

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის  
ინსტიტუტი

## კ რ ი ტ ი კ ა

6



თბილისი

2011

UDK(უაკ) 22.09(051.2)  
კ-847

**რედაქტორი** მანანა კვაჭანტირაძე

**სარედაქციო საბჭო:**

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

**გარეკანის დიზაინი:**

სოსო ტაბუცაძე

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი,  
მერაბ კოსტავას ქ. 5  
ტელ. 99-53-00; E-mail: [litinst@litinstituti.ge](mailto:litinst@litinstituti.ge)

**ISSN 1987-7102**

მანანა კვაჭანტირაძე

ლიტერატურის ისტორია და „ახალი ისტორიზმი“

„ახალი ისტორიზმის“ გამოჩენას 80-იანი წლების ამერიკის ლიტერატურულ ასპარეზზე დაუყოვნებლივ მოჰყვა ლიტმცოდნეობითი კვლევების გლობალური კრიზისის შეგრძნება. ჟურნალ „PMLA“ (Papers of Modern Language Association)-ში დაბეჭდილ ედუარდ პეხტერის (Edward Pechter) სტატიაში ზუსტადაა მინიშნებული ამ შეშფოთების მიზეზი: „აჩრდილი დადის კრიტიკაში — აჩრდილი ახალი ისტორიზმისა“. მარქსის კომუნისტური პარტიის მანიფესტის ეს პაროდირებული ალუზია რომ შემთხვევითი არაა, ამას სტატიის ავტორი თვითონვე უსვამს ხაზს: „მიუხედავად იმისა, რომ „ახალი ისტორიზმი“ აღნიშნავს კრიტიკული პრაქტიკების მთელ სპექტრს (და არა ერთ რომელიმე სფეროს — მ. კ.), თავისი არსით ეს მიმართულება სხვა არაფერია, თუ არა მარქსისტული კრიტიკის სახესხვაობა“.

„ახალი ისტორიზმის“ წარმომადგენლებს არც უცდიათ დაემალათ თავიანთი ჭეშმარიტი მიზანი: „ჩვენი პროფესიული პრაქტიკა ისევე, როგორც ჩვენი განსჯის თემა, იდეოლოგიის წარმოებაა“ — წერდა ამ მიმართულების ერთ-ერთი ცნობილი წარმომადგენელი ლუი მონროზი (Louis Montrose).

მიუხედავად იმისა, რომ „ახალი ისტორიზმი“, როგორც ანტიფორმალისტური ორიენტაცია, თითქოს მიზნად ისახავდა ისტორიზმის პრინციპის დაბრუნებას ამერიკულ ლიტმცოდნეობაში, აღმოჩნდა, რომ ძველი ისტორიზმისაგან განსხვავებით, იგი უარს ამბობდა იმ განსხვავების აღიარებაზე, რომელიც არსებობს ლიტერატურასა და ისტორიას, ტექსტსა და კონტექსტს შორის. ასევე, დეკონსტრუქციის კვალდაკვალ, იგი უარყოფდა ავტორსა და ნაწარმოებს, როგორც ავტონომიურ ერთეულებს. მოკლედ, ახალმა ისტორიზმმა ფაქტობრივად „ჩაანაცვლა დეკონსტრუქცია, როგორც ავანგარდული თეორია და კვლევითი პრაქტიკის გაბატონებული ფორმა“ (მ. გ. აბრამსი).

ამრიგად, გარდა იმისა, რომ ავტორის უარყოფით „ახლებმა“ ევროპული ლოგოცენტრული სისტემის წინააღმდეგ დეკონსტრუქციის „ლაშქრობა“ გააგრძელეს, მათ ბოლო მოუღეს ლიტერატურის ისტორიის, როგორც დამოუკიდებელი მიმართულებისა და

ლიტერატურის, როგორც ავტონომიური ესთეტიკური სფეროს გაგებას. „ახალი ისტორიკოსები“ ტოლობის ნიშანს სვამენ ისტორიულობასა და სოციალურობას, ისტორიულ მეცნიერებასა და სოციოლოგიას, ისტორიასა და კულტუროლოგიას შორის. „ახალი ისტორიზმის“ ფუნდამენტური პრინციპებია ისტორიის ტექსტურობა და ტექსტის ისტორიულობა,\* სინქრონია — დიაქრონიის ნაცვლად; ისტორიული ნაკითხვების სუბიექტურობა; \*\* ლიტერატურის სოციალური და იდეოლოგიური „პროდუქტიულობა“ და ა. შ.

ტრადიციული ისტორიზმისა და ლიტმცოდნეობის განსაკუთრებულ წინააღმდეგობას ხვდება „ახალი ისტორიზმის“ მიერ ისტორიზმის ფუძემდებლური პრინციპის — დიაქრონიზმის უარყოფა. დიაქრონული ტექსტის — ავტონომიური ისტორიულ-ლიტერატურული რიგის ნაცვლად ისინი გვთავაზობენ „სინქრონულ ტექსტს, რომელიც შეიქმნა ზოგადი კულტურული სისტემის მიერ“. „ახალი ისტორიზმის“ აღიარებული ლიდერის, ჰაიდენ უაიტის განსაზღვრებით, „ლიტერატურა — ესაა კულტურული წარმოებისა და გაცვლის შედარებით ავტონომიური სფერო, რომლის ფორმები და ფუნქციები იცვლება იმ ძვრების მიხედვით, რომელიც კულტურის ზოგად სისტემაში ხდება“. თუკი, ტრადიციული გაგებით, ლიტერატურა ავტონომიურია ისტორიულ კონტექსტთან მიმართებაში, და კონტექსტის ჩვენება, ასახვა წარმოადგენს ლიტერატურის ფუნქციას, „ახალი ისტორიზმისთვის“ პირიქით, ლიტერატურული ტექსტები კონტექსტის ფუნქციები ანუ არტიკულაციებია, ასე რომ, ტექსტი წარმოადგენს არა დამოუკიდებელ ესთეტიკურ და შემოქმედებით ფაქტს, არამედ სხვა წერილობითი პრაქტიკების მსგავსად, ასრულებს ერთგვარი სამუშაო მოდელის როლს სოციოკულტურული კონტექსტის ასახვას და მხოლოდ ამ აზრით ფუნქციონირებს, როგორც ისტორიული ფაქტი.

მთელ ამ თეორიაში ძალზე დამცრობილია ლიტერატურის საზოგადოებრივ-ანთროპოლოგიური და ესთეტიკური ფუნქცია, რომ აღარაფერი ვთქვათ სხვა, მწერლობასთან დაკავშირებულ ღირებულებათა დეკონსტრუქციის უფრო ღრმად ნასულ პროცესზე:

---

\* „ახლები“ აზრით, ისტორიული ფაქტები წარსულიდან წერილობითი ტექსტების სახით გადმოგვცემს და პრაქტიკულად შეუძლებელია მათი ობიექტურობის მტკიცება, რაც გამორიცხავს ისტორიული ცოდნის ლეგიტიმურობას.

\*\* „ახალი ისტორიზმის“ პრინციპი არა პროცესის ერთიანი ობიექტური კვლევა, არამედ სხვადასხვა ლიტერატურული ისტორიების კონსტრუირებაა, რომელიც ცალკეული მკითხველის შეფასების ავტონომიურობას, მისი აღქმის სუბიექტურობას იცავს. ამრიგად, ერთი, ლეგიტიმური და ობიექტური ისტორიის ნაცვლად ვლტულობით დამოუკიდებელ ისტორიულ დის-კურსს, ანუ ისტორიულ ფაქტებზე ურთიერთგანსხვავებულ შეხედულებათა კორპუსს, რაც საფრთხეს უქმნის იდენტობის, საერთო ეროვნული სხეულის განცდას თვით არაცნობიერ დონეზე.

მხოლოდ „გარემოებებზე პასუხი“ ლიტერატურასა და მწერალს აყენებს იდეოლოგიის „მწარმოებელთა“ ძალზე დამამცირებელ მდგომარეობაში, სულაც რომ არ ვახსენოთ მკითხველთა ის მრავალმილიონიანი არმია, რომლებიც „იდეოლოგიის მომხმარებელთა“ სტატუსს უნდა დასჯერდნენ. ამ კონტექსტში, მკითხველი „სოციალურად დეტერმინირებული კითხულობს და მწერალიც სოციალურად დეტერმინირებული წერს“. იმავე მონროზის აღიარებით, ლიტერატურის ეს სოციალური პროდუქტიულობა ემყარება ლიტერატურული დისკურსის უნარს, „შექმნას სოციალური სუბიექტურობა, რითაც ისინი (მკითხველები — მ. კ.) შეძლებენ ზემოქმედება მოახდინოს საზოგადოებაზე“. ცხადზე ცხადია, რომ „ახალი ისტორიზმის“ მიერ საკულტო სიტყვის — „ახლის“ სახელით შემოთავაზებული აზრებიც და ტერმინებიც სხვა არაფერია, თუ არა არცთუ ისე ძველი, ჩვენთვის კარგად ნაცნობი, საბჭოთა წარმოების იდეოლოგიური პროდუქტი.

ლიტერატურის კლასობრიობის თეორიის ეს თანამედროვე პერიფრაზი ერთ კითხვას ბადებს: რატომ კეთდება ასეთი აქცენტი სოციალურობაზე ეთიკურ-ზნეობრივის იგნორირებით მაშინ, როცა მათივე მტკიცებით, ეთიკურის გარეშე სოციალური ცხოვრება არ არსებობს? პასუხი ერთია: საპირისპირო შემთხვევაში აუცილებლად მოგვინევს ლიტერატურის, როგორც ავტონომიური შემოქმედებითი სფეროს აღიარება, რომელსაც საკუთარი, დამოუკიდებელი წყაროები და ორიენტაციები გააჩნია და სულაც არ არის ასე მარტივად და ცალსახად „მიბმული“ საზოგადოების სოციალურ ცხოვრებასთან. ვფიქრობ, ამის საკმარისი არგუმენტია 37-ში დახვრეტილი, გადასახლებული, განადგურებული მწერლები, ან „ახალთაობათა“ მთელი ჯგუფი, მეორე მსოფლიო ომის პირველი დღეებიდანვე რომ გაგზავნეს ფრონტზე და პრაქტიკულად, სასიკვდილოდ განირეს.

რაც შეეხება „ახალი ისტორიზმის“ დეკონსტრუქციულ საფუძვლებს, ამაზე საკმაოდ ნათლად მეტყველებს პოსტმოდერნისტული კრიტიკისა და სემიოტიკის ცნობილი ავტორიტეტის როლან ბარტის შეხედულებები: ბარტი მწერლობას „უდიდეს ადამიანურ საქმიანობად“ მიიჩნევს, რომელსაც „ცვალებადი ფორმა და ცვალებადი ფუნქცია გააჩნია“, თუმცა, ამის მიუხედავად, ლიტერატურის ისტორიის შესაძლებლობას იგი ხედავს მხოლოდ ლიტერატურის ფუნქციის დონეზე და არა „იმ ინდივიდთა დონეზე, რომლებიც ამ ფუნქციას ახორციელებენ“. მისი აზრით, ლიტერატურის ისტორია უნდა განიხილებოდეს, როგორც სოციალური დისციპლინა, მწერლები კი — მხოლოდ „როგორც ინსტიტუციონალური მუშაობის მონაწილენი, რომელიც მათი ინდივიდუალობის ზემოთ დგება“. როგორც ვხედავთ, „მწერალი — ჯარისკაცი“, „მწერალი —

ადამიანის სულის ინჟინერი“, რომლებიც სულ ახლახან გავიდნენ იდეოლოგიური სივრციდან, დეკონსტრუქტივიზმთან ერთად კვლავ შემობრუნდნენ ნეომარქსისტულ სამოსელში. ეს რომ სწორედ ასეა, უკ დერიდას შემდეგი სიტყვებიც მოწმობს: „დეკონსტრუქციულ ნაკითხვებსა და წერილობებს საქმე აქვთ არამარტო დისკურსებთან, არამხოლოდ კონცეპტუალური და სემანტიკური შინაარსის ელემენტებთან... დეკონსტრუქციული პრაქტიკა — ესაა იმავდროულად და პირველ რიგში — პოლიტიკური და ინსტიტუციონალური პრაქტიკა“.

დეკონსტრუქცია, რომელიც „ახალი ისტორიზმის“ ფუნდამენტური თეორიული და იდეოლოგიური საფუძველი, სხვა არაფერია, თუ არა სტრუქტურისა და ფუნქციის უარყოფა ახალი სტრუქტურაციის შექმნის დაპირებით. ამ ახალი სტრუქტურაციის მოსამზადებელი „ქაოსი“, ანუ „კრეატიული ლოკუსი“ — პოსტმოდერნული კულტურა და ხელოვნებაა, თუმცა, როგორც რეალობამ გვიჩვენა, ეს „ახალი“ ვერც ლიტერატურის ხარისხს აუმჯობესებს და ვერც ისტორიულ მეხსიერებას შლის ადამიანთა გონებიდან. ამისდა მიუხედავად, მან მაინც მოახერხა საფუძვლიანი ეჭვები გაეჩინა ზოგადად ისტორიზმის პრინციპის და კონკრეტულად, ლიტერატურის ისტორიის მიმართ: დღეს თავი ისე გვიჭირავს, თითქოს ლიტერატურის ისტორია არ არსებობს. არსებობენ წარსულის მოვლენები, ფაქტები, ავტორები, მაგრამ ისტორია — არა. თითქოს ლიტერატურა საერთოდ არ დგას ისტორიულ დისციპლინათა რიგში. ის, რითიც ლიტერატურა დაკავებული, კონკრეტულ ან ზოგად თეორიულ პრობლემასთან მეტ-ნაკლებად „მიბმული“ (ან საერთოდ მიუბმელი) მხატვრული ტექსტის ანალიზია, ლიტერატურის ისტორიის კურსი კი საერთოდ ამოღებულია სასწავლო პროგრამებიდან ყველა საგანმანათლებლო დონეზე. ეს ყველაფერი მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ლიტერატურულ მოვლენათა გააზრება მისი ფუნქციის აღიარების გარეშე ხდება, რადგან საკმარისია ვაღიაროთ ფუნქცია, რომ აუცილებლად მოგვინებს ლიტერატურის სტრუქტურულობისა და სისტემატურობის აღიარება როგორც სინქრონულ, ისე დიაქრონულ წერილებში, ანუ ლიტერატურის ისტორიისთვის წარმეული უფლებების დაბრუნება. ბოლო ათწლეულში კვლევები ინტენსიურად მიმდინარეობს მხოლოდ სინქრონულ განზომილებაში, ინტერდისციპლინარულ პლანში. ლიტერატურის საერთო საზღვრები კულტუროლოგიისთან, სოციოლოგიასთან, ფსიქოლოგიასთან და ა.შ. — აღიარებული ფაქტია, მაგრამ რა ვუყოთ ლიტერატურის დიაქრონულ განზომილებას, რომელიც დროში ლიტერატურის განვითარების პროცესის კვლევას გულისხმობს?

პიტერ ბერკმა საკმაოდ ნათლად გამოხატა დამოკიდებულება ამ საკითხისადმი სახლის გაფართოების იდეით, რაც, ავტორის აზრით, მის რეკონსტრუქციას გულისხმობს, თუმცა არაფერია ნათქვამი რეკონსტრუქციის საზღვრებზე, იმ საშიშროებაზე, რომ პროცესი შეიძლება დეკონსტრუქციაში გადაიზარდოს და დესტრუქციაშიც გადავიდეს — ძველი სახლი საერთოდ დაიშალოს.

საკითხისადმი ჩვენი მიდგომა ასეთია: ლიტერატურის ისტორიიდან ცნობილია, რომ მე-20 საუკუნის რთულმა პოლიტიკურმა და საზოგადოებრივმა ცხოვრებამ აღმოაცენა ნაირგვარი მოვლენები, ისტორიულად წარმავალი, იდეოლოგიურად და პოლიტიკურად დეტერმინირებული, მაგრამ ისეთებიც, რომლებმაც შექმნეს ლიტერატურული და კულტურული ტრადიცია, ნორმა, ღირებულება. ასეთი იყო, მაგალითად, ჩვენს უახლოეს ისტორიაში „ცისფერყანწელთა“ ორდენი. მისი მნიშვნელობა სცდება წმინდად ლიტერატურულ საზღვრებს და უფრო ფართო კულტურული კონტექსტის — „კინევიალური“ ტრადიციის შექმნაში (ბ. ნიფურია) ღებულობს მონაწილეობას. სხვა ტიპის მაგალითად მიხეილ ჯავახიშვილის ავანტურისტული რომანი გამოდგება. როცა „კვაჭი კვაჭანტირაძის თავგადასავალს“ ქმნიდა, მწერალი, უპირველესად, ღირებულებათა იმ დანაკლისის შესახებ გვატყობინებდა, რაც ქართული კულტურის სივრცეში რაინდის სოციოკულტურული სტიერეოტიპის დეფიციტმა გამოიწვია. სათავგადასავლო-ავანტურისტულ რომანის ჟანრის ასეთი აქტუალიზაცია სწორედ კულტურულ-მენტალური ხასიათის დანაკლისით იყო განპირობებული და არა მარტოდენ ლიტერატურული ინტერესებით.

ცხადია, ამ ტიპის ლიტერატურულ მოვლენებს მეტი შეხება აქვთ კულტუროლოგიურ კვლევებთან, ვიდრე, მაგალითად, გალაკტიონის პოეტურ ფენომენს, რომლის კავშირიც, ვთქვათ, რომანტიზმთან ისტორიული ანალიზის გარეშე ვერ დადგინდება.

თუ პავლე ფლორენსკის იმ მოსაზრებას გავყვებით, რომ კულტურა სივრცის ორგანიზაციის ფორმაა, მაშინ ის ფაქტიც უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ სივრცის საბოლოო „გაფორმებაში“ ყველაზე აქტიურად სწორედ ხელოვნების სხვადასხვა სფეროები მონაწილეობენ, თუმცა სხვადასხვა ხარისხითა და შედეგით. ხელოვნების გარკვეული დარგები, მაგალითად, არქიტექტურა, ამ მოსაზრების ფონზე გაცილებით მეტადაა კულტურის ხილული ტექსტის ნაწილი და შესაბამისად, კულტუროლოგიური კვლევის ობიექტი, ვიდრე, ვთქვათ, ლიტერატურა ან მუსიკა. ესენი არაპირდაპირ ახდენენ ჩვენი გარემომცველი სივრცის ორგანიზებას, ადამიანის სულზე ზემოქმედების გაცილებით რთული და „შემოვლითი“ გზებით. ამდენად, კულტურის, როგორც არაერთგვაროვანი ტექსტის ფაქტორი შემოქმედებითი სფეროების მიმართ დიფერენცირებულ მიდ-

გომას გვეკარნახობს. გარდა ამისა, ლიტერატურა ვერაფრით ვერ დასჯერდება კულტურის ფუნქციის იმ როლს, რომელსაც მას „ახალი ისტორიზმი“ აკუთვნებს და რომელიც მწერლობისგან მართოდენ სოციოკულტურული საჭიროების დაკმაყოფილებას მოითხოვს. ლიტერატურა მარადიული ცოდნაა, დიადი და განსაკუთრებული აზრები — სრულყოფილ ესთეტიკურ ფორმებში გადმოცემული და არა რაღაც ყოველდღიური სამომხმარებლო ტექსტი, მაგალითად, „რეცეპტების ნიგნი“. რა ვქნათ, გალაკტიონის ლექსიც ტექსტად განვიხილოთ და დეპეშის ტექსტიც? ლიტერატურა არამართო სივრცის კუთვნილებაა, არამედ, კიდევ უფრო და, სწორედ — დროისა; მარადიული საგანძურია და არა მორიგი ყურნალისტური რეპორტაჟი, რომლის სოციალურ დანიშნულებას — თუკი იგი პროფესიული კეთილსინდისიერებითა და ნიჭიერადაა შესრულებული — არავინ უარყოფს.

ლიტერატურის ფუნქცია — ცნობიერების საზღვრების გაფართოება, წარმოსახვის გააქტიურება, რეალობის კერპის დამსხვრევა, ყოფიერების რიტმების დაჭერა, კომუნიკაციური უნარის გაძლიერება, და რაც მთავარია, „ვარჯიში თავისუფლებაში“ — ადამიანის სრულყოფისკენაა მიმართული. ეს იყო, არის და მომავალშიც იქნება ლიტერატურის დანიშნულება. ამ ლიტერატურას განსაკუთრებული ადამიანები ქმნიდნენ — მწერლები, პოეტები. მაინც რატომაა ასე საშიში მათი სახელები და ავტორიტეტი? იმიტომ ხომ არა, რომ დეკონსტრუქცია, როგორც „ახალი ისტორიზმის“ ფუნდამენტური საყრდენი, პირველ რიგში, სწორედ ავტორიტეტებს უტევს, ანუ ცენტრალურ იდეებს, სისტემებს, ღირებულებებს, დისკურსებს, მათ შორის და პირველ რიგში კი ისეთ ავტორიტეტს, როგორიც ლოგოსი ანუ სამყაროს შემოქმედია, და ისეთ ავტორიტეტულ დისკურსს, როგორიც ლიტერატურაა? ეს კითხვა, დეკონსტრუქტივიზმის მიერ ლოგოცენტრიზმის წინააღმდეგ ხუთი ათწლეულის წინ წამოწყებული ბრძოლის ფონზე, ცხადია, მხოლოდ რიტორიკული შეიძლება იყოს.

თუკი ლიტერატურის ისტორიას სოციოკრიტიკამდე ან თეორიამდე დავიყვანთ, მაშინ ლიტერატურის ავტონომიურობასაც გამოეცლება საფუძველი და საზოგადოების თვალში ის გრანდიოზული ცოდნაც დაკარგავს ლეგიტიმურობას, რომელსაც დისკურსის ეს განსაკუთრებული, ესთეტიკურ-ემოციური სახეობა ქმნის. მაინც, რა აუცილებლობაა, რომ ლიტერატურა, შემოქმედებითი გონის ეს ურთულესი ნაყოფი მართოდენ სოციალურ ფუნქციაზე დავიყვანოთ? ნუთუ ვინმე სერიოზულად ფიქრობს, რომ ბარათაშვილი და მისნაირები სოციალურ ფუნქციას ასრულებდნენ? ვინ ვინ და, ყოფილმა საბჭოთა მოქალაქეებმა ხომ ყველაზე უკეთ ვიცით, რა მცირე მანძილია სოციალური ფუნქციიდან სოცი-



ალურ დაკვეთამდე? „ახალი ისტორიზმის“ მიერ შემოთავაზებული, ლიტერატურის შედარებითი ავტონომიურობის აღიარება სხვა არაფერია, თუ არა ლიტერატურის „ორმაგი ბუნების“ არგუმენტი, რომელსაც კარგად იყენებენ იდეოლოგიის პროფესიონალი მწარმოებლები დომინანტური/მარგინალურის ოპოზიციის მოსარღვევად და მისი ნევრების ურთიერთჩასანაცვლებლად: საკმარისია ეჭვი შეიტანო ამ ცნებათა მნიშვნელობებში, ოპოზიციური სტრუქტურის სიმყარეში, რომ ნამსვე ჩნდება შესაძლებლობა, საერთოდ მოშალო სისტემა — ღირებულებები, აზრები, პრაქტიკები.

დღევანდელი მსოფლიო ასეთი ცხადი თუ ფარული იდეოლოგიური ექსპანსიის პირობებში ცხოვრობს. იგივე შეიძლება ითქვას ჩვენს მენტალურ და კულტურულ რეალობაზეც, რომელიც მთლიანად გამსჭვალულია ფარული იდეოლოგიური დაპირისპირებით, ოღონდ ამ იდეოლოგიის კონცეპტები, ნაწილი მაინც, უცნობია. ამ ფარულის გასაშიფრად თავის შენუხება და ისტორიული კონტექსტის თავიდან გაშიფვრა მოგვინევს, უპირველესად კი სწორედ დომინანტურისა და მარგინალურის ცნებათა რეალური შინაარსი უნდა გაირკვეს,\* ეს შინაარსი ჩვენი საკუთარი ისტორიული რეალობიდან უნდა ამოვიკითხოთ და არა მზა სქემებიდან. ეს რეალობა კი ასეთია: ის ფაქტი, რომ ჩვენში საბჭოთა იდეოლოგია თვით ტოტალიტარიზმის ზეობის პერიოდშიც კი არასოდეს უღიარებიათ დომინანტურად, სწორედ პერიფერიულად მიჩნეული ეროვნული იდეოლოგიის აქტიურობის შედეგი იყო და არა — ოფიციალური პასიურობისა. ამ აქტიურობის გამო ოფიციალურმა ვერ შეძლო დომინანტურობის რეალური მითვისება, თუმცა სახელმწიფოს მიერ დადგენილი ოფიციალური იდეოლოგიის კარნახით იგი თამაშობდა (მხოლოდ!) ამ როლს, ანუ ირქმევდა ამ სახელს. იმპერიის მსხვრევის წინა პერიოდში ამ როლის თამაშიც შეწყდა. გამოდის, რომ დღეს საბჭოთა იდეოლოგიის მოშლის სახელით ებრძვიან ერთადერთ დომინანტურ იდეოლოგიას (მაშინდელსაც და დღევანდელსაც) — ეროვნულობას, ხოლო „ახალი“ და „პოსტ-მოდერნიზმი“ ის ცნებებია, რომლებმაც დაშლის პროცესში დამარქარებელი ფერმენტის როლი უნდა შეასრულონ. ლიტერატურა, როგორც ამ ეროვნულობის მატარებელი და დამცველი, პირველი რიგის სამიზნეაა ქცეული ორი ათეული წელია. მისი ავტორიტეტის მოშლას ცდილობენ იმ მეთოდებითა და ხერხებით, რომლებიც

---

\* „პერიფერიაში“ ვგულისხმობ მწერლობის ფარულ ბრძოლას ყველა შესაძლო ლიტერატურული ხერხითა და მეთოდით, „ოფიციალურში“ კი — ოფიციალური ხელისუფლების იდეოლოგიურ კურსს ეროვნული ცნობიერების მოშლის, ენის დაკარგვისა და კულტურის სივრცის იდეალური გაერთმნიშვნელობისაკენ. დომინანტური ის ღირებულებებია, რომლებზედაც ერი საკუთარ იდენტობას აფუძნებს.

თანამედროვე მსოფლიოში სტანდარტიზებული და უნიფიცირებულია დეკონსტრუქციის ავტორთა მიერ. ყველაზე შემაშფოთებელი კი ისაა, რომ მათი „აქაური“ მიმდევრები ანგარიშს არ უწვენ სადღეისოდ ჩამოყალიბებულ, საკუთრივ ჩვენი ცნობიერებით-კულტურული სივრცის უაღრესად რთულ, იდენტობისთვის საშიშ კონფიგურაციებს.

სხვათა შორის, „ახალი ისტორიზმის“ დამოკიდებულება ლიტერატურისა და ტრადიციული ცოდნის დეკონსტრუქციული პროცესების მიმართ ამერიკის სამეცნიერო წრეების სერიოზულ შემფოთებასაც იწვევს. უ. ბერიტი — აშშ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ნაციონალური ფონდის ყოფილი დირექტორი, მოგვიანებით — აშშ განათლების მინისტრი, შემფოთებულია იმ ტენდენციით, რომ „ლიტერატურული ღირებულებები გაქრობის პირასაა“. ცნობილი ამერიკელი შექსპიროლოგი ჯოზეფ კუინსი პირდაპირ მოუწოდებს: „ყოველმა კოლეჯმა და უნივერსიტეტმა უნდა აღიაროს თავისი მისია ჩვენი ცივილიზაციის მიერ დაგროვილი სიბრძნის შემნახველისა და გადამცემის“... აღან ბლუმი შენუხებულია, რომ „არაფერი გარკვეული არ მოსულა ამ ყველაფრის შესაცვლელად“. სოციალური, ეთიკური და საუნივერსიტეტო ქაოსისა და კრიზისისათვის იგი პასუხისმგებლობას აკისრებს ფემინიზმს, რომელმაც „დაშალა ქორწინებისა და ოჯახის ინსტიტუტები, ცხოვრება დაურღვია ქალებსაც და კაცებსაც.“ ნონასნორობის აღდგენის პოტენციას ბლუმი ისევ კლასიკურ ლიტერატურაში ხედავს და შექსპირის სწავლებას მოითხოვს, რადგან „შექსპირის კითხვისას კაცები თავიანთ არსებით ყოფიერებას უბრუნდებიან და ივწყებიან შემთხვევით ცხოვრებას“. ბლუმი ლაპარაკობს უკვდავი ლიტერატურის გარყვანაზე, კლასიკის უხეშ და უკულმართ ინტერპრეტაციებზე „ახალი ისტორიზმის“ სახელით; მემარცხენე პროფესორების მცდელობებზე, სწავლების პროცესში უარი თქვან დასავლური ცივილიზაციის ინტელექტუალურ მემკვიდრეობაზე, მათ სურვილზე, „სასწავლო პროგრამებში მოახდინონ რევოლუცია, რაც უტოლდება „კულტურულ თვითმკვლელობას“ და ა.შ.

„ახალი ისტორიზმი“ განსაზღვრავს ლიტერატურას, როგორც „ვერბალური და სოციალური პრაქტიკების ბრძოლის მოძრავე არენას და არა როგორც... დიდი ნაწარმოებების, იდეებისა და გონების ზე-ისტორიული საგანძურს...“ „ახალი ისტორიზმის“ წარმომადგენელთა სახელით ლუი მონროზი პირდაპირ აცხადებს თავის დაინტერესებულობაზე „იმ ინსტიტუტების მიმართ, რომელთა ფუნქციონირებასაც იკვლევს“. მისი აზრით, „კულტურის

პოეტიკა“\* ხელს შეუწყობს „პოლიტიკას უნივერსიტეტში“, რაც „საუნივერსიტეტო პოლიტიკის“ გაცილებით ვიწრო ცნებისგან განსხვავებით, „მონანილეობს უფრო ფართო „კულტურის პოლიტიკის“ შექმნაში. ამ პოლიტიკაში კი არ არსებობენ დაუინტერესებელი მხარეები და ობიექტური პოზიციები“ (ყურადღება მივაქციოთ მონროზის დისკურსის პოლიტიკურ რიტორიკას — მ.კ.). მეტიც, მონროზი არც „ახალი ისტორიზმის“ იდეოლოგიური მიზნების პირდაპირ პროპაგანდაზე ამბობს უარს: „ამ ცვლადი, არამყარი ცოდნიდან მოქმედების იმპულსი იბადება... უნივერსიტეტი, ამ ყველაფრიდან გამომდინარე, წარმოადგენს წინააღმდეგობისა და იდეოლოგიური დომინანტების წარმოების ადგილს... და თუკი უცებ აღმოჩნდება, რომ ჩვენ მარგინალები კი არა ვართ, არამედ ადამიანები, ალჭურვილი კულტურული და ინსტიტუციონალური ძალაუფლებით, მაშინ ჩვენ იძულებულნი ვიქნებით გავაკეთოთ არჩევანი: გამოვიყენოთ თუ არა ეს ძალაუფლება, და თუკი გამოვიყენებთ, სად და როდის“.

გამოდის, რომ „ახალი ისტორიზმით“ უნივერსიტეტებში „ცენტრის“ მიმართ „უმცირესობათა“ და „დაჩაგრულთა“ ანგარიშსწორება იგეგმება. აქ ნახსენებიც არაა მეცნიერული ინტერესი, არაფერია ნათქვამი ობიექტურ და ლეგიტიმურ კვლევაზე. აქ მხოლოდ იდეოლოგიური რევოლუციის გეგმებზეა საუბარი. კულტურულ ნორმათა ინტერპრეტაციები, გენდერული პოლიტიკის, ლიტერატურისა და თეატრის სოციალური ინსტრუმენტალურობა „ახალ ისტორიზმს“ იმისთვის სჭირდება, რომ შეიტანოს ცვლილებები ტრადიციულ შეფასებებში და ამ ცვლილებებით ხელი შეუწყოს თანამედროვეობის შეცვლას.

„მემარცხენე პროფესურის“ ამ პოზიციას, რომელსაც მონროზი ახმოვანებს, იდეოლოგიურთან ერთად, მკაფიოდ გამოკვეთილი სოციალური და ფსიქოლოგიური საფუძვლები აქვს. მონროზი ამ საფუძვლებზეც პირდაპირ საუბრობს: „პირველი ფაქტორი თვით მკვლევართა გენდერული და ეთნიკური მონაცემებია, რელიგიური და კლასობრივი ძირები, პოლიტიკური სიმპათიები და სექ-

---

\* „ახალი ისტორიზმის“ ერთ-ერთი მიმართულება, რომლის ავტორი სტივენ გრინბლაცია მარქსიზმს და პოსტსტრუქტურალიზმს თანამედროვეობის ორ ტოტალიზებულ დისკურსად მიიჩნევს და თვლის, რომ ორივე ამ დისკურსში „ისტორია ფიგურირებს მხოლოდ როგორც ორნამენტი, მსგავსად ანეკდოტისა, რომელიც რაღაც თეორიულ სტრუქტურაზეა მიკერებული“. „კულტურის პოეტიკას“ იგი განსაზღვრავს, როგორც „ცალკეული კულტურული პრაქტიკების კოლექტიური კონსტრუირების შესწავლას და მათ შორის ურთიერთობის კვლევას“. ამ ფარგლებში იგი გვთავაზობს ემპირიული ფაქტების ისტორიულ ანალიზს, რომელიც არ იქნება ხელფეხშეკრული იდეოლოგიით. გრინბლაცის აზრით, სინამდვილეში „კულტურის პოეტიკა“ უარყოფს კულტურის პოლიტიკას, რასაც მონროზი კატეგორიულად არ ეთანხმება.

სუალური ორიენტაციები, რაც ართულებს მათ მონაწილეობას კულტურულ-იდეოლოგიურ ტრადიციაში. ამან შეიძლება გამოიწვიოს ამბივალენტური მიდგომა, მეტოქეობაც კი, „მითვისება“ იმ ინტერპრეტაციული ნორმებისა, რომლებიც აღიარებულია ტრადიციულად; მეორე ფაქტორი: 1980 წლებიდან დაწყებული, ამ სფეროში ორიენტირების დადგენა იმ ადამიანების საქმედ იქცა, რომლებიც ბობოქარ 60-იან წლებში სტუდენტები იყვნენ და მონაწილეობას იღებდნენ რადიკალურ სოციალურ-პოლიტიკურ გარდაქმნებში; მესამე ფაქტორი უკანასკნელ ათწლეულებში აქტუალიზებული ინტელექტუალური ცხოვრებაა, რომელმაც გამოაცოცხლა „თეორია“. ტრადიციული ნორმატიულ დისკურსთან დაპირისპირება სწორედ თეორიიდან ხდებოდა“.

სწორედ ახალი თეორია იქცა ლიტმცოდნეობის საფუძვლების შემრყევ ფაქტორად. „თეორიულმა აფეთქებამ“ სტიმული მისცა აზრის მოძრაობას და მოვლენების, ფაქტების განსხვავებული აღქმისა და შეფასების შესაძლებლობები გააჩინა, მაგრამ გააჩინა მოუთმენელი ნიჰილიზმიც ნორმებისა და ღირებულებების მიმართაც. უკვე დაღაგების დროა. ჩვენი შეხედულებები დღეს ლიტერატურულ მოვლენებზე, ცხადია, ვეღარ იქნება ისეთი, როგორც გუშინ და გუშინინ იყო, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ „მოძველებულს“ იარლიყი გვაიძულებს, პრინციპულად არ გავიზიაროთ ის მნიშვნელოვანი და ღირებული მოსაზრებები, რაც გუშინ და გუშინინ გამოითქვა.

ლიტერატურულ მოვლენებს შორის ყოველ ეპოქაში ხდება და ხდება სემანტიკური, სოციოკულტურული და სხვ. კოდების შერევა, რომელიც ერთი ეპოქის ლიტერატურას ანიჭებს ერთიან, განსაკუთრებულ და უნიკალურ სახეს.. ასე რომ, დიაქრონულთან ერთად, დღეს სინქრონული განზომილებაც შემოდის ლიტერატურის ისტორიის კვლევის არეალში. სამართლიანობა მოითხოვს, ვაღიაროთ, რომ ლიტერატურის ისტორიას არასდროს უთქვამს კატეგორიული უარი ამ პრინციპზე. ისიც ფაქტია, რომ გარკვეულ სტადიებზე ტექსტის ანალიზი მოითხოვს არამხოლოდ ლიტერატურული, არამედ კულტურული, სოციოლოგიური, ფსიქოლოგიური რეფლექსიების ჩართვას, მაგრამ ამან არ უნდა დააზიანოს ლიტერატურის, როგორც ავტონომიური სფეროს, დამოუკიდებელი, იმანენტური სარეფლექსიო ობიექტის სტატუსი და იგი არ უნდა გამოცხადდეს მხოლოდ კულტურის ფუნქციად. ლიტმცოდნეობის მეტისმეტი გაფართოება სოციოკულტურული კვლევებისაკენ, განსაკუთრებით კი იდეოლოგიისა და პოლიტიკური დისკურსისაკენ, ვეჭვობ, იმ დროში დაგვაბრუნებს, სადაც ეს გაფართოება პირდაპირ საბჭოთა იდეოლოგთა დაკვეთით ხდებოდა. მართალია, „ლიტერატურული ნორმის მეშვეობით ნაწარმოები ექ-

ცევა საზოგადოებრივ ფასეულობათა ერთიან სისტემაში“, მაგრამ ნაწარმოები არასოდეს არაა მარტოოდენ ნორმა. ლიტერატურა ის სივრცეა, სადაც შესაძლებელია ეპოქის ნორმატიული დისკურსისაგან თავდაღწევა. მართალია, „ლიტერატურულ ტექსტთა დიდი ნაწილი დისონანსურ ხმათა მრავალჭედიანობას წარმოადგენს და მათში ეპოქის არამხოლოდ ორთოდოქსული, არამედ სუბვერსული ძალებიც აისახება“, მაგრამ მწერლობა ამ სუბვერსიულ ძალებსაც ორგანულ ესთეტიკურ მთლიანობად გარდაქმნის და მყარ, უნივერსალურ მნიშვნელობათა ავტონომიურ სფერში მიუჩენს ადგილს.

\* \* \*

ნუ ვიდავებთ იმაზე, არის თუ არა ლიტერატურის ისტორია ცალკე მეცნიერული კვლევის სფერო. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ იგი საამისოდ უამრავ მაიდენტიფიცირებელ ნიშანს შეიცავს, მეორეც: აღიარებულ ევროპელ და ამერიკელ მეცნიერთა არაერთი დისკუსიის მერე ჩვენგან ამ საკითხის დასმა, ვფიქრობ, უხერხულიცაა. როგორც ჟენარ ჟენეტი ამბობს, იგი შეიძლება „მხოლოდ დროებით იქნას გატანილი ფრჩხილებს გარეთ“. ისიც ცხადია, რომ ლიტერატურის ისტორიის ჩანაცვლება ვერც ლიტერატურის თეორიით მოხდება და ვერც კრიტიკით, არადა, დღეს გათანაბრების ეს მცდელობებიც თვალშისაცემია. ისტორიზმის პრინციპის დამცველებს საკუთარი ქვეყნების (გნებავთ, კონტინენტების) ხანგრძლივი ისტორიული გამოცდილება უმაგრებთ ზურგს და მათი შემფოთებაც გასაგებია: „რამდენიც არ უნდა შევეწინააღმდეგოთ ამას, ნამდვილი ისტორია ყოველთვის სტრუქტურულია“ ( ჟენეტი, ჯანოვეზე). უფრო უბოდიშოდ კი ამ შეხედულებას უმბერტო ეკო ასე აყალიბებს: „ამერიკელებს ჰგონიათ, რომ სამყარო არაფრისგან შეიქმნა და მთელი სიტყვიერი მემკვიდრეობა, საუკუნის მანძილზე დაგროვილი სიბრძნე, წმინდა ევროპული სიმახინჯეა ისევე, როგორც ისტორიისადმი ჩვენი სიყვარული... ეკო ლაპარაკობს „მოუნესრიგებელი ელემენტების მთელ გროვაზე“, რომელიც მიენოდება თანამედროვე საზოგადოებას და რომელმაც „მხოლოდ დააჩქარა ისტორიის პერსპექტივის გაქრობა“.

რას მოუტანს „კულტურალიზმი“, სხვა ჰუმანიტარულ სფეროებთან უკონტროლო ინტეგრაცია და „გლობალურ“ სოციალურ თემატიკაზე გადართვა ჩვენს ლიტერატურას, რომელსაც ისტორიულად ეროვნული იდეოლოგიის დაცვის, ქართული საზოგადოების გამთლიანებისა და გამოფხიზლების (ხანდახან გადარჩენისაც!), მორღვეული სახელმწიფოებრივი იდეოლოგიის განმტკიცებისა და შენარჩუნების ფუნქცია ეკისრებოდა? ტექსტისა და კონტექსტის აღრევა, საზღვრების დაუცველობა და აქედან შექმნილი ქაოსი

უპირველესად სტრუქტურას, სისტემას ემუქრება დარღვევით. დეკონსტრუქციისა და „პოსტმოდერნიზმის“ მიერ შემოტანილი, მხატვრულ და არამხატვრულ ტექსტებს შორის მიჯნების ნაშლა, ინტერტექსტულობის აბსოლუტური სტილური „უფლებამოსილება“, ირონიისა და გროტესკის მეთოდოლოგიური გაბატონება, ტრადიციული თემატიკისა და რიტორიკის პაროდირება სხვა არაფერია, თუ არა ლიტერატურის, მწერლობის მარგინალიზაციის მცდელობა, რომელსაც, გაუგებარი ნარმოშობის ნამახალისებელი ფინანსების გარდა, უნიჭობის, ანტილირებულებათა შეგნებული ტირაჟირების სუნი ასდის. ალბათ, გვეტყვიან, რომ ასეთია მასობრივი ლიტერატურა მთელ მსოფლიოში საბაზრო ეკონომიკის პირობებში. ცხადია, მაგრამ სამწუხაროა, და სულაც არაა აუცილებელი, ნაგვის ტირაჟირებაშიც სხვებს მივბაძოთ, რადგან, უბრალოდ, უხერხულიც კია, რომ ის, რაც კომუნისტური იდეოლოგიის აუტანელმა ზენოლამაც ვერ აქცია კონიუქტურად, დღეს, თავისუფალ საქართველოში ბაზრად იქცა და, რაც კიდევ უფრო სამწუხაროა, გაუტკბა ამ ბაზარში ყოფნა და „ბაზრობა“.

ეს ისე, გულისტკივილით და სხვათაშორის ჩვენს დღევანდელობაზე, უფრო ზუსტად, მის ყველაზე ანგაჟირებულ ნაწილზე.

სხვათაშორის, კულტურისა და პოლიტიკის ურთიერთმიმართების რუსულ ვერსიაში ერთი, ჩვენი აზრით, უცნაური გარემოება იქცევს ყურადღებას: თუკი ამერიკული „ახალი ისტორიზმი“, თავისი აქცენტირებული იდეოლოგიურობით, ამერიკელებისავე შეფასებით, მათი სოციალური „უმწეობის“ ერთგვარ კომპენსაციას ნარმოადგენს, იდეოლოგიური „გამიშვლება“ კი — ინტელექტუალურ პატიოსნებას, როგორ მოხდა, რომ ისეთ შიშვლად იდეოლოგიურ ქვეყანაში, როგორიც საბჭოთა კავშირი იყო, კულტურის სფეროში ხაზგასმული იდეოლოგიური „გამიშვლება“ ცუდ ტონად აღიქმებოდა, ხოლო კულტურისა და პოლიტიკის გაიგივება — ღირსებისა და „კულტურული იმიჯის“ შემლახველ ნაბიჯად? ჩვენთვის, საბჭოთა სივრცის ან უკვე დეკონსტრუირებული ნაწილისთვის ამ „უცნაურობზე“ პასუხის გაცემა აუცილებელია თუნდაც იმიტომ, რომ შევიმუშაოთ სწორი სამომავლო ორიენტაცია კულტურის სფეროში, მკაფიო პოზიცია ქართული ლიტერატურის ისტორიის შექმნისას და თან აუცილებლად ჩვენი, საკუთარი კულტურის სივრცისა და ლიტერატურის სპეციფიკის გათვალისწინებით? რატომ ლაპარაკობენ პირველები ხმამაღლა იმაზე, რაზედაც მეორენი უკვე ხმადაბლა, მობოდიშებით გვესაუბრებიან? იქნებ იმიტომ, რომ ამერიკელების „ახალი“ თეორია რუსეთისთვის უკვე დაძველებული გამოცდილებაა? რას ვაკეთებთ, სად ვდგავართ ამ დროს ჩვენ, პატარა ქვეყნები? როგორ ვიყენებთ იმ გამოცდილებას, საიდანაც კარგად ჩანს ტყუილი და მართალი, უტოპია და რე-

ალობა, იდეოლოგია და ისტორია; საიდანაც კარგად ირჩევა ხმის ტემბრი და ინტენსივობა, ნერვიული ნიუნსები და ძალადობის ტრადიციული და მოდერნიზებული ფორმები? ჩვენ მოწმის სტატუსით ვართ. გარკვეული აზრით, ეს მომგებიან პოზიციასაც ნიშნავს — მოწმისა და შემსწრის (გნებავთ მონაწილის), მაგრამ არა კანონმდებლის, არა მთელი ამ გაუგებრობის შემქმნელის. სხვათა შორის, ეს სტატუსი იდეოლოგიური ექსპანსიის რუსულ-ამერიკული ესტაფეტის შეფასების შანსსაც გვაძლევს. გამოვიყენოთ ეს შანსი. ისტორიაში ჩართულობა ხომ მართალი სიტყვის გახმოვანებითაც დასტურდება.

რა სახით ებრძოდა ქართული ლიტმცოდნეობა საკუთარ „სოციალურ და იდეოლოგიურ უმწეობას“? — ამ კითხვაზე უსათუოდ გავცემს პასუხს კარგი, პატიოსანი, გულწრფელი ლიტერატურის ისტორია, იდეოლოგიისაგან თავისუფალი, „ბეჯითად ნაკითხული“ და ლიტერატურის ავტონომიურობის პოზიციებიდან დაწერილი. ეს იქნებოდა დიალოგის დასაწყისი თანამედროვეობასა და წარსულს შორის, ჩვენი ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი ისტორიული ეტაპის გამოცდილების გაზიარება სამომავლო შეცდომების თავიდან ასაცილებლად.

საუბარი ლიტერატურის ისტორიაზე წამოვიწყეთ. ეს თემა საკუთრივ ჩვენს, ქართულ სინამდვილეში დღეს განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობას და ყურადღებას იმსახურებს, ისევე, როგორც იმ ადამიანებისა და ინსტიტუტების ბედი, რომლებიც ეროვნული ლიტერატურის კვლევის, მოვლისა და პატრონობის საქმეში არიან ჩაბმულნი. ეროვნული ლიტერატურაზე ზრუნვა საზოგადოების ღირსების საქმეა. ახალს არაფერს ვიტყვი: მამული, ენა, სარწმუნოების ტრადიაში ენა ის კომპონენტია, რომლის გარეშე ხანგრძლივი არსებობა არც დანარჩენ ორს უწერია. ენის ყველაზე აქტიური და პრაქტიკულად ერთადერთი რეანიმატორი სწორედ მხატვრული ლიტერატურა, სწორედ სიტყვაკაზმული მწერლობა, რომელიც თამაშს კი არ უნდა გადაჰყვეს (საამისოდ ტელემედიაც საკმარისია), არამედ საზოგადოებაზე, ადამიანზე უნდა იზრუნოს. ლიტერატურის ენა იცავს სწორედ ეროვნულ ცნობიერების ყველაზე ფარულ, საიდუმლო ზონებს, მისი განვითარების შესაძლებლობებსაც სწორედ ენის „მუშაობის“ ეს განსაკუთრებული, ინტენსიური და „აფექტური“ რეჟიმი აღწესს. მისი განვითარების პროცესის სისტემური კვლევა აუცილებელი და გადაუდებელი საქმეა.

ლიტერატურის ისტორია — ლიტერატურის თვითრეფლექსიაა იმ დროიდან მოყოლებული, როცა მწერლობა იწყებს საკუთარი არსის, მოძრაობის, განვითარების გზის გააზრებას, ეტაპობრივი ცვლილებებისა და ტრანსფორმაციების შეფასებას; არამხოლოდ აფიქსირებს ლიტერატურულ მოვლენებსა და ფაქტებს, არა-

მედ ცდილობს მათ შეფასებას დროის ქრილში, სოციალური, კულტურული, პოლიტიკური ფაქტორების გათვალისწინებით. ამრიგად, ლიტერატურის ისტორია აღწერს ურთოდროულად თავისი განვითარების შედარებით მდგრად, კონცეპტუალურ და უფრო ცვალებად, დინამიურ ფორმებს, რაც ქმნის კიდევ დროში ლიტერატურის ფუნქციური და ფორმალური ცვლილების სურათს. მხოლოდ ისტორიაში იცნობიერებს იგი საკუთარ თავს, როგორც სოციალური, ფილოსოფიური, ეთიკური და ესთეტიკური აზრებისა და ღირებულებების მონესრიგებელ მთლიანობას, ნორმებისა და ტრადიციების ჯაჭვს, კოდირებული ინფორმაციის გადამცემ სისტემას. ესაა ზოგადი, რომელსაც ლიტერატურა გადასცემს და ამკვიდრებს როგორც კულტურულ მონაპოვარს, როგორც კომუნიკაციური პროცესების მარეგულირებელ ფაქტორს ადამიანთა სოციალურ, ინტელექტუალურ და კულტურულ ჯგუფებს შორის. დატოვო ლიტერატურა ისტორიის გარეშე, უბრალოდ, ნიშნავს ეს პროცესი დატოვო განმაზოგადებელი რეფლექსიისა და სოციოკულტურული, თეორიული, სემიოტიკური, ესთეტიკური შეფასების გარეშე; წარმოადგინო იგი მხოლოდ სოციალური დისკურსებისა და არადისკურსიული პრაქტიკების გამხმოვანებელ საზოგადოებრივ ინსტიტუტად, გნებავთ, კონკრეტული იდეოლოგიური თუ კულტურული პროექტის განმასახიერებლად; არაფერი თქვა იმ დიდ პროვიდენციალურ ძალაზე, ზემოქმედების უნარზე, რომელიც მას ყველა დროის ადამიანური შემოქმედების განსაკუთრებულ სახეობად აქცევს. ლიტერატურის ისტორია არის განსიტყვებული ხედვის ისტორია, რომელიც იქმნებოდა საუკუნეების მანძილზე ადამიანის მირ სამყაროს შემეცნების პროცესში; ახალი აღმოჩენების დასახელებისა და განსახოვნების, მათი გარდაქმნისა თუ შენახვის ფარული მიზნით. ესაა ამბავი იმის შესახებ, თუ რა გზას გადის სიტყვა თავის „სხვა“ მდგომარეობაში, სასაუბრო ენის ერთმნიშვნელოვანი მოხმარების ზონიდან, ნორმიდან — თავისუფლებაში, ანუ მეტაფორის ზონაში, „მითოსურ“ ყოფიერებაში, სადაც დეტერმინაცია და შესაძლებლობა ერთმანეთში იჭრებიან და თვისობრივად ახალ ერთიანობას ქმნიან.

როგორც ბარტი ამბობს, ლიტერატურაში რეალობის მთელი სინათლეა თავმოყრილი. როგორ ხდება მისი ასეთი ფოკუსირება სიტყვაში? ამ და სხვა კითხვებზე პასუხის მიღება შეუძლებელია ლიტერატურის განვითარების, ცვლილების, უკუსვლის პროცესების აღწერისა და კვალიფიკაციის გარეშე, ანუ, ისევ და ისევ, ისტორიზმის პრინციპის გარეშე. ნანარმოები, მხატვრული ტექსტი მართლაც დეტერმინირებულია, მაგრამ იდეოლოგიით კი არა, არამედ — ლოგოსით. ამ დეტერმინაციაში მოიაზრება მისი თავისუფლების ნებაც, არჩევანის შესაძლებლობაც და რაც ჩვენს შემთხვე-



ვაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია — ენის ანუ „ყოფიერების სახლის“ მასპინძლის ფუნქცია. როგორც ასეთს, მწერალს „ყოფიერების ძახილის“ გახმოვანება აქვს დაკისრებული. მართალია, ტექსტი კულტურის ნიაღში იქმნება, მაგრამ მას მაინც აქვს ყველაფრისაგან დამოუკიდებელი, პირდაპირი არხი თუ ბილიკი ყოფიერებასთან. ამ გზაზე, ამ სინათლის სხივზე იდეოლოგია ვერ გაივლის თავისი „სიმძიმისა“ თუ „არაპიგიენურობის“ გამო. ამ კავშირით იქმნებოდა „ტოტებს ქარისას გადაყვა მარტი“ და მითიც მწერლობისა და მწერლის ავტონომიურობაზე: „მე ვხედავ სიზმრებს არა თქვენებურს“;... „მე არც წარსულის, არც მომავლის არ მეშინია“. ამ უფლებით იქმნებოდა მეტაფორები „ლექსი — მენყერი“, „სისხლით დაწერილი ლექსები“... ესაა ის ეჭვშეუტანელი ფაქტორი, რომლის არსებობაზეც ვერც „ახალი იტორიკოსები“ ამბობენ უარს: „არსებობს რაღაც, ამის (სოციალურობის — მ.კ.) მიღმა არსებული ფარული მნიშვნელობა, რომელსაც ლიტერატურა თავის უღრმეს ინტენციასში ინახავს“. სწორედ ეს ფარული დენტერმინაცია ათავისუფლებს ამ „პროდუქტს“ — „პოლიტიკური და იდეოლოგიური პროდუქტულობისაგან“, აღჭურვავს ფუნქციით და ავტორიტეტით. სწორედ ამ ფუნქციის, ამ ლოგოსური სიტყვის გამხმოვანებელთა შემოქმედების კვლევას გულისხმობს დღეს ესოდენ უფლებააყრილი ისტორია.

რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ლიტერატურის ისტორია თეორიული კვლევების ბაზას წარმოადგენს. კიდევ გავიმეორებ: თანამედროვე ისტორია, როგორც ფაქტი, არსებობს სინქრონული თუ დიაქრონული კავშირების სახით. ორივეთი, და არა მხოლოდ რომელიმე ერთით. ისინი ერთმანეთს ხელს არ უშლიან, ხელის შეშლის ილუზიას იდეოლოგიები ქმნიან. დეკონსტრუქციისთვის ისტორიზმი სახიფათო, ხელისშემშლელი პრინციპია ახალი მსოფლიოს მონყოფის პროექტში ისევე, როგორც საბჭოთა ტოტალიტარიზმისთვის იყო საშიში „ეროვნული“ და „ეროვნულობა“. შევეცადოთ, გვერდი ავუაროთ ორივეს და შევქმნათ სურათი, სადაც ყველაფერს თავის მეტ-ნაკლებად მიჩენილი ექნება ადგილი რეალურ პერსპექტივაში და რეტროსპექტივაში, და ეს ადგილი მეცნიერულად იქნება განსაზღვრული და არა იდეოლოგიურად. შევეცადოთ, რომ ეს იყოს დიალოგი დღევანდულობასა და ჩვენს უახლოეს წარსულს შორის, რომელთანაც სერიოზულად სასაუბროდ ლიტერატორები ჯერ არ დამსხდარან.

მულტიკულტურალიზმი ცდილობს ტრადიციული მონოკულტურალიზმის ჩანაცვლებას, მაგრამ საეჭვოა, ჩანაცვლების პროცესმა რაიმე შედეგი მოიტანოს, თუკი ეს ჩანაცვლება ისტორიზმის პრინციპის უარყოფას და მისგან გამომდინარე სააზროვნო სისტემის მოშლას შეეცდება. ისტორიზმის პრინციპი უნდა გამდიდრდეს,

გაფართოვდეს თანამედროვე მკითხველის ცნობიერების განვითარების კვალობაზე, მაგრამ მისი პირდაპირი თუ ირიბი უარყოფა, კვაზიპრინციპები, ანუ იდეოლოგიებით შეცვლა სხვა არაფერია, თუ არა საერთოდ სტრუქტურულობისა და სისტემურობის, მიზეზ-შედეგობრიობის, დეტერმინაციის (თავისუფლებასთან ერთად), გენეზისის ფაქტორების უგულებელყოფა ცნობიერების „გადატვირთვის“ სახელით.

არსებობს ერთი პარადოქსი, რომელიც, ვფიქრობ, კარგად მიანიშნებს საქმის ნამდვილ ვითარებაზე. მაშინ, როცა ქართული ლიტერატურის ისტორიის ექვსტომეული გამოდიოდა, არადა არ დაადგა საშველი მე-20 ს-ის ლიტერატურის დაწერასა და გამოცემას. 90-იან წლებშიც იყო მცდელობა, დაესრულებინათ ეს გამოცემები, მაგრამ ცდა უნაყოფო აღმოჩნდა, XX ს-ის ლიტერატურის ტომი ვერ შედგა. ახალი ტიპის ლიტერატურის ისტორიის შექმნა დაიგეგმა 2000 წელსაც. საქმე დაიწყო, მაგრამ ბოლომდე ვერ მივიდა. რა არის ეს, შემთხვევითობა თუ აუცილებლობა? ამ კითხვაზე პასუხი არ მაქვს, არადა გვჭირდება, ძალიან გვჭირდება ლიტერატურის ისტორია მკითხველთა იმ დაინტერესებული აუდიტორიისათვის, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოებების, ფაქტებისა და მოვლენების ახალ ნაკითხვებს ელოდება.

XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ის ვერსია, რომელსაც გთავაზობთ, ვერ იქნება დაზღვეული ერთგვარი სქემატიზმისგან, რადგან ჩვენს მიერ ამჯერად დასახული მიზანი მხოლოდ საქემის, მოდელის, ხერხემლის ერთი შესაძლო ვარიანტის წარმოდგენას გულისხმობს. იგი ჩვენი მოსაზრებების მოკრძალებული მონახაზია იმის შესახებ, თუ როგორი ისტორიის ნაკითხვას ვისურვებდი გასული საუკუნის ჩვენს ლიტერატურაზე. საკმაოდ ვრცელი თეორიულ-ინფორმაციული ნაწილიც აზრის იმ რეალობის გათვალისწინებას ემსახურება, რომელშიც ვცხოვრობთ. აქედანვე კარგად ჩნდება ის საფრთხეც, რომელშიც ჩვენი ცნობიერება იმყოფება.

\* \* \*

XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორია უნდა მოიცავდეს კვლევებს სამი მიმართულებით:

1. ლიტერატურული ცხოვრების ქრონიკა;
2. ლიტერატურული ფორმების განვითარება-ცვალებააღობა იდეათა და პრობლემათა განვითარების ფონზე;
3. პერსონალები.

1. ლიტერატურული ცხოვრების ქრონიკა გულისხმობს ქრონოლოგიურად დალაგებულ, XX ს-ის ლიტერატურული ცხოვრების მთლიან სურათს, რომელიც გაზრებული იქნება საზოგადოების სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების კონტექსტში: ვინ წერდა და რისთვის, ვინ კითხულობდა და რატომ, შემოქმედებითი ნარმატებების სპეციფიკა (მიზეზები და ხანგრძლივობა); ლიტერატურის დამოკიდებულება მოდასთან და კონიუქტურასთან; ჩანასახები, რომლებიც ვერ განვითარდა; გემოვნების, შეხედულებების, ტრადიციების ცვალებადობის სურათი.

ამ მიმართულებით კვლევისას გათვალისწინებული და მოხმობილი უნდა იყოს სამთავრობო გადაწყვეტილებები, დადგენილებები, სხდომათა ოქმები და ჩანაწერები, წერილები, მიმონერა, შენიშვნები, ერთი სიტყვით, დოკუმენტები, როგორც ლიტერატურის ისტორიის ნიშნები (ტექსტები); ლიტერატურული აზროვნების სხვადასხვა ზეპირი და წერილობითი ფორმები — დისკუსიები, მრგვალი მაგიდები, ანკეტები და ა.შ.; უნდა შეფასდეს ლიტერატურის დამოკიდებულება საზოგადოებრივი აზრისა და საკუთარი ფუნქციისადმი (დეკლარაციულ-ლეგალური და არალეგალური); მწერლობის ინსტიტუციონალიზაციის ფორმები და საშუალებები; დაპირისპირებები და გაერთიანებები; ლიტერატურის სახელმწიფოებრივ-იდეოლოგიური და ეროვნულ-ცნობიერებითი კონტექსტები დომინანტური/მარგინალურის ანტინომიის ფონზე; კრიტიკის, როგორც პროცესის მონაწილისა და იდეოლოგიური ცენზორის ფაქტორი; კრიტიკული აზრის ფარული დინებები, ლიტერატურული მიმართულებები, დაჯგუფებები, ქართული მოდერნიზმის სოციოკულტურული და ესთეტიკური სივრცე, ევროპული და რუსული კონტექსტები. კულტურის სივრცის პოსტსაბჭოური დეკონსტრუქცია. პოსტმოდერნიზმი, როგორც დეკონსტრუქტივისტული, მასკულტურული და ლიტერატურული ფაქტორი.

*შენიშვნა:* 1. ჩვენ მუშაობა მოგვინევს ძალზე რთულ საუკუნეზე. კულტურა (მათ შორის ლიტერატურაც), რომელიც ვითარდება ორმაგი სტანდარტების პირობებში, სემიოტურობის მაღალი ხარისხით გამოიჩინება, ხდება ინტენსიური კოდირება, შენახვა, გადარჩენა, მნივნილობათა დესემინაცია და ნიშანთა რეტრანსლიაცია. მწერლობას ევალებოდა სახელმწიფოებრივი იდეოლოგიის გატარება (გარედან) და ეროვნული კულტურისა და ცნობიერების გადარჩენა (შინაგანად). ეს ორი მოდუსი ლიტერატურული ყოფიერებისა ერთი ლიტერატურული პროცესის შიგნით ქმნიდა „ორმაგი სტანდარტის“ პოლიტიკას („სოვეტიზმის“ ბოლო ათწლეულებში — რედუცირებულ-მოდერნიზებული სახით), თუმცა იმავდროულად ხელს უწყობდა ლიტერატურულ-შემოქმედებით ძიებებსა

და ახალი, ელასტიური მხატვრული ფორმების დამკვიდრებას სათქმელის მკითხველამდე მიტანის მიზნით.

2. თუ ავიღებთ მხოლოდ პორტრეტულ პრინციპს, მაშინ გაძნელებდა პერიფერიული პროცესების აღწერა, რომელიც ტოტალიტარიზმის პირობებში, ფაქტობრივად, ერთ-ერთ უტყუარ სეგმენტს წარმოადგენს ისტორიული სიმართლის დასადგენად.

**2. ლიტერატურულ ფორმათა განვითარების ისტორია იდეათა ცვალებადობის ფონზე** — ესაა მხატვრული აზროვნების ისტორია, როგორც ფორმათა და იდეათა ტრანსფორმაციების პროცესი. მისი მიზანია ეროვნული ცნობიერებას და კულტურულ თავისებურებათა (ნიშნების) გამოვლენა ნაციონალური ლიტერატურული აზროვნების ზოგად ფონზე,

ამ კუთხით შეიძლება დამუშავდეს: სიმბოლოსა და მეტაფორის ისტორია მე-20 საუკუნის მწერლობის ნიმუშების მიხედვით; აღწეროს ოპოზიციებისა და არქეტიპული ნარატიული მოდელების მხატვრული განსახიერების ფორმები, ჟანრების განვითარების თუ მისი შეფერხების პროცესი; რეგულარული და არარეგულარული, აუცილებელი და შემთხვევითი, ფორმალური და თემატური გავლენები, „საერთო ადგილები“, თემატური და სტილური პრიორიტეტები; მხატვრული ენის განვითარების ხელისშემწყობი და შემაფერხებელი ფაქტორები; მართვადი და უმართავი პროცესები ლიტერატურის შიგნით; მყარი იდეები და ფორმები, რომლებმაც გაუძლეს დროის ზენოლას და პირიქით. დაიძებნოს მწერლობის ის თემატური და ფორმალური ნიშნები, რომლებიც შეიძლება ჩაითვალოს ეროვნული ცნობიერების იზომორფულ გამოხატულებად; კულტურულ-ცნობიერებითი სივრცის დეკონსტრუქციული პროცესები პოსტსტალინურ და პოსტსაბჭოთა პერიოდების ლიტერატურაში, განმასხვავებელი ნიშნები; პასუხი უნდა გაეცეს თანამედროვე ლიტერატურის პრობლემას: „კრეაციული ლოკუსი“ თუ ლიტერატურის მარგინალიზაცია?

**3. პერსონალიები.** კვლევის ეს მმართულება თავს მოუყრის ყველა იმ ავტორს, რომლებმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ლიტერატურის განვითარების პროცესში. მათ შორის იმათსაც, რომელთა დამსახურებაც, გარემოებათა გამო, ყურადღების მიღმა დარჩა ქართულ საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა პერიოდის ლიტერატურულ დონეზე.

#### **გასათვალისწინებელია:**

1. ლიტერატურა როგორც ეროვნული ცნობიერებისა და კულტურის ფარული შრეებისა და ინტენციების შემნახველი ფაქ-

ტორი. მისი განსაკუთრებული ფუნქცია ეროვნული სულიერების განვითარებასა და გადარჩენაში. ლიტერატურის ფაქტორი საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებაში.

გაანალიზდეს ლიტერატურული ფაქტები და მოვლენები, რომელთაც უპირატესად კულტურული დანიშნულება ჰქონდათ და ლიტერატურული მოვლენები და ფაქტები, რომელთაც კულტურულ კონტექსტში განზოგადება არ მიუღიათ.

20-იანი წლებიდან დაწყებული, XX საუკუნის ყველაზე ხანგრძლივი პერიოდი კომუნისტური იდეოლოგიის იდეოლოგიური დივერსიის და მასთან დაპირისპირების ნიშნით წარიმართა. ამდენად, რეტროსპექტულ ქრილში უნდა შეფასდეს მარქსისტული მეთოდოლოგიისა და სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი, მათი გამოყენების საზღვრები ქართულ ლიტერატურაში (მხატვრული და კრიტიკულ ნააზრევში), დადგინდეს შემასუსტებელი და გამაძლიერებელი ფაქტორები საუკუნის ქრილში.

ლიტერატურის ისტორიისადმი მიდგომა დენტერმინირებული იქნება თანამედროვე ისტორიული და ლიტერატურული ცნობიერებით. ეს აუცილებელია. უნდა გამოვლინდეს ცნობიერების, კულტურის უწყვეტობის პრინციპები, წყვეტილობათა მიზეზები. ტრადიციის მიმღობისა და ახლის დამკვიდრებისა თუ უარყოფის კანონზომიერებები. ისტორია უნდა გავიაზროთ, როგორც სტრუქტურის, სისტემის ცვალებადობის ისტორია.

### **პერიოდიზაციის საკითხისათვის:**

1. ლიტერატურის ისტორია ვერ მოიაზრება კულტურული კონტექსტიდან და ისტორიულ მოვლენათა სხვა რიგებისგან მოწყვეტილად. ამდენად, პერიოდიზაციისას უნდა გავითვალისწინოთ დასავლეთის ქვეყნების გამოცდილება ისტორიოგრაფიაში ზოგადად და შემოქმედებითი დარგების ისტორიაში — კონკრეტულად; ასევე, კულტურის სხვა სფეროებში პერიოდებად დაყოფის ტრადიციული და არატრადიციული არგუმენტები.

2. ეპოქათა მიჯნას ისევე, როგორც ათწლეულების მონაცვლეობის პერიოდს, ახლავს რალაც მოძრაობა, რომელიც, შესაძლოა, არც კი იყოს საცნაური ამ პერიოდში, მაგრამ რეტროსპექტული ხედვისას აუცილებლად იჩენს ხოლმე თავს. ამ მოძრაობაში იკვეთება ის პირველი ნიშნები, რომლებიც შემდეგ, გარკვეული ხნის მანძილზე განსაზღვრავს ლიტერატურის განვითარების ვექტორს. ამდენად, XX ს-ის კვლევისას გვერდს ვერ ავუვლით იმ ნიშნებს, რომლებიც XIX ს-ის ლიტერატურის წიაღში აღმოცენდნენ. ამ შემთხვევაში მასალის შერჩევისას უპირატესობა უნდა მიენიჭოს ავტორის თუ მიმართულების კულტურული ორიენტაციის ფაქტორს.

შესაძლებელი ჩანს XX საუკუნის ისტორიის დაწყება ილიას მკვლევლობიდან, მით უფრო, რომ ამ პერიოდიდან დასაბამს იღებს მნიშვნელოვანი და გადაუჭრელი პოლიტიკური კრიზისი რუსეთის იმპერიის ცხოვრებაში, ისევე, როგორც საქართველოს ახალ ისტორიაში პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაციების თვალსაზრისით დგება ძველისგან რადიკალურად განსხვავებული საუკუნე: „წინამურთან რომ მოკლეს ილია, მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“ (გალაკტიონი). ლიტერატურის ისტორიის მეთოდოლოგიურ ორიენტირად და მისი ავტონომიურობის არგუმენტად გამოდგებოდა გალაკტიონის გამოჩენაც ლიტერატურულ სივრცეში — მხატვრული სიტყვის ახალი შესაძლებლობების გამჟღავნების, თუნდაც, მოდერნიზმის პირველი ტალღის შემოსვლის აზრით. გალაკტიონისეული მიჯნა ძალზე წინასწარმეტყველური, მეტიც, გამართლებული ჩანს მთელი საუკუნის კულტურული და პოლიტიკური კონტექსტითაც. ვფიქრობ, უშუალოდ ტექსტების „ბეჯითი კითხვის“ პირობებში ჩვენ ვიპოვით უფრო ხელშესახებ არგუმენტებს ჩვენი ამა თუ იმ მოსაზრების გასამყარებლად.

აუცილებლად მიმაჩნია ზოგადი სახელმძღვანელო სქემის ჩამოყალიბება თეზისების სახით, რათა წერის პროცესში არ ავცდეთ ზოგად მიმართულებას, კვლევის პრინციპებს და შეფასების კრიტერიუმები დავიცვათ ჭარბად სუბიექტური მიდგომებისაგან.

#### **ლიტერატურა:**

- ახალი ისტორიზმი 2005:** ახალი ისტორიზმი. სჯანი. 2005, № 4.
- ბარტი 1989:** Барт Р.. История или литература? (Из книги «О Рассине»). Семиотика, поэтика. М: Прогресс, 1989, с.366.
- კოზლოვი 2000:** Козлов С. На Rendez-vous с «Новым историзмом». Литературное обозрение. 2000, № 42.
- მონროზი 2000:** Монроз Луи А. Изучение ренессанса: Поэтика и политика культуры. Литературное обозрение. 2000, № 42.
- ჟენერი 1972:** Женетт Ж. Поэтика и история. Фигуры.т.2. М.:Изд-во им.Сабашниковых. 1972.
- უაიტი 2000:** Уайт Хейден. По поводу «Нового историзма». Литературное обозрение. 2000, № 42.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის  
კომპარატივისტული კვლევა  
[საკითხის დასმისათვის]

*რაც უფრო ინდივიდუალურია კულტურა,  
მით უფრო უნივერსალურია იგი.  
გრიგოლ რობაქიძე*

*ჩვენ უნდა გადავლახოთ ქართული  
კულტურის ეთნოგრაფიული მიჯნები.  
კონსტანტინე გამსახურდია*

მთელი XIX საუკუნისა და XX ს. თითქმის ორი ათწლეულის მანძილზე (1801-1918) საქართველოს ევროპული კულტურულ-პოლიტიკური სივრციდან იზოლირების მიუხედავად, როდესაც საქართველოში რუსეთის დამპყრობლურ-კოლონიური მმართველობა იყო დამყარებული, უკვე XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან, და განსაკუთრებით XX საუკუნის დასაწყისში, ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში (და ზოგადად სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში) თავს იჩენს ახალი ლიტერატურული პროცესი, კერძოდ, ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ჩასახვის ტენდენცია (საერთოდ, ამ პერიოდში საქართველოში მოდერნიზმი ნელ-ნელა იკიდებს ფეხს სახელოვნებო და სოციალური კულტურის სხვა სფეროებშიც — არქიტექტურა, მხატვრობა, ახალი ტექნოლოგიები, კინოხელოვნება).

შეიძლება ითქვას, რომ 1900-იანი წლებიდან ქართული ლიტერატურული პროცესი უკვე ნელ-ნელა ჩაერთო ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის პროცესში: კერძოდ, 900-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში უკვე ჩნდება როგორც ნარატივის, ისე თემატიკის, პოეტიკისა და მოტივების თვალსაზრისით რეალისტური მწერლობის პოეტოლოგიური დისკურსისაგან მკვეთრად განსხვავებული ლიტერატურული ტექსტები (ოღონდ ტექსტები პროზაული ნარატივისა), რომლებიც უკვე წარმოადგენენ წმინდად მოდერნისტული ტიპის ტექსტებს. ასეთი ტექსტებია ნ. ლორთქიფანიძის იმპრესიონისტული მინიატურები და მ. ჯავახიშვილის ფროიდის ფსიქოანალიზით „შეზავებული“ ფსიქოლოგიურ-ნატურალისტური ნოველები (თუმცა მოდერნისტული ლიტერატურის ტენდენციები ქართულ მწერლობაში უკვე დაახლ. XIX ს. 90-იანი წლებიდან ჩნდება, როდესაც იქმნება შ.არაგ-

ვისპირელის ფსიქოლოგიური ნოველები, ასევე ნატურალისტური ტიპის მხატვრული ტექსტები, მაგ. გ. წერეთლის მოთხრობა „პირველი ნაბიჯი“).

10-ანი წლებიდან მოდერნისტული ტენდენციები უკვე აისახება ლირიკის ჟანრშიც, როდესაც საფუძველი ეყრება ქართულ სიმბოლიზმს, ხოლო იმავე ათიანი წლების ბოლოს აღმოცენდება ქართული ექსპრესიონიზმი, 20-იანი წლებიდან კი ფუტურიზმი.

სწორედ 20-იანი წლებია ქართული მოდერნისტული რომანის ჩასახვისა და განვითარების ხანა, როდესაც ერთმანეთის მიყოლებით გამოქვეყნდა კ. გამსახურდიას მითოგრაფიული ექსპრესიონისტული რომანი „დიონისოს ლიმილი“ (1925), გრიგოლ რობაქიძის ონტოლოგიური ხასიათის ექსპრესიონისტული რომანი „გველის პერანგი“ (1926), დემნა შენგელაიას მითოგრაფიული რომანი „სანავარდო“ (1924) და მ. ჯავახიშვილის კულტუროლოგიური და მითოგრაფიული ხასიათის რომანები „ჯაყოს ხიზნები“ (1925) და „თეთრი საყელო“ (1926). ასევე, 10-იანი და 20-იანი წლები მნიშვნელოვანია ქართული მოდერნისტული დრამის წარმოქმნისა და განვითარების თვალსაზრისით, როდესაც იქმნება გრ. რობაქიძის მითოგრაფიული და ექსპრესიონისტული დრამა-მისტერიები — „ლამარა“, „ლონდა“, „მალშტრემ“.

აღსანიშნავია, რომ ისევე როგორც ევროპაში, საქართველოშიც ლიტერატურული მოდერნიზმი არ იყო სტიქიური და გაუცნობიერებელი მოვლენა, არამედ ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმს, ისევე როგორც ევროპულს, გააჩნდა თავისი ესთეტიკურ-კონცეპტუალური და ფილოსოფიურ-თეორიული ბაზისი: ქართული მოდერნიზმი მხატვრული ტექსტების ქმნასთან ერთად ამავედროულად თავის თავსაც იაზრებდა, იგი თვითრეფლექტირებადი ფენომენი იყო, რომელიც მიზნად ესთეტიკურ-კულტუროლოგიური განახლების ამოცანებს ისახავდა და თავის თავს მოიაზრებდა ევროპული კულტურის, ამ შემთხვევაში, ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის თვითმყოფად და განუყოფელ ნაწილად. ყოველივე ამის დასტურია ერთი მხრივ ის, რომ ქართველი მოდერნისტი ავტორები ინტენსიურად აქვეყნებენ ესსეებსა და ლიტერატურულ-კრიტიკულ ტექსტებს მოდერნიზმისა და ზოგადად ლიტერატურის აქტუალურ საკითხებზე (კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის, ცისფერყანწელების, ე. ტატიშვილის, ვ. კოტეტიშვილის, გ. ქიქოძის და სხვ. ლიტერატურული ესსეები და წერილები); ასევე აქვეყნებენ საპროგრამო ლიტერატურულ მანიფესტებს, სადაც საჯაროდ აცხადებენ კონკრეტული მოდერნისტული მიმდინარეობის დაფუძნებას (მაგ. „ცისფერყანწელთა“ მანიფესტი ან კ. გამსახურდიას ექსპრესიონიზმის მანიფესტი — „Declaratia promea“). მეორე მხრივ, ქართველი მოდერნისტები აწყობენ საჯარო ლექციებსა



(მაგ. გრ. რობაქიძის ცნობილი ლექციების ციკლი, როდესაც მან ქართული სინამდვილეში პირველმა იქადაგა ლიტერატურული მოდერნიზმის ესთეტიკა და ქართული ლიტერატურის მოდერნიზმის იდეოლოგიისა და ესთეტიკის საფუძველზე განახლების აუცილებლობა) და ლიტერატურულ შეკრებებს (მაგ. „აკადემიური მწერლობის ასოციაციის“ მიერ ორგანიზებული ლიტერატურული საღამოები, რომელთაგან ერთ-ერთი მთლიანად ფრ. ნიცშეს მიეძღვნა), აფუძნებენ ლიტერატურულ დაჯგუფებებსა („აკადემიური მწერლობის ასოციაცია“, ქართველ სიმბოლისტთა („ცისფერყანწელები“) და ქართველ ფუტურისტთა ლიტერატურული დაჯგუფებანი) და საკუთარ ლიტერატურულ ორგანოებს („ცისფერი ყანწები“, „მეოცნებე ნიამორები“, „ბახტრიონი“, „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, „ლომისი“, „ილიონი“, „საქართველოს სამრეკლო“ „ბარრიკადი“, „რუბიკონი“, „ქართული სიტყვა“, „კავკასიონი“, „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“). ანუ, ქართული მოდერნისტული ლიტერატურული პროცესის პარადიგმა და სტრუქტურა ზუსტად თანხვედბა ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის პროცესის მოდელს.\*

ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმს, როგორც ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორგანულ ნაწილს, ბუნებრივია, რომ სწორედ ის საერთო ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები ჰქონდა, რაც ზოგადად ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის იყო დამახასიათებელი: კერძოდ, ფრ. ნიცშეს *სიცოცხლის ფილოსოფია* და ს. კირკეგორის *ევზისტენციალური ფილოსოფია*, ო. შპენგლერის კულტურის ფილოსოფია, ასევე ფროიდ-იუნგის ფსიქოანალიტიკური მოძღვრებები. შესაბამისად, ქართულ მოდერნიზმსაც საფუძვლად დაედო ეს ფილოსოფიური მოძღვრებანი, სადაც მოხდა მათი ორიგინალური შემოქმედებითი რეცეფცია მხატვრულ სახისმეტყველებით პარადიგმებში.

გარდა ამისა, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმს ევროპულ მოდერნიზმთან საერთო აქვს ესთეტიკურ-პოეტოლოგიური პრინციპები და მსოფლმხედველობრივი განწყობილებანი: მისთვისაც არ არის უცხო ესთეტიზმი, დეკადენტობა, დენდიზმი, სიკვდი-

---

\* აქ საინტერესოა ერთი ისტორიული დეტალიც: 1917-1920 წ.წ. თბილისი არის ევროპული მოდერნიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცენტრი აღმოსავლეთ ევროპაში, სადაც ქართველი და რუსეთიდან რევოლუციას გამოქცეული რუსი ავანგარდისტ-მოდერნისტი მწერლები და ხელოვანები ინტენსიურად ურთიერთთანამშრომლობენ, რაც შემდგომ აისახა კიდევ გრ. რობაქიძის რომან-ფრაგმენტში „ფალესტრა“. ხოლო ცნობილი რუსი ავანგარდისტი პოეტი ო. მანდელშტამი (1891-1938) ამ პერიოდის თბილისს „კულტურულ ოაზისსა“ და „აღთქმულ ქვეყანას“ უწოდებს (შდრ. ბ. ნიფურია, „მოდერნისტული გამოცდილება საქართველოში“ (გვ. 3-18); კრებულში: *ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე*, ლიტ.-ის ინსტ. გამომ.-ბა, თბილისი, 2010. გვ. 10).

ლის ესთეტიკა, მხატვრული რიტორიკის სტილიზაცია, ნარატიული მრავალფეროვნებანი, სუგესტიური სახისმეტყველება, ენობრივი ექსპერიმენტები.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ჟანრობრივი თვალსაზრისითაც ანახლებს ქართულ ლიტერატურას, რაც პირველ რიგში გამოიხატა (მოდერნისტული) რომანის ჟანრის საბოლოო დაფუძნებაში. ასევე ვითარდება ახალი ლირიკული ფორმები, მაგ. სონეტი, ვერლიბრი. განახლებას ექვემდებარება სხვა ლიტერატურული ჟანრებიც — იქმება მოდერნისტული ნოველა, მოდერნისტული დრამა.

და რაც მთავარია, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმში თითქმის სრულადაა წარმოდგენილი ევროპულ ლიტერატურულ მოდერნიზმში არსებული ლიტერატურული მიმდინარეობანი: იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი უნიკალური მოვლენაა ევროპულ ლიტერატურაში და იგი არ წარმოადგენს ევროპული მოდერნიზმის უბრალო ეპიგონალურ დანამატს ან პერიფერიულ სფეროს. პირიქით, ქართული მოდერნიზმი ქმნის ევროპული მოდერნიზმის სრულიად ორიგინალურ ინვარიანტს, იგი ერთგვარად აფართოებს და განავრცობს ევროპულ მოდერნიზმს. ქართული მოდერნიზმი ახერხებს ორიგინალური სახისმეტყველებითი პარადიგმების, მითოსური ნარატივისა და მითოსური სახისმეტყველების, წმინდად ნაციონალური თემებისა და ნაციონალური პრობლემეტიკის გაუნივერსალურების, ქართული სინამდვილის მითო-სახისმეტყველებითი მხატვრული გააზრების, ახალი კულტურული და ლანდშაფტური სივრცეებისა და თემების შემოტანის საფუძველზე ახალი და უნიკალური მხატვრული ლიტერატურული ღირებულების შექმნას და ამით ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის გამრავალფეროვნებას, გამდიდრებასა და მის განუყოფელ და ორგანულ ნაწილად ქცევას. აღსანიშნავია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ეს თავისებურება და ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის მისი მნიშვნელობა ევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში პირველმა შტეფან ცვაიგმა შენიშნა და დააფიქსირა გრ. რობაქიძის „გველის პერანგის“ პირველ გერმანულენოვან გამოცემის წინასიტყვაობაში (1928).

ცალსახად შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორიგინალური და უნიკალური ფენომენია, რამდენადაც იგი ახერხებს ანთროპოლოგიური, ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური პრობლემეტიკის ძირეულ გააზრებას საკუთარი ორიგინალური მხატვრული რიტორიკისა და ორიგინალური მხატვრულ-სახისმეტყვე-

ლებითი პარადიგმების მოხმობით (შდრ. თუნდაც გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“, კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ და „მთვარის მოტაცება“, ან სულაც „არტისტულ ყვავილებში“ კულმინირებული გალაკტიონის მოდერნისტული ლირიკა). ყოველივე ამის საფუძველზე კი ქართული მოდერნიზმი და მისი ესთეტიკა წარმოჩნდება როგორც უნივერსალური (დრო-სივრცეზე აღმატებული) და მუდმივად აქტუალური ფენომენი, რომლის კვლევაც მუდამ აქტუალური იქნება როგორც ლიტმცოდნეობითი, ისე კულტუროლოგიური თვალსაზრისით.

აქედან გამომდინარე, დგება საკითხი ფილოსოფიურ-ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაციის ბაზაზე ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის სრული, მასშტაბური და მრავალმხრივი კომპარატივისტული კვლევისა, რაც, ცალსახად შეიძლება ითქვას, რომ აქამდე ქართულ ლიტმცოდნეობასა და ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ჯერ არ განხორციელებულა. ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი საჭიროებს სისტემურ, მრავალმხრივ და ინტენსიურ კომპარატივისტულ კვლევას, რომლის არეალში სრულად მოექცევა ქართული მოდერნისტული ლიტერატურის ყველა ასპექტი და მისი ყველა წარმომადგენლის მოდერნისტული შემოქმედება — როგორც წმინდად მხატვრული, ისე ესთეტიკურ-თეორიული. შესაბამისად, ასეთი ფუნდამენტური კვლევის მიზანი უნდა იყოს ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის, ერთი მხრივ, ორიგინალური, უნიკალური და ინდივიდუალური არსის, მისი სპეციფიკის წარმოჩენა, ხოლო მეორე მხრივ, მისი ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისა და ზოგადად ევროპული კულტურის კონტექსტში გააზრება და ამ კონტექსტში მისთვის კუთვნილი ადგილის მიჩენა. ხოლო ამით საფუძველი დაედება ქართული ლიტერატურის ნაციონალური ჩარჩოებიდან საბოლოო გამოყვანას და ევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში მის ინტეგრირებას, რაც ქართული ლიტმცოდნეობის ერთ-ერთი სტრატეგიული ამოცანა და უმთავრესი მიზანი უნდა იყოს. სწორედ ამ მიზნის მიღწევის ეფექტური საშუალებაა ქართული ლიტერატურის, და კერძოდ, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა ფილოსოფიური ინტერპრეტაციის ბაზაზე.

\* \* \*

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ჩასახვის წლად აღებულ უნდა იქნას 1900-იანი წლები, როდესაც ქვეყნდება პირველი ქართველი მოდერნისტი ავტორების, მიხეილ ჯავახიშვილისა და ნიკო ლორთქიფანიძის ფსიქოლოგიურ-ნატურალისტური და იმპრესიონისტული ნოველები და მინიატურები, სადაც ამკარად

ცხადდება ევროპული მოდერნიზმის ფილოსოფიური და ლიტერატურული მიმდინარეობებიდან — პოზიტივიზმიდან, ფროიდიზმიდან, მახიზმიდან და იმპრესიონიზმიდან — მომდინარე ტენდენციები, როგორც საზრისის, ისე პოეტიკის, თემატიკისა და მხატვრული რიტორიკის თვალსაზრისით. ამიტომაც, მათ ნოველებში თვალსაჩინოა ფსიქოანალიტიკური ტენდენციები და არაცნობიერის ნაკადი (ფროიდი), ასევე იმპრესიონისტული ნარატივი. ყოველივე ეს კი მოდერნისტული ტექსტების ერთ-ერთი ნიშანდობლივი პოეტოლოგიური მახასიათებელია.

ხოლო ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის დასასრულად მიმაჩნია XX ს. დაახლ. 30-იანი წლების შუახანები, როცა იკვეთება ორი უმთავრესი — ესთეტიკური (სუბიექტური) და პოლიტიკურ-იდეოლოგიური (ობიექტური) ფაქტორი:

1. წმინდად სუბიექტური შემოქმედებითი თვალსაზრისით, ანუ პოეტიკის, მხატვრული რიტორიკისა და სახისმეტყველების განახლების თვალსაზრისით 30-იანი წლების შუახანებისათვის ქართულმა ლიტერატურულმა მოდერნიზმმა შემოქმედებითად ამოწურა თავისი თავი. შედეგად, ქართველი მოდერნისტი ავტორები იცვლიან ესთეტიკურ პოზიციებს და ისინი გადადიან ან სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკურ ნიადაგზე, ან შემოქმედებას აფუძნებენ ნაციონალურ კულტურულ პარადიგმებზე: მაგალითად, რომანის ჟანრის შიგნით მოდერნისტი ავტორები უკვე ავითარებენ ე. წ. „ისტორიული რომანის“ ჟანრს (კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“, ან მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“), სადაც ავტორები უკვე პირობითად ისტორიული რომანის ჟანრის ფარგლებში ავითარებენ მოდერნისტული ეპოქის პრობლემატიკას.\*

\* აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ტენდენცია, ანუ წმინდად მოდერნისტული რომანის პოეტიკიდან ისტორიული რომანის პოეტიკაზე გადასვლა, და აქედან გამომდინარე, პირობითად ისტორიული რომანის ჟანრის ფორმატში მოდერნისტული ეპოქისათვის დამახასიათებელი პრობლემატიკის განფენა დაახლ. იმავე პერიოდში (30-იანი წლები) შეინიშნება ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის წიაღშიც: კერძოდ, აქ აღსანიშნავია თ. მანის ე. წ. ისტორიული რომანის ჟანრის ტექსტი „იოსები და მისი ძმები“. მაგრამ თუ ეს ტენდენცია ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის შიგნით წმინდად სუბიექტური ფაქტორით იყო განპირობებული, ანუ შემოქმედებით-ესთეტიკური „ამოწურვა“, მაშინ ქართულ სინამდვილეში ამ „ესთეტიკურ გადასვლას“ სუბიექტურის გარდა წმინდად ობიექტური ფაქტორიც განაპირობებდა, კერძოდ, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხის, სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის დიქტატისა და ბოლშევიკური ტოტალური სახელმწიფო ტერორის ქვეშ მოქცევა. ჩემი აზრით, ზემოთაღნიშნული შემოქმედებითი „გადასვლის“ თვალსაჩინო ნიშნულია კ. გამსახურდიას 30-იანი წლების პერიოდის შემოქმედებაში მომხდარი საინტერესო ფაქტი, როდესაც იგი მოულოდნელად წყვეტს მუშაობას მოდერნისტული ტიპის რომანზე „ევროპა გალიაში“ (1937) და გადადის „ისტორიული რომანის“ ჟანრში და იწყებს მუშაობას „დიდოსტატის

2. რაც შეეხება ობიექტურ ფაქტორებს, 30-იანი წლების შუახანებისათვის ქართული მოდერნიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლები საბჭოთა იმპერიაში მიმდინარე სახელმწიფო ტერორისა და რეპრესიების შედეგად ან ფიზიკურად არიან განადგურებული (ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, მ. ჯავახიშვილი, ნ. მინიშვილი), ან იძულებით ემიგრაციაში არიან (გრ. რობაქიძე), ან შემოქმედებით იზოლაციაში (ნ. ლორთქიფანიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, ე. ტატიშვილი). ხოლო ყოფილი მოდერნისტი ავტორები (გ. ლეონიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე, დ. შენგელაია და სხვ.), რომლებიც ბოლშევიკური რეპრესიულ-ტერორისტული და საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხის პირობებში მაინც აგრძელებენ შემოქმედებით მოღვაწეობას, ქმნიან ან სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკაზე, ან ნაციონალურ კულტურულ პარადიგმებზე დაფუძნებულ მხატვრულ ტექსტებს.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის დასასრული განპირობებული იყო როგორც სუბიექტური, ანუ წმინდად ესთეტიკურ-შემოქმედებითი, ისე ობიექტური, ანუ პოლიტიკურ-იდეოლოგიური მიზეზებით, რაც ქრონოლოგიურად 30-იანი წლების შუა ხანებს ემთხვევა.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მიმაჩნია, რომ ქართული მოდერნიზმის პერიოდიზაცია შესაძლებელია დაახლ. 1900-1935 წ.წ. ფარგლებში. შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევის სფეროში უნდა შემოვიდეს ამ პერიოდში მოღვაწე ქართველი მოდერნისტი ავტორების მიერ ამ პერიოდში შექმნილი მოდერნისტული ტექსტები მხატვრული ლიტერატურის ყველა ჟანრიდან.

\* \* \*

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ აუცილებელია ზოგადად ქართული ლიტერატურის ნაციონალურ საზღვრებს მიღმა გატანა, მისი ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის წარმოჩენა და მისი უცხოური ლიტმცოდნეობითი კვლევის ინტერესების სფეროში მოქცევა, რის უმთავრეს წინაპირობადაც საერთოევროპულ კულტურულ და ლიტერატურულ კონტექსტში ქართული ლიტერატურის კომპარატივისტული კვლევა მესახება, რის ფონზეც უნდა წარმოჩნდეს ქართული ლიტერატურის როგორც ინდივიდუალური (უნიკალური), ისე უნივერსალური (საკაცობრიო) არსი. ქართული

---

მარჯვენაზე“ (1937-1939), სადაც იგი პირობითად ისტორიული რომანის ფორმატში ავითარებს წმინდად მოდერნისტულ პრობლემატიკას.

ლიტერატურის კვლევა a priori სწორედ ამ სტრატეგიულ მიზანდასახულობას უნდა ითვალისწინებდეს.

ქართული ლიტერატურის ნაციონალურ საზღვრებს მიღმა გატანა ასევე გულისხმობს და მოიცავს როგორც ქართული ლიტერატურის უცხო ენებზე თარგმნას, ასევე ქართული ლიტერატურისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო გამოკვლევების უცხო ენებზე შესრულებას, ან ქართულ ლიტერატურაზე უკვე არსებული ღირებული ქართული გამოკვლევების უცხო ენებზე თარგმნასაც.

ყოველივე ეს კი თავისთავში მოიცავს, როგორც წმინდად ლიტმცოდნეობით, ასევე კულტუროლოგიურ ასპექტებსაც:

1. ერთი მხრივ, აქ ისახება ქართული ლიტერატურის იზოლაციიდან გამოყვანისა და მისი საერთოევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში ინტეგრაციის ცდა, რისი განხორციელების უმთავრესი მექანიზმია ქართული ლიტერატურის a priori კომპარატივისტული ლიტმცოდნეობის ჩრილში კვლევა;

2. ხოლო კულტუროლოგიური თვალსაზრისით მსგავსი კომპარატივისტული კვლევები თავის მხრივ ხელს უწყობს და ააქტიურებს თავად ქართული კულტურის ინტეგრაციას ევროპულ კულტურულ სივრცეში, რამდენადაც კომპარატივისტული კვლევა ერთდროულად ლიტმცოდნეობითი კვლევაცაა და კულტუროლოგიურიც, ვინაიდან ლიტმცოდნეობის ამ დარგში კულტურა მოიაზრება როგორც ტექსტი და კონტექსტი;

3. ასევე მნიშვნელოვანია ქართული მოდერნისტული მწერლობის არა მხოლოდ ლიტმცოდნეობის პერსპექტივიდან, არამედ ფილოსოფიური პერსპექტივიდან კვლევაც, რამდენადაც სწორედ ფილოსოფიური ინტერპრეტაციაა მხატვრული ტექსტების — და მათ შორის ქართული მოდერნისტული მწერლობის ტექსტების — საზრისის სრულყოფილი წვდომის წინაპირობა.

სწორედ ეს სტრატეგიული მიზანდასახულობა უნდა დაედოს საფუძვლად ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის (1900-1935) ფუნდამენტურ და მასშტაბურ შესწავლას კვლევის ახალი მეთოდების გათვალისწინებით, რაც, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ აქამდე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სინამდვილეში ჯერ არ განხორციელებულა. მართალია, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კვლევის თვალსაზრისით უკვე არსებობს ცალკეული ახალი თუ უახლესი მონოგრაფიები და სტატიები ქართული მოდერნიზმის მნიშვნელოვან წარმომადგენლებზე (კ. ბრეგაძის, ა. გომართელის, თ. დოიაშვილის, ი. კენჭოშვილის, ს. კვანტალიანის, ვ. კავთიაშვილის, გ. ლომიძის, ი. მილორაგას, ს. სიგუას, ზ. შათირიშვილის, ბ. ნიფურიას, მ. ხომერიკის, მ. ჯალიაშვილის და სხვ.), მაგრამ ყოველივე ეს არის ქართული მოდერნიზმის ამა თუ იმ ასპექტისა და ამა თუ იმ ცალკეული ავტორის შემოქ-

მედების კვლევა მხოლოდ ერთი რომელიმე ინტერპრეტაციული მეთოდის ჩრილში (მაგ., ზ. შათირიშვილთან გალაკტიონის ლირიკის კვლევა ბლუმის გავლენის თეორიის ბაზაზე, ხოლო ს. სიგუასთან კ. გამსახურდიას შემოქმედების კვლევა მითოლოგიური კრიტიკის ჩრილში), რაც, რა თქმა უნდა, მოკლებულია ყოვლისმომცველობასა და მრავალმხრივობას. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მოცემულ ეტაპზე ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კვლევა ფრაგმენტულია და არა ფრონტარული და მასშტაბური. და რაც მთავარია, ჯერ არ განხორციელებულა ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ამომწურავი კომპარატივისტული კვლევა ევროპული მოდერნიზმის კონტექსტში, სადაც თავის მთლიანობაში იქნებოდა წარმოჩენილი და თავმოყრილი სახით რეციფირებული ეს ლიტერატურული ეპოქა.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა ფაქტიურად ახლა იკიდებს ფეხს, ვინაიდან ათწლეულების მანძილზე საბჭოთა მარქსისტული იდეოლოგიური წნეხის ქვეშ მოქცეული ქართული ლიტმცოდნეობითი დისკურსი არსებულ პირობებში ვერ ახერხებდა ქართული მოდერნიზმის — ქართული ლიტერატურის ამ თავისებური ახალი „ოქროს ხანის“ — ფუნდამენტურ და მასშტაბურ კვლევას უახლესი ლიტმცოდნეობითი მეთოდების ბაზაზე, მათ შორის კომპარატივისტიკის ჩრილში, რამდენადაც ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ეპოქას ქართულ საბჭოთა სინამდვილეში ტაბუ ედო და იგი a priori განიხილებოდა როგორც რეაქციული-ბურჟუაზიული, ანტისაბჭოთა და სოცრეალიზმის ესთეტიკისათვის მიუღებელი ფენომენი.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის რეციფაციის თვალსაზრისით, მდგომარეობა ოდნავ გამოსწორდა XX ს. 60-იანი წლებიდან, როდესაც ტაბუ აეხსნა ქართული მოდერნიზმის ისეთ წარმომადგენლებს, როგორებიც იყვნენ ცისფერყანწელები და მ. ჯავახიშვილი და დაიწყო მათი თხზულებების გამოცემა. თუმცა მათი შემოქმედების ლიტმცოდნეობითი, და მათ შორის, კომპარატივისტული კვლევის თვალსაზრისით ამ პერიოდშიც ბევრი არაფერი მომხდარა. ხოლო ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთი იდეოლოგისა და უმნიშვნელოვანესი ავტორის, გრ. რობაქიძის შემოქმედებას კვლავაც ტაბუ ედო, რაც XX ს. 80-იანი წლების ბოლომდე გაგრძელდა. ამასთან საყურადღებოა, რომ აღნიშნულ პერიოდში (60-80-იანი წ.წ.) თვით საბჭოთა კომუნისტური ისტებლიშმენტისა და იდეოლოგიის მიერ „შენყნარებულ“ და „კანონიზებულ“ სხვა მოდერნისტ ავტორებზე — კ. გამსახურდიასა და გ. ტაბიძეზე — უკვე არსებული გამოკვლევების უმეტესობა ვერ „დაიკვეხნიდა“ ობიექტური და დეიდეოლოგიზებული კვლევითი დისკურსით, რამდენადაც დეიდეოლოგიზებული კუთხით ამ ავტორთა კვლევა იმ-

თავითვე აკრძალული იყო: საბჭოთა პერიოდის ლიტმცოდნეობითი დისკურსი კ. გამსახურდიასა და გალაკტიონის შემოქმედებას ხელოვნურად ყოფდა ე. ნ. პროგრესულ და რეაქციულ პერიოდებად. ასე მაგალითად, კ. გამსახურდიას შემოქმედების კვლევისას ან ნაკლები ყურადღება ექცეოდა მის ექსპრესიონისტულ ნოველებსა და ექსპრესიონისტულ რომანს „დიონისოს ღიმილი“, რომელიც ქართულ სინამდვილეში წარმოადგენდა ერთ-ერთ პირველ მოდერნისტულ რომანს, ან მათი კვლევა იდეოლოგიური ნიშნით წარმართებოდა (მარქსისტული ლიტმცოდნეობისა და სოცრეალიზმის ესთეტიკის პოზიციებიდან).

ასევე ხელოვნურად ყოფდნენ გალაკტიონის შემოქმედებას ე. ნ. სიმბოლისტურ და „კლასიკურ“ პერიოდებად, სადაც პირველის კვლევა სრულიად იგნორირებული, ან a priori უარყოფითად იყო შეფასებული საბჭოთა იდეოლოგიური მოსაზრებებიდან გამომდინარე.

თუმცა, მიუხედავად იდეოლოგიური წნეხისა, 70-80-იან წლებში მაინც გამოჩნდა ცალკეული სტატიები და გამოკვლევები ცალკეულ მოდერნისტ ავტორებზე. აქ უნდა დავასახელოთ აკ. ბაქრაძე და მისი სტატიების კრებული „მითოლოგიური ენგადი“, რომელშიც განხილულია კ. გამსახურდიასა და დ. შენგელაიას მოდერნისტული მითოგრაფიული რომანები.

ასევე აღსანიშნავია რ. თვარაძის ბიოგრაფიული რომანი „გალაკტიონი“, გ. ასათიანის ესსეები ქართველ მოდერნისტ ავტორებზე, ი. კენჭოშვილის ნაშრომი „გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული ლიტერატურა“ და ს. სიგუას მონოგრაფიული ნაშრომი „კ. გამსახურდიას პროზის სტრუქტურა“. მაგრამ ეს ცალკეული კვლევები, რა თქმა უნდა, ვერ შეავსებდნენ იმ უზარმაზარ ვაკუუმს, რაც იმჟამად არსებობდა ქართული მოდერნიზმის კვლევის სფეროში და ვერ შექმნიდნენ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის მასშტაბური და ფრონტალური კვლევის საფუძვლებს, არამედ ისინი წარმოადგენდნენ ფრაგმენტულ გამოჩაკლისებს.

ამასთან, აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ისევ და ისევ იდეოლოგიური წნეხიდან და საბჭოთა პოლიტიკური რეალობიდან გამომდინარე, იმჟამინდელ ქართულ ლიტმცოდნეობით დისკურსს არ ჰქონდა უშუალო და ინტენსიური კონტაქტი თანამედროვე დასავლეთევროპულ ლიტმცოდნეობით პროცესთან და იგი სათანადოდ არ იყენებდა დასავლეთში იმჟამად არსებულ ლიტერატურულ თეორიებს (ჰერმენევტიკა, რეცეფციული ესთეტიკა, სტრუქტურალიზმი, პოსტსტრუქტურალიზმი, მითოლოგიური კრიტიკა, ახალი კრიტიკა, ახალი ისტორიზმი, კომპარატივისტიკა, ფსიქოანალიზი), რითაც ქართული ლიტმცოდნეობა მოკლებული იყო ფუნდამენტურ თეორიულ ბაზისს.



ქართული მოდერნიზმის დეიდეოლოგიზებული და ობიექტური ლიტმცოდნეობითი კვლევის თვისობრივად ახალი ეტაპის დასაწყისი, რა თქმა უნდა, უშუალოდ უკავშირდება საქართველოს დამოუკიდებლობას, რამდენადაც ამ პერიოდიდან (90-იანი წლები) ქართული ლიტმცოდნეობითი დისკურსი საბოლოოდ გათავისუფლდა, ერთი მხრივ, მარქსისტული ლიტმცოდნეობის ნნებისაგან, ხოლო, მეორე მხრივ, მას მიეცა საშუალება უშუალო კონტაქტი დაემყარებინა დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობით პროცესთან და გაცნობოდა დასავლეთში არსებულ უახლეს ლიტმცოდნეობით თეორიებს, რასაც ქართული ლიტმცოდნეობა საბჭოთა პერიოდში მოკლებული იყო.

თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კვლევის ახალ ეტაპზე დაიდო მნიშვნელოვანი ნაშრომები ქართული ლიტერატურის აღნიშნულ ეპოქაზე (ამ მხრივ აღსანიშნავია ს. სიგუას — „ქართული მოდერნიზმი“, ა. გომართელის — „ქართული სიმბოლისტური პროზა“, ი. კენჭოშვილის — „გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში“, ზ. შათირიშვილის — „გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა“, მ. ჯალიაშვილის — „ქართული მოდერნისტული რომანი“, თუმცა არცერთი მათგანი არ წარმოადგენს ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კლასიკურ კომპარატივისტულ კვლევას ჰერმენევტიკული ფილოსოფიური ინტერპრეტაციის ბაზაზე), მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ბაზაზე ჩამოყალიბდა *გალაკტიონის კვლევის ცენტრი*, რომელმაც გაშალა გალაკტიონის შემოქმედების კვლევის ფრონტალური ხაზი, უნდა ითქვას, რომ ქართული მოდერნიზმის კვლევამ მაინც ვერ მიიღო მასშტაბური და ფრონტალური ხასიათი, ზოგადად კვლევა მაინც ფრაგმენტულია, ან ცალმხრივად ვითარდება, რამდენადაც იგი მიმართულია ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის მხოლოდ ერთ-ერთ სეგმენტზე — მაგ. გალაკტიონის შემოქმედების ფუნდამენტური კვლევა იმავე გალაკტიონის ცენტრის მიერ.

ამიტომაც, კვლავ აქტუალური რჩება მთლიანად ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის მასშტაბური, ფრონტალური და ფუნდამენტური კომპარატივისტული კვლევის პრობლემა, როგორც საკუთრივ ქართული ლიტერატურისა და კულტურის, ისე XX ს. ევროპული კულტურისა და ლიტერატურის კონტექსტში. ამიტომაც, აუცილებელია ჩამოყალიბდეს ქართველ ლიტმცოდნეთა მძლავრი ჯგუფები, რომლებიც აღნიშნული მიმართულებით წარმართავენ ყოველმხრივ ლიტმცოდნეობით მუშაობას (დანეშობილი საარქივო მასალებზე მუშაობით და დამთავრებული ცალკეულ მოდერნისტ ავტორთა შემოქმედების საკუთრივ კომპარატივისტული კვლევით) და შეავსებენ იმ ვაკუუმს, რაც დღემდე არსებობს

ქართულ ლიტმცოდნეობაში ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევის თავალსაზრისით.\* შესაბამისად, წარმოებული კვლევის შედეგად მიღებული ფუნდამენტური დასკვნები და ამ კვლევის შედეგად დადებული მასშტაბური მონოგრაფიები კი უნდა იყოს საეტაპო ნაშრომები ქართულ მოდერნიზმზე და იქცეს ეტალონად და ორიენტირად შემდგომი კომპარატივისტული კვლევებისათვის.

ხოლო განხორციელებული კომპარატივისტული კვლევის ბაზაზე შემდგომ დღის წესრიგში დგება ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის მრავალტომეულის აკადემიური გამოცემის საკითხი, რაც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და უაქტუალურესი ამოცანაა თანამედროვე ქართული ლიტმცოდნეობისათვის.

---

\* ასეთი ჯგუფები კი უნდა ჩამოყალიბდეს იმავე შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის კომპარატივისტიკისა და ქართული ლიტერატურის განყოფილებების, ასევე ილიას უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურის ინსტიტუტის ბაზაზე, რომელთაც ურთიერთში უნდა ჰქონდეთ სამეცნიერო კოორდინაცია, პარტნიორობა და შემოქმედებით-კვლევითი ურთიერთთანამშრომლობა.

## ლიტერატურა, ახალგაზრდობა, სექსი და მოდა

სამყარო ჩვენს თვალწინ უსწრაფესი ტემპით იცვლება. ის პოსტმოდერნისტული მრავალი სურათისგან შემდგარ ერთ გიგანტურ სცენას წააგავს. ადამიანმა ატომის დაყოფით და შესწავლით მხოლოდ ქაოსი შექმნა, რომელსაც თანამედროვე ლიტერატურა არატრადიციული ხერხებით ირეკლავს.

ინტერნეტის წყალობით, კომუნიკაცია და ლინგვისტური კომპეტენციები რეალურად, გაუმჯობესებულია, ხოლო წერას აღარ აქვს განსაკუთრებული და გამორჩეული იერი. დღეს, ვისაც სურს, ხდება მწერალი, დამოუკიდებლად აქვეყნებს საკუთარ ნაწარმოებებსა თუ ელექტრონულ წიგნებს. ინერება ყველაფერი ყველასთვის და ამ ქაოსში ჭირს გარჩევა ბნელისა და ნათლის, კეთილისა და ბოროტის. ამოდ ცდილობს საზოგადოება, ფილმებისა თუ ინტერნეტის ძლიერი გავლენის ფონზე, ახალ თაობას კითხვის სურვილი გაუღვივოს და კლასიკური ლიტერატურული გემოვნება ჩამოუყალიბოს.

მოზარდობის ხანა ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპია. ამ დროს იღებენ ისინი ყველაზე ძლიერ და აღმოუფხვრელ შთაბეჭდილებებს, სწავლობენ და აცნობიერებენ სამყაროს. ახალგაზრდობა დღეს მიჩნეულია დამოუკიდებელ სოციალურ ჯგუფად, რომელსაც საკუთარი ცხოვრების წესი, ღირებულებები და კულტურა გააჩნია. ადამიანური ცხოვრების ეს ეტაპი უნივერსალურ რეალობად წარმოჩინდება, რომელიც არ ცნობს დრო-სივრცის საზღვრებს. ლიტერატურა, უპირველესად, მოზარდს საკუთარი შინაგანი სამყაროს გახსნასა და აზროვნების განვითარებაში ეხმარება. საყმაწვილო და, მით უმეტეს, საბავშვო ლიტერატურა დადებითი მუხტის მატარებელია, გაჟღენთილია სიკეთის გამარჯვების რწმენით. ადამიანი აქ სულიერად ძლიერი და წარმატებულია. ახალგაზრდული ლიტერატურა, ეს ის წიგნებია, რომლებიც მოიცავს პასუხებს მოზარდთა კითხვებზე, აძლევს მათ ჩაფიქრების, ჩაღრმავების, აზრთა გაზიარების საშუალებას. ლიტერატურის ეს დარგი ყოველთვის იმსახურებდა ყურადღების ცენტრში ყოფნას.

მწერალი, რომელიც მოზარდებისთვის წერს, კარგად უნდა იცნობდეს მათ ფსიქოლოგიას, ინტერესებს. მოზარდს, უპირველეს ყოვლისა, დიდი სურვილი აქვს, შეიცნოს ის სამყარო, რომელშიც ცხოვრობს. უკეთესია, თუ მწერალი მიზნად დაისახავს თავისი ახალგაზრდა მკითხველისთვის ლეგენდარული, ისტორიული თუ მითური გმირების გაცნობას, რომლებიც თავიანთი კეთილმობილი

საქმიანობით გამოირჩევიან. ამით მწერალი გარკვეულ სამოქალაქო განათლებას და აღზრდას მიაღებინებს მას და გაუადვილებს საზოგადოებაში ინტეგრირებას.

ნამდვილმა მწერალმა იცის, რა და როგორ წეროს ახალგაზრდობისთვის, როგორი სიფრთხილით გამოიტანოს მათი ტკივილები დღის სინათლეზე, დაეხმაროს ერთ-ერთი მთავარი საკითხის – თვითდამკვიდრების პრობლემის — გადაჭრაში. ვინაიდან მოზარდებისა თუ ბავშვების საბრძოლო იარაღს მათივე ოცნებები და წარმოსახვა წარმოადგენს, მწერალიც ფანტაზიით გაჯერებულ რეალობას ქმნის. ამასთან ერთად, ფოლკლორულ თუ სხვა საყმანვილო ლიტერატურის ელემენტებს უხვად იყენებს, რადგანაც ეს საიმედო საყრდენი და ნაცადი ხერხია ამგვარი ნაწერების წარმატებისთვის. მწერალი საზოგადოებაში დამკვიდრებული მორალის ქადაგების გარეშე, მხატვრული სიტყვის ძალით აჯანსაღებს და ამდიდრებს ამ სათუთ სულებს.

რა თავისებურებებით ხასიათდება საყმანვილო ლიტერატურა, სად გადის საზღვრები მასსა და სადიდო ლიტერატურას შორის, რა შეიძლება დღეს შევთავაზოთ საზოგადოების ამ ნაწილს? – ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა რთულია, თუმცა „ძალი ყეფს, ქარავანი მიდის“.

ახალგაზრდული ლიტერატურა, რაც დღეს მსოფლიო მასშტაბით აქტიურად იყიდება, მჭიდროდაა დაკავშირებული ფილმთან ან სატელევიზიო სერიალთან, ამის დასამოწმებლად „ჰარი პოტერის“ მაგალითიც კმარა. შეინიშნება სტილური და ჟანრობრივი მრავალფეროვნება, სადაც „შავი რომანი“ დომინირებს. დეტექტივი, სათავგადასავლო და ფანტასტიკური ლიტერატურა ისევ აქტიუალურია. ასევე, მნიშვნელოვანია სოციალური თემები, რაც სკოლას, სამუშაოს, ემიგრაციას, ძალადობას, პოლიტიკას, ციხეს, თავისუფლებას, რელიგიას, რასიზმს, ფემინიზმს ან ნარკოტიკებს ეხება. ყმანვილ მკითხველს, რომელიც დაინტერესებულია საკუთარი პიროვნებით და ადგილით საზოგადოებაში, ასე თუ ისე, შეუძლია იპოვოს პასუხები მისთვის საინტერესო კითხვებზე.

დღეს კითხვის ტენდენცია იმგვარია, რომ მოზარდები თავს არიდებენ მრავალგვერდიანი წიგნების „შეჭიდებას“, მოსწონთ მოკლეფრაზებიანი ტექსტები, სადაც აღწერილობით სურათებს ნაკლები ადგილი აქვს დათმობილი. აღმზრდელობითი, ისტორიული თუ ფილოსოფიური ნაწარმოებები დრომოჭმულად ეჩვენებათ მაშინ, როცა ფანტასტიკური და მაგიური წიგნები თანამედროვედ მიაჩნიათ. დღევანდელ ნაწარმოებებს კვებავს გუშინდელი ტაბუ, ინდივიდუალიზმი, ამბოხი, წინააღმდეგობები, ალბათ იმიტომ, რომ თავად სიყმანვილეა პარადოქსული. ახლა მწერლები ახალგაზრდებს სრულ თავისუფლებას ანიჭებენ, საშუალებას აძლევენ, გა-

დაქექონ ყველა ტაბუ. ისინიც, ძირითადად, ამის გამო ინტერესდებიან ლიტერატურით და კითხულობენ მოდურ წიგნებს, რაც ერთობ სამწუხაროა.

უნდა ითქვას, რომ დღეს წიგნის კითხვა ისევეა დამოკიდებული მოდაზე, როგორც ჩაცმის სტილი. თუმცა, ლიტერატურული მოდა ყოველთვის არსებობდა. დროსთან ერთად, ლიტერატურული გემოვნება, ისე, როგორც ადამიანის ცხოვრების პირობები, მუდამ იცვლებოდა. rock'n'roll-ისა და ახალგაზრდული მოდის განვითარების შემდეგ, განსხვავება მოზარდებსა და მოზრდილებს შორის თვალშისაცემი გახდა. მალე ხელოვნებასა და ლიტერატურაში წამყვანი თემატიკა სიყვარული და სექსი აღმოჩნდა.

საზოგადოდ, რამდენადაც დიდია სნობიზმისკენ მიდრეკილება, იმდენად მეტად მისდევენ ადამიანები ლიტერატურულ მოდას. ჩვენში, ამ მხრივ, უთუოდ, დიდი ენთუზიაზმი შეინიშნება. ლიტერატურის კითხვა კულტურულობისა და კარგი ტონის მარკერად მიიჩნევა. იქ, სადაც მასობრივი კულტურა ზეობს, ეს ფაქტი გაკვირვებას არ იწვევს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ყალიბდება ლიტერატურის ერთიანი მოდელი, სადაც აღარ განირჩევა სერიოზული და გასართობი, ირევა ჟანრები თუ მიმართულებები. ასე ვთქვათ, ყველა ყველაფერს წერს, ყველა ყველაფერს კითხულობს მხოლოდ იმიტომ, რომ „მოდურია“. მოდის მსხვერპლი შეიძლება, გემოვნებიანი და ლიტერატურაში გაცნობიერებული ადამიანიც გახდეს. ლიტერატურის მოდასთან და ბიზნესთან კავშირი ახალი მოვლენა არაა. ამას მოწმობს შემდეგი ფაქტი: 1900 წელს, ნიუ-ორკის ერთ-ერთ კლუბში სიტყვით გამოსულმა მარკ ტვენმა ლიტერატურის „გაუჩინარების“ შესახებ ისაუბრა და აღნიშნა:

„ეს ახალი ამბავი როდია. [...] საქმე იმაშია, რომ მოდა ლიტერატურაში იცვლება, ხოლო ლიტერატურის თერძებს თარგების შეცვლაც უწევთ, თორემ ბიზნესს დაკარგავენ“.\*

დღეს საქართველოში, ისევე როგორც უცხოეთში, ლიტერატურულ მოდაში დამკვიდრებისა და პოპულარობის მოპოვების საუკეთესო გზად სკანდალური წიგნების გამოცემა მიიჩნევა. თემატიკა ისევე სექსი და მასზე დაფუძნებული სიყვარულია. ჩვენში კარგად ახსოვთ ლაშა ბუღაძის „პირველი რუსის“ ან ერეკლე დეისაძის „საიდუმლო სირობის“ გამოსვლის შემდეგ შექმნილი აჟიოტაჟი. ამგვარი ნაწარმოებების გამოცემა მყისვე ხდება ხოლმე საუბრისა თუ ცხარე კამათის საგანი, თუმცა ძნელი სათქმელია, რამდენ ხანს გრძელდება მათი პოპულარობა. ერთი კი ცხადია, რომ ასეთ წიგნებს ბევრი ადამიანი კითხულობს და იძენს.

---

\* [http://www.lib.ge/body\\_text.php?6586](http://www.lib.ge/body_text.php?6586)

იმ საზოგადოებაში, რომლის დიდ ნაწილს ყოფილი პრობლემებით დათრგუნული ადამიანები შეადგენენ, იქ, სადაც ძველი ღირებულებები გადაფასებულია, ხოლო აგრესია და ძალადობა ყოველდღიური ცხოვრების წესად ქცეულა, ბუნებრივია, ნამდვილ ლიტერატურას განვითარება უჭირს. ცნობილმა მწერალმა და მთარგმნელმა, ქალბატონმა ნაირა გელაშვილმა გერმანულიდან თარგმნა 1926 წელს ჰერმან ჰესეს მიერ გამოქვეყნებული „ახალ გააზრებათა თანამედროვე მცდელობანი“, რომელიც დღევანდელობას საოცრად ეხმაურება. ეს კი იმაზე მიუთითებს, რომ კულტურასა თუ ლიტერატურაში მიმდინარე ახლანდელი მტკივნეული პროცესები მთელი საუკუნით ადრეა დაწყებული. აი, რას წერს ჰესე:

„ყოველგვარ კულტურასა და სულიერებას ორგვარი ამოცანა აკისრია: მიანიჭოს ადამიანთა სიმრავლეს სიმშვიდე და იმპულსი, ანუგემოს ისინი, მათ ცხოვრებას რაღაც აზრი დაუდოს საფუძვლად, — და შემდეგ მეორე, [...] შეაძლებინოს ზრდა უმცირესობას, დიად, ხვალინდელ და ზეგინდელ სულებს, უზრუნველყოს მათი წამოწყების დაცულობა, მათზე ზრუნვა [...]. ჩვენი ეპოქის სულიერება უსასრულოდ განსხვავდება იმ სულიერებისგან, რომელიც ჩვენ, უფრო ხანდაზმულებმა მემკვიდრეობად მივიღეთ. იგი უფრო მძვინვარეა, უფრო ველური, ტრადიციისგან უფრო დაცილილი, ბევრად უარესად განსწავლული, და მცირერიცხოვანი მეთოდების მფლობელი. მაგრამ მთლიანობაში დღევანდელი სულიერება, მისი ძლიერი მიდრეკილებით მისტიურისკენ, სულაც არ არის იმ ეპოქის უკეთესად აღზრდილ, უფრო განსწავლულ სულიერებაზე უარესი, როცა ხანშიშესული ლიბერალიზმი და ახალგაზრდა მონიზმი წამყვან მიმართულებებად გვევლინებოდა [...]. აღარ არსებობს სახალხო თამაშები, არამედ — სეზონის მოდური მასლაათი; აღარ არსებობს ხალხური სიმღერა, არამედ — უკანასკნელი თვის შლაგერი. [...] თავს იჩენს საყოველთაო მოუთმენლობა და გულისგატეხა როგორც ტრადიციულ რელიგიურ აღმსარებლობათა, ასევე სწავლულ-ფილოსოფოსთა მიმართ; და უსასრულოდ დიდია ახალ ფორმულირებათა წყურვილი. ამ ნიშნითაა აღბეჭდილი ჩვენი დროის სულიერი ცხოვრება: ნამემკვიდრევი სისტემების შესუსტება, ადამიანური ცხოვრების ახალ განმარტებათა შმაგი მცდელობა, ურიცხვი ხალხმრავალი სექტის აყვავება, [...] კარგად ნაპატივები ცრუმორწმუნეობის ზრდა-განვითარება, რადგანაც არასულიერ, ზედაპირულ, აზროვნებისგან განმდგარ ადამიანსაც შენარჩუნებული აქვს ის უძველესი მოთხოვნილება, იცოდეს თავისი ცხოვრების აზრი და როდესაც იგი ამ აზრს ველარსად პოულობს, მაშინ ნად-

გურდება წეს-ჩვეულება, და კერძო ცხოვრება ველურად მზარდი ეგოიზმითა და ზეალმაველი სიკვდილის შიშით მართული ხდება“.\*

ამ ეპიზოდით გადმოცემულ ცხოვრების სურათს დღევანდელობიდან ვერაფერს დავამატებთ გარდა იმისა, რომ ხელოვნებასა და ლიტერატურას სახეს უცვლის „სექსიზმი“ და „უელბეკიზაცია“, რამაც ბოლო დროს შესამჩნევად მოიკიდა ფეხი. ზოგი ამ პროცესს ეწინააღმდეგება და აკრიტიკებს, ზოგი დროებითად, ხოლო ზოგიც სრულიად მისაღებად და ბუნებრივად მიიჩნევს. ერთი რამ ნათელია, აღნიშნულ თემაზე მომუშავე მწერალთა მიზანს პოპულარობის მოპოვება წარმოადგენს. ისინი, „გაყიდვადი და ნაკითხვადი“ რომ გახდნენ, ცდილობენ, რაც შეიძლება მეტი მოურიდელობით გააჯერონ თავიანთი წიგნის ფურცლები სექსის ამსახველი ეპიზოდებით და ვერც კი ამჩნევენ, რამდენად ხელოვნური, ყალბი და მდარეა მათი პროდუქცია. თავს იმით „იმართლებენ“, რომ სექსი ლიტერატურის ისტორიის ერთ-ერთი ძირითადი და წამყვანი თემატიკაა და ამას გვერდს ვერ აუვლიან, რომ საჭიროა საბჭოური მენტალიტეტის შეცვლა, საზოგადოებაში ევროპული ცნობიერების დამკვიდრება და სხვა; მაგრამ ბევრი მათგანი ერთმანეთისგან ვერ ან არ ანსხვავებს ნამდვილ ადამიანურ გრძნობებზე დამყარებული სასიყვარულო — რომანტიკული ლიტერატურის, ეროტიკული და პორნოგრაფიული ნიმუშის ცნებებს; არ იცის ან არ სურს, იცოდეს, სად გადის ზღვარი ესთეტიკურსა და მდარეს, მორალურსა და ამორალურს, ხორციელსა და სულიერს შორის. როდესაც ყველაფერი ერთმანეთში ირევა, ამორალური და სულიერებას მოკლებული ნაწარმოები პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით მობარდს მიენოდება, ეს იმ დანაშაულის ტოლფასია, რასაც სწადიან ნარკოტიკის ან მსგავსი საგნის გამყიდველები. ამგვარი ლიტერატურული ნაწარმების შემქმნელი ერთნაირად აზიანებენ სხეულს და სულს ახალგაზრდა მკითხველისას, ვინც ფიზიკურად და სულიერად ჯერ არ ჩამოყალიბებულა, ვისაც არ გააჩნია ცოდნა ლიტერატურის და, საერთოდ, ხელოვნების არსის, მისი ისტორიის, დანიშნულებისა თუ როლის შესახებ. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ სულიერებას მოკლებული, ამორალური, ქრისტიანული რელიგიის საწინააღმდეგოდ მოქმედი ადამიანი პროგრესს კი არ განიცდის, არამედ დაიწყებს უკუსვლას თავისი პირველყოფილი, პრიმიტიული ყოფისკენ და სანამ საბოლოოდ ცხოველს დაემსგავსებოდეს, მოუწევს, გამოსცადოს საკუთარი შეცდომებით და წინდაუხედაობით გამოწვეული არაერთი უბედურება და ტკივილი.

\* ჰესე ჰერმან, „ახალ გააზრებათა თანამედროვე მცდელობანი“, 1926. გერმანულიდან თარგმნა ნაირა გელაშვილმა <http://litsakhelebi.ge/index.php?page=14&lang=geo&author=324&composition=330>

ხელოვანების, მწერლების უპირველესი საზრუნავი სულიერების გადარჩენაა, რაც ადამიანს თავის სახეს შეუნარჩუნებს. საამისო გზებიც თავადვე უნდა გამოიხატოს. მაგალითად, სულისა და ხორცის შერიგების სხვა საშუალება და არა სექსი, როგორც ეს ზოგიერთს მიაჩნია. იმედია, შემოქმედ ადამიანებს ეყოფათ ძალა და შეგნება იმისა, რომ ამაღლდნენ ყველაფერ მატერიალურზე და პორნო ლიტერატურის ნაცვლად, დღეს რომ კარგად იყიდება, შექმნან ახალი სულიერი ღირებულებები, დაამკვიდრონ ის მოდა (თუკი მოდურობა ასე მნიშვნელოვანია), რომელიც ხელს შეუწყობს მასობრივი კულტურის სხვა, უფრო ჯანსაღი გზით განვითარებას.

ამჟამად, ერთ-ერთ ყველაზე აქტუალურ და მტკივნეულ პრობლემად ახალი თაობის აღზრდა-განათლება მოიაზრება. საქართველოში, ამ მხრივ, ბევრ სიახლეს და ექსპერიმენტს აქვს ადგილი. დიდი სიფხიზლეა საჭირო, რათა არ იქნეს დაშვებული შეცდომები. საბედნიეროდ, ჩვენი ბავშვები კიდეც კითხულობენ ლიტერატურას და თავადაც ქმნიან შინაარსიან და ღირებულ ნაწარმოებებს. ამის დასტურია ის კრებულები, რომლებიც ახალგაზრდული ლიტერატურული კონკურსის, „ალუბლობის“ ჩატარების შემდეგ ქვეყნდება ხოლმე. არაერთი გამომცემლობა მუშაობს საინტერესო პროექტებზე, რომლებიც მოზარდების ლიტერატურული გემოვნების განვითარებაზეა ორიენტირებული.

შეუძლებელია, დავიჯეროთ, რომ ლიტერატურა და ხელოვნება აღარ განვითარდება. თუ კაცობრიობას არსებობა უნერია, ის ვერ იცოცხლებს ამაღლებული მუსიკის, მშვენიერი ლექსისა თუ ტილოს გარეშე. კიდეც დაიბადებიან მხატვრული სიტყვის უანგარო ოსტატები, რომლებიც ადამიანის გაკეთილშობილებისა და გაძლიერებისთვის იღვანებენ. ასევე, გამოჩნდებიან „კაცები, რომლებსაც ლიტერატურა ძლიერ ეყვარებათ“ და „კარცერ-ლუქსებიც“ რომ დასჭირდეთ, მოზარდები მაინც წაიკითხავენ ძველ კლასიკოსებს. ძველზე დაყრდნობით, ეს თაობა ახალსაც განსჯის, კარგს შეითვისებს და ცუდს განიშორებს. ამ იმედს ვერ დაკარგავს ჩვენი ერი, ვისაც ჰყავს რუსთაველი, ვაჟა, ილია და სხვები.



ლალი ავალიანი

„ნეტარი გაუცხოება“  
ანუ  
ზაზა თვარაძის „მხიარული ლანდები“

ლექსი... ვინ იცის, ეს არის ღმერთი  
სულში რომ მოდის და მოიღვრება,  
რომ დამცირებულს დაგიდგეს გვერდში  
და გააღვიძოს შენში ღირსება...

\* \* \*

არ ესმით, არა, ჩემი ქართული...

\* \* \*

მე ერთდროულად ვარ ახლო, შორი...

ზაზა თვარაძის ან უკვე ლიტერატურულ მემკვიდრეობად ქცეულ შემოქმედებას საბოლოო ნერტილი (თუ უსასრულობასთან წილნაყარი მრავალნერტილი) დაესვა; „დამთავრებელი“ დამთავრებული პოემა „მხიარული ლანდები“, დასტამბული მწერლის გარდაცვალებიდან სამი წლის შემდეგ, თანამედროვე ლიტერატურული პროცესის უსაჩინოეს მოვლენად მიმაჩნია. წიგნს („მხიარული ლანდები“, გამომცემლობა ნეკერი, რედაქტორი მანანა ჯიქია, 2011) არაფერი ეტყობა დაუსრულებლობისა, ლიტერატორ მანანა ჯიქიას ძალისხმევით, ნიჭით, უნარით და, რაც მთავარია, მეუღლესთან სულიერი თანაზიარობის წყალობით, პოემა თავისთავადი ღირებულების მქონე, „დამთავრებულ“ სავსებად წარმოგვიდგა.

ასეთი რამ იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ქართულ სინამდვილეში: მარინე რჩეულიშვილმა, გურამ რჩეულიშვილის ტრაგიკული დაღუპვიდან თითქმის სამი ათეული წლის შემდეგ, — შეუძლებელი შეძლო; მოიძია ძმის ჩანაწერები, დღიურები და ტექსტის „შავი“ ფრაგმენტებისაგან გამაოგნებლად გურამისეული და დღესაც აქტუალური მოთხრობა „შაშას რევოლუცია“ დაამონტაჟა.

სწორედ ასეთი პრეცედენტია 2007 წელს გარდაცვლილი ზაზა თვარაძის „მხიარული ლანდები“, როგორც იტყვიან, „კბილების ღრჭიალით“ დანერგილი აღსარება თუ ტრაგიკული ანდერძი...

თამაზ ჩხენკელის 2008 წლით დათარიღებულ ბოლოსიტყვაობაში, ამ ბრწყინვალე მწერლისა და დიდი პიროვნებისათვის ჩვეული ექსპრესიით, ნათელმხილველის მადლით ცხებული კაცის გამჭრიახობით არის დახასიათებული ზაზა თვარაძე, მისი მეგობრის შვილი და უმცროსი მეგობარი: ნათელი, მართალი, უშიშარი კაცი.

„ზაზა ღრმად მორწმუნე იყო ყმანვილობიდან. რწმენა, რომლითაც იყო გამსჭვალული, დროთა განმავლობაში ფერს იცვლიდა, მაგრამ ის ყოველთვის უთუო და უთუმცაო იყო მისთვის. ბოლო ხანებში უზენაესიდან ჩვენს მიწიერ ყოფამდე ყველა საფეხური მოირღვა მის თვალში და იგი მარტო აღმოჩნდა ნაცარტუტად ქცეული სამყაროს წინაშე, რომელსაც მხოლოდ ღმერთი დაჰყურებდა. როგორ და რატომ მოხდა ეს, არავინ იცის, მის თვალში ფასი დაჰკარგა ღირებულებათა დიდმა ნაწილმა და ეს მაშინ, როცა შენარჩუნებული ჰქონდა მოყვასთა მიმართ სიყვარული და სათნო გული. უცნაური ის იყო, დროდადრო მას იპყრობდა სიმამაგე და უარყოფის ჟინი და ეს მისი ქვეცნობიერიდან, მისი ბავშვობის ქვეყნიდან ამოვარდნილ ქარიშხალს ჰგავდა.“

რასაკვირველია, ზაზა არ იყო თავისი თაობის ერთადერთი მწერალი, — დაუოკებელ ბრაზს, უკომპრომისობას, პროტესტს, თუნდაც სიმამაგეს რომ გამოხატავდა, ტრივიალური ფრაზით რომ ვთქვათ, — „არსებული უკმაყოფილების გამო“. მაგრამ ამისათვის მას არც უხამსობა და წრეგადასული სკრაბრეზულობა დასაჭირვებია, არც ცინიკურობა და მარადიულ ფასეულობათა დასამარება და არც ეროვნული ნიჰილიზმის ბოროტი (სხვაგვარად ვერ ვიტყვი) ქადაგება; საკუთარი თავის „გატელევიზორებასა“ და ურცხვ „თვითპიარზე“ ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია! ის შოუმენი კი არა, ნამდვილი მწერალი იყო; თუმცა, ღირსებისამებრ მისი დაფასება, ჩვენს „მასკულტურულ“ დროებაში შეუძლებელი აღმოჩნდა; დარწმუნებული კი ვარ, რომ მისი შემოქმედება დროის გამოცდას გაუძლებს (თუ უკუღმართად გაგებულნი და ნაჩქარევად დაწერგული გლობალიზაცია-ამერიკანიზაციის, ნიველირებული ანტიკულტურის ლავამ არ ნაგვლეკა).

შოთა იათაშვილი ზაზა თვარაძის შემოქმედებას სრულიად მართებულად მოიაზრებს ჩვენი დროის „პოეტური ნელთაღრიცხვის“ ერთ-ერთ ნიშანსვეტად (იხ. „მხიარული ლანდების“ წინასიტყვაობა „ბედისწერის მრავალწერტილი“), პოემას მწარე ტრაგიკომედიად აღიქვამს, — უიმედო ისტერიითა და ნევროზით.

თვითმხილველის მონნობით, „მხიარული ლანდები“ იწერებოდა დიდხანს, სიმწრით, ნვალებით. ზაზა გამუდმებით ასწორებდა უკვე დაწერილს, უმატებდა და აკლებდა ნაწილებს. მას უნდოდა, ბოლომდე გამოეხატა ის, რაც დულდა მის გულში, რაც თრგუნავდა, აღიზიანებდა, აგიჟებდა, პოემაში არ არის არც ერთი უმართლო

სიტყვა, შენიღბული თავისმოცეუების არანაირი აჩრდილი, ეგოტიზმის ნასახი. არის სიმწარე და უარყოფა, უარყოფა იმისა, რითაც მოცულია ყველა და ყველაფერი, რაც აუფასურებს ყოფის ყველა წვრილმანს, აზრის ყოველგვარ მიმართულებას“ (თამაზ ჩხენკელი).

საღვადორ დალის პარადოქსებიდან განსაკუთრებით მიზიდავს ერთი მათგანი — „ნუ ცდილობ თანადროული გამოჩნდე, ესაა — ვაი რომ! — ერთადერთი რამ, რასაც, რაც არ უნდა ეცადო, ვერ გაექცევი“ („ერთი გენიოსის დღიური“, ჯუმბერ თითმერიას თარგმანი). ზაზა თვარაძეს არასოდეს დაუჩემებია ულტრათანამედროვეობა, ეს არც ესადაგებოდა მის ბუნებას. მცირერიცხოვან ინტერვიუებშიც მხოლოდ თავმდაბალი, კეთილად განწყობილი, არაამბიციური ავტორი ჩანს, რომელიც საკუთარი თავის მიმართ მაქსიმალურ მომთხოვნელობას ავლენს; ღრმა აზროვნებას, განსწავლულობასა და ერუდიციას, თვით ინტელექტსაც კი ოსტატურად ნიღბავს: საუბრის საყველპურო ტონით და სისადავით.

არაერთგზის შეუნიშნავთ, რომ ავტორის პიროვნული, ყოფითი ფიზიონომია ზოგჯერ ძირეულად განსხვავდება (ან არადა, სხვაობის ილუზიას ქნის) მისი შემოქმედებისგან. როგორც ჩანს, ზაზა თვარაძეც ამ რანგის მწერალთა რიცხვს მიეკუთვნებოდა; თუნდაც ისევე თამაზ ჩხენკელის თქმული მოვიშველიოთ: „მის თვალში ფასი დაჰკარგა ღირებულებათა დიდმა ნაწილმა და ეს მაშინ, როცა შენარჩუნებული ჰქონდა მოყვასთა მიმართ სიყვარული და სათნო გული“. ამგვარი ამბივალენტურობა (სიყვარული — სიძულვილი, მრისხანება — მიმტევებლობა, სარკაზმი — შებრალება და სხვ.) მისი პროზისა და პოეზიის თანამდევია.

მის ნაწერებს ერთიანად მსჭვალავს თანადროულობის მძაფრი განცდა; მისი თხზულებანი ამ მხრივ განუყოფელია: ღრმა ფილოსოფიური ხედვა, ინტელექტუალიზმი, ასოციაციათა უკიდევანო გამა, რთული ქვეტექსტები და სიმბოლიკა, განაპირობებენ მისი ტექსტების სირთულეს და მკითხველთა მზაობასაც მოითხოვენ. ამ „სირთულეს“ რამდენადმე აწონასწორებს მწერლის სტილი: თავშეკავებული, მკაცრი, ამასთან — ბუნებრივი.

ზაზა თვარაძის ინტერვიუდან:

„კარგი სტილი ის არის, რომელიც არის პირდაპირი“...

„ლიტერატურაში მთავარი ის კი არაა, რამდენად მეტაფორულად იტყვი, მთავარი ის არის რა ადგილას რას იტყვი.. ყველა წინადადებას თავისი ადგილი აქვს“...

„სტილი არის ზუსტად ნიჭის — გემოვნების და ნიჭის ფაქტორი და არა რალაც დასწავლილი რამ“ (იხ. ჟ. „არილი“, 2005, 5).

90-იანელთა თაობის საუკეთესო წარმომადგენელთათვის მიუღებელი აღმოჩნდა მაღალფარდოვნება და სანტიმენტალიზმი, პა-

თეტიკა თუ „ჩახუჭუჭებული“ სტილი, გამონაკლისი არც ზაზა თვარაძე იყო: ზემოხსენებულ ინტერვიუში იგი გამსახურდიას, ბარნოვისა და რობაქიძის სტილს მკვეთრად გაემიჯნა, ნებისმიერი „კაზმულობა“ კი დებილობად მიიჩნია (აქ კი უთუოდ გადაამალაშა: ე. წ. „კაზმულობასაც“ აქვს და ყოველთვის ექნება თავისი ნიშა).

მანვე, საკუთარი პოზიციიდან გამომდინარე, მკაცრად გააკრიტიკა „მოდური ნატურალიზმი“.

საფიქრებელია, რომ აქ უპირატესად ენობრივ-სტილისტური პოზიცია იგულისხმება და არა მიმდინარეობა; ენობრივმა ნატურალიზმმა მართლაც რომ გვარიანად ნაბილწა თანამედროვე ტექსტები: ჟარგონის, ბარბარიზმების, სკაბრეზისა თუ დიალექტიზმების უსამანო და უფუნქციო გამოყენებამ, „გაყიდვადი“ თემების (ნარკომანია, პროსტიტუცია, „შავი“ სამყარო) თვითმიზნურმა ექსპლუატაციამ, — გაამდაბიურა და დაამდაბლა სალიტერატურო ქართული. ცხადია, ესეც ავტორთა ნიჭის, გემოვნების, „ზომიერების ოქროს კვეთის“ პრობლემაა, თორემ ჟარგონის თუ დიალექტიზმების გამოყენებით დღემდეც შექმნილა და დღესაც იქმნება შედეგები.

ზაზა თვარაძემ საკმაოდ ობიექტურად შეაფასა თავისი სტილი, — „პირდაპირი“ და „ბუნებრივი“; თუმცა არაფერი უთქვამს „სირთულეზე“, რაც მისი შემოქმედების ელიტარულობით არის განპირობებული. მწერლის ყველაზე ვრცელ პროზაულ კრებულში („მოხეტიალე“, 1999) ასახული ცხოვრების სიზმარეულობა, ამაოება, ადამიანის მარადიული მიმოქცევა მოჯადოებულ წრეში, მისტიკურისა და ყოფითის, რეალურისა და დაუჯერებლის „მშვიდობიანი“ თანაარსებობა, აღქმის კონსტანტობის რღვევა, ყოფის აბსურდულობისა და ტრაგიზმის შეგრძნება, — „პირდაპირ“ და „ბუნებრივად“ ალბათ ვერც აისახებოდა.

2001 წელს „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნებულ ვრცელ ესეში — „ზაზა თვარაძის მოხეტიალე პერსონაჟები“ — ვწერდი: „ზაზა თვარაძე ჩამოყალიბებული, თვითმყოფი, დიდი პოტენციის შემოქმედი, თუმცა, საბედნიეროდ თუ საუბედუროდ (აღარც ვიცი რომელი ვთქვა), — მასობრივი მკითხველის აღიარებისა თუ დიდი პოპულარობის იმედი არ უნდა ჰქონდეს“. არა მგონია, რომ ეს სიტყვები სნობიზმმა მათქმევინა: ეს ის დროა, როცა დახლებზე დახვავდა ახალი მოდის მოსაქმოსნო „ფლიუგერთა“ (აკაკი ბაქრაძე) ჭრელაჭრულა წიგნები.

მაშინ წარმოდგენაც არ მქონდა 1994 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ დაბეჭდილ „სიტყვებზე“, რომელიც, ჩემი აზრით, სრულიად გამორჩეული მოვლენაა არა მხოლოდ ზაზას პროზაში, — ზოგადად, — პოსტსაბჭოთა ქართულ მწერლობაში.

სამწუხაროდ, მწერალი ვერ მოესწრო „სიტყვების“ ცალკე წიგნად გამოცემას (ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2008, რუბრიკით, — „ყველა დროის საუკეთესო ქართული მცირე რომანი“...).

ზემოთქმულის ანალოგიით კვლავ უნდა განვაცხადო, რომ „მხიარული ლანდები“ ზაზა თვარაძის უმნიშვნელოვანეს პოეტურ თხზულებად მიმაჩნია. 2003–2007 წლებში დაწერილი 105–გვერდიანი „წერტილდაუსმელი“ პოემა უთუოდ იმსახურებს „საუკეთესო ქართული ვრცელი პოემის“ ნოდებას.

თანამედროვე „მოყვითალო“ პოპკულტურამ თუ მასკულტურამ, რამდენადმე ქართულ მწერლობაზეც მოახდინა მავნე ზეგავლენა (განსაკუთრებით, მის ახალგაზრდულ ფრთაზე); ახლებური კომერციული თუ პრაგმატული კონიუნქტურა (წიგნი — საქონელია, თუ გინდა გაყიდო, ამისათვის უნიგნურ მასასაც უნდა მოაწონო თავი) არაფრით არ დგას ძველ იდეოლოგიურ კომპრომისზე მაღლა.

ნოვაციისაკენ თვითმიზნური სწრაფვა დღევანდელ „ტექსტებში“ ზოგჯერ კარიკატურულ სახეს იძენს: დეფორმაცია თუ დეკონსტრუქცია, კლასიკური მწერლობისა თუ ლიტერატურის ისტორიის ცოდნის გარეშე, წარმატებული ვერ იქნება.

„მხიარული ლანდები“, ჩემი აზრით, ელიტარულიც არის და პოპულარულიც (სახალხოც), ყველა თაობის და ყაიდის ადამიანი აღმოაჩენს მასში სათავისოს: კლასიკის მოყვარული და ნოვაციათა ტრფიალი, „გაბრაზებული“ და მიმტევებელი, ტრადიციათა დამცველი და ნიჰილისტად დაბადებული, ინტელექტუალური და რიგითი მკითხველი... თვით ჰიპერცნობისმოყვარე თინეიჯერებიც, რომელთაც ვერასგზით მიიზიდავთ სიყალბით, უთუოდ მოიხიბლებიან ავტორის დაუოკებლობით, „თამაშით“ და ულევო ფანტაზიით.

პოემა ზოგადად, ჩვენი ისტორიის და კერძოდ, ბოლო ათწლეულების პირუთვნელი და ფანტასმაგორიული ანარეკლია: მართალი, უკომპრომისო, გაბედული, გაჯერებული ტკივილით, უნდობლობით, უილაჯობით და ფრუსტრაციით, რომლისგანაც გამოსავალს მხოლოდ გამოუსწორებელი ან თვითმარქვია ოპტიმისტები თუ ხედავენ (და ისიც ტელევიზორში).

მთავარი კი ალბათ ისაა, რომ „წერას ატანილი“, ზღვარზე მყოფი ავტორი ემოციური ზემოქმედების დიდ ძალას ფლობს, ისეთ უშრეტ ენერგიას და ვნებას ასხივებს, რომ მკითხველს გასაქანს არ აძლევს...

ალბათ სწორედ ამიტომ უწოდეს ზაზა თვარაძეს „პოეზიის სალოსი“; „როცა ეს დავწერე, „მხიარული ლანდები“ წაკითხული არ მქონდა, ეს ნაწარმოები კი, შეიძლება ითქვას, რომ მისი სალოსური ძეგლია, მისი მთავარი სალოსური ქმნილება, ამაზე მეტი უკვე შეუძლებელია!“ (შოთა იათაშვილი).

მართლაც, ამ დროს ზაზას უკვე დაწერილი ჰქონდა:

შენ კი ანთებულ ტვინის ამარა  
მიჰყვები ბნელეთს, როგორც სალოსი,  
და თვალნინ გიდგას ცივი სამარე  
და სასაფლაო საბურთალოსი...

ან კიდევ: როგორც შეშლილი ნიფხვისამარა,  
როგორც შტერი და როგორც სალოსი,  
და კვალად — როგორც ცივი სამარე  
და დასობილი მუნ კვიპაროსი,  
და სასაფლაო საბურთალოსი...

სულ ახლახანს გავიკითხე, სად დაკრძალეს ზაზა: თითქმის დარწმუნებული ვიყავი, რომ საბურთალოს ცივი სამარისა და მუნ დასობილი კვიპაროსის ვიზიონი ისეთივე პროვიდენციალური ზმანება იყო, როგორც პაოლო იაშვილის „ეს ჩემი ტვინი დასაქცევი“... ან ტიცინ ტაბიძის „ამხანაგებო, თუ ღრმა ღელეში ჩვენი თავებიც სადმე დაგორდეს“...

ზაზა თვარაძე შეუთავსებლის შეთავსების, შეუსაბამობათა შეხამების ოსტატია. მაქსიმალურად „აღვირანყვეტილი“, ეკლექტიკური პოემა მაინც მთლიანობაში აღიქმება და მკვიდრად შეკრული კომპოზიციის ილუზიასაც ბადებს („მხიარული ლანდების“ ქვესათაურია „11 საგა ექოვებით და ფინალით“).

ავტორი არის: მამხილებელი პუბლიცისტი, სარკასტული და მკაცრი პოლემისტი, რეალისტი და მისტიკოსი, მოთამაშე და მისტიფიკატორი, ფანტომების კუნსტკამერის მფლობელი, ლექსში ლექსთწყობის ექსპერიმენტატორი...

და ყოველივე ეს ემორჩილება „ნაკადს“ — მოუხელთებელ ფენომენს: „ლექსი არ არის სიტყვები — არ არის რითმები, არ არის მეტაფორები და საერთოდ, არაფერი არ არის! ლექსი არის რაღაც ნაკადი, რომელიც სადღაც დაიწყოს... ეს ნაკადი უხილავია“ (ფრაგმენტი ინტერვიუდან).

შოთა იათაშვილმა, რომელიც „მხიარულ ლანდებს“ „წმინდა წყლის შედევრს“ უწოდებს, სხარტად და ლაკონურად დაახასიათა პოემა და ავტორის „ლიტერატურულ თუ ენობრივ დეციტაციებს“ მართებულად მიუჩინა ჯეროვანი ადგილი: „პოემა მიმდინარე ქართული ყოფისა და მისი მანკიერებების დიდ სპექტრს ირეკლავს, ყოველივე ამას ლიტერატურული თუ ენობრივი დეციტაციების დახმარებით ყვება, ყვება ჯადოქრულად, ერთდროულად მხიარულად და სასტიკად“.

ერთადერთი, რაშიც ვერ დავეთანხმები ავტორს, ეს არარსებული მხიარულების „აღმოჩენა“: პოემის სათაურშიც ხომ ეპითეტი „მხიარული“ აშკარად ირონიულ ელფერს ატარებს.

აბეზარი, დაკნინებული, ჩლუნგი, სიაფანდი, მართლაც „ტვინის მჭამელი“ ლანდები; ჩრდილები, მირაჟი, ფანტომები, — ყოველივე ეს შორსაა „მხიარულებისაგან“; მათი თანამდევია: სიბნელე, ყიამეთი, ჩრდილეთი, მბჟუტავი ცეცხლი...

მხოლოდ მოჯარდნენ ლამის ლანდები,  
ხელთა ცახცახით, ჩახშულ ხველებით,  
გაძვალტყავებულ ტანების კლაკნით,  
ვით მიზანთროპი ჭიაცელები.

ამ სტროფის სიმძიმეს ირონიული „მიზანთროპი ჭიაცელები“ აქარწყლებს, პოემის პირქუშ გარემოს და ზოგჯერ გაუსაძლის ფონს კი „თამაში“ და ირონია ანეიტრალებს: სატირა და იუმორი, სარკაზმი და თვითირონია, ე. წ. კარნავალურობა, წრეზე უაზრო ტრიალი ხან ჰაქსლის „მასხრული ფერხულის“ ასოციაციას იწვევს, ხანაც ფელინის „რვანახვერისა“.

პოემა 11 საგისაგან შედგება: ავტორი ზოგის შინაარსსა თუ სათაურზე თავად მიგვანიშნებს, ზოგის სახელწოდება მხოლოდ სავარაუდოა: საგა ღამეთა, საგა დილისა, საგა წარსულის, საგა ლანდების, საგა მშობლური, საგა ბალახთა, საგა (პაროდული) ფასეულობათა ჩანაცვლებაზე, კნინი თანამედროვეობის საგა, წინაპართა საგა, მიჯნურთა საგა, საგა სანუთროს სიმუხთლეზე, საგა ცის მირაჟზე, ეტლთა-ბედისწერათა საგა, 90-იანი წლების ქართული საგა, საგა წერტილზე, ფინალური საგა...

ჩემი მცდელობის მიუხედავად, საგათა რაოდენობა თერთმეტზე ვერ დავიყვანე; მით უმეტეს, რომ სამეარსკვლავედით (პუნქტირით) დაშორიშორებული მონაკვეთები იქნებ მხოლოდ პირობითია და სულაც არ მიგვანიშნებს საგებზე. ერთი რამ კი ცხადია — საგათა „თემაციკა“, კოსმოსური მასშტაბურობით, მთელს პოეზიას მიესადაგება — ანტიკური და ბიბლიური სამყაროდან დღემდე. და ყოველივე ეს, ერთობ უჩვეულო ნაირფეროვანი ინტერტექსტის მოშველიებით, გააზრებულია ქართველ და არაქართველ (შედარებით იშვიათად) პოეტთა ხედვით, „თეზითა“ და სადღეისო „ანტითეზით“: როცა ყველაფრის თავი და თავი არის „არავინ“...

ციტაცია, ლიტერატურული კოლაჟი, პირდაპირი თუ ირიბი პაროდირება, უთვალავი რემინისცენცია და ალუზია, — ღრმა ფუნქციური დატვირთვის მატარებელია: ესაა წარსულის პოეზიის ხელახლა გააზრების, გადაფასებისა თუ „გამართლების“ მცდელობაც და რომანტიკული ნამყოს დასამარებაც; ესაა შეუნიღბავი მხილებაც დამდაბლებული, მდაბიური, ჩიხში მომწყვდეული თანამედ-

როვე კომერციულ-კონიუნქტურული ერზაც-ხელოვნებისა; ესაა უსამანო ტკივილი ჭეშმარიტი მწერლობის დევალვაციის გამო, ესაა „უკუღმართული“, მაგრამ მაინც „ქართული“ ახლო წარსულის მონატრება და დიდი წინამორბედების დაუძლეველი ნოსტალგია.

უნდა ითქვას, რომ ავტორს, წინამორბედ მწერალთა თუ მოაზროვნეთა ალუზია-ციტაციები, ხშირად, თანადროული ცხოვრების რეგრესისა და „ცისა და მინის“ შეუთავსებლობის საილუსტრაციოდ აქვს მოხმობილი, ზოგჯერ კი ამკარა პერსევერაციებთან გვაქვს საქმე. ეს განსაკუთრებით, გალაკტიონის პოეზიაზე ითქმის: პოემა პირდაპირ „გაჟღენთილია“ გალაკტიონის თემატიკით, ინტონაციებით და პოეტის ტრაგიკული ბიოგრაფიული დეტალების გადმოცემით.

ვის არ შეხვდებით მხიარულ ლანდებში: გალაკტიონსა და ბლოკს, ილიასა და ვაჟას, მიხეილ ჯავახიშვილსა და ტიცინ ტაბიძეს, აკაკისა და დავით კლდიაშვილს, პაოლო იაშვილსა და ვალერიან გაფრინდაშვილს, ნიკოლოზ ბარათაშვილსა და დავით გურამიშვილს, რუსთაველსა და თაგორს, ედგარ პოსა და აპოკალიპსის მწვანე მხედარს, იოსებ გრიშაშვილსა და ირაკლი აბაშიძეს, კოლაუ ნადირაძესა და გოგლა ლეონიძეს, სიმონ ჩიქოვანსა და ანა კალანდაძეს, „წმინდა ნინოს ცხოვრების“, ანტიკური მითოლოგიის, ქართული ფოლკლორის პერსონაჟებს და ბიბლიურ გმირებს, შატობრიანის „უკანასკნელ აბენსერაჟს“ და გოეთეს ფაუსტს...

დიდ წინაპრებთან (წინამორბედებთან) შეხმიანება ზოგჯერ უშუალოა:

თქვენ, ჩემო ორნო წინამორბედო,  
უძვირფასესო დიდნო პაპანო,  
ქართულ ბნელეთში და ყიამეთში  
მზის ნათლით სახე-გადანაბანო...

\* \* \*

წინ გამიძეხი, გმირო მგოსანო,  
დიდხანს მდუმარე ნულა იქნები:  
გვჭირდება მხოლოდ ჰუნე ფრთოსანი  
და სიორძილე ბლაგვი რითმების...

\* \* \*

შენ, ვინაც ძალად მოიკალ თავი  
თბილისის დაღლილ ქარის თარეშში,  
ვისაც მოგტირის გაუბედავი  
მუნჯი მსახური, პირისფარეში...

ავტორს მათი გადაუხდელი ვალი აწევს:



თქვენგანით ვივარსე, დავჯექ, ვივარსე,  
ვერ დაგიბრუნეთ ძველი ვალები...

მას უძვირფასესი წინაპრების, ნათლის ბინადართა მონატ-  
რება ეძალება:

და შემახვედრე, თუნდაც ღრმა სიზმრად,  
იმ უძვირფასეს კეთილ წინაპრებს,  
სიბნელეში რომ გამოეღვიძათ  
და სინათლეში დაიბინადრეს...

მაგრამ ასეთი წრფელი, მაგრამ პათეტიკური წიაღსვლები ძალ-  
ზე იშვიათია: უფრო ხშირად, ციტაცია პაროდირების, ირონიული  
გათამაშების, აზრის ყირამალა ამოტრიალებისათვის არის  
გამოყენებული:

ნითელ ძაღლების ველური ხროვა  
დამშრალ ღელეში ისვრის ნაფოტებს:  
„ამხანაგებო! ახლა კი დროა  
თქვენი თავებიც სადმე დაგორდეს!“

და კვლავ ტიცინ ტაბიძე:

დავბადებულვარ, რომ ვიყო ხიხო  
და ტკბილქართული მედგას კურტანი...

გრიშაშვილი და გალაკტიონი:

არ აგივლია სირაჯხანისკენ  
არც რუსთაველი არ გახსოვს ბავშვი...  
— როგორ არ მახსოვს!  
მუშტაიდშიც კი ვასეირნებდი,  
ერთხელ „ემშაკის ბორბალზე“ დავსვი!

ასეთი ენობრივ-სტილისტური პაროდია (როგორც მიხეილ  
ბახტინი იტყოდა — „შეგნებული ჰიბრიდი“), სრულიადაც არ გახ-  
ლავთ თვითმიზნური; ესაა ფასეულობათა გადაფასებისა თუ ჩა-  
ნაცვლების დისკურსი, გაჯერებული სარკაზმითა და თვითირონიით.

ასეთი ზოგჯერ ტრაგიკული, ზოგჯერ ლიმილისმომგვრელი  
სტროფების მოძიება უსასრულოდ შეიძლება, ზოგჯერ ავტორი  
თავად შეუძახებს საკუთარ თავს:

შენ ჩვენს ხორცშესხმას ვერ მოესწრები,  
ვერ ეღირსები ჩვენი ხმის ექოს,  
თვითონ ლანდი ხარ ძველ პოეტების  
და სულ ამაოდ ანცობ და ცელქობ...

ერთადერთი სფერო, სადაც პოეტს სრულყოფილება და ჰარმონია ეგულება („ზეცისა და მიწის შერწყმა“), ქართული მწერლობაა. სწორედ ამიტომ მიელტვის წარსულს „სამოთხიდან გამოძევებული“ შემოქმედი, — ქვესკნელგამოვლილი და შავი მზის შუქით სწეული:

ჩემს ბავშვობაში, სიზმრად თუ ცხადად,  
მე მინახია ბალი სამოთხის,  
მისი გამოთქმა მე მუდამ მწადადა,  
მაგრამ ერთხელაც კი ვერ გამოვთქვი.

მე მინახია ბევრჯერ ქვესკნელიც  
(ეს მოხდა ბევრად უფროს ასაკში),  
აქ შავ მზის შუქმა დამასწეულა  
და ახლაც მიკვირს, როგორ გადავრჩი.

— საქართველოში ცა და მიწა არასოდეს გაყრილან, ჩვენ ახლაც გულგრილად ვუმზერთ იდეალიზმისა და მატერიალიზმის დუელს; პოეზიის ცისფერ ყვავილს საქართველოში ღერო მუდამ ნითელი ჰქონდაო — ასე მიაჩნდა ოციოდე წლის ტიცციან ტაბიძეს (ახლა, როცა „პოტომაკ თუ ჰუდსონდალეულები“, „ზემოდან“ დაჰყურებენ ცისფერყანწელებს, მიჩნდება კითხვა: იცნობენ კი გამონვლივით მათ შემოქმედებას ან, საერთოდ, ქართული ლიტერატურის ისტორიას? როგორც აკაკი განერელია იტყოდა, — „სომნევაიუს ფრიად“).

ღმერთთან მოლაპარაკე, მიწიერ-ზეციერი, ცის დანიშნული და ერის გაზრდილი, „უბრალო შუაკაცები“ განა წარსულმა გაიყოლა? მაქსიმალისტისა და მარადიული დისიდენტის ზაზა თვარაძის (დღევანდელ ქართველობას ჩვეული დაურიდებლობით „ბრმების ლეგიონს“ რომ უწოდებს) ყველაზე დიდი ტკივილი პოეზიის გზის გამრუდება და საკუთარი „ხელმოცარვაა“:

მეც ალბათ უნდა დავსვა წერტილი,  
ვერ შევძლე ზეცის და მიწის შერწყმა...

\* \* \*

დავემსგავსები ბედნავს ფაეტონს,  
ცა რომ ისურვა და ძირს დაასკდა.

დარწმუნებული ვარ, ზაზამ, გულისგულში, კარგად იცოდა ამ პოემის ფასი, ამიტომაც არ ჩქარობდა წერტილის დასმას. „დაინერა, რომ არ დასრულდეს“ — ასეთი მინაწერი აქვს ბესიკ ხარანაულის „ამბა ბესარიონის წიგნს“.

ზაზა თვარაძის სურვილს, — ყველაფერი მოეცვა ამ დიდი პოემით, როგორც ჩანს, უნდა ჩანაცვლებოდა „წერტილდაუსმელობის

მტანჯველი ეგზისტენცია ადამიანში. გაქილიკებული პოლიტიკური თუ სოციალური, მენტალური თუ მორალური სიბეცენი საბოლოო ჯამში აქ იყრიან თავს, რათა ადამიანი დამთავრება-დაუმთავრებლობის ამ მარადი დილემის მეტაფიზიკაში გადაიყვანონ“ (შოთა იათაშვილი).

ზაზა თვარაძის პოემა იმითაც არის უნიკალური, რომ მასში წერის, თხზვის პროცესის, ლექსთწყობის ექსპერიმენტული ვარიაციების „ამბავია“ მოთხრობილი; შემოქმედებითი, „ლაბორატორიული“ ძიებანი, თხზულებაშივე, ჩვენს თვალწინ ისხამენ ფერხორცს.

ირონიულ-პაროდიული და აგდებული დამოკიდებულება რითმისადმი („რითმებით ვმამაძალობდი“, „რითმებით ვბირდაბირობდი“, „ვით მოვითმინო ლექსი ურითმო?“, „რა ვქნათ, შვილოსა, ამ ჩვენს ენაში სად ვნახოთ რითმა ერთმარცვლიანი?!“, „ნუ დაგვაოსებლაგვი რითმებით“...) ზოგჯერ გალიმათიამდეა დაყვანილი:

პასუხად მხოლოდ ექო გაისმა:  
„თუნდაც ფარანი! ჯიბის ფარანი!“..  
თითქოს ბუნებამ მარჯვედ გარითმა  
„დიდი ღამე“ და „გმირთა ვარამი“...

\* \* \*

ქართული, როგორც ნინიას ბალი,  
ქართული, როგორც შიოს მარანი  
ეჰ, ამ რითმებსაც ძვალავით დაღრღნის  
და ბოზბაშივით შეთქვლეფს ნკვარამი...

გეყოფა, ბიჭო, მიეთ-მოეთი,  
გიჯობს განარხო რამე პროექტი,  
ვთქვათ, ნარკოტიკზე დანერო რამე,  
ან ფილმი დადგა ვაგზლის ბოზებზე..  
უჰ! რით გავრითმოთ სიტყვა „ბოზებზე“?  
„ანგელოზებზე“?.. იქნებ: „ბო გზებზე“?!

ასეთი „გაზვიადებული“ ინტერესი, ალბათ, უარყოფითი რეაქციის გამოვლენაც არის თვითმიზნური რითმით „ცუდად მოთამაშე“ პოეტების მიმართ, მეორეს მხრით, ესაა რითმიანი ანუ ტრადიციული ლექსისადმი გამყლავნებული სიმპათია; მით უმეტეს, რომ ზაზა თვარაძის უიშვიათესი სარიტმო სიტყვები მართლაც რომ დაფასების ღირსია:

ონინარს — იქორწინა  
ჭაობი — თაობის  
ნერტილი — ჩამონრეტილი  
სათხედი — გახედე

ქართული — ვართულებთ  
ბლანჟეთი — ნაჟღენთი  
მალიმალ — კალიმა  
ავატარები — დაატარებენ  
ცეცხლი ანთია — გალიმათია  
ურითმო — ყურით რომ  
აფთიაქი — თრიაქით  
სიგიჟე — ვგიზგიზებ  
გამაზე — ყამაზე

იმის ნათელსაყოფად, რომ ავტორის სარიტმო სიტყვები „ყურით მოთრეული“ და ბუტაფორიული არ არის, ორიოდ სტროფის ციტირება ვიკმაროთ:

ისმის ზარის ხმა. მეზობლის გერი  
იტყობინება, რომ მოკვდა ჟორა,  
ეკრანზე კივის გიჟი ლიდერი  
ერთმა რომ გაიტამბურმაჟორა.

მოძველებული სიტყვა „ტამბურმაჟორი“ (მთავარი მედაფდაფე ფრანგულ ჯარში), „ჟორასთან“ დანყვილებული, — უმწვავეს სარკაზმს რომ გამოხატავს, ამაში ყველა დამეთანხმება. „ეს მთვარეული და მირაჟებით მთვრალი ერის“ არჩევანია (თუ არადანი?)

ისინი თვლემენ... მეც ნავალ, ჩავთვლემ,  
ალარასოდეს გამოვფხიზლდები,  
დამესიზმრება „ჯაყოს ხიზნები“  
და სხვა ქართული მაზოხიზმები...

თეიმურაზ ხევისთავის სახის შექმნით, მიხეილ ჯავახიშვილი ხომ საკუთარ თავსაც იგვემდა; ესაა სინანულისა და დანაშაულის გრძნობის სიმბიოზი, მხოლოდ დიდ და გაბედულ ადამიანებს რომ სჩვევიათ. აკი ზაზა თვარაძესაც დასჭყვივიან ღამის ლანდები — „კმარა სადისტო! ნუ გაგვალაყე!“ „სადომაზოხისტური“ პასაჟების მოძიება პოემაშიც შეიძლება, განსაკუთრებით იმ პუბლიცისტური ჟღერადობის მონაკვეთებში, — საქართველოს უახლეს ისტორიას, 90-იან წლებს, თუნდაც თანამედროვე ქართულ „ნარმატებულ ხელოვნებას“ რომ ეხება.

კვლავ „შიდა ექსპერიმენტებს“ დავუბრუნდეთ: ძირითადად ათ-მარცვლიანი ტაეპით გამართულ პოემაში ხან ტრიოლეტი გაიჟღერებს, ხან თოთხმეტმარცვლიანი სალექსო სტრიქონი; ხშირად იცვლის ნირს ოთხტაეპიანი სტროფიც; თუ არ ვცდები, მხოლოდ

ერთადერთხელ გვხვდება შვიდმარცვლიანი „ჩასტუმკასავით“  
სტროფები:

„დაგვეტაკა დუპლეტი,  
ნაგვიკითხა კუპლეტი,  
მისი ყველა სტრიქონი  
ყალბი იყო უკლებლივ...“

ჩაგვაცვივდა კრეტინი,  
არ გვალირსა ნერტილი  
ახლა შავეთს მივდივართ  
იმედგადანრეტილნი“.

ზაზა თვარაძეს „ორკესტრულ ლექსალობასთან“ მიახლოებაც  
უცდია, — სიმონ ჩიქოვანის „ცირას“ კვალობაზე:

გეტყვით, ბაიდება როგორ იბუდება,  
და ჩხართვი როგორ ბუიდება ადე,  
ცირას ბაყვებზე უდევს გულ-ბოყვი —  
არავინ მოჰყვა ტრფიალის ბადეს...

\* \* \*

გვიან არისო: უკვე ღამდება,  
ბარებს კეტავენ... კეტებს ბარავენ,  
ბერებს კუტავენ, კუტებს ბერავენ,  
და გიმასპინძლებს უკვე არავინ...

ერთი სტროფი კი მთლად „ფუტურისტულად“ იწყება:

ტროლეიბუსი კრეტინიზმით დაავადდება,  
მის ბუგელებში ვირუსები დაიბუდებენ...

ასე მგონია, რაც უფრო მეტს ვფიქრობ ამ პოემაზე, მით უფრო  
იოლად მისხლტება ხელიდან მისი ჩანაფიქრი: ერთმანეთისაგან  
რადიკალურად განსხვავებული ტონალობა, მოულოდნელი ზიგზა-  
გები, ამაღლებულისა და დამინებულის ხშირი მონაცვლეობა, —  
შეუნელებელ ყურადღებასა და მუდმივად „ტვინის განძრევას“ რომ  
მოითხოვს, უწინარეს ყოვლისა, გასაოცარი დინამიზმით მიიღწევა.

თვალსაჩინოებისათვის „ოპოზიციურ წყვილს“ მივმართავ;  
ერთი მათგანი, პირველი წაკითხვისთანავე „არმაგედონით“ რომ  
მოვნიშნე, აპოკალიფსური ვიზიონია:

ეს არის თვითონ სამყაროს ბედიც:  
შეჩერდებიან ელექტრონები,  
მზე გაცივდება, გაიბერება,  
გადაიქცევა წითელ გიგანტად,

დაიფერფლება გალაკტიკები,  
სხივი ვერ მივა თავის მიზანთან,  
არავინ იტყვის: გახსოვს, დრო იყო,  
დილა დგებოდა, მზე პირს იბანდა,  
არავინ იტყვის: გახსოვს დრო იყო,  
დილა დგებოდა, მზე პირს იბანდა...  
დილა დგებოდა, მზე პირს იბანდა...

მეორე მონაკვეთი მამაპაპური ქოქოლას დაყრა, უფრო გადაპრანჭულად რომ ვთქვა, ტრაგიკომიკური ინვექტივაა:

ნაიღეს ტვინი ნიპილისტებმა,  
ბაზრობის ხმებმა ნაიღო ჭკუა,  
ქართულმა როკმა, პოპსამ და რეპმა  
ნაიღო ყური და დააყრუა,

შეჭამეს გული ფარისევლებმა,  
ერისშვილებმა, ჯილაგმა, ჯიშმა,  
შეჭამეს გული, დალიეს სული  
(მენდეთ, აქ „სული“ არაფერს ნიშნავს),

გააშრეს სისხლი ცრუ რაინდებმა,  
ცრუ წმინდანებმა ნაიღეს ზაჰლა,  
ჩართავ სინათლეს — არ აინთება,  
გახვალ ქუჩაში — ვილაცა დაგკლავს...

ზუსტად ისეა, ანდრო ბუაჩიძისადმი მიძღვნილ „დამინებულ ლექსში“ რომ წერდა:

მოკლედ, ლექსი არ უნდა იყოს ძალიან რთული,  
ის უნდა იყოს მაქსიმალურად დამინებული,  
მაგრამ ამავე დროს დამინებას უნდა თან ახლდეს რაღაც  
თილისმა...

სწორედ „თილისმურადაა“ აკინძული მთელი პოემაც. თანამედროვე პროზისა და პოეზიის „ოსტატთა“ კარგა მოზრდილი (და არა ზრდილი) ნაწილი ლექსიკის საოცარ სიმწირეს წარმოგვიჩენს: სკაბრეზსა და ჟარგონში ქართული სიტყვა ისეა ჩაკარგული, რომ ილფისა და პეტროვის „ელოჩკა ლიუდოედკა“ გაგახსენდებათ.

— ეპატაჟი ეპატაჟად, მაგრამ ჯერ ქართული ისწავლე, ძამიკოო, — ასე დამოძღვრა ლაშა თაბუკაშვილმა მყისიერი პოპულარობის მოსურნე დამწყები ავტორები.

„მხიარული ლანდები“ ამ მხრივაც გამორჩეულია (ბუნებრივი მეტყველებითი სტილი და უმდიდრესი ლექსიკური მარაგი)...

სავსებით ვეთანხმები შოთა იათაშვილს:  
„პოემაში ისეთი რალაცეები ხდება, ყოველივე ამის აღწერა-  
დახასიათება-გაანალიზებას ცალკე მონოგრაფია სჭირდება“.  
მეც ისღა დამრჩენია, მერმისისათვის გადავდო „მხიარული  
ლანდების“ უმნიშვნელოვანესი თუ არა, ალბათ, ყველაზე წყალუხ-  
ვი ნაკადის — პუბლიცისტური წიადსვლების ანალიზი. უმჯობესია  
მანამდე დავამთავრო სტატია, ვიდრე პოემის ლანდები  
შემომძახებენ:

— მაშ კარგი! კმარა!  
დავსვათ ნერტილი!  
დავაფიქსიროთ ბოლოში გვარი...

## უპასუხოდ დარჩენილი კითხვები

ელა გოჩიაშვილი იმ პოეტთაგანია, რომლის ნაკითხვით უცნობი არა მხოლოდ ერთი პიროვნების არსებობის ტრაგიზმს, არამედ, ზოგადად — ეგზისტენციის მარადიულ კითხვებს, უპასუხოდ დარჩენილებს („ადამიანის სტრუქტურა თავისებური ასახვაა სამყაროს სტრუქტურისა“ — რენე დეკარტი). იგი 80-იან წლებში გამოჩნდა ქართულ მწერლობაში. მისი პირველი წიგნი „მწუხრი მშვიდობისა“ (1989) მოიცავს თაობის სულიერი ცხოვრების ნიმუშებს. რაც მთავარია, მას აქვს სათქმელი, აწუხებს იგივე, რაც აწუხებს სხვასაც, მაგრამ ამ ზოგადსაწუხარიდან თავის კუთვნილს გამოყოფს, თავის წილ დარდსა და ტკივილს, ანუ პოეტის სათქმელის მიღმა კონკრეტული ბიოგრაფიაა, კონკრეტული რეალობა. იგი მოვიდა არა მხოლოდ გამორჩეული სათქმელით, არამედ გამორჩეული ხელწერითაც, რომლის ერთ-ერთი საიდუმლო აღბათისაა, რომ მას უნდა ყველაფერი თქვას ისე, როგორც და რა ფორმითაც მოადგება სათქმელი: საკუთარი თავის შეცნობის ნიჭით, თავის-უფლებით. ამიტომაც არ არის მის ლექსებში წესრიგი, სიმშვიდე, მწყობრი, „მიჯრით მიწყობილი“ სტრიქონები. იგი ამ გზას ირჩევს ძირითადად. მისთვის „სიტყვა თვითმიზანი კი არ არის, ან თამაშის თეორიის მიხედვით შექმნილი რამ ნიშანი, არამედ ნამდვილი ტაძარი“ (თ. ბარბაქაძე, „უმცირესობის დიდი სიმართლე“).

„როდესაც არსად არის ჭერი —  
ჩემი და შენი შემფარებელი...  
გამოვხსნი ხოლმე სიტყვას „ჩვენ!“  
შეგიყვან და შემოგყვები.  
ამ სიტყვაში ისე თბილა  
და ისეთი ჟრუანტელისმომგვრელი ინტიმია...  
ვაი, უნუგემოდ შეყვარებულეbs,  
ვაი, სიტყვაში თავშეფარებულეbs.  
(„როცა ველარ მოგიხელთებ“)

პოეზია „სულის თავის თავთან საუბარია“ (პლატონი). თავის თავთან საუბრობს ელა გოჩიაშვილის ლირიკული გმირი, თუმცა, ეს საუბარი სიმშვიდედაკარგულია, რადგან დედის წიაღშივე, დაბადებამდეა ტანჯვამისჯილი, დათმენის, გამძლეობის, თავის მოტყუების ხარჯზე იქმნება ბედნიერების ილუზორული აღქმა, ისიც — ძუნწად, მოზომილად. სული და ხორცი — ორი უმთავრესი



სუბსტანცია სამყაროსთან ადამიანის კავშირისათვის, არ იძლევა ყოველთვის (პოეტისთვის კი — არასოდეს) საშუალებას სიმშვიდისათვის. იგი (ადამიანი) ეძებს მესამე გზას, მაგრამ ამაოდ... რადგან მესამე გზის მაძიებელი განწირულია დამარცხებისათვის.

დაბადებიდან დამიდეს ზღვარი,  
დაბადებიდან ვანვალეხ სათქმელს  
და ბრმა ლეკვივით ვეფათურები  
სულის ფსკერსა და  
სხეულის სარქველს.  
უნდა გავცილდე და გავაღწიო,  
უნდა ვიპოვო რაღაც  
მესამე,  
თორემ ვის უნდა სული და ხორცი,  
ზამთრის მთვარესთან მონათესავე...

„ზამთრის მთვარესთან მონათესავე სული“ მიუსაფრობის, სიმარტოვის, განბილებული ყოფის მეტაფორაა, რომელშიც მძაფრად იგრძნობა ამ მარტოობაში ჩასახლებული სიცივე, ეგზისტენციური შიში ყოფიერების სისასტიკით აფორიაქებული ადამიანისა. პოეტის სევდა და ტკივილი საცნაურია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ის გამოგონილი არ არის და ბუნებრივად შემოდის მკითხველის გულსა და ცნობიერებაში, არამედ იმის გამოც, რომ მისი ამ განცდის მიზეზია უჩველო, ახალი, სხვისგან შეუმჩნეველი, ამასთან — თანაგრძნობისთვის რომ განგვანყობს, რომ ჩაგვაფიქრებს:

როგორ არავის ებრალებით გაზაფხულისთვის,  
როგორ ადვილად გიმეტებენ გაზაფხულისთვის.  
მარტო ფოთოლცვენისას თანაგიგრძნობენ,  
რადგან ადვილია  
შიშველი ცრემლის დანახვა და მოფერება. („ხეებს“)

გაზაფხული, აპრილი — სიცოცხლის ჟრუანტელი მთელი ბუნების არსში, პოეტის წარმოსახვით, ტკივილიანი ყოფილა, „ფოთლებად და ყვავილებად ამოყვანილი...“ ასეა დანახული ადამიანთა გულგრილობა, მხოლოდ შიშველი ცრემლის, დაუფარავი ცრემლის ხილვაზე რომ აღიძვრებიან თანაგრძნობისთვის, იქნებ არა იმიტომ, რომ გულგრილები არიან, უბრალოდ — შეცნობის ნიჭი და უკარგავთ (ან — არ ჰქონიათ) და ვერ გაურკვევიათ, რა ცეცხლი ნვავთ მათ გვერდით მყოფთ. ტყუევებიან ან თავს იტყუებენ, არ თანაზიარობენ სხვის სატკივარს, არ იციან, რომ: „სიცოცხლე ჰქვია, მაგრამ მაინც ტვირთია ჟამი, გამწვანებიდან — ფოთოლცვენამდე“ („ხეებს). ხეებისადმი ნათქვამი მიემართება საკუთარ

სულს, ადამიანს, ვისაც „ყოველი კვირტის ამოტეხვისას კანკალი უვლის ფესვებიდან“.

მარტო ფოთოლცვენისას თანაგიგრძობენ...  
რატომ ჰგონიათ,  
რომ მიქცევა უფრო ძნელია,  
ვიდრე  
სიცოცხლეატანილი სხეულის გაძლება,  
ვიდრე დაბადება,  
ვიდრე ყვავილობა,  
ვიდრე სიყვარული.

„სიცოცხლეატანილი სხეულის“ გაძლებისათვის ბრძოლაა ადამიანის არსებობა დაბადებიდან. ელა გოჩიაშვილის ლექსი თანაგრძობაა იმათთვის (ანუ — სულაც საკუთარი სულისა), რომლებიც ამაოდ ცდილობენ გამოღწევის სულიერი წყვდიადიდან... რომელთაც „ცხაურით აჭედელ ღამეებში“ განუსაზღვრეს ვინრო ინტერიერი... („გიჟები და მთვარეულები“), რომელთა „უცრემლო ქვითინის ექო კვლავ უნებურად ჩაიფერფლება“ და არავინ ცნობს „ვოლიერში დაწმყვდეულ სევდას“... გიჟები და მთვარეულები საგანგებო სახეები არიან, არაფერს რომ არ ემორჩილებიან:

..... გამოდიან  
უკაცრიელ დედამინაზე  
და უდრტვინველად,  
მარადიული სიცოცხლის უღელს  
უმნეო მხრებს შეაშველებენ.  
როცა ერთ წუთს მდინარეებიც გაშეშდებიან,  
როცა ლეთა წალეკავს მინას,  
მძინარ სხეულში ზარი ჩამოჰკრავს,  
ზნემოვლენილი ქვეშაგებიდან  
მთვარეულის თბილი ფეხები ჩამოიღვრება  
და სიფრთხილესმული ტანი  
უჩინარ მგ ზავრს აედვენება...

ამაოებით, მაგრამ სინმინდით და ნაივური ნეტარებითაა აღვსილი ე.წ. გიჟების და მთვარეულების გზა — დანაღმული მოჩვენებებით:

დგანან ვრცელი ღამის წინაშე  
მარადიული ყოფის უღელში,  
და არაფრისკენ განვდილ ხელებს  
ვარსკვლავებში აფათურებენ.

ამ მხატვრული სახისმეტყველების (ვარსკვლავებში ხელის ფათური) ქვეტექსტი — ალბათ, ისაა, რომ ამისათვის მაინც ღირს სიცოცხლე, თუნდაც, გიჟების და მთვარეულებისა, რომ აბსურდამდე არ დაიყვანება ყველაფერი.

ელა გოჩიაშვილის ლირიკა ფრაგმენტებია სამყაროს დიდი ტექსტიდან, სულიერი და ხორციელი ტანჯვიდან, ფორიაქია — დაუფარავი, უნიღბო, მაგრამ იმდენფეროვანი, იმდენგვარი, რომ ჭირს უმთავრესის გამორჩევა. აქ ყველაფერი მთავარია... მისი გამო-თქმის ტემპიც საკმაოდ სულმოუთქმელია, ნაკლები ინტერვალებით, რომ ყველაფერი მოიხელთოს, სიტყვას დაუმორჩილოს, მაგრამ ფრთხილად, ისევ — მთავარი და მთავარი:

ხომ შეიძლება, გაგექცეს ფიქრი  
და აგიმჩატდეს კალამი ხელში;  
იყავი ფრთხილად, რომ ის არ გეთქვას,  
რაც არასოდეს ყოფილა შენში.  
ნერე სიკვდილზე, რადგან შენშია,  
და რაც შენია, ის უნდა ითქვას,  
ბედნიერება შენი არ იყო,  
და სიხარულზე —

არც ერთი სიტყვა!

ელა გოჩიაშვილის ბოლო ნლების ლექსებში სათქმელი კიდევ უფრო გაღრმავდა, გაძლიერდა; ეს დასტურია იმისა, რომ, რაც ითქვა, „ოქროსევდის წყალში ნაფერი“ იყო და ჟანგი არ მოიკიდა, უფრო გაბრწყინდა, ოღონდ — პოეტური სევდით (სევად-ით)... გადმოფენილია სულის უჩვეულო, ამორფული ორნამენტები — დაწვნილი და დაშლილი: ბავშვობის მოგონებებიდან, არშემდგარი სიყვარულიდან, არშემდგარი დედობიდან, საერთოდ — არშემდგარი ცხოვრებიდან... თითქოს მეტისმეტია, მაგრამ ეს ერთი შეხედვით, რეალურად, თუ თვალსა და გულისყურს მივადევნებთ ყოველ ნათქვამს, სარწმუნოა ყველაფერი. ვის მოსთხოვოს ადამიანმა (პოეტმა) პასუხი იმაზე, „უსიხარულო ყოფნისათვის“ რომ მოავლინეს იგი ქვეყნიერებას“ — დედას! მის დედურ გუმანს უნდა ეგრძნო, „სევდა რომ ჰყავდა ჩასახული“, „რომ სასტიკი შეცდომა იყო ცხრა თვე მუცლით სევდის ტარება“... „ან მერე, როცა საშოს გამოვცდი, ლარი გადაჭრეს, სამუდამოდ დაგვაცალკევებს და დამაგდეს მარტოობაში, რად მომეფერე, რად გამათბე, რად დამაპურე, რატომ მზრდიდი კაციშვილივით; სახვევებში მოცახცახე უსასოობა ბავშვისგან როგორ ვერ განახსვავე. დედის გუმანზე რას არ ჰყვებიან, რალა შენმა გულმა ვერ იგრძნო... მინიდან გასაგდებად, ცაში ჩასახრჩობად, დაწყვეილი სიყვარულისათვის, უსიხარუ-

ლო ყოფნისათვის, არაფრისათვის, არაფრისათვის — რატომ  
დამბადე...“

მშობლებისადმი მიძღვნილი ლექსების ციკლი „ჩემთვის და  
ჩემი ორი დისათვის“ განვლილის — დაუვინყართა და მნიშვნელო-  
ვანთა გახსენებაა, რომლებიც ანმყოსაც განსაზღვრავენ წარსუ-  
ლის ნიშნით, თუნდაც, ვარდკაჭაჭა ყვავილი, უსახელო, რომელიც  
„ესთეტის თვალებს ვერ დაატკობს, დიზაინისთვის არ გამოდგე-  
ბა“, მაგრამ შეიძლება ყველაზე ძვირფასიც იყოს და ათქმევინოს:

მიყვარხარ, ვადკაჭაჭავ!  
მებაღის ბრჭყალებს გადარჩენილი  
და ქალაქში შემოპარული —  
მიმეორებ და მიმეორებ დედაჩემის თვალებს;  
მიყურებენ და მიყურებენ დედაჩემები.

.....  
ესეც ამბავი ვარდკაჭაჭას ყვავილისა,  
ჩემო დედაო,  
სულის ხერხემალს ჩაფრენილი, ჩახორცებული,  
ოქროსევდის წყალში ნაფერი  
ჩემთვის და ჩემი ორი დისათვის.

და ასე გრძელდება „ამბავი აღმოჩენისა“, როცა დაიწყო  
ცხოვრება, ანუ — როცა აღმოაჩინა ცხოვრება... ასევე — „ამბავი  
ფრჩხილებისა“, სიკვდილ-სიცოცხლის თამაშობანას შესახებ:  
„სიკვდილ-სიცოცხლის თამაშებისთვის... მკვდარ ჩიტებსაც რა  
გამოლევდა — ჩვენი სამყოფი ყოველთვის იყო. სულ პირნმინდად  
ჩაიხოცნენ მაშინდელები, სულ პირნმინდად დახუჭეს ფრთები.  
გავხედავ ხოლმე, გაკანკალებს — გოჯს ვერ იპოვი, თითო ჩიტი  
ყველგან მარხია. ეს სიკვდილით თამაშისა... სიცოცხლისას რას  
ვთამაშობდით! ნასიკვდილარ მინას გავცრიდით (კენჭი და ჩონჩხი  
იყრებოდა)“...

„ამბავი შარავანდედისა“ — დედაშვილობის ორიგინალური,  
თავისებური გააზრება, სიყვარულის და ტკივილის ლირიკული ნა-  
ზავია, გამსჭვალული იმ აზრით, რომ მშობლის ამავი გადაუხ-  
დელია... მაგრამ უჩვეულო, მოულოდნელი ტექსტით დედის მიმართ:

არ დამიტოვო, არაფერი არ დამიტოვო;  
ვერც მე გპირდები იმაზე ძვირფასს,  
რაც უკვე იყო.  
ჩვენ საჩუქრები უკვე გავცვალეთ.  
მშობიარეს ცალი ფეხი სამარეშიო...  
მაგრამ ცალი ხომ სამოთხეში?! —  
ეს არაფერი?  
ის სამოთხე ჩემგან არ იყო? —  
ჩემი მიზეზით.

„ესეც ამბავი შარავანდედისა“... „ოქროსვედის წყალში ნაფერი“, — მეორდება ფინალი.

გაჩენის დღიდან ანუხებს ადამიანს ცხოვრებისაგან განზღბილების გრძნობა. ეს გულით სატარებელი განცდაა, უხმაუროდ, ღირსებით... მხოლოდ პოეტური სიტყვა იხდენს ამის ხმამაღლა გაცხადებას. ელა გოჩიაშვილის სათქმელი, ამასთან დაკავშირებით, არ არის საგანგებო სენტენციები, ფილოსოფიური კითხვები, ეს ადამიანის ჩვეულებრივი გრძნობაა, პოეზიადქცეული. „ადამიანი — ცოცხალმშობიარე“ ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსია მის შემოქმედებაში (რაც აღინიშნა კიდევ ქართულ კრიტიკაში). აქაც წარსული, როცა „ბებიის სახლში ნიბლია ერქვა“, როცა ირგვლივ მხოლოდ სიყვარული და სიტბო იღვრებოდა ბავშვის გასახარად. კირით შეფეთებულ კედელზე კი მთელი სამყარო იძერწებოდა, მხოლოდ ბავშვისათვის, ბავშვის თვალთ ხილული: „ჩემი ბებია — ცხოვრებისაგან დაქანცული, გაუხარელი, უბედური დედისერთა. უდარდებობა დაიბრალა და ხალხს ასე ემალებოდა“. ახლა ის „ნიბლია“ თმენის ქალი და სიკვდილის პოეტიკა და არა — ღვთისგან ჩაფიქრებული „ადამიანი — ცოცხალმშობიარე“, რომელიც იმით მინც ემსგავსება უფალს, რომ ახალ სიცოცხლეს ქმნის... აღარც ის სახლი, „დღეს იმ ეზოში უცხო კაცი დგას და იძახის: ჩემი ეზოო, ჩემი სახლიო, ჩემიო, ჩემი! იმისია, ღმერთმა ამრავლოს, მაგრამ მე სად მოვიკითხო ჩემი ბავშვობა, ის ნიბლია სად მოვიკითხო!“ („მე მესიზმრება ის ძველი სახლი, რომელიც ახლა გაყიდულია“ — ტ. გრანელი. ძველი სახლის სევდა აერთიანებს ამ ლექსებს)... „სად მოვიკითხო ჩემი ბავშვობა“, — ბევრი დანერილა ამ განცდაზე ქართულ პოეზიაში, ზოგადად პოეზიაში, მაგრამ ელა გოჩიაშვილის პოეტური რიტორიკა ძალზე განსხვავებულია, საკუთარი ნიშნით, საკუთარი ბედისწერით.

მისი ლექსები, „სისხლნაკლული და სევდამრავალი“, ვერც სიყვარულით ხარობენ, თუმცა ლექსების სიკარგეს ვერც სიხარულის არსებობა და ვერც ტანჯვა ვერ განსაზღვრავს, თუ შემოქმედის სული არ ტრიალებს სათქმელში, თუ ის სულიერი წვის შედეგი არაა. სწორედ სულის ამგვარი წრიალია მის ნათქვამში: „გათვალული ვარ, განწირული ვარ. არსად ჩანს, ვინაც უნდა მიშველოს: იქით ქვეყანა — დიდი და ბევრი, აქეთ მე — ერთი და უმნიშვნელო. სიყვარულისთვის მედება ბრალი. სად არის, ვინაც უნდა მიშველოს“ („ჭეჭეთობის ღამე“). ელა გოჩიაშვილის პოეტურ-ადამიანური თავისებურებაა ისიც, რომ მას შეუძლია ამაღლდეს ყოველივე იმაზე, რაც მარად უნუგეშობისა და განწირულობისათვის იმეტებს ადამიანს: „არ შემიძლია ახლა სიკვდილი და შერიგებას ტკივილთან ვლამობ, არ შეიძლება ახლა სიკვდილი, თუნდაც ამ წყნარი წვიმების გამო, ხომ სასჯელია ყოფნა უშენოდ, ხომ ყველა ცუდი სიზ-

მარი ახდა, მაგრამ ხსოვნის და წარსულის გამო, ამ მშვენიერი ნუ-  
ხილის გამო, არ შემიძლია სიკვდილი ახლა“ („წვიმების გამო“). ესაა  
პოეტის ძალა... ლექსის ძალა...

2010 წელს გამოცემულ კრებულის — „მათქმევინე, დე!“  
წინასიტყვაობაში „სარკვეზე ნუ გაბრაზდებით“ (ავტორი — გიორგი  
ლობჯანიძე) ვკითხულობთ: „ელა გოჩიაშვილის პოეზიის ერთგულ  
მკითხველს, ალბათ, ცოცხა უცნაურად მოეჩვენება ამ პატარა კრე-  
ბულის ესთეტიკა. პოეტი, რომელიც აქამდე ეგზისტენციალურ  
პრობლემებს დასტრიალებდა და ქართული პოეზია არა ერთი ლი-  
რიკული შდევრით გაამდიდრა, ამ წიგნში სამოქალაქო და პატრი-  
ოტული ლირიკის დიდოსტატად გვევლინება“...

სიმართლე გითხრათ, მეც მეუცნაურა, როგორც მის ერ-  
თგულ მკითხველს, უფრო ზუსტად — მოულოდნელობის წინაშე  
აღმოვჩნდი... მაგრამ პოეტიც თავისი დროის შვილია და... მანაც  
უნდა შესძახოს „უძაღლო ქვეყანას“ „ბრის!!“ — ასეც ჰქვია ლექსს  
ციკლიდან „კახურები“, რომელშიც ირონიით მიმართავს ადრესატებს:

ჯიშინი ძაღლების ცხვირწინ,  
საკუთარი კუდების წრეში,  
სხედან და ყეფენ...  
ბრის!  
უძაღლო ქვეყანაში მაინც იყეფეთ,  
თქვე პატრონიანებო.

მისთვის სამწუხაროა ვითომ გაღვიძებული სამშობლოს ბე-  
დი. ხალხური ლექსის („ნიბლია“) ასოციაციით წერს: „ნეტავ არ  
გაღვიძებოდა, ისევ ძილქუში გდებოდა, ჩემო ნიბლია სამშობ-  
ლოვ... შენ რომ წაგიღო ალაღმა, — მტრისას და მტერსაც  
ამოროს“.

სათრეველად ქცეულა სამშობლო, გადათელილი, შეურაცხ-  
ყოფილი... მტრისადმი მიმართვა ორი ნაცნობი სიტყვის („არა  
გჭირსაა?!“) ასოციაციაზეა აგებული ლექსში „უამრავ №-ს“. უამ-  
რავი № მტერია, რომლებიც ინანილებენ ქვეყანას, ელოდებიან მის  
დაჩოქებას და ნიშნისმოგებით კითხულობენ: „არა გჭირსაა?!“ ეს  
ჭირი სამშობლოს სიყვარულია, „მეტი რა უნდა მჭირდეს!“ — წერს  
პოეტი და ხან პირდაპირ — სახელდებულად, ხან პაროდირებულად  
ამბობს თავის სათქმელს ყოველივე ამაზე. თანამემამულეთა ნანი-  
ლის ანგარებაზე, მხოლოდ საკუთარი ინტერესებით ცხოვრებაზე,  
როცა კაცი კაცს არ ჰგავს და სამშობლო — სამშობლოს, როცა  
გრძნობა დაჩლუნგებულია და არავის აინტერესებს, ვინ ვინ არის,  
რა არის, რა სჭირს ან საით მიდის... ამ სიტუაციისათვის (სიტუ-  
აციიდან გამომდინარე) არის შექმნილი ლექსი „აჰა, სარკე!“ — რომ  
სიმართლე დაანახვოს, სიმართლე უთხრას თავის ქვეყანას:

შე სამშობლოს მინამგვანო,  
ალარც მხნევე და ალარც მრთელო;  
გასკდა გული! რა გაძინებს:  
გაიღვიძე, საქართველო!  
გაიღვიძე, — ასნი ბეჭი!  
აჰა, გული! აჰა, სარკე!  
...და ტაათით გაჰყე ბილიკს  
საკუთარი თავისაკენ.

1990-იან წლებში ბესიკ ხარანაულმა შექმნა ლექსების ციკლი საქართველოზე, რომლისთვისაც, სამწუხაროდ, პოეტს სხვა სიტყვა აღარ მოეძებნება, გარდა ძალისმომგვრელი მოფერებისა ანუ — „ნანა, საქართველოს მინავ“; ნაშლას, იავარქმნას, იქნებ ძილი სჯობდესო (და არა ძილქუში), რომ ძილმა შთანთქას ცხადის სიავე და შემდეგ ყველაფერი დაიწყოს თავიდან, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იქნებოდა იმ უმნარესი გაკვეთილების შემდეგ, რაც დრომ, ბედისწერამ თუ ისტორიის მეკობრეებმა ჩაუტარეს ქვეყანას.

ნანა, საქართველოს მინავ!  
საქართველოს მთავ და ველო,  
დაიძინე, დაღლილი ხარ,  
ტანჯული ხარ, საყვარელო.

სიტუაცია, პრობლემები — საერთო, კონცეფცია — განსხვავებული. ასეთია ორი პოეტის ხედვა, დამოკიდებულება ჭირგადახდილ (თუ კვლავ ჭირშიმყოფ) სამშობლოსადმი, თუმცა, ეს მაინც არ არის ელა გორჩაშვილის მხრიდან ბესიკ ხარანაულის კონცეფციასთან პოლემიკური გადაძახილი. ის, უბრალოდ, ასე სახავს, ასე ხედავს გამოსავალს — გაღვიძებაში... არა მოფერებაში, არამედ მწარე სიმართლის შეძახებით, „სარკე საჭვრეტელის“ მირთმევით — ბეჩავ და თავმოჭრილ, ყველას ნიხლით გასათელ საქართველოსათვის. „შე მშიშარა, შე მძინარა“, — მიმართავს, თუმცა ქვეტექსტებით მაინც იკითხება: რა ქნას საქართველომ, რაც ინვალა, რაც ენამა, რაც სისხლი ღვარა — უაზრო თუ აზრიანი.

ამავე წინასიტყვაობაში გიორგი ლობჯანიძე წერს: „მე პატრიოტული ლირიკის დიდი მოტრფიალე არ გახლავართ. სამშობლოს თემაზე უამრავმა ლექსმა თავისი საქმე XX საუკუნის შუა ხანებშივე გააკეთა და შემდგომ, დაშტამპული და გაცრეცილი, ძირითადად, საღრეობო სუფრის იაფფასიან ატრიბუტად გადაიქცა“... და მაინც ამ დაშტამპული ლექსების პარალელურად იქმნებოდა და იქმნება გულწრფელი პატრიოტული პოეზია (სამოცდაათიანელებთან თუ ოთხმოციაანელებთან). რა თქმა უნდა, ეს საფრთხილო თემაა, სწორედ იმიტომ, რომ უსახურობის საშიშრო-

ებაც ახლავს, თუ ის დიდი შინაგანი მოთხოვნილების გამოვლენა არ იქნება. სხვა მხრივ, პატრიოტიზმი სულაც არ არის საჩოთირო, მით უმეტეს, პოეტისთვის. ჩვენი დროის დიდი პოეტი, ოთარ ჭილაძე წერდა: „დღეს თუ საქართველოში ვინმე იტყვის, პატრიოტიზმმა თავისი დრო მოჟამაო, ან ბრიყვია, ან ფლიდი. პატრიოტიზმი არც ერთჯერადი გრძნობაა, არც პერიოდული. ან ხარ და ყოველთვის იქნები, ან არ ხარ და არც არასოდეს გახდები შენი ქვეყნის პატრიოტი. ჯერ ვერ ვიტყვი, რა ნიშნებს ატარებს 21-ე საუკუნის საქართველო. 21-ე საუკუნე ჯერ წინ არის, მაგრამ ძალიან მინდა პატრიოტიზმი იყოს ერთ-ერთი გამოსარჩევი ნიშანი. ჯერ ჩვენ არა გვაქვს სხვანაირად ცხოვრების უფლება“. ასე რომ, ელა გოჩიაშვილმა, როგორც პოეტმა და მოქალაქემ, გულწრფელად გამოხატა თავისი დამოკიდებულება საქვეყნო პრობლემებისადმი. რაც შეეხება ბოლო კრებულის სათაურს „მათქმევინე, დე!“ — მიმართვა ეკუთვნის მის სამშობლოს, რომელსაც ხშირად რჩება ყურადღების მიღმა ღირსეული შვილები, სწორედ ისინი, რომლებსაც შეუძლიათ შექმნან (და ქმნიან კიდევაც) სამშობლოს, ქვეყნის სახეს. ესაა კრებულის უმთავრესი კონფეფცია.

რა გეჭირს შვილებს ფსევდონიმში გასაქცევი...  
 ვკეცავ ლექსებს და უჯრაში ვდებ;  
 ჩემი შიში შენი დიდი სირცხვილია,  
 მათქმევინე, დე!  
 სამშობლო ხარ! — ამას აღარ ეშველება,  
 მაგრამ, თუ არ მოგვიკითხავ დიდხანს,  
 იმ დღისათვის მებრალეები, საქართველოვ,  
 როცა მოგვიკითხავ...

ამ წიგნში არის ლექსები, რომლებშიც ელა გოჩიაშვილი უბრუნდება თავის უარსებითეს კითხვებს, მარადიულ ტკივილებს — საკუთარს თუ საზოგადოს... ყოფიერების ემოციურ აღქმას, რომლის უბადლო ოსტატიცაა. ამ მხრივ გამორჩეულია: „ნაჩუქარი პიანინოსავით“, „ცალი გვერდი“, „შორიდან“, „დავით მჭედლურს — პოეტს“ და სხვები, რომლებშიც ჩანს ნუთისოფელს დაპირისპირებული ადამიანი — „წინაკასთან დარგული ბედით“ (ჩინებულად მორგებული მეტაფორაა ცხოვრებისეული სიმწრის გამოსახატავად). საოცრად სევდიანი და პროვიდენციული ხმა ისმის ლექსიდან „დავით მჭედლურს — პოეტს“ (დანერილია 2000 წელს, როცა დ. მჭედლური ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო). სევდის, ნუხილის მიზეზია ცხოვრება, რომელსაც, პოეტის სიტყვით, ურჩი გერების სისხლზე აქვს დაგეშილი ლაში... სადაც „სამართალს არასოდეს იზამს ქვეყანა, / სულის ნილ — თაფლი, / თუ გეძვირება — ფილთა“... ამკარაა ფორიაქი, გულდანყვეტა რალაცის გამო, ვილაცის გამო.



სათქმელი არ არის აშკარა და გამოკვეთილი, მაგრამ სწორედ ამაშია პოეტური ხიბლი ლექსისა — მიუხედავად ყველაფრისა, გრძნობ ადამიანს — ადრესატსაც და მთქმელსაც, რომელსაც გულისგულამდე გაუთავისებია სხვისი ტკივილი...

როგორ იმგზავრე, ოთხივე მხარის მგზავრო,  
შეასხალ გული სისხლში ჩამტვრეულ არაგვს?  
ალავლავებულ მემკვიდრეობით სიზმრებს  
დაუნეჭი და დაეგლეჯინე, არა?  
მარად ობოლო,  
სულში სინათლეს აძოვებ,  
(გამჭვირვალეა ჩინოვნიკური მანტია;  
ქვის მაგიდაზე საბედისწეროდ უხრწნელი,  
საბედისწეროდ შენი ყვაველი ანთია.  
მიგრიაულთას ერთი ძახველის ძახილი  
საბელს გამოგდებს, თეთრი ყვაველის მწყემსო,  
რომ მოკვდე ერთხანს, და სინამდვილით ჩაშლილი  
და გაცრეცილი შენი სიზმრები კემსო.

ელა გორიაშვილის სიტყვით, „ცისკენ არის პოეზია, განა ციდან!“, აქ უნდა მოიპოვო... მოთხარო დამტვრეული ფრჩხილებით, მიწაზე, მიწიდან საალმდგომო ენდროს ფესვებივით — ასეა სწორედ: მაშინ იქნება ის ნამდვილი, მკითხველის გულსაც რომ მონახავს, სიყვარულსაც დაიმსახურებს და რჩეულთა ხვედრსაც გაიზიარებს. მას ეს, უდავოდ, მიღწეული აქვს.

## მშენებლის გამოცხადება

(ლია სტურუას წიგნი „ბედნიერი სიჩუმე“)

„ხშირად ვიგონებ პარიზს...  
გალაკტიონ ტაბიძე

შეიძლება თუ არა სინათლეს თვალებში ჩახედო და მერე მისი ფსკერის დამაბრმავებელი სილურჯიდან ამოზიდული განცდა სიტყვებად აქციო, თანაც ისე, რომ სხვამაც იგრძნოს უცნაური თრთოლა პოეზიასთან მიახლებისა.

შეიძლება, თუ პოეტი ხარ და ფერსა, ხმასა და სურნელში იმგვარ ჰპარმონიას ხედავ, რომელიც ადამიანს აკეთილშობილებს, განწმენდს, კათარზისს იწვევს.

ასეთ ფიქრებს აჩენს ლია სტურუას შემოქმედება და ეს წიგნი „ბედნიერი სიჩუმე“ (2010), რომელშიც თავმოყრილია საფრანგეთსა და ესპანეთში მოგზაურობის შთაბეჭდილებები და წერილები რუსთაველის, გალაკტიონისა და ვაჟას პოეზიაზე. აქ გამორჩეულია სვანეთის „მოხილვით“ აღძრული განცდები. ფიზიკურ სივრცეში გადაადგილება პოეტს კიდევ მეტად უზიდავს სულიერი სამყაროს შეცნობისაკენ.

პარიზი — ხელოვანთა მექა.

იქ ერთხელ მაინც უნდა წახვიდე „მოსალოცად“, თუ თავს პოეზიის ტაძრის მრევლად მიიჩნევ.

თუ გინდა მონანილეობა მიიღო დაუსრულებელ რიტუალში, რომელიც პოეტებმა, მხატვრებმა, მუსიკოსებმა — სიტყვის, ფერისა თუ ხმისთვის „ჯვარცმულმა“ ადამიანებმა შექმნეს.

იმიტომ, რომ გადარჩე...

პარიზი, როგორც ხსნა. სწორედ ასე წარმოჩნდება ეს საოცარი ქალაქი ლია სტურუას პოეტურ პროზაში „ბედნიერი სიჩუმე“: „გმადლობ, ღმერთო, რომ მიწყალობე ასეთი საჩუქარი — პარიზი“.

ბედნიერი სიჩუმე — პოეზიის განზომილებაში არსებობს და ის გუსტავ ფლობერმა აღმოაჩინა, დახვეწილი სტილის ფრანგმა დიდოსტატმა.

ლია სტურუამ კი, ჩვენი დროის არაჩვეულებრივმა პოეტმა, თავის პარიზულ დღიურებს სათაურად დაარქვა და ამგვარად გამოხატა უძღურება შთაბეჭდილებათა სრულყოფილებით გადმოცემისა, უფრო ზუსტად, იმ განცდის სიტყვაში მოხელთებისა, რომელიც გეუფლება პარიზში მოგზაურობისას.

ეს ეხმიანება ბიბლიურ „დუმის სიბრძნეს“, როცა სიჩუმეში განიცდი იმას, რასაც უმნიშვნელო ჩქამიც კი დაარღვევს და გააუფერულებს.

პარიზი — ღია სტურუასთვის „შთაგონების ნუთებში“ შექმნილი: „ნამახული, ნვეტიანი გოთიკა, ჯერ ბაროკომ დაამძიმა და მოაგლუვა, მერე როკოკომ ჩაახუჭუჭა... პარიზი მაინც ამ სტილებზე მაღლა დგას, როგორც პოეტი, რომელმაც კლასიციზმიც იცის, რომანტიზმიც, პარნასი, სიმბოლიზმი, მაგრამ „აქვს მკერდს მიდებულ ქნარი, როგორც უნდა“, ლიტერატურული თეორიების თავზე რომ ცაა, იქ ცხოვრობს, სადაც ყველანაირი გუმბათი, ნვეტი, ლოგიკა იშლება და სინათლის მეტაფორაში ერთიანდება“.

ეს ნაცნობი, მაგრამ თანვე უცნობი პარიზია ქართველი პოეტის პრიზმაში „გარდატეხილი“.

პოეტი ღია სტურუა პარიზს ხვდება, როგორც სულით მონათესავე პოეტს. ამიტომაც არის მათი „დიალოგები“ ასეთი ხატოვანი, პოეტური. პარიზი თავისი უბრალო ქუჩებითა თუ ღირშესანიშნაობებით „უყვება“ თავის წარსულზე, ანმყოსა და მომავალზე, ტკივილსა და სიხარულზე, ღია სტურუას კი მას აცნობს მეოცე საუკუნის 90-იანი წლების თბილისის სევდას, თავის ბავშვობასა და სიზმრებს და ხდება ზიარება. მერე ერთად მიუყვებიან რივოლის ქუჩას კონკორდის მოედნისაკენ, „მერე ვანდომი, სადაც სინათლე უფრო კამერულია, აბრეშუმგადაფარებული“.

მონმარტრის კიბე, „აქოშინებული, სადაც ხატავენ...“ და მთანმინდის კიბე... ამ კიბის მოგონებას ბავშვობაში მიჰყავს პოეტი. პარიზულ შთაბეჭდილებებში რამდენიმე ასეთი მოგონება შემოიჭრება, რომლებიც ნოველებივით იკითხება, მაგალითად, ბეზიის სიცოცხლის უკანასკნელი ნუთების გახსენება. ბეზიამ შეაყვარა კლასიკური მუსიკა... მან გაუფაქიზა მზერა, რომ სხვანაირად დაენახა სამყარო და ერთი ამგვარი განსხვავებული მზერის „აღმოჩენა“: მარა — „ნარინჯისფერი ყვავილი“: „ჩემს ეზოში, პატარა ქუჩაზე, სადაც აკაციის ხეები იდგა, მარგარიტა გოტიე ცხოვრობდა... მარა შევალე დაირქვა და ნამდვილ გვარს აღარ ამხელდა... შეიძლება „მანონ ლესკო“ წაიკითხა, დე გრიესგან ისესხა შევალე და თავის გვარადაც აქცია?“. მარას სევდიანი ისტორია საუცხოოდ ამხელს, რა მიმზიდველი თხრობა შეუძლია პოეტს, როგორ შეუძლია პატარა ადამიანის გმირად ქცევა და მკითხველის სამყაროში დაუენწყარ ხასიათად შემოყვანა.

დრო უმონყალოდ ანადგურებს ყოველივეს, მოგონებების გარდა, და რა ძვირფასია ის მოგონება, რომელიც ყოველდღიურობით გაფერმკრთალებული სიცოცხლის მშვენიერებას შეგაგრძნობინებს.

ასეთი მოგონებაა ღია სტურუასთვის პარიზი, რომელსაც ნაგვიანვე სიყვარულს უწოდებს. ეს არის მის თვალში, გულსა და გონებაში არეკლილი ქალაქი, იქ ნანახი პეიზაჟებითა და სიზმრებით. მკითხველსაც ეუფლება განცდა რაღაც სიზმარეულისა, ისეა გადანული რეალური და წარმოსახული, მაგრამ, რაც მთავარია, ისეთი ცოცხალია სტრიქონები, ისეა დამუხტული ეს შთაბეჭდილებები ენერგიით, რომ შენც უცნაურად ივსები და იხიბლები, ავტორთან ერთად დადიხარ შორი და უცნობი ქალაქის ქუჩებში, უცხო ყვავილების სურნელით იჟღინთები და სხვანაირად ხედავ ცას, მინასა თუ ადამიანებს.

ღია სტურუასთვის ცოცხალია განცდა იმისა, რომ სიცოცხლე ღვთის შემოქმედებაა, სამყაროს გაღერებაში გამოფენილი, ადამიანები კი ამ გონებაშიუნვდომელი შედეგის პერსონაჟები არიან.

ეს არის მხატვრული ტექსტი, რომლის წაკითხვა პოეტად გაქცევს, არა „ქალაქზე რითმებით“ მოლაპარაკეს, არამედ უფრო მგრძნობიარესა და მეოცნებეს, რეალობის მიღმა არსებული სამყაროსკენ მიმსწრაფს.

ეს პროზა ღია სტურუას პოეზიის განუყოფელი ნაწილია — მისი პოეტიკის ამსახველი. ცალკეული ეპიზოდი — თეთრი ლექსია — თხრობის მდინარეებაში ჩართული.

პარიზში გაუჩნდა პოეტს განცდა, რომ არსებობს „ესთეტიკური სათნოება“ — მშვენიერი, ნათელი და სიკეთე — მათი ერთობლიობა და იგივეობა. ეს ხომ ღვთის აღმწერი ეპითეტებია. იგივე განიცადა ესპანეთში, პრადოს მუზეუმში, ელ გრეკოს ტილოების თვალიერებისას. წმინდა პოეზის საუფლოში, როგორც გალაკტიონი იტყოდა „საღვთო ბილიკები“ მიდიან. ასე გადაეწვინება ერთმანეთს რწმენა და პოეზია.

და ბუნებრივად ჩნდება აზრი: „პარიზიც კათარზისია“, თავისი ისტორიითა და დღევანდელით, ქუჩებითა და კაფეებით... მკვდარი და ცოცხალი ხელოვანებით.

ავტორს „მზიური თვალი“ აქვს. ყველაფერში უცნაურ გამოსხივებას ამჩნევს. „ხასხასა ბალახის შუქი“ — რეალიზმს ფერს უცვლის.

მისი პარიზული სიზმრები ამხელენ წყურვილს, თბილისში, 90-იანი წლების ჩაბნელებულ და ჩაჟამებულ ქალაქში ნაილოს ეიფელის კოშკი და ბობური, მაგრამ როგორ? „რა საკითხავია. კოშკი ნელ-ნელა ივლის, თან ცას გაკანრავს წვეტით, წვიმას გამოადენს, ვარსკვლავთცვენას მოგიწყობს, თითქოს თუთის ხე დაბერტყეს.... „ბობური“ (პომპიდუს ცენტრი) მატარებელივით წამოვა: წითელ-ყვითელი ვაგონები, ლურჯი მილები, საიდანაც მწვანე კვამლი ამოდის“.

პარიზი — გარდაცვლილი ესთეტიკის ქალაქი. მაგრამ ეს გარდაცვლილები არსად არ წასულან და ლანდებად დადიან ქალაქში. ამიტომაც არის, რომ თბილისიდან ჩასულ მშვენიერ პოეტს ხშირად ხვდებიან ქუჩებსა და მუზეუმებში. მათი დიალოგი უხმოა და უცნაური, მაგრამ პოეტი მკითხველს უშურველად გადმოუთარგმანებს, რომ მანაც იგრძნოს და დაინახოს ის, რაც აქამდე უცხო და უცნობი იყო: „იმდენს დავდივარ, თითქოს ფეხებში ზმნა ჩამიდგეს“. და ამ სიარულისას ხედავს: „კისერზე თოკმობმული ვიიონი მოდის, წითელი, ახლაგატყავებული ძროხასავით, რომლის ჩაქრობა უფრო ძნელია, ვიდრე ხანძრის“. მისი აჩრდილი თან დაჰყვება და შეახსენებს:

„და რამდენს იწონის ეს უკანალი,  
კისერი გაიგებს მალე“.

მას მოჰყვება ყვავილივით დამჭკნარი რემბო. მოკვეთილი თავი და ფეხი მიხტიან მეტროს ლიანდაგზე, ფეხი პირდაპირ გულში ურტყამს დახვენილ ვერლენს: „ნიუანსები, ელფერები, ნახევარტონები“.

„შევდივარ ნოტრდამში და სანთლებს ვუნთებ მკვდარ პოეტებს“.

პოეტი აქ ხვდება გალაკტიონსაც, თავის „სამშობლოს“ და მასთან ასე საუბრობს:

„— შენ რომ პარიზში გეცხოვრა, რას იზამდი?“

„— იყო შარლ ბოდლერი, მწარე და ძვირფასი“. აბსენტს დაველევი და ნოტრდამიდან გადავხტებოდი.

-ეიფელიდან არა?

— ეიფელი თქვენი თაობისაა. მე და გოთიკა უფრო ვენყობით ერთმანეთს. თითისტარივით იჩხვლიტება მისი წვეტები. მერე მოვა ვინმე შენისთანა და გამაცოცხლებს.

— მართლა გრძნობ ჩემს სიყვარულს?

— ბუნდოვნად, როგორც სიზმრების გადაზნექილ წელს.

— ჩემი ყველაზე საყვარელი მეტაფორა.

— მართლა? შენ რომ კიდევ ერთი ქალი გიყვარს?

— მარინა. არ შეხვდით სადმე ერთმანეთს?

— კი. ჰაერისგან ჩაის აყენებს და მერე ჭურჭელს რეცხავს.“

გალაკტიონი და მარინა ცვეტაევა — პოეტის თანამდევნი, რომელთაც ყველგან და ყოველთვის ხვდება.

ლია სტურუა მეტაფორებით ფიქრობს და წერს, სხვანაირად არ შეუძლია გადმოსცეს, რასაც ხედავს. და ყოველივე ფერწერულ ტილოდ იქცევა. მათ შორის, „პარიზის სტომაქი“, რომელშიც „მცხუნვარე წითელი ბატონობს“.

ამ ქალაქს ისედაც კარგად იცნობდა პოეტი, მაგრამ ახლა რა დახვდა? „ახლანდელი მონმარტრი ჩემზე ჟოლოსფრად შეღებილი

ოთახის შთაბეჭდილებას ტოვებს“, „წმინდა პარიზული ბოჰემა შეიცვალა აღმოსავლეთის კევივით განწელილი სიტკბოთი, ზანგების რიტმით“.

პარიზი ავტორს თითქოს მშობლიური ტკივილებისაგან დროებით ათავისუფლებს, ავინყებს, რათა შემდეგ უფრო დაიტანჯოს სინამდვილესთან პირისპირ შეხლით; „მონპარნასზე მოდილიანი დაფრინავს და ბალზაკის რაბლეზიანური ძეგლი დგას. მძიმედ, თბილისურად მტკივა თავი“.

რა არის თავისუფლება?

როდის არის პოეტი თავისუფალი? მაშინ, როცა სინათლითა და სითბოთი სავსე კაფეში ზის და წერს „ხალხით სავსე სიმარტოვეში“, თუ ზღვას რომ უყურებს, უსასრულოს და მაინც „ადამიანის თვალისთვის აფრების თეთრი ქინძისთავებით შეკრულს, სალამოობით სისხლის გუბებთან?“

და კიდევ: თავისუფლება და მარტოობა — არის თუ არა ეს ორი სიტყვა მნიშვნელობით ტოლფასი?

პოეტი იგონებს, რომ ერთ დღეს საკუთარ თავს პოლ ვალერის წიგნი აჩუქა. „არის რაღაც საკრალური თავის მოტყუებაში“.

და მკითხველიც დაასკვნის, რომ მარტოობაც და თავისუფლებაც თავის მოტყუებაა. ადამიანი ყოველთვის რაიმეს თავდასხმასთან: ადამიანებისა თუ საგნებისა, სურვილებისა და ოცნებებისა. თუმცა, რომ არა თავისმოტყუების ტკბილ-მწარე სიტკბო, არც ეს წიგნი დაინერებოდა.

პარიზმა გააცნო პოეტს კლოშარები — ქუჩის მხატვრები, თავისუფლად რომ ხატავენ ტროტუარებზე, თუმცა შეიძლება კი იყო თავისუფალი, როცა სხვაზე ხარ დამოკიდებული, იმიტომ ხატავ, რომ საარსებო ფული გინყალობონ ცნობისმოყვარე გამგლელებმა.

დადებარ პოეტთან ერთად პარიზის კაფეებში, ბასტილის მოედანზე, ოპერაში, სადაც „ტრავიატა“ გადის. და მასთან ერთად მაინც სძლევს თითქოსდა დაუძლეველ სიმარტოვეს: „ჰაერის ნასვრეტში პეპელა გამოძვრა ფრთებით და შუქით შემეხო, სიხისტე დამირბილა“.

„წავიდეთ ორანჟრიში! — ამბობს ელგუჯა. მე იქ ხაიმ სუტინი მელოდება, მას მონე, პიკასო — ინტელექტუალების თამაში ფორმითა და ფერით, და არა გიჟის თავის ხეთქება სიკაშკაშეზე“.

სიტყვა, ფერი, ხმა — ხელოვნების „წმინდა სამება“ და მეოთხე — სურნელი, სამივეს თანხმლები — პოეტის თანამდევნი. ამიტომაც არის, რომ პარიზში მისი ფიქრის მდინარეა მუდმივად პოეტებს, მხატვრებსა და მუსიკოსებს დასტრიალებს. უჩვეულო და შთამბეჭდავია მისი დაკვირვებები ცალკეულ ტილოზე.

და მიდიხარ მასთან ერთად ლუვრში. „შესვლის წინ ჩემს თავს ვეკითხები: შეიძლება თუ არა აქ ჩემი დარღვეული პროპორციების შეტანა და ვენერა მილოსელის წინ დადგომა, თუნდაც ერთი ყალბი ბგერის გაჟღერება მის სრულყოფილებაში?“

ღია სტურუას სრულიად სხვაგვარად დაგვანახებს ცნობილ მხატვართა ტილოებს. ის საოცარ მეგზურად წარმოგვიდგება ხელოვნების სამყაროში და მის „ყველა შრეს“ მოგვახილვინებს.

როგორია ღია სტურუას თვალით აღქმული მარკ შაგალი? „ცაზე ისე ხომ ვერ გაივლი, როგორც მინაზე, ირიბად, აღმაცერი წვიმასავით უნდა იარო, ყოველ კაცსა და ქალს შუა, თუ ისინი იცნობენ ერთმანეთს, ყვავილების ბურქი ამოდის, ვილაცის მუცელში ბავშვი ქვივის, ვილაცისაში — ვიოინო. მინაზე კი ძროხა დგას, რძით სავსე, შენი პირველყოლილი სამშობლო. შეიძლება შაგალს მოვწონვარ კიდევ თავისი ციდან. ამას რომ გავიფიქრებ — ისეთი მაღალი ვხდები, თითქოს სი ბემოლის მწვერვალზე ვდგავარ“.

და მარკ შაგალის ცაში გაფრენილი პერსონაჟების არაჩვეულებრივი ახსნა: „მორიგი დარბევის შიში ხომ არ აიძულებს შაგალს ჰაერში ჩამოკიდოს თავისი ახლობლების ტანები, რომ მინა ვერ მიწვედეს, ვერ ავნოს, მით უმეტეს, როცა ისინი ფეხმძიმედ არიან ბავშვზე, ვიოლინოზე, ძროხაზე, ქალებიც და კაცებიც, ახალ სიცოცხლეს აჩენენ, ოლონდ, ცაში მშობიარობენ“.

ნიგნის ფურცლებზე შეხვდებით ვან გოგს — ქუდის ფარფლებზე დანებებული სანთლებით, ღამე სახატავად: „შუადღის მზე არ ყოფნიდა თავის გასაგლეჯად?“ ხაიმ სუტინს, ამადუო მოდილიანის, შალვა ქიქოძეს და კიდევ ბევრს, ხელოვნებისთვის თავგანწირულებს. მათ შორის, ირაკლი ფარჯიანს — სორბონას ტაძარში დაათვალიერა პოეტმა მისი გამოფენა: „სინათლეს რომ ლურჯი თვალები გაუკეთო, ადამიანის ფორმა მისცე, უფრო სწორად, მინიშნება ამ ფორმაზე და მოარგო ბიბლიის დაძველებულ სანთლისფერ ფურცლებს. ასეთია ეს სახარება. ანგელოზები, წმინდანები და ბატკნები, ცოცხალ არსებებთან მსგავსების მიუხედავად, მაინც სინათლეები არიან, ისეთი ელვარე, რომ თვალს ვერ გაუხსნორებ. როგორ იქმნება ასეთი თეთრი ფერი? საიდუმლო, რომელიც საფლავში ჩაიტანა მხატვარმა“.

ნიგნში პოეზია, ფერწერა და მუსიკა ერთმანეთს გადაეწვინება. ერთზე საუბარი ბუნებრივად იწვევს მეორესა და მესამეს. საუბრის სტილი და მანერა სამივეზე ერთნაირია — მეტაფორული, ექსპრესიული: „ვიოლინო მუსიკალურ ინსტრუმენტებში გამორჩეულად მიყვარს. იგი ჩემთვის ლურჯია, ისეთი ლურჯი, „რომელსაც ჩაღრმავების საოცარი უნარი აქვს. რაც უფრო ძლიერია ლურჯი, მით უფრო მკაფიოდ ეძახის ადამიანს უსასრულობისკენ, აღვიძებს მასში სევდას უმანკო ზეგრძნობადის მიმართ“ (ვ. კანდინსკი). ეს

ძლიერი ლურჯი რომ მოიპოვო, ვან გოგის ყვითელისა არ იყოს, სტიქიას უნდა გაურიგდე, ისეთი ელვარე ტკივილი აიტანო, თითქოს, ჭრილობაზე მარილი დაგაყარეს“.

„სინათლის წვეთიც არ ჩანს“ — ასეა დახატული შუალამე. ჰაერი „შელავათიანად, აჟურულად შავია“.

პარიზის სიმშვიდეს დროდადრო არღვევს თბილისის „კომმარნი“: XX საუკუნის ბოლოს თავსდამტყდარი არეულობა. ლია სტურუასთვის რევოლუცია იმ ადამიანთა მოგონილია, „რომელთა ბუნებაში ღმერთი ვერ ამარცხებს ქვეცნობიერის ფსკერზე გატრუნულ ობობას და იქსელება მისი შხამიანი ძაფებით გარემო და ეს ადამიანები ყველაფერს ანგრევენ, მოძმეებს კლავენ, ქვეყანას ლამის გადაშენების გზაზე აყენებენ“.

ავტორის აზრით, პოეტიც რევოლუციონერია, მაგრამ მისი ბრძოლა — „ეს არის ბრძოლა ჭეშმარიტების, პოეზიის არსებობისთვის“. ბრძოლის მიზანია არა მკვლელობა, არამედ მტრისთვის „მშვენიერის გამოცხადების“ ჩვენება.

ლია სტურუამ იცის ამ ბრძოლის გულუბრყვილობა, მაგრამ მაინც იბრძვის თავისი შემოქმედებით. მისი საქმე არ არის პოლიტიკა: „მე მინდა მაგიდასთან ვიჯდე და ვწერო“.

რაც მთავარია, უცხო ქალაქი ვერ აფერმკრთალებს სამშობლოს, პირიქით, მეტად შეაგრძნობინებს მის ღირებულებას: პარიზშიც, მხრებით ლოკოკინას ნიჟარასავით დააქვს თავისი სახლი, ჩვეულებები, ტრადიციები: „ნოტრდამის წინ პირიდან ზონარით ამოვახვევ ჩემს სვეტიცხოველს, დავხედავ, ცოცხალია, ისევე ისეთი მშვენიერი, სრულიად განსხვავებული გოთიკისგან და ორივე მიყვარს, დავკეცავ, ჩავაბრუნებ ნიჟარაში, გუმბათს ვერ ჩავატევე, შარავანდედად დამიმრგვალებდა თავზე და მე, აბსურდის ადამიანს, ღმერთთან მიმაახლოვებს“.

ღვთისკენ უამრავი გზა მიდის, ოღონდ ყოველ გზას სიყვარულით უნდა შეუდგე. პოეტისთვის, ამჯერად, ეს სამშობლოს სიყვარულია — ასე ცინცხლად განცდილი.

ერთ საღამოს გუჯი ამაშუკელთან ასეთი დიალოგი გამართა; „—ყოველ ღამე ოთხთავს ვკითხულობ... მაგრამ რას ნიშნავს ეს ქართული სული, რომელზედაც გაუთავებლად ლაპარაკობენ, შენც ახსენებ შენს წიგნში?“

გუნებაში მეცინება. ესმოდეთ იმათ, ვინც პატრიოტიზმის ნაკლებობას მატრალეზება ლექსებში!

—აი, შენ რომ ღამღამობით გაიძულე, ოთხთავი იკითხო“.

ამიტომაც ზის პრიზში და წერს თბილისზე. რატომ? „მხოლოდ აქ შეიძლება ისე წერა, თითქოს ანგელოზმა მოგკიდა ხელი და მუსიკასთან მიგიყვანა“. „ვწერ იმაზე, როგორი სქელი და ოქროს-



ფერი თაფლი დიოდა ერთ დროს ცაცხვებიდან, რომ შეიძლებოდა ცა დაგეპირქვავენინა და მისი ტკბილი ნაწილი ქილებში ჩაგესხა“.

პარიზთან რომანი მქონდაო, — აღიარებს პოეტი და ეს სიყვარული კვლავაც გაახსენებს ქალაქს: პარიზში, ალბათ, ისევ წვიმს: „ეს რალაცნაირი, ნატიფი წვიმა“. „პარიზის სუნი, ალბათ, ყოველთვის მომენატრება, სანამ ცოცხალი ვარ, შემწვარი ნაბლისა და ყავის სუნი, მზესავით ყვითელი სუნამოს ნაშთი ფლაკონებში, რესტორნების ჰაერი, ისეთი ეპიკურული და ელეგანტური, რაბლე და აპოლინერი რომ აურიო ერთმანეთში. მკრეხელობაა თუ ჩვეულებრივი მეტაფორა?“ არც ერთი და არც მეორე. ან ორივე ერთად, ან — ეს ცოცხალი განცდაა ქალაქისა, რომელმაც პირველად გაუჩინა სურვილი, რომ „ჩემი წიგნი პარიზის შესახებ, ჩემი ნერვების ერთი პატარა, ზღარბივით ეკლიანი გორგალი, ფრანგულად ითარგმნოს“.

ამ წიგნში, გარდა პარიზული შთაბეჭდილებებისა, სხვა წერილებიცაა.

„იქნებ მოკლულ ხარში ქალწულის ჩონჩხი ჭვივის“ — ამ ელვარე მეტაფორითაა დასათაურებული წერილი, რომელშიც პოეტი აღგვიწერს ესპანეთში მოგზაურობას. ლორკამ შეაგრძნობინა მას ესპანური სიტყვის ხიბლი — „დუნდე“: „ღმერთო, როგორ ჟღერდა ჩემთვის ეს სიტყვა! ციდან მიწაზე დანარცხებული დონ კიხოტის სევდიანი შვეული ხაზი, „უეცარი მოსახვევი, როგორც მკერდში დანა“ (ლორკა). იგი უთუოდ მამაკაცური სტიქია იყო, რომელსაც მე, მაშინვე, ჩემი საყვარელი ნარნარა ბგერების არეში მოქცეული ქალური სტიქია დავუპირისპირე (მწრლ); არილი, მინანქარი, მთვარეული, მაგრამ მორიელიც — აუცილებელი სამსალის წვეთი თაფლის სავსე ბადიაში“

„მიშგუ ლადელ სი“ — ასე ჰქვია სვანეთისადმი მიძღვნილ წერილს. ეს კი დალოცვაა სვანურ ენაზე: „ჩემი დღე შეგემატოს, ჩემი დღე — შენ!“

მხოლოდ პოეტი თუ იგრძნობდა სვანეთს ასე საოცრად. სვანეთი მისთვის პოეზიაა. მზესა, მთვარესა და ვარსკვლავებთან მეტაფიზიკური ნათესაობა მხოლოდ აქ შეიგრძნო ხელშესახებად“.

„დროის გრანულეები იცვლებიან, სივრცეში ჩხრიალებენ“.

„ჭიქასავით გამჭვირვალე ვერტმფრენით“ სვანეთის სანახებში მოგზაურობისას იგრძნო პოეტმა, რა ახლოს იყო მიღმურ სამყაროსთან: „ერთ ადგილას ელგუჯა დავინახე, მწვანე პერანგში, მწვანეთვალეებიანი, თვითონაც იყო და ბალახსაც აგრძელებდა, მთელი გზა მინდორივით მოგვედევდა, მთებთან წყდებოდა“. უშუა, უშგული, შხარა, მახვში, შხელდა... პოეტს მამაკაცური სტიქიის გამოვლინებად მიაჩნია. თეთნულდი, ლამარია, დალი — ქალურისა.

მკითხველიც სტრიქონ-სტრიქონ მიჰყვება პოეტს და რაღაც უჩვეულოს ეზიარება.

„მთებზე ხომ ადიან სვანები, ბოლომდე, ყინულის წვეტამდე, ჰაერშიც შეუძლიათ სიარული, დროებითი უკვდავებაც მისჯილი აქვთ“.

„ერთ პოეტს მაინც გულზე მოხვდებაო“, — პოეტების იმედი ჰქონდა ტიცინ ტაბიძეს, რომ გაუგებდნენ. ღია სტურუას წერილები შოთა რუსთაველის, გალაკტიონის, ვაჟა-ფშაველას პოეზიაზე იმის დასტურია, როგორ „სხვანაირად“ ესმით სულით მონათესავე ადამიანებს ერთმანეთისა.

„სული გვექონდეს უსპეტაკეს თოვლის“ — ამ ესეში გალაკტიონის პოეზიის სიდუმლოებებს „გამოგვითარგმანებს“ ავტორი. „ჩემებრ დიდ საიდუმლოს მე იქ მივესალმები“, — ხომ წერს ერთ ლექსში გალაკტიონი. ავტორი საუბრობს პოეტის გასაოცარ უნარზე, ისე გაეგლო ბანალობასა და უფსკრულს შორის გაჭიმულ ხიდზე, ოდნავადაც არ გადაქანებულიყო ან აქეთ, ან - იქით. იგი იყო კანონებისა და ჩარჩოების მიღმა და ვერავის „მეგობრობდა“. საინტერესოა, რატომ ვერ „მიიღეს“, იგი, მაგალითად, სიმბოლისტებმა? ამაზე წერილში საგულისხმო პასუხია მოძებნილი: მართალია, ორივენი რეცოლუციონერები იყვნენ, მაგრამ გალაკტიონი „კი არ ანგრევს, არამედ ჩვეულებრივს უჩვეულოდ აქცევს. სიტყვებს ისე განალაგებს ერთმანეთის, ადამიანისა და ღმერთის მიმართ, რომ მათი მშვენიერება გამაოგნებელი ხდება“.

საგულისხმოა ავტორის დაკვირვებები, თუ რა არსებითი განსხვავებაა სიმბოლისტებისა და გალაკტიონის ესთეტიკას შორის. მას შარღ ბოდლერი ზეესთეტიად მიაჩნია, რადგან აბსოლუტური სილამაზის ძიებაში იყო და ამან მიიყვანა სიმახინჯის კულტამდე. ღია სტურუას აზრით, გალაკტიონი მთელი თავისი ბუნებით ეწინააღმდეგება ამას: „უჩვეულო ხატი „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ მშვენიერების დაძლევიტ კი არ იქმნება, არამედ ამ მშვენიერის მოქცევით საკუთარ ხედვაში, თვალეებში, რომელთა ბროლი უფრო გამჭვირვალეა და მრავალნახნაგოვანი, ვიდრე სხვა ადამიანისა“. თუ ვალერიან გაფრინდაშვილს სიმახინჯე მშვენიერის ნილბად მიაჩნდა, „გალაკტიონს არ სჭირდება ნილაბი. მას ჩვეულებრივი სილამაზის ნიადაგიდან უჩვეულო მშვენიერება ამოჰყავს“. წერილში ამ „უჩვეულო მშვენიერების“ არაერთი მაგალითია დასახელებული, მათ შორის, „ივლისისფერი ყინვა“, რომელიც „სასწაულია“: „სუსხიცი იკბინება და სიცხეც. ორივეს სიღრმეში ჭინჭარი ცხოვრობს“.

ღია სტურუა გალაკტიონს ვაჟა-ფშაველას შვილად მიიჩნევს. მისი აზრით, მიუხედავად მათი ვერშეხვდრისა, „ვაჟას უკვე უყვარდა გალაკტიონი. მისი მთების სიმალლე-სითეთრეში, ჩვეულებრივი

თვალისთვის დაუნახავი, უკვე შექრილი იყო დაბინდული ქლიავის ფერი, ხოლო მზის ჩასვლა-ამოსვლაში — ადამიანური სიკვდილის ტრაგიკულობა და ღვთაებრივი აღდგომის უნარი. გალაკტიონი ვაჟა-ფშაველას თავიდან გამოდის, როგორც ზევსის თავიდან — ათინა პალადა — აპოლონური მშობიარე თავი, დიონისური სიგიჟის გამჩენი“.

ნარმოუდგენლად ფაქიზი მზერა აქვს ღია სტურუას, რადგან ის ხედავს, როგორ ადის გალაკტიონი „ჰაერის ზედა საფეხურებზე“.

ეს კომენტარები ცალკეულ ლექსზე სრულიად ახლებურად დაგვანახებებს ასე ნაცნობსა და საყვარელ სტრიქონებს. ღია სტურუა ურთულეს მხატვრულ სახეებს საოცარი ინტუიციით სწვდება და მკითხველს გააზრების ახალ გზებს სთავაზობს.

„რუსთაველი ჩვენი ლიტერატული სამშობლოა“ — ასე შთამბეჭდავად წარმოაჩენს პოეტი რუსთაველის მნიშვნელობას ქართველი პოეტისთვის. შოთა რუსთაველი — ვაჟა ფშაველა — გალაკტიონ ტაბიძე — ქართული პოეზიის წმინდა სამებასავით წარმოჩნდება წერილში „რათა ერთი? მაშ, რამდენი?“

შოთა რუსთაველის სიტყვები ავტორისთვის პურია, რომელიც სულიერი არსებობის სიჯანსაღეს განაპირობებს. ამ წერილში არის საგულისხმო დაკვირვებები, ზოგადად, „ვეფხისტყაოსანზე“ და მის ცალკეულ სტრიქონზე: „მთელი თავისი მულაზანზარებითა და გულანშაროებით რუსთაველი ძალიან ქართულია და რაც ჩემთვის, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, მას უკვე უყვარს ვაჟა-ფშაველა, თორემ რატომ იფიქრებდა ქვაზე, ამხელა ოქროს რენესანსის შემთხვევლი, ცხენების ზურგზე რაინდობის ინსტიტუტის შემდგმელი მე-12 საუკუნეში?“. ამგვარი ფიქრი და მსჯელობა მკითხველს სულ სხვანაირად დაანახებს რუსთაველს, მეტს აღმოაჩინებებს და კვლავ და კვლავ მიაბრუნებს პოემისკენ, რათა იმ მაღალი გადმოსახედიდან შეხედოს ქართული პოეზიის ანმეოსა თუ მომავალს. რუსთაველი „გაიძულეს“, პოეზიის ესთეტიკის კანონების ერთგულებას, ქართული ენის ღირსების შემჩნევას, პატივისცემასა და გაფრთხილებას.

ღია სტურუას ესეები გამოირჩევა განსაკუთრებული ენერგეტიკითა და ემოციურობით, ის არა მხოლოდ კითხულობს პოეზიას, არამედ თითოეული სიტყვას ცოცხალი არსებასავით განიცდის, ის თვითონ ურთიერთობს ამ სიტყვებთან და მკითხველსაც ასწავლის ამ საოცარ თამაშს, რათა მან უკეთ გაიკვლიოს გზა რუსთაველის, ვაჟა-ფშაველასა თუ გალაკტიონის იდუმალი სამყაროებისაკენ.

როცა ვაჟაზე წერს, გრძნობ, როგორ არის ავსებული მისი პოეზიით, როგორ ცდილობს მკითხველმაც შეიგრძნოს მისი გან-

ცდილი: „მე, წყალნალეულ ურბანისტს, მთები ერთი ხელისგან-  
ვდენაზე მაქვს, მაგრამ ესენი შინაური, მოთვინიერებული მთებია,  
სახლებიც დააშენეს თავზე, მხარი არ გაუქნევიათ, არ გადმოუგ-  
დიათ. მთა რისი მთაა, ადამიანი ქვევიდან თუ არ შეჰყურებს, თუ არ  
უყვარს და ეშინია, ერთსა და იმავე დროს. არც ერთი გეოგრაფი-  
ული მთა არ მყვარებია ისე, როგორც ვაჟა-ფშაველას მთები, თან,  
ადამიანურად რომ ელიან, თან ღვთაებრივად არ ჭლექდებიან და  
არ იხოცებიან“.

სამივეს პოეზია ავტორისთვის „ესთეტიკური სატნოებაა“,  
სამივესთან მიახლება იწვევს კათარზისს. ისინი ერთმანეთს გუ-  
ლისხმობენ და განაპირობებენ. ისინი, მართლაც, „ადამიანისა და  
ღვთის ნაზავნი“ არიან.

ეს წერილები ღია სტურუას შემოქმედების ერთი შენაკადია,  
რომელიც ამხელს, რომ ის „მშვენიერების გამოცხადების“ მოლო-  
დინშია და მუდმივად „ფხიზლობს“, ამიტომაც ხშირად ხდება სიტყ-  
ვის სასწაულების მონმე. შემდეგ ამ სასწაულით მოგვრილ სიხა-  
რულს მკითხველსაც უზიარებს და ყოველდღიურობას იმ „მა-  
რილს“ უმატებს, რომელსაც პოეზიის მაღლი ჰქვია.

### მონოლოგების რომანი

ენის რაციონალისტური ექსპლუატაცია ლიტერატურული კვლევის ყველაზე საიმედო გზად არ მესახება. მიუხედავად ამისა, მიჭირს დერიდას აბსოლუტისტური პათოსის გაზიარება, რომ სასაუბრო ენა წერილობითი ნიშნობრივი სისტემისაგან განსხვავებით ადამიანის რეალურ ცხოვრებასა და მის ესთეტიკურ ცნობიერებას შორის საიმედო შუამავლად არ გამოდგება. ენის პროდუქტიულობა და აპერცეფციულობა მის ფუნქციურ მრავალფეროვნებაშია.

პრაგმატული მეტყველება ლიტერატურის საკუთრებაც რომაა, ამას კიდევ ერთხელ მონიშნავს ზურაბ სამადაშვილის რომანი „ხმაურიანი დღეები“, რომელიც სამი გმირის მონოლოგებზეა აგებული, სოციალური და ესთეტიკური კონტექსტები კი სასაუბრო ფორმებშია თავმოყრილი. ამ მცირე თხრობებს კომპოზიციური ჩანაფიქრიდან მომდინარე ზოგადი ფორმულით — „მე და ჩემი წარმოდგენები“ — მხოლოდ პირობითად შეიძლება შინაგანი მონოლოგები ვუნოდოთ. სინამდვილეში თითოეული გმირი საკუთარი შეხედულებების, ძალაუფლებისა და ავტორიტეტის დასაცავად იბრძვის. ხმათა შეჯერების საფუძველზე კი გასული საუკუნის ოთხმოცდაათიანი წლების დასაწყისის საქართველოს სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების სურათი იშლება. უფრო ზუსტად, რომანი აფხაზეთის ომის პერიოდს მოიცავს, როცა ქვეყნის აღმოსავლეთი და დასავლეთი განსხვავებული წესით ცხოვრობს — ზოგი მტერთან ბრძოლას ეწევა, ზოგი — თანამემამულის ტყვიას, ზოგიც მსუყე ლუკმისა და თბილი ადგილის ძიებაშია. ღირებულებათა უღმობელი ურთიერთშეჯახების ამ ორომტრიალში თითოეული ხასიათის მიღმა არა მხოლოდ ინდივიდუალური, სოციალურ-ტიპობრივი მორალი და ეთიკა იკვეთება, რომელიც საზოგადოების ცალკეული ჯგუფების ინტერესებს, გეზსა და ზნეობრივ არჩევანს განსაზღვრავს. ამ დროს უკან იხევს აბსოლუტურად მიჩნეული ფასეულობები და წინა პლანზე ძლიერი გამლიზიანებლები, ბრჭყვიალა შუქნიშნები, ხშირად გარეგნულად მატყუარა შაბლონები და ნონფიგურაციები გადმოდის. ამ დროს განსაკუთრებით მძაფრდება ერთგვაროვანი, ამორფული მასისათვის (უმრავლესობისათვის) დამახასიათებელი ადამიანის, მოვლენის, ნიშნის ფეტიშიზმი, როცა საგნებსა თუ ქცევებში მათი აღმატებულება გვხიბლავს და არა — უბრალოება (საუბარია არა საგნის უნიკალობაზე, არამედ მისი მნიშვნელობის ტოტემისტურ გაზვიადებაზე). ამგვარი სოციალური ასტიგმატიზმიდან იბადება ბელადიზმის კულტიც, რომელიც პოლიტიკურად უმნიშვარი საზოგადოებისათვის ძნელად

მოსანელებელია: „თუ მოდის სამი მანქანა, იქიდან ერთი — ლიმუზინი, უმრავლესობა ამ ლიმუზინს ხედავს, დანარჩენს — ვერა, გესმის? დგას ხუთი კაცი, იქიდან თუ ერთია რალაცით გამორჩეული, დანარჩენებს ვერ ამჩნევენ. ეს უმრავლესობის თვისებაა. ამას შეგნებულად კი არ აკეთებენ, უბრალოდ, ადამიანის თვალსა და გონებას არ შეუძლია ყურადღების გამახვილება ერთდროულად რამდენიმე საგანზე, ნივთზე, საკითხზე, ადამიანზე!“

ის, რაზეც გმირი გვესაუბრება, ჩვეულებრივი მოვლენაა, თუკი ამგვარი ხედვა ურთიერთგულგრილობისა და გარემოზე აგრესიის ინსტრუმენტად არ იქცევა.

ცხოვრებაცა და ხელოვნებაც ხშირად ქცევის გეგმიურ მოდელირებას გვთავაზობს. მაგალითად, პურიტანიზმის ამოსავალი ადამიანის დაბადებიდან ცოდვილიანობისა და მანკიერი ბუნების გამომზეურება იყო. ამიტომ პურიტანული მორალი საშინელი სამსჯავროსაგან თავის დასაღწევად საზოგადოებრივ ქცევაზე ყოველწამიერი კონტროლისა და ზედამხედველობის დაწესებას მოითხოვდა. ევროპულმა განმანათლებლობამ ამ მოთხოვნაში პიროვნების თავისუფალი ნების შეზღუდვა დაინახა და რაციონალიზმთან ნაჯვარი ლიბერალიზმის ნიშნით „ძველი ჟანრის“ კლერიკალურ კანონებს ინვარიანტული ფასეულობებიც ზედ გადააყოლა. მეორე უკიდურესობას თითიდან გამონოვილი სიტუაციური აუცილებლობის ლოგიკით ნასაზრდოები ტერორებისა და ტირანიების გამართლება მოჰყვა. თუკი ამ ზოგად მონახაზს მუშა სქემის სახით წარმოვიდგენთ, იოლად დავრწმუნდებით, რომ ბოლო ორი ათწლეულის საქართველოში იგი წარმატებითა და სრული დატვირთვით მუშაობს. ახალი ტიპის „შეგნებათა“ ჩამოყალიბებამ, ბუნებრივია, ხელოვნებაში ახალი ტიპის მხატვრული გარემო და პესონაჟები მოიყვანა.

ზ. სამადაშვილის რომანში (რომანიც, ვფიქრობ, პირობითი სახელწოდებაა. იგი ერთსა და იმავე მოვლენებზე სამი გმირის სუბიექტურ დაკვირვებათა, ე.წ. მცირე ნარატივთა, კრებულია) მამათა თაობის ორ პერსონაჟს, გივისა და აბესალომს, თავისთავად ღირსეულ ადამიანებს, უჭირთ ისტორიულ-კულტურული მიჯნის გადალახვა სურთ რა საკუთარი ღირებულებრივი სამყარო მთელი საზოგადოების ერთიანი საზრისის გამომხატველად აქციონ. სიახლეთა მიღების დაქვეითებული უნარის გამო ისინი კოორდინატთა ძველ სისტემაში ცდილობენ ახლისათვის ნიშის პოვნას, რითაც სხვისა და საკუთარი თავისთვისაც უპერსპექტივობის განაჩენი გამოაქვთ. ასე იბადება შეუთავსებლობისა და უნდობლობის კულტურა. ამ შემთხვევაში მოძრაობის ვექტორი ევოლუციის პროცესის საპირისპიროდ, წინიდან უკან, წარსულისაკენაა მიმართული და ძველის ნანგრევებზე ახალ პარადიგმებს უჭირსო ფეხის მოკიდება. ცხოვრების მღვრიე ნაკადს უამრავი ლექი მოჰყვება და

იზუდებს ყველგან — პირად ურთიერთობებში, ტრადიციებში, სოციალურ ქცევებში, ენაში. ლოკალური კულტურა აქტიურად ვერ ეწინააღმდეგება „ჯანგვა-აღდგენის“ ამ ისტორიულ პროცესს, ყველაფრის მონელებას ცდილობს და აღიარებს ე.წ. „მაქსიმალური ენტროპიის“, კულტურის ელემენტთა თანასწორუფლებიანობის, პრინციპს. ღირსებასა და უღირსობას, სიკეთესა და ბოროტებას, გმირობასა და სიმხდალეს, სიბრძნესა და უმეცრებას თითქოს წარმატების თანაბარი შანსი უჩნდება, მაგრამ სიბრყველასა და უმეცრებას მაინც უფრო მეტი, ვინაიდან უმეცრება თავისი ბუნებით აგრესიულია და არ ცნობს საკუთარ შესაძლებლობათა საზღვრებს:

„მერე რა, რომ ორი შვილის მამა გამრავლების ტაბულას ახლა სწავლობს. უარესიც ბევრი მინახავს (მაგალითად მამამისი, ბატონი ბუხუტი, მწერალია და წერა-კითხვა არ იცის). ათი წუთი დაჰყო ჩემ გვერდით და გამათავა კაცი: წნევამ ამინია, გული ამიჩქარდა, ჰაერის უკმარისობა დამეწყო. ყველაზე მეტად უფიცობა მძულს. უფიცი კაცი, როგორც წესი, მატყუარაა. მატყუარაზე საზიზღარი კი ვინდა უნდა იყოს! კალკულატორი ეჭირა ხელში, დავხედე, ელდა მეცა: კლავიშებზე ყველა რიცხვი გადაშლილიყო (გამრავლების ტაბულას სწავლობდა — ზ.გ). ენერგეტიკული ვამპირია ნალდა“.

საკუთარი უტიფრობის წყალობით მოიპოვეს სოციალური და ქონებრივი პრივილეგიები „ტვინის ათაშანგით“ შეპყრობილმა უნიჭო მწერალმა ბუხუტიმ და მისმა აზროვნებადაქვეითებულმა ვაჟმა უშვერი მეტსახელით — „ცნობილი მინეტოლოგი“. მათი განუკითხავი „თავისუფლება“, „ენერგეტიკული ვამპირიზმი“ დამთრგუნველია და სპობს ყველა ღირებულებრივ იერარქიას, ღვთითკურთხეული მადლით დაწყებულს და ადამიანური ურთიერთობებით დამთავრებულს:

„ცნობილ მინეტოლოგთან შეხებისთანავე ნებისმიერი გასაღები ორ-სამ დღეში იყვანება, სკამები იმტვრევა, კედლიდან ბათქაში ცვივა, ადამიანს რაღას უზამს! არადა, სიმალლეში ორ მეტრს უკაკუნებს, რა ჩემი ენერგია ეყოფა ამ ჩემისას... განსაკუთრებით შვიდჯერ რვა და ექვსჯერ შვიდი ეშლებოდა, მაგრამ ნელ-ნელა რაღაცა აითვისა. უკვე იცის მილიონს რამდენი წული უნდა მიუწეროს“.

საზოგადოებრივი ჰარმონია-დისჰარმონიის საკითხს გარემოსთან პიროვნების იდენტიფიკაციისა და მიჯაჭვულობის ხარისხი განსაზღვრავს. საბედისწერო შეუთავსებლობის აღმოჩენისას სამყაროს უტოპიური სანიშნიდან ვუნწყებთ თვალთვალს და, ნებსით თუ უნებლიედ, თვითშეზღუდვის მექანიზმი ირთვება: „როცა მიულწვევლ რამეზე ფიქრით იძინებ, მეორე დღეს რეალურად გასაკეთებელი საქმეც მიულწვევლი ხდება. გესმის? მაქსიმალურად უნდა შეზღუდო ფანტაზია. იფიქრე, რომ დილით დალევ ჩაის და მართლაც დილით დალიე ჩაი. რა არი ამაში ძნელი?“

ასე ჟღერს მამათა თაობის სულიერი მყუდროების ფორმულა. ერთი მხრივ, ეს პირდაპირი მონოდებაა რღვევისა და უძრავობისაკენ (მსგავს პროცესებს, რომელსაც ფრენის ფუკოიამა ატომგულის გახლეჩას ადარებს, ოჯახურ ფასეულობათა მოშლამდე და მამათა ავტორიტეტის გაუქმებამდე მივყავართ); მეორე მხრივ, საქართველო კულტურის სამხრეთულ ტიპს განეკუთვნება, სადაც ცხოვრების ტრადიციული პროექტები ძნელი ნასაშლელია და სწორედ ესაა ჩვენნაირი მცირერიცხოვანი ერის გამძლეობის არსებითი პირობაც.

ზურაბ სამადაშვილის რომანის ახალგაზრდა გმირი ტრავმირებული თაობისათვის ნიშანდობლივი გაურკვეველობის სინდრომითაა შეპყრობილი, თუმცა, სალი განსჯის უნარი არ დაუკარგავს. მას, ერთი მხრივ, მამის მორალური ავტორიტეტი ექაჩება, მეორე მხრივ — ქუჩის „აკადემიის“ მიერ ნაკურთხი დაუნერვლი კანონები, მესამე და ყველაზე მთავარი — პიროვნული ინდივიდუალობის მტკივნეული განცდა. საკმაოდ გამოკვეთილი სოციოენერგეტიკული ველის, კომუნიკაბელობისა და ქარიზმის მიუხედავად, ჩვიდმეტი წლის ყმანვილი საკუთარი აზრების ტირაჟირებას თითქოს უფრთხის, რათა ინდივიდუალობა გარშემომყოფთ სისუსტედ არ ჩაუთვალონ, ანუ მუშაობს სოციალური უგზოობისათვის დამახასიათებელი გადაბრუნებული მორალის პრინციპი.

არსებობის ამ ტრიქოტომიაში ეჭვებით დანაღმული კულტურის სტრატეგიული სვლები იკვეთება, რომლებშიც დროის იპოსტასებია ჩაბუდებული, ანუ რა მსხვერპლს მოითხოვს ჩვენგან წარსული, რას გეთავაზობს აწმყო და რას გვპირდება მომავალი?! პირველი ორისგან განსხვავებით, უკანასკნელი მთლიანად ჩვენს ხელთაა. უფრო ზუსტად, დღეს დაუგეგმავი მომავალი გაუთავებელი წარუმატებლობის მიზეზად შეიძლება გვექცეს.

სათნოება, სოკრატული გაგებით, საკუთარ თავთან თანხმობაა. პლატონმა სათნოების თანდაყოლილი, მაგრამ გასაღვივებელი სოციალური ინსტინქტის საზღვრები გააფართოვა. მან სამი სათნოების — სიბრძნის, ზომიერებისა და სიმამაცის, ჰარმონიული თანაყოფნის საფუძველზე წარმოგვიჩინა მეოთხე, უმთავრესი სათნოება — სამართლიანობა, როგორც სინდისის თანხმობა მოვალეობასთან. აქედან მომდინარეობს ქცევის უმთავრესი იმპერატივიც — მოექეცი სხვას ისე, როგორც გინდა, რომ მოგექცენ. მაგრამ ეს კავშირი კონვენციური ხასიათისაა და თუკი ერთ-ერთი მხარე არღვევს პირობას ან ზომიერებას, ურთიერთობები იშლება ან ჰიპერტროფირებულ ხასიათს იძენს.

დარღვევები სხვადასხვა სახისაა. მაგალითად, ტოლერანტობის ჩვენეული გაგება რიტუალური მორალის დასაფუძვლებას უფრო ჰგავს, ვიდრე მდგომარეობით ნაკარნახევ აუცილებლობას. ერთ ნაწყვეტს გავიხსენებ ზურაბ სამადაშვილის თხზულებებიდან:



„მამაჩემთან ბლადიუნით გახურებული ამერიკელი რამდენიმე ნახტომით უახლოვდება ჩრდილოში მსხდომ ქალებს და ხის გრძელ სკამს ფეხს ურტყამს. სკამი ყირავდება, ერთმანეთზე ჩაბლაუჭებული ქალები კი მიწაზე დანარცხებისაგან გაჭირვებით იკავებენ თავს.

— თაიმ, თაიმ! — სრულიად სხვანაირი, გაკაპასებული სახით ღრიალებს ამერიკელი და საათზე ხელს იტყაპუნებს, — ვრემია!

— შესვენება გვიან დავინწყეთ, ბილ! — თავს იმართლებენ ქალები, — ოცი წუთით გვიან, ოცი წუთით, — თითებს ფარჩხავენ, — გვიან დავინწყეთ.

— თაიმ, თაიმ! — ხელის კვრით მიერეკება ბილი, — ვრემია! — მერე ჩვენკენ იხედება და თვალს გვიპაჭუნებს.

— გულაობს ეს ბოზი — იცინის მამაჩემი.

ვიფიქრე, ცემით სულს ამოხდიან-მეთქი, ესენი კი იცინიან.

— უკვე მეორედ აკეთებს ამას, — ამბობს ძია აბესალომი, — ერთხელაც ვინმე ტყვიას დააჭედებს შუბლში. წარმოიდგინეთ, ამერიკაში სამუშაოდ ჩასულმა ქართველმა იგივე რო გააკეთოს, რა დონის ველურებად გამოგვაცხადებენ“.

ბუნდოვანი პროტესტის მკრთალი კონტურები ამინდს ნაკლებადაც ცვლის. შესაბამისად, ამ ნაწყვეტში ნებაყოფლობითი მონობის კლასიკური სურათი იხატება.

როცა პიროვნებას, ქვეყანას თავისუფლებისკენ ლტოლვა უჩნდება, ძალადობის ნებისმიერ გამოვლინებას გამოხს მიუხედავად იმისა, შენიანია მოძალადე თუ — სხვა, ვინაიდან იქ, სადაც მონობაა, არავინაა თავისუფალი. ამერიკული სახელმწიფოებრიობის გარიჟრაჟზე ბენჯამინ ფრანკლინის სარკასტულ ნაკვესში („მონათვაჭრობის შესახებ“) შავკანიანი აღმოსავლელი მებატონე თავის სამფლობელოში მცხოვრებ თეთრკანიანთა დამონების სურვილს იმავე არგუმენტებით ამართლებს, რომლებითაც ამერიკელი პლანტატორები ამართლებენ შავი მონებით ვაჭრობას. ძალმომრეობის (ფიზიკურის თუ კულტურულის) მიუღებლობა ცხოვრების სიჯანსაღის ბარომეტრია, ამიტომ ავტორის ირონიული მახვილიც ზუსტად ხვდება მიზანს.

ვაიმარში სტუმრობისას ნაპოლეონმა გოეთეს „კეისრის სიკვდილის“ ახალი ვარიანტის დაწერა შესთავაზა, რომელსაც ვოლტერის პიესისგან განსხვავებით, უნდა ეჩვენებინა, თუ როგორ გააბედნიერებდა კეისარი მსოფლიოს, გეგმების განხორციელება რომ დასცლოდა. დაახლოებით ამავე ლოგიკით ხელმძღვანელობდნენ ბოლშევიკი ბელადები, როცა ხელოვნებისაგან საბჭოური (რუსული) ცხოვრების წესის დანერგვას მოითხოვდნენ. დღეს კულტურულმა ვექტორმა ჩრდილოეთიდან დასავლეთისაკენ გადაინაცვლა, რაც თავისთავად კარგია, ვინაიდან მთელი პროგრესული კაცობრიობა დასავლური ღირებულებებისაკენ მოძრაობს. მაგრამ

ქცევა უნდა გავმიჯნოთ ანტიქცევისაგან. სნობიზმმა და წამბაძველობამ, ამ, ერთი შეხედვით, უწყინარმა თვისებებმა მოხალისე მონებად არ უნდა გვაქციოს.

ქართული ინტელექტუალური ელიტის თვალში რომანტიზებული დასავლურ ფასეულობათა ნაწილობრივი დისკრედიტაციის მიზეზი დიდი მოლოდინის გაცრუებაა. ეროვნული დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ ჩვენში ახალი სასიცოცხლო მუხტი არ აფეთქებულა. პროგრესისა და წარმატების ინდექსი, ჩვეულებრივ, შენაძენისა და დანაკარგის შეჯერებით გამოჰყავთ. დღეს მათ შორის დარღვეული ბალანსი პროგრესის სასარგებლოდ არ მეტყველებს, პირიქით, უფსკრული კიდევ უფრო გაღრმავდა. ცხოვრების ტრადიციულ, გაბატონებულ ფორმებთან ანტაგონიზმი წამბაძველობითი ხასიათისაა და განახლების სტრატეგიას ნაკლებად მსახურება, ვერბალური ცნობიერება ორი ათწლეულია ინფანტილიზმის ფარგლებს ევრ გასცდა, რომელიც სიახლის დამკვიდრების ნაცვლად იაფფასიან სკანდალებსა და სენსაციურ აჟიოტაჟებზე იხარჯება, პოლიტიკის მერკანტილიზაციამ თავისუფლებისა და დემოკრატიის იდეალები გააუფასურა და შიშველი ლოზუნგების ანაბარა დაგვტოვა:

„მე და ჯოგოს ქუჩაში ერთი სახელგანთქმული პოლიტიკოსი გვხვდება. ეს კაცი ადრე საპროექტოში მუშაობდა და ცხოვრების შეგნებულ ნაწილს დომინოს თამაშსა და არყის სმაში ატარებდა, მერე კი, როგორც თვითონ ბრძანებს, მოვიდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში და შეუდგა ამგვარი წინადადებების რომგას: „ჩვენთან არს ღმერთი“, „ფიცი გვაქვს ნათქვამი,“ „ძირს კრემლის აგენტურა“. იმ დროს ნაცნობები პატრიოტულ სანყისებზე გაგიჟებულად ვთვლიდით, მაგრამ როცა პარლამენტში მოიკალათა და ქალაქში ესკორტით დაიწყო სიარული, მივხვდით, რომ არც ისეთი გიჟი ყოფილა, როგორც ჩვენ ვფიქრობდით“.

ეს სიტყვები გასული საუკუნის ოთხმოცდაათიან წლებშია დაწერილი, მაგრამ ჩვენი სულიერი და მატერიალური კაპიტალის გაჩანაგების პროცესი დღემდე დიდი მონდომებით გრძელდება.

ზურაბ სამადაშვილის თხზულება ე.წ. პოლიოპტიკურ ხედვას ეფუძნება, როცა სამყაროს ობიექტური საზრისი ავტორის პოზიციის მიღმა დევს და სამი გმირის სასაუბრო კოლორიტშია გახვეული. გმირთა მეტყველება შიდაკულტურული, კონკრეტულად ქალაქური, ქუჩის ენის „უნივერსალურ გრამატიკაზეა“ დაფუძნებული. სლენგი, ჟარგონი, სკაბრეზი ენისა და ცნობიერების იდენტურობას უსვამს ხაზს, სადაც თვითრეფლექსია გმირთა ქმედების ადეკვატურია. ინტენციური ვექტორები ყოფიერების ზედაპირიდან ცნობიერების სიღრმისაკენ ინაცვლებს, რომელიც დროში ჩაკეტილი კულტურის წყლულებს ამიშვლებს.

## წიგნი — სამყარო

(ბესიკ ხარანაული, „სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა“)

თანამედროვე ქართული სალიტერატურო სივრცე, როგორც მთლიანად ჩვენი ცხოვრება, დიდი მრავალფეროვნებით (ხანდახან უგემოვნო სიჭრელეში გადასულითაც კი) და წინააღმდეგობრივობით გამოირჩევა. აშკარაა, რომ ტოტალიტარული ჩარჩოების რღვევის შემდეგ გათავისუფლებული მხატვრული აზროვნება დააბნია იმ ინფორმაციამ, შესაძლებლობებმა, ახალმა ტენდენციებმა, რომლებიც მის წინ გადაიშალა. სრულიად აშკარად წარმოიშვა პრობლემა, რომელიც წესით უმდიდრესი და საკმაოდ დახვეწილი, მყარი ფესვების მქონე ქართული ლიტერატურის წინაშე არც უნდა წამომართულიყო: მაშინ, როცა აღარაფერია აკრძალული და მითის და იგავის საბურველით შესაბურთი, ვფიქრობ, აშკარად გამოიკვეთა თემათა სიმწირე, ცუდად გაგებულ პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიურ საფუძველზე დაშენებული არაფრისმთქმელი მხატვრული სამყაროები, რომლებიც ვერც წარმოსახვას ავსებს ახალ სახეთა მშვენიერებით ან სიმახინჯით, ვერც ემოციას, მძაფრ თანაგანცდას აღძრავს და ვერც იაფი სკანდალის უკან დამალული რაიმე სათქმელის გამოკვეთას და მიტანას ახერხებს მკითხველამდე. ეს ნამდვილად პრობლემა და კრიზისზეც მიუთითებს, რადგან გატაცება სხვადასხვა თეორიით, მათი ბოლომდე შეცნობის გარეშე, და მერე ამ „ძალად მოწონებული“ და სხვებისთვის „ძალად მოსაწონებელი“ კლიშეების ხელოვნურად, არასაჭირო ენობრივ უხამსობასთან განზავებული მიწოდება, ვერ უზრუნველყოფს ახალი სულიერი ენერჯის წარმოქმნას, რომელიც საჭიროა ხელოვნების, ლიტერატურის მართლაც თვისობრივი განახლებისა და წინსვლისათვის. სამაგიეროდ, 20 წლის განმავლობაში კულტურული და შემეცნებითი უკუსვლის შედეგებით დასერილ, სნობიზმისაკენ მიდრეკილ გარემოში, სადაც „სხვის სიტყვას“ და თვალსაჩინოდ, ზედაპირზე მოტივტივე სახეებს, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება „სატელევიზორე კაცებს“, რომლებიც ძალიან მნიშვნელოვან დასავლურ ღირებულებებს ამოფარებულნი ისე იქცევიან, რომ ამ ფასეულობებს უტეხენ სწორედაც სახელს, და მათ ნააზრევს დიდი ფასი აქვთ და, სამწუხაროდ და სავალალოდ, საცაა მართლა დასამალი გახდება, თუ ვინმე თვლის, რომ პოეტი სამშობლოს, მინის და სიყვარულისთვის იბადება, მწერალი ცასა და მინას შორის შუამავალია და თუ მისი სიტყვა ემსახურება

საკუთარის შგრძნებას, რაც თავისთავად არ გამორიცხავს ზოგადადამიანურის, ზოგადსაკაცობრიოს მთლიანად მიღებას, მხოლოდ მაშინაა ნამდვილი შემოქმედი. აქ ბუნებრივად გაგახსენდება ვაჟა-ფშაველას „პატრიოტიზმი და კოსმოპოლიტიზმი“, მით უმეტეს იმ მწერალთან და იმ სამყაროსთან მიმართებაში, რომელში დაუსრულებელი და საოცარი შგრძნებებით სავსე ხეტიალის შემდეგ ჩნდება დაუძლეველი სურვილი, გაერკვე, რა იყო ეს, ხილვა, მინიშნება, ოცნება? თუ ყველაფერი ერთად და მეტიც, სიტყვა, რომელიც თავისი უცნაური, ძნელად შესაცნობი ძალით გაიშალა, გაიბნა, აფეთქდა და შვა ახალი სამყარო-ტექსტი: ბესიკ ხარანაულის რომანი „სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი ანუ ნიგინი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა“.

ვიდრე უშუალოდ ამ ურთულესი, უძნელესი სამყაროს კარს შევალბდეთ, მაინც მინდა შეძლებისდაგვარად უფრო სრულად გამოვთქვა ჩემი დამოკიდებულება ამ ნიგინის ეროვნულ, თანადროულ სამწერლობო სივრცეში გამოჩენის მნიშვნელობასა და უშუალოდ ესთეტიკურ ღირებულებაზე. რა თქმა უნდა, თანამედროვე, ილუზიებისაგან საკმაოდ განძარცვულ და პრაგმატულ სამყაროში, სადაც, შეიძლება, კაცობრიობის ისტორიაში ყველაზე მეტად დაშორდა ერთმანეთს მხატვრული ტექსტის ჭეშმარიტი შინაგანი სილამაზე და მისი აღმძვრელი სამყაროს არსი, უკვე ზედმეტი გულუბრყვილობა და, შესაძლოა, ტაქტიკური შეცდომაც კი იყოს, რომ მწერალს ერის წინამძღოლობა, ეროვნული დროშის აფრიალება და პათეტიკური მონოდებები მოვთხოვოთ. ახალი ესთეტიკა უკვე ბუნებრივად და თანადროულობის ხედვისგან გამომდინარე, სამართლიანად მიანიჭებს ამგვარ ტექსტებს უგემოვნობის სტატუსს. თუმცა, წესით, რაციონალური და გრძნობიერი გამოცდილების ისეთ სივრცეში, როგორიც საქართველოა, კარგ ტონად ვერ უნდა ქცეულიყო ყველაფერი საკუთარის ხელაღებით გაუფასურება და დამდაბლება. სწორედ აქ ხდება საჭირო ნამდვილი მწერალი და ნამდვილი მოაზროვნე, რომელიც თავისი ეპოქის ზუსტად შესატყვისი სიტყვიერი ფორმულების მიღმა ჩატვირთული, ხან დაშიფრული, ხანაც ზედმინევენით გახსნილი ნიშნებით შექმნის მშობლიურის, ფესვისმიერის, არდასათმობის, უსაყვარლესის განცდას ისე, რომ თვით ყველაზე წყალნაღებულ ცინიკოსსაც მოერიდება, ალბათ, მის უკან უსაგნო აღტაცების დანახვა, ან დრომორჭმული შეგრძნებების განმაცხოვრებელ ტექსტად მონათვლა. თუმცა, შესაძლოა, ეს არც იყო ამ ტექსტის მიზანი, მაგრამ ბევრი რამის ვარაუდის საშუალებას იძლევა თითქმის დაუჯერებელი სიღრმეებისა და არასწორხაზოვნების გამო. ვფიქრობ, რომ საზოგადოებრივი რეზონანსის გამონწვევა მაინც არ იყო მწერლის უპირველესი ამოცანა და მას, როგორც მარკესს, შესაძლებელია, თავიც კი მოაბეზ-

როს მრავალგვარმა ინტერპრეტაციამ და მათ შორის ამანაც, მაგრამ ამ ტექსტის თანამედროვე საქართველოს საზოგადოებრივ და სალიტერატურო ცხოვრებაში შემოსვლას რა შედეგი მოჰყვება, ეს უკვე მწერალზეც აღარაა დამოკიდებული და, მგონია, რომ იმ შინაგანი მუხტის, ეროვნული ენერჯის მქონე მხატვრული ქსოვილი, როგორც ეს რომანია, აუცილებლად შეცვლის ბევრ რამეს. თუნდაც დამოკიდებულებას გლობალიზაციისადმი, რომელიც არასწორი აღქმის გამო ერთი მხრივ საფრთხობელად, მეორე მხრივ კი მართლა ყველაფრის საკუთარის გამანადგურებლად მიჩნეული. თავისთავად გლობალიზაცია, თუ ჩამოვამორებთ შეთქმულების თეორიებს და მსგავს ძნელად დასაჯერებელ მითქმამოთქმას და ვეცდებით, დროებით მაინც, გვერდზე გადავდოთ ბევრად უფრო დამაფიქრებელი ბიბლიური პარადიგმა ერთიან დედამინაზე, ანუ განვიხილოთ ამჟამად რეალურად არსებული მოცემულობიდან გამომდინარე, არც ისე საშიში და შემზარავია. მას ერების, ცალკეული ადამიანების სულიერი გამდიდრება, თვალსაწიერის გაფართოების პირობების შექმნა შეუძლია, ოღონდ მხოლოდ ერთადერთი პირობის შესარულების შემთხვევაში — თუ ერი და საზოგადოება მყარად დაიცავს და მტკიცედ შეინახავს, თავადვე უღრმეს პატივს სცემს იმას, რაც გააჩნია. სწორედ ეს მისია უნდა შესარულოს, ალბათ, მწერალმა, რომელიც შეძლებს შეუღამაზებლად, ზოგჯერ დაუნდობლადაც კი „სკალპელით გაჭრას“, გააშიშვლოს ის, რაც საუკუნეების მანძილზე მიწის ხერხემლის გარშემო სამშობლოს სისხლად და ხორცად ამოზრდილა, მერე შეაღწიოს მისი სულის სიღრმეში, სამზეოზე გამოიტანოს დაფარულის ნაწილი მაინც, მტკიცედ ჩაკიროს სიტყვაში, სამუდამოდ შეინახოს და დაიცვას. მე მგონი, სწორედ ამას აკეთებს ბესიკ ხარანაულის ეს წიგნი.

ამ ტექსტის მნიშვნელობასთან დაკავშირებით შეიძლება მიგელ დე უნამუნოს ინტრაისტორიის მაგალითიც მოვიყვანოთ და გავიხსენოთ, რა სისტემა შექმნა ესპანელმა ფილოსოფოსმა. მისი ფილოსოფიური სისტემის ცენტრში დგება ადამიანი. იგი უნდა იყოს პიროვნება, ინდივიდი — განუმეორებელი და ერთადერთი და მხოლოდ მაშინ შეძლებს გადაიქცეს ხალხად, ერად და კაცობრიობად. სწორედ ერად გარდაქმნილი განუმეორებელი ინდივიდების მიერაა შექმნილი უნამუნოსეული ე.წ. „ინტრაისტორია“, რომელიც არსებითად განსხვავდება ქვეყნის ისტორიის, კულტურის ისტორიის, ლიტერატურის ისტორიის, და ა.შ. ერთად აღებული თუ ცალკ-ცალკე ისტორიებისაგან. ეს არის მატერიალურისა და სულიერის ურთიერთშეღწევით შექმნილი მყარი ველი, რომელიც გარს ეხვევა და იცავს ერად ქცეულ თაობების ჯაჭვს დროში. როდესაც ბესიკ ხარანაულის ამ რომანის სალიტერატურო თუ სააზროვნო სივრცეში შემოსვლაზე დავფიქრდებით, შეიძლება შევადა-

რომ და მკითხველის ტექსტთან უბორკილო ურთიერთობის გამო თავს უფლება მიეცეთ, რომ ბესიკ ხარანაულიც თავისი ტექსტით ერთგვარი ქართული ინტრაისტორიის შემქმნელად მივიჩნიოთ, თუმცა მაინც არის განსხვავება და თანაც ძალიან საგულისხმო: თუ უნამუნო იფარგლება ესპანეთის სივრცის გარშემო ამოზრდილი და მისი შინაგანი წყობით გაპირობებული „ინტრაისტორიით“, ქართველი მწერალი სცილდება თავის მხატვრულ ქსოვილში ერთხელ და მყარად უკვე გამოკვეთილ არეალს და სადღაც მიღმა, ზედროულ და ზესივრცულ მეტაფიზიკურ სამყაროში იხედება. სწორედ ეს მეტაფიზიკურის განცდაა ამ რომანის საიდუმლოც, რომლის ამოხსნაც თითქმის შეუძლებელია და მის სიღრმეში მოგზაურობის გართულების მიზეზიც.

ძალიან რთული ნაწარმოებია. ის ნამდვილად არ მიეკუთვნება მარტივად გასაგებ, უდრტივინველად საკითხავ ტექსტებს, რომლებიც ისე იძლევიან მეორე ადამიანის წინაშე, როგორც ყვავილები მზეზე. მეტიც, შესაძლოა, ის ბევრისთვის ვერ გახდეს ისეთი საყვარელი წიგნი, რომელსაც დროდადრო, სიმშვიდის მოსაპოვებლად მიმართავენ ხოლმე ადამიანები, თავდავიწყებისთვის, გარე სამყაროდან სტრიქონებში გაქცევისთვის. არ არის ეს ურთულესი მხატვრული ქსოვილი ასე შვების მომტანი, მაგრამ მას უდიდესი ესთეტიკური, შემეცნებითი და ფილოსოფიური მნიშვნელობა მიენიჭება იმისთვის, ვინც თხრობის განსაკუთრებულ რიტმს, უცხო მელოდიას გადალახავს და შევა ამ სამყაროში. ამასთან ერთი საფრთხეცაა. მწერლის ენა ისე მომნუსხველია, რომ შესაძლოა, „გადაიბიროს“ მკითხველი და კარგა ხანს მისი სტრიქონების ჰარმონია და ლექსიკა ძნელად თავდასაღწევად კი შეიქნას, მაგრამ ეს ტექსტის სიმძაფრეზე მიუთითებს მხოლოდ და მის შეგრძნებას აღრმავებს, რადგან ენობრივ დონეზე მთლიანად შენი ხდება ეს სივრცე, მაგრამ შინაარსი დაფარული და ბევრ ასპექტში მიუწვდომელი რჩება. ეს მიუწვდომლობაა წიგნის ხიბლიც და ერთგვარ აზარტსაც აღძრავს, რომლის გამოც მკითხველი ბევრჯერ დაუბრუნდება ამ სიტყვის სანახებს და დაჟინებით შეეცდება ნაწილობრივ მაინც ამოხსნას მათი საიდუმლო.

პირველ ყოვლისა საინტერესოა გაირკვეს რა ტიპის ტექსტთან გვაქვს საქმე, როგორია მისი არსი. შესუსტებული ფაბულა და მკრთალი სიუჟეტური ხაზი, ერთი შეხედვით, თითქოს აახლოებს ექსპერიმენტულ რომანთან, მაგრამ ექსპერიმენტი თავისთავად გულისხმობს რალაციის წინასწარ მოფიქრებას და შემდეგ ჩანაფიქირის ტექსტის მეშვეობით დადასტურებას, ან, წარუმატებლობის შემთხვევაში, შედეგის ვერმიღწევას. ამ რომანში კი იმდენად აშკარაა რეფლექსურობა და ესეისტური „კალამს მიდევენება“, რომ წინასწარ განზრახული ექსპერიმენტი ნამდვილად არ უნდა იყოს,

მეტიც, თხრობის პროცესში მწერალი თითქოს მედიტაციაშია და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თანდათან, მისდა უნებურად გადმოაქვს ფურცელზე ის უცნაური განჭვრეტის, თითქმის ხილვის შედეგი, რომელიც ტექსტის იდეური საფუძველია. ის თითქოს რალაცას ისეთს ხედავს, რაც ჩვეულებრივი ადამიანისთვის მიუღწეველია და სიტყვებით ძნელად გადმოსაცემი, ხედავს სამყაროს, იდეათა სივრცეს, რომლის ემანაციაა ყოველივე ხილული. და ამ ხორცშესხმული იდეების არსის ამოხსნის მცდელობაში სადღაც მიმალული თხრობის ძირითადი ძაფი ივსება აურაცხელი შრით, გარსით, სახეთა ზღვით, რომელიც მის გარშემო უნებურად ამოიზარდა და უკიდურესად გაართულა ტექსტი. შესაძლოა, ვიფიქროთ, რომ ეს ცნობიერების ნაკადის ლიტერატურაა, მაგრამ მხატვრული ქსოვილი არ მიჰყვება მხოლოდ ინდივიდის ასოციაციებს. მას მდიდარი ე. წ. „შეტყობინების პლანი“ აქვს, რომელიც მოიცავს დოკუმენტურ მასალას, ლეგენდებს, თქმულებებს, ლექსიკონებს და ა.შ. ერთი შეხედვით, ისინი თითქოს ებმებიან ასოციაციურ რიგს, მაგრამ მაინც დამოუკიდებელ მნიშვნელობას და ღირებულებას იძენენ და არღვევენ მხოლოდ საკუთარ ცნობიერში, თუ ქვეცნობიერში მოგზაურობის შეგრძნებას. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პოეტური პროზაა, თუმცა მთელი ტექსტი, მთლიანობაში, სწორედ დოკუმენტური შრის გამო, არც ამ დეფინიციის საშუალებას იძლევა. საბოლოოდ, ძალიან რთულდება რომანის არსის ზუსტად განსაზღვრა, მაგრამ მიახლოებით შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს — განვრცობილ-განშრევებული სიმბოლოების რომანი. თავისთავად თითქმის ყველა სახე და, განსაკუთრებით, ორი უმთავრესი საყრდენი წერტილი — მეტაფორები და ჰიპერბოლები — სიმბოლოებია. ზედაპირზე, სიბრტყეზე ისინი მთის ტომებია, გამოკვეთილი სახითა და ნიშნობრივი სისტემით, მაგრამ მწერალი მათ უკან ქმნის ღრმა გვირაბს, რომელშიც სხვადასხვა შრეზე ლაგდება ეთნოგრაფია, ფსიქოლოგია, ისტორია და ისტორიის მიღმა დრო და ბოლოს, მეტაფიზიკური ზერეალობა, საიდანაც ეს ყველაფერი მოდის. ბევრ რამეს აქ არც აქვს ზუსტი ახსნა, რადგან ნიშნები იმდენად გართულებულია, რომ მათი ერთ ნიშნულამდე დაყვანა თითქმის შეუძლებელია, თუმცა მაინც შეიძლება, ალბათ, უმთავრესის გამოყოფა — ისინი სამშობლოს ბედის და სულის სიმბოლოები არიან.

რატომ მეტაფორები და ჰიპერბოლები? რატომ იქცნენ ადამიანები ტროპის სახეებად და რისი თქმა შეიძლება ამით? შესაძლოა, ესაა მინიშნება ამ სამყაროს არსზე, რომელიც მთლიანად პოეტურია, მთელი არსებით ემორჩილება პოეზიის კანონებს და მისი ბინადარნიც ბუნებრივად ქცეულან ჰიპერბოლებად და მეტაფორებად. საგულისხმოა, რომ მათი იდეალიზება არ ხდება, პირიქით, ანმყო იქნება თუ წარსული, დახატულია უკიდურესად სალი,

არარომანტიზებული და შეულამაზებელი სახეების და ფერების გამოყენებით, რაც ისედაც დიდი ფერწერული ტილოს ნიშნების მქონე რომანს, მიუხედავად შინაგანი ფანტასმაგორიულობისა, პარადოქსულად ანიჭებს მონუმენტური რელისტური ნაწარმოების სტატუსსაც. თუმცა დარწმუნებით მტკიცება როგორია ამ რომანის არსი, მაინც ძალიან რთულია და, იქნებ, შეუძლებელიც, მისი სახეობრივი სისტემის და მოქმედების ლაბირინთისებური განვითარების გამო. რთულია იმის თქმაც, რომ საერთოდ არა აქვს სიუჟეტი, რადგან ბოლოს, გენიას მონაკვეთებში არის სიუჟეტის მკრთალი მონახაზი, მაგრამ, ვფიქრობ, ისიც ავტორეფლექსიაა, თანაც ემპირიულ ავტობიოგრაფიულ დრო-სივრცესთან საკმაოდ ღრმად განზავებული, თუმცა ამბის ისეთი ელემენტი, რომელიც არ უკავშირდება თქმულებას ან დოკუმენტურ მასალას, აქ ნამდვილად ჩანს.

ამ მართლაც უზარმაზარ, მონუმენტურ და მრავლისმომცველ ნიგნში სულ რამდენჯერმე გაიღვავს ჯორზე ამხედრებულმა რაინდებმა, მაგრამ მაინც სწორედ ისინი უნდა გახდნენ მეტაფორებისა და ჰიპერბოლების ქვეყნის შინაარსის და ბედის გასაღები. ვინ არიან ეს რაინდები, რომლებსაც იარაღის ნაცვლად ცოცხები უპყრიათ ხელთ, რას გამოხატავენ ისინი და გამოხატავენ კი მხოლოდ ერთ რამეს? შეიძლება სწორედ ამის ძიებისთვის დაიწერა ეს ნიგნი და მრავალგზის წაკითხვისთვისაც სწორედ ამ თითქმის ღიად დარჩენილი კითხვით აღძრავს მკითხველს. და ამ ძიებაში თანდათან გადაიშლება წარმოუდგენელი სიღრმისა და სირთულის, მრავალშრიანი სამყაროც, როგორც ერთ კონკრეტულ სივრცეზე მიბმული ფიზიკური და სულიერი ყოფიერების მთლიანი სურათი.

„იმისთვისაა ადამიანი, რომ ისწავლოს, განა, რომ იცოდეს.

სტრიქონი ჯოხი არ არის, რომ აჭრელო და აჭრელო, ან სთალო და სთალო: გაგინვრილდება, აგეჭიჭყნება და გადააგდებ.

ამიტომაც, გადასაგდები რომ არ გაგიხდეს მთელი ნაწერი, ასე მოიქეცი: აიღე სტრიქონი, დაჰკარ მიწას და გზას გაუდექი“. — ასე იწყება გზა ამ რელური და მისტიური გზებით დასერილ ნიგნ-ქვეყანაში.

ამკარაა, რომ ეს ნიგნი იოლად ვერ დინერებოდა და შემოქმედს ბევრ თავსატეხსაც გაუჩინდა, თუ ის ყველაფრის უკვე იმთავითვე არარსებულ სიუჟეტურ ძაფზე რაციონალური სიზუსტით ასხმას შეეცდებოდა, მაგრამ ეს მის ჩანაფიქრს არ მიესადაგებოდა. უფრო მარტივად, მის ჟინს წერისას სხვანაირი გამოსავალი და გეზი უნდა ჰქონოდა უეჭველად და შედეგიც ნათელია: დაიბადა ტექსტი, რომელიც ისე დაიწერა, როგორც გული ჰკარნახობდა და „ენერებოდა“, „ეხატებოდა“ მეტაფორების და ჰიპერბოლების ყოფნის და გაქრობის ზღვარზე მოქანავე ცივილიზაციის მხატვარს:



„ამიტომაც ჭკუა კი არ აღმძრავს კალმის ასაღებად: რადგან ჭკუა არაფრის მაქნისია, სადაც არც წინ არის და არც უკან, და გზაც, მით უმეტეს, საიდან იქნება, როცა წერა ჯერ არ დამიწყია?! ჭკუით დაწყებული საქმე უკვე აღარ გამოსწორდება.

წერისთვის მთავარია რაც წამოგახტუნებს.

თუნდაც ფეხი დაგისხლტეს და თუნდაც რაც გინდა, ის დაგემართოს, მაინც გეშველება, რადგან რამაც წამოგახტუნა, ის არც ჭკუა იყო და არც სისულელე, არამედ მათი პირშესაყარი.

და ბოლოს, ნაწერისთვის მთავარი არც ის არის, სისულელე გამოვიდა თუ სიჭკვიანე...

მთავარია, რამდენად ასატანია ნაწერი და, რამდენად მიესადაგება სისულელისა და სიჭკვიანის არსს მათ პირშესაყარზე, — ანუ იმ ხაზზე, სადაც სტრიქონის ხნული გაივლის.

რადგან გუთნისდედაც და კავ-სახნისიც იმით ფასდება, ბელტი ბელტზე როგორ მიეწყობა...

ამეებს რომ გაითვალისწინებ, მერე წერე და წერე რამდენიც გინდა...”

სრულიად ნათელია მწერლის დამოკიდებულება ტექსტისადმი. შედეგად მართლაც ისეთ მხატვრულ ქსოვილს ვიღებთ, რომელიც არა მარტო „სისულელისა და სიჭკვიანის“ პირშესაყარზე გაიშალა, არამედ ზუსტადაც მიესადაგა მათ არსს, რადგან თავისთავად ადამიანური ბუნებაა ამ ზღვარზე მუდმივად ატორტამებული და ხან საით გადასძალავს ფიქრის ქარი, ხან საით. ტექსტის „ასატანობაც“ და გუთნისდედობაც საგულისხმო ჩანს, რადგან, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ნიგნი თავისთავად გულისხმობს მომზადებულ და მსგავსი ტექსტების ნაკითხვა-შემეცნებაში გამოცდილ მკითხველს, ზოგჯერ ძნელი „ასატანი“ ხდება და ყოველთვის სხვადასხვა მიზეზის გამო: ან უნებურად მკითხველი მაინც მოითხოვს „დანყობილ“ და დალაგებულ ამბავს; ან განწელილი თხრობა მოქანცავს; ან, შესაძლოა, გარკვეულ მომენტში გაღიზიანდეს კიდეც, რადგან არის მრავალი ისეთი ტექსტი, რომელიც ეკლექტიურობას, სათქმელის დანაწევრებას ეთმანთისგან დაშორებულ სახეებში და გაბუნდოვნებას მკითხველის დასაბნევადა და დასაკომპლექსებლად იყენებს — რომ თუ შენ ვერ გებულობ, ესე იგი, არა ხარ სათანადოდ განვითარებული, ინტელექტუალი, ვერ სწვდები ჩემი აზროვნების მაღალ დონეს ან მის სიღრმეს. ამგვარი „მწარე“ გამოცდილების მქონე მკითხველის რეალობაში არსებობის შესაძლებლობამ, შეიძლება დაგვაფრთხოს და გვაფიქრებინოს, რომ ის მართლაც ვერ აიტანს ან შეგნებულად არ აიტანს „ბელტის ბელტზე მიწყობის“ მწერლისეულ რთულ მანერას, მაგრამ არსებობს, ჩემი აზრით, ერთადერთი ჭეშმარიტი კრიტერიუმი და გამოსავალიც, რომელიც ნებისმიერი ტიპის ტექსტისა და მისი აღმქმელ-შემეც-

ნების ურთიერთობას განსაზღვრავს: თუ ის, რაზეც მწერალი წერს ნამდვილად მისი გულიდანაა წამოსული, ჩადო მასში ხალასი ემოცია, უმძაფრესი ტკივილი, ხანგრძლივი განსჯით მიღებული, არც ისე იოლად თვალგასასწორებელი და არც ისე იოლად გადასატანი აზრები და დასკვნები, ასეთი გულწრფელობის მაღალი ხარისხის მქონე ინტელექტუალური ტექსტი აუცილებლად შეძლებს დაიპყროს მკითხველის ყურადღება და თუ თავს ვერ შეაყვარებს, იმას მაინც მიაღწევს, რომ გააგონოს და შეაგრძნობინოს თავისი სათქმელი — მოცემულ შემთხვევაში, სწორედ ეს შედეგი მგონია ყველაზე მთავარი.

ტექსტის სწორად აღქმისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია მისი დამოკიდებულება ადამიანის აზროვნების იმ ორი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტისა და იარაღისადმი, რომლებიც დღესდღეობით თანამედროვე მხატვრულ და ფილოსოფიურ აზროვნებას განსაზღვრავს და მწერლობის ფორმის და შინაარსის გამაპირობებელიც ხდება. პათეტიკა და ირონია ბევრ რამეს აკუთვნებს ან აკარგვინებს ადგილს სხვადასხვა ტიპის სისტემებში, დაწყებული სოციალური სივრციდან, კულტურულით და წმინდა ესთეტიკურიით დამთავრებული. ბესიკ ხარანაულისეული პათეტიკის და ირონიის შეგრძნება, ვფიქრობ, თანამედროვე სამყაროს ბევრ რამეზე მიუთითებს და უმთავრესის, ძალიან ადამიანურის, ტექსტში და, ზოგადად, აზროვნებაში გადარჩენის საშუალებას აძლევს: „საქმე ეხება პათეტიკას, რომელიც რა ანაქრონიზმაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, ერთადერთია, რასაც ადამიანის ხერხემალი სწორად უჭირავს. ხოლო ირონია, რომელიც არასწორი წარმოდგენით ანტიპოდი პათეტიკისა, მას მოძრავს და პლასტიკურს ხდის, ასწავლის, რომ ადამიანი უნდა იყოს გამართული, როგორც დროშის ტარი“.

მწერალი, შეძლო ამ წიგნში მიღმური, უხილავი სამყაროს ხელშესახები ანარეკლების შეკრება და ნაწილობრივ მაინც მოტანა იმისა, რაც მარადიულია, თავისთავად არ იცვლება, მაგრამ დედამინაზე განფენილ ველებში, ცვლად სახეებში წარმოდგენილი და ხშირად მხოლოდ ნანგრევების და ნამუსრევების სახითაა შემორჩენილი. იგი ხაზს უსვამს იმ მექანიზმსაც, რომელიც შემოქმედს მთლიანად, ძალიან, ჩვეულებრივ ადამიანს კი შეძლებისდგავარად აკავშირებს ამ სამყაროსთან და მისი არსებობაც, გადარჩენაც და დაღუპვაც ამ არსებობის ყველაზე ამოუცნობ სასწაულში — წარმოსახვაშია ჩაბუდებული:

„საერთოდაც, მინდა მიაღწიოს ჩემმა ხმამ ღმერთამდის, თუ მას ადამიანის გადარჩენა მოესურვება, თავს ნუ შეინუხებს ბევრი ფიქრით: შევიდეს ადამიანის წარმოსახვაში და გზას იქ იპოვოს.

თუ დაღუპვა მოუნდება, იმაზეც ნუ იფიქრებს დიდხანს: დაღუპვოს გზაც ადამიანის წარმოსახვაშია...“

სწორედ წარმოსახვის თამაშია ეს დიდი წიგნი, რომელმაც წარმოსახვის ლაბირინთებში მოიძია ორმოცი ჯორზე ამხედრებულ რაინდის სახე, მათი ცოცხები, რომლებსაც დაფარული, უხილავად ქცეული ფუნქცია აქვთ, მაგრამ რაც უნდა მალე, მაინც სადღაც დან გამოსჭვივის, იგრძნობა, რომ მალულიკა ჩიტის სკლინტზე აშენებულ სამყაროს, სადაც მშვენიერების გვერდით ბევრია სიბინძურეც, რაინდებიც სჭირდება (სკლინტზე, იმიტომ რომ მიწიერი ცხოვრება არაა წმინდა და არც სჭირდება შეფუთვა და შელამაზება, ის შეიძლება ფეხსალაგის ორმოებზეც იდგეს, მარამ მათ, ვინც ფეხსალაგის ორმოებზე შემდგარ უშუქო და უჭუჭრუტანო კოშკებში ცხოვრობენ, მაინც ყიველთვის „ჭვრეტა ერჩიათ გარესამყაროსი, სინათლის, სივრცის, მზის ბრჭყვიალების, ვარსკვლავთა კაშკაშის...) „გარგანტუას და პანტაგრუელის“ სტრიქონებიდან წამოსული „სურნელის“ ტოლფარდ ჩვენს საკუთარ „ფეხსალაგებზე შემდგარი კოშკების“ კულტურის სუნს და ხმას (ქვემეხივით რომ აქუხებდა ორმოს თავს) სჭირდება რაინდები, თუნდაც პაროდირებული, რაშებიდან ჯორებზე გადასმული და სჭირდება იარაღიც სისუფთავის, ხსოვნის გადარჩენის, ჯიშის და სიცოცხლის მშვენიერი ფორმით, ადამიანურობის სახელით შენარჩუნების უზრუნველსაყოფად და არა უშავს, თუ ეს იარაღი მჭრელი ფრანგულის ნაცვლად ცოცხი იქნება, ყველაფრის გამხვეტი და გამსუფთავებელი. ესთავისუფალი ინტერპრეტაციაა მწერლის ტექსტისა, მაგრამ ამის უფლებას და საშუალებას თვითონ მხატვრული ქსოვილის წარმოუდგენელი ფორმოზრივი „ლიბერალურობა“ გაძლევს — ის იმდენად თავისუფალია შეზღუდვებისგან, კონკრეტულობისგან, იმდენ სხვადასხვა სახეს და ამბავს განვდის ცალ-ცალკე და გაიძულეს, რომ მერე ერთმანეთს თვითონ გადააბა, დააკავშირო, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი მოუძებნო (რადგან ჩვენ ასეთი აზროვნების წესს ვართ ჩვეული), რომ უნებურად მიისაკუთრებ უფლებას, რომ დასკვნებიც გამოიტანო, თუმცა არსებობს დიდი ალბათობა, რომ ეს დასკვნა მცდარი იყოს მოცემული მომენტისთვის, ან საერთოდ... დიახ, შესაძლებელია, რომ ის, რაც მოცემული ვითარებისთვის არ იყო შესაბამისად გაგებულნი, დროთა განმავლობაში შეიცვალოს და ჭეშმარიტების სტატუსიც შეიძინოს. ამ წიგნს აქვს ამის შესაძლებლობა, ფარული ამბივალენტურობა, ყველა ახალ დრო-სივრცულ კონტინუუმში თავის ახლებურად წარმოჩენის იმთავითვე მინიჭებული უნარი, როგორც ხდება ბორხესის ნოველაში „ქვიშის წიგნი“, ოღონდ ჩვენს შემთხვევაში ყოველგვარი მისტიკის გარეშე, მხოლოდ მწერლის დროის საზღვრებს მიღმა გადასული წარმოსახვა და ის სივრცული ლოკალია ამ უსაზღვრო შესაძლებლობების მიზეზი, რომელშიც მეტაფორების და ჰიპერბოლების კულტურა და სულის მოძრაობა წარმოიქმნა.

რადგან ამ წიგნში მოთხრობილი ამბის გორგალისთვის ბოლოს პოვნა და მისი გაშლა თითქმის შეუძლებელია, საკუთარ ინტერპრეტაციებში დრწმუნება, როგორი თავდაჯერებულიც არ უნდა იყოს ადამიანი, ასევე ურთულეს საქმედ ჩანს და დიდ „გაჭირვებაშიც“ ჩააგდებს მას, ვისაც ამ უსაშველოდ ღრმა და მრავალპლანიანი ნაწარმოების სტრუქტურის შეცნობა და სახეების ზღვაში გარკვევა ჩვეული მეთოდებით მოუხდება. ვერც ერთი აქამდე ცნობილი, ყოველ შემთხვევაში ჩემთვის, მეთოდოლოგია ან თეორიული სისტემა ამ ქსოვილს მთლიანად ვერ გადაფარავს, რომ როგორმე მიუყენო როგორც თარგი, ეს ხომ ცოცხალი, სისხლძარღვებით, მთლიანად ნერვული კვანძებით დაფარული სხეულია და რაც თარგის გარეთ, ნაპირებზე მორჩება, ხომ ვერ ჩამოაჭრი, ვივისექცია მფეთქავი ტექსტის წინაშე ისეთივე დანაშაულია, როგორც სხვა ცოცხალი ორგანიზმის, ამიტომ რჩება ერთი გზა, მიყვეს სტრიქონების მდინარებას, როგორც გზას, როგორც სახეთა ზღვის ტალღებს და ალაგ-ალაგ, ხელმისაწვდომ კუნძულებზე ეძიოს ყველა ნამკითხველმა „თავისი აზრის“ შესატყვისი მიხვედრის და უეცარი გამონათების შემდეგ ჭეშმარიტებად საგულვებელი აზრი და უფრო მეტად კი მძაფრი ემოცია, რომელიც სულ სხვა სამყაროდან მოდის. ეს სამყარო, შესაძლოა, ბავშვობაც იყოს, სადაც პირველად „აიშალა მტვერი“, დაიწყო ფიქრის და, ერთი შეხედვით, პარადოქსული შეგრძნებების გზა, სადაც შიში იძენს აზროვნების მამოძრავებელი მთავარი იმპულსის ფუნქციას (თანაც არ უნდა დაგვავინწყდეს, რომ ეს ელვარე სამყარო, რომელიც ბავშვობიდან ამოიზარდა და განიტოტა, მაინც მალულიკა ჩიტის სკლინტზე დგას, მაინც ფეხსალაგების ორმოებია მის ქვეშ, სიღრმეში და ზედაპირზე კი საშინელი და მუდმივი მეტაფორა თანადროული სიბრტყისა — ნაგავსაყრელი, რომელიც რომანის ბოლომდე ურყევად რჩება, როგორც შეხსენება, გახსენება, მხილება):

„მტვერი რომ აიშალოს, ხომ რაღაცა უნდა მოხდეს, ძალღმა მაინც უნდა გაიქნიოს კუდი, თუ რაღაცის საძებრად სხვენში არ ახვალ. ეს ამბავიც იმან აშალა, რომ თავიდან ეს სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი იმისთვის მინდოდა, რომ ბავშვობაში რომ დავიკარგე თურმე, ის ბიჭი, ანუ ის ჩემი თავი, ნაგავსაყარის ქვეყანაში ჰყოლიათ ტყვედ და ვითომ ამ სამოცი რაინდსაც შეუტყვია ეს ამბავი და სინანულში ჩავარდნილა — ვაითუ, ოდესღაც ჩვენ რომ შევაშინეთ, ის იყოს მიზეზი... ზოგი ბავშვი ისეთი გულისაა, რომ ერთხელ განცდილი შიში მთელი ცხოვრება აღარ გასდისო. ჩვენ თვითონ ხომ საკუთარ ბავშვებს, პირველ რიგში შიშს ვარიდებთო, ვასწავლით, რომ შიშიბელა კაცი დღეში ასჯერ კვდება, რომ ამქვეყნიდან წასვლაც იმიტომ არ არის დასაზარებელი, რომ აქ ყველა ნაბიჯზე შიშია, როგორც ჯაგებზე უხილავად გაბმული მგლის

სული. ხოლო დანარჩენი — ცუდი სიზმარიო, რომ ამბობენ, და ავი მხარიო — სულ გულთხელთა მოგონილია.

მეც, ამ ამბის მთხრობელს, რა მექნა, გულზე ხელდაკრეფილი ხომ არ ვიჯდებოდი, სანამ ესენი ცოცხებს გაყიდნენ (იქნებ, ცოცხებაკიდებული ჯორებით ჯობდა საბრძოლო ოპერაციების ჩატარება, უფრო საშიში იქნებოდნენ). ავდექი და თხზვა გავაგრძელე.

ასე აიშალა მტვერი. მერე კიდევ ახალი ამბავი გამოტყვერა და დიდ ბუქში გავეხვიეთ მეც და ჩემი სამოცი რაინდიც“.

ასე აშლილ მტვერში გაიშლება თხრობა, გაჩნდება კითხვებიც ეჭვიც:

„— ღმერთო, ნუთუ უკვე დაიწყო წიგნი?

— მაგრამ რატომ არ მემეტება?

ხომ არ ჩავიდო ჯიბეში ნაწერი და გადავიკარგო?“

რა თქმა უნდა ავტორი არსად გადაკარგვას არ აპირებს, ეჭვი მაქვს, რომ ის არც მთლიანად თხრობის დასრულების შემდეგ ფიქრობს იმ დებულების გამართლებას, რომ ავტორი ტექსტში კვდება, პირიქით, თუ გაუძლო დროს, ზნეობრივ ტვირთს, რომ წერა არ გადაიქცეს „ნაცარქექიობად“ და აღასრულა ყველაფერი, როგორც მოხდენილი სათაური ღალადებს, „რაც ადამიანს არ ეკითხება და რაც მოეთხოვება“, მაშინ ტექსტი მასთან ურღვევ და მარადიულ კავშირში შედგება და მართლაც შეიძენს დროში ხელახლა დაბადებისა და შინაგანი ცვლილების არამაგიურ, მაგრამ გარეგნულად მაგიურთან მიმსგავსებულ უნარს.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ წიგნში ყველაფერი თითქოს არეულია, დროის პლასტები გადაედინება ერთმანეთში, აიზილება და ბოლოს ზევით, უდროობაში გადაიზიდება, მაინც დაცულია ერთი დასაბამისმიერი პრინციპი: თავის წიგნის სათავეში მწერალი საკუთარ პატარა „შესაქმეს“ ათავსებს, რომელსაც „მეტაფორები და ჰიპერბოლები ეწოდება“ და რადგანაც ეს უჩვეულო და თან ხელშესახები, თან უკიდურესად იდუმალი სამყარო, რომლის ბურუსშიც ის თანდათან უნდა გაეხვიოს, ცოცხალი ჰიპერბოლების და მეტაფორებისაა, შესაქმევ მათ არსზე და მოვლინებაზე მოგვითხრობს:

„დასაბამიდან იყო ჰიპერბოლა და მეტაფორა. ისინი იყვნენ ღმერთის სიტყვაში, როგორც საისრეში.

რადგან ღმერთი სახე კი არ იყო, არამედ სიტყვა.

და ჰიპერბოლა და მეტაფორა — ღმერთის სიტყვაში,

როგორც საისრეში.

და სტყორცნა ღმერთმა ერთი ისარი და აღნიშნა შეუძლებელი

და უწოდა მას ჰიპერბოლა.

მეორე ისრით მან აღნიშნა შესაძლებელი

და უწოდა მას მეტაფორა,

რადგან კაცისთვის ისევე საჭიროა შეუძლებელი,  
როგორც ის, რაც შესაძლებელია.  
ასე შექმნა ღმერთმა ჰიპერბოლა და მეტაფორა  
და უნოდა მათ ცა და მიწა.

დაასახლა ისინი ერთად,  
დაუნესა ურთიერთსწრაფვა  
და დაუთქვა  
ერთმანეთის შეუსაბამობა.

და ჩადგა იმ ადგილას, სადაც განაშორა  
ღმერთმა სამანი  
და დანყველა მისი მერჩოლი.

ასე გაყო ღმერთმა შესაძლებელი და შეუძლებელი  
და გაჭიმა მათზე სიმები,  
რომ არ დაუკრას არავინ ერთზე  
და არ მიმართოს სიყვარული თავის თავისკენ.

ამიტომაც ჰგავს სამყარო — წიგნს  
და არა ფუტკრების სკას.  
ანდა ჭიანჭველების ბუდეს“.

როცა ირკვევა, რომ სამყარო წიგნია, მთელი თავისი ნიშნე-  
ბით, მიხვედრებით, ზედაპირზე გაბნეული საგნებით, სხეულებით  
და ქმედებებით, ქვეტექსტებითა და ზუსტი კონტექსტებით, უკვე  
გასაგები ხდება, რატომაა უშუალოდ ეს წიგნი ასე მრავალშრიანი,  
მრავალპლანიანი, მრავალსახიანი, არაერთგვაროვანი და მკვეთრი  
სიუჟეტის არარსებობის მიუხედავად, მოულოდნელად მონოლი-  
თური და ჰარმონიულიც კი — ის იმდენად ზუსტი ანარეკლია სამ-  
ყაროსი, ცხოვრების და მეტაფიზიკურის კონკრეტული სახის —  
სამშობლოსი, რამდენადაც შეუძლია ჯერ კიდევ მინიერების ბორ-  
კილებში მყოფ ადამიანს ასახოს გრძნობებისა და მატერიის გამოვ-  
ლინების სხვადასხვა ფორმის სინთეზით მიღებული განუსაზღვრე-  
ლი მოცულობის მქონე კონგლომერატი. ამასთან მხატვრულად  
სრულიად დამაჯერებელი ხდება დებულება, რომ პოეტის სამაგი-  
დო წიგნი ბუნებაა:

„— რა არის, პოეტო, შენი სამაგიდო წიგნი?

— ბუნება!

— რა არის, პოეტო, მინაზე ისეთი, რაც ადამიანის ნახელავს  
ერჩის, მაგრამ არ წყვეტს აბრეშუმის ძაფს, არც ლოკოკინას აგ-  
ლეჯს რქას, არც პეპელას ფრთებს?

— ქარია ასეთი. იმიტომ რომ სამყარო თხზულია და ამბებმა  
უნდა იარონ“.

ასე ბუნების შეგრძნებით გადადის ადამიანი საუკუნიდან  
საუკუნეში, რადგან როგორც მწერალი ამბობს, „...ერთია ადამიანი

— საუკუნიდან — საუკუნეში, ორი არ არის...“ და მოაქვს თან ამბები, რომლებიც ზოგჯერ მიბმულია დროსა და სივრეზე, ზოგჯერ მათ მიღმა გადის, მაგრამ რადგან სამყარო მაინც „თხზულია“ და ქარმა უნდა მიატარ-მოატაროს მისი ამბები, წიგნი და მწერალიც მიჰყვებიან „ქნარს ქარებისას“. ამბები კი ფურცელზე ადრე და სამუდამოდ სიპრიპელების ფირფიტებზეა ჩანერილი და ზედროულია, სიძველის და ისტორიის მიღმა, მართალც მეტაფორებსა და ჰიპერბოლებში გაცოცხლებული ცივილიზაციის მკითხველამდე ზუსტად და უდანაკარგოს მიტანა, ტიტანურ შრომასა და ინფორმაციის ფლობასთან ერთად გულის სისხლსა და წარმოსახვის წარმოუდგენელი დიაპაზონის მქონე თამაშსაც გულისხმობს, რაც ამ წიგნში ზედმინევენით ნათლად გამოჩნდა.

ამიტომ შუძლებელია მოიცვა და ერთ სისტემაში მოაქციო ყველაფერი, რასაც ამ წიგნის ნიაღში გზადაგზა „ჩატვირთავს“ მწერალი. ტექსტის რთული სტრუქტურა გულისხმობს სხვადასხვა პლანების და ველების მონაცვლეობას: პოეტური, ლირიკული პლანები, სიუჟეტის გაშლას ოდნავ მიმგვანებული მონკავეთები, ფილოსოფიური მსჯელობანი, ინტერტექსტულობა, რომელიც დოკუმენტური მასალის პირდაპირ ციტირებას გულისხმობს, თქმულებების, გმირების, კაი ყმების ზედროული პლასტები და სრულიად კონკრეტული ისტორიული დრო-სივრცული კონტინუუმები, გამოკვეთილი ქრონტოპები გადანულია ერთმანეთს და საბოლოოდ ადამიანის ჰიპერბოლების და მეტაფორების ცივილიზაციაში სამოცი ჯვორზე ამხედრებული რაინდის კვლადაკვალ სვლის მეშვეობით ერთ დიდ ძაფის გორგალად ეხვევა, რომელსაც სიცოცხლე ჰქვია. აქ იმდენი თემაა, რომ თოთოეულს ცალკე ამხელავე წიგნი შეიძლება მიეძღვნას, რადგან ეს ერის გზაა, მხატვრულ სახეებში გარდასახული და გადანანილებული:

„ბედი ერს დაბადებიდანვე აემგზავრება და არა სტოვებს.

სული ერს დაბადებიდანვე აემგზავრება და არა სტოვებს.

იმპერიებს შორის იყო, როგორც კბილებს შორის ენა, — აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის,

ერთი ათს ებრძოდა. არ მიატოვა ბედმა, და არც სულმა მიატოვა.

ხან ერთი სწყალობდა, ხან მეორე, — დროშა ვისაც ეჭირა ხელში.

სიხარულზე სული მისდის, რადგან იცის განწირულება

და ფიქრობს, როგორ გაექცეს სინამდვილეს“.

ძალიან ძნელია ამაზე ზუსტად გამოხატოს ვინმემ ერის სული, არსი, მისი ტრაგიკულობა და ბედნიერება ერთდროულად. მითუმეტეს, რომ როგორც ერთ-ერთი სათაური ამბობს (არაჩვეულებრივად ხატოვანი და აზრობრივად ტევადი სათაურები კიდევ ცალკე თემა და ამ წიგნის განსაკუთრებული ღირსებაა) — „ყველა დრო სისხლიანი იყო“. მწერლი ცდილობს თავისი გარემომცველი

სამყაროს შესაცნობად წამოვიდეს უკიდურესი სიღრმიდან, იქიდან, საიდანაც დაიწყო ადამიანი, როდესაც ხანგრძლივი სისხლის წვივამდეელი ეპოქის შემდეგ, როდესაც ადამიანისთვის თანამომემზე უფრო საშიში იყო მხეცი, „ვიდრე ადამიანმა არ იშოვა იარაღი, რომელსაც გონება ერქვა. გონებასაც გრძელი გზა ჰქონდა, უცებ არ შეჭფრენია ტვინის სკამი და მის მოხმარებასაც დიდი დრო დასჭირდა. ბუნებაში მხოლოდ ადამიანმა შეძლო საკუთარი ძალების გადაიარაღება“. ბუნებასთან წინააღმდეგობრივი კავშირი ქმნის საფუძველს იმისთვის, რომ ადამიანს გაუჩნდეს უკვდავოფის სურვილი, ისტორიაში თავისი არსებობის გადარჩენის იდეა, რომელიც იმავე ბუნებასთან ჭიდილს იწვევს:

„ადამიანებმა თავიანთი ადამიანური ისტორიის აღწერა გვიან დაიწყეს: ჯერ ბუნებასთან წონასწორობა დაამყარეს, ამით ძალა მოიცეს, თავი წარმოიდგინეს, თუმცა, მოხვდათ კიდევაც ამის გამო თავში ბუნების მძიმე ტორი, არ შედრკენ და სვლა განაგრძეს. საკუთარი თავის რწმენა ნაყოფის სიმნიფესავით აწვებოდა მათ გონებას, ტექნიკურად სულ უფრო და უფრო წინ მიდიოდნენ, მდუმარე კერპებსაც იოლად ქრთამავდნენ (სინდისი ერთშია და მრავალში არ არის) და მოუნდათ საკუთარი თავის უკვდავყოფაც...“ ისტორია არის უკვდავყოფის გზა, მაგრამ ტექსტში რომც შემოვიდეს ჰეროდოტე თავისი „ისტორიით“, და ალბათ ტექსტის ამ მონაკვეთის ზოგადად ისტორიაზე განვრცობაც შეიძლება, მაინც ვერ მივიღებთ იმას, რასაც ისტორია შეიძლება ეწოდოს, რადგან მწერალი ამბობს და მართებულადაც ასკვნის;

„იმასაც ვიტყვი, რომ თუმცა „ისტორია“ დაარქვა თავის წიგნს ჰეროდოტემ, მას თვალწინ განუწყვეტილვ ჰომეროსის ეპოპეა ედგა და ამიტომაც თავისი დროის კაცობრიული ამბავი მოგვითხრო და არა „ისტორია“.

რომელ „ისტორიას“ დაასახელებს კაცი, სადაც მეფეებზე ისევე თავისუფლად იყოს საუბარი, როგორც ვირებზე და ჯორებზე!“

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ამ შემთხვევაში მწერალი ისტორიისადმი და თავის წიგნში მოთხრობილი მრავალპლანიანი, ისტორიული დროის წინარე და შემდგომ მომხდარი ამბებისადმი და მათი ტექსტში განთავსების პრინციპისადმი თავის დამოკიდებულებას ამხელს. მას არა აქვს მიზნად თანმიმდევრულად გადმოსცეს თუნდაც მხოლოდ რომელიმე კუთხის ან რომელიმე ეთნოსის, ტომის შესახებ დოკუმენტურად დაზუსტებული ინფორმაცია, არამედ მოყვეს „კაცობრიული ამბავი“, სადაც თავიანთ ადგილს დაიჭერენ ჰიპერბოლები და მეტაფორები, როგორც უბრალო და ამავე დროს ამაღლებული ცოცხალი არსებები, ერთდროულად და ერთად ერის პარადიგმად ქცეულები, რომელიც გადმოცემულია სრული თავისუფლებით, შეზღუდვის გარეშე და რაკი „კაცობრიულ ამბავში“



უფრო იოლად საუბრობენ ვირების და ჯორების შესახებ, ვიდრე მეფეებზე, იქნებ ამიტომაც გადასვა თავისი სამოცი რაინდი რაშე-ბიდან ჯორებზე, რომ ყველაფერი უფრო ნათელი, უფრო ბუნებრივი და ისდაც ეჭვის თვალთშეშვით შესახები „ისტორიულობიდან“ თავისუფალი ყოფილიყო, სამაგიეროდ სავსე ადამიანური, მძაფრი უშუალო და წინასწარი მყარი დოგმებისგან თავისუფალი აღქმით. ასე ეძებს იგი ჰიპერბოლების და მეტაფორების ამ მინაზე დასახლების ამბის ფარულ მნიშვნელობას, მათ არსს, ეძებს დროის და ხილულ დროში მომხდარი მოვლენების მიღმა ადამიანის არსებობისა და თანაც მაინცდამაინც ასეთი უცნაური, „ტროპული“ ფორმით არსებობის საზრისს. ამაში დოკუმენტური მასალაც ეხმარება, ისტორიაც (თუმცა არ ყოფილა თურმე ისტორია), და, რა თქმა უნდა, უსაზღვრო სამყარო ფოლკლორისა, თქმულებების ელვარე ქვეყანა, სადაც ყველა და ყველაფერია; შიოლა და მთრეხელი, ხვარამზე, კაი ყმები, მონადირე, მჭედელი გიორგა... მერე ისევ მხატვრულად გარდაქმნილი ემპირიული დრო შემოედინება და ნუგზარ ერისთავის „სისხლის წვიმების დროს“ აღექსანდრე ბატონიშვილი და კახეთის აჯანყება გადაეწვება, თანაც ეს მხოლოდ უმცირესი ჩამონათვალია, მხოლოდ მაგალითისთვის იმ სახეთა ზღვიდან, რომელსაც მოიცავს ეს ტექსტი და ამ უზარმაზარ მასალაში თანდათან იკვეთება ადამიანის სახე, მისი სული, მისი დამოკიდებულება თავისი საცხოვრისის, თავისი საკრალური სივრცის, თავის ღირსების, რელიგიის, სიყვარულის, ზნეობისადმი, შემოისაზღვრება მისი ადგილი ამ სამყაროში.

რადგან სამყარო ენაა და ამ წიგნში ენის სიღრმეში ნამდვილად მეტია დანახული, ვიდრე სიტყვების სემანტიკური მნიშვნელობა, სრულიად ბუნებრივად აღიქმება ის არაჩვეულებრივი ლექსიკონები, რომლებიც ბუნებრივ და აუცილებელ ადგილს იკავებენ ამ ტექსტის საოცრად მრავალფეროვან და მრავალგვაროვან სტრუქტურაში. ის, რასაც გვანვდის მწერალი, არ არის სიტყვების უბრალო განმარტება, ან მათი კონტექსტის გათვალისწინებით ახსნა, არამედ სიტყვაში მითის, ერის სულის, ტომის ადთვის, წესის, ინდივიდის ფსიქოლოგიური სიღრმისა და ყოფის ფილოსოფიური არსის დანახვისა და ამოცნობის წარმატებული მცდელობა. ენა, როგორც „ადამიანური სივრცის“ თვისობრიობის გამაპირობებელი და ამხსნელი, მთელი სისავსით წარმოსდგა ამ მონაკვეთებში. სამყარო ამ წიგნში მუდმივად მერყეობს ხილულის და მიღმურის ზღვარზე და ამით შორეულად, არაპირდაპირ ეხმიანება მოდერნისტულ ტექსტებს, რომლებიც ასევე ზმანებისა და ცხადის მიჯნაზე აფუძნებენ და განაფენენ სიტყვიერ და გრძნობად-ემოციურ ველებს. შესაძლოა, ეს ამ ტექსტების მეტაფიზიკურობის გამოცხდება, რაც მემკვიდრეობითობის და შინაგანი ურყევი კავშირის

თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია — 21-ე საუკუნის რომანი მყარად უკაშირდება არა მარტო იმას, რასაც თავის ტექსტში პირდაპირ მიმართავს და აღადგენს — წინარეისტორიულ დროს, მითოსურ სამყაროს, არამედ აგრძელებს თავისი შინაგანი მიჯაჭვულობით შედარებით ახლო ეპოქის ესთეტიკურ ტრადიციასაც, თუმცა, როგორც თითქმის ყველაფერი, რაც შეიძლება იფიქრო ამ წიგნზე, ესეც შეიძლება სადავო აღმოჩნდეს.

მაინც რისთვის შეიქმნა ამხელა საოცარი სამყარო, სანახევროდ სიზმარი, სანახევროდ ლექსი, სიტყვაში გამოკვეთილი სტატიკური ქანდაკება, ფრაზების მშვენიერი ყვავილწუნულების, აზრების ზვავების და თავბრუდამხვევი, საოცრად დინამიური მოქმედების უჩვეულო ნაზავი, იმისთვის, რომ ან რომელიმე ქვეყნის, ან რომელიმე მხარის, ან რომელიმე გენიის, ანდა სულაც სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდის საიქიოს, არყოფნის მორევში გადაშვების, ან ნაგავსაყრელიდან წამოსულ სიბინძურესთან გამკლავების ამბავი მოეთხრო? რა სურდა მწერალს, მკითხველის თვალწინ გადაეშალა უჩვეულო ზედაპირი დროში განფენილი მინიერი არსებობისა, თუ მოეყოლა მარადიული იდეების შესახებ, რომელთა ანარეკლებსაც ამ წიგნში სახეებში, ამბებსა და ცალკეულ სიტყვებში ვხედავთ? შესაძლოა, ყველაფერი ერთად, ყველაზე მეტად ესაა სულის ისტორია, რომელიც ორივე განზომილებაშია წარმოდგენილი:

„როცა გაუჩნდება სწრაფვა ქმედებისაკენ: როცა სული შემოირტყამს ჭურჭელს, ციხეს, საზღვარს და ამ შემოსაზღვრული წერტილიდან იწყებს ქმედებას საზღვრების გარეშე და ლაგამის გარეშე. „რა ვქნა?“...სულები არ უსვამენ თავის თავს ასეთ კითხვას, მათთვის არ არსებობს კარი, შემავალი და გამავალი, ამიტომ ცოცხალ ადამიანს საიქიოს სული ვერ უშველის, ცოცხლის სულმა თვითონ უნდა იპოვოს გზა, სხვა არის სული იქ და სხვა არის აქ“. უცნაური და მრავლისმეტყველი გამიჯვნაა და თითქოს ხსნის კიდევ, რატომაა ეს წიგნი ასეთი რთულად აღსაქმელი, სხვა სივრციდან, თითქოს სხვა განზომილებიდან, გინდ ზერეალობა დავარქვათ, გინდ უფრო უსიამოდ მჟღერი საიქიო, იმზირება, იქიდან ყვება ამბავს და სულისთვისაც უცხოა, უჩვეულო, ძნელად მისახვედრი, მაგრამ მაინც ახლობელია და შესაგრძნობი, რადგან „თურმე საიქიოსაც ჰქონია საიდუმლო კარი“, საიდანაც უკან ბრუნდებიან და ამბავი და მისიის შესრულების ვალი მოაქვთ რაინდებს. თუ ამ რაკურსიდან შევხედავთ, ყველაფერი უფრო გამარტივდება და შინაგანი შფოთვაც, რომელიც უთუოდ ახლავს თავს ამ წიგნის კითხვას, დაცხრება. მეტაფიზიკურის წვდომა არ არის საყოველთაო და ასე იოლად მისაღწევი და ის, ვინც ამ სამყაროდან იწყებს თავისი მხატვრული ქვეყნის აშენებას, არც მოელის და არც აპირებს მასწავლებლის რანგში აიყვანოს წიგნი, მეტიც, მას არც

რაიმე განსაკუთრებით ამაღლებულ მისიას აკისრებს, თუმცა ბუნებრივია, რომ ასეთი ტექსტი, ავტორის სურვილის საწინააღმდეგოდ კი, სულ სხვა მიმართულებით წავა და იმუშავებს და სხვა განცდებს აღძრავს:

„ყველა წიგნი რაღაცას ისწავლება და ეს მოლოდინი ძალაზე ცუდია, როგორც ღამის მოლოდინი,

სულ ერთია, ზღაპარს ელოდება ბავშვი თუ დიდი — ლოგინს.

ამიტომაც უცხო სივრცეების არ მეშინია, მე მეშინია ღამის უცხოობის და წიგნის, რომელიც რაღაცას ისწავლება.

წიგნო, იცი როდის წაგიკითხავს ხალხი?

როცა ჭორს ეტყვი საკუთარ თავზე! რისთვის უნდა პოეზია ხალხს, რისთვის უნდა გამოფხიზლება...“

ძალიან ზუსტია ამ შემთხვევაში მწერალი და მწარეცაა ის, რასაც ის ამბობს და უფრო მეტად, გულისხმობს. არ სურს არც ზედმეტი სულიერი დატვირთვა, არც გამოფხიზლება, სუფთა აბსტრაქციით, პოეზიით ტკობაც კი არ სურს ადამიანს, რადგან ეს ძნელია, დამღლელია, სიმარტივით თრობას უშლის ხელს. და ამ დროს მთელი სიბრტყე შეილება ნაგავსაყრელად იქცეს და მუდმივად იტორტმანონ რაინდებმა უფსკრულის თავზე. ასეთი კომპოზიცია თანადროულობისთვის ნიოშანდობლივი და სამომავლო პერსპექტივისთვის მნიშვნელოვანია, რადგან მე მაინც ვფიქრობ, რომ ამ რომანს ღია ფინალი აქვს, ინტერპრეტაციების შესაძლებლობის შემცველი, რაც კიდევ უფრო ართულებს ტექსტს, თუმცა ამავე დროულად პოეტურ მგრძობელობას ააქტივებს და საიდუმლოს, სფინქსის ამოცანის იდუმალების განწყობას და ამოხსნის სიხარულის განცდის წინარე შფოთვისაც აღძრავს.

ძალიან რთული წიგნია, მშვენიერი, საკუთარი თავის შეცნობისკენ უბიძგებს ადამიანს. ამიტომ არც ისე იოლია მისთვის თვალის გასწორება. რა თქმა უნდა, მკითხველს იოლად არ უნდა „ჩაუვარდეს“ ხელში ასე ფასეული სათქმელი, ცოტა კიდევ უნდა „ინვალოს“, გული და გონება ადგილიდან მისძრას და მოსძრას, მაგრამ იმ ზომამდე მაინც არა, რომ მკითხველის უმეტესობა ამ დიდი გზის — დიდი წიგნის დასწყისშივე ან შუაგულში ჩამოეცალოს და ვეღარ მივიდეს იმ საბოლოო შეგრძნებამდე, რომელსაც ეს არაჩვეულებრივი, სავსე და შინაგანად მნიფე წიგნი აღძრავს: ესაა შეხვედრა სამყაროსთან, რომელიც გასაოცრად ახლობელი და საკუთარია; ესაა ნანაგრევები უზარმაზარი ცივილიზაციისა, მეტაფორების და ჰიპერბოლების სამყაროსი, რომლის ნაშთებიც მოაგროვა, დიდ ველზე, მთების ჩრდილში მკითხველის თვალწინ გაშალა მწერალმა და ახლა მასთან ერთად ელოდება რა მოიფიქრონ, როგორ აღადგინონ ეს გამქრალი, დაკარგული სამყარო, მისი სახე და, რაც მთავარია, მისი სული.

## წინადაღეს

*ჩემი ბიბლიოთეკის გადათვალთვლებისას ლექსების ერთ, „დიდი ხნის უნახავ“ წიგნს „შევხვდი“... და მიუხედავად იმისა, რომ ვახტანგ ჯავახიძის შემოქმედებისადმი არა ერთი და ორი შესანიშნავი წერილია მიძღვნილი, მაინც სულმა წამძლია...*

აი, ნაწყვეტები ჩემს მეხსიერებაში ჩაბეჭდილი ერთ-ერთი ლექსიდან: „არის სალამო ვალსებით სავსე, / ისმის ნაცნობი ზარების რეკვა... / მე მინდა, / მაგრამ ვილაცა მასწრებს / და ჩემზე უფრო ლამაზად ცეკვავს. / შენ ვერ პოულობ უბრალო მიზეზს / და იმეორებ სიტყვებს ღვარძლიანს, / მე კი გარწმუნებ ისევ და ისევ, / რომ მთვრალი კაცი კარგი კაცია; / რომ ადვილია — თავისუფალი / ადამიანი დაეჭვდეს უცებ; / რომ ღარიბია სუფრა უქალოდ, / რომელსაც თვალი ანგარიშს უწევს; / (...) / რომ ხშირად ვხატავთ მკაცრი ფერებით / ჩვენი ცხოვრების ლამაზ სურათებს; / რომ ხშირად ვფიქრობთ და გვეჩვენება, / თითქოს სხვებს ჩვენზე მეტად უმართლებს; / რომ გვინდა უცხო გზების დანახვა, / რომლებიც მაღალ მთებში შერბიან; / რომ იმ მაღალი მთების გადაღმა / ჩვენი ოცნების ქალაქებია... / აქ კი ღამეა ვალსებით სავსე, / ამაღლებულა ცასავით ჭერი, / მე მინდა, / მაგრამ ვილაცა მასწრებს / და ჩემზე უფრო ხმამაღლა მღერის“.

ეს ვახტანგ ჯავახიძის ლექსია მაგარ-ყვითელყდიანი, მცირე-ფორმატიანი, 228-გვერდიანი წიგნიდან „წინადაღეს“, რომელიც 40 წლის წინ, 1971 წელს „საბჭოთა საქართველომ“ გამოსცა. სიტყვამ მოიტიანა და ვიტყვი, რომ საბჭოთა ამ წიგნში არაფერია — „ნორმატიული“, თუ ტიპობრივი „პარავოზიც“ კი არ არის, „პარავოზი“, ანუ არსებული რეჟიმისადმი ლოიალურობის დამადასტურებელი ლექსი-რევერანსი, ლექსი — კრებულის „გამქაჩავი“, რასაც იმ დროს ცენზორი ჯერ ისევ მკაცრად მოითხოვდა. ეს ის პერიოდია, როდესაც სოცრეალისტური, თუ სტალინისტური უპიროვნო ლექსი წარსულს ბარდება და შემოქმედთა ერთი ჯგუფი — სამოციანელებს რომ ვუნოდებთ (ამ პლედის შედარებით ფართო დროითი გაგებით) — ცდილობს, „გაადემოკრატიულოს“ პოეზია, ლექსს დაუბრუნოს ე.წ. ლირიკული გმირი, ინდივიდი, სრულუფლებიანი სუბიექტი, რაც საბოლოოდ XX საუკუნეში ქართული ლექსის მეორე — გასაგები მიზეზების გამო ნაკლებად ხმაურიან — რეფორმად გამოიკვეთება; პარალელურად ანალოგიური პროცესი თავს იჩენს თეატრში, მხატვრობაში, მუსიკაში (ეს ყოველივე არაერთხელ აღუნიშნავთ ჩვენს მკვლევარებს).

რის შესახებაა ზემოთ მოყვანილი ლექსი? ძნელი სათქმელია, ისევე ძნელი — როგორც საუბარი ჭეშმარიტი პოეზიის ნებისმიერი სხვა ნიმუშის შინაარსის შესახებ, რადგან ასეთები უმეტესად „უშინაარსოა“: თუკი მათ დეტალურ „გაშიფრვას“ მოვიხდომებით — შინაარსების, ასოციაციების, კონოტაციების ამოუნურავ, ურთიერთგადახლართულ ძენკვს წავანყდებით; ზედაპირულად კი ეს ლექსი იმის შესახებაა, რომ სიცოცხლეში ბევრი რამ არის ილუზორული; რომ რა გინდ მოინდომო, მაინც რჩება რაღაც განუხორციელებელი; რომ ვიღაცამ შესაძლოა, „შენზე ლამაზად იცეკვოს და შენზე ხმამაღლა იმღეროს“; შენ ოდნავ გწყდება გული ამის გამო (ასეთ განცდას უმთავრესად ინტონაცია წარმოქმნის — ელემენტი, რომელიც, ჩემი აზრით, პოეტის შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე განსაკუთრებულ როლს თამაშობს; ამ საკითხს ქვემოთ დავუბრუნდებით), მაგრამ... შენ არ გშურს მათი, რადგან იცი, რომ ჩვენ „ხშირად ვფიქრობთ და გვეჩვენება თითქოს სხვებს ჩვენზე მეტად უმართლებს“ და რადგან... შენ თვითონ ხარ ბრწყინვალე „მომღერალი და მოცეკვავე“, პოეტი... (ქვემოთ ამ ლექსის კიდევ ერთ შინაარსსაც შევხებით).

ვისაც ეს ნიგნი არ ნაუკითხავს და ვინც ახლა მიაგნებს მას სადმე (ნიგნი იმ დროისათვის მცირე ტირაჟით გამოიცა — 3000) — იქ „უცნობ“ ვახტანგ ჯავახაძეს აღმოაჩენს; „უცნობს“ ვამბობ იმიტომ, რომ დღევანდელი მკითხველის ცნობიერებაში ვახტანგ ჯავახაძე გასული ნახევარი საუკუნის ქართული პოეზიის ნაკადში „ირონიული მიმართულების“ ერთ-ერთ მთავარ დამამკვიდრებლად არის ერთმნიშვნელოვნად აღბეჭდილი (შესაძლოა, „უცნობს“ ასოციაციაც მკარნახობს, რომელსაც ის ფასდაუდებელი ნაშრომი ინვესტს, ვახტანგ ჯავახაძემ გალაკტიონის ბიოგრაფიის, მსოფლმხედველობის, ფსიქოლოგიის თუ პოეტიკის ნიუანსების კვლევას რომ მიუძღვნა).

„ირონიული პოეზიის“ პოსტმოდერნისტულ „ხასიათს“ პირველმა, თუ არ ვცდები, ბატონმა ლევან ბრეგაძემ მიაქცია ყურადღება (ციტირება იხ. ქვემოთ). ამ კრებულშიც აღმოაჩენთ ამ ახალი მსოფლმხედველობის და შესაბამისი პოეტიკის ნიშნებს: „მომასწავებელია“, მაგალითად, პოეზიის მოყვარულთათვის ცნობილი ლექსები — „ტრიალებდა, ტრიალებდა, ტრიალებდა კარუსელი“, „თქვენი ლამაზი თვალების გამო“, „გამონვდილ ხელებს შეიძლება დაუგლო ხურდა“, „ვეებერთელა თვითმფრინავების ჩრდილებს“ და სხვ.

ცნობილია, რომ პოსტოდერნიზმი უფრო მეტად „პროზაული მოვლენაა“: ჭეშმარიტი პოეზია — თავისი ბუნების ემოციურ-იმპულსური შემადგენელი ნაწილის გამო — ვერასოდეს თავსდება და ვერასოდეს მოთავსდება რაიმე ერთი, თუ ერთგვაროვანი ესთეტიკური იდეოლოგიის, ან პოეტიკური კანონის ჩარჩოებში. თუმ-

ცა, ამ ახალი მსოფლმხედველობის, თუ რეალობის ახლებური აღქმის ნიშნებზე, გამოსახულებებზე, ხერხებზე, რა თქმა უნდა, საუბარი შესაძლებელიცაა და საჭიროც. ერთსაც აღვნიშნავ: ის, რასაც პირობითად „პოსტმოდერნისტულ პოეზიას“ უწოდებენ დასავლეთშიც ძირითადად გასული საუკუნის 60-იან წლებში ჩაისახა. პოსტმოდერნიზმის „გენეალოგია“ და პოსტმოდერნისტული პოეზიის წარმოშობის მაპროვოცირებელი გარემოც ამერიკელი და ევროპელი მკვლევარების მიერ საფუძვლიანად არის შესწავლილი და ეს გარემო საბჭოთა რეალობისაგან მკვეთრად განსხვავებულია: ჩვენში პოსტმოდერნისტული პოეზია თითქოს სრულიად „უსაფუძვლოდ“, „გაუცნობიერებლად“ წარმოიშვა; თუმცა, თუკი საბჭოეთში მთავარ „გამლიზიანებლად“ ერთფეროვან, ერთგვაროვან, „დაუნანვერებელ“ იდეოლოგიურ-ინფორმაციულ (მათ შორის — ლიტერატურულ) რეალობას, მისი დეკონსტრუქციის, „დანანვერების“ მძაფრ სურვილს მივიჩნევთ — სოციალურ-კულტურული ფონის სხვადასხვაობის მიუხედავად — გარკვეული პარალელების გავლება, ალბათ, შესაძლებელი გახდება; მაგრამ ახლა ამაზე საუბარი შორს წაგვიყვანდა. ასეა თუ ისე, ამკარაა, რომ ქართულ პოეტურ ნაკადში პოსტმოდერნისტული ძიებები საერთო ტენდენციის თანადროულია.

\* \* \*

დავუბრუნდეთ „წინააღმდეგ“... აქ მაინც ჯერ ისევ სხვა ვახტანგ ჯავახიძეა... ალბათ, პოეტის შემოქმედების ამ ადრეულ პერიოდს პირობითი განსაზღვრება „ეგზისტენციური“ უფრო მეტად შეეფერება. ევროპაში ამ დროს (ვგულისხმობ 60-იან წლებს) ეგზისტენციალიზმის ხანა არ არის დასრულებული: ჰაიდეგერი აგრძელებს აქტიურ შემოქმედებას (მათ შორის პოეტური სიტყვის კვლევას), სარტრი „მემარცხენეობის ზენიტშია“, ხვდება ჩე გევარას და მემამბოხე სტუდენტების გურუდ არის ქცეული; კამიუ 1960 წელს, 46 წლის ასაკში იმსხვერპლა „აბსურდულმა“ შემთხვევითობამ; იასპერსი 1969 წელს წავა ამ ქვეყნიდან... და ამ ფონზე გასაკვირი არ არის ის, რომ 60-70-იან წლებშიც (და უფრო გვიანაც) ევროპელი პოეტების მნიშვნელოვანი ნაწილის შემოქმედებაში აირეკლება ეგზისტენციალისტური მსოფლალქმა, ესთეტიკა თუ განწყობილებები: ხდება „მიღვეადი ეგზისტენციალიზმისა“ და „მზარდი პოსტმოდერნიზმის“ ერთგვარი ინტერფერენცია.

როგორც არაერთხელ აღინიშნა, საბჭოთა სინამდვილეში ამ და სხვა ახალ მიმართულებებს მეტ-ნაკლებად მკაფიო გამოკვეთის შესაძლებლობა ცნობილმა პოლიტიკურმა ცვლილებამ — ე.წ. პოსტსტალინისტურმა დათბობამ — შეუქმნა; ხოლო წინაპირობა —

„პრეგზისტენციალისტური ტრადიცია“ — ქართულ პოეზიაში მძლავრი იყო. ეს ის ტრადიციაა, რომლის შედარებით შორეული ფესვების ძიებას, ალბათ, ბარათაშვილთან და ვაჟასთან მივყავართ (საგნების უშუალო ჭვრეტა, გამოკვეთილი ინდივიდუალიზმი, პიროვნების, ინდივიდის კონფლიქტი მასასთან, მასობრივთან, საზოგადოებასთან და სხვ.).

დაახლოებით ანალოგიური პროცესი შეინიშნება რუსულ პოეტურ ველზეც: სწორედ ამ დროს გამოდიან ასპარეზზე — ზოგიერთი მკვლევარის შეფასებით — „ყველაზე მეტად ეგზისტენციური“ რუსი პოეტი იოსიფ ბროდსკი და ამ პლედის სხვა გამორჩეული პოეტები (ნიშანდობლივია, მაგალითად, ანდრეი ვოზნესენსკის ნაცნობობა სარტრთან და 1967 წელს სტუმრობა და საუბარი ჰაიდეგერთან). აქვე საინტერესოა იმის გახსენებაც, რომ რუსი „ეგზისტენციური პოეტების“ ერთ-ერთ ნინამორბედად ოსიპ მანდელშტამი მოიაზრება, რომელიც კარგად იცნობდა და დიდად აფასებდა ვაჟას პოეტურ სამყაროს (მან თარგმნა „გოგოთურ და აფშინა“; ისიც საინტერესოა, რომ კრებულში, რომლის შესახებაც ახლა ვსაუბრობთ, მანდელშტამისადმი მიძღვნილ ლექსსაც მიაკვლევთ).

დავესესხები ზოგიერთ ანალიტიკოსს და ერთსაც დავამატებ: მკვეთრად გამოხატული პროტესტული „გარეგნობის“ არმქონე ეგზისტენციური ლექსი პარტიულ ბოსებს რეჟიმისათვის რაიმე სერიოზული საფრთხის შემქმნელად არ მიაჩნდათ; სწორედ ამის გამო ისინი თვალს ხუჭავდნენ „ეგზისტენციური განწყობილების“ შეუსაბამობაზე იმ დროს გაბატონებული პოეტური პროდუქციის მაჟორულ-პროპაგანდისტულ სულისკვეთებასთან: ამის დასტურად გავიხსენოთ თუნდაც სტალინის ცნობილი პასუხი ბორის პასტერნაკის რეპრესირების მოთხოვნაზე — ხელს ნუ ახლებთ ცის ამ ბინადარსო (პასტერნაკს რუსი მკვლევარები „სტოიციკურ ეგზისტენციალისტადაც“ მოიხსენიებენ). როგორც შემდგომ გაირკვა, რეჟიმი ცდებოდა: გასული საუკუნის 80-იანი წლების მეორე ნახევრამდე, პრესისა და ტელე-რადიო სივრცის ტოტალური იდეოლოგიზირების პირობებში ლექსს დღევანდელზე განუზომლად მეტი მკითხველი ჰყავდა და, შესაბამისად, ინდივიდუალისტურმა, მათ შორის ეგზისტენციურმა, პოეზიამ მნიშვნელოვანი, „განმათავისუფლებელი“ ზეგავლენა მოახდინა საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე, რითაც თავისი წვლილი შეიტანა რეჟიმის კოლაფსის შემზადებაში; და ამ ჭრილში ვახტანგ ჯავახაძის „წინააღმდეგ“ იმ სოციოკულტურული მოვლენის ფარგლებში შეიძლება, მოვიაზროთ, რასაც ირმა რატიანი „ანტისაბჭოთა ლიბერალურ დისკურსს“ უწოდებს (იხ. მისი წერილი „ლიტერატურული დისკურსის მოდელები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში“, — კრებული „სჯანი“, №11, 2010).

ეგზისტენციურ მიმართულებას საქართველოში ბოლომდე გაჰყვა ვახტანგ ჯავახაძის თაობის რამდენიმე ასევე ბრწყინვალე პოეტი. თვით ვახტანგ ჯავახაძის შემოქმედებაში კი ეს მაინც „წინააღმდეგობა“: დღევანდელი გადასახედიდან სწორედ ასე შეიძლება, „გაიშიფროს“ ამ მაგარ-ყვითელყდიანი წიგნის სათაური. მომდევნო დღეს კი იცვლება — თუ სახეს იცვლის — ზოგიერთი პრიორიტეტული დისკურსი და, პარალელურად, ხდება მკვეთრი გადახვევა — თამაშის ესთეტიკით „განზავებული“ (საგულისხმოა, რომ ამ კრებულში ერთ-ერთი ინვარიანტული სიტყვა-სიმბოლო არის „ბავშვი“: „დიდხანს მჯეროდა სასწაულების, / ძალიან დიდხანს ვიყავი ბავშვი“) — ირონიულ-პოსტმოდერნისტული მიმართულებით; და როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შესაბამისად იცვლება პოეტიკაც (ამასთან დაკავშირებით იხ. წერილი „ქართული პოსტმოდერნიზმი“ ლევან ბრეგაძის წიგნში „მოთხრობები ლიტერატურაზე“, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2008; მისივე წერილები „პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში“, — კრებული „სჯანი“, № 1, 2000; „პოსტ-საბჭოური კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი“, — კრებული „კრიტიკა“, № 1, 2005; ინტერნეტით — [http://www.lib.ge/body\\_text.php?6686](http://www.lib.ge/body_text.php?6686); ზაზა გოგიას წერილი „პოეტი და ენობრივი ცნობიერება“, — ჩვენი მწერლობა“, № 18, 2009).

ჩვენი პოეტებისა და კრიტიკოსების ერთი ნაწილი მიიჩნევდა და დღესაც მიიჩნევს, რომ პოეტის ლამის მთავარი ამოცანა ორიგინალური სტილის „გამომუშავებაა“, რომ მკითხველმა პირველივე სტრიქონებიდან უნდა „გამოიცილოს“ ავტორი იმის გამო, რომ ის რაღაც სხვებისგან მკვეთრად განსხვავებული სტილით წერს, და რომ უმჯობესია, ასეთი რამ (ვგულისხმობ გამოკვეთილი ხელნერის შექმნას) რაც შეიძლება ადრე მოხდეს. აქ საკამთო ბევრი არაფერია: ზოგადად მართებული მოსაზრებაა; მაგრამ მართებულია ამის ერთგვარად საპირისპირო მოსაზრებაც, კერძოდ ის, რომ საინტერესო და ფასეულია შემოქმედის „პერიოდულობაც“, მით უფრო თუკი პერიოდები მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან და, ჩანს, ეს „მეორე ხედვა“ ვახტანგ ჯავახაძისთვის იმთავითვე უფრო ახლობელი იყო; ამ წიგნში ასეთ შედარებასაც ვიპოვით: „ჭკავდნენ დღეები, / მშვიდი და წყნარი, / ერთფეროვანი პოეტის სტრიქონს“ — რა თქმა უნდა, აქ მთლად ის არ არის ნაგულისხმევი, რაზეც ახლა ვსაუბრობთ, მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს სახე გარკვეულ მინიშნებას მაინც შეიცავს.

თუკი სოცრეალისტურ პერიოდს გამოვრიცხავთ, „პერიოდებიანი“ პოეტი საქართველოში ბევრი არ არის. თუმცა, უფრო ფართო გეოგრაფიული და ჟანრული გადასახედიდან აშკარად „მოჩანს“ მრავალი პოეტი, მწერალი, მხატვარი, კომპოზიტორი, რომელთა შემოქმედება მკვეთრად განსხვავებული პერიოდებისაგან შედგე-



ბა. ჩემი წაკითხვით, სწორედ ამ რიგშივეა მოსააზრებელი ვახტანგ ჯავახაძის პოეზია: პოეტი თითქოს აგრძელებს, ავითარებს და სრულიად ახლებურად უბრუნდება ტრადიციებს, ანუ ახალ პოეტურ ტრადიციებსაც ქმნის.

წერილის ამ მონაკვეთის რეზიუმე, ალბათ, ასე შეიძლება, ჩამოვყალიბოთ: განვლილი პერიოდი დასავიწყარი არ არის — ვახტანგ ჯავახაძე ქართულ პოეზიაში ეგზისტენციური ლექსის ერთ-ერთი გამორჩეული დამამკვიდრებელიცაა.

და ჩემთვის „წინააღმდეგ“ ისევე ძვირფასია, როგორც — მომდევნო: ბევრი, ძალიან ბევრი დაუვიწყარი სტრიქონი, მეტაფორა, სახეა „მიმოფანტული“ წინააღმდეგსაც...

\* \* \*

მოდით, ახლა უფრო კონკრეტულზე, ვახტანგ ჯავახაძის ამ პერიოდის პოეზიის ზოგიერთ დამახასიათებელ ნიშანზე გავამახვილოთ ყურადღება: პირველი, რასაც წარმოსახვა მკარნახობს, ისაა, რომ ჯავახაძისეული ეგზისტენციური ლექსი ესთეტიკურადაც, ეს ერთგვარი „ესთეტიკური ეგზისტენციალიზმია“ —

ჩვენ არ ვიცით თუ არ გვსურს ვიცოდეთ —  
საით გვეწევა ბედის ქამანდა,  
რადგან ჩვენ ვიცით:  
თვითონ სიცოცხლეც  
სიკვდილი არის,  
მხოლოდ — თანდათან...  
ზოგჯერ ყელამდე ღებნივით აგვავსებს,  
ზოგჯერ ღარიბის საგზალს გაგვატანს,  
მანაც ტკბილი და მანაც ღამაში -  
ფეხის წვერებზე მიდის თანდათან.

იმავედროულად ეს უთუოდ ნონკონფორმისტული პოეზიაა, უხმაურო, ერთი შეხედვით — მშვიდი („სიმშვიდის სიმძაფრეზე“ ქვემოთ ვისაუბრებთ), მაგრამ სრულიად ნონკონფორმისტული (და ეს, ვფიქრობ, ვახტანგ ჯავახაძის პოეზიის მუდმივი მახასიათებელია). ამ პერიოდში პოეტი იშვიათადაა ხმამაღალი, კატეგორიული, იგი თითქოს მუდამ დაფიქრებულია, დაეჭვებულია; ცდუნება მიმზიდველია, ცდუნება ძლიერია... პოეტი ცდილობს, გაერკვეს, არ აჰყვეს, არ შეცდეს მიმართულების არჩევისას; მოკლედ (და ირონიული პოეზიის სტილით) — არ გაურიგდეს „პარავოზების მწარმოებლებს“: „*მხოლოდ პირველი ნაბიჯი მიმძიმს, / როგორ გავენდო დღეებს ხვალინდელს: / საით არ უნდა წავიდე — ვიცი, / მაგრამ არ ვიცი — საით წავიდე*“; და, აი, არჩევანიც: „*შემომეჩვია ხარბი არ-*

ნივი / და სისხლს მოითხოვს, როგორც ნურბელა, / სუსტი ვარ, / მაგრამ მაინც არ წავალ / იქით, საითაც ქარი უბერავს“.

ზემოთ უკვე ვახსენეთ ინტონაცია, რაც ამ პერიოდში მეტნილად თითქოს დრამატულისა და სენსუალურ-მელანქოლიურის მიჯნაზე ბალანსირებს, რაც „უშუალობის“ ეფექტს ახდენს და თითქოს არღვევს ზღვარს ლექსისა და მკითხველის სუბიექტებს შორის (ჩემი ნაკითხვით — დრამატულ-სენსუალური ლერძი პოეტის „ირონიული პერიოდის“ შემოქმედებაშიც იგრძნობა და ეს ერთ-ერთი პარადოქსია იმ მრავალთანაგან, რომელთაც აღმოვაჩინეთ ვახტანგ ჯავახაძის პოეტურ სამყაროში მოგზაურობისას). აქვე დავამატებ, რომ დღევანდელ ქართულ (და არა მხოლოდ ქართულ) ლიტერატურულ სივრცეში „სენსუალურობა“, „მგრძობიარობა“ (გასაგებია, რომ აქ პოსტმოდერნისტული მგრძობიარობა არ იგულისხმება) ლამის სალანძღავი სიტყვები გახდა, რაც, ვფიქრობ, მთლად სამართლიანი არ უნდა იყოს: ჩემი აზრით, ნამდვილ პოეზიას ყოველთვის (მათ შორის, პოსტმოდერნის თუ პოსტმოდერნის შემდგომ — ე.წ. After Postmodernism-ის — დროშიც) ესაჭიროება გამჟღავნებული თუ ფარული მგრძობიარობის „მოზომილი დოზა“; მე მგონია, რომ „კვალიფიციური“ მკითხველისათვის — იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ იგი არა მხოლოდ ინტელექტუალური, არამედ მგრძობიარე არსებაცაა — ისეთი პოეზიაა საინტერესო, ანუ ისეთი ლექსი „ალიზიანებს“ მის შემოქმედებით წარმოსახვას, რომელშიც, „პოლისემანტიკური სიღრმის“ გარდა, იგრძნობა ის ამოსავალი ემოციურ-წარმოსახვითი იმპულსი, მთლად ძველებურად რომ ვთქვათ — „მუზის ზეგავლენა“, რამაც აიძულა პოეტი, დაენერა ეს ტექსტი; „დღევანდელ“ ვახტანგ ჯავახაძეს რომ დავესესხოთ — იგრძნობა ის, რის გამოც „და სუფთა ქალაქის უეცრად / მომიძივდება სტრიქონი“. ე.წ. სტერილური ლექსი, რაგინდარა მალალოსტატურადაც იყოს შექმნილი ის, „კვალიფიციური“ მკითხველისთვის ნაკლებად საინტერესოა, ხოლო „არაკვალიფიციურ“ მკითხველს სულ სხვა რამეები იზიდავს მუდამ: გაშიშვლებული პოლიტიკური ვექტორი (ასეთ ტექსტებზე მოთხოვნილება, ჩვეულებრივ, ისტორიულ-პოლიტიკური გარდატეხის პერიოდებში მატულობს), ეპატაჟი-სკანდალურობა (მით უფრო — თუ მასში რამ სექსუალურიცაა გარეული) და მარტივი სალალობო-საამიკო ლირიკა.

ამ პერიოდის ჯავახაძისეული ინტონაცია, განსაკუთრებით ლექსის ბოლო ტაქებში, დაღმავალია, სარიტმო სიტყვებად მეტნილად ორმარცვლედებია გამოყენებული, სადაც საყრდენი (ძახილიანი), ოდნავ განვრცობილი ხმოვანიც საგრძნობ ინტონაციურ როლს თამაშობს; და ეს ყოველივე ზომიერ-ტალღოვან რიტმთან შეხამებით (თუ მასთან კავშირში) შესაძლოა, ვახტანგ ჯავახაძის ამ

პერიოდის ლექსის „გარეგნული“ გამორჩეულობის ერთ-ერთი მთავარი განმსაზღვრელიც კი იყოს. ერთად წავიკითხოთ მომდევნო ლექსი, რომელიც, ვფიქრობ, ვახტანგ ჯავახაძის ამ პერიოდის პოეზიის რიტმულ-ინტონაციურ ნიმუშადაც გამოდგება და იმავდროულად აქ ეგზისტენციური, თუ ეგზისტენციალისტური განწყობილებაც მძაფრადაა გამოხატული; სიმძაფრეს პარადოქსულად ქმნის ლექსის ხაზგასმულად მშვიდი ატმოსფერო, რომელიც თითქოს რაღაც გაურკვეველი მოლოდინითაა გაჯერებული და ეს პოეტური ხერხი (ვგულისხმობ სიმძაფრის სიმშვიდით მიღწევას), ჩემი აზრით, ჯავახაძის პოეზიის კიდევ ერთი ზოგადი მახასიათებელია; დავაკვირდეთ: *„თითქოს მხრებიდან მოიხსნა ტვირთი / და გაუსწორა სიმართლეს თვალი... / კედლის საათი მომართა თვითონ, / ყვავილებს თვითონ დაუსხა წყალი. / თავისი ხელით დახვეტა სახლი, / სახლიდან თვითონ გაუშვა კატა, / თვითონ განმინდა ოთახის ქალი, / ხალიჩა თვითონ დააგო კართან. / თვითონ გასინჯა შუქი და ზარი, / თვითონ დახედა ყველაფერს თითქმის, / თავისი ხელით დაკეტა კარი, / სასხლეთსაც თვითონ გამოკრა თითი“* (კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ისიც, რომ ეს ტექსტები ჯერ ისევ მძლავრ საბჭოთა კავშირში იქმნება, სადაც შემოქმედისაგან მხოლოდ და მხოლოდ ოპტიმისტური „პროდუქციის წარმოებას“ მოითხოვენ). სიმშვიდის ნიაღში ასეთი, ფარული მუხტის არსებობა გაცნობიერებულიცაა: *„წყნარ დღეს ვაქებ და / წყნარ ადამიანს, / ცეკვებიც მიყვარს უსატყვერებო / და, როცა გარეთ მკაცრი ღამეა, / თავსასთუმალთან ვიდგამ ტელეფონს“*.

აი, ზოგიერთი სხვა ნიმუში: ამ პერიოდში სალექსო სტრუქტურის მეტად მნიშვნელოვან ელემენტად გვევლინება „ადამიანური“ პოეტური ფრაზა — ერთი შეხედვით მარტივი, რომელსაც — ისევ ვახტანგ ჯავახაძეს რომ დავესესხოთ — „ისე ვკითხულობთ, როგორც სწერია“, მაგრამ თუ მას ლექსის ერთიან კონტექსტში წარმოვისახავთ, მრავალ ქვეტექსტსა თუ შორს მიმავალი ასოციაციების რიგს აღმოვაჩინებთ; ამასთან, ამ „იარაღის“ გამოყენებით პოეტი ისეთ მოვლენებს, გრძნობებს, განცდებს, დეტალებს გამოკვეთავს, რელიეფურად წარმოაჩინს, „ამასშტაბურებს“, რომლებიც თითქოს ყოველ ჩვენგანს შეუმჩნევია, უგრძნვია, განუცდია, მაგრამ, გეგონება, ახლა, ამ სტრიქონების კითხვისას ვაცნობიერებთ, „პირველად ვხედავთ“ ამ „ვერშემჩნეულ შემჩნეულს“... მომდევნო ფრაგმენტები კომენტარის გარეშე მომყავს: *„ყველას ვილაცის რაღაცა მართებს“; „ჩვენ რომ მოვკვდებით, / მხოლოდ ზოგისთვის / მოვკვდებით, / რადგან ზოგისთვის ვცოცხლობთ (...) და მაინც ისე ვცოცხლობთ ცოცხლები, / თითქოს ყველასთვის ვცოცხლობთ და ვკვდებით“; „ჩვეულებრივად / სუფრაზე მარილს / მაშინ ამჩნევენ, როცა არ არის... / ხიდზე ათასი გამვლელი მიდის, / მაგრამ*

არავის არ ახსოვს ხიდი“: თავს ვერ ვიკავებ კიდევ რამდენიმე ფრაგმენტის ციტირებისაგან: „რატომღაც გვიან ამჩნევენ დედებს / და უნებლიედ კარგავენ იქვე, / რატომღაც მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ / უწერენ დედებს ლექსებს და წიგნებს“; „ჩვენ არაფერი გვექონდა საერთო, / მაგრამ რაღაცა საერთო გვაკლდა. (...) და ისე გვაკლდა რაღაც საერთო, / თითქოსდა რაღაც საერთო გვექონდა“; ვან გოგის შესახებ — „სული მხატვრისა ჰგავდა კატორღას, / სურნელს ნატრობდა მწიფე თავთავთა, / სკამებს ხატავდა, მაგრამ რატომღაც / მხოლოდ ცარიელ სკამებს ხატავდა“ და სხვა მრავალი.

ამ ჭრილში შეიძლება ისიც ითქვას, რომ ვახტანგ ჯავახიძის „წინააღმდეგ“ დეტალების პოეზიაა, აი, ასეთი დეტალები: „ისევ მიხურულ სარკმელთან მივა, / ნაფიქრალს ხელის ჩაქნევით ნაშლის...“

კემატოგრაფიული ხედვის თუ ესთეტიკის ელემენტები, როგორცაა ლექსის სხვადასხვა სტრუქტურასა და შინაარსზე ფოკუსირება, თუ ხედვის მონაცვლეობა (დღეს ამას „ზომირებასაც“ ეძახიან), „მულტიპლიცირების ეფექტი“ და სხვ., რაც პოეტის შემოქმედების მომდევნო ეტაპზე მეტად იჩენს თავს: „ისე იცინი, თითქოს ათასი / მზე ამოვიდა ქარიშხლის შემდეგ“; დაახლოებით ამავე კონტექსტში შეგვეძლო, მოგვეყვანა ზემოთ უკვე ნახსენები „ტრიალებდა კარუსელი“, ან — „... ახლა სარკეში შევცქერე და / ვხედავ აშკარად: / სარკიდან ჩემზე ბედნიერი კაცი მიყურებს“; ან კიდევ, ამ კრებულში არ შესული, ანუ უფრო გვიან შექმნილი ლექსებიდან (ზეპირად ვციტირებ): ცნობილი — „უგამყიდველო მალაზიაში / პომიდორების ხანძარი ენთო“, ან — „დედა ეძახდა ირაკლის, / დღე იყო სალალობო და / ერთი ირაკლის მაგივრად / ათი ირაკლი მორბოდა“ და სხვ.; სინემატოგრაფიული ხედვის უშუალო მაგალითი — პოლიტიკური ქვეტექსტით (უსათაურო ლექსიდან „ამოჩემებული გმირები...“): „ისინი დიდხანს ჩანდნენ ეკრანზე, / მაგრამ, როგორც კი აითვალნუნეს, / დაპატარავდნენ და დაემსგავსნენ / მუნჯურ კინოში ნანახ კაცუნებს.“

ინდივიდის, სუბიექტის, ადამიანის არსებობის მოწყვლადობასა და ფასეულობაზე კონცენტრირება, მთავარ სათქმელზე ყურადღების გასამახვილებლად ორიგინალური რიტმის გამოყენება, რაც ზოგჯერ ლექსის ქსოვილში, მუხლებისა თუ ტაეპების ბოლოს ერთი და იგივე კავშირების განმეორებით მიიღწევა — და ეს ხერხიც ფორმალურ ჭრილში მომდევნო ეტაპზე მეტად იჩენს თავს: „და მოკვდა კაცი... / ყველა ძაფი და / ყველა ჯაჭვი და / ყველა ბანარი / ერთბაშად განყდა, — / ისე წავიდა, / თვალის შევლებაც ვერ მოვასწარი“; დაახლოებით იგივე ითქმის ერთი გარკვეული რიგის საგნების თუ მოვლენების ჩამოთვლის ხერხზე: „ბევრჯერ დავთვალე — სამოცი თუ სამოცდაათი / მაჯის და ჯიბის, / მაგიდის და კედლის საათი“. უკვე იკვეთება ლექსის საზომებით “თამაშით” გა-

პირობებულ (პროსოდიულ) ინოვაციებიც: *“ხმაურობდა ჩიტების დახურული ბაზარი / დაყოფილი დახლებად, რიგებად და უბნებად, / გამოკეტილ გალიებს აწყდებოდა ბრმასავით / ჩალის ფასად გასაყიდი / ჩიტის / თავისუფლება”*. ამ ინოვაციებს ლექსის არაკონვენციური გრაფიკაც ხშირად ახლავს თან.

გაპიროვნების ტიპის რთული კონსტრუქციის მეტაფორების გამოყენებით საგნების „გაადამიანურება“: *„ადამიანებს ჰგვანან სახლები, / ამინდს ჩვენსავით გრძნობენ ისინიც, / ფანჯრებს თვალების მსგავსად ალებენ, / როცა მზიანი ზეცა იცინის“*; *„თოვლი მოვიდა — თბილი და წყნარი / და კიდევ უფრო თეთრი და წმინდა, / მაგრამ არავინ გაულო კარი / და მთელი ღამე ქუჩაში იდგა“*; ან — *“ოთახში იწვა სამი დღის ჩრდილი, / როგორც საოცრად ქალური ქალი, / ოთახში იწვა წყნარი და ფრთხილი / და კარებისკენ ეჭირა თვალი“* და სხვა მრავალი.

აქ, ალბათ, ესეც უნდა ითქვას: ზემოთ რამდენჯერმე გამოვიყენე განსაზღვრება „ადამიანური“ და ეს შემთხვევით კი მოხდა, მაგრამ — როგორც ახლა ვაცნობიერებ — მთლად შემთხვევითი მაინც არ არის... ვახტანგ ჯავახიძის ლექსი შეუნიღბავად „ადამიანური“, თანამგრძნობელია, გულწრფელია, გახსნილია: კითხულობ და აშკარად გრძნობ — პოეტს უყვარს ადამიანი, უყვარს ყველა მისი სისუსტით, შეცდომით და, ალბათ, აქედან მომდინარეობს ყველაფრის გაადამიანურების პოეტური სწრაფვაც...

და ამ სწრაფვის ერთ-ერთ „განშტოებას“ „ღია ქალაქისკენ“ მივყავართ... „ბავშვის“ მსგავსად, „ქალაქი“ ერთ-ერთი ინვარიანტული სიტყვა-სიმბოლოა (ამასთან, „ქალაქი“ თითქოს ამ კონტექსტის პოეტურ სივრცესაც ქმნის); და ეს ორი სიმბოლო შესაძლოა, ვახტანგ ჯავახიძის შემოქმედების ამ პერიოდის მთავარი „ანტინომიური“ წყვილიც იყოს: „ბავშვი“ ბუნებრიობის, საგნების თავიდან „აღმოჩენის“ უნარის, ღიაობის, გახსნილობის კრებით შინაარსს შეიცავს (აქ ალბათ ჟან-ჟაკ რუსოს შეიძლება, გაგვახსენდეს); „ქალაქი“ კი ის ქალაქია, სადაც ცა ჩანს და თან არც ჩამს — *„ქალაქში ზეცა არ ჩანს მთლიანად, / ქალაქში ზეცა არ ჩანს სრულიად, / ღრუბლის ნახევით იხვევს იარას / და მავთულებით დაკანრულია“*; ეს ის ქალაქია, რომელიც თითქოსდა ახლობელია, მაგრამ უცხოცაა — *„ქალაქი სდუმდა, (...) როგორც სასტუმრო“*; „დაკეტილია“ — *„ქალაქი სდუმდა, როგორც ლომბარდი“*; ეს ის ქალაქია, სადაც *„ფოტოგრაფის ვიტრინებიდან / ყალბი ღიმილით გვაჯილდოებენ“*, ანუ ის ქალაქი არ არის, სადაც სახლები გამოიყურებიან *“(...) არა როგორც სახლები, / არამედ როგორც ბავშვის ნახატი“*; ჩაკეტილობის განცდას *„დაკეტილი კარების = ჩაკეტილი ფანჯრების“* განმეორებადი ფიგურაც ქმნის: *„სახურავებზე ხმაურობს წვიმა: / თითქოს ბავშვები გაყარეს გარეთ / და უსუსური ხელებით მძიმედ*

/ უკაკუნებენ დაკეტილ კარებს...“ ეს ქალაქი კი არ იხსნება, ღია კი არ ხდება, მექანიკურად იზრდება მხოლოდ: „ორი დღის შემდეგ დავიკარგები / ვერტიკალურად გაზრდილ ქალაქში“ (და ეს ყოველივე, ალბათ, აბელ-კაენის ბიბლიურ „ანტინომიასთანაც“ ალუზირებს)...

და ქალაქი უნდა გაიხსნას, ღია უნდა იყოს... მაგრამ ის ხომ „კუბიკებით“ ნაშენები არ არის, ის ზრდასრული ადამიანის ქმნილებაა და ქალაქის „გასახსნელად“ უპირველესად სწორედ კაცი უნდა „გაიხსნას“, გახდეს „ღია“ — კაცმა უნდა მიაკვლიოს თავის თავში ბავშვურ ბუნებრიობას, კაცმა უნდა გაახილოს თვალი, მიმოიხედოს და შეამჩნიოს თავისუფლების უტყუარი ნიშნები: „მიდიან სადღაც და მეძახიან / თავისუფალი ზეცის ღრუბლები, / მიდიან სადღაც და მეძახიან / გზები — ღრუბლებზე თავისუფლები“. და ამის შემდეგ — კიდევ ერთი ნაბიჯი გადადგას: კაცი ბავშვური უნდა იყოს, მაგრამ იმავდროულად მან უნდა დაძლიოს ინფანტილურობა — მან უნდა გამოავლინოს ნება, გახდეს თავისუფალი და კაცი თავისუფალი უნდა გახდეს... რათა დაეჭვდეს, რათა — იტვირთოს არჩევნის სიძიმე (გავიხსენოთ თავში ციტირებული ლექსიდან: „რომ ადვილია — თავისუფალი / ადამიანი დაეჭვდეს უცებ“); არათავისუფალ ადამიანს ეჭვი არ ღრღნის, არჩევანს მის ნაცვლად სხვა აკეთებს — „დიდი მამა“, „ერის მამა“, „ბელადი“, „პარტია“; ის კი, — როგორც მას ეჩვენება — უბრალოდ (სინამდვილეში კი ბრალიანად), — ენდობა, უჯერებს, მიჰყვება... ის — თავისი უნებისყოფობის, თუ ინფანტილურობის გამო — არსებითად, მაროინეტად თუ წარმართულ მსხვერპლშესანიერ ტიკინად გადაქცეულა...

პიროვნების თავისუფლებიდან იწყება ყველა სხვაგვარი თავისუფლება; კაცი თავისუფალი უნდა იყოს და პასუხისმგებლობის განცდაც მუდამ თან უნდა სდევდეს მას: „ნუ დავპირდებით ბავშვებს სამოთხეს, / ნუ დავუმალავთ მინიერ ცოდვებს, / ვინც დაეცემა, თვითონ წამოდგეს, / ყველას თავისი იმედი ჰქონდეს“; ის პასუხს უნდა აგებდეს არა მხოლოდ საკუთარ არჩევანზე, არამედ — ახლობლებისაზეც: „მე თვითონ შვილი და თვითონ მამა — / მამა-შვილს შორის ვდგავარ ყოველთვის, / როგორც ხიდი და როგორც დეფიზი, / მე არ ვარსებობ მარტო და ცალკე, / ჩვენა ვართ ერთად, ჩვენ პასუხს ვაგებთ / ერთიმეორის შეცდომებისთვის“. და ეს განცდა, რომლითაც გაჟღენთილია წიგნი, არსებითად „ეროვნული პასუხისმგებლობის“ განცდაა (ამავე ლექსიდან — „ჩვენა ვართ ერთი ცოცხალი რიგი, / იმედის რიგში ვდგავართ მარადის, / და ერთადერთი იმედი იგი / მუდამ ხელიდან ხელში გადადის“): ამ — ვახტანგ ჯავახიძის ადრეული შემოქმედებითი პერიოდის ერთგვარად შემაჯამებელ — წიგნში „საქართველო“ ან „სამშობლო“, მგონი, ერთხელაც კი არ არის ნახსენები (და ეს, ალბათ,

ერთგვარი რეაქციაცაა იმდროინდელ ლიტერატურულ პროცესში ფსევდოპატრიოტული პოეტური პროდუქციის სიჭარბეზე); მიუხედავად ამისა, როგორც აღვნიშნე, „ეროვნული პასუხისმგებლობის“ განცდა მკაფიოდაა გამჟღავნებული ვახტანგ ჯავახაძის „წინააღმდეგში“. ამასთან, „ეროვნული“ ვახტანგ ჯავახაძის პოეზიაში არაა რამ განყენებული — ისიც ადამიანურია და, როგორც ზემოთაღნიშნულთა, თითქოს ოჯახის, დედის, მამის, ცოლის, შვილის, ამხანაგის, მეგობრის, მოყვასის სიყვარულით „საზრდობს“: *„ზოგჯერ წყურვილზე არანაკლებად / აგიხრდება სიტყვა ფრთიანი, / ანდა უბრალოდ მოგენატრება / ხმა საყვარელი ადამიანის“*. და ასეთი წარმომავლობაც ბუნებრივია, ანუ ღრმად, ღრმად ფესვგადგმულია...

თავისუფლება, ღიაობა, გახსნილობა უშუალო კავშირშია ქვეყნის ადამიანურ ღირებულებებთან, მათ პატივისცემასთან და ეს დისკურსი თითქოსდა აიძულებს პოეტს, სრულიად გამჭვირვალე ფრაზებით „იმეტყველოს“, მიაკვლიოს ერთგვარი „თავისუფალი ქადაგების“ პოეტურ ფორმებს.

და საბოლოო ჯამში ასეთი პოეტური სამყარო (თავის ყველაზე მეტად ირონიულ გამოვლინებებშიც კი; და ამასაც ახლა ვაცნობიერებ) — ფუნდამენტური გაგებით — ქრისტიანულია...

საიტერესოა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ წიგნში შესული ყველა ლექსი უსათაუროა (მხოლოდ დასახელებული ლირიკული პოემა დასათაურებული), არსებითად, არც რამ განმარტებითი ინფორმაციის შემცველი ქვესათაურები მოიძებნება: რაც, ერთი მხრით, ხაზს უსვამს სათქმელის ერთგვარ ინტეგრალურობას და გაგრძელებადობას (აქაც უცხო სიტყვას თუ გამოვიყენებთ — კონტინუუმს), ხოლო, მეორე მხრით, მკითხველის ყურადღებას ამახვილებს თვით ლექსის სიტყვიერ ქსოვილზე: ჯერ ისევ ახალგაზრდა (ამ დროს ვახტანგ ჯავახაძე ჯერ 40 წლისაც არ არის და გასაგებია, რომ წიგნში შესული ლექსების უმრავლესობა კიდევ უფრო ადრინდელია), მაგრამ უკვე დაოსტატებულმა პოეტმა იცის, რომ სათაური ხანდახან „ჭამს“ მომდევნო ტექსტს — უფანტავს მკითხველს ყურადღებას (ვიზუალურადაც კი). იმ დროისათვის ეს სრულიად უჩვეულო იყო: 228-გვერდიანი კრებული და არც ერთი სათაური! დღეს ასეთი „წყობა“ უკვე იშვიათი აღარ არის — გამოჩნდნენ გამგრძელებლები.

\* \* \*

კიდევ ბევრი დამრჩა სათქმელი, მაგრამ ვიცი, რომ ერთი წერილით მცირედაც კი ვერ ამოვწურავ ვახტანგ ჯავახიძის პოეზიის ადრეული პერიოდის პოეტიკურ-მინაარსობრივი მრავალფეროვნების ანალიზს და ეს არც იყო ამ წერილის მიზანი. მე უბრალოდ გავიმეორებ იმას, რაც ადრეც მითქვამს: ჩვენ ხშირად ვერ ვაფასებთ, ან არასწორად ვაფასებთ ჩვენი თანამედროვე პოეტებისა თუ მწერლების, რეჟისორებისა თუ მხატვრების, მოქანდაკეებისა თუ კომპოზიტორების შემოქმედების მასშტაბებს, განსაკუთრებით — იმ შემოქმედთა ღვაწლს, ვინც „არ ხმაურობს“, მუდამდღე ტელეეკრანიდან თუ პოპულარული გამოცემების ფურცლებიდან არ გვიღიმის ან გვიბღვერს... და ამას, შესაძლოა, ორი მიზეზი ჰქონდეს: ობიექტური — მეტისმეტად ახლოდან ხომ სურათის სრულყოფილი აღქმა ჭირს და სუბიექტური — ჩვენ ხომ ქართველები ვართ... ამ „ტრადიციაზე“ უკეთესი არც ისაა, რომ საერთაშორისო ასპარეზზე ჩვენი მწერლების, პოეტების შემოქმედება ნაკლებადაა, ან საერთოდ არ არის ცნობილი, რისი მიზეზიც კიდევ უფრო ნათელია: ევროპასა და ამერიკაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ (ისინი ხომ თავად ანაწილებენ „საერთაშორისო რანგებს“) — აბა, სად, მაგალითად, იმხელა რუსეთი, მისთვის დამახასიათებელი — დასავლეთისთვის უკიდურესად აქტუალური — იდეოლოგიურ-პოლიტიკური „თავისებურებებით“ და სად — საქართველო...

თუმცა, მე ამ მხრივ ოპტიმისტი ვარ: ადრე თუ გვიან მაინც ითარგმნება სათარგმნელი, დაფასდება დასაფასებელი — გლობალიზაციას, „დროის აჩქარებას“ და „სივრცის შეკუმშვას“ თავისი დადებითი მხარეც აქვს.

და სულ ბოლოს — ნაწყვეტი კიდევ ერთი, ალბათ, ვახტანგ ჯავახიძის პოეტური კრედოს ამსახველი ლექსიდან:

რაც გამაჩნია,  
ყველაფერს ვყიდი:  
უნდა ავაგო პატარა ხიდი.

ხიდზე გაივლის  
დაღლილი კაცი  
და შეიმოკლებს შორეულ მანძილს.

გალმა ცხოვრობს თუ  
გამოლმა ცხოვრობს,  
პატარა ხიდზე გაივლის ბოლოს...

და მართლაც, ვახტანგ ჯავახიძემ, თავისი პლეადის სხვა, გამორჩეულ პოეტებთან ერთგვარ „ანსამბლში“, პატარა კი არა,



დიდი, საფუძვლიანი ხიდი ააგო, რომელიც აკავშირებს პოეტურ (და არა მხოლოდ პოეტურ) თაობებს. თუკი კარგად დავაკვირდებით, შევამჩნევთ, რომ დღევანდელი, მთლად ახლად ფეხადგმული ლიტერატურული თაობებიც კი — გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად — „დადიან ამ ხიდზე“, რაც იმის უტყუარი ნიშანია, რომ მას დროის მდინარეა ბევრს ვერაფერს დააკლებს.

P.S. დავსვი ნერთილი და მაინც შევიხედე ინტერნეტში, სადაც ერთ-ერთ „ფორუმში“ იოლად მივაკვლიე ამ წერილის ბოლო აბზაცში მოყვანილი შეხედულების „დამადასტურებელ საბუთს“ — თავში ციტირებულ „ეგზისტენციურ ლექსს“: ინტერნეტ-ფორუმებში თუ ბლოგებში ხომ უმეტესად ახალგაზრდები მონაწილეობენ, უზიარებენ ერთმანეთს აზრებს, კამათობენ... (იხ. <http://forum.ge/?f=18&showtopic=33661951&st=660> ამ მისამართზე განთავსებულია ვახტანგ ჯავახაძის „ეგზისტენციური პერიოდის“ კიდევ რამდენიმე შესანიშნავი ლექსი).

## თანამედროვე ქალთა პროზის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ

„მწერლობა სულიერი სტრიპტიზია...  
სულს იმიშვლებ... მაგრამ მაინც, ბოლომდე ნუ  
გაიხდის... დაიტოვე რამე...“ (თამარი ფხაკაძე)

თანამედროვე მწერალ ქალებზე სტატიის წერას რომ შევეუდექი, უნებურად დავფიქრდი, ნეტავ პირველი მწერალი ქალი ვინ იყო ან როდის? ამ კითხვის პასუხიც ისეთივე იდუმალეობითაა მოცული, როგორც ბევრი რამ ჩვენს ლიტერატურაში. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, თუნდაც ხალხურ პოეზიაში რამდენი პოეტი ქალი გვეყობოდა...

პირველი პოეტი ქალი, რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაში ძიებისას აღმოჩნდა, არის ბორენა დედოფალი (XI ს.), ბაგრატ IV-ის მეუღლე (პავლე ინგოროყვა მას ცოტნე დადიანის მეუღლედ მიიჩნევს), რომელიც ავტორია სვანეთში, მაცხოვრის ეკლესიის ღვთისმშობლის ოქროჭედილ ხატზე მიწერილი ერთი იამბიკოსი. ამის შემდეგ (ძველ ქართულ ლიტერატურაში) სულ რამდენიმე ქალი მწერლის სახელს ვხვდებით: ქეთევან დედოფალი (XVI-XVII ს.ს.), მაკრინე მონაზონი (XVII-XVIII ს.ს.) ერეკლე I-ის ასული, კახთა მეფის სახლთუხუცესის ედიშერ ჩოლოყაშვილის მეუღლე, რომელსაც მონაზვნად აღკვეცის შემდეგ დაუნყია ლიტერატურული მოღვაწეობა), მანანა (XVIII ს.). XIX საუკუნიდან ეს სია შედარებით მრავალფეროვანი ხდება: თეკლე და ქეთევან ბაგრატიონები, ეკატერინე ერისთავი, მარიამ ერისთავი, განსაკუთრებით კი — საუკუნის შუაწლებიდან: ნინო ორბელიანი, ბარბარე ჯორჯაძე, მელანია მამაცაშვილი-ბადრიძე, ეკატერინე გაბაშვილი, მარიამ დემურია, ანასტასია თუმანიშვილი-წერეთლისა (ქართული მწერლობა, ლექსიკონი-ცნობარი, წიგნი I, თბილისი, „განათლება“, 1984).

ქალი მწერლების რიცხვი იზრდება XX საუკუნიდან, XXI-ის დასაწყისში კი ამ მხრივ ნამდვილი ბუმი. თითქმის ერთდროულად უამრავი ქალი გამოვიდა სამწერლო ასპარეზზე. დღევანდელ დღეს თუ გადავხედავთ, ქალი უკვე არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ ცხოვრების ყველა სფეროში აქტიურადაა ჩართული, შეიძლება ითქვას, ბევრ სფეროში — მამაკაცზე აქტიურადაც კი. საინტერესოა, განსხვავდება თუ არა ქალისა და მამაკაცის მიერ აღქმული სამყარო ერთმანეთისაგან და თუ განსხვავდება, რით? მწერალი ანა კორძაია-სამადაშვილი ამაზე შემდეგნაირად პასუხობს: „ქალი მწე-

რალი, რასაკვირველია, სხვაგვარად ხედავს მსოფლიოს. ვინ თქვა, რომ მამაკაცის მიერ აღქმული სამყარო უფრო საინტერესოა? მკითხველები ქალებიც არიან და კაცებიც. განა ქალი მკითხველები მარტო ქალის დაწერილს უნდა კითხულობდნენ? არ შეიძლება მწერლების დიფერენცირება სქესის მიხედვით“ (ინტერვიუ მწერალთან).

ასეა თუ ისე, რამდენიც უნდა ვეძებოთ, საკითხს მონინაალმდევეც ბევრი გამოუჩნდება და მომხრეც. ჩვენი მიზანი ამჯერად ამის გარკვევა არაა. ჩვენ შევეცდებით, თანამედროვე მწერალ ქალთა გალერეას გადავავლოთ თვალი და წარმოვაჩინოთ, რა ანუ-ხებს XXI საუკუნის ქალს, რა პრობლემებს აყენებს მის წინაშე დღევანდელი არც თუ ისე ადვილი ყოფა; როგორ ეხმიანება თანამედროვეობის გლობალურ პროცესებს ქალის თვალთ დასახული სამყარო; როგორ ახდენს იგი საკუთარი მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული სივრცის ორგანიზებას.

საკამათო არ არის ის ფაქტი, რომ XX-XXI საუკუნეთა მიჯნაზე ჩვენში მკვეთრად შეიცვალა სოციალური, პოლიტიკური, იდეოლოგიური თუ კულტურული ვითარება. ამას კი, შეუძლებელია, გავლენა არ მოეხდინა ლიტერატურულ პროცესზე. პირველ რიგში, აღსანიშნავია, რომ 90-იანი წლებიდან დაიწყო ლიტერატურული სტერეოტიპების ნგრევა, რაც კარგა ხანს გაგრძელდა. ეს პროცესი ჩვენს ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის გაფორმებას დაემთხვა და საკმაოდ ხანგრძლივიც აღმოჩნდა — მისი ტალღა ჯერ კიდევ საგრძნობია თანამედროვე ქართულ მწერლობაში. ახალ ტალღას მოჰყვა ახალი სახელებიც, უამრავი ახალგაზრდა ქალი გამოდის მწერლობის ასპარეზზე (თ. ფხაკაძე, ე. ლალანიძე, თ. დოლენჯაშვილი, ი. ტაველიძე, მ. კალანდაძე, ნ. ქადაგიძე, ი. მალაციძე, მ. ნანობაშვილი, ნ. გუგუშაშვილი, ნ. ქადაგიძე, მ. ლდოკონენი, თ. მელაშვილი, თ. თოფურია...) აღსანიშნავია, რომ საერთო ფონი ერთგვაროვანია, თითქმის ყველა ერთმანეთს გავს, გამორჩეული სახის პოვნა არც ისე ადვილია. ეს განსაკუთრებით საგრძნობია, რადგანაც სახელი ძალიან ბევრია, მათ შორის ორიგინალობით გამორჩეული კი — ცოტა. განსხვავებულად ნათქვამის პოვნა მით უფრო რთულია ლიტერატურული პროდუქციის არნახული სიუხვის პირობებში. ბეჭდურ გამოცემებს დღეს ლიტერატურული ინტერნეტ-საიტებიც დაემატა, რომელთათვის თვალის ერთი გადავლებითაც კი მიხვდები, რომ წერს ყველა, ვისაც ამის სურვილი აქვს. საკუთარი შემოქმედების დღის სინათლეზე გამოტანის გაიოლებამ აშკარად დაბლა დასწია ხარისხი. ეს უკანასკნელი კი მწერლობისთვის, მოგეხსენებათ (ისევე, როგორც ბევრ სხვა სფეროში), უმნიშვნელოვანესი რამაა.

რადგან ქალ მწერლებზე ვსაუბრობთ, პირველ რიგში, საინტერესოა იმის გარკვევა, რამდენად მნიშვნელოვანია მათთვის ე. წ.

**ქალური თემა** და აქვთ თუ არა მათ მიერ დანახულ პრობლემებს ფემინისტური სარჩული, ანუ რამდენად „ფემინისტურია“ ჩვენი თანამედროვე ფემინინური\* ლიტერატურა.

მსოფლიოში ფემინიზმის სამ ტალღას გამოყოფენ: 1) XIX-XX საუკუნეთა მიჯნა, როცა დღის წესრიგში დადგა ხმის უფლების მინიჭება ქალებისათვის; 2) 1960-იანი წლები, რომელმაც მამაკაცებთან ქალთა იურიდიული და სოციალური თანასწორობა წამოსწია წინ; 3) 1990-იანი წლები — ეს იყო „მეორე ტალღის“ გაგრძელება და რეაქცია მის წარუმატებლობაზე. თავიდანვე აღვნიშნავთ (და ქვემოთ ამის ჩვენებასაც შევეცდებით), რომ ჩვენს ლიტერატურაში ფემინიზმი და ფემინისტური პრობლემები არათუ წამყვან, არამედ მეორეხარისხოვან თემადაც კი არ ქცეულა. ფრანგული ფემინიზმის წარმომადგენელი ოლიმპია დე გუჟი ამბობს: „თუკი ქალი იმსახურებს ეშაფოტზე ასვლას, ის იმსახურებს პარლამენტში შესვლასაც“ (1793). ასეთი კატეგორიული რამ ქართულ ლიტერატურას, არც ფემინინურსა და არც არაფემინინურს, არ განუცხადებია. მიზეზის პოვნა არც ისე ძნელია: ქალს მუდამ ჰქონდა დომინანტური როლი ქართულ სოციო-კულტურულ სივრცეში, იგი არ იზღუდებოდა რაიმე განსაკუთრებული წესებით, წარსულში მისი როლი ისე იყო ამალღებული, რომ ბევრჯერ ქვეყნისთვის უმნიშვნელოვანესი პრობლემების გადაჭრასაც კი მას ანდობდნენ: გავისხენოთ თუნდაც კრავაი ჯაყელი და ხვაშაქ ცოქალი თამარის დროიდან. ჩვენი ქალი მწერლები წერდნენ და წერენ ქალთა პრობლემებზე ისევე, როგორც ამას აკეთებენ კაცი მწერლებიც, ყოველგვარი ფემინისტური იდეების გარეშე.

## ქალთა თემა

*თამუნა ნადარეიშვილის „მეზავრის წერილები“* დაწერილია ქალისთვის მნიშვნელოვან თემაზე, რომელიც არაერთგზისაა დამუშავებული ლიტერატურაში: ნამდვილი სიყვარული ცხოვრებაში მაშინ მოდის, როცა უკვე აღარ გაქვს ანყობილი ცხოვრების შეცვლის სურვილი. თითქოს წარმოუდგენელია, რომ XXI საუკუნის ქალს ანა კარენინასეული სითამამეც არ აღმოაჩნდეს და უარი თქვას ბედნიერებაზე. დღეს ხომ ასეთი ნაბიჯი უკვე აღარ აღიქ-

---

\* *ფემინინური ლიტერატურა* — ქალი მწერლების მიერ შექმნილი ლიტერატურა, ქალთა ლიტერატურა.

*ფემინისტური ლიტერატურა* — ლიტერატურა, რომელიც ასახავს ფემინისტურ იდეებს (ქალთა უფლებების აღიარება, ქალის გათანასწორება მამაკაცთან ცხოვრების ყველა სფეროში...).

მება საზოგადოებრივი მორალის წინაშე გალაშქრებად. ფემინიზმის ეპოქაში, ცოტა არ იყოს, უცნაურია ასეთი ფიქრი:

„და, აი, ამ გზაზე სიყვარული შემხვდა, ის, ვისაც მთელი ცხოვრება წერილებს ვწერდი.

— დაკარგეთ, ასცდით ერთმანეთს?

— არა, მაგრამ არ ვიცი, რა ვქნა?“ („მგზავრის წერილები“)

ეს ყველაფერი ხდება იმ დროში, როცა ქალიც გაცილებით აქტიურია და ოჯახურ სიმყარესაც შეერყა საფუძველი. რაზე შეიძლება მიგვანიშნებდეს მოთხრობა? დღევანდელ ეპოქაში ბევრს ლაპარაკობენ ფემინისტურ ლიტერატურაზე. განსაკუთრებით აქტიურია ეს საკითხი პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში. მოვიყვანთ ერთ საინტერესო ფაქტს: 1993 წელს რუსეთში ჩატარდა საერთაშორისო კონკურსი საუკეთესო მოთხრობისათვის ქალ მწერალთა შორის. კონკურსს ჰყავდა ჟიური, რომელშიც შედიოდნენ როგორც საუკეთესო რუსი ლიტერატურათმცოდნეები (ფ. ისკანდერი, ვლ. მაკარინი, ზ. ბოგუსლავსკაია, გ. ბელაია...), ისე კოლუმბიისა და პიტსბურგის უნივერსიტეტების წარმომადგენლები (მ. ლედკოვსკაია, ე. გოშჩილო). ჟიურიმ გამოავლინა გამარჯვებულები. მაგრამ საინტერესო ის არის, რომ კონკურსს პარალელურად ჰყავდა ფემინისტური ჟიურიც, რომელმაც I პრემია არცერთ მწერალს არ მისცა, რადგან ჩათვალა, რომ ქალური პროზა ვერ პასუხობს ფემინისტური წაკითხვის მოლოდინს, მწერალთა თვითცნობიერება და შემოქმედებითი ამოცანები ვერ ასახავს საკუთრივ ფემინისტურ მსოფლხედვას. ჟიურიმ ჩათვალა, რომ როცა ქალი ამჯობინებს გარკვეულ მომენტებზე არ ისაუბროს პირდაპირ, ეს არის პატრიარქალური ტიპის საზოგადოებაში გავრცელებული სტერეოტიპი — ასეთ შემთხვევაში ქალი თვითონ უწყობს ხელს საკუთარ დამცირებასა და ტანჯვას (Женская проза конца 1980-х - начала 1990-х родов (Проблематика, ментальность, идентификация) \_ [http://www.planeta-disser.com/see/dis\\_3468178.html](http://www.planeta-disser.com/see/dis_3468178.html)). ზემოხსენებულ ფემინისტურ ჟიურის ჩვენ მიერ განხილული მოთხრობა სწორედ ასეთი დასკვნის გამოტანის საფუძველს მისცემდა: როდესაც ქალს არ შეაქვს ეჭვი გარემომცველი სამყაროს წესრიგის სამართლიანობაში, როდესაც ქალი საკუთარი პოტენციალის გამოვლენაზე ამბობს უარს, არ იბრძვის ბედნიერებისათვის და საკუთარი ნებით უარყოფს საკუთარ ხმას და ენას, ეს არის სწორედ საზოგადოების პრობლემა, ეს მიანიშნებს ფემინისტური იდეოლოგიის განუვითარებლობაზე. თუმცა ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ამგვარი დასკვნაც ტენდენციურობის ნიშნებს შეიცავს. მოთხრობის გმირი ქალის პასიურობის მიზეზი აქ უფრო აწყობილი ცხოვრების დანგრევის შიშია. მოულოდნელად გაჩენილი გრძნობა არ აღმოჩნდა ისეთი ძლიერი, რომ წინოსთვის ყველაფრის თავიდან დანყების სურვილი გაეჩინა, ალბათ, ეს არც იყო სიყვა-

რული. სასიყვარულო სამკუთხედზე აქ ლაპარაკიც კი ზედმეტია. ჩვენი აზრით, მიზეზი სწორედ ესაა და არა ფემინისტური იდეოლოგიის განუვითარებლობა და ქალთა დაჩაგრული ყოფა დღევანდელ ქართულ რეალობაში. ხოლო რაც შეეხება საკუთრივ ამ მოთხრობას, მხატვრული სახეები არ არის ისეთი გამოკვეთილი, რომ რამე ღრმა გრძნობაზე ვისაუბროთ ან ტრაგიკული სიყვარულის განცდამ შეგვძრას. აქვე იმასაც აღვნიშნავთ, რომ ამგვარი უკმა-რისობის განცდა მართო ამ მოთხრობის კითხვისას არ დაგვეფლუ-ბია, მას ზოგადად თანამედროვე ქალთა პროზა ტოვებს.

თანამედროვე ქართული ლიტერატურის ანალიზი ამ კუთხით საკმაოდ საინტერესოა: შეინიშნება ორი ტენდენცია: 1) მოთხრო-ბათა ერთ ნაწილში ქალი არის აქტიური, მას არ აქვს ოჯახი, არ იზ-ლუდავს თავს ტრადიციული შეხედულებებით, უკანა პლანზეა გა-დანეული ქალისთვის ისეთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი, როგო-რიცაა შვილი და წინ მოდის მხოლოდ საკუთარი თავი, საკუთარ სიამოვნებაზე ფიქრი და ზრუნვა. ძალზე იშვიათად გვხვდებიან ლესბოსელი ქალებიც; 2) ქალთა პროზის მეორე ნაწილში კი ჩანს გაბატონებული შეხედულებებისადმი მორჩილება — ოჯახი, ქმარი, შვილი, ოღონდ ამ ყველაფერს ქალი უფრთხილდება ერთადერთი მიზეზის გამო — რას იტყვის ხალხი. თვით მწერლის დამოკიდებუ-ლება ამ პრობლემისადმი ხშირად ირონიულია.

ფემინისტური პრობლემები ერთ-ერთი მთავარია თეონა დოლენჯაშვილის რომან „მემფისში“. უნდა ითქვას, რომ მწერალი ახერხებს ფსიქოლოგიური ხასიათების ხატვას, განცდისა და მოვ-ლენის ემოციურ შეფასებას. ამ მხრივ ეს რომანი ერთ-ერთი გამო-რჩეულია დღევანდელ ერთფეროვან პროზაში. ადამიანობა შეცდო-მის დაშვებას მართლაც ნიშნავს, მაგრამ იგივე ადამიანობა ამ შეც-დომის გამოსწორებასაც გულისხმობს. ანა სრულიად გაცნობიერე-ბულად ამბობს უარს სიყვარულზე, რითაც თვითონვე გამოაქვს სა-კუთარი ცხოვრებისთვის დაუნდობელი განაჩენი და თვითონვე უს-ჯის საკუთარ თავს „ბრწყინვალედ შეფუთული, მაგრამ უშინაარსო და გამოფიტული ქალის“ ცხოვრებას. ამით იგი, მისივე წარმოდ-გენით, თავს იცავს ახალი ტკივილის, ახალი იმედგაცრუებისა და ახალი ტრაგედიისაგან, თუმცა ერთხელ გადატანილი უბედურება სულაც არ ნიშნავს მის მრავალჯერად განმეორებას. ანა ცხოვრე-ბასთან ბრძოლისთვის არ არის მზად და უშინაარსო არსებობა ურ-ჩევნია სისხლსავსე ცხოვრებას, ხან ტკივილით, ხანაც ბედნიერე-ბით სავსეს. იმედგაცრუება მისთვის გადაულახავ ბარიერად იქცა, თავი დაირწმუნა, რომ სიყვარულს ყოველთვის მხოლოდ ტკივილი მოაქვს, ამიტომაც გააკეთა არჩევანი ისეთ ადამიანზე, რომლის მი-მართაც არაფერს გრძნობდა.

მთავარი გმირის განსაკუთრებული შიში, რომელიც დამორ-გუნველად მოქმედებს მთელ მის ცხოვრებაზე, არ არის შემთხვე-ვითი. ცხოვრების წინაშე გადაულახავი შიში ფსიქოლოგიაში საკ-მაოდ გავრცელებული პათოლოგიაა და მას ძირითადად ბავშვობა-ში გადატანილი სტრესები იწვევს. ეს ყველაზე მგრძობიარე პერი-ოდია ადამიანის ცხოვრებაში და შეუძლია, წარუშლელი დაღი და-ასვას მომავალს, თუკი ინდივიდი ვერ შეძლებს ამ დაპირისპირე-ბაში გამარჯვებასა და საკუთარი თავის რწმენის დაბრუნებას. ამ საქმეში, შესაძლოა, ანას სწორედ ის ბავშვი დახმარებოდა, რომ-ლის სიცოცხლესაც მან მუცელშივე მოუღო ბოლო და ჯერადდა-დებული შვილის მკვლევლობით ასეთივე განაჩენი საკუთარ თავსაც გამოუტანა. ცხოვრების გაგრძელების ძალას სწორედ მომავლის წინაშე პასუხისმგებლობა იძლევა. ანა აქაც უკან იხევს, შესაძლოა არაცნობიერად, მისივე მშობლების მაგალითით შთაგონებული, რომელთაც ერთმანეთის მიყოლებით მიატოვეს შვილი ცხოვრების რთულ გზაზე.

### სოციალური თემა

თანამედროვე ქართულ მწერლობაში საკმაოდ რთულია ტენ-დენციების გამოკვეთა, რადგან თვით ტენდენცია იშვიათობა გახ-და. მით უმეტეს, დღევანდელი საზოგადოების პრობლემებზე, ვი-ტყოდით, „ქართულ პრობლემებზე“ წერა აღარაა „მოდური“. ამ ფონზე წინო გუგეშაშვილი ის მწერალია, რომელიც ყველაზე მე-ტად სწორედ ამაზე ამახვილებს ყურადღებას. აღსანიშნავია, რომ იგი კარგად იმარჯვებს ირონიასა და სატირას საზოგადოებაში გამეფებული უარყოფითის საჩვენებლად და შესაბამის ეფექტსაც აღწევს. ერთ-ერთი ასეთი მოთხრობაა „მგ ზავრის წერილები“ (დებიზი: სოფლის გზირი), რომელიც 2010 წელს Pen-მარათონში I ადგილის მფლობელი გახდა. მოთხრობაში პირდაპირ, ყოველგვარი შეფარვისა და ალევორიის გარეშეა ნაჩვენები საზოგადოებაში გა-მეფებული კონფორმიზმი, ნაცნობ-მეგობრობით საქმეების კეთე-ბა, კორუფცია... მხატვრული ტექსტი დღევანდელ ქართულ ყოფას ისეთი რეალურობით აღწერს, რომ სტილი მე-19 საუკუნის რე-ალიზმის მხატვრულ მეთოდს მოგვაგონებს. მწერლის სათქმელი უაღრესად გამჭვირვალეა. მკითხველს სულაც აღარ სჭირდება ფიქრი იმის გამოსაცნობად, რაზე შეიძლება საუბრობდნენ პერსო-ნაჟები ან რომელ კონკრეტულ გვარებს შეიძლება გულისხმობდნენ ისინი ჩვენი დღევანდელი ყოფიდან: „— რამდენჯერ უნდა შეიტანო ეს პროექტი, რომ დარწმუნდე, რამდენჯერაც შეიტან, იმდენჯერ დაფინანსებას მიიღებს გერსიმაშვილი და გადაიღებს „კრეტიმოკ-რატის“, ვითომდა მწვავე სატირას, ნებადართულს. მერე „კრეტი-

ნოკრატია-2“-ს, მერე „კრეტინოკრატია-3“-ს, არც ციფრები დამთავრდება, არც კრეტინოკრატია და მანამდე შენი პროექტი რიგში იქნება“ („მგზავრის წერილები“). ეს ზედმეტი გამჭვირვალობა და სიცხადე მოთხრობის ტექსტს პუბლიცისტურთან უფრო აახლოებს, ვიდრე მხატვრულთან, სახეობრივადაც ძალზე აღარიბებს მას, მაგრამ პრობლემის უაღრესი აქტუალობა მოთხრობას იმ ნაწარმოებთან რიგში აყენებს, რომელთა ნაკითხვაც აუცილებელია მიძინებული საზოგადოების გამოფხიზლებისათვის. მწერალი თუმც გამარტივებული გზით, მაგრამ დასახულ მიზანს ასრულებს — გამომაფხიზლებელ ზარს რეკავს: ყველგან ყველაფერი ერთსა და იმავე ჯგუფს აქვს ხელში ჩაგდებული, ნიჭიერება წარმატების გარანტი, დიდი ხანია, აღარაა. პირფერობა, უპრინციპობა, უსინდისობა გაბატონებულ თვისებებად იქცა. თუ იმას იტყვი, რისი მოსმენაც მავანთ სიამოვნებთ, კარგად იქნები, თუ ვერა და იჯდები შენთვის სახლში და კლდიაშვილის ერთი გმირივით გაიხსენებ: „იცოცხლე, შარშან...“

მოთხრობაში ხელოვანი ადამიანის ცხოვრების ტრაგიზმია ნაჩვენები, რომლიც სიცოცხლეც მხოლოდ შემთხვევის წყალობით არ სრულდება ტრაგიკულად. იმედგაცრუებული ახალგზარდა კაცი თავის დაწვას გადანწყვეტს, რადგან არავის არაფერში სჭირდება მისი ნიჭი. მაგრამ თვითმკვლელს საქმე ბოლომდე ვერ მიჰყავს, საკმაოდ კომიკური მიზეზის გამო — ნავთგადასხმული კაცი უეცრად აღმოაჩენს, რომ ასანთი სახლში დარჩენია. თვით სათაურიც „მგზავრის წერილები“ სიმბოლურია: მთავარი გმირი მგზავრია, ოღონდ მას ამ ქვეყნიდან საბოლოოდ გამგზავრება საკუთარი სურვილით განუზრახავს, თვითონ აპირებს აზრდაკარგული ცხოვრებისათვის საბოლოო წერტილის დასმას. გაბატონებულმა კორუფციამ მიიყვანა პრომე (ეს მთავარი გმირის — ამირანის მეტსახელია, რაც, ვფიქრობთ, საკმაოდ კარგადაა შერჩეული პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით) თვითმკვლელობამდე. მოთხრობას საინტერესო დასასრული აქვს: პრომეს წინაც იხსნება გზა და მისი ნიჭი საბოლოოდ ფასდება — მისი მასალები ცნობილ რეჟისორს კუსტურიცას მოეწონება და ევროპაში მიიწვევს. შესაძლოა, ცოტა ბანალურია, მაგრამ რეალური, თან სევდიანი და დამაფიქრებელი: ნამდვილი ნიჭიერება იქ ფასდება, ევროპა მაგნიტივით იზიდავს ასეთ ადამიანებს. სამაგიეროდ, ქართული კულტურა დღითიდღე კარგავს ნიჭიერ შვილებს. ამ ფონზე კი უფრო და უფრო ცხადი ხდება ერთი ჭეშმარიტება: არცერთი საზოგადოება, რომელშიც ნიჭიერება ითრგუნება, არ შეიძლება ჩაითვალოს ჯანსაღად, ეს საზოგადოების ავადმყოფობაზე მიუთითებს.

მწვავე სოციალური პრობლემების ასახვით გამორჩეულია მეორე მოთხრობა „ავთვისებიანი საშუალო“, რომელშიც ირონია



კიდევ უფრო მწვავეა, ვიდრე „მგზავრის წერილებში“ და პრობლემაც უფრო მასშტაბური. მოთხრობის თემაა დღევანდლობისთვის ესოდენ მომრავლებული მდარე ხარისხის „ფესტივალები“, რომლებშიც ფსევდომოქმედი ადამიანები მონაწილეობენ. ეს ე. წ. „ბომონდი“, რომელიც ამ „შოუებს“ (ამ სიტყვის ქართული შესატყვისის ხმარება, საუბედუროდ, დღეს არა მარტო „ბომონდში“ ითვლება ჩამორჩენილობად) ქმნის, არაფრით გამორჩეული არაა. აქ ვერც ნიჭიერებას შეხვდებით და ვერც ახალს იპოვით რამეს. უნიჭობა, მიმბაძველობა, თამაში, ტყუილი, ცინიზმი, „პირფერობა, უკან ძრახვა“ აქ ნორმადაა ქცეული. გამორჩეული ადამიანის, თუნდაც გარეგნობით — პოვნა შეუძლებელია. მოთხრობის მთავარი გმირი — მათხოვარი (რომელიც სინამდვილეში სულაც არაა მათხოვარი) საოცარი ამბის მოწმე ხდება, როცა ერთ-ერთი „ბომონდელი“ სანკი ფესტივალზე წაიყვანს ისევ და ისევ საკუთარი თავის „გასაპიარებლად“. მწერალი ამ ხალხის გადაგვარებაზე პირდაპირაც მიუთითებს და შეფარულადაც. ერთი (ვერც მრავალგზის) შეხედვით ვერც კი გამოარჩევ მათში ქალსა და კაცს. სქესობრივი გაბუნდოვანება აქ უფრო მნიშვნელოვან სათქმელს ემსახურება: იგი დანიშნულების კრიზისზე მიუთითებს, რადგან ადამიანი, პირველ რიგში, სქესობრივი მიკუთვნებულობის გარჩევას იწყებს (ადრეულ ბავშვობაში). მხოლოდ ამის შემდეგ ხდება იდენტობის დანარჩენ სახეთა მთელი კომპლექსის ჩამოყალიბება. სქესობრივი იდენტობა არის არა მხოლოდ სულიერი, არამედ ბიოლოგიური ყოფიერების საფუძველი, რისი გაცნობიერების შემდეგაც იწყება სოციალური როლების გადანაწილება. მათ მნიშვნელოვან ნაწილს ინდივიდი სწორედ საკუთარი სქესობრივი იდენტობის შესაბამისად ირგებს. „თქვენ ბიჭები ხართ თუ გოგოები?“ — წამოსვლისას კითხვას სვამს მათხოვარი გიორგი. მოთხრობის პრობლემატიკის ცენტრში სწორედ ეს საკითხია და მასვე უკავშირდება სათაური — „ავთვისებიანი საშუალო“. ავტორი შეუფარავად და დაურიდებლად განმარტავს მას ტექსტში. საშუალოსქესიანობა საზოგადოებისათვის დიდი საფრთხის შემცველია, ემოციურ პლანში კი გულგრილობაა. ეს დასასრულია ყველაფრის, პირველ რიგში კი, ცხოვრების. უმთავრესი საკუთარი არსებობის გააზრებაა და მხოლოდ ამის მერე იწყება ყველა დანარჩენი — ხელოვნება იქნება თუ ნებისმიერი სხვა საქმე. თუ ადამიანი საკუთარ პიროვნებას რეალურად ვერ აცნობიერებს, მის მიერ შექმნილი არაფერი არ იქნება ღირებული, მით უმეტეს, ხელოვნება. ხელოვნება ხომ სულის მდგომარეობის გამოხატვაა, ამ ადამიანთა სულები კი მეტისმეტად ვერაგი დაავადებითაა ავად: „თქვენ იცინით, ერთობით, ცეკვავთ და არ იცით, რომ ავად ხართ სასიკვდილოდ — ავთვისებიანი საშუალო შესჯდომია თქვენს ტვინებს და ჭამს დუჟიანი პირით, ცოდვიანი

წარმატებით, ხრავს თქვენს სულს, ფიქრს და ჯიგარს, თქვენს ქვეყანას, თქვენს დედამიწას, აყვავებს მეტასტაზებს და ბურღავს მსოფლიოს, როცა მსოფლიოს გენიალობა ტოვებს, როცა ავთვისებიანი საშუალოს ბატონობის ოქროს ხანა დგება!“ („ავთვისებიანი საშუალო“). საზოგადოება ავთვისებიანი სულის კობოთია ავად — ასეთია ავტორის დასკვნა, მკაცრი, მაგრამ სამართლიანი.

საზოგადოების დაჩლუნგებას გამოკვეთს მწერალი, როცა ფესტივალის მონაწილეები ოვაციით ხვდებიან გიორგის აბსოლუტურად პირდაპირ ნათქვამს:

„— მე ქართველი მანანნალა ვარ და გლდანში ნაგავს ვქექავ.

დარბაზმა გადაიხარხარა, აქაოდა, რა კარგი ქართული ცოდნია და რა ამერიკულად ხუმრობსო...

— მაგრამ როგორც ყველა პროფესიონალი, სრულყოფაზე და უფრო ფართო მასშტაბებში მოღვაწეობაზე ვოცნებობ. მინდა, რომ როგორმე დიდ ნაგავზე გავიდე. დღეს, როცა თქვენ განახეთ, მივხვდი, რომ ჩემი ოცნება ახდა (ტაში). ის, რაც მე ვერ მოვახერხე, თქვენ უკვე გაგიკეთებიათ. თქვენც ქართველი მანანნალები ხართ და თქვენც ნაგავს ქექავთ, ოღონდ უფრო ფართო მასშტაბებში. ჰოდა, ასე, ჩემო სიხარულებო, ვქექოთ მსოფლიოს სანაგვეები!“ (იქვე). ის ოვაცია და ტაში, რაც ამ გამოსვლას მოჰყვა, იმის ნიშანია, როგორ კარგავს სიტყვა მნიშვნელობას, როცა საზოგადოებას მისი აღქმა აღარ შეუძლია: მთლიანად ნეგატიური შინაარსისა და პათოსის გამოსვლა დადებით ნათქვამად აღიქმება. სიტყვისა და მნიშვნელობის კრიზისს კი პირდაპირ უკავშირდება რეალობის კრიზისი, რაც თავისთავად იდენტობის სხვა სახეთა კრიზისის წინაპირობა ხდება.

მნიშვნელოვანია, რომ სქესობრივი იდენტობის საკითხზე ქართულ მწერლობას ჯერ არაფერი უთქვამს. ამის მიზეზი ისაა, რომ რეალურად საზოგადოებაში მსგავსი პრობლემა არ არსებობს, იგი ხელოვნურადაა შემოტანილი. მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეული ძალები გულმოდგინედ ცდილობენ სქესობრივი უმცირესობების ინტერესთა დაცვას, რეალურად მათ დაცვა არ სჭირდებათ, რადგან არც დევნას განიცდიან. ამიტომაცაა, რომ ჩვენმა ლიტერატურამ არ ჩათვალა ეს არც პრობლემად და შესაბამისად — არც ასახვის ღირსად. იდენტობის ამ სახის კრიზისი არც ამ მოთხრობაში გვაქვს. ეს ბუნდოვანი „საშუალო“ სქესიც აქ თამაშის და ნიღბის ნაწილია, რითაც ეს ვითომხელოვანები საკუთარ თავს საზოგადოების დანარჩენი ნაწილისაგან გამოკვეთენ. მათ ხომ თავი „ელიტად“ მიაჩნიათ! ამ „ელიტარული“ საზოგადოების მიმართ მოთხრობაში ავტორის მწვავე ირონია იგრძნობა, სარკაზმში გადასულიც კი.

თვით ფესტივალი „ვივა!“ მწვავედ ირონიზებული სახეა ჩვენს ყოფაში ესოდენ მომრავლებული მდარე ხარისხის ე. წ. ფესტივალებისა. სახელწოდების შემდეგ დასმული ძახილის ნიშანიც ყალბ, ნაძალადეგ აუიოტაჟზე მიგვანიშნებს. „...ეს იყო რაღაც ფართომასშტაბიანი ფესტივალის, „ვივას!“ გამარჯვებულთა იმპროვიზებული საღამო, სადაც ყველა მსურველს და ყველა არამსურველს შეეძლო გამოსვლა და არგამოსვლა. ფესტივალი „ვივა!“ იმდენად მრავალპლანიანად ჩატარებულა თურმე, რომ გამარჯვებულთა შორის იყვნენ რეჟისორები, მხატვრები, მძლოლები, მუსიკოსები, ხაჭაპურის მცხობელები, ბიზნესმენები, მწერლები, საუნის მფლობელები, ბილიარდის, გოლფის და კეგლის ჯადოქრები, მოკლედ, ვინ აღარა“ (იქვე). სარკაზმია ფესტივალის მთელი მსვლელობის აღწერა. მაგალითად, „დასავლურ ტურნეში“ (რომელშიც ერთი მომღერალი გახლდათ), არც მეტი არც ნაკლები, იგულისხმება „ონი — ამბროლაური — ცაგერი — ლენტეხი“. ასეთ მაგალითებს ამ მოთხრობაში მრავლად შეხვდებით.

საინტერესოა მოთხრობის ფინალი. როცა საშუალოსქესიანი სანკი მამაკაც სანდროდ გადაიქცევა და იწყებს მათხოვრის ძებნას, აღმოაჩენს, რომ მათხოვარი სინამდვილეში საკმაოდ ნიჭიერი ახალგაზრდა მწერალი ყოფილა და მათხოვრის როლი მხოლოდ ახალი ნიგნის დასაწერად მოურგია. მხატვრულ ტექსტში აქ კიდევ ერთი მინიშნება იმალება — მთელი საზოგადოება იმდენადაა ნილაბს ამოფარებული, რომ პიროვნების იდენტიფიცირება შეუძლებელი ხდება, მწერლისა და ნაგვის ბუნკერთან მცხოვრები მათხოვრის ერთმანეთისგან გარჩევაც კი ძნელდება. და კიდევ ერთი — ნაგვის ბუნკერთან იქნება თუ პარლამენტის ტრიბუნასთან, კაცი ყოველთვის კაცად უნდა დარჩეს და ქალი — ქალად. საშუალოსქესიანი არსებები ერის კვდომის ნიშანია.

დღევანდელი პრობლემები უდევს საფუძვლად ნინო გუგეშაშვილის მოთხრობას „აქა ვარ!“. მთავარი პერსონაჟი ერთი უცნაური ადამიანია, რომელიც თან არსებობს, თან არა. ჯერ კიდევ მუცლადყოფნისას ეპარებოდა პროფესორ ზაქარიას მის რეალურობაში ეჭვი. მაგრამ მისდა გასაოცრად ბავშვი მართლა დაიბადა, თუმცა ყველასაგან გამორჩეული: თანატოლებში ყველაზე მაღალი გოგონა არასოდეს ჩანდა სურათზე, მიუხედავად მშვენიერი ხმისა, მისი სიმღერა არ იწერებოდა ფირზე, ბავშვი არ შუქდებოდა რენტგენზე, არ ეზომებოდა წნევა, თუმცა, ამავე დროს, ყველაფერი რიგზე ჰქონდა. ბუნებამ ფიზიკური მონაცემებით გამორჩეული ბავშვი მრავალმხრივი ნიჭით დაასაჩუქრა: მღეროდა, წერდა, ჭადრაკს შესანიშნავად თამაშობდა, მაგრამ მისი ცხოვრება ვერაფრით აენყო. მწერალი ამბავს საბჭოთა პერიოდის საქართველოში იწყებს. ნისლიას ყველა დანესებულებიდან ერთი და იმავე პასუხით

ისტუმრებენ: „სამხატვრო საბჭომ განიხილა თქვენი მოთხრობები, თავისებურად ორიგინალურია, მაგრამ საზოგადოების მოთხოვნა სხვაა...“ ამგვარი პასუხებით ავტორი იმ პერიოდზე მიუთითებს, როცა წარმატების საფუძველი „ზემოთ“ დადგენილი კრიტერიუმები იყო. საზღვარგარეთ აღიარებული და დაფასებული ნისლია შვიდი წლის შემდეგ ბრუნდება საქართველოში და მას უკვე ფეხქვეშ ეგება ყველა — კულტურის მინისტრით დაწყებული და ფანეზით დამთავრებული. ავტორი აქ უკვე საბოლოოდ ამიშვლებს არა მხოლოდ საბჭოთა პერიოდის ნამდვილ სახეს, არამედ ნილას აცლის ეროვნულ მთავრობასაც. „მე კი არ ვიყავი მოჩვენებითი ბავშვი, — აცხადებს იგი, — ქვეყანა იყო მოჩვენებითი. მისი დაბადება, აყვავება, ზეიმი და სიკვდილიც მოჩვენებითი იყო. ...მე ვცდილობდი მაშინ, დამემტკიცებინა, რომ არ ვიყავი მოჩვენება, ცხადი ვიყავი. ვერ შევძელი, ვერ დავენახვე — ძალიან ბევრი მოჩვენება და ბორიალობდა და მე მათი ბრმა თვალების წინ ვიქნევდი ხელებს... ქვეყანა მერე უფრო მოჩვენებითი გახდა. თამაში იყო სახელმწიფოობანა, ბიზნესობანა, თავისუფლებობანა... „მოჩვენებით ბავშვებს“ ამდენ ბრძოლაში აგვეკიდა ახალი ცოდვა: „ინგლისური იცით?“ „ვიცი“. „კომპიუტერი?“ „ვიცი“. „ძალიან კარგი, გვაკმაყოფილებს თქვენი მონაცემები, ასაკი?“ „ოცდაცხრა წელი“. „უკაცრავად, ასაკი აღარ გინცობთ ხელს, ჩვენ ოცდახუთამდე გვჭირდება!“ („აქა ვარ!“). მწერალი ააშკარავებს საბჭოთა თუ პოსტსაბჭოთა პერიოდის რეალობას. ნისლია ყველა იმ ადამიანის, შეიძლება ითქვას, მთელი იმ თაობის მხატვრული სახეა, რომელნიც მოჩვენებითმა დრომ გადათელა. ყველაზე გამოკვეთილი ხმისა და სახის თაობას „მოჩვენებითი“ უწოდა და ამით გაიმართლა თავი, ხელები დაიბანა და საკუთარ სამშობლოში წარუმატებლობა ისევ მათ გადააბრალა. ოღონდ გვიან, ევროპაში აღიარების შემდეგ, თვალი ძველებურად ველარ დახუჭა, თუმცა საზოგადოებრივ ცნობიერებასა და ხელისუფლების აზროვნებაში დიდი არაფერი შეცვლილა. „თქვენი წარუმატებლობა წარსულში თქვენივე ძნელი ხასიათის ბრალია“, — ასე დაიძვრინა თავი კულტურის მინისტრმა პასუხისმგებლობისაგან. *მოჩვენებით ნისლიასა და რეალური ქვეყნის* ოპოზიციურ წყვილში ავტორი სინტაგმათა მსაზღვრელებს ანაცვლებს, რაც სინამდვილეში ასე უნდა ჟღერდეს: *რეალური ნისლია და მოჩვენებითი ქვეყანა.*

მძაფრი სოციალური სარჩული უდევს *ნუნუ ქადაგიძის „მოზეიმე ასპიტებს“*. ეს მოთხრობა ალევორიული გამოხატვაა იმისა, თუ როგორ აკონტროლებს საზოგადოებაში გაბატონებული რალაც ჯგუფი ყველაფერს და ნებას არავის რთავს, რაიმე ცვლილება შეიტანოს მის მიერ დადგენილ წესებში. იგი კანონსაც საკუთარ თავზე ირგებს და ცხოვრების წესსაც თვითონ უწესებს ყველას.

მთავარ გმირებად გველეხის გამოყვანა მოთხრობას, ერთი მხრივ, იგავ-არაკულ ჟანრთან აახლოვებს, მეორე მხრივ კი სათქმელის უფრო მწვავე ფორმით გამოხატვას უწყობს ხელს. მოთხრობის მთავარი პერსონაჟია გესლიანი კობრა, რომელიც მარტო წყვეტს, ვის დაადგას თავზე საუკეთესო მოცეკვავის გვირგვინი. გესლიან ასპიტებს შორის მოულოდნელად გამოჩენილი უწყინარი ანკარა უმკაცრესად ისჯება სითამამისა და ინიციატივისათვის. მას ვერც ნილაბი შველის, ასპიტები იგებენ, რომ იგი საღებავის წყალობით დაემსგავსა შხამიან გველს, სინამდვილეში კი სულაც არაა ასეთი. ავტორი აქ მიზანმიმართულად იყენებს ალეგორიას და შინაარსის ამოკითხვაც არ არის რთული. ალეგორია საკმაოდ ადვილად იშიფრება — თანამედროვე ქართული საზოგადოების სახე. ნინო გუგუშაშვილის მოთხრობისაგან განსხვავებით, ფინალიც საკმაოდ რეალისტურია:

„— მოსახდენი უკვე მოხდა, — გაჭირვებით ხმა ამოიღო ანკარამ, — არაფერს ვნანობ, ასე იყო საჭირო...“

ანკარას ხმა ჩაუწყდა, ერთი გააჟრჟოლა და უძრავად მიეგდო“ („მოზეიმე ასპიტები“).

მართალია, „მოზეიმე ასპიტებში“ დასმული პრობლემა დღევანდელი ქართული საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანია, მაგრამ უნდა შევნიშნოთ, რომ მხატვრული თვალსაზრისით მოთხრობა საკმაოდ მდარეა.

### ომის თემა

სოციალური თემა გაორმაგებული სიმწვავეთაა დასმული *მარიანა ნანობაშვილის* მოთხრობაში „გოდერძი“, რადგან აქ აფხაზეთიდან დევნილი მეომრის მძიმე ცხოვრებაა აღწერილი. უპატრონოდ მიტოვებული დევნილები კიდევ ერთი „ქართული“ მოვლენაა. ყველა ქვეყანა პატივს სცემს ბრძოლაში დაღუპულ, მით უმეტეს, საკუთარი ქვეყნისთვის მებრძოლ ადამიანებს და მათ ოჯახებს. ქართულ სინამდვილეში კი ესეც პრობლემად ქცეულა, რაც, უპირველესად, ერის ღირსების საქმეა. მწერალი მოთხრობაში მოხერხებულად იყენებს პარალელიზმს, უფრო ზუსტად კი მის ერთ-ერთ სახეს — დაპირისპირებას. მას აფხაზეთის ომგამოვლილი ახალგაზრდა მეომრის გოდერძის გვერდით გამოჰყავს ასევე ახალგაზრდა მინისტრი და მათი ცხოვრების ჩვენებით სურს, საზოგადოებას კიდევ ერთხელ მიუტანოს თვალთან სინამდვილე: ქვეყანაში გამეფებული ნაცნობ-მეგობრობა, ადამიანის შეფასება რალაც უცნაური და გაუგებარი კრიტერიუმებით. „ამ ქალბატონის მინისტრი შვილი, როგორც საჭიროა, ოდესღაც უცხოეთში სწავლობდა, მაგრამ მისი მთავარი ღირსება მაინც ის იყო, რომ რევო-

ლუციის დროს საჭირო ხალხისთვის თავის დამახსოვრება შეძლო“ („გოდერძი“). სწორედ ამ მინისტრის დედას დაევალა ვეტერანთა რიცხვის შეკვეცა, ძალიან ბევრიაო, და ისიც მთელი მონდომებით ართმევდა უკანასკნელ ნუგეშს ომის საშინელებამოვლილ ადამიანებს. ემოციურად მძაფრია მოთხრობის ის ნაწილი, სადაც აღწერილია, ერთი მხრივ, როგორ გადმოდის ფეხით მშვიერი, დაღლილ-დაქანცული ხალხი სვანეთის გზით და გზადაგზა ტოვებს გაყინულ გვამებს, მეორე მხრივ კი, მომავალი მინისტრის დედა როგორ ელოდება აეროპორტში „გერმანიიდან კურსების შემდეგ დაბრუნებულ შვილს“. გაურკვეველ განათლებამიღებული ახალგაზრდა უპრობლემოდ ხდება მინისტრი, 27 წლის ომის ვეტერანი კი იმასაც ვერ ამტკიცებს, ნამდვილად რომ იბრძოდა.

„— კი, მაგრამ, რამდენი წლისა ხართ?

— ოცდაშვიდის.

— ანუ რა, გინდათ მითხრათ, რომ 14-15 წლის ასაკში იბრძოდით?

— ჩემნაირი ბევრი იყო.

— საბრძოლო მოკვლევა თუ გაქვთ?

— სოხუმიდან ვარ. არქივი დაინვა.

— მეთაური?

— მოკლულია, მისი მოადგილეც... მაგრამ რამდენიმე მოწმე მყავს, რომ ვიბრძოდი, კიდეც მივაგნებ, თუ საჭიროა.

— ვერაფრით დაგეხმარებით, — უთხრა კატეგორიული ტონით. ...გოდერძი გარეთ გამოვიდა“ („გოდერძი“).

ძნელია ასეთ პრობლემას სოციალური უნოდო, სოციალური იგი მხოლოდ გარეგნულადაა, სინამდვილეში კი სერიოზული ზნეობრივი პრობლემაა. სამშობლოს დაცვა და მისთვის თავის განირვა — ადამიანის უმაღლესი ამქვეყნიური მოვალეობა — დღევანდელ სახელმწიფოში აღარაფრად ფასობს. ჩვენი წინაპარი ასეთ ადამიანებზე ამბობდა: „სულნი მათნი ზეცას რბიანო“ და სამუდამო დიდებით მოსავდა მათ სახელებს. მოთხრობის გმირი სულ 14 წლის იყო, როცა ომმა ბავშვობაც დაასრულებინა და მეომრადაც აქცია. გამოყოლილმა ტრაგიკულობის განცდამ, უამრავმა დასახიჩრებულმა გვამმა, თვალთაგან რომ არ სცილდებოდა, მერე კი ადამიანისთვის თითქმის შეუძლებელი გზის გავლამ უდროოდ დააკაცა გოდერძი. ასეთებზე წერდა ოთარ ჭილაძე „ადრიანად დაამამლა ცხოვრებამო“. თუმცა მარიანა ნანობაშვილის გოდერძი ოთარ ჭილაძის ნიკოზე („მარტის მამალი“) ბევრად ტრაგიკული თაობის სახეა. თუკი ნიკოს თაობას ომისშემდგომი პერიოდის ტკივილი და სიმძიმე დაანვა ბავშვურად სუსტ მხრებზე, ამავე ასაკში გოდერძის თაობამ ომიც გამოსცადა და მისი შემდგომი პერიოდიც. მაგრამ ყველაფერზე უფრო ძნელი მაინც მორალური დამცირება აღმოჩ-

ნდა — უსამართლო და „უსწორო ომის“ შემდეგ ისინი იძულებულნი გახდნენ, ემტკიცებინათ: როგორ იბრძოდნენ ყოველგვარი დახმარებისა და მითითების გარეშე, როგორ გამოაღწიეს მტრისთვის ჩაბარებული ქალაქიდან, როგორ დაუხოცეს და უწამეს თვალწინ ახლობლები... თანაც, ემტკიცებინათ ისეთი ხალხისათვის, ერთი ნვეთი ოფლიც რომ არ ჰქონდათ დაღვრილი მამულისათვის, სისხლზე რომ აღარაფერი ვთქვათ!

აფხაზეთის ომით გამონვეული ტრაგედიაა *ნინო სადღობე-ლაშვილის* მოთხრობის „*ბამბაზის სამოთხის*“ თემა. მშობლიური კუთხისა და ერთადერთი შვილის დამკარგავი ლენა იმ დედების ტრაგიკული სახეა, რომელთაც ომმა ყველაფერი წაართვა და ნუგეშად მხოლოდ წარსულის გახსენება დაუტოვა. დაკარგული კუთხე, დაკარგული შვილი, საზღვარგარეთ წასული (დაკარგული) რძალი და შვილიშვილი — ესაა ის მწარე რეალობა, რომელშიც უამრავი ქართველი დედა აღმოჩნდა XX საუკუნის მინურულს. ავტორი საკმაოდ ორიგინალურ ხერხს მიმართავს — დაკარგული ბედნიერების ილუზორულ ხატს ბავშვობის მოგონებებით აცოცხლებს ლენა დეიდა: თავისი შვილის ბამბაზის შარვლებიდან და პერანგებიდან კურდღლებსა და ბამბუკის ხეებს ჭრის და კედელზე აწებებს. „ეს სამოთხეა...“ — ასე ხსნის საკუთარ ნამოქმედარს დედა და მართალია, მისი მომვლელი ახალგაზრდა ქალისთვის ეს სამოთხე მხოლოდ კედელზე მიწებებული ფიგურებია, მაგრამ მკითხველისთვის იგი სწორედაც რომ სამოთხეა, ლენა დეიდა კი ამ სამოთხიდან გამოძევებული ბინადარი, რომელიც ისევ ძველ სამყაროში შებრუნებას ცდილობს, წარმოსახვაში მანინც. ისინი „ცხვრე-ბივით გამორეკეს“ და თან ყველაზე მძიმე სასჯელითაც დასაჯეს — შვილები დაუხოცეს და მომავალი წაართვეს. რამდენადაც ღრმად ბამბაზის პერანგებიდან შექმნილი სამოთხის მნიშვნელობა, იმდენად ტრაგიკული და მძიმეა იგი.

ომის ტრაგედიის გადმოცემის ორიგინალურ ხერხს მიმართა *თამთა მელაშვილმა* თავის სადებიუტო ნიგნში „*გათვლა*“. აქ ორი პატარა, 12-13 წლის გოგონას პირით არის მოთხრობილი, თუ რა ძნელია კონფლიქტის ზონაში ცხოვრება, სადაც მხოლოდ ბედისწერის იმედზეა რჩება ადამიანი. ბავშვობის ასაკიდან ჯერ კიდევ გამოუსვლელი გოგონების განცდები საოცარი დაძაბულობით, ნერვული დიალოგებით, აზრის ფრაგმენტებისაგან შემდგარი დაუმთავრებელი ფრაზებითაა გადმოცემული, შიგადაშიგ ჩართულია პატარა ცხოვრებისეული ეპიზოდებიც. მოთხრობის ბოლოს ბედისწერას მინდობილი პატარა გოგო გათვლას ანდობს საკუთარ სიცოცხლეს, არაცნობიერ ნაბიჯს დგამს, რადგან როცა ომია და თან 13 წლის ხარ, ძნელია წინასწარ გათვალო რამე, ომი ხომ უკანონობის

კიდევ ერთი დასტურია, ბოროტების ძლევა სიკეთეზე, თუნდაც მცირე ხნით.

„ინილო ბინილო შროშანო გვრიტინო ალხო მალხო, ჩიტმა განახოს, შენი ფესვი ფესვმანდური სიკოჭორი კალმახური აბდა უბდა

გა-ი-ქე-ცი

ნკიპ და რიკ“ („გათვლა“).

ეს გათვლა მოთხრობის მთავარი სათქმელია — აზრდაკარგული სიტყვები აზრდაკარგულ, „აბდა-უბდა“ ომზე მითითებაა. ამასვე მიუთითებს საკუთარი სიცოცხლის გათვლისთვის მინდობაც. ომის სურათის ასეთი განსხვავებული მხრიდან დანახვასა და აღწერას თავად ავტორი შემდეგნაირად ხსნის: „ომი ძირითადად აღიქმება პოლიტიკოსების და სამხედროების საქმედ, ანუ მამაკაცების საქმედ. ამ ტექსტით კი მე მინდოდა მეჩვენებინა, რომ არსებობს ომის მეორე, დაფარული მხარეც, ანუ ქალებისა და ბავშვების გამოცდილება, ჩვეულებრივი ადამიანების გამოცდილება კონფლიქტის ზონაში ან ომში. და მე მინდოდა, დამენახებინა, რომ ეს მეორე მხარე, თავისი ტრაგიკულობითა და სიმძაფრით, არანაკლებია, ვიდრე პირველი, უშუალოდ ფრონტის ხაზი, სადაც უშუალოდ სამხედროები და პოლიტიკოსები არიან ჩართული“ (თ.მელაშვილი). უნდა ითქვას, რომ ემოციური თხრობით ავტორმა დასახულ მიზანს ნამდვილად მიაღწია. მისი სიტყვები სწორედ იმ განსხვავებულ ხედვასა და აღქმაზე მიუთითებს, რაზეც ზემოთ ვსაუბრობდით. ესაა ქალის თვალით დანახული სამინელი ტრაგედია, რომელიც ტყვიების კაკანზე და ყუმბარების აფეთქების ხმაზე გაცილებით მძაფრია. „ნანარმოების ყველა თავში ხდება რალაც ისეთი, რაც ყველაზე არსებითი შეიძლება მოეჩვენოს მკითხველს, ანუ ტემპერატურა თხრობისას არასოდეს კლებულობს, პირიქით, მატულობს და ყოველი მომდევნო სცენა სულ უფრო ნაკლებ დროსა და ადგილს გიტოვებს ამოსუნთქვისთვის...“ (მ. ხარბედია).

### სიყვარული

რაოდენ პარადოქსულადაც უნდა მოგვეჩვენოს, თანამედროვე ქალთა პროზა ყველაზე მეტად ნამდვილი, ჭეშმარიტი და სულისშემძვრელი სიყვარულის ნაკლებობას განიცდის. ამის მიზეზი, რა თქმა უნდა, არ არის მხოლოდ ერთი კონკრეტული რამ. რატომ დაკარგა ხიბლი დიდ სიყვარულზე წერამ? იგი, უბრალოდ, აღარ არსებობს, თუ არსებობს, მაგრამ მასზე წერა არ არის დღეს „მოდური“? ფაქტი ერთია, საზოგადოებაში გაჩენილმა უამრავმა სოციალურმა, მენტალურმა, პოლიტიკურმა და ა. შ. პრობლემამ სიყვარული აშკარად გადაფარა.



ოთარ ჭილაძის მხატვრულ პროზაში იდენტობის პრობლემა-ბის კვლევისას აღმოჩნდა, რომ ქალის თვითდამკვიდრებისა და ბედნიერების ხარისხი პირდაპირ არის დამოკიდებული სიყვარულსა და ოჯახზე. ქალი ფსიქოსოციალურ იდენტობას მაშინ აღწევს, როცა იგი ბედნიერია, ბედნიერებას კი საყვარელ მამაკაცთან თანაბარღირებული კავშირი განაპირობებს. ქალი ბედნიერია, როცა უყვარს და მის გრძნობას სიყვარულითვე პასუხობენ (ნატო — „რკინის თეატრი“, ნიკოს დედა — „მარტის მამალი“), ხოლო ბედნიერება მიუღწეველი ხდება, როცა ასე არ არის (ანა — „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“). თუ ამ გამოცდილებას თანამედროვე ქალ მწერალთა მოთხრობებზე გადავიტანთ, მეტად უცნაურ სურათს წავაწყდებით. სულ რამდენიმე მოთხრობა და რომანი შეიძლება ვიპოვოთ, რომლებშიც ჯერ კიდევ ჩანს ნამდვილი გრძნობა. ირმა მალაცაძის „სოლომონა“ იმ გაბოროტებული ადამიანის ცხოვრების სურათია, რომელიც შვილის დაღუპვით დაგროვილ ბოლმას ტყვე გერმანელ ჯარისკაცებზე ანთხევს და მათი ტანჯვით ასე თუ ისე იოხებს გულს. მაგრამ თითქოსდა ჯიბრით, მის ერთადერთ ქალიშვილს სწორედ ტყვე გერმანელი შეუყვარდება. „ერთმანეთისა არ ესმოდათ, თამრომ გერმანული არ იცოდა, ფრანცმა — ქართული, მაგრამ მათი გულები ერთ ენაზე მეტყველებდა. მეტყველებდა კი არა, ისე გაჰყვიროდა, მარტო სოლომონას კი არა, წესით, ნახევარ ქვეყნიერებასაც უნდა გაეგო... ვერავის უმხელდა, როგორ ეძვირფასებოდა, როგორ უყვარდა ეს უცხო ჯურის კაცი, რომელზეც იმის გარდა არაფერი იცოდა, რომ მტერი იყო და მტრულად უნდა დახვედროდა. მაგრამ ვერც იმას ხვდებოდა გულისთქმანზე ბრმად მინდობილი ქალი, როგორ ამოეძირკვა, ფესვებიანად როგორ ამოეგლიჯა საკუთარ გულში, სულსა და სხეულში შესახლებული გრძნობა, ისეთივე უსაზღვრო და უკიდევანო, როგორც ცა — ბაღდათის თავზე...“ („სოლომონა“). სწორედ ასეთ ვითარებაში, როცა სოლომონა მზად იყო, საკუთარი ხელით გამოეფატრა ქალიშვილისათვის მუცელი, რათა იქ ჩასახლებული „სატანა“ (როგორც ამბობდა) მოეშორებინა, ყველაფერი დააღაგა და გადაწყვიტა სიყვარულმა. სოლომონას ძალა არ ეყო ამგვარი სისასტიკისთვის. თუკი მანამდე ეგონა, რომ მეორე შვილსაც ართმევდნენ, ოღონდ, პირველისგან განსხვავებით, სიყვარულით, მერე მიხვდა, რომ ნამდვილ სიყვარულს ბოროტების ჩადენა არ შეუძლია, იგი კი არ გაკარგვინებს, არამედ გძენს, თან ისე მკვიდრად, როგორც მხოლოდ სისხლის შემაერთებელ ძალას შეუძლია.

ეს მოთხრობა დასტურია იმისა, რომ ნამდვილი სიყვარული, შესაძლოა, იშვიათობა გახდეს ჩვენს დროში, მაგრამ არ გამქრალა. მისი არსებობა იძლევა იმის იმედს, რომ კაცობრიობის არსებობას ჯერ კიდევ აქვს აზრი. რადგან მარადიული გრძნობებისა და ფასე-

უღობების გარეშე სიცოცხლეს გამართლება არ აქვს. კრიზისულ პერიოდებში ხშირად იჩენს თავს უიმედობა, ნიჰილიზმი, ინდიფერენტული დამოკიდებულება ყველაფრისადმი, მაგრამ ეს დროებითია, ჭეშმარიტებასთან მიბრუნებული ადამიანი აუცილებლად იპოვის იქ მშვენიერებას, რომლის უმთავრესი პირობა სიყვარულია.

სულისა და ხორცის ერთიანობა სამყაროში ადამიანის ჰარმონიული ყოფისთვის აუცილებელი პირობაა. როცა ეს ერთიანობა იშლება, მნიშვნელოვანი პრობლემა ჩნდება — პიროვნული რღვევა. ადამიანის კოსმიური ერთიანობის საფუძველი სადღაც ქრება. რუსთველური სიყვარულის მეორე სახისგან — „ვთქვნი ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა ხვდებიან, მართ მასვე ჰბაძვენ, თუ ოდენ არ სიძვენ, შორით ბნდებიან“ — ახლა მარტო ის დარჩა, რაც „ხორცთა ხვდებიან“. თამრი ფხაკადის მოთხრობის მთავარი გმირი ქალის პრობლემაც ესაა, რატომ მთავრდება ყველაფერი ამ „ხორცის ჟრჟოლასთან“ ერთად, რატომ და როდის დაკარგა ადამიანის სულმა „ჟრჟოლის“ უნარი? „მინდა, არ მაჟრჟოლებდეს მის შეხებაზე! არ მეკარგებოდეს გონი. არ მეკარგებოდეს სული მის სხეულში... მინდა ჩემს სულს აჟრჟოლებდეს მისი სულის შეხებაზე!“ („ვენებანი“).

სულიერი სამყაროს გაქრობა, სულიერ სიამეთა შეგრძნების დაკარგვაა თ. ფხაკადის „ვენებანის“ მთავარი პრობლემა. თხრობა მიმდინარეობს ორ პარალელურ სიბრტყეზე — რეალობაში ადამიანთა სამყაროში და წარმოსახვაში, ერთ-ერთი გმირის მიერ შექმნილ მოთხრობაში. ეს უკანასკნელი არის მოთხრობა მოთხრობაში, რომელშიც ბუნების ხმა ისმის. ზედა სიბრტყეზე ჩანს, როგორი რთული გამხდარა ჰარმონია და სიმშვიდედაკარგული ადამიანის ყოფა, ქვედაზე კი ეს ყველაფერი შენარჩუნებულია. ის, რაც დაკარგა ადამიანმა, შეინარჩუნა ბუნებამ (ცხოველთა სამყარომ, რაც მოთხრობაში კავკასიური ნაგაზის, ლომას სახითაა მოცემული). მწერალი გამოკვეთს, რა ძნელად ელევა ძალლი იმას, რაც ადვილად დაკარგა ადამიანმა. როგორ ცდილობს ძალლი სულიერი თვისებების (სიამაყის, სიყვარულის, ერთგულების) შენარჩუნებას და როგორ ცდილობს ადამიანი, თვითონ გრძნობადაკარგული, ბუნებაშიც ამოძირკვოს ეს განცდები და ისიც ისეთივე გულცივი და ხორციელი, მხოლოდ ფიზიკური სურვილებით დაკავებული გახადოს, როგორც თვითონაა. სამყაროს კრიზისს იწვევს სულიერ და ფიზიკურ სამყაროთა გათიშვა, სულიერის დაკარგვა და მხოლოდ ფიზიკური იმპულსების შენარჩუნება.

ორიგინალური ფორმა აურჩევია თავისი რომანისთვის *ნინო სადღობელაშვილს*. ესაა შვიდ დღეში მოთხრობილი ამბავი. „შვიდი დღე საკმარისია იმისთვის, რომ ყველაფერი ნახო. მერე კი თუნდაც ათასი წელი იცხოვრე — ამ შვიდი დღის კანით იქნები შემოსაზ-

ღვრული“, — ასე იწყებს მწერალი რომანს. ეს შვიდი დღე, მეტაფორულად სამყაროს ქმნადობის შვიდი დღის ასოციაციას იწვევს და არცთუ უსაფუძვლოდ: აქ სიკეთეც არის, იმედგაცრუებაც, სიყვარულიც, დარდიც, აღმაფრენაც და მინაზე დანარცხებაც, ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რასაც ხშირად ერთი სიცოცხლე არც კი ყოფნის ხოლმე. ამიტომაცაა, რომ ეს შვიდი დღე ადამიანის მთელ ცხოვრებად შეგვიძლია მოვიანროთ. მოქმედება შეზღუდული შესაძლებლობების ადამიანთა თავშესაფარში ვითარდება. მწერალს სურს, დაგვანახვოს, რომ ადამიანი ყველგან ადამიანად რჩება, საკუთარი შესაძლებლობების მიუხედავად, და მასაც შეუძლია სიყვარული და თავგანწირვა, ხანდახან ფიზიკურად ჯანმრთელ ადამიანზე მეტადაც. არ არის საჭირო მათ შორის მკვეთრი ზღვრის გავლება, რადგან უფალი უპირატესობას არავის ანიჭებს. რომანის სათქმელი შეიძლება მოკლედ ასე ჩამოვაყალიბოთ: ადამიანი, უპირველესად ადამიანობით უნდა ფასდებოდეს. სიკეთის დეფიციტი, რაც დღევანდელობაში ამკარად შესამჩნევია, თავშესაფარში არ არის. აქ თავს სხვისი გულისთვის წირავენ და სხვის დანაშაულსაც იბრალებენ სიყვარულის გამო. ექიმისა და თავშესაფრის უფროსის, ნანას, უღლეური რომანის ფონზე კიდევ უფრო გულშიჩამწვდომია თავშესაფრის ბინადრების — მუნჯი პეტრესა და მაიას სიყვარული. ნაწარმოებში ჩანს სულიერი სილამაზე ხეიბარი ადამიანისა, ისიც, რომ სასტიკი ბედისწერა ყოველთვის ვერ აბოროტებს მას, პირიქით, ზოგჯერ დიდი სულიერი ძალებითაც კი აჯილდოვებს, მიუხედავად მათი ტრაგიკული ბედისა (მაიას ავადმყოფი შვილი ჰყავს, რომელიც კვდება).

### სამყაროსა და ადამიანს შორის გაჩენილი უფსკრული

*თ. ფხაკაძის „კროსვორდში“* საკმაოდ კარგად არის ნაჩვენები სამყარო — როგორც სიტყვა და სამყარო — როგორც მწერალი. თითქოს ყველაფერი, რასაც ადამიანი აკეთებს, ანარეკლია, ლანდია რალაცის, ხოლო ნამდვილი შემოქმედი სულ სხვაა და სხვა სივრცეში. ყველაფერი მნიშვნელოვანი თავისთავად ხდება, თითქოს სადღაც დანერილია, ადამიანის ცხოვრება კი ამ ყველაფერის მკრთალი იმიტაციაა.

„დამწვრის სუნი შემოდის ხვეულებად. „სიმყუდროვის ნამცხვარი“ იწვის.

დაიწვას! დაიწვას! აღარ მინდა! არაფერი აღარ მინდა! სხვამ აცხოს, რაც უნდა, როგორც უნდა, შემეშვით! თავი დამანებეთ ყველამ!!!

შ ე ნ ხომ აცხობ?! ჰოდა, შ ე ნ აცხვე!!!“ („კროსვორდი“) — ამბობს მოთხრობის გმირი ქალი, ოღონდ მიმართვის ობიექტი შეგ-

ნებულადაა კოდირებული. ეს პედალირებული **შენ** შესაძლოა იყოს ცხოვრებაც, ზოგადად, სამყაროც, რომელიც თავის ნებაზე მართავს ადამიანს და ის ობიექტური რეალობა თუ კონკრეტული სოციალ-პოლიტიკური სივრცეც, **XX-XXI** საუკუნეთა მიჯნაზე რომ გაჩნდა ჩვენში და უამრავ ბოროტებასა და უსამართლობას გაუხსნა გზა. სწორედ ამ აქცენტს აკეთებს ავტორი. მოთხრობაში გამოკვეთილად ჩანს უილაჯო, უსუსური ადამიანი, რომელსაც მგლად ქცეულ ადამიანთა სამყაროში არაფრის გაკეთება არც შეუძლია და აღარც უნდა, თუნდაც ეს ნამცხვრის გამოცხობა იყოს, რაც თავის მხრივ, რეალური ყოფის გამრავალფაროვნების მეტაფორად შეიძლება აღვიქვათ. თვით ნამცხვრის ეპითეტი — **სიმყუდროვის** — მშვიდი ცხოვრების სურვილის გამოვლენაა, მაგრამ „სიმყუდროვის ნამცხვარი“ ინვება და არ ცხვება. მოთხრობის გმირი ქალი გაოგნებული დასცქერის ეზოს თავისი ბინის ფანჯრიდან, სადაც წუთის წინ ავტომატებით ჩაცხრილეს ერთი ახალგაზრდა. დაჭრილი ისე დაიცალა სისხლისგან, რომ მშველელი არ გამოჩნდა, შეშინებული უყურებდა, ალბათ, სხვაც შორიდან, მოთხრობის პერსონაჟის მსგავსად. ამასობაში კი სიმყუდროვის ნამცხვარი დაიწვა... ამ მარტივი საქმის (რომელსაც საქმეც კი ძნელად შეიძლება უწოდო ადამიანურ შესაძლებლობათა ფონზე) შეუძლებლობა იმის ასოციაციას ქმნის, რომ ადამიანი ვეღარ „მართავს“ ღვთისაგან მისთვის „უამრავი ფერი“ შექმნილ სამყაროს. გაუცხოების უფსკრული, უფლის საჩუქრის — სიცოცხლის — გაუფასურება, დახმარების მეტისმეტად მკრთალი სურვილი, რომელიც მხოლოდ სურვილად რჩება და მოქმედებას ვერ გაიძულებს, თავისთავად უმძიმესია გაცნობიერებისას. ამიტომ მოთხრობის მთავარი გმირი ქალი — თამრო — გრძნობს, რომ ტყვიით ეზოში მარტო ის ბიჭი კი არ კვდება, არამედ მასთან ერთად ყველა ის ადამიანი, ვინც საკუთარ დანაშაულსა და უმოქმედობას ხედავს.

კროსვორდის სიტყვებს — ჰანდიკაპი (დოლი), კათარზისი, ტუგრიგი (მონღოლური ფულის ერთეული), მანჰეტენი (ქუჩა, სადაც ჯ. ლენონი მოკლეს), ფატუმი, ფლამინგო — მოთხრობაში განსაკუთრებული დატვირთვა აქვთ; ეს არის ერთგვარი მეტამოთხრობა, რომელიც ყველა რაღაც ამბავს და ეს ამბავი თამაშდება სამყაროში, ოღონდ განსხვავებულ დროსა და სივრცეში: **ჰანდიკაპი (დოლი)** იგივე ცხოვრებაა, რომელშიც **ფატუმით** წინასწარგანსაზღვრულია ყველაფერი; **ტუგრიგი** ზენაციონალური ფულის ერთეულის ნიშანია, რომელიც დღევანდელი სამყაროს ერთ-ერთი მამოძრავებელი ძალა გამხდარა; **მანჰეტენი** კი არის შურისძიებისა და ანგარიშსწორების ზოგადი სახე, სამყაროში სხვადასხვა ერთა და კულტურათა შორის გამართული **დოლის** სივრცე. ამ ყველაფრის ფონზე კი უაღრესად განწირულად გამოიყურება **ფლამინგო**

— სადღაც თვალსა და ხელშუა გამქრალი მშვენიერება და დღევანდელი სამყაროსათვის ზედმეტადცეული **კათარზისი**. დაახლოებით, ასეთი სახე შეიძლება მივცეთ იმ მეტამოთხრობას, რომელიც კოსმოსორდის ცალკეული სიტყვებითაა ჩართული ტექსტში და მოთხრობის ერთგვარ ქარგას წარმოადგენს.

### დღევანდლობის მხატვრული „ანარეკლები“

მითოლოგიური პლასტებით, ტექსტური შრეების სიღრმით, ემოციურობითა და თანამედროვეობის უმწვავესი პრობლემების მხატვრული გარდასახვით გამოირჩევა ინგა მილორავას პირველი რომანი „ანარეკლები“. მასში აღწერილია, თუ როგორ ინგრევა კუნძული *კოსმო* და ანარქიის, შურის, ბოროტების, სიძულვილის ადგილად იქცევა. მწერალი თავად ქმნის მითს, რომელიც კუნძულის მომავლის დაშიფრული წინასწარმეტყველებაა. თამამად შეიძლება იმის თქმა, რომ დღევანდელი ქართული რეალობის ასეთი მეტაფორული ასახვა ჯერ არცერთ თანამედროვე მწერალს არ მოუცია. თავად კუნძულის სახელწოდებაც უკვე გარკვეული ტიპის შეტყობინებაა, იმთავითვე ვგრძნობთ, რომ ამ წესრიგს რაღაც უნდა დაემუქროს.

კოსმოს მოწესრიგებული სივრცის დესტრუქციაში ერთდროულად ირეკლება როგორც ჩვენი, საკუთრივ ქართული სახელმწიფოებრივი თუ მენტალური, ისე **XX-XXI** საუკუნეთა მიჯნის მსოფლიოს სოციალ-პოლიტიკური თუ ეთიკურ-ზნეობრივი პრობლემები. კოსმოზე მომხდარმა რევოლუციამ მთლიანად გაანადგურა ქალაქი და ფარდა ახადა მის სულისჩამდგმელთა — ბალდურ ევანის და კალიგულა ორის — ზრახვებს. „თანდათან აიკრძალა ფიქრი, სევდა, სიყვარული, ღამეული ქვიშა, მთვარის შუქი, ყველა ფერი, თეთრი არწივი, ნიჟარის ხმა და ოცნება... ნელ-ნელა, თანდათან აიკრძალა: ჯერ გაუფასურდა, მერე გამასხრდა, მერე ჩამოიფშვნა, ბოლოს სასტიკად აიკრძალა <...> ეჰ, ჩემო დემოს, უკრატოდ დარჩენილო დემოს, კი ხვდები, კი გრძნობ, რომ კიდევ ერთხელ ხელიდან გამოგგლიჯეს შენი კუნძული, შენი კოსმო. იხეირეს მეკობრეებმა. აღზევდნენ. ამხედრდნენ. ამალდნენ. პირატოკრატია“ („ანარეკლები“). განსაკუთრებით ემოციურია ტექსტის ის ადგილი, სადაც კოსმოზე მომხდარი გადატრიალების შემდგომი პერიოდია აწერილი, რასაც, თვით პასაჟის ტრაგიკულობის გარდა, მოქმედების გამომხატველი სიტყვების უჩვეულო სიუხვითაც აღწევს ავტორი. აქ გრადაციულად დალაგებული ზმნების ორი რკალი განირჩევა — *აიკრძალა-გაუფასურდა-გამასხრდა-ჩამოიფშვნა* და *იხეირეს-აღზევდნენ-ამხედრდნენ-ამალდნენ* — რაც ტრაგიკულობის განცდას ნელ-ნელა ამძაფრებს და მათ შორის მიზეზ-შე-

დეგობრივ კავშირს ამყარებს: პირველ სიბრტყეზე მომხდარი არის შედეგი იმისა, რაც მეორე სიბრტყეზე ვითარდება. ამასთან, პირველი (*აიკრძალა-გაუფასურდა-გამასხრდა-ჩამოიფშვნა*) ქვეყანაში მომხდარი ცვლილებების ასახვა ანუ საზოგადოების მდგომარეობაა, მეორე კი (*იხეირეს-ალზევდნენ-ამხედრდნენ-ამაღლდნენ*) ის პირადი კეთილდღეობა და სარგებელია, რაც ცალკეულმა პირებმა, ამ გადატრიალების მომწყობებმა მიიღეს. რომანი ფარდას ხდის დღევანდელი რეალობისათვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ მოვლენას — ქვეყნის ინტერესების პირადი კეთილდღეობისთვის გამოყენებას.

„ანარეკლები“ იმითაცაა საყურადღებო რომანი, რომ აქ ჩანს როგორც პოსტსაბჭოთა ხანის ქაოსური, ზნეობრივ მახასიათებელთა და პოზიტიურ ღირებულებათა გარეშე დარჩენილი ყოფა, ისე XXI საუკუნის პირველი ათწლეულის მხატვრული სურათიც. ამ ანალოგიის შემჩნევა არც ისე ძნელია, თუ კარგად დავაკვირდებით ტექსტს. ავტორი პირდაპირ ამბობს, რომ კოსმოს განადგურება მხოლოდ ბალდურ ევანისა და კალიგულა ორის „შემოქმედება“ როდია. მისი ნამდვილი „შემოქმედნი“ იქიდან შორს იყვნენ. ბალდურმა და კალიგულამ მხოლოდ სხვისი დავალება შეასრულეს: „მასზე არ არის არჩევანი. თურმე არა. სხვები წყვეტენ, გამოჰკრან თუ არა სკამს ფეხი. წყვეტენ ზღვებს იქით, წყლებს იქით...“ ეს ფრაზა კიდევ უფრო ამყარებს ალეგორიის ქვეტექსტს. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში საკმაოდ მძაფრი სურათია დახატული ნგრევისა და განადგურებისა, მკითხველი არ ითრგუნება უიმედობის განცდით. ერთი პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი ფრაზით მწერალი ახერხებს ოპტიმიზმის შექმნას: „ვერაჟინ მოჰკლავს კუნძულს, თუ თვითონ არ მოიკლა თავი“. ეს ფრაზა-იმედი რეფრენივით რამდენჯერმე მეორდება ტექსტში და ნათელი მომავლის, საკუთარი ბედის წარმართვის იმედს უღვივებს მკითხველს.

მასშტაბური პრობლემების გვერდით ისიცაა ნაჩვენები, როგორ ანადგურებს ადამიანურ ურთიერთობებს ყოველგვარი ძალადობა, თუნდაც ქვეყნის გადარჩენის სახელით. სისასტიკე, დამარცხებულისადმი გამოჩენილი გულქვაობა ვერასოდეს აამაღლებს ადამიანს და ვერ შესძენს მას სახელს. სხვისი მოტყუებით მოპოვებული ძალაუფლება მხოლოდ დროებითია და იგი ისევე ღუპავს ძალადობით აღზევებულს, როგორც ცოტა ხნის წინ საკუთარ მსხვერპლს მოულო მან ბოლო. ლილის მოტყუება და შემდეგ მისი სიკვდილი რომანში მშვენიერების, სიკეთის, ნდობის, იმედის განადგურების სიმბოლოა.

ყურადღებას იქცევს რომანის ქრონოტოპული მოდელი. იმ რეალური დრო-სივრცის პარალელურად, რომელშიც სიუჟეტური რკალი ვათარდება, არსებობს რამდენიმე წარმოსახვითი სივრცე:

აიას ქვეყანა, ბართლომეს სამყარო... მშვენიერებასა და ხსოვნას ემსახურება ბართლომეს მხატვრული სახე. მის მიერ შექმნილი საუცხოო სურნელი და ბოლოს თვით კანას უჭკნობი სილამაზის უკვდავყოფა მარადიული სიყვარულის საგალობელია და რევოლუციამდელ კოსმოზე გაბატონებულ ჰარმონიასა და ესთეტიზმზე მეტყველებს. კოსმოს გადატრიალება პირველ რიგში ბართლომეს სამყაროს განადგურებას, აქედან გამომდინარე კი, სიყვარულისა და სილამაზის დასასრულზე მიუთითებს.

ამ ბოროტების საპასუხოდ, თითქოს ამ ყველაფერის გადასარჩენად, ახალ ქვეყანას ქმნის აია. იგი მას შემდეგ ემიჯნება რეალურ სივრცეს, რაც საშინელ შეუსაბამობას იგრძნობს მასთან და გადარჩენისა და არსებობისათვის იქმნის საკუთარს. „მის გარშემო, მის ცხოვრებაში თითქმის არაფერი ხდებოდა მიმზიდველი, არაფერი იცვლებოდა ნლების მანძილზე. მხოლოდ შიგნით, მის ქვეყანაში იცვლებოდა მთები, მინები, ზღვები, სახეები, ფერები...“ აიას ქვეყანა ესთეტიზმის სამეფოა, აქ მხოლოდ პოზიტიური და მშვენიერი არსებობს, შემოქმედებითი ბუნების ადამიანისთვის აუცილებელია ისეთი სივრცე, სადაც იგი თავს შინ იგრძნობს. სწორედ ამას ემსახურება აიას ნარმოსახვითი სამყარო. ამ ქვეყანას მის გარდა სულ რამდენიმე მოქალაქე ჰყავს, რომელთა რიცხვიც ერთით იზრდება რაფაელის გაცნობის შემდეგ. მასთან ერთად რალაც ახალი და ლამაზი, აქამდე განუცდელი გრძნობა გაჩნდება აიას ცხოვრებაში. „რაფაელი არაჩვეულებრივი მუსიკოსია. როცა კლავიშებს ეხება, გრძნობ, რომ იღება მარადისობისაკენ მიმავალი კარი. მისი ბგერა სუფთაა და მართალი. როცა რაფაელი უკრავს, ყველაფერი თავის კუთვნილ ადგილს იკავებს: დარდიც, ფიქრიც, ტკივილიც, სიხარულიც, ცრემლიც, სიყვარულიც... ზეცის მუსიკას აირეკლავს მინაზე რაფაელი“, — ამბობს მის შესახებ ესთერი, რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟი. აბა, როგორ შეიძლება აიას ასეთი ადამიანი მის სამყაროში არ შეესახებინა. სწორედ რაფაელის სიყვარულმა გააძლებინა და გადაარჩინა იგი. რომანში სიყვარულის ყოველშემძლე ძალა უკვდავყოფილია აიასა და რაფაელის სიყვარულით, რომელიც, მართალია, ძნელად, მაგრამ მაინც იმარჯვებს და კაცობრიობის უსიყვარულოდ არსებობის უაზრობას კიდევ ერთხელ გვაგრძნობინებს. „სიყვარული დაბრუნდება, ჯერ აიასთან, მერე თანდათან გაიზრდება, გაიტოტება, გადასწვდება ქალაქს, სოფელს, მინდვრებს, ტყეს, ფორტს გარს შემოუვლის, მხარში შეუდგება კუნძულს. მხოლოდ სიყვარულს შეეძლო ეხსნა აია. მხოლოდ სიყვარულს შეუძლია გააძლებინოს, კისრიდან ყულფი მოახსნევინოს კუნძულს“.

სიყვარული ერთადერთია, რასაც ადამიანებისა და ქვეყნების გადარჩენა შეუძლია — აი, რომანის უმთავრესი სათქმელი. კოსმო

ხომ ზოგადი სახეა მუდმივად ისტორიულ ქარტეხილებში მყოფი ქვეყნისა, რომელშიც ჩვენს სამშობლოსაც ადვილად ამოვიცნობთ (მით უმეტეს, რომ რამდენიმე ცხადი მინიშნება ამაზე ტექსტშიაც გვხვდება „ორ ზღვას შუა მოქცეული კუნძულის“ სახით). ის, რაც კოსმოზე ხდება, ხდება მთელ სამყაროში.

რომანი აიას მოლოდინით მთავრდება, მაგრამ აიასთან სიყვარულის დაბრუნებაც ისევე გარდაუვალი ფაქტია, როგორც თვით სიყვარულის არსებობა. ეს უკანასკნელი კი სამყაროს ყოფნა-არყოფნის ერთადერთი პირობაა — კარგია, რომ ამ ჭეშმარიტებას პრაგმატული მიზნებით შეპყრობილ ადამიანთა სამყაროში და საერთო უსიყვარულობის, სისასტიკის, ფასეულობათა გადაფასების ეპოქაში ჯერ კიდევ გვახსენებს ხოლმე მწერლობა.

\* \* \*

წერილის დასარულ, კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ და ვუპასუხოთ თავში დასმულ კითხვას — რაზე წერენ XXI საუკუნის დასაწყისში ქართველი მწერალი ქალები? ისევ იმაზე, რაზეც წინათ — სიყვარულზე და უსიყვარულობაზე, მარტობაზე, სიკეთესა და ბოროტებაზე, ქვეყანაში თუ ზოგადად სამყაროში გამეფებულ უსამართლობასა და უკანონობაზე, უნიჭობის ზეიმზე, ეგზისტენციური პრობლემებიც შეიმჩნევა შიგადაშიგ... წერენ იმაზეც, რაც, ნებისით თუ უნებლიეთ, დრომ მოიტანა, ზოგჯერ იმაზეც, რაც სააშკარაოზე გამოტანას მოითხოვდა და რაზეც ადრე არ იწერებოდა — ჰომოსექსუალიზმსა და ლესბოსელობაზე, უხვად იყენებენ ეპატაჟს და ვულგარიზმებს... მწერლობა საჭირობოროტო საკითხებზე უნდა წერდეს, მისთვის მარადიული სატკივარი თუ ეპოქის პრობლემა დიალაც უნდა იყოს წერის საგანი, მაგრამ ეს უნდა იყოს მრავალფეროვანი და საინტერესო და არა კლიშირებული, დასავლურ სატკივარზე აწყობილი, სიღრმესა და ჭეშმარიტ სულიერ პრობლემურობას მოკლებული ლიტერატურული პროდუქცია. თანამედროვე ლიტერატურის მკითხველი უკმარისობის გრძნობას ვერაფრით გაექცევა. რადგან ჩვენი პროზის ერთ-ერთი მთავარი სატკივარი მხატვრული დონის მკვეთრი დაწვევაა. მხატვრული ტექსტი სრულყოფილებას ფორმა-შინაარსის ერთიანობით აღწევს. ფორმის გამარტივება, გაუფასურება და შაბლონი კი დღევანდელი ჩვენი მწერლობის უმთავრესი სენია. „მწერალს, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი „ენა“ უნდა ჰქონდეს, ვინაიდან ენა სახეა მწერლისა, მისი ფიზიონომიაა და, უკეთესად რომ ვსთქვათ, — მწერლის სულია. ენაში იმალება მწერლის ინდივიდუალობა, მისი „მე“. ამიტომ ნიჭიერი მწერლის ნაწარმოები თუ ერთი-ორი რამ ნაგიკითხავთ წინად, შემდეგ ხელმოუწერელიც რომ შეგხვდეთ, ადვილად



იცნობთ, ვის კალამსაც ეკუთვნის“, — წერს ვაჟა „ნიჭიერ მწერალში“. შეუძლებელია, არ დაეთანხმო... როგორი ნოვატორიც უნდა იყოს მწერალი, რომელ ლიტერატურულ სტილსა და ეპოქასაც უნდა ეკუთვნოდეს იგი, ენა მისი შემოქმედების უპირველესი საზომი უნდა იყოს. დღევანდელ მწერლობას კი ენასთან რაღაც ზედაპირული დამოკიდებულება აქვს, თითქოს მარტივი, ხელოვნური, შეიძლება ითქვას, ინდიფერენტულიც კი. უმეტეს შემთხვევაში, ფრაზა ან მეტისმეტად მძიმეა, ან მეტისმეტად ლარიბი. რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობთ იმას, რომ ლიტერატურა აუცილებლად მაღალფარდოვანი ფრაზებით უნდა იქმნებოდეს, მაგრამ არც სათქმელის მეტისმეტად მარტივი ფორმით გადმოცემა არგებს მას რამეს. ბოლოს და ბოლოს, მხატვრული ტექსტის ენა ხომ უნდა განსხვავდებოდეს სამეტყველო ენისაგან. სათქმელის მარტივად გადმოცემა, შესაძლოა, უფრო ადვილია, მაგრამ როცა მწერალი ტროპზე უარს ამბობს, მაშინ სხვა რამით უნდა მიაღწიოს მხატვრულ ეფექტს. ეს კი გაცილებით რთულია, თუმცა არა შეუძლებელი. როცა ენა მეორეხარისხოვნად იქცევა და წინ სხვა რამეები (თუნდაც თემა, პრობლემა, რეფლექსია) წამოვა, მხატვრული ტექსტი ყოველთვის დადგება შაბლონის საშიშროების წინაშე.

ერთ-ერთ ინტერვიუში კითხვაზე — როგორია ქალი თანამედროვე ქართულ მწერლობაში და ყველაზე კარგად ვის შემოქმედებაშია იგი ასახული? — მაკა ჯოხაძე თამამად პასუხობს: „ქალის სახე თანამედროვე ქართულ მწერლობაში ცალკე და ვრცელი საუბრის თემაა. მოკლედ ვიტყვი, რომ ეს სახე გაცილებით უფრო საინტერესო და მრავალფეროვანი მეჩვენება სწორედ ქალი მწერლების შემოქმედებაში. ამის დასტურად ერთ-ერთ მაგალითს მოვიყვან — ზაირა არსენიშვილის მიერ ბოლო წლებში შექმნილ ბრწყინვალე რომანებს: „ვა, სოფელო“-ს და „რეკვიემი ბანის, სოპრანოსა და შვიდი ინსტრუმენტისათვის“ (ინტერვიუ მაკა ჯოხაძესთან). სამწუხაროა, რომ მე იმავე სითამამით რომელიმე ქალ მწერალს ვერ დავასახელებ.

## კიბერთაობის მწერლობა

ბევრი წინააღმდეგობის, ურთიერთაგამომრიცხავი ფაქტების, ქაოსის, ზედაპირულობის, კრიზისის თუ რთულად შესაფასებელი მოვლენების მიუხედავად, მაინც საინტერესო აღმოჩნდა XX საუკუნის ბოლო ათწლეულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურული რეალობა. მიუხედავად კრიზისული ფონისა, ლიტერატურული პროცესი არ განწყვეტილა. ბუნებრივია, მოხდა თაობათა ცვლაც და შემოვიდა ისეთი თემებიც, რომლებიც ჩვენივე, მშობლიური წიაღიდან იშვა, ვგულისხმობთ პოლიტიკურ-სოციალურ მოვლენებს. ის კატაკლიზმები და სოციალური ძვრები, რაც ამ პერიოდში განიცადა ჩვენმა ქვეყანამ, ტენდენციების სახით გამოვლინდა ქართულ პროზაში, ძირითადად კი თანამედროვე ავტორთა შემოქმედებაში აისახა.

ტექნოლოგიების განვითარებამ ცხოვრების რიტმი დააჩქარა, რეალურის გარდა, ჩამოყალიბდა ვირტუალური სივრცეც, რომელიც აბსოლუტური თავისუფლებით სარგებლობს, ყველასგან და ყველაფრისგან დამოუკიდებელია... გლობალიზაციამ თავის მიზანს მიაღწია, პლანეტა ერთიანი გახდა, ინტერნეტის მეშვეობით ყველაფერი ხელმისაწვდომი აღმოჩნდა, თავისუფლება კი. კიბერ-სამყარომ ადამიანი არა მხოლოდ ფიზიკურად გაათავისუფლა, არამედ კომპლექსებიც მოუხსნა და აბსოლუტური სილალე მიაჩნა, რამაც, თავის მხრივ, ზეგავლენა იქონია ცხოვრების წესზეც. გამონაკლისი არც ლიტერატურული სივრცე აღმოჩნდა, ამიტომ ტექნოლოგიურმა თანამედროვეობამ მწერლობის განვითარების პროცესში საკუთარი „წესრიგი“ შექმნა.

სივრცის ღიაობასა და საზღვრების მოშლაზე მრავალგზის დაინერა და ითქვა მსოფლიო ფილოსოფოსთა და ლიტერატორთა მიერ, დესტრუქცია და დევალვაცია განიცადა ყოველივე ღირებულმა, ამ მორევში აღმოჩნდა ენაც, რამაც სიკეთის გზაზე ვერ დაგვაცენა. ქართული პროზის სივრცე თუ ტევადი და ამტანი აღმოჩნდა უახლესი ტენდენციებისადმი, ქართული სალიტერატურო ენისთვის ჯერჯერობით არაორგანულია ტექნოლოგიური ტერმინები, მით უმეტეს კომპიუტერული სივრცის სიმბოლიკა. სიახლის შიში არ უნდა არსებობდეს, იგი ხომ განვითარების გზაა, თუმცა კალკი ყოველთვის კალკად რჩება, ამის გამოცდილება კი ისტორიულად ნამდვილად არსებობს. ჩვენ არ ვსაუბრობთ სლენგსა და ჟარგონზე, რომელიც თავისუფალია ეპატაჟისგან და რომელიც სალიტერატურო ენაში „გადამუშავების“ შემდეგ ავთენტური ხდება, ბუნებრივად ერგება მას. ქართული სალიტერატურო ენის ნორმე-

ბის უხეშად დარღვევაზე დღენიადაგ საუბრობენ, „დამრღვევებად“ კი ძირითადად მწერლები გვევლინებიან, ამ ფაქტთან დაკავშირებით ზურაბ კიკნაძე აღნიშნავს: „არის ერთი საერთო სენი — უდიერი დამოკიდებულება ენისადმი, რომელიც არც ერთი კრიტიკერიუმით გამართლებული არ არის. მესმის, ლიტერატურამ უნდა გაგალიზიანოს, მაგრამ ამის იარაღად ენა არ უნდა იქნას გამოყენებული. მე-19 საუკუნის პოზიციაზე ვდგავარ — „რა ენა წახდეს...“ სიმანინჯეა ეს ფეისბუკური უპასუხისმგებლო მეტყველება, რომელიც სცენიდანაც მოისმის. არგუმენტი რა არის? ცხოვრებაში ხომ ასეაო? ხომ ასე მეტყველებს ახალგაზრდობა? მეტყველებდეს, ვინ დაუშლის, მაგრამ ხელოვნება რეალობის სარკულად ასახვა ხომ არ არის? ამ ლოგიკით სალიტერატურო ენა საერთოდ არ წარმოიშობოდა, მისი საჭიროებაც არ იქნებოდა. დიალექტი, ყოველდღიური სამეტყველო ენა, თავისთავად არსებობს და ძალიან კარგია, ფერადოვანია, ნიუანსურია, მაგრამ სალიტერატურო ენა სხვა რამეა. ეს კულტურის ნიშანი და კულტურული ფენომენია ერთსა და იმავე დროს. დიდი ლიტერატურა დიალექტის ენაზე ან აგებული მეტყველებით არ შექმნილა და ვერც შეიქმნება. მართალია, დიალექტი ასაზრდოებს ლიტერატურას. ის ნედლი მასალაა, რომელიც უნდა გადაამუშავდეს“ („ლიტერატურული გაზეთი“, 2011, № 53, გვ. 11). სალიტერატურო ენა XXI საუკუნის პირველი ათწლეულის ქართულ პროზაში საგრძნობლად დაიჩაგრა. პროზაული ტექსტი კომუნიკატორულ სივრცე-ველად იქცა, ლოგოსი-სიტყვა იქცა კომუნიკატორად. შესავალი სიტყვა რომ არ გაგვიგრძელებდეს, უპრინაია, აღვნიშნოთ წინამდებარე წერილის თემა: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობის“ მიერ გამოცემა კრებული სახელწოდებით „Facebook-მარა ჰქმნა?“ — ეს გახლავთ, ალბათ, პირველი პრეცედენტი (ქართულ სინამდვილეში მაინც), როცა ინტერნეტ-სივრცეში განთავსებული ტექსტები ერთად შეიკრა და ფართო მკითხველისთვის გამოიცა. ჭირს, წიგნს ეწოდოს მხატვრული პროზაული კრებული ანდა ტექსტთა დამწერნი მწერლებად იხსენებოდნენ. ეს გახლავთ პირადი სახის ჩანაწერები, რაზეც რამე ტიპის ლიტერატურული კრიტიკერიუმით მსჯელობა რთულია. კრებულში თავმოყრილ ავტორთა ჯგუფს ვერ ეწოდება ლიტერატურული თაობა იმ მიზეზის გამო, რომ, შესაძლოა, ზოგიერთი, ანდა უმრავლესობაც კი, ვერასოდეს ვიხილოთ მწერლობის ასპარეზზე, თუმცა, მათ აქვთ საკუთარი სახელი „ბლოგერები“... მწერლობის ისტორიას ახსოვს ლიტერატურული თაობები, რომლებმაც განსაზღვრეს და ჩამოაყალიბეს მწერლობის ტენდენციები, მიმდინარეობები, გემოვნება, შექმნეს სკოლები, დასახეს პროცესის განვითარების გზები... მსგავსი თაობის მოლოდინში დღემდეა ქართული სალიტერატურო სივრცე.

კრებულის გარეკანზე ვკითხულობთ „ეს ნიგნი ბლოგპოსტების პირველი კრებულია საქართველოში. მასში თავმოყრილია ქართველი ბლოგერების პოსტები, რომლებმაც მიიღეს მონაწილეობა facebook-ზე TBC Smart Club-ის მიერ გამოცხადებულ კონკურსში და ასევე პოსტები, რომლებიც სპეციალურად კრებულისთვის იქნა გამოგზავნილი. აღნიშნული ბლოგპოსტები შეირჩა „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობის“ მიერ“. აღნიშნულ ციტატაში არსადაა ნახსენები მხატვრული ლიტერატურა, პროზა, მწერალი, მწერლობა... სიტყვა ნაწარმოების ან ტექსტის ნაცვლად ნათქვამია პოსტი (რთული სიტყვის ნაწილი „პოსტ“, ლათინურია და აღნიშნავს მოვლენას, ფაქტს, რომელიც მოსდევს სხვა მოვლენას, ხოლო ფრანგული წარმოშობის „პოსტ“-ი ნიშნავს საგუშაგოს, საიდანაც უთვალთვალევენ ან დარაჯობენ ვინმეს ან რამეს, ასევე ნიშნავს საპასუხისმგებლო თანამდებობას. როგორც ვხედავთ, ეს განმარტებანი ვერ ხსნის ზუსტად იმ ტერმინს, რომელსაც ან უკვე სხვა მნიშვნელობით იყენებენ კიბერენაში), ავტორის ანდა მწერლის ნაცვლად — ბლოგერი (ბლოგი ნიშნავს ვებ-გვერდს, რომელზედაც განთავსებულია სხვადასხვა ადამიანის ჩანაწერები თუ სხვა ინფორმაცია). და მაინც, რადგანაც ეს პრეცედენტი უკვე არსებობს და ნიგნის სახით გამოიცა, იგი აღნიშვნის ღირსია მხოლოდ იმიტომ, რომ დაინყოს იმ სტიქიური პროცესის განხილვა, რაც ინტერნეტ-სივრცის მეშვეობით იჭრება თხუთმეტსაუკუნოვან მთლიანობაში.

კრებულში შესულ 37 ახალბედა ავტორს (ბლოგერს) შორის ერთი-ორი ცნობადი სახელი შეიძლება აღმოჩნდეს, ისიც მათთვის, ვინც გულისყურით ადევნებს თვალს ლიტერატურულ პერიოდიკასა თუ ვირტუალური მწერლობის მიმდინარეობას.

კრებულის პირველი ტექსტი („პოსტი“) შეგვიძლია მივიჩნოთ შესავალ სიტყვად. დათო აბესაძის უსათაურო ჩანაწერი ერთგვარი მანიფესტივითაა, რომლითაც მოთხოვნილია მშვიდობა, იდილია და სიყვარული ქვეყანასა ზედა. ამ მცირე ჩანაწერით, თითქოს ჩანს ახალი თაობის სურვილი და ზუსტი ცოდნა იმისა, თუ რა უნდათ. დათო აბესაძის ტონი — „მინდა რომ“ — უფრო მოთხოვნილებაა, ვიდრე სურვილის დონეზე დარჩენილი გაზულუქებული ბავშვის უზნეო აკვირება. აქვე შეგვიძლია მცირე შედარება გავაკეთოთ 90-იანელთა პროზასთან: „არაფერი მინდა, არაფრისკენ მივიღე“ — ამბობს ზურაბ სამადაშვილის რომანის ახალგაზრდა გმირი. არაფრის ხასიათზე არიან ირაკლი ჯავახაძის, აკა მორჩილაძის, ეკა ლალანიძის პერსონაჟებიც. ისინი დაღლილებიც არიან სწორედ ამ არაფრობისგან. ასეთი დაღლა კი, შეიძლება ითქვას, სულის მზაობაა „მინდასთვის“ კი არა, ზე-მინდასთვის“. 90-იანელთა თაობა ნამდვილად დაღლილი იყო ყველასათვის ცნობილი უბედური მოვლენების გამო და იმ პესიმიზმის ფონზე რთული გახლდათ მომა-

ვალზე, მიზანზე ფიქრი. 21-ე საუკუნის დასაწყისის თაობას კი ერთგვარად გამოცდილებაც დახვდა, რის ფონზეც თამამად განსაზღვრა საკუთარი „მინდა“ (რაც, შესაბამისად, წინამორბედთათვის „ზე-მინდა“ იყო), მაშ ასე: „მინდა, რომ ადამიანს ადამიანის მოკვლა არ შეეძლოს. მინდა, რომ ქურდობა არ არსებობდეს. მინდა, რომ ყველა დაავადების წამალი არსებობდეს. მინდა, რომ ყველა ადამიანი ერთი ფენის წარმომადგენელი იყოს. მინდა, რომ ღმერთი დამესიზმროს. მინდა, რომ არავის არ შიოდეს. მინდა, რომ ქართველები საქართველოში ცხოვრობდნენ. მინდა, რომ სამოქალაქო კანონებსაც ღმერთი წერდეს. მინდა, რომ სტალინის შვილთაშვილმა ჰიტლერის შვილთაშვილი შეირთოს ცოლად. მინდა, რომ ადამიანების სიყვარული ყველა გენურ კოდში ჩაიდოს. მინდა, რომ ეშმაკმა მოინანიოს და ისევ ანგელოზად იქცეს“ (გვ. 6-7).

დათო აბესაძის „პოსტი“ გვაფიქრებინებს, რომ ახალი თაობა დაცლილია აგრესიისგან, მაგრამ მათი დამოკიდებულებები მაინც ირონიულია, თუმცა არა სარკასტული. ირინა აბრამიშვილის ტექსტის („ლობსტერი ქვაბში“) მიხედვით შეიძლება ითქვას, მშობლებისადმი (უფროსი თაობისადმი) მტრული განწყობილება არ შეიმჩნევა, უფრო სიბრალული და ოდნავი ირონია იგრძნობა მათთან დამოკიდებულებაში. ამ შემთხვევაშიც შეგვიძლია შედარება — ზურაბ მესხის („სპაზმები“) თუ აკა მორჩილაძის („მოგზაურობა ყარაბაღში“) ტექსტებში აშკარა დაპირისპირება იგრძნობა თაობებს შორის, უფრო კი შვილების აგრესიული განწყობილებებია თვალშისაცემი. 90-იანელთა თუ „ბლოგერთა“ პროზის პერსონაჟები დამოუკიდებელი ცხოვრებისკენ მიისწრაფიან, მაგრამ ამას სხვადასხვანაირად ახერხებენ: ერთნი თუ ვერ აღწევენ თავს მშობელთა მახვილ თვალს, მეორენი — ამას ძალიან მშვიდად ახერხებენ საკუთარი პრინციპულობით და არა პროტესტით. საგულისხმოა გეგა გაბუნიას „ზაფხულის წერილები“. ახალგაზრდა კაცის პასუხისმგებლობა და დამოკიდებულება საკუთარი თავის, ქვეყნის, მშობლების, მეგობრების მიმართ სასიამოვნო განწყობას ტოვებს. „რა გვინდა ჩვენ?“ — ანი ილურიძის მიერ დასმულ შეკითხვას ზუსტი და კონკრეტული პასუხი აქვს — გადატრიალება! „Kiev – Odessa or trip to soviet union“ (კიევი-ოდესა თუ მოგზაურობა საბჭოთა კავშირში) — თინეიჯერთა მიერ 21-ე საუკუნეში აღმოჩენილი საბჭოთა კავშირი სნობურად მოაზროვნე ადამიანთა განსჯის საკითხი კი არ გამხდარა, არამედ საკუთარი სამშობლოს უპირატესობით გამოწვეულ სიამაყედ იქცა. და მაინც, ბოლოს „ვერ გავიგეთ, მოგვწონდა თუ არა, საბჭოთა კავშირი იყო თუ 21-ე საუკუნის უკრაინა“. როგორც ცნობილია, ახალგაზრდობას მსგავს საკითხებზე დიდხანს ფიქრი არ ახასიათებს.

ნანუკა იამანიძე ("Before and after.... marriage") კი საკუთარი გამოცდილების მაგალითზე დასკვნას აკეთებს, რომელსაც საჯაროდ, ყველასთვის გასაგონად აცხადებს: გათხოვებამდე და გათხოვების შემდგომი ცხოვრების შედარების შედეგად თანამედროვე ქალი უპირატესობას გათხოვებას ანიჭებს: „უზომოდ ბედნიერი ხარ საყვარელ ადამიანთან თანაცხოვრებით და იმ სასიამოვნო ცხოვრებისეული თამაშით, რომელსაც ერთმანეთის სიყვარული და ერთმანეთზე ზრუნვა ქვია“. არც ეს განცხადება ჰგავს 90-იანელთა პროზის ქალთა ნება-სურვილებს...

ცხადია, ცხოვრების ახალი რიტმი მოიტანდა თავისებურებებს, რაც შესაბამისად აისახებოდა კიდეც ლიტერატურაში. ასეც მოხდა — თანამედროვე ქართულ პროზაში გაჩნდა ახალი თემები — Facebook-ური ცხოვრების პაროდირებული აღწერა, მატრიცის ფილოსოფიის ცალკე დარგად ჩამოყალიბება და კომპიუტერული თაობის წარმოშობა, ინდიგო ბავშვების გამორჩეულობაზე მსჯელობა, წარსულში ნაწინასწარმეტყველები დედამინის აღსასრულის მოახლოებისგან გამონვეული შთაბეჭდილებები... რამდენიმე ბლოგერის „პოსტის“ მიხედვით, საგრძნობია ახალგაზრდების დაინტერესება წიგნითა და ლიტერატურით... ჰომოსექსუალიზმი — ადრეულ შემოქმედებაში ამ თემაზე მსჯელობა თუ ეპატაჟურ ხასიათს ატარებდა, ახლა ისე მოურიდებლად საუბრობენ, როგორც ბუნებრივ მოვლენაზე.

კრებულში ვხვდებით რამდენიმე ტენდენციას, რომელიც ახალი თაობის მხრიდანაც აღნიშვნის ღირსი აღმოჩნდა — 90-იანი წლების უშუქობისგან გამონვეული მდორე ცხოვრების პულსაცია (ნინო ტყეშაძე — „პურის რიგებში გაკეთებული თაობა“), აფხაზეთით გამონვეული, ან უკვე სინანული (LITERATOR — „მე, სოხუმში“), ცენტრისა და პერიფერიის დიფერენციაცია (თამუნა კარელიძე — „შიგ გორში თუ გარეთ?“)... ეს ტენდენციები 90-იანელთა პროზაში ერთგვარ კომპლექსად ჩამოყალიბდა და გაგრძელდა კიდეც, სავარაუდოდ, აღნიშნული თემები კიდეც დიდხანს იქნება აქტუალური. თუმცა, ახალი თაობის პროზაში ასხვა ჰპოვა თანამედროვე სოციო-პოლიტიკურმა პრობლემებმაც. 2008 წლის აგვისტოს ომისგან გამონვეული შოკი სამმა ავტორმა გადმოსცა — საზღვრებს მიღმა მყოფი ქართველის განცდები სამშობლოში დატრიალებული საომარი ვითარებების გამო (ეკატერინე ონიანი — „13 ეპიზოდი 2008 წლის აგვისტოდან“). ხსენებული ტექსტი ინტერკულტურული თვალსაზრისითაც საინტერესოა: მცირე ერების ბედის საკითხის წამოჭრითა და რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის ტენდენციური შეფასებებით... მირიან ტორონჯაძის ტექსტი „მე 2008 წლის ომში“, საკუთარი თავის გარდა, 2008 წლის აგვისტოს მოვლენების ერთგვარი შეფასებაცაა. თვალმისაცემია ირონი-

ულ-პაროდიული ტონი — როგორია თანამედროვე მეომარი და საომარი სიტუაციები თანამედროვეობაში: „მთელი 102-ე ბატალიონი ესლა ვიყავით დარჩენილი — ერთი ბუჩქის ქვეშ შენოლილი ათი კაცი. თვალი რომ გავახილე უკვე გათენებული იყო, ჩვენ გარშემო კიდევ სხვა ბატალიონის ნარჩენებიც ივნენ და სუხოი პაიოკების პაკეტებს აფრიალებდნენ. [...] მესამე დღეა, იარაღი მაქვს ასხმული და აღმა-დაღმა დავდივართ. [...] ამის მერე აღარ გაგვიტრაკებია, სალამოსკენ გავიგეთ, რომ პიზდეც რეზერვისტამ, დავსხედით რალაც პიკაპზე და კოჯრისკენ დავანექით რიხინ-რიხინით, იქვე ჩავაბარეთ ჩვენი ბედკრული და ტყვიანაგაუსროლელი იარაღები, რომლებიც სამი დღე ჯართად გვანვა ბეჭებზე და ათ აგვისტოს ღამით უკვე სახლში ვიყავი. ასე დამთავრდა ჩვენი ამბავი, ამბავი უდიდესი სისულელისა და უთავობისა“ (გვ.150-151). დოდა ხარხელის „სამი 8 აგვისტო“ ახალი გმირის აღმოჩენით გამოწვეული აღფრთოვანების გამოსატყულებაა, ხოლო ეს აღფრთოვანება მკითხველში სულაც არ იწვევს იგივე გრძნობას...

თავიდანვე აღინიშნა, რომ ბლოგპოსტების კრებული, მწერლობის კლასიკური გაგებით, ლიტერატურულობას მოკლებულია და ობიექტური კრიტერიუმებით შეფასება რთულია. თუმცა ფაქტია, კრებული შედგა და ამ კრებულით საერთო წარმოდგენა შეიქმნა ახალი თაობის მწერლობის შესახებ: მიუხედავად იმისა, რომ თემის ნაკლებობა არ იგრძნობა ბლოგერთა კრებულში, მრავალფეროვნებას მაინც მოკლებულია. თვალშისაცემია ისიც, რომ სიუჟეტი უგულვებელყოფილია და უინტერესო მსჯელობით იფარგლება ავტორი. ვფიქრობთ, ეს ყოველივე გამოუცდელობის გამოც ვლინდება, იკვეთება ერთი საერთო სენი, რომელიც უკვე პრობლემადაც იქცა: ესაა ნარცისიზმი — ყველა საკუთარ თავზე წერს, ვერაფერს ხედავენ საკუთარი თავის მეტს, ამბავსაც და სიტუაციასაც განიხილავენ იმ შემთხვევაში, თუ თვითონ აღმოჩნდებიან იქ... მსგავსი პრობლემები და უფრო სადაო საკითხები რეალურ პროცესში უფრო მეტია, მაგრამ როგორც გიორგი ლობჯანიძე აღნიშნავს: „ინტერნეტის იოლად ხელმისაწვდომობამ უამრავ უნიჭობას გაუხსნა პერსპექტივა და კარგი და ცუდი ერთმანეთში ისე აიზილა, მათი გამიჯვნა, გაცალკეება და შეფასება ვერაფრით მოხერხდება“ („ლიტერატურა-ცხელი შოკოლადი“, მარტი № 3 (44), 2011, გვ.9). ამ შეუქცევადი პროცესის მიმართ უყურადღებობა ნამდვილად არ ეგების, რადგანაც ყველაზე გამოუსწორებელ შეცდომამდე და სავალალო შედეგამდე მივალთ — ლიტერატურულ უგემოვნობამდე.

## მირანდა ტყეშელაშვილი

### სოფელ-ქვეყნის ამბები

გასული საუკუნის 90-იანელთა თაობის წარმომადგენელი არჩილ ქიქოძე ერთი იმათგანია, ვის ნაწერებში მკაფიოდ აისახა ეპოქათა მიჯნაზე მცხოვრები ქართველის (უფრო ხშირად, ახალგაზრდა ქართველის) ყველა ეჭვი, ტკივილი, გაორება.

ეს ავტორები სხვა ქვეყანაში დაიბადნენ და გაიზარდნენ, მწერლები კი სულ სხვა ქვეყანაში გახდნენ. ეროვნული მოძრაობის აღმავლობის ხანაში, მიტინგების ზარ-ზეიმის ფონზე აღზრდილ თაობას კომუნისტურ იდეალებს უკვე ნაკლებად, მაგრამ არანაკლები რიხითა და პათეტიკით უნერგავდნენ გამორჩეული ერის შვილობის განცდას.

სამშობლოს დამოუკიდებლობის მიღების შემდეგ ამ სახიფათო ზღვარზე აღზრდილთა რწმენა-წარმოდგენები და, როგორც ახლა უყვართ თქმა, შექცენილი უნარ-ჩვევები, უსარგებლო აღმოჩნდა; ეროვნული სიამაყის ნარცისული ხასიათიც გამოაშკარავდა.

გადასხვაფერებული და გართულებული ცხოვრების, სამოქალაქო და სამამაულო ომების შედეგად გაჩენილი ნიჰილიზმის ფონზე, ახალ მწერლობაში იმთავითვე გამოიკვეთნენ ნიჭიერი ცინიკოსები, გროტესკული გმირებითა და ირონიული დამოკიდებულებით მკითხველის მიმართ, რომელთა ტექსტებში მთავარი სწორედ ეს ირონია და გროტესკია, ამბავს კი მეორეხარისხოვანი ადგილი უჭირავს.

გაჩნდნენ სხვებიც, ნიჭიერი მთხრობელები, რომელთა რიცხვს არჩილ ქიქოძეც მიეკუთვნება. მისი პროზაც, თანათაობელთა მსგავსად, XX საუკუნის დასასრულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის ქართული ცხოვრების ქრონიკაა. პირველი, რაც იმთავითვე თვალშისაცემია ამ მოთხრობების ნაკითხვისას, ისაა, რომ მათ ავტორს საკუთარი გმირები ძალიან უყვარს და ბოლომდე უთანაგრძნობს მათ.

სამყაროს მწერლისეული აღქმა უთუოდ მისი აღზრდილთა არის განპირობებული. არჩილ ქიქოძე ზაალ ქიქოძის ვაჟია, არქეოლოგის, ეთნოგრაფისა და ანთროპოლოგის, ასევე — მთასვლელისა და ფოტოგრაფის, რომელიც, იმავდროულად, ტურისტების მეგზური და მაშველიც იყო და რომლის შესახებაც, მისი ტრაგიკულად დაღუპვის შემდეგ გამოცემულ ნიგნში — „ზალიკოს საქართველო“ — წერდნენ, რომ მან „ბევრს ფართოდ აუხილა თვალები სამყაროზე“. ოჯახთან ერთად, არჩილ ქიქოძეც ოთხი წლის ასაკიდან დაჰყავდათ ექსპედიციებში.



ისიც გატაცებულია ალპინიზმით, ნადირობით, მამასთან ერთად და მის გარეშე შემოიარა მთელი საქართველო. ფოტოგრაფია, კინოდოკუმენტალისტიკა, პუბლიცისტიკა და ეთნოგრაფია თითქმის თანაბარ ადგილს იკავებს მის ინტერესთა სფეროში. არის პროფესიონალი ფოტოგრაფი, რამდენიმე ფოტოკონკურსის პრიზიორი და კინოფესტივალ „ნიაშორის“ გამარჯვებული დოკუმენტური ფილმის — „ჯავახეთის გაზაფხულის“ — თანაავტორი. ზემოთჩამოთვლილი ყველა საქმე და ინტერესი მწერლობის მთავარი საზრდოს — ახალი ისტორიების, ემოციებისა და შთაბეჭდილებების წყაროა.

მისი გმირების სამოქმედო არეალი მთელი ქვეყნის მასშტაბით არის გაშლილი, რაც კარგად გამოიხატა მისი ერთ-ერთი კრებულის სახელწოდებაში **„სოფელ-ქვეყანა“**.

2008 წელს გამოცემულ მოთხრობების ბოლო კრებულს კი **„მყუდრო“** ჰქვია, თუმცა ამ სახელწოდების მოთხრობა მასში არ არის გამოქვეყნებული. წიგნი მამის — ზაალ ქიქოძის ხსოვნას ეძღვნება. სათაური და მიძღვნა იმის მანიშნებელი მგონია, რომ წიგნში მშობლიური გარემოდან შეთვისებული კულტურა, ქართული ისტორიული, ლამის მითოსამდე ასული ცნობიერება და სულისკვეთება უნდა მოქცეულიყო. თითოეული გმირის, თითოეული სტრიქონის მიღმა უნდა იმალებოდეს სწრაფვა ეროვნული ხასიათის, ტკივილებისა და მოლოდინის წარმოსაჩენად. მართლაც, მწერალი სულ უბრალო, მშობლიურ და მყუდრო გარემოში მომხდარ მარადიულს, მეორე მხრივ კი — ჩვეულებრივს, ყველასათვის ცნობილს ახლებურად და განსხვავებულად ხედავს.

არჩილ ქიქოძე ერთ ინტერვიუში, თხოვნაზე — უკვე სამი წიგნის ავტორი ხარ და იქნებ მათ შესახებ გვიამბო რამეო, პასუხობს: **„არ ვიცი რა უნდა გვიამბოთ... ერთადერთი იმის თქმა შემიძლია, რომ ვცდილობდი სიმართლე მეწერა (არ ვგულისხმობ სინამდვილეში მომხდარი ამბების აღწერას)“**. ვფიქრობ, ერთ წინადადებაში საკმაოდ ზუსტად გადმოსცა საკუთარი ტექსტების მთავარი არსი.

სხვაგან ამ თემაზე კიდევ უფრო დეტალურად საუბრობს, ამბობს, რომ ინიშნავს დიალექტს, მონონებულ სიტყვებს, ფაქტებს, ხანდახან ემოციასაც კი; რომ მის მოთხრობებში საკუთარი თვალთ ნანახიც ბევრია, მონაყოლიც და მოგონილიც. გამონაგონის გარეშე მოთხრობა არ არსებობს, მაგრამ მონაყოლიც ხშირად გამომდგომიაო.

ამის წაკითხვისას სხვა ინტერვიუ გამახსენდა, შორეულ ქვეყანაში ჩაწერილი, კოლუმბიელ გაბრიელ მარკესთან. მასაც ნაწარმოებებში მოთხრობილი ამბების წარმომავლობის შესა-

ხებ ეკითხებიან. პასუხად არ უარყოფს, ბევრი მათგანი ბავშვობიდან თუ ახალგაზრდობიდან გაგონილი, მეხსიერებაში ჩარჩენილი სინამდვილე რომაა, თუმცა იქვე დასძენს, რომ ალიზიანებენ ადამიანები, რომლებიც მუდმივად ცდილობენ მას თავს გადახდენილი ამბები მოუყვინენ, ამაზე დანერე, შენ ეს გამოგადგებაო და განმარტავს: „ცდება ის, ვისაც სწამს, რომ ლიტერატურა, თვით ყველაზე რეალურიც, ჭეშმარიტებასთან გათანაბრებას ცდილობს. იგი უფრო მიკვლეული, დაჭერილი, ორგანიზებული და გასწორებული სინამდვილეა.“

ვფიქრობ, ქიქოძის მოთხრობებს ლიტერატურის ეს განმარტება საკმაოდ ზუსტად ერგება. და რაკი ის ლათინოამერიკელ მწერალს ეკუთვნის, მისი განსაკუთრებული დამოკიდებულებაც უნდა ვახსენოთ კიდევ ერთი ლათინოამერიკელის, პერუელი მარიო ვარგას ლიოსას მიმართ. შარშან, როდესაც ლიოსა ნობელის პრემიით დააჯილდოვეს, არჩილ ქიქოძემ ამ ფაქტს ესე მიუძღვნა, სადაც წერდა: „ხშირად მიგვრძვინია და ხმამაღლაც მითქვამს, ჩვენს თავს დატრიალებული ორომტრიალი სწორედ მის ნიჭს, მასშტაბს, მის მწერლურ ბრაზს, დაუნდობლობას და იუმორს იმსახურებს. ხშირად, ძალიან ხშირად მინატრია ლიოსას ნიჭი და გაქანება და მხოლოდ საკუთარი თავისთვის არა, თუნდაც სხვა ვინმესთვის, ვინც ჩვენს ქვეყანაში მომხდარი ან მიმდინარე სრულ აბსურდამდე მისული პოლიტიკური თუ ყოფითი ამბებისგან ერთ დიდ, მასშტაბურ მოზაიკას შექმნიდა.“

არჩილ ქიქოძის მოთხრობებთან მიმართებაში რეალიზმის იქაური სახეობა, „მაგიური რეალიზმიც“ ნამოგვიტივტივდება გონებაში. ამ მიმდინარეობის ყველაზე მარტივად და გასაგებად ახსნის დროს, როგორც წესი, ამბობენ, რომ „მაგიური რეალიზმის“ იდეოლოგიური საფუძველია მისწრაფება ლათინოამერიკული თვითმყოფადობის გამოვლენისა და დამკვიდრების, მისი ყოფის, კულტურის დახატვისაკენ, რაც მითოლოგიურ აზროვნებასთანაა იდენტიფიცირებული.

არჩილ ქიქოძე კიდევ უფრო გასაგებად და ლამაზად ამბობს: „სხვანაირი სისხლი აქვთ მაგათ, სხვანაირი სისხლი უჩქეფთ ძარღვებში და სხვანაირ სისხლსავსე წიგნებს წერენ — უცნაური და გიჟური ამბებით სავსეს. მაგიური რეალიზმი და კიდევ რა არ დაარქვეს. მგონი, ევროპისთვისაა მაგიური, იქ კი ჩვეულებრივი ამბებია, იქ შეიძლება მოხდეს და ხდება კიდევაც ეგეთი რამეები, უბრალოდ ბევრი მაგარი მოთხრობელი გამოუჩნდა.“

თავად შეიძლება ვერც ხედავდეს ამ მსგავსებას, მაგრამ ქიქოძის მოთხრობებშიც სხვანაირი ამბებია აღწერილი, სხვა-

ნაირი და ძალიან ჩვენებური, ქართული თვითმყოფადობის, ყოფის და ეთნოკულტურის ამსახველი.

**„მურტალი ქართველები“**-ს გმირები იმ ეპოქაში ცხოვრობენ, როდესაც დროც, სახლიც, თვით სამშობლოც ანაქრონიზმია, როცა სოციალური და ინტელექტუალური სიმარტოვე ადამიანებისათვის ციხედ ქცეულა, ზნეობრივი ღირებულებების დევალაცია და ფასების ინფლაცია უკიდურეს ზღვრამდეა მისული. 90-იანი წლების „კაი ბიჭი“, ნახალოვკელი მირიანა ჯაბას ამნისტიამ იხსნა ნამდვილი ციხიდან და ახლა სოფელ არხილოში ცხენის ჭენების უბრალო სურვილით ამოსული, ისე მარტივად ყვება თავის სასიყვარულო თავგადასავალს, თითქოს მსუბუქად იშორებს წარსულის ტვირთს. თვითგადარჩენისა და თვითგაცნობიერების საშუალებად ქცეული გრძნობა — სიყვარული — მისთვის თითქოს გართობის ხერხი იყოს და არა სინამდვილიდან ფანტაზიის სამყაროში გაქცევის მცდელობა. ამ გრძნობის ჩანვდომას პოეტური, რომანტიკული განწყობა არ სჭირდება, მირიანას ნაამბობის სიღრმისეულ ტრაგიზმს ყველაფერზე ხელჩაქნეული ადამიანის შინაგანად თავისუფალი სულისკვეთება თუ ამოიცნობს. არხილოელი ტარიელა, ერთი შეხედვით პრიმიტიული, პასტორალური გარემოს მკვიდრი, ცოტა უხეშად, მაგრამ მაინც ჩანვდება ამ „ნაწვლები და ნაუბედურალი“ ახალგაზრდა კაცის სულს, საჩუქარსაც გაუმზადებს და კარგი წინასწარმხედველივითაც წარმოიდგენს დაღესტნის მთების წვერებიდან გადმომდგარი, მზეში აგელვებული მხედრის შერევას ალაზნის ჭალასთან. ამ სიურეალისტურ ნახატში გაფრენილ მხედარს ქარისაგან აცრემლებია თვალები, მაგრამ მწყემსმა ტარიელამ აღარ იცის — ეს ქალაქელი ბიჭი მირიანა თვითონაა ქარი თუ მისი თვალებია ქარისგან აცრემლებული. სინამდვილეს მისტიკა შერევია და მწყემსსაც და მკითხველსაც ამ ბიჭის ტრაგედიისმაგვარ ცხოვრებას რალაცნაირად, ხელშესახებისა და მიუწვდომელის საზღვარზე აჩვენებს. **„შუა ალაზანში ბორანია შესული. გაღმა, საინგილოში გადიან სანადიროდ. გაფრენილი იორლას ზურგიდანვე სცნობს ყველას — ქედელ მონადირეებს და იმათ ძაღლებს, კიდევ მაღალ ქალაქელ სამხედროს და იმის ბიჭს, თავისხელა თოფი რომ გადაუგდია მხარზე. პაპა ალექსი კი, მოხუცი მებორნე — ბევრი წლის წინ გიორგობაზე დამხრჩვალი, ბორნიდან უქნევს ხელს და რალაცას უყვირის...“** ასე ამთავრებს თავის წარმოსახულ სურათს არხილოელი ტარიელა, როდესაც მისი გმირის — „ნაუბედურალი“ მირიანას ხმა გამოაფხიზლებს: — **„მაშ, როგორი უნდა იყოს კაი ცხენი, ა, ძია ტარიელ? — სადღაც შორიდან ჩაესმის მირიანას ხმა.“**... ტარიელა თვალს ახელს და ილი-

მება... ხდება პირიქით, ფანტაზიის სამყაროში გაქცეული სინამდვილეს უბრუნდება და სიმპათია უჩნდება წარმავლობასა და სიკვდილთან შეთამაშებული ჭაბუკის მიმართ, რომელმაც ერთი შეხედვით უბრალო, თუმცა სოფლის მკვიდრთათვის შეუძლებელი რამ მოახერხა, ვენაში ნემსი გაუკეთა ტარიელასა და მისი არხილოელი თუში ცოლის, ეთეროს საყვარელ ძროხას და სიკვდილს გადაარჩინა. ამ ფაქტმა ეროვნული და ზნეობრივი ტრადიციებისადმი მონინებით განმსჭვალული მწყემსიც კი შემოაბრუნა და შეაცოდა ის, ვინც ეს ტრადიციები დაარღვია; სიმპათია დუმილითაც გამოიხატება, უბრალო ყესტებითა და მიმიკითაც. სიმპათიას აქ სიბრალოელიც უერთდება და ახალგაზრდა „ნაუბედურალი მირიანას“ გადარჩენის სურვილიც, ჩვენდაუნებური სწრაფვაც საყოველთაო ძმობისა და თანალმობისაკენ. მწყემსს გაცნობიერებული არა აქვს, მაგრამ ბუნებრივად უჩნდება ეს განცდა, ყველა და ყოველივე ხომ ღმერთის ქმნილებაა და ადამიანს ყველასთან უნდა შეეძლოს ჩვეულებრივი ლაპარაკი.

კიდევ ერთი მოთხრობის, „ჩიტი გამოფრინდება“-ს მხატვრული მეთოდი ჰაიზინგას ცნობილ თამაშის ხელოვნებასაც ჰგავს რაღაცით. იყო და არა იყო რა-ს ქვეტექსტი, მოთხრობის დასაწყისში, ზღაპრულისა და სიზმრისეულის რეალურთან შერწყმის შედეგად მოხილული სინამდვილეა. მის გმირს აქვს იდუმალების, მშვენიერებისა და აღმაფრენის შეგრძნება, მაგრამ ცდილობს რაღაცნაირად გაანელოს უადგილო რომანტიკა იმ კაცისა, ვიზეც თვითონ მეტი იცის, ვიდრე თავად მან. ის კი არადა, გაცილებით მეტი იცის მის ცოლზეც, რომლის სურათებსაც, სხვადასხვა გარემოში გადაღებულს, უხალისოდ უბეჭდავს ცოლით აღფრთოვანებულ ქმარს. სიტყვა შუამავალი ხდება, სიყვარულის სამკუთხედიდან გვამახსოვრებს ამ გმირებს: მოთხრობის მთავარ პერსონაჟს, შესაძლოა, მწერლის პროტოტიპსა და ალტერ ეგოს, იმ კაცსა და ქალს, რომელთა შესახებ ამ ერთადერთმა ადამიანმა ყველაფერი იცის...

რა არის ეს, ფილოსოფიური ამბიციების კომპენსაცია მხატვრულ სახეში, კეთილი ბოლოს ის შეგრძნება, რაც ზღაპარს ახლავს, თუ სინამდვილის დამალული მხარის ჩვენების სურვილი?..

მწერალი ზუსტად უძებნის მოთხრობის მთავარი გმირის სულიერ ექსპრესიას ზღაპრული შესავლის პერიფრაზს — „იყო თუ არა იყო რა“... ეს ეჭვით დატვირთული „თუ“ მართლაც ზუსტად ერგება ფინალის დრამას. თუმცა, ისე მშვიდია ეპილოგის დიალოგი, რომ დრამას ვერც დავარქმევთ. ის უფრო

გმირის მანამდელი შინაგანი დრამის წყნარი დასასრულია, როდესაც ირკვევა, რომ არცკი ყოფილა თურმე ის რაღაც, რაც მუდმივ სატანჯველად ექცა, ჯერ საკუთარი თავი რომ დაარწმუნა მის არსებობაში, მერე კი სულ ეძებდა.

ის არც ცდილობდა შერეოდა მის ირგვლივ სინამდვილეს, რომელსაც თუ არ დაემსგავსებოდა, შეეძლო არ დაპირისპირდებოდა მაინც, შინაგანი სიმძაფრით. ტკივილს ისიც უათკეცებდა, რომ ამ „გაფიჭვინებული სიფათების“ უკან იდგა ისიც, მისი იდეალური ნაოცნებარი, ქალი, ვისაც განწირულებითა და იდუმალი აღმაფრენით ავსილი ეძებდა მთელი ცხოვრება.

ისინი, ვის ფონზეც ქალი ილანდება, ბევრნი არიან, — ამბობს მთავარი გმირი, — სულ ერთმანეთს ჰგავს მათი გაფიჭვინებული სახეები და მოზვერვით კისრები, გინდა მოჩუქურთმებულ რესტორნებში იყოს გადაღებული, გინდა ქალაქგარეთ ფაცხებში, გინდაც მათ უსახურთალებიან სახლებში, შემინულ თაროებზე კანტი-კუნტად, ზრდილობის გულისათვის ჩალაგებული ხელუხლებელი წიგნების ფონზე. მაგიდა საჭმელითაა სავსე, ბროლის საფერფლე — ნამწვავებით. „ცოცხალი ვარ, ცოცხალი!“ — კი არ მღერიან, ხავიან, ხროტინებენ საცივსა და ღვინოში ჩამხრჩვალები, საიდანლაც უეცრად მოსული უჩვეულო დარდით შეპყრობილები... ერთმანეთს ლოშნიან, ჩქმეტენ, აღვიძებენ ანთებულ სიგარეტებზე ჩამოძინებულებს, ამონმებენ, ხომ არ მოკვდა გვერდით მჯდომი... არა ვერ მოესწრებიან! „ცოცხალი ვარ, ცოცხალი!“ ჰოდა, თუ ცოცხალი ხარ, იქით გაიხდე! ჩიტი გამოფრინდება!... ეს თვითონ ცხოვრება უღებს სურათს თითოეულ მათგანს, ეჭვით დამძიმებულებს, მაგრამ გარეგნულად ხალისიანებს და უდარდელებს, მეტად მძიმე ცხოვრების მქონეებს, მაგრამ უმაქნისებსა და მოქეიფეებს. მათგან ერთადერთი თუ არა, ერთერთი კი — ასეთივე უჩვეულობით ეძებს სიყვარულს, იდეალს ტყუილ ცხოვრებაში, სიმართლესა და სიკეთეს; ზრაპრის დასასრულს რომ არის ხოლმე, ისეთ ბედნიერებას.

„დამთავრდა მოხეტიალე რაინდის თავგადასავალი, ამდენი გასაჭირის შემდეგ, სრულიად შემთხვევით, იქ მიაგნო სატრფოს, სადაც ყველაზე ნაკლებად ელოდა. თანაც ერთს კი არა, ოცდათექვსმეტს“... ეს უნაგირიდან გადმოვარდნას ან ოცნების კომკიდან ძირს დანარცხებას უდრის. „ახლა კი დამთავრდა ყველაფერი. ისლა დაგრჩენია, ამ ოცდათექვსმეტი ლამაზი სახიდან ერთერთი ამოირჩიო და მოიპარო — სახსოვრად დაიტოვო! არა, ამას არ იზამ! ეს მართლაც დასასრული იქნება და თანაც, ყველაზე უარესი. შენ კი არ გინდა, რომ ეს დასრულდეს. სხვა, უფრო რეალური საბუთი გჭირდება მისი არსე-

ბობისა, ვიდრე ეს ჩასუქებული, აუტანელი კაცის გადაღებული სურათებია...”

ეჩვენება, რომ ოცნებებით და განცდებით საკუთარი ციხე აიგო და შიგ ჩაიკეტა. მერე ეჭვი უჩნდება: „მგონი, მარტო მე არა ვარ ასეთ დღეში და ყველა ადამიანი საკუთარ ციხეში იხდის თავის მიერვე მისჯილ სასჯელს. თუ ასე არ არის, მაშ, რატომ ჩამოტირით ფეხით მოსიარულეებს თავ-პირი? ტროლე-იბუსებისა და მარშრუტების ფანჯრებიდან რატომ იყურებიან კატორღელებივით მონყენილი სახეები?.. ყველანი თითქოს ქოფაკი ძაღლებივით ჯაჭვზე გამობმულები ვატარებთ ცხოვრებას. ამ ჯაჭვის გარშემო ვტრიალებთ უსასრულოდ და რა-ღაც მთავარი მუდამ გვერდით რჩება“...

და სწორედ დიალოგი, მოულოდნელად შეხვედრილ სა-ოცნებო ქალთან საუბარი აგრძნობინებს, რომ რაღაც იყო და არც იყო, რაღაც მთავარი, მშვენიერი და მისთვის უძვირფასესი დარჩა სამუდამოდ მისი ყოფის მიღმა. დიალოგშიც რომ არ თქმულიყო: „რო დაგინახე, მივხვდი რომ მიყვარდი“, — მაინც ყველაფრით მივხვდებოდი იმ მთავარის სახელს, რომელმაც ქუჩები უფრო ნათელი და განიერი გამოაჩინა; ამდენი შუქით რომ მოაწყდა ქალაქს — სიყვარული იყო. თუმცა ზამთრის ცივი მზე ისროდა იმ შუქს, მაინც ბედნიერი გახდა კაცი, რად-გან ყინვის აღარ ეშინოდა, არც სხვა რამის, თითქოს მზად იყო ზამთრისთვის, მარადიულისთვისაც კი.

ირეალურია გაქუცული და ფერდებჩაცვნილი ცხენი, მოთხრობიდან „კახეთის მატარებელი“, — რამდენიმე დღისა და ღამის უღვთოდ ნანამები, შუახნის ხელოსნის, გურგენას სრულიად გაუსაძლის, უღიმღამო ყოფაში მოულოდნელად გამოჩენილი ერთადერთი შინაური და მისიანი.

„არავინ იცოდა საიდან მოვიდა... იმის მნახველი მთელი უბანი გარეთ გამოიშალა. ჯერ „დავიჭიროთ“! — თქვა ვილა-ცამ, მაგრამ იმას რა დაჭერა უნდოდა — გარს რომ შემოეხ-ვივნენ, ერთი არ განძრეულა, თითქოს აქ მოსვლამდე იმდენი რამ ჰქონდა ნანახი, რომ მისთვის ყველაფერი სულერთი იყო... სამაგიეროდ, როგორი კარგი იყო ხოლმე, როდესაც ბნელი ქუჩებით შინ დაბრუნებული, სკვერის კიდეზე ცხენის ანონილ ლანდს გადაწყდებოდი!... თითქოს ცოცხალი საზღვარი იყო გაუცხოებულ, ჩაბნელებულ, ახალი ხმაურებით გავსებულ ქა-ლაქსა და სახლს შორის“. სწორედ ამ ცხენის გვედით, მის ფა-ფარზე მოალერსე დაღანდა უკანასკნელად ვინ იცის როდის გაზრდილი, გაუცხოებული შვილი და გაიფიქრა, რომ ბიჭი სუ-ღაც არ იყო ისეთი დიდი და საშიში, როგორადაც თავი მოჰქონ-და, რომ ჯერ კიდევ შეიძლებოდა ყველაფრის გამოსწორება.

მერე, როდესაც ასე უაზროდ და საშინლად დასრულდა ყველაფერი, როცა ველარც ეკლესიამ და ლოცვამ შეუმსუბუქა ტკივილი, სწორედ იმ ყურპანტურა ცხენის დახატვამ გადაარჩინა: „მალიარმა“ თავისი ერთადერთი შედეგური შექმნა, რომლისკენაც მისთვის უცნობი ხელოვნებათმცოდნის მიერ ახსნილმა ფიროსმანის ნახატებმა უბიძგა. **„ეს ხომ მთელი ცხოვრებაა. ყველაფერი აქ არის: ქეიფი, ნისქვილი, დღესასწაული, ყაჩაღები, როგორც ცხოვრებაში — ჭირი და ლხინი ერთმანეთის გვერდზე“** — ამბობდა ის კაცი და გურგენაც მიხვდა, რა უნდა გაეკეთებინა.

არჩილ ქიქოძე ცოტას წერს, მის წიგნებში ერთი და იგივე მოთხრობებიც მეორდება. საკუთარ აზრს მკითხველს თავს არ ახვევს, უბრალოდ ამბებს ყველა, ხშირად საერთოდაც გამირს აამბობინებს ვინ არის, რა უნდა, რა გადახდენია და რა აწუხებს ახლა. აამბობინებს, ისე, გიჭირს დაიჯერო, ამის მოთხრობელი მშობლიური კუთხის დატოვებით გუმოკლული, დათვივით ლონიერი ალბინოსი ხევსური რომ არ არის, თანასოფელელთა მიერ „არქეოლოგად“ მონათლული კახელი გლეხი, კავკასიური ნაგაზის პატრონი ან ნეკროლოგების მწერალი ბიჭი „ავარიული სახლიდან“.

უბრალოდ **„ნასვლა“** ჰქვია მოთხრობას, იმ დათვისტორა ალბინოსი ხევსურის მონაყოლს, რომლის კითხვისას გული გეფლითება. თავიდან ბოლომდე ხევსურული დიალექტით აწყობილი ეს ძალიან ქართული ამბავი, საბოლოო ჯამში, იმდენად შთამბეჭდავი გამოუვიდა მის ავტორს, რომ ზოგადკაცობრიული, მსოფლიო სევდისა და ზოგადად ადამიანური ტკივილის დახატვა შესძლო.

ზემოთ ვამბობდი, საკუთარი გმირები ძალიან უყვარს-მეთქი, მაგრამ იდეალურად სულაც არ წარმოსახავს. არაფერი ადამიანური არ არის მათთვის უცხო. საკუთარი ქვეყნის, კუთხისა და სოფლის ისტორიაზე უზომოდ შეყვარებული კახელი გლეხი, თანასოფლელებს საქილიკოდ არქეოლოგი რომ შეურქმევიათ, ოცნებობს, სოფლის მიდამოებში რაღაც ისეთი გათხაროს, მერე უცხოელებს რომ სარფიანად მიჰყიდის: **„მე ინტერესი მაქ, ისეთი რამ ვიპოვო, მარტო ამ მიწისა და ცის შემაცქერელი აღარ ვიყო — აბა როდის დაგვსეტყვავს და აბა როდის... რა ვიი, ერთ დღესაც ისეთი რამე ვიპოვოთ, დარჩენილი ცხოვრება სოვდაგრის ცოლებივით სუ ტახტზე წამოკოტრიალებულებმა გავატაროთ“**. მისი ქალაქელი ძმაკაცი, ნამდვილი არქეოლოგი ერეკლე, სამშობლოს წარსულ დიდებას, მეფე ერეკლეს რომ მისტირის და უცხოელი სტუმრებისთვის მუზეუმში გიდობისას, მათდა გასაკვირად, სულ ღვარად ჩამოსდის

ცრემლები, საერთოდაც ამით ცხოვრობს: **„რაც მაგას ჩემგან ხეირი აქვს ნანახი! რაც მიპოვია, სულ მაგან გამაყიდია და მგონი, ჩემზე უფრო კიდევ მაგან იხეირა.“**

არჩილ ქიქოძეს ბევრი მოთხრობა აქვს დაწერილი ქართული სოფლის შესახებ. ბავშვობიდან დანარჩენი საქართველო უფრო მიყვარდა, ვიდრე თბილისიო — ერთგან ყვება — თუმცა ქალაქი არ აღიზიანებს, უბრალოდ, ადამიანები აქ აღარ არიან ისეთი გახსნილები, როგორც სოფელში, შეიცვალა ურთიერთობები და ყველაფერი ნაზიდა მატერიალურისკენ.

მის წიგნებში ქალაქზე და აქაურ ურთიერთობებზე დაწერილ არაერთ მოთხრობასაც ვხვდებით, როგორიც, მაგალითად, **„კარნავალი“**.

საკუთარი სოციალური წრის, ოჯახური ურთიერთობების წინააღმდეგ ამხედრებული გოგო რომანს აბამს ისეთი უბნიდან მოსულ ბიჭთან, რომლის სახელიც კი არ გაეგონა ადრე. თავისი მშობლებისა და ქმრის ოჯახებზე შურისძიებას ის მათი სოციალური ფასეულობების დამცირებით ცდილობს, რაც ოქროსუბნელ კაი ბიჭებს საკუთარი ღირებულებების გადახედვის, ერთმანეთთან ურთიერთობების არევის, კინალამ ერთი მათგანის სიცოცხლის ფასად უჯდებათ. საბოლოო მიზანს ვერც გოგოს ამბობება აღწევს, რადგან იგი ერთჯერადი რევოლუციური აქტით კმაყოფილდება, რომელსაც მერე თავადაც საგულდაგულოდ მალავს (დაქალს უმტკიცებს, იმასთან მე არაფერი მქონია დ არც შეიძლებოდა მქონოდაო) და ის სხვა უბნიდან მოსული ბიჭიც.

**„სამოველიც“** ქალაქურ მეგობრობაზე დაწერილი ამბავია, 90-იანელი გზააბნეული ბიჭების დიდ სიყვარულსა და მეგობრობაზე. მოთხრობელი სასიკვდილო სენით შეპყრობილ ძმკაცთან ერთად იმის უკანასკნელ დღეებს ატარებს საავადმყოფოში. არავითარი პათეტიკური, ტრაგიზმით აღსავსე ან დამამშვიდებელი ფრაზები აქ არ გვხვდება. მხოლოდ ღამეების თენება მომაკვდავის სარეცელთან და იმ რამდენიმე უბრალო, ყოფით ნივთთან დაკავშირებული თავგადასავლების მოსმენა, რომლებიც მეგობარს საავადმყოფოში თან წამოუღია, როგორც ყველაზე ძვირფასი სახსოვარი.

იმ გზააბნეული თაობის შვილები არიან **ლოთებიც**, ამავე სათაურის მქონე მოთხრობიდან. ფაქტიურად ეს სამი დამოუკიდებელი ნოველაა, ნაწარმოების სამი პერსონაჟის ცხოვრების შესახებ, რომლებსაც ბავშვობის მეგობრობის გარდა, სულიერებისა და ადამიანობის ის ხარისხი აერთიანებთ, რომელიც ზოგად საუბრებში ყველას ძალიან მოგვწონს, თუმცა მე-



ტისმეტად ართულებს და გაუსაძლის ხდის რეალურ ცხოვრებას. ერთის მსუბუქად მოლივლივე სევდას, მეორის — ურვას და კაემანს, მესამის — ეჭვსა და ამაოების განცდას მხოლოდ სასმელი თუ შეამსუბუქებს.

არჩილ ქიქოძის ახალგაზრდა გმირთა დიდი ნაწილი იმ მამების შვილები არიან, რომელთათვისაც, გასული საუკუნის 70-იან წლებში, პატრიოტულ აქტად ითვლებოდა, შუა აზიაში ექსკურსიაზე წასულები თემურ ლენგის საფლავს რომ დააშარდავდნენ. ამას მერე წლების მანძილზე სიამაყით ყვებოდნენ, როგორც საკუთარი გმრობის ამბავს. ცხოვრებაში კი ფრთხილები იყვნენ და „შებერტყილები“, ყველა სიტყვა აწონილი ჰქონდათ, ყველა ნაბიჯი — წინასწარ გათვლილი.

მათ შვილებს **„ქურთიცი ესმით, შებერტყილებიც არიან, შემყვანებიც“**, ყველა იმ ნაკლის მატარებლები არიან, რაც მათ თაობას ახასიათებს, თუმცა არჩილ ქიქოძის მიერ დახატული ეს პერსონაჟები მკითხველში განსხვავებულ ემოციას იწვევს. ეს რომ ასეა, სხვა მწერლის, დათო ტურაშვილის ინტერვიუდან ერთი პასაჟიც ადასტურებს; ბრალდების საპასუხოდ, ახალგაზრდა თაობის მწერლები მხოლოდ ქუდებსა და ნარკომანებზე წერენო: **„ამ ბრალდების საპირისპირო არგუმენტად მშვენიერი ახალგაზრდა მწერლის არჩილ ქიქოძის შემოქმედება გამახსენდა, სადაც ყველანაირ პერსონაჟს მიაგნებთ და ამოიკითხავთ, მაინცდამაინც ქურდი და ნარკომანი კი რატომღაც არ მახსენდება“**.

თანამედროვე მწერლის, არჩილ ქიქოძეზე წერისას, გურამ ასათიანის აღწერილი ერთი სახე მიდგას თვალწინ:

**„თბილისში გაზრდილსა და დავაჟკაცებულს, თითქოს ევინროვებოდა აქაური ქურების რკალი, დიდხანს ვერ ეგუებოდა ყოველდღიური ცხოვრების ერთფეროვან რიტმს და პირველი შესაძლებლობისთანავე მარტო ან ვინმე შეჩვეულ მეგობართან ერთად მიიჩქაროდა მთებისაკენ, ზღვისკენ. ბევრს დადიოდა თავისი განუყრელი მძიმე ფეხსაცმელებით. ერეოდა ქართველ გლეხკაცობაში, ყველგან იჩენდა მეგობრებს, მეტოქეებს.“**

ეს გურამ ასათიანის დანახული გურამ რჩეულიშივილია, რომლის გ. ასათიანისეული ხატება არჩილ ქიქოძეს მოგვაგონებს. მაგრამ მის მოთხრობებში აღწერილი სხვა ამბებია, სხვა საქართველო და სხვა ადამიანები. ერთ მდინარეში ორჯერ ვერასოდეს შევალთ.

შოთა ბოსტანაშვილი

მამ(ლ)ის ჩრდილი და ჩრ/დილის მამალი

(წერილი მეორე)

„ოთარ ჭილაძის პოეტური იდენტობა ჩრდილია. ეს აზრი ჩემი ანტიციპატორული ხატია, რომელსაც სჭირდება შემონახვა — „ორ-სამ რიგად გასინჯვა“ (ბოსტანაშვილი 2010: 179)]. ამ ამონარიდით ვაგრძელებ ჩრდილების „მოხელთებას“ პოეტის კრებულიდან\*. უკვე ჩატარებულ აქციებს მეთაურ სიტყვად გაყრა გაუძღვა. სწორედ გაყრა ავირჩიე ანალიზის სხვა სინონიმებიდან (ჩრჩნა, დამარცვლა, დანაწილება, დაფრაგმენტება, განწვალვა, გა(მო)ყოფა, სეპარაცია).

თავი მოუწყაროთ გაყრის და გასინჯვის შედეგებს, ჩავრთოთ ტერმინოლოგიურ აპარატში და „გავსინჯოთ“ სხვადასხვა კონცეპციების და თეორიების კვალობაზე.

**პირველი გაყრა** პოეტის კრებულიდან გამოყოფს ჩრდილიანი სტროფების ფრაგმენტებს, ალაგებს მათ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, ნომრავს და მიუთითებს წყაროს (ლექსის სათაურს), ადგილს (გვერდის ნომერს კრებულში) და „დაბადების“ დროს (დანერის თარიღს), ფრაგმენტების მონტაჟით ქმნის სხვა ტექსტს და არქმევს მას სახელს: „ჩრდილიანი ტექსტი“. ასე გადადის პოეტური ენა მეტაპოეტურში და მეცნიერულში — ფასეულობათა სისტემაში და წარმოსდგება, როგორც ექსპლიკაცია, გენეზისი, ცხრილი, ოპუსი. პირველი გაყრა აღვნიშნოთ, როგორც სინტაქსის დონე.

**მეორე გაყრა** „ჩრდილიანი ტექსტს“ ანაწილებს ექვს დისკურსად: 1. ჩრდილი — ადგილი (23 ფრაგმენტი); 2. ჩრდილი — სხეული (37 ფრაგმ.); 3. ჩრდილი — სივრცე (19 ფრაგმ.); 4. ჩრდილი — საგანი (12 ფრაგმ.); 5. ჩრდილი — ხმა (2 ფრაგმ.); 6. უბრალოდ ჩრდილი (4 ფრაგმ.). მეორე გაყრა ქმნის თემატურ ექსპლიკაციას, ასევე კლასიფიკაციას და ცხრილს (იგივე წესრიგია შემდეგ სამ გაყრაში).

**მესამე გაყრა** „ჩრდილიანი ტექსტიდან“ ზმნას გამოყოფს (26 ნიშანი) და ადგენს ჩრდილების ყოფაქცევას, მათი მოქმედების

\* ოთარ ჭილაძე, ლექსები, პოემები. 1991.

სპექტრს, შესაძლებლობებს. მესამე გაყრა აგებს *ჩრდილთა სახელებს*. აღვნიშნოთ ის როგორც *მორფოლოგიის დონე*.

**მეოთხე გაყრა** „ჩრდილიანი ტექსტიდან“ ზედსართავ სახელებს გამოყოფს (22 ნიშანი). ის არკვევს, თუ კონკრეტულად როგორები არიან პოეტის ნაირგვარი ჩრდილები. ეს გახლავთ ჩრდილთა ტიპოლოგია. მეოთხე გაყრა აგებს *ჩრდილთა სახელებს* და მესამე გაყრის ანალოგიურად მორფოლოგიის დონეს განეკუთვნება.

**მეხუთე გაყრა** ჩრდილიან ტექსტში ჩრდილთა „მისამართებს“, მათი მომთაბარეობის ადგილებს არკვევს და აკვირდება თუ როგორ აგებენ ჩრდილები სახელებს. მეხუთე გაყრა — ეს ჩრდილთა ტოპოლოგიაა და აღვნიშნოთ ის, როგორც *სინტაგმატული დონე* (*აღუბლის ჩრდილში*, *ტაძრის ჩრდილი* და მისთ.).

ხუთივე გაყრა ერთად ახდენს ჩრდილების სრულ ინვენტარიზაციას და ქმნის *სინტემატიკას*, — ჩრდილთა *ლინგვისტურ კონსტრუქციას*, წარმოვიდგენს მათ სრულ და მრავალგანზომილებიან აღწერას, — არა უბრალოდ სურათს, არამედ მოძრავ სურათებს, ერთგვარ *ლინგვისტურ ვიდეორგოლს*.

#### **მეექვსე გაყრა**

ეს აქცია თავად სიტყვა *ჩრდილის* დანაწევრებას (*ჩრ/დილის*) ეხება და ამავე დროს ის ასრულებს (აბოლოვებს) *გაყრათა* ციკლს, რომელიც ოთარ ქილაძის პოეზიიდან ჩრდილების გამოყოფით ჩატარდა, მათი დაჯგუფებით დამთავრდა და ცხრილების სახით წარმოსდგა. *ჩრდილების* ძიება და „გასინჯვა“ კულტურის ისტორიამ და თავად პოეზიამ გვიკარნახა და *ჩრდილის* დანაწევრების საბაზსაც აქ ისევ პოეზია გვაძლევს. ამ კონტექსტში საბაზი ზუსტი ტერმინია, რადგან ადრევე წარმოვადგინე დიქტომიური და შერეული ნეოლოგიზმი (და ნეოგრაფიზმი), გნებავთ მეტალინგვისტური სიმბოლო **გავთენდი** (სჯანი, 8, 2007, 118-129). *ჩრ/დილის*, როგორც კონცეპტის დამკვიდრებაზე გზადაგზა გვექნება საუბარი, ამჯერად კი ასეთი ჩანაწერი გავაკეთოთ: *ჩრდილი* წარმოვადგინოთ როგორც *არასინათლე*, ან *არაშუქი*. ამ პირობით მივიღებთ კლასიკურ დიქტომიას: *არაშუქი / შუქი*; ასეც შეიძლება: *მუქი / შუქი* (აქ *შუქს* შევურჩიეთ ევფონიურად მონათესავე ოპოზიცია). საქმე ის გახლავთ, რომ ორ დიქტომიას ვერ ვაკავშირებთ ტოლობის ნიშნით (*ჩრ/დილის* ≠ *მუქი / შუქი*), ისინი განსხვავებებს აღნიშნავენ და ერთმანეთისგანაც განსხვავდებიან. *ჩრ/დილის* ნიშანს ან არასწორად ვუნოდეთ დიქტომია ან/და სახეზეა მეტი განსხვავება, ან მეტაგანსხვავება. *ჩრ/დილის* ნაკითხვა შეიძლება როგორც დიქტომიად, ისე დიქტომიად. უფრო ზუსტად კი ერთი ნიშანი (*ჩრდილი*) თავის თავში მოიცავს მეორე ნიშანს (*დილას*). აქ ორი სიტყვა ისეა შერწყმული, ერთმანეთში შერეული, რომ მათი გაყრა შეუძ-

ლებელია. ამ გაგებით *მეექვსე გაყრა ვერგაყრაა*, ანდა ორივეა: შეყრა/გაყრა.

### შერეული შუქ-ჩრდილები ოთარ ჭილაძის პოეზიიდან

1. „...ანდა იმ სახლის მუდმივი მდგმური,  
*სინათლე, ჩრდილებს* როგორ *ურევდა*“.  
(„სახლი“, 1963, 48)
2. „...და ბრუვდებოდა, ვით ძველი ღვინით,  
*სინათლისა და ჩრდილის ნახარშით*“.  
(„სიყვარულის პოემა“, 1968, 78)
3. „და *თენდებოდა*  
*ჩქამად და ჩრდილად*  
*ნაწილდებოდა ღამის სიკვდილი*“ („-“ 1968, 82).

ვფიქრობ, *ჩრ/დილის* უკეთესი განმარტება — მარტივი და ნარატიული — პოეზიის ენაზე ძნელი მოსაძებნია. აქ სახეზეა *შერთვა/განწვალვის* შთამბეჭდავი სურათი. *ღამის სიკვდილი* (*ჩრდილის* დანაწილება *ჩრ/დილად*), *ჩქამად და ჩრდილად* პირდაპირი უწყებაა. რაც შეეხება ჩქამს (მცირე ხმაური), მისი სემანტიური იდენტობა *დილასთან*, *შუქთან* და *სინათლესთან* არა მარტო მისახვედრია, ვფიქრობ პოეზიაში დაუხარჯავიც, ახალი სიმი და სინონიმია. სრულიად განსაკუთრებულია სიტყვა *ნახარშით*. სწორედ ის მიუთითებს *ჩრდილის* და *სინათლის* გარდა რალაც *მესამეზე*, თვისობრივად ახალზე, აქამდე არნახულზე, არარსებულზე, ანდა *უცნობზე*, *უცხოზე*. დიახ, *უცხოობა*ა საუცხოობის ფუძე და პოეტური ინტენცია (ამაზე ცალკე). *ჩრ/დილის უცხოობა მეექვსე გაყრას მეექვსე გაყრად აქცევს*. აქ გაყრათა შორის, სადაც ჩრდილი ირღვევა, იხსნება სივრცე — *ჩრდილის* ბნელი წიაღი. მივაყურადოთ რა ხდება: „ეს — ალუბლების ჩრდილია მხოლოდ, / ეს — გაზაფხული ჩურჩულებს ბნელში“ (1955, 17, 1). აქ სინტაქსის დონეზე იგივე შეტყობინებაა, რაც *ჩრ/დილის* ნიშანშია მორფემის დონეზე. ვიმეორებ: *ჩრ/დილის* უკეთესი განმარტება პოეზიის ენაზე ძნელი მოსაძებნია. მეექვსე გაყრა — ეს არტისტული გაყრაა, მოთამაშე, მოციმციმე შუქ-ჩრდილების ნარევით.

წარმოვიდგინოთ და წარმოვადგინოთ *ჩრდილთა* დასახლება — პოეტური *საჩრდილეთი* კიდეც ერთ ექსპლიკაციად, დავცხროლოთ *ჩრდილები* იმ თავდაჯერებით, რომ „დაცხრილული“ ადგილებიდან შუქი შემოდის.

## პოეტური საჩრდილეთი

პირველი გაყრა ქმნის და აწყობს (მონყობა) *საჩრდილეთს* — სინტაქსურ ცხრილს.

მეორე გაყრა ქმნის და აწყობს (ალაგებს) „ — “ *ჩრდილიან დისკურსებს* — მორფოლოგიურ ცხრილს (მ.ც.).

მესამე — „ — “ *ჩრდილთა სახეებს* (მ.ც.).

მეოთხე — „ — “ *ჩრდილთა სახელებს* (მ.ც.).

მეხუთე — „ — “ *ჩრდილთა სახლებს* (სინტაგმატურ ცხრილი).

მეექვსე გაყრა *ქმნის თამაშს* — შლის და აწყობს (ამონტაჟებს) *შუქ/ჩრდილებს*.

მესამე, მეოთხე და მეხუთე გაყრები ჰქმნიან კონცეპტუალურ ტრიადას: *სახე, სახელი, სახლი* (ბოსტანაშვილი 2008, 5).

მეექვსე გაყრა შლის საზღვრებს შუქსა და ჩრდილს შორის, განსხვავებებს ანარმოებს და განსხვავებებით თამაშობს. *ჩრ/დილის ნიშნით უწყვეტი და დაუსრულებელი ქმნადობა* — კრეაცია აღინიშნება.

შენიშვნა *ჩრდილთა სახლებთან* დაკავშირებით: აქ, ორ შეტყობინებასთან გვაქვს საქმე: 1. სახლები სადაც *ჩრდილები* ცხოვრობენ; 2. *ჩრდილით* ნაგები სახლები. აქ *ჩრდილი*, როგორც მასალა, საგნის სემიოტიკას უკავშირდება (ამაზე სხვა წერილში).

ამ ექსპლიკაციით დასრულდა *ჩრდილების* დაცხრილვის, მათი გ/აგების ერთი ეტაპი. ვუნოდოთ მას ჩრდილების *ტაქსონომია* და ვიდრე განსჯას გავაგრძელებთ, გავიხსენოთ, რომ ტაქსონომია (ბერძ. ტახის — განლაგება, წესრიგი, წყობა და ნომოს — კანონი) განიხილავს იდენტობებს და სხვაობებს. ჩვენი წერილის სახელმძღვანელო ამოცანაც ხომ ამ მიმართულებით დაისახა (ბოსტანაშვილი 2010: 178, 179) და გარკვეულწილად გამჟღავნდა კიდევ. მაგრამ *ექვის ქვეშ* დგება მეექვსე გაყრა, რადგან ის დამატებით განსხვავებებს ქმნის თავად სიტყვაში. *ჩრ/დილის* ნიშანში *ჩრდილი* და *დილა* ერთმანეთისკენ მოძრაობენ, კეტავენ სივრცეს და სიტყვის შიგნით გადააქვთ მოქმედება. სიტყვის გარეთ უმოქმედობაა (უმეტაფორობა), გაუფალობა — აპორია. ამ შემთხვევაში ტაქსონომიაში ჩნდება ერთგვარი მეტატაქსონომია, ანუ განსხვავებები განსხვავებათა შესახებ, ჩერდება მოძრაობა — მეტაფორათა წარმოება. *ჩრ/დილის* ექსტენსიონალური ვექტორი *ჩრ/დილის* ინტენსიონალში ჩაბრუნდება. რა ხდება უმეტაფოროდ, ან რას იძენს სიტყვა, როცა კარგავს მნიშვნელობას, როგორც ლქსიკური ერთეული? ამ კითხვას ამჯერად ისე ვუპასუხოთ, რომ კიდევ ერთხელ ვიგრძნოთ მეტაფორის და ევფონიის ძალა: *ლექსიკური ერთეული ეული ნიშანია, მარტოსიტყვა, მარტოკაცივით თავის თავში ნა(რ)-*

სული „სული“, საკუთარ სიტყვიერ ეგზისტენციაში ჩაძირული, რული რომ ერევა, მაგრამ არ ერევა გზა-კვალი, ენას ენას უყოფს; უყოფს საგნებს ქონებას, რაც თავისია — თავისთან მიაქვს. იყოფა სიტყვა ცოცხალი უჯრედით, თავის ბნელ უჯრაში გვახედებს, ხიდებს აგებს და გვაგებინებს ყოფნის ხმიანებას (სიგნალებს, სიმპტომებს), რაც პოეტს ჰყოფნის. დიახ, პოეტს ჰყოფნის ყოფნის ჩურჩული — ჩქამი, რომ ამით არსი და არსებობა ყოფნის საოცრებად და ხილვის დღესასწაულად აქციოს.

ეს ემოციური გადახვევა იქ მოვათავსოთ — აღმნიშვნელთა ძველ თამაშებში. ახლა ისევ *ჩრ/დილის თამაშის წესებს* და *ექვებს* დავუბრუნდეთ; გავარკვიოთ, არის თუ არა ის ახალი თამაში; ან შეუძლია *ჩრ/დილის* ენას ფრ/ენა?

ვიდრე *ჩრ/დილის* საექვობას შევამოწმებთ, კარგა ხანია ერთი უექველი განცხადება გასაკეთებელი: ჩვენი დიქტომია უმეტესად ნათესაობით ბრუნვაში ფიგურირებს — *ჩრ/დილის*. საექვო არაფერია იმაში, რომ ის სახელობითში არ მუშაობს — *ჩრ/დილი* — ვერაფერს ვერ ასახელებს. ის ან მხოლოდ აღმნიშვნელია, ან მისი აღსანიშნი იმპლიციტურია (სწორედ ამაზე გვექნება ქვემოთ საუბარი). „*ჩრ/დილის*“ დაფარული ნიშანია და დამფარველი ნიშანია (როგორც „ხარვეზის ნიშანი“ — „знак пробы“ მ. ეპ-შტეინი); ის არც მოთხრობითში მუშაობს — *ჩრ/დილმა* — არ (ვერ) მოგვითხრობს, არანარატიულია; მიცემითში — *ჩრ/დილს* — ვერაფერს ვერ ვუკავშირებთ და არც წოდებითში ეყურება რამე — *ჩრ/დილო*. ნათესაობით ბრუნვაში *ჩრ/დილის* აქტიურობა აშკარაა; ასევე — მოქმედებითში — *ჩრ/დილით* და ვითარებითში — *ჩრ/დილად*. სახეზეა სამი შიდა აქტივი, რომლებიც ქმნიან დახურულ სისტემას (*ჩრ/დილის* „სანათესაოს“) აქტიურად მოქმედებენ და უმეტაფოროდ ცვლიან ვითარებას. რაც შეეხება *ჩრ/დილს*, მისი მეტაფორული ვითარება გაშლილია ოთარ ჭილაძის პოეზიაში და წარმოდგენილია „ჩრდილიან ტექსტში“ ერთიან ოპუსად. ჯერ *ჩრ/დილის* „სემიოტიკა“ განვიხილოთ და შემდეგ ისევ *ჩრდილებს* დავუბრუნდეთ.

### ***ჩრ/დილის* სემიოტიკა**

აქვს თუ არა *ჩრ/დილის* ნიშანს სემიოტიკა გამნიშვნელიანების კლასიკური გაგებით? ეს *ჩრ/დილის* გამოცდებზეა (გამოცდებზეა) დამოკიდებული, დარჩება სემიოტიკა ბრჭყალებში, თუ განთავისუფლდება.

*ჩრ/დილის* ნიშანს პირველ წერილში ვუწოდეთ *პარადოქსული ნეოლოგიზმი* და *ნეოგრაფიზმი*, *ლინგვისტული ჰიბრიდი*, რომელიც გაყოფით მიიღება (დიქტომია) [ბოსტანაშვილი 2010: 179-184], აქ კი — დიქტომია და მეტალინგვისტური სიმბოლო. ჩვენ

უნდა დავაზუსტოთ ნიშნის სახელწოდება. ამჯერად უნდა მოვნიშნოთ *ჩრ/დილის* ადგილი ნიშანთა კლასში — სემიოტიკის სივრცეში მიღებულ ნიშანთა ექვს სახეობას შორის. ეს გახლავთ: 1. *სიგნალი*, 2. *სიმბოლო*, 3. *ხატი*, 4. *ინდექსი*, 5. *სიმბოლო*, 6. *სახელი* (სებეოკი 1976: 49-70). ამავე კლასიფიკაციაში შედიან „ნულოვანი ნიშნები“. პირველი ორი ტიპის ნიშნებს სავარაუდოდ გამოვრიცხავთ. მათი განხილვა სავსებით უპრიანია იქ, სადაც ოთარ ჭილაძის „ათასგვარი ჩრდილები ფუტფუტებენ“. დანარჩენ სახეობებს კი დავტოვებთ *ჩრ/დილის* ტესტირებისათვის.

*ჩრდილს*, ნიშნის ორივე აუცილებელი მხარე აქვს — გრძობადიც და გონებრივიც. ან ასე: ჩრდილი არის ნივთიც და ცნებაც. *ჩრ/დილის* შემთხვევაში კი, *თითქოს*, მხოლოდ ცნებით კატეგორიასთან გვაქვს საქმე (იქნებ კონცეპტთან? ამის გარკვევა ჩვენი წერილების ერთ-ერთი ამოცანაა).

კიდევ ერთი გადახვევა. *შეიძლება ზედმეტიც ყოფილიყო, ან უნაყოფო ჩრ/დილის „გამოცდები“, მაგრამ შევამონმოთ ეს „თითქოს“ — ჩვენი ეჭვიანი განცდები, როცა ამ პრობლემას განვსჯით, როცა გავცდებით: რომ ჩვენი ცდუნებებით და ცდებით, ან ვცდებით, ანდა გამოცდებით გავვოცდებით (ესეც ჩრ/დილით თამაშის ნაწილია, სიტყვის სიმულაკრობის და აკრობატობის ჩ/ენაა).*

### ცდები და ცდუნებები

ცდუნებათა მიზეზი „/“ ნიშანია, სწორედ ის არის ეჭვმიტანილი ნივთობაზე: ხატი, ინდექსი, სიმბოლო... ვუნოდოთ „/“-ს **საეჭვო ნიშანი, ჭრის ხაზი** (ან **ჭრა**), **კვალი** და მესამე წერილში შევამონმოთ.

### *ჩრ/დილის* გამოცდა ხატზე

*ჩრ/დილის* მორფემაში გაჩენილი **ჭრის ხაზი** ნიშანს ყოფს, მაგრამ წარმომავლობას არ უკარგავს, ამავე დროს დამატებითი კოდით („დილით“) ამდიდრებს. აქ *ჩრ/დილის* ნიშანი თავის თავში მოიცავს დილის ნიშანს, ანუ საქმე გვაქვს მორფოლოგიურ ინკლუზიასთან, ან/და ინკორპორაციასთან. საქმე ის გახლავთ, რომ ნიშანი კარგავს ფონოლოგიური შეტყობინების ადექვატურობას თავისივე გრაფემულობასთან მიმართებით და იგი სანახავ ნიშნად გადაიქცევა — გამოსაჩ/ენად („პირველ ენად“ — ფუკო) — ხატად, თეორიული („თეორეო“ — ვხედავ) რეფლექსიების საგნად (შემდგომში კი *ჩრ/დილის* ნიშანი შეიძლება ჩამოყალიბდეს სხვა თეორიების განსჯის ინსტრუმენტად, კატეგორიად, კონცეპტად). ამ თვალთახედვით *ჩრ/დილის* ნიშანი ხატის ბუნებისაა, ხატის სახეობის და ხატს „მსახიობობს“ — თამაშობს. იმ პირობით, თუ ჩრდი-

ლი სიმულაკრია, *ჩრ/დილის* ხატი მეტასიმულაკრია. ის სიმულირებს *ჩრდილის* და დილის „ნახარშს“ და ამავე დროს სავსებით აკმაყოფილებს ხატის კლასიკურ დეფინიციას: „ნიშანი ხატურია თუ აღმნიშვნელსა და მის დენოტატს (დენოტატებს — შ.ბ.) შორის ტოპოლოგიური მსგავსება გვაქვს“ (სებეოკი 1976: 58). ამ მსგავსებას „/“ — ჭრის ხაზი განსაზღვრავს და *ჩრ/დილის ხატში სიტყვა ტოპოლოგიური თავის დენოტაციურობას იბრუნებს*.

ენის ხატურ ფუნქციაზე დიდი ლიტერატურა არსებობს, დაწყებული პლატონის იმიტაციური პროცესებიდან და არისტოტელეს მიერ გაფართოებული ხედვებიდან (ვიზუალური წარმოდგენებიდან შემეცნებით და ეპისტემოლოგიურ გამოცდილებამდე), დამთავრებული რ. იაკობსონის, უ. ეკოს და სხვათა კვლევებით. საყურადღებოა სებეოკის შენიშვნა: „...უეჭველად დროა კომპლექსურად გადაისინჯოს ხატის ამჟამად არსებული ყოველი განსაზღვრება“ (სებეოკი 1976: 60). ასეთი გადასინჯვის პროცესში შესაძლებელია *ჩრ/დილის* ნიშანმაც მიიღოს მონაწილეობა.

### *ჩრ/დილის* გამოცდა ინდექსზე

ნიშანი ინდექსურია, თუ მისი აღმნიშვნელი არის თავისი აღსანიშნის მონათესავე, მახლობელი, ან უბრალოდ, მისი ნიმუშია. ამ დეფინიციასაც მხოლოდ *ჭრის ხაზი* აკმაყოფილებს. *ჩრ/დილის* იმპლიკაციები (ბნელიდან ნათლის გამოყოფა) არაცნობიერიდან ცნობიერისკენ მოძრაობა არაერთჯერადი და პერმანენტული აქტია. *ჩრ/დილის* ნიშანი კი ასეთი ფაქტია — ინდექსია, სწორედ ამ *ჭრის ხაზის* გამო. გავიხსენოთ, რომ დიქტომიის არაცნობიერი/ცნობიერი გაუქმება ცნობიერს გზას უხსნის ინდექსური ნიშნისაკენ, რადგან „არაცნობიერი სტრუქტურირებული უნდა იყოს ენის მსგავსად“ (ლაკანი). სწორედ ეს დებულება გვიბიძგებს, რომ არჩევანი *ჩრ/დილის* ადგილისათვის ნიშანთა სახეობებში, ინდექსის სასარგებლოდ გავაკეთოთ.

### *ჩრ/დილის* გამოცდა სიმბოლოზე

კულტურის ისტორიაში სიმბოლოს დაუგროვდა მრავალი, ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი გაგება და გამოყენების პრაქტიკა. ამის გამო ზოგიერთი მეცნიერი თავს არიდებს ამ ტერმინით სარგებლობას. ოთარ ჭილაძის ჩრდილების სამყაროში ჩვენ ვვხვებით ადგილს სიმბოლური ჩრდილების ექსპლიკაციისათვის. რაც შეეხება *ჩრ/დილის* ნიშანს მას სიმბოლო შეიძლება ეწოდოს ისეთივე შეთანხმების საფუძველზე, როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში. ასეთი სახელდების უფლებას ხელს შეუწყობს არა ემოციური



რეფლექსიები, არამედ *ჩრ/დილის*, როგორც ცნებითი კატეგორიის და კონცეპტის ჩამოყალიბება.

მამარდაშვილისეული დეფინიციით სიმბოლოს ერთი ბოლო ნივთში აქვს, მეორე კი — ცნობიერებაში. ასეთი რეფლექსიის კვალობაზე *ჩრ/დილის* სიმბოლურობას მეტი საფუძველი აქვს: ჩრდილი, როგორც ნივთი და *ჩრ/დილის* (-ით, -ად), როგორც ცნობიერების ადგილი. *ჩრ/დილის* სწორედ ასეთი ინტენსიონალ/ექსტენსიონალობა უბიძგებს მას კონცეპტისაკენ. აქ ერთი მაგალითის ციტირება შეიძლება: „ისეთი ინდექსური ნიშანი, როგორც თავისთავად საათია, მიიღებს სიმბოლურ მნიშვნელობას, თუ ამასთანავე იგი არის Big Ben“ (სებეოკი 1976). თუ პერიფრაზს გავაკეთებთ *ჩრ/დილის* ინდექსს სიმბოლოც შეიძლება ვუნოდოთ (შეთანხმების შემთხვევაში), თუ ის კონცეპტად ჩამოყალიბდა. და კიდევ ერთი საყურადღებო ფაქტი: ეს გახლავთ პირსის ფუნდამენტალური ტრიადა: *ხატი, ინდექსი, სიმბოლო*. ამ ტრიადიდან *ჩრ/დილის* ნიშანი ინდექსთა სახეობაში უნდა დავტოვოთ.

### ***ჩრ/დილის* გამოცდა სახელზე**

ეს გამოცდა აღარ ჩატარდება, რადგან, როგორც იტყვიან, სახელს თავისი აღსანიშნისთვის მხოლოდ ექსტენსიონალური კლასი აქვს, თუმცა არსებობს განსხვავებული აზრიც (დერიდა). ამ თემას სხვა დროს შეიძლება მეტი ადგილი დაეთმოთ, ამჯერად კი *სახელის* პრობლემას ნაწილობრივ მომდევნო *გამოცდასთან* გავაერთიანებთ.

### ***ჩრ/დილის* გამოცდა „ნულოვან ნიშანზე“**

ნიშანთა მწკრივში (სტრიქონში) გამოტოვებული ადგილები (ინტერვალები), თეთრი ლაქები მიჩნეულნი არიან ნიშნის არარსებობის ნიშნებად — ნულოვან ნიშნებად (ნული ფონემა — ალოფონი და ნული მორფემა — ალომორფი). ეს აზრი ვრცელდება იმ შემთხვევაზეც, როდესაც აღმნიშვნელი ფიგურირებს და თეთრი ლაქა აღსანიშნის ადგილზეა გადატანილი; გრძნობადი აღსანიშნი გამოტოვებულია, არ არსებობს, მაგრამ არსებობს გონებრივი, ცნებითი (ცნობიერებისეული) აღსანიშნი, ისეთი „ნული“, რომელშიც „ჩავარდნის“ (მამარდაშვილი) გარეშე შეუძლებელი ფილოსოფოსობა, სიტყვათა და საგანთა წესრიგის წვდომა. სწორედ ამ მიმართებით შეიმჩნევა *ჩრ/დილის* ნიშნის პრეტენზიის განცხადება. პირველ წერილში აღვნიშნეთ, რომ *ჩრ/დილის* ნიშანი საკუთარ თავს წარმოგვიდგენს და ისიც, რომ *ჩრ/დილის* ნიშანი difference-ს რკალში ექცევა (ბოსტანაშვილი 2010: 184).

დასკვნის სახით, *ჩრ/დილის* სემიოტიკასთან დაკავშირებით შეიძლება ითქვას, რომ ის ინდექსთა სახეობასთან იჩენს სიახლოვეს, მაგრამ რაღაც „მეტობით“ რჩება *ხატის*, *სიმბოლოს*, *სახელის* და *ნულოვანი* ნიშნის მოკავშირედ. ასევე რაღაც „ნაკლით“, ხარვეზით *ჩრ/დილის* ნიშანი თავის „მშობელ“ ჩრდილთან არის მიბმული და ამ ბმულობით ის აფართოებს ჩრდილთა სამშობლოს — საჩრდილეთს. სწორედ ეს მოსაზრება მიიღებს მონაწილეობას *ჩრ/დილის* ჩამოყალიბებაში კონცეპტად. რაც შეეხება სიახლოვის გამოჩენას, ეს იმას ნიშნავს, რომ „*ჩრ/დილის*“ არ არის ქრესტომატიული ინდექსი და მხოლოდ ერთგვარი კვაზინდექსია, და ისიც, პირობითი შეთანხმების საფუძველზე. მაგრამ ისიც აღვნიშნოთ, რომ ასეთი საფუძვლის თუნდაც მინიმალურ მიზეზს *ჩრ/დილის* ნეოგრაფიზმი ნამდვილად იძლევა. **შემდგომში ჩვენ გამოვიყენებთ კონსტრუქციას *ჩრ/დილის ინდექსი* და გვეცოდინება, რომ მის უკან მხოლოდ და მხოლოდ მეტალინგვისტური სიმბოლო დგას.**

სემანტიკის დეფინიციიდან გამომდინარე, „*ჩრ/დილის*“ არც ლექსიკური ერთეულია და არც ტერმინი. ის ამ ნიშნით ასემანტიურია, მაგრამ იმასაც ვერ ვიტყვით, რომ *ჩრ* არ არის „სემა“ — ნიშანი — შინაარსის მინიმალური ერთეული ენაში, რომელიც *ჩრდილის* და *ჩრ/დილის* სემემაში კომპონენტად შედის, ხორციელდება.

ახლა კი ოთარ ჭილაძის პოეზიის ჩრდილებს და მისგან ნაწარმოებ „ჩრდილიან ტექსტს“ დავუბრუნდეთ, ვნახოთ ჩრდილების ადგილი სემიოტიკის სივრცეში.

### ***ჩრდილის* სემანტიკა და სემიოტიკა. დამატებები**

სემანტიკა, როგორც მიღებულია, ორი თეორიის დამფარავი ტერმინია: სიტყვიერი მითითების თეორიის (კომუნიკაციის) და სიტყვიერი მნიშვნელობის თეორიისა. პირველი ამავე დროს ლექსიკური ერთეულები, დენოტატები და მეტყველების ფიგურები, შესაბამისად, პოეტიკისა და რიტორიკის რეფლექსიის ობიექტებია (ამ თემას სხვა წერილში დავუბრუნდებით — მეტრის, რიტმის, პროსოდის და სხვა ლინგვისტურ თუ ლექსთმცოდნეობით პრობლემათიკასთან ერთად). რაც შეეხება მეორეს — გამნიშვნელიანებას (ნიშნის კონოტაცია), ის თავის მხრივ ორ მიმართულებად წარმოსდგება: სემიოზისად (იდენტობათა მწარმოებელ მექანიზმად) და დისემინაციად (ნიშნის გაბნევა, გაბუნდოვნება). სწორედ ამ უკანასკნელზე, როგორც განსხვავებათა მწარმოებელ მექანიზმზე გვექონდა საუბარი აქ, „*ჩრ/დილის* სემიოტიკაში“ და პირველ წერილშიც (ბოსტანაშვილი 2010: 179-184). ამჯერად კი *ჩრდილის* სემიოზის დაგვრჩა განსახილველი. უფრო სწორად ის, თუ ნიშანთა

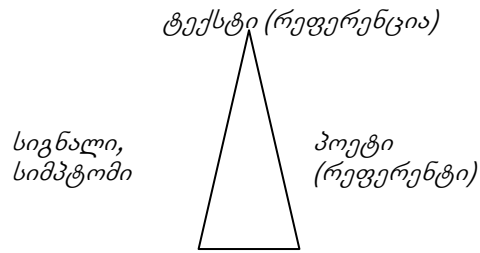
რომელი სახეობიდან წარმოსდგებიან *ჩრდილები*, ან რომელ კლასში იყრიან თავს.

ამ მიმართულებით გარკვეული მუშაობა უკვე გავწიეთ, როდესაც *ჩრ/დილის* ადგილის განსაზღვრაში ნიშანთა სახეობებს შორის, გამოვრიცხეთ ნიშანთა ორი კლასი — *სიგნალი* და *სიმპტომი*. სწორედ ეს ორი ადგილია, საიდანაც წარმოსდგებიან ოთარ ჭილაძის პოეტური ჩრდილები. გავიხსენოთ ამ ტიპის ნიშანთა „ხასიათები“ და შევამოწმოთ ჩვენი მოსაზრება.

**სიგნალი** ნიშნის ის სახეობაა, რომელიც ავტომატურად, ან შეთანხმებით განაპირობებს მიმღების რაღაც რეაქციას. პოეტისათვის სიგნალი სინამდვილე და წარმოსახვაა, მეტაფორათა საზრდოა. კრიტიკოსისთვის კი, უპირველეს ყოვლისა სიგნალი იმ ტექსტის გამოძახილია, რომელიც მან აირჩია კრიტიკულ დისკურსში ინტერპრეტაციებისათვის.

**სიმპტომი** მოტივირებული ნიშანია, რომლის აღმნიშვნელი და აღსანიშნი გაერთიანებულია ბუნებრივი რგოლით. სიმპტომის თავისებურებაში განარჩევენ „სუბიექტურ“ და „ობიექტურ“ სიმპტომებს. ჩვენი დისკურსის კვალობაზე პირველს შეიძლება „პოეტური“, ან „ემოციური“ ვუწოდოთ; მეორეს — „კრიტიკული“ (მეცნიერული), ან რაციონალური. ასეც შეიძლება ვთქვათ (მცირე გადახვევა კრიტიკის გამო): პოეტური ტექსტის კრიტიკოსი *ისევ* პოეტია, რომელიც შთაგონებას არა სამყაროდან, არამედ ტექსტიდან ლებულობს. მეორეს მხრივ თანამედროვე პოეტიც ასე იქცევა. მისი ტექსტი რომელიღაც ტექსტის გაგრძელებას, მასზე რეფლექსიას წარმოადგენს. დღეს პოეტი და კრიტიკოსი ხშირად ადგილებს ცვლიან — ასე ვლიან, ვლინდებიან, უვლიან და (გარს) უვლიან ლიტერატურას. ამ ყაიდის კრიტიკოსს გარკვეული ძალისხმევაც სჭირდება, რომ პოეტის ერთგული დარჩეს, არ უღალატოს. „ღალატი“ პოეტის თავისუფლებაა: „...და ღმერთმა იცის ზვალ სად ვიქნები / და რომელ ჩრდილებს მივეტმასნები..“ (ჭილაძე, „დევეებით სავსე ქუდი“, 1961). ეს სტრიქონებიც ხომ სიგნალები და სიმპტომებია საშენო (საჩვენო) პოეტის აღმოსაჩენად.

ისევ ჩვენ ადგილზე დავბრუნდეთ *სიმპტომებში* და *სიგნალებში*, იქ, სადაც ნიშნის სახეობებს შორის რეფერენციის შედეგში ყველაზე დიდი ადგილი აქვს პოეტს (რეფერენტს). საინტერესოა ამ აზრის გრაფიკული წარმოდგენა ოგდენის და რიჩარდსის ცნობილი სამკუთხედის სახით, რომელიც რეფერენციისკენ მიმართულ წანვეტებულ მახვილს დაემსავსებოდა.



ოთარ ჭილაძის კალმის წვერი, ზოგჯერ ასეთ მახვილად ქცეული, ჩვეული არტისტიზმით, უკეთურისკენ არის მიმართული: „ხოლო იმ მძორის პირქუში ჩრდილი / ქუჩებში იდგა ვით სისხლის გუბე“ („უძილობა“, 1967). მათემატიკის ენაზე მეორე წარმოებულად შეიძლება წარმოვიდგინოთ ჯერ ჩრდილად და მერე სისხლის გუბედ ქცეული უკეთური. ამ პოეტური ხატის ადგილი არის იქ, სადაც საშიშ და საშინელ ჩრდილთა დიდი ადებტები — დალი, დეკირიკო, მაგრიტი და სხვები არიან; სადაც მათი მითი — სიურეალიზმი და დადა დაიდო. ამ სურათის ადგილიც იქ არის: „კედელთან იდგა დარაჯის სკამი / და ჩრდილი ნოვდა გაჭყლეტილ ყურძენს“ („იტალიური რვეული“, 1962). ჭილაძისეული აზრიანი, ზარიანი და შემზარავი ჩრდილები ცალკე თემაა და *ჰორორულ* დისკურსში მივუბრუნდებით. მე კი ეს უკანასკნელი აბზაცი გადავიკითხე და უკვე მაბრუ(ნ)ებს რალაც ახლობელი, ნაცნობი, მაგრამ უცხოც ჩვენი წერილების რაციონალურ რაციონში. ის ამოვარდნილია ამ წერილობის ლაბირინთიდან და... (ისევ მცირე გადახვევა, ისევ კრიტიკის გამო): ერთია კონცეპტუალური ამოვარდნა და მეორე — გაბმული სავალდებულო ემოციები, იმ გზაზე დამდგარი, რომელსაც კრიტიკოსი ოფიციალურ ოფიციალტამდე, ან (შორს ჩვენგან) პროკრუსტულ პროკურორობამდე მიჰყავს; ან როგორც მსახური „ახურებს“ და ახარებს „იმათ“; ან აიხირებს პოეტს და ქოხებს არქმევს მის სასახლეებს („ახური“ — ქოხი; ქართული განმარტებითი ლექსიკონი). ოთარ ჭილაძეს კი ასეთი ახირებული კაცი არ ჰყავს (მგონი), გახარებული კი — ბევრი. კრიტიკოსისთვის გახარება არ კმარა, არც ოფიციალტობაა საკადრისი; არც ადვოკატობაა ადგილი, მაგრამ არ არის კრიტიკა ამის ადგილი. კრიტიკა თავად არის თავისი ადგილის მაძიებელი. სულ მუდამ, განუწყვეტელი მომთაბარეობით, კრიტიკოსი მწყემსს მაგონებს, ლექსების ფარასთან მართო დარჩენილს, მწვანე მინასა და მზემთვარევეარსკვლავებიან ცას შორის. ჩვენი წერილების ძალისხმევა სხვა „საძოვრების“ ძიებისკენაც არის მიმართული, ენის *ცისა და მიწის* ფურცლებში და ფურცლებს შორის. სადაც ფარა გაიშალა, კრიტიკაც იმ მიწას უნდა ფარავდეს და მფარველობდეს. კრიტიკის ამოცანაა ამოიცნოს და

განავრცოს კოდი, ის, თუ რა წიაღსვლების საშუალებას იძლევა პოეტური ტექსტი. ეს აზრი პირველივე წერილის დასაწყისში დაითესა: „პოეზიის ხიბლი მორევი და გაურკვევლობაა, არ დანებდეს, მოერიოს მორევს — და არა სიზმრები ახსნას — ეს კრიტიკის ამოცანაა“ (ბოსტანაშვილი 2010: 178). ეს გახლდათ რეფლექსია სტროფზე: „მე გაურკვეველ სიზმრებში ვცურავ / და შეუმჩნეველად ვნებდები მორევს“ (ჭილაძე, „დევეებით სავსე ქუდი“). პირველს — *პოეტის გაურკვეველი სიზმრების საცურაო მორევს* და მეორეს — *შეუმჩნეველ დანებებას* ბევრი თავწყარო და შენაკადი აქვს, მათ შორის შორს არ დგანან *სიგნალი* და *სიმპტომი* პოეზიის მაცოცხლებელი ცეცხლისაგან და ჰაერისაგან, მიწა-წყლისაგან, — მორევისაგან მორევისაკენ რომ გვიბიძგებენ — ჯობნისაკენ. პოეტის გზის დასაწყისშიც (1950-იანი წლები) გაურკვეველი *სიგნალების* და *სიმპტომების* ამოცნობის სურვილები იდგნენ „...და ვარსკვლავით შორეულ მიზანს / ძალღვივით მწარედ უყეფდა სიტყვა“. და სხვაც:

**ოთარ ჭილაძის ციური სიმპტომები — იმპლიკაციები და ექსპლიკაციები**

1. ...და აი ცაში ავედი თითქოს... („მეფეებივით...“, 1951)
2. ცა დადაბლდა („ცა დადაბლდა“, 1953)
3. ... და ცის ოდნავი შერხევაც მესმის  
(„თითქოს გაშალა...“, 1954)
4. ძველი, ბებერი ცა იხურება („ხევსურები“, 1954)
5. დღეს ახალ ზეცას ეხსნება რიდე  
(„დღეს სხვანაირი...“, 1955)
6. მე დღეს სურვილებს გრიგალს ვატოლებ („ბუხარი“, 1956)  
(თუმცა მოგვიანებით: და სურვილები ისევ კვდებიან / და ძველ სურვილებს აგლეჯენ ღვედებს / და აღარ სთვლიან სიცოცხლის ღირსად / და სულის მაღალ კედელთან ხვრეტენ).
1. და ერთ დღეს, როცა ღმერთს ვჭრიდი ქვაზე / უეცრად ჩემი თავი ვიცანი („ყელზე მეკიდა...“, 1957).
2. ...და მაინც მჯერა, / რომ ეს ქვეყანა მე გაგაცანით  
(„ყელზე მეკიდა...“, 1957)
3. მე არ ვიყავი ჯერ შეჩვეული / ქვეყანას... მთვარეს  
ვცნობდი წვლებით („ყელზე მეკიდა...“, 1957)
4. კვლავ თავგზას მიბნევს სუფთა ფურცელი  
(„აი გავიდა...“, 1957)
5. ბნელ უფსკრულებში ცქერას ვერჩევი  
(„ბოლოს და ბოლოს...“, 1957)

6. ...და წინ კარივით მეხსნება სივრცე  
(„მიყვარხარ, ...“, 1957)
7. და ტკივილამდე გახელილ თვალებს / ეცოტავებათ ზე-  
ცის ნათელი („დედაა...“, 1958)
8. ჩემზეც გადმოდის ამ ცის სიფითრე  
(„მე სისხლს მიჩქარებს...“, 1958)
9. ... ვეკიდე ანძებს, / ... / ცას და ვარსკვლავებს  
(„კაცის ხელები“, 1959)
10. მაგრამ თვალები ცითა მაქვს სავსე  
(„ფურცელზე...“, 1960)
11. და ჩვენც მივეროდით. ცაში ციოდა („ჩვენ...“, 1960)
12. და იდუმალი, როგორც წარსული, ამოდიოდა ყვითელი  
მთვარე („ჩვენ ვგავდით ფოთლებს, ...“, 1960)

**კომენტარი:** მე-17 ფრაგმენტი — ცაში ციოდა — გალაკტიონური სიმპტომია: „სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა / ნევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია“. ასევე წყვილდებიან „სამუდამო მხარეში“ და ოთარ ჭილაძის „წინ მარადისობაა“. გალაკტიონთან შედარებით, ოთარ ჭილაძის „ცაში ციოდა“ აშკარად რაციონალური სიმპტომია და კულტურის იმ ტენდენციას მიუთითებს, რომელიც სადღეისოდ კრიტიკამ აიღო თავის თავზე.

მე-12 ფრაგმენტის კარივით გახსნილი სივრცე, მეტაფორის კვალობაზე, რეფერენციის სივრცეში გახსნილ კარად იკითხება, ჩვენი დისკურსის კვალობაზე — ჩრდილეთში გახსნილ კარად. ჩრ/დილის კარი კი დაკეტილია და მის კლიტეს სხვადასხვა თეორიების გასაღებები უნდა მოვარგოთ, გავსინჯოთ, იქნებ გავაღოთ.

„/“, როგორც შუალედური ნიშანი გვიბიძგებს, რომ პირველ გასაღებად ლიმინალობის თეორია ავირჩიოთ.

### პირველი გასინჯვა (ჩრ/დილის პირველი კლიტე)

**ლიმინალობის თეორიით** (ლიმინ — ლათ. ზღურბლი) დაცემული ჩრდილი შეიძლება წარმოვადგინოთ, როგორც შუალედური, ლიმინალური ზონა საგანსა და იმ ზედაპირს შორის, რომელსაც ის ეცემა და მასთან ერთად აღმნიშვნელის ფუნქციას ინაწილებს, მისსავე გამომსახველობაში (გამოსახვის პლანში) მონაწილეობს — შეაქვს კორექტივი, ან აქტიურად ცვლის ვითარებას. რაც შეეხება საკუთარ ჩრდილს, ის ფორმის აღქმას, მის „ნაკითხვას“ ხდის შესაძლებელს. ცხადია, რომ შუქ/ჩრდილის (ჩრ/დილის) გარეშე ფორმა არ „მუშაობს“, არ მნიშვნელობს — არ წარმოსდგება როგორც ნიშანი. საკუთარი ჩრდილი ის შემთხვევაა, როდესაც ფორმა, ჩრდილი და სინათლე ერთად შემოდინ კადრში. საკუთარი ჩრდი-

ლი სინათლესთან ერთად ინანილებს ფორმის აღმნიშვნელის ფუნქციას, მაშინ როდესაც დაცემული ჩრდილი იმ საგანზე მაშინაც მიუთითებს, როდესაც ის კადრს მიღმა რჩება, არ ჩანს. საკუთარი *ჩრდილის* აღსანიშნი თავად ის საგანია, რომელიც ჩრდილს იჩენს საკუთარი ფორმის წარმოსადგენად. დაცემული *ჩრდილის* აღსანიშნი კი მცირედ (ნანილობრივ) იხარჯება იმ ზედაპირის კორექცი-აზე, რომელსაც ის ეცემა ხოლო უმეტესად თავისი თავის წარმოდგენა უწევს, თვითრეფლექსიურია, თავისუფალია აღმნიშვნელთა ნაირგვარი ნაკადის მისაღებად, ამიტომ კონოტაციების ბუდედ და პოეტური ინტერპრეტაციების წყაროდ იქცევა. სწორედ ამ წყაროდან მოედინებიან ოთარ ჭილაძის ჩრდილები. დაცემული ჩრდილი ერთგვარ სცენად (სც/ენად) გადაიქცევა არა მარტო აღმნიშვნელთა თამაშისათვის, არამედ მათი თარეშისათვის. სწორედ ეს ვითარება აქცევს დაცემულ ჩრდილს დეკონსტრუქციულ აქციათა არენად (და არ/ენად), ხშირად გაუგებარ კონოტაციათა ენად, სადაც „ათასნაირი ფუტფუტებს ჩრდილი“ (ჭილაძე, „ძველი სახლი“, 1974). უფრო მეცნიერულად რომ ვთქვათ: ჩრდილთა მნიშვნელობა და ფასეულობა გაშლილია პოლისემიიდან დისემინაციამდე და სრულ დენოტაციამდე — უბრალოდ ჩრდილამდე, ლექსიკურ ერთეულამდე. სწორედ ეს პალიტრა — მრავალფეროვნება, მრავალხმოვნება და მრავალსახოვნება იქცევა სურათის, ქანდაკის, სცენოგრაფიის და, რაც მთავარია, პოეზიის მასალად. *მას ალად მოედება პოეტის ფიქრი და... ჩრდილიც მიჰქრის* (ჩვენც შევეთამაშეთ). „ფურცელზე უცებ შრება მელანი — / ფურცელი ინვის და ბოდვას იწყებს, ...“ (ჭილაძე 1960). სწორედ ეს აღმოდებული ფურცლები, ალად მდგარი და ალამდარი ჩრდილები უძღვებიან და ეძღვებიან პოეზიას. *ჩრ/დილის* ინდექსი აღმოდებული *ჩრდილის* ვერბალური ხატია (შდრ. „ცისკარმან აღმოსავლეთი ვარდისა ფერად შეჰღება“ — გრ. ორბელიანი). თუ უფრო თავშეუკავებელნი ვიქნებით, კიდევ ერთ ასოციაციას მივცეთ გზა: „*ჩრ*“ ნარჩენია დამწვარი *ჩრდილის*. ესეც თამაშის ნაწილია.

*ჩრ/დილის* მნიშვნელობა საზღვარზე ფიქსირდება, ორი ნიშნის შეხვედრის ადგილზე. უფრო სწორად, *ჩრ/დილის* ინდექსი თავად არის სასაზღვრო გამოსახულება და სავარაუდოდ ისევ იმ დისკურსს განეკუთვნება, სადაც „*კულტურის ყველაზე დაძაბული და ნაყოფიერი სიცოცხლე გადის...*“ [ბახტინი 1979, 329]. ალბათ აქ არის *ჩრ/დილის* ადგილი და როცა მას შევხვდებით, მივხვდებით, რომ ა/*ჩრდილის* ძებნას კულტურის სივრცეში, ეგზისტენციებში და პოეტურ ინტენციებში ჰქონდა, აქვს და ექნება ადგილი. *ჩრ/დილის* ადგილი დაძაბული, ნაყოფიერი და ცოცხალი ტოპოსია, ან/და ჰეტეროტოპოსი. მეორეს მხრივ (რაც უკვე აღვნიშნეთ), *ჩრ/დილის* მოხელთება, მისი არტიკულაცია (და არტიკულაცია) მხოლოდ ნათე-

საობით, მოქმედებით და ვითარებით ბრუნვებში (და კულტურულ ეკონომიკაში) არის შესაძლებელი. დანარჩენ „ბრუნვებში“ (სახელობითი, მოთხრობითი, მიცემითი, წოდებითი) მას გასავალი არა აქვს — ატოპიურია. *ჩრდილის* ინდექსის ექსლუზიურობაც სწორედ აქ მჟღავნდება: *ατοπία* — უცნაურობა, უჩვეულობა, უადგილობა; ან *ατοπον* — მიუღებელი, საკვირველი. *ჩრ/დილის* სწორედ ამ თვისებებს შეუძლიათ გაარღვიონ კონვენციის ზღუდეები, „ააფეთქონ ზედაპირი“ და გაკვირვება დაკვირვებად გადააქციონ, „საგონებელში ჩავარდნად“ (შდრ. მ. მამარდაშვილის „აზრში ჩავარდნა“, „ცნობიერებაში ჩავარდნა“). *ჩრ/დილის* ინდექსში გაჩენილი ნაჭდევი — „/“ სწორედ ასეთ მედიუმად, ღრიჭოდ, ღრმულად, ორმოდ, ხარვეზის ნიშნად იკითხება, ან/და „გადაკერებულ“ ადგილად, სიცარიელეს რომ ფარავს, ან — რომელიმე სხვა ნიშანს. ეს არტეფაქტი შეიძლება ასეც წავიკითხოთ: ხარვეზის ნიშნის ქვეშ სიცარიელე იმალება, გამოტოვებული ნიშანი (ინტერვალი), რომლის სემანტიკა *ემთხვევა/არ ემთხვევა* მედიამატარებელს — აქ, ქალაქის თეთრ ფურცელს — პოეტური ღ/ელვის და დაბნეულობის საგანს: „*კვლავ თავგზას მიბნევს სუფთა ფურცელი*“ (ჭილაძე „აი გავიდა ეს ნელინადიც“, 1957). ის, რაც თავგზას გვიბნევს, ისევ ის გვიბნევს (მიმოფანტავს, თესავს) მელნისა და კარტრიჯის ლაქებს (ასო-ნიშნებს), მედიებს, საგნებს რომ აგნებს (ს/აგნებს). **აქ, ტექსტისა და წერილობის ნიაღში სწორედ ჭრის ხაზია („/“) ლიმინი — ზღურბლია, საეჭვო და საინტერესო ადგილი.** ჩავინიშნოთ ეს ადგილი, როგორც *inter esse* — შორის ყოფნა (აქ: განსხვავებულ ნიშნებს შორის ყოფნა). *ჩრ/დილის* ინდექსს, როგორც საინტერესო ადგილს არა აქვს პრეტენზია ჭეშმარიტებაზე (ისევე, როგორც პოეზიას), მაგრამ როგორც თვითკმარი ღირებულება მის ალტერნატივად მოიაზრება (ჟ.დელიოზი და ფ. გვატარი). ლათინური სიტყვა *inter esse* განიმარტება, როგორც „... თამაში შესაძლებელსა და შეუძლებელს შორის“ (ეპშტეინი 2004, 457). „... და ჩემი ჩრდილი / სადღაც გარბოდა თამაშ-თამაშით“ (ჭილაძე „შესავალი“, 1963). თამაშ-თამაშითვე უსხლტებიან ჩრდილები არა მარტო პოეტს, არამედ მათ მშობელ საგნებს, რომლებმაც ისინი შუქთან ერთად შემოიყვანეს ფიზიკურ სივრცეში — დაბადეს და „დაბადეს“ — ლინგვისტურ ბადედ, მატრიცად აქციეს და გრაფიტაციის დაუმორჩილებელი სამყაროდან გრამატიკის მყარი და მართვადი სამყაროსკენ მიმართეს, სადაც დაცემული ჩრდილები, როგორც დაცემული ანგელოზები, თავისი საკუთარი (გრამატიკული) ეშმაკობით და ქაჯობით აღჭურვილი (ინტერტექსტი: „ქაჯნი სახელად მით ჰქვია, არიან ერთად კრებულნი / კაცნი გრძნებისა მცოდნენი...“), კაცის (პოეტის) მცოდნენი და გრძნების მცოდნენი, გზების მცოდნენიც არიან პოეზიაში. „*დიდხანს უცადა იმ წყეულ სიტყვას, ...*“



(ჭილაძე, „სექტემბერი“, 1962). სიტყვის „წყეულობა“ აქ სიტყვის ეულობაა და სიტყვის „ქაჯობა“. ვისმა აჯობა? ზოგჯერ სჯობია, აზრს სიტყვამ აჯობოს — ენამ სთქვას. *ჩრ/დილის* ინდექსი — ეს ენაა, ის ენამ სთქვა, როგორც ქვა — ბუნებამ; ის ენის ნებამ ინება და აჩვ/ენა საგნის სიჩუმით, აჩვენა ის, რაც პოეტმა სთქვა: „...სინათლე ჩრდილებს როგორ ურევდა“; „...სინათლისა და ჩრდილის ნახარშით“; „...და თენდებოდა / ჩქამად და ჩრდილად ნანილდებოდა ღამის სიკვდილი“. ენამ ეს სიკვდილ/სიცოცხლე შეინახა *ჩრ/დილით*, *ჩრ/დილად* და *ჩრ/დილის* ნიშანში.

ახლა დავუბრუნდეთ *ჩრდილის* „გასინჯვას“ ლიმინალობის თეორიით. ერთხელ კიდევ აღვნიშნოთ *ჩრდილების* ცვალებადი ბუნება და *ჩრ/დილის* ინდექსი, როგორც გადანაცვლების რიტუალის აღმნიშვნელი და პოლისემანტიურობით გამოწვეული თანმდევი ორაზროვნება (ამფიბოლია).

გადანაცვლების რიტუალი, ლიმინალობის თეორიის ავტორის, ფრანგი მეცნიერის ა. ვან გენეპის აზრით, ნებისმიერი ტიპის ცვალებადობის აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენს და გამოკვეთს იმ დიქტომიას, რომელიც არსებობს „გამყარებულ“ გენებს (*ჩრდილი*, *სინათლე*, *დილა*) „გადანაცვლებად“ სტრუქტურებს შორის (ბინდბუნდი). აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გენებთან ეს პროცესები სოციალურ სფეროს ეხება.

*ჩრ/დილის* ინდექსში *ჩრდილი* და *დილა* ერთმანეთისკენ გადადგილდებიან. მათი ტრანზიტულობის სამი ფაზა, გენეპის მიხედვით, ასე წარმოსდგება: 1. *ჩრდილის* ნიშნიდან დილის გამოცალკეება, ანუ სეპარაცია; 2. *ჩრდილის* და დილის მარგინალობა, ანუ ლიმინალობა; 3. *ჩრდილის* და *დილის* გაერთიანება, ანუ ინკორპორაცია. პირველ ფაზაში *ჩრდილი* და *დილა* ინიციანტებად, „ტრანზიტულ მგზავრებად“ იწოდებიან. მეორე ფაზაში ინიციანტები „ლიმბოში“, ანუ ამბივალენტურ ზონაში იმყოფებიან. მესამე ფაზაში ხდება ინიციანტების ინკორპორაცია. სამივე ფაზა ერთნაირად, *ჩრ/დილის* ინდექსით აღინიშნება. *ჩრ/დილის* ტრანსფორმაციების ფაზებს შორის დრო არ გადის. აქ დრო (*დილა*) *ჩრდილის* „სივრცულ ტვიფრად გადაიქცა“ (ჯეიმსონი). დრო გაჩერდა და *ჩრდილის* სივრცეში ჩაგუბდა, „თავის თავში ნავიდა“ (დოსტოევსკი) — შინაგან ემიგრაციაში, საკუთარ ეგზისტენციაში ჩაიძირა და „შინაგან ადამიანთან“ — პოეტის არქეტიპთან დაბრუნდა. პოეტის, როგორც უძღები შვილის დაბრუნება მამასთან — არქესთან — ჩვენი *interesse*-ებია და ჩვენც დავუბრუნდებით მამ(ლ)ის ჩრდილებს, მაგრამ ჯერ ისევ *ჩრ/დილის* მამა(ლ)ს გავყვეთ და ლიმინალური სინჯ(ვ)ებიდან მინიმალური დასკვნები მაინც გამოვიტანოთ:

1. მეექვსე გაყრა — *ჩრ/დილის* ინდექსი — ათავისუფლებს ჩრდილს და დილას ქცევის ნორმებისა და წესებისაგან, ერთმანე-

თისაგან და თავის/უფლებით აერთიანებს. ის თავს უყრის ახალ ცნებით პოტენციალს და პოეტური რეფლექსიების ახალ სივრცეს ხსნის, მაგრამ მისი სტატუსი ამბივალენტური და ბუნდოვანია (შდრ. *differance*). აქ სიტუაცია არც *ჩრდილის*კენ არის და არც *დილის*კენ და ამავე დროს ორივესკენ — *მათკენ*. ერთის მხრივ შეჩერებულია *მათი* — *ჩრდილის* და *დილის* დადგენილი სტატუსი, მეორეს მხრივ გაერთიანებულია, ურთიერთგანპირობებულია, გართულებულია, მაგრამ გაქართულებულია, დაძაბულია, მაგრამ გამდიდრებულია, ნაყოფიერია და დინამიურია. *ჩრ/დილის* ეს პრეტენტულობაც მისივე პრეტენზიაა, რომ „მუდამ უკვე“ მშობიარე *თავდაპირველის* მღვრიე მითოლო/გემის წყლებში, *მათი* (*ჩრდილის* და *დილის*) გემი შეაჯივროს.

2. *ჩრ/დილის* ინდექსი ქმნის მუდმივი ანმეოს კონცეპტუალურ მედიუმს „აქ / ახლა“. ის ხედვის საგანია „მუდამ უკვე“, შე/ნახვავა, სულ და მხოლოდ.

როგორც უკვე აღვინიშნეთ გენეპის კვლევის მეთოდი, რომელიც ეხება სოციალურ სტრუქტურებს, ჩვენ გრამატიკის სივრცეში გადმოვიტანეთ. პროფესორმა ირმა რატიანმა თავის ნაშრომში (რატიანი 2007: 254-260) გენეპის მეთოდის გამოყენება ლიტერატურული ჟანრების საკვლევადა დასახა. ქვემოთ კომენტარის გარეშე მოგვყავს აღნიშნული ნაშრომის ფრაგმენტები, როგორც მხარდამჭერი ტექსტი:

„სრულიად ცხადია, რომ იდეალურ ფორმას ამ „მისტიკური თამაშებისთვის“ წარმოადგენს ლიტერატურა. ...ლიტერატურა ქმნის არსებობის ალტერნატიულ მოდელებს... ლიტერატურა, თავისი არსითა და დანიშნულებით ლიმინალური ფენომენია...“, „პოეზია წარმოადგენს ლიმინალურ კონდიციას, რომელიც განთავსებულია ისტორიულ რეალობასა და ფიქრისმიერ რეალობას შორის“ (...)

„გადანაცვლების რიტუალი წარმოადგენს სხვა, ოპოზიციური რეალობისკენ გადებულ ხიდს, რომელიც დრო-სივრცულ განზომილებათა სრულიად სხვაგვარ ინტერპრეტაციას ითხოვს“ (...)

ვფიქრობ ეს და შემდგომი დასკვნები ეხმიანებიან *ჩრ/დილის* ინდექსით გამოხატულ გაჩერებული დროის კონცეპტს. ვ. თერნერი თავისი „ანტიტემპორალურობის“ სახეებით, კიდევ უფრო უახლოვდება *ჩრ/დილის* ინდექსით გამოხატულ ქრონოციდის იდეას.\* „თერნერიც რეალური დრო-სივრცის მიღმა განფენილ ზედროულ და ზესივრცულ მარადისობას მიიჩნევს“ (რატიანი 2007: 259).

\* პირად საუბარში ქ-მა მანანა კვაჭანტირაძემ გამოთქვა მოსაზრება, რომ „აქ საქმე გვაქვს უფრო ქრონაქსიასთან (ქრონოს — დრო+აქსია — განგრძობითობა გაორმაგებული ენერგიული იმპულსით), ვიდრე ქრონოციდთან, ანუ დროის კვდომასთან, დროის შეჩერებასთან“ (შ. ბოსტანაშვილი).

**კომენტარი:** ეს უკანასკნელი აშკარად მეტაფიზიკური, ანდა მეტაფორული დისკურსია, თუმცა ის ახლოა ჭილაძის პოეტურ ინტენციასთან: „წინ მარადისობა“. აქ ჩვენი პოზიცია გრამატიკის წიაღში რჩება. ვფიქრობ, *ჩრ/დილის* ინდექსი ერთერთი ლიმი-ნალური გააზრების საგანია არა სინტაქსის, არამედ მორფოლო-გიის დონეზე, მაგრამ ის „არატრანსცენდირებადი ჰორიზონტია“ (ჯეიმსონი), რომელმაც, ვფიქრობ, უკვე ნაბიჯები გადადგა კონცეპტისაკენ.

*ექვის ქვეშ* დაყენებული *ჩრ/დილის* ინდექსი, და საერთოდ, *ექვი*, როგორც მოდერნისტული დისკურსის ინტენცია, ჩვენი დის-კურსების რკალში მესამე წერილით მოექცევა და ისევ ოთარ ჭილაძის მაღალი მოდერნიზმის მაგალითზე.

#### **ლიტერატურა:**

**ბახტინი 1979:** Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: 1979.

**ბოსტანაშვილი 2008:** ბოსტანაშვილი შ. სივრცის პოეტიკა... (დისერტაცია). თბ.: 2008.

**ბოსტანაშვილი 2010:** ბოსტანაშვილი შ. მამ(ლ)ის ჩრდილი და... კრიტიკა, № 5, 2010.

**რატიანი 2007:** რატიანი ი. ლიმინალობის თეორია. ლიტერატურათმცოდ-ნეობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. 2007.

**სებეოკი 1976:** სებეოკი თ. ნიშანთა ექვსი სახეობა. აღმოსავლური ფილო-ლოგია. თბ.:1976.

**ჭილაძე 1991:** ჭილაძე ო. ლექსები, პოემები. თბ.: 1991.

ამირან არაბული

### ზნეობრივ ღირებულებათა სივრცული განზომილებანი ხალხურ პოეზიაში

„უპირველეს ყოვლისა, კაცმა უნდა შექმნას თავისი სულიერი, ცხოვრებისეული ჯვარი: ამ ჯვრის ვერტიკალი არის სულიერი კავშირი უფალთან, ხოლო ჰორიზონტალი — სულიერი კავშირი სხვა ადამიანებთან. ამგვარად, ადამიანმა უნდა შექმნას ორი სულიერი ძელი და ესენია: სწრაფვა ღვთისაკენ და სწრაფვა ადამიანებისაკენ“.

სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი, უნმიდესი და უნეტარესი ილია II

ერის სულიერ ფასეულობათა სფეროში, დღიდან დამოუკიდებელ ეთნიკურ ერთეულად მისი ფორმირებისა, თანდათან ჩნდებიან ის სანიშანსვეტო წერტილები თუ მყარი „საცხოვრებისო“ ორიენტირები, რომელთაც ქმედითი ფუნქცია და დატვირთვა ენიჭებათ ამ ერის საბოლოო სახის განსაზღვრაში, დადგინებასა და გამოკვეთაში...

საკაცობრიო ღირებულებათა მრავალსაპექტიანი სისტემის ეროვნული თავისებურებანი მკაფიოდ იჩენს თავს უაღრესად ღრმააზროვან ხალხურ პოეზიაში, საერთოდ, ზეპირსიტყვიერებაში და ნათლად ავლენს იმ იმანენტურ ნიშან-თვისებებს, ნებისმიერი ასაკის, მოდგმისა თუ გვარ-ტომის ადამიანთა საზოგადოებას რომ ახასიათებს.

ნაციონალური სტატუსის მქონე ნიმუში ხალხური სიტყვიერებისა, არცთუ იშვიათად, ზოგადადადამიანურ მიღწევათა სიმალეებს უტოლდება, უსწორებს თვალს, ეხმიანება და თავისი წარუვალი ნვლილი შეაქვს კულტურულ მოვწელებათა უწყვეტ, პერმანენტულ პროცესებზე ორიენტირებული ერების ინტელექტუალურ მონაპოვართა საგანძურში, მათ არათანაგვარ სულიერ ცხოვრებაში...

ის, რასაც „სივრცულ დიქტომიად“ მოიხსენიებენ ლიტერატურათმცოდნეობაში, ძალზე მკვეთრი და კონკრეტული სახითაა ჩანერილი არაერთ ვარგის ხალხურ ლექსსა თუ ნარატივში.

უსახელო მელექსეთა ხატოვანი აზროვნების სიღრმისეული შრეების მეტ-ნაკლები წარმატებით წვდომა და მათ წიაღში დან-თქმული რაციონალური მარცვლების (რიგ შემთხვევაში — ზოდებ-ბის!) შინაარსის შეცნობა ძალაუფლებურად იწვევს მსმენელისა თუ მკითხველის ყურადღების კონცენტრაციას იმ მარადიული ფენო-მენის ირგვლივ, **ხალხურ სიბრძნედ** რომ არის სახელდებული...

პოლარულად საპირისპირო სემანტიკის მატარებელ ოპოზი-ციურ წყვილთა არქეტიპულ მოდელებს შორის შეინიშნება ამკარა სხვაობა მათი სიხშირის, სიმწვავისა თუ სიმძაფრის ხარისხობრივი მაჩვენებლების მხრივ. და, ალბათ, საყოველთაოდ ცნობილი კლასიკური ოპოზიციური წევრებისგან (ყოფნა — არყოფნა, სინათლე — სიბნელე, სიკეთე — ბოროტება, სიყვარული — სიძულვილი, ზემო — ქვემო, წინ — უკან...) თავისი გამომსახველობითი განსაკუთრებულობით გამოირჩევა **ზემო-ქვემო** (მაღლა-დაბლა), ვინაიდან მასში პირნმინდად ტოპოგრაფიულ მხარეს მეორე — არანაკლებ საგულისხმო — ზნეობრივი განზომილებაც ერთვის და ეთანადება.

„ზემო“ და „ქვემო“ უნივერსალური სიმბოლოებია.

პირველში ზე-აღსვლა, სიმაღლისკენ საფეხურებრივი სწრაფვა, განწმენდა, სულიერი სრულყოფა და ამაღლება მოიაზრება, ხოლო მეორე არაორაზროვნად მიანიშნებს ქვემოთ დაშვებას, „გამი-წიერებას“, ღრიბლიან, პროფანულ გარემოში მოხვედრას, დაცემას და დამარცხებას...

ზუსტად შეუმჩნევია ეს კანონზომიერი მოვლენა რჩეული პოეტის მახვილ თვალს: **„...ძალიან გააქტიურებულია ზემოდან ქვე-მით და ქვემოდან ზემოთ მიმართულების აღმნიშვნელი ზმნები. თითქოს ამ ცის ქვეშ ყველაფერი ამაეს — მზის ამოსვლისას იწყებოდეს და ჩაეს — მზის ჩასვლისას მთავრდებოდეს“** (ბ. ხარანაული)...

სიმაღლის დაპყრობა და დაუფლება, მიზანმიმართული სვლა ვერტიკალის უმაღლესი წერტილისაკენ ძალზე ძნელია, რადგან სანაცვლოდ სულიერი და ფიზიკური ენერგიის უშეღავათო გაღებ-ბას, პიროვნულ შესაძლებლობათა მაქსიმალურ გამოვლინებას მოითხოვს.

ქვემოთ (ძირს, დაბლა) ნელი მოძრაობა ანდა უცაბედი, აჩქარებული ვარდნა ბედნიერების კლების, შეცოტავებისა და დაკარგვის, სიღიადის განცდასთან დაშორებისა და დამშვიდობების, გამოუცნობ ვითარებაში მოხვედრისა და „განიარალება“-გაარაფრების მეტაფორული გამოხატულებაა, საგნობრივი სიცხადით რომ აირეკლავს ზიგზაგოვანი გზებით დაქსელილი ცხოვრების ზოგად კანონზომიერებას...

ზემოთ — ცის სიახლოვეს — ღვთაებრივი ნათელი, შვება და სიხარულია, ხოლო ქვემოთ — მიწაზე და მიწისქვეშეთში — სიბნე-

ლე, უჩინ-უკუნი, ტანჯვა და ტკივილი, სევდა, ტირილი და უპერ-სპექტივობის გამანადგურებელი განცდა...

ნაშრომში „მეტაფორა“ (2009) რუსუდან ცანავა წერს: „...სხვადასხვაგვარი სახეები, რომლებიც უკავშირდებიან „ზემოს“ იდეას — ჩიტი, გატყორცნილი ისარი, ვარსკვლავი, მთა, ქვის სვეტი, ხე და ა. შ. — ასახავენ რაღაც სასურველს. „ქვემო“ კი საპირისპირო დატვირთვას იძენს. დამარცხებული ადამიანი არის ქვე დანარცხებული. ხრამი, ორმო, ქვესკნელი ვარდნასთან, სიკვდილთან, მარცხთან არის ასოცირებული. თუმცა „ქვემო“ უკავშირდება ასევე არანაკლებ მნიშვნელოვანი სიმბოლური ცნება — მიწის (დედამიწის, ყველა სულდგმულის მარჩენალის) წიაღი. კონტრასტი: „ზემო — ქვემო“, როდესაც იგი უფრო კონკრეტულ ფორმას იღებს და მიემართება ცასა და დედამიწას, იოლად განსხვავდება; ამგვარად, ვლებულობთ იმას, რასაც „მითოიდს“ უწოდებენ“ (გვ. 17-18)...

პიროვნული ამალღების, ერისიონზე, ანუ, როგორც სულხან-საბა განმარტავს, „მთის თავს ზეით“, შედგომისა და, შემდგომ, უცაბედი თუ „ნელ-ნელაობითი“ დაცემის მხატვრული გააზრების უნიკალურ ნიმუშებად გვესახება ვაჟა-ფშაველას ორი გენიალური ქმნილება: ლექსი „მთას ვიყავ“ და პოემა „გველის მჭამელი“, რომელთა შორის ე. წ. შემოქმედებითი თვითგამეორებით პირობადებული უმჭიდროესი შინაგანი კვშირიც უნდა ვივარაუდოთ.

მწვერვალიდან „თავ-თავქვე“ (resp. ბნელი ხევისკენ) მიმავალი გმირის უსალბუნო სულიერი სიმძიმის მოგვიანებით მიწიამ — ქაჯთა ქვეყანაში „**გამეცნიერებულმა გლეხმა**“ — იტვირთა და, რაც ლირიკულ ნაწარმოებში მიზეზთა მიუთითებლად მოხდა, მხატვრულ-ფილოსოფიური დისკურსის სახით განივრცო და გაიშალა „გველის მჭამელში“...

ლექსის სიუჟეტის სრულფასოვან სტრუქტურულ სემანტიკებად აღსაქმელი ოპოზიციური ნყვილის „ზემოთ — ქვემოთ“ ინტენსიური მიმოქცევა ხალხურ პოეზიაში თავისთავად მეტყველებს მის არაშემთხვევითობასა და უჩვეულო, არასტანდარტულ აზრობრივ განზომილებაზე.

სივრცული ორიენტაციის ნებსითი თუ უნებლიე პედალირებით ლექსის „მათქვამი“ აქცენტს სათქმელის ზნეობრივ ასპექტზე სვამს და ერთმანეთისაგან მკაცრად მიჯნავს ორ ურთიერთგანსხვავებულ გეოგრაფიულ ალაგს, ზოლსა თუ ზონას.

მაღლა (თუნდაც — მთაზე) ყოფნა, პირადი უპირატესობის შეგრძნებასთან ერთად, ბინმიუკარებელ სისუფთავესთან თანაზიარობის ხილულ ხატსაც აცოცხლებს ადამიანში და ისეთ ტონალობაში ალაპარაკებს, კეთილშობილ სიამაყესა და უაუგო თავდაჯერებულობას რომ ესატყვისება:

ცხვარი მყავ მალალ მთაზედა, დაბლა დაგყურებ ქალაო,  
მამნონხარ ჯუთის მთა-ბარო, თვალუნვდენელო შარაო...

მთა და ბარი, ზეგანი და ქალა, მწვერვალი და ხევი... — ის საგნობრივ-ვიზუალური ნიშანსვეტებია, კოსმიური წესრიგისა და წონასწორობის მსაზღვრავ მხარეებად რომ წარმოსდგებიან და, იმავდროულად, ადამიანთა სულიერი სიმაღლისა და სიმდაბლის გაგების შესაძლებლობასაც არ გამოორიცხავენ.

სინმინდის ხარისხი სიმაღლის მატებასთან ერთად იზრდება; უკაცრიელ გარემოში სისუფთავე მეტია, ვიდრე „ნალახ“, კაცთა მოდგმით დასახლებულ ადგილებში. ზემოთ საკრალური სივრცეა, ქვემოთ — პირქუში და პროფანული... საპირისპირო პოლუსებს შორის მუდმივი კონფლიქტია, ხან ჩუმი და უჩინარი, ხანაც ხმიერი და თვალხილული... სულიერი სისპეტაკისაკენ მიდრეკილნი, ქვეყნის ამოო ხმაურისგან განმდგარნი და განაპირებულნი ნუგეშსა და მყუდრო სავანეს იქ ჰპოვებენ, სადაც ნაკლებია შური და მღვრიე ვნებათაღელვა, ჭირი, ჭორი და ფუჭი ცუდმედიდობა...

„ზემოთ“ ფრთოსანთა სანავარდოა, „ქვემოთ“ — მხოხავთა და ქვემდრომთა საბუდარი...

ლოკალური ჯვარ-ხატები მთის კალთებსა თუ წვერებზე **„იკიდებენ კოჭს“**; კაცთა საცხოვრისის რიოშ შემოგარენს განელტვიან და იქ, სალუქი ნისლების საუფლოში, ჰპოვებენ უსუფთავეს სავანეს. სათემო თუ სატომო დანიშნულების საკულტო კერების გაჩენის შესახებ შექმნილ ანდრეზებში უმნიშვნელოვანესი სწორედ ის კონკრეტულ-სახელდებითი გეოგრაფიული გარემოა, რომელსაც თავიანთ **„საარსო-სადგომად“** ირჩევენ ნისლის **„კოტორის“** ალით ყმათა დასახმარებლად ცის **„გიდელ-გიდელ“** მოარული მადლიანი ღვთისშვილნი.

და თუკი ხალხისა და უნმინდური შინაური პირტუყვის ფეხმა და ხმაურმა შეანუხა, საარსოს დატოვებენ და ფრთოსნებად პერსონიფიცირებულნი უკაცრიელ ადგილებს მიაშურებენ.

აი, რამდენიმე ამონარიდი ანდრეზული ტექსტებიდან, სადაც სახიერად ჩანს უსხეულო არსებათა დედამინაზე დაარსება თუ უნადინო, იძულებითი გადაადგილება დაბლიდან მალლა და, ამასთან, შიგნიდან (საზოგადოებრივი სივრციდან) გარეთ — რაც შეიძლება შორს სოფლის მირეული სანახებიდან: **„სანების ჯვარი დაარსებულა პირველად მაღალს მთაზე. ამ მთას ეწოდება ცროლისწვერი“**... **„ცაბაურთის მთავარანგელოზი ციდან სვეტად ჩამოსულა და პირველად მთანმინდაზე დაბრძანებულა“**... **„წვერის ანგელოზი... იქიდან აფრენილა და- კოშკის მაღალს ვეძახით, იქ არი ყორე, იქ დაბძანებულა...“** **„...ბოლოს სანება იქამდინ განყრ, რო აიყარ მინდორჩითა, წამავიდ მთაჩი სინმინდის გულისად. სოფელს არც**

**აქ მიეკარა და მალალს მთაზე, ცროლს დაარსდ...“ „ზენსოფელ...  
ძალიან მირ-მარეულ ადგილჩი ყოფილ [ხთიშობელის] კოშკი. ამი-  
ტომ აყრილ და წასულ მთას,ხახაბოსთავ...“**

ამაყი და თავმოყვარე მთიელი ქალი (როგორც ჩანს — უქ-  
მრო, თავმარტო, დაუოჯახებელი) საკუთარი ზნეობის ზედა სარ-  
თულებიდან ავლებს თვალს ცოდვით სავსე სოფელ-ქვეყანას და  
ნიშნისგების კილოთი აცხადებს:

ქალი ორ ქოჩორყვითელი, კობტად ვიყენებ თმასაო,  
**მალლა** შამავჴე მთაზედა, დაბლა ჩავხედავ ბარსაო...

ამ ლექსის სულისკვეთებას ავსებს, აღრმავებს და, ერთი  
შეხედვით, მის ლოგიკურ გაგრძელებად თუ კანონზომიერ დასას-  
რულად აღიქმება სულ სხვა დროს და სხვა ვითარებაში შექმნილი  
მეორე ანალოგიური სასიმღერო ნიმუში:

ქალი ორ მალლა შამჴდარი, ვინ ჩამამიყონს ბარადა...

ცრუ და მუხანათი სოფლის სამანებიდან შორს წასულთა,  
თვითნებურ მსხემთა და მემარტოეთა შორის არიან ვინმე თინა და  
მელანია, უზაკველი ბუნების უშურველ სიკეთეში რომ უდევთ  
წილი და მირეულ დაბლობში უზრუნველ ცხოვრებას ქარ-წვი-  
მებიან სიმაღლეზე ყოფნას ამჯობინებენ...

თინას და მელანიასა უდგან ლოგინებ მთაშია,  
ძალ-ლორის ხალხის გულისად არ ჩამადიან ბარშია...

ხალხური პოეზიის ამგვარ ნიმუშებში იოლი შესამჩნევია  
რეალური ღირებულებების ჰარომონიული თანახმიერება მათ  
გამსიტყვებელ მეტაფორულ მეტყველებასთან. მთა, ერთი მხრივ,  
ლანდშაფტის ნაწილია, კონკრეტული გეოგრაფიული სიდიდე და  
ოდენობა, სადაც შესაძლებელია ადამიანის ყოფა-ცხოვრება, შრო-  
მა და მრავალმხრივ სასარგებლო საქმიანობა, ხოლო, მეორე  
მხრივ, მხატვრულ-მეტაფორული გააზრების ის საზღვრული არე-  
ალია, რომელთანაც ცისა და მიწის — ღვთიური და რიოში სფე-  
როების — მოკავშირეობა და „უსხეულმყოფელობის“ სინმინდია  
ასოცირებული.

თავში (მალლა, ზემოთ...) ჯდომა თუ დგომა არ ნიშნავს მაინ-  
ცდამაინც ვინმეს უფლებრივ უპირატესობას, მეწინავეობასა და  
პრიორიტეტს თემისა თუ სოფლის საჭირბოროტო საკითხების გან-  
ხილვასა და გადაწყვეტაში. ეს უფრო პერსონალური პასუხისმგებ-  
ლობის მალალი „ნიშნულია“, ვიდრე სხვაზე ჭარბი ძალაუფლების  
ქონა... „სეფეხვნოს თავში“ მოხვედრის უფლება გონიერებით, თავ-  
გამოდებული ცდით, თვისტომთათვის ზრუნვით, მშობელი ხალხის  
საკეთილდღეო შრომით მოიპოვება. სოფლისა თუ საფეხვნოს



თავში მყოფს, მსგავსად ალუდა ქეთელაურისა, სიტყვაც **„გზიანი“** უნდა ჰქონდეს, გარსმყოფთა ნდობა რომ დაიმსახუროს და გაორ-მაგებული ენერგიით განაგრძოს თავისი ავკარგიანი ცხოვრება...

ამაგის მალექსებელსა სახლნ მიდგან სოფლის **თავსაო**,  
წყალთ **სათავეში** ნამყოფი არ ავამირღებ ნყალსაო,  
სოფელ მყავ ნამუსიანი, არვინ ამირევს გვარსაო.

ხევსურული წესით და ადათით, **„ჯართ ბოლოში“** ერგებოდა ადგილი უფხო ლა უსახელო ვაჟს, უნიათობა-უსაფერობით თავსაც რომ გაიუფასურებდა და გვარსაც მოაყივებდა. ასეთების სიცოცხლე ჩალად ღირდა და როცა აღესრულებოდნენ, არც მაშინ ამშვენებდათ ახლობელი ქალ-დედროვნის გულით **„გაქჩერებული“** გლოვა და ცრემლი...

ქრისტიანული სარწმუნოების დოგმატი და შეგონება — **„რომელმან აღიმაღლის თავი თვისი, იგი დამდაბლდეს და რომელმან დაიმაბლის თავი თვისი, იგი ამაღლდეს“** — ყოველ ეპოქაში ინარჩუნებს თავის უმნიშვნელოვანეს დიდაქტიკურ დატვირთვას, ეთიკურ ძალასა და სულიერების გზით სიარულისკენ უხმაურო მომწოდებლობის მატებად მუხტს.

**„მე თავიდან ბოლომდე გავიარე ორი გზა, — აღსარების ტონალობაში აღიარებს ალბერ კამიუ, — სულიერი აღზევების მწვერვალებიდან დანაშაულებათა სიღრმეებამდე“.**

ადამიანის მთელი ცხოვრება, როგორც პირობითი, ისე პირდაპირი გაგებით, ძალმოსილების მწვერვალებსა და დაცემის სიღრმეებს შორის მიედინება. ბევრი რამ მის პირად ნებაზეც არაა დამოკიდებული. ზესწრაფვის ხელშემწყობი ფაქტორების პარალელურად არსებობენ და მოქმედებენ ქვემთრევი ძალები და მდინარის ანუ იგივე ცხოვრების ამ ორ ფუნდამენტურ ნაპირს შუა „სამშვიდობო“ ხიდის გადებას ყველას როდი ახერხებს...

„ზემო“ — „ქვემო“ ურთიერთმიმართება ხალხურ პოეზიაში და, აქედან, ეთნოფსიქოლოგიაში, კონცეპტუალურ დებულებათა სახით არის ჩამოყალიბებული და სანიმუშო გარკვეულობით გადმოსცემს „მარტივად“ მოაზროვნე ინდივიდებისა თუ „დაბალი“ სოციალური ჯგუფების ეთიკურ პრინციპებს, ზნეობრივ პოზიციებს, მათ მყარ, ურყევ თვალსაზრისს სულიერ ღირებულებათა კონსერვატიულ სისტემასთან მიმართებაში...\*

---

\* სტრუქტურალიზმის მამამთავარი კლოდ ლევი-სტროსი თვლის, რომ მითის სემანტიკაში, სადაც არაცნობიერი ლოგიკური ოპერაციების ურთულესი სისტემა მოიაზრება, ბინარულ ოპოზიციებს წამყვანი ადგილი უჭირავთ; მსგავს თვალსაზრისს ავითარებს თავის მონოგრაფიაში „მითის პოეტიკა“ ცნობილი რუსი მეცნიერი ე. მ. მელეტინსკი.

უპირველესი, რაც ხალხური (უპირატესად — ხევსურული) პოეზიის გულდასმით გაცნობისას გენიშნებათ განსჯის საგნად შერჩეულ ოპოზიციურ წყვილთან დაკავშირებით, ეს გახლავთ მკვეთრი სადემარკაციო ხაზი საცხოვრებელი სახლის „სადიაცო“ და „სამამაცო“ სივრცეთა შორის.

ნაშრომში „ხევსურულის თავისებურებანი“ ალ. ჭინჭარაული ხევსურეთის ეთნოგრაფიული ყოფის ამ ასპექტზეც ამახვილებს ყურადღებას: **„ყვერფ-კერა-თ მარცხენა მხარეს დგას გრძელი მერხი — სამამაკაცო სკამი. მის საპირისპიროდ სადიაცო („სადედროვნო“) სკამია. სახლის იმ მხარეს, სადაც სამამაკაცო სკამი დგას, საერთოდ, სამამაცო-ს ეძახიან, სადედროვნო სკამის მხარეს კი სადედროვნო-ს („სადიაცო“-ს). სამამაკაცო სკამის ზედა მხარეს („ყვერფ-კერათკედურ მჭარი“) — საუფროსო-ა, მისი საპირისპირო („კართკედური მჭარი“) კი — საუნცროსო...“**

თვალსაჩინოა ორჯერადი ბინარული ოპოზიცია: **„მამროვან“ — „დედროვანი“ და „უფროს“ — „უმცროსი“.**

ტრადიციული საზოგადოების ტრადიციულ ოჯახში ყველას (და ყველაფერს) საკუთარი ადგილი ჰქონდა მიჩენილი და მიკუთვნებული: კერა ის წმინდა ალაგია, ის უმთავრესი ორიენტირი, გნებავთ — გამყოფი, რომელიც ქალ-კაცის და ბერ-ახლის განლაგებას განსაზღვრავს პატრიარქალურ წეს-წყობაზე აღმოცენებული ოჯახის **„სამყოფლო“** ოთახში (იმის შესახებ, რას ნიშნავს ლამის ტრაპეზთან გათანაბრებული კერა და კერიის ცეცხლი ფშაური ოჯახისთვის და რა ადგილი უჭირავს მას, ზოგადად, მთიელთა საზოგადოებრივ ყოფაში, საინტერესო პასაჟის მოხმობაა შესაძლებელი ვაჟა-ფშაველას 1914 წლით დათარიღებული ეთნოგრაფიული ნერილიდან „ფშაველები“).

კერის ერთ მხარეს არიან **„ზალნი“** და ქალ-დიაცნი, თავიანთი ხელსაქმით, ვარცლით და ტაგრუცით, ხოლო მეორე მხარეს — მამრნი, რომელთა კედელს თოფ-ხმალ-ხანჯალი, აბჯარი და სამსიმიანი ფანდური ამშვენებს; ზემო მხარეს (**„სათავეს“**) დინჯი და სიტყვაძვირი უფროსნი სხედან, ხოლო ქვემო, **„კართკედურ“** (ე. ი. კარების) მხარეს (**„ბოლოში“**) — უმცროსნი:

**სათავეს** უსხენ უფროსნი, აძრახდებიან ჭკვაზედა,  
**ბოლოში** უნცროსებ უსხავ, კელებ მიუდის კმალზედა...

ოჯახის ნევრთა შინამოური სივრცული ორიენტაციის ამ არქეტიპულ მოდელსაა „მორგებული“ ხევსურული პოეზიის არაერთი შესანიშნავი ნიმუშის სათანადო პასაჟი, სადაც, ასევე, ცალსახად არის გამიჯნული ქალთა და მამაკაცთა წილკერძი ალაგი თუ კუთხე-კუნჭული.

ქალების სამყოფ და სამოქმედო არეალთან „ძირის სახლი“, კერაისპირი, საცხვრის ანდა საძროხისყურე, ბოსლის („საბოსლოს“) კარი და სამრელო ასოცირდება, ხოლო ქუდოსნების არენასთან — ქვითკირის ანდა ქავ-ციხის კარი, ასევე: მთის წვერი, ნაპირის ადგილი, გზისთავი, ჭერხო, ბანი, წინგარდა და საფეხვნო...

ხევისურულ რეპერტუარში განკერძოებულ თემატურ რკალს კრავს სასწორფრო პოეზია, რომელიც უკომპრომისოა ქალმონდაური ვაჟების მიმართ. სწორფრობის წესის დამდგენთა თვალში ჩალა-ბზის ფასი „ზძეს“, ე. ი. ადევს ძმობილს, ვინც, ნაცვლად იმისა, ჭერხოს ინვეს და მოთმინებით ელოდებოდეს თავის ნანდობს, „საძროხის ყურეს“ დაიარება და თავმოყვარე ვაჟისთვის შეუფერებული სიმსუბუქით თავზე ჩიქილას იხურავს... სულმოკლე და „დღიანი“ სწორფერნი ისე განსხვავდებიან ერთურთისაგან, როგორც ჟიჟმატი და დარიანი დილა, ანდა, თუკი მისალებია ამგვარი შედარება, როგორც „ერთბაში“ და „მანძილიანი“ ცხენები...

ახალგაზრდების მისამართით გამოტანილი განაჩენის სათავე და საფუძველი, უწინარეს ყოვლისა, მათივე საძრახი თუ სამაგალითო საქციელია:

ქალებსთან ნოლის გულისად საძროხის ყურეს ხყრიანო,  
ვინაც ვაჟი-ას, ჭერხოს წევს, ქალებიც აიქ დიანო...

ახალმა დრომ (თუ დროის განახლებამ) საგრძნობი კორექტივები შეიტანა პატრიარქალური მთის ყოფაში: სწორფერთა შუა მოთავსებული ხმლის სიმბოლიკამ თავისი მისტიკური შინაარსი დაკარგა და ტკბილად ტანჯული ქალ-ვაჟის კრძალულ ურთიერთობაში ეროტიკის მღვრიე ნაკადმა იმძლავრა. თუკი „ქალი ძველ დროში საიდუმლოს წარმოადგენდა“ და „სქესის წინაშე რიდი მეფობდა“ (გრ. რობაქიძე, „ჩაკლული სული“), ახალ ეპოქას ამკარად დაეტყო ტრადიციულ ღირებულებათა პროფანაციისა და დესაკრალიზაციის ნიშნები...

...ამაგის მალექსებელი საბოსლოს კარჩი ზისაო...

„საბოსლოს კარჩი“ ჯდომა ქალების „პრეროგატივაა“. საბოსლოს კარი ანუ წინკარია მათი „საბრძანისი“. მეტი რომ არც არაფერი იყოს ნათქვამი ლექსში, ისედაც ცხადია, რომ მისი ავტორია ქალი. ვაჟკაცებს ბოსელთან ახლო ყოფნა და ტრიალი აუგად ეთვლებათ. მათი ადგილი მალლაა, ბოსლიდან და სამრელოდან დაშორებულ სივრცეებში...

„ნუ მაგდებთ ჩემი მწვერვალიდან, ძირს ნუ მეპატიჟებით. ჩემი მენყვილე აქ არავინაა, ჩემი მენყვილეებია ქარი, თოვლი, წვიმა და ავდარი“...

ამგვარად მოინიშნავს თავის საუფლოს და სულის სასულ-ფონოს „სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდის“... ავტორი.

ამავე სიტყვების მისაკუთრებისა და გამეორების ზნეობრივი უფლება ჰქონდათ და აქვთ (თუკი კიდევ არიან!) კაი ყმებსა და პიროფლიანებს, რომელნიც ერთმანეთისგან კატეგორიულად მიჯნავდნენ ჭირიან ჭალას და მთის თოვლიან მწვერვალს არა როგორც ფიზიკური სიმაღლისა თუ ქანების შემადგენლობის თვალსაზრისით განსხვავებულ სიდიდეებს, არამედ როგორც განმასახიერებლებს ყოფით-პროფანული და ციურ-საკრალური ადგილებისა...

„სამრელოს კარში ჩამავჯე ამაგ ლექსაის მთქმელია...

.....  
ჩამავჯე **სამრელოჩია** შანუხებული ქალიო,  
შამამეყარა საგონი, ავბრუნდი ეგრ რო ტარიო...

ეს კიდევ დედათნესიანთა სიტყვებია, დედათნესიანთა, დროებით რომ მიუტოვებიათ სახლ-კარი და ბიჯტეხით გადანაცვლებულან შორიახლოს მდებარე ფარლიატ ქოხში...

„**სამრელობისა**“ და სწორფრობის მელექსისეული შეფასება გამოძახილია იმ განწყობისა, „**ძვირად სახსენებელი**“ ჯვარ-ხატების მსახურ თემ-სოფლებში რომ იკიდებდა ფეხს ამ ორი ლოკალური მასშტაბის ეთნოკულტურული მოვლენის მიმართ:

დავსწყევლი, **სამრელო**, შენს აეკ გამამთხრელსაო,  
მემრ კი **სწორფრობის** გამჩენსა, ეემის შამამთვლელსაო...

„სამრელოს“ კნინობითი ფორმა ნიშანია იმისა, რომ მასთან ჰეროიკული სულისკვეთებისთვის მიუღებელი, ნეგატიური შეფერილობის ფიზიოლოგიური ციკლია დაკავშირებული.

სამრელო – სამირეულო („საუნმინდურო“).

სიტყვის სემანტიკა ცალსახად მიგვანიშნებს მასში მოაზრებული პრიმიტიული ნაგებობის ფუნქციურ დანიშნულებასა და სისუფთავის ნულოვან ხარისხზე.

ძველი დროის მთიელ ქალთა და მამაკაცთა უფლებრივი სხვაობა და თითქმის დისკრიმინაციული უთანაბრობა საშინაო თუ საგარეო საკითხების მოგვარებაში არა-ჩვეულებრივი სიცხადით და მხატვრული რაკურსითაა უკუფენილი ხალხურ პოეზიაში. უფლებრივად ქვემდგომი ქალისთვის ჩახერგილია გზა, რომელსაც ადამიანი თავისუფლების შეუზღუდავ ასპარეზზე, პიროვნული სუვერენიტეტის ფართო არენაზე გაჰყავს. ის ჩაკეტილია ვინრო მოლობილში, საუკუნოვანი ადათ-წესების წრეში, თავის მწირ ეზოსახლში, კერის პირას თუ ბოსლისა და სამრელოს კარზე...

საძროხე, ბოსელი და სამრელო ღირებულებრივი „შკალის“ ქვედა ნიშნულებია, რომელთა კიდევ უფრო დაბალ დონედ ხთონური სამყარო — ავსულთა მიწისქვეშეთი, ე. წ. მიწრიელთა სადგომ-„საცხოვრისი“ უნდა ჩაითვალოს.

სხვა საკითხია, რამდენად ეთიკურია და სწორი აშკარად არა-ჰუმანური შეხედულება, რომელიც ასეთი დაუნდობელი კრიტიკი-უმებით საზღვრავს ქალების უფლებრივ მდგომარეობას მთის კონ-სერვატიულ საზოგადოებებში...

ხოლო პოეზია გვიხატავს და გვატყობინებს მხოლოდ იმას, რაც მისი ამომთქმელი ეთნოსის სადაც ყოველდღიურობაში ხდება...

ვფიქრობთ, მამრისა და მდედრის საყოველღეო ადგილების განყოფისა თუ განრჩევის გაგებას უნდა გულისხმობდეს გრიგოლ ნოსელის მიერ ნათლისღების დღესასწაულზე წარმოთქმული ქა-დაგების შემდეგი სიტყვები: **„ნუ ეძიებთ ჯორციელად მამასა მისსა ქუეყანასა ზედა, რამეთუ უმამო არს ქუე. ნუცა ეძიებთ ღმრთე-ებით დედასა მისსა ზეცათა შინა, რამეთუ უდედო არს ზე...“\***

სოფლის სანახებიდან შეგნებული გასვლა და გაკიდევანება, დაბლობის „განირვა“ და მთებში ბილიკების გაკვლევა, სოციუმთან დაშორება და სიმაღლეებში სიარული მყარი წინაპირობაა საიმი-სოდ, რომ „მარგინალმა“ თავი გადაირჩინოს, დარჩეს ინდივიდად და „ბილწთ არ შაეკრას ზავითა“... ხოლო მთის თხემი, ვინაიდან ახლოა ღმერთთან, შთაგონების ნაპერწკალს ალად აქცევს და ჩვეულებრივი მგზავრი, მემბოხე თუ უსამართლობასთან შეხლი-ლი პერსონა ამაღლებულ ნოტზე იწყებს თავისი მიმოსვლის ადეკ-ვატური პოეტური პანორამის გადმოცემას:

.....

მთა-წვერთ შამავჰყრი ერცხვასა, სახელს დავხქვივნებ შენსაო,  
**მთიდი-მთი** შამავიარე, ვლრიდე ჭალაის გზებსაო...

**„ხალხის წიაღისეულ ხილვაში“** (ვახტ. კოტეტიშვილი) **„დღი-ან“** და **„არსაით“** ყმებს, გამომდინარე მათი არათანაგვარი მორა-ლურ-ეთიკური პრინციპებიდან, თავთავიანთი სამოქმედო არეალი აქვთ მინილკერძებული... პირველის **„ცდა“** და ცხოვრება რიოში ხორციელი ვნებებისგან დაცლილ სივრცით განზომილებაში მი-ედინება, ხოლო მეორეს, მისი სულმდაბლური თვისებებისა და მიდრეკილებების გამო, **„საცხვრის ყურისა“** თუ **„ქალის უბის“** საძ-რახი დონიდან ამოსვლა და ამაღლება ვერ მოუხერხებია...

---

\* „ზეციური მამა“ და „მიწიერი დედა“ არქეტიპული, უნივერსალური სიმბოლოებია, რომელთაც სიმბოლოსა და მეტაფორის ურთიერთმიმართების ასპექტით საგანგე-ბოდ ეხება და განიხილავს XX ს-ის ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე ფილიპ უილრაიტი.

ვეფხვი ვინ მახკალ **საკარეს**, ვინ ჩახყევ სისხლის კვალზედა?  
ტყავი ვეფხვისა ერეკლეს ვინ ჩაუტანე კარზედა?  
იქნების ალუდაური, უდგან ლოგინნი **მთაზედა...**

.....  
ცუდაი **საცხვრის ყურესა**, ქალებში ლოგინობასა...

ბეჩავი და „უდლეო“, უნასიბო და უმარიფათო ვაჟი, ბაზარ-განა, გაბზარული ზნისა და სიმტკიცენაკლული მორალის ქალი რომ უზის შინ ცოლად, სათიბად მიდის არა მთის ციცაბო კალთებზე, ტოლ-სწორებში **„ნამხრევმშვენიერობით“** რომ მოიწონოს თავი, არამედ ჭალაში; მიდის და, თანაც, ნაცვლად ლამაზი ცელისა (გავიხსენოთ გვრინი: **„ცელლამაზო და ცოლლამაზო...“**) საქალღი-აცო შრომის იარაღი მოუმარჯვებია:

შეგხედე და ტართა ჭსნიდა თვალ-ჟუჟუნა ლამაზ ქალი,  
— აქ წამოდი, — ჰელი მიქნა, — შინ არ არის ჩემი ქმარი,  
**ჭალას** წავიდ თივის თიბად, ჰელთ უჭერავ **ნამგლის ტარი**.

ჭალასა თუ დაბლობზე უარის თქმა და სიმაღლეებისკენ დაჟინებული ლტოლვა შესაძლოა გაბუდაყების, თვითგანდიდების, **„თავაყრილობისა“** და თვისტომთა სათავეში მოქცევის სამიშ, საბედისწერო სიმპტომებსაც შეიცავდეს (ვახტან გორგასლის შეგონებით, **„სილაღე ამპარტავნებისა არს საცდური ეშმაკისა“**) რაც, რასაკვირველია, ვერაფრისდიდებით ვერ ჩაენერება ქრისტიანული თავმდაბლობის გზით სულიერი ამალღების ერთეული მაგალითების რიცხვში:

ჰევში ზის იოსებაი, ბულა ბუბუნებს ჰარიო:  
აღარ კადრულობს **დაბალზედ, მაღალზედ** დაქნა გზანიო...

ჭეშმარიტი რწმენა და ღვთისმოშიშობის „საფანელია“ საჭირო იმისათვის, ადამიანმა ზომიერების გრძნობა არ დაკარგოს და ნათლიასთან მორკინალი მითიური გმირის მწარე ხვედრი არ გაიზიაროს...

დიდი ღვთისმეტყველი და მოაზროვნე ნეტარი ავგუსტინე „ალსარებაში“ აღნიშნავს: **„...გადავწყვიტე, გულდასმით ჩავჯდომოდი საღმრთო წერილს, რათა მენახა, რა არის ეს. და, აი, მე ვხედავ, რომ ესაა ქედმაღალთათვის რაღაც გაუგებარი, ბავშვებისთვის გონებაშიუნვდომელი; იდუმალებითმოსილი შენობა დაბალი შესასვლელით, რომელიც მით უფრო მაღლდება, რაც უფრო მეტად შედიხარ სიღრმეში“**.

მართლაც რომ სარგო სიტყვებია ცხოვრების დუღილსა და ორომტრიალში ზნეობრივი გზის მაძიებელ მრწემთა თუ მონიფულთათვის!

არც დავით გურამიშვილის შემდეგი რჩევა-დარიგების დავინყებას მოსდევს მაღლი და სიკეთე:

კაცს მართებს **დაბლაც** დახედვა,  
რაგინდ **მაღლამდის** აროსა...

დავბრუნდეთ კვლავ ხალხურ პოეზიაში.

ღირებულებათა ვერტიკალური ღერძის ორი პოლუსი — მირეული **„ქვემო“** და წმინდა **„ზემო“** — მათ შორის მოქცეული სივრცის მდგრადი წონასწორობის თავისებური გარანტია. მიწიერი სიბილწისა თუ სიბერავის გადამფარავი და გამანეიტრალებელია ის ამბები, მაღლა, ცის სიახლოვეს რომ ხდება. და, პირუკუ: საომარი „კარიერით“ გაგულდიდებულ მემეტეთა მიწაზე დაბრუნებას და გაბუდაყების პერსპექტივის თავიდან აშორებას „ჭირიანი“ ცხოვრების ქვედამზიდავი ძალა უნდა წაეშველოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ორ ისეთ უკიდურესობასთან გვექნება საქმე, რომელთა გამოსწორებას, შესაძლოა, თაობების ძალისხმევაც დაჭირდეს...

აღამიანის ღირსება მისი ნაქმნისა და ნათქვამის მიხედვით იზომ-ინონება.

ხალხური პოეზია პრინციპულად პირუთვნელია გმირთა თუ სოფლის რიგით წარმომადგენელთა დამსახურების წარმოჩენასა და დაფასებაში. მელექსეები ანდა მოტირლები — „მგოსანნი გლოვისანი“ — თავიანთ იმპროვიზირებულ მედიტაციებში სინამდვილის რამდენადმე შესხვაფერებულ პოეტურ ხატს ქმნიან და ურთიერთსაპირისპირო შინაარსის მოვლენათა შეფასებისას არმოსაწონ მიკერძობას იჩენენ ამაღლებული საბრძოლო სიტუაციების მიმართ.

ერთმანეთს **„აჯაბრებულ“** ხმით მოტირალთა მოთქმაში, ამა თუ იმ თემისა თუ სოფლის შვილთა ნამოქმედარის შეფასების თვალსაზრისით, ხანდახან ერთობ საგულისხმო სურათი იხატება. გუდანს გათხოვილი არხოტიონი ქალი ნათულა დაუფარავ ტენდენციურობას იჩენს მამისახლის მხრის მეომრების (ტროპული სახე რომ მიუხსადაგოთ — **„ლეგა მგლის ჯოგის“**) პოეტურ აპოლოგიაში და, არც მეტი არც ნაკლები, ამას აკეთებს ქალ-ღიაცის გასაგონად და გამოსაჯავრებლად:

ტირილ რად უნდა ჰვესურებსაო, **საძროხის ყურეს** ნაკოცებსაო,  
ტირილი არხოტივნებს უნდაო, **საჯარის მაღალ** მეომრებსაო...

ცნობისათვის: არხოტის თემი ხევსურეთის სხვა სოფლებს თავს არ უყადრებდა და პატივმოყვარეობაში გადაზრდილი სიამაყის წყალობით, არც თუ იშვიათად, „არაკომფორტულ“ მდგომარეობაშიც აღმოჩენილა.

საკითხავია ისიც, რა დაუშავა ხევსურეთმა და რით დაამახსოვრა თავი არხოტმა უცნობ მელექსეს, აშკარად „სეპარატისტულ“ სიმპათიას რომ ამჟღავნებს ამ უკანასკნელისადმი და მტრული ნიშნისგებით ხარობს ხევსურეთის თავს დამტყდარი განსაცდელის გამო:

ჰევსურეთს ცანი დაეცნეს, არხვატს ნაპირნი ცისანი,  
ჰევსურეთისად ახია! ვა, ბრალნი არხოტისანი!..

სასრული შესაძლებლობების შეუიარაღებელ ადამიანს აქვს ბედნიერება, ააღწიოს სამყაროს ვერტიკალური ჭრილის უზემოეს ნერტილამდე და შედგეს წვერზე („მწვერვალზე“), რომლის იქით, უფრო სწორად — მაღლა, არამატერიალური უნაპირობა იწყება და წყდება შეგრძნება მიწასთან კავშირის ურღვევი სიმყარისა.

**მთას ვიყავ, მწვერვალზე ვიდეგ,  
თვალთ წინ მეფინა ქვეყანა...**

რელიგიური, მითოლოგიური და კოსმოგონიური დანაშრეგების სიუხვით ნიშანდებული ვაჟა-ფშაველას ურჩეულესი ლექსის ლირიკული გმირი პიროვნული ძალმოსილების ზენიტში იმყოფება.

ამაღლებას, არცთუ იშვიათად, დაცემა მოსდევს და არც „მთას ვიყავ“-ის პროტაგონისტი აღმოჩნდა დაცული და დაზღვეული ამ მწარე, სამწუხარო პერსპექტივისაგან.

შედარებით მშვიდი და მარტივი ვითარებაა ხალხურ პოეზიაში: აქ მთის წვერი თუ მწვერვალი არ გაიაზრება, როგორც მაინც-დამაინც დაცემის, დაღმასვლის, ქვემოთ საორბედო დაშვების აუცილებელი საფეხური. მოყმე თუ მონადირე მამრული სანყისის განმასახიერებელ ზეცასთან\* სიახლოვით ხარობს და ნაკლებად წუხს იმაზე, რაც მომავალში, მომდევნო ნაბიჯის წინ წადგმისას შეიძლება მოხდეს:

ვინაც ას დედის გაზდილი, უყვარს **წვერებზე** მღერაო...

.....  
**ტერლის წვერ** უდგან ლოგინნი გაგასა ბერდიშვილსაო...  
.....

---

\* ცის მამრულ, ხოლო მიწის მდებარეულ სანყისებად გააზრების ხნოვან ტრადიციას თავიანთ ნაშრომებში ხშირად მოიხმობენ სამყაროს მითოსური მოდელის საკვანძო საკითხებზე ორიენტირებული მკვლევარები: „...ცა ვაჟია, რომლის მამაკაცურ თესლს წვიმა წარმოადგენს, ხოლო დედამიწა ქალია, რომელიც ამ თესლს მიიღებს და განაყოფიერდება“ (ვახტ. კოტეტიშვილი); „...მიწა და ზეცა გაიაზრება, როგორც მდებარეული და მამრული სანყისები, როგორც ცოლქმრული წყვილი, მდგარნი თეოგონიური ანდა თეოკოსმოგონიური პროცესების დასაწყისში“ (ე. მელეტინსკი).



ბაღლ ვიყავ პირშიშველაი, **წვერნ** მავიარენ მთისანი...

.....

კაცი გამოვა სანესა, **წვერს** გამაივლის კლდიანსა...

რეალურ პლანში მთის წვერი ის ადგილიცაა, სადაც სტუმარ-მოდულე დიაცს მარტოდ დარჩენას უსურვებს ხალხური რჯულ-სამართალი და დაუნერელი ეთიკური კანონი:

სტუმრათად ცუდი დიაცი **ხახაბოს წვერზემც** დარჩება,  
ხელთ ბაღლი, ზურგთ აკავანი, ზედ ნიაღვარიმც ასტყდება...

მთის საკრალური თუ ზემინიერი შინაარსის გონებისმიერი და ინტუიციური წვდომის კუთხით ხალხური პოეზიის და ვაჟა-ფშაველას შემდგომ ერთობ გამოსაჩენ, გამორჩეულ ადგილზე დგას მიხა ხელაშვილი, ვისთვისაც „**მთანი მალაღნი**“ ამ სინტაგმაში ნაგულისხმევ რეალობაზე ბევრად მეტს რასმე უნდა ნიშნავდეს. ამგვარი ფიქრისა და დასკვნის საბაზს იძლევა სტრიქონები, მარადიული სინმინდის სიტყვიერ გამოხატულებებად რომ მიმოფანტულა მის მართალ, განუმეორებელ პოეზიაში:

**მთანო მალაღნი**, რას მიცქერთ? ვარ გაუტეხის გულითა,  
ხან ვიჩაგრები თქვენ ცქერით, ხან ვჰფრთოვანდები სულითა...

.....

ვინატრი, **მთაო მალაღო**, შენს მკერდზე შემოხდომასა  
ვაპთუ, მოგიკვდე ტიალო, ვერ დავხვდე შემოდგომასა...

.....

**მთაო**, შენისა ნდობით და სურვილით ძვალნი ძრწიანო...

.....

დაგვიცავ ქაქუცას რაზმო, შენ, განგებო ღვთიანო,  
ჩვენ სალოცავად დამდგარნო, **მთის წვერნო**, დავლათიანო...

სინმინდის ხარისხით და საფეხურებრივადაც მთის წვერსა და მწვერვალზე დაბლა მდგომია „**სათავედ**“ სახელდებული გეოგრაფიული პუნქტი თუ ადგილი, სადაც პოეტური ფოლკლორის სხვა, ინკოგნიტო თუ სახელხმინი, გმირების ყოფნას ვადასტურებთ. „**თავეში**“ ჯდომა ანდა „**სათავისკენ**“ დინამიური მოძრაობა, ზოგ შემთხვევაში, მთიელი მამაკაცის უფლებრივ-იერარქიული მდგომარეობის გამომხატველია. რაც უფრო თვალსაჩინო და „იმპოზანტურია“ მამრთათვის განკუთვნილი ვერტიკალური სივრცის ზედა სფერო, მით მეტია მათ მიმართ უმცროსების კრძალვა და პატივისცემა:

სათავეს გადაკვინეს, ოქროს სკამს უდგმენ გმირსაო...

.....  
სათავეს უსხენ უფროსნი, აძრახდებიან ჭკვაზედა...

.....  
შენი ადგილი, ადამო, ცხის სათავის თვალია...

იმპულსი, რასაც ადამიანის ამაღლება და ღირსეულთა შორის ჩადგომა შეიძლება მოჰყვეს, სხვადასხვაგვარია. უსახურ მასაში მისი გამორჩევა და განდიდება განპირობებულია როგორც თანდაყოლილი ბედ-ილბლით და ინდივიდუალური მონაცემებით, ისე მისადმი სხვათა მეტოქეობითა თუ დაუფარავად აგრესიული, მტრული, ძალადობრივი დამოკიდებულებით. სოფლის ანდა რომელიმე სოციალური ჯგუფის მიერ ავად ამოჩემებული, სიტყვიერი შეტევისა და თავდასხმის ობიექტად ქცეული, ათვალნუნებული და განაპირებული პერსონა მაგინებლებს უნდა უმაღლოდეს თავის დანინაურებასა თუ აღმასვლას ღირსებათა იერარქიის კიბეზე... აი, „თავსნიერი“ სწორფერი ქალის შემგონებლური მიმართვა მოჯაბრეებისადმი:

მე თქვენი შაგინებითა თან-თან მაღალზე შავდგები.

(მდრ.: ვაჟა:

დაკრული სარგოდ მომიხდა,  
თუმც სამაგნებლოს ეცადა,  
რამდენიც დამკრა, იმდენი  
მე ავინიე ზედაცა...)...

მთაში ღირსეულ თავმდაბლობად ითვლებოდა, თუკი მგზავრნი უცხო, არამშობლიური სოფლის შესასვლელში ცხენიდან ჩამოქვეითდებოდა და დასახლებულ პუნქტს ფეხით გაივლიდა... და როცა ამაყი და ამპარტავანი ყმა არ დაემორჩილებოდა ზეპირი ზნეობრივი კოდექსის ამ მოთხოვნას, თავისი გამომწვევი, დამხვდურთა არადჩამგდები საქციელით საშაროდ უღვაშამლილი ადგილობრივი ვაჟკაცების უსაზომო რისხვას მოიმკიდა: ატყდებოდა იარაღის ჟღარუნი და მოზომილად მიყენებული (ხმლისა თუ ხანჯლის „მხართით“ მოქნევა ლაჩრობად ითვლებოდა!) ჭრილობიდან დადენილი სისხლი ჭიაფრად შეღებავდა მოშულართა ბრაზმორეულ თავ-პირს...

ისე კი, საერთოდ, ცხენდაცხენ სვლა, ხალხური კონცეფციით, მეომრულ სულთან და თავმომწონეობასთან ასოცირდებოდა, ხოლო ფეხით, ქვეითად სიარული ბედოვლათობასთან და უქონლობა-უყოლობასთან:

თავ-კან ცხენებზე გადასხდეს, ბეჩავნ ქვეითად დიანო...

გზისძირი „სარიოშო“, იერარქიულად ქვემდგომ სადედაკაცო ზონას განეკუთვნებოდა: „ზოგან ჩვევა აქვთ, — გვაუწყებს ამასთან დაკავშირებით ბ. ხარანაული, — გზაზე ქალი კაცს რომ შეხვდება, ქვემოთ ჩადგება და დაიცდის, ვიდრე კაცი გაივლის. მერე ისევ დადგება გზაზე და წავა...“

ქცევის იგივე მოდელი მეორდებოდა, როცა „თავ-მეთავეთა“ ანუ ხალხური რჯულ-სამართლით ბოლომდე დაუზავებელ მოსისხლეთა ახლობლები ხვდებოდნენ ერთურთს მთის საცალფეხო, „სასწორო“ გზაზე. დამნაშავეს მხრის კაცი, შარ-შულლის თავიდან აცილების მიზნით, გზის დაბლა ჩავიდოდა, თავდახრით დადგებოდა და უცაბედ შემხვედრს „ცდის“, სამაგიეროს მიგების საბაზს აღარ მისცემდა...

ხალხურ პოეზიაში, როგორც აღინიშნა, საცხოვრებელი სახლის სამამროვნო სეგმენტებადაა გააზრებული **ჭერხო**, **ბანი** და **წინგარდა**. თვითეული მათგანი სუფთა, შეულახავი ნაკვთების სახითაა აღბეჭდილი მთიელთა წარმოდგენაში.\* ამ ადგილებს მამაკაცთა თვალი და მკლავი დარაჯობდა. მათ დედათნესიანი ქალი ვერ გაეკარებოდა.

ამ ტოპონიმებს კაი ყმისა და მისი იარაღის გამოჩენა განსაკუთრებულ ხიბლსა და ძალას სძენს; მატულობს არასადაგი ყოფითი გარემოს ფუნქციური დატვირთვა; შესაბამისად იზრდება მისი პოეტიზირების მუხტი და ხარისხი:

სანათაურის **ჭერხოში** ნაფოტ ეყარა ფარისა...

.....  
**ჭერხით** ჩამოდის დგრიალი ნალესი ფრანგულისაო...

.....  
ჭალას ივანეთ ბერდია – არწივი **ბანზე** ზისაო...

.....  
ვინა ხარ გულჯავრიანი, დიკლოს ვინ ჰბრუნავ **ბანზედა**....

.....  
გამავა **წინგარდაზედა**, გაჰმართებს სიათასაო...

.....  
შახჰდიდი **წინგარდაზედა**, გააღიდ ჭერხოს კარია...

მამროვნის თავშესაყარია **საფეხვნო**, ბანიანი ანდა ღია, უჭერო ადგილი სახლების განაპირას, სადაც განიხილებოდა, ირჩეოდა

---

\* „საშობაო მოთხრობაში“ ვაჟა-ფშაველა იგონებს: „პაპაჩემს მაინც ჩვეულებად ჰქონდა, — მაშინვე ბანზე შედგებოდა, სადაც კი მივიდოდა; წესად არ ჰქონდა, კარებზე ვისმე მიჰსვლოდა, რადგან, როგორც ზემოთ ვსთქვი, ხევისბერი იყო და წმინდობდა: შელახულს, გაუნწმინდურებულს ადგილას არ შევიდევ, ხატი მომამიზეზებსო...“

და წყდებოდა სოფლის ყოველდღიური ყოფისა და საქმიანობის  
ლოკალური საკითხები...

უშიშა ნამაიყვანეს, კარი **საფეხნოს** ზისაო...

საქალკაცო ადგილ-სამყოფელის კატეგორიათა რიგში განი-  
ხილება **ქავის** (ციხის, ქვითკირის...) **კარიც**.

მშრალი წყობით ანდა ლამ-კირით მკვიდრად ნაგები ქავ-ციხე  
იცავდა მთის სოფლების მოსახლეობას სათარეშოდ და სადავლოდ  
მადააშლილი მომხვედურისგან, ჩრდილოკავკასიელთა მარბიელი  
რაზმებისგან და მეკოპარისგან. ვინროსარკმლიან სიმაგრეებში  
თავშეფარებული ხალხი მედგარ წინააღმდეგობას უწევდა მტერს  
და სისხლით აზღვევინებდა მოძალადობრივ სითამამეს... საგმირო  
პოეზიის გაცნობა ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს გამოხედ-  
ვაში მგლისბუნვიანი სვილისფერი მოყმენი დღე და ლამ ქავ-ქვით-  
კირების კარებთან სხედან, ბრუნავენ, ბობოქრობენ და ერთი სული  
აქვთ, როდის **„დაუდგებათ“** ნიშანი მტერ-დუშმნის მოახლოებისა  
და გამოჩენისა...

ისევე, როგორც საკრალური სინმინდის ცენტრად ცნობილი  
ჯვარ-ჯვარისკარი, ციხე-სიმაგრის **„რკინით შელესილი“** და საგან-  
გებოდ გამაგრებული კარ-მიდამოც მამრთა სადგომ-საყარაულო  
სივრცედ მოიაზრებოდა:

**ქავის კარ** ნასხდომთ ახალთა მუკლებს ქარ შაუჯდებისა...

.....

**ქვითკირის კარზე** შამაჰდა, ფერ მაიყოლა მგლისაო...

.....

ვაჟებს **ციხის კარ** ნაჯდომთა მუკლებს შაუჯდა ქარიო...

(გავიხსენოთ ფინალი ვაჟას „ბაკურისა“:

გაუხტა ხმალმოლერებით,  
ფრანგულმა გაიციინაო:  
თორმეტი მოკლა **ციხის კარს**,  
ერთურთზე დააწვინაო.  
ვეფხვსა დააცვდა კლანჭები,  
ბაკურმაც დაიძინაო).

ხალხურ პოეზიაში ფიგურირებს ჰორიზონტალური განზომი-  
ლების კიდევ ერთი სივრცული ორიენტირი, რომელთან მიმართე-  
ბაშიც სოფლის რიგითი შვილისა თუ სახელმობხვეჭილი მოყმის მე-  
ომრული პოტენციალის აქცენტირება და „გამოცდა“ ხდება ხოლმე.  
ესაა **„ნაპირის ადგილი“**, სასაზღვრო ზოლი, იოანე საბანისძის  
ტერმინოლოგიით — **„ყურე ქუეყანისა“**, სადაც ყოველთვის მეტია

მტრის შემოსვლისა და მოულოდნელი გამოჩენის ალბათობა, ვიდრე სხვაგან, აქედან მეტნაკლებად დაშორებულ ადგილებში.

მენაპირეებს, ანუ მათ, ვინც საზღვართან ახლო ცხოვრობს, მუდმივი მღვიძარება და მზაობა მართებთ, ავისმოსურნეთა ფეხმა რომ არ გადათელოს და გააუმინდუროს მათი მიწა-წყალი... „ნაპირის ადგილის“ მკვიდრობა ის საპატიო სტატუსია, კანონიერი თავმალლობის უფლებას რომ ანიჭებს მის მქონეს:

**ნაპირის ადგილისანი** თავს ხალხში აღარ სთვლიანა...

ხევსურეთის სოფლებიდან „ნაპირის ადგილად“ ითვლებოდა (და ითვლება) **„შულღნაუგები“**, **„ბეგენგორივით საქები“** შატილი:

დაჯავრებულეჲ ქისტები კბილით ნაპირს ხვრენ ქვისასა:  
ემუქრებიან შატილსა, ადგილსა ნაპირისასა...

ასეთივე იყო (და არის) ჯუთა:

ჯუთავ, ნაპირის ადგილო, სათავეჲ ჳევის წყლისაო,  
მირგვლივ გხვევიან ჭიუხნი, ნიავს გიბერვენ გრილსაო...

**„მენაპირეობა“**, ფაქტობრივი მონაცემებით, უფრო ფართო ტერიტორიულ მასშტაბებსაც წვდება და გარშემოიწერს. თავისი ამჟამიერი ყოფით თუ პოტენციურად მენაპირეა ყველა კუთხე, რომელიც სხვა ქვეყნის, მისადმი მტრულად განწყობილი სხვა ეთნოსისა თუ სახელმწიფოს მეზობლად მდებარეობს... როგორც ჩეჩენი მკვლევარი სულეიმანოვი მიუთითებს, სიტყვა **„ხევსური“** ეტიმოლოგიურად ნახურ სამყაროსთანაა დაკავშირებული და მათ ენაზე **„მონაპირე მცველს“** ნიშნავს.

ისევე, როგორც მთიელ ტომთა შორის ხევი და თუშეთი, ხევსურეთიც მესაზღვრე, მენაპირე, სამშობლოს ტერიტორიული მთლიანობის მცველი კუთხე იყო ოდითგან. ეთნოგრაფიული ნარკვევის **„ხევსურები“** ვარიანტებსა და შენიშვნებში ვაჟა-ფშაველას წერს: **„...ხევსურები არიან ძველის-ძველნი ქართველნი, ძველადვე დასახლებულნი, შემოხიზნულნი ამ კლდიანს ადგილებში. უფრო დასარწმუნებელი ის არის, რომ ხევსურები თვით ივერიის მეფეებისაგან იყვნენ დასახლებულნი საზღვრების გასამაგრებლად...“**

ერთ ლექსში ვკითხულობთ:

**ნაპირის ადგილისათა** უქრის ლემადის ქარია.

ორაზროვანი ნათქვამია. „ლემადის ქარი“ ცივი, წვიმა — ნისლნარევი ქარია და თუკი სადმე ქრის ამსოფლიური სიმშვიდის დამანგრეველი აშარი ქარი, ქრის, უპირველეს ყოვლისა, იქ, სადაც უწყვეტია შიში ბოროტი თუ სულაც ბესტიალური ძალების გააქტიურებისა და გამოჩენისა.

მენაპირეებისთვის (შდრ. „ვეფხისტყაოსანი“: „...ვილაშქრო და ვინაპირო...“), ვინაიდან წამის-წამ მონინალმდეგებთან პირისპირ შეყრასა და შებმას უმზადებდათ განგება, ყველაზე მეტად კარგი იარაღი ფასობდა... შეუძლებელი იყო შიშველი ხელით მომხედურის მოგერიება. ბრძოლაში ჩაბმული ვაჟკაცის მშველელსა და ნუგეშს ხმალი და ხანჯალი წარმოადგენდა. ხვარასნული თუ ხალიბური რკინა იყო უჭკოთა მწარე წამალი და დამჭკვიანებელი... და ეს იმ დრომდე, ვიდრე უანდრეზო რამ მოხდებოდა — სანამ „ჩოთქისა“ და „არშინის“ გვერდით მიუჩენდნენ ადგილს სამჭედლოებში ნანროთობსა და ომის ველზე ნანურთნ მეხისპირულებს...

უცნობი ფშაველი მელექსე ამბობს:

სალექსოდ გენუკვებოდი ხანჯარსა შავლხალისასა, —  
იმით მინდოდა ხანჯარი, ადგილს ორ ნაპირისასა...

მელექსის უკმაყოფილება და საყვედური, გამოთქმული შიოლა ლუდუშაურის მიმართ, გამონვეულია იმით, რომ აჩხოტის დესპოტმა ბატონმა ჯერ ცხენის, ხოლო შემდეგ მშვილდ-ისრის წართმევა დაუპირა „ნაპირის ადგილში“ მცხოვრებ მთრეხელს:

მშვილდ თაოდ უნდა მთრეხელსა ნაპირის ადგილისასა...

„გმირისად იარაღისა აყრა სიკვდილთან სწორია“ (ვაჟა) და მთრეხელის მოთმინების ფილააც აივსო: მისმა ნასროლმა ისარმა შიოლას ბეჭებში გაიარა!...

მთრეხელი მორჩილად და უბრძოლველად ვერ დათმობდა იმას, რაც თემ-სოფლის ნაპირ-ყურთა დასაცავად და გასამგრებლად ჭირდებოდა.

ასე რომ „ნაპირის ადგილიც“ სამამაცო, „ვეშაგთა“ სადგომი, მათი აქტიური ყურადღების ორბიტში მოქცეული ადგილია და აქ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ქალ-დიაცების ჭაჭანებაც არაა...

ძველი ეპოქების სჯულმდებნი მდებრთა ადგილს ვერ ხედავდნენ საომარ ბატალიებში, მეტიც, მამულის დაცვას ზვარაკად შეწირულ ქალთა მიმართაც კი ყოვლად საგმობ, გაუმართლებელ, გულუტკივარ დამოკიდებულებას იჩენდნენ. მთიულეთის იურიდიულ-უფლებრივი ნორმების შემცველ განაჩენში „ძეგლის დადება გიორგი ბრწყინვალის მიერ“ (შედგენილია 1325-1338 წ.წ.) წერია: **„თუ დიაცი მეომრად იყოს და აბჯარი ჰქონდეს და მოკვდეს, გაცუდდეს მის დიაცის სახელი...“**

სქესთა შორის საარსებო გარემოს დაყოფა-დასამანების შორეულ ანალოგად იკვეთება ძველ ბერძნულ ქალაქ-სახელმწიფოებში დამკვიდრებული პრაქტიკა, რაც სივრცის ორ ნაწილად — საზოგადო და პრივატულ სივრცეებად — გამიჯვნას გულისხმობდა. პოლისმა მამაკაცი საზოგადო, ხოლო ქალი საოჯახო სივრცეს

მიაკუთვნა და ეს მკვეთრი ურთიერთმიმართება, როგორც ქეთევან ნადარეიშვილი აღნიშნავს ევრიპიდეს იფიგენიაზე საუბრისას, ბუნებრივად აისახა მათ გენდერულ როლებზეც („ლიტერატურული ძიებანი“, XXX, 2009, გვ. 152): იფიგენია მამრობით ღირებულებებს აღიარებს, იცავს და თვლის, რომ მამაკაცების სიცოცხლე უფრო ფასეული და უპირატესია, ვიდრე ქალებისა...

კოსმოგონიური თვალთახედვით გარემოს აღქმისა და შეფასების პროცესში კონცეპტუალური მნიშვნელობა ენიჭება „ზეს“ და „ქვეს“ ურთიერთმიმართებას.\* ანალოგიური მოვლენის მონმენი ვართ ჰორიზონტალური ჭრილის დიფერენცირებულად გააზრებისას. აქ მკაფიოდ ვლინდება მწერლურ პრაქტიკაში კარგად ნაცნობი ე. ნ. სივრცული დიქტომია: „შინა“ და „გარე“, გამომდინარე მათი დიამეტრალურად განსხვავებული მახასიათებლებიდან, ისევე უპირისპირდება ერთმანეთს, როგორც „ზემო“ და „ქვემო“. „შინა“ კეთილი, მონესრიგებული, კულტურული სოციუმის საბინადრო ადგილია, ხოლო „გარე“ ველური, აუთვისებელი სივრცეა, სადაც ქაოსი მეფობს და უცხო, საშიში, არანათესავი სოციალური ჯგუფები, დემონური ძალები და გარეული ცხოველები ბინადრობენ (ირ. სურგულაძე)...

მოვლენათა ცვლის და განვითარების ლოგიკით, სახლიდან დილაბინდზე გარეთ გასული მოყმე მშვილდის ბანარევით მოზიდული და ცდის დაუმცხრალი ჟინით ატანილია, ხოლო უკან შემოქცეულს, არცთუ იშვიათად, ალუდა ქეთელაურის დარად, „გულით ნადენი შავი ნისლები“ უფარავს სახეს.

გორიდან დაბლა დაშვების პოეტური ხატის სემანტიკური შინაარსი შესანიშნავად მოეხსენებოდა ვაჟა-ფშაველას. ამიტომაც აკონკრეტებს სხვა დროს დავლათიანი შატილიონის მოძრაობის ტოპოგრაფიულ დეტალს:

ყმა მოდიოდა გორი-გორ,  
არ ეწონება თავიო...

ხალხურ ლექსში „ჩამო“ და „მო“ პრეფიქსების გამოისობით სრულიად გარკვეული ინფორმაცია გვეძლევა განბილებული, შერცხვენილი თუ ხელმოცარული გმირის სივრცულ ორიენტაციაზე და, შესაბამისად, მის გულთხელობასა და „ქალისპირობაზე“.

\* არათუ კაცისთვის, სულიერი არსებისთვის, მისი სახმარი იარაღისთვისაც საპატიო, გამოსაჩენი, სარიოშოდან შეძლებისდაგვარად დაშორებული ადგილი იყო გათვალისწინებული სახლის შიდა სივრცულ სტრუქტურაში. ამ წესისა და ტრადიციის ანარეკლია მსუბუქი იუმორით შეფერილი სიტყვები, ვაჟას მელია-სერეფენია რომ ეუბნება ხვად მელას — როსტომელას: „...ხევსურს შინ არ უშვებდნენ და ის კი გაიძახოდა: „ფარ-ხმალი ზემო თაროს დამიკიდეთო!...“

გმირის (ზოგჯერ — ანტიგმირის) მოძრაობის ვექტორი, სვლა აღმა თუ დაღმა მიმართულებით, თავისთავად, ზედმეტი განმარტებისა და ახსნა-კომენტარის გარეშეც გასაგებად გვაუნწყებს მისი გარჯისა და დამსახურების ხვედრით წილს სავაჟკაცო სარბიელზე; მკაფიოდ გვეუბნება, მამრთა რომელ კატეგორიას განეკუთვნება: ვისაც ქორნილივით უხაროდა და ალაღებდა ომში „ჩასვლა“ (**„ომში ჩავედეს ახლები, წკება ამადის ხმლისაო...“**) თუ იმას, ვისაც მტრის ხსენება გულში შიშს უგდებდა და დაფოლტებულნი, ველობა-ლაშქრობიდან გამოქცეული, სივრცის ჰეროიკული ნაწილიდან თავდაღწეული ლამაზი **„დიაცის უბეს“** ეფარებოდა... **„წინ“** და **„ზე“** მიმართულებით გადანაცვლება მეომრულ სიმამაცეს ესატყვისება, ხოლო **„უკან“** და **„ქვე“** გმირის გადაადგილება სიქველის ქრობისა და სიმხდალის თავისებური პოეტური მეტაფორაა:

**ჩამორბის** კოკლათის გორა, თვალშურთხო, შენი ქმარო,  
მისცენით ბეჭ-სახეხავნი, გააბზორიალოს ტარიო,  
საბუჩეს ჩარდახ აუგეთ, გააზდენეთ ქალიო...

.....  
მადლის ქედზე **ჩამორბის** კურკუმულთ ქალის ქმარია:  
ჩამაასვინეთ ქალეზჩი, ჩამოუნნოდეთ თმანია...

გმირის გამარადისებული ნადილი, სახელს მიუმატოს სახელი, სხვა რა არის, თუ არა გაუცნობიერებელი ბაძვა ღვთაებად-ქცევის გზაზე შემდგარი მითიური გმირებისა, რომელთაც უთვლელი მადლი და სიკეთე მიენერებათ ხალხურ ლექსებსა თუ პროზაულ ტექსტებში... „ბაძვა“ ის ცნებაა, რომელსაც სათავე ნეოპლატონიზმში ეძებნება და რომლის **„ონტოლოგიური საფუძველი არსის საფეხურთა ერთიანობაა, კერძოდ, ქვედა საფეხურის მონაწილეობა ზედაში. ამიტომ ბაძვა გულისხმობს ქვემოდან ზემოთ მიმართებას...“**

ბაძვის ამგვარი გაგება, ინტერპრეტირებული ღია კარიჭამვილის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში დაბალი და საზეო მიჯნურობათა ურთიერთმიმართების ასახსნელად, ბუნებრივად ესადაგება მთის ხალხური პოეზიის „მემეტეთა“ მუდამდლიური სწრაფვის არსსა და ხასიათს: ისინიც ხომ, ნებით თუ უნებლიედ, იმ უწყვეტი პროგრესული პროცესის თანამონაწილეებად გვევლინებიან, რომელიც ყოფითობის რუტინული ერთფეროვნებიდან ადამიანის თუნდაც ერთი ადლით ზემოთ ასვლას, ლევიტაციის უიშვიათეს უნართან ზიარებას, მოკლედ რომ ვთქვათ, პიროვნულ ამაღლებას გულისხმობს...

.....  
მცირე ბელეტრისტული გადახვევა — ნაწყვეტი მაკა ჯოხადის მოთხრობიდან „ბიჭი შოკოლადით“: „...ვინც მე მიცნობდა, ვი-



საც მე მოვწონდი, ვისაც ვუყვარდი ან კიდევ ვინც მე მომწონდა, ვისაც მე ვიცნობდი, ყველა ცდილობდა დიდ **სიმაღლეზე** ელაპარაკა. ცდილობდა და ლაპარაკობდა. ლაპარაკობდა ზოგადად. იმდენად ზოგადად, რომ მათი სიტყვების ოკეანედან ერთი წვეთის ციმციმიც კი აღარ მახსოვს. ისინი ყოველთვის **ზევიდან** ლაპარაკობდნენ, ჩემი მხრის და თავის **ზემოდან**, უფრო „თავმდაბალნი“ ჩემს გასწვრივ, ჩემტოლად ლაპარაკობდნენ.

მოხვედი შენ და, იცი, როგორ მოხვედი. **ზევიდან** არა, ციდან არა, **მინიდან** მოხვედი, იიდან მოხვედი, **ტერფიდან** მოხვედი და საუბარიც **ტერფიდან** დამიწყე, **ზემოთ** ამოსვლა არც გიფიქრია. უბრალოდ, ჯიბეში ხელჩანყობილი იდექი და საუბრობდი. რალაც-ნაირად დავუგდე ყური შენს საუბარს, აღარ მახსოვს, როგორ დავუგდე და მივხვდი, რას ნიშნავს „მუხა დიდი ყვავილია“. **ტერფიდან** დამიწყე საუბარი და ალბათ ამიტომ გაფრინდი **ცისკენ**. ღმერთო ჩემო, როგორ **მაღალი** გახდი!..“

კაი ყმათა და პიროფლიანთა, „დლიანთა“, ბძნადმოუბარ მოხუცთა და მახსოვარ, კითხულ კაცთა ძლიერი კულტის ნიშნებით დადამლულ მაღალი რანგის ხალხურ პოეზიაში ძალზე იშვიათია ქრისტიანული თავმდაბლობის, პირადი უღირსობის, ბრალეულობის, ცოდვილობისა თუ მონანიების მაგალითები. აქ ყველაფერი ჰეროიკულად მკაცრია და ლაკონიურად ჩამონაკვეთული: სუბორდინაციის დაუნერელი წესიც და შურისგება — სისხლისძიების სავალდებულო ნორმაც, ქალ-ვაჟს შორის გავლებული საბედისწერო ზღვარიც და თვითეული მათგანის კუთვნილი ალაგიც საცხოვრებელ სახლსა თუ სოციუმის საარსებო სივრცეში...

მაგრამ, ბედნიერ გამონაკლისთა სახით, მთიელთა შორის იყვნენ ისეთებიც, რომელთაც უსიტყვოდ ესმოდათ ფასდაუდებელი მნიშვნელობა ადამიანური ურთიერთდანილობისა, დათმობისა, მიმტევებლობისა და თავიანთი ჯვარსახოვანი ცხოვრებით ვერტიკალზე უფალთან, ხოლო ჰორიზონტალურ ქრილში ადამიანებთან ამყარებდნენ საღ სულიერ კავშირს...

სწორედ ასეთი ზნისა და მრწამსის მქონე პიროვნების ნათქვამად უნდა ვიგუღვოთ ერთი პატარა, მდინარის ნალოკ მოღურჯო ქვასავით მკვრივი და უბზარო ლექსი, ძალზე სახიერად რომ ეხმიანება და, გარკვეულწილად, პასუხობს კიდევ ადამის მოდგმისთვის მისი გაჩენის დღიდან თავის ტკივილად ქცეულ ერთ „უმარტივეს“ კითხვას: როგორი უნდა იყოს ინდივიდისა და სოფლის (თემის, საზოგადოების...) ურთიერთდამოკიდებულება:

მე **სოფლის თავსა** ვესახლე და არ **სოფელი ჩემს თავსა**,  
სოფელი კარგად მთავსობდა თუ მე სოფელი მეთავსა,  
რასაც სოფლისთვის ვფიქრობდი, ნინ-ნინ მოვიდა ჩემს თავსა.

## ილიაზდის მერცხლები

ჩვენი პროფესიის ადამიანებისათვის კარგადაა ცნობილი წერის უცნაური იმპულსი, რომელსაც პირობითად „მასალის ზენოლით გამოწვეული ჰიპნოზირება“ შეიძლება ვუწოდოთ. ეს თავისებური სასტარტო მდგომარეობაა, როდესაც სრულიად ახალი ინფორმაცია თუ კარგად ნაცნობი ფაქტების ნიჭიერი გადალაგებინტერპრეტაცია, მოულოდნელად ფოკუსირებული დეტალი თუ „უხილავი ხელის“ მიერ მოწვდილი კარგი წიგნი „საეჭვო“ თანმიმდევრობით ემთხვევა ხოლმე ერთმანეთს და გაიძულებს წერო. ასე მოხდა ჩემს შემთხვევაშიც: მე-20 საუკუნის 20-იანი წლების სოციო-კულტურულ პროცესებზე მუშაობისას, როდესაც ქართული მოდერნიზმ-ავანგარდიზმის უჩვეულო სინთეზში საფუძვლიანად ვცდილობდი გარკვევას, TV „კულტურაზე“ თვალი მოვკარი ფრაგმენტს გადაცემის, როგორც შემდეგ გაირკვა, მეორე ნაწილიდან, რომელიც რუსული ავანგარდიზმის ერთ-ერთ თეორეტიკოსსა და თვალსაჩინო წარმომადგენელს ილია ზდანევიჩს, იგივე ილიაზდს, ეძღვნებოდა. კადრში ჩანდა მისი გერი, ელენ დუარის ვაჟი, რომელიც საფრანგეთის სამხრეთით, კანთან ახლოს მდებარე შუასაუკუნეების ფრანგულ სოფელში, მამინაცვლისეული საზაფხულო სახლის ფანჯარასთან იდგა და გვიამბობდა ილიაზდის მიერ საგანგებოდ შერჩეული იმ ლანდშაფტის შესახებ, რომელიც მას მშობლიურ საქართველოს აგონებდა. განსაკუთრებული აქცენტი გაკეთდა მერცხალზე. ამ პატარა მამაც ჩიტს ერთ ზაფხულს ნისკარტით შემოუმტვრევია სარკმელი და მასპინძლის საძინებელ ოთახში ბუდე გაუშენებია. ილიაზდმა თურმე აღარ ისურვა სარკმლის გამოცვლა, რაც ერთგვარი ნიშანი აღმოჩნდა მერცხლისათვის (თუ მისი შთამომავლობისათვის), რომ ყოველ მომდევნო ზაფხულს იმავე გზით შემოეღნია ოთახში და მისთვის(თუ მათთვის) ჩვეული ერთგულებით ბუდე ეშენებინა. მერცხლისა და მთების (ისინი, მართლაც, შთამბეჭდავად მოჩანდნენ სახლის უკან გაშლილ ვრცელ ჰორიზონტზე) საკმაოდ გამჭვირვალე სიმბოლიკამ, რომელიც ძალდაუტანებლად ასოცირდება მშობლიური ქვეყნიდან სამუდამოდ წასული კაცის მონატრებებთან, ჩემზე მოსალოდნელზე მეტი შთაბეჭდილება მოახდინა, იმდენად, რომ Youtube-ის საშუალებით გადაცემათა არქივში საგანგებოდ მოვიძიე სრული ვარიანტი და ინტერესით ვუყურე. რუს მაცურებელზე ორიენტირებულ ამ ფილმში, სადაც ილიაზდის შემოქმედების აღიარებული მკვლევარი რეჟის გეიროც მონაწილეობს (იქ საგანგებოდ არაფერი თქმულა

ილიაზდის ქართულ ფესვებზე, ან თბილისთან მის ურთიერთობაზე), ქართული თემა სწორედ ბ-ნ დიუარს შემოაქვს. სისადავე, რითაც ეს კეთდება, ახდენს ზედმინევიანით ზუსტ რეტროსპექტივას იმ განწყობა-მონდომებისა, რითაც, ალბათ, მრავლისმნახველი ილიაზდი, ქრონიკული ავანგარდისტი და პოეტი-ორკესტრი (სხვათა შორის, დაახლოებით ასე -- ორკესტრალურ მხატვრობად აფასებდნენ 20-იანი წლების ტფილისში მისი ძმის, მხატვარ კირილე ზდანევიჩის ნამუშევრებს) ახლობლებისათვის საქართველოს ექსკუზიურობის დამტკიცებას ესწრაფვოდა.

მაშინვე წარმოსახვაში გაჩნდა სრულიად ლოგიკური და იმავდროულად ტრაგიკული პარალელიც საქართველოში (და გნებავთ, რუსეთშიც) დარჩენილ მის ლიტერატურულ თანამოძმებთან, რომლებსაც „ცხოვრებით ამგვარი დახუნძვლის“ და რაც მთავარია, „შთავგონების დავაჟუკაციების“ ნაცვლად ჩკ-ას ინტრიგათა ქსელში გაბმა ან მის ჯურღმულებში წამებით სიკვდილი ერგოთ (ზემოთ უკვე ნახსენები კ. ზდანევიჩი ფიზიკურ განადგურებას გადაურჩა, თუმცა ომისშემდგომი რეპრესიების მსხვერპლი მაინც გახდა: 1949-57 წლებში იგი ვორკუტაში იქნა გადასახლებული).

საგანგებოდ ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ მიმართულებით მსჯელობისას არ უნდა დაგვავიწყდეს, ვისზე ვსაუბრობთ. „მოგონებათა სახარინი“, როგორი ხარისხისაც არ უნდა იყოს იგი, ყველაზე ნაკლებად სწორედ ილიაზდს უხდება. უფრო სწორად, შეუსაბამოა მის ცხოვრებისეულ ფილოსოფიასთან ამ ჟანრის სტილისტიკის ტრადიციული გაგებით. მე-20 საუკუნის დასაწყისში ფუტურისმიტა და მარინეტიტა გატაცებული ახალგაზრდა ილია ზდანევიჩი, თბილისის გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ, 1913 წელს, პეტერბურგის იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლის პერიოდში, ერთ-ერთ თავყრილობაზე წარმოადგენს სკანდალურ პერფორმანსს — თემაზე: „ამერიკული ბაშმაკი ვენერა მილოსელზე მშვენიერია“, რითაც ფუტურისტული ესთეტიკის ნამდვილ კომენტატორად, „ლიტერატურაში ფსიქიკის რევოლუციისა“ და „მოდერნის კანონიკაში გადატრიალების“ ამ უჩვეულო მოვლენის ერთ-ერთ აქტიურ ავტორად იქცევა. „ობივატელის გამამწარებელი“ ეს ფრაზა იმავე ვენერა მილოსელთან შედარებით ავტომობილის უპირატესობის დამადასტურებელი მარინეტიტისეული თეზის მიბაძვა იყო, თუმცა ავანგარდისტ-ფუტურისტებისათვის აქტუალური მინის, რეალობისა და დროისაგან გათავისუფლების ნიშნით. საგულისხმოა, რომ ილიაზდი იმთავითვე პრინციპულად შეენინაღმდეგა იმ ფაქტს, რომ რუსეთში ახალი ხელოვნების ისტორიის განხილვას დროში ცდილობდნენ, მაშინ, როდესაც „კულტურული ისტორია, სოციალურისაგან განსხვავებით, არა დროში, არამედ სივრცეში ხორციელდება“.

ძმები ზდანევიჩები, მას შემდეგ, რაც 1912 წელს, ფიროსმანს „ალმოაჩენენ“ (ამაზე საგანგებოდ ქვემოთ ვისაუბრებთ), „მარინეტიზე უფრო ფუტურისტულ რუსეთში“ მკვიდრდებიან, თუმცა არც ისე დიდი ხნით. რევოლუცია, რუსი ინტელიგენციის მნიშვნელოვან ნაწილთან ერთად, რომელსაც თ. პაიჭაძე თავის მრავალმხრივ საყურადღებო ნერილში „ფსიქიკის რევოლუციიდან — ფუტურისტულ ლამეებამდე“ (2008-09 წ.წ. საერთ. სიმპ. მასალები, ნან. 1) „ინტელექტუალურ ემიგრაციასაც“ უწოდებს, მათი ტფილისში გადმოსვლის მიზეზად და მათივე ავანგარდისტობის სერიოზულ გამოცდად იქცევა (მაშინდელ ტფილისში არა მარტო ავანგარდისტული ხელოვნების სხვადასხვა ფორმები თანაარსებობენ, არამედ გ. გურჯიევის მიერ დაარსებული თანამედროვე ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ინსტიტუტიც ფუნქციონირებს). არაორდინალური მოაზროვნის, სამწუხაროდ, ადრე გარდაცვლილი ჩვენი კოლეგის, მიხეილ ქურდიანის მტკიცებით (ახლა „მასალის ზენოლის“ პრინციპით სწორედ მის 1995 წელს დაცულ სადისერტაციო ნაშრომს ჩავუღრმავდი) ამ გამოცდას რუსული ფუტურიზმის რადიკალური ფრთა (ი. ზდანევიჩი, ა. კრუჩონიხი, დ. ბურლიუკი), თ. პაიჭაძეს დეფინიციით კი „მაქსიმალისტური ავანგარდიზმი“ წარმატებით აბარებს. სწორედ მათ, თავად რუსეთში სხვა გზით წასული ფუტურიზმისგან (ვ. მაიაკოვსკი, ვ. კამენსკი, ნ. ასეევი, ბ. პასტერნაკი) განსხვავებით, მემარცხენეობის იდეას არ უღალატეს. უთუოდ ამას, ან უფრო მეტს გულისხმობდა თვით ილიაზდიც, როდესაც ემიგრაციაში დაწერილი თავისი რომანის „ფოლოსოფიის“ (ამ და განსაკუთრებით რომან „ალფრთოვანებაზე“ ორიოდ სიტყვას კიდევ ვიტყვით) ხელნაწერს შემდეგი მინაწერი გაუკეთა: „ილიაზდი ხელოვნების მოყვარულია. ყველაფერს, რასაც კი იგი ეხება, სილამაზედ აქცევს, მაიაკოვსკი კი — რევოლუციად...“ სხვათა შორის, მ. ქურდიანმა ერთ-ერთმა პირველმა სიღრმისეულად იკვლია მე-20 საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ფორმირების პროცესები. 80-იანი წლების დასაწყისში იგი უკვე აქვეყნებს თავისი პირველი კვლევების შედეგებს. ამასთან კერძო საუბრებსა და საჯარო ლექციებში სრულად აყალიბებს იმ დებულებებს, რომლებიც ათიოდე წლის შემდეგ გამოქვეყნებულ ნაშრომში იქნა გადმოტანილი. ფაქტობრივად, მ. ქურდიანმა პროფ. ს. ჭილაიას ფრთხილი საუბრების შემდეგ, ჩვენ, მაშინ სრულიად ახალგაზრდა ლიტერატორებს, ქართული მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმის დეტერმინაციის თამამი და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ვრცელი ლიტერატურული კონტექსტით არგუმენტირებული ვერსიები შემოგვთავაზა. იგი, მართლაც რომ, კულტურტრეგერული პათოსით ამტკიცებდა, რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისში, ქართული ესთეტიური კულტურის პრაქტიკულად არარსე-

ბობის პირობებში (ვაჟას ეს არ ეხებაო, ხაზგასმით აღნიშნავდა), იმის გამო, რომ „ქართული ლექსის მეტრული რეპერტუარი მინიმუმამდე იყო დაყვანილი, სიტყვა კი ქართულ პოეზიაში საკომუნიკაციო ფუნქციით გამოიყენებოდა“, მონოდებით ავანგარდისტებმა (აქ კი „ცისფერყანწელებს“ გულისხმობდა), არსებული კონტექსტით პროვოცირებულებმა, მოდერნიზმის ქადაგება დაიწყეს. „ცისფერი ყანწების“ მანიფესტში შედგა დროებითი ზავი მოდერნიზმსა და ავანგარდიზმს შორის. ამდენად, ქართულ ავანგარდიზმს განვითარების პროავანგარდისტული სტადია ჰქონდა. სხვა არაერთი თავისებურებაც გამოკვეთა. მაგალითად, ის, რომ ფუტურიზმი საქართველოში არა კლასიკური ფორმით, არამედ პირუკუ განვითარდა, ანუ დაიწყო დამამთავრებელი ფაზით – დადაიზმით და სხვ. საკითხის ამგვარი რეზიუმირებით, ცხადია, სულაც არ ამცრობდა მოდერნისტულ თეორიასა და პრაქტიკას, „ცისფერყანწელთა“ როლს, პირიქით, ასკვნიდა, რომ მათი მოღვაწეობით, „სულ რაღაც ოთხი წლის განმავლობაში (1916-1920) ქართულ პოეზიაში მოხდა რადიკალური გარდატეხა, ქართულმა პოეტურმა კულტურამ წარმოუდგენელი თვისობრივი ნახტომი გააკეთა და თანამედროვეობის მონინავე ლიტერატურებს ამოუდგა მხარში“. რაც შეეხება „ცისფერყანწელთა“ „გენეტიურ“ ავანგარდისტობას, ამასთან დაკავშირებით მიხ. ქურდიანს ერთი ცნობილი ლიტერატურული ფაქტი მოჰყავს. 1926 წელს მწერალთა პირველ ყრილობაზე, რომელსაც ჯერ კიდევ საზოგადოების წინაშე ლიბერალიზმის მანტიით მოსილი ბოლშევიკები კურირებდნენ, ქართული ფუტურიზმის ლიდერმა ს. ჩიქოვანმა ბრალდება წაუყენა „ცისფერყანწელებს“, რომ მათ უკანასკნელი წლების მანძილზე არაფერი ღირებული შეექმნათ ქართული მწერლობაში, რასაც პ. იაშვილის საგულისხმო რეპლიკა მოჰყვა: ცდებით, ჩვენ მივეციტ ქართულ მწერლობას ფუტურისტები. ამდენად, ზდანევიჩებმა, ილიამ — უპირატესად პოეტმა, კირილემ კი — მხატვარმა უჩვეულო ეკლექტიზმით გააყენებინა, ამასთან ლამის მულტიკულტურულ და ხელოვნების ექსპერიმენტულობის თვალსაზრისით, საგრძნობლად აქტივიზებულ 1918-20 წლების ტფილისში, საკუთარ ფუტურისტულ-დადაისტურ თუ კუბისტურ ნოვაციათა (დამოუკიდებლობის გამოცხდებამდე ერთი წლით ადრე, 1917 წელს, ი. ზდანევიჩი ი. ტერენტიევთან, ა. კრუჩინიხთან და ძმასთან, კ. ზდანევიჩთან ერთად აარსებს ჯგუფს „ფუტურისტების სინდიკატი“ და ახალ პოეტურ სკოლას „უნივერსიტეტი 41“<sup>10</sup>, რაც ფუტურიზმიდან მისი ყველაზე რადიკალური ფრთისაკენ, დადასკენ, გადახრას მოასწავებს) მაპროვოცირებელი ეს და სხვა ტენდენციები, ცხადია, დაინახეს და შეაფასეს. ამიტომაც ფუტურიზმის პირველი პროპაგანდისტი, ფუტურისტული „ზაუმური პენტალოგის“ (ადრინდელი

ტექსტები და დრამები ციკლიდან „ასლააბლიჩია“) შემქმნელი ილიაზდი და კუბოფუტურისტი მხატვარი კირილე ზდანევიჩი, რომლის ადრეულ ტილოებზე სეზანის გავლენაც იგრძნობოდა, ქართველ პოეტთა კრებულთან კამათობენ, თუმცა შემოქმედებითად თანამშრომლობენ და თანაარსებობენ. ამიტომაც მათ არ ჰქონიათ ჩვენი, ცენტრთან შედარებით პერიფერიული, კულტურის ევროპულ ორიენტაციაზე ისეთი რეაქცია, როგორც, ვთქვათ, 1920 წელს სტუმრად ჩამოსულ ო. მანდელშტამს ჰქონდა, რომელმაც ეჭვი გამოთქვა ისეთი ბუნებრივი ფაქტორის, როგორცაა „რუსული პოეზიის ალთქმულ ქვეყნად არა სომხეთის, არამედ საქართველოს მოვლინება“ (ო. მანდელშტამი „ზოგი რამ ქართული ხელოვნების შესახებ“). „ცისფერყანწელების“ მენტორობით გაღიზიანებულმა ამ დიდმა რუსმა პოეტმა ქართული კულტურა ორნამენტულ კულტურათა ტიპად აღიარა (გამონაკლისი აქაც, სავსებით მართებულად, ისევ ვაჟასთვის იქნა დაშვებული). მისი ორიგინალობა კი დასავლეთისა და აღმოსავლეთის უნიკალურ „მონღელებში“ და არა ევროპეიზმის „შიშველ დეკლარირებაში“ დაინახა, რაც, როგორც იგივე მანდელშტამი მიანიშნებდა, უპირატესად „პიკასოს მიერ ოდესღაც გარკვეული მნიშვნელობით დამსხვრეული ვიოლინოს ფრაგმენტებით თავმოწონებაში“ გამოიხატებოდა. დღევანდელ რეალიათა კონტექსტში ქართული და სხვა კულტურების „შუალედურობის“ იდეისაგან არც ისე დაშორებული ჩანს თვით ილიაზდი და ჯერ კიდევ 1913 წელს გაჩენილი მისი „ვსიოჩესტვოს“ იდეა, რომელიც ხელოვნებაში ინვარიანტულობის პრინციპის კულტივირებას, ამასთან ილიაზდისავე „დეკლასიურობას, ინტერნაციონალობას“ და გამომსახველობით სამშუალებათა ორკესტრალობას ეფუძნება.

ამ საკითხთან აქამდე არსებულ ჩემს ინფორმაციულობას ავსებს „უხილავი ხელით“ (სინამდვილეში იგი ჩემს ახლობელს, ლიტერატურის მუზეუმის თანამშრომელს, ნ. კობალაძეს ეკუთვნის) და თანაც „დროზე“ მონოდებული ნიგნები: 2008 წელს მოსკოვში გამოცემული ილია ზდანევიჩის ნაწარმოებთა პირველი კომენტირებული 800 გვერდიანი რჩეული, „ფუტურისტის ფილოსოფია და ზაუმური დრამები“ — უნიკალური საილუსტრაციო მასალით, ზემოთ უკვე ნახსენები რ. გეიროს დახვეწილი წინასიტყვაობით და გიორგი კაკაბაძის დოკუმენტური რომანი „ფიროსმანი“ (2010), რომელმაც ავტორის მიერ ზუსტად მოძებნილი ფორმის სამშუალებით დაუბრკოლებლად მამოგზაურა საუკუნეთა მიჯნის ტფილისის სოციო-კულტურულ სივრცეში. აი, რას წერს რ. გეირო „ვსიოჩესტვოსა“ და ი. ზდანევიჩის შემოქმედებაში ამ იდეის განუწყვეტელი „რეციდივების“ გამო: მცდარ შეხედულებას ი. ზდანევიჩის პოეტური ნიჰილიზმის შესახებ არღვევს მისი დაუცხრომელი სურვილი

დაძლიოს დროის კონცეპტი სხვადასხვა ეპოქებში, სხვადასხვა ხალხების მიერ შექმნილი ხელოვნების ენის მუდმივი თანადროულობის აქცენტებით. ამით იგი წვდება ხელოვნებაში არსებული იმ უცვლელი სიდიადის კრიტერიუმს, თავისებურ ინვარიანტს, რომელიც გამორიცხავს „ნოვატორულია“ და „ძველის“ მარტივ დიფერენცირებას, ამასთან უარყოფს ავანგარდის, როგორც წყვეტის, გაგებას გამორიცხავს და დროის ფასეულობის ანულირებას ეფუძნება (ციტატის პერიფრაზის დასასრული — ნ. კ.). ამიტომაც ილიაზდის 30-40-იან წლებში შექმნილ რომანებში ძალდაუტანებლად თანაარსებობს გადაძახილები კავკასიურ მითებთან, ბერძნულ ეპოსთან (ამაზე თვით მისი ფსევდონიმი, ილიაზდი, მეტყველებს), გოგოლის, დოსტოევსკის, ლესკოვის თუ მარინეტის „ფუტურისტ მაფარკას“ ძირითად კონცეფციებთან. რუსულ-ქართული ავანგარდიზმის მკვლევრის, ვენეციის უნივერსიტეტის პროფესორის, ლუიჯი მაგაროტოს დაკვირვებით, ილიაზდის ამგვარი ჰეტეროგენული გახსნილობის შესახებ უნდა ითქვას, რომ მან „დროისა და სივრცის ბარიერები დაამსხვრია და უკუდეგანო ტერიტორიები მოიარა... იყო მაძიებელი, გარკვეული მიჯნის ცენტრი და ყოველთვის ახალი განზომილებებისკენ ილტვოდა“. ღირსშესანიშნავი ზაუმური პოეტური თამაშების დროსაც კი, რომელსაც „ჩოხიანი დადაისტი“, ქართული დადას პირველი მანიფესტის ავტორი (დაინწერა 1923 წელს, პირველად კი 80-იან წლებში მ. ქურდიანმა გამოაქვეყნა) ტ. ტაბიძე „ენასა და გონებასთან გაქვითვას“ უწოდებდა, ილიაზდი წამოსწევს ხელოვნებაში აზრის, ხელოვნების კომუნიკაციურობის, თავისუფალი ხელოვნების არსებობის შესაძლებლობისა და თავად ხელოვნების თავისუფლების ხარისხის თემებს. როგორც რ. გეირო ამტკიცებს, „ვაიაცი“ „კუნძულპასხიდან“ („ოსტრაფ პასხი“ — 1919), მხატვარი „ლიდანტიუ ფარამიდან“ (1923), ასევე ლუკა „ალტაცებიდან“ — (1928) და ტყვე პოეტი პოემიდან „წერილი“ (1948) გამოხატავენ თავისუფალი ხელოვნების ერთსა და იმავე კონცეფციას.

ილიაზდი, რომელმაც გარკვეულწილად იწვინა ემიგრანტული ცხოვრების სიმძიმე (ტოტალიტარიზმის მარწმუნებებს, იგი, ცხადია, მაინც ვერ შეედრებოდა) და რომელსაც, ორკესტრალობის პრინციპის მიმდევრობით, საკუთარი თავის ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში მოსინჯვა მოუხდა, პირველ რიგში, ალბათ, თავისუფლებით აღძრული მხატვრული ფორმებისადმი ერთგულებითაა საინტერესო. ეს ერთგულება კი აიძულებდა მას საბოლოოდ არა სპონტანური, არამედ საკუთარ არჩევანზე გარკვეული პასუხისმგებლობის მქონე ხელოვნების როლის გათავისებას. ამიტომაც 1928 წელს, მას შემდეგ, რაც პარიზში ტფილისის „41<sup>0</sup>-ის უნივერსიტეტის“ აღდგენის მცდელობამ, შეიძლება ითქვას, მარცხი განი-

ცადა, შექმნა რომანი „აღტაცება“. ამ რომანს მისი შემოქმედების მკვლევრები მითიურ ქვეყანაში გადატანილი ფუტურიზმის ისტორიად მიიჩნევენ, თავად ილიაზდი კი — „ადამიანი-ფუტურისტის რღვევას“ უწოდებს. „აღტაცების“ ყველაზე ზუსტი განმარტება, ვფიქრობ, ასე უღერს: „ესაა დაბრუნება სიმბოლიზმის ახალ სახეობასთან ავანგარდიზმის გამოცდილებით“. ვინაიდან გაუგებარი სიტყვების მიმართ გამოხატული ავტორის (და რომანის ზოგიერთი პერსონაჟის) დამოკიდებულების გამო „აღტაცებას“ „ზაუმის“ აპოლოგიაც კი ეწოდა (მ. იოვანოვიჩი, „ილიაზდ-ზდანევიჩის „აღტაცება“ და „41<sup>0</sup> პოეტიკა“ — წიგნში „ზაუმური ფუტურიზმი და დადაიზმი რუსულ კულტურაში“; რედ. ლ. მაგაროტო, მ. მარცადური, დ. რიცცი; ბერნ. 1991), რასაც უნდა დავეუმატოთ რამდენიმე ათეული უცენზურო სიტყვა (პარიზში მცხოვრებმა რუსმა გამომცემლებმა სწორედ მათ გამო წიგნის დაბეჭდვაზე უარი განაცხადეს), პერსონაჟთა დროსა და სივრცეში უჩვეულო ადგილმონაცვლეობა, ავტორის მიერ განძის სიმბოლიკის მითოპოეტიზაცია, რომელზედაც მიბმულია ხელოვნების არსის ძიების თემა და ბოლოს, რომანის სათაურში ასახული სიტყვების მოდულაციით გამოწვეული აღტაცების განცდა, რასაც სხვა სიტყვებით, ენით მოტივირებულ წერასაც ვუწოდებთ — მივიღებთ იმ მიზეზებს, რომლებმაც კ. ზდანევიჩის დახმარებით 20-იანი წლების დასასრულისათვის, მოსკოვში, ჟურნალ „კრასნაია ნოვის“ რედაქციაში, შემდგომ კი „ფედერაციაში“ მოხვედრილი რომანის საბჭოური კრიტიკა გამოიწვია. საგულისხმოა, რომ სწორედ ამ პერიოდში „კრასნაია ნოვის“ რედაქტორი მ. ვორონსკი საბჭოური ლიტერატურული „სანიტრების“, ე.წ. „ნაპოსტოველების“ მიერ მიზანში იყო ამოღებული და მალე ტროცკიზმის ბრალდებით შეეწირა კიდევ სტალინიზმისათვის ბრძოლის ამ კამპანიას. ილიაზდის მეგობარი მხატვრის, ნაადრევად გარდაცვლილი მ. ლე-დანტიუს საცოლე, ოლგა ლეშკოვა, რომანთან დაკავშირებით მოსკოვიდან ეხმაურება ილიაზდს და იმდროინდელი კულტურული ატმოსფეროს მახვილგონივრულ შეფასებას იძლევა: „აქ ყველა თავდაუზოგავად დღეში 18 საათს მუშაობს ხალტურის შესაქმნელად, რომელსაც ზემოთ მიიღებენ, ხოლო ისეთ თვითმყოფად ნაწარმოებზე, როგორც თქვენი, ფიქრისაც კი ეშინიათ... პირველი მიზეზი, რამაც თქვენი „აღტაცების“ დაბეჭდვის საქმე შეაფერხა, ესაა „მოსკოველის“ სიტყვები: ეს ის ზდანევიჩი არ არის, რომელიც რაღაც ზაუმურს წერდაო... სუსტია მოკლედ ჩვენი ლიტფრონტი. მასში დაბორილებენ პროლეტინკუბატორიდან გამოჩეკილი არმიები...“. და მაინც 65 წლის შემდეგ რუსეთში დაბეჭდილი ეს რომანი მე-20 საუკუნის რუსული პროზის 20 საუკეთესო ნაწარმოებთა სიაში შევიდა (ა. გოლდმტეინი, „ლუჩშეე ლუჩშიხ“, 1999). ცნობილია, რომ ასეთ ვითარებაში



ლიტერატურული სინდისი, ლიტერატურულ გემოვნებათა და სტილთა მრავალფეროვნება და მსგავსი კატეგორიები „ღრმა იატაკქვეშეთში გადასვლისთვის“ ემზადებოდნენ და პოლიტიკური კონიუქტურის სრული მორჩილებისთვის იყვნენ განწირულნი. XX საუკუნის 10-20-იანი წლების ესთეტიკური უთანხმოებანი, შემოქმედებით ინდივიდუალობათა კონკურენცია, ლიტერატურული პროდუქციის მრავალფეროვნება კი, სამწუხაროდ, საბედისწეროდ დაუკავშირდა თუ დაუპირისპირდა ხალხთა გათავისუფლებისა და თანასწორობის იდეით მოქმედ იდეოლოგიურ ფანტომს. ამიტომაც „ალტაცების“ მთავარ გმირს, ლავრენტის (როგორ არ უნდა გავგახსენოს ამ სახელმა ქართველ პოეტთა ჯალათად მოვლენილი ლ. ბერია) ვლ. მაიაკოვსკის, რუსული ფუტურიზმის სახედ ქცეული ამ ტრაგიკული ბედის პოეტის პროტოტიპად მიიჩნევენ, შემდეგი კომენტარით: „ლავრენტის ზედმინვენიტი ნდობა სიტყვებისადმი ეთანხმება მაიაკოვსკის განდგომას ზაუმისაგან, რაშიც მას ბრალს 41<sup>0</sup>-ის წევრები სდებდნენ. რევოლუციონერებთან კავშირი აშორებს ლავრენტის ივლიტას (ნამდვილ პოეზიას) და ლუპავს მას...“ ლამის მისტიკურია, მაგრამ ფაქტია, რომ „აღფრთოვანების“ დაბეჭდვიდან (1930) არც თუ ისე დიდი ხნის შემდეგ ილიაზდისათვის ცნობილი გახდა თავისი ლიტერატურული მეტოქის თვითმკვლელობის თუ მკვლელობის ამბავი. ეს კი მონოდების ლალატისათვის არა მხატვრული გამონაგონის, არამედ ულმობელი რეალობის მიერ გამოტანილი უმკაცრესი განაჩენი და დიდი ადამიანური ტრაგედია იყო. საგულისხმოა, რომ „ალტაცებაში“, რომელშიც კავკასიაში მიღებული შთაბეჭდილებები ჭარბობს, ისევე როგორც ასეთივე „კარტოგრაფიულ მეხსიერებაზე“ დაფუძნებულ მოგვიანებით შექმნილ რომანში „ფილოსოფია“, სადაც კონსტანტინოპოლი, გარდამავალი ეპოქის ჭრილში დანახული, გზაჯვარედინზე მდებარე ჭრელი ქალაქი თავად ილიაზდის პილიგრიმობის მეტაფორაა, გამჭოლ მოტივად კვლავ უწყვეტი რემინისცენციებით წარმოდგენილი ინტერკულტურული მომავლის პროექცია რჩება. ყოველივე ამის გათვალისწინებით ერთგვარი სქემის შედგენაც შეიძლება: ადრეულ ლექსებში გამჟღავნებული ორკესტრულობიდან — ინტერტექსტუალობის ვარიაციებით — „ვსიოჩესტვამდე“. ასე განვითარდა და წრედ შეიკრა ილიაზდის მრწამსი ხელოვანის ინდივიდუალური აღქმაზე დაფუძნებული სამყაროს ყოვლისმომცველობის შესახებ.

მართლაც, თუ „ვსიოჩესტვოს“ უფრო „ყოვლისმომცველობად“ ვთარგმნით, ვიდრე, როგორც ეს მიღებულია, „ყოვლისშემძლეობად“, მაშინ უკეთ ჩავწვდებით ილიაზდის შემოქმედებაში მხატვრობის სრულიად განსაკუთრებული ადგილის ლოგიკას. მის ცხოვრებაში რამდენიმე მნიშვნელოვანი მხატვარი იყო: მ. ლედანტიუ (სწორედ მას ეძღვნება რომანი „ლიდანტიუ ფარამი“ —

1923), მ. ილარიონოვი — ნ. გონჩაროვა (პარიზში რევოლუციური რუსეთიდან ნ. დიაგილევის მიერ „გამოხსნილი“ ორი უნიჭიერესი მხატვარი, ცოლ-ქმარი, რომლებიც ბოლომდე ილიაზდის მეგობრებად დარჩნენ), პ. პიკასო (ილიაზდი მას ნამდვილ „ვსიოკს“ უწოდებდა) და, რა თქმა უნდა, ნიკო ფიროსმანი. გ. კაკაბაძის ზემოთ ნახსენებ წიგნში ილია ზდანევიჩის დამოკიდებულება ფიროსმანი-სადმი ფაქტობრივადაც და აზრობრივადაც ზუსტადაა აქცენტირებული. ეს წიგნი, როგორც გასაკვირიც არ უნდა იყოს ჩვენს სინამდვილეში, სპეციალისტებმა მაშინვე შეამჩნიეს და მაღალი შეფასებაც მისცეს. საგულისხმოა, რომ „კულტურულ ოაზისად“ წოდებული 1918-20-იანი წლების ტფილისი ამ კონტექსტისთვის აქამდე შემუშავებული და მასში კარგად ადაპტირებული კლიშირებული ფრაზების, საექვო წარმომავლობის სახობო ფორმულების გარეშეა წარმოდგენილი. მხოლოდ მასალის დეტალური ანალიზი და მიუკერძოებლობა აძლევს ავტორს საშუალებას იყოს არა ფაქტების კონსტატორი, არამედ მათი ურთიერთკავშირის აღმომჩენი და შემფასებელი. მაგ. ყურადღებას იქცევს ის, რომ „ტფილისი ემიგრანტული ხელოვნების უნიკალურ ცენტრად და მხატვრების მექად ... იქცა და ეს გაცილებით ადრე მოხდა, ვიდრე პარიზსა და ბერლინში“; ან იმ მოვლენების აღწერის შემდეგ, რომლებმაც ცხადყო არა მარტო ფორმალისტებთან, არამედ ზოგადად თავისუფალ ხელოვნებასთან ბოლშევიკების ნამდვილი დამოკიდებულება, საკითხის ამგვარი რეზიუმირება: „ევროპეიზმისათვის ბრძოლა დასრულდა“ და ა. შ. უნდა ითქვას, შესაფერისი ემოციური დატვირთვა შემძინა აგრეთვე ფიროსმანის პირველადმომჩენთა (მ. ლე-დანტიუ, ძმები ზდანევიჩები) მიერ მხატვრის ნამუშევრების მოსკოვის 1913 წლის გამოფენაზე, სახელწოდებით „მიშენ“, გაგზავნამ, რასაც თან დაერთო მადლიერების გრძნობის კარნახით ფიროსმანის მიერ ახალგაზრდა ილია ზდანევიჩის პორტრეტის შექმნა. გაივლის თითქმის ნახევარი საუკუნე და 1969 წელს პარიზში, სსრკ კულტურის სამინისტროს პატრონაჟით გამართულ ფიროსმანის პირველ პერსონალურ გამოფენაზე, ორგანიზატორები საჭიროდ არც მიიჩნევენ ილიაზდის მინვევას. განაწყენებული, რიგითი დამთვალიერებლის სტატუსით, იგი მეუღლესთან ერთად აკვირდება კარგად ნაცნობ სურათებს, რომელთა დიდი ნაწილი (54 ნახატი) ზდანევიჩების საკუთრებას წარმოადგენდა. 1971 წელს შექმნილ რომანში „ბუსტროფედონი სარკეში“ (ესაა ლირიკული ლექსების კრებული, რომელიც სარკეში მომავალში წარსულის არეკვლის პრინციპითაა შესრულებული) კიდევ უფრო იზრდება ახალგაზრდობაში მიღებულ შთაბეჭდილებათა მიზიდულობის ძალა, იმდენად, რომ რ. გეირო რომანს „თავისებურ რეტროსპექტულ ლირიკულ ფრესკასაც“ კი უწოდებს. სწორედ მის ფინალში, მინიშნებათა ილიაზდისე-

ულ სტილში, ხელოვანის მარადიულ ძიებათა მოკლე ისტორია იკითხება: „ფიროსმანი, ჩემი მხატვარი, ჩემი მთები, ჩემი ტყეები, ჩემი ამონურული შემართება“. 1973 წელს, მაშინ, როდესაც კირილე ზდანევიჩმა ამ თემაზე რამდენჯერმე გამოაქვეყნა თავისი მონოგრაფიები (1963-65), ილიაზდი გამოსცემს პატარა ნიგნს ფიროსმანის შესახებ (სულ 78 გზემპლარი). მას მხატვრის პიკასოსეული გრავიურა ამშვენებს, რაც უთუოდ ილიაზდსა და პიკასოს შორის ხელოვნების უსაზღვროების რწმენის ნიშნით წარმართული საუბრების პირდაპირი შედეგია (1976 წელს, ი. ზდანევიჩის გარდაცვალების წლისთავზე, პარიზის მოდერნისტული ხელოვნების მუზეუმში გაიმართა გამოფენა „შეხვედრა: ილიაზდი — პიკასო“; პიკასოს ოფორტებითაა გაფორმებული ილიაზდის არაერთი ნიგნი, მათ შორის 1940 წელს გამოცემული სონეტების კრებულიც „აფატ“ და სხვ.). ილიაზდი სხვადასხვა იპოსტასით წარსდგა მრავლისმნახველი პარიზის წინაშე. მას მოიხსენიებენ პოეტად, დრამატურგად, პროზაიკოსად, ისტორიკოსად, ხელოვნებათმცოდნედ, გახმაურებული სახელოვნებო საღამოებისა და მეჯლისების (მაგ. „ზაუმნი მეჯლისი“ — 1923; „ბოროდატოე სერდცე“ — 1923, „ბანალური მეჯლისი“), ამ თავისებური არტაქციების ორგანიზატორად, ორიგინალურ ტოპოგრაფიულ დიზაინერად და გამომცემლად. ცხადია, ესეც მის, როგორც სამყაროს დაუსრულებლად აღმომჩენის, მიერ შემოქმედებითი სპექტრის დაძლევის ახალი შესაძლებლობებით აიხსნება.

ამ წერილისათვის მზადების პერიოდში „ჰიპნოზური წერილათვის“ აუცილებელ გარემოებებად აღვიქვი ლიტერატურის მუზეუმის ეგიდით გამოცემული სერიის — „მე-20 საუკუნის 10-20-იანი წლების ქართული ჟურნალები“ — 1-ლი კრებულის და ქართველი ფუტურისტების გახმაურებული ჟურნალის „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“ (1924) რეპუბლიკაცია, რასაც მუზეუმშივე გამართული გამოფენა „ქართული ავანგარდიზმი“ დაერთო. მოდი და ამის შემდეგ ნუ იწამებ ჩვენ მიერ უკვე აღნიშნული ფაქტების დამთხვევის მაგიურობას.

ქართული მემარცხენეობის კულტუროლოგიური მნიშვნელობა, საბოლოოდ, ალბათ, მაშინ განმტკიცდა, როდესაც 70-80-იანი წლების მიჯნაზე ლუიჯი მაგაროტომ განაცხადა: რუსული მემარცხენე ხელოვნების კვლევა ტფილისური ავანგარდიზმის გარეშე სრულფასოვანი ვერ იქნებაო. თუმცა ჩვენი ლიტერატურისმცოდნეობა პოსტსტალინიზმის პირველივე ეტაპზე, უკვე 60-იანი წლების დასაწყისიდან (მ. კვესელავას „ფაუსტური პარადიგმები“ — 1961, სადაც ავანგარდიზმი ფაუსტური იდეების დეზინტეგრაციის კონტექსტშია განხილული) ყურადღებას არა მარტო მოდერნიზმსა და „ცისფერყანწელებზე“, არამედ დამოუკიდებლობის პერიოდში, შემდგომ კი საბჭოთა ხელისუფლების პირველ

ნლებში ინერციით გაგრძელებულ დადაისტურ-ფუტურისტულ მადიებლობაზე ამახვილებს (აქ მ. ქურდიანის ჯერ კიდევ 80-იანი წლების დასაწყისში გამოქვეყნებული სტატიებისა და იტალიელ ავტორთა კოლექტივის მიერ გამოცემულ წიგნთან „ავანგარდიზმი თბილისში“ — 1982 — ერთად, პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ ს.სიგუას ფუნდამენტური ნაშრომი „ქართული ავანგარდიზმი“ — 1994); ამ მოვლენის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებად მოაზრებულია ჯერ კიდევ 1914 წელს საქართველოში ფუტურიზმზე ნაკითხული პირველი ლექციები და 1929 წელს გრ. ცეცხლაძის მიერ წამოყენებული „სინთეტიზმის“ იდეა (იხ. ჟ. „მოქმედება“ — 1929), რითაც დასრულდა ქართული კოლტურის „მცირე რენესანსი“. ის, რაც ხდებოდა ამ თარიღებს შორის, თავისუფალი და პოლიტიკურ დიქტატს დამორჩილებული ხელოვნების დრამატული ჭიდილი იყო, რომელმაც არა მარტო ჩვენი კულტურის ევროპეიზაციის, არამედ ჩვენივე საინფორმაციო სივრცის შევიწროება გამოიწვია. ილიაზდი გადაურჩა საშინელ მონანიებებს, იმას, რომ საკუთარი მრწამსისთვის „ბურჟუაზიული ხელოვნების მავნე ზეგავლენით განპირობებული ახალგაზრდული შეცდომები“ ეწოდებინა და ბოდიში მოეხადა იმის გამო, რომ ხელოვანისათვის დამახასიათებელი „თვალდამშეულობით“ (ვაჟას ტერმინია) დაიბადა.

არსებობს 1989 წელს თბილისში საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, ილიაზდის პარიზში არსებული ფონდისა და საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ერთობლივი ძალისხმევით მოწყობილი ძმები ზდანევიჩებისადმი მიძღვნილი გამოფენის კატალოგი, რომელიც, ერთი მხრივ, ღირსშესანიშნავ კულტურულ მოვლენას, მეორე მხრივ, კი ილიაზდის ცხოვრებისა და შემოქმედების ახალ ასპექტებს ასახავს. აქ ნახავთ ვ. გონჩაროვას, მ. ჭიაურელის, რ. დელონეს, ჟ. დე კირიკოს მიერ შესრულებულ ილიაზდის პორტრეტებს; გაიგებთ, რომ არსებობს მილანიდან თავად მარინეტის, თბილისიდან პარიზში — პ. იაშვილის, ლ. გუდიაშვილის, დ. კაკაბაძის, დ. შევარდნაძის, ი. ტერენტიევის, ბერლინიდან ვ. შკლოვსკის, პარიზშივე — ე. თაყაიშვილის, ჟ. კოკტოს, ტ. ტცარას მიერ ილიაზდისათვის გაგზავნილი წერილები; ქართულ ხუროთმოძღვრულ ტაძართა წარმოდგენილი ნახაზებისა და დღიურების მიხედვით ირწმუნებთ, თუ რამდენად სერიოზული გახდა ჯერ კიდევ 1917 წელს დ. შევარდნაძესთან, ლ. გუდიაშვილთან, მ. ჭიაურელთან და ა. კალგინთან ერთად ე. თაყაიშვილის მიერ თურქეთის გურჯისტანში მოწყობილი ექსპედიციისაგან მიღებული შთაბეჭდილებების ძალა, რომელიც უკვე ემიგრაციაში მცხოვრებ ილიაზდს აიძულებდა რეგულარულად, ქართული ძეგლების პოპულარიზაციის მიზნით, მონაწილეობა მიეღო 1948-1966 წლებში გამართულ ბიზანტიოლოგთა კონგრესებში, ემოგზაურა ესპანეთში

და ქართული ხუროთმოძღვრების ანალოგები ეძებნა. 1966 წელს ოქსფორდში გამართულ ბიზანტოლოგთა კონგრესისათვის ილიაზ-დი ფრანგულ ენაზე გამოსცემს პოლიგრაფიულად გამორჩეულ წიგნს „მოგზაურ რუი გონსალეს დე კლავიხოს ქართული გზა და ტაძრები ათაბეგატის მოსაზღვრე რაიონებიდან“, რომელშიც თავისი ადრინდელი ფოტოების, არქიტექტორული გეგმებისა და რუქების საშუალებით ამტკიცებს, რომ ღრმად პატივცემული მოგზაური კლავიხო მაშრიყიდან მალრიბამდე თავისი მოგზაურობისას თვალთახედვის არედან დროებით კი არ გამქრალა, როგორც ამას უცხოელი ავტორები მიიჩნევდნენ, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ მათთვის უცნობ ქვეყანაზე, საქართველოზე, გადაიარა.

მას შემდეგ, რაც პარიზის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში (1976) და პომპიდუს ცენტრში (1978), კვებეკის უნივერსიტეტსა (1984) და ნიუ-იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში (1987), ამასთან თბილისის ხელოვნების მუზეუმში ილიაზდისადმი მიძღვნილი გამოფენები გაიმართა, ვფიქრობ, დადგა დრო მისი ტექსტების ქართულად თარგმნისა და საქართველოსთან დაკავშირებული მასალების ერთ წიგნში თავმოყრისა. თუ არ ვიჩქარებთ ასეთი ავტორისა და წიგნისათვის შესაფერისი წინასიტყვაობის დაწერას, ამას, როგორც ასეთ დროს იტყვიან ხოლმე, ჩვენ ნაცვლად ხვალინდელი ლიტერატურისა და ხელოვნების ანალიტიკოსები გააკეთებენ, რადგან სახეცვლილი ფუტურისტული ელემენტი კულტურის ისტორიაში მუდმივად არსებობს.

მანანა შამილიშვილი

### ქართული ჟურნალიზმის პროტოგლობალისტური გამოცდილებიდან

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში ქართული საზოგადოების კულტურული ორიენტაციის (დასავლეთი/აღმოსავლეთი) საკითხმა ოდინდელზე მეტი სიმძაფრე და კონკრეტულობა შეიძინა. კულტურის მესვეურთა მიერ იმ დროს ღირებულებითი ვექტორის ევრო-ამერიკული სივრცისკენ მიმართვა ერის თვითგადარჩენის აუცილებლობით იყო ნაკარნახევი. დენაციონალიზმის საფრთხის თავიდან აშორების ერთადერთ გონივრულ შესაძლებლობად მათ კულტურის ევროპეიზება ესახებოდათ. მსოფლიო პროგრესს მონყვეტილი კოლონიური ქვეყნისთვის ეს სტრატეგია დასავლეთთან ცივილიზაციური დიალოგის გზით გლობალურ პროცესებში ჩართვის პერსპექტივას აჩენდა (პროცესები რომ მართლაც გლობალური იყო, ამაზე დანვრისლებით ქვემოთ გვექნება საუბარი). გლობალიზაციის ლოგიკა სწორედ საგამომცემლო საქმის განვითარებას გულისხმობდა. შესაბამისად, ქართულ რეალობაშიც იგი ბეჭდური სიტყვის აღორძინებისთვის ბიძგის მიმცემი აღმოჩნდა. საზოგადოებასთან კომუნიკაციის, დიალოგურობის საჭიროება ჟურნალისტური საქმიანობის სწრაფ წინსვლას უწყობდა ხელს. თავის მხრივ, მედიაც ადეკვატურად ასახავდა იმდროინდელ ვითარებას; საყოველთაო ნიჰილიზმიდან გამოსავალს ეძებდა, რათა მასშტაბური ცვლილებების სასიკეთო გავლენა ჩვენს სინამდვილესაც დატყობოდა.

გლობალიზაციის კონტექსტში ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიული გამოცდილების გააზრებამ ნათლად გამოკვეთა იმ ეტაპზე მისთვის ნიშნეული ძირითადი თავისებურებანი:

1. პრესის მოღვაწეთა მიერ ღირებულებით ორიენტირად ევროპა — ამერიკის, როგორც პროგრესისა და განვითარების ერთადერთი რეალური გზის დასახვა.

2. მხატვრულის მსგავსად, პუბლიცისტურ ტექსტებში გაცხადებული დემოკრატიული ღირებულებების დამკვიდრება — პოპულარიზაციის ტენდენცია.

3. პუბლიცისტიკის მკაფიოდ გამოხატული მწერლური ბუნება, რაც საზოგადოებრივი ტრანსფორმაციის ეტაპზე, ლოკალურის

თავისებურებიდან გამომდინარე, ანალიზური, ე.წ. საავტორო ჟურნალისტიკის საჭიროებით იყო განპირობებული.

4. მსოფლმხედველობრივ განსხვავებათა დემონსტრირება: თავდაპირველად ნიუანსობრივი, მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20-ის დასაწყისისათვის რადიკალურ იდეოლოგიურ დაპირისპირებაში გადაზრდილი.

5. ილიასეული „ფაქიზი ბალანის“ (კ.კაციტაძე) პრინციპის, როგორც მოდერნიზების პირობებში ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნების ერთადერთი ჭეშმარიტი სტრატეგიის ნარმოჩენა.

აღნიშნული მოსაზრება დედუქციით რომ დავასაბუთოთ (მისი გაგების საშუალებად მოვიხმობთ ინტუიციასაც, როგორც ხედვის, ჭვრეტის მეთოდს), უპირველესად, ეპოქის თავისებურებები უნდა გავითვალისწინოთ. მე-19 საუკუნე სრულიად გამორჩეული ეპოქაა, გრანდიოზული ცვლილებებითა და მოვლენათა განვითარების დაჩქარებული ტემპით. გავიხსენოთ, რომ საკმაოდ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში, მთელი მე-19 საუკუნის მანძილზე, ევროპული სახელმწიფოები სხვადასხვა მეთოდებით ცდილობდნენ გადაეჭრათ ინდუსტრიული მოდერნიზების, პოლიტიკური კონსოლიდაციისა და საზოგადოების კულტურული ჰომოგენიზაციის ამოცანები.. ისინი განსხვავებული გზებით მიდიოდნენ მმართველობის დემოკრატიული ფორმებისკენ: მაგალითად, დიდი ბრიტანეთი ევოლუციის, ხოლო აშშ და საფრანგეთი — რევოლუციის გზით. ორივე შემთხვევაში, დემოკრატიისკენ მიმავალი გზა ეფუძნებოდა ახალ იდეებსა და სლოგანებს: „უარი გადასახადებს ნარმომადგენლობის გარეშე!“ — აშშ-ს რევოლუციის სლოგანი იყო, ხოლო „ძმობა, ერთობა, თავისუფლება“ — საფრანგეთის რევოლუციისა. ზოგიერთ ქვეყანაში თავისუფლებისთვის ბრძოლა ეფუძნებოდა მონობის წინააღმდეგ მოძრაობებს (მაგ. კოლონიებში) ან ეროვნულ გრძნობებს, როგორც გერმანიაში, იტალიასა და ლათინური ამერიკის ქვეყნებში (მოვიგონოთ, როგორი აღფრთოვანებით მიესალმებოდა რისორჯიმენტოს ილია ჭავჭავაძე ლექსით „მესმის, მესმის...“). მოგვიანებით, დემოკრატიზაციის პროცესში მთავარი როლი შეასრულეს პროფკავშირებმა, მუშათა მოძრაობამ, სოციალ-დემოკრატიულმა და სოციალისტურმა პარტიებმა, ასევე ქალთა ორგანიზაციებმა. ურბანისტული ბურჟუაზიისა და საშუალო კლასის როლი უფრო ბუნდოვანი ჩანდა. მართალია, ადრეულ ეტაპზე მათ აიტაცეს ლიბერალური იდეები, მაგრამ ეს მოძრაობები წარუმატებელი აღმოჩნდა.

საერთაშორისო გარემოში მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო სუვერენული ეროვნული სახელმწიფოს უნივერსალური მოდელის დამკვიდრება, მიუხედავად იმისა, რომ თვითონ ცნება „ეროვნულობა“ დებატების საგნად იყო ქცეული. ამგვარი გახლდათ მონიშ-

ნული ისტორიული პერიოდის მსოფლიო პოლიტიკური ვითარება. ამ პროცესთა გამოძახილმა, ჩვეულებრივ, „მეორადი“ სახით, საქართველომდე საკმაოდ გვიან მოაღწია, რაც ბუნებრივი იყო. რუსეთის იმპერიის საზღვრისპირა კოლონიის აგრარული საზოგადოებისთვის ინდუსტრიულზე გადასვლის ეტაპი დიდ სირთულეებს ქმნიდა. პროცესი ძალზედ გაჭიანურდა და მთელი რიგი თავისებურებებით გამოიხატა (რუსული იმპერიის ფარგლებში ქართული კაპიტალიზმის განვითარების ძირითად თავისებურებას სუსტი, არაკონკურენტუნარიანი ეროვნული ბურჟუაზია და მუშათა კლასის ორმაგი სოციალური ბუნება წარმოადგენდა).

მსოფლიო დემოკრატიზაციის პროცესის აღსანიშნად პოლიტოლოგები ხშირად იყენებენ ტერმინს „ტალღა“. მაგალითად, სამუელ ჰანტინგტონი განასხვავებს სამ ძირითად და ორ უკუქცევით „ტალღებს“. მისი განსაზღვრებით, ქრონოლოგიურად პირველი, გრძელი „ტალღა“ 1828-1926 წლებს მოიცავს და საუკუნეზე მეტხანს გრძელდება (სორენსენი 2008: 16). მას თან მოჰყვა განათლების დონის ამაღლება, ურბანიზაცია, ისეთი ტექნოლოგიური წარმატებები, როგორც იყო რკინიგზისა და ტელეგრაფის გამოგონება. ყოველივე კი ხელმეამნყოფ ფაქტორებად იქცა კომუნიკაციების განვითარებისათვის.

ეს გრანდიოზული ძვრები და ცვლილებათა ფორსირებული ტემპი საკმაო საფუძველს იძლევა იმ მოსაზრების გასამყარებლად, რომ მსოფლიოში მიმდინარე მასშტაბური პროცესები სხვა არაფერია, თუ არა „პირველი“ გლობალიზაცია, რომლის დასაწყისი მე-19 საუკუნის 60-იან წლებს ემთხვევა, სამოღვაწეო ასპარეზზე ილია ჭავჭავაძის გამოსვლის ხანას. მას „არშემდგარი“ გლობალიზაციის სახელითაც მოიხსენიებენ, რადგან რომ არა პირველი მსოფლიო ომი, პროცესი წარმატებით გასრულდებოდა (კაციტაძე 2007: 258-260).

თუმცა, გლობალიზაცია მხოლოდ მე-20 და 21-ე საუკუნეების ფენომენი როდია. კულტურის ისტორია არაერთ მსგავს პროცესს იცნობს. მოგეხსენებათ, წარსულში მუდამ ხდებოდა კულტურული ექსპანსია, რის შედეგადაც წარმოიქმნებოდა ლოკალურის მიმართ დომინანტი კულტურის ფართომასშტაბიანი ძალაუფლებრივი რეგიონები. დამპყრობი ქვეყნების კულტურული დომინირების მაგალითები მრავლად შეგვიძლია მოვიხმოთ: ძველი აღმოსავლეთის ძლევამოსილი ქვეყნები — ეგვიპტე, ინდოეთი, ჩინეთი, რომლებიც თავიანთ კულტურას სახელმწიფო საზღვრებიდან შორს ავრცელებდნენ. და პირუკუ: სამხედრო ძალით დაპყრობილი ქვეყნების კულტურის დამპყრობისაზე დომინირების კლასიკური ნიმუში — ძველი საბერძნეთი. თავდაპირველად, ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობების წყალობით, ბერძნული კულტურა თითქმის მთელ



აღმოსავლეთზე ვრცელდებოდა, ხოლო მას შემდეგ, რაც რომმა დაიპყრო, იგი თავად დამპყრობზე ავრცელდებდა საკუთარ კულტურას და ქმნიდა შუაზღვისპირეთის კულტურულ რეგიონს, ანუ მთელი დასავლეთ სამყაროს გლობალურ კულტურას (აქ ახლო აღმოსავლეთიც შედიოდა). მსოფლიო ორად იყოფოდა — დასავლეთი (ელნიური კულტურა) და შორეული აღმოსავლეთი. შეიძლება ითქვას, რომ ცივილიზებული მსოფლიოს პირველი „ვესტერნიზაცია“ სწორედ ამ დროს მოხდა (პროზერსკი 2003: 47-53).

გლობალიზაციის ხელშემწყობად გვევლინება კონფესიური მოძღვრებების გავრცელებაზე დაფუძნებული კულტურებიც, მაგალითად, ქრისტიანობა და ბუდიზმი. თუმცა, აღნიშნულ კონფესიათა კულტურების ქვეყნებად წოდებულ რეგიონებში ნაციონალური კულტურა პირველსახეს მაინც ინარჩუნებდა. კულტურის გლობალიზაციად უნდა მივიჩნიოთ აგრეთვე ლათინური კულტურის გავრცელება შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში, პოლონეთისა და ჩეხეთის ჩათვლით, აღმოსავლეთ-სლავურ სამყაროში კი — ბიზანტიური კულტურისა (ამ წმინდა წყლის საეკლესიო კულტურასთან ერთად, დასავლეთში, მე-12 საუკუნიდან, საუნივერსიტეტო ინტერნაციონალური კულტურაც უნდა მოვიაზროთ, რამდენადაც დასავლეთ ევროპის ყველა უნივერსიტეტში სწავლება ლათინურად მიმდინარეობდა და პროგრამები უნიფიცირებული იყო). ან კიდევ, მე-18 საუკუნის მთელი დასავლეთ ევროპული სამყაროს „ფრანკონიზაცია“ — „გალიზაციის“ პროცესი. მაგრამ ეს სიკეთეები, საუნივერსიტეტო კულტურის ჩათვლით, მხოლოდ მაღალი საზოგადოების წილხვედრი იყო.

მსგავსი სიტუაცია განსაკუთრებით რუსეთისთვის იყო დამახასიათებელი, სადაც ფრანგული ენა სამეფო ოჯახების განსწავლულობის საზომად იქცა (თუ გავიხსენებთ, წარჩინებულობაზე მიმანიშნებელი გახლდათ ასევე ქართული სამეფო კარისა და დიდგვაროვანთა რუსული ენით გატაცება). ამას მოჰყვა ფრანგული ლიტერატურისა და ფილოსოფიის გავლენის ზრდა, შემდგომ, ჩაცმულობაში ფრანგული მოდის დამკვიდრება და მთლიანად, ზეპურთა ცხოვრების წესის ფრანგულ ყაიდაზე მონყობა. ამ ყოველივემ რუსული საზოგადოების ფენათა უკიდურესი დაშორიშორება გამოიწვია. მეტიც, ე.წ. „ნეოფრანგული“ ფენა (ი. ლოტმანის შეხედულებით) ცხოვრებას არარეალურად, გამონაგონად, თეატრალურ წარმოდგენად აღიქვამდა, რამაც საბოლოოდ მიიყვანა კიდევ სრულ განადგურებამდე.

პროტოგლობალისტური გამოცდილებიდან საკვლევ პერიოდს — რომანტიზმისა და ჭეშმარიტი ისტორიზმის ეპოქას, მე-19 საუკუნეს მივუბრუნდეთ. მას ევროპის ყველა ქვეყანაში მხატვრული კულტურის აღმავლობა, კულტურულ ღირებულებათა გაცვლა

მოჰყვა. ამ პროცესში ჩაერთო „ახალი სამყაროც“ — ამერიკა (მაშინ იგი დომინანტი კულტურული ფორპოსტის ყოველგვარი პრეტენზიისგან თავისუფალი გახლდათ), სადაც ჟურნალიზმის განვითარების მასშტაბები საოცარი ტემპით, დღით-დღე იზრდებოდა. ამ დაჩქარებულმა პროცესმა აშშ სადღეისოდ „კომუნიკაციურ იმპერიად“ და დემოკრატიულ ღირებულებათა მთავარ ექსპორტიორად აქცია. მაგრამ ჩვენი საკვლევე პერიოდი სხვა დიდი მოთამაშის, ბრიტანეთის ჰეგემონიის ნიშნით იყო აღბეჭდილი და მისგან მომდინარე გლობალური ცვლილებების ტალღა ჩვენი ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაზეც აისახებოდა.

ასე რომ, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში საქართველო ორი ურთიერთკონკურენტული გლობალური ძალის ლოკალურ კულტურულ „პროექტად“ იქცა. საქმე გვექონდა, ე.წ. გლოკალიზაციის პროცესთან (განვმარტავთ ტერმინის მნიშვნელობას: იგი სამეცნიერო ლექსიკაში როლანდ რობერტსონის (1995) მიერ იაპონური ბიზნესის ენიდანაა შემოტანილი და გლობალიზაციის, როგორც „გლობალურისა“ და „ლოკალურის“ ერთდროული ურთიერთშეღწევადობის აღმნიშვნელია). გამოიკვეთა, ერთი მხრივ, დასავლური მოდელი და მეორე მხრივ, რუსეთის იმპერიის გლობალური სივრცე, საბჭოური „დახშული“ გლობალიზაციის წინამორბედი, რომელსაც რევოლუციური ცვლილებები არ შეხებია. შესაბამისად, საქართველოც, „დახშულ“ გლობალურ რეალში მოქცეული, ამ პროცესებისგან იმიჯნებოდა. რუსეთის იმპერია, როგორც დომინანტი კულტურული ძალა, დაპყრობილ ქვეყანაში თავის თვითმპყრობლურ ინტერესებს ატარებდა, რაც უმთავრესად რუსიფიკატორული საგანმანათლებლო პოლიტიკით გამოიხატებოდა. აქვე უნდა ითქვას, რომ რუსული კულტურული ექსპანსიის საგანმანათლებლო დონე ქართული საზოგადოების მხოლოდ „ზედა“ კულტურის „თხელი“ ფენის მომცველი იყო. არცაა გასაკვირი, რუსეთის ინტერესში მხოლოდ მორჩილი, იდეურად დასაყრდენი ელიტის (ძირითადად, სამხედრო მოხელეების) ჩამოყალიბება შედიოდა.

მოგვიანებით, რუსეთის იმპერიის ექსპანსიონისტური „დახშული“ გლობალიზაცია კონკურენტი აღმოჩნდა დასავლურისა, რომელმაც, თავის მხრივ, არა მხოლოდ კულტურის „ზედა“ ფენის, არამედ საზოგადოებრივი და კულტურული იერარქიის ყველა დონე მოიცვა. განსაკუთრებით ეს ითქმის მე-19 საუკუნის მინურულზე, როდესაც „ექსპორტი“ პირდაპირ დასავლური კულტურული კერებიდან ხდებოდა და „იმპორტად“ იქცეოდა. ამ გზით გავლენას ახდენდა „ლოკალურის“ კულტურულ პროდუქციაზე. ავთენტურ კულტურაში ეს ორი ერთმანეთს შეერია, უფრო ზუსტად, ადგილობრივმა შეითვისა მისთვის მისაღები ჰომოგენური და ერთ ორგანიზმად ჩამოყალიბდა.

გლობალურისა და ლოკალურის ურთიერთმიმართების პრობლემა სხვაგვარად წარმოდგება, თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტორს, რომ „ექსპორტირებული ყოველთვის უკვე არსებული კონტექსტში აღმოჩნდება ხოლმე“ (სთორი 2007: 191). მართლაც, რომ არა ნოყიერი ნიადაგი, ქართული საზოგადოების მზაობა და-სავლურ ღირებულებათა მისაღებად, რაც, ცხადია, მემკვიდრეობითობასაც ითვალისწინებს („ხელახალი ევროპეიზება“ — რ.სირაძე), პროცესი, რომელიც კულტურის ევროპეიზების სახელით მოინათ-ლა და მთელი მე-19 საუკუნის განმავლობაში, მეტადრე მის მეორე ნახევარში, ცხოვრების ყველა სფეროში გაიშალა, ვერ იქნებოდა ისეთი მასშტაბური და წარმატებული, როგორაც წარმოგვიდგე-ბა ისტორიის ამ მონაკვეთზე თვალის მიდევნებისას. ფაქტია, რომ „ვესტერნულისა“ და ლოკალურის ურთიერთშეღწევადობამ წარ-მოქმნა სიცოცხლისუნარიანი კულტურული ფორმა — ქართული ჟურნალიზმი, რომელიც ქვეყანას დენაციონალიზმის საფრთხის-გან იცავდა, საზოგადოებრივ ცხოვრებას კი მშობლიურ ნიაღში, საერთო ევროპულ ოჯახში აბრუნებდა. მან ახალი სული შთაბერა ქართულ კულტურას, რომელიც მიუხედავად „იმპერიალისტური“ მცდელობებისა, „იმპორტირებული“ დემოკრატიული ღირებულე-ბების შეთვისების შედეგად მოდიფიკაციას ექვემდებარებოდა.

სანამ დავაზუსტებდეთ, რა დემოკრატიული ღირებულებების შეთვისებაზე გვაქვს საუბარი, ზოგადად დემოკრატიულობის ცნე-ბა განვსაზღვროთ. ვიცით, რომ მისი ყოვლისმომცველი განზომი-ლებებია პოლიტიკური უფლებები და სამოქალაქო თავისუფლებე-ბი, რომელთაგან თითოეული შედგება ქვეგანზომილებებისაგან. საკვლევი ეტაპის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ცხადია, პირველ განზომილებაზე საუბარიც ზედმეტია, ამიტომ მომდევნოზე ვამახ-ვილებთ ყურადღებას. იმდროინდელ საზოგადო მოღვაწეთა მცდე-ლობა, განემარტათ საზოგადოებისათვის სამოქალაქო თავისუფ-ლებების არსი და მნიშვნელობა, კლასიკური ლიბერალიზმის პრინ-ციპებზე დაფუძნებულ შემდეგ უფლებრივ განზომილებებს მოიაზ-რებდა: რწმენისა და გამოხატვის თავისუფლებას, კანონის უზენა-ესობას, პერსონალურ ავტონომიურობასა და ინდივიდუალურ უფ-ლებებს. შემდგომში ამ ნუსხას დამატა: ასოციაციური და ორგანი-ზაციული უფლებები, ასევე, პიროვნული უსაფრთხოების, სოციო-ეკონომიკური უთანასწორობისგან დაცულობის, საკუთარი უფლე-ბებისა და ომისგან თავისუფლების ელემენტები (Freedom house-ის პოპულარული ინდექსი). სწორედ ლიბერალურ ღირებულებებზე დაფუძნებული „ქართული ევროპეიზმის“ იდეა იქცა მე-19 საუკუ-ნის მეორე ნახევრის ჟურნალიზმის ანტიკოლონიურ კონცეფციად.

ევროპული კონსტიტუციონალიზმის გამოცდილებაზე დაყ-რდნობით ქართული ჟურნალისტიკა — „სიტყვიერებითი კაპიტა-

ლი“ გლობალური პრობლემების ლოკალურ ქრილში ასახვით, საკაცობრიო განვითარების კონტექსტის გათვალისწინებით ცდილობდა განესაზღვრა ქვეყნის შესაძლო პერსპექტივა. მართალია, იმდროინდელ ჟურნალიზმზე, როგორც ერთიან პროცესზე საუბარი იმ უმთავრესი პრობლემის უგულვებლყოფას მოასწავებს, რაც პერიოდის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარების თავისებურებას უკავშირდება და სულ ცოტა, სამ მსოფლმხედველობრივ ვექტორს მაინც გამოკვეთს „დასების“ სახით, ეს მაინც საერთო მიზნისკენ სავალი გზები იყო, თუმცა ერთმანეთისგან მეტად განსხვავებული. ამიტომაც ქართულ ჟურნალისტიკაზე ვსაუბრობთ, როგორც საერთო ძალისხმევის გამაერთიანებელ ფენომენზე და თუ თემა არ მოითხოვს, ამ საკითხზე მეტად არ დავყოვნდებით.

როგორც მოგახსენეთ, პირველი გლობალიზაციის „ქართული“ ლოგიკა საგამომცემლო საქმიანობის დაჩქარებულ განვითარებაში ვლინდებოდა. საზოგადოებრივი ტრანსფორმაციის, უწინარესად კი მენტალური ტრანსფორმაციის ერთ-ერთ ძირითად ინსტრუმენტად ე.წ. „ბექედური კაპიტალიზმი“ გვევლინება. თუმცა ტერმინი ბენედიქტ ანდერსენს ეკუთვნის (ანდერსენი 2001: 177), მას ჩვენი თანამემამულის, ნიკოლოზ ბერძნიშვილის მიერ გაცილებით ადრე შემოთავაზებული სახელდების — „სიტყვიერებითი კაპიტალის“ ექვივალენტად განვიხილავთ. თავიდანვე შევნიშნავდით და აქაც ვიმეორებთ: მართალია, ქართულ კაპიტალიზმზე საუბარი საფუძველს მოკლებულია, მაგრამ ტერმინი აღსანიშნის თვისობრიობაზე აქცენტებისთვის მოვიხმეთ და არა კონკრეტული მოვლენის აღმნიშვნელად. საზოგადოებრივი ტრანსფორმაციის ხანგრძლივი და ხელოვნურად შეწყვეტილი პროცესი კი „პრე-კაპიტალიზმის“ სახელით შეგვიძლია მოვიხსენიოთ.

„ბექედური კაპიტალიზმის“ ცნება ნაციის “წარმოსახვითი ერთობის“ წარმოდგენას უკავშირდება, რომელიც, თავის მხრივ, ნაბექედი სიტყვის მეშვეობით, საერთო ლიტერატურულ ენაზე ჟურნალ-გაზეთებისა და წიგნების კითხვის ყოველდღიური პრაქტიკების შედეგად ყალიბდება. გავიხსენოთ, რომ რეფორმისშემდგომ საქართველოში საგამომცემლო საქმიანობის აღმავლობა შეინიშნება. ნაბექედი სახით ჩნდება მასობრივი მოხმარების პირველი პროდუქტები. იზრდება ტიპოგრაფიათა, პერიოდულ გამოცემათა რიცხვიც. უკვე 90-იანი წლების მიწურულს პერიოდულ გამოცემათა ოდენობა მკვეთრად მატულობს, მათ შორის — ყოველდღიური გამოცემებისაც. შესატყვისად, პრესის ბაზრის განვითარება ხელს უწყობს მკითხველთა წრის, პუბლიკის ერთგვარი მთლიანობის, ნაციის ერთიანობის ჩამოყალიბებას. გაზეთის კითხვა თანადროულობის, საზოგადოების დაშორიშორებულ წევრთა

შეკავშირების განცდას აჩენს.. სწორედ ბექდვითი გამოცემებისა და მკითხველი პუბლიკის კომუნიკაციურ ველში ფორმირდება, განიხილება ნაციის, ნაციონალური იდენტობის, ნაციონალური ინტერესების კონცეფციები. ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე საკუთარი თვალსაზრისის გამოხატვით საზოგადოების განსხვავებული ჯგუფები ცდილობენ განსაზღვრონ, რა არის ქართველობა, სად გადის მისი ზღვარი, როგორია ნაციისა და იმპერიის ურთიერთმართება, სად იწყება ერის ისტორია და ასე შემდეგ...

ნიკოლოზ ბერძნიშვილზე (ბერძენოვი (1829-1874) ჩამოვაგდეთ სიტყვა და მისი ღვანლის შესახებაც მოგახსენებთ. მრავალმხრივ საინტერესო პუბლიცისტურ გამოსვლებში იგი საზოგადოების წინსვლის მთავარ ხელშემწყობზე — პრესის ბაზრის განვითარებაზე ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის 50-იანი წლების მიწურულს (!) საუბრობდა. ნ. ბერძნიშვილი ყურადღებას ამახვილებდა ჟურნალისტიკის რაობაზე, „სიტყვიერებითი კაპიტალის“ განვითარების მნიშვნელობაზე ქართული საზოგადოებრივ და კულტურულ-სალიტერატურო ცხოვრებაში. ივ. კერესელიძის „ცისკრის“ პირველი ნომრის გამოსვლასთან დაკავშირებით გაზეთ „კავკაზში“ (1857, 4) დაისტამბა მისი რეცენზია — „რამდენიმე სიტყვა ქართული ლიტერატურის შესახებ (ქართული ლიტერატურული ჟურნალის „ცისკრის“ პირველი ნიგნაკის გამოცემის გამო)“ („Несколько слов о грузинской литературе (По поводу выхода в свет I-ой книжки грузинского литературного журнала „Заря““), რომელშიც ბერძნიშვილი ყურადღებას ამახვილებს „ახალ სამყაროზე“ ანუ „ამერიკაზე“, სადაც პროგრესისა და აღმშენებლობის ხელშემწყობად ჟურნალ-გაზეთები გვევლინება (...*ამერიკაში გაზეთი ან ჟურნალი იქცევა იმ შეუქურად, რომლის გარშემოც შემოიკრიბება მოსახლეობა, იწყებს მრავალმხრივსა და მრავალფეროვან საქმიანობას, ხოლო ეს საქმიანობა დაფუძნებულია განუწყვეტელ მოძრაობასა და წინსვლელობაზე*“...).

ვიმედოვნებთ, მკითხველი მოგვიტევებს ემოციურობას, მაგრამ ერთ რამეში უთუოდ დაგვემონმება, რომ წარმოდგენილი მედიატექსტის სიცოცხლისუნარიანობა, თანამედროვე ჟღერადობა მართლაც გასაოცარია! რომ არ ვიცოდეთ მისი 154 წლის წინანდელი წარმომავლობა, თავისუფლად მივაკუთვნებდით მავანი თანამედროვის კალამს. მომდევნო ამონარიდი, რომელიც საკაცობრიო პროგრესისათვის ხელშემწყობის, — ჟურნალისტიკის უდიდეს მნიშვნელობაზე მიუთითებს, კიდევ უფრო გვარწმუნებს ზემოთქმულის უტყუარობაში: „არ არის დარჩენილი ადამიანური მოღვაწეობის არც ერთი სფერო, რომელზეც თანამედროვე ჟურნალისტიკა არ ახდენდეს პირდაპირ თუ ირიბ ზეგავლენას. მისი საშუალებით გამოიხატება და მკვიდრდება მძლავრი პოლიტიკური,

სამეცნიერო-საგანმანათლებლო, ლიტერატურული, სამრეწველო იდეები — ერთი სიტყვით, ყოველივე ის, რითაც თანამედროვე განათლებული მსოფლიოა გამსჭვალული, რითაც განპირობებულია კაცობრიობის გონებრივი განვითარება და რამაც, თავის მხრივ, ჩვენს დროში მანამდე არნახულ სიმაღლეებს მიაღწია“. ამასთან, ავტორი იმ ეპოქისთვის „იშვიათ გამოჩენილებზე“, ჟურნალისტიკის მანკიერ მხარეებზე, მისით მანიპულირების შემთხვევებზე საუბრობს („ჟურნალისტიკა გარკვეული პარტიების ხელში არაკეთილსინდისიერი პოლიტიკური ბრძოლის იარაღად გადაიქცევა ხოლმე“) და მაგალითად ინგლისი მოჰყავს. სწორედ მაშინდელი ჟურნალიზმის ეს „იშვიათობა“, სადღეისოდ „საყოველთაოობად“ გადაქცეული, გვაბრუნებს რეალობასთან და ტექსტთან დროითი დისტანცირების განცდას აღადგენს.

ნიკოლოზ ბერძნიშვილი წერს: ჟურნალისტიკა განსაკუთრებით ლიტერატურის განვითარებაზე ახდენს პირდაპირ და უშუალო ზეგავლენას. პირველი მეორისათვის თავისებური ბირჟაა, რომელსაც ევროპაში სამართლიანად უწოდებენ საზოგადოებრივი განვითარების გამომხატველ მაჯისცემას. ჟურნალისტიკით განისაზღვრება მოცემული ეპოქის გონებრივი მიმართულება, ნიშანდობლივი ხასიათი, ღირსებები თუ ნაკლოვანებანი, მოძრაობაში მოდის სიტყვიერებითი კაპიტალი ამა თუ იმ ქვეყნისა, ამა თუ იმ ხალხისა. ამასთანავე, ჟურნალისტიკა ყველაზე სანდო, ყველაზე ერთგული წინამძღვარია ახალ-ახალ იდეათა წარმოშობისას, აზრთა გაცვლა-გამოცვლისას. იგი გადაშლის სივრცეებს განსხვავებულ აზრთა შეჯახებისათვის, რომლის გარეშეც ვერ წარმოიშობა ჭეშმარიტება, როგორც ამას მართებულად ამბობდა ერთი მოაზროვნეთაგანი“ (ჯოლოგუა 2010: 76).

როგორც ვხედავთ, ტექსტს არათუ ყავლი გასვლია, სადღეისოდაც მრავალი საგულისხმო ნიუანსის შემცველიცაა. არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ მე-19 საუკუნეში სოლომონ დოდაშვილის შემდეგ ყველაზე მკაფიოდ ნიკოლოზ ბერძნიშვილმა გამოკვეთა ქართული საზოგადოებისთვის ღირებულებითი ორიენტირები: ევროპა/ამერიკა, როგორც პროგრესისა და განვითარებისთვის ერთადერთი ალტერნატივა და ამ მიმართებით ჟურნალისტიკის პოზიტიული გაგებას ჩაუყარა საფუძველი. წერილის პათოსს ეხმიანება ილია ჭავჭავაძის პუბლიკაციათა სერია, რომლებიც ზოგადად „ევროპის მილიტარობის“ სახელდებით შეგვიძლია გავაერთიანოთ (ჭავჭავაძე 1952: 441-449). ილია და საერთოდ სამოციანელები მაღალ შეფასებას აძლევდნენ ნ. ბერძნიშვილის მოღვაწეობას და მის იდეურ მემკვიდრედაც თვლიდნენ თავს. აქ წარმოდგენილი მასალიდანაც ნათლად ჩანს ეს თანამოაზრობა (მსგავსი ალუზიები ჩნდება, მაგალითად, „განუწყვეტელ მოძრა-

ობაზე“, „წინმსვლელობაზე“, ჟურნალისტიკის საზოგადოებრივ როლზე, დასავლური ღირებულებების უალტერნატივობაზე, ლიტერატურისა და ჟურნალისტიკის ურთიერთმიმართებისა და სხვა სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან პრობლემატიკაზე ნ. ბერძნიშვილის მსჯელობისას).

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარის ჟურნალისტიკაში დემოკრატიული ღირებულებებისადმი გამორჩეული დამოკიდებულება ლიბერალური ღირებულებების უზენაესობისა და აქედან გამომდინარე, პიროვნების თავისუფალი ნების შეუვალობის აღიარებაში გამოიხატა. განსაკუთრებით აქტუალიზდება რელიგიური ტოლერანტობის თემა, რომელიც სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს დაბრუნების შესაძლებლობასთან ერთად, პირველ პლანზე გადმოდის. ილია ჭავჭავაძის მიერ ადრევე შემოთავაზებული ეროვნულ ფასეულობათა დამკვიდრებული სამწვერიანი ნუსხა — „მამული, ენა, სარწმუნოება“ — ძალას კარგავს, როდესაც ქვეყნის წინაშე ეროვნული მთლიანობის საკითხი დგება. ასეთ დროს, ილიასეული ხედვით, ერის განმსაზღვრელი ნიშანი არაა არც ტომობრივობა, არც სარწმუნოება და არც ენა, არამედ ისტორიის ერთობა. ეროვნული მთლიანობის ეს კონცეფცია მის მიერ რუსეთ-თურქეთის 1877-1878 წლების ომის შედეგად სამაჰმადიანო საქართველოს შემოერთების პერსპექტივით იყო ნაკარნახევი (ანალოგიურ კონცეპტუალურ მიდგომას ამჟღავნებებს ილია 1879 წლის იანვრისა და თებერვლის „შინაურ მიმოხილვებში“; აკაკი წერეთელი პუბლიკაციაში „ოსმალეთის ქართველებს“, ასევე, სერგეი მესხი წერილებში: „ახლად შეძენილი საქართველო“, „ბათუმი და ბათუმელები“ და ა.შ.)

ცხადია, ისტორიული კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე ამ საკითხზე მსჯელობა მართებული არ იქნება. იმ დროს, როდესაც მწერლის ერთ-ერთ ფუნდამენტური ტექსტი „ოსმალის საქართველო“ იწერებოდა (ჭავჭავაძე 1953: 9-14), რელიგიურ ფაქტორზე ყურადღების გამახვილება დამლუპველ შედეგს მოიტანდა. თურქოფილთაგან „გაქართველების“ პროპაგანდით დაშინებული სამხრეთ-დასავლელი ქართველობა მუჰაჯირობის მძლავრ ტალღას იყო აყოლილი (ქრისტიანობა და ქართველობა მაჰმადიან ქართველთათვის იდენტური ცნებები იყო). „ოსმალის საქართველოში“ ილიას მიერ გაცხადებული თეზა უთუოდ საუკეთესო მოსავლის ძიებითაა ნაკარნახევი და (მისი არარსებობის პირობებში) სახელმწიფოებრივი აზროვნების თვალნათელი მაგალითი გახლავთ.

სამაჰმადიანო საქართველოს მკვიდრთათვის თავს მოხვეული ტრანსკასპიური ფსევდომორფოზი რომ მხოლოდ გარეგნულ სახეს ატარებდა, მალევე დადასტურდა. შევნიშნავთ, რომ თურქოგენული ეთნოგრაფიული ელემენტი, უდაბნოს ხალხებისთვის ჩვეული იერ-სახე და ხასიათი სამხრელმა ქართველობამ ეტაპობრივ

ვად, — ეროვნულ კულტურასთან, მეტადრე, ქრისტიანულ მრწამსთან ზიარებით ჩამოიშორა.

ლიტერატურა, ისევე როგორც პუბლიცისტიკა, სამოციანელთათვის კონკრეტულ ამოცანას ისახავს — საზოგადოების აღზრდა, მწერლის მოქალაქეობრივი პოზიციის შესწავლა, რომელსაც ილია გარკვეული „მიშველი“ იდეოლოგიის სახით იძლევა თავის პუბლიცისტიკაში (ნინიძე 2007: 151-157), ხოლო დღევანდელი კონტექსტში ეს პრობლემატიკა კიდევ მეტ აქტუალობას იძენს.

ყოველი საზოგადოებრივი მოძრაობა ნაციონალური ისტორიის, თვითმყოფადობის, ნაციის ბუნების საკუთარ ნარატივს ქმნის. მოცემული დროის მონაკვეთში პრესაში გაჩაღებულ საზოგადოებრივ დისკუსიებზე თვალის მიდევნების შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ იმ პერიოდის ერთგვარ მეტანარატივად იქცა ე.წ. ლიტერატურაცენტრიზმსა და „სახელმწიფოთა მშენებლობის“ იდეებს, რაციონალურსა და „ირაციონალურ“ დისკურსებს შორის ჭიდილი („მამათა და შვილთა ბრძოლის“ სახელით მონათლული ოპოზიცია).

ამ ჭრილში უნდა განვიხილოთ ილია ჭავჭავაძისა და „თერგდალეულთა“ მხრიდან პერიოდული გამოცემის იდეური მიმართულების საკითხისადმი პრინციპული დამოკიდებულება. ეს იყო არა ესთეტიკური ან წმინდა მსოფლმხედველობრივი პოზიციის დემონსტრირება, არამედ იმ აუცილებლობით გამოწვეული ნაბიჯი, რომელსაც ქვეყანაში არსებული ვითარება განაპირობებდა. ლიტერატურული მიმართულების თვალსაზრისით, ივანე კერესელიძის „ცისკრის“ ეკლექტიზმში დადანამაულება საზოგადოებისთვის სწორი გზის მიცემის, მისი სამზეოზე გაყვანის მიზანს ემსახურებოდა. საყოველთაო გაუნათლებლობის ფონზე „ცისკრის“ რედაქტორს მიმართულებაზე ფიქრი ფუფუნებად ერჩვენებოდა და თავს იმართლებდა, რა დროს მიმართულებაა, ხალხის წერა-კითხვაზე უნდა ვიფიქროთო. აკაკი ამ დაპირისპირებაზე კიდევ ენაკვიმატობდა: „ერთხელ შემომჩივლა (ივანე კერესელიძემ, — მ.შ.): რას მერჩიან (პეტერბურგში მყოფი) სტუდენტები, რომ ამტყხინანო? როგორც კი მომწერეს: „მიმართულება“ გამოუცვალე ჟურნალსო, აკი მეც გამოვუცვალეო? მანამდისინ ხმელეთით ვაგზავნიდი და ახლა ზღვით ვაგზავნი ოდესაზეო!.. მეტი მახარჯება, მაგრამ არ დავეძებო“ (ჯოლოგუა 2011: 85).

როგორც აღვნიშნეთ, ივ. კერესელიძისა და მისი გამოცემის მიმართ შეურიგებელი პოზიცია დროის საჭიროებით იყო გამოწვეული. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავდა ამ გამორჩეული პიროვნების საზოგადო და ჟურნალისტური ღვაწლის დაკნინებას. პირიქით, „სამოციანელები“ მისი პირუთვნელი დამფასებელი



იყვნენ. სხვა რომ არაფერი, ივანე კერესელიძის პროფესიული ერთგულების, სიმამაცისა და თავგანწირვის წარუშლელ მაგალითად დარჩება მისი სამცხე-საათაბაგოში მოგზაურობა. მან, აღმოსავლელი მუსიკოსის ტანსაცმელში გადაცმულმა, თარსა და დაირაზე დაკვრით, სიცოცხლის ფასად ფეხით შემოიარა თურქთაგან მიტაცებული ქართული ტერიტორია. სხალთაში, შერიფ-ბეგ ხიმშიაშვილის რეზიდენციაში მოახერხა შესვლა და გმირ წინაპართან გასაუბრება. ამ თავგანწირული მოგზაურობის ამსახველი პუბლიკაციები კი ისტორიულ მემკვიდრეობად შემოგვინახა.

„ცისკრის“, ასე ვთქვათ, კონცეპტუალურ ოპოზიციად უნდა განვიხილოთ ჯერ „საქართველოს მოამბის“, განსაკუთრებით კი — ოდნავ მოგვიანებით გამოსული „დროების“ მყარი და ზედმინევიტ მონოლითური მიმართულება. პერიოდული გამოცემის მიზანდასახულობისადმი ამგვარი პრინციპული დამოკიდებულება კულტურისათვის სახელმწიფო ინსტიტუტების ფუნქციის მინიჭებით შეიძლება ავხსნათ. სახელმწიფოს მშენებლობის პირობებში ასევე გამართლებულია ფუნდამენტური მიდგომა: სანამ ჭეშმარიტი ფასეულობების შექმნას მოვახერხებდეთ, მანამდე არ ღირს მათი გაკრიტიკება. დაახლოებით მსგავსი აზრია გატარებული სერგეი მესხის 1876 წლის „დოებაში“ დასტამბულ წერილში. მისი თვალსაზრით, იდეათა მრავალგვარობას გაუთვითცნობიერებელი მკითხველის დაბნევა და შეცდომაში შეყვანა შეუძლია. ამიტომაც უცილობელი საჭიროება მოითხოვს ერთი მიმართულების, საერთო ხედვის დემონსტრირებას (მედიის პლურალისტული მოდელის ნაცვლად პროპაგანდისტულის გამოყენებას):

*„ყოველ გაზეთს ერთი მტკიცე გარკვეული მიმართულება უნდა ჰქონდეს და მუდამ ადგეს. რასაკვირველია, რედაქცია თავის აზრსა და მიმართულებას ყველას ძალდატანებით ვერ მიაჩნებს, ვერ მოითხოვს, რომ ყველამ იმ გზაზე გაიაროს. თანახმა ვარ, რომ ჩვენში, მაგალითად, სადაც თითქმის ერთადერთი გაზეთია აზრების გამოსათქმელად, რედაქცია თითქმის ვალდებულია, რომ თავისი აზრებით მკითხველებს სხვადასხვა მხარეები უჩვენოს რომელისამე საგნისა და რა აზრიც უნდა, ის მიიღოს. აზრების შეტაკებაში, ბრძოლაში აღმოჩნდება ჭეშმარიტება, მაგრამ საქმე ეს არის, რომ ეს შრომა, ეს გამოჩვენა, უფრო საინტერესო და ჭეშმარიტი აზრებისა შეეძლოს. რაც უფრო ნაკლები სხვადასხვა აზრები იქნება ერთსა და იმავე საგანზე, ჩვენი მკითხველებისათვის ისა სჯობია, უფრო ადვილად შეეთვისება ერთ შეხედულებას, ბევრში ერთს საუკეთესოს ვერ ამოირჩევს. აი, ამით ვხელმძღვანელობ მე, რომ გაზეთში დესპოტურად ვიქცევით. ერთ გზას ვადგევართ, ერთსა და იმავე აზრს ხშირად ვიმეორებთ და ამით იმედი მაქვს,*

*პროპაგანდის საქმე უკეთ მიდის, ვიდრე გაზეთის აჭრელებით და სხვადასხვა მიმართულების სტატიების ბეჭდვით“ (დროება 1876: 1-2).*

წარმოდგენილი პოზიცია ასოციაციურად უკავშირდება დენის მაკქუელის ცნობილი „მედიის ნორმატიული თეორიის“ შიდა და გარე მრავალგვარობის მეთოდებს, თუკი მათ არა მხოლოდ პოლიტიკურ, არამედ კულტურულ კონტექსტშიც განვიხილავთ. საჯარო სფეროში განსხვავებულ თვალსაზრისთა წარმოსაჩენად მაკქუელი ორივე გზას ლეგიტიმურად მიიჩნევს. მაგრამ, მისივე თქმით, გარდამავალი დემოკრატიის ეტაპზე შიდა მრავალგვარობის პრინციპზე ორიენტირებულ მედია საშუალებას (მაგ. „ბი-ბი-სი“-ს სტანდარტის მაუნყებელს) აუდიტორიის დაბნევა შეუძლია, რის გამოც არასწორი არჩევნის საშიშროება იქმნება. ცხადია, „შიდა მრავალგვარობის“ მოდელი „გარეზე“ ბევრად აღმატებულია, რადგან აუდიტორიას ინფორმირებულობის შედეგად აძლევს არჩევნის საშუალებას, მაგრამ ის უფრო რაციონალური მოქალაქისთვისაა შესაფერისი, ვინც შეძლებს დაბალანსებული თვალსაზრისებიდან სწორი დასკვნის გამოტანას. გარდამავალ ეტაპზე კი, როდესაც ინდივიდებმა გამოსავალი უნდა ეძიონ დრამატულ ცვლილებათა სიტუაციაში, ასეთმა მიდგომამ შეიძლება მათი დეზორიენტაცია გამოიწვიოს. ამ დროს სწორედ „გარე მრავალგვარობის“ მოდელს ენიჭება უპირატესობა, რომელიც სხვადასხვა თვალთახედვას ისე წარმოაჩენს, თითქოს მედია საშუალება ამა თუ იმ იდეოლოგიის ან მხარის პრომოუშენს ეწეოდეს. მიუხედავად სერიოზული ნაკლოვანებებისა, მას აქვს უნარი, გააძლიეროს საზოგადოების კონსოლიდაცია, ჯგუფების ლოიალურობა და ხელი შეუწყოს პოლიტიკურ პროცესებში მათ ჩართულობას (ჰარპერ... 2009: 254-249). სწორედ გარე მრავალგვარობის პრინციპის შესატყვისია სერგეი მესხის წარმოდგენილი მოსაზრება.

თითქმის იდენტური შეხედულება მჟღავნდება სერგეი მესხის მეუღლისადმი, კეკე მელიქიშვილისადმი, 1873 წელს მიწერილ წერილში. „დროების“ რედაქტორი ჟურნალ „კრებულის“ დაგვიანებით გამოსვლის გამო მის დროებით რედაქტორს, კირილე ლორთქიფანიძეს აკრიტიკებს. კირილე ჟურნალის დაგვიანების მიზეზად მასალათა გულდასმით მომზადებისა და საფუძვლიანი ანალიზის საჭიროებას ასახელებს. სერგეი მესხი კოლეგას არ ინდობს (*„კირილე სრულებით ჟურნალისტი არ არის, იმას ისეთი ხასიათი არა აქვს, რომ ყოველთვის და ყოველ საგანზე შეეძლოს წერა“*) და თავის შეუვალ პოზიციას ქვეყანაში საზოგადოებრივი სისტემის არარსებობის პირობებითა და გასაჭირით ხსნის: *“(...) განაჩვენ არ ვგოდნობთ, რომ ის საგნები, რომლებზეც ვწერთ, ჩვენ გარკვევით გაცნობილი არა გვქვს, მაგრამ ყველა საგნების საფუძ-*

ვლიანად გაცნობას თუ ვეცადეთ, ჩვენ დღეში ვერაფერი დაგვიწერია” (კალანდაძე 1985: 347-348).

შეიძლება ითქვას, რომ „დროებამ“ მძლავრი მოქალაქეობრივი პათოსი შემოიტანა ქართულ ჟურნალისტიკაში და რეფორმატორის სტატუსი დაიმკვიდრა. ფართო ერუდიციამ და ევროპულ განათლებასთან ზიარებამ ახალი თემები და პრობლემები წამოჭრა, მათი წარმოჩენის ახლებური ფორმები გამოიტანა საზოგადოების სამსჯავროზე. პუბლიცისტები გლობალურ მოვლენათა ასახვით ლოკალურის საჭიროებებზე მიანიშნებდნენ. არც კრიტიკას უფრთხოდნენ და არც ლიბერალურ ღირებულებათა ხელყოფის მაგალითები რჩებოდათ თვალთახედვიდან. ფსევდოლიბერალიზმზე, ინტელექტუალთა ფარისევლობაზე — ნანერსა და ნამოქმედარს შორის კონტრასტზე მიუთითებდა ბ. ჯაფარიძე წერილში „პატარა რევოლუცია“, რომელშიც ციურისში ფრანგი ჯარისკაცების მღელვარებაზე მოგვითხრობდა. მათ შვეიცარიელ გერმანელთა მცდელობის წინააღმდეგ გაულაშქრიათ. ამ უკანასკნელთ ბისმარკის საფრანგეთზე გამარჯვების აღნიშვნა მოსურვებიათ. „ის გერმანელებიც კი, რომლებიც ნიგნებში ლიბერალობენ, სინამდვილეში, გუნდრუკს უკმევდნენ ბისმარკს; ... როგორც თვითონ ის ლიბერალი მოიქცა, ციურისელებიც ისე დახვდნენ“, — დაასკვნის მოვლენის თვითმხილველი ჟურნალისტი და შორსმიმავალ ფიქრებს გვიტოვებს (კალანდაძე 1987: 202).

მონიშნული დროის მონაკვეთში ჟურნალისტურ თემათა მრავალფეროვნებიდან გამოვაცალკევებთ ქალთა ემანსიპაციისადმი მიძღვნილ პუბლიკაციებს. პრესაში ქალთა უუფლებობის პრობლემატიკაზე მსჯელობენ: ილია ჭავჭავაძე, იაკობ გოგებაშვილი, ნიკო ნიკოლაძე, სერგეი მესხი და სხვა ცნობილი პუბლიცისტები. ორიგინალურ მასალასთან ერთად იბეჭდება უცხოური სამეცნიერო თარგმანები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჯონ სტიუარტ მილის „ქალთა უუფლებობა“ (1869). საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულსა და მე-20-ის დასაწყისში სოციალური მოძრაობების გამოცოცხლებასთან ერთად საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველ იპოსტასში იგრძნობოდა მოძრაობა. ეს პროცესი, ცხადია, ქალთა უუფლებობის წინააღმდეგ ბრძოლასაც გულისხმობდა. წარმოიდგინეთ, რომ ამ პერიოდში საქართველოში 13 (!) ქალთა ორგანიზაცია არსებობდა.

მხატვრული სიტყვით უპირისპირდებოდნენ პატრიარქალურ საზოგადოებას ქალი-მწერლები: ბარბარე ჯორჯაძე (ფრიად საინტერესოა მისი წერილი „ორიოდე სიტყვა ყმანვილ კაცების საყურადღებოდ“), ეკატერინე გაბაშვილი, მელანია მამაცაშვილი-ბადრიძე; „ქალთა მთარგმნელობითი წრის“ წევრები: ეკატერინე (კეკე) მელიქიშვილი, ელენე ყიფიანი. ქალთა განათლებაში უდიდესი

ღვანლი მიუძღვის აგრეთვე ოლღა გურამიშვილს. საქართველოში დანყებულ ფემინისტურ მოძრაობას ფართოდ აშუქებღა თანადროული პრესა. ქართველ ქალთა მხატვრული ნაწარმოებების გარღა, იბეჭდებოღა მასალები ქალთა პოლიტიკურ-ეკონომიკურ უფლებებზე, განათლებაზე, ჯანმრთელობაზე, ოჯახსა თუ სხვა საკითხებზე. ქალთა ემანსიპაციის თემას დიდ ყურადღებას უთმობღა გაზეთი „დროება“. იგი პირველი მიესალმებოღა 1871 წელს თბილისში „ქართველ ქალთა ამხანაგობის“ დაარსებას (ეკ. მელიქიშვილი, ეკ. გაბაშვილი, ო. გურამიშვილი). ნიკო ნიკოლაძემ ვრცლად განიხილღა მათ მიერ 1872 წელს გამოცემული პირველი წინი: „თარგმანი საამო საკითხავთა თხზულებათა“. ამხანაგობის დაარსებისთანავე დაიბეჭღა ვრცელი წერილი: „დედაკაცის აზრი დედაკაცებზედ“ და ა.შ. ეს ყოველივე ლიბერალური აზროვნების განვითარებას უწყობღა ხელს.

ქალთა უფლებებისათვის ბრძოლაში გამორჩეული ადგილი უნღა მივაკუთვნოთ ეკატერინე მელიქიშვილს, სერგეი მესხის ერთგულ მეუღლესა და მელიქიშვილების წარჩინებული ოჯახის ღირსეულ წარმომადგენელს (კეკე პეტრე მელიქიშვილის და გახლღათ). იგი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც ქალთა საკითხით დაინტერესღა. 1871 წელს „დროებაში“ დაისტამბღ მისი თარგმანი შკლარევსკის მოთხრობისა „ქალის შრომა“. ეკატერინეს მიერ თარგმნილი „მეთვრამეტე საუკუნის ამერიკელი ქალები“ ქალთა მთარგმნელობითი წრის მიერ 1872 წელს გამოცემულ კრებულში შევიღა. „დროების“ წინაშე სერგეისთან ერთად მასაც დიდი წვლილი მიუძღვის. მნიშვნელოვან სარედაქციო საქმეებს მეუღლეები ხშირად ერთად განიხილავდნენ, რასაც ჩვენამდე მოღწეული ეპისტოლარული მემკვიდრეობაც ნათლად ადასტურებს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „პეტერბურგელ სტუდენტთა“ პირველი თაობა ქართული ევროპეიზმის იდეას რუსული საგანმანათლებლო კერებიდან ათვისებული ცოდნის საფუძველზე ქადაგებღა, ასე ვთქვათ, „თერგსგაღმიდან“ ჭვრეტღა. ასპარეზზე უფრო მოგვიანებით გამოსული მცირე ჯგუფები თუ ცალკეული პირები უშუალოდ ევროპული „პირველწყაროდან“ მიღებული განათლების უპირატესობაზე საუბრობდნენ, ამ გზით ცდილობდნენ ქვეყნისთვის სასიცოცხლო პრობლემების მოგვარებას და სრულიად ახლებურ ჟურნალისტიკას ქმნიდნენ. მსოფლმხედველობრივი ნიუანსებითა და ინტერესების ხასიათით ისინი, შესაძლოა, „თერგდალეულთა“ ძირითადი ჯგუფისგან კიდევაც განსხვავდებოდნენ, მაგრამ პრინციპულად იმავე, საზოგადოებრივი პროგრესის საქმეს ემსახურებოდნენ. საერთო იდეური მიმართულებისა და ძირითადი ჟურნალისტური პრინციპების აღიარებად უნღა მივიღოთ სერგეი მესხის მიერ შემოთავაზებული „დროების“

წარმატების ფორმულა: „იმერეთს აკაკის შემწეობით დავიპყრობ და კახეთს ილიკოს დახმარებით“ (მესხი 1950: 195).

რუსულ საგანმანათლებლო სისტემასთან შედარებით ევროპული განათლების პრიორიტეტულობაზე (*“განა ყოველთვის იმ წყაროს წყალი არ სჯობია, რომელიც პირდაპირ მიწიდან ამოჩუხჩუხებს და განა არ იცით, რომ წყაროდან მოშორებული წყალი ხანდახან ისეთ რამეებს შეითვისებს ვ ზაში, რომ შემდეგ ამის გამოყენება თითქმის შეუძლებელია?”* — სერგეი მესხი, „ახალი მიმართულება ჩვენი ახალი თაობისა“), „განათლებული ახალგაზრდობის“ პრობლემაზე (*“მომავალი ყოველთვის ახალგაზრდობას ეკუთვნის”* — ს. მესხი, „ჩვენი მამები და შვილები“), საზოგადოებრივი მეცნიერებების მნიშვნელობაზე (*“ბედნიერებას ხელს უშლის რწმენა იმისა, რომ ბედნიერება თვით ადამიანმა კი არ უნდა შექმნას, არამედ ზეცამ უნდა მოუვლინოს. ნამდვილად კი, კაცს ბუნების კანონების გამოკვლევით, მათი გონიერად ხმარებით... როგორც თავისი საკუთარი სხეულის, აგრეთვე გარშემო ბუნების გაუმჯობესება და თავის სასარგებლოდ ხმარება შეუძლია”* — ნ. ნიკოლაძე, „კრებულის“ დანიშნულებაზე“), განათლების ევროპეიზების საჭიროებაზე აქტიურად მსჯელობდნენ: სერგეი მესხი, ნიკო ნიკოლაძე, გიორგი წერეთელი, ბესარიონ ჯაფარიძე, დავით ჩქოტუა, ივანე მესხი და სხვები. ქართული კულტურის განვითარებისთვის ახალი პრესის მნიშვნელობაზე მიუთითებდა არჩილ ჯორჯაძე, როდესაც წერდა: *“ახალმა თაობამ შესძინა ჩვენს საზოგადოებას „საქართველოს მოამბე“, „დროება“ და „კრებული“. გამოაკელით ჩვენს ჟურნალისტიკას ეს სამი ორგანო და თქვენ ნიადაგს გამოაცლით ჩვენს თანამედროვე ეროვნულ-კულტურულ ვითარებას“* (ჯორჯაძე 1989: 209)

შემთხვევითი არაა, რომ ნიკო ნიკოლაძემ თანადროული პუბლიცისტიკის სინონიმად „პოლიტიკური მწერლობა“ შემოგვთავაზა. სწორედ მან, ჩვენი პუბლიცისტიკის რეფორმატორმა, დაამკვიდრა მაღალი პროფესიული სტანდარტი, რომელიც მეცნიერული სახელმწიფოს იდეებზე დამყარებულ ცოდნასა და ანალიზს ეფუძნებოდა. მისთვის მთავარი აზრი იყო და არა ლამაზი ფრაზა, მკითხველის დარწმუნება და არა გაკვირვება, შინაგანი ლოგიკა და არა ფეიერვერკი (*“ჰიპოთეზა, თეორია ან დედააზრი ელვასავით გაჰკრავს ცოდნის ნისლიან ცაზე, ბნელ მხარეებს გაანათებს, ვ ზას აღმოაჩენს, მიზანს უჩვენებს”*). — ნ. ნიკოლაძე, „თანამედროვე მწერლობა“. ახალი იდეების პროპაგანდისთვის ინოვაციურ ხერხებთან ერთად (მაგ. ციტაცია, როგორც ინტელექტუალიზმის გაძლიერება) პუბლიცისტები იყენებდნენ ლიტერატურულ-მხატვრულ მეთოდს: პოლიტიკურ სატირას, იუმორს, ალეგორიას, ქარაგმას. განსაკუთრებულ დატვირთვას ანიჭებდნენ ფელეტონსა და სამ-

გზავრო წერილების ფორმით დანერილ თხზულებებს. ჟანრობრივი სახესხვაობებიდან ხშირად მიმართავდნენ სარედაქციო გამოსვლის ფორმას, დღეს დამკვიდრებული ედიტორიალის ანალოგს (მაგ. „ივერიის“ ედიტორიალები, იგივე რედაქტორის გვერდები). ასევე, წარმატებით გამოიყენებოდა ე.წ. „Columnist“-ის ანუ ჟურნალისტური სვეტის პრაქტიკა. ვხვდებით სვეტი — ფელეტონის, კრიტიკული მიმოხილვებისა თუ სვეტი — თვალსაზრისის ნიმუშებს (ეს უკანასკნელი ზოგჯერ სარედაქციო გამოსვლის, ე.წ. ედიტორიალის ფუნქციასაც ასრულებს).

განცალკევებით უნდა აღინიშნოს „დროება“ — „კრებულის“ მიერ კორესპონდენტთა უცხოური ბიუროს შექმნის პრეცედენტი და რეპორტაჟები ევროპაში მიმდინარე მოვლენათა ეპიცენტრებიდან (პარიზის კომუნის დღეების ამსახველი მასალა, ქართველ სტუდენტთა მიერ დაარსებული ორგანიზაცია „უღელი“ და მისი წევრების მიერ შენევიდან და ციურიხიდან მონოდებული წერილები და ა.შ.). ეს იყო დასაწყისი ახალი ქართული პოლიტიკური აზროვნებისა..

მოგვიანებით, საუკუნეთა მიჯნაზე, ქართული საზოგადოების მოდერნიზაციასა და ერის თვითმყოფადობას შორის გლობალიზაციის პროცესით ინსპირირებული ურთიერთმიმართების პრობლემა დაპირისპირებულ იდეოლოგიურ პროექტებში წარმოჩინდა: ერთი მხრივ, ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებით ცვლილებებისკენ მომნოდებელი სამოციანელთა თაობა, ილია ჭავჭავაძის მეთაურობით და მეორე მხრივ, თვითმყოფადობის უგულვებელმყოფელი მოდერნიზატორი სოციალ-დემოკრატები. ეს ოპოზიცია თვალნათლივ აისახა მონიშნული ეტაპის მედიადისკურსის ჩამოყალიბებისას. სახელმწიფოებრიობის არარსებობის პირობებში ქვეყნის გადარჩენის გზა ყველაზე უკეთ ილია ჭავჭავაძის „მამულის“ ნარაციაზე დაფუძნებულ მწერლურ მედიატექსტებშია გაცხადებული. მის მიერ შემოთავაზებული „ფაქიზი ბალანსის“ სტრატეგია კი სადღეისოდაც ინარჩუნებს აქტუალობას.

XIX საუკუნე დიდი იმედებით მთავრდებოდა. მრავალი საკაცობრიო მნიშვნელობის მიღწევით აღტაცებული რაციონალისტური ევროპა ახალ საუკუნეს კიდევ უფრო განმტკიცებული თვითრწმენით ეგებებოდა. მაგრამ ამ პოზიტივისტურ განწყობას ერთი მთავარი კითხვა აყენებდა ჩრდილს: „*დღეს უფრო ბედნიერია კაცი თუ არა, ამოდენა სიკეთით გარემოცული და ესე წარმატებულის მეცნიერებით გაღონიერებული და გაძლიერებული?*“ (ივერია 1899: 1-2). ილიას სწამდა საზოგადოებრივი პროგრესისა, რომელიც მე-19 საუკუნის ევროპაში მეცნიერებისა და ტექნიკის დიდი წარმატებებით იყო განპირობებული და ამ პროგრესის კეთილსმყოფელი გავლენისა ჩვენი ქვეყნის წინსვლაზე. თუმცა, უმნიშვნე-

ლოვანესად თვლიდა, რომ „ქვეყანაში პროგრესის ეკონომიკურ და სამართლებრივ მხარეთა გარდა, აუცილებელია პროგრესის შედეგების ეთიკური მხარისთვისაც დროული ყურადღება მიგვექცია“ (თევზაძე 2010: 8). ილიას სიტყვებით, ამ გონიერ და განათლებულ მომავალს წარსულმა საუკუნემ ადამიანად ყოფნის ტკივილის „მორჩენაც“ უანდერძა, რომელიც სოციალური უთანასწორობის აღმოფხვრის, ზნეობის აღმატებისა და ჰუმანურობის გაძლიერების გზით დაიძლეოდა.. და რომ ამ ანდერძზე „უდიდესს და უაღრესს საგანს“ ადამიანი „სხვას ვერას აღმოაჩენდა“. ამ ფილოსოფიური კითხვის უკან ევროპის ინტელექტუალურ მიღწევებს ნაზიარები მწერლის პოზიცია იკვეთება — ეს სხვა არაფერია, თუ არა დღევანდელი პოლიარქიებისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური ლიბერალიზმი — პიროვნულის უპირატესობა სახელმწიფოსა და საზოგადოებაზე, წინააღმდეგ იმდროინდელი დომინანტური დებულებისა, რომელიც მთელის ნაწილთან უპირატესობას ქადაგებდა (თევზაძე 2010: 7). მაგრამ უკვე მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში ჰუმანისტური ძალისხმევა ევროპაში „ღმერთის სიკვდილის“ შეძახილითა და „თავისუფლების“ ახლებურად გააზრებით დასრულდა, რომლის ექოც, სახეცვლილი, არა მარტო მომდევნო საუკუნეს, XX1-საც გადასწვდა. შედეგად მივიღეთ ის, რომ დღეს „დეჰუმანიზაცია ოთხით მიქრის!“ (გაბრიელ გარსია მარკესი)

მიუხედავად ამისა, ილიასა და მის თანამოაზრეთ კარგად ესმოდათ, რომ ამ სიკეთეებით სარგებლობის უფლება კვლავ ევროპას ეძლეოდა, ის იყო „მიღწეული“, ჩვენ წინაშე კი ისევ გადაუჭრელი პრობლემები გროვდებოდა, რადგან უფლები ვიყავით, თავად მიგვეცა გეზი, განგვესაზღვრა ჩვენივე სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების ტიპოლოგია და ფორმები. მიუხედავად ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა ცალკეული ძალისხმევისა, გაერლვით დახშული სივრცე და უშუალოდ სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების ეპიცენტრში ზიარებოდნენ წარმატებული დასავლეთის სიკეთეებს, აზროვნების ევროპულ წესს, ჩვენ მაინც ამ პროგრესის მატარებელში (როგორ ვხედავთ, ეს თემა აქტუალობას არც ერთ ეპოქაში არ კარგავს!) ბოლო რონოდად ვიყავით ჩაბმულები და კვლავ „მადევრის“ როლს ვყაბულებოდით. ეს „გაევროპილება“ კი „გარუსებას უფრო ჰგავდა, რაც უარესია“ (ვ.კოტეტიშვილი).

თუმცა, ჩვენს წინაპრებს ისიც კარგად ჰქონდათ გათვითცნობიერებული, რომ პრამატული დასავლეთი მხოლოდ საკუთარ მიზნებთან შესაბამისობაში განიხილავდა პატარა ქვეყნების პერსპექტივას. სწორედ ამ ფაქტორზე ამახვილებდა ყურადღებას ილია ჭავჭავაძე, როდესაც რუსეთ-თურქეთის ომთან (1877-1878) დაკავშირებით ბერლინის ტრაქტატის შესახებ წერდა: „ბალკანე-

თის ნახევარ კუნძულზედ აღმოსავლეთის საქმეს ბერლინის ხელშეკრულებით წვერი შემოერღვა, როგორც პაჭიჭს, და რაკი წვერი შემოერღვა, ბოლომდის რღვევით უნდა ნავიდეს. ჩვენ აქ რა შუაში ვართო, იტყვის მკითხველი.

ეს პატარა ქვეყანა, რომელსაც ამიერკავკასიას ეძახიან და სადაც უპირატესობა ყოველისფრით ქართველობას უპყრია, დღეს იმ ქვეყნად შეიქმნა, რომელშიაც ბერლინის ხელშეკრულების შემდეგ, გამოიკვანდა დიდი კვანძი აღმოსავლეთის საქმისა. ჩვენის ფიქრით, ესლა აღმოსავლეთის საქმემ, აქამდე სლავანებზე გაჩერებულმა, აქეთ, აზიაში გადმოინია და რუსეთი და ინგლისი — ეს ორი დაუძინებელი მეტოქე აზიაში მფლობელობისათვის — აქ, აზიაში დაეჯახებიან ერთმანეთს და ბოლოს საქმე იქამდის მივა, რომ მავ საქმის კვანძი აქ უნდა გაიხსნას. რით გაიხსნება ეს კვანძი ხმლით გაჰკვეთენ თუ საცივილიზაციო ღონისძიებითა, — ამისი გადაწყვეტილად თქმა ძნელია წინათვე. ამას კი ვიტყვით, რომ პირველი ნიშნები ინგლისის მხრით, საცივილიზაციო ღონის ხმარებას მოასწავებს... ჩვენ ამით იმის თქმა კი არ გვინდა, რომ ევ ინგლისს მოსდიოდეს სხვისა თუ ჩვენის სიყვარულითა და ტრფიალებითა, — აქ ინგლისი თავისი საკუთარის სარგებლობისთვის იღვანებს.. **აზია საერთოდ და ჩვენ თვითონ საკუთრივ ვართ საჭირონი არამც თუ ჩვენის თავისათვის მხოლოდ, სხვისთვისაც.** თუმცა ბევრი რამ შეიცვალა ქვეყნიერობაზედ ამ ხუთას-ექვსას წელიწადში, მაგრამ ის მიწანყალი, რომელსაც კავკასიას ეძახიან, რომელიც აზიისა და ევროპის კარად ყოფილა უწინ და რომლის დაპყრობისათვის ბევრი სხვა და სხვა ხალხის სისხლი დაღვრილა, მაინც ისევ კარად დარჩა და ხალხთა შორის შულლისა და ცილისწამების მიზეზად იქნება კიდევ“ (ილია ჭავჭავაძე 1879: 57).

წარმოდგენილი ფრაგმენტი არა მარტო მწერლის ალღო-იანობის თვალსაჩინო დადასტურებაა, არამედ მისი, როგორც წინასწარმჭვრეტის ნიჭისაც. კონკრეტული ფაქტის მიღმა პრობლემის ჩვენებით მწერლის პოზიცია იკვეთება, რომელიც ასე შეიძლება ფორმულირდეს: მიუხედავად ქართული საზოგადოების ევროპისადმი ინტერესის გაძლიერებისა, კულტურის ევროპეიზების მკვეთრად გამოხატული ტენდენციისა, ნათლად უნდა გავაცნობიეროთ, რომ „ერთი მუჭა ქვეყნისთვის“ ღირებული შედეგი მხოლოდ ჩვენი ობიექტური სინამდვილისა და ევროპულ „დიდ-პატარა ონავარ“ სახელმწიფოთა სუბიექტური მიზნების თანხვედრისას დადგება. ასე წარმოედგინა ილიას ევროპისა და საქართველოს მომავალი შესაძლო ურთიერთობა, იმ ინტერესების გათვალისწინებით, რომელიც ევროპას მისდამი უნდა გაღვიძებოდა (ისიც უნდა ითქვას, რომ თავად ევროპა საქართველოს ბედით მხოლოდ ერთხელ, ყირიმის ომის დროს — 1854-1856 წლებში დაინ-



ტერესდა, ისიც მაშინ, როდესაც ეს მას თვითონ დასჭირდა და რომელსაც „შესაძლებელია დიდი ფათერაკი მოჰყოლოდა“).

თუკი წინარე, არშემდგარი გლობალიზაცია ინგლისის ჰეგემონიის ნიშნით მიმდინარეობდა, დღეს უკვე წარმატებული გლობალური ტრანსფორმაციები ამერიკის, როგორც ზესახელმწიფოს წარმმართველ ძალას ემყარება. მართალია, არსებობს არაერთი კონტრარაგუმენტი იმისა, რომ გლობალიზაცია კულტურული ამერიკანიზაცია არ გახლავთ და რომ ახლო მომავალში მოდერნულობა (პოსტმოდერნულობა) ატლანტიკიდან წყნარი ოკეანისკენ გადაინაცვლებს (დევიდ მორლი), ე.ი. გლობალიზაციამ მკაფიოდ გამოკვეთილი ცენტრი შეიძლება დაკარგოს — მართალია, აღმოსავლეთ აზიის წარმატებული ეკონომიკების სახით ამის რეალური ნიშნები უკვე გვაქვს, მაგრამ ვესტერნიზაციის ვექტორი ჯერ მაინც უცვლელია.

როგორც ვხედავთ, საუკუნის წინანდელი და უფრო ადრეული პერიოდის პუბლიცისტური ტექსტები სადღეისოდაც ინარჩუნებენ სიცოცხლისუნარიანობას, გვიჩვენებენ, რომ არაფერია ერთხელ და სამუდამოდ დასრულებული. ამ მარადიულ წრებრუნვაში მივიწყებული თემები ახალ სიცოცხლეს იძენენ და ფორმობრივად სახეცვლილნი, ახალი დროების ნიშნით აღიბეჭდებიან. დღევანდელი გლობალიზაციაც სხვა არაფერია, თუ არა იმ წინარე, შეწყვეტილი ტრანსფორმაციის ხელახალი ტრანსფორმირება, ოღონდ იმ ძირეული განსხვავებით, რომ ტემპი აქ ზესწრაფია! „დროსა და სივრცეში შეკუმშული“ სამყარო, ელექტრონული მასმედიით კიდევ უფრო აჩქარებული, მომხმარებლობაზე, ჰედონიზმზე ორიენტირებული, ნულოვანი მედიით ღირსებააყრილი, ძირეულად განსხვავებულ ქრონოტოპს აყალიბებს. ამჯერად გლობალური ლოკალურზე მეტად ლოკალურია და ამ დუალისტურ სივრცეში ჩვენთვის არც დღეს შეცვლილა ღირებულებითი ორიენტირები, მაგრამ ისინი უკვე თავად მათორიენტირებელთათვის(ამერიკა/ევროპისთვის) დადგა კითხვის ნიშნის ქვეშ და უპირველესად სწორედ ინტელექტუალურ სფეროს შეეხო. აი, ამ ზემოთ ნახსენები ექოს გამოძახილია ის პრობლემები, კიდევ უფრო გაღრმავებული, რომელთა შესახებაც ევროპა-ამერიკის „გონებითი მუშაკნი“ ნიადაგ ბჭობენ.

მაგალითად, ფილოსოფოსი და სოციოლოგი იურგენ ჰაბერმასი პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში ინტელექტუალის როლზე მსჯელობისას ასე სვამს კითხვას: ჩვენს მედიურ საზოგადოებაში კვლავ ხომ არ ხდება საჯარო სფეროს სტრუქტურული ცვლილება, რომელიც გაართულებს ინტელექტუალის კლასიკური ფიგურის არსებობას? (ჰაბერმასი 2006: 5-7) მიუხედავად საფუძვლიანი ეჭვებისა, ვფიქრობთ, ჯერ მაინც ადრეა იმის მტკიცება, რომ ელექტრონულმა რევოლუციამ მოსპო ტრიბუნა ელიტურ ინტელექტუალთათვის.

თუმცა, ფაქტია, რომ ტელევიზიამ გარდაქმნა ეს ავანსცენა, დააჩქარა გადასვლა სიტყვიდან ვიზუალზე. სიტყვის დევეალვაციის შედეგად კი საჯარო გამოსვლის ფუნქციაც შეიცვალა. დღეს მთავარია ტელეეკრანზე ჩანდე, ცნობილი იყო. ამგვარი თვითპრეზენტაციის შესაძლებლობების შეთავაზებით ტელევიზიამ ინტელექტუალებიც გარყვნა და შეუღალა რეპუტაცია, რომელიც ოდითგანვე კეთილი სახელის დამკვიდრებით იქმნებოდა, დღეს კი ყბადაღებული სატელევიზიო „ცნობადობით“ ჩანაცვლდა.

ღირსსააცნობი ფრანგი სოციოლოგი პიერ ბურდიე და ნობელის პრემიის ლაურეატი (1999) გიუნტერ გრასი, ასე ვთქვათ, ინტერდისციპლინურ ჭრილში დანახული, მწერლის მოქალაქეობრივი პოზიციის შესახებ საუბრისას უფრო შორს მიდიან და პრობლემას ნეოლიბერალური საზოგადოების ეკონომიკისა და სამყაროს ახალი წესრიგის ფორმირების კონტექსტში განიხილავენ (ბურდიე... 2000: 1-5). ორი ევროპელი მოაზროვნის ერთობლივი მედიაგამოსვლა განმანათლებლობის ღირებულებათა დევეალვაციასა და ამ ტრადიციის კარგის ფონზე აღზევებულ ნეოლიბერალიზმის მსოფლალქმაზე ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას.

სანამ ევროპა განმანათლებლობის რევიზიითაა დაკავებული და ორჭოფობს, ხატოვნად რომ ვთქვათ, მომავლისაკენ უკუსვლით მიიწევს და ვინრო ნაციონალიზმის საფრთხე მოსვენებას უკარგავს, ჩვენ კიდეც უფრო გვიჭირს, რადგან რადიკალური იდეოლოგიების მწარე ისტორიული გამოცდილების შიშით, დღევანდელი მსოფლიო კონიუნქტურა ნაციონალიზმის ლამის ნებისმიერ გამოვლინებას სახიფათოდ და დაუშვებლად მიიჩნევს. ამიტომაც ევროპელებს ხშირად “ემფატიკურ ტონად” ესმით ეროვნულ სატკივარზე საუბარი. მაგრამ თუკი ისეთი დიდი სახელმწიფოებისთვის, როგორიც გერმანიაა, ნაციონალიზმი თავისუფლად შეიძლება ისევე მსოფლიო პრობლემად იქცეს, მწერალისა არ იყოს: „ქართული ნაციონალიზმი დახმარების მორიდებული თხოვნაა და მეტი არაფერი...“

სხვა მხრივ, იდეები მოგზაურობენ და მათ მოხერხებული და გატკეპნილი გზები სჭირდებათ — ამბობდა გერონტი ქიქოძე. მაგრამ ვაღიაროთ, რომ ყველა საზოგადოება ერთნაირი „მიმღებლობით“ ვერ გამოირჩევა. ვერც ნებისმიერი კულტურა ქმნის სახელმწიფო-ნაციების ჩამოყალიბების პროცესისთვის ხელშემწყობ პირობებს (ბერძენიშვილი 2004: 164-188). არსებული ადრემოდერნული თუ უახლესი ისტორიული გამოცდილებიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ თანამედროვე მშენებარე ქართული დემოკრატია ნოყიერ ნიადაგზე აღმოცენდა, რადგან საზოგადოებაში ლიბერალური ღირებულებების დამკვიდრება შეუძლებელია, თუკი ამისი წინაპირობა არ არსებობს. უმთავრესი მაინც ისაა,

როგორ შევუწყობთ ხელს მათ დამკვიდრებას. ამისთვის საჭიროა უკვე არსებული ისტორიული პროცესის დაჩქარებული განვითარება და არა მხოლოდ სხვათა გამოცდილების ბრმად და უკრიტიკოდ მიღება („მკვდარმა მიმბაძველობამ დაგვასწულა“).

ჟურნალიზმმაც, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების ორგანულმა და წარმმართველმა ძალამ, ვიდრე სრულიად ახალი პროცესების ინიცირებას შეეცდებოდეს, უნდა გაიაზროს, რომ იმ ერთიანი, ძლიერი დინების შენაკადია, რომელსაც ქართული ევროპეიზმის იდეებით ნასაზრდოები პუბლიცისტიკა ჰქვია და რომლის სათავეებთან, „დამფუძნებელ მამათა“ დარად, ჩვენი ამაგდარი წინაპრები დგანან.

#### **დამოწმებანი:**

**ანდერსენი 2001:** Андерсен Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Канон\_Пресс - Ц.: 2001.

**ბერძენიშვილი 2004:** ბერძენიშვილი ლ. ადამიანის უფლებები ქართულ ყოფით კულტურაში. — ადამიანის უფლებები და ქართული კულტურა. თბ.: 2004.

**ბურდიე... 2000:** ბურდიე პიერ, გრასი გიუნტერ. ლიტერატურა: შინაგანი მზერა (ონ-ლაინ ინტერვიუ. განთავსებულია 11 აგვისტოდან, 2000). მის.: <http://bourdieu.name/bourdieu-grass-literatura>; Internet.

**დროება 1876:** მესხი ს. მეთაური წერილი. გაზ. „დროება“, № 26, 1876.

**თევზაძე 2010:** თევზაძე გ. ილია ჭავჭავაძე და თანამედროვე აზროვნება. „Carpe diem.“ თბ.: 2010.

**ივერია 1899:** ჭავჭავაძე ი. მეცხრამეტე საუკუნე. გაზ. „ივერია“, № 31 დეკემბერი, 1899.

**კალანდაძე 1985:** კალანდაძე ალ. ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია. ტ. III, „განათლება“, თბ.: 1985.

**კალანდაძე 1987:** კალანდაძე ალ. ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია. ტ. V, „განათლება“, თბ.: 1987.

**კაციტაძე 2007:** კაციტაძე კ. ილიას ეპოქა და დღევანდლობა. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის საიუბილეო კრებულში: ილია ჭავჭავაძე 170. თბ.: 2007.

**მესხი 1950:** მესხი ს. წერილები. ი. ბოცვაძის რედაქციით. თბ.: 1950.

**ნინიძე 2007:** ნინიძე ქ. თანამედროვე სამოქალაქო ფასეულობები ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტურ ტექსტებში. სამეცნიერო კრებული „ლიტერატურული ძიებანი“. XXVIII. თბ.: 2007.

**პროზერსკი 2003:** Прозерский В.В. Глобализационные процессы в истории Культуры. — Глобализация и культура: аналитический подход. СПб. Янус, 2003.

**სთორი 2007:** სთორი ჯ. კულტურის კვლევები და პოპულარული კულტურის შესწავლა. ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 2007.

**სორენსენი 2008:** Sorensen Georg, Democracy and Democratization, Processes and Prospects in a Chaging World. Third Edition. Dilemmas in World Politics. University of Aarhus, Denmark. Published by Westview Press, 2008.

**ჭავჭავაძე 1952:** ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად. პავლე ინგოროყვას რედაქციით. ტ. III, თბ.: 1952.

**ჭავჭავაძე 1953:** ჭავჭავაძე ილია. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. პ. ინგოროყვას რედაქტორობით. ტ. III. თბ.: 1953.

**ჯოლოგუა 2011:** ჯოლოგუა თ. ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია. ნაკვეთი I. ხელნაწერის უფლებით დაცულია თსუ სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ბიბლიოთეკაში, 2011 (იბეჭდება).

**ჰაბერმასი 2006:** ჰაბერმასი იურგენ. პირველმა იგრძნო მნიშვნელოვანი (რა გამოარჩევს ინტელექტუალს) ონ-ლაინ სტატია, განთავსებულია 2006 წლიდან); მის.: <http://magazines.russ.ru/nz/2006/47/ha2-pr.html>, Internet.

**ჰარპფერი... 2009:** Christian W. Haerpfer, Patrick Bernhagen, Ronald F. Inglehart and Christian Welzel. Democratization. Oxford, University Press, 2009.

რობერტ სტურუა

თეატრი — პოეზიის ერთი დარგი

(შეხვედრა რობერტ სტურუასთან)

— ძალიან ბევრს საუბრობენ იმის შესახებ, რომ თაობამ დაკარგა წიგნის სიყვარული, იგრძნობა კულტუროლოგიური განათლების დეფიციტი. თქვენ იმ ოჯახში დაიბადეთ და აღიზარდეთ, რომელშიც წიგნის კულტი და კულტურა იყო, მაგრამ ახლა, ახალ ეპოქაში, ტექნოკრატიულ საზოგადოებაში თითქოს გაქრა სიყვარული წიგნის მიმართ და აღარც წიგნიერების განსაკუთრებული მოთხოვნაა, რატომ?

— დღეს, შესაძლოა, გვეჩვენება, რომ ცოტა ადამიანი კითხულობს, არადა ასე იყო ყოველთვის. თავად წიგნი, როგორც საგანი, წარმოადგენს სხვა ძალას. უფრო მეტიც, ამას წინათ წავიკითხე ინტერვიუ უმბერტო ეკოსთან. მას ძალიან საინტერესო ბიბლიოთეკა ჰქონია, იშვიათი გამოცემები. ჟურნალისტი ეკითხება:

— ეს წიგნები ყველა წაკითხული გაქვთ?

— არა, ყველა რომ წამეკითხა, მაშინ როგორღა დავწერდი, რადგან ამას სჭირდება ჩემი ცხოვრება გამრავლებული ასჯერ.

— აბა, რატომ აგროვებთ?

ამ შეკითხვასზე ეკომ გენიალურად უპასუხა:

— წიგნს აქვს საოცარი მაგია. როცა მას ეხები, გადაფურცლავ, გჯერა, რომ ავტორის მიერ დაფიქსირებული აზრი, განცდა უცნაური ხერხით გადმოდის შენში, ემატება შენს ცოდნას.

რა თქმა უნდა, იუმორითაა ნათქვამი, მაგრამ ამაში არის დიდი სიბრძნეც. მახსოვს, ბავშვობაში, ბაბუაჩემის ბიბლიოთეკას რომ მივადგებოდი, გადმოვიღებდი, ვთქვავთ, ენციკლოპედიას, ვათვალთვლებდი, რაღაცას ოდნავ ვხვდებოდი; ან როცა სამტრედიასში, სოფელ ნაბაკევში, ბაბუაჩემის მამის ბიბლიოთეკა ვნახე, გაოცებული დავრჩი. არ ველოდი სადღაც სოფელში უამრავ რუსულ წიგნს, რომლებიც იქ დამხვდა, არაფერს ვამბობ ქართულზე. ეს ის დროა, როცა დოსტოევსკის მიმართ მწყრალად იყო საბჭოთა ხელისუფლება და მისი რომანები იკრძალებოდა. მე იქ ვიპოვე „ეშმაკები“, ვერ წავიკითხე მთლიანად, ჯერ ჩამოუყალიბებელი,

სადღაც, 8 წლის ვიყავი, მაგრამ, საბოლოოდ, შემდეგ ჩამოსვლაზე ბოლომდე წავიკითხე და ნელ-ნელა შევეჩვიე წიგნს, მასთან ურთიერთობას.

მე, პირადად, შევაგროვე დიდი ბიბლიოთეკა — ბიბლიოფილი ვარ!

ის, რაც ხდება დღეს, სამწუხაროა, თანაც ისეთ ფონზე, როცა ამდენი წიგნი იბეჭდება და არცთუ დაბალ პოლიგრაფიულ დონეზე. ალფრთოვანებული ვარ, რა შესანიშნავი წიგნები გამოდის ქართულად, მაღალი ხარისხით.

— ჯერ კიდევ ბავშობაში, ვიდრე სხვა თვალთ დაინახავდით ცხოვრებას, რომელმა მხატვრულმა ნაწარმოებმა შეგძრათ, რა იყო პირველი ლიტერატურული შოკი?

— ჩემი პირველი ლიტერატურული შთაბეჭდილება, ე. წ. ლიტერატურული შოკი იყო უილიამ შექსპირის „ჰამლეტი“. ცამეტი წლის ვიყავი, როცა პირველად წავიკითხე და უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ჩემზე. თვითონ ამბავი, რომელიც იქ ვითარდება, ჩემთვის იყო სტრესის მომგვრელი. ბიჭი რომ ასეთ სიუჟეტს გააცნობიერებ: ბიძამ მოკლა მამა, მერე დედა მას გაჰყვა ცოლად და ახლა მთავარმა გმირმა, ყოველივე ამის გამო, შური უნდა იძიოს... ამან ძლიერად იმოქმედა ჩემზე, ისევე როგორც 50-იან წლებში დოდო ალექსიძის სპექტაკლმა „ოდიპოს მეფემ“.

— „ჰამლეტის“ მიმართ ბავშვობისდროინდელი სტრესული დამოკიდებულება ხომ არ არის საფუძველი იმისა, რომ თქვენი შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე შვიდჯერ მიუბრუნდით შექსპირის ამ ქმნილებას და მარადიულად თან გდევთ იგი.

— ალბათ მართალი ხართ, რადგან იმდენად ძლიერი იყო ჩემი განცდა, რომ ასე მომყვება დღემდე!

— პიროვნების კრიზისისა და ინდივიდუალიზმის დეფიციტის ეპოქაში მთელი თქვენი შემოქმედება არის მკვეთრი მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოვლენა, რალაცაზე პასუხი. რას ამკვიდრებს რობერტ სტურუა ამ ეტაპზე თეატრალურ ხელოვნებაში, რა არის მისი სანუხარი, ყველაზე მტკივნეული სათქმელი, რომლის მხატვრულ განხორციელებასაც თავისი სპექტაკლებით გვთავაზობს?

— მთელი ჩემი სპექტაკლები მიმართულია უსამართლობის, ტირანიის, ყოველგვარი ძალადობის წინააღმდეგ, ოღონდ ეს არ არის მხოლოდ ჩემი არჩევანი. ეს არის, ძირითადად, მსოფლიო დრამატურგიის თემა — როგორ ებრძვის გმირი ადამიანს, რომელმაც ჩაიგდო ძალაუფლება ხელში და იყენებს ბოროტად, კარგავს ზნეობრივ-ადამიანურ სახეს.

როცა ისეთ პიესას ვკიდებ ხელს, რომელშიც არ მოქმედებენ მეფეები, ვცდილობ, გავამხნეო ადამიანები: ნუ გემინიათ, თუ არის განსაცდელი, ის აუცილებლად გადაივლის, მართალია, შენი ცხოვრებაც გადაივლის... თან გადაჰყვება (იცინის), მაგრამ მაინც უნდა ებრძოლო მას. რადიკალური პრობლემების, სახელმწიფო ზენოლის მსხვერპლია ხალხი. მაგალითად, როცა ჩეხოვის პიესებს კითხულობ, ხვდები, რომ ეს ადამიანები იმ რევოლუციის მსხვერპლნი არიან, რომელიც მზადდება, ამიტომ ყველას აქვს აშლილი ზნეობა, ისე იქცევიან, როგორაც არ უნდა იქცეოდნენ, მორყეული აქვთ ზნეობრივი კატეგორიები, ფსიქიკა, ნელ-ნელა უთმობენ გზას ცუნამს, რომელიც, საბოლოოდ, ყველას ნალექავს.

— 1965 წელს რუსთაველის თეატრში დადგით არტურ მილერის „სეილემის პროცესი“ და აქდან დაიწყო რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრის ისტორია, რომელიც ბუნებრივი და ორგანული გაგრძელება იყო სანდრო ახმეტელის მოქალაქეობრივ-შემოქმედებითი მრწამსისა. მაშინ თქვენ ბრძანეთ, რომ ამ წარმოდგენით, ჩემთვის შეუმჩნევლად, კონცეპტუალურ რეჟისურამდე მივედით — ეს იყო 45 წლის წინ, როცა სეილემის პროცესს აკვირდებოდით. დღეს რომელი და როგორი პროცესების მეთვალყურე ბრძანდებით?

— პირველ რიგში, ვარ ქართველი და ყველაფერი მაინტერესებს, რაც ხდება ჩემს სამშობლოში. გვეშველება რამე თუ ეს პროცესები მიგვიყვანს უფსკრულთან?! დღეს ყველანი ვართ რალაც ნერვულ სიტუაციაში, რადგან დადგა პერიოდი, როცა უბრალო ადამიანი თავს მარიონეტად გრძნობს, ხვდება, რომ არ შეუძლია არაფრის შეცვლა, თითქოს აპათიაშია და მეც ვცდილობ, გავერკვიო ასეთ სიტუაციაში და ვუპასუხო, რალაც ვუთხრა ჩემს ხალხს.

დადგა სპექტაკლი, რომ აღმოჩნდეს მაღალი ხელოვნების ნიმუში, ძალიან ძნელია. როცა მოქალაქეობრივი პოზიცია გაქვს, ეს კარგია, მაგრამ სპექტაკლი მაინც ხელოვნებაა და იქ ყველაფერი ისე უნდა გააკეთო და ისე უნდა იყოს დადგმული და ნათამაშევი, რომ მოგეწონოს იდეის გარეშე. როცა რიჩარდ III დავდგი, მაშინ ყველა გრძნობდა, რომ ეს იყო მიმართული საბჭოთა კავშირის

პოლიტიკური სისტემის წინააღმდეგ, ისევე, როგორც „ყვარყვარე“ იქცა ტირანიის წინააღმდეგ პროტესტად.

მაშინ, საბჭოური რეჟიმის პირობებში, ჩვენ მაინც ვახერხებდით ხელოვნებასთან მოახლოებას. მარტო ლოზუნგები არაფერს არ ნიშნავს მაყურებლისათვის, მით უფრო, ბოლო ორი ათეული წლის განმავლობაში გავიარეთ გზა, როცა ყველაფერი ინერებოდა გაზეთში. ასეთ სიტუაციაში თეატრი არ უნდა გადავაქციოთ პრესად. არის მომენტი, როცა გინდა სირაქლემასავით თავი ჩარგო, ვითომ ვერაფერს ხედავ, არც არაფერი გესმის და გინდა გაერთო.

მე ხშირად ვსვამ. ისე, ყოველთვის ვეტანებოდი სასამელს. როცა პირველად მოვედი თეატრში, მაშინ ეროსი მანჯგალაძემ თავისი მეგობრების (რამაზ ჩხიკვაძე, გოგი გეგეჭკორი, ნოდარ მარგველაშვილი, ბადრი კობახიძე) წრეში ჩამართო, მაგრამ ბევრი ფული, როგორც ასეთი, მსახიობს არასოდეს ჰქონია, არც მაშინ ჰქონდათ! თეატრში გვყავდა სანდრო ახმეტელის თაობის მსახიობი, მიხო ჩიხლაძე, უკეთილშობილესი ადამიანი, რომელსაც ებარა ე.წ. ურთიერთდახმარების სალარო. მოქმედების ასეთი პრინციპი იყო: შენ დებდი თანხის რალაც ნაწილს და მე რე, როცა დაგჭირდებოდა, ამ საერთო თანხიდან გაძლევდნენ სესხს, რომელიც აუცილებლად უნდა დაგებრუნებინა. ეროსის საქეიფოდ ყოველთვის მოჰყავდა ხოლმე მიხო ჩიხლაძე. ის იხდიდა და მე რე ჩვენ ვუბრუნებდით.

ახლა უფრო მძიმე დღეშია ქართველი მსახიობი, უჭირს, ფული არა აქვს. არადა, თუ მსახიობი არ ცხოვრობს ბოჰემური ცხოვრებით, თუ არ არის დარდიმანი, მოქეიფე, ის ჭკნება და არ არის მსახიობი. ამიტომ მე, რადგანაც ბედმა გამიღიმა და უცხოეთში ვდგამ სპექტაკლებს, ალბუთ თანხას ვახმარ, რა თქმა უნდა, ოჯახს, მაგრამ ვიტოვებ ჩემთვის და ჩემი მეგობრებისთვის – თეატრის მსახიობებისთვის, რადგან არ შემიძლია ვუყურო დაჩიავებულ და დაბეჩავებულ მსახიობს.

— თქვენი შემოქმედებით ებრძოდით და ებრძვით ტირანიას, დესპოტიზმსა და ავტორიტარიზმს. ამ დროს თქვენი პროფესია, რეჟისორის პროფესია — არ გამორიცხავს დიქტატურას. როგორ ათავსებთ ერთმანეთთან ამას, თანაც მაშინ, როცა აცხადებთ, რომ მორცხვი ხართ და ეს თქვენი დანდაყოლილი თვისებაა. გაქვთ შინაგანი გაორება? ხომ არ ებრძვით საკუთარ თავს, რომ არ იყოთ დიქტატორი?

— თეატრში მოქმედებს თავისი კანონები; როგორ უნდა იქცეოდეს რეჟისორი, მსახიობი... და, თუ ამას დავიცავთ, მაშინ ნორმალურად ნავა საქმე. რეპეტიციაზე არ უნდა დააგვიანო, არ



უნდა მოხვიდე მთვრალი, პასუხისმგებლობის გრძობა უნდა გქონდეს... ჯერ ერთი, ჩვენ ვართ გამჭვირვალე სიტუაციაში, რადგან ყველა გვხედავს.

მე ვარ დიქტატორი, როცა ჩემს ჩანაფიქრს ვახორციელებ ადამიანებთან ერთად და ისინი ზოგჯერ არ გეთანხმებიან. ვერ დავაძალე მსახიობს, თუ არ დაუმტკიცე, რომ მართალი ვარ. ამიტომ, როგორც ტოვსტონოგოვი ამბობდა, თეატრი კეთილშობილური დიქტატურაა.

ყველაზე ძალიან მაშინ მტკივა გული, როცა როლები უნდა გავანაწილო. აბა, წარმოიდგინეთ რამხელა პრობლემის წინაშე დგახარ — რამდენი ვინმე ელოდება შენგან, რომელ როლს დააკისრებ.

ერთხელ, თეატრიდან შინ დაბრუნებულს, დედა მეუბნება: მამაშენი ძალიან გაბრაზებულია შენზე. ცოტა შემეშინდა, შევედი სამზარეულოში. მამაჩემი ზის თავჩაქინდრული, შემხედა, არ მომესალმა.

— დაჯექიო — მანიშნა.

— რა ხდება — ვეკითხები.

— დღეს მე ვქეიფობდი შენს მსახიობებთან და ბევრმა მათგანმა ცუდად ილაპარაკა შენზე.

მომენტალურად მივხვდი, რაც მოხდა, რადგან სწორედ იმ დილით გამოვაქვეყნე როლებზე განაწილებულ მსახიობთა სია. ბევრი მსახიობი ვერ მოხვდა განაწილებაში. ჰოდა, მამას ვეუბნები:

— რობერტ, შენ ხატავ ქართულ ეკლესიებს, ლამაზ ქალებს იმაზე უფრო ლამაზად, ვიდრე სინამდვილეში არიან. ამის გამო ყველას უყვარხარ. მე, როგორც კი ვჯდები პიესის გასანაწილებლად, ჯერ კიდევ ვუყვარვარ მსახიობებს, მაგრამ, როცა უკვე განაწილებულთა სიები გამოქვეყნდება, მერე ბევრი განაწყენებული რჩება. რას იზამ, ასეთია თეატრის სპეციფიკა.

— ერთხელ თქვით, რომ „თეატრი ჩემთვის არის პოეზიის დარგი“. მაინც როგორია ეს პოეტური თეატრი, მისი ესთეტიკა და, რაც მთავარია, პოეზია რამდენად ახლოა სიმართლესთან, იმ სიმართლესთან, რომელიც თქვენ ასე გიყვართ?

— თეატრი არ არის ცხოვრების ასლი. როგორც პოეტი ქმნის თავის ახალ სამყაროს, ასეა თეატრიც, იგი დემიურგია. კარგი თეატრი და კარგი დრამატურგი გადახარშავს რეალობას და მას აქცევს პოეზიის საგნად. არ დამავინწყდება, როცა ანატოლი ეფროსის წიგნი წავიკითხე. მან აღმოაჩინა, რომ ანტონ ჩეხოვის პიესები დაწერილია ვერლიბრით, რიტმული ტაეპებით. ახლა, როცა ვკითხულობ ჩეხოვს, ვცდილობ გავექცე ამ „ლექსებს“, რადგან კი-

თხვაში ხელს მიშლის. ეს საოცარი ნიჭია ალბათ. თეატრში მოსული ქართველი ადამიანი არ მოდის სერიალის საყურებლად. მან იცის, რომ თეატრი ცხოვრებაზე მაღლა დგას და თავად თეატრი სთავაზობს მას რიტუალს, ისე როგორც ჩვენი ცხოვრება დაბადებიდან — სიკვდილამდე თეატრალიზებული. ახლა ცოტა განელდა განცდა, მაგრამ შენს სისხლში მაინც გამჯდარია, ეს არის შენი წინაპრების გენეტიკური მემსიერება, რომელიც შეიცავს წესებს, თამაშისა და სადადგმო ელემენტებს.

როგორ გინდა ახსნა გალაკტიონის „ქარი ქრის“. ჩემი აზრით, ეს არის სიყვარულზე დაწერილი, ზოგი იფიქრებს, რომ კაცმა დაკარგა ყოველგვარი იმედი... არის ლექსები, რომლებსაც ვერაფერს გაუგებ, მაგ., „მზეო თიბათვისა“. ამ ლექსის ფინალში მინიშნებაა დროზე, მსხვერპლზე, მაგრამ პირველი სტროფი გაუგებარია. რა არის „მზეო თიბათვისა“ — ესაა ძალიან რთული საკვლევი, რადგან ამკარად ჩანს, რომ აქ არაა მხოლოდ ლამაზი სიტყვების თამაში. თეატრშიც ასეა, უნდა დაინგრეს ცხოვრებისეული ლოგიკა, რადგან ცხოვრებაში ჩვენ უფრო რთული ვართ, ვიდრე — სცენაზე. ცხოვრებაში ჩვენი საქციელი ხშირად ეწინააღმდეგება ჩვენსავე ჩანაფიქრებს, ჩვენს მიზნებს. სიტყვები, რომლებსაც ვამბობთ, მაღავენ ჩვენს სურვილებს და სცენაზე ეს ყველაფერი გამარტივებული გზით გადმოიცემა.

მე მინდოდა კინორეჟისორობა. მთავრდებოდა სტალინიზმის ეპოქა, რუსთაველის თეატრში მიხეილ თუმანიშვილი და „შვიდკაცა“ ინყებდნენ ბრძოლას ძველი ესთეტიკის წინააღმდეგ. იტალიური ნეორეალიზმი აფეთქება იყო კონემატოგრაფიაში. ამ დროს დაიწყეს მოღვაწეობა თენგიზ აბულაძემ და რეზო ჩხეიძემ, მათი „მაგდანას ლურჯა“ იყო ნამდვილი შედევი.

**— თქვენ ამბობთ, რომ ხართ თვითირონიული და თვითკრიტიკულიც, მართლაც ასეა თუ არა?**

— მე მგონია ვარ თვითკრიტიკული და თვითირონიულიც, მაგრამ ამ ბოლო დროს ვამჩნევ, რომ „თავში ამივარდა“, თან ხელს მინყობენ. ეს არის კარგი მეთოდი — თუ გინდა გაანადგურო მონინააღმდეგე, უნდა აქო. მე ვიმახსოვრებ მათ სიტყვებს, ვინ როგორ შემასხა ხოტბა და, ვინც ჩემზე ცოტა ილაპარაკა, ვიბოლმები. ახალგაზრდა აღარ ვარ — ეტყობა, სიბერის ბრალია!

— ყველა აღიარებს თქვენს განსაკუთრებულ ტალანტს, თუმცა რას ეტყოდით იმ თეატრმცოდნეებს, რომლებიც ფიქრობენ, რომ რობერტ სტურუამ რეჟისურის თეატრი აქცია რეჟისორის თეატრად, რომ თქვენს სპექტაკლებში მთავრია თქვენი კონ-

**ცეფცია, მეორეხარისხოვანია მსახიობის განცდა და გარდასახვა... რადგან თვითკრიტიკული ბრძანდებით, როგორ უპასუხებდით ასეთ ბრალდებას?**

— არა მგონია, რომ ჩემს სპექტაკლებში მხოლოდ რეჟისორი ჩანს. თეატრმცოდნეები მართლები არიან, როცა ამბობენ, სტურუა არ იცვლება, სულ ერთნაირიაო. არა, მთლად ერთნაირიც არ ვარ! (ილიმება) მე ბევრი პერიოდი გავიარე, სხვადასხვა სტილი მქონდა. ჩემი აზრით, რეჟისორი ერთდროულად ილუსტრატორია. ის იღებს პიესას და, როგორც მხატვარი, აკეთებს ილუსტრაციებს. მაგალითად, პიკასოს „დონ კიხოტი“ შესანიშნავი გამოხატულებაა სერვანტესის იდეისა, ამის საწინააღმდეგო დორეც ძალიან საინტერესოა... მაგრამ არავინ ამბობს, რომ ეს არ არის პიკასოს ნამუშევარი. მან ისეთი რამ დაინახა ამ ნაწარმოებში, ისეთი უცნაური შტრიხებით დახატა სანჩო-პანსა და დონ კიხოტი, რომ, როცა ვხედავ, ცრემლები მერევა.

მე ვხატავ, ანუ ვდგამ ისე, როგორც შემიძლია. ველარ გადავსხვაფერდები!

მე მგონია, რომ უფრო საგანგაშოა ის, თუ როგორ უნებლიედ დალუპა რობერტ სტურუამ ქართული თეატრი, რადგან სხვა რეჟისორები მბაძავენ. მართლა დამნაშავედ ვგრძნობ თავს, როცა ვუყურებ, როგორ ჰგავს მათი ნამუშევარი ჩემსას.

— კრიზისი თეატრალური ცხოვრების თანამდევია და მით უფრო ახლა. კულტურული დეკადანსის ეპოქაში არავის გაუკვირდება, რომ ახალი თეატრალური ფორმებისა და იდეების დეფიციტი გვქონდეს. კომედიას შეგნებულად აღარ დგამთ, ამ მხრივ „ხანუმა“ იყო უკანასკნელი, მაგრამ იმ რეპერტუარს, რომელსაც, ძირითადად, მიმართავთ, სჭირდება ძლიერი ემოციისა და შექსპირისეული ტემპერამენტის მსახიობი — ასეთები დიდი ხანია აღარ არიან. ძლიერი ემოცია, შინაგანი სულიერი ძალა, სამწუხაროდ, დიდი იშვიათობაა. ამბობენ, სტურუას აღარ ჰყავს მსახიობები და ესეც განაპირობებს მის შემოქმედებით კრიზისსო. თქვენც ასე ფიქრობთ?

— როცა მე მოვედი რუსთაველის თეატრში, დამხვდნენ ტიტანი მსახიობები: აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე უფროსი თაობოდან, მერე მოვიდნენ ეროსი მანჯგალაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, გოგი გეგეჭკორი, სალომე ყანჩელი, მედიკო ჩახავა... მე არ შემიძლია მხატვარივით ის საღებავები ვიყიდო, რომლებიც მინდა. მე მოვდივარ დასში, სადაც მხედებიან ასეთი მსახიობები და ისინიც მაყალიბებენ. სხვათა შორის, ეროსი მანჯგალაძემ და რამაზ

ჩნიკვაძემ ძალიან დიდი როლი ითამაშეს ჩემი, როგორც რეჟისორის ჩამოყალიბებაში. მე რომ მემუშავა ხორავსთან და ვასაძესთან, დღეს სხვა რეჟისორი ვიქნებოდი.

თანამედროვე ხელოვნებაში აღარ არის ემოციის ისეთი გამოხატვა, როგორც იყო, მაგრამ იმიტომ კი არა, რომ მსახიობებს აღარ შეუძლიათ, არამედ იმიტომ, რომ კრიტიკოსებს არ ესმით დროის ფენომენი. დიდ თეატრში ვდგამდი ჩაიკოვსკის ოპერა „მაზეპას“ და ჩემი ტელეფონის ზარი იყო ემინემის რეპი. მე უნდა ვიცოდე ყველაფერი, უნდა ვგრძნობდე დროს. თეატრში მიმდინარეობს პირველი სხდომა, ესწრებიან დირიჟორები, ქორმაისტერები, კომპოზიტორები... რეკავს ტელეფონი და ისმის ემინემის ეს მუსიკა. იცით, რა დაემართათ?! გაოგნებულები უყურებდნენ ერთმანეთს, მერე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს შეხედეს და მათ თვალეში იკითხებოდა: რა უნდა ამ კაცს აქ, დროზე გაეუშვათ საქართველოშიო.

თეატრმცოდნეები ჩამორჩნენ თანამედროვე ცხოვრებას, დღევანდელ ხელოვნებას — ესაა ჩემი მთავარი კრიტიკა მათ მიმართ. ისინი სერიოზულად არ სწავლობენ მიმდინარე პროცესებს ხელოვნებასა და ცხოვრებაში. მე ვცდილობ, არ ჩამოვრჩე დროს. დილით, როცა ვიღვიძებ, 15 წუთი ვუყურებ მოდების ჩვენებას. უნდა ვიცოდე ისეთი რალაც, რისი არცოდნა სხვას ეპატიება, რეჟისორს — არა. მხატვარი კოსტუმებს რომ მაჩვენებს, უნდა შევძლო მას პროფესიულად ავუხსნა როგორ და რა მინდა...

ახლახან მოსკოვში დავდგი შექსპირის „ქარიშახლი“. ნავედი პრესკონფერენციაზე. ჩემთან მოვიდა ახალგაზრდა გოგონა და მეუბნება: ბატონო რობერტ, თუ შეიძლება სასწრაფოდ, ორ წუთში მომიყევით პიესის სიუჟეტი. რა უნდა მეთქვა, ორ წუთში კი არა, ძლივს გავერკვიე ამ პიესის თავსა და ბოლოში. ასეთი გაუნათლებელი კრიტიკოსები, რალა თქმა უნდა, ჩემში იწვევენ პროტესტს, აღშფოთებას.

— როგორია თანამედროვე დრამატურგიასთან თქვენი დამოკიდებულება? რატომ ხდება, რომ ხშირად მხოლოდ სიუჟეტსა და სათაურს დაუტოვებთ პიესას და სერიოზულად გადაამუშავებთ, რატომ ერევით ასე უხეშად მხატვრული ნაწარმოების ქსოვილში?

— (ივინის) რადიკალურად არ ვცვლი თანამედროვე ავტორის პიესას, პირიქით, თუ რამე ვიპოვე მასში ინდივიდუალური და ღირებული, ვცდილობ, ის „ამოვქაჩო“. მგონია, რომ ძალიან ფაქიზად ვუდგები დრამატურგიას. ჩვენ გვაქვს უფლება, შევქმნათ ჩვენი თეატრის, რუსთაველის თეატრის, დრამატურგი.

უშიშარი კაცი ვარ, რადგან ჩემი პროფესია მოითხოვს საშინელ ვაჟკაცობას. მსახიობი პირდაპირ საუბრობს იმ პრობლემაზე, რომელიც, რასაკვირველია, ალიზიანებს სახელმწიფოს, ხელისუფალს. როცა პირადად მე მაკრიტიკებენ, ამას რალაცნაირად მაინც განვიცდი და წარმოიდგინეთ, როგორ ხასიათზე დადგება მეფე. გოგოლის „რევიზორი“ კორუფციის წინააღმდეგ მიმართული პიესაა და, როცა ნიკოლოზ I-მა ნახა, თქვა: ყველას მოხვდა, განსაკუთრებით - მეო!

როცა დგამ პიესას, შენდა უნებურად, იქმნება სამყარო ამ პიესისა, სპექტაკლისა. ჩვენ თვითონ არ ვიცით, თუმცა ვგრძნობთ მას და თანდათან აღმოჩნდება, რომ რალაც სიტყვები არ უხდება, არ ერთვის ორგანულად ამ სისტემაში, მაშინ იძულებული ხდები, შეამცირო ან შეცვალო ავტორის ტექსტი. თუმცა არიან დრამატურგები, ერთი სიტყვის შეცვლასაც რომ ვერ იტანენ და საშინლად განიცდიან.

— რატომღაც თანამედროვე ახალგაზრდა დრამატურგები ფიქრობენ, რომ სცენიდან ისეთივე ლექსით უნდა ვისაუბროთ, როგორიც ქუჩაში გვესმის. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებიდან ბილწსიტყვაობა უკვე არც თუ ისე იშვიათად ისმის, ეს რალაც ტენდენციად იქცა არამარტო ქართულ თეატრში. როგორია თქვენი დამოკიდებულება ამ საკითხის მიმართ?

შექსპირის ენა არქაულია, ზოგ შემთხვევაში ის უფრო რთული გასაგებია ინგლისელისათვის, ვიდრე, ვთქვათ, - „ვეფხისტყაოსანი“. ყველა ევროპულ ქვეყანაში ბილწსიტყვაობა გაქრა, რადგან მისი რალაც ლეგალიზება მოხდა. მაგალითად, ინგლისური სიტყვა fuck აღარ ნიშნავს იმას, რა მნიშვნელობაც ჰქონდა. ინგლისელისთვის ყველაზე დამამცირებელია, როცა ეტყვიან „ლარიბ ძროხას“, რალაც პერიოდი ამის თქმა არ შეიძლებოდა, ან, ვთქვათ, „დალახვროს ეშმაკმა“. მერე ჰემინგუეიმ პირველმა დაბეჭდა და თქვა fuck, ატყდა ერთი ამბავი... გავიდა 40 წელი და ამ სიტყვამ უკვე დაკარგა თავდაპირველი სიმძაფრე.

მამაჩემისგან არასდროს გამიგონია ბილწსიტყვაობის მსგავსი რამ. ყველაზე ცუდი სიტყვა, რომელიც მისგან მოვისმინე, იყო — „ჩათლახი“, ვილაცას ჩხუბში უთხრა. დღეს იმის ფონზე, რაც გვესმის, ეს სიტყვა, უბრალოდ, სასაცილოა.

ხშირად მსმენია, რომ ჩვენი ისტორია — ესაა კრებული მითებისა და ლეგენდებისა. ჩემთვის სრულიად გაუგებარია, რალაც მისტიკურია ის, თუ რატომ არ უნდა იყოს სადმე ისტორიაში ნახსენები რუსთაველი. იმიტომ ხომ არა, ვილაცას აწყენინა, ვილაცას მისი ტალანტისა და ნიჭის შეშურდა... სულიერი მოთხოვნა კაცისა

არის, თქვას სიმართლე. რატომღაც ახალგაზრდები უფრო ბუნებრივად ახერხებენ ამას.

მე დავდგი ლაშა თაბუკაშვილის „მერე რა, რომ სველია, სველი იასამანი“, ძალიან საინტერესო პიესა იყო და სპექტაკლიც კარგი გამოვიდა. მახსოვს, რეპეტიციითა მთელი ციკლი გვექონდა და საგანგებოდ ვმუშაობდით მხოლოდ გინებებზე, რომ სკანდალური არ ყოფილიყო და პიესის მხატვრულ ქსოვილს ორგანულად შერწყმოდა. ადმინისტრაცია გავაფრთხილე, რომ პრემიერაზე ბავშვები არ შემოეშვათ, რადგან რუსთაველის თეატრის არსებობის განმავლობაში პირველად ისმოდა სცენიდან ასეთი ბილნსიტყვაობა. ვხედავ, რომ პრემიერაზე არ უშვებენ ქალს, რომელსაც სამი ბავშვი ახლავს. ვეუბნები:

— ქალბატონო, ისეთი სიტყვები ისმის სცენიდან, რომ არ შეიძლება ეს ბავშვმა მოისმინოს.

— შვილო — მიპასუხა გაცეცხლებულმა — ამათ რომ ქუჩაში ესმით, იმაზე მეტი რაღა უნდა იყოსო.

ჩვენ უნდა შევეგუოთ აზრს, რომ მსოფლიოში და, შესაბამისად ჩვენთანაც, მასა არის მდაბიო. ეს არის ნორმალური ქვეყნის ნორმალური მდგომარეობა. ამერიკაში მინახავს სპექტაკლები, საიდანაც მეთუ ნუთუ გამოვსულვარ. ხალხმა კინალამ ჩამქოლა: რა კულტურაა, როგორ შეიძლება გასვლა, რამდენ ვინმეს უშლი ხელს ამ დროს.

ახლახან ნიუ-იორკში ვიყავი, უამრავი მიუზიკლი ვნახე, მაგრამ პირველი მოქმედების მერე ვტოვებდი თეატრს, რადგან უკვე ყველაფერი გასაგები იყო. იქ უმაღლეს დონეზეა ეს ხელოვნება. მსახიობები ცეკვიდან გადადიან სიმღერაზე, სიმღერიდან — ტექსტზე... ეს მათთვის ძალზე ბუნებრივია და მშურს, როცა ვხედავ მსახიობის ასეთ ორგანულ თვისებას.

**— წელან სიბერე ახსენეთ. გავიდა დრო, ასაკმა პროფესიული და ცხოვრებისეული გამოცდილება შეგძინათ, ბევრი რამ დააგროვეთ, სახელი და დიდება მოიპოვეთ... ახლა, ამ გადასახედიდან კონცეპტუალურად რამეს შეცვლიდით თუ არა დადგმულ სპექტაკლებში?**

— ბავშვი ისეთი დაიბადა, როგორიც არის — მას ვეღარ გადააკეთებ. ასეა სპექტაკლიც. მე ვცდილობ დავივიწყო ჩემი სპექტაკლები, არ მინდა ხელს მიშლიდნენ ახლის შექმნაში.

თეატრში ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა გარდასახვა. მაყურებელმაც და თეატრის კრიტიკოსმაც უნდა ნახოს მსახიობი სცენაზე ისე, რომ ვერ იცნოს. შენ რომ მიდიხარ რუსთაველის თეატრში, გინდა ნახო რაღაც სხვა — განსხვავებული. ძნელია ეს.

როგორც ჩანს, ალბათ, დიდხანს ვცხოვრობ და ამიტომ. საერთოდ, თეატრალური პრაქტიკა მთელ მსოფლიოში მივიდა იმ აზრამდე, რომ სამხატვრო ხელმძღვანელს თანამდებობაზე დიდხანს არ ტოვებენ, რადგან ეს აჩერებს, აკონსერვებს შემოქმედებითი ცხოვრების დინებას.

— თქვენ საუბრობდით სუფრასა და ქეიფზე, თქვენი ცხოვრების არც თუ შორეულ წარსულზე. ამას წინათ ბრძანეთ, რომ ბევრი ქართული წესი და ტრადიცია, ფასეულობა ქართულმა სუფრამ გადაარჩინა. კონკრეტულად, ეროვნული ხასიათის რომელ თვისებას ხედავთ ქართულ სუფრაში?

— კაცობრიობის მიერ დაგროვილი ცოდნა, სიყვარული, პოეზია თუ ხელოვნება რომ შევინარჩუნოთ, სუფრა, ალბათ, ამ მიზეზით წარმოიშვა. ყოველდღიური ქეიფი მხოლოდ ქართული ფენომენია, თორემ რიტუალური სუფრა — ქორნილი თუ დღეობა — ყველგანაა. თანაც ქართული სუფრა გათავისუფლებს სტრესისაგან, გამოყავხარ. როცა გიხარია, სხვასაც გადასცემ ამას და რაღაც ერთმანეთობის სხვაგვარი განცდა ყალიბდება. ქართულმა სუფრამ შემოინახა ენა, მით უმეტეს — სიმღერა, პოეზია, განსაკუთრებით — შაირები.

— ისტორიულად ქართველები ფორმის ხალხი უფრო ვართ თუ შინაარსისა?

— ჩვენ გვეჩვენება, რომ ფორმის ხალხი უფრო ვართ, მაგრამ ფორმას ღრმა კავშირი აქვს შინაარსთანაც. მაგალითად, მე სულ მიკვირს, საიდანაა ქართველ ადამიანში ჩაცმის ასეთი კულტურა, სტილისა და გემოვნების ასეთი შეგრძნება.

— დასასრულ, რას გვეტყვით, რა არის ქართველი ერის ყველაზე დიდი გასაჭირი, მენტალური პრობლემები გვაქვს თუ უფრო დაუძლეველსაც ამჩნევთ ისეთს, როგორც ყველაზე მეტად გაღიზიანებთ?

— ჩვენ დიდი განსაცდელში ვართ — მივეჩვიეთ სიცრუეს და ეს ტყუილი გაგვიჯდა ისე ღრმად, რომ უკვე ვეღარც ვგრძნობთ. მაგალითად, ავიღოთ პოლიციის გამჭვირვალე შენობები. ყველამ ვიცით, რაც ხდება იქ, სარდაფებში, და ვითომ არ ვიცით. ეს „მოლაპარაკებელი სიცრუე“ მაღიზიანებს ყველაზე მეტად. საბჭოთა დიქტატურის ეპოქაში, მაგალითად, „კაგებეს“ შენობას რომ გაუფლდით, ქუჩაზე, გზიდან მოჩანდა შენობის სარდაფში ჩასახედი. იქ

ანამებდნენ, კლავდნენ. ჩვენ ეს ვიცოდით, არ ვმალავდით, არ ვიტყუებდით თავს და, თუ გაივლიდი, საბჭოთა მილიციელი გეტყოდა: გადადით მოპირდაპირე მხარეს! რომ არ ჩაგვეხედა, თუ რა ხდება იქ. ახლა კი სირაქლეშებივით ვართ, საკუთარ თავს ვატყუებთ, სიცრუითაა გაჟღენთილი ყველაფერი!

**P.S. 2011 წლის 9 მაისს შევხვდით ერთმანეთს. მაშინ რობერტ სტურუა ჯერ კიდევ რუსთაველის სახელმწიფო-აკადემიური თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო, თუმცა მის ამ საუბარშიც იგრძნობოდა წინათგრძნობა მოსალოდნელი მოულოდნელობის შესახებ. ის დიდი ხანი ამზადებდა საკუთარ თავსაც და საზოგადოებასაც ამ განშორებისათვის.**

**უცნაურად პარადოქსულ დროში ვცხოვრობთ, თუმცა ქართული აბსურდის ისტორიისთვის საინტერესო ეტაპი დადგა. სიმბოლური გამოდგა ისიც, რომ სწორედ 9 მაისს, ფაშიზმზე გამარჯვების დღეს, პოლიტიკური თეატრის, ტირანიისა და დესპოტიზმის შესახებ საუბრობდა რეჟისორი, რომლის ეპოქაც, ამ შეხვედრიდან სამ თვეში, დაასრულეს რუსთაველის თეატრში!**

ესაუბრა საბა მეტრეველი



ნინო ნასყიდაშვილი

თამაზ ჭილაძის პროზის სამყაროში

თამაზ ჭილაძის ნაწარმოებები, როგორც თავად ავტორი ამბობს 60-იანი წლების ლიტერატურაზე, ამზადებს ადამიანებს „დაკარგული თუ დავინწყებული თვისებების“ გასახსენებლად („მონოლოგი დიალოგიდან“).

ნაწარმოების სიუჟეტურ ქსოვილში მხატვრულ-სახეობრივი სისტემა ქმნის იმ საყრდენს, რომელზეც ავტორისეული მსოფლგანცდის გამომხატველი ესა თუ ის კონცეფცია უნდა ამოიზარდოს. გარდა ამისა, მხატვრულ სახეებში ყველაზე კარგად მჟღავნდება მწერლის ორიგინალური აზროვნება. თამაზ ჭილაძის პროზაზე დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს ვთქვათ, რომ სახე-სიმბოლოები მისი თვითმყოფადობის უტყუარი ნიშანია.

თამაზ ჭილაძის ფრაზა ლაკონური, დინამიკური და მძაფრი გამომსახველობის მქონეა. სწორედ ეს ექსპრესია იქცევს მკითხველის ყურადღებას და აღბეჭდავს მის გონებაში ამა თუ იმ სიტყვათშეხამებას, მაგ.: „მზე ოთახიდან აუჩქარებლად და ნელა მოიპარება, თითქოს ნოქარი დახლზე გამოფენილ ქსოვილს თოფებად ახვევს“ (პ.ს.).\* „ვედრო წყალში ისე ჩავარდა, თითქოს ცომში მუშტი ჩაჰკრესო“ (ა.მ.ზ.) „ლამპის შუქი ფორთოხლის ნაფცქვენივით გდია თასში“ (გ.პ.ე.). „მკითხა ძალიან ფრთხილად, თითქოს პიჯაკიდან ძაფს მაშორებდა...“ (პ.ს.).

\* წერილში მოყვანილი ციტატები მითითებულია შემდეგი შემოკლებებით:

- ა. — „აუზი“
- ა.მ.ზ. — „აჰა მიიწურა ზამთარი“
- ბ.მ.ს. — „ბუდე მეცხრე სართულზე“
- გ.პ.ე. — „გასეირნება პონის ეტლით“
- მ. — „მკვლელობა“
- პ.ს. — „პოსეიდონის სასახლე“
- რ.შ.ქ. — „როცა შუქი ქრება“
- ს.კ. — „სამოთხის კვარტეტი“
- ჩ.ბ. — „ჩიტების ბაზარი“

„ლიმილი საღებავს ჰგავს“, — ეს უბრალო ასოციაციაა, რომელიც ბევრად ღრმავდება, როცა ავტორი დასძენს: „ისე, უმიზეზოდ წასმულ საღებავს“ და მიგვანიშნებს, რომ ეს ლიმილიც ასეთივე უმიზეზო და უაზროა, შემთხვევით გაელვებული, ან — ზრდილობისათვის გამომხატული.

ორიგინალური შედარებების, შთამბეჭდავი ხედვითი ხატების მეოხებით თამაზ ჭილაძეს შემოაქვს განწყობილება. ვიზუალური და ბგერითი ნიუანსების შერწყმით იგი ახერხებს წინა პლანზე წამოწიოს თვისობრიობა: „გოგოები კარგად გაუთოებული, გახამებული ზენრებივით შრიალებდნენ“ (პ.ს.). „ხანდახან მოულოდნელად გადიკისკისებენ, თითქოს ჩიტების გუნდმა შეიფრთქიალაო“ (ა.მ.ზ.).

მკითხველმა უბრალოდ კი არ მოისმინა „სიცილი“, არამედ დაინახა ცოცხალი სურათი, უფრო მეტიც, განჭვრიტა პერსონაჟის თვისებებიც. ამისათვის მხოლოდ ერთი შედარება აღმოჩნდა საკმარისი.

გამომსახველობის გაძლიერება და ესთეტიკური მუხტის შემოტანა არ არის თამაზ ჭილაძის ერთადერთი მიზანი. მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები მრავალპლასტიანია და ექსპრესიული მახვილის გარდა აზრობრივ დატვირთვასაც ატარებენ.

წაწარმოების არსის წვდომაში განსაკუთრებულ როლს ქრონოტოპები ასრულებენ და ადამიანთა ჩაკეტილობაზე, გაუცხოებაზე, არაკომუნიკაბელურობაზე მეტყველებენ. გულგრილობა და სიცარიელე აქ ტოლფას ცნებებად გვევლინებიან. მწერალი სახესიმბოლოების მეშვეობით ხატავს იმ რეალობას, რომელიც სულს უხუთავს XX საუკუნის ადამიანს. ზოგჯერ თამაზ ჭილაძეს სათაურდაც გამოაქვს ის მთავარი სახე-სიმბოლო, რომელიც წაწარმოების არსს ააშკარავებს, მაგ.: „ბუდე მეცხრე სართულზე“ — ჩაკეტილი, კომუნიკაციას მოკლებული სივრცის სახე-სიმბოლოა. როგორც თავად ავტორი მიუთითებს, “მთელი ქალაქი სავსეა ასეთი ბუდეებით”.

ბუდე, როგორც ოჯახის სიმბოლო, თავისთავად დადებითი ემოციისა და სემანტიკის მატარებელია, მაგრამ აქ ის აზრი, რასაც, ჩვეულებრივ, ბუდის სიმბოლოში ვგულისხმობთ, შეცვლილია (გავიხსენოთ, რომ მერცხლის ბუდეს ჰგავს ბათუს ფაცხა; საერთოდ კი, როცა ამბობენ: საკუთარ ბუდეს აშენებსო, გულისხმობენ არა დიდ და მდიდრულ, მაგრამ იდილიურ სამყოფელს, სადაც ბედნიერებას უნდა ეზიაროს ადამიანი). თითქოს ერთგვარ ლიტოტესთან გვაქვს საქმე, ვინაიდან ბუდე ძველი სემანტიკიდან აქ მხოლოდ სიმციროს ნიუანსს ინარჩუნებს და გულისხმობს პატარა, ჩაკეტილ სივრცეს, სადაც ადამიანი ბედნიერი კი არა, მარტოსულია; შეყუჟულა ამ ბუდეში და კომუნიკაციის წყურვილს ტელევიზორით

იქარწყლებს: „ბუდეში მარტოხელა ქალი შეყუჟულა. არავინა ჰყავს ხმის გამცემი. სამსახურიდან დაღლილი ბრუნდება, სანოლზე გაუხდელი წევს, არც ჭამის თავი აქვს და არც არაფრის, ტელევიზორი კი მაშინვე ჩაურთავს იმიტომ, რომ ჰგონია, ოთახში კიდევ ვიღაც არის“.

ჩაკეტილი სივრცის ატრიბუტად გვევლინება ტელევიზორი, რომელიც მხოლოდ ილუზიურად უქარვეს ადამიანს მარტომყოფობის განცდას.

ტელევიზორს, როგორც ქრონოტოპს, სხვა დატვირთვაც აქვს, მისი საშუალებით თითქოს დრო-სივრცული ბარიერები იშლება, მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითი რღვევაა, სინამდვილეში პირიქით, იგი ადამიანს მიჯაჭვულსა და დამოკიდებულს ხდის. ტელევიზორი ეპოქის სემიონიშანია — მოჩვენებითი სიმყუდროვის შემქმნელი, სიცარიელის შემვსები. შეგიძლია ტელევიზორს უყურო და ამ დროს სხვა რამეზე იფიქრო — გარშემომყოფნი მოატყუო ან თავი მოიტყუო, როგორც ამას ბესო აკეთებს (ბ.მ.ს.). ტელევიზორი იმდენად მნიშვნელოვანი ატრიბუტია, რომ, შეიძლება ითქვას, დიდკაცობაც კი იზომება მისი საშუალებით: ვინც მართლა დიდი კაცია, ტელევიზორშიც აჩვენებენ (მ.). თამაზ ჭილაძის ნანარმოებებში ტელევიზორი უზღაპროდ გაზრდილი, ბავშვობაგანუცდელი, ღირებულებებდაკარგული თაობის მთავარი ატრიბუტია. ბესოს შვილი 16 წლისაა და მამას მისთვის ზღაპარი ერთხელაც არ მოუყოლია, უფრო მეტიც, ბესო ვერც თვითონ ახერხებს რომელიმე ზღაპრის გახსენებას. ასეთი აღზრდის შედეგი კი ისაა, რომ „მამუკას ტელევიზორი უყვარდა მშობლებზე მეტად და მშობლები რა მოსატანია, უყვარდა ბურთზე მეტად“... „ტელევიზორი ლოჯიაში გვედგა. იქ მისი ტაძარი იყო, რომელსაც ჩემი ბერად-შემდგარი შვილი ემსახურებოდა“ (პ.ს.).

ბუნებრივია, ამგვარი აღმსარებლობის ახალგაზრდები თვითდამკვიდრებას არასწორი, აგრესიული გზებით ცდილობენ. მაგალითად: „აუზში“ ირაკლი მანქანას წვავს, რათა მეგობრებს დაუმტკიცოს, რომ არავისი ეშინია; გულიკო კაბას შემოიხევეს, რადგან მეგობრები არამოდურად გრძელი სამოსის გამო „მაქსიბატს“ ეძახიან, თუმცა საკითხავია, ან გრძელი კაბა რატომ ეცვა? იმიტომ, რომ დედამისს მოსწონდა. ამდენად, წრე ჩაკეტილია, პერსონაჟები თითქოს სხვისი თვალებით შესქერიან სამყაროს, სწორედ ამის გამო უჭირთ იდენტიფიკაცია. ნანარმოების სათაურადაც ხომ ამიტომაა გამოტანილი „ჩაკეტილობის“ ნარმომჩენი სახე-სიმბოლო — აუზი. უმოქმედო, თითქმის დაჭაობებული აუზი უმოძრაო ცხოვრების, ჩაკეტილი სივრცის, გაჩერებული დროის, ადამიანთა უსარგებლო ფაციფუცის სიმბოლოა. ამ უსარგებლო აუზს უსარგებლო მცველიც ჰყავს — სპინოზა. ადამიანებიც ხომ — ზოგჯერ საგანგე-

ბოდ და ზოგჯერ გაუცნობიერებლად — ასე გულდაგულ იცავენ საკუთარ მარტოობას, სიცარიელეს და მისგან მოგვრილ ტკივილს.

რომანის ფინალში აუზს მიწით ავსებენ და თითქოს სულშიც ქრება უსარგებლო სიცარიელე, საჭირო აღარ არის თავის მოტყუება და ჩნდება იმედი, რომ დარღვეული ურთიერთობები შეიძლება აღდგეს.

ჩაკეტილი სივრცის სიმბოლოა კროსვორდი და კვერცხი. „რანაირ ლამაზ კროსვორდებს არ ხატავენ, — ფიქრობდა ზაზა, და მაინც ყველა ერთნაირია, დახშული, ჩაკეტილი, კვერცხივით! თუ შიგ ჩავარდი, ვერაფრით ველარ გამოხვალ, ვერ გამოამტვრევ. აი, წინილა ამტვრევს და გამოდის. შენ კი... ამას სიცოცხლის ინსტიქტი ამოძრავებს. შენ კი... და ასე კვერცხში უნდა მოკვდე... მარტო“ (ა.მ.ზ.)...

ადამიანში დაშრეტილია ის სასიცოცხლო ძალა, რომელიც წინილას აიძულებს ნაჭუჭი გამოტეხოს, მასში გამქრალია სურვილი ჩაკეტილი სივრცის გარღვევისა. ზაზას მეზობელი ვალერიანი (ა.მ.ზ.) მთელი ცხოვრება კროსვორდებს ხსნიდა, მაგრამ რეალობაში არასდროს უცდია ცხოვრების კროსვორდის ამოხსნა და ჩაკეტილობის გარღვევა. უფრო მეტიც, ადამიანი, უმეტესად, კროსვორდით ამოხსნილ ცხოვრებას ირჩევს. ასეთი ადამიანის სიმბოლო, თამაზ ჭილაძისათვის, არის მაძლარი გველი. „იქნება მართლა ჯობდეს, თვალი დახუჭო და ცხოვრების დინებას მიჰყვე? მდინარე თავისით წაგიყვანს და სანამ ხარ, სულ მზეზე იქნები ნებივრად გამოტილი, გამძლარი გველივით. და შენი ცხოვრება კროსვორდით იქნება ამოხსნილი და შევსებული. არც ერთი პატარა ხვრელი ეჭვისა და სინანულისთვის... და შენც შიგ, ამოხსნილი ცნების ერთფეროვნებაში იქნები შემძვრალი და შეკეტილი. და იქნება საჭმლის მონელების ხანგრძლივი, ნეტარი პროცესი... იქ ვერ შეაღწევს ვერც ხმა, ვერც ფერი, რასაც შეუძლია წამით მაინც დაარღვიოს შენი მყურდობა“ (ა.მ.ზ.).

სწორედ ასე ცხოვრობენ თამაზ ჭილაძის გმირები და ვერც ხვდებიან, ისე იტანჯებიან ამ არჩევანით, ამ ჩაკეტილი თუ ამოხსნილი ცხოვრებით, რომელსაც მხოლოდ გაუცხოება მოაქვს და არა სიმშვიდე. ადრე თუ გვიან, ჩნდება სინანული და პერსონაჟები ცდილობენ გააღწიონ მოჯადოებული წრიდან, რომელიც თავადვე შექმნეს.

სულიერი გაუცხოებისა და ჩაკეტილობის პრობლემას ამძაფრებს ის, რომ პერსონაჟთა ნაწილს უჭირს თვითრეალიზაცია და ყოველ ღონეს ხმარობს, რათა როგორმე მყარ ნიადაგზე იგრძნოს თავი ან გამოირჩეს სხვათაგან, დაუპირისპირდეს რალაცას (ძირითადად, ასეთია ახალგაზრდობის ლტოლვა), თუმცა, სამწუხაროდ, პირიქით გამოდის. იქნებ ამის მიზეზი გარემომცველი რეალობაა?

როგორია თამაზ ჭილაძის გმირების გარესამყარო? „სიცარიელე მკვდარ ოკეანესავით ავსებს სივრცეს“ (პ.ს.).

სიცარიელეში დროც გაყინულია (დრო ხომ სივრცეში განფენილ სხეულთა მოძრაობით აღიქმება!), სიცარიელეთა სავსე ყველა და ყველაფერი: „რა საშინელებაა ცარიელი სიტყვები, ცარიელი პოზა, ცარიელი ჟესტი, ცარიელი ცხოვრება“ (ჩ.ბ.). „სიცარიელე ბადებს „გულგრილობის ბეტონის გზას“ (პ.ს.)

უმოდრაობა, უდროობა, გულგრილობა და სიცარიელე თითქოს ტოლფას ცნებებად ქცეულა, რადგან გულგრილობა ადამიანის სიცარელეა და პირიქით — გულის სიცარიელე გულგრილობას ნიშნავს. და აი, ჩნდება ახალი სახე-სიმბოლოც: გული — საფოსტო ყუთი. „გული ცარიელი აქვთ და უგრძნობი, როგორც საფოსტო ყუთი“ (ა.მ.ზ.)

სიცარიელე, უგრძნობლობა, გულგრილობა — აი, გაუცხოების საფუძველი (ვაჟა: „საზარელია დადგომა უგრძნობელობისა გზაზედა“). გაუცხოება კი იქამდე მიდის, რომ ადამიანი საკუთარ ჭერქვეშ, საკუთარ სახლში, საკუთარ ახლობლებთანაც უცხოდ გრძნობს თავს: „რა მინდა აქ, რატომ ვდგავარ ამ უცხო სახლში“ (ჩ.ბ.), — ფიქრობს თათუ და მისი გათხოვებაც მხოლოდ გაქცევის მცდელობაა, სხვა არაფერი. ....ეს ქვეყანა სხვებით არის სავსე“ (ბ.მ.ს.) ქვეყანა ჩიტების ბაზარს ჰგავს, რომელიც დასაქოქი ჩიტებითაა სავსე. დასაქოქი ჩიტი სიმბოლოა ჩაკეტილი, მოქმედების სივრცეშემოზღუდული, „დაპროგრამებული“, თითქოს რობოტად ქცეული ადამიანისა, რომელიც ყოველ დღე, უბრალოდ, ერთსა და იმავე გზას გადის, ერთსა და იმავე მოქმედებების ციკლს იმეორებს; ადამიანისა, რომელსაც არ აქვს თავისუფალი ნების გამოხატვის არც უნარი და არც შესაძლებლობა; ადამიანისა, რომელიც, უბრალოდ, მოთამაშეა, ან უფრო უარესი — არასრულფასოვანი თამაშის უნებლიე მონაწილეა. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ პერსონაჟები, ხშირ შემთხვევაში, ამას აცნობიერებენ: „იცოცხლე, მართლა ვთამაშობ, თითქოს რომელიღაც დიდი საერთო თამაშის უნებური პერსონაჟი გავხდი, დასაქოქი ჩიტი, ჩემისთანა ჩიტებითაა გაჭედული აქაურობა. მარტო ვჭიკჭიკებ, მარტო ვჩხავი, მარტო ვყრნატალებ, მარტო ვუსტვენ და ისინიც მარტო ჭიკჭიკებენ, მარტო ჩხავიან, მარტო უსტვენენ და არც ერთს ერთმენეთის არ გვესმის საერთო ხმაურში“ (ჩ.ბ.). ზედმინევნით ზუსტი შეფასებაა. პერსონაჟი სწორად აღიქვამს მტკივნეულ რეალობას, მაგრამ არაფრის შეცვლა არ შეუძლია, რადგან გაუცხოება უფრო ღრმადაა ნასული: „არავის არავისთვის არ სცალია“ (ჩ.ბ.) და უფრო მეტიც, გაუცხოება მხოლოდ მოუცლელობა ან არაკომუნიკაბელურობა როდია: „საკუთარი თავისთვის არ სცალია არავის, თორემ

თუკი შენი თავისთვის მოიცლი, სხვაც უსათუოდ გაგახსენდება“ (ჩ.ბ.).

მაგრამ იმისათვის, რომ სხვაზე ან თუნდაც საკუთარ თავზე იფიქრო, უნდა გიყვარდეს, სიყვარული კი... „სიყვარული მხოლოდ ძველ ფილმებშია შემორჩენილი“ (ბ.მ.ს.). წიგნებს კი, როგორც თამაზ ჭილაძის ნაწარმოებებიდან შევიტყობთ, ამ ეპოქაში ნაკლებად წყალობენ, ისევე, როგორც ჭეშმარიტ სიყვარულს, რადგან სიყვარული ჯერ უნდა შეიცნო და მერე უნდა შეძლო მისი ზიდვა. თამაზ ჭილაძის გმირებს სწორედ ეს შეცნობა უჭირთ, რისი ნათელი მაგალითიცაა მაკა (ბ.მ.ს.), რომელმაც თავის დროზე ვერ „გამოიცნო“ ჭეშმარიტი სიყვარული, რადგან იგი ზედმეტად ხელშესახები იყო, რადგან თავისთავად მოვიდა, თითქოს სულ მის გვერდით იყო. უფრო მეტიც, მაკამ, როგორც თავად ამბობს, განა უბრალოდ ვერ შეიცნო და ვერ დააფასა მეუღლის გრძნობა, არამედ მისი სიკეთე, ბავშვური სისპეტაკე და გულწრფელობა მხოლოდ სისუსტის გამოხატულებად ჩათვალა. ამიტომაც დაკარგა საკუთარი ადგილი და მარტოობის ბუდეში აღმოჩნდა ფსევდოსიყვარულთან ერთად.

\* \* \*

ობივატელური კეთილდღეობის ნიშანია ფაჩუჩები „პოსეიდონის სასახლეში“. ადამიანები თავად აკეთებენ ამ არჩევანს — მარტივ და წინასწარგანსაზღვრულ გზას ამჯობინებენ და, ფაქტიურად, კარგავენ შინაგენ „მეს“, ინდივიდუალობას და აღარც მოულოდნელობებს ელიან ცხოვრებისგან — ასე თავს უფრო მშვიდად და კომფორტულად გრძნობენ. გიგა ამ ფაჩუჩებში ისე გრძნობს თავს, როგორც კუ — ჯავშანში, მაგრამ მის მყუდროებას მაინც არღვევს სტუმარი წარსულიდან, რის შედაგადაც გიგა შუქით დაბრმავებული კურდღელივით აწყდება ჩაკეტილი სივრცის საზღვრებს, ღია კი მზადაა ისეთივე ისტერიული კივილით დაედევნოს საზღვრების დამრღვევს, როგორც ერთხელ სინათლით დაბრმავებულ კურდღელს მისდევდა.

„ახალგაზრდა ბებერი“ გიგას სიმბოლოა პრეისტორიული ცხოველი, რაც ძალიან კარგად უსვამს ხაზს იმას, რომ გიგას დრო სადღაც წარსულში დარჩა, გაჩერდა, რომ იგი, ფაქტიურად, უფუნქციო, ზედმეტი ადამიანია.

ავტორი დროის უმოძრაობის გამოსახატავად ტრადიციულ და კარგად ცნობილ სიმბოლოებსაც მოუხმობს, მაგ.: გაჩერებული, დადუმებული საათი (პ.ს.), ჩამოცლილი ქვიშის საათი (გ.პ.ე.), რომელიც, როგორც ავტორი აღნიშნავს, აღარავის სჭირდება, „სილა

ყრია ქვედა ბურთულაში და ალბათ ასე იქნება მუდამ. ჩამოილია დრო... გაჩერდა დრო... გაქვავდა დრო“.

„პოსეიდონის სასახლეში“ გიგას ჩაკეტილობას უფრო მეტად ამძაფრებს ის, რომ ეს ყველაფერი ბავშვობიდან მოდის. იმის მაგივრად, რომ პატარა გიგას გარეთ ეთამაშა, იგი ჭკვიანი ბავშვის როლს თამაშობდა, შინ რჩებოდა, სავარძლის უბეში ხელებს აპარებდა და წარმოსახვით ერთობოდა. მის წარმოსახვაში სავარძლის ზამბარები კასრში ჩამწყვდეული ადამიანები იყვნენ და ამოხტომას ლამობდნენ. სწორედ ამ მხატვრული სახით გაგვაცნო მწერალმა პერსონაჟის ცნობიერი ქმედებისა და არაცნობიერი წადლის შეუთავსებლობა, რაც მას მთელი ცხოვრება ტანჯავდა.

ქრონოტოპული სიმბოლოების განსაკუთრებული სიმრავლით გამოირჩევა „გასეირნება პონის ეტლით“. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ ერთ ეპიზოდს:

„სად გაქრა დრო?

ის დარჩა წვიმის, ქალაქის, ცისა და მიწის იქით.

ჩაქრა და ჩაბნელდა გონება.

ხეები აღარ იძროდნენ...

გაჩერდა ქუჩა“...

გაჩერებულ დროს განასახიერებს ძველი კომოდის თავზე მდგარი სპილოების რიგი. თითოეული მათგანი ფიქრობს, რომ მისი დრო ჩათავდა და ამოიწურა, რაც, საბოლოოდ, იმაზე მეტყველებს, რომ საზოგადოდ დროა გაჩერებული. ამ სპილოებს მხოლოდ ნიკას სიზმარში ძალუძთ ამოძრავება. მათი მწკრივში დგომა და წინ წადგმული ფეხი მოძრაობის ილუზიას ქმნის. ეს ყოველივე სიმბოლოა რეალური ყოფისა. ადამიანებიც ხომ დაექებენ დროს, წუხან უდროობის გამო, ქმნიან მოძრაობის ილუზიას, მაგრამ სინამდვილეში მათი დრო უფუნქციო, უნაყოფო და გაჩერებულია, არც მათ ძალუძთ რეალური მოძრაობა.

დროს მიღმა დარჩენილი ადამიანების ტრაგიზმი ავტორს გამოსხატული აქვს მატარებლის ქრონოტოპში: „ხალხს მატარებლის ყურება უყვარს. მატარებელი ჰგავს ბორბლებზე შემდგარ სახლს. კაცს უყვარს ყველაფერი, რაც კი სახლს აგონებს. გარდა ამისა, მატარებელი დადის და მოძრაობისას იგი განსაკუთრებით ლამაზია“ (გ.პ.ე.).

ლოგიკური სვლებით მივდივართ მატარებლიდან სახლამდე. ადამიანს უყვარს სიმყუდროვე და თვით ჩაკეტილობაც კი, რადგან ასე თავს დაცულად გრძნობს, თუმცა ხანდახან მაინც აწუხებს უმოძრაობა. მატარებელი კი მიდის და მისი საშუალებით შეიძლება სივრცის დაძლევა, თანაც ისე, რომ შენს გარშემო მაინც არაფერი იცვლებოდეს. ასეთი ორმაგი ეფექტი აქვს ავტობუსსაც. მატარებელიცა და ავტობუსიც ჩაკეტილი სივრცის სიმბოლოებია, მაგრამ

ეს სივრცე მოძრავია და ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. მაგალითად: ნიკას სურს, რომ გაჩერდეს დრო და სულ ასე ისხდნენ ავტობუსში. ეს მისთვის მისაღები ანმყოფია. ამ სივრციდან გასვლა კი ყველაფრის დაკარგვის ტოლფასია, რადგან მისი დრო აკაცეებს მიღმა დარჩა და ცხოვრება მისთვის ცარიელია.

ნაწარმოებში არის კიდევ ერთი სიმბოლო — აკვარიუმი. იგი ჩაკეტილ სივრცეს განასახიერებს, ადამიანები კი თევზებივით უტყვები არიან, გულწრფელობა და საუბრის უნარი დაუკარგავთ და გაუცხოებულნი დაიარებიან უცხოებით სავსე დედამიწაზე. მათ რატომღაც დაავინწყდათ, რომ სიყვარული არის ის ძალა, რომელმაც ისინი უნდა იხსნას, რომელმაც მათ სულში არსებული ყინული უნდა დაძრას.

ყინულის ლოლო მთავარი სიმბოლოა „აჰა, მიიწურა ზამთარში“. ყინულის ლოლოს დნობა უბრალოდ სეზონურ ცვლილებაზე კი არ მეტყველებს, ციკლური ქრონოტოპი კი არ არის, არამედ ზაზას გაჩერებული დროის ამოძრავების სიმბოლოა. ეს ის ყინულია, რომელიც მკერდში გულის მაგივრად უდევთ ადამიანებს.

მხატვრულ-სახეობრივი სისტემის, მით უმეტეს, ქრონოტოპული სახე-სიმბოლოების გახსნა-გააზრება მკითხველს საშუალებას აძლევს იგრძნოს კონკრეტული ტექსტისა და მეტატექსტის ღრმა პლასტები, ჩანვდეს ნაწარმოების მთავარ პრობლემასა და ავტორის სათქმელს.

**თამაზ ჭილაძის მსოფლმხედველობა შესანიშნავად იკვეთება მის მიერ შექმნილ ქრონოტოპულ სახე-სიმბოლოებში, რომლებიც ერთიან სისტემას ქმნიან. ქრონოტოპები თამაზ ჭილაძის პროზის საყრდენს წარმოადგენს და მხატვრულ სივრცეში მოქმედებს როგორც კოდი, რომლის გახსნა-გააზრება ნაწარმოებების მთავარი პრობლემის წვდომის აუცილებელი პირობაა.**

ცნებები: „ანმყო“, „ნარსული“, „მომავალი“, „საათი“, „კვირა“, „წელი“ და ა.შ. მეტად პირობითია. ეს ადამიანისმიერი სახელდებაა. ადამიანს არ შეუძლია უპირობოდ მიიღოს დრო, როგორც რაღაც განგრძობითობა. ფაქტებისაგან დაცლილი დრო თითქოს ნელა გადის, რადგან მოსაწყენია და განმეორებადობის გამო ციკლურს ემსგავსება, მაგრამ, საბოლოოდ, მისგან არაფერი რჩება. ესაა ცარიელი დრო, რომელსაც შეიძლება დაკარგულიც ვუნოდოთ.

ასევე ძალიან სუბიექტურია სივრცის აღქმაც, მისი ერთი და იგივე ფრაგმენტი სხადასხვაგვარად აღიქმება, იმისდა მიხედვით, თუ რა შეგრძნებებით, რა ემოციებითაა დატვირთული ადამიანი აღქმის მომენტში. **გარდა ამისა, თუ დრო დატვირთულია ფაქტებით, სივრცე დატვირთულია საგნებითა და ხმებით. ამასთან, საგანთა სიჭარბე ართულებს სივრცის აღქმას, ავიწროვებს მას.** ეს



განსაკუთრებით თვალშისაცემი და საგრძნობია დახურულ, ჩაკეტილ სივრცეში. ასეთია გიგას ოთახი „პოსეიდონის სასახლეში“.

დრო და სივრცე, როგორც მატერიის არსებობის ძირითადი ფორმები, ფილოსოფიის შესწავლის ობიექტია, ხელოვნება კი მათ განსაკუთრებულ დატვირთვას ანიჭებს. ლიტერატურათმცოდნეობაში ფართოდაა დამკვიდრებული ისეთი ცნებები, როგორიცაა: „ციკლური დრო“, „ბიოგრაფიული დრო“, „ყოფიერების დრო“, „ისტორიული დრო“; „ეგზისტენციალური დრო“, „სიუჟეტური დრო“, „ფსიქიკური დრო“; პერცეპტუალური და კონცეპტუალური დრო და ა.შ. დრო-სივრცის საკითხების განხილვისას ამ ტერმინებით ოპერირებას ვერ ავცდებით, მაგრამ მაინც არსებობს უნივერსალური ფორმულა: „ნარსული, ანმყო, მომავალი“, რომლის საფუძველზე შეიძლება გაანალიზდეს დროში განფენილი ნებისმიერი ურთიერთობა, მათ შორის, მხატვრული ნაწარმოებისაც. ეს ფორმულა უფრო მარტივი სახით წარმოდგენილია მატრიცაში „ადრე-გვიან“.

თამაზ ჭილაძე ხშირად იყენებს მოვლენათა გადმოცემის ქრონოლოგიური მოუნესრიგებლობის ხერხს. „პოსეიდონის სასახლე“ იწყება ანმყოთი და გმირი მოგონებით გვაბრუნებს წარსულში. ეს არაა უბრალოდ უკან მიხედვა, ნაწარმოების სივრცეში წარსული და ანმყო მუდმივ მონაცვლეობაშია. წარსულში ხშირი და ფრაგმენტული ჩაბრუნებით მწერალი ნელ-ნელა გამოკვეთს პერსონაჟის სახეს. იკვთება ძირითადი სათქმელიც, ასე რომ, დროთა მონაცვლეობა თამაზ ჭილაძისათვის მხატვრული ხერხია პერსონაჟის სახისა და მთავარი პრობლემის გასახსნელად.

„პოსეიდონის სასახლეში“ წარსული შემოდის მოგონების სახით, რომელიც გმირის ეგზისტენციალური დროის ერთი მონაკვეთია (ბახტინის ტერმინით თუ ვიტყვით, „ბიოგრაფიული დროა“), მაგრამ თვით წარსულშიც ხომ მოქმედებს მატრიცა „ადრე-გვიან“? ამიტომ ნაწარმოებში წარსული თითქოს ორ საფეხურადაა წარმოდგენილი: პირველი — ახლო წარსული, რომელში ფიქსირებულ ამბავსაც მოგვითხრობს გიგა, და მეორე — შორეული წარსული, რომელშიც შიგადაშიგ უწევს ჩაბრუნება, რადგან იქაა საფუძველი „ახლო წარსულსა“ თუ ანმყოში რეალიზებული სიტუაციისა.

სწორედ ეს ორპლასტიანი წარსული გვაძლევს გასაღებს გიგას სახის გასახსნელად, პერსონაჟის სრული სახით, სხვადასხვა რაკურსიდან დასანახად.

პირველი ის წარსულია, რომელიც გიგას ოჯახური თანაცხოვრების, ანუ გიგას და ლიას საერთო ეგზისტენციალური დროის ნაწილს წარმოადგენს. მეორე კი პირადად გიგას ეგზისტენციალური დროა.

ანმყო ათვლის წერტილია წარსულსა და მომავალს შორის, თითქოს გარდამავალი საფეხურია და ამიტომ მისი განსაზღვრაც ძალზე რთულია. ანმყო შეიძლება ვუნოდოთ იმ კონკრეტულ საათსა და წუთს, რომელშიც ვმოქმედებთ ან რომელსაც განვიცდით და რომელსაც დროის დინება მალე გადააქცევს მოგონებად, ანუ წარსულის მფლობელობაში გადაიყვანს; სხვა შემთხვევაში ანმყო შეიძლება ვუნოდოთ მთელს ეპოქას, ათწლეულებს.

პირობითად, გიგას ანმყოა ის დრო, ის მომენტი, როცა იგი „გრამატიკულ“ ანმყო დროში იწყებს საუბარს საკუთარ თავზე და ამ ეგზისტენციალურ დროში მომხდარ ფაქტებს გადმოგვცემს. მაგრამ გიგას ანმყო დრო ფაქტიურად გაჩერებულია.

„შეჩერებული ახლა“ — სწორედ რომ ზედმიწევნითი შეფასებაა, „პოსეიდონის სასახლის“ მთავარი პერსონაჟის მდგომარეობისა. მისი ცხოვრება ერთი და იგივე დღის უსასრულო „განმეორებაა“, დღისა, რომელიც თითქოს დაცლილია ფაქტებისგან, ქმნადობისგან (გიგასთვის შემოქმედებითი პროცესი ფურცლების ხევისა და წებების მექანიკურ პროცესამდეა დასული). რეალური დრო ჩვეული რიტმით მიედინება, ხოლო პერსონაჟის პირადი, პერცეპტუალური დრო შეჩერებული თუ დაკარგულია, შეუგრძობელი რჩება და სწორედ ეს უხუთავს სულს გიგას (თუმცა, ამას ხშირად ვერ აცნობიერებს ან წამიერი გაელვებით გრძნობს. მით უმეტეს, რომ სივრცეც დაწინებელია და პერსონაჟი ჩვენს წინ წარსდგება ოთახის ქრონოტიპის ფონზე).

სივრცის ჩაკეტილობით შენუხებული და დათრგუნული გიგა, ტუსაღივით გაუპარსავი და თვალეპარიალური, ფანჯარას არ შორდება, „მავთულზე დაბმული ძალღივით ოთახში გადი-გამოდის“ და მაშინლა ახსენდება დრო, როცა თავისუფალი იყო.

გიგასთვის ანმყო გაჩერებულია და ამ „შეჩერებული ახლას“ ნიშანია გაჩერებული საათი — ცნობილი და „ამოხსნილი“ სიმბოლო.

მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ გიგა თითქოს რეალურად აფასებს მდგომარეობას, მიუხედავად თვითირონიისა, მაინც ვერ ახერხებს ამ ჩაკეტილობიდან და გაუცხოებიდან თავდახსნას.

გაუცხოების მრავალნაირი განმარტება არსებობს, თუმცა ვერც ერთი მათგანი ზუსტად ვერ გადმოგვცემს ადამიანის იმ სულიერ მდგომარეობას, რაც გაუცხოებას მოაქვს.

გავბედავთ და ვიტყვი, რომ გაუცხოება არის საკუთარი ეგზისტენციალური დროის დანაწევრება ისე, რომ მასში ფიქსირებულ ფაქტებს ვერ ჭვრეტს თვით ამ ეგზისტენციის მფლობელი, ანუ გაუცხოება ზღუდავს და უფრო ასუსტებს ეგზისტენციალური დროის მახასიათებელს — ისედაც სუსტ ხილვადობას და სრულად

გამორიცხავს ეგზისტენციალური დროიდან სიუჟეტურ დროში გასვლას ანუ სხვასთან „გახსნის“ შესაძლებლობას.

ლიასა და გიგას საერთო თანაცხოვრების გარკვეულ ეტაპზე მათი ეგზისტენციალური დროები თითქოს გადაფარავს ერთმანეთს, მაგრამ რჩება „გაუმხელელი“ წარსული, რომლის გაცოცხლებული სახით შემოჭრა ხდება სოფიკოს სახით; სტუმარი წარსულიდან ემუქრება ლიას და გიგას ოჯახურ იდილიას. ეს ის წარსულია, რომელიც ლამის საკუთარი ეგზისტენციალური დროიდანაც კი „ამოშალა“ გიგამ — დაივიწყა. ეს ის წარსულია, რომელიც ხელს უშლის გიგასა და ლიას, ეგზისტენციალური დროიდან გადავიდნენ სიუჟეტურ დროში, ანუ დროში, რომელშიც ეგზისტენციის ყველა ფაქტი და მოვლენა ხილვადია არა მხოლოდ ეგზისტენციის მფლობელისთვის, არამედ ყველასთვის. ეს გულისხმობს „გახსნას“, გულწრფელობას, გიგას და ლიას ურთიერთობა კი გულწრფელ ტრანსაქციებს კი არ ემყარება, არამედ თამაშს, ამდენად, სიუჟეტურ დროში გასვლა გამორიცხებულია.

მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ „შეიცნო“ (გაიცნო) მეორე ადამიანი ანუ „დაინახო“ და გაიგო ის მთავარი, რაც მის დროის ველშია მოცემული, შესაძლებელია მხოლოდ საუბრის (დიალოგის) საშუალებით, რაც ნიშნავს, რომ სიუჟეტურ დროში გასვლა ვერბალური გზითაა შესაძლებელი.

„პოსეიდონის სასახლეში“, ერთი შეხედვით, მოვლენები არ ატარებენ ტრაგიკულ ხასიათს, პირიქით, გიგა პათეტიკურად ამთავრებს ამბის თხრობას და სურს მკითხველიც და საკუთარი თავიც დააჯეროს, რომ ამოვიდა წარსულის იმ მღვრიე წყლებიდან, რომელშიც იმალებოდა, მაგრამ რეალურად თუ ვიმსჯელებთ, მან ვერ მოახერხა წარსულის ნაცნობ-უცნობი ფაქტების გადააზრება, „კანის გამოცვლა“. ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟს, უბრალოდ, თხრობის სიუჟეტურ დროში გადაჰყავს მკითხველი, რაც ნიშნავს, რომ ჩვენთვის გამჭვირვალე ხდება მისი ბიოგრაფიული და მთლიანად ეგზისტენციალური დრო და ამ დროში მომხდარი ყველა ფაქტი.

გიგას ერთგვარი აღსარებაა სიტყვები, რომელსაც თითქოს სოფიკოს ეუბნება. გიგას ანმყო ლოგიკური გაგრძელებაა წარსულში გაკეთებული არჩევანისა, რომლის შედეგსაც თითქოს გიგა წინასწარვე გრძნობდა, მაგრამ რაიმეს შესაცვლელად გაკეთებით არაფერი გაუკეთებია. ან იქნებ, გენეტიკურმა ფაქტორმა ითამაშა გადამწყვეტი როლი? „მთელი ჩემი არსება სავსე იყო მამაჩემის მსგავსი პანანინა კაცუნებით, რომლებიც ფუსფუსებდნენ. პანანინა სახლებს აშენებდნენ, პანანინა ბოსტნებს ღობავდნენ“. შესაძლოა, მამის ხატმა დათრგუნა მისი პიროვნება?

და აი, „უფრო დიდი ადამიანური ბედნიერება — სიყვარული“ მისთვის მიუღწეველი გახდა. სწორედ ამ მომენტში შეწყვიტა გიგას ეგზისტენციალურმა დრომ ჩვეული დინება და სამუდამოდ ჩაიკეტა, შემოიგარსა გიგას სივრცეც.

„საერთოდ ყოველგვარი შეკითხვა, თუნდაც ზრდილობის გულისთვის გადმოგდებული „როგორ ხარ“ — უხილავი თოკია, ადამიანებს რომ აკავშირებს“. თამაზ ჭილაძის ეს სიტყვები ეხმიანება ბერნის ნაზრევს: „სწორად თქვა „გამარჯობა“ — ეს ნიშნავს დაინახო მეორე ადამიანი, შეიგრძნო იგი, როგორც მოვლენა, მიიღო იგი და მზად იყო იმისთვის, რომ მასაც ადეკვატური რეაქცია ექნება“. მაგრამ ბერნი იქვე აღნიშნავს, რომ ყოველდღიური ცხოვრება ადამიანური სიახლოვის მცირე შანსს იძლევა, ამიტომ ცხოვრებაში დიდი ადგილი უჭირავს სოციალურ თამაშებს.

თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ადამიანთა გარემო ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ მათ შორის ურთიერთობა შედგება, აშკარა ხდება, რომ ადამიანთა კონტაქტები არცთუ ისე მარტივია. ასეთი „არამარტივია“ გიგას ურთიერთობა თავის ყველაზე ახლობელ ადამიანთან — შვილთან.

იოჰან ჰაინრიხსს მიხედვით, თამაშისთვის არსებითია ჩაკეტილობა და შემოსაზღვრულობა და ყველა თამაშს საფუძვლად რალაცის წარმოსახვა უდევს. უფრო მეტიც, გიგასთვის „წარმოსახვა“ და „თამაში“ რალაც მომენტში ერთმანეთს ემთხვევა, ერთმნიშვნელოვანი ხდება. გიგა ხომ ბავშვობაშიც და დილობაშიც ხშირად ერთობა წარმოსახვით. ამ შემთხვევაში, თამაში მართლაც „ყოველდღიური ცხოვრების ინტერმეცოა“.

ბერნი აღნიშნავს, რომ ქვეცნობიერი თამაშები ქმნიან მთელ მსოფლიოში საზოგადოებრივი ურთიერთობების უმნიშვნელოვანეს ასპექტს, ამასთან, „მნიშვნელოვანი სოციალური კონტაქტები, უფრო ხშირად, მიმდინარეობენ, როგორც თამაშები“.

გიგა ჩაერთო თამაშში, ხან ცნობიერად, ხან არაცნობიერად და ობივატელური კეთილდღეობა მიიღო „გასამრჯელოდ“. თუმცა, ეს ძვირად დაუჯდა: მან დათმო სიყვარული, ინდივიდუალური თვისებები და შემოქმედებაც კი იმ ჩარჩოებში მოაქცია, როგორსაც მისგან ეს თამაში ითხოვდა.

გიგას მოქმედების საფუძველი მისივე ბავშვობიდან მოდის ანუ ანმყო აქ წარსულის ლოგიკური გაგრძელებაა.

როგორ თამაშსაა მიჩვეული გიგა? იგი მზადაა შეზღუდოს, ჩაახშოს საკუთარი ნება და „დაიმსახუროს“ ქება: „რა ჭკვიანი ბავშვია“ და ამავე დროს, სავარძელში მჯდარი წარმოსახვით ერთობოდეს, ანუ ეწეოდეს ორმაგ თამაშს. გიგა ზოგჯერ თითქოს წუნუნებს, მაგრამ ლიას ბადიდან გაქცევას სულ არ ცდილობს, რად-

გან ეს მისი ცხოვრების წესი და სცენარია, ეს ის თამაშია, რომელსაც იგი ბავშვობიდან თამაშობს.

ა) იგი წარმოსახვით ერთობა, როგორც ბავშვობაში — ფანჯრიდან, ჩაკეტილი სივრციდან გაჰყურებს ქუჩას (და ნაწარმოებში იჭრება ფანჯრიდან დანახული, უფრო მეტიც, ფარდის მიღმიდან დანახული ქუჩა, როგორც თავისუფალი მოქმედების სივრცე, არა შეზღუდული და ჩაკეტილი, არამედ ღია, და ეს კონტრასტი უფრო მძაფრად წარმოაჩენს ოთახში „გამომწყვდეული“ კაცის მდგომარეობას (სივრცული ოპოზიციები: შინ/გარეთ, სახლი/ქუჩა, დახურული/ღია).

ბ) თამაშის მოტივი მძაფრად საგრძნობია ნაწარმოების სივრცეში. გიგას ეთამაშება სოფიკოც — „პოსეიდონს“.

ყოველივე ამის შემდეგ შეგვიძლია გავიმეოროთ ბერნის სიტყვები: „ადამიანები მეგობრებს, პარტნიორებს, ახლობლებს ირჩევენ უფრო ხშირად იმათგან, ვინც იგივე თამაშებს თამაშობს“. ლიაც გიგას მსგავსი მოთამაშეა, ოღონდ მას უფრო „მმართველის“ ფუნქცია აქვს შეთავსებული. თუ ისევ ბერნის „ქცევის მოდელებს“ დავეყრდნობით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ იმ სამი მდგომარეობიდან, რომელსაც ყველა ადამიანი ფლობს, როგორც ერთგვარ „რეპერტუარს“ (I — ბავშვის, II — მოზრდილის, III — მშობლის მდგომარეობა), გიგა უფრო ხშირად წარმოგვიდგება ბავშვის ქცევით ანუ რეაგირებს, მოქმედებს, როგორც ბავშვი. ლიას პოზიცია კი „მშობლის ქცევითაა“ განსაზღვრული. საინტერესოა, რომ გიგა რაღაც მომენტში აცნობიერებს ამას: „ჩემი ცოლ-შვილი სულ ასე მეთამაშება, თითქოს მე ვიყო ბავშვი, ისინი ჩემი მშობლები“. ლიაზე კი ამბობს: „შეეყურებ, როგორც დედას, ერთადერთ ადამიანს, რომელსაც, მე, ასეთი უვარგისი, ვუყვარვარ“.

თამაშს დროის სტრუქტურირების ფუნქცია აკისრია.

ამრიგად, თამაში, ნილაბი ცხოვრებისთვის აუცილებელი გამხდარა.

თამაში უვსებს ადამიანს „სენსორულ შიმშილს“, აბალანსებს „ემოციური კავშირების არარსებობას“, მაგრამ თამაშიც, რაღაც მომენტში მოსაწყენი ხდება, ჩნდება მონატრება „ნამდვილი“ ურთიერთობებისა. გარკვეული დროით ადამიანი თითქოს „ეჩვენება“ ათასჯერ განმეორებულ ერთ დღეს ანუ ერთფეროვნებას, მაგრამ რაღაც მომენტიდან იგი იწყებს დაკარგული დროის ძებნას, მისი ნაკვალევსა და „ნარჩენების“ მოძიებას. სწორედ ასეა გიგა — არაცნობიერად მიელტვის წარსულს და ხვდება ადამიანს, ვისაც მისი ბავშვობა ახსოვს. როგორც უკვე ვთქვით, ეგზისტენციალური დროიდან სიუჟეტურ დროში გასვლა ვერბალური გზითაა შესაძლებელი, მხოლოდ ასე შეიძლება „ჩაკეტილობის“ მოხსნა. რაღაც ამგვარ მცდელობას აქვს ადგილი სოფიკოს მხრიდან გიგას-

თან საუბარში. პერსონაჟი იწყებს „გახსნას“, ანუ ცდილობს სიტყვისა და საუბრის საშუალებით თამაშის სივრციდან გამოვიდეს და ჭეშმარიტი ადამიანური ურთიერთობის მეშვეობით გააღწიოს სიუჟეტურ დროში, მაგრამ გიგა ვერ ახერხებს ადეკვატური რეაქციით უპასუხოს.

სოფიკოსა და გიგასთვის საკმაოდ ნაცნობია ერთმანეთის ეგზისტენციალური დროები. რაღაც დროთი „წყვეტის“, შუალედის შემდეგ მათ თითქოს ეძლევათ საშუალება, გულწრფელობით გავიდნენ სიუჟეტურ დროში. ერთი ნამით გიგას კიდევ ეჩვენება, რომ მათ შორის ძველებური უშუალოება აღდგა, მაგრამ იგი ნაგვის ყუთად აცხადებს პოსეიდონის სასახლეს და ყველა სენტიმენტალურ მოგონებას შიგ ყრის. ლიას ხმა ცივი და მღვრიე წყლიდან ექაჩება მას და გიგას ახსენდება, რომ აქვს ოჯახი, თავისი ოთახი, შეჩვეული და მუდამ სამსახურისთვის გამზადებული ნივთებით, ნაცნობი ხმებით... ეგზისტენციალური დროის წარსულის ფაზაში ჩაბრუნებული გიგა უბრუნდება ანმყოს, აგრძელებს სიცოცხლეს... ნაწარმოების დასაწყისი სწორედ ფინალის ერთგვარი გაგრძელება თუ შედეგია. ასე მთლიანდება ნაწარმოების დრო-სივრცული პარამეტრები და წრეს ქმნის. გიგა კი გვევლინება ოთახის — ჩაკეტილი სივრცის ერთგვარ, „ნებით ტყვედ“, ობივატელად, რომელიც კომფორტულად გრძნობს თავს ოთახის ფაჩურებში. იგი პრეისტორიული ცხოველივით დააბოტებს ოთახში და თითქოს ყველა ამ საგანთან, ფუფუნებასთან, ადამიანებთანაც კი — შეუთავსებლობას გრძნობს. გიგა 40 წლის ბებერია, რადგან სიბერე წლების ოდენობის, დროს გრძივობის გამოხატულება კი არაა, არამედ...

„ადამიანი, ვიდრე ცხოვრობს, მუდამ ახალგაზრდაა, რადგან გამუდმებით ქმნის რაღაცას (მონოლოგი. „მნათობი“, 1990, № 9, გვ. 110), ხოლო „სიბერე იწყება მაშინ და მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ცხოვრება უფრო ადრე თავდება, ვიდრე ადამიანის ბიოლოგიური არსებობა“.

სიბერე შემოქმედებითი ძალისგან დაცლია. უმოქმედობა კი დროის შეგრძნების დაკარგვას იწვევს, თუმცა, სინამდვილეში, დრო გადის და აახლოებს სიკვდილს.

ჩვევები და შეჩვეული საგნები, ხმები, ადამიანები, თამაშები — სულ ესაა გიგას ცხოვრება. იგი ვერ ახერხებს თამაშისგან თავისუფალ ტრანსაქციებით გაიხსნას ადამიანებთან, იყოს გულწრფელი; საჭვრეტი გახადოს სხვისთვის პირადი ეგზისტენციალური დრო და გაიზიაროს სხვების ეგზისტენციალური დროის ფაქტები, ანუ სიტყვისა და საუბრის სიუჟეტურ დროში გავიდეს. „ზოგჯერ ადამიანი საკუთარი ხელით შემოსაზღვრავს თავის გარშემო შემეცნების წრეს, თავისი ნებით შემოზღუდავს ინტერესების სფეროს, რომლის იქითაც ფეხს ვეღარ გაადგამს ხოლმე. თავდაცვის

ინსტიქტი უკარნახებს, რომ გარემოს, სოციალურ-პროფესიული პიროვნების თუ ნაცნობ-მეგობრების ჯგუფის მიერ ტრადიციულად ლიმიტირებული ცოდნის მარაგი ერთგვარი უსაფრთხოების გარანტიაა მისთვის. ეს იგივეა, შენი სურვილით ამოყო თავი სულიერად ბრმათა გეტოში“.

სწორედ ასე მოიქცა გიგა, როცა ობივაციული კეთილდღეობა და „იოლი გზა“ აირჩია, წარსული კი დაივიწყა, სანაგვე ყუთში ჩაუძახა. ამრიგად, გიგას წარსული დავინწყებული და „დაკარგულია“, ანუ მისი ფაქტები აღარაა ხილვადი ეგზისტენციალური დროის „შკალაზე“. ანმყო რეალიზებულია ოთახის ქრონოტოპის ფონზე, რომლის ინტერიერიც ძალზე გადატვირთულია. ადამიანი თითქოს ინტერიერის დეტალია, ნივთიერი სამყაროს დანამატია. ამიტომ იგი თავს მოუხერხებლად, უხერხულად გრძნობს. ამ სივრცის მეთვალყურეა ღია, რადგან ის ქმნის „ამინდს“ და მეტნაკლებად აწესრიგებს სივრცეს, ანუ შეიძლება ითქვას, რომ ოთახი, ამ შემთხვევაში, ანთროპოცენტრულია, მაგრამ ცენტრში დგას არა ზოგადად ადამიანი, არამედ ერთი კონკრეტული „მმართველი“.

„პოსეიდონის სასახლეში“ გზა არის ჩაკეტილი სივრციდან გასვლის რეალური საშუალება, მთავარი მოქმედი პირი ორჯერ „გარბის“ ოთახის სივრციდან და მას ორივეჯერ ღიას ხმა აბრუნებს შინ.

გარდა პერსონაჟის ეგზისტენციალური დროებისა, გარდა ზოგადად ნაწარმოების პერცეპტუალური დროისა; გარდა გმირის მონაცვლეობისა წარსულსა და აწმყოს, დახურულსა და ღია სივრცეებს შორის, ნაწარმოებში შემოდის სრულიად განსხვავებული დრო — მითოლოგიური დრო.

**მითოლოგიური დრო ფრაგმენტული მიკროტექსტების სახითაა ჩართული ნაწარმოების ქსოვილში** და პოსეიდონის ისტორიას გვამცნობს. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ იგი თამაშის სფეროს გავლით რეალიზდება ნაწარმოებში.

ეს გიგასა და სოფიკოს თამაშია — ვინ უფრო მახვილგონივრულ რაიმეს იტყვის პოსეიდონზე. მითოსური ისტორიები თითქოს ამ თამაშის უბრალო ნაწილია და სხვა არაფერი, მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით: მწერალი მითოლოგიური პლანით, თამაშისა და „ზღაპრის“ ნიღბით ხსნის პერსონაჟთა ურთიერთობას. მითით ხდება წინასწარმეტყველება, წინასწარჭვრეტა მათი ბედისა. მითის შემოჭრა იმის ნიშანია, რომ მათი ურთიერთობა წინასწარგანსაზღვრულია (ფატალური ფინალით) — პოსეიდონმა სწორედ მაშინ მოსტაცა ატლანტს ამფიტრიტე, როცა მხრებით ზეცა ეკავა.

„მე რასაკვირველია, შემეძლო ცა გადამეგდო და პოსეიდონს გამოვკიდებოდი, მაგრამ აბა ერთი ნუთით დაფიქრდით და მერე გამამტყუნეთ. თუ ცის თაღს გადავაგდებდი, მაშინ სამყარო დაინ-

გრეოდა და მე და ამფიტრიტე დავილუპებოდით, მაშინ რად მინდოდა ამფიტრიტე, ან მე რად ვუნდოდი მას?“ — ამბობს სოფიკო — ატლანტის მაგივრად საუბრობს და თავს იმართლებს. ეს თითქოს გიგას სათქმელია, ის ხომ არ დაედევნა სოფიკოს, არ წაართვა იგი ელიზბარს. სოფიკომ კი პოსეიდონს შეაფარა თავი იქნებ იმიტომ, რომ „პოსეიდონის სასახლეში შეგიძლია დაემალო შენს თავს!

— პოსეიდონის სასახლეში ვერაფერს გიპოვნის!“

თამაზ ჭილაძის ახალი რომანი „ბრეიგელის მთვარე“ ფორმითა და ჟანრული თვალსაზრისით სრულიად განსხვავებული და გამორჩეულია, მაგრამ არსებითად, აგრძელებს მწერლის მიერ არჩეულ და არაერთხელ დამუშავებულ ხაზს. აქ ფანტასტიკა და რეალობა ისე ოსტატურადაა ერთმანეთში გადანილ-გადასალტული, რომ ზღვარის დადებაც კი ჭირს. ამ მდგომარეობაშია თავად გმირი, ამ მდგომარეობაში ვარდება მკითხველიც.

დანანერებული თხრობა, სიუჟეტური ხაზების თანაკვეთა... ეპოქის სუნთქვა და დრო-სივრცული ნიშნები სიტყვასა და აზრთა მდინარეებში, ქცევასა და მოქმედების მოტივში... ხილვები და ამ ხილვების დროს წამოსული ფიქრისა და ფილოსოფიური განსჯის ნაკადი ისეთი რეალურია, ისეთი ხელშესახები, მტკივნეული და მახლობელი, როგორც „ერთი და იგივე სიტყვა ასჯერ და ათასჯერ გამეორებული“. „მერე ბნელში კმაყოფილი, დამცხრალი, მოთენთილი გარინდება, თუ ერთი წამით ჩათვლება“ და ისევე ტკივილით გამოფხიზლება. სწორედ ეს ტკივილია უცვლელი; სწორედ ეს არის, რაც უწყვეტ ხაზად გასდევს თამაზ ჭილაძის შემოქმედებას.

ტკივილისაგან, გაურკვეველობისაგან, და როგორც თავად ამბობს, „სიმარტოვისაგან კი არა, სიმარტოვისგან აღძრული ხილვებისაგან“ გამნარებული, ლამის შეშლილი ადამიანი თითქოს არ-არსებული ქვეყნის ბინადარი ხდება. ჩნდება შიში, რომ კარი გაიღება, მის ბინაში უცხო, უსახური სტიქია შემოიჭრება და მოთხოვს ყველაზე ძვირფასს. აი, აქ აღწევს სათქმელი კულმინაციას: „სიამოვნებით გამოვუჩინე, მივცემ, ოღონდ, არ ვიცი, რა გამაჩნია ამ ქვეყნად ყველაზე უფრო ძვირფასი და რა არის, საერთოდ, ადამიანისათვის ყველაზე ძვირფასი?“

ეს არცოდნა ბადებს სასიცოცხლო ძალებისაგან დაცლის, სიბერის შეგრძნებას. „მე სავარძელში ვზივარ, ასი წლის მოხუცი“ — ამბობს ნანარმოების მთავარი მოქმედი პირი და გრძნობს, რომ „ცხოვრება კი არ მიდის, არამედ თავდება, ქრება“.

ეს იმ ამბების გაგრძელებაა თითქოს, რაზეც ავტორი მანამდეც გვიამბობდა, მაგრამ აქ ყველაფერი უფრო გამძაფრებულია. ესეც იგივე საზოგადოებაა, ცარიელი, უფრო სწორად, სითბოსგან დაცლილი, სადაც „არავის აღარაფრის მოსმენა არ უნდა, ამიტომ უსმენენ მხოლოდ ტელევიზორს“. ალბათ ამიტომაცაა, რომ ე.წ.



ნორმალურებთან გაცილებით რთულია ცხოვრება, ვიდრე არანორ-  
მალურებთან. თუმცა, არსებობს კი საერთოდ საზოგადოება?  
„სადღაა საზოგადოება. პირველი, რაც ჩვენ თვალწინ გაქრა, თუ  
მოკვდა, საზოგადოება, საზოგადოებრივი აზრი იყო. ახლა მისი  
უსახო ნაფლეთები, ნარჩენები დაფარფატებენ ქუჩებსა და  
პარკებში“...

მაგრამ ადამიანი ყველაფერს ეგუება, ყველაფერს ითმენს და  
ეს მოთმენაა მთელი ცხოვრება. „განა საერთოდ ადამიანის  
ცხოვრება იმასთან შეგუება არ არის, რასთან შეგუებაც სიყმან-  
ვილეში წარმოუდგენლად მიაჩნდა?!“ — ეს რიტორიკული შეკითხ-  
ვა უეცრად იმსხვრევა და ჩნდება ერთადერთი და ურყევი პასუხი:  
„ცხოვრება უმსგავსობის მოთმენაა!“ აქამდე თამაზ ჭილაძის გმი-  
რები ერთმანეთამდე რალაც ბილიკებით მაინც მიდიოდნენ, ერთმა-  
ნეთთან „იხსნებოდნენ“, საუბრით, მოგონებით ან თუნდაც — დუ-  
მილით. აქ კი ყველა გზა მოჭრილია, ყველა საშუალება უკვე მო-  
სინჯული და უარყოფილი, ყოველი გაბრძოლება — ფუჭი. საბო-  
ლოოდ, ეს იწვევს სინამდვილისგან გაქცევის სურვილს, რადგან  
სიზმარეული ცხოვრება რეალურზე რალაცით მაინცაა უკეთესი.

ყველაფრის თავი და თავი გამოგონილი და მერე დაჯერებუ-  
ლი სიყვარულია, რასაც ავტორი ბოროტებას უწოდებს. ჭეშმარიტი  
სიყვარული მხოლოდ სადღაც სხვაგან, ანუ ფანტაზმაშია შესაძლე-  
ბელი და ის ფანტაზმაც უკვალოდ ქრება. ეს ასეა და ახლა მთა-  
ვარია ამის შესახებ ითქვას; მთავარია ამის შესახებ ვინმემ მაინც  
მოისმინოს, ვინმემ მაინც გაიგონოს, ოღონდ გულით, და დაიჯე-  
როს. „ადამიანი უსათუოდ უნდა გათავისუფლდეს უთქმელი სიტყ-  
ვებისაგან. სულში უკვე ჩაქვავებული სიტყვებით იქმნება ახალი,  
მეორე ცხოვრება. ძველსა ანუ ნამდვილსა და ამ ახალ ცხოვრებას  
შორის საკმაოდ დაძაბული ქიშპობა მიდის. ამიტომ აუცილებელია  
ამ სიტყვების მოშორება. მაგრამ ეს რომ შეძლო, გულისხმიერი,  
გამგები მსმენელი უნდა გყავდეს, რაც, დამეთანხმებით, ყველაზე  
ძნელია. იშვიათია ჩვენს აჩქარებულ, გაუცხოებულ ყოფაში“.

\* \* \*

ლექსები, მოთხრობები, რომანები, პიესები, ესეები, ლიტერა-  
ტურული წერილები — ყველაფერი ერთად და თითოეული ცალ-  
ცალკე შემოქმედის მსოფლგანცდის გამომხატველია. პოეტური  
ფრაზები — პროზაში, ფილოსოფიური განსჯა — პოეზიაში, ქვე-  
ტექსტებით დაქსელილი შინაგანი მონოლოგები — ეს ყველაფერი  
ურთიერთზემოქმედებს, ერთმანეთიდან გამოდის და ისევ  
ერთმანეთს უბრუნდება — ასე იქმნება თამაზ ჭილაძის ლიტერა-  
ტურული სამყარო.

თამაზ ჭილაძის შემოქმედების სატკივარიცა და სათქმელიც ერთიანი და განუყოფელია, მაგრამ მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ განსაკუთრებული ტრაგიზმით გამოირჩევა პიესები. მათში დაგუბებული ტკივილი, ადამიანის გულში ნადუღარი ის ტკივილია, რომელიც არასდროს ძველდება.

თამაზ ჭილაძის პიესებში ადამიანური ყოფის ყველა სფეროა წარმოდენილი:

**სოციალური ფონი** — სიღუბნეობა, გაუსაძლისი ყოფა, არა-ადამიანური პირობები, ჭიანჭველებად ქცეული ადამიანები, ყველასა და ყველაფერს რომ ეხვევიან, რაც კი იჭმევა და რასაც ხელი მოეკიდება (ს.კ.)...

კაცი ცხენის ბედს შეჰნატრის, რადგან შია, ცხენს კი თურმე კონსერვს აჭმევენ. ნაწარმოებშივე ჩნდება კითხვა: ნუთუ კაცს კონსერვი ასე ძლიერ უყვარს? და პასუხიც: არა, უბრალოდ შია... გამოსავალი კი ასეთია: „ვინ საბერძნეთში კრეფს ფორთოხალს და ვინ ისრაელში – ზეთისხილს“ (ს.კ.).

ყველა კაცი რაულია (ს.კ.)... კაცი ცოდოა ანუ კაცი უსუსურია — ესეც დროის ნიშანია, საშინელი ნიშანი. კაცმა განიცადა დეგრადაცია. სოციალურმა ვითარებამ კაცს წაართვა ოჯახის ბურჯისა და მარჩენალის ფუნქცია და ნებსით თუ უნებლიედ მისი შეთავსება იტვირთა ქალმა, მაგრამ არც ისე ადვილი აღმოჩნდა უფუნქციო კაცის ყურება და ატანა.

**პოლიტიკური ვითარება** — უღირსთა აღზევება: „ის მერი იმიტომ აირჩიეს მერად, მიტინგი რომ არ გაუცდენია. სულ მეგაფონი ეჭირა ხელში (ს.კ.)...“

**გარემო** გადასხვაფერდა — „თითქოს მტრისაგან ოკუპირებულ ქალაქში ვცხოვრობთ... აღარაფერი აღარ დარჩა, რაც მე ამ ქალაქში მიყვარდა, ღიმილიც კი“. სამაგიეროდ, „გინება მოფერებასავითაა“ (რ.შ.ქ.).

...მოსახდენი, მოსალოდნელი და გარდაუვალი წარმოუდგენელია, არმოსახდენი ხდება: ლექტორს მატრიკულში ფულს უდებ და ისე გითვლის საგანს... ექთანი მორფს ყიდის... მატარებლის ბილეთს ნვალეებით შოულობ და ვაგონი ნახევრადცარიელი გხვდება... საბავშვო ბაღში ბავშვს ნაცნობობით იღებენ (მ.) და ა.შ.

**ოჯახიც** მხოლოდ ილუზიაა, სინამდვილეში, არავის არაფერი ესმის, მხოლოდ ერთმენეთის სანინააღმდეგოს აკეთებენ ან ერთმანეთს თვალს უხვევენ, სიყვარულის ადგილი აღარსადაა: „ცოლქმარს ერთმენეთი უყვარდეს, პირველად გავიგე მე“ (მ.). უმჯობესია, ადამიანმა თავისი ნიჟარა მოიკიდოს და ყველაფერს შეეგუოს.

**ადამიანები** — ყველაფრით დაღლილი ადამიანები, გრძნობისგან დაცლილი ურთიერთობები, უსიყვარულო გული... ცხოვრება სიკვდილის ტოლფასია, სიკვდილი — ცხონებისა: „ლაპარაკობ,

დადიხარ, ტელევიზორს უყურებ, სადილს ამზადებ, ლოგინს შლი და მაინც მკვდარი ხარ — აი, ეს არის თუ არის სიკვდილი, თორემ როცა არაფერი გესმის, ის რა სიკვდილია! ხსნაა, შვებაა, ბედნიერებაა. სიცოცხლე წამებაა, საშინელებაა“ (რ.შ.ქ.)

ტაბუდადებული თემები, რომელზეც დღეს, ათეულობის წლების შემდეგ ალაპარაკდნენ, თამაზ ჭილაძის ნაწარმოებებში ისე უბრალოდ და უშუალოდაა მოტანილი, რომ მკითხველი გრძნობს — ეს რეალობაა, რომელსაც ვერ გაექცევა და რომელზეც თვალის დახუჭვა არ ღირს. ამას თავად პიესების გმირებიც გვეუბნებიან, გვასწავლიან კი არა, გვემუდარებიან იმ „ცოცხალთა სასაფლოებიდან“, მათი ბინები რომ დამსგავსებია; იმ ბუდეებიდან, თვითონ რომ მოქსოვეს და ახლა სიმშვიდის დარღვევის რომ ეშინიათ და სიმართლეს ამიტომ გაურბიან, მატარებლებივით შეჩვეულ გრაფიკზე დადიან და არ სურთ რაიმეს შეცვლა; იმ ბუდეებიდან, სადაც დასაქოქ ჩიტებად გადაქცეულან; იმ ბუდეებიდან, სადაც მხოლოდ ხვალინდელი დღის მოლოდინით ცხოვრობენ და ძლებენ, მაგრამ ივინყებენ, რომ „ხვალინდელი დღე სიბერეა“; არ იციან, რომ კიდევ უფრო დიდი საშინელება ისაა, რომ ირგვლივ ყველა თავის მხრივ მართალია! ასეთი სიმართლეა ყველაზე დიდი სიცრუე... აქედან იბადება სასონარკვეთა“; სამაგიეროდ, უკვე იციან, რომ „თავს იტყუებს ადამიანი. თავის მოტყუებაც ბრძოლაა. სანამ შეგიძლია უნდა ებრძოლო... საკუთარ თავს, შენს უპირველეს მტერს“ (რ.შ.ქ.).

**სულიერი კრიზისი** სხვა არაფერია, თუ არა ეს ყველაფერი ერთად. ღირებულებათა სისტემის რღვევა, ურთიერთობების მოშლა ყველა წვრილმანშია ასახული, განსაკუთრებით კი პერსონაჟთა არეულ საუბრებში. დანაკუნებული აზრები, ირონია, ცინიზმი და აგრესიაც კი — გაჟღენთილია ტკივილით, რომელსაც ვეღარ უმკლავდება ადამიანი და ყმუის, ყმუის და ასე ცდილობს ღმერთს მიანგდინოს ხმა, რომელიც გვერდით მდგომ ადამიანს არ ესმის.

\* \* \*

თამაზ ჭილაძის გმირები, მართალია, გაუცხოებული ადამიანები არიან, მაგრამ ძალიან ბევრს ფიქრობენ, საინტერესო და მრავლისმთქმელ კითხვებს სხვამენ და საგულისხმო დასკვნებს აკეთებენ... მართალია, ბევრი ეშლებათ, მცდარი აჩევანის გამო კიდევაც იტანჯებან, მაგრამ ეს უკვე რალაცას ნიშნავს. ტკივილიდან იბადება ახალი ფიქრი... მართალია, ჩაკეტილნი არიან, მაგრამ ყველა ნაწარმოების საყრდენი და გამოსავალი, საერთო ჯამში, დიალოგია. ამ დიალოგით ახერხებენ პრსონაჟები წარსულის დაფარული ფაქტების გახსნას, რალაცის გადაფასებასა თუ სწორ შეფა-

სებას, და რაც მთავარია, ხვდებიან, რომ „შუშით გადახსნილი ფეხისგული ნაკლებად მტკივნეულია, ვიდრე სათქმელით გაბერილი გული“ (ა.მ.ზ.). და პერსონაჟებს უჩნდებათ სურვილი, ხმამაღლა მოყვნენ საკუთარ ამბავს, რათა ვინმემ შეძლოს მათი გაგება... მართალია, სიყვარულისგან დაცლილები და გამოფიტულები არიან, მაგრამ სიყვარულის დეფიციტს გრძნობენ, სიყვარული წყურიათ და ეს ძალიან ბევრს ნიშნავს. მათი დახმარებით მკითხველი შეიცნობს სიყვარულის ჭეშმარიტ სახეს, მის აუცილებლობას, მის სიღრმესა და სირთულეს; შეიცნობს, რომ „ადამიანი ისეთი უნდა გიყვარდეს, როგორიც არის“, რადგან ტრაგედია სწორედ მაშინ იწყებს გამონასკვას, როცა ადამიანისაგან იმას მოვითხოვთ, რაც მის ძალებს აღემატება, რაც მისეული არ არის და ვერც ვერასდროს გახდება. ამიტომ, რომ „ჩნდება ნილაბი, გრიმი, პოზა“, ამიტომ ხდება საჭირო ღიმილის ჭიქაში შენახვა პროტეზივით; ამიტომ, რომ სიმშვიდის სასყიდელი ტყუილია, მაგრამ ადამიანებს ავიწყდებათ, რომ საკუთრი თავის მოტყუება არ შეიძლება. ასევე ავიწყდებათ ის, რომ „სიყვარული სიცოცხლესავით ერთხელ ეძლევა ადამიანს“; „სიყვარულიცა და სიკეთეც ბაბუანვერასა ჰგავს, ხელისგულზე დაისვამ, სულს შეუბერავ და გაქრება, როგორმე სული არ უნდა შეუბერო“ (ბ.მ.ს.) და „ადამიანი იქამდე ცოცხლობს, სანამ ვინმეს უყვარს“... ეს ყოველივე იძლევა იმის თქმის საფუძველს, რომ საბოლოოდ, თამაზ ჭილაძის პერსონაჟები გაუცხოებულნი არ რჩებიან, რადგან რეალობისთვის თვალის გასწორებას, მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრიობის დანახვას, სიყვარულისა და სიკეთის არსის წვდომას ახერხებენ; ადამიანური თანგრძნობისა და დიალოგის აუცილებლობას შეიცნობენ; ხვდებიან, რაში მდგომარეობს ცხოვრების არსი. შეიძლება, ხშირად გამოსავალი არც არსებობს, მაგრამ ამით ისინი შინაგანად სხვა სიმაღლეზე დგებიან, სულიერად გადარჩებიან და თუ აგრძელებენ, ასე აგრძელებენ სიცოცხლეს.

თამაზ ჭილაძის შემოქმედება მეტად საინტერესო, მრავალფეროვანი და ვრცელი სამყაროა, სადაც ყველაფერი ერთმანეთთან ხილული და უხილავი, მაგრამ ლოგიკური დაფებითაა დაკავშირებული. საბოლოოდ, იქმნება ერთი მთლიანი, განუყოფელი პანო, დაქსელილი ადამიანური განცდებითა და ვნებებით, შეუცნობი თუ შეცნობილი პრობლემებით, ტკივილით, სევდითა და, რასაკვირველია, სიყვარულით — საოცნებო, მიუწვდომელი ან სულაც გაცვლილი, ვერდანახული, ვერდაფასებული, იქნებ, გაცრეცილი ან დავიწყებული, მაგრამ მაინც სიყვარულით.

## გამიშვლებული ანატომია სულისა

„დრამატურგიის დაუნდობელი, მე ვიტყვოდი, სასტიკი გულახდილობის გამო (გულახდილობა მისი საარსებო პროგრამაა!), ჩვენს თვალწინ გაიღვებოდა ხოლმე ჩვენივე არსების შინაგანი, ნამდვილი სახე — გამიშვლებული ანატომია სულისა ოიდიპოსივით, სიმართლის ძიების თვითდამფერფლავი ჟინით შეპყრობილი. იგი ყველაზე გულახდილია ლიტერატურის სხვა დარგებს შორის და, ამიტომაც, ყველაზე უმწეოა“.

ამ სიტყვების ავტორია გამოჩენილი ქართველი მწერალი, შოთა რუსთაველის, სახელმწიფო, ალექსანდრე ყაზბეგის, აკაკი წერეთლისა და გიორგი შარვაშიძის პრემიების ლაურეატი; ადამიანი, რომელიც კემბრიჯის საერთაშორისო ბიოგრაფიულმა ცენტრმა 1999-2000 წლების „საერთაშორისო ადამიანად“ დაასახელა; შემოქმედი, რომლის სახელიც 1982 წლიდან შეტანილია ევროპის გამოჩენილ პიროვნებათა დიდი ბრიტანეთისა და ბელგიის ენციკლოპედიურ ცნობარებში — პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, ესეისტი — თამაზ ჭილაძე.

იგი, უპირველეს ყოვლისა, მწერალია – სიტყვის დიდოსტატი. ეს ეხება არა მარტო მის ლექსებს, მოთხრობებს, რომანებსა და პიესებს, არამედ მის ბრწყინვალე წერილებსა და ესეებს: „იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის ნამება“, „რუსთაველი“, „წინასწარმეტყველი“ (ილია), „აკაკი წერეთლის პოეზია“, „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, „ვაჟა-ფშაველა“, „გიორგი ლეონიძე“, „გალაკტიონ ტაბიძე“, „რობერტ სტურუა“, „დავით კაკაბაძე“, „ნიკო ფიროსმანაშვილი“ და სხვა. მისი ეს უაღრესად საინტერესო ნააზრევი ლიტერატურისა და ხელოვნების დიდ მოღვაწეთა თუ მათ მიერ შექმნილ კლასიკურ ნაწარმოებთა შესახებ, თავისებური ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიურ-ფილოლოგიური ქმნილებებია, რომლებშიც კარგად ჩანს არაორდინარული თანამედროვე მწერლის, მოაზროვნისა და მოქალაქის დახვეწილი, ორიგინალური ხედვა. ეს არის არა დღეს ძალზე გავრცელებული თვითმიზნური ეპატაჟი, არამედ ჩვენს ცნობიერებაში უკვე თითქმის კლიშეებად ქცეული შეხედულებების, სტერეოტიპული აზროვნების ნგრევის, დროის მიერ ნამოჭრილ ფილოსოფიურ-ზნეობრივი თუ შემოქმედებითი პრობლემების ახლებურად წარმოჩენის წარმატებული მცდელობა.

თამაზ ჭილაძის, როგორც შემოქმედის ამ თვისებას შენიშნავს ჯანსუღ ღვინჯილიაც: „თამაზ ჭილაძემ იცის, რომ ყოველი მწერალი მოვალეა მაქსიმალურად აირიდოს სტერეოტიპები და

მისცეს მშობლიურ ლიტერატურას ის, რაც მასში, როგორც პიროვნებასა და მწერალში დევს. სწორედ ამ მიზეზების გამო არ შეიძლება ჭეშმარიტად ნიჭიერი მწერალი სხვისგან განსხვავებული არ იყოს... თ. ჭილაძეს ათასგზის აქვს აწონილი და გაზომილი თავისი სათქმელი, მას არ შეუძლია „თვალი აარიდოს“ დიდი ლიტერატურის ზღვას და თავისი სიტყვის ღირებულება არ გაზომოს წინასწარ“ (ჯანსუღ ღვინჯილია, „თამაზ ჭილაძის შემოქმედება“. რჩეული 2 ტომად. II ტომი. გამომც. „მერანი“, 1988 წ.)

ლიტერატურული შემოქმედების სხვადასხვა სახეობა, რომელშიც თ.ჭილაძე, შეიძლება ითქვას, ერთნაირი წარმატებით მოღვაწეობს, თითქოს ერთმანეთს ავსებს, ხელოვანის სათქმელს სხვადასხვანაირ ყალიბში ასხამს. საბოლოოდ, თითოეული მათგანი ცალ-ცალკე და ყველა ერთად ქმნის მწერალ თ.ჭილაძის საინტერესო, მრავალმხრივ ინდივიდუალობას, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია XX საუკუნის II ნახევრისა და დღევანდელი ჩვენი მხატვრული ლიტერატურა, თანამედროვე თუ მარადიული პრობლემებით, ზნეობრივ-მოქალაქეობრივი პოზიციითა და ღრმა ფსიქოლოგიზმით.

თ. ჭილაძის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ წერილში ამოვიკითხე, რომ გასული საუკუნის 50-იანი წლების დამდეგს მისი პირველი ლექსების კრებულის განხილვა შედგა. იქ სიტყვა თვით დიდმა გალაკტიონმაც წარმოთქვა. ასეთი აღიარება არათუ ახალბედა, ბევრი გამოცდილი, ოსტატი მწერლისათვისაც კი ალბათ აუხდენელ ოცნებად რჩება. თ. ჭილაძეს საწყისშივე გაუმართლა. დღეს, 60 წლის შემდეგ, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მწერალს არასოდეს უღალატია თავისი მორალურ-მსოფლმხედველობრივი პრინციპებისათვის. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მისი ყველა ნაწარმოები ერთნაირი მხატვრული ხარისხისაა (ასეთი რამ, ვფიქრობ, გენიოსების შემოქმედებაშიც კი არ ხდება). უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში მაქვს მწერლობაში ერთხელ არჩეული გზის ერთგულება, სხვადასხვა კუთხითა და ნახნაგით გამოვლენილი ლიტერატურული მოღვაწეობის სხვადასხვა სახეობაში; საკუთარი შემოქმედებითი მრწამსის ერთგულება, როდესაც შენი უმთავრესი სათქმელი თითოეული ადამიანის სულში ღრმად ჩაბუდებულ ზნეობრივ პრობლემებს ეხება — გულგრილობას, გაუცხოებას, მარტობას, სიყვარულს, მორალურ კომპრომისებს, პატიოსნებას და ა.შ. მათი ერთობლიობა, საბოლოო ჯამში, წარმოაჩენს ასეთი ადამიანებით დასახლებული ჩვენი თანამედროვე საზოგადოების სახეს — მის სატკივარს, ნუხილსა თუ სიხარულს, ტრაგიკულ წინააღმდეგობებსა თუ აბსურდულ-გროტესკულ შეუსაბამობებს, მის დღევანდელსა თუ მარადიულ პრობლემებს. კარგად წერს ამის შესახებ თ.ჭილაძის დრამატურგისადმი მიძღვნილ წერილში მისი კოლეგა,

ბატონი გურამ ბათიაშვილი: „მართალია, მწერლის ღირსება დროს-თან ურთიერთობებით, დროის მართლად და სრულყოფილად ასახვაში გამოიხატება, მაგრამ არის კიდევ ერთი მომენტიც — რამდენად სცილდება მწერლის მიერ დასმული პრობლემა დროს, რამდენად ზოგადი და, აქედან გამომდინარე, მარადიულია იგი... ყოველი ჭეშმარიტი ლიტერატურული ნაწარმოების ღირსება ის არის, რომ შეგვიქმნას სრული სურათი თავისი დროისა. უფრო მაღალი ხარისხი ამ ღირებულებისა კი ის არის, რომ თანადროულობა მარადიული პრობლემების დონემდე აიყვანოს. ეს ჭეშმარიტი ლიტერატურის ხვედრია“ (გ.ბათიაშვილი, „თამაზ ჭილაძის პიესები“, ჟ. „მნათობი“, 1982 წ. 9).

თ. ჭილაძის მოღვაწეობის უმნიშვნელოვანესი სფერო დრამატურგიაა — ლიტერატურული შემოქმედების ურთულესი, ერთ-ერთი ყველაზე თავისებური სახეობა. ბევრ შესანიშნავ პოეტსა თუ პროზაიკოსს უცდია ბედი დრამატურგიაში, ხშირად — წარუმატებლად. მსოფლიო თეატრის ისტორიაში არის შემთხვევები, როდესაც პოეტი ალექსანდრე გრიბოედოვი ერთი პიესით — „ვაი ჭკუნისაგან“ — გახდა დრამატურგიის კლასიკოსი. ნიკოლოზ გოგოლსა და დავით კლდიაშვილს სამ-სამი პიესა აქვთ დანერგილი. ალექსანდრე პუშკინმა დრამატურგიის უბრწყინვალეს ნიმუშებს — „მცირე ტრაგედიებსა“ და „ბორის გოდუნოვს“ პიესები არც კი უწოდა. ერთს „დრამატურგიული ცდები“ დაარქვა, მეორეს — „დრამატული პოემა“. ნოდარ დუმბაძე, რომელსაც პიესა არ დაუწერია, თამამად შეიძლება ჩავთვალოთ ქართული დრამატურგიის კლასიკოსად, რადგან თითქმის ყველა მისი პროზაული ნაწარმოები დადგმულია სცენაზე. ყოველ მათგანში დევს აქტიური, ქმედითი, დრამატურგიული სანყისი, მათი თეატრალურ დადგმად ქცევის პოტენცია.

თამაზ ჭილაძის პროზა, როგორც ვიცი, სცენაზე ჯერ არ დადგმულა. თუმცა მისი, როგორც დრამატურგის რეალიზაცია ქართულ თეატრალურ სივრცეში მაქსიმალური სისრულით განხორციელდა. თ.ჭილაძე ეროვნულ მწერლობაში თავისი ლექსებით შემოვიდა, შემდეგ პროზას მიჰყო ხელი, გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან კი ინტენსიურად მოღვაწეობს, როგორც დრამატურგი. იგი 20-მდე პიესის ავტორია: „აქვარიუმი“, „მკვლელობა“, „ბუდე მეცხრე სართულზე“, „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, „ჩიტების ბაზარი“, „ნახვის დღე“, „ელისაბედ, ელისაბედ“, „ნოეს კიდობანი“, „სამოთხის კვარტეტი“, „ჭალას ჩიტი მომკვდარიყო“, და სხვა. არ დარჩენილა თეატრი საქართველოში, რანდენჯერმე რომ არ დაეღვას თ. ჭილაძის პიესები. მისი შემოქმედების სცენაზე ამეტყველება არაერთხელ სცადეს რეჟისორებმა — რობერტ სტურუამ, თემურ ჩხეიძემ, გიზო ჟორდანიამ, გიგა ლორთქიფანიძემ,

გოგი ჩაკვეტაძემ, გიორგი თავაძემ. სოფიკო ჭიაურელმა თავისი უკანასკნელი როლი ითამაშა მის მიერვე ერთი მსახიობის თეატრში დადგმულ თ. ჭილაძის „არაბეთის სურნელოვან ბალახებში“. ამჟამად რობერტ სტურუა დგამს „ნადირობის სეზონს“ რუსთაველის თეატრში.\*

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ დრამატურგია, პროზისა და პოეზიისაგან განსხვავებით, შემოქმედების სრულიად დამოუკიდებელი სფერო არ არის. იგი სპექტაკლის ერთ-ერთი შემქმნელია რეჟისორთან, მხატვართან, კომპოზიტორთან, ქორეოგრაფთან და მსახიობებთან ერთად. თუ ლექსი, მოთხრობა ან რომანი, უპირველეს ყოვლისა, მკითხველისათვის იწერება, ხოლო მისი შემდგომი გასცენურების ან ეკრანიზაციის შემთხვევაში — მაყურებლისათვის, პიესა, პირველ რიგში, სცენაზე დასადგმელი ნაწარმოებია. მისი უპირველესი ადრესატი მაყურებელია. ცხადია, დრამატურგია ლიტერატურაა, მისი წაკითხვა ყოველთვის შეგვიძლია, მაგრამ არასოდეს დაუჯეროთ მწერალს, რომელიც ამბობს, პიესა მხოლოდ წასაკითხად დაწერეო. ყველა ჭეშმარიტი დრამატურგიული ნაწარმოები გულისხმობს მისი სცენაზე განხორციელების პერსპექტივასა და იმედს. თ. ჭილაძეს ამ მხრივაც გაუმართლა. მისი პიესები ხშირად იდგმება, მისი შემოქმედება თეატრს მუდამ სჭირდება, უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ ყოველი მათგანი ლიტერატურაა — არა უბრალოდ თეატრისათვის განკუთვნილი მასალა, არამედ სწორედ სასცენო შემოქმედების მაღალმხატვრული საფუძველი, რომელშიც მჟღავნდება საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანი, ახლობელი, ამაღლებველი ზნეობრივი პრობლემები, დიალოგისა და მონოლოგის, მართალი და პოეტური სიტყვის, აქტიური ქმედების, ვრცელი და ტევადი რემარკების, მიმზიდველი სიუჟეტის, მრავლისმომცველი ქვეტექსტებისა და ყველა იმ გამომსახველი საშუალების გამოყენებით, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია ჭეშმარიტი დრამატურგია.

კარგად წერს ამის შესახებ ჯ. ღვინჯილია: „ყოველ ფურცელზე ნამდვილი ლიტერატურის სუნთქვა ბატონობს. ადამიანთა ფსიქოლოგიის შესანიშნავი ცოდნა და სულიერი განცდების სრულად გამოტანა დიალოგებსა და მონოლოგებში! ყველა ჭეშმარიტი დრამატურგი ამ სისრულეს ესწრაფვის!“ (ჯ. ღვინჯილია. დასახ. წერილი.)

თ. ჭილაძის დრამატურგიული შემოქმედება ჟანრობრივადაც მრავალფეროვანია: ფსიქოლოგიური დრამა („მკვლელი“, „დავინწყებული ამბავი“, „აკვარიუმი“), ტრაგიკული ფანტასმაგორია

---

\* აღნიშნული პიესა თვეზე მეტია ანშლავით მიდის რუსთაველის თეატრის სცენაზე (რედ.)



(„ნადირობის სეზონი“), მხიარული საყმაწვილო ზღაპარი („ნოეს კიდობანი“), რადიო პიესა („სამოთხის კვარტეტი“), კომიკური ფანტასმაგორია („სულთა გამოხმობა“) და სხვა. იგი ჩინებულად იცნობს თეატრის ბუნებას, გრძნობს მის პირობითობას. მისი საუკეთესო პიესები ძლიერ იმპულსს აძლევენ რეჟისორთა, სცენოგრაფთა და მსახიობთა შემოქმედებით ნარმოსახვას, რაც შემდგომ არაერთი ნარმატიული სასცენო ნაწარმოების შექმნის საფუძვლად იქცევა. ამ სპექტაკლების სრულყოფილებიანი თანაავტორია დრამატურგი თ. ჭილაძე.

პირველი პიესა „აკვარიუმი“ მან 1965 წელს დაწერა. მართალია, ნაწარმოებს ახასიათებს გარკვეული პირდაპირობა, სქემატურობა, ზოგჯერ დეკლარაციულობაც კი, მაგრამ აშკარაა, რომ პიესა ახალგაზრდა, დამწყები, გამოუცდელი ავტორის უდავოდ იმედისმომცემი განაცხადია. მასში ნამოჭრილი რამდენიმე მნიშვნელოვანი თემა მოგვიანებით უკეთ იქნა დამუშავებული თ. ჭილაძის სხვა პიესებში. რაც შეეხება ნაწარმოების ფორმას, მასში შექმნილ ატმოსფეროს, იგი სათაურის სრული შესატყვისია. ექიმ პეტრე გურგენიძის ოჯახში, ამ თავისებურ აკვარიუმში, დახშულ სივრცეში, სადაც ერთმანეთს ეჯახება მკაცრი რეალობა და მოჩვენებითი, „საზოგადოებისათვის ნარსადგენი ცხოვრება“ — ყველაფერი რიგზე არ არის:

„პეტრე — მე მინდა, რომ ჩემს სახლში სინყნარე იდგეს, წესრიგი... ისეთი სიმშვიდე, როგორც აი აქ, აკვარიუმში“.

მაგრამ ეს შეუძლებელია. ისინი ხომ საზოგადოებაში ცხოვრობენ. მისგან გაქცევა, სრული იზოლაცია ნარმოუდგენელია. პეტრეს და მის მეუღლეს სურთ მათ მიერ დამკვიდრებული ოჯახური ურთიერთობის სქემა, კლიშე ახალგაზრდებზე — შვილსა და რძალზე გადაიტანონ, რაც ჯერ ფარულ, შემდეგ კი უკვე სრულიად აშკარა, ღია კონფლიქტს ბადებს. ეს არ არის მხოლოდ თაობათა შორის აღმოცენებული უთანხმოება ან უბრალოდ გაუგებრობა, საქმე გაცილებით სერიოზულადაა.

„პეტრე — მინდა ლევანი ნამდვილ კაცად აღვზარდო. ამოდენა ბიბლიოთეკა, კაბინეტი, გამოცდილება უქმად ხომ არ უნდა დავაგდო? ჩემი შვილი ჩემი უნდა იყოს და ჩემი შვილი თუ ჩემისთანა გამოვა, არაფერს ნააგებს“.

ლევანს და ირინეს კი ამ მოჩვენებითი კეთილდღეობის სამყაროდან, მშობლების დამთრგუნველი ტოტალიტარიზმისაგან თავის დაღწევა სურთ. თუ ამას ვერ მოახერხებენ, მომავალში ისინიც პეტრესა და ასმათს დაემსგავსებიან, მათნაირ „იდეალურ ოჯახად“ ჩამოყალიბდებიან, აკვარიუმად, რომელშიც ყველაფერი გახრწნილია. ეს პოზიციური, მსოფლმხედველობრივი კონფლიქტია.

რუსთაველის თეატრში რეჟისორ გიზო ჟორდანიას მიერ დადგმულმა „აკვარიუმმა“ გზა გაუხსნა ახალგაზრდა თ. ჭილაძეს თეატრის რთულსა და მომხიბვლელ სამყაროში. რამდენიმე წლის შემდეგ დაიდგა „მკვლელობა“. პიესას კიდევ ერთი სათაური აქვს — „სურათები საოჯახო ალბომიდან“. 1969 წელს კი რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე განახორციელა ამ პიესის დადგმა და სპექტაკლს „მოულოდნელი სტუმარი“ დაარქვა. ამ პიესით თ. ჭილაძემ გაბედულად შემოაბიჯა ქართულ დრამატურგიასა და თეატრში თავისი პრინციპული მოქალაქეობრივი პოზიციით, ნატიფი ფსიქოლოგიზმით, იუმორითა და ლირიზმით, როგორც სიუჟეტური ინტრიგის აგების, ფაბულის განვითარების კანონზომიერებათა ჩინებულმა მცოდნემ.

თ. ჭილაძის რამდენიმე პიესა, უფრო ზუსტად, ფსიქოლოგიური დრამები — ერთ ოთახში ან ბინაში ვითარდება. ასეთ ნაწარმოებებს კამერულს უწოდებენ, ოღონდ ამ სიტყვის მიღმა მოკრძალებული მასშტაბების იმ სივრცეს გულისხმობენ, რომელშიც ამბავი ხდება და არა პრობლემას, რომლის მნიშვნელობა და სიმწვავე სცილდება ერთი რომელიმე ოჯახის საზღვრებს. სწორედ ასეთია „მკვლელობა“.

თითქოს მშვიდად და უკონფლიქტოდ ცხოვრობს პროფესორ გიორგის ოჯახი. მის უფროსს პატიოსანი და მოუსყიდველი კაცის რეპუტაცია აქვს და მართლაც ასეთია. ცდილობს, რომ თავის ოჯახშიც წესიერება და სიკეთე სუფევდეს. ერთი შეხედვით, ასეცაა. ამ კარგ, მოსიყვარულე ადამიანებს, ბუნებრივია, საკუთარი პრობლემები აქვთ, არც ჩვეულებრივი, ადამიანური სისუსტეები-საგან არიან თავისუფალნი. დამაჯერებლად იხატება ინტელიგენტური ოჯახის ჯგუფური ფსიქოლოგიური პორტრეტი ინტერიერში. თავიდანვე თავისებურად შემოდის ამ გარემოში გაიოზი — პერსონაჟი, რომელიც ფინალურ მოვლენამდე სცენაზე არ გამოდის, მაგრამ სწორედ ის წარმართავს და განსაზღვრავს პიესის უმთავრესი ინტრიგის განვითარებას. ეს, ჯერ-ჯერობით უხილავი, თითქოს მითიური მოქმედი პირი, ყოვლისშემძლე გაიოზი, გიორგის ქალიშვილი სალომე რომ შეჰყვარებია, შორიდან ყველას ეხმარება — ოჯახის დიასახლისს ასმათს, ყურადღების ნიშნად, ყვავილებს უგზავნის, სალომეს — ბრილიანტის სამკაულებს, გიორგის ქალიშვილ მარიკასა და სიმამრის ოჯახში ჩასიძებულ ბადრის — ბინას ჯპირდება; გიორგის ვაჟ გურამს პოლიციასთან პრობლემებს უგვარებს, ოჯახის ნათესავ აბესალომს სიგარეტებს უგზავნის და თბილისში ჩაწერას ჰპირდება, მეზობელ ელისაბედს კი გარდაცვლილი მეუღლის საფლავის ქვის შოვნაში ეხმარება. დრამატურგი თითქოს გამადიდებელი შუშით აკვირდება წესიერ ოჯახში მიმდინარე ამ რთულ პროცესს, რომელშიც იჭრება ფულის ყოვლისშემ-

ძლე ძალა, ადამიანებზე დიდი გავლენის მოპოვების, მათი თავისებური დამორჩილების საშუალებას რომ გაძლევს. გიორგის გარდა, პიესის ყველა პერსონაჟი, მეტ-ნაკლებად, გაიოზის მადლიერია, არცთუ უსაფუძვლოდ. ისინი ვერც კი ამჩნევენ, როგორ თანდათანობით „ყიდულობს“ იგი ოჯახის ყველა წევრს. მხოლოდ ფინალში აცნობიერებენ ამას. პიესის კომპოზიციური სტრუქტურის ღრმა ცოდნით აგებს თ.ჭილაძე ამბავს. მოვლენათა განვითარება კულმინაციას აღწევს მაშინ, როდესაც გურამს ხულიგნობისთვის იჭერენ. ყველა უკიდურესად აღელვებულია. სწორედ ამ დროს მითი რეალობად იქცევა, აჩრდილი — ხორციელ ადამიანად. სცენაზე გაიოზი შემოდის. მან, როგორც ყოველთვის, ყველაფერი მოაგვარა. მას შეუძლია ის, რასაც გიორგი ვერასოდეს გააკეთებს. თუ გიორგისა და გაიოზის კონფლიქტი აქამდე ფარული იყო, ახლა, კრიტიკულ სიტუაციაში, ყველაფერმა სრული ძალით ამოხეთქა. მოულოდნელი სტუმარი, პროფესორისგან რადიკალურად განსხვავებული მსოფლმხედველობით, უკიდურესი დაძაბულობის მომენტში პირდაპირ მიახლის გიორგის თავის პრეტენზიებს:

„გაიოზი — მე არ მესმის ისეთი პატიოსნება, რომელსაც ბოროტება მოსდევს... თქვენი ჰაერში გამოკიდებული პატიოსნებით თქვენი შვილების ბედნიერებას წინ ეღობებით“.

გიორგის გულის შეტევა ემართება. გადარჩება იგი თუ არა, ამ საკითხს დრამატურგი ღიად ტოვებს. საერთოდ, ეს პიესა მზარეცეპტებს არ იძლევა. იგი მხოლოდ საკითხს სვამს, პრობლემას წამოჭრის, საფიქრალს გვიჩენს. შეიძლება თუ არა ამ ორმა, რადიკალურად განსხვავებულმა ადამიანმა ერთმანეთს გაუგოს? ოდესმე გადაიკვეთება მათი პოზიციები? რამეზე შეთანხმდებიან? ყოველთვის სასარგებლოა თუ არა რადიკალური უკომპრომისობა? ვინ და რამ შექმნა გაიოზი? იქნებ გიორგიმ და მისწაირებმა? რას იწვევს უზნეობისადმი პასიური დამოკიდებულება? მის აღზევებას ხომ არა? ამგვარ კითხვებს აღძრავს თ.ჭილაძის ერთ-ერთი საუკეთესო, თავისი დროისათვის მეტად თამამი პიესა „მკვლელობა“ — ქართული ფსიქოლოგიური დრამის თვალსაჩინო ნიმუში. დრამატურგი შემდგომშიც აგრძელებს მუშაობას ამ ჟანრში. ამის ნათელი დასტურია „ბუდე მეცხრე სართულზე“.

ცნობილია, რომ თ.ჭილაძემ ეს პიესა ექვსჯერ გადააკეთა, უფრო სწორად, მისი ექვსი ვარიანტი დაწერა. ჯიუტად, ბეჯითად იმუშავა თითოეულ სიტყვაზე, წინადადებაზე, ლიტერატურულ პასაჟზე, სიუჟეტურ სვლაზე, დიალოგსა და მონოლოგზე. თავად ავტორმა ჟანრი ოთხნაწილიან დრამად განსაზღვრა და თითოეულ ნაწილს სახელიც დაარქვა: 1. მოგონებანი; 2. კითხვა-პასუხი; 3. სიცარიელე; 4. სიმარტოვე — ამით თითქოს ყოველი მოვლენის არსსა და საერთო განწყობილებაზე მიგვანიშნა. მოქმედების ადგილის

აღმნიშვნელი რემარკაც ატმოსფეროს შემქმნელია — ინტერიერი სიმყუდროვით კი არა, სევდის აღმძვრელი სილამაზით გამოირჩევა.

ბესო და მაკა დიდი ხანია ხვდებიან ერთმანეთს. პიესაში სწორედ მათი ერთ-ერთი სასიყვარულო პაემანის მომსწრენი ვხვდებით. ოღონდ ეს ჩვეულებრივი, რიგითი შეხვედრა არ არის. მას წინ უძღვის მოვლენა, რომელიც საყვარლებს ურთიერთობის გარკვევის საფუძველს აძლევს. გარდაიცვალა მაკას ყოფილი მეუღლე ბიძინა — ბესოს მეგობარი. ბუნებრივია, ორივე პერსონაჟი ამ ამბავს განიცდის და თავს იმართლებს ერთმანეთის, საკუთარი თავის და თითქოს ჩვენს წინაშე. ეს პიესა ერთგვარი სასამართლო პროცესია, რომელშიც თითოეული პერსონაჟი ხან ადვოკატად გვევლინება, ხან პროკურორად, ხან კი — მოსამართლედ. ისინი თითქოს ერთმანეთისა და საკუთარი თავის გამართლებას ცდილობენ, დანაშაულის შემსუბუქებას, პატიებას ან გამართლებას ელიან. მაგრამ უკვე გვიანაა. ბიძინას სიკვდილმა აიძულა ბესო და მაკა პასუხი აგონ საკუთარ შეცდომებზე, დანაშაულზე და ცოდვაზეც კი.

ბიძინას პანაშვიდიდან ისინი მაკას ბინაში მოდიან, ერთმანეთს აქ ხვდებიან. მთელი პიესის მანძილზე ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მიცვალებული წინ უწევთ. ბიძინა ნაწარმოების უხილავი გმირია, მაგრამ ძალიან აქტიური. თითქოს მაკასა და ბესოს სინდისია, რომელიც ახლა ორივეს ძალიან აწუხებს.

„ბუდე მეცხრე სართულზე“ მდიდარია მონოლოგებით, პერსონაჟების ერთმანეთისადმი საკმაოდ ვრცელი მიმართვებით. ჭეშმარიტად სცენური, ქმედითი, დრამატურგიული მონოლოგის შექმნა ურთულესი საქმეა. ამ პიესაში თ. ჭილაძემ ჩინებულად გაართვა თავი ამ საქმეს. უპირველეს ყოვლისა, სწორედ მონოლოგში, არა მარტო მის ტექსტში, არამედ ქვეტექსტშიც იკითხება მარტობის, სულიერი სიცარიელის, გაუცხოების თემა. ორივე მარტოა იმიტომ, რომ მათ შორის აღარ არის სიხარულის მომნიჭებელი ურთიერთობა, რომელიც ადამიანის ცხოვრებას სისხლსავსეს ხდის, მას აზრსა და მნიშვნელობას ანიჭებს. დიალოგის დროს, განსაკუთრებით ერთი ეპიზოდიდან მეორეზე გადასვლისას, უცებ აღმოცენდება პაუზა. არა უაზრო სიცარიელე, არამედ ახალი სიუჟეტური სვლის, განწყობილების, ატმოსფეროს შეცვლის მოლოდინი. ამგვარ ეპიზოდებზე ამბობენ ხოლმე თეატრის პრაქტიკოსები: ეს არის ჰაერი, სივრცე რეჟისორისა და მსახიობის ფანტაზიისათვის სცენური ქმედების აგების პროცესში. პიესის ბოლოს მაკა ტელევიზორს ჩართავს, ბესოს „ოჯახურ“ სიტუაციას უქმნის. მოლაპარაკე ყუთი, ერთი შეხედვით უსულო, მაგრამ აქტიური მოქმედი პირია.

„მაკა — მე და ბიძინას ტელევიზორი მთელი წელი ისე გვედგა, არ ვრთავდით, არც გვახსოვდა, თუ არსებობდა“.

იმიტომ, რომ იქ სიყვარული იყო. ტელევიზორისთვის ვის ეცალა. მაკას და ბესოს კი ერთმანეთის სიახლოვე ჩვეულებად ექცათ, იმის მექანიკურ ასრულებად, რასაც ადრე ურთიერთლოცვა, შესაძლოა, სიყვარულიც ერქვა. ეს პიესაც თავისებური მრავალწერტილით მთავრდება. დასკვნა ჩვენ უნდა გამოვიტანოთ. უფრო სწორად, ვიფიქროთ ამაზე, საკუთარ თავშიც ჩავიხედოთ, გარშემოც მიმოვიხედოთ. ჭეშმარიტი ხელოვნების დანიშნულება, ალბათ, ესაა.

70-იანი წლების დასასრულს თ. ჭილაძის დრამატურგია თითქოს რადიკალურად შეიცვალა. მხედველობაში მაქვს მისი მეტამორფოზა ფსიქოლოგიური თეატრიდან მკვეთრად პირობითი თეატრისაკენ. შეიძლება ითქვას, განცდის ხელოვნება წარმოდგენის ხელოვნებამ შეცვალა. ეს მარტო დროის მოთხოვნა, მით უმეტეს — მოდის აყოლა არ იყო. თ. ჭილაძე ასეთ მწერალთა რიცხვს არ განეკუთვნება. როგორც ჩანს, ამგვარი სახეცვლილება დრამატურგის შინაგან მოთხოვნილებად იქცა. უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში მაქვს მისი პიესები „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ და „ნახვის დღე“. ორივე სპექტაკლი რობერტ სტურუამ დადგა, ორივე — რუსთაველის თეატრის ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა.

„როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ მრავალი დრამატურგიულ-თეატრალური მხატვრული ხერხის შენაერთია. მასში ერთმანეთს ერწყმის ბერტოლდ ბრეხტის გაუცხოების ეფექტი და ანტიკური თეატრის ელემენტები, შექსპირის „ჰამლეტის“ მოტივები და თანამედროვე თეატრის კულუარული ცხოვრება, კრიმინალურ-დეტექტიური ფრაგმენტებიც კი. ოღონდ ეს არ არის განსხვავებულ სტილთა თუ ჟანრთა მექანიკური ჯამი. ეს მათი მყარი, ორგანული ნაერთია, რომელიც ახალ მხატვრულ მთლიანობას ქმნის.

პიესის აგების ხერხია „თეატრი თეატრში“. მასში შექმნილია თავისებური სამყარო — თეატრალური ცხოვრება და ცხოვრებისეული რეალობა ერთმანეთთან თანაარსებობენ და ერთურთს ერწყმებიან. ვერ გაიგებ, რომელი უფრო ნამდვილია. ზოგჯერ თეატრალური ილუზია ნამდვილობის უფრო მეტ ეფექტს შეიცავს, ვიდრე რეალობა. პიესაში მოქმედებენ ანტიკური თეატრის პერსონაჟები — გოგონების (ანოს მეგობრების) ქორო და მთქმელი — მათი წინამძღოლი, კორიფე. ზოგჯერ იგი მოსამართლედაც გვევლინება. პიესა პირდაპირ მაყურებლისადმი მიმართვით იწყება. მასში თამაშის ხერხი თავიდანვეა გაცხადებული — მთქმელი გვატყობინებს, რომ ჩვენ თვალწინ გაითამაშებენ ამბავს იმის შესახებ, თუ რატომ არ გამოცხადდა ოფელიას როლის შემსრულებელი ახალგაზრდა მსახიობი ანო პრემიერაზე. ვიცით შედეგი და მისი გამომწვევი

მიზეზების ძებნას ვინცებთ, ჭეშმარიტების, სიმართლის დადგენას მაყურებლის თვალწინ ამბის გათამაშების გზით.

პერსონაჟების პირადი ცხოვრება ყველასათვის ღიაა, აშკარა. მოხსნილია არა მარტო ე.წ. მეოთხე კედელი, არამედ დანარჩენი სამიც. უცხო თვალისგან დაფარული არაფერია. პერსონაჟთა ყველაზე ინტიმური განცდები და ურთიერთობებიც კი საჯარო განხილვის საგნად იქცევიან. ამ სამყაროში ადამიანი მარტო არასოდეს რჩება, ყველაფერი ყოველთვის სხვათა თვალწინ თამაშდება. ასეთ თავისებურ გარემოში ტრადიციულად გაგებულ ცხოვრებისეული მართლმადგვარობა ხელოვნებისეული სიმართლის საზომად არ გამოდგება. აქ თამაშის სხვა ხერხია საჭირო, განსხვავებული პირობითობის შექმნა. სწორედ ამას მოითხოვს თ. ჭილაძის პიესა „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“.

ანო — ახალგაზრდა, დამწყები მსახიობი, თავისი გულწრფელობითა და უშუალოდ, ამოვარდნილია საერთო სიტუაციიდან. ამ გარემოსთვის იგი ისევე უცხოა, როგორც ჰამლეტი და ოფელია — დანიის პირქუშ სამეფოში, სამყაროში, სადაც სიცრუე და ფარისევლობა ბატონობს, სადაც გულგრილობამ დათრგუნა სიკეთე. თუმცა, მას შემდეგ, რაც ანო გაურკვეველ ვითარებაში გაქრა, მისი კოლეგები სინდისმა შეანუხა და მათ ამ ამბის თავისებური, „თეატრალიზებული გამოძიება“ დაიწყეს.

პიესაში „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ გააქტიურდა ძიებები დრამატურგიული ფორმის სფეროში. ყოველივე ამან საინტერესო გაგრძელება ჰპოვა „ნახვის დღეში“. აქ კიდევ უფრო მკვეთრი და თამამი, შეიძლება ითქვას, თავისებურად გამომწვევია ფორმა. ერთმანეთს უპირისპირდება ცხოვრებისეული რეალობა და აბსურდი. უფრო სწორედ, ცხოვრება ერთგვარ აბსურდულ სიზმრად წარმოგვიდგება. „ნახვის დღე“ თ. ჭილაძის ერთ-ერთი ყველაზე არაორდინარული, მრავალშრიანი პიესაა, ჟანრულად — კომიკური ფანტასმაგორია. თ. ჭილაძის გმირები ოთახის დახშული სივრციდან გამოდიან და რაღაც გაურკვეველ, მრავალბინიან სახლში ცალ-ცალკე სახლდებიან. ყველას თავისი პრობლემა აქვს, საკუთარი ბიოგრაფია, ცხოვრების წესი. პიესაში საიქიოდან მოსული ადამიანებიც მოქმედებენ. ერთი პერსონაჟის ახალგაზრდობაც კი ცოცხლდება — ვასო ვასიკოს სახით გვევლინება. ახლა იზას ორი ქმარი ჰყავს. მას ესტუმრა წარსული, რომელმაც ნელ-ნელა სინდისი გაუღვიძა. ბენიტომ თავი დაკარგა და ეძებს. ვასიკომ კი გილიოტინა შეიძინა, თუმცა მისი ხმარება არავინ იცის. აღარ ჭირდებათ. თავის მოჭრის სფეროში ყველა „თვითმომსახურეობაზე“ გადასული.

„ნესტორი — თავის მოჭრას გილიოტინა რად უნდა?“

თომას მშობლები საიქიოდან დაბრუნდნენ. ამ აჩრდილებს ერთგვარი მისტიციზმი შემოაქვთ. მაგრამ პიესაში მარტო ასეთი მიცვალებულები არ მოქმედებენ. გუგულიმ გარდაცვლილ დედას იმ ქვეყანაში ვიზა გაუგზავნა. ისიც დროებით დედამინაზე დაბრუნდა. თომას მშობლებისგან განსხვავებით, კლარა ძალზე მიწიერი, რეალური, სიცოცხლით სავსე პერსონაჟია.

ფანტასტიკური, არარეალური მოვლენა უცებ მკვეთრად ამჟღავნებს ადამიანთა თავისებურებებსა და ურთიერთობებს. ეს მწერლის მიერ გამოყენებული მხატვრული ხერხია. მან შესანიშნავად გამოხატა თ. ჭილაძის სათქმელი ისეთ რთულ ჟანრში, როგორცაა აბსურდის თეატრი ცირკის, კლოუნადის ელემენტებით. პიესაში ბევრი, ერთმანეთისგან ძალზე განსხვავებული პერსონაჟი მოქმედებს. ზოგჯერ ისინი თვალისმომჭრელ სიჭრელეს ქმნიან, თავისებურ ფერადოვან აბსტრაქციას.

ყოველივე ეს არაჩვეულებრივი იუმორითაა დაწერილი, მსუბუქად, ზოგჯერ საქმეში მძაფრი სატირაც ერთვება. საერთო ატმოსფერო ხანდახან ფსიქიატრიულ კლინიკასაც მოგვაგონებს — ადამიანები ნერვული აშლილობის ზღვარზე.

რაც შეეხება დრამატურგიულ კონსტრუქციას — ეს კინომონტაჟის პრინციპია. დაახლოებით ამგვარივე ხერხია გამოყენებული პიესაში „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, ოღონდ „ნახვის დღეში“ ეს მონტაჟი კიდევ უფრო დანაწევრებულია. ზოგიერთი სცენა თითქოს ნახევარ სიტყვაზე წყდება, მრავალწერტილით მთავრდება, რაც ინტრიგას ამძაფრებს, ინტერესს აღვივებს. „ნახვის დღეში“ დრამატურგმა გააერთიანა სხვადასხვა სტილი და ჟანრი, გამომსახველობითი საშუალება, პიესის კომპოზიციური აგების ხერხი, თეატრალური პირობითობის განსხვავებული მხარეები და ასეთი მრავალფეროვნების მოსალოდნელი ეკლექტურობა, ჩვეული ოსტატობით, ჰარმონიულ მთლიანობად აქცია. „ნახვის დღეში“ ნამოჭრილი რამდენიმე თემა, აგრეთვე, დრამატურგის მიერ შემოთავაზებული თამაშის ხერხები სხვადასხვანაირად გამომჟღავნდა მის მომდევნო პიესებში. „ჭალას ჩიტი მომკვდარიყო“ — ესაა აბსურდის თეატრის ელემენტებით დატვირთული ნაწარმოები, სადაც ალაგ-ალაგ გამოკრთება პოლიტიკური თუ ზნეობრივი თემატიკა, მოჩვენებით მორალს ამოფარებულ უზნეო ადამიანთა ურთიერთობები; „ნადირობის სეზონი“ — ტრაგიკული ფანტასმაგორიაა, ოსტატურად დაწერილი მონოლოგებით, ე.წ. პარალელური მონტაჟის პრინციპით აგებული დიალოგებით, რეალური და არარეალური პერსონაჟებით, მოჩვენებებითა და მიწიერი, მარტოხელა ადამიანებით, მათი რომანტიკული, ზოგჯერ უტოპიური ოცნებებითა და გაუსაძლისი სინამდვილით. ამ სამყა-

როში რეალური და ირეალური ერთმანეთში ირევა და ამავე დროს — ერთმანეთს ერწყმის.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების საქართველოს გლობალური გაჭირვების სურათი იხატება ერთმოქმედებიან რადიო პიესაში „სამოთხის კვარტეტი“. პატარა დაბის უკაცრიელ მოედანზე, წყაროსთან, წყლის რიგში ოთხი ქალი ჩამომჯდარა. საერთო, საქვეყნო გასაჭირის ფონზე თითოეულს თავისი, ინდივიდუალური პრობლემა აქვს. ქალებიდან ერთ-ერთი — სარა — ფსიქიატრიული კლინიკის პაციენტია. თუმცა სრულიად არ იგრძნობა განსხვავება მასა და პიესის „ნორმალურ“ პერსონაჟებს შორის. უმძიმესმა ყოფამ ჯანმრთელი ადამიანებიც კი ფსიქიკურ აშლილობამდე მიიყვანა. მინიერ ცხოვრებაში მხსნელსა და მშველელს რომ ვერ ხედავენ, ყველა ერთად, ჯგუფურად, ცდილობს ღმერთს მიაწვდინოს ხმა. ასე სრულდება სამოთხის კვარტეტის შეხმატკბილებული, სასონარკვეთილი ღაღადი. პიესა დღევანდელი საზოგადოებისათვის ძალზე ნაცნობ პრობლემებსა და სატკივარს ეხება — საყოფაცხოვრებოს, ფინანსურს, რაც მთავარია — ფსიქოლოგიურს. ამ საშინელმა დრომ ყველა ადამიანს დაასვა გარკვეული დაღი. სამწუხაროდ, მისგან ვერც დღეს განვთავისუფლებულვართ.

დღეს თამაზ ჭილაძე 80 წლის მხცოვანი მწერალია — ოსტატი, მაესტრო. თუმცა, ნამდვილი ხელოვანი შემოქმედებით ძიებას, უფრო სწორად, ხელოვნებაში ჭეშმარიტების ძიებას არასოდეს ანებებს თავს. ამიტომ იმედი მაქვს, რომ ბატონ თამაზს, როგორც დრამატურგს, პიროვნებასა და მოქალაქეს, სათქმელი ბევრი დარჩა. ქართული თეატრი კვლავაც მოუთმენლად ელის მის ახალ ნაწარმოებებს.



ლამარა კიკილაშვილი

არავის უნდა მებაღე?\*

„არავის უნდა მებაღე? ო, რა სიამოვნებით მოვუვლიდი ყვავილებსა და ხეებს. რა სიამოვნებით მოვრწყავდი კვლებს, რა სიამოვნებით ჩავვდებოდი ჩრდილში“...

რევაზ ინანიშვილი  
„სამაგიდო რვეულები“, 1971

წმინდა ავტობიოგრაფიული ჩანაწერი, რომელსაც შეიძლება მოთხრობაც დაერქვას, რევაზ ინანიშვილს ერთადერთი აქვს — „თოჯინის თვალით“ და აქაც მხოლოდ ბავშვობაზე წერს — ხაშმზე, ბებიაზე, მშობლებზე, ბავშვობის უბანზე, სკოლაზე და იმ „მი-და-მო“-ზე, სადაც ბავშვობა გაატარა.

„თოჯინის თვალით“ — 1989 წელს არის დაწერილი და როგორც რეზოს მეუღლე, როზა ინანიშვილი ამბობს, რეზოს უკანასკნელი მოთხრობაა. მე ხელთ მაქვს ამ მოთხრობის მანქანაზე გადაბეჭდილი ეგზემპლარის მეორე პირი, რეზოს მიერვე ჩასმული რბილ თეთრ ყდაში, და კიდევ — ლაშა თაბუკაშვილის ჟურნალ „XX საუკუნის“ პირველი და მეორე ნომერი (1994 წელი), სადაც ზაალ სამადაშვილმა გამოაქვეყნა ეს მოთხრობა და „სამაგიდო რვეულების“ ერთი ნაწილი — მანამდე გამოუქვეყნებელი.

„სამაგიდო რვეულების“ ფრაგმენტებს რეზო სიცოცხლეშივე აქვეყნებდა ჟურნალ-გაზეთებშიც და წიგნებშიც. მაგრამ, როგორც ზაალ სამადაშვილიც წერს, „სამაგიდო რვეულების“ დიდი ნაწილი ჯერ კიდევ გამოუქვეყნებელია და მკითხველისთვის უცნობი.

რეზომ თორმეტი ასეთი რვეული დატოვა. მე პირადად, თორმეტივე რვეული მინახავს (დედნები — რეზოს ხელნაწერებით, მისივე ხელით შეკრულები) და ჩემი სატელევიზიო პროგრამის —

\* გადმობეჭდილია: მნათობი, 2006, № 1.

„სახსოვარისთვის“ გადამიღია კიდეც. თუმცა, ნაკითხვით, მხოლოდ ბოლო, მეთორმეტე რვეული მაქვს ნაკითხული — ისიც იმ დღეს, პირველ დღეს, როცა რეზო უკვე აღარ იყო (გამოქვეყნებული ფრაგმენტები, ცხადია, ყველა ნამიკითხავს).

რვეული სამზარეულოს პატარა ოთახში, ფანჯარასთან მიდგმულ ასევე პატარა მაგიდაზე იდო, გადაშლილი (ბოლო დროს რეზო იქ იჯდა ხოლმე, იქ წერდა და იქ კითხულობდა). ვიჯექი გაოგნებული და მთელი დღე იმ მეთორმეტე რვეულს ჩავყურებდი. ასე გავატარე დილიდან გვიან ღამემდე რეზოსთან ის უკანასკნელი და ძალიან მძიმე დღე. ფრაგმენტებიც კი ამოვიწერე, რაც მერე ტელე და რადიოგადაცემებისთვის დამჭირდა; მოგვიანებით კი, უშურნალ „მნათობში“ გამოქვეყნებულ წერილშიც შევიტანე.

ის დღე ამ მეთორმეტე რვეულმა გადამატანინა (უკანასკნელი ჩანაწერი ამ რვეულისა 1991 წლის 2 ოქტომბრით თარიღდება და, როგორც მახსოვს, რეზო ნუხს კბილის დაკარგვას. მანამდე მას არცერთი კბილი არ აკლდა).

წმინდა ავტობიოგრაფიული მოთხრობა ერთადერთი აქვს — მეთქი, ვთქვი. სამაგიეროდ, „სამაგიდო რვეულები“, როგორც თვითონვე წერს, „დოკუმენტაციაა“ მისი სულისა, ბიოგრაფია სულისა. აქ ის უკვე იხსნება და მკითხველს გულახდილადაც გაეხსნება ხოლმე. ამიტომ არის „სამაგიდო რვეულები“ უმნიშვნელოვანესი და მართლაც, საინტერესოდ საკითხავი წიგნი.

„მეჩვენება თუ მართლა ასეა? ჩემს ნაწერებში ყველაზე საინტერესო ეს (მეექვსე) „სამაგიდო რვეული“ უნდა იყოს, რა თქმა უნდა, ვგრძნობ, რა ნაკლიც აქვს მაქსიმებისებურ მოკლე ჩანაწერებს, — ისინი ძნელად გამახსოვრდება, მაგრამ აქვს მიმზიდველი მხარეც — როცა გინდა, მაშინ გადაშლი დ ისე წაიკითხავ, როგორც სრულიად უცნობ ტექსტს, მთლიანობაშიც, მთელი წიგნი, რომანივით ნათლად წარმოგიდგენს კონკრეტულ ადამიანს კონკრეტულ დროში.

დოკუმენტი სულისა! არა მაინცდამაინც დიადი სულისა! თუნდაც, რიგითისა, მაგრამ ნამდვილისა“.

„სამაგიდო რვეულებშივე“ წერს:

„მე ბევრი ტანჯვა და დამცირება გადამატანინა ცხოვრებამ, მაინც სიხარულით ვხვდები ყოველი დილის მუქს ფანჯარაში“...

და შემდეგ:

„მე იმისთვის კი არ ვლაპარაკობ, ვინმე გავაოცო, ვითარცა ჯამბაზმა, მინდა, ჩემი სიხარულის ან ტკივილის მონაწილე გაგხადო შენც. უუჰ, — ნამოხტები ამ ბოლო სიტყვაზე, — რა ზრდილობაა, შენი ტკივილი გადასდო სხვასაც! ადამიანები ვართ, სწორედ ამით განვსხვავდებით ცხოველებისგან. ჭირის თქმა და გარკვეული თანაგრძნობა ამაზე, უკვე საწყისია განკურნებისა. მე ტკივილის-

გან ვიკურნები, შენი სული კი აღივსება ღვთიური სიმსუბუქითა და მადლით. ესაა ჩვენი ერთად არსებობის საფუძველი“.

...მაგრამ ყოველდღიურობაში საკუთარ სანუხარს — „ტანჯვა-წამებას“ რეზო მაინცდამაინც არავის აჩვენებდა.

გურამ ასათიანმა ის ასე დაინახა:

„შენ არ გიყვარს ნონასნორობის დაკარგვა, ამღვრევა, შენი მონოდება სხვაა: მოულოდნელად რომ გადაიკარებს და პირდაპირი ბუნება ყველა თავის ნაკვთით გამოკრთება, ყველა საგანი რელიეფურად მოჩანს, ყველა კენჭი ციმციმებს, მადლი ეფინება გარემოს.“

დადიხარ ჩვენს ქალაქში ოდნავ ანურული მხრებით, სახეგარეუული — „ფერად შინდი“, მუდამ წინ იყურები, ვილაცას უღიმი ჩუმად, აღერილ წამწამზე ჭინკა გიზის“...

რეზო, მართლაც ასეთი იყო. იშვიათად თუ უნახავს ვინმეს სხვაგვარი, თავის „ტანჯვა-წამებიანად“ საკუთრად პოეტურ პროზაში შეყუყულებს. მაგრამ, როგორც ვთქვი, ეს „შეყუყვა“ „სამაგიდოებს“ არ ეხება.

ერთხელ ნაჩუქარ წიგნზე წამინერა — „ჩემი ტანჯვა-წამების თვალცრემლიან მონმესო“. ამ აღიარებამ შემანუხა და მაფიქრებინა, რომ „მონმეს“, ალბათ, მეტი ევალეობდა. მაგრამ რალაც ნაბიჯები რომ გადამედგა (ან შემედლო კი ასეთი ნაბიჯების გადადგმა?), მაშინ ხომ ყველაფერი ჩვეულებრივი გახდებოდა და ეს ფრაზაც აღარ დაინერებოდა.

მადლობელი ვარ მისი, ჩემი ეს „თვალცრემლიანი“ მონმეობა რომ იგრძნო.

ახლახან რევაზ ინანიშვილის ყველა წიგნის ერთბაშად წაკითხვა მომიწია. ესე იგი, ერთბაშად წავიკითხე მისი „ერთი, ერთადერთი დიდი წიგნი, ერთი, ერთადერთი რომანი“ (ტარიელ ჭანტური) „სამაგიდოებიანად“ (ცხადია, გამოქვეყნებულები იგულისხმება). ამ ერთბაშად წაკითხვამ კიდევ და კიდევ ბევრი რამ დამანახვა და მაგრძნობინა, კერძოდ, საკუთარ მოთხრობებში შეყუყულებს რეზო. „სამაგიდოებში“ კი თითქმის გახსნილი — შენუხებული, შეძრწუნებული, ზოგჯერ გამწარებულიც კი. როცა რეზო ჩვენს გვერდით იყო, ამაზე, ალბათ, იშვიათად თუ დაფიქრებულა ვინმე. თემო მალლაფერიძემაც ხომ დაწერა 1992 წელს: „ახლა, რეზოს გარდაცვალების შემდეგ, ბევრი რამ მისი შემოქმედებიდან ხელახლა გადავიკითხე და უნდა მოგახსენოთ, შემძრა, სულის სიღრმემდე ამაფორიაქა მოთხრობებში უცნაური სიუხვით განვითარებულმა ტრაგიკულმა ინტონაციებმა“.

ჩიტბატონებისა და შროშნების, ბლუკებისა და კონონაშვილების მეგობარი, ქართული პეიზაჟებისა და ქართული ყოფის შეუდარებელი მხატვარი, „მუსიკის შესაძლებლობებს შეჭიდებული

პროზის“ ავტორი რევაზ ინანიშვილი დღევანდელი ნამალია, თუკი ამას ვინმე მიხვდება. მაგრამ, როგორც ბევრმა უკვე თქვა, ის არის მომავლის მწერალი, მომავლის პოეტი. დიდი სინათლითა და დიდი სევდით გაბრწყინებულ მის წიგნს სრულყოფილად, ალბათ, მართლაც, მომავალი დაინახავს და იგრძნობს... და მისი პიროვნებისა და შემოქმედების ამ მეორე მხარესაც გაითვალისწინებს — იმ „ტანჯვა-წამების“ ნისლისფერ ლოდს, ურომლისოდაც არც ერთი ფერადოვანი და ჰარმონიული სამყარო არ იქმნება.

\* \* \*

„თოჯინის თვალთ“... რატომ დაასათაურა რეზომ ეს მოთხრობა ასე? ბიჭი, ვისი ბავშვობაც აქ არის აღწერილი, თოჯინას არაფრით ჰგავს. პირიქით... ის ბავშვობანართმეული ბავშვია. ამას კი დიდი მიზეზი აქვს — მამა! უაზროდ და გაუგებრად დასჯილი მამა (როგორც ბევრი სხვა იმ სისხლიან წლებში)... და ამ სასჯელით სასტიკად არის დასჯილი 10-11 წლის ბიჭიც, 10-11 წლის რეზო ინანიშვილი. სხვაა ყველაფერი — სოფელი, იქაური ხალხი, ძვირფასი ადამიანები, „მი-და-მო“ ისევ სინათლეში ჩანს, სიკეთისა და სიყვარულის მადლის შუქში (მას ხომ არ უყვარს „ამღვრევა“, „წონასწორობის დაკარგვა“). იმ ბავშვს უყვარს სირბილი, ფეხშიშველი დაეშვება ხოლმე ქალის ვენახის გრილ ბილიკზე და „საზეიმო ჟრიაშულით მიაცილებენ ხეები, ეალერსება ჰაერი“.

...და მოულოდნელად მოთხრობას ასეთი „მინანერი“ ამთავრებს:

„1937 წლის ზაფხულში მამა დააპატიმრეს, დააპატიმრეს დედის მამა და ძმაც. ჩვენ, ინანიშვილებს, ვილაცებმა ღამით გაგვიკაფეს მსხმოიარე ვენახიც.“

ჯერ კიდევ წინა წელს პარტიიდან გარიცხულმა და სამსახურიდან მოხსნილმა მამამ თბილისში ერთ ქოხს შეაფარა თავი, არდადეგების ბოლოს, აგვისტოში, მარიამობა დღეს, იმ ქოხის იმედით მთელი ჩვენი ოჯახი — დედა, და, პატარა ძმა, ბებიას გარდაწვედით თბილისში (რეზოს და — კლარა თავისი ოჯახით — ქალიშვილით და მისი ოჯახით ახლაც იქ ცხოვრობს).

რა დაიწყო თბილისში, რას შევუდექით ახალს, ეს ცალკე თემაა. თუ შესაძლებლობა მომეცა, ოდესმე ამაზედაც დავწერ, ოღონდ კვლავაც მოკლედ. თუ ვერ დავწერე, არც ეს შემანუხებს ძალიან, რადგან უჩემოდაც ათასობით ადამიანს აქვს ნაამბობი, რა საშინელება იყო ის 1937 წელი“ (ალარ დაუნერია).

მოკლედ დანერა ამ მოთხრობაში 1937-ზე, მოკლედ დანერა მამაზეც.

„ერთი ძმისა და ორი დის პატრონს არაფერი გააჩნდა მკვირ-  
ცხლი გონებისა და ძალიან ლამაზი ღიმილის მეტი“...

„ახალი ცხოვრება მოვიდა. მამა პირველი კომკავშირელთა-  
განი გახდა, მალე პარტიულიც, ბოლოს იმას მიაღწია, რომ მთელი  
სოფლის თავკაცი გახდა...“

„გულლია იყო, პირდაპირი, შეუპოვარი, მუდამ სახენათელი...“  
მოკლედ დანერა „სამაგიდო რვეულებშიც“:

„მე არ მინახავს მისი ჭიანი კბილიც კი. ნავიდა მთლად  
ახალგაზრდა, ჯანმრთელი, საყვარელი და ასეთად დარჩა ჩემში.  
ერთადერთი სცენა მისი უქეიფოდ ყოფნისა: ყელი სტკივა, ყლაპვას  
უშლის, დგას ჩვენთან, სოფელში, წინა ფანჯარასთან, სვამს ცხელ  
რძეს და იყურება გარეთ. გარეთ კი წვიმს. ცა ჩამოდის  
დედამინაზე.“

\* \* \*

ჰო, დაპატიმრებიდან ორი წლის თავზე ვნახე ნანამებიც —  
დაპატარავებული, დამდნარი, დაკოჭლებული, წვერგაუპარსავი და  
ღიმილდაღენილი, მაგრამ ეს გაგრძელდა მხოლოდ რამდენიმე  
წამს. მან ვერ მოასწრო მამაჩემად გახდომა...“

მამაზე, საერთოდ, იშვიათად წამოინწყებდა საუბარსაც, ცო-  
ტას იტყოდა, მაგრამ იტყოდა ერთგვარი ღირსებითა და სიამაყით  
(რაც სხვა შემთხვევაში არასოდეს სჩვეოდა), რის მიღმაც იგრძნო-  
ბოდა მამის განსაკუთრებული სიყვარული.

მამის დასჯით სასტიკად დასჯილი და შემადრწუნებელი ტკი-  
ვილით შეპყრობილი 10–11 წლის რევზ ინანიშვილი მაინც მხატ-  
ვრულ ტექსტში მოჩანს — „პატარა ბიჭი გოლგოთაზე“ ასე ჰქვია  
მოთხრობას და ეს 10–11 წლის რეზოს გოლგოთაა, სულ სამიოდ პა-  
ტარა გვერდი. ეს გოლგოთა, ეს შემადრწუნებელი წუთები მთელი  
სიცოცხლე რომ ატარა, სამიოდ გვერდზე დატია:

წელიწადზე მეტი იყო გასული მამის დაპატიმრებიდან. მამა  
ჯერ ისევ თბილისში ჰყავდათ. ესენიც თბილისს იყვნენ შეხიზნუ-  
ლები. „ანამებენო, ანამებენო, — ხორცებს იჩქლერთდა და იმდულ-  
რებოდა ბებია“.

ერთხელ, შელამებულზე მათს ოჯახში შეიპარა მამის ბავშვო-  
ბის მეგობარი ვანო — „ხვალო, დილითო, გათენებისასო სასამარ-  
თლოში მიიყვანენო. თუ ყველანი წამოხვალთ, კარგი იქნება, დაგი-  
ნახავთ და დარწმუნდება, ყველანი რომ ცოცხლები ხართო“.

დილით, ხუთ საათზე, ვანო ძია ბნელ ხიდთან დახვდათ, ახ-  
ლოს არ მისულა, შორიდან წაუძღვათ წინ. ჯერ ისევ სიბნელეში  
მიადგნენ ათარბეგოვის ქუჩას. იქ „იდგა დიდი მრისხანე სახლი.  
როდის—როდის მოიყვანეს ტუსალები მანქანით“...

„— გაიქეცი შენ და შედი შიგნით, — მიბრძანა ვანო ძიამ, — კართან თუ გკითხოს ვინმემ, დამლაგებლის შვილი ვარ, თათარაშვილისა—თქო. შედი და დადექი დიდ კიბეზე.

გავიქეცი. არავის უკითხავს, ვინა ხარო. ავედი დიდ სინათლეში დიდ კიბეზე. კიბე ორად გაიყო. საით ავსულიყავი? ვყოყმანობდი. მომესმა მკაცრი ხმა. კედელს ავეკარი. გაკანკული იყო ირგვლივ ყველაფერი. მარტო ჯარისკაცები მოდიოდნენ ძგრიანით — ერთი ჯარისკაცი — ერთი პატიმარი, ერთი ჯარისკაცი — ერთი პატიმარი. მოვიდნენ სულ ახლოს. იმ საცოდავ პატიმრებში აღარც კი ვეძებდი მამას, ისინი ძლივს მოათრევდნენ ფეხებს. ერთი ხომ სულ სახიჩარი იყო, ორივე ფეხით კოჭლი, პატარა, საქამრემდე სწვდებოდა წინა ჯარისკაცს... და აი, იმ პატარა პატიმარმა დაიწყო ჩემკენ ყურება. გამიცინა და ხელი ასწია ოდნავ ზემოთ, რხევით. მიყურებდა უკან შემობრუნებულიც, მე შევკრთი, მე ვიცანი, მე რაღაც ცუდი დამემართა(!). ის ძლივს ადიოდა საფეხურიდან საფეხურზე, ერთხელაც მომხედა სიცილით მაღლიდან....

მე ჩავჯექი(!).

ისინი ავიდნენ სულ მაღლა და გაუხვიეს ძგრიანით. ვიღაც კაცი წამომადგა თავზე, რაღაცას მეკითხებოდა, წამოვდექი, ნახევრად წამომდგარი გავიქეცი, გავვარდი გარეთ.

დედაც ტიროდა და დაც. ცრემლები მოენმინდა დიდ ხესთან მდგარ ვანო ძიასაც. მოვიდა დედა ჩემთან.

— დაგინახა?

მე არ ვთქვი არაფერი(!).

— გითხრა რამე?

მე ისევ არ ვთქვი არაფერი(!).

— ამოილე ხმა!

— რაა?(!)

— ამოილე ხმა. გითხრა რამე?

— რაა?(!)

მე სულ ვდუმდი. კბილების კბილებზე დაჭერით ვიკავებდი თავს.

.....

ბოლოს და ბოლოს? ბოლოს და ბოლოს — კი, შემეძლო იმის თქმა მაინც, რომ გამიღიმა. ორჯერ თუ სამჯერ გამიღიმა, უკან შემობრუნებულმაც გამიღიმა. მაგრამ მე იმ ღიმილს ღიმილს ვერ ვარქმევდი. ის იყო... ის იყო რაღაც უცნაური თქმა: — აი, რად გადავიქეცი მეო. მხედავო? მხედავო? ჩემს ნახევრად, ჩემს ნასამედად გადავიქეცი მეო... და ნავიდა, ავიდა მაღლა და იქ გაქრა, შეერია ცას“...

არადა, როგორ ახსოვდა ამ ბიჭს მამა:

„მე მაშინ მეგონა, რომ მამა უკვე ხნიერი იყო, ოცდათექვსმეტი წლისა. ებარა სოფელი — მხრებგაშლილს, მკერდგანიერს, ბრტყელქამარშემორტყმულს, სამეფო ჩექმებამოჭიმულს. ეპყრა მათრახი, წმინდა ნახელოვნები, თახთახა. მსუბუქად გადაევიდებოდა ხოლმე ღონიერ ლურჯა ცხენს. ლურჯა გიჟდებოდა მისი სიმძიმის ქვეშ, გავარდებოდა ხან აქეთ, ხან იქით, მაგრამ მამა არ აძლევდა საშველს, მკაცრად უმოკლებდა სადავეს. ლურჯას ისლა რჩებოდა, ლაგამი ეღრღნა ხმაურით, არადა, ყველასთან მამა უნდა გაჩერებულყო — ზოგს უცინოდა, ზოგს უწყრებოდა. გადაინევდა, ყურში ჩასჩურჩულებდა მავანს რალაცას და ჩაჩურჩულებულიც და ჩამჩურჩულებელიც აფეთქდებოდნენ ხარხარით. გული გვისივდებოდა, თუ სადმე მივდიოდით მასთან ერთად. ყველა მას უნდა გამონთებოდა, ყველას მისთვის უნდა გადაელობა გზა. უარს ვერ ეუბნებოდა ხოლმე თონიდან „გამოქცუნებულ“ ლავაშებზე და ნასულთა შესანდობარზე ხნიერ ქალებსაც. ტკობით უყურებდნენ ის ხნიერი ქალები სადღეგრძელოს თქმისას“...

ახლა კი... „აი, რად გადავიქეცი, მხედავო?“.

1937 წლის კიდევ ერთი შემადრწუნებელი სურათი „სამაგიდო რვეულებიდან“:

შეხვედრა დავით გაჩეჩილაძესთან:

„მარაბლის ქუჩაზე დავით გაჩეჩილაძეს ნამოვნიე. ყელის სიმსივნე უკვე მკვეთრად გამოსჩენოდა და ძლივს გასაგონი ხმით ლაპარაკობდა. ლერმონტოვის ქუჩასთან რომ მივედით, ერთი წელში მოხრილი კაცი დაინახა და დაუძახა, ზუსტად აღარ მახსოვს, ვგონებ, — ვალერიან! ის კაცი დაფეთებული გაჩერდა. მიმიყვანა ახლოს დავითმა და გამაცნო, — აი, გაიცანი, ეს არის კაცი, რომელსაც ბერიას ჯალათებმა თვალწინ, დაკითხვის დროს, მოუკლეს თორმეტი წლის ბიჭი, ამას და ამის მეუღლეს. რა ვაჟკაცი იყო მაშინ, იცი? — ცოლიც ულამაზესი ქალი და, რა ბიჭი ეყოლებოდათ, მიხვდები! უთხარი, ვალერიან, — მიუბრუნდა დავითი იმ კაცს, — უთხარი ორიოდ სიტყვა, ეს მწერალია და უნდა იცოდეს, ვისთანა აქვს საქმე! — ვალერიანმა უგუნურებამდე უმეტყველო თვლებით ამომხედა და ერთი ეს თქვა: — შუბლში ესროლეს, ბატონო! — მირუნდა და გაიქცა, თუკი გაქცევა ეთქმის განადგურებული კაცის აჩქარებას“.

სულ ეს არის, ვგონებ, მეტი არაფერი დაუნერია იმ მწარე 1937-ზე... უნდა ამას თუნდ ერთი სიტყვის მიმატება ან გამოკლება?... (რა ზუსტი სმენა ჰქონდა და რა თვალი! (არა, როგორ არ დაუნერია, არის თითო-ოროლა სხვა სურათიც).

თითქოს მშვიდი ნერვების პატრონს, მშვიდობიან პიროვნებას, ძლიერი წარმოსახვის უნარი ჰქონდა. აი, რას წერს „სამაგიდო რვეულებში“:

„დიდ სიკეთესთან ერთად დიდი საშინელებაა ძლიერი წარმოსახვის უნარი. მე, ჩემდა სამწუხაროდ, შემიძლია აბსოლუტურად ზუსტად წარმოვიდგინო მატარებლების ერთმანეთს შესკდომაც კი — მოძრაობები, ხმები, ფერები, სახეები, სუნი. უთუოდ იკითხავთ, მაშ, რატომ არ ავსახავ ასევე. გიპასუხებთ: არ შეიძლება, არ შეიძლება არც დადებითი, არც უარყოფითი ემოციების აღმძვრელი მოვლენების გარკვეულ ზღვარს იქით ჩვენება. რატომ? ეს მხოლოდ ჩვენმა სხეულმა იცის“.

მის ერთ მოთხრობაში — „ქარი რომ უბერავდა და თან თოვლის ფიფქები მოჰქონდა“, პაპამის გიორგის (დედის მამის) ბავშვობის მძიმე ეპიზოდებია მოთხრობილი. ეს ის გიორგია — „ძველი ყაიდის კაცი“, ხალხური სიმღერა რომ უყვარდა და განსაკუთრებით „ზამთარი“ (რეზომ მას თავისი შედეგვრთაგანი უძღვნა — მოთხრობა „ზამთარი“, თენგიზ არჩვაძემ რადიოში რომ წაიკითხა და რეზო ცრემლებამდე იყო აღტაცებული მისი წაკითხულით). „დედმამითობოლს ბავშვობაში იმდენნაირი გაჭირვება ჰქონდა გადატანილი, ათ კაცს ეყოფოდა ხასიათის გაძალღებისათვისო“... — წერს რეზო ზემონახსენებ მოთხრობაში („ქარი რომ უბერავდა და თან თოვლის ფიფქები მოჰქონდა“).

დედ-მამა რომ დაეხოცათ, გიორგი რვა წლისა ყოფილა, მისი პატარა და ნინო ოთხისა. „შეშინებული დიდი თვალები ჰქონდა, პატარა პირი კიდევ — სულ ღია, შოშიას ბარტყივით, გაფარჩხული ხელები სულ ჩემკენ ჰქონდა გამოწვდილი“ — ხის კოვზს სთლიდა და თან უამბობდა შვილიშვილებს გიორგი.

მერე მარტოდ დარჩენილი შეშინებული ბავშვების გაჭირვების სურათები ნებისმიერი ქვეყნის დიდი მწერლების დონეზე აქვს აღწერილი რეზოს. ბოლოს ეს გაჭირვება კეთილად მთავრდება. სინამდვილეში კი ცხრა წლის გიორგის პატარა და დაელუპა: „ერთხელ გაცხელებული იყო, გავარვარებული. მე, ცხრა წლისამ, სულ ცოტა ხნით დავტოვე მარტო, ბიჭებში გავედი ხმის ამოსაღებად და რომ დავბრუნდი, გაციებული დამხვდა — ცრემლები კი ისევ ედგა ღია თვალებში“... — ასე ამთავრებს თხრობას გიორგი პაპა „სამაგიდო რვეულებში“. „მოიჭერდა პაპა ხელს შუბლზე, დახუჭავდა თვალებსო“ — ამატებს რეზო და იმასაც გვეუბნება, რომ მოთხრობა მთლად „დოკუმენტური არ არის. არ მინდოდა, ასე დამთავრებულიყო მოთხრობა ბავშვებისთვისო“...



ბავშვებს კი არა, რეზო მძიმე განცდებისთვის არ იმეტებდა, საერთოდ, მკითხველს. პაპის ბავშვობის ტრაგიკული სურათიც ამიტომ დაამთავრა კეთილად. არადა, „სამაგიდოებში“ მაინც დანერა სინამდვილე, დანერა მოკლედ, სადად და ზუსტად, მაგრამ მთელი სიმძაფრით. აქ სულ სხვა მკითხველს გულისხმობდა ალბათ, მკითხველს, ვისაც მეტი უნდა სცოდნოდა.

\* \* \*

რეზოს სამშობლო სოფელი ხაშშია. არცთუ ლამაზი სახელი აქვს, მაგრამ თვითონ არის ლამაზიც და ძველისძველიც. ამ სოფლის ქვემო უბანში, ყველაზე განაპირებულ სახლში დაბადებულა 1926 წლის დეკემბრის ოცს.

სახლი ივრის ხეობას გადასცქერის. მე კარგად ვიცნობ რეზოს ამ სამფლობელოს. თითონვე დამატარა იქაურობა და გამაცნო ყველა და ყველაფერი — ივრისპირის ბებერი ხეები, ჩხიკვები და კაჭკაჭები, ასკილის ბუჩქებზე შეკუნწლული ბელურები (რაც მერე ძალიან ლამაზად დახატა კიდეც). აქ არის მისი ფესვები.

მოგვიანებით რეზოს მეორე სახლიც ჰქონდა — მისი მეუღლის როზას მშობლების სახლი — უჯარმის პატარა სახლი, მისი მარტოობის სახლი. ძირითადად აქ იქცა მისი მარტოობა პოეზიად, პოეტურ მოთხრობებად და ნოველებად. აქ ის უკვე მხოლოდ შედევრებს წერდა.

ორი-სამი კვირით გადმოიკარგებოდა, შეიყუჩებოდა პატარა ოთახში და იწყებდა შრომას — კითხულობდა, ისმენდა მუსიკას და, რა თქმა უნდა, წერდა.

მეგობრები როგორ არ ჰყავდა, უახლოესნიც, ისეთები, ვისთანაც ძალას იკრებდა ხოლმე, საკუთარ თავს რომ არ დაშორებოდა — რეზო ძალიან ბევრს უყვარდა. ისინი აქაც მოდიოდნენ. მხატვრებმა კედლების მოხატვაც გადანყვიტეს, მაგრამ ვერ მოასწრეს. უჯარმის პატარა სახლის კედელს შერჩა მხოლოდ გიგლა ფირცხალავას იუმორი, ქცეული მის ავტობიოგრაფიად.

მისი ფესვები ხაშშია-მეთქი, ვთქვი. ხაშში რეზოს შემოქმედების საძირკველია, უჯარმა — სულისმოსათქმელი (ბოლო წლებში, რეზოს წასვლის შემდეგ, მიწისძვრისგან კედლებდაზარული ხაშმის სახლი მოანგრის. თითქოს სახლმუზეუმის აშენებას აპირებდნენ, ველარ შეძლეს და ასე დარჩა), ორივე ერთად კი მის წიგნებში აღწერილი სამყარო, ესე იგი, მისი სამყაროც, სამყარო, სადაც რეზო ყველაზე უკეთ გრძნობდა თავს, სადაც მისი პიროვნება მთლიანი იყო, თავისუფალი და არაფერი უშლიდა ხელს, ისეთი ყოფილიყო, როგორიც იყო სინამდვილეში. აქ ყველაზე უკეთ შეიძლება მისი დანახვა. აქ ცხოვრობდნენ მისი ბლუკები, კონო-

ნაშვილები, ბიბო. აქაურები არიან მისი ნივნივები, სკვინჩები, ჩიტბატონები.

აქაურობას ხატავდა კიდეც, ხშირად ხატავდა — ფანქრით, პასტელით... მის ნახატებში იგივე სინათლეა, რაც მის ყველა მოთხრობაში.

ერთი სიტყვით, უამყველაფროდ მას არსებობა არ შეეძლო. გაიჭრებოდა და მისივე სიტყვით რომ ვთქვათ, მარტოდმარტო „დაებლოტებოდა“, დადიოდა, ტყესა და ღრეში დაყიალობდა. ზოგჯერ კიდეც ჩაუყურებოდა ამ სილამაზეს და უსიტყვოდ ჭვრეტდა. ერთხანს ასე „იმარტოვებდა“ (მისი სიტყვაა), სულს მოითქვამდა და ქალაქს ისე უბრუნდებოდა. უბრუნდებოდა ახალ-ახალი მოთხრობებით, ბოლო დროს კი თითქმის მხოლოდ შედეგებით.

მაგრამ ხაშში მაინც სხვა იყო...

„ათეული წლებია, უჯარმაში ვატარებ ზაფხულის ორ თვეს მაინც. უჯარმას არასოდეს ვნახულობ სიზმრად. ხაშში კი, კვირა არ გავა, იქ არ ვიყო, თან სულ მძიმე სიზმრებში! ხან ჩვენი ეზოს დიდი კაკალია გამხმარი და ტოტებჩამოლენილი, ხან მღვრიე წყალია ბალჩაში შევარდნილი, ხანაც სახურავი ენგრევა, ან უკვე ჩანგრევა ჩვენს სახლს. შიგაც არავინ არის, არც ჩვენთან, არც ბიძაჩემთან (ბიძამისის — გიორგის სახლი მათი სახლის გვერდით იდგა. ახლა ეს სახლიც აღარ არის). ვდგავარ ხოლმე ძირს და ვეძახი ჩემს ძმას, მერე ბიძაჩემ გიორგის. ხმას არავინ მცემს. ცივად და შავად იყურებიან ფანჯრები. ამომიჯდება გული და ავტირდები“... — აი, რეზოს ტანჯვა-წამების კიდეც ერთი სურათი.

ახლა ის ამოღამებული ფანჯრებიც აღარსად არის.

უჯარმის ტყეში, რევაზ ინანიშვილის პატარა სახლიდან არც ისე შორს, ბებერი მუხის ქვეშ, სადაც რეზოს ნეკერჩხლის ნითელი ფოთოლი გამოეცხადა, იყო მისი ხელით ნაკეთი ხის მაგიდა და პატარა სკამი სამუშაოდ. ახლა იქაც აღარაფერია, გაქრა... არავინ იცის, ვისი ხელით. ვერ გავუფრთხილდით, ისევე, როგორც „მშვიდობიან კვამლს მისი სოფლური სახლის სახურავზე“ („ერთხელ, მთავრობის სახლის სხდომათა დარბაზში ვილაცამ ქალაქის ნაგლეჯი ჩადო ჩემს ბლოკნოტში. ეწერა: გავუფრთხილდით მშვიდობიან კვამლს რევაზ ინანიშვილის სოფლური სახლის სახურავზე. ქალაქის ნაგლეჯი დაიკარგა. კიდეც კარგი, სიტყვები დამახსოვრებული მქონდა...“ — „სამაგიდო რვეულები“)...

\* \* \*

რეზოს მოთხრობებსა და ჩანაწერებში კარგად მოჩანან მისი ახლობლები: გიორგი პაპაზე უკვე ითქვა. ნინო ბებიას (მამის დედა — 1937 წელს შვილი რომ დაუპატიმრეს და თბილისში გახიზნულ

ოჯახს არ გაჰყვა, ხაშმის სახლი არ მიატოვა, მტრის პირისპირ მარტო დარჩა) და რეზოს განსაკუთრებული სიყვარული ჰქონდათ („ბებია — ჩემი მზე“)... დედა? დედას ერთგვერდიანი შედევიც უძღვნა: ნკვარამ ღამეში ხაშმის დაღმართამდე რომ გამოაცილა უკვე მოხუცმა და ძალაგამოლეულმა დედამ და მოლინჭყულ გზას ფარანის შუქით უნათებდა. მერეც, რეზო სადგურისკენ რომ დაეშვა, აღმართის თავზე უძრავად იდგა და ფარანიც ისევ ისე უძრავად ეჭირა. ვიდრე ხმას მიაწვდებოდა, ნადიო, ეხვეწებოდა რეზო, მაგრამ სადგურზე ჩასული, მატარებლის გასვლამდე, ხედავდა აღმართის თავზე დედის ფარანის უძრავ შუქს („ის იყო და ის, ცოცხალი აღარ მინახავს დედაჩემი... ნუთუ ფიქრობდა, რომ ცოცხალი მაინც მინათებდა გზას. სამუდამოდ ხომ არ მეთხოვებოდა იმ ფარნით. დავუნთებ ხოლმე სანთელს, დავიჩოქებ, მაგრამ ვერაფრით ვშველი ჩემს დარდს...“

ამ წიგნებში მოჩანან რეზოს მეზობლები — კარგი მოქართულენი, შრომისა და ჯაფის ადამიანები, მაინც სიკეთით სავსენი, მაინც მომლიმარნი, ვენახისა და მიწის ერთგულნი... მოჩანს ბავშვობის უბანი, თანატოლები... ძველი სახლები, ბებერი კაკლის ხეები, ივრის პირები... რაც მთავარია, აქ კარგად ჩანს რეზოს ცხოვრების წესი, ცხოვრების სტილი და მწერლური სტილი:

„რატომ ვწერ ფანქრით და ისიც ამისიქე რვეულში?...“

„თუ სხეულიც არ მთხოვს წერას, მაშინ ამაოა ყოველგვარი ცდა, არაფერი გამომდის...“

„სისადავე! სისადავე! სისადავე! ოი, რა ძნელია მიღწევა...“

„ყალბი მოკრძალების გარეშე შემოძლია ვთქვა, რომ მე უკეთ და უკეთ ვწერ, მაგრამ უფრო და უფრო მიძნელდება დროის გამოგლეჯა წერისათვის. დილიდან საღამომდე ვარ სამსახურში, აქ რომ არ ვიარო, შიმშილით ამომხდება სული. ჩემს მოთხოვნებში 15–20 მანეთს მიხდიან. ამ 15–20 მანეთის მიღებაზეც ზედ უნდა დაგანთხევიანონ სისხლი“.

„მე ვეღარ ვახერხებ, ფიქრისა და წერისათვის მსახვრალ ცხოვრებას გამოვგლიჯო დრო და ეს დამლუპავს. არადა, რა საინტერესო რაღაცეებს ვხედავ ჩემს შიგნით, მხოლოდ ღრმად, როგორც მდინარის ფსკერზე“.

„ჩემგან მოითხოვენ, მიყვარდეს ის, რაც მთავარი იქნება მომავალში. ეს ძნელი საქმეა, მე მიყვარს, რაც ჩემს მამა-პაპას უყვარდა“ (პირდაპირი მნიშვნელობით — მამას და პაპას).

„მიტევს, საცაა, საბოლოოდ დამიპყრობს ლექსი. მეჩვენება, რომ თანამედროვე კაცური საუბრის ყველაზე ღირსეული ფორმა ურითმო ლექსია“.

„ვიყავი ტაგანროგში, ვნახე სახლი, სადაც დაიბადა ჩეხოვი. შიგ რომ უნდა შევსულიყავი... აი, რა ჩავენრე შთაბეჭდილებათა

ნიგნში: „საშინლად შევარტყი თავი სახლის შუბლის ხეს. ნუთუ მაინცდამაინც მე დამჭირდა ასეთი გაფრთხილება, რომ ქედი მომეხარა შენს წინაშე“.

„მე მონოდების მწერალი არა ვარ. მამუშავეთ, თუკი საზოგადოებას სჭირდება, გნებავთ — ქვის მთელეად, თავისუფალ დროს კი მანერინეთ, რას განიცდის ჩემი სული...“

„ვაი, ჩემო დაღუნულო მხრებო, რა ამოდ გვიზიდნია სიმძიმეები უდრტვინველად! მივდივარ ჩამოცვნილ ყვითელ ფოთლებში და დღუდუნით ვთხზავ რეკვიემს...“ (მითხარით, ნუთუ ეს პროზაა!).

აი, კიდევ რა აქცევს რევაზ ინანიშვილის დიდ ნიგნს, „ერთადერთ რომანს“ მისი სულიერი ცხოვრების რომანად... და ამ რომანის კითხვა მეორედ, მესამედ და მეასედ შეგვაგრძნობინებს რევაზ ინანიშვილის სინათლით სავსე პიროვნებას.

\* \* \*

ზემოთ რევაზ ინანიშვილის ფაქიზი სმენა ვახსენე...

ერთი მინიატურა აქვს („სამაგიდოებში“) — „ლექსივით მკვრივი და მუსიკის შესაძლებლობებს შეჭიდებული“ (რადიონეტრევიუში თქვა ასე 1981 წელს — „ალბათ ადვილი შესამჩნევია, რომ მე მოკლედ თხრობის, მუსიკისა და ფერწერის შესაძლებლობებს შეჭიდებული მწერლობის თავყვანისმცემელი ვარ, მთელი ძალით მეწევა თავისკენ ლექსივით მკვრივი და მუსიკასავით მიმქროლი — „გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით“:

„ჩემი მესერის ძირში სამი მშვენიერი ქამა სოკო ამოვიდა. ფრთხილად მოვჭერი, გავასუფთავე, გავფცქვენი, ტაფაზე შევწვი და ამ სოკოებით ვისადილე. ცოტ-ცოტა სოკო, ბევრ-ბევრი პური!

აპრილში ხეხილის აყვავებამდე, ნარგიზები აყვავდნენ. მანის დასაწყისში — ტიტები. ნარგიზებიც და ტიტებიც ძალიან ლამაზად ტოკავენ ქარში. აგვისტოს ბოლოს აყვავდება უამრავი ასტრა. მე მათი ლელვაც მიყვარს.

ნაწვიმარზე გამოდიან ხოლმე ლოკოკინები. აწეული აქვთ ანტენიანი თავები მაღლა და თითქოს რაღაც მუსიკას ისმენენ. მხვდება ბალის მშვენიერი ანკარაც, კრიალა, ტყის სატაცურის ფერი. მიწაზე წევს ხოლმე, მიწაზე თავდადებული, მიწის ხმას თუ ისმენს. მოდის ყვითელნისკარტა შაშვიც, სკუპ-სკუპით დაივლის კვლებს, წამოჰკრავს, ჩაჰკრავს ნისკარტს ხან აქ, ხან იქ, ისევ წავა, წასკუპსკუპდება თავანუელი, ისიც სმენად არის ქცეული. საღამოს ზის სინათლის ბოძის წვერზე და გალობს. ნაშუაღამევს მაღლა, გორაზე ტოროლები გადასძახიან ერთმანეთს. გათენების ბინდბუნდში იღვიძებს მერცხალი. დაიწყებს ჟიკჟიკს. საამურ სიმშვიდეს ჰფენს ქვეყანას“...

აქ ყველაფერი გაფაციცებულია და სმენად ქცეული... უსმენს ზოგი რას და ზოგი რას, ეხმიანებიან კიდეც ერთმანეთს — ლოკოკინები, ტყის სატაცურის ფერი ანკარა, შაშვი... ნაშუალამევს — ტოროლები, გათენების ბინდბუნდში კი ჟიკჟიკებს მერცხალი...

მაგრამ ეს სულ რეზოა, მისი სმენაა გაფაციცებული ყოველი ჩქამის გასაგონად, ნარგიზები და ტიტები რომ ტოკავენ ქარში, ისიც კი ისმის, ესმის ასტრების მღელვარებაც... და ყოველივე მის არსებაში გარდაიქმნება მუსიკად.

აი, მე უკვე ჩემს მთავარ სათქმელს მივუახლოვდი (და ამით დავამთავრებ კიდეც):

„ნეკერჩხლის წითელი ფოთოლი...“ გეჩვენება, რომ თავისი პირველი მოთხრობის („უცნობი“) პირველი სტრიქონიდან („მე რომ უჯარმაში ჩამოვედი...“) აქეთ ისწრაფოდა, ამ უცნაური შედეგისკენ.

ერთი შეხედვით, ეს ფერწერაა — ფერწერული სურათია. მაგრამ ფერწერა შეჩერებული ნამია, აქ კი ასეთი ნამი მრავალია, მრავალი ასეთი სურათია. ეს ფერებისა (და ხმების!) თავბრუსმხვევი, თვალწარმტაცი მოძრაობაა — სულ მაღლა და მაღლა მიმსწრაფი. ეს უკვე მუსიკაა, „მუსიკის შესაძლებლობებია“. თვალთ, სმენით, მთელი არსებით შეგრძნობილი რეზომ აქ უკვე მუსიკად აქცია!

„ბებერი მუხა აღერლილი იყო...“ მაგრამ არა... ის, რასაც ამ წუთში ვგრძნობ, მკითხველსაც რომ ვაგრძნობინო, მთლიანად უნდა გადმოვინერო ეს უცნაური ნაწარმოები, ესე იგი, მკითხველს მთლიანად უნდა მოვასმენინო ეს წარმტაცი მუსიკა! ამას კი ის თვითონ უკეთ მოახერხებს.

აი, რა იპოვა რეზომ პროზაში, აი, რა შეაძლებინა პროზას (უთუოდ იცოდა, რომ იპოვიდა... როცა მუსიკის შესაძლებლობებს შეჭიდებული პროზაზე ლაპარაკობდა, უკვე იცოდა, რომ ნაპოვნი ჰქონდა)!

„ჩემი წერიტი კულტურის შემუშავებაში, გაღრმავებაში უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის შოპენს. აბსოლუტური სიზუსტე და მეტყველების სიცხადე, თავგანწირვამდე მისვლა ყოველივე ამის განხორციელებისათვის... ასეთია შოპენი ჩემთვის“ — ზემონახსენები რადიოინტერვიუ. 1981 წელი.

„ნეკერჩხლის წითელი ფოთოლი“ კვლავ საოცარი სიცხადით, ისე, რომ სილამაზის არც ერთი ნიუანსი არ დაუკარგავს, არც ერთი ბგერა, არც ერთი ხმა, არც ერთი ფერი, წაიკითხა რადიოში თენგიზ არჩვაძემ და ეს ჩანაწერიც რადიოს „ოქროს ფონდში“ ინახება.

რეზო ამის შემდეგ სულ სხვა გზაზე უნდა გასულიყო. გავიდა კიდეც, რა თქმა უნდა... თუმც, ყველაფერი კიდეც სხვაგვარად იქ-

ნებოდა, რომ არა — ყოფა! მერე კი უცნაური სენი, რამაც ყველაფერი ძალიან ადრე დაამთავრა.

ყოფა! ვერა და ვერ დააღწია თავი ყოველდღიური ყოფის ტვირთს! („რაც უნდა წიგნი მქონოდა წასაკითხი, ანდა დასაწერი, ვტოვებდი, რათა დროზე მიმეხედა ჩემი სამსახურისა და ვენახისათვის. ვფიქრობ, აქედან მოდის ურღვევი ჩვევა, სწრაფად წავიკითხო ჩემი წასაკითხი, სწრაფად ჩავინერო ჩემი ჩასაწერი. დღესაც მუდმივად მდევს რაღაც გაფრთხილება, რომ მე უფლება არა მაქვს, მთლიანად მივეცე კითხვასა თუ წერას...“ „სამაგიდო რვეულები“).

„არავის უნდა მებაღე?“ — სწორედ მაშინ აღმოხდა სასონარკვეთილს, აღმოხდა ერთგვარი შვებობაც, რადგან თითქოს ხსნის გზა იპოვა...

მაგრამ მებაღე არავის უნდოდა.

## ზაზა ფირალიშვილი

## მშრალი ხიდი

დედა რომ გარდაიცვალა, ორმოცი დღის განმავლობაში მისი ოთახისათვის ხელი არ გვიხლია. ჩემს მეტი იშვიათად თუ ვინმე შედიოდა იქ. მე ყოველ დღით სანოლის გვერდით, კარადის თავზე მდებარე კანდელში ზეთს ვამატებდი, მცირე ხანს ფსალმუნებს ვკითხულობდი და დღითიღე ვგრძნობდი, როგორ ქრებოდა დედაჩემის სუნი. პირველად ოცი წლით ადრე, მამის გარდაცვალებიდან ორმოცი დღის გასვლის შემდეგ აღმოვაჩინე მსგავსი რამ. მის ტანსაცმელს ნელ-ნელა ეკარგებოდა სუნი. ახლაც ნელ-ნელა იკარგებოდა დედისეულიც და სუნთან ერთად იკარგებოდა ის, რაც მთელს ამ უწესრიგობას — უჯრებში უთავბოლოდ ჩაყრილ საგნებს, სანოლის ქვეშ შეყრილ ფეხსაცმელებს, სანოლის თავთან მდგომ ტუმბოზე განთავსებულ ნივთებს თუ გადაადგილებისა და კითხვისაგან გაცვეთილ საყვარელ ნივთებს რაღაც უხილავი კავშირით ჰკრავდა. ორმოცი დღე გადიოდა და აქაურობა თანდათან ერთმანეთთან დაუკავშირებელ საგანთა თავმოყრის ადგილს ემსგავსებოდა და, ერთ დღესაც, დადგა მომენტი, როდესაც ვიგრძენი, რომ უკვე მე უნდა შემეტანა რაღაც წესრიგი. დამელაგებინამეთქი, ვერ ვიტყვი, რადგან თავალსაჩინო წესრიგს არაფერი აქვს საერთო იმ ფარულ კავშირებთან, რომელიც ამ საგანთა უწინდელ მფლობელს შეჰქონდა მათში და რასაც მონესრიგებულობას ვერ უწოდებ. ორმოცი დღის განმავლობაში თითქოს სუნთან ერთად სწორედ ეს რაღაც ქრებოდა. ნივთები შემთხვევითი და უწესრიგო ყოფით იწყებდნენ არსებობას. მათი პატრონის ნება თითქოს თავისთავად დაიკარგა სივრცეში.

ჰოდა, ერთ დღესაც როგორღაც თავისთავად დავიწყე აქაურობის დალაგება. ჯერ, უბრალოდ, უჯრებში ვიქეჩებოდი და ცალკე ვაწყობდი საგნებს, რომლებიც უკვე არავის აღარაფერში გამოადგებოდა და მხოლოდ დაკარგული იდუმალი წესრიგის ნაწილებად თუ ივარგებდნენ. ამ უსარგებლო ნივთების გადაწყობით თითქოს ნაკლებად ვეხებოდი მათი პატრონის ნებას, ასევე რომ ქრებოდა სუნთან ერთად. მერე დედის ნების ხელყოფის მიმართ ეს ერთგვარი შიში და მოწინება განელდა, სადღაც ტომარაც გამოვძებნე და იმაში ვათავსებდი, რაც გადასადგები იყო. რას არ

ნახავდი აქ: ძაფის ძველისძველ კოჭებს, რომლებიც ოდესმე რაღაცაში გამოყენების იმედით გადაენახა, ქალის ძველ და თვალნასულ წინდებს, ერთ დღესაც თვალის ამოყვანის იმედით რომ შეეჩურთა სადღაც უჯრის ბოლოს; საქსოვ ჩხირებს თუ წინდის თვალის ამოსაყვანებს, სხვა საგნებს შორის უიმედოდ რომ გაბნეულიყვნენ, ვარგის და უვარგის კალმისტრებს, უსაშველოდ დამოკლებულ და გაცვეთილ თუ ახალ ფანქრებს, ძველ ჩვარში გარჭობილ და მივინყებულ ნემსებს, ორიოდ ძველისძველ ბლოკნოტს, რომლებშიც ლამის მთელი ცხოვრების განმავლობაში გაცნობილი ადამიანების მისამართები და ტელეფონის ნომრები ეწერა, პატარა ჩვრებსა და ნახმარ ცხვირსახოცებს, თითქმის ბოლომდე ჩამწვარ სანთლებს, ყოველი შემთხვევისათვის რომ გადაენახა — თავთან, ტუმბოზე, დაძინების წინ ხომ მუდამ ანთებდა ამობრუნებულ ქილაზე დამაგრებულ სანთელს, რათა წიგნის კითხვაში რული თუ მოერეოდა, ნათურის ჩასაქრობად ადგომა არ დასჭირვებოდა; მთელს სახლში მოგზაურობის შემდეგ აქ აღმოჩენილ ძველისძველ, გაცვეთილ მეღვინის პატარა კოვზებს; აქვე მივაგენი ფარდის ძველისძველ ოქროსფერ კანტებს, ალაგ-ალაგ რომ ჟანგი დასტყობოდათ; ტარმოტეხილ და ტუჩმოტეხილ სამიოდე ჭიქას, გადასაგდებად რომ ვერ გაემეტებინა, ჩანს, რაღაც აკავშირებდა მათთან — მოგონებები ან თუნდაც უსახელო ინტიმი; სათვალის გატეხილ თუ მთელ ჩარჩოებს, პატარა ჯვრებსა და მუყაოს ხატებს; ძველ, უვარგისსა და ჯერაც ვარგისიან ტანისამოსს, ჯიბის ფარანს, რომელსაც ღილაკი ამოვარდნილი ჰქონდა და, ვინ იცის, რისი იმედით ინახავდა; კანაფზე ასხმულ ფარდის საკიდებს, ოდესღაც გამოყენებული ქსოვილების ნაშთებს, ჩემთვის ნაცნობი თუ უცნობი ადამიანების ფერდაკარგულ ფოტოებს; სანოლის ქვეშ ორიოდე ქუსლმოქცეულ და მტვრიან ფეხსაცმელთან ერთად ხურდა ფულს და, ვინ იცის, როდის შეგორებულ ბოთლს მივაგენი, რომელშიც ჯერაც იყო წყალი. იგივე ხდებოდა ტანსაცმლის კარადაშიც და კედლის თაროებზეც. ბევრი იყო ისეთი ნივთიც, რომლისთვისაც სახელიც ვერ შემირქმევია და დაბეჯითებით ვერც იტყოდი, რა იყო ეს: ავეჯის ჩუქურთმის ნატეხი თუ რაიმე სხვა. ჰოდა ვიდექი და ნელა, აუჩქარებლად ვიღებდი სათითაოდ ყოველ ნივთს და რაც უვარგისი იყო, ტომარაში ვათავსებდი იმ იდუმალს მიყურადებული თუ მოხელვის მსურველი, რაც ამ ნივთებს ერთ დროს წესრიგს ანიჭებდა. ყოველი მათგანი — ადამიანებთან და მოვლენებთან ერთად — დედასთან მოსულიყო, როგორც მისი სასიცოცხლო გარემოს, როგორც ბედისწერის ამგები რამ და ახლა, იმ გზის ჩამთავრების შემდეგ, რომელშიც განეფინა კიდევ ეს ბედისწერა, აქაურობას ტოვებდნენ. ბედისწერა ხომ ამგვარ, ხშირად სრულიად უმნიშვნელო საგნების ენითაც მეტყველებს. დედის სიკვდილის შემდეგ ისინი ერთხანს



ინარჩუნებდნენ მისი გზისა თუ ხატის გახმოვანების უნარს, ერთხანს კიდევ მიმანიშნებდნენ იმ ბებრულ ყუდროზე, რომელშიც ცდილობდა ცხოვრებას. მერე კი უსასრულოდ მარტონი, მორჩილად მომყვებოდნენ ტომარაში, როგორც დედის ყოფის გამოუსადეგარი ფრაგმენტები თუ ნაშთები, როგორც ის, რისგანაც დედა — უკვე უკან მოტოვებულ სინამდვილეს — თავისი სიბერის ყუდროს აგებდა. არსებობს სიბერის ინსტინქტი, რომელიც ცხოვრების ბოლოს იჩენს ხოლმე თავს: ადამიანი ძნელად ემშვიდობება თუნდაც სრულიად უვარგის და უსარგებლო საგნებს. ამ საგნების ვარგისიანობაზე მნიშვნელოვანი ხდება ის ინტიმი, რომელიც მათთან აკავშირებს. თუ არა სიბერეში სამყაროსთან დაშორების ამ იდუმალი მოლოდინის გაძლიერება, ეს ინტიმი ხშირად შეუმჩნეველიც რჩება. არადა ნივთები ისევე განასახიერებენ ჩვენს ბედისწერას, როგორც კიდევ ერთი და უფრო აშკარა ეგზისტენციალური განზომილება — საკუთარი სხეული, და რომ გზა, რომელსაც ვამთავრებთ, ამ ნივთებისა და ამ სხეულის პირითაც მეტყველებდა, თურმე. თავად ეს საგნები იყო გზა — ყველაფერ სხვასთან ერთად და ყოველი მათგანის მეშვეობით ყოფიერება ჩვენთვის რალაცის თქმას ცდილობდა, რალაც მშვიდი და იდუმალი სათქმელისა და ამით ეს ყოველად უმნიშვნელო ნივთები უცნაურად ახლობელები და ჩვენთვის რალაც ძალზე საჭიროს გამომთქმელებია — ბავშვობაში ზღაპარია ხოლმე ასეთი მეტყველი და შემძვრელი სიახლოვის მატარებელი. ამიტომაც ვერ იმეტებს მოხუცი ადამიანი გადასადგებად რაიმეს. ეს არ არის მხოლოდ ბანალური მოგონებები, რომლებიც მასთან აკავშირებს. ეს გაცილებით მეტია — ამ საგნის პირით ამეტყველებული საკუთარი გზაა, საკუთარი რაობა. და კიდევ შეგრძნება იმისა, რომ ეს შეიძლება აღმოჩნდეს უკანასკნელი შემთხვევა მასთან შეხვედრისა და მასთან დაშორებით რალაც ძალზე მნიშვნელოვანი შანსი შეიძლება გაუშვა ხელიდან.

ყოველივე ამას ნათლად ვგრძნობდი და მაშინვე ვიცოდი, რომ ამ ტომარას ასე იოლად ვერ მოვიშორებდი თავიდან. კიდევ დიდხანს ეგდებოდა სადღაც, სანამ საბოლოოდ არ ვიგრძნობდი მასთან დაშორების ძალას. მანამ კი თვალს მოვკრავდი თუ არა, მასში განთავსებული ნივთები კვლავ და კვლავ გამახსენებდნენ იმას, რასაც ახლა განვიცდიდი.

არსებობს განსაკუთრებული კლასი ადამიანებისა და მათ ოდესღაც მეძველმანეებს უწოდებდნენ. ვინ იცის, მათთვის რომ გადამეცა ეს ტომარა ძველი მაკრატლითა და მაგიდის ფეხის მოჩუქურთმებული ნამტვრევით, ათიოდე ძველი გასაღებით, რომელთა კლიტეებსაც ახლა უკვე ველარ მიაგნებდა კაცი, ძველი ყდაგაცვეთილი და ფურცლებდაკარგული წიგნებითა და ტარმოტეხილი დოქით, წაიღებდნენ ყოველივე ამას და ახლა უკვე სხვების გზისა

თუ ხატის საშენ მასალად აქცევდნენ. სწორედ ამან გამახსენა მშრალი ხიდი.

მშრალი ხიდი სწორედ ასეთი ნაშთების სამყაროა. აქ ოდეს-ღაც ვარგისი და, ვინძლო, კომფორტის სიმბოლოებად შეიძენილი ნივთები თუ ნივთების ნაშთები გამოაქვთ გასაყიდად და ხიდის მიდამოებში ფენენ სახელდახელოდ ნაგებ დახლებზე, ასფალტზე გაფენილ გაზეთებსა და მანქანების საბარგულებზე. აქ ტრიალებს ადამიანური ცხოვრების ნარჩენთა მაძიებლების უცნაური კასტა მელანქოლიური ტემპერამენტით, ვაჭრებისათვის დამახასიათებელი ყოჩაღი ენთუზიაზმის გარეშე, ისინი, უმაღლეს, უხმარადქცეული, საკმაოდ წამხდარი თუ გაჭირვების გამო გამეტებული ნივთების გაცოცხლების რაღაც რიტუალს ასრულებენ, ვიდრე ვაჭრობენ ამ სიტყვის საყველპურო გაგებით. ზოგჯერ ისეთ ნივთს წააწყდები კაცი, უმაღლესად, სარდაფის ბნელ კუნჭულებში ან სხვენზე მიჩრჩენილსა და მივინყებულს რომ ჰგავს. ნივთი აქ რამდენიმე ძირითადი მიზეზით ხვდება: იგი ან დაზიანებულია, რომელსაც შეკეთების იმედით შეიძენს ვიღაც, ან მოძველებული, ან უკიდურესი გაჭირვების გამო გამოუტანიათ გასაყიდად. და ამ ნარჩენებთან თუ გასაყიდად გამეტებულებთან ერთად არის კიდევ ერთი კატეგორია ნივთებისა. ესენია ათასგვარი იმიტაცია: ძირითადად ხმლებისა, ხანჯლებისა, ჩიბუხებისა, მოკლე, იმგვარი ნივთებისა, რომლებიც სიძველესთან, რაღაც შეურყვნელთან და მთლიანთან, მარად ადამიანურ ილუზიასთან — ოდესღაც და სადღაც განხორციელებულ ნამდვილზე უნამდვილეს არსებობას ეხმიანებიან. ადრე ბევრი იყო და ახლა თანდათან ქრება მთელი კლასი „ციხეში გაკეთებული“ ნივთებისა: მუნდშტუკები, კალმისტრები, ჯიბის დასაწყობი, კამათელი, ჭადრაკიც კი, რომელთაც ჩემს ბავშვობაში განსაკუთრებული პატივით მოიხსენიებდნენ ხოლმე, რადგან ციხე მაშინ ჩვენი ისტორიული ბედის გამო ალტერნატიულ და ღირსების მატარებელ სამყაროს განასახიერებდა. და კიდევ: შეიძლება შეგხვდეთ, მართლაც, ძველი, ეთნოგრაფიული მნიშვნელობის მქონე თუნგები, მაფრაშები, ხალიჩები, ძველი ყაიდის თოფები, ცივი იარაღი და სხვანი და სხვანი, რომლებსაც მყისიერად გამდიდრებულები თავიანთი ბინების მოსართავად ან ეგზოტიკური რესტორნების დეკორაციად იძენენ. არის ათასგვარი ელექტროსაქონელიც — ძირითადად ისეთი, როგორიც უკვე კარგა ხანია აღარ მზადდება და რომელთა ნაწილებიც ვინმეს შეიძლება დასჭირდეს თავისი მოძველებული აპარატურის შესაკეთებლად. ჟანრის კანონებს მათი აქ ყოფნა არ არღვევს. უფრო მეტიც, მათი წყალობით გარკვეულად მაინც სძლევს ნაშთების მეტაფიზიკა სუროგატული ეთნოგრაფიზმის ყალბ სულს. მთავარი მაინც ნაშთებია: ძველი, თითქმის უვარგისი უთო, ყავარჯნები, ოდესღაც ძვირფასი ჭურჭლის

ნარჩენები, ძველი კარ-ფანჯრიდან ახსნილი სახელურები თუ რა-  
ღაც ჩუქურთმის მინამგვანები, ვარგისი თუ უვარგისი ფოტოაპა-  
რატები, მოკლედ, ყველაფერი ის, რაც უკან მორჩენიათ ადამიანებს.

შეერთებულ შტატებში ასეთი ბაზრობა არ მინახავს, თუმცა  
კი, ალბათ, არსებობს. აუცილებლად უნდა იარსებოს, რადგან  
ადამიანთა თანაცხოვრება თითქოს გარდუვალად გულისხმობს  
მსგავსი ბაზრობის არსებობას. ჩვენი ნაშთები სადღაც აუცილებ-  
ლად უნდა იყრიდეს თავს. ერთხელ ქალაქ სანტა ბარბარას  
მექსიკურ უბან გოლეთოში წავანყდი ძველმანების მალაზიას, ორ  
ბებერ ჰიპის რომ ეკუთვნოდა. ორი თუ სამი დღე ვიცხოვრე ამ  
უბანში და ვხედავდი, ყოველ დილით როგორ მოდიოდნენ მალაზი-  
აში ველოსიპედებზე ამხედრებულები და ზურგჩანთებით მოჰქონ-  
დათ ათასი რამ: ტარმოტეხილი კოვზებით დანყებული და ჯერ კი-  
დევე ვარგისი, თუმცა კი უსაშველოდ მოძველებული ფოტოაპარა-  
ტებითა და სრულიად გაურკვეველი დანიშნულების მქონე საოჯა-  
ხო ნივთებით დამთავრებული. ასეთი ბაზრობა მინახავს ნაგოიამი,  
ერთი ძენბუდისტური ტაძრის, ოსუ კანონის სიახლოვეს. აქ ყოვე-  
ლი თვის 18 და 28 რიცხვში ნაგოიას მთელი შემოგარენიდან ჩამო-  
დიოდნენ მეძველმანეები თუ ეგზოტიკური საქონლით ვაჭრები.  
ერთხელ კიოტოდან ჩამოსული ერთი ქალიც ვიცანი — მის საძ-  
ველმანო მალაზიაში კიოტოში ყოფნისას პეტერსენის ფირმის საკ-  
მაოდ კარგი, თითქმის უხმარი ჩიბუხი ვიყიდე, თანაც საოცრად  
იაფად. ამ ბაზრობაზეც ასეთივე არეულობა და უნესრიგობაა, მი-  
ნაზე ასევეა მოფენილი გაზეთების ნაგლეჯები, ასევე ცუდად ჩაც-  
მული გამყიდველები ვაჭრობენ, რომლებიც ვინ იცის, სად შო-  
ულობდნენ ამ საქონელს. ისინიც, სრულიად ასევე, ვაჭრობას  
ინყებდნენ სამმაგი ფასით და შემდეგ სულ მცირედზეც თანახმანი  
არიან. იქაც ასეთივე ნარევი ნაღდი საგნებისა და მათი იმიტაცი-  
ებისა. იქაც, მშრალი ხიდის მსგავსად, მთელი მარკეტინგული  
სტრატეგია ტურისტებსა და უგემოვნო მდიდრებზე გათვლილი  
ყალბი ეგზოტიკურობისა და ეთნოგრაფიულობის განწყობის შექ-  
მნაა. ეგ არის, ოსუ კანონის ბაზრობაზე უფრო მეტად ცდილობენ  
შემოისაზღვრონ ეთნოგრაფიული ძველმანებით.

ჩანს, არსებობს მეძველმანეთა რაღაც უხილავი საძმო თავი-  
სი საიდუმლო ღმერთებითა და რიტუალით, საძმო, რომელიც მიზ-  
ნად არ ისახავს კაცობრიობის შეცვლას და ზნეობათა განვითარე-  
ბას, ადამიანის სულის ხსნას ან საყოველთაო, ტოტალურ თანასწო-  
რობას, რომელშიც, საბოლოოდ, ქრება ის, ვის თანასწორობაზეც  
არის საუბარი. მას ერთადერთი მიზანი აქვს: იგი ამოძრავებს ნივ-  
თების კალეიდოსკოპს და მათი მეშვეობით ახალ ფიგურებს —  
ადამიანთა ცხოვრების ახალ-ახალ კონტექსტს ქმნის. ის, რაც ამ  
ადამიანებს ამოძრავებს, არის ალქიმიის, რესტავრაციის, რეანიმა-

ციისა და კოსმოგონიის სულისკვეთებათა სპონტანური ნაზავი, უცნაური თანამონანილეობა იმის შექმნაში, რადაც უფალი ყოველ ჩვენგანს ხატავს და ამით ისინი მოიხრებენ ემსგავსებიან, ადამიანური ბედის მქსოველებს. თავისი საქმიანობით ისინი თითქოს აცილებენ უკვე გარდაცვლილებს და ნაშთებითა და ფრაგმენტებით ცოცხლებთან მოაქვთ უწყება მათ შესახებ. ალბათ, ამიტომაც ახასიათებთ ასეთი ღრმა და განუკუურნებელი მელანქოლია, დიურერის ფრთადაშვებულ და საკუთარი ძალისხმევის ნანგრევებში მჯდომ ანგელოზს რომ აწერია სახეზე. ამიტომაც უნდა იარსებოს ამგვარმა ბაზრობამ ყველგან. ძველმა ნივთებმა უნდა იმოძრაონ და ერთმანეთის შესახებ უწყება უნდა გადაიტანონ ერთი ადამიანიდან მეორეზე, მკვდრებიდან — ცოცხლებზე. მეძველმანებმა უნდა აბრუნონ ეს გიგანტური და მოუხელთებელი კალეიდოსკოპი და ამით ჩვენს არსებობაში რაღაც უცნაური ხმიანებანი უნდა შემოიტანონ ძველი ნივთებისა და მათში ჩაქსოვილი ადამიანური ბედის შესახებ. სხვისი საგნის ჩემამდე მოსვლით ხომ რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანი მოდის ჩემამდე — მოდის ერთი კენჭი იმ მრავალთა შორის, რომლითაც უფალი ვიღაც, ჩემთვის უცნობი ადამიანის გზას, როგორც მოზაიკას, აგებდა.

ნათქვამია, სიცოცხლე დროში გაჭიმული ძალისხმევა არისო — ძალისხმევა, რომელიც, ყველაფერ სხვასთან ერთად, ნივთების, ადამიანების, მოვლენების, თეორიებისა და წარმოსახვათა სუბსტანციისაგან კოსმოსის აგებას ცდილობს. სიკვდილი ამ კოსმოსის ნგრევაა. მთელი მისი ამგები სუბსტანცია ნამსხვრევებად იფანტება და ან იკარგება, ან მშრალი ხიდის ვაჭართა მსგავსი მედიუმების მეშვეობით სხვისი კოსმოსის მასალად იქცევა. ამიტომაც არის მშრალი ხიდი ჩუმი რეკვიემი ყველა იმ ადამიანისა, ვისი კოსმოსიც დანგრეულა, საგნებად თუ საგნების ფრაგმენტებად დაფანტულა და ჩინურ თუ თურქულ პალიატივებს შორის აღმოჩენილა.

მარადისობა, ჰერაკლიტეს ბავშვისა არ იყოს, თითქოს თამაშობს ნივთებით და ჩვენს ძალისხმევას ერთი და იმავე მასალის ფარგლებში ტოვებს. და განა მხოლოდ ნივთებისა.

არსებობს რაღაც ფორმები და კონტურები, რომლებსაც ექვემდებარება ჩვენი გარეგნობა — რაღაც უჩინარი, მაგრამ ჯიუტად განმეორებადი ყალიბები. ასევე, არსებობს ფაბულების რიგი, რომლის ფარგლებშიც ვრჩებით ცხოვრების განმავლობაში. ჩვენს მიერ განხორციელებული ძალისხმევა, მიუხედავად მთელი მათი უნიკალობისა, თითქოს იმთავითვე რაღაც იმთავითვე მოცემულ ფორმა-ფაბულაშია მოქცეული და ამით არის იგი ჩვენთვისაც და სხვებისთვისაც ცნობადი. თუმცა კი გარეგნობის ეს ყალიბები თუ ფორმა-ფაბულები იშვიათადაა წმინდა სახით. ისინი ერთმანეთს ერწყმიან, ერთმანეთში გადადიან, კალეიდოსკოპურად ეთა-

მაშებიან ერთმანეთს, თუმცა კი მაინც რაღაც ფარგლებში რჩებიან და ამით ქმნიან კონკრეტული ადამიანის რაობას. სწორედ კონკრეტული ფორმა-ფაბულის ამოცნობას ცდილობს ნებისმიერი ყაიდის ასტროლოგია თუ, უბრალოდ, ხალხური მკითხაობა, თუმცა კი სწორედ მაშინ, როდესაც ჰგონიათ, რომ მოხელეს საძიებელი, მოულოდნელად თავს ახალი ფორმა-ფაბულა წამოყოფს და ასე დაუსრულებლად, რადგან ბედისწერა თითქოს უცნაურ კარნავალს თამაშობს ჩვენი გარეგნობის ფორმებითა და ცხოვრების ფორმა-ფაბულებით. გაამჟღავნებს ერთს და იქვე სახელოში რაღაც სხვა აქვს დამალული. ეს არის უცნაური ეგზისტენციალური სპექტრი, რომელიც წმინდა სახით არასოდეს ამჟღავნებს თავის რომელიმე ელემენტს და თუ ეს უკანასკნელი მაინც სადმე გვხვდება, ალბათ, ლიტერატურაში მარადიული ტიპების სახით. ალბათ, ამ იდუმალი სპექტრის წყალობითაა, რომ, ყველაფერი ის, რაც ერთ კონკრეტულ ადამიანს უკავშირდება, ერთგვარი ცნობადობის ფარგლებში რჩება და, ალბათ, ამიტომაც სხვისი ცხოვრება (და ზოგჯერ საკუთარიც) ჩვენთვის მარადი ნარსული — ერთხელ, სადღაც და ოდესღაც ნაშობი ფორმების თანხმიერი თუ კონფლიქტური კვლავგამეორება. თითქოს ჩვენი უნიკალური ცხოვრებისეული ძალისხმევის შედეგი სხვა არაფერია, თუ არა კიდევ და კიდევ დადასტურება ამ წინასწარი ეგზისტენციალური ფორმებისა და ფაბულებისა, როგორც არ უნდა ვებრძოდეთ მათ და როგორც არ უნდა ვცდილობდეთ ამ წინასწარგანსაზღვრულობიდან თავის დაღწევას. ამით მარადი დაბრუნების იდეა ბედისწერის იდეას ერწყმის, უცნაურ განზომილებას იძენს, კიდევ ერთხელ ადასტურებს თავის გარდუვალობას და თითქოს სამუდამოდ და უიმედოდ განდევნის თავისუფლებას. ლათინური პერსონა ანტიკური თეატრის მსახიობის ნიღაბს ნიშნავდა, ანუ იმ ეგზისტენციალურ საზღვრებს, რომლებშიც ამ მსახიობს მოძრაობა განეჩინებოდა. „მარადი იგივე“ ეგზისტირების ერთადერთ განზომილებად, ერთადერთ ჰორიზონტად რჩება. და ჩვენც მოგვიწევს ამ ჰორიზონტში დარჩენა, თუ ზოგიერთ სხვა გარემოებასაც არ გავითვალისწინებთ. იძულებული ვიქნებით, „ერთისა და იმავეს“ ჰორიზონტი ერთადერთ შესაძლო ჰორიზონტად ვაღიაროთ, თუმცა კი მთელი ჩვენი აშკარა თუ ფარული გამოცდილება — ერთგვარი პარალელური გამოცდილება, რომელიც აღიარებულ გამოცდილებასთან ერთად გროვდება და ცოცხლობს და რომელსაც მუდამ შფოთი შეაქვს ჩვენს ფიქრებში — რაღაც სხვას გვკარნახობს. ეს შფოთიც ჩვენი გამოცდილებაა და მასაც ვერ დავაღწევთ თავს. სწორედ ახლა ეს შფოთი მათქმევიწინებს, რომ თავისუფლება იწყება მაშინ, როდესაც შევძლებ და ყურს დაუვუგდებ, რისი თქმა უნდოდა ჩემთვის უფალს იმ ნარსულის სუბსტანციით ნაგები მასალით, რომლითაც ჩემს ბედისწერას ქსოვდა. ეს ან

მაშინ დადგება, თუ სიკვდილამდე გარდავიცვლები, ან მაშინ, როდესაც მთელი ეს მასალა მთელს იმ ზღვრულ დაძაბულობას დაკარგავს, რომელსაც მასში ვდებდი და ფრაგმენტებად დაიფანტება რომელიმე მშრალ ხიდზე.

ნაშთები და იმიტაციები, რომლებითაც მშრალი ხიდია სავსე, თითქოს ამ ფაბულა-ფორმების მასალას წარმოადგენენ, უფრო მეტიც, ისინი თავად ატარებენ მათ შესახებ უწყებას და ურთიერთდაგაჭდობითა და კავშირებით ქმნიან ახალს — ასეთივე უსასრულოდ ნაცნობსა და ცხადს. თითქოს მათი მეშვეობით ყოფიერების მეხსიერების წიაღიდან ამოდის უკვე გათამაშებული, თუ ჯერ კიდევ გაუთამაშებელი, მაგრამ ასეთივე უშუალოდ ცხადი და უსასრულოდ ნაცნობი — ერთგვარი გათამაშებული გაუთამაშებლები. ამით ისინი, ეს ნივთები და ფრაგმენტები თითქოს სტოიკოსთა სპერმატული ატომებია, იმგვარი ენერგეტიკული სხივების თავწყაროებია, რომელთა თანხმიერება ამჟღავნებს კიდევ ამ ფორმაფაბულებს, ან სუროგატთა მეშვეობით მათ იმიტირებას ახდენს. აქედან არის ის მაგნეტიზმი, რომლითაც მშრალი ხიდი თუ მთელს მსოფლიოში მიმოფანტული მსგავსი ბაზრობები ფლობენ. თავადაც ვერ შეამჩნევ, ისე გატარებენ ამ უწყებათა მოხილვის გზაზე. რალაც უცნაური წესით ამ კაპიკებად ღირებული საგნების მეშვეობით ზოგადადამიანური არსებობის მთელ პანორამას ეხები და მის ჰორიზონტში რჩები მანამ, სანამ ვორონცოვის ხიდზე გადასული კვლავ ქალაქის ჩვეულ რიტმსა და დინამიკას დაუბრუნდებოდე. ესაა სპონტანურად შექმნილი პანორამა, რომლის არსებობისთვისაც არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს არც საგნების განლაგებას და არც მათი მოვლილობის ხარისხს. უფრო მეტიც, სწორედ სპონტანურობა აქცევს მას ამგვარ პანორამად და მაგნიტური ძალითაც ავსებს, რის გამოც საათობით შეიძლება იარო ამ სამ-ოთხ ათეულ დახლსა და გამყიდველს, ამდენივე მყიდველსა თუ გამყიდველების ნაცნობებს შორის, მთელი დღე რომ ინანილებენ რაიმეს ამოფარებულ არაყს და ბედად გაყიდული საგნით ნაყიდ მისაყოლებელს. იარო და კვლავ და კვლავ დაუბრუნდე ერთსა და იმავე საგნებს, კვლავ და კვლავ არკვიო მათი ფასი და შემდეგ უხერხულობისაგან თავის დასაღწევად რაიმე უმნიშვნელო რამ შეიძინო, რათა გამყიდველებზე უსაქმურის შთაბეჭდილება არ დატოვო. შენსავით დადიან კოლექციონერები და, უბრალოდ, იშვიათი ნივთის პოვნის იმედით მოსულები; რესტორნების პატრონები, რომლებიც თავიანთი დაწესებულებების კედლებზე ხანჯლებისა თუ ძველებური თოფების ჩამოკიდებით ცდილობენ „ეროვნულობა“ შესძინონ თავიანთ დაწესებულებებს; ახლად გამდიდრებულები, რომლებსაც დალესტური თუ აზერბაიჯანული სურებით თავისი ქართველი წინაპრების სული შეაქვთ ბინებში; ძველი ელექტროხელსაწყობების

ნაწილების მაძიებლები; დადიან ისეთებიც — და მეც აღმოვჩენილ-ვარ მათ შორის — ვინც საგანს — სამართებელს, კუსტარულ ძველ მუნდმტუკს ან რაიმე სხვას მხოლოდ იმიტომ შეიძენს, რომ ეს ნივთი ოდესღაც მისთვის მარად დაუნეველ ზრდასრულთა სამყაროს განასახიერებდა და ახლა მიეცა შანსი, რომ ეს ყმანვილკაცური ოცნება აღესრულებინა. სურთ თუ არა, ყველა მათგანს ერთნაირად ითრევს ფაბულა-ფორმების იდუმალი გამჟღავნების ხიზლი, იმ წრისა, რომელშიც ბრუნავენ ეს ფორმა-ფაბულები ძველ ნივთებთან ერთად, რათა კალეიდოსკოპურად ააწყონ ვიღაც ცალკეულის თუ ჩვენი ყველას ცხოვრება. ალბათ, ყველაზე ნათლად სწორედ მშრალი ხიდის მსგავს ადგილას თუ იგრძნობ ადამიანი იმ საზღვრებს, რომელშიც ბედისწერის თუ ბედისწერათა ტრაექტორიაა მოქცეული, გრძნობ, თუ როგორ აგებენ საგნები ჩვენს ეგზისტენციალურ განზომილებებს. მშრალი ხიდი გაძლევს შანს, ოდნავ განაპირდე მათგან და გათავისუფლდე იმ ილუზიებისაგან, რომლებსაც ნივთების სამყაროში ექსტატური ჩართულობა შობს. ყველაზე ნათლად აქ ვგრძნობ, რომ ნივთები ჩვენში შემოდიან, როგორც ახალი და, ამავე დროს უსასრულოდ ნაცნობი გამოცდილებანი (ყოველი საგანი, პირველ რიგში, ხომ ამ საგნის გამოცდილება). უფრო კი, ალბათ, ისინი პროვოცირებას ახდენენ იმისა, რომ ახალი გამოცდილება აღმოვაჩინოთ საკუთარ თავში და კიდევ ერთი შტრიხი შევმატოთ იმას, რადაც უფალი ჩვენ გვხატავს.

ჩემთვის ყოველთვის საიდუმლოდ რჩებოდა ის ინტიმი, რომელიც ჩემსა და ნივთს შორის მყარდება — განსაკუთრებით იმ ნივთებს შორის, რომელიც „მე მეკუთვნის“, ან რომლებიც ჩემთვის მახლობელ ადამიანებს მიეკუთვნება, ან — თუნდაც უცნობი ადამიანების შესახებ მაუწყებენ რაღაც მოულოდნელსა და უსაზღვროდ ნაცნობს. იდუმალება, რომელიც სიმყუდროვისა და სიმშვიდის ენაზე მაცნობს რაღაც უაღრესად მნიშვნელოვანს ამ ადამიანთა და საკუთარი თავის შესახებ, თითქოს ჩემს სარკულ ანარეკლს ვუცქერდე. ჩემთვის მუდმივად საიდუმლოდ დარჩება, თუ როგორ მეტყველებს ესა თუ ის „ჩემი“ ნივთი ჩემს შესახებ და როგორ მამცნობს იმას, რასაც ვერავითარი სხვა უწყებით ვერ მივიღებდი.

ნივთი მეტყველია. იგი გამოთქვამს ჩემს თავგადასავლებს, ჩემს გზას, ჩემს ბედისწერას. იგი რალაცნაირად ავსებს იმას, რაც მე ჩემს ან სხვის შესახებ ვიცი და არა მხოლოდ ავსებს, ერთგვარი პირველადი მნიშვნელობებისაკენ მიმიძღვის. ამიტომაც მიჭირს მათთან განშორება. კიდევ ამიტომაც არის სიკვდილის მოლოდინი ასეთი სევდის აღმძვრელი — ღრმა, მეტაფიზიკური სევდისა. მე ხომ ჩემთან ერთად პირველად მნიშვნელობებზე მეტყველი ნივთებით ნაგებ სამყაროსთან მომიწევს განშორება და არ ვიცი, რა

შეავსებს ამ ტოტალურ სიცარიელეს. მე ხომ თანამეტყველი ვარ ნივთებისა და მათთან ერთად ვადგენ ამ მნიშვნელობებს. უნდა გავშორდე არა მხოლოდ ნივთებს, არამედ საკუთარ თავსაც, როგორც თანამეტყველს. უნდა აღმოვჩინდე კონტექსტების სრული ნგრევის ვითარებაში. ცხადია, გამოსავალი ის არის, რომ ეს მგრგვინავი სიცარიელე სასწრაფოდ შევავსო მიღმური კონტექსტის შესახებ ფანტაზიებით. მხოლოდ შემძლია ვივარაუდო, რომ ნივთი დარჩება სხვა კომუნიკაციის კონტექსტში და იარსებებს მანამ, სანამ ასეთი კონტექსტი იარსებებს. ალბათ, ეს კონტექსტია ის პირველადი სიტყვა, ის ანი და ჰოე არსებულისა, რომელსაც სხვაგვარად ღვთის სიტყვას უწოდებენ.

დედის ნივთები, ცხადია, მშრალ ხიდზე არ მოხვედრილან და ამ იდუმალ ლიტურგიაში არ ჩართულან. ისინი ნელ-ნელა, გაურკვეველად და შეუმჩნეველად ქრებოდნენ მანამ, სანამ სულ რამდენიმე მათგანი არ დარჩა იმათგან, რომლებთანაც იგი განსაკუთრებული ინტიმით იყო დაკავშირებული.



გიუნტერ გრასი

რას ნიშნავს, იყო სრულწლოვანი

სიტყვა, თქმული პაულ ნატორპის სახელობის გიმნაზიის 100 წლის იუბილესთან დაკავშირებით, 2009 წლის 19 ივნისს, ბერლინში

ძვირფასო მოსწავლეებო!  
პატივცემულო ქალბატონებო და ბატონებო!

ჩემი მოკლე და, ვიმედოვნებ, მკაფიო სიტყვა ასე დავასათაურე: „რას ნიშნავს, იყო სრულწლოვანი.“ „სრულწლოვანი“ („Mündig“) [1] — მოხდენილი, ძველგერმანული სიტყვაა. იგი გულისხმობს: გქონდეს პასუხისმგებლობა და ასევე, — არ დადუმდე. აქ თავმოყრილი გოგო-ბიჭების კბილა რომ ვიყავი, ომი მძვინვარებდა. ნაციონალ-სოციალიზმის იდეოლოგიური გავლენისა და წნეხის ქვეშ გაზრდილები, ბრმა მორჩილებას ვსწავლობდით და ვეგუებოდით, რამაც ჩემი თაობის ბევრი წარმომადგენელი სიკვდილამდე მიიყვანა.

მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ომი დამთავრდა, თვრამეტი-ცხრამეტი წლისა რომ შევსრულდი, რის ვაი-ვაგლახით ვცდილობდი ვითარებაში გარკვევას, კითხვების დასმასა და პასუხის ხმამაღლა, გარკვევით გაცემაში განაფვას. ასე ვინაზლაურებდი დაკარგულს, ასაკსრულობას ვუახლოვდებოდი და პოლიტიკური აღმავლობის ჟამს, სადღაც, ადენაუერის ეპოქის 1950-1960-იან წლებში, საკმაოდ ძალები ვიპოვე ჩემში, შეპასუხებისას საკუთარი „კი“ და „არა“ რომ გამომეცადა.

თქვენ კი იმ დროში იზრდებით, როცა ფრაზამ „სრულწლოვანი მოქალაქე“ საყოველთაო ადგილი დაიმკვიდრა. მის გარეშე ზეიმზე სათქმელი არ ითქმის. და რადგანაც მაქვს სასიამოვნო შესაძლებლობა, თქვენ წინაშე სიტყვით სადაგ დღეს წარვსდგე, უნდა შევამონმო კიდევ, მზად არის კი მონიფული მოქალაქე, ხმა ამოიღოს და წინააღმდეგობა გასწიოს, თუკი, დავუშვათ, „საზოგადოების დემოკრატიულმა წყობამ,“ რაზედაც ასევე ხშირად აპელირებენ, რღვევა დაიწყოს.

წლეულს გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკა არაერთი დღესასწაულის მომლოდინეა. პოლიტიკოსები ერთმანეთს ისე ულოცავენ, თითქოსდა ოცი წლის წინ მათ დაანგრეეს საერთოგერ-

მანული ნაყალბევი, — ეს კედელი. იმავდროულად, ძირითადი კანონის მესამოცე წლისთავს აღვნიშნავთ. და ზუსტად ასევე, ურიცხვი მოლაქლაქე ვითარებას ისე გვიხატავს, თითქოსდა ამ საძირკველს ჩვენი დემოკრატიისა, წლებთან ერთად დანაკლისი არ განეცადოს. ასე დამახინჯდა მთავარი ღირებულება — პარაგრაფი პოლიტიკური თავშესაფრის შესახებ. მას შემდეგ გაძევება ლტოლვილებისა — ამგვარად მოიხსენიებენ მათ, ვინც ჩვენში თავშესაფარს ეძებს, — ჩვეულ ამბად იქცა. ხლეჩენ ოჯახებს. გვარცხვენს ახალგერმანულად გამოცხადებული გამოთქმა — „გაძევების გზით“.

სხვა მაგალითს მოვიტან: როდესაც ოცი წლის წინ ხელი მოენერა ხელშეკრულებას გერმანიის გაერთიანების შესახებ, ძირითადი კანონის დასკვნითი პარაგრაფი, რომელიც გერმანელი ხალხის გაერთიანების შემთხვევაში კეთილგონივრულად აწესებდა კონსტიტუციის ახალი რედაქციის შემუშავებას, უბრალოდ, უგულვებლევებს. ქვეყნის მთლიანობა სასწრაფოდ, გაერთიანების შესახებ (Anschlußartikel) 23-ე სტატიის საფუძველზე აღადგინეს. დასავლეთი დაეუფლა აღმოსავლეთს — შედეგი კი ერთია: განუყოფლობა დღევანდლამდე მხოლოდ ქალაქშია აღნიშნული.

რამდენადაც ვიცი, პაულ ნატორპის სახელობის გიმნაზიაში წლეულს განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა ჩვენი კონსტიტუციის ანალიზს, სინამდვილის ჩვენებით. ყველას გეხსომებათ, რომ კონსტიტუციის თანახმად, კანონის წინაშე თითოეული მოქალაქე თანასწორუფლებიანია. შესანიშნავი პრინციპია! პრინციპი, დემოკრატიისკენ სამართლიანი მისწრაფებისა, რომელსაც ასეულობით წლების მანძილზე გვეცილებოდნენ და რომლის მოპოვებაც ბრძოლით მოგვიხდა. მაგრამ ასრულებს კი დანაპირებს ეს კონსტიტუციური გარანტია? ერთ მაგალითს მოვიხმობ ამ დღეებისას: ჩვენი მონადინებული მასმედიის საშუალებების მიერ გავრცელებული ინფორმაციის წყალობით, ვნახეთ და ვისმინეთ, როგორ დააპატიმრეს ვინმე ბატონი ცუმვინკელი, ფოსტისა და ტელეკომუნიკაციების მეპატრონე, რომელმაც ლიხტენშტეინის საფარქვეშ მილიონობით გადასახადი დამალა.

თითქმის ერთდროულად ან ცოტათი გვიან, სამართალში მისცეს მოლარე, რომელმაც თვითმომსახურების განყოფილების სალაროში ერთი ევრო და ოცდათხუთმეტი ცენტი მიითვისა. მოლარე, წინასწარი გაფრთხილების გარეშე, სამსახურიდან გათავისუფლებით დასაჯეს. ბატონი ცუმვინკელის სასჯელი კი ვადამდელი პირობითი განთავისუფლებით შემოიფარგლა, ამასთან, სავალალო მდგომარეობიდან გამოსვლაში, რაც ძლიერ დასანანია, მას

საპენსიო სალაროს მილიონიანი შენატანები დაეხმარა. ამ დროს კი იგი გახლავთ შვეიცარიაში, სადაც მილიონებით დამდიმებულ ურჩ გამამხდელთა უკვე საგულისხმო ოდენობა იხდის პირობით — ვადამდელ მსჯავრს და თავისი ასოციალური ქმედების ნაყოფით ტკბება.

ვეჭვობ, რომ მავანი მოლარისა და ბატონი ცუმვინკელის უფლებები თანაბრად იყოს დაცული. მხოლოდ ეკონომიკური უთანასწორობა ჩვენი საზოგადოებისა უკვე წინაღობად იქცა კონსტიტუციის მონაპოვრისთვის. ჩვენს სამართლებრივ სახელმწიფოში ვისაც არ შეუძლია სასამართლოში ძვირადღირებული ადვოკატის დაქირავება, შესაბამისად, ვინც ისე კარგად არაა ეკონომიკურად შეფუთული, რომ შეძლოს სასამართლო დავის მრავალ ინსტანციაში გამოტარება, ზარალდება.

ეს ნიმუშები მოვიშველიე და შემეძლო სხვებიც დამერთო, რათა ნათლად მეჩვენებინა, რა მყიფეა დემოკრატია და როგორ საჭიროებს პასუხიმგებლობიან მოქალაქეებს თავისი არსებობის უზრუნველსაყოფად. დემოკრატის ფლობა არამდგრადია. ამას ახლა ვამჩნევთ, როცა ნეოლიბერალური იდეოლოგია მოგების უსაზღვრო მაქსიმიზებით კოლაფსს განიცდის და მთელ მსოფლიოში მილიონობით სამუშაო ადგილს იწირავს. მომუშავეთა მიერ შექმნილი კაპიტალი ცამტვერდება. მათ, ვისაც ჯერ კიდევ გუშინ წინ სურდა სახელმწიფოს ეკონომიკური ძალაუფლება ჩამორთმეული ეხილა, ახლა სახელმწიფოსგან ითხოვს შევლას. სამომავლოდაც მენეჯერებს, გაუმადლოებით შეპყრობილებს, მიუხედავად ყველაფრისა, უზარმაზარი კომპენსაციებით გამოკვებავენ, თავიანთი უბადრუკი მდგომარეობა უმალლეს დონეზე რომ შეიტკბონ.

ეს ყველაფერი ცუდია, მაგრამ მდუმარება, რომელიც ყველგან სუფევს, თავისი შედეგებით უფრო უარესია. ის-ის იყო აღშფოთება წამოენთო, რომ კვლავ იქვე მინელდა. გაზეთის კომენტატორები ოხრავენ: „აჰ, ჩვენც რომ გვყოლოდა ობამა!“ მაგრამ ის ჩვენ არ გვყავს. არც მინდა, გვყავდეს. თემას რომ დაუბრუნდეთ, დემოკრატისათვის სასიცოცხლოდ ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია და მუდამ იქნება მონიფული მოქალაქეები, რომლებიც ბოლოს მოუღებენ ფედერალური პარლამენტის „დამლაშქრავი“ ნებისმიერი ლობისტის კონსტიტუციის სანინაალმდეგო ხრიკებს: მონიფული მოქალაქეები, რომლებიც ბოლოსდაბოლოს მიხვდებიან, რომ კონსტიტუციის თანახმად, სახელმწიფოს სუვერენებს, და რადგანაც სიტყვა მათ მომავალს ეხება, პირველ ყოვლისა, ახალთაობას წარმოადგენენ, რომელიც არ დადუმდება და დაიბრუნებს იმ მო-

წოდებას, რამაც გამომწვევი დარწმუნებით „ჩვენ — ხალხი!“ — ოცი წლის წინ ავტორიტარული სისტემა დაამხო.

საკუთარი გამოცდილება მალაპარაკებს. გამოსვლის დასაწყისში ჩემს თაობაზე ბატონი ნაციონალ-სოციალიზმის ცუდი ზეგავლენა დავიმონმე. ყმანვილკაცობისას საკუთარ თავს კვლავ და კვლავ ვეკითხებოდი და სწორად რომ ვთქვა, ამას დღევანდლამდეც ვაკეთებ: როგორ მივიდა დამხოვამდე ვაიმარის რესპუბლიკა? ბევრი მიზეზი ვიცი, დარწმუნებული ვარ, მრავალსაათიანი მეცადინეობებისას თქვენც ეცადეთ აგეთვისებინათ ეს უზარმაზარი მასალა. ვაიმარის რესპუბლიკას, როგორც სისტემას, ერთნაირად უარყოფდნენ და ებრძოდნენ ნაცისტებიც, გერმანელი ნაციონალისტებიც, და კომუნისტებიც. ორივე ქრისტიანული ეკლესია თითქმის უბრძოლველად დანებდა. მსხვილი მრენველობა ჰიტლერის სამსახურში იყო. დემოკრატიული პარტიებიდან, საბოლოოდ, მხოლოდ სოციალ-დემოკრატიული და ცენტრის პარტიები კიდევ როგორღაც სწევდნენ წინააღმდეგობას. როდესაც კენჭისყრაზე ხელისუფლებისთვის საგანგებო უფლებამოსილების მინიჭების შესახებ ჰიტლერული კანონი გავიდა და ცენტრის პარტიამ თავის მრწამსს უღალატა, სოციალ-დემოკრატთაგან წინააღმდეგ მიცემული ხმები საკმარისი არ აღმოჩნდა. ასევე უნდა გვახსოვდეს, რომ ფედერაციული რესპუბლიკის პირველმა პრეზიდენტმა, თეოდორ ჰეისმა (Heuß), როგორც რეიხსტაგის დეპუტატმა, ჰიტლერის საგანგებო კანონს დაუჭირა მხარი. მაგრამ ამ, ყველა თვალსაზრისით, საშინელ მარცხზე უფრო სერიოზულია, ალბათ, ის ფაქტი, რომ ვაიმარის რესპუბლიკაში არ აღმოჩნდა მოქალაქეთა საკმაო რიცხვი, ვინც დაიფარავდა თავიდანვე საფრთხის ქვეშ მყოფ ამ უსუსურ შენობას. ამის გაცნობიერებამ მიმიყვანა იმ გადამწყვეტილებამდე, რომ, მწერლობისასაც, ისევ და ისევ, დავტოვო სამწერლო მაგიდა და ჩავერიო (მიმდინარე პროცესებში) როგორც მოქალაქე, ესე იგი, არ ვდუმდე, ვიყო სრულწლოვანი, ამ სიტყვის ჭეშმარიტი გაგებით.

უკეთესს ვერას გირჩევთ. თქვენ შორის უფროსები მალე აბიტურიენტები გახდებიან და სკოლას დატოვებენ. სკოლა — დაცული სივრცეა. სკოლის გარეთ მკაცრი კლიმატი მეფობს. შემხვედრი ქარის იმედი იქონიეთ. მაგრამ ყველაფერი იმაზე იქნება დამოკიდებული, თუ შეძლებ, შემხვედრი ქარის დროსაც არ გაჩუმდე, ქარის პირისპირ ხმამაღლა თქვა შენი „კი“ და „არა“ და ეს „კი“ და „არა“ დაასაბუთო.

მადლობას მოგახსენებთ მეგობრული მონვევისა და შესაძლებლობისთვის, სიტყვით გამოვსულიყავი სკოლაში, რომელიც უკვე კარგად ნაცნობია ჩვენი ვაჟებისთვის, ქალიშვილებისთვის, ახლა კი, ვიცი, პაულ ნატორპის სახელობის გიმნაზიას ბედს ჩვენი შვილიშვილებიც დაუკავშირებენ. საერთოდ, გული მწყდება, რომ არასდროს მქონია შანსი აქ დამონაფებისა, თორემ, იქნებ თავი გამერთვა კიდევ სიმნიფის ატესტატის გამოცდებისთვის!

ორიგინალი გამოქვეყნებულია: Die Zeit, 09.07. 2009, Nr. 29.

თარგმნა მანანა შამილიშვილმა

#### **შენიშვნა:**

1. გერმანული სიტყვა „Mündig“ პირდაპირი მნიშვნელობით აზრის გამოთქმის შესაძლებლობას გულისხმობს. თანამედროვე ენაში იგი იხმარება მხოლოდ „სრულწლოვანის“ მნიშვნელობით, ე.ი., ნების გამოხატულების, კანონის წინაშე პასუხისმგებელი, სრულუფლებიანი მოქალაქის აღსანიშნად.

ფრედრიკ ჯეიმისონი\*

### გლობალიზაციის რეპრეზენტაცია

მე განზრახული მაქვს დავამტკიცო, რომ მხატვრული რეპრეზენტაციის პირობები — მისი საზღვრები და შესაძლებლობანი — დღეს მოგვეწოდება სრულიად ახალ ისტორიულ პირობებში, რომელიც სამი თუ ოთხი ისტორიულად უნიკალური ნიშნით ხასიათდება: გლობალიზაციის წარმოშობით, ფინანსურის გვერდით სამომხმარებლო კაპიტალიზმის მომნიშვნელობითა და პოსტთანამედროვეობით, ანუ, სხვა სიტყვებით, ციფრულ ან ინფორმაციულ ტექნოლოგიათა დომინირებით. მსჯელობისას გზადაგზა გაეცემა პასუხი კითხვას: რატომ შეიძლება ვიზუალური კულტურისათვის მნიშვნელოვანი იყოს ამ ისტორიული ტრანსფორმაციის განხილვა? პასუხი ისაა, რომ ამ ახალი სისტემის ესთეტიკური დომინანტი უკვე აღარ არის ლიტერატურული, ან ვერბალური, არამედ წარმოდგენილია ვიზუალური კულტურით, გამოსახულებათა და ვიზუალური სიმულაკრების კულტურით, რომელიც თავის ჩვეულ გამოხატულებას კინოსა და ვიდეოში პოულობს (როცა ის ნარატიულ ფორმას იღებს). ამ ახალ ისტორიულ მომენტში, როგორც ამბობენ,

\* ფრედრიკ ჯეიმისონი (Fredric Jameson – დაბ. 1934) – ფილოსოფოსი, ლიტერატურის კრიტიკოსი, ავტორი პოსტმოდერნული კულტურის ნეომარქსისტული კონცეფციებისა, რომლებიც დამუშავებულია ინტერდისციპლინურ (ლიტერატურათმცოდნეობის, ვიზუალურ კულტურათა თეორიის, ფსიქოანალიზის, კულტურული ანთროპოლოგიის, კრიტიკული სოციალური თეორიის) ველში, დიუკის უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურისა და რომანულ კვლევათა პროფესორი. მისი ძირითადი სამეცნიერო თხზულებებია: „სარტრი: წყაროები სტილისა“ (1961), „მარქსიზმი და ფორმა: მეოცე საუკუნის ლიტერატურის დიალექტიკური თეორიები“ (1971), „პოლიტიკური არაცნობიერი: ნარატივი, როგორც სოციალურ-სიმბოლური აქტი“ (1981), „თეორიის იდეოლოგია: 1971-1988 წლების ესეები“ (1988), „პოსტმოდერნიზმი, ანუ გვიანდელი კაპიტალიზმის კულტურული ლოგიკა“ (1991), „გეოპოლიტიკური ესთეტიკა: კინო და სივრცე მსოფლიო სისტემაში“ (1992), „დროის წყაროები“ (1994), „ბრეხტი და მეთოდი“ (1998), „კულტურული შემობრუნება. რჩეული შრომები პოსტმოდერნიზმში (1983-1998)“ და სხვ.

„ნარატივის აპოლოგიაში“ ზაზა შათირიშვილი იხსენებს პოდოროგას ნაამბობს: „დუბოვნიკში, 1990 წლის ფილოსოფიურ კონგრესზე, სადაც მამარდაშვილთან ერთად ფრედრიკ ჯეიმისონიც იყო, მამარდაშვილმა თქვა, რომ არავითარი პოსტმოდერნიზმი არ არსებობს, რითაც გადახაზა ჯეიმისონის მთელი ბოლო პერიოდის რეფლექსია“ (გვ. 168).

დღეში ათასობით გამოსახულებას გვაცყრიან და ჩვენ ვცხოვრობთ „სანახაობის საზოგადოებაში“, სადაც გამოსახულება საქონლის განივების საბოლოო ფორმა გახდა. ფოტოგრაფიამ, რომელიც ოდესღაც მხატვრობის ღარიბი ნათესავი იყო და დაულაღვად შრომობდა, კაზმულ ხელოვნებათა ჯადოსნურ ბალებში სახეთა ასლები რომ გადაეღო, სწორედ ამ ფოტოგრაფიამ დღეს თავის უფრო ამაღლებულ მონინააღმდეგეებზე გაიმარჯვა და ლამის მთავარ მხატვრულ ფორმად იქცა, რომელიც მხატვრობამ თავის თავში უნდა შეისრუტოს, თუკი სურს, კვლავ განიმტკიცოს საკუთარი უფლებები. ამასობაში, გაცილებით მომრავლდნენ ადამიანები, რომლებიც სიუჟეტიან ფილმებსა და სხვადასხვა სატელევიზიო სერილებს უყურებენ, იმის ნაცვლად, რომანები რომ იკითხოვნ; და სწორედ კინოს სფეროში იწყება სერიოზული, თუმცა ჯერჯერობით არაგამომსახველობითი, პოლიტიკური მცდელობები, გზა გახსნას ახალ რეალობებს, მაგალითად, გლობალიზაციას (მხედველობაში მაქვს ბოლო პერიოდის ფილმები, მაგალითად, „სირიანა“), მაშინ, როდესაც რომანულ ჟანრში ამ პრობლემებს სერიოზულად მხოლოდ ჯამუშური თრილერები ეხმაურებიან და ისინიც უმეტესწილად იმ მიზნითაა დაწერილი, რომ რაიმე გზით ფილმებად იქცნენ.

რა თქმა უნდა, ვიზუალურის ამ ახალი ბატონობის უფრო ღრმა საფუძვლებიც არსებობს, მაგრამ მათ მოგვიანებით დავუბრუნდებით.

თუმცა აქ აუცილებელია განვმარტო ჩემი მსჯელობის წინაპირობები და ვთქვა, რა უნდა მოიცვას ამ ახალი გლობალური სისტემის „კოგნიტიურმა კარტოგრაფიამ“ და რატომ არის დღეს ის გადამწყვეტი თავად ხელოვნებისათვის. ამ მტკიცების ეგზისტენციალური წინაპირობა ისაა, რომ დღეს გლობალიზაცია ნაციონალური ცხოვრებისა და, შესაბამისად, ინდივიდუალური გამოცდილების გარდაუვალი ნიშანია, ნიშანი, რომელიც შორს სცილდება წინა ისტორიული სიტუაციებისთვის დამახასიათებელ ნაციონალური მნიშვნელობის ჩარჩოებს, სადაც სხვადასხვა ნაციონალიზმი თითქოს ინდივიდუალურ და, ასევე, კოლექტიურ განახლებასა და აღორძინებას გვპირდებოდა. დარწმუნებული ვარ, რომ დღეს, გლობალიზაციის სიტუაციაში, არცერთ ერს არ ძალუძს, იმედი ჰქონდეს ამგვარი ინდივიდუალური თუ კოლექტიური ხსნისა — თვით ისეთ ერებსაც კი, რომლებიც, თანამედროვე შეერთებული შტატების მსგავსად, კვლავ და კვლავ ირწმუნებენ საკუთარ თავს, რომ ისტორიაში უკანასკნელი ზესახელმწიფოები არიან და ცდილობენ, დამკვიდრდნენ ლიდერებისა და გლობალიზაციის პროცესის, ახალი საბაზრო კაპიტალიზმის გავრცელების წამყვან მონაწილეთა სახით. თავიანთი გამარჯვების შედეგად კი ისინი

მხოლოდ სტრუქტურული უმუშევრობის ზრდას, კოლოსალურ ვალს, სოციალური უზრუნველყოფის სისტემის მოშლასა და სხვა ქვეყნებში სანარმოო ძალების გადინებას იღებენ. აი, რატომ მსურს დავამტკიცო, რომ გლობალიზაციის დღევანდელი სისტემის შიგნით ყველა ნაციონალურ სიტუაციათა ფუნდამენტური გამოცდილება დამორჩილებამდე, დამცირებამდე დადის, იმისდა მიუხედავად, რომ მსოფლიოში, ნაციონალურ სიტუაციათა შესაბამისად, მათ, შესაძლოა, სხვადასხვა ფორმაც ჰქონდეთ. ძველი ყაიდის ნაციონალიზმს არ ხელენიფება შეამსუბუქოს ეს დამცირება, მოიპოვოს რაიმე ნამალი, თუნდაც ტკივილგამაყურებელი საშუალება, დღევანდელი გლობალიზაციის სენის დაავადებათა სანიანალმდეგოდ. მაგრამ თუ გავიხსენებთ, რომ ლიტერატურის ისტორია თავადაა ნაციონალური პროექტი და რომ ლიტერატურის პირველი ისტორიები ყველა ნაციონალურ ენაზე ეროვნული სულის, იდეოლოგიის ან მითოლოგიის შექმნას ემსახურებოდა, უთუოდ ჩავწვდებით კავშირს ეროვნული სულის შეურაცხყოფასა და ხელოვნებისა და ლიტერატურის, როგორც ასეთის, მონოდებას შორის.

ამ უნივერსალურ სიტუაციას ოდნავ მოგვიანებით დავუბრუნდები, მაგრამ მანამდე დანვრილებით უნდა ვთქვა საკუთარ ანალიზსა და „კოგნიტიური კარტოგრაფიის“ ცნებაზე, რომელსაც ის ემყარება. კოგნიტიური კარტოგრაფია მიზნად ისახავს ზუსტად წარმოაჩინოს **წარმოსახვითის** ის სტრუქტურა, რომელიც ასახავს ჩვენს დამოკიდებულებას სოციალურ სტრუქტურებთან, რომლებიც უფრო ფართოა, ვიდრე ინდივიდი; კერძოდ, გარეშე ძალების ჩვენს წინარეცნობიერ შეგრძნებასთან და ჩვენი ნაციონალური კოლექტიურობის ადგილთან **წარმოსახვითში**, ან, სულაც, ფანტაზიით შექმნილ გლობალურ ქსელში. ამგვარად, გლობალიზაციის დონეზე კოგნიტიური კარტოგრაფია ენათესავება **წარმოსახვითს** კლასებთან მიმართებაში ეროვნული სახელმწიფოს შიგნით; და, რა თქმა უნდა, წარმოსახვითობის გამო ის არ გახდება ნაკლებად ობიექტური, რადგან ჩვენ ამ უფრო ფართო სოციალურ რეალობებს შეგვიძლია ჩავწვდეთ მხოლოდ წარმოსახვითის მეშვეობით, ფანტაზიაში ან ნარატივში. ხოლო ის ფაქტი, რომ ეს წარმოსახვითი სქემები მჭიდროდ უკავშირდება კარიკატურებსა და სტერეოტიპებს, სრულიად არ ამცირებს მათ აუცილებლობას და გარდაუვალობას ჩვენს ეგზისტენციურ გამოცდილებასა და სამყაროში ინდივიდის ორიენტაციის პროცესში.

მაგრამ **წარმოსახვითის** ეს შუამავლობა რეალობასა და ინდივიდუალურ სუბიექტს შორის იმას ნიშნავს, რომ რეპრეზენტაციის პროცესი არ შეიძლება იყოს მიბაძვითი ან, ყოველ შემთხვევაში, სოციალური რეალობის, როგორც ასეთის, სტრუქტურის პირდაპირი გამოსახულება. რატომ ხდება ასე და რატომ არ შეგვიძ



ლია უბრალოდ წარმოვადგინოთ გლობალიზაცია კლასიკურ რეალისტურ მეთოდად, როგორც ეს ხდებოდა ჯაშუშურ ფილმებსა და რომანებში, წარსულში ჩარჩენილი საერთაშორისო ურთიერთობებისა და ქსელების ერთობლიობის, საერთაშორისო კონფლიქტებისა და უთანხმოებათა წინა სისტემასთან მიმართებით? თუ თქვენ ჩემს გზავნილებს იღებთ, მაშინ, უკეთეს შემთხვევაში, თქვენ სამყაროს ჩვენეულ წარმოსახვით სურათებს იღებთ და არა თვით სამყაროს.

დარწმუნებული ვარ, რომ ამკარად მიმეტური ცდები, პირდაპირი რეპრეზენტაციის ფორმით გადმოიცეს რეალური, რიგ მიზეზთა გამო ჩასაშლელადაა განწირული. პირველ ყოვლისა, რეპრეზენტაცია, როგორც ასეთი, ღრმად იდეოლოგიური პროცესია, როგორც ახლა ყველა ჩვენგანმა იცის ფილოსოფიური კრიტიკის წარმომადგენელთა წყალობით, ჰაიდეგერიდან დაწყებული პოსტ-სტრუქტურალისტებამდე. ამასთან, ბუნდოვანია, შეიძლება თუ არა ვისაუბროთ იმის რეპრეზენტაციაზე, რაც არ არის ობიექტი, სუბსტანცია ან აღქმადი რეალობა, მაგრამ წარმოადგენს განწყობულ მთლიანობას და ურთიერთობათა ერთობლიობას და, როგორც უკვე ვამბობდი, მხოლოდ ირიბად, ფანტაზიის ან ნარატივის მეშვეობითაა ხელმისაწვდომი. რუკა გულისხმობს, რომ თვითმფრინავის სიმალიდან შეიძლება საიმედოდ დავათვალიეროთ მიდამო, დედამიწაზე კი იგი კეთილსინდისიერად გამოვიკვლიოთ ფიზიკური ძალების, ტრანსპორტისა და ინსტრუმენტების მეშვეობით. მაგრამ საზოგადოება ამგვარი მიდამო არ არის და კარტოგრაფია, თუკი ეს შესაფერისი სიტყვაა, ვფიქრობ, უნდა გავიგოთ ფიგურალური აზრით და არა მიმეტურით. მიზეზი იმისა, თუ რატომაა აქ შეუძლებელი ნაივური რეპრეზენტაცია, ის გახლავთ, რომ იგი წინააღმდეგობაში მოდის ამგვარ კარტოგრაფიასთან, რომელშიც იგულისხმება არა მხოლოდ ის, რომ საზოგადოება არარსებული მთლიანობაა, არამედ ისიც, რომ ჩვენ ეს კარგად ვიცით, იმდენად კარგად, რომ ყოველი მეთოდი, მრავალრიცხოვანი კლიშეები, რომელთაც მათ დასახასიათებლად გამოვიყენებდით, — წინასწარაა ყველასთვის ცნობილი. შესაბამისად, თანამედროვე საზოგადოება შეთქმულთა ჯგუფია: მაგრამ მისი ამგვარად დახასიათება ნიშნავს, წარმოთქვა ბანალური რამ, გამეორების ღირსიც რომ არაა. სწორედ ასეთ საყოველთაო ცოდნას უნოდეს ცინიკური გონება, და ის ჩვენ გვახსენებს, რომ ყოველმა კარტოგრაფიულმა პროცედურამ ასევე ყურად უნდა იღოს აუდიტორიის ან მაყურებელთა, ან თუნდაც მკითხველთა ცოდნა და მრწამსი: მან ეს ცოდნა უნდა ჩამოიშოროს, შემოიტანოს რეალობის მოულოდნელი, ახალი ვერსიები, ძირი უნდა გამოვუთხაროთ ჩვენს ჩვევებს და სოციალური ცხოვრებისა და მისი დინამიკის საყოველთაოდ მიღე-

ბულ ჩვენეულ სურათს. სხვა სიტყვებით, ხელოვნების ნაწარმოები, გლობალიზაციის რუკის შედგენაზე რომ აცხადებს პრეტენზიას, უნდა იყოს ახალი, ორიგინალური. მან უნდა შემოგვთავაზოს ცნობიერების ეკრანზე ამგვარი სურათების პროექტირების ახალი მეთოდიკა.

ამგვარად, მე მივედი გლობალიზაციის, როგორც ასეთის, წარმოდგენის შესაძლებელ ხერხებამდე, ე. ი. ამგვარ რეპრეზენტაციას არარეპრეზენტატორული მეთოდით მიღების პრობლემამდე. უპირველესად, კიდევ ერთი შენიშვნა ლიტერატურის შესაძლებლობებზე ვიზუალურ კულტურასთან შედარებით. ნაციონალური ლიტერატურის საზღვრები დღეს მისი ენის საზღვრები გახლავთ. ინგლისური დისკვალიფიცირებულია, როგორც ლიტერატურული ენა, რამდენადაც ის კომერციული და სამხედრო ჰეგემონიის გაუფასურებულ საყოველთაო *lingua franca*-დ იქცა. სხვა ენები სწორედ იმიტომაც დისკვალიფიცირებული, რომ ისინი არ არიან საყოველთაონი და მხოლოდ ადგილობრივ მიმოქცევაში გამოიყენებიან. ამასთან, მე გადაჭრით ვენინააღმდეგები პრაქტიკას, როდესაც ინგლისურად მოლაპარაკე რომანისტები გადმოსცემენ იმ გმირთა აზრებსა და დიალოგებს, რომლებიც არ საუბრობენ ინგლისურად, ინგლისური იდიომატური გამოთქმებით, რამდენადაც ამგვარი პრაქტიკა გულისხმობს სრულიად სხვადასხვა გამოცდილებათა მარტივ თარგმნადობას და მათ მსუბუქ შერწყმას ამერიკულ კლიშეებთან და საერთო ადგილებთან (როდესაც არაინგლისელი მწერლები უცხო ენებს ამერიკელებისა და ბრიტანელების აზრების გადმოსაცემად იყენებენ, ეს ჩემში ნაკლებ წინააღმდეგობას იწვევს). უფრო ზოგადი პოზიცია ისაა, რომ თვით ვალდებულება, გამოიყენონ ესა თუ ის ნაციონალური ენა, ავტომატურად და ფორმალურად ზღუდავს კონკრეტული მწერლის თუ კონკრეტული რომანის ღიაობას გლობალიზირებული რეალობებისათვის, რომლებიც ნაციონალურ სიტუაციასთან ჩარჩოებს სცილდებიან.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, ამგვარი შეზღუდვა არ არსებობს ფილმისთვის, რომლის გმირებს შეუძლიათ ილაპარაკონ სხვადასხვა უცხო ენაზე, მათი დიალოგები კი — უბრალოდ სუბტიტრებით გადმოიცეს. ყოველივე ეს ცხადზე ცხადია, მაგრამ ჩვენ უფრო მეტ თავსატეხს ვაწყდებით, როცა ვცდილობთ, შევაფასოთ და შევადაროთ დოკუმენტური რეპრეზენტაციისა და მხატვრული კინოს, ან სიუჟეტური ფილმის შესაძლებლობები (სულაც რომ არ განვიხილოთ უფრო რთული საკითხი ექსპერიმენტულ კინოსა ან ვიდეოზე, ვიზუალურ მოდერნიზმზე). რა თქმა უნდა, ინტერესის განსაკუთრებული ზრდა დოკუმენტურის, როგორც ასეთის, მიმართ დღეს თავისთავად მნიშვნელოვანი თეორიული და ისტორიული

პრობლემაა ვიზუალურ კულტურასთან ყოველი შეხვედრისას. ნათელია, რომ ეს არაა უბრალოდ დაბრუნება 1920-1930-იანი წლების ძველ დოკუმენტურ კინოსთან გრიერსონის სტილში, თუმცა, რა თქმა უნდა, საბჭოთა კავშირში ძიგა ვერტოვის დოკუმენტური ინოვაციები და მისი ტრადიცია არ შეიძლება გადავავდოთ, როგორც მოძველებული, მით უფრო, რომ ისინი კინოს შუალედურ ისტორიაში გადადიან და ჯერ კიდევ გამოუკვლეველ ტერიტორიაზე აღმოჩნდებიან ხოლმე.

ამჟამინდელი აღორძინება, დოკუმენტური კინოს კვლევის საგნის განმეორებითი გამოგონება და ტრანსფორმაცია, სავარაუდოდ, ნარატიულ ალტერნატივათა ცნობილი გამოფიტვის მხარდამხარ მიმდინარეობს. ნარატიული შესაძლებლობანი არა უბრალოდ ამოინურება და არსებითად ოდენ რიმიეკები რჩება, არამედ ეჭვი ჩნდება გამოგონების, გამოგონილის და, საზოგადოდ, თხრობის შესაძლებლობებისადმი. პარადოქსია, მაგრამ პოსტმოდერნიზმში ამგვარი ეჭვი გადადის არა იმდენად დამაჯერებლობის სულ უფრო მზარდ მოთხოვნილებაში, არამედ, უპირატესად, გამონაგონის, როგორც ასეთის, კიდევ უფრო გაძლიერებასა და გამრავლებაში, მაგიური რეალიზმის ფანტასტიკაში, ისეთ უკიდურესად „არარეალისტურ“ თხრობათა მოთხოვნილებაში, რომლებიც ტრადიციულ ფანტასტიკურ ლიტერატურამდე უკანმისასვლელ გზასაც კი აღარ ტოვებენ. სამაგიეროდ, ესაა ნაბიჯი მრავალრიცხოვანი რეალობებისა და სამეცნიერო ფანტასტიკის მრავალრიცხოვანი და ერთდროული სამყაროებისაკენ.

პოსტმოდერნული ტრანსფორმაციისა და დოკუმენტალისტიკის ხელმეორე გამოგონების ერთ-ერთი ფუნდამენტური ფაქტორი არა იმდენად მის საგანსა და რეპრეზენტაციის მეთოდებშია, რამდენადაც თვით სუბიექტში, სხვა სიტყვებით — მაყურებელსა თუ დამკვირვებელში, — თვით ამ გამოსახულებათა აღქმაში მდგომარეობს გლობალიზაციის პირობებში. და თუ წარსულის დოკუმენტალისტიკის კარიკატურულ გამოსახულებად უნდა ჩაითვალოს „National Geographic“-ის ფოტოგრაფიები, უცხო კულტურათა იმ ეგზოტიკური აღმოჩენებით, ჯერ ტურისტებსაც რომ არ უხილავთ, მაშინ გლობალიზაციამ მედიალური გარემოს მეშვეობით (პირველ რიგში – ტელევიზიით) გარდაქმნა დამკვირვებელი სუბიექტი, ტურისტი, მონყურებული აბსოლუტურად სხვა, კოლორიტული რეალობის გაელვებას (მაგალითად, სამხრეთის ზღვის კუნძულები თუ სხეულთა შტაბელები ოსვენციმში); გლობალიზაციის ახალი დამკვირვებელი ყველა ამ სცენას აღიქვამს, როგორც რეალობებს, რომლებშიც საინფორმაციო საზოგადოების წყალობით ჩვენ უკვე ჩათრეულნი ვართ. ამიტომ ყველა ამ ინფორმაციისა და ყველა ამ გამოსახულებათა აღქმისათვის ჩვენთვის აუცილებე-

ლია ახალი სუბიექტი — თანაც, არა ახალი სუბიექტი ტურიზმისა, არა თუნდაც ახალი ტურიზმის სუბიექტი, არამედ სუბიექტურობის რალაც სხვა პოზიცია გლობალიზაციასთან მიმართებით, ვთქვათ, უცხოელი კორესპონდენტის ან ანტიგლობალისტური დემონსტრაციის მონაწილის პოზიცია. ყოველ შემთხვევაში, პოზიცია სუბიექტისა, რომელიც ჯერ კიდევ უნდა შეიქმნას.

მაგრამ მისი ობიექტიც შესაქმნელია: კოგნიტიური კარტოგრაფიის ფორმულის ყველაზე მაცდუნებელი ასპექტი ყოველთვის იყო თავად რუკის სტერეოტიპი, რომელიც გლობალიზაციის შემთხვევაში მარტივად ქმნის დედამიწის სფეროს სტერილურ და სტატიკურ სახეს, მრავალი საზღვრითა და მრავალრიცხოვანი ნაციონალური სახელმწიფოთი და ამ ყველაფრისკენ მიმართული უსიცოცხლო მზერით. მაგრამ ამ გამოსახულებაში არაფერი მეტყველებს ძველ ნაციონალურ რეალობათა იმპერიალიზმის რეალობებით სტრუქტურულ ჩანაცვლებაზე. ანდა ძველი ყაიდის იმპერიალიზმთან დამორებაზე, მისი კოლონიებითა და მეტროპოლიებით, კოლონიზატორებით, კოლონიათა და კოლონიის მცხოვრებთათვის განკუთვნილი საქონლით; არც გლობალიზაციის ახალ ურთიერთობებზე, ფინანსური კაპიტალისა და ინვესტიციების მეშვეობით რომ ხორციელდება და ოდინდელი ნაციონალური საზღვრების გავლით ყველანაირი, კანონიერი და არაკანონიერი საქონლის, მათ შორის, ადამიანების, კონტრაბანდას რომ ეწევა.

თუმცა, თუ სწორია ის, რასაც ჩვენ გლობალიზაციის გამოვლინებებზე ვამტკიცებთ, მაშინ უნდა შეგვეძლოს მათი შესწავლა და დრამატიზება შიგნიდან, მისი თითოეული კომპონენტის გათვალისწინებით, სადაც რეალურად დაფიქსირდება გლობალიზაციით მიყენებული ზიანი. მაგრამ ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ ალბათობას, რომ ამ შემთხვევაში ნაციონალური სიტუაციის პრაქტიკული და პოლიტიკური საზღვრები ასევე ფორმებისა და მათი რეპრეზენტაციის შესაძლებლობათა საზღვრები აღმოჩნდება. მაგალითისათვის მოვიხმობ სტეფანი ბლეკის შესანიშნავ დოკუმენტურ ფილმს იამაიკაზე, რომელსაც ეწოდება „ცხოვრება და ვალები“ (2001). ფილმი ეძღვნება ადგილობრივ ეკონომიკაზე საერთაშორისო სავალუტო ფონდისა (სსფ) და საერთაშორისო ბიზნესის ერთობლივი ძალის კატასტროფულ ზეწოლას. ჩვენ ვაკვირდებით, მაგალითად, როგორ გამოუსწორებლად ანგრევს დემპინგი ადგილობრივ მრეწველობას, მოცემულ შემთხვევაში – რძისა და ქათმის ხორცის წარმოებას. იაფი პროდუქტები საზღვარგარეთიდან (რა თქმა უნდა, სუბსიდირებული სხვადასხვა ხელისუფლებათა, მაგალითად, ამერიკის შეერთებული შტატების მიერ) ბიზნესიდან გამოდევნის ადგილობრივ მრეწველობას; ცხადია, რომ ეს გაბანკროტება იოლად ვერ გადაილახება და, შესაბამისად, არც მრეწველო-

ბის სწრაფად აღდგენა მოსალოდნელი (საპირისპიროს ვარაუდიც კი რევოლუციას მოითხოვს), რამდენადაც შეუძლებელია, უბრალოდ მიიღო გადაწყვეტილება და ერთ საათში აღადგინო მენველი ძროხების ან ქათმების მთელი ადგილობრივი რაოდენობა. ამასთან, რამდენადაც ადგილობრივი კონკურენცია აღმოფხვრილია, ფასმა ამ პროდუქტებზე შეიძლება ახალ დონემდე აინიოს. ახლა ჩვენ ვსაუბრობთ შემთხვევაზე, როცა სავალუტო სპეკულაცია ამგვარ იმპორტს ადგილობრივი ეკონომიკისათვის საზარალოდ და მიუღებლად ხდის; საერთაშორისო სავალუტო ფონდის (სსფ) მოთხოვნები — გადასახადის დანეხება ყოველგვარ საერთაშორისო ინვესტირებაზე ან კრედიტზე — იამაიკის ხელისუფლებას ჩარევას უკრძალავს. მეტიც, ავალდებულებს კიდევ, შეაჩეროს ადგილობრივი მრეწველობის სუბსიდირება, ამასთან ერთად კი, მკაცრი საბიუჯეტო ეკონომიის ჩვეულ პირობებში, ანგრევს განათლებისა და სოციალური უზრუნველყოფის სისტემას. ამგვარად, თანდათან იკვეთება სურათი იმისა, თუ როგორ ზემოქმედებს გლობალიზაცია ნაციონალურ სუვერენიტეტზე და კვების პროდუქტებთან მიმართებით ადრე თვითკმარ ქვეყნებს — საკმარისია, გავისხენოთ იამაიკის არაჩვეულებრივი ნაყოფიერება! — როგორ ერეკებიან ახლა შრომის გლობალურ დანაწილებაში, რომელზედაც ისინი უკვე მთლიანად არიან დამოკიდებულნი. ასე რომ, მისგან წასვლაც და ავტონომიური პოლიტიკური პრაქტიკაც აზრს კარგავს.

ამ მაგალითს მე ოდნავ მოგვიანებით მივუბრუნდები სრულიად სხვა კონტექსტში, რომელიც შეთქმულებას უკავშირდება. ახლა მსურს, ხაზი გავუსვა უფსკრულს ზოგად ისტორიულ სიტუაციასა და იამაიკურ დილემაზე შექმნილ უპიროვნო ფილმს და იმ ნარატივის შორის, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევს, გავაფართოვოთ ინდივიდუალური სახეები, რათა იმავე საყოველთაო გლობალისტური კატასტროფის რამდენადმე განსხვავებული სურათი შევქმნათ. მე გვერდს ავუვლი გოდარის ძველ კითხვას: შეიძლება კი საერთოდ სამუშაოს, შრომის რეპრეზენტირება? — შეკითხვა, რომელიც სხვა კითხვასაც ბადებს კოლექტიურის რეპრეზენტაციასაზე ინდივიდუალურთან დაპირისპირებაში. ამ დრამის ზოგიერთი ისტორიული მონაწილე ხომ პირადად ესწრება ჩვენს შეხვედრას: მხედველობაში მაქვს საერთაშორისო სავალუტო ფონდის ჩინოვნიკის ხმაურიანი გამოჩენა, რომელსაც, როგორც ჩანს, არ ესმის კონტექსტი, რომელშიც მას აქ წარდგენა მოუწევს. მაგრამ მრავალრიცხოვანი საერთაშორისო ძალების ბევრი წარმომადგენელი, რომლებმაც მონაწილეობა მიიღეს ფილმში განხილული სიტუაციის შექმნაში, აუცილებელ გარემოებათა გამო, გამოტოვებულია, რამდენადაც ისინი წმინდა ნაციონალური რეპრეზენტაციის ჩარჩოებს მიღმა იმყოფებიან. მაგალითად, ჩრდილოეთ ამერიკელი

კანონმდებლები, რომელთა შიდა სუბსიდიები შესაძლებლობას აძლევს მტაცებლურ ამერიკულ კომპანიებს, უცხოური კონკურენციის მოსაპობას შეეცადონ; ამერიკული რძის კონცერნები და ფრინველის კონგლომერატები, დაინტერესებულნი შინგამოზრდილი იამაიკელი კონკურენტების ჩამოშორებით. გლობალიზაცია, ესაა პროცესი, რომელსაც იმდენი მიზეზი აქვს, როგორც არცერთ სხვას; ეს მრავალრიცხოვან განშუალებათა სტრუქტურაა ყველა დონეზე; და ეს დონეები ძველი ნაციონალური საზღვრების მიჯნას სცილდება. როგორ შეიძლება ყოველივე ამის მთელი სირთულით რეპრეზენტაცია?

აქ, მე ვფიქრობ, უნდა მივმართოთ სპეციფიკურ აფექტს ან იდეოლოგიურ-ემოციურ კომპლექსს, რომელიც ამ მრავალრიცხოვან ძალთა რეპრეზენტაციის შეუძლებლობის შემცველი ან სიმბოლო-შემავსებელია. ეს გახლავთ ცნობილი და ფართოდ გავრცელებული „გრძნობის სტრუქტურა“, რომელიც პარანოიად ინოდება და რომელიც შეთქმულების ნაირგვარ თეორიებშია დამუშავებული. მეტი დრო რომ მქონოდა, მე ვისურვებდი, მეჩვენებინა, რომ ყოველ შემთხვევაში, შეერთებულ შტატებში, შეთქმულების თეორიის გამოჩენამ 1960-იან წლებში, კენედის მკვლელობის დროს, განაპირობა ამ მკვლელობის მიღება, როგორც ეპოქის უბრალო ცხოვრებისეული ფაქტისა და რომ კოლექტიური პარანოიის პირველი შეტევის შიში და ელდა შეიცვალა ცოდნის უფრო ბანალური სახით, რომელსაც ჩვენ ცინიკურ გონებას, ან ცინიზმის კულტურას ვუნოდებთ. მელოდრამატული ხასიათის პარანოია უბრალო რეალიზმად იქცა; და ეს ძალზე მარტივი მიზეზით მოხდა, სწორედ იმიტომ, რომ ბიზნესი, როგორც ასეთი, ყოველთვის შეთქმულებაა, შეთქმულება იმისათვის, ფული რომ მიიღონ, გაასულელონ მყიდველები და კლიენტები, მოატყუონ და მოსპონ კონკურენტები, მოკლედ რომ ვთქვათ — ყოველი შესაძლებელი საშუალებით მიუახლოვდნენ იმ საბოლოო მდგომარეობას, რომელსაც მონოპოლია ეწოდება. მაგრამ მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ ახალი ისტორიული ფენომენის რანგში გლობალიზაციამ პირველად გახადა ყოველივე ეს ხილული და ვიზუალურად გარდაუვალი. ხომ ცხადია, რომ კაპიტალიზმისა და კერძო ბიზნესის დინამიკა ჩვენ შინ, ჩვენს საკუთარ საზღვრებში, ცხოვრების ნორმალურ და ბუნებრივ ფაქტად ვაღიარეთ, რომელიც სოციალ-დემოკრატიული თუ პროგრესული ტიპის გონივრული კანონმდებლობით შეიძლება დარეგულირდეს. და მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგივე დინამიკა მსოფლიო მასშტაბს აღწევს და შესაძლებლობების სახით უბრუნდება ჩვენს საკუთარ ნაციონალურ რეალობებს, ჩვენ ვინცებთ მსხვილი ბიზნესის და შეთქმულების, როგორც ასეთის, გაიგივებას და იმ გზის შემეცნებას, რომლითაც ეს რეალობა ზემოქმედებს

სახელმწიფოზე, სახელმწიფო საგარეო პოლიტიკაზე და იმაზე, რაც, ჩვეულებრივ, ნაციონალურ ინტერესს შეადგენს. ამ აზრით, სახელმწიფოს რღვევა, იამაიკის მსგავსად, არის მხოლოდ კიდევ ერთი შემთხვევითი შედეგი კაპიტალიზმის იმ დამახასიათებელი თვისებისა, რომელსაც კონკურენცია ეწოდება: თუკი, რა თქმა უნდა, ის თავად საქმიანი კონკურენციის ბუნებას არ აყენებს ეჭვქვეშ. აღწერილი პროცესის ამ მშვენიერ დოკუმენტურ მონმობასთან დაკავშირებით ჩვენი შეკითხვა ასე ჟღერს: შეძლებს კი დოკუმენტური ფორმა ჯეროვნად გამოხატოს და შეაფასოს ეს პრინციპულად სისტემური საკითხები და წინააღმდეგობანი?

თუმცა, ვიდრე დავამთავრებდე, უნდა ითქვას ამ ფილმის კიდევ ერთ შტრიხზე — იამაიკის ეკონომიკის ბედის რეპრეზენტაციაზე. როგორც ყველგან მსოფლიოში, ჩემ მიერ აღწერილი პროცესის პირდაპირი შედეგი მასობრივი უმუშევრობაა. მაგრამ ზოგჯერ ამგვარი უმუშევრობა ისტორიული განვითარების მიზნებს ემსახურება, XVI საუკუნის ინგლისში ე. წ. „დიდი შემოღობვის“\* მსგავსად, უმუშევარი და უმინანყო მოსახლეობა რომ წარმოშვა, რომელმაც გამოყენება და სამუშაო ახლად აღმოცენებულ შინაური რენვისა და სამრეწველო წარმოების სისტემაში ჰპოვა. თუკი ვინმე ამ ისტორიულ პროცესთან მიმართებით პარანოიკად დარჩენას მოინდომებდა, მას შეეძლო გამოეთქვა მოსაზრება, რომ იამაიკის ნაციონალური მრეწველობის ნგრევის ისტორიულ ფუნქციას უფრო ღრმა მიზანი ჰქონდა — სამუშაო ძალის შეთავაზება ახალი საერთაშორისო ინდუსტრიისათვის, რომელიც იამაიკაზე განვითარდება, კერძოდ, ტურიზმის ინდუსტრიისათვის. მართლაც, ფილმი ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს და საგულისხმო აზრს ჩაგვაგონებს, როდესაც ვხედავთ, რომ ტურისტები იამაიკაზე სულაც არ არიან ამ კონკრეტული დოკუმენტური რეალობის დამკვირვებლები: მათ ოდნავი წარმოდგენაც არ აქვთ იმ შემადრწუნებელ ადგილობრივ მოვლენებზე, მოცემული ფილმით რომ არის წარმოჩენილი. მათი პირადი ცხოვრება, რომელსაც ეს ახალი გლობალური ინდუსტრია ემსახურება — სრულიად სხვა განზომილებაში მიედინება, ვიდრე იმ ადგილობრივი მაცხოვრებლებისა, ტურისტულ დაწესებულებებში რომ მუშაობენ; და აქ ჩვენ საქმე გვაქვს გლობალური მასშტაბის კლასობრივი დაყოფის ახალი სახეობის ჩანასახებთან.

ტურისტული ინდუსტრია მოხმარების საგნად აქცევს თვით ბუნებას, მიდამოს, კლიმატს. ამას უფრო ღრმა მოტივირება აქვს: მე დარწმუნებული ვარ, რომ ტურიზმი უტოპიური სწრაფვაა და

---

\* „შემოღობვა“ — საერთო-კოლექტიური მიწების შემოღობვა XVI საუკუნის ინგლისში კერძო საკუთრებად გადაქცევის მიზნით, რასაც მოჰყვა გლეხების მასობრივი უმუშევრობა და ურბანიზაციის პროცესის გააქტიურება.

რომ ის არ დაიყვანება ოდენ მზის, პლაჟების ძიებამდე, არც სიამოვნების ინდუსტრიის სხვადასხვა პროდუქტზე, სექსზე, აზარტულ თამაშებზე, სპორტსა და მსგავს რამეებზე. ის არის გამოხატულება არაცნობიერი სურვილისა, მიბრუნდნენ უკან, წარმოებისა და ყოფიერებისადმი დამოკიდებულების უფრო მარტივი და ნაკლებად გაუცხოებული ფორმებისაკენ. ეს უფრო ნათლად იკვეთება XIX საუკუნეში, როდესაც კაპიტალისტური საზოგადოების პრივილეგიებული წევრები ეძიებდნენ წინარეკაპიტალისტურ სივრცეს, ისეთებს, როგორებიცაა ხმელთაშუაზღვისპირეთი და შუა აღმოსავლეთი, ან, უფრო ადრეული სოციალური ფორმაციები — ინდოეთი და აღმოსავლეთი აზია.

მაგრამ დღეს, მასობრივ გადაადგილებათა და სამოგზაურო ტექნოლოგიათა წყალობით, ძალიან რომ ჰგავს ინფორმაციულ გაცვლას, მთელი რიგი ქვეყნები და კულტურები გარდაიქმნება სივრცედ, რომლის ძირითადი და ხშირად ერთადერთი ინდუსტრია ტურიზმია. არსებითად, თუ მივყვებით ჩვენს ჰიპოთეზას პარანოიაზე, შეიძლება უფრო შორს წავიდეთ, ვიდრე ფილმი „ცხოვრება და ვალეზია“ და ვივარაუდოთ, რომ იამაიკაზე ადგილობრივი მრეწველობის (ქათმის ხორცისა და რძის წარმოების) დანგრევის უფრო ღრმა საფუძველი არის განზრახვა, შეიქმნას რაღაც მოსახლეობა, უმუშევართა არმია — როგორც ეს მოხდა ასნლეულების წინ, „შემოღობვის“ ხანაში — რომელიც დღეს ტურიზმის ახალი სისტემის განკარგულებაში იქნება და რომელსაც სხვა არჩევანი არა აქვს, ამ სისტემის მზარდ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების გარდა. ასნლეულების წინ ეს ადამიანები მონები ხდებოდნენ ახალ ფაბრიკებში; დღეს ისინი უზრუნველყოფენ ტურისტულ გარემოს, რომელმაც მომსახურებათა სრული სპექტრი უნდა შესთავაზოს შემკვეთს. ძალზე მძიმეა უყურო, როგორ გარდაიქმნებიან მთელი საზოგადოებები ტურისტულ სივრცეებად და როგორ კარგავენ თავიანთ მწარმოებლურ ძალას. აღარას ვამბობ მათ მიერ საკუთარი კულტურის დაკარგვაზე, რადგან ეს უფრო რთული და ფაქიზი პროცესია: ბოლოსდაბოლოს, ტურისტები იქ ხომ იმისთვის მიემგზავრებიან, რომ ეს კულტურაც ასევე მიითვისონ. ამიტომ ჩვენ რაღაც სხვა სახით უნდა განვმარტოთ, რა მოსდის ადგილობრივ კულტურას და მე გთავაზობთ, ვუნოდოთ ამ პროცესს დისნეიფიკაცია, რათა ხაზი გავუსვათ მის პოსტმოდერნისტულ ერთობასა და ნათესაობას პირველი სამყაროს ქვეყნების ამგვარივე პროცესებთან, რომლებშიც სივრცე და ადგილობრივი ტრადიციები ასევე მოხმარების საგნებად იქცა. დისნეიფიკაცია არის კულტურის სამომხმარებლო საქონლად გადაქცევა.

რა თქმა უნდა, ჩვენ შეგვეძლო ასევე გაგვეხსენებინა თავად გლობალიზაციის უტოპიური ასპექტი, მისი ოცნება მსოფლიო



მასშტაბის კოლექტიურ აღიარებაზე, ცნობიერებათა და სუბიექტიურობათა ახალი გლობალური ერთდროულობის წარმოქმნა. მაგრამ ამგვარი უტოპიური განზომილება არ არის ზეიმის საბაბი, რადგან ის ახალ კოლექტიურ მოძრაობათა და პროექტების შესაძლებლობებს უხსნის გზას. მსურს, ჩემი გამოსვლა დავასრულო იდეოლოგიის სტრუქტურაზე მსჯელობით თანამედროვე მსოფლიოში, გლობალიზაციის მოცემულ სტადიაზე: ის, ჩემი შეხედულებით, ხასიათდება შეთქმულებასა და უტოპიას შორის ოპოზიციით. ეს ორივე ალტერნატივა იდეოლოგიურია, როგორც ადორნოს ცნობილი „ორი ნახევარი, რომლებიც არ თანხვდება“, მაგრამ ჩვენ უნდა ვეცადოთ, შევიცნოთ ისინი, როგორც დინამიკური დაპირისპირება, რომელიც შეიძლება გაუთვალისწინებელი მიმართულებით განვითარდეს.

მაგრამ, ნაცვლად იმისა, რომ ისინი განვიხილოთ, როგორც მარტივი ცრუ ცნობიერება, სჯობს გავიაზროთ ისინი, როგორც იძულებითი და დამახინჯებული ცდები ცნობიერების იმგვარი გაფართოებისა, რომ ჩავწვდეთ **წარმოსახვითში** იმ წარმოუდგენელ მთლიანობას, როგორც გლობალიზაციაა. მიჰყვება რა კაპიტალიზმისა და ბაზრის ლოგიკას, შეთქმულება ამ უზარმაზარ მთლიანობას ხედავს, როგორც პიროვნებათაშორის ურთიერთობათა და სქემათა უსასრულო ქსელს, როგორც მსოფლიოზე კონტროლის ვრცელ გეგმას. მეორე მხრივ, უტოპია ისწრაფვის, შეკრიბოს გლობალიზაციის პოზიტიური თვისებები – მსოფლიო კომუნიკაცია, დეკოლონიზაცია, კულტურული ცოდნა, საზღვრებისა და ინტერესთა შეზღუდულობის მსხვრევა და შექმნას ახალი ხედვა, რომელიც გლობალური ცხოვრების სხვაგვარად ორგანიზების შესაძლებლობას აღიარებს. თუმცა პოლიტიკის არარსებობის შემთხვევაში უტოპიაც იდეოლოგიად რჩება; და ეს ორი ხედვა — შემადრწუნებელი და მხსნელი — აღნიშნავს საზღვრებს, რომლებშიც დღეს ჩვენ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ და გავიაზროთ ის ახალი მსოფლიო სისტემა, რომელშიც ვცხოვრობთ.

თარგმნა მანანა კვატაიამ

ივანე ამირხანაშვილი

### ცხოვრება, იდეა, გრძნობა

ქრესტომათიული — ეს არის სიტყვა, რომელიც, ჩემი აზრით, ყველაზე ზუსტად განსაზღვრავს ამ ნიგნის რაობას: მაკა ჯოხაძე, „სამოთხე უსიყვარულოდ“. ესეები, ლიტერატურული წერილები. გამომცემლობა „ინტელექტი“, თბილისი, 2009.

ბავშვობისდროინდელი, ვალდებულებისა და აუცილებლობის გამომხატველი, მიწიერად მჟღერი სიტყვა; სითბოს, სიკეთის, სიღრმის გადმომცემი საგანი. თანაც რა ახლოა მაცხოვრის სახელთან. „ქრესტო“, „ქრესტოს“, „ხრესტოს“ — კარგი, სასარგებლო, შესანიშნავი; „მათია“ — სწავლა თუ სწავლება და ესეც სახელი, ჩვენებური, ლიტერატურული, შორეული და ახლობელი, სინმიდებთან დაკავშირებული.

ქრესტომათიული ესეისტიკა ანუ როგორ ვწეროთ ლიტერატურაზე — პირველი შთაბეჭდილება ნიგნის ნაკითხვის შემდეგ.

დიახ, ხმამაღალი განცხადებაა, უდავოდ პათეტიკური და ემოციურიც, მაგრამ არა ნაჩქარევი, ვინაიდან ეს არ არის პირველი შეხვედრა გამორჩეული ხელწერის მქონე მწერალთან. ვიცნობთ, ნაგვიკითხავს, ვიცით.

ესე, ესეე, ესეი, თუნდაც ესსაი... როგორც გნებავთ, — „ცდა“, „ნარკვევი“, თავისუფალი ჟანრი, უფრო სწორად, თავისუფალი პროზა, რომელიც მწერალს საშუალებას აძლევს გამოხატოს შთაბეჭდილება, თვალსაზრისი, განწყობილება. ამოთქვას ის, რასაც სხვაგვარად, სხვა ფორმით, სხვა მანერით ვერ ამოთქვამს, ვერ გამოხატავს.

რთული ჟანრია. მიახლოებისთანავე ხვდები, თუ რა ძნელია თავისუფალეობა. ძნელია, როცა შენვე ხარ შენი თავის ბატონ-პატრონი და არ იცი, როგორ გამოიყენო ლიბერალიზმის სულისგან ბოძებული შესაძლებლობა.

ერთადერთი საშველი, გზამკვლევი თუ გამოსავალი იქნებოდა გემოვნება, მაგრამ მას, როგორც ცნობილია, სავალდებულო არსებობის წესი არ გააჩნია, ან არსებობს, ან არ არსებობს, ან არის, ან არ არის იქაც კი, სადაც ყოველმხრივ მოსალოდნელია, რომ იყოს.

მაკა ჯოხაძის ესეისტიკური აზროვნების ტიპი, ხედვის ესთეტიკური პლანი, აზროვნების განსჯითი ხასიათი, ფასეულობათა

მაღალი სკალა, საგანთა და მოვლენათა სიღრმისეული განცდა გაპირობებულია ლიტერატურული ტალანტის თავისებურებით, რასაც ზურგს უმაგრებს დახვეწილი, უტყუარი გემოვნება.

აქედან ჩნდება დიდი მასშტაბები — აზროვნების, თვალთახედვის, მგრძობელობის.

ყველა სათაური პირობითობაა, მაგრამ პირობითობის ჩარჩოებშიც შეიძლება გამოჩნდეს ლიტერატურული გემოვნება, მსოფლმხედველობა, პოზიცია, განწყობილება. „სამოთხე უსიყვარულოდ“ — ეს არ არის შემთხვევით, ჰაერიდან მოსული სიტყვათშეთანხმება, რადგან მასში იკითხება მკვეთრად გამოხატული აქცენტი, მინიშნება, კონცეფცია.

თითოეული ესეისა და სტატიის არქიტექტონიკას ქმნის მხატვრული კონცეფცია, სინამდვილის ბელეტრისტული აღქმა, იდეური შინაარსი, ცხოვრების სისავსის შეგრძნება.

საინტერესოა, თუ რა ვირტუოზულად ფლობს მაკა ჯოხაძე ტექსტის აგების ტექნიკას. გამოხატვის საშუალებათა ფლობა, რიტმის გრძნობა, მსჯელობის გაშლა, დასაბუთება, გააზრების სიზუსტე და ლოგიკური თანმიმდევრულობა, ინდუქციის წესის გამოყენება, კონკრეტულში ზოგადის, შემთხვევითში კანონზომიერის, წამიერში მარადიულის განჭვრეტა.

გარდა ამისა, აღსანიშნავია ტექსტის პოლიფონიური სტრუქტურა, საგნობრივი ასოციაციები და თემატური გადახვევები.

მისთვის არ არსებობს პირველხარისხოვანი და მეორეხარისხოვანი თემები, ყველაფერს ერთნაირი პასუხისმგებლობით ეკიდება, ერთნაირი სიღრმითა და პროფესიონალიზმით აკეთებს.

გამოკვეთილად სუბიექტური, ცენტრიდანული ენერჯის მეშვეობით იქმნება სიტყვის ასოციაციური ველი. ჯაჭვური რეაქციასავით იმლება აზრობრივი ოპოზიციები. წერის რიტმულ სტრუქტურაში კონვეიერით შემოდის მრავალი ფაქტი და დეტალი, მაგრამ ზედმეტი არაფერია, ყველაზე უმნიშვნელო ეპიზოდსაც კი თავისი ადგილი აქვს მიჩენილი. შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი ესეი არის ერთი დიდი წინადადება აზრის გაშლა-განვითარების თავისი, თვითკმარი, ორიგინალური დრამატურგიით.

ცალკე საუბრის თემაა ემოციური მხარე, უაღრესად დრამატული პათოსი, რომელიც, როგორც წესი, სახისმეტყველების ენაზეა გადმოცემული.

მაკა ჯოხაძის ესეებისთვის ემოცია ის ჟანგბადია, რომელიც წვის პროცესს არეგულირებს.

ამ მხრივ საგულისხმოა შესავლის მაგიერ დაწერილი ლირიკული ინტერმეცო „სისხლიანი მეტაფორა“, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ერთი კარგი ლექსი, ვერლიბრი, თავისი რიტმით, ინტონაციით, ტონალობითა და კომპოზიციით:

„მოდი, სიყვარულზე ვილაპარაკოთ და შევეშვათ სადუქველებზე, ფარისევლებზე ფიქრს და ფორიაქს. რა ხანია თავი აიშვეს შავმა აფრებმა. მათი საქმეები ისე გაცხადდა, როგორც ჭრილობები მაცხოვრის ტანზე ცრემლად რომ ღვრიან სისხლის წვეთებს, მზეს ჭორფლავენ და აბნელებენ.

მოდი, სინათლეზე ვილაპარაკოთ. სინათლის პანია ნაპერ-ნკლებზე, ასე შთაგონებით რომ ისვრიან იმედის შხეფებს, შუშხუნა იმედებს. დიდგულა სანთლის თავგანწირვაზე, ასე ჯიუტად რომ მიიწვეს მღვიმეებისკენ, ვეშაპის ფაშეში, ბნელ წიაღში და შთან-თქავს წყვდიადს.

მოდი, წყურვილზე ვილაპარაკოთ, გაპარულ ზღვებზე, დამ-შრალ ჭებზე, შეურაცხყოფილ მდინარეებზე და მწარე სინამდვი-ლეზე, რომ — ნაკადულები აუმღვრევლად მხოლოდ სიმღერებში კვდებიან“.

აქვე ვლინდება მაკა ჯოხაძის ესეისტური ნააზრევის მთავა-რი თემები: სიყვარული, სიცოცხლე, სინათლე, ნატვრა, სინანული, სიზმარი, ცხადი, იმედი, ხსოვნა, ნოსტალგია.

მაკა ჯოხაძის ლიტერატურული აზროვნების საინტერესო თავისებურებად მიმაჩნია მსჯელობის განვითარება სამმაგ — ჰორიზონტალურ, ვერტიკალურ და სივრცით — მიმართულებად.

ჰორიზონტალი — ეს არის ცხოვრება, ვერტიკალი — იდეა, სივრცე — გრძნობა.

ჰორიზონტალის ჭრილში ყველაფერი მოძრაობს, მიმდინარე-ობს, მიედინება მდინარესავით, როგორც ვირჯინია ვულფის რომა-ნებში. ყველაფერი ორთქლდება, დნება, ქრება, არყოფნასა და წარ-მავლობაში გადადის, გადაედინება;

ვერტიკალი ჰორიზონტალის გადაკვეთაზე იწყება, ალივით ავარდება როგორც ალტაცება, როგორც გადარჩენის, ადამიანუ-რობის დაცვისა და სულიერ ფასეულობათა შენახვის გზა;

ემოცია, როგორც სივრცული გარემოს შემქმნელი ელემენ-ტი, ყველგან არის, ყველაფერს მსჭვალავს, ყველაფერს წარმარ-თავს, ამინაარსებს და აყალიბებს.

ასე იქმნება მაკა ჯოხაძის სტილი, მთლიანი, მდგრადი, დინა-მიკური. სამერთიანობის პრინციპი არასოდეს ირღვევა, არცერთ მასშტაბში არ კარგავს ფორმისწარმომქმნელ თვისებებს, ერთნა-ირად ეფექტურია როგორც ვრცელი ესეის ფარგლებში, ისე რე-ცენზიის ტიპის წერილში და თვით ინტერვიუშიც კი.

მიუხედავად იმისა, რომ მაკა ჯოხაძე განსაკუთრებულ ყუ-რადლებას იჩენს ესთეტიკური პრინციპების მიმართ, მისთვის მა-ინც უცხოა ხელოვნების იდეალიზების ტენდენცია, მკაცრად იცავს წონასწორობას იდეალისტურ და პოზიტივისტურ, არტისტულ და პრაქტიკულ სივრცეებს შორის. როგორც ჭეშმარიტი შემოქმედი,

ორი ცხოვრებით ცხოვრობს, ხელოვნებაში ხედავს სინამდვილეს და სინამდვილეში — ხელოვნებას. საგულისხმოა ერთი პასაჟი რეზო ინანიშვილისადმი მიძღვნილი ესეიდან „თავისიანების“ მონატრება“:

„ორი ცხოვრება — ხელოვნება და სინამდვილე — ეს პარალელი სამყაროსავით ძველია. ორი რეალობა — მხატვრული და ემპირიული — იმთავითვე სხვადასხვა ღირებულებებზე იყო ორიენტირებული, მაგრამ არცერთ საუკუნეში შემოქმედებას ისეთი ზენოლა არ განუცდია, როგორც ჩვენსაში. არცერთი საუკუნე ისეთი მძლავრი, მასობრივი, ყოვლისმშთანთქმელი ენერგეტიკით არ ჩართულა სულიერსა თუ მხატვრულ სამყაროში, როგორც ეს მეოცე საუკუნეში მოხდა. ამ თვალსაზრისით, ხელოვანისა და მასზე შეყვარებული ადამიანის ბედი, მწერლისა და მკითხველის ბედი არც არასოდეს დამსგავსებია ისე ერთმანეთს, როგორც დღეს. სისასტიკის პროგრესი არა მხოლოდ ხელოვნებას ებრძვის, არამედ მის ჭეშმარიტ მცოდნესა და დამფასებელსაც, რადგან მწერალიც და მკითხველიც სწორედ ღვთაებრივი სინათლის მონატრებისა და სიყვარულის უნარის გამო ჰგვანან, პირველ ყოვლისა, ერთმანეთს. მწერლობა ხომ ორმხრივი სიყვარულია!“

როგორც ითქვა, კრებულში შესულ ყველა სტატიას შესრულების მაღალი დონე ახასიათებს, მაგრამ ზოგიერთს მაინც გამოვარჩევდი. მაგალითად, ქრესტომათიული კრიტიკის ნიმუშებად შეიძლება ჩაითვალოს „ო, ეს ბებერი კათარზისი“ (გენო კალანდიას პოეტური კრებული), „გენიალური სიჯანსაღე“ (ესმა ონიანის პოეტური პროფილი), „გედის სიმღერა“ (ლია რუსიაშვილის ლექსები), „ჩემი ბრძოლის ველი“ (როსტომ ჩხეიძის ლიტერატურულ-რელიგიური ცდა „ხანი უნდობარი“), „ბედნიერი თვალი“ (ლალი ავალიანის კრიტიკული კვლევები), „XXI საუკუნის მადონები“ (მარიანა ნანობაშვილის მოთხრობები), „სამოთხე უსიყვარულოდ“ (ჰერმან ჰესეს ზღაპარი), „დემონები და მფარველი ანგელოზები (ირმა რატიანის „ასი უძველესი იაპონური ლექსი“), „გამეორება“ (მანანა კვაჭანტირაძის ესეები და წერილები); ზომიერების იშვიათი გრძნობით არის დანერგილი ესეები ხელოვნების თემებზე: „ტანჯვით — რწმენისაკენ!“ (თემო ჯაფარიძის პეიზაჟები), „მთვლემარე ვულკანები“ (ირინა აბუანდაძის ფოტოეტიუდები), „მშვიდობიანი დაშვება“ (ნოდარ ანდლულაძე); ყურადღებას იპყრობს აგრეთვე „უცნობი მწერლის სილუეტი“, ლევან ბოლქვაძის, ამ მეტად უცნაური და საინტერესო ბიოგრაფიის მქონე ადამიანის პიროვნული და შემოქმედებითი პორტრეტი. სხვათა შორის, ეს ის კაცია, სიკვდილს რომ გადაარჩინა ალექსანდრ სოლჟენიცინი, რომელთან ერთად საკანში იჯდა პოლიტპატიმრობის დროს.

მაკა ჯოხაძე, როგორც პროზაიკოსი, შესანიშნავად იყენებს ბელეტრისტულ გამოცდილებას და ესეისტურ კომპოზიციას ისეთი

დეტალებით ავსებს, რომ მათი დავინყება შეუძლებელია. ერთ-ერთი ეფექტური დეტალია მარადონას პორტრეტი „სსოვნის ფირფიტადან“:

„მარადონა — ტელეკამერა მსხვილი ხედით გვიახლოვებს მის ჰაბიტუსს. მარადონა — ტანმორჩილი, მზემოკიდებული, ასე რომ ჩამოჰგავს აღმოსავლეთ საქართველოს პერიფერიებში გაზრდილ ბიჭებს. მარადონა — არგენტინის მზით მოხალული ყავის მარცვალი, რომელსაც დაებნა თავისი თავი, თავგზაბნეული გადაიხალა და ისე განიავდა, ვეღარ შესძლო, გალენვისას შეენარჩუნებინა საკუთარი სიმაგრე; დაეფქვა, გამოეხადა მუქი ზეთის არომატი, მაგიური შავი სითხე მოდუღებული მიერთმია საკუთარი გულშემატიკვრისათვის, დაეთრო, დაეტკბო მაყურებელი. ეს უნდა მომხდარიყო, თუ არა ზურგშექცევა გარდუვალი იყო და აი, მიატოვეს კიდეც...“

მაკა ჯოხაძე — ესეისტის პორტრეტი სრულყოფილი ვერ იქნება, თუ არ გავითვალისწინებთ კიდეც ერთი პოეტიკური შტრიხი, კერძოდ ის, თუ როგორ გარდაიქმნება მისი პიროვნული ხასიათი თვითგამოხატვის ცნობილ პრინციპად, რომელსაც სტილს ვუნოდებთ.

სტილი — ეს ადამიანიაო, ტყუილად არ ვიმეორებთ ხოლმე ამ ტრივიალურ ფრაზას. ვინც კარგად იცნობს მაკა ჯოხაძეს, მის ხასიათს, მის დამოკიდებულებას საგნებისა და მოვლენებისადმი, მისთვის გასაგები იქნება, რას ნიშნავს და რა ფასი აქვს სიტყვებს, რომელსაც მღელვარების გარეშე ვერ ნაიკითხავ:

„ფრთხილად, ძვირფასებო! ისედაც წელში გადატეხილ და ნეკნებადღენილ საქართველოს რა ახალი არტახები მოუჭირეთ აკვანში ჩანოლილი ჩვილივით. სხვა პრობლემებს ვეღარ ხედავთ? წირვებზე ალესილი გუმანით მაინც ვერ გრძნობთ, დალოცვილებო, ახლა ეკლესიას, საქართველოს უკანასკნელ ციტადელს რომ მისდგომია მტერი და მრევლსაც, ერისა არ იყოს, დამლა-დაქუცმაცებას და დამხობას უპირებს... სხვა მანკი და ზადი ვერაფერი ნახეთ საპატრიარქო-საეპისკოპოსო სანახებში, უძველეს ქართულ საგალობლებს ზოგიერთებმა მოძულეებულ მოხუც მამასავით რომ მიუხურეთ კარი. და მერე რა დროს, და მერე როდის, როცა ამდენი ხნის დათრგუნვისა და მალვის მერე, როგორც იქნა, გაიმართა წელში, როცა ღია ცისქვეშ დარჩენილი ხატივით ტაძარში იპოვა თავისი ადგილი ქართულმა საგალობელმა, როცა მისი სალბუნი და სამკურნალო ჟღერადობა საკმეველივით მოეფონა ტაძრისა თუ დახეთქილი გულის კედლებს“.

ასეთია ამ წიგნის ავტორი, ასეთია ეს წიგნი, ქართველი მწერლის ფიქრის, განსჯისა და გრძნობის დავთარი, რომელიც შედგება ეროვნულ-ინტელექტუალური არქეტიპებისა და მემკვიდრეობითი ტკივილებისაგან შექმნილი ტექსტებისაგან და ამიტომაც არის მრავალმხრივ საინტერესო, საგულისხმო, სანდო, ქრესტომათიულად ზუსტი და სიღრმისეული.

## მაია ჯალიაშვილი, შეხვედრა ნიგნში. თბილისი, 2009

მაია ჯალიაშვილის ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილების ნიგნი გამოირჩევა ინტერესთა მრავალფეროვნებით. მასში განსჯილ-გააზრებულია როგორც ქართული ლიტერატურის კლასიკური ნიმუშები, ასევე თანამედროვე ნაწარმოებები. სიმბოლურია ნიგნის სათაური „შეხვედრა ნიგნში“, რადგან სწორედ ნიგნში, დანერვილ ტექსტში, როგორც უნივერსალურ, ნარუვალ დრო-სივრცეში ერთმანეთს ხვდებიან სხვადასხვა ეპოქის ადამიანები, მწერლები, პერსონაჟები, კრიტიკოსები, მკითხველები და განსაკუთრებულ საზოგადოებას ქმნიან. მაია ჯალიაშვილი, როგორც ნამდვილი კრიტიკოსი, გვევლინება შუამავლად მწერალსა და მკითხველს, ნიგნსა და საზოგადოებას შორის, ერთგვარ შემწედ და მეგზურად, რომელიც მკითხველს ნაწარმოებთა უფრო არსებითად, სიღრმისეულად გააზრებაში ეხმარება. მისი წერილები გამოირჩევა გემოვნებით შერჩეული მასალით, სიტყვუსადმი ფაქიზი დამოკიდებულებით, რაც უთუოდ არის მისი შემოქმედებითი ნიჭის დასტური. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ იგი თანაბარი ინტერესით იკვლევს ქართულ პროზასა და პოეზიას.

ლაკონური, ნათელი და ექსპრესიული სტილის წყალობით, კრიტიკოსი ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად ახერხებს მკითხველამდე მიიტანოს თავისი ნაფიქრ-ნააზრევი. მისი საინტერესო დაკვირვებები შესაძლებელს ხდის ახალი რაკურსით დავინახოთ ნაცნობი ნაწარმოებები, მათში მანამდე შეუმჩნეველი აღმოვაჩინოთ და ამ გზით, ერთი მხრივ, გავალრმავოთ ტექსტის სააზროვნო არეალი, მეორე მხრივ კი — კითხვით გამოწვეული ესთეტიკური სიამოვნების მიზეზებს ჩავწვდეთ. სწორედ ამგვარად აღიქმება გალაკტიონ ტაბიძის „თოვლზე“ დანერვილი წერილი: „სიზმრისეული რეალობა“, რომელშიც გამოკვეთილია, თუ როგორ ქმნის პოეტი ლექსის მხატვრულ სისტემას, რას ეფუძნება მისი უჩვეულო ტროპები.

ნაცნობი ნაწარმოებების განსხვავებული გააზრებისკენ სწრაფვას ადასტურებს წერილი „მარგინალობის ფენომენი ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივის“ მიხედვით“ — ჩატარებული ანალიზი ამომწურავად პასუხობს კითხვას, თუ რა იყო მთავარ პერსონაჟთა საზოგადოებისაგან გამორჩეულობის საფუძველი. წერილში „სიბრძნე სიცრუისას“ ნარატიული მრავალფეროვნება ვხვდებით საგულისხმო მოსაზრებებს სულხან-საბას ენობრივ თავისებურებებზე. არაერთ საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს კრიტიკოსი სხვა წერილებიც: „ქართული პოეზიის დენდები — ცისფერყანწელები“, ღმერთის ტკივილი — გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სული“, სიტყვის მთვარეული — სანდრო ცირეკიძე,

„თავდაპირველად ადამიანი ვარ“ — მიხეილ ჯავახიშვილის „ლამბალო და ყაშა“, გახსოვდეს სიცოცხლე — ნიკოლო მიწიშვილის მინიატურები, სევდა ჭოლა ლომთათიძისა და სხვა.

ჩვენი სალიტერატურო პროცესის ძირითადი და არსებითი ტენდენციებია წარმოჩენილი თანამედროვე ლიტერატურისადმი მიძღვნილ წერილებში. მკითხველს შესაძლებლობა აქვს გაიაზროს, როგორ ეპყრობიან თანამედროვენი წინაპართა გამოცდილებას, რას ინახავენ და რას ცვლიან, როგორ ახერხებენ განცდილის სიტყვიერ ქსოვილში მოხელთებას, როგორ დამოკიდებულებას ავლენენ დროსთან და როგორ წარმოაჩენენ ეპოქის სულს. ამ ყოველივეს თვალსაჩინო დასტურია წერილები: „წმინდა წყლის მთხრობელი, ეპოქის მხატვარი ოთარ ჩხეიძე“, „ნარატორისა და პერსონაჟის ტექსტების ურთიერთმიმართება“ (ჯემალ ქარჩხაძის „ზებულონი“), „თამაზ ბიბილურის „შვიდი ხმისა და ტოროლასათვის“, „ლიტერატურული სივრცე — თავშესაფარი“ (გივი მარგველაშვილის მინიატურები), „ლია სტურუას პოეზია“ და სხვ.

მაია ჯალიაშვილის თვალთახედვის მიღმა არც მიმდინარე პროცესები რჩება, იგი ცდილობს ყურადღება მიაქციოს და გამოარჩიოს ის ნაწარმოებები, რომლებიც გარკვეულ მხატვრულ ღირებულებას ქმნიან. ამის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ „შეხვედრა წიგნში“ (გურამ ოდიშარიას რომანი „პრეზიდენტის კატა“), „აბსურდის ტყვეობაში“ (ზაზა თვარაძის რომანი „სიტყვები“), „ოდესმე ცაში ვიცხოვრებ“ (დავით ქართველიშვილის რომანი „იყო სალამო, იყო დილა“), „როცა დასაწყისი დასარულია“ (ნესტან კვინიკაძის რომანი „ისპაჰანის ბულბულები“), „ღვთისა და საკუთარი თავის ძიება“ (ზურაბ ლავრელაშვილის რომანი „მღვიძარება“), „ლიტერატურული აპლიკაცია“ (ზვიად კვარაცხელიას რომანი „მარჯვენა“) და სხვ.

თარგმნილი ლიტერატურაც თანამედროვე სალიტერატურო ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაკადია. მაია ჯალიაშვილი ხშირად წერს ახლადთარგმნილ ნაწარმოებებზე და ამ წიგნშიც წარმოჩენილია მისი რამდენიმე საგულისხმო წერილი, მაგალითად, „სიტყვადადნული ოცნებები“ (ირმა რატიანის „ასი უძველესი იაპონური ლექსი“), „ხეტიალი სულის ლაბირინთში“ (ჰერმან ჰესეს „დამიანე“) და სხვ.

ლუკა სალია



## ინგა მილორავა, „ალუბლისფერი ფარდის მიღმა“, თბილისი, 2009

ინგა მილორავას ახლახან გამოცემულ წიგნში „ალუბლისფერი ფარდის მიღმა“ (გამომც. „მერიდიანი“, 2009) პირობითად სამი რკალი გამოიყოფა: ესეები, კრიტიკული წერილები და გამოკვლევები. წიგნის გაცნობის შემდეგ მკითხველის თვალწინ გადაიძლება მრავალფეროვანი სამყარო მხატვრული სიტყვისა, რომელსაც გულდასმით, ბეჯითად ჩაჰკირკიტებს ავტორი და ნაგრძნობ-განცდილის გამოთქმის თავისებურებებს წარმოაჩენს.

წერილების მიხედვით, მკითხველი იოლად წარმოიდგენს თვითონ ავტორსაც. ესეებში ბუნებრივად ჩანერილი ლირიკული გადახვევებით ავტორი საკუთარ პორტრეტსაც მოხაზავს თბილი ტონებით. მისი, ერთდროულად ემოციური და ანალიტიკური წერის მანერა ხელს უწყობს მის მიერ განსჯილ-გაზრებული თემების, საკითხების განცდისმიერ აღქმასა და გააზრებას. მხატვრულ ნაწარმოებზე თავისი არაორდინარული დაკვირვებებით იგი ეხმარება მკითხველს დაინახოს ერთი შეხედვით შეუმჩნეველი დეტალები, მთლიანობაში წარმოიდგინოს მხატვრული ქსოვილი, ჩასწვდეს დასმულ პრობლემათა მოძრაობის ტრაექტორიას.

ინგა მილორავას ემოციური ნააზრევის თემატიკა და ორიენტაცია ნათლად იკვეთება სათაურებშიც: „სად არის ტაიტი?“ „სუნთქვა მარადიულის“, „ბოლომდე დაუფერფლავი სილამაზე“, „სტუმრად ბეოვულფთან“, „ალუბლისფერი ფარდის მიღმა“, „ინფანტას თეთრი ვარდი და... გული“, „სტრიქონებად ჩამოცვენილი ვარდის ფურცლები“, „ნოველის ღია კარი“ და სხვ. მათში წარმოჩენილია ავტორის მგრძნობიარე რეფლექსიები ევროპული ლიტერატურის გამორჩეულ ნიმუშებზე, საგულისხმო დაკვირვებები ფოლკნერის, მარკესის, რეი ბრედბერის, ოსკარ უაილდის ერთმანეთისგან განსხვავებული სამყაროებზე.

წიგნის მეორე რკალში ლიტერატურული წერილებია: აქ გამოკვეთილად ჩანს ავტორის ალლო, რომლის სამუალებითაც ზუსტად გამოარჩევს მხატვრული ტექსტის ცენტრალურ ბგერას, ხერხემალს, ამჩნევს ფარულ კანონზომიერებებს, რომლებიც განაპირობენ ირეალური სამყაროს სიმტკიცესა და თავისთადობას.

ავტორი რომ გულისხმიერი თვალყურმადევარია თანამედროვე სალიტერატურო პროცესებისა, ეს კარგად ჩანს წიგნში თავმოყრილ წერილებში. ოთარ ჩხეიძის რომანის „მორჩილის“ მხატვრული სამყაროს კანონზომიერებანია წარმოჩენილი წერილში „დაუმორჩილებელი“. მკითხველის თვალწინ ხელახლა ცოცხლდება პერსონაჟები. კრიტიკოსი მკითხველს, უპირველესად, თვით

მწერლის დაუმორჩილებლობას შეახსენებს და მის სწრაფვას ქართული სიტყვის მადლით დაეპურებინა სულიერად გაღატაკებული, საკუთარ თავს გაქცეული, ეჭვისა და უიმედობიან დაბერავებული მკითხველი.

ინგა მილორავა — მკვლევარი განსაკუთრებული ყურადღებით დასტრიალებს თავს ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებას. არაერთი საინტერესო და საგულისხმო პრობლემის დაამუშავებით მან ხელი შეუწყო კლასიკის ახლებურ ნაკითხვას.

ნიგნის მესამე რკალში წარმოდგენილია მეცნიერული დაკვირვებები ქართულ მოდერნისტულ პროზაზე. XX საუკუნის I ნახევრის ქართულ მწერლობაში განვითარებულ მოდერნისტულ ტენდენციებიდან მკვლევარი განსაკუთრებით ინტერესდება „ნიგნის“ მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქციით, ფერის ფუნქციით, კერძის კონცეფციით, „გზის“ სივრცული მოდელით.

**მაია ჯალიაშვილი**

## სარჩევი

### თვალსაზრისი

<b>მანანა კვაჭანტირაძე</b> ლიტერატურა, ლიტერატურის ისტორია და „ახალი ისტორიზმი“.....	3
<b>კონსტანტინე ბრეგაძე</b> ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა [საკითხის დასმისათვის].....	23
<b>თამარ ჩიხლაძე</b> ლიტერატურა, ახალგაზრდობა, სექსი და მოდა.....	35

### პეეტორიკი

<b>ლალი ავალიანი</b> „ნეტარი გაუცხოება“ ანუ ზაზა თვარაძის „მხიარული ლანდები“.....	41
<b>ზოია ცხადაია</b> უპასუხოდ დარჩენილი კითხვები.....	56
<b>მაია ჯალიაშვილი</b> მშვენიერის გამოცხადება (ლია სტურუას წიგნი „ბედნიერი სიჩუმე“)......	66
<b>ზაზა გოგია</b> მონოლოგების რომანი.....	77
<b>ინგა მილორავა</b> წიგნი — სამყარო (ბესიკ ხარანაული, „სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა“.....	83
<b>ნუგზარ ზაზანაშვილი</b> წინადაღეს.....	100
<b>ადა ნემსაძე</b> თანამედროვე ქალთა პროზის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ.....	114

<b>ანუკი იმნიაშვილი</b>	
კიბერთაობის მწერლობა.....	138
<b>მირანდა ტყეშელაშვილი</b>	
სოფელ-ქვეყნის ამბები.....	144

**მეტაპრიტიკული დისკურსი**

<b>შოთა ბოსტანაშვილი</b>	
მამ(ლ)ის ჩრდილი და ჩრ/დილის მამალი (წერილი მეორე) .....	154

**კულტურა**

<b>ამირან არაბული</b>	
ზნეობრივ ღირებულებათა სივრცული განზომილებანი ხალხურ პოეზიაში.....	172
<b>ნონა კუპრეიშვილი</b>	
ილიაზდის მერცხლები.....	194

**ჟურნალისტიკა**

<b>მანანა შამილიშვილი</b>	
ქართული ჟურნალიზმის პროტოგლობალისტური გამოცდილებიდან.....	206

**ნომრის სტუმარი**

<b>რობერტ სტურუა</b>	
თეატრი — პოეზიის ერთი დარგი.....	229

**მილოცვა**

<b>ნინო ნასყიდაშვილი</b>	
თამაზ ქილაძის პროზის სამყაროში.....	241
<b>მანანა გეგეჭკორი</b>	
გამიმვლებული ანატომია სულისა.....	261

## **ბახსენება**

<b>ლამარა კიკილაშვილი</b> არავის უნდა მებაღე?.....	273
---	-----

## **ESSAY**

<b>ზაზა ფირალიშვილი</b> მშრალი ხიდი.....	287
---	-----

## **მწერლის ტრიბუნა**

<b>გიუნტერ გრასი</b> რას ნიშნავს იყო სრულწლოვანი თარგმნა მანანა შამილიშვილმა.....	297
---	-----

## **უახლესი თეორიული აზრის ისტორიიდან**

<b>ფრედრიკ ჯეიმისონი</b> გლობალიზაციის რეპრეზენტაცია თარგმნა მანანა კვატაიამ.....	302
---	-----

## **ბამოხმაურება, რეცენზია**

<b>ივანე ამირხანაშვილი</b> ცხოვრება, იდეა, გრძნობა ( <i>მაკა ჯოხაძე</i> ).....	314
<b>ლუკა სალია</b> მაია ჯალიაშვილი, შეხვედრა ნიგნში, თბილისი, 2009.....	319
<b>მაია ჯალიაშვილი</b> ინგა მილორავა, „ალუბლისფერი ფარდის მიღმა“, თბილისი, 2009.....	321