირს რომ აუქმებს, გამოუთქმელი და უსაშველო იმედგაცრუებითა და განწირულების შეგრძნებით ავსებს მკითხველს. ჯვარზეგაკრული იესო ქრისტეს სიტყვებიც ამოტივტდება გონებაში: „მცხბრე საათს ხმამაღლა შელაღადა იესომ: ელოი, ელოი, ლამა საბაქთანნი? რაც თარგმანით ნიშნავს: ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რატომ მიმატოვე მე?“ (მარკოზი, 15, 34).

მწერალი ზღაპრისეული ელემენტებით აძლიერებს და უფრო დრამატულ-ფეერიულს ხდის საფინალო ეპიზოდს. კოტიკო და დათა გაჩნდნენ დასახმარებლად. გაავებული, მშვიერი ძაღლების დაგლეჯილი ზინკა მტკვარში ვარდება, იქ კი ის აფრთხილებილი გემი მოცურავს, რომელზედაც ხშირად მღეროდა. კიჩოზე პაპა ალექსია, საყვარელი „პაპლო“ და რავიატას ძველებურად წელავს. ზინკა კოტიკოსთან ერთად გემბანზე ხტება. ამ დროს წყლიდან სირინოზებიც ამოყოფენ თავს: „ხა-ხა-ხა! – იცინოდა დათა, და კოტიკოც იცინოდა, და პაპაც და ზინკაც, და მერე, როგორც ჰყვებიან, იმ ალიონზე, მაგრად რომ ციოდა და ხიდზე კაცის ჭაჭანება არ იყო“, მტკვარზე ის სიმღერა გაისმა, რომელსაც ზინკა ხშირად მღეროდა. გემმა, რომელსაც სიმღერაში ელოდა ზინკა, მარადიული მუსიკის სამყაროში წაიყვანა:

ლამაზი გემი, იალქანი,
ლუზა, ზღვა.
არავინ მინდა სხვა.
მხოლოდ შენ გელი.

წყალი ხომ მითოლოგიურად განახლებისა და აღორძინების სიმბოლოა. ქართულ ლიტერატურაში არაერთი პერსონაჟი ინტექმება წყალში (დათა თუთაშხია, თარამ ემხვარი და სხვ.). გემის სიმბოლიკაც გამჭვირვალედ ამხელს, რომ სინათლე და სიყვარული მხოლოდ დროებით მიინავლება ხოლმე. მკითხველს მაინც სასონარკვეთილებისა და გაურკვეველობის განცდა ეუფლება. რატომ? ეს კითხვა უადგილოა, როგორც ბოჰუმილ ჰრაბალი წერს: „ნიგნებითა და ნიგნებიდან ვისნავლე, რომ ზეცა არ არის ჰუმანური და ადამიანი, რომელიც ასე ფიქრობს, არც თვითონ არის ჰუმანური“ („მეტისმეტად ხმაურიანი მარტოობა“). მიუხედავად ცხოვრებისეული უსამართლობისა, მკითხველს სჯერა, რომ იმ იდუმალ დროს, როდესაც ღამით წყალიც კი ჩერდება და იძინებს, ნაღვლისფერ სიჩუმეში ტალღა გადგაფუნდება და ზინკა სირინოზივით ამოყვინთავს ხელში რავიატათი და თავდავინწყებით იმღერებს. იმიტომ, რომ ზღაპარს ასე უხდება. იმიტომ, რომ ნიგნის გმირები მარადიული სიცოცხლისთვის არიან შექმნილნი. ასე გვიმდიდრებს ანა კორძაია-სამადაშვილი ამ რომანით იმ რეალობას, რომელშიც ვცხოვრობთ. ლიტერატურის დანიშნულებაც ხომ ესაა, როგორც ამას ამბობს მარიო ვარგას ლიოსა, არასრულყოფილ სამყაროს რალაც შემატოს.

„ლამაზი“ რომანი ღამაზი სიტყვებით სრულდება: „ამ ამბავს ვუძღვნი დედაჩემის მეგობრებს... ღამაზ გოგოებს, რომლებიც მეოცე საუკუნეში დარჩნენ“. ამ რომანით, როგორც მწერალმა აღნიშნა ერთ ინტერვიუში, მან, მართლაც, „სიყვარული აუხსნა“ ნაცნობსა და უცნობ ადამიანებს, თბილისსა და უცხო ქალაქებს, მთელ სამყაროს.

მხატვრული ტექსტიდან ამოკითხული მწერლის ბიოგრაფია

ქართული მწერლობის სოხუმური ფრთა – ეს გამოთქმა უკანასკნელი ოცდაათი წლის განმავლობაში უფრო აქტუალური გახდა. ზღვისპირა ქალაქიდან ქართულმა მწერლობამ ამჯერადაც დიდი შევსება მიიღო, თუმცა ეს არ იყო თაობათა ჩვეულებრივი მონაცვლეობა, როგორსაც ყოველთვის ელოდა ნაციონალური ლიტერატურა საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან, არამედ ეს უფრო იძულებითი ქმედება, მრავალწლიანი „საგანგები რეჟიმის“ პირობებში სრულიად მოუმზადებელი და სტიქიური მოვლენა იყო, რომლის შეფასება და სათანადო ადგილის მიჩენა ჩვენს ლიტერატურაში კიდევ რამდენიმე ათეულ წელს გაგრძელდება.

მწერალი სოხუმიდან – დღეს ამ განსაზღვრებასაც თავისთავადი, რამდენადმე არალიტერატურული შინაარსიცა აქვს, რადგან ის უპირველესად აფხაზეთის ტრაგედიას, საკუთარი სახლიდან დევნილობას (ზოგ შემთხვევაში, ტყვეობასაც) გვახსენებს და ამ მიზეზით იმდენად დრამატული ცხოვრების მოწმენი ვხდებით, რომ ხშირად მწერალთა ბიოგრაფიები უფრო მეტ ინტერესს და თანაგრძნობას იწვევს მკითხველში, ვიდრე ის მხატვრული ტექსტები, რომლებიც სწორედ ამ ტრაგედიის ესთეტიკურ სამოსელში წარმოდგენას ცდილობენ.

მიუხედავად იმისა, რომ მთელ ამ პროცესს მძიმე პოლიტიკურ-სოციალური მდგომარეობა განაპირობებს, ჩვენ ის მაინც კულტურულ მოვლენად უნდა განვიხილოთ, რადგან მასში შემოქმედთა საკმაოდ დიდი (არა მხოლოდ სოხუმიდან) და საკმაოდ ნაყოფიერი ჯგუფი მონაწილეობს. ისიც თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ ჯგუფის პროზაიკოსთა, პოეტთა და კრიტიკოსთა სახით ქართული მწერლობის მთავარმა დინებამ ახალი ძლიერი შენაკადი შემოიმატა, რომელსაც პირობითად ზღვისპირეთის (აფხაზურ-მეგრული-სვანური) კულტურული დინება შეგვიძლია ვუწოდოთ.

მიზეზთა გამო ეს დინება, შესაძლოა, დღეს ოდნავ ამღვრეულია და წლები სჭირდება, რათა ბოლომდე დაინმინდოს, თავისი თვისე-

ბები, ზნე და ხასიათი სრულად წარმოაჩინოს; მაგრამ ის კი შეიძლება ითქვას, რომ თავის ორიგინალურ სახეს უკვე აჩენს და დარწმუნებული ვარ, მომავალში თავის სათქმელსაც უფრო მკაფიოდ გამოკვეთს.

ამავე დროს არ უნდა გამოგვრჩეს ტექნიკური პროგრესის გავლენა, რომელიც ამ ჯგუფის ლიტერატურაში შემოსვლას დაემთხვა. არ უნდა აგვერიოს იგი პოლიტიკურ-სოციალურ გავლენაში, რათა ზუსტად განვსაზღვროთ, რა იყო მათ შემოქმედებაში ხელოვნური და რა ბუნებრივი მოტივატორი, რამაც საკმაოდ ძლიერი თაობის (ამის თქმა უკვე თამამად შეიძლება) ლიტერატურულ სივრცეში დამკვიდრებას შეუწყო ხელი.

საერთოდ კი, როდესაც უკანასკნელი წლების ქართული ლიტერატურის სოხუმურ ფრთაზე ვსაუბრობთ, წინასწარ უნდა მოვნიშნოთ ის კულტურულ-სოციალური მემკვიდრეობა, რომელმაც ჯერ კიდევ მშვიდობიანობის დროს იჩინა თავი. მართალია, მერე ეს ყველაფერი ტრაგიკულმა მოვლენებმა გადაფარა, თუმცა ლიტერატურული ფუნქცია დიდწილად მაინც ომამდელმა ტრადიციებმა და ცხოვრების წესმა განსაზღვრა.

ამის გათვალისწინებით შეიძლება დავასახელოთ სამი მნიშვნელოვანი დამახასიათებელი ნიშანი, რომლებიც ახალი ლიტერატურული ჯგუფის შემოქმედებაში შეინიშნება და რამაც თითქმის მთლიანად განსაზღვრა მათი იდენტობა, შესაბამისად, შემოქმედებითი მიზნები და ლიტერატურული მანიფესტი.

ამ სამთაგან პირველი და უმთავრესი მაინც *ომის თემატიკაა*, რომელიც საკმაოდ ვრცლად წარმოჩინდა მათი შემოქმედების სხვადასხვა ფანრში, როგორც მხატვრულ, ასევე დოკუმენტურ ტექსტებში. ლიტერატურაში ომის ასახვას სხვადასხვაგვარი მნიშვნელობა აქვს. ის არა მხოლოდ მატრიანეა (ლიტერატურას ეს ფუნქციაც აქვს), არამედ ერთგვარად მასობრივი თერაპიის როლსაც ასრულებს, უმაღლეს ღირებულებათა ჭრილში განიხილავს რა ადამიანურ თუ ეროვნულ ტრაგედიებს, ახდენს მის მხატვრულ-ემოციურ გააზრებას, რაც ესთეტიკურ სამოსელში ახვევს ღია ჭრილობებს...

მეორე ამ კუთხისთვის ტრადიციულად დამახასიათებელი *საკურორტო თემატიკაა*. ამ ტიპის ლიტერატურული ნიმუშები აქამდეც მოიპოვებოდა ქართულ მწერლობაში, თუმცა საკურორტო და

ზოგადად, ზღვის თემა ჩვენი ლიტერატურისთვის მაინც აქილევსის ქუსლად ითვლებოდა. დღეს კი თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ახალი თაობის შემოქმედებაში შეივსო ეს სიცარიელე და ხარისხის თამასაც საკმაოდ მაღლა მოინიშნა. დარწმუნებული ვარ, რომ ამ მხრივ მომავალშიც შესანიშნავი ნიმუშებით შეივსება ჩვენი ლიტერატურა.

ცალკე უნდა აღვნიშნოთ ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელი ლიტერატურული ენა. აქ ყურადღებას იქცევს არ მხოლოდ ლექსიკა, არამედ სინტაქსი, ფრაზეოლოგია და მათი გამოყენების თავისებურებები, რომლებიც გარკვეულ სოციალურ გარემოში ჩამოყალიბდა და ცნობილი პოლიტიკური მოვლენების გამო ადგილზე ვერ დაასრულა ფორმირება – ზოგიერთი მათგანის შემოქმედებაში ადვილად შესამჩნევია ის „სინედლე“, რომელიც არც თუ იშვიათად იჩენს ხოლმე თავს. (რუსულ-ქართულისა და მეგრულისთვის დამახასიათებელი ჟღერადობის ე. წ. სოხუმური სლენგის შენარჩუნების აუცილებლობას ხედავს ლიტერატურისმცოდნე ნონა კუპრიევილი თავის წერილში „დაკარგული ცხოვრების ტექსტი“, რომელიც მწერალ გელა ჩქვანავას შემოქმედებას ეხება).

ჩვენი თაობის ხსოვნაში სოხუმი და მთელი მისი გარეშემო პირობითად ყოველთვის ენათა დაპირისპირების ერთგვარი სარბიელი იყო (ამ მხრივ ეს ქალაქი, შესაძლოა, დიდად არ ჩამორჩებოდა დიოსკურიას, რომელიც 2500 წლის წინ სწორედ სოხუმის ადგილზე იყო გაშენებული და სადაც რომაელი მეცნიერის, პლინიუსის თქმით, 300 ეროვნების სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ადამიანი იკრიბებოდა, რომაელები კი თავინთ საქმეებს 130 თარჯიმნის დახმარებით აწარმოებდნენ). აქ ერთმანეთის პირისპირ იდგა, ერთი მხრივ, ქართულ-მეგრული, ხოლო, მეორე მხრივ, რუსულ-აფხაზური ენა. მართალია, ქვეყნის სახელმწიფო ენად ქართული ითვლებოდა, მაგრამ ოფიციალურ სტრუქტურებში რუსული იყო გაბატონებული. ასე იყო ქუჩაში, სადაც რუსულს ასევე დამწერლობითი ენა ქართული უნდა დაპირისპირებოდა. თუმცა ჩემთვის სრულიად აუხნელ მიზეზთა გამო ქართული აქ მეგრულმა ჩაანაცვლა და ენობრივი დაპირისპირების საფუძველზე ჩვენ ვნახეთ დამარცხებული ქართული, რამაც არა მხოლოდ ენობრივი ბალანსის დარღვევა გამოიწვია, არამედ პოლიტიკური პროცესების ბედიც გადაწყვიტა.

რა თქმა უნდა, ბევრად უფრო დამაჯერებელი იქნებოდა ჩვენი ეს დაკვირვება მწერალთა ამ ჯგუფის მაგალითზე, უშუალოდ მათ შემოქმედებაზე დაყრდნობით დაგვედასტურებინა. თუმცა ეს სფერო იმდენად მოცულობითი და მრავალფეროვანია, რომ გადავწყვიტეთ, ავერჩია და გვესაუბრა მხოლოდ ერთ მათგანზე, იმაზე, ვინც ყველაზე უკეთ გამოხატავს იმ ზოგად თვისებებს, რომლებიც მთელი ჯგუფისთვის არის დამახასიათებელი.

გელა ჩქვანავას შემოქმედებას დიდი ხანია ვიცნობ. ალბათ, იმ დროიდან, როდესაც ავტორმა პენ-მართონში მიიღო მონაწილეობა (2002), თავისი ლიტერატურული შესაძლებლობის საჯარო გამოცდა გაბედა და გამარჯვებაც მოიპოვა. მისი შემოქმედების მიმართ ინტრესი მაშინვე გამიჩნდა, თუმცა მასზე წერას არ ვჩქარობდი, ვიდრე ავტორმა დამწყები პროზაიკოსისთვის კრიტიკისგან დანესებული ის საშუალოდ ზონა არ გადალახა, სადაც მას მხოლოდ ნახალისება და მხარდაჭერა სჭირდება; ვიდრე ოსტატობის იმ სიმაღლეს არ მიაღწია, როდესაც კრიტიკა თავის როლს ავტორის მიმართ მხოლოდ არსებით შენიშვნებსა და მეტნაკლებად ობიექტურ შეფასებაში ხედავს.

სამაგიეროდ, მის მაგალითზე კარგი საშუალება მქონდა, დავკვირვებოდი ჩვენს ლიტერატურაში ახალგაზრდა მწერლის შემოსვლას და ასეთი შემთხვევისთვის ჩვენში დამკვიდრებულ (დარწმუნებული ვარ, ამ თვალსაზრისით სხვადასხვა ქვეყანაში განსხვავებული მიდგომა) გარკვეულ წესს, რომელიც აუცილებლად მოქმედებს არა მხოლოდ ამ მწერლის შემოქმედებაზე, არამედ ქართული ლიტერატურის მომავალზეც.

ახალგაზრდა მწერლები ჩვენში ყოველთვის უჩივიან კრიტიკისგან უყურადღებობას, უფრო ზუსტად, ისინი კრიტიკისგან თავიანთი პირველი ტექსტების შეფასებას ითხოვენ. თუმცა მათი მხრიდან კრიტიკის მოთხოვნა არა იმდენად სამართლიანი შენიშვნების მოსმენის (რაც აუცილებელი პირობაა შემოქმედებით წინსვლისთვის) სურვილით არის ნაკარნახევი (თუმცა ასეთებიც არიან), რამდენადაც პოპულარობის მოხვეჭის დაუღალავი მცდელობით, რაც მომავალში მდიდარი ლიტერატურული ბიოგრაფიის შექმნის საიმედო საფუძველია.

თავისთავად, შეიძლება, არც ეს არის მათი მხრიდან უკადრისი საქციელი, რადგან იმ პირობებში, როდესაც ლიტერატურაში

ყველაფერი ბაზარზეა დამოკიდებული, ძნელია მის კარნახს არ დაემორჩილო. თუმცა როგორც არ უნდა მოინდომონ, კრიტიკოსები მათ მოთხოვნას ვერ აუვლენ, ვერც ჩვენი ბექდვითი სფერო გასწვდება ყველა გამოცემულ წიგნზე რეცენზიების და რევიუების ბექდვას. ამ უკმარისობის შევსება კი დღევანდელ პირობებში მხოლოდ ტექნოლოგიური საშუალებებით, ინტერნეტრესურსის გამოყენებითაა შესაძლებელი, სადაც დამწყებ მწერალს შესანიშნავი პირობა აქვს, არა მხოლოდ გამოაქვეყნოს თავისი მხატვრული ტექსტი, არამედ შეიქმნას გარკვეული შემოქმედებითი იმიჯი, რითაც იგი, პირველ რიგში, ტელევიზიების და მედიის, ხოლო შემდგომ კერძო გამომცემელთა ყურადღებასაც მიიპყრობს.

სწორედ ტელევიზია, მედია, ინტერნეტსაიტებია ის საშუალებები, რომლებიც დამწყებ მწერალს (ხელოვანს), ერთი მხრივ, საუკეთესო პირობას სთავაზობს თავისი შემოქმედების გამოსამზეურებლად, მეორე მხრივ კი, გარკვეულ საფრთხეს უქმნის შემოქმედებით გზაზე წინსვლასა და ინვიდუალური სახის შენარჩუნებაში.

საქმე ისაა, რომ ისინი თავიდანვე ცდილობენ, ბუნებრივი ტალანტისგან (ამის გამოცნობაში მათ ჟურნალისტური ალლო ეხმარებათ) მწერლის სტერეოტიპული სახე შექმნან. ეს კი არც ისე საშიში იქნებოდა, ამისთვის რომ მასაზე (ამ შემთხვევაში მკითხველზე) ზემოქმედების სოცრეალისტურ ხერხებს არ იყენებდნენ, რომელიც საკუთარ თავში კვლავაც კონკიას ზღაპრის განხორციელებას გულისხმობს და გულისამაჩუყებელი ბიოგრაფიით მოქმედებს მკითხველზე.

ბუნებრივია, ამგვარ „ქურაში გამოცხობილ“ შემოქმედს არასწორი შეხედულება უყალიბდება ლიტერატურაზე, მკითხველზე, იოლ წარმატებას ეჩვევა და თვითონაც ე. წ. სასარგებლო თემებით მანიპულირებას იწყებს.

ამგვარ შემოქმედთა ნახალისებას კი დღეს საქართველოში სამოცამდე სახელობითი ლიტერატურული პრემია „ემსახურება“. რა შეიძლება ამგვარი პრემიების საწინააღმდეგო გქონდეს ადამიანს, მაგრამ იმ პირობებში, როდესაც არ მოქმედებს მხატვრული ტექსტის შეფასების მყარი კრიტერიუმები, ხოლო ჟიური (რომლის შემადგენლობაც უმეტესად დაფარულია) ძირითადად კომპლექტდება არაპროფესიონალებისაგან, რომლებსაც ობიექ-

ტური შეფასების შემთხვევაშიც კი უჭირთ თავიანთი გადაწყვეტილების დასაბუთება.

თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ განვლილი ოცი წლის განმავლობაში გელა ჩქვანავამ, როგორც ერთ-ერთმა პერსპექტიულმა პროზაიკოსმა, ადვილად გადალახა ყველა ის საყმანვილო ცთუნება, რომლებზეც ზემოთ ვილაპარაკე და დასახული გეგმით გააგრძელა შემოქმედებითი გზა.

ამ წერილს არა აქვს იმისი პრეტენზია, რომ სრულად დაუხატოს მკითხველს გელა ჩქვანავას შემოქმედებითი პორტრეტი (ამისთვის უფრო ვრცელი ფორმატი და მისი ყველა მხატვრული ტექსტის ანალიზია საჭირო). დღეს მხოლოდ ერთ კრებულში „ფეისბუქზე“ დაბეჭდილ მოთხრობებზე ვისაუბრებ და ჩემს ზედაპირულ შთაბეჭდილებას გავაცნობ მკითხველს კრებულზე, რომელიც თვისობრივად უფრო მეტია, ვიდრე ამას სხვადასხვა ტექსტის საერთო ყდის ქვეშ გაერთიანება ისახავს მიზნად.

კრებულში ზოგიერთ მოთხრობას „გამწევი“ ფუნქცია აკისრია. ისინი „ერთი მოთხრობის ბიბლიოთეკაშიც“ კი წარმატებით დაიმკვიდრებდნენ თავს. თუმცა მათ შორის არის რამდენიმე ტექსტი, რომელიც მხოლოდ სასურველ ფონს ქმნის, რათა მკითხველმა ემოციებისგან სული მოითქვას და რამდენიმე ძნელადასაღები სიმალლის „დასალაშქრად“ მოემზადოს.

კიდევ ერთი, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო ნიუანსი, რომელსაც გამომცემლობებმა უნდა მიაქციონ ყურადღება, რათა მისი გაუთვალისწინებლობა წიგნს ნაკლად არ ექცეს. გელა ჩქვანავას მოთხრობებში ხშირად შეხვდებით ციტატებს რუსულ ენაზე (დაახლოებით ისე, როგორც მეცხრამეტე საუკუნის რუსულ კლასიკურ ლიტერატურაში ფრანგულს), რომელთა თარგმნა, ჩემი აზრით, ბეჭდვის დროს აუცილებელია. უმეტეს შემთხვევაში ეს სოხუმური სლენგია. ამის შესახებ მე წერილის დასაწყისში ვთქვი, როდესაც ვახსენე, რომ ეს ზღვისპირა ქალაქი ათეული წლების განმავლობაში სხვადასხვა ენის და, შესაბამისად, კულტურათა დაპირისპირების ასპარეზი იყო. გელა ჩქვანავას მთელი შემოქმედება ამ ბრძოლაში ქართული კულტურის გამარჯვების კარგი მაგალითია.

მოთხრობების კრებულს ყოველთვის არათანმიმდევრულად, არეულად ვკითხულობ. ამიტომ უცნაურად არ მეჩვენება, რომ

გელა ჩქვანავას მოთხრობების ნიგნის გაცნობაც, პირველ რიგში, ამ მოთხრობით – **„მეომარ ჩქვანავას ყველაზე უიღბლო ომის ამბავი“** – დავინყე. ვარაუდი, რომ შესაძლოა ეს მოთხრობა ავტოგრაფიული ყოფილიყო, არ გამართლდა. გარდა იმისა, რომ თხრობა მესამე პირშია, მასში ავტოგრაფიული პროზისთვის დამახასიათებელი არცერთი დეტალი არ შეინიშნება. ვფიქრობ, რომ ავტორმა, უბრალოდ, საკუთარი წარმოსახვით შექმნილ სამყაროში მოქმედების და ბრძოლის პატივი თავის „მოგვარე“ ჩქვანავას დაუთოვა, თუმცა ეს ყველაფერი ასე მარტივადაც არ არის.

ყურადღება მივაქციოთ, რომ მეომარ ჩქვანავასთვის ეს მერვე ომია, მკითხველმა არ იცის, დანარჩენი შვიდი ომის ამბავი, თუმცა უკანასკნელი რომ „ნაგებული“ ომი იყო, ეს ინფორმაცია მისთვის უკვე რალაცის მთქმელია...

თუმცა სხვა ყველაფერი მკითხველისთვის ზოგადია, არცერთი იმ ქვეყნის სახელი არ კონკრეტდება, სადაც ომი მიმდინარეობს, ავტორი არაფერს არ გვიტოვებს გამოსაცნობად ისეთს, რომ მკითხველმა გონებაში რაიმე გეოგრაფიული ადგილი, ისტორიული რეალობის კვალი ან ნაცნობი ამბავი მოინიშნოს...

მწერალი მკითხველს ზოგადი დაკვირვებისთვის, მებრძოლის განზოგადებული სახისა და პორტრეტის სანახავად იწვევს, თუმცა არც რაიმე სიღრმისეული განცდების მონმე ვხდებით, რომ მწერლის ამოცანა აქ დავინახოთ. ვფიქრობთ, რომ იგი აქ ფანტაზიამ გაიტაცა. სიუჟეტის შერჩევისა და კომპოზიციის შექმნის ბუნებრივი უნარის წყალობით გელა ჩქვანავას სულაც არ გასჭირვებია მეომარ ჩქვანავას უიღბლო ომის თხრობაში მკითხველიც ადვილად ჩაეთრია და, ყველაზე უარეს შემთხვევაში, ომის საშინელებაზე დაეფიქრებინა.

კრებული მოთხრობით **„კარლო ფანჯარაში“** იხსნება და ის ერთი ახალგაზრდა ეკონომისტის, უიღბლო კაცის სიყვარულსა და ცხოვრების ტრაგიკულ დასასრულზე გვიამბობს. თუმცა სიუჟეტი ისე დუნედ ვითარდება, რომ მასში ასეთი დრამატული გადანწყვეტილების მოლოდინი ნამდვილად არ იგრძნობა, მაგრამ, თუ კარგად ჩავუკვირდებით, მივხვდებით, ეს მოთხრობა სწორედ იმაზეა, რომ ჩვენს დროში ტრაგიკულმა დასასრულმა სრულიად დაკარგა სიმძაფრე და ისეთ უმნიშვნელო მოვლენად იქცა, რო-

გორც ფანჯრის გაღება, რომელსაც კარლოს სიკვდილის შემდეგ მტრედები შეეჩვივნენ.

მოთხრობა „მეკავშირეც“ ომის თემაზეა. რეალობა აქ „ძალზე ცოცხალია“ და ნამდვილ თავგადასავალს ემსგავსება. მართალია, კონკრეტული გეოგრაფიული ადგილი ან სხვა რამ მინიშნება არც აქ ჩანს, მაგრამ სისხლის სუნი აქ უფრო აშკარად იგრძნობა. ცხედრებიც „ნამდვილია“ და კოჭოიას შიშიც ნამდვილი ომით არის გამონვეული.

მეკავშირის პორტრეტი იხატება ომამდელი ისტორიებით, რომლებიც კოჭოიას თავში ტრიალებს და მისი სიკვდილისწინა „გრძელი“ წამის შევსებას ემსახურება. მთავარი პერსონაჟის ცხენებისადმი სიყვარული თითქოს სიცოცხლის თავისებური აპოლოგიაა, რომელსაც ეს უაზრო ომი ანგრევს და აცამტვერებს.

მკითხველს მოეხსენება, რომ დღეს ჩვენში სოციალური ქსელების ბუმი. ისინი არა მხოლოდ კომუნიკაციის დამყარების ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა, არამედ ერთგვარი ფსიქოლოგიური გარემოა, რომელზე მიჯაჭვულობაც თანდათანობით გამოაჩენს თავის პოზიტიურ (ან ნეგატიურ) შედეგს.

სოციალური ქსელების და კერძოდ Facebook-ის გამოჩენა თავისი გავლენით შეგვიძლია ტელევიზიის გამოჩენას შევადაროთ. ცხადია, სოციალური ქსელის ორმხრივ (დემოკრატიულ) ურთიერთობას ვერც კი შევადარებთ ტელეხედვის ცალმხრივი (ტოტალიტარული) „დიქტატის“ შესაძლებლობას, მაგრამ გავითვალისწინოთ, რომ იმ დროისთვის ეს ტექნიკური სიახლე – „ჯადოსნური ყუთი“ (რომელიც მაშინაც კი „მუშაობდა“, როცა ის გამორთული იყო) საზოგადოებრივი ცნობიერებისთვის ნამდვილი შოკი გახლდათ.

ქართული მწერლობის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ის ტელევიზიის გამოჩენას მზად დახვდა. გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობაში „ბატონო ტელემაცურებლებო“ მწერალმა ზუსტად ახსნა ტელეცენტრის პრინციპი „...თქვენ ზიხართ და მისმენთ თქვენი სურვილით, თუ მის წინააღმდეგ, სხვა არაფერი შეგიძლიათ გააკეთოთ, თქვენ განიარაღებულები ხართ“) და მომავალი ტელემაცურებელი (როგორც სოციალური კლასი) მასთან ურთიერთობისთვის მოამზადა.

თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ სოციალურმა ქსელებმა ბოლოდღე შეძლო ადამიანის განიარაღება და ის ისევ გაუთვალისწინებელი საფრთხის წინაშე დააყენა.

მკითხველი ელოდა, რომ ამ ტექნოლოგიური სიახლის შესახებ სოციოლოგებს და ფსიქოლოგებს ისევ ლიტერატურა დაასწრებდა; რომ მწერალი თავისი შორსმჭვრეტელო მხატვრული აზროვნების წყალობით წინასწარ გაიაზრებდა მოსალოდნელ საფრთხეს და თანამედროვე ადამიანის მეხსიერებაში თავდაცვის რეჟიმისთვის აუცილებელ „პროგრამას ჩართავდა“.

სწორედ ამ განწყობით დავინწყე ამ მოთხრობის კითხვა, რომელსაც **„ფეისბუქი“** ჰქვია.

ვერ ვიტყვი, რომ მწერალმა იმედი გამიცრუა. უბრალოდ, ჩვენ სხვადასხვანაირად გვესმის ეს ამოცანა. მოთხრობა უბრალო ანეგდოტური სიტუაციით იწყება: კორპუსის წინ ვილაცამ ასფალტზე დაწერა თეას+ანზორი, რამაც ცნობისმოყვარეთა ინტერესი გამოიწვია და ინტრიგაში ერთდროულად ექვსი თეა ჩაერთო.

მწერალმა მკითხველს საშუალება მისცა, რომ რამდენიმე ქალის პირად ცხოვრებას გასცნობოდა, თუმცა იგი თავისი პრინციპის ერთგული დარჩა და მკითხველი მხოლოდ ზედაპირული შთაბეჭდილებებით დატვირთა (მოთხრობის ირონიულმა ჟანრმა არ მისცა უფრო ღრმად დაკვირვების საშუალება).

ყველაფერი ზედმეტი დრამატიზების გარეშე დასრულდა. ფეისბუქმა კი აქ მართლაც უმნიშვნელო როლი შეასრულა: ცნობისმოყვარე მეზობლების გართობის ტექნიკურ საშუალებად იქცა.

ასეთი სიუჟეტები მე რეზო ჭეიშვილის შემოქმედებიდანაც მახსენდება. ქართველ მწერალთაგან მას (შესაძლოა, ერთადერთს) აქვს უნარი, რომ ერთი შეხედვით ანეგდოტური ამბავი დიდი პრობლემის წარმოსაჩენად გამოიყენოს.

მესამე ნაწარმოებს მთლიანად ალაღბედზე ვარჩევ. ვცდილობ, ჩემში არსებული მკითხველი არ შევაკრთო და შედარებით მცირე მოცულობის ტექსტს ვუტრიალებ.

აქვე მინდა ვთქვა, რომ გელა ჩქვანავა წინასწარგანზრახვით თუ შემთხვევით მხატვრულ ტექსტებში პერსონაჟებს ჩვენი ლიტერატურისთვის ცნობილი ადამიანების – ოტია პაჭკორიას, ნოდარ ალანის – გვარ-სახელს აძლევს და მათთვის უჩვეულო ისტორიებში მოქმედებას „აიძულებს“.

აი, მაგალითად, **„გადადებულ პარტიაში“** შუღერი ნოდარ ალანია, მეტსახელად დოცენტი, თავის უმცროს მეგობარს ლევან არდაშელიას, მეტსახელად ლევანია ურჯულოს, უხსნის, რომ ცხოვრება შეიძლება ტრაგედიაც იყოს და კომედიაც, გააჩნია, შენ როგორ გადანყევტ, რა ჟანრში გინდა ცხოვრება და ამის მაგალითად თავის პირველ ცოლთან გაცნობის ისტორიას უყვება.

ამ ტექსტის წაკითხვამ კიდევ უფრო განმამტკიცა აზრი იმის შესახებ, რომ ავტორი სახალისო განწყობის შესაქმნელად ე. წ. მსუბუქ იუმორს იყენებს და ამით ქართული ლიტერატურის იმ ფრთას მიეკუთვნება, რომელიც ჩვენში დასვლურ (იგულისხმება დასავლეთი საქართველო) მიმართულებად არის ცნობილი.

ამასთან დაკავშირებით რეზო ჭეიშვილი უკვე დავიმონმე, თუმცა ახლა უფრო მეტი საფუძველი მეძლევა, რომ ჩვენი ავტორისა და თავად რეზო ჭეიშვილის შემოქმედებასთან დაკავშირებით რუსული კლასიკური ლიტერატურა და მისი ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი ანტონ ჩეხოვიც გავისხენო.

თითქოს შემთხვევით გამახსენდა, რომ რეზო ჭეიშვილი თავის საყვარელ მწერლებად ლევ ტოლსტოის (მას ახალგაზრდობაში „ომი და მშვიდობა“ ხელით ჰქონდა გადანერილი) და ჩეხოვს თვლის (მწერალს განსაკუთრებით მოსწონდა მისი პიესები).

მართალია, ჩვენს ლიტერატურაში ტრაგიკულის და კომიკურის ოსტატურად შერწყმის საკუთარი ტრადიცია (დავით კლდიაშვილი) გაგვაჩნია, თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ თხრობის დინამიკით, ნოველისტური ჟანრისთვის დამახასიათებელი აზროვნებით ზოგიერთი ქართველი მწერალი სწორედ რუსი კლასიკოსის სასიკეთო გავლენას განიცდის.

მკითხველი რომ არ დაიბნეს, განვმარტავ, რომ საუბარია კლასიკური ლიტერატურის კომპოზიციის უპირატესობაზე, რომელიც ჩვენს მეხსიერებაში რუსულ ლიტერატურას უკავშირდება, თორემ თავისთავად ამგვარი ფუნდამენტური სტილი მხოლოდ მსოფლიო ლიტერატურის კუთვნილებაა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ევროპულმა ლიტერატურამ სასარგებლო გამოცდილებად აქცია.

მოთხრობაში **„კორიდა, ანუ ბედისწერა“** ავტორმა პირველივე აბზაციდან „მაიძულა“, თხრობის სიამოვნება მკითხველთან (გან-

საკუთრებით მასთან, ვისაც გელა ჩქვანავას ტექსტის ნაკითხვის სიამოვნება წინ ელის) ერთად გამეზიარებინა.

„კახა პაჭკორიას, მამამისივით, უბნის რწმუნებულ ოტია პაჭკორიასავით, ფიცხ, მაგრამ მისვე მსგავსად მიამიტურად კეთილი გულის ბიჭს, გაზაფხულის ერთ მშვენიერ დღეს მოეჩვენა, რომ ღმერთს ის იმისთვის გაეჩინა, რათა ერთი თავისი თანაკურსელი თეთრპირისკანიანი და ცისფერთვალეა გოგო გაებედნიერებინა იმით, რომ ყოველ დილით მის მიერ პირდაპირ ლოგინში მორთმეული ყავა ეხვრიბა. მაგრამ, აღმოჩნდა, რომ თეთრპირისკანიან და ცისფერთვალეა გოგოს საკუთარ ბედთან დაკავშირებით სულ სხვა გეგმები ჰქონდა, რომლის განხორციელებას ის კახა პაჭკორიაზე გაცილებით განათლებული, გაცილებით სიმპათიური და, რაც მთავარია, კახა პაჭკორიაზე სულ ცოტა ერთი თავით მაღალი ბიჭის საშუალებით აპირებდა, რომელიც თურმე ჰპირდებოდა, რომ თანამეცხედრეს ყავას თვითონ მიართმევდა ლოგინში. როგორც ცნობილია, ბედი პრაქტიკოსებს უფრო სწყალობთ ხოლმე. კახა პაჭკორია კი პრაქტიკოსი იყო და, როგორც კი გაეცნო თეთრპირისკანიან და ცისფერთვალეა გოგოს მანერულ ოცნებებს, მაშინვე მიხვდა, რომ მის მოსახიბლად ცოტა შანსი ჰქონდა. ამიტომაც მან თავისი ოცნების განსახორციელებლად, ანუ ცოლის მიერ პირდაპირ ლოგინში მორთმეული ყავის სურნელით დასატკბობად, თეთრპირისკანიანი და ცისფერთვალეა გოგო მოიტაცა. თეთრპირისკანიან და ცისფერთვალეა გოგოს, როგორც ყველა ქედმაღალ, პრეტენზიულ და მეოცნებე არსებას, უტიფრობა აბნევდა და თრგუნავდა. ის კახა პაჭკორიას უტიფარმა საქციელმა იმდენად დათრგუნა, რომ მოტაცებიდან სულ რაღაც ერთ საათში ძალიან ადვილად დასთანხმდა ცოლობაზე და ქორწილის დღეც მალე დაინიშნა“.

აქ მთელი აზრით ავტორმა ერთი წინადადებაში ჩაატია და ასევე ერთ „ამოსუნთქვაში“ დაასრულა ახალშეუღლებულთა ამბავი, შექმნა განწყობა, ზუსტად განსაზღვრა შინაგანი რიტმი და ნაწარმოების მთავარი აზრიც სათაურშივე გააცხადა.

ცხადია, აქ დიდ ტრაგედიას აღარ ელის მკითხველი, თუმცა მაუზერიც გავარდება და შაშხანაც. სახელდახელო კორიდა (ქორწილის წინა დღეს დასაკლავი ხარი გაექცევა სახლიდან) კი ხარის სიკვდილით და ავღანეთის ომის ვეტერანი ოტია პაჭკორიას ბარ-

დაცუში მოხვედრილი ასხლეტილი – „დალლილი“ (როგორც ოტიამ უწოდა მას) ტყვიით დამთავრდა.

ცუდად აუხდა უზნის ინსპექტორ ოტია პაჭკორიას თავისი ცოლის, ცაქვას, ნანახი სიზმარი, რომელმაც დაივიწყა ცხოვრებული მამამისის რჩევა, „ცოლისა და იარაღის სხვისთვის მიბარება არ შეიძლება, სახლში უნდა ინახავდე ორივესო“.

გელა ჩქვანავას რაიმე სოციალური მოვლენის ან დეტალის განზოგადება არ უჭირს. არც თემების ნაკლებობას განიცდის. კარგი, ავკარგიანი პროზაიკოსი მისი პატარა მოთხრობიდან **„ჩემი ახალი სახლი“** რამდენიმე საინტერესო მოთხრობას „გამოადნობდა“. „ბიჩის“ პორტრეტი და მისი ტრაგიკული ისტორია, მამასთან ერთად აშენებული და მერე ვინმე ბარციცის მიერ დაპატრონებული სახლის ამბავიც (მამის პორტრეტთან ერთად) ორი სრულიად დამოუკიდებელი ნოველაა და თითოეული მათგანი გაგრძელებას ითხოვს, რადგან „ბიჩის“ ფსიქოტიპი ყოფილი საბჭოთა კავშირის მთელ ტერიტორიაზე იყო გავრცელებული (მას ოთხმოციანი წლების ქართული მწერლობაც კარგად იცნობს), სახლის თემა კი არაერთ ქართველ მწერალთან გვხვდება, თუმცა გელა ჩქვანავასთან ის მეტი ტრაგიკულობის განცდას იძენს, რადგან სახლში (შინ) დაბრუნების სურვილი თანდათან იკარგება და უფერულდება.

„კონვეიერული მეთოდის ზოგადი პრინციპები“ ისევ ძიძარიას ქუჩის ამბავსა და დოდო ბასილიას ისტორიას მოგვითხრობს. სიუჟეტი ისევ ანეგდოტურია (დოდოს სიდედრი კონვეიერული მეთოდის გაგებას ცდილობს, თუმცა ისე მიდის ამქვეყნიდან, რომ ბოლომდე ვერ გაერკვა მის მექანიზმში) და სტილისტურად რომელიც ნაცნობ ნოველასაც მოგვაგონებს.

შესაძლოა, ეს ამბავი სხვა ამბებზე უფრო ნამდვილია, მაგრამ სხვებზე მეტად დაუჯერებელი ჩანს, რადგან „გამოგონილ“ ამბავში მწერალი მოქმედების მეტისმეტად მტკიცე მოტივაციას ქმნის (რეალურ ამბავში კი შემთხვევითი, უმოტივაციო მოვლენებიც ხდება). ის პრინციპულად განსხვავდება რეალური ამბისგან, რომელიც სწორედ თავისი „ნამდვილობის“ გამო ვერ უძლებს სიცრუის დეტექტორის გამოცდას, რომელიც ყველა მკითხველის გონებაშია „ჩამონტაჟებული“.

თუმცა ხშირად სწორედ თითიდან გამოწვეულ ამბებშიც ახერხებს ავტორი თავისი პროფესიონალიზმის გამჟღავნებას

(„კარადაში დამალული სიურპრიზი“), კითხვის პროცესი აქაც ჩვეულებრივად „ჩამთრევი“ და ცნობისმოყვარეობის აღმძვრელია. მხოლოდ მოთხრობის დასარულს ხვდება მკითხველი, რომ ეს ყველაფერი შესაძლოა არც ისე საინტერესო იყო, მაგრამ რაღა დროს, ტექსტმა ბოლომდე წაგაკითხა თავი და არ შეგიძლია მწერალს ეს არ დაუფასო.

რამაზო ლიპარტია და ხვიჩა ზარანდია გელა ჩქვანავას მუდმივი პერსონაჟები არიან (მწერალს კიდევ არაერთი პერსონაჟი ჰყავს, რომლებიც მოთხრობიდან მოთხრობაში გადადიან). **„ნაგვიანვეი მადლობა ალას ანუ გაზაფხულის ერთი გაელევება“** მათი ცხოვრების ერთ ეპიზოდს ეხება, როდესაც რამაზო თავისი შეყვარებულისთვის ჩელენტანოს სურათის მოპარვას დააპირებს, მაგრამ ალა პუგაჩოვას თუ მისი ორეულის სოხუმში ჩამოსვლა გადაარჩენს ამკარა უსიამოვნებისაგან.

„ერთი დღე რამაზოსთან“ ხვიჩას და რამაზოს ერთ მოსაწყენ დღეზე გვიამბობს, უფრო ზუსტად კი ეს არის „ხვიჩა ზარანდიას მიერ რამაზოს გახსენების მიზნით სიმთვრალისას ემოციურად მოყოლილი ამბავი“. მოსაწყენი ამბავი-მეთქი, თუმცა უნდა ვაღიარო, რომ ბავშვობაში სათავგადასვლო რომანების და დეტექტივის კითხვის შემდეგ ასე ძალიან არაფერს ჩავუთრევივარ. თუმცა აქ არც საიდუმლოების გაგების და არც სიყვარულის დრამატიზებული ისტორიის გაგრძელების სურვილი გკლავს. მოთხრობაში ერთი ჩვეულებრივი სიტუაციაა აღწერილი, ბიჭები სოჭში წასვლას გადაწყვეტენ და მთელი დღე ფულზე „ჩალიჩობენ“.

მე ვიტყვოდი, რომ ეს შესანიშნავი მიზეზია, რათა მკითხველს მთელი სოხუმი გააცნო და მკითხველიც მიჰყვება რამაზოს და ხვიჩას ერთი ეზოდან მეორეში, კაფედან სილამაზის სალონში, ზღვის სანაპიროდან სახანძრო განყოფილებაში, რათა, ბოლოს და ბოლოს, ის შეუნელებელი ინტერესი, რომელსაც მწერალი აღძრავს (ის მართლაც შესანიშნავი მთხრობელია), ისე დაიკმაყოფილოს, რომ თავი უხერხულადაც კი იგრძნოს, გზადაგზა პერსონაჟების შეფასების თუ გაკილვის ნებას რომ აძლევდა საკუთარ თავს.

დღის ბოლოს კი რამაზო და ხვიჩა გამოსაფხიზლებელში ხვდებიან (ეს ასეც უნდა მომხდარიყო) და შენც (ამ მოთხრობის მკითხველი) უკვე მზადა ხარ, როსტობაიასთან ერთად იჩალიჩო

მათ გამოსახსნელად, წინა დღეს ნაშოვნ ფულს კიდეც ასი მანეთიც დაუმატოვიდრე ავტორი რამაზოსავით მაგიდაზე ავა და ლევიტანის ხმით ომის გამოცხადებასავით თავზარდამცემ ინფორმაციას გააცნობს თავის მკითხველს:

„კოტე ომში დაიღუპა. მზვერავობდა. იმაზე უფრო გულადი აღმოჩნდა, ვიდრე სხვებს ეგონათ. ერთერთი სამზვერავო ოპერაციისთვის რომ ემზადებოდა, სნაიპერმა ესროლა გულში, მაგრამ გადარჩა – გულისჯიბეში ოთხი, თუ ხუთი კაცის, მთელი მას დაქვემდებარებული ჯგუფის საბუთები ედო (ოპერაციაზე ნასვლის წინ საბუთებს შტაბში აბარებდნენ). ამ ინცინდენტის შემდეგ ოპერაცია გადაიდო, კოტე სახლში გაუშვეს დასასვენებლად. ეზოში შესულა და ამ დროს მოხვედრია კიდეც შორიახლო მდგარ ლედვის ხეს ნალმტყორცნის ჭურვი. ჭურვის ერთადერთმა ნამსხვრევმა იმსხვერპლა კოტე, აივანზე მდგარი ცოლშვილის წინ ამოხდა სული. უმცროს ვაჟიშვილს ფსიქიკა შეერყა. ახლაც ვერ არის დალაგებული, ამბობენ.

როსტობაიაც დაიღუპა სოხუმის დაცემის დღეს, ადილეღთა რაზმთან შეტაკებისას, კოტეს სახლიდან ორ ნაბიჯში. ორჯერ დაუსაფლავებიათ სომხებს – პირველად არც ისე ღრმად და გახრწნილი გვამის სუნს შეუნუხებიათ. ახლაც არ ვიცი, იცნობდა თუ არა როსტობაია სიცოცხლეში კოტეს.

ბუდუღლაი ომის შემდეგ თავისი ზუგდიდელი მეგობრის, ზალიკოს სახლში ცხოვრობდა და დრო და დრო პარტიზანობდა. მონინალმდეგეც „ბუდუღლაიდ“ იცნობდა. სულ იმას ამბობდა, პარტიზანობას თავს დავანებებ და სოჭში წავალ საცხოვრებლადო. ათას დოლარად იყო შეფასებული მისი თავი, ზალიკო ამბობდა ხუთ კილო ოქროდო და ძალიან ეამაყებოდა, ხუთ კილო ოქროდ შეფასებულ კაცს რომ მასპინძლობდა (ღიმილი ჰქონდა აფერისტული, თორემ სინამდვილეში ძალიან ალალი ტიპი იყო). დალუპვამდე ორი კვირით ადრე მინახულა ბუდუღლაიმ, ანაკლიაში წამიყვანა „საზასაოდ“ (მაშინ ანაკლია ერთი უბრალო სოფელი იყო, ჯერ კიდევ არ იყო „აყვავებული“ ერთი ჩვენი დარტყმული პრეზიდენტისგან). მისგან შევიტყვევ რამაზოს ბიცოლას ამბავი. სვანეთის გზაზე ბიჭი გაეყინათ და ციალამ თავი მოიკლა – შუალამეს კარვიდან გამოპარულა, სახელდახელოდ გათხრილ შვილის საფლავამდის ვერ მიუღწევია, ნახევარი კილომეტრი დარჩენოდა კიდეც გა-

სავლელი. საზაფხულოდ ჩაცმული მიდიოდა თურმე. ქმარი ამბობდა, ტანზე იმიტომ გაიხადა, რომ თავი მოეკლაო, სხვები ამბობდნენ, გაგიჟდა და იმიტომო. ბუდუღაის თავისი თვალით უნახავს გარდაცვლილი ციალა – დაკრუნჩხული ეგდო და მაინც ლამაზი იყო, იმაზე ლამაზიც კი, ვიდრე სიცოცხლეშიო; რამაზო გამახსენდა, წამლის კაიფში ძილში გაპარულს, სახეზე თეთრი ფერი რომ ედო, ისიც ლამაზი იყო, ყველას მის სილამაზეზე წყდებოდა გულიო...”

... სწორედ ამ ციტატიდან იგებ, რომ სოხუმი უკვე დაეცა... მწერალმა მოასწრო ამ ქალაქის ჩვენთვის გაცნობა. ქალაქის, რომელიც ყოველთვის უცხო რჩებოდა ჩვენთვის – თბილისიდან ჩასულთათვის. ამის გამო მე დღესაც გული მწყდება და თავს უხერხულად ვგრძნობ.... თავს უხერხულად კიდევ იმიტომ ვგრძნობ, რომ მხოლოდ ორიოდ ნერილი იძებნება ინტერნეტში, რომელიც გელა ჩქვანავას, ამ უდავოდ შესანიშნავი მწერლის შემოქმედებას ეხება (იმედია, მკითხველს ჩემი მცირე შენიშვნები არ დააბნევს), მხოლოდ ორი... თუმცა კი შესანიშნავი სტატია, რომლებიც ორ პროფესიონალ ლიტერატურისმცოდნეს, წარმოშობით სოხუმელ ნონა კუპრეიშვილს და სოფო წულაიას ეკუთვნით.

მე კი გული დამწყდება, თუ გელა ჩქვანავასა და სხვა სოხუმელი მწერლების შემოქმედებაც ისეთივე უცხო აღმოჩნდება დანარჩენი საქართველოსთვის, როგორც თავის დროზე სოხუმი იყო ჩვენთვის...

* * *

თითქმის ოცი წელია, გელა ჩქვანავა ლიტერატურაში მუშაობს. უპრეტენზიოდ, თუმცა წარმატებულად და ნაყოფიერად (გამოცემული აქვს ოთხი რომანი და ხუთი პროზაული კრებული). ამასობაში მან რამდენიმე ლიტერატურული პრემიის (მათ შორის „საბას“) მიღება მოასწრო. თუმცა ამას არ უმოქმედია მის სოციალურ სტატუსზე, რადგან, როგორც ჩანს, ის კვლავაც პარალელურ რეჟიმში იცლის ლიტერატურისთვის. გელა ჩქვანავა მწერალთა იმ კატეგორიას მიეკუთვნება, რომელთაც ლიტერატურას მაინც ცხოვრება ურჩევნიათ და ამით ისევ და ისევ ლიტერატურა იგებს...

მკითხველი შენიშნავდა, რომ მე თითქმის არაფერი მითქვამს მწერლის ბიოგრაფიაზე. ეს კი არცთუ ისეთი რთული იყო, რადგან

ყველამ იცის, რომ „Google“-ის საძიებო სისტემა პირველივე მოთხოვნაზე ამომწურავ ინფორმაციას შემოგთავაზებს მწერლის შესახებ. მე შეგნებულად ავარიდე თავი ამას, რადგან მინდა მკითხველი დავარწმუნო, რომ მწერლის ნამდვილი ბიოგრაფია მხოლოდ მის მხატვრულ ტექსტებში იკითხება.

მეც სწორედ მისი მოთხრობებიდან შევიტყვე, რომ ის ძალიან კარგად იცნობს ქალაქს, სადაც მისი პერსონაჟები ცხოვრობენ. ისტორიები, რომლებშიც მისი გმირები მოქმედებენ, ფატობრივად მისი თავგადასავალია.

მას აქვს თავისი თემები და ის არასოდეს სხვის თემას არ გაეკარება (ამ მხრივ მას აშკარად გამძაფრებული აქვს საკუთრების გრძნობა), არც პერსონაჟთან მივა იმაზე ახლოს, ვიდრე ამის უფლებას ცხოვრებისეული მორალი აძლევს. სამაგიეროდ, საკუთარ შესაძლებლობას არ დაზოგავს, რომ ხედვის უამრავი კუთხე მოუძებნოს თემას და იმდენი ატრიალოს, ვიდრე ის მკითხველისთვის სრულიად გასაგები არ გახდება.

ავტორს ზუსტად აქვს მონიშნული თავისი შემოქმედების გეოგრაფია, სამუშაო თემატიკა, თხრობის საკუთარი მანერა და მარტივი ენა, რომელიც გაშუალებულ პოზიციას იკავებს მეტისმეტად „გათანამედროვეებულ“ და აკადემიურ ენებს შორის, ამიტომ ერთნაირად ადვილად საკითხავია, როგორც ძველი, ისე ახალგაზრდა თაობის მკითხველთათვის. ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მისმა ენამ ბოლომდე შეინარჩუნა ბუნებრივი კონსტრუქციები და დაურღვეველი სინტაქსი, რაც არცთუ ადვილი მისაღწევი იყო თანამედროვე ცხოვრებისა და ლიტერატურული პროცესების ფონზე.

გელა ჩქვანავას უყვარს კითხვა (ბევრი მწერლისგან განსხვავებით), განსაკუთრებით კლასიკურ ლიტერატურას სწყალობს. ზოგიერთი ძველი მწერლის შემოქმედებასთან კი ისეა „გაშინაურებული“, რომ ხანდახან ცნობილი ლიტერატურული სქემები მის დაუკითხავად იჭრებიან თხრობაში, თუმცა ეს მხოლოდ რეტროსპექტული სტილის განწყობას სძენს მხატვრულ ტექსტს.

ნაკლებად კომუნიკაბელურია. ურთიერთობას არ გაუზრბის, თუმცა ბოლომდე არ ითქვიფება მასაში, რადგან ბუნებით დამკვირვებელია და არა მონანილე. სწორედ ამ მიზეზით მუდამ ერთი

ნაბიჯით „უკან იხევს“, რათა არ დაკარგოს ის სასურველი მანძილი, რომელიც სიტუაციის აღქმაში დაეხმარება.

ენატრება სოხუმი (სხვანაირად შეუძლებელია). ფიქრობს იქ დაბრუნებაზე. ხშირად ხედავს საკუთარი ხელით (მამასთან ერთად) აშენებულ დიდ (17-13-ზე) სახლს და წარმოსახვით რეალობაში (ეს უნარი მწერლობამ გაუვარჯიშა) ხელახლა (უკვე მერამდენედ) უტარებს კოსმეტიკურ რემონტს, რადგან დარწმუნებულია, რომ ამდენი ხნის განმავლობაში ვინმე ბარჯიცის ხელში ის უთუოდ საღორეს დაემსგავსებოდა.

ზღვა? ზღვა ყველას გვენატრება. სოხუმელს თუ არასოხუმელს... ამის მიხვედრა ბევრს ვერაფერს შემატებს მწერლის მხატვრული ტექსტებიდან გამოძერწილ მის სახასიათო პორტრეტს.

წერა სიცოცხლის ფასად (პაატა ცანკაშვილის პროზაული კრებულის გამო)

ხდება ხოლმე, რომ მკითხველის სწრაფვა ტექსტისკენ ირაციონალურის ზღვარზე გადაის. სხვანაირად გამიჭირდება იმის ახსნა, როგორ ტრანსფორმირდა ჟურნალ „საუნჯის“ ადრეული პუბლიკაციის გაცნობისთანავე ჩემთვის (შემდეგ გაირკვა, რომ არა მარტო ჩემთვის) სრულიად უცნობი ავტორის, პაატა ცანკაშვილის, რამდენიმე მოთხრობით აღძრული ინტერესი იმ აუცილებლობად, რამაც ამ რამდენიმე ხნის წინ, კონკრეტულად კი 5 თებერვალს, ბიბლუსის ერთ-ერთ მაღაზიაში გამართული ამავე ავტორის წიგნის პრეზენტაციაზე მიმიყვანა. სალამო ჩემთვის არა მარტო ემოციური, არამედ ინფორმაციულიც გამოდგა.

გარდაცვლილი მწერლის ხელნაწერები (დღეს ეს უფრო კომპიუტერზე აკრეფილი ტექსტებია) ლიტერატურულ მოვლენად რომ იქცეს, სულ ცოტა ორი პირობაა საჭირო: ამ ხელნაწერების მხატვრული ღირებულება და ასეთ შემთხვევაში მათ ერთგვარ პატრონად ქცეული რედაქტორის (ეს პოეტი შოთა იათაშვილია) ალლოიანობით ინსპირირებული ლიტერატურული გემოვნება. საგანგებოდ გავიმეორებ ბოლო ორ სიტყვას – „ლიტერატურული გემოვნება“, რადგან ამ როგორღაც ყავლგასული ცნების ნამდვილ შინაარსს კრებულის გაცნობისთანავე იმის კვალდაკვალ აღვადგენთ, თუ რაა გაკეთებული ზოგჯერ დაუსრულებელი, ზოგჯერ კი ავტორის მიერ ხელშეუვლებადაც მიტოვებული ტექსტების კონპეტუალური და სტრუქტურული მთლიანობისთვის.

შესავალ წერილში, რომელიც აგრეთვე შოთა იათაშვილს ეკუთვნის, რედაქტორი იხსენებს ურთიერთობის მნიშვნელოვან დეტალებს მწერალთან, რომელიც გულდასმით მაღავედა საკუთარ მწერლობას. მართლაც, როგორი ნებისყოფა უნდა გქონდეს ან როგორ შედეგზე უნდა იყო ორიენტირებული, რომ წარუმატებლობის სიმწარე და მიგნებების სიხარული არავის გაუზიარო. „ანი უკვე ვერავინ გაიგებს, თუ რამდენი ივარჯიშა, თავის თავთან მარტოდ დარჩენილმა, შემფასებლების, მასწავლებლების, თანამოაზრეების

გარეშე მყოფმა, რამდენი დანერა, დაინუნა, დაფლითა და ნაშალა. ცოტა არ იქნებოდა, რადგან ისეთი ოსტატობა, რომელიც საბოლოოდ აღმოაჩნდა, იოლად და სწრაფად არ მოდის... (შ. იათაშვილი, „ეგზისტენციალური შეჭირვებების“ ნალექი).

არსებობს ასეთი საკმაოდ გაცვეთილი სინტაგმა – ლიტერატურა და ცხოვრება. არც თუ ისე შორეულ წარსულში მას უსინდისოდ იყენებდნენ ხელმოცარული მოკალმენი და მათი მფარველი ათასი ჯურის დემაგოგები. სინამდვილეში, ნიჭიერებით აღბეჭდილი ნაწერი გაიძულეს ამ მოცემულობის კორექტირებას და საქმეს იმგვარად წარმოაჩენს, რომ ლიტერატურა ყოველგვარი პარალელიზმის კანონების საპირისპიროდ, თვითონაა ცხოვრების ნაწილი, მეტიც, ცხოვრება მწერლის მიერ აღიქმება, როგორც ტექსტი. ყოველ შემთხვევაში, პაატა ცანკაშვილთან ნამდვილად ასეა. მისი „კრიალოსანივით ჭრელი კრებულის“ კითხვისას აშკარად იმ აზრისკენ იხრები, რომ ამ ადამიანის ცხოვრება (თუნდაც საინტერესო მეგობრებითა და ხანმოკლე გამონათებებით) ერთი დიდი მზადება იყო ისეთი წიგნის ან წიგნების შესაქმნელად, რომელიც ავტორსაც და მის მკითხველსაც ერთგანზომილებიანი გარემოდან წარმოსახვის მრავალფეროვანი ჯადოსნური სივრცისკენ გაჭრილ გზაზე გაიყვანდა. ამ (ყურადღება მიაქციეთ!) ცალმხრივი მოგზაურობის საფასური კი, არც მეტი, არც ნაკლები, თვით სიცოცხლე იქნებოდა. აი, ფრაგმენტი ფანტასმაგორიული დიალოგიდან, რომელიც ხუთი წლის ცნობისმოყვარე ბიჭუნასა და ადამიანური ხმით მოსაუბრე ადრე შინიდან მოულოდნელად გაუჩინარებულ, ახლა კი ასე მოულოდნელად გამოჩენილ კატას შორის იმართება: „როგორ მოხვდი მთვარეზე? – (ეკითხება ბიჭი თავის კატას). – ცხოვრების გზამ ამომიყვანა. – მეც მინდა, ცხოვრების გზამ მთვარეზე რომ ამომიყვანოს. – მაშინ უნდა გასცდე ახალციხეს, გასცდე თბილისს და ავტობუსის ბილეთი აიღო. – ძვირია ბილეთი? – ძვირია. მეშვიდე სალაროში იყიდება, სიცოცხლის ფასად. – რის ფასად? – სიცოცხლის ფასად“ (ბრძენი კატა მთვარეზე). ამ, ერთი შეხედვით, ნაივური ფორმით მოტანილ მეტად მნიშვნელოვან ამბავში, ნაწილმარზე ტალახიანი მიწიდან ბებიისა და შვილიშვილის მიერ კარტოფილის ამოღებით რომ იწყება, შემდეგ კი ზღაპრული ფრინველივით ფანტაზიის ფრთებგამოსხმული მკითხველის გაურკვეველ სიმაღლეში ატყორცნით სრულდება, მარხო ვარგას ლიოსას თუ დავესესხე-

ბით, ლიტერატურის ცხოვრებაში განზავების და ამით მისთვის განსაკუთრებული ბრწყინვალეების მინიჭების შესაძლებლობათა ძიებას ვხედავთ.

ისე, რა უნდა იყოს ამაზე ბუნებრივი მწერლისთვის? თუმცა ძიებაცაა და ძიებაც. გააჩნია, ამისთვის ვინ რისი გადამხდელია, ვინ რას გაიღებს, როგორც იტყვიან, პირადი კომფორტის სივრციდან, ვინ რას დათმობს და რამდენი ხნით. და სწორედ აქაა დიფერენცირების საფუძველთა საფუძველი. პაატა ცანკაშვილი ამ საკითხის სირთულეს ოსტატურად ნიღბავს, თუმცა ისიც იგრძნობა, რომ მეტად სერიოზულად უყურებს. ამიტომაც იმთავითვე ძველი ლათინების მაქსიმას მოიმარჯვებს „vita est via“ ანუ „ცხოვრება – გზა“. და იწყება მისი მოგზაურობა იმ დროიდან, შემეცნებისთვის სრულიად ღია რომ იყო, ე.ი., ბავშვობიდან, „როცა ჯერ კიდევ არ ენატრებოდა საკუთარი თავი“, იმ დრომდე, სიმამის პერიოდმაც რომ გაუარა და მრავლის მნახველმა, უფრო კი მრავლის განმცდელმა, უცნაური სიბრძნეების, თვითონ ჭკუისკოლოფებს რომ უწოდებს, ფრქვევა დაიწყო: „მდინარე მოშხუის, ადამიანები კი კვდებიან“; „თუ მაინც ვკვდები, კარტოფილის თხრას ტელესკოპში გავიხედო, ჯობია“; „ის, რასაც სიზმრის ჯადო არ ახლავს, ორლობის ნეხვივით იაფია“; „ტაშისა და ცრემლის გარეშე რომ იცხოვრო ან გიჟი უნდა იყო, ან არარაობა“, „კახპაა ბრძენი თუ ბრძენია კახპა“; „ხეირიანი ფიქრი იღბალივით არის – როდის დაგემართება, ვერ გაიგებ“; „თავიდან სიყვარულის შუქი ეფინება საგნებს, მერე – საგნების ჩრდილი სიყვარულს“; „სექსუალურ ცხოვრებაში ისეთივე სიფრთხილე გმართებს, როგორც ომში“; „წიგნებს დამარცხებულებზე წერენ, გამარჯვებულებისგან ინტერვიუს იღებენ“; „დაივიწყე სევდა, გახდი სიცოცხლე...“. ეს ბოლო შეგონება ერთ-ერთი იმათგანია, ფიქრის, აზროვნების ფსკერს თავდაღწეული ადამიანები რომ გამოგლეჯენ ხოლმე ნაცრისფერი ყოველდღიურობის ქაობს. ამ ფრაზას ვხვდებით ნოველაში, სახელწოდებით „გზა“, რომელიც მოცულობით იმდენად პატარაა, დაჯერებულად ასეც ვერ უწოდებ (თითქოს ჟანრების განვრცობისა თუ უკიდურესი ურთიერთმიახლოების იშვიათ შემთხვევას წააწყდი). არადა თხრობის ამ ვიწრო არტახებშიც ჩატეულია გზისა და სიცოცხლის ამბივალენტურობა, მათი დამთხვევა-ვერდამთხვევის თითქმის ყველა შესაძლებელი ვარიანტი, დროისა და სივრცის მოხელთება თავისი გაჭრა-ხეტი-

აღიოთა და თუ გაგიმართლა, უკან დაბრუნებითაც. მოკლედ მთელი ის არსენალი, წერით ატანილ კაცს ჰაერივით რომ სჭირდება. აქ კი ერთი ბუნებრივი კითხვა იბადება: და სად შეეძლო ჩვენს ავტორს ეს გადაადგილება? ცხადია, უპირატესად წარმოსახვით სამყაროში ფეხის შედგმით და შემდეგ კომპიუტერის კლავიშებზე გაუთავებელი კაკუნით. მიუხედავად იმისა, ან იქნებ სწორედ იმიტომ, რომ მოუწყობელ, ან მუდმივად მოუწყობელ ქვეყანაში მოუხდა ცხოვრება, სადაც საკუთარი სახის მქონე რაიმედ ღირებული ძველის კონტურები ყოველდღიურად იშლება, ახალი და ასევე ღირებული კი არადა არ ჩნდება, ილუზიების ეკალბარდი, როგორც ჩანს, იმთავითვე გაკაფა და პირველი განაჩენი სწორედ ყბადაღებულ სიცოცხლის საზრისს გამოუტანა: „სიცოცხლეს აზრი არაფერში სჭირდება. ვინც სიცოცხლის აზრს ეძებს ან ბრწყვია, ან თავს ისულელებს. სიცოცხლე უნდა იგემო. და მაშინ ყველა კითხვა ქრება და ნებისმიერი ამოსუნთქვა ნებისმიერ პასუხზე მეტია, აზრზე მეტია...“.

გზამ, როგორც ცხოვრების უნივერსალურმა მეტაფორამ, როგორც შენგან სხვის სამყაროში გადანაცვლების, ინიციაციის შესაძლებლობამ, როგორც ერთ-ერთმა საკვანძო ეგზისტენციურმა კონცეპტმა, პაატა ცანკაშვილის მოთხრობების კრებულის კითხვისას შესაძლოა ჯექ კერუაკის რომანი „გზაში“ (On the Road, 1957 წ.) გაგახსენოთ და, ცხადია, არა მარტო იმიტომ, რომ მოქმედება გზაში ხდება. „ბიტნიკების“ ბიბლიად წოდებული ეს რომანი თავის დროზე „რასთან“ „როგორის“ ორგანული კავშირის წარმატებული დემონსტრირების პრეცედენტად იქცა. მასში ავტოსტოპით ამერიკის ჩრდილოეთიდან ქვეყნის სამხრეთ ნაწილში ახალგაზრდების გარკვეული ჯგუფის გადაადგილებას იმთავითვე თავისი სახელი ერქმევა: ბიჭები სადღაც კი არ მიემგზავრებიან, არამედ უბრალოდ მგზავრობენ. თანაც ამგვარი სამოქმედო პრინციპით: „უნდა იფიქრო იმაზე, როგორ იცხოვრო და არა იმაზე, რისთვის იცხოვრო“. შინაგანი რიტმი, რომელიც ყველაფრის ამოყირავებას ცდილობს, ინერტულობასა და ერთფეროვნებასთან მათსავე შეურიგებლობას განასახიერებს: „მე უკვე ველარ ვიტანდი ძველ მეგობრებს. და არც ახლების შეძენა მსურდა. ახალი ქალი მჭირდებოდა და ახალი გარემო...“ („გზაში“). ამას შემდეგ კრიტიკოსები კონფორმიზმისა და კონსიუმერიზმის წინააღმდეგ მიმართული აღმსარებლობითი პროზის პასაჟებს უწოდებენ. არადა ეს ყველაფერი, შესაძლოა

შორეულად, მაგრამ როგორღაც მაინც უახლოვდება პაატა ცანკაშვილის სულიერ გამოცდილებას, მის თვალახელილობას და თავისუფლების ხარისხს. საგულისხმოა, რომ ორივეგან გზა სიმბოლურ-ალეგორიულ დატვირთვას ატარებს, თუმცა, ერთგან იგი რეალურია (ჯ. კერუაკი), მეორეგან დახშული სივრცის გარღვევის თუ ამ გარღვევის სიმულირების საშუალება, ე.ი. მხოლოდ იდეაში, წარმოსახვაში არსებული რამ (პ. ცანკაშვილი). თუმცა ეს მოძრაობის მოტივაციას, რომელიც ორივესთვის მნიშვნელოვანია, ვერანაირად ვერ ცვლის: „ახალგაზრდა მწერალი ვიყავი და მწყუროდა ადგილიდან დაძვრა“ („გზაში“). ისიც საგულისხმოა, რომ პაატა ცანკაშვილთან საკუთრივ მისი მწერლური ენერგიით პროვოცირებული მკითხველის კონდიციამდე მიყვანა იმ ხელოვნური სტიმულატორების გარეშე ხერხდება, რომლებსაც აქტიურად მიმართავდა თვითონ კერუაკი და მისი მეგობრებიც (გაიხსენეთ: მწერლობაზე ისე უნდა შეგდე, როგორც ამფიტამინზე, რაც მხოლოდ მეტაფორულად არ უნდა გავიგოთ). არც ე.წ. „ჰიპსტერის“ (ბუნებრივი ადამიანის) ბიტნიკებისეული გაგება და მისი „სკუარებთან“ (squares), იმავე ამერიკელ ობივალტელებთან, ღიად დაპირისპირების მსგავსი რამ შეინიშნება სადმე ჩვენს ავტორთან, რადგან ასეთ ჭრილში ეს პრობლემა არც მდგარა. ამ ტიპის მუამბოხე სულის მწერალი, გურამ რჩეულიშვილს თუ არ ჩავთვლით, არც იმ პერიოდში (XX საუკუნის შუახანებს ვგულისხმობ) გვყავდა და, შეიძლება ითქვას, არც ახლა გვყავს. სახეზეა უფრო თავისუფლების მოკლე დისტანციების დაძლევის, ასე ვთქვათ, ერთჯერად გამარჯვებათა მოპოვების, მისი მხატვრულად ათვისების ანგარიშგასანევი მაგალითები, რომელთა შორის აგერ ახლა, ჩვენ თვალწინ, პაატა ცანკაშვილმაც დაიკავა თავისი კუთვნილი ადგილი.

შედარებით ვრცელ მოთხრობაში, რომელსაც სათაური რედაქტორმა შეურჩია („წვრილმანების დაკარგული მძვინვარება“) და რომელიც, ვინ იცის, იქნებ რომანადაც კი იყო ჩაფიქრებული (რომანად ამერიკაზე, რომელიც ჯერ არც ენახა და სადაც გამგზავრებას მხოლოდ მომავალში გეგმავდა), მთავარი გმირის, პიტ ჰალერის, საკმაოდ აჭრილ სულიერ ბორიალში, უცებ აღმოაჩენ პაროლივით ჩადებულ ორ სახელს დიდი „jaz age“-დან, ანუ „ჯაზის საუკუნიდან“: მაილს დევისი და ჯეკ პასტორიუსი. და აქ კერუაკ-

თან კიდევ ერთი დამთხვევა გპოულობს. ხვდები, რატომ გატყვევებდა გზადაგზა პაატა ცანკაშვილის ენის უჩვეულო ექსპრესიულობა, პროზისა და პოეზიის ძნელად მისაღწევი ურთიერთშელწევადობა, ურთიერთმომლამუნება, მთელ კრებულში განფენილი სევდანარევი განწყობა (ერთმა დიდმა პოეტმა „ნათელი სევდა“ რომ უწოდა), სამყაროს შესაცნობად მომარჯვებული ავტორის მახვილი სმენა; ან ნანერის კომპოზიცია, უცებ შემოჭრილი სხვადასხვა თემის ტექნიკურად ბრწყინვალედ შესრულებული ვიბრაციებით, დაუსრულებელი გადათამაშებებითა და ფრაზების თუ შედარებების ფოიერვერკის თვით ჯაზის მუსიკალურ ბგერასთან მაქსიმალურად მიახლოების სურვილით; იქნებ ამგვარი სტილისტიკა სულაც ჯაზად წოდებული ამ კონკრეტული და ამოუწურავი მუსიკის ბგერწერაა და ამიტომაცაა ასე ძნელად დასაგინებელი. ყოველ შემთხვევაში, როდესაც წაიკითხავ „ისმოდა საქსაფონის ეული ყივილი“ ან „კონტრაბასის ბგერასავით სევდიანად გაიხმიანა თვითმფრინავმა“, ხვდები, რომ არ შეიძლება ასეთი რამ უბრალო დამთხვევა იყოს.

პაატა ცანკაშვილის მხატვრული ენა უცნაურად აშვებულა. იქამდეც კი, რომ ზოგჯერ გეჩვენება, რომ ის განცალკავებით მყოფობს და ბატონობს. აქედან გამომდინარე, წერის მანერაც შეუზღუდავი, თვითკმარი. ამიტომაც იგი ძალდაუტანებლად ავლენს თავის ერთ ასეთ უპირატესობას: კონკრეტულ გაგებათა თუ შეხედულებათა თავს მოხვევის ნაცვლად მკითხველს ინტერპრეტაციათა ახალ-ახალი შესაძლებლობების სიხარული ენიჭება. მაგალითად, ერთი შეხედვით ჩვეულებრივ წინადადებაში, რომელიც პერსონაჟის წუთიერ შთაბეჭდილებას აღწერს, შესაძლებელია დაინახო ავტორის დამოკიდებულება ისეთი სერიოზული პრობლემისადმი, როგორიცაა თავისუფლება: საკმარისია მოძრაობისა და უძრაობის სტიქიათა წუთიერი შეპირისპირება (ზღვა და აკვარიუმი), ტროპული მეტყველების მარჯვედ მიგნებული სახე (ეპითეტები „შმაგი“ და „ლენჩი“) და ჩვენ წინ თავისუფლების სასარგებლოდ ერთხელ და სამუდამოდ გაკეთებული არჩევანია: „გარეთ ზღვა ბობოქრობდა შმაგად, ხოლო ჭერქვეშ, ჭერის სიმაღლე აკვარიუმში, ზანტად დაცურავდნენ ლენჩი თევზები“.

გარდა ამისა, იქნება ეს თბილისელი მექისის დაუსრულებელი ისტორია თუ „ძალღიშვილი ბოზარდისა“ და ტედიკას ავი

ზრახვები, რომლებიც ჩვენი ყოველდღეობის არაერთ ბნელ მხარეს ავლენს, ავტორის მიერ „ცუდი ბიჭის“ როლის გემოს მოსინჯვაცაა, რადგან არსად ისე არ იგრძნობა სიცოცხლის მუხტი, სიცოცხლეში შესვლის წყურვილი, როგორც დასაშვებისა და აკრძალულის უკიდურესი მიახლოებისას. ამ მუხტს თავისი სახე და გემო აქვს „რალაც ისეთის, რაც სიცოცხლის ჩვეულებრივ მდინარებას ოდნავ მაინც შეუცვლიდა კალაპოტს; ოდნავ მაინც მოსწმენდა სარკეს ფუჭი მოლოდინის ორთქლს; წარსულსა და მომავალს ააორთქლებდა; ხოლო ანმყოს ფერის სიღრმესა და შნოს შემატებდა...“. მაგრამ, სამწუხაროდ ასეთი შეგრძნებებიც, ავტორის აზრით, „მოკლეა, როგორც ორგაზმი“ („უცხო ქალაქში ნაზამთრალზე“).

რომ დავასრულოთ საუბარი, რომელიც მაშინ ჯერ კიდევ დამწყებ ჯექ კერუაკსა („გზაში“ მისი პირველი რომანი იყო) და პაატა ცანკაშვილს შორის არსებული ალუზიურობის საფუძვლიანობას ეხება, უნდა ვთქვათ, რომ სრულიად ლოგიკურია ის, რასაც ამერიკული ლიტერატურის ეტაპობრივი განვითარების თვალსაზრისით აკეთებდა კერუაკი (თომას ვულფისგან აღებული ესტაფეტა, ცოტათი უფრო ადრეც ფოლკნერის, ჰემინგუეის, ფიცჯერალდის და სხვ. მიერ არა ბრიტანული, არამედ უკვე საკუთრივ ამერიკული მწერლობის თვითმყოფადობის საძირკვლის გამყარება) და საკმაოდ გასაკვირია ის, რაც პაატა ცანკაშვილმა მხატვრული ენისა და აზროვნების კუთხით, ფაქტობრივად, ყოველგვარ თანმიმდევრულობას მოკლებულ, ნოვაციისადმი, რბილად რომ ვთქვათ, მტრულად განწყობილ გარემოში გააკეთა და თანაც სიკვდილის გამოცხადებული ქრონიკის არ იყოს, გამოცხადებული თვითიზოლაციის პირობებში.

ხელოვანის პორტრეტი – ზოგადად სრულიად კონკრეტული ცნებაა, თუმცა როგორც კი მას XX საუკუნის დასაწყისის ევროპული პროზის, კერძოდ კი ჯოისის შემოქმედების კონტექსტში გადავიტანთ, აქ ლიტერატურისა და მწერლობის აქამდე დამკვიდრებული გაგების სრულ ტრანსფორმაციამდე მივდივართ. კარგად მახსოვს, ოთარ ჩხეიძის წერილი „სამშობლო ჯემის ჯოისისა“, რომელშიც იმ ცნობილ ბადებზე იყო საუბარი, – სამშობლო, რელიგია, ოჯახი – (ჯოისთან ეს იყო ირლანდია, კათოლიციზმი, ოჯახი), ხელოვანს რომ საკუთარ დანიშნულებას აშო-

რებს. ახალ XX საუკუნეშიც ჩვენი ცხოვრება ისე აეწყო, რომ „ულისეს“ გამოქვეყნებიდან ორიოდე წლის შემდეგ (1924 წელს) ბოლშევიზმისადმი გამჟღავნებული ლოიალობის გამო „ცისფერ-ყანწელებთან“ უმწვავეს პოლემიკაში ჩაბმული კონსტანტინე გამსახურდია წერდა: აპოლიტიკოსობა დღეს შარლატანობააო. მერე დიდ, თითქმის 80-წლიან წრეში ჩავებით (ჯერ კიდევ საკითხავია, წრე იყო ეს თუ ყულფი?!) და ისევ იქ მოვედით, საიდანაც ეს გარდატეხა უნდა დაწყებულიყო (არადა ბევრი რამ მოესწრო კიდევ, თუმცა ძირშივე მოაშთეს). პაატა ცანკაშვილს ამ მხრივ გაუმართლა, იმ წრის დასასრულის დასაწყისში მოექცა და ბევრი რამ ბუნებრივად გაიაზრა. პირველ ყოვლისა კი ის, რომ თანამედროვე მწერლისთვის ვერაფერი ვერ ჩაანაცვლებს შინაგან თავისუფლებას და ამით პროვოცირებულ ენის ფლობის უნარს, ენისა, რომელიც ერთსა და იმავე დროს ნიალიცაა და თავშესაფარიც. თუმცა „ფლობასთან“ დაკავშირებით გამოთქმული აზრი დასაზუსტებელია.

როდესაც კითხულობ პაატას მიერ გამოყოფილი მოთხრობების ერთ-ერთ ციკლს „ხელოვანის პორტრეტი – პირველი შტრიხები“, გარდა იმისა, რომ სათაურის წარმომავლობა ეჭვს არ იწვევს და გასაგები მიზეზების გამო მაშინვე ასოცირდება ჯოისის საეტაპო რომანთან „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“, მკითხველი ავტობიოგრაფიული მომენტებით გაჯერებულ ტექსტში ხედავს აზროვნების ჩამოყალიბების, გნებავთ, გარდატეხის პროცესს, იქიდან გამოსვლას, რასაც ბარათაშვილი „ყმანვილის ბრმა სარწმუნოებას“, პაატა ცანკაშვილი კი „ყმანვილკაცობის ნისლს“ უწოდებს და ხედავს გასავლელი მანძილის იმ თანხვედრასაც, რომელიც შეიძლება არსებობდეს პატარა ბიჭსა და რომელიმე დიდ მწერალს შორის. „პატარა ბიჭსა და ღმერთკაცს (აქ გოეთეს გულისხმობს, გოეთეს, როგორც „მარიენბადული ელეგიის“ ავტორს) შორის უთვალავი მზის წელიწადია. და თან ერთი ნაბიჯი...“. საბოლოოდ, იკვეთება თანამედროვე ხელოვანის იერსახე, სისხლში პათეტიურობის ნასახის გარეშე. იგი საჭირო დოზით თვითდაჯერებული და მარტოსულია და არც „სენტიმენტალური დორბლი“ სცხია ტუჩებზე. თუმცა, ჩაუღრმავდები თუ არა, თავს იჩენს მძაფრი „შინაგანი ცხოვრების“ მაუნყებელი ნაცნობი და აწ უკვე კანონიზებული ნიშნები, როგორც თანდაყოლილი და მისი, როგორც ხელოვანის არსისგან განუყოფელი რამ, რომლებიც

მაინც ვერაფერს ნაუშლია (უნყლოდ რომელი მცენარე გაიხარებს?). მხოლოდ ესაა, რომ „ძველი კეთილი“ წიგნების მსგავსად ზედაპირზე არაფერი დევს. აშკარად სხვა განზომილებაში ვართ და ავტორიც დახელოვნებული ბარმენივით სხვადასხვა შემადგენლობებს ხელის განაფული მოძრაობით ერთმანეთში აზავებს. ამიტომაც იმავე ციკლის ერთ-ერთ მინიატიურაში „ღამე“ ღამის უნატიფესი განცდა, რომელსაც ავტორი დიდი ოსტატობით გადმოსცემს, ფინალურ ნაწილში ცივი შხაპის ეფექტის მქონე ფრაზითაა განელებული. ეს, ფაქტობრივად, ავტოგრაფია, რომელსაც თანამედროვე ხელოვანი, პაატა ცანკაშვილი, ტოვებს.

ზემოთ ნახსენები „ფლობის“ ნაცვლად პაატა ცანკაშვილის მწერლური ენა გაურბის ბანალურ სრულყოფილებას და სურს რაღაც უფრო მეტი იყოს. ამიტომაც იქცევა სტიქიად და არავინ იცის, ავტორი მართავს მას თუ პირუკუ. სხვანაირად როგორ ავხსნათ ის, რომ თხრობა ძირითადად ფიქრს, როგორც ასეთს, ეძღვნება („ნისლი“, „ფიჭვი“, „გზა“, „ღამე“), რაც საკმაოდ იშვიათია, და არა იმდენად ფიქრის გახმოვანებას (თუმცა ესეც საკმარისადაა), რასაც შეჩვეულები ვართ. ჯოისის ექსპერიმენტმა უკვალოდ როდი ჩაიარა, იგი ათვისებულ იქნა ირლანდიის მსგავსად წარსულს ჩაფრენილ და პოლიტიკურ ინტრიგებში მუდმივად გახლართულ 80-90-იანების და შემდგომი პერიოდის საქართველოშიც. ამიტომაც პაატა ცანკაშვილის მეგობრის, მხატვარ გიარურუას, ნახატიდან, რომლითაც კრებულია გაფორმებული, თვით ცალთვალახვეული ჯოისი თუ არა, აშკარად მისი თანამედროვე ორეული მაინც გვიცქერის – ნიშნად იმისა, რომ ჯოისი თუ ჯოისობანა ჩვენ შორისაა და არც ისეთი მიუწვდომელი გვეჩვენება, როგორც მაშინ, როდესაც პირველად მოვიხდომეთ მისი წაკითხვა.

სრულიად უეჭველია, რომ შემდეგ და შემდეგ, როდესაც პაატა ცანკაშვილი თავისი მონოდების რეალიზაციას მოინდომებს და, ალბათ, ხშირად „იმედგამოლადრული სურვილის სიმწარესაც იგემებს“, სიტყვასთან მის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას შემოქმედებითი პრინციპის სახე ეძლევა. ესაა მისი დიდი „დამალობანას“ მთავარი მონაპოვარი. ამიტომაც „სიტყვით ჯამბაზობა“, რითაც ფონს გადის წერის პროცესთან დაკავშირებული დღევანდელი ადამიანების დიდი ნაწილი, მისთვის უნაყოფობისა და დანაშაულებრივი ქმედების ტოლფასი ხდება.

გავიხსენოთ გომბროვიჩის ცნობილი მოსაზრება იმის შესახებ, რომ წერის ტექნიკა ლამის ყველამ აითვისა და ამიტომ უაღრესად გაძნელებულია ნამდვილისა და ხელოვნურის ურთიერთგამიჯვნა. ამაზე პაატა ცანკაშვილიც საკმაოდ მწვავედ რეაგირებს: „ადამიანებმა დიდი ხანია, ამოიყორეს ლიტერატურით მუცელი“ (სულის ნაგავსაყრელი) და არანაირად არ სურს ამ მარაქაში გარევა. „სიტყვით ჯამბაზობა ხომ დაჭმუჭნული ქალღღიღითაა? ითქვა და წაიღო ღრიანცელის ქარმა...“. მისთვის ყველაზე, თვით სიცოცხლეზეც კი, მნიშვნელოვანია დარჩეს რაღაც არსებითი, ანუ ის, რაც გამორიცხვის პრინციპს არ ექვემდებარება. პირველ ყოვლისა, ესაა თვითირონია, უმეტესად გულში ჩამწვდომი და ბასრი, პერსონაჟთა შორის გამართული ბუნებრივი დიალოგები, რომლებიც არა საგანგებოდ მოფიქრებულს, არამედ ლაივჩანაწერს უფრო ჰგავს, ჭეშმარიტ სენტენციებად წარმოდგენილი სიბრძნე და მახვილსიტყვაობა, ავტორის დიდ ერუდიციასა და ინტელექტს რომ ამჟღავნებს, ყოვლისმომცველი ვნებიანობა, ზოგჯერ უსაზღვრო და უნაპიროც კი (ყველაფერ ამ ჩ...ული ეროსიდან იწყებო – ამბობს) და, ცხადია, გამჭოლი მზერაც, რომელიც ყველაფერს ხედავს და იმახსოვრებს. მოკლედ, ამ კრებულის ავტორს გარკვეული ფამილარობით (რისთვისაც ბოდიშს ვიხდით) მისგანვე ნასესხები ფრაზით ასე შეიძლება მივმართოთ: „ფილოსოფოსობა (ტექსტში „ბერობა“ წერია) ერთობ დაგშვენდებოდა, დონ-ჟუანის ტემპერამენტი რომ არ გიშლიდეს ხელს“.

რა თქმა უნდა, როცა ასეთ წიგნს ნააწყდეები, მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც აღვნიშნეთ, მაქსიმალური სიზუსტითაა დალაგებული, უკმარისობის განცდა გიჩნდება. გინდა, რომ გახანგრძლივდეს ურთიერთობა ჭკვიან, ირონიულ და ამიტომაც სევდიან ადამიანთან. თანაც ეს ის შემთხვევაა, როცა ავტორის მიერ უკვე დაწერილის შევსება-განვრცობა ან კორექტირება, სამწუხაროდ, ვერ მოხერხდება. პაატა ცანკაშვილი 2016 წელს გარდაიცვალა.

**ხსოვნას და დავინწყებას შორის –
მეხსიერების ტრანზიცია* აკა მორჩილაძის
რომანში „Obole“**

ბრიტანელი ანთროპოლოგის პოლ კონერტონის დაკვირვებით, 1989 წლის შემდგომ აღმოსავლეთ ევროპაში სოციუმსა და შესაბამისად, კულტურაშიც განსაკუთრებით გააქტიურდა ნაციონალური მეხსიერება და მოგონებები, რომლის ძირითადი მიზანი და ფუნქცია საბჭოთა სტალინიზმის ეპოქასა და მეხსიერებასთან დაპირისპირება გახლდათ. როგორც წესი, მეხსიერების/გახსენების მეშვეობით წარსულის რეკონსტრუქცია ან შეთხზვა/გამოგონება მუდმივად ცვალებადი ანმეოს საჭიროებების შესაბამისად მიმდინარეობს, ამდენად ის, თუ რა მოგონებებს შევიწახავეთ მეხსიერების საცავებში და რას გავიმეტებთ დავინწყებისთვის, განსაზღვრავს ანმეოში ჩვენი იდენტობის რაგვარობას.

ამ თვალსაზრისით, ნარაცია და მეხსიერება განუყოფლად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული, რადგან თხრობა საუკეთესო საშუალებაა ჩავწვდეთ საკუთარ თუ სხვათა მეხსიერებას. ამდენად, ავტობიოგრაფია, ან პირველ პირში დანერგილი ავტობიოგრაფიული ჟანრის თხზულებები, რომლებიც ყველაზე მეტად ასოცირდება ხსოვნასთან, იდეალური ამოსავალი წერტილია მეხსიერების – ხსოვნისა და დავინწყების -კონცეპტების საკვლევადა.

ფრანგი ანთროპოლოგი მარკ ოჟი დავინწყებას პოზიტიურ მოვლენად განიხილავს. მისი მოსაზრებით, წარსულის დავინწყება აუცილებელია, რადგან არსებობის გარკვეულ ეტაპზე მეხსიერებით გაჯერებულ იდენტობას აღარ შესწევს ძალა დატოვოს სივრცე ანმეოში განვითარებისთვის. ამიტომ მნიშვნელოვანია წარსულის გარკვეული წილის დავინწყება, რათა ანმეოსა და მომავალში განვითარების შესაძლებლობა შევინარჩუნოთ. ამჯერად ჩვენთვისაც, სწორედ ამ კუთხით, მეხსიერების – ხსოვნისა და დავინწყების – პროცესის ანალიზისთვის არის საინტერესო აკა

* ტრანზიცია – გადასვლა, მოძრაობა ერთი არსებული მდგომარეობიდან მეორე, განსხვავებულ მოცემულობაში.

მორჩილადის რომანი „Obole“. რომანი პირველ პირშია დაწერილი და გარკვეულწილად ფიქციონალური ავტობიოგრაფიის ჟანრს მიეკუთვნება. მთხრობელი წარსულის – წინაპრებისა და ბავშვობის ამბებს იხსენებს და ამ ფორმით წარსულის სხვადასხვა ეტაპის მიმართ მეხსიერების განსხვავებულ მიმართებებს წარმოგვიდგენს. ნაწარმოებში წარსულის რამდენიმე შრეა წარმოდგენილი – რუსული ოკუპაციამდელი უფრო ზუსტად, 1815 წლამდე პერიოდის საქართველოს წარსული, რომელიც რომანში მურის ციხითა და ძველი კაჟიანი თოფით, ობოლეთი სიმბოლიზდება; რომანში ჩანს ასევე გასაბჭოების შემდგომი პერიოდის ქვეყნის წარსული, რომელიც რომანში პერსონაჟის მამაპისიეული სახლით არის წარმოდგენილი და პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქვეყნის წარსული, რომლის სიმბოლოს რომანის კიდევ ერთი მთავარი პერსონაჟი მადონე წარმოადგენს; წარსულთან ერთად რომანში ახლანდელ დროც ჩანს და მის პერსონიფიცირებულ სიმბოლოებად რომანში წარმოდგენილი არიან მურის ციხისთავების შთამომავლები – მთხრობელი, სახელად ირაკლი, რომელიც პროფესიით დრამატურგია და მისი ძმა, ნიკა, რომელიც 90-იან წლებში ამერიკის შეერთებულ შტატებში ემიგრაციაში წასულა და იქ საკმაოდ წარმატებული მუსიკალური კარიერაც აუწყვია. თხრობის დასაწყისში ირაკლი საკუთარ თავს ძმასთან შეპირიპირებით შემდეგგვარად გვიხასიათებს. „მე ვარ ცოდვებით დამძიმებული, საკუთარი თავის მტანჯველი, მხიარული კაცი, რითაც ხანდახან სხვებსაც დავტანჯავ ხოლმე, ოღონდ მგონია, რომ ჩემს ძმაზე რომანტიკული და კეთილი ვარ“ (6). ეს რომანტიზმი და სიკეთე კი, რაც, მისი მოსაზრებით, ძმისგან განმასხვავებელი მთავარი მახასიათებელი ნიშანია, ტექსტის მიხედვით, საკუთარი წარსულის მიმართ დამოკიდებულებაში მჟღავნდება.

თხრობის დასაწყისში ნარატორი ამერიკიდან ძმის გზავნილს მიიღებს. მათი ნათესავი ვარლამიე იტყობინება, რომ თურმე, მათ მშობლიურ კუთხეში მამაპაპისეული სახლის სახურავი ჩამოტეხილა და შეკეთებას საჭიროებს. ეს სახლი, მთხრობელის თქმით, მათი ყველაზე ძველი სახლი არ ყოფილა. იგი ბაბუამის ტიმოთეს კომუნისტების შემოსვლის შემდგომ აუშენებია მას მერე, რაც ძველი, მანამდე აშენებული სახლი ტიმოთეს ძმის, მიქელას კარტის ვალების გამო გაუყიდათ. ამდენად, ეს სახლი

გასაბჭოების შემდგომ დროინდელი საქართველოს წარსულის სიმბოლოა და რადგან თხრობის მომენტში სწორედ ამ სახლის სახურავია ჩამოტყვილი, მასში შეგვიძლია ვივარაუდოთ ავტორის მინიშნება, რომ ამ წარსულის მემკვიდრეების მხრიდან განსაკუთრებით საბჭოთა პერიოდი ითხოვს გააზრებას და შეფასებას. როგორც თავად მთხრობელი ამბობს, „ბავშვობა ყოფილა რაც ყოფილა, იქიდან რაც ისწავლე, მერე გადასწავლა ძნელია [...] ეგებ მაგ ბავშვობას უფრო დიდი სახელი დაარქვა – წარსული. წარსულს კიდევ უფრო დიდი სახელი – მეხსიერება და მეხსიერება კიდევ ხომ ისეთი რამეა, რომ რაღაც ამბავში მაგარია და რაღაც ამბავში ყველაზე უარესი.“ რომანშიც სწორედ ეს მეხსიერებასთან, წარსულთან გამკლავების პროცესია წარმოდგენილი, წარსული, რომელიც ელის პატრონს – მემატთანეს, რათა გაიაზროს და შეაფასოს – დაივიწყოს ან შეინარჩუნოს ხსოვნაში.

თავად მთხრობელს საკმაოდ წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება აქვს მშობლიური კუთხისადმი, შესაბამისად, წარსულისადმი, რაც მისი მონათხრობითა და მოქმედებებითაც დასტურდება. მიუხედავად იმისა, რომ მშობლიური კუთხე უყვარს, იქ ჩასვლას თავს არიდებს, როგორც თვითონ ამბობს, სულ სამჯერ თუ იქნება ნამყოფი, მხოლოდ მაშინ, როცა ამერიკიდან დაბრუნებული ძმის თხოვნით, იძულებული ხდება გაჰყვეს. მისი თქმით, „რაღაც ეგეთია, ჩამოსვლა არ შემიძლია, თუ ჩამოვალ და წასვლა მინდა, მაგრამ ისე არაფერი მიყვარს და მერგება... და მაინც ვერ ვხვდები, რატო ჩავჯექი და გამოვქანდი“ (41) ასევე, ბავშვობის გახსენებისას იყენებს ტერმინს „მიგვერეკებოდნენ“, რაც ერთგვარ იძულებას გულისხმობს, თუმცა იქვე დასძენს, რომ ეს დრო კარგად ახსენდება. „ისე კარგი დროება იყო ბავშვობის დროება: თევზაობის სწავლა, როგორც მერე შევიტყობთ ხოლმე, არცთუ ჭკვიანი უფროსების სმენა სუფრასთან და რაც მთავარია, მოულოდნელი და ცხოვრებასთან სრულიად შეუსაბამო წარსულის გაცნობა.“ გარკვეულწილად, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ მთხრობელის მშობლიურ კუთხეში ჩასვლის სურვილის ნაკლებობა განპირობებულია წარსულისგან თავის არიდების, ამ „ცხოვრებასთან სრულიად შეუსაბამო წარსულისგან“ თავის დაღწევის სურვილით. მარკ ოჟის მიხედვით, მოგონებების წარაცია მეხსიერებას ფორმას ანიჭებს და ხშირად მისი შინაარსის ცლილებასაც/

გარდაქმნასაც განაპირობებს ხოლმე. ამიტომ საინტერესოა, როცა მთხრობელს იძულების წესით (სახლის ჩამოტეხილი სახურავის შესაკეთებლად) მოუწევს წარსულთან დაბრუნება, რას გაიხსენებს წარსულიდან, რას გაიმეტებს ხსოვნისთვის და რას – დასავიწყებლად.

წარმოდგენაში წარსულის შრეები სივრცულად შემდეგნაირად არის წარმოდგენილი. სახლის უკანა ეზოში დგას ნიკას ახალი სახლი, როგორც ახლანდელი დროის, აწმყოს სიმბოლო, რომლის ფანჯრებიც მათ ძველ მამაპასიულ სახლს უყურებს – საბჭოთა დროის სიმბოლოს, ხოლო ამ სახლის ფანჯრებიდან წინ უფრო ძველი წარსულის სიმბოლო – მურის ციხე მოჩანს. ანუ წარსულის უფრო ძველი შრე სივრცულად ყველაზე მასშტაბურად არის გაშლილი აწმყო დროში, ხოლო აწმყო დროის სიმბოლო – ნიკას კოტეჯი გზიდან საერთოდ არ ჩანს. ოჟის მიხედვით, ახლო წარსულის დავიწყების პროცესი, როგორც წესი, უფრო ძველ წარსულს და მის მოგონებებს ააქტიურებს ხოლმე. ვფიქრობთ, ეს მოსაზრება ჩვენ მიერ განხილულ ტექსტშიც დასტურდება. მთხრობელის მონაცოლით ნელ-ნელა ცნაურდება, რომ წარსული ამ სივრცეში მცხოვრები ადამიანებისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია. როგორც წესი, წარსული ნარაცით ცოცხლდება და ნარჩუნდება ხსოვნაში, ამასთანავე ნარაცია ყოველთვის იწვევს გახსენებული ამბის ცვლილებასაც. ამბავს გახსენების მომენტში ემატება/აკლდება გარკვეული შტრიხები, ან იცვლება აწმყოს კონტექსტის შესაბამისად და ამ თვალსაზრისით, ნარატივს გაბუნდოვანება და ცვლილებაც შეიძლება დაემუქროს. მეხსიერების მკვლევარები მიუთითებენ, რომ თუ გვსურს მეხსიერება ხელუხლებლად შევინარჩუნოთ, ხშირად არ უნდა მივმართოთ მოგონებებს, წარსულს, რადგან ყოველ ჯერზე გახსენებისას ის გადაიხედება, მცირე ცვლილებებით გაგვახსენდება, შეიცვლება თავდაპირველი ჩვენი შთაბეჭდილება – რალაც გაფერმკრთალდება, რალაც მეტი სიცხადით წარმოჩნდება. ამ თვალსაზრისით, წარსულის ხშირი გახსენება უფრო გვაშორებს მას, ამიტომ როცა სურთ, წარსული ხელუხლებლად შევინარჩუნოთ ხსოვნაში, მას არა ამბებულად, არამედ რიტუალებად აქცევენ ხოლმე. ვფიქრობთ, ქართველი საზოგადოების მიერ წარსულისადმი ეს მიმართება საბჭოთა პერიოდში აქტიურად გამოიყენებოდა. საბჭოთა რეჟიმის

მიზანი გახლდათ ოკუპაციამდელი საქართველოს წარსული ან დაევიწყებინა აქ მცხოვრები საზოგადოებისთვის, ან ახალი საბჭოთა ნარატივებით ჩაენაცვლებინა. შესაბამისად, სოციუმს თვითგადარჩენის ინსტინქტით, გარკვეული ლიტურგიკული მიმართება ჩამოუყალიბდა წარსულთან. რაც გახსენების, თხრობის მეშვეობით წარსულის ნარაციას კი არ უწყობს ხელს, არამედ მის საკრალიზებას და მსახურებას. წარსულისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას შესაძლოა ვუნოდოთ „ლიტურგიკული სიჩუმე“, რადგან ამ შემთხვევაში წარსულის ხსენებით კი არ ვაცოცხლებთ ამბებს, არამედ ვახდენთ ხელუხლებელი წარსულის მიმართ პატივის მიგებას. ვფიქრობთ, წარსულისადმი სწორედ ამგვარი მიმართება ჩანს ტექსტში, განსაკუთრებით, მთხრობელის საკუთარ ნათესავეებთან, ბაბუცა მამიდასა და კონოსთან სტუმრობისას. მთხრობელი ენთუზიანად რომ არ იჩენს, შეეხოს წარსულს, ჩანს იმ დეტალიდანაც, რომ მშობლიურ კუთხეში ჩასული, მხოლოდ ვარლამიეს რჩევის შემდეგ, რომ უხერხული და საწყენი იქნებოდა არ ენახა ნათესავეები – ბაბუცა მამიდა და კონო – გადანყვეტს, ესტუმროს. მათი სტუმრობისას მარანში ტრადიციული სუფრა გაიშლება და იწყებენ ღვინის სმას. ესეც არაა უშუალო ცოცხალი კომუნიკაცია, უფრო ერთგვარი რიტუალია, რადგან მთხრობელმა წინასწარ იცის, როგორ ჩაივლის მათთან სტუმრობა, რა თემებზე ისაუბრებენ, სადღეგრძელოებს როგორი რიტუთობით დალევვენ, რომელი სადღეგრძელოს მერე რას მოიმოქმედებენ და ა.შ ამით ცნაურდება, რომ ამ ადამიანებისათვის მნიშვნელოვანია, რომ ის წესი, რაც წინაპრებისაგან ერგოთ, უცვლელად, ხელუხლებლად დაიცვან როგორც ხსოვნაში, ასევე ცხოვრობაშიც და ამ წესის მსახურება მიაჩნიათ ახლანდელ დროში თავიანთ ძირითად ფუნქციად. ამ რიტუალურ ლიტურგიკულ წესებში ნებისმიერი ცვლილება იდენტობის დაკარგვის პირობად განიხილება. მთხრობელი ასე ახასიათებს კონოს. „სროულობის და გასაჭირის წელიწადთა კვალად კონოს გონებაში პოლიტიკამ და შეთქმულების თეორიამ გვარიანი ადგილი მოიპოვეს“, ამიტომაც მას აწმყო აშინებს. არ მოსწონს ნიკას ამერიკაში ყოფნის ამბავი, რადგან ამერიკას ყველა უბედურების სათავედ მიიჩნევს. კონო ამ შიშებს სადღეგრძელოში შემდეგგვარად წარმოადგენს: „ტიმოთეს გაუმარჯოს, ტიმოთესი ვართ ჩვენ ყველა და ამდენ ნვალებასა და

უბედურებაში კიდევ ვართ და ვიქნებით კიდევ. შენ თუ არ დაგავინწყდა, შენს შვილს არ უნდა დაავინწყდეს. ეგია აპასნი, მაგის მეშინია მე, რო ისთე დაპატარავდა მსოფლიო, ვარლამიე ეილებს მობილურს და დარეკავს სანტა რაძახაში“ (126) ხოლო მთხრობელის რეპლიკას, რომ დღესდღეობით იქიდანაც უცბათ შეიძლება ჩამოსვლა, კონო არ ეთანხმება და შემდეგ არგუმენტს უპირიპირებს: „არ ჩამოხვალ, რა გინდა აქანე? ჩეჩმა არ მოგენონება შვილებზე. ვამბობ მე [...] რავარცხა ბაბუაშენი გიყვებოდა, ისე უნდა მოყვე შენც და მოიყვანო ხოლმე აქანა, სხვნაირად ზღაპარია. აქანა რომ მოიყვან, მეედება კაუჭი...“ (126) კონოს ამ ფრაზებით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ რეალურად მისთვის ანმეოს ღირებულება არ აქვს. მისთვის მნიშვნელოვანია, არ გარდაიქმნას არსებული გარემო, არ შეიცვალოს და უცვლელად შენარჩუნდეს ის მეხსიერება, რომელიც მათ წინაპრებისაგან მემკვიდრეობით მიიღეს. ამ წესებს თავად დიდი მონდომებით ასრულებს. მას შემდეგ, რაც სუფრაზე, განსაზღვრული წესის მიხედვით, იტყვიან ყველა სადღეგრძელოს, გაიხსენებენ კიდევ ერთხელ ყველა ამბავს, რასაც როგორც წესი, სუფრასთან ჰყვებიან ხოლმე, სასაფლაოზე მიდიან საკუთარი მიცვალებულებისთვის პატივის მიგების წესის შესასრულებლად. ესეც ერთგვარი რიტუალია და წინასწარ იცის მთხრობელმა, რომ ასე მოხდება: „მაგას ისედაც ვფქრობ, მიცვალებულების შესახებ ჩვენი საუბარი იოლად არ დამთავრდებოდა. ჩვენი ერთობა ჩვენს მიცვალებულებშია. ჩვენი სასაფლაო უფრო ცოცხალია, ვიდრე ყველა აერთად აღებული სასაფლაო დედამინის ზურგზე“ (140) ამდენად, ჩვენი აზრით, ამ პერსონაჟებზე დაკვირვებით ნათლად ჩანს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ რეალურად თითქოს ეს ადამიანები წარსულს ეხებიან, მათი არც ერთი ქმედება წარსულის მეხსიერებაში გაცოცხლებას არ გულისხმობს. ეს უფრო წარსულისადმი გამაყვავნებელი ერთგვარი „ლიტურგიკული სიჩუმე“ და მისი მსახურებაა.

პოლ კონერტონი დავინწყების ტიპოლოგიაში წარსულის დავინწყების სულ მცირე შვიდ ტიპს გამოყოფს – რეპრესიული განადგურება; წარსულის ფუნქციური დანიშნულების დავინწყება; დავინწყება, რომელიც ახალი იდენტობის ფორმირებას განაპირობებს; სტრუქტურული ამნეზია; დავინწყება, როგორც წარსულის ანულირება; შეთანხმებული ქმედებით გამოუსადეგარი

სიძველეების დავინყება; დავინყება, როგორც დამცირებულთა ღუმელი და ა.შ განსხვავებით კონოს მიმართებისგან წარსულისადმი, ნაწარმოების მიხედვით, ნათლად ჩანს, რომ მთხრობელის ძმის დამოკიდებულება სრულიად განსხვავებულია და დავინყების იმ ტიპს განეკუთვნება, რომელიც კონერტონის ტიპოლოგიის მიხედვით, ახალი იდენტობის ფორმირების მანიშნებელია და გულისხმობს იმ სიძველეების დავინყებას, რომელსაც ანმყოში ფუნქციური დანიშნულება არ გააჩნია. ამ შემთხვევაში, წარსულის დავინყებისას მნიშვნელოვანია ვფოკუსირდეთ არა იმ დანაკარგზე, რომელსაც წარსულისა და ძველი მოგონებების დავინყებისთვის მივიღებთ, არამედ იმ სარგებელზე, რომელსაც ვიგრძნობთ, თუ მოვიცილებთ იმ მოგონებებს, რომლებიც პრაქტიკულ მიზანებს არ ემსახურება ადამიანის იმჟამინდელი იდენტობისა და მიზნების ფორმირებასა და მართვაში. დავინყება ამ შემთხვევაში განახლების, აღორძინების წინაპირობაა. ტექსტის მიხედვით, ნათლად ჩანს, რომ მთხრობელის ძმას შეფასებული და დავინყებული აქვს მეხსიერებისა და წარსულის ის წილი, რომელიც არ ემსახურება ანმყოს პრაგმატულ საჭიროებებს. კერძოდ, სამშობლოში ერთ-ერთი ვიზიტისას, როდესაც შენიშნა, რომ ძველი სახლს თუ არ შეაკეთებდნენ, მალე დაინგრეოდა, ძმას მისი დანგრევა და მის ნაცვლად ახალი სახლის აშენება შესთავაზა. მაგრამ რადგან მთხრობელმა ძველი სახლი დასანგრევად ვერ გაიმეტა და თვითონაც გარკვეულწილად ენანებოდა, უკანა ებოში საკუთარი ახალი კოტეჯი ააშენა და ზაფხულობით ოჯახთან ერთად სიამოვნებით სტუმრობდა მშობლიურ სოფელს. ანუ მან ცნობიერად წარსულის დაძლევა, მისი დავინყება, სანაცვლოდ კი ანმყოში საკუთარი იდენტობის შექმნა შეძლო, რაც რომანში მისი ახალი სახლით სიმბოლიზდება. აღსანიშნავია, რომ ამ ქმედებით ნიკამ ადგილობრივი მაცხოვრებლების აღიარება და სიმპატია მოიპოვა. სწორედ ამიტომ დაურეკა ვარლამიემ ამერიკაში ნიკას, როდესაც მათი სახლის სახურავი ჩამოცედა და არა მთხრობელს, რომელიც უფრო ახლოს, თბილისში ცხოვრობდა. როგორც მთხრობელი ამბობს, „ბაბუაჩემი ეგრე ამბობდა, გლექს თითის სიგრძეზე ვერ გამოიტყუებ, თუ გამოყოლა არ უნდაო. ჰოდა ისინი კი მიხვდნენ, რომ „კამანდირი“ ახლა ნიკაა, თან ამერიკაშია და თან აი, ხომ ხედავ, აშენებს“ (14).

ისტორიკოსი ჯეი უინტერი ხსოვნისა და დავიწყების კონცეპტებთან ერთად წარსულისადმი გამჟღავნებულ კიდევ ერთ მიდგომას, „დუმილს“, „სიჩუმეს“ გამოყოფს. მისი მოსაზრებით, მხოლოდ ხსოვნა და დავიწყება არასაკმარისია წარსულის სოციალური კონსტრუქციის ასახსნელად, ამიტომ ამ ცნებებთან ერთად დამატებით გვთავაზობს დუმილის ცნებას, რითაც მეხსიერების დისკურსში „დავიწყების“ ცნების დაზუსტებას ცდილობს: მისი აზრით, „დუმილი არის სოციალურად აშენებული სივრცე, რომელშიც და რომლის შესახებ არ გამოიყენება ყოველდღიურ ცხოვრებაში ხმარებული სიტყვები. როდესაც წარსულის მიმართ ვიყენებთ დუმილის კატეგორიას, ეს ნიშნავს, რომ არ ვართ ჩამოყალიბებული, არ არსებობს კონსენსუსი, თუ როგორ უნდა დავიმახსოვროთ წარსული მოვლენები. დუმილის კატეგორიას, როგორც ნესი, მიმართავენ ან ტრავმირებული – ომისა და ძალადობის ისტორიების მქონე საზოგადოებები, ან ის საზოგადოებები, ვისი პრობლემური წარსულიც შეფასებას მოითხოვს და გარკვეული საზოგადოებრივი შეჯახება გარდაუვალია. ამიტომ ასეთ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია პრობლემურ წარსულზე გარკვეული დროით სიჩუმე, დუმილი გახანგრძლივდეს, ახალი კონფლიქტი რომ ავირიდოთ თავიდან. ვფიქრობთ, ნაწარმოებში პერსონაჟის და მთლიანად საზოგადოების მხრიდან ქვეყნის უახლოესი წარსულისადმი სწორედ ამგვარი დამოკიდებულება გამომჟღავნებული. მთხრობელიც და პერსონაჟებიც პოსტსაბჭოთა პერიოდზე სდუმან. დუმილს მიმართავენ ტიმოთეც საბჭოთა პერიოდში. ის არასდროს ყვებოდა საკუთარ ისტორიას, წინაპრების ამბებს. მხოლოდ ჩანაწერებს აკეთებდა, რომ ეს ისტორია არ დაკარგულიყო. მთხრობელი იხსენებს, რომ რაც იცოდა საკუთარი წარსულისა და წინაპრების შესახებ, ტიმოთეს რვეულებიდან იცოდა. „ისეთი კაცი ყოფილა, რომ ხშირად დღიურებსა და მოგონებებსაც რამდენიმე პირად და რამდენიმე რვეულში წერდა, რაც ვიცოდი ძველი ამბებისა, სულ იმ რვეულების კითხვით ვიცოდი ... (36).

დუმილს მიმართავენ საზოგადოება 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა უახლოესი წარსულის მიმართაც. მთხრობელი ამ პერიოდს მოიხსენიებს ტერმინით „სროულობის დრო“ და ამ დროის სიმბოლოდ ნაწარმოებში მადონეს წარმოგვიდგენს. ტექსტის მიხედვით, მის ხსენებას ყველა ერიდება: მის შესახებ არ ლაპარაკობენ: „კაი

გაჩერდი, ნუ ლაპარაკობ, ნურც განახოს ღმერთმა, რა სანახავია მაგი ბრანდი“ – ეუბნება დათულიე მთხრობელს; „მომსპარი იყო ის სანყალი ომდარიე, ნუ მომაცოლებ ახლა მაგენს რა აქ ნაკეთები“, ან: „ნუ მალაპარაკებ, თუ ძმა ხარ, არ მინდა ახლა, მიცვალეზული ასენია“ (139), – ამბობს კონო. ომადარიეს პანაშვიდზე დათულიემ ისევე გვერდი აუარა მადონეზე საუბარს. „ღრმად საუბარს მოერიდა. მადონე არ უხსენებია: „ვინცხა საცხა არი, იქინე გაუმარჯოს, ჭირი აშოროს სიტკბო მიცეს და ყველამ გაგებით დაუქნია თავი (169). მთხრობელს მადონე არ უნახავს, თუმცა გარკვეული ინფორმაცია აქვს მასზე: „მადონე იყო ომდარიეს შვილი, უდედოდ გაზრდილი. ჰყავდა ორი გვარიანად უფროსი ძმა და ალბათ, როგორღაც ბედს მინდობილი გაიზარდა, რადგან თავიდანვე დიდ ხიფათს გამოელოდნენ მისგან... მადონე ახალგაზრდობაშივე დაეჭირათ და იჯდა თბილისში. ქუთაისში შეეპყროთ ვილაცყებთან ერთად მწვანე ბაზარში რაღაცის მოპარვაზე. რა ჭირდა მოსაპარიო, ყველას ეს უკვირდა. ბაზრის მოსაპარიო რა გაუხდაო, იმას კი არ ფიქრობდნენ, გახდომა დიდად არაფერ შუაშია. მეორედ უკვე მორფინისტობის ამბავზე გაესამართლებინათ და იჯდა ქალების კოლონიაში. ეს სანყალი ომდარიე დადიოდა, უზიდავდა „პერედაჩებს.“ ძმები და-ოჯახებულები იყვნენ მაშინ ბაცაცასთან და მორფინისტთან და თანაც ქალთან კაი ნათესაობა და მეგობრობა არ ითვლებოდა სასახელო საქმედ, როგორც მერე გამოვიდა“ (69).

როგორც მთხრობელის მონაცოლიდან ვიგებთ, მადონე ადრეულ ახალგაზრდობაში, ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში ასცდენია გზას. საბჭოთა პერიოდი კი, როგორც ზემოთ მივუთითეთ, მის მეხსიერებაში შემონახულია როგორც უფრო ძველი წარსული მეხსიერების რიტუალიზაციის და საკრალიზაციის პერიოდი. ამ სტრატეგიის კვალდაკვალ, ის საზოგადოებები, რომლებიც წარსულის ან იდენტობის განადგურების საფრთხეებს გრძნობენ, მათთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ღირებულებების დაკავშირებას, როგორც წესი, ქალურ სანყისთან ახდენენ ხოლმე. ეს მიმართება საქართველოში განსაკუთრებით გამძაფრებული იყო თუნდაც იმიტომ, რომ ისტორიული მეხსიერების კვალად საქართველო ღვთისმშობლის წილხვედრი ქვეყნაა და ყველაფერი წმინდა და ამაღლებულის რეზერვაცია ადგილობრივ ქალშია მომხდარი. სამშობლოსა და ქალებთან ეს მიმართება კონოს სადღეგრძელოშიც

ჩანს. „ყველა ქალიშვილ ქალს გაუმარჯოს, მარიამ ღვთისმშობლის და მამიდაჩემ ბაბუცას თამდობით. მოუფენ ხელმარჯვნიდან, ჩემდა ღვთისმშობელია და ამიტომ“ (123). ბუნებრივია, ამგვარ საზოგადოებაში ქალებს პატრიაქალური წესის შესაბამისად ზრდიან. „აქ ბავშვობაში არასდროს გადავყრივარ გოგოებს. ბიჭები დარბოდნენ, გოგოები ეზოებში ისხდნენ დედების შორიასხლოს და რა ვიცი, ალბათ გაზრდას და გათხოვებას ელოდნენ“ (68). ამგვარი დამოკიდებულება კი, როცა საზოგადოება ქალს ღირებულებად აღიქვამს და მალაღ და წმინდა სტანდარტებს უყენებს, მძიმე ტვირთად იქცევა ხოლმე ქალისთვის. ამ ისტორიის მოყოლითაც, ვფიქრობთ, მთხრობელი გვეუბნება, რომ ამგვარი მიდგომა პატრიარქალურ გარემოში, შესაძლოა, ქმნის ბაბუცა მამიდას ტიპის ქალს, მაგრამ ასევე თანაბრად შესაძლებელია უკვე თავისუფლების პერიოდში რეალობაში მეორე უკიდურესობის სახითაც დაბრუნდეს და მივიღოთ მადონეს მსგავსი ქალი. როგორც მას ახასიათებენ, „ქურდი, ყაჩაღი, ბანდიტი, ადამიანურ ენაზე კიდევ ბოზი და ჩათლახი მანიკურებით და რევოლვერით“.

90-იან წლებში მადონეს საქმიანობას შემდგგვარად იხსენებენ: „ჯანყის შემდეგ ამნისტირებული მადონე წამსვე დაბრუნებულია ჩვენს ქალაქში და რახან ალლოიანი ადამიანი ყოფილა და ვითარების არსიც კარგად გაუგია, სწრაფადვე დაუწყია ბიჭების შეკრება ერთ რაზმად, ისეთად, როგორც მაშინ ყველა უბანში და ქალქში არსებობდა [...] ქალაქი და შემოგარენი ხელში აუღია, კარგი ურთიერთობები გაუბამს სვანებთანაც და ადგილობრივი მდიდრებიც დაუხარკავს. მერე კი ამდგარა და თბილისს სწვევია [...] ქალი კამანდირები ბევრი არ იყო მაშინ და ამასაც გაოცებით, თუმცა კეთილად შეხვედრიან [...] ამასობაში ომებიც დაწყებულა, რომელთაგან მადონე და მისი რაზმი არც ერთს არ აცდენილან. ორჯერ დაჭრილი ომების წაგების შემდგომ მობრუნებულა და კვლავ ძველი საქმისთვის მიუცია თავი... ჰოდა მოტრიალება რომ დაინყო დროებამ და ომებს და სახალხო სროულობას გადარჩენილ მხედრებს ციხეში შებრუნება რომ დაუწყეს, მადონე ერთ დილას გამქრალა (72-73).

ეს ქვეყნის უახლოესი წარსულია. საყურადღებო დეტალია, რომ მთელ ამ ისტორიაში მთხრობელს მადონეს გარეგნობა აინტერესებს. როგორ გამოიყურება ეს ყაჩაღი ქალი, რომლის ისტო-

რიებიც 90-იან წლებში „ამერიკული კინოსავით“ გაისმოდა. დღეს – თანამედროვე კონტექსტში, ახლანდელ დროში. რეალობა კი მოლოდინისგან სრულიად განსხვავებული აღმოჩნდა. „მაგიდას უჯდა ქალი, ფრჩხილებზე აფხეკილი მანიკურებით შავ ჯემპრსა და ჟილეტში... თმა ალბათ, ორი თვის წინ შეეღება ... ღმერთო, რატომ არ ჰქონდა კბილების და საღებავის ფული?... სრულიად მოუვლელი იყო. განშიც გვარიანად წასულიყო. თვალები ჰქონდა ცივი, ცივი. ილიმებოდა, მაგრამ იქ ვერაფერს დაიჭერდი, ლიფსიტებსაც კი“. როგორც აღმოჩნდა, მამისის პანაშვიდზე ჩუმად მისულმა მადონემ მთხრობელის სახლს შეაფარა თავი, რადგან სოფელში სპეცრაზმი და პოლიცია იყო მობილიზებული და მისი დაჭერა იგეგმებოდა.

მთხრობელმა ზუსტად არც კი იცის, როგორ დაიმასხოვროს ეს უახლოესი წარასული, როგორი მიმართება ჰქონდეს მასთან. პოლიცია ურჩევს, მადონე მათ ჩააბაროს: „მე ზუსტად ვიცი, მძევალი არ ხარ. არაფერი მართალი არ გითქვამს ჩემთვის. ხო გეუბნები, მესმის – ოჯახი, ქართული ისა, ესა. გამოდი, გთხოვ და მორჩა“. სპეცრაზმის წარმომადგენელი ახსენებს, რომ „ეს ქალი არ ღირს იმად, რომ ცხოვრება გაირთულო. მე იმას გპირდები, რომ ორთვიანს მიუსჯიან და მერე როგორც იქნება..მაგას დაგპირდები, რომ არ ესვრიან, თუ აიარლს დაყრის“. ირაკლიმაც იცის, რომ თუ შეეცოდება მადონე, ეს მომავლის პერსპექტივას გააქრობს. თუმცა წარმოსახვაში ქვეცნობიერად ჩანს, რომ ეცოდება, რადგან გარემოებების მსხვერპლ ქალად მიიჩნევს, ამიტომაც უჭირს ერთიანად უარი თქვას მასზე. შესაბამისად, თხრობის ფინალიც ბუნდოვანია. ავტორი დასასარულის რამდენიმე ვერსიას გვთავაზობს. ერთი განვითარებით, წარმოსახვითად, მას სურს, მადონე პოლიციის ხელიდან დაიხსნას, ამიტომ თავის წინაპრების თოფს ობოლეს ჩამოიტანს და გადაწყვეტს მის დაცვას. „და კარს ნიხლი ვკარი და შუქი გვეცა თვალებში და ობოლე მოვიმარჯვე და გავცვივდით... როგორც ბუჩქ კესადი და სანდანს კიდი, აი ეგრე გადავხტივით. ჩემი ობოლე, ჩემი გაუსროლელი, ჩემი ლამაზი, ეჭეეეეეეე. ცხოვრება მართლაც მშვენიერია, როცა აღარ არსებობს (258). ამ ფრაზით ცნაურდება რომ მოვლენების ამგვარი განვითარება, თუ ის შეეცდება შეინარჩუნოს ეს წარსული და

მეხსიერება იმ ფორმით, რა ფორმითაც არსებობს იმ მომენტში, ეს უცვილობლად თვითმკვლევლობის ტოლფასია.

მეორე განვითარების მიხედვით კი, მადონეს შეპყრობისა და მათი სპეცრაზმთან შებრძოლების სცენა მთხრობელის წარმოსახვა ან სიზმარი აღმოჩნდება და სინამდვილეში მადონეს გამთენიისას მანქანა მოაკითხავს. „მე და მადონე უკვე იქ ვიდექით და მან სწრაფად შეითრია თქო მანქანაში. – კარგათ, – ნავილაპარაკე მე. – ბოდიში და ღმერთის წყალობა, – მონყენილად თქვა მადონემ და კარი მიიკეტა“ (259).

რეალურად მკითხველისთვის მაინც გაურკვეველი რჩება, მადონე მართლა ესტუმრა მთხრობელს, თუ ეს მისი წარმოსახვა იყო. ამდენად ჩვენთვის ბუნდოვანია, როგორი მიმართება ჩამოიყალიბა წარსულის მიმართ, როგორ განსაზღვრა საკუთარი იდენტობა. ეს ნიშნავს, რომ ჯერ კიდევ არ ვიცით, როგორ უნდა დავიმახსოვროთ ჩვენი ქვეყნის უახლოსი წარსულის ეს რთული პერიოდი. სწორედ ეს გადაუწყვეტელობა ხსნის მთხრობელის ამბივალენტურ მიმართებას მშობლიური კუთხისადმი, მისი სურვილის ნაკლებობას, შეეხოს წარსულს. სწორედ ამიტომ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ესაა იდენტობისა და მეხსიერების ტრანზიციის რთული პროცესი ხსოვნასა და დავინწყებას შორის.

ქეთევან ჯიშიაშვილი

ერთი ლიტერატურული თანამშრომლობის ისტორია

ხორხე ლუის ბორხესისა და ადოლფო ბიოი კასარესის თანამშრომლობით შექმნილი დეტექტიური ჟანრის რომანები: „ექვსი თავსატეხი დონ ისიდრო პაროდისთვის“ (1942) და „მოდელი მკლელობისთვის“, ასევე, „ორი სამახსოვრო ფანტაზია“ და „მოკლე და უცნაური მოთხრობები“ (1955) ახალ ლიტერატურულ თამაშებში მონაწილეობისთვის ინვეეს მკითხველს (წიგნი 2018 წლის გაზაფხულზე გამოსცა გამოცემლობა „ალეფმა“. ესპანურიდან თარგმნა ქეთევან ჯიშიაშვილმა). მას, ვისაც ამ პროცესისგან სიამოვნების მიღება სურს, თამაშის წესებს – ანუ იმ ძირითად ლიტერატურულ პრინციპებსა და ხერხებს უნდა იცნობდეს, რომლებიც წიგნის ავტორებმა საგულდაგულოდ შეიმუშავეს ერთგულ მკითხველთან საურთიერთოდ. ერთგვარ გზამკვლევად გამოდგება ბიოგრაფიული ცნობებიც, რადგან ბორხესისა და კასარესის შემოქმედებითი მეგობრობა უპრეცედენტო მოვლენაა ლიტერატურულ სამყაროში და დამოუკიდებლად იმსახურებს მკვლევართა ყურადღებას.

ხანგრძლივი მეგობრობის დასაწყისი

ადოლფო ბიოი კასარესი ასე იხსენებს ხორხე ლუის ბორხესთან პირველ შეხვედრას: „ეს მოხდა 1931 თუ 1932 წელს, როდესაც სან ისიდროდან ბუენოს აირესისკენ მივემგზავრებოდით. ბორხესი მაშინ ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთი სახელოვანი ახალგაზრდა მწერალი იყო, მე კი ბიჭი, რომელიც ჩემი პირველი წიგნის არსებობას საიდუმლოდ ვინახავდი, მეორე კი – ფსევდონიმით მქონდა გამოქვეყნებული. როცა მკითხეს, ვინ იყო ჩემი საყვარელი მწერალი, როგორც იქნა, დავძლიე სიმორცხვე, რის გამოც წინადადების გამართული სინტაქსით ბოლომდე გაყვანასაც ვერ ვახერხებდი და ბუენოს აირესის ლიტერატურული გაზეთის ხელმძღვანელის ქება-დიდებას მოვყევი. შესაძლოა, სიტუაციის განმუხტვის მიზნით,

ბორხესმა მკითხა: გასაგებია, მაგრამ ვის ეთაყვანებით მის გარდა ამ საუკუნის, ან თუნდაც გასული საუკუნის მწერლებიდან? – გაბრიელ მიროს, ასორინს, ჯეიმს ჯოისს – ვუპასუხე მე“. ამ სიტყვებით დაიწყო ოცდაათწლიანი მეგობრობა იმ დროისთვის უკვე ცნობილ ბორხესსა და ჩვიდმეტი წლის ახალბედა მწერალს ბიოი კასარესს შორის, რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე გაგრძელდა და ორივე მათგანისთვის შემოქმედების მასაზრდოებელ წყაროდ იქცა.

ლეგენდარული ავტორიტეტის, ასაკისა და პოპულარობის გამო ამ თანამშრომლობის დომინანტურ ძალად სწორედ ბორხესი მოიაზრებოდა. 1964 წლის ინტერვიუში თავად მწერალი ცდილობს განმარტოს ეს საკითხი: „ასაკობრივი განსხვავების გამო რატომღაც მიჩნეულია, რომ უმცროსმა უფროსისგან უნდა ისწავლოს. ჩვენ შემთხვევაში მეც ბევრი რამ ვისწავლე ბიოისგან. მე ყოველთვის სასაცილო, პომპეზური, ბაროკალური ენა მიზიდავდა, მან კი მაგრძნობინა, რომ სიმშვიდე და თავშეკავებულობაც ღირებულია. ვინმეს რომ ეთხოვა, ეს პროცესი ერთი წინადადებით დამიხასიათო, ასე ვიტოდი: „ბიოიმ ნელ-ნელა კლასიციზმამდე მიმიყვანა“.

ადოლფო ბიოი კასარესი – ბორხესის ერთგული მეგობარი და ბიოგრაფი – ესპანურენოვანი მწერლობის ყველაზე პრესტიჟული, სერვანტესის პრემიის ლაურეატი. კრიტიკოსების აზრით, სწორედ მისი ლიტერატურული შედეგები „მორელის გამოგონება“ შეიძლება ჩაითვალოს ლათინოამერიკული ბუმის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად. ნიგნის წინასიტყვაობა ბორხესს ეკუთვნის და იგი მას „სრულყოფილ რომანს“ უწოდებს (დაიბეჭდა ჟურნ. „ახალი საუნჯე“, №9-10, 2014. ესპანურიდან თარგმნა ქეთევან ჯიშიაშვილმა) „მორელის გამოგონებაში“ წინა პლანზეა წამოწეული ასლისა და დედნის ოპოზიცია. დღევანდელი გადასახედიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს, ასევე, ჩვენს სინამდვილეში ვირტუალური რეალობის ტრანსლირების თემა, რაც ნაწარმოების სიუჟეტურ ქარგას ედება საფუძვლად. რეალურისა და ირეალურის მუდმივი ციმციმი მწერალს მისტიკურობის ისეთ მწვერვალამდე აჰყავს, რომ ბიოი კასარესს თანამედროვე ფანტასტიკური ლიტერატურის ფუძემდებლადაც მიიჩნევენ. ამ რომანის მიხედვით გადაღებული ფილმი, სახელწოდებით „წარსული ზაფხული მარიენბადში“, არაერთი კინოპრიზის მფლობელი გახდა. იგივე რომანი მიჩნე-

ულია ცნობილი სერიალის, „დაკარგულების“ (lost) შთაგონების წყაროდ (ეს წიგნი ერთ-ერთ კადრში ჩნდება კიდეც). ბიოი კასარესი მოთხრობებთან და რომანებთან ერთად, დღიურებისა და ჩანაწერების არაერთი ტომის ავტორია, რაც საკმაოდ უჩვეულოა ლათინოამერიკული კულტურისთვის. ამ დღიურებიდან ნაწილი მის სიცოცხლეშივე გამოქვეყნდა, ნაწილი კი – სიკვდილის შემდეგ, 1999 წელს გაიხსნა.

არანაკლებ შთამბეჭდავია მისი ადამიანური პორტრეტი: სილვინა ოკამპოს მეუღლე, ბუენოს აირესის მაღალი საზოგადოების წევრი ადოლფო ბიოი კასარესი ამქვეყნიური სიამეების დიდი დამფასებელი გახლდათ. მისი ყოველდღიურობა წარმოუდგენელია ქალების, უამრავი სასიყვარულო ისტორიისა და ტენისის გარეშე, რაშიც უდაოდ უწყობდა ხელს გამორჩეული გარეგნობა: თხელი, არისტოკრატიული სახე და მაღალი ხმელი ფიგურა თითქოს საგანგებოდ ბოჰემური ცხოვრებისთვის იყო შექმნილი.

ჰ. ბუსტოს დომეკი

ყველასთვის უცნობი მწერლის დებიუტი 1942 წელს ჟურნალ Sur-ის ფურცლებზე შედგა დეტექტიური მოთხრობით „ზოდიაცოს თორმეტი ნიშანი“. სავარაუდოდ, მომდევნო მოთხრობებიც ამავე ჟურნალში უნდა დაბეჭდილიყო, მაგრამ მოულოდნელად საზოგადოებამ შეიტყო, რომ ჰ. ბუსტოს დომეკი მხოლოდ ფსევდონიმია, მის უკან კი ბორხესისა და ბიოი კასარესის სახელები იმალება. ჟურნალის რედაქტორმა ვიქტორია ოკამპომ გადაწყვეტილება შეცვალა, რადგან შეეშინდა, მკითხველს არასერიოზულად არ ჩაეთვალა უავტორო ნაწარმოები და ამით ჟურნალის რეპუტაცია ეჭვქვეშ არ დამდგარიყო. ასე რომ, 1942 წელს „ექვსი თავსატეხი დონ ისიდრო პაროდისთვის“ ბიოი კასარესის ხარჯებით გამოქვეყნდა. მაშინ ამ გამოცემას დიდი გამოხმაურება არ მოჰოლია.

სანამ ჰონორიო ბუსტოს დომეკი გამოჩნდებოდა, იყო ერთი პატარა ექსპერიმენტი, პირველი თანამშრომლობა, რომელსაც მხოლოდ ლიტერატურულსაც ვერ დავარქმევთ. საქმე ეხებოდა სარეკლამო ბროშურას რძის პროდუქტების საწარმოსათვის, რომელიც ბიოი კასარესის ოჯახის საკურება იყო. იგი იხსენებს: „ერთი

კვირა პარდოში გავატარეთ, გვინდოდა დაგვეწერა კომერციული ბროშურა, რომელიც საკმაოდ ბანალური პროდუქტების სამეცნიერო კვლევისთვის უნდა მიგვემსგავსებინა. ეს ბროშურა ჩემთვის დაუფინყარი გაკვეთილი გამოდგა. მისი რედაქტირების შემდეგ მე უკვე სხვა მწერალი ვიყავი, ექსპერიმენტებზე ორიენტირებული, უფრო გამოცდილი. ბორხესთან ხანმოკლე თანამშრომლობაც კი ნლების მუშაობის ტოლფასია“.

ჰ. ბუსტოს დომეკი, რომლის კალამსაც თორმეტამდე ნაწარმოები ეკუთვნის, გამოგონილი ავტორის საზღვრებს სცდება და ლიტერატურულ სამყაროში მატერიალიზდება: მას საკუთარი სტილი აქვს, რომელიც დროდადრო იცვლება და ვითარდება; ჰყავს თავისი მკითხველი, შეიძლება არც თუ ისე მრავალრიცხოვანი, მაგრამ მისი პოპულარობა დღითი დღე იზრდება; ჰყავს მოსწავლე და მიმდევარი სუარეს ლინჩი. ერთი სიტყვით, ლიტერატურის კრიტიკოსები მას რეალურ მწერლად განიხილავენ და ბორხესისა და ბიოი კასარესისგან დამოუკიდებლად მსჯელობენ მასზე. და ეს ლოგიკურიცაა: შემქმნელებმა მას დამოუკიდებელი სიცოცხლე აჩუქეს, რადგან იგი ლიტერატურული თანამშრომლობის პირმშო იყო და არა რომელიმე მათგანის პირადი შემოქმედების ნაყოფი. როგორც თავად ბორხესი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, ორივე მწერალმა უკანა პლანზე გადასწია საკუთარი ხმა, საკუთარი განსაკუთრებულობა და საშუალება მისცა აღმოცენებულიყო მესამე, ბუსტოს დომეკის ხმა, რომელიც საბოლოოდ გახდა კიდევ ახალი ავტორი. ამ გზით ბორხესი და ბიოი კასარესი თავისი დროისთვის უმნიშვნელოვანეს ისეთ ახალ პარადიგმას პასუხობენ, როგორიცაა ასლისა და დედნის ურთიერთმიმართება. ამავე თემის ნაწილია რეალური ავტორის გამოგონილი ავტორით ჩანაცვლებაც. ნამდვილმა ავტორებმა შექმნეს ასლი ბუსტოს დომეკის სახით, რომელიც სინამდვილეში არც ერთს არ იმეორებს და რომლის სახელიც მათი დიდი ბაბუების სახელებითაა შედგენილი. რაც შეეხება ბუსტოს დომეკის ასევე გამოგონილ მოსწავლეს სუარეს ლინჩს, მისი ავტორობით მოგვიანებით გამოდის ახალი რომანი „მოდელი მკვლელობისთვის“.

არც ბორხესსა და არც კასარესს არ უცდიათ რაიმე სახით შეეზღუდათ ბუსტოს დომეკი, ამიტომ, თავისთავად იხსნება ისეთი ბუნებრივი კითხვა, როგორიცაა: შეუძლია კი მკითხველს ბუსტოს

დომეკის წიგნებში ერთმანეთისგან განაცალკევოს და ამოიცნოს ბორხესის ან კასარესის ხმა? თუმცა შეიძლება განვსაზღვროთ ის საერთო, რის მიხედვითაც შეიქმნა ავტორის ეს უჩვეულო სახე, ის ძირითადი ორიენტაციები, რაც, საბოლოოდ, განაპირობებს ბორხესისა და ბიოი კასარესის ერთობლივი შემოქმედების ნაყოფს. დეტექტივის შემთხვევაში ეს არის ფანტასტიკური ელემენტის აქცენტირება, რაც თავისი შემოქმედების ცენტრალურ დისკურსად აქცია კასარესმა და ბორხესის ინტელექტუალური პროზა, შეზავებული ბაროკალურ ენობრივ გამომსახველობასთან.

ახალი ლათინოამერიკული დეტექტივი

ის, რომ დეტექტივი ლათინოამერიკული მწერლობისთვის უცხო ხილი იყო, ნოვატორული ექსპერიმენტებით განთქმულ ბორხესსა და მის თანამოაზრეს კიდეც უფრო უღვივებდა ლიტერატურულ ჟინს. ედგარ პოსა და ჩესტერტონის კვალდაკვალ, მათაც შეეძლოთ რაღაც ახალი, სრულიად განსხვავებული შეექმნათ და შექმნეს კიდეც – ახალი ლათინოამერიკული დეტექტივი, ყველასგან განსხვავებული მთავარი გმირითა და უნიკალური საგამოძიებო მეთოდით, სადაც მთავარ ესთეტიკურ ფუნქციას ირონია და სატირა ასრულებს.

ჰ. ბუსტოს დომეკს არც მისი წინამორბედები დავინწყებია. ბუენოს აირესელი დეტექტივის საგამოძიებო პრაქტიკა მხოლოდ სტუმრების მონათხრობს ეფუძნება, რაც სრულიად განსხვავდება, თუნდაც, შერლოკ ჰოლმსის საგამოძიებო სტილისაგან, როცა დანაშაულის გახსნას ადგილის პირადად დათვალიერება, სამხილების გამოკლევა უძღვის წინ. არგენტინელი გამომძიებელი გარეგნობით ჩესტერტონის მამა ბრაუნს მოგვაგონებს – შემელოტებული, ჭარბწონიანი მამაკაცი, რომელიც უმოძრაო, მჯდომარე ცხოვრებით ცხოვრობს. მამა ბრაუნზე მინიშნებები ჰ. ბუსტოს დომეკისა და სუარეს ლინჩის ნაწარმოებებში არაერთხელ ჩნდება. მკვლევარებს არ გამოორჩენიათ არც აშკარა სიუჟეტური მსგავსება „გოლიათკინის ღამეებსა“ და აგატა კრისტის დეტექტივის – „მკვლელობა აღმოსავლეთის ექსპრესში“ – შორის.

არგენტინელ მწერლებმა შეძლეს გცერდი აველოთ დეტექტიური ჟანრის უკვე გადალახული სირთულეებისა და გაკვალული

გზებისათვის. მათთვის პოლიციური რომანი, პირველ რიგში, ფანტასტიკის ჟანრს მიეკუთვნება. თავის მოთხრობაში „აბენხაკარ ელ ბოხარი, მოკლული საკუთარ ლაბირინთში“ – ბორხესი წერს: „დუნრავენი, ამ საქმის დიდოსტატი, ამბობდა, რომ საიდუმლოს ამოხსნას ბევრად ნაკლები ღირებულება აქვს, ვიდრე თვით საიდუმლოს. საიდუმლო ზებუნებრივთან ან ღვთაებრივთანაა ნაზიარები“. მეორე, ანალოგიური შინაარსის ტექსტი ედგარ პოს ეხება: „ვფიქრობ, პოს კარგად ესმოდა, რომ პოლიციური ჟანრი ფანტასტიკის ჟანრია. ამის დასტურია ის, რომ პოს ამერიკელობის მიუხედავად, მისი დეტექტივი ფრანგია. ანუ ავტორს თავისი პერსონაჟი და დანაშაული შორს, პარიზში გადააქვს. ცხადია, პოს კარგად ესმოდა, რომ სიუჟეტის ნიუ იორკში გადატანისთანავე მკითხველი ლიტერატურასა და რეალურ გარემოს შორის მსგავსების ძებნას დაიწყებდა. ასე კი, ამ დისტანციის წყალობით, მოვლენებმა ირეალური განზომილება შეიძინეს. მეც მივიჩნევ, რომ პოლიციური ჟანრი ფანტასტიკის ჟანრია“.

თუმცა ფანტასტიკურობის ელემენტის კვალდაკვალ ავტორი არც დედაქალაქის ყოველდღიურობას ივნიყებს და ზედმინვენით წარმოგვიჩენს ბუენოს აირესის მთელ სოციალურ გარემოსა და ტიპაჟს. საკუთარ შემოქმედებით მიღწევებზე ყველაზე უკეთ თვით ბუსტოს დომეკი საუბრობს წიგნის შესავალში: „ნება მიბოძეთ მკითხველს და საკუთარ თავსაც გრევიზინის ცვილის მუზეუმში პირველი არგენტინელი პერსონაჟის გამოჩენა მივულოცო, რომელიც წმინდა არგენტინული გარემოს ნაყოფია. იშვიათი ნეტარებაა, ერთდროულად შეიგრძნობდე სიგარის არომატსა და განუმეორებელი კონიაკის „პრიმერ იმპერიოს“ საუცხოო გემოს. ჩვენი პოლიციური რომანი, რომელიც ანგლოსაქსური ბაზრის კანონებს არღვევს და ასე უჩვეულოა ჩვენთვის, ტოლს არ უდებს იმ ავტორებს, რომლებსაც ლიტერატურის მოყვარულთ კრავიმ კლუმის მიუკერძოებელი ლონდონელი ექსპერტები ურჩევენ. ასევე უნდა აღვნიშნო ჩემი, როგორც ბუენოს აირესის მკვიდრის, სიხარული იმის გამო, რომ პროვინციული წარმომავლობის მწერალი არ დარჩა ვინრო ტერიტორიულ საზღვრებში და შეძლო თავისი აკვარელი ბუნებრივ ჩარჩოში ჩაესვა: ისეთში, როგორიც ბუენოს აირესია. ჩვენს „უშნო მწერს“ გამბედაობასაც შევუქვებ, რადგან მან ზურგი აქცია როსარიოელი „ლიპიანის“ გაუგებარ და უხერხემლო

პერსონაჟს. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ მისეულ ურბანულ სურათში ვერ მოხვდა ჩვენი ქალაქის ორი ღირსშესანიშნაობა, რასაც, გავკადნიერდები და მომავალ ნაწარმოებებში მოვითხოვ: ერთი ჩვენი აბრეშუმით ნაზი და ქალივით მომხიბვლელი ფლორიდას ქუჩაა – ვიტრინათა ხარბი მზერის წინაშე გამართული განუმეორებელი დეფილე; მეორე კი მელანქოლია ლა ბოკას პორტისა, რომელიც ნავსადგურთან ერთად იძინებს იმ დროს, როცა უკანასკნელი კაფე თავის მეტალის თვალებს ხუჭავს და აკორდეონის მუსიკის ქვეშ მიმქრალ ვარსკვლავებს ემშვიდობება“.

პირველი ტუსალი დეტექტივი

პაროდი პირველი დეტექტივია ლიტერატურაში, რომელიც დანაშაულს ციხიდან იძიებს. იგი, არც მეტი არც ნაკლები, თავად გახლავთ პოლიციური სისტემის მსხვერპლი. ოცი წლის წინ ახალგაზრდა დალაქმა ბინა პოლიციის თანამშრომელს მიაქირავა, მან კი გადასახადისგან მარტივად გაითავისუფლა თავი: პაროდის მკვლევლობის საქმე შეუთითხნა და დიდი ხნით ციხეში გამოამწყვდია. ამ ამბის შემდეგ ოცი წელი გავიდა. ახალგაზრდა კაცი, რომელსაც ცხოვრების საუკეთესო წლები ციხის კედლებში აქვს გატარებული, თავის 273-ე საკანს იმდენად შეეჩვია, რომ გარეთ ცხოვრება ვეღარც წარმუდგენია. მით უმეტეს, რომ აქ, ამ მაღალ კედლებში ყველა პირობა აქვს საიმისოდ, რომ ერთგულად ემსახუროს პოლიციის უსუსურობით სასონარკვეთილ თანამემამულეებს. კომისარ გრონდონას მასთან ყოველდღიურად შეაქვს ჟურნალ-გაზეთები, ასე რომ, ტუსალი-გამომძიებელი ყურადღებით ადევნებს თვალყურს ციხის კედლებს მიღმა განვითარებულ მოვლენებს.

ავტორის მიერ გამომძიებლისთვის საგანგებოდ შერჩეული იტალიური ჟღერადობის გვარი – პაროდი მხოლოდ დედაქალაქის ძირძველ მკვდრს შეიძლება ეკუთვნოდეს. მეორე მხრივ კი ეს პირდაპირი მინიშნებაა რომანის ჟანრზე – პაროდიაზე. „ექვსი თავსატეხი ისიდრო პაროდისთვის“ ერთი დიდი პაროდიაა დეტექტიურ რომანზე, სადაც სარკესავით ირეკლება ბუენოს აირესის ყოველდღიურობა მთელი თავისი კარიკატურულობით.

სატირა გვხვდება პერსონაჟთა მეტყველებაში, მათ გარეგნობასა და ხასიათში. კითხვისას ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ერთმანეთში ირე-ვა ირონია, სატირა, გროტესკი.

ამიტომ, თუკი მკითხველს რაიმეს გაგება სურს, ტექსტს მიღმა ამოიკითხვა უნდა შეძლოს. სხვათა შორის, მსგავსი ამოცანა აქვს დეტექტივ პაროდისაც, იგი ხომ დანაშაულის გასახსნელად მხოლოდ სტუმრების მონათხრობს ეყრდნობა. იგი ხელმძღვანელობს არა ნანახი რეალობით, როგორც კლასიკური დეტექტიური რომანების გამომძიებლები, არამედ მხოლოდ მონათხრობით, ტექსტით (როგორც ენობრივ ნიშანთა სისტემით), რაც კიდევ ერთხელ გვახსნებს, რომ ბორხესისა და ბიოი კასარესის შემოქმედება პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტების სათავეებთან უნდა მოვიაზროთ.

რომანის გმირების ზედმინევენით სტილიზებული მეტყველება და გადაპრანჭული, პათეტიკური საუბრის სტილი ამა თუ იმ სოციალური ფენისთვის სახასიათო ელფერს იძენს. ბოჰემური ცხოვრების მოტრფიალე მონტენეგროს ენობრივი ლაბირინთები მისი არისტოკრატიული წარმომავლობის გამოვლენის მცდელობაა. ლიტერატორი ბონფანტი, ლათინური ჩანართებითა და სპეციფიკური ტერმინოლოგიით, არგენტინელი სწავლულის პაროდიად გვევლინება. დაბალი სოციალური ფენების მეტყველება წრეგადასულ ლაყბობაში გადადის, სადაც თავაზიანი ფრაზები მხოლოდ სოციალურ სტატუსზე უხეში პრეტენზიის გამოხატულებაა და სხვა არაფერი. პორტრეტების მთელი გაღერეა, რასაც თან სდევს იმ პერიოდის სოციალური კონტექსტის აღწერა და ხშირი პოლიტიკური კომენტარები – ბორხესისთვის დამახასიათებელი უხვი ენობრივი ხვეულითა და შესაბამისი ქვეტექსტებითა და ტვირთული. სამაგიეროდ, ამ ფონზე კონტრასტულად იკითხება მთავარი გმირის, პაროდის მეტყველების სტილი. იგი ხშირად ზედმეტად პირდაპირია, უკმეხიცი კი. ტუსალის ცხოვრება მას ათავისუფლებს სოციალური ნიხისაგან. სწორედ ტუსალის განწყენებული პოზიციისა და ფაქიზი ინტუციის წყალობით ახერხებს პაროდი საიდუმლოებით მოცული დანაშაულების გახსნას. გზა, რომლითაც იგი საიდუმლოს ხდის ფარდას, პირველ რიგში, სტუმრის ფსიქოლოგიური პორტრეტის ამოცნობაზე, შემდეგ კი მისი რეალობიდან „აცდენის“ ხარისხის დადგენაზე გადას. მკითხველი

თანდათან ხვდება, რომ ჰ. ბუსტოს დომეკის გმირები სრულიად აცდენილნი არიან რეალურ გარემოს, ან, უფრო ზუსტად, მათ გონებასა და აღქმაში სინამდვილეს სრულიად განსხვავებული სახე აქვს. პარადოქსულია, რომ ნათელი აზრი სწორედ ოთხ კედელში გამომწვეული პატიმრის პირით ცხადდება. განმარტოება მისი დაწმენდილი გონების გარანტიაა, პაროდია კი – ერთადერთი ადეკვატური პრიზმა დარღვეული რეალობის აღსადგენად.

ჰ. ბუსტოს დომეკი განსხვავებულ, ორიგინალურ გზას ირჩევს და გვერდს უვლის ჟანრისთვის სახასიათო ლოგიკურ, თანმიმდევრულ საგამოძიებო პროცესს. დანაშაულის გახსნა ერთბაშად ხდება. ყველაფერი ერთ გონებაში მნიფდება და მკითხველი მას პირდაპირ, წინასწარი მინიშნებების გარეშე ეცნობა ნაწარმოების უკანასკნელ თავში.

რომანის ფორმოზრივ-შინაარსობრივი მხარის გადანყვეტა უფრო დიდი, სიღრმისეული მეტაფორის შექმნას ემსახურება: იგი გვიჩვენებს, თუ რამდენად დაშორდა ადამიანი თავის ცხოვრებას, რეალურ გარემოს, რამდენად გამრუდებულ სარკეში ვიყურებით სრული რწმენით, რომ იქიდან სინამდვილე შემოგვცქერის. იმავე სარკეში ირეკლება ჩვენი გადაცდომები, სხვის ცნობიერებაში შეღწევის შეუძლებლობა, ჩაკეტილობა. ნაწარმოების მთავარი ფსიქოლოგიური ეფექტი გმირის მიერ წარმოსახული რეალობისა და მოვლენათა ნამდვილი რაობის კონტრასტს ემყარება.

პაროდის ხარისხის სათანადოდ აღქმას მკითხველი თითქოს ერთბაშად ვერც კი ახერხებს. დეტექტივისთვის უჩვეულო ჟანრი გაცუებას, დაბნეულობასაც კი იწვევს. პაროდის ხისტი, ირონიული საუბრის მანერა, რითაც აბუჩად იგდებს ან შეგნებულად აფხიზლებს უთავბოლო ვერბალურ თამაშებში ჩაკარგულ სტუმრებს, თავდაპირველად ღიმილსა და გაუგებრობის განცდას ბადებს. თანდათან პაროდის მუშაობის სტილი უფრო გასაგები ხდება, მისი მეტყველება უკეთ გამოკვეთს ტუსალი-გამომძიებლის პორტრეტს, თუმცა მოულოდნელობის, ლიტერატურული სიურპრიზის განცდა, ასე რომ ახასიათებს დეტექტივის ჟანრს, ახალ კალაპოტს პოულობს. მაგალითად, „სანჯაკომოს გეგმას“ და „ტადეო ლიმარდოს მსხვერპლში“ იგი უჩვეულო ფსიქოლოგიურ გადანყვეტაში გადადის და მოდუნების საშუალებას არ აძლევს მკითხველს.

ამ რომანის კითხვისას ლიტერტურის ჭეშმარიტ მკითხველს განსაკუთრებული სიამოვნებაც ელის, რადგან გმირები ხშირად განიხილავენ კლასიკური და მოდერნისტული ლიტერატურის პრობლემებს, რომლებიც ხან ცნობილი მოდერნისტი პოეტის ენით, ხან მისი შეგირდის, ახალბედა მწერლისა და მისი კრიტიკოსების, ხანაც ცნობილი ლიტერატურათმცოდნე ბონფანტის პირით გაიჟღერებს, რომელიც იმდენად შეჭრილა მეცნიერებაში, რომ მისი მეტყველება ჩვეულებრივი მსმენელისთვის გაუგებარიც კია. ჰ. ბუსტოს დომეკი ცდილობს ხაზი გაუსვას იმ ფაქტს, რომ ლიტერატურა არა მხოლოდ მოდელირებული რეალობაა, არამედ ცხოვრების ნაწილიც; რომ ლიტერატურული სივრცე ფართოვდება და რელობის ადგილს იკავებს: წიგნის შენიშვნები პეროსანაჟების მიერ კეთდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ რეალური ავტორის სამოქმედო ველს პერსონაჟები ეპატრონებიან; რეალობას გამოინაგონი ენაცვლება, მკითხველი კი ამბის თანამონაწილედ და ინტერპრეტატორად გვევლინება.

საბოლოოდ, გამომძიებლის ინტელექტითა და ინტუიციით აღფრთოვანებასთან ერთად, ავტორი ცხოვრებისეული საიდუმლოებების წინაშე გაოცებულებს გვტოვებს.

(პოსტ) მოდერნისტული ექსპერიმენტები

ბორხესი და ბიოი კასარესი ნოვატორულ დეტექტიურ რომანს არ დასჯერდნენ. უშრეტი ლიტერატურული ვნება ახალ ექსპერიმენტს ითხოვდა. მომდევნო ნაბიჯი მართლაც უპრეცედენტოდ გაბედული გამოდგა – რომანში „მოდელი მკვლელობისთვის“ სატირა, იუმორი, გროტესკი, გაუკვალავი ენის ბაროკალური ხლართები და სიუჟეტური სქემები კულმინაციამდე მიყვანილი. ყველაფერი, რაც მხოლოდ ტენდეციის სახით ვლინდება წინა რომანში „ექვსი თავსატეხი ისიდრო პაროდისთვის“ – აქ უფრო დიდ მასშტაბებსა და სიცხადეს იძენს.

სიმართლე რომ ითქვას, თავდაპირველად ნაწარმოები არც ყოფილა განკუთვნილი ფართო მკითხველისთვის. როგორც ბორხესი თავის 1964 წლის ინტერვიუში აღნიშნავს, ეს მხოლოდ ერთმანეთისთვის დანერგილი ხუმრობები იყო, რომლებიც თანდათან

გართულდა, ბაროკალურ სტილში გადაიზარდა და იმდენად ჩაიხლართა, რომ მისი გაგება შეუძლებელი გახდა: „თავიდან ეს მხოლოდ ხუმრობა იყო, შემდეგ ხუმრობა ხუმრობაზე, შემდეგ ხუმრობა კვადრატში, კუბში... მივხვდით, რომ ასე გაგრძელება აღარ შეიძლებოდა, ეს უკვე მტკივნეული ხდებოდა ჩვენთვის თუ არა, მკითხველისთვის მაინც. გადავწყვიტეთ მხოლოდ 300 ეგზემპლარი დაგვებეჭდა. გასაყიდად არც კი გაგვიტანია, მხოლოდ ნაცნობ-მეგობრების წრეში გავავრცელეთ“.

თუკი მკითხველს სურს, ავტორის ჩანაფიქრს ჩასწავდეს, იმ აბსურდულობის განცდის გადალახვა მოუწევს, რომელიც გამუდმებით ჩნდება ნაწარმოების სიუჟეტურ, ენობრივ, შინაარსობრივ დონეებზე. მისი ნაკითხვა ერთადერთი პრიზმის – პაროდის მეშვეობით ხდება შესაძლებელი, რადგან ყოველი მეორე ფრაზა პაროდირებულია. ერთი და იგივე პერსონაჟები გამუდმებით ჩნდებიან ახალ-ახალ კონტექსტში. ავტორი შეგნებულად ხლართავს ენას ისე, რომ აზრის კონცენტრირება ვერ შევძლოთ. რომანის მთავარი გმირებიც კი ძნელად ამოსაცნობი და დასამახსოვრებელია, მით უმეტეს, რომ მათ ყოველ ჯერზე ახალი ზედმეტსახელით მოიხსენიებენ. შედარებით იოლად აღიქმება ის პერსონაჟები, რომლებსაც მკითხველი წინა რომანიდან – „ექვსი თავსატეხიდან“ იცნობს. დანაშაულის მოწმეები პაროდისთან საკანში მიდიან და საკუთარ თავგადასავლს უყვებიან, მაგრამ საბოლოოდ თავინთ მონათხრობში ისე იბნევიან, რომ რჩება შთაბეჭდილება, თითქოს ავტორს სრულიად გადაავიწყდა სიუჟეტის გახსნა. სამაგიეროდ, ბოლო თავში ყველაფერს ერთბაშად ეხდება ფარდა: მწერალი სიტყვასიტყვით გვანვდის მკვლელის აღსარებას მაშინ, როცა დანაშაულის გახსნის პროცესი ავტორს თითქოს უყურადღებოდ დარჩა. ირონიულია ის პასაჟიც, როცა დეტექტივი ხელს აფარებს მკვლელს და თავადვე ეხმარება ქვეყნიდან გაქცევაში.

აგების პრიციპით ეს ნაწარმოები ყველაზე მეტად უახლოვდება პოსტმოდერნულ ტექსტს, სადაც მკითხველი სხვადასხვა დონეზე დაშიფრული ნიშნების მომგროვებელ-ამომცნობად გვევლინება. კრიტიკოსებს შეუმჩნეველი არ დარჩენიათ, რომ რომანის „მოდელი მკვლელობისთვის“ კომპოზიცია უილკი კოლინზის „მთვარის სპეკალს“ იმეორებს. არც ისაა შემთხვევითი რომ ხულიო კორტა-

სარი თავის ექსპერიმენტულ რომანს, ბორხესის გავლენით, „62. ასანყოზ მოდელს“ (1968) უწოდებს. ტექსტის აგების მთავარ პრინციპს აქაც ფრაგმენტულობა და კოლაჟი წარმოადგენს.

საინტერესო ფარული მნიშვნელობები იკითხება რომანის სახელწოდებაშიც. ერთი მხრივ, იგი მიგვანიშნებს ჩესტერტონის მოთხრობაზე „მისანი ძალი“, რომელის მიხედვითაც მკვლელი თავის უნაკლო დანაშაულს გეგმავს, მეორე მხრივ კი სათაური მნიშვნელოვან პოსტმოდერნულ პარადიგმას – ავტორის სიკვდილს ეხმიანება: ნაწარმოებში დანაშაულის ავტორი საკუთარი სიკვდილის შემოქმედად იქცევა. რეალური დამნაშავე არ არსებობს და ამას ეჭვიმტანილთა ალიბოებიც ადასტურებს, თუმცა მოკლულის არსებობა ურყევი ფაქტია და იგი გამოძიებას მოითხოვს.

„ბუსტოს დომეკი გარდაიცვალა“

ბორხესმა და კასარესმა დეტექტიური მოთხრობების კიდევ ორი ერთობლივი ანთოლოგია გამოაქვეყნეს. საწერად სხდებოდნენ თუ არა, ხუმრობებისა და ენობრივი თამაშების შეუჩერებელი ნაკადი იღვრებოდა. საბოლოოდ ორივე დაიღალა. 40-იანი წლების ბოლოს კი მათი თანამშრომლობა დასრულდა. მოგვიანებით ბორხესმა თავის ინტერვიუში გამოაცხადა, რომ „ბუსტოს დომეკი გარდაიცვალა“.

მაგრამ საქმე მთლად ასე არ იყო...

პერონის დიქტატურის ყველაზე რთულ 1952-1955 წლებში ჰ. ბუსტოს დომეკი კვლავ დაბრუნდა და სამი მოთხრობაც დაბეჭდა: ერთი არგენტინაში, ორი კი – ურუგვაიში. ურუგვაიში გამოცემულ „მისი მეგობრის შვილსა“ და „მონსტრის ზეიმი“-ში ავტორი პოლიტიკური რეჟიმის დემორალიზებულ სახეს ამხელს, მთავარ ლიტერატურულ იარაღად კი ისევ სატირას ირჩევს. ბორხესის მკვლევარი ალფრედ ჯ. მაკადამი ბიოი კასარესისა და ბორხესის თანამშრომლობის საუკეთესო ნიმუშად სწორედ ამ ორ მოთხრობას მიიჩნევს და „მონსტრის ზეიმის“ შესახებ წერს: „ირეალური სამყარო აქ ისეთ ჭრილშია ნაჩვენები, რომ მისი გმირები არაადამიანებს, გროტესკულებს გვანან. მკითხველი ტექსტს მიღმა რჩება, იგი საღი აზრის პოზიციიდან ადევნებს თვალს ტექსტს და

მწარე იუმორის მიუხედავად, სრულად შეიგრძნობს რეპრესიული სამყაროს საშინელებას. საშინელების განცდა, რომელიც კაფკასთან შინაგანია, ბორხესთან და კასარესთან რეალობის განუყოფელი ნაწილი ხდება“. პერონის დიქტატურის დამხობის შემდეგ ბორხესი ბუენოს აირესის ეროვნული ბიბლიოთეკის დირექტორად დაინიშნა და ბუსტოს დომეკი კვლავ გაუჩინარდა, თუმცა 1968 წელს იგი ისევ დაბრუნდა „ბუსტოს დომეკის ქრონიკებით“, რომელიც ოც სხვადასხვა თემაზე დაწერილ ესეს მოიცავს. ამჯერად დომეკის სახელი მხოლოდ სათაურში ფიგურირებს, წიგნის ავტორებად კი ბორხესი და კასარესი გვევლინებიან. აი, ასე მოულოდნელად იწყება თანამშრომობის ახალი ეტაპი, ახალი პროზა, რომელიც თანამედროვე ცხოვრების კომიკურობის სატირულ ჩანახატებს აერთიანებს. თანაც, მათ პირველ ერთობლივ წიგნებთან შედარებით, „ქრონიკები“ აშკარად უკეთესად იკითხება და არც პერონისდროინდელი პროზის სიმწვავე ახასიათებს. ერთი სიტყვით, „ბუსტოს დომეკის ქრონიკები“ ნოვატორულიც არის და არც სიღრმისეული ხედვა აკლია.

მოკლე და უცნაური მოთხრობები

1940-60- იან წლებში ბორხესისა და კასარესის მიერ შექმნილმა ანთოლოგიებმა გარდამტეხი როლი ითამაშეს არგენტინულ ლიტერატურაში. ამ პერიოდში შექმნილ ანთოლოგიათა შორისაა „ფანტასტიკური მოთხრობების ანთოლოგია“ (ბორხესი, ბიოი კასარესი, სილვინა ოკამპო – 1940), „საუკეთესო პოლიციური მოთხრობები“ ორ სერიად (ბორხესი, ბიოი კასარესი – 1943, 1951) და „მოკლე და უცნაური მოთხრობები“ (ბორხესი, ბიოი კასარესი – 1955).

ერთი შეხედვით, საკმაოდ ზოგადი სახელწოდება „მოკლე და უცნაური მოთხრობები“ სწორედ ის გასაღებია, რომლის მემკვიდრეობითაც კრებულში გაერთიანებული ასორმოცდაათი ენიგმატური ტექსტის დეკოდირება ხდება შესაძლებელი. ანთოლოგიაში შესული მოთხრობების დასათაურება ავტორთა მიერ საგანგებოდ შემუშავებულ ლიტერატურულ პრინციპს ესადაგება. ეს პრინციპი წიგნის პირველსავე გვერდზეა განმარტებული:

„ლიტერატურის მიერ მონიჭებულ უამრავ სიამოვნებას შორის ერთ-ერთი თხრობის სიამოვნებაა. ამ წიგნით გვსურდა მკითხველისთვის შეგვეთავაზებინა ჟანრის ზოგიერთი ნიმუში, რომელიც დაკავშირებულია როგორც წარმოსახვით, ისე ისტორიულ მოვლენებთან. ამ მიზნით სხვადასხვა ხალხისა და ეპოქის ტექსტებს მივმართეთ, მხედველობიდან არც ძველი აღმოსავლური წყაროები გამოგვრჩენია. აქ ნახავთ ანეკდოტს, თქმულებას, მოთხრობას, ერთადერთი პირობით – ყოველი მათგანი მოკლე უნდა იყოს.

თავს ნებას მივცემთ და ვიტყვით, რომ ამ თხზულებებში თხრობის არსია გადმოცემული. დანარჩენი – საილუსტრაციო ეპიზოდები, ფსიქოლოგიური ანალიზი – სხვა არაფერია, თუ არა მეტნაკლებად წარმატებული სიტყვიერი სამკაული. მკითხველო, იმედი გვაქვს, ეს წიგნი შენც ისევე გაგართობს, როგორც ჩვენ. ხორხე ლუის ბორხესი, ადოლფო ბიოი კასარესი, 1953 წლის 29 ივლისი“.

მოთხრობებში ბორხესიცა და ბიოი კასარესიც ერთგულად იცავენ მოკლე ფორმას. თუკი დეტექტიური რომანის ნარატიულ სტილს გავიხსენებთ, განსხვავება თვალშისაცემია: პოლიციური რომანის პერსონაჟთა მოუთოკავ, მიშვებულ ლაყბობას აქ ლაკონური, მაქსიმალურად დანშენდილი და კონცენტრირებული თხრობა ენაცვლება, სადაც ენობრივი სიზუსტისა და სიმარტივის მიღმა ლიტერატურისა და ცხოვრების მარადიული ღირებულებები იკითხება.

ლაკონური თხრობის პრინციპი უშუალო კავშირშია მოთხრობის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის ბორხესისეულ გაგებასთან: „რა დამლელი და გამომფიტავია მუშაობა ვრცელ წიგნებზე, როცა ხუთას გვერდზე იშლება აზრი, რომელიც ზეპირად სულ რამდენიმე წუთში შეიძლება გადმოსცე. განა უკეთესი არ არის წარმოვიდგინოთ, თითქოს ეს წიგნი უკვე დაწერილია და ჩვენ კი მხოლოდ მის მოკლე შინაარსს, კომენტარს ვწერთ?“

მკითხველი ერთი თვალის გადავლებითანავე შენიშნავს, რომ კრებული მხოლოდ მოთხრობებს არ მოიცავს. აქ მეტყველების უამრავი განსხვავებული ფორმაა თავმოყრილი: რომანის ფრაგმენტები, დღიურები, მოგონებები, ლეგენდები და ა.შ. ასე რომ, ამ შემთხვევაში სიტყვა „მოთხრობას“ მხოლოდ ჟანრული დატვირთვა კი არა აქვს, არამედ იგი „მოთხრობილ“ ისტორიებს გულისხმობს,

ანუ, როგორც მისი შემოქმედების მკლევარი აღან პაულსი ამბობს, საქმე გვქვს „მეორად“ ისტორიებთან – ბორხესისეულ სინთეზთან, რომელიც ყველაზე თვალსაჩინოდ მისი ცნობილი მოთხრობის „ბაღი, რომელშიც ბილიკები იტოტებიან“ – სიმბოლიკაშია დაშიფრული.

ნიგნზე მუშაობის პროცესის უკეთ გასაგებად შეგვიძლია ბიოი კასარესის დღიურებშიც ჩავიხედოთ: „უცებ ბორხესს ორ ღვთაებაზე ინდური ლეგენდა გაახსენდა. ერთს ათასობით ცოლი ჰყავდა, მეორეს კი – არც ერთი. ბორხესი ამბობს: ხვალ ნავალ და ვიყიდი იმ ნიგნს. ბიოი: არ გინდა, ჩვენ მოვყვით ეს ეპიზოდი და რომელიმე ავტორს მივანეროთ. [...] ასეც ვიქცევით. ნიგნს „ორმოცი წელი განგის ნაპირებთან“ პორტუგალიელ იეზუიტ ავტორს მივანეროთ. მაბინოგიონის ლეგენდა გარდაიქმნა ამბად ორ მეფეზე, რომელიც ჭადრაკს თამაშობს, მათი ჯარები კი ერთმანეთს ებრძვიან. ომში გამარჯვება ჭადრაკის პარტიაზეა დამოკიდებული. მისი ავტორი ედვინ მორგანი ხდება“. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ამ ციკლში ხშირად ვხვდებით აპოკრიფულ ნიგნებს გამოგონილი ავტორებით. მაგალითად, იმის ნაცვლად, რომ „Vita Nova“-ს მე-40 თავზე მიუთითონ, ისინი გამოგონილ სუარეს ლინჩს უთითებენ, დანტეს მთელი თავი კი მათთან ერთ აბზაცშია მოქცეული.

ავტორები ზედმინვენით მისდევენ აღნიშნულ შემოქმედებით პრინციპს. ბევრი მოთხრობა რეალურად არსებულ ნიგნზე გაკეთებული რეზიუმე ან კომენტარია, რომელიც ხან კლასიკურ ლიტერატურასა და თანამედროვე პროზას ეხმაურება, ხანაც აქტუალურ ფილოსოფიურ თემატიკას. აქ ყველაფერია: სიბრძნის კრისტალიზაცია, ემოციური ნიუანსები, არაცნობიერში ჩაღრმავება, კაფკა, ფროიდი, ნიცშე, კინოფილმები, ინტერტექსტი და ავტოციტაცია. ერთი სიტყვით, ესაა ლიტერატურა, რომელიც ნედლეულად ლიტერატურას ირჩევს. მაგრამ თუკი ვეცდებით მოვძებნოთ ერთადერთი განსაზღვრება, რითაც ამ უამრავ მოთხრობას გავაერთიანებთ, ეს სიტყვა უდავოდ იქნება „უცნაური“. თითოეული ეპიზოდი, ლეგენდა თუ სასაცილო ისტორია სწორედ უცნაურობის რაკურსშია დანახული. აქ ვხვდებით ფანტასტიკის სხვადასხვა ფორმებს, უცნაურობას, როგორც მენტალურ მოვლენას; სიზმრისეულ სამყაროს და ფსიქიკურ ახირებებს, ისტორიის მიერ გადარჩეულ, ლეგენდად დარჩენილ ფანტასტიკურ ამ-

ბებს, აუხსნელ შეგრძნებებს, რომელიც ადამიანს ეუფლება სრულიად გაუგონარ გარემოებებში და რომლებიც ვირტუოზული მინიმალიზმითაა გადმოცემული. მაგალითისთვის გთავაზობთ ერთ მათგანს, სახელწოდებით „დამშვიდობება“:

„პარკერი მეორე დღეს, 16 სექტემბერს არ მომკვდარა, მაგრამ უკვე ძლიერი ტკივილები სტანჯავდა... მორფიც აღარ შევლოდა. პირს ვერაფერს აკარებდა. ძლივძლიობით მოვათავსეთ სატვირთო მანქანის საბარგულში. სხეულში მოხვედრილმა ტყვიამ კუჭი დაუზიანა. საბედნიეროდ, გზა სწორი იყო და მანქანის რყევა არ აწუხებდა.

დიდი სინათლე იდგა. მზე ანათებდა. უდაბნოში ვიყავით. მართალია, ალაგ-ალაგ ბარდები და ბუჩქნარი მოჩანდა, მაგრამ წყლამდე მაინც დიდი მანძილი რჩებოდა. ბუჩქის ძირას გიენა დავინახე. აქეთ-იქით დადიოდა, როგორც ძალღი ძილის წინ. ერთი საათის შემდეგ ორიქსების წყვილი გამოჩნდა. ხბოს ზომის უზარმაზარი ცხოველები, თოვლივით თეთრი ბენვით და დიდი, დახვეული რქებით ტკბილსურნელოვან ბარდებს ძოვდნენ. მანქანა გავაჩერეთ. არც ერთი ჩვენგანი, არც მანამდე და არც მერე, მსგავსს არაფერს შევსწრებოვართ. პარკერს ჩამოსვლაში დავეხმარეთ, ვიფიქრეთ, რომ მნიშვნელოვანი იყო, სიკვდილამდე ეს ყველაფერი ენახა.

ვლადიმირ პენიაკოვი. „პირადი არმია“

ბორხესისა და ბიოი კასარესისთვის სათაურის შერჩევა განსაკუთრებული ხელოვნებაა – სათაური ის ზღურბლია, საიდანაც ტექსტის აღქმა იწყება. იგი სცდება მომხდარის არსის გადმოცემის ფარგლებს და ესთეტიკურ ოპერაციად გარდაიქმნება, სადაც ავტორთა დუეტისათვის ჩვეული თამაშის ელემენტი იმთავითვე იჩენს თავს, მაგალითად, ერთ-ერთი პერსონაჟი ბორხესის ბებუის გვარს – ასევედოს – ატარებს; დაბოვები, მასედონიო ფერნანდესი, ელენა გარო კი ავტორთა ახლო მეგობრები არიან და ა.შ. ხშირად დასახელება იუმორისტული ან ირონიულია. სათაურის მეშვეობით ხდება თემატურად მსგავსი მოთხრობების დაჯგუფებაც. მაგალითად, ერთმანეთის მიყოლებით „საიდუმლო მხსნელი“ და „კაციჭამების ამონკვეთა“ კაციჭამიების თემას ეხმაურება, მოთხრობებში „*Der Traum ein Leben*“, „ჩუან ძის სიზმარი“, „დამალული ირმები“ კი რეალობისა და სიზმრის მისტიკური ურთიერთკავშირია

თემატიზებული. „ბრაჰმანები და ლომი“, „გოლემი“ ჯადოქრობის ძალით სიცოცხლის მინიჭებას ეხება. „*Nosce te ipsum*“ და „დამშვიდობება“ კი პერსონაჟს სიკვდილამდე რამდენიმე წუთით ადრე გვიხატავს და იმქვეყნიური ცხოვრების არსებობის საკითხს აყენებს. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ დასახელებული მაგალითების მიუხედავად, თემატურ ბმებს უმეტეს შემთხვევაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ ენიჭება.

ამ მოთხრობების კითხვისას უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მარტივი სიმბოლიკის ამოხსნით ფონს ვერ გავალთ. მკითხველი ტყუილად დაშვრება, თუ შეეცდება ტექსტი მხოლოდ მსოფლიო კულტურაში გადარჩეულ ბრძნულ აზრებამდე, კრისტალიზებულ ინფორმაციამდე დაიყვანოს. ძალზე ყოფითი, რეალისტური ბუნოს აირესისგან განსხვავებით, რომელსაც დეტექტიურ რომანებში ვეცნობით, ავტორებმა ამ კრებულში თითქოს ცხოვრების მეორე მხარე დაგვანახეს – მარადიული, მაგრამ მონყვეტილი და დავინყებული.

დიალოგი თუშეთის შესახებ

წინათქმა

1976 წლის ზაფხული დართლოში გავატარე ჩემი მეგობრის, ლუხუმ ნავგურაიძის ოჯახში. ერთ დღესაც ლუხუმის ბავშვისთვის ომალოდან წამლის ჩამოტანა გახდა საჭირო და ეს საქმე მე ვიკისრე. მეორე დღით ადრინად ავდექი და გზას გავუდექი. ომალომდე ტყის ბილიკით უნდა მევლო. დართლოს ხიდზე გადავედი და აღმართს შევეუდექი. ჩემ წინ, ოციოდე ნაბიჯის მანძილზე ახალგაზრდა კაცი მიდიოდა. გვერდით ხუთიოდე წლის ბიჭი მისდევდა. მალე წამოვეწიე და ერთმანეთს გამოველაპარაკეთ. ეს კაცი ადრეც ნანახი მყავდა დართლოში, თუმცა სახელი არ მახსოვდა. ეს იყო წარმოშობით დართლოელი ნუგზარ იდოიძე თავის უფროს ვაჟთან, დათოსთან ერთად. დართლოელებისაგან ვიცოდი, რომ თბილისში მუშაობდა და რომ ისტორიკოსი იყო. სინამდვილეში ეთნოლოგი აღმოჩნდა.

საუბარი გავაბით და ომალოში ლამის შეუმჩნევლად ჩავედით. მას, როგორც ეთნოლოგს და მე, ვისთვისაც ფილოსოფია, ეთნოლოგია, რელიგია, ხალხური და აკადემიური მისტიკა და ა.შ. ის სფეროები იყო, რომლებიც მუდამ მაინტერესებდა, ბევრი საზიარო საფიქრალი აღმოგვაჩნდა.

ალბათ, საიმისოდ, რომ ადამიანი მაძიებელ და შემმეცნებელ არსებად იქცეს, თავის სასიცოცხლო გარემოსთან ერთგვარ ბზარს, ერთგვარ გაუცხოვებას უნდა გრძნობდეს. სწორედ ეს ბზარია, კითხვებს რომ შობს და აზრის საუფლოში მოგზაურობას გვაიძულებს. ხატოვნად რომ ვთქვა, მე და ნუგზარი სწორედ ამ ბზარში შევხვდით ერთმანეთს.

შემდეგ წელიწადს უკვე მეუღლესთან ერთად ავედი ომალოში და სასტუმროში დავბინავდით. მეორე დღეს ნუგზარმა ჩვენი ჩას-

ვლის ამბავი გაიგო, სასტუმროში გამოგვეცხადა, ჩვენს ბარგს უკითხავად დაავლო ხელი და თავისთან გადაგვასახლა.

კიდევ ბევრი გვექონდა საფიქრალი და სასაუბრო.

ორი მთავარი კითხვა, რომელზეც თავიდანვე პასუხებს ვეძებდით, შემდეგი იყო: რა არის ის, რაც ჰიპნოზურად გვიზიდავს მთაში და რა ბედი ელის ამ სამყაროს? საბჭოთა ეპოქა იყო – იდეალებით შენიღბული მოძალადე აბსურდის ხანა – და გულუბრყვილოდ წარმოგვედგინა, რომ ბოლშევიზმის ნგრევის შემდეგ (რაც სრულიად გარდუვლად მიგვაჩნდა) ჩვენი სამყარო იოლად მიაგნებდა იმ პირველძირებს, რომელთა მოსპობასაც კომუნისტებმა ამდენი დრო და ენერგია დაახარჯეს. წარსულის იოლი დაბრუნების იმედი, ალბათ, ყველაზე გავრცელებული ილუზია იყო მაშინდელ საქართველოში და არა მხოლოდ ჩვენში. პირველძირები, თურმე, სადღაც სხვაგან იყო საძიებელი და არა ჩვენს ხშირად პათეტი-კურ წარმოდგენებში მათ შესახებ.

მას შემდეგ ჩვენი ურთიერთობა უკვე ათეული წლებია, გრძელდება. ყოველი ახალი შეხვედრა თითქოს იმ პირველი სასაუბროსა და საფიქრალის გაგრძელებაა. დღესაც მაშინდელივით ვცდილობთ, რაღაც მნიშვნელოვანი გავიგოთ იმ სამყაროს შესახებ, რომელშიც ვართ.

სამიოდე თვის წინ აზრად მოგვივიდა, ათწლეულების განმავლობაში გაჭიმული საუბრებისათვისერთგვარი დიალოგის სახე მიგვეცა და ზოგადად მაინცგადმოგვეცა, რაც თუშეთის ბედის გამო გვისაუბრია. წინამდებარე ტექსტი სწორედ ამ მცდელობის შედეგია.

ზ.ფ. ალბათ, დამეთანხმები, რომ მთის საქართველოსადმი შენი და ჩემი თაობების დამოკიდებულება დიდწილად, პირობითად რომ ვთქვათ, გურამ რჩეულიშვილის თაობამ განსაზღვრა: გურამ თიკანაძე, გურამ გეგეშიძე, ირაკლი და გოგი ოჩიაურები, გიგი და აგი აბაშიძეები, ვაჟა გიგაშვილი და ბევრი სხვა. ეს ადამიანები განასახიერებდნენ ჩვენი მაშინდელი სწრაფვების ერთ უმთავრეს მიმართულებას: სულიერების სათავეებში მიბრუნების, ჩვენი სულიერების „შინ“-ში მიბრუნების წყურვილს, საიდანაც ყველაფრის ხელახლა დაწყება და იმის დაბრუნება იქნებოდა შესაძლებელი.

ბელი, რაც ბოლშევიზმმა წავართვა. იმ დროს, 50-იან და 60-იან წლებში, დიდი იყო საშიშროება, რომ მთელი ჩვენი სულიერება სტალინიზმის ფსევდოეპიურობაში ჩაკარგულიყო. სტალინის მითოლოგიზებული სახე შეიძლება ქცეულიყო კულტურის სიცოცხლის ნების მთავარ და საბოლოო გამჟღავნებად, მის ერთგვარ „დაგვირგვინებად,“ კოლექტიურ მე-დ და შესაბამისად – ჩვენი შემოქმედებითი ენერჯის პარალიზების მიზეზად.

მცირე ერები ხშირად ექცევიან მსგავსი დიდი ისტორიული ფიგურების ჰიპნოტურ ტყვეობაში. კორსიკელები საუკუნეების განმავლობაში დამოუკიდებლობისათვის იბრძოდნენ. ბონაპარტეს ისტორიულმა ფიგურამ არა მხოლოდ დაადუმა მათი სწრაფვა, არამედ თითქოს სამუდამოდ დაავანა ფრანგული სახელმწიფოს სხეულში. ხატოვნად რომ ვთქვათ, ნაპოლეონი აღმოჩნდა მათი სულიერების ის „ორგანისტული ფესტი,“ რომლის შემდგომაც მათთვის ისტორიამ ექსისტენციალური საზრისი დაკარგა. ისინი დღესაც ბონაპარტეს, როგორც ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი კორსიკელის იდეით ცხოვრობენ და, შესაბამისად, ფრანგული სახელმწიფო მათ ბუნებრივ სასიცოცხლო გარემოდ ჩამოყალიბდა.

ჩვენც ამ საფრთხის წინაშე ვიყავით.

ეს თაობა ერთ-ერთი იყო, ვინც ამ საფრთხისაგან გვიხსნა. მან რაღაც უსასრულოდ სადა და უსასრულოდ მნიშვნელოვანი გაგვახსენა – ის, რასაც სულიერების ემბრიონს ვუწოდებდი. და ამით მან თითქოს იგივე გააკეთა, რაც თავის დროზე – ვაჟამ და ფიროსმანმა., მიხეილ ჯვახიშვილმა და სხვებმა. თუმცა კი ისიც იყო, რომ პირველდირთა ნაცვლად რჩეულიშვილს უსაზრისო ინერცია შერჩა (გაიხსენე „ალავერდობა“). ცხოვრების ტრადიციული ფორმები და მათთან დაკავშირებული სულისკვეთება ხომ მხოლოდ მინიშნებაა რაღაც კიდევ უფრო პირველადზე, რომელიც ისტორიული ფორმების მეშვეობით იჩენს თავს?! და მაინც, მისმა მცდელობამ ჩვენს თაობაში ძალზე მნიშვნელოვანი გამოძახილი პოვა.

მოკლედ, 50-იანელთა შემოქმედებითი თაობის ძალისხმევას ამოდ არ ჩაუვლია. მათი წყალობით გარკვეულად მაინც შევძელით თავი დაგვეღწია სტალინიზმის ჰიპნოზისაგან – კოლექტიური თვითკმაყოფილების ამ მომაკვდინებელი ჩიხისაგან და საკუთარი თავის ძიების სხვა ჰორიზონტები მოგვენიშნა.

ნ.ი. მე დონ კიხოტსაც გავიხსენებდი. ისიც უკვე არარსებულ სამყაროში ცდილობდა ცხოვრებას. ვერც მან შეძლო ეს, დამარცხდა, თუმცა კი ყველას დაგვანახა იმ უკვე აღარარსებული სამყაროს მნიშვნელობა; რომ რაღაც ისეთის მატარებლები ვიყავით, რომელიც ჩვენში ამ სამყაროს ნოსტალგიას აღძრავდა.

ზ.ფ. გეთანხმები. ის, რაც უკვე უსიცოცხლოდ შეიძლება ჩანდეს, რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანზე მიგვანიშნებს. მოკლედ, ჩვენს ბედზე გავლენა იქონის მწერლებმა, რომელთა ტექსტებსაც დღევანდელი ახალგაზრდები ჩვენსავით გატაცებით ნამდვილად აღარ კითხულობენ. ჩვენთვის კი, მათი ნყალობით, „მთა“ ჩვენი სულიერების პირველძირთა, ჩვენი ჭეშმარიტი მე-ს „ადგილის“ სიმბოლოდ იქცა. 60-80-იანი წლების თაობები უსაშველოდ მძიმე ზურგჩანთებით მთის ბილიკებზე დავხეტილებდით, ვეძებდით მითებს, ვცდილობდით მითში და მითით ცხოვრებას და თავადვე ვთხზავდით მათ. იქ გვეგულებოდა ჩვენი „შინ.“ ჩვენ არ ვიყავით ტურისტები. ჩვენ, უმაღლ, მომლოცველები ვიყავით. ტურიზმი თავისი სიზერელით და ეგზოტიკის მაძიებლობით შემდეგლა ჩნდება, როგორც პოსტმოდერნული განწყობის ჰორიზონტი. მაშინ ჩვენ ჩვენს „შინ-ს“ ვეძიებდით.

ნ.ი. ეგ განწყობა ჩემთვის, როგორც თუშისთვისაც არ არის უცხო. მიუხედავად იმისა, რომ მთაში დავიბადე და იქ ვიზრდებოდი, მეც მუდმივად ვეძებდი, როგორც კარლოს კასტანედა ამბობს, ჩემს ძალის ადგილს, სადაც ზესკნელი, სკნელი და ქვესკნელი ერთმანეთს ხვდება და კოსმოსი ერთიანია. ჩემთვისაც ეს „ადგილი“ აღარ იყო თავისთავად მოცემული რამ და რჩეულიშვილის „ალავერდობის“ განწყობა ჩემთვისაც ნაცნობი იყო. თუშებს შორისაც არსებობს განწყობა, რომ ტრადიციული ცხოვრების წესი ძალას ჰკარგავს, ინერციითლა განაგრძობს არსებობას და რომ სხვა ყოფაში ვინაცვლებთ.

ერთ გადმოცემას გავიხსენებ: 1934 წელს თუშეთში პირველად გადაიფრინა თვითმფრინავმა. ხისოში ცხოვრობდა ერთი მოხუცი კაცი – კობე ჯამრულიძე. თვითმფრინავის დანახვის შემდეგ მას უთქვამს: ეხლა ისეთი დრო მოვა, რომ რაც ხევეჭალათ ეშმაკ-ქაჯნია, სულ ადამიანის გულში დაბინავდებიან. გაეშმაკებულ ადამიანს აღარც ღამე გარეთ გასვლისა შეეშინდება და ქვეყანაზე რიალ-ზიანიც იმატებსო. ადამიანები ტანადაც დაპატარავდები-

ანო. როცა საფიქრალი ბევრი აქვს, ადამიანი იჩაგრება და დაბალი რჩებაო. თვითმფრინავი მისთვის ძველი სამყაროს დაკარგვის ნიშნად იქცა. მან იცოდა, რომ ამის შემდეგ მისი სამყარო თვალდათვალ დაჰკარგავდა თავის მნიშვნელობას და ფრაგმენტებად დაიშლებოდა.

ზ.ფ. მარტინ ჰაიდეგერი ამბობს ნიცშესთან დაკავშირებით: ღმერთი მოკვდა. ეს ნიშნავს, რომ აღარ არის არა მხოლოდ ღმერთი, არამედ ის „ადგილიც“, სადაც ის შეიძლება განთავსებულიყო. დაინგრა, უფრო სწორად, გაქრა მიმართებების მთელი სისტემა. ფრაგმენტები, რომლებიც შენ ახსენე, ჩამქრალი ვარსკვლავებით გვახსენებენ რალაც თავის დროზე უსასრულოდ მნიშვნელოვანს და ცოცხალს.

ნ.ი. სამწუხაროა, რომ ასეთი გადმოცემები უყურადღებოდ რჩება. უმრავლეს შემთხვევაში ისინი ერთგვარ საინტერესო გადმოცემებად განიხილება ხოლმე. არადა, ვფიქრობ, მათი მნიშვნელობა ძალზე დიდია. რალაც განსაკუთრებული გრძნობის ორგანოა საჭირო, რომ კულტურის ბედი და სიცოცხლე გაიგო. მის გარეშე ის მხოლოდ სანახაობა და ეგზოტიკური საგნებისა და ამბების უსისტემო გროვავა, რომლებიცათასი თეორიით შეიძლება ერთმანეთთან დავაკავშიროთ, მაგრამ ამით კულტურა არ გვეცოდინება. კულტურა, ალბათ, იცი მაშინ, როდესაც მისი წევრი ხარ და მის აღწარმოებაში მონაწილეობ.

ზ.ფ. ზოგადად, კულტურები, თუ მათი გაგება გვსურს, ერთგვარ ექზისტენციალურ ჩართულობას მოითხოვენ. შეიძლება არაჩვეულებრივად იცოდე წმინდა წერილი, წვრილად გქონდეს გარჩეული თეოლოგიური ტრაქტატები, მაგრამ ქრისტიანობა ვერ გეცოდინება, თუ განკაცებული ღვთის საიდუმლოსთან შინაგანი ინტიმი არ გაკავშირებს. იგივე ეხება, თუშურ „შინ“-საც ისევე, როგორც ნებისმიერ სხვა სულიერ ფენომენს. ასეთი რამ არ ექვემდებარება მხოლოდ ანეკდოტებსა და კატალოგიზებას. ეს უკანასკნელი მხოლოდ მინიშნებაა, მხოლოდ შთაბეჭდილებას თუ შეგვიქმნიან, რომ რალაც გავგეგება.

სიტუაციის დრამატულობას ისიც აძლიერებს, რომ, როგორც ამ სამყაროსთან პირველი შეხვედრისთანავე ვიგრძენი, თავად თუშებიც დიდწილად უკვე ეთნოგრაფიის პრიზმაში აღწერენ თავის ყოფას და „დიდ სამყაროს“ ასე სთავაზობენ. არადა არსებობ-

და და არსებობს რაღაც სათქმელი, რომელსაც სამყარო მხოლოდ აქ, კავკასიონის ჩრდილო ფერდობებზე არსებული ამ მცირე სუბკულტურის მეშვეობით გამოთქვამდა და გამოთქვამს. იყო დრო, როდესაც ადამიანებს ამ სათქმელთან მეტი ინტიმი აკავშირებდა და მასთან თანხმობით აგებდნენ თავის არსებობას. დღეს ყოველივე ეს, უმაღლესი, ერთგვარი ეგზოტიკის ნაწილია, რომელიც იოლად შეიძლება იქცეს საბაზრო „ნივთად“ და ტურიზმიც სწორედ აქ არის „ჩასაფრებული“.

ნ.ი. ტრადიციულ საზოგადოებებში რელიგიური პრაქტიკა, სოციალური ინტერაქციები და მეურნეობის ფორმები ერთ მთლიანობას წარმოადგენს. ამგვარი ყოფისათვის არ არსებობს ყოველდღიური ცხოვრება, მითუმეტეს, მეურნეობა თავისი კოსმიური განზომილების გარეშე. კოლმეურნეობა ტიპოლოგიურად ახლოს იყო სათემო მეურნეობასთან და ტრადიციული ყოფის შენარჩუნებას ესეც უწყობდა ხელს. თუშებმაც თავის ჭკუაზე მომართეს ის. საბჭოთა მეურნეობების შექმნამ მეცხვარეობას საფუძველი გამოაცალა. თუკი კოლმეურნეობების დროს თუშები ახერხებდნენ დროის ტრადიციულ ციკლში, თუ შეიძლება ითქვას, მითში ეარსებათ, საბჭოთა მეურნეობებმა მეცხვარეობა გააუცხოვა ადამიანებისაგან. ის, რაც ცხოვრების ფორმა იყო, თავსმოხვეულ ვალდებულებად და სახელმწიფოს მხრიდან ექსპლუატაციად იქცა და თუშებმაც მთის მიტოვება და ბარში გადასახლება იწყეს. თანდათან განადგურდა თვითმმართველობის ის ელემენტებიც კი, რომლებიც თუშებმა კოლმეურნეობათა დროს შეინარჩუნეს.

ზ.ფ. ასეა. მეურნეობა, სოციალური ინტერაქციები და სტრუქტურები და რელიგიური ცხოვრება როგორც ავტონომიური, ერთმანეთისაგან განცალკევებული სფეროები, ტრადიციული კულტურებისათვის არ არსებობს. ისინი სიცოცხლის ერთი მთლიანობის სამ განზომილებას წარმოადგენენ. ბოლშევიზმმა დაანგრია ეს მთლიანობა და მის ადგილას ახალი ტიპის პოლიტიკური ორგანიზაცია, მეურნეობის ფორმები და ათეისტურ მეტაფიზიკაზე დაფუძნებული კულტი დანერგა. მათ ყველაფერი გააკეთეს, რომ აღარ ეარსება იმ „ადგილს“, სადაც ეს უნიკალური სულიერება განთავსდებოდა.

ნ.ი. მეც სწორედ ამას ვამბობ. მეურნეობა ტრადიციული კულტურებში მეტაფიზიკური, ზოგჯერ კი პირდაპირი მისტიურ-მა-

გიური შინაარსით არის გაჯერებული. თუშეთში მეცხვარეობა კოსმოსის საკრალურ ციკლში იყო ჩართული და ღვთისმსახურების ფორმას წარმოადგენდა. მწყემსური მეურნეობა ჯერ კიდევ ორი ძირითადი სამეურნეო სეზონის, ორი მზის – ზამთრისა და ზაფხულის განზომილებებშია მოქცეული შესაბამისი მითოლოგიური გადმოცემებითურთ. მინათმონმედების, მეცხვარეობის და მსხვილფეხა მესაქონლეობის უმნიშვნელოვანესი სამეურნეო თარიღია ზოდიაქალური ახალი წელი – მარტის 25 რიცხვი, როდესაც გაატარებენ პირველ ხნულს, პირველად გაიყვანენ საქონელს ახლო-მახლო და მეცხვარეები ზამთრის საძოვრებიდან ზაფხულის საძოვრებისაკენ წასასვლელად იწყებენ მზადებას. მარტის 25 რიცხვიუმნიშვნელოვანესია თავისი ამაღორძინებელი რიტუალების სისტემით. ათენგენობის ციკლი, ფაქტობრივად, მზის ზამთრისაკენ გასტუმრების რიტუალებისაგან შედგება. ეს დრო იწყება ზაფხულის მზებუდობისას, როცა დღე დაპატარავებას და ღამე გადიდებას იწყებს. დღეობების დროს ტარდება „ქორბელელას“ – მზის გასტუმრების უმნიშვნელოვანესი რიტუალი, მხარი მხარზე შემდგარი მამაკაცების ბრუნვა-ბრუნვით ჯვარისაკენ წარმატებით მავალისვლა, სიმბოლურად მზის სვლას რომ განასახიერებს. სამეურნეო წელი წარმატებული ან წარუმატებელი იქნება იმისდა მიხედვით, თუ როგორ ჩაივლის ქორბელელა.

ზ.ფ. მე მაინც იმ იდუმალს მივუბრუნდები, რომელსაც სუბკულტურა გამოთქვამს თავისი „შინ-ის“ ძერწვის პროცესში. ჩემთვის პირველი შთაბეჭდილებებიდან ერთ-ერთი ყველაზე მკვეთრი ის იყო, რომ თუშის ცხოვრება სიკვდილთან ღია თანაობაშია. ეს იგრძნობოდა ყველაფერში: გზად დაღუპულთა სამახსოვროდ გაკეთებულ წარწერებში, სუფრაზე, პოეზიაში და ა.შ. ამ სამყაროში ჯერაც შემორჩენილი იყო ხსოვნა, რომ სიკვდილი არ არის ყველაზე ცუდი, რაც შეიძლება დაემართოს ადამიანს. არსებობს რაღაც სხვა კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი და სიკვდილი ერთგვარად უნივერსალური ინსტრუმენტია ამ მნიშვნელოვანის მოსაპოვებლად. ამ უკანასკნელში არ იგულისხმება მხოლოდ მეომრის ღირსება. ესაა სამყაროს ის პერსპექტივა, არსებობის ის ჰორიზონტი, რომელიც ამ თანაობაში მჟღავნდება და რომელიც

ადამიანისა და თემის არსებობას მარადისობის იდუმალეხასთან ამეზობლებს. ამ პერსპექტივაში იზადება აზრი, ლექსი, სიმღერა, ცეკვა, სიყვარული, ყოველდღიური ყოფა და, საბოლოოდ, ესაა ნყარო იმ ჰიპნოზური ძალისა, რომელიც თუშს აიძულებს, კვლავ და კვლავ მიუბრუნდეს თავის პირველსამშობლოს და არა მხოლოდ თუშს, ჩემისთანა არათუშსაც აქ თავის „შინ-ს“ აგრძნობინებს, რადგან არსებობის ის ჰორიზონტი, რომელიც ამგვარ თანაობაში ჩნდება, ყოველი ადამიანური არსების „საბოლოო“ სამშობლოა.

ამ „შინ-ის“ განცდა იყო, რომლის გამოც ათნლეულების განმავლობაში ვოცნებობდი, თუშეთში საბინადრო მქონოდა, თუშცა ჩემთვის ისიც ცხადი იყო, რომ სინამდვილეში მე ვერასოდეს გავხდებოდი ამ „შინ-ის“ ნევრი და რომ, უნებურად, ამ სამყაროსეროზიისათვის შეიძლებოდა ხელი შემეწყო.

სხვაგვარად ვიტყვი: ჩვენს მთიანეთში დღესაც იგრძნობა იმ სულიერების კვალი, რაც ჩვენს ხალხურ პოეზიასა და სიმღერაში, ხალხურ მეტყველებასა და ზნეობრივი ინტუიციაში ბუდობს და მყლავნდება. ვიმეორებ, ეს სულიერება სიკვდილს იღებს არა როგორც უბედურებას, არამედ როგორც არსებობის ზღვრულ და გარდუვალ ჰორიზონტს და ამით ამარცხებს მას, როგორც უბედურებას. უმძიმესმა საუკუნეებმა მას თითქოს უბედურების დადლა და მოთვინიერება ასწავლა, ასწავლა, თუ როგორ შეიძლება გადალახოს ის და მის წიალ სიცოცხლის იმგვარ თავწყაროს მიაგნოს, ჩვენი ეპოქისათვის თითქმის უცნობი რომაა. სახეები, რომლითაც გაჯერებულა ეს კვალი, აქ იღებს თავის იმპულსებს და აქედან შობს გამოვლენის ფორმათა მრავალფეროვნებას. ის გვევლინება პოეზიად, ყოველდღიური ქცევის იდუმალ „მუსიკალობად“ და ა.შ. ესაა პოეზიის, სამეტყველო ფორმათა, ყოველდღიური ქცევის ფორმათადა სხვათა მეშვეობით გამყლავნებული საზრისთა სამყარო, რომელიც შეუძლებელია პოზიტივისტური დისკურსით აღინეროს. თავისი აღწერა მას მხოლოდ თავადვე ძალუძს. თუ მისი გაგება ან აღწერა გსურს, როგორც ვთქვით, თავადაც რალაც ხარისხით მინც მისი ნევრი უნდა გახდე.

ყველაფერი ეს არ არის მხოლოდ თეორიული მოსაზრება ან რაიმე მსგავსი. სხვაგან იშვიათად ნახავ არსებობის ისეთ ნებას, როგორიც ჩვენს მთიანეთშია. როდესაც 90-იან წლებში ბარის

საქართველოში თითქმის ყველგან უიმედობა და დაბნეულობა სუფევდა, ამ სამყაროში სულ სხვა რამ დამხვდა. თუმი თითქოს ნიშნისმოგებით შესცინოდა ყველა განსაცდელს. მისი სიცოცხლის ნება მუდმივ სასაზღვრო სიტუაციაში არსებობით იყო გამოწონილი. ასეთი ნების მატარებლები ის ადამიანები თუ იქნებიან, ვინც უმძიმესი საუკუნეების განმავლობაში სასონარკვეთის ზღვარი მრავალჯერ განვლო და ყველაფრის ხელახლა დაწყების უნარით შესცინის სამყაროს. მის გენეტიკურ მეხსიერებაში ჯერაც ციალებს ცოდნა, რომ ყველაფერი ეს არ არის ყველაზე უარესი, რაც შეიძლება დაგემართოს და რომ უკიდურესი უბედურებაც კი შეიძლება „მოათვინიერო“, თუ მის მიღმა საკუთარი ღირსების დადასტურების გზას დაინახავ. სულიერება, თუ ის სულიერებაა, იბადება მაშინ, როდესაც ის სიკვდილისათვის ღიაა და ადამიანური ღირსების გრძნობით ათვისებებს მას.

ნ.ი. ბევრჯერ გვისაუბრია, რომ თანამედროვე კაცობრიობა სიკვდილის, როგორც არსებობის განზომილების დავინწყების გზით მიდის. თითქოს ამას სიცოცხლის სიყვარულით აკეთებს, სინამდვილეში კი ამით სიცოცხლეს უფერულდება. სიკვდილი და სიცოცხლე ხომ ისევეა ერთმანეთთან გადაბმული, როგორც თავისუფლება და პასუხისმგებლობა, მშვენიერება და სიმახინჯე და ა.შ.

მე ამ სამყაროს შიგნით მარგუნა ყოფნა განგებამ. ამდენი წელია, თან დამდევს ჩემს ბალღობაში ბერდედის ე.წ. „სასუდრე სკივრისგან“ მიღებული შთაბეჭდილება. ეს იყო პატარა ბიჭის შეჯახება რაღაც იდუმალთან. ბერდედის სასუდრე იყო სკივრი, რომელშიც გულდასმით იყო ჩანყობილი ის ტანისამოსი და ნივთები, სიკვდილის შემდეგ რომ დასჭირდებოდა. წელიწადში ერთხელ მაინც დიდი მოწინებით გადააწყობდა ხოლმე. ბევრჯერ შევსწრებივარ – ან, ეგებ, საგანგებოდაც მასწრებდა და ამით რაღაც ყველაზე მნიშვნელოვანს მასწავლიდა. თანამედროვეობაში ბავშვებს ყველაფერს ასწავლიან ამ ზღვრულად მნიშვნელოვანის გარდა, გარდა იმისა, რომ, როგორც ბერდედა ხშირად იმეორებდა, „ჭია-ლუათ საჭმელა ხორცსავე ბრალობა არ უნდავ, სულზე უნდ თქვასავ კაცმავ, სულზეავ“. ამის ნაცვლად სულ უფრო ხშირად გხვდება სულმოკლე „ასი წლის შემდეგ“. ჰოდა, პატარა ბიჭი შემსწრე ვიყავი თუ როგორ ემზადებოდა ბერდედა იმ მომენტი-

სათვის, როდესაც მფარველი ანგელოზი გაუძღვებოდა საიქიოში და იქ პირველები დედის ძმები ან დედის ძმათ მიცვალებულები მიეგებებებოდნენ; როგორ ემზადებოდა სულეთის ბენვის ხიდზე გასავლელად, სადაც „მეუფროსეთ“ მეთვალყურეობით და განჩინებით მოეკითხებოდა ცოდვა-მადლი. მშვიდად და ფერებით ალაგებდა პირსაბურავს, სარკეს, სავარცხელს, პერანგს, წინდებს, კაბას, ფეხსაცმელს... ნაწილი ჩამაცვიდითო ნაწილი კი გვერდზე დამილაგეთ შემდეგ გასაცემადო. „წავალიოდ ჩავლბარდებივ ჩემებსავ...“ მცირე ასაკის ბიჭი ვგრძნობდი, რომ ეს ადამიანი რაღაც უკიდურესად იდუმალთან და მნიშვნელოვანთან იყო თანხმობაში და ამ თანხმობას ერთგვარად მეც მაზიარებდა.

იმასაც გავიხსენებ, რომ დღესაც მიცვალებულთა მომსახურეობაც რიტუალური წლის აუცილებელი ნაწილია. არსებობს მიცვალებულთა სამზეოში თავიანთ ოჯახებში პერიოდული დაბრუნების რიტუალები (ე.წ. „მკვდართ მოე“ ახალ წელს, დიდმარხვაში, ამაღლებას, აღდგომას, სულთკრეფას...).

თუშეთში რამდენიმე ადგილასაა ხევსურეთის ანატორის მსგავსი აკლამები: ჰელოში, წაროში, ჩილოში, გუდაანთასა და ალისგოროში. მათ მზიურ სამარხებს უწოდებენ. მათი აგების თარიღად მეთერთმეტე-მეთორმეტე საუკუნეებს ასახელებენ. ყოველ შემთხვევაში, მეთხუთმეტე საუკუნეზე ადრეულებია. მათი ძირითადი დანიშნულება შემდეგია: რამდენადაც გარდაცვლილის სული ორმოცი დღის მანძილზე სამზეოშია, მის ცხედარს დაკრძალვამდე აქ ათავსებდნენ.

სახადის შემთხვევაში კი ხდებოდა ის, რასაც შენ უბედურების მოთვინიერება უწოდებ. თუ ვინმე თავს შეატყობდა, რომ სენი შეეყარა, აქ მოდიოდა, უკვე გარდაცვლილს მარხავდა, ქვის სანოლზე წვებოდა და სიკვდილს ელოდა. მსგავსი დანიშნულება შეიძინა დართლოს, წაროს და გუდაანთას ე.წ. აკლამა-საყდრებმაც.

ერთი რამეც მინდა დავამატო. მსოფლიოში დიდია მცირე კულტურების მისტერიალური ცხოვრებისა და ეზოთერული ცოდნის შესწავლის გამოცდილება. ამის მაგალითად უდიდესი რელიგიის ფენომენოლოგის, მირჩა ელიადეს ან ჯოზეფ კემპზელის ნაშრომების გახსენებაც კმარა. სამწუხაროდ, ქართული ეთოგრაფია ძირითადად საბჭოთა ათეიზმის ეპოქაში ჩამოყალიბდა და მცირე კულტურათა ცხოვრების ამ მხარეს, უბრალოდ, უგულებელყოფ-

დნენ. ეს სამწუხაროა, რადგან ბევრი რამ დავიწყებას მიეცა და ცხოვრების ამ უმნიშვნელოვანესი მხარის რეკონსტრუირება დღეს უკიდურესად ძნელია. არადა, ამ ცოდნისა და გამოცდილების კვალი ბევრგანაა: მეტყველებაში, მეტაფორებში, იდიომებში, ხალხურ მედიცინაში, ზნეობრივ მაქსიმებში, მისტიკური შინაარსის გადმოცემებში და ა.შ.

ზ.ფ. სრულიად გეთანხმები. საბჭოთა ეპოქაში ეთნოგრაფიულ კვლევებს ერთგვარი „ჯანსაღი ათეიზმის“ კონცეფცია ედო საფუძვლად და ამის კვალი დღემდე იგრძნობა. ტრადიციული საზოგადოებისათვის ოკულტური პრაქტიკა ცხოვრების ნაწილია და ამის უგულებელყოფა არ შეიძლება. რაც შეეხება აკლდამებს, ეს ფენომენი უკვე ყოველგვარ შეფასებასა და მსჯელობაზე მაღლა დგას. მართლაც, მხოლოდ უბედურების მოთვინიერებას თუ უწოდებ კაცი. დიდი ხნის წინ ითქვა და გავიმეორებ: ადამიანი სიკვდილთან მიმართებაში ადასტურებს იმას, რომ ადამიანია – მაშინ, როდესაც სიკვდილის, როგორც რალაც უპირობოდ გარდუვალის და უპირობოდ მნიშვნელოვანის წინაშე აღმოჩნდება. უფრო მეტიც, ის, როგორც ადამიანი, მხოლოდ ამ მიმართებაში არსებობს. ზოგჯერ ვფიქრობ, რომ კორონავირუსის ბოლოდროინდელმა ეპიდემიამ ჩვენში ისტორიული მეხსიერება გააღვიძა. თითქოს ორასწლოვანი დაშორებისა და დაბნეულობის შემდეგ კვლავ შევხვდით ჩვენს წინაპრებს, თითქოს გაჩნდა შანსი, რომ დროთა კავშირი აღდგეს. რალაც მაღლიანი ძარღვი, რალაც ძალიან მნიშვნელოვანი და ღრმად დაფარული გამოცდილება გამჟღავნდა.

როგორც ჩანს, სასაზღვრო სიტუაციაში ყოფნის გამოცდილება არსად გამქრალა, თანდათან იღვიძებს და ეს ჩვენი სულიერების დიდი მონაპოვარია.

სიცოცხლის ღირსი ხომ მაშინ ხარ, როდესაც სიკვდილთან თანაობა ძალგიძს. ამ თანაობას ჩვენში სიკეთის გაღვიძებაც შეუძლია და ბოროტებისაც – მშვიდი, სხვებზე მზრუნველი სიკეთისაც და სასონარკვეთილი გაავებისაც. ეს გაავებაც ვნახეთ მსოფლიოს სხვადასხვა ნაწილში.

ვფიქრობდი, რომ არსებობის ღირსი ვიქნებით, ალბათ, მაშინ, თუ ამ გამოცდილების ჰორიზონტში შევძლებთ არსებობას, მისით ვიცხოვრებთ და ეს უკანასკნელი, ალბათ, გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი განძი იქნება, ვიდრე ეკონომიკა ან რაიმე სხვაა.

ეკონომიკასაც ის შექმნის, რადგან გაგვახსენებს შრომას, როგორც ჩვენს ადამიანურ, უფრო მეტიც, კოსმიურვალს. ბედმა არარასთან შეგვახო და წინაპრების სულიერი მონაპოვარი შემოგვეშველა, როგორც საყრდენი.ის, რაც 2008 წელს ჩვენმა გმირებმა გაამჟღავნეს, კოვიდის დროს უფრო უჩინრად, მაგრამ არანაკლებ მძლავრად გამოჩნდა ჩვენს სიმშვიდეში, ურთიერთზრუნვაში, თავშეკავებაში.

როდესაც საკარანტინო აკრძალვებით აღშფოთებულ რამდენიმე ჩემს უცხოელ მეგობარს ამ აკლდამების შესახებ მივწერე, პასუხის გაცემა გაუჭირდათ. სულ რამდენიმე სიტყვით გამოხატავდნენ გაოცებას. თითქოს სულიერების იმ განზომილებას შეეხენ, რომელსაც თანამედროვე სამყარო უკვე ნაკლებად ან თითქმის აღარ იცნობს. თანამედროვეობაში ხომ სულიერებას მეთოდურად და თანამიმდევრულად ანაცვლებს ერთჯერადი მოხმარების ზერეფე სოციალური იდეოლოგიები.

ნ.ი. დავუბრუნდეთ თემას, რომელსაც, მართალია, უკვე შევეხეთ, მაგრამ, ვფიქრობ, მეტ ყურადღებას იმსახურებს. უკვე ვახსენეთ, რომ ტრადიციულ საზოგადოებაში რელიგიური ცხოვრება, მეურნეობის ფორმები და სოციალური თვითორგანიზაცია ერთ მთლიანობას წარმოადგენს და რომელიმე მათგანის მოშლა მთლიანის ეროზიას იწვევს. დღეს ჩვენს თვალწინ თავის ეკონომიკურ მნიშვნელობას ჰკარგავს მეცხვარეობა და თუშების მთავარ სამეურნეო საქმიანობად ტურიზმი მკვიდრდება. არავინ იცის, რა ცვლილებებს გამოიწვევს ეს. ამ პროცესის შეჩერება, რომ მოვიწოდოთ კიდეც, შეუძლებელია. დღევანდელ რთულ ეკონომიკურ პირობებში ადამიანებს შემოსავალი და ფიზიკური გადარჩენის საშუალება გაუჩნდათ. ეს რომ არ ყოფილიყო, უკვე ათასობით თუშია უცხოეთში წასული და მათი ოდენობა კიდეც უფრო გაიზრდებოდა. დღეს ბევრი მათგანი ტურისტულ ბიზნესში ჩართვის იმედით ბრუნდება.

არადა, მეცხვარეობა ჩვენი სუბკულტურის ტრადიციული სამეურნეო განზომილებაა და არა მხოლოდ შემოსავლის წყარო. ეს თითქოს და ცხადი ვითარება მუდმივად ავინყდებათ იმათ, ვინც მისი ბედის გამოა პასუხისმგებელი.

ზ.ფ ახალი ტიპის მეურნეობას სასიცოცხლო გარემოს ახალი რიტმი, ახალი ციკლორობა, მეტაფორათა და სიმბოლოთა ახალი სისტემა მოსდევს. თუშური სიმღერა თუ ცხოვრების იდუმალი მუსიკალობა მეცხვარეობის გარემოში იშვებოდა. ეს იყო ერთიანი სასიცოცხლო კონტექსტი. ამ აზრით, მეურნეობის ტიპს ისეთივე მნიშვნელობა ჰქონდა თუშისათვის, როგორც მევენახეობას – კახელისათვის. რაც დღეს ხდება, მხოლოდ მეურნეობის მთავარი დარგის ჩანაცვლებას არ ნიშნავს.

ესეც რომ არ იყოს, ტურიზმი, სიკეთესთან ერთად, სერიოზული მახეა ნებისმიერი კულტურისათვის. მისი მოძალება, სიკეთესთან ერთად, იმასაც ნიშნავს, რომ სისადავისა და ყოფიერებასთან უშუალო მიახლების იმ მეტაფიზიკას, რომლითაც ჯერ კიდევ გაჟღენთილია თუშური ან კახური ტრადიციული გარემო, უცხო თვალის სანახაობად გადააქცევს. მასობრივი და სპონტანურად შექმნილი სანახაობა კი იმის სანახაობაა, რომ ის თანდათან ჰკარგავს თავდაპირველ სიღრმისეულ განზომილებას, იმას, რასაც მარტინ ბუბერი ყოფიერებასთან შეხვედრას უწოდებდა. ისეთი მომენტიც დგება, როდესაც სუბკულტურა, მისი აგენტები საკუთარ თავს, უპირატესად, მსოფლიო ტურისტულ სცენაზე გამოტანილ სანახაობად განიხილავენ. როგორც ბოდრიარი ამბობს, ის, როგორ სინგულარობა, საკუთარი თავის სარეკლამო წარდგენის რეჟიმში იწყებს არსებობას. ტოტალური ტურიზმის ეპოქაში სულიერება მთლიანად ზედაპირზე და საშუალო-ყოველდღიური ტურისტისათვის გასაგებ ენაზე უნდა იყოს ნათარგმნი. კულტურა ტურისტთან მიმართებაში იწყებს საკუთარი თავის დადგენას – არა იმ იდუმალეობასთან თუ მეტაფიზიკურ სევდასთან მიმართებაში, რომელმაც ის შვა.და საიმისოდ, რომ გლობალური მაყურებლისათვის გასაგები და მისაღები იყოს, თავადვე ითავისუფლებს თავს ყოველგვარი მეტაფიზიკური ნანამძღვრებისაგან. შპენგლერი ამბობდა, რომ კულტურებს არა აქვთ ფანჯრები ერთმანეთის სახილველადო. ის გულისხმობდა არა კულტურის ეგზოტიკას, არამედ კოსმოსის იმ პირველად შესტს, რომელმაც თითოეულ მათგანს დაუდო სათავე და რომელიც ფორმათა მარავალფეროვნებაში ცდილობს თავისი თავის გამჟღავნებას. ჰიპერტროფირებული ტურიზმის რეჟიმში კულტურის დემიურგია არა კოსმოსის ეს შპენგლერისეული შესტი, არამედ ტურისტი, რომელიც გვკარნახობს, თუ როგორი უნდა

იყო შენ, თუ გსურს მისთვის სასურველი სანახაობა გერქვას და საბაზრო ღირებულებას წარმოადგენდე.

ჩვენ აღმოვჩინდით სამყაროში, რომელიც თავის თავს აღარ აღიქვამს მეტაფიზიკური წანამძღვრების, ისტორიისა და ჭეშმარიტებისკენ სვლის კატეგორიებში. ამიტომაც კულტურას ის იღებს არა როგორც დროის დაძაბულობაში მოცემულ სიცოცხლეს, არამედ როგორც სანახაობებად და მუზეუმებში ექსპონატებად განთავსებულ და აქტუალურ საზრისს მოკლებულ ფენომენს, რომელსაც ერთგვარ საზრისს ეკონომიკური განზომილება – ტურიზმი სძენს. გლობალურ სამყაროში კულტურები გიგანტური მუზეუმის სამუზეუმო ექსპონატის მუმიფიცირებულ მდგომარეობას უნდა დასჯერდეს. ესაა რთული მტკივნეული თემა და არა მხოლოდ ჩვენთვის. თანამედროვეობასთან ჩვენზე გაცილებით უკეთ შეგუებული იტალიელებიც ჩივიან, თუ მათი სულიერება როგორ ჰკარგავს სიცოცხლეს იმით, რომ გლობალურ სანახაობად იქცევა და საიმისოდ, რომ ტურისტები მოიზიდოს, ბევრ იმ წანამძღვარზე უნდა თქვას უარი, რამაც შექმნა იტალიური სამყარო. იქ უკვე კარგახანია მიხვდნენ, რომ ჰიპერტროფირებული ტურიზმი ახევებს სულიერებას, ის ველარ არსებობს, როგორც დროის დაძაბულობაში მოცემული სიცოცხლედა სამყარო მას პოსტისტორიული ტოტალური ეგალიტარიზმის ატომად აქცევს.

ნ.ი. ტურისტთა რაოდენობამ რომ მოიმატა, აღმოჩნდა, რომ ამ ნაკადის შესანარჩუნებლად და გასაზრდელად ბევრ რამეზე უნდა გვეთქვა უარი. თავიდანვე განსაკუთრებით რთული იყო ფემინისტებთან ურთიერთობა. ჩვენში ქალი ხატების უმრავლესობასთან არ მიდის. ეს რელიგიური წარმოდგენებით იყო განპირობებული. გამოჩნდნენ ტურისტები, რომლებმაც ეს ქალთა უფლებების დარღვევად მიიჩნიეს და მოითხოვდნენ, ქალები ხატებთან მიგვეშვა. ორი სხვადასხვა სამყარო შეეჯახა ერთმანეთს. ერთისათვის არსებული ნორმა ღვთისმსახურების საკითხი იყო, მეორისათვის – უფლებათა დაცვისა. შედეგი კი ისაა, რომ ზოგჯერ პირველი უკან იხევს. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევი იყო ტურისტების მომრავლების პირველ ხანებში. ახლა სიტუაცია თითქოს იცვლება და თუშები სწავლობენ, თავი დაიცვან. ცხადია, ტურისტულიზმის თავისას მოითხოვს არც კი ვიცი, რამ შეიძ-

ლება გადაგვარჩინოს ამ პროცესისაგან. პროცესებს რომ ვერ გავექცევით, აშკარაა. არქაულ ყოფას ველარაფერი მოაბრუნებს, თუმცა არის რალაც, რაც უნდა გადარჩეს.

ზ.ფ. არ შეიძლება ბაზრის ინტერესებმა დაგვაგინყოს ჩვენი ყოფის ის წერტილები, რომლებიც საკრალურის განცდასთანაა დაკავშირებული. არადა, მთელი სამყარო ამ მდგომარეობაში აღმოჩნდა. საინფორმაციო ტექნოლოგიებმა მოგვიტანა ის, რომ ჩვენ არა მხოლოდ ვიცით ერთმანეთის არსებობის შესახებ, არამედ მუდმივად ერთად ვართ და საიმისოდ, რომ ერთად გვეცხოვრებოდეს და ერთმანეთისათვის გასაგებნი ვიყოთ, ერთმანეთისათვის გასაგებ გამარტივებულ საერთო მნიშვნელზე უნდა დავიყვანოთ ჩვენი არსებობა. ის ზერელე გლობალური სოციალური იდეოლოგიები, რომლებიც ავსებენ ჩვენს ატმოსფეროს, სხვა არაფერია, თუ არა გლობალურ კომუნიკაციათა დამყარების მცდელობები. თანამედროვე სამყარო ეჭვით უცქერს არა მხოლოდ კულტურებსა და რელიგიებს, არამედ იმ ტრადიციულ ინტელექტუალიზმსაც, რომელიც მათ წიაღში იშვა, რადგან ის, როგორც ამბობენ, ტოტალიტარიზმის ნიშნების მქონე გენერალურ ნარატივებს შობს. სინგულარობა, რომელიც ეკზოტიკის ნიშნულზე არ არის დაყვანილი და მეტაფიზიკური პერსპექტივის მატარებელია, გლობალური საკომუნიკაციო მატრიცისათვის დესტრუქციის საფრთხის მატარებელია და ამიტომაც გვხვდება მცდელობები, კულტურები ერთგვარ ეთნოგრაფიულ ეგზოტიკად, ხოლო რელიგიები მარტოოდენ ზნეობრივ მოძღვრებად იქნან გაგებული. დღევანდელი ინტელექტუალიზმის სივრცის დაკავებას თითქმის მთლიანად ცდილობს განსაშუალოებული აზროვნების ის ყაიდა, რომელიც გლობალური იდეოლოგიების ალგორითმებით არის აღჭურვილი და რომლის არაჩვეულებრივ სახესაც არასამთავრობოთა ინდოქტრინებული აზროვნება წარმოადგენს. პოლიტკორექტულობა, რომელიც თავისი აგრესიულობით ბოლშევიზმს არ ჩამოუფარდება. გაჩნდა გამოთქმა „რეპრესიული ტოლერანტობა“ და ასე შემდეგ. გლობალური საკომუნიკაციო მატრიცა ჩვენი ცხოვრების ამ საფეხურზე ყველაფერი იმის განდევნას ცდილობს, რამაც მისი მთლიანობა შეიძლება დაარღვიოს და, პირველ რიგში, ამას სინგულარობები ეწირებიან. და ეს უკანასკნელებიც ამას ეწინააღმდეგებიან ფორმებით, რომლებიც არანაირად არ არიან უფრო „მომხიბლავი“: რელიგიური ტე-

რორი და გლობალურ იდეოლოგიათა ალტერნატივად გაგებული თეოლოგია, ზერელე მისტიკური ნაციონალიზმი და ა.შ. დღევანდელი სამყარო ამ ორი ექსტრემალური განწყობის კონტექსტშია მოქცეული და მათში ცდილობს გზის გაკვალვას.

ნ.ი. მაგრამ ხომ არსებობს იაპონიის მაგალითი, რომელიც, როგორც ამბობენ, ახერხებს ერთმანეთს შეუთავსოს თანამედროვეობა და ეროვნული სული.

ზ.ფ. დასავლელი მემარცხენე ლიბერალები ამას იაპონიზაციას უწოდებენ და აგდებით მოიხსენიებენ. მაინც ვფიქრობ, რომ ამგვარი იაპონიზაცია შეუძლებელია. თუ თანამედროვე სამყაროს ცხოვრებაში სრულფასოვნად ხარ ჩართული, სრულფასოვნად ვერანაირად ვერ შეინარჩუნებ ცხოვრების ტრადიციულ ფორმებს. ამ სამყაროს თავისი მკაცრი იმპერატივები და მეტაფიზიკური ნანამძღვრები აქვს და თავის წიაღში არ გააჩერებს რაიმე ისეთს, რაც ალტერნატიული მეტაფიზიკის მატარებელია. იაპონელებიც ისევე არიან იძულებულები, თავისი ცხოვრების ტრადიციული ფორმები ეკზოტიკურობის პირობას დაუქვემდებარონ, როგორც სხვები.

ნ.ი. და მაშინ რაშია გამოსავალი?

ზ.ფ. ალბათ, მხოლოდ ძალზე ზოგად გამოსავალზე შეიძლება ლაპარაკი. კაცობრიობას ელინისტური პროტოგლობალური სამყაროს გამოცდილება აქვს. რომის სამართალი, ქრისტიანობა და ბერძნული მეცნიერება მაშინ ერთგვარ პროტოგლობალურ ფენომენებს წარმოადგენდნენ, რომლებიც თავის გზაზე სპობდნენ სინგულარობათა არსებობის ტრადიციულ ფორმებს. მაშინ ბევრი ხალხი და რელიგია გაქრა. გადარჩნენ ისინი, ვინც თავისი სულიერების ემბრიონში მოძებნა ის ძალები, სიცოცხლის ის საწყისი, რომელმაც ამ სამი დიდი ძალის ერთ შეძლო მეტყველება. ასეთებს შორის ვიყავთ ჩვენც, ქართველებიც. თუ დღესაც ჩვენ საკმარისი სასიცოცხლო ძალა აღმოგვაჩნდება – და ბოლო ათწლეულების პოლიტიკური თუ კულტურული დუდილი იმის ნიშანია, რომ ჩვენ ასეთი ძალა გაგვანია – ჩვენ აუცილებლად შევძლებთ ამ ახალი სამყაროს ენაზე ამეტყველებას ისე, რომ იმ უმთავრეს ემბრიონსაც შევინარჩუნებთ. უფრო მეტიც, ის ემბრიონი, როგორც თქვით, თვითგამჟღავნების ახალ ფორმებს მიაგნებს ან ძველ ფორმებს გარდაქმნის. იგივე მოხდება თუშეთშიც. მთავარია, ეთნოგრაფი-

ულ თვითმკმარობას დავაღწიოთ თავი, დავთმოთ რწმენა, რომ თუკი რაიმეს გაკეთება შეგვეძლო, უკვე გავაკეთეთ და ახლა მხოლოდ მის შენარჩუნებაზე უნდა ვიზრუნოთ. ისტორიას და ეთნოგრაფიას იმდენად აქვს საზრისი, რამდენადაც მისი მეშვეობით ჩვენ ჩვენი არსებობის ამ თაური ენერგიებისაკენ მივმართავთ ყურადღებას.

ნ.ი. და თუ იმ ენერგიასაც გავიხსენებთ, რომლითაც დღეს თუშები ახალ სამყაროში ცდილობენ ცხოვრებას და მას სულაც არ უცქერენ, როგორც თავსმოხვეულსა და საშიშს, უნდა ვინამოთ, რომ ჯერაც გვექონია საკმარისი ძალები. წელს ომალოში ათეული წლების შემდეგ პირველად მოიყვანეს ხორბალი. ხახაბოში გააშენეს რაჭული ჯიშის ვაზი. ბოლო წლებში აშენებულ რამდენიმე ათეულ საოჯახო სასტუმროზე აღარ ვილაპარაკებ. მოკლედ, თუშები ცდილობენ აქ და ახლა, ახალ გარემოებებში მოძებნონ თავისი ადგილი და ნაკლებად ელოდებიან სხვის წყალობას. უკვე ათეული წლებია ვიბრძვით თვითმმართველობისათვის. ეს ჩვენთვის აუცილებელია, რათა ხელფეხი გაგვეხსნას. მეცხვარეობამ თუშებს თანამშრომლობის ისეთი კულტურა გამოუმუშავა, როგორსაც ბარში იშვიათად ნახავ, ამას შენარჩუნება და განვითარება უნდა და ჩვენზე უკეთ არავინ იცის, ეს როგორ უნდა გაკეთდეს.

ზ.ფ. ძალიან მნიშვნელოვან თემას შეეხე. თანამშრომლობის კულტურა არ არის უბრალო რამ. ჩვენში დემოკრატია ლამის ქაოსის სიმბოლოდ იქცა. ამავე დროს, დემოკრატია სხვა არაფერია, თუ არა საერთო სასიცოცხლო სივრცის შექმნისაკენ მიმართული თანამშრომლობისა და დიალოგის კულტურა. სადაც ეს კულტურაა, იქ დემოკრატიაცაა, თუნდაც ეს სახელი არ ერქვას. თუშებს ეს საწყისები საკმაოდ ძლიერი აქვს და საშუალება უნდა მიეცეთ, რომ საერთო ქაოსის ქვაბში კი არ მოექცენ, არამედ, პირიქით, თავად „გაიხსენონ“, როგორ უნდა იცხოვრონ თავისუფალმა ადამიანებმა ახალ ვითარებებში. უცხოური ნიმუშების ზერელე კოპირებით კი არ უნდა ვიყოთ დაკავებულები, არამედ თავად ჩვენში უნდა ვეძიოთ ამ ახალ სამყაროში ცხოვრების უნარები. თუშებში დღესაც შემორჩენილია სქესთა და რელიგიათა თანაცხოვრების ისეთი ფორმები, ბევრი სხვა ხალხი რომ ინატრებდა. მსაჯულთა ტრადიციული ინსტიტუტი, რომელთა აღდგენასაც შენ და შენი მეგობრები ცდილობთ, უპრეცედენტოა. ყველაფერთან ერთად, მსაჯულთა შორის ქალებიც იყვნენ. ყველაფერ ამას ხელახლა

აღმოჩენა და თავისუფალი განვითარების საშუალების მიცემა უნდა.

ნ.ი. ამაზე დიდი ხანია ვლაპარაკობთ ჩვენც და სხვებიც. რასაც თვითმმართველობაზე ან დემოკრატიაზე ლაპარაკობენ, ჩვენთვის არ არის უცნობი რამ. ხშირად ამის დანახვა არ სურთ და ისე გვიცქერენ, როგორც პატარა ბავშვებს, რომელსაც ხელახლა უნდა ასწავლო რალაცეები. ეს კიდევ, იმის ნაცვლად, შედეგის მომტანი იყოს, პირიქით, ტრადიციულსაც ანგრევს და ვერც ახალი მოაქვს.

ზ.ფ. და მაინც, უკვე რამდენჯერმე გავიმეორე, რომ თქვენ საკმარისი ძალა გაქვთ, საკუთარი თავის საკმარისი პატივისცემა, რათა საკუთარი ცხოვრება და ამ პატარა სუბკულტურის ახალ გარემოებებში დამკვიდრების ფორმები მოძებნოთ. მთავარი ესაა. თუშეთის ბედში მთელი საქართველოს ბედი აისახება. თუშების სიყოჩაღე მთელი საქართველოსათვის გადამდები იქნება. 90-იანი წლების ექსისტენციალური შოკისა დაქაოსის შემდეგ სწორედ ჩვენი რეგისტები აღმოჩნდნენ ის ადამიანები, ვინც არაფრიდან დიდი წარმატებების მიღწევის პორეცენდენტები შექმნეს და ამით ძალიან მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს ჩვენ ცხოვრებაზე. თუშების სიყოჩაღე იმის იმედს მაძლევს, რომ ის გადამდები იქნება სხვებისთვისაც.

კიდევ ერთ რამეს ვიტყვი და ამით დავამთავროთ. თუშეთში პირველი მოგზაურობისას აღმოვაჩინე ის, რასაც ახლა სასიცოცხლო გარემოსთან კავშირს, მასთან ინტერაქციას ვუწოდებდი. ეს აზრი თავდაპირველად თუშების მეტყველების მოსმენისას გამიჩნდა. ეს იყო ცოცხალი ენა, ენა, რომელიც მეტყველების აქტში იბადებოდა და სინამდვილეს ქმნიდა. ამ ენაში შემორჩენილი იყო ის, რაც სხვაგან თითქმის აღარსად გვხვდება. თითქმის ყველამ, ვისაც მივმართავდი, იცოდა ყოველი მცენარის სახელი. ბარში ათი მცენარიდან შეიძლება ერთის სახელილა იცოდნენ. სახელდება ხომ სასიცოცხლო გარემოსთან კონტაქტის ნიშანია. თუშებს ეს აქვთ და ესეც მიანიშნებს, რომ მათ დიდი სასიცოცხლო ძალები აქვთ. თუშეთი ერთ-ერთი ცოცხალი წერტილია ჩვენს რუქაზე და მას თავს არ უნდა მოვახვიოთ ჩვენი უიმედობა და პრობლემები. პირიქით, მას ყური უნდა ვუგდოთ, როგორც იმის ნიმუშს, თუ როგორ ახერხებს ეს მცირე ტომი უკიდურესად მძიმე ვითარებებში თავისი სასიცოცხლო გარემოს შექმნას.

წერილი ფრანკლინ პირსს*

„ვაშინგტონის დიდმა მთავარმა შემოგვითვალა, რომ ჩვენი მიწების ყიდვას გვთავაზობს. დიდი მთავარი მეგობრობის თბილ სიტყვებსაც გვითვლის. ვაფასებთ მის კეთილგანწყობას, რადგან ვიცით, ჩვენთან მეგობრობა მას არაფრად სჭირდება. თქვენს წინადადებაზე აუცილებლად ვიფიქრებთ იმიტომ, რომ ასე თუ არ ვიზამთ, თეთრ ადამიანს შეუძლია თავისი ცეცხლსასროლი იარაღით მოვიდეს და ჩვენი მიწა წაგვართვას. ვაშინგტონის დიდი მთავარი ეჭვს ნუ შეიტანს სიეტლის ბელადის სიტყვებში, ისევე, როგორც თეთრ ადამიანს არ შეაქვს ეჭვი წელიწადის დროთა ცვალებადობაში. ჩემი სიტყვები ურყევია, როგორც ვარსკვალვები ცაზე.

როგორ აპირებთ იყიდოთ ცა ან მიწის მხურვალეობა? ეს აზრი უცნაურია. როგორ უნდა იყიდოთ ჩვენგან ის, რაც არ გვეკუთვნის? ჩვენ არც სუფთა ჰაერი გვეკუთვნის და არც წყლის ბრჭყვიალი. უნდა იცოდეთ, რომ ამ მიწის სულ მცირე ნაწილაკიც კი – თითოეული ყლორტი, რომელიც იშლება, ქვიშიანი ნაპირები და დაბურულ ტყეში გაჩენილი კვამლი, მონმენდილი ცა და მწერის ზუზუნი წმინდაა ჩემი ხალხის მეხსიერებასა და გამოცდილებაში. სითხე, ამ ხეების ტანში რომ მოძრაობს, წითელი ადამიანის მოგონებებებითაა გაჟღენთილი.

თეთრი ადამიანის მკვდრებს აღარ ახსოვთ მიწა, როცა ვარსკვლავებისკენ მიდიან. ჩვენი მკვდრები კი ამ მშვენიერ მიწას არასოდეს ივინყებენ, რადგან ის წითელი ადამიანის მშობელი დედაა. ჩვენ მიწის ნაწილი ვართ, ის კი ჩვენი. სურნელოვანი ყვავილები ჩვენი დები არიან. ირემი, ცხენი, დიდებული არწივი კი - ძმები. კლდოვანი მთები, ცვრიანი მდელოები, კვიცებისა და ადამიანის სხეულის სითბო – ყველანი ერთ ოჯახის წევრები ვართ.

ამიტომ, როცა ვაშინგტონის დიდი მთავარი ამ მიწების გაყიდვას გვთავაზობს, ძალიან ბევრს ითხოვს ჩვენგან. დიდმა მთავარმა ბრძანა, რომ გამოგვიყოფს ადგილს, სადაც მოხერხებულად

* ეს წერილი 1855 წელს დუამიშის ტომის ბელადმა პასუხად მისწერა ამერიკის პრეზიდენტ ფრანკლინ პირსს, რომელიც ინდიელთა მიწის ყიდვას აპირებდა. ინტერნეტ მისამართი: <http://docshare04.docshare.tips/files/21183/211832241.pdf>

ვიცხოვრებთ. ის ჩვენი მამა გახდება, ჩვენ კი მისი შვილები ვიქნებით. მაგრამ ამ შემოთავაზების მიღება გავგიჟირდება, რადგან ეს მინა წმინდაა ჩვენთვის. ეს მოციმციმე წყალი, მდინარეებსა და შენაკადებში რომ მოედინება, უბრალო წყალი კი არა, ჩვენი წინაპრების სისხლია. მინის ყიდვას თუ აპირებთ, კარგად უნდა გესმოდეთ, რომ ეს მინა წმინდაა და თქვენს შვილებსაც უნდა ასწავლოთ, რომ ყველა ბუნდოვანი ანარეკლი ტბის კამკამა ზედაპირზე ჩემი ხალხის ისტორიასა და მოგონებებს ყვება, წყლის ჩუხჩუხით კი მამაჩემის მამა გვესაუბრება.

მდინარეები ჩვენი ძმებია. ისინი წყურვილს გვიკლავენ, ჩვენს კანოებს აცურებენ და ჩვენს შვილებს კვებავენ. თუ ჩვენს მინას მოგყიდით, უნდა გახსოვდეთ და თქვენ შვილებსაც ასწავლოთ, რომ მდინარეები ჩვენი ძმები არიან და მათ მომავალშიც ისევე კეთილად უნდა მოექცეთ, როგორც თქვენს ძმას მოექცეოდით.

ვიცით, რომ თეთრ ადამიანს არ ესმის ჩვენი, რომ მისთვის სულერთია, მინის რომელ ნაგლეჯს წაიღებს. ის მომხედურია, რომელიც ღამით მოდის და მიწიდან იღებს იმას, რაც სჭირდება. მინა მისი ძმა არ არის, იგი მისი მტერია. დაიპყრობს თუ არა, ტოვებს და გზას განაგრძობს. უკანმოუხედავად ტოვებს წინაპართა საფლავებს. თავისი შვილების მინას ითვისებს და სულ არ ადარდება. აღარც წინაპართა საფლავები ახსოვს და არც შვილების მომავალი.

თავის დედას – მინას, და ძმას – ცას ისე ექცევა, როგორც გასაყიდ საქონელს. ბოლოს და ბოლოს, მისი მოუთოკავი მადა გაანადგურებს და უდაბნოდ აქცევს მინას.

არ მესმის თქვენი. ჩვენ ყველაფერს სხვაგვარად ვხედავთ. თქვენი ქალაქების ხედი თვალებს ტკენს წითელკანიანს. შეიძლება იმიტომ, რომ წითელკანიანი ველურია და ბევრი არაფერი ესმის. თეთრი ადამიანის ქალაქში ვერსად იპოვნი წყნარ ადგილს, ადგილს, სადაც მიაყურადებ, როგორ იშლება ფოთლები გაზაფხულზე ან მწერის ფრთები როგორ ეხახუნება ერთმანეთს. მაგრამ ეს ალბათ იმიტომ, რომ ველური ვარ და ბევრი არაფერი გამეგება. ქალაქის ხმაური შეურაცმყოფელია ყურისთვის.

ან კი რად ღირს ცხოვრება, თუ ყურს არ მიწვდება მარტოსული ყანჩის ძახილი ან ბაყაყების კამათი ღამით, ტბის პირას. მე წითელკანიანი ვარ და მიჭირს ამის გაგება. ჩვენ, ინდიელებს,

ტბის ზედაპირზე მოლამუნე ნიავის ჩუმი შრიალი გვიყვარს, ფიჭვის სურნელი, წვიმის წყლით განწმენდილი ნიავის ქროლვას რომ მოაქვს.

ჰაერი წითელკანიანისთვის განსაკუთრებით ძვირფასია, რადგან ყველანი მის სუნთქვას ვიყოფთ: ცხოველები, ხე, ადამიანი. მგონი, თეთრი ადამიანი ვერც გრძნობს ფილტვებში ჩამავალ ჰაერს, როგორც ხანგრძლივად მომაკვდავი კაცი უგრძნობია სიმყრალის მიმართ. და თუ მოგყიდით ჩვენს მიწას, უნდა გახსოვდეთ, რომ ჰაერი ძვირფასია ჩვენთვის, რადგან ჰაერი საკუთარ სულს უზიარებს სიცოცხლეს, რომელიც მასშია. და თუ მოგყიდით ჩვენს მიწებს, თავი უნდა დაანებოთ ჰაერს და გაუფრთხილდეთ მას, როგორც სავანეს, სადაც თვით თეთრ ადამიანსაც კი შეეძლება მივიდეს და იგემოს ტბისპირა ყვავილების სურნელით დამტკბარი სიო.

ვფიქრობთ თქვენს შემოთავაზებაზე, გავყიდოთ ჩვენი მიწა. თუ გადავწყვეტთ, მხოლოდ ერთი პირობით: თეთრი ადამიანი ამ მიწაზე მცხოვრებ ყველა ცხოველს ძმასავით უნდა მოექცეს. ველური ვარ და სხვანაირი მოქცევა არ ვიცი. მიწახავს, როგორ ღპებოდა იალალებზე უამრავი ბიზონი, რომლებიც თეთრმა ადამიანმა მიატოვა მას შემდეგ, რაც მიმავალი მატარებლიდან ესროლა. ველური ვარ და არ მესმის, როგორ შეიძლება მხრჩოლავი ორთქმავალი ცხენი ბიზონზე მნიშვნელოვანი იყოს, მაშინ, როცა ჩვენ მას მხოლოდ იმიტომ ვკლავთ, რომ ვიარსებოთ. რა არის ადამიანი ცხოველების გარეშე? ყველა ცხოველი რომ გაქრეს, ადამიანი სულიერი სიმარტოვით მოკვდება. ამიტომაც, რომ ყველაფერი, რაც ცხოველს დაემართება, ძალიან მალე დაემართება ადამიანსაც. ყველაფერი ურთიერთკავშირშია.

თქვენ უნდა ასწავლოთ თქვენს შვილებს, რომ მიწა მათ ფეხქვეშ მათი ბაბუების ფერფლია. იმისთვის, რომ პატივი მიაგონ მიწას, უნდა უთხრათ, რომ იგი ჩვენი წინაპრების ცხოვრებითაა გაჟღენთილი. უნდა ასწავლოთ თქვენს შვილებს ის, რასაც ჩვენ ვასწავლით ჩვენებს: რომ მიწა დედაა ჩვენი. ყველაფერი, რაც გავლენას ახდენს მიწაზე, გავლენას ახდენს მიწის შვილებზე. როცა ადამიანი მიწას აფურთხებს, ის საკუთარ თავს აფურთხებს.

ეს კი ვიცით: მიწა ადამიანს არ ეკუთვნის, ეს ადამიანი ეკუთვნის მიწას. ადამიანს არ მოუქსოვია ცხოვრების ქსოვილი, იგი

მხოლოდ ერთი ძაფია მასში. ყველაფერს, რასაც ამ ქსოვილს გაუკეთებს, საკუთარ თავსაც გაუკეთებს. ის, რაც დაემართება მინას, დაემართება მის შვილებსაც. ცნობილია: ყველაფერი დაკავშირებულია ერთმანეთთან, როგორც ოჯახია შეკრული საერთო სისხლით.

თეთრი ადამიანიც, რომლის ღმერთიც დადის და ესაუბრება მას, საერთო ბედისწერისგან გამონაკლისი ვერ იქნება. იქნებ, ყველაფრის მიუხედავად, მაინც გავხდეთ მეგობრები. ჩვენ უკვე ვიცით ის, რასაც თეთრი ადამიანი აუცილებლად აღმოაჩენს ერთ მშვენიერ დღეს: რომ ჩვენი ღმერთი და თქვენი ღმერთი ერთია. ალბათ ფიქრობთ, რომ ღმერთს დაეპატრონებით ისე, როგორც ჩვენს მინაზე აპირებთ გაბატონებას. მაგრამ ამას ვერ შეძლებთ. ის მთელი კაცობრიობის ღმერთია და ერთნაირად თანაუგრძნობს ნითელკანიანსაც და თეთრკანიანსაც. ეს მინა ძვირფასია მისთვის და მისი ვნება ნიშნავს, ავნო შემოქმედს. ალბათ, თეთრი ადამიანი უფრო მალე გადაშენდება, ვიდრე სხვა ტომები. თუ ნაბილწავთ საწოლს, რომელშიც წევხართ, ერთ დღეს საკუთარ სიბინძურეში დამხრჩვალი აღმოჩნდებით. მაგრამ სიკვდილის პირასაც კი იმ აზრზე დარჩებით, რომ ღმერთმა რაღაც განსაკუთრებული მისიით მოგავლინათ და სწორედ თქვენ მოგაკუთვნათ ბატონობა ამ მინასა და ნითელ ადამიანზე.

ასეთი მომავალი გაუგებარია ჩვენთვის, რადგან ვერ წარმოგვიდგენია, რა მოხდება მაშინ, როცა ამოწყდებიან ბიზონები, როცა ველურ ცხენებს მოათვინიერებენ, როცა ტყის შორეულ კუთხეებში უამრავი ადამიანი ერთად ისუნთქებს, გამწვანებულ ჭალებზე ხედს კი მოსაუბრე მავთულების გუნდი დაფარავს. სად გაქრა ულრანი ტყე? განადგურდა. სად არის არწივი? აღარ არსებობს.

ასე მთავრდება ცხოვრება და იწყება ბრძოლა თვითგადარჩენისთვის“.

ესპანურიდან თარგმნა *ქეთევან ჯიშიაშვილმა*.

ყველა ადგილი რაღაცას გვახსენებს...

გარემო, ქალაქი, სოფელი კინოში –

რეალობა და მეტაფორა

არაფერი ისე ზუსტად არ გამოხატავს დროს, ეპოქას, ქვეყნის პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ თუ კულტურულ მდგომარეობას, როგორც არქიტექტურა – საერო, საკულტო, საზოგადოებრივი დანიშნულებისა თუ პრივატული. ის დროსთან ერთად ცვალებადიც არის და მარადიულიც. სამუდამოდ აღბეჭდავს მოვლენებს, გამოხატავს და ინახავს მათ ამა თუ იმ სახით, ფორმით, მდგომარეობაში. სახელმწიფო მართვის ფორმები, მშვიდობა და ომი, მშვიდობიანი ცხოვრება თუ მოვლენების დრამატული მონაცვლეობა – შენობების, ქუჩების, ქალაქებისა თუ სოფლების, და მათში მცხოვრებ ადამიანთა ისტორიის (ზოგჯერ სულ რამდენიმე წლის, ზოგჯერ საუკუნეების) ხუროთმოძღვრებაში მოქცეული ხატებია.

არ ვგულისხმობ მხოლოდ ნგრევას ან შენებას, ან ნაგებობების დანიშნულებას, არამედ არქიტექტურულ სტილს – რეალობის გამოხატულებას არქიტექტურულ ფორმებში, შენობებისა და საერთოდ მშენებლობების მასშტაბში. მაგალითად, რენესანსის ეპოქისა ან, თუნდაც, სხვადასხვა პოლიტიკური რეჟიმის ხუროთმოძღვრება, რომელიც ქვეყნის სიძლიერესა და მმართველი კლასის ამბიციებს გამოხატავს და ზესახელმწიფოების სწრაფვის მეტაფორად იქცევა – რომის იმპერიიდან სტალინის იმპერიამდე.

კინემატოგრაფი, როგორც ვიზუალური ხელოვნების ყველაზე „რეალური“, „ცხოვრებასთან მიახლოებული“ დარგი, რომელიც, მართალია, ახალ მხატვრულ სინამდვილედგარდასახულ, მაგრამ რეალურ გარემოში (თვით ყველაზე ირეალურ და პირობით მოცემულობაშიც კი) ადამიანის არსებობას ასახავს, ბუნებრივია, პერსონაჟებს ქვეყნებში, ქალაქებში, სოფლებში, ქუჩებზე, სახ-

ლებში, ქოხებში ასახელებს – ნაცნობ თუ უცნობ, „საცნობი“ თუ განყენებული ნიშნებით გამოსახულ გარემოში.

ისევე, როგორც მსოფლიო კინოში, ქართულ კინემატოგრაფშიც ქუჩა, ქალაქი, სოფელი ბუნებრივი და გარდუვალი გამოყენებისა და პრაქტიკაში დამკვიდრებული დატვირთვის გარდა იდეის, რეჟისორის ჩანაფიქრის გამოხატვის აუცილებელ და მნიშვნელოვან მხატვრულ სახედ, მეტაფორად იქცა. და როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში (იდეის, თემატიკის, პრობლემების თანადროულობის, აქტუალობისა და ა.შ. ცვალებადობის მიხედვით), რეალობის ცვალებადობისა და ამ რეალობის ადექვატური ეკრანული სინამდვილისა და სახელოვნებო ტენდენციების, მიმართულებების, მიმდინარეობების მოთხოვნებიდან გამომდინარე, სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა ფუნქციას, მნიშვნელობას, გამოსახვის განსხვავებულ ხერხებს, მიდგომას ატარებდა და ემორჩილებოდა.

ასე იქმნებოდა და იქმნება ფირზე აღბეჭდილი საქართველოს პორტრეტი, რომელშიც ნაცნობი შტრიხები და დეტალებიცაა (საიმიჯო ფილმებისა თუ ალბომ-ღია ბარათების მსგავსად) და უცნობი ნაგებობები თუ პანორამებიც, რომლებიც მკვეთრად და დაუფარავად გამოხატავენ რეჟისორის ჩანაფიქრს ადამიანების სულიერ ცხოვრებაზე. ეკრანული გამოსახულება თუ შიდაკადრული მოძრაობა, კადრის ნყოფის თავისებურება და მეტაფორებისა თუ სიმბოლიკის გამოყენება მარტივ სისტემადაა აწყობილი და განზოგადების, ახალი მხატვრული სინამდვილის, ხელოვანის თვალით დანახული გარემომცველი სამყაროს პირობითობას ესადაგება.

„ნაცნობი“ თბილისისა თუ საქართველოს სხვა ქალაქების „ამგვარად“ ჩვენებას ქართულ კინოში სხვადასხვა პერიოდში განსხვავებული მიზეზები ქონდა. სხვადასხვაგვარად იხატებოდა უცნობი თბილისის (ქუთაისის, ბათუმის, რუსთავის, ფოთის)სახე. ორივე შემთხვევაში ქალაქები კინოში კინომეტყველების ერთ-ერთ გამორჩეულ და თავისთავად კოდირებულ სისტემად ჩამოყალიბდა, რომლის გაშიფვრის გზებიც დროსთან, ნგრევასთან, შენებასთან ერთად თავიდან იყო აღმოსაჩენი.

ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ დროს გასვლასთან ერთად იცვლება ჩვენი დამოკიდებულება როგორც ისტორიული სინამდვილის, ასევე მისი ეკრანული სახის მიმართაც.

კინონიმუშები, რომლებშიც მოქმედება, XIX საუკუნეში ან XX ს-ის დასაწყისში ხდება – დაწყებული ვასილ ამაშუკელის „აკაკი წერეთლის მოგზაურობიდან რაჭა-ლეჩხუმში, 1912 წელს“, ივანე პერესტიანის „სამი სიცოცხლიდან“ თუ „არსენა ჯორჯი-აშვილიდან“, „ხანუმიდან“, კოტე მარჯანიშვილის „გოგი რატიანიდან“, კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებიადან“, ნუცა ლოლობერიძის „ბუბადან“ და „უჟმურიდან“, თუ მიხეილ ჭიაურელის „საბადან“ – რეალური მოქმედების ადგილები იმდროინდელი ქალაქები და სოფლებია, რომლებიც ეპოქის არაერთი ნიშნით არიან წარმოდგენილი, რომლებიც ქმნიან მაშინდელი ქალაქების, სოფლების, გარემომცველი სინამდვილის იდენტურ სახეს, ვინაიდან „ნატურაში“ არიან გადაღებული და ავტორები მათ „მონესრიგებაში“ არ ერევიან.

საბჭოთა ეპოქაში და მისი არსებობის პირველ წლებში, როდესაც ახალი სახელმწიფოს შენება იწყებოდა და როდესაც, როგორც ამბობენ ხოლმე – ამუშავდა პროპაგანდის მძლავრი მანქანა, აქტიუალური და აუცილებელი გახდა ამ მშენებლობის ვიზუალური თუ ფაქტობრივი დადასტურება არა მხოლოდ ამბის დონეზე, არამედ უშუალო პროცესის გათვალისწინებით.

ამიტომ, მიუხედავად იმისა, იყო თუ არა ამის აუცილებლობა იდეიდან, მხატვრული ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, ფილმები ივსებოდა მშენებარე სახლების, ქუჩების, ქარხნების, კაშხალების, გზების, ხიდებისა და ა.შ. ამსახველი კადრებით. ეს მშენებლობები და მშენებარე ნაგებობები, უმეტეს შემთხვევაში, ერთი მხრივ, რეალურ ფაქტებს ასახავდნენ, მეორე მხრივ კი – ახალი სახელმწიფოს შენების პირდაპირ იდეოლოგიურ მეტაფორებს წარმოადგენდნენ.

და თუ ასეთი ფაქტი არ იყო, ის უნდა გამოეგონათ. ასე მოხდა, მაგალითად, მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთეს“ შემთხვევაში – ფინალში ფილმის საერთო მსვლელობიდან და კონტექსტიდან ამოვარდნილი ეპიზოდია (სხვათა შორის, მაღალი ოსტატობით გადაღებული) – ტრაქტორები და ბულდოზერები გამალებით მუშაობენ და სვანეთისკენ გზა გაყავთ. ეს გზა, როგორც მეტაფორა – ახალი ცხოვრების გზაა, რომელმაც ძველი ცხოვრების ყველა კედელი უნდა დაანგრის და ადამიანებს დიდ სამყაროში გზა გაუხსნას. ასეთი მიმართულება თუ ტენდენცია მთავა-

რი, გენერალური ხაზი იყო იმდროინდელი საბჭოთა კინოსთვის. სვანეთისკენ გზის გაყვანის ეს კადრი, ცხადია, იდეოლოგიური სიმბოლო იყო, რეალურად კი 1928-1929 წლებში სვანეთთან დამაკავშირებელი გზის შენება ჯერ დაწყებულიც კი არ იყო.

საერთოდ გზის მეტაფორა კინოს ერთ-ერთი ყველაზე ტირაჟირებული მეტაფორაა, რომელსაც მიმართავდა და იყენებს ბერი რეჟისორი მსოფლიო კინოში. გზა ყოველთვის სადღაც მიდის, ზოგჯერ აქვს გეზი და საბოლოო ადგილი, ზოგჯერ კი არა. ზოგჯერ ის ჩიხია.

საბჭოთა კინოში გზა აუცილებლად ახალი ცხოვრების, ნათელი მომავლისკენ მიიწვედა – სოფლიდან ქალაქისკენ (რადგან სახელმწიფო კურსი, როგორც ცნობილია, ასეთი იყო).

ასეთი, ქალაქისკენ მიმავალი გზაა, მაგალითად, დავით რონდელის „დაკარგულ სამოთხეში“: ფილმის ფინალში შეყვარებული გლეხი გოგო-ბიჭი სოფელს ტოვებს და ქალაქისკენ მიემართება, რომლის შორეული პანორამაც ქარხნის კვამლიანი მილის გარშემო კონცენტრირებული.

ასეთივე მიწები თუ ლიანდაგებზე მქროლავი მატარებლები, მშენებარე ქალაქები და ამენებული კურორტებია ასახული ნუცა ლოლობერიძის „ბუბაში“.

კოტე მარჯანიშვილის „გოგი რატიანი“ ორ ქალაქშია გადაღებული – გორსა და თბილისში. მიწისძვრით დანგრეული გორი, მისი რეალური კადრები რეჟისორისთვის ძველი ცხოვრების ნგრევის მეტაფორადაა ქცეული. თბილისი – ძველი ქუჩებითა და სახლებით – ასევე ორ ნაწილადაა გაყოფილი. ერთი ძველი, ვადაგასული და დასანგრევად განწირული – ბურჟუაზიული. და მეორე – იმის მიუხედავად, რომ ღარიბული ნახევარსარდაფებისა და ჩაბნელებული ინტერიერების, ვინრო ქუჩაბანდებისა და ფარდულების გარემოშია მოქცეული – სიახლისა და ბედნიერების, ახალი საზოგადოების – ახალი ადამიანის დაბადების იდეის მატარებელია.

ამავე დროს, ესაა ნამდვილი თბილისი, მისი ძველი და ნაცნობი უბნები, რუსთველის პროსპექტი დღემდე შემორჩენილი ნაგებობებით: მთავარმმართველის (პიონერთა) სასახლე, ეროვნული გალერეა, რომლის კიბეზეც ტიცციან ტაბიძე, შალვა ქიქოძე და კოტე ფოცხვერაშვილი დგანან. მათი სახეები ამ უნიკალურმა

კადრებმა შემოგვინახეს და დღეს უკვე, როგორც მეტაფორამ ახალი და დამოუკიდებელი ჟღერადობა შეიძინეს.

ალექსანდრე ნუნუნავას „ხანუმაში“ თავადი ფანტიაშილი ქეიფ-ქეიფით მთელ ძველ თბილისს მოივლის ორთაჭალის ბაღებიდან, რუსთაველის პროსპექტის გავლით, მთაწმინდის ვიწრო ქუჩებამდე. თავადი და მისი ამაღლა სწორედ ამ ძველი – ნარსულის ქალაქისა და უდარდელობის სიმბოლოა (საბჭოთა იდეოლოგიის მიხედვით), მაგრამ ეს ყველფერი ქალაქის სახეს ვერაფერს აკლებს და მისი „პორტრეტის“ სისავსეზე არ მოქმედებს.

XX საუკუნის 50-60-იანი წლების ქართულ კინოში, ისევე როგორც, ვთქვათ, 60-იან წლებში ფრანგული „ახალი ტალღის“ რეჟისორების ფილმებში, მთავარ ტენდენციად ქალაქის (და ეს „ქალაქი“ სწორედ თბილისი გახდა და არა საქართველოს რომელიმე სხვა ქალაქი) ყველაზე ნაცნობი და სპეციფიკური ადგილების დაფიქსირება იქცა. აღარაფერს ვამბობ მთაწმინდაზე და იქ დღესაც მოქმედ, მაშინ ძალიან ცნობილ, გალერეებიან რესტორანზე, რომელიც ღამის თბილისს (ზოგჯერ დღისასაც) გადმოჰყურებდა და რომლის გამჭვირვალე თაღებქვეშ რომელიღაც ეპიზოდი თითქმის ყველა ფილმშია ვითარდებოდა.

ილებდნენ, რა თქმა უნდა, რუსთაველის პროსპექტს, სადაც აუცილებლად ვიღაც დადიოდა ერთი პუნქტიდან მეორისკენ – საქმიანად სერავდა, ან სეირნობდა, ან მანქანით წრეებს უვლიდა. მაშინდელი „კომუნისტის“ რედაქციის შენობა კოსტავას (ძველი ლენინის) ქუჩაზე, მთაწმინდის ხედები და ტელეანძა, რკინიგზის სადგური; იმ დროს მშენებარე ვაჟა-ფშაველას პროსპექტი, ხიდები, სანაპირო – აუცილებლად ქორწინების სახლზე კონცენტრირებით – არაერთ ფილმშია დაფიქსირებული.

ლანა ლოლობერიძემ, გასაგები მიზეზებითა და თემის შემდეგი განზოგადებით, სპორტის სასახლის მშენებლობას მთელი ნოველა მიუძღვნა, სახელწოდებით „ფრესკა“, პირველ სამნაწილიან მხატვრულ ფილმში „ერთი ცის ქვეშ“.

მიხეილ კობახიძე „ქორწილში“ მთავარ გმირთან ერთად მთელ თბილისში მოგზაურობს, თუმცა, დაჟინებით, მოქმედების განვითარებასთან ერთად, იყენებს ერთსა და იმავე ადგილებს და ერთსა და იმავე სახლებს (რომლებიც, მისი შეხედულებით, მხატვრულ-ესთეტიკური და იდეური თვალსაზრისით გამოხატავენ ეპოქის

სულსაც და საზოგადოების შინაგან მდგომარეობასაც, მათ თვისებებსა და ხასიათს). ზოგიერთ შემთხვევაში შთაბეჭდილება იმდენად მძაფრია, რომ, მაგალითად, პარლამენტის უკან მდებარე გამონეულ სადარბაზოებიანი სახლის მისანიშნებლად, ბევრი სწორედ „ქორწილში“ მის გადაღებას ეყრდნობა.

ელდარ შენგელაია „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ არა თბილისს, არამედ ქუთაისსა და ბათუმს აფიქსირებს – ქუჩებს, ისტორიულ ნაგებობებს, ბაგრატის ტაძარსა და XVIII-XIX საუკუნეების არქიტექტურული ღირსებებით გამორჩეულ სახლებს. მაგალითად, თეთრი ხიდის არსებობა ბევრმა ამ ფილმის ცნობილი ეპიზოდიდან შეიტყო, ხოლო სახლი ბათუმში, კუთხის აივნით, დღესაც „ამპრედუზო-მედუზოდ“ იწოდება. სხვათა შორის, იგივე სახლი, წლების შემდეგ სრულიად სხვა დატვირთვითა და აზრობრივი მნიშვნელობით თენგიზ აბულაძემ გადაიღო „მონანიებაში“ და არა უწყინარ და სიკეთის იდეის შემცველ, არამედ ავისმომასწავებელ მეტაფორად აქცია.

ნოდარ მანაგაძის „ამაღლებასა“ და „ივანე კოტორაშვილის ამბავს“ (ვაჟა-ფშაველას მიხედვით) თავისუფლების იდეა უდევთ საფუძვლად და ამ ფილმების გმირებიც უხვად არიან დაჯილდოებული ეროვნული ნიშან-თვისებებით. მათი ქმედებაც საკმარისად „მატერიალურია“, თუმცა სათქმელის შეფარვის ავტორისეული ხერხით იქმნება განტევებული და ამდენად, რეალური გარემოსგან განსხვავებული, ესთეტიზებული სამყაროს სურათი. ამ სამყაროში ჩვეულებრივი ადამიანები ცხოვრობენ, რომლებიც სრულიად ჩვეულებრივად მოქმედებენ, მაგრამ არაჩვეულებრივად კვდიან. ამბავი ყოფითი სინამდვილიდან მხატვრულ – ლეგენდარულ სინამდვილეში გადადის.

მოქმედება ამ ფილმებში, ისტორიულად განუსაზღვრელ, პირობით სამყაროში ხდება. ადგილებს, სადაც აბსტრაგირებულია სინამდვილე, არ გააჩნიათ ზუსტი განზომილება, კონტურები. თითქმის არავითარი ყოფითი ელემენტები არ არღვევს მთლიანობას, თუმცა ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ ყოფა (მატერიალური და თვისებრივი, დროის ნიშნებითა და ადამიანების ბედზე გავლენით) ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ ძალად წარმოდგება. სინამდვილის განტევება აქ ტრაგიკომიკური ჟანრითა და რეალური ქმედების მთლიანად განზოგადებით ხდება.

თხრობითი დონე ერთ ხაზზეა განფენილი, მასში მოქმედებენ სივრცობრივ-დროითი და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები. მაგრამ თხრობითი დონის მიღმა იქმნება სხვა ტექსტუალურ-ვიზუალური ფენაც, რომლის შემადგენელი შრეები ძირითადი ამბის პარალელურად ვითარდებიან და რომლებიც მას გარკვეული ვერტიკალური ხაზების მეშვეობით უკავშირდებიან. ყველა ეს ხაზი ერთი მიმართულებით მიისწრაფის და ერთიან დინებას უერთდება.

ნოდარ მანაგაძის ფილმი შორი ხედით აღებული მინდვრის პანორამით იწყება. ნელი, შეუმჩნეველი სვლით კამერა ობიექტს უახლოვდება და აქამდე თითქოს სიცოცხლის ნიშან-წყალს მოკლებული სამყარო ცოცხლდება, მოძრავდება, ხედები უფრო ახლოვდება და კონკრეტულ ამბავში გადაიზრდება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ამბები, რომლებსაც რეჟისორი აჩვენებს, სწორედ ამ მინდორზე ვითარდება. მინდორი საქართველოს მიკრომოდელად, მის მეტაფორულ ხატად აღიქმება. თითოეული პერსონაჟი ამ ერთიან ფონში, ხალიჩისებურად შევსებულ სამყაროშია ჩანერილი, სადაც ყველა და ყველაფერი თანასწორუფლებიანია, თანაბარი დატვირთვა აქვს. ამ სამყაროს შემადგენელი ნაწილებია ადამიანი და ამბავი, ადამიანი და მის მიერ შექმნილი, ადამიანი და გარემო; ადამიანი, რომელმაც რაც ღვთისგან ებოძა და რაც ინდომა – გააკეთა.

„რეალურ სინამდვილეში, ხედვის ერთი წერტილიდან შეუძლებელია პეიზაჟის იმ სახით დანახვა, როგორც მას წარმოგვიდგენს ელ გრეკო თავის სურათში „ტოლედოს ხედი ქალაქის გეგმის გამოსახულებით“. ეს ხედი მონტაჟური კომპლექსია, მონტაჟურად აკრეფილი გამოსახულება ცალკე-ცალკე „გადაღებული“ ობიექტებისა, რომლებიც სინამდვილეში (ნატურაზე) ერთმანეთს ეფარებიან, ან კიდევ მაყურებლისკენ ზურგშექცევით დგანან.

მეორე პეიზაჟში – „ტოლედო ჭექა-ქუხილის დროს“ – დოკუმენტური (ფოტოგრაფიული) სიზუსტე საბოლოოდ უარყოფილია. მხოლოდ რამდენიმე შენობაა მიმსგავსებული ნატურალურს. გარემო მთლიანად გარდაქმნილია. ციხე-სიმაგრესა და ეკლესიას ადგილები აქვს შეცვლილი. მხატვრული ეფექტის შექმნის მიზნით ოდნავ უტრირებულია ბორცვების ფორმები, გამრუდებულია გზები. სურათი შედგება თავისუფალ „კონსტრუქციად“ გაერთიანებული დამოუკიდებელი მოტივებისგან. ამ შემთხვევაშიც, რე-

ალურად, ერთი ხედვის ნერტილიდან მსგავსი სურათის დანახვა შეუძლებელი იქნებოდა. მაგრამ მხატვრის შინაგანი მოთხოვნილება უფრო ძლიერია ხოლმე, ვიდრე ყოველდღიური რეალობა და მისი კანონები, რაც საშუალებას აძლევს ახლებურად „ააგოს“ რეალობა ფერწერულ ტილოებზე.

თუ პირველ შემთხვევაში გვაქვს უფრო ინფორმაცია ტოლედოზე, როცა მხატვარს სურს უჩვენოს ქალაქის სახე რაც შეიძლება მთლიანად, ერთი ხედის ფარგლებში, რის გამოც მიდის გარკვეულ კომპრომისებზე და „გადახრებზე“, სურათზე „ტოლედო ქუჩა-ქუხილის დროს“ გამოსახულება მთლიანად სუბიექტურია. ამიტომ ჩემი ღრმა რწმენით, ეს პეიზაჟი ნაკლებად გამოხატავს ნატურის სახეს. ის, უპირველეს ყოვლისა, პორტრეტია, გარკვეული ტემპერამენტის (თანაც როგორი ტემპერამენტის!) პორტრეტი“ (ეიზენშტეინი).

თენგიზ აბულაძე ზოგადად, და „ვედრებაში“ გამორჩეულად, ვიზუალურ მხარეს ძალიან დიდ დატვირთვას ანიჭებს, უფრო ზუსტად კი სწორედ ვიზუალური გამომსახველობაა უმთავრესი, რაც განსაზღვრავს ფილმის პოეტიკას, მისი მეტაფორულ-პოეტური გადანყვეტის თავისებურებებს.

ბუნება, პეიზაჟები, ინტერიერები მეტად გამომსახველი და პლასტიკურად აქტიურია. ისინი უკვე თავისთავად ქმნიან ხასიათს, სახეს, ატმოსფეროს და განზოგადების უმაღლეს კატეგორიაში გადაჰყავთ მოქმედება. სახვითი რიგი თავისებური წყობისაა და ზუსტად ერგება მოქმედების იდეურ გადანყვეტას. შავთეთრი ტონების რბილი გადასვლები და კონტრასტები, ბუნებრივი გადასვლა ერთი ტონალობიდან მეორეზე (მაგალითად, თოვლი და მინა, მზის შუქი და სიბნელეში ჩაძირული და სანთლის სუსტი შუქით ამონათებული გრაფიკული კადრები) ძალიან ზუსტი და გამომსახველია, დახვეწილი და ამავე დროს, ფერწერული, ცხოველხატული.

მატერიალური გარემო მეტად მკაცრი, პირქუში, ლაკონური გამომსახველობისაა და ყოველგვარ მატერიალობას მოკლებულია. ზუსტი მითითებების მიუხედავად (გეოგრაფიული იქნება ეს თუ ეთნოლოგიური – შატილი, ქისტების სოფელი და ა.შ.), ის არა კონკრეტული ადგილის, ამბის, დროისა თუ გარემოებების ამსახველად გვევლინება, არამედ მოვლენათა მარადიულობისა და

აბსტრაქტული გამეორების მაუნყებელია. რადგან პრობლემები, რომლებიც ფილმშია ნამოჭრილი, არ ისაზღვრება და არ მთავრდება არც ზვიადაურისა თუ ალუდას ისტორიის დამთავრებასთან ერთად, არც ფილმის დასრულებისას. ისინი არა მხოლოდ ერთი ერისა თუ კუთხის ისტორიულ-საზოგადოებრივი თვისებრიობის გამოვლენაა, არამედ განფენილია დროსა და სივრცეში, მარადიული და ზოგადსაკაცობრიოა.

თენგიზ აბულაძის ეკრანული სამყარო შემამოფოთებელია თავისი იდუმალებით. პირობითობა, სიმბოლოები მისტიკურ საბურველში აქცევენ ყველაფერს. შუქ-ჩრდილები, თავისებური განათება, ტემპო-რიტმი არათანაბარი მონაცვლეობა, ქმედება, პერსონაჟები, სიზმრის ფრაგმენტები თითქოს ერთმანეთში არიან არეული. ესაა სრულიად გაუცხოებული, მეტაფორული სამყარო.

ალექსანდრე რეხვიაშვილის „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკაში“ ქალაქში ადამიანები პატარა, ნაცრისფერ სახლებში ცხოვრობენ, პატარა, ვიწრო ქუჩებზე. ეს მათი არსებობის განმსაზღვრელია, რამაც მოსაწყენ, უინტერესო, უსახურ არსებებად აქცია ისინი. მხოლოდ სოფელში, ბუნების გარემოცვაში, შეუნარჩუნებიათ სახე, ეროვნული თვისებები, სწრაფვა თავისუფლებისკენ, ნორმალური არსებობისკენ. რა თქმა უნდა, მათ ყოფას იდილიურს ვერ ვუნოდებთ, მაგრამ არსებითი ის კი არაა, რაც არის, არამედ ის, რისი სურვილიც არსებობს.

რეჟისორი ქმნის კინემატოგრაფიულ სივრცეს. კადრები ჰაერითაა სავსე და მეტყველი გამომსახველი ელემენტებით ივსება.

ფირი შავ-თეთრია, უცნაური ვერცხლისფერით ტონირებული, რაც ამბავს სიმკაცრეს, ერთგვარ სიპირქუმეს, ტრაგიზმს, მისტიკურობს მატებს. გამოსახულების ძერწვისას გამოიყენება განფენილი განათება, რაც კადრის პირობითობას ამძაფრებს. ზოგიერთ შემთხვევაში შუქი თითქოს შინაგანია, სხვა ვარიანტში — ყოვლისმომცველი, რომელიც ეკრანს იდუმალი ძალით მოიცავს.

ნებისმიერი სიმბოლო, რომელსაც ალექსანდრე რეხვიაშვილი ფილმში იყენებს, არაერთგვაროვანი მნიშვნელობით აღიქმება. როდესაც საუბარია ამა თუ იმ სიმბოლოსა თუ მეტაფორის ნაკითხვაზე, მნიშვნელოვნია იმის დანახვაც, თუ როგორ კვეთენ ისინი ერთმანეთს, როგორ ერწყმიან შიდაეკრანულ სივრცეს და როგორ გადიან მის საზღვრებს გარეთ, დროისა და ეპოქის

უარყოფის გზით იმ განზომილებებში, რომელთა არსი რეალურისა და გამონაგონის ჰარმონიულ წონასწორობაშია.

ფილმში „გზა შინისაკენ“, რომლის ცენტრში ანთიმოზ ივერიელის პერსონაა (შორეული კავშირი მის რეალურ ისტორიასთან), ყოველ ნაბიჯზე ჩანს დანგრეული შენობები და ეკლესიები. გაძარცვული ტყე, სიცარიელე და სიჩუმეა გაბატონებული. ადამიანთა განადგურებისა და გადაგვარების შედეგად ყველაფერი უკაცურდება, რადგან ქვეყანაში აღარავის დაედგომება. ცარიელდება ეკლესიები. მათ აღარავინ უვლის, აღარავის სჭირდება. დანგრეული, მიტოვებული ეკლესია ფილმში ერის დაღუპვისა და რწმენის გაქრობის სიმბოლოდ იქცევა.

ცარიელი სახლი – ქვეყნის, გაუცხოებული სამშობლოს ხატია. სადაც თავისიანი აღარავინ დარჩა. სადაც უცხო ხალხი და უცხო ენა გაბატონებულა, გაურკვეველი ყაყანით რომ ხვდებიან მოსულს. არ აინტერესებთ, თუ ვინ არის იგი, რა სურს, რას დაეძებს. ანთიმოზი მათთვის არავინაა, სულ ერთია ისევე, როგორც სულ ერთი ხდება ხოლმე დამპყრობლისათვის დაპყრობილი ქვეყნის მოსახლეობა.

ფილმში არ არის კონკრეტული დრო და ადგილი. უცნობი და უჩვეულოა ყველა ეკლესია, ყველა პეიზაჟი. მაგრამ ამავე დროს ეს ჩვეული და ახლობელი სამყაროა, რომელიც ყოველ ნაბიჯზე გვხვდება, რომელიც ჩვენს გვერდით, ჩვენს გარშემო არსებობს. მთავარი ნიშნით ხასიათდება, ისევე, როგორც ადამიანები, ზოგადისა და კონკრეტულის სინთეზია.

ჟან ბოდრიარის მიხედვით: „მეგაპოლისში სოციალურობის ყველა ელემენტი ნარმოდგენილი, ისინი იდეალურ კომპლექსში არიან თავმოყრილნი: სივრცითი სიახლოვე, ურთიერთქმედებისა და ურთიერთგაცვლის სიადვილე, ნებისმიერ დროს ინფორმაციის ხელმისაწვდომობა. მაგრამ აი, რა ხდება: ყველა ამ პროცესის დაჩქარება და ინტენსიფიკაცია ინდივიდებში გულგრილობასა და დაბნეულობას შობს. ამ მეორადი მდგომარეობის მოდელად (როცა საყოველთაო გულგრილობის ატმოსფეროში ყველა თავის ორბიტაზე მოძრაობს, როგორც თანამგზავრი) ტრანსპორტის მაგალითი გამოდგება. სამოძრაო გზები აქ არასდროს კვეთენ ერთმანეთს, თქვენ აღარავის ხვდებით, რადგანაც ყველას მოძრაობას ერთიდაიგივე მიმართულება აქვს; ასე, მანქანის საქარე

მინიდან მხოლოდ ერთი მიმართულებით მოძრავი მანქანები ჩანს. შესაძლოა სწორედ ამაში მდგომარეობს კომუნიკაციის არსი? – ესაა ცალმხრივი თანაცხოვრება. მისი ფასადის მიღმა სულ უფრო მზარდი გულგრილობა და ნებისმიერი სახის სოციალური კავშირის უარყოფაა დაფარული“.

ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმებში დროის არსებობაც თავისებურია – ის თითქოს გაჩერებულია, გაყინულია, არ მოძრაობს, უფრო სწორად – განფენილია, მრავალ ეპოქასა და ვითარებას აღნიშნავს. არ არსებობს დილის, საღამოს, წელიწადის რომელიმე კონკრეტული სეზონის ნიშნები.

როდესაც ეს ყოველივე ერთიანდება და სრულად წარმოადგენს ანთიმოზის სამშობლოს კვდომის სურათს, კიდევ ერთი იდეა იჩენს თავს, რაც ფილმში ჩადებული მთავარი აზრის აქტიურ გამოხატულებად იქცევა. პრობლემა კონკრეტული ამბის, ადგილის ფარგლებს, ერთი ქვეყნისა და ერის სატკივარს ცილდება, ზოგადდება.

60-70-იანი წლების ქართულ კინოში მოხდა ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი, რასაც სულიერი კულტურის რელიგიურ სულიერებასთან კავშირი შეიძლება ვუნოდოთ. ფილმებში ეს თემა სხვადასხვა ფორმითა თუ ხერხით შემოდის, მაგრამ მათი აქცენტირება არაერთნაირია. უფრო ზუსტად, თავისებურ კონტექსტშია მოცემული, რაც მისი გამოცალკევების კიდევ ერთ პირობას ქმნის.

ზემოსხენებული ფილმის („გზა შინისაკენ“) გარდა, ვთქვათ, „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ ერთ-ერთი ფინალური სცენის სამოქმედო მოედანი ბაგრატის ტაძრის ნანგრევებია. „ალავერდობაში“ ალავერდის ტაძარი მთავარ „მოქმედ გმირად“ იქცევა. „ფერსიცვალებაში“ გმირის სულიერი განმწმენდი ვარძია ხდება. „ამაღლებაში“ რეჟისორი ბერზე, გამოქვაბულის სენაკის ფრესკებზე, ეკლესიასა და ერის ცხოვრებაში მათ ადგილზე ამახვილებს ყურადღებას. გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“ ყველაზე არსებითი – ტაძარი, ფერსიცვალების დღესასწაული და ამ სივრცეში განვითარებული ფინალური მოვლენებია.

80-იან წლებში დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი, ამგვარი მიდგომისა და ასეთი აღქმისადმი მთლიანად შეიცვალა. ახალი თაობის ფილმებში თითქმის მთლიანად გაქრა თბილისი, რუს-

თავი, ბათუმი, ქუთაისი და ა. შ., როგორც კოლორიტული ქალაქები ნაცნობი და მათთვის სპეციფიკური არქიტექტურული ნიშნებითა და მახასიათებლებით. ახალი გმირების გამოჩენასთან ერთად, რომლებმაც 60-იანელთა ინტელიგენცია, მოწინავე საზოგადოება, ძველი არისტოკრატია ან მათი თანამდროვე შთამომავლები ჩაანაცვლეს, მოქმედების ადგილებიცა და ქალაქის სახეებიც შეიცვალა.

80-იანელთა თაობა საზოგადოების ე.წ. დაბალი ფენის, ფსკერის ადამიანებით და მათი ცხოვრებით დაინტერესდა. შესაბამისად, მათ ფილმებში მოქმედებს ადგილებმა ქალაქის ცენტრალური ქუჩებიდან, ნაცნობი ადგილებიდან გარეუბნებში გადაინაცვლეს და სამყარომაც სახე და ფერი იცვალა. გამოსახულება თუ საერთო ვიზუალი შეიცვალა და საერთო, ზოგადი სახისა და შეიძლება ითქვას, უცნობ ქალაქადაც იქცა.

არ ვგულისხმობ პირობითი, პარალელური სამყაროს შემცველ კინოფილმებს, მხედველობაში მაქვს ისეთები, რომლებშიც მოქმედება რეალისტურ, მაქსიმალურად „ნამდვილ“ გარემოში ხდება – ალექო ცაბაძის „ლაქა“ და „ლამის ცეკვა“, თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენა“, მარინე ხონელიძის „ოთახი“, ნანა ჯორჯაძის „დაგვეხმარეთ იალბუზზე ასვლაში“, დიტო ცინცაძისა და ლევან ერისთავის „აქეთ მაშხალები, კვაზიმოდო!“, ტატო კოტეტიშვილის „ანემია“ და სხვები.

„ტრადიციული“ თბილისი უსახურდება, სამაგიეროდ, ახალ სახეს იძენს. თითქოს ახალ განზომილებაში გადადის, ახალი ტონალობა ეძლევა და საზოგადოების არა მხოლოდ სოციალურ თუ ფიზიკურ, არამედ ადამიანის სულიერ მდგომარეობას, ადგილს საზოგადოებაში, გარიყულობასა და მიუსაფრობას გამოხატავს.

განსხვავებულობის მიუხედავად, კვლავ წარმმართველი რჩება გზის მეტაფორა, თუმცა მისი მიმართულება იცვლება. თუ 20-იან და 60-იან წლებში გზას მიზანიც ქონდა და საბოლოო პუნქტიც განსაზღვრული იყო, 80-იანელებთან და მათთან ერთად 60-70-იანელებთან, რომლებიც 80-იან წლებში იღებენ ფილმებს, ადგილი ეთმობა გზას არსაით, „უგზობის გზას“ (როგორც აკაკი ბაქრაძე უწოდებს), რომელსაც არც მიმართულება აქვს, არც დანიშნულება, არც შედეგი და არც, თუნდაც, ბოლო სადგური.

ინყება ხეტიალი უსახურ ქალაქებში, რომლებიც, ფაქტობრივად, აღარ ატარებენ აღარც დროის ნიშნებსა და აღარც – ეროვნულს. ასეთი ქალაქები ყველგან არსებობენ და არც კონკრეტული დროის ჩარჩოებში ექცევიან.

90-იანი წლებიდან თბილისის „სურათების“ კინოასლები კვლავ იცვლება. პლასტიკურ, ვიზუალურ შრეზე გამოხატული დრო საერთოდ კარგავს კონკრეტიკას. ქალაქები და მათი გამოსახულება განზომილებებსა და კონტურებს, მოცულობას კარგავენ და ყველაფერი გარშემო – ზოგადად სამყარო ძალიან პირობითი და ბუნდოვანი ხდება, უმეტეს შემთხვევაში, პრობლემების თანადროულობის მიუხედავად.

მიხეილ კალატოზიშვილის „რჩეულში“ მოქმედება პირობით სამყაროშია გადატანილი და მითიურ რეალობაში ვითარდება. იგივე ხდება ზაზა ილურიძეს ფილმში „ჟამი“. სათქმელი სავსებით რეალურ საფუძველზე დგას და პრობლემაც უშუალოდ რეალობის გამოდახილია, მაგრამ ორივე რეჟისორი უკიდურესად გაუცხოებულ შრეზე აწყობს ამბავს და ამით თითქოს გამოხატავს ახალ ტენდენციას ქართულ კინოში.

„ჟამი“, თამაზ ბიბილურის რომანის „ჟამი კითხულისა“-ს მიხედვით, შავ-თეთრ ფირზეა გადაღებული. ეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, დატვირთვას ანიჭებს გამოსახულების ხარისხს, ფაქტურას, ფერადოვნებას და პირობითი, ზღაპრული სამყაროს შექმნის საფუძვლად იქცევა, რომელიც რეალურ, ნაცნობ განზომილებაშია მოქცეული.

გამოსახულება, კადრი ზაზა ილურიძის ფილმის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი „გმირია“, რადგან აქცენტი, რომელიც პლასტიკურ მხარეზე კეთდება, მხოლოდ „შესაფუთი“ საშუალება არაა. იგი სათქმელის, ჩანაფიქრის განუყოფელი ნაწილი, იდეის ვიზუალური, ორგანული გამოხატულებაა.

პირველი, რაც თვალში გვხვდება, მოქმედების ადგილია, სრულიად უცნობი და მომნუსხველი, უჩვეულო და თვალისმომჭრელი, თითქოს ბიბლიური პეიზაჟებით, მდორედ მავალი მდინარეებით, ოქროსფერი ბორცვებითა თუ უცნაური კოშკებით. კადრების უმეტესობა მზითაა სავსე, რაც განსაკუთრებულ ფაქტურას, სივრცისა და ჰაერის ეფექტს იძლევა. ამავე დროს, ხაზს უსვამს პირობითობას, ერთგვარ მისტიკურობას და ფილმს თითქოს ლეგენდის საბურველში ხვევს.

აქ მუდმივად იცვლება ბუნება, განათება, იცვლება განწყობა, ატმოსფერო. ის, რაც უცვლელი და მარადიულია, გაყინულია – ესაა დრო. ის თითქოს არ მიდის, გაჩერებულია, გარინდულია. კინემატოგრაფიული ტემპო-რიტმის ერთგვარი სიმდორე, სტატიკური კადრები უდროოდ დროის მდორე დინებას მიუყვება. აქ თითქოს არაფერი იცვლება ადამიანების გარდა.

„თამაზ ბიბილური რომანში „ჟამი კითხულისა“ მოგვითხრობს შიშის ლაბირინთში ჩაკარგულ ადამიანებზე, რომელთაც დახშვიანათ სულიერი თვალ-ყურიდა მატერიალურ სამყაროს მიჯაჭვულნი ბრმად მიჰყვებიან გზას უფსკრულისაკენ. „გზაი მშვიდობისაი არა იცნეს. არა არს შიში ღმრთისაი წინაშე თუალთა მათთა“ (რომ. 3. 10-18). ძველი აღთქმის (დაბადება, სოლომონის იგავნი, ფსალმუნები) წიგნებიდან გამოკრებილი ციტატებით პავლე მოციქული წარმოაჩენს ადამიანებს, რომელთაც ღვთის შიში დაუკარგავთ. ეს ინვესს არა მხოლოდ მათ სულიერ გაპარტახებას, არამედ ქვეყნის (და სამყაროს) დაშლასა და დანგრევას. ღვთის შიში „სიცოცხლის წყაროა“ (იგავნი, 10. 27), სიცოცხლე კი გამუდმებული სწრაფვაა სულის სისრულისა და სრულყოფილებისაკენ. ღვთის შიში ღვთის სიყვარულს წარმოშობს და ათავისუფლებს ადამიანს კერპების (ხორციელი თუ სულიერი) მონობისაგან. თუ არ არის ეს შიში და სიყვარული, მაშინ ადამიანი დაიკარგება სხვაგვარი შიშის ლაბირინთში. ამ შიშს ახლავს არა სიყვარული, არამედ ბოროტება, სულიერი სიძაბუნე, სიცარიელე და სიკვდილი“. (მაია ჯალიაშვილი).

ალეკო ცაბაძის „ლაქაში“ ორი სამოქმედო არეა – მთავარ გმირ ქიშოს ოთახი, მისი სამყარო – სხვისგან განსხვავებული – ჩაკეტილი, მაგრამ დაუცველი კუნძული და სხვა დანარჩენი – სასტუმროს უბადრუკი ნომრისა და ღარიბული სტადარტული ბინების, სასწავლებლის, ნარკომანთა ბუნაგისა და უცნობი ქუჩების გამაერთიანებელი ქალაქი.

მისივე „ღამის ცეკვაშიც“ ორი ზონაა – ორი ძირითადი სამყარო: ქალაქი და ცემენტის ქარხანა. მთავარი გმირი – მოსე თავისივე საკუთარი ნაჭუჭით – ნილბითაა დანარჩენებისგან გამოყოფილი. გამოყოფილი ჩაბნელებული ვიწრო ქუჩებიდან, ბარაკების ტიპის სახლებიდან, მოუნყობელი – არაკომფორტული ბინებიდან, მიტოვებული პარკებიდან, ცარიელი დერეფნებიდან, ელექტრონით განათებული ვიტრინებიდან, მტვრიანი საამქროებიდან.

ორივე შემთხვევაში სრულიად უცნობია ქალაქი. არაა ჩვეული, რაიმე ნიშნებით სპეციფიკური ადგილები. მაგრამ თითოეული სახლი, თითოეული ქუჩა საოცრად გვაგონებს მშობლიურ ქალაქს, მშობლიურ სახლსა და ეზოს. ამასთან ერთად გვაგონებს მრავალ სხვა უბანს და მის ბინადრებს. გაუცხოებულა ყველაფერი – ახლობელი და შორეულია ერთდროულად – გავს სიზმარს, როდესაც რაღაცას, ახლოს მდგომს ვერ უახლოვდები, ვერ ეხები – რაღაც გბორკავს. ყველაფერი არატრადიციულია, შეგრძნება ყველა შემთხვევაში ერთია – სულისშემხუთველი, პირქუში გარემო გამოუვალობის, სევდის, ტკივილის შეგრძნებას იწვევს.

ალეკო ცაბაძე არ ყვება კონკრეტული ქალაქის, კონკრეტული სახლის, ქუჩის, კონკრეტული ადამიანების ისტორიას.

„ლაქა“ გამომსახველობის დოკუმენტური ხერხებით არის გადანყვეტილი, გადაღების მანერა, ხედების მონაცვლეობა, ტემპო-რიტმული აგებულება, პერსონაჟთა ვინაობა, გარეგნობა სინამდვილისკენ მისწრაფების ტენდენციას ამჟღავნებს. „ლამის ცეკვა“ პირობით მანერაზე, აბსურდის ელემენტებსა და გაუცხოების პრინციპზეა აგებული, სადაც თითოეული დეტალი, მძაფრი სინამდვილის გამომხატველი, ამ ამოცანის გადაჭრას ემახურება.

2000-იანი წლები უკვე შერეული, პოსტმოდერნისტული, „შავი“ რეალისტური, სოციალური და ა.შ. კინოს წლებია. თბილისი თუ საქართველოს სხვა ქალაქები ეკრანზე სრულიად სხვადასხვაგვარად და არაერთი ფორმით აღიბეჭდება.

მოქმედების დრო – XX 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 კონკრეტიკიდან – ეპოქის ძალზე დამაჯერებლად შექმნილი ატმოსფეროდან, ყოფითი თუ პირობითი დეტალებიდან (ნიშნებიდან) ხდება სათქმელის განზოგადება და დროის, ადგილის, გეოგრაფიული საზღვრების, ამბის ჩარჩოების გარღვევა, ლოკალური სათქმელისა თუ პრობლემის ახალ სივრცეში გაშლა.

თუ, ვთქვათ, ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“ თბილისის ორმაგ სახეს აჩვენებს – სპეციფიკურს, ნაცნობსა და

უცნობს, ნანა ექვთიმიშვილის „გრძელი ნათელი დღეები“ და „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“ – 80-იანელთა ფილმების ტრადიციას აგრძელებენ და მისი საზოგადოების პორტრეტი ქალაქის უცნობი, არასაიმიჯო, გარეუბნებისა და ზოგადი პანორამული შტრიხებით იქმნება.

გიორგი ოვაშვილი ორი სამყაროს – რეალური და წარმოსახვითი – რეალობადქცეული და უკვე, სამწუხაროდ, ნაცნობი თბილისის სახეს (დევნილთა თავშესაფრები, ბაზრობები და ა.შ.) და ასევე, თავის დროზე უსახურ და დღეს განაგურებულ რეალურ აფხაზეთს ასახავს ფილმში „გალმა ნაპირი“.

ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეები“ და „შემთხვევითი პაემნები“, ზაზა რუსაძის „ჩემი საბნის ნაკეცი“ – დაბრუნებაა 60-იანელთა კინოს თბილისური ინტელიგენციის ოჯახებთან, იმ განსხვავებით, რომ მათი გარემომცველი ქალაქი და არქიტექტურა არა წარსულის მშვენიერი სურათების გამოძახილი, არამედ ნახევრად განადგურებული და უსახური ქალაქის და შესაბამისად, ასეთივე მდგომარეობაში მყოფი ადამიანების სახეა, რომელიც, ერთი მხრივ, მაღალსართულიან ბლოკებში, სტანდარტულ ინტერიერებშია გამოწყვედილი და მეორე მხრივ, საზოგადოების სამყაროში დაკარგულობის, ნორმალურ გარემოში ცხოვრების შეუძლებლობის ყველა ღარსა და ნაოჭს ატარებს.

დღევანდელი თბილისი ქართულ კინოში კიდევ უფრო დაუახლოვდა საზოგადოების, ადამიანების ცხოვრების წესს, მათ ბედსა და ხასიათს. ის საზოგადოების უახლესი ისტორიის შინაგანი მდგომარეობის იდენტიურია. მის ბევრ ნიშანს, მესიჯსა და კოდურ სისტემას შეიცავს.

რალაც ხნის შემდეგ, ბოლო პერიოდის ფილმები ისევე, როგორც 20-30-იანი თუ სხვა ათწლეულების ქართული ფილმები იმის გამოც იქცევიან ისტორიის კუთვნილებად, რომ დროსა და ეპოქის ნიშნებთან, სახელოვნებო პროცესების მეტყველ გამომხატველობასთან ერთად ისინი იმ ადგილების, ქუჩების, სახლების, ადგილების ხსოვნას ინახავენ, რომლებიც „ვილაციისთვის“ მნიშვნელოვანი იყვნენ და რომელთა დიდი ნაწილი შეიძლება აღარ არსებობს. მათთან ერთად აღარ არსებობს ცხოვრების ის მხარე, რომელიც თითოეული ჩვენგანის, ქვეყნის ცხოვრების ნაწილი იყო. დრომ მეტაფორების ახალი, გარე სისტემებიც აამუშავა, მაგრამ ეს უკვე სულ სხვა ისტორიაა.

ომისშემდგომი ტრავმული სივრცე – გია ბულადის ფერწერული ციკლი

გია ბულადის სამნაწილიანი ფერწერული ციკლი, რომელმაც კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებასთან დაკავშირებული სამი უმნიშვნელოვანესი კონცეპტი – VICTIMA (მსხვერპლი), PROFUGA (დევნა) და LACRIMOSA (გლოვა) – გააერთიანა, 2008 წლის ომის საპასუხოდ შეიქმნა და ომისა და ლტოლვილობის თემას ეძღვნება.

მხატვრის ამ ციკლით შექმნილი სივრცული ხატი მყისიერი ცოცხალი ტკივილია, რომელიც მოულოდნელად იჭრება არსებულ სივრცეში და ძლიერად არყევს მის სტაბილურ კონსტრუქციას. ბულადის ამ ციკლში ადამიანური უსუსურებისა და ტანჯვის თემა ჟღერს. როგორც ხელოვნებათმცოდნე ა. კლდიაშვილი აღნიშნავს, გ. ბულადის სერია „VICTIMA“ არ აპროტესტებს, დისტანცირებულად არ რეფლექსირებს და გულგრილად არ აფიქსირებს მოვლენებს. ეს სერია გახსნილი ჭრილობაა, რომლის ყოველ სახეხატში, ყველა დეტალსა თუ მონასმში თანაგრძნობა, თანაგანცდა იკითხება“.

მხატვარი ცდილობს შექმნას ვიზუალური ხატი, რომელიც მთლიანად მოიცავს ომის ტრავმულ ეფექტს. ერთი მხრივ, იგი ქმნის სივრცის დაშლის, ლოგიკური აცდენების ვიზუალურ ხატს, მეორე მხრივ კი მხატვრულ ფორმას უძებნის ადამიანის ცნობიერებაში აღბეჭდილ ტრავმულ გამოცდილებას. ტკივილის რეფლექსირება და მხატვრულ სახეებად გარდაქმნა ბულადისთვის ერთგვარი გამოსავალია, რომლითაც წარსული და მის შედეგად დაშლილი ანმყო ერთმანეთთან უნდა „მორიგდნენ“, ამიტომ მხატვარი ერთ ქრონოტოპოსში განათავსებს ომის მოვლენებსა და მის შემდგომ ლტოლვილთა დასახლების გაჩენას, რითაც მოვლენათა კონტინუუმის უწყვეტ და ერთიან სახეს ქმნის. დაშლილი, დარღვეული დრო-სივრცის ხატის ირაციონალური განზომილების სიმბოლური გამოსახულებების კვალდაკვალ – მავთულხლართებით, ბადით, ლურსმნებით – აქ ტკივილის მეტაფიზიკა იკრებს ძალას.

ტრავმის თეორიიდან ცნობილია ტრავმული მესხიერების დაძლევის ორი ტიპი: დამუშავება და გათამაშება. დამუშავება გულისხმობს გაცნობიერების ღრმა პროცესს, რომლის შედეგადაც ხდება უარყოფითი გამოცდილებისთვის პოზიტიური ღირებულების მინიჭება. მსხვერპლის უსუსურების გაცნობიერება და ტანჯვა, როგორც არჩევანი, პირველი საფეხურია ტრაგიკული გამოცდილების გადალახვისა და მისთვის ახალი ღირებულების მინიჭების გზაზე. ბულაძე თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს კიდევ: „მე ვფიქრობ, შემთხვევითობა არ არსებობს და ეს სიმბოლური დამთხვევაა. თუნდაც ტანჯვის გზით, მაგრამ მიზნისკენ მივდივართ“.

მხატვარი ფსიქოლოგიურ საყრდენად ტრავმის დაძლევის პირველ გზას ირჩევს და გამეორებასა და მხატვრულ დამუშავება-ექსპერიმენტებზე კონცენტრირდება. 2008 წლის ომის შემდეგ თბილისთან ახლოს გაჩენილი დასახლების არქიტექტურას გია ბულაძე სიმბოლურ ხატად გარდაქმნის და ამ გზით სივრცული იდენტობის პრობლემას აყენებს.

მოსახლეობისგან დაცარიელებული ფართო ურბანული ზონები საქართველოში ომების შემდეგ ჩნდება. თავდაპირველად სამაჩაბლოს, შემდეგ კი – აფხაზეთის კონფლიქტი საქართველოს ტერიტორიაზე პირველ პოლიტიკურ დევნილებსა და მიტოვებულ სივრცეებს წარმოშობს. ურბანული ინტეგრაციის თვალსაზრისით შეგვიძლია გამოვყოთ დევნილთა პირველი ნაკადი სამაჩაბლოსა და აფხაზეთიდან და 2008 წლის კონფლიქტის შემდგომი გამოცდილება. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს დევნილი მოსახლეობის ინტეგრაციის მცდელობასთან თბილისსა და საქართველოს დიდ ქალაქებში. არსებული ეკონომიკური ვითარება დაგეგმარებისა და პრობლემის კომპლექსური გზით მოგვარების შესაძლებლობას გამორიცხავდა, ამიტომ ჩასახლების გადანყვებილება არსებული რესურსებით განხორციელდა, რაც მოიცავდა საბჭოთა სისტემის კოლაფსის შემდეგ გაუქმებულ ადმინისტრაციულ შენობებს: საავადმყოფოებს, დასასვენებელ სახლებს და ა. შ., რომლებიც დევნილებს დროებითი საკუთრებაში გადაეცათ. ამგვარი მიდგომიდან გამომდინარე, ქალაქის იერსახის მკვეთრი ცვლილება არ მომხდარა, თუმცა, ამა თუ იმ ნაგებობის ფასადი და მიმდებარე ტერიტორია მძიმე ყოფით სურათს წარმოგვიდგენს. საგულისხმოა, რომ ამ სოციალური ჯგუფისთვის განკუთვნილი მატერიალური

ტერიტორია დიდი ქალაქის შედარებით უმნიშვნელო ნაწილია, რაც დევნილთა ამ ნაკადს 2008 წლის კონფლიქტის შემდეგ გაჩენილი ლტოლვილთა ნაკადისგან გამოარჩევს.

თუკი ლტოლვილთა პირველი დასახლებები დედაქალაქის შიგნით ისეთ მსწრაფლწარმავალ, ერთჯერად სურათს წარმოქმნის, რომელიც დატვირთულ ურბანულ პერიპეტივებში იკარგება, 2008 წლის აგვისტოს ომის შემდგომ აშენებული, ცალკე მდგომი დასახლების ტიპის თავშესაფრები სრულიად განსხვავებულ, ხანგრძლივი ზემოქმედების უაღრესად მტკივნეულ ანაბეჭდებს წამოადგენენ. ეს არქიტექტურული პროექტები მინიმალური სასიცოცხლო მოთხოვნილებების სივრცული მოდელებია და ლტოლვილობის, როგორც განსაკუთრებული ცხოვრებისეული მოცემულობის ტრაგიზმზე მიუთითებს. ეს ერთგვარი ანტი-სახლებია, დასახლება კი ანტი-სოფელი, სადაც ერთი ხეც კი არ დგას (რითაც კიდევ უფრო მძაფრდება კონტრასტი ლტოლილთა ორგანულ გარემოსა და სახელმწიფოს მიერ მათთვის გამოყოფილ სივრცეს შორის). სახლიდან, მამა-პაპის სამყოფელიდან, ფესვებიდან მოგლეჯილი და სტანდარტულ კოლოფში ჩაკეტილი ადამიანისთვის იდენტობის შენარჩუნების საკითხი დგება. ინდივიდუალური, ბიოგრაფიული განსხვავებები მთლიანად იშლება და ყველა მცხოვრები ერთი საერთო ნიშნის, „მსხვერპლის“ ქვეშ ერთიანდება.

ბულაძის მიერ შემუშავებული მხატვრული მოტივი – მარტივი კუბური ფორმის წითელსახურავიანი თეთრი სახლები, რომლებსაც კარ-ფანჯარაც კი არ აქვთ – ერთგვარი ანაბეჭდია, რომლის მუდმივი განმეორებით სხვადასხვა სიუჟეტსა და კომპოზიციაში მხატვარი ცნობიერებაში არსებული ტრავმის რეალობაში გავრცელების პროცესს ასახავს. გადამწყვეტ როლს ფერდოვანი სიმბოლიკა და ლაკონური ფორმა თამაშობს: წითელი სახლები მონოქრომულ გარემოში მჟღერი აქცენტებია, რომელთა მიღმაც სისხლის სიმბოლიკა იკითხება, ნვეტიანი თავსახურის გამოკვეთილი ფორმა კი ტკივილზე მიანიშნებს. მეხსიერებაში წარუშლელად აღიბეჭდილი ტკივილის კვალი ნებისმიერ რეალურ სივრცეზე პროეცირდება, როგორც ანმყოფი თანამყოფი მეხსიერების ცოცხალი ფრაგმენტი. მცირე ზომის სახლები ჩვენს თვალსაწიერში მოხვედრილი ნებისმიერი ხატის ნაწილი ხდება, მათ შორის

– ურბანული გარემოსი: ქალაქური ტიპის არქიტექტურის ფონზე მცირე ზომის ნითელსახურავიანი სახლები ცნობიერებასა და რეალურ გარემოში შემოჭრილი მტკივნეული ნაკადის სიმბოლოა. არქიტექტურის ფონზე განსაკუთრებით კონტრასტულად იკითხება ცარიელი ყუთების ფუყე ფორმები, რომლებიც ხშირად პატარა მუყაოს ყუთების მსგავსად „მიყრილი“, „გადაბრუნებული“, „შემოლაგებული“ გვხვდება (სურ. №1).



(სურ. №1)

„ანაბეჭდის“ მცირე ზომა და მასშტაბი მის სიმბოლურ დატვირთვას წამოწევს წინ, თუმცა უფერული გარემოს ფონზე მჟღერი ფერადოვანი გადანვეტა ძლიერ ემოციურ აქცენტს სვამს. მშრალი გეომეტრიულობის ხაზგასმით გია ბულაძე სიხისტის, გაქვავებული, საზღვრებში მოქცეული სიცოცხლის ხატის შექმნას ცდილობს, სადაც სტანდარტი თავისუფლების შეზღუდვას, ტრადიციის დაკარგვასა და სიკვდილს უკავშირდება. სტანდარტი შემოქმედებითობას აქრობს და არყოფნის ტოლფასია. როგორც თავად გია ბულაძე აღნიშნავს: „პროფუგა ჩემი ტკივილია.

მეც მათთან ერთად დევნილი ვარ, რაღაც უსახო სტანდარტულ კოლოფში ჩაკეტილი“.

ბულაძის ამოცანას პასუხობს საგამოფენო ინსტალაცია: მხატვარს საგამოფენო სივრცეში შემოაქვს პატარა ნითელსახურავიანი კოლოფების მწკრივები, წეროვანის ლტოლვილთა დასახლების ზუსტად 700 სახლი, რითაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ომის მოვლენებთან დროსივრცულ ერთიანობას. ესაა ერთგვარი ანალოგი იმისა, თუ როგორ იჭრება ადამიანის ცნობიერებაში და შესაბამისად, არსებულ ურბანულ ხატში მაგისტრალის გას-

ნვრივ გაშენებული არაბუნებრივად სიმეტრიული დასახლების მკაფიო კონტურები, რაც ამ მიმართულებით გადაადგილებისას გარდაუვალს ხდის ომის მსხვერპლთან შეხვედრას არა როგორც წარსულთან, არამედ როგორც აწმყოსთან. „ვიქტიმა 2“-ის სემანტიკური ველი დაშლის, ნგრევისა და ულოგიკო სივრცული აცდენების ხატებში მჟღავნდება.

ამ ციკლის ერთ-ერთი კომპოზიცია ფართო პლანით მოცემულ ზედხედს ასახავს, მის ქვემოთ სახლის წითელი სახურავები განირჩევა. კარტოგრაფიულ გამოსახულებას საგანგებოდ მიმსგავსებულ ჩვეულებრივ სივრცულ პეიზაჟს მხატვარი ომის სემიოტიკურ ველში განათავსებს და საავიციო სამიზნედ გარდაქმნის. უზარმაზარი, საგანგებოდ დიდი მასშტაბით შესრულებული თვითმფრინავის ჩრდილები ავბედით ფრინველებს ჰგვანან. პანორამული მასშტაბი, რასაც ბულაძე ხშირად მიმართავს, მის ფერწერას თანამედროვე კინო-ენასთან აახლოებს.



(სურ. №2)

ამ ხერხით მხატვარი ცდილობს გვიჩვენოს, რომ მოვლენათა ვიბრაცია არა ლოკალურ, არამედ მთელი სამყაროს მასშტაბით ვრცელდება. ამის ნათელი მაგალითია ერთ-ერთი კომპოზიცია (სურ. №2), სადაც ხაზგასმით დისტანცირებული პეიზაჟი უზარმაზარ ტალღად გარდაიქმნება, რომლის ბადისებრი ზედაპირის ქვემოთ ოდნავ შესამჩნევად იკითხება მუდმივი მოტივი – წითელსახურავიანი სახლები. გ. ბულაძე ხშირად მიმართავს ბადის სიმბოლიკას, როგორც მომწყვედვის, გამოუვალობის სახე-ნიშანს.

მავთულხლართის სიმბოლიკა – მტკივნეული საზღვრის მუდმივი შეგრძნება – მხატვარს

ურბანულ სივრცეშიც შემოაქვს. ხშირად მავთულხლართებით იქმნება უზარმაზარი მასშტაბური პეიზაჟები. ბუნებრივი ვეგეტაციის ნაცვლად, მხატვარი ჟანგიანი ეკლიანი მავთულებით შთანთქმული დასახლების დაუცველ, ხიფათით სავსე სახეს ქმნის (სურ. №3). ჩამქრალი, უსიცოცხლო ხედები, ტრამველ სივრცეთა ინფერნალური ხატები, დაჭაობებული მინდვრები, სისველე, ცა, რომელიც ტალახიან ნაგუბარად ქცეულა – შიშითა და სიკვდილის მოლოდინით სუნთქავენ.



(სურ. №3)

არასტაბილური, ტრამველი სივრცეები ქართულ რელობაში, 80-90 იანი წლებიდან მოყოლებული, არაერთ კითხვას აჩენს როგორც მათი პოლიტიკური შეფხებისა და სამომავლო გადაჭრის, ასევე ემოციური ზეგავლენების – ტრამველი უკუქმედების თვალსაზრისით. ამ მოვლენათა გაცნობიერება და განსაზღვრა კულტურისა და ხელოვნების მეშვეობითაა შესაძლებელი. გია ბულაძის ერთიან ფორმად ჩამყალიბებული, რეფლექსირებული და განცდილი სივრცე არსებული სივრცული ხატის მრავალშრიან სურათს ქმნის, სადაც ანმყოს მძაფრ განცდასთან ერთად, წარსულისა და მომავლის განზომილებები იკითხება.

საგაზეთო „იხვებს“ სილიკონის „ბოტები“ აცვიათ ანუ რატომ არ უნდა დავსაჯოთ მედია

„იხვი გააფრინაო“, – ასე იტყოდნენ უნინ ჟურნალისტზე, ვინც მცდარ ინფორმაციას გაავრცელებდა. მაშინ ჟურნალისტიკისგან აუდიტორიის მოტყუება მიუტყეველ ცოდვად მიიჩნეოდა, ყალბ ცნობებს კი საგანგებო სახელწოდებაც ჰქონდა. მათ საგაზეთო „იხვებს“ უწოდებდნენ. ეს ტერმინი შემოვიდა მე-17 საუკუნის მინურულის გერმანიიდან, სადაც შეუმონმებელ სენსაციურ ინფორმაციას ბოლოში სპეციალურ ნიშანს – NT-ს ურთავდნენ. ეს ნიშანი საწყისი ასოებია ლათინური გამოთქმისა – Non Testatur, რაც შეუმონმებელ ინფორმაციას ნიშნავს. თავის მხრივ, „ენტე“ (Die Ente) გერმანულ ენაზე იხვია. აქედან წარმოდგა ცნობილი გამოთქმა „საგაზეთო იხვი“.

ეს ადრე იყო, როდესაც ჟურნალისტიკა საზოგადოების სამსახურში იდგა და კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული თავისი მისია და ძირითადი პრინციპები: სანდოობა, სარწმუნოობა, მოქალაქეებისადმი ერთგულება და, რაც მთავარია, პატიოსნება. სამწუხაროდ, პატიოსნების კულტურა დღეს აღარ არის ამ პროფესიის ძირითადი მახასიათებელი და არც მისაღწევი მიზანი. მორალური ჟურნალისტიკის ადგილი ახლა მხოლოდ ბაზარზე ორიენტირებულმა, რეიტინგზე გამოკიდებულმა, ფრივოლურმა და ნიადაგ თვალმდეგზე მზრუნველმა მედიამ დაიკავა. ამ ვითარების გამო საყვედურს კი ბოლო არ უჩანს.

მედიის მიმართ სამდურავი ყოველ დროში ისმოდა, მაგრამ ისეთი სიმძაფრით არასდროს, როგორც ახლა. აღშფოთებული აუდიტორია ითხოვს ჟურნალისტიკის დასჯას, მათ მიმართ კანონის გამკაცრებას და მეტიც, ზოგიერთი არხის დასამარებას. მსგავსი განწყობა არა მხოლოდ ჩვეულებრივ მაყურებელთა შო-

რის შეიმჩნევა, უკვე პროფესიონალურ წრეებსაც გადასწვდა და პოლიტიკოსთა რიტორიკაშიც ისმის სულ უფრო აშკარად. მათი ინტერესები კი განსხვავებულია – ზოგს ანგარიშგება სწყურია, სხვას ხელს აძლევს კონკურენტი არხის ჩამოშორება. აი, ხელისუფალი კი მორჩილსა და მის მეხოტბე მედიაზე ოცნებობს ნიადგ. არ აქვს მნიშვნელობა, ვინ არის ხელისუფლებაში, როგორი პოლიტიკური მსოფლალქმისა თუ იდეოლოგიის გამტარებელი ძალა. ზოგადად, ნებისმიერ მთავრობას აქვს მედიის დამორჩილების წადილი. ასეა დემოკრატიებში და ავტოკრატიებში ხომ – თავისთავად.

„შემოწმებისა და ბალანსის“ (checks and belences) სისტემა, რაც დემოკრატიის პირობებში მედიის, როგორც მეთვალყურის ფუნქციას განსაზღვრავს, ემყარება მოსაზრებას, რომ ნებისმიერი ხელისუფლება ბუნებით ძალმომრეა და, პოტენციურად, ინდივიდის თავისუფლების ხელმყოფი. ეს რომ არ მოხდეს, სამოქალაქო საზოგადოებასთან ერთად, ფხიზლად უნდა იყოს მედია და დაიცვას სიტყვისა და გამოხატვის თავისუფლება, უზრუნველყოს ქვეყანაში დემოკრატიის შეუქცევადი განვითარება. ამ ლიბერალური კონცეფციის ყოველდღიურობაში რეალიზებას დიდი ძალისხმევა, პროფესიონალიზმი და პასუხიმგებლობა სჭირდება ჟურნალისტთა მხრიდან.

➤ ჟურნალისტის მორალური არჩევანი

მაღალზნეობრივი ჟურნალისტიკა, ბევრს რომ უკვე მითი ჰგონია, საბედნიეროდ, არაერთ საინტერესო შემთხვევას ითვლის. პროფესიული ვალის პირნათლად აღმსრულებელი ჟურნალისტის მორალური პოზიცია ზოგჯერ ზემდგომებთან წინააღმდეგობისას წარმოჩნდება მთელი ძალით. ყველასთვის კარგად ცნობილი ჟურნალისტური გამოძიების, „უოტერგეიტის სკანდალის“, ერთ-ერთი ავტორის, ლეგენდარული ბობ ვუდვორდის თქმით, ყველაზე კარგი ჟურნალისტური ნამუშევარი ხშირად ხელმძღვანელობისადმი დაუმორჩილებლობის შედეგად იქმნება. სწორედ ასე მოხდა აშშ-ში, როცა პოპულარულმა ტელეჟურნალისტმა კეროლ მარინიმ გადაწყვიტა, არ ელაღატა საკუთარი მორალური პრინციპებისთვის

და არ დაჰყოლოდა უფროსის ნებას. მას ექვსსაათიანი ახალი ამბების გამოშვება მიჰყავდა ჩიკაგოში, „ენ-ბი-სის“ მფლობელობაში არსებულ ტელეარხზე.

ერთხელაც საინფორმაციო განყოფილების ხელმძღვანელმა მარინის განუცხადა, რომ სკანდალური რეპუტაციის მქონე ჟურნალისტი, ჯერი სპრინგერი მიიწვია გადაცემაში. ბულვარული ტოკპოუების წამყვანს კომენტარები უნდა გაეკეთებინა ყოველი ახალი ამბების გამოშვების ბოლოს და ამით ტელევიზიის რეიტინგი აემალლებინა. მარინი მიხვდა, რომ ტელეარხი კარგავდა თავის სახეს, შორდებოდა მორალურ პრინციპებს და ლალატობდა აუდიტორიას, რომელიც მისგან სანდო ინფორმაციას ელოდა.

და აი, გადაცემის დაწყებისას, კამერების წინ მდგარი მარინი პირდაპირ ეთერში აცხადებს, რომ ტოვებს ტელეარხს, რადგან შექმნილი ვითარება არხის რეპუტაციას ლახავს და მის მორალურ კრედოს ეწინააღმდეგება. ამ ეთიკურ გადაწყვეტილებას ისეთი ემოციური რეაქცია მოჰყვა, რომ დღემდე ახსოვთ მაყურებლებს. ბევრი ტიროდა, ტაშს უკრავდა და ასე გამოხატავდა აღფრთოვანებას მამაცი კოლეგის მიმართ. მარინიმ დაკარგა სამუშაო ადგილი, მაგრამ სხვა არხზე გადავიდა და თან გაიყოლა ერთგული მაყურებელიც. ამ ზნეობრივი ნაბიჯით ჟურნალისტიმა შექმნა ისტორია, რომელიც ნათლად გვიჩვენებს, რისთვის არსებობს ჟურნალისტის პროფესია, რომ მისი დანიშნულება მოქალაქეებისადმი ერთგულებაშია.

მარინის შემთხვევამ შეიძლება მოგვაგონოს ქართული ანალოგიც, კერძოდ, ეკა ხოფერიას ტელეკომპანია „რუსთავი 2-დან“ დემონსტრაციულად წამოსვლის ამბავი. გვახსოვს, ალბათ, გირგვლიანის სკანდალური საქმის ირგვლივ ატეხილი აჟიოტაჟი. 2007 წელი იყო და „ტელეიმედის“ გადაცემა „დროებას“ უკვე ჰქონდა ეს საზარელი შემთხვევა საქვეყნოდ გაცხადებული. სახელისუფლო გავლენის ქვეშ მყოფი „რუსთავი 2“ ამ თემაზე საკუთარ ტოკპოუს ამზადებდა და, ცხადია, ოფიციალური პოზიციიდან აშუქებდა მომხდარს.

არც ქართველ მაყურებელს დაავინწყდება პირდაპირ ეთერში ნანახი სენსაციური ამბავი. გადაცემის მიმდინარეობისას, უცებ ხანგრძლივი დუმილი ჩამოვარდა. წამყვანმა მიკროფონი მოიხსნა და აღელვებულმა, ცრემლმორეულმა, ათრთოლებული ხმით

ნარმოთქვა: ველარ გავაგრძელებ მუშაობას, ბოდიშს ვუხდი მაყურებელსო. მერე ეთერი გაითიშა. ცხადია, ესეც ზნეობრივი გადაწყვეტილება იყო, ჟურნალისტის მიერ სპონტანურად მიღებული მას შემდეგ, რაც მოსთხოვეს, ცრუ ჩვენება გაეჟღერებინა ახალგაზრდა კაცის მკვლელობის საქმეზე. ეკა ხოფერია მაშინ სხვა არხზე არ მიუწვევიათ მარინივით, დიდი ხნით ჩამოაშორეს ჟურნალისტიკას, მაგრამ თან გაიყოლა უამრავი მაყურებლის მადლიერება და კოლეგების დიდი ნაწილის პატივისცემა. ხელისუფლების ცვლილების შემდეგ იგი კვლავ დაუბრუნდა პროფესიას. შეიძლება ბევრმა თქვას, ქართველი ჟურნალისტი ამერიკელ კოლეგას პროფესიონალიზმში ვერ გაუტოლდებაო, მაგრამ ერთი ცხადია – პატიოსნებასა და პრინციპულობაში მას ნამდვილად არ ჩამოუვარდება. აქ არც პოლიტიკურ გემოვნებაზე ღირს ყურადღების გამახვილება, ფუჭი საქმეა, რადგან აქცენტი მხოლოდ პროფესიულ სტანდარტზე გვაქვს გადატანილი.

რატომ მოვიხმეთ ეს მაგალითები? რის თქმას ვცდილობთ? ამ კონკრეტული შემთხვევებით იმის დადასტურება გვსურს, რომ ჟურნალისტური პატიოსნება დიდად არის დამოკიდებული პიროვნების მორალურ არჩევანზე, თუ რამდენად აქვს მას გააზრებული საკუთარი პროფესიის არსი. და თუ დღეს ჟურნალისტიკის ძირითადი პრინციპების ერთგული ჟურნალისტიკა კრიზისს განიცდის, გარკვეულწილად, იმის ბრალიცაა, რომ პროფესიის პატიოსნად აღმსრულებელი ჟურნალისტების დეფიციტი გვაქვს. როგორც წესი, დღეს ჟურნალისტები მას შემდეგ ალაპარაკდებიან ხოლმე, რაც მედიაარხის დატოვება უწევთ.

აღნიშნულ პრობლემაზე საუბრისას, მოგვინვეს კიდევ ერთ კითხვას გავცეთ პასუხი: სხვა მრავალ მიზეზთან ერთად, მოქალაქეებსაც ხომ არ მიგვიძღვის ბრალი ჟურნალისტიკის მორალური სახის კარგვაში? ასეც აღმოჩნდება, თუკი წარსულის გამოცდილებას გავიხსენებთ. გასული საუკუნის დასაწყისში, აშშ-ში, პულიცერისა და ჰერსტის ბატონობისას, მედიაბაზარი მთლიანად „ყვითელ“ ჟურნალისტიკას ეპყრო. და ამ პირობებში პულიცერს „სიმართლისა და პატიოსნების ბიურო“ (!) ჰქონდა შექმნილი, რათა ყველა არასანდო ინფორმაცია გაეცხრილა (პულიცერი, ალბათ, ვერც კი წარმოიდგენდა, რაოდენ სანატრელი იქნებოდა ეთიკურობის ეს დონე ჩვენი თანადროული მედიისთვის).

სასრული არ უჩანდა ამერიკული ბაზრის ხელში ჩაგდებისთვის ამ ორი მედიამაგნატის ქიშპობას. სენსაციური ამბების კორიანტელი სულ უფრო მეტი მოგების შანსს აჩენდა თითოეულისთვის. ერთ მშვენიერ დღეს კი მოელო ბოლო ამ უმსგავსობას. ინფორმაციული ხმაურისგან დაღლილმა აუდიტორიამ ხარისხიანი მედია და შემონმებული ახალი ამბები მოითხოვა. ბაზარზე გაჩნდა მოთხოვნა და მიწოდებაც მანვე უზრუნველყო.

მაგრამ, არც ასე მარტივადაა საქმე, რადგან მედიაბაზარიც არაა ერთგვაროვანი და ბიზნესის წესებით იმართება. ბაზრის რეალიებსა და მფლობელთა ფასეულობებზე ორიენტირებულ ტრადიციულ მედიას უპირისპირდება ე.წ. „ახალი“ მედია – ინტერნეტული მასმედია და სოციალური ქსელები. თუმცა, დღეს მათ სულ სხვა პრობლემები ანუხებს.

➤ **„ბოტები“, „ტროლები“ და დეზინფორმაციის სხვა ფორმები**

ტრადიციული მედიაარხების მიერ საზოგადოების ცნობიერებით მანიპულირება ძველი დროიდან ნაცადი ხერხია. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით გაძლიერდა თანამედროვე ეტაპზე, რაც ონლაინმედიის სულ უფრო მზარდმა პოპულარობამ გამოიწვია. „სილიკონის ველზე“ სწრაფად ვრცელდება დეზინფორმაცია, ყალბი ამბები (ფეიკნიუსები) და პროპაგანდის შემცველი სხვადასხვა ინფორმაცია. გახშირდა დეზინფორმაციული შემოტევები მტრული ქვეყნების მხრიდან. მათი მიზანი საზოგადოების შეცდომაში შეყვანა და ანტიდასავლური განწყობების გაღვივებაა.

ჩვენი ქვეყანა, რომელიც დემოკრატიზაციის რთულ პროცესს გადის, უამრავი გამოწვევის წინაშე აღმოჩნდა. საინფორმაციო ომი და მისი გამოვლინებები უდიდეს პრობლემად იქცა როგორც ჩვენთვის, ისე თანადროული მსოფლიოსთვის. თუ გავითვალისწინებთ ჰიბრიდული ომის სპეციფიკას, „რბილი ძალის“ მოქმედების დამლუპველ შედეგებს, ცხადად წარმოვიდგინოთ იმ საშიშროებას, რაც ამ „უჩინარ“ მტერს მოაქვს. აქედან გამომდინარე, ქვეყნის წინაშე არსებული ურთულესი გლობალური, რეგიონული თუ ლოკალური საფრთხეების გათვალისწინებით, და-

მატებით მნიშვნელობას იძენს მედიის მორალურ ვალდებულებებზე მსჯელობა.

რუსული პროპაგანდის საფრთხეების შესახებ საუბარი დიდი ხანია მიმდინარეობს. ეს პრობლემა მთელი სიცხადით წარმოჩნდა 2008 წლის აგვისტოში, რუსეთ – საქართველოს ომის მიმდინარეობისას. ამ სამხედრო აგრესიის დროს რუსულმა მხარემ აქტიურად გამოიყენა პროპაგანდისტული საინფორმაციო კამპანია და კიბერშეტევები. პრობლემამ კიდევ უფრო ცხადად იჩინა თავი COVID-19-ით გამონვეული კრიზისის ფონზე. ახალი კორონავირუსის პანდემიად გამოცხადებას დეზინფორმაციის მორიგი ნაკადი მოჰყვა: გამუდმებით ესხმოდნენ თავს ლუგარის ლაბორატორიას, ცრუ ინფორმაციას ავრცელებდნენ მისი საქმიანობის შესახებ, ეჭვქვეშ აყენებდნენ ქართველი ექიმების პროფესიონალიზმსა და მათდამი ნდობას, შიშს აღვივებდნენ ვაქცინაციისა და 5G ინტერნეტის მიმართ.

ამ დეზინფორმაციულ ბაკქანალიაში მონაწილეობს სიცრუის გამავრცელებელთა, ე.წ. კომენტატორთა მთელი არმია, რომელთაც ვიცნობთ სპეციფიკური სახელდებებით – „ტროლები“ და „ბოტები“. ცხადია, „ტროლებს“ არაფერი აკავშირებთ სკანდინავიელ ზღაპრულ პერსონაჟებთან, მაგრამ მტრულ ბუნებას მაინც არ ღალატობენ და გამოგონილი ამბებით ახალ „მითებს“ ქმნიან; სიმართლისა და ტყუილის ნაზავი ინფორმაციით შეცდომაში შეჰყავთ საზოგადოება. სინამდვილეში, „ტროლს“ არაფერი აქვს საერთო ამ მითოსურ პერსონაჟთან, გამოიყენება მხოლოდ სატყუარას მნიშვნელობით (ინგლისურად – Trolling). ინტერნეტის „ბინადარი“ ტროლი, როგორც თევზის ჭერისას, ცდილობს პროვოკაციულად მიიპყროს მომხმარებლის ყურადღება და ჩაითრიოს იგი სიცრუის მორევში.

რაც შეეხება „ბოტს“, იგი სიტყვა „რობოტის“ შემოკლებული ვერსიაა (თავად ტერმინი „რობოტი“ ჩეხ მწერალს, კარლ ჩაპეკს ეკუთვნის, 1921 წელს შემოიღო სიტყვისგან „რობოტა“, რაც სლავურად „მუშაობას“ ნიშნავს). ინტერნეტსივრცეში ტერმინი ახალ დატვირთვას იძენს და აღნიშნავს ისეთ კომპიუტერულ პროგრამას, რომელიც გარკვეულ ამოცანას დამოუკიდებლად ასრულებს. მავანი „ბოტს“ აძლევს დავალებას და ისიც იწყებს მოქმედებას. მოკლედ რომ ვთქვათ, თუ „ტროლის“ ფუნქცია ადა-

მიანსაც შეუძლია შეასრულოს (ცხადია, ის ყალბი პროფილით მოქმედებს), „ბოტი“ მხოლოდ ხელოვნური ინტელექტის მატარებელია. სწორედ ეს განასხვავებს მათ ერთმანეთისგან.

ინტერნეტის ამ ვერაგ „ბინადართა“ ამოცნობა მარტივი როდია. ისინი საგულდაგულოდ ინიღბებიან. თუმცა, არსებობს მახასიათებლები, რომლებიც გვეხმარება სიყალბის ამოცნობაში. მაგალითად, ეჭვის საბაზს იძლევა ყოველდღიური პოსტების მეტისმეტი სიხშირე ან მხოლოდ სხვათა პოსტების გაზიარება, პროფილზე პერსონალური ინფორმაციის არარსებობა და სხვ. ინტერნეტსატყუართა რიცხვს მიეკუთვნება ასევე მომხმარებლის ყურადღების მიმტაცებელი „კლიკბაიტები“ (Clickbait). აღნიშნული სახელითაა ცნობილი ფრივოლური შინაარსის მასალა, რომლის მიზანია, ფინანსური მოგების მისაღებად, მკითხველი „გადაიბიროს“ და კონკრეტულ ვებსაიტზე გადაიყვანოს.

გარდა ზემოთ ნახსენები „კვალის ამრევებისა“, ონლაინსერცეში სხვა „მაცდუნებლებიც“ არსებობენ. დეზინფორმაციის ახალ ფორმას „დიპფეიკები“ (Deepfake) ჰქვია. ეს არის ხელოვნური ინტელექტით შექმნილი ვიზუალური მასალა. იგი სიყალბეს საგულდაგულოდ ნიღბავს, რაც მედიასა და ინტერნეტის მომხმარებელს რთული ამოცანის წინაშე აყენებს. ვიზუალური მანიპულაციით შედეგი უფრო ეფექტურად მიიღწევა, სათანადოდ შეფუთული ვიდეო და აუდიო მასალის გაშიფვრა კი ძნელდება.

„ტროლებს“, „ბოტებსა“ და მათ „მოძმეთ“ რომ გავუმკლავდეთ, შესაბამისი ცოდნა უნდა გვქონდეს. მკვლევართა აზრით, ამ პრობლემას მედიანიგნიერების განვითარებით უნდა ვებრძოლოთ და გავავრცელოთ ყალბი ამბის ამომცნობი სახდო ინფორმაცია. ამაზე დიდი ხანია მუშაობენ მსოფლიოს წამყვანი სამეცნიერო ინსტიტუტები და კიდევ აღწევენ გარკვეულ წარმატებას. იქმნება სპეციალური პროგრამები, ე.წ. „ფაქტ-ჩეკერები“, რომელთა დახმარებით შესაძლებელია გაყალბებული მასალის ამოცნობა. საქართველოშიც არსებობს პლატფორმა „ვინ ვინ არის“, რომელიც ყალბი პროფილის ამოცნობაში ეხმარება ინტერნეტის მომხმარებელს. თუმცა, ტექნოლოგიების განვითარების კვალად, ჩნდება მოლოდინი, რომ ახლო მომავალში კიდევ მეტად დახვეწილი დეზინფორმაციული ფორმები გამოვლინდება.

➤ დავსაჯოთ თუ არა მედია

საბოლოო ჯამში, ჟურნალისტიკა პიროვნების გამოცდაა, მისი მორალური არჩევანი. გამოსავალი შინაგანი მუხრუჭების ამოქმედებაშია... მხოლოდ საზოგადოების წინაშე პირადი პასუხისმგებლობისა და ვალდებულების ფაქტორები განსაზღვრავს მის პროფესიულ მოვალეობას. ასეთი უნდა იყოს მთელი მედიის როლიც დემოკრატიულ საზოგადოებაში. და სანამ მის დასჯას მოვითხოვდეთ, საკუთარ თავს უნდა ვკითხოთ, რა გვირჩევნია, მოთვინიერებული მედია, პირშინყალჩაგუბებული, თუ თავისუფალი, საზოგადოებისა და ქვეყნის პრობლემებზე ღიად მოსაუბრე? და თუ მთლიანად მედიაგარემოა მანკიერი, ესე იგი, ჩვენც მიგვიძღვის ამაში ბრალი. მედია თუ დაშორდა საზოგადოებას, უმთავრესად, მისი დანაშაულია, მაგრამ არც ჩვენ ვართ უდანაშაულოები. ჩვენი პოზიციით, მყისიერი რეაქციით, თვითორგანიზებითა და საერთო სიკეთისთვის ზრუნვის მიზნით შეგვიძლია გავერთიანდეთ და მოვითხოვოთ მისგან მეტი პროფესიონალიზმი, ჩვენი სატკივარისადმი ყურადღება და საჭირობოროტო თემებით დაინტერესება. მაგრამ ვპასიურობთ. მართალია, ლანძღვა-გინებას არ ვაკლებთ, ვაიჟურნალისტებს კრიტიკის ქოფაკებსაც მივუსევთ ხოლმე დამსახურებულად, მაგრამ როცა საერთო საქმე მოითხოვს, განზე დგომას და სეირის ყურებას ვამჯობინებთ.

„სეირი“ კი სწორედ რომ ასეთი უნდა! ცოცხალს ასამარებენ და მკვდარს საფლავში არ ასვენებენ. ყოველ საღამო ღვარძლისა და ბოლმის ნიაღვარი მოედინება ტელეეკრანებიდან. მაყურებლებიც შოკისმომგვრელი ამბების მორიგ ულუფას ელიან და ყოველ ჯერზე ახალს და ახალს ითხოვენ. იცის სკანდალური ჟურნალისტიკის შემოქმედმა როგორ მიიტყუოს აუდიტორია, კარგად ერკვევა ადამიანის ფსიქოლოგიაში – რომ მას, როგორც ნარკომანს, ყოველ ჯერზე სულ მეტად და მეტად სჭირდება სიცრუის გაზრდილი დოზა. მისი მიზანიც ესაა – მიიტყუოს, შეაჩვიოს და მიანოდოს. სკანდალური მედიის ორმაგი ექსპლუატაციის ხასიათიც ამაში მდგომარეობს – მიიმხროს თვალსასეიროზე მიჯაჭვული აუდიტორია, მეტი მოგება მიიღოს მისგან და ამით წაართვას ღირებულის ზიარების შესაძლებლობა, დატოვოს „ნულოვანი მედიის“ ამარა, არჩვენის გარეშე.

იკითხავთ, ალბათ, ეს ღირებული სადღაა, ამაღ რომელი გეგულებო? თქვენ წარმოიდგინეთ, რომ ჯერ კიდევ მოიძებნება. მართალია, სრულყოფილებამდე და მაღალ პროფესიულ სტანდარტებამდე მასაც ბევრი უკლია, მაგრამ ამას რომ ესწრაფვის, უკვე არის იმედის მომცემი. საზოგადოებრივ მაუწყებელზე მოგახსენებთ (სხვათა შორის, ბოლო დროს მის დახურვა – პრივატიზაციაზეც ალაპარაკდნენ ინტენსიურად), „პირველ არხად“ წოდებულზე. პოლიტიკოსების მხრიდან მის სარედაქციო საქმეებში ჩარევის შესახებ ყველას გვსმენია. ისიც ცნობილია, რომ დაარსების დღიდან (2004 წ.) არხი სახელისუფლებო გავლენას განიცდის. ეს არაა გამონეული მხოლოდ წარსულის ინერციით – შედეგი ერთ დროს სახელმწიფოს მფლობელობაში არსებული ტელევიზიის ვერდავინელებული გამოცდილებისა. სამეურვეო საბჭოს დაკომპლექტებასა და ტელევიზიის დირექტორის არჩევაში ხელისუფლების ჩარევის მაგალითები არა მხოლოდ პოსტსაბჭოთა ქვეყნებისთვისაა დამახასიათებელი, მსგავსი პრობლემები აქვს აღმოსავლეთ და ცენტრალური ევროპის ბევრი პოსტკომუნისტური ქვეყნის საზოგადოებრივ მაუწყებლებს.

ზოგადად, საზოგადოებრივი მაუწყებელი, რომელიც „ბიბისის“ მოდელს ეფუძნება, ყოფილი სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებისთვის შემუშავდა, როგორც დემოკრატიზაციის ხელშემწყობი ინსტიტუტი. მას უდიდესი როლი ენიჭება დემოკრატიის განვითარებისთვის, სამოქალაქო თვითშეგნების ამაღლებისთვის, საზოგადოების სწორად ინფორმირებისთვის. და რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, მას აქვს საგანმანათლებლო და შემეცნებითი ფუნქციები. მიუხედავად უამრავი ხარვეზისა, რასაც დღეს ქართულ საზოგადოებრივ მაუწყებელს სამართლიანად ჰყვედრიან, თანამედროვე მანკიერ მედიაგარემოში იგი მაინც გამოირჩევა სწორედ იმ შინაარსის გამო, რასაც ზემოხსენებული ფუნქციები განაპირობებს (საზოგადოებრივი მაუწყებლის საეთერო ბადეში მსგავსი მიზანდასახულობის არაერთი საინტერესო გადაცემა მოიპოვება). სასიამოვნო სიახლეა ის ფაქტიც, რომ ახლახან გავლენიანი საერთაშორისო ტელეარხის „ევრონიუსის“ ქართულ ანალოგსაც გაეხსნა ასპარეზი. ეთიკური ჟურნალისტიკის პრინციპების გამზიარებელი ეს მედიაც მაღალ პროფესიულ სტანდარტებს ამკვიდრებს და, რაც მთავარია, პროფესიონალიზმის თამასას სწევს.

სკეფსისის გაქარწყლებისთვის ეს მაგალითები, მართალია, საკმარის მტკიცებულებას ვერ იძლევა (გაზაფხულს ვერც „ორი მერცხალი“ მოიყვანს), მაგრამ ტრადიციის შექმნა და სხვებისთვის გზის გაკვალვა კი შეუძლია. რა თქმა უნდა, ეს კლასიკური მოდელი დროში საუკეთესოდაა გამოცდილი, ოლონდ, ხელი ჩვენც უნდა შევუწყოთ და როგორც მაყურებელმა, სწორი არჩევანი გავაკეთოთ.

ვიცი, ბევრი კრიტიკოსი გამოუჩნდება ამ მოსაზრებას, მაგრამ ისევ სჯობს თავისუფალი დარჩეს მორალთან მწყრალი არხი, ვიდრე კანონის ძალით მთელ მედიას ამოვდოთ ლაგამი. ნებისმიერი შეზღუდვა (გარდა ნორმატიული შემთხვევებისა), რაგინდ კეთილშობილური მიზნით არ უნდა იყოს ნაკარნახევი, საბოლოოდ მაინც მიგვიყვანს ღირებულის ხელყოფამდე. ეს თვალსაზრისი ნათლად არის დადასტურებული სხვადასხვა დროის ტოტალიტარული და ავტორიტარული რეჟიმების სამწუხარო გამოცდილებით. უნდა ითქვას, რომ მას დღესაც ექმნება ნოციერი ნიადაგი ე.წ. „ახალი დემოკრატიების“ პირობებში.

ერთი ნუთით წარმოვიდგინოთ, რომ დავსაჯეთ ყველა ურჩი, არაეთიკური და არასასურველი მედია. მორალური სინმინდის აღდგენის მიზნით, ხელისუფლებამ ყველაფერი დაარეგულირა და კანონით დაადგინა. ამ შემთხვევაში, ჯონ მილტონის თქმისა არ იყოს, წარმოგიდგენიათ, „რაგვარი თანხმობის, შემგუებლობისა და უცილობელი პირმოთნეობის ნუმპე მოგველის“? თანაც, „ამგვარი ნებადართული ნაწერები (ნაიკითხე: საინფორმაციო საშუალებები – მ.შ.) მხოლოდღა მედროვეთა ნისქვილზე დაასხამს წყალს“, – შეგვახსენებს ფრანსის ბეკონის სიტყვებს გენიალური მწერალი და სამართლიანად დასძენს: „...სახელმწიფო ჩემი ზედამხედველი კი უნდა იყოს, მაგრამ არა კრიტიკოსი და ცენზორი“. მოტანილი ციტატა მილტონის მიერ 1644 წელს თქმული სიტყვიდან, რომელიც სამართლიანად მიიჩნევა ლიბერალური აზროვნების ერთ-ერთ ფუძემდებლურ დოკუმენტად, ზედმიწევნით ესადაგება სადღეისო ვითარებასაც. ჯონ სტიუარტ მილის მოძღვრებასთან ერთად, იგი უმნიშვნელოვანესი ტექსტია სიტყვისა და გამობატვის თავისუფლების გააზრების თვალსაზრისით და საფუძვლად უდევს მედიის ლიბერტარიანული კონცეფციისა და პლურალისტური მოდელის იდეას.

ამერიკის ერთ-ერთი დამფუძნებელი მამა ამბობდა: თუ მკითხავთ, რა ჯობია, კრიტიკული პრესა, ხელისუფლების მიმართ დაუნდობელი, თუ ხელისუფლება პრესის გარეშე, მყისვე პრესას ავირჩევო. ასეც უნდა იყოს დემოკრატიულ სისტემაში. ხელისუფლებები მიდიან, იცვლებიან, პრესა კი მუდმივად „გუშაგი ნაგაზის“ როლში რჩება, განურჩევლად იმისა, ვის მიმართ აქვს მეტი თუ ნაკლები სიმპათია. ამას გვკარნახობს ამერიკული მედიის გამოცდილება.

და თუ ზემოთ დასმულ შეკითხვას დღეს გავიმეორებთ, ასეთ ფორმულირებას მივიღებთ: რა ჯობს, ცილისმნამებლური პრესა, ადამიანის უფლებების შემლახავი, უპასუხისმგებლო და დემორალიზებული, ხელისუფლების მიმართ უსამართლო თუ ხელისუფლება მედიის (ცენზორის) გარეშე? დარწმუნებული ვარ, „პირველი შესწორების“ შემოქმედს ძალიან გაუჭირდებოდა პასუხის გაცემა, მაგრამ საბოლოოდ მაინც პრესას ირჩევდა, თუნდაც ასეთ მანკიერსა და ცრუს. თუ რატომ, პასუხი მარტივია:

როგორც ვიცით, ხელისუფლების მუდმივი როტაცია დემოკრატიის გამართული მუშაობის უმთავრესი მექანიზმია. ვთქვათ, დავეთანხმეთ ერთ რომელიმე კეთილსინდისიერ ხელისუფალს, მედიის შესახებ კანონის გამკაცრება რომ ინდომა და ამისთვის ყველა საფუძველი ჰქონდა, რა გარანტია გვაქვს, რომ მომდევნო მას საკუთარი მიზნით არ გამოიყენებს და პატიოსან მედიასაც არ შეუქმნის საფრთხეს? ან ამასაც არ დასჯერდება და რეგულაციას კიდევ მეტად გაამკაცრებს? და მერე, ყოველ ჯერზე, ვისაც თვალში არ მოუვა რომელიმე არხი, მისი დამფუძნებელი თუ ყურნალისტი, ახალ და ახალ სასჯელს მოიფიქრებს? საბოლოოდ სადამდე მივალთ, რა შეგვრჩება ხელში? მედიის თავისუფლების შეზღუდვა ხომ მთლიანად დემოკრატიას შეუქმნის საფრთხეს? აქვე გავიხსენოთ ქრესტომათიული მნიშვნელობის ფორმულა – ქვეყანაში იმ ხარისხის დემოკრატიაა, რა ხარისხითაც მედია არის თავისუფალი. მარტივია, მაგრამ მრავალგზის შემონმებული.

და რა გამოსავალი გვაქვს ამ სიტუაციაში, როგორ დავიცვათ თავი ესოდენ მოზღვავებული დეზინფორმაციისგან, როგორ მოვთხოვოთ მედიას, შეასრულოს თავისი ბუნებრივი როლი და იყოს პასუხისმგებლიანი? ეს კითხვები ისევე არ კარგავს მნიშვნელობასა და აქტუალურობას, როგორც ჩვენ მიერ ადრე დასმული.

ამ პრობლემის მოგვარებაზე ფიქრობს დღეს მთელი დემოკრატიული სამყარო და გამოსავალს მედიანინგინერების განვითარებასა და აუდიტორიის ცნობიერების ამაღლებაში ხედავს. მოქალაქეებმა უნდა იცოდნენ, როგორ განასხვავონ მართალი მცდარისგან. ჩვენც ვფიქრობთ, თითქოს კიდეც დავინწყეთ ამაზე ზრუნვა, თუმცა შედეგს როდის და როგორს მივალნევთ, ამ ეტაპზე ძნელია თქმა.

და ბოლოს...

მედია ყოველდღიურად გვსჯის, თქვენ კი გვიმტკიცებთ, მას სასჯელი მაინც არ ეკუთვნისო, – ლოგიკურად ჩნდება ამგვარი სამდურავი. და მართლაც, რა გზა დაგვრჩენია კრიტიკულ მათეორებელს, მსმენელს, მკითხველს? თანაც, იმ გარემოში, სადაც ყალბი მართალზე ბატონობს, ძველი დროის შეუმონმეხელი ამბები კი ამ ფონზე ლამის ჭეშმარიტებად მოჩანს.

სანამ შექმნილი რთული ვითარებიდან გამოსავალს ვიპოვიდეთ, უნდა გავაცნობიეროთ, რომ რაც ჩვენთან ხდება, იყო სხვაგანაც, ბევრ ჩვენზე განათლებულ, მდიდარ საზოგადოებაში, თავისუფლებაში ცხოვრების ხანგრძლივი გამოცდილებით. მათ შორის, სამასზემეტნლოვანი მედიის მქონე ამერიკაში. ბევრიც ჩვენსავით ახლა გადის ამ პროცესს. მთავარია, გავიაზროთ, რა გვინდა, როგორ ქვეყანას ვაშენებთ, რა ღირებულებებს ვერთგულებთ, როგორი მედია გვჭირდება. და ამ კონსესუსამდე თუ მივალთ, ერთი ბიჯით ნავინევთ წინ, ერთ დღეს კი ჩვენი სამართლიანი მოთხოვნა უცილობლად მიგვიყვანს საბოლოო მიზნამდე – უკეთეს პოლიტიკურ და მედიაგარემომდე.

მანამ კი, პროტესტის გამომხატველი უფრო მარტივი გზა ვიპოვოთ – რაც არ მოგვწონს, არ ვუყუროთ, არ ვიკითხოთ, არ ვუსმინოთ... მოკლედ, უარი ვთქვათ და სხვაზე გადავ(ე)როთო...

რეალობა არ გვაძლევს ნუგეშის საბაბს. ისტორიას ჩაბარდა საგაზეთო „იხვების“ მიამიტური ხანაც. სულ უფრო გვიჭირს, გავარჩიოთ სინამდვილე ფარსისგან. არვინ გვეტყვის, სად ვეძიოთ მართალი, რომელ ბრჭყვიალა გარსს მიღმა.

„ენტე“ დღეს არტეფაქტია. „იხვებს“ ახლა სილიკონის „ბოტები“ აცვიათ...

გურამ გეგეშიძე (1933-2020)

ზოია ცხადაია

ნიგნი ჟამთა ტალღებში (გურამ გეგეშიძის „ნაცრის კოშკი“)

პოსტსტალინურმა „დათბობის“ პერიოდმა, მართალია, უმნიშვნელო, მაგრამ მაინც შეება მოუტანა ბოლშევიკური იდეოლოგიით დათრგუნვილ საბჭოთა, მათ შორის, – ქართულ მწერლობას. შესაძლებელი გახდა სოცრეალიზმის აბსურდული კლიშეების რღვევა. ქართული მწერლობის ახალი თაობის, 60-იანელებად სახელდებული პროზაიკოსების თუ ლირიკოსების, მაღალი ნიჭიერებისა, გემოვნებისა და შინაგანი მზაობის ერთობლიობით შეიქმნა სრულიად განსხვავებული, ახალი მხატვრული ღირებულებებისა და ეფექტის მქონე ლიტერატურა (რომანები, მოთხრობები, ნოველები, ლირიკული ტექსტები...); ბოლომდე გულგახსნილობის შეზღუდვებს მათ რთული და საინტერესო შემოქმედებითი მანერით უპასუხეს: მითოლოგიზმების, მეტაფორების, ალეგორიების, სიმბოლოების, გროტესკის, ირონია-პაროდირების, დროისა და სივრცის გაუცხოების გზით საკუთარი სათქმელის გამოხატვისა... 50-იანი წლების მიწურულიდან პოსტსაბჭოთა პერიოდამდე შექმნილი ეს ლიტერატურა (რჩეულთა ლიტერატურა) განსაკუთრებულ და განსხვავებულ ადგილს იკუთვნებს XX საუკუნის ქართულ მწერლობაში.

სრულმა თავისუფლებამ (90-იანი წლებიდან), სიტყვის ნებადართულობამ შესაძლებელი გახადა დაგუბებული, შენახული ტკივილების ხელისგულზე გამოტანა, „რაც, – როგორც მირანდა ტყეშელაშვილი აღნიშნავს – მეტაფორებში დაფარული აზრის, ტექსტის შიდა შრეების ამოცნობას შეჩვეული და თავისი ინტე-

ლექტურალური შესაძლებლობების გამოვლენით კმაყოფილი ქართველი მკითხველისათვის თავდაპირველად შემაცბუნებელიც კი უნდა ყოფილიყო...“ ფაქტობრივად კი დადგა დრო, როცა ერთბაშად დაძრული სათქმელი, „საჭირო სიტყვა საჭირო ადგილზე“ (სვიფტი) უნდა გამოტანილიყო, თანაც, რაც შეიძლება, მალე. ეს ამავე თაობის ხვედრი უფრო იყო, რადგან მათი მშობლების, ბებია-ბაბუების, ახლობლების, ჯერ კიდევ ახლო წარსულის, ჯერ კიდევ ღია ჭრილობების ისტორიები (უამრავი ზეპირგადმოცემიდან თუ, უკვე ნებადართული, სუკის საარქივო მასალების გაცნობის შედეგად გამოვლენილი) ღია, პირდაპირ საუბარს ითხოვდა... დრო არ ითმენდა, რომ დავინწყების ბინდს არ დაეფარა გულში ნატარები და დღევანდელობამდე მოტანილი თითოეული დრამის, ტრაგედიის, ტკივილის, ბოღმის სიცხადე. გურამ გეგეშიძის რომანი „ნაცრის კოშკი“ ამგვარი სათქმელის სიუხვითა და სტილური გამოხატვით სწორედ ამგვარი დასკვნის საშუალებას გვაძლევს.

ყოველი მწერალი თავის ნაწარმოებში გარკვეულწილად თავის საკუთარ თავს ხატავს, ხშირად – თავისდაუნებურადაცო (გოეთე)... ამას იფიქრებს „ნაცრის კოშკის“ მკითხველიც. მთავარი გმირი, გიორგი უნდილაძე, მწერლის ასაკისაა, მწერლის ორეულია, ადამიანი, რომელმაც ბევრი რამ იცის, გაუგია, მერე და მერე, რაც თვალი გაუხელია, თავადაც ბევრი რამ უნახავს. განსაკუთრებული სიმწვავით გიორგი უნდილაძეს ის ცხოვრებისეული ფაქტები და მოვლენები ახსენდება, რაც გურამ გეგეშიძის თაობამ საკუთარ თავზე გადაიტანა, თუნდაც 9 მარტის მოვლენები, როცა 15-16 წლის ჭაბუკები დაიღუპნენ. მათ მიაჩნდათ, რომ რუსეთის იმპერიისთვის, დიდი საბჭოთა კავშირისთვის თავგადაკლული ბელადის, სტალინის, დაგმობით საბჭოთა მთავრობა შეურაცხყოფდა ქართველთა ეროვნულ ღირსებას. ასე – როგორც მაოხრებელმა მკვდარმა, სტალინმა შეინირა კიდევ ერთი თაობა. თუ მანამ ადამიანები საბჭოთა სამართლითა და სტალინური დიქტატურით ისჯებოდნენ, ახლა თავად, ნებაყოფლობით, გულანთებულებმა დადეს თავი, ზედ რუსთაველის პროსპექტზე, სანაპირომდე – ბელადის ძეგლამდე მიუღწევლად, სადაც ბელადის გულშემატკივრები იყვნენ თავშეყრილნი. დრომ, ცოტა გვიან, მაგრამ ყველაფერი გაარკვია. გადარჩენილებისათვის უმძიმესი სატარებელი იყო ამაზე ფიქრი. თითქმის ოთხი ათეული წელი ტაბუ ედო

ამ ტრაგედიას. ამიტომაც არის ასე ემოციური და ექსპრესული მწერლის სტილი, ცდილობს, არაფერი გამოორჩეს, ერთმა მეორე არ დაავინყოს, თუ რამ უთქმელი დარჩა, რომანის რომელიმე თავში სხვაც გაიხსენებს იმავეს. სათქმელი ნაკლებადაა დალაგებული მწყობრად, ზიგზაგებიანი და არითმიულია, ნერვიულ და უთანაბრო სუნთქვასთან ერთად მოტანილი.

მიხო მოსულიშვილთან ინტერვიუში გურამ გეგეშიძე ამბობს: „ამ ხნის კაცი ვარ და, ჩემ ნაწერებზე გაგებას რომ შევხვედროდი, იშვიათად ძალიან... კი, ძალიან იშვიათად ვაწყდები ისეთ რამეს, რომ გამიგონ, ხალხმა გამიგოს“... მწერალს და მის წიგნს, ამ შემთხვევაში „ნაცრის კოშკს“, ადვილად გაუგებს ის, ვინც ირწმუნებს, უკეთ – ვინც იცის, საიდან მოდის ეს ისტორიები, ეს ფაქტები, დეტალები. რადგანაც (საქმის მასალების სიმძიმის გამო ვერ ვიტყვი, საბედნიეროდ-მეთქი) გვექონდა პატივი, დანვრილებით გავცნობოდით სუკის არქივის მასალებს (1921-1956 წლები-სას); ჩემთვის, როგორც მკითხველისთვის, გურამ გეგეშიძის მხატვრული სამყაროდან ახალი სიმწვავით და ტკივილით აიშალა ის ჯოჯოხეთი, რომელიც იქ, საარქივო საცავებში, მტვერწყაროვანი მღუმარებით ინახავენ ათასობით ნატანჯი ადამიანის ტრაგიკულ ისტორიებს (მათი ბოლომდე განადგურება ვერ მოუხსნრიათ და ფრაგმენტებად შემორჩენილებიც სულსა და გულს შეძრავენ და-ინტერესებულ მკითხველში, მკვლევარში)... ვისთვისაც გაურკვეველი იქნება მწერლის ე.წ. სამზარეულო, ის რეალური მუხტი, რამაც რომანში თხრობის დაძაბულობა და ფაბულათა სიმრავლე გამოიწვია, ირწმუნოს, რომ ეს ყველაერი ისაა, რაც იყო, როგორც იყო.

ტაბუდადებული ფაქტების ეპიზოდები რომანში შორიდან იწყება, იმ დროიდან, როცა გიორგი უნდილაძე ჯერ კიდევ არ მოვლენოდა ქვეყანას ანუ მისი ბიოგრაფიის „პრეისტორიულ“ ხანაში: ოცდაოთხი წელი, ოცდაჩვიდმეტი, 42 წლის შეთქმულთა ტრაგიკული ისტორია... რეპრესიების ახალი ტალღა უკვე თვალწინ, 50-იან წლებში: ე.წ. „მეგრელთა საქმე“, ემიგრაციიდან მოცულებით თუ ნებით დაბრუნებულების გადასახლება, ოცდაჩვიდმეტი დახვრეტილთა ქვრივ-ობლების დაწიოკება და სამუდამო გადასახლება... გაუთავებელი „სისხლის წვიმები“, როგორც უწოდა გურამ გეგეშიძემ თავის იმ ციკლის ერთ-ერთ რომანს, XX საუკუ-

ნის საქართველოს მხატვრულ-ისტორიულ მატრიანეებად რომაა ჩაფიქრებული საერთო სათაურით – „ქართლის ჭირი“. „ნაცრის კოშკიც“ ქართლის ჭირის გაგრძელებაა, – ჟამთა აღმწერისთვის, მწერლისთვის, ეს ჭირი უფრო ახლოსაა. ის მკითხველის თვალწინ იზრდება, ყალიბდება. იცვლება წლებთან ერთად, ცხოვრებისული დრამების კვალდაკვალ. მის ბავშვურ, ფაქიზ სევდას კიდევ უფრო ამუქებს ცხოვრების, რეალობის უხეში შეხება: „ცხოვრება პირქუში იყო... ჩამოღამებულ გარემოში ცხოვრობდა და ვერ განიცდიდა ბავშვურ სილალეს, რადგან ცოტა რამ იყო ირგვლივ სასიხარულო. ათასი წვრილმანი წნეხივით აწვა სულს, მუდამ შეჭირვებულს, გაუბედავს. უბრალო თამაშიც კი არ იყო ძლიერი სიხარულის წყარო. იგი ვერ ხედავდა გახარებულ ადამიანებს და არც თვითონ იცოდა, რა არის ნამდვილი სიხარული. მის ირგვლივ ქვეყანა იყო ჩამაფიქრებელი, საშიში, ხიფათის შემცველი. ტკბილი სიტყვა იშვიათად ესმოდა და არ იცოდა მისი ფასი“... ეს ომისა და ომის შემდგომი წლებია, უმეტესობისთვის – სილალესმოკლებული ბავშვობის ნაცრისფერი წლები, სევდისფერი წლები. თანდათან ღრმავდება ეს განცდები: „ქუჩაში ხელგამონვდილი მათხოვრები ინვევდნენ სევდას“, მასწავლებლის მიერ ნაკითხულმა „შვლის ნუკრის ნაამბობმა“ გული საშინელი დარდით დაუმიძიმა“, გუმანით გრძნობდა მარადიული მარტოობის, მიუსაფრობის, სულით ობლობის სიდუხჭირეს“. სამუდამოდ გულისმომკვლელად ჩარჩენილა მის მეხსიერებაში, მის მგრძნობიარე სულში შემთხვევით, ქალებისგან ნათქვამი ფრაზა: „ალბათ, დეზერტირები... დასახვრეტად“... მაშინ კოჯრიდან ბრუნდებოდნენ და ოქროყანასთან რუსულად ხისტმა შეძახებამ თავზარი დასცა. ქალებმაც მაშინ წამოიძახეს ის სამი სიტყვა. ნათქვამია, უბრალო ადამიანები ბავშვებთან მძიმე ფაქტებზე საუბარს არ ერიდებიანო, – ქალები ვითომ ცდილობენ, ბოლომდე არ გახსნან სათქმელი, მაგრამ – ბავშვი ყველაფერს ხვდება და სამუდამოდ დალდასმული რჩება მისი გული, მისი ცნობიერი სამყარო, რომელიც სიხარულით და ვარდის ფერებით უნდა ყოფილიყო სავსე და არა მრუმე, გადანაცრებული ხილვებით. შემდეგაც არაერთხელ სმენია დეზერტირების დახვრეტის ფაქტებზე პატარა გიორგის, ჯერჯერობით მაინც ახლოს არ ენახა სიკვდილი, ყველაფერი მაინც უცნობ განზომილებაში ხდებოდა, სადღაც და არა მის თვალწინ, თუმცა მაინც შეძრული იყო ბავშვი.

ამიტომაც უბრუნდება მწერალი ხშირად დეზერტირების თემას – დროის შორი გადასახედიდან.

„ნაცრის კოშკში“ II მსოფლიო ომის პრობლემა ერთ-ერთი უმთავრესია და ყველაზე შთამბეჭდავადაა ჩარჩენილი გიორგი უნდილაძის მეხსიერებაში. ომი რომ დაიწყო, იგი შვიდი წლისა იყო და ის დღე სამუდამოდ დაამახსოვრდა. აქ, ზურგში, ამ ომმა მრავალი ჭირი და უბედურება დაატეხა თავზე სასონარკვეთილ ადამიანებს. პირველ ყოვლისა, შვილების, ძმების, ზოგადად, ახალგაზრდების ომში განვევა. ეს ომის კანონიან – იტყვის მავანი, მაგრამ ენთუზიაზმი თითქმის არ ჩანს იქ მიმავალთა და აქ დარჩენილთა (მშობლებისა და ნათესავების) სახეებზე. ასეთად შემორჩენია გიორგის ბაბუამისის, მიხაკო ნიგურიანის სახე და განწყობა იმ დღეებიდან: „მაშინ მიხაკო სამოცდაორი წლისა იყო. მან იცოდა, რომ ცეცხლის წინა ხაზზე ბრძოლა აღარ მოუწევდა. ომი ახალგაზრდობის საქმე იყო, ყოველთვის ახალგაზრდები ეწირებოდნენ ომს... ახლაც ბევრი ახალგაზრდა დაიღუპებოდა – სინანულით გასცქეროდა თავის უმცროს შვილს, ავთოს... ღმერთმა იცის, სად უკრავდნენ თავს, რა ბედი ეწეოდა“...

ახლა, წლების მერე, როცა ყველაფერი გარკვეულია წარსულის შესაფასებლად, გიორგის ძველი სევდით ავსებს გახსენება იმ ნიფლნარელი ჭაბუკებისა, რომლებიც კომისარიატიდან უწყებების მიღებისთანავე მიდიოდნენ ომში: „ზოგი მხნედ, გულადად, ომახიანი სიმღერით, ალგზნებულნი და დაძაბულნი, ზოგნი შინაგანად გატეხილნი, დუნედ, მორჩილად, თითქოს გული სადღაც დაბლა ჩავარდნოდათ... ასეთი იყო აუცილებელი მოთხოვნა დროისა, ბედისა, უტეხი გარდაუვალობისა“... გიორგის ისიც ახსოვს (მწერალი სიმართლეს არ გაურბის), რომ მოხალისეებიც მიდიოდნენ ამ ომში (ალბათ, წარმოდგენაც რომ არ ჰქონდათ, რეალურად სად მიდიოდნენ) გულწრფელად, რომანტიკულად ანთებულნი. მაგრამ მათი რიცხვი თანდათან იკლებდა. ომის ექვთანდათან მოიწევდა, ბევრ ოჯახში ისმოდა გლოვის ზარი... მუდმივად მწუხარების ყურება მძიმე კვალს ტოვებდა პატარებშიც. გიორგი უბრუნველად იზრდება პროფესორი მამის ოჯახში, მაინც საერთო ატმოსფერო მასაც ეხებოდა.

გიორგი სკოლაში სწორედ იმ წელს წავიდა, როცა ომი დაიწყო. მე-14 სკოლაში მიიყვანეს (ეს საჩვენებელი სკოლა იყო – ზ.ც.),

თუმცა სულ სხვა შენობაში, რადგან მე-14 სკოლის შენობაში ჰოსპიტალი გაეხსნათ. მწერალი იხსენებს, რომ ამ სკოლის ბავშვებიდან ზოგიერთი უმამოდ და უპატრონოდ იყო დარჩენილი, ზოგს ომში დაღუპვოდა მშობელი, ზოგიერთს ოცდაჩვიდმეტ წელს დაუჭირეს და დაუხვრიტეს და ახლა სამადლოდ პატრონობდნენ ნათესავები. „გიორგი გრძნობდა, მშობლების გარეშე დარჩენილი პატარა ბავშვები, ბუნებით უფრო მორიდებულნი, საკმაოდ დაჩაგრულად გამოიყურებოდნენ. მამებდახვრეტილი ბავშვების პატარა ისტორიების ჩართვით მწერალი იმ დიდ ტკივილს გამოხატავს, რომელიც თავის დროზე პატარას ღრმად არ ჰქონდა გაცნობიერებული და აი, ახლა, უკვე წლებით დამძიმებულს, გულს უმძიმებს.

მწერალი მკითხველთან ერთად მიჰყვება ეპოქის სასტიკი, ტრაგიკული მოვლენების დეტალებს. ოცდაჩვიდმეტი წლის რეპრესიებთან დაკავშირებით იხსენებს ცნობილ ფაქტებს, საზოგადოების სულიერ კრიზისს... შიშს, უნდობლობას, დაუნდობლობას: „საბჭოთა სისტემის პირობებში ქართველები არავისზე უკეთ არ ამჟღავნებდნენ თავს, აბეზლებდნენ ერთმანეთს, არ ინდობდნენ, ღუპავდნენ მოყვასს, დევნიდნენ ღირსეულთ“.

ომის წლების ტრაგიკული ნანილია 1942 წლის შეთქმულთა საქმე, რომელსაც გარკვეულ ადგილს უთმობს მწერალი. როგორც სხვებთან (ისტორიული პირების, პროტოტიპების შემთხვევაში), გურამ გეგეშიძე არც ამ ფაქტებზე საუბრისას არ ასახელებს მათ ნამდვილ გვარ-სახელებს. იგი იხსენებს „ცნობილი პროფესორის“ (იგულისხმება 1942 წლის შეთქმულთა საქმეზე დაპატიმრებული და ციმბირში 5 წლით გადასახლებული თსუ-ის პროფესორი, ლიტერატურათმცოდნე მიხეილ ზანდუკელი) დაპატიმრების ფაქტს, ზოგადად პროფესორ-მასწავლებელთა და სტუდენტთა დაპატიმრებას, რომელთაც ბრალად ედებოდათ საიდუმლო ორგანიზაციის დაარსება, „საქართველოში გერმანელთა შემოსვლას რომ უნდა მიგებებოდა“. ამის გახსენება მწერალს უფრო იმისთვის სჭირდება, რომ აჩვენოს რომანის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის, ალბერტ ანიშვილის, მძიმე ისტორია. ალბერტის გარშემო საქართველოს ტრაგიკული მოვლენების წრე იკვრება. იგი მამით გერმანელია, გვარად ბაუერი. დედა – ანეტა ანიშვილი პირველი მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ ცოლად გაჰყვა

თბილისში მყოფ გერმანელს. 1921-24 წლების მოვლენებმა ანეტას იმდენად ატკინა გული, რომ ვეღარ გაძლო გერმანიაში. მოსიყვარულე ქმარმაც ანგარიში გაუწია და საქართველოში დაბრუნდნენ. ცოლ-ქმარი, როგორც არასანდოები, „გერმანიის ჯაშუშები“, 1937 წელს დახვრიტეს. სრულიად უდანაშაულო, განათლებული, საქმიანი, პატიოსანი ადამიანები გამოასალმეს სიცოცხლეს. ალბერტის დედა სამშობლოს სიყვარულმა და ნოსტალგიამ დაღუპა (როგორც ბევრი ემიგრანტი, რომებიც სამშობლოს სიყვარულის ცდუნებამ დააბრუნა სამშობლოში. დღეს მსგავსი ბედის ადამიანთა საკმაოდ ბევრი გვარ-სახელია ისტორიისათვის ცნობილი), ალბერტის მამა – ცოლის სიყვარულმა. თოთხმეტი წლის ალბერტი სასაკლავოს კი გადაურჩა, მაგრამ უპატრონოდ დარჩენილ, გერმანელთა „ჯაშუშის“ შვილს ბევრი ზიზღით უყურებს, ზოგიც მისი ბინის მისაკუთრებას ცდილობს. „მის ბინას და ქონებას ოპერის ერთი მომღერალი ქალი დაეპატრონა“, – წერს ავტორი. ასეთი ფაქტები დღეს მრავლადაა ცნობილი. რეპრესირებულთა ბინებში შესახლებულთა გვარებიც დარჩა ისტორიას. კიბისქვეშა ფიცრულში გააგრძელა ცხოვრება, თუ ეს მართლა ცხოვრება იყო. ქუჩამ მაინც ვერ ჩაითრია. სწავლა ვერ გააგრძელა, კომკავშირელი არ იყო და რატომ არ შეხვედი კომკავშირშიო... კომკავშირში არ იღებდნენ, აგენტის შვილს კომკავშირში ვერ მიგიღებთო. ასეთი იყო აბსურდული სისტემის მსახურთა აბსურდული არგუმენტები. დედის გვარზე გადავიდა. ზნეობრივად არ წამხდარა. გერმანული წესით და რიგით მიჰყვა უმძიმესი ცხოვრების დინებას. სრულწლოვანი რომ გახდა, ომში მოხალისედ წავიდა. საბჭოთა აგენტურა რისი აგენტურა იქნებოდა, ეს რომ გამოპარვოდა. დაიჭირეს, გერმანელობაც გამოუქექეს, მისი ომში წასვლის მოხალისეობაც არ დაიჯერეს. გერმანელების ჯარში გადასვლის სურვილი გექნებაო, – უთხრეს. თავი იმართლა. მშობლების დანაშაულის გამოსყიდვა მინდოდაო... ვინ დაუჯერებდა. საბოლოოდ კი თბილისის შიდა ციხეში გადაიყვანეს და ბრალდება წაუყენეს. ამ ეპიზოდში უფრო გამოკვეთს მწერალი 1942 წლის შეთქმულთა ისტორიის ფაქტებს: „თურმე უნივერსიტეტში ერთ-ერთი პროფესორის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბებულ შეთქმულთა ჯგუფს, რომელშიც სტუდენტები და ასპირანტები შედიოდნენ, გერმანელთა დახმარება ჰქონდა გადაწყვეტილი

საქართველოს განთავისუფლების მიზნით, თურმე მტრისთვის მნიშვნელოვანი ცნობების გადაცემას აპირებდნენ, თურმე ალბერტს კავშირი ჰქონდა ამ ჯგუფთან და მოხალისედ იმიტომ ჩაენერა, რომ როგორც კი მოახერხებდა, მტრის მხარეზე გადასულიყო და შეერთებოდა მტრის მხარეზე გადასულ ბატალიონს“. სამი თვე უარყოფდა ალბერტი ამ ბრალდებას, არც მუქარა ჭრიდა, არც ცემა. საქმის ფინალიც ნაცნობია, რეალური. ასეთი შემთხვევებიც იშვიათი არ ყოფილა: კიდეც რომ გაგათავისუფლოთ, ფრონტზე გიკრავენ თავსო. ურჩიეს, „თქვი, რომ ტყვედ ჩაბარებას აპირებდი. ამაზე ხუთ წელს მოგცემენ“. ომიც დამთავრდება. ჯეელი კაცი ხარ, ცხოვრება წინა გაქვს. ვიცი, უდანაშაულო ხარ, მაგრამ მაინც უნდა ჩაჯდე“. ალბერტმა მიიღო ეს რჩევა. გამოძიებამ თავისი საქმე გააკეთა – შეთხზეს ვერსია და ალბერტი ხუთი წლით ციმბირში გადაასახლეს, საიდანაც ომის დამთავრების შემდეგ დაბრუნდა. ნაკატორღალები მრავლად იყვნენ, მაგრამ კატორღას არავინ ახსენებდა (ასე იყო – ბოლომდე მკაცრ, ურღვევ დუმილს არჩევდნენ რეპრესირებულნი). მხოლოდ ერთხელ მოუწია ალბერტს გადასახლების შესახებ ორიოდ სიტყვის თქმა, როცა თავად ნაციმბირალმა ჟურნალისტმა, ემილმა, ჰკითხა, რაზე იჯექი და როდის ჩავსვსო... ომის დანებებისთანავე, პოლიტიკურზეო, – მოკლედ უპასუხა ალბერტმა. ეტყობა, ემილს იმდენად აწევს გულზე უსამართლოდ დასჯილის ბოღმა, რომ უკითხავად მიაყოლებს ალბერტის საყურადღებოდ: „მე ოცდაჩვიდმეტში, ამხანაგის დასმენით. რა ექნა იმ საწყალს? ანტისახელმწიფოებრივ შეთქმულებას აბრალებდნენ, თანამონაწილენი თვითონ უნდა დაესახელებინა, ვინც აგონდებოდა, ყველას ხელს ადებდა, არც ვამტყუნებ, უმეტესობა ვერ უძლებდა წამებას, მაგრამ მაინც დახვრიტეს საწყალი; მე ათი წელი მომისაჯვეს, ვითომ ბერიაზე თავდასხმას ვაპირებდი... მე იმასთან ვინ მიმიშვებდა. აბა სად მე და სად ბერია, ერთი უბრალო ჟურნალისტი ვიყავი“. ასეულობით ასეთი „ემილი“ იყო დასჯილი, სიკვდილითაც კი. ემილის ისტორია უდანაშაულოდ დასჯილთა ზოგადი ისტორიაა. მისი განსჯაც რეალისტურია, მწერალი მხოლოდ ისტორიულ სიმართლეს ემსახურება და არა გამონაგონს. საგამოძიებო საქმეებში ერთი გვარი აუცილებლად უნდა ჩაწერილიყო ასეთი მინაწერით – „გადმოიბირა ამან და ამან“ (წამების მეთოდები საგანგებოდ ჰქონდათ

დამუშავებული, მწამებლების კატეგორიებიც არ იყო ერთგვარი – მაგ. ურჩ, გაუტყველ ქალებს ქალი აწამებდა. ქალისთვის ტკივილის მიყენება ჯალათ ქალს უფრო გამოსდიოდაო – ასეთ ფაქტსაც წავაწყდით საქართველოს შსს არქივში პროფ. ელენე ვირსალაძის საქმესთან დაკავშირებით).

ბევრი, ბევრი მძიმე და საინტერესო ისტორია იკითხება ამ ნიგვში. სათაურიც ამართლებს სათქმელს. ათასობით ნაცრად-ქცეული სიცოცხლის, იმედების, სიხარულის, რწმენის ერთბლიობაა ის სივრცე, რომელშიც ცხოვრობენ, იტანჯებიან, კვებიან ეს განწირული ადამიანები... სივრცე და არა სამშობლო, რადგან ნამდვილი სამშობლო არ არსებობდა, საბჭოთა სამშობლოს სახელით ისჯებოდნენ („მაგრამ სამშობლოს ძველი გზებით ველარ მოვაგენ და არ მახსოვდა: მქონდა იგი..?“ – გალაკტიონი).

რომანის ფურცლებზე მწერლი პირველად მიხაკო ნიკურთან შეგვახვედრებს. იგი გურამ გეგეშიძის წინა რომანის პერსონაჟია, „მწერლის განსაკუთრებული სიმპათიის საგანი... ზოგადი სახე ქართველი კაცისა – მშრომელიცა და მოქეიფეც, სამშობლოც უყვარს და ოჯახიც“, სწორედ ამ კეთილშობილების და ზომიერების გამო გადარჩა, გაუძლო ქართველებს, რომლებსაც ჯერ კიდევ „ხმა მლაღადებლისას“, შემდეგ კი „სისხლის წვიმებისა“ და „ნაცრის კოშკის“ უამრავი პერსონაჟი შეენირა“ (მ. ტყემელაშვილი). მიხაკო იტანჯება სხვისი უბედურებით, „სხვისი“ აქ პირობითი სიტყვაა, მიხაკოს სმენას არ შორდება სასოწარკვეთილი სალომეს ჩახლეჩილი ძახილი: – მომკალით, მომკალით! ამ მძიმე ფონზე მის წამოსახვაში წარსულის ისტორიები აიშალებიან: დაცქეროდა ახლა თავისი ოცდაექვსი წლის ძმის, ვენეს, საფლავს, „სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლაში რომ დაიფერფლა... ახლა კი საქართველოსთვის თავდადებულ გმირთა ხსენებაც კი აკრძალული იყო ხელისუფლებისაგან. გმირებად ის ბოლშევიკები იწოდებოდნენ, რომელთაც ბევრი იღვანეს საკუთარი სამშობლოს კვლავ დიდ იმპერიასთან შესაერთებლად“... სასაფლაოზე, აქ, ამ სიკვდილის საუფლოში, მიხაკო უსაფლავოდ დაკარგულებს იხსენებს: მეგობრებს, ახლობლებს, ნათესავებს – ოცდაოთხში და ოცდაჩვიდმეტში დახვრეტილებს; თავის ძმას, იასეს, ძველ ბოლშევიკს, რომელიც ოცდაჩვიდმეტში დახვრიტეს. ძველი ბოლშევიკიც ბევრი გაუყენეს კომუნისტებმა სიკვდილის გზას – ეს მათი

ხელნერა იყო, ყველგან და ყველაში ლალატი ელანდებოდათ. ამდენს და ბევრ სხვასაც გაუძლო მიხაკომ და ღირსეულ კაცად დარჩა. „მიხაკოს ბუნებაში არის რალაც, უცნაურად სიცოცხლისუნარიანი და აუცილებლობასთან თანხმობაში მყოფი. ეროვნული იდეაც მასშია განივებული. ზომიერება, თვისტომის სიყვარული და სიბრძნე საკუთარი ფესვების ერთგულებისა ბედისწერის თანხმობას იმსახურებს და იგი რჩება ცხოვრების ასპარეზს“ (მ. კვაჭანტირაძე). დარჩა, გადარჩა და ახალი რომანის კარიბჭესთან ვიხილეთ კვლავ, თვისტომის ჭირით შეძრული. იგი თითქოს გზამკვლევია, წარსულიდან მომავლისაკენ გზის მაჩვენებელი. ასპარეზზე ახლა მისი შვილები და შვილიშვილები უფრო ჩანან – ღირსეულები. დამსახურებულად უყვარდა გიორგის მიხაკო ბაბუა, უნდილაძეების გვარს ნიგურიანებისა ერჩია. დედულეთში რომ იზრდებოდა, ალბათ, იმიტომაც, მაგრამ უფრო მათი სიტბო ხიბლავდა, გულწრფელობას იქ უფრო ხედავდა. გარემოებებიდან აღზევებულები (ექიმი, აგრონომი, რაიკომის მდივანი, კომკავშირის რაიკომის მდივანი), უნდილაძეები, ერთ დროს მდაბიო გლეხები, ახლა სოფელში თავკაცობას იჩემებდნენ; უნდილაძეების მთელი ოჯახი გაზეთში გამოფინეს. ამგვარი ყურადღებით გათამამებულები სხვებს აბურად იგდებდნენ. გიორგის ეს ანუხებდა. ის უფრო და უფრო ყალიბდებოდა ზნეობრივად წესიერ ადამიანად. გულს ის უკეთებდა, რომ მამამისი, შამშე, წესიერ კაცად იყო მიჩნეული.

გიორგის, უნდილაძეების გვარის გამგრძელებელს, მოყვარე გული მამისგან ჰქონდა მემკვიდრეობად. მასში უნდა გამთლიანდეს ყველაფერი კარგი, რაც ამ ორ გვარს – ნუგურიანებსა და უნდილაძეებს ჰქონდათ. ომის წლები და მრუმე ფერები სიყმანვილის ასაკმა ცოტათი დაათბო. ბუნების კანონზომიერება თავისას აკეთებდა – ცხოვრებას ხალისი ემატებოდა, ახალი გარემოებები ახალ-ახალ ინტერესს უღვიძებდა. ზაფხულში სოფლის ბუნება, მიწასთან სიახლოვე, თანატოლებთან გატარებული დღეები აბედნიერებდა... და მაინც, სამუდამოდ გულში რჩებოდა ის, რაც მწარე ტკივილით განუტედა: სიკვდილი, პირველი ცრემლი, მოყვასისადმი თანაგრძნობამ რომ შეარყია — მეგობრის ორი წლის დაიკოს გარდაცვალებამ. უღიმღამო ბავშვობის ისტორიებიდან ვერ ამოშალა ონავარი, „თავმოწონე“, „ტრამვაიდან მსტომელი“

თანატოლი ბიჭების სიკვდილი, პუშკინის ქუჩიდან ამომავალ ტრამვაის რომ შეახტებოდნენ და ილუპებოდნენ... სამუდამოდ ახსოვდა „ყვავილებით დაფარულ კუბოში მწოლარე რაულის თეთრი, უფერო სახე... დაამახსოვრდა მამამისი, მაღალი, გამხდარი, ჭალარა კაცი, ხელებს რომ იფშენებდა უსასოდ“. იმ დღიდან თითქოს გაიზარდა სულიერად, მაგრამ ეს ტკივილით გაზრდილი სულია – სულ უფრო მეტი თანაგრძნობის შემძლე. ასე ასწავლიდა გიორგი უნდილაძეს ცხოვრება ცხოვრებას. ბავშვობის სევდიანი ამბების ქრონიკებს ესპანელი გმირის, ხოსე დიასის, ისტორიაც ემატება, სასტუმრო თბილისში რომ ცხოვრობდა და „ერთ ნაცრისფერ დღეს“ ფანჯრიდან რომ გადმოხტა. გიორგი ამ ფაქტს შეესწრო, „ნაცრისფერი დღეების“ სამარადისო სახსოვარს, გულში ჩუმად ჩამარხულს, ალბათ, არც არასოდეს გაიხსენებს ხმამაღლა (ძველი, უსიამოვნო ისტორიები დროში უნდა ჩაჩუმდეს), მაგრამ მწერალს, შემოქმედს აქვს ის ბედნიერება, რომ ერთხელაც ამოთქვას სათქმელი შვებისათვის, არდავინწყებისათვის. გიორგისთვის (მწერლის ორეულისთვის) სულიერი გადარჩენის, ფიზიკური დარჩენის ზურგის ქარი ის შინაგანი წესიერებაა, გარემომცველი სამყაროს, ახლობლების და, ზოგადად, ადამიანების სიყვარულს რომ არ უნელებს... არ აძლევს ტორტმანის, ხელის ჩაქნევის, ყოფიერებისგან განაპირების, ცხოვრების სირთულეებიდან გაქცევის უფლებას. იგი ამ სიყვარულის გასაცემად დიდ ვალს იღებს – უვადო ტკივილების სახით. არავინ უნდა დარჩეს, არავინ უნდა გამოორჩეს. ეს მისი დაუფეგმავი, თანდაყოლილი მისიაა.

რომანში მრავალი ცნობილი თუ უცნობი ისტორიული ფაქტი და პერსონაჟია, როგორც ერთხელ უკვე ვთქვით, მწერალი გვარსახელებს ცვლის. ასეთია, მაგალითად, ვრცელი და საინტერესო ისტორია ქ-ნი ბაბო დადიანისა (მრავალჯერ რეპრესირებული, მეუღლე ოცდაჩვიდმეტში დაუხვრიტეს, 50-იან წლებში სამუდამო გადასახლებაში იყო შვილებთან – გიორგი და თათული მასხარაშვილებთან ერთად შუა აზიაში), რომელიც წიგნში ცინუკი დადემქელიანია. ასევეა კონსტანტინე დადემქელიანის ტრაგიკული ისტორია (პერსონაჟი მუზაყან დადემქელიანია). განსაკუთრებით საინტერესოა ემიგრანტი მამა-შვილის, ივანე და ელისო ყაზბეგების მძიმე თავგადასავალი. აქ მხოლოდ სახელი და გვარია შეცვლილი. ისინი მოტყუებით, საბჭოთა პროპაგანდისტების

მცდელობით, ბრუნდებიან სამშობლოში 40-იანი წლების ბოლოს. ფაქტობრივად კი ესენი იყვნენ მამა-შვილი სიმონ არჩილის ძე და ელენე სიმონის ასული ციციშვილები. სმსს არქივში აღმოჩნდა (პატიმარ სამსონ ფირცხალავას საქმეში) საგანგებო სია იმ პირებისა, რომელთაგანაც ზოგი უკვე დაპატიმრებული იყო და სიაში ეს აღნიშნულია, დანარჩენები დასაპატიმრებლები არიან, მინერილი აქვთ ბრალდებები – ანტისაბჭოთა საქმიანობა, სულ 52 კაცია. საქმე ცალკეა გამოყოფილი – №4369. სიმონ ციციშვილი, მისი ქალიშვილი ელენე და სიმონის ვაჟი – არჩილ ციციშვილი დაპატიმრებულები იყვნენ. შამსონ ფირცხალავას ჩვენებაში წერია, რომ სიმონ ციციშვილის მეუღლე, ფრანგი ქალბატონი, საქართველოში დაბრუნების წინააღმდეგი ყოფილა, სიმონს დიდი სურვილი ვერ დაუძლევია და ჩამოსვლიდან ცოტა ხნის მერე დაიჭირეს, შვილების გარდა სიძეც, ქალიშვილის ქმარიც (ლორთქიფანიძე, სახელი არ წერია). სიმონ ციციშვილის მეუღლეს პარიზში სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაუმთავრებია. გურამ გეგეშიძე კარგად იცნობს ამ ისტორიას და არა მხოლოდ ამას...

რომანის ფინალი, როგორც მწერლის წინა რომანები, საგანგებო ისტორიული მოვლენით სრულდება: „სტალინი მოკვდა“. ცნობილი ფაქტია, რომ უვადოდ გადასახლებულთა შორისაც ბევრი იყო ისეთი, რომლებიც გულწრფელად ღვრიდნენ ცრემლს ბელადის გარდაცვალების გამო (დარწმუნებულები იმაში, რომ მათი უბედურების შესახებ სტალინმა არ იცოდა, რომ რაღაც გაუგებრობა მოხდა, სტალინის ნების გარეშე)... ფინალში მწერლის მთავარ საქმელს ალბერტი ამთავრებს. ის ამყამად მეორედაა გადასახლებული, თანაც – სამუდამოდ. ალბერტი მიხვდა, რომ ხსნა მოვიდა. რა თქმა უნდა, ის ირონიულად უყურებს ბელადზე მგლოვიარეებს. „სტალინი აღარ არის, მაგრამ ქვეყანა ჰგვიებს უკუნისამდე“, – ფიქრობდა იგი და გულის სიღრმეში იმედი ჰქონდა, რომ „ქვითა და რკინით ნაგები ციხე-კოშკიც ნაცარივით დაიფერფლებოდა“... „სწამდა, რომ, მიუხედავად ამდენი უსამართლობისა, სისასტიკისა, უაზრობისა, გაუგებრობისა, სადღაც, ლაჟვარდოვან ცის გუმბათის ზემოთ, კოსმოსური უსასრულობის განუზომელ სიღრმეში, ზუსტად განსაზღვრული, ოღონდ შეუცნობელი წესრიგის თანახმად წყდებოდა მთელი ქვეყნიერებისა და ცალკეული კაცის ბედი“.

გივი მარგველაშვილი (1927-2020)

ნუგეშა გაგნიძე

გივი მარგველაშვილი – „საკუთარი თემიდან“ გაქცეული გმირი

გივი მარგველაშვილი განსაკუთრებული მოვლენაა ლიტერატურის ისტორიაში. ქართველი ემიგრატების შვილს, თავად მრავალგზის ემიგრირებულ მწერალ-ფილოსოფოსს ბევრი აქვს მოსათხოვრობი. მან ნაციონალ-სოციალიზმის სისასტიკეც გამოცადა და სოციალისტურ საქართველოშიც იცხოვრა; ჭარმაგი დაუბრუნდა გაერთიანებულ გერმანიას და შემდეგ კვლავ მშობლიურ ფესვებს, საქართველოს მოაშურა. ყოველთვის მიიჩქაროდა „თავისიანებს ჩამორჩენილი ანგელოზი“ და თან სდევდა აზრი: რომ შევგვიანდე, აქედან მშვიდობიანად ველარ გავალწევო.

დიდი და საინტერესო ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი გზა განვლო გივი მარგველაშვილმა მსოფლიო ისტორიის ერთ-ერთ ურთულეს პერიოდში, თავშესაფარი წიგნის ყდებს შორის იპოვა და პოსტმოდერნისტული მანერით გვიამბო პირადი განსაცდელისა და კაცობრიობის ჭირ-ვარამის შესახებ. სხვაგვარია მარგველაშვილისეულ ონტოტექსტში სამყარო და უცნაურადაა მხატვრული სახეები წარმოდგენილი. ამის ყველაზე ნათელი მაგალითია „მუცალი“ – ერთ-ერთი პირველი გერმანულენოვანი პოსტმოდერნისტული რომანი.

გივი მარგველაშვილის შესახებ ბევრი მსმენოდა 90-იან წლებში. სწორედ მისი შემოქმედების კვლევისათვის მივიღე გერმანიის აკადემიური გაცვლის სამსახურის (DAAD) სამეცნიერო გრანტი 2011 წელს. მაგრამ როცა ბერლინში ჩავედი, მწერალი უკვე საქართველოში იყო დაბრუნებული. 2012 წლიდან ადა ნემსაძე და მე ხშირად ვსტუმრობდით ბატონ გივის ფინჯან ჩაიზე, რაც შესაძლებლობას გვაძლევდა სიღრმისეულად ჩავწვდომოდით მისი ტექსტების მთხრობელ და განმცდელ მეს.

გივი მარგველაშვილის ნაწარმოებებში თანაბარმნიშვნელოვანია ავტობიოგრაფიული ეპიზოდები და ზოგადსაკაცობრიო მოვლენები, რაც არაჩვეულებრივად მხატვრულად განსხეულებული. იგი აცოცხლებს გმირებს შუა საუკუნეების გერმანული სარაინდო ეპოსიდან (პარციფალი), ქართული ლიტერატურიდან (მუცალი, ალუდა ქეთელაური, მერანი), წერს საბავშვო ლექსებს, პიესებს, ესეებს. მისი პერსონაჟები მოგვითხრობენ ტოტალიტარული რეჟიმების შესახებ, ინდივიდის ეგზისტენციალურ პრობლემებზე და მათი დაძლევის გზებზე. მაგრამ, ვფიქრობთ, ჯერჯერობით სათანადოდ არაა შესწავლილი და გამოკვლეული მწერლის შეუდარებელი შემოქმედებითი სამყარო. როგორც მწერალი იტყოდა, მისი ტექსტები ელის საუკეთესო დროს, როცა გაუგებენ, და მკითხველს, რომელიც გაუგებს.

ოჯახურ გარემოს დიდი მნიშვნელობა აქვს ნებისმიერი ადამიანისთვის და განსაკუთრებით შემოქმედისთვის. გივი მარგველაშვილის გერმანულენოვან მწერლად ჩამოყალიბებაში სწორედ საცხოვრებელმა გარემომ და აღზრდა-განათლებამ ითამაშა გადამწყვეტი როლი. მწერლის მამამ, ქუთაისში დაბადებულმა ტიტე (ტიტუს) მარგველაშვილმა (1891-1946) უმაღლესი განათლება გერმანიაში მიიღო და 1914 წელს ჰალე-ვიტენბერგის ფრიდრიხის უნივერსიტეტში დაიცვა დისერტაცია თემაზე „კოლხეთი, იბერია და ალბანეთი ძვ. წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნის მიჯნაზე, სტრაბონის განსაკუთრებული გათვალისწინებით.“ შემდეგ იგი საქართველოში დაბრუნდა და ქუთაისში, გიმნაზიაში ასწავლიდა, ამავდროულად, აქტიურად იყო ჩართული ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში. 1921 წელს საბჭოთა რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ ტიტე მარგველაშვილი მეუღლესთან და შვიდი წლის ქალიშვილთან ერთად მიემგზავრება ბერლინში, სადაც ბერლინის უნივერსიტეტის პროფესორი ხდება. აქ ის ლექციებს კითხულობს ფილოსოფიასა და აღმოსავლეთ-მცოდნეობაში, პარალელურად ეწევა აქტიურ სამეცნიერო მუშაობას. ამავდროულად ხელმძღვანელობს ქართულ სათვისტომოს და დიდი ავტორიტეტით სარგებლობს ქართველ ემიგრანტთა შორის.

„დედა? დედა არ მახსოვს. ძალიან პატარა ვიყავი, როცა გარდაიცვალა. მხოლოდ დაკრძალვის დღე მიდგას თვალწინ, როცა მინდოდა იმ სასახლეში ჩამეხედა, რომელშიც დედა იწვა. მაგრამ ისე

პატარა ვიყავი, მას ვერ ვწვდებოდი.“ – ბავშვობის დარდი და სევდა გამოკრთა მწერლის თვალეში, როცა დედა გაიხსენა ჩვენი მასთან ერთ-ერთი სტუმრობისას.

გივი მარგველაშვილის დედამ, მარიამ ხეჩინაშვილმა, 1933 წელს ტრაგიკულად დაასრულა სიცოცხლე. დაობლებული ექვსი წლის გივისა და მისი უფროსი დის, ელიზაბეტის, აღზრდა გერმანელმა ძიძებმა განაგრძეს. ცხადია, განათლებაც გერმანულ ენაზე მიიღო გივი მარგველაშვილმა: 1939-42 წლებში ის ფიხტეს გიმნაზიაში და-დის ბერლინ-ვილმერსდორფში, ხოლო 1942-45 წლებში – მოლ-ტკეს გიმნაზიაში ბერლინ-შარლოტენბურგში. აქ შეუერთდა იგი ნაციონალ-სოციალისტური დიქტატურისა და ჰიტლერის პოლიტიკის მიმართ უკიდურესად კრიტიკულად განწყობილ ახალგაზრდებს, რომლებიც იდევნებოდნენ ნაცისტთაგან. 1944 წელს მამასთან ერთად ის ჯერ იტალიაში მიდის, შემდეგ ზალცბურგში და ბოლოს ისევ ბერლინში ბრუნდება, 1945-1946 წლებში კი ბისმარკის ჰუმანიტარულ გიმნაზიაში სწავლობს.

მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ მარგველაშვილის ოჯახი ბერლინის ბრიტანულ სექტორში აღმოჩნდა. 1946 წლის 6 თებერვალს მამა-შვილი საბჭოთა სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტმა (КГБ) დაატყვევა და მოტყუებით გადაიყვანა ბერლინის საბჭოთა საოკუპაციო ზონაში. მამა გადაიყვანეს ჯერ მოსკოვში, ხოლო იქიდან 1946 წლის 15 ივლისს თბილისში ჩამოაფრინეს და ხანგრძლივი დაკითხვების შემდეგ დახვრიტეს. შვილი 1946 წლის თებერვლიდან 1947 წლის შემოდგომამდე დაკავებული იყო ბერლინის საბჭოთა კომენდანტურასა და ზაქსენჰაუზენის სპეციალურ ბანაკში. უსასტიკესი ტყვეთა ბანაკის ამბებიც ღვიძლით გვიამბო ერთხელ მწერალმა: „იციტ რამ გამაოცა „ლაგერში“? იქ ტყვეები იყვნენ, ჯერ კიდევ 1917 წელს დაპატიმრებულნი. მეორე მსოფლიო ომი დასრულდა და ისინი ისევ „ლაგერში“ იმყოფებოდნენ. მათ აღარაფერი დარჩენოდათ სიკვდილის გარდა... და იციტ როგორ მღეროდნენ? ამან გამაოცა“. გააოცა და სიცოცხლის სიყვარული გაუღრმავა 19 წლის ახალგაზრდას, რომელსაც მისი ისტორიული სამშობლო ჯერ არ ენახა, და რომელსაც უძნელესი გზით უნდა დაბრუნებოდა. უნდა დაბრუნებოდა ქვეყანას, რომლის ენაც არ ესმოდა არც პირდაპირი, არც გადატანითი მნიშვნელობით.

საქართველოში გივი მარგველაშვილი 1947 წლის შემოდგომაზე ჩამოიყვანეს და მოათავსეს ნათესავებთან. მისი და ლიზი რამდენიმე ქართველ ემიგრანტთან ერთად გერმანიიდან ამერიკაში გაიქცა, იქიდან კი ბუენოს-აირესში ჩავიდა, სადაც ცხოვრობდა გარდაცვალებამდე. მან მხოლოდ ერთხელ, 48-წლიანი განშორების შემდეგ, 1994 წელს მოახერხა ბუენოს-აირესიდან ბერლინში ჩასვლა და ძმის მონახულება. დის შესახებაც გვიამბო ერთხელ ბატონმა გივიმ: „ჩემი უფროსი და მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მამამ სასწრაფოდ გაგზავნა არგენტინაში. მას შემდეგ მხოლოდ ერთხელ ვნახე. არგენტინაში გარდაიცვალა. დაწვეს. ფერფლი კი ქარს გაატანეს ...“ – ხელი აიქნია გულნატკენმა.

1947-1952 წლებში მარგველაშვილი გერმანიისტიკას სწავლობს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში; 1954-1957 წლებში ამავე უნივერსიტეტის ასპირანტია ენათმეცნიერების განხრით. 1957-1970 წლებში კი გერმანული და ინგლისური ენების მასწავლებელია თბილისის უცხო ენათა ინსტიტუტში.

ჩემს შეკითხვაზე, თუ როდის დაიწყო მან წერა, მიპასუხა: „მოგვიანებით, ომის შემდეგ, საქართველოში. აბა, სხვაგვარად, როგორ? ომამდე ძალიან თავქარიანი ყმაწვილი ვიყავი. ომის დროს და მის შემდეგ ბევრი პრობლემა იყო. 50-იანი წლებიდან დავიწყე წერა“. ხოლო გახმაურებულ ავტობიოგრაფიულ რომანზე „კაპიტანი ვაკუში“ („Kapitän Wakusch: autobiographischer Roman“) მუშაობას გივი მარგველაშვილი 1961 წელს შეუდგა. ამავე პერიოდში წერს ის ფილოსოფიურ ნაშრომებსაც.

1969 წელს გივი მარგველაშვილს ნება დართეს, გერმანიაში თარჯიმნად გაჰყოლოდა რუსთაველის თეატრს. ოცწლიანი განშორების შემდეგ იგი კვლავ თავის სამშობლოშია, თუმცა მხოლოდ სოციალისტურ სექტორში. ეს გარემო ნამდვილად უცხო და უცნობი იყო მისთვის, ძალზე დაშორებული ბავშვობისდროინდელი ბერლინისგან.

მალე, 1970 წელს, გამოქვეყნდა მარგველაშვილის პირველი ფილოსოფიური ნაშრომი „ენის როლი ჰაიდეგერის ფილოსოფიაში“, რის საფუძველზეც იგი თბილისში ფილოსოფიის ინსტიტუტში მიიწვიეს სამუშაოდ. 70-90-იან წლებში მას ნაცოფიერი და საინტერესო ურთიერთობა აქვს ცნობილ მწერლებთან, პოეტებთან, მხატვრებთან და საზოგადო მღვაწეებთან: ჰაინრიხ ბიოლ-

თან, ეკერპარდ მასთან, ვოლფ ბირმანთან, ანდრეი ბიტოვთან, ბულატ ოკუჯავასთან, ჩინგიზ აიტმატოვთან, ალენ გინსბურგთან, ერნსტ იანდლთან.

90-იანი წლები, შეიძლება ითქვას, ყველაზე წარმატებულია გივი მარგველაშვილის ცხოვრებაში: 1990-91 წლებში ის გერმანიის აკადემიური გაცვლის სამსახურისა (DAAD) და ჰაინრიხ ბიოლის ფონდის სტიპენდიებს იღებს; 1993 წლიდან 2011 წლამდე ცხოვრობს ბერლინში; 1994 წლის დეკემბერში ენიჭება გერმანიის მოქალაქეობა და გერმანიის პრეზიდენტის საპატიო სტიპენდია; 1995 წელს გახდა ქალაქ რაინსბერგის ქალაქის მწერალი; 1996-ში მარგველაშვილი კითხულობს ლექციებს პოეტიკაზე ქალაქ ბამბერგში; 1997-ში კი გოეთეს ინსტიტუტის მეშვეობით მოგზაურობს ამერიკის შეერთებულ შტატებში; 2007 წლიდან მისი ნიგნები იბეჭდება გამომცემლობა „ფერბრეხერ ფერლაგ-ში“ („Verbrecher Verlag“). 2011-20 წლებში მწერალი ცხოვრობს თბილისში.

1991-1992 წლებში გერმანიაში დაიბეჭდა გივი მარგველაშვილის მრავალტომიანი რომანის, „კაპიტანი ვაკუსის“ („Kapitän Wakusch“) ორი ტომი, აგრეთვე, რომანები: „მუცალი“ („Muzal: ein georgischer Roman“, 1991) და „დიდი კორექტურა“ („Die große Korrektur“, 1991); პროზაული კრებულები: „გადაუდებელი ხელთათმანი“ („Der ungeworfene Handschuh“, 1992) და „სიცოცხლე ონტოტექსტში“ („Leben im Ontotext: Poesie - Poetik - Philosophie“, 1993).

გივი მარგველაშვილმა ფასდაუდებელი სამწერლო და სამეცნიერო საქმიანობისათვის მიიღო მრავალი ჯილდო და პრემია. მათ შორის აღსანიშნავია: ბრანდენბურგის ფედერალური მიწის ლიტერატურული პრემია, ჯილდო ლიტერატურის განვითარებაში შეტანილი წვლილისთვის, ქალაქ მერცინგის გუსტავ-რეგლერის ჯილდო, გოეთეს მედალი, გერმანიის უმაღლესი სახელმწიფო ჯილდო განსაკუთრებული დამსახურებისათვის (Bundesverdienstkreuz), ქართულ-გერმანული კულტურის პრემია, იტალო სვევოს სახელობის პრემია, ბრწყინვალეების საპრეზიდენტო ორდენი და სხვ. იგი იყო თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის საპატიო დოქტორი. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის

ექსპერტთა საბჭომ გივი მარგველაშვილი ორჯერ წარადგინა ნობელის პრემიაზე.

გივი მარგველაშვილის მრავალფეროვანი და მრავლისმომცველი შემოქმედების თვითმყოფადობას განსაზღვრავს ის, რომ იგი, ფაქტობრივად, უსამშობლო ადამიანია და, ქართული თემებისა თუ მხატვრული სახეების მიუხედავად, მისი შემოქმედება არაა ქართული ლიტერატურული ტრადიციით ნასაზრდოები. გერმანულ გარემოში აღზრდილი და გერმანული სულიერებით ნაცხოვრები ავტორისათვის არც გერმანული ლიტერატურაა მთლად მშობლიური. მისი იდენტობა, შეიძლება ითქვას, ქართულ-გერმანულია, იგი შუამავალია აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის.

რადგან უსამშობლობა თანადროული ეპოქისათვის უცხო თემა არაა, ამდენად გივი მარგველაშვილის „პოლიფონიური“ შემოქმედება ერთნაირად საინტერესოა ყველა ეროვნების მკითხველისა და მეცნიერ-მკვლევართათვის. თუმცა, ისიც მინდა აღვნიშნო, რომ მისი სამყარო მომავალი თაობებისათვის კიდევ უფრო საინტერესო შეიძლება გახდეს. როგორც თავად მწერალი არაერთხელ აღნიშნავდა, მისი ნაწარმოებების მთავარი თემა არა მხოლოდ პირადი ბედი, არამედ რთული, წინააღმდეგობებით აღსავსე მე-20 საუკუნის ადამიანის რეალობასთან ჭიდილია, რომლის ეგზისტენცია დამოკიდებულია დიდ რელიგიებსა (ბუდიზმი, ინდუიზმი, იუდაიზმი, ქრისტიანული რელიგია და ისლამი) და მსოფლმხედველობრივ-იდეოლოგიური სახის ტექსტებზე, რომლებიც ამავე საუკუნის ისტორიული მოვლენებითაა განსაზღვრული.

„კაპიტანი ვაკუში“ გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიული რომანია. მასში თავმოყრილია მწერლის მოგონებები და იგი 7 დასრულებულ ტომს მოიცავს (სიცოცხლის ბოლო წლებში მწერალმა მე-8 ტომზეც დაიწყო მუშაობა, რომელშიც დღევანდლობას აღწერს). მათგან სამი წიგნია დაბეჭდილი გერმანულ ენაზე: I და II გერმანიაში გამოქვეყნდა, III – საქართველოში „კავკასიური სახლის“ მიერ. ამ ვრცელი რომანის პირველი წიგნის ავტორიზებული თარგმანი ქართულ ენაზე შეასრულა კარლო ჯორჯანელი და 2005 წელს გამოსცა „კავკასიურმა სახლმა“. მალე „კავკასიური სახლი“ გამოსცემს თამარ (ტატა) კოტრიკაძის მიერ თარგმნილ რომანს „კოლხი მედეა კოლხოში“ („Die Medea von Kolchis in Kolchos“).

„კაპიტანი ვაკუშის“ პირველ წიგნში მოთხრობილია 1917-21 წლებში წასულ ქართველ ემიგრანტთა ცხოვრება 30-40-იანი წლების გერმანიაში. საყურადღებოა ის მომენტი, თუ როგორ ახერხებს ეროვნული იდენტობის ჯაჭვის გაბმას ემიგრანტი ქართველობა მშობლიურ წიაღთან. რომანი შეიცავს პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელ ესთეტიკურ ნიშნებს, რაც არათუ ქართული, არამედ გერმანულენოვანი სალიტერატურო სივრცისათვისაც სიახლეა. ნაწარმოებში მრავლად ვხვდებით როგორც ავტობიოგრაფიულ ელემენტებს, ასევე მხატვრულ გამონაგონსაც. მასში დარღვეულია ავტობიოგრაფიული რომანისათვის დამახასიათებელი დროისა და სივრცის კონკრეტიკა, რაც ჩანაცვლებულია სიმბოლური დრო-სივრცით. სიმბოლიზებულია რეალური საგნები და მოვლენები.

გივი მარგველაშვილის ქართულ-გერმანული იდენტობა კარგად ჩანს მის რომანში „მუცალი“.* მასშიც მწერალი საკუთარ თავს განიხილავს, როგორც ტექსტის სამყაროს ნაწილს. მისი სამშობლო წიგნების სამყაროა. რომან „მუცალის“ პირველ თავსაც „ნიგნის პერსონაჟის მიძიმე ხვედრი“ („Ein hartes Buchpersonschicksal“) ჰქვია. გივი მარგველაშვილის ამ მრავალპლანიანი ნაწარმოებისათვის არსებითი ტექსტებია ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაური“ და ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანი“. ქართული თემისა და მხატვრული სახეების შემოტანით ნაწარმოებებში ქართველმა გერმანულენოვანმა მწერალმა განსაკუთრებული ადგილი დაიჭირა პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში. „მუცალში“ პოსტმოდერნისტული მანერითაა მოთხრობილი, თუ როგორ დაიპყრეს ხევსურეთი თხის მწყემსებმა. აქედან გამომდინარე, ხევსურეთში შემოვიდა თხის თემა, თუმცა აქ ძირითადი თემაა ცხვარი (ქრისტიანობის სიმბოლო). ამ საზარელი ამბის გამო შეკრებილი მუცალი, ალუდა ქეთელაური და სხვები ფიქრობენ, როგორ დააღწიონ თავი ამ საშინელ თემას. არასასურველი თემისგან თავს დაღწევა და საკუთარი თემის პოვნა მწერლის უმთავრესი პრობლემაა.

გივი მარგველაშვილის ზღაპრულ-მითოლოგიური და ფუტურისტულად შემოსილი პარაბოლური რომანი „მუცალი“ ერთდროულად წარმოგვიდგენს ავტორის პირად თავგადასავალსა და მისი

* მუცალი. ქართული რომანი გერმანულიდან თარგმნა მაია ბადრიძემ და გამომცემლობა „დიოგენემ“ გამოაქვეყნა 2011 წელს.

სამშობლოს ისტორიას 1921 წელს დამოუკიდებლობის დაკარგვიდან 80-იან წლებამდე. ნაწარმოების პარალელური სივრცეები – ფიქციური „ნიგნის სამყარო“ და „რეალური სამყარო“ – გვიჩვენებენ საკუთარი თემიდან გაქცეული გმირისა და მისი სამშობლოს ბედს. აქედან გამომდინარე, რომანში თამამად შეიძლება ავტობიოგრაფიული, სოციალური, პოლიტიკური და ფილოსოფიური პლასტების გამოყოფა, ხოლო პოსტმოდერნიზმის მახასიათებლები (პლურალურობა, დეკონსტრუქციულობა, რეალობის გაქრობა, ირონიულობა, ინტერტექსტუალობა, მრავალკულტურულობა და სხვ.) გააჩნია რომანის არა მხოლოდ ფორმას, არამედ შინაარსსაც. ავტორი უგულვებელყოფს „ცარიელ ფურცელზე“ წერის იდეას და იცავს პალიმფსესტის პრინციპს. როგორც პოსტმოდერნისტ მწერალს, ტექსტი მას ესმის, როგორც პალისმფსესტი, ანუ ძველ ტექსტზე გადწერილი ტექსტი, რომელშიც ძველი ტექსტის ცალკეული ფრაგმენტებია შემორჩენილი. ამდენად, გივი მარგველაშვილმა „მერანსა“ და „ალუდა ქეთელაურს“ „გადაანერა“ ახალი ტექსტი და მიიღო ახალი ესთეტიკური რეალობა რომან „მუცალის“ სახით. ავტორი ახდენს ხელოვნების ნიმუშის დეფორმირებას და ირონიულ დამოკიდებულებას იჩენს ორიგინალისადმი. მისი მიზანი გასაგებია: ამ სამყაროში იდეალური არაფერია, ამდენად პაროდირება და სატირა შესანიშნავი იარაღია არსებული რეალობის აღწერისათვის.

გივი მარგველაშვილმა ქართულ ენაზე გამოქვეყნებულ „მუცალს“ შესანიშნავი წინასიტყვაობა წარუმძღვარა. მსგავსი წინასიტყვაობა რომანის გერმანულენოვან ვერსიას არა აქვს. „მუცალის“ ქართულენოვანი ვერსიის წინასიტყვაობა პასუხს სცემს მკითხველსა და მკვლევრებს იმ შეკითხვებზე, რომლებიც მათ აუცილებლად დაებადებათ ნაწარმოების კითხვისას. მწერალი აღნიშნავს, რომ მისი რომანის მთავარი აზრი მდგომარეობს ჟილ დელიოზის ძირითად პრინციპში, რომლის თანახმად, ავტორი თავის ნაშრომში წერტილებს არ სვამს, არამედ ხაზებს ავლებს, რაც იმას გულისხმობს, რომ ლიტერატურული გმირები საკუთარ ტექსტებში კი არ „იმარხებიან“, არამედ ისინი ტექსტებიდანაც კი გარბიან! ხოლო გაქცევას შიშსა და თავის დაძვრენასთან არაფერი ესაქმება. გაქცევა ამ შემთხვევაში ონტოლოგიური ცნებაა. მარგველაშვილის აზრით, „ადამიანი, შესაძლოა, მებრძოლი იყოს

გაქცევის დროსაც“. მისი რომანის გმირები გაურბიან საკუთარი ცხოვრებისათვის წერტილის დასმას და მიეშურებიან იქით, სადაც ხაზების გავლება შეიძლება. მწერალიც, ნებით თუ უნებურად (ისევე, როგორც მისი სამშობლო), საკუთარი თემიდანაა გაქცეული. მას სხვადასხვა გარემოში უხდება ცხოვრება, მეტწილად კი ისეთ გარემოში, სადაც თემმა თემა დაკარგა. მისმა ისტორიულმა სამშობლომაც დაკარგა საკუთარი თემა, ანუ სოციალისტურმა საქართველომ განვითარების ისტორიულ, კანონზომიერ გზას გადაუხვია. წერტილი არ უნდა დაისვას, რადგან ხაზების გავლებას შეიძლება ახალი, უკეთესი თემა მოჰყვეს.

მარგველაშვილი მიუთითებს, რომ ხევსურულ თემში შავი მერნით ქისტი მუცალის მოტაცების სცენით სუკ-ის მიერ ადამიანის მძევლად აყვანის სცენა წარმოადგინა. მიზნის მისაღწევად, გამოააშკარაოს სინამდვილე, მწერალი იყენებს ცნობიერების ნაკადის ტექნიკას. მისთვის „თემა და „თემი“ ერთ სააზროვნო სიბრტყეზეა. ამ გზით იგი საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის სახეს აშიშვლებს და ინდივიდის უპერსპექტივობაზე მიანიშნებს მკითხველს. რომანის მთავარი პერსონაჟი უფრო მეტად მთხრობელია, ვიდრე განმცდელი.

გივი მარგველაშვილს არაჩვეულებრივი სქემა აქვს შექმნილი პოსტმოდერნისტული რომანისათვის. იგი, ისევე როგორც გერმანულენოვანი ავტორები, რეფორმაციის პერიოდიდან დღემდე ქმნის ერთგვარ თეორიულ ნაშრომს, აყალიბებს ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ-ესთეტიკურ პრინციპებს, რომელთაც შემდგომში მხატვრულად განასხეულებს. რომანი „მუცალი“ ამ მხატვრული მეთოდის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია.

„მუცალს“ მარგველაშვილი, შეიძლება ითქვას, ღია ფინალით ამთავრებს. ჯერ კიდევ ნაწარმოების წინასიტყვაობაში იგი სვამს შეკითხვას: „გრძელდება თუ არა მუცალის გაქცევის ხაზი, და თუ გრძელდება – როგორ?“ ავტორს, ცხადია, აქვს ამ კითხვაზე პასუხი, რაც რომანის ძირითად იდეას წარმოადგენს. „თუ მისი გაქცევის ხაზი ყველა იმ წერტილს შემოუვლის, რომელიც მას ჯერ კიდევ შეიძლება დაეცვას (ან შეიძლებოდა დასმოდა), მაშინ, იმედია, ეს პრინციპულად უკეთეს, წასაკითხად და საცხოვრებლად ვარგის პირობებში შეძლებს გადანაცვლებას, რადგან ამ ხაზებს დასასრული არა აქვს“. ჩვენ კი ვისურვებდით, მუცალის საცხოვრებ-

ლად და წასაკითხად ვარგის პირობებში გადანაცვლებას და ვიმედოვნებთ, რომ ეს ასეც მოხდება, რადგან მარგველაშვილის ეს შესანიშნავი ქმნილება სცდება დროისა და სივრცის – საზღვრებს, არ სვამს ნერტილს და აგრძელებს ხაზებს. ამავდროულად, იგი აქცენტს აკეთებს ყველაზე მთავარზე: არც ინდივიდმა და არც თემმა არ უნდა დაკარგოს მთავარი თემა – ის მთავარი თემა, რომელიც ადამიანისა და ერის ეგზისტენციის განმსაზღვრელია.

ემიგრაციის მწვავე თემა საუკეთესოაა განსხეულებული მარგველაშვილის ესეში „კედლის გაზეთის გაოცებული მკითხველი“ („Der verwundete Mauerzeitungsleser“, 2010), რომელიც 2010 წელს გამოქვეყნდა ბერლინში და რომელშიც ავტორმა ბერლინის კედლებზე ამოკითხული მრავლისმთქმელი წარწერების მეტად საინტერესო ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. ნაშრომს იმით იწყებს მწერალი, რომ მას ათწლეულების მანძილზე ადამიანის ონტოტექსტუალური მდგომარეობა აინტერესებს, რის გამოც იგი არსებობს როგორც ტექსტის სამყაროს ნაწილი. ონტოტექსტუალობა ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში, ადამიანის ონტოტექსტუალური ვარიაცია მარგველაშვილის შემოქმედების სპეციფიკის განმსაზღვრელია. ტექსტის სამყაროს ნაწილნი არიან გრაფიტის ავტორებიც. ამ მხრივ მას განსაკუთრებით საყურადღებოდ მიაჩნია „ონტოლოგიურად ცალსახა და მრავალმნიშვნელოვანი ან კონტრაპუნქტული წარწერები“ კედლებზე ბერლინის ქუჩებში, რომლებშიც ეპოქათა სულიკვეთება და განწყობაა გამოხატული. ესეში „კედლის გაზეთის გაოცებული მკითხველი“ იგი მოგვითხრობს იმ ადამიანებზე, რომლებიც ქუჩის ხელოვნებას ქმნიან. მოკლე ტექსტებსა და ნახატებში მცხოვრებ პიროვნებებს, მართალია, მარგველაშვილი პირადად არ იცნობს, მაგრამ მათი ნამუშევრები ცხადყოფენ ავტორთა ცხოვრების წესს, პრიორიტეტებსა და სულიერ მოთხოვნილებებს.

კედლის გაზეთის გაოცებული მკითხველი თავად მწერალია, რომელიც გრაფიტის მეშვეობით ემიგრანტების განწყობას, ანდა ემიგრანტებისადმი გერმანელთა დამოკიდებულებას ამოიკითხავს. კონტრაპუნქტულ „კედლის გაზეთში“, რომელსაც „სულ მცირე ორი ავტორი მაინც ჰყავს და სხვადასხვა დროშია შექმნილი“, კარგად ჩანს ეპოქისა და პიროვნების ტრაგედია, ადამიანთა დამოკიდებულება ტოტალიტარული რეჟიმებისა და

უცხოელებისადმი. ისინი ისტორიულია და თანადროული, ზოგჯერ მკაცრი და ულმობელი, ზოგჯერ ჰუმანური და ზოგჯერ დიდაქტიკური.

კედლის ნარწერები, რომელთაც გივი მარგველაშვილმა თავი მოუყარა ესეში „კედლის გაზეთის გაცემული მკითხველი“ და რომელთა ძალზე საყურადღებო ინტერპრეტაციაც შემოგვთავაზა, ააშკარავებენ განწყობასა და ემოციებს ავტორისას, რომელიც წლების შემდეგ თავად აღმოჩნდა მშობლიურ ბერლინში ემიგრანტი. ემიგრაცია, დევნილობა კი მისი ჩვეულებრივი მდგომარეობაა. იგი არც საბჭოთა საქართველოში იყო შინ, არც ნაცისტურ და არც გაერთიანებულ გერმანიაში. ამიტომ სამშობლო, საკუთარი სამყარო წიგნის ორ ყდას შორის უპოვია, მასში შეუფარებია თავი და იქედან აფასებს მის მიერ ნანახსა და განცდილს, მკითხველს კი ფიქრისა და განსჯის უსასრულო შესაძლებლობას აძლევს.

გივი მარგველაშვილი თავის წარსულთან ერთად ცხოვრობდა. გასახსენებელი და მოსაყოლი გაცილებით მეტი ჰქონდა, ვიდრე ნაწარმოებებში მოგვითხრო. ერთ-ერთი შეხვედრის დროს გავიხსენეთ 1937 წელი, ტიციაანი, მიხეილ ჯავახიშვილი, პაოლო იაშვილი და ტოტალიტარული რეჟიმის მრავალი მსხვერპლი. ერთმა წინადადებაში, მის მიერ თქმულმა, მთელი ეპოქის ტკივილი გამოხატა: „პოეტს როგორ უნდა ესროლო?“ მართლა, როგორ უნდა ესროლო პოეტს, რომელიც მშვენიერ სამყაროს ქმნის. ერთხელ გრიგოლ რობაქიძეც გავიხსენეთ: „მე გრიგოლ რობაქიძეც მინახავს. 10 წლის ბიჭი ვიყავი. ჩვენთან მოდიოდა ხოლმე თავისი პარიკით. გრიგოლ რობაქიძე უდიდესი მოვლენაა ქართული ლიტერატურის ისტორიაში“, – ხაზგასმით აღნიშნა ბატონმა გივიმ.

როცა ვსტუმრობდით, მწერალი ძირითადად ქართულად გველაპარაკებოდა, ხანდახან გამოურევდა გერმანულ და რუსულ ფრაზებს, რაც კიდევ უფრო საინტერესოსა და სასიამოვნოს ხდიდა ჩვენს საუბარს. ადამიანმა ყველგან უნდა ნახოს სარგებელი, რუსული და ფრანგული „ლაგერში“ ვისწავლეო. „ზაქსენჰაუზენში ბევრი რუსი და ფრანგი ტყვე იყო. ორი წელი საკმაოდ დროა ენის შესასწავლად. მაგრამ რუსული ისევე ცუდად ვიცი, როგორც ქართული“, – ღიმილით იტყოდა თავმდაბალი შემოქმედი. ფაქიზი და კორექტული იყო ის, როცა ენის ცოდნაზე საუბრობდა. ხაზგასმით

უნდა აღვნიშნო, რომ იგი ქართულსაც შესანიშნავად ფლობდა და რუსულსაც; არაჩვეულებრივი მასპინძელი სუფრას გაშლილს გვახვედრებდა და ბავშვური გულწრფელობით გვთავაზობდა უგემრიელეს ღვებელსა და ტკბილეულს. „მიირთვით, მიირთვით. ხომ გემრიელია?“ ერთხელ ძალზე გაიხარა, როცა ჩვენი სურვილი შეიტყო: გვინდოდა გვენახა მისი ჯილდოები, რომელიც მან სამწერლობო, ფილოსოფიური და საზოგადოებრივი საქმიანობისათვის სხვადასხვა დროს მიიღო გერმანიის მთავრობისაგან. ჯილდოთა შორის იყო გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის პრეზიდენტი იოახიმ გაუკის წერილი, რომელიც მან 2012 წლის დეკემბერში გამოუგზავნა ბატონ გივის და მეტად ორიგინალურად მიულოცა დაბადების დღე: „კაპიტანი ვაკუშის ფიგურაში თავს იყრის თქვენი მრავლისმომცველი სამწერლო საქმიანობის ბევრი ელემენტი. თქვენ თავად განიცადეთ იზოლაციის, ემიგრაციისა და გაუცხოების ტკივილი. წერა თქვენი გადარჩენისათვის აუცილებელი იყო – მკითხველი უშუალოდ გრძნობს ამას. თქვენი ტექსტები გულისკენ მიემართებიან და არავის ტოვებენ აუღელვებელს. ამაზე მეტი რა უნდა გააკეთოს ლიტერატურამ?

ჯანმრთელობა და კეთილდღეობა, ბედნიერება და წერის უწყვეტი სიხარული – ამას და კიდევ ბევრს, ამაზე მეტს – გისურვებთ“. პრეზიდენტის გულწრფელი წერილი ნათელყოფს, თუ რა კარგად იცნობს იგი გივი მარგველაშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებას, რომელიც ნამდვილად იყო დაჯილდოებული წერის უწყვეტი სიხარულისა და სიცოცხლის სიყვარულის ნიჭით.

2013 წლის 1 თებერვალს, თუმანიშვილის თეატრში ქართველ-გერმანელი მწერალი, ფილოსოფოსი და ენათმეცნიერი გივი მარგველაშვილი 85 წლის იუბილეზე გოეთეს ინსტიტუტისა და DVV International-ის მიერ დაწესებული პირველი პრემიით დააჯილდოვეს. ამ დღიდან ეს პრემია გივი მარგველაშვილის სახელობის გახდა და იგი ყოველწლიურად გადაეცემა იმ ადამიანებს, რომლებიც ქართულ-გერმანული ურთიერთობების გაღრმავებაში განსაკუთრებულ წვლილს შეიტანენ.

განსაკუთრებით გაახარა გივი მარგველაშვილი 2013 წელს მიღებულმა იტალო-სვევოს პრემიამ (Italo-Svevo-Preis), რომლის გადაცემაზეც ჰამბურგში, მართალია, იგი ვერ წავიდა, მაგრამ საზეიმო ცერემონიაში საქართველოდან მიიღო მონაწილეობა.

სიამაყით გვიჩვენა მან პრემიის გადაცემის ამსახველი ფოტოები და ნაგვიკითხა ფრაგმენტი სიტყვიდან, რომელიც პრემიის გადაცემისას წარმოთქვა და რომლის ლაიტმოტივი „Leser in der Nacht“ („მკითხველი ღამეში“) ფრენკ სინატრას მელოდიით რამდენიმეჯერ წაილიღინა, თან კმაყოფილი იღიმებოდა: „ესე იგი, მიცნობენ. კითხულობენ ჩემს ნაწარმოებებს...“

2020 წლის 13 მარტს, კორონა ვირუსის მძვინვარე პანდემიის პერიოდში, უხმაუროდ წავიდა ამქვეყნიდან ჩვენი უძვირფასესი გივი მარგველაშვილი. მახათას მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონამდე სულ რამდენიმე ადამიანმა მიაცილა იგი ქვეყანაში დაწესებული აუცილებელი მკაცრი რეგულაციების გამო.

P.S. მწერლის ეროვნებაზე არ საუბრობენ. დიდი მწერალი არღვევს ვინრო ეროვნულ ჩარჩოებს და მსოფლიო ლიტერატურის კუთვნილება ხდება. მე მაინც ვკითხე გივი მარგველაშვილს ერთხელ:

- ბატონო გივი, ვინ ხართ თქვენ ეროვნებით?
- ტემპერამენტით – ქართველი. მენტალობით, ალბათ, გერმანელი, რადგან გერმანიაში გავიზარდე და ჩემი სააზროვნო ენა გერმანულია, – მიპასუხა უმალ და გაიცინა ისე გულწრფელად, როგორც მხოლოდ ყველაზე კეთილშობილი ადამიანები იცინიან.

რეზო ესაძე (1934-2020)

მირანდა ტყეშელაშვილი

„...იქ, სადაც ახლა არა არის რა, სიჩუმის გარდა“

რეზო ესაძე, კინორეჟისორი, სცენარისტი, მსახიობი, პოეტი და მხატვარი, წელს, 18 აპრილს, 86 წლის ასაკში გარდაიცვალა.

საშუალო სტატისტიკური მონაცემებით, არც სიცოცხლის 86 წელია ცოტა ადამიანისათვის და არც ის, რაც ერთმა კაცმა, რეზო ესაძემ, მრავალმხრივი შემოქმედებითი ნიჭის წყალობით, მოასწრო თავისი ცხოვრების განმავლობაში (11 ფილმი, მათ შორის საერთაშორისო ფესტივალების გამარჯვებულები – „ერთი ნახვით შეყვარება“ და ნეილონის ნაძვის ხე“; ათი მთავარი და უამრავი ეპიზოდური როლი სხვა რეჟისორების ფილმებში, მათ შორის – გრანპრი მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის ფილმში „ქალაქი ანარა“; როგორც მხატვრის, პერსონალური გამოფენები თბილისში, მიუნხენში, ჟენევისა და თელ-ავივში; 2001 და 2003 წლებში გამოცემული პოეტური კრებულები; ნახატების რამდენიმე ალბომი; სახელმძღვანელო კინორეჟისურის შესახებ...). თუმცა, მისი სიკვდილი, კიდევ რამდენიმე მხცოვან და ღვანლმოსილ ჩვენს თანამემამულესთან ერთად, გამორჩეულად სევდიანი იყო, რადგან ისინი უკანასკნელ გზაზე ვერ გააცილეს მათი შემოქმედების თაყვანისმცემლებმა, მკითხველმა, მსმენელმა თუ მაყურებელმა.

განსაკუთრებული წელიწადი აღმოჩნდა 2020, საუკუნეში ერთხელ, ორივე მხრიდან ერთნაირად რომ იკითხება და უცნაური მოლოდინით განგვანჯობს.

XXI საუკუნის მეორე ათწლეულის დასასრულს მსოფლიო სრულ იზოლაციაში მოექცა. რეზო ესაძე, რომელიც თავად ძალიან აქტიური ადამიანი იყო, როგორც შემოქმედებითად, ისე საზოგადოებრივ ასპარეზზე, სიბერესა და სიკვდილზეც ბევრი ჰქონდა ნაფიქრი (**„ჩემი სიბერის ფანჯრიდან ვუმზერ ბილიკს, რომელზეც დავრბოდი წინათ და წარმოვიდგენ – საფლავის ლოდი, თავზე**

მესხმება ჟუჟუნა წვიმა“), ალბათ ვერ წარმოიდგენდა, ასეთ დროს, ასე უხმაუროდ წასვლა რომ მოუწევდა.

მაგრამ, როგორც არ უნდა ჩავიკეტოთ, მსოფლიო ქსელის ეპოქაში უჩუმრად ვერაფერი მოხდება. იმ დღეებში ფეისბუქზე მისი გარდაცვალებისადმი მიძღვნილ უამრავ სტატუსს გადავანწყდი.

რეზო ესაძის გახსენებისას ჩემს თვალწინ ყოველთვის ცოცხლდება გაზეთ „კალმასობის“ რედაქცია, ლიტერატურის ინსტიტუტის მესამე სართულზე, გრძელ ოთახში ორ რიგად ჩამწკრივებულ მაგიდებს შორის წინ და უკან მავალი, თავისი ცხოვრების მნიშვნელოვან ამბებს ყვება გატაცებით, ხმის ტემპრის ხშირი ცვლილებით, საკუთარი მონათხრობის პერსონაჟების საოცარი იმიტირებითა და მრავალფეროვანი ჟესტიკულაციით.

1990-2000-იან წლებში, როდესაც კინოს კრიზისის ხანა დაუდგა, ის შემოქმედების სხვა სფეროებზე გადაერთო; ლექსებს წერდა და ლიტერატურული პერიოდიკის რედაქციებსაც ხშირად სტუმრობდა. ასე მოხვდა „კალმასობაშიც“, რომლის რედაქტორი, შარლოტა კვანტალიანი, გულიანი მასპინძელი იყო, რედაქცია – მუდამ ხალხით სავსე, ბატონ რეზოს კი აუდიტორია უყვარდა.

რეზო ესაძის ლექსები დაიბეჭდა, განსხვავებული, გონებაში კადრებად გამოვლილი პოეზია. რამდენიმე ხანში, სოლომონ ტაბუცაძის ძალიან საინტერესო, პროფესიონალური და გულთბილი გამოხმაურება მოჰყვა. მაღლიერი იყო, რედაქცია მოსწონდა, იქაური ატმოსფერო, ადამიანები.

ბუნებრივად გაუჩნდა საკუთარი ცხოვრების, ადამიანური ურთიერთობების გაზიარების სურვილი. ყვებოდა დიდხანს. გვითხრა, გურიაში ყველა სოფელს თავისი ილიკო და ილარიონი ჰყავსო და საკუთარი ბებია-ბაბუის, მეზობლების სასაცილო ისტორიები გაიხსენა; მოსწონდა მსმენელების რეაქცია, განსაკუთრებით იმ დღეს შემთხვევით შემოსწრებულნი, შარლოტას თვალეგაბრწყინებული, კისკისა სალომესი. ბოლოს, ერთი ამბავი დაამატა: „ჩემი გურული ბებია, მეზობელთან იშვიათად გადადიოდა, მაგრამ თუ მანც წავიდოდა, არ ადგა საშველი მის დაბრუნებას. ერთ საღამოსაც, ბაბუამ ბალოში გამატანა, წოულე ბიჭო ბებიაშენს, დასჭირდებო. ხომ არ გგონიათ, დაანება კატომ თავი ლაპარაკს? გამომართვა ბალოში, დაეყრდნო ზედ, უბერავს და უბერავს. როდის-როდის, – ა, გოგო, რა მიქნა, ხო იცი ახლა, ეს ბალოში რეიზა გამომიგზავნაო,

მიუბრუნდა თანამოსაუბრეს, – ახლა ქე გავძეხი ნენა მე ლაპარაკით და ნევეი სახლშიო“. მეც გავძეხი ახლა თქვენთან ლაპარაკით და ნევეი სახლში! დაამატა თავად ბატონმა რეზომ.

ასე გაგრძელდა რამდენიმე ხნის განმავლობაში. მერე და მერე, მისი ნაამბობი ზეპირ მოთხრობებად რომ გადაიქცა, შარლოტამ, ჩავნეროთო, შესთავაზა, თუმცა, მაგიდაზე გაჩენილმა დიქტოფონმა, სულ უმნიშვნელო ზომის შავმა ყუთმა, ისე დააბნია, ლაპარაკის ხალისი დაუკარგა. დიქტოფონი ავიღეთ და გადავწყვიტეთ, უბრალოდ, მისი ამ არაჩვეულებრივი პერფორმანსების ხილვას დავჯერებოდით.

შემთხვევითი მსმენელი არ უყვარდა, რედაქციაში საკუთარი „პუბლიკა“ ჰყავდა, რომელთა შორის, რედაქციის თანამშრომლებთან ერთად, აუცილებლად მოისაკლისებდა-ხოლმე სალომესა და სოსო ტაბუცაძეს.

მოშორებით მაგიდასთან მჯდომმა, თავდაპირველად მისი ამბების ჩანერა იმიტომ დავინწყე, უკეთ რომ დამმასხოვებოდა და სხვებისთვისაც გამეზიარებინა ზოგჯერ სახალისო, უფრო ხშირად – საინტერესო ისტორიები. ისეთი აზარტით ყვებოდა, ნებისმიერი ფრაზის გამოტოვება მენანებოდა. ოდესღაც, სკოლაში გავლილი სტენოგრაფიის გაკვეთილებიც გამომადგა. გადავწყვიტე, წერილობითი ფორმა მიმეცა მონათხრობისთვის, ძალიან ფრთხილად გადავაადგილე ზოგიერთი ეპიზოდი და ტექსტი მხოლოდ იმ ზედმეტი სიტყვებისაგან გავათავისუფლე, ზეპირმეტყველებას რომ ახლავს-ხოლმე. შარლოტამ ჩემი პირველი მცდელობა აჩვენა, ხომ არ დაგვებეჭდაო, ჰკითხა. ბატონი რეზო დიდი ენთუზიაზმით შეხვდა ამ ამბავს. უკვე კვირაში ორი-სამი დღე ვინერდით და გაზეთის ყოველ ნომერში ამდენივე გვერდს ვუთმობდით რეზო ესაძის ზეპირ მოთხრობებს, მისივე პოეტური კრებულების მსგავსად, ავტორის ნახატებით და, კიდევ, შარლოტას მიერ კინოკადრებად აკინძული, თხრობის პროცესში გადაღებული ფოტოებით გაფორმებულს.

ასე შეიკრა მოთხრობებად გურიაში გატრებული ბავშვობის თავგადასავლები, ახალგაზრდობის სასაცილო ისტორიები, თუნდაც ის, როგორ მოხვდა შემთხვევით, ყურნალისტიკის ნაცვლად, ფიზიკის ფაკულტეტზე, მხოლოდ იმიტომ, რომ ყველა სარკმელთან, სადაც საბუთებს იღებდნენ, დიდი რიგი იდგა, ნაცნობმა ურ-

ჩია, აი, იქ, ურიგოდ შეგიძლია შეიტანო. მერე, გადასვლა კი არა, კათედრაზე ტოვებდნენ, მასზე დიდ იმედს ამყარებდნენ. „მე რომ ატომის იონად გადაქცევის თეორიას ვყვებოდი, ლექტორები ერთ-მანეთს ეძახდნენ, მოდიოთ აქ, მოუსმინეთო“, იხსენებდა.

რეზო ესაძის მრავალმხრივ მოღვაწეობას უნივერსიტეტის ასტროფიზიკის კათედრაზე სამსახური, ასევე – ფიზიკისა და ასტრონომიის მასწავლებლის სამწლიანი სტაჟიც ავსებს 23-ე სკოლაში, სადაც მისი მოსწავლეები იზა ორჯონიკიძე, გურჩა კვარაცხელია, გოგი ქავთარაძე იყვნენ. მოსკოვში, კონოს სახელმწიფო ინსტიტუტში, მიხეილ რომის სახელოსნოში სასწავლებლად სკოლიდან წავიდა. მის მონათხრობში ყველაზე დიდი ადგილი სწორედ მოსკოვის კინოს ინსტიტუტში გატარებულ სტუდენტობის წლებს ეთმობოდა, მაგრამ გამორჩეულად მაინც გალაკტიონ ტაბიძესთან შეხვედრების გახსენება უყვარდა; სულ რამდენიმე, თითქმის უმნიშვნელო ეპიზოდი მისი ცხოვრებიდან, იმდენად შთამბეჭდავი აღმოჩნდა, რომ ცხოვრების ბოლოს მასზე ფილმის გადაღება ჰქონდა განზრახული. გალაკტიონის შესახებ დანერვილი სცენარიც „კალმასობაში“ დაიბეჭდა.

წელიწადზე მეტ ხანს გრძელდებოდა რეზო ესაძის თითქმის ყოველდღიური სტუმრობა ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში, გაზეთ „კალმასობის“ რედაქციაში. ამ ხნის განმავლობაში, დაინერა მისი ცხოვრების წიგნი, მის მიერვე ზეპირად მოთხრობილი. თავად ძალიან მოსწონდა, თუმცა თვლიდა, რომ საამბობი კიდევ ბევრი დარჩა, უნდოდა, დასრულებული სახე მიეცა და კრებულის სახით დაებეჭდა. არა მარტო თავისი ცხოვრების, საკუთარი შემოქმედების შესახებაც თავად მოეყოლა, რადგან მიანდა: **„მე უფრო მეტად არ ვიცი ჩემი თავი, ვიდრე ჩემზე როცა ლაპარაკობენ?! როცა მეუბნებიან: ეს „ასე“, „ასე“, „ასე“... ჩამოკიდებენ ხოლმე რეცეპტებს, დააწყობენ. მე ვუსმენ და არ ვიცი რა ვქნა, თავი დაფუქნიოთ თუ შევეწინააღმდეგო“...**

ისიც მტკიცედ სწამდა, რომ მთელი მისი შემოქმედება, ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში მოღვაწეობის შედეგი, ერთიანი იყო, განუყოფელი: **„ხელოვნებაში არსებობს ერთი ენა – გულის ენა, რა ენითაც არ უნდა ლაპარაკობდეს ხელოვანი...“**

* * *

მრავალ ნიჭთა შორის რეზო ესაძის შემოქმედებითი შესაძლებლობები პოეზიასა და მხატვრობაშიც გაცხადდა. მისი პოეტური ოპუსები დატვირთულია ბიბლიური რემინისცენციებით, დავითის ფსალმუნთა განწყობითა და სულიერი წიაღსვლებით. **„დამეგო მახე ფერხთა წინა“**, – წერს ის და ამჯერად ჩუმად შეჰყავს მკითხველი იმ სამყაროში, სადაც მისი კინოგმირები ცხოვრობენ, სხვაგვარად მგრძნობიარენი, იქნებ ცოტა დაბნეულებიც, საკუთარ სამოსში გაბლანდულები, შემართულებიც, **„ვით გასასროლად მომდგარი ლულა“**. ეს მახე, წუთისოფლის დრამისგან ცხოვრების მთავარ გზაზე დაგებული, ერთგვარი ძრწოლით ავსებს კაცის ცხოვრებას. ეგზისტენციალიზმი შემოდის მის ყოფაში, ყველაფერი ლამეებში ხდება იმ დროს, როდესაც ყველა იმას სძინავს, ვისგანაც დღეებია მტკივნეული.

სხვა პოეტთა სამშობლოსგან განსხვავებულია რეზო ესაძის მიერ დანახული და ნაგრძნობი სამშობლო. ის ისე მაღალი და მშვენიერია, როგორც ყოველთვის იყო და არის მის ფილმში, ნახატში, ლექსსა თუ ფიქრში. სამშობლოს ფონზე ესაძის ლირიკული გმირი ველურ და მწარე ბალახად წარმოიდგენს თავს. მიუხედავად იმისა, რომ სამშობლო ოქროს ჩარდახია, მაისის მსგავსია, ეს ვერ ანელებს მის თავზე შავ ღრუბლებად გადავლილ საშინელ ჟამთა მიერ მოგვრილ განცდებს.

***ავი ქარები სათიბებში სიკვდილებს თიბვენ,
ცელით მაგლეჯენ სისხლძარღვებს და დაფლეთილ სხეულს
თავს ველარ ვუყრი...***

პოსტმოდერნისტული მხატვრის მიერ შესრულებულ ტილოს ჰგავს მისი სამშობლო. ისტორიის სიღრმეებიდან წამოსული ტრადიციები სისხლის გუბებზე აყენებენ და პოეტი, ამ წარმოსახვით სამყაროში მთლიანად ჩაძირული, მკითხველის ცნობიერებაში საოცრად ცოცხალ ემოციას, სტრესულ განცდასაც კი წარმოქმნის. ეს განცდა, გვამურ სხეულზე დახვეული ბუზების ფონზე გაჩენილი, სასთუმალთან ჩამომჯდარი გადამთიელის დამცინავ ღიმილს (უფრო ქირქილს) ირეკლავს, რითაც კიდევ უფრო ამძიმებს ჩვენს რეალურ ყოფას. ამ პოეტურ კონტექსტში ცოცხლდება საქართველოს ისტორიული მტერი, რომლის აჩრდილი დღესაც არ გამქრავს

ლა და სადღაც ახლოს, საკუთარი ხელით გავლებული ღობიდან ირონიულად იყურება. ყველაფერ ამას მეტაფიზიკური სიმძაფრით განიცდის პოეტი და წერს:

*სიკვდილის ნანას მიმღერის იმ დროს და ლესავს დანას,
რომ დარჩენილი ნაფლეთები უფრო დაფლითოს,
სისხლიან ფიქრებს დასტრიალებს სისხლიან ფიქრით,
სული კი ისევ შენკენ ილტვის და ფეთქავს მაინც,
რადგან მას კვლავაც აქვს სურვლი, გაფრინდე ცისკენ...*

ეს იმ სამშობლოსადმი მიმართული სიტყვებია, ყოველდღე და ყოველ საათს რომ ითხოვს შველას, მისი შვილი კი, თუნდაც სხეულდაფლეთილი და მომაკვდავი, ვალდებულია მას დაეხმაროს. სამშობლო მის ლექსებში ყველგან ილანდება, იქაც, სადაც პირდაპირ არ ახსენებს, „ღვთისმშობლის მზერის გამო გაჩენილ გრძნობაზე“ გვიყვება. სათქმელს შორიდან უვლის: ზღვის ნაპირი რომ ცარიელია და სატრფო არ ჩანს, სანაპიროზე ათასწლოვან სევდას რომ დაუსადგურებია და ერთადერთი სანუგეშო მხოლოდ ის სურათია, ცხოვლად რომ იხატება, – **„წილნაყარ დედის, სხივმოსილის და მშვენიერის“**, როდესაც: **„ქრის ჩრდილოეთით ცივი ნიავი, თან სიკვდილები მოაქვს სიავით“**...

შესაძლოა პოეტურმა ინტუიციამ გარდაცვლილი დედის ფეხებთან ცრემლდაღვრილი იების კონტექსტში მარტო პირადი კი არა, საკუთარი ხალხის ისტორიული ტრაგედიაც დაინახოს, დაინახოს საქართველო – წარსულითა და აწმყოთი, ერთი ხელის მოსმით, იმპრესიონისტული ხელოვნებით დახატული. ამ ლექსებს ხომ პოეტის მიერ შექმნილი ნახატებიც ახლავს, იმ სამყაროს კონტურები, რომელიც პოეტურ ტექსტებშია ჩადებული. ისინიც სხვადასხვა ზომისა და შინაარსის გრაფიკული ტექსტებია, ზოგი ცაში აჭრილი ფანტაზიის მიწაზე დაშვებას რამდენიმე გადასკვნილი ხაზით გამოხატავს, ზოგი „სევდიანი ქალაქის წვრილმან სიცოცხლით“ სახვე ადამიანებს, ზურგშექცეულ ირმებსა და ცაში აფრენილ ბურთებს თავისი დატვირთვა აქვთ. იაპონელ იასუნარი კავაბატას გაგახსენებთ დედაზე ლექსი. ერთი ხელის მოსმით შესრულებულ პოეტურ ხატსა და ხაზებში ჩანს დედა-შვილობის მარადიული სიყვარული და ტკივილი, გულხელდაკრეფილი თავ-

საფრიანი ქალის ხატებაც მოჩანს და მიღმიერი მიუწვდომი სამ-
ყაროც, სადაც ყველაზე ძვირფასი ადამიანი გეგულება;

**დედა,
მინდოდა რაღაც მეთქვა,
მოგიახლოვდი,
მაგრამ საფლავს ადევს თოვლი
და ცივია ცა.**

ეს „ქართული“ ტანკაა, დედა-შვილობის ისეთი სიყვარულის
მომცველი, როგორც ეს ყველა ქვეყანაში შეიძლება იყოს.

ერთ ლექსში პირზე ხელაფარებული, სევდიანი თვალებითა და
შეშფოთებული გამოხედვით შესრულებულ ავტოპორტრეტში, დე-
დის სიკვდილის მომენტში მოგვრილი ტრაგიკული განცდაა აღბე-
ჭდილი. ლექსიც, ნახატს რომ უძღვის, ასახავს პოეტის აგონიურ
მდგომარეობას, ყველასა და ყველაფრისადმი მის ინდიფერენტუ-
ლობასა და თავს დატყეხილი უბედურების ყოვლისმომცველობას.

**მიკვდება დედა, ვერას ვშველი, ვუზი სასთუმალს,
თითქმის წაშლილი მისი ხელი ძლივსდა ანათებს,
ვიღაცა მოდის, მხრებზე მადებს ბანჯგვლიან თათებს,
ქრება სანთელი, სიმარტოვე გულცივია და ამაზრუნენი,
არ ირხევა ფანჯარაზე მომდგარი ტოტი...**

სიყვარულს არა აქვს ერი და ენა, ერთი რაიმე ნიშანი, ის ყველგან
ერთნაირია, მძაფრი, ადამიანური და ჭეშმარიტი. და ეს ყველანაირ
ადამიანურ გრძნობას ეხება.

**შენი მსუბუქი სამოსელი, მკრთალი სინაზის ჩუმი ექსტაზი,
არის ლაციცი უსათუთესი,
ვით ნელი ალით დარჩენილი შეშაზე კვალი,
ან შეპარული ტანში ზედაშე...**

ეს კიდევ სხვა სიყვარულია, ერთმანეთისკენ მიმსწრაფი ქალი-
სა და კაცის ჩრდილებად რომ დაუხატავს, გრაფიკული ხაზებით
რომ გადმოუცია ის ექსპრესია, რაც შეყვარებულთა გრძნობებში
აირეკლება.

საზოგადოებრივი თუ პიროვნული დრამა რეზო ესაძის პოეზი-
აში ღრმად გააზრებულია და ემოციურად მძაფრად გამოხატული.

აქ ადამიანთა, ცხოველთა და მცენარეული სამყარო ერთიან ჰარმონიას ქმნის, ყველა სუბიექტის ტკივილები გათანაბრებულია და თუ რომელიმეს არსებობას საფრთხე დაემუქრება, ეს სამყაროს მთლიანი ჰარმონიის რღვევის დასაწყისი იქნება. ლირიკული გმირისთვის ამიტომ არის ასე ნაცნობი და ხელშესახები „ყელგამოჭრილი ბალახის“ ტკივილი:

**ნეტავ ამ ბალახს, ან ყელგამოჭრილს,
ხინინით რომ პასუხობს ნიავს,
რა ფერი ჰქონდა დასაწყისში,
როცა ოთახი ღია ფანჯრიდან
ბალიშის ზღაპარს უყვებოდა მთვარიან ღამეს?!
გაქრა ის ღამე, გაიღია თეთრი ზღაპარი,
მღვრიე მორევში გადაგდებულ მეთევზის ბადეს
დამპალ ბალახის ამაზრზენი შლამი ამოაქვს...**

რეზო ესაძის შემოქმედება ერთიანია, მითუმეტეს მისი პოეზია და მხატვრობა: ლექსი ხატავს და ნახატი ლაპარაკობს სამყაროზე, სადაც ასეთი მრავალფეროვნებაა და სიყვარული, სადაც ბოროტებაც საკმარისია და ბედისწერაც ბევრჯერ უსაფრდება სიკეთეს, სადაც იმედს სასონარკვეთა ენაცვლება, სასონარკვეთას კი იმედი და ლოცვა.

ის ახლა იმ სამყაროშია რომელზედაც ყოველთვის მშვიდად საუბრობდა:

**ნამო ძვირფასო მეუღლე, ნამო,
ის სამუდამო ადგილი ვნახოთ,
სადაც მე და შენ დღეები ამო
დაგვიმთავრდება...**

დამთავრდა კიდევ და არც დამთავრებულა. მიდის და მიედინება იმ ნისლებივით, რომელთა ხატვა უყვარდა.

**დღე მიდიოდა სამარისაკენ, სამარე იყო ყვავილოვანი,
გრილი ნიავი, ჩიტის გალობა,
იკოკრებოდა ვარდი ნელიად,
და გაისმოდა ჩუმი ჩურჩული: მშვენიერია! მშვენიერია!...**

მანანა შამილიშვილი

იქ, სადაც მთები ხეობებში წვება ლანდებად... (ხალვაშებთან)

ამბობენ, გამორჩეული შემოქმედის მემკვიდრეებზე ბუნება ისვენებსო. აქ კი პირუკუ მოხდა – ბუნებამ ნიჭიერებით სავსე კალთა უხვად დააბერტყა მთელ მის ჩამომავლობას. ამით მთხრობელის ამოცანაც გაართულა, რადგან, ერთი ფუძის მიუხედავად, განსხვავებული ხელწერის ხელოვანთა შესახებ უნდა გიამბოთ. მათზე, ვინც შემოქმედებითი ინტერესების სხვადასხვაობის მიუხედავად, საერთო მიზანი დაისახა – საყვარელი „მემლექეთის“ უანგარო სიყვარული და ერთგულად მსახურება. მწერალი, რეჟისორი, მხატვარი – ამ მხატვრულ – ესთეტიკურ ტრიადას ქმნის ყველასთვის კარგად ცნობილი ხალვაშების ოჯახი, რომელმაც თავის დროზე დიდი კულტურტრეგერული მისია იტვირთა.

დღევანდელი პოსტ-პოსტმოდერნიზმის (თუ „პერფორმატიზმის“) ეპოქის შვილებს ძნელად თუ წარმოუდგენიათ ის სირთულეები, რაც ჩვენმა ქვეყანამ წარსულში გამოიარა. ისტორიის მიმართ გულგრილ ახალთაობას უკან მოხედვა ისედაც ეძნელება. ბევრისთვის არც ის ამბავია, ალბათ, ცნობილი, რომელსაც უნდა მოვყვე. იყო დრო, როდესაც სამასწლოვანი ოსმალური მონობისგან გათავისუფლებულ აჭარას ისე სჭირდებოდა ნუგეში და ტკივილების დაამება, როგორც სწეულ შვილს დედის მზრუნველობა და ალერსი. იმ ძნელ დროებაში ჰანისლამისტა და ათასი ჯურის აგიტატორთა შეგონებით დამფრთხალი ძირძველი მოსახლეობა სამუდამოდ ტოვებდა მამაპაპისეულ კარმიდამოს და თურქეთში გაქცევით შველოდა თავს; ვაიმოკეთეთა მტკიცებით, ძალით გააქარსტიანებენო, უკანმოუხედავად გარბოდა და საკუთარი ნებით მორჩილებოდა მუჰაჯირობის მძიმე ხვედრს.

ფართო უფლებებით მინიჭებული ავტონომიის მიუხედავად, ისტორიული სამცხე-საათაბაგოს მკვიდრი მოსახლეობის ნაწილი

ეჭვით უყურებდა დამოუკიდებელი საქართველოს ხელისუფლების მცდელობებს. ამით სარგებლობდნენ მარად ჩასაფრებული მტრები და ყველაზე მტკივნეული გზით ცდილობდნენ ახალგაზრდა ქართული რესპუბლიკის მიმართ ანგარიშსწორებას – მშობელს შვილს სამუდამოდ აშორებდნენ. არადა, რელიგიური სხვაობის ნიშნით შექმნილი ავტონომია (დღეს ქართული სახელმწიფოს სხეულზე უკვე რუდიმენტად ქცეული) სრულად უზრუნველყოფდა რჯულის ხელშეუხებლობას, ოლქის დამოუკიდებელ ადმინისტრაციულ მონყობას, ადგილობრივ საქმეებში ჩაურევლობას. ქვეყნის მთლიანობის იდეით ნაკარნახევი ეს გონივრული ნაბიჯი წარმატებით უპირისპირდებოდა მტრის გეგმებს. თითქოს უკეთესის იმედიც გაჩნდა, მაგრამ ბოლშევიკურმა ანექსიამ ყველაფერს წერტილი დაუსვა. მერე ავტონომიაც საბჭოურ ყაიდაზე მოეწყო და ერისკაცთა ძალისხმევას, სულიერი ერთობა განემტკიცებინა ისტორიული ბედუკუღმართობით დაშორებულ მოძმეებს შორის, ნიადაგი დროებით გამოაცალა.

საბჭოთა იმპერია, ცხადია, საკუთარ მიზნებს სახავდა და „დაყავი და იბატონეს“ პრინციპით მოქმედებდა. ასე გადმოგვყვა წარსულიდან აჭარის მკვიდრთა „თათრის“ სახელით მოხსენიების მავნე ჩვევა, რასაც ჰაიდარ აბაშიძე ტკივილიანი წერილით – „როდის გავიგე მე, რომ თათარი ვარ“ – გამოეხმაურა. ამ პრობლემას მიუბრუნდა შემდგომში ახალგაზრდა მწერალი ფრიდონ ხალვაში, ვინაც მთელი თავისი ცხოვრება და შემოქმედება ქართველთა ერთიანობის იდეას მიუძღვნა. ვრცელი ისტორიული ექსკურსიცი იმისთვის მოვიხმეთ, რომ უფრო ცხადად წარმოგვეჩინა მწერლის სამოღვაწეო ეპოქის თავისებურება.

ფრიდონ ხალვაშმა წინააღმდეგობებით აღსავსე დიდი გზა განვლო. ბოლშევიკური ტერორის დროში დაბადებულმა, მთელი საბჭოთა ეპოქა გამოიარა, მის აღსასრულსაც მოესწრო და დამოუკიდებელი საქართველოს პირველ ნაბიჯებსაც. სიმწარეც ბევრი იწვნია და გულისტკენაც, გაჭირვებაც ნახა და დალხენაც. ამ ხანგრძლივი ცხოვრებისგან მრავალი სიკეთეც მიიღო. მისი ჯილდოების ჩამონათვალი ვრცელია – იყო რუსთაველის პრემიის ლაურეატი, თბილისის საპატიო მოქალაქე, საქართველოს მწერალთა კავშირის პრეზიდენტის წევრი, პარლამენტარი, 36 წელი ხელმძღვანელობდა მწერალთა კავშირის აჭარის ორგანიზაციას.

ყველა ამ ტიტულსა და თანამდებობას მშობლიური ქვეყნისა და კუთხის სასიკეთოდ იყენებდა.

„ახლაც ჩემი მშობლიური ხალხის, ქართული მწერლობისა და სიტყვის სამსახურში ვარ და უამისოდ არ შემოძლია, სხვაგან ვერ ვივარგებ“ – ამბობდა უკვე 80 წელს მიტანებული მწერალი, რომელმაც საკუთარ კრედოს სიცოცხლის ბოლომდე უერთგულა.

„მე არ ვიქნები შენი სტუმარი“

„მე არ ვიქნები შენი სტუმარი“ – ამ საყვედურნარევი წრფელი სიტყვებით მიმართა პოეტმა საყვარელ თბილისსა და დედაქალაქელ თანამოკალმეებს გასული საუკუნის 50-იან წლებში, ერთ-ერთი შემოქმედებითი სერობისას. მან ამით, საკუთართან ერთად, მთელი სამხრელი ქართველობის გულისტკივილი გაამჟღავნა. თვალცრემლიანი გიორგი ლეონიძე, ფრიდონის ნათლია (1925 წელს დაბადებულ მწერალს სახელი ოსმალურ ყაიდაზე შეურჩიეს და ხემიდი დაარქვეს. ყმანვილკაცობაში პოეტი გოგლამ „მონათლა“ „ვეფხისტყაოსნის“ ლიტერატურული პერსონაჟის სახელით), თურმე ფეხზე წამომდგარი უკრავდა ტაშს. რა გასაკვირია, რომ მწერლის მოგონებებში ამ დღეს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. თავის გვიანდელ ჩანაწერებში იხსენებდა – თბილისში მიმავალს, მატარებლის კუპეში წამოწოლილს დამემგზავრაო ეს სტროფი. აქედან მერე მთელი ლექსი „გასრიალდა“, დღემდე მკითხველს ჟრუანტელს რომ გვრის, ისეთი სიტყვებით:

*რა გლოვად ვიყავ, რა დასანახი,
ჭოროხს მენამულ ფერში უვლია,
საქართველოში ალბათ კალმახი,
მიტომ სისხლისფრად დანიწკლულია.*

მტკივნეულ თემებზე მწერალს ბევრჯერ უსაუბრია. მთელი თავისი ცხოვრება, ლიტერატურული იქნება თუ საზოგადოებრივი, რელიგიური ნიშნით ადამიანების დახარისხების წინააღმდეგ ბრძოლას შეაღია. ამ პრობლემას მხატვრული ტექსტიც მიუძღვნა – რომანი „შეიძლება თუ არა მუსლიმანი იყოს ქართველი?“, რომელშიც მთავარ პერსონაჟს, შიოს, საკუთარი გულისწუხილი ასე

ათქმევინა: „(„თათრად“ მოხსენიება – მ.შ.) თავმოყვარეობასაც ჩუმ-ჩუმად, ჩრჩილივით ღრღინის“. ამ რომანით გააცხადა მნიშვნელოვანი სათქმელი, დიდი ილიასგან ნაანდერძევი: „ჩვენი ერთად ყოფნის რელიგია ჩვენი ენაა და ვინც ქართულს აღიარებს მშობლიურ ენად, ამ რელიგიის მორწმუნეა, ანუ ქართველია“. საგაზეთო პუბლიკაციებშიც ხშირად გაუსვამს ხაზი, რომ ეს სამნუხარო ჩვევა ეროვნული შეგნების დეფიციტზე მიანიშნებსო.

აღნიშნულ პრობლემაზე საუბრით ერთხელ თქვენს მონა-მორჩილსაც დასდო პატივი. ბატონ ფრიდონთან ინტერვიუ „დილის გაზეთისთვის“ ჩავწერე (მაშინ გაზეთში საკუთარ რუბრიკას, „თანამოდარდეს“ ვუძღვებოდი). დღეს რომ ვიხსენებ, გული მწყდება, რამდენად მეტი შემეძლო წამომელო ამ საუბრიდან და რა მწირად გამოვიყენე ეს შანსი. იმ შეხვედრისას ბატონმა ფრიდონმა მითხრა: „ენა ადრე იყო, რელიგიები მერე მოვიდა. ქართული ენა რომ გაჩნდა სამეტყველოდ, იმ ენის შვილები ვართ ჩვენ, ამიტომ ენის ერთგულებით უნდა გადავარჩინოთ ერთმანეთი, ჩვენი ერთად ყოფნა გადავარჩინოთ. ჩვენი პოლიტიკა, სახელმწიფო იდეოლოგია ამაზე უნდა ავაშენოთ. მაშინ აღარ წამოროშავს ვიღაც, რომ „თათარს მივცე ხმაო“ („დილის გაზეთი“, №40, 2000 წ., გვ.: 10).

მწერლის ეს სიტყვები გაფრთხილებასავით ჟღერდა და ერთგვარად წინასწარმეტყველურიც აღმოჩნდა. ყველასთვის კარგად არის ცნობილი, რომ სიტყვისა და გამოხატვის თავისუფლებების ნუსხაში რწმენის თავისუფლება, კონფესიური არჩევნის უფლება ერთ-ერთი უმთავრესი დემოკრატიული ღირებულებაა. ამ ფასეულობებს ემყარება დღეს ჩვენი სახელმწიფოს იდეოლოგია. ქართველი მუსლიმის „განკეპვლის“ ეს მავნე ტენდენციაც დიდი ხანია მიეცა დავინყებას. ამიტომ დღეს, როცა ვისმენთ ვიშვიშს ჩვენი „არშემდგარი სამოქალაქო საზოგადოების“ გამო (ზოგჯერ, ცხადია, სამართლიანადაც), ეს ვითარებაც უთუოდ უნდა გავიხსენოთ.

სიცოცხლის ბოლო წლებში გამოქვეყნებულ წერილებში მწერალი სულ სხვა მხრით წარმოაჩენს ზემოგანხილულ პრობლემას. მისი სატკივარი ამჯერად ტრადიციული რელიგიის წიაღში დაბრუნებულ მოსახლეობაში ხელოვნურად გაღვივებული „პანისლამისტური“ განწყობები აღმოჩნდა. განსაკუთრებით, მატერიალური ნახალისებით გადაბირებული, შეჭირვებული ოჯახებიდან თურქეთში გაგზავნილი ახალგაზრდების ბედი აწუხებდა. საგაზე-

თო პუბლიკაციებსა და მემუარულ ნაწარმოებებში არაერთხელ აღუნიშნავს ამის თაობაზე; პრობლემის მოგვარების გზებზე სასაუბროდ ხელისუფლებისთვისაც ხშირად მიუმაართავს.

„დამაბრუნე, მადლია...“

გოგლას მიერ ერთხელ უკვე „მონათლული“ ფრიდონ ხალვაშის „მეორე ნათლობა“ 2000 წლის 15 მაისს, სიონის საკათედრო ტაძარში შედგა. მისი ნათლია თვით საქართველოს პატრიარქი, უწმინდესი და უნეტარესი ილია მეორე გახლდათ. „ჩვენი ერის ბაბაი“, – ასე მოიხსენიებდა მწერალი უწმინდესს და მისი ცხოვრების ამ ორ უმნიშვნელოვანეს მოვლენას შემდეგი სტრიქონებით ეხმაურებოდა: „სახელი რომ დავიბრუნე, ერთხელ მაშინ მოვინათლე,/ რწმენა როცა დავიბრუნე, მეორეხელ მოვინათლე,/ „ორი სანთლის ერთი შუქი მოვინათე“.

წინაპართა რელიგიასთან დაბრუნების სურვილს მწერალი გულთ ატარებდა წლების მანძილზე. „ვიცოდი, შინაგანად დიდი ხანია ქრისტიანი იყო“ – თქვა კიდევ უწმინდესმა – „ველოდებოდი, თვითონ როდის მიიღებდა ამ გადაწყვეტილებას, რომ რწმენით მისულიყო ქრისტიანობასთან“.

ეს დღეც დადგა. სანუკვარი სურვილი რომ გაუმხელია, პატრიარქს, ძლიერ გახარებია და თამარ მეფის ხსენების დღეს დაუთქვამს ნათლობის რიტუალი, ქრისტიანული რელიგიის ერთ-ერთი საიდუმლო. „სარწმუნოებას კი არ ვიცვლი, ვიბრუნებ მას“, – განაცხადა ნათლობის წინ პატრიარქის ნათლულმა და მწყემსმთავარს ლექსი წაუკითხა, რომელშიც ერთი ასეთი ტაეპი ერია: „დამაბრუნე, მადლია, უწმინდესო ილია!“

უნდა ითქვას, რომ ფრიდონ ხალვაშის მონათვლა ჩვეულებრივი ამბავი არ ყოფილა. ამ ფაქტს სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა. ძირძველი ქართული კუთხის პირველი მგოსნის, მისი რჩეული შვილის (ბურდიეს ენით რომ ვთქვათ, „კულტურ-სიმბოლოს“) დედაეკლესიის წიაღში დაბრუნება იმ პრეცედენტის ფუნქციას ასრულებდა, აჭარის მკვიდრთათვის მაგალითისა და მიმხრობის უდიდეს პოტენციალს რომ იძენდა (უამრავმა ადამიანმა მიბაძა ნათლობის საიდუმლოს ნაზიარებ „თანაკუთხელს“ და წინაპართა აღმსარებლობას ხელახლა ეზიარა).

იმავედროულად, ეს არ იყო მხოლოდ რელიგიური მნიშვნელობის ფაქტი. სიმბოლური აქტის „რეპერტუარი“ ქრისტიანობასთან ერთად, ნაციონალიზმის ნიშნებსაც შეიცავდა – ხაზს უსვამდა საერთო იდენტობას, მიუხედავად რელიგიური კუთვნილებისა და ამით სახელმწიფოებრივი აზროვნების დემონსტრირებას ახდენდა. აქედან გამომდინარე, ნათლობის რიტუალი, როგორც რეფერენციის სახე, შემდეგ უმნიშვნელოვანეს გზავნილს შეიცავდა: რელიგიური ნიშნით ადამიანების დახარისხება არის უმეცრება და დაბალი მოქალაქეობრივი თვითშეგნების გამოვლინება, ეს კი დიდად აფერხებს ქართული სახელმწიფოს შენების პროცესს.

ფრიდონ ხალვაშის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „საქართველოს მოსახლეობის გარკვეული ნაწილი ისლამს თუ აღიარებს, ეს ქართველი ერის დაძაბუნების, დამონებისა და დასუსტების შედეგად მოხდა. საქართველოს ერთმა ნახევარმა ვერ შეძლო მეორის დახმარება, ჩავვარდით ოსმალთა ხელში. მათ ძალით მოგვახვიეს თავიანთი რელიგია, მაგრამ ჩვენ ენა შევინარჩუნეთ... ენა ჩვენი ერთად ყოფნის რელიგიაა!“ ესაა მწერლის მთავარი სათქმელიც.

„მინიერი ნეტარება“

ფრიდონ ხალვაშის მშობლიურ სოფელში, გეგელიძეებში სტუმრობა მუზეუმის საუფლოში მოხვედრას ნიშნავს. ალბათ, ეს განცდა თუ დაეუფლა ფრიდონის დიდი ხნის მეგობარს, ემზარ კვიციანი-ვილს, როდესაც ნანახით მოგვრილმა აღფრთოვანებამ ლექსი დააწერინა და მას „მინიერი ნეტარება“ უწოდა. ზემოთ, სულ ზემოთ, ცასთან ისე ახლოს, თითქოს ხელით უნდა შეეხოო, მწვანედ აბიზინებულ მდელოზე გაშენებულმა კარ-მიდამომ, მუდამ მოზუზულუნე აჭარისწყალს მერცხლის ბუდესავით რომ გადმოჰყურებს, ათქმევინა პირველყოფილი სილამაზით მოხიბლულ პოეტს ეს სიტყვები:

*სხვანაირად თენდება,
მზით მორწყული დილა;
ხიდიც დიდი თამარის,
მძლავრად აზნექილა...*

ვინ იცის, კიდეც რამდენ ცნობილ მწერალს, საზოგადო მოღვაწეს თუ უბრალოდ, ოჯახის გულშემატკივარს შეკვრია სუნთქვა ამ სილამაზის ცქერისას. თითქმის არ დარჩენილა ჩვენი თანამედროვეობის გამორჩეული ხელოვანი, ხალვაშების სტუმართმოყვარეობის მონმე რომ არ გამხდარიყო. დადიოდა ორ საყვარელ ქალაქს – ბათუმსა და თბილისს შორის, მაგრამ მშობლიურ გეგელიძეებს მაინც არაფერი ერჩინა ქვეყნად, ამბობდა: „სოფელი აიძულებს კაცს, სულ იმოძრაოს, მინდა თუ არა, უნდა გავინძრე, აღმართ-დაღმართში ავიარ-ჩავიარო, იქაური წყალი დავლიო. ჩემი ვენახი მაქვს, ჩემი ღვინო, მჭადი და ყველი. ბათუმში რომ ჩავდივარ, ისევ უკან, სოფელში, ჩემს ქალბატონთან მიმეჩქარება“. „იქ, ჩემთან...“ – ასე მოიხსენიებდნენ გეგელიძეებს მამაც და შვილიც. ამ სიტყვებს რალაცნაირი მოფრთხილებით, თითქოსდა საკრალური დატვირთვით ამბობდნენ, გეგონებოდა, ყველაზე ძვირფასს ამ ორ სიტყვაში მოუყარეს თავიო (მერე ფილმსაც ასე დაარქვა ზაზა ხალვაშმა – მ.შ.)

„რასაც ჩემი აღელვება სჩვევია“

„რასაც ჩემი აღელვება სჩვევია,/ ოჯახია, სადაც მუდამ მელიან..“ – წერდა დიდი, მტკიცე ოჯახის თავკაცი. ფრიდონ ხალვაშის ოჯახის შემოქმედებით „მონაგარს“, მწერლობასთან ერთად, მხატვრობისა და რეჟისორობის ოსტატობაც დაემატა: მზია ფუნჯით ამბობს სათქმელს, ზაზამ ნამაქიან სიტყვას ხედვა მოუმარჯვა და ასე მოგვიყვა თავის ამბავს – ღრმას, სევდიანს...

ზაზას „ნათლიაც“ გოგლა აღმოჩნდა. ხალვაშების „ნათლიამამ“ ამჯერად ფანასკერტელის სახელი შეურჩია გვარის გამგერძელებელს. რა დასამალია, რომ ცნობილი მამის შვილობა, მით უფრო ჩვენში, დიდი გამართლებაა – ცხოვრებას გიიოლებს, ბევრ პრობლემას გარიდებს და ფონს ადვილად გასვლის შესაძლებლობას გაძლევს. ზაზას კი შელავათი არასდროს უძებნია, არასდროს უსარგებლია მამის სახელით. მას შემდეგ, რაც კინორეჟისორობა აირჩია ცხოვრების მთავარ საქმედ, ბოლომდე წრფელად, გულით ემსახურა თავის არჩევანს.

მისი ფილმები მხატვრული ტექსტებივითაა – საიდუმლოს ამოხსნისკენ გიბიძგებენ. ისინი არაა მეინსტრიმული, განკუთ-

ვნილი მასობრივი აუდიტორიისათვის, მხოლოდ გასართობად და თვალის სასაეროდ შექმნილი. ზაზა ხალვაშის ფილმები რეალობით ნასაზრდოები ავტორისეული წარმოსახვის ნაყოფია, ღრმა ფიქრისა და განსჯის შედეგი. საავტორო კინოსთვის ჩვეული ხელნერით შესრულებული ეს კინონიმუშები პირადულისა და საზოგადოს ურთიერთმიმართების დემონსტრირებაა. მათში მკაფიოდაა გაცხადებული ავტორისეული „მე“, როგორც რეჟისორი იტყოდა, „...სუბიექტურია, მაგრამ ობიექტურობის ანარეკლია, დიახ, ანარეკლი ინდივიდუალურ პრიზმაში“.

მართალია, რეჟისორის ფილმოგრაფია ვრცელი არაა, მაგრამ იმგვარი ნიმუშებითაა წარმოდგენილი, სამუდამოდ რომ ტოვებს კვალს მაყურებლის სულსა და გონებაში: „ჟამი“ (1982), „ექო“ (1985), „იქ, ჩემთან“ (1990), „მიზეზი“ (1996), „მგლების ხორუმი“ (2004), „სოლომონი“ (2015), „ნამე“ (2017). ამ ფილმებმა გამოსვლისთანავე იპოვა სათანადო დამფასებელი როგორც მაყურებლებში, ისე – კინოკრიტიკოსებში. თითოეული მათგანი სხვადასხვა დროს არაერთი პრესტიჟული ჯილდოთი აღინიშნა. განსაკუთრებით დიდი აღიარება რეჟისორს მისმა ბოლო ნამუშევარმა „ნამე“ მოუტანა.

ფილმი საქართველო – ლიეტუვა – საფრანგეთის კოპროდუქციას წარმოადგენს. იგი მრავალი საერთაშორისო ფესტივალის მონაწილეა. მათ შორის, 2017 წლის ტოკიოს 30-ე კინოფესტივალისა, სადაც მისი საერთაშორისო პრემიერა შედგა. შარშან „ნამე“ „ოსკარზე“ წარადგინეს, საუკეთესო უცხოური ფილმების სექციაში. მართალია, ფილმი აღნიშნული ნომინაციის საბოლოო სიაში ვერ მოხვდა, მაგრამ მისი ოპერატორის, გიორგი შველიძის, ნამუშევარი აღინიშნა მთავარი პრიზით, რომელსაც ამერიკის კინოოპერატორთა საზოგადოება (ASC) საუკეთესო ოპერატორული ნამუშევრისთვის აწესებს.

„ვისთან გსურს საუბარი? მეგობართან და თანამოაზრესთან. ასეა კინოც“ – „თავისუფლების დღიურებში“ ჩანერილი ეს სიტყვები, როგორც კონცეპტი, საუკეთესოდ გამოხატავს ხელოვანის მსოფლმხედველობას და შემოქმედებით პოზიციას, მისი ხელნერის თავისებურებას, რაც მაყურებელთან დიალოგის მუდმივ მზადყოფნაში, უფრო სწორად, მაყურებელში თანამოაზრის ძიებაში მდგომარეობს. ეს ამოცანა კი, მოგეხსენებათ, რაც დრო გადის, უფრო რთულდება. ღირებულებითი პარადიგმის ცვლილებები

ცვლის აუდიტორიასაც. მას აღარ სურს იფიქროს, ამოხსნას რეჟისორის მიერ დაშიფრული კოდები, არადა, სწორედ შიფრის ძიების პროცესია კონცეპტუალური კინოს მაცურებლის მთავარი გამონვევა და ამ ტიპის კინემატოგრაფის ხიბლი. მომხმარებლური საზოგადოება გაურბის ამგვარ კინოს. ამ კატეგორიის კინო-აუდიტორიას სხვა ინტერესები აქვს. მათ მოსწონთ „რაოდენობაზე გათვლილი კინო“, ზაზა ხალვაშის ფილმები კი, როგორც თავად უწოდებს – „შეთხზული სიზმრები“ – სასაუბროდ იხმობს იმ მაცურებელს, ვისაც მათი შემქმნელის „აღსარების“ მოსმენა შეუძლია.

ზაზა ხალვაშის კინოენა „ხატავს აზრებს, ფიქრებს, გრძნობებს, განწყობებს“... თავის ფილმებში „მთის მკაცრ რეალიზმს“ რომ ასახავს, მის მიერ განცდილს აცოცხლებს, სახიერებას აძლევს სულის ანარეკლებს, ასე რომ აჯადოებს მაცურებელს.

„ვხედავ – ანუ ვხატავ, ვხატავ – ანუ აღწერ..“ – რეჟისორის „თხზვის“ ეს პრინციპი მისივე ოჯახის წევრის, კიდევ ერთი საინტერესო შემოქმედის, მხატვარ მზია ხალვაშის ხელრთვაშიც აისახა. ოჯახური ტრადიციისამებრ, მისი შთაგონების წყაროც ზღვა და მშობლიური კუთხის მშვენიერი სანახებია. ნიჭიერი კოლორისტის ფუნჯით გაცოცხლებული სანუკვარი ხედები თუ პანორამები სამყაროს მარადიული მშვენიერების ანაბეჭდებია, რომლებიც ადამიანის ცვალებად განწყობილებებსაც არეკლავს.

მხატვრის თვითმყოფადი ხელწერითაა შესრულებული მშობლიური მხარისადმი სიყვარულის, სოფლის ყოფის, გარემოსა და ადამიანის ჰარმონიული თანაარსებობის ამსახველი ტილოები. ამ პეიზაჟებში იგრძნობა მხატვრის ბუნებასთან ერთიანობის განცდა, ხელოვანის განუყოფლობა იმ გარემოსგან, სადაც მისმა უდარდელმა ბავშვობამ განვლო. მშობლიურ კერაში გატარებულმა ბედნიერმა წლებმა, წარსულის ნოსტალგიამ, დანაკარგით გამონვეულმა ტკივილმა თუ თანამედროვე ადამიანის აურაცხელმა პრობლემებმა ფერწერის მაგიური ძალის წყალობით იპოვეს გამოსახვის ორიგინალური ფორმა და მძაფრი გრძნობებით აღბეჭდილ სურათებად გაცოცხლდნენ ტილოზე.

ჩვენ წინაშეა ერთ ოჯახში აღმოცენებული, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული და იმავდროულად მსგავსი,სამი შემოქმედის იდუმალებით სავსე სამყარო. სხვაობის მიუხედავად,

არის თემები, რაც სამივესთვის ერთნაირად ძვირფასია. ეს არის სამშობლოს, მშობლიური კუთხის სიყვარული და მისი განსაკუთრებულობის განცდა, თავისუფალი, ორიგინალური ხედვითა და შემოქმედებითი გზებით გადმოცემული.

იქ, მათთან...

ძველი ეპოქა დასრულდა. ჩაკეტილი წრიდან სამყარომ ახალ კულტურულ პარადიგმაში შეაბიჯა, მაგრამ კითხვები აღრინდელზე მეტი დაგვიტოვა. ძნელია, ივარაუდო, განჭვრიტო, ხვალ რა იქნება, რამდენად მოგვიტანს სიკეთეს ეს დროება. ერთი რამ კი ცხადია: ცვლილება თავისთავად არ ხდება. მას ძლიერი, პრინციპული ადამიანების ძალისხმევა სჭირდება, თუნდაც ისეთი ოჯახური ერთობის ძალა, რომელსაც ნათესაობრივთან ერთად საქვეყნო და ზოგადად ადამიანური იდეალებიც აქვს შეთვისებული.

გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ამგვარი მტკიცე ოჯახების, საქმისადმი თავდადებული, ძლიერი ნების ადამიანების მოღვაწეობა ქმნის სწორედ სასიკეთო ცვლილებათა საფუძველს. ამის დასტურია ხალვაშების ფესვმაგარი ქართული ოჯახის ისტორიაც, ომრი ზნეკეთილი, სამშობლოს ბედზე მოფიქრალი ადამიანებისა, რომელთაც სიტყვით, ფუნჯით, წრფელი გულით ხატეს მშობლიური კუთხის სანახები; გაგვანდეს უნაზესი გრძნობები, უაღრესად პირადული და, იმავდროულად, ყველასთვის ასე ნაცნობი და ახლობელი. ეს – ამ მშვენიერებით სიცოცხლეში ვერგამძლარი მათი სულები გვიწვევენ და გვმასპინძლობენ სიყვარულის ფერადი სხივებით მოქარგულ თავიანთ სამფლობელოში:

იქ, მათთან, მთები ხეობებში წვება ლანდებად..

იქ, მათთან, სულ სხვანაირად ნათდება...

XX საუკუნის ლიტერატურული აზროვნების ისტორიიდან

თომას სტერნზ ელიოტი

თომას სტერნზ ელიოტი (Thomas Stearns Eliot) (1888-1965) – ამერიკული წარმომავლობის ბრიტანელი პოეტი, დრამატურგი, ესეისტი, ლიტერატურის კრიტიკოსი, გამომცემელი, ნობელის პრემიის ლაურეატი (1948). 1914 წელს აშშ-დან საცხოვრებლად ევროპაში გადავიდა. სწავლობდა სორბონის, ჰარვარდის, ოქსფორდის უნივერსიტეტებში. ადრეულ შემოქმედებაში ელიოტი უკომპრომისოდ უარყოფდა ბურჟუაზიულ სამყაროს და თანდათან პოეზიასა და კრიტიკაზე ქრისტიანული ეთიკური ნორმების აღიარებამდე მივიდა. ელიოტის ლიტერატურული კრიტიკის საფუძვლები – ტრადიციის თეორია და პოეზიის „დეპერსონალიზაცია“ – გადმოცემული იყო მის პირველ ლიტერატურათმცოდნეობით კრებულში „წმინდა ტყე“ (1920). 1930-იან წლებში თომას ელიოტმა გამოაქვეყნა „რჩეული ესეები“ (1933), „ჯონ დრაიდენი – პოეტი, დრამატურგი, კრიტიკოსი“ (1932). ელიოტის ზოგადი ესთეტიკური პოზიცია შეჯამებულია მის მოგვიანო კრებულებში: „პოეტებსა და პოეზიაზე“ (1957), „როდესაც კრიტიკოსს აკრიტიკებ“ (1965). ამ ორიგინალური თეორიული ნაშრომების ავტორი ფორმალური მეთოდის ერთ-ერთი ფუძემდებელია ლიტერატურათმცოდნეობაში, მაგრამ თომას ელიოტის ლიტერატურული კრიტიკა, მიუხედავად ყველა მისი ხარვეზისა, უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მსჯელობანი „ახალი კრიტიკოსებისა“, რომლებიც ელიოტს თავიანთ „მასწავლებლად“ მიიჩნევდნენ. მისი ესთეტიკის ზოგმა დებულებამ ინგლისურენოვანი პოეზიისა და ლიტერატურული კრიტიკის განვითარებისათვის არსებითი როლი შეასრულა.

სტატია „პოეზიის სოციალური დანიშნულება“ (1957) აღებულია თომას ელიოტის კრებულიდან „პოეტებსა და პოეზიაზე“ (1957). ქვემოთ გთავაზობთ მის ქართულ თარგმანს.

პოეზიის სოციალური დანიშნულება

ჩემი ესეს სათაური, შესაძლებელია, სხვადასხვა ადამიანმა განსხვავებულად აღიქვას, ამიტომ თავდაპირველად შევეცდები, ავხსნა, როგორ აზრს არ ვდებ მასში, და მხოლოდ შემდეგ მოგახსენოთ ის, რისი თქმაც მინდა. როგორც არ უნდა იყოს მსჯელობის საგანი, როდესაც საუბარია „დანიშნულებაზე“, ჩვენ ვთანხმდებით, მხედველობაში მივიღოთ ის, რაც აუცილებელია, იყოს, და არა ის, რაც არის ან იყო. მნიშვნელოვანია, ეს განსხვავება აღინიშნოს, რადგანაც მე არ ვაპირებ, იმაზე ვისაუბრო, რას უნდა ემსახურებოდეს პოეზია. როდესაც ადამიანები ამ თემაზე მსჯელობენ, განსაკუთრებით, თუ ისინი თავად არიან პოეტები, როგორც წესი, გულიანობა ლექსებს, რომლების მსგავსთა დაწერას ისურვებდნენ. რა თქმა უნდა, ყოველთვის არსებობს შესაძლებლობა, რომ მომავალში პოეზიის წინაშე სრულიად განსხვავებული ამოცანები გაჩნდეს, ვიდრე მას ჰქონდა წარსულში; მაგრამ, თუ ასეც იქნება, მაინც აქვს აზრი, თავდაპირველად განვსაზღვროთ, რა იყო პოეზიის დანიშნულება წარსულში, როგორც სხვადასხვა ეპოქასა თუ ლიტერატურაში, ისე ყველგან და ყოველთვის. ჩემთვის ძნელი არ იქნებოდა, მომეთხრო იმაზე, თავად როგორ ვწერ ლექსებს და როგორ ვისურვებდი, დამეწერა ისინი, და ამის კვალდაკვალ მეცადა, დამერწმუნებინეთ, რომ წარსულის ყველა კარგი პოეტი სწორედ ამგვარად ცდილობდა ან ვალდებული იყო, ეცადა, დაეწერა ლექსები – რა თქმა უნდა, დასანანი, რომ მათ ეს ყოველთვის არ გამოსდიოდათ, თუმცა, შესაძლოა, ამაში ისინი დამნაშავენიც არ არიან. მაგრამ სავსებით შესაძლებელია, რომ, თუ პოეზიას – მე მხედველობაში მაქვს მთელი დიადი პოეზია – წარსულში არ ჰქონდა თავისი დანიშნულება, საეჭვოა, რომ ის მას მომავალშიც გაუჩნდეს.

როდესაც ხაზს ვუსვამ, რომ ახლა ჩემი მზერის არეალში მთელი დიადი პოეზიაა, მე ვცდილობ, ჩემ მიერ არჩეული თემისადმი კიდევ ერთ შესაძლებელ მიდგომას ავარიდო თავი. ხომ შეიძლება, ერთიმეორის მიყოლებით პოეზიის მრავალი ნაირსახეობა იკვლიო და რიგრიგობით განსაზღვრო მათი სოციალური დანიშნულება ისე, რომ საერთო კითხვაც კი არ დასვა: მთლიანობაში როგორია პოეზიის, როგორც ლიტერატურის სახეობის, სოციალური დანიშნულება? ვისურვებდი, პოეზიის საერთო დანიშნულება მისი კერ-

ძო ფუნქციებისაგან გამემიჯნა, რათა ზუსტად წარმოვიდგინოთ, რაზეა საუბარი. პოეზიას, შესაძლებელია, გააზრებულნი, მის მიერ მკაფიოდ საკუთარი თავისათვის განსაზღვრული საზოგადოებრივი ამოცანა ჰქონდეს. მისი განვითარების უფრო ადრეულ ეტაპებზე ეს ამოცანა ხშირად სრული სიცხადით ვლინდება; მაგალითად, ცნობილია ადრეული რუნები და სიმღერები, რომელთაგან მრავალი შელოცვის წმინდად პრაქტიკულ მიზანს ისახავდა: ისინი ეხმარებოდნენ ადამიანს, აეცილებინა ავი თვალი, განეკურნა რომელიმე დაავადება, განედევნა ბოროტი სულები. პოეზიის გამოყენება რელიგიურ წეს-ჩვეულებებში ძალიან ადრე დაიწყეს და მას დღემდე იყენებენ: როდესაც ფსალმუნს ვმღერით, პოეზიას უწინდებურად განსაზღვრული საზოგადოებრივი მიზნისათვის ვიყენებთ. ადრეული ეპიკური პოემები და საგები, შესაძლებელია, მონოდებულნი იყვნენ, აღებეჭდათ იმდროინდელი წარმოდგენები ისტორიის შესახებ, და ჩვენ კი დღეს აღვიქვამთ მათ, როგორც მარტოდენ საზოგადოების საამებელ საშუალებას; უნდა ვიფიქროთ, რომ მეტყველების ორგანიზების ლექსითი ფორმა დამწერლობის გაჩენამდე ადამიანებს დიდად ეხმარებოდა დამახსოვრებაში, ხოლო პირველყოფილი მომღერლების, მთხრობელთა და ცოდნის შემნახველთა მეხსიერება, რამდენადაც შევძლებთ წარმოდგენას, განსაცვიფრებელი გახლდათ. უფრო განვითარებულ საზოგადოებებში, ვთქვათ, ძველ საბერძნეთში, ასევე ცხადი იყო პოეზიის საყოველთაოდ აღიარებული სოციალური დანიშნულება. ბერძნული დრამა რელიგიური წეს-ჩვეულებებისაგან იბადება და ტრადიციულ რელიგიურ დღესასწაულებთან დაკავშირებულ ფორმალზებულ საზოგადოებრივ ცერემონიად რჩება; პინდარესეული ოდა ცოცხლობს, რადგანაც ის ცნობილ საზოგადოებრივ მოვლენებს უკავშირდება. პოეზიის ამგვარად მკაცრად განსაზღვრულმა დანამატებმა იგი უდავოდ უფრო ფართო საზოგადოებრივ სისტემაში ჩართო, რაც შესაძლებლობას აჩენდა, მისი ცალკეული ფორმების სრულყოფისათვის მიეღწიათ.

ამ ფორმათაგან ზოგიერთი, მაგალითად, ჩემ მიერ ხსენებული რელიგიური ფსალმუნი, ბევრად უფრო თანამედროვე პოეზიაშიც შემოინახა. ტერმინ „დიდაქტიკური პოეზიის“ მნიშვნელობამ აშკარა ცვლილებები განიცადა. „დიდაქტიკური“ შეიძლება ნიშნავდეს „ინფორმაციის გადმომცემს“, მაგრამ შეიძლება ნიშნავდეს

„მორალური დარიგების შემცველსაც“ ან ამ ორ ცნებას შორის რაღაც საშუალოს. მაგალითად, ვერგილიუსის „გეორგიკები“ შესანიშნავი პოეზიაა, რომელიც ასევე შეიცავს ღირებულ ცნობებს მინათმოქმედების შესახებ. მაგრამ ჩვენს დროშიც, ალბათ, შეუძლებელია, დაწერო წიგნი, რომელიც თანამედროვე მინათმოქმედების მოთხოვნებს უპასუხებდა და რომელიც აღიქმებოდა, როგორც ნატიფი პოეზიის ნიმუში; თვით საგანი ამგვარი წიგნისა მნიშვნელოვნად გართულდა და მეცნიერული ხასიათი შეიძინა, მეორე მხრივ კი, უბრალოდ უფრო მოხერხებულია, ის პროზით გადმოიცეს. რომაელთაგან განსხვავებით, ჩვენ ფიქრდაც არ მოგვივა, ასტრონომიული და კოსმოგონიური ტრაქტატები ლექსად დაწეროთ. ლექსი, რომლის გაცნობიერებული ამოცანა იყო, გადმოეცა ინფორმაცია, ახლა პროზაულმა ჟანრებმა გამოადევნა. დიდაქტიკური პოეზია თანდათან მხოლოდ მორალური პათოსის პოეზიად იქცა, პოეზიად, რომელიც ესწრაფვის, მკითხველი ამა თუ იმ საგანზე ავტორის შეხედულების სამართლიანობაში დაარწმუნოს. ამ მიზეზით იგი საკუთარ თავში იმის მნიშვნელოვან ელემენტს ჩართავს, რასაც შეიძლება სატირა ვუწოდოთ, თუმცა „სატირის“ ცნება ნაწილობრივ ემთხვევა ისეთ ცნებებს, როგორებიცაა „ბურლესკი“ და „პაროდია“ და რომელთა უპირველესი მიზანი მხიარულების გამოწვევაა. XVII საუკუნეში დაწერილი დრაიდენის ზოგიერთი პოემა – ეს სატირაა, რადგან ეს ნაწარმოებები ესწრაფიან, იმას დასცინონ, რის წინააღმდეგაც არიან მიმართულნი; მაგრამ ისინი დიდაქტიკური პოეზიის ნიმუშებიცაა, რამდენადაც ავტორის მიზანია, განსაზღვრული პოლიტიკური ან რელიგიური თვალსაზრისისაკენ გადაიბიროს მკითხველი; ამისათვის ავტორი მიმართავს რეალურს, როგორც გამოგონილს, ქარაგმულად გამოსახვის ხერხს და ამგვარი პოეზიის საუკეთესო ნიმუში „ფურირემი და პანტერა“ გახლავთ – პოემა, რომელიც ამოცანად ისახავს, დაარწმუნოს მკითხველი, რომ ჭეშმარიტება რომაული ეკლესიის მხარეზეა და არა ანგლიკანურის. XIX საუკუნის პოეტებიდან შესაძლებელია, მაგალითად მოვიყვანოთ შელი, შთაგონებული სოციალური და პოლიტიკური რეფორმების წყურვილით.

რაც შეეხება დრამატულ პოეზიას, ახლანდელ დროში მას მხოლოდ სოციალური დანიშნულება გააჩნია. თუ დღეს პოეზია უმეტესწილად მარტოდ ყოფნისას კითხვის ან მცირე წრეში ხმამაღლა

კითხვისათვის არის განკუთვნილი, დრამატული პოეზია გამონაკლისია: მისი მოწოდებაა – უშუალო გავლენა მოახდინოს ადამიანთა დიდ ჯგუფზე, რომელიც იმისათვის შეკრებილა, რათა ნახოს გამოგონილი ისტორია, სცენიდან რომ აჩვენებენ. დრამატული პოეზია პოეზიის ყველა სხვა სახეობისაგან განსხვავდება, მაგრამ, რამდენადაც მისი სპეციფიკური კანონები იმით განისაზღვრება, რომ ის დრამატურგიასაც წარმოადგენს, მისი დანიშნულებაც დრამატურგიის დანიშნულებას ერწყმის, რომელსაც აქ არ შეეხები.

რაც შეეხება ფილოსოფიური პოეზიის განსაკუთრებულ დანიშნულებას, მისი ახსნა ვრცელ ისტორიულ ექსკურსებსა და განსაკუთრებულ ანალიზს ითხოვს. ვგონებ, მე უკვე პოეზიის საკმარისი სახესხვაობანი დავასახელე იმის ნათელსაყოფად, რომ ყოველი ამ სახესხვაობისათვის სპეციფიკური ფუნქცია სხვა სახის ფუნქციებს უკავშირდება: დრამატული პოეზიის ფუნქციები – დრამის დანიშნულებას, დიდაქტიკური პოეზიისა (ინფორმაციული ხასიათის) – თვით ინფორმაციის საგნის ფუნქციებს, დიდაქტიკური პოეზიისა – რომლის შინაარსია ფილოსოფია, რელიგია, პოლიტიკა, მორალი – ყველა ამ კატეგორიის ფუნქციებს. შეიძლება, პოეზიის ამ სახესხვაობათაგან ნებისმიერის ფუნქციები განვიხილოთ და მაინც, საკითხი თვით პოეზიის დანიშნულებაზე ხელუხლებელი დავტოვოთ, რადგან ყველა ამ ფუნქციის საკუთარ თავზე აღება პროზასაც შეუძლია.

მაგრამ, ვიდრე შემდგომ მსჯელობას შევუდგებოდე, მსურს, ერთი შესაძლებელი სანინააღმდეგო აზრი ავიცილო თავიდან. ხშირად პოეზიას, რომელიც ამა თუ იმ მიზანს ისახავს, რომელსაც თავს აფარებს ესა თუ ის სოციალური, მორალური, პოლიტიკური თუ რელიგიური იდეა, უნდობლად ეკიდებიან. და განსაკუთრებით ხშირად ამტკიცებენ, რომ ეს პოეზია არ არის მაშინ, როდესაც სწორედ იმ იდეებს არ ეთანხმებიან, რომლებსაც პოეტი წამოაყენებს; და პირიქით, ჭეშმარიტ პოეზიად იღებენ ხოლმე ლექსებს, რომლებშიც გადმოცემულია თანაგრძნობის გამომწვევი აზრები. მე მგონია, რომ მნიშვნელობა არა აქვს იმას, პოეტი თავის შემოქმედებას რომელიმე საზოგადოებრივი პოზიციის პროპაგანდას ან მის უარყოფას უმორჩილებს თუ არა. ცუდ ლექსებს ხელენიფებათ, მხოლოდ მცირე ხნით მოიპოვონ პოპულარობა, თუ პოეტმა მოცემულ მომენტში გავრცელებული თვალსაზრისი

გამოხატა; მაგრამ ქეშმარიტი პოეზია პოეზიად რჩება მას შემდეგაც, რაც ეს თვალსაზრისი იცვლება, და მას შემდეგაც კი, რაც საკითხები, რომლებიც პოეტში ასე მგზნებარე გამოძახილს იწვევს, უკვე საერთოდ აღარავის აღელვებს. ლუკრეციუსის პოემა დიად პოემად დარჩება, თუმცა მისი წარმოდგენები ფიზიკასა და ასტრონომიაზე უკვე კარგა ხანია, უარყოფილია; დრავიდების პოეზია პოეზიად რჩება, თუმცა XVII საუკუნის რელიგიური დებატები სრულიად აღარ გვითაცვებს; და ზუსტად ასევე, წარსულის დიად პოემებს უწინდებურად შეუძლიათ, უზარმაზარი სიამოვნება მოგვანიჭონ, თუმცა ყველაფერს, რაზეც მასში მოგვითხრობენ, ჩვენ დღეს, ალბათ, პროზით გადმოვცემდით.

ამგვარად, თუ ჩვენ გვსურს, პოეზიის სოციალური დანიშნულების არსი გავიგოთ, თავდაპირველად აუცილებელია, განვიხილოთ მისი უფრო თვალნათლივი ფუნქციები, რომელთა შესრულების გარეშე პოეზიას საერთოდ არ შეუძლია არსებობა. მათგან პირველი, რის თაობაზე, ვფიქრობ, შესაძლებელია თავდაჯერებულად ვიმსჯელოთ, ის გახლავთ, რომ პოეზია მოწოდებულია, სიამოვნება (ტკობა) მოგვანიჭოს. თქვენ იკითხავთ: რა სახის სიამოვნება? – და მე გიპასუხებთ: სიამოვნება, რომლის მინიჭება ოდენ პოეზიას შეუძლია, და ასე იმ უბრალო მიზეზით ვპასუხობ, რომ ყოველი სხვა პასუხი ძალზე შორს, ესთეტიკის სფეროში წაგვიყვანდა და გვაიძულებდა, გვეფიქრა ზოგადად ხელოვნების ბუნების შესახებ.

ვფიქრობ, საჭირო არ არის იმის მტკიცება, რომ ყოველი ნამდვილი პოეტი, თუნდაც დიადთა რიცხვს არ განეკუთვნებოდეს, თავისი ლექსებით მხოლოდ სიამოვნებას როდი გვანიჭებს; რადგან, თუ ყველაფერი სიამოვნებით ამოიწურებოდა, თვით ეს სიამოვნება არ იქნებოდა უმაღლესი რიგისა. გარდა განსაკუთრებული ამოცანებისა, რომელთა დასახვა პოეზიას საკუთარი თავის წინაშე ძალუძს და რომლებზეც მე უკვე ვისაუბრე, როცა პოეზიის ცალკეული სახე-სხვაობანი მაგალითად მოვიტანე, იგი ყოველთვის ასრულებს ისეთ ფუნქციას, როგორცაა: ინფორმაციის გადმოცემა ახალ გამოცდილებაზე, ან უკვე ნაცნობი გამოცდილების ახალი განმარტება, ან რაღაც ისეთის გამოხატვა, რაც განვიცადეთ, მაგრამ რისთვისაც სიტყვები არა გვაქვს; სწორედ ამით პოეზია ჩვენს სულიერ სამყაროს ამდიდრებს და გარემოს

აღქმის უნარს ამახვილებს. მაგრამ ჩვენ აქ გვიანტიერესებს არა პოეზიის სასიკეთო გავლენა ინდივიდზე ან ხასიათი სიამოვნებისა (ტკბობისა), რომელსაც ინდივიდი მისგან იღებს. ცხადია, ჩვენ მკაფიო წარმოდგენა გვაქვს როგორც ტკბობის სპეციფიკაზე, რომლის მინიჭების უნარი აქვს პოეზიას, ისე მის უფრო ფართო ზეგავლენაზე, რომელსაც პოეზია ჩვენს ცხოვრებაზე ახდენს. თუ ის სიამოვნებას ვერ ანიჭებს და ცხოვრებაზე ზეგავლენასაც ვერ ახდენს, ეს უბრალოდ პოეზია არ არის. მაგრამ, როდესაც ვეთანხმებით იმას, რომ პოეზია ამ ორ ფუნქციას ასრულებს, არ შეიძლება, მხედველობიდან გამოგვრჩეს ის, რომ ამავე დროს იგი განსაკუთრებულ როლს ასრულებს ყველა ჩვენგანის, საზოგადოების ცხოვრებაში. და მე ვცდილობ, მისი ეს როლი უკიდურესად ფართოდ გავიგო. რადგან, ჩემი აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანია ის, რომ ყველა ხალხს თავისი პოეზია ჰქონდეს, და ეს მნიშვნელოვანი გახლავთ არა მარტო იმ ადამიანთათვის, რომელთაც პოეზია ესმით – ასეთი ადამიანებისათვის ძნელი არ არის, შეისწავლონ უცხოური ენები და პოეზიით ამ ენებზე დატკბნენ – არამედ მთლიანად საზოგადოებისათვის იმ ადამიანთა ჩათვლით, პოეზია რომ არ ესმით და თავიანთი ქვეყნის უდიდესი პოეტების სახელებიც არ იციან. ჩემი ფიქრის საგანი – სწორედ პოეზიის ეს როლია მთლიანად საზოგადოებისათვის.

ჩვენ ვიცით, რომ პოეზია, ხელოვნების ყველა სხვა დარგისაგან განსხვავებით, ერთი ეროვნებისა და ენის ადამიანებისათვის ისეთ ღირებულებას ფლობს, რომელიც მას სხვა ქვეყნის ადამიანთათვის არ შეიძლება ჰქონდეს. უდავოა, რომ ადგილობრივის, ეროვნულის ანაბეჭდი მუსიკასა და მხატვრობაშიც ძვეს, მაგრამ ასევე უდავოა, რომ სხვა ხალხების მუსიკისა და მხატვრობის აღქმა გაცილებით იოლია. მეორე მხრივ, ცნობილია, რომ პროზაული ნაწარმოებები თარგმნის დროს თავიანთ მნიშვნელობას ნაწილობრივ კარგავენ, მაგრამ ლექსი თარგმანში გაცილებით მეტს კარგავს, ვიდრე რომანი; ცნობილი სახის სამეცნიერო ნაშრომის თარგმნისას კი დანაკარგები პრაქტიკულად არაარსებითია. იმას, რომ პოეზია მშობლიურ ნიადაგთან გაცილებით უფრო მჭიდროდ არის დაკავშირებული, ვიდრე პროზა, ევროპული ენების ისტორიაც მოწმობს. ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, ლათინური ფილოსოფიის, თეოლოგიის, მეცნიერების ენა იყო და

ჯერ კიდევ რამდენიმე საუკუნის წინ ასეთად რჩებოდა. ხალხური ენების ლიტერატურულის სახით გამოყენების განზრახვა პოეზიით გახლდათ გამოწვეული. და ეს სრულიად ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ პოეზია თავის უმნიშვნელოვანეს ამოცანად გრძნობებისა და განცდათა გამოხატვას ისახავს; გრძნობები და განცდები კი ერთჯერადია, განსხვავებით იდეებისაგან, რომლებიც ყველასათვის თანაბარმნიშვნელოვანია. უცხო ენაზე ფიქრი უფრო იოლია, ვიდრე ამ ენაზე შეგრძნება. ამიტომაც ხელოვნების ვერცერთი დარგი ისე შეუპოვრად ვერ იცავს თავის ეროვნულ თავისებურებას, როგორც პოეზია. შეიძლება ხალხს ენა წაართვა, დათრგუნო იგი, სკოლებში ძალდატანებით სხვა ენა შემოიტანო; მაგრამ იქამდე, ვიდრე ვერ მოახერხებ, ხალხს შეგრძნება უცხო ენაზე ასწავლო, ძველი ენის აღმოფხვრა შეუძლებელია, და საკუთარ თავს იგი კვლავ პოეზიაში განაცხადებს, რომელიც გრძნობის მამოძრავებლად გვევლინება. მე ვთქვი: „შეგრძნება უცხო ენაზე“, და ამით რალაც უფრო დიდი იგულისხმება, ვიდრე „უცხო ენის დახმარებით საკუთარი აზრების გამოხატვაა“. უცხოურ ენაზე გამოხატული აზრი, არსებითად, იმავე აზრად რჩება, მაგრამ უცხოურ ენაზე გადმოცემული გრძნობა ან განცდა უკვე ის აღარ არის. ერთ-ერთი მამოძრავებელი მიზეზი თუნდაც ერთი უცხოური ენის კარგად შესწავლისათვის ის გახლავთ, რომ ამით ჩვენ საკუთარი თავისათვის ვიძინთ რალაცას, დამატებითი პიროვნების მსგავსს. ხოლო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რატომ არ უნდა შეისწავლო უცხო ენა საკუთარის შეცვლის მიზნით ისაა, რომ ჩვენ უმეტესად არ ვაპირებთ, ჩვენს პიროვნებას განვეშოროთ. საეჭვოა, განვითარებული ენის მოსპობა შეიძლებოდეს, თუ მასზე მოლაპარაკე ხალხს არ მოსპობ. როდესაც ხალხი სხვა ენაზე იწყებს ლაპარაკს, ამის მიზეზი, ჩვეულებრივ, ახალი ენის ის უპირატესობებია, ასეთ ცვლილებებს რომ ამართლებს, რადგან ის წინა ენას უბრალოდ კი არ გამოდევნის, არამედ სუსტად განვითარებულ ენასთან შედარებით უფრო მეტი მრავალსახოვნობისა და როგორც აზრების, ისე გრძნობათა უფრო ნატიფად გამოხატვის შესაძლებლობას ქმნის.

ამგვარად, გრძნობა და განცდა ყველაზე უკეთესად გამოიხატება ჩვეულებრივი სამეტყველო, საზოგადოების ყველა კლასისათვის საერთო ენით: ენის სტრუქტურა, რიტმიკა, ფონეტიკა, იდი-

ომატიკა მასზე მოლაპარაკე ხალხის ნაციონალურ დახასიათებას ახდენს. როდესაც ვამტკიცებ, პროზა კი არა, უპირველესად პოეზია არის მოწოდებული, გამოხატოს გრძნობა და განცდა, მე სრულიად არა მაქვს მხედველობაში ის, რომ პოეზიისათვის აუცილებელი არ არის, ინტელექტუალურ შინაარსს და აზრს ფლობდეს, ან რომ დიადი პოეზია ამ მიმართებით არაფრით აღემატება ჩვეულებრივს. თუმცა ამ აზრს ჩემი უშუალო ამოცანისაგან მეტად დაშორების ხიფათის გამო აღარ განვავითარებ. დადასტურებულად მივიჩნით, რომ თავიანთ უღრმეს განცდათა ნათელ გამოვლინებას ადამიანები პოულობენ პოეზიაში, რომელიც მათ მშობლიურ ენაზეა შექმნილი, და არა ხელოვნების რომელიმე სხვა დარგსა თუ უცხოენოვან ლექსებში. რა თქმა უნდა, აქედან არ გამომდინარეობს ის, რომ ჭეშმარიტ პოეზიას საქმე მხოლოდ იმ განცდებთან აქვს, რომლებიც ყველასათვის და თითოეულისთვის გახლავთ ცნობილი და გასაგები; არ შეიძლება, მთელი პოეზია *საკოველთაოდ ხელმისაწვდომ* პოეზიამდე დაიყვანო. საკმარისია მიუთითო, რომ ხალხში, რომელმაც მთლიანობა შეინარჩუნა, განათლებული და მაღალი სულიერი ნყობის ადამიანთა გრძნობები უფრო ახლოსაა უბრალო თანამემამულეების გრძნობებთან, ვიდრე მათივე დონის, მაგრამ სხვაენოვან ადამიანთა განცდებთან. და, თუ ჩვენ წინაშე ჯანსაღი ცივილიზაციის მაგალითია, ვრწმუნდებით, რომ დიდი პოეტი რალაცით მაინც გასაგებია ყველა თავისი თანამემამულისათვის, როგორც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ისინი თავიანთი განათლების დონით.

შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ მოვალეობა პოეტისა, სწორედაც, როგორც პოეტისა, მხოლოდ ირიბად გახლავთ მოვალეობა თავისი ხალხის წინაშე; უპირველესად ეს არის მოვალეობა საკუთრი *ენის* წინაშე: ვალდებულებაა, პირველ რიგში შეინარჩუნოს ეს ენა, მეორე მხრივ კი, სრულყოს და გაამდიდროს იგი. პოეტიც იმას გამოხატავს, რასაც სხვა ადამიანები გრძნობენ, ამასთანავე კი, თვით ამ გრძნობას ცვლის და მას უფრო შეცნობადს ხდის; იგი ადამიანებს უბიძგებს, უფრო მკაფიოდ წარმოიდგინონ, რას გრძნობენ ამ მომენტში, და სწორედ ამით მათ საკუთარ თავზე განსაზღვრულ წარმოდგენებს აწვდის. მაგრამ პოეტი – უბრალოდ ადამიანი როდია, შეცნობის ნიჭით მეტად დაჯილდოებული, ვიდრე სხვები; როგორც ინდივიდუალობა, ის სხვა ადამიანებისა და სხვა პოეტებისაგან გამოირჩევა და შეუძლია, თავის მკითხველს უბიძ-

გოს და განაცდევინოს ახალი, მათთვის აქამდე უცნობი გრძნობები. სწორედ აქ არის განსხვავება მწერალს, რომელსაც უბრალოდ რაღაც უცნაურობანი ან შემლილობის ნიშნები გამოარჩევს, და ნამდვილ პოეტს შორის. პირველსაც ძალუძს, მანამდე უცნობი გრძნობები განიცადოს, მაგრამ არავის შეუძლია, ეს გრძნობები მასთან ერთად გაიზიაროს, და, მაშასადამე, ის საჭირო არ არის; მეორე კი აღქმის იმ ახალ ხერხებს აღმოაჩენს, რომელთა გადაღება სხვებსაც შეუძლიათ. პრაქტიკულად, მას შემდეგ, რაც აღქმის ამ ახალ ხერხებს ხორცს შეასხამს, პოეტი წინ მიიწევს, ის ამდიდრებს ენას, რომელზეც ლაპარაკობს.

მე საკმარისად დიდხანს ვსაუბრობდი გრძნობათა წყობის ნატიფ განსხვავებებზე სხვადასხვა ხალხებთან, განსხვავებებზე, რომლებიც ამ ხალხების ენებში აღიბეჭდება და აქ თავის განვითარებას ჰპოვებს. მაგრამ სხვადასხვა ხალხები განსხვავებულად აღიქვამენ სამყაროს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი სხვადასხვა ადგილას ცხოვრობენ; აღქმის განსხვავებანი ეპოქათა განსხვავების გამოც ჩნდება. სინამდვილეში დროთა მსვლელობისას ჩვენი აღქმა განუწყვეტლივ იცვლება იმ ცვლილებათა კვალდაკვალ, რომლებიც ჩვენ ირგვლივ სამყაროში ხდება; ამ აზრით, ჩვენ განვსხვავდებით არა მხოლოდ ჩინელების ან ინდუსებისაგან, არამედ ჩვენი თანამემამულეებისაგანაც, რომლებიც რამდენიმე საუკუნით ადრე ცხოვრობდნენ. განვსხვავდებით ჩვენი მამებისაგანაც, დაბოლოს, საკუთარი თავისგანაც, როგორც ჩვენ სულ რაღაც ერთი წლის წინ ვიყავით. ეს ყველასათვის ნათელია; ნაკლებად ნათელია სხვა რამ – რომ ეს ერთი იმ მიზეზთაგანია, რომლის გამოც თავს უფლებას ვერ ვაძლევთ, პოეზიის შექმნას თავი დავანებოთ. განათლებულ ადამიანთა უმრავლესობა თავისი დიდი მწერლებით ამაცობს, თუმცა, შესაძლებელია, ისინი მათ არასოდეს ნაუკითხავთ – ისევე ამაცობენ, როგორც ყოველივე დიადით, რაც მათ ქვეყანას შეუქმნია; არსებობენ იმდენად განდიდებული მწერლები, რომ მათი სახელები პოლიტიკურ სიტყვებშიც მოიხსენიება. მაგრამ, როგორც წესი, ყველა ხვდება, რომ ამგვარი სიამაყე საკმარისი არ არის; თუ არ გამოჩნდებიან ახალი დიდი მწერლები, განსაკუთრებით კი – დიდი პოეტები, ხალხის ენა მინავლებას იწყებს, ლპობას დაიწყებს მისი კულტურაც, და, შესაძლებელია, ის უფრო ძლიერმა კულტურამ ჩაყლაპოს.

ამგვარად, თუ ცოცხალი ლიტერატურა არა გვაქვს, უდავოა, წარსულის ლიტერატურისაგან მზარდ გაუცხოებას განვიცდით; თუ განვითარების უწყვეტობას ვერ მივალწევთ, ჩვენთვის წარსულის ლიტერატურა უფრო და უფრო შორეული გახდება, ვიდრე იმდენად უცხო არ აღმოჩნდება, როგორც რომელიმე სხვა ხალხის ლიტერატურა. ჩვენი ენა ხომ აგრძელებს უწყვეტ განვითარებას; ირგვლივ არსებულ სინამდვილეში მატერიალურ ცვლილებათა ზემოქმედების შედეგად მრავალმხრივ იცვლება ჩვენი ცხოვრების წესი; და, თუ ჩვენ შორის არ აღმოჩნდება რამდენიმე ადამიანი, რომლებიც სიახლეთა განსაკუთრებულ აღქმას სიტყვაზე განსაკუთრებულ ძალაუფლებასთან ვერ შეაჯვარებენ, დაქვეითდება ჩვენი უნარი არამცთუ გამოვხატოთ, არამედ თუნდაც განვიცადოთ რაიმე, გარდა ყველაზე უხეშისა.

პოეტის სიცოცხლეში მის პოპულარობას დიდი მნიშვნელობა არა აქვს. საკმარისია, პოეტს ყოველთვის ჰყავდეს თუნდაც მცირე აუდიტორია, რათა მას თაობიდან თაობამდე კითხულობდნენ. მაგრამ, მეორე მხრივ, ზემოთ თქმული გულისხმობს, რომ პოეტის როლი – თავისი ეპოქის თანამედროვის როლია და გარდაცვლილი პოეტები ჩვენთვის არაფერს ნიშნავს, თუ ცოცხლები არ გვყავს. მეტსაც ვიტყვი: თუ პოეტი უზარმაზარ აუდიტორიას ძალზე სწრაფად მოიპოვებს, შეუძლებელია ეს გარემოება საექვოდ არ მივიჩნიოთ; სავარაუდოდ, ასეთ პოეტს, არსებითად, ახალი არაფერი შემოუტანია, მან თავის მკითხველებს მხოლოდ ის მისცა, რასაც ისინი უკვე შეეჩვივნენ, ის, რისი გაგებაც მათ ადრინდელი პოეტებისაგან მოასწრეს. მაგრამ *ნამდვილად* მნიშვნელოვანია, რომ პოეტს მისი საკადრისი, თანამედროვეთა მცირე აუდიტორია ჰყავდეს. ყოველთვის უნდა არსებობდეს მცირე ავანგარდი – ადამიანები, რომელთაც პოეზია ესმით, დამოკიდებულნი არ არიან თავიანთ ეპოქაზე და რაღაცით წინ უსწრებენ მას; მათ აქვთ უნარი, სწრაფად აითვისონ ახალი. კულტურის განვითარება არ გულისხმობს საყოველთაო სწრაფვას უფრო მაღალი კულტურული დონისაკენ – ეს უბრალოდ საზეიმო მარში იქნებოდა; კულტურის განვითარება გულისხმობს სწორედ ამგვარი ელიტის შენარჩუნებას იმ პირობით, რომ მკითხველთა ძირითადი, უფრო პასიური მასა მას მეტისმეტად არ ჩამორჩება და დღეს ელიტის მიერ კულტივირებული პოეტის შემოქმედებას ამგვარ მკითხველთა

შემდეგი თაობები აითვისებენ. ცვლილებები, ალქმის ხერხების პროგრესი, თავდაპირველად მცირედნი რომ ავლენენ ხოლმე, თანდათან თავად ენაში შევა, რამდენადაც ამგვარი ცვლილებები ზემოქმედებს სხვებზე, მათზე, ვინც მწერლობაში პოპულარობას უფრო სწრაფად აღწევს; იმ დროისათვის კი, როდესაც ამგვარი ცვლილებები საყოველთაოდ აღიარებული გახდება, საჭირო იქნება ახალი ნაბიჯი წინ. წარსულის მწერლები სიცოცხლეს მხოლოდ ამჟამად მცხოვრები მწერლების დახმარებით აგრძელებენ. ისეთმა პოეტმა, როგორც შექსპირია, ინგლისურ ენაზე უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა, და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ თავის უახლოეს ხელდამსხმელებზე ზემოქმედებდა. საქმე ის გახლავთ, რომ ჭეშმარიტად დიდ შემოქმედთა პოეზია ფლობს თვისებებს, ერთბაშად რომ არ ვლინდება; ამგვარი შემოქმედნი ახალ პოეტებზე საუკუნის შემდეგაც პირდაპირ გავლენას ახდენენ და ამით ცოცხალ ენაზე ზემოქმედებას აგრძელებენ. სინამდვილეში, თუ თანამედროვე ინგლისელ პოეტს სურს, სიტყვით სარგებლობა ისწავლოს, ის ყურადღებით უნდა შტუდირებდეს პოეტებს, თავის დროებაში სიტყვით სარგებლობა სხვებზე უკეთესად რომ იცოდნენ, იმ პოეტებს, რომელთაც თავიანთ ეპოქაში ენის განახლება ხელეწიფებოდათ.

აქამდე არ ჩამომიყალიბებია ის დებულება, რომელიც ძირითადად მესახება პოეზიის ზემოქმედებაზე საუბრისას; თუ ამ ზემოქმედებას უკანასკნელ სტადიამდე მივაღწევთ თვალს, შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ პოეზიას ცვლილებები შეაქვს მეტყველებაში, ალქმის პროცესში, საზოგადოებრივი კოლექტივის ყველა წევრის, მთელი ხალხის ცხოვრებაში, იმის მიუხედავად, კითხულობენ თუ არა ეს ადამიანები პოეზიას, პოეზიით ტკბებიან თუ არა, ან თუნდაც იმისგან დამოუკიდებლად, საერთოდ იცნობენ თუ არა თავიანთი უდიდესი პოეტების სახელებს. ამ უფრო ღრმა დონეზე პოეზიის ზემოქმედება, რა თქმა უნდა, ძალზე მრავალსახოვანია, ძალზე გაშუალებული და ძნელად გამოსავლენი. როდესაც ამ ზემოქმედებას ვადევნებთ თვალს, ჩვენ ვემსგავსებით ადამიანს, რომელიც ჩიტის ან აეროპლანის გაფრენას აკვირდება; თუ მან დაკვირვება მაშინ დაიწყო, როდესაც ჩიტი ან აეროპლანი მის თავზე დაფრინავდნენ და მათთვის თვალი არ მოუშორებია მას შემდეგაც, რაც ისინი ძალზე შორს გაფრინდნენ, ცხადია, იგი ხე-

დავს; მაგრამ, როდესაც ის ამ წერტილს ცაში სხვებს აჩვენებს, მათ აღარ შეუძლიათ, იპოვონ იგი. შეეცადეთ, თვალი მიადევნოთ პოეზიის ზემოქმედებას, დაწყებულს უფრო შემთვისებელი მკითხველებით და დამთავრებული იმით, ვინც ლექსებს საერთოდ არასოდეს კითხულობს და თქვენ დაინახავთ, რომ ეს ზემოქმედება ყველგან აშკარაა. ყოველ შემთხვევაში, თქვენ მას აღმოაჩინოთ, თუ ცოცხალ და ჯანსაღ ნაციონალურ კულტურასთან გაქვთ საქმე, რამდენადაც ჯანსაღ საზოგადოებაში ამ საზოგადოების შემადგენელ ელემენტთა ურთიერთგავლენებისა და ურთიერთ-ზემოქმედების უწყვეტი პროცესი მიმდინარეობს. პოეზიის უფრო ფართოდ გაგებულ სოციალური დანიშნულების ქვეშ მხედველობაში მაქვს მისი სწორედ ეს უნარი – ზეგავლენა მოახდინოს მთელი ხალხის მეტყველებასა და აღქმის ხასიათზე მასში არსებული ენერჯისა და ამით მიღწეული სრულყოფის შესაბამისად.

ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მე მივიჩნევ, რომ ენა, რომელზეც ვსაუბრობთ, მარტოდენ პოეტების შრომით განისაზღვრება. კულტურას უფრო რთული ორგანიზაცია აქვს. არსებითად, არანაკლებ სამართლიანია დასკვნა, რომ პოეზიის ხასიათი დამოკიდებულია იმაზე, როგორ სარგებლობს ხალხი ენით; პოეტს ხომ არ შეუძლია, მასალად არ ჰქონდეს ის ენა, რომელზეც მის ირგვლივ საუბრობენ. თუ ეს ენა სრულყოფისკენ მოძრაობს, პოეტი ამით მოიგებს; თუ ენა კნინდება, პოეტს ისლა დარჩენია, რამდენადაც შეუძლია, მის ოპტიმალურ გამოყენებას მიაღწიოს. რაღაც ხარისხით პოეზიას შეუძლია, ენის სილამაზე შეინახოს და აღადგინოს კიდეც. მას აქვს უნარი და ვალდებულია, თანამედროვე ცხოვრების რთულ პირობებში, ცვლილებებში მის განვითარებას დაეხმაროს, იყოს იმდენადვე ნატიფი და ზუსტი, როგორც იმ ეპოქებში იყო, როდესაც სინამდვილე უფრო მეტი სიმარტივით გამოიჩინებოდა. მაგრამ პოეზიას, როგორც ყველა სხვა ელემენტს იმ იდუმალი სოციალური ორგანიზმისა, რომელსაც ჩვენ „კულტურას“ ვუნოდებთ, არ შეუძლია, დამოუკიდებელი იყოს სხვადასხვაგვარი ფაქტორების სიმრავლისაგან, რომლებიც მისი კონტროლის მიღმა რჩებიან.

ეს გარემოება მიბიძგებს, რომ დასკვნის სახით უფრო ზოგადი ხასიათის რამდენიმე აზრი გამოვთქვა. მე მუდამ ვსაუბრობდი პოეზიის ნაციონალურ, მშობლიურ ნიადაგთან დაკავშირებულ ფუნ-

ქციებზე და ვგრძნობ, რომ აუცილებელია რაღაცების დაზუსტება. არ ვისურვებდი, ისეთი შთაბეჭდილება შემექმნა, თითქოს პოეზია თავისი დანიშნულებით ერთ ხალხს მეორისაგან აუცხოებს; არ მჯერა იმისა, რომ ევროპული სახელმწიფოების კულტურებს ერთმანეთისაგან იზოლაციაში წარმატებით განვითარება შეუძლიათ. რა თქმა უნდა, წარსულიდან ჩვენთვის ცნობილია მაგალითები მაღალგანვითარებული ცივილიზაციებისა, რომლებიც სხვებისაგან იზოლირებულად არსებობდნენ და, ამასთან, ქმნიდნენ დიდ ხელოვნებას, ფილოსოფიას და ლიტერატურას. თუმცა ამის განსჯა სრული გარკვეულობით არ ძალმიძს; ზოგიერთი ასეთი ცივილიზაცია, შესაძლებელია, იმდენად იზოლირებული არ იყო, როგორც ერთი შეხედვით გვეჩვენება. მაგრამ ევროპის ისტორიაში ამგვარი ცივილიზაციები საერთოდ არ არსებობდა. ძველი საბერძნეთიც კი ბევრით იყო დავალებული ეგვიპტისა და ზოგიერთი სახელმწიფოსაგან, რომლებიც საბერძნეთის აზიურ საზღვრებთან მდებარეობდა; რაც შეეხება ურთიერთდამოკიდებულებებს ნაირგვარი დიალექტისა და განსხვავებული ცხოვრების წესის მქონე ბერძნულ სახელმწიფოებს შორის, აქ ჩვენ ურთიერთგავლენისა და სტიმულირების იმის ანალოგიურ მაგალითს ვხვდებით, რომელსაც დღეს ვადევნებთ თვალს ევროპული ქვეყნების ურთიერთდამოკიდებულებებში. ევროპული ლიტერატურების ისტორია კი აჩვენებს, რომ არცერთი მათგანი სხვებისაგან დამოუკიდებელი არ დარჩენილა; პირიქით, უმაღლესი მუდმივი გაცვლის პროცესი მიმდინარეობდა და ამ ლიტერატურათაგან თითოეული ახალი ცხოვრებისათვის რიგრიგობით აღორძინდებოდა ხოლმე განსაზღვრულ ეპოქაში გარედან ზემოქმედების წყალობით. ავტორიტარულობის კანონი კულტურაში უბრალოდ შეუძლებელია; თუ არსებობს სურვილი, ამა თუ იმ ქვეყნის კულტურას უკვდავება მიანიჭონ, მაშინ აუცილებელია, ხელი შეუწყონ მის ურთიერთობას სხვა ქვეყნების კულტურებთან. მაგრამ, თუ ევროპული ერთობისაგან რომელიმე კულტურის გამოყოფა ხიფათის შემცველია, მაშინ არც სხვა კულტურებთან მისი გათანაბრების მიღწევაა ნაკლებად საშიში, რადგან ამას ერთსახოვნება მოჰყვება. მრავალსახოვნება ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ერთიანობა. ვთქვათ, განსაზღვრული – შეზღუდული – მიზნებისათვის სრულიად გამოდგება „ლინგვა ფრანკა“, ელემენტარული ინგლისური ან ესპერანტოს ყველასათ-

ვის გასაგები სხვა სახესხვაობანი. მაგრამ, თუ დავუშვებთ, რომ ხალხთა შორის ყველა ურთიერთობა ამგვარი სახის რომელიმე ხელოვნურ ენაზე წავა, შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რამდენად არასრულყოფილი იქნება ამგვარი ურთიერთობა. უფრო ზუსტად, ამ ურთიერთობის ცალკეულ შემთხვევებში იგი სრულიად საკმარისი აღმოჩნდება, მაგრამ, სამაგიეროდ, სხვა შემთხვევებში ჩვენ ურთიერთგაგების სრულ არარსებობას წავაწყდებით. პოეზია ყოველთვის გვახსენებს ყოველივე იმას, რაც მხოლოდ ერთ ენაზე შეიძლება ითქვას და არ შეიძლება, სხვა ენაზე გადაითარგმნოს. ხალხებს შორის *სულიერი* ერთობა განუხორციელებელია, თუ არ მოინახებიან ადამიანები, რომლებიც არ დაიზარებენ, ისე კარგად ისწავლონ თუნდაც ერთი უცხოური ენა, რომ რაღაც ხარისხით უცხო ენაზე ისევე *იგრძნონ*, როგორც საკუთარზე. სხვა ხალხის გაგება ბევრ რამეში შეიძლება, თუკი გაუგებ ამ ხალხის იმ წარმომადგენლებს, რომლებიც შენი ენის დასაუფლებლად გაისარჯნენ.

აქედან ის გამომდინარეობს, რომ უცხო ხალხის პოეზიის შესწავლას განსაკუთრებული სარგებლობის მოტანა შეუძლია. მე ვამბობდი, რომ ნებისმიერი ხალხის პოეზია იმ თვისებებს ფლობს, რომელთა გაგება მხოლოდ იმ ადამიანებს ხელენიფებათ, რომელთათვისაც ამ პოეზიის ენა – მშობლიური ენაა. მაგრამ საქმის მეორე მხარეც არსებობს. შევნიშნე, რომ ჩემთვის ნაკლებად ცნობილ ენაზე ტექსტის კითხვის დროს პროზას მანამდე ვერ ვიგებდი, ვიდრე ტექსტს სასკოლო საზომებით არ მივუდგებოდი – ყოველი სიტყვის მნიშვნელობას ვარკვევდი, ვაანალიზებდი გრამატიკულ და სინტაქსურ კონსტრუქციებს და ბოლოს მთელ ტექსტს ინგლისურად ვთარგმნიდი. ამავე დროს, პოეტური ტექსტი, რომლის გადათარგმნა არ შემიძლო, რამდენადაც მასში ბევრი ჩემთვის უცნობი სიტყვა და თავისი აგებულებით ჩემთვის გაუგებარი წინადადება იყო, ყოველივე ამის მიუხედავად, ჩემზე უშუალო და ცოცხალ შთაბეჭდილებას ახდენდა, თავისებურად უნიკალურს, ინგლისურად კითხვის ვერცერთ შთაბეჭდილებას რომ ვერ შეაღარებ – ის რაღაც ისეთს მაუწყებდა, რის სიტყვებით გადმოცემას ვერ შევძლებდი, მაგრამ ინსტინქტურად ვიგებდი. და შემდეგ, როდესაც ამ ენის უფრო თავისუფლად ფლობას ვინყებდი, აღმოჩნდებოდა, რომ ამგვარი შთაბეჭდილება ცრუ არ იყო, მართალია, მე ვერ მივხვდი ზუსტად, რაც ჩადებული უნდა

ყოფილიყო ამ პოეტურ ტექსტში, მაგრამ მასში მოთავსებული რალაც ნამდვილად მოვიხელთე. პოეზიაში ხანდახან ხერხდება, უცხო ქვეყანაში ჯერ კიდევ მანამდე შეაღწიო, ვიდრე პასპორტი გამზადდება და ბილეთს შეიძინ.

პოეზიის სოციალურ დანიშნულებაზე ფიქრისას ჩვენ, შესაძლებელია, თავადაც რომ არ ველით, ვწვდებით საკითხის მთლიან არსს ევროპის არეალში შემავალი სხვადასხვა ენის, თუმცა მონათესავე კულტურათა ქვეყნების ურთიერთდამოკიდებულებების შესახებ. თავისთავად იგულისხმება, მე არ ვაპირებ, აქედან პოლიტიკური ხასიათის დასკვნები გავაკეთო, მაგრამ სასურველად მესახება, რომ ადამიანები, რომელთა გამგებლობაში პოლიტიკური პრობლემებია, უფრო ხშირად მიმართავდნენ იმ პრობლემებსაც, რომლებზეც ვსაუბრობდი. ეს აუცილებელია, რადგან ასეთ შემთხვევაში გაიხსნება სულიერი შინაარსი იმ საკითხებისა, რომელთა მატერიალური მხარეც პოლიტიკოსების ზრუნვის საგანს შეადგენს. თუკი ამ საკითხებს ჩემთვის საინტერესო კუთხით მივუდგებით, ცოცხალ პროცესებს შევეჯახებით, რომლებიც ფლობენ განვითარების საკუთარ კანონებს, არა ყოველთვის გონივრულთ, მაგრამ ისეთებს, რომლებიც გონებისაგან მიღებას (ალიარებას) ითხოვენ, პროცესებს, რომლებიც ზუსტად ისევე არ ექვემდებარება ანგარიშთან დაგეგმვასა და მოწესრიგებას, როგორც მათ ქარები, წვიმები და წელიწადის დროთა ცვალებადობანი არ ექვემდებარება.

ბოლოს, თუ მე მართალი ვარ, როდესაც ვამტკიცებ, რომ თავისი „სოციალური დანიშნულებით“ პოეზია მიემართება ყველა ადამიანს, რომლებიც მოცემულ პოეტთან ერთად ერთ ენაზე მეტყველებენ და მათ რიცხვში მათაც, ვინც ამ პოეტის არსებობაზე არაფერი იცის, აქედან გამომდინარეობს, რომ ევროპის ყველა ხალხები იმით არიან დაინტერესებულნი, რომ ინახავდნენ და ავითარებდნენ საკუთარ პოეზიას. მე არ შემიძლია, ლექსები ნორვეგიულად წავიკითხო, მაგრამ ჩემთვის რომ ეთქვათ, ნორვეგიულ ენაზე პოეზია მეტად აღარ იქმნებაო, შეშფოთების გრძნობა შემიპყრობდა, ბევრად უფრო სერიოზული მიზეზებით გამოწვეული, ვიდრე ამ ქვეყნისადმი ზოგადი სიმპათიებია. მე აქ დავინახავდი ნიშანს დაავადებებისას, მთელ ჩვენს კონტინენტზე გავრცელებით რომ იმუქრება, დაცემის დასაწყისს, საფრთხეს, რომ ყველგან დაკარგავენ გამოხატვისა და, მაშასადამე, განცდათა

გადატანის იმ უნარს, ცივილიზებულ ადამიანებს რომ შეეფერებათ. ეს შეჭველად შეიძლება მოხდეს. დღეს ყველანი ბევრს საუბრობენ რელიგიურ რწმენათა კრიზისზე, მაგრამ გაცილებით იშვიათად გვესმის ცხოვრების (სიცოცხლის) რელიგიური აღქმის კრიზისის შესახებ. დაავადება, რომლითაც დაზიანებულია თანამედროვე ეპოქა, არის არა უბრალოდ უუნარობა, რწმენად მიიღონ ღმერთსა და ადამიანებზე ესა თუ ის წარმოდგენა, რომლებიც ჩვენს წინაპრებს ასაზრდოებდა, არამედ უუნარობა, ადამიანისა და ღმერთის მიმართ ისეთივე გრძნობა განიცადონ, როგორსაც ისინი განიცდიდნენ. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ამა თუ იმ წარმოდგენას რწმენად აღარც იღებთ, თქვენ რამდენადმე მაინც შეგიძლიათ მისი გაგება; მაგრამ, როდესაც რელიგიური გრძნობა ქრება, თვით სიტყვები, რომლებითაც ადამიანები ცდილობდნენ, გამოეხატათ იგი, აზრს კარგავს. უდავოა, რომ რელიგიური გრძნობა ისევე, როგორც პოეტური გრძნობა, სხვადასხვა ქვეყანაში არაერთგვროვანია და საუკუნიდან საუკუნემდე იცვლება; იგი იცვლება მაშინაც კი, როცა რწმენა, დოქტრინა ურყევი რჩება. მაგრამ ამგვარი ცვლილებანი ადამიანური ცხოვრების კანონია, ის კი, რაზეც მე ვსაუბრობდი, სიკვდილს ნიშნავს. ზუსტად ასევე, გამორიცხული არ არის, რომ ყველგან გაქრეს პოეტური გრძნობა და ის გრძნობები, რომლებიც პოეზიას მასალას აძლევს; რა გაეწყობა, შესაძლებელია, ამან მხოლოდ დააჩქაროს იმ მსოფლიო ერთგვაროვნების დადგომა, რომელშიც ზოგიერთი ადამიანი მსოფლიო კეთილდღეობას ხედავს.

1945 წ.

თარგმნა მანანა კვატაიაძე.

გამოსახულების რიტორიკა

ეტიმოლოგიურად image – სახე, ხატი – წარმოსდგება სიტყვისაგან imitari– მიბაძვა. იმთავითვე ჩნდება გამოსახულებათა სემიოლოგიისათვის უმნიშვნელოვანესი საკითხი: შეუძლია თუ არა საგანთა ანალოგურ კვლავწარმოქმნას („კოპირებას“, „ასლების წარმოებას“) ნიშანთა სრულფასოვანი სისტემების, და არა სიმბოლოთა აგლომერატის შექმნამდე მიგვიყვანოს? შესაძლებელია თუ არა, დიკრეტული ელემენტებისაგან წარმოქმნილ კოდთან ერთად არსებობდეს „ანალოგური კოდი“? ლინგვისტიები თვლიან, რომ ნებისმიერი კომუნიკაციური სისტემა, რომელიც ეფუძნება ანალოგიის პრინციპს (დანყებული „ფუტკრების ენიდან“ დამთავრებული ჟესტების „ენით“.), არაენობრივია, რამდენადაც ეს სისტემები არაა აგებული დისკრეტული ელემენტების კომბინატორიკაზე ფონემების მსგავსად, რაც ნიშნავს, რომ ისინი არ ექვემდებარებიან ორმაგ დაყოფას. გამოსახულებათა ენობრივ ბუნებაში ეჭვი ეპარებათ არა მხოლოდ ლინგვისტიებს. ჩვეულებრივი ცნობიერება, გამომდინარე სიცოცხლის რაღაც მითოლოგიზირებული იდეიდან, ასევე განწყობილია აღიქვას გამოსახულება, როგორც აზრის საპირისპირო ინსტანცია: ამ ჩვეულებრივი აზროვნების თვალსაზრისით, გამოსახულება არის ნაწარმოები, სხვა სიტყვებით – სიცოცხლის აღდგენა; ამასთან, ცნობილია, რომ ამ ტიპის აზროვნება ყველაფერს. რაც ინტელიგიბელურია, მიიჩნევს რაღაც ისეთად რაც „ცოცხლისადმი“ მტრულადა განწყობილი. ამგვარად, ორივე შემთხვევაში ანალოგური გამოსახულება აღიქმება როგორც აზრის არსის სიმწირის, სიღარიბის გამოხატულება. ერთნი თვლიან, რომ ენასთან შედარებით, გამოსახულება წარმოადგენს რუდიმენტულ სისტემას; მეორენი, რომ თვით ცნება „მნიშვნელობა“ უძღურია ამოსწუროს ხატის ამოუწურავი სიმდიდრე. ასეც რომ იყოს, მაშინაც კი, თუკი ვაღიარებთ, რომ გამოსახულება მართლაც წარმოადგენს აზრის ერთგვარ ზღვარს, ეს ნიშნავს, რომ იგი შესაძლებლობას გვაძლევს შევქმნათ მნიშვნელობის ჭეშმარიტი ონტოლოგია. რა სახით უკავშირდება აზრი გამოსახულებას? სად მთავრდება აზრი და თუ-

კი მას საზღვარი აქვს, მაშინ რა არის ამ საზღვრებს მიღმა? აი, კითხვები, რომლებიც უნდა დაისვას, რათა გამოსახულება სპექტრალურ ანალიზს დავეუბნოთ იმ შეტყობინებათა თვალსაზრისით, რომლებიც შესაძლოა მასში არსებობდეს. ამოცანის გამარტივების მიზნით თავდაპირველად სარეკლამო გამოსახულება განვიხილოთ. რატომ? იმიტომ, რომ ყოველი სარეკლამო გამოსახულების მნიშვნელობა ყოველთვის და უეჭველად ინტენციონალურია. რეკლამით აღნიშნული შეტყობინებები აპრიორულად (იმთავითვე, ნაგულისხმევი სახით) უკვე წარმოადგენენ სარეკლამო პროდუქტის არსს. და ეს აღნიშნულები მიტანილ უნდა იქნან მომხმარებელამდე რაც შეიძლება მკაფიოდ. თუკი ყოველგვარი შეტყობინება შეიცავს საკუთარ თავში ნიშნებს, მაშინ უეჭველია, რომ სარეკლამო გამოსახულებაში ეს ნიშნები განსაკუთრებულად წონადია. ისინი ისეა შექმნილი, რომ მათი წაკითხვის შეუძლებლობა გამოირიცხოს. სარეკლამი გამოსახულება ღიაა, გულახდილი და რაც შეიძლება გამომსახველი.

სამი შეტყობინება

ჩვენ წინაშეა „პანძანის“ საფირმო რეკლამა. ორი კოლოფი მაკარონით, ქილა სოუსით, პარმაზანის ნაჭერი (პარმაზანი საფრანგეთის პროვინციაა და მისი ყველი განთქმულია), პომიდვრები, ხახვი, წინაკა, შამპინიონი – ეს ყველაფერი მოჩანს სანოვაგისთვის განკუთვნილი ღია ბადურიდან. ფონი წითელია. სურათი წითელ-მწვანე ფერებშია შესრულებული. შევეცადოთ გამოვყოთ ის შეტყობინებები, რომლებსაც, სავარაუდოდ, ეს გამოსახულება შეიცავს.

მათ შორის პირველს ენობრივი სუბსტანცია აქვს და უშუალოდ გვეძლევა. ესაა წარწერა რეკლამის ქვეშ, ასევე ეტიკეტებზე, რომლებიც, ჩვეულებრივ, ემბლემის უფლებით განთავსდებიან გამოსახულებებზე. ამ შეტყობინებების კოდი სხვა არაფერია, თუ არა ფრანგული ენის კოდი. იმისათვის, რომ ასეთი კოდი გაშიფრო, საჭიროა მხოლოდ ფრანგულის ცოდნა (წერა–კითხვის). სხვათა შორის, ენობრივი შეტყობინება ასევე შეიძლება დავანანევროთ, რამდენადაც ნიშანი „პანძანი“ შედის არა მხოლოდ როგორც ფირ-

მის სახელწოდება, არამედ კიდევ ერთი, დამატებითი აღსანიშნით, რომელიც შეიძლება ვუწოდოთ „იტალიურობა“ და რომელიც ამ ნიშნის ენობრივი ფორმის საშუალებით მოგვეწოდება. ასე რომ, ენობრივი გამოსახულება (ყოველ შემთხვევაში, განსახილველ გამოსახულებაში) ატარებს ერთდროულად ორმაგ – დენოტაციურ და კონიტაციურ ხასიათს. ამისდა მიუხედავად, რამდენადაც მოცემულ შემთხვევაში გვაქვს მხოლოდ ერთი ტიპიური ნიშანი, კერძოდ კი ბუნებრივი წერილობითი ენის ნიშანი, ჩვენ ვისაუბრებთ ერთ შეტყობინებაზე.

როგორც კი ენობრივ შეტყობინებას თვალს მოვაცილებთ, მყისვე აღმოვჩნდებით საკუთრივ გამოსახულების ნიშანზე (ეტიკეტებიანად). ამ გამოსახულებაში დისკრეტულ ნიშანთა მთელი წყებაა (შევნიშნავ, რომ ჩამონათვალის რიგითობის დაცვას აზრი არა აქვს, რამდენადაც ეს ნიშნები არაღინეარულია). უპირველესად, ეს ნიშნები წარმოდგენას გვაძლევენ „ბაზარში წასვლაზე“. აღნიშნული „ბაზარში წასვლა“, თავის მხრივ, გულისხმობს ორი ემოციონალურ-ღირებულებითი წარმოდგენის არსებობას: წარმოდგენა ცოცხალ, საღ, ახალ პროდუქტებზე და ოჯახურ პირობებში მათი მომზადებაზე. ჩვენს რეკლამაზე ამის აღმნიშვნელად გვევლინება გახსნილი ჩანთა, რომლისგანაც, როგორც ჯადოსნური ყუთიდან, მაგიდაზე იყრება სანოვაგე. იმისათვის, რომ ეს პირველი ნიშანი წავიკითხოთ, სავსებით საკმარისია ის ცოდნა, რომელიც გამოიმუშავა ჩვენმა ფართოდ გავრცელებულმა ცივილიზაციამ, სადაც „ბაზარში წასვლა“ უპირისპირდება „სახელდახელო კვებას“ (კონსერვები, გაყინული პროდუქტები), რომელიც უფრო „მექანიკური“ ტიპის ცივილიზაციისთვისაა დამახასიათებელი. მეორე ნიშნის არსებობა არანაკლებ თვალსაჩინოა. მისი აღმნიშვნელია პომიდვრები, წინაკა და სამფეროვანი (ნითელ-ყვითელ-მწვანე) შეფერილობა სარეკლამო ფოტო, ხოლო აღსანიშნი – იტალია, უფრო ზუსტად, *იტალიურობა*. ეს ნიშანი მეტია ენობრივი შეტყობინების კონოტაციურ ნიშანთან შედარებით (იტალიური ჟღერადობა სიტყვისა „პანძანი“). ის ცოდნა, რომელიც ამ ნიშანს სჭირდება, უფრო სპეციფიურია: ესაა საკუთრივ „ფრანგული ცოდნა“ (თვით იტალიელები, ვფიქრობ, ნაკლებად გრძნობენ საკუთარი სახელის, „პანძინის“ კონოტაციურ შეფერილობას. ისევე, როგორც პომიდვრებისა და წინაკის საკუთრივ იტალიურ გემოს), რომელიც გულისხმობს

გარკვეული ტურისტული სტერეოტიპების ცოდნას. თუკი სარეკლამო სურათის ანალიზს გავაგრძელებთ, საკმაოდ იოლად აღმოვაჩინებთ სულ ცოტა, კიდევ ორ ნიშანს: ერთი მათგანი – იმის გამო, რომ რეკლამაზე გამოსახულია განსხვავებული პროდუქტები – გვკარნახობს აზრს კომლექსურ მომსახურებაზე. იგი გვარწმუნებს, რომ ერთი მხრივ, ფირმა „პანდანი“ მზადაა მოგვემსახუროს ყველაფრით, რაც კი საჭიროა ყველაზე რთული კერძის დასამზადებლად, მეორე მხრივ – რომ ქილაში მოთავსებული სოუსის კონცენტრატი თავისი ხარისხით არ ჩამოუვარდება ახალ, ცოცხალ პროდუქტს, რომელთა შორისაცაა გამოსახული. რეკლამა თითქოს ხიდს დებს ცოცხალ პროდუქტსა და მის გადამუშავებულ სახეობას შორის.

რაც შეეხება მეორე ნიშანს, აქ თვით რეკლამის კომპოზიცია გვაიძულებს გავხსნათ მრავალი სურათი, რომელზედაც გამოხატულია ყოველგვარი ნუგბარი, და ამ გზით გვგზავნის ესთეტიკურ აღმნიშვნელთან: ჩვენს წინაშეა ნატურმორტი, ანუ თუკი სხვა ენიდან უფრო მარჯვე გამოთქმას გამოვიყენებთ, „still living“. ცოდნა, რომელიც საჭიროა ამ ნიშნის ამოსაკითხად, საკუთრივ სულიერი კულტურის კუთვნილებაა. ჩვენ მიერ გამოყოფილ ოთხ ნიშანს დავუმატოთ კიდევ ერთი, რომელიც მიგვითითებს, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს სწორედ რეკლამასთან და არა რაღაც სხვასთან: ამაზე მეტყველებს როგორც ადგილი, სადაც ეს სურათია გამოფენილი ჟურნალში, ისე თვით „პანდანის“ თვალშისაცემი ეტიკეტირების წესი (რომ არაფერი ვთქვათ წარწერაზე). სხვათა შორის, ინფორმაცია იმაზე, რომ ჩვენს წინაშე სწორედ რეკლამაა, თვით რეკლამის ამოცანაში არ შედის და არ წარმოადგენს მის იმანენტურ მნიშვნელობას, რამდენადაც გამოსახულების რეკლამურობა აქ წმინდად ფუნქციონალურია: როცა ჩვენ რამეს ვამბობთ, ამ დროს სულაც არაა აუცილებელი მივუთითოთ ამაზე ნიშნით „მე ვამბობ“. ასეთ მითითებას ადგილი აქვს მხოლოდ ისეთ ღრმად რეფლექსურ სისტემებში, როგორიცაა ლიტერატურა.

ამგვარად, ჩვენს წინაშეა გამოსახულება, რომელიც ოთხ ნიშანს შეიცავს. ცხადია, ეს ნიშნები წარმოქმნიან რაღაც ურთიერთდაკავშირებულ ერთიანობას, რამდენადაც ყველა ისინი დისკრეტულია, თხოულობენ გარკვეულ კულტურულ ცოდნას და გვგზავნიან გლობალურ აღსანიშნებთან (ისეთთან, „მაგალითად, როგორიცაა „იტალიურობა“), რომელიც გამსჭვალულია ემოციურ-

ღირებულებითი წარმოდგენებით. ამგვარად, რეკლამაში ენობრივ შეტყობინებასთან ერთად არსებობს კიდევ ერთი შეტყობინება – იკონური. მაგრამ ეს კიდევ არაა ყველაფერი. მაშინაც კი, თუ ამ ნიშნებს ყურადღებას არ მივაქცევთ, გამოსახულება მაინც შეინარჩუნებს ინფორმაციის გადაცემის უნარს. მაშინაც კი, თუ არაფერი მეცოდინება ნიშნებზე, მე მაინც ვაგრძელებ გამოსახულების „კითხვას“, მე „ვიგებ“, რომ ჩემ წინაშეა არა უშუალოდ ფორმები და ფერები, არამედ საგანთა ერთობლიობის სივრცული გამოსახულება, რომელიც იდენტიფიკაციას (ნომინაციას) ექვემდებარება. ამ მესამე შეტყობინების აღსანიშნავად გვევლინებიან რეალური პროდუქტები, ხოლო აღმნიშვნელებად – იგივე პროდუქტები, ოღონდ ფოტოს სახით. და რამდენადაც სავსებით ცხადია, რომ ანალოგიურ გამოსახულებაში დამოკიდებულება აღსანიშნავა და აღმნიშვნელ გამოსახულებას შორის არ წარმოადგენს „ნებისმიერსა“ და „თავისუფალს“ (ბუნებრივი ენისაგან განსხვავებით), ამდენად უკუგდებულია ყოველგვარი აუცილებლობა იმისა, რომ აღსანიშნი ფსიქიკურ ხატად წარმოვიდგინოთ. მესამე შეტყობინების სპეციფიკურობა იმაში გამოიხატება, რომ დამოკიდებულება აღსანიშნავა და აღმნიშვნელს შორის აქ ქვაზი-ტავტოლოგიურია. ცხადია, ფოტოგრაფია გულისხმობს რეალური საგნების გარკვეულ ცვლილებას (კადრის სპეციფიკურად დაყენებას, რედუქციას, ასევე, მოცულობითი გამოსახულებიდან მზერის სიბრტყეზე გადატანას), მაგრამ ასეთი ცვლილება – კოდირების აქტისგან განსხვავებით, არ წარმოადგენს ტრანსფორმაციას. ეკვივალენტურობის პრინციპი – ჭეშმარიტი ნიშნური სისტემისთვის დამახასიათებელი – აქ ადგილს უთმობს ქვაზიიდენტურობის პრინციპს. სხვა სიტყვებით, იკონური შეტყობინების ნიშნები არ გამომდინარეობენ რაღაც ნიშანთა საწყობიდან, ისინი არ განეკუთვნებიან რაღაც განსაზღვრულ კოდს, რის გამოც ჩვენ პარადოქსული ფენომენის პირისპირ აღმოჩნდებით – კოდის გარეშე შეტყობინების წინაშე. აღწერილი თავისებურება ვლინდება იმ ცოდნის ხასიათში, რომელიც აუცილებელია იკონური შეტყობინების წასაკითხად. იმისთვის, რომ გამოსახულების ეს უკანასკნელი (თუნდაც, პირველი) დონე „წავიკითხოთ“, ჩვენ არ გვჭირდება არავითარი შეცნობა იმის გარდა, რაც საჭიროა ხატის უშუალო პერცეფციისთვის. ეს, რა-

საკვირველია, სულაც არაა „ნულოვანი“ ცოდნა: ჩვენ ხომ უნდა გვესმოდეს, რა არის ხატი (ასეთი გაგება ბავშვებს მხოლოდ ოთხი წლიდან უფითარდებათ), რა არის პომიდორი, სანოვაცის ბადურა, მაკარონის შეკვრა. და, მიუხედავად ამისა, მოცემულ შემთხვევაში ლაპარაკია თავისებურ „ანთროპოლოგიურ“ ცოდნაზე. შეიძლება ითქვას, რომ მეორე, სიმბოლიური შეტყობინებისგან განსხვავებით, მესამე შეტყობინება შეესაბამება უშუალოდ გამოსახულებას, ამიტომ ჩვენ მას ასეც ვუნოდებთ – ბუკვალურს.

მოკლედ, თუკი ყველაფერი, რაც ითქვა, სწორია, ეს ნიშნავს, რომ განსახილველი ფოტო შეიცავს სამ შეტყობინებას: ენობრივს, იკონურს, რომლის საფუძველშიც დევს რაღაც კოდი, და ბოლოს, იკონურ შეტყობინებას, რომლის საფუძველშიც არანაირი კოდი არ დევს. ლინგვისტური შეტყობინების გამორჩევა იკონურისაგან ძნელი არაა, მაგრამ რამდენად მართებული იქნება ერთმანეთისგან გავმიჯნოთ თვით იკონური შეტყობინებები, რომლებიც ერთი და იმავე გამომსახველობითი სუბსტანციისგან არიან შექმნილნი? ცხადია, ასეთი გამიჯვნა არ შეიძლება განხორციელდეს სპონტანურად, სარეკლამო გამოსახულების ჩვეულებრივი ნაკითხვის პროცესში: რეკლამის მომხმარებელი პერცეპციულ და „სიმბოლიურ“ გამოსახულებას ერთდროულად აღიქვამს და ქვემოთ ჩვენ ვნახავთ, რომ კითხვის ორი ტიპის ასეთი სინკრეტიზმი შეესაბამება თვით გამოსახულების ფუნქციას მასობრივი კომუნიკაციის საზღვრებში (რაც შეადგენს კიდევ ჩვენი გამოკვლევის საგანს). მიუხედავად ამისა, მითითებული გამიჯვნა მხოლოდ საოპერაციო როლს ასრულებს იმის მსგავსად, რასაც ასრულებს ალსანიშნისა და ალმნიშვნელის გამიჯვნა ბუნებრივ ნიშნებში (პრაქტიკულად ხომ არცერთ ადამიანს არ შეუძლია გამოარჩიოს „სიტყვა“ მისი მნიშვნელობისაგან, რაც შესაძლებელი ხდება მხოლოდ მეტაენობრივი პროცედურის საშუალებით): ჩვენი გამიჯვნა გამართლებული იქნება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი იგი შესაძლებლობას მოგვცემს, მარტივად და მწყობრად აღვწეროთ გამოსახულების სტრუქტურა, ხოლო ეს აღწერა, თავის მხრივ, მიგვიყვანს იმ როლის ახსნასთან, რომელსაც გამოსახულებები თამაშობენ საზოგადოების ცხოვრებაში. საჭიროა, ცალკე-ცალკე განვიხილოთ ზოგადი ნიშნები ჩვენ მიერ გამოყოფილი შეტყობინების თითოეულ ტიპში და არც ის დავივიწყოთ, რომ

ჩვენ-ნი მთავარი მიზანია, გავიცნობიეროთ გამოსახულების სტრუქტურა მთლიანობაში, ანუ ის დამოკიდებულებები, რომლებსაც, საბოლოო ჯამში, სამივე შეტყობინება ერთმანეთთან ამყარებს. ამასთან, რაკილა საქმე გვაქვს არა „ნაიფურ“ ანალიზთან, არამედ სტრუქტურულ აღწერილობასთან (ნაიფურში ბარტი გულისხმობს ელემენტების ჩამონათვალს, მაშინ, როცა სტრუქტურული აღწერილობის მიზანი სოლიდარული ურთიერთმიმართების შუქზე ამ ელემენტებს შორის კავშირის დადგენაა), ჩვენ ოდნავ შევცვლით მსჯელობის თანმიმდევრობას და ადგილებს შევუცვლით „ბუკვალურ“ და „სიმბოლურ“ შეტყობინებებს, ამ ორ იკონურ შეტყობინებას შორის პირველი თითქოს მიწეულია მეორის ზედაპირისკენ: „ბუკვალური“ შეტყობინება ასრულებს საყრდენის როლს „სიმბოლურისათვის“, ამასთან, ჩვენ ვიცით, რომ სისტემა, რომელიც იყენებს სხვა სისტემის ნიშნებს აღმნიშვნელებად, სხვა არაფერია, თუ არა კონოტაციური სისტემა. ამიტომ, ამიერიდან „ბუკვალურ“ გამოსახულებას ჩვენ ვუნოდებთ დენოტატიურს, ხოლო „სიმბოლურს“ – კონოტატიურს. ერთი სიტყვით, თავდაპირველად ჩვენ განვიხილავთ ენობრივ შეტყობინებებს, შემდეგ – დენოტატიურ გამოსახულებას, დაბოლოს – კონოტატიურ გამოსახულებას.

ენობრივი შეტყობინება

ყოველთვის ახლავს თუ არა გამოსახულებას ენობრივი შეტყობინება? ყოველთვის არსებობს თუ არა გამოსახულებაში, მის ქვემოთ, გარშემო ტექსტი? თუ ჩვენ გვსურს, აღმოვაჩინოთ გამოსახულება, რომელსაც არ ახლავს სიტყვიერი კომენტარი, მაშინ ჩვენ, როგორც ჩანს, უნდა მივმართოთ იმ საზოგადოებათა შესწავლას, რომელთაც არა აქვთ განვითარებული წერილობა. სადაც გამოსახულება არსებობს, ასე ვთქვათ, პიქტოგრაფიულად. ამასთან, წიგნის გამოჩენასთან ერთად ტექსტი და გამოსახულება უფრო და უფრო ხშირად გვხვდებიან ერთად. მაგრამ, როგორც ჩანს, მათ შორის კავშირი სტრუქტურული თვალსაზრისით ჯერ კიდევ ნაკლებადაა შესწავლილი. როგორია „ილუსტრაციის“ სტრუქტურა და მისი მნიშვნელობა? არის თუ არა გამოსახულება

ტექსტთან მიმართებაში ზედმეტობა? რა არის ეს – ტექსტში მოთავსებული ინფორმაციის დუბლირება თუ პირიქით, ტექსტი შეიცავს დამატებით ინფორმაციას, რომელიც ილუსტრაციაში არ მოიპოვება? პრობლემა შეიძლება დაისვას ისტორიულ პლანში და გამოკვლევულ იქნას კლასიკური ეპოქის მაგალითზე, რომელიც განსაკუთრებული სიფაქიზით გრძნობდა ნიგნის ილუსტრაციებს. წარმოუდგენელია, მაგალითად, რომ მე-18 საუკუნეში ლაფონტენის „იგავ-არაკები“ დასურათების გარეშე გამოეცათ. ამ ეპოქაში ბევრი ავტორი, ისეთი, როგორიცაა ომენეტრიე – პირდაპირ აყენებდა საკითხს ილუსტრაციის დამოკიდებულებაზე დისკურსული ტექსტების მიმართ. ჩვენს დროში კი, როგორც ჩანს, ნებისმიერ გამოსახულებას (მასობრივი კომუნიკაციის ჩარჩოებში) ახლავს ენობრივი შეტყობინება – ან სათაურის, ან ხელმოწერის, საგაზეთო ჩანართის, ან კინოფილმის პერსონაჟთა დიალოგის სახით, ან Fumetto-ს სახით („ბუშტის“ ჩარჩო, რომელშიც „მოთავსებულია“ კომიკის პერსონაჟების მეტყველება). აქედან ცხადი ხდება, რომ ლაპარაკი ჩვენს ცივილიზაციაზე, როგორც „გამოსახულებათა ცივილიზაციაზე“ არც ისე სამართლიანია. ჩვენი ცივილიზაცია უფრო მეტად, ვიდრე ნებისმიერი სხვა, გვევლინება წერილობით ცივილიზაციადად, რამდენადაც როგორც წერილობა, ისე ზეპირი მეტყველება წარმოადგენენ ნებისმიერი იმ სტუქტურის უმნიშვნელოვანეს შემადგენლებს, რომელთა მიზანიც ინფორმაციის გადაცემაა. სინამდვილეში მხედველობაში უნდა მივიღოთ ენობრივი შეტყობინების არსებობის თვით ფაქტი, რამდენადაც არც ფურცელზე მის განლაგებას, არც მის სიგრძეს არ შეუძლიათ, როგორც ჩანს, ჩაითვალონ რელევანტურად(ასე, მაგალითად, თვით ყველაზე უცნაურ ტექსტსაც კი მხოლოდ ერთი გლობალური აღსანიშნის კონოტირება შეუძლია). როგორია ენობრივი შეტყობინების ფუნქცია ორივე იკონურ შეტყობინებასთან მიმართებაში? სავარაუდოა, რომ ისინი ორია – დამაგრების ფუნქცია (ცნობიერებაში ფეხის მოკიდების, გამყარების –მ.კ.) და შეკავშირების ფუნქცია.

როგორც მალევე დავრწმუნდებით, ნებისმიერი გამოსახულება პოლისემიურია. მისი აღმნიშვნელების ფენის ქვეშ განლაგებულია აღსანიშნთა „მცურავი ჯაჭვი“. შეიძლება მკითხველმა კონცენტრაცია მოახდინოს ერთი რიგის აღსანიშნებზე და ყუ-

რადღება არ მიაქციოს დანარჩენებს. პოლისემიურობა გვაიძულებს დავსვათ კითხვა გამოსახულების აზრზე. ასეთი შეკითხვა ყოველთვის არის გამოვლინება დისფუნქციისა – იმ შემთხვევაშიც კი, როცა საზოგადოება ახდენს ამ დინსფუნქციის კომპენსირებას იმით, რომ გარდაქმნის მას ტრაგიკულ (ღმერთის დუმილი არ იძლევა საშუალებას გავაკეთოთ არჩევანი სხვადასხვა ნიშნებს შორის), ან პოეტურ (გავიხსენოთ პანიკური „აზრთა თრთოლვა“ ძველ ბერძნებთან) თამამად. კინემატოგრაფშიც კი „ტრავმული ხატები“ იქმნება მაშინ, როცა ვერ ვხვდებით ამა თუ იმ საგნის ან სიტუაციის მნიშვნელობას. აი, სწორედ ამიტომ ნებისმიერი საზოგადოება გამოიმუშავებს სხვადასხვა ტექნიკურ ხერხებს აღმნიშვნელთა „მცურავი ჯაჭვის“ შესაჩერებლად, რათა დასძლიოს იკონური ნიშნების აზრობრივი გაურკვევლობით აღძრული შიში: ენობრივი შეტყობინება სწორედ ერთ-ერთ ასეთ ხერხს წარმოადგენს ბუკვალურ შეტყობინებასთან მიმართებაში სიტყვიერი ტექსტი საშუალებას იძლევა, მეტნაკლებად პირდაპირ და სრულად ვუპასუხოთ კითხვას: რა არის ეს? არსებითად, იგი საშუალებას იძლევა, მოვახდინოთ როგორც გამოსახულების ცალკეული ელემენტების, ისე მთელი გამოსახულების იდენტიფიცირება. საუბარია გამოსახულების დენოტაციურ აღწერილობაზე (როგორც წესი, ნაწილობრივზე), ანუ, ელმსლევის ტერმინოლოგიით, *ოპერაციაზე* – განსხვავებით კონოტაციისგან. დასახელების ფუნქცია – ენობრივი ნომენკლატურის საშუალებით – ხელს უწყობს ამა თუ იმ დენოტაციური მნიშვნელობების *დამაგრებას* (გამყარებას); უცნობი კერძის ცქერისას თეფშზე (რეკლამაზე) მე შეიძლება თავი ვიგრძნო უმწეოდ ფოტოზე გამოსახულების ამა თუ იმ ფორმისა და მოცულობის იდენტიფიცირებისას, ხოლო წარწერა „თინუსი ბრინჯითა და სოკოთი“ სწორედ ამაში მეხმარება და მაძლევს იმის საშუალებას, რომ *შევარჩიო აღქმის სწორი დონე*. იგი მიმართულებას აძლევს არა მხოლოდ ჩემს მზერას, არამედ ყურადღებასაც. რაც შეეხება „სიმბოლურ“ შეტყობინებას, აქ სიტყვიერი ტექსტი იყენებს უკვე არა იდენტიფიკაციის აქტებს, არამედ ინტერპრეტაციის პროცესებს. ასეთი ტექსტი გავს გირაგებს, რომლებიც მარწუხებში აქცევენ კონოტაციურ მნიშვნელობებს, არ აძლევენ მათ საშუალებას გამოსხლტენ არც საკუთრივ ინდივიდუალურ მნიშვნელობათა ზონაში (ამით ტექსტი ზღუდავს

მნიშვნელობის პროექტირების ძალას) და არც იმ მნიშვნელობათა ზონაში, რომლებიც უსიამოვნო შეგრძნებებს იწვევენ. მაგალითად, ერთ რეკლამაზე (კონსერვების) აღბეჭდილია რალაც პატარ-პატარა ზომის ნაყოფები, მიმობნეული ბალის კიბის გარშემო. ფოტოს ქვეშ წარწერა – „რა მოხდება, რომ თქვენც გაიაროთ საკუთარ ბაღში?“ – ახდენს პოტენციალურ, თანაც აშკარად არასასურველი აღსანიშნის ელიმინირებას (მწირი, ღარიბი მოსავალი) და მკითხველს კარნახობს სხვა, მისი პატივმოყვარეობისათვის მამებლურ ვარიანტს (საკუთარ მიწაზე მოყვანილი ნაყოფის „ნატურალურობას“). წარწერა აქ ანტი-ტაბუსავით მოქმედებს, იგი ანგრევს ფირმისათვის არასასურველ მითს „არანატურალურობაზე“, რომელიც ჩვეულებრივ უკავშირდება კონსერვირებულ პროდუქტებს. როგორც ჩანს, „დამაგრების“ ფენომენს შეუძლია იდეოლოგიური ფუნქციის შესრულება რეკლამის მიღმაც და ეს, კაცმა რომ თქვას, არის კიდევ მისი არსებითი ფუნქცია. ტექსტს თითქოს შეჰყავს რეკლამის მკითხველი იკონურ აღმნიშვნელთა სიმრავლეში ისე, რომ აიძულებს, თავი აარიდოს ზოგიერთ მათგანს და აღქმის ველში სხვები შემოუშვას. ხანდახან იგი ძალზე ეფექტურად ახერხებს მკითხველის *მანიპულირებას* და წინდანინვე მომზადებულ ზრებზე მიმართავს მის ყურადღებას. ცხადია, აზრის „დამაგრება“ ასე თუ ისე, ყოველთვის ემსახურება გამოსახულების ახსნას, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ამ ახსნას შერჩევითი ხასიათი აქვს. ჩვენ წინაშეა ისეთი მეტაენა, რომელიც მიმართულია არა იკონურ შეტყობინებაზე მთლიანად, არამედ მის ცალკეულ ნიშნებზე. ტექსტი მართლაც წარმოადგენს მწარმოებლის (და შესაბამისად, საზოგადოების) ხორცშესხმულ უფლებას, მიმართულება მისცეს გამოსახულების ამა თუ იმ ხედვას. აზრის „დამაგრება“ – ესაა გამოსახულებაზე კონტროლის ფორმა. გამოსახულების პროექციულ ძალას იგი უპირისპირებს შეტყობინებით სარგებლობაზე პასუხისმგებლობის იდეას. იკონური აღმნიშვნელისგან განსხვავებით, ტექსტი თავისუფალია და რეპრესიულ როლს ასრულებს. ძნელი არაა იმის მიხვედრა, რომ სწორედ ტექსტის დონეზე ავლენენ თავს განსაკუთრებული ძალით საზოგადოების განსაზღვრული მორალი და იდეოლოგია.

„დამაგრება“ ენობრივი შეტყობინების ყველაზე გავრცელებული ფუნქციაა. როგორც წესი, მისი აღმოჩენა იოლია პერიოდულ

პრესაში გამოქვეყნებულ ფოტოებზე და რეკლამებზე. რაც შეეხება მაკავშირებელ ფუნქციას, იგი უფრო იშვიათად გვხვდება (ყოველ შემთხვევაში, სტატიკურ გამოსახულებაში), ყველაზე მეტად იგი ახასიათებს იუმორისტულ ნახატებსა და კომიქსებს. გამოსახულება და სიტყვიერი ტექსტი აქ კომპლიმენტურ ურთიერთობაში იმყოფებიან. ტექსტიც და გამოსახულებაც ამ შემთხვევაში წარმოადგენენ უფრო მსხვილი სინტაგმის ფრაგმენტებს ისე, რომ შეტყობინების ერთიანობა მიიღწევა რაღაც უფრო მაღალ დონეზე – სიუჟეტის დონეზე, რომელშიც მოთხრობილია ისტორია, დიეგეზისი (აი, სხვათა შორის, რატომ უნდა განვიხილოთ დიეგეზისი დამოუკიდებელი სისტემის რანგში). სიტყვიერი კავშირები სტატიკურ გამოსახულებებში იშვიათად გვხვდება, სამაგიეროდ ისინი განსაკუთრებულ როლს ასრულებენ კინემატოგრაფში, სადაც დიალოგი მარტოოდენ კი არ განმარტავს გამოსახულებას, არამედ იძლევა გამოთქმიდან გამოთქმაზე გადასვლისას მნიშვნელობებით ოპერირების შესაძლებლობას მაშინ, როცა ეს უკანასკნელი გამომსახველობით რიგში არ არსებობენ – და ამით უზრუნველყოფენ მოქმედების განვითარებას.

ცხადია, რომ ერთსა და იმავე იკონურ გამოსახულებაში შეიძლება თანაარსებობდნენ ენობრივი შეტყობინების ორივე ფუნქცია, ოღონდ ნაწარმოების შინაგანი ბალანსის თვალსაზრისით, სულაც არაა სულერთი, რომელი ფუნქცია სჭარბობს ამ ორს შორის. იმ შემთხვევაში, თუკი სიტყვიერი ნიშანი ასრულებს დიეგეტიკური კავშირის როლს, ინფორმაცია ხდება თითქოს უფრო მნიშვნელოვანი, რადგან იგი იმ ენობრივი კოდის ცოდნას თხოულობს, რომელიც დისკრეტული ერთეულებისგან შედგება. მაგრამ თუკი ტექსტი სუბსტიტუტიურ ფუნქციას ასრულებს (ანუ დამაგრების, კონტროლის ფუნქციას), მაშინ ინფორმაციის ამოცანას საკუთარ თავზე თვით გამოსახულება იღებს. რამდენადაც გამოსახულება ანალოგიის პრინციპს ეფუძნება, ეს ინფორმაცია თითქოს უფრო „ზარმაცია“. ზოგიერთ კომიქსში, რომელიც „სწრაფ“ კითხვაზეა გათვლილი, დიეგეტიკურ ფუნქციას ასრულებს სიტყვიერი ტექსტი, მაშინ, როცა გამოსახულების წილად მოდის გადასცეს პარადიგმატული ხასიათის დამხმარე ინფორმაცია (მითითება პერსონაჟთა სტერეოტიპებზე): დისკურსული შეტყობინების „ფასი იზრდება“ და მკითხველს მოსაწყენ სიტყვი-

ერ აღწერილობებში ჩაღრმავებისგან იცავს. მათ ფუნქციას საკუთარ თავზე იღებს გამოსახულება, სხვა სიტყვებით, სისტემა, რომელიც მომხმარებლისაგან გაცილებით ნაკლებ ძალისხმევას მოითხოვს.

დენოტაციური გამოსახულება

ჩვენ ვნახეთ, რომ ერთიანი გამოსახულების შიგნით „ბუკვალური“ და „სიმბოლური“ შეტყობინებების გამოყოფა საკუთრივ ოპერაციონულ ხასიათს ატარებდა. მიზეზი ისაა, რომ ბუკვალური გამოსახულება სუფთა სახით (ყოველ შემთხვევაში, რეკლამის საზღვრებში) უბრალოდ არ არსებობს. მაშინაც კი, თუკი შევეცდებით, ასეთი, ანუ მთლიანად და სავსებით „ნაიფური“ გამოსახულების შექმნას, იგი დაუყონებლივ გადაიქცევა საკუთარი ნაიფურობის ნიშნად და თითქოს გაორმაგდება კიდევ ერთი – სიმბოლური – შეტყობინების ხარჯზე. ასე რომ, „ბუკვალური“ შეტყობინების სპეციფიკა ატარებს არა სუბსტანციონალურ, არამედ რელაციურ ბუნებას. ეს, ასე ვთქვათ, პირველი შეტყობინებაა, სხვა სიტყვებით, ნარჩენი, რომელიც შენარჩუნდება გამოსახულებაში მას შემდეგ, რაც ჩვენ (წარმდგენაში) წავშლით მასში ყველა კონტაციურ ნიშანს (რეალურად ამ ნიშნების უკუგდება, მოშორება შეუძლებელია, რამდენადაც ისინი, როგორც წესი, მთელ გამოსახულებას გამსჭვალავენ, როგორც, მაგალითად, „ნატურმორტი“). ასეთი პრივატული მოდუსი გამოსახულებისა შეესაბამება მის პოტენციურ ამოწურავობას: ესაა აზრის არარსებობა, რომელიც მზადაა მიიღოს ყველა შესაძლო აზრი, ამასთან – და ამაში არავითარი წინააღმდეგობა არაა – პრივატული შეტყობინება თვითკმარია, რადგან ის – წარმოდგენილი ობიექტების საგნობრივი იდენტიფიკაციის დონეზე – სულ ცოტა, ერთ მყარ აზრს მაინც ფლობს. გამოსახულების საწყისი არსი ინტელიგიბელურობის საწყისი დონეა, ზღურბლი, რომლის მიღმაც მკითხველს შეუძლია აღიქვას მხოლოდ დანაწილებული ხაზები, ფორმები და ფერები. ოღონდ ასეთი ინტელიგიბელურობა, სწორედ თავისი სიღარიბის ძალით, ვირტუალური რჩება, რადგანაც რეალურ საზოგადოებაში მცხოვრები ნებისმიერი

ინდივიდის ცოდნა ყოველთვის აღემატება „ანთროპოლოგიურ დონეს“ და გვიბიძგებს გამოსახულებაში აღმოვაჩინოთ რაღაც მეტი, ვიდრე მისი მხოლოდ ბუკვალური ელემენტია. ძნელი არაა იმის შემჩნევა, რომ ესთეტიკური თვალსაზრისით დენოტაციური შეტყობინება, რომელიც იმავდროულად პრივატულიცაა და თვითკმარიც, წარმოადგენს გამოსახულების „ადამურ მოდუს“: თუკი წარმოვიდგენთ კონოტაციებისგან სავსებით დაცლილ რაღაც უტოპიურ გამოსახულებას, ეს იქნება ღრმად ობიექტური – სხვა სიტყვებით, უბინო – გამოსახულება.

დენოტაციის უტოპიურობა კიდევ უფრო ნათელი ხდება ზემოთ შენიშნული პარადოქსის წყალობით. იგი იმაში გამოიხატება, რომ ფოტოგრაფია (მის ბუკვალურ განზომილებაში), თავისი ღიად ანალოგური ბუნების ძალით, როგორც ჩანს, კოდის გარეშე შეტყობინებას წარმოადგენს. ამიტომ გამოსახულების სტრუქტურული ანალიზი უნდა ხდებოდეს სპეციალური საშუალებებით, იმის გათვალისწინებით, რომ გამოსახულების ყველა სახეობათაგან მხოლოდ ფოტოგრაფიას ძალუძს გადმოსცეს ინფორმაცია (ბუკვალური) ისე, რომ ამ დროს არ გამოიყენოს დისკრეტული ნიშნები და არც ტრანსფორმაციის არანაირი წესი. აი, რატომ უნდა განვასხვავოთ ფოტო, როგორც შეტყობინება, კოდის გარეშე ნახატისაგან, რომელიც მაშინაც კი, როცა იგი დენოტაციურია, მაინც იმ შეტყობინებებს განეკუთვნება, რომლებიც გარკვეული კოდის ბაზაზე იგება. ეს ვლინდება სამ დონეზე: პირველი – რაიმე საგნის ან სცენის აღდგენა ნახატის მეშვეობით – ნიშნავს რიგი გარდაქმნების განხორციელებას, რომელიც გარკვეული წესების მიხედვით სრულდება; ნახატი – ასლი არ ატარებს არანაირ მარადიულ „ბუნებას“: კოდები, რომლებიც საფუძვლად უდევს ამა თუ იმ გარდაქმნას, ისტორიულად ცვალებადია (ეს, სხვათა შორის, ეხება პერსპექტივის კანონებს); შემდეგ, თვით ხატვის პროცესი გულისხმობს მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო ელემენტების გამიჯვნას ობიექტში: ნახატს არ ძალუძს მთლიანი ობიექტის აღდგენა. ჩვეულებრივ, ის აღადგენს ხოლმე ძალზე ცოტა დეტალს და ამისდა მიუხედავად, რჩება სრულყოფილ შეტყობინებად მაშინ, როცა ფოტოგრაფია (თუ ეს ფოტოონი არ არის), ფლობს რა სიუჟეტის, კადრისა თვალთახედვის კუთხის შერჩევის თავისუფლებას, უძლურია შეაღწიოს

ობიექტის სიღრმეში. სხვა სიტყვებით, რამდენადაც არ არსებობს ნახატი სტილის გარეშე, დენოტაციური დონე ნებისმიერი ნახატი-სა ნაკლებად მკაფიოდაა გამოხატული, ვიდრე ფოტოგრაფიის დენოტაციური დონე. დაბოლოს, ნახატის წვდომა ისევე, როგორც ნებისმიერი კოდისა, თხოულობს ცოდნას, განსწავლულობას (სოსური უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა ამ სემიოლოგიურ ფენომენს). ახდენს თუ არა გავლენას კონოტაციური შეტყობინების თავისებურებებზე დენოტაციური შეტყობინების კოდირება? როგორც ჩანს, „ბუკვალური“ გამოსახულების კოდირება (იმ ზომით, რითაც უკანასკნელი დისკრეტულ ელემენტებად ნაწევრდება), ნიადაგს ქმნის კონოტაციური მნიშვნელობებისთვის და აიოლებს მათ გარეგანს. ნახატის „ფაქტურა“ თვითონვე წარმოადგენს კონოტაციის ფენომენს. და იმავდროულად, რამდენადაც ნახატი თითქოსდა თვითონვე ახდენს საკუთარი კოდების აფიშირებას, მასში რადიკალურად იცვლება შესაბამისობა დენოტაციურ და კონოტაციურ მნიშვნელობათა შორის. ჩვენს წინაშეა უკვე არა ბუნების მიმართება კულტურასთან, როგორც ფოტოგრაფიაში, არამედ ორ კულტურას შორის შესაბამისობა: ნახატის „მორალი“ არ ემთხვევა ფოტოგრაფიის „მორალს“.

სინამდვილეში, ფოტოგრაფიაში (ყოველ შემთხვევაში, მისი „ბუკვალური“ შეტყობინების დონეზე) აღმნიშვნელი აღსანიშნს უკავშირდება არა „ტრანსფორმაციის“ წესით, არამედ „აღბეჭდვის“ წესით, ასე რომ, თვით კოდის არარსებობა თითქოს ზურგს უმაგრებს მითს ფოტოგრაფიული გამოსახულების „ნატურალურობის“ შესახებ: ფოტოზე გადაღებული სცენა ჩვენს თვალწინაა, იგი აღბეჭდილია არა ადამიანის, არამედ მექანიკური ხელსაწყოს მეშვეობით (მექანიკურობა ობიექტურობის პირობად გვევლინება). ადამიანის მონაწილეობა ფოტოგრაფირების აქტში (კადრის დაყენება, საგნამდე მანძილის არჩევა, განათება და ა. შ.) მთლიანად განეკუთვნება კონოტაციურ პლანს. ყველაფერი თითქოს უტოპიაში ხდება: თავიდან არსებობს საკუთრივ ფოტოგრაფია (ფრონტალური და მკაფიო), და მხოლოდ შემდეგ ადამიანი, იყენებს რა გარკვეულ ტექნიკურ ხერხებს, გადააჭრელებს მას ნიშნებით, რომელსაც კულტურული კოდიდან იღებს. როგორც ჩანს, მხოლოდ ამ ოპოზიციას კულტურულ კოდსა და ბუნებრივ არაკოდს შორის ძალუძს, ახსნას ფოტოგრაფიის სპეციფიკა და და-

ეხმაროს იმ ანთროპოლოგიური რევოლუციის გაცნობიერებას, რომელიც მან მოახდინა კაცობრიობის ისტორიაში, რამდენადაც, მართლაც, მის მიერ შექმნილმა აზროვნების ტიპმა არ იცის პრეცედენტი. სინამდვილეში ფოტოგრაფია ინვევს ჩვენ-ში წარმოდგენას არა საგნის ახლა-ყოფიერებაზე (ასეთი შთაბეჭდილების აღძვრა შეუძლია ნებისმიერ ასლს), არამედ წარსულში – ყოფიერებაზე. შესაბამისად, საუბარი ეხება ახალი დრო-სივრცული კატეგორიის აღმოცენებას, რომელიც ახდენს იმ საგნის ლოკალიზებას ანმყოში, რომელიც წარსულს ეკუთვნის. ამით, არღვევს რა ლოგიკის ყველა წესს, ფოტოგრაფია „აქ“ და „ოდესღაც“ ცნებების შერწყმას ახდენს. ამრიგად, ფოტოგრაფიული გამოსახულების ირეალური რეალურობა შეიძლება სავსებით გასაგები იყოს დენოტატიური შეტყობინების დონეზე (ანუ კოდის გარეშე შეტყობინების). მისი ირეალურობა უკავშირდება „აქ“ კატეგორიას, რადგან ფოტოგრაფია არსდროს არ აღიქმება როგორც აქყოფნის ილუზია. სხვათა შორის, ეს ნიშნავს, რომ არ ღირს ფოტოგამოსახულების მაგიური ძალის გადაჭარბებით შეფასება. რაც შეეხება მის რეალურობას, ესაა წარსული ყოფიერების რეალობა, აკი ნებისმიერი ფოტოგრაფია გვაოცებს თავისი კონსტატურობის სიცხადით: ეს ყველაფერი სწორედ ასე იყო. გასაოცარი კი აქ ისაა, რომ ჩვენ ხელთა გვაქვს ისეთი რეალობა, რომლის ზემოქმედებისგანაც სრულიად დაცულები ვართ. ცხადია, რომ ასეთი დაბალანსება გამოსახულებისა დროში (ყოფიერება წარსულში) განაპირობებს მისი მაპროექტირებელი ძალის შესუსტებას (ფოტოგრაფიას, ნახატისაგან განსხვავებით, ძალზე იშვიათად იყენებენ ფსიქოლოგიური ტესტირებისთვის): ფოტოზე შეხედვის დროს წარმოდგენა, რომ ყველაფერი სინამდვილეში ასე იყო, ჩვენში თრგუნავს საკუთარი სუბიექტურობის შეგრძნებას. თუკი ჩვენ მიერ აქ მოტანილი მოსაზრებები ნაწილობრივ მაინც შეესაბამება სიმართლეს, ეს ნიშნავს, რომ ფოტოსურათის აღქმა უკავშირდება ჭვრეტით საქმიანობას და არა ფანტაზირებას, სადაც უპირატესობა ენიჭებათ პროექტირებასა და „მაგიას“ – კინემატოგრაფის განმსაზღვრელ თავისებურებებს. აქედან – შესაძლებლობა იმისა, რომ ფოტოგრაფიასა და კინოს შორის აღმოვაჩინოთ არა რაოდენობრივი, არამედ ხარისხობრივი განსხვავება: კინო სულაც არაა მოძრავი ფოტოგრაფია. კინოში

ყოფიერება წარსულში ადგილს უთმობს საგნების ყოფიერებას აწმყოში. აი, რატომღაც სავსებით შესაძლებელი კინემატოგრაფის ისტორიის შექმნა, თანაც ისეთი ისტორიისა, რომელიც კავშირს არ წყვეტს ხელოვნების ადრე არსებულ იმ სახეებთან, რომლებიც გამონაგონზეა დაფუძნებული. პირიქით, მიუხედავად იმისა, რომ ფოტოგრაფირების ტექნიკა განუწყვეტელ ევოლუციას განიცდის, მისი პრეტენზია კი განუხრელად იზრდება, ფოტოგრაფია, გარკვეული აზრით, არ იძლევა თავისი ისტორიის შექმნის შესაძლებლობას. ფოტოგრაფია, ეს შეუვალი, განუჭვრეტელი, დახურული ანთრიპოლოგიური ფენომენია. ის არა მხოლოდ ძალზე ახალია, არამედ არც შეუძლია არანაირი განვითარება. პირველად თავისი არსებობის მანძილზე კაცობრიობა აღმოჩნდა კოდის გარეშე შეტყობინების წინაშე. ასე რომ, ფოტოგრაფია, რომელიც სულაც არაა საბოლოო და ყველაზე სრულყოფილი წარმომადგენელი გამოსახულებათა დიდ ოჯახში, მეტყველებს მხოლოდ იმ რადიკალურ ცვლილებებზე, რომელიც საინფორმაციო საშუალებათა საერთო ბალანსში მოხდა.

ნებისმიერ შემთხვევაში დენოტატიური გამოსახულება – იმ დოზით, რომლითაც იგი (როგორც სარეკლამო ფოტოში) გულისხმობს კოდის არარსებობას – იკონური შეტყობინების ზოგად სტრუქტურაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს. ეს როლი (რომელსაც ჩვენ კიდევ მივუბრუნდებით „სიმბოლური“ შეტყობინების ანალიზისას) უკვე წინდანინვე შეიძლება დავაზუსტოთ: დენოტაციური შეტყობინების ამოცანა ისაა, რომ მოახდინოს სიმბოლური შეტყობინების ნატურალიზება, ბუნებრივი სახე მისცეს კონოტაციის სემანტიკურ მექანიზმს, რომელიც რეკლამაში განსაკუთრებით თვალშისაცემია. მიუხედავად იმისა, რომ „პანძინის“ ფირმის რეკლამა სავსეა სხვადასხვა სახის სიმბოლოებით, მისი ბუკვალური შეტყობინება თვითკმარია. ეს ქმნის კიდევ საგანთა ბუნებრივი ყოფნის შთაბეჭდილებას. იქმნება ილუზია, თითქოს სარეკლამო გამოსახულება თვით ბუნების მიერაა შექმნილი. წარმოდგენა სისტემათა ვალიდურობის შესახებ, რომლებიც ღიად ასრულებენ გარკვეულ სემანტიკურ დავალებას, შეუმჩნეველად უთმობს ადგილს რაღაც ფსევდოსიმართლეს. თვით კოდის არარსებობა, რომელიც კულტურის ნიშნებს ბუნებრივის სახეს ანიჭებს, თითქოს ართმევს შეტყობინებას აზ-

რობრივ გამიზნულებას. აქ უთუოდ თავს იჩენს უმნიშვნელოვანესი ისტორიული პარადოქსი: ტექნიკის განვითარება, რომელიც ხელს უწყობს ინფორმაციის სულ უფრო ფართო გავრცელებას (კერძოდ, გამომსახველობითი ინფორმაციისა), ქმნის სულ ახალ-ახალ საშუალებებს, რომლებიც ადამიანის მიერ შექმნილ აზრებს შესაძლებლობას აძლევენ, მიიღონ იმ აზრების სახე, რაც ბუნებამ შექმნა.

გამოსახულების რიტორიკა

ჩვენ უკვე დავრწმუნდით, რომ „სიმბოლური“ (კულტურული, კონოტაციური) შეტყობინების ნიშნები დისკრეტულია მაშინაც კი, როცა აღმნიშვნელი მთლიანობაში ემთხვევა გამოსახულებას. იგი მაინც რჩება ნიშნად, რომელიც სხვა ნიშნებისაგან განსხვავდება. თვით გამოსახულების კომპოზიცია გულისხმობს გარკვეული ესთეტიკური აღსანიშნის არსებობას სამეტყველო ინტონაციის მსგავსად, რომელიც სუპრასემანტიურ ხასიათს ატარებს და მიუხედავად ყველაფრისა, მაინც წარმოადგენს დისკრეტულ-ენობრივ აღმნიშვნელს. ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ყველაზე ჩვეულებრივ სისტემასთან, რომლის ნიშნებიც (მაშინაც კი, თუ კავშირი მათ შემადგენლებს შორის მეტ-ნაკლებად ანალოგური აღმოჩნდება) მომდინარეობენ რაიმე კულტურული კოდიდან. ამ სისტემის სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ ერთი და იმავე ლექსის (ერთი და იმავე გამოსახულების) შესაძლო ნაკითხვათა რიცხვი ინდივიდუალურ ვარირებას განიცდის. „პანძინის“ ფირმის რეკლამაში ჩვენ გამოვყავით ოთხი კონოტაციური ნიშანი, თუმცა სინამდვილეში ეს ნიშნები გაცილებით მეტია (მაგალითად, პროდუქტების ბადურას შეუძლია მოახდინოს შესანიშნავი ნადავლის, სიუხვის და ა, შ. – სიმბოლიზება). ამასთან, თვით ნაკითხვების ვარიანტულობა სულაც არაა თავისუფალი. იგი დამოკიდებულია ცოდნის სხვადასხვა ტიპებზე (ცოდნა, რომელიც ჩვენს ყოველდღიურ პრაქტიკას, ნაციონალურ კუთვნილებას, კულტურულ, ესთეტიკურ დონეს უკავშირდება), რომლებიც გამოსახულებაზეა პროეცირებული და ემორჩილება კლასიფიკაციას და ტიპოლოგიზაციას: როგორც

ჩანს, გამოსახულება სხვადასხვაგვარად შეიძლება წაკითხულ იქნას სხვადასხვა სუბიექტის მიერ და ეს სუბიექტები თავისუფლად თანაარსებობენ თვით ერთ ინდივიდშიც. ეს ნიშნავს, რომ ერთსა და იმავე ლექსიას შეუძლია სხვადასხვა ლექსიკონების მობილიზება. რა არის ლექსიკონი? ესაა ენის სიმბოლური ქსოვილის ფრაგმენტი, რომელიც შეესაბამება პრაქტიკის განსაზღვრულ ტიპს, ოპერაციათა განსაზღვრულ სახეს, რაც განაპირობებს კიდევაც ერთი და იმავე გამოსახულების წაკითხვის სხვადასხვა ხერხებს. თითოეული ჩვენს მიერ გამოყოფილი ნიშანი შეესაბამება გარკვეულ „მიმართებას“ სინამდვილესთან (ტურიზმი, საოჯახო სამზარეულო, სახელოვნებო საქმიანობა), თუმცა, რა თქმა უნდა, სულაც არაა აუცილებელი ყოველმა ინდივიდმა მთელი ეს „მიმართება“ მოიყვანოს სისრულეში. ერთსა და იმავე ინდივიდში თანაარსებობენ ლექსიკონთა სიმრავლე, ესა თუ ის ნაკრები ლექსიკონებისა. ისინი ქმნიან თითოეული ჩვენგანის იდეოლექტს (საკუთარი ინდივიდუალური ენა, განსხვავებული საერთო სალიტერატურო ენისაგან). ამგვარად, გამოსახულება თავის კონოტაციურ განზომილებაში წარმოადგენს იმ ნიშნებისგან შექმნილ რაღაც კონსტიტუციას, რომლებიც ჩვენი ლექსიკონების იდეოლექტების სხვადასხვა პლასტებიდანაა ამოღებული. ამგვარად, თითოეული ამგვარი ლექსიკონი, რამდენად „ღრმაც“ არ უნდა იყოს ის, წარმოადგენს კოდს, რადგან თვით ჩვენი პსიქეაც (ფსიქიკაც) ენის მსგავსადაა სტრუქტურირებული. მეტიც, რაც უფრო ღრმად ვეშვებით ადამიანის ფსიქიკის უფსკრულებში, იმდენად მეჩხერდება სივრცე ნიშნებს შორის და მით უფრო იოლად ემორჩილებიან ისინი კლასიფიკაციას: შეიძლება თუ არა არსებობდეს რაიმე უფრო სისტემატური, ვიდრე იმ მელნის ლაქების „წაკითხვა“, რომელთაც პორშახის (რეკლამის სახელწოდება) პაციენტებს თავაზობენ? ასე რომ, წაკითხვების ვარიანტულობა არ უნდა წარმოადგენდეს ხიფათს გამოსახულებათა ენისთვის – საკმარისია დავუშვათ, რომ ეს ენა შედგება ნაირგვარი ლექსიკონების, იდეოლექტებისა და სუბკოდებისაგან: აზრობრივი სისტემა ერთიანად მსჭვალავს გამოსახულებას, იმის მსგავსად, როგორც თვით ადამიანი, თავისი არსების ყველაზე იდუმალ კუნჭულებშიც კი შედგება მრავალი სხვადასხვა ენისაგან. გამოსახულების ენა – ეს არაა ვილაცისგან უბრალოდ გადმოცემული სიტყვა (მაგალი-

თად, სუბიექტის მიერ, რომელიც ახდენს ნიშნების კომბინირებას ან ქმნის შეტყობინებებს), ეს იმავდროულად ის სიტყვაა, რომელსაც ვილაც იღებს, ითვისებს: ენა საკუთარ თავში უნდა შეცავდეს ყოველგვარ აზრობრივ მოულოდნელობებს.

მეორესირთულე, რომელიც კონოტაციის ანალიზს უკავშირდება, იმაში გამოიხატება, რომ კონოტაციური ნიშნების სპეციფიკა არ პოულობს ასახვას შესაბამისი ანალიტიკური ენის სპეციფიკაში. ემორჩილებიან თუ არა კონოტაციური აღსანიშნები დასახელებას? ერთ-ერთი მათგანისათვის ჩვენ თავს უფლება მივეცით ტერმინი „იტალიურობა“ შემოგვეტანა, მაგრამ დანარჩენები, როგორც წესი, შეიძლება აღნიშნულ იქნან სასაუბრო, ჩვეულებრივი ენისგან აღებული სიტყვებით („საჭმლის მომზადება“, „ნატურმორტი“, „სიუხვე“ და ა. შ.). აღმოჩნდა, რომ მეტაენა, რომელიც ამ აღსანიშნების ანალიზის ინსტრუმენტი უნდა გახდეს, არ აღნიშნავს მათ სპეციფიკას. სწორედ ამაშია სირთულე, რამდენადაც თვით კონოტაციური აღსანიშნების სემანტიკა სპეციფიურია. კონოტაციური სემის რანგში ცნება „სიუხვე“ თითქმის მთლიანად ემთხვევა „სიუხვეზე“ წარმოდგენას დენოტაციური აზრით. კონოტაციური აღსანიშნი (ჩვენს შემთხვევაში, წარმოდგენა პროდუქტების სიუხვესა და მრავალფეროვ ნებაზე) თითქოს ყველა შესაძლო სიუხვის რეზუმირებას ახდენს, უფრო ზუსტად, განახორციელებს სიუხვის იდეას სუფთა სახით. რაც შეეხება დენოტაციურ სიტყვას, იგი არასდროს არ გვგზავნის რაიმე არსისკენ, რამდენადაც ყოველთვის მიმართულია ენის გარკვეული პრაქტიკული ფუნქციის შესრულებისაკენ. სემა „სიუხვე“ წარმოადგენს კონცეპტს სუფთა სახით. ეს კონცეპტი არ შედის არანაირ სინტაგმაში, განდევნილია ყველა კონტექსტიდან. ესაა აზრი, რომელმაც შეიძინა თეატრალური პოზა, უმჯობესია ვთქვათ (რამდენადაც საუბარია სინტაგმის გარეშე ნიშანზე) აზრი, გამოდგმული ვიტრინაში. იმისათვის, რომ ამდაგვარი კონოტაციური სემები ავლნიშნოთ, საჭიროა საგანგებო მეტაენა. ჩვენ თავს ნება მივეცით გამოგვეყო ნეოლოგიზმი „იტალიურობა“. ალბათ, სწორედ ასეთ ბარბარიზმებს შეუძლიათ ყველაზე უკეთ გადმოსცენ კონოტაციური აღსანიშნების სპეციფიკა: სწორედ სუფიქსი *tas* (ინდოევროპული – *ta*) იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ ზედსართავიდან შეიქმნას აბსტრაქტული არსებითი სახელი

(ქართული – ობა – მ.კ.). იტალიურობა – ეს იტალია არაა. ესაა კონოტირებული არსი ყველაფრისა, რაც შეიძლება იტალიური იყოს – სპაგეტიდან დაწყებული, ფერწერით გათავებული. იმის გამო, რომ კონოტაციური სემის ესოდენ ხელოვნურ (და აუცილებლობის შემთხვევაში, ბარბაროსულ) დასახელებას მივმართავთ, ჩვენ საგრძნობლად ვიმსუბუქებთ მათი ფორმის ანალიზს. ცხადია, რომ ეს სემები ქმნიან გარკვეულ ასოციაციურ ველებს, რომ ისინი პარადიგმულად შეესაბამებიან ერთმანეთს, და შესაძლოა, დაპირისპირებულნიც კი არიან ერთმანეთთან იმის მიხედვით, თუ როგორ არიან განლაგებულნი გარკვეულ ძალთა ხაზები ან, გრემიასის გამოთქმა რომ ვიხმართ, სემური ღერძები. „იტალურობა“ – „ფრანგულობასთან“, „გერმანულობასთან“, „ესპანურობასთან“ ერთად – სწორედ ასეთ „ნაციონალობათა ღერძზე“ განთავსდება. ცხადია, ყველა ამგვარი ღერძის გამოვლენა, რომელიც მერე შეიძლება ერთმანეთს დაფუპირისპიროთ, მხოლოდ მას შემდეგაა შესაძლებელი, რაც შეიქმნება ზოგადი ინვენტარი კონოტაციური სისტემებისა, კერძოდ, ისეთი ინვენტარი, რომელიც არამხოლოდ სხვადასხვა სახეობის გამოსახულებებს, არამედ განსაკუთრებული სუბსტანციის ნიშნურ სისტემებსაც მოიცავს საკუთარ თავში. მაშინ, როცა კონოტაციური აღმნიშვნელები ტიპების მიხედვით თავიანთი სუბსტანციის მიხედვით ნაწილდებიან (გამოსახულება, მეტყველება, საგნები, შესტები), მათი აღსანიშნები, პირიქით, არაფრით არ არიან დიფერენცირებულნი: საგაზეთო ტექსტში, საჟურნალო ილუსტრაციებში, მსახიობის შესტში ჩვენ აღმოვაჩინთ ერთსა და იმავე აღსანიშნებს (აი, რატომაა, რომ სემიოლოგია შეიძლება მოიაზრებოდეს, მხოლოდ როგორც ტოტალური დისციპლინა). სფერო, რომელიც საერთოა კონოტაციური აღსანიშნებისთვის, არის იდეოლოგიის სფერო და ეს სფერო ერთიანია გარკვეული საზოგადოებისთვის მისი ისტორიული განვითარების გარკვეულ ეტაპზე იმისდა მიუხედავად, თუ რომელ კონოტაციურ აღმნიშვნელებს მიმართავს.

მართლაც, იდეოლოგია, როგორც ასეთი, ხორცს ისხამს კონოტაციური აღმნიშვნელების საშუალებით, რომლებიც მათი სუბსტანციის მიხედვით განსხვავდებიან. ვუნოდოთ ამ აღმნიშვნელებს კონოტატორები, კონოტატორთა ერთობლიობას კი

– რიტორიკა. ამგვარად, რიტორიკა ესაა იდეოლოგიის აღმნიშვნელი მხარე. რიტორიკა ვარირებს მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი სუბსტანციისგან გამომდინარე (ერთ შემთხვევაში ესაა დანაწევრებული ბგერები, მეორეში – გამოსახულება, მესამეში – ჟესტები და ა. შ.), მაგრამ სულაც არა აუცილებლად – თავისი ფორმის მიხედვით. შესაძლებელია ისიც, რომ არსებობს რაღაც ერთიანი რიტორიკული ფორმა, რომელიც აერთიანებს, მაგალითად, სიზმრებს, ლიტერატურას და სხვადასხვა ტიპის გამოსახულებებს. ამგვარად, გამოსახულების რიტორიკა (სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მისი კონოტატიების კლასიფიკაცია), ერთის მხრივ, სპეციფიკურია, რამდენადაც ემორჩილება ვიზუალური მასალისთვის დამახასიათებელ ფიზიკურ შეზღუდვებს (იმ შეზღუდვებისგან განსხვავებით, რომელიც ბგერის სუბსტანციას ახასიათებს), მეორეს მხრივ კი – უნივერსალური, რამდენადაც რიტორიკული „ფიგურები“ ყოველთვის ყალიბდებიან ელემენტებს შორის ფორმალური ურთიერთობების შედეგად. ასეთი რიტორიკის აგება შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი ვფლობთ საკმარისად დიდ ინვენტარს, მაგრამ უკვე ახლა ძნელი არ იქნება ვინინასწარმეტყველოთ, რომ მასში უთუოდ აღმოჩნდებიან ჩარჩენილი ფიგურები, გამოვლენილი თავის დროზე ძველებისა და კლასიკოსების მიერ. ამგვარად, პომიდორი აღნიშნავს „იტალიურობას“ მეტონიმიის პრინციპით; მეორე სარეკლამო ფოტოზე, სადაც ერთმანეთის გვერდით გამოსახულნი არიან ყავის მარცვლები, დაფქვილი და ხსნადი ყავის პაკეტები, თვით ამ საგნების მეზობლობის ფაქტი მათ შორის არსებულ იმგვარივე ლოგიკურ კავშირზე მეტყველებს, როგორც ასინდეტონში გვხვდება სავსებით შესაძლებელია, რომ მეტაბოლათაგან (ეს ის ფიგურებია, რომლებიც აიგება აღმნიშვნელთა ურთიერთჩანაცვლებით), სწორედ მეტონიმიას შემოჰყავს გამოსახულებაში კონოტატორთა მეტი რიცხვი და რომ პარატაქსისის სინტაქსურ ფიგურებს შორის უპირატესობა ასინდეტონს ენიჭება.

სხვათა შორის, მთავარი (ყოველ შემთხვევაში, ახლა) ის კი არაა, რომ მოგვცეს კონოტატორთა ესა თუ ის კლასიფიკაცია, არამედ ის, რომ გავიგოთ, რომელი მთლიანი გამოსახულების საზღვრებში წარმოადგენენ ისინი დისკრეტულ, მეტიც, ერატიულ ნიშნებს. კონოტატიები არ შეადგენენ უკლებლივ მთელ ლექსიას,

მათი წაკითხვა არ ამოსწურავს ამ ლექსის წაკითხვას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ (და ეს, როგორც ჩანს, სამართლიანია მთლიანად სემიოლოგიის მიმართ) ლექსის თითქმის ყველა ელემენტს შეუძლია კონოტაციური გახდეს. დისკურსში ყოველთვის რჩება დენოტაციის რალაც წილი, რომლის გარეშეც თვით დისკურსის არსებობა უბრალოდ შეუძლებელი ხდება. ზემოთქმული შესაძლებლობას გვაძლევს მივუბრუნდეთ შეტყობინება 2-ს, ანუ დენოტაციურ გამოსახულებას. „პანძინის“ ფირმის რეკლამაში ხმელთაშუა ზღვის ხილი, ნახატის შეფერილობა, მისი კომპოზიცია, თვით საგნობრივი სიუხვე წარმოგვიდგება, როგორც ერატიული ბლოკები. ეს ბლოკები დისკრეტულია და იმავდროულად ჩართულნი არიან გამოსახულებაში, რომელსაც საკუთარი სივრცე აქვს და როგორც ვნახეთ, საკუთარი „აზრიც“. ისინი წარმოადგენენ იმ სინტაგმის ნაწილს, რომელსაც თვითონ არ ეკუთვნიან და რაც სხვა არაფერია, თუ არა დენოტაციური სინტაგმა. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი გარემოებაა: იგი საშუალებას გვაძლევს, თითქოს უკანა რიცხვით სტრუქტურულად გავმიჯნოთ „ბუკვალური შეტყობინება-2“ და „სიმბოლური-3“, ასევე დავაზუსტოთ (გამოვკვეთოთ) ნატურალიზაციის ის როლი, რომელსაც დენოტაცია ასრულებს კონოტაციის მიმართ. ამიერიდან ჩვენ ვიცით, რომ კონოტაციური შეტყობინების სისტემა „ნატურალიზდება“ სწორედ დენოტაციური შეტყობინების სინტაგმის მეშვეობით. ან ასე: კონოტაციის სფერო წარმოადგენს სისტემის სფეროს. კონოტაცია შეიძლება განისაზღვროს მხოლოდ პარადიგმულ ტერმინებში. იკონური დენოტაცია კი განეკუთვნება სინტაგმატიკის სფეროს და ერთმანეთთან აკავშირებს სისტემიდან ამოღებულ ელემენტებს... დისკრეტული კონოტაციები მხოლოდ დენოტაციური სინტაგმის მეშვეობით ერთიანდებიან, უკავშირდებიან, აქტუალიზდებიან, „ლაპარაკობენ“. მთელი სამყარო დისკრეტული სიმბოლოებისა, როგორც განმნმენდ ემბაზში, იძირება „სიყვარულში“, რომელიც ნახატზეა გამოსახული და ამ სამყაროს უბრუნებს.

როგორც ვხედავთ, გამოსახულების ერთიანი სისტემის საზღვრებში სტრუქტურული ფუნქციები პოლარიზებულნი აღმოჩნდებიან. ერთი მხრივ, ადგილი აქვს თავისებურ კონოტაციების პარადიგმულ კონცენტრაციას (ზოგადად რომ ვთქვათ,

„სიმბოლოების“), რაც სხვა არაფერია, თუ არა სრულფასოვანი, ერატიული, მეტიც, შეიძლება ითქვას, „განივთებული“, „განხორციელებული“ ნიშნები, მეორეს მხრივ კი – სინტაგმური „დენადობა“ ნიშნებისა დენოტაციის დონეზე. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სინტაგმა ენათესავება მეტყველებას, ყველა იკონური „დისკურსის“ ამოცანა კი სიმბოლოთა ნატურალიზაციაში გამოიხატება. თავს შევიკავებთ გამოსახულებათა ანალიზისგან მიღებული დასკვნების მთელ სემიოლოგიაზე გავრცელებისგან, მაგრამ გავბედავთ ვივარაუდოთ, რომ ერთიანი აზრის ნებისმიერი სამყარო შინაგანად (ანუ სტრუქტურულად) იხლიჩება წინააღმდეგობებით სისტემასა – როგორც კულტურის განსახიერებასა და სინტაგმას – როგორც ბუნების განსახიერებას შორის. ყველა ნაწარმოები, რომელიც მასობრივი კომუნიკაციის საზღვრებშია შექმნილი, საკუთარ თავში შეიცავს – სხვადასხვა ხერხებითა და წარმატების თანაბარი ხარისხით – „ბუნების“ ჰიპოთეტურ ზემოქმედებას, ანუ თხრობის, დიეგეზისის, სინტაგმატიკის ზემოქმედებას „კულტურის“ ინტელიგიბელურობაზე, რომელიც დისკრეტულ სიმბოლოებშია ხორცშესხმული და რომელთაც ადამიანები ამა თუ იმ ხერხით „იმორჩილებენ“ ცოცხალი სიტყვის საფარველს მიღმა.

1964 წ.

თარგმნა *მანანა კვაჭანტირაძემ*.

სარჩევი

გაცილება

ინგა მილორავა

გოჩა კუჭუხიძე

„უსასრულო მზესთან ახლოს“.....3

დავით წერედიანი

ლევან ბრეგაძე

მაცოცხლებელი დარდის პოეტი.....10

ვექტორები

ადა ნემსაძე

ჰიპერრეალიზმის მცდელობები
თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში.....18

მაია ჯვალიაშვილი

ლამაზი ადამიანები
ანა კორძაია-სამადაშვილის
რომანი „ზინკა ადამიანი“.....34

გია არგანაშვილი

მხატვრული ტექსტიდან ამოკითხული
მწერლის ბიოგრაფია.....51

ნონა კუპრეიშვილი

წერა სიცოცხლის ფასად
(პაატა ცანკაშვილის პროზაული კრებულის გამო).....68

მზია ჯამაგიძე

- ხსოვნას და დავინწყებას შორის –
მეხსიერების ტრანზიცია
აკა მორჩილაძის რომანში „Obole“78

ქეთევან ჯიშიაშვილი

- ერთი ლიტერატურული
თანამშრომლობის ისტორია.....90

კულტურა

ზაზა ფირალიშვილი

ნუგზარ იდოიძე

- დიალოგი თუშეთის შესახებ.....107

- წერილი ფრანკლინ პირსს
(ესპანურიდან თარგმნა ქეთევან ჯიშიაშვილმა).....125

ხელოვნება

ლელა ოჩიაური

- ყველა ადგილი რაღაცას გვახსენებს
გარემო, ქალაქი, სოფელი კინოში –
რეალობა და მეტაფორა.....129

ქეთევან ჯიშიაშვილი

- ომისშემდგომი ტრავმული სივრცე –
გია ბულაძის ფერწერული ციკლი.....145

ჟურნალისტიკა

მანანა შამილიშვილი

- საგაზეთო „იხვეზს“ სილიკონის
„ბოტები“ აცვიათ ანუ რატომ
არ უნდა დავსაჯოთ მედია.....151

MEMORIA

გურამ გეგეშიძე

ზოია ცხადაია

ნიგნი ჟამთა ტალღებში
(გურამ გეგეშიძის „ნაცრის კოშკი“).....163

გივი მარგველაშვილი

ნუგეშა გაგნიძე

„საკუთარი თემიდან“ გაქცეული გმირი.....175

რეზო ესაძე

მირანდა ტყეშელაშვილი

„...იქ, სადაც ახლა არა არის რა,
სიჩუმის გარდა“.....188

ნომრის სტუმარი

მანანა შამილიშვილი

იქ, სადაც მთები ხეობებში წვება ლანდებად...
(ხალვაშებთან).....196

XX საუკუნის თეორიული აზროვნების ისტორიიდან

თომას სტერნზ ელიოტი

პოეზიის სოციალური დანიშნულება
(თარგმნა მანანა კვატაიაძე).....206

როლან ბარტი

გამოსახულების რიტორიკა
(თარგმნა მანანა კვაჭანტირაძემ).....223