

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული  
ლიტერატურის ინსტიტუტი

კრიტიკა

14

თბილისი

2019

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

**კომპიუტერული უზრუნველყოფა:**

თინათი დუგლაძე

**გარეკანის დიზაინი:**

სოსო ტაბუცაძე

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

**ISSN 0206-5746**

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

სიყვარულის ოდისეა  
თემურ ბაბლუანის რომანზე „მზე, მთვარე და პურის ყანა  
(მანუშაკა მელოდება)“

მსოფლიო ლიტერატურის ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პარადიგმა გზაა, რომელსაც თანაბარი გატაცებით, განსხვავებული მიზნითა და სურვილით გაჰყავს შინიდან ბიბლიური უძღვები შვილიცა და ჰომეროსის ოდისეესიც, სერვანტესის დონ კიხოტიცა და ჯოისის ლეოპოლდ ბლუმიც და კიდევ ბევრი სხვა. მრავალფეროვანი და ყოველ ჯერზე სხვადასხვაგვარად გამოვლენილი სიყვარული კი არის გზა, რომლითაც ადამიანები შინ ბრუნდებიან: ეს შინ პალიმფესტური სიმბოლოა. „შინ“ საკუთარი თავიცაა, ღმერთიც, ოჯახიც, ბავშვობაც, სამოთხეც, სამყაროცა და სიცოცხლაც. ამიტომაც ნებისმიერი „დაბრუნება“ გულისხმობს მითოლოგიური, ბიბლიური თუ ლიტერატურული პარადიგმების აღუზიებს. შინიდან გასვლა სამყაროსა თუ საკუთარი თავის შესაცნობად დიდი თავგადასავლების, ოცნებათა და სურვილთა, იმედების ილუზიური ხორცშესხმის დასაწყისად იქცევა. დაბრუნება უამრავ სულიერ-მატერიალური ხიფათის გადალახვასა და გადარჩენას გულისხმობს.

თემურ ბაბლუანის ამ რომანის მხატვრული სამყარო მდიდარია სათავგადასავლო დროსივრცული პერიპეტეებით, პიკარესკული ჟანრისთვის დამახასიათებელი თალღითური ისტორიებით. მთავარი კი ადამიანის ბედის წარმოჩენაა, რომელიც შემთხვევით, მოულოდნელ თუ ლოგიკურ და კანონზომიერ მოვლენათა კვალდაკვალ იქმნება, მხატვრულ ტექსტში გაუჩინარებული ავტორის ხელით იქსოვება და იხლართება. მწერალი კარგად იცნობს ადამიანის ფსიქოლოგიას, მისი სულის უფსკრულებს, ამიტომაც მკითხველი რომანის გმირებთან ერთად იხეტიალებს ნათელი იდეალებისა და ბნელი ინსტიქტების საუფლოებში და შემფოთების, გაოცების, აღ-

ტაცებისა და გაოგნების წყალობით კიდევ ერთხელ ჩაუფიქრდება ეგზისტენციალურ, „წყევლა-კრულვიან“ საკითხავებს.

მკითხველი რომანის პერსონაჟებთან ერთად გზას გაიკვალავს ცხოვრებისეულ ლაბირინთებში და კიდევ ერთხელ დარწმუნდება ადამიანური ნების სიმტკიცესა და სიყვარულის ძალაში. ამ რომანის მთავარ გმირსაც ერთი უბრალო, ცხოვრებისგან გათელილი, ადამიანებისაგან შეურაცხყოფილი, მაგრამ მაინც ყველაზე წმინდა და შეუბღალავი სიყვარული გადაარჩენს.

თემურ ბაბლუანის რომანი კიდევ ერთხელ არწმუნებს ადამიანს პავლე მოციქულის სწავლებაში: „სიყვარული არასოდეს მთავრდება“. მისი ეს დაუსრულებლობა კი ადამიანის არჩევანზეა დამოკიდებული. ჯონ სტაინბეკმა თავისი სანობელო გამოსვლა ასე დაამთავრა: „ადამიანი გახდა ჩვენი უდიდესი საშიშროება და ერთადერთი იმედი. ასე რომ, დღეს შესაძლოა წმინდა იოანე მოციქულის ამგვარი პარაფრაზირება: ბოლო არის სიტყვა და სიტყვა არის ადამიანი, და სიტყვა ადამიანთანაა“. ადამიანს შეუძლია ანგელოზადაც იქცეს და დემონადაც, ორივესკენ თანაბრად უბიძგებს საკუთარი თავი, გარემო და სამყარო. ამიტომ სჭირდება ზნეობრივ-მორალური საყრდენები, რომ ბრძოლა არასოდეს შეწყვიტოს. მწერალმა თანამედროვე ადამიანს, ტექნოლოგიური განვითარების თავბრუდამხვევ პროცესში ჩართულს, ღვთისგან მიტოვებულობის განცდით რომ ეხეტყება არარაობას, სიცოცხლის გადამრჩენის ვალდებულება და პასუხისმგებლობა დააკისრა.

თემურ ბაბლუანის რომანის გმირი გაივლის ყოფის ისეთ ჯურღმულებს, დანტესეული ჯოჯოხეთის ყველა შრე რომ ერთდროულად გაგახსენდება და მაინც რჩება ადამიანად. თითქოს გაცვეთილი, გაშაბლონებული, ჩაფერფლილი თვალსაზრისი კი სიყვარულის მხსნელი და ამაღორძინებელი ძალისა ამ რომანშიც კვლავ ფენიქსივით წამოიმართება ნაცრიდან და ფერადოვან იმედად გადაიშლება. რომანის ფარდობითობებითა და პირობითობებით სავსე სივრცეში სიყვარული ერთადერთი აბსოლუტური მუდმივაა, ღერძია, ცენტრია, როომელიც კრავს და ამთლიანებს, თავისკენ იზიდავს გაბნეულ ენერგიასა და ძალებს.

თემურ ბაბლუანი ცნობილი რეჟისორია, რომლის ფილმებიც („ბელურების გადაფრენა“, „უძინართა მზე“, „ძმა“ და სხვ.) აღიარებულია საქართველოსა და უცხოეთში, როგორც ჰუმანიზმით გამს-

ჭვალული ნიმუშები, რომლებიც მაცურებელს ადამიანის რწმენას უნერგავენ. ეს რომანიც ეხმიანება მის მიერ გადაღებული ფილმების მთავარ სათქმელს. ხელოვნების სხვადასხვა დარგისთვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი საშუალებების გამოყენებით ავტორი თანაბარი ოსტატობით აღწევს ერთსა და იმავე შედეგს: მაცურებელსა თუ მკითხველს დაბეჩავებულის, შეურაცხყოფილის, უსამართლოდ დევნილის თანამგრძობელად აქცევს, მასში ემპათიის გრძნობას აღვიძებს.

რომანი ამბების მოზაიკური პრინციპითაა აგებული. თითოეული ნატეხი დამოუკიდებელიც არის და ერთიანი კომპოზიციის აუცილებელი ელემენტიც. თავბრუდამხვევია მწერლისეული ნარატივი, ამბების მოყოლა მისი სტიქიაა, ერთს მეორე მოჰყვება, მეორეს მესამე და მკითხველიც, დამუხტული მოლოდინებით, დაულალავად მიჰყვება ავტორს და მოგზაურობს ადამიანის შინაგან სამყაროში და მატერიალურ გეოგრაფიულ სივრცეებშიც.

რომანის მთავარი გმირი ჯუდე ანდრონიკაშვილია, ერთი თბილისელი ბიჭი, სიხარულისა და ბედნიერებისთვის დაბადებული, მაგრამ გარემოებათა წყალობით უბედურებისა და ტანჯვისთვის განწირული. მწერალი თანაბრად აქცევს ყურადღებას ადამიანის პიროვნებად ჩამოყალიბების განმაპირობებელ შინაგან და გარეგან ფაქტორებს. რომანის გმირი მკითხველის თვალწინ გაივლის გრძელ გზას ბავშვობიდან შუა ხნის ასაკამდე და, მიუხედავად უამრავი დაბრკოლებისა, რომლებიც ვლინდებიან ადამიანის სისასტიკის, მხეცობის, გაუტანლობის, ლალატის, ავანტიურის, ათასგვარი წარმოუდგენელი სიბინძურის მაგალითებით, მაინც ინარჩუნებს ადამიანობას. ამ რთულ გზაზე მწერალი გამოკვეთს პოლიტიკურსა და სოციალურ კონტექსტებს, რომლებიც გვეხმარება მეოცე საუკუნის 60-იანი წლებიდან დღემდე დროის სულისკვეთების გაგებასა და გააზრებაში. ვასილ კანდინსკი თავის წიგნში „სულიერების შესახებ ხელოვნებში“ გამოკვეთდა ხელოვნების სამ მნიშვნელოვან უნარს: 1. ინდივიდუალურობას; 2. ეპოქის სულის წარმოჩენას; 3. ზოგადის გამოხატვას (ხელოვნების წმინდა და მუდმივი ელემენტისას, რომელიც ყველ ადამიანს, ხალხს, სივრცესა და დროს გამსჭვალავს). რომანში მწერლის ეს უნარები მულავნდება, ამიტომაც ყველა ამბავი, რომლებსაც ის მოგვითხრობს, გვაფორიაქებს, გვალეღვებს და კიდევ ერთხელ დაგვაფიქრებს არსებობის აზრსა და მიზანზე.

რომანის, ერთი შეხედვით, ყოველგვარი სილამაზისაგან დაცული სამყაროში მთავარი მაინც ის მშვენიერებაა, რომელიც მთავარი გმირისა და მანუშაკას სიყვარულს შემოაქვს და ტექსტის ღერძად, ხერხემლად იქცევა. მანუშაკას სიყვარული გადაარჩენს გმირს პირუტყვად, მხეცად ქცევისგან და ეს სიყვარული დააბრუნებს მას შინ, რომელიც, როგორც აღვნიშნეთ, თანაბრად არის სამშობლოც, ღმერთიცა და საკუთარი თავიც. ამიტომ აღარაა გასაკვირი, რომ მწერალმა სიტყვა „მიყვარხარ“ თხრობის ერთგვარ კამერტონად აქცია (რომანი მეუღლეს მიუძღვნა). მანუშაკას, უბრალო სომეხი გოგონას, სიყვარული არიადნეს ძაფივით გამოუძღვა მთავარ გმირს ბნელეთის სამეფოდან და სინათლეზე გამოიყვანა. მთელ რომანში უდანაშაულო გმირს საბჭოთა ციხეების გაუსაძლის პირობებში ერთადერთი რამ ასულდგმულებს, მანუშაკას სიყვარული, რომელიც არ ხუნდება, არ ძველდება. სიზმრებში გამოცხადებული მანუშაკა მთავარ გმირს იმ ჟანგბადივით მიენოდება, რომელიც უკანასკნელ ძალას მოაკრებინებს და შინისაკენ გზას გამოაგნებინებს. ამგვარად, მანუშაკა მკითხველის თვალში, ერთგვარად და პარადიგმულად, მეძავიცაა და წმინდანიც, მარიამ მაგდალინელიცა და ბეატრიჩეც, ჯულიეტაც და ლაურაც.

რომანი სათავგადასავლო ჟანრის კანონებს მიჰყვება და ამიტომაც მწერალი მთავარ გმირის ცხოვრების ოღოროლოებზე დიდხანს ატარებს, თბილისურ ქუჩებში ხეტიანს მოსკოვს, ლენინგრადს, ოდესას, ციმბირსა თუ ტაივას მოაყოლებს და მკითხველსაც ამ თავბრუდამხვევი ბორილის, დანაშაულისა და სასჯელის, შურიძიებისა და პატიების, ცოდვით დაცემისა და მონანიების ბნელი და ნათელი შეგრძნებების მონანილედ აქცევს.

რომანი 1968 წლის ზაფხულში იწყება. სწორედ ამ წლის 21 აგვისტოს პრალაში საბჭოთა ტანკები შეიჭრნენ და ჩეხოსლოვაკიაში მიმდინარე დემოკრატიულ რეფორმებს წინ აღუდგნენ. საბჭოთა სისტემა ამ დროს ზეობის ხანაში იყო. ძალადობრივ რეჟიმს, რომელიც მხოლოდ მოჩვენებითად ზრუნავდა საბჭოთა მოქალაქეთა კეთილდღეობაზე, კარგად ამხელს და წარმოაჩენს ამ რომანის არაერთი ეპიზოდი. მათ შორის, დასაწყისიც, რომელიც დახეულმარვლიან ბიჭს გვიხატავს, მოპარული ჯინსით რომ ცდილობს ლატაკი და უსახური ყოფის შეცვლას. ამას ის მართლაც ახერხებს, რადგან გაყიდული შარვლიდან აღებული ფულით არა მხოლოდ თავისთვის

იყიდის სამოსს, არამედ შეყვარებულსაც გაახარებს იასამნებით მოქარგული თეთრი ჟაკეტით (ეს ლამაზი ჟაკეტი რომანის ბოლოს წარმოსახულ ნახატზე ისევ ამოყვინთავს, როგორც სიმბოლო იმისა, რომ წარსული არსად იკარგება, პირიქით, მომავლისკენ ერთგვარ სანიშნად იქცევა).

წვრილმანი დაუსჯელი ხულიგნობა, ქუჩური გარჩევა, ძალადობა – ჯუდე ანდრონიკაშვილისა და მისი ნაცნობ-მეგობრების ცხოვრების თანმდევა, შესაბამისად, მათი ზნეობრივ-მორალური ღირებულებებიც ქუჩის მენტალიტეტითაა განპირობებული. ეს კი უცნაური ნაზავია ლაჩრობისა და სიმამაცისა, სიკეთისა და ბოროტებისა, თანგრძობისა და სისასტიკისა. ამიტომაც რომანში ბევრი ეპიზოდი მოთხრობილი, რომლებშიც ქუჩა წარმოჩნდება, როგორც ჯუდეც პიროვნების მთავარი ჩამომყალიბებელი.

ჯუდეც მოყოლილი ამბებით იხატება მეოცე საუკუნის 60-იანი წლების ძველი თბილისის უბნები. გმირი წარმოჩნდება თავისი ვნებებით, ოცნებებით, საკუთარი მეტი განსაზღვრული კოსმოსით. მის სამყაროს წარმართავს უბრალო, უამბიციო ადამიანების სურვილები, რომლებიც, ერთი შეხედვით, სრულიადაც არ არის მიუღწეველი – სიყვარულით შექმნილი ოჯახი თავისი ყოველდღიური საზრუნავებით. ჯუდესა და მისი სამეგობროს გარშემო ტრიალებენ მზეც, მთვარეც და ვარსკვლავებიც, როგორც ოცნებათა ფრთაშესხმის სიმბოლოები. აქვე ჩნდება მანუშაკა, რომელიც ჩვეულებრივი მოსულელო გულუბრყვილი გოგონადან რომანის ბოლოსკენ ერთგვარ სიმბოლოდ იქცევა, სინმინდედ, რომელიც, მიუხედავად გათელვისა, ღირსების შეურაცხყოფისა, პატივის აყრისა და ტალახში ამოსვრისა, მაინც საყრდენია მთავარი გმირისა, ცხოვრებასთან დამაკავშირებელი ერთადრთი ძაფია, არსებობისთვის აზრის მიმცემია. მართალია, როგორც ნებისმიერი სინმინდე, მანუშაკაც უაზრო შემთხვევას შეეწირება, მაგრამ დარჩება შვილიშვილი, ისიც სახელად მანუშაკა, რომელსაც ჯუდე წამოიყვანს, შვილივით უპატრონებს და მასთან ერთად გააგრძელებს ცხოვრებას. ცხოვრების ავ-კარგზე მორიგი ჩაფიქრებისას ერთ ეპიზოდში დაუნდობელი რეალობა ჯუდეც, ცაზე განელილ წეროების გუნდს რომ გააყოლებს მზერას, ათქმევინებს: „ღმერთო ჩემო, ნეტა რატომ გამოვიგონე ეს საცოდავი ადამიანები, რაში გჭირდებით?“

მწერალი გვიხატავს, როგორ იზრდება მთავარი გმირი სულიერ-ხორციელად, როგორ შეიცნობს სამყაროსა და საკუთარ იდენტობას. მისი ბედი თითქოს ამ სისტემამ განსაზღვრა, წინასწარ „დანერა“ უხილავმა ხელმა. იგი რეპრესირებული ოჯახის შვილია, უძველესი არისტოკრატიის წარმომადგენელი, ბაბუა 1924 წელს კომუნისტებმა დაუხვრიტეს. მაგრამ ისტორია მხოლოდ მითი და ლეგენდაა, მეზობელი ქალის, პოლონელი ბარონების შთამომავალი, მუსიკის მასწავლებელი მაზავეცკაიას მოყოლილი, რეალურად კი ჯუდე მეჯლანე გოგია ანდრონიკაშვილის შვილია. მეჯლანეობა ხაზს უსვამს იმ დამამცირებელსა და შეურაცხმყოფელ მდგომარეობას, რომელშიც ეს ოჯახია ჩავარდნილი. მწერალი ჯუდეც ოჯახის ამბების წარმოჩენით მკითხველს უახლესი ისტორიის სურათებსაც უხატავს. მამამისი ბავშვთა სახლში გაიზარდა, ერთ უიღბლო და უხერხემლო, მორჩილ, მშრომელ კაცად ჩამოყალიბდა. ცხოვრებამ თითქოს მხოლოს მის გასათელად მოიცალა. ცოლი, ჯუდეც რუსი დედა ვილაც კაცთან ერთად გაიქცა. უდედობა მას დაჰყვა, როგორც მარადიული ობლობა, უპატრონობა და მიუსაფრობა. ამიტომაც მანუშაკას სახეში გაერთიანდა დედაც, დაც, ცოლიცა და ის სიტბოც, რომელიც სულს სჭირდება გასაზრდელად და გასავითარებლად. მამამისს, უიღბლოსა და უპერსპექტივოს, მეორე ცოლი, მეძავი, სხვის შვილებს აზრდევინებდა. თუმცა, საზოგადოებისგან ერთგვარად გარიყული და ფსკერზე მოქცეული კაცი ოჯახს საკუთარი შრომით არჩენდა. სწორედ მისი დამსახურება იყო, რომ ჯუდე, რომელმაც ციხეებში უსამართლოდ გაატარა ახალგაზრდობა, შინ დაბრუნებული გზას მაინც არ ასცდა, მამის ხელობას მიჰყო ხელი და შრომით გადაწყვიტა ყოველდღიური სარჩოს მოპოვება.

რომანში სუბკულტურის სახით იჭრება ქურდული სამყარო, რომელთანაც, ნებით თუ უნებურად, ურთიერთობა აქვს ჯუდე ანდრონიკაშვილს. ეს სამყარო გავლენას ახდენს მისი პიროვნების ჩამოყალიბებაზე. საბჭოთა ეპოქაში კანონიერი ქურდების ძლიერი ინსტიტუტი შეიქმნა. ისინი იყვნენ ციხეებშიც და მის გარეთაც. კრიმინალურ სამყაროში ავტორიტეტის ქონა ქურჩის ცხოვრებაში ადამიანს პრივილეგიებს ანიჭებდა. ასეთებად იხატებიან რომანში რაფიკა, ტროკადერო და მისი ძმაკაცები. 12 წელი მიუსაჯეს ჯუდეც იმისთვის, რომ ორი კაცის მკვლელობა დაიბრალა. ეს „მკვლელობა“ მეგობარ ხაიმასთვის თავგანწირვად, შურისძიებად მო-



ინათლა, ამიტომ ციხეში კანონიერი ქურდების მფარველობაში მოექცა. მათ ღირსეულ კაცად აღიარეს და დახმარება აღუთქვეს. ჯუდეს მათთან დაჯდომა და სმა-ჭამა „დიდ პატივად“ მიაჩნია. მწერალი კარგად იცნობს ამ სამყაროს და მის კანონებს ზედმიწევნით და დამაჯერებლად წარმოაჩენს. ეს ფენა, როგორც „კასტა, როგორც კრიმინალური სამყაროს პროფესიონალთა კავშირი“, ისე გამოიკვეთება. მათ აქვთ თავიანთი „კოდექსი“, რომლითაც არეგულირებენ სადავო საკითხებს, სჯიან თუ ამართლებენ ადამიანებს: „საბჭოთა კავშირში პატიმრებზე დიდად გავლენა ჰქონდათ და იმ უზარმაზარ ტერიტორიაზე ციხეებისა და საპატიმრო ბანაკების თითქმის ნახევარს აკონტროლებდნენ. მათი დევიზი იყო: ღირსება და სამართლიანობა“. რომანში ისიც ნათქვამია, რომ მათი ნაწილი თანამშრომლობდა პოლიციასთან.

ჯუდეს მხატვრობა იატაცებდა, რადგან ნიჭი ჰქონდა. რომანში გაბნეული მისი ნახატები მის რეალურ-სულიერ ყოფას წარმოაჩენენ. ციხეში გახდა ჯუდე სრულწლოვანი. მან მოითხოვა ციმბირში, ისეთ ზონაში გადაყვანა, ერთ წელს სამად რომ უთვლიდნენ. აღმოსავლეთ ციმბირში, უკიდურეს ჩრდილოეთში რეციდივისტები არაადამიანურ პირობებში მოიპოვებდნენ ოქროს. აქ ლენინის დახატვა დაავალეს. ტრაგიკომიკური ის იყო, რომ ლენინის პორტრეტი წელიწადში ოთხჯერ უნდა დაეხატა: 7 ნოემბერს, 5 დეკემბერს, კონსტიტუციის დღეს და 1 მაისს, თანაც ყოველთვის ახალი და განსხვავებული. თვითნასწავლ ჯუდეს პირველივე ნახატი დაუნუნეს, ვილაც მახინჯი ქართველი დაგიხატავს ლენინის ნაცვლადო და კარცერში უკრეს თავი. ხშირად სხვა პატიმრებსაც ანუგეშებს თავისი გაუნაფავი ნახატებით. ჭიანჭველებიანი ნახატი კი მის სასოწარკვეთილებასა და გამოუვალობის განცდას კარგად ამხელს.

რეალისტური თუ სიურრეალისტური სიზმრების საშუალებით მწერალი კარგად წარმოაჩენს ციხეებში სასიკვდილოდ განწირული ჯუდეს სულიერ სამყაროში მიმდინარე ცვლილებებს. სიზმარი, ერთი მხრივ, ირეკლავს სასტიკ რეალობას, მეორე მხრივ კი წარმოაჩენს მის სურვილებსა და ოცნებებს. ყველაზე რთულ ვითარებებში კი მაინც მანუშაკა ესიზმრება, რაც საკმარისია იმისთვის, რომ უკანასკნელი ძალა მოიკრიბოს და ფეხზე წამოდგეს, ცხოვრების საზრისზე დაფიქრდეს, ზნეობრივი ძალისხმევით მხოლოდ ბიოლოგიური არსებობა გადალახოს და ადამიანის სახე არ დაკარგოს.

რომანში უხვად გხვდება თაღლითური ისტორიები, რომლებიც ჯუდეს თავგადასავალს სხვადასხვა ამბის შენაკადებით უკავშირდებიან და, ერთი მხრივ, ამდიდრებენ, მწერლისეულ წარმოსახულ სამყაროს, მეორე მხრივ კი, მნიშვნელოვან გარემოებებს ქმნიან მთავარი გმირის სულიერ-ზნეობრივი განვითარებისა და გარდასახვის გზაზე. სხვადასხვა ჯურის პერსონაჟი, მოსყიდული პოლიციელი თუ იდეოლოგიზებული კომუნისტი, ქურდი, ნარკომანი, მასწავლებელი და პარიკმახერი, პროფესორი და დამლაგებელი – ყველანი ერთად და ცალ-ცალკე ქმნიან რომანის ცხოვრებისეულ მრავალფეროვან ცოცხალ, მფეთქავ სამყაროს. ბოროტებისა და სიკეთის თანაბრად გამოვლენა რომ შეუძლია ადამიანს, რომანში ეს არაერთი ისტორიით დასტურდება. მათ შორისაა პატიმარი, „იავნანას“ ზედმეტსახელით, რომელიც ოქროს საბადოებზე მუშაობისას შეხვდა ჯუდეს. ამ კაცისა ყველას ეშინოდა, რადგან დაუნდობელი და სასტიკი იყო, ხუთი კაცი ჰყავდა მოკლული. ერთხელ სხვა პატიმრები მძინარეს თავს დაესხნენ, ისე სცემეს, მკვდარი ეგონათ და ორმოში ჩააგდეს, თუმცა გადარჩა, მოულოდნელად ღამით გამოჩნდა, მაგრამ შური აღარ უძიებია, თითქოს გარდაქმნილიყო, დაჯდა და: „დაბეგვილი, დასახიჩრებული ხორცის მასა მღეროდა შემადრწუნებლად სუფთა, ხავერდოვანი ხმით“. სწორედ ამ კაცმა დაუმატა ჯუდეს სამი გრამი ოქრო და ამგვარად ამ „ჯოჯოხეთიდან“ გათავისუფლებაში მიეხმარა. გარემო ყველანაირად ცდილობს პერსონაჟის მიმსგავსებას, შესაბამისად, ჯუდეც ვერ უძლებს ცდუნებას და თაღლითად ტრანსფორმირდება, მაგრამ იმდენი ძალა შერჩება, რომ კაცისმკვლელთა შორის მკვლელად არ იქცევა. ეს კარგად ჩანს, ოქროს მოპარვის, ჯერ ერთი ციხიდან გაქცევის დაგეგმვის, გაპარვის, ჩუქჩასთან ერთად ხეტიალის, შემდეგ უკვე სხვა ციხიდან თავდაღწევისას. თუმცა საბოლოოდ, ვერც მკვლელობას გაექცევა და მანუშაკასთვის იძიებს შურს.

მისი ბედი, რა თქმა უნდა, ქვეყნის ცხოვრებას არის გადაჯაჭვული. ამიტომაც მკითხველის თვალწინ კინოკადრებივით ჩაივლიან წარსულის მნიშვნელოვანი პოლიტიკურ-სოციალური, საზოგადოებრივი თუ კულტურული მოვლენები. მწერალი 1959 წლის 9 მარტის ტრაგედიასაც აცოცხლებს, როგორც საქართველოზე საბჭოთა რუსეთის მორიგ ძალადობას. რომანში შემოიჭრება სტალინის სახელთან გაიგივებული ქართველის ღირსების დასაცავად მიტინ-

გზე გამოსული ხალხის სასტიკი დარბევა. ამ დროს ჩამოსულა ჩინეთის მარშალი, სახელად ჯუდე. სწორედ მასთან „შეხვედრის“ შემდეგ „მონათლეს“ იოსები ჯუდედ და ეს მეტსახელი შერჩა.

ჯუდემ, ქუჩური მორალის გათვალისწინებით, სხვისი მკვლევლობა დაიბრაღა. სამი მკვლევლობის გამო, რომლებიც არა ჩაუდენია, სიკვდილით დასჯა ემუქრებოდა. რა აღარ გადახდა თავს, ოქროს საბადოებზე კატორღულ სამუშაოებზე კაციჭამიებთან ერთად იჯდა, მაგრამ თავი დააღწია, მერე ისე დაავადდა, 13 წელი უგონოდ იყო და მონასტრის ბერები უვლიდნენ. მაინც გადარჩა და, რაც მთავარია, არა მხოლოდ ფიზიკურად, არამედ სულიერად. თუმცა ერთადერთხელ მაინც იძია შური და ისიც მანუშაკასთვის: მისი გამაუპატიურებელი, თავზეხელაღებული კაცისმკვლელი ტროკადერო მოკლა. თუმცა შეძლო, კვალი დაეფარა. მკითხველი გრძნობს, ბედისწერის უხილავმა ხელმა როგორ ატარა ცხოვრების ოღრო-ჩოღროებზე იმისთვის, რომ მანუშაკას ობოლ შვილიშვილს მფარველად და პატრონად მოვლენოდა. ამბობს კიდევ: „ისეთი გრძნობა მაქვს, რომ ჩემს განვლილ ცხოვრებაში მარტო განცდებით მივიღე მონანიღეობა და სხვა დანარჩენის შესახებ ჩემთვის არავის არაფერი უკითხავს“. კითხულობ რომანს და პერსონაჟისთვისაც კი გეზედმეტება ამდენი უბედურება, ჯუდეს რომ თავს დაატყდა. მკითხველი თვითმხილველი გახდება იმ ამბებისა, რომლებიც საბჭოთა ეპოქაში, ციხეებსა თუ მის გარეთ ხდებოდა. მწერალი არაერთი საინტერესო პერსონაჟს ხატავს გამოკვეთილი და დასამახსოვრებელი ხასიათებით.

რომანის ერთ-ერთი მთავარი თემაა ჯუდესა და ხაიმას, ებრაელი ბიჭის მეგობრობა. მწერალი ხატავს, როგორ ებრძოდა საბჭოთა რეჟიმი კერძო საკუთრებას, როგორ დაუხოცეს ხაიმას ბიძები, თუმცა ხაიმას ნათესაობამ მოასწრო და მილიონობით დოღარი დაწვა, ვიდეოზე გადაიღო ყველაფერი და კასეტების უცხოეთში გატანა მოახერხა. როგორც შემდეგ გაირკვა, ამერიკის ბანკებმა სრულად აუნაზღაურეს ებრაელებს დამწვარი დოღარები. ხაიმამ არ დაივიწყა მეგობარი და ორი მილიონი დოღარი აჩუქა, რამაც ჯუდეს ახალი ცხოვრების დაწყების შესაძლებლობა მისცა.

რომანში კარგად წარმოჩნდება მეოცე საუკუნის 90-იანი წლების საქართველო, კრიმინალურ ბანდათა თარეში, გუშინდელ ყაჩაღთა გაბიზნესმენება და გამინისტრება. ჯუდე პოლიტიკისგან

შორსაა, მაგრამ ხედავს, როგორ ატერორებენ ადამიანებს, მთავრობები იცვლება, მაგრამ ვითარება იგივეა: „მდიდარი კაცი მშვიდ ქვეყანაში დაჭრილ მგელსა ჰგავს, რომელსაც თავისიანები ირგვლივ შემოხვევიან, სისხლის სუნი სცემთ და შეჭმას უპირებენ“ . ამიტომაც პატარა მანუშაკასთან ერთად თურქეთში წავიდა, გვარი გამოიცვალა, სასტუმრო იყიდა და ასე გაააგრძელა ცხოვრება. ანდერძიც შეადგინა და ყველაფერი მანუშაკას დაუტოვა. „სადღაც წავიკითხე, ჩვენ ადამიანები ვიტანჯებით იმის გამო, რომ სიყვარული არ შეგვიძლიაო. სხვისი არ ვიცი და ჩემ შემთხვევაში პირიქითაა“, – ამბობს ჯუდე (გადაძახილია დოსტოევსკისთან: „ჯოჯობეთი არის ტკივილი იმის გამო, რომ აღარ ძალგის სიყვარული“).

ერთ ეპიზოდში ჯუდე ფიქრობს: „გაკვირვებული ვარ: რატომ მოხდა ეს ყველაფერი, რაც მოხდა? თანაც მაინცდამაინც ასე, როგორც მოხდა. რაშია საქმე? პასუხი არა მაქვს. არსებობს კი პასუხი?“. ბოლოს დაასკვნის: „უცნაურია ეს ცხოვრება“. ის სახელოსნოსაც ააშენებს და ბავშვობის შთაბეჭდილებების ხატვას იწყებს, მაგრამ ეს ყველაფერი მზადებაა იმ ნახატისთვის, რომელიც ასე შთამბეჭდავდაა რომანის ფინალურ ეპიზოდში აღწერილი და რომელმაც სიზმარი ფერადოვან ტილოდ უნდა აქციოს: „მაღალი, ხრიოკი გორაკების ზემოთ, ერთ მხარეს მთვარე ანათებს, მეორე მხარეს – მზე. სამანქანო გზა გორაკს გადმოვივლის და პურის ყანაში ეშვება. პურის ყანაში მანუშაკა დგას. ის ჩემი ნაჩუქარი იასამნებით მოქარგული ჟაკეტი აცვია და გზას გაჰყურებს. სახეზე მოუთმენლობა აწერია და აშკარად ეტყობა, რომ იმ გზაზე ვიღაცის გამოჩენას ელოდება. ესაა სულ. თუ ისე მოხდება, რომ იმ ნახატს ისეთი ვინმე ნახავს, ვინც ჩემი და მანუშაკას ამბავი იცის, ის ალბათ მიხვდება, რომ მანუშაკა მე მელოდება“. უნებურად მირზა გელოვანის ცნობილი ლექსის სტრიქონები გვახსენდება:

მგზავრი ვარ, შენზე ფიქრებს ვუნდები  
და აჩრდილებთან თამაშს უწვებელს.  
მე დავბრუნდები, ჰო, დავბრუნდები,  
მე შენი თმები დამაბრუნებენ.

სამყაროს უამრავ გამოცანათაგან მწერლობას საფიქრალად ესეც უქცევია: როგორ იტევს გული ღვთაებრივსა და დემონურს,

სიყვარულსა და სიძულვილს, სიკეთესა და ბოროტებას. რუსთველისეული შეგონება – გულს „ვერცა პატრონობს სიკვდილი, ვერცა პატრონი რომელი“ – მარად აქტუალურია. ფოლკნერისთვის მწერლობის მთავარი საქმე ამიტომაც „გულის ჭიდილის“ წარმოჩენაა, რადგან ის გამოავლენს საკუთარ თავთან ბრძოლაში გამარჯვებულსა თუ დამარცხებულ ადამიანს, რომელიც ხან ღვთისკენ იხრება და ხან ეშმაკისკენ, როგორც დოსტოვესკი ამბობს. თემურ ბაბლუანის რომანის მთავარი თემაც ეს არის, წარმოაჩინოს, როგორ იკვლავს სიყვარული გზას ცხოვრების ლაბირინთებში, როგორ იკლებს თუ იმატებს მისი შუქი ადამიანური ყოფის ჯურღმულების გასანათებლად, როგორ მიინავლება და იბჭუტება სიბნელესთან შეხლა-შემოხლისას ძალაგამოცლილი, მაგრამ ბოლოს მაინც როგორ მოიკრებს ძალას და აღდგება ჯვარცმული ქრისტესავით, რადგან სხვანაირად შეუძლებელია. ეს სიცოცხლის კანონია. სული, რომელიც გალაკტიონის ლექსს თუ გავისხენებთ, ერთდროულად „ლაჟვარდზე უსპეტაკესიც“ არის და „დემონზე უბოროტესიც“, სიყვარულის გზით მაინც ხსნისა და გადარჩენისკენ უბიძგებს ადამიანს, ოღონდ ეგ არის, ზოგს იმდენად აყრუებს და აბრმავებს ცხოვრებისეული გარემოებანი, რომ ვეღარც ხედავს და ვეღარც გაიგონებს ამ გადამრჩენელი ძალის ხმას.

რომანში მკაცრად რაციონალური სამყაროა დახატული, მაგრამ ირაციონალური, მისტიკური ელემენტებიც შემოიჭრება, რომლებიც წინასწარმეტყველურად მიგვანიშნებენ გმირის დაღუპვისა თუ გადარჩენის აუხსნელ. გაუგებარ და გამოუცნობ გზებზე. ჩაბნელებულ ციხეებს ხანდახან სხვა რაკურსით, რალაცნაირი სიმსუბუქით წარმოაჩენს მწერლის მოულოდნელი და მახვილგონივრული ირონიით შეზავებული პასაჟები. რომანში ციხე იხატება, როგორც ერთგვარი მიკრომოდელი, რომელიც თავისუფალი საზოგადოების ყველა ნაკლსა და ღირსებას, რადიკალურად განსხვავებულ ვნებას თუ საძაგლობას, გარყვნილებას, აგრესიას, სისასტიკეს, ფარისევლობასა და თანაგრძნობას ირეკლავს.

რომანის ლექსიკა არ გამოირჩევა მრავალფეროვნებით, რაც გამოწვეულია იმით, რომ მთავარი გმირი ჰყვება ამბებს, ის კი პერსონაჟია, რომელიც მეტყველებს და ფიქრობს ქუჩასა და ციხეში მიღებული „სწავლა-განათლების“ შესაბამისად, მწირი ლექსიკისა

და ჟარგონის გამოყენებით, თუმცა ისიც მნიშვნელოვანია, რომ, გარემო პირობების მიუხედავად, ჯუდე ცდილობდა თვითგანსწავლასა და განვითარებას, რაც მას გამოარჩევდა კიდევაც ქუჩისა თუ ციხის ამხანაგ-მეგობრებისაგან.

ჯუდესა და მანუშაკას სიყვარული, დაბზარულ-დალაქული ნივთივით ცხოვრებისაგან სანაგვეზე მოსროლილი, მაინც გადარჩება და დრო-სივრცეს გამოლწეული მკითხველის გულში განაგრძობს არსებობას, როგორც კიდევ ერთი დასტური ადამიანის ღვთაებრივთან წილნაყარობისა.

**„ცხელი შოკოლადის“ მისტიკური არომატით  
გაჯერებული საუკუნოვანი ამბები...  
(ნინო ხარატიშვილის „მერვე სიცოცხლე (ბრილკას)“)**

ნინო ხარატიშვილის 1280-გვერდიანი რომანი „მერვე სიცოცხლე (ბრილკას)“ (Das achte Leben (Für Brillka) ჯერჯერობით ყველაზე მასშტაბურია მის ლიტერატურულ პროდუქციაში როგორც დრო-სივრცული არეალით, ისე მასში გადმოცემული ამბების ისტორიული, სახელმწიფოებრივი, საზოგადოებრივი თუ პიროვნული ასპექტებით. იგი 2014 წელს გამოსცა გერმანულმა გამომცემლობამ *ფრანკფურტერ ფერლაგსანშტალტმა* (Frankfurter Verlagsanstalt), ქართველმა მკითხველმა კი 2019 წელს მიიღო ნინო ბურდულის თარგმანით (გამომცემლობა „ინტელექტი“). „მერვე სიცოცხლე“ ძალიან სწრაფად მოხვდა გერმანული წიგნების ტოპათეულში. „ამ რომანისთვის მწერალს მიღებული ჰქონდა ბოშის სტიპენდია (Das Grenzgänger Stipendium der Robert-Bosch-Stiftung), რომელმაც მას შესაძლებლობა მისცა, ემოგზაურა რუსეთში, გასცნობოდა არქივებსა და ბიბლიოთეკებში დაცულ ცნობებს, ფაქტებსა და ინტერვიუებს საბჭოთა პერიოდის შესახებ. ასე შეაგროვა მასალა. ამ გახმაურებული რომანისთვის მწერალმა მიიღო გერმანული ბიზნესის კულტურის კომიტეტის ლიტერატურული პრემია (Literaturpreis des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft) და ანა ზეგერსის პრემია (Anna Seghers-Preis). 2016 წელს ნინო ხარატიშვილი კიდევ ერთი სალიტერატურო პრემიის, ზეპ შელჰორნის სტიპენდიის (Sepp-Schellhorn-Stipendium) მფლობელი გახდა (გაგნიძე 2017: 287-288). 2017-2018 წლებში კი რომანი დაჯილდოვდა ჰერტა კონიგისა (Hertha Koenig-Literaturpreis) და ბერტოლტ ბრეხტის (Bertolt-Brecht-Literaturpreis) სალიტერატურო პრემიებით. გასულ წელს მწერალი „საბას“ მფლობელიც გახდა, რაც მას ქართულ-გერმანულ ლიტერატურულ ურთიერთობებში შეტანილი წვლილისათვის მიენიჭა.

გერმანული სალიტერატურო და სახელოვნებო კრიტიკა გამოსვლისთანავე აქტიურად გამოეხმაურა რომანს. მწერალი, რეჟისორი და ჟურნალისტი ნორბერტ კრონი წერს: „ნინო ხარატიშვილი ოს-

ტატურად უკავშირებს ერთი ქართველი ოჯახის სულისშემძვრელ ცხოვრებას მეოცე საუკუნის რევოლუციათა ისტორიას. საუკუნის რომანი, რომელიც კითხვას მოგაწყურებთ და ძლიერი ახალგაზრდა ქალი, რომელიც თავისი სამშობლოს მამაკაცთა საზოგადოებისგან გათავისუფლდა. მასშტაბური ისტორიული რომანი, ადამიანური ტრაგედიებით ისევე სავსე, როგორც ცხოვრება“. ხოლო მწერალი და ლიტერატურის კრიტიკოსი ფოლკერ ვაიდერმანი აღტაცებული აღნიშნავდა: „ნინო ხარატიშვილმა ევროპის ისტორია ოჯახის ისტორიის სახით ხელახლა მოგვითხრო. წლის საუკეთესო გერმანული რომანი. ფენომენალურია!“ (აღნიშნული შეფასებები დართული აქვს რომანის პირველ ქართულ გამოცემას).

„მერვე სიცოცხლე“ საოჯახო რომანია, იგივე თაობათა რომანი. იგი მძიმე ეპოქის რამდენიმე თაობის ტრაგიკულ თავგადასავალსა და თავად ამ ეპოქის რეალურ სურათს აღადგენს, რის გამოც მას ისტორიული რომანიც კი უწოდეს. „ჩემი საყვარელი ორეულის“ მსგავსად, ისიც წრიული სტრუქტურისაა – დასაწყისი წიგნის ფინალში კიდევ ერთხელ მეორდება. აქ მწერალი უკვე ნაცად ხერხს იყენებს: საუკუნის ამბების თხრობის დაწყებამდე ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი ნიცა დისშვილს მიმართავს და განუმარტავს, რატომ აპირებს ამ ყველაფრის მოყოლას. ბოლოს კი კვლავ ამ მიმართებით ამთავრებს და ამგვარად იკვრება რომანის კომპოზიციური ხაზი, ერთგვარი წრე, რომელიც ბრილკას მაპროვოცირებელი საქციელით იწყება და სრულდება (ამაზე ცოტა მოგვიანებით).

„ამ სტრიქონებს ვუმაღლი იმ საუკუნეს, რომელმაც ყველა მოატყუა და ყველას უღალატა, ყველას, ვისაც იმედი ჰქონდა. ამ სტრიქონებს ვუმაღლი დაუსრულებელ ღალატს, წყევლასავით რომ გადაუარა ჩემს ოჯახს. ამ სტრიქონებს ვუმაღლი ჩემს დას, რომელსაც ვერაფრით ვაპატიე, იმ ღამით უფროდ რომ გაფრინდა, ბაბუაჩემს, რომელსაც ჩემმა დამ გული ამოგლიჯა, ჩემს დიდ ბებიას – ოთხმოცდასამი წლისა პა-დე-დეს რომ ცეკვავდა ჩემთან ერთად, დედაჩემს, ღმერთს რომ დაეძებდა... ამ სტრიქონებს ვუმაღლი უთვალავ დაღვრილ ცრემლს, ვუმაღლი იმას, რომ სამშობლო მივატოვე საკუთარი თავის საპოვნელად და კიდევ უფრო დავიკარგე; მაგრამ უპირველესად შენ გიმაღლი ამ სტრიქონებს, ბრილკა.

გიმაღლი იმიტომ, რომ შენ იმსახურებ მერვე სიცოცხლეს. როგორც ამბობენ, ციფრი რვა უსასრულობის, მარადიული ღინების



ტოლფასია... ჩვენ ერთი საუკუნით ვართ გადაჯაჭვულნი, წითელი საუკუნით“ (ხარატიშვილი 2019: 13-14).

რომანს არც ისე ცოტა მთავარი პერსონაჟი ჰყავს (შოკოლადის ფაბრიკანტი, სტასია, ქრისტინე, კიტი, კოსტია, გიორგი ალანია, იდა, სოფიო ერისთავი, ანდრო, ელენე, მიქა, დარია, ნიცა, მირო, ბრილკა...), წიგნის 7 ძირითადი პერსონაჟის ამბავს თითო თავი ეთმობა კიდეც, მაგრამ რომანის უმთავრესი გმირი მაინც დროა, საუკუნე, ეპოქა, რომელმაც, ავტორისავე სიტყვით, „ყველა მოატყუა და ყველას უღალატა, ვისაც იმედი ჰქონდა“. ესაა ეპოქა, რომელმაც თაობების ცხოვრება განსაზღვრა, მე-20 საუკუნის ტოტალიტარული სისტემა, რომელმაც უამრავი ტრაგედია მოიტანა, ადამიანებს პირადი ცხოვრება წაართვა, სიყვარული მოუკლა და მინიერი ყოფა ჯოჯოხეთად უქცია. რომანის ყველა ძირითადი პერსონაჟის ცხოვრებას სწორედ ეპოქის ეს შეუბრალებლობა აქცევს ტრაგიკულად.

სიუჟეტური ხაზი 1900 წელს იწყება საქართველოს იმ პატარა ქალაქში, „კავკასიის ნიცად რომ უნდა ქცეულიყო“ და 2007 წელს თბილისის ცენტრალურ მოედანზე სრულდება (ნოემბრის აქციები-სას). საინტერესოა, რომ მწერალს რომანში საქართველოსა და ევროპის ბევრი ქალაქი და სოფელი აქვს დასახელებული, რომანის გეოგრაფია საკმაოდ მრავალფეროვანია, მაგრამ ამ მთავარ ქალაქს, სადაც დაიწყო ეს ამადელვებელი ისტორია, ბოლომდე გამოცანად ტოვებს და ყოველთვის ასე ახსენებს – „ქალაქი, კავკასიის ნიცად რომ უნდა ქცეულიყო“ – რაც უთუოდ გაბუნდოვანების ხერხის შეგნებული გამოყენებაა, ერთგვარ გამოუცნობ და სასიამოვნო ბურუსშია გახვეული ადგილი, როგორც რალაც ძალიან კარგი ამბისა და კარგი დროის სიმბოლო. იმ დროისა, რომელიც მალე დასრულდა და იმ ამბებისა, რომლებიც ძალიან სწრაფად ჩანაცვლა შეუბრალებელმა და სასტიკმა მოვლენებმა. აღსანიშნავია, რომ ამ ხერხს მწერალი კიდეც რამდენიმე შემთხვევაში მიმართავს, მაგალითად, საკუთარი სახელი არ აქვს შოკოლადის ფაბრიკანტს, „პატარა დიდ კაცს“, სოფელს თბილისის შემოგარენში, სადაც კოსტია ჯაში დასახლდება საქართველოში დაბრუნების შემდეგ...

რომანის სიუჟეტური ხაზის თავსა და ბოლოში დგას უდემამოდ გაზრდილი, ცხოვრების ბილიკზე გზააბნეული 12 წლის ბრილკა ჯაში, რომელსაც საკუთარ თავში გარკვევის ბოლო იმე-

დად უცხოეთში გადაკარგული დეიდა ესახება. ქორეოგრაფიულ ჯგუფთან ერთად საგასტროლოდ ჩასული პატარა მოცეკვავე ამსტერდამის სასტუმროდან იპარება და აქედან იწყება ამბავიც. ნიცა ხვდება, რომ ერთადერთი, რაც ძიების გზაზე მყოფ ბრილკას სჭირდება საკუთარი თავის საპოვნელად, ეს წინაპართა ცხოვრებისეული გამოცდილებაა. აქ მკითხველის წარმოსახვაში უმაღლესი წინაპართა ცოდვების გააზრება-გაზიარება-ტვირთებაზე გადის. ბრილკაც ამ პრობლემის წინაშეა. ნიცა ხვდება, რომ, თუ მთელი ამბავი არ უამბო დისშვილს, ისე არაფერი გამოვა. ამიტომაც იწყებს იგი გვარის ისტორიის თხრობას.

„მერვე სიცოცხლის“ საუკუნოვანი ისტორია შოკოლადის ფაბრიკანტის ამბით იწყება. ამ გენეალოგიურ ხეზე (რომელიც ილუსტრირებული სახით ერთვის კიდევ წიგნს) ბრილკა მეექვსე თაობაა, უკვე დამოუკიდებელ საქართველოში გაზრდილი. 8-თავიანი რომანი ფაქტობრივად 7 თავისაგან შედგება, თითოეულში თითო ცხოვრებაა მოთხრობილი, 7 მთავარი პერსონაჟის თავგადასავლით მწერალი მთელ ეპოქას აცოცხლებს თავისი რევილუციებით, პოლიტიკური ინტრიგებით, რეპრესიებით, ომებით, საპროტესტო აქციებით, პირადი ტრაგედიებით... საბჭოთა არქივებსა და ბიბლიოთეკებში მოპოვებული რეალური ამბებით ნინო ხარატიშვილი ისეთ სულისშემძვრელ პასაჟებს ქმნის, რომ მკითხველს სულის მოთქმა უჭირს, დაძაბულობა ხშირად უმაღლეს ნერტილს აღწევს, კერძო ამბავი კი ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის ტრაგიზმამდეა აყვანილი.

ნინო ხარატიშვილი მთელი ეპოქის პოლიტიკურ სურათს აცოცხლებს, დაწყებულს ჯერ კიდევ ცარიზმის დროიდან და დამთავრებულს 21-ე საუკუნის პირველი ათწლეულით. იგი ახერხებს, სისტემის მთელი სისასტიკე სულ ერთი პასაჟით გახადოს ნათელი, ეს მისი მხატვრული ხერხია. მაგალითად, 20-30-იანი წლებისა და მისი მთავარი „შემოქმედის“, ლავრენტი ბერიას სახეს მხოლოდ ქრისტიანთან გაბმული მისი რომანით ხდის ცხადს. სხვა კონკრეტული ამბები, რაც მის სახელს უკავშირდება ისტორიულად ან სულაც მწერლის მიერ შეიძლება იყოს გამოგონილი, აქ არ გვხვდება. „პატარა დიდი კაცი“ ქრისტიანს ქმრის, რამაზ იოსებიდის კოლეგა

და მისი უშუალო უფროსია, იგი ერთ-ერთი წვეულებისას გაიცნობს თავისი მოადგილის უმშვენიერეს მეუღლეს და უბედურებებიც აქედან იწყება... ის ძალადობა, რასაც ქრისტიანე იტანს საკუთარი ქმრისა და ოჯახის დანარჩენ წევრთა გადასარჩენად, არის ზოგადი სურათი მთელი იმ სისტემური ძალადობისა, რომელსაც ქვეყანა განიცდიდა 20-30-იან წლებში. „შენ არაფერი გესმის, არაფერი, როგორ შეგაგნებინო, აღარ ვიცი, ლამისაა შევიშალო! დღემდე ვერ მიმხვდარხარ, ის ვინ არის და რა შეუძლია! ჯერაც ვერ ხედავ, სად ვცხოვრობთ?“ (ხარატიშვილი 2019: 162) – ეკითხება გაოცებული ქრისტიანე სტასიას, როცა ეს უკანასკნელი შეხვედრების შეწყვეტას სთხოვს. ბოლოს კი სასონარკვეთილი ქალი იმედგადაწურული ამატებს: „ღმერთი აღარ არსებობს, ვერანაირი ღმერთი ვერ დაგვიხსნის ამ გასაჭირისგან, ასეა, რას იზამ...“ (ხარატიშვილი 2019: 166). ამ ერთი ტრაგედიის ფონად კი მწერალი სულ ერთი აზრით ქმნის ეპოქის სურათს საკმაოდ ფართო პლანით: „...ხმა დადიოდა, რომ რუსეთში მაროდორი ბავშვების ბანდები გაჩნდა, რომ სასურსათო მაღაზიებთან უსასრულო რიგები იდგა, რომ მუშების ცოლები სხეულით ვაჭრობდნენ ოჯახების გამოსაკვებად. ...გამოჩნდა პლაკატები, სახელმწიფო პოლიტიკური მმართველობის\* მიერ დაბეჭდილი, სადაც ეწერა: „საკუთარი შვილების ჭამა ბარბაროსული აქტია!“ (ხარატიშვილი 2019: 163). ზოგჯერ კი მწერალი საგნებისა და მოვლენების უბრალო ჩამოთვლით ქმნის ამომწურავ და ინფორმაციულ სურათს. ამ ხერხს იმპრესიონისტული მანერის ელფერი დაჰკრავს და იგი მრავალი მოვლენის კონდენსირებულად გამოხატვის საუკეთესო საშუალებაა. ამასთანავე, ის კარგად ეწერება თხზულების ერთიან სტილისტიკაშიც, რამეთუ ნინო ხარატიშვილის რომანი სტილთა თავისუფალი სინთეზით ხასიათდება: „მოგვიანებით გაიხსნა კაფე „ფრანცია“, რესტორანი „ბუდაპეშტი“ და ჩაის სახლი უნივერსიტეტის პირდაპირ. ჩუმ-ჩუმად ვუსმენდით „ამერიკის ხმას“. არსებობდა სასმელი წყლის ავტომატები წარწერით „გაზიანი წყალი“, რომლებიც ყოველთვის გაფუჭებული იყო. არსებობდა გერმანიიდან ჩამოტანილი ჟურნალი ბურდა, რომელიც შავ ბაზარზე იშოვებოდა... არსებობდა ტროლეიბუსები, უკმეხი მილიციელები და დისიდენტებისა და მოლაღატეების არალეგალურად დაბეჭ-

\* ჩვენთვის დღეს უკვე კარგად ცნობილი გპუ, ა. ნ.

დილი და გავრცელებული რომანები... ძალიან პოპულარული იყო რომენ როლანი, რაკი კომუნიზმისადმი სიმპათიას გამოხატავდა და საბჭოთა კავშირს სტუმრობდა... ეგზისტენციალისტები ძნელად იშოვებოდა. გორკი განუსაზღვრელი რაოდენობით იყო...

ძირითადად მკვდარ მწერლებს ვკითხულობდით, თუმცა ჟურნალ „ინოსტრანაია ლიტერატურის“ წყალობით ზოგჯერ ცოცხლების შესახებაც ვიგებდით რალაცას...

... ცოტა მოგვიანებით ვყიდულობდით „როლინგ სტოუნზს“, „პინკ ფლოიდს“, „ლედ ზეპელინს“, მერე ამათ „ქუინიცი“ დაემატა. 80-იანებში გაჩნდა რუსული როკბენდები, კინო და დღტ, რომელთაც, როგორც ჩანს, ფეხებზე ეკიდათ, სახელმწიფოს მიერ ნებადართული იყო თუ არა გრძელი თმა კაცებისათვის.

იმართებოდა რეაქტიული პოეზიის საღამოები შიდა ეზოებში, სხვენებში, სარდაფებში..." (ხარატიშვილი 2019: 819-820).

ნინო ხარატიშვილი საბჭოთა სახელმწიფოში მომხდარ მოვლენებს დამოუკიდებლად არ გვიჩვენებს, დროდადრო მათ მსოფლიო პოლიტიკურ პროცესებთან კონტექსტშიც წარმოგვიდგენს. ამით მას, შესაძლოა, გარკვეული სახის კონტრასტის შექმნა უნდა, რათა დასავლურ და საბჭოთა სამყაროებს შორის განსხვავება გამოკვეთოს. იგი ერთმანეთის გვერდით ალაგებს სამყაროში მიმდინარე პარალელურ მოვლენებს და მხოლოდ ჩამოთვლით ქმნის მსოფლიო პოლიტიკური თუ კულტურული სივრცის ფართო ტილოს, რომელზეც ბევრი განსხვავებული ფერია, თავისი ტრაგედიებითა თუ წარმატებებით, მიღწევებითა თუ კაცობრიობის წინააღმდეგ მიმართული სახიფათო თამაშებით: „დადგა ამაღლევებელი წელიწადი! წელიწადი როცა Luftwaffe დაარსდა, როცა „პორგი და ბესი“ დაიდგა და Summertime გაჟღერდა, როცა გერმანულ რაიხში ჯაზი აიკრძალა, მუსიკალური ავტორმატები გაჩნდა, როცა ბილი ჰოლიდეიმ What a little moonlight can do შეასრულა, ის წელიწადი, როცა საბჭოთა ბელადმა ახალი კონსტიტუცია დაწერა, რომელიც მომდევნო წლებში უნდა შესულიყო ძალაში და მილიონობით ადამიანს სიცოცხლის ფასად დასჯდომოდა“ (ხარატიშვილი 2019: 178). ასახვის მეთოდი კვლავ ისეთივეა, რამდენიმე წინადადება და ძირითადი მოვლენები, რომელთაც მნიშვნელოვანი როლი ჰქონდათ ან თვალსაჩინო კვალი დაამჩნიეს ეპოქას. ხანდახან კი მწერალი რალაც ტრაგიკული ამბისთვის წინასწარშესამზადებლად ერთგვარ

პეიზაჟურ ფოტოს ქმნის, რომელიც სტატიკურია თავისთავად, მაგრამ ისეთი მძაფრი შეგრძნება მოაქვს, რომ მკითხველი წინასწარ გრძნობს მთელ მომავალ საშინელებებს: „უძლურების მთელი კუნძულები გაჩნდა. ღრუბლები შეიკრა, ზეცამ ელვარება დაკარგა და ქამელეონის ფერი დაედო. მდინარის ნაპირზე მდგარი ტირიფი კიდევ უფრო გადაიხარა და მიწას მოეფერა, სანუგეშებლად. უარესი ახლოვდებოდა და ბუნებას თავი უნდა დაეცვა“ (ხარატიშვილი 2019: 184). ამგვარი სურათი უამრავია რომანში.

რაც შეეხება 30-40-იანი წლების შსსკ-ის (НКВД) სისასტიკის ჩვენებას, ამისთვის სტასიას ქალიშვილის ცხოვრების ყველაზე კომარული ერთი დღის გახსენებაც კმარა: ფეხმძიმე კიტის დაკითხვა სკოლის ბნელ ოთახში, მერე საკაცეზე გადაკვრა და წამება, მისი მუცლადმყოფი შვილის მოკვლა, ხელოვნური აბორტი და სამვილოსნოს ამოკვეთა იმავე საბჭოთა სკოლის ერთ პატარა ბინძურ ოთახში. ამაზე მეტი სიზუსტე, ალბათ, ძალიან რთულია; ხოლო იმაზე შემზარავი პასაჟი, როცა ოდნავ მოლონიერებული კიტი საკუთარი დაუბადებელი შვილის საფლავს იპოვის და თხრის, ალბათ ლიტერატურაშიც კი იშვიათია: „კიტიმ ხელებით შეიგრძნო, დაინახა: ცხვირი და სახის მოყვანილობა, პანანინა წარბები, ტუჩები. შინაგანი მზერით ათვალიერებდა მის სახეს, იცნო. მთელი თავისი ცხოვრების განმავლობაში უნდა შეენახა მეხსიერებაში. სახე, რომელიც არასოდეს ენახა, რომელსაც არასოდეს მოჰფერებოდა. ვერც ატირებულს რომ ვერ ნახავდა და ვერც გაცინებულს, ვერც მძინარეს და ვერც გაღვიძებულს. სამარადისოდ უნდა დაეტოვებინა თავის სიზმრებში, პარალელურ სამყაროში, რომელიც მხოლოდ დახუჭული თვალების მიღმა არსებობდა. იქ მასთან ერთად გაატარებდა ცხოვრებას, მასთან ერთად დაიძინებდა და გაიღვიძებდა. სახელი დაარქვა. მიწა მიაცარა ისევ“ (ხარატიშვილი 2019: 297). ამ დამთრგუნველი სცენით მწერალი მთელი ბოლშევიკური სისტემის ხასიათს, რუსული კგბ-ს (სუკ-ის – სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტი) რეალურ სახეს, მის მიერ ჩატარებული რეპრესიების სისასტიკეს გადმოსცემს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რომანში ზედმინეწითი რეალისტური სიზუსტითაა აღწერილი საბჭოთა სისტემის სახე. ამავდროულად, იგი სერიოზულ მისტიკურ პლანსაც შეიცავს. ეს განსხვავებული რეალისტური და მისტიკური პლანები მთელი რომანის მან-

ძილზე პარალელურად არსებობს და ალაგ-ალაგ საბედისწეროდ იკვეთება ხოლმე. სწორედ ამ გადაკვეთის წერტილებში ხდება ყველაზე მნიშვნელოვანი, ერთდროულად ლოგიკური, სიუჟეტური ხაზით განპირობებული და თან მისტიკურად ახსნადი ტრაგიკული ამბები. მისტიკურობა, პირველ რიგში, შოკოლადს უკავშირდება. შოკოლადი, რომელიც ზოგადად უცხოა კავკასიური და ქართული სოციალურ-კულტურული არეალისათვის (მის სამშობლოდ ცენტრალური და სამხრეთი ამერიკა ითვლება), საქართველოში ევროპულად განსწავლული შოკოლადის ფაბრიკანტის ხელში სრულიად განსხვავებულ, განუმეორებელ გემოს იძენს: „შოკოლატერიამ მოახერხა ფრანგული პათისერიის, ავსტრიული ცხობის ტრადიციისა და აღმოსავლეთევროპული მრავალფეროვნების შერწყმა“ (ხარატიშვილი 2019: 48). „ქართული“ შოკოლადი ისეთივე უნიკალური გამოდის, როგორც, ზოგადად, კავკასიური კულტურაა, აღმოსავლურ-დასავლური კულტურული პარადიგმის საზღვარზე აღმოცენებულ-განვითარებული. განსაკუთრებით კი ეს ითქმის **ცხელი შოკოლადის** რეცეპტზე, რომელიც საკუთრივ ქართველი ფაბრიკანტის შექმნილია და რომელსაც უკავშირდება რომანის თითქმის ყველა უმნიშვნელოვანესი მოვლენა. „ყოველ დილით, ადრინადად, ექვს საათზე მიდიოდა საკონდიტროში და უზარმაზარ, თანამშრომლების მიერ სხვადასხვა სახეობის ნაწარმისთვის გამზადებულ შოკოლადის მასას საკუთარი ინგრედიენტებით აზავებდა, რის შემდეგაც იქმნებოდა განსაკუთრებული გემო. ვერავინ ახსნა ფორმულის საიდუმლო და სწორედ ამის გამო იყო მისი ნაწარმი ასეთი მიმზიდველი. კარგა ხნის განმავლობაში თავის სპეციალურ დანამატებს მხოლოდ მცირე დოზით აზავებდა შოკოლადის პროდუქტებში, როგორც ფინალურ აკორდს, მაგრამ ყველაზე დიდი საოცრება ცხელი შოკოლადის მისეული რეცეპტი აღმოჩნდა.

რაკი ამ ჯადოსნური ფორმულის დიდმა წარმატებამ ხელი გაუშარტა და პატივმოყვარეობით აღსავსე ექსპანსიის ოცნება ჩაუსახა, გეგმავდა, თავისი შემოქმედების გვირგვინი – ცხელი შოკოლადი – მხოლოდ დიდებისა და წარმატების მწვერვალზე მყოფს, თბილისში, მოსკოვში ან პეტერბურგში გამოეტანა საამკარაოზე, რომ სათითაოდ ყველა გაეოგნებინა. ... დაიფიცა, საკუთარი რეცეპტი ოჯახიდან არ გაეტანა და დროებით საიდუმლოდ შეენახა“ (ხარატიშვილი 2019: 48). ეს „დროებითი ხანა“ საკმაოდ დიდხანს

გაგრძელდა. რომანის ტექსტიც ისე მთავრდება, რომ იგი კვლავ საიდუმლოა. თუმცა რჩება განცდა, რომ ამ უმნიშვნელოვანესი ამბისთვის ფარდის ახდა სწორედ იმ მერვე თავში უნდა მოხდეს, დაუნერვლ მერვე თავში, რომელიც ბრილკას ცხოვრებამ უნდა შეავსოს.

რომანში მომხდარი ყველა უბედურება რალაციით უკავშირდება ამ ცხელ შოკოლადს. პირველი, ვინც ამ „მისტიკურ უსიამოვნებას“ აღმოაჩენს, თავად რეცეპტის შემქმნელია. „როცა გადანყვეტილება მიიღო, ცხელი შოკოლადი არ ენარმოებინა, ისე კარგად და უსაფრთხოდ იგრძნო თავი, თითქოს ამით უბედურებას გადაურჩაო“ (ხარატიშვილი 2019: 70), – წერს ავტორი. ეს რალაც ბნელი წინათგრძნობა მუდმივად სდევს ფაბრიკანტს და შიში კი პირველად მაშინ ეუფლება, როდესაც ჯერ მისი ახლადდაბადებული გოგონა (სტასიას ტყუპისცალი) გარდაიცვლება, მალე კი თავად ქეთევანიც (ვისაც ორსულობის დროს უმზადებდა ხოლმე ამ განსაკუთრებულ დესერტს). „ამ შოკოლადის მიღება მხოლოდ მცირე ულუფებად შეიძლება, ინგრედიენტების უმცირესი დანამატიც კი უგემრიელესს ხდის შოკოლადის ნებისმიერ ნაწარმს, მაგრამ სუფთა სახით, ასეთი სახით, სტასია, შეიძლება უბედურების მომტანი გახდეს“ (ხარატიშვილი 2019: 71), – ცდილობს, დაარწმუნოს ქალიშვილი და იმ პირობით უმხელს მას ქორწინების წინალამით რეცეპტს, რომ მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევაში გამოიყენებს და ისიც მცირე ულუფით. მთელი სიუჟეტის მანძილზე, ყველა შემთხვევას, როცა კი ამ რეცეპტით ცხელ შოკოლადს ამზადებენ, რაიმე ტრაგიკული ამბავი მოჰყვება: სტასიას მიერ დამალულ ნარჩენებს იპოვის თეკლა და იმავე დღეს კვდება; ქრისტინე წლების შემდეგ „პატარა დიდ კაცს“ საკუთარი ხელით უმზადებს და მალე მისი მზეც ჩაესვენება; ღამით ქრისტინეს უეცრად წაადგებიან თავს მირო და ნიცა და შოკოლადის ნარჩენებს, მისი წინააღმდეგობის მიუხედავად, გასინჯავენ, მეორე დღეს ჩერნობილის აფეთქება ხდება...

ამის პარალელურად იმავე ცხელ შოკოლადს გადარჩენაც უკავშირდება და პოზიტიურობაც. მას აქვს მაგიური ზემოქმედება და უნარი, ყველაფერზე დაითანხმოს ადამიანი, ოღონდ მისი გასინჯვის ნება მისცენ (ასე ემართება ყველას, როცა მის არომატს იგრძნობს: ქეთევანი მესამე შვილის გაჩენას თანხმდება, თეკლა მშვიდად ეგებება სიკვდილს საკუთარ ძვირფას საწოლში, დამახინჯებული და

დაქვრივებული ქრისტინეს სახეზე ლიმილს მხოლოდ მისი გასინჯვა აჩენს, რაც მთავარია, უმძიმეს 90-იან წლებში სწორედ შოკოლადის ტორტით ახერხებს თავის გატანას სტასიას გალარიბებული ოჯახი). თავის მხრივ, შოკოლადის ფაბრიკანტი გასაბჭოების მერე წყვეტს შოკოლადის მასისთვის იმ საიდუმლო ნარევის დამატებას, რაც თანდათან ჩამოაქვეითებს შოკოლადის ხარისხსა და პოპულარობას (ბოლოს კი საერთოდ კარგავს ფაბრიკას საბჭოთა ეკონომიკის ნაციონალიზაციის სახელით). ამგვარ პოზიციებში ცხელი შოკოლადი დადებითი კონოტაციის მატარებელია.

ნინო ხარატიშვილის რომანი მრავალშრიანი, რთული მხატვრული ტექსტია. თხრობის ტემპი ისეთი დაძაბული და მიმზიდველია, რომ დასაწყისიდანვე ითრევს მკითხველს სწორედ განსხვავებულ ამბავთა მონაცვლეობით. აქ სასტიკი საბჭოთა ყოფის პარალელურად სიყვარულის რამდენიმე სულისშემძვრელი ისტორიაცაა მოცემული, კერძოდ კი, ქრისტინესა და რამაზის, კოსტიასა და იდას, კიტისა და ანდროს ამბები. თუმცა ყველა სასიყვარულო ამბავს თან სდევს ეპოქის სისტიკი ხელი და ბედნიერებას ხანგრძლივად არსებობის უფლებას არ აძლევს.

ულამაზესი ქრისტინესა და მისი ქმრის, რამაზის, სიყვარულის ამბავი გამორჩეულია ნიგნში. რამაზი, რომელიც საქართველოს საგანგებო კომისიის თავმჯდომარის, „პატარა დიდი კაცის“ (ერთმნიშვნელოვნად ლავრენტი ბერია) მოადგილეა, საოცრად დადებითი, ნათელი ფერებით არის დახატული. თითქოს უცნაურია, ასეთ დაწესებულებაში მომსახურე ადამიანი, თან იდეურად სისტემის ერთგული, ფიზიკურად და სულიერად ასეთი მშვენიერი იყოს. კონტრასტი განსაკუთრებით საგრძნობია ბერიას ფონზე. ამასთან, რამაზი სქემატური პერსონაჟია, მისი საქმიანობის შესახებ ჩვენ თითქმის არაფერი ვიცით. მკითხველი მხოლოდ მისი უსაზღვრო სიყვარულის მოწმეა. ჩვენი აზრით, მწერალი აქ ხაზს უსვამს იმას, რომ ადამიანობის შენარჩუნების შესაძლებლობა მეტნაკლებად ყველგან აქვს ადამიანს, თუ ამისი სურვილი ექნება; შესაძლოა, გარკვეულწილად, იმასაც მიგვანიშნებდეს, რომ არ არსებობს სისტემა, რომელსაც თავისი დადებითი გმირიც არ ეყოლება. ალბათ, ეს არის კიდევ ადამიანობის გადარჩენის ერთ-ერთი მიზეზი და ერის იმედის საბოლოოდ მოსპობის წინააღმდეგ მიმართული შეგნებული აქტი მწერლისა. სიყვარულითა და ადამიანობით რამაზი მშვე-



ნიერების გადარჩენას ახერხებს რომანში (მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტინეს ფიზიკურ სილამაზეს სპობს). საბოლოოდ, ამ ნაბიჯით მან საყვარელ ქალს სიცოცხლე შეუნარჩუნა და ღირსების გზაზე დააბრუნა, ბოროტებას გამოგლიჯა კლანჭებიდან, თუმცა უდიდესი მსხვერპლის ფასად – თავად შეენირა.

თითქოს უცნაურია კოსტიას ფაქიზი გრძნობა იდასადმი, თუ იმას გავითვალისწინებთ, რასაც საყვარელი ქალის დაკარგვის შემდეგ აკეთებს იგი – დაუნდობელი სისტემის სულით ხორცამდე ერთგული ჩინოვნიკი. ამ პერსონაჟის სახით მწერალმა შექმნა საბჭოთა უშიშროების თანამშრომლის რთული და უალრესად რეალისტური სახე, რომელიც საოცარი თავდადებით ემსახურება მახინჯ სისტემას, რომელსაც ადამიანური განცდები ეკარგება ამ ერთგულების დროს და საკუთარი საქციელი ყოველთვის სწორი ჰგონია. იგი ერთპიროვნულად განკარგავს ახლობელ ადამიანთა ცხოვრებასაც, არად აგდებს მათ სურვილებს და მხოლოდ საკუთარი პრინციპებისა და შეხედულებების მიხედვით იღებს გადაწყვეტილებებს. მწერალი ნაბიჯ-ნაბიჯ აღწერს, როგორ ყალიბდება მგრძნობიარე ბავშვისაგან უგრძნობელი და მკაცრი, მახინჯი სისტემისაგან ზნეობრივ სახედაკარგული საბჭოთა ფუნქციონერი. „...სოფლის იდილით გაბრუნებულმა, სადაც მყუდროდ მოიკალათა და კარგი, ძვირფასი ღვინით, უკიდევანო ბიუროკრატიული შესაძლებლობებით, ზღვარგადასული ნომენკლატურული თვითნებობით და იმ წლების პოლიტიკური სტაგნაციით ზურგამაგრებულმა ვერც კი შეამჩნია, როგორ შეწყვიტა ისეთ რამეებზე დაფიქრება, რაზეც რუსეთში აღმფოთდებოდა და მკაცრ დასკვნებს გამოიტანდა... ყველა იპარავდა, ყველა ქურდობდა... და ბაბუაჩემმაც მიიღო მონანილეობა საყოველთაო შეგნებიდან უკანონობის ცნების ამოგდებაში...“ (ხარატიშვილი 2019: 706-707). ძნელია თქმა, როგორ წავიდოდა კოსტიას ცხოვრება, ის პირველი და ნამდვილი სიყვარული რომ არ დაეკარგა, შეძლებდა თუ არა ადამიანური სახის შენარჩუნებას და სხვა ადამიანთა გრძნობების, ტკივილისა თუ სიხარულის, გაზიარებას.

რაც შეეხება კიტისა და ანდროს ამბავს, იგი ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული ხაზია რომანში. მათი სახეებითა და ამბით ნინო ხარატიშვილმა ანტისაბჭოთა შეხედულების, თავისუფლად მოაზროვნე იმ ადამიანთა საგა დაგვიხატა, რომელთაც არასოდეს მისცემს ბედნიერებას რეჟიმი. მათი სიყვარული და ერთგულება

დაღუპვისთვისაა განწირული. კიტი ჯაში ანდროს დასაცავად ყველაფერს აკეთებს, იმ საბჭოთა სკოლის საკლასო ოთახიდან ფაქტობრივად მკვდარი გამოდის და ამიტომაცაა, რომ მთელი მისი დარჩენილი ცხოვრება ფიზიკური გაძღებისა და არსებობის მაგალითია მხოლოდ. ვერც სამშობლოში და ვერც საზღვარგარეთ ბედნიერებას ვერ პოულობს, დიდებისა და საქვეყნო აღიარების შემდეგაც კი იგი შინაგანად მკვდარია. მის ცხოვრებაში ალაგ-ალაგ გაელვებული სიყვარულიც კი (ფრედ ლიბლიხი იქნება ეს თუ გიორგი ალანია) ვერ ახერხებს მისთვის ბედნიერი და მშვიდი გარემოს შექმნას (რალაც გამუდმებული შფოთვა მუდმივად ახლავს მის ყოფას). ანდრო კი ფიზიკურადაც და სულიერადაც გაძარცვული და განადგურებული ბრუნდება გულაგიდან, სადაც ომის დროს გერმანელთა მხარეს გადასვლის გამო გადაასახლეს. „იცი რატომ მიგვიჩნევენ საფრთხედ? ან რატომ გვასახლებენ და ხალხთან ურთიერთობას გვიკრძალავენ? იმიტომ რომ ჩვენ ყველაფერს მივხვდით, საკუთარი თვალით ვნახეთ ყველაფერი!.. მათ უნდათ, რომ ყველაფერი დავივიწყოთ, რომ აღარ გავიხსენოთ ის, რაც ვნახეთ, მაგრამ იციან, რომ ეს შეუძლებელია... ასე ცხოვრება ხომ ჯოჯობეთია! იცი, ყველაზე საშინელი ის კი არ არის, რომ ამ წყეულმა ომმა დაგვახეიბრა, მეგობრები წაგვართვა, ცხოვრება დაგვინგრია, არამედ ის, რომ ამ ომმა ეს ყველაფერი თითქოს და სრულებით „გაამართლა“ (ხარატიშვილი 2019: 414-415).

საოცრად ზუსტად აღწერს ნინო ხარატიშვილი საბჭოთა ეპოქის სხვადასხვა პერიოდს: ომის უმძიმეს წლებს, საბჭოთა სისტემის ბრძოლას ანტისაბჭოთა განწყობილების ადამიანთა წინააღმდეგ, „უმამო გოგოებისა და უდედო ბიჭების“, „პარტიული სამკერდე ნიშნების დროს“, პოსტსტალინურ ხანას, როდესაც დიქტატურის წლები ხრუშჩოვის ვოლუნტარისტულმა მმართველობამ ჩანაცვლა, „ოტტეპელს“ და სტაგნაციამდე მისულ ქვეყანას, „პრალის ნაადრევ გაზაფხულს“, გორბაჩოვის „პერესტროიკასა“ და „გლასტნოსტის“, 1989 წლის აპრილის დღეებსა და ქაოსურ 90-იანებს... როგორც თავად აღნიშნავს ერთ-ერთ ინტერვიუში, ამისთვის სპეციალურად მოუხდა მე-20 საუკუნის საბჭოთა ისტორიის შესწავლა: „კვლევის პროცესში აღმოვაჩინე, რომ მთელი ჩემი ცოდნა XX საუკუნის საქართველოს ისტორიის შესახებ ბევრად მწირი იყო დასავლეთის ან თუნდაც ნაცისტების შესახებ ცოდნაზე. დავინყე

კვლევა და იმდენი რამ აღმოვაჩინე, რომ თავი აღისა მეგონა... სა-ოცრებათა ქვეყანაში. ეს დროში მოგზაურობას ჰგავდა, საიდანაც გავიგე, რომ ჩვენ საკუთარ ისტორიას არ ვიცნობთ! 90-იანი წლებიდან გადავედი 80-იან წლებზე, მერე 70-იანებს მივადექი. ამასობაში ნელ-ნელა მეც ჩამოვყალიბდი, რომ ოჯახზე უნდა დამეწერა და მთელი ეს ისტორია ერთი ოჯახის მაგალითით მომეყოლა“ (ხარატიშვილი 2017). სწორედ ამიტომ ეპოქის ხატვისას მწერალი, რომელიც თავად გლობალიზაციის ეპოქის შვილია, უზუსტესად აღწერს დროს და ამის მიხედვით განაწყობს პერსონაჟთა პირად თუ საზოგადოებრივ ცხოვრებასაც, შესაბამისად – მიზეზშედეგობრივ კავშირებსაც დროსა და ადამიანთა ტრაგედიებსა თუ წარმატებებს შორის. რომანში რეალისტურია საბჭოთა ბელადების სახეებიც, გენერალსიმუხი იქნება ეს თუ „პატარა დიდი კაცი“, ხრუშჩოვი თუ ბრეჟნევი...

ნინო ხარატიშვილის მრავალგვერდიანი რომანი ბევრ თემასა და პრობლემას ეხება: მშობლებისა და შვილების ურთიერთობა, სახელმწიფოსა და პიროვნებას შორის კონფლიქტი, ოჯახის წევრთა იდეოლოგიური შეუთავსებლობა, დანაშაულისა და სასჯელის, აღზრდისა და მენტალიტეტის, თავისუფლებისა და მორჩილების, ძალადობისა და სიყვარულის პრობლემები... ამ ყველაფრისთვის მწერალი ფართო მხატვრულ ტილოს ქმნის, ერთ-ერთი პერსონაჟის, სტასიას თქმით, მრავალფეროვან ხელით ნაქსოვ ხალიჩას, რომელშიც ყველა ძაფი ცალკე ისტორიაა და ყველამ მასზე თავისი ამბავი უნდა იპოვოს... ეს რომანი კიდევ ერთი საშუალებაა იმისა, რომ ერმა (ქვეყანამ) საკუთარი განვლილი ცხოვრება გაიხსენოს, შეაფასოს და დასკვნები გამოიტანოს, შეცდომები დაინახოს და გადარჩენის გზა იპოვოს, „თუკი მართლა აპირებს გადარჩენას“ (ო. ჭილაძე). ოჯახისა და გვარის ისტორიით ერის ბედისა და გზის ჩვენება კი ამ რომანს ოთარ ჭილაძის „გოდორთან“ აახლოებს.

თავის მხრივ, ცალკე საუბრის თემაა ნინო ხარატიშვილის მხატვრული ენის თავისებურებებიც, რომელიც ბევრ საინტერესო კომპონენტს შეიცავს. ჩვენ ამჯერად მხოლოდ რამდენიმე მათგანზე შევჩერდებით. პირველ რიგში, უნდა აღვნიშნოთ მაგიური რეალიზმის ელემენტების გამოყენება, რაც მის წინანდელ რომანებში არ შეგვხვედრია. აქ უპირველესად ყურადღებას იქცევს სტასიას მხატვრული სახე, რომელიც უნებურად გვახსენებს ურსუ-

ლასაც მარკესის „მარტოობის ასი წელიწადიდან“ და ფოთოლასაც ოთარ ქილაძის რომანიდან „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“. თაობები იბადებიან, ცხოვრობენ, ამ ქვეყნიდან მიდიან, სტასია კი რომანში გათამაშებული მთელი ამბის განმავლობაში ერთ-ერთი მთავარი აქტორია. იგი 1900 წელს დაიბადა და, მართალია ხანში შევიდა, მაგრამ მაინც მთელი საუკუნის მემატყანეა და ძალიან რთულ 90-იან წლებში – ფაქტობრივად, ოჯახის ერთადერთი გადამრჩენი. მისი ცხელი შოკოლადის რეცეპტი, რომელსაც იგი ტორტებში იყენებს, ფიზიკური დალუპვისაგან იხსნის შთამომავლობას. თან იმის გათვალისწინება, რომ სტასია ერთადერთი მცოდნე და შემნახველია ამ რეცეპტისა, რომელიც საკუთარი არჩევანით უნდა გადასცეს ერთ-ერთ შთამომავალს ასევე საიდუმლოს დაცვის პირობით, კიდევ უფრო აძლიერებს ამ მაგიურრეალისტურ ხაზს რომანში. აქვე უნდა ვახსენოთ კიდევ ერთი ნიშანიც: სტასია გამუდმებით ხედავს და ესაუბრება გარდაცვლილ ადამიანებს. რომანის განუყრელი კომპონენტია კარგა ხნის გარდაცვლილი სოფიოსა და თეკლეს კარტის თამაშის სცენა ჯერ ქრისტინეს სასახლის, მერე კი მწვანე სახლის ბაღში, რომელსაც გამუდმებით ხედავს იგი და რომელთა გამოჩენაც ყოველთვის რაღაც ახალი ტრაგედიის მაუნყებელია. მეტიც, სტასია არა მარტო ხედავს მათ, არამედ ესაუბრება კიდევ. ამის შესახებ კი მხოლოდ ნიცას უმხელს, რადგან იგი განსაკუთრებულ ბავშვად მიაჩნია ოჯახში (აკი შოკოლადის რეცეპტის საიდუმლოს მფლობელიც ნიცა ხდება სტასიას შემდეგ).

„– ხედავ იმ ალუბლის ხეს? იქ ზოგჯერ ჩემი მეგობარი მოდის ხოლმე. დგება ხის ძირას და მილიმის. ზოგჯერ სხვა მეგობარიც მოდის ხოლმე და მერე ბანქოს თამაშობენ იქ, ქვემოთ. მაგრამ სინამდვილეში ვერ უნდა მოდიოდნენ. რადგან დიდი ხნის მკვდრები არიან.

...

– ეს ხომ შეუძლებელია, ბებო.

...

– ჩვენ, ადამიანებს, ზოგჯერ რაღაცების ახსნა არ შეგვიძლია, ზოგჯერ არც გვესმის, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ეს რაღაცები არ არსებობს, რაკი ადამიანთა უმრავლესობა მათ ვერ ხედავს და ვერ იჯერებს. .... ახლა არცერთი არ არის აქ. ალბათ, იმათაც სძინავთ ხოლმე. არ ვიცი, შეძლებ მათ დანახვას თუ არა. უმრავლესობა იმი-

ტომ ვერ ხედავს, რომ ან საერთოდ არ იცნობდნენ, ან საკმარისად არ უყვარდათ...” (ხარატიშვილი 2019: 857-858).

საყურადღებოა ასევე რომანის არქიტექტონიკა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იგი 8 (ფაქტობრივად 7) თავისაგან შედგება, რომლებიც, თავის მხრივ, ქვეთავებად იყოფა. თითოეულ მათგანს კი რაოდენობრივი (ან სხვა ტიპის) აღმნიშვნელის მაგივრად გამოყოფს ეპიგრაფი, ყველა ქვეთავს საკუთარი ეპიგრაფი აქვს, რომელთა ფუნქციური დანიშნულების კვლევა უთუოდ ძალზე საინტერესო შედეგამდე მიგვიყვანს, თუმც ერთი შეხედვით რაც შეიძლება ითქვას, ისაა, რომ ეს ეპიგრაფები თავისებური სათაურებია ამ ნაწილებსა. ისინი ხან პირდაპირ, ხან კი ირონიულად გამოხატავენ მთავარ სათქმელს. შინაარსობრივად მწერლის ეპიგრაფები მრავალფეროვანია: ციტატები ცნობილი პოეტებისა და მწერლების ტექსტიბიდან თუ ხელოვანთა გამონათქვამები (მაიაკოვსკი: „მაშ, მწყობრში! არავინ მოდუნდეთ! / მე ყბედ ორატორებს ვაუწყებ: / – თქვენ, ეი! გეყოფათ! დადუმდით! / სიტყვა აქვს ამხანაგ მაუზერს!“; ბროდსკი: „ჭვრეტა იმ დროთა – უიმედო ჭვრეტა ჩიხის, / ფუჭსიტყვაობა – რაიც დამრჩა – აზრს და გულს მიღრღნის, / და შეფურთხებით არ ვაღვიძებ დინოზავრს მავნეს“; ჩეხოვი: „დესპოტები მიდრეკილნი არიან ილუზიებისაკენ“; პასტერნაკი: „ვარ მიმწყვდეული, როგორც ნადირი... / თავისუფლება სულზე ტკპილია... / ირგვლივ მდევენელთა მესმის ქადილი / და გასაქცევიც ჩახერგილია“; ახმატოვა: „შენ უკვე მკვდარი ხარ, შრიალა / ფიფქებში ხარ მინას დახლილი. / თავს გადავას ოცდარვა ხიშტიანი / და ხუთიც – ტყვიების დამხლელი“; ევტუმენკო: „მან ხომ მემკვიდრენი დატოვა იმდენი, / მსოფლიოს ავსებენ კიდიდან კიდემდე, / მე მგონი, კუბოში უდგას ტელეფონი / და იმ მემკვიდრეებს აძლევს მითითებებს. / იგი არ მომკვდარა... ახლაც არ გვასვენებს...“ გალაკტიონი: „ქვეყანა გაცვდა, ვით ძველი გროში, / უდაბურებად იქცა სოფელი, / ნუ გაოცდები, რომ ასეთ დროში / მცირე ბედისაც ვარ მაღლობელი“; შოსტაკოვიჩი: „მწუხარების უფლება პრივილეგიაა“ და ა. შ.), ნაწყვეტები საბჭოთა პლაკატებიდან („სკკპ ჩვენი ეპოქის გონება, დიდება და სინდისია!“; „რეპრესიები აღმზრდელობითი ღონისძიებებია“; „მეტი ლითონი – მეტი იარაღი!“ „საბჭოთა ხელისუფლება არ სჯის, ის გამოსწორებას ემსახურება“; „საბჭოთა რაკეტა მშვი-

დობისთვის შეიქმნა!“; „სულ უფრო უკეთესი, სულ უფრო ხალისი-  
 ანია მშრომელთა ცხოვრება!“ და ა. შ.), სოციალიზმის იდეოლოგთა  
 გამონათქვამები (ტროცკი: „როგორც ცნობილია, სამოქალაქო ომს  
 თავისი კანონები აქვს და ისინი ჰუმანურ კანონებად არასდროს  
 მიიჩნეოდა“; ლუქსემბურგი: „მიზანი არ მაინტერესებს, მთავარი  
 მოძრაობაა“; ლენინი: „რუსეთის მასებს რამე ძალიან მარტივი და  
 მათი ტვინისთვის გასაგები უნდა დაანახო, კომუნიზმი კი – მარ-  
 ტივია“; ტროცკი: „რევოლუციები ყოველთვის უზრდელობით  
 გამოირჩეოდა; ალბათ იმიტომ, რომ გაბატონებული კლასები ზედ-  
 მეთად არ ინუხებდნენ თავს, ხალხს კარგი მანერები ესწავლა“;  
 ლენინი: „გერმანიაში რევოლუცია არ მოხდება, რადგან ამისთვის  
 გაზონის გათელვა იქნებოდა საჭირო“; გენერალსიმუსი: „ერთი კა-  
 ცის სიკვდილი ტრაგედიაა, მილიონების სიკვდილი კი – მხოლოდ  
 სტატისტიკა“; ლენინი: „თუ მერყევ ადამიანს გინდა დაეხმარო,  
 ჯერ თავად უნდა შეწყვიტო მერყეობა, სხვა გზა არ არსებობს“;  
 ხრუშჩოვი: „ასე როგორ შეიძლება, თითქოს არ გვცოდნოდა, რა  
 ხდებოდა?“ და ა. შ.), ნაწყვეტები სოციალისტური ლექსებიდან და  
 სიმღერებიდან („ხელი ჩავკიდოთ ერთმანეთს, / ძმებო, დაცინით  
 სიკვდილს! / მონობას მოვუღოთ ბოლო, / დავლოცოთ უკანასკნე-  
 ლი ბრძოლა“...). გამონაკლისი ამ მხრივ მხოლოდ ორი ქვეთავია.  
 საექსპოზიციო ნაწილს უზის სათაურად „2006“, ხოლო რომანის  
 ბოლო ქვეთავს – „2007“, რაც წლებზე მიუთითებს და თხრობის და-  
 სანყისა და დასასრულს აღნიშნავს. ეს ქვეთავები კრავენ სწორედ  
 კომპოზიციურ რკალს. მწერლის ამგვარი გადაწყვეტილება რომა-  
 ნის ქვეთავებად დაყოფისა აზრობრივად ძალიან საინტერესოა და  
 ფუნქციურად მნიშვნელოვანი.

რომანს ორიგინალური დასასრული აქვს, ფაქტობრივად, ავ-  
 ტორი მხოლოდ შვიდ ცხოვრებას აღწერს, როგორც უკვე აღვნიშ-  
 ნეთ, მერვეს კი ცარიელს ტოვებს – წიგნის მერვე თავი „ბრილკა“  
 ცარიელი ფურცელია, ცარიელი ფურცლით კი მწერალი იმედისა  
 და გადარჩენის სივრცეს ქმნის... ეს მომავალია, რომელიც ბრილკამ  
 საკუთარი ცხოვრებით უნდა დაწეროს. ნიცას მოთხრობილი ამბები  
 მას წარსულსა და მომავალს შორის გადებულ ხიდად უნდა ექცეს,  
 წინაპართა ცხოვრების გააზრებით სწორი გზა უნდა იპოვოს, მათი  
 შეცდომებისა და ცოდვების მიღმა ჭეშმარიტება უნდა დაინახოს,  
 დეიდას მიზანიც ესაა და გადარჩენის ერთადერთი გზაც:

„შენი ჯერია ბრილკა.

შენ ჯადოსნური ბავშვი ხარ. შენ უნდა გააპო ზეცა და ქაოსი, გაგვცდე ყველას, გაარღვიო ეს სტრიქონები, გაარღვიო მოჩვენებითი სამყაროც და რეალურიც... გაკვეთო ბედისწერა...

მეც უნდა მძლიო და საკუთარ თავსაც.

ყველა ომი უნდა გადაიგანო. ყველა საზღვარი უნდა გადალახო... დაანგრეო ეს ყველაფერი, რადგან შენ ეს შეგიძლია.

შენ შეძლებ ამას“ (ხარატიშვილი 2019: 13).

ნიგნის ბოლო ეპიზოდიც 2007 წლის ნოემბრის აქციაა, სადაც ევროპიდან დაბრუნებული, ვალმოხდილი ნიცა მემბოხე დისშვილს ეძებს გზაზე დასაყენებლად: „მე ყველა სიტყვა დაგიწერე, რაც მებადა“ – წარმოთქვამს იგი. ეს ისაა, რისი გაღებაც ნიცამ შეძლო საკუთარი ცხოვრების გაანალიზებისა და მოვალეობების გააზრების შემდეგ, შეძლო დიდი ტკივილის ფასად და მომავლის წინაშე აუცილებელი პასუხისმგებლობის აღებით. ეს კი ის მოვალეობაა, რომელიც ობოლი დისწულის წინაშე ეკისრებოდა მას და რომელიც, ბოლოს და ბოლოს, მისი სიმშვიდისა და ჰარმონიული ცხოვრებისთვისაც იყო აუცილებელი:

„სულ რამდენიმე მეტრილა გვაშორებდა, რამდენიმე წუთი, მაგრამ ისინი რაღას შეცვლიდნენ, როცა ჩვენ უკვე მთელი საუკუნე გადავკვეთეთ ერთად?

ტურების მოძრაობაზე შეგატყვე, რომ ჩემი სახელი წარმოთქვი და თავი დაგიქნე: ჰო, აქ ვარ. ახლავე შენთან გავჩნდები. მერე გაიღიმე, ხელი ასწიე და შორიდან გამომინოდე. ამის შემხედვარემ რატომღაც გავიფიქრე, რომ ეს ცხოვრება სადღაც ოდესღაც სიზმარში მინახავს.

რამდენიმე წამიც და ჩვენ ერთმანეთს ვიპოვით“ (ხარატიშვილი 2019: 1195).

რაც შეეხება რომანის მერვე დაუნერულ თავს, მწერლის კონცეფციით, იგი შეიძლება ყველაზე საინტერესო და მთავარიც კი იყოს რომანში. მანამდე, მთელ 1197 გვერდზე გათამაშებული ამბავი ერთი დიდი ტრაგედიაა, რომლის ცალკეული შემადგენელი ნაწილები ერთმანეთიდან გამომდინარეობენ, ვერცერთი მთავარი პერსონაჟი ბედნიერებას ვერ პოულობს, ისე მიდის ცხოვრებიდან. ვერცერთი მათგანი ცხელი შოკოლადის წყევლის თავიდან აცილებას ვერ ახერხებს. მხოლოდ ბრილკა იძლევა ამის იმედს (მისი უც-

ნაურობები და განსხვავებული დამოკიდებულება ყველაფრისადმი, თუნდაც საჭმელების ფერებით არჩევა, რომელშიც ყავისფერიც სიკვდილის ფერია და მის მენიუში არ შედის. ბრილკა ერთადერთია, ვინც ცხელი შოკოლადის მისტიკურ მიმზიდველობას სძლევს, გულგრილად შეხედავს და ამბობს: „ყავისფერს ისედაც არაფერს ვჭამ!“); მან – „ზეცისა და ქაოსის გამპობმა“, „ყველა საზღვრის გადამლახავმა“ და „ბედისწერის დამმარცხებელმა“ უნდა შეძლოს ბედნიერების მოპოვება, რაც, რომანის კონცეფციიდან გამომდინარე, ცხელი შოკოლადის წყველის გაუვნებელყოფით იქნება შესაძლებელი. ამ გზაზე ბრილკას უთუოდ დაეხმარება წინაპართა გამოცდილება, მათი გამბედაობა თუ შეცდომები, სიყვარულით აშენებული თუ სიძულვილით დანგრეული... მთელი ეს ამბავი, დედის მიერ აღწერილი, მისკენ – მომავლისკენ გადასარჩენად განვდენილი ხელია; თაობათა შორის განვდენილი ხელი კი არსებული უნდობლობის საბოლოო დაძლევის, ჩადენილი შეცდომების დავინწყების, სინანულისა და პატიების მკაფიო ნიშანია.

### **დამონეშვანი:**

**გაგნიძე 2017:** გაგნიძე ნ. *ნარკვევები მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი პერიოდის გერმანულენოვანი ლიტერატურიდან*. ქუთაისი: 2017.

**ხარატიშვილი 2017:** *„მერვე სიცოცხლე“ და კიდევ ბევრი პიესა, ინტერვიუ ნინო ხარატიშვილთან (უძღვება დავით ბუხრიკიძე)*, 28 ივლისი 2017, მის.: <http://liberali.ge/articles/view/30741/merve-sitsotskhle-da-kidev-bevri-piesa>

**ხარატიშვილი 2019:** ხარატიშვილი ნ. *მერვე სიცოცხლე (ბრილკას)*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2019.



## კატასტროფის საუკეთესო მონტაჟისთვის (ჰერტა მიულერის სამი რომანის მიხედვით)

2009 წელს ნობელის პრემიის კომისიამ საკმაოდ გაბედული ნაბიჯი გადადგა – მრავალთავან გამოარჩია ნაკლებად გახმაურებული მწერალი ჰერტა მიულერი, რომლის შემოქმედება მთლიანად აგებულია ტოტალიტარულ სახელმწიფოში მიღებულ გამოცდილებაზე, ინდივიდუალური და კოლექტიური მეხსიერების დაპირისპირებაზე, ამ პირობებში ადამიანის პიროვნულ დეგრადაციაზე.

რამდენი რამ არის ამქვეყნად ისეთი, რაც ჩვენს სულიერ დანგრევას, მორალურად (და ფიზიკურადაც) განადგურებას ცდილობს. ჰერტა მიულერმა ამგვარ შემოტევას საკუთარი ნარმოსახვის ძალა და თავისუფალი ადამიანის შემართება დაუპირისპირა. ის, რის შესახებაც იგი მკითხველს მოუთხრობს, არის მწრლობის არა მორიგი, არამედ უპირველესი თემა, რომელმაც თავის დროზე შეძრა რუმინეთის მიკარგულ სოფელში მცხოვრები გოგონას ბუნება. „დიქტატურა კლავს ცნობიერებას, ახდენს შიშის მუტაციას, თელავს ღირსებას“ – აი, დასკვნა, რომელიც ამ ყველაფრის შედეგად გაკთდა. ტექსტის ღიაობა თხრობის უშუალობასთან ერთად, მკითხველს სრული ადაპტაციის საშუალებას აძლევს, და ეს ძალზე მნიშვნელოვანია.

და მაინც, ძალაში რჩება კითხვა, რითი შეძლო არა მარტო მაშინ, არამედ დღესაც კი ფართო მკითხველის გარეშე დარჩენილმა რუმინეთში დაბადებულმა გერმანულენოვანმა მწერალმა ჰერტა მიულერმა (1953) თანამედროვეთა ერთი ნაწილის ყურადღების მიქცევა და კლასტის, ფრანც კაფკას, ადენაუერის, დუბლინის პრესტიჟული პრემიების შემდეგ 2009 წლის ნობელის აღება. კომისიის არგუმენტაცია ასე უღერდა: გულისხმიერებისთვის პოეზიაში და გულწრფელობისთვის პროზაში უუფლებოთა ცხოვრების აღწერის დროს.

ჰერტა მიულერი თითქმის ორი ათეული რომანის და უკანასკნელ პერიოდში გამოცემული ორი პოეტური კრებულის („როგორ იცხოვროს ქალმა თმების გორგალში“ – 2000 და „ფერმკრთალი ბატონები ყავის ფინჯნით ხელში“ – 2005) ავტორია. მეტიც, ვინც მის

ტექსტებზე სერიოზულად იმუშავა (პირველ ყოვლისა, ეს, ცხადია, მთარგმნელია, მაგალითად, ფრანც ქრისტიან დელიუსი) მიიჩნევს, რომ მისი პროზაც პოეტის შექმნილია, ხოლო პოეზია კი – ვარიაციებია ენის თემაზე.

ასე რომ, ჩვენი ავტორის აქტუალობა განპირობებულია ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში ცხოვრების უნიკალურ გამოცდილებასთან ერთად ენისადმი სრულიად განსაკუთრებული დამოკიდებულებითაც, რაც გამოარჩევს კიდეც მას ამავე თემაზე დანერგილი ზღვა ლიტერატურის შემქმნელებისგან. „წერას ვეღარ გავუძლებდი, ტექსტებში ენის გამოგონილი სიმართლე მთავარი რომ არ იყოს, ენისა, რომელშიც სილამაზე ტკივილის მომგვრელია“ – ამბობს ჰერტა მიულერი ინტერვიუს პრინციპით აგებულ რომანში „ჩემი სამშობლო იყო ვაშლის კურკა“ (2014).

დიახ, დიდი მწერალი, რომელ კონკრეტულ თემაზეც არ უნდა წერდეს იგი, მოუხელთებელია, რადგან სოციალური კონტექსტიდან სწორედ ენის საშუალებით გადის ისე, როგორც ეს, ვთქვათ, ანდრეი პლატონოვის შემთხვევაში იყო. თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მწერლის მიერ წამოწეული თემისა და ენის ვირტუოზული სიმბიოზი ხელოვნურად უნდა დავშალოთ და აქცენტი მხოლოდ მის ერთ შემადგენელზე გავაკეთოთ. „ენა არც ერთ დროებაში არ არის პოლიტიკური ნაკრძალი, რადგან მას ვერ გამოაცალკევებ იმ პოლიტიკური ქმედებებისგან, ერთი ადამიანი მეორის მიმართ რომ სჩადის“ – ესეც ჰერტა მიულერის მიერ მის ერთ-ერთ ესეში გამოთქმული მოსაზრებაა. მით უმეტეს დასანანია, თუ მსგავსი ურთიერთგამიჯვნის სურვილი ტოტალიტარიზმისგან დალდასმული ქვეყნის მწერალს უჩნდება (ვთქვათ, ასეთი: ჰერტა მიულერის სამოქალაქო პოზიცია მესამეხარისხოვანია იმასთან შედარებით, როგორ წერს და სხვ.). თუმცა ამაზე ორიოდ სიტყვას ქვემოთაც ვიტყვით.

როგორც ჰერტა მიულერის პოეტური კრებულის ერთი მიმომხილველი წერდა, იგი „კი არ ეძებს ენას კატასტროფის აღსაწერად, არამედ ახერხებს ხელახლა გაათამაშოს კატასტროფა ენის საშუალებით“. ცხადია, ეს კარგად ჩანს ყველაზე განმაურებულ წიგნშიც „სუნთქვის საქანელი“ (სხვა თარგმანში „ჩასუნთქვა-ამოსუნთქვა“ – 2009, ქართულად გამოქვეყნდა 2015 წელს დონარა თოფურიას თარგმანით, გამომც. „სიესტას“ მიერ), რომელშიც ტოტალიტა-

რიზმის მხატვრული რეცეფცია იმდენადაა გათანადროულებული, რომ მკითხველს უჭირს კიდეც ირწმუნოს მისთვის ასე თუ ისე ნაცნობ თემებზე ამგვარად წერის თვით შესაძლებლობა. თუმცა, თუ ჰერტა მიულერის ბიოგრაფიას გავეცნობით (XX საუკუნის 50-იან წლებში რუმინეთის შვაბურ ბანატში გატარებული ბავშვობა, მამა ფაშისტური SS-ის წევრი, ომის დამთავრების შემდეგ რუსების მიერ სპეცბანაკში ხუთი წლით დეპორტირებული დედა, ტემეშვარის უნივერსიტეტში შექმნილი დისიდენტური ჯგუფის წევრობა, სეკურიტატედ წოდებული ჩაუშესკუს საიდუმლო პოლიციის დამთრგუნველი ზენოლა, ყოველ ახალ დაკითხვაზე, იმის შიშით, რომ დაგაპატიმრებენ, კბილის ჯაგრისით მისვლა, პირველი აღიარება – 1984 წ., ბერლინში გაგრძელებული დევნა და სხვ.), დავინახავთ იმ კონფიგურაციას, რომელსაც ბედი თითქოს საგანგებოდ უქმნის იმათ, ვისაც ხშირად აზრად არცა აქვს გახდეს მწერალი, თუმცა ხდება კი (ჰერტა ბავშვობაში ძროხებს მწყემსავდა, დედა კი ოცნებობდა, რომ იგი დეიდამისივით მკერავი გამხდარიყო). ისე მოხდა, რომ შრომა-გასწორების (ხომ კარგად ჟღერს – ნ.კ.) ბანაკებში ე.წ. „გაძვალტყავების“ ხანა, შემდეგ თავად მწერალმა „მოპარული არსებობაც“ რომ უნოდა, გაიარა არ მარტო დეიდამისმა, არამდ ერთ-ერთმა საუკეთესო მეგობარმა, პოეტმა ოსკარ პასტიორმაც, რომელიც „სუნთქვის საქანელის“ მთავარი პერსონაჟის, ლეო აუბერგის, პროტოტიპად და საერთოდაც, წიგნში წარმოდგენილი ანტი-ტოტალიტარული ნარატივის დეტონატორად იქცა. ბანაკის ძველი ტერიტორიის შემოვლისა და პასტიორთან მომავალი წიგნისთვის აუცილებელი დეტალების დაზუსტების დროს (დედაზე დაკვირვებაში დაარწმუნა, რომ აქ უმთავრესი დეტალი ხუთწლიანი შიმშილის შემდეგ კარტოფილთან დამოკიდებულება და ხარბად ქამის ჩვევა იყო, რაც „დანაყრებაზე ნადირობას ჰგავდა“) ჰერტა მიულერმა თითქოს მთელი სისრულით იგრძნო რეალობის ლიტერატურად ქცევის სირთულე. როგორ გინდა რეალობა იყოს და არც იყოს, ანუ ახსენებდე და გამოტოვებდე, მიანიშნებდე და დაჟინებით ხაზს უსვამდე, წელავდე და ამოკლებდე, ბიძგს აძლევდე და ყინავდე, ააშკარავებდე და ნათქვამი უკან მიგქონდეს და ეს ყველაფერი ერთსა და იმავე დროს ხდებოდეს?! თან საშინლად გიჭირდეს ერთხელ და სამუდამოდ დაბედებულ ამბებზე წერა და თან იმ მაგნეტიზმის მილწევასაც ესწრაფვოდე, ამ პროცესს რომ ახლავს.

ვინაიდან წერა არა „ჩვენებურად, არამედ მხოლოდ ჩემებურად“ შეეძლო, პასტიორის მოულოდნელი გარდაცვალების შემდეგ გადანწყვიტა თხრობა პირველ პირში ენარმოებიანა. ეს ერთადერთად სწორი მიმართულება აღმოჩნდა. გარდა ამისა, გამოიკვეთა სამწერლო ფანტაზიის ტონისმიმცემი ფუნქციაც, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალებზე მზერის გამახვილებასთან ერთად. პასტიორი უნდა გასულიყო ბანაკიდან, მე კი, პირიქით, უნდა შევსულიყავიო – დანერს იგიმოგვიანებით წიგნში „ჩემი სამშობლო იყო ვაშლის კურკა“. ავტორს უნდა აეხსნა, გნებავთ, ეჩვენებინა, რატომ გახდა ურჩხულის ეს მკვდარი საუფლო იქ დატყვევებული პატიმრებისთვის მშობლიური, ნოსტალგიურიც კი. „შინ დაბრუნების შემდეგ ლეო აურბერგი საკუთარი თავისთვისაც უცხოა და ოჯახისთვისაც... ახლა უკვე მისთვის ძალიან ნაცნობ უცნობ ადგილას იმყოფება და ახალი, ამჯერად ბანაკის ნოსტალგია ეუფლება...“ რატომ?! ახსნა, რომელსაც მწერალი აგნებს, გამანადგურებლად ჟღერს იმისთვისაც, ვინც, მართალია, მსგავს ბანაკში არასოდეს ყოფილა, მაგრამ სერიოზული ცხოვრებისეული ტრავმა კი მიუღია: „ის არის და რჩება შინაგანად გაველურებულ, ურთიერთობებისთვის გ ა მ ო უ ს ა დ ე გ ა რ ადამიანად...“ (ჩემი მეგობარი ოსკარი, წიგნიდან „ჩემი სამშობლო იყო ვაშლის კურკა“). და იქვე: „...ღარავინ უნდა ჩამებლაუჭოს, მიუწვდომელი ვარ თავმდაბლობისგან და არა სიამაყისგან“ – ეს უკვე მისი პიროვნული განცდა და ტრავმისგან დატოვებული წარუშლელი კვალია. პოსტსაბჭოური, ჰერტა მიულერის შემთხვევაში კი პოსტსოციალისტური, ტრავმის შესახებ (მერე რა, რომ რუმინულად ხალხთა ბელადი „კონდუკატორად“ წარმოითქმის, რომ რუმინელები ამ უცნაურ სახელმწიფოებრივ წყობას ირონიულად „ერთ ოჯახში განხორციელებულ სოციალიზმს“ უწოდებენ, იქაც და აქაც ხომ წერა-კითხვის უცოდინარი ადამიანების აღზევებაა – მაგ. სოფლიდან გამოქცეულ ყმანვილ ჩაუშესკუს ანტისამთავრობო მიტინგებზე წვრილმანი ქურდობისთვის იჭერენ, მის მომავალ მეუღლეს კი გერმანელებთან პროსტიტუცია ბრალდება, რომლებიც ძალაუფლების ხიბლს სრულ შიზოფრენიამდე მიჰყავს. ასე რომ, განსხვავება უმნიშვნელოა), შეიძლება ითქვას, რომ სხვა წიგნებშიც „მეფე თავს ხრის და კკლავს“, „მელა მაშინ უკვე მონადირე იყო“ მწერალი ანტიპათოსური ინტონაციის ფონზე არაადეკვატურ, მოულოდნელ ქმედებათა ჭრილში ხედავს. ერ-

თზე უკვე ვთქვით: ადამიანი შინაგანად განადგურებულია და ისევე იქ უნდა დაბრუნება, სადაც ყველაზე უბედური იყო. თუმცა არც განახლებისკენ სწრაფვაა უმტკივნეულო. იგი ბევრადაა დამოკიდებული ინდივიდის თვითმოზიზიზაციისა და თვითკონტროლის უნარზე. ჰერტა მიულერი ასე აღწერს გერმანიაში ემიგრირების შემდეგ ფრანკფურტის ერთ-ერთ რესტორანში თავის პირველ ვიზიტს: „ფრანკფურტში პირველად რომ შევედი რესტორანში, შეკვეთის მიცემამდე ტირილი დავიწყე, მაგიდებზე ხელსახოცი, ყვავილები და სანთლები რომ დავინახე, მენიუ რომ ჩავიკითხე“.

დასავლეთში ყოფნისას ჰერტა ბევრ რამეს მიხვდა. პირველ ყოვლისა კი იმას, როგორ უმახინჯებდნენ რიგით ადამიანებს სიცოცხლეს, მხოლოდ საუბარს კი არ უკრძალავდნენ, სიცოცხლესაც პარავდნენ. ქალებს უკრძალავდნენ აბორტის გაკეთებას (რაც ხშირად ტრაგიკულად მთავრდებოდა), მოსწავლე გოგონების სასკოლო ფორმის სიგრძეს სახაზავით ზომავდნენ, შუქს და გათბობას დასავლეთისთვის გადასახდელი ვალის მიზეზით (შესაძლოა უბრალო დამთხვევაც იყო, მაგრამ ეს ვალი გადაიხადა თუ არა, 1989 წელს ჩაუშესკუ კიდევაც დაამხეს) ზამთარშიაც თიშავდნენ, უთვალთვალავდნენ, არასასურველ პირებზე პასკვილებს აქვეყნებდნენ, სადაც დევნის ნამდვილი მიზეზი, ცხადია, ჩეკისტურ-სეკურიტატიული ოსტატობით იყო შენიღბული (სწორედ ისე, როგორც ეს გაზეთ „კომუნისტი“ ვინმე ქებაძის ფსევდონიმით გამოქვეყნებულ და 1958 წლის მოვლენებით პროვოცირებულ წერილში, სახელწოდებით „სარეველა“, იყო რეალიზებული. მასში მოსწავლე ახალგაზრდების ჯგუფი, რომელთა შორის ზვიად გამსახურდია, მერაბ კოსტავა, ვოვა სიხარულიძე და გურამ დოჩანაშვილიც იყვნენ, გართობისა და აღვირახსნილი ცხოვრების მიმდევრებად იყო გამოყვანილი). გარდა ამისა, ტოვებდნენ ნამლების, რიგიანი ტანსაცმლისა და კბილების პროტეზების გარეშეც. „ჩვენ არ გვქონდა ასპირინი და ბამბა, ტამპონები, საფენები ... ქალები ნაგლეჯებჩაფენილები დადიოდნენ“. და როცა ალტერნატიულ სივრცეში ხვდები, წარსული თავს იმით გახსენებს, რომ უკვე არ შეგიძლია იყო ბ ე დ ნ ი ე რ ი .

ძნელი მისახვედრი არ უნდა იყოს, რა უნდა ყოფილიყო ტრავმასთან შებრძოლების ჰერტა მიულერისეული გზა. ეს, რა თქმა უნდა, იყო წერა, უფრო სწორად, გაპიროვნებულ სიტყვებთან

თამაში, სიტყვებთან, რომლებიც სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთებიდან ამოჭრილი ნიშნების კოლაჟით არა მარტო მასში, არამედ ფიზიკურადაც მის გარშემო იწყებდნენ დამოუკიდებელ არსებობას. დააკვირდით ბერლინის ბინაში გადაღებულ მწერლის ფოტოსურათებს. გარშემო თითქმის ყველგან და ყველაფერზე, მართლაც, აწყვია ჰერტას მტერ-მოყვარე სიტყვები (ასევეა გაფორმებული მისი პოეტური კრებულებიც). ისინი ფეთქავენ, მოძრაობენ, იბრძვიან. თანაც ისე, რომ მათივე შეერთებისა და დამთხვევის ალქიმია თავად ავტორისთვისაც ბოლომდე აუხსნელი რჩება. „ყველა სიტყვა სხვა საგანია, შეიძლება ინდივიდიც... რომელი სიტყვა მჭირდება, დიდი, რომელიც ტექსტში დომინანტის როლს ითამაშებს, თუ პატარა, რომელსაც ურჩევნია დაიმალოს? ამას წინასწარ ვერ გავთვლი... დღემდე ვერ გამიგია, რომელ სიტყვაში რა ბუნება იმალება. ეს მხოლოდ მაშინ ჩანს, როგორც კი სიტყვები ხელახლა იპოვიან ერთმანეთს“. ეს ციტატაც ისევე იმ წიგნიდანაა, სახელწოდებით: „ჩემი სამშობლო იყო ვაშლის კურკა“ (გამომც. ინტელექტი, 2015, ეკეტერინე რაისნერისა და ნატალია ნადირაშვილის თარგმანი), რომელიც ჰერტა მიულერის ადრეულ მოთხრობასთან „ემშაკი ცხოვრობს სარკვეში“ (1991) და ესეების კრებულ „შიმშილი და აბრეშუმთან“ (1995) ერთად გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის მწერლის ხელობასთან მისი დამოკიდებულების შესახებ. მწერალი გაცვეთილი, უმოწყალოდ ექსპლოატირებული სიტყვების ქომაგი და განმაახლებელია. ამით ქმნის იგი, როგორც ერთი ცნობილი ლიტერატორი ამბობს, საკუთარ ტერიტორიას, სხვებისგან განსხვავებულ სამყაროს. ჰერტა მიულერის შემთხვევაში კი ამას ემატება ტოტალიტარიზმის პირობებში ადამიანებთან ერთად სიტყვების თავზე დამტყდარი უბედურებების აღწერის უნარიც. დაახლოებით ისეთი, როგორც გვიჩვენა გურამ დოჩანაშვილმა თავის ქრესტომატიულად ქცეულ მოთხრობაში „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“ (1972). ახალგაზრდა, ათლეტური აღნაგობის დირექტორი სულიერად მახინჯია ზუსტად იმდენად, რამდენად მუტანტურია ენა, რომელსაც იგი იყენებს.

„ჩემს სამშობლოში...“ გამოყენებული ანგელიკა კლამერთან საუბრის ფორმატი მწერალს იმაზე მეტის თქმის საშუალებას აძლევს, ვიდრე ეს მსგავსი პირობითობისგან დაცლილ ჰერტა მიულერის სხვა წიგნებშია შესაძლებელი. თუმცა აქაც რეპრესიულ

საზოგადოებაში ადამიანის თვითგადარჩენის, „შიშისგან განვრთნილობის“ წინააღმდეგ მისი გაბრძოლების თემაზე კონცენტრირების განსაცვიფრებელი უნარისა (ეს უნარი ბოლომდე ინვეეს მკითხველის დაუფარავ აღტაცებას) და ღრმად ინდივიდუალური არა მოდერნისტული, არამედ სწორედ რომ ავანგარდისტული სტილის გარდა, არის სწორედ ის ერთგვარი ზუსტი „შელწეები“, კარგად გათვლილი „ჩაღრმავებები“, რომელსაც მეტ-ნაკლებად კეთისინდისიერი რეცენზენტი ყოველთვის ეძებს და რაც მკითხველს ინფორმატიულად ტვირთავს, ანუ ამზადებს იმ თანამყოფობისთვის, რომელიც აუცილებელია მსგავსი ავტორის კითხვის დროს.

რომანში „მელა მაშინ უკვე მონადირე იყო“, რომელიც დაწერილია 1992 წელს (გამომც. ინტელექტი, თამარ კოტრიკაძის თარგმანი, 2015), ისევე როგორც „სუნთქვის საქანელაში“ ნათლად გამოჩნდა იმ ჯადოსნური ფილტრის მოქმედება, რომელსაც დიდი მწერალი რეალობასა და მხატვრულ გამონაგონს შორის აყენებს ხოლმე. დიქტატურის სიბეცესა და სისასტიკეს აქ გადმოსცემს არა მარტო წერის მანერა, არამედ რიტმიც და სიურეალისტური სიზმრების მსგავსი სურათებიც, რომელთა მიღმა ჯიუტად იმზირება ქვეყანა, რომელიც თანდათან „აკრძალული სიმღერით“ იფარება. „ქუჩა უკან მირბის, ღამე სათითესავითაა, ციცაბო და შავი. კორპუსების საფეთქლები – ვინრო“. ამგვარი კითხვის რეჟიმში, როგორც ასეთ დროს იტყვიან ხოლმე, ჰაერი ტყვიასავით მიძიმდება. ამ სიმძიმის დამთრგუნველ ძალას კი მწერლური მიგნებების და კომბინაციების ძალა გაგრძნობინებს. და უცებ, რომანის ფინალურ ნაწილში, ტროტუარზე პოლიციელებისა და მათი ძაღლების დრუნჩების პირისპირ მდგარი ბერიკაცი ჩნდება, რომლითაც ჩვენთვის კარგად ნაცნობი სიბნელიდან სინათლისკენ გაღწევა-ვერგაღწევის, უფრო გასაგებად რომ ვთქვათ, თავისუფლებისათვის იმთავითვე განწირული ბრძოლის პერიპეტეებია პერსონიფიცირებული. „რუმინელო, გაიღვიძე, საუკუნო ძილი გეყო“ – მღერის ბერიკაცი (აქვე მწერალი დროულად სვამს აქცენტს სიმღერისადმი რუმინელთა ჩვენთვის ნაცნობ დამოკიდებულებაზე: შეიყრებიან თუ არა სიმღერას ინყებენო, ნ.კ.). ეს სიმღერა აკრძალულია... ხელით მაგრად ჩაუბლუჯავს ბენვის ქუდი. ქუდს თავიდან იძრობს, ჰაერში იქნევს, ძირს აგდებს და ფეხსაცმლით თელავს. ურტყამს და ურტყამს ფეხებს, თან მღერის და სიმღერაში მისი ქუსლების ბაკუნიც ისმის.

სიმღერა კი აკრძალულია. სიმღერას არყის სუნი უდის... ბერიკაცს ხმა უწყდება. ღმერთო ჩემო, ლულულულებს ის ბებერი აკაცის ქვეშ, შეგვეძლო მსოფლიოში პირველები ვყოფილიყავით, ჩვენ კი ულუკმაპუროდ სული გვძვრება. მას ძაღლიანი პოლიციელი უახლოვდება და კიდევ ერთი პოლიციელი. მაშინ მოხუცი ცისკენ ალაპყრობს მკლავებს და გაჰყვირის, ღმერთო, მოგვიტევე, რომ რუმინელები ვართ“.

რომანის მთავარი პერსონაჟი ადინა აკრძალვებითა და დევნით რობოტიზირებული ახალგაზრდა ქალია. მისი სექსუალური ურთიერთობაც თითქოს ძვირფას ადამიანთან ყოველგვარ მგრძნობელობასაა მოკლებული. და ეს, ალბათ, იმიტომ, რომ ამ სიტუაციაში „ინტიმურობა ცდილობს თავი გადაირჩინოს, მაგრამ ურთიერთობების პოლიტიკური სიბინძურით ინფილტრირება ხდება“. ის, რომ სახლში შემოსულს დევნის წვრილ-წვრილ ნიშნებთან ერთად (იატაკზე დაყრილი ტანსაცმელი ან წიგნები, უნიტაზში ჩაგდებული პაპიროსის ნამწვი ან მზესუმზირის ქერქები, საგანგებოდ გადატეხილი მუსიკალური ფირფიტა) უფრო მსხვილმანი და შემზარავი, იატაკზე დაფენილი მელიის ყოველ ჯერზე მიკვეცილ-მოკვეცილი ტყავი ხვდება, ძნელად დასაჯერებელია. თუმცა ეს მწერლის რუმინული ცხოვრებიდან აღებული ეპიზოდია (სხვათა შორის, საბჭოთა ადამიანების ერთი ნაწილი, რომელიც ეჭვს ქვეშ არ აყენებდა და ამიტომაც ბრმად ბაძავდა მაშინ გავრცელებულ სადამსჯელო პრაქტიკას, ვთქვათ, ყოფით ნიადაგზე დაპირისპირებული მეზობლის დასათრგუნად აგერ, გასული საუკუნის 60-70-იან წლებშიც მისი ფანჯრის რაფაზე ან კარებთან შავზე შავ მინას ყრიდა – ნ.კ.).

რომანის მოკლე ანოტაციაში ვკითხულობთ: „მართალია, დიქტატორის დაჭერით ტირანია დაინგრა... თუმცა რომანის მისტიკურ ინტონაციას მისი ფინალური კითხვა ამძაფრებს. რა იქნება ტირანიის შემდეგ? არის კი შესაძლებელი მშვიდობა ასეთ სამყაროში?“ (ნინია სადღობელაშვილი). 1989 წელს ჰერტა მიულერი მართლაც გახდა რუმინეთის მმართველი ოჯახის არა მხოლოდ დაპატიმრების, არამედ ლიკვიდაციის მონაწილე, მაგრამ გასაგები მიზეზების გამო ამას მისთვის შვება არ მოუტანია და ვერც მოუტანდა. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს რომანში „ჩემი სამშობლოს იყო ვაშლის კურკა“ აღწერილ ერთ-ერთ ეპიზოდში,



როდესაც 1990 წელს მცირე ხნით ტემეშვარში დაბრუნებული ჰერტა ქალაქის ცენტრში, შემდეგ კი მისგან გაქცეულსა და კვერცხის რიგში მიმალულ სეკურიტატეს ყოფილ თანამშრომელში თავის უშუალო დამკითხველს ამოიცნობს. „ყვირილი მინდოდა, მაგრამ პირში საოცარ სიმწარეს ვგრძნობდი, ველარ ვაზროვნებდი. „რისთვის მოხდა ის ყველაფერი? ხედავთ, ახლა ჩემი უნდა გეშინოდეთ“, – ვუთხარი ძალიან ხმადაბლა. უფრო ხმამაღლა არ შემეძლო, ასეთი ჩუმი იყო ზიზლი. მერე იქაურობას გავეცალე. არსებობს კი გაბრაზება, რომელიც ადამიანს ჩუმს, ცარიელსა და მხდალს ხდის? ყველაზე დიდი საშინელება მაინც ის იყო, რომ ამდენი წლის მერეც კი რიგში მდგარს რეფლექსურად თქვენობით მივმართე“. ასეთია ჰერტა მიულერის „ჰეიზ ბიჩი“, იგივე ზიზლის, მტრობის რიტორიკა.

თუმცა მოგვიანებით მან დემონსტრაციულად დატოვა გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის პენ-კლუბი მასში გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის წარმომადგენელთა გაერთიანების გამო, ხოლო 2008 წელს ღია წერილით მიმართა რუმინეთის კულტურის საერთაშორისო ინსტიტუტს ერთ-ერთ გერმანულ-რუმინულ ღონისძიებაზე სეკურიტატეს ორი ყოფილი თანამშრომლის მონაწილის გამო. ამას მოჰყვა სტატია გაზეთ „ცაიტში“ სრულიად არა-ორაზროვანი სათაურით „სეკურიტატე კვლავ მოქმედებს“, რამაც საბჭოთაობის ადეპტთა მწვავე რეაქცია გამოიწვია: ჰერტა მიულერი ტრავმირებულია ჩაუმესკუს რეჟიმით, ამდენად მისი შემოქმედება ჩვენთვის აქტუალური არ არისო. რაც შეეხება ნობელის მიმნიჭებელ კომისიას, ეს მისი მორიგი პოლიტიკური ნიშნით შეფერილი ახირებააო. დაბოლოს, ისიც ითქვა, რომ იქ, სადაც მილან კუნდერა აღმოჩნდა ჩამშვები, რა ვიცით, კაცნი ვართ, ამიტომაც არც სხვაა მსგავსი გადაცდომისგან დაზღვეულიო. ნამდვილი შემფასებლები კი (მაგ.მარკ ბელორუსეცი, დიმიტრი ვოლჩეკი, ტატიანა მაკსაკოვა) ამ გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად უფრო ღრმა ანალიზს მიმართავენ. პირველ ყოვლისა, ისინი ცდილობენ გააბათილონ ჰერტა მიულერის სოლჟენიცინის, მით უფრო შალამოვის ე.წ. ბანაკის პროზასთან (ქართულ მწერლობაშიც ამავე თემაზე წერდნენ კონსტანტინე გამსახურდია, ლევან გოთუა, ჭაბუა ამირეჯიბი, გივი მალულარია, ლადო სულაბერიძე) სიახლოვის „მტკიცებულება“. გერმანისტი ტატიანა ბასკაკოვა წერს: „ჰერტა მიულერს აბრალებენ კონიუქტურობას, რის გამოც მან ნობელი მიიღო. მიულერის

მსგავსი პროზა კი ჩვენ არ გვქონია. იგი ისე წერს, რომ ყველაფერს გრძნობ, სუნსაც კი, მთლიანად შეიგრძნობ იმ ცხოვრებას და უცნაურია, რომ წიგნის სტილისტიკაზე არავინ წერს, არავინ ამბობს არაფერს მისი ენის თავისებურების შესახებ...“. „დიახ, ეს წიგნი (საუბარია „სუნთქვის საქანელაზე“ – ნ.კ.) სიტყვების ცხოვრების შესახებაა, იმაზე თუ როგორ ხდებიან სიტყვები დიქტატურის მსხვერპლნი“ – აკონკრეტებს დიმიტრი ვოლჩეკი.

ვფიქრობ, ჩვენ ამ ყველაფერთან უფრო პასუხისმგებლიანი დამოკიდებულება უნდა გვქონდეს. დღევანდელი ქართული გარემოს გათვალისწინებით რამდენიმე მომენტის აქცენტირებაც აუცილებელია. პირველ ყოვლისა, ესაა ტოტალიტარიზმისგან მიღებულ ტრავმაზე კონცენტრირების ხარისხი, რომელიც, რბილად რომ ვთქვათ, დაბალია. არადა სულ უფრო ნათელი ხდება ამ ტრავმის დაძლევის, მასში უშიშრად შესვლის აუცილებლობა. მართალია, ჰერტა მიულერი მწერალია და ამას იგი ენის საშუალებით ახდენს, მეტიც, ენისავე დახმარებით დროსაც კი აუქმებს და ნებისმიერი საზოგადოების შიშიანობას, გულგრილობასა თუ დანებებას განაზოგადებს, თუმცა ასეთი ავტორების დახმარებით არა მხოლოდ მწერლებს, არამედ კარგ მკითხველებსაც შეუძლიათ საკუთარი საზოგადოების მიერ განვლილი უახლესი წარსულის პრიორიტეტების გამოკვეთა და სხვა თუ არაფერი, სათანადო დასკვნების გამოტანა. ეს ჩვენთვის პრობლემატური, მეტიც, სასიცოცხლო საკითხია. ამიტომაც გვჭირდება იმ განსაზღვრულის გავლა, რომელსაც, საბედნიეროდ, ლიტერატურა ჯერ კიდევ გვიქმნის.

## აკა მორჩილაძის „კუპიდონი კრემლის კედელთან“ – საბჭოთა ანტიზღაპარი

ქვეყნის ისტორია თავისთავადი სახით არასდროს არსებობს, თუ ის არ რეკონსტრუირდა და რეპრეზენტირდა ანმყოში. შესაბამისად, მნიშვნელოვანია ის, თუ როგორ ვიხსენებთ ან ვიმახსოვრებთ წარსულს. ამ პროცესში კი მნიშვნელოვანი ადგილი სწორედ მწერლობას და ლიტერატურულ ნარატივებს უჭირავს. ქართულ მწერლობაზე თვალის გადავლება დაგვანახებს, რომ საბჭოთა კავშირის მმართველობის მიერ განხორციელებული რეპრესიების (ან თუნდაც ზოგადად საბჭოთა წარსულის) მძიმე ისტორიები ქართულ მხატვრულ ლიტერატურაში ფართო ასახვის საგანი არ გამხდარა. სწორედ ამიტომ აკა მორჩილაძის ერთ-ერთი ბოლო რომანი „კუპიდონი კრემლის კედელთან“ (2018) მნიშვნელოვანი ტექსტია, რადგან სწორედ საბჭოთა ეპოქის შესახებ გვიყვება, უფრო კონკრეტულად, 1930-იან წლებში განხორციელებულ სტალინურ რეპრესიებს აღწერს. ეს პერიოდი საბჭოთა მმართველობის ყველაზე სასტიკი პერიოდია, რის შედეგადაც დაიხვრიტა და გადაასახლეს ასი ათასობით ადამიანი.

საფიქრებელია, რომ სწორედ რეპრესიების სისასტიკისა და ტრავმული ფონის გასანეიტრალებლად, ავტორი ამბის ფოკალიზაციას გარკვეული დროითი დისტანციიდან ახდენს. კერძოდ, მეოცე საუკუნის 80-იან წლებში გახსენებული ამბის ფორმით გვიყვება. შესაბამისად, თხრობა ანაქრონულია, გვხვდება ნარატორის სუბიექტური გადახვევები და ჩანართებიც. ამასთანავე მწერლის მიერ ნარატორის გარკვეული დროითი დისტანცირება მოთხრობილი ამბიდან, შესაძლებელია, წარმოადგენდეს მწერლის სტრატეგიას, მკითხველები უფრო ამ ისტორიისა და ზოგადად, საბჭოთა წარსულის ანალიზისთვის განაწყოს, ვიდრე ამბის უშუალო ემოციური განცდისთვის.

დასწისში ტექსტს დართული აქვს ავტორის შენიშვნა, რომ მოთხრობილი ამბავი „შედგენილი მარქსის, ენგელსისა და ლენინის საკავშირო ინსტიტუტის თბილისის ფილიალის ბიბლიოთეკაში

1987 წელს ქალთა საერთაშორისო დღის – 8 მარტისადმი მიძღვნილ სხდომაზე ვალერიან სენეფორმაგის ძე სამხარაძის ზეპირი გამოსვლის მიხედვით“. ხოლო თავად ამბავი, რომელსაც იგი გვიყვება, 1938 წელს ვითარდება. როგორც თავად ვალერიან სამხარაძე აღნიშნავს, „ამნაირი ამბები ხმამაღლა არ ილაპარაკებოდა ამდენი წელიწადი და ახლა ცოტა პერესტროიკა წამოგვეშველა მობრძანდით და თქვითო“ (მორჩილაძე 2018:18). თანამედროვე სამეცნიერო კვლევებში ნაციონალური ისტორიის ანალიზისთვის მნიშვნელოვნად მიიჩნევენ პოლიტიკური ისტორიის მიღმა, ასევე, საზოგადოებრივ სტრუქტურებში არსებულ „ფსიქიკის მენტალური ინსტრუმენტების“ კვლევას, რაც გამოხატულია რწმენებისა და წარმოდგენების სისტემებით და საზოგადოების ემოციებით, რომელთა საშუალებითაც ხალხი აცნობიერებს საკუთარ წარსულს და აშინაარსებს სამყაროს. ამგვარი მენტალური ისტორია სა-შუალებას გვაძლევს თავიდან გავაშინაარსოთ საკუთარი წარსული ისტორია, მითები და სხვადასხვა კულტურული სახე/ხატები (Confino, Alon. Memory and the History of Mentalities in Cultural Memory Studies an international and interdisciplinary handbook / edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning. Walter de Gruyter • Berlin • New York, 2008, p.78). ამ თვალსაზრისით, რომანი საინტერესო მასალას იძლევა, რადგან მასში ჩანს გასაბჭოების საწყის ეტაპზე ქართველი საზოგადოების ცნობიერების ფორმირების პროცესი, ის ადამიანები ვინც ამ ახალ პოლიტიკურ ფორმაციას და სახელმწიფოს ქმნიდა, ე. წ. ნარატიული დრო და ცნობიერება და ასევე, თხრობის პროცესში ჩართული ნარატორის პირადი მოსაზრებების წარმოდგენისას, გარკვეული წარმოდგენა გვექმნება 80-იანი წლების ქართველი საბჭოთა მოქალაქის ცნობიერებასა და მის მიმართებაზე საბჭოთა სინამდვილისადმი – ე.წ. დისკურსულ დროზე.

რეპრეზენტაციის მოცემული ფორმა და თავად რომანის სტრუქტურა ზღაპრის ნარატიული სტრუქტურის მიხედვით არის აწყობილი. ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირია მუსია ერისთავი-რეტინგერი და მოთხრობილი ამბის ძირითადი სიუჟეტური ხაზი სწორედ იმ მომეტიდან იშლება, როდესაც ის კონკრეტული მისიით მშობლიურ სახლს ტოვებს და მიემგზავრება მოსკოვში სტალინთან, რათა საკუთარი დაპატიმრებული ქმარი „გამოიხსნას სოციალისტური სამშობლოს ჯურღმულიდან.“

დროის შესახებ თანამედროვე კვლევების თანახმად, დრო არის ის, თუ როგორ აღვიქვამთ/ვიაზრებთ ჩვენს საკუთარ ისტორიულობას, დრო არის იგივე ჩვენი/სოციუმის ცნობიერება და ხშირად ასეთი ცნობიერება პერსონიფიცირებულია ხოლმე (Hauerwas, Stanley. *Theological / Worldly.in Time: A Vocabulary of the Present.* /Edited by Joel Burges and Amy J. Elias. New York: New York University press, 2016, p. 281-293). ჩვენი აზრით, რომანში მწერალი სწორედ ამგვარ ფუნქციას აკისრებს მუსიას: ნამოადგინოს ლოკალური ნაციონალური დრო, ამ დროის ცნობიერება, რომელიც ამოვარდნილია და ერთგვარდ დაპირისპირებულია გლობალურ სოციალისტურ/ბოლშევიკურ დროსთან. მუსია ერისთავი-რეტიინგერი ქუთაისელი ადვოკატის სიმონიკა ერისთავის ქალიშვილი გახლდათ, როგორც მთხრობელი იხსენებს, ზოგადად, მუსიას ოჯახი სოციალ-დემოკრატიულ მოძრაობას თანაუგრძნობდა. მართალია, ისინი რადიკალური აზროვნებით არ გამოირჩეოდნენ, მაგრამ გრძნობდნენ ქვეყნისთვის ცვლილებების საჭიროებას, ამიტომ მუსიას ძმა, კოკოშა ერისთავი ხშირად იფარებდა რუსეთის იმპერიის სხვადასხვა ქვეყნიდან დევნილ სოციალ-დემოკრატებს. მამამისიც არაერთხელ გაჰყოლია ვეჭილად მისი შვილის დაპატიმრებულ მეგობრებს. გარკვეული დროის მანძილზე მის სახლს თავს აფარებდა ასევე სტალინი, იგივე კობა ჯულაშვილი, როგორც მაშინ ეძახდნენ. მუსია ბავშობიდანვე ყოფილა თავისუფალი ქცევითა და მემარცხენე აზროვნებით გამორჩეული, „სუფრაჟისტკა და ქალის გათანასწორებისთვის მებრძოლი“. პირველი ქალი იყო, ვინც ქუთაისში ბრიჯები ჩაიკვია, დადიოდა ველოსიპედით და როგორც მთხრობელი ვარაუდობს, რომ არა უბედური შემთხვევა, როდესაც ის ველოსიპედიდან ჩამოვარდა და დაიმტვრა, მუსია, ალბათ, ევროპაში წავიდოდა განათლების მისაღებად, იქ წარმატებითაც გათხოვდებოდა და იცხოვრებდა მშვიდად და ბედნიერად. თუმცა ამ ინციდენტმა მისი ბედი ბოლშევიკ რეტიინგერს დაუკავშირა, როგორც მთხრობელი ამბობს, „მუსია რეტიინგერმა გააბოლშევიკა“. რეტიინგერი, ეროვნებით ლატვიელი, იმ პერიოდში მუსიას ძმასთან, კოკოშა ერისთავთან იმალებოდა, „მაშინ იმნაირი დრო იყო, რომ იქანა თუ ვინმე რამეს დააშავებდა, აქანა გამორბოდა და აქანა ვისაც ჰქონდა ჩაოხრებული საქმე, იმგენისას იმალებოდა“. მუსიას შეუყვარდა რეტიინგერი და მართალია, ოფიციალურად არ დაქორწინებულან,

მაგრამ რადგან მათი სიყვარულის ამბავი საჯარო გახდა, ოჯახმა მოითხოვა დაქორწინებულიყვნენ და ისე გამოვიდა, რომ ოჯახად ჩაითვალნენ. როდესაც პირველი მსოფლი ომის დროს რეტინგერი გადასახლეს, ის ციმბირადინ პეტროგრადში გადავიდა, რომ ბოლშევიკებს დახმარებოდა, მუსიამაც იქ ჩააკითხა და როდესაც სამი წლის შემდეგ საქართველოც განითლდა, მუსია წითელი დროშით გამოვიდა და ზეიმით შეეგება 25 თებერვალს ბოლშევიკებს.

ცხადია, ქართული საზოგადოებისთვის „სოვიეტიზაცია“ ახალი დროის დადგომას ნიშნავდა- საკუთარი ნაციონალური წარსული დროით ახალ საბჭოთა დროში ჩართვას. ნაწარმოების მიხედვით, ვფიქრობთ, ავტორი და მთხრობელი ცდილობენ იმის ხაზგასმას, რომ მუსიას არჩევანი, მონაწილეობა მიელო ამ ახალი დროის შენებაში, გახლდათ ზოგადჰუმანური იდეალებითა და ღირებულებებით განპირობებული, უფრო კონკრეტულად კი მისი მოტივაცია იყო სიყვარული და ქალთა სოციალური უფლებებისთვის ბრძოლა. სიყვარულის გამო გახდა იგი ბოლშევიკი და მემარცხენე ღირებულებებისთვის, განსაკუთრებით ქალთა უფლებების გამო იბრძოდა მთელი ცხოვრების მანძილზე, შესაბამისად, მუსიამ გასაბჭოების შემდგომაც განაგრძო საკუთარი საქმიანობა: „ჯერ მარტო რად ღირდა იმის მიერ სამზარეულოში შევარდნა და ქმრების შერცხვენა, ხოლო ცოლების მოთამამების მცდელობა, რომე ნუ აკეთებთ საჭმელს, ნუ რეცხავენ ჭურჭელს, ნუ არიან მოსამსახურენი. მაგენის ოჯახის წევრებიზდა კიდო შემარცხვენი წარწერები თფილისის დუქნების, რუმოჩნებისა და ჩაიხანების კარებებზე, რო იქანა მარტო კაცები იკრიბებიან“ (მორჩილაძე ა. კუპიდონი კრემლის კედელთან. თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2018, გვ. 33). დღემდე საბჭოთა პერიოდის ანალიზისას ქართულ სივრცეში, როგორც წესი, ორი დომინანტური ნარატივის ირგვლივ ჯგუფდება ხოლმე ყველა მოსაზრება. ერთი გახლავთ საბჭოთა სოციალისტური ნარატივი და მეორე ნაციონალური ნარატივი, რომელიც საბჭოთა ნარატივის ალტერნატივას წამოადგენდა. როცა 1929-30-იანი წლებიდან მუსიამ გული აიყარა ბოლშევიკურ იდეოლოგიაზე, რადგან თვლიდა, რომ ისევე ბურჟუაზიული წყობილება მყარდებოდა და ამას დაუპირისპირდა, მუსია ამ ორი დომინანტური ნარატივიდან მარგინალიზებულ სუბიექტად იქცა, რადგან რეალურად არც ერთი დომინანტურ იდეოლოგიას არ იზიარებდა. შესაბამისად, საზოგა-

დოების ორივე ნაწილი ეჭვის თვალთ უყურებდა: ნაციონალური იდეოლოგიის გამოზიარებლები მიიჩნევდნენ, რომ მუსიას ქმედებები ამორალურია, რადგან მისი „ქმარი ხალხს ხვრეტს, მაგი კიდო ტიტველა დახტის ბურთით ხელში“. ეჭვის თვალთ უყურებს, ასევე, პარტიული იდეოლოგიის მქონე საზოგადოებაც, რადგან ეჭვი აქვთ, რომ ტროცკისტია.

იმისთვის, რომ დაგვანახოს მუსია ერისთვის მხრიდან საკუთარი ქმრისა და საფიქრებელია, საკუთარი თავის გამოსხნის განზრახვის მიამიტობა და აბსურდულობა, ნარატორი იხსენებს საბჭოთა მმართველობის მიერ 30-იან წლებში განხორციელებული რეპრესიების სასტიკ, დაუნდობელ და ცინიკურ ფაქტებს, რაც მმართველი პოლიტიკური ელიტის მიერ მიმართული იყო იმისკენ, რომ საზოგადოების ცნობიერება საბჭოთა დომინანტურ ნარატივში მოექციათ იმგვარად, რომ მუდმივად ცოცხალი ყოფილიყო შიშის განცდა განსხვავებული მოსაზრებების გამოთქმის ან ფიქრის სახით წარმოდგენის გამოც კი. ამისთვის ავტორი ყვება, თუ როგორ გაუსწორდნენ საზოგადოების იმ წევრებსაც კი, ვინც ამ ახალი დროის შენებაში იღებდა აქტიურ მონაწილეობას. მაგალითად, როგორ დააპატიმრეს და დახვრიტეს ბუდუ მდივანი, თავადაც ბოლშევიკი და სისტემის მსახური, როგორ ეგონა მას, რომ სტალინთან შეხვედრა მის სიცოცხლეს გადაარჩინდა, როგორ დაუყვირია ციხეში მსხდომი სხვა ბოლშევიკებისთვის: „ველაპარაკე სოსოს და ხვალ გავდივარ აქედან და იმ ნაბვიჭვარ ბერიასაც მივხედავთო“, როგორ დასაჯეს ამის გამო და ჯერ ყველა ოჯახის წევრი ამოუნყვიტეს და მხოლოდ მას მერე დახვრიტეს, რაც სათითაოდ შეატყობინეს მათი სიკვდილის ამბავი. ეს ის პერიოდი იყო, როცა ბერია ეჟოვის მოადგილედ გადავიდა და მოგვიანებით თავად ეჟოვიც დახვრიტა, როგორც უსამართლოდ დამჭერი და დამხვრეტი. ახლა იგი ბელადის ბრძანებით თვითონ იჭრს და ხვრეტს იმ ხალხს, რომლებიც უსამართლო დაჭრა-დახვრეტაში მონაწილეობდნენ.

რეტინგერი რომ საფრთხის ქვეშ იყო, ჯერ კიდევ მაშინ იგრძნობოდა, როცა 30-ინი წლების რეპრესიების დროს სამტრესტში დანიშნეს ღვინისა და ყურძნის წარმოებაში, რაც, როგორც ავტორი ყვება, ცუდი ნიშანი იყო, რადგან ვისი მოშორებაც უნდოდათ, მათ ჯერ მსგავს თანამდებობაზე ნიშნავდნენ, შემდეგ კი ხვრეტდნენ. რეტინგერი უფრო ტროცკისტად მოიაზრებოდა, თუმცა, რადგან

ბოლშევიკურ რეჟიმს არანაკლები სამსახური გაუწია (როგორც ამბობენ, დაუნდობელ ჯალათის სახელი ჰქონდა ე. წ. „ხალხის მტრების“ მიმართ), როცა 1937 წლის რეპრესიებმა ჩაიარა, საფიქრებელი იყო, რომ გადარჩა. თუმცა სწორედ მაშინ, 1938 წლის ერთ დღეს დააპატიმრეს, მოულოდნელად წაიყვანეს სამსახურიდან.

კლასიკურ ზღაპრებში ზღაპრის გმირები ჯადოსნურ უნარებსა და ძალებს იყენებენ მიზნის მისაღწევად. ნაწარმოებში მუსიასთვის ამგვარი ჯადოსნური იარაღი ადამიანური განცდებია, არა, ვთქვათ. ის გარემოება, რომ ის და საბჭოთა კავშირის ხელმძღვანელი ერთი პარტიული პოლიტიკური იდეოლოგიის მატარებლები იყვნენ და თითქოს საერთო ღირებულებებისათვის იბრძოდნენ, არამედ წმინდად ადამიანური ემოციები, რაც მათმა ურთიერთობამ დატოვა ქალის მეხსიერებაში – ახალგაზრდული სიყვარულის განცდის ხსოვნა, რაც მუსიასა და ახალგაზრდა სტალინის შორის გაჩენილიყო ჯერ კიდევ მაშინ, როცა სტალინი მათ ოჯახში იმალებოდა.

ობიექტურად, წარსულს ჭეშმარიტების ღირებულებას სძენს არა მხოლოდ ის, რა გვახსოვს, თუნდაც ფაქტებისა, თარიღების ან მოვლენების სახით, არამედ ისიც, თუ როგორ გვახსოვს ეს ამბები. წარსულის ხსოვნისა და მოაზრების ხარისხი და მნიშვნელობა სწორედ არსებითი ისტორიაში. მუსიას რწმენით, ამ განცდების ხსოვნა ცოცხალი უნდა ყოფილიყო სტალინში, შესაბამისად, გადარჩენის იმედსაც ეს აძლევდა. კონკრეტულად კი, ამ განცდის გამოყენება მუსიამ შემდეგი გზით სცადა: მოსკოვისკენ მიმავალმა გზად შემდეგი შინაარსის დეპეშა მისწერა სტალინს „ძვირფასო სოსო, შევავროვე „სატერდი ივნიგ პოსტის“ ყველა ნომერი და ამოვარჩიე ციტატა: „მაგრამ მას განსაკუთრებით უყვარდა ზაფხულის შუაღამის ლაციცში სირბილი და ტყის მოგუდული მთვლემარე ხმაურობის სმენა და ნიშნებისა და ხმების კითხვა, ისევე როგორც ადამიანს ძალუძს წიგნის კითხვა და იდუმალის ძებნა. ჩამოვდივარ 17-ში. როდის მიმიღებ? გკოცნი, შენი მუსია მარიამ ერისთავი“. მოგვიანებით კი მეორე დეპეშაც დაურთო, „ძვირფასო სოსო, გამახსენდა სხვა ციტატა იმავე ნომრიდან: სიყვარული, ნამდვილი ვნებით სავსე სიყვარული მისი იყო პირველად. ჩამოვდივარ 17-ში, როდის მიმიღებ? გკოცნი, შენი მუსია მარიამ ერისთავი“ (იბიდ). როგორც ნარატორი განგვიმარტავს,



მუსიას წერილის შინაარსში მთელი მისი შინაგანი სამყარო ჩანდა. „მისი მიმართვა სახელით „სოსო.“ სტალინს არავინ ეძახდა ძალიან ახლო მეგობრების, დედის, პირველი ცოლის ძმის, საერთოდ, ქართველების გარდა. ამდენად მუსიას მიმართვა იყო არა მხოლოდ ქართული დაძახება, არამედ დაძახება წარსულიდან, სხვა შინაურული წარსულიდან. სწორედ ამ მიმართვიდან იწყება მუსიას ჭკუა და მისი შინაგანი სამყარო“, მეორე საკითხი იყო, რას ეტყოდა თვითონ სტალინს შეღწეული ტელეგრამა. ნარატორის მოსაზრებით, „ბევრის რამის თქმა შეეძლო და არა მარტო ეტყოდა, არამედ გაახსენებდა ბევრს და მოახდენდა კიდო ამაზე მეტსაც. წესით იმ სტალინის გულში, რომელსაც მუსია ოდესღაც იცნობდა, დეპეშა შეარხევდა ერთგვარ სიმებს, ძლიერ სიმებს, უკვდავს ალბათ, მუსიას აზრით“...

ზოგადად, მე-18-მე-19 საუკუნეებში ევროპაში ზღაპრებს კრებდნენ სწორედ იმ მიზნით, რომ იდენტიფიცირება ეცადათ და გაენალიზებინათ ნაციონალური წარმოდგენები, წარმოსახვები, ზოგადად, დაკვირვება მოეხდინათ ნაციონალური ცნობიერების ფორმებზე. მოცემული რომანით, ჩვენი აზრით, ავტორს სურს, გვიჩვენოს მუსიას, როგორც ქართველი ქალის ცნობიერება, რომელიც საკუთარი რწმენისა და წარმოდგენების მიხედვით ცდილობს სასტიკ პოლიტიკურ დროსთან გამკლავებას. თუმცა მუსიას ცხოვრების მიხედვით ცხადი ხდება, რომ 30-იანი წლების სასტიკი რეპრესიების პერიოდშიც კი, მუსიასნაირთა პროტესტის მიუხედავად, საბჭოთა დროის/ცნობიერების გარეშე ცხოვრება, ფაქტობრივად, შეუძლებელია. ამდენად, საზოგადოების ის ნაწილი, რომელიც საკუთარი გულწრფელი რწმენა-წარმოდგენების გამო, არ ემორჩილება საბჭოთა პოლიტიკური დროის კანონს, რეალობასთან კავშირს კარგავს და არარეალურ, ერთგვარ ზღაპრულ დროში ექცევა.

რომანში მუსიას ჯადოსნური ზღაპრის მთავარი გმირის ფუნქცია აქვს მინიჭებული. მან სიყვარულის ხსოვნის ძალით უნდა გარდაქმნას ანტიგმირი – ამ შემთხვევაში სტალინი, რაც ერთგვარ უტოპიურ სურვილად ჩანს. როგორც მთხრობელი განმარტავს, „მუსია მაინც იყო მეცხრამეტე საუკუნის ბოვში. ჯეროდა თავგადასვლის, იდუმალობის, ძაფების უწყვეტობის ღირსების დაუვინყარობის. თავის ქროლვითა და იდეებით მგონია ვოზდამეერთე

საუკუნესაც კი უწევდა და მეითხოვდა და იღწვოდა, რაც ამფერ აღარვის მოუთხოვია და უღვანია ჩვენს ქვეყანაში. მარა მთელი არსებით იყო მე-19 საუკუნის ქალი და ჯეროდა იმფერის, რაფერიც ჯერ ჩვენთან არ ჩანს და მწარედ სასაცილოა უკვე მსოფლიოში შესაბამისად, არაფერი მაქიდან, რაც მან დაგეგმა, არ იყო გამოსადეგი, თუმცა დიდი ჭკუით და გონებით ქე იყო დაპლანული“ (მორჩილადე ა. კუპიდონი კრემლის კედელთან. თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2018, გვ. 300).

ავტორი, თხრობის მეშვეობით, ორი ცნობიერების – ქართული ცნობიერებისა და მსოფლალქმის საბჭოთა სოვიეტიზებული ადამიანის ცნობიერებასთან – შეპირისპირებას ახდენს. მართალია, მუსიას განზრახვა და მცდელობა გახლავთ გაექცეს საბჭოთა ტოტალიტარულ პოლიტიკურ დროს ან მოაბრუნოს ის სხვა ნაციონალურ დროში, გარდაქმნას ნაციონალური დროით და ამისთვის ის ადამიანურ ახალგაზრდულ გულწრფელ განცდებს იყენებს იარაღად, მაგრამ, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მუსიას გულის სიღრმეში არ სჯერა, რომ სტალინზე მისი მცდელობები რაიმე პოზიტიურ ზეგავლენას მოახდენს. სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი განზრახვის, ერთი მხრივ, ავანტურისტული შინაარსი და ამავე დროს, აბსურდულობაც, რადგან სტალინში იგი უფრო მტერს ხედავს, ვიდრე მოყვარეს. ნარატორი მუსიას ქმედებას შემდეგნაირად ხსნის: „მე მაქ ჩემი შეხედულება, რომე მუსიას ყოველივე ჭკვინურ მოქმედებას წარმართავდა არა იმის აზროვნება და მიზეზშედეგობრობის დასკვნები, არამედ სხვა რამდენიმე მომენტი, რომელიც მის ხასიათში უნდა ვეძებოთ. სავარაუდოა, რომე როცა რეტინგერი დაიჭირეს, მას ალაპარაკებდნენ რომე ყოველი მავნებლობა და ხალხის მტერობა, რასაც იგი ეწეოდა, განდობილი ჰქონდა ნათესავებზე, ცოლსა და შვილზე. ეგი თავიდან ეუხერხულეობდათ. ალაპარაკებდნენ იმ პირობით, რომ ოჯახს არ შევეხებითო და მერე ოჯახის წევრების დაჭერა-დახვრეტაშიც იოლად გაინაფენ. ხოდა, ახლა მუსიამარ იცოდა მაგი? მაგის მეტი რა იცოდა, ხოდა, მუსიას მოცდა არ შეეძლო. არ მიაჩნდა, რომ წამებით სიკვდილი გმირობაა. ბრძოლაში მიაჩნდა, ვიცი ზუსტად. მოქმედების სულმა, პროტესტის სულმა მაგ იერის ბრძოლა აარჩევინა, თუ მანაც მელის ხიფათი, ჩემი წესებით შემომხვდეს. პირდაპირ მხეცს შეუხტე ბუნაგში

დაიქანა მოხდეს მოსახდენიო. ერთია თავგანწირულობა და მეორე – ავანტურა“.

ზღაპრის ნარატიული სტრუქტურის მსგავსად, მუსიას ამ გამბედავი და ავანტურისტული (ზოგისთვის სულელური) წამოწყების განხორციელებაში ეხმარებიან ე. წ. „შემწე“ პერსონაჟებიც. ერთ-ერთი გახლავთ ნინა პროკოფიევანა – ფილიპე მახარაძის ქვრივი, ვისი დახმარებითაც მუსია საერთაშორისო მატარებლის ბილეთს იშოვის. ხოლო მატარებელში მის „შემწეებად“ გამოჩნდებიან კამბრიგი ფრალოვი და შალვა მაჭავარიანი, ასევე მუსიას თანამგზავრი მენზერი და ვინმე ქიქავა (როგორც მოგვიანებით გაირკვა იგივე შალვა წერეთელი, მთხრობელის თქმით, ერთ-ერთი წევრი ე.წ. „ტროიკისა“). მუსიას არ გასჭირვებია ამოცნობა, რომ მატარებელში სისტემის მიერ მასზე მიჩენილი ხალხი უთვალთვალებდა, მას ეჭვი ჰქონდა, რომ ნინა პროკოფიევანამ დაასმინა ადგილობრვ ორგანოებთან და მისი განზრახვის შესახებ უამბო. უბრალოდ ვერ ამოეცნო მათი მიზანი, რა სურდათ მათ, რომ მიეღწია მოსკოვში სტალინამდე, თუ გზაშივე მოეშორებინათ; ამდენად, ტექსტის ფინალამდე ბუნდოვანია, ამ პერსონაჟებს რეალურად გმირის „შემწის“ ფუნქცია აკისრიათ ტექსტში თუ ე. წ. „მავნის“. მკითხველის მოლოდინს ამძაფრებს ის ფაქტიც, რომ ავტორი სიუჟეტში მოულოდნელად სერგეი ეიზენშტეინის შემოიყვანს. ეიზენშტეინს ფიგურალური სახე/სიმბოლოს ფუნქცია აკისრია. მისი მოულოდნელად მატარებელში ამოსვლა, ვფიქრობთ, მწერლის მიერ გამიზნული ხერხია, საიმისოდ, რომ ამბის ბოლომდე მკითხველებში ოპტიმისტური განწყობა შენარჩუნდეს. ეიზენშტეინის მიერ კინემატოგრაფიაში გამოყენებული მონტაჟის პრინციპი – მონტაჟის მეშვეობით ეკრანზე, ადამიანის აზროვნების პროცესის გაცოცხლება და ორი კადრის შეჯახების შედეგად ახალი შინაარსისა და სახეების წარმოქმნის შესაძლებლობა – მკითხველს მოლოდინს უმძაფრებს, რადგან სწორედ ამგვარი ფუნქცია აქვს მუსიასაც – გარდაქმნას დრო/ცნობირება. ამდენად, მკითხველს უჩნდება მოლოდინი, რომ შესაძლებელია, მუსიას ამბავი კლასიკური ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურაში მოთავსდეს და მუსიას ძალისხმევამ გარკვეული შედეგი მოიტანოს – თვისობრივად გარდაქმნას ანტაგონისტი პერსონაჟი. თუმცა მოგვიანებით, როდესაც ეიზენშტეინს ნერვული შეტევა დაენწყება მხოლოდ იმის გამო, რომ მუსიამ ფრალოვს სა-

კუთარი თავი რაისა ვასილიენად წარუდგნა, ეიზენშტიინი სთხოვს თავის მეუღლეს, დაასმინოს ის შინსახკომის წარმომადგენელთან. ეიზენშტიინს ეშინია ხელისუფლების, რადგან მისი ფილმი „ბეჟანის მდელი“ ხელისუფლებამ დაინუნა, მართალია, მოგვიანებით მისი „ალექსანდრე ნეველი“ სტალინს მოეწონა, და წესით, მის სიცოცხლეს საფრთხე არ ემუქრებოდა, მაგრამ სტალინის მოწონება მაინც არ აზღვევდა არაფრისგან. მთხრობელი შენიშნავს: „რა გასაკვირია წვალემა საბჭოთა ხელოვანისა, თან საბჭოთა ხარ თან მაინც ცხვირით მიწას გათხრევენებენ“ (მორჩილაძე ა. კუპიდონი კრემლის კედელთან. თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2018, გვ.175). ამგვარი დეტალების აქცენტირებით, ვფიქრობთ, მწერალი საბჭოთა სისტემის რეალურ სასტიკ/ცინიკურ მხარეს ააშკარავებს, და ალბათ, არაპირდაპირ მიანიშნებს იმასაც, რომ მუსიას მცდელობა, თვისობრივად გარდაქმნას პოლიტიკური დროს ტალინთან შეხვედრის შედეგად, მარცხისთვის არის განწირული. თუმცა მიუხედავად ამისა, ტექსტის ფინალამდე მკითხველისთვის სიუჟეტის განვითარების ორივე სცენარი – როგორც ჯადოსნური ზღაპრის, ასევე ანტიზღაპრისა თანაბრად მოსალოდნელია.

ისევე, როგორც კლასიკურ ზღაპარში, მუსიას რამდენიმე არჩევანის წინაშე აყენებს მწერალი: მოულოდნელად შეცვალოს გეგმები და მატერებლიდან გაჰყვეს ფრალოვს ორენბურგში; ან შალვა მაჭავარიანის შეთავაზება მიიღოს და ერთად წავიდნენ ოდესაში. შალვა მაჭავარიანმა ლოგიკურად გათვალა მოვლენების განვითარების შესაძლო სცენარი, როდესაც მატარებელში შალვა წერეთელს შეხვდა. მიხვდა, რომ მუსიას, შესაძლოა, მოსკოვამდე ჩაეღწია, მაგრამ უკან ნამდვილად ვერ დაბრუნდებოდა; „შენი ქერქეტობის წელიწადი ჩავლილია. ეიკრძალა ეგ ქერქეტობა კაი ხანია. არაფრისდიდებით შენი იქინე წასვლა არ შეიძლება. ვერ გამოხვალ იქიდან...უნდა დაბრუნდე მატარებელში და წევდეთ, წამოგყოფი ყველგან. რაცხანაირად გავიგნებთ, წაგიყვან ადესში, ერთი ხანი იქანა იქნები, სანამ დაავინწყდები და მერე რაცხა გინდა იგი ქენი“ – სთავაზობს მაჭავარიანი მუსიას. მუსია უარს ეტყვის დახმარებაზე, თუმცა მაჭავარიანი მაინც აიღებს მოსკოვის ბილეთს. ამ მომენტიდან მკითხველისთვის უკვე ნათელია, ვინ არის რეალურად „შემწე“ და ვინ – ე. წ. „მავნე“ პერსონაჟი. ქიქავას, იგივე შალვა წერეთლის გეგმის მიხედვით, მუსიას გზიდან ჩამოაცილე-

ბენ მაჭავარიანსა და ფრალოვს, ორივე მათგანს ვითომ შემთხვევით გაუგებრობაში დაჭრიან, ხოლო მენზერის ქალი მუსიას ინექციას გაუკეთებს და დააძინებს, რომ მოსკოვამდე ზედმეტი პრობლემების გარეშე „უვნებლად“ ჩაიყვანონ. მკითხველისთვის უკვე ცხადაა, რომ რეალურად „შემნე“ პერსონაჟები დამარცხებულები არიან. ამ მომენტიდან მუსია „მავნე“ პერსონაჟთა ტყვეობაში მოექცევა და მუსიასთვის იწყება, ავტორის თქმით, „არასიზმრიანი ღამე“. „მატარებელი მიდიოდა კუნაპეტში, არაფელში. ამხელა ქვეყანა რაფერაა არაფელი? არაფელია, თუ შენი არაფერია შიგ. სიზმარიც თუ არაა და აღარც იცი კიდო ვინცხა ხარ და რა ხარ“.

თუმცა მთავარი გმირისთვის მოვლენების ამგვარი არასახარბიელო განვითარების მიუხედავად, მკითხველის მოლოდინი მაინც მთავრი შეხვედრისკენ არის მიმართული. როდის და როგორ შეხვედებიან ერთმანეთს ჯადოსნური ზღაპრის გმირი მუსია და ანტაგონისტი სტალინი. აღნიშნულ შეხვედრას მწერალი თითქოს არარეალურ დროში წარმოადგენს. მკითხველს უჭირს გააზრება, მოვლენები რეალურად ვითარდება ამგვარად, თუ ეს მუსიას წარმოსახვაა. მუსია ვერ აცნობირებს სად არის, ვისთან ერთადაა, როგორ მოხვდა იქ, სადაც არის, ბუნდოვნად ჩაესმის სტალინის ხმა. „აბა, სულელო, რისთვის ჩამოხვედი? იქ არ გყოფნის ოთხი ოთახი აბაზანით. საერთოდ თუ გესმის, რა ჩაიღინე. ყველა ამაზე ლაპარაკობს. შე სუფრაჟისტკა, როგორ შეიძლებოდა. სიყვარულშიც კი არაფერი გესმის, საერთოდ არ გესმის, რა არის ძალაუფლება. შენ ჩემი მტერი ხარ გესმის?... რას წამოწანწალდი, რაში გჭირდებოდა. ჩარჩი 1905 წელში. მეგონა დიდი ადამიანი იქნებოდი. მოვიკითხე შენი ქმარი, უკვე დახვრიტეს. აბა რას გვიბრძანებ რომ ვქნათ, ბალტიისპირეთში სახალხო მოძრაობა ილვიძებს. ადგილობრივი პარტიზანებისთვის საჭიროა გამოცდილი კომისრები. შენმა რეტიინგერმა კი უარი თქვა. ხომ გესმის, რომ შინ ველარ დაბრუნდები შეუძლებელია. აგერ ხომ ხედავ, მეორე ბოძთან... მანდ მანქანა იდგება, გამოაღე და ჩაჯექი. მოვიფიქრებ, დახვრეტას როგორ გადაგარჩინო (მორჩილაძე ა. კუპიდონი კრემლის კედელთან. თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2018, გვ. 326). მერე მუსიამ გაიგონა ხელები ზურგს უკან მოქალაქე... და მანქანა წავიდა“. ამას მოსდევს მთხრობელის რეპლიკა: „მეტროპოლში“ რომ არ წასულა

ქე მიხვდებით“. რეტიცერების ბინაში შეასახლეს ყარაულაშვილი – მხოლოდ ამ ფრაზის შემდეგ იჯერებს საბოლოოდ მკითხველიც, რომ ჯადოსნური ზღაპრის გმირი დამარცხდა და მოთხრობილი ამბავი სინამდვილეში ანტიზღაპარია.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, ავტორის მიზანდასახულებაა თხრობის პროცესში დრო/სივრცის იერარქიული მიმართებები წარმოაჩინოს: საქართველოს, როგორც საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში მყოფი პერიფერიულ ქვეყნის და რუსეთის, როგორც ცენტრისა, რომელიც პოლიტიკური ძალაუფლებისა და საბჭოთა კავშირის დომინანტური გლობალური დრო/სივრცის ათვისის ნერტილს წამოადგენს. რომანში ჩანს ნარატიული დროც და დისკურსული დროც. ნარატორის იმერული დიალექტით ვფიქრობთ, მწერალი იმის ხაზგასმას ცდილობს, რომ მართალია, მთხრობელი ადეკვატურად ახდენს წარსული ამბის შეფასებას, მაგრამ ნარაციის მომენტში ნაციონალურ ცნობიერებას კვლავ სუბალტერნის პოზიცია უკავია 80-იანი წლების საბჭოთა სინამდვილეში. ამდენად, ნარატორის დიალექტზე მეტყველება ავტორს დრო/სივრცის გამიჯვნისა და იერარქიულობის საჩვენებლად სჭირდება. ზღაპრული დრო გულისხმობს ისტორიის გარეთ მდგარ დროს, შესაბამისად, ჩვენი აზრით, ავტორს სურდა ეჩვენებინა, რომ ერთგვარმა ნაციონალურმა ნაივურმა წარმოდგენებმა სამყაროსა და ცხოვრებაზე განაპირობა იმგვარი დროის დადგომა, სადაც ქართველები ისტორიის გარეთ მდგომ დროში აღმოჩნდნენ და შესაბამისად, ისტორიის სუბიექტის ფუნქციაც დაკარგეს. ამავდროულად, რადგან ნარატორი საზოგადოების ინტელექტუალთა ნაწილის წარმომადგენელია, მისი დიალექტური მეტყველება მიანიშნებს იმას, რომ გასული საუკუნის მიწირულშიც დომინანტურ დროსთან მიმართებით ქართული ცნობიერება კვლავაც ანაქრონული, გლობალური დროიდან ამოვარდნილი და სუბორდინაციული გახლდათ. შესაბამისად, ავტორი ამ პოზიციაში მოიაზრებს არა მხოლოდ გასული საუკუნის დასაწყისის ქართველ საზოგადოებას, არამედ 80-იანი წლების საქართველოსაც.

როგორც დასაწყისში შევნიშნეთ, ამა თუ იმ ისტორიული ნარატივის ან უბრალოდ, წარსული მოვლენის დამახსოვრების ფორმა მისი რეპრეზენტაციის ფორმებსაც განაპირობებს. ამდენად,

ვფიქრობთ, მოცემული ტექსტით აკა მორჩილაძე შეეცადა, ჩვენი ქვეყნის წარსულიდან გაეცოცხლებინა ყველაზე ტრავმული და ტრაგიკული ისტორიული მოვლენები მსუბუქი ნარატიული ზღაპრის რეპრეზენტაციის ფორმით. რეპრეზენტაციის ფორმის ცვლილება მეტ ასპარეზს აძლევს ტრავმული ცნობიერებით დამძიმებულ საზოგადოებას, მიუბრუნდეს წარსულს, თავიდან გაიზაროს და გაამინაარსოს ის, რაც პერსპექტივაში საზოგადოების ცნობიერების ცვლილებასაც განაპირობებს და ახალი კოლექტიური მეხსიერების/ცნობიერების ფორმირების წინაპირობას ქმნის.

## გურამ ასათიანის ფოლკლორისტული ნიაღვრები

გურამ ასათიანის კრიტიკული ნააზრევი, მისი ესეები, წერილები, ლიტერატურული პორტრეტები თუ მონოგრაფიები ქართულ მწერლობასთან წილდებულ მკითხველს ღრმააზროვნებით, განსასჯელ საკითხთა გულისგულში წვდომით, ერთგვარი არტისტიზმით, ენობრივი ელეგანტურობითა და უდაბვენილესი სტილური მანერით ხიბლავს და ამახსოვრდება.

ქართული ხასიათისა და ესთეტიკური ბუნების გარკვევას ეძღვნება მისი ვრცელი ლიტმცოდნობითი ნაშრომი „სათავეებთან“. ეს გახლავთ, ასე ვთქვათ, თავისებური კომპენდიუმი, თავმოყრა და შეჯამება იმ მოსაზრებებისა, სხვადასხვა დროს რომ გამოუთქვამს თხუთმეტსაუკუნოვანი ეროვნული ლიტერატურის არსებით ასპექტებთან მიმართებაში.

ხანგრძლივი დაკვირვების გზით მიღებული შედეგებიდან გამომდინარე გურამ ასათიანი აცხადებს, რომ „თვით ჩვენი ბუნება, ტემპერამენტი, ემოციური წყობა და მხატვრული თვითდამკვიდრების წესი... არ შეიძლება ყოფილიყო წმინდა დასავლური...“ (გ. ასათიანი, ოთხტომეული. ტ. 2. თბილისი, გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, გვ. 12). ამ მხრივ უაღრესად საგულისხმო და მრავლისმეტყველია თუნდაც ის ფაქტი, რომ გრიგოლ ორბელიანი ერთნაირი გატაცებით წერს როგორც ვნებიან მუხამბაზებს, ასევე ფსალმუნით შთაგონებულ ელეგიებს... თვით ბარათაშვილიც კი, ქართული ევროპეიზმის ყველაზე რაფინირებული წარმომადგენელი, თავის სათაყვანებელ მომღერლად სათარას ასახელებს და გულწრფელად აღტაცებულია გონჯა ბექუშის ბაიათებით“ (გ. ასათიანი, ოთხტომეული. ტ. 2. თბილისი, გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, გვ. 13).

„სათავეები“ ავტორს მასშტაბური პრობლემის მხოლოდ ერთი ნახნაგი აინტერესებს: როგორ გაცხადდა მხატვრულ შემოქმედებაში ქართული სულის, ქართული ხასიათის თავისებურებანი... და ამ პრობლემასთან შეხებას მკვლევარი ქართული პოეტური გენიის



პირველსაწყისებთან მიჰყავს, პირველსაწყისებთან, რომელთა ხასიათი ხელშესახები სიცხადით არის გამჟღავნებული ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ კონცეფციაში და, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია – ხალხურ პოეზიაში, სახელდობრ კი მის უძველეს შრეში — ფშაველთა პოეტურ შემოქმედებაში... მკაფიოდ ფორმულირებული ვაჟას ლაკონიური დებულება ამგვარად ჟღერს: „ფშაურს პოეზიაში შეერთებულია უკიდურესი იდეალიზმი უკიდურეს რეალიზმთან“ (გ. ასათიანი, ოთხტომეული. ტ. 2. თბილისი, გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, გვ. 17). იქვეა მითითებული, რომ ცნება-ტერმინები „იდეალიზმი“ და „რეალიზმი“ ვაჟასთვის უპირატესად ესთეტიკური კატეგორიებია.

იმისათვის, რომ კიდევ უფრო სარწმუნოდ გამოკვეთოს ქართული ხასიათის „გადახრები და უაღრესობანი“, გურამ ასათიანი ეროვნული სულის საპირისპირო პოლუსებზე მდგომ ფოლკლორულ გმირებს – ხოგაის მინდიასა და მურმანს იხსენებს; გმირებს, რომელთაც შესაძლოა საერთო სათავეც კი ჰქონდეთ.

„მინდიასა და მურმანს ქართულ ფოლკლორში ერთი სიუჟეტური კონტექსტი არ აერთიანებს, მაგრამ ამით არაფერი იცვლება. ისინი ხალხური წარმოდგენების, ხალხური მსოფლგაგებისა და ეთიკური მრწამსის კონტექსტში უპირისპირდებიან ერთმანეთს“ (გ. ასათიანი, ოთხტომეული. ტ. 2. თბილისი, გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, გვ. 22).

ამ გმირთაგან „პირველის შეგნება და მოქმედება... ალტრუიზმის ნიშნითაა აღბეჭდილი, მეორესი — ეგოცენტრიზმის დალით“ (გ. ასათიანი, ოთხტომეული. ტ. 2. თბილისი, გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, გვ. 22).

მინდია, როგორც მკვლევარი ბრძანებს, „სულის ადამიანია“ (გ. ასათიანი, ოთხტომეული. ტ. 2. თბილისი, გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, გვ. 24), ხოლო მურმანი იმ ჯურის არსება, ვისთვისაც ბედნიერებას მხოლოდ ერთი – პირადი ასპექტი აქვს...

საქართველოს ისტორიაში მკვეთრად უპირისპირდებიან ერთმანეთს ცოტნე დადიანი და ზურაბ არაგვის ერისთავი. პირველი ერთგულების ცალსახა გამოვლინება და განსახიერებაა, მეორე – უკიდურესი მოღალატეობისა; ცოტნე რაინდული ზნეობის ადეპტი და მიმდევარია, ზურაბი – უზნეობისა, რომელიც მართალია გმირად დაიბადა, მაგრამ მისმა პიროვნულმა პოტენციამ, სამწუხაროდ,

„სიკეთეში ვერ ჰპოვა რეალიზება“ (გ. ასათიანი, ოთხტომეული. ტ.2. თბილისი, გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, გვ. 30).

განსხვავებით ცოტნე დადიანისაგან, ზურაბ ერისთავი, ვისი სახე და სახელი ფოლკლორმა უკვდავყო, გაორებული, გახლეჩილი, ამბივალენტური ისტორიული პირია. ხალხი, ერთი მხრივ, ვერ თმობს, ვერ ელევა, გასანირად ვერ იმეტებს ზურაბს, ხოლო, მეორე მხრივ, მტარვალად იხსენიებს, გმობს, წყევლის და არც შეჩვენებისთვის ენანება: „სევდამც მაგხვდების, ზურაბო, დაგლევდამც სისხლის წყალია!“

უმიძმესი ცოდვები აწევს კისერზე არაგვის სასტიკ, უგულო ერისთავს. მან ხომ თავისი ღვიძლი ძმისთვის თვალები დაათხრევინა ჯალათებს; სამოცი რჩეული ხევსური ღალატით ამოხოცა თრუსოში; შვიდგზის დალაშქრა და აანოკა ფშავ-ხევსურეთი... მიუხედავად ყოველივე ამისა, ანონიმი ხალხური მელექსე აღტაცებას ვერ მალავს მისი გარეგნობით: „საფურცლეს ზურაბ მოვიდა, ლერწამი ზღვის პირისაო“.

ხალხი, შეიძლება ვიფიქროთ, იმის გამოც გლოვობს ზურაბს, რომ მის მშვენიერ სხეულში ასეთივე მშვენიერი სული არ იდგა!

გურამ ასათიანის სიტყვით, ესაა „დარღვეული ჰარმონია, ფორმისა და შინაარსის შეუსაბამობა, ტრაგიკული ხარვეზი“ (გ. ასათიანი, ოთხტომეული. ტ. 2. თბილისი, გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, გვ. 32), რაც, რასაკვირველია, სამყაროს ორი ძირითადი ფერის ურთიერთქმედების პრინციპს ექვემდებარება და კარგად გადმოსცემს ქართველი კაცის ორგემაგე ბუნების თვალსაჩინო თავისებურებებს.

ამ კანონზომიერების დამაჯერებელი ახსნა, შეიძლება ითქვას, ვერ მოხერხდებოდა ზეპირსიტყვიერების ტიპოლოგიურ მონაცემთა ცოდნისა და გათვალისწინების გარეშე.

და მკვლევარი აქაც, ისევე, როგორც მართალმესიტყვე მემატიანენი, ურყევად დგას ქართველთათვის ნიშანდობლივი ნაკლისა და ღირსების შეუსხვაფერებლად ჩვენების არცთუ სასურველ და სახარბიელო პოზიციაზე.

არც ისაა შემთხვევითი, რომ ლიტერატურული აზროვნების მეტრად აღიარებული კრიტიკოსი ხშირად იმონმებს ვაჟა-ფშაველას, როგორც ქართული სულის ერთ-ერთ ყველაზე ღრმა მესაიდუმლეს...

„სათავეებში“ საჩინო ადგილი ეთმობა ისეთ ფილოსოფიურ და სოციოლინგვისტურ კატეგორიებს, როგორებიცაა: სიმართლე ანუ ჭეშმარიტება, თანალმობა და დიდსულოვნება, უკმარობა და მცირედით კმაყოფილება, თანაგრძნობა და პატივმოყვარეობა, ჭირთათმენა და ლტოლვა ამაღლებულისაკენ, ტოლერანტობა ანუ შემწყნარებლობა და ა. შ.

ნაშრომში ცალკე თავი ეთმობა შირაზის ხანის უნდილაძის, იგივე იმამყული-ხანის ფენომენს. მტრის კარზე აღზევებულ, გამაჰმადიანებულ ქართველ რენეგატს, ვის სასახლეშიც უსასტიკესად აწამეს ქეთევან დედოფალი, თავის პოემაში „მდაბალ-ტკბილ, მონყალე“ კაცად მოიხსენიებს თეიმურაზ პირველი.

ესაა „დიდსულოვანი მიუკეძობლობის იშვიათი ნიმუში“.

„როგორც ჩანს, – წერს გურამ ასათიანი, – ჩვენმა ძველებმა კარგად იცოდნენ არა მხოლოდ ავკარგიანობის რეალური ფასი, ისინი ასევე კარგად ერკვეოდნენ ზნეობრივ ფასეულობათა შეფარდებით ღირებულებაშიც“... (გ. ასათიანი, ოთხტომეული. ტ. 2. თბილისი, გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, გვ. 50).

გარდა ტრაგიკული სახეებისა, არსებობენ პერსონაჟები, რომელთა ხსენება ღიმილს გვგვრის და ლალატიანი წუთისოფლის მოულოდნელი „სიურპრიზების“ მოთმენასა და ატანას „გვაიძულებს“. ასეთებია დავით კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“. მათ ქმედებათა ფონზე საინტერესოდ გამოიყურება ჩვენი ზღაპრის ნაცარქექია – „პაპისპაპა“ პოლიკარპე კაკაბაძის ყვარყვარე თუთაბერისა და დემნა შენგელაიას ბათა ქექიასი.

გურამ ასათიანი ზნეობრივ ღირებულებათა იერარქიაში იდეალური ქართველი კაცის მდაბიურ ვარიანტად ახასიათებს არსენა ოძელაშვილს – მესტიურული ბალადის მთავარ პერსონაჟს; მახვილგონივრულად განიხილავს კონტამინირებულ ქმნილებას, ითვალისწინებს ფოლკლორული ტექსტების სპეციფიკას და დაასკვნის, რომ „არსენას გმირობის მწვერვალი, მისი ხასიათისა და ზნეობის უმაღლესი გამოვლინება ფარსადანთან დამოკიდებულებაა“... (გ. ასათიანი, ოთხტომეული. ტ. 2. თბილისი, გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, გვ. 76).

\* \* \*

ხალხური შემოქმედების უკიდვანო სამყაროსთან, სახასიათო ფოლკლორული გმირების გამზრდელ გარემოსთან და ამ გმირების ენაპირით წარმოთქმულ კურთხეულ მხატვრულ სიტყვასთან გურამ ასათიანის დამოკიდებულების სრული სურათის ჩვენება რეგლამენტირებულ ნაშრომში შეუძლებელია. უბრალოდ, ყურადღება გავამახვილეთ რამდენიმე უმთავრეს ორიენტირზე (ქართველთა ტოლერანტული ბუნებისა და, მეტიც, ღირსეული მტრის დანდობისა და პატივისცემის მოტივის ცხადყოფას ემსახურება ჩვენი ნაშრომი „ვაჟკაცობისას ამბობენ“). ხოლო ამ ორიენტირების კვალდაკვალ ფიქრსა და შემდგომ სვლას ისევ და ისევ „სიყვარულივით შემპარავი და სიკვდილივით დაუნდობელი“ (ს. ცაიშვილი) შემოქმედებითი სურვილი უდევს საფუძვლად.

გია არგანაშვილი

**პარალელური მონტაჟი ეთნოფსიქოლოგიური  
პორტრეტის შესაქმნელად  
(რეჟისორ სოსო ჩხაიძის „თუში მეცხვარე“ და  
მწერალ ნუგზარ შატაიძის „პურის მოთხრობა“)**

მეოცე საუკუნის დასასრულს ქართული კულტურის ორ სხვადასხვა სფეროში თანაბარი მნიშვნელობის მოვლენა მოხდა. ქართული ტელეფილმების სტუდიაში მრავალსერიანი (სამი სერია) ფილმი „თუში მეცხვარე“ (დამდგმელი რეჟისორი სოსო ჩხაიძე) გადაიღეს, ხოლო ქართულმა ლიტერატურამ ენციკლოპედიური ხასიათის მხატვრულ-დოკუმენტური შედეგის შეიძინა – ნუგზარ შატაიძემ „პურის მოთხრობა“ დაწერა.

ამ ორი ნაწარმოების გამოქვეყნების თარიღებს შორის თითქმის ორი ათეული წელია სხვაობა, მაგრამ რა არის ეს წლები ათასწლეულებთან შედარებით, მით უფრო, თუ ვიცით, რომ ორივე ნაწარმოების შექმნის საფუძველი სწორედ ქრისტეს აქეთ მეორე ათასწლეულის დასასრული გახდა, რამაც ახალი ეპოქის მიჯნაზე ბუნებრივად გააჩინა კულტურის სხვადასხვა სფეროში (არა მხოლოდ კულტურის) ერთგვარად შემაჯამებელი მხატვრული დოკუმენტის შექმნის აუცილებლობა.

ახლა შეგვიძლია გულისტკივილით ვთქვათ, რომ ყველაფრის ანალიზი მაინც ვერ მოვასწარიტ. ვერ მოვუყარეთ თავი ჩვენი ორიათასწლოვანი წარმატების თუ წარუმატებლობის ნივთიერ და აზრობრივ შედეგს. ხოლო რაც გაკეთდა, ისიც სტიქიურად, ცალკეული ადამიანების ინიციატივის ხარჯზე და არა ინსტიტუციონალურ დონეზე, როგორც მრავალათასწლოვანი ტრადიციისა და კულტურის ქვეყანას და დამოუკიდებელ სახელმწიფოს შეეფერება.

თუმცა, ახლა იმისთვისაც მადლობა უნდა ვთქვათ, რაც გაკეთდა, რადგან ყველაფერი მართლაც მოსწრებაზე ყოფილა. უკანასკნელი ათწლეულების განმავლობაში ბევრი რამ დაიკარგა, ბევრი განადგურდა, ბევრი კი სრულიად დავიწყებას მიეცა. გამოუყენებელი დარჩა იმ თაობის ინტელექტუალური რესურსი, რომელიც ცოცხალ მატრიანეს ქმნიდა ათწლეულების განმავლობაში.

„თუში მეცხვარის“ გადაღებიდან 50 წლის შემდეგ მეურნეობის ეს დარგი (შესაბამისად, კულტურა) ჩვენში საგრძნობლად დაქვეითდა. რამდენიმე რაიონში კი სრულიად გაქრა (მსგავსი პროცესები მიდის მთელ მსოფლიოში – ირანში, ეგვიპტეში, საუდის არაბეთში, ნიგერიაში და სხვ.), ხოლო მინათმოქმედების მრავალათასწლოვანი კულტურული ტრადიციის კვალი, ნივთიერი და ლექსიკური სიმდიდრე თითქმის სრულიად დავიწყებას მიეცა. რაც გადარჩა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სწორედ „პურის მოთხრობამ“ გადაარჩინა. საბედნიეროდ, „საჭირო დროს საჭირო ადგილას“ აღმოჩნდა შრომის რიტუალური ტრადიციის ისეთი ღრმა მცოდნე და გადმოცემის უნარი მქონე შემოქმედი, როგორც ნუგზარ შატაიძე იყო.

ისიც ხომ სიმბოლურია, რომ ორივე ეს ნაწარმოები კაცობრიობის ცხოვრების ორ ძირითად მიმართულებას, მეურნეობის ორ დარგს – მინათმოქმედებას და მომთაბარე ცხოვრების წესს ეხება. სწორედ მინათმოქმედის და მწყემსის – კაცობრიობის ორპულისიანი (დაპირისპირებული) ცხოვრების აღწერა გახდა ჩვენთვის ის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, რომელიც, ერთი მხრივ, კინოხელოვნებამ, ხოლო, მეორე მხრივ, ლიტერატურამ შემოუნახა ოცდამეერთე საუკუნის პირველ ახალთაობას.

ხელოვნების ამ ორი დარგის (ლიტერატურა და კინო) გააზრებული ურთიერთმიმართების და ჰარმონიული განვითარების პოლიტიკას ჩვენ ამ წერილში მოგვიანებით დავუბრუნდებით. ახლა კი მინათმოქმედებისა და მომთაბარე ცხოვრების განვითარების პარალელურ დინებებს გავადევნოთ თვალი, როგორც მთელი პლანეტის მასშტაბით, ასევე საქართველოს მაგალითზე.

ყველაფერი ბიბლიიდან დაიწყო.

*ერთი მხრივ – „ეპატრონეთ ზღვაში თევზს, ცაში ფრინველს, ყოველ არსებას, რაც კი მიწაზე იძვრის (დაბ. 1.28).*

ხოლო მეორე მხრივ – „და აიყვანა ადამი უფალმა ღმერთმა და დაასახლა ედემის ბაღში მის დასამუშავებლად და დასაცავად“ (დაბ.2.15).

„მინათმოქმედი იყო, თუ მწყემსი, თუ უდაბნოში მომუშავე, ყველანი გარდაუფალ ხვედრს დაემორჩილნენ, რადგან წყვდიადის ერთი ჯაჭვით იყვნენ შეკრულნი“ (სიბრძნე სოლომონისა, თავი მეშვიდმეტე).

პირველი ბიბლიური ადამიანებიც (კაენი და აბელი) ხომ ამ ორი დიდი დარგის წარმომადგენლები იყვნენ. ისიც ხომ სიმბოლურია, რომ კაცობრიობა დღეს უკვე საბოლოოდ ემშვიდობება მწყემსი აბელის მომთაბარე ცხოვრების წესს და მინათმოქმედი კაენის მიერ აშენებულ ქალაქში იმკვიდრებს ბინას.

ისიც გავიხსენოთ, თუ როგორ დაემორჩილნენ ღმერთის ნებას ბიბლიური აბრაამი და სარა, დატოვეს კეთილმონწყობილი ცხოვრება ქალდეველთა ქალაქ ურში და მძიმე მომთაბარე ცხოვრების წესზე უცხო ადგილებს მიაშურეს.

ისტორიული მეცნიერების მიხედვით კი, მინათმოქმედების და მესაქონლეობის წარმოშობა ნეოლითის (ძვ.წ. მე -4, მე -3 ათასწლეულში) ხანაში, ქვის ხანის დამასრულებელ ეტაპზე დაიწყო. ამ ეპოქაში მოხდა ის გრანდიოზული გადატრიალება, რომელსაც ინგლისელმა მეცნიერმა გორდონ ჩაილდმა „ნეოლითური რევოლუცია“ უწოდა. ეს არის კაცობრიობის ისტორიის ის ეტაპი, როდესაც მიმთვისებლური მეურნეობიდან (ნადირობა, შემგროვებლობა, მეთევზეობა) საზოგადოება გადავიდა მწარმოებლურ მეურნეობაზე (მინათმოქმედება, მესაქონლეობა) და დღემდე კაცობრიობა სწორედ იმ პროგრესის საფუძველზე აგრძელებს არსებობას, რომელსაც ამ ეპოქაში მინათმოქმედებასა და მესაქონლეობაში მიაღწია.

7-10 ათასი წლის წინათ ადამიანმა დაიწყო მარცვლეულის, ხილისა და ბოსტნეულის იმ ძირითადი ჯიშების გამოყვანა, რომლებითაც დღემდე ვსარგებლობთ. განვლილი დროის განმავლობაში ამ კულტურების სახეობრივი რაოდენობა მნიშვნელოვნად არ გაზრდილა, გაიზარდა მხოლოდ მათი გავრცელების არეალი.

მიუხედავად იმისა, რომ ნეოლითის ხანაში სამინათმოქმედო სამუშაოები ძალიან დიდ ფიზიკურ ძალას მოითხოვდა, ეს შრომა მაინც გამართლებული იყო, რადგან შემგროვებლობასთან შედა-

რებით მიწის დამუშავება საკვებით მომარაგების უფრო გარანტირებულ შედეგს იძლეოდა.

იგივე შეიძლება ითქვას მესაქონლეობაზეც. ჯერ კიდევ ახალი ქვის ხანაში დაიწყო იმ ცხოველების მოშინაურება – ძროხა, ხარი, ცხვარი, თხა, ღორი, ფრინველი – რომლებიც დღესაც წარმოადგენენ ჩვენი კვების რაციონის ძირითად შემადგენელ ნაწილს. საწყის ეტაპზე ადამიანი ამ ცხოველების მხოლოდ ხორცს, ტყავსა და ბუნვს იყენებდა. მხოლოდ მოგვიანებით დააფასა საზოგადოებამ ჯეროვნად რძისა და მისგან მიღებული პროდუქტების სასარგებლო თვისებები. ამ პროდუქტების გარდა, საზოგადოებამ დიდტანიანი ცხოველების ფიზიკური ძალის (ტვირთის ზიდვა) გამოყენებაც დაიწყო. მოგვიანებით, როდესაც ადამიანმა ცხენი და აქლემი მოიშინაურა, მას მიეცა დიდი სივრცეების სწრაფად გადალახვის საშუალება. ამ ცხოველების გარეშე წარმოუდგენელი იყო ცივილიზაციის განვითარების პროცესი.

ამრიგად, ნეოლითის ეპოქაში პირველად მოხდა შრომის დანაწილება – მიწათმოქმედება და მესაქონლეობა ერთმანეთისგან განსხვავებულ დარგებად ჩამოყალიბდა. ამან გამოიწვია ცხოვრების სტილის შეცვლა, წარმოიშვა მიწათმოქმედი – ადგილობრივი ბინადარი და მესაქონლე – მომთაბარე საზოგადოებები. ასეთი დიფერენციაცია არათანაბარი განვითარების მიზეზი გახდა. ცალკეულმა საზოგადოებებმა განსხვავებული გზებითა და განსხვავებული ტემპებით განაგრძეს წინსვლა.

საგულისხმოა, რომ სიტყვა „კულტურა“ ლათინური ზმნისგან არის ნაწარმოები და ის მიწის მოვლას, დამუშავებას, ზრუნვას გულისხმობს. ლათინურ ტრადიციაში სიტყვა „კულტურას“ რამდენიმე მნიშვნელობა ჰქონდა. ძირითადად ის მიწის დამუშავებას, მოვლას, სოფლის მეურნეობას, აღზრდას, განათლებას, განვითარებასა და თაყვანისცემას ნიშნავდა.

როგორც მთლიანად კაცობრიობის, ისე ჩვენი ერის ცხოვრებასაც დასაბამიდან მეურნეობის ეს ორი დარგი და შესაბამისად, კულტურის ეს ორი დიდი დინება კვებავდა. ამ დინებებს მიწათმოქმედი და მწყემსი ჰქმნიდნენ. მათი ბუნებითი განსხვავებულობა, როგორც დაპირისპირების (კონფლიქტის) საფუძველი, ხელს უწყობდა საზოგადოების განვითარებას და იმ



ოქროს შუალედის შენარჩუნებას, რომელსაც ამ დარგების ურთიერთსაწინააღმდეგო ხასიათი იძლეოდა.

მკითხველისთვის ბევრად უფრო ადვილია მინათმოქმედის როლის შეფასება ზოგადად ცივილიზაციის და ჩვენი ქვეყნის განვითარების საქმეში, რადგან საუკუნეების განმავლობაში მომთაბარე ცხოვრების სიკეთე დაკნინდა (როგორც გარე, ასევე ქვეყნის საშინაო მიზეზების გამო) და ფაქტობრივად, კაცობრიობის ეს მარადიული დაპირისპირებაც ჩვენში ერთგვარად ქალაქისა და სოფლის ჭირვეულ წინააღმდეგობაში გადაიზარდა.

ისტორიულად ჩვენ ცხოვრება გვიხდებოდა ისეთ ქვეყნების (ტომობრივი გაერთიანებების) გარემოცვაში, სადაც ძალიან კარგად იყო განვითარებული მომთაბარე ცხოვრება. ბუნებრივია, ეს დიდი უპირატესობას აძლევდა მათ ჩვენს წინააღმდეგ ახალი ტერიტორიების დაპყრობაში, რადგან ისინი ძალიან სწრაფად გადაადგილდებოდნენ ერთი ადგილიდან მეორეზე, ისაკუთრებდნენ საძოვრებს, არღვევენ ქვეყნების საზღვრებს, აზიანებდნენ ბალვენახებს, ანადგურებდნენ ხორბლისა და მარცვეულის მოსავალს, რაც ხშირად სისხლიანი დაპირისპირების, არცთუ იშვიათად კი, სასტიკი ომების ნამდვილი მიზეზი გამხდარა (ბახტრიონის ომი).

იმ დროს მათი შეჩერების ყველაზე ქმედითი საშუალება ძლიერი სასაზღვრო დაცვა იყო, რაც ფეოდალურ ეპოქაში თითქმის სრულიად შეუძლებელია. ერთადერთ იმედად ადგილობრივი მეურნეობის მომთაბარე სექტორის იმგვარი განვითარება რჩებოდა, რომ მათ ღირსეული წინააღმდეგობა გაენიათ მომხვედური მტრისთვის.

პოეტსაც ძალზე ზუსტად შეუნიშნავს საქართველოს ზოგიერთი კუთხისთვის დამახასიათებელი ეს თვისება:

*თუშები მიყვარან – ტანად დიდები,  
სიტყვაძვირები და გულით მდიდრები!  
საქართველოს მთებში – მონაპირენი,  
საქართველოს მთებში – მონადირენი!  
(მურმან ლებანიძე)*

„მონაპირეობამ“ ლამის დღევანდლამდე მოაღწია და გარკვეულად შეინარჩუნა თავისი ფუნქცია (აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში მესაზღვრეთა რიგებს დღესაც ადგილობრივი ახალგაზრდობა ავსებს). ეს უძველესი ტრადიციის გაგრძელებაა. დღეს

თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სახელმწიფოს ამჟამინდელი სასაზღვრო ზოლი (განსაკუთრებით დაუსახლებელ ადგილებში) სწორედ მომთაბარე მწყემსების თავდაუზოგავი შრომითა და ბრძოლით გვაქვს შენარჩუნებული. იქ კი, სადაც დღეს სადავო ტერიტორიებია, სწორედ მომთაბარე ცხოვრების დასუსტებამ გამოიწვია მათზე გავლენის დაკარგვა. საუკუნეების განმავლობაში მწყემსები იცავდნენ ქვეყნის აუთვისებელ მიწებს, ინარჩუნებდნენ მეზობელ ტომებთან პირობით საზღვრებს (ამის დასტურად კავკასიონის მთებში დღესაც მრავლად შეხვდებით ე. წ. „ქვაკაცებს“, რომლებიც თავის დროზე ქვეყნებს შორის გამყოფ ხაზს აღნიშნავდა). ამავე დროს, ისინი ჰქმნიდნენ ქვეყნის ეკონომიკურ დოვლათს და აქტიურად მონაწილეობდნენ ერის ეთნოფსიქოლოგიის ჩამოყალიბებაში.

მომთაბარე ცხოვრების კვალი, უშუალოდ კი მეცხვარეობის არსებობის დამადასტურებელი საბუთი, ჩვენში უშუალოდ მითოლოგიაშია საძებნი. ცხადია, მკითხველს, პირველ რიგში, კოლხეთი, აიეტი და ოქროს საწმისის ლეგენდა გაახსენდება. რა სიმბოლოებიც არ უნდა იკითხებოდეს ამ ამბავში, ცხადია, რომ ისინი მეურნეობის ამ დარგის გარკვეულ ტრადიციაზე და გამოცდილების არსებობაზე მიანიშნებს.

მწყემსი აქტიურ მოქმედ პერსონაჟად გვევლინება ადგილობრივ მითოლოგიურ თქმულებებში, როდესაც მას წმინდა გიორგის, ელიას და ქრისტეს შორის გამართულ კამათში ე.წ. „მომრიგებლის“ როლი აქვს მინიჭებული.

„წმიდა ნინოს ცხოვრება“ გვიდასტურებს საქართველოს საზღვრების სიახლოვეს მეცხვარეობის დარგის არსებობას:

*მწყემსსა ჰკითხა: რომელია ქართლის გზაი?*

*მწყემსმა უთხრა, საქართველო არის ესე ...*

*(ანა კალანდაძე)*

ხალხური პოეზია, რომელიც ძირითადად გვიანი შუასაუკუნეების დაძაბული ცხოვრების მატიანეს ინახავს, მწყემსების სისხლიან დაპირისპირებაზე მოგვითხრობს, როგორც სხვადასხვა ბანდიტურ ჯგუფებთან, ასევე მეზობელი ტომების მომთაბარე ხალხთან. ფოლკლორულ კრებულებში მრავლად ნახავთ ღრმა სოციალური შინაარსის მწყემსურ ლექსებსა და სიმღერებს, რომ-

ლებიც მართლად წარმოსახვენ მათი ძნელბედობის ამსახველ ამბებს. გვაცნობენ მათ დიდ ფიზიკურ ამტანობასა და საოცარ გამძლეობას.

კარგად დაგვანახვა მწყემსების სახე ალექსანდრე ყაზბეგმა „მამის მკვლელში“. აქ მწერალი აღგვიწერს მათი ცხოვრების წესს და გვაჩვენებს მათ სიმტკიცეს, როდესაც მათგან სრულიად გაუცხოებული თვისტომი (გიგოლა) სტუმარ-მასპინძლობის ტრადიციაზე უარის თქმას (იაგოს დაჭერაში დახმარებას სთხოვს) აიძულებს.

საყურადღებოა, რომ ჩვენი მომთაბარე ცხოვრების საზღვრე-ბი მხოლოდ საქართველოს ამჟამინდელ ტერიტორიას არ მოიცავდა. ისტორიკოს ნიკო ბერძენიშვილის აზრით, ქართველ მწყემსებს ჯერ კიდევ მეთხუთმეტე საუკუნეში გაუჭრიათ გზა კასპიის ზღვის მიმართულებით. ხუთასი წლის განმავლობაში, წელიწადში ორჯერ, მწყემსებს შვიდასი კილომეტრის გავლა უწევდათ ფეხით ყიზლარისკენ. ეს გზა ყოველთვის განუწყვეტელი შეხლა-შემოხლის და ნამდვილი ბრძოლის ასპარეზად იყო ქცეული (ალექსანდრე ყაზბეგი თავის „ნამწყემსარის მოგონებაში“ უფრო მეტად რუსულ ბიუროკრატიულ წინააღმდეგობაზე ამახვილებს ყურადღებას).

ეს ტრადიცია გაგრძელდა საბჭოთა პერიოდშიც (1922 წელს საქართველოს კასპიის ზღვის მიდამოებში მუდმივ მფლობელობაში გადაეცა მრავალ ათას ჰექტრამდე საძოვრები). კომუნისტური ხელისუფლება განსაკუთრებით უწყობდა ხელს მეცხვარეობის განვითარებას. გაჩნდა რეალური პერსპექტივა ჩრდილოეთ კავკასიაში ჩვენი ეკონომიკური ინტერესების გაძლიერების და ადგილობრივ რესპუბლიკებს შორის ერთ დროს მოწინავე პოზიციის დაბრუნების თვალსაზრისით. ბუნებრივია, რომ ეს ყველაფერი მხოლოდ მძიმე შრომისა და ბრძოლის ფასად იყო შესაძლებელი:

აი, რას იგონებს ერთი მწყემსი:

*„როდესაც ცხვარი მთიდან ყიზლარისაკენ მიგვყავს, უნდა გავი-  
აროთ ოსეთი, რუსეთი, ჩეჩნეთი, ყალმუხეთი. კასპიის ზღვამდე გა-  
დასარეკი ტრასა 700 კილომეტრზე მეტია, ჩვენ უსაფრთხოდ ერთი  
კილომეტრის გავლაც არ შეგვიძლია, გზაზე ცხენოსანთა შეიარა-  
ღებული ბანდები გვხვდებიან. მათ ხელში გრძელი თოკის გორგალი  
უჭირავთ. ფარაში თოკის გორგალს ოსტატურად გასტყორცნიან,  
მეორე მხარეს მდგომი თოკის ბოლოს ხელში იჭერს და ნახევარ*

ფარას მოსწყვეტენ, შემდეგ კი იწყება სროლა. ყოფილა შემთხვევა, როდესაც ფარას გაყოლილი შვიდი მეცხვარიდან შვიდივე დაუბოცავთ. ზოგჯერ კი, კი ცხვრის გადასარეკ ტრასებზე ორმოებს თხრიან, რომლებსაც ზემოდან ძეძვსა და ბალახს აყრიან. ცხვარი ზედ გავლისას შიგ ვარდება, მეცხვარე კი ამას ვერ ამჩნევს, ამიტომ მეცხვარეებს უამრავი დანაკლისი აქვთ...”

აქ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, ცხვრის (ფარის) უცნაური ხასიათი კიდევ უფრო გაუსაძლისს ხდის მომთაბარე მწყემსის შრომას:

„მეცამეტე ასახვევი (ადგილობრივი ტოპონიმი) ის ადგილია, სადაც საძოვრები ლენინგორისა (ახლანდელი ახალგორი) და ჯავის ცხვარ-მეცხვარეებს ეკავათ. ამ ადგილზე გადიოდა ასტრახან-მახაჭყალის რკინიგზა. იმხანად კასპიისპირეთის სტეპისთვის მატარებელი სრულიად უცხო იყო. ცხვარი და მეცხვარე ჯერ კიდევ არ იყო მის ხმასა და ხმაურს შეჩვეული. ერთხელ, საძოვარზე ხმაურით მოახლოებულ ეშელონს ფარის წინმავალმა ვაცმა გადაურბინა. ცხადია, შემადგენლობის გაჩერება შეუძლებელი იყო. ცხვარი კი წინამძღოლს მიჰყვა და ვიდრე მატარებელი ამ ადგილს გაცდებოდა, 1200 სული პირუტყვი ბორბლებში ჩაუვარდა“...

დღესაც, საქართველოს სამხედრო გზაზე, კახეთ-თუშეთის მიმართულებით და საქართველოს კიდევ რამდენიმე სხვა ადგილას, გაზაფხულზე და გვიან შემოდგომაზე, ჯერ კიდევ შეხვდებით ცხვრის ფარებს. თუმცა, მათი რიცხვი გასულ წლებთან შედარებით საგრძნობლად შემცირებულია (სამი ათეული წლის წინ ცხვრის რაოდენობა მარტო ჩვენი ქვეყნის აღმოსავლეთ მთიანეთში ორ-სამ მილიონს აჭარბებდა) დღეს საქართველოში მომთაბარე ცხოვრების ასწლოვანი, შესაძლოა ათასწლოვანი ისტორია მთავრდება. ქართული (თუშური) ცხვრის უნიკალური ჯიში ეგვიპტის, საუდის არაბეთის თუ იარანის ქვეყნებში გაჰყავთ. დავიწყებას ეძლევა ნახევრად მომთაბარე ცხოვრების საუკუნეებით ჩამოყალიბებული ჩვევები და შესაბამისი კულტურა.

\* \* \*

რაც შეეხება მიწათმოქმედებას... როგორც გადმოცემა გვეუბნება, უცხოელები ჩვენს წინაპრებს გეორგიანელებად (ანუ მინის მუშაკებად) მოიხსენიებდნენ. ცხადია, ამ თქმულებას თავისი

საფუძველი ჰქონდა. დღეს უკვე მეცნიერულად დამტკიცებულია, რომ საქართველო ღვინის სამშობლოა, ხოლო ხორბლის და სხვადასხვა კულტურული მარცვლეულის ათობით უნიკალური ჯიშის არსებობა ადასტურებს, რომ ამ დარგშიც ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი გვეკავა იმდროინდელ მსოფლიოში.

„მეცნიერებს ადრე ხორბლის თავდაპირველი სამშობლო სირია-პალესტინა ეგონათ, მაგრამ როცა ჩვენში ველური და ნახევრად ველური ხორბლები იპოვეს, აზრი შეეცვალათ.

აღმოჩნდა, რომ მსოფლიოში ცნობილი პურეულის ცხრამეტი სახეობიდან, საქართველოში გავრცელებული ყოფილა თოთხმეტი და მათი ასოცდაათი სახესხვაობა.

ქვემო ქართლში, არუხლოს არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილია ძველი ნელთაღრიცხვის მეექვსე ათასწლეულში კულტივირებული ხორბლეულის ჯიშები: მახა, ზანდური, ასლი, სპელტა, რბილი ხორბალი, ჯუჯა ხორბალი, მაგარი ხორბალი. იქვე ნაპოვნია ველური მცენარე ეგილოპსი, რომელიც ხორბლის წინაპრად ითვლება.

„თანამედროვე გამოკვლევების შედეგად საქართველო ხორბლეულის წარმოშობის ერთ-ერთ დამოუკიდებელ კერად არის მიჩნეული, ხოლო მეცნიერთა მიერ აღიარებული აზრით, კულტურულ მცენარეთა გენების ავტონომიური კერა, იმავდროულად, საკაცობრიო კულტურის კერასაც წარმოადგენს“ (ნუგზარ შატაიძე „პურის მოთხრობა“).

ჩვენი უძველესი მატთანეც მინათმოქმედი ხალხის ცხოვრებაზე მოგვითხრობს. მისი კვალი შემონახულია ზღაპრებში, თქმულებებსა და მითებში. საინტერესოა, რომ პირველი „ხნული“ მითოლოგიურ გუთნისდებდას სწორედ „ამირანის“ ეპოსში აქვს გავლებული:

„როდესაც ამირანმა დევეები ერთიანად გაჟლიტა და თავისი მომრევი ქვეყანაზე აღარავინ ეგულებოდა. ამ დროს გზად შემოეყარა ურემი, რომელიც თორმეტ ულელ ხარ-კამეჩში იყო შებმული. ურემზე მკვდარი ამბრი-არაბი ესვენა და (ამბარი ქართლში პურის კიღობანს ჰქვია) დასამარხავად მიდიოდნენ. ურემს გვერდით ამბრი-არაბის დედა მოჰყვებოდა. ამბრი ერთადერთი ფალავანი იყო, რომელთანაც ამირანს თავისი ძალა არ გამოეცადა. მას გული დასწყდა, რომ მისი მეტოქე მკვდარი იყო და ვერასოდეს შეერკინებოდა. თორმეტ ულელ ხარ-კამეჩსაც კი გაჭირვებით მოჰქონდა ამბრი-

არაბის სხეული. ამბრის ფეხი ურმიდან დაბლა გადმოვარდნილიყო და ღრმა ხნულს ტოვებდა მიწაზე (სწორედ ამ დეტალში იკვეთება მიწათმოქმედების კვალი). როცა შენუხებულმა დედამ თავისი შვილის უნახავი მეტოქე ამირანი დაინახა, სთხოვა: ამირანო, შვილის ბარკალი გადმომივარდა მიწაზე, დაბლა ეთრევა, უპატიოდ ხდება და, დედაშვილობას, ისევ ურემზე შეუდგო. რამდენიც არ ეცადა ამირანი მკვლარი ამბრი-არაბის ფეხი ისევ ურემზე დაედო, არაფერი გამოუვიდა. ძვრაც ვერ უყო, მიწასაც ვერ ააცილა...

ამბრის დედამ მათრახის ნვერით აუწია მიცვალებულს ფეხი და გმირი ამ სიტყვებით შეარცხვინა:

იგი ქვეყანამც კრულია,  
სადაც შენ ამირანობდი,  
თავს იხურავდი ჩაჩქანსა,  
ბოლოზე ჯაჭვიანობდი...

ჩვენი ფოლკლორიც მდიდარია გუთნური, თოხნური, კალოური, სავენახო და სამკალი თემატიკით. სახალხო მთქმელი გუთნის-დედის, მეხრის, მომკელის, მხვენელ-მთესველის სახასიათო პორტრეტს ჰქმნის:

გუთნისდედას რა აცხონებს,  
რა შეიყვანს საყდარშია,  
კაი დარში თავისას ხნავს,  
მოდგამს გვიხნავს ავდარშია,  
ხარ-კამეჩის ცოდო-ბრალი  
უხვევია კალთაშია.

ანდა

ხარმა თქვა – ხარი ვერ მომკლავს,  
თუ მეხრე შემხვდა ღვთიანი,  
ხშირ-ხშირად უნდა დამძახოს  
სიმღერა ლაზათიანი.

მიწათმოქმედების კვალი იკითხება ჩვენს ჰაგიოგრაფიულ მწერლობაში:

„...ხოლო სათესავი ყანაი და სათიბელი ქუეყანაი რაითურთით არა არს, არცა იქმნების ღირლოლოვანთა მათ ფიცხელთა მწუერვალთა მათ ლადოთაისა“ („ცხოვრება წმიდისა გრიგოლ ხანცთელისა“).

მეურნეობის ამ დარგს მართლაც რომ დიდი ხარკი გადაუხადეს და არაერთი საინტერესო მხატვრული ტექსტით გაამდიდრეს ჩვენ-მა ხალხოსანმა მწერლებმა.

არანაკლებ დიდი წვლილი შეიტანეს ამ ორი დარგის პოპულარიზაციაში ჩვენი დროის მწერლებმა და კინორეჟისორებმა. ერთი მხრივ, უამრავი ნარკვევი, დოკუმენტური მოთხრობა, ჩანახატი, პორტრეტი, მეორე მხრივ კი, კინოქრონიკა, დოკუმენტური კინო, კინომატიანე ინახება ჩვენი ლიტერატურის და კინოს არქივებში. ეს უნიკალური მასალა მართლაც დიდი სიმდიდრეა მომავალ მკვლევართათვის, რომლებიც ჩვენი შრომითი კულტურის ზუსტი სურათის აღდგენას გადამწყვეტენ.

\* \* \*

მთელი ის ინფორმაცია, რომელიც მკითხველს ამ ორი დარგის შესახებ შევთავაზებ, ზღვაში წვეთია იმ მასალიდან, რომელიც მინათმოქმედებისა და მომთაბარე ცხოვრების შესახებ ჩვენში არსებობს უძველესი დროიდან დღემდე. საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი ეს ცოდნა მხატვრულ სახეებად და კინოკადრებად არის თარგმნილი „პურის მოთხრობაში“ და „თუმ მეცხვარეში“. ეს ორი მხატვრული ნაწარმოები, ფარდი ღირებულების სანახაობითი და თხრობითი შედეგები, ბუნებრივად დაწყვილდა ჩვენს წარმოდგენაში, როგორც ოცდამეერთე საუკუნის მიჯნაზე შექმნილი ჩვენი ერის ეთნოლოგიურად სრულყოფილი პორტრეტი.

პირველს („პურის მოთხრობა“) კითხულობ და ყველაფერს „ხედავ“ ...

მეორეს („თუმი მეცხვარე“) უყურებ და ყველაფერს „კითხულობ“ ...

მიუხედავად იმისა, რომ ერთი კინოხელოვნების, ხოლო მეორე ლიტერატურის ნიმუშია, ისინი ერთ მიზანს ემსახურებიან. თითქოს „პარალელური მონტაჟით“ ერთად ადგენენ ათსწლეულების შრომის შემაჯამებელ დოკუმენტს (ამის შესახებ უკვე ვთქვი) და ხელოვნების ენაზე ჰქმნიან მხატვრულ მატრიანეს. რათა უფრო ადევილად „წასაკითხი“ გახდეს ის მომავალი თაობისთვის.

აქ ცოტა ხანს კიდევ უნდა შევჩერდეთ, რათა კინოხელოვნებისა და ლიტერატურის ჩვენში არსებულ შემოქმედებით კავშირზე ვესაუბროთ მკითხველს. ამ ურთიერთობამ დღემდე არაერთი საინტერესო პროექტის განხორციელება გახადა შესაძლებელი და რაც

მთავარია, გამოცდილების ურთიერთგაზიარებით გაამდიდრა ხელოვნების ეს ორი დარგი .

მეოცე საუკუნის დასაწყისში თხუთმეტსაუკუნოვან ქართულ ლიტერატურას ახალშექმნილი ქართული კინო ამოუდგა მხარში და თითქმის თანაბარი ძალით გასწია ის ტვირთი, რომელსაც აქამდე ასე ცალულლად ეზიდებოდა ჩვენი მწერლობა.

თავდაპირველად კინო დაეყრდნო ქართული მწერლობის გამოცდილებას, დაიწყო მისგან სიუჟეტების სესხება, ხასიათის შექმნის გამოცდილების გაზიარება და უშუალოდ კლასიკური ტექსტების ეკრანიზაციას მიჰყო ხელი.

მართალია, ხელოვნების ამ ახალ დარგს ზოგჯერ ლიტერატურული სახეების ადეკვატური გამომსახველობითი საშუალებების პოვნა უჭირდა და ეკრანიზაცია ც ტექსტის უბრალო დასურათებას ემსგავსებოდა, მაგრამ კინომ თანდათანობით აითვისა ამ დარგში დაგროვებული გამოცდილება, გამოიმუშავა საკუთარი კინოენა და კულტურის სრულიად თანამედროვე ნაციონალურ დარგად დაიმკვიდრა თავი.

ამ „ენაზე“ შეიქმნა ჩვენში კინოს მსოფლიო დონის შედეგები.

ძალზე მნიშვნელოვანი და სასარგებლო პროექტი განხორციელდა, როდესაც, გასული საუკუნის 80 -იანი წლებში, ქართველ მწერალთა უმრავლესობა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მწერალთა გაერთიანებაში დასაქმდა. სიტყვის ოსტატებმა კინომატოგრაფიაში შემოიტანეს უამრავი ახალი იდეა, ქართული კინო გამდიდრდა ახალი თემატიკით. ეს თანამშრომლობა მწერლებისთვის სასარგებლო გამოდგა, რადგან მათ შეითვისეს კინოსცენარის სპეციფიკა – დრამატურგიული ხაზის, პარალელური მონტაჟის და მხატვრული ფონის შექმნის მდიდარი გამოცდილება.

ქართულმა დოკუმენტურმა კინომ ერთხანს სტერეოტიპად აქცია წამყვანის ტექსტის პრაქტიკა (აქ დიდი გავლენა იქონია რევაზ თაბუკაშვილის ცნობილმა ფილმებმა), რამაც თითქოს დააკნინა კიდევ გამომსახველობითი მასალის როლი თხრობაში. თუმცა ამ ფილმის („თუში მეცხვარე“) რეჟისორ სოსო ჩხაძის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან დოკუმენტურ კინოს დაუბრუნა ნამდვილი კინოს ყველა თვისება და ბუნებრივ პროცესში ავტორის თანამონაწილეობის პრინციპით აბსოლუტურ დამაჯერებლობას მიაღწია.



გასული საუკუნის კინოხელოვნებაში სოსო ჩხაიძე ერთ-ერთი გამორჩეული რეჟისორია. თუმცა ამ ფილმზე საუბრის დროს აუცილებლად უნდა ვახსენოთ სცენარის ავტორები, შესანიშნავი მწერლები ამირან ჭიჭინაძე, ვალერიან სულაკაური და დევი ივანოვ-ჩიქოვანი. ასევე, ფილმის ოპერატორი ირაკლი ონოფრიშვილი, რომელსაც განსკუთრებულად მძიმე პირობებში მოუწია მუშაობა.

დასამახსოვრებელია მსახიობ ირაკლი ხიზანიშვილის პერსონაჟი (ლექსო), რომელმაც ადგილობრივ მწყემსებთან ერთად „ჩანერგული გმირის“ სავსებით ბუნებრივი სახე შექმნა.

„თუში მეცხვარის“ გამოსვლის შემდეგ კინომცოდნეები საუბრობდნენ „ახალ ნოვატორულ ენაზე, ეპიკურობაზე, დოკუმენტურისა და მხატვრულის დამაჯერებელ სინთეზზე“.

მაყურებლები აღნიშნავდნენ მდიდარ ხასიათებს, თემატურ სიმდიდრეს, დიალოგის ბუნებრივობას და კინოენის დამაჯერებელ თხრობას.

„თუში მეცხვარეც“ მთლიანად პოლიფონიის წესებზეა აგებული. ამით ის გვაგონებს მრავალხმიან გალობას, რომელშიც არც ერთი ხმა არ კარგავს ინდივიდუალობას და ამავე დროს, ყველა ერთ მთლიანობას ქმნის.

ფილმში მოქმედების გარემო მთლიანად დოკუმენტურია, პერსონაჟები (მთავარი გმირის გარდა) ადგილობრივი მაცხოვრებლები არიან. ფილმში განზოგადოებული თუში მეცხვარეების ყოველდღიური ყოფა. მასში მოქმედი გმირების სხვადასხვა ხასიათიანარმოჩენილი.

ფილმის სიუჟეტი ძალზე მარტივია. დასაწყისიდანვე მაყურებელი ეცნობა თუში მეცხვარეების მძიმე ცხოვრებას. ამ მკაცრ გარემოში სრულიად „შეუმჩნევლად“ შემოდის პატარა ბიჭი – ზურიკო. ბაღლი, რომლის მამა ვარლამი ცხვარში დაიღუპა. ბიჭი ცდილობს მამის მაგივრობა გასწიოს (მამის „ბადალში“ ჩადგეს) და მწყესების გვერდით მანაც „სრული კაცის“ წილი მიიღოს. თუმცა „უფროსები“ მამის ადგილზე დამნაშევე ლექსოს ჰგზავნიან, რომელმაც ერთ კაცს სცემა და გამოსასწორებლად ცხვარში ყოფნა მიუსაჯეს.

აქ მას ხვდება ფარის სარქალი გიორგი. მკაცრი, მაგრამ სამართლიანი თავკაცი, რომელიც იმგვარი ბუნებრივობით „იხსნება“ გადასაღებ კამერასთან, რომ მაყურებელს ხშირად ეჭვიც კი ეპარება მისი, როგორც კინოპერსონაჟი მწყემსის „ნამდვილობაში“.

ბაგრატა – მხიარული ხასიათის მწყემსი, რომელსაც ვერაფერი ვერ უცვლის გუნებას, ვიდრე საკუთარი შვილი სირცხვილს არ აჭმევს (მისი შვილი ბრაკონიერია).

მწყემსი – არჩილი, რომელიც ფიქრობს, რომ სადაც სალაპარაკო და საკამათოა, იქ ბაგრატა უნდა მიდიოდეს და არა ის.

მოხუცი მწყემსი – თანდილა, რომელიც წინასწარ გეგმავს თავის სიკვდილს და იმასაც ახერხებს, რომ ლექსოს ზედმეტი შრომა არ შეამთხვიოს.

ფილმის დასასრულს მაყურებელი იგებს, თუ როგორ აბრუნებენ ზურიკოს სკოლაში, ლექსოს უმთავრდება პირობითი სასჯელი და კვლავაც ძველ ცხოვრებას უბრუნდება, თანდილა სამუდამოდ რჩება მთაში, ცხვარი კი ისევ ძველებურად დადის თუშეთ-კახეთის გზებზე. ილევა, ილევა, თუმცა ჯერაც ძველებურად ალამაზებს თუშეთის მკაცრ პეიზაჟს („ვინა სთქვა თუშთა დალევა..“ – ხალხური)...

ფილმი სანახაობრივადაც ძალზე საინტერესოა. ნაჩვენებია საკმაოდ მძაფრი ეპიზოდები, რასაც მწყემსების მკაცრ ბუნებასთან ფიდილი, ქურდების წინააღმდეგ ბროლა და ცხოვრების ბიუროკრატიულ წესებთან დაპირისპირება იწვევს. ასევე მწყემსების მუდმივი კონფლიქტი მძღოლებთან, რომლებიც მათივე წრიდან არიან გამოსულნი და ცდილობენ მათზე მალლა დადგნენ (ნიშანდობლივია, რომ ლექსოც მძღოლია და ბოლოს ისიც საკუთარ პროფესიას უბრუნდება).

დაბოლოს, ერთი კადრი განწყობისათვის: მწყემსს კისერზე ბატკანი ჰყავს შემოსმული. ის მდინარის პირას ჩაიმუხლებს და მოუხერხებლად ცდილობს წყალს დაეწაფოს. ბატკანიც დროს იხელთებს და მასთან ერთად იკლავს წყურვილს ...

\* \* \*

ნუგზარ შატაიძე იმ ქართული ლიტერატურული სკოლის „წარჩინებული კურსდამთავრებულია“, რომელიც სათავეს მეცხრამეტე საუკუნის ხალხოსნებიდან იღებს და რომლის ერთ-ერთ საუკეთესო წარმომადგენლად მეოცე საუკუნეში მკითხველი რევაზ ინანიშვილს იცნობს.

დღემდე უკვე რამდენიმე წერილში ვცადა ნუგზარ შატაიძის, როგორც მწერლის, ბუნების გახსნა, თუმცა მის ყოველ ტექსტთან შეხვედრა მარწმუნებს, რომ მისი შემოქმედება მრავალნახნაგოვა-

ნია. მისი ტრადიციული თემატიკა, რომლის ერთგვარი საცნობარი ნიშანი ისიცაა, რომ მას „ტანიანი ღვინის გემო დაჰკრავს და ნივრის სუნი ასდის“, სრულიად შორს დგას ძალზე თანამედროვე და აქტუალური თემისგან, როგორც არის თუნდაც მწერლის „მოგზაურობა აფრიკაში“, „შემოდგომის წვიმა“ და ჩვენ მიერ უკვე ბევრჯერ ნახსენები მხატვრულ-ენციკლოპედიური ნაწარმოები „პურის მოთხრობა“.

ნაწარმოების კომპოზიციას ე.წ. ენციკლოპედიური მასალა ჰქმნის. დრამატურგია ვითარდება ქრონოლოგიური პრინციპით, მიწის ხვნა-თესვიდან ვიდრე პურის ცხობამდე, რომელიც ბუნებრივად წელიწადის ოთხივე დროს მოიცავს.

ავტორი ამ მასალას ამდიდრებს რიტუალური წეს-ჩვეულებით, ხალხური ზეპირსიტყვიერებით და გადმოცემებით, რომელთაგან ზოგიერთი ნაწარმოებში დამოუკიდებელ ნოველადაც იმკვიდრებს თავს.

„პურის მოთხრობის“ წაკითხვის შემდეგ კიდევ ერთხელ ვრწმუნდები, რომ ენა საუკეთესოდ ინახავს ერის ისტორიას, ლექსიკური სიმდიდრე ქვეყნის მრავალსაუკუნოვან წარსულზე, ხოლო ფრაზეოლოგიის სიმრავლე მისი შინაარსიანი ცხოვრების რიტუალურ მხარეზე მიანიშნებს.

ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი, რომელიც მკითხველს შეიძლება ყურადღების მიღმა დარჩეს, აქაც ხიზამბარელია. ის (ამ გვარის პერსონაჟი) უკვე მეორედ შემოვიდა ჩვენს ლიტერატურაში (გიორგი შატბერაშვილის „მკვდრის მზე“) და პატიოსანი კირით-ხურო, რომელიც რატომღაც ვერცხლის საესე გუდას დახარბდა და საბედისწეროდ საჯილდაო ქვას შეეჭიდა, კვლავ გაცოცხლდა „პურის მოთხრობაში“. გაცოცხლდა, როგორც უკანასკნელი გუთნისდედა, რომელსაც ძველებურად მარჯვედ „უჭირავს“ თხრობის დრამატურგიული ხაზი და დასავინწყებლად განწირული კულტურა მიწის ხნულივით ამოაქვს მზის სინათლეზე.

ავტორი საოცარი ოსტატობით, სულ რამდენიმე სიტყვაში აცოცხლებს ხიზამბარელის ხასიათს და მთელი მისი საქმიანობის ტრაგიკულ ხვედრს:

*„ბერიკაცს ხელში წყლიანი დოქი ეჭირა, წინ, დაბალ სკამზე კი ჯამით, პურჩაყრილი, ნახევრად შეჭმული რძის შეჭამანდი ედგა, რომელიც ასევე ბუზებით იყო გადაშავებული.*

ილამ, რაკი შინ მართო იყო. ჭიშკრის ჭრიალზე ყურები ცქვიტა – რომელი ხარო!

მე ვარ-მეთქი ...

ხმაზე მიცნო და უსინათლო თვალები მომაშტერა – თოფი არა გაქვსო?

თოფი რად გინდა – მეთქი?!

მესროლე და მომკალი, აღარ მოვიდა ის ბეითალმანი სიკვდილიო!“

ნაწარმოების დასაწყისში კი ერთგვარად სიმბოლურად გაისმის ავტორის მიერ (ის თითქოს თანამედროვე მკითხველს ეძახის) ბავშვობაში გაგონილი ფრაზა: – სად მიდიხართ, თქვე სულელებო, აქ მოგიყვანთ კიდობანიო.

მართლაც, სად გაექცევა მკითხველი პურის შესანახად სუფთად გარანდული ფიცრებისაგან შეკრულ, მოხარატებულ ყუთს, იმავდროულად ბიბლიური არქეტიპებით დატვირთულ კიდობანს, რომელიც ჯერ კიდევ კიდევ ინახავს ტრადიციის, შემეცნების, სულიერი გამოცდილების იმგვარ არსობის პურს, რომელსაც მრავალი თაობის გამოკვება ისევ შეუძლია. ავტორის თხრობა კინოკადრებივით აცოცხლებს წარსულს:

„მივედი, ნაღვლიანი ღიმილით ავხადე და შიგ ჩავიხედე.

ნეტავი კი არ ამეხადა... რალა არ დამხვდა შიგ: ნამგლის პირი, ჯაჭვის ნანყვეტი, დაშლილი დუქარდი, გატეხილი ქასური, ძველი სადგისი, რქის სათითურები, ქაშანურის ნატეხარი...“

ეს ყველაფერი ჩვენი წარსულია. მისგან გაქცევა კი ისევე ძნელია, როგორც პურის კიდობნიდან, რადგან ჩვენც სწორედ ეს წარსული გვკვებავს.

„იმ ბნელ სხვენში, როგორც კინოთეატრის ჩაბნელებულ დარბაზში, ერთმანეთს ენაცვლებოდა ნიავეს აყოლილი მოკურფლავე ჯეჯილები, მზეკაბანით ჩავვირისტებული დაპურებული ყანები, ნამგალი და ცელი, ფინალი და არნადი, ნისქვილი და თონე.

ზოგჯერ გაიეღვებდა დიდი ხნის წინათ გარდასულ, საყვარელ ადამიანთა სახეებიც, იმათი მზეზე გახუნებული თავშლები, სპეტაკი ხილაბანდები, ნაბდის ქუდები, მატყლის თეთრი წინდები...“

ისინი, რახანია, წასულიყვნენ, სათითაოდ გაკრეფილიყვნენ და თან წაეღოთ დაკოჟრილი, მაგრამ მაინც ღბილი და ალერსიანი ხელები, მტკივანი სახსრები, შუქდაკლებული თვალები, გატეხილი გულები.

მათთან ერთად გამქრალიყო კალო და კევრი, ხარი და გუთანი, ტაბიკი და აპეური.

განელეზულიყო ფქვილის ამბრისა და პურის კიდობნის სურნელი, დავინწყებას მისცემოდა უამრავი სიტყვაც და მართალია, მიწა ისევ იმოსებოდა მწვანე ბალახით, ისევ ჭიკჭიკებდნენ და უსტვენდნენ ჭრელი ჩიტები, მაგრამ ახლა იმათ სახელები აღარ ჰქონდათ – უსახელოდ ყვაოდნენ, უსახელოდ ჭიკჭიკებდნენ...“

ერთგან უკვე ვთქვი, რომ ნუგზარ შატაიძის მოთხრობები „სადედაენო ქართულით არის-მეთქი დანერილი და ახლა, „პურის მოთხრობის“ ხელახლა წაკითხის შემდეგ, თავისთავად გაჩნდა ამგვარი მეტაფორული სახე: ნუგზარ შატაიძის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით კი მის „პურის მოთხრობაში,“ ქართული ენა თავის თინას ლეკურს ცეკვავს.

სწორედ ამ ენაზე „ითარგმნა“ აქ პურის ზელა და ცხობა. ხენა, თესვა, ფარცხვა და მორწყვა ... ყანის მომკა, ლენვა და განიავება ... გუთანი, უღელი, ტაბიკები და აპეურები... სახნისი, საკვეთი, ხმალა, ფრთა, მანჭვები, გოგორები, ჯამბარა და ქუსლი.

ამ მოთხრობაში ავტორს ძალზე მარტივი ამოცანა ჰქონდა და მის გადანყვეტას ცდილობდა: აი, ასწლეულების, თუნდაც ათასწლეულების შემდეგ ვიღაცამ, ვისაც გუთნის, ნამგლის, აპეურის, კევრის, ვარცლის, გამტკიცული ფქვილის სახელი არ ეცოდინება (ამისთვის ალბათ განმარტებითი ლექსიკონის დახმარება დაჭირდება), სახლში გამომცხვარი პურის გასინჯვა რომ მოინადინოს, სწორედ ამ მოთხრობის, როგორც სახელმძღვანელოს მიხედვით, უნდა შეძლოს მიწის მოხვნა, მარცვლის დათესვა, ხორბლის მომკა, გალენვა, განიავება, დაფქვა. მოზელა და თონიდან პურის ამოყრაც.

ამ მოთხრობის მიხედვით კი შეადგინოს ქართული სიტყვიერების წითელი წიგნი, რომელშიც ეს დაღლილი სიტყვები დაიმკვიდრებენ თავს.

ახლა ამ სიტყვებისთვის აღარა ღირს გულის დაწყვეტა და მათ გადარჩენაზე ზრუნვა, რადგან სიტყვებიც ადამიანებსა ჰგვანან, მათ ათასწლეულების განმავლობაში იღვანეს, იშრომეს, დაიღალნენ და სამუდამო დაემკვიდრნენ თავიანთ სასუფეველში.

ზოგიერთ მათგანს (ისე როგორც ადამიანს) უკვდავებაც ერგო. აი, ამ წერილშიც თუ მკითხველი რაიმე ნაკლს აღმოაჩენს, იტყვის

ხარვეზიო და არც კი დაუკვირდება, რომ ამ სიტყვაშიც ისევ ხარი ბრუნავს და ცდილობს სწორედ გაიტანოს კვალი:

*„კვალსა და კვალს შუა რომ უხეირო გუთნისდედა მოუხნავს დასტოვებდა, იმას, პატარას „წინილი“ ერქვა, დიდს „ხარვეზი“*

*ამაზე ნათქვამი იყო: „ცოტა სჯობია ნახნავი, ბევრსა და ხარვეზიანსაო“.*

\* \* \*

დავუბრუნდეთ ისევ მინათმოქმედების და მომთაბარე ცხოვრების თემას.

საქართველოს იმ რეგიონებში, სადაც თანაბრად იყო განვითარებული მეურნეობის ეს ორი დარგი, ბოლო წლებამდე იქნა შენარჩუნებული ე.წ. „ბიბლიური გამოცდილება“ – ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც ოჯახში, ორი ძმიდან ერთი თუ მინათმოქმედის პროფესიას ირჩევდა და „შინაკაცად“ რჩებოდა, მეორე ცხვრის მოშენებას იწყებდა და მომთაბარე ცხოვრებას მისდევდა.

მინათმოქმედი ძმა თავის მამულებზე უწინ ძმას უხნავდა მიწას, მწყემსი ძმა კი მის სამწყსოს ამრავლებდა თავის ფარაში.

თუმცა, ისინი მაინც ტრადიციულად ექიმპებოდნენ ერთმანეთს და ამეტიბდნენ თავიანთ ნამუშავეს.

აი, როგორ გვიხატავს მწყემსი „შინაურების“ ცხოვრებას:

*რა უჭირთ შინაურებს, სხედან და ტარებს ჰთლიანო,  
ორ-სამანი ჰყავ ძროხანი, საძირ-გირკლითა ჰბიანო,  
ზაფხულში თივას გაჰთიბენ, ზამთარში ჩამაჰთრიანო,  
უდებენ დედაკაცები, ბალებ კი ჩაუყრიანო,  
ნაცრიან ბოლონ დაჰქონან, უსახლონ ტყავნი სცვიანო,  
შამაჰხვევიან დედასა: „დედაო, პური გვშიანო“  
„ვაჰ, დედას თქვენსა, ბალებო, მე განა პური მქვიანო?!  
დილასავ ვიყავ წისქვილსა ჯერ არ ჩამოუფქვიანო“.  
პატარას ფქვილას წასცრიან, უფრო მეტს ქატოს სცრიანო,  
მალმალე გადუთბილებენ : „არ გამოსცხვია, ტიალო?!  
ნახევარს ცომასა სჭამენ, უფრო მეტს გაჰყრიანო.  
თითო ჯამ წაკას ახვრეტენ, თითო თუნგ წყალსა სცლიანო,  
შიმშილის შანუხებულნი ძირხვენებესა სთხრიანო.*

*(„ლექსო, ნუ დაიკარგები“)*

თუმცა, მწყემსს ვალში არც „შინაურების“ ჯალაბი რჩება:

*ქალმა თქვა: „ქმარი არ მინდა, ნუ გამათხუებ, დედაო!  
ნუ მიმცემ მეცხვარე კაცსა, თორო მაიზრობს ფეხსაო,  
ნუ მიმცემ მონადირესა, გადმუარდება კლდესაო,  
თუ მიმცემ, ისეთს კაცს მიმეც, რო იყოს გუთნისდედაო,  
მოვიდეს გუთანზეითა, დამიჯდეს ლოგინზედაო.  
(„ლექსო ნუ დაიკარგები“)*

ერთი მუდამ გარშემო უვლიდა თავის ქვეყანას. ღამეებს ღია ცისქვეშ ათენებდა, ფხიზლობდა, ფარის ნაკვლევს მიჰყვებოდა, ნადირს და ქურდს ებრძოდა და ხანდახან, ფეხვებს რომ არ მოსწყვეტოდა, შორიდან მოინატრებდა საკუთარ ნინა-წყალს, როგორც დაწინებულ ცოდნას ისე იხსენებდა ბავშვობის მშობლიურ განცდას.

მეორე კი მამაპაპურ სახლს იყო მიჯაჭვული და მუდამ კერიასთან ტრიალებდა. მინას ებრძოდა. ხნავდა, თესავდა, მკიდა, ლენავდა და მხოლოდ ხანდახან თუ გადაცდებოდა ეზო-კარს, რათა ერთხელ მაინც შორიდან შეეხედა თავისი სამშობლოსთვის, ვიდრე შინიდან უპატრონოდ მიტოვებული სახლის მარადიული ძახილის ხმა მოსწვდებოდა.

ერთს რომ სახლიდან გასვლა ენატრებოდა, მეორე მუდამ შინ დაბრუნებას ცდილობდა...

ჩვენს დროში ამ ორი ძმის, ორი განსხვავებული ჯგუფის იდენტობა კარგად ესადაგება საზღვრებს გარეთ გასული ჩვენი თანამემამულეების (ისინიც ხომ მომთაბარებენ) და აქ დარჩენილი მოქალაქეების ცხოვრებას. ისინი ნაციონალური კულტურის ორ მძლავრ შენაკადს წარმოადგენენ და კვლავაც თანაბარი ძალით ჰკვებავენ დრო-ჟამისაგან რამდენადმე დასუსტებულ ეროვნულ სხეულს.

ამიტომ, ჩვენში დღესაც ისმის (და ალბათ, მომავალშიც გაისმება) ის ორი ფრაზა, როგორც გაფრთხილება, რომელიც ორმხრივად (გარედან და შიგნიდან) აწესრიგებს და განსაზღვრავს ჩვენს მარადიულ არსებობას.

ერთი მხრივ, შინაური ძმა რომ დაადვენებს „გარეთ“ გასულებს ამ სიტყვებს:

*„—სად მიდიხარო, თქვე სულელებო, აქ მოგიყვანო კიდობანიო...“*

მეორე მხრივ კი, სადღაც, დედამიწის სხვა ნაპირიდან, მამა რომ გამოახედებს თავის შვილს და მოჩვენებითი დარწმუნებით (თითქოს მართლაც რამეს ხედავდეს) ეტყვის:

*„აი, ბაღლო, შენი სამშობლო!“*

## კარლო კაჭარავა (1964-1994)

### ლევან ბრეგაძე

#### „ჩვენ გვაშინებს უბრალოება“

(კარლო კაჭარავას პოეტიკის შესავალი)

კონფორმიზმი ადაპტაციის სახეობაა. ოღონდ პირველი მათგანი უარყოფითი კონოტაციის მქონე ცნებაა, მეორე – ნეიტრალურისა, რომელიც დადებითისკენ არის ოდნავ გადახრილი.

თუ ადამიანზე ვამბობთ, ადაპტაციის უნარი არა აქვსო, ეს მისი უარყოფითი დახასიათებაა, ხოლო თუ იმავე ადამიანზე ვიტყვით, ნონკონფორმისტიაო, ამით დადებითად დავახასიათებთ მას. (ეს იმას ჰგავს, პესიმისტისთვის ბოთლი ნახევრად ცარიელი რომაა, ხოლო ოპტიმისტისთვის – ნახევრად სავსე).

კარლო კაჭარავა, რომლის შემოქმედებაც და ამქვეყნიური არსებობაც ოცდაათი წლის ასაკში შეწყდა 1994 წელს, ნონკონფორმისტია, ოღონდ უფრო ესთეტიკური თვალსაზრისით, ვიდრე სოციალურ-პოლიტიკურით (სოციალურ-პოლიტიკური ნონკონფორმიზმი ისეთ ყოველმხრივ გაუხადლის ვითარებაში, რომელშიც იმდროინდელ საბჭოურ და მერე პოსტსაბჭოურ სივრცეში მცხოვრები ადამიანები აღმოვჩნდით, ძნელი არ იყო, ესთეტიკური ნონკონფორმიზმი კი ყოველთვის ძნელია და დიდ შემოქმედებით გაბედულებას მოითხოვს).

მხატვრული გამოსახვის არამარტო ცალკეული ხერხები, არამედ ზოგადი პრინციპებიც კი დროთა განმავლობაში ცვდება და გამოსაცვლელი ხდება. აქ ის მექანიზმი მუშაობს, რომელსაც ლიტმცოდნეები ავტომატიზაცია-დეავტომატიზაციას უწოდებენ. იმ მომენტს, როცა დეავტომატიზაცია უნდა დაიწყოს, ზოგი შემოქმედი სხვებზე უნინ იგრძნობს ხოლმე და ინერციით მომუშავე თანამოკალმეებზე ადრე დაადგება მხატვრული არსენალის გა-



ნახლების გზას. ზემოთ ნახსენები „ცვეთის“ აღსანიშნავად კარლო კაჭარავა იყენებს სიტყვას „მანერულობა“ – ანუ, მისი დაკვირვებით, მხატვრული გამოსახვის ხერხი „ცვეთის“ შედეგად მანერულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რაც მას (ხერხს) არ ემართებოდა მანამ, ვიდრე მისი დეავტომატიზაციის დრო არ დადგა („მანერული“ მ. ჭაბაშვილის „უცხო სიტყვათა ლექსიკონში“ განმარტებულია როგორც „არაბუნებრივი“).

ორი ციტატა ლექსიდან „მიმოხილვა“ (1987):

მას მოეჩვენა, რომ დასაწყისი და დასასრული  
კიდევ ერთი პირობითობაა,  
რომელიც ცხოვრებას ართულებს.

მისი ასოციაციური ფრაგმენტალიზმი ბანალური და

**მანერული** იყო –

რეპრეზენტატიულად პოეტიზირებული;

[...]

მერე რა რომ ჩვენს დროში, ვილაც ამერიკაში

კლასიკური ლექსთწყობის ალორძინებას ცდილობს.

განა ეს უფრო ნაკლებ **მანერულია**, ვიდრე ვერლიბრი?“

„მანერული“, „პოეტიზირებული“ და „ბანალური“ აქ სინონიმებია.

მხატვრული გამოსახვის თავისი პრინციპი კარლო კაჭარავამ მკაფიოდ გამოთქვა იმ ლექსის დასაწყისშივე, რომლის სათაურია „მონოლოგი“ (1987):

ავანგარდის არსენალი. ცხოველები, მონსტრები, ბერები,  
მეფენი და ანგელოზნი.

სპონტანური მანერითაც **მანერულნი**.

იქნებ ზედმეტად ცხოველხატულნიც.

ჩვენ გვაშინებს უბრალოება, რადგან საგნებში

ვერაფერს ვხედავთ,

ვერც ვგულისხმობთ.

აქ გამოჩნდა „მანერულის“ კიდევ ერთი სინონიმი – „ზედმეტად ცხოველხატული“. განსაკუთრებით საგულისხმოა პარადოქსული ფრაზა – „**სპონტანური მანერითაც მანერულნი**“: თვით სპონტა-

ნურობაც კი, ანუ მანერულობის საპირისპირო მოვლენაც – რომელიც ასეა განმარტებული მ. ჭაბაშვილის „უცხო სიტყვათა ლექსიკონში“: „გარეგანი გავლენის გარეშე, თავისთავად, შინაგანი მიზეზებით წარმოქმნილი“ – რალაც მომენტში შესაძლოა მანარულობას დაემგვანოს, თუკი... (საგანგებოდ არ ვამთავრებ ფრაზას, ვინაიდან ზედმეტი დაზუსტებანი თუ არ გაანადგურებს, აუცილებლად გააბანალურებს პარადოქსს, რომელიც „მოითხოვს ამოხსნას, მაგრამ ამავედროულად ეწინააღმდეგება კიდევაც ამას“, როგორც ზუსტად შენიშნავს ამ რიტორიკული ფიგურის კარგი მცოდნე ვოლფ შმიდი).

კარლო კაჭარავას ლექსებისა და ესეისტური ნაწერების მინიატურული გამოცემისთვის („მონოლოგი“, გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2014) ნამძღვარებულ ჩინებულ წინათქმაში შოთა იათაშვილმა ამ არაჩვეულებრივი ხელოვანის – პოეტის, მხატვრის, მოაზროვნის – შემოქმედებითი მეთოდის რამდენიმე ნიშან-თვისება წარმოაჩინა, რომელთა შორის უმთავრესი კარლო კაჭარავას პოეზიის **დოკუმენტურობაა**. კერძოდ, ამ წინათქმაში, რომელსაც ერთობ საგულისხმო სათაური აქვს – „ღარიბთა გვერდით“ – ვკითხულობთ:

„ჩემი აზრით, ის [კარლო კაჭარავა] პირველი ქართველი ჭეშმარიტი დოკუმენტალისტი პოეტია, ეს დოკუმენტალიზმი კი მასთან უკვე არაა აღწერის სწორხაზოვანი მეთოდი და იყენებს მომხდარის მოყოლის სრულიად პოლარულ საშუალებებს, ახდენს რეალურისა და ირეალურის, მინიერისა და ზეციურის დამაჯერებელ სინთეზს, რის შედეგადაც მოვლენის (თუ მოვლენათა) სურათ-ხატი თავისი სისათუთითა თუ შემზარაობით წლის, დღისა თუ წამის, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში მაინც ეპოქის დოკუმენტად ფორმდება“.

იმ ხანად, როცა კარლო კაჭარავა თავის პოეტურ ტექსტებს ქმნიდა, პოეზია კიდევ ერთხელ აღმოჩნდა გზაგასაყარზე: ბოლოსდაბოლოს ხომ უნდა დამთავრებულიყო ერთობ გაჭიანურებული ხანა პოსტმოდერნიზმისა და დანყებულიყო რამე ახალი. ეს ვითარება – დოკუმენტალიზმისკენ, ნონფიქშენისკენ სწრაფვა – კარგად შენიშნა რუსულენოვანმა ტაშკენტელმა პოეტმა, პროზაიკოსმა და კრიტიკოსმა ევგენი აბდულაევმა და ჩინებულადაც აღწერა იგი:

„ნონფიქშენისადმი ინტერესმა გაიღვიძა 90-იანი წლების შუა ხანებში. 90-იანი წლების ბოლოდან დოკუმენტალიზმმა შეაღწია დრამატურგიაში (თეატრი ვერბატიმი), ხოლო შემდეგ პროზაშიც.

[განვითარების სპირალის] ახალ ხვეულზე მეორდება 1920-იანი წლების ვითარება, როცა ტონის მიმცემი იყო „ფაქტის ლიტერატურა“.

რა ცვლილებები ხდება თანამედროვე პოეზიაში ამ მრავალხმოვანი, მედინი და ვიზუალური რეალობის ზეგავლენით?

ლირიკული „მე“ ნაკლებად გამოიხატება; პოეტური მეტყველების მონოლოგურობა ადგილს უთმობს პოლილოგს, ერთსა და იმავე ლექსში რამდენიმე თანაბარუფლებიანი ხმის არსებობას.

ლირიკული „მე“-ს მდგომარეობის აღწერა იცვლება გარეგან ვითარებათა, მოვლენათა, ფაქტთა ფიქსირებით; პოეზია უფრო მეტად ფაბულური ხდება.

პოეტური ფრაზა იჩრდილება საგნობრივი სამყაროს ვიზუალური კონკრეტულობით; აზრის დამაჯერებლობას „სურათის“ დამაჯერებლობა ენაცვლება.

წინდანინვე ფრჩხილებს გარეთ გამაქვს ის საკითხი, კარგია ეს თუ ცუდი. ეს არის ის, რაც არის (...), მე ამას დავარქმევდი ნატურალიზმს თანამედროვე პოეზიაში“ („სინამდვილის პოეზია [VIII]. ნარკვევები 2010-იანი წლების პოეზიაზე“, ჟ. „არიონი“, 2014, №2).

ახლა თავიდან ბოლომდე ნავიკითხოთ კარლო კაჭარავას უსათაურო ლექსი, რომლის დაწერის თარიღია 1989 წელი, დაწერის ადგილი კი – სენაკი, და დავინახავთ, რომ მასთან მიმართებაში ახლახან ციტირებული ლიტმცოდნეობითი ფრაგმენტის ყველა დებულება მართებულია, თითქოსდა ტაშკენტელ ავტორს, როცა პოეზიაში ბოლო საუკუნეთა გასაყარზე შექმნილ ვითარებას ახასიათებდა, ქართველი პოეტის სწორედ ეს ლექსი ედგა თვალწინ:

დასავლეთ საქართველოში ცხოვრება აღარ შეიძლება.

სენაკში თავისუფლად იყიდება თომას ვულფის წიგნი.

სალამობით გრილა. ფერისცვალება უკვე იყო.

დღისით ისევ ცხელა.

ბაზარში ცოლი სადღაც აგზავნის ყასაბს,

ხიდთან დაბმული ძროხები მზეში და გამონაბოლქვეში

ბალახობენ.

ჩვენ შევხვდით უნგრელ ქალს, რომელიც აქ გინეკოლოგად

მუშაობს.

ის ყოველთვის ოცნებობდა საბჭოეთიდან ემიგრაციაზე,

მაგრამ მუუღლის გამო სენაკში ცხოვრობს.

თეატრთან მდიდარი ლილიპუტი წყალს სვამდა.

სიცხე.

ჩამოფასებულ მაღაზიაში ვილაც ქალმა საფულე დაკარგა.

ქალებს აქ უმეტესად შავები აცვიათ.

ღარიბად ჩაცმული თორმეტი წლის გოგონა გრძელი  
ოქროსფერი თმებით

იაფფასიან პომადას ყიდულობდა.

ეს იყო მაღაზიაში სამრეწველო საქონლის გვერდით.

მეგრულად იკითხეს ჭალის ფასი.

ტელევიზორში, რომელიც ცუდად უჩვენებდა

იაპონელები ქართულად მღეროდნენ.

ცხელოდათ.

„სამხატვრო“, „სამკერვალო“, „საპანაშვიდე მუსიკა ჩანერით“

იქ, სადაც ვიდეო, ეწერა „უსაქმოდ დგომა აკრძალულია“

ხშირად სარკმლებიდან მიცვალებულთა სახეები იხედებოდა.

ხანგრძლივი მოკითხვა ნათესავების.

ისევ ბაზართან, წითელ მანქანაში, ნარკოტიკებზე საუბრობენ.

ძალიან გრძელი სახლები სამთავრობო აგურით აშენებული

ავტოვაგზალი. ვილაც ყვირის ბილეთები უნდა აიღოთო.

ცხელოდა...

(შევინარჩუნეთ ის პუნქტუაცია, რაც ამ ლექსს ოთარ ყარალაშ-  
ვილისეულ 2006 წლის გამოცემაში აქვს. – ლ. ბ.).

ყოველი შემთხვევისთვის შეგახსენებთ რამდენიმე დებულებას  
ზემოთ დამონმებული ლიტმცოდნებითი ნაშრომიდან, რომლებიც  
სრულად არის რეალიზებული კარლო კაჭრავას ამ (და არამარტო  
ამ) ლექსში:

„პოეტური მეტყველების მონოლოგურობა ადგილს უთმობს პო-  
ლილოგს, ერთსა და იმავე ლექსში რამდენიმე თანაბარუფლებიანი  
ხმის არსებობას“;

„ლირიკული „მე“-ს მდგომარეობის აღწერა იცვლება გარეგან  
ვითარებათა, მოვლენათა, ფაქტთა ფიქსირებით“;

„აზრის დამაჯერებლობას „სურათის“ დამაჯერებლობა ენაცვ-  
ლება“.

ოღონდ ჩვენ ამ ერთობ ზუსტი დაკვირვებების ავტორის მიერ  
გამოყენებულ ტერმინს – „ნატურალიზმს“ – თავსართ „ნეო“-ს და-  
ვუმატებდით – ნეონატურალიზმი, – იმიტომ, რომ არც სიურრეალ-  
ისტური პასაჟები უნდა გაგვიკვირდეს მე-20 საუკუნის დამლევისა

და ამჟამინდელ პოეზიაში, ვინაიდან სიურრეალიზმის ის სახეობაც, რომელსაც „ფაქტის პოეზიის“ მიმდევარი თანამედროვე ავტორები მიმართავენ, ნატურალიზმია, ოღონდ არა ემპირიული სინამდვილის ამსახველი, არამედ სულიერი (ფსიქიკური) სინამდვილისა (გავიხსენოთ, რომ სიურრეალისტთა ერთ-ერთი მეთოდი სპონტანური ასოციაციების დაფიქსირებას გულისხმობდა). ყველაზე მეტად სწორედ ამის გამო იმსახურებს ჩვენი დროის ნატურალიზმი თავსართს ნო-.

მაგალითად, რა ასოციაციები შეიძლება გამოიწვიოს „სულიერების“ შესატყვისმა რუსულმა სიტყვამ „დუხოვნოსტ“?

კარლო კაჭარავას ასოციაციები ასეთია:

„დუხოვნოსტ“ –

ეს არის, როცა დოსტოევსკი ხედავს ბავშვ-მოჩვენებას მსხვერპლადშენიღბულ საცთურს, რომლის ტირილში ჩანს შტუკის ავხორცი

„ცოდვის“ ღიმილი.

„დუხოვნოსტ“ –

ეს არის ცხელი ჩაი, რომელსაც მისჩერებიან ჭიქაში კოვზით შაქრის მორევისას.

„დუხოვნოსტ“ –

ეს არის მარადიული მოგზაურობა ყველაზე ძვირფასად ნაცნობი შორეულის სიშორის გასაცხადებლად.

„დუხოვნოსტ“ –

ეს არის ბუკინისტური მაღაზია, მთვრალი რუსი ნიჰილისტი და მისი შოპენჰაუერი (ან შტირნერი),

„დუხოვნოსტ“ –

ეს არის ხელმოცარული, მაგრამ ოპტიმისტი, მაძიებელი, რომელიც ამბობს: „ეს იქნება ჩემი ყველაზე დიდი სიყვარული, რომელსაც ვინრო თეძოები ექნება!“

„დუხოვნოსტ“ –

ეს არის ირმის რქებზე მოელვარე საღამოს ოქრო ჩამავალი მზის წინ – ნაძვებზე ზევით.

„დუხოვნოსტ“ –

ეს არის „რეპის“ ოკულტურად აღმქმელი – კომენტატორი ყველაზე უცნაური სტრუქტურალისტი.

ლამის მთელი თავისი ცხოვრება და სულიერების ძიებაში შეძენილი გამოცდილება ჩაუტევია ამ ლექსში ავტორს! სკეპტიკოს შემოქმედთა ოთხი აჩრდილის შემოშვება ლექსში, რომელთაგან ერთი მწერალია (დოსტოევსკი), ერთიც მხატვარი (შტუკი) და ორი ფილოსოფოსი (შოპენჰაუერი, შტირნერი) – ცხელი ჩაის, ბუკინისტური მალაზიის, ჩამავალი მზისა და ამ მზით შეფერილი ნაძვების ნატურალისტურ ფონზე – ბადებს სამყაროს იდუმალების... ანდა ასე ვთქვათ: ბადებს თითქოსდა ერთმანეთისგან შორს მდგომ მოვლენათა შორის იდუმალი კავშირის შეგრძნობით გამონვეულ თავბრუდამხვევ განცდას, გამდიდრებულს მოგზაურობის (თანაც – მარადიულის), სიყვარულის (უამისობა აბა როგორ იქნება!) და თანამედროვე ხელოვნების სიმბოლოს – რეპის – შემცველ მოტივთა გაელვებით... ყოველივე ამის დასატევადა კი ამ პანია ლექსის სივრცეს სამყაროს ხედვის სიურრეალისტური მანერა აფართოებს.

კარლო კაჭარავას მანერულობის ის სახეობაც სძაგს, რომელიც მალალფარდოვნებად იწოდება („მძაგს“ – ამ მალალფარდოვან სიტყვას, რომლის სტილისტიკურად ნეიტრალური შესატყვისი იქნება „მძულს“, რამდენჯერმე მიზანმიმართულად იყენებს ლექსებში). ეს მალალფარდოვნება, რომელიც „მის თანამედროვე კულტურას ყველაზე ზუსტად ახასიათებს“ (მალხაზ ხარბედია), მით უფრო სძაგს, რომ მალალფარდოვნებით ცდილობენ დაფარონ არამართო სულიერი სილატაკე, არამედ დანაშაულობებიც, რომელიც საბჭოური ცხოვრების ბოლო ათწლეულისთვის სავსებით გამოაშკარავდა.

ფრაგმენტები ლექსიდან „შენ დაიბადე ფოთის ელევატორთან“ (1993):

შენ გასწავლიდნენ ცოტა ზრდილობას, ცოტა კეთილგონიერებას,  
უფრო მეტად ტყუილს,  
და მალალფარდოვნებას, მალალფარდოვნებას, მალალფარდოვნებას.  
რომლითაც უნდა მოკლა, რომლითაც უნდა ილოცო, რომლითაც  
უნდა დასცინო,

რომ უკვდავ ბაბუათა სუფრასთან გელირსოს ლუკმა...

[...]

შიმშილით კვდომა სამარცხვინოა ღვთისმშობლის ქვეყანაში.

შალვა ქიქოძის „ქორწილი გურიაში“ აქ არ დახატულა.

„იმერეთი, დედაჩემი“ ერთი სანყალი მოხუცი ქალია, რომელიც  
სადღაც ქსოვს.

მისი გახსენება მხოლოდ ბაბუათა სუფრაზეა კარგი.  
მაღალფარდოვნებით, მაღალფარდოვნებით, მაღალფარდოვნებით.  
იმ სიტყვებით, რომლებიც არ იცოდა სპირიდონ მცირიშვილმა.  
იმ სიტყვებით, რომლებიც ცუდად ესმოდათ ილიას,  
გაბრიელს, მოჯამაგირე პოეტს.

ერთი რამ ჩანს კიდევ მკაფიოდ ამ ფრაგმენტიდან: წინა თაობასთან დაპირისპირებას იმის გაცნობიერება აძლიერებს, რომ საუკუნის ბოლოს ჩვენი საზოგადოება ქვეყნის დამანგრეველ შიდა ომამდე უშუალო წინაპართა ცხოვრების დანაშაულებრივმა ყაიდად მიიყვანა. ეს დაპირისპირება ასეთი სიმძაფრით კარლო კაჭარავამდე, მგონი, არავის გამოუხატავს.

მაგრამ კარლო კაჭარავას არც ამბოხი სჩვევია სწორხაზოვანი და პრიმიტიული. მართებულად არის შენიშნული, რომ „კარლო კაჭარავას შემოქმედებას წრფივად გასდევს „მამის ხატის“ სიმბოლო... [მასთან] „მამის ხატი“ გვევლინება, როგორც დროთა თუ სივრცეთა შორისი მედიუმი, რომელიც ზოგჯერ ინტიპრეტირებულია როგორც უძღვები შვილისა და მამის იგავი, ზოგჯერ კი მას ნავსაყუდელისა თუ შინაგანი დიალოგის რომანტიზებული, რიგ შემთხვევებში სენტიმენტალური ფორმა აქვს“ (დათო კოროშინაძე).

ამბივალენტურობა ამ თემას სიმძაფრესა და იდუმალებას ანიჭებს:

მე გამახსენდა უძღვები შვილის მამა, მისი შეხვედრა და ამბორი.  
იქნებ მანაც იცოდა, რომ შვილის ნება მხოლოდ მოჩვენება იყო  
და მისი ვაჟი უხილავ ძალთა ნების აღმსრულებელი?

*(უსათაუროდან: „რად უნდა ყოფილიყო ასეთი სულელი მისი ვაჟი“);*

მსგავსი მოტივი თავს იჩენს აგრეთვე ლექსში „ფსალმუნი“:

მამავ, – დამარცხება ერთადერთი გზაა შენკენ  
შენ არ გამიღიმებ პატიებისას –  
ამგვარი რამის წარმოდგენაც თავხედობაა ჩემგან...  
[...]

მამავ, ვამაყო, რომ შვილი ვარ შენი  
სადღაც ნაქცეული, არც მნუხარე, არც დაბნეული.  
და ყოველთვის ის უნდა მეთქვა  
რის შესახებაც სდუმან  
რაც მადლიერების გარეშე მიაქვთ...

და ბოლოს კიდევ ერთი შტრიხი, რომელიც კარლო კაჭარავას გამოარჩევს მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის, მგონი, ყველა ქართველი მწერლისაგან, მუშებისადმი მისი მხურვალე თანადგომა და სოლიდარობაა. პარადოქსია: საბჭოთა კავშირად წოდებული მუშათა და გლეხთა სახელმწიფოს არსებობის სამოცდამეათე წლისთავზე მშრომელი კაცის ინტერესები თავიდან გახდა დასაცავი! იმ დროისათვის არაპრესტიჟული „მუშათა საკითხის“ თავის ლექსებში თემატიკებით კარლო კაჭარავამ წარმოაჩინა როგორც თავისი კეთილშობილი ბუნება, ასევე პოლიტიკური და ესთეტიკური კონიუნქტურისადმი დაუქვემდებარებლობა, რასაც მხოლოდ ჭეშმარიტად დიდი ხელოვანნი ახერხებენ.

ამ მოტივის – სოციალურ-პოლიტიკური მოტივის – თაობაზე შოთა იათაშვილი, კარლო კაჭარავას ახლო მცნობი და დამფასებელი, ზემოთ უკვე ნახსენებ ნერილში ისე ზუსტად და შთამბეჭდავად წერს, რომ უმჯობესია მას მოვუსმინოთ:

„კარლო კაჭარავას [...] წარსულიდან „თავისიანები“ ჰყავს დაგულებული და ვინაიდან მასში სოციალური ნერვი უკიდურესად მძაფრია, არაა გასაკვირი, რომ ისინი უმეტესწილად „ხალხოსნები“, პროლეტმწერლები, ბეჩავი ინტელიგენციის ღირსეული წარმომადგენლები იყვნენ. ფორმაციათა ცვლილებების, ომისა და გაპარტახების წლებში ეგნატე ნინოშვილისა თუ ჭოლა ლომთათიძის აჩრდილების გამოხმობა მისი, როგორც დოკუმენტალისტის მაგიური რიტუალია, მათი შემწეობით იგი თავადაც „ხალხოსანი“ ხდება, ხდება პროლეტმწერალი, თუმც საკმაოდ უცნაური, არცთუ ყველასათვის გასაგები ენით მოლაპარაკე, თითქოსდა ელიტარული ცნობიერებიდან გამოსული, მუშებზე, ჯარისკაცებზე და ონკოლოგიურის ავადმყოფებზე რომ წერს, ბოლოს და ბოლოს, არც მეტი, არც ნაკლები, „ღარიბი სიზმრების“ მთელ ციკლს. [...] ის წერს პროლეტარ ფერიაზე ლენინგრადიდან, წერს მშვენიერ ქართველ ქალ-



ზე, „რომელიც ჰგავდა პურს ღარიბ სამზარეულოში“, წერს იმაზე, რომ „სამხრეთ აფრიკის მალაროებში თეთრი და შავი მემალაროები ერთი ფერისანი არიან“, ან სულაც იმას, რომ „ჩემი სატრფოა მალაროს ჯორი“ მღეროდნენ ამერიკელი მემალაროები“. ციტირება აქ თითქმის დაუსრულებლად შეიძლება, თუმცა ამ ფენომენის ბუნებას ყველაზე იოლად ისევ მისივე ციტატით შევაჯამებთ და ამოვხსნით: „მუშათა არმია უყვართ თავისებურ იდეალისტებს“, – ამბობს ერთგან კარლო კაჭარავა და ამით ალბათ ყველაფერია ნათქვამი. სწორედაც რომ მას უყვარს ეს არმია და მათ ბედის ანაბარა არ ტოვებს: ხან მათი გასაჭირის ანაბანასავით მცოდნე ეგნატე ნინოშვილს მოუვლენს მხსნელად, ხანაც კიდევ ციურ არსებებს, ნიმფებს, ანგელოზებს“.

მოდური სახელების გვერდით, იქნებთან ესენი პოეტები, მხატვრები, რეჟისორები თუ ფილოსოფოსები (ნოვალისი, ჰერმან ჰესე, ლუის კეროლი, პაულ ცელანი, მატისი, კანდინსკი, მარსელ დიუშანი, ბოისი, ბერგმანი, ფასბინდერი და სხვ. და სხვ. და სხვ.) არაპრესტიჟული ეგნატე ნინოშვილის ხშირ-ხშირი ხსენება სოციალურ-პოლიტიკური ნონკონფორმიზმიც არის და ესთეტიკურიც.

\* \* \*

მინდა დავამთავრო ლექსის „მიტოვებული ურიკა“ ფინალის ციტირებით, რომელიც იმდენად უჩვეულო მეჩვენა, რომ... რომ ვერაფერს მივამსგავსე. დიდი ფიქრის, ინტენსიური ჰერმენევტიკული განსჯისა და თავის მტვრევის შემდეგ მას ასეთი კვალიფიკაცია მივანიჭე – *გულისმომკვლელი თანაგანცდით შენიღბული სიურრეალისტური ხუმრობა:*

მეც მოვიფიქრე დასასრული.

დიდ უნივერსამში, როცა საგორავებელ ურიკაში:

ძეხვს, ყველს და შაქარს შეაგროვებთ, სადღაც დიდი ყუთების

უკან

მიატოვეთ ეს ურიკა

და სხვა ვერავინ შეამჩნევს, მხოლოდ თქვენ გემახსოვრებათ,

რა შემზარავია მიტოვებული ურიკა.

არა ვარ დარწმუნებული, რომ ზემომოყვანილი ჩემეული დე-ფინიციით ასე თუ ისე სრულყოფილად დავახასიათე ლექსის ციტირებული ფინალის მიზანდასახულობა ანუ ფუნქცია, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს განსაზღვრება ამ უცნაური შეთავაზების („...მიატო-ვეთ ეს ურიკა...“) ერთ საგულისხმო თავისებურებაზე მაინც ამახ-ვილებს ყურადღებას: რალაც დრომ უნდა გაიაროს, დროითი დის-ტანციაა საჭირო, ვიდრე ზემოაღნიშნული ნიღბის მიღმა ხუმრობას აღმოვაჩენდეთ. ეს გამოცდილება კი შესაძლოა კარლო კაჭარავას ზოგიერთი სხვა მხატვრული სახის ინტერპრეტაციის დროსაც გამოგვადგეს. მით უფრო, რომ ერთ ლექსში („მოსკოვური აღსარე-ბა“) თვითონვე ამბობს:

„არასერიოზულობა მოთხოვნილებად მექცა“.

## **კარლო კაჭარავას ქალაქი**

### **ურბანული ხატის საფუძვლები**

კარლო კაჭარავას ქალაქის სახე თანამედროვე სამყაროს ეგზისტენციალური კონფლიქტებით დატვირთული ადამიანის სულიერი დისკომფორტითაა ნაკარნახევი. ქალაქი ჩაკეტილი, კლასტროფობიულ სივრცეა, რომელიც დაძაბულად „ვიბრირებს“, მისი ვიბრაციის სიხშირე კი პერსონაჟთა განცდებით, მათი შინაგანი დაძაბულობით იზომება. დატეხილი კონტურები, სხვადასხვა ზომის არაპროპორციული ფიგურები, კონტრასტული ფერები ან უფერული ნაცრისფერი გარემო მძაფრ ემოციათა მთელ გამას აღწერს: შიშს, იმედგაცრუებას, განწირულებას, ნაღველს, რაც მხატვარს ხშირად ჰალუცინატორული, ზმანებისეული ინტენსივობით მოაქვს ჩვენამდე.

კაჭარავასეული სამყაროს ხედვა, მისი სურვილი, შექმნას მაქსიმალურად კონცენტრირებული ემოციური ჟღერადობა, ახლოა ექსპრესიონისტულ მსოფლალქმასთან (ნერილებში თავადაც საუბრობს საკუთარ დამოკიდებულებაზე გერმანული ხელოვნების, რომანტიზმის, ექსპრესიონიზმის და ნეოექსპრესიონიზმის შესახებ). მხატვრის მიერ შექმნილი ურბანული ხატი – დატვირთული ეგზისტენციალური მნიშვნელობებითა და სოციალური დისკურსით, გარკვეულ პარალელებს ბადებს იმ ახალ ურბანულ ესთეტიკასთან, რომელიც ექსპრესიონიზმის სახელითაა ცნობილი და რომელიც საუკუნეთა გასაყარზე ევროპაში მომხდარი ისტორიული ცვლილებების პასუხად მეგაპოლისის კულტურის წიაღში ჩაისახა. დიდი ქალაქის ტიპის წარმოქმნა და განვითარება თითქოს დაემთხვა და შეეზარდა ექსპრესიონიზმს, რომლის მთავარ მოტივს ქუჩები და ურბანულ სცენები, დაძაბული, მგზნებარე ხალხით სავსე კომპოზიციები წარმოადგენდა. შემოქმედის ყურადღების კონცენტრაცია ხდება ადამიანსა და მის სუბიექტურ სამყაროზე. ექსპრესიონიზმი არ ემალება სიმახინჯეს და პირდაპირ რეაგირებს მის ყველაზე დამორგუნველ მხარეებზე. მოქმედებათა მთავარი

სცენად იქცევა ქუჩა, ადგილი, სადაც თანამედროვე სამყაროს აბსურდულობა, უაზრობა ყველაზე უკეთ ვლინდება.

1914 წლის მანიფესტში ლუდვიგ მეიდნერი აცხადებს, რომ „უკვე დროა დავიწყოთ საკუთარი მეგაპოლისის ხატვა, მთრთოლვარე ხელით უამრავ, ფრესკის ზომის ტილოზე უნდა აღიბეჭდოს ის არაჩვეულებრივი, საინტერესო სახეები, რომელიც ქალაქში გვხვდება, პროსპექტების მთელი საშინელება და დრამატიზმი, სადგურების, ფაბრიკები, გაზის ტანკერები და ხიდების რკინის კონსტრუქციები. ქუჩა არ არის ტონებისა და ნახევარტონების თამაში, როგორც ამას იმპრესიონისტები გვიქადაგებენ, იგი ბომბებს გვიშენს ფანჯრების რიგით, ტრასნაპორტის ფარებით, სარეკლამო აბრებითა და ფერთა ავბედითი უფორმო მასებით“.

ექსპრესიონიზმი ხელოვნებას „სიველურის“, „ცოცხალი სიმახინჯი“ მტვირთავს გარემოში მცხოვრები ადამიანის ესთეტიკით ამდიდრებს და თან ურთავს ემოციათა მთელ სპექტრს, რასაც ადამიანი მეგაპოლისის მარადგანახლებადი „ამწუთიერი გავლენის“ საპასუხოდ წარმოქმნის. ქალაქი წარმოადგენს ცივილიზაციის სიმახინჯის ხატს, თუმცა სწორედ მეგაპოლისში ისახება და ვითარდება მოდერნიზმის ყველა მიმართულება ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მეგაპოლისის მორალურ კოშმარს გადასწონის, აბალანსებს ხელოვნებისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი ესთეტიკური პოტენციალი. ეს მიმდინარეობა, ერთი მხრივ, მოიცავს ანტიურბანულ პათოსს, მოუწოდებს ბუნებასა და დაბის ტიპის ქალაქური ცხოვრებისაკენ, მეორე მხრივ კი ტკბება მეგაპოლისის შემზარავი კულტურით, შიშითა და სიმახინჯით.

ექსპრესიონისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია ანმყოს განუხორციელებელ შემოქმედებით ენერგიასა და ჯერ კიდევ არდამდგარ მომავალს შორის წარმოქმნილი სიცარიელე. ავთენტურობისა და სულიერების დაკარგვის საფრთხე. კაპიტალიზმისთვის ჩვეული, ემოციურად დისტანცირებული, გაგულგრილებული ადამიანი, როგორც ურბანიზაციის ფსიქოლოგიური პროდუქტი, ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი ყველაზე მტკივნეულ თემად იქცევა. ამ მოვლენის თანმხლები ფსიქოლოგიურ-მორალური პრობლემები, კერძოდ, ფსიქოლოგიური ტრავმის დაძლევისა და მორალური არჩევანის გაკეთების აუცილებლობა განსაკუთრებული სიმწვავეთ აყენებს მხატვრის, შემოქმედის მოქალაქეობრი-

ვი პასუხისმგებლობის საკითხს, რაც გაცნობიერებული სახით გვხვდება როგორც ზოგადად ექსპრესიონისტებთან, ისე კარლო კაჭარავას შემოქმედებაში.

თავის ესეში „ქალაქის ნგრევა, მაგაპოლისის სოციალური თეორია და ექსპრესიონიზმი“ დევიდ ფრისბი ექსპრესიონიზმის ესთეტიკას ურბანიზაციის დაჩქარებული პროცესისა და ადამიანის ფსიქო-სოციალური პრობლემების კონტექსტში განიხილავს. ექსპრესიონიზმი ქალაქს ისეთი კუთხიდან უყურებს, საიდანაც, სიმახინჯის მიუხედავად, შესაძლებელია მის მინიერ, ამწუთიერ, ცვალებად სახეში ესთეტიკური მიმზიდველობის წერტილის მოხელთება. ეს „ასფალტის კულტურაა“, სადაც ბუნებისაგან მონყვეტილი ადამიანი ცხოვრობს. ექსპრესიონისტთა ახალ რევოლუციურ მსოფლმხედველობას სუბიექტური კულტურის დაკარგვის ინტუიტიური შიში უდევს საფუძვლად. ხელოვნების ცენტრში იგი აბრუნებს ადამიანსა და მის შეულამაზებელ რეალობას, როგორც ქალაქის განვითარებისა და ცვლილებების ყოვლისმომცველი დინამიკის ერთგვარ საპირწონეს. მწვავედ აყენებს ინდივიდუალური კულტურის ატროფიის საკითხს გეორგ ზიმელიც. იგი საუბრობს ნევროზულობაზე, როგორც მეგაპოლისის მოქალაქის გარდაუვალ ხვედრზე: „მოჭარბებული ცხოვრებისეული ნევროზულობა, რომელსაც შინაგანი და გარეგანი შთაბეჭდილებების სწრაფი და უწყვეტი ცვლა განაპირობებს“ ხელს მუშლის სტაბილური სუბიექტური რეალობის მიღწევას, ადამიანი მუდმივად რეაგირებს ცვალებადი გარემოს გამაღიზიანებლებზე.

გერმანული ექსპრესიონიზმისა და ქართული გარდამავალი პერიოდის სივრცისთვის ერთნაირად დამახასიათებელია ქოტურობისა და არასტაბილურობის განცდა. ნევროზულობა ჩვენს რეალობაში უკავშირდება უზარმაზარ ცვლილებებს მსოფლიო მასშტაბით, ეპოქათა გასაყარს, საბჭოთა კავშირის ნგრევას, პოლიტიკური და სოციალური სისტემის დესტრუქციას და ა.შ. იმედგაცრუებათა ძლიერ ტალღას, რაც ჯერ ეროვნული მოძრაობის, შემდეგ კი სამოქალაქო კონფლიქტის ტრამვებს მოჰყვა, ყოფითი სირთულეები ემატება. შესაბამისად, გრძნობათა და განცდათა ამპლიტუდა მთელ იმ უარყოფით სპექტრს მოიცავს, რაც ომისშემდგომი დიდი ქალაქის რეალობას ახლავს თან: დაძაბულობას, პანიკას, ურბანულ შიშს, აგრესიას, უსუსურობას

მხატვრები ანალოგიური ექსპრესიული მხატვრული ხერხებით გამოხატავენ – გაზვიადებული დატეხილი კონტურით, ინტენსიურ ფერთა კონტრასტებით და ა.შ.

ისევე, როგორც ომისშემდგომ ბერლინში, პოსტსაბჭოთა თბილისისთვის ქუჩა ყოველდღიურობის ცენტრალური სივრცედ იქცევა. ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების პირველი თვალშისაცემი ცვლილება ქალაქური ცხოვრების შიგნიდან გარეთ, ქუჩებში გადატანაა. ნებისმიერი ამბავი, მოვლენა – იქნება ეს 80-90-იანი წლების ურბანული ლეგენდა თუ სიუჟეტი – ქუჩას უკავშირდება.

ტრანსპორტის პარალიზება და სანავის კრიზისი ქუჩებს ფეხითმოსიარულეთა მასებით ავსებს და ამ ტერიტორიებზე სოციალურ ურთიერთობებს ააქტიურებს. ქალაქი, როგორც სისტემიდან ამოვარდნილი სხეული, ნელ-ნელა საზოგადოების იმნუთიერი, შემთხვევითი მოთხოვნების დამაკმაყოფილებელ სივრცედ გარდაიქმნება. პირველი თვალსაჩინო, ცხადი ფორმა მოქალაქეების ძალაუფლებისა, ქუჩების დაკავება და მისი სამიტინგე სივრცედ ქცევა იყო. ხელისუფლებასთან დაპირისპირების ამგვარი ფორმა ქუჩას იდეური ბრძოლის ველად მოიაზრებს. ემოციური ცენტრი რუსთაველზე გადმოდის, აქვე ხდება 9 აპრილის ტრაგიკული მოვლენები, მთავრობის სახლის წინ ჩნდება კარგები, შემდეგ კი ეს ტერიტორია ნამდვილ ბრძოლის ველად გარდაიხება. ადამიანთა მთავარი სამოქმედო სივრცე სწორედ ქუჩაა. ამდენად, შემხვევითი არ არის, რომ კ. კაჭარავას შემოქმედებაში ადამიანის ეგზისტენციალური პრობლემები და სოციალური უსამართლობის კონცეპტები სწორედ ქუჩის სივრცეს გადაეჯაჭვა.

ქართულ-გერმანულ ურბანულ გარემოთა შორის პარალელები იკვეთება ფსიქო-სოციალური გავლენების თვალსაზრისითაც: ადამიანის ემოციური რეაგირება მოვლენებზე ტრაგიკულია და აგრესიასა და სასონარკვეთას შორის მერყეობს. ერთი მხრივ, დაძაბულ ემოციურ ფონს, მეორე მხრივ კი – ავტომატიზმამდე დასულ ყოველდღიურობას თან ახლავს ერთგვარი აბსურდულობის, დაუჯერებლობის განცდა. ყოველდღიური ყოფა სრულიად წარმოუდგენელ ფორმებს იღებს.

80-იანი წლების ბოლოდან მოყოლებული, ერთმანეთის მიმდევრობით განვითარებულ მოვლენათა ჩქარი ცვალებადობა

ადამიანს არ უტოვებს დროს, თანადროულად გააცნობიეროს და მიიღოს რეალობა, იგი მხოლოდ ემოციურ რეაგირებას და ცვეთას იწვევს. ადამიანს ეუფლება განცდა, თითქოს იგი გაუცნობიერებელ, ულოგიკო სამყაროში მონაწილეობს, რომლისაც ბოლომდე არც კი ესმის, რადგან ამგვარი ცვლილებები მის არჩევანს არ წარმოადგენს და მისი წარმოსახვის მოსალოდნელ ზღვარს სცილდება. მიუხედავად იმისა, რომ რადიკალურად გაუარესებულ სოციალურ რეალობას ადამიანი ყოველდღიური აუცილებელი ქმედებებითა და შესაბამისი განცდებით პასუხობს, მას მას მაინც რჩება რეალურს მიღმა დარჩენილის ერთგვარი სიზმრისეული განცდა, რომელიც მას საკუთარი ცხოვრების არა წარმართველად, არამედ არსებული ცხოვრებისეული სცენის პერსონაჟად აგრძნობინებს თავს. ინდივიდუალურ დონეზე ეს ყველაფერი აბსურდულობისა და აპათიის აღქმებში და შეგრძნებებში აისახება. საგულისხმოა, რომ ამ პერიოდის ჯეროვანი გააცნობიერება დღემდე არ მომხდარა და იგი კვლავ „დაუჯერებლის“, „აბსურდულის“ ნიშნით ცოცხლდება თანამედროვეთა საუბრებსა და მეხსიერებაში. 90-იანი წლების ბოლო პერიოდი სწორედ ამ ორი ვექტორით, ერთი მხრივ, არარეალურობის განცდით, მეორე მხრივ კი ყოველდღიურობის მიმართ სრული კონცენტრაციითა და ძალისხმევით გამოირჩევა.

დროის ფსიქოლოგიური პორტრეტი ზედმიწევნითაა ასახული კაჭარავას არა მხოლოდ მხატვრობაში, არამედ პოეზიაშიც. მისი პოეზია 90 – იანი წლების ყოველდღიურობის ერთგვარი ქრონიკებია, „დოკუმენტური პოეზია“, როგორც მას შოთა იათაშვილი უწოდებს: „ჩემი აზრით, ის პირველი ქართველი ქვემარტი დოკუმენტალისტი პოეტია, ეს დოკუმენტალიზმი კი მასთან უკვე არაა აღწერის სწორხაზოვანი მეთოდი. ის იყენებს მომხდარის მოყოლის სრულიად პოლარულ საშუალებებს, ახდენს რეალურისა და ირეალურის, მიწიერისა და ზეციურის დამაჯერებელ სინთეზს, რის შედეგადაც მოვლენის (თუ მოვლენათა) სურათ-ხატი თავისი სისათუთითა თუ შემზარაობით წლის, დღისა თუ წამის, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში მაინც ეპოქის დოკუმენტად ფორმდება“.

ექსპრესიონიზმის ისტორიულ კონტექსტთან გადაკვეთა იკითხება ღირებულებათა რღვევის, ახალი მორალური დაშვებების სფეროშიც. ახალი სახის კომუნიკაცია, მაგალითად, კომერციული

ურთიერთობების კაპიტალისტური მოდელი ზრდის ნაპრაღს სულიერებასა და ახალი დროის მიერ შემოთავაზებულ ცხოვრების სტილს შორის. მანამდე არსებული ცხოვრების წესი და მსოფლმხედველობა გამოუსადეგარი ხდება, შემოთავაზებული ღირებულებათა სისტემა კი – უცხო და მიუღებელი. დედაქალაქის ამგვარი სწრაფი ცვლილება, რაც სულ ათ წელიწადს მოიცავს, ძლიერ გავლენას ახდენს მოსახლეობის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე.

სხვა სახელოვნებო მიმდინარეობებისგან განსხვავებით, ექსპრესიონიზმს გამოარჩევს მძაფრი პასუხისმგებლობის გრძნობა ხალხის წინაშე და ძლიერი სოციალური კრიტიკა, ამიტომ ამ მიმართულების წარმომადგენლები ხშირად მერყეობენ შემოქმედობითობასა და სოციალურ პასუხისმგებლობას შორის. მეგაპოლისის ძლიერ რიტმებში ექსპრესიონისტი ადამიანის სულიერი ცხოვრების რუქას ადგენს და მის გადარჩენას ცდილობს.

მხატვრის, როგორც პასიური დამკვირვებლის ტრადიციული სახის ადგილს შემოქმედის აქტიური პოზიცია იკავებს. იმპრესიონისტული მიდგომა რეალობისადმი – პასიური შთაბეჭდილება, რომლის მიღმაც აქტიური პიროვნება არ იკითხება, ექსპრესიონიზმისთვის პრინციპულად მიუღებელია. პირველ რიგში, ექსპრესიონისტი მხატვარი თავს ვალდებულიად თვლის გადმოსცეს ის სამყარო, რომელიც მის ირგვლივაა, ანუ მისი ქალაქი. ხელოვნებაში უხემ და ობიექტურ ფაქტთან დაბრუნება ადამიანის რეალობაში დაბრუნების ტოლფასია. როგორც დ. ფრისბი შენიშნავს, „ქუჩის სივრცეში ადამიანის დაბრუნება ანგრევს ბოდლერისეულ წარმოდგენას მოზიემე-მოხეტიალე ზარმაცის შესახებ ისევე, როგორც წარმოდგენას პასიურ დამკვირვებელზე, რადგან მეგაპოლისის დინამიკაში მისი მონაწილეობა არის კიდევ იმპრესიონისტთა გაცხადებული მიზანი“.

გაცნობიერებულ მორალურ და შემოქმედებით განაცხადს ისტორიული ვითარების კონტექსტში კარლო კაჭარავა ხაზგასმით გამოკვეთს როგორც პოეზიაში, ასევე ფერწერასა და სახელოვნებო შრომებში. მისი მორალური პოზიცია რეალობიდან გაქცევის ნაცვლად პირიქით, რეალობაში ყველა ხერხით მონაწილეობაში მდგომარეობს. მისი პროტესტი ქმედითი ამბოხია იმ აგრესიული ობიექტური რეალობის წინააღმდეგ, რომელიც გარდაუვლად ახლავს როგორც გარდამავალ ისტორიულ პერიოდებს, ისე ქალაქის



განვითარებას. კარლო კაჭარავას შემთხვევაში ჯერ კიდევ 80-იან წლებში დაწყებული სამეცნიერო, ლიტერატურული და ფერწერული აქტიურობა 90-იანი წლებშიც გრძელდება და ჩამოყალიბებული შემოქმედებითი განაცხადის ფორმას იძენს.

მხატვრის მთავარ დანიშნულებას კ. კაჭარავა რეალობისთვის თვალის გასწორებაში ხედავს და არა ხელოვნებით ტკბობის კომფორტში. ამ პოზიციასთან გადაჯაჭვულია მისი წმინდად სახელოვნებო ინტერესები, მაგალითად, აწყმოსა და წარსულში ჩაღრმავების გზით მხატვრის მისიის გაცნობიერება, ახალი თემატური ხელოვნების შექმნა, სურათულობის გაძლიერება და ა.შ. „მეათე სართულის“ სახელით ცნობილი ახალგაზრდა შემოქმედთა ჯგუფის სახელოვნებო აქციები და სოციალური აქტიურობა რეაქციაა იმდროინდელ სოციალურ რეალობაზე. „უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანი იყო რეალობის პრობლემების ფიქსაცია და არა რაღაც ეზოთერულ-თეოსოფიური ქიმერებისა, ჩვენში ასე რომ უყვარ“, – წერდა მხატვარი.

### **არქიტექტურული გარემო**

კარლო კაჭარავას ურბანული ხატი ყველაზე ნაკლებად არქიტექტურულ ხატს ეფუძნება. რიგ ნამუშევრებში ვხვდებით მინიშნებას არქიტექტურაზე, რომელიც ფორმათა მარტივი გეომეტრიულობით თანამედროვე ქალაქური არქიტექტურის სიმბოლოდ აღიქმება. ყველა შემთხვევაში ესაა ძლიერი სემიოტური აღმნიშვნელი, მინიშნება იმაზე, რომ ქალაქთან და სწორედ თანამედროვე ქალაქთან გვაქვს საქმე.

ეს არქიტექტურული ხატი, რომელიც კარლო კაჭარავას ქალაქის სახეებში მეორდება, მეტწილად სახლი ან რამოდენიმე სახლია. მხატვარი სულაც არ ისახავს მიზნად თავისი პერსონაჟებისთვის რეალური გარემოს შექმნას. მისი მთავარი ამოცანაა, მხატვრული ფორმების მეშვეობით შექმნას იმ სოციალური გარემოს ანარეკლი, რომელშიც ცხოვრობს. მისი შემოქმედებითი იმპულსი მხოლოდ სოციალპოლიტიკური კომპარების დამახიჯებულ მხატვრულ ფორმად გარდაქმნას ემსახურება. აქ მთავარი ამოცანა მოვლენის, ადგილის, პერსონაჟის არსის წვდომა და არა რეალობის გადმოცემა,

ამიტომ ამგვარი უსხეულო, სიზმრისეული არქიტექტურაც კაჭარავასეული სიმბოლური დიაგრამის ერთი ნაწილია.

შენობებს, რომლებსაც კარლო კაჭარავას ნახატებში ვხვდებით, არა აქვთ მასა. ესაა გამარტივებული ფორმის მაღალსართულიანი მართკუთხა შენობა ან დაბალი სახლი, ნებისმიერ შემთვევაში, ოთხკუთხა პატარა ფანჯრებით, რომლებიც, ჩვეულებრივ, შავია ან მხოლოდ კონტურითაა მოხაზული. ეს ბუტაფორიული, არამასიური, დეკორაციის მსგავსი გადახრილი, ნაქცეული გამოსახულება თანამედროვე ქალაქის უსახურების სიმბოლოდ გვევლინება. ეს ახალი მითიური კოშკია, და არა სახლი, სადაც ადამიანები ცხოვრობენ. ესაა ადამიანებისკენ გადმოხრილია მუქარა, დიდი ქალაქის სიცარიელის, სიხისტისა და პიქუშობის არქიტექტურული ხატი. საინტერესოა ამ არქიტექტურული ხატის გენეზისი, რომელსაც კვლავ ექსპრესიონიზმამდე მივყავართ. ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს არა ფერწერა, არამედ ექსპრესიონისტული კინოენა, სადაც, როგორც ვაინსი შენიშნავს, განსაკუთრებული სახით გამოვლინდა მისტიკური, ილუზიური ქალაქის ქვეცნობიერი პეიზაჟი – მეტი სისრულითა და გამომსახველობითაც კი, ვიდრე მხატვრობაში. სწორედ ექსპრესიულმა კინომ შექმნა გერმანული სოციალური რეალობის ადეკვატური კომმარული და ირეალური არქიტექტურული სივრცე. საგულისხმოა, რომ მათი არქიტექტურული ხატი, იმავე ფუყე მოცულობითა და პირქუში შავი კვადრატული ფანჯრებით, რომელიც კარლო კაჭარავას არქიტექტურას ეხმიანება, დაიბადა არა გარეთ, არამედ სტუდიაში, საგანგებოდ მოწყობილ გარემოში, შესაბამისად, ეს არქიტექტურა გადაღების პროცესშივე ყალბი, მეორადი რეალობა იყო. ინტერიერის ხელოვნური განათების კონტექსტი იგრძნობა კარლო კაჭარავას ნამუშევრებშიც. შენობების ტიპიც გერმანული კინოგარემოს გამოძახილია.

## **პერსონაჟები**

ძირითადი ურბანული ხატი ქალაქური პერსონაჟების მეშვეობით იგება, რომელთაც მხატვარი ხან პორტრეტების კრებულად გვისახავს, ხან სიუჟეტურ კონტექსტში სვამს, ხანაც ქალაქური ჩანახატების სახეს აძლევს. ხშირად ვხვდებით მხოლოდ პერსო-

ნაწილებს, გარემოზე ყოველგვარი მინიშნების გარეშე. სწორედ პერსონაჟების მეშვეობით იქმნება სპეციფიკური კაჭარავასეული ქალაქური სივრცის მხატვრული სახე. იმ სახეობრივ მასალას, რომლის მეშვეობითაც მაცურებლამდე აღწევს დაძაბული, სულისშემბუთველი ქალაქის განცდა, მისი სიზმრისეული სახე, ანდა სევდიან-რომანტიული ხატები – სწორედ ადამიანები განსაზღვრავენ. ვხვდებით სხვადასხვა ვარიაციით განმეორებულ ერთსა და იმავე პერსონაჟსაც, რაც ქალაქის არამატერიალური ფაქტურის სხვადასხვა ნიუანსს ქმნის. აქედან გამომდინარე, ქალაქის სახის გახსნა სწორედ კაჭარავასეული პერსონაჟების დახასიათებასა და კლასიფიკაციას ეფუძნება. მათი ტიპოლოგია განმეორებადია და ვარიაციების მიუხედავად, სასრულ სახეებამდე დადის.

ინდივიდის ღრმა ფსიქოლოგიური ნიუანსები კარლო კაჭარავას არ აინტერესებს. ხატი, რომელსაც იგი ქმნის, მხოლოდ ერთი ადამიანის შინაგან სამყაროზე არ არის ფოკუსირებული. ეს უფრო საერთო დაძაბული განცდაა, რომელიც სახეს უცვლის ადამიანს. მიმიკური ნაოჭებით, დამახინჯებული სხეულით – ადამიანის ხატი ქალაქური ყოფის ერთგვარ სარკისებურ ანარეკლს ქმნის. აქ რეალობა გრძნობადი ყოფიერების სხვადასხვა ემოციურ ნიუანსს იძენს: უსიხარულობის, სიცარიელის, უსუსრობის, გარინდების, უღონობის ეს ნიუანსები გადმოიცემა, მაგალითად, უმწეოდ დაშვებული ხელებით, რეალობას მონყვეტილი მზერით, დახუჭული თვალებით და ა.შ. ისინი არ ილიმებიან, გაშეშებულნი, ხანდახან გამომწვევნი და პირქუშნი, თითქოს მთელი ქალაქის დაძაბულობის აკუმულირებას ახდენენ საკუთარ თავში.

კაჭარავას პერსონაჟები, როგორც წესი, კუთხოვანი, უხეში მოყვანილობის სხეულითა და სახით გამოირჩევიან. ეს არის თითქოს დაუზვენავი, ზედმეტად ნახნაგოვანი ფიგურები, მოურიდელები გამოხედვითა და ტლანქი სხეულით. ისინი უხეშად მოძრაობენ, ვულგარულადაც კი, ან უბრალოდ, მოუქნელ პოზაში დგანან წინ გადადგმული ნაბიჯით და ა.შ. ხშირად მეორდება ქალები ნაგრძელებული ყვრიმალეებიანი სახით, ფართოდ გაშლილი თვალწარბითა და მაღალი სქელი ტუჩებით, მკაფიოდ გამოყოფილი ყბითა და ნიკაპით. სტილიზაციისა და გამომსახველობის მისაღწევად მხატვარი საგანგებოდ მოხაზავს თვალის უპეებს, ნახნაგოვან სახეს,

გამოჰყოფს ცხვირის უხეშ ნესტოებს. სახის სქემატური კონსტრუქციის ხაზგასმა ერთგვარ გროტესკულ ნიღბს ქმნის და ხაზობრივი დამუშავებით გრაფიურას მოგვაგონებს. მსგავს ტენდენციას ვხვდებით კლასიკურ ექსპრესიონიზმში, სადაც პირველქნილი, პრიმიტიული გამომსახველობის მისაღწევად ლითოგრაფია და ხეზე კვეთის ხელოვნება გრაფიკული ექსპრესიის მწვერვალად მიიჩნევა.

საგანგებოდ გამოკვეთილი ნაკვეთები ამავედროულად მაკიაჟის ეფექტს ქმნის. ყურს ქვემოთ შეჭრილი ვარცხნილობა ქალი პერსონაჟების სახის აქცენტირებასა და ხაზობრივ ექსპრესიას უწყობს ხელს. რაც შეეხება მამაკაცის ტიპაჟს, ხშირ შემთხვევაში, ეს არის მელოტი ან წვერიანი მამაკაცი შლიაპითა და გრძელი პალტოთი. ცილინდრი ისევე, როგორც შლაპები და მაკიაჟის ეფექტი ქალი პერსონაჟების შემთხვევაში, ერთგვარი სახეა ქალაქური კულტურული ტიპაჟისა. აქ თავს იჩენს მხატვრის ფიგურების ხაზგასმით „პერსონაჟული“ ხასიათი, თუმცა ამგვარი მიდგომა არ გამოირიცხავს რეალობისადმი ადეკვატურ დამოკიდებულებას. რეალობისადმი ერთგულება კაჭარავას შემოქმედებაში ესთეტიზაციისგან განთავისუფლებაში გამოიხატება (ამ არგუმენტს მხატვარი ხშირად იყენებს მაშინ, როდესაც დროის მოთხოვნებზე საუბრობს და სხვადასხვა მხატვრის შემოქმედების ანალიზს აკეთებს). მისი პერსონაჟები, როგორც წესი, თავის არაესთეტიური სიმართლით არიან წარდგენილნი მაყურებლის წინაშე. ამ შემთხვევაში სიტყვა „წარდგენილნი“ ზუსტად ასახავს მათ განლაგებას სასურათო სიბრტყეზე. მაყურებლისკენ სახით მობრუნებული ფიგურები მათი უკეთ შეცნობის სურვილს და შესაძლებლობას აღძრავს და მაყურებელსა და ფიგურას შორის ემოციათა უშუალო მიმოქცევას უწყობს ხელს. აღსანიშნავია კიდევ ერთი მხატვრული მეთოდი, რომელიც განმსაზღვრელ როლს თამაშობს ნამუშევრის ფსიქოლოგიური ეფექტის შექმნაში: მრავალფიგურიან კომპოზიციებში, ზოგჯერ ორ ფიგურიან სცენებშიც კი, მისი პერსონაჟები ერთმანეთთან კავშირში არ არიან, ჩაკეტილნი, ემოციურად მიუღწეველნი არიან ერთმანეთისათვის. გარემო სიცივეს, გუგრილობას, ჩაკეტილ, ვერგაზიარებულ ტკივილს ირეკლავს, რასაც ქალაქის გაუცხოვებული სოციალური და ემოციური მდგომარეობა განაპირობებს.

მხატვარი თავის თავსაც პერსონაჟად აქცევს. ის ერთროულად შემოქმედიცაა და მაცურებელიც, „შემსწრეცა“ და მონაწილეც, ამ სამყაროს შემქმნელიცა და დამკვირვებელიც, რომლის წინაშეც უამრავი სცენა თამაშდება. მამაკაცის წვეროსანი ფიგურა შლაპით თავად მხატვარს განასახიერებს. მას ძალიან ხშირად ვხვდებით როგორც წინა პლანზე – მთავარ მოქმედ გმირად, ისე უკანა პლანზე – „შეკუმშულ“ პერსონაჟად, რომელიც სცენაში არაპირდაპირ მონაწილეობს. იგი თითქოს იზიარებს, თანამონაწილეობს საკუთარ სურათში. ნიშანდობლივია, რომ სწორედ მხატვრის ფიგურა ქმნის ნამუშევრებში მამის სიმბოლოს, რომელიც ქალებს და ბავშვებს ახლავს თან როგორც მზრუნველი. ეს კავშირი, რომელიც მფარველობას და სინაზეს ასახიერებს, ლირიულ ციტატად იკითხება საერთო გაუცხოვებული გარემოს ფონზე და ღირებულებით აქცენტს ქმნის მთელს ამ უხეში ნიღბების ხელოვნურ სამყაროში. ამ აქცენტის წყალობით, ეს უკვე ცივ სახეთა კოლაჟი კი აღარ არის, არამედ ემოციებით გამთბარი სივრცეა, რომელსაც მამობრივი მზერით უყურებს და მფარველობს მამა-მხატვარი.

მამის სიმბოლიკა ერთგვარი დუღაბია, რომელიც მის შემოქმედებას ერთ კონცეპტუალურ მთლიანობად კრავს და მხატვრის მთავარ პარადიგმას განაცხადებს. ეს არის თანაგრძნობა, თანაგანცდა იმ სამყაროს მიმართ, რომელშიც ის რეალურად ცხოვრობს და რომელსაც ასახავს (იგივე ტენდენცია კიდეც უფრო მკაფიოდ იკვეთება მის პოეზიაში). ეს ის ემოციური სუბსტანციაა, რომელიც ერთმანეთთან აერთებს გაუცხოებულ, გათიშულ ფიგურებს და განსაკუთრებულ ღირებულებას ანიჭებს კარლო კაჭარავას შემოქმედებას. მისი პერსონაჟები, მიუხედავად გროტესკულობისა, ირონიასა და კრიტიკას არ იმსახურებენ, რადგან მხატვარმა შეძლო მათი ნაკლოვანებების მიღება. მათი არსებობა უფრო დამაფიქრებელია, ვიდრე ირონიული შეფასების ღირსი. მძიმე, დაძაბული განცდები სიმახინჯეში არ გადადის, რადგან მათ თან ახლავს მხატვრის ერთგვარი შემარბილებელი თანაგრძნობა, მათი ტკივილის გათავისება.

## ფერი

ქალაქის ხატის ემოციური ინტენსივობის ხარისხს ბევრნილად განსაზღვრავს ფერადოვანი გადანყვეტა, ფერთა სემანტიკური დატვირთვა. კაჭარავა ხშირად აკეთებს აქცენტს ერთ რომელიმე დომინანტურ ფერზე, რომლითაც ავსებს სასურათო სიბრტყეს. სწორედ ამ ფერის ემოციური დატვირთვის მეშვეობით ახერხებს იგი, გადმოსცეს ქალაქის დაძაბულობის, განცდის ინტენსივობის ხარისხი. ხშირად იყენებს წითელ ფერს მაქსიმალური დაძაბულობის შესაქმნელად, შავისა და თეთრის კონტრასტს. ხელოვნური განათების ანალოგიას იგი ყვითლის მოჭარბებით აღწევს, ხოლო ჩუმი, გარინდებული ქალაქური ხატი თეთრი, გამჭვივალე სივრცის მეშვეობით იქმნება.

## დრო

ქალაქის დრო კარლო კაჭარავას შემოქმედებაში ორი განსხვავებული ფორმითაა განსახიერებული. ერთ შემთხვევაში ქალაქი გვევლინება დროის უწყვეტ, ყოვლისმომცველ სურათად, სადაც მთელი სცენა (დინამიკური თუ სტატიკური გადანყვეტის მიუხედავად) დროის ერთ ტრანსცენდენტულ განზომილებაში აღიქმება. მეორე ტენდენცია ქალაქის დროის აწყობას, მისი ფრაგმენტებისგან აგებას გულისხმობს, ამ შემთხვევაში ურბანული ხატი თავის თავში დროის დანაწევრებულ აღქმას ატარებს.

ნაშრომში „მეგაპოლისი და მენტალური ცხოვრება“, რომელიც ინდივიდზე ქალაქის ზეგავლენას ეძღვნება, გეორგ ზიმელი შენიშნავს, რომ ფრაგმენტული შთაბეჭდილებები საშუალებას არ აძლევს ადამიანს აღიქვას დროის ერთანობა. ქალაქური კულტურა ინდივიდს ამ დაუსრულებელ შთაბეჭდილებათა მონაცვლეობას თავაზობს, რის შედეგადაც დროის ერთიანი, თანმიმდევრული სტაბილური დინების განცდის ნაცვლად, დრო შემოდის როგორც დისკრეტული, დაქუცმაცებული ერთეული. შესაბამისად, ნაწევრდება სივრცეც, რაც მეგაპოლისის იერსახეზეც აირეკლება. მეგაპოლისის ეს სახე, ფრაგმენტულობა ექსპრესიონისტიკისთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა, რადგან იგი ადამიანის შინაგანი

სამყაროს ყველაზე ღრმა სფეროს, დრო-სივრცის განცდის ტრანს-ფორმაციას ახდენს. ეს შინაგანი რეალობა სახელოვნებო ერთადმი ცემისა და გამოიხატება არა მის უარყოფასა და მისგან გაქცევაში, ალტერნატიული სამყაროს შექმნასა და მისთვის თავის შეფარებაში, არამედ ყოველი მისი ფრაგმენტისა თუ ცალკეული მონაკვეთის ღრმად განცდასა და გათავისებაში. ეს ერთგვარი გაბედულების აქტია, ერთგვარი ძალისხმევა, რაც ხელოვნებაში ტკივილიან ფორმებს შობს. ეთიკურ-ფილოსოფიური გამართლება იმისა, რომ უყურო რეალობას მთელი მისი სიმახინჯითა თუ მშვენიერებით, ამ ძალისხმევას სულიერ განზომილებას ანიჭებს.

კარლო კაჭარავას არაერთ ნამუშევარში ქალაქის ხატი ფრაგ-მენტულობისა და დანაწევრებულობის განცდას ბადებს. მხატვრული და ფერწერული საშუალებები, სიმბოლოები, რომლებსაც იგი ქალაქის ამგვარი სახის შესაქმნელად იყენებს, მრავალფეროვანია. იგი ქმნის ერთგვარ ტექსტს, სემიოტიურ სივრცეს, თავისებურ გამოცანა-რებუსს, რომელიც გაერთიანებას, აწყობას, გამთლიანებას მოითხოვს. ამგვარი დანაწევრებული ხედვა რამდენიმე ფაქტორით აიხსნება და კორელაციაშია როგორც სოციალურ მოვლენებთან, ისე მხატვრის ინდივიდუალურ სამყაროსთან. დაშლის, ნგრევის, დანაწევრების მეტაფიზიკა ზოგადად ახლავს 80-90-იან წლების რეალობას და მის აღქმას. ეს არის ისტორია, რომელიც თითქოს ხელიდან გაექცა ადამიანს და ათასგვარ წვრილ სოციალურ მოვლენად, განცდად დაიფანტა (ქალაქის სახის ფრაგმენტაცია თან ახლავს საბჭოთა კავშირის, როგორც ტოტალიტარული იმპერიის დაშლის მთელ პროცესს, მაგრამ ნგრევის განსაკუთრებით მძაფრი განცდა სამოქალაქო დაპირისპირების შემდეგ ჩნდება. მთელ ამ პერიოდში ისტორიულ-ეკონომიკური გარემოებები ადამიანს განუწყვეტლივ ცვალებად რეალობას სთავაზობს, რასაც მყისიერად პასუხობს ქალაქის იერსახე).

ნანილის მთელთან, ან, სხვანაირად, წყვეტილობისა და უწყვეტობის იდეათა კონფლიქტს წარმოაჩენს რიგი ნამუშევრებისა, სადაც სურათი კვადრატების ერთიანობას წარმოადგენს, მათში კი, როგორც ფანჯრებში, ადამიანთა ცხოვრების სხვადასხვა სცენებია მოთავსებული: მანქანა ქალაქში; შიშველი ქალი იღვიძებს; წარწერა: 8 საათია; მამაკაცი მანქანით; მატარებლის სვასტიკიანი სადგური; ნაჯღაბნი ნოტები წარწერით სსსრ; წითელ ფერებში

შესრულებული ფერწერული გეომეტრიული კომპოზიცია და სხვ. ისევ მინიშნება ჩაკეტილობაზე, იძულებასა და არათავისუფლებაზე. მოცემულია დროის კონკრეტული მომენტიც – დილის რვა საათი. სიუჟეტური ერთიანობა ამ სცენებს შორის არ მყარდება. ეს ცალკეული უჯრედებია, რომელიც სამყაროს ერთიანობის გადმოცემას განსხვავებულობის ხარჯზე ცდილობს. მხატვრის მიერ ფანქრითა და და გუაშით შესრულებული ნაწილები, კონტურული ხაზებისა და აბსტრაქტული ნახატის არაერთგვაროვნება არ არღვევს საერთო კონცეფციას. ქალაქის სივრცის დაშლა-დანაწილებით მხატვარი დროის დისკრეტულობას გადმოსცემს. მაგრამ სივრცის ფრაგმენტულობა, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა სხვადასხვა სივრცით ერთეულზე განსხვავებულ ადამიანთა თანაარსებობა, ქალაქის ცხოვრების ფრაგმენტულ, დისკრეტულ, მაგრამ მაინც ერთიან ხატს ქმნის, სადაც ცხოვრება მთლიან დროსივრცულ ნაკადად მოედინება, რაც არის კიდევ თანამედროვე ურბანისტული ხატი.

### ***ღირებულებათა დეფორმაციები და ქალაქის გროტესკული ხატი***

კარლო კაჭარავას ინტერესი ქალაქის სხვადასხვა ასპექტების მიმართ თავდაპირველად 80-იან წლებში ვლინდება, როცა მხატვრის ეგზისტენციალური ძიებანი ჯერ კიდევ არ უკავშირდება სოციალური გარემოს მოუნესრიგებლობას. მოგვიანებით, სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებით განპირობებული რეალური გარემოსა და მორალურ-ეთიკური ღირებულებების კონფლიქტი კარლო კაჭარავას ურბანული ხატის ნაწილი ხდება. კ. კაჭარავასთვის სახასიათო მულტიტექსტურობა, რასაც იგი თამამად სესხულობს პოსტმოდერნიზმისგან, ქალაქის ხატის შექმნაში განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს ვიზუალური ხატის, აბსტრაქტული ნიშან-სიმბოლოსა და ნაბეჭდი ტექსტის ერთიანობის სახით. ღირებულებათა სისტემის მონოლითური იმპერატივის მოშლა, რასაც საზოგადოება ეთიკითა და მორალით აკონტროლებდა, ქალაქურ სივრცეს უსახურ, უსიცოცხლო გარემოდ გარდაქმნის, სადაც კონცეპტები მხოლოდ იდეების, ანუ ნახატზე მიწერილი ცარიელი სიტყვების სახით არსებობენ. კაჭარავას მხატვრული ფორმა ერთ-



გვარი მცდელობაა, შექმნას იდეის სიტყვიერი გამოსახულებისა და ვიზუალური ხატის სინთეზი. ამ შეთხვევაში ქალაქი ის სივრცეა, სადაც ერთმანეთს კვეთს სოციალური რეალობისადმი ადამიანის ტრაგიკული, იძულებითი დაქვემდებარების მტკივნეული შეგრძნება და მაღალი ღირებულებები იდეების, კონცეპტების სახით.

მისი ნამუშევრების ტექსტური ნაწილი ეფექტურად მოქმედი გრაფიკული გამოსახულებით და მხატვრის იდეების პირდაპირი დეკლარირებით, პლაკატის ხელოვნებას მოგვაგონებს და კაჭარავას ნამუშევრებს სოციალური ამბოხის ჟღერადობას სძენს. ამგვარი გადანყვეტა კიდევ ერთხელ მიანიშნებს მხატვრის შემოქმედების საბრძოლო დისკურსზე, რასაც თავადაც არაერთხელ აღნიშნავს სტატიებსა და ჩანაწერებში: „ამ პერიოდში ახალგაზრდა მხატვართა მიერ პირველად გაცხადდა, რომ მხატვრობა გაცილებით მეტია არსებულ, დოგმატურ ჩარჩოებში მოქცეულ წარმოდგენაზე მის შესახებ: პირველად გაჩნდა სურვილი მხატვრობის ენით, მისი მეშვეობით გაცილებით მეტის გამოსახვისა, ვიდრე „ფერწერული“ პრობლემატიკით მანიპულირება იყო. გაიზარდა წარმოდგენა რეალობის ასახვის ფარგლებზე. ახალგაზრდა მხატვართა შორის გაძლიერდა სურათოვნების, ფსიქოლოგიური, ემოციური და დრამატული მომენტების აქცენტირება“.

კომპოზიცია „უსათაურო“ წარმოადგენს ხალხმრავალი ქალაქის განზოგადებულ სურათს, რომელიც სიმჭიდროვით, უსახურეობითა და გროტესკით სუნთქავს. კედელზე, რომელიც მთელ ამ სივრცეს უკნიდან ზღუდავს, გერმანული წარწერაა: „ყურადღება! მზერა ზემოთ და ზემოდან. ეს არის მომავლის საზრუნავი“. მარჯვენა კუთხეში კიდევ ერთი გერმანული წარწერაა: himmel – ცა, იგი ცალკე ვერტიკალურ ვიზუალურ კომპონენტად გასდევს ნახატს მარჯვენა კუთხეში. ეს თითქოს სურათის თანამონაწილე დამოუკიდებელი კონცეპტია, რომლის წონადობასაც მსხვილი გერმანული ნაბეჭდი შრიფტი განსაზღვრავს და სიმბოლურად მიანიშნებს მაღალ იდეალებსა და ყოფის არამატერიალურ განზომილებაზე, მომავალზე, რომელიც ყოველდღიური ოფლით მიიღწევა. წარწერები მთლიანი სცენის სრულუფლებიანი წევრები არიან, არა უბრალოდ ტექსტობრივი აქცენტები, არამედ კონცეპტები, რომლებიც ვიზუალური ხატის წარმოქმნაში თანაბარ მონაწილეობას იღებენ. აქვე ვხედავთ კიდევ ერთ წარწერას: Das licht aus all – შუქი

ყველაფრიდან. ნამუშევრის სემანტიკა სწორედ შუქისა და ჩრდილის დაპირისპირებაზე იგება: ლამპიონის მკვეთრი შუქი ჩვენს წინაშე მოქმედებათა და პერსონაჟთა გროტესკულ ფიგურებს წარმოაჩენს. ცენტრში პერსონაჟთა ერთი ჯგუფი იკითხება, მათი ნიღბები, სვეტი ქანდაკებით და ანგელოზები ერთგვარ თეატრალურ სივრცეს ქმნიან. წინა პლანზე ჩამნკვერივებული ქალები, სხვადასხვაგვარი ფორმის თავსაბურავით კ. კაჭარავას პერსონაჟთა იკონოგრაფიას იმეორებენ. ორჯერ მეორდება მამაკაცის ნვერიანი ფიგურა შლაპით. ერთ შემთხვევაში იგი თითქოს ცაში მიაბიჯებს. საბოლოო ჯამში, ჩვენს წინაშეა ფილოსოფიური ზედხედი ქალაქური ყოფისა, სადაც ცხოვრება უსიცოცხლო, ხელოვნური სივრცეა, რომელშიც ადამიანებს ერთად უწევთ ყოფნა. ამ განწყობას ხაზს უსვამს მამაკაცის მოზრდილი შემელოტებული გრძელთმიანი ფიგურა მარცხენა ქვედა კუთხეში. მისი გაცრეცილი გარეგნობა და უსიცოცხლო გამომეტყველება მნიშვნელოვან სახეობრივ აკორდს ქმნის ნამუშევარში.

ექსპრესიონისტული სახვითი ხერხი – შუქისა და ჩრდილის, სიბნელისა და სინათლის დაპირისპირება – გადამწყვეტ როლს თამაშობს ქალაქის სახის შექმნაში. მისი მეშვეობით მხატვარი ცდილობს ხაზი გაუსვას განყენებული ფილოსოფიური და პრაგმატული აზრის, იდეალისტური და რეალური ცხოვრების გროტესკულ სახეთა მუდმივ კონფლიქტსა და, იმავდროულად, მათ განუყოფელ მისტიკურ ერთიანობას.

მეორე ნამუშევარი „სინათლის გაქრობა“ კვლავ სინათლის თემას ეხება, თუმცა აქ კონფლიქტის გახსნა განსხავებულად ხდება. ეს არის წითლისა და შავის კონტრასტზე აგებული ქალაქის გამოსახულება დაძაბული პერსონაჟებითა და სინათლისგან, ჰაერისგან დაცლილი, შავი ცით. ამ კომპოზიციაშიც თვალში გვხვდება ტექსტური ნაწილი, დიდი ბეჭდური ასოებით გამოყვანილი წარწერები მუქი ცის ფონზე, ორივე მხარეს, რომლებსაც ავტორი მეტი მნიშვნელოვნებისთვის კვადრატულ ჩარჩოებში სვამს. სიტყვა “Achtung” – „ყურადღება“ (მინიშნება ნაცისტური გერმანიის რადიოგადაცემებზე) აქაც გვხვდება. მისი მოხაზულობა ლამპონის ნათურის ფორმას მიუყვება. ცის შავ ფონზე ვკითხულობთ: So ist das Leben Marius – ასეთია ცხოვრება მარიუს. მარცხენა წარწერა

მიძღვნა ჰანს ზედელმაიერისადმი (ქართულ ენაზე). აქვე ვხვდებით ნარწერას sorgen – ზრუნვა. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს სინათლის გაქრობის, ანუ სიკვდილის, ცხოვრების გამოუვალობის იდეის მხატვრულ სახესთან. ცნებით „ზრუნვა“ ეს ნამუშევარი სწორედ ამ დაპირისპირების – აბსტრაქტული იდეებისა და რეალური სოციალური გარემოს კონფლიქტს ასახავს.

ნინა პლანზე ორი ოჯახია წარმოდგენილი: მარჯვნივ მამაკაცი მეუღლითა და ორი გოგონათი, მარცხნივ კი მამაკაცი ლაბადით, მეუღლითა და ქალიშვილით. თვალში გვხვდება ფიგურათა მსგავსება, არადიფერენცირებული ტიპაჟები, რაც ოჯახის, როგორც იდეის ხაზგასმას ემსახურება და არა მათი ინდივიდუალური პორტრეტის შექმნას. მათი ჩაცმულობა, ლაბადა და ქუდი თანამედროვე რეალობას არ პასუხობს, რის გამოც აქცენტირდება მათი პერსონაჟულობა, ლიტერატურულობა. გაზვიადებულია ფიგურათა პროპორციები: ქალის ფიგურას პროფილში დიდი თავი და მოკლე ტანი აქვს. მისი პოზა, ჰაერში გაშეშებული გადადგმული ნაბიჯით, ხელოვნურია. პროპორციები შეცვლილია, თითქოს დამოკლებული. ქალებისა და ბავშვების ფიგურები ასაკობრივად არ გამოირჩევა, ბავშვებს ქალის ნაკვთები აქვთ, ქალებს კი – ბავშვივით მოკლე სხეული. ფორმათა ამგვარი დამუშავება ერთგვარ კომმარულ, უსიამოვნოდ შეუსაბამო განწყობას ქმნის, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს მუქი შავი ცა და პირქუში არქიტექტურა. წითლისა და შავის კონტრასტი არ ტოვებს ადგილს შუქისთვის. ამ ორი ფერის კონტრასტის მეშვეობით ფიგურათა დაძაბულობა კიდევ უფრო მძაფრად განიცდება. უკანა პლანზე უპროპორციოდ „დაკუჭული“ მამაკაცის პატარა ფიგურაა, რომელიც, როგორც აღვნიშნეთ, ხშირად მეორდება კაჭარავას შემოქმედებაში და მისტიკურ, დისკომფორტულ განცდას აღძრავს. ერთი მხრივ, ოჯახური ზრუნვისა და სინაზის ემოციური ხატები, მეორე მხრივ კი – დამთრგუნველი, შებოჭილი გარემო ქალაქის წინააღმდეგობრივ ხატს ქმნის, სადაც უსინათლო, კომმარული სივრცე ადამიანური თანაგრძნობითაა შეზავებული. ნარწერა “So ist das Leben Marius” (ასეთია ცხოვრება მარიუს) ქალაქის სივრცის, როგორც ეგზისტენციალური გამოუვალობის სივრცული სიმბოლოს ფილოსოფიურ კომენტარს გვაძლევს.

## ქალაქის მეტაფიზიკური განზომილება

ქალაქური სივრცე, როგორც რთულ ფსიქოლოგიურ ფენომენად გარდაქმნილი მისტიკური სივრცე, კარლო კაჭარავას ფერწერაში და პოეზიაში ერთნაირი ინტენსივობით ვლინდება. რეალობისა და სიზმრის სახეობრივი მხარე მის შემოქმედებაში ერთმანეთს ერწყმის და მხატვრულ ფორმად ქალაქს, ურბანულ გარემოს ირჩევს, როგორც ერთგვარ ზღვრულ სივრცეს, მატერიალურ შრეს ორ რეალობას – კონრეტულ ყოველდღიურობასა და სიზმრის მისტიკურ სამყაროს შორის. კარლო კაჭარავას – პოეტის ყურადღებას იმსახურებს ისეთი სოციალური სცენები, როგორიცაა რიგები, ტელევიზიით ნანახი გადაცემები და ა.შ., სადაც 80-90-იანი წლების სოციალური ყოფა მთელი თავისი სიმძიმით გვიდგება თვალწინ. რაც შეეხება მის ფერწერას, იგი მეტწილად სიზმრის მეტაფიზიკის ემოციურ მხარესთან გვაახლოვებს, სადაც პერსონაჟთა ვიზუალური გამოსახულება დიდ როლს თამაშობს დაძაბული, კლაუსტროფობიული სივრცის ხატის შექმნაში. კ. კაჭარავას პოეზიაში მხატვრის ალუზიები, ზმანებები ყოველდღიური რეალობის განუყოფელი ნაწილია. ანალოგიურად, მის ფერწერაში მკაფიოდ ლიტერატურული პერსონაჟების გვერდით თანაარსებობენ ბიოგრაფიული ფაქტები, პერსონაჟები, მეგობარი ქალები, ნაცნობები და შემთხვევითობის ძალით შეხვედრილი უცნობები, მეძავები, ქუჩაში გამვლელები. მისი ცხოვრების რეალობა ქალაქის მისტიკას ერწყმის და ექსპრესიონისტული გამომსახველობის მეშვეობით ერთგვარ ცხად-სიზმრად გარდაიქმნება, რომელიც ერთდროულად შეცნობადიცაა და შეუცნობელიც:

სიზმარში მინიატურული მონეტებით პურს ვყიდულობდი.  
პურის შეძენისას მე დავბრუნდი,  
თითქოს ვიგრძენი  
გირლანდაიოს თუ სინიორელის პორტრეტთა თანხლება  
და დამავიწყდა  
ტყვედყოფილის სამოსში  
ჩემი შემზარავად სასაცილო იერი.  
დავინახე:  
პურიც, სიზმრებიც, ძლეული შიმშილიც...  
(„ოქროსფერი პური“, 1987 წ.)

ცხადი და სიზმარი ოპოზიციის რეჟიმში კი არ არსებობენ, არამედ ერთი რეალობის ორ ურთიერთშემავსებელ განზომილებას წარმოადგენენ, რომლებიც გამუდმებით ეხებიან ერთმანეთს. სახეები, პერსონაჟები ბუნებრივად გადადიან რეალურიდან ირეალურში, სიზმრიდან ცხადში და ყოფითი სცენებიდან – ლამის ზმანებებში. სიზმარი ერთგვარი ამაღლამაა, სადაც რეალობა ირეკლება და პირიქით. ქალაქი ამ შემთხვევაში წარმოადგენს სუპერნიშანს, რომელიც მოიცავს მონონიშანთა ვრცელ სპექტს და მის აღმნიშვნელად გვევლინება. ქალაქის ვიზუალური ხატის არტიკულირება კაჭარავასთან სხვადასხვა სიმბოლური გამოსახულებებითა და იმ ტექსტური ჩანართებით ხდება, რომლებიც ფიგურატიული გამოსახულებების გვერდით განთავსდებიან.

სიზმრისეული განცდა სხვადასხვა სახით შემოდის კაჭარავას შემოქმედებაში: გარინ-დებით, სიმახინჯით, უსუსურებით, კლაუსტროფობიით, ულოგიკო ერთიანობით. ეს არის არაცნობიერი სივრცისა და რეალობის მუდმივი ურთიერთშედნევა, მათი გადაკვეთის წერტილი კი ქალაქი და მისი პერსონაჟებია. ქალაქი ხშირად ბუტაფორიაა, ფიგურები – გაზვიადებული.

კომპოზიციში „ნიანგის ღამე“ სიურეალისტური პოეტიკითაა გადმოცემული ფაქიზი მატერიალური ზღვარი ცნობიერებასა და ურბანულ მატერიას შორის, პერსონაჟების ხასიათი და ენიგმატური სიმბოლური აქცენტები. ოთხი წელსზემოდ გამოსახული, თვალდახუჭული ქალი თითქოს ძილში, განუსაზღვრელობაშია ჩაძირული. უკანა პლანი კაჭარავასეული სტილისტიკით შესრულებულ მაღალსართულიან შენობებს უჭირავთ, ქალთა ტიპაჟი და ჩაცმულობა გადამწყვეტ როლს თამაშობს ნამუშევრის სახეობრივი ეფექტის შექმნაში: ამ ნამუშევარში კარლო კაჭარავა არ მიმართავს გროტესკს, პირიქით, მათი მომრგვალებული თვალები, რბილი კონტური და სქელი ტუჩები ქალურ ფორმათა სირბილეს უსვამს ხაზს, რის გამოც მათი ფიგურები მოდუნების, ძილის კონოტაციებს შეიცავს. განმეორებადი ლაკონური სახეები რიტმულ აკორდს ქმნიან და მისტიკურ განწყობას აძლიერებენ. უცნაური ქუდეები, დახურული სამოსი (ურბანულ სტილზე მინიშნებით) და მათი მშვიდი, გარინდებული გარეგნობა ჩვეულებრივი ურბანული ტიპაჟის სტილისტიკას სცილდება. ისინი თითქოს მედიუმები არიან რეალურ და ზმანებისეულ სამყაროთა შორის და ქალაქის ნახევრად მატერი-

ალურ სივრცეს სიზმრისა და ფიქრების ხვეულებით უერთდებიან. გეომეტრიული ორნამენტის აბსტრაქტული ხლართები ადამიანთა და შენობათა შორის არსებული სივრცის ამოვსებას ემსახურება, რაც ქალაქის არამატერიალური სუბსტანციის – ხმაურის, გონებრივი მუშაობის ხატს ქმნის („ჩემი სიზმრების პირქუში, განურჩეველი ხმაური“).

ორი განსხვავებული სივრცის თანაარსებობა მოგზაურის მეტაფორას აჩენს, რაც არაერთხელ გვხვდება კარლო კაჭარავას შემოქმედებაში და თავად მხატვარს განასახიერებს. შეიძლება ითქვას, რომ კარლო კაჭარავას ქალაქური ხატები მისტიკურობის ენიგმურ სივრცეს ქმნიან, სადაც თავად მხატვარი პერსონაჟად გვევლინება.

ლექსებში კარლო კაჭარავა საკუთარ თავს „აბსურდულ მოგზაურს“ უწოდებს, რომელიც ღამით ცივ ქალაქში დადის და „ოცნებობს ძილზე, რომლის შემდეგ ღირს გამოღვიძება“. ამ სტრიქონებში ერთმანეთთან თანაარსებობს მისი შემოქმედების ორი საკვანძო მეტაფორა – მოგზაურობა და სიზმრისგან გამოღვიძება („...ისინი ჰგვანან სცენის აბსურდულად თაყვანისმცემლებს“. 1990, მოსკოვი). მოგზაურის („მოგზაურობა კინოებში ნანახ წვიმათა მოსახილველად“) მეტაფორის დაშლისას კვლავ ვაწყდებით არარეალურ სამყაროს მონატრებას, რომელსაც მხატვარი სადღაც უნდა შეხვდეს. ესაა მოგზაურობა გაურკვევლობაში, არსაიდან არსაით მიმავალი გზა. როგორც ერთ ლექსში ამბობს: „მოგზაურობა ღმერთებისთვის, მოგზაურობა ერთ ადგილზე სიარულისას“ („აღენ გინსბერგის უცნობი ქრონიკა“).

კაჭარავას ქალაქური შეგრძნებისთვის სახასიათო „კალიგრაფიული ქალაქის“ ხატს ვხვდებით როგორც მის პოეზიაში, ისე მხატვრობაში. ურთიერთმსგავსი პოეტური და სახვითი მეტაფორებით აგებული სივრცეები ქალაქის მეტაფიზიკის კიდევ ერთი განზომილებას აცოცხლებენ:

ძველი საყდრის გარშემო.  
არავინ ადარებს ამ სოფელს დიდ ნილაბს, რა სისულელეებს  
ლაპარაკობენ?  
საიდან, ამ წითელ ოთახში ძველი, დიდი საათის ხმაური?  
კედლებზე ჩრდილები და ხატები.  
თენდება ბალახზე, ისევ ნისლს მიღმა.

საკმაოდ დიდ ხანს თანმიმდევრულია აზრი, შეხედულებები  
ვნერ მხოლოდ იმისთვის, რომ ვნერო.  
მე მაგონდება რალაც კალიგრაფიული ქალაქი,  
მე ვბრუნდები და ვნატრულობ ამ დროს.  
აბები, წყალი, სიგარეტი შავლურჯზე  
წითელი, იისფერი, გრძელი ჭალი.  
თეთრი სასონარკვეთილების პლანეტა.  
(1987 წ. არხანგელსკი)

გამჭვირვალე ქალაქის სახე, სადაც სივრცე კი არ „იხილება“, არამედ ისუნთქება – კაჭარავას მხატვრობაში თეთრი ფონის მემ-ვეობით იქმნება. თეთრ ზედაპირზე კალიგრაფიული დახვეწილობითაა მოხაზული ქალაქის ასეთივე გამჭვირვალე არქიტექტურული გარემო, ხშირად ერთი ნაგებობა, ქარხნის ნაწილი, პერსონაჟები. ქალაქის ურბანული გარემოს ნაცვლად, რომელიც ხმაურთან, დატვირთულ ხედთან ასოცირდება (ანალოგიური სახვითი ფორმებია გაჭედილი კომპოზიცია, დაძაბული ფერადოვანი გადანწყვეტა), ჩვენ ვიღებთ ურბანულობისთვის უჩვეულოდ გარინდებულ, უსიცოცხლო გარემოს ხატს, რაც სიზმრისეულ განწყობასთან გვაახლოებს და ქალაქს მისტიური თვითჩაღრმავებისა და რეფლექსიის ტოპოსად, „თეთრი სასონარკვეთილების პლანეტად“ აქცევს.

კომპოზიცია „უსათაურო“ ხმაურიანი, გაჭედილი ქალაქის ოპოზიციურ სახეს ქმნის. ეს არის მენტალური სივრცის გარინდებული ხატი, რომელსაც ორი ქალის ახლოს მოტანილი პროფილი ქმნის. ღია თვალების მიუხედავად, გარემოსგან სრული გათიშვა, სიღრმეში წასვლა მათ გამოსახულებებს ზეზეული ძილის შთაბეჭდილებას ანიჭებს. გახელილი დიდი თვალების ხაზგასმით აქცენტები სწორედ სულიერ მხარეზე კეთდება. საგრძნობია მათი გარეგნული მსგავსებაც, რაც ერთი შინაგანი ხატის მიზანმიმართულ განმეორებაზე მიგვანიშნებს, უკან გაშლილი სივრცე კი თითქოს ირეკლავს მათ შინაგან სამყაროს მთელი თავისი მარტოსულობითა და სასოებით, რაც რელიგიური სიმბოლიკითაა მინიშნებული (კომპოზიციის ცენტრში ოდნავ წაქცეული ჯვარია აღმართული, მის ქვემოთ კი თავსაფრიანი ახალგაზრდა ქალის თავდახრილი ფიგურა ღვთისმშობლის გამოსახულებას მოგვაგონებს). მინიშნება

ურბანულ სივრცეზე აქ მინიმალურია და სიღრმეში, უკანა პლანზე ქარხნის გამოსახულებით შემოიფარგლება. თოვლის ფანტელებით დაფარული გარემო გოგონათა მელანქოლიის კიდევ ერთი გამოვლინებაა, რითაც სხვადასხვა სივრცული ელემენტები ერთგვაროვან ემოციურ კვანძად იკვრება, თუმცა მოულოდნელი სივრცული კავშირები ირეალურობის, მისტიკურობის განცდასაც აღძრავენ. „მიყვარდა წვიმიან ამინდში ერთგვარი სიამოვნებით სასონარმკვეთი უარყოფის განცდა. სადღაც შორის, ქარხნის მიღებიდან ამოსული კვამლის ყურება და ფიქრი მოსალოდნელ საღამოებზე“ (კარლო კაჭარავა).

ლამის ქალაქი ექსპრესიონისტული ხელოვნების საყვარელი მოტივია. ლამის სიმბოლიკა, როგორც საიდუმლოებათა განმცხადებლის, ქვეცნობიერის, დაფარულის ზედაპირზე ამოსვლის სახე, ქალაქის კონტექსტში განსაკუთრებულ დატვირთვას იღებს და ახალ პერსონაჟებს აჩენს, რომლებსაც დღისით თითქოს რეალობა მალავს. ეს ერთი დიდი სამყაროა, რომელიც ზმანებასავით ჩნდება და ქრება მზის ამოსვლასთან ერთად.

კარლო კაჭარავას შემოქმედებაში თვალშისაცემია ლამის ქალაქის ხატების მრავალფეროვნება და განსხვავებული კონტექსტები. ხელოვნური განათების ხაზგასმით მხატვარი ლამის თბილ პოეტურ სახეს გვიხატავს კომპოზიციაში „ედღვნება ჰელენას მოსკოვში“. სურათის ზედაპირზე, ერთ სიბრტყეზე ქოტურად მიმოზნეული სხვადასხვა ზომის პერსონაჟებით იგი თითქოს ლამის სხეულის ნასხლეტებს ქმნის, რომლებიც საერთო მოყვითალო შუქშია გახვეული. შიშველი ქალის ნახევარი ფიგურა, მისი გამჭოლი, მომნუსხველი მზერა აქცენტირებულია თვალებით; ქალისა და მამაკაცის ფიგურები მკაფიოდ არ იკითხება, ისინი თითქოს დანთქმულია მსუყე ფერსა და უამრავ გეომეტრიულ ნაკანრსა და სპირალს შორის. გეომეტრიული ნახატი მრავალფეროვანია, გვხვდება ტალღისებური, სამკუთხა, ოვალური ფორმები, ვარსკვლავისებრი, ჯოხისებრი, უცნაურად ჩახვეული, არამკაფიო გრაფიკული და ფერადოვანი ორნამენტები. მათი დინამიკა და ხასიათი აუხსნელობის, ჩახლართულობის ეფექტს ქმნის, რაც, საბოლოოდ, სიზმრისეული სამყაროს განცდის გაძლიერებას ემსახურება. ეს არის ქალაქი, სადაც ეს ყველაფერი თანადროულობაში, აქ და ახლა ხდება. საინტერესოა,



რომ ქალაქის არქიტექტურის ტიპიური გამოსახულება ბეჭედივით ადევს ნამუშევარს. ეს ერთგვარი შტამპია, რომელიც სივრცის განსაზღვრას, სახელდებას ახდენს. ამ ძლიერი გრაფიკული ხერხით მხატვარს ზედაპირზე ამოაქვს და სახელს არქმევს მთელ ამ ჩაძირულ სივრცეს.

ამ სურათის საინტერესო სახეობრივ ანალოგიებს ვხვდებით კარლო კაჭარავს პოეზიაში. ფრაგმენტებად დაშლილი სივრცე, სადაც პერსონაჟები და სახეები საერთო მელანქოლიით არიან შეკრულნი, ფერთა და მაქმანებით შექმნილი მეტაფორები, შორს დარჩენილი ქალი-მამა, შიშველი ფიგურა – მისი პოეზიისა და მხატვრობის საერთო ხატია:

ოქროს ღამეთა მაქმანები ღარიბ კოსტუმზე  
არ იბრჭყვიანებს, შორს დარჩენილ მამას  
მიმსგავსებულო,  
არც შენთვის აირეკლება ტელევიზორის  
ჩამქრალ ეკრანზე  
დილით შიშველი ქალის მოძრაობები კაბის ჩაცმისას.  
იოლად ვემშვიდობებით ერთმანეთს.  
არ გვიკვირს უსუსურობა, სიცხიანი გრძელი დღეებია,  
მოგზაურობა კინოებში ნანახ წვიმათა მოსახილველად  
ხმადაბალი საუბრების თანხლებით.  
შენი სამოსის ხვადასხვა დროთა  
ტოვებს გულგრილად საგნებს და გარემოცვას  
ანარეკლების მზერის.  
(„ოქროს ღამეთა მაქმანები“, 1989, ლენინგრადი)

80-იანელთა თაობის წამყვანი ტენდენცია – დასავლური გამოცდილებისა და ქართული კულტურული ტრადიციის შერწყმის მცდელობა, კარლო კაჭარავას შემოქმედებაში განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება. მის ფერწერაში დასავლური კულტურული მემკვიდრეობა 90-იანი წლების თბილისურ სოციალურ რეალობასთან სინთეზირდება.

სალომე სამხარაძე  
მანანა შამილიშვილი

## „გამკითხავი სიცილით“ თქმული სიმართლე – ჟურნალ „ნიანგის“ კარიკატურათა სემიოტიკური ანალიზი

დღევანდელი ნეომოდერნისტული რთული ეპოქა თავის კანონებს გვკარნახობს. მისი ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი საინფორმაციო ტექნოლოგიების განვითარების ფორსირებული ტემპია, რაც ჩვენი ცხოვრების გაუმჯობესებას უნდა ემსახურებოდეს, მაგრამ სიკეთესთან ერთად, პრობლემაც ბევრი მოაქვს. და ეს ტენდენცია თანამედროვე მასმედიის მანკიერებათა სახით მჟღავნდება. მასმედიას კი კრიტიკა ნამდვილად არ აკლია. იგი დღითიდღე შორდება თავის ძირითად მისიას და სწორად ინფორმირების ნაცვლად, ყალბი ახალი ამბებითა და იდეალურად შეფუთული იმიჯებით ვაჭრობს, გამრუდებული სარკეების სამყაროში გვაცხოვრებს, ცდილობს ისე დაგვაშოროს რეალობას, ველარ გავარკვიოთ, სად მთავრდება ნამდვილი და სად იწყება მოგონილი. შექმნილ ვითარებაში განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია, გვყავდეს მედიანინგინერი – კრიტიკულად განმსჯელი აუდიტორია. მისი არსებობისთვის კი მხოლოდ მიმდინარე პრობლემების სწორად აღქმა და გაანალიზება არაა საკმარისი – საჭიროა ასევე მედიის წარსული გამოცდილების სრულფასოვნად შესწავლა და მისი თანადროულობის კონტექსტში გააზრება.

მდიდარი ჟურნალისტური ტრადიციები, რაც მე-19 საუკუნისა და მე-20-ის პირველი მეოთხედის მძლავრი ჟურნალისტიკის სახით მოგვეპოვება, განსხვავებულად, მაგრამ მაინც ჰპოვებს თავის გაგრძელებას საბჭოური პერიოდის პრესაში. სიმართლის თქმის ილიასეული პრინციპი ორიგინალურად გამოვლინდა საბჭოთა ეპოქის ქართულ სატირულ-იუმორისტულ გამოცემებში. გავიხსენოთ,

რომ იმ ავბედით დროში, უმკაცრესი ცენზურის პირობებში, მე-  
დია მხოლოდ და მხოლოდ სახელისუფლებო ინსტრუმენტისა და  
ცნობილი ლენინური „ტრიადით“ გაცხადებული – კოლექტიური  
პროპაგანდისტის, აგიტატორისა და ორგანიზატორის ფუნქციას  
ასრულებდა. ტოტალური იდეოლოგიური წნეხი სრულად გამორი-  
ცხავდა ოფიციალური „სიმართლისგან“ განსხვავებულ ვერსიას.

მაგრამ, იქ, სადაც ჟურნალისტის სიტყვას ფასი ეკარგებოდა,  
მხატვრის ბასრი „კალამი“ ჭრიდა ხმალივით. მართლაც, შეუპოვარი  
პუბლიცისტები, მხატვარი-კარიკატურისტები, მაინც ახერხებდნენ  
და საკუთარი უსაფრთხოების ფასად სახელისუფლებო ახალი ამ-  
ბების ალტერნატიულ ინფორმაციას ავრცელებდნენ. მხატვრის  
სურათს ამოფარებული, ქარაგმულად, ნართაულად გაცხადებული  
სიმართლე კი მთელი რედაქციის სათქმელს გამოხატავდა. ამის  
დასტურია ჟურნალ „ნიანგისა“ და მისი მესვეურების ძალისხმევა,  
შეეხსენებინათ მკითხველისთვის ის ღირებულებები, რაც ქვეყნის  
თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეას ასაზრდოებდა.

სწორედ ჟურნალ „ნიანგის“ მაგალითზე შევეცადეთ წარმოგვე-  
ჩინა შემოქმედებითი სტრატეგიები, რომელთა მეშვეობითაც, რე-  
ჟიმის ზენოლის მიუხედავად, გამოცემა ახერხებდა შეფარვით  
ეთქვა სათქმელი. კვლევისას მიზნად დავისახეთ, გამოგვეჩვენა, რა  
გზებით ცდილობდა ჟურნალი რეალობის ჩვენებას, რა პრობლემე-  
ბზე აკეთებდა აქცენტს, რა მხატვრულ ხერხებს იყენებდნენ ილუს-  
ტრაციათა ავტორები სასურველი შედეგების მისაღწევად; როგო-  
რი იყო კავშირი ტექსტის ვიზუალურ და ვერბალურ კომპონენტებს  
შორის – ინსემანტიკური თუ ავტოსემანტიკური და ბოლოს, ჟურ-  
ნალში გამოქვეყნებული ნახატები მხოლოდ ავტორის პოზიციას  
გამოხატავდა, თუ მთელი რედაქციისას.

ამ ამოცანათა შესასრულებლად, ჟურნალ „ნიანგში“ დაბეჭდი-  
ლი კარიკატურები კონოტაციური სემიოტიკური ანალიზის მეთო-  
დით ვიკვლიეთ. შერჩეული მეთოდოლოგიით მკაფიოდ გამოიკვეთა  
ჟურნალის ავტორი – კარიკატურისტების ხელწერის თავისებურე-  
ბები, ის მხატვრული ხერხები, რითაც გამოხატავდნენ ისინი სის-  
ტემის სანინაალმდეგო თვალსაზრისს.

საკითხი აქტუალურობას არც დღეს კარგავს. ვფიქრობთ, თანა-  
მედროვე მკითხველისთვის ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს

თვალის მიდევნება იმ გამოცემის პრობლემატიკაზე, რომელიც მკაცრი იდეოლოგიური წნეხის პირობებში ახერხებდა ორიგინალური და დახვეწილი ხელწერით მიემხრო საზოგადოებრივი აზრი. უფრო სწორად, მიეპყრო მისი ერუდირებული ნაწილის ყურადღება, რადგან ამ ტიპის გზავნილების აღქმა, დაშიფრული ინფორმაციის დეკოდირება, ცხადია, მხოლოდ სოციუმის განათლებულ, ელიტურ ფენას ხელეწიფებოდა. მასა კი კვლავ გაბატონებული სა-ინფორმაციო პოლიტიკის გავლენის ქვეშ რჩებოდა.

ქართული სატირულ-იუმორისტული ჟურნალი „ნიანგი“ 1923 წლიდან გამოიცემოდა თბილისში. ის იყო ამავე სახელწოდების რუსული ჟურნალის („კოკოდილის“) ქართული ვერსია. 1924-1930 წლებში იგი „ტარტაროზის“ სახელწოდებით გამოდიოდა, როგორც გაზეთ „მუშის“ დამატება. 1931 წლიდან კი კვლავ „ნიანგის“ სახელით იბეჭდებოდა. ჟურნალი თვეში ორჯერ გამოიცემოდა. თითოეული ნომერი ექვსგვერდიანი იყო და მისი ღირებულება 20 კაპიკს შეადგენდა. საკვლევ პერიოდად მოვნიშნეთ ჟურნალის 1967-1972 წლების გამოცემები. შერჩევის პრინციპი შემთხვევითი არ ყოფილა, რადგან ამ დროის განმავლობაში „ნიანგს“ ცნობილი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე ნოდარ დუმბაძე რედაქტორობდა. იმის გათვალისწინებით, რომ მოცემულ პერიოდში ჟურნალი სტაბილურად, თვეში ორჯერ გამოიცემოდა (დროის ან მონაკვეთში 144 ნომერი დაიბეჭდა), საკვლევად შევარჩიეთ ის კარიკატურები, რომლებიც პოლიტიკური ქვეტექსტით მეტად იყო დატვირთული.

მრავალრიცხოვან მასალაზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ ჟურნალი ახერხებდა, საბჭოთა რეალობა იუმორისტულად წარმოეჩინა, გროტესკულ ქრილში სააშკარაოზე გამოეტანა აქტუალური საკითხები, აესახა მწვავე სოციალური პრობლემები. როგორც მკვლევარი ბონდო კუპატაძე შენიშნავს, „(...) მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეული თემები, როგორებიცაა: „საგარეო პოლიტიკა“, „ოფიციალური დადგენილებები“ თუ „პარტიული ხაზი“, უშუალოდ მმართველი ძალის კარნახით შუქდება, „ბევრად მეტი თავისუფლებაა სოციალური გარემოს ასახვისას და მთელი რიგი საბჭოთა კამპანიები („ყამირი“, „სიმინდის თესვა“, „სოფლის აღორძინება“, მწერლობაში განვევა, ბრძოლა სპეკულანტობასთან) თავისდაუნებურად გაშარყებულა და მათი რეალური სოციალური ქვეტექსტებიც კარგად ჩანს“ (კუპატაძე 2017: 24-25).

ჟურნალი ახერხებდა, ფარულად გადაეხვია იმ დოგმებიდან, რომლებსაც რეჟიმი უწესებდა. ქართული პრესის ამ კონკრეტული გამოცდილების რეფლექსირება ძალზე მნიშვნელოვანია იმის გასაცნობიერებლად, თუ როგორ ცდილობს მედია, იყოს პასუხისმგებლიანი და იბრძოდეს მართალი სიტყვისთვის თვით ტოტალიტარული რეჟიმისა და მკაცრი ცენზურის პირობებში.

ჟურნალი გამოირჩეოდა ჟანრობრივი მრავალგვარობითაც – იყენებდა სხვადასხვა იუმორისტულ ფორმას, თუმცა ყველაზე ეფექტურად სათქმელს კარიკატურით გამოხატავდა. „კარიკატურები ხშირად ცხოვრების ყველაზე ერთგული სარკეა“, – წერდა შარლ ბოდლერი. ზოგადად, იუმორის შესწავლას შეუძლია გამოავლინოს სოციალური და ისტორიული ცვლილებები. მკვლევარი ჯუდით ვეშლერი განასხვავებს კარიკატურის ორ ტიპს – პოლიტიკურს და სოციალურს და ამბობს, რომ პოლიტიკური კარიკატურის გავლენა ხანმოკლეა, ის მაშინვე კარგავს მნიშვნელობას, როგორც კი ველარ შევძლებთ მასში ჩადებული კოდირებული შეტყობინების გაშიფრვას. უფრო ხანგრძლივი, დროში გამძლეა სოციალური კარიკატურა, რომელსაც დიდაქტიკური მიზნები აქვს. თუმცა, ავტორისვე დასკვნით, ორივე ტიპის კარიკატურა – დროებითი და ხანგრძლივი/გამძლე – ინარჩუნებს ინტერესს, როგორც თავისი ეპოქის, დროების სარკე (ვეშლერი 1983: 317).

ლ. შტრაიხერის აზრით, კარიკატურა წარმოადგენს ადამიანის ან ადამიანთა ჯგუფის ილუსტრირებულ სურათს. ის შეიძლება იყოს ერის, პოლიტიკური პარტიის, იდეის ან რაიმე სოციალური თემის/საკითხის სიმბოლური გამოხატულება. მისი თქმით, დამახინჯება კარიკატურის ერთ-ერთი მახასიათებელია. ის გულისხმობს სიმბოლურ დეფორმაციას, ხელოვანისთვის კი შეიძლება იყოს მთავარი შტრიხი ან საშუალება, რომლითაც ადრესატამდე მნიშვნელოვან შეტყობინებას მიიტანს (შტრაიხერი 1967: 435).

ჯონ ლენტის თქმით, პოლიტიკურ კარიკატურებს ყველაზე მეტად ვხვდებით პრესაში. იგი ხშირად სარედაქციო პოლიტიკას გამოხატავს. ავტორი საუბრობს კარიკატურების დანიშნულებაზე და აღნიშნავს, რომ გართობის გარდა, მას ბევრი სხვა მიზანი აქვს, მათ შორის, საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლების, საგანმანათლებლო, ინსტრუქციული და პროპაგანდისტული. ამ

უკანასკნელი თვალსაზრისით, კარიკატურები განსაკუთრებით ხშირად გამოიყენებოდა ომების დროს, მაგალითად, პროპაგანდისთვის მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში (ლენტი 2008: 1).

უნდა აღინიშნოს, რომ იუმორი ყოველთვის დადებით კონტექსტში არ მოიხმობა. იგი ნეგატიური გზავნილების გავრცელების ეფექტურ საშუალებასაც წარმოადგენს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა საქმე პროპაგანდასთან გვაქვს. ამ აზრს იზიარებს მკვლევარი რამად მამადოვიც. მისი აზრით, მესიჯი, რომელსაც ნახატები ატარებენ, არ არის ყოველთვის იუმორისტული, განსაკუთრებით იმ ქვეყნებში, სადაც მედია კონტროლის ქვეშაა და პროპაგანდა სატირული პრესის ერთ-ერთი მთავარი მიზანია. ამის საილუსტრაციოდ ავტორი განიხილავს ხრუმჩოვის მმართველობის პერიოდში ჟურნალ „ნიანგში“ გამოქვეყნებულ კარიკატურებს, რომლებიც ამერიკისა და საბჭოთა კავშირის დაძაბულ ურთიერთობას ასახავს. საბჭოთა ხელისუფლება მეტოქე სახელმწიფოს წინააღმდეგ აქტიურად იყენებდა ჟურნალს და ნეგატიური იუმორით ოფიციალურ თვალსაზრისს გამოხატავდა (მამადოვი 2016: 42).

პრესაში კარიკატურის როლზე საუბრისას დავიმონუმებთ თინათინ მაჭარაშვილის კვლევასაც. მისი თქმით, ბეჭდურ მედიაში კარიკატურის გამოყენებას იდეოლოგიური დატვირთვა აქვს და აგიტაციას ემსახურება: „პრესისთვის კარიკატურა ის იარაღია, რომლითაც ამხელს პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ, ეკონომიკურსა და კულტურულ-სოციალურ სფეროში მიმდინარე მოვლენებს“ (მაჭარაშვილი 2018: 28-29).

კარიკატურის სრულად აღქმისთვის უ. კოუპი ყურადღებას ამახვილებს ვერბალური მინაწერების მნიშვნელობაზე. მას მიაჩნია, რომ კარიკატურა მინაწერის გარეშე ხშირად აზრს მოკლებულია. ნათქვამის დასტურად იგი იმონუმებს შტრაიხერის მოსაზრებას, რომ მინაწერი ნახატის ქვემოთ, თუ თვითონ კარიკატურის გამიერების „ფიქრის ღრუბლებში“ ჩანერილი აზრები, ნახატს სიცოცხლესა და რეალურობას სძენს. თუმცა, კოუპი გვთავაზობს საპირისპირო მოსაზრებასაც და ამბობს, რომ ხშირად ტექსტი ტავტოლოგიურია და „აფუჭებს“ ხუმრობას. კარგ კარიკატურას შეუძლია თავისით „იმეტყველოს“, მინაწერების დახმარების გარეშე (კოუპი 1969: 81).

კარიკატურების შესწავლის დროს მნიშვნელოვანია ასევე მათში ჩადებული ქრომატული კოდების გაშიფვრა, რადგან ხშირად ხელოვანი სათქმელს სწორედ ფერებით ნიღბავს. ფერი ქვეტექსტური დატვირთვის მქონე ნიშანია, რომელიც გავლენას ახდენს ინფორმაციის მიმღებზე. ნებისმიერი ტექსტის, როგორც მისი ვერბალური, ისე იკონური ნაწილის სწორად აღქმა დამოკიდებულია ასევე ინფორმაციის მიმღების (ადრესატის) ფონურ ცოდნაზე. მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გამოსახულებით გადმოცემული ინფორმაციის სწორად აღქმაში. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან კარიკატურა ქვეტექსტური მასალაა, ფარული ნიშნებითა თუ სიმბოლოებით დატვირთული და მისი გაშიფვრა ფონური ცოდნის (ეპოქის კონტექსტის გაანალიზების) გარეშე რთულია.

ბ. კარლავარისი ტექსტში ილუსტრაციის ოთხ ტიპს განასხვავებს. ესენია: დომინირებული ილუსტრაცია; ტოლფასოვანი ილუსტრაცია. იყენებენ ტექსტებში, სადაც ინფორმაციის ნაწილი გადმოცემულია ძირითადად იკონიკური საშუალებებით; თანმხლები ილუსტრაცია, რომელსაც დამატებად იყენებენ; დეკორატიული ილუსტრაცია, რომელსაც ურთიერთობის ესთეტიკური მიზნებისათვის იყენებენ“ (ჯინჭარაძე 2010: 7).

კარიკატურა ინფორმაციის ვიზუალიზების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა. ჩვენი საკვლევი გამოცემა მკითხველთან ფარული კომუნიკაციისთვის ამ ხერხს საკმაოდ აქტიურად მიმართავდა, ამიტომაც კარიკატურის ანალიზისთვის გვჭირდება მასში კოდირებული ნიშნების ამოცნობა და გაშიფვრა. შესაბამისად, საკვლევ მეთოდად ვიყენებთ კონოტაციურ სემიოტიკურ ანალიზს. ბეჭდური მედიის ვიზუალური სახის აღწერა და ახსნა სწორედ სემიოტიკური ანალიზის ამოცანას წარმოადგენს, რადგან ის შეისწავლის ნიშნებსა და ნიშანთა სისტემებს. არავერბალური ტექსტი ნიშნებითა და სიმბოლოებით იქმნება, რაც ქმნის მითს. ამ მითის დეკოდირებას კი სემიოტიკური ანალიზი ახდენს.

მაუწყებლობისა და ელექტრონული კომუნიკაციის ხელოვნების პროფესორი არტურ ასა ბერგერი თავის ნაშრომში „მედიისა და კომუნიკაციის კვლევის მეთოდები: თვისებრივი და რაოდენობრივი მიდგომის შესავალი“ კონოტაციას ასე განმარტავს: „კონოტაცია დაკავშირებულია კულტურულ მნიშვნელობებთან, რომლებიც ტერმინთანაა ასოცირებული“ (ბერგერი 2014: 7).

გამომდინარე იქიდან, რომ ჩვენი კვლევის მთავარი მიზანი კარკატურის მეშვეობით შეფარვით გადმოცემული სათქმელის დეკოდირებაა, კვლევისას განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე იმ სოციალურ-კულტურული კოდებისა თუ სიმბოლოების ცოდნას, რომლებიც ადრესატისთვის კარგად იყო ნაცნობი.

ბრიტანელი ვიზუალური სემიოლოგი დენიელ ჩენდლერი თავის ნაშრომში „სემიოტიკა: საფუძვლები“ ამბობს, რომ ნიშანმა შეიძლება სიტყვების, გამოსახულებების, ხმების, ჟესტებისა და საგნების ფორმა მიიღოს, მაგრამ ისინი ნიშნებად იქცევა მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მათ გარკვეულ მნიშვნელობას მივანიჭებთ. ყველაფერი შეიძლება იყოს ნიშანი მანამ, სანამ ის რალაცის აღმნიშვნელია. მისივე თქმით: „რადგანაც მზარდი ვიზუალური ნიშნების სამყაროში ვცხოვრობთ, ჩვენ გვჭირდება იმის გათვალისწინება, რომ ყველაზე რეალისტური ნიშნებიც კი არ არის ის, რაც ერთი შეხედვით ჩანს“ (ჩენდლერი 2007: 11) და შესაძლებელია, იდეოლოგიურ ფუნქციებს ემსახურებოდეს.

საბიბლიოთეკო-საძიებო სამუშაოების შედეგად თავმოყრილი მდიდარი ემპირიული მასალა ვიზუალური ინფორმაციის სპეციფიკის გათვალისწინებით დაყვავით თემატურ კატეგორიებად. კოდური ინფორმაციით დატვირთული ილუსტრაციების კლასიფიკაციამ შემდეგი სახე მიიღო: სარედაქციო პოლიტიკის გამომხატველი ვიზუალური მასალა; სოციალური თემატიკის ამსახველი კარიკატურები; ისტორიული ფაქტების ილუსტრირება, როგორც ეროვნული იდეების შეფარვით გაცხადების მცდელობა; საშინაო ვითარების ამსახველი პოლიტიკური შარჟი; სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების შარჟული ასახვა; და ბოლოს – კარიკატურისტიკის თვალთ დახახული საერთაშორისო ამბები.

თითოეული კატეგორია წარმოვადგინეთ რელევანტური ვიზუალური მასალით და გავაანალიზეთ ზემოთ წარმოდგენილი მეთოდოლოგიის საფუძველზე. ცხადია, ყველა ნახატის მოხმობა ერთი სტატიის ფარგლებში შეუძლებელი იქნება, ამიტომ შევარჩიეთ რამდენიმე საგულისხმო ნიმუში. მათი განხილვა ადასტურებს, რომ მკაცრი ცენზურისა და იდეოლოგიური წნეხის მიუხედავად, ჟურნალ „ნიანგის“ იუმორისტები საბჭოთა რეჟიმის პირობებში ახერხებდნენ მკითხველისთვის შეფარულად გაეზიარებინათ სიმართლის ოფიციალური ვერსიისგან განსხვავებული თვალსაზრი-



სი და შარჟული ენით გამოეხატათ ის, რაც პირდაპირ არ (ვერ) ითქმოდა.

ჟურნალ „ნიანგის“ მონიშნული წლების გამოცემებში წარმოდგენილი იყო რუბრიკები – „სატირა რევოლუციის სამსახურში“ (ეს რუბრიკა ოქტომბრის რევოლუციის 50 წლისთავს ეძღვნება და „ნიანგის“ 1967 წლის ნომრებში ვხვდებით) და „თვითმპყრობელობა კარიკატურებში“ (1970წ.). ამ რუბრიკებში დაბეჭდილია „ნიანგის“ წინამორბედ ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში (მაგ.: „ცნობის ფურცელი“, „ნიშადური“, „ტარტაროზი“, „მასხარა“ და ა. შ.) მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში გამოქვეყნებული ნახატები და მცირე ზომის იუმორისტული ტექსტები. ეს ნახატები საქართველოს გასაბჭოებამდელ პერიოდს ასახავს, უმრავლესობა კი ცარისტული რუსეთისა და მისი პოლიტიკის კრიტიკას წარმოადგენს (მაგ. ნიკოლოზ II-ის შარჟული პორტრეტი). მათ შორის არის რამდენიმე ისეთი კარიკატურაც, რომლებშიც ნათლად იკითხება ეროვნული იდეები და თავისუფლებისკენ სწრაფვის სურვილი.

„ნიანგი“ წარსულის ამსახველი კარიკატურებისა და ისეთი ილუსტრაციების შექმნით, რომლებშიც რეალური ისტორიული პიროვნებები თითქოსდა შარჟულად არიან გამოსახულნი, სინამდვილეში ქართველ ერს ახსენებს იმ ღირებულებებს, რომლებიც მისთვის ერთ დროს უზენაესი იყო. ესაა თვითმყოფადობა და თავისუფლება. ამ მხრივ საინტერესოა ერთ-ერთი კარიკატურა, რომელიც ჟურნალის თავფურცელზე დაიბეჭდა.



ეს ნახატი „ნიანგის“ 1968 წლის მაისის ნომრის (N9) გარეკანზეა დაბეჭდილი და გ. ფირცხა-

ლავას ეკუთვნის. ნახატზე გამოსახულია დამოუკიდებელი და ერთიანი საქართველოს სამი მეფის ფრესკული პორტრეტი. კერძოდ, მარცხნიდან მარჯვნივ: ლაშა გიორგისა და თამარ მეფის ფრესკები ბეთანიის მონასტრის ჩრდილოეთ ფასადიდან და დავით აღმაშენებლის ფრესკა გელათის სამონასტრო კომპლექსიდან. მეფეების ფრესკები ერთმანეთისგან ზომით განსხვავდება. ყველაზე დიდი დავითის ფრესკაა, შემდეგ – თამარის, ბოლოს კი – ლაშა გიორგის. ამგვარი თანაფარდობა მათ პოლიტიკურ წონას შეესაბამება. ნახატისა და მასზე დართული ვერბალური გზავნილის მიხედვით, მეფეთა გამოსახულებები სამუზეუმო ექსპონატს წარმოადგენს. მის წინ შეკრებილი სხვადასხვა თაობის ადამიანები ინტერესით აკვირდებიან ერთიანი საქართველოს მეფეთა ფრესკებს. განცალკევებით მდგომი პიროვნება, რომელიც დამთვალეირებლებს პორტრეტებზე მიუთითებს, სავარაუდოდ, მუზეუმის თანამშრომელია. ნახატს სწორედ მისი სიტყვები ერთვის ვერბალურ ამხსნელად: „თქვენ ხედავთ დავით გიორგევიჩ ალმაშენებლის, ტამარა გიორგევენასა და ლაშა ტამაროვიჩის ფრესკებს. მეორე დარბაზში გავეცნობით ერეკლე ტვიმურაზოვიჩისა და გიორგი ერეკლოვიჩის პორტრეტებს!...“ სამუზეუმო ექსპონატის წინ, მარჯვენა კუთხეში, სკამზე ზის შუახნის ქალი, რომელიც ქსოვითაა გართული.

როგორც ჩანს, ნახატის ავტორის მიზანია, საქართველოს ისტორიიდან ერთ-ერთი ძლევა მოსილი ეპოქის მიმართ მკითხველში აღძრას ნოსტალგიური განწყობა. კონოტაციურ დონეზე, ტექსტის ვიზუალურ ნაწილში ჩადებული კოდები ქვეტექსტურ შეტყობინებებზე მიუთითებს. პირსის ნიშანთა „ტრიადული მოდელის“ გათვალისწინებით, დავითი, თამარი და ლაშა გიორგი ქართველებისთვის სიძლიერის, დამოუკიდებლობისა და ერთიანობის ხატებია. ამ კონოტაციურ გზავნილს ემოციურად აძლიერებს კიდევ ერთი საყურადღებო ფაქტი. ნახატი მაისის თვის ერთ-ერთი ნომრის თავფურცელზეა დაბეჭდილი. ეს უბრალო დამთხვევა არ არის და ამგვარად ჟურნალის მესვეურები მკითხველს ახსენებენ ქვეყნის ისტორიის კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს პერიოდს – 1918 წლის 26 მაისს, საქართველოს სახელმწიფოებრიობის აღდგენის დღეს. ამ მოვლენიდან კი მაშინ ზუსტად 50 წელი იყო გასული (შესაძლოა, ეს ფაქტი თამარობასაც უკავშირდებოდეს, რადგან 15 მაისს თამარ მეფის ხსენების დღეა).

სწორედ აქ ვლინდება ე.წ. „ფონური ცოდნის“ მნიშვნელობა ადრესატის მიერ გზავნილის დეკოდირებისთვის. მართლაც, ეპოქის კონტექსტის ცოდნის გარეშე, ჟურნალის იმდროინდელ და ამჟამინდელ მკითხველსაც კი გაუჭირდებოდა ნახატის ავტორის ჩანაფიქრი ამოეცნო.

გასათვალისწინებელია ასევე ქრომატული კოდებიც. როგორც ვასილი კანდინსკი თავის ნაშრომში შენიშნავს, ფერის ფიზიკური ზემოქმედების დროს „თვალს ძლიერად იზიდავს ღია ფერები და უფრო ძლიერად უფრო ღია, უფრო თბილი ფერები“ (კანდინსკი 2013: 72). საინტერესოა, რომ საანალიზო ნიმუშში ფერადია მხოლოდ მეფეთა გამოსახულებები (წარსული დროის სიმბოლო), ხოლო მუზეუმში მყოფი ადამიანები (კარიკატურისტის თანამედროვე დრო) – შავ-თეთრი. ეს ფაქტი ორ გარემოებაზე მიუთითებს: ერთი, რომ წარსულ დროსთან შედარებით ახლანდელი დრო სრულიად უფერულია და მეორე, რომ კარიკატურისტს მკითხველის ყურადღება განზრახ გადააქვს მეფეთა ფრესკებზე (წარსულ დროზე), რათა გზავნილი უფრო მკაფიო გახდეს. მხატვარი მეფეთა პორტრეტებს თბილ ფერებში გვიხატავს, რაც მნახველში წარსული დროის მიმართ ნოსტალგიას აღძრავს. კანდინსკის თქმით, ფერის ზედაპირულ შთაბეჭდილებას განცდად ჩამოყალიბებაც შეუძლია. ამ აზრით, ჩვენს ნიმუშში ქრომატული კოდების ნიველირება (შავ-თეთრი ფერები) კი კარიკატურისტის თანამედროვე ეპოქის მიმართ სკეპტიკურ და კრიტიკულ დამოკიდებულებას ავლენს.

ნიშნის ინდექსური მახასიათებლის გათვალისწინებით, მუზეუმში თავშეყრილი საზოგადოებისგან მოშორებით, ფრესკების წინ სკამზე მოკალათებული, ქსოვით გართული ქალი შეიძლება აღვიქვათ ქართველთა იმჟამინდელი მდგომარეობის – უმოქმედობის ან ცრუსაქმიანობის, ვითომსაქმიანობის ნიშნად. კარიკატურისტის თანადროული ქართველი დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლის ნაცვლად მდუმარე დამკვირვებლის როლში ყოფნას სჯერდება, რადგან სხვა გამოსავალს ვერ ხედავს.

რაც შეეხება ტექსტის ვერბალური და ვიზუალური ნაწილების ურთიერთმიმართებას, კარიკატურაზე მინერული ტექსტი ერთგვარად ავსებს ნახატის შინაარსს. შესაბამისად, ვერბალურ და იკონურ კომპონენტებს შორის ყალიბდება ინსემანტიკური დამოკიდებულება. წარწერაში ქართველი მეფეები მოხსენიებულნი არი-

ან რუსული კალკებით – მიმართვის რუსულ ყაიდაზე, რაც ეროვნული ისტორიის ფამილარული „გადაკეთება“, ამასთანავე, რუსული ბარბაროზმებით ქართულ ენის დანაგვიანებას უსვამს ხაზს. გამომდინარე იქიდან, რომ ნახატი ჟურნალის გარეკანზეა გამოქვეყნებული, მთელი რედაქციის პოზიციას გამოხატავს. ამ ყოველივეს გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ წარმოდგენილი ნახატი ბ. კარლავარისის ილუსტრაციის ოთხი ტიპიდან ე.წ. დომინირებული ილუსტრაციის კატეგორიას მიეკუთვნება.



ზ. ფორჩხიძის ავტორობით შექმნილი ეს კარიკატურა „ნიანგის“ 1967 წლის ნომბრის თვის ერთ-ერთ ნომერშია გამოქვეყნებული. მასზე გამოსახულია ტყეში სანადიროდ გამოსული ორი მონადირე. ერთმა სასაღწეოდ დათვი

მოინადირა, მეორეს კი მხარზე მხოლოდ თოფი აქვს გადაკიდებული. მას ძალღიჯ ახლავს. ნახატიდან ჩანს, რომ ხელმოცარული მონადირე და მისი ოთხფეხა მეგობარი იღბლიანი მომნადირებლის დანახვამ გააოცა და კიდევ შეაშინა. ამ ემოციებზე მიგვანიშნებს მათი სახის გამომეტყველება. ნახატს ერთვის ვერბალური გზავნილი, რომელიც მონადირეთა შორის გამართულ მცირე დიალოგს ასახავს. „მოკლული“ დათვის ნახვით გაცოცხლებული მონადირე კითხულობს: „ამ ახალ წელს სად მოკალი ამხელა დათვი?“ დათვის მომნადირებელი კი პირთან საჩვენებელი თითის მიტანით პასუხობს: „ჩუმად! არ გააღვიძო, თორემ დაგვჭამს ორივეს!“

აშკარაა, რომ მოცემული კარიკატურა პოლიტიკური შარჟია, რომელიც საბჭოთა რეჟიმის კრიტიკას ემსახურება. დენოტაციურ დონეზე, მხოლოდ ზედაპირულ ნიშნებზე ყურადღების გამახვილებით შეიძლება გაგვიჭირდეს მთავარი გზავნილის ამოცნობა, რომელიც კარიკატურისტიმა კონოტაციური კოდებით ოსტატურად

შენიღბა. მიძინებული (და არა მოკლული) დათვი რუსეთის სიმბოლოა, სიტყვა-ნიშნის „დაგვეჭამს“ მის მტაცებლურ ბუნებას უსვამს ხაზს. საინტერესოა კარიკატურის ქრომატული კოდებიც. დათვისა და შეშინებული მონადირის მოსასხამის გარდა, ნახატი მთლიანად შავ-თეთრ ფერებშია შესრულებული. ამ ორი ფერის ფონზე მკვეთრად ჩანს მონითალო გამა, რომელიც ზოგადად საბჭოეთთან ასოცირდება. შეშინებული მონადირის მოსასხამის ანალოგიურ ფერში გამოსახვა ადამიანთა ფსიქიკაზე საბჭოთა რეჟიმის დამთრგუნველ გავლენას უსვამს ხაზს. ამ შემთხვევაში, საქმე გვაქვს ფერის ფსიქიკურ ზემოქმედებასთან, რომელიც მკითხველში გარკვეულ ასოციაციებს აღძრავს. ამ გზით კარიკატურისტს სურს, სააშკარაოზე გამოიტანოს და გააკრიტიკოს საბჭოთა კავშირის მტაცებლური, სახიფათო პოლიტიკა. ყურნალში წინასახალწოდ გამოქვეყნებული ამგვარი გზავნილის მიზანი მკითხველის გაფრთხილებაა, რომ თუკი სურს, ახალ წელს მშვიდად შეხვდეს, გამოსაზამთრებლად მიძინებული მტერი არ უნდა „გაადვიდოს“ (გააღიზიანოს).

ამ შემთხვევაშიც ტექსტის ვერბალურ და ვიზუალურ ნაწილებს შორის ინსემანტიკური დამოკიდებულებაა. ისინი ერთმანეთს ავსებენ. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ მათი მთლიანობა ქმნის ქვეტექსტურ სათქმელს. ტექსტის ვერბალური ნაწილის გარეშე კარიკატურის დეკოდირება გაგვიჭირდებოდა. აქედან გამომდინარე, ბ. კარლავარისის მიხედვით, მოცემული კარიკატურაც ტოლფასოვან ილუსტრაციათა რიგს მიეკუთვნება.



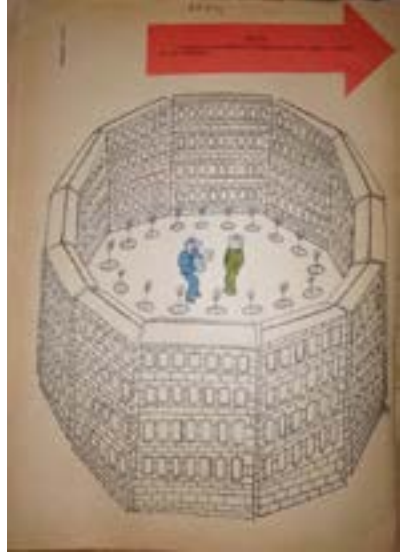
განსახილველად ლად წარმოდგენილი მორიგი კარიკატურა მ. აბაშიძის ავტორობით 1969 წლის იანვარში გამოქვეყნდა, ყურნალის პირველ ნომერში. ნახატიდან ჩანს, რომ სიტუაცია სახელოსნოში ვითარდება.

მასზე გამოსახულია ერთმანეთის პირისპირ მდგომი ჯიბეში ხელეზრანყობილი ორი ადამიანი. მკითხველისგან ზურგით მდგომი უფრო სოლიდურადაა გამონყობილი, რაც მიანიშნებს, რომ იგი, სავარაუდოდ, სახელოსნოს უფროსია. დაზგასთან, პირით მკითხველისკენ მდგომს კი მუშის ფორმა აცვია. ნახატს ერთვის დიალოგი. უფროსი მუშას ეკითხება: „ჯიბეში ხელჩანყობილი მუშაობ?“, ის კი არხეინად, მშვიდი გამომეტყველებით პასუხობს: „ბავშვობიდან სულ იმას ჩამჩინებენ, უფროსებს მიბაძეო და რა ვქნა“. მუშა უშიშრად, თამამ პოზაში დგას უფროსის წინ და აუღელვებლად ეწევა სიგარეტს.

დენოტაციურ დონეზე თუ შევაფასებთ ნახატს, ჩანს, რომ კარიკატურისტი მიზანია, გამოააშკარაოს ზემდგომთა უმაქნისობა და ფუქსავატობა, რაც, თავის მხრივ, მათზე დაქვემდებარებულებს დაუმორჩილებლობისა და უქნარობისკენ უბიძგებს. კონოტაციურ დონეზე შეგვიძლია შემთხვევა განვაზოგადოთ და უფროსის ტიპი მმართველი ძალის სიმბოლოდ აღვიქვათ, ხოლო მუშისა – საზოგადოების სახედ. ამ გზით კარიკატურისტი შეფარვით ამხელს ხელისუფალთა უუნარობასა და სისუსტეს. მათ აღარ შესწევთ ძალა, მართონ მასები.

ეპოქის თავისებურებას თუ გავითვალისწინებთ, ეს ის პერიოდია, როცა სტალინის კულტის დაგმობის შემდეგ ქართველი ერი საბჭოთა იდეოლოგიის, საყოველთაო კეთილდღეობის ილუზიიდან გამოერკვა. რეჟიმის მიმართ მორჩილება გულგრილობაში გადაიზარდა. განხილული კარიკატურა ერთგვარი მაცნეს ფუნქციასაც იძენს. იმდროინდელი მდგომარეობის გათვალისწინებით, ავტორი ფაქტობრივად წინასწარმეტყველებს მოახლოებულ ცვლილებებს.

აღნიშნული მედიატექსტის ვერბალური და ვიზუალური ნაწილები ერთმანეთს ავსებს. კარიკატურაზე დართული მინაწერი ავტორის ჩანაფიქრის ამოცნობაში გვეხმარება. ეს კარიკატურაც ტოლფასოვან ილუსტრაციას წარმოადგენს.



საანალიზოდ შერჩეული მომდევნო ნიმუშები დაიბეჭდა ჟურნალის 1967 წლის მე-7 ნომერში და გარე და უკანა ყდების გვერდებს მთლიანად იკავებს. ისინი საქართველოს უწინდელ და კარიკატურისტის თანამედროვე ყოფას ასახავს. ნახატებს ერთვის ურთიერთსაპირისპირო წითელი ისრები, რომლებზეც მინიშნებულია განსხვავებული დრო (I – „უწინ“ და II – „ახლა“) და აქვს ერთი და იგივე წარწერა: „გინახავს ასეთი ხათაბალა? ერთი საათია, ჩემს სახლს დავეძებ და ვერ მიპოვნია!“

აქ ურბანული პრობლემატიკა იკითხება დენოტაციურ დონეზე, ხოლო ეროვნული კონოტაციურზე. დენოტაციურად რომ ავხსნათ, ავტორის ჩანაფიქრია, გვიჩვენოს, თუ როგორ განსხვავდება ქალაქის ურბანული პოლიტიკა „უწინ“ და „ახლა“. კარიკატურისტის თანადროულობისთვის დამახასიათებელია უსახური, ერთფეროვანი და არაფრით გამორჩეული შენობები, რომლებიც გალავნის ფორმით არის წარმოდგენილი. ამ სივრცის შიგნით მამაკაცის ორი ფიგურაა გამოსახული. ისინი ემოციურად საუბრობენ საერთო გასაჭირზე, რაზეც ისრებზე დატანილი ტექსტი მიუთითებს. ამ ვერბალურ გზავნილს ერთი მათგანი ახმოვანებს, მეორე კი მხრებზე ჩივილი, ზეპყრობილი მზერით გამოხატავს თანხმობას.

ახლანდელი უღიმღამო ყოფის ფონზე უწინდელი ცხოვრება უფრო სახოვნად და მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი. ამ ნახატზე უცვლელია პერსონაჟები, მათი ემოცია, სახის გამო-მეტყველება და პოზაც კი, მაგრამ იცვლება დრო და მასთან ერთად – გარემოც. უწინდელი ცხოვრება ქართული ტრადიციული არქიტექტურის სტილშია წარმოდგენილი, რაც უფრო სახიერს და საინტერესოს ხდის იმდროინდელი ყოფის ამსახველ სურათს.

ვინაიდან კარიკატურები ჟურნალის გარეკანებზეა გამოტანი-ლი, ისინი ჟურნალის კონცეფციის გამომხატველად უნდა მივიჩ-ნოთ. „ნიანგის“ სარედაქციო თვალსაზრისი კონოტაციურად ასე შეგვიძლია წარმოვადგინოთ: კარიკატურისტიკის თანამედროვე ყო-ფა, წარსულთან შედარებით, თითქოს უფრო მოდერნიზებული და გაუმჯობესებულია, თუმცა ამ დამთრგუნველი ერთფეროვნების, აბსოლუტურად იდენტური კორპუსების წრიულ სივრცეში ავტო-რები საბჭოთა კავშირის დახშულ სისტემას მოიაზრებენ. ეს წრე ინდექსურად ციხეს, ერთმანეთის გვერდით ჩამწკრივებულ საკნებს განსახიერებს. ამ სივრცეში გამოსახული ორი პერსონაჟის დია-ლოგი სისტემის მიმართ ადამიანების გაუცხოებას გამოხატავს. ამ ერთფეროვნებაში მათ საკუთარი სახლისთვის ვერ მიუგნიათ. შენობების გალავანს შიგნით წრიულადაა ჩამწკრივებული პატარა ხეები. მათი რაოდენობა, მართალია, 17-ია, მაგრამ, ვფიქრობთ, გამიზნულადაა ორით მეტი და ისინი 15 მოკავშირე რესპუბლიკის სიმბოლოს წარმოადგენს. მათ ამ ფასადური კეთილდღეობის მიღმა სწორედ ძალისმიერი პოლიტიკა და საბჭოური დიქტატი აერთიანებს.

ნახატის კონოტაციურ მნიშვნელობას ემოციურად კიდევ უფ-რო აძლიერებს უწინდელი საქართველოს ურბანული იერსახე – ქვაფენილით მოკირწყლული გზა, ძველი თბილისური ეზოები, სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ბანიანი სახლები, ჩირაღდნიანი ქუჩები. ამ მრავალფეროვან გარემოში ნათლად იგრძნობა ნოს-ტალგია წარსულისადმი, იმ დროისადმი, როცა საქართველო და-მოუკიდებელი იყო. საყურადღებოა პერსონაჟთა ჩაცმულობაც. დროების ცვლილებასთან ერთად, ისიც იცვლება. თუკი უწინდელ დროში პერსონაჟები ყარაჩოღელის ქუდით, ტრადიციულ სამოსში არიან გამოსახულნი, კარიკატურისტიკის თანამედროვე დროში მათ სტანდარტული, საყოველთაო სამოსი აცვიათ.



შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ნიანგის“ ამ ნომრის ყდის ილუსტრაციები ნონკონფორმისტული ხელნერისაა და ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი ბრძოლის სულისკვეთებას გამოხატავს. კონოტაციურ დონეზე აშკარადება ჟურნალის მიზანდასახულობა – თავისუფალი ქვეყნის ტრადიციულ და მრავალფეროვან წარსულს უპირატესობა ენიჭება საბჭოურ თანამედროვეობასთან. ამაზე მიუთითებს კარიკატურების თანმიმდევრობაც – ჟურნალის გარეკანზე ძველი დროა აღბეჭდილი, ხოლო ყდის უკანა მხარეს – ახლანდელი.

ტექსტის ვერბალური და ვიზუალური ნაწილები ერთმანეთს ნაწილობრივ ავსებს. წარწერა ისრებზე მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც სხვადასხვა ეპოქაზე მიგვითითებს, ხოლო ერთ-ერთი პერსონაჟის ენით გაცხადებული ორი იდენტური გზავნილი შეიძლება განვიხილოთ როგორც კრიტიკული მკითხველისთვის თვალის ასახვევი საშუალება. აქედან გამომდინარე, ტექსტის ვერბალურ და იკონურ ნაწილებს შორის ავტოსემანტიკური დამოკიდებულება მყარდება. ნახატები ჟურნალის ყდის ორივე მხარეს სრულად იკავებს, შესაბამისად, ისინი ე.წ. დომინირებულ ილუსტრაციას მიეკუთვნება.

საბოლოო ჯამში, ვიტყვი, რომ წარმოდგენილ კარიკატურებში ჩადებული ფარული აზრის ნაკითხვა დენოტაციურადაც შეიძლება, რადგან ნახატები აშკარად ანტისაბჭოური პათოსისაა. თუკი გავითვალისწინებთ 1967 წლის ვითარებას, „ნიანგის“ რედაქციის მხრიდან ეს საკმაოდ თამამი განაცხადია.

ჟურნალში იბეჭდებოდა ასევე კარიკატურები ქვეყნის გარეთ მიმდინარე მოვლენების შესახებ. თუმცა, ამ შემთხვევაში კარიკატურისტები შემოქმედებითი თვალსაზრისით უფრო მეტად იყვნენ შეზღუდულები. საერთაშორისო ამბების ამსახველ ნახატებში ცენზურის გავლენა აშკარად იგრძნობა. მონიშნული პერიოდის „ნიანგის“ უცხოეთის ამბები ძირითადად „ცივი ომის“ თემატიკასა და ამერიკის პოლიტიკის გაშარჟებას ეხება. ქვეყნის გარეთ მიმდინარე მოვლენების გასაშუქებლად „ნიანგს“ ცალკე რუბრიკა („უცხოური ფაკულტეტი ნიანგის უნივერსიტეტი“) ჰქონდა, რომელიც ჟურნალის მთლიან გვერდს იკავებდა. ამ თემატიკის კარიკატურები ხშირად ჟურნალის უკანა ყდაზე იყო და-

ბეჭდილი. მიუხედავად ამ ტიპის ინფორმაციისადმი განსაკუთრებული კონტროლისა, ქართველმა კარიკატურისტებმა მაინც მოახერხეს და გარკვეული ქვეტექსტები უცხოეთის ამბების ამსახველ კარიკატურებშიც ჩადეს. საერთაშორისო პოლიტიკის ამსახველი ნახატების უმრავლესობა გ. ლომიძეს ეკუთვნის.



მოცემული კარიკატურა 1971 წლის სექტემბრის მე-17 ნომერში, ჟურნალის უკანა ყდაზე დაიბეჭდა. ნახატის თემაა სუდანში მიმდინარე სამოქალაქო ომი, რომელიც ქვეყნის ჩრდილოეთით მცხოვრებ არაბებსა და ქრისტიანულ სამხრეთს შორის გაჩაღდა. სურათზე გამოსახულია აღმართული ხელი, მუჭში თეთრი ბაირალით, რომელსაც აქვს წარწერა: „არაბი ხალხების ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი ბრძოლის ფრონტი“. თეთრი ნაჭერი, რომელიც დროშის ელფერს ქმნის, არაბი ხალხის ბრძოლის სიმბოლოა. მკლავი

მთლიანად მის ფონზეა გამოსახული, რაც მიანიშნებს, რომ ეს თავისუფლებისთვის მებრძოლის მკლავია. თუმცა, ამ მიზანს სახიფათო მტერი ჰყავს. ამაზე მიუთითებს მკლავზე გამოსახული მამაკაცის ჩრდილი, რომელსაც ხელში დანა ისე აქვს აღმართული, თითქოს მზადაა, მსხვერპლი (აღმართული ხელის პატრონი) სასიკვდილოდ განგმიროს. საყურადღებოა, რომ კარიკატურისტის ჩანაფიქრით, ავისმომასწავებელი დანიანი მამაკაცისგან მომდინარე ხიფათს არაბთა საყოველთაო მიზანი ბევრად აღემატება (ზეანვდილი ხელის გამოსახულება მამაკაცის ჩრდილზე გაცილებით დიდია). ნახატის სახელწოდებაც – „სუ-დანის ამბები“ შინაარსს ეხმიანება – ეს სისხლიანი ამბებია, რასაც სახიფათო დასასრული აქვს და მსხვერპლის გარეშე არ ჩაივლის. ამაზე მეტყველებს წარწერაც: „სუდანის ამბები წარმოადგენს იმის ცდას, რომ ძირი გამოუთხარონ არაბი ხალხის ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი ბრძოლის ფრონტს“.

ეს ის თვალსაჩინო მაგალითია, როცა ცენზურის მიუხედავად, კარიკატურისტი მანც ახერხებს კონოტაციური კოდებით „იმეტყველოს“. ავტორი იმპლიციტურ ინფორმაციას ეროვნულ ცნობიერებასა და თვითმყოფადობის იდეას უკავშირებს. ცდილობს, ქვეტექსტური სათქმელი ნაციონალისტურ თემატიკასთან ასოციაციური პარალელიზმის გზით გააერთიანოს. მეტიც, თითქოს მკითხველს გამბედაობისკენ მოუწოდებს და ეუბნება: როცა მიზანი საყოველთაოა, ნებისმიერი წინააღმდეგობა, რაც უნდა სახიფათო იყოს, დაიძლევა. ამგვარად, კარიკატურისტის რეალური მიზანია, სუდანში მიმდინარე მოვლენების მაგალითით გააღვიძოს ქართველებში პატრიოტული სულისკვეთება.

წარმოდგენილ კარიკატურაში ტექსტის ვერბალური და იკონური ნაწილები ერთმანეთს ავსებს. მათ შორის ინსემანტიკური დამოკიდებულება ყალიბდება. უშუალოდ ნახატზე დართული წარწერისა და სათაურის გარეშე გამოსახულების დეკოდირება გაჭირდებოდა. ასე რომ, ეს კარიკატურაც ტოლფასოვანი ილუსტრაციის ნიმუშია.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მკაცრი ცენზურისა და იდეოლოგიური წნეხის მიუხედავად, ჟურნალ „ნიანგის“ ავტორები ახერხებდნენ მკითხველისთვის შეფარულად გაეზიარებინათ რეჟიმის ოფიციალური იდეოლოგიისგან განსხვავებული თვალსაზრისი და სიმართლე შარჟული ენით გამოეხატათ. საანალიზოდ შერჩეული კარიკატურების სემიოტიკურმა ანალიზმა საკვლევ კითხვებზე შემდეგი პასუხები მოგვცა:

- ჟურნალი ანტისაბჭოთა კრიტიკას ძირითადად შარჟული ნახატებით გამოხატავს. „ნიანგისთვის“ კარიკატურა ინფორმაციის ვიზუალიზების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა. მასში ჩადებული კოდები უფრო მრავლისმთქმელია და მკითხველზე ზემოქმედების ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენს.

- ჟურნალის მესვეურებს მთავარი მიზნისთვის რომ მიეღწიათ და არსებული რეჟიმის მიმართ მკითხველი კრიტიკულად განწყობილი, კარიკატურებს მრავალგვარი ქვეტექსტური შეტყობინებით ტვირთავდნენ. ჩვენ მიერ გაანალიზებული ნახატებიც ამაზე მეტყველებს. მათი ავტორები სათქმელის შენიღბვისთვის ოსტატურად იყენებდნენ ისეთ ქვეტექსტურ კოდებს, როგორებიცაა: იკონური კოდები (თვითონ გამოსახულება), ვერბალური კო-

დები (ნახატზე დართული წარწერები), პირსის ნიშანთა „ტრიადული მოდელი“ (ხატი, სიმბოლო, ინდექსი), კონოტაციური (იმპლიციტური) და დენოტაციური (ზედაპირული) კოდები, სემანტიკური (ინსემანტიკა/ავტოსემანტიკა) კოდები და ქრომატული კოდები.

- ზოგიერთი კარიკატურის როგორც ვიზუალურ, ისე ვერბალურ ნაწილში მკაფიოდ იკითხება ქვეტექსტური გზავნილები და სიმბოლური დატვირთვის მქონე ნიშნები, სათქმელი პირდაპირაა გაცხადებული. ასეთი კარიკატურები ძირითადად სოციალურ ყოფას ასახავს. თუმცა, არის კარიკატურები, რომლებშიც გზავნილი იმდენად შენიღბულია, რომ მისი გაშიფვრა სიღრმისეული ანალიზის გარეშე გაჭირდებოდა.

- ხშირ შემთხვევაში, ტექსტის ვიზუალურ და ვერბალურ ნაწილებს შორის ინსემანტიკური დამოკიდებულებაა. ისინი ერთმანეთს ავსებს და ქვეტექსტური გზავნილის დეკოდირებისთვის ორივეს თანაბარი დატვირთვა ენიჭება. თუმცა, არის შემთხვევები, როცა გამოსახულებას უფრო მეტი დატვირთვა აქვს, ვიდრე მასზე დართულ ტექსტს.

- ჟურნალში გამოქვეყნებული ნახატები არა მხოლოდ ერთი ავტორის, არამედ მთელი რედაქციის პოზიციას გამოხატავს. ამაზე მეტყველებს ვერბალური თუ ვიზუალური ნარატივით გაცხადებული ანტისაბჭოთა განწყობები და ჟურნალის ყდაზე გამოტანილი ამ ტიპის ქვეტექსტებით შენიღბული ინფორმაცია. შესაბამისად, ჟურნალში დაბეჭდილი კარიკატურების უმრავლესობა თანხვედრაშია სარედაქციო პოლიტიკასთან.

ამგვარად, ჟურნალ „ნიანგის“ მაგალითზე ნათლად წარმოჩნდა, როგორ ახერხებდა მედია საბჭოთა რეჟიმის პირობებში თავისუფალი და კრიტიკული აზრის შენარჩუნებას; სისტემის სანინალმდეგო თვალსაზრისის გამჟღავნებას. ნოდარ დუმბაძისა და მისი თანამოაზრეების ძალისხმევით, ჟურნალის რედაქცია ძალას არ იშურებდა, რომ ქართველებისთვის შეეხსენებინა ეროვნული ღირებულებები, კრიტიკულად განეწყო ისინი არსებული რეჟიმის მიმართ. „ნიანგის“ მესვეურები იუმორით ოსტატურად ნიღბავდნენ სათქმელს და ცდილობდნენ, ამ გზით მიეტანათ მკითხველამდე მწარე სიმართლე. მათ ზუსტად იცოდნენ ილიას შეგონების არსი, რომ ზოგჯერ „გამკითხავი სიცილი ბასრ ხმალზე უფრო მჭრელია“.

## დამოწმებანი:

**ბერგერი 2014:** ბერგერი, ა. ა. მედიისა და კომუნიკაციის კვლევის მეთოდები: თვისებრივი და რაოდენობრივი მიდგომის შესავალი (III გამოცემა, II ნაწილი, III თავი). Sage Publications. 2014.

**ვეშლერი 1983:** Wechsler, J. The Issue of Caricature. *Art Journal*, 43(4), 317-318. doi:10.2307/776727

**კანდინსკი 2013:** კანდინსკი, ვ. *სულიერების შესახებ ხელოვნებაში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2013.

**კოუპი 1969:** Coupe, W. Observations on a Theory of Political Caricature. *Comparative Studies in Society and History*, 11(1), 79-95. Retrieved from <http://www.jstor.org.lez.tsu.edu.ge:2048/stable/178289>

**კუპატაძე 2017:** კუპატაძე, ბ. *იუმორი ცენზურით განსაზღვრულ ჩარჩოში (ჟურნალი „ნიანგი“ და ქართული საბჭოთა რეალობა)*. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია წყაროთმცოდნეობითი და ისტორიოგრაფიული კვლევები, 24-25. [http://institutehist.ucoz.net/\\_ld/1/197\\_Program\\_Paper-A.pdf](http://institutehist.ucoz.net/_ld/1/197_Program_Paper-A.pdf)

**ლენტი 2008:** Lent, J. A. Cartoons. *The International Encyclopedia of Communication*, 1-3. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781405186407.wbiecc007>

**მამადოვი 2016:** Mammadov, R. “The King Is Dead, Long Live The King!”: Image of the United States as the Primary Enemy on the Pages of Krokodil from Stalin to Khrushchev. *Visual Communication Quarterly*, 23(1), 39-52. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15551393.2015.1130591>

**მაჭარაშვილი 2018:** მაჭარაშვილი, თ. *ინფორმაციის ვიზუალიზების ტენდენცია თანამედროვე ქართულ ბეჭდვით მედიაში – 2012-2014 წლების გამოცდილება*. თბილისი: ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სადოქტორო ნაშრომი, 2018.

**მიულერი ... 2010:** Mullen, A., & Klaehn, J. The Herman-Chomsky Propaganda Model: A Critical Approach to Analysing Mass Media Behaviour. *Sociology Compass*, 4(4), 215–229. doi:10.1111/j.1751-9020.2010.00275.x

**პეჰოვსკი 1978:** Pehowski, M. Krokodil-Satire for the Soviets. *Journalism Quarterly*, 55(4), 726-731. <https://doi.org/10.1177/107769907805500411>

**უშაკინე 2011:** Oushakine, S. A. Laughter under Socialism: Exposing the Ocular in Soviet Jocularly. *Slavic Review*, 70(02), 247–255. doi:10.5612/slavicreview.70.2.0247

**შამილიშვილი 2014:** შამილიშვილი, მ. ზურაბ ქამურიძის კრეოლიზებული მედიატექსტები. *კრიტიკა*, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2014, 237-257.

**შტრაიხერი 1967:** Shtreicher, L. On a Theory of Political Caricature. *Comparative Studies in Society and History*, 9(4), 427-445. Retrieved from <http://www.jstor.org.lez.tsu.edu.ge:2048/stable/177687>

**ჩენდლერი 2007:** Chandler, D. *Semiotics The Basics*. (Second Edition). England: Taylor & Francis Group. <https://analepsis.files.wordpress.com/2011/08/69249454-chandler-semiotics.pdf>

**ჯინჭარაძე 2010:** ჯინჭარაძე, ს. *სატირული კრეოლიზებული ტექსტის სემიოტიკური ბუნება. კულტურათაშორისი კომუნიკაციები*, 7-11. <http://bit.ly/2Wlggg8> (bolo naxva: 13 ivlisi, 2019).

**ჰარისონი 2003:** HARRISON, C. Visual Social Semiotics: Understanding How Still Images Make Meaning. *Technical Communication*, 50(1), 46-60. Retrieved from <http://www.jstor.org.lez.tsu.edu.ge:2048/stable/43090531>

**ჰუბერტი 1998:** Hubertus, J. H. Kaiser, Cossacks, and Kolbasniks: Caricatures of the German in Russian Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*, 31(4), 109-122. [https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1998.3104\\_109.x](https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1998.3104_109.x)

## ვაჟა-ფშაველას „აღუდა ქეთელაური“ – 130\*

*მანანა კვაჭანტირაძე*

### მითისქმნადობის სპეციფიკა ვაჟა-ფშაველას პოემებში

„ვაჟა მითიურ სივრცეში იყო მოქცეული. მითოსი მისთვის დედიშობილა იყო“ – გრიგოლ რობაქიძის მიერ შენიშნული ამ რეალობიდან გამომდინარე, არაფერია მოულოდნელი იმაში, რომ მითი, როგორც „ლიტერატურის სტრუქტურული ელემენტი“ (ნორტროპ ფრაი), ვაჟას თითქმის ყველა პოემაში პრევალირებს. მითი წარმოადგენს მისი ეპიკური შემოქმედების მხატვრულ-პოეტურ სანყისს, პრაფორმას, ძირითად მსოფლმხედველობრივ და სტრუქტურულ პრინციპს. ამჯერად ჩვენი დაკვირვების ობიექტია არა ის შესაძლო მითოლოგიური ფორმები, რომლებიც წინ უძღვის ლიტერატურას და თავს იჩენს ვაჟას შემოქმედებაშიც, არამედ პირუკუ – ლიტერატურული მოტივი, ფაბულა ან ქმედება, რომელიც ნიადაგს უმზადებს და განაპირობებს მითს, შემოაქვს ან აძლიერებს მითოსურ სტრუქტურას. საქმე ისაა, რომ რამდენადაც ლიტერატურაც და მითიც საერთო, ერთ ენობრივ სივრცეში არსებობენ, ამდენად კონტექსტი, მითო-პოეტური ტრადიციის სახით, საერთოა. როგორც ნორტროპ ფრაი მიიჩნევს, ამ მიზეზით, „ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები შეიძლება აღმოჩენილ იქნას მითოლოგიურ სისტემაში და პირიქით“.

---

\* 1918 წლის 19 დეკემბერს შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში ჩატარდა სამეცნიერო სესია, მიძღვნილი ვაჟა-ფშაველას „აღუდა ქეთელაურის“ გამოქვეყნებიდან 130 წლისთავისადმი. „კრიტიკა“ გათავაზობთ სესიაზე წაკითხულ მოხსენებებს.

ვაჟასთან მითოსურისა და პოეტურის ეს კორელაცია აშკარაა:

„სტუმარ-მასპინძელში“ ამაზე მიუთითებს უკანასკნელი თავი და ფრაზა: „*ლამ-ლამ ჰხედავენ სურათსა*“... სადაც „*ჰხედავენ*“ სხვა არაფერია, თუ არა „ამბობენ“-ის გადმოცემა სურათის, ვიზუალური ხატის სახით სახით. ვაჟა კოლექტიურ მეხსიერებასთან აპელირებს: „იტყვიან“, „ამბობენ“ მითოსური შრის გახსნის, ლიტერატურული თემისა თუ სიუჟეტის გამითების მიზნით მოტანილი სემიოტური დატვირთვის მქონე სიტყვაა, რომელიც ძალზე ზოგადისა და მნიშვნელოვანის მოსასმენად ამზადებს მკითხველს. მთხრობელი გვევლინება მედიუმად, რომლის სიტყვის ძალა განმტკიცებულია წარსულში სხვა ასეთივე მედიუმების სიტყვის ძალით და რომელიც, ამბის მრავალგზისი განმეორების გზით ამბავს ურყევ ლეგიტიმურობას ანიჭებს. „სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალის კომენტარი „ვაჟაკობისას ამბობენ“ მარადიულ მითოსურ სიტყვასთან აპელირებაა, მთის კოლექტიური მეხსიერებიდან ამოკითხული მითი, ლიტერატურის მიერ შეხსენებული და კიდევ ერთხელ შებრუნებული მარადიულ წრეში – იქ, სადაც მითოსური და პოეტური ჯერ ისევ ერთ მთლიან შემოქმედებით სანყისად გვევლინებიან. იგი პირდაპირ კავშირშია არა მხოლოდ პოემაში მოთხრობილ ამბავთან, არამედ ყველა იმ ამბავთან, რომელიც ოდესმე მომხდარა და კვლავაც მოხდება საკუთარი არჩევანის ნების დასაცავად ვაჟაკობისა და ურთიერთდანდობის სახელით. ნ. ფრაის მიერ შენიშნული, „ადამიანის თავისუფლების ურღვევი კავშირი კულტურული მემკვიდრეობის მიმღეობასთან“ ცხადად დასტურდება როგორც „ალუდა ქეთელაურში, ისე „სტუმარ-მასპინძელში“: *ჯოყოლა სნორედ ტრადიციის სახელით იცავს თავისი არჩევანის თავისუფლებას: „ვის გაუყიდავ სტუმარი, / ქისტეთს სად თქმულა ამბადა*“. იგივე ითქმის ალუდა ქეთელაურის არჩევანზეც, ოღონდ აქ ტრადიციისა და სულიერი ღირებულების დაცვის სხვა შემთხვევასთან გვაქვს საქმე (ამაზე ქვემოთ).

„მითოლოგიებში“ როლან ბარტი საუბრობს მითოსური შეტყობინების ფუნდამენტურ არაერთმნიშვნელოვანობაზე და აზუსტებს: „მითი ესაა შეტყობინება, რომელსაც განსაზღვრავს უფრო მეტად მისი ინტენცია, ვიდრე ბუკვალური აზრი.“

თუ ბარტის ამ მოსაზრებას ჩვენი საკვლევი თემის კონტექსტს შევუსაბამებთ, მაშინ უნდა გავარკვიოთ, რა საშუალებებით ანი-



ჭებს ვაჟა თავის შეტყობინებას მითის ხასიათს, რა შინაარსისაა ის შეტყობინება, რომელსაც ვაჟა „აღუდა ქათელაურსა“ და „სტუმარ-მასპინძელში“ განასახოვნებს; და როგორია ის ინტენცია, რომელიც ამ შეტყობინებაშია ჩადებული.

უპირველესად, აღუდასა და ჯოყოლა-ზვიადურის ამბავი ვაჟას მითოპოეტური სიტყვის სამიზნე ხდება იმიტომ, რომ ის მეტია, ვიდრე ჩვეულებრივი, ყოფითი ამბავი. ორივე პოემაში სწორედ მითოსური შრის გააქტიურებას შემოაქვს დამატებითი მნიშვნელობა, მნიშვნელობები. ორივე პოემის ყველაზე ზოგადი ინტენცია, ვფიქრობ, ესაა ადამიანის თავისუფალი ნების განაცხადი ნებისმიერი დაპირისპირებული გარეშე ძალის, თუნდაც თემის კოლექტიური ნების წინააღმდეგ, სხვაგვარად, ადამიანის პიროვნული არჩევანის მნიშვნელობა სამყაროსათვის. ამ ინტენციას ადასტურებს როგორც აღუდას, ისე ჯოყოლას გადანყვეტილებათა და ქმედებათა იშვიათი რადიკალიზმი (აღუდას მიერ კურატის შეწირვისა და ჯოყოლას მიერ მუსას მოკვლის ეპიზოდები). რაც შეეხება შეტყობინებათა შინაარსს, ისინი არაერთია, ისინი ქმნიან მნიშვნელობათა ბლოკებს და იძლევიან სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას.

მივყვეთ თანმიმდევრობით:

როგორც „აღუდა ქათელაურში, ისე „სტუმარ-მასპინძელში“ შეტყობინების ფუნქცია აკისრია თვით შეხვედრას, როგორც განსაკუთრებულ ხდომილებას. ესაა იტერაციული (განმეორებადი) ნიშანი, რომელიც განსახოვნებული მიკრომოდელის სახითაა წარმოდგენილი „სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალურ სცენაში (სამთა შეხვედრის რიტუალი). არც ერთ, არც მეორე პოემაში პერსონაჟების შეხვედრა არ განეკუთვნება შემთხვევით შეხვედრათა რიგს. ისინი დეტერმინირებული შეხვედრებია და როგორც ასეთი, რადიკალურად ცვლიან არამართო პერსონაჟების, არამედ თემის ცხოვრებასაც. როგორც ცნობილია, ლიტერატურულ ნაწარმოებში შეხვედრა ის ქრონოტოპოსია, სადაც იკვრება სიუჟეტური კვანძი, მითში კი შეხვედრა გმირის ცხოვრებაში, მისი ქმედებების რიგში გადამწყვეტ როლს ასრულებს. ვაჟას ორივე პოემაში პერსონაჟების შეხვედრა დეტერმინირებულია არა მხოლოდ ფორმალურად, არამედ მეტაფიზიკურადაც. ამ შეხვედრათა საბედისწერო ხასიათს პერსონაჟებიც აცნობიერებენ. აღუდას შემთხვევაში ეს დასტურდება

მისი სიტყვებით ფინალურ სცენაში: „მოდით, მამყევით, ვიდინოთ, /*ღმერთმ ეს გვარგუნა ბედადა...*“ „სტუმარ -მასპინძელში“ შეხვედრის მეტაფიზიკური საფუძველი ჩანს ნანადირევის განანტილბის სცენაში, როცა ჯოყოლა უფლის ნებას ახსენებს („...საზრდო შენთვისაც /*ღღეს უფალს გაუჩენია*“) და ზვიადაურს ეუბნება: „*მაშ თუ ეს ესე არ არის, რად შემეფეთე ამ დროსა?*“

„შეხვედრა სხვა არაფერია, თუ არა სოციალურ რეალობაში მეტაფიზიკურის „შემოჭრის“ ქრონოტოპოსი. კაცობრიობის არსებობის მორფოლოგია სწორედ განსხვავებულთა შეხვედრისა და ამ შეხვედრით გამონვეულ ცვლილებათა დინამიური რიგით განისაზღვრება... შეხვედრა არის ხვედრის აღსრულება. შეიძლება ითქვას, რომ სიუჟეტის კომპოზიცია ემსახურება არა იმდენად ალუდას ფერისცვალების ლოგიკური მიზეზ-შედეგობრიობის ჩვენებას, რამდენადაც მისი თავდაპირველი იმპულსის სრული სტიქიურობისა და სიძლიერის, სულიერი სტრუქტურის მოულოდნელი და გარდაუვალი ცვლილების ჩვენებას, რომლის წინაშეც ყოველგვარი რაციონალური აზრი უძლურია. ამ ალოგიკურობის, იმპულსურობისა და მოულოდნელობის მიღმა ალუდა ასახიერებს ადამიანის სულის მუდმივ, უცვლელ ინტენციას – ცვლილების, გარდაქმნის აუცილებლობას სოციალური კანონის აუცილებლობის წინააღმდეგ, თავისუფალი არჩევანისადმი ადამიანის მარადიულ ლტოლვას: „*მანც ხომ სულის ბუნება მონა როდია მიწისა, თავისი სამფლობელო აქვს, თავის გზა კარგად იცისა*“ („*უიღბლო იღბლიანი*“) (კვაჭანტირაძე).

შეხვედრა ამ მუდმივი ინტენციის სიუჟეტური და ფუნქციური გამოხატულებაა. შეხვედრის ამგვარი დეტერმინირებულობა სამყაროს მითოპოეტური აღქმის უტყუარი ნიშანია.

„სტუმარ-მასპინძელში“ ცხადად იკვეთება მითის ორპლასტიანი სტრუქტურა: ვაჟას შექმნილი მითი – ესაა ერთი პლასტი და იგი ვიზუალური ხატის სახითაა მოწოდებული („*ღამ-ღამ ჰხედავენ სურათსა*“); ამავე მითში ჩანერილია მეორე, უფრო ღრმა და მნიშვნელობათა ფართო შრის მომცველი მითოსური სიტყვა: „*ვაჟაკაობისას ამბობენ*“. სახეზეა ლიტერატურული პერსონაჟების გამითება და მათი სიტყვისა და ქცევის მიკუთვნება მითოსის ფუნდამენტური შრისათვის. მათი სახით ვაჟა გვთავაზობს გამითებულ ზნეობრივ-ეთიკურ ღირებულებებს და რიტუალს, რომელიც, ტრადიციულად,

თვითონვეა მითის პირველსაფუძველი. „სტუმარ-მასპინძელში“ საქმე გვაქვს რეალური ამბის გამითიურების დასრულებულ სტადიასთან – ხალხის მეხსიერებაში დაბინავებულ ღირებულებებთან. „ალუდა ქეთელაურში“ მითისქმნადობის სანყისი სტადიაა ნაჩვენები, მდგომარეობა, როცა ავტორი გმირსა და სიტუაციას მითის შესაქმნელად ამზადებს. შეტყობინების მითოლოგიზების ინტენციას ადასტურებს ისიც, რომ ვაჟას პერსონაჟებისთვის მათ მიერ მიღებული გამოცდილება განსაკუთრებული ღირებულების შემცველია და არა შემთხვევითი, უმნიშვნელო ფაქტი. ალუდასთვის ეს არაა „ფრანგულის მოსინჯვისა“ („ბევრ ქისტს მააჭრა მარჯვენა,/ სცადა ფრანგული ფხიანი“) და მტერზე გამარჯვების რიგითი შემთხვევა. ზვიადაურის დაცვა არც ჯოყოლასთვისაა მხოლოდ ემოციური გადანყვებილების შედეგი. ამას ადასტურებს ის, რომ საქციელის დანუწების მიუხედავად, ალუდა კიდევ უფრო რადიკალურად უპირისპირდება თემის კანონს, ჯოყოლა კი მას შემდეგაც აგრძელებს ზვიადაურის დაცვას, რაც შეიტყობს, რომ სტუმარი მისი ძმის მკვლელია; ალაზა ცხარე ცრემლებით დასტირის ზვიადაურს, თუმცა იცის, რომ უცხოთ გლოვით ცოდვას ჩადის („მე უფრო დიდი ცოდვა მაქვს,/ უცხოთვის ცრემლი ვღვარია“).

მითოსური წარმოსახვის ნაყოფად შეიძლება მივიჩნიოთ სიუჟეტის გადმოცემის ვაჟასთვის დამახასიათებელი სტილური ხერხი: ლიტერატურული „ამბის“ გახალხურება. ვაჟას თავისი „ამბავი“ ინდივიდუალური ცნობიერების სივრციდან კოლექტიური ცნობიერების სივრცეში გადააქვს და ამით განსაკუთრებულ ლეგიტიმურობას სძენს. კულტურულ კვლევებში გაზიარებული შეფასებით, მითი კოლექტიური ცნობიერების ნაყოფია. ჩანს, რომ სწორედ ამ ტიპის ლეგიტიმურობაა ვაჟასთან ფასეულობის გარანტია. ვაჟას თითქმის ყველა პოემაში ხდება ავტორის აზრის (სიტყვის) აპელირება კოლექტიურ ცნობიერებასთან ამ ლეგიტიმურობის მოსაპოვებლად („ამბობენ“, „იტყვიან“... „დიაცს მუდამაც უხდება“... – ქალის არქეტიპის შესხენება – და ა. შ.)

ფოლკლორული მითოსისაგან განსხვავებით, რომელიც კოლექტიური არაცნობიერის ნაყოფს წარმოადგენს, ლიტერატურული მითი კოლექტიურ ცნობიერებაში დამკვიდრებულ ტრადიციებთან და ღირებულებებთან აპელირებს. ალუდას აუცილებლად გაიხსენებენ, ახსენებენ მომავალში სწორედ იმ ღირებულებების დაც-

ვის გამო, რომელიც თემმა დაივიწყა (ან დროებით დაივიწყა), ან, სხვაგვარად, – სოციალური თანაცხოვრების ეთიკური კანონის სიმეტრიულობის დაცვის გამო („ჩვენ ვიტყვით, კაცნი ჩვენა ვართ, / მარტო ჩვენ გვზრდიან დედანი“...). თავისი დროსივრციდან გაძევებულ ალუდას ვაჟა დიდ დროში – კოლექტიურ მეხსიერებაში – დაუდებს ბინას. ალუდა მითში გადადის იმით, რომ მისი ქმედება განმეორდება სიტყვაში ისევე, როგორც „სტუმარ-მასპინძლის“ გმირების შეხვედრის რიტუალი და მასთან, მეგობრობის, თავგანწირვისა და ერთგულების ხსოვნა განმეორდება. რაც შეეხება „ალუდა ქეთელაურის“ ფინალის შეტყობინებას, იგი სწორედ ტრაგიკული გამოთხოვების სურათშია ფიქსირებული და ორიენტირებულია წარმავალ და მარადიულ („ერთხელ“ და „სამუდამო“) დროთა თანაფარდობისა და დიალექტიკის გააზრებაზე. ალუდას წასვლა ტოვებს კვალს, რომელიც მატერიალურად აუცილებლად წაიშლება თოვლის ნამქერში, მაგრამ თითქოს სწორედ ამის საპირწონედ – დარჩება მეხსიერებაში. ამ ფიზიკურ მოცემულობას ვაჟა საგანგებოდ უსვამს ხაზს ისევე, როგორც ქალის მოთქმა-ტირილის ხმას: „ერთი მაისმა შორითა/ მწარე ქვითინი ქალისა“. ამ, ქრონისკენ მიმართული დინამიკით ვაჟა პაუზისთვის გვამზადებს, რეალობიდან მითში გადასასვლელად მას აუცილებლად სჭირდება სიჩუმე. ჩვენ უნდა შევიგრძნოთ და მოვუსმინოთ იმ სიჩუმეს, რომლის შემდეგაც იწყება მითი.

ვაჟა ამბობს ფატალურად სუგესტურ სიტყვას: „ერთხელ მაუნდა ალუდას / ერთხელ მობრუნვა თავისა“... ამ სტრიქონების, ამ პლასტიკის ტრაგიკული უბრალოება შემადრწუნებელია. ეს ტრაგიკული იმავდროულად ღრმად პოეტურია, ხოლო შინაარსი და მნიშვნელობა – მარადიული. ვაჟა ღრმა დატვირთვას ანიჭებს არამარტო სიტყვას, არამედ პერსონაჟის ჟესტებსა და მოძრაობებს, რადგან ალუდას პლასტიკური ხატის სიზუსტე პოემის ფინალში ფასე-ულობითი და ფუნქციურია.

ეს „ერთხელ მობრუნვა“ სამუდამოდ დამახსოვრებაა. წამი იწელება მარადისობად, უფრო ზუსტად, ალუდას სიცოცხლის მთელ დარჩენილ დროდ. ამ წამმა, ამ თავის მობრუნებამ უნდა აღბეჭდოს ალუდას სიცოცხლის დროსივრცული ხატი, რომელიც ალუდას გონებაში სამუდამოდ დარჩება და რომელშიც ხსოვნაა აკუმულირებული. ამ წამიდან თემისთვის მისი სიცოცხლის დრო დასრულებულია.

ბულია. იგი დროსივრცის იმ საზღვართან დგას, საიდანაც ამბავი, ისტორია გადადის წარსულში, ხალხის მეხსიერებაში.

ვაჟას პოემის ამ ბოლო კადრით ალუდა *მითში შედის*. რაც შეეხება „სტუმარ-მასპინძლის“ ბოლო კადრს, აქ ვაჟას გმირები უკვე არიან *მითში*. მოვლენა უკვე ხალხის მეხსიერებაშია დაბინავებული, უკვე გამითებულია.

ალუდას ნასვლით სრულდება დროის რომელიღაც ციკლი, რომელსაც იმ ნუთას სახელი არ ქვია და რომელიც სახელის შერქმევას ელოდება. მთიელთა ცხოვრებაში ეს ამიერიდან იქნება „ალუდას დრო“. ამაზე მიაწინებს ზამთრის სურათიც – „უხმოდ მეტყველი ბუნება“ (გოეთე), რომელიც ჩართულია ამ პროცესში და აღბეჭდავს გარდაცვალების მომენტს. უკანასკნელ წამს ალუდას, შესაძლოა, ერთადერთი რეალური თანამოსაუბრე ჰყავდეს ბუნების სახით, როგორც სიცოცხლის ხატი, სამზერი, სამზეო: „მშვიდობით საჯიხვევებო, გამახარელნო თვალისა“. თუმცა ეს მაინც არაა ალუდას ანთროპოლოგიური მოცემულობების სიმბოლო ან, თუნდაც, ალევორია. ესაა სამყაროს „ყოვლისმომცველი თანაგრძნობის“ (სტოიკოსთა ტერმინით) რწმენა, რომელსაც ფრეზერი „სიმპათეტურს“ უწოდებს. ეს განცდა, რომელიც კასირერის აზრით, „რელიგიის ერთ-ერთი უმტიკიცესი საყრდენია“, ვაჟასთან ხორცს ისხამს ადამიანისა და ბუნების უხილავი კავშირის ეპიფორაში, რომელსაც საფუძვლად უდევს სიცოცხლის ყოვლისმომცველი გენეზისური ერთიანობის რწმენა, სხვადასხვა რანგის (ადამიანისა და ბუნების) მოვლენათა შინაგანი და უხილავი, შეგრძნების დონეზე მოხელთებული ჰომოლოგიურობის განცდა. ვაჟა არ ცდილობს ამ განცდის აბსტრაგირებას, პირიქით, იგი ცდილობს მის გაცოცხლებას პოეტური გარდასახვის გზით, რაც უფრო ვაჟას პოეტური აზროვნების სინთეზურ ხასიათზე მიგვითითებს, ვიდრე ანალიტიკურზე.

ვაჟას შემთხვევაში ბუნების სურათი მითის შესაქმნელ დამატებით სტრუქტურადაა გამოყენებული.. მაგ., „სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალში ვკითხულობთ: „*მაგრამ წამოვა ჯანლი რამ, /კურუმად შავის ფერთა, /დაეფარება სანახავს /წერა-მწერალის წერთა. / ზედ აწევს ჯადოსავითა, ვერც შეულოცავს მლოცავი/, არც აიხდება ხელითა“*. ვაჟა აქ არაორაზროვნად ლაპარაკობს მოულოდნელად გაჩენილ დაუძლეველ ბნელ ძალაზე, რომელსაც ბუნების მოვლე-

ნის სახე აქვს („ჯანლი რამ“), რომლის წინაღედგომაც ცისქვეშეთში არავის ძალუძს. ასევე, თოვლი და ქარბუქი, ზვავი და ყინული, რომელიც ხერგავს ალუდას სავალ გზას და ფარავს ალუდას რეალურ კვალს – არამხოლოდ ალუდას სულიერი მდგომარეობის ამსახველი სტილური ხერხია, არამედ მითოსური ელემენტის გამაძლიერებელი აზრობრივი სტრუქტურაც. როცა ვაჟა ალუდას გამოთხოვებას ზამთარს უკავშირებს, იგი უშვებს პირობითობის მაღალ ხარისხს, რომელშიც რეალურ და ფსიქოლოგიურ დროთა კორელაციის სურათის ესთეტიკური მნიშვნელობა ძალზე ღრმაა.

ის, თუ როგორ გადის არენიდან ალუდა, დამატებითი მნიშვნელობების შემცველია და ვაჟა ამ მნიშვნელობის განსახიერებას ახდენს რიტმით, ქცევით, ბუნების სურათით, ალუდას გამოსამშვიდობებელი სიტყვით, მთელი ფინალური კადრის საერთო სულისკვეთებით. უპირველესად, ალუდას სახის გამითიურებას საფუძველს უმზადებს სიტუაციის ტრაგიზმი: გამძვინვარებული ზამთრის სურათში ვაჟა თითქოს განსაკუთრებით უსვამს ხაზს იმ აზრს, რომ ყველა გზა შეკრულია: „*თოვლი თოვს, ქარი ბობოქრობს, / ყელეშ შაკრულა მთებისა, / ჩამოდის ხევად ზოვები, / ჩამონახლებენი კლდებისა. / გაუბამ ყინულს ლურჯადა / უბე-კალთები ნყლებისა, / მიუნაქრია ერთიან / ვინრო სავალი გზებისა*“). ამ სურათს ვაჟა იქვე მოაყოლებს კითხვა-რეპლიკას: „*ვის მასწყენია სიცოცხლე, / გზას ის ვინ გაუდგებისა?*“ ამ კითხვით ვაჟა უკვე იმ კაცის პორტრეტს ხატავს, ვინც მზადაა უგზოობაშიც გაიგნოს გზა, რაც სხვა არაფერია, თუ არა არაპირდაპირი (ასოციაციური) მინიშნება ალუდას არაადამიანურ ძალისხმევაზე, ატაროს თემის სასჯელი ღირსეულად. ვაჟას სურვილია, ალუდა დაუმარცხებელი დაგვანახოს სასჯელში. დავაკვირდეთ: ყველაფრიდან ჩანს, რომ იგი ჩქარობს: „*დედა ეტყოდა ალუდას: – შვილო, იარე ნელაო, / შენთან ვერ გავძლებთ ვერც მენა, / ვერც შენი ცოლი ლელაო*“). საით იჩქარის ალუდა? ყოფით და რეალისტურ პლანში – სადაღაც, სადაც უნდა გააგრძელოს ცხოვრება ოჯახთან ერთად, წარმოსახვით-მითოსურზე კი – სხვა სივრცეში, შესაბამისად, სხვა დროში. დამთრგუნველი აუცილებლობის სახით ჩამონოლილი ანმყოდან იგი გაურკვეველ მომავალში შეაბიჯებს. ალუდას მიერ სასჯელის, როგორც დამარცხების მიუღებლობა და მისი ენერგიული ქცევა, რო-

გორც დაუმარცხებელი სულის ფიზიკური გამოსახულება, მითში გადასვლისათვის ალუდას სახის მზადყოფნაზე მიგვანიშნებს.

კონცეპტისა და ნიშნის ურთიერთმიმართებაზე ბარტი წერს: „ყოვლად მცირე ფორმაც (სიტყვა ან შესტი – უნებლიეც კი – მთავარია, ის აღმულ იქნას) შეიძლება იქცეს ძალზე ღრმა ისტორიით დატვირთული კონცეპტის აღმნიშვნელად“.

ალუდას კონცეპტი ღიავედა შესაძლო ინტერპრეტაციებისათვის და ამითაც ემსგავსება იგი მითოსურ გმირს. ადამიანის ამ ტიპის მდგრადობა ისტორიაში, მისი განმეორებადობა სრული პირობაა საიმისოდ, რომ ლიტერატურულ და მითოსურ გმირთა სახეებმა ერთმანეთი გადაკვეთონ და ჩაენაცვლონ კიდეც. ასე ხდება ვაჟას გმირების შემთხვევაშიც. სწორედ ეს იძლევა შესაძლებლობას, ალუდასა და ჯოყოლას ამბავი საზოგადოებისა და პიროვნების დაპირისპირების უფრო ფართო და ზედროულ, ასე ვთქვთ, მითოსურ კონტექსტში იქნას წაკითხული.

მითოსური სტრუქტურის სიგნიფიკანტი, მისი ვერბალური აღმნიშვნელია სიტყვა „ამბობენ“, „იტყვიან“ („*ხალხში ამბობენ, მთაშია /დარბის, დახვივის ცხენიო*“ – „გიგლია“; „*ამბობენ, ქვითინი მოდის / ღამ-ღამ ბლოს თავით კაცისა*“ – „გოგოთურ და აფშინა“); „*საკვირველს ამბავს იტყვიან/ამ ადგილს ნანახისასა*“ – „ეთერი“; „*ამბობენ: შააძლებინა / სნეულსო ფეხზე დადგომა*“ – „ბახტრიონი“; „*ამბობენ: თოფიც არუქა*“ ... – ძალლიკა ხიმიკაური“; „*ამბობენ თუშეთს წასულსა, /გამოუცვლია სახელი*“ – „მანდილი“, და ა.შ.)). „ამბობენ“ – იდუმალებას ანიჭებს ამბავს თავისი ორმაგობით – იყო და შესაძლოა, არც იყო. ნამდვილად არის სიტყვაში, მაგრამ იყო თუ არა რეალობაში? ესაა კოლექტიური მეხსიერების აღმნიშვნელი, რომელიც კოლექტიურ ზმანებას ასახელებს. „ამბობენ“, „იტყვიან“ – მიეკუთვნება ყველა დროს და კონკრეტულად არც ერთს. იგი მოიცავს წარსულსაც, რომელიც ახლა ითხრობა, აწმყოსაც, და მომავალსაც, რომელიც აუცილებლად მოხდება. ესაა არა ის, რაც ოდესღაც მოხდა და დასრულდა, არამედ ის, რაც ყოველვის არის და იქნება. „ვაჟას ენგადში“ გრიგოლ რობაქიძეს მოჰყავს სალუსტის სიტყვები მითზე: „ეს არასოდეს ყოფილა, მაგრამ ყოველვის არის“ და განაგრძობს: „იგულისხმება: არ ყოფილა ისტორიულად, არის – ზეისტორიულად. სალუსტის ფორმულას ეხმიანება აშაირებით ქართული ზღაპრის დანყება: „იყო და არა იყო რა“. მითი – ესაა სივრცე ჩვენს გვერდით,

რომელიც სხვა განზომილებაში არსებობს, ესაა კოლექტიური წარმოსახვითი ზედროულობის განსივრცება და ვერბალიზაცია.

სწორედ კოლექტიური, სისტემური გამოცდილებიდან ინდივიდუალური გადახვევა ქმნის მითს. ოღონდ ესაა ის განსაკუთრებული შემთხვევა, რომელიც არასდროს რჩება ინდივიდის გამოცდილების დონეზე, კოლექტიურ მეხსიერებაში იკავებს ადგილს და ადამიანთა საერთო გამოცდილებად იქცევა. ალუდა ქეთელაურის სახეში ისევე, როგორც ჯოყოლაში ხელახლა ცოცხლდება ყველა ამბობებული და დასჯილი გმირის არქეტიპული სახის ინვარიანტული სტრუქტურა და ვაჟა ფრთხილად გვანოდებს თავისი გმირების ამ ასპექტს ერთი შეხედვით რეალისტურ თხრობაში. მითის გზით ვაჟა უბრუნდება დიად პირველსაწყისს, შეჰყავს სიტყვა მარადისობაში, ქმნის ისეთ მნიშვნელობებს, რომელიც გაუძლებს დროს. ვაჟა ხატავს ტრაგედიას, რომელიც მოსდევს თემთან დაპირისპირებას. ამისდა მიუხედავად, დაპირისპირება ყოველთვის მეორდება. ეს გამეორება ანიჭებს გმირის ქმედებას მითის ხასიათს. ის რაც ყოველდღიურობის ნაწილი იყო, აწმყოდან მარადიულ დროში განიფინება (სხვათა შორის, ალუდას სახის სწორედ ეს მითოსური პოტენციალია „დაჭერილი“ გურამ რჩეულიშვილის ლიბრეტოს „ალუდა ქეთელაურის“ ფინალურ სცენაში: „ყველაფერი გახელე-ბულია. ელვაზე ქეთელაურის ზურგის სილუეტი ჩანს, რომელიც კიდევ მაღლა მიდის“.

ადამიანის ეთიკური არსებობის მამოძრავებელ ძალთა ორ პოლუსს ბერგსონი შეუსაბამებს რელიგიის ორ ფორმას – სტატიკურსა და დინამიურს. მისი აზრით, ადამიანის ეთიკური ცხოვრებაც უკუფენაა აქტიური და პასიური მტაფიზიკური პრინციპების შეჯახების და მათი სრული შეუთავსებლობისა. სამყაროს ამ უნივერსალურ პროცესს იმეორებს ადამიანთა სოციალური არსებობაც; იგი ორი საპირისპირო ძალით არის განსაზღვრული: ერთი მოქმედებს სინამდვილის ამჟამინდელი მდგომარეობის შენარჩუნებისთვის (იგულისხმება მატერიის მექანიკური ძალა, მატერიის სიზანტე – მ.კ.), მეორე კი იბრძვის ადამიანური არსებობის ახლებური, დღემდე განუხორციელებელი ფორმების დასამკვიდრებლად (შემოქმედებითი, მაფორმირებელი ძალა – მ.კ.). პირველი მისწრაფება დამახასიათებელია სტატიკური, მეორე კი დინამიური



რელიგიისათვის. რელიგიის ამ ორ სახეს ვერასოდეს ვერ დავიყვანთ მათ საერთო მნიშვნელობაზე.

თუ ალუდას სახეს ბერგსონის ამ მოსაზრების ფონზე წავიკითხავთ, აშკარაა, რომ ალუდა, როგორც ადამიანის ტიპი, დინამიური რელიგიის აღმსარებელთა რიგს მიეკუთვნება. ამის ყველაზე მკაფიო დადასტურებაა ალუდას ძალზე უცნაური და თემისთვის სრულიად გაუგებარი და მიუღებელი გადაწყვეტილება, საკუთარი ხელით შესწიროს სამსხვერპლო მუცალის „დასამწყალობლებლად“, რაც აღიქმება კიდევ გაუგონარ მკრეხელობად ხევისბერ ბერდიას მიერ („– გაგონილაა, – იძახდა, – / ასრე აგდება რჯულისა“), რომელიც პოემაში თემის სტატიკური რელიგიის დამცველად გვევლინება. სწორედ ამ „დაუყვანლობაზე“ მიაწინებს მას ალუდა სიტყვებით: „მითომ ერთნი ვართ, ბერდიავ“.

ვაჟას პერსონაჟების ჰუმანიზმი მხოლოდ ერთი, ცალკეული ადამიანის ამბოხია, რომელიც მთელი სიცხადით ააშკარავებს ვერშემდგარი თუ განუხორციელებელი სოციალურ-კოლექტივისტური უტოპიის ტრაგიზმს – ერთის მხრივ, და ჯგუფური ცხოვრების წიაღში ჩასახული, სულიერი სიზანტის დაძლევისა და თავისუფალი პიროვნული არსებობის მოპოვების შეუპოვარ ნებას – მეორეს მხრივ. ამ ორ საწყისს შორის წინააღმდეგობა ვაჟას დაძაბული ფიქრის საგანია. ძნელია დაბეჯითებით იმის თქმა, რომ მისი ინდივიდუალისტი გმირები საერთოდ უარს ამბობენ კოლექტივისტურზე. ფინალში გარკვევით იკითხება ალუდას შინაგანი სულიერი დრამა, რომელიც გამონვეულია იმ ერთიანობის რღვევით, რაც ალუდასა და თემს შორის არსებობდა. სხვათა შორის, ამ კავშირის გაუბრალოებად, მომხმარებლურ დამოკიდებულებამდე დაყვანად აღიქვამს ალუდა დედის სიტყვებს: „ნეტავ არ დასჭირდებაა/ ხევსურთა შენი შველაო?!“. ალუდამ იცის, რომ იმის წინაშე, რაც მოხდა, თემიც ისევე უძღურია, როგორც თვითონ, ამიტომაც უბრაზდება ქალებს: „ჯვარს არ აწყინოთ, თემს ნუ სწყევთ, / ნუ გადიქცევით ცეტადა!“. ამიტომ იბრძვის ჯოყოლა მარტო, თემისგან უარყოფილი, იმავე თემის დასაცავად. ამასვე ადასტურებს ალაზას სიკვდილისწინა ფიქრიც: „ორთავ შევცოდეთ ქისტებსა, / მათ შამიჩვენეს ქმარია... / მე უფრო დიდი ცოდვა მაქვს / უცხოთვის ცრემლი ვღვარი“.

რაც შეეხება ალუდას ბოლო სიტყვებს, ეს არაა ჩვეულებრივი დამშვიდობება. ჩნდება განცდა, რომ ვაჟა ალუდას შექცევად ანუ

მითოსურ დროში გადასასვლელად ამზადებს. გამომშვიდობება გადასვლის სურათის წინა, მსხვილი პლანია. ვაჟა მას რიტუალურ-სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებს და „სამუდამოს“ ნიშნით აღბეჭდავს („ერთხელ მაუნდა ალუდას,/ ერთხელ მობრუნვა თავისა“). თავის ეს „ერთხელ მობრუნება“ წარმოადგენს ყველა იმ მოძრაობის არქექტიპს, რომელიც მარადიულად ხდება და რომელიც გამოხატავს ყოველნაირი ცვლილების არსს, მათ შორის ისეთი რადიკალური ცვლილებისაც, როგორცაა გარდაცვალება. ბრუნვა, შემობრუნება – მარადიულობის ნიშნით აღბეჭდილი მოძრაობაა, ერთი წრის დასრულების ნიშანი. იგი მარადგანმეორებადია მაშინაც კი, როცა „ერთხელ“ ხდება. ალუდა ქეთელაურზე შექმნილი მომავალი მითის ქსოვილი სწორედ ამ „ერთხელ“-ზეა შემოგარსული ისევე, როგორც „ამბობენ“-ში სტრუქტურირებულია თხრობის, მოყოლის არქექტიპი. ის, რასაც „ამბობენ“, ანუ სურათი, რომელსაც ვაჟა „სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალში ხატავს, მეორდება ყოველ ღამე და წარმოადგენს მეგობრობისა და ურთიერთგატანის რიტუალს, ხოლო ის, რასაც ალუდა აკეთებს – თავის მობრუნება – ასევე რიტუალური დატვირთვისაა, რადგან ხდება ერთხელ, მაგრამ სამუდამოდ. ორივე განსაკუთრებული და ადამიანისათვის აუცილებელი გამოცდილების დამახსოვრების რიტუალია. აქ „ერთხელ“-ს და „ღამ-ღამ“-ს (ყოველ ღამე) შორის, დროის აღმნიშვნელთა მოჩვენებითი ოპოზიციურობის მიუხედავად, არ არსებობს პრინციპული ხასიათის სხვაობა, ანუ დროის თვალსაზრისით, ის, რაც ხდება ერთხელ, სამუდამოდ ხდება; ხოლო ის, რაც მეორდება, უცვლელად ერთსა და იმავე სურათს წარმოადგენს. ასე რომ, ალუდას ფინალური ხატი გამომშვიდობების არქექტიპის შენელებული კადრია, „სტუმარ-მასპინძლისა“ კი – გამრავლებული ერთი და იგივე. ესაა ერთხელ – სამუდამოს ნიღბით და სამუდამო – ერთხელის ნიღბით.

დავაკვირდეთ: ვაჟა არ ამბობს, ალუდას დამშვიდობება მოუნდაო, ის ამბობს, ერთხელ მოუნდა თავის მობრუნებაო. ვიზუალური ასპექტის აქცენტირებით ის გვიჩვენებს, ჩვენებას გვიამბობს და არა ოდენ ამბავს. ეს გათვალსაზრისითაა „მუშაობს“, როგორც ხატი, მითი კი სხვა არაფერია, თუ არა იმპლიციტური ხატი. სწორედ ამ „თავის მობრუნებით“ იქმნება ის დამატებითი მნიშვნელობა, რომელიც ამ მოძრაობას ზედროულ სახეს ანიჭებს. სწორედ „ერთხელში“ მარხია ის ეგზისტენციალური მუხტი, რომელიც ახლავს

სიცოცხლესთან დამშვიდობებას, გნებავთ, უკანასკნელ მისალმებას. ვაჟა ხატავს სივრცის დროში გადასვლის სურათს, ალუდას მთელი გარეგანი ცხოვრებისეული გამოცდილების შინაგანად ქცევის წამს; უკანასკნელ თვალის შევლებას, რომელსაც, როგორც ვთქვით, სამუდამო დამახსოვრების ფუნქცია აკისრია. ალუდას თვალი იმახსოვრებს, კრებს, აღბეჭდავს მშობლიურ სივრცეს, შიგნით შეაქვს მატერიალური სამყაროს მთელი სინათლე, მისი ერთიანი ანაბეჭდი, რაც სხვა არაფერია, თუ არა ვაჟას მითოპოეტური ცნობიერების ნიშანი, სადაც ორივე ასპექტი – პოეტურიცა და მითოსურიც ერთდროულად მონაწილეობენ შემოქმედებით აქტში. სწორედ ეს ხაზგასმული „ერთხელ“ ადასტურებს მის მარადიულობას („ერთხელ მაუნდა ალუდას, ერთხელ...“). მოკლედ, სახეზეა არა ჩვეულებრივი დამშვიდობება, არამედ სამუდამო მზერა, აღბეჭდვა, სამუდამო არამარტო ალუდასთვის, არამედ ყველა იმისთვის, ვინც მის ამბავს ისმენს ანმყოში და მოისმენს მომავალში. ერთი სიტყვით, ვაჟა დამშვიდობების არქეტიპს აცოცხლებს. დამშვიდობების რიტუალი ალუდას სახეს აქცევს იმ ადამიანის არქეტიპად, რომელიც ტკივილით ეთხოვება თავის ცხოვრებას. ნორტროპ ფრაის აზრით, „მითი არის ცოდნის შემცველი მთავარი ძალა, რომელიც რიტუალს არქეტიპის მნიშვნელობას ანიჭებს... ამდენად, მითი არის არქეტიპი... მითი რიტუალის სიტყვიერი იმიტაციაა“.

სამყარო, რომელსაც ვაჟა ხატავს, არ შეიცავს ისტორიული განვითარების რაიმე ნიშნებს. ეს გაყინული სამყაროა, ერთი პატარა, მცირე ეთნოსის ყოფა, რომელიც თითქოს ვერც კი გრძნობს ისტორიის სვლას. ესაა სივრცე, რომელიც მოკლე დროში თავიდან ბოლომდე შეიძლება გადალახო ცხენით, თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე პოემაში ყველაფერი თითქოს ჩაკეტილ წრეშია მოქცეული, სივრცულ ფორმებში გამოხატული დრო ცვლილების მოლოდინზე მიგვანიშნებს და ეს მოლოდინი სწორედ მითოსური სტრუქტურის საშუალებით ჩნდება. დავაზუსტოთ: თემთან ალუდასა და ჯოყოლას დაპირისპირებაში მკაფიოდ იკითხება ზოგადად ყოველგვარი დაპირისპირების არქეტიპული სტრუქტურა. ორივე პოემის ფაბულა წარმოადგენს ყველა იმ დაპირისპირების კერძო შემთხვევას, რომელიც ხდებოდა წარსულში და მოხდება მომავალშიც და რომელიც აუცილებლად იწვევს ძირეულ ცვლილებას ჯერ ადამიანთა ცნობიერებაში, შემდეგ ეტაპზე კი – ყოფიერებაშიც;

ამ ტიპის ხდომილებები საფუძვლად უდევს ყველა იმ ცვლილებას, რომელიც ძირფესვიანად გარდაქმნის კაცობრიობის, საზოგადოების, მათ შორის, თემის ცხოვრებას. როგორც ვთქვით, ცვლილების კონცეპტის ვაჟასეული მნიშვნელობა იკითხება სწორედ ამბის მითოლოგიური გააზრების პირობებში და ათვალსაჩინოებს მეცნიერების მიერ შენიშნულ, მითისთვის ზოგადად დამახასიათებელ ინტენციას მიმავლისაკენ, უფრო ზუსტად, მიმდინარე დროის, რეალობის საზღვრების გადალახვისაკენ („*მინამ ქვეყანა არსებობს, /ამ ამბავს ნახვენ მუდამა*“ – „ნანგრევთა შორის“). როგორც ლევი სტროსი ამბობს, „... მითოლოგია სხვა არაფერია, თუ არა დროის განადგურების ინსტრუმენტი“.

სწორედ ამბის გამითიურებით შემოაქვს ვაჟას მომავლის პროექცია. ეს სტრუქტურა, როგორც ხედვის საფუძველი და არქაული ელემენტი, ჩადებულია ვაჟას მთელ შემოქმედებაში. მომავლის კონცეპტის შესატყვისი სტრუქტურა იკითხება არამხოლოდ ალუდას სახეში, არამედ მიწიას ქცევაშიც, რომლის თანაგრძნობას ალუდას მიმართ ადასტურებს ფრაზა: „მოუწყლიანდა თვალები“. იგივე კონცეპტია ხორცშესხმული პოემის ფინალურ სცენაშიც, რომელიც ალუდას მდგომარეობას გვიხატავს, როგორც ენერგიულ, მიმსწრა, ფიზიკური ძალებით სავსე მოძრაობას, რომლის მხარის აბმაც ალუდას თანმხლებ ადამიანებს უჭირთ (იხ. ზემოთ: „შვილო, იარე ნელაო...“) ალუდა უკვე შემდგარია, უკვე *მიაგნო რაღაც ისეთს*, რომელიც მას მორალურ უპირატესობას ანიჭებს სხვების წინაშე. ვაჟას პერსონაჟების შემთხვევაში შეიძლება ვილაპარაკოთ „ადამიანის სულის ანტინომიურობის“ (ლევი-სტროსი) ძალზე მაღალ ხარისხზე და საკუთარი არჩევანის, საკუთარი სულიერი მონაპოვრის დაცვის შეუპოვარ ნებაზე; ტრადიციის ძალზე წინააღმდეგობრივ, შესაბამისად, ინდი-ვიდუალიზებულ გაგებაზე. ორივე შემთხვევაში – კანონთან, ტრადიციასთან, შესაბამისად, „მამის“ კონცეპტთან დაპირისპირებაზე, უფრო ღრმა შინაგანი მოთხოვნილების – საკუთარი პიროვნული ნების – დაცვის მიზნით. „სტუმარ-მასპინძელში“ ეს ნება და წინააღმდეგობის ამგვარი შინაარსი საკმაოდ ცხადად იკვეთება ჯოყოლას სიტყვებში „*ჩემი კაცობის დამქცევნო, ლანძღვასაც მემართლებითა?*“ და ალუდას მიმართვაში: „*მითამ ერთნი ვართ, ბერდიავ*“.

როგორც ყოველი სტრუქტურულად შეკრული ერთიანობა, თემური საზოგადოებაც, ჩვეულებრივ, რადიკალურად რეაგირებს მისთვის სოციალურად განსაკუთრებით მნიშვნელოვანზე და პრობლემურზე. როცა ეს ხდება, მითი, როგორც განსაკუთრებული ტიპის შეტყობინება, თვითონვე ახდენს გამოცდილების აკუმულირებას და შენახვას მომავლისთვის. „სტუმარ-მასპინძელში“ მომავლის სტრუქტურა დაფარულია შეხვედრის სცენის განმეორებადობის ფაქტში: „*ლამ-ლამ ხედავენ სურათსა*“, იმაში, რომ შეხვედრა ხდება მთის წვერზე, ანუ გაშლილ, ყველასთვის იოლად დასანახ სივრცეში; იმაში, რომ მათი სიტყვა ხშიანდება ღამით, საყოველთაო სიჩუმეში; იმაში, რომ ეს მოქმედება რჩება (განმტკიცდება) სიტყვაში და სიტყვის გზით – მეხსიერებაში. ისინი ყველანი კვდებიან, მაგრამ ტოვებენ კვალს მითის სახით, რომელიც მარადისობაში ხშიანობს და აგრძელებს სიცოცხლეს. როგორც „*ალუდა ქეთელაურის*“, ისე „სტუმარ-მასპინძლის“ გმირები თავიანთი მოქმედებით განასახიერებენ სიცოცხლის უნივერსალურ რიტმს, ორიენტირებულს განახლებასა და ცვლილებაზე. ეს ცვლილებები მიმართულია კონკრეტულიდან უნივერსალურისაკენ, ორიენტირებულნი არიან კიდევ უფრო უნივერსალური ტრადიციისაკენ, კიდევ უფრო ღრმა ფესვებისა და ადამიანის სულის სიღრმეებისაკენ, უნივერსალურ ზნეობრივ ღირებულებებსა და ადამიანთა შორის სულიერ საჭიროებაზე დამყარებულ სოციალურ ურთიერთობებზე, სამყაროს ყველაზე გონივრულ, სიცოცხლის სასიკეთოდ და გასაძლიერებლად მიმართულ პრაგმატიკაზე.

თომას მანი მითში ხედავს „ჭვრეტის მანერას“, რის შედეგადაც შემოქმედი მოვლენებს ალიქვამს მითოსურ-ტიპიური სანყისის გამოხატულებად, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს მოვლენათა მსხვილი მოდელების მიღებასა და გაზიარებას“. ამ მოსაზრების ფონზე, შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟას „ჭვრეტის მანერაში“ აკუმულირებული მითისქმნადობის იმპულსი ორ „მსხვილ“ მოდელს ასახიერებს:

„გიყვარდეს მტერი შენი ვითარცა თავი შენი“ – სახარებისეული დოქტრინაა, რომელიც, გამონათქვამის იმპერატიულობის მიუხედავად, ახმოვანებს არა აუცილებლობას, არამედ შესაძლებლობას. ალუდა ქეთელაური რელურად ახორციელებს მას, ანი-

ჭებს აუცილებლობის სახეს და სწორედ ამ აუცილებლობიდან გამომდინარე იძენს მისი ქმედება მითის ხასიათს. ვაჟა ამ გზით რელიგიურ პრატიკს აბრუნებს და ახდენს მითის არამხოლოდ შემეცნებითი, არამედ ეთიკური მნიშვნელობის აქცენტირებასაც. დვორეცკის ლექსიკონის თანახმად, ძველი ბერძნები მითს განმარტავდნენ, როგორც სიტყვას, ჩანაფიქრს, მონათხრობს, გადმოცემას, ზღაპარს, თქმულებას და, რაც ჩვენთვის განსაკუთრებულთ საინტერესოა – ფაბულას, სიუჟეტს. არისტოტელეს განმარტებით, მითი ნიშნავს ფაბულას, ქმედებას. ვაჟას გმირები მოქმედებენ, რადგან სხვაგვარად არ შეუძლიათ, მათ ფიქრსაც და სიზმარსაც მოქმედების ხასიათი აქვთ. მოქმედება აუცილებლობაა და ვაჟას გმირებისთვის *ჭეშმარიტება სწორედ მოქმედების ამ აუცილებლობასთანაა „მიბმული“* (გავიხსენოთ კურატის შენიღვისა და მუსას მოკვლის ეპიზოდები, რომლებიც მოქმედების რადიკალიზმით გამოირჩევა და თითქოს „ამოვარდნილია“ რაციონალურ-ლოგიკურ ქმედებათა რიგიდან). ვაჟასთვის კი ამ აუცილებლობას ქმნის ამბის, სიტყვის შენახვა, გადმოცემა, გამეორება, გამითება, ანუ *სიტყვიერი ქმედება*.

რობაქიძე წერდა: „ვაჟა ფშაველა არის უპირატესად მითების შემქმნელი პოეტი... ის იყო პოეტი და მჭვრეტელი, ამიტომაც სამყაროს სიღრმისეული სიმართლე არ გამოეპარებოდა მას ხედვიდან“. მითი, როგორც სამყაროს შემოქმედებითი შემეცნების უძველესი ფორმა, მისი „*სიღრმისეული სიმართლის“ შემნახველი და განმცხადებელი, არა მხოლოდ ლოგოსთან ადამიანის კავშირს, არამედ სამყაროსა და ადამიანის მთლიანობასაც არეკლავს. პრემოდერნული და მოდერნული კულტურისა და ლიტერატურის მიერ მითოსის აქცენტირებული შემოტანა და რესტავრაცია სხვა არაფერია, თუ არა რაციონალიზმით გამოწვეული, სამყაროს დაზიანებული, დანაწილებული აღქმის აღსადგენად მიმართული საქმიანობა. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ თავისი მითისქმნადობითა და „სამყაროს სიღრმისეული სიმართლის“ წვდომით, ვაჟა მაღალი მოდერნიზმის საფუძვლებთან დგას და რობაქიძის შეფასებაც ვაჟას შემოქმედების, მისი მსოფლხედვის სწორედ ამ დაუზიანებელ ხედვაზე მინიშნებაა.*

ძლიერი ინდივიდუალურობის გამო ვაჟას პერსონაჟებს ვერ ვუნოდებთ ვერც ტიპებს, ვერც პერსონიზებულ აბსტრაქციებს, ისინი არც გაღმერთებული ადამიანებია და არც დაცემული ღმერთები. ყველაზე უფრო ისინი მითო-პოეტური ცნობიერების ნიაღში გაცოცხლებული ქართული ცნობიერების არქეტიპებია. მითის გზით ვაჟა უბრუნდება დიად პირველსაწყისს, ლოგოსურ-ნატურალურ წესრიგს, ეროვნული ცნობიერების ძირებს. .

მითოსური სტრუქტურების ასეთი გააქტიურება ვაჟას ეპოსში, შესაძლოა, რაციონალური და პრაგმატული დროის დამშლელი ზემოქმედების წინააღმდეგ „სასურველი მოკავშირის“ ძიებითაც იყოს გაპირობებული.

## სიცოცხლის საერთო ნება

ეს შენიშვნები, დაკვირვებები საკმაოდ დიდი ხნის წინ დაწერილი სტატიის – „გამაერთიანებელი ტანჯვის“ შევსებაა. ამ სტატიის მთავარი იდეაა, რომ ალუდა ქეთელაურის სულიერ ტრანსფორმაციას ყველაზე ღრმა და მძლავრი ბიძგი მისცა მუცალის აგონიის აღქმამ, იმის დანახვამ, როგორ წყურია მუცალს სიცოცხლე და როგორ არ უნდა სიკვდილი („მუცალს არ სწადის სიკვდილი...“); ამას ავლენს სიცოცხლეზე მოჭიდების და სიკვდილის მოგერიების მუცალისეული სასონარკვეთილი ცდა – ბალახის მოგლეჯა და ჭრილობაში ჩაფენა სისხლის ღვარის შესაკავებლად; ეს აგრძნობინებს ალუდას თავის შინაგან ნათესაობას, მსგავსებას მუცალთან, აგრძნობინებს ადამიანობის არსის, ადამიანთა მოდგმის ერთიანობას, რამდენადაც სიცოცხლის ნება და სიკვდილისგან განზიდვა საერთოა, საყოველთაოა, ადამიანების დამყოფი ეთნიკური და კონფესიური მიჯნების მიღმა...

როგორც ირკვევა, ვაჟა ფშაველას შემოქმედებაში შესაძლებელია ისეთი მომენტების პოვნა, რომლებიც „ალუდა ქეთელაურის“ ამგვარი ინტერპრეტაციის სასარგებლოდ მეტყველებენ.

\* \* \*

პოემაში „ხის ბეჭი“ იხატება მონადირის მიერ დაჭრილი ხარ-ირმის სიკვდილის ღრმად ემოციური, თავისი პლასტიკური თვალსაჩინოებით და ხორცშესხმულობით შთამბეჭქდავი სურათი, რომელიც გვიჩვენებს, რა სისასტიკეა ცოცხალი არსებისთვის სიცოცხლის წართმევა.

„...დაეცა მუხლის კვერებზე,  
იბრძვის, ადგომას ცდილობსა,  
რქას იბჯენს, ებრძვის სიკვდილსა,  
გმირი ველარა გმირობსა!..  
ცდილობდა ხარი ადგომას,  
ეზარებოდა სიკვდილი;



სატრფოს დაეძებს თვალებით,  
ჰსურს ესმას მისი კივილი.  
ვერ გაძღა სიყვარულითა,  
სწადის იმასთან სირბილი,  
ხან მაძღრად ყოფნა მთის ყურეთ,  
ბევრი შიში და სიყმილი.  
ყველას რად უყვარს სიცოცხლე?  
რად ეჯავრება სიკვდილი?!..“

ეს სურათი უფრო ვრცელი და დეტალიზებულია, ვიდრე მუცალის სიკვდილის სცენა, ამ სცენისგან განსხვავებით ემოციურად გამძაფრებულია ერთი არსების მეორე, საყვარელ არსებასთან სამუდამო გამოთხოვების ტკივილით და ამიტომ აქ უფრო თვალშისაცემადან წარმოჩენილი ის, რაც მუცალის სიკვდილის აღწერის არსიც არის – სიცოცხლის ნება, წყურვილი და სიკვდილის არნდომა, საძულველ სიკვდილთან განწირული ბრძოლა, სიკვდილისთვის თავის დაღწევის ჟინი.

ხარ-ირმის სიკვდილის აღწერას ახლავს მისი განზოგადებული საზრისის ნათელი და ერთმნიშვნელოვანი ფორმულირება: „ყველას რად უყვარს სიცოცხლე? რად ეჯავრება სიკვდილი?!“ ეს რიტორიკული კითხვები მუცალის სიკვდილის სურათის ნაგულისხმევი აზრის პირდაპირ და გამჭვირვალედ გამომთქმელიცაა, ალუდას მიერ ნაგრძნობის გამომხატველიცაა მკაფიო განსჯის ენაზე – სიცოცხლის ნება და სიკვდილის არნდომა ყველასთვის ორგანულია, საყოველთაოა, რის გამოც სხვისი სიცოცხლის მოსპობა მძიმე ზნეობრივი ტვირთია.

ამის განცდაა არამარტო ალუდა ქეთელაურის, არამედ „გველის მჭამელის“ მთავარი გმირის მიერ მომაკვდინებელ სისასტიკესთან დაპირისპირებული ახლებური ეთიკის სათავეც, რომელსაც იგი ბუნებაზე განფენს და რომლის ჩანასახი „ხის ბეჭში“ მოჩანს. ამ ნაწარმოებში გამჟღავნებულ თვალთახედვას – სიცოცხლის სიყვარული და სიკვდილის სიძულვილი უნივერსალურია – ალუდა და მინდია, საერთო სულიერი წარმომავლობის მქონე პერსონაჟები, გარემომცველ რეალობას სხვადასხვა მხრიდან უსადაგებენ.

\* \* \*

„სტუმარ-მასპინძელში“ ქისტების სასაფლაოზე ზვიადაურის მოკვლის სცენას წინ უძღვის ეს პასაჟი:

„მოჰყავდა ზვიადაური  
ხელშეკონილი გროვასა,  
ყველას ახარებს მის მოკვლა,  
ან ვინ დაიწყებს გლოვასა?!  
სიკვდილი ყველას გვაშინებს,  
სხვას თუ ჰკვლენ, ცქერა გვწადაინ;  
კაცნი ვერ ჰგრძნობენ ბევრჯელა,  
როგორ დიდ ცოდვას სწადაინ.  
რამდენი ავსული ვიცი,  
წარბშეუხრელად დადაინ;  
თავის მტანჯველის შემუსრვა  
ან კი ვის არა სწადაინ?!“

თავიდან მთხრობელი ლაპარაკობს იმაზე, რაც ამ სიტუაციაში თითქოს სავსებით ბუნებრივია – ქისტებს ახარებთ ზვიადაურის მოკვლა. მაგრამ შემდეგ სიტუაციის მთხრობელისეული ხედვა რთულდება და აღმოჩნდება, რომ ის, რაც ბუნებრივი ჩანს, არსებითად არაბუნებრივია: სიკვდილის შიში საყოველთაოა, სიკვდილს ყველა გაურბის და რაკი ეს ადამიანთა საზიარო მკაცრი ხვედრია, ადამიანებისთვის სასურველი და სიამოვნების მიმნიჭებელი არ უნდა იყოს არც სხვისი სიკვდილი, სხვისი სასიკვდილო ტანჯვის აღქმა. სიღრმისეული თვალსაზრისით ბუნებრივია ის, რომ რაც ყველასთვის ერთნაირად საშინელია, არცრევენთვის გვინდოდეს და არც სხვისთვის, ხოლო არაბუნებრივია სხვისი სიკვდილის ნდომა, რაკი სიკვდილის შიში ყველას ერთმანეთთან გვანათესავებს, ერთმანეთს გვამსგავსებს, ყველას ტრაგიკულად გვაერთიანებს.

რეალობაში სიღრმისეულად ბუნებრივი ვითარება დეფორმირდება და გარდაიქმნება საპირისპირო ვითარებად, რომელიც უკვე თვითონ გამოიყურება როგორც ბუნებრივი – ადამიანებს უნდათ, სიხარულს გვრით სხვისი სიკვდილი და ვერ აცნობიერებენ, რომ ამგვარი რამ „დიდი ცოდვაა“, რადგან ეს „სხვა“ მტერია; ადამი-

ანების ცხოვრებაში არაჰუმანური, მტრული ურთიერთობების გაბატონება, აგრესიაზე აგრესიითვე პასუხის გაცემის მწვავე მოთხოვნილება, შურისძიების ვნება ინვევს იმას, რომ სხვისი – მტრის სიკვდილი სასურველი, სასიამოვნო ხდება და ეს მორალურ მანკიერებად არ მიიჩნევა.

აღუდა ქეთელაურმა „სტუმარ-მასპინძელში“ მინიშნებული ძირეულად ბუნებრივი ვითარება იგრძნო – რადგან სიკვდილის შიში თუ, ყოველ შემთხვევაში, სიკვდილის არნდომა საყოველთაოა, არ უნდა გვსურდეს და გვახარებდეს სხვისი სიკვდილი, მძიმე ცოდვის ტვირთად უნდა გვანებოდეს სხვისი სიცოცხლის ხელყოფა. აღუდამ დაძლია არაბუნებრივი, მტრობით დეფორმირებული ვითარება, რომელშიც სხვისი სიკვდილი, სხვისი მოკვლა, სხვისი ტანჯვით კვდომის აღქმა სასურველია, ტკბობის მომგვრელია და ადამიანები ვერ გრძნობენ, რომ ეს ზნეობრივად ნორმალური არ არის.

\* \* \*

ვაჟა ფშაველას მოთხრობაში „პაპას მსოფლიო ფიქრები“, რომელშიც უბრალო, თავისებურად ჭკვიანი და ზნეობრივი ადამიანის პორტრეტია წარმოდგენილი, ვკითხულობთ:

„კაცის მოკვლის ამბავი პაპას თავზარს სცემს. კაცმა კაცი როგორ უნდა მოჰკლას?! დიდი, დიდი, უდიდესი ცოდვაა, თუნდა დიდი დანაშაულიცა ჰქონდეს. იტყვიან, ესა და ეს კაი ბიჭია: ხუთი თათარი ჰყავს მოკლულიო. რაო ვითომ? თათარი კი კაცი არ არი, ადამიანი? იმას კი არა ჰყავს ცოლ-შვილი, არავინ აუტირდება შინა? ჩვენ რო ჩვენს მკვდარსა ვტირით, თათრები კი არა ტირიან?.. თათრის დანოკებული ობლები არ თუ არიან შესაბრალისნი? კაცი სუ კაცია, რა რჯულისაც უნდა იყოს. ყველა ღვთის გაჩენილია, ყველა ღმერთს ეხვეწება და ემუდარება – ღმერთო, მაცოცხლე და მაცხოვრეო! ჩვენ კი უნდა მოვკლათ? ფუუუჰ!“

კაცობრიობის, ადამიანთა მოდგმის ერთიანობის იდეა, რომლის აღიარებამდე აღუდა რთული შინაგანი მეტამორფოზის შედეგად მივიდა, აქ ხალხური სიმარტივით და პირდაპირობით არის ჩამოყალიბებული. ნაივურად უბრალო და წრფელია აქ საუბარი კაცისკვლის ამაზრუნენ უზნეობაზე, რისი ტრაგიკული განცდაც აღუდას რთული და დაძაბული სულიერი ცხოვრების არსებითი ნაწილია.

მთავარი მაინც ის არის, რომ მოთხოვნის პერსონაჟი, ისევე როგორც ალუდა ქეთელაური, კაცისკვლის საშინელ ცოდვიანობას იმაში ხედავს და მის მიმართ ზიზღს იმის გამო გრძნობს, რომ ყველა ადამიანი ეთნოსის და კონფესიის განურჩევლად, ერთი ღმერთის ყველა შვილი, ღვთის მფარველობით სიცოცხლის შენარჩუნებას ესწრაფის, სიცოცხლის ნება საერთოა და ამიტომ ზნეობრივი სიმახინჯეა სხვას წაართვა ის, რაც მისთვისაც ისევე ძვირფასია, როგორც შენთვის.

## ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაურის“ ლიტერატურული პერსონაჟის გენეზისისთვის

ვაჟა-ფშაველას მხატვრული ტექსტის შექმნაში თანაბრად მონაწილეობს მისი ჰუმანისტური აზროვნება, ტრადიციული შეხედულება, მემკვიდრეობითი მეხსიერება, რაციონალური გონება და უსაზღვრო ფანტაზია.

მის „შემოქმედებით ქურაში“ ნაღობ შედეგებს (განსაკუთრებით, პოემებს) სხვადასხვა შრეებად ატყვია მითოლოგიური, ანტიკური და კლასიკური ლიტერატურის კვალი. ამ ნიადაგზე ხდება ხალხური შემოქმედებიდან მომდინარე სახეების ხელახლა დაბადება და ჰუმანიზმის სიმალლეზე აყვანა.

130 წელი გავიდა ვაჟა-ფშაველას პოემა „ალუდა ქეთელაურის“ დაწერიდან და შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ ამ ხნის განმავლობაში არ ყოფილა ისეთ ლიტერატურულ-ისტორიული ეტაპი, მისადმი მკითხველის ყურადღება განელეზულიყო. მართალია, ხშირად მის შესახებ ურთიერთსაწინააღმდეგო შეხედულებებიც გამოთქმულა, თუმცა ვაჟა-ფშაველას მკვლევართათვის ამას ხელი არ შეუშლია ქართული ლიტერატურის მრავალსაუკუნოვან პროცესში ეს პოემა გაეაზრებინა, არა როგორც განსაკუთრებული, ე.წ. „ლიტერატურული შემთხვევა“, არამედ როგორც ერთიანი პროცესის ლოგიკური შედეგი, რომელიც მთლიანად ეტყვა ნაციონალური მწერლობის საზღვრებში.

სხვადასხვა ფუნდამენტურ კვლევაში გამოიკვეთა ალუდას, როგორც ზოგადსაკაცობრიო პერსონაჟის სახე, რომელიც ერთდროულად შორეულ წარსულსაც წვდება და მომავალთანაც ამყარებს კავშირს, ნაციონალური ლიტერატურის გამოცდილებასაც ეყრდნობა და საერთაშორისო ლიტერატურული მემკვიდრეობითაც სარგებლობს. პერსონაჟის გენეზისის ძიებაში იკვეთება საინტერესო ვერსიები, რომელთაც თანმიმდევრობით მივყვებით...

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ერთი-ერთი საუკეთესო მკვლევარი (ემიგრანტი მწერალი) ალექსანდრე ჭიჭიშვილი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ნერილში გვახსენებს კლასი-

კურ ლიტერატურაში დამკვიდრებულ მხატვრული ნაწარმოების ექსპოზიციისა და გმირის რეპრეზენტაციის ორ ხერხს. პირველი, როდესაც მწერალი ნაწარმოების დასაწყისში, გმირის გამოჩენისთანავე იძლევა მის სახასიათო პორტრეტს, ხოლო მეორე შემთხვევაში, როდესაც სიუჟეტის განვითარების კვალდაკვალ ვეცნობით მის თვისებებს.

პირველი შემთხვევის სამაგალითოდ მკვლევარს შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ მოჰყავს („იყო არაბეთს როსტევან, მეფე ღვთისაგან სვიანი...“) და აღნიშნავს, რომ ამ მხრივ „ალუდა ქეთელაურის“ დასაწყისიც „ვეფხისტყაოსნის“ სქემას იმეორებს.

და არა მხოლოდ სქემას. მიუხედავად იმისა, რომ რუსთაველისგან განსხვავებით, ვაჟა-ფშაველა შედარებით უფრო ძუნწია გმირის დახასიათებაში, მკითხველს ალბათ შენიშნულიც აქვს, რომ იმ ორიოდე თვისებითაც (დავლათიანი, სიტყვაგზიანი) ხევსური საოცრად ემსგავსება არაბეთის მეფე როსტევანს (განგებიანი, სიტყვანყლიანი.)

გარდა ამისა, რუსთაველი შუა საუკუნების მხატვრული ტექსტის ტრადიციას მიჰყვება და მეფის ტიპოლოგიურ, თითქმის სტეროტიპულ სახეს აღგვიწერს (ისევე როგორც ფარსადანისა და სარიდანის შემთხვევაში) და ამის გამო რაიმე განსაკუთრებულ ინტერესს ვერ აჩენს მკითხველში. ვაჟა-ფშაველა კი თემის ერთ-ერთ ჩვეულებრივ წევრს გვიხასიათებს და თითოეული ეპითეტი, რომელთაც ავტორი გმირის დახასიათების დროს იყენებს, ლიტერატურულ ავანსად გაცემულ ქებას უფრო გვაგონებს და მკითხველს უჩნდება მოლოდინი, რომ დიდი შესაძლებლობის გმირს დიდ პრობლემებთან შეჭიდება მოუწევს.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ალუდას მთავარი თვისება, რომლის შესახებაც ავტორი თავიდანვე გვაფრთხილებს („ბევრ ქისტს მააჭრა მარჯვენა“), მაინც შურისძიების გრძნობაა (რომელიც თანდათანობით რიტუალურ ხასიათს იღებს) და ჩვენც სწორედ ამ ნიშნით უნდა მოვძებნოთ მისი წინარე სახე ლიტერატურულ-ფოლკლორულ- მითოლოგიურ სივრცეში.

როდესაც ალუდას ლიტერატურულ წარმომავლობას ვიძიებთ, არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ვაჟა-ფშაველას საგმირო პოეზია და მისი პოემები, ისე როგორც მთელი შემოქმედება სხვა

ლიტერატურულ მიზნებთან ერთად, იდეალური ლიტერატურული პერსონაჟის შექმნის მცდელობაცაა.

ამიტომ, როდესაც ქისტების მდევრად ნასულ ალუდას კვალდა-კვალ მივყევით, ძალაუნებურად გვახსენებენ თავს მისი გიგლია („გიგლია“), მყვირალი („გიგლია“), ივანე („ივანე კოტორაშვილი“) და სხვა. და მაინც, ქისტების კვალზე დამდგარი ალუდა ჯერ კიდევ ბევრით არ განსხვავდება იმ ფოლკორული გმირებისგან, რომელთაც ყოველდღიურად უწევთ ამ სახიფათო გზაზე დადგომა და ღვთის ძალით გამარჯვებულნი ბრუნდებიან.

პოემის დასაწყისში თხრობა მხოლოდ ხალხური სიტყვიერების ინერციაზეა დანდობილი. როგორც ალექსანდრე ჭეიშვილი აღნიშნავს, მხოლოდ აქა-იქ იელვებს ვაჟას თვალი და მაშინ დიდი ოსტატი“ ყალმის ერთი მოსმით“ თვალნინ გვიყენებს მთის თვალნარმტაც პეიზაჟს:

*გათენებისას ჭიუხში  
შურთხმა დარეკა ზარიო,  
ძალღებს კი სძინავს თეოზე,  
ჯერ არ გაშლილა ცხვარიო.*

გმირის (ალუდას) ინდივიდუალობის პირველი ნიშანი კი, ალბათ, მაინც ბრძოლის დროს იჩენს თავს. მაშინ, როდესაც ალუდა ქისტებს „გადაენევა“ და გაუფრთხილებლად ესვრის ერთ-ერთ მათგანს. მონინაალმდევე ცხენიდან გადავარდება. ავტორი მას „ქურდკანტალას“ (ქურდბაცაცას) უწოდებს და მკითხველი ხვდება, რომ ალუდაც (ავტორის მსგავსად) სწორედ ასე აფასებს თავის მონინაალმდევეს.

სიტყვა „ქურდკანტალა“ თითქოს შეურაცხმყოფელია იმ ადამიანების მიმართ, რომლებიც დღისით, მზისით მწყემსებს ანიოკებენ და სოფლის ცხენების რემას იტაცებენ (მათ, ალბათ, უფრო მეკობრის, მოთარემის სახელი მოუხდებოდა). მაშ, რატომ იხსენიებს მას ავტორი (პერსონაჟი) ამ ეპითეტით, რატომ ამცირებს ის მონინაალმდევის ვაჟკაცურ თვისებებს?!

საქმე ისაა, რომ შუა საუკუნეებში ქურდკანტალა (ქურდბაცაცა) გარკვეულ სოციალურ ტიპს ეკუთვნოდა. ქურბაცაცები დაძრწოდნენ სოფლებში და იპარავდნენ ყველაფერს, რასაც პატრონის თვალი მოშორდებოდა, იტაცებდნენ, თუ წინააღმდეგობას არ

ნააწყდებოდნენ. თუმცა ნადავლისათვის ბრძოლას ისინი ყოველთვის გაუბრძოდნენ. მათ ამისთვის არც ვაჟკაცობა ჰყოფნიდათ და არც შურისძიების გრძნობა. ამიტომაც, რომ ფოლკლორულ ლექსებშიც (ასევე ვაჟას საგმირო პოეზიაში) ასეთი ქურბაცაცების წინააღმდეგ ალუდასნაირი კაი ყმები მარტოდმარტო მიდიან მღვეარში და უმეტეს შემთხვევაში, გამარჯვებულები ბრუნდებიან თემში.

ალუდასთვის თავიდანვე არა მხოლოდ მუცალის ძმა, არამედ თვით მუცალიც ერთ-ერთი რიგითი ქურდკანტალაა, რომელმაც ვერ უნდა გაბედოს წინააღმდეგობის განევა. მისთვის (ალუდა ხომ პირობითად კაი ყმის ორდენს ეკუთვნის) ბევრად უფრო ბუნებრივი იქნებოდა, მუცალს რომ მიეტოვებინა ნადავლი, ძმის ცხედარიც და თავის გადარჩენაზე ეფიქრა.

ალუდას ნამდვილი გაცობა კი მაშინ დაეტყო, როდესაც “ამხანაგმოკლულ ლილღველმა” ჩახმახი მოზიდა...

შემთხვევითი არ არის, რომ მათი ბრძოლა ზოგიერთ მკვლევარს (მათ შორისაა ალექსანდრე ჭიჭიშვილი) აქილევსის და ჰექტორის (ჰომეროსის „ილიადა“) აგონებს. ჩვენ არ გვიკვირს ასეთი შედარება, რადგან, ბუნებრივია, რომ ეპოსის ალორძინების გზაზე დამდგარი ვაჟა-ფშაველას თხრობა იმგვარ ასოციაციებს აღვიძებდეს, რომელიც მკითხველს პოემის ანტიკურ ლიტერატურასთან კავშირზე დააფიქრებს.

(ასეთივე განცდას იწვევს ალუდას მიერ მუცალის ცხედრის გაპატიოსნება. ეს ეპიზოდი ერთგვარად აქილევსთან გაჯიბრებადაც კი აღიქმება, როდესაც მკითხველს ახსენდება, თუ როგორ შეურაცხყოფს აქილევსი ტროელი გმირის ცხედარს).

გამარჯვებული ალუდას წინაშე უპირველესად მუცალის თოფის („ახლა შენ იყოს, რჯულძაღლო, ხელს არ ჩავარდეს სხვისასა“) აღება-არაღების გადაწყვეტილი საკითხი დგას. არადა, თოფი მართლაც მისი საკუთრებაა. უძველესი დროიდან დამარცხებულის იარაღი გამარჯვებულს ეკუთვნოდა. აქილევსმაც აართვა მძლე ჰექტორს საჭურველი, ჰექტორმა – პატროკლეს, პატროკლემ სხვას და ასე გაუწყვეტლად... მართალია, ალუდამ მათ შესახებ არაფერი იცის, მაგრამ მან, ვინც ალუდას სახე სწორედ წარსულიდან გამოიხმო და ახლა თავის ტკივილამდე ფიქრს აიძულებს, კარგად იცის, თუ რამხელა ტვირთის ზიდვა მოუწევს მომავალში ხევსურს.



ავტორი არ გვეუბნება, თუ რა დრო დასჭირდა ხევსურს მუცალის თოფის მიღებაზე უარის სათქმელად („ალუდას თოფი არ უნდა..“). ცხადია, სტრიქონებს შორის ნაგულისმევი დრო სრულიადაც არ იყო საკმარისი ალუდაში მოსახდენი ცვლილებებისთვის. მით უფრო, იმ სინანულისთვის, რომელმაც მისი გონება მთლიანად გამსჭვალა და გული აუჩვილა („ატირდა როგორც ქალია“)..

უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს დრო აქ ძალზე პირობითია. შესაძლოა, ის კაცობრიობის განვლილ მთელ ეპოქას მოიცავს. თუმცა ის უეცარი გადაწყვეტილება, რომელმაც ალუდას ჯერ თოფის მიღებაზე, ხოლო შემდეგ მუცალის მკლავის მოჭრაზე უარი ათქმევინა მკითხველისთვის მაინც მოულოდნელი ჩანს. ასეთ ცვლილებას ხანდახან მთელი სიცოცხლეც არ ყოფნის. ლიტერატურა კი ცხოვრება არ არის, იქ სასწაულები არ ხდება. წარმოსახვით რეალობას მკაცრი ლოგიკური ხაზი და მტკიცე მოტივაცია სჭირდება.

იგრძნობა, რომ შუა საუკუნეების ხეობებში ჩაკეტილი კაი ყმა (თუნდაც დავლათიანი და სიტყვაგზიანი) ასეთი პიროვნული რესურსით ამ გადაწყვეტილებამდე ვერ მივა. მის გონებაში ჯერ ეპოქალური რყევები უნდა დაიწყოს, ჯერ ცალკეულ კადრებად უნდა გაირბინოს კაცობრიობის განვლილმა გზამ უძველესი ანტიკური ხანიდან მეჩვიდმეტე საუკუნემდე. ამ გზაზე, დროის რომელიღაც მონაკვეთში, ღვთისშვილთა თუ ნახევრადღმერთების გვერდით, ალუდამ საკუთარი თავიც უნდა ამოიცნოს და სწორედ კაცობრიობის გამოცდილებით ნაკარნახევი გადაწყვეტილება მიიღოს..

ჩნდება ვარაუდი, რომ ალუდას პერსონაჟს სადღაც უძველეს მითებში თუ თქმულებებში აქვს ფესვი გადგმული. აქ კი დიდი არჩევანი არ გვაქვს. ჩვენი ფიქრი მაინც მითოლოგიურ პერსონაჟს, ამირანს, მიემართება, რადგან პარალელები აქ ისეთი ცხადია, რომ სხვა არჩევანს არ გვიტოვებს.

მკითხველს გავახსენებ, რომ ამირანი ქართული მითოსის ცენტრალური ფიგურაა. მასში (იგულისხმება თქმულება ამირანზე) ქართული კულტურის ფორმირების სხვადასხვა ეტაპია აღბეჭდილი. ცხადია, ამას თავისი კვალი ქართული სიტყვიერების ისტორიისთვისაც უნდა დაემჩნია. ამ მხრივ გამოთქმულია რამდენიმე ვარაუდი (დემნა შენგელაია „ვეფხისტაოსნის“ სიუჟეტის „ამირანი-ანთან“ ფაბულურ კავშირზე მიაჩნებდა), თუმცა, ფაქტია, რომ

მის მითოსურ ძირებს ქართული ლიტერატურა მეცხრამეტე საუკუნემდე აღარ მიბრუნებია.

ამ დროს ჯერ აკაკი წერეთლის, ხოლო შემდეგ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ჩნდება ამირანის სახე. აკაკის შემოქმედებაში ამირანს უპირატესად პატრიოტული ელფერ დაჰკრავს, ვაჟას ლექსებშიც იგრძნობა მსგავსი მოტივები, თუმცა აქ ამირანი უფრო ხტონური ღვთაებაა, რომლის ქცევაში ბუნების განახლებასთან დაკავშირებული სხვადასხვა ეტაპი აირეკლება.

თუმცა ეს მხოლოდ იმ ლექსებში, რომლებშიც უშუალოდ ამირანზეა საუბარი. ზოგადად კი, ვაჟას შემოქმედებაში ძალზე ღრმად არის შექრილი მითოსური პლანი. სხვადასხვა ნაწარმოებებში დიდი დოზით იკითხება „ამირანიანის“ კვალი.

თამაზ ჩხენკელი თავის სტატიაში „დევეური და ღვთაებრივი“ განიხილავს ვაჟა-ფშაველას ლექსს „დევეების ქორწილი“ და მიუთითებს, რომ ფშავ-ხევსურული ეთნოსის არქაულ გარემოში აღზრდილი ვაჟა ქართული ფოლკლორის წიაღში ეძებს „დიონისური ორგიაზმის“ შესანიშნავ მასალას, შემოქმედის ნათელხილვით აღრმავებს მას და „დევეების ქორწილში“ შემზარავი მისტიერიის მონაწილე ხელდასხმულივით განიცდის ძმის ხორციით ძლომის საშინელებას.

მკვლევარი დევეების მიერ ღვთაებრივი ხორცის ჭამის ორგისტული ღრეობის სანიმუშოდ ამირანის ზღაპრის ფშავურ ვერსიასაც იმონმებს:

*შეგვიპატიჟეს, შევედით, ამირანს პური ჰშიოდა,  
დედობილების ნაცხოზი, ქადა კეცებში შხიოდა,  
შამაჰჭრეს, შამაყრენეს, კაცის თავ-ფეხი დიოდა,  
საღვინით ღვინო მოგვართვეს, შიგ გველბაყყი ნიოდა,  
უსმელ-უჭმელი დავძეხით, ყელშიაც ამოგვდიოდა,  
ამირანს შემოვხედნოლით, ცრემლები ჩამოჰდიოდა...*

აქ აშკარად იგრძნობა ალუდას „დიდ სიზმრთან“ კავშირი. უდავოა, რომ ხევსური მართლაც ძალზე „ნაცნობ სიტუაციაში“ ხვდება. ეს სწორედ ის სახლია, სადაც ალუდას (ამირანს და მისი ძმების მსგავსად) ადამიანის ხორციით გაუმასპინძლდნენ. ეს სწორედ ის „დევეების ქორწილია“, სადაც „უკანას ყურეშიით“ მარადიული ძმის კვნესა ისმის:

*დავეჯე, ჯამ ვინამ დამიდგა,  
კაცის ხორც იყო წვნიანი,  
ვსჭამდი, მზარავდა თუმცაღა  
კაცის ხელ-ფეხი ძვლიანი.  
რასა ვსწადიო, ვსჯავრობდი,  
უმსგავსი, შაჩვენებული,  
ჭამეო, რამამ მიძახა,  
ნუ ხდები გამტერებული...*

აქვეა მეორე ეპიზოდიც, სადაც შურისძიების წყურვილით ანთებული ამირანის სახე (ისევე როგორც ალუდასი) სისხლის მორევში ყოფნის მეტაფორად არის წარმოდგენილი.

ამირანი დევების სახლში შეიჭრა და სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გაუმართა მათ. სისხლი წყალივით იღვრება. გუბდება და ლამისაა დაახრჩოს დარეჯანისძე. დევები კი ცოცხლებიან და ხელახლა აკვლევინებენ თავს შურისძიებით ანთებულ დევკაცს (სწორედ ესაა მათი დევობა). მათ შეძლეს და ამირანი შურისძიების გრძნობაზე წამოაგეს. ახლა კი ეს დაგუბებული სისხლი მას უეჭველ დადუპვას უქადის და მხოლოდ შემთხვევის წყალობით თუ გადაურჩება უეჭველ სიკვდილს.

ამ სურათის გახსენება მკითხველში თავისთავად იწვევს იმგვარ განწყობას, როგორსაც ვაჟა-ფშაველას პოემაში ალუდას იმედას ქავის კართან გავლისაას ვხვდებით:

*ვისაც მტერობა მასწყურდეს,  
გაალოს სახლის კარია,  
სისხლ დაიგუბოს კერაში,  
თვითონაც შიგვე მდგარია.  
ღვინოდაც იმას დაჰლევდეს,  
პურადაც მოსახმარია,  
პირჯვარი დაინეროდეს,  
მითამ საყდარში არია.*

კიდევ ერთი პარალელი, რომელიც ძალაუვნებურად გვაფიქრებინებს ამ ორი მხატვრული ტექსტის უფრო ღრმა კავშირზე. გავიხსენოთ ის ეპიზოდი („ამირანიანი“), როდესაც ცამცუმის შესაჭმელად მიმავალ ბაყბაყდევს გზად ამირანი შემოეყრება:

„– საით მიეშურებიო? – ჰკითხა ამირანმა  
– ცამცუმი მომკვდარა და იმ შესაჭმელად მივდივარო –  
– შენ ადამიანის ხორცს ვინ შეგაჭმევსო – უპასუხა ამირანმა და  
გაემზადა მისთან საბრძოლველად“.

ახლა კი ის სურათი აღვადგინოთ, როდესაც შატილისკენ მიმავალ ალუდას „ფეხდაფეხ“ ყორანი მისდევს:

*ხევიხევ შამოჰყრანტალებს  
ყორანი ავის ხმისაო:  
„მამკვდარა ქისტი მუცალი,  
თვალ უნდა ვსჭამნე ყმისაო,  
გულ-ღვიძლი ამოვარიდო,  
კალთა დავხურო მხრისაო“.*

ეს ფრინველი ყორნადქცეული ბაყბაყდეცაა, რომელიც ისევ ადამიანის ხორცის საჭმელად მიეშურება. სიკვდილ-სიცოცხლის არსზე დაფიქრებული ალუდაც, როგორც მითოლოგიური პერსონაჟი (ის ხომ მართლაც მითოსიდან არის გამოხმობილი) ბოლომდე ეცდება შურისძიების ჯაჭვის განყვეტას და შეძლებს კიდეც ამას, როდესაც მითოლოგიური დეკაცის სახესთან გაიგივებულ, თავისი განვლილი ცხოვრების მეტაფორულ გააზრებას იხილავს (სიზმარში), რომელიც მას სწორედ მითოსში დააბრუნებს.

(მართალია, მას გზადაგზა ამ „გამარჯვებით“ გამონვეული ამპარტავნებაც ექნება დასაძლევნი, მაგრამ ეს პოემის შემდეგ თავებშია სარკვევი). ახლა კი მთავარი ის სიბრალულის განცდაა, რომელიც ალუდაში მუცალის სიკვდილის გამო აღიძვრება, რომელიც დააფიქრებს და ხელის მოჭრაზე უარს ათქმევინებს. თუმცა ეს განცდა მხოლოდ მუცალის გაპატიოსნებისთვის თუ ეყოფა და მუცალის ძმისთვის კი აღარ იკმარებს...

ამიტომ ალუდას მხოლოდ გული კი არ უნდა აუჩვილდეს, არამედ მთელი ტანით უნდა დაიძრას, რომ მასში დატრიალებული განცდები დეკაცის ძალმოსილებით აღელდეს და ჩაკეტილი წრე გაარღვიოს. ყველაფერს თავისი სახელი უნდა დაერქვას. ალუდა უნდა მიხვდეს, რატომ ხოცავდა დღემდე ასე დაუნდობლად. მიხვდეს, რაა მიზეზთა მიზეზი ამ შეუწყნარებლობისა. ამისთვის კი მას მზერა სჭირდება, რომელიც გარედან აღწერს მის მდგომარეობას და დაანახვებს შურისძიების გაბმულ ჯაჭვს, რომელსაც რგოლებად

მოჭრილი ხელები აქვს ასხმული. მიახვედრებს, რომ ხელის მოჭრა ერთგვარი საკონტროლო გასროლაა, რომელიც რაინდს ავაზაკად, ხოლო მებრძოლს მკვლელად აქცევს.

„აღუდა ქეთელაურის“ თხრობის დინამიკა იმდენად თავბრუდამხვევია, რომ მკითხველი ვერ ამჩნევს ეპოსის ჟანრისთვის სრულიად გაუმართლებელ „პაუზას“, რომელიც ერთგვარად აჩერებს დროს. მკითხველი ვერ ამჩნევს, რომ ამბავი მინდიას დაბრუნებით უკვე „დამთავრდა“, კონფლიქტი სრულიად ამოიწურა. მინდიამ მოიტანა მუცალის მკლავი, შატილიონები დარწმუნდნენ, რომ აღუდა არ ტყუოდა და დამშვიდნენ. აღუდამ არ მიიღო მოჭრილი მკლავი და მინდიას უსაყვედურა ამის გამო. თუმცა მალე (როგორც ჩანს) ყველაფერი კალაპოტში ჩადგა, თემმა განაგრძო ჩვეულებრივი ცხოვრება, უნდა ვივარაუდოთ, რომ აღუდაც ისევ ჩვეულებრივად ჯდებოდა საფიხვნოს თავში, ვიდრე საუფლო ჟამი არ მოვიდა...

ყურადღება მივაქციოთ, რომ ამ ეპიზოდში აღუდა უკვე სხვა საფეხურზე დგას. მან ერთი ცოდვისგან (შურისძიება, შეუწყნარებლობა) დაიხსნა თავი და ახლა თავისდაუნებურად მეორე ცოდვაში დგამს ფეხს. თავისი არქეტიპის (ამირანის) მსგავსად იმდენად გათამამებულია (გაბუდაყებულია), რომ რჯულის დამცველთან (ღმერთთან) საბრძოლველად ემზადება.

ავტორი გვეუბნება, რომ აღუდა ხატობაში ნისლივით შემოდის – „მოდგა მისლივით“ (ნისლი ვეშაპის მხატვრული სახეა, რომელიც ყველაფრის ჩანთქმას აპირებს), ეს ბრწყინვალე მეტაფორა ხაზს უსვამს აღუდას ყოვლისშემძლეობას. ღმერთთან მებრძოლმა პერსონაჟმა მთლიანად, ნისლივით უნდა მოიცვას გარემო.

გარდა ამისა ამირანიც ხომ შავ ღრუბელსა ჰგავს („ამირან შავსა ღრუბელსა საომრად გამზადებულსა“)?!

ეს ნისლივით მთლიანი ძალა დახრილი თავით დგება ბერდიას ნინაშე („დადგა დახრილის თავითა“) – უჩვეულო სახეა, ერთდროულად კადნიერიც და მორჩილიც. თუმცა ვიდრე ამ თემას განვაგრცობთ, ჯერ იმ გარემოს გადავხედოთ, სადაც აღუდამ კურატი მოიყვანა შესანიშნავად:

„...ხატის გარშემო მთვრალი ხევისურები ყრიან. აქა-იქ ყელგამოჭრილი საკლავი გდია უპატრონოდ. ყველგან სისხლია დაქცეული. ქალები ნაბლისფერი ჩოლკებით და ჩიხტაკოპებით ხატის მიჯნაზე დგანან მწკრივად. დასტურებს ლუდი მოუტანიათ, ას-

მევენ... ზოგი მთვრალი ფეხზე დგება, ბუბუნებს და ისევ იძინებს. დაჩოქილი ხევისბერი კლავს საკლავს, სისხლი ასხამს გადაჭრილი ყელიდან. საკლავი მატულობს, დაკლულებს ატყავებენ, ზოგს იქვე აბამენ დაკვლის მოლოდინში. დილიდან მთვრალეები იღვიძებენ. ღრეობა გრძელდება. დასტურები უზარმაზარ ლუდის თასებს დაარბენინებენ, ვილაც არყის შესმაზე ამბობს უარს. დასტური კისერში ჰკიდებს ხელს და ძალით ასმევს. ის, ვინც ძალადობდა, მორჩილად სვამს. მერე სუფრასთან რალაც ჩოჩქოლი ტყდება. ისმის ხევსურული სიმღერა, ის ხან მაღლა ადის, ხან ნელა გრძელდება, თავისთვის. ჩოჩქოლი ისევ წყნარდება“.

ასეთ გარემოში შემოდის ვერცხლის იარაღში ჩამჯდარი ალუდა ქეთელაური. მას თოკით შემოჰყავს კურატი, რომელიც ხან მორჩილად მოსდევს, ხან ღმუის და გასაქცევად იქაჩება. ალუდა აღელვებულია, კურატის ბრძოლას ვერ გრძნობს...

მკითხველს განვუმარტავ, რომ ეს გურამ რჩეულიშვილის მიერ დანახული ხატობის გარემოა. ვაჟა-ფშაველას სამყარო გურამისთვის არასოდეს ყოფილა უცხო. მას უკვე დანერილი ჰქონდა ლიბრეტო ფილმისთვის „ალუდა ქეთელაური“. სცენარში ყურადღებას იქცევდა ხევსურთა ხატობის აღწერა, რომელიც მთლიანად იმეორებდა ალავერდობის დღესასწაულის ჩვენთვის ასე ნაცნობ („ალავერდობა“) სიტუაციას:

ფაქტობრივად, ამ სცენარში ალუდა მართლაც მითოსის გმირივით შემოდის, თითქოს მართლაც ამირანმა აინყვიტა...

ვაჟა-ფშაველას ამ ნაწარმოებში, უშუალოდ ალუდას ხასიათში, ამკარად იგრძნობა მოჭარბებული რევოლუციური პათოსი. თუმცა, პოემაში უამრავი სხვა ნაკადია, რომლებიც ტექსტს მემამბოხური ლიტერატურის ხიბლს აცლის და ჰუმანიზმის უმაღლეს გამოხატულებად წარმოგვიდგენს.

ხატობაზე ალუდას კურატი შემოჰყავს. მას უნდა ის მუცალს შესწიროს. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კურატს ის უფრო იმიტომ კლავს, რომ ხალხი გამოაფხიზლოს და გვაროვნულ-პატრიარქალული, შუღლისა და მტრობის ტრადიციიდან გამოიყვანოს. მისი სურვილია, ერთი დარტყმით შეცვალოს რეალობა. პერსონაჟის ამგვარ რევოლუციურ მიზანდასახულობას ვხედავთ ჩვენ გურამ რჩეულიშვილის „ალავერდობაში“.

ზუსტად ასეთ გარემოში (მკითხველს მინდა შევახსენო „ალავერდობის“ გარემო). მოღუნებული ვნებების გამოასაფხიზებლად შემორბის გურამი. შემორბის ერთ სხეულად ქცეული ცხენკაცი. ცხენი ამ შემთხვევაში გურამის სხეულია. ამ სხეულს, როგორც ვნების ჭურჭელს, ამტვრევს ლეკი და გურამიც სხეულისა და სურვილების გარეშე არბის ტაძრის ლავგარდანზე.

ალუდას მიერ კურატის დაკვლაც ხომ მსხვერპლშენიღვაზე მეტად ადამიანური ვნებისგან გათავისუფლებას გულისხმობს.

„ალავერდობაში“, ისევე როგორც ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაურში“, მთავარი გმირი მხოლოდ საკუთარ ძალაზე დაყრდნობით ცდილობს არსებული რეალობის შეცვლას. ორივე მათგანი ზეადამიანობისკენ ისწრაფვის. თუმცა გარკვეული დროის შემდეგ „ალავერდობის“ პერსონაჟი, განსხვავებით ალუდა ქეთელაურისგან, დაექვედება საკუთარი მოქმედების სისწორეში (ალუდას თავისი მოქმედების შესაფასებლად „სიმაღლე“ არ ჰყოფნის, რადგან ის ისევ ხევსურთა შორის ტრიალებს, გურამმა კი ალავერდის სიმაღლიდან დახედა ყველაფერს). „...ის (გურამი) ხვდება, რომ შრომა, შენება, შემოქმედება უფრო დიდი ფასეულობაა და უფრო შედეგიანია, ვიდრე გამომწვევი პროტესტი, ამბოხი; ამიტომ ხვდება იმასაც, რომ თვით ისიც და საერთოდ, პიროვნება ინერტულ ბრბოზე შეიძლება მხოლოდ შემოქმედებითა შრომამ აამაღლოს და არა საკუთარი თავის საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოქცევამ. ბრბოსაც კვლავ ხალხად მხოლოდ შრომასთან მიბრუნება აქცევს, რადგან სწორედ შრომისგან მონყვეტა გადაავგარებს ხალხს ბრბოდ, ართმევს სასიცოცხლო ძალას, არსებობის ხალისს და სიხარულს“ (თამაზ ვასაძე).

გურამის შემოქმედებითი ამოცანა ზეამბიციური იყო. მას სურდა თავისი თანამედროვე ქართველის სახე შეექმნას. მას იმგვარი გმირის პორტრეტი უნდა გამოეძერწა, რომელშიც სრულიად რეალიზდებოდა ქართული ეროვნული პოტენცია. ეს კი შეუძლებელი იყო თუ მწერალი ერის წარსულის მტკიცე საყრდენს, მის მითოლოგიურ-ფოლკლორულ-ლიტერატურულ გამოცდილებას არ დაეყრდნობოდა.

ჩემი ვარაუდით, გურამ რჩეულიშვილმა „ალუდა ქეთელაურის“ ნაკითხვით გამოწვეული შთაბეჭდილება გაიაზრა „ალავერდობაში“ მხატვრულად.

„ალავერდობაში“ აღძრული ანტირევოლუციური პათოსი ამ პროცესების თანამდევნი სხვადასხვა ღირებულების ახლებურ განმარტებას ითხოვდა. თავის დროზე ჰუმანიზმისა და თავისუფლების საბჭოურად გააზრებული ცნებები სრულიად ვედარ პასუხობდნენ დროს. ლიტერატურას კი შეეძლო, რომ ისინი ახალი შინაარსით დაეტვირთა.

ერთი მხრივ, აბსოლუტური თავისუფლებისკენ ლტოლვა და, მეორე მხრივ, ადამიანისადმი ერთგული მორჩილება – გურამის მეგობარს და ცნობილ მხატვარს, თემო ჯაფარიძეს, ადრევე შეუნიშნავს გურამის შემოქმედებაში არსებული ეს წინააღმდეგობა:

*„იგი უსაზღვრო თავისუფლებისკენ ინსტიქტური მიდრეკილების გამომხატველი ჭაბუკი იყო. მეორე მხრივ კი, ზნეობრივი კანონებისადმი მორჩილების მაძიებელი პიროვნება...“*

თუმცა რატომ უნდა ჩავთვალოთ თავისუფლებისადმი მისწრაფება და მოვალეობისადმი მორჩილება წინააღმდეგობრივ ღირებულებად?! გავადევნოთ კიდეც ერთხელ თვალი გურამის პიროვნული ხასიათის ცვლილებას და დავრწმუნდებით, რომ ადამიანის განვითარების სქემატური ნახაზი მის შემოქმედებაში პირობითად ასე გამოიყურება: თავისუფლებისკენ სწრაფვა, მოვალეობისადმი ერთგულება (საკუთარ თავთან დაბრუნება) და მსხვერპლად შეწირვის იდეა.

დაბოლოს, ალუდა ქეთელაურის პერსონაჟში ჩვენ ვხედავთ ზოგადსაკაცობრიო ლიტერატურულ ტიპს, რომლის ფესვები მითოლოგიაშია გაშლილი (ამირანი), ხოლო მისი ინერპრეტირებული სახე ჩვენს დროში ხელახლა იქმნება (გურამ რჩეულიშვილი, „ალავერდობა“).



## „ალუდა ქეთელაურის“ ივნევისეული და დერჟავინისეული თარგმანები

ვაჟა-ფშაველას თხზულებანი თარგმნილია ინგლისურ, გერმანულ, ფრანგულ, ყველაზე უხვად – რუსულ და ბევრ სხვა ენაზე. განსაკუთრებით ღირსსაცნობია ჩვენი თანამედროვეების, ჩინებული ლიტერატურათმცოდნეების, ამაგდარი ქართველოლოგების დონალდ რეიფილდისა და ლუიჯი მაგაროტოს მიერ ინგლისურად და იტალიურად თარგმნილი „ალუდა ქეთელაური“.

მცირედი გამონაკლისის გარდა (ე. ლოლობერიძე, ფ. თვალთვაძე, ლ. ნატროშვილი, ბ. ემუხვარი...) დიდებული რუსი პოეტები (ო. მანდელშტამი, მ. ცვეტაევა, ბ. ბასტერნაკი, ნ. ზაბოლოცკი და სხვ.) ვაჟას მხოლოდ პნკარედის მეშვეობით თარგმნიდნენ. თუმცა შედეგი წარმატებული იყო: რუსულად ამეტყველებულ ტექსტებს გამოარჩევდა მთარგმნელთა ნიჭიერებისა და ხელწერის ტვიფარი. XX საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში მათ დაინტერესებას ვაჟას შემოქმედებით ბიძგი ცისფერყანწელებმა მისცეს. მანდელშტამის მკვლევარი და მისი ენციკლოპედიის შემდგენელი პ. ნერლერი აღნიშნავს, რომ პ. იაშვილისა და ტ. ტაბიძის თხოვნითა და მათივე პნკარედის მიხედვით, რუსმა პოეტმა 1921 წელს თბილისში მეორედ ყოფნისას მიჰყო ხელი „გოგოთურ და აფშინას“ თარგმნას (დაიბეჭდა 1923 წ.); 1925 წელს თბილისში ტ. ტაბიძე ცდილობდა დაეინტერესებინა „გველისმჭამელით“ ს. ესენინი, როგორც პოტენციური მთარგმნელი; რუსი პოეტის ტრაგიკულმა აღსასრულმა 1926 წლის იანვარში დიდად დაამწუხრა მისი ქართველი მეგობრები.

\* \* \*

მწერალი და მთარგმნელი რიურიკ ივნევი (მიხეილ კოვალიოვი) დაიბადა თბილისში 1891 წელს. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ივნევის დილოგია – „Любовь без любви“ (1925 წ.) და „Открытый дом“ (1927 წ.), რომელშიც ასახულია თბილისისა და ბაქოს ლიტერატურული ბოჰემა.

მის მიერ თარგმნილი „ალუდა ქეთელაური“ გამოქვეყნდა ვაჟა-ფშაველას რჩეულ თხზულებათა კრებულში, რომელიც „ზარია ვოსტოკამ“ გამოსცა 1939 წელს.

იენევისეული თარგმანი ვაჟას დიდებული პოემის რუსულ ენაზე ამეტიყველების პირველი ცდაა; უკვე ეს ფაქტი განაპირობებს რუსი პოეტის თარგმანის მნიშვნელობას (მოგვიანებით პოემა თარგმნეს ნ. ზაბოლოცკიმ და ბ. სპასკიმ).

მთარგმნელი ინარჩუნებს დედნის რვამარცვლიან სალექსო სტრიქონს და უმრავლეს შემთხვევაში bd რითმასაც; თუმცა ვაჟასეულ ექვს, რვა, ათ და მეტ ტაეპიანი სტროფის გადმოღებას (შესაბამისი რითმითურთ) ყოველთვის ვერ ახერხებს.

ვაჟა-ფშაველას პოემების 1947 წლის რუსული გამოცემის რედაქტორების ვ. გოლცევისა და ს. ჩიქოვანის წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „Если переводчики были бы обязаны втискивать сложную совокупность образов и эпических событий в вольно используемый автором размер „шаири“, то это вовсе не соответствовало бы правильному понятию точности поэтического перевода“. და მართლაც, თუმცა რ. იენევის უცვლელად გადმოაქვს ვაჟასეული საზომი – რვამარცვლიანი სალექსო სტრიქონი, თარგმანი მოკლებულია დედნის „ეპიკურ სიღარბაისლეს“.

იმდენად დიდია ვაჟას ლექსის შინაგანი პოეტური ძალა, რომ დედანში საზომის ერთფეროვნებას ვერც კი ვგრძნობთ, იენევის თარგმანში კი საზომის ერთფეროვნებას ვერ აბათილებს „პოეტური შინაარსი“, რომელიც ოდნავადაც ვერ უახლოვდება ვაჟას უმდიდრეს პოეტურ სამყაროს.

სხვა გზით წავიდა მთარგმნელი ვლ. დერჟავინი (პოეტი, ნაყოფიერი მთარგმნელი; „ალუდა ქეთელაურის“ გარდა, თარგმნილი აქვს „ბახტრიონი“, „გიგლია“ და „მონადირე“). მან თექვსმეტ-თხუთმეტმარცვლიანი სალექსო სტრიქონი გამოიყენა. ვაჟა ზუსტ სტროფიკას არ იცავს, მთარგმნელი კი არც ჯვარედინი რითმით გამართულ, მკვიდრად შეკრულ ოთხტაეპიან სტროფს მოერიდა (თუმცა შექმნა ილუზია რვა-შვიდმარცვლიან რვატაეპიანი სტროფისა) და ამგვარი „თვითნებობით“ პოემას ეპიკური ჟღერადობა დაუბრუნა:

Вестник прискакал к Шатилю,  
Крикнул: “Снова нечестивый  
Кист напал на нас! И стадо  
Взял у наших пастухов!”  
Жил там муж Кетелаури –  
Мудрый, доблестный,  
правдивый, –  
Во главе сидел он схода,  
Не бросал на ветер слов.

რ. ივნევის თარგმანში შეინიშნება ვაჟას ლექსისათვის შეუფერებელი პროზაიზმები, რითაც დედნის ბევრი შესანიშნავი სახე თუ გამოთქმა გაუფასურდა:

ერთ ქურდ-კანტალას ღიღღველსა ცუდი დაუდგა წამიო.	Одного врага гильгойца Быстро вывел он из строя.
---	---

განირეს ქეთელაური გულითა ნარიანითა, სახელსა ალუდაისას იძახდნენ ბრალიანითა.	И оставили Алуду В одиночестве томиться. Как появится в народе, Начинают все браниться.
---	--

ერთგან საუკეთესო იდიომის ნაცვლად ამგვარი პროზაიზმი გვხვდება:

– ტყულიად სცდები, ალუდავ, ტყულიად იცვეთ პირსაო.	– Не проси меня, Алуда, Ты наспросно время тратишь.
--	---

შევადართ დერჟავინის თარგმანს:

Зря ты здесь стоишь, Алуда!  
Зря ты мелешь языком!

პოეტური ნაწარმოების თარგმნისას თითქმის აუცდენელია მთარგმნელისეული გადახვევები. მაგრამ ივნევისეული გადახვევების ერთი ნაწილი გაუმართლებლად მიგვაჩნია. მაგალითად:

მაცნე მოიდა შატილსა:  
– ქისტებმა მოგვცეს ზიანი,  
დაგვინოკეს მწყემსები,  
ავნია, ავი-ზნიანი.

Прискакал гонец в Шатили,  
Он принес худые вести:  
Наш табун кистины злые  
Увели с собой из мести.

თუ კი Он принес худые вести – შეიძლება მთარგმნელის მრავალსიტყვაობად ჩაითვალოს მხოლოდ, რადგან სტროფის შინაარსს არ ეწინააღმდეგება, მეორე ჩანართი – Увели с собой из мести – აშკარად მარტოოდენ გართმვის საჭიროებით არის ნაკარნახევი. „месть“ – აქ სრულიად უადგილოა.

გაუგებარია ამ სტროფის ჩანართიც:

გუმან აქვ, გადაავლიონ  
არხოტის თავი მთიანი,  
გადაბერტყინონ ნალითა  
ქუჩი მთებისა, ცვრიანი.

Их за перевал Архотский,  
Где цветы лежат коврами,  
Перегнуть хотят кистины  
По обычаям старинным.

თითქოს ქისტები მოტაცებულ ჯოგს ძველებური ადათის დასაცავად მიერეკებოდნენ სამშვიდობოს.

უადგილოდ გვეჩვენება ამგვარი ჩანართიც:

საკლავს თვითონ ჰკლავს ალუდა,  
მამხსენე ქისტის სულისაო.

Жертву сам заклал Алуда,  
Этим возмутив природу.

შეჯერებიდან გამოირკვა, რომ მთარგმნელი ძირითადად ზუსტად იმეორებს დედანის ტაეპთა რაოდენობას. სამწუხაროდ, ამგვარ სიზუსტეს პოემის ბევრი ბრწყინვალე ადგილი შეეწირა. მათ შორის შთამბეჭდავი ტროპები:

ჯიხვნი მებზენ მყინვარსა,  
მადლი რქათ ადგა ღვთისაო.

На ледник взобрались туры,  
Будь они благословенны!

არ ჩაუშვებენ ჩამსვლელსა,  
ცა ახურია კლდისაო.

Скалы, вздыбленные к небу,  
Это место окружили.

პირს დასწოლია ნისლეები  
გულით ნადენი, შავია.

На лице его туманы,  
Сердце горестное ноет.

დიდებულად თარგმნის ამას დერჟავინი:

На челе чернеют тучи,  
Что из сердца поднялись.

რ. ივნივეს ვერ შეუნიშნავს ვაჟას პომის ერთი თავისებურება: პოეტი არ ერევა თხრობაში, იშვიათად უწოდებს თავის გმირს მამაცს, ვაჟკაცს; იგი უფრო დახვეწილი ხერხებით მიგვანიშნებს მათს ვაჟკაცურ ბუნებას. თავისქებას არც ვაჟას გმირები ეტანებიან. ივნივეი კი თარგმნის:

სიტყვა გაუშრა პირზედა,  
დაბლა გაერთხა მინასა.

И х р а б р е ц на землю рухнул,  
слабости не обнаружил.

– გულში მჭირს, გულში,  
რჯულ-ძაღლო,  
ვაჰ, ცდასა მუცალისასა!

– В сердце, в сердце, пес  
                                неверный!  
Горе до блести Муцала!

ბებერი ჰკითხავს უშიშა  
აღუდას ამბავს ცდისასა.

Старец Ушиша желает  
Разузнать про подвиг-чудо .

გვხვდება რამდენიმე ფაქტობრივი შეცდომაც:

სოვნი სამგზავროს წავიდნენ,  
მთა-ბარს მავალეს თვალია.

По следам орлиным коршун  
Мчится, чую запах тлена.

სვავი არის გრიფ, ხოლო კორშუნ- ძერა.

ციკანიც არვის დაუკალ,  
განღამც კურატი დიდია.

Не заклав за них козленка  
Ты теперь пришел с бычками .

თარგმანი არაზუსტია: აღუდას კურატი მიჰყავს მუცალის სულის მოსახსენებლად და არა კურატები .

არაზუსტია ამგვარი თარგმანიც:

დაიპატიჟოს სტუმრები,  
დაამწკრიოდეს ჯარია.

Пусть готовы будут гости  
К разгорающейся сече.

აქ „ჯარი“ სტუმართა სიმრავლის აღმნიშვნელია მხოლოდ და მოსალოდნელი ხოცვა-ჟლეტა მთარგმნელის მიერაა „ყურით მოთრეული“.

მთარგმნელი კარგად ვერ გარკვეულა დედნის ზოგიერთ ნი-  
უნანსში. სახელოვან ალუდას მთელი შატილი ეგებება:

შატილს გადმოდგა ბანებზედ  
ხევსურთ ქალი და რძალია,  
გამეეგებნენ ალუდას  
ძმა – ძმისწულები სამნია.

თარგმანში კი ბანალური, თითქმის სატრფიალო სიტუაციაა  
გადმოცემული:

А в Шатиле девы с кровель  
Взоры в горы устемляют.

შევაჯეროთ დედანთან კიდევ ერთი სტროფის თარგმანი:

ვერ გავიმეტე მუცალი	Жалко стало мне Муцала,
მარჯვენის მოსაჭრელადა,	Не отсек ему десницы,
გული გამინყრა, არა ჰქნა,	Не позволило мне сердце
რაც საქნელია ძნელადა.	Дикой мостью насладиться.

ალუდას, რომელსაც მტრის ხელები „ჯღრდესავითა“ აქვს ასხ-  
მული ქავის კარზე, არა მგონია, უკვე გაცნობიერებული ჰქონდეს,  
რომ მტრისათვის მკლავის მოჭრა „ველური შურისძიებაა“. ალუ-  
დამ მხოლოდ იმიტომ ვერ გაიმეტა მუცალი მარჯვენის მოსაჭრე-  
ლად, რომ მისი ვაჟკაცობით მოიხიბლა.

ზოგჯერ ივნევის ესა თუ ის ფრაზა საკმაოდ უხეიროდ ჟღერს:

ამხანიგ-მოკლულ ღიღველი	Друг убитого гильгойца
ჩახმახსა ეზიდებისა.	Тянется к ружью рукою.

სრულიად მოულოდნელია ამხედრებულ, თოფმომარჯვებულ  
კაცზე, რომელიც ჩახმახს ეზიდება, ითქვას – Тянется к ружью рукою.

თარგმანში ზოგჯერ ინტონაციური შეუსაბამობაც შეინიშნება.  
მაგალითად:

რაად სწყრებიან ხევსურნი,  
რადა ტყვერებიან ჯავრითა?

O, Зачем вы так надменны!

გაურჯულებულს არჯულებ,  
შენ ეგ არ შაგისდებისა.

За неверного молиться!..  
Как решился ты? O, горе!

მთარგმნელი არ ერიდება უცხო სიტყვებს, რომლებიც ვაჟას  
ტექსტს ვერ ეგუება. ასეთია, მაგალითად – “пистолет”, “трофей”...

დამბაჩა გამაადგებისთ  
საბრუნლად, თითისტარადა.

Твоего же п и с т о л е т а  
Для веретена не жалко.

ხელი ალუდას მიართვის:  
– ნაილ, მიაკარ ქავადა.

И, вручив т р о ф е й Алуде,  
Он сказал: «Привесь к бойнице».

არაზუსტია ამგვარი თარგმანიც:

ეს ვინლა მოდგა, ნისლივით,  
თითბრის ნაზიკის ხმალითა?  
ხევის ბერს აძლევს მოზვერსა,  
დადგა დახრილის თავითა.

Кто подходит незаметно,  
Меч держа, к священной двери  
И подвел бычка, смущенно  
Поклонившись хевисбери?

„დადგა დახრილის თავითა“ – აქ ალუდას ვაჟკაცურ თავშეკა-  
ვებაზე, გუდანის ჯვრისადმი მორჩილებაზე მიგვითითებს: ივნევი  
კი ამას მორცხვობად მიიჩნევს.

კვლავ არაზუსტი თარგმანია, გმირის ბუნების საწინააღმდეგო:

ამის გამგონე მინდიას  
მაუნყლიანდეს თვალები.

Миндия все это слушал,  
Слезы лил в душевной муке.

მინდიას თავშეკავებული ბოღმა-ნუხილი, რომელმაც „თვალები  
მაუნყლიანა“, არ ნიშნავს –

Слезы лил в душевной муке...

Еле сдерживая слезы,

Слышит Миндия проклятья – როგორც დერჟავინი თარგმნის.

ამრიგად, ივნევისეული „აღუდა ქეთელაურის“ რუსული თარგმანის დასახასიათებლად შეიძლება ვთქვათ:

1. მთარგმნელმა ვერ შეძლო გადმოეცა „აღუდა ქეთელაურის“ პოეტური სამყაროს მთელი ბრწყინვალეობა. იგი შეიზღუდა რვამარცვლიანი ტაეპით, რამაც რიგ შემთხვევაში ეპიკური ჟღერადობა დაუკარგა პოემას.

2. ივნევის თარგმანში უხვადაა პროზაიზმები, რითაც დედნის ბევრი შესანიშნავი ტროპი უკვალოდ დაიკარგა.

3. მთარგმნელისეული გადახვევები და ჩანართები ზოგჯერ უადგილოა.

4. ივნევი ვერ გარკვეულა დედნის ზოგიერთ ნიუანსში. აქვს ბუნდოვანი, უხერხული გამოთქმებიც.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, უსათუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ თარგმანში გვხვდება მოსაწონი და ბრწყინვალე მონაკვეთებიც. კარგად თარგმნის ივნევი ზოგიერთ ცალკეულ ეპიზოდს, ზოგჯერ იგი დედანთან სკრუპულოზური სიახლოვითაც გვანცვიფრებს. მაგალითად:

ცუდას რად უნდა მტერობა  
კარგია მუდამ მტრიანი!

ივნევმა ამ ტაეპთა აფორისტული სტილი შეინარჩუნა:

Лишь храбрец богат врагами,  
Трус иметь врагов – боится.

კარგი თარგმანია:

გველმა ვერ გაჭრა ლიბოი,  
დღესაც ცოცხალივ არია.

Жало змей не подтичило  
Стен, державшихся и ныне.

დედნის პოეტური სული, შენელებული ინტონაცია, შებინდების ნყნარი სურათი კარგად გადმოეცა მთარგმნელსაც:



დაბნელდა, წყალნი ტირიან,  
კალთა გვეხურვის ღამისა;  
დროა ვარსკვლავთა ჟიკჟიკის,  
მცვრევა ბალახზედ ნამისა,  
მკვდართ სულთ საფლავით გამოსვლის,  
დრო მათ სიმღერის წყნარისა.  
დევნი გამოვლენ კლდიდამა,  
ხევ-ხუვში ეხეტებიან.  
ყველამ ივანშმა და ახლა  
საძილედ ემზადებიან.

Смерклось. Тихо плачут воды,  
Что они покрылись тьмою.  
Звезды вспыхивают в небе,  
И трава блестит росой;  
В это время на могилах  
Говорит душа с душою.  
Из расщелин скал выходят  
Дэвы –с призраками схожи.  
Люди ужинать кончают,  
И ко сну готовят ложе.

კარგადაა თარგმნილი ალუდას შემადრწუნებელი სიზმარი, პოემის ფინალი და სხვ.

უნდა ითქვას, რომ ამ პასაჟების თარგმანის სიკეთე კიდევ უფრო გამოკვეთილად წარმოგვიდგენს ზემოაღნიშნულ ხარვეზებს. ამრიგად, ივენვისეული თარგმანი მოკლებულია „მთლიანობას“; მას, რა თქმა უნდა, ვაჟას პოემების საუკეთესო თარგმანთა რიცხვს ვერ მივაკუთვნებთ. ესაა „ალუდა ქეთელაურის“ რუსულად გამოცემის პირველი საინტერესო ცდა.

ვაჟა-ფშაველას პოემების 1947 წლის რუსულ გამოცემაში დაიბეჭდა „ალუდა ქეთელაურის“ დერჟავინისეული თარგმანი. თუმცა თარგმანი არ არის დაზღვეული ზოგიერთი ხარვეზისაგან, საერთო შთაბეჭდილება ძალიან კარგია. დერჟავინისეული ძარღვიანი სტრიქონი და გამოკვეთილი რიტმული ჟღერადობა ჩინებულად შეესატყვისება დედანს.

თვალისაჩინოებისავის შევაჯეროთ ერთმანეთს ორიოდე პასაჟი:

გათენებისას ჭიუხში  
შურთხმა დარეკა ზარიო,  
ძალღებს კი სძინავ თეოზე,  
ჯერ არ გაშლილა ცხვარიო.  
მალე შააგდო ალუდამ  
ქისტების ნავალს თვალისო.

Звонко горная индейка  
Запекает на утесах.  
Рассветает... Догоняет  
Вора быстрой сокол скал.  
Дремлют псы сторожевые.  
Овцы спят. Все травы в росах.  
Вскоре разглядел Алуда  
След, которого искал...

დაბნელდა, წყალნი ტირიან,  
კალთა გვეხურვის ღამისა;  
დროა ვარსკვლავთა ჟიკუიკის,  
მცვრევა ბალახზედ ნამისა,  
მკვდართ სულთ საფლავით  
გამოსვლის,  
დრო მათ სიმღერის წყნარისა.

Потемнепо, Воды плачут:  
«Ночь подолом нас накрыла!»  
Час, когда мерцают звезды,  
Росы падают в траву.  
Час, когда поют уныло  
Души вставших из могилы,  
Выползают дэвы, бродят  
По ущельям наяву...

პოემა თითქმის თავიდან ბოლომდე უდიდესი ექსპრესიით არის თარგმნილი; მაინც გამორჩევით შეიძლება დავასახელოთ ალუდას სიზმარი, ხვეისბერის წყევლა, პოემის ფინალი და სხვ.

დერჟავინის თარგმანის უპირველესი თავისებურება და მისი გამარჯვების სანინდარიც, ჩვენი აზრით, შემდეგშია საძიებელი: ვაჟას ლექსის ერთფეროვანი საზომისა და რითმის, „გარეგნული“ ეფექტურობის სიმცირის კვალობაზე, მისი პოეზია, უდიდესი შინაგანი პოეტური ძალის წყალობით, ერთი ავტორის სიტყვათა პერიფრაზი რომ გამოვიყენოთ, სასწაულს უახლოვდება. ამ თავისებურების „გადმოღება“ მთარგმნელის მიერ შეუძლებლად მიგვაჩნია. მთარგმნელიც ახდენს ხოლმე „სასწაულს“, მაგრამ ეს მისი საკუთარი „სასწაულია“.

ასევეა დერჟავინთანაც. ის მიმართავს რთულ საზომსა და გაუცვეთავ რითმას (ზოგჯერ შინაგანი რითმაც კი გვხვდება – Рану затыкает лежа, он с травой с придорожья), არ ერიდება ალიტერაციების უხვ გამოყენებასაც. სწორედ ესაა მთარგმნელისეული „სასწაული“ – ვაჟას უმდიდრესი პოეტური სამყაროს სანაცვლოდ:

И расвиrepел Алуда,  
Глянул гневным волчьим глазом.  
Франкский меч из ножен вырвал;  
Словно луч, блеснул клинок.  
Над быком клинком взмахнул он,  
Голова скатилась наземь.  
Кликнул он «Душе Муцала  
Жертвы кровь да будет впрок!»

ალიტერაციის მაგალითებია:

Черенок меча проверил...  
Догоняет вора быстрый сокол скал...  
Привинтил кремь к ружью...

გვხვდება ალიტერაცია ამგვარ დიდებულ თარგმანშიც:

На челе чернеют тучи  
Что из сердца поднялись.

დერჟავინს ძალდაუტანებლად გადმოაქვს ამგვარი აფორიზმები:

ცუდას რად უნდა მტერობა,  
კარგია მუდამ მტრიანი!

Удалец богат врагами, –  
Кто же трусу будет враг?

შენ რო სხვა მაჰკლა, შენც მოგკვლენ,  
მკვლელს არ შაარჩენს გვარია.

Кти убил – убитым будет, –  
Род убийцу не прощает!

ბრწყინვალედ „დასძლია“ მთარგმნელმა იდიომები თუ ანდაზები:

– ტყუილად სცდები ალუდავ,  
ტყუილად იცვეთ პირსაო.

«Зря ты здесь стоишь, Алуда!  
Зря ты мелешь языком!»

ბერდია ჯაგარაშლილი  
ხალხისკე იზამს პირსაო.

Хевисбер, как зверь ощерясь.  
Взглядом на народ блеснул.

ძალი ძალის ძვალს არ სტეხსო...

Песьей кости пес не гложет...

მთარგმნელი უმთავრესად ერიდება მრავალსიტყვაობას, თუმცა იშვიათად ზედმეტი ლაკონიზმით აუბრალოებს დედანს, თარგმანში გამოტოვებულია სტროფები:

„ნესი არ არის მტრის მოკვლა,  
თუ ხელ არ მასჭერ დანითა“.  
ვაი ეგეთას სამართალს  
მონათლულს ცოდვა-ბრალითა.

აღუდასა და მუცალის ორთაბრძოლის ეპიზოდის თარგმანში გამოტოვებულია ორი სტროფი; რის გამოც ეს მონაკვეთი საკმაოდ ბუნდოვანია.

თარგმანში აღუდა-მუცალის დიალოგი აღუდას მონოლოგად ქცეულა:

– ოჰო, ქუდ გაუხვრეტია,  
წვერებსა სტუსავს თმისასა  
– მალლა დაგიცდა, ბეჩავო,  
კენჩხას არა სჭირს ძვლისასა.

«Хо! Гляди – пробила шапку,  
Прядь волос моих задела.  
Плохо целил, бесталанный!  
Череп цел, – и я живой!»

მთარგმნელი ვერ ჩასწვდომია ზოგიერთ ნიუანსს. მაგალითად:

რა უყვათ, ბევრი უნახავ  
ულვამ-აშლილი მკვდარია!  
ბევრჯერ წასულა საჭალოდ  
დახოცილთ სისხლის ღვარია.

Много раз поток кровавый  
Уносил отсель в долины  
Мертвецов с багряной пеной  
На взьерошенных усах.

აქ „ულვამაშლილი“ დახოცილთ ახალგაზრდობაზე უნდა მიუთითებდეს; წინააღმდეგ შემთხვევაში, რაში დააინტერესებდა ვაჟას ასეთი უმნიშვნელო დეტალი? ისიც აღსანიშნავია, რომ არდოტის წყალს ბარში „დახოცილთ სისხლის ღვარი“ ჩააქვს და არა გვაძემა.

კიდევ ერთი მაგალითი:

მკლავზედავ გებას მარჯვენა,  
შენზედ ალალი არიო.

Руку правую не рубит,  
Говорит: «Ведь это – грех!»

და ამას ამბობს აღუდა, რომელმაც წარბმუხრელად მოჰკვეთა მარჯვენა მუცალის ძმას!

დერჟავინის თარგმანში გვხვდება ფაქტობრივი შეცდომა:

ტახტაზე დაუკიდებავ  
მუცალის ძმისა მკლავია,  
ვერცხლით მორთული ბაზალა,  
ეგ ხოროსნული ხმალია.

У седла везет он руку  
Брата младшего Муцала,  
Хоросанский меч «базалу».

ბაზალა რომ თოფია, ამაზე ვაჟასეული სქოლიო მიგვითითებს.  
თითქოს საკმაო რაოდენობით ხარვეზები ჩამოვთვალეთ, მაგრამ არა გვგონია, რომ მათ მთლიანად დაჩრდილონ დერჟავინის საინტერესო და შთამბეჭდავი თარგმანის ღირსება.

ცალკეული ნაკლოვანებანი დედნისა და თარგმანის გამონვლილვით შეჯერებამ წარმოაჩინა; მკითხველისათვის კი დერჟავინისეული „ალუდა ქეთელაური“ უმთავრესად მთლიანობაში აღიქმება, დიდებული დასაწყისიდან მოყოლებული – დამავირგვინებელ ბოლო სტროფამდე:

И покинули родную  
Землю путники навеки...  
Цепенеют горы. Ветер  
Мчится, снежен и слепящо.  
Вот за перевалом скрылись.  
Не видать следов на снеге,  
Только издали донесся  
Одинокий женский плач.

## შოთა ნიშნიანიძე (1929-1998)

### ზოია ცხადაია

#### შოთა ნიშნიანიძის შემოქმედებითი პორტრეტი

ვინც დიდობაშიც ბავშვობას  
შეინარჩუნებს,  
პოეტი გამოვა ანდა ბედოვლათი  
– ცხოვრების გერი.  
შოთა ნიშნიანიძე

როცა ნიშნიანიძეზე როგორც პოეტსა და პიროვნებაზე ფიქრს იწყებ, განსაკუთრებული სიფრთხილის განწყობა გეუფლება – ის იყო, მართლაც, პოეტი მარადიული ბავშვის თვალებით და გულით. ძნელია, მისი ლირიკა დაყო ეტაპებად, თემატურად, დროის ნიშნებით და ა.შ. მისი ლირიკა ქართული ჰანგების მონათესავე ხმაა. ალტაცებისა და გაოცების, სევდანარევი სიხარულის, ტკივილის და ზოგჯერ – განზილებისაც... სიცოცხლეს, ცხოვრებას რომ შე-ჰხარის, თითქოს, მხოლოდ იმისთვის, რაც შეიძლება ყველა და ყველაფერი უყვარდეს, ყველას და ყველაფერს სიკეთე მიაშუქოს კეთილშობილური ადამიანური ნატურიდან. ის კარგად იცნობდა საკუთარ თავს, საკუთარ სულიერ სამყაროს – მუდამ აფორიაქებულს, ხან ისრის სამიზნეს, ხან – ღვთით ნაწყალობევს. ამას გამოხატავს იგი ლექსში „გული“. მთლიანი ტექსტი, შეიძლება ითქვას, შოთა ნიშნიანიძის პოეტური კარდიოგრამაა ცხოვრებაში, პოეზიაში, სიცოცხლესა და სიკვდილის შემდეგაც. ეს მისი სულის ნაკვა-ლევია, გულის ღია კარია, საიდანაც იკითხება პოეტი, ადამიანი.

გულო, სანამ გული გქვია, გულო, უნდა მტკიოდე.  
გულო, უნდა მიერთგულო, მიმყვე საიქიომდე.  
ეს რამხელა, რა უძირო და რა გამძლე გამოდექ,  
ჯოჯოხეთის დამტევლო, პანანინა სამოთხევ...

ყველასათვის ნაცნობი და პოპულარულია საქართველოში მშვე-ნიერ სიმღერადქცეული ეს ლექსი.

და მაინც... რაც არ უნდა ძნელი გვეჩვენოს შოთა ნიშნიანიძის ლირიკის დალაგება გარკვეული ნიშნებით, რჩეული კრებულის პირველივე ლექსი („...მე ვარ მისანი ხარი ნიქარა“) გზას გვიკვალავს პოეტის შემოქმედებითი სივრცისკენ – ხელის გულზე დევს მამულ-დედული. აქვე უნდა ვთქვათ, არც ამ შემთხვევაში და, ზოგადად, არც სხვაგან, შოთა ნიშნიანიძის მამულზე (სამშობლოზე) ნათქვამი სიტყვა არაა მხოლოდ მამულიშვილური ვალის მოსახდელი, ასე ვთქვათ, ეპოქის სტილში გადაწყვეტილი ტექსტი. მისი ლექსების სათაურები და ადრესატები (მათდამი ავტორის ეჭვმიუტანელი გულწრფელობა) გვარნმუნებს ამაში. თვალის ერთი გადავლებით, ესაა: „ციხე-ტაძართა საგალობელი“, მინდორ-მინდორ მორბენალი „უსახელო და სახელიანი მდინარეები“, „ზედაზენი“ და „ბრონეულა“, „სიმღერა სამეგრელოზე“, „კოლხური მელოდიები“ და „აფხაზური კანტატა“, „წინაპართა საგალობელი“, „რიონისპირას თეთრი ტირიფი ხარობს“, „ქართული ზღაპარი“, „როცა მე გარდავიცვალე“, „ხევისბერი“, „ქართლი“, „ცა ქუდად, მინა ქალამნად“, „ვახტანგ მეფე“, „იმერეთი“, „გიორგობისთვე“, „საგვარეულო ხე“, „სააკაძის სამი ცხენი“, „დიოსკურია“, „ბონდის ხიდი“, „მიტოვეული სახლი“, „სიცოცხლე შემიტკბია (უსათაურო)“, „ვაზის სიმფონია“ და სხვ. ქვეყნად ყოველივე ამის მსახურად მოვლენილ პოეტს ქართული ხალხური ზღაპრების გმირებიდან ყველაზე ნაჯაფარი, ერთგული და თანაც გულსაკლავი ხარი ნიქარა აურჩევია არქეტიპად, სულისმიერად. ეს ლექსი ერთგვარი სავიზიტო ბარათია შოთა ნიშნიანიძის შემოქმედებითი პორტრეტისათვის. აქ ის არის გამოხატული, გამოთქმული, რა ვალიც ადევს, ზოგადად, პოეტს, სიტყვის ოსტატს და, კონკრეტულად, მას, ზღაპრიდან გამოპარულს, მამულ-დედულის დვრიტას (მეტაფორა) ანუ მამულის სიმტკიცეს თავისი წილი ერთი სიყვარულიც რომ უნდა შეჰმატოს. ეპითეტები: მისანი, ქედგახეხილი, გადატყაული, ნაჯაფარი, ტანდაკორძილი და ბოლოს, „თვალეები – ანგელოსების ამოკოცნილი“, შთამბეჭქდავად მისაღებია მკითხველისათვის, რადგან ისინი საერთოა ზღაპრის გმირისთვის და სიყვარულისთვის გაჩენილი პოეტისთვის.

მე ვარ მისანი ხარი ნიქარა,  
შენი დვრიტა ვარ, მამულ-დედულო,  
ზღაპრიდან მისთვის გამოვიპარე,  
რომ გემსახურო და გიერთგულო.

შენი ულელი მემჩატოს აგრემც,  
ქედზე რომ მადგას განაჩენივით.  
არ მომიღერო, გეთაყვა, სახრე,  
სიყვარულისთვის ვარ გაჩენილი...

რამდენჯერ ვმდგარვარ სამოთხის კართან  
ქედგახეხილი, გადატყაული...  
ღმერთთან საუბრის და ნიჭის გარდა  
არაფერი მაქვს დანაშაული.

და როცა მინას მივებარები,  
ნაჯაფარი და ტანდაკორძილი, –  
შენზე დამრჩება ისევ თვალები  
ანგელოსების ამოკოცნილი.

შედარება ....„ულელი, ქედზე რომ მადგას განაჩენივით“, იმ მძიმე, მაგრამ სასურველ ტვირთს გამოხატავს, რომელიც შემოქმედმა უნდა ატაროს ცხოვრების გზაზე. ეს გზა, შეიძლება, უშეცდომოდ არ იყოს, ამიტომაც არის პოეტის მიმართვა მამულ-დედულისადმი დანაშავე ბავშვის თხოვნასავით რბილი, გულუბრყვილო, ამასთან – ემოციური, პოეტურად დამუხტული მეტაფორით: „არ მომიღერო, გეთაყვა, სახრე, სიყვარულისთვის ვარ გაჩენილი“.

„ღმერთთან საუბრის და ნიჭის გარდა არაფერი მაქვს დანაშაული“, – ასე ხსნის პოეტი თავის ე.წ. დანაშაულს. აქ ილიას „ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ“ გვახსენდება, ანუ ეს ილიას „პოეტის“ ალუზიაა. შოთა ნიშნიანიძე საგანგებოდ ეხმიანება დიდი წინაპრის ლირიკულ ტექსტს და ამით მისდამი პატივისცემას და მასთან თანაზიარობის პრინციპსაც გამოხატავს. ღმერთთან საუბარიც, რა თქმა უნდა, მეტაფორაა – შემოქმედისა და შემოქმედებითი ნიჭის ურთიერთმიმართება.

ისევ ხარი ამავე სახელწოდების („ხარი“) ლექსში, ისევ, ნაჯაფარი... ნაღვლიანი საცერა თვალებით, წარმართობის ხანიდან – დღემდე; ხან ღმერთად მიჩნეული, ხან ზვარაკად შეწირული, ქართლის ცხოვრების ჭაპანის გამწევი, ციხე-ქალაქთა ამშენებელი, ცხადსა და ზღაპარში ადამიანის (პოეტის) მეგობარი... ტყავი – ქალამნად, რქები – ყანნებად.



ძეობა იყო – გლეხკაცი ისევ შენ გდებდა იმედებს,  
ღრეობა იყო, ვაიმე, ისევ შენ გამოგიმეტეთ.  
ქორწილი იყო... ვაიმე, მტკიოდა გული საღადრე,  
წამოგაქციეთ ნაჯაფი და ყელი გამოგალადრეთ.

... ნეტავი, ღმერთო, მეც მომცა ჯანი და მადა ხარისა,  
სიტყვა – ხარივით გამწვევი მამულის გასახარადა.

ისევ ხარივით ამტანობა, ხარივით მომთმენობა თავისი პატარა ქვეყნისათვის, საბოლოოდ ესაა ამ დიდებული ლექსის მთავარი აზრი, პოეტის მთავარი სათქმელი... შოთა ნიშნიანიძის ლექსები („ხარი, ...ხარი ნიქარა“) ქართულ პოეზიაში, შეიძლება ითქვას, უბადლოა მსგავს თემაზე შექმნილ ლირიკულ ტექსტებს შორის, ანალოგად შეიძლება გავიხსენოთ გიორგი ლეონიძის ბრწყინვალე ლექსი „ნიკორა“.

შოთა ნიშნიანიძის ზღაპართან წილნაყარი ლექსები მხოლოდ სიხარულისთვის არ იწერება. სანუთრო თავისი მაცდური ხიბლითა და რთული არსით დიდხანს არ აძლებინებს ნეტარ განცდებს ადამიანში და პოეტის ხელოვნებაც ისაა, რომ ყოფიერების სიმძიმის სადაგი სიტყვა მოუძებნოს – მარტივი და გამჭვირვალე. მისი სათქმელი, უმეტესად, შორიდან, შორეულიდან, მარად განუყოფელიდან იწყება: ციხე-ტაძრებია თუ ვეფხვის ტყავზე საქართველო, მზისწილხვდომილი.

დიდება თქვენდა, თოროსანო ბერო მამებო,-  
თქვენ შეგინახავთ ენა, რჯული, ერი, სამეფო...

ვინაც ააგო ნიკორწმინდა, სვეტიცხოველი,  
დიდება მის ლანდს, მე არა ვარ მეტის მთხოვნელი...

...კურთხეულ იყოს, ვინც განჭვრიტა კლდეში ვარძია,  
სულით განათლდეს, ვინც აკვანი მისი არწია.

...კირითხურონო, კალატონო, ოსტატ-შეგირდნო,  
თუ სადმე რამე ცოდვა გქონდეთ – ღმერთმა შეგინდოთ!..

შოთა ნიშნიანიძის ლირიკის ბუნებრივ ნიშნად, რაზედაც არ უნდა წერდეს, უმთავრესია მითოსური, მეტყველი სახეები. ეს მთელი

სამყაროა – სავსე უძველესი სუნთქვით და ჰანგებით... და პოეტი, როგორც დაუღლებელი პილიგრიმი, გაბმული ამ სამყაროს უთავბოლო გზებზე, ისევ მითებსა და სიზმრებში დაეძებს თავისი არსებობის საიდუმლოს, თავის ფესვებს, ადგილის დედას, იმას, ვინც იყო პირველი მომწვენიელი ფაცხების, კერიის პირველი გამჩალებელი, გვარის წინამძღოლი თუ გვარის დამწყები, ვინ იყო, სად იყო ან როდის სახლობდა, რომელ მდინარესთან ან რომელ მალლობთან, ქვეყნის, სამშობლოს რომელ კუთხესთან („საგვარეულო ხე“).

შოთა ნიშნიანიძისთვის ალუზია ერთ-ერთი ნიშანდობლივი მხატვრული ხერხია სათქმელის გამოსახატავად. ლექსი „ქართლი“, როგორც სათაურიც მიგვანიშნებს, საქართველოს გულად აღიარებული კუთხის სადიდებლადაა შექმნილი, მაგრამ არცერთი სიტყვა პატრიოტული პათეტიკისათვის – პოეტი მკითხველის მზერას ზღაპარ-ზღაპარ, ჭალა-ჭალა მოატარებს, სადაც „სანადიროდ წამოსულან ამირან და ძმანი მისნი, / მთას, ირემი აფრენიათ, ცასა წვდება რქანი მისნი“... ქართლისადმი გამოთქმული სიყვარულის სიმფონია ზღაპრისა და რეალობის პოეტურ ნაზავში იქმნება, რომლის უბადლო ოსტატია შოთა ნიშნიანიძე.

– ეს რა ყივის ქარაფიდან?

– კოშკი არის ცამცუმისი!

– კოშკზე ორბი გადაფრინდა.

– სული არის, დასტურ მისი!

არაგვზე და იორზედა ბადეს ისვრის სულკალმახი,

ბადეს თევზი მოჰყოლია სულ წვერა და სულ კალმახი.

... აქ ზვინები იმდენია,

ტყეს მიაგავს გამობელილს,

კაკაბს გადაჰკიდებია

შავი შაშვი მგალობელი.

„ამირან და ძმანი მისნი“, ცამცუმი, სულკალმახი – ამირანის ზღაპრის გმირები, შავი შაშვი მგალობელი („იყო შაშვი მგალობელი, ღმერთი ჩვენი მწყალობელი“) – ისევ ქართული ხალხური ზღაპრის ალუზიაა. ამით მითებისა და ზღაპრების უძველეს დროსივრცეში გადააქვს პოეტს თავისი სათქმელი, უფრო უმოციურად, მეტი სიღრმითაა წარმოსახული ძველი ქართლის ზღაპრული ავლა და დიდება.

ეს ქართლია, ოქროს ქართლი! – ფალავნების საბრძანისი,  
ეს მზე,  
ეს ცა,  
ეს სიმღერა  
ალალ მისი! ალალ მისი!

ლექსი „ქართული ზღაპარი“ შოთა ნიშნიანიძის პოეტური სტილის – ქართული ხმების გაგრძელებაა. აქ თავი მოუყრია ყველას და ყოველივეს, რაც ძვირფასია ხსოვნისათვის თუ კვლავ არსებობისათვის. ცხადისა თუ სიზმრის, ოცნებისა თუ რეალურის სახეხატები ქმნიან მიკრო იდილიას. როგორც საერთოდ მის პოეზიაში, ამ ლექსებშიც ცხადია, რომ შოთა ნიშნიანიძის პოეზია სათავეს იღებს ქართული ხალხური სიტყვიერებიდან, იქ გაუდგამს ფესვები, უკეთ – იმ ფესვების ამონაყარია მისი საუკეთესო ლირიკული ტექსტები. ზღაპრისთვის დამახასიათებელი ჰიპერბოლიზაცია, სიკეთის ნათელი, ამაღლებული განწყობა, ღვთაებრივის შეგრძნობა, დახვეწილი სისადავე და მოულოდნელი კონტრასტები ქმნიან მისი პოეზიის თავისებურებას:

იქ, როინზე სანაოსთან ბონდის ხიდი ქანაობდა...  
გავდიოდი გაღმა მხარეს  
და ჯადოსნურ ლერწამს ვთლიდი.  
თურმე ბენვის ხიდი იყო, მე მეგონა ბონდის ხიდი.  
ვიღაც ქალი ბჟოლას სხეპდა  
და ვაზს უმაგრებდა ჭიგოს,  
მე მეგონა გლეხის ქალი, თურმე ღვთისმშობელი იყო,  
ვიღაც შუბლზე ხარს კოცნიდა  
და მთესვარად ხნულს მისდევდა,  
თურმე ქრისტე-ღმერთი იყო, მე მეგონა გუთნის დედა.  
იქ ერთ ბიჭთან ვჭიდაობდი, ხათრს არ მიტეხავდა ისიც...  
თურმე ამირანი იყო, ძმა ბადრის და უსუპისი.

ალუზია ამირანის ზღაპრის გმირებისა („ბადრი, უსუპ და ამირან...“) არაერთხელ გვხვდება შოთა ნიშნიანიძის ლირიკაში. მოცემული ლექსი ინტონაციურადაც ენათესავება ამირანის ზღაპრის პოეტურ ტექსტებს.

მწერალი და ლიტერატურათმცოდნე, შოთა ნიშნიანიძის პოეზიის მკვლევარი, ელგუჯა მალრაძე აღნიშნავს, რომ ჯერ კიდევ ციხე-ტაძართა საგალობელმა, ხევსურმა, ხარმა და ჭაბუკობის-დროინდელმა ლექსებმა დაუდო სათავე შოთა ნიშნიანიძის პოეზიის მაღალ ღირებულებათა ფესვების ძიებას... შოთა ნიშნიანიძემ ორი გვარი დაინათლა ცხოვრებაში, მის ჰერალდიკურ ხატად კი ხარი იქცა, როგორც სამშობლოს წინაშე მაღალი მოვალეობის გამომხატველი სიმბოლო...“ (მალრაძე ე. მონუმენტური ხელწერის ლირიკოსი. შოთა ნიშნიანიძე. რჩეული. თბილისი: გამომცემლობა მერანი, 1983, გვ. 435).

ლექსი „ხევსური“ სამასი არაგველის ხსოვნას ეძღვნება. „ზაფხულზე, არაგვზე, სალუდე დუქანთან, უკრავდა დაირა“... „ღრეობდნენ ხევსურნი“... „დევეკაცები“, „დაჩხილ ცხვირ-პირზე ეფინათ ხაშხაში, აგვისტოს პირდაპირ ისხამდნენ ხახაში“... მათი გოლიათური, ვაჟკაცური შესახედაობა, ცხენზე ჯირითი – შორს, წარსულისკენ აბრუნებს პოეტის გულისყურს, მზერას და წარმოსახვაში უნებლიეთ შემოიჭრება სამასი არაგველის აჩრდილები, როგორც სიმბოლო გმირული წარსულისა ან უკეთ – წარსულის გმირების მარადიული ხსოვნისა. მათი გახსენებით ნაგრძნობი სიამაყის განცდაა მთელი ტექსტის ემოციური ფონი.

ყოველი შეხვედრა წარსულთან, ხსოვნა, გახსენება, პოეტისთვის გარდასულ ისტორიულ დრო-სივრცესთან შეხებაა, სევდიანი, ტკივილიანი, თანაც, თავმოსაწონები – მამულის წარსული... ასე იკითხება შოთა ნიშნიანიძის პოეტური განწყობა მის ლექსებში: „საქართველოში ყველა ციხესთან“, „ვახტანგ მეფე“, „თევდორე“, „სააკაძის სამი ცხენი“, „იოანე ბერი“, „ცოტნე დადიანი“, „მამულუქები“, „ჰაბო ანუ ფერფლის ლეგენდა“, „თემურ-ლენგი“, „მონღოლები“, „მცხეთაში“ და მრავალი სხვა; საქართველოს ყველა კუთხის ძნელბედობის ჟამი იკითხება ამ ტექსტებში. გავიხსენებთ ნაწყვეტს ლექსიდან „თევდორე“:

...ბაღლობაში ნუკრი იყო, თრიალეთზე ბალახობდა,  
თეთრი ირმის ძუძუს წოვდა და ალგეთში კალმასობდა.

ყელს ეკიდა ქრისტეს ჯვარი – გამგებელი საუფლოთა,  
წმიდა იყო, სათნო იყო, ცაში ღმერთთან საუბრობდა...

...ათას ექვსას მეცხრე წელი, როგორც უპატრონო რაში,  
ტორებს ცემდა... ჭივინებდა, მთიდან გადარბოდა მთაში.

წმინდა ბერი ლოცვად იდგა...ციდან ჩამოესმა რეკა...  
თრიალეთთან მტერი მოდგა...დიდმა მთებმა იწყეს დრეკა...

ამ შემთხვევაშიც გვაქვს ინტერტექსტუალობის ნიმუშები (რაც არაერთხელ გვხვდება შოთა ნიშნიანიძის პოეზიაში). ინტერტექსტს, სახელდობრ, ხალხური ლექსის ციტაციას წარმოადგენს: „ციდან ჩამოესმა რეკა“ და „დიდმა მთებმა იწყეს დრეკა“.

შოთა ნიშნიანიძის პოეტურ-ადამიანურ ემოციებს, ვფიქრობთ, განსაკუთრებულად შეხებია კოლხური ჰანგები. ამის დასტურად მივიჩნევთ ლექსებს „სიღერა სამეგრელოზე“ და „კოლხური მელოდიები“ (ეს უკანასკნელი ეძღვნება ოთარ თაქთაქიშვილს); „სიმღერა სამეგრელოზე“ იწყება რიტორიკული კითხვით: „ამერსა და იმერს გამოარჩევ განა?“ და ა.შ. „მთაშია თუ ბარში – სამოთხეებს ჰგვანან“, – ამით პოეტმა ერთიანი სიყვარული გამოუცხადა მთელ საქართველოს, მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის არ არსებობს საქართველოს კუთხე (როგორც უკვე ითქვა კიდეც), რომელზედაც შოთა ნიშნიანიძეს თავისი სათქმელი არ ეთქვას. ამჯერად კი, ლექსის გაგრძელება, სულ შვიდიოდე სტრიქონი ის ჟრუანტელია, რაც პოეტს განუცდია ამ კუთხის სიმღერების მოსმენისას:

შენ სულ ჩურჩული ხარ ... სულ კივილი თანაც,  
შენ არავის ჰგავხარ, სულ არავის, ნანა.

მოდგმას ამორძალთა  
და მგელკაცთა მოდგმას  
ასე უნაზესი და ციური მოთქმა?

გლოვაა თუ ლხინი, ვინ თქვას შენისთანა,  
შენ სხვა ტკივილი ხარ, სხვა სიცოცხლე, ნანა ...

კოლხური მელოდიები შვიდი ნაწილისგან შედგება და მთლიანობაში კოლხეთის მხარის კულტურის, ყოფითობის სურათია. გ.ჭალადიდელის ციტაციაა „მიყვარს ფაცხა მე მეგრული“, მეგრუ-

ლი სიმღერების ალუზიებია: „სისატურა“, „ჩაგუნია ჩაგუნა“. ლექსის პირველ ნაწილში იგივე სათქმელი აქვს პოეტს, რაც მეგრული მელოდიების ტექსტში.

მოვიარე, მოვიარე,  
რაც მზის გულზე ასვენია.  
ხმა ასეთი მგრძნობიარე  
არსად, არსად არ მსმენია...

ვინც ეს ხმები მოისმინა, – ბევრი რამეც მოინანა,  
ვოუ, ნანა,  
დიდოუ, ნანა,  
ვოუ, დიდა, ვოი, ნანა.

ვიჩაუქე, ვიჯომარდე, ვიომე და ვიალქაჯე,  
პონტოს მხარე გავახვიე ლაზურ-ჭანურ იალქანში.

სული ჩემი ნეშოშია,  
ელდით გამონაჩალია.  
რა მეტკებობა ოშოშია,  
კიდევ უფრო – მაფშალია.  
(ოშოშია – შოშია, მაფშალია – ბულბული – მეგრ.).

აფხაზური კანტატა ქართულ-აფხაზური ურთიერთობის, განსაკუთრებით სამეგრელოსა და აფხაზეთის როგორც ერთი სასიცოცხლო სივრცის, საერთო ჭირის, საერთო სიხარულის და განუყრელობის სიმფონიაა საზეიმო განწყობისათვის... თითქოს, გული უგრძნობდაო პოეტს, რომ ამ ურთიერთობას საფრთხე ემუქრებოდა. ლექსი ოთხ ნაწილადაა დაყოფილი და ცალკეული მონაკვეთი ამ ურთიერთობების ისტორიაა. უკომენტაროდ გასაგებია პოეტის სათქმელი:

რა პატარა ხარ! (აღბათ ცრემლს თუ აღემატები!)  
და რამდენ, რამდენ სიმწარეს და სიხარულს იტევ.  
მანდ, აფხაზეთში დაგვიგია კაკანათები,  
აქ კი საფარში ვუჯექით ჩიტებს.

ძიძიშვილობდნენ წინაპარი სახლიკაცები  
და მხარზე ეჯდათ ერთი ჭინკა და ანგელოსი.  
ქორი წინილას აფხაზეთში თუ იტაცებდა,  
ჰაუ, ჰაუო, – გვიყვირია სამეგრელოში.

ამ ურთიერთობას რომ ბზარი გასჩენია, გვაგრძნობინებს ტექსტის შემდეგი მონაკვეთი, რომელიც მეგობრულ, ახლობლურ შეგონებასაც მოიცავს:

ერთ ცას, ერთ ჰაერს, როგორც უნდა, როდი ვაფასებთ,  
ერთი მამალი აღვიძებდა ოდიშ-აფხაზეთს...

ლექსის მესამე ნაწილი აფხაზეთისადმი იმ გულწრფელი გრძნობის განაცხადია, რომელიც რეალობა იყო და არა გამონაგონი, რომელსაც საუკუნოვანი საფუძველი ჰქონდა, საერთო მინისა და საერთო ცის, საერთო ჭირის და საერთო ლხინისა.

ო, აფხაზეთო, ბევრი კარგი მოყმის გამდელო,  
ამორძალი ხარ, მკერდმოჭრილი უსაქართველოდ.  
მაგ ტკბილ კალთაში თავს ჩაგიდებ და გავყუჩდები,  
ლოცვით, მადლობით, აღსარებით მითრთის ტუჩები.  
ეგ დალალ-კავი, ეგ მანდილი მოიშილიფე,  
არ დამემდურო, არ მიწყინო, შენი ჭირიმე,  
თუ მორდუსავით ვერ მოგხედე, ვერ მოგიკითხე, –  
მუდამ შენთან ვარ, შენკენ მიხმობს ფიქრი დღითიდღე,  
შენს კალთას ასდის თაფლის სუნი, ირმის რძის სუნი,  
ყმობის ზღაპარო, მართლა ზღაპრულ სვე-ბედს გისურვებ.

სამწუხაროდ, დღევანდელი მდგომარეობით, ახდენილია აფხაზეთის მისამართით მეტაფორულად ნათქვამი: „ამორძალი ხარ, მკერდმოჭრილი უსაქართველოდ“...

„ვაზის სიმფონია“ თავს უყრის საქართველოს კუთხეებისადმი პოეტის მიერ ცალკე ტექსტებში გამოხატულ გრძნობებს:

ქართლ-კახეთი ლეგენდაა,  
იმერეთი ზღაპარი,  
სამეგრელო ოცნებაა – გაფრენილი ფაფარი.  
გურია კი სიმღერაა, ხოლო რაჭა სიზმარი,  
ყველა ერთად – ვენახია ჩვენი დასაფიცარი.

მიტოვებული რაჭის სოფლების თემა ძალზე აქტიური იყო 70-იან წლებში (განსაკუთრებით მ. ლებანიძის ლირიკაში). შოთა ნიშნიანიძის „დედაბრისა და მამლის ამბავი“ ამას მიაწინებს. ომში დაღუპული ოთხი შვილის სახელს ქალაქელი შვილიშვილების მომლოდინე მოხუცი მარტოობაში, მწუხარებაში, მამლის ყვილში ისმენს თითქოს, „ქომაცად ეს ერთი მამალია, ოთხიც – ჯარისკაცთა სურათები“.

დედაბერს კი სახელებად რად ჩაესმის ყიყლიყო:

- გიგლიკოოო!
- კიკილიკოოო!
- კუკურიკოოო!
- ილიკოოო!

ლექსის ვრცელ ტექსტში ეს ნაწილი სამჯერ მეორდება და ამძაფრებს თანაგრძნობას, ტკივილიან განცდას მწუხარე დედისადმი, რომელიც მარტოობაში ატარებდა წუთისოფელს და პირვევარს სახავდა მშობლიურ რაჭას.

იმერეთის ზღაპარი შოთა ნიშნიანიძის მრავალ ლექსშია გაბნეული, ახალ-ახალი კონტექსტებით: „გაზაფხულზე ქვეყანა ლამაზია ძლიერ, / სულო, სულო, აფეთქდი და სიჩუმეს სძლიე. / იმერეთის აპრილივით აბოლდი, სულო, / რიონივით ნაპირებს გადმოდი, სულო“ („...ამოდუდდი სულო“). ლექსი „იმერული მგზავრული“, ასევე, ბავშვობიდან მარად სათაყვანები იმერეთის ხედებისა და ცოცხალი სურათების, მინდორ-მინდორ, ყანა-ყანა... ლეღების, ჭალებისა და ყანების ხილვით განცდილი სიხარულია... მაგრამ სიხარულის მიღმა, სიხარულის გვერდით, რიონისპირას, სამარის თეთრი ქვაც ეხება პოეტის გულს. ეს ქვაც, ეს მიწაც მშობლიურია, მისი ნაწილია, სევდიანი ნაწილი. ეს თეთრი ქვა მთელი ტექსტის ეპიცენტრია.

რიონისპირად თეთრი ტირიფი ხარობს.  
თეთო ტირიფო, ნეტავი ვისი ხარო?  
რიონისპირად ღალღას ეძახდა ღალღა,  
რიონისპირად რაღაც მიჰქონდა ტალღას.  
რიონისპირად ნეტავი თეთრი რაა?  
რიონისპირად სამარის თეთრი ქვაა.  
რიონისპირად თეთრი ტირიფი ხარობს...  
თეთრო ტირიფო, ნეტავი ვინა ხარო?..



იმერეთში გატარებული დღეების გახსენებაა უსათაურო „ბონდოია, ბიჭო“... მხოლოდ ეს ერთი ნათქვამი – ბონდოია, საგანგებოდ მიმართვა ასე, კუთხურად, გვახსენებს, რომ ეს იმერეთია. დრო, როცა ლექსი იზადება, გაზაფხულია („მარწყვი დამნიფებულა...“), მერე კი სიკვდილ-სიცოცხლის უსამართლობის ისეთი გამოთქმა, რომელიც გაფიქრებინებს: ასე მხოლოდ შოთა ნიშნიანიძეს შეეძლო ეთქვა:

ბონდოია, ბიჭო, მარწყვი დამნიფებულა!  
წისქვილებში წყალი მიჩიფჩიფებს ბებრულად.  
დედაშენი, ბიჭო, დარდით გაგიყვებულა,  
მამაშენი, ბიჭო, მხოლოდ გაკვირვებულა...

სიმღერებით, სტვენით და მხნე მოძახილითა  
გადავძახებთ ბონდის ხიდს უზარმაზარ ხიდიდან.  
ბონდოია, ბიჭო, მარწყვი დამნიფებულა!  
შენს საფლავზე, ბონდო, წუხელ განვიმებულა.

„ბრონეულა“, ლექსი – ავი ზმანება, როცა მშობლიურ სოფელში მისულ ადამიანს, პოეტს, იქ აღარაფერი დახვდება, თითქოს იყო და აღარც არაფერი იყო... არსად არავინ.

წუხელ სიზმარი ვნახე, მზეზე ეგდო ხვითო,  
ბრონეულას სადგური აღარ იყო ვითომ.  
ვითომ ჩვენი სახლ-კარი იყო... აღარც იყო.  
შეჰფენოდა ჭილყვავი ღობის სარს და ჭიგოს.  
ცხრა ლელე და რიონი გადავლაზე ცურვით,  
ვერ ვიცანი მიდამო, ამომიჯდა გული.

პოეტის განცდა მკითხველისთვის შეიძლება რემინისცენცია იყოს, მოგონება, გახსენება გალაკტიონიდან: „მაგრამ სამშობლოს ძველი გზებით ველარ მოვაგენ და არ მახსოვდა, მქონდა იგი თუ მომაგონდა“ („გემი დალანდი“).

ბრონეულას სადგური ახალი კონტექსტით, ახლა უკვე აქედან დიდ ომში წასულთა და განწირულთა მოსაგონარია. 1941 წლის ივლისში სადგურ ბრონეულაზე გაგონილი სიმღერის ასლი, – ასე

ჰქევია შოთა ნიშნიანიძის ამ ლექსს, რომელიც ძველი (პირველი მსოფლიო ომისდროინდელი) სიმღერის ციტაციით იწყება: „ვაიმე, ჩემო, / ვაიმე, ჩემო ვენახო, / შორს მივდივარ... / შვიდ წელიწადს ვერ გნახო“. „რიონისპირ ზღვასავით რომ ქანაობ, ვინ დაგთესოს, ვინ დაგთოხნოს, ყანაო. შემოდევზე ვინ დაგბერტყოს ნიგოზო, დევისყელა ჭერი ვინ დამიგოზოს“... ემატება ძველ სათქმელს პოეტის ახალი ტექსტი... სულ სამიოდე სტრიქონში, მრავალწერტილით გაყოფილ სტრიქონებში იხატება მთავარი სათქმელი – ახალი, მეორე მსოფლიო ომით თავსდატეხილი ტრაგედია.

ასე მღეროდნენ იმერეთში...

და იმ დროს უკვე

ქერჩი შავი ჯვრით მოენიშნათ გერმანულ რუკებს.

ამ ომის და, ზოგადადაც, ომის დანატოვარ მძიმე სულიერ იარაღს გამოხატავს შოთა ნიშნიანიძე ლექსში „ბიჭო გოგია“. ხალხური მითი ბიჭო გოგიაზე იმ სევდა-ტკივილის აკომპანიმენტია, რომელსაც გვაგრძნობინებს პოეტის სიტყვა, უხმაურო, ემოციური:

ნუთუ ღრუბელი ჯავრიანი და მონყენილი

არ დაგფენია სამარეზე მამის წვერივით.

ნუთუ საფლაგზე ცხელი წვეთი არ დაგცემია,

ბიჭო, ის წვეთი დედის ცრემლი, სატრფოს ცრემლია.

ნუთუ ღრუბელმა, გადმოსულმა საქართველოდან,

არ მოგიტანა სურნელება ქართულ მდელოთა?

მოლალურივით იმ იდუმალ მარტოობიდან,

ბიჭო გოგია, შენი სული ხომ არ მოფრინდა?

ჭალაში აპრილს თეთრ მუხლებით ჩაუჩოქია

და რქებით მოაქვს გაზაფხული, ბიჭო-გოგია,

მინაც დაუხნავს, ქვამარილიც აულოკია

მოდის ჭალებში სტვენა-სტვენით ბიჭი-გოგია.

(ამ თემაზეა შექმნილი ცნობილი მხატვრის ედმონდ კალანდაძის შესანიშნავი ნახატი „ბიჭო გოგია“).

არ შეიძლება არ გავიხსენოთ შოთა ნიშნიანიძის ლექსი „ლეგენდა იანომ კორჩაკზე“, გამოჩენილ ბავშვთა ექიმზე, საბავშვო მწერალსა და სწავლულ ადამიანზე, რომელმაც გერმანელთა ტყვეობაში სიკვდილმისჯილი ბავშვები ვითომ საზეიმო კარნავალზე მიიყვანა, გამხიარულებულ პატარებს გაზის კამერაში შეუძღვა და მათთან ერთად დაიღუპა: „ამბობენ. ყოველ ახალწლის ღამეს, / როცა მღერიან და ღვინოს სვამენ, / ცად იმართება სხვა კარნავალი / და ღვთის წყალობით ხედავს მრავალი“...

მრავალი მიძღვნილი ლექსი აქვს შოთა ნიშნიანიძეს. მისი ადრესატები არიან მეგობრები, ცნობილი ადამიანები წარსულიდან თუ თანამედროვეობიდან. განსაკუთრებით გამოჩნეულია ბალადა პროფესორ ჟორდანიას გმირობაზე, რომელმაც 1962 წელს რიო დე ჟანეიროს მახლობლად ცეცხლმოკიდებულ თვითმფრინავში თავისი მაშველი რგოლი ერთ უბილეთო გოგონას დაუთმო, თვითონ კი დაიღუპა (ცურვა არ იცოდა) – ადამიანობის, გმირობის სურათს სიამაყით ხატავს პოეტი, მაგრამ ანუხებს ერთი „მაგრამ“...

მისის, თქვენ უკვე გათხოვდით, თქვენ უკვე გქვიათ დედა,  
ბედნიერი ხართ, ძვირფასო, ბედნიერი ხართ მეტად.  
და ვინც სიცოცხლე გაჩუქათ, თუ გაგონდებათ ნეტა?

კონსტანტინე გამსახარუდიასადმი მიძღვნილ ლექსში შოთა ნიშნიანიძემ თავისი დიდი სიყვარული და მოწინება გამოხატა მწერლისა და მწერლისაგან ხორტბაშესხმული წარსულისადმი. განსაკუთრებულია ლექსის ინტონაცია – საგანგებოდ შერჩეული ადრესატის ხასიათიდან გამომდინარე – ზომიერად პათეტიკურიც.

მოიარე საქართველო მეროჭიკე ბერივით,  
მოიძიე მონასტრები ჟამით გადაბედილი,  
მკათათვეში თრიალეთზე ცაა უკაბადონო,  
იქნებ კვეტარს ესტუმრებით, კონსტანტინე ბატონო!  
ვით დაჭრილი მეციხოვნე ჭირის ოფლგადასხმული,  
დიდოსტატის მარჯვენაზე გისვენია წარსული.  
გადმოდგება ქართულ მთებზე დილა საიადონო  
და ქუდს გიხდის საქართველო, კონსტანტინე ბატონო.

შოთა ნიშნიანიძის სატრფიალო ლირიკიდან მის ძველ მკითხველს, პირველ ყოვლისა, უსათაურო ლექსი გაახსენდება, მისი პირველი სტრიქონები, პირველისა და განსაკუთრებულის დიდი მოსაგონარი:

... ისევ ისე აქვს შენს ხმას სურნელი,  
ისევ ისეთი მოგაქვს ხალისი,  
ისევ იმგვარად ხარ სასურველი,  
ჩემი ოჯახის დიასახლისი.

განა მიყვარხარ ახლა ნაკლებად,  
ჩემი ოჯახის პატარა ია...  
ისე კი გული მეთანადრება,  
შეყვარებული რომ აღარ გქვია...

ასეთივე განცდითაა დაწერილი ოთხნაწილიანი ლექსი „გახსენება“ ... გახსენება სიყვარულით განვლილი ბედნიერი დღეებისა, ერთად განცდილი სიხარულისა და ცხოვრებისეული ავ-კარგისა.

მეჩურჩულები, მებუტბუტები,  
თრთიან ბაგენი,  
თრთიან თითები,  
ხან უმიზეზოდ გამებუტები,  
ხან უმიზეზოდ შემირიგდები.  
გოგონას რამე თუ წამოსტკივდა –  
სავეს ხარ შიშით და შეშფოთებით,  
ლანდივით ზიხარ ბავშვის ლოგინთან,  
ასე მგონია დარდით მოკვდები.  
ასე – ლელვისგან სუნთქვა შეკრული,  
ჩაეხუტები და ეფერები  
და მომსწრე ქვეყნად არ მეგულება,  
ამაზე დიდი ბედნიერების.

ლექსი „მე და შენ“, „გითხარი... გენყინა“, „გნახე და მივხვდი“, „როცა ქუჩაში ერთად მოვდივარ“, „პატარა გოგოს მამიკო უყვარს“ და სხვ. განვლილის და გასავლელის, ყველაზე სანდო სიყვარულით შეკრული ბედნიერი ოჯახური იდილიის ანარეკლია.

ვინა თქვა ჩვენზე, ვინოდ არიან,  
ერთი ოთახის ამარა დავრჩით.  
ჩვენს სახლს, ძვირფასო, სამი კარი აქვს,  
სამი ფანჯარა:  
მე,  
შენ და ბავშვი.

მე – შენ და ბავშვი ოქროს სიზმრებად  
და ოცნებებად დავიხარჯებით,  
ჩვენ გავმრავლდებით და გავიზრდებით,  
მოემატება სახლს კარ-ფანჯრები...

აქვე უნდა გავიხსენოთ შოთა ნიშნიანიძის ლექსები სახუმარო („ორშაბათს გოგონა გავიცანი“) და „ჩქარი მატარებელი“. განსაკუთრებით ეს უკანასკნელი, რომელიც ძალზე შთამბეჭდავია ექსპრესული რიტმულობით, რაც ბგერათა და სიტყვათა თამაშით იქმნება.

დღეს, უკვე 21-ე საუკუნის გადასახედიდან, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ შოთა ნიშნიანიძის პოეზია გულგრილს არ დატოვებს პოეზიის მოყვარულ არცერთი დროის მკითხველს; ზოგადად, 60-იანელებმა, რომელთაობასაც შოთა ნიშნიანიძე მიეკუთვნება, კარგად გამოიყენეს პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის შემდგომი პერიოდი. თავისუფლების მიზერული მონაპოვარი შემოქმედებით სტიქიად აქციეს და მასში გამოტარებული მსოფლგანცდით უპასუხეს თანამედროვეობის სულიერ მოთხოვნილებებს, ზოგადასაკაცობრიო პრობლემებს, ერის დათრგუნვილ, მიყუჩებულ ემოციებს; ლექსის ინტონაციური წყობა, „პოეზიის ე.წ. ყოფითი რეფორმა“ (თ. დოიაშვილი) ჯერ კიდევ 50-იანი წლებიდან დაწყებული, მათ უფრო გაამრავალფეროვნეს, გააღრმავეს და უმნიშვნელოვანესი კვალი დაამჩნიეს XX საუკუნის ქართულ პოეზიას.

60-იან წლებში, ასე თუ ისე, შემსუბუქებული იდეოლოგიური წნეხი 70-იანი წლების დასაწყისში კვლავ მაცდურ ბედისწერად დატრიალდა ქართული მწერლობის, მათ შორის, ქართული პოეზიის თავზე. 60-იანი წლების მიწურულიდან მთელი კავშირის მასშტაბით დაიწყო ახალი ლენინიზადა, მზადება ლენინის დაბადებიდან 100 წლისთავისათვის, რაც შეეხო ქართველ მწერლებსაც

(გამოიცა სამასგვერდიანი წიგნი „ვინ გვჭირდება ჩვენ? – ლენინი“, ავტორი გ. მარგველაშვილი, რუსულად გამოიცა 1973 წ.); დაიწყო საკავშირო ცეკას ორგანოების სიტყვიერი ბრძოლა და მოწოდებები ლენინისა და, ზოგადად, კომუნისტების სახის შექმნისათვის. როგორც ყოველთვის, ზარალდებოდნენ პოეტები, რადგან, პოეზიის სწრაფი რეაგირების უნარის გამო, მისგან მყისიერად ითხოვდნენ დაკვეთის შესრულებას. ამ ტალღას მოჰყვა შოთა ნიშნიანიძის ლექსი „კომუნისტები“. ვისაც „კომუნისტები“ ნაუკითხავს, იმდენად უშუალო, ბალდაუტანებელი (თითქოს) განცდითაა შექმნილი, ეჭვი არ შეგეპარება, რომ აქ არ იყო სიმაართლე, რწმენა... მკითხველისთვის გასაოცარი, მაგრამ მაინც რწმენა. ეს ლექსი იმდენად კარგად არის დაწერილი (მხატვრული თვალსაზრისით), რომ პოპულარულიც კი გახდა. როგორც დღევანდელი გადასახედიდან ირკვევა, ჯერ კიდევ ბევრს არ ჰქონდა გაცნობიერებული ლენინ-სტალინური ეპოქის, კომუნისტური ეპოქის ის შემზარავი სისასტიკეები, რასაც პარტია და ხელისუფლება საგულდაგულოდ ფუთავდა; გარდა იმისა, რომ გამოიცა „ქართველი პოეტები ლენინს“, „მსოფლიო პოეტები ლენინს“, კონკრეტულად კომუნისტების სადიდებელი სიტყვა უნდა თქმულიყო და ითქვა კიდევაც; მაგრამ ხელისუფლება ამას არ სჯერდებოდა. ახლოს იყო საბჭოთა სისტემის დასასრულის დასაწყისი. იდეოლოგიას ახალი მუხტი სჭირდებოდა.

1974 წლის 23-24 აპრილს საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს სხდომათა დარბაზში გაიმართა მწერალთა და კრიტიკოსთა სრულიად საკავშირო თათბირი – „პარტია ჩვენი ეპოქის გონება, ნამუსი და სინდისია“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1974, №№17, 18-24). თათბირში მონაწილეობდნენ მწერლები სსრკ სხვადასხვა რესპუბლიკებიდან; განიხილეს თანამედროვე მხატვრულ ლიტერატურაში კომუნისტის სახის ხორცშესხმის საკითხი, ამასთან დაკავშირებით მოხსენებით გამოვიდა სსრკ მწერალთა კავშირის მდივანი ვიტალი ოზეროვი. თათბირზე სიტყვით გამოვიდა ცკ პირველი მდივანი ედუარდ შევარდნაძე – „სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურისა და ხელოვნების ახალი წარმატებისაკენ“... ამ მოხსენებაში ის აღნიშნავს: „იმ ფაქტმა, რომ კომუნისტებმა თავისნაირი გახადეს მშრომელთა მილიონიანი მასები, თავიანთ დონემდე აამაღლეს ისინი, თვით კომუნისტები ნაკლებად საინტერესო ადამიანებად როდი აქცია, თუმცა ისინი გარეგნულად ისე კოლო-

რიტულად აღარ გამოირჩევიან, როგორც ეს იყო ოციან-ოცდაათიან წლებში, მაგრამ მაინც, თანამედროვე კომუნისტი, როგორც ადამიანი, უფრო რთული მოვლენა გახდა. მისი შესწავლისათვის, ლიტერატურისა და ხელოვნების ნაწარმოებებში, მისი მხატვრული ხორცშესხმისათვის საჭიროა უფრო ღრმა მიდგომა, უფრო მდიდარი პალიტრა, უფრო მსუყე საღებავები და შტრიხები, სახის გამოკვეთის უფრო თანამედროვე სტილი (ასე შეიქმნა ფილმი „რაიკომის მდივანი“, რეჟ. რეზო ჩხეიძე; ლექსები: „ფეოდალი“, გ. გეგეჭკორის, ნაზი კილასონიას რამდენიმე ლექსი კომკავშირზე, რევოლუციაზე, ლენინზე, პავლიკ მოროზოვზე და სხვ. არა მხოლოდ ესენი... ზ.ც.). ეს ყოველივე იმისათვის, თუ რა ემოციური საფუძველი ედო შოთა ნიშნიანიძის კომუნისტებს, რა რეალობაში აღმოჩნდა იმ პერიოდის ქართული ლიტერატურა.

70-80-იანი წლები განსაკუთრებით ნაყოფიერია შოთა ნიშნიანიძისთვის. მიწიერი სინამდვილე, დაკვირვება ყოფით მოვლენებსა და ფაქტებზე კიდევ უფრო აღრმავებს სათქმელს, აფართოებს მის თვალსაზრისს; ამავე დროს, უფრო და უფრო მძიმდება პოეტის სულიერი მდგომარეობა, რადგან ამ ქვეყანაზე „მადლი ცალკეა და ცოდვა ცალკე“, უფლის სარკეში ხშირად ეშმა იმზირება. იგი რწმენის პატივისმცემელი, ღვთის მადიდებელია თავისი პოეტური სიტყვით, მაგრამ ამქვეყნიური უსამართლობანი ხშირად განაწყობს პროტესტის გრძნობით, ოღონდ, ღრმად ადამიანური, გასაგები, საფუძვლიანი პროტესტით. მას ისე შეუძლია ილაპარაკოს უმწეო ჩიტის და ძაღლის ტრაგედიაზე, როგორც საკუთარზე, პიროვნულზე, რადგან, მისი აზრით, თუ ღმერთია ქვეყანაზე და ისაა არსთა გამრიგე, მაშინ ყველასათვის უნდა იყოს – კაცისთვისაც და დედა-ჩიტისთვისაც:

ღმერთო, ეს ფიქრი თუ ჩივილია,  
სხვას ვის შევჩივლო ან ვის გავანდო,  
იქნებ ეშმაკი შენი ჩრდილია  
და არც არსებობთ უერთმანეთოდ.  
(„სიმღერა ჟოკეიზე“)

სამყარო – ბუნება, ადამიანები, ცოცხალთა და უსულოთა საუფლო, მისი მზერის არეალშია მუდმივად. ჭვრეტს, გრძნობს,

ფიქრობს, განიცდის. სხვისთვის შეუმჩნეველი დეტალი მისთვის შეიძლება სიხარულის, სულიერი შვების ნეტარებად იქცეს: თუნდაც, „ხბო რომ ჯიქანს ნოვს და დედას ნეტარებით უთრთის სხეული“... ან: „დედა-ჩიტი რომ ბარტყებს აპურებს, ბუდე ესტრადად არის ქცეული“... ან: „როცა დაკარგულ პატრონს პოულობს... ლამის სიგიჟის ზღვარზეა ძაღლი“... ან სხვა წუთებიც, ღვთაებრივი კრძალვის: ყრმა რომ ძუძუს ნოვს, დედა ღვთისმშობელივით მშვენიერია... მაშინ შეუძლია თქვას:

ამ წუთის გამო ღირდა დიახაც,  
მეც ჩემი სიტყვა მეთქვა უბრალოდ:  
უფალო, ამ დროს უფრო მიყვარხარ  
და ამ დროს უფრო მნამხარ, უფალო!  
(„ამ წუთის გამო“)

როცა არსთა მშობელს ესიტყვება, შოთა ნიშნიანიც განსაკუთრებით მიმართვის ფორმას იყენებს, მით უმეტეს, როცა ტკივილი და სულიერი ღელვა განსაკუთრებით დიდია („ერო და ბერო“, „ღმერთო, ყოველთა არსთა მშობელო“, „მეორედ მოსვლა“, „უფალო, შეგვიწყალო“, „სიზმრად ვნახე თეთრი გედი“, „ხეები ლექსებით იფარება“ და სხვ.).

ბედს და ცხოვრებას მეც ვეომები,  
ვარდის და ჭინჭრის მეც ვარ დამკრეფი,  
რამდენიც გინდა, მაქვს შეცდომები,  
მაგრამ თქვენსაზე ცოტა ნაკლები.

აღბათ მეცა ვარ ცოტა შეშლილი,  
ყველაფერზე რომ გული შემტკივა,  
მაგრამ თქვენსავით ბედს არ შევჩივი  
და რაც ვარ თქვენზე ცოტა მეტი ვარ.  
(„იგრეკის მონოლოგი“)

ცოტა მეტი – ეს სიყვარულის და შემოქმედების ნიჭია... და თუ იღბალიც არ დაგვებდა, ხვინჭად დარჩება ყოველნაირი შემოქმედება, – წერს იგი, მაგრამ უიღბლო პოეტი ნამდვილად არ ყო-



ფილა. მან ერთნაირი გზნებით შეძლო ცისა და მიწის თაყვანისცემა, თუმცა უკმარისობის გრძნობა მაინც დაჰყვებოდა და ათქმევინებოდა:

ვერც მე გითხარით, რაც სულს მიწინქნის,  
ვერც მე ვიხილე სიტყვით სამოთხე,  
ვერც ცისთვის ვერ ვთქვი...  
და ვერც მიწისთვის.

(„იგრეკის მონლოგი“)

80-იანი წლების ტრაგიკულმა დღეებმა განსაკუთრებით გაამძაფრა შოთა ნიშნიანიძის ლირიკული მონოლოგები – სულისშემძვრელმა პოლიტიკურმა მოვლენებმა კიდევ ერთხელ აახედა ცისკენ მწარე გულისტკივილით: „ო, ღვთისმშობელო, შენ ჩაისვი ღვთიურ კალთაში ჩვენი პატარა საქართველო შემკრთალ კრავივით“ („ზარი“); მაგრამ, როცა ქრისტეს პერანგივით ცოდვა დაიკვართა და რუსთაველის პროსპექტზე ხეებს გოდებით გალექსილი ღვთის ბრალდებები გაეკრა, როცა თბილისის ქუჩა-მოედნები დრტვინვით გაივსო, მან თავისი მოქალაქეობრივი პოზიცია მკვეთრად გამოხატა:

თქვენ გინდათ რომ მოკვდეთ დიდ საქართველოსთვის,  
თქვენ მართლა დიდ ამბავს, დიდ საქმეს შემოწვდით,  
მე ისე მომწონხართ და ისე მიყვარხართ,  
მე მიინდა იცოცხლოთ დიდ საქართველოსთვის!..  
ერო – სტუმრისგან აკლებულო,  
ერო – მტერ-მოყვარის მასპინძელო,  
თუ გსურს ფალავნობა გაიგრძელო,  
იყავ მაშინდელზე გონიერი,  
რაკი უფლის ნება გამოვლინდა,  
უფრო მრავალი და ღონიერი  
აღსდექ ანგელოსთა გალობიდან.  
ამ მგალობლებს გუნება არ გაუმგელო,  
სიკვდილითა სიკვდილის დამთრგუნველო.

(„ხეები ლექსად იფარჩება“)

ამ ლექსის სათაურში მეტაფორულად გამოიხატა 9 აპრილის ტრაგედიისადმი მიძღვნილი ლექსების მრავალფეროვნება. მეტა-

ფორა შოთა ნიშნიანიძის პოეზიის ერთ-ერთი უმთავრესი ვერსი-  
ფიკაციული კომპონენტია. ამ განწყობით შექმნილ ტექსტებში  
ფერშეცვლილია და გამუქებულ-გლოვისფერი „ხეები, გოდებით  
გალექსილი! ამდენი მტირალი იადონი, ამდენი მგლის ლეკვი ალე-  
სილი“, „ჩექმითა გასრესილი ბულბულის ყელი“, „ლამანჩელის  
დალენილი ფარი და შუბი“ და სხვ. ლექსს „ყოველი მათე“ წამძლ-  
ვანებული აქვს ეპიგრაფი: გერმანელი ფაშისტები ოკუპირებულ  
ტერიტორიაზე, შურისძიების ან მოსახლეობის დაშინების მიზნით,  
საჯაროდ ხვრეტდნენ უდანაშაულო მოქალაქეებს. ისტორია მე-  
ორდება. იცვლებიან მხოლოდ მოქმედების ადგილები და მოქმედი  
პირები... „ჰოდა, ვინც ვცხოვრობთ რომანტიკულ წარმოდგენებით,  
/ ვისაც კიდევ გვწამს პოეზია და რომანტიკა, / ასე მგონია, ამ კე-  
დელთან ჩვენც გვაყენებენ, / არადა, თვითონ, თვითონ გავდივართ...  
/ როცა მართალ კაცს ან სიმართლეს სიკვდილით სჯიან / და როცა  
დამსჯელს თვლიან იოზად, ეს იმას ნიშნავს, უსირცხვილოდ ესვრი-  
ან ტყვიას / მთელ პატიოსან კაცობრიობას“.

ხალხურ მოტივზე აგებულ ლექსში „სიზმრად ვნახე თეთრი  
გედი“ ტონალობა რბილი და მსუბუქია თავისი ყოველსმომცველი  
სისადავით. ახალი დროის ცოტნე-ბიჭებისა და პატარა ამორძა-  
ლების დატირება ამგვარ სახმო სიმებს უფრო იხდენს. დედის ხმით  
ნატირალეები გამოხატვის ფორმითაც და ემოციური დატვირთვი-  
თაც ენათესავენ ხალხური პოეზიის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს:

სიზმრად ვნახე თეთრი გედი... ნეტავ, დედა, რაო?  
სანთლები და მგალობლები... ნეტავ, დედა, რაო?  
დედი, დედი, თეთრი გედი სულ მე მედარაო,  
ფრთას მიქნევდა და მღეროდა... ნეტავ, დედა, რაო?  
– თეთრი გედი მღეროდაო? ვაჰ, შენს დედასაო!  
შენც სიმღერით მომიკვდები... ვა, შენს დედასაო!  
– აგრე მწარედ რომ ყმუიან, ნეტავ, დედა, რაო?  
– ეს ალგეთის ლეკვებია, ვაჰ, მათ დედასაო!  
– ვითომ ყვავილები წვიმდა... ნეტავ, დედა, რაო?  
– საქართველო ატირდება... ვაჰ, შენს დედასაო!

ჯერ კიდევ არ იყო მიწურული 80-იანი წლები, ჯერ კიდევ წინ იყო ძმათამკვლელი ომი. შოთა ნიშნიანიძემ მოვლენებს დაასწრო და დროულად თქვა:

შინაურ-გარეულნი ერთმანეთს თაკილობენ,  
ჩქარობენ, ერთმანეთი გადათელონ,  
უფალო, დაიფარე გოდოლი ბაბილონის –  
ვულკანზე შემდგარი საქართველო“...

იგი ბოლომდე კეთილი თვალით და გულისყურით იყო მიჩრე-ბული მშობლიურ ცას და მიწას. სატიკივარი სტიკიოდა და სალხენი ალაღებდა. სევდის ამოდ-თქმაც შეეძლო და სრულიად საპირის-პირო: ჰიმნად ამღერებული ლირიკის შექმნაც (ამღერებულმა ლირიკამ „ორი ტირიფი“ გაგვახსენა, პანანინა, საოცარი სევდით, შორეული სევდით ამღერებული...).

შოთა ნიშნიანიძის ადამიანური ბუნების კიდევ ერთხელ დასა-ნახად თვალი გადავაგვლოთ მის ორსტროფიან ლექსს:

არა მინდა რა, მიღბნის თუ მიჭირს  
არაფერს არ ვთხოვ ბედს ჩაციებით,  
ოღონდაც მომცეს მოთმენის ნიჭი,  
მონანიების და პატიების.

ოღონდ შემეძლოს კვლავ გაოცება  
და სიყვარული ღვთით ბოძებული,  
თუნდაც სულ ჩემი დღე და მოსწრება  
ვიყო ბავშვივით მოტყუებული.

„ღვთით ბოძებული სიყვარული“ – სიცოცხლის დიდი სიყვა-რული მას და მის პოეზიას ბოლომდე გაჰყვა. წინმსწრებ დროში გადმოიტანა სიცოცხლესთან განშორების უჩვეულო წარმოსახ-ვები ლექსში „როცა მე გარდავიცვალე“. არაგველები შედგომიან თავიანთი მგალობლის ცხედარს და „დიდ საქართველოში“, მცხე-თას, მიასვენებენ, სადაც „ალარავინ ვკვდებით“...

როცა მე გარდავიცვალე, იდგა აღდგომის სწორი,  
ზღაპარში ხარი ატირდა, სახლში – შვილი და ცოლი...

ყველაზე უჩვეულო და ემოციურია წარსულთან, ბავშვობასთან – სიცოცხლის ყველაზე ფერად დღეებთან გამოთხოვების სურათი. მწუხარე და მაინც ლამაზია ამ სურათის ზღაპრული სივრცე: „მე ჩავუარე ბავშვობას, – ბურთს თამაშობდა მინდვრად, ადგა და გამომეკიდა, ღვარღვარა ცრემლებს ღვრიდა“... როგორც დასაწყისშივე ითქვა, შოთა ნიშნიანიძე სიცოცხლეს ბოლომდე შეჭხაროდა, სამღურავი ნაკლებად წამოცდენია, სიყვარული – მეტი და მეტი. ბოროტებას, მისი შეხედულებით, კეთილი ძლევდა... იქნებ, მისთვისაც არ იყო მთლად ასე ჰარმონიული ეს ცხოვრება, მაგრამ მას ასე სურდა, ასე უნდოდა, ასე აჯერებდა თავს და, ალბათ, ამაში იყო მისი ადამიანური ბედნიერება, რაც, ვფიქრობთ, იშვიათია... მის ბოლო სათქმელადაც ამავე ლექსის სტრიქონებს დავიმონმებთ:

რა კარგი იყავ, სიცოცხლევ,  
ვერ მოგიყირჭე ნებით,  
მტრებიც კი მყავდნენ კარგები,  
არათუ მარტო ძმები...

ეს სიყვარულის დიდი ნიჭია, რომელიც ასე უხვად დაანათლა განგებამ შოთა ნიშნიანიძის პოეზიას.

## ესმა ონიანი (1938-1999)

*ინგა მილორავა*

### თავისუფლების საკნის შეუბოჭავი სული, ანუ სისხლის მზეები

ჩვენ ვცხოვრობთ დაგლეჯილ რეალობაში, რაც არ უნდა არა-პოპულარული, დაუნდობელი და არაკორექტული იყოს ამისი ღიად თქმა, ასეა. დანანვერებულ, დაშლილ, სულიერების დეფიციტის მქონე სინამდვილეში არსებობას თავისი დამამახინჯებელი შედეგები აქვს სულიერი თვალსაზრისით. ეს არ ემართება მხოლოდ ჩვენს ქვეყანას, მაგრამ აქ უფრო შესამჩნევია, ვინაიდან შედარებით პატარა სივრცეა, ხალხიც – ცოტა, საზოგადოება – მჭიდრო, ყველა ყველაფერს ხედავს, იცის, ხვდება და ორმაგად, შესაძლოა, ათმაგად მიძიმედ რეფლექსირებს. შესაბამისად, პროცესებზე გავლენის მოხდენაც უფრო იოლია.

სულიერი გამოფიტვა არ დანყებულა არც გუშინ და არც გუშინ-ნინ. ხშირად პოსტსაბჭოთა ეპოქას უკავშირებენ ფასეულობების მსხვერველს, რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში, კატეგორიულადაც შეიძლება ითქვას, რომ ასე არაა. ეს შინაგანი რღვევის, მარადიული ფასეულობების კვდომის პროცესი ბევრად ადრე დაიწყო, ჯერ კიდევ რუსეთის იმპერიაში. დროისა და სივრცის გარკვეულ ისტორიულ მონაკვეთში ილია ჭავჭავაძემ და მისმა თაობამ შეძლო სიცოცხლის ქარტახილებში, ქარიშხალში მოხვედრილი გზადაკარგული გემის საჭის დამორჩილება და ხსნისკენ შებრუნება, მაგრამ შემდეგ უკვე ცხოვრებამ – ამ უღმობელმა და კომპლექსურმა ორგანიზმმა – დაბადა ახალი ეპოქა – რსდრპ-ს და შემდგომ მთლიანად ბოლშევიკების კუთვნილი დრო, რომლის ჩვენში გაბატონების ათვლაც, ვფიქრობ, 1907 წლიდან იწყება, როცა წინამურთან მოკლეს ილია და დამთავრდა დიდი ეპოქა. მიუხედავად ამისა, იმ დიდმა ლოდმა, რომელიც ჯერ კიდევ 1861 წელს ჩააგდო ილია ჭავჭავაძემ დასაჭაობებლად გაბლანტებულ საზოგადოებაში, წრეები გაშალა დასანმენდად ამოძრავებული და აღელვებული დროის წყლების ზედაპირზე და იმ წყალზე განფენილი და ახლა კი უკვე დასუს-

ტებული რგოლების ამარა ვართ დარჩენილები. ისინი ჯერ კიდევ უშლიან ხელს ჭაობის წარმოქმნას, გადაგვარებას, მაგრამ დრო მიდის და ის რგოლებიც სუსტდება და პერიფერიაზე ვექცევით. კომუნისტურმა ეპოქამ ბევრი რამე უკვალოდაც გააქრო, აღმოფხვრა. ტრავები, რომლებიც მიიღო ქვეყანამ 1921 წელს, შემდეგ 1924-ში და 1937 წელს, დღემდე მოქმედებს და თავისი შედეგები აქვს. ასე რომ, ის რღვევა, რომელიც ჩვენს სულებშია ჩაბუდებული, იმ ძაფის წვერი, რომელიც გამოიჩინა, გამოიჩინა მრავალსაუკუნოვანი მტკიცედ ნაქსოვი სულიერების ქსოვილიდან – ერის საყრდენიდან და ნელ-ნელა სხვადასხვა ხელი ექაჩება და ახვევს, შლის და შაგრენის ტყავივით აცოტავებს, დროში ბევრად შორსაა დარჩენილი, ვიდრე ბოლო ოცდაათი წელია. უბრალოდ, ჩვენ თვალებიდან ჩამოგვივარდა ჭრელი საბურველი და ერთდროულად პირიდანაც აგვეხსნა ალიკაპი, ინფორმაციის ახალმა, მოვარდნილმა ნაკადმა კი ყველანაირი ჯებირები გაარღვია. ამ დროს იოლია ნიჰილისტად და სკეპტიკოსად ქცევა – ძველი დაინგრა, მის მთელ სიმახინჯეს ფარდა აეხადა, ახლის ასაშენებლად კი ენერგია აღარსადაა..

რისთვისა ეს ამხელა ისტორიული ექსკურსი?

ესმა ონიანის პოეზიისთვის.

პოეზიისთვის, რომელიც სრულიად ამოვარდნილია ამ დროითი კონტექსტიდან – სულის რღვევის და მარადიული ზნეობრივი და ესთეტიკური გაუფასურების პროცესიდან. ფორმალურად ის სწორედ იმ ეპოქიდანაა, რომელშიც ყველაფერი უკვე ჩანს – შინაგანი გამოფიტვა, ცინიზმი, სიცარიელე. მწერლობას უკვე ჰქონდა შედარებით თავისუფლება და ასახა კიდევ ადამიანთა სულებში მიმდინარე რთული პროცესები. ამიტომ ნათლად ჩანს, რომ თანამედროვე რეალობაც იქიდანაა ამოზრდილი. იმდენად ნათლად, რომ ჩნდება ცდუნება დაიჯერო იმ გარდასული სისტემის მიერ აღიარებული ფილოსოფიის ერთ-ერთი მთავარი თეზისი – ბაზისი ქმნის ზედნაშენს. დღესდღეობით ხომ მთლად დიდია შესაძლებლობა ეს მატერიალისტური დებულება სრულ რეალობად მიიღო – როგორიცაა ბაზისი, ანუ ეკონომიურ-პოლიტიკური წყობა, ისეთი ზედნაშენი – კულტურა, სულიერება – ეფუძნება მას.

და ამ დროს არსებობდა და ახლა კიდევ უფრო აქტუალურად არსებობს ესმა ონიანის პოეზია!

სრულიად ზედროული, სრულიად მოწყვეტილი სწორედაც ბაზისს, წმინდა ესთეტიკა – მთლიანად ამ ადამიანის, შემოქმედის სამყაროა ასეთი და, ბუნებრივია, მისი პოეზიაც, როგორც ამ მთლიანი და ერთმანეთთან დაკავშირებულ სფეროთა მუსიკის ერთი მელოდია. ის ერთი ხელის მოსმით ანადგურებს მატერიალისტურ, შემაშინებელ, შემაშფოთებელ და სასონარმკვეთ თეზას, რომ ადამიანი მთლიანად მიწაზეა მიბმული და მისი არსი გაპირობებული და დამოკიდებულია ნივთიერ სტრუქტურებზე, საჭმელზე, სახლებზე, სიმდიდრეზე, ხორციელ ბედნიერებაზე, კომფორტზე, მხოლოდ სხეულის განცხრომასა და კმაყოფილებაზე; რომ ადამიანს, მის სულს და შემოქმედებით აქტივობასაც მართავს ამ მიწიერი სურვილების ძალა და საფუძველი – ეკონომიკა, პოლიტიკა, თუნდაც უფრო ცოტათი მაღლა აწეული და თითქოსდა სულიერებისკენ გადაზიდული, მაგრამ მაინც მიწიერზე, ყოფითზე აღმოცენებული იდეოლოგიები.

ესმა ონიანის მთელი სამყარო და მისი პოეზია ადასტურებს, რომ წმინდა ესთეტიკა, მშვენიერება, შემოქმედება სხვა სფეროებიდან მოდის ადამიანურ სამყაროში, ის მოწყვეტილია ხელშესახებს და წმინდა სახეებით ქსოვს ამქვეყნად ნამდვილად არსებობის, სულის მიწასთან, ტალახთან შეურევლობის, შეურყვნელობის ამბავს. ეს პირველი უდიდესი მნიშვნელობაა ესმა ონიანის პოეზიისა, მისი ღვანლიც და განსაკუთრებული ნიშანიც.

მეორე ნიშანი პირველიდან გამომდინარეობს, მას უკავშირდება, მაგრამ სხვა ღირებულება, ფასეულობა აქვს ქართული სალიტერატურო (და არამარტო სალიტერატურო) პროცესისათვის – ესაა დროში გახსნილობა, ღიაობა. ერთია, როცა შემოქმედი დგება თავის კუთვნილ სივრცეზე მაღლა და მისი კლანჭებიდან თავდახსნილი თავის ემპირიულ დროში ქმნის საკუთარ სამყაროს, რომელიც მის განცდებს, გრძნობებს მაინც ამ მყარი სიბრტყის მოვლენებისა და თვისობრიობიდან აირეკლავს და მათგანვე გაპირობებულია, თუმცა სრულიად თავისუფლად, განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოხატავს და მეორეა, რამდენად არის ეს ყველაფერი იმდენად არალოკალური, ზოგადადამიანური, სულისმიერი, ესთეტიკურად უნივერსალური, მაღალმხატვრული და ზედროული, რომ მისმა სახეებმა გაუძლონ დროს, ადგილს, სხვადასხვა შინაარსის და ფორმის გადაკვეთის წერტილების მუდმივ ცვლას და სხვა დროშიც გადაიტანონ შემოქმედი ადამიანის დროსა და სივრცეზე გამარჯვე-

ბის ამბავი. დრო, ეპოქების მონაცვლეობა არსად გაქრება, იქნებ ფარდობითია მართლაც დრო, მაგრამ ადამიანი მასში ცხოვრობს და სხვა გზა ჯერჯერობით არა აქვს. ამიტომ ძალიან მნიშვნელოვანი და ფასეულია ესმა ონიანის პოეზია, რომელიც დღეს, სულიერების ნგრევის, დესტრუქციის, დეკონსტრუქციის უკვე ნილაბახდილ ეპოქაში არის ის საყრდენი, რომელიც ადამიანებს ეუბნება: არც ისე მძიმე და საშიშია ეს ყველაფერი, ადამიანი მეტაფიზიკურის ანარეკლია და ის ამას ყოველთვის შეძლებს დაიცვას, გადაარჩინოს და გამოხატოს, ისე როგორც გამოიხატა და გამოხატავს ამას თუნდაც ესმა ონიანი – ხელოვანი, მოაზროვნე და ნატიფი პოეტი – თავის ეპოქაში და თქვენსაშიც. სიტყვა „გამოხატავს“ ანმყო დროში შემთხვევით არ წერია – ესმა ონიანის პოეზია ამ ეპოქასაც ზუსტად ისევე ეხამება და ეკუთვნის, იქნებ უფრო მეტადაც კი, როგორც თავისას და ალბათ მომდევნო დროის პლასტებშიც იმავე ამბავს მოყვება – ადამიანის შემოქმედების, გრძობიერების, სილამაზის, სიცოცხლის და მარადისობის განცდისას.

მესამე მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელზეც შეიძლება დავაფიქროს ესმა ონიანის პოეზიამ და მისმა პიროვნებამაც, არის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ადგილის პოვნის პრობლემა, რომელიც მუდამ ანუხებდათ შემოქმედ ადამიანებს და მათი ცხოვრებისა და მემკვიდრეობის შემსწავლელთ. გამომდინარე იმ წინარე ნიშნებიდან, რომლებიც მიუთითებენ, როგორი დამოუკიდებელია ესმა ონიანის მხატვრული სამყარო მისივე მატერიალური რეალობიდან, რომელიც მთლიანად იდეოლოგიური კლიშეებით იყო გადაქსელილი და გამსჭვალული, გასაგებია, რატომ არ იყო ის სათანადოდ აღიარებული. მაგრამ ამავე დროს ის უკვე ისეთ ეპოქაში გამოვიდა შემოქმედებით ასპარეზზე, როცა შინაგანი რღვევა მთელი ძალით მიმდინარეობს, მაგრამ შემოქმედ ადამიანებზე წნეხი შესუსტებულია, რეპრესირება ღიად არ ხდება და მათ ასე თუ ისე გზა აქვთ გახსნილი მკითხველ-შემმეცნებელამდე, თუმცა საბოლოოდ ეს მაინც მოჩვენებითი თავისუფლება იყო. ესმა ონიანის პოეტური ბედისწერა ადასტურებს, რომ ტოტალიტარულ იდეოლოგიას ყველაზე მეტად, ზოგჯერ ღიად კრიტიკულ აზრზე მეტადაც კი ეშინია სწორედ ზედროულის, იდეათა საუფლოდან მოსულის, მეტაფიზიკურის და ისეთი ადამიანის, რომელსაც საჭიროდ არ მიაჩნია თავისი სამყარო ძალად გაიტანოს, რქებით, ათასი ხერხით გათხრი-



ლი გვირაბებითა და შემოვლითი გზებით იაროს და ამორფულ მიზნამდე მივიდეს. ეს ავტონომიურობა კი არის სწორედ მისი, მისი თავისუფლების გამარჯვება დროზეც და ავტორიტარულ სივრცეზეც, რომელიც დამარცხებული რჩება არა იმნუთასვე, თვალსაჩინოდ, არამედ დროში.

ესმა ონიანის უკომპრომისო ანაბეჭდები მიუღებელი, შესაძლოა, არამასობრივი, არაპოპულარული, არამეინსტრიმული ყოფილიყო მისი კუთვნილი დროისა და სივრცისთვის, მაგრამ სამაგიეროდ ავთენტურია და შედეგად – მუდმივი – ადამიანის ნამდვილი არსის გამაძლიერებელი თავისი ფარული გამარჯვებით კონფორმიზმსა და დამანგრეველ კომპრომისებზე. თვითონვე გრძნობდა პოეტი თავის მისიას, როცა ამბობდა, „სულს ჩენჩოსავით შრეებად შემოხვევია ჩვენი რეალობა და ადამიანის მისია ისაა, ამ ჩენჩოსაგან გათავისუფლდეს...“

ლექსი „თავისუფლების მკაცრი საკანი“ კარგად გამოხატავს ესმა ონიანის მიერ საკუთარი პოეზიის განჭვრეტას, უფრო მეტად, ალბათ, ზოგადად პოეზიის კრედოს წარმოაჩენს და ბუნებრივია, ის, რაც პოეტური ქმნადობის მთავარ მეტაფიზიკურ იდეად მიაჩნდა, შეეცადა საკუთარ პოეზიაში ანარეკლად, იდეის ემანაციად რაც შეიძლება სრულად გაეცოცხლებინა:

ენის ბალნარში ფშუოდნენ უკვე ფარშავანგები,  
აღარ ჰქონდა შეუკვეცავს საყრდენი მყარი–  
და დანის პირზე ბასრად აინთო ნამდვილი სიტყვა,  
და ტყვიასავით დაიტენა სისხლის მზეთა გამოსასხმელად.  
(„თავისუფლების მკაცრი საკანი“)

„ენის ბალნარი“ – ესმა ონიანის მეტაფიზიკური მუდმივი სამყოფელი, სადაც დრო ჩერდება და მარადიულობა ისადგურებს. ამ ენის ბალნარს ესმა ონიანის ინდივიდუალურ განზომილებაში „ფერის ბალნარის“ ფუნქციაც აქვს, რადგან მისი პოეზია განუყოფელია მისი მხატვრობისგან, შეიძლება ითქვას, რომ იგი სიტყვას ფერის ენაზე თარგმნის, ფერს კი – სიტყვებად. და ამ ბალნარში სილამაზის, თვალისმოჭრელი ფერების ელვარებად დადიან სიტყვა – ფარშევანგები.

„მყარი საყრდენი“ – ის აღარ არსებობს, მაგრამ აუცილებელია მისი პოვნა. როგორც სინათლის და სიკეთის არარსებობა გუ-

ლისხმობს მათ არა გაქრობას, სრულ სიბნელეს ან ბოროტებას, ისე საყრდენის არარსებობაც თავის თავში მისი არსებობის შესაძლებლობასაც ინახავს. ის სადღაც უნდა არსებობდეს და ესმა ონიანი მას სიტყვაში(ფერში) ეძებს. სწორედ თავშესაფრის, საყრდენის – თავისთვის და სხვებისთვისაც – მოძიების ეს მგზნებარე, ქარიშხლისებური წყურვილი თითქოს უჩვეულოა ამ ქალურად რბილი, ნათელი, ფერადი და გრძნობიერი სამყაროსთვის, მაგრამ სწორედ არქაული, პირველქმნილი ძალა განაპირობებს ესმა ონიანის პოეზიის ნამდვილ არსს და იმ შინაგან ენერგიას, რომელმაც მას დროში გადარჩენისა და უფრო შევსების უნარი მიანიჭა.

„დანის პირი“ – ასეთია ხელოვანის სიცოცხლე იმ რეალობაში, რომელშიც მოუწია პოეტს არსებობა. რთული რეალობაა, ამიტომაც იქნებ ზედმეტად ვრცლადაც ვისაუბრეთ იმ წინაპირობებზე, იმ დროსივრცულ ნაკადზე, რომლის ერთ სეგმენტშიც მოუწია ესმა ონიანს წარსულის მიერ ზურგში ჩაცემული ხანჯლის ტკივილების და მისი შედეგების გადატანა, მერე კი უკვე თავისი დროის დანის პირზე სიარულის სიმწარე იწვინა. თვითონ ამბობდა, რომ ხელოვანის ტრაგიკული ბედი არაა ახალი, რომ ფასეულობების რღვევა და ყოფის სიმძიმე სულ თან სდევს ადამიანებს. მან შემოქმედი არსებობა ალესილ დანის პირზე სიარულად დაინახა, შეიგრძნო, აღიქვა და თავისი უმძლავრესი სინაზით, ქარიშხლის სიფაქიზით – ესმა ონიანისეული ხელშესახებ ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით რეალობად ქცეული ოქსიმორონებით – გაიარა იგი.

„ნამდვილი სიტყვა“ – ეს კი არის გასაღები. ნამდვილობა და სიმართლე, უტყუარობა, სიყალბის ორგანული მიუღებლობა აძლევს პოეტს საშუალებას შეინარჩუნოს „ენის ბაღნარი“, ეძიოს საყრდენი, იაროს დანის პირზე და გადარჩეს. თუ სწორედ ალესილი დანის პირზე არ აინთო ნამდვილი სიტყვა, ნამდვილი პოეზია ვერ დაიბადება, ვერც სიცოცხლეს და ვერც დროში არსებობის უმთავრეს უფლებას მოიპოვებს. ვერ დაიტენება ტყვიასავით, რომელმაც უნდა გადალახოს სივრცე, დრო, სამყაროს ყველა ჯებირი, საზღვარი, საგუშაგო და მიაღწიოს ყველა დროის ადამიანების გულებადდე.

„სისხლის მზეები“ – არის შედეგი, რომელსაც ისხამს ნამდვილი სიტყვა. ესმა ონიანის პოეზიის არსი ამ ნაყოფშია – სისხლის მზეებში, რომლებიც ენის უმშვენიერეს, ფარშავანგებით სავსე ბაღნარში, მყარი საყრდენის გარეშე სამყაროს პირისპირ მარტოდ

დარჩენილის, დანის პირას მოსიარულის სულში ნამდვილი სიტყვების კვრიტებიდან ტვიასავით ამოსკდა. სისხლი და მზე – ვნება და სინათლე, მენამული და ოქროსფერი (მხატვრის ფერწერის ფერები), ძალა და სითბო, ტკივილი და სიყვარული და კიდევ უამრავი წვეთი და სხივი, რომელიც სცვივა ამ ნაყოფს, ქმნის ესმა ონიანის პოეზიას.

და მაინც, ალბათ მისი არა მარტო პოეტური, ცხოვრებისეული კონცეფციის გვირგვინიც ამ ლექსის სათაურია – „თავისუფლების მკაცრი საკანი“. ის აბსოლუტურად თავისუფალ ადამიანად დარჩა ბოლომდე. უმთავრესი და პრინციპულად ხელშეუხებელი მისთვის სწორედ შემოქმედებითი თავისუფლება და დამოუკიდებლობა იყო. ამავე დროს იგი ნათლად ხედავდა, რომ საკანში იყო გამოძვნივადეული და მიხვდა, რომ სწორედ თავისუფლებაა მისი საკანი იმ თვისობრიობის გარემოში, რომელშიც ის ცხოვრობდა. ვიზუალურად შეიძლება ასეც დავინახოთ – უზარმაზარი, აბორგენტული გარესამყარო, ჯოჯხეთური ქვენა ვნებებით, ცეცხლით, კუპრით, ლავით, ბორგვით სავსე. სურვილებისგან, პატივმოყვარეობისგან დაკრუნჩხული სხეულები, ზნეობრივი კომპრომისების ლოდებქვემ გაჭყლეტილი ადამიანები ტრიალებენ უწონადობაში, ტრაგიკულ უსაყრდენობაში. კონფორმისტი ხელოვანების ბრტყელი სხეულები ჰკიდია ლურსმნებზე, იკრუნჩხებიან ამქვეყნიურ სიამეთაგან მონამლული და სახენაშლილი ნიჭის გამყიდველნი, ქარს მიაქვს მათი სახელები და სახეები, მაგრამ, მიუხედავად ამ აპოკალიფსური ქაოსისა და არეულობისა, ეს მაინც ამ ქვეყნად ყოფნის ხალხმრავალი ზეიშია, ისინი ბევრნი არიან, ერთად არიან და ამ სივრცეში მიცურავს და ანათებს თითქმის წერტილი – გამჭვირვალე პატარა საკანი, სავსე ცისფერი, კამკამა, წმინდა ჰაერით, სადაც გამოკეტილია ის, ვინც ამ ყველაფერზე, რაც ირგვლივაა, შეგნებულად, გააზრებულად, მტკიცედ თქვა უარი, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში, თავისუფლების დამკარგავი დაკარგავდა საკუთარ თავს. მან იცის, რა მკაცრია ეს რეალობა, რა რთულია მარტოობის საკანში გამოკეტვა, მაგრამ თავისი შემოქმედებით ნათლად აჩვენებს სხვა მსგავსი სულის, მსგავს თავისუფლების საკნებში მყოფებს – თავის თანამედროვეებსაც და მომავლის ადამიანებსაც, რომ თავისუფლების შედეგია მხოლოდ ღირებული და ნაყოფიერი არსებობა – წმინდა სისხლის მზეების გამოსხმა და ამ ნაყოფების

შეცნობის უნარიც ასეთ თანამესაკნეებს ენიჭებათ და მხოლოდ ეს თავისუფლებაა წარუვალნი, განსხვავებით გარშემო გამეფებულნი, მინიერ-ტალახიანი, მონისთვის ბოძებული წამში გამქრალი წამისვე დიდებისაგან.

ამგვარი პოეტური კანონის და საქმედ ქცეული სიტყვის პოეტი, ბუნებრივია, ვერ იქნებოდა მასობრივი და საყოველთაო ვერც თანამედროვეებისათვის, ვერც შემდგომ ეპოქაში, ალბათ, ვერც ვერასოდეს იქნება. ამის შესახებ ადრევე წერდა რეზი თვარაძე, მანამდე, სანამ ესმა ონიანის შემოქმედება, როგორც მთლიანი, მონოლითური ხელოვნების ნაყოფი, უფრო მეტი ადამიანისთვის გახდებოდა ხელმისაწვდომი: „ეს იყო სიმძაფრე, რომელიც ძნელი გასაძღვები იყო იმ დროისთვის. მაშინ ასე არავინ არ წერდა, გარდა ანა კალანდაძისა და ადრეული გალაკტიონისა. ეს დღემდე ვერ აიტანა ქართულმა საზოგადოებამ. ამიტომ არის, რომ ესმა ონიანი, უბრწყინვალესი პოეტი, დღემდე დარჩენილია სალონებისა და ცალკეული ოჯახური წრეების კუთვნილებად. სხვათაშორის, ამაში არ ვხედავ არაფერს ცუდს. ესმა არ შეიძლება იყოს მასობრივი პოეტი, მასებში საკითხავი პოეტი, მრავალასეულათასიანი მკითხველის პოეტი“. მრავალ ასეულათასიანი მკითხველი ესმა ონიანს ვერასოდეს ეყოლება, მაგრამ ახლა იგი თავისი თავისუფლების საკნის მსგავს უფრო მეტ საკანს შეხვდა – ესეც წამდვილი პოეზიის, წამდვილი ხელოვნების კანონია, რომ დროში მეტ მონათესავე სულს პოულობს, რადგან ახალ-ახალ ეპოქებთან ერთად მოდიან მისი მსგავსი ახალი ადამიანები, რომლებსაც ამ სამყაროს შეგრძნობა შეუძლიათ. თითოეულ ეპოქაში თავისუფლების საკნების მკვიდრთა თანაფარდობა, ალბათ, მაინცდამაინც არც იცვლება, მაგრამ დრო მიდის და ახლები ემატებიან და ეზიარებიან ერთხელ შობილ სივრცეს და ის უფროდაუფრო მეტისთვის ხდება საკუთარი, ორგანული. ამგვარი ბედი ერგო ესმა ონიანის პოეზიას. მაინც, ალბათ. უფრო სწორი იქნება, თუ მთელ მის სამყაროს მთლიან, დაუნანვერებელ, ერთიან სიცოცხლედ განვიხილავთ, სადაც გრძნობა, სიტყვა, ფერი, ხაზი, აზრი, ტკივილი, სიხარული, ფორმა, სინანული, სიყვარული, სახე, შინაარსი, ზედაპირი, სიღრმე, ნათქვამი, მინიშნებული, გამოხატული, ნაგულისხმები, ტექსტი, კონტექსტი – ყველაფერი ერთი დიდი ქსოვილია – ეპიკური, კოსმიური და ამავე დროს ძალიან პირადულიც და არა მხოლოდ ავტორისათვის. იგი კოსმიურ სფეროთა

ხმებსა და ფერებს ეზიარა, მათ შუაგულში მოექცა. უხილავ სივრცეებამდე ასული ადამიანი სხვა ადამიანებს პოეტური წარმოსახვით, ფერების, საგნების, ხმების ენაზე, მშობლიურ და გასაგებ სახეთა ენაზე გადმოსცემს ამ იდუმალ სამყაროთა განცდას და ამბავს. ამ შემთხვევაში, კარგი მაგალითია ლექსი „მზე“, რომელშიც სწორედ ეს კოსმიური ჟღერადობა აღწევს მკითხველამდე ფერთა, ნაცნობ საგანთა, თვით ბაბუის ხატის მეშვეობით და ეს ეპიკური, ყოვლისმომცველი, შესაქმესეული სურათი ხდება ძალიან თბილი, პირადული, ხელშესახები:

ეს იმ ვარსკვავლავის ცეცხლია, უსურვილოსი, გულმშვიდად ცივის,  
უდრტინველად, მომკავდინებელ-შეუსმენლად გამოვრცობადის.  
აქ მზედ იქცევა ქედებზე და ქლიავების ლურჯ სიტკბოში,  
მწვანედ მრეკავი ზღმარტლის ზარებს  
ლობის ფერით ჩამოამწიფებს.  
აქ მზედ იქცევა, მზედ სახეობს,  
ახლობლურად, მშობლიურად ჩაგვესმინება;  
მის სიცივეს, მისი სანყისის განურჩეველ უცოდნელობას  
მცხუნვარებას ცოცხალ სურნელად,  
ამომჩქეფარ სიცხის ხვაეებად, ყვავილებად, ხვიარებად  
გადმოვითარგმნით,  
მადლიერებით, სიყვარულით ვმწიფვართ ულევად,  
ეს ის ცეცხლია, აქ იქცევა ცვენად მარცვალთა,  
პარკი ლობიოს მუცელთა რღვევად,  
დამსკდარ მინაზე ფესიხგულქვეშ თეთრად აღდება,  
სვიმონ ბაბუას მოხრილ მხრებზე გახურებულ ხალათის კერად,  
სპილენძის ტაშტზე აყვავდება ყვითელ ვარდებად.  
(„მზე“)

თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ თავად პოეტი თავის პოეზიას მაინც ცალკე განიხილავდა, ფერწერისგან დამოუკიდებლად. „ჩემთვის მეგობრებს უთქვამთ, თითქოს ჩემს ლექსებს ემჩნევა, რომ მათი ავტორი მხატვარია და როდესაც დაუსახელებიათ საამისო ნიშნები, გამორკვეულა, რომ გარეგანი, ზერელე მსგავსება აძლევთ ამის საბაბს. სინამდვილეში საგნობრიობა, კონკრეტულობა, დეტალების სიყვარული, ფერული ნიუანსების ზედმინწევით დაზუსტების ცდა

(განსაკუთრებით ეს ფეროვნების გამუდმებული არდავინწყება-გადმოცემა ახსენებთ ფერწერას).

ეს არ არის სწორი; მათ ავინყდებათ, რომ ფერს საერთოდ აქვს უდიდესი მნიშვნელობა ადამიანურ ყოფიერებაში. ჩვენთვის სამყაროს ხილულობა-გაცხადებაში“. – წერდა იგი. როგორც ჩანს, მისთვის პრინციპული იყო, რომ პოეზიის სივრცეში ფერწერული ნიუანსების არსებობა გაემიჯნათ ნამდვილი ფერწერისაგან. რეალურად ასეცაა, მაგრამ მისი პოეზიის მისივე მთლიანი მხატვრული სამყაროდან გამოცალკეება ანალიზისას არა მგონია სწორი იყოს. პოეტს არ სურდა ყოფილიყო მხატვარი, რომელმაც პოეზიაშიც სცადა ბედი, თუმცა ალბათ მისთვის მაინც ძნელი გასაცნობიერებელი იყო, რა რანგის მოვლენა იყო თავად, რომ ის თვითონაა უკვე მთლიანობა, ერთგვარი ხელოვნების მეტაფორა, რომელიც გამოხატავს ადამიანის შემოქმედების უსაზღვრო შესაძლებლობებს და სინთეტურობას. რაც შეეხება საგნობრიობას, ალბათ სწორედ ესაა ესმა ონიანის პოეტური ქვეყნის შიდასივრცის საოცარი ორმაგი ბუნების – ეფემერულობისა და რელურობის ერთდროულად არსებობისა და ასევე ერთიანად შემეცნება-განცდის ერთ-ერთი საფუძველი – მძაფრი გრძნობიერება, მეტაფიზიკურის ორგანული, პირველქმნილი წვდომა, სახეების ილუზორულობა და ამავე დროს ყველაფერი საგნობრივი, გამოკვეთილი, ხელშესახები. თვალით დასანახი აბსოლუტურად ჰარმონიულად არსებობს, ერთმანეთს ავსებს და ერთიანად ემსახურება სათქმელის სრულყოფილად გამოკვეთას. ალბათ, სწორედ ეს ვიზუალიზაცია ჩაუთვალეს პოეტად ქცეული მხატვრის ნიშნად, სინამდვილეში კი ეს მისი ინდივიდუალობის უნიკალური ნიშანია, რომელიც მისი შემოქმედების ნებისმიერ ნაწილში, შრესა და ასპექტში ვლინდება. საგნობრიობის ამ მოულოდნელ აქცენტირებას უკავშირდება მისი პოეზიის ეპიკურობაც და ალბათ ეს საგნობრიობაა ერთგვარი ხარკი ხელშესახების, მიწიერისა და მყარისადმი გადახდილი, „დანის პირზე“ სიარულისას ხელმოსაჭიდის, ნამდვილის, მანუგემებლისა და დასაყრდენის ძიებისას.

ზოგადად, საგულისხმოა, რომ იგი საკუთარი პოეზიის არსზე თვითონვე ფიქრობს. ეს მოაზროვნე შემოქმედის ნიშანია. პოეტი თავადვე ცდილობს მკითხველს აუხსნას, თუ როგორ ხედავს თავის მხატვრულ ქსოვილს, რა სურს, რა ჩანაფიქრი ჰქონდა მისი შექმ-

ნისას და რას მოელის მკითხველისაგან. ასეთი ანალიტიკური მიდგომა და ერთგვარი რეკომენდაციები ძალიან ფასეულია, თუმცა, როგორც წესი, მხატვრული ინტენციის შედეგი, როგორც კი ცალკე რეალობად იქცევა, ანუ „სისხლის მზეები“ ნაყოფად მოესხმება შემოქმედის შთაგონებას და დამოუკიდებელ არსებობას იწყებს, ის უკვე, ფაქტობრივად, აღარც ეკუთვნის მას და შემმეცნებლის კუთვნილებაც თანაბრად ხდება, რაც ალქმის და ინტერპრეტაციის საშუალებას და უფლებასაც კი ანიჭებს მას. ამ შემთხვევაში ანალიტიკოსი ავტორის ინსტრუქცია, როგორ შეიმეცნონ მისი პოეზია, როგორ ხედავს იგი თავის პოეტურ ქსოვილს, არის კიდევ ერთი დამოუკიდებელი ნააზრევი, შემოქმედებითი აზროვნების ნაყოფი, ძალიან ღირებული, საინტერესო, მაგრამ, არსებითად, ისიც ისეთივე ინტერპრეტაციაა, როგორც ნებისმიერი სხვა ანალიტიკოსის ნაფიქრ-ნააზრევი. როგორც ჩანს, პოეტს არც ჰქონია მიზნად სიტყვიერ ნაკადში მკითხველის ბოლომდე შეშვება, ფამლარულად გაშინაურება და ასე ხედავდა თავის პოეზიას, მტკიცე გარსის და სათუთი შიგთავსის მქონე სიცოცხლეს: „თქვენ მე ვერ მიპოვით ბზარს (როდესაც მე დარწმუნებული ვაკონკრეტებ სათქმელს), ვერსაიდან შემომღვრებით, ისეა აგებული ჩემი სათქმელის რაობა, ვერ მიენებებით, მიემატებით, ვერ შეიჭრებით, ვერ პოულობთ ნანიბურებს, რომელიც მისი გადახსნის საშუალებას მოგცემდათ“. ამ შემთხვევაში მისი ინტერპრეტაცია და ხედვა იმითაა ძალიან მნიშვნელოვანი, რომ საშუალებას გვაძლევს მივხვდეთ, რას მოელის ის ჩვენგან, მკითხველებისაგან, როგორ მოპყრობას, როგორ დამოკიდებულებას და ამის შემდეგ, შესაძლოა, მისი, როგორც შემოქმედის, პოეტის ბედიც და სოციუმთან, უპირატესად ოფიციალურთან, ურთიერთქმედების ფორმა და შედეგებიც კიდევ უფრო გასაგები გახდეს. ის მხოლოდ გრძნობიერ გამოხმაურებას ელოდება, გაგებას და პატივისცემას, ადამიანს, რომელიც ისე ეხება მის სამყაროს, რომ არ ცდილობს მისი სულის ტრეპანაციას, მით უმეტეს, ვივისექციით. თავის დროზე, ალბათ, ამიტომაც აარიდეს ოფიციალურმა ლიტერატურულმა ბიუროკრატულმა აპარატმა, ლიტერატურის ფუნქციონერებმა და კრიტიკამ მას თვალი – ვერ შეაღწევდნენ მისი სულის სიღრმეში, ვერ დაიმორჩილებდნენ – არ უშვებდა, ვერ დაანაკუნებდნენ, ვერც თითს დაუქნევდნენ და ჭკუას ასწავლიდნენ, მიხვდნენ და დრო კი უკვე ისეთი იყო, ფიზიკურად

ამ დამოუკიდებელი სამყაროს ავტორს ვერ მოსპობდნენ, ამიტომ ამჯობინეს თვალის არიდება, თითქოს არც არსებობდა, მაგრამ როგორც ცხოვრების წესია და კანონი, ეს სამყარო დაელოდა იმათ, ვინც მას ზუსტად ისე შეიგრძნობდა და შეიცნობდა, როგორც მას სურდა და ეს დროც მოვიდა. მეორე მხრივ, არის რაღაც თითქოს ზეალმატებულის, ქედმაღლის თუ ელიტარულობის ჩანაფიქრის ელფერის მქონეც საკუთარი პოეზიის გარსის შუვალობის ამ სურვილში, მაგრამ თუ მის სამყაროს სწორედ ისე მოეპყრობიან, როგორც მას სურდა, მიუახლოვდებიან ფაქიზად, მშვიდად, გულისყურით, უიარალოდ, დომინირებისა და ბოლომდე ამოცნობის ვნების გარეშე, მიუახლოვდებიან ისე, როგორც ოდესღაც კურტუაზულ სამყაროში რაინდი უახლოვდებოდა თავის გულის დედოფალს, მაშინ ეს მხატვრული ქსოვილი მთელი სიკაშკაშითა და რაც, მთავარია, სრული სითბოთი, მთელი თავისი ნამდვილი, ბუნებრივი უბრალოებით, გრძნობიერებითა და სილამაზით მიეგება და მაინც ბოლომდე შესაცნობი ხდება მკითხველისთვის და ისიც თავდავინწყებით ეხვევა ამ სახეთა ელვარებაში, პოეზიის აბრეშუმის სიგრილეში, სახეთა ციმციმსა და განცდათა მცხუნვარებაში და ხვდება – არავინ არაფერს უმაღავდა, არც უღირსად თვლიდა, მხოლოდ სწორად მიახლოებას სთხოვდა, იქნებ ემუდარებოდა კიდევაც, მაგრამ ღირსებითა და ბიბლიური დედამთავრების სიამაყით სავსე.

ზოგადად, ესმა ონიანი მაინც გამოირჩევა თეორიული ასპექტებისადმი გამძაფრებული ინტერესით. იგი თავის წერილებსა და ესეებში მსჯელობს პოეზიის საკითხებზე, პოეზიისა და ფერწერის ურთიერთმიმართებაზე, კონვენციური და თავისუფალი ლექსის საკითხებზე. თავისუფლება, რომელიც მას საკმაოდ ძვირად დაუჯდა, პოეზიაშიც, უშუალოდ სტრიქონებშიც პრიორიტეტული და ორგანული აღმოჩნდა მისთვის. მართლაც რომ საკმაოდ ძვირად დაუჯდა, რადგან, მიუხედავად შინაგანი დამოუკიდებლობისა, როგორც მისი ჩანაწერებიდან ჩანს, მაინც ტკივილს აყენებდა კრიტიკის უყურადღებობა და მკითხველთან სიშორე. თავისუფლების მაღალი ხარისხი და არსებითად, თავისუფლება, როგორც მისი შემოქმედების ჯვარი და არსი, იმაშიც გამოვლინდა, რომ კონვენციური ლექსის ფორმატი მაინც უფრო არაბუნებრივია მისთვის, რითმულ-რიტმული გარდაუვალობისა და ჩარჩოს გამო და პირდა-



პირ შეიძლება ითქვას, ისეთი მაღალმხატვრული ვერ გამოსდის, როგორც თავისუფალი ლექსი.

მიუხედავად ასე მკვეთრად აქცენტირებული პიროვნულობისა, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ესმა ონიანის პოეტური სივრცის არაეგოცენტრულობა. ზოგადად, პოეტური სამყაროს, განსაკუთრებით ლირიკის ცენტრში, დგას „მე“ – განმცდელი და მთხრობელი. ეს „მე“ გამოსჭვივის ყველგან, იქაც, სადაც ხილულად არ ჩანს. ესმა ონიანის პოეზიას აქვს უცნაური თვისება – ის ლირიკული ეპიკურობით ხასიათდება და თანაც უმეტესად პოეტური „მე“ არ დომინირებს, არ იკავებს მთელ სივრცეს. რა თქმა უნდა, მისი პოეზია ანთროპოცენტრულია, მაგრამ უფრო განზოგადებული, განყენებული, როცა პოეტი ცდილობს გასცდეს თავისი „მეს“ ფარგლებს, „მე“ აქციოს სხვად, მისწვდეს რალაც უფრო დიდს, ყოვლისმომცველს, გახდეს არა მხოლოდ ინდივიდუალურის გამომხატავი, არამედ, ტრანსცედენტურის გამტარი, გადამტანი, პოეტურ სახეებად გარდაქმნილად მომწოდებელი. ეს სწრაფვა მისი პოეზიის ეპიკურობის გარდა ბგერწერაშიც გამოიხატა. ხანდახან, შესაძლოა, გაჩნდეს განცდა, რომ ალიტერაციები, ბგერათა სიხუვე (და იქნებ მაინც ფერია ბგერად თარგმნილი?), მრავალხმიანობა, უამრავი ხმოვანი ხაზი და მათი სხვადასხვა შრედ და მიმართულებით გაშლა ზედმეტია, განა რისთვისაა ასეთი გადატვირთულობა საჭირო? ნუთუ მართლა გარსს ქმნის ასე, რომ სათუთ სიღრმეში ვერავინ შეაღწიოს? სავარაუდოდ, სწორედ კოსმიურ სფეროთა ადამიანისთვის უცხო, უჩვეულო ხმების, მათი იდუმალების, მრავალხმიანობის, მეტაფიზიკურ სახეთა ზუსტად აღწერის, მთლიანად მოხელთების და გამოსატვის მცდელობისას სწორედ ამგვარი ბგერითი სიხუვე გახდა პოეტისათვის ორგანული, არა ჩანაფიქრით, არამედ თავისთავად – მეტაფიზიკურისკენ სარკმლის გაჭრას და შემდეგ უჩვეულო ხმათა მიყურადებას ბგერათა სიმრავლე მოჰყვა თან.

შეიძლება ითქვას, რომ ესმა ონიანის პოეზიაში რამდენიმე მთავარი საყრდენია: მეტაფიზიკურთან სიახლოვე, მისი ხილვის უნარი; საგნობრიობა; ეპიკურობა; მდიდარი ხმოვანება; ნათელ გულწრფელობასა და ხანდახან თითქმის ბავშვურ გულუბრყვილობასთან შერწყმული წარმოუდგენელი სიღრმეები; ინტუიცია; სახე, როგორც ამბავი და ფერი. ფერი მაინც მთავარია მის სტრიქონებში:

მშობლის ორთქლია „ინფანტების“ დაგმანული დაუღაბის ჭრელო, –  
ხახვის ფუჩეჩისფერი თმების გაფურჩნვნა,  
კრიჭაშეკრული მარგალიტები, მომწვანო-გრილი;  
მაქმანებით, თმის შირშინით, ვარდისფერ კაბის რუხ ხნულებში  
გაცისკროვნებული ცხვირსახოცთა  
ცხოვრებით ცხოვრობს  
და შეკრულია ფერად დულაბად და შემოისმის  
ჩასკვნილ ყვითლების, შავების და მელნისფერად ჩახუთული  
ხავერდის ქორო...

(„ველასკესი“)

ნათლად ჩანს, რომ სიტყვები და ფერები, არაორდინალურად  
გადაწნილი ერთმანეთთან, პოეტისთვის ველასკესის იდუმალ სივ-  
რცეში შეღწევის გზა და საშუალებაა. ველასკესის „მენინები“ ასე-  
თივე მეტაფიზიკურისკენ გაჭრილი სარკმელია, სარკეში ასახული  
ანარეკლით, რომელიც რეალურზე მეტად რეალურია. ველასკესმა  
გაუსწრო თავისი ეპოქის აღქმის დონეს და თეორიებს და ამავე  
დროს უკანაც დაბრუნდა – პლატონისეული ანარეკლების სამყა-  
როში. მხატვრის სამყაროს საიდუმლოს ამოხსნას ესმა ონიანი  
მისთვის ძალიან ნიშნეული სიტყვიერი ხატებითა და ფერწერით  
ცდილობს – იკვეთება მისი მისიაც – თავისუფლების მკაცრი საკნის  
მკვიდრმა იპოვოს ჯერ გზა და მერე გასაღები უსაზღვრო, შეუბორ-  
კავი, ადამიანის წარმოსახვის გამაგონებელი მიღმური სამყაროს  
კარისა, რომლის საკეტის ღრიჭოშიც კი ბევრმა ვერ შეიხედა.

ფერის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა ლექ-  
სი „ვარდისფერი“, რომელშიც სრულად გამოვლინდა პოეტისე-  
ული სიტყვიერი ფერის სტრუქტურა. იგი იწყებს ფერის ძირიდან:  
„ვარდისფერი ეს იყო წითლის დასაწყისი, /წითლის ფერმკრთალი  
შვილიკო„. შემდეგ ეს ვარდისფერი გადადის ოთახში, აბაჟურის  
ქვეშ, სუფრაზე, გრძელდება „საზურგეების კეთილ ჩრდილებად“,  
შაქრის სითეთრეს ერევა და სიტკბოდ იქცევა, შემდეგ ვარდების  
სურნელად და სუნსაც ფერი აქვს – „დაგვბრუნის სუნი მოყვითალო,  
ვარდისფრად მფრქვევი ტკბილი კოკრებით“ და დედის მკერდზე  
ბაფთის „Creme de Chine“ სტრუქტურაში, „ვარდისფრად შლილში“  
გადადის, ბოლოს კი მთელი ამ მრავალგანზომილებიანი, მრავალ  
ნახნაგად გაშლილი ფერის საბოლოო გრძნობიერი სურათიც  
იკვეთება:

ამდენ ვარდებში ამოსაცნობი ნელი გემოს და ფერის მქონე-  
ნამცხვრების, ატმის, ჩანთაში ნაწოლ თხელ ცხვირსახოცის  
კუთხეებჭრელის,  
რულნაკიდებულ, სითბოდ აღმავალ, გამაბრუებელ საღამოს გვარად  
ამოიცნობა ცნობამიმხდელი ხსოვნის სიცხადის მოტკბო ვარვარად...  
(„ვარდისფერი“)

ფერი მთლიანადაა გაშლილი, საწყისიდან, დასაბამიდან ბო-  
ლომდე. იგი ქმნის ინტერიერის ფერთა გამას, ნახევარტონებს, ზავ-  
დება თეთრში, შაქრისფერში, გადმოსცემს სინათლესა და ჩრდილს,  
სითბოს, გემოს(სიტკბოს), სივრცის განცდას, ქსოვილის სტრუქ-  
ტურას, სურნელს, განწყობას, მოქმედების რიტმს („რულნაკიდე-  
ბული“), მზერის, ერთგვარი პოეტური კამერის მოძრაობის ტრა-  
ექტორიას (სითბოდ აღმავალი) და საბოლოოდ მთლიან, მძლავრ  
სურათს გრძნობიერების, ხსოვნის მარადიულობის, გაუხუნებლად  
არსებობისას და ამ შედეგს პოეტი აღწევს ადამიანის წარმოსახვა-  
ში ფერის ყველა ფუნქციის წარმოუდგენელი ძალით გააქტივებით,  
მისი სიტყვიერი ქსოვილის გრძნობიერი სიმძლვრითა და სახეობ-  
რივი სიზუსტით.

ფერთან ერთად პოეტის ინდივიდუალობას ქმნის მონახაზიც,  
წამიერი შთაბეჭდილებანი პოეტურ ტექსტში გაბნეულ იმპრესი-  
ონისტულ ელემენტებად გვევლინება, რომლებსაც იგი, ერთი შე-  
ხედვით, სტატისკური სურათების შესაქმნელად იყენებს. თუმცა სა-  
ბოლოოდ ერთი შთაბეჭდილების ძაფზე ამ სურათებით საკმაოდ  
მრავალპლანიანი და მარავლშირანი რეალობა, დინამიური ამბავი  
იკინძება. ეს იმპერსიონისტული მონაკვეთები რალაცით იაპონურ  
ჰაიკუებსაც ჩამოჰგავს, მაგრამ ესმა ონიანი არ არის მცირე ფორ-  
მის ქსოვილის პოეტი. იგი მოზაიკის ნატეხს არასოდეს დასჯერდე-  
ბა და არც მკითხველს დატოვებს წამიერ და წერტილოვან შთაბეჭ-  
დილებასთან მარტო, მითუმეტეს თანაავტორად და ამბის თავის  
ნებაზე გამგრძელებლად და დასასრულებლად, რაც ასეთი ბუნებ-  
რივია იმპრესიონისტი მწერლებისათვის.

ჩემი ოთახი  
უნაბისფერი კედლები,  
ჩამავალ მზეში წითლად შრიალებს.  
სტუმრის თავი – შავი ქრიზანთემა.

ფერები, სახეები, განწყობა – ჰაიკუსაც ჰგავს და მის მონათესავე, იაპონური პოეზიის და ვაბის სტილის საფუძველზე ამოზრდილ იმპრესიონისტულ ტექსტსაც, ნახატსაც... მაგრამ ესმა ონიანისთვის დამახასიათებელია, რომ თავისი სათქმელი არ დატოვოს ბოლომდე გამოუხატავი, მისი გრძნობები ტალღებივით მოჰყვება უკან ამ ოთხ სტრიქონს – ფერად ნატყხს და ურთიერთობათა მთელი ამბავი იხატება – პოეტისეული ზუსტი დეტალებით, დროის აღნიშვნითა და მისეული მძაფრი დინამიკით. ეს საინტერესო თავისებურებაა და მის პოეტურ აზროვნებას განსაკუთრებულ იერსა და თვითმყოფადობას მატებს.

სიტყვიერ ფერთან და პოეტურ ბგერწერასთან ერთად ესმა ონიანის პოეზიაში ნამდვილი მუსიკის გაგონებაც შეიძლება და არა მარტო ისეთ ლექსში, როგორცაა „დები იმხნელები“, სადაც პირდაპირ სიტყვაში გაცოცხლდა სიმღერების მელოდია, არამედ თითქმის ყველა ლექსში ასოციაციურად შეიძლება ამა თუ კომპოზიტორის მუსიკის მისი სტრიქონებისთვის მისადაგება. მისი ლექსების ფერწერულობა აშკარაა, ზედაპირზე ძვეს და ამ საკითხზე თვითონაც მსჯელობდა, სხვებიც ფერწერას ხედავდნენ და ხედავენ მის ელვარე სიტყვიერ ტილოებზეც, მაგრამ მუსიკა არაა აქცენტირებული. იქნებ იმიტომ, რომ თავისუფალ ლექსში, ერთი შეხედვით, მელოდიურობის ნაკლებობაა ან იქნებ იმიტომაც, რომ ვერსიფიკაციულად ესმა ონიანის ლექსები მართლაც მძიმეა, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს ნიშანიც უნდა ხაზგასმულად გამოიკვეთოს, რომ მიუხედავად სტრიქონების, სიტყვიერი ქსოვილის სირთულის, არამელოდიურობის და არაჰაეროვნებისა, სწორედ ამ ქსოვილის აზრობრივი, შინაარსობრივი და პირველ ყოვლისა, ფერთი სისავსე, ფერის და უჩვეულო სიტყვების ერთიანი განლაგება ტექსტის სივრცეზე, მათი ფარული ჟღერადობა (სხვა ასოციაციებთან ერთად – სურნელი, ფაქტურასთან შეხების, გემოს, გრძნობიერების – გარკვეულ შემთხვევებში ეროტიულ კონტექსტშიც კი) იწვევს მუსიკალურ ასოციაციებს შოპენიდან დაწყებული შნიტკეს ატონალური მუსიკით დამთავრებული. ვფიქრობ, ეს ესმა ონიანის პოეზიის შიდა სივრცეს აფართოებს და თან გვიჩვენებს, რომ თავისუფლების საკნების სიღრმეში არ არსებობს შეზღუდვა, წესი, კანონი, რაიმე აუცილებელი მოცემულობა და მოთხოვნა, რომელიც რაიმე ნაკვთის გარეშე დატოვებს ან მხატვრულად დააზარალებს

პოეტური თავისუფლების ნაყოფს – იქ ყველაფერი ჰარმონიული და სრულყოფილია.

კიდევ ერთი განსაკუთრებული ნიშანი, რომელიც ესმა ონიანის პოეზიას სიტყვიერ პეიზაჟსა და ინტერიერთან ერთად, ფერწერასთან აახლოვებს, არის პოეტური პორტრეტი. ლექსებში „ფიროსმანი“, „ტიერენტი გრანელი“ სიტყვაში იხატება სულიერი პორტრეტები, მაგრამ ამ თვალსაზრისით მაინც გამოორჩეულია საკმაოდ ვრცელი ლექსი „სვიმონ ბაბუა“. ამ ლექსში ადამიანური გრძნობიერება, სიყვარული, სითბო, ხსოვნა სიკვდილ-სიცოცხლის ჭრილშია გადამოცემული. ყოფნა-არყოფნა კი უბრალოდ ცოცხლად ყოფნად ან ცოცხლად აღარყოფნად კი არ განიხილება, არამედ გაღვიძებული, სიყვარულით და არდავინწყებით სავსე ყოვლისმომცველი სულით სიკვდილის პირისპირ ღირსეულად ყოფნად. პორტრეტი ერწყმის პეიზაჟს, ზღვარი ნაშლილია და ადამიანის – ბაბუის სახე, რომელსაც მოგონების სათავეში თავისი ჩვეულებრივი ხსოვნისმიერი ამბავი ჰქონდა, გამოდის ამ კონკრეტული ჩარჩოდან და ერწყმის მთელ სამყაროს, ყველაფერში ნაწილდება: ხეებში, სივრცის ყველა ნაკვთში, დროის სხვადასხვა პლასტის თანმდევ ემოციაში, სახლში და რა თქმა უნდა, ფერებში. ბოლო, მერცხლების სცენა, ის ძლიერი აკორდია, რომელსაც ბაბუის უკვე ისედაც ბოლომდე განზავებული სახე მისტიკურ სიბრტყეში გადაჰყავს, თითქოს გარდასული სიცოცხლე ჩვენს თვალწინ მერცხლებად მობრუნდა და მთელი სამყარო ერთიან რკალად შეიკრა:

რა ხდება ახლა? სინამდვილის რა ანატკეჩი  
გამოგვეცხადა, დაგვენახა, „ჩვენს გულს მოება“.  
ირევინ ფრიფრინველები,  
ახლა ჭყვივლით წითლად ანთებულ აგურის კედლებს,  
გადაბურულ, თავ-ფოთოლა ხეებს გადასცდნენ,  
რა მიზანსწრაფულ დაიმედებით, რა სწრაფი ელვით  
ჭყვივლ-დაქრიან ციდან ცათამდე.

(„სვიმონ ბაბუა“)

ეს შთამბეჭდავი ბოლო სურათი მეორდება ლექსშიც „მოულოდნელი გაგრძლება – მამა“, რომელშიც მამის სულიერი პორტრეტი იხატება და დასასრულს ისევ თითქოს ზავი იდება სიკვდილთან,

ისევ იკვრება სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული წრე, ჩიტებმა კი სიცოცხლისკენ გადასწიეს მისტიკური სასწორის პინა:

აქ შავ მინაზე ვარდების ჩქერი  
ყელწამტვრეულ ვაზებში ბუჩქობს,  
აქ პანთეონის სლიპ ოთხკუთხედებს  
მზის ჩასვლის სევდა წარწერებს უქრობს.  
ბალახის სუნით გაზატყეცილია ჩამომავალი საბურთალოდან,  
თბილისში ცხელი ქარი შრიალებს.  
გინდა – არ გინდა ყურში გუგუნებს  
ხეების, ქარის შრიალ-გალობა;  
მწვანე ხეებით მოჩანს თბილისი,  
ჩვენი ფანჯრები ერთთავად ღია,  
ინვის აგურის კედლები წითლად,  
შიგადაშიგ სწრაფად ჩიტები ჰქრიან.  
(„მოულოდნელი გაგრძლება – მამა“)

მისტიკურთან, კოსმიურთან, ღრვთაებრივთან, მიღმურთან სიახლოვე და ამ ერთიანობის თავსმოხვეული „მეს“ კეკლუცობისა და თვითწარმოჩენის გარეშე გადმოცემის უნარი ყველაზე მეტად აშორებდა ესმა ონიანს თავისი ეპოქის მთავარ ტენდენციებს. იმ დროს, როცა იგი ამ უნიკალური პოეტურ სამყაროს ქმნის, მისტიკურის შემოტანა პოეზიაში ალარც საშიშია, ალარც თავასარიდებელი, მაგიური რეალიზმის ტიპის ტექსტებიც არსებობს, მაგრამ ზმანებისმიერის, მიღმურის, ღმერთის იმგვარი განცდა, რომელიც აქვს ესმა ონიანს, არაა მეინსტრიმული. მეტიც, ახლაც კი, როცა თავს დატეხილმა თავისუფლებამ რელიგიურობის განცდა უცნაურად არივდარია და დაანანევრა, აღვირაახსნილი, მებრძოლი ათეიზმიდან, რომელიც ძალიან ჰგავს პირველ ბოლშევიკთა უღმერთობის თავგამოდებასა და ეკლესიათა მუსვრის პათოსს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ლიბერალიზმის სახელითაა შეფუთული, რელიგიურ ფანატიზმამდე და კიდევ უფრო უარესამდე, როცა ეკლესიურობა არის მხოლოდ რიტუალი, რელიგიური წესები სრულდება – მთავარი არსი – სიყვარული და ღმერთთან უშუალო სიახლოვე კი დავინწყებუღია, ესმა ონიანის მიღმურის, მეტაფიზიკურის წვდომის წმინდა, შეურყვნიელი და წრფელი გზა და უნარი კიდევ უფრო ფა-

სეული ხდება. მან ამ თვალსიზივრით თავის დროსაც გაუსწრო, ამ-  
ჟამინდელსაც და რწმენის იდეას – სიყვარულის უბრალოებას, ინ-  
ტიმურობას, მის საკუთარად, ახლობელად გაგებას და სიმშვიდეს  
ძალიან მიუახლოვდა. მისთვის ღმერთი, ღვთისმშობელი, ადამიან-  
ები და საერთოდ სიცოცხლის ყველა უჯრედი – სევდიანი, თბილი,  
ნოსტალგიური და მშობლიური – ერთიანდება მიკროკოსმოსში  
– ადამიანში, რომელიც მთლიანად, თავისი გრძნობებიანად და ამ-  
ბებიანად ღმერთის ნაწილია – უბრალოდ, არაპათეტიკურად, არ-  
ამლალადებლად, ბუნებრივად და სადად: ასეთ შემთხვევებში მისი  
რთული ტექსტის მრავალნახნაგოვანი ელვარებაც კი ვერ ჩრდი-  
ლავს ამ სტრიქონების მიღმა მიმალულ განცდათა სისადავეს:

ღვთისმშობლის თეთრი სტუმრები სარგვეში სერზე,  
აბაშიძეთა საჯვარეზე  
(ბეზიას სიტყვებს ახლა ფაიფურის ასდის ნელ-გრილი. –  
უძლომლობის, კვლავ ვერაფრით ამის ვერ ნახვის პატარა თავბრუ),  
ღვთისმშობლის შუქით, ენკენისთვის მზეში სარგვეში  
თბილი კვამლის, როდინების სურნელით ბოლავს,  
ფიცრულ ფერდებზე ალაგ-ალაგ სათესლე კონებაკიდებული,  
სიძველისგან ნაცრისფრად მბზინავ, სტუმრების თვალს  
მიფარებულ  
ამ ფიცრულ ფერდზე  
ბეზიას ოთახს ერთი კიდეც ამოუჭრეს მცირე სარკმელი.

.....

ნემსების ბალიშს, ყუნწები ძაფებს სხვადასხვაფერ კუდებად  
აძვრენს,  
აქ ოთახები უკვე ჭკნობისკენ გადახრილი ვარდების სუნს ტკბილად  
ინახავს,  
ღვთისმშობლის თეთრი სტუმრები  
ხარაგოულით, მარელისით, ლაშით მოდიან,  
სოლომონი, ანა, ნიკოლოზ, ალექსანდრე, სპანდიერ, კიდეც...  
აქ უხვდებიან, გიორგი, პელო, მარიამი,  
სარგვეშის სერზე აბაშიძეთა თეთრი სტუმრები  
სიყვარული, ახლობლობის მტვერში არიან.

(„თეთრი სტუმრები“)

თავისებურ სისტემას ქმნის და გამოკვეთილი სტრუქტურა აქვს ესმა ონიანის სივრცეს, უფრო სწორად, უშუალოდ სივრცულ მოდელებს, რომლებსაც იგი ქმნის – მისტკურობის განცდის სადად და ამავე დროს სიღრმისეულად გადმოცემასაც ეს სივრცული ლოკალები უწყობდნენ ხელს, ადამიანის შინაგან პროტრეტის გარე სამყაროზე პროეცირების საშუალებასაც ქმნიდნენ და პოეტის იდუმალ სათქმელსაც იტევდნენ. ეს მოდელები და მათი შემავსებელი საგნები სიმბოლოებად და მეტაფორებად აქცევდნენ პოეტის მიერ მეტაფიზიკურთან მიახლოებისას, მისი ანარეკლების ხილვისას მიგნებულ ჭეშმარიტების ნამსხვრევებს. ასეთი ხედვა სულ სხვადასხვა ფორმას, ფერს და შეგრძნებებს მოითხოვდა შემოქმედისაგან, ამიტომ მისი სივრცე თითქოს მეტი ხდება, ვიდრე მხოლოდ ფონი, სივრცე გარედან ინაცვლებს შიგნით, სულში და სულის საგუბარის ფუნქციას ასრულებს. მისთვის სივრცე არაა მხოლოდ პეიზაჟი, არც მხოლოდ ინტერიერი, არც სივრცეში განზავებული პორტრეტი, თითოეული სივრცული ხატი დამოუკიდებელი ამბავიცაა, რომელიც მკითხველს მოუთხრობს იმაზე მეტსაც, ვიდრე თავად პოეტს სურდა გაემხილა. თითქმის ყველა ლექსშია გამოკვეთილი სივრცული მოდელები, ზოგან ესაა ოთახი, ზოგან სასაფლაო, ასევე ნახატების სივრცეები, ქალაქის რეალური სივრცეები, როგორცაა, თუნდაც პლენანოვის გამზირი სალამოს. ფერის, ფორმატის, მისტიკური განცდის, სიკვდილ-სიცოცხლის წრე-ბრუნვის, ამ მარადიული ბორბალის ხილულად ტრიალის კარგად გააზრებული ხერხებით გადმოცემის შედეგად, ნებისმიერი სივრცე, რომელსაც გამოსახავს პოეტი, იძენს მრავალ პლანს, მრავალ შრეს და თანდათან იშლება სივრცული საზღვრებიც და იქმნება უსაზღვროებისა და მარადიულობს განცდა. ამბავი ან სახე, რომლისგანაც დაიწყო ლექსი, თანდათან ხდება არქეტიპული, ზედროული, ზესივრცული, არამატერიალური, მუდმივი. ეს აღმავლობა და ხელშესახების, საგნობრივის, სივრცულად დეტერმინებულის ეფემერულში გადადინება ისე, რომ საბოლოო ჩანაცვლების მომენტი უხილავი და ამოუცნობი რჩება, ესმა ონიანის პოეზიის ნიშანიცაა და ალბათ, მისი მთავარი ხიბლიც, შესაძლოა, სწორედ ამ თვისების, ამ განსაკუთრებული სტრუქტურის გამო დადგა იგი საერთოდაც დროზე მაღლა და თავად იქცა უკვე ხელოვნების, შემოქმედების ზეპიროვნებულ სახედ, მეტაფორად.



თუმცა ამდენი შრისა და შინაგანი სირთულის, იდუმალებისა და ორიგინალობის მიუხედავად, ამ პოეზიის საყრდენი და ამოსავალი მაინც სიყვარულია, თუმცა სრულიად არაბანალურად მოწოდებული და უზარმაზარ სპექტრს მოიცავს ღვთაებრივიდან ხორციელ სიყვარულამდე. ვრცელი ლექსი, რომელსაც უჩვეულო ჟღერადობის სათაური აქვს – „გარდაუვალი სიყვარული ქალების წყევლით“ – გვიჩვენებს ქალურობის სიმძაფრეს, მის უსაზღვროებას, ზოგჯერ მის დამანგრეველ ძალასაც. ასევე, ამ ვრცელ ლექსსა თუ პატარა პოემაში იხსნება ესმა ონიანის პოეზიის კიდევ ერთი პლასტიკი – არქაული, მითების, ლეგენდების, ანდრეზების რეალურობისა და მისტიკურობის ზღვარზე მდებარე სამყარო. უბედური და მწარე სიყვარულისგან დატანჯული ქალების მაგიურ შურისძიებას ერწყმის მათ მიერ თავიანთი სიყვარულის ქართული პოეზიისთვის და განსაკუთრებით საბჭოთა პერიოდის პოეზიისათვის სრულიად უჩვეულოდ შეუზღუდავი და გრძნობიერი აღწერა, ასევე ლირიკული გმირის ვნებიანი განცდა, რომლის ადრესატიც საბოლოოდ, სავარაუდოდ, მოხუცი კაცია, რომელიც ბოლოს გამოჩნდება და როგორც ჩანს, მას ყველაფერი ესმის და იცის, ისიც კი, რა მოჰყვება ქალების შურისძიებას. ამ ხორცდაშრეტილი მოხუცისადმი სიყვარულს უკვე სულიერ და ჩვეულ მეტაფიზიკურ სივრცეში გადაჰყავს მოქმედება, თუმცა, ალბათ, ქმედებაზე მეტად მნიშვნელოვანია იდეა, რომ ის, რაც აღარ შეუძლია სხეულს, მარადიულად ძალუძს სულს – ესაა ესმა ონიანის სიყვარულის კონცეფცია – მასთან სიყვარული მიწიერიცაა, ხორციელიც, პირველქმნილ ველურ ვნებასაც მოიცავს, მაგრამ მისი საბოლოო ნავსაყუდელი მაინც სულია.

მართლაც რთულია ესმა ონიანის სამყარო, მრავალპლანიანი და მრავალშრიანი, ფილოსოფიური სიღრმითა და აზრის სიმწიფით გამორჩეული. როცა ხორციელი სიყვარულის ნაკადი შემოდის და მას ვეხებით, თავისთავად ისევ წინ მოიწევს სიტყვა, სიტყვა თავისუფლება. თავისუფლება პოეტისთვის მართლაც იყო მთავარი ცნება, საყრდენი უსაყურდენოდ დარჩენილ რეალობაში. ამ რეალობას კი უამრავი პირობითობა და აკრძალვა უხუთავდა სულს, მიუხედავად იმისა, რომ ის პერიოდი, როდესაც ესმა ონიანი ქმნიდა თავის პოეტურ სივრცეს, შედარებით გათავისუფლდა მაკაცრი, მორალისტური, სწორედ მორალისტობაშივე უხამსი და ფარისევლურ-პურიტანული მოძალადეობისაგან. მაინც არ იყო ეს რეალობა იმ

ხარისხისა და შინაგანი სინმინდის, რომ ბევრი რამე მასში სწორად და სრულყოფილად გაეგოთ და მიეღოთ. ესმა იონიანმა ამ რეალობაში შექმნა ეროტიკული პოეზია, დაბადა, როგორც აფროდიტე ზღვის ქაფიდან სხეულებრივი ტრფობის სილამაზე, შიშველი გრძნობიერების მშვენიერება – განძარცვული ფარისევლური უგემოვნო ჯვალოს ტომრიდან, რომელსაც სილამაზეს ძალად აფარებდნენ. ლექსში „სიძე თუ მოდის მოვიდეს, თუ არა და მეძინება“, რომელსაც ასეთი ეპიგრაფი აქვს – „უთქვამს ოსის პატარძალს“ (ციკლიდან „დანახული ანდაზები“) – სწორედ იმ პირველქმნილი სამყაროს კარი იღება, სადაც ყველაფერი სუფთა და მშვენიერია – ადამიანის სხეულიც და მისი შეგრძნებებიც. ესმა ონიანის ნამდვილი სიტყვა ხორციელებას, სხეულებრივ ტკბობას ბინს აცლის და მხოლოდ სილამაზედ აქცევს, ზოგადადაც, ეს მისი პოეზიის ნიშანია – სიტყვით შექმნას გრძნობა და ეს გრძნობა იყოს მხოლოდ მშვენიერი, ესთეტიკურად დახვეწილი, სუფთა და ნათელი, თავისუფალი ყველანაირი დამამახინჯებელი მინარევისგან.

პოეზიას, მწერლობას, ხელოვნებას აქვს დიდი ძალა – მას შეუძლია გაუსაძლისი გასაძლებად აქციოს, მარტოსული ბოლომდე შეავსოს, მტკივანს ტკივილი დაუამოს, ბედნიერს კიდევ დაუმატოს სიხარული, დარდიანს მიუალერსოს, სილამაზეს მოწყურებულს მშვენიერება აჩუქოს, საკანში გამოკეტილი გაათავისუფლოს. ესმა ონიანის პოეზიაში ეს დიდი ჰუმანურობა, ადამანური თანაგანცდისა და ადამიანის მეტაფიზიკურამდე აყვანით მისი სიცოცხლოესთან შერიგების, მისი ცხოვრების მთელ სამყაროსთან ჰარმონიულ თანაარსებობაში გადაყვანის უდიდესი ძალა იგრძნობა. ეს ძალა არ მოდის მისი მართლაც სრულიად განსაკუთრებული პოეტური ხედვიდან, არც მხოლოდ ფერების შინაგანი შესაძლებლობებისგან, რომლებიც სიტყვაში ბოლომდე გახსნა, არც ასევე მართლაც უნიკალური მხატვრული სიტყვათშეთანხმებებისგან, ძნელი სათქმელია რაა მის პოეზიაში წამყვანი, მთავარი, სათქმელის უპირველესი გამტარი და გადმომცემი, მითუმეტეს, რთულია იმის ამოცნობა, თუ რა ახდენს ასეთ ძლიერ ესთეტიკურ ზემოქმედებას, თუ იმასაც გავუსწორებთ თვალს და არ დავმალავთ, რომ რითმების სინატიფით და სტრიქონების საშუალო სტატისტიკური მკითხველისათვის პოეზიისთვის წაყენებული მოთხოვნების დაცვით მისი პოეზია ნამდვილად არ გამოორჩევა, არადა სულ უფროდაუფრო მეტი

ადამიანი პოულობს მასში ესთეტიკურ ტკობაბსაც და უფრო მეტს – შინაგან საყრდენს, იმ საყრდენს, რომელის არარსებობის დასაძლევადაც, თავისუფლების მკაცრ საკანში გამომწყედული, დანის პირას მოსიარულოე პოეტი „ტყვიასავით დაიტენა სისხლის მზეთა გამოსასხმელად“ და მოისხა კიდევაც პოეზიის სისხლის მზეები. ის დროში მუდმივად დგას ადამიანების წინაშე, როგორც შემოქმედი, ხელოვანი, პოეტი, მოაზროვნე, პიროვნება – ადამიანი, ესმა, რომელიც ყოველ ლექსში, ყოველ სტრიქონში ცოცხალია და მუდმივად თავიდან ყვება, თითქოს პირველად, თავისუფალი სულის ამქვეყნად არსებობის მხოლოდ ესმაურად ფერადსიტყვიან ამბავს:

ეს „მე“ ვარ თქვენს წინ,  
ამოდრეკილი, ამოძალული ჩემს სიტყვებში  
ჩემი სულია დადასტურებული, ურყევ-თანმხლები,  
ასე იქნება – თუკი ოდესმე  
ვინმე ჩემს სიტყვებს მიეკარება,  
გადიმებულს, თვალმოზჯენილს, ურყევ თანმხლებს  
მას, შეუბოჭავს, ჩემს სულს იხილავს.

(„ესმა“)

### ესმა ონიანის წერილები

მეოცე საუკუნის სახელოვნებო პროცესების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტენდენციაა ორ სახელოვნებო დარგში მოღვაწე ავტორების გამოჩენა ასპარეზზე.

ინტერდისციპლინარულმა კვლევებმა სულ უფრო და უფრო ფართო ხასიათი მიიღო.

ხელოვნების თითოეული დარგი რეალობის ერთ ასპექტს წარმოაჩენს, თუმცა ვერ ამოწურავს სამყაროს მრავალფეროვნების ჰორიზონტს. სახვითი ხელოვნება, კინო, მუსიკა, ლიტერატურა... რაღაც კონკრეტული ერთი პრიმატით აღბეჭდილი სამყაროს ხედვას გადმოგვცემს, კორელატი სახელოვნებო დარგები სხვადასხვა ფორმაციის პერიოდში გარკვეული ტრადიციების და ურთიერთზეგავლენის ძალით ჩამოყალიბდნენ. კაცობრიობის ადრეულ ეტაპზე სამყაროს შემეცნებას წინ უსწრებდა თავისთავადი აღქმა, ობიექტური ნიველირებული შემეცნება, როგორც დამოუკიდებელი ცნობიერება. ერთი სახელოვნებო დარგი მთლიანად ხელოვნების აღქმის თავისებურების საფუძველზე ანალიზდებოდა.

ცალკეული სახელოვნებო დარგის სტრუქტურული სისტემა გვბოჭავს სამყაროს შემოსაზღვრულ ხედვაში. ნაწილი მთელის საფუძველზე უნდა გავიაზროთ და პირიქით. მეცნიერებების სხვადასხვა პერსპექტივის დაშვება საშუალებას გვაძლევს გლობალურად შევხედოთ ერთი სახელოვნებო დარგის საკითხს სხვა დარგების გამოცდილების გათვალისწინებით.

ორ სახელოვნებო დარგში მოღვაწე ავტორების შემთხვევაში დიდი სიფრთხილე გვამართებს, რადგან რამდენიმე ფაქტორია გასათვალისწინებელი. ჩვენში ზოგს ჰგონია, რადგან ავტორი ორ სფეროში ერთდროულად მოღვწეობს, ამიტომ უთუოდ ერთი სახელოვნებო დარგის მეთოდებს იყენებს მეორეშიც – ეს არაა სწორი. სახელოვნებო მიმართულებების ურთიერთგავლენა ხშირად შეინიშნება ისეთი ავტორების შემთხვევაში, რომლებიც მხოლოდ ერთ სფეროში მოღვაწეობენ და არც პროფესიული ცოდნა არ გააჩნიათ სხვა დარგის შესახებ, ასე ვთქვათ, უნებურ გავლენას განიცდიან. დიდი მნიშვნელობა აქვს ავტორის პოზიციასაც; ზოგი ავტორი

სრულიად შეგნებულად ცდილობს ორი დარგის გამომსახველობითი მეთოდების შეგნებულ სინთეზსა და დანერგვას ორიგინალური სტილის შექმნას და ამას წარმატებით ახერხებს კიდეც. ამ შემთხვევაში ერთი დარგის გავლენა მეორეზე ზედაპირზე დევს და შეუიარაღებელი თვალთაც ჩანს. უნდა ვისაუბროთ დარგების ურთიერთგავლენაზე არა მწერლობაში, არამედ ცალკეული ავტორებისა და ნაწარმოებების შემთხვევაში. არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ავტორი სრულიად შეგნებულად ცდილობს გამიჯნოს, ვთქვათ, კინო და პოეზია, ან ფერწერა და პოეზია, იმდენად, რომ ორივე სფეროში მისი მოღვაწეობა მკაფიო ინტერპრეტაციის გარეშე თავთავის საზღვრებში აღიქმებოდეს. ხშირად გვხვდება იმ ტიპის ორი დარგის ურთიერთმიმართებაც, როდესაც გავლენა შემოქმედებითი სამყაროს ძირ-ფესვებშია. ამ ტიპის ნაწარმოებებში ავტორის საშემსრულებლო ოსტატობის, შემოქმედებითი ქურის და ტექსტის შრეობრივ არეალში შესაბამისი ფენის გამოკვეთა, შემდგომი პერიოდის კვალიფიციურ სამეცნიერო კვლევებს ელოდება ხოლმე. ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ლიტერატურათმცოდნეობაში ცნობილია იმ ტიპის ტექსტებიც, როდესაც გარემო პირობები, დროთა ფორმაციის შედეგად შექმნილი ახალი ტექნოლოგიური კონტექსტი და თანამედროვე სოციალური ცხოვრების ნარატივი ახლიდან აღმოგვაჩენინებს ხოლმე ნაწარმოებებში სხვა სახელოვნებო დარგის ნიშნებს, ტენდენციებს, მოტივებს და გამოსახვის ფორმებს, თითქოს ისინი გაუთვითცნობიერებლად აისახნენ და იმალებოდნენ ტექსტის ნარატიულ სტრატეგიებში. დღესდღეობით ასეთი კვლევები განსაკუთრებით აუცილებელი და მრავალმხრივ საინტერესოა.

გასაკვირი არ არის, რომ ორ დარგში მოღვაწე მხატვარი და პოეტი ესმა ონიანი თავის ანალიტიკურ ესსეებში ერთდროულად წერს გალაკტიონზე და ტერენტიზე, დავით კაკაბაძეზე და მატისზე, მუსიკაზე, პოეზიაზე, ფერწერაზე, ფილოსოფიაზე, პირველი ხატვის მასწავლებელზე და სხვა. მისი ესეები და წერილები ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის ავტორის შეხედულების შესახებ ხელოვნებაზე, მხატვრულ-ესთეტიკურ კრედოზე, პოეზიასა და ზოგადად კულტურაზე, რომელიც ესმა ონიანისთვის მხოლოდ ერთი რომელიმე სახელოვნებო დარგით კი არ არის შემოსაზღვრული, არამედ ერთ მთლიან სახელოვნებო სივრცულ კონტექსტში აღიქმება. ესმა ონიანი თავის პოეზიის შესახებ, ერთგვარ გასაღებსაც გვაძლევს

პუბლიცისტურ წერილებში, რათა უფრო მართებულად გავიგოთ მისი ნაწერები:

„ცხადია, რომელ დარგშიც იღწვი, ამ დარგის საშემსრულებლო არტისტიზმით უნდა განახორციელო ყველაფერი; ხოლო, ხერხ-საშუალებათა გამოყენების ხარისხოვნებაში ზომიერება – ეს ბენვის ხიდია, გადამწყვეტია“ (ონიანი 2000: 299)\*.

„პოეზია პოეზიის საზღვრებში რჩება და თუ ის „საზღვრს გადასცილდა“ და მოკვდა, ის უკვე სხვა ფორმად იქცევა და მისი განსჯა როგორც პოეზიისა, აღარ შეიძლება“ (გვ. 293).

ესმა ონიანი აზრის გამოსახატად იშველიებს ბეკეტის სიტყვებს: „ყველანაირი მიმართულების ნაწარმოები თავისი მახასიათებლების საზღვრებში უნდა იყოს სრულყოფილი“ და დასძენს, რომ „ყველა დარგს თავისი ენა გააჩნია, არ არსებობს შინაარსის ენა, შინაარსი ერთია – ყოფიერება. არსებობს დარგის ენა, გზა, საშუალება და შემოქმედი თავისი დარგის ენაზე სრულყოფილად უნდა გვეუბნებოდეს სათქმელს“. ამის დასამტკიცებლად მხატვარსა და პოეტს ესმა ონიანს მოჰყავს რუსი ფუტურისტის მაიაკოვსკის სიტყვები, რომ არავითარი აზრი არაა “в твоём коровьем имени, если нет у тебя ни молока ни вымени” (გვ. 308).

მთლიანად მაიაკოვსკის ამ ლექსის კონტექსტი კი ასეთია:

«корова» имя,  
у тебя  
должны быть  
молоко  
и вымя.  
А если ты без молока  
и без вымени,  
то черта ль в твоём  
в коровьем имени!

(თუ სახელად გქვია ძროხა, უნდა გქონდეს რძე და ცური, თუ არა გაქვს რძე და ცური რა ეშმაკად გქვია ძროხა – თარგმანი, ლ.გ.).

მუსიკისა და პოეზიის ურთიერთმიმართებაზე, პოეტის მოსაზრება ასეთია:

---

\* აქაც და ქვემოთაც გვერდები დასახელებულია წიგნიდან: ესმა ონიანი. ლექსები, ესეები, წერილები. თბილისი: 2000.

„თანამედროვე ლექსში ყველაფერი ღრმად ჩაშრევებულ-ჩასისხლხორცებულა: რიტმი, ეს უმნიშვნელოვანესი საყრდენ-ღერძი, მუსიკალურობა, ფერწერულობა – არა მხოლოდ გარეგნული, არა ერთხმიანი და პირდაპირ არსაქმელი, არამედ შიგნითა კანონზომიერებებში გამოხატული, მრავალხმიანართული. ლექსს მუსიკასთან, ფერწერასთან საერთო შიდა კონსტრუქციები, შიდა კანონზომიერებები, ბადების, სრულქმნის ზოგადი კანონები აქვს. ამდენად შეიძლება გავდეს ერთი დარგი მეორეს“ (გვ. 295).

თითოეულ სახელოვნებო დარგს ინდივიდუალური მოხმარების ჩარჩო გააჩნია. მუსიკა ისმინება, სურათს თვალით აღვიქვამთ... აღქმა დისკრეტულია, რომელსაც ვამთლიანებთ მას შემდეგ, რაც ხელოვნების ნაწარმოები ჩვენში შემოედინება. „საინტერესოა – თუ მუსიკა-პოეზიას სულიერ-მატერიალურის ერთ მთელად მოხელთების უკეთესი ფიზიკური (სიადვილის მნიშვნელობით) შესაძლებლობები აქვთ, მათი მასალის მეტი აბსტრაქტიზაციის გამო, ეს კომპენსირდება აღქმისას, სადაც უკვე ფერწერას აქვს მეტი ფიზიკური შესაძლებლობები ნაწარმოების ერთ მთელად წარმოდგენაში დანახვებისთვის“ (გვ. 271).

„ერთ მთელად“ წარმოჩენა ავტორის განუწყვეტელი მისწრაფებაა როგორც ფერწერაში, ასევე პოეზიაში. ესმა ონიანის სტილისტური და თემატური მრავალფეროვნება სამყაროს ერთი მთლიანი აღქმისაკენ არის მისწრაფებული, რომ მთლიანობად აღიქვას და „ერთბაშ“-ში გააერთიანოს. „ჩემს ფერწერასთან დაკავშირებით ერთი მომენტი მახსენდება, – ეს არის გამომსახველობის დიდ სიძლიერემდე მიყვანა, ისეთ სიძლიერემდე, რომ ის საჭიროებს უფრო და უფრო შორ მანძილს აღსაქმელად, ვგულისხმობ იმაზე მეტ მანძილს, რაც საერთოდ საჭიროა ფერწერული ნამუშევრის აღსაქმელად ... ჩემი სურათები პირიქით, იმ ზედმეტი სიშორიდან ჩანან როგორც რეალობის ინტენსიური ნაგლეჯები. როგორც ჩანს, ერთბაშობის მოთხოვნილება იწვევს ამ სტილურ თავისებურებას“ (გვ. 271).

ესმა ონიანი თავად მსჯელობდა საკუთარ შემოქმედებაში ფერწერისა და პოეზიის ურთიერთმიმართებაზე. „ჩემთვის მეგობრებს უთქვამთ, თითქოს ჩემს ლექსებს ემჩნევა, რომ მათი ავტორი მხატვარია და, როდესაც დაუსახელებიათ საამისო ნიშნები, გამორკვეულა, რომ გარეგანი, ზერეღე მსგავსება აძლევთ ამის თქმის სა-

ბაბს. სინამდვილეში საგნობრიობა, კონკრეტულობა, დეტალების სიყვარული, ფერული ნიუანსების ზედმინვენით დაზუსტების ცდა (განსაკუთრებით ეს ფეროვნების გამუდმებული არდავინყება-გადმოცემა ახსენებთ ფერწერას. ეს არ არის სწორი; მათ ავინყდებით, რომ ფერს საერთოდ აქვს უდიდესი მნიშვნელობა ადამიანურ ყოფიერებაში, ჩვენთვის სამყაროს ხილულობა-გაცხადებაში). დიახ, ეს ყველაფერი განპირობებულია გარკვეული შემოქმედებითი პრინციპებით... რაც შეეხება ფერწერის გავლენა-მსგავსებას, ის უფრო ღრმაა, ზოგად კანონზომიერი იმდენადაა, რამდენადაც საერთოდ ხელოვნების ყველა დარგი ახდენს ერთმანეთზე გავლენას, ავსებს, ეხმარება ერთმანეთს, სრულქმნის კანონზომიერებათა თვალსაჩინოებაში შველის; რამდენადაც ისინი მდიდრდებიან და „სწავლობენ ჭკუას“ ერთმანეთის მაგალითზე“ (გვ. 301).

ხოლო დავით კაკაბაძეზე მსჯელობისას პოეტი აღნიშნავს რომ „ერთი შეხედვით, თემისა თუ გადაწყვეტის სისადავე წარმოშობს დამაამბებელ ძლომას სიმთლიანით, პოტენციურად სხვადასხვა მიმართულებათა და განწყობათა თავისთავში მატარებლობით, იმ მარადიული შეგრძნებების ამოტანით, რომელიც ცალ-ცალკე არც ფერწერას, არც პოეზიას და არც მუსიკას, არც დასავლურს და არც აღმოსავლურს არ ეკუთვნის – საერთოდ, ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოების დამახასიათებელია“ (გვ. 274).

მუსიკა და პოეზია დროში ქმნიან სივრცეს, დროსა და სივრცეში აღიქმებიან. ესმა ონიანი ფერწერას, მუსიკას და პოეზიას ადარებს ერთმანეთს და გამოყოფს დრო-სივრცულ ქმნადობას, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოების აღქმისას იბადება. „ადამიანი აღიქვამს ნაწარმოებს, რომლის საწყისიდან სასრულისკენ დინება გარკვეული დროის მანძილზეა გადაჭიმული“. მუსიკა და პოეზია „ხაზს უსვამს დროის გაადამიანურებას ე. ი. მთელიდან მის დროის ბადებას, სვლად მდინარებად მის წარმოჩენას“. სიმთლიანე ფიზიკურ დროშია განაწილებული. ჭეშმარიტი აღქმელის ხსოვნა ინახავს ნაწილებს და დროის სივრცეში კრავს მთელად. ფერწერა კი სივრცეში ჰქმნის დროს. ფენერული ნაწარმოები ერთბაშად აღქმადია... (გვ. 270). „ერთბაშობის გამოყენება მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც ფერწერა უაღრესად ზუსტია და მასალისმიერი ორგანულობით ბადებს თავის სინამდვილეს... ჭეშმარიტი ფერწერის



შემთხვევაში დრო ამოქმედებულია მისი (ფერწერის) სიძლიერის სიღრმეში ჩამთრევი უნარით“.

„ფიქრები პოეზიაზე“ ერთ-ერთი საგულისხმო წერილია, სადაც ავტორი მსჯელობს ვერლიბრის შესახებ, ყოველმხრივ განიხილავს ამ საკითხს. მსჯელობას კი იწყებს იმის აღნიშვნით, რომ ვერლიბრი ერთგვარად თანამედროვეობის დოგმად და მოდურ აუცილებლობად იქცა.

პოეტის აზრით, ტრადიციულ, ჭეშმარიტ პოეზიაში პოეტური ფრაზა მაქსიმალურად ემორჩილება სათქმელის მოთხოვნილებებს. მაშინ ის „მანჭია, უხამსი პოეზია გამოდის, რომელსაც ზედმეტი სამკაული აქვს“.

ესმა ონიანი „ქმნის“ პროცესის სამგვარობას გამოყოფს:

1) „შიდა ქვეცნობიერის მოყოლა, დაფიქსირება, უფორმო ნაკადი“.

2) „გარეთა განსჯით მოთხრობილი, გულ-ღვიძლისმიერ სისხლ-ონშივარს მოკლებული“.

3) „იზადება სრულქმნილება – მოგალობე სიმთელე“.

მისი აზრით, თავისუფალ ლექსში თავისუფლება ისაა, „როდესაც შენ სათქმელს მკაცრად მოიმწყვდე შენ მიერვე მოსურვებულ არტახებში“ (გვ. 294). ესმა ონიანისთვის მიშვებული თავისუფლება ქაოსია, თავისუფლება ეს არის მისთვის „თავისუფლების მკაცრი საკანი“, სადაც იგრძნობა პოეტური ხელოვნების ყველა დროში არსებულ მხატვრულ ხერხთა შეფარული პოტენციალი.

ესმა ონიანისთვის ნამდვილი ლექსი მხოლოდ ტექნიკური მანიპულაციებით, ტექნიკურობის წინ წამოწევით არ უნდა იქმნებოდეს, თორემ ის მკითხველს გულცივს დატოვებს. მისი აზრით „ალიტერაცია არ უნდა დაიწყოს ლექსში ერთბაშად; იგი ნელ-ნელა, თანდათან სულ მეტი და მეტი შემოპარვით გამოჟონავს ლექსის ქსოვილში და გარკვეულ სააქცენტირებო მონაკვეთზე ამოიღვებს, შემდეგ კი კვლავ ნელ-ნელი ბიძგებით თანდათან ჩაიკარგება საერთო მდინარებაში“ (გვ. 299).

რაც შეეხება რითმას, მისი აზრით, „ტრადიციულ ლექსში რითმა ლექსის გარეგანი „აჩქარების“ საშუალებაა, მაგრამ ის „თავისუფალში“ ასევე ასწრაფების, მაგრამ უკვე შიდა სიღრმე-არსისმიერი ასწრაფების საშუალებაა“ (გვ. 298).

ესმა ონიანი მიიჩნევს, რომ უგემოვნო, აგრესიულ თანამედროვე ხელოვნების „ფრთების შეკვეცა“ უნდა მოხდეს ქვეშარიტი ხელოვნების გამძლავრებით. პოეტისთვის ამის წინა პირობა საზოგადოების გემოვნების ამაღლებაა, რაც კრიტიკის გამოღვიძებით უნდა დაიწყო. „ყველგან წრიულობის დასაძლევნი, გადასალახავი ძალაა საჭირო. ძალა არა ძალადობა, არა ფიზიკური ძალა, არა მათრახი და ჯაჭვი, არამედ ენერჯის ძალა...“ (გვ. 364).

„ცა მნიშნავს“, რომელიც ცისკარში 1986 წელს გამოქვეყნდა, ასევე ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წერილია, სადაც ავტორი მსჯელობს ხელოვნებისა და პოეტის დანიშნულებაზე. ეს წერილი იმითაც არის საყურადღებო, რომ ავტორს მხედველობაში აქვს პოეზიაზე გამოქვეყნებული წერილები და ერთგვარად ამ კრიტიკოსთა შეხედულებების შესახებ გამოხმაურებაც არის. პოეტი მსჯელობს კრიტიკის მნიშვნელობაზე, გმობს თვითმიზნურ პუბლიკაციებს, რომელიც პოეზიის ქვეშარიტი ბუნების წარმოჩენაში არ მონაწილეობს და საკუთარი ინფორმაცია-ცოდნის ილუსტრირებას ახდენს. სამწუხაროა, რომ ესმა ონიანი არ ასახელებს კონკრეტულ კრიტიკოსებს და მაგალითებს.

1. რაც არ უნდა რთული იყოს პოეზია, ის შემდგომში მაინც ატანს მკითხველის „ქსოვილში“. კრიტიკის დანიშნულება სწორედ ის უნდა იყოს, რომ დაეხმაროს მკითხველს პოეზიის თავისებურების სირთულეთა გარკვევაში.

პოეტი მსჯელობს კრიტიკოსების მიერ ხშირად გამოყენებულ „არასრულყოფილი ფორმით“ გადმოცემის ტერმინზე. თუმცა არ ასახელებს ვინ თქვა, სად თქვა, რომელი ნაწარმოების შესახებ.

არ შეიძლება არ ვახსენოთ წერილი „ღმერთი და სამშობლო“.

ესმა ონიანისთვის აბსოლუტური უანგარობა ღმერთის სიყვარულია, პოეტისთვის ღმერთის სიყვარული ნამდვილი უმაღლესი სიყვარულია, რომლიდანაც სხვა ყოველი სიყვარული მისით „გაჭოლილია“. მიწიერ არსებობა-ქმედებაში, ნამდვილთან მიწიერი მიბაძვით მიახლოებული სამშობლოს სიყვარულია. „უანგარო ლტოლვის სიტკბოების განცდა მიწიერ საქმიანობაში სამშობლოს, საქმის სუფთა, უანგარიშო სიყვარულში ხორციელდება“ (გვ. 332).

„სულიერება და აქაური სამშობლოს სიყვარული ერთმანეთის პროპორციულია, წარმოუდგენელია ადამიანში ძალუმად იყოს სულიერება და მასში მშობლიურობა, სამშობლოობა ცხოველი არ

იყოს“. ესმა ონიანს შემოაქვს ზე-სამშობლოს ხსოვნის ცნება. ხსოვნაში ის გულისხმობს ადამიანის, ადამიანთა ნამოქმედარს, ქმნილებას, ხალხურ სიმღერას, ცეკვას, პოეზიას და სხვა. ესმა ონიანის დასკვნით: „სულიერება, ხსოვნა, ადამიანობის მაღალი ცნება და სამშობლოს განცდის მოთხოვნილება ერთმანეთზეა დაფენილი, როგორც სურნელოვანი ფთილები ერთი ვარდისა“ (გვ. 335).

ესმა ონიანის წერილები ზოგიერთ შემთხვევაში სხვა წერილზე რეფლექსიაა. უაღრესად საგულისხმოა, რომ ავტორი არ ერიდება კრიტიკას და აქტიურად არის ჩართული თავისი დროის სახელოვნებო კულტურულ პროცესებში. სრულიად ობიექტურად აღნიშნავს ამის შესახებ ნოდარ ნათაძე: „მის ვრცელ ნაწერსა და ნაფიქრში ვერც ერთხელ ვერ შეჭხვდებით ვერაფერს წვრილმანს, გაღიზიანებულს, მტრობის გამომხატველს ან აღმძვრელს, ვერანაირ სისუსტეს, რომელიც ნაკლოვანი ადამიანის დამახასიათებელია ან ყველა ადამიანის დამახასიათებელია მის ნაკლოვან წუთებში“ (გვ. 8).

ცალკე უნდა აღინიშნოს ესმა ონიანის ენა. ეს ცალკე კვლევის სფეროა. უაღრესად დაწურული და რთული ენით წერს ავტორი. აქ არ არის საუბარი რიგ შემთხვევაში სამი და ხშირად ოთხი სიტყვისგან შემდგარი კომპოზიტების გამოყენებაზე, არამედ ნაჩუქურთმევე ფრაზებზეც. შეიძლება რამდენიმეჯერ დაუბრუნდეთ ზოგიერთ წინადადებას, ფერწერულ დონეზეა დამუშავებული სიტყვის სინტაქსური აგებულება, სიტყვები კი პალიტრიდან დიდი რუდუნებით ნაძებნი. ეს არის სრულიად ინდივიდუალური, განსაკუთრებული, ორიგინალური სტილის თხრობა, რომელიც არასდროს არ აგერევიათ სხვა ავტორში. თუნდაც ერთხელ რომ წაიკითხოთ ესმა ონიანის წერილიდან ერთი აბზაციც კი, ის უჩვეულო გავლენას მოახდენს, სამყაროს შეგაგრძნობინებთ და საკითხის თემას მყარი ფუნდამენტური პოზიციიდან დაგანახებთ. წინადადებიდან წინანდადებაზე ისე გადადიხართ, თითქოს ირგვლივ ბურუსია, რომლიდანაც ნელ-ნელა ამოიზრდება მკაფიო, საღი მოსაზრება, რომელიც რალაც განგების ძალით ავტორი წინასწარ ამზადებდა. თქვენს ქვეცნობიერში ილექება ავტორის ის ძირითადი სათქმელი, რომელიც უარგუმენტოდ რკინის ლოგიკასაა დამორჩილებული. ამავდროულად, ესთეტიკურად ჩამოქლონებუ-

სრულყოფილებას შეგაგრძნობინებთ. მონოლითური – ასეთი უზედმეტსიტყვო თხრობა ავტორის წინასწარი ჩანაფიქრია. „როგორც კადრები ჩახვეული, გასაშლელი („ლენტად“) – დაბადებამდე – მოცემულია – იმიტომ მეცნობა – ყოველი მომენტი და ფერწერაში ჩემი გამოხატვის სტილი – ჩანთქმა თბილ ბნელ-ნათელ ტკბილ მთლიანობაში – სანამ არ ჩაინთქმებიან (წინასწარ კი არ ვფიქრობ, თვითონ პროცესში მთხოვს გემო-მადა), ვერ ვკმაყოფილდები“ (გვ. 435). ამგვარი თხრობა მხოლოდ კონსტანტინე გამსახურდიას ან გრიგოლ რობაქიძის ნარატივს თუ შეგვიძლია შევადაროთ.

### ჩანაწერები

თუ დრო არის მარადიულობის თვითგამოხატვის ფორმა (პლატონი), მაშინ სიტყვა არის თვითგამოხატვის ფორმა ლოგოსისა, რომელიც მდუმარებს.

\*\*\*

ენა არის ენერგეტიკული ურთიერთგაცვლის მექანიზმი. იგი სიცოცხლის მატარებელი უძლიერესი ფორმაა სამყაროში. ქართული ენა ყველაფერს ხედავს მოძრაობაში, სიცოცხლეში, ერთიანობაში, კავშირებში, ანუ გრძნობადად, სიყვარულში. შემასმენელი (ზმნა) იმორჩილებს შეუსმენელსაც და ქვემდებარესაც. იქნებ სწორედ ეს ძალაა მასში „დამარხული საიდუმლო“?

\*\*\*

თუკი „სიტყვა პირველთაგანვე იყო“ და ა. შ., მაშინ მას გამთლიანების, დაკავშირების ფუნქცია ეკისრებოდა, ამ მისიით იყო შექმნილი (ქაოსის ქცევა კოსმოსად, აზრისა და მატერიის დაკავშირება), მაგრამ დროთა განმავლობაში, მისი სოციალური გამოყენების კვალდაკვალ, იგი დამშლელ ძალადაც იქცა. ორივე ეს სამოქმედო პრინციპი, როგორც ოპოზიცია, პოტენციურად იმთავითვე იყო ჩადებული ენაში. მხატვრულში გამაერთიანებელი პრინციპია დომინირებული მხატვრული ენის გაძლიერებული ემოციური ფუნქციისა და რალაც ფარული დანიშნულების გამო, რაც დროთა კავშირის შენახვასა და სამყაროს სიმეტრიულობის დაცვისკენაა მიმართული. მხატვრული ენის უმთავრესი თავისებურება სწორედ დაშლილის გაერთიანების იმპულსია (თუნდაც სიტყვათა ასოციაციური დაკავშირების გზით), ამიტომაც, რომ მხატვრულ სიტყვას გამთლიანების, დაკავშირების უძლიერესი ენერგეტიკა აქვს. ამ აზ-

ამ აზრით, სიტყვის თავდაპირველი ფუნქცია (ბიბლიის აზრით) ყველაზე მეტად აქაა შენარჩუნებული. მხატვრული ენა კრავს, აღადგენს სხვადასხვა ტიპის დაშლილ მთლიანობებს ჩვენს ცნობიერებაში, მათ შორის სრულიად წარმოუდგენელსაც, მაგალითად, „გარჩენილი ვარ ქვებზე კალმახი და ახეული მაქვს ლაყურები“, „ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი“ და ა.შ.

\*\*\*

ფრაქტალები – მიკროსამყაროდან მეგასამყარომდე ყველა ტიპის მატერიის ურთიერთმსგავსებისა და კავშირის დადასტურება. მეცნიერება საუბრობს სამყაროს ფრაქტალურ გეომეტრიაზე (ბიუმორფულობა), ფრაქტალური კოსმოლოგია კი ვარაუდობს, რომ ჩვენს უსასრულო სამყაროში ასტრონომიული ობიექტები ურთიერთმსგავსი სტრუქტურების – ფრაქტალების პრინციპით აიგება. ფრაქტალებია ზღვის სანაპიროები, მცენარეთა ფოთლები და ვარჯი, ზღვის ვარსკვლავები და ნიჟარები, მთაგრეხილები და თოვლის ფიფქები, ელვა და ღრუბლები, ყინვის მაქმანები ჩვენი ფანჯრის მინებზე და ა.შ.

თუკი ჩვენს გარშემო არსებული უსასრულო სამყაროს სივრცული მოწყობა ფრაქტალური პრინციპით ხდება, რატომ არ შეიძლება დაუშვათ, რომ იგივე პრინციპი ჩვენს შიგნით, ცნობიერებაშიც მოქმედებს, ენა კი მას ასახელებს? და ხომ არ არის მეტაფორა ფრაქტალურობის პრინციპის უნივერსალურობის ლინგვისტური გამოხატულება?

\*\*\*

„სიტყვაკაზმულის“ უხილავი სემანტიკა:

იკაზმება ის, ვინც რაღაცისთვის, უფრო კი სცენაზე გამოსასვლელად ემზადება (ეს სცენა თვით საომარი მოქმედებების არენაც შეიძლება იყოს); ვისთვისაც მოკაზმვის რიტუალი ნაცნობია და რომელმაც იცის ამ რიტუალის მნიშვნელობა. აქ მეორეხარისხოვან როლს არ თამაშობს ისეთი ქმედებები, როგორცაა გახსენება, შერჩევა, შეხამება, ტაქტი და გემოვნება, ჩვევა, და თქვენ წარმოიდგინეთ, საკუთარი თავისთვის თვალის ჩაკვრა და თითის დაქმევაც კი. რატომ დაუკავშირა ქართულმა ცნობიერებამ შემოქმედებითი გონის და ენის ეს მდგომარეობა მზადებას, ტანსაცმელს, ვიზუალურ

ეფექტს და სათამაშო განწყობას? იმიტომ, რომ ესაა განსაკუთრებული დღე, საათი, წუთი... ენის განთავისუფლების ჟამი, როცა შემოქმედებითი ნებისა და გონის ნყალობით იგი თავისუფლების უსასრულო სივრცეებში გაინავარდებს, როცა დაფარულს მისწვდება სიტყვით, როცა თავს ცხოვრების მოსამსახურედ კი არ იგრძნობს, არამედ თავის თავდაპირველ დანიშნულებას – სამყაროს შესაქმეში თანამონაწილეობას გაიხსენებს. ეს ის ნამია, როცა მასთან ყოფიერება სტუმრობს და რა მოსატანია ამ მისტიკურ წამთან თუნდაც ცოტაოდენი გარჯა და საგანგებო მცდელობა – იცვალოს ყოველდღიური სახე და მოიკაზმოს? ყოველდღიურობიდან გამოსასვლელად გარეგნული ელფერიც შეიცვალოს, საზეიმოდ მოირთოს ძვირფასი სტუმრის მისაღებად? ენის ეს მდგომარეობა სხვა არაფერია, თუ არა ცნობიერების შინაგანი მზაობა ცვლილებისთვის, უფრო ზუსტად, დავინწყებული თავისუფლების ამოსათქმელად.

მოკაზმვა თავის შეთვალეობასაც გულისხმობს. მდგომარეობას, როცა იგი საკუთარ თავს აფასებს, ფხიზლად ხედავს სარკის ამრეკლავ ზედაპირზე. იგი სათამაშო მოედანზე გადის, ყოფიერების საიდუმლოს გამთამაშებელი, ამომთქმელი. ნახეთ ვაჟას სიტყვა და ამ სიტყვის პატრონის თეატრალური პლასტიკა ლექსში „მთას ვიყავ“: „მთას ვიყავ, მწვერვალზე ვიდეგ/ თვალ წინ მეფინა ქვეყანა, / გულზე მესვენა მზე–მთვარე, ვლაპარაკობდი ღმერთთანა“. უფრო ადრე კი რუსთაველი: „მელნად ვიხმარე გიშრის ტბა და კალმად მე ნა რხეული“. „რხეული“ ენა – მოთამაშე, ნორმიდან გასული, მღელვარე. არასწორხაზოვანი.

\*\*\*

ინტერპრეტაციის თავისუფლება თითქოს სახიფათო არაა, მაგრამ მისით მეტისმეტი გატაცება ინვევს მნიშვნელობის კრიზისს: საზღვრებიდან გასვლას, კონტექსტის დატოვებას, და ბოლოს, თვით აღსანიშნის სრულ გაქრობას ჩვენს ცნობიერებაში. რეფლექსია ძალადობს ობიექტზე და ყველაფერი მთავრდება იმით, რომ ობიექტზე ძალადობა გადაიზრდება თვით ცნობიერების ძალადობაში თავისსავე (სუბიექტის) არაცნობიერზე, ამ პროცესის გატოვალურება ინვევს არაცნობიერის მოშლას, რადგან არაცნობიერი არასოდეს პატიობს მასზე ძალადობას.

ის, რითაც ვანგრევთ გარეთ, ანგრევს ჩვენს შიგნითაც.

\*\*\*

ინტერპრეტაციების უსასრულობა მხოლოდ თეორიული მითია, რომელიც ცნობიერების შესაძლებლობათა სიმრავლით საზრდოობს. რეალურად კი ინტერპრეტაციის უსასრულობა პრაქტიკულად მიუღწეველია. ეს ცნობილია.

დეკონსტრუქცია – ესაა ძალადობა ტექსტზე, რომლის უკანაც მხოლოდ ჩემი სუბიექტური ნების პრეზუმპცია დგას, ზურგს მხოლოდ ეს უმაგრებს – ძალადობა მკითხველის თავისუფლების სახელით. ინტერპრეტაციის სახელით ნებადართული ძალადობა სხვის ტექსტზე, რომლის ავტორსაც ხმის ამოღების უფლებას ვართმევ, რადგან იგი ან რეალურად მკვდარია, ან მკვდრადაა გამოცხადებული, როგორც ავტორი („ავტორის სიკვდილის“ პოსტმოდერნისტული პარადიგმა). ტექსტიც ვერაფრით შემენინა აღმდეგება, რადგან ეს ის ენაა, რომელიც ჩემს გარეშე ვერ ლაპარაკობს და არც თავის დაცვა შეუძლია, რომ საკუთარი აღსანიშნი პირდაპირ დაასახელოს და დაიცვას. ესაა იმ ტიპის ძალადობა, როცა აღსანიშნის გარკვეულობას წინდანინვე ვაუქმებ, უარს ვამბობ მასზე და მისი სიცოცხლის პირობად ჩემს ინტერპრეტაციას ვაცხადებ. თუკი ტექსტი ისეთი მკითხველის (კრიტიკოსის) ხელში აღმოჩნდება, ვისაც ზომიერებისა და გემოვნების განცდა ღალატობს, ტექსტი ემსგავსება მიტოვებულ ეკლესიას, რომელსაც უცნობი ძალები (!) ეპატრონებიან.

ნებისმიერ ტექსტში იმთავითვე აუცილებლად დევს, ჩაშენებულია სულ მცირე, რალაც ინტენცია მაინც (რადგან ცნობიერება ინტენციურია), რომელიც ზღუდავს დღეს ესოდენ ნახალისებულ აღქმის აბსოლუტურ თავისუფლებას და იგი ტექსტის ერთგვარი დამცავი მექანიზმია (კოდა). ამიტომ და სწორედ ამიტომ ვლაპარაკობთ ინტერპრეტაციის პრაქტიკულ შეზღუდულობაზე – ტექსტი, როგორც ენობრივი შემოქმედება, როგორც სტრუქტურა და სისტემა, ყველა სხვა ცოცხალი ორგანიზმისა და სისტემის მსგავსად, ჰომეოსტაზისს ექვემდებარება.

\*\*\*

ოპოზიციურობის უნივერსალიზმი დასაშვებად მიიჩნევს იმ აზრს, რომ ჭარბმა რაციონალიზმმაც შეიძლება მიგყვანს ქაოსთან. გონება თავდაჯერებულია და თუკი მის ამ თავდაჯერებუ-



ლობას ლაგამს არ ამოსდებ, მაშინ სამყაროზე, როგორც წესრიგზე წარმოდგენას შეიძლება ჩაენაცვლოს აზრი, რომ სამყარო ქაოსადაა ჩაფიქრებული. გონებამ (რაციომ) შეიძლება თავადვე დაანგრიოს საკუთარი თავი. ბუღბუღის ტვინის სტრუქტურა იცვლება ყოველი ახალი მელოდიის შესწავლისას – ასეთი იყო როკფელერის ცენტრში ჩატარებული სამეცნიერო კვლევის ძალზე დამაფიქრებელი შედეგი.

\*\*\*

რეზო სირაძეს მოჰყავს გამყრელიძისა და ივანოვის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ „პოეტური ენის ინდოევროპული აღმნიშვნელების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა ხელოსნური წარმოების ტერმინების მეტაფორული გამოყენება პოეტური ხელოვნების მიმართ“. ამ ნიშნულით ჩვენ თითქოს კულტურის ამ რეგიონს მივეკუთვნებით. რუსთაველი: „მე რუსთველი ხელობითა ვიქმ საქმესა ამაღარი“; „მელნად ვიხმარე...“. ვაჟა: „არ წამიხდინო, მეუფევე, ეს ჩემი წმინდა ხელობა“. მაგრამ ფამუქის ნაკითხვის შემდეგ („მე ვარ წითელი“) მრჩება შთაბეჭდილება, რომ ეს თვისება არანაკლებ ახასიათებს აღმოსავლურ აზროვნებასაც.

ქართული ტრადიციით, შემოქმედებითი პროცესი ირაციონალურია, ძირითადად მაინც (ბარტი „გამოსახულების რიტორიკაში“ ამ მოსაზრებას მითს უწოდებს). ეს შეხედულება ძველი კულტურებისთვისაა დამახასიათებელი. მუზა, შთაგონება, ნიჭი და ა.შ. – ეს ყველაფერი ირაციონალური მონაცემია. ხელოსნობა ხელოვნების გაგებით მხოლოდ უკიდურესი რაციონალიზმის პირობებში შეიძლება იყოს მისაღები (ოღონდ იმის გათვალისწინებით, რომ აღმოსავლური და დასავლური რაციონალიზმი სხვადასხვა მოვლენაა), თუმცა აღმნიშვნელთა ურთიერთკვეთა საცსებით მოსალოდნელია. შექმნა ღვთიური საქმეა, ირაციონალური ძალის გამოვლინება, მის მიერ ხელდასხმული. შემოქმედს ევალება უპატრონოს, მოუაროს ამ ნიჭს, დახვეწოს, სახე მისცეს. სწორედ აქ იგულისხმება ოსტატობა, რომელიც ხელოსნობისთვის გადამწყვეტია, მაგრამ ხელოვანისთვის მეორადი. პირველი და უმთავრესი აქ მაინც მეტაფიზიკური ძალაა, რომელიც ხელს ლოგოსის ნების აღსრულებაში ეხმარება მაშინ, როცა ხელოსანი ამ თანადგომის გარეშე მოქმედებს და ცხოვრებისეულ, პრაქტიკულ ამოცანას ას-

რულებს. ხელოსნობა მოსაქმეობაა (სულხან – საბა), სადაც ხელს, ხელით სამუშაოს გადამწყვეტი როლი ენიჭება – და არა შესაქმე, და არა შემოქმედება. ქართული აზროვნება უშვებს ასოციაციურ კავშირებს, მაგრამ ღრმა დონეზე ხედავს მათ შორის განსხვავებასაც. თუ ხელობაა, შემოქმედება „წმინდა ხელობაა“, ან საერთოდ ის ძალაა, „რომ გაგიტანს და ცოცხლად დაგმარხავს“ და ა.შ. და ა.შ. მოკლედ, ქართული კლასიკური ლიტერატურა ერთგულად მისდევს „მოსაქმეობის“ პრინციპს ნაწარმოების დასახვეწად (ისევე, როგორც კლასიკა საერთოდ), მაგრამ არასდროს კარგავს შემოქმედებითი ნიჭის ირაციონალურობის რწმენას.

\*\*\*

რეალიზმმა სწრაფად გაიარა გზა ისტორიული რეალიზმიდან ტიპოლოგიურ-კრიტიკულ რეალიზმამდე – „ბედი ქართლისადან“ „კაცია ადამიანამდე“. კრიტიციზმი რეალიზმის სოციალური მახასიათებელი იყო, მაგრამ ერთ-ერთი და არა ერთადერთი. თუ სემიოტიკის კუთხით გავიაზრებთ, „ტიპიურ გარემოში ტიპიური სახეები“ უკვე თავისთავად ავლენდა ამ სახეთა ნიშნურ ბუნებას. ტიპი – აღსანიშნთა ჯგუფი ერთ აღმნიშვნელში (მხატვრულ სახეში) სინთეზირდება (ინტეგრირებაში ნუ ავურევთ) და მოექცევა განსაკუთრებული ტიპის ნიშანში ( მხატვრულ სახეში). აღმნიშვნელი ატარებს აღსანიშნთა ჯგუფის ყველა საერთო ნიშნის (თვისების) ხსოვნას, მაგრამ ეს არაფრით არაა ნიშნის ის გაგება, რომელსაც პოსტსტრუქტურალიზმი და დეკონსტრუქცია გვთავაზობს. მიმე-სისი – ბაძვა (რეალურთან მსგავსება რაიმე სახით) – ესაა ხატის გარანტია (მისი მატერიალურ – ვიზუალური და გრძობად-კონკრეტული გამომსახველობითი ძალის წყალობით), დარჩეს მხატვრულ სახედ და არ იქცეს ნიშნად. ან, უკეთეს შემთხვევაში, განხილულ იქნას განსაკუთრებული ტიპის ნიშნად, რომელიც კომუნიკაციის სპეციფიკურ პირობებს და მზაობას მოითხოვს. ამასთან დაკავშირებით მახსენდება Иностранная Литература-ს 2006 წლის 2 -ის ყდაზე რეკლამირებული, ჟურნალ Persona-ას გარეკანი ვლადიმერ ვოინოვიჩის სიტყვებით: „აბსტრაქცია, როგორც სივრცე სიცრუისათვის“ („Абстракция как простор для обмана“). მიმეტურ ხელოვნებაში ნიშანი თითქოს გვერდს უვლის ამ სივრცეს.

ისტორიული რეალიზმი არ აქცევს მოვლენას ტიპურად. ტიპური გულისხმობს განზოგადებას, შესაბამისად, გარკვეული დოზით, აბსტრაგირებასაც (სწორედ ეს უქმნის ხიფათს, დაემსგავსოს ნიშანს). ისტორიული რეალიზმის მიზანი ეს არაა. აქ ლიტერატურული გარდასახვის პრინციპი ისაა, რომ კონკრეტულად, სამაგალითოდ შეინახოს ფაქტი, მოვლენა. ამიტომ ერეკლე არ არის ნიშანი („ბედი ქართლისა“), ლუარსაბი კი გარკვეულნილად, ნიშანია („კაცია ადამიანი?“). თუ ამას დავუშვებთ, მაშინ უნდა დაისვას კითხვაც: რა არის კოდირებული ლუარსაბში? რატომ უნოდა ილიამ თავის მოთხრობას კაცია ადამიანი? რატომ დასვა კითხვა ასე: კაცია? ადამიანი? ცხადია, ლუარსაბის ონთოლოგიური კუთვნილება დააყენა ეჭვქვეშ. ცნების, სახელისა და მნიშვნელობის (შინაარსის) შესაბამისობის პრობლემა დასვა ( მგონი, ეს უკვე ითქვა).

\*\*\*

„ერთხელ მაუნდა ალუდას, ერთხელ მაბრუნვა თავისა“... ამ სტრიქონების, ამ პლასტიკის ტრაგიკული უბრალოება შემადრწუნებელია.

ყოფიერების განცდის ამ დონეზე ყველაფერი – უბრალო ფაქტი, ჟესტი, სიტყვა იძენს ტრაგიკულ ძალას. ეს „ერთხელ“ ამბი-ალენტურ მიმართებაშია დროსთან. რადგან ის, რაც ხდება ერთხელ („თავის მაბრუნვა“), სამუდამოდაც ხდება, ანუ ორივე დროში – წარმავალშიც და მარადიულშიც, დიდშიც და მცირეშიც. თავისი დანიშნულებით ესაა წამიერი ხილვის გადატანა, შენახვა, ადგილის მიცემა დიდ დროში. ალუდას თავის მობრუნების პლასტიკა, რომელიც მზერაში აღბეჭდვას, კადრის „ჩაჭერას“ გულისხმობს, არამხოლოდ ყველაზე ღირებული ვიზუალურ-ემოციური შთაბეჭდილების შენახვის პლასტიკაა, არამედ ალუდას მთელი გარეგანი ცხოვრებისეული გამოცდილების შინაგანად ქცევის წამია. თუ უფრო დავაზუსტებთ, „თავის მაბრუნვა“ მარადიულ და წარმავალ დროთა შეხვედრის ხატია, ეს „ერთხელ“ კი ყოფიერების მარადიულ სტრუქტურას ეკუთვნის.

ალუდას წასვლით სრულდება რაღაც დროის ციკლი, რომელსაც იმ წუთას სახელი არ ქვია, რომელიც სახელის შერქმევას ელოდება. ხევის ცხოვრებაში ეს ამიერიდან იქნება „ალუდას დრო“.

\*\*\*

რა დატვირთვა შეიძლება ქონდეს სამყაროში ჩვენს ყესტებს, მოძრაობებს? დედამინა თავის ღერძზე მარადიულად ბრუნავს. როგორია ეს ბრუნვა – მძიმეა თუ მსუბუქი? ჩქარი თუ ნელი მარადისობის გადმოსახედიდან? რას ხედავს იგი დღისა და ღამის გაყრის წამს? ამის ცოდნას მხოლოდ ლიტერატურა იძლევა იმიტომ, რომ ისინი, გარდა იმისა, რომ განიცდება და „იხილვება“, იმავდროულად ფასეულობითი და ფუნქციურია. ერთი ნატვრა მაქვსო – გოდერძი ჩოხელი ამბობს – ღმერთმა თავისი ძალა მამცეს, რომ დედამინა ავიყვანო და ხელისგულზე დავისვაო. რატომო? – ამდენს რომ ბრუნავს, ერთი წამით დავასვენებდიო.

სად შეიძლება მოისმინო ასეთი ნატვრა, ლიტერატურის გარდა?

\*\*\*

შევუერთდეთ (მაგალითად, ბოლონიის პროცესს), შევეერთდეთ, შევეუერთდეთ! (პროლეტარებო ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!). მთელი მეოცე საუკუნე და ოცდამეერთის დასაწყისიც ამგვარი მონოდებებითაა გადავსებული – სულ შეერთებისკენ. მეორე მხრივ – შეიცვალე, უარი თქვი საკუთარ წარსულზე, განახლება და დავინყება შენი ბედნიერების შანსია! ან უფრო რთულად: განახორციელე დეკონსტრუქცია ინდივიდუალურ დონეზე (დაშალე ღირებულებათა სისტემა)! მოკლედ, თან დაშალე, თან შეუერთდი სხვას, დაკარგე „მე“ და ეძებე „სხვაში“. ჩაერთე ახალ ინტეგრაციაში ნებისმიერ ფასად, ოღონ არაფრით დარჩე ის, რაც ნამდვილად ხარ.

\*\*\*

თემა: სიკვდილის კონცეპტი ქართულ ლიტერატურაში. აზროვნების განვითარების ხაზი: „სიკვდილი სახელოვანი“ შოთასთან, ცელიანი კაცი გურამიშვილთან, რომანტიკოსებთან, ილიასთან, ვაჟასთან, ხალხურ შემოქმედებაში.

„დაგელაობდეს სიკვდილი, სუდარაებსა ჰკერავდეს“ (ვაჟა).

დაგელაობდეს – და-მგელ-აობდეს. მგლის სახე ქართულ კულტურაში. „სამი არ გაიწურთნების: მგელი, არწივი, კაი ყმა“. სიკვდილიც უწვრთნელია – მგელივით (და დანარჩენი ორივით). ვაჟასთან ეს პლასტიკა ხაზგასმულია, მისი წყალობით კი რალაცით

მომხიბლავი, ვაჟკაცურიც კი. ზოგადად, ჩვენს ლიტერატურულ ტრადიციაში სიკვდილის ხატი სულაც არაა თავზარდამცემი.

\*\*\*

გროტესკის საფუძვლები ილია ჭავჭავაძის მოთხრობაში „სარჩობელაზედ“:

1. პეტრეს ხასიათი: აღქმის გაჯიუტება რეალობის მიმართ. მას უნდა, ტრაგიკულ რეალობაში „თამაშა“ დაინახოს და ცდილობს, თავი დაირწმუნოს ამაში („სულ რომ ასე იქნებო ფეხები, მაინც არ დაგიჯერებ“). მაგრამ რატომ აკეთებს ამას, აკი კაცის ჩამოხრჩობის სანახავად წამოვიდა? („გულმა უხედნელი მოზვერივით კი გამომიწია და...“). მის გულს და გონებაში დიდი არეულობაა, გულს მოსვენებას არ აძლევს საკუთარი ცოდვილობის შეგრძნება, მაგრამ გონება ნებისმიერ ფასად ცდილობს, თვალი აარიდოს რეალობას, რადგან. საკუთარი გადანყვეტილების მიღებისა ეშინია. „თვალი გაქვთ და არა ჰხედავთ“ (მარკოზი 8, 19).

2. პეტრეს დაცინვისა ეშინია, რაც თავისთავად აყენებს მას სასაცილო მდგომარეობაში.

გავიხსენოთ: გაქურდვის შემდეგ პეტრეს პირველი ფიქრი ისაა, დამცინებენო. იგი მოვლენის საღად განსჯას კი არ ცდილობს, არამედ მომენტალურად თავდაცვის რეჟიმში გადაერთვება და „მე“-ში იკეტება: არ დამცინონ, ჯალაბი დამცინებს. ანუ საკითხის სოციალური და მორალური მხარე კი არ ანუხებს, არამედ, ასე ვთქვათ, „მოკრძალებული ამპარტავნება“ – ის, რომ მოტყუვდა, გააცურეს, რომ „ძუძუმწოვრებმა გაქურდეს ეს დროული კაცი“.

3. თვით სიტუაციის კომიკურობა. პეტრე „გაჭედლია“ – იმეორებს და იმეორებს (რომ ეს „თამაშაა“ და მას დასცინიან). ილია დაახლოებით 20-ჯერ ახსენებს დაცინვას და თამაშს პეტრეს მდგომარეობის აღწერისას. ორივე სერიოზულობის ოპოზიციაა. მისი აზრი დასკვნამდე და შესაბამისად, გადანყვეტილებამდე ვერ მიდის. პეტრე თითქოს თვითონვე აბრკოლებს საკუთარ თავს, თვითონვე უშლის ხელს რეალობის სწორად აღქმაში. სწორედ ეს აცდენა, შებოჭილობა რაღაც არარსებული „დაცინვის შიშის“ გამო, ანიჭებს პეტრეს ილიას თვალში კომიკურ ელფერს, რასაც მიემართება კიდევ ილიას მსუბუქი ირონია. „ჩვენი პეტრე“ – ირონიულია. მაგრამ ილია არ გადადის ირონიის ზღვარს და ესაა

ყველაზე მნიშვნელოვანი, თუმცა ის პირი, ვისაც ასეთ ბრალდებას უყენებ, შეიძლება მწარე სატირის ობიექტადაც აქციო. ილიამ იცის, რომ იგი სატირას არ იმსახურებს, რადგან ნაკლი ზედაპირულია, ღირსებები კი სიღრმისეული.

პეტრე ძველი საქართველოს ხატია, დაშორებული ღირებულებებს, მაგრამ იმდენადაც არა, რომ ილიამ სატირას მიმართოს.

\*\*\*

სამყარო წინსწრებითაა ჩაფიქრებული. ცნობიერება გვიანდელია და გარკვეული ინფორმაცია პრეისტორიული სამყაროს შესახებ მხოლოდ დღეს აღწევს ჩვენამდე. ეს იმას ნიშნავს, რომ შემოქმედმა ადამიანის ცნობიერებას „აცალა“, რათა მომნიშვნელოვო სამყაროსა და მისი კანონზომიერებების შესამეცნებლად. გვიან „ჩართო“. მანამდე მატერია მოანესრიგა. ამის გაკეთება მხოლოდ ზეგონიერ ყოფიერებას შეეძლო. ადამმა არ აცალა ღმერთს, სრულყოფილების ბეჭედი დაესვა ადამიანისთვის – მანამდე შესცოდა. იჩქარა „ცნობადის ხის“ ნაყოფის მისაღებად და ამიტომაცაა მისი ხედვაც და ცოდნაც ნაკლები. შეიძლება, სწორედ აქედან მოდის „დროში აცდენილობის“ გაუცნობიერებელი შეგრძნება, რომელიც პერიოდულად ეუფლება ადამიანს.

\*\*\*

ილიას დაუმთავრებელ თხზულებებზე საუბრისას გრ. კიკნაძე ყურადღებას მიაქცევს ილიას მოსაზრებას, რომ თავადს სამშობლო არ ედარდება. ამ ფონზე გასაგებია, რატომ ირჩევს ილია გლექს იმ პრობლემების გასააზრებლად, რომელიც საქართველოს სოციალურად ნგრევას უქადის. კითხვა: რატომ მაინცდამაინც პეტრე („მე რა შუაში ვარ?“) და რატომ გლექსი? – ამ გზით დებულობს პასუხს. სხვათა შორის, ამასვე ადასტურებს არჩილის (თავადის) აღიარება „გვირისტიტ შეკრულთა“ უპირატესობაზე „დაბლანდულებთან“ შედარებით.

\*\*\*

„ბედნიერი ერის“ დანერის უფლება ილიამ ტყვიით მოიპოვა. მერე რა, რომ ეს ტყვია უფრო გვიან გავარდა. ეს ყველაფერი მაინც ერთ დროში, ილიასა და საქართველოს სიცოცხლის დროში მოხდა.

სიყვარული ყოველთვის გვეპატიება, მტრისაც კი. სიძულვილი კი მხოლოდ მაშინ, როცა მისი (გამო)თქმის უფლებას ორმაგი სიყვარულით დაიმსახურებ, ანუ თავგანწირვით.

\*\*\*

დიუმა ჰაჯი მურატის შესახებ: „იგი ლეგენდის გმირია. რაც მეტი დრო გავა, მისი აჩრდილი უფრო გაიზრდება“. ისტორია გვამცნობს, რომ ამ გმირის თავი სიკვდილის მერე თბილისში ჩამოუტანიათ და გამოუფენიათ. მისი სურათი გადაუღია ვინმე კორადინს. ტოლსტოი პიროვნულ ჭრილში ხატავს ჰაჯი მურატს, თუმცა იმპერიის კონტექსტის გათვალისწინებით: მოთხრობაში „ჰაჯი მურატის მოჭრილი თავი“ ტოლსტოი ადამიანის ცხოვრებაზე, მის პიროვნულ სახეზე იმპერიის პოლიტიკის ბოროტ და დამანგრეველ გავლენას განასახიერებს (აკა მორჩილაძის „ავვისტოს პასეანსში“ საბარგულში აღმოჩენილი უცნობი ჩეჩნის მოჭრილი თავი უკვე კავკასიური პრობლემის სიმბოლოა. ძნელია თქმა, ასე ჩაიფიქრა თუ არა მწერალმა ეს სახე-სიუჟეტი, მაგრამ მგონი, არც ასეთი ნაკითხვით შავდება რამე. როგორც ჩანს, ისტორიაში დგება მომენტები, როცა რეალობა (ისტორიული ფაქტი) სიმბოლოს ძალას იძენს). დიუმას ლეგენდის დემითოლოგიზაციაა გრიგოლ ორბელიანის ერთი პირადი წერილი ჰაჯი მურატისადმი, სადაც ქართველი პოეტი და გენერალი, ჰაჯი მურატის თანამედროვე და სავარაუდოდ, კარგად მცნობი, ავარელს მიმართავს, როგორც ერთ ჩვეულებრივ კაცს, დამნაშავეს, რომელსაც ავაზაკობამდე აღარაფერი უკლია.

რეალობის, ისტორიისა და მითის დაპირისპირების ამაზე უკეთესი მაგალითი იშვიათია. ჰაჯი მურატის შეფასება მისი თანამედროვე სამი შემოქმედის მიერ. დიუმა და ორბელიანი – მითი და რეალობა, და მესამე ვერსია – ასე ვთქვათ, ლიტერატურული: ტოლსტოიმ თითქოს რაღაც სხვაც იცის ამ კაცზე.

\*\*\*

„მე იგი ვარ...“ აქ მთლიანად სუპერ-ეგო ლაპარაკობს .

„იგი“ – უცხო, სხვა – მთლიანად შემოდის „მე“- ში. „მე“ აღიარებს „იგი“- ს, როგორც „მე“- ს, „მე“-ს აღიარებს „იგი“-ს მეშვეობით, მისი აღიარების ძალით. „მე ვარ“ ჩანაცვლებულია „იგი ვარ“-ით. „მე“-ს მყოფობას, არსებობას განსაზღვრავს „იგი“-ს არსებობა,

„იგი“-ს ყოფნა „მე“-დ. რუსთაველთან ესაა უნიკალური სულიერი გამოცდილება, როცა „ვარ“ დგინდება არა სიცოცხლისათვის, არამედ სიკვდილისათვის მზაობით, რომელიც, ჩვეულებრივ, ყოველთვის ანგრევს „მე“-ს პოზიციას. მარკუს ავრელიუსის კლასიკურ ფორმულას: „ჩვენი უკანასკნელი დანიშნულება სიკვდილისათვის მზადებაა“ – რუსთაველი თავის ცნობილ სტროფში („ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა“...) ხედვის კუთხეს უცვლის: გვთავაზობს არა მზადებას, როგორც პროცესს, არამედ მზაობას, როგორც ანყოს ყოველნამიერ ხდომილებას. ადამიანი აქ არ მიდის სიკვდილისაკენ. ის დგას. ეს – სიკვდილი მოდის მისკენ, მოარღვევს სივრცეს, იმ გზებს, რომლის ბოლოშიც კედელივით (სვეტივით) დგას ადამიანი, შეიარაღებული თავისი არჩევანით („სჯობს“). რა არის კედლის დანიშნულება? დაბრკოლება შეუქმნას სიკვდილს, შეაჩეროს მისი ძლევამოსილი სვლა სასიცოცხლო სივრცეში.

არის თუ არა „მე“-ს გასვლა საკუთარი სტრუქტურიდან „სხვა“-ში თამაშებრივი მდგომარეობა, ბედისწერასთან თამაში? ეგზისტენციალიზმის მიხედვით, ადამიანი ერთადერთი არსებაა, რომელსაც შეუძლია თქვას „მე ვარ“ – და ამ რწმენას მას ყოფიერება ანიჭებს – მაგრამ შეუძლია „იგი“-ს შემოყვანაც „მე“-ს საზღვრებში საკუთარი არჩევანის ძალით, თუმცა რეალურად „მე – იგი“ ურთიერთობა შეუქცევადია: მე არასოდეს არ შემიძლია რეალურად შევიგრძნო სხვისი ტკივილი, რადგან ტკივილის გადაცემა შეუძლებელია, მაგრამ შემიძლია გავიზიარო მისი არსებობის ფაქტი, რომლის გამოცდილებაც მაქვს, თუმცა ჩემი გამოცდილება არასდროს უდრის სხვის გამოცდილებას. ზუტად ასევე არ შემიძლია ჩავანაცვლო „მე“ „იგი“-თ, ანუ სხვისი ყოფიერების გამოცდილება სრულად ვაქციო ჩემად, რადგან ეს შეუძლებელი მდგომარეობაა, რომელსაც რუსთაველი გადალახავს. როგორ?

როდესაც რუსთაველი ამბობს „სჯობს“ („...სიცოცხლესა ნაძრაბსა სიკვდილი სახე-ლოვანი“) – მას შემოაქვს საკუთარი არჩევანი სიკვდილისაგან დაპყრობილ სივრცეში. აქ ის უკვე თავისუფალი ადამიანია, არჩევანის მატარებელი ადამიანი, რომელიც „მე ვარ“-ის თქმის უფლებას სწორედ ამ არჩევანის ძალით მოიპოვებს. „მე იგი ვარ“ – ამ უფლების ახალი საფეხურია, რომელიც არა მზაობის, არამედ უკვე სიკვდილთან თამაშის მდგომარეობაში გადადის („ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს მღერად“).



დავაზუსტოთ: არჩევანი „სჯობს“ გზას იკვლევს სამყაროს იმ დეტერმინაციაში, რომ ყველაფერი ემორჩილება სიკვდილს („ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა“ და ა.შ.). რეალურად, აქ სწორედ არჩევანი გამოდის სიკვდილის აუცილებლობის წინააღმდეგ, როგორც სიკეთე, სიცოცხლის ეთიკურობის დასტური და არგუმენტი. თუ სიკვდილ-სიცოცხლესთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით პოემის ამ ორ ფრაზას ერთმანეთს შევადარებთ, აღმოჩნდება, რომ პირველიდან („სჯობს...“), ბუნებრივად გადავდივართ მეორეზე („მე იგი ვარ“...). ადამიანის მორალური დოქტრინა, აღმოცენებული სამყაროს კანონზომიერებიდან (ყველაფერი მოწყვლადია), სწორედ დაპირისპირების ფაქტით ამტკიცებს, რომ მასზე მაღლა დგას. მეორე ფრაზაში, გადაიზრდება რა ახალ დაპირისპირებაში სიკვდილთან, იგი უკვე კონკრეტულ სახეს იძენს: „მე იგი ვარ, ვინაც..“ და ა.შ. სიკვდილისათვის ეს წარმოსახვითი მზაობა ადასტურებს არა მხოლოდ განცდის უმაღლეს რელიგიურობას (მოყვასის სიყვარულით სიკვდილის დამარცხება), არამედ სულის მზაობას, დატოვოს თავისი არამატერიალური სივრცე და იქცეს რეალობად. აქ სახეზეა არამარტო ზნეობრივი არჩევანი („სჯობს“), არამედ მზადყოფნა რეალური ქმედებებისთვისაც, რაც გამოიხატება მოძრაობის სახეების პირდაპირ დასახელებაში: „ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს მღერად“.

რუსთაველი რაციონალისტია – იმ ჯანმრთელი რაციონალიზმის სახით, რომელიც ადამიანის ქმედებას, რაიმე შეცვალოს ღმერთის მიერ შექმნილ კანონზომიერებებში – ეჭვით უცქერის. სამაგიეროდ, ეჭვით არ უყურებს ადამიანის შესაძლებლობებს, გააკეთოს არჩევანი და დაიცვას ეს არჩევანი, როგორც ღმერთის მიერ მინიჭებული თავისუფლება. ის ირაციონალური რაციონალისტია, რომლის „რაციონალიზმი“ სხვა არაფერია, თუ არა ლოგოსთან კავშირის დადასტურება, რადგან სიკვდილის წინაშე ვერავის იტყვის „სჯობს“ – თუ არა ამ კავშირის მოიმედე, თუ არა ის, ვინც თანხმობას უცხადებს ლოგოსს მის მიერ შექმნილ ნესრიგზე.

\*\*\*

დრო საშინელი, არაბუნებრივი სიჩქარით გარბის, რადგან ინფორმაციის სიჭარბის გამო იგი ვერ ასწრებს შინაგან გამოც-

დილებადა ქცევას. შინაგანი გამოცდილება კი ისაა, რაც ხსოვნაში რჩება. სხვათა შორის, მეხსიერება დროის დაგრძელების, გაზრდის მექანიზმია. მეხსიერების დრო თითქოს ემატება ჩვენს ფიზიკურ დროს იმით, რომ სუბიექტურ, ფსიქოლოგიურ განზომილებაში იგი შლის, აფართოვებს რეალური დროსივრცის აღქმას ჩვენი შინაგანი გამოცდილების ხარჯზე.

ჩვენ ველარ ვიმახსოვრებთ, რადგან დამახსოვრების მექანიზმი მოიშალა ინფორმაციის, განსაკუთრებით, ვიზუალური ინფორმაციის სიჭარბის გამო. დროის შეგრძნება, რომელშიც ხსოვნის მოცულობაც მონაწილეობს, მისი აჩქარების, ამოწურვის, გაქრობის სიგნალს იძლევა.

\*\*\*

ცნობილია: ახალი დრო ძველს ყოველთვის რაღაც გრიმასით აცილებს. ძირითადად – სიცილით. ეს ხან გროტესკული სიცილია, ხან ირონია, ხან იუმორი. ხან გამაყრუებელი მასობრივი ხარხარია, ხან კი მოკრძალებული ჩაცინება – სიახლის მასშტაბს გააჩნია. ნებისმიერ შემთხვევაში, სიცილი არავის არაფერს ავალდებულებს. სიცილის დროს სუბიექტი თავისუფლდება მთელი იმ პასუხისმგებლობისგან, რაც მის მიერ სიცილის მომენტში გაჟღერდა. ასე რომ, ახალი დრო არასდროს აგებს პასუხს იმაზე, რაც გაცილების დროს ითქვა და სწორედ სიცილი ათავისუფლებს მას ამ პასუხისმგებლობისგან.

როგორც ამბობენ, რაბლე შუა საუკუნეებს აცილებს გამაყრუებელი ხარხარით, სერვანტესი კი, ამ ფონზე – ირონიაშეპარული ნალვლიანი ღიმილით. ჯავახიშვილი სარკასტულად იცინის, გამსახურდია ტრაგიკული და ნოსტალგიური გრიმასით ემშვიდობება წარსულს.

გარდამავალ ეპოქებში ირონია ხან ახალს ეკუთვნის, ხან ძველს, ხან კი ორივეს.

\*\*\*

ხელოვნებისა და ლიტერატურის განვითარების ეპოქები შემოქმედებითი აზროვნების განსხვავებულ მდგომარეობათა, მიდგომათა, უფრო ზუსტად, დენოტაციებისა და კონოტაციების მონაცვლეობაა. ვგულისხმობ იმას, რომ არის პერიოდები, როცა

„აზროვნება“, რეფლექსია აშკარად პრევეალირებს „ქმნადობაზე“ და პირიქით. ისტორიულ პროცესში ისინი ერთმანეთით საზრდოობენ. „რეფლექსიის“ პერიოდები ასაზრდოებენ აზრებს, ქმნიან შეხედულებათა, წარმოდგენათა ახალ სისტემებს. ამას მოსდევს ეპოქები, რომლებიც რეფლექსიის მონაპოვარს გარდაქმნიან ხატების ენაზე და გადააქვთ კონოტაციაში. შემდეგ ამ კონოტაციათა ვარიანტებს შიფრავენ ინტერპრეტაციის გზით და დენოტაციის დონეზე ამოაქვთ. მერე კი ისევ კონოტირება ხდება და ასე დაუსრულებლად. ამ ყველაფერს, ანუ ცნობიერების (ენის) მოძრაობას თავისი რიტმი და შინაგანი კანონზომიერებები აქვს, რომელსაც განაგებს დრო, სიცოცხლე, ყოფიერების მეტაფიზიკური შრე, კულტურის უნივერსალური არაცნობიერი, რომელიც შემოქმედებითი ბუნებისაა, როგორც თავად სიცოცხლე.

\*\*\*

მოდერნიზმმა უარი თქვა გარკვეულ ღირებულებებზე განახლების სახელით, მაგრამ თუკი ეს მისთვის ტრაგიკული თუ არა, დრამატული აუცილებლობა მაინც იყო, პოსტმოდერნიზმისთვის ეს უარი ყველანაირი სიძველის (წარსულის) მიმართ ცინიკურ დამოკიდებულებაში და ასე ვთქვათ, მომხმარებლურ ნიჰილიზმში გადაიზარდა, თანაც არც იდეოლოგიები მსხდარან გულხელდაკრეფილნი. ამ პირობებში კი არც ერთი მიღწევა, თუნდაც ფორმალურ სფეროში, აღარაა ჭეშმარიტი ღირებულების მატარებელი, თუმცა ისტორია, რაღაც უცნობი კანონზომიერების წყალობით, აუცილებლად გამოიყენებს ამ მიღწევებსაც.

\*\*\*

„ცისფერყანწლები“ ერთადერთი ძმობა იყო ამ სიტყვის მაღალი მნიშვნელობით, თუმცა სხვადასხვა ლიტერატურული და სახელოვნებო გაერთიანებები მრავლად გვხვდება ამ პერიოდის საქართველოში. მე-20 საუკუნის საქართველოში მათ რაინდული კულტურის ეს სეგმენტიც გადაარჩინეს.

\*\*\*

მე-17 ფსალმუნი „მე“-სა და „შენ“-ს შორის დიალოგია. ინტენსიური. თითქმის მონოლოგის რეჟიმში. თავისსავე შიგნით ლაპარაკი,

„გულისხმები“ და „ხმები“. უთქმელი და ნათქვამი სიტყვა. გულში, შიდასამყაროსკენ. იმისკენ, რაც ჯერ ისევ მთლიანად შენშია და არსად გასულა შენგან. „მე“ და „შენ“ განუყოფელნი არიან წინადადების სტრუქტურაში სადღაც შიგნიდან. ენა ამოთქვამს რაღაც ერთიანობას, რომელსაც შეიძლება ვუნოდოთ უსაზღვრო, ამოუნურავი ნდობა, ან რაღაც ამგვარი.

ვის მიმართ შეიძლება იყოს ასეთი ნდობა, თუ არა უფლისადმი? და ვინაა დაინტერესებული ამ დიალოგის ჩახშობით?

ბორხესი: „რატომ უნდა უარყოს ადამიანი ისეთი ნაკლებად დამამძიმებელი რელიგია, რომელიც მწუხარების ჟამს, რაც ასე ხშირია ჩვენს ცხოვრებაში, გვეხმარება და გვანუგეშებს?“

\*\*\*

ჩვენს სამეტყველო ენაში არის ფენა, რომელიც ე. წ. 25-ე კადრის ფუნქციას ასრულებს – დისკურსის უჩინარი ძალადობა თანამოსაუბრეზე: პირის ნიშნები, ზმნის მრავლობითი ფორმები, ნაცვალსახელები, ფრაზის სინტაქსური წყობა. დისკურსის პატრონი სიტუაციის პატრონია, თუმცა შეიძლება სიტუაციის ნაცვლად ძალაუფლების ცნებაც ვიხმაროთ.

\*\*\*

ზედაპირი – ესაა შიდაპირის თვისებათა მთელი მოცულობის კოდირებული ფენა. ამიტომაც ადამიანის კანი ასეთი იდეალური და უცნაური. ესაა საფარველი, ის, რაც ფარავს შიგთავსს, გამყოფი საზღვარი ჩემსა და გარემოს შორის, დამცავი და გამმიჯნავი. ნაპირი არის სივრცის კიდე. გალაკტიონის „შენაპირი“ („არ ჩანდა შენაპირი“) დამატებით არის დანაპირები ადგილი, რაღაცის მოლოდინი, რომელიც თუ სადმე უნდა ჩანდეს – უპირველესად, ნაპირზე, კიდეზე, ზედაპირზე, როგორც შიდაპირის საიდუმლოს ხილული ნაწილზე. ადამიანის პირიც ამ საიდუმლოს საზღვარია, უთქმელ და ნათქვამ სიტყვათა გამყოფი მატერია-სათავსო.

\*\*\*

განთავისუფლება დაცლას, დაცარიელებას ნიშნავს. მაგალითად, ჯინის განთავისუფლებით ბოთლი ჯინის სუბსტანციისგან თავისუფლდება. თავისუფლების სახელით დღეს კაცობრიობა თან-

დათანობით იცლება იმ სუბსტანციისაგან, რაც ბუნებრივად შეადგენს მის ადამიანობას: სიყვარულისგან – სექსში გადაღვრის გზით, სექსისგან – განუწყვეტელი სიტყვიერი და ეკრანული ტირაჟირების გზით; თანაგრძნობისგან – კანონმდებლობით დადგენილი ადამიანის უფლებათა აგრესიული გავრცელებით, სულიერი მოთხოვნილებებისაგან – მომხმარებლური სურვილების ნახალისების გზით; ბედნიერებისგან – „ბედნიერების რეცეპტების“ გაუთავებელი რეკლამირებით და ა.შ..

მნიშვნელობის კრიზისი (იდენტობისა და რეალობის კრიზისების მსგავსად) სიტყვის განთავისუფლებას მოჰყვება; როცა იგი ძალით მოაშორეს თავის ონთოსს – იმას, სადაც და ვისთანაც „თავდაპირველად იყო“; როცა იგი დაცალეს თავისი სუბსტანციისგან და უსასრულო ტირაჟირების პროცესში ჩართეს. ეს მიზანმიმართული ძალადობა გვაშორებს არამხოლოდ მნიშვნელობას, არამედ საკუთარ თავსაც და რეალობასაც, რადგან ჩვენი რეალობაც და იდენტობის განცდაც მხოლოდ ენის მონაწილეობით გვეძლევა.

\*\*\*

მთელი მონდომებითაც რომ უყურო, მაინც ვერასდროს შეძლებ იმის დანახვას, როგორ იშლება ვარდი. იგი მტკიცედ ინახავს საიდუმლოს, რომლის არსებობაც იცი, მაგრამ ვერასდროს დაიჭერ. ვარდის გაშლა ვარდის მატერიალური, ბიოლოგიური ნიშანია, მისი უხილველობა კი ამ ბიოლოგიურის „გასაიდუმლოება“, მისი ღვთისქმნილობის ნიშანი. ფირზე აღბეჭდილი დაჩქარებული კადრი ვარდის საიდუმლოს თითქოს ამხელს, მაგრამ მას არაფერი აქვს საერთო ნამდვილ გაშლასთან, მის რიტმთან და ტემპთან. ეს კადრი გაშლის სიმულაციაა და არა თვით გაშლა. დროის, გრძლივობის პროცესის საიდუმლო მაინც საიდუმლოდ რჩება – ვერასდროს ხვდები, სად გადადის ანმყო ნარსულში ან როდის ჩნდება მომავალი ანმყოში. დრო მტკიცედ ინახავს თავის საიდუმლოს. ვარდი ყოველთვის ანმყოშია, რა ზომითაც არ უნდა იყოს იგი გაშლილი. იგი ყოველ წამს სრულყოფილია, სასრულობაა და არა პროცესი. ჩვენ ვერ ვიჭერთ პროცესს, ვიჭერთ მხოლოდ შედეგს. მშვენიერება ასე ინახავს თავის საიდუმლოს, სხვათა შორის, ჭეშმარიტებაც, რომელიც თავისი უეცარი გამონათებით, ძალიან გავს მშვენიერებას.

\*\*\*

სიცილს არამხოლოდ სოციალური დაცინვის სახე აქვს, არამედ იგი სიცოცხლით აღფრთოვანებასაც გამოხატავს. ამიტომ არიან გამოხატულნი მომღიმარი სახით გლეხები, ბავშვები, ბუნების შვილები და ა. შ. – ის ადამიანები, რომლებიც სიცოცხლის უშუალო სახეობებთან და ფორმებთან ყველაზე ახლოს დგანან. სიცოცხლით აღფრთოვანება ახლავს, სხვათა შორის, მძაფრად ტრაგიკულ განცდასაც. სიცოცხლის მშვენიერების განცდა მთელი სისავსით სწორედ ტრაგიკულთან ოპოზიციაში, უკიდურეს საზღვარზე იჩენს ხოლმე თავს. ამიტომაც ხდებიან ადამიანები უკეთესები ტრაგიკულ წამს. ამ წამს ადამიანს სიცოცხლის მშვენიერებაზე სინანული იპყრობს და აფორიაქებს. ამას ხშირად განუხორციელებელ შესაძლებლობებზე გაუცნობიერებელი ნუხილიც ახლავს თან. მუხიკა და ლიტერატურა ყველაზე კარგად ახერხებს ამ ფარული განცდის გადმოცემას.

\*\*\*

გამეორება – მეორედ ქმნა – ძველის შენახვასთან, თაური არსის ხსოვნასთან ერთად შეიცავს გა-მრავლ-ების მუხტს. გამეორება არის ერთის გამრავლება ერთისადმი ერთგულების ნიშნად, თავდაპირველისადმი რწმენის მანიფესტაცია.

\*\*\*

შეიძლება თამაშის მდგომარეობიდან ვერასოდეს გამოხვიდე. თამაში/სერიოზულობის ოპოზიციაში ადამიანმა შეიძლება უნებლიეთ თამაშის სასარგებლოდ გააკეთოს არჩევანი. ეს საშიშია არამხოლოდ მოთამაშისათვის, არამედ მათთვისაც, ვინც სერიოზულობის მხარეს დარჩა. თამაშის ბუნებიდან გამომდინარე, მოთამაშე არ იღებს პასუხისმგებლობას თამაშის შედეგზე, მითუფრო, რეალობის იმ ნაწილზე, რომელიც სერიოზულობას უპყრია. გლობალური თამაშების დროს (პოლიტიკური, ეკონომიკური, ფინანსური, სოციალური, კულტურული) მოთამაშეს შემოაქვს თამაშის საკუთარი წესები და მოწინააღმდეგეს (სერიოზულობას) აიძულებს მისი წესებით ითამაშოს, ოღონდ პასუხისმგებლობას მას უტოვებს (ფარული იძულება). შენ ხარ თამაშის წამყვანი, არადა, მას აიძულებს პასუხისმგებლობაზე ფიქრს.

თამაში ძალადობის საუკეთესო საშუალებაა ისევე, როგორც სიცილი. თანამედროვე კაცობრიობა, ძირითადად, ამ ორი საქმიანობითაა დაკავებული. სიცილი ანგრევს ისე, რომ არ სჭირდება განსაკუთრებული ძალისხმევა მაშინ, როცა სერიოზულობას (შენებას) იგი აუცილებლად სჭირდება. დღეს სიცილი ისევე, როგორც თამაში, პერვერსირებულია და ადამიანის წინააღმდეგაა მიმართული.

\*\*\*

ჩოხელი ნაივურია მაშინაც, როცა სისასტიკეს აღწერს (და მოსწონს) და მაშინაც, როცა სისასტიკესა და იუმორს ერთმანეთში ურევს. ეს ნაივურობის თვისებაა, თუმცა თავის დროზე ეს მას არაესთეტურობად ჩაუთვალეს. ისე, ხანდახან მართლაც ჭრის ყურს.

\*\*\*

ოტია პაჭკორია ცნობიერების ტრაგიკულობას ხედავდა იმაში, რომ მეცნიერი იძულებულია პასუხისმგებლობა აიღოს საკუთარი შემოქმედებითი შრომის ნაყოფზე (გამოგონებაზე) მას შემდეგაც კი, რაც პოლიტიკოსები მას საკუთარი მიზნებისათვის გამოიყენებენ (მაგალითად, ატომგულის გახლეჩა და ხიროსიმას ტრაგედია). მაგრამ დღეს? იღებს კი პასუხისმგებლობას ვინმე რაიმეზე საერთოდ? „დრო ფულია“-ს და „გლობალური თამაშები“-ს მეტაფორები კაცობრიობას ათავისუფლებს ყოველგვარი პასუხისმგებლობისაგან დროისა და საქმის =სერიოზულობა) მიმართ.

\*\*\*

აზრი, ჩვეულებრივ, ემატება აზრს. განცდა ემატება სიცოცხლეს. ამიტომ კარგი მწერალი მეტია, ვიდრე კარგი მეცნიერი. ხარისხობრივად მეტი. ამაში არაფერია საჩოთირო. მეცნიერს არ შეუძლია აღუძრას ვინმეს განცდა თავისი სიტყვით. მას შეუძლია მიაწოდოს ინფორმაცია, ანალიზი. მეცნიერი ცოდნას ემსახურება, ტექნიკურ პროგრესს და საზოგადოების მატერიალურ კეთილდღეობას. მაგრამ არა სიცოცხლეს უშუალოდ. ის კი, რაც ადამიანს აწუხებს და მოსვენებას უკარგავს, სიცოცხლის უკმარისობის განცდაა და არა ცოდნის უკმარისობისა. განცდით

დაიძლევა რეალობა. აზრი შემგუებელია რეალობასთან. პირველი ბრძოლაა, მეორე – თანხმობა. იქნებ შეიძლებოდეს იმის თქმა, რომ აზრი კულტურაა, განცდა – ბუნება. აზრს ბადებს სამყაროს კანონზომიერების, სიცოცხლის ფორმების შემეცნების სურვილი, განცდას – ამ ფორმებთან უშუალო შეხება.

\*\*\*

თანამედროვე მინიმალისტებზე: თავმოყვარე მწერალი არ იკადრებს არაფერი თქვას თავის განცდაზე, არ იყოს მგრძნობიარე იქ, სადაც ის ასეთია, მარტო იმიტომ, რომ ეს შეიძლება ვინმემ „არამოდურად“ ჩათვალოს. მინიმალიზმის ხელოვნება რთულია – იგი შეზღუდვებს აწესებს. ვფიქრობ, ამ მდგომარეობაში გულწრფელობა და დახვეწილობა ის ორი აუცილებლობაა, რომელსაც პოეზია არ უნდა შეეღიოს. ხელოვნების ისტორიის პარადოქსია, რომ ამ „იზმებს“ შემოქმედებითად ნაკლებად ნიჭიერი ადამიანები ქმნიან, უფრო ნიჭიერები კი მათ უცებ აიტაცებენ ხოლმე. საბედნიეროდ, ნიჭი, გემოვნება და პროფესიული ეთიკა „იზმის“ პირობებშიც მუშაობს.

\*\*\*

პერსპექტივა ნიშნავს, ხედავდე სამყაროს ალაჰის თვალთ, ან ქუჩის ძაღლის თვალთ. – ამას ფამუქი ამბობს („მე ვარ წითელი“). ალაჰის თვალი და ქუჩის ძაღლის თვალი. რა ადვილად დადგენენ ერთმანეთის გვერდით, არა? იმიტომ, რომ ამას მწერალი ამბობს.

\*\*\*

„მე ხშირად ვუყურებ შენს ნახატებს, რათა გავიგონო ეს ჩურჩული ( ალაჰის? – მ.კ.)... ყოველ ჯერზე ვხედავ ახალ აზრს და უფრო ზუსტად რომ ვთქვა, ხელახლა ვკითხულობ ნახატს, როგორც ტექსტს“ – ესეც ფამუქია. მხოლოდ მწერალს ესმის ეს ჩურჩული. და იმისთვის, რომ არ დაკარგოს ის, რაც ღმერთმა უბოძა – სმენა და მხედველობა (მინდიასავით), რაღაცეების დათმობა მოუწევს. მწერალი სულ დაკარგვა –არდაკარგვის არჩევანის წინაშე დგას.

\*\*\*

ფამუქი ამბობს: „არ დაუჯეროთ უღმერთოებს, რომლებიც ამბობენ, რომ ალაჰი არ არსებობს, იმიტომ რომ იგი არ ჩანს“. არ ჩე-



ნა. ღმერთის შექმნილი ხილული სამყრო ჩენაა. თვითონ არჩენაში რჩება, რადგან მეტია ამ სამყროზე (როგორც მისი შემოქმედი) ისევე, როგორც საიდუმლო ყოველთვის მეტია გაცხადებულზე.

\*\*\*

მწერლობამ იმიტომ დაკარგა სახე, რომ პროფესიაზე სამსახური დააყენა ადამიანის სამსახურზე წინ. ტექნიკურად თანამედროვე მწერლობა ძალიან წინ წავიდა, რადგან ბაზარზე პროფესიონალიზმი ფასობს (თხრობის ოსტატობა, საინტერესო, დამატყვევებელი სიუჟეტი და ა. შ.). მაგრამ მწერლობა მაინც ამის მერე იწყება, ამ ცოდნითა და გამოცდილებით, მაგრამ მაინც მერე, როცა სიყვარულისა და ერთგულების დრო დგება.

\*\*\*

პირსი ამბობს, რომ ადამიანობის ნიშანი არის ხსოვნა. მეხსიერება ვირტუალური სივრცეა, სადაც ყველასთვის მოინახება ადგილი. დაბერების პროცესს ახლავს მეხსიერების შესუსტება, ხსოვნის კვლები იშლება და ეს კვდომის თანამდევი პროცესია. მაგრამ იქნებ, საპირისპირო დინებაც არსებობს – რაც მეტად ვივინყებთ, მით უფრო სწრაფად მივექანებით არარსებობისკენ, ან, უფრო მარტივად: ვკვდებით იმიტომ, რომ ვივინყებთ? იქნებ ისინი შემხვედრი მოძრაობებია, დავინყებით კი ჩვენ, ადამიანები, სიკვდილს ვიახლოვებთ? ანუ მარტო ბუნება კი არ მონაწილეობს ამ პროცესში (კვდომაში), არამედ ადამიანიც.

ჩვენი სიცოცხლე ხსოვნის ემოციური მუხტების ერთობლიობაა.

\*\*\*

ბარტი: „ფორმა ძვირად ფასობს, იდეები კი შეიძლება გააჩუქო კიდეც“. არადა, ფორმას არავითარი ღირებულება არა აქვს სათქმელის გარეშე და ისტორიულად ყველა ტიპის შემოქმედებითი სამუშაო მათი დარღვეული ჰარმონიის აღდგენას, მათი კავშირის განახლებას და უხილავი კავშირების მოძიებას ემსახურება (იუჰან ბორგენი, ნობელის პრემიის ლაურიატი: „იქნებ შინაარსის იქით არც არაფერია?“). ფორმის სფეროში ძალზე ბევრია გაკეთებული, ამიტომ არც ისაა გასაკვირი, რომ მწერალი ფორმაზე მუშაობით საკუთარ შესაძლებლობებს ამონებებს, თუმცა დღეს მასში აშკა-

რად იჩინა თავი მიმტაცებელმა და მომხმარებელმა (სხვისი გამოცდილების, სხვისი ფორმის). დღევანდელ ვითარებაში ეს ისე გამოიყურება, რომ მწერალს შერჩა პატივმოყვარეობა, დიდების ხსოვნა, მაგრამ არა გული და ემოცია, არა კეთილსინდისიერება. მას აღარ აინტერესებს ადამიანი და მისი სამსახურის იდეა, აინტერესებს მკითხველის მხოლოდ ერთი სტატუსი – მომხმარებლური.

ხომ არ დადგა დრო, ამ ტიპის მწერლებს რალაც სხვა სახელი ვუწოდოთ, რომ მწერლის ტრადიციული ცნებისგან გავმიჯნოთ?

\*\*\*

სად მოვხვდებით ქართულ ნახატში ხეტიალისას? სუფრასთან, რომლის ახლო-მახლოც შავსამოსიანი მეფაიტონე ღამის მოქეიფეებს ელოდება თუ მზით განათებულ ველზე, ყურძნის კრეფისას? ან იქნებ, მთვარის შუქით განათებულ იდუმალ სივრცეში დათვთან ერთად? ჟირაფის გზას გავყვებით თუ შვლის ნახტომებს, კახეთის მატარებელს ავემგზავრებით გაურკვეველობაში თუ მარგარიტას კაბის ნაოჭებში ჩავიკარგებით?

\*\*\*

თუკი ვინმე წერს ისე, როგორც ეს სხვას სურს, ნაწერი ემსგავსება არარსებული მოგონებების მინდორს, რომელზედაც არასდროს მოვინდომებდით გასეირნებას, ჩვენი ნება რომ იყოს. მაგრამ, სამწუხაროდ, მკითხველიც მომხმარებლად იქცა – ყიდულობს იმას, რასაც რეკლამა ურჩევს, თუმცა რჩევა მეტისმეტად თავაზიანი ცნებაა იმასთან შედარებით, რაც რეალურად ხდება. რეკლამა დიდი ხანია დაემსგავსა სამიტინგო დისკურსს, ჩვენი ცხოვრება კი სივრცეს, სადაც ამ დისკურსით ნაქეზებული მასობრივი მომხმარებელი ერთხმად და აგრესიულად გაჰყვირის რომელიღაც პროდუქტის სახელს.

\*\*\*

ადამიანისთვის მიუღებელია ანტიგრაფიტაცია, რადგან მთელი სხეულითა და იმ სულით, ღმერთმა რომ ჩაუდგა, გრაფიტაციის კანონზეა მიბმული, მისით ცხოვრობს და სამყაროსაც ამ კანონით უკავშირდება. მიზიდულობა – აი, რა განაგებს მის არსებას და რა აძლევს სამყაროს ხიბლს. მიზიდულობის ათასნაირი ფორმა – სუ-

ლიერიდან ფიზიკურამდე, ხილულიდან უხილავამდე, შეცნობილიდან შეუცნობლამდე... ატმის ყვავილების სიყვარულიდან ღმერთის სიყვარულამდე. დიალოგიც მიზიდულობაა. ყველაფერი, რაც ამ კანონს ექვემდებარება, სამყაროსთან თანახმიერობის ნიშანი და შესაბამისად, სიკეთეა.

\*\*\*

ალაზას დატირება თითქოს ზვიადაურის სიცოცხლის შეფასებაა, რადგან აქ, ამ მომენტში მას ვერავინ ხედავს მტრის გარდა და შესაძლოა, რომ კაცი, რომელზედაც ვაჟა ამბობს, „ცით ჩამოსული სვეტადა“ იყო, შეუფასებელი დარჩეს („ძლიერ შებრაღდა ბეჩავი, / რომ უცხოეთში კვდებოდა / არც ნათესავი, არც მოძმე, / რომ ვისმე შეჰბრაღებოდა“). უცხოეთში სიკვდილი შემზარავი, ორმაგად საშინელი სიკვდილია, დამატებითი სასჯელი (ბარათაშვილი, რუსთაველი). არავინ გიცნობს, არავინაა შემბრაღე და შენიანი. ამ „შენიანს“, „ახლობელს“ ქმნის ალაზა, თითქოს ცოლის მაგივრადაც სტირის. აქ ეროტიკაზე საუბარი სხვა არაფერია, თუ არა ფაქტებზე ძალდატანება. სხვათა შორის, ამის გარანტიად ვაჟა ჯოყოლას სიტყვებს დებს, როცა ის ამბობს: „ჩემს თვალებს არ დაემალვის / იმ გრძნობის ნაკვალევია;“ მოკლედ, ის, რომ ალაზა სიმართლეს ეუბნება და არაფერს მალავს, თვით პერსონაჟების დიალოგიდან იკვეთება და ვაჟას პოზიცია სწორედ ესაა. დანარჩენი – ინტერპრეტაციებია.

ტირილი ვაჟასთან ცალკე თემაა. ცრემლი (ალაზა: „უცხოსთვის ცრემლი ვღვარია“; ალუდა: „ატირდა, როგორც ქალი“) სიბრაღულის, თანაგრძნობის ბეჭედი. ალუდაც დასტირის მუცალს, აპატიოსნებს, უვლის. ვაჟა ქალის ტირილს შეგვახსენებს სწორედ იმიტომ, რომ ვაჟკაცური ცრემლის ღრმა ემოციურობას გაუსვას ხაზი.

\*\*\*

ცხენზე ამხედრებული კაცის გავარდნა, გადაკარგვა – ბარათაშვილის ტრადიცია, რომელსაც რჩეულიშვილი „ალავერდობაში“ აგრძელებს.

\*\*\*

ვერიკო ანჯაფარიძის თეატრში მურმან ჯინორია გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობების ინსცენირებას მართავდა. როგორც მო-

სალოდნელიც იყო, სალამოებმა ბევრი მაყურებელი მიიზიდა. ერთ ასეთ სალამოზე სოფიკო ჭიაურელმა და კოტე მახარაძემ ლიტერატურის ინსტიტუტის თანამშრომლებიც მიიწვიეს. შესვლამდე, დარბაზის გარეთ ოთარ ჭილაძეს მოვკარი თვალი. სახლში ახალდაბრუნებული ვიყავი, ტელეფონმა რომ დარეკა. ყურმილი ავიღე. მანანას თხოვეთ – მესმის. უცნობი ხმაა, არადა, წამის მეასედში თითქოს უკვე ვიცოდი, ვისიც იყო ეს ხმა. ვერ ვიტყვი, ველოდიმეთქი, ვერც იმას, რომ ვინმესას მივამგვანე. მერე, როცა ამ მდგომარეობას ვიხსენებდი, ვფიქრობდი, რომ ჩემმა ინტუიციამ რაღაც უცნაურობა ჩაიდინა. დიდხანს ვისაუბრეთ. მწერლობაზე ვლაპარაკობდით, აზრებს ვუზიარებდით ერთმანეთს, თავის შემოქმედებაზეც მითხრა რაღაცეები. გაგიმხელო (ზუსტად ასე მითხრა) – მარტის მამალი ჩემი თაობის სიმბოლური სახეა, განსაკუთრებით გამძლე ჯიშის მამალიაო. მე მაშინ უკვე დაცული მქონდა სადოქტორო დისერტაცია ოთარ ჭილაძის რომანებზე და ჩემი დაკვირვების შედეგი გავუზიარე ყველა მისი ტექსტის უჩვეულო შინაგან კავშირებზე და მთლიანობაზე. – ხომ მენდობიო, არაფერს ვგეგმავ წინასწარ, ინტუიციას და კალამს მივყვებიო. რა თქმა უნდა, დავეთანხმე. არანაირ რაციოს არ შეუძლია უზრუნველყოს ის შინაგანი მხატვრული ნესრიგი და მთლიანობა, რაც მის ტექსტებს ახასიათებს, სახეთა გადაძახილები ასოციაციურ დონეზე და აზრისა და ემოციის ის უჩვეულო სიღრმე და მასშტაბი, რაც ამ გადაძახილების წყალობით იქმნება.

\* \* \*

90-იანი წლების შუა ხანები იყო. საფრანგეთის საელჩოს ინიციატივით საქართველოს ფრანგი მწერალი, ფერნანდესი ენვია. ეს დასავლეთთან კულტურული ურთიერთობების გაღრმავების მიზნით გამართული ერთ-ერთი პირველი ვიზიტი იყო. დაიგეგმა ლონისძიებები, შეხვედრები. ბოლოს საფრანგეთის საელჩოში მოკრძალებული გამოსათხოვარი ვახშამი გაიმართა, რომელსაც საფრანგეთის მხრიდან, ელჩის მოადგილე მეუღლითურთ, კულტურის ატაშე და ერთი-ორი ფრანგი ესწრებოდა. ქართულ მხარეს წარმოადგენდნენ ოთარ ჭილაძე, კოტე ჯანდიერი, განათლების მინისტრი, ლია ლორია. იმ პერიოდში საელჩოს კულტურის განყოფილებას კონსულტაციას ვუწვევდი სათარგმნი ლიტერატურის შერ-

ჩვენში და ამ ღონისძიებაზე მეც მიმიწვიეს. სუფრა ორ მაგიდად იყო გაშლილი და ვინ სად დაჯდებოდა, „პროტოკოლით“ იყო დაგეგმილი. ერთ მაგიდასთან დასვეს ფერნანდესი, საქართველოს მამინდელი განათლების მინისტრი, სამინისტროს წარმომადგენელი და ელჩის მოადგილე მეუღლესთან ერთად. მეორე მაგიდასთან კი – ბატონი ოთარი, კოტე ჯანდიერი, საფრანგეთის კულტურის ატაშე და კიდევ ერთი-ორი კაცი. სტუმარ-მასპინძლების ასეთი განაწილება, ღონისძიების დანიშნულებიდან გამომდინარე, მეტი რომ არაფერი ვთქვათ, უხერხული იყო – მწერლის უპატივცემულობას (ორივე მხრიდან) და რალაცნაირ უნდობლობას უსვამდა ხაზს (მით უფრო, რომ არც ვახშამდე და არც ვახშმის შემდეგ ფერნანდესთან გაშლაპარაკების შესაძლებლობაც კი არავის ჰქონია: საგულდაგულოდ „იცავდა“ საფრანგეთის საელჩო).

– რა ხდება, ფრანგ მწერალთან მიკარება აკრძალულია? – იკითხა ბატონმა ოთარმა. ზუსტი რეპლიკა იყო. ირონიაც ბასრი. ვფიქრობდი და ახლაც იმ აზრისა ვარ, რომ ბატონ ოთარს უსიამოვნოდ დარჩა ეს შეხვედრა, თუმცა მთელი საღამო ხუმრობდა მისთვის ჩვეული მახვილი იუმორით, ნაქები ფრანგული სამზარეულოს იქ წარმოდგენილი არასაქები ნიმუშებიც არ დარჩენია უყურადღებოდ.

\*\*\*

როცა წინა ხელისუფლებამ მეცნიერებისა და განათლების რეფორმა დაიწყო, ძალიან შემოფოთებულმა დამირეკა: მითხარი, რა ხდება ჩვენს თავს, რას გვიპირებენო. ვერც კი წარმოვიდგენდი, ასეთი აღელვება თუ შეეძლო. გული ცუდს უგრძნობდა (გამართლდა კიდევ). შევეცადე დამემშვიდებინა, რალაც ცვლილებები აუცილებელი იყო-მეთქი. შევატყვე, ვერ დავარწმუნე – ამათი ნდობა როგორ შეიძლება, ისე გალანძლავენ ერთმანეთს სახალხოდ, ტელევიზიით, რომ შეგრცხვება, და როცა მგონია, სულ ცოტა, დუელში გამოინვევენ ერთმანეთს-მეთქი, მეორე დღეს, ვითომც არაფერი, ისევ სიამტკბილობაში არიანო.

\*\*\*

2008 წლის თებერვლის ბოლოს „ლიტერატურული პალიტრის“ რედაქციიდან დამირეკეს, ოთარ ჭილაძის დაბადების დღის აღნიშ-

ვნას ვაპირებთ და წერილს ხომ არ დაგვიწერდითო. ცოტა დრო იყო დარჩენილი და უარი ვუთხარი, მაგრამ საწერად მაინც დავჯექი.

ისე გამოვიდა, რომ ის წერილი, უკვე მოგვიანებით, მალხაზ ხარბედიას მიუვრტანე და „ნიგნებმა“ ამ წერილით მიულოცა ბატონოთარს დაბადების დღე. გაზეთის გამოსვლიდან მეორე საღამოს ბატონმა თამაზმა დარეკა. ეს წუთია, კითხვა დავასრულეთო. თავის შთაბეჭდილებებს მიზიარებდა. იმან, რაც მისგან მოვისმინე, ძალიან გამახარა, უფრო ზუსტად, გამაბედნიერა. ბოლოს მითხრა, ოთარს უნდა შენთან ლაპარაკიო და ყურმილი გადასცა. თამაზმა გითხრა ჩემი სათქმელიო – ბატონმა ოთარმა – და რალაცნაირად, ოდნავ შეცვლილი ინტონაციით მკითხა: მანანა, ვარ კი ისეთი, რაგორადაც შენ მხედავო? ძალიან მოულოდნელი კითხვა იყო და მხურვალედ და ენერგიულად დავუდასტურე. იმ წამს ისე აღვიქვი, რომ მისი შეკითხვა იმ ფრაზას ეხებოდა, სადაც დიდ მწერლად ვიხსენიებდი. ამას მეკითხებოდა კაცი, ნობელის პრემიის ნომინანტი, ასი ათასობით მკითხველის ნამდვილი სიყვარული, ათეულობით მაღალპროფესიონალი კრიტიკოსისა და ცნობილი მწერლის მიერ შეფასებული მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში, ლიტერატურული ტრადიციები რომ ამძიმებთ და ძალიან კარგად არჩევენ დიდ მწერალს პატარისაგან. არაერთხელ მიფიქრია ამ შეკითხვაზე მას მერეც. რა იყო ეს, „მაღალთა თავმდაბლობა“ თუ რალაც სხვა, უცებ წამოცდენილი, რალაც სხვა აზრის ირიბი გამოხატულება, რომელმაც იმ წამს თავში გაუელვა? არ ვიცი, უცნაური კი იყო. თითქოს, როგორც თავადვე ამბობს ერთგან, რალაც „ექვს წონიდა, ექვს ათვალეირებდა“. ვინც ასე თუ ისე იცნობს მსოფლიო გონის ისტორიას, დამეთანხმება – ამ ეჭვით დიდი ადამიანების ამოცნობა შეიძლება: როგორ შეიძლება ამხელა სივრცეს წვდებოდე აზრით და საკუთარი ერთი სიცოცხლის მასშტაბი არ გაცბუნებდეს?

\*\*\*

მას შემდეგ, რაც გავიცანი, ყოველი წლის ბოლოს 31 დეკემბერს, ღამის 11 საათზე მირეკავდა და ახალ წელს მილოცავდა წინასწარ. 11 საათზე რომ ტელეფონი დარეკავდა, ყურმილის ასაღებად მე გავრბოდი, ვიცოდი, რომ ეს ბატონი ოთარი იყო. არც ერთი წელი არ გამოუტოვებია. მგონი, ეს მისი გამორჩეული თვისება იყო: პასუხისმგებლობისა და თანადგომის უცნაური ნაზავი. იქნებ,

სიტყვის უღალატო ერთგულების შედეგად გამომუშავებული (ნახეთ მისი ნაწერები, სიტყვიერი ქსოვილის უჩვეულო სიზუსტეზე რომ არაფერი ვთქვათ, ერთ კორექტურასაც ვერ იპოვით. მინახავს „ლიტერატურული საქართველოს“ რედაქციაში, 90-იანების დასაწყისში, თითქმის გაუსაძლის სიცივეში, როგორ იჯდა მაგიდასთან და თავისი წერილის კორექტურას ასწორებდა. როცა ჩემი გაცემა გამოვხატე, ასეაო, რედაქციის თანამშრომლებმაც დამიდასტურეს, ბოლომდე მიჰყვება ყველაფერს, რაც მისი ხელიდან გამოდის). 2008 წლის ბოლოს ჩემი ტელეფონი უიმედოდ დაზიანდა და ძალიან ვწუხდი, ბატონი ოთარი ველარ დარეკავს-მეთქი. სამზარეულოში მეორე ტელეფონიც გვქონდა, ცალკე ნომრით. რუსეთში ახალგადასული მეზობლებისგან დაგვრჩა, მაგრამ ძალზე იშვიათად ვსარგებლობდით. ამ ტელეფონის არსებობაც სულ რამდენიმე ადამიანმა იცოდა, ძალიან, ძალიან ახლობლებმა. 31-ის ღამის თერთმეტ საათზე რომ ზარი გაისმა, ბატონ ოთარზე არც მიფიქრია, კარგა ხნის ჩაქნეული მქონდა ხელი. არადა, ის იყო. ახალ წელს მილოცავდა ტრადიციულად. მოულოდნელობისაგან ღამის ენა დამება. როგორ მომაგენით, ბატონო ოთარ, ამ ნომერზე, საიდან-მეთქი. გულის და ქადის ამბავი ხომ გაგიგონიაო, მითხრა.

2008-ში გარდაიცვალა და ცხადია, ვიცოდი, ბატონი ოთარი ველარ დამირეკავდა. დაახლოებით 11 საათზე დარეკეს. საახალწლო სამზადისში ვიყავი და ტელეფონი ჩემმა გოგონამ აიღო. თამაზ ჭილაძე მილოცავდა ახალ წელს. მადლობებად დავიღვარე. გადმოცემაც მიჭირს, რამდენად ძვირფასი იყო ეს ზარი ჩემთვის.

ერთი კლდის ორი ნატეხი. ძმები ძმათა შორის – ჭილაძეები.

## ლია სტურუა – 80

### ინტერვიუ

#### რაიმე ცხოვრებისეული დევიზი თუ გაქვთ?

– ვწერ, ე.ი. ვარსებობ. კი, პერიფრაზია, პოსტმოდერნიზმი ასე იოლად არ თავდება, რიმეიკების შლეიფი კიდეც დიდხანს გაყვება.

#### რით შეიძლება ადამიანი ებრძოლოს სიბერეს?

– რთული ოპერაცია გავიკეთე, საკუთარ სხეულს განვიჭრილ-ში ვუყურებდი და მეშინოდა, კიდეც, ამ შიშს სისხლი სდიოდა, რომელიც ვერცერთ მეტაფორაში ვერ ჩავტენე და რომ ვერ ვწერდი, ყოველგვარ შიშზე უარესი იყო. დავინყე წერა და მივხვდი, რომ კარგად ვარ, სიცოცხლე გრძელდება.

ასეთი გალური ანდაზა არსებობს: „სანამ ცოცხალი ხარ, არ გაბედო სიკვდილი!“ ვერბალურადაც მომხიზვლავად ყდერს და, კიდეც, სხეულსაც აქვს თავისი ხმა, მუსიკალური სმენა, ზოგჯერ აბსოლუტური. ამის გარეშე ასაკს ვერ აჯობებ.

#### როგორ ფიქრობთ, მწერლობა სამსახურია?

– პირველ რიგში, მწერლობა დამოუკიდებლობაა და უჩარჩობა, მაგრამ ზნეობრივი ვალიც, ისეთი ტკივილი, თითქოს მუცელში უპატრონო კნუტები ჩაგიყარეს, გრძნობა, რომ ამისგან უნდა დაიცვა შეილები, მეგობრები, უცნობი ადამიანებიც

„რომ ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა  
სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“  
მარტოსულობა და ბარათაშვილობა.



კარლოს ფუენტესი ამბობს: „წარმოსახვისა და ენის გარეშე საზოგადოება წინ ვერ მიდის, ვერ არსებობს“. ავტორიტარული ხელისუფლება, პირველ რიგში, მწერლის „მოთვინიერებას“ ცდილობს, თუმცა არც დადუმებაზე ამბობს უარს. დემოკრატიული ხელისუფლებებიც ცდილობენ, სხვადასხვა გზით, მწერლობა თავიანთ სამსახურში ჩაიყენონ. რითი შეიძლება მწერლობამ წინააღმდეგობა გაუწიოს ხელისუფლების თუ იდეოლოგიური ჯგუფების ამ ამკარა თუ ფარულ ძალადობას? რომელი უფრო საშიშია მწერლობისთვის?

– ავტორიტარულ და დემოკრატიულ ხელისუფლებასაც პრეტენზია აქვს, რომ სიტყვა ესმის, მუსიკისა და მხატვრობისაგან განსხვავებით. ამიტომ პოეტებს უფრო ხშირად კლავდნენ. საჯალათო კუნძი და კოცონი წარსულში, დანა და ტყვია მერე, მაგრამ უფრო დახვეწილი ფორმებიც არსებობს მკვლევლობის: უნივერსიტეტის აუდიტორიაში სიკვდილი, როცა სახლი არ გაქვს, თავზე ჩამოცმული უცხო ცა, როცა საკუთარ ცაზე ლექსები ნერვებს უკანრავს სხვა პოეტებს. ფანჯარაში გასვლა მესამე სართულიდან, როცა ხელს კი არ გკრავენ, გონებით გიბიძგებენ, პრაგმატული გონებით, შენ კი იდეალისტიხარ „ასე იძლეოდა პასუხს შეკითხვაზე: რომელი საათია?“

**გამოდის, რომ საზოგადოებაზე ზემოქმედების აზრით, მწერლობა შეიძლება საშიში იყოს. როგორ აკონტროლებს ღია სტურუა საკუთარი სიტყვისა და წარმოსახვის ძალაუფლებას? ვისთვის და რისთვის იბრძვის დღეს მწერალი, თუკი იბრძვის? რა რეჟიმშია გადასული?**

– საზოგადოება, უფრო ხშირად, რეალისტია, წარმოსახვის უნარი აღიზიანებს. ვაჟა ფშაველას მინდია ხომ მკურნალობდა ადამიანებს, ხეს ვერ ჭრიდა და ცხოველს ვერ კლავდა. რატომ სძულდათ? რატომ მოკლეს? პოეტი იყო, მცენარის და ცხოველის ენა ესმოდა – რატომ ჩვენ არაო?

აი, რა არის მთავარი. უნიფიცირების სურვილი. მაღალი კისრების დამოკლება გინდა დანით, გინდა თეთრი მარკერი. სხვებზე გრძელ კისერს ისეთი თავი აბია, ცას წვდება. ჩვეულებრივი ადამიანის სიმაღლე კარადის ბოლომდეც არ მიდის, რომ ახტეს ჰა-ჰა

ჭერამდე, როცა ცამდე, უკვე პოეტია, გიჟი, ვერ გააკონტროლებ, ამიტომაც საშიში.

დღეს ცენზურასთან ბრძოლა აღარაა საჭირო. ჩემი ლექსების პირველ წიგნში არის ლექსი „მგელი“, ჩემს ბოლოს წინა წიგნს ქვია „მგლის საათი“. მგელი თავისუფალი ცხოველია, მკაცრი, საშიში და, ამავე დროს, რომანტიკოსი. მთვარე უყვარს, მარტოხელა, სევდიანი ყმუილით ელაპარაკება. ალბათ, სულ ცოტა სილამაზე ჭირდება, თუნდაც, ასეთი მოუხელთებელი, პოეტისა არ იყოს. მაშინ, 1965 წელს, როცა ჩემი პირველი წიგნი გამოვიდა, ერთმა „ამხანაგმა“ მკითხა: – მგელში სტალინს ხომ არ გულისხმობო? მაღლობა ღმერთს ამ იდიოტიზმს ბოლო მოელო.

**ნობელიანტი ოქტავიო პასი მიიჩნევს, რომ „ჩვენ ტრადიციის დასასრულის, კავშირების წყვეტისა და თანამედროვე ხელოვნების დეკადანსის ხანაში ვცხოვრობთ და რომ თანამედროვე პოეზიის ისტორია რღვევის ისტორიაა“. ეთანხმებით?**

– ოქტავიო პასის პოეზია მომწონს, ჩემი პოეტია. რა თქმა უნდა, თანამედროვე პოეზიის გაუფასურებაზე ლაპარაკი დროულია, როცა ნობელის პრემიას აძლევენ ბობ დილანს – სიმღერების მარტივ ტექსტს, მასკულტურას. დათო წერედიანი თავის ძალიან მნიშვნელოვან და საუკეთესო წიგნში, არა მარტო ქართული მასშტაბით „თემა და ვარიაციები“ წერს: „ძნელი მისახვედრია, ნობელის კომიტეტს ამჯერადაც შეცდომა მოუვიდა, როგორც არაერთხელ მოსვლია, თუ თანამედროვე პოეზიას შეგნებული სილა გაანნა? ბობ დილანის ტექსტები პოეზიის საშუალო დონეზე ან არის, ან არა“. დეკადანსი კი ჩემთვის რაღაც მზის ჩასვლასავით სიტყვაა, სპილენძისფერი მზე თუ გიყვარს, მისი ჩასვლის სევდიანი ელფერიც უნდა მოგწონდეს. პოეზიის მთავარი მტერი კომიქსია. ბავშვს რომ სიტყვას კი არ შეაყვარებ, არამედ საგნის განმარტებას აძლევ, არა მუსიკას, ფერს, ხიბლს, სიტყვაში ჩადებულს, არამედ დაბადებიდან სიბერემდე მარტივი სიუჟეტების დიეტაზე ამყოფებ: აი სახლი, აი სპაიდერმენი, აი ფული! თითქოს, აქეთკენ მივდივართ, მაგრამ

„თუმც როგორ გინდა პოეზიას ჭკუა ასწავლო?  
გინდა, თუ არა, შობელძალდი, მაინც არსებობს“  
(ვ. მაიაკოვსკი. ჯ. აჯიაშვილის თარგმანი)

**თქვენი „შეგრძნებების რომანი“ პოეტიზმებით სავსე საკმაოდ ორიგინალური პროზაული ტექსტია. რამ მოგცათ ასეთი ფორმის შექმნის სტიმული? ძალების მოსინჯვა იყო თუ კიდევ სხვა რამ? ყველაზე დიდი და შთამბეჭდავი გადასახლება პოეზიიდან პროზაში ოთარ ჭილაძის სახელს უკავშირდება. როგორ ფიქრობთ, სათქმელის მასშტაბის პრობლემა ჩნდება ხოლმე თუ რაღაც სხვაშია საქმე?**

– არავითარი სურვილი რომანების წერაზე გადასვლის არ მქონია, ისევე, როგორც რითმიან ლექსზე, როცა სონეტები დავწერე. მაშინ ეს განწყობილება მქონდა: მელოდია მომიწონდა, სიმეტრია, პროპორცია, რომელიც ცოტახნის მერე დავარღვიე, გატეხილ სტრიქონს დავუბრუნდი, სიტყვის თვისებას (სიტყვა რომ ბევრჯერ გაიმეორო, ალისფერი ზარი დარეკავს).

უილიამ ფოლკნერმა თქვა, რომ ლექსი ყველაზე სრულყოფილი ფორმაა ლიტერატურის, რომელიც არ გამოსდიოდა, რადგან ბუნებით ეპიკოსი იყო და რეფრენებიან რომანებს წერდა. ლირიკის უნაკლობისკენ იხრებოდა. ოთარ ჭილაძის რომანები საუკეთესოა, როგორც მისი ლექსები, ეს ალბათ გამონაკლისია, თორემ პოეტების რომანები, მათ შორის, ჩემიც ლექსის ციებ-ცხელება უფროა, ვიდრე რომანის ნარატივი.

არის მ. ცვეტაევას პროზა, სალვადორ დალის, პაბლო პიკასოს, მარკ შაგალის ჩანაწერები, ლექსისკენ რომ იხრებიან, როგორც სამართლებლით გაჭრილი თვალები ფილმში „ჭილოფის ძაღლები“.

**ერთი მწერალი ამბობს თავის ნაწარმოებებზე: დრო რომ მქონდეს, ყველა გვერდს საგულდაგულოდ გავასწორებდი და ამით საბოლოოდ მოვკლავდიო. როგორც ფიქრობთ, ზედმეტი გასწორება დახვეწა თუ მკვლევლობა? რა ადგილი უჭირავს თქვენს და საერთოდ, თანამედროვე პოეზიაში სპონტანურს, უკონტროლოს, არაცნობიერად ამოტივტივებულს?**

– მე არაერთხელ გამიკეთებია ასეთი რამ. შედეგის რეცეპტი არ არსებობს. ზოგჯერ გასწორებული და დახვეწილი ლექსი ბევრად სჯობს ადრინდელს, ზოგჯერ ის, მართლაც, კვდება – რეანიმაციამ კიდევ რომ უშველოს, ის ხიბლი იკარგება, ის დუენდე, ის მოუხელთებელი ტყუილის სიმართლე, რაც არის პოეზია.

**თანამედროვე ქართული მწერლობის ენა ზედმეტად გახსნილი და სკაბრეზულიც კი გახდა. მწერლური ამოცანის მეტისმეტად გამარტივებად ხომ არ გეჩვენებათ ენის თავისუფლების მხოლოდ ამ გზით გამოსატყა? როგორ ფიქრობთ, რა სეგმენტები თხოულობს განვითარებას თანამედროვე ქართულ ენაში?**

– მწერლობა, ამ ყველაფერთან ერთად, წონასწორობაცაა, ოღონდ არა ის, სასწორის პინებზე აწონილი, არამედ ოქროს კვეთის წონასწორობა.

სკაბრეზს ხშირად მიმართავენ იმისთვის, რომ იყვიროს და ნიჭის ნაკლებობა დამალოს. ლიტერატურაში სკაბრეზი, ეროტიკა ისე-თივე ორგანულია, როგორც ვთქვათ რომანტიკა, სენტიმენტალიზმი. შეიძლება ამ ყველაფერმა ერთადაც მოიყაროს თავი, როცა გრძნობის სიმართლეს ტალანტი ამაგრებს. სხვაგვარად პოეტი ვერ იტყვის „მაქვს მკერდს მიდებული ქნარი, როგორც მინდა“ ამის უფლებას ღმერთი იძლევა. უნიჭო მწერლისაგან თავისუფლების თამაში უსუსურია. კი, მწერლობა თამაშია, „მძივებით თამაშის“ ხელოვნება, მაგრამ მას თავისი დაუნერეელი წესები აქვს, თუ ზურგსუკან ანგელოზი არ გიდგას, სკამისხელა, ლირიკულად მოტივირებული, ენა ყალყზე დაგიდგება, არ დაგემორჩილება სიტყვა, ილუზორული თავისუფლება თავისივე ბორკილად იქცევა.

თავისუფალი რომ გახდეს, ამბობდა ერთი პოეტი, საკუთარი თავიდან ყოველდღე მონა უნდა გამოდევნო.

რაც ათასში ერთ ადამიანს შეუძლია.

## **ღია სტურუა ღია სტურუას შესახებ:**

### **გულწრფელობა**

პოეზია აღსარებაცაა და ტყუილის სიმართლეს ერთსა და იმავე დროს. რას შეუძლია ამ წინააღმდეგობების მორიგება, გამთლიანება? ალბათ, მეტაფორას, ჰიპერბოლას, როცა მწვერვალზე ადიხარ, რომელსაც ვერ უღალატებ, თუ „ერთხელ მაინც ბრჭყვიალზე ფეხი დაგადგმევინა“. ოღონდ, სიფრთხილეს საჭირო, სიტყვებთან ყოველდღიური ურთიერთობის დროსაც და მეტაფორამ ხომ იშვიათად უნდა გამოანათოს, თუ გინდა, რომ გამოანათოს.

## თვითკრიტიკა

არ უნდა გენანებოდეს ლექსის დახვევა, ნაშლა, თუ რაღაცა არ მოგწონს. თვითკრიტიკის გარეშე შემოქმედი ვერ შედგება.

## კრიტიკა

კრიტიკა ორგვარია: სამართლიანი და შურიანი. პირველს ყური უნდა მიუგდო, გინდაც ნებისყოფის დაძაბვის ფასად, მეორეს – ზურგი შეაქციო და ვაჟა-ფშაველა გაიხსენო.

ცუდას რად უნდა მტერობა,  
კარგია მუდამ მტრიანი.

## საქართველო და ქართველები

რამდენიც არ უნდა აკრიტიკო, გაუუცხოვდე, გული გეტკინოს, რომ შენს უძველესი კულტურის ქვეყანას მესამე სამყაროს ეძახიან, როგორ კარგადაც არ უნდა იგრძნო თავი „პირველი სამყაროს ქვეყნებში“, სამშობლოს ერთი თვისება აქვს – გრავიტაციის ძალა, ბოლოს მის მიწაზე დაეცემი მნიფე ვაშლივით, სხვაგან ვაშლსაც სხვა გემო აქვს, მიწასაც სხვა სიმკვრივე, შენი არ არის, მაგრამ ვინც სხვაგვარად ფიქრობს, ვერ გავამტყუნებ. ტანზე მობილური ნიჟარა თუ აქვს მოგდებული, სახლად ყველგან გამოადგება. სულ პატარა ტრანსფორმაციის შემდეგ.

ქართველები. გამოწერილი მაქვს ჟურნალი „иностранный литература“, სადაც იბეჭდება, რაც უკეთესი ლექსი და პროზაა მსოფლიოში, ნობელიანტები. არავისზე ნაკლები და, ჩემის აზრით, ბევრზე უკეთესი თანამედროვე ლიტერატურა გვაქვს, მაგრამ შორს ვართ, პატარა მიწაზე ვცხოვრობთ, ქრისტეს კვართი რომ აქ არის დამარბული და მეთორმეტე საუკუნეში რომ რენესანსი გვქონდა, ზღაპარივით უღერს.

შოთა რუსთაველის კომიქსებად დამახინჯება არაფერს შველის, ფოლკნერს ვინ გაუბედავს ამას, მიუხედავად იმისა, რომ საშუალო ამერიკელმა არც იცის, ფოლკნერი რასთან იჭმევა.

## **კომპრომისი**

კომპრომისი საერთოდ არ მიყვარს, რეალურ ცხოვრებაშიც. შემოქმედება და მასთან დამოკიდებულება კი სრულიად უკომპრომისო უნდა იყოს.

## **ეტაპები**

ეტაპები. ახალგაზრდობაში დასაწყისის პათოსი, მერე – დასასრულის, შუაში ბალახიანი მინდვრები, ცეცხლი, ელექტრობით დატენილი მუხტების ფრიალი, მათი შეჯახება ან სიყვარულით მთავრდება, ან სიკვდილით. ამაზე წერა ბედნიერებაა, ტკივილია, სიკვდილის შიშია, როცა სულ უფრო ხშირად გახსენებს თავს მარადიული სიტყვა „წუთისოფელი“.

## **ახალგაზრდობა**

ერთ ლექსში ასეთი სტრიქონები მაქვს: „დედაჩემი მირეკავდა, პირდაპირ სისხლდარღვევით კრეფდა ნომერს, ხელები გაუცვდა ჩემი შვილის მოვლაში, მისი ახალგაზრდობა თვალებს ჭრიდა, მე უფრო მეგუებოდა, გათლილი ვაშლივით“. ახალგაზრდები თვალს კი არ მჭრიან შემანუხებლად, თვალისმომჭრელები, ელვარები არიან ჩემთვის, უამრავი ნაკლის და ხმაურის მიუხედავად. იდეალური ადამიანებისგან ღმერთმა დაგვიფაროს.

## **თანამედროვე მწერლობა.**

ქართული თანამედროვე მწერლობა, როგორც უკვე ვთქვი, მნიშვნელოვანი და საინტერესოა მსოფლიო მასშტაბით, რაც თანდათან ნათელი ხდება იმ ქვეყნებისთვის, სადაც პოეზიის ფესტივალები, კოლოკვიუმები, წიგნის ბაზრობები ეწყობა.

## **საყვარელი სივრცე და საყვარელი სიტყვები**

საკმაოდ დიდი სივრცე მიყვარდა ერთ დროს – მთელი თბილისი. ახლა ხშირად გაუცხოების გრძნობა მიჩნდება, მეგაპოლისად ნაძა-

ლადევად გადაკეთებული ქალაქი ჩემი აღარ არის, აქ ვერც ერთი ძაღლი და ხე ვერ მცნობს.

„უცხო, უცხო კაცი დადის, შენს ქუჩებში, ჩემო ქალაქო“ (ბესიკ ხარანაული).

სიტყვებთან სიყვარული და ომი მაქვს. ადვილად მოთვინიერებული სიტყვა, შეიძლება, მიხაროდეს, მაგრამ სხვა, უფრო თავისუფალი მირჩევნია. რომელიც სულ მენინაალმდეგება, თავის შესაფერის სიტყვას ვერ პოულობს, რომ გვერდით დაუდგეს, ზარი კი აქვს ბგერებში, მაგრამ განყენებული, ბოლოს როცა დამიჯერებს, კი არ დამემორჩილება, შეიძლება ლექსადაც იქცეს.

## **დასკვნა**

ვნერ, ე.ი. ვარსებობ.

**„ენციფალოგრამა“\***  
(ლია სტურუას გერმანიაში გამოქვეყნებულ  
ლირიკულ კრებულზე)

*მარინა ბიუტნერი (Marina Büttner) ლირიკოსი, ხელოვანი, ბლოგერი, აქვს წიგნის მაღაზია. წერს, ხატავს და ცხოვრობს ბერლინში. აქვეყნებს ლიტერატურულ რეცენზიებს, ძირითადად რომანებსა და ლირიკულ კრებულებზე, fixpoetry-სთვის და აგრეთვე საკუთარ ბლოგზე: literaturleuchtet.*

ერთი სრულიად განსაკუთრებული ლირიკული კრებული მივიღე მონჰარდტის გამომცემლობიდან. შტეფან მონჰარდტის მადლიერი ვარ, რადგან სწორედ მისი წყალობით ვეზიარე ამ არაჩვეულებრივ ლექსებს. შტეფან მონჰარდტმა თვითონ აამეცხველა პოეზიის ენაზე თითქმის 80 წლის ქართველი ლირიკოსის ლია სტურუას ლექსები მთარგმნელ ნანა ჭილაძესთან ერთად. ასე შეიქმნა ორენოვანი გამოცემა, რომელიც ჩემს თვალში ძალიან ლამაზია, რადგან ქართული ასოთმობაზულობა განსაკუთრებულად მომწონს. ლექსები ლია სტურუას ბოლო წლებში გამოქვეყნებული ნიგნებიდან შეურჩევია.

*„Eine Energiespalampe brennt in meinem Kopf,  
in dem sich die Kinder vor Kälte krümmen,  
ich wärme sie nicht, beruhige sie nicht,  
ich werfe sie gleich in das Gedicht wie  
ins Taufbecken“.*

*თავში ეკონომიური ნათურა მინთია,  
სადაც მოკუნტულ ბავშვებს სცივათ,  
არც ვათბობ, არც ვამშვიდებ,  
პირდაპირ ლექსებში ვყრი, როგორც  
ნათლობის ტაშტში...*

---

\* „ენციფალოგრამა“ – ქართული წიგნის ეროვნული ცენტრის Georgian National Book Center მხარდაჭერით გერმანულ ენაზე თარგმნილი და Edition Monhardt-ის მიერ გამოცემული (ბერლინი, 2018 წ.) ლია სტურუას პოეზიის კრებული (მთარგმნელები ნანა ჭილაძე და შტეფან მონჰარდტი).



სათაური უკვე მინიშნებაა შთამაგონებელ ლიტერატურაზე, ის ხაზს უსვამს ენცეფალოგრამას, ტვინის ბიოსიგნალების ნევროლოგიურ „კარდიოგრამას“, ამავე ფონზე გვახსენებს ადამიანის ტვინის დაუღლელობას. ღია სტურუას ლექსები აქტიური, მოვლენებით მდიდარი ცხოვრების მოწმობაა. ცხოვრებისა, რომელიც სავსეა მძაფრი შთაბეჭდილებებით. როგორც კეთილი, ისე ბოროტი. ღია სტურუა თვითმხილველია მრავალი გადატრიალების, რასაც მის ცხოვრებაში, რასაკვირველია, უკვალოდ არ ჩაუვლია. გავიგე, რომ ის საქართველოში ერთერთი პირველია იმ ქალთა შორის, ვინც ლიტერატურაში დამკვიდრდა როგორც ძლიერი და მებრძოლი პიროვნება. ლექსების პირველი კრებული 1939 წელს დაბადებულმა პოეტმა 1965 წელს გამოაქვეყნა. მისთვის, მითუმეტეს როგორც ქალისთვის, დამახასიათებელ წერის თანამედროვე სტილს თავიდან სკეპტიკურად შეხვდნენ. დღესდღეობით ის თავის ქვეყანაში ერთერთი მნიშვნელოვანი მწერალია და მისი შემოქმედება უამრავი ჯილდოთია აღიარებული.

არსებითად ის თავის ლექსებში ისევ და ისევ უბრუნდება ქალის როლთან დაკავშირებულ თემატიკას, ქმნის საკუთარ პიროვნებას როგორც ლირიკოსს. და თუ როგორ წერს ყველაფერ ამაზე, წარმოუდგენლად განსაცვიფრებელია. მაქსიმალურად თავდაჯერებული იმავდროულად ყოველთვის გულდასმით იკვლევს და აშუქებს თავის თემებს. მისი მოქმედების არეალი – მისივე სამყაროა, რომელიც თითქოს მოჯადოებული და სახე-ცვლილი ფორმით გვიბრუნდება, ენობრივად ერთგვარად ხელოვნების დონეზე დახვეწილი (არასოდეს ხელოვნური). მეტამორფოზები. უამრავი ამბავი გამოცანასავით გამოიყურება, რომელიც პოეტის შინაგან ენაზეა ამეტყველებული. და მაინც ისინი გამოცანებია, რომლებიც სიამოვნებით ელოდებიან ამოხსნას და რომელთა გაშიფრვაც ცალკეული მკითხველის ინდივიდუალურ შესაძლებლობაზეა დამოკიდებული.

*„Ein Winter mit Charakter –  
so, wie zu kochendheißes Wasser  
allein die orange Tasse passt;  
jeden Tag der Wind ...*

*Wenn er sich legt, lässt er seine Zähne in den Bäumen zurück,  
dass ihnen das Holz weh tut.“*

ზამთარი ისეთი ხასიათის,  
მდულარე წყალს რომ  
ნარინჯისფერი ჭიქა უხდება,  
ყოველ დღე ქარი...  
როცა ჩადგება, კბილებს ხეებზე ტოვებს,  
მერქანი ტკივათ...

ღია სტურუას ლექსები სურათებს ბადებენ, თანაც ისეთი სის-  
ნრაფით, რომ ისინი ჩემს წარმოდგენაში მაშინვე მხატვრულ ტი-  
ლოებად გარდაიქმნებიან. ლექსების ამ კრებულის კითხვა შთაბეჭ-  
დილებებით სავსე გასეირნებას ჰგავს ნახატების გალერეაში, იმავე  
დროულად მყუდრო ბაღში ხეტიალს...

*„Weiß steht mir gar nicht,  
es spült mir den Charakter aus dem Gesicht,  
egal, ob man ein Landschaftsbild oder ein Porträt hineinmalte,  
das Gesicht nähme es hin.“*

თეთრი ფერი სულ არ მიხდება,  
სახიდან ხასიათს მირეცხავს,  
გინდა პეიზაჟი დახატე, გინდა პორტრეტი,  
ორივეს აიტანს...

სტურუას თემები უხვია და მრავალფეროვანი. მშობლები, ბავშ-  
ვობა, ქვეყანა, სიყვარული და აგრეთვე ავადმყოფობა, სიბერე.  
სტრიქონებს შორის საზოგადოების კრიტიკაც იგრძნობა. უდიდესი  
ენერგია მოედინება ამ ყველაფრიდან მაშინაც კი, როცა ზოგიერთ  
ლექში წინააღმდეგობრივი ან ურჩი გრძნობები იბადება. ამასთან  
დაკავშირებით ერთადერთი აზრი მომდის: ხელის ჩაქნევის ნაცვ-  
ლად თავდაუზოგავი შემართება.

ამ ტექსტების მიმართ აბსოლუტურად წმინდა აღტაცებას  
განვიცდი, იმდენად ახლობლად მეჩვენებიან. სულერთია, რომელ  
გვერდზე გადავშლი კრებულს, მაშინვე მასთან ვარ. იშვიათად მი-  
გრძენია ასეთი რამ ლექსებთან მიმართებაში. ისინი კითხვისას  
პირდაპირ ენერგიად გადაიქცევიან, ნამდვილი შუქურაა!

ღია სტურუას ლირიკული კრებული „ენცეფალოგრამა“ გამომ-  
ცემლობა Edition Monhardt-მა დაბეჭდა. წიგნზე მეტის შეტყობა  
აქ შეგიძლიათ: <https://monhardt.de/produkt/lia-sturua-enzephalogramm-gedichte/>

**რა არის თქვენი ცხოვრებისეული დევიზი, ასეთი თუ გაქვთ?**

– დევიზი არ მაქვს. მგონია, რომ დევიზი მარწუხებია. თუნდაც, ასეთი – „გაბედე კარგად ყოფნა!“

**რით შეიძლება ადამიანი ებრძოლოს სიბერეს?**

– წარმოსახვით.

**როგორ ფიქრობთ, მწერლობა სამსახურია?**

– მწერლობა შრომაა და სამსახურია. ფშაველი მოლექსეების მიხედვით კი – უსაქმობა და გართობა. მე რაც შემეხება, რაც არ მართობს, იმას არ ვაკეთებ.

**კარლოს ფუენტესი ამბობს: „წარმოსახვისა და ენის გარეშე საზოგადოება წინ ვერ მიდის, ვერ არსებობს“. ავტორიტარული ხელისუფლება, პირველ რიგში, მწერლის „მოთვინიერებას“ ცდილობს, თუმცა არც დადუმებაზე ამბობს უარს. დემოკრატიული ხელისუფლებებიც ცდილობენ, სხვადასხვა გზით, მწერლობა თავიანთ სამსახურში ჩაიყენონ. რითი შეიძლება მწერლობამ წინააღმდეგობა გაუწიოს ხელისუფლების თუ იდეოლოგიური ჯგუფების ამ აშკარა თუ ფარულ ძალადობას? რომელი უფრო საშიშია მწერლობისთვის?**

– ნიჭი ბუნების ძალასავით არის. და გინახავთ ბუნებას ვინემ მორეოდა ან დაედუმებინა, თუნდაც გოლიათი. მწერლობისთვის საშიშია მხოლოდ უნიჭობა. „პოეტობა ოცნებით არ არის“ (დიდი სმა). მწერალს, პოეტს, ხელოვანს თავისი პრობლემა აქვს – გამოხატვის პრობლემა, რომ თქვას ის, რაც ანუხებს, რაც შეიცნო... თავი გამოხატოს. არც ერთ ნამდვილ ხელოვანს არ აქვს არც დრო და არც სურვილი რომელიმე იდეოლოგიის გამოხატველად იქცეს. იდეოლოგია უკვე სხვა სფეროა და თავისი მსახურები ყავს.

**გამოდის, რომ საზოგადოებაზე ზემოქმედების აზრით, მწერლობა შეიძლება საშიში იყოს. როგორ აკონტროლებს ბესიკ ხარანაული საკუთარი სიტყვისა და წარმოსახვის ძალაუფლებას? ვისთვის და რისთვის იბრძვის დღეს მწერალი, თუკი იბრძვის? რა რეჟიმშია გადასული?**

– მწერლობა, რა თქმა უნდა, საშიშია. საშიში იყო და არის ყოველი საზოგადოებისთვის, რაც არ უნდა ჰუმანური და განვითარებული იყოს ეს საზოგადოება. საშიშია ენისთვის, საშიშია ზნეობისთვის, საშიშია ქვეყნისთვის. რადგან: ხელოვნებისთვის არ არსებობს ერთი სინამდვილე: „ხელოვნების მოსაზრნი არაფერი არ არის“ (დიდი სმა).

მწერალში ყველაფერია, შესაბამისად მას არ უწევს ძებნა ვის და რას ებრძოლოს.

**ნობელიანტი ოქტავიო პასი მიიჩნევს, რომ „ჩვენ ტრადიციის დასასრულის, კავშირების წყვეტისა და თანამედროვე ხელოვნების დეკადანსის ხანაში ვცხოვრობთ და რომ თანამედროვე პოეზიის ისტორია რღვევის ისტორიაა“. ეთანხმებით?**

ყოველი დროის თანამედროვე პოეზიისთვის რღვევა იყო პირველი რიგის ამოცანა. რღვევა აჩენს გზას, განვითარებას, შენებას. ასე იყო მუდამ და ასე იქნება.

**თქვენს დიდ პროზაულ ტექსტში, „60 ჯორზე ამხედრებული რაინდი“ ბესიკ ხარანაულმა წარმატებით იმოგზაურა სხვა დროსივრცეში და სხვა ტექსტებში. რა მოგცათ ამ წიგნმა განსაკუთრებული? რას ნიშნავს პოეტისათვის პროზის წერა. ეს მოთხოვნილებაა თუ ინტერესი?**

– „60 ჯორზე ამხედრებული რაინდი“ ჩემთვის, ყველა სხვა წიგნით, განსაკუთრებულად საყვარელი წიგნია, რადგან მისი წერა დავიწყე ერთი, ჩემთვის მნიშვნელოვანი, ბავშვობისდროინდელი თავგადასავლის აღწერით, რომელიც წინა წიგნში გამომჩრა, სადაც უფრო იყო მისი ადგილი. ასე შევყევი და ვიმოგზაურე სხვა დროში და სივრცეში და სხვა ენობრივ სტრუქტურებში. ამან გამიტაცა. არ

მიფიქრია ეს პრობა იყო თუ პოეზია. ვამბობდი იმას, რისი თქმაც მინდოდა. არ ვფიქრობდი ჟანრებზე. ტექსტი ჩემთვის ნიშნავს ნაწერს, ქართულად. ამ ნაწერს, სხვა ნაწერებთან ერთად, რომლებიც ჟანრობრივ დისკუსიას თუ ინტერესს იწვევენ, მე დავარქვი მეტა-პოეტური ნაწერები. ქართული აღქმა სინამდვილსა მეტაფორულია. ჩემთვის მეტაფორაში მეტი სინამდვილეა, ვიდრე სიუჟეტში და ამბის თხრობაში. ჩემთვის პოეზია მხოლოდ ლექსი არ არის. პოეზია ლექსის იქითცაა, ლექსზე მეტია.

**თუ არაფერი მემღება, ერთ პირად საუბარში (მ. კვაჭანტირაძესთან) გითქვამთ: ვაჟა-ფშაველა აჩრდილებს ხედავდა, მე კარიკატურებს ვხედავო. როგორ ფიქობთ, ეს რაინდები დამარცხებულები არიან თუ გამარჯვებულები?**

– სწორად მითქვამს. ვაჟა-ფშაველა ერთი საუკუნით ახლო იყო იმ გმირებთან, რომელთა აჩრდილებსაც ხედავდა, ვიდრე მე, როდესაც ეს აჩრდილები უკვე კარიკატურებად იქცნენ. რაინდი ყოველთვის დამარცხებულია თავის ყოფაში, მაგრამ გამარჯვებულია ხელოვნებაში, მწერლობაში. ეს კანონზომიერებაა.

**„მკვდრების სიმღერაში“ წერთ: „სიხარული უბოროტოდ როდი არსებობს / იმისი მოსვლით მუდამ რალაც დაივიწყება“. დავიწყება ბოროტებაა?**

– ჩემი მანძილი არის სტრიქონი. იმის იქით ჩემთვის სინამდვილე აღარ არის. განმარტება ჩემი საქმე არ არის.

**თანამედროვე ქართული მწერლობის ენა ზედმეტად გახსნილი და სკაბრეზულიც კი გახდა. მწერლური ამოცანის მეტისმეტად გამარტივებად ხომ არ გეჩვენებათ ენის თავისუფლების მხოლოდ ამ გზით გამოსატყა? როგორ ფიქრობთ, რა სეგმენტები თხოულობს განვითარებას თანამედროვე ქართულ ენაში?**

– აქაც მთავარი ნიჭია. მე ბავშვური წარმოსახვის, გულწრფელობის და მხატვრულობის მომხრე ვარ. ნიჭიერი სკაბრეზი კარგია და უნიჭოდ გასხიპული ტექსტი – უხამსობაა. თანამედროვე

ქართულ ენაში უნდა შემოვიდეს ქართული დიალექტები... ზღვა-სავით. ეს არის ჩვენი განძთსაცავი... დიალექტი არის დღევანდელ „ლიტერატურულ ენას“ შენირული ბავშვი. დროა წამოდგეს და გაიაროს.

## **ბესიკ ხარანაული ბესიკ ხარანაულის შესახებ:**

### **გულწრფელობა**

– გულწრფელობა მთავარია ადამიანისთვის და განსაკუთრებით, შემოქმედისთვის. გულწრფელობა ძნელია, მრავალსახაა და ზოგჯერ შეიძლება, თვალთმაქცობის სახითაც გვეჩვენოს. თვალთმაქცობაა უძველესია ადამიანში, რადგან ბუნაგიდან გამოჭყეტილს არ იცოდა რას შეეყრებოდა და რად გადაიქცეოდა. გულწრფელობა განვითარებული ადამიანის სწრაფვაა, თვალთმაქცობა – დრომოჭმული საძაგლობაა.

### **თვითკრიტიკა**

– ადამიანი იმაზე მეტად თვითკრიტიკულია, ვიდრე ჩვენ გვგონია. თვითკრიტიკა შემოქმედების ერთერთი დარგია და მამოძრავებელი.

### **კრიტიკა**

– კრიტიკა არ არის მახვილგონიერი იდალგოს საქმე. იგი მაღალკეთილშობილი და მაღალზნებრივი საჭურველმტვირთველის ცხოვრების აზრია. შესაბამისად, კრიტიკა – აუცილებელია.

### **საქართველო და ქართველები**

– საქართველო და ქართველები ჩემთვის გაცილებით მძიმეა, ვიდრე მთელი ქვეყნის მიწა რომ მეყაროს გულზე. ზვავიდან გამომიღწევა და აქედან ვერა. შვიდი ატლასი არ მეყოფა საქებრად, ოღონდ, ერთი ჩამარტყმევინეთ... ენა ვერ აღწერს, ისეთი ხალხის

მშობელია და ენა ვერ იტყვის, ისეთები ყავს დახოცილი. მიყვარს ბესიკ გაბაშვილი ძალიან, მიყვარს ნიკოლოზ ბარათაშვილი ძალიან, დღეს ასეა... ისე ნახვდი, რომ მხოლოდ ქართველები მიყვარს...

### **კომპრომისი**

– კომპრომისი კარგია თანაგვარ ადამიანებთან ურთიერთობაში, მაგრამ კომპრომისი სინდისთან, ღირებულებებთან და ღირსებასთან – დამღუპველია.

### **ეტაპები**

– წინათ ადვილი იყო- მწერლის შემოქმედებაზე იტყოდნენ: რევოლუციამდელი და რევოლუციის შემდგომი ეტაპი. ამის ანალოგიით, ჩემი ეტაპებია: 20 საუკუნე და 21-ე საუკუნე.

### **ახალგაზრდობა**

– ჩემი ახალგაზრდობა იყო მძიმე, მაგრამ მხიარული და პირიქით. ძალიან მიყვარს დღევანდელი ახალგაზრდობა, რომელიც თვისი გულწრფელობით, სილალით, სულისკვეთებით ჩემს ახდენილ ნატვრას მაგონებს.

### **თანამედროვე მწერლობა**

– თანამედროვე მწერლობა, ჩემის აზრით, მეტაფორით ჩამორჩება თანამედროვე ტექნოლოგიას. საჭიროა ახალი პოეზია.

### **საყვარელი სივრცე და საყვარელი სიტყვები**

– ჩემი საყვარელი სივრცეა, ჩემთვის აუტანელი სიმარტოვე. ჩემი საყვარელი სიტყვები:

„გაძნელდა, ბესარიონო, თან-თან სურვილი შენია“.

### **დასკვნა**

ნათქვამი სიტყვისთვის უნდა ისჯებოდეს ადამიანი და არა დანერლისთვის.

## ნორბერტ ჰუმელტი

(ბერლინი, 2018 წლის 30 ივლისი)

### ბოლოთქმა\*

თუკი ქართველ ლირიკოსებს, განსაკუთრებით „გარდამავალი პერიოდის თაობას“, ანუ იმათ, ვისი ავტორად ჩამოყალიბების წლებიც საბჭოეთის მზის ჩასვენებას (1991) უკავშირდება, შეეკითხებიან, ვინ იყო მათთვის მისაბაძი მაგალითი, ვის ზეგავლენას განიცდიდნენ, აუცილებლად და პირველ რიგში მოისმენთ სახელს: ბესიკ ხარანაული. გერმანიაში მცხოვრები ლირიკოსი ბელა ჩეკუარიშვილი ამბობს:

„გარდამავალი პერიოდიდან დღემდე ის ხატია ქართველი მკითხველისთვის. სოციალურ მედიაში ხშირად იბეჭდება ქართულ გვერდებზე ებესიკ ხარანაულის ლექსები და მოჰყავთ ციტატები მისი ლექსებიდან. ამ ავტორს ყოველთვის მხოლოდ სახელით მოიხსენიებენ – „ბესიკი“ და ყველასათვის ცხადია, ვისზეა საუბარი. საქართველოში ის ძალზედ პოპულარულია, რადგან მისი პოეზია არ არის ჰერმეტიკული და ყველაზე ახდენს ზეგავლენას“.

ანალოგიური შთაბეჭდილება შეექმნა ტიმოთი კერჩერს, ამერიკელ ლირიკოსს, რომელიც 2006-2010 წლებში თბილისში ცხოვრობდა:

„როცა მიკითხავს ისეთი პოეტებისთვის, როგორებიც არიან ზვიად რატიანი, მაია სარიშვილი და შოთა იათაშვილი, ვის შეიტანდნენ თანამედროვე ქართული პოეზიის ანთოლოგიაში, ყოველთვის მის სახელს მიმეორებდნენ. საქართველოში მას, ალბათ, ცოცხლებს შორის უდიდეს პოეტად მიიჩნევენ. მეუბნებოდნენ, თუკი საქართველოდან ვინმე იმსახურებს ნობელის პრემიაზე ლიტერატურის დარგში წარდგენას, მაშინ ეს ბესიკი უნდა იყოსო, და ის მართლაც იქნა ნომინირებული საქართველოდან ამ საპატიო წოდებზე. როცა მიკითხავს, მისი რომელი ლექსი უნდა გადამეთარგმნა, „ხეიბარ თოჯინას“ მისახელებდნენ“.

„ხეიბარ თოჯინა“ – კერჩერმა ის „The Lame Doll“ სათაურით გადათარგმნა ინგლისურად – 1972 წელს გამომცემლობა „მერანში“

\* ბესიკ ხარანაულის ლირიკული კრებულის „მიკარნახე, ანგელინა!“ – გერმანული გამოცემისათვის.



გამოქვეყნებული ვრცელი პოემაა, ხარანაულის მეორე პუბლიკაცია. 46 წლის შემდეგ, ახლა უკვე მალე 80 წლის პოეტთან ერთად ვზივარ ბერლინში, მოაბიტის სამზარეულოში და იმის მიხედვით, როგორც ის ამ ტექსტის გამოქვეყნების ისტორიას მიყვება, მექმნება შთაბეჭდილება: ჯერ კიდევ ბოლომდე ვერ იჯერებს, რომ მართლაც გაჭრა ოინმა, რომელიც მან ცენზურის უწყებაში ამ, ყველა არსებული ტაბუს დამანგრეველ ნაწარმოებთან, დაკავშირებით გაითამაშა. კერძოდ, მცდარი შთაბეჭდილების შესაქმნელად თქვა, რომ თითქოს საქმე ეხებოდა მისი 1968 წელს გამოქვეყნებული, ნაკლებად მნიშვნელოვანი ლექსების კრებულის ხელმეორედ გამოცემას. ყდაზეც უბრალოდ „ლექსები“ ეწერა, ავტორის სახელი და გვარიც კი არ იყო მინიშნებული. პასუხისმგებელ ცენზორს ამის გამო არც კი ჩაუხედავს წიგნში, ისე დაიბეჭდა – ნამდვილად გაბედული ნაბიჯი და მართლაც უკიდურესად აუცილებელი კომუფლაცი იყო, რადგან „ხეიბარი თოჯინა“ როგორც თავისი ფორმით, ისე შინაარსით საბჭოთა ლიტერატურული დოქტრინის ყველა ვერდიქტს არღვევდა. ქართული ლექსი კონვენციულად გართმული უნდა ყოფილიყო, მას შეძლებისდაგვარად ისეთ ჰეროიკულ თემებზე უნდა ემღერა, როგორცაა სამშობლო, ომი ან სოციალიზმის დიადი საქმეები და ყველა შემთხვევაში თავდაუზოგავი, ოპტიმისტი მშრომელის მოდელის ერთგული დარჩენილიყო. ეს პოემა კი აბსოლუტურად სხვაგვარია. ის ერთგვარი გოდების სიმღერაა *conditio humana*-ზე, რეალურად არსებული სოციალიზმის კონკრეტული პირობების გათვალისწინებით კავკასიის ერთ სოციალისტურ რესპუბლიკაში. იწყება იმის ირონიული აღწერით, თუ როგორი გაჭირვებით დგება ერთი შუახნის კაცი დილაობით ლოგინიდან, რადგან აზრს ვერ ხედავს იმ ყოველდღიური მოვალეობების აღსრულებაში, რაც ელოდება, და მთავრდება დედის ნიაღში დაბრუნების რეგრესიული სურვილით. ეს ყველაფერი იმ განწყობებს გვაგონებს, რაც ავსტრიელმა პოეტმა ერნსტ იანდლმა თავის ვერბალურ ოპერაში, „უცხოეთიდან“\*, ჩამოაყალიბა და რამდენიმე წლის შემდეგ ასევე რადიკალურად ქაღალდზე გადაიტანა. ბესიკ ხარანაულმა ბასრი ნაჯახის ერთი მოქნევით ნააქცია იძულებად ქცეული ტრადიციონალიზმის ფუტურო ხე. ამ 18 მონაკვეთად გაყოფილ უგრძეს ლექსში არ არის საჭირო ფიქრი მემკვიდრე-

\* Ernst Jandl „Aus der Fremde“.

ობით მიღებულ მეტრულ სისტემებზე, ის თავიდან ბოლომდე შექმნილია თავისუფალი ლექსით, რომელიც არანაირ სხვა კანონს არ ემორჩილება, გარდა პოეტის შთაგონებისა და მისი გადმოცემის სურვილისა. ქართველი ლიტერატურათმცოდნე ლალი ავალიანი ამ აზრს ასე აყალიბებს:

„რთულია წარმოიდგინო ბესიკ ხარანაული იმაზე ნაკლებ ნონკონფორმისტ პოეტად, ვიდრე არის. თითქმის უკვე ნახევარი საუკუნეა, ის ერთგულია თავისი „მეთოდის“. წერს, როგორც ამას გული კარნახობს“.

მომდევნო თაობების ლირიკოსებისთვის ის ნოვატორი და თავისუფლების მიმნიჭებელია, მრავალგზის უცდიათ მისი წარმატებების იმიტირება – აღნიშნავს მთარგმნელი ნანა ჭილაძე, რომლის მიერ შესრულებული ბნკარედული თარგმანის საფუძველზეც შეიქმნა წინამდებარე წიგნის პოეტური ვერსია:

„ბესიკ ხარანაულის გამოჩენამ ქართული პოეტური ხელოვნების მდგომარეობა აბსოლუტურად შეცვალა და ქართულ *vers libre*-ს წარმოუდგენლად ფართო განვითარების პერსპექტივები გადართქალა. მან თვითონვე დაასაბუთა საუკეთესოდ ამ, მაშინ ახალი მიმართულების, სიცოცხლისუნარიანობა. თავისი ინდივიდუალობით შექმნა ახალი რეალობა ხელოვნებაში“.

ტიმოთი კერჩერი ბესიკის ლიტერატურულ-ისტორიული მნიშვნელობის შეფასებისას წერს:

„შეიძლება ითქვას, რომ ბესიკ ხარანაული თავისი ქვეყნის უოლტ უიტმენია – თავისუფალი ლექსისი ოსტატი, ნონკონფორმისტი პოეტი, რომლის მხრებზეც თანამედროვე ქართული პოეზია ისვენებს, თუმცა ეს გაამარტივებდა საქმეს. ხარანაული გაცილებით დიდია, ვიდრე უოლტ უიტმენი. ის საქართველოს ეზრა პაუნდი და თ.ს. ელიოტი, მოგვიანებით შექმნილი ნაწარმოებებით კი ის საქართველოსთვის გაბრიელ გარსია მარკესიცაა“.

რასაკვირველია, აქ აღმატებითი ხარისხი არ არის მნიშვნელოვანი და შედარებებსაც მხოლოდ მაშინ ეძლევა აზრი, როცა ზედმინვენით შევისწავლით და შევეცდებით ბესიკის ლექსები იმ სიტყვების ფონზე წავიკითხოთ, რასაც თ.ს. ელიოტი 1917 წელს დაბეჭდილ ესეში „Reflections on vers libre“ წერს. ეს ესე, რომელიც კონვენციურ და თავისუფალ ლექსებს შორის საზღვრების დადგე-

ნის მცდელობაა, განსაცვიფრებელი გამონათქვამით მთავრდება: „There is only good verse, bad verse, and chaos“. ელიოტი:

„რითმიდან გათავისუფლება იძლევა აგრეთვე რითმის აბსოლუტური გათავისუფლების საშუალებას. თუკი ის გათავისუფლდება სამსახურეობრივი მოვალეობისაგან, ხელი წააშველოს სუსტ სტრიქონებს, შესაძლებელი გახდება მისი უდიდესი ეფექტით დასაქმება იქ, სადაც ის მართლაც საჭიროა. რადგან ურითმო ლექსებში არის ხშირად პასაჟები, სადაც რითმები განსაკუთრებული ეფექტისთვის გამოიყენება, მოულოდნელი კომპრესიისთვის, კუმულატიური ზრდის მიზნით, სულიერი განწყობის მოულოდნელი ცვლილებისათვის“.

სწორედ ამ მოსაზრებით მიმართავს ბესიკ ხარანაული რითმას გამიზნულად და არასისტემურად, ხოლო მისი ყურით დაწერილი სტრიქონები ისედაც რითმულად მჩქეფარეა. როგორც ეს ჭეშმარიტი ნოვატორისთვისაა დამახასიათებელი, ის, ბუნებრივია, შესანიშნავი მცოდნეა ქართული პოეზიის ტრადიციებისა, რომელიც პოემას ანიჭებს უპირატესობას, კერძოდ, შოთა რუსთაველის პოეტურ ეპოსს „ვეფხისტყაოსანს“, რომელიც ასეული წლებია, ქართული ტრადიციების მატარებლად ითვლება. ჯერ მხოლოდ ამ ფონზე უნდა გავზომოთ პოეტის, როგორც ინოვაციის შემომტანის წარმატება, რომელმაც საქართველოში პატივსაცემ, გერმანიაში კი ნაკლებად გავრცელებულ, პოემის ფორმას აბსოლუტურად ახალი ავთენტური დახვეწილობა მისცა და ის, როგორც ფორმა პოეზიისა, ახალ დროში დაამკვიდრა. პოეტი, რომელიც მას განსაკუთრებით უყვარს, ნიკოლოზ ბარათაშვილია. ის საქართველოში უდიდეს რომანტიკოს პოეტად ითვლება და 27 წლის ასაკში გარდაიცვალა. აზრის სიღრმით მას უტრიალებს და ჰოლდერლინს ამსგავსებს, უქებს ამავედროულად ფორმალურ გაბედულებას, რომ ქართულ ლირიკაში ასეული წლობით წესად მიჩნეული თექვსმეტმარცვლიანი ლექსის საზომი ერთი სრული მარცვლით შეამცირა. ყოველი ახალი ფორმა, ამბობს ბესიკი, თავის თავში ახლებურად ფიქრსაც გულისხმობს და დროდადრო ეს არის დიდი ხნის მანძილზე არსებული ფორმების ახალ კონტექსტში მოულოდნელი ტრანსპოზიცია, რაც პერმანენტული განახლების საშუალებას იძლევა. ურითმო ლექსები ქართულ საეკლესიო ჰიმნოგრაფიასა და განსაკუთრებით

კი ხალხურ პოეზიაში მანამდეც იყო გავრცელებული, ვიდრე ბესიკი ამ საშუალებებით თავისი ხალხის მხატვრულ ლიტერატურაში გადატრიალებას მოახდენდა. მის ფესვგამდგარ კავშირს ხალხურ შემოქმედებასთან შორეულ ბავშვობაში გადაყვართ და ამაღლევებულია იმის მოსმენა, თუ როგორ იხსენებს ხანდაზმული პოეტი ამ შორეულ დროს:

*„ბავშვობაში ბებიას პანაშვიდებზე დავყავდი, სადაც ხმით ნატირალი სიმღერები სრულდებოდა, ერთგვარი ფორმა ქართული ხალხური პოეზიისა, რამაც ჩემზე შთამბეჭდავად იმოქმედა. 14 წლის რომ ვიყავი, ერთ-ერთმა თბილისურმა გაზეთმა ჩემი პირველი ორი ლექსი გამოაქვეყნა. ორივე ურითმო. ხმით ნატირალი პოეზია არ არის რითმიანი, მაგრამ აქვს გარკვეული რიტმი და გარკვეული ფორმა. მოგვიანებით ბებიას აღარ შეეძლო მოძრაობა, მაგრამ ის უსმენდა რადიოს და როცა შინ ვბრუნდებოდი, მიყვებოდა, რაც მოესმინა, ნაღვლიანსაც და ასხვასაც. და ამის შემდეგ მივხვდი: ძალზედ მნიშვნელოვანია, ადამიანი დაასევედიანო, რომ ის გამოფიხზლდეს. გული უნდა მოკვდეს, რომ გამოცოცხლება შეძლოს“.*

ბესიკ ხარანაული 1939 წელს თიანეთში, თბილისიდან ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარე პატარა ქალაქში, ფშავის მხარეში დაიბადა. მშობლიურ ქალაქზე ის დღეს ამბობს: „ თიანეთში არც მაშინ ხდებოდა არაფერი და არც დღეს ხდება. და ალბათ არც მომავალში შეიცვლება რამე“. პოეტისთვის ეს არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ჩაითვალოს ნაკლად, არამედ დიდებულ ნუგეშად. ბავშვობა დიდი სეზამია, მასში ყველაფერი ისე რჩება, როგორც იყო და მხოლოდ პოეტს შეუძლია თავისი ჯადოსნური სიტყვებით ამ სეზამის გაღება. ავტორის ყველა პოეტურ ქმნილებაში ჩნდება მისი ბავშვობის მოგონებები და სოფლის გარემო, ისინი ქმნიან ნათელ სურათებს იმ ყველაფერი დამთრგუნველისა და ცვალებადის საპირისპიროდ, რასაც ზოგჯერ „ალედ“ ან „ალექსანდრედ“ წოდებული პროტაგონისტი აწყდება ლექსში. მოგვიანებით ბესიკი თბილისში გადავიდა. რასაკვირველია, სწავლობდა ფილოლოგიას და სხვადასხვა ჟურნალების რედაქციებსა და გამომცემლობებში რედაქტორად მუშაობდა. მაგრამ თიანეთი დღემდე რჩება მის მეორე საცხოვრებელ ადგილად, სადაც მას შეუძლია მეუღლესთან ერთად თბილისს გაეცალოს. ის აქ პოულობს სურათებს, რომლებიც მას სჭირდება, რათა საკუთარი პოეზია ისევ და ისევ გამოაცოცხლოს.

წინამდებარე წიგნი ბესიკ ხარანაულის ხუთი დიდი პოემისგან შედგება, დაწერილია 1972-1991 წლებში, დაწყებული ლეგენდარული „ხეივანი თოჯინით“ და დამთავრებული „აგონიურით“\*, რომლის მარტო სათაური უკვე წარმოადგენს საბჭოთა ბატონობის დასასრულის დამაფიქრებელ კომენტარს. ის გვიჩვენებს, თუ როგორ ფიქრობდა, აღიქვამდა ან რას გრძნობდა პოეტი იმ სისტემის საბოლოო, გრძელ ფაზაში, სადაც ის გაიზარდა, რომელი ხმები შეძლო გამოეძალა ამ შეზღუდული ცხოვრებისთვის. მას აქეთ ის აგრძელებს წერას, წერს ე.წ. „მეტაპოეტურ“ ტექსტებს, სადაც ლირიკისა და პროზის ჟანრები ერთმანეთთანაა შერწყმული, აგრეთვე ორ რომანს, რომლებიც მის, როგორც საკუთარი ქვეყნის მარკესის, შესაფასებლად ფრიად მნიშვნელოვანია – უნდა ვიმედოვნოთ, რომ ოდესმე გერმანულ ენაზე მათი გამოცემაც გახდება შესაძლებელი. ბოლოს, 2015 წელს გამომცემლობა „ინტელექტმა“ დაბეჭდა „ყვავი ხის წვერზე ისალამოებს“. ზოგიერთი მისი ლექსი საქართველოში იმდენად პოპულარულია, რომ ამაზე თანამედროვე ლექსების ავტორებს გერმანულენოვან სივრცეში მხოლოდ ოცნება თუ შეუძლიათ. ბელა ჩეკურიშვილი თავისი გამოცდილების შესახებ გვიყვება:

*„მისი პირველი ლექსი სკოლის ასაკში წავიკითხე 80-იანებში, სატრფიალო ლირიკის ერთ-ერთ ანთოლოგიაში. ეს ლექსი სიყვარულის უჩვეულო ახსნა იყო და თითქმის ყველა გოგოს საკუთარ დღიურში ჰქონდა ჩანერილი. მოგვიანებით ამას მოჰყვა გრძელი ლექსი „კარტოფილის ამოღება“, ჩემი თაობისთვის რაღაც განსაკუთრებული ოჯახური ისტორია, რომელშიც ახალგაზრდა კაცი სულაც არ აპირებს იყოს სასარგებლო ვინმესთვის, ანუ „დედას ბიჭია“, როგორც ეს ხშირად თემატიზირდებოდა ქართულ პოეზიაში, აქ კი უფრო მეტზეა საუბარი, თაობებს შორის ურთიერთობებზე მასთან დაკავშირებული ყველა სახის კონფლიქტით. უცნაურია, მაგრამ ეს ყველაფერი იყო ნაკლებად პოეტური, მაგრამ ძალიან ადამიანური და ეს აღძრავდა ჩვენში ძლიერ გრძნობებს. მას შემდეგ კი, რაც მე და ჩემმა ჯგუფელებმა „ანგელინას“ – ციკლი წავიკითხეთ, დავდიოდით თბილისის*

\* პოემის სათაურის გერმანული ვერსია: „ვილაც აგონიაში იმყოფება“ („*Einer liegt in Agonie*“).

უნივერსიტეტის დერეფნებში და ერთმანეთს ამ სიტყვებით ვესალმებოდით: „მიკარნახე, ანგელინა“. ძალიან უხერხულ მდგომარეობაში ხვდებოდნენ ისინი, ვინც რომელიმე წვეულებაზე ან ექსკურსიაზე იტყოდა, რომ „ანგელინას“ შესახებ ან არაფერი გაეგო, ან ამ გრძელი პოემიდან ერთი ციტატაც არ ახსოვდა“.

დიახ, ასე უნდა ხდებოდეს ყველგან ამ სამყაროში. ბესიკ ხარანაულმა, დიდებულმა პოეტმა, ასეთები კი მხოლოდ იშვიათობას წარმოადგენენ დედამიწაზე, გერმანიაშიც უნდა იპოვოს თავისი მკითხველი, რომლებიც მის სტრიქონებს სამუდამოდ შეინახავენ საკუთარ გულში, რადგან ისინი სწორედ იქიდან მოდიან.

# XX საუკუნის ლიტერატურული აზროვნების ისტორიიდან

---

## ჯორჯ სანტაიანა

**ჯორჯ სანტაიანა** (Jorge Augustin Nicolas Rutz de Santayana, 1863-1952) – ესპანური წარმომავლობის ამერიკელი ფილოსოფოსი, მწერალი. როგორც ხელოვნების თეორეტიკოსი, ამერიკელ „ნეოკრიტიკოსებთან“ დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა. გაიზარდა და განათლება მიიღო აშშ-ში, თუმცა მთელი ცხოვრების განმავლობაში ესპანეთის მოქალაქეობა შეინარჩუნა. მისი ძირითადი ფილოსოფიური ნაშრომებია: თხზულებათა ექვსტომეული „გონების სიცოცხლე“ (1905-1906), „სკეპტიციზმი და ცხოველური რწმენა“ (1923), „უკანასკნელი პურიტანელი“ (1935). სანტაიანას ფილოსოფია ჰუმანისტური ხასიათისაა. ის ფიქრობს, რომ ფილოსოფიის მთავარი ამოცანა არა სამყაროს ახსნა, არამედ მის მიმართ მორალური პოზიციის გამომუშავებაა. მას ასევე დაუწერია ლექსები და რომანები. ლიტერატურის ისტორიისა და თეორიის სფეროში სანტაიანას მთავარი ნაშრომებია: „მშვენიერების გრძნობა“ (1896), „პოეზიისა და რელიგიის ინტერპრეტაციები“ (1900), „სამი პოეტი-ფილოსოფოსი“ (ლუკრეციუსი, დანტე, გოეთე) (1910), „დახვეწილი ტრადიცია ჩიხშია“ (1931) და სხვ. მსჯელობანი, რომლებიც ხელოვნების ნაწარმოების შინაგანი წყობის თავისებურებებს, მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკას და სხვა პრობლემებს ეხება, დღესაც ინარჩუნებს აქტუალობას. სტატია „პოეზიის საფუძვლები და დანიშნულება“, რომლის ქართულ თარგმანს ქვემოთ გთავაზობთ, შედის ჯორჯ სანტაიანას ნიგნში „პოეზიისა და რელიგიის ინტერპრეტაციები“.

## პოეზიის საფუძვლები და დანიშნულება

თუ კრიტიკოსი, როდესაც პოეზიის ზუსტი დეფინიციის მიგნებას გადაწყვეტს, მისი, როგორც მეტრულად ორგანიზებული მეტყველების, განსაზღვრებით დაკმაყოფილდება, ის, უეჭველია, საგნის არასაკმარის დახასიათებას იძლევა; ამავე დროს, სულაც

არ არის აუცილებელი, ამის შერცხვეს, ან დახასიათება ზედაპირულად მიიჩნიოს. თუმცა ლექსი მარცვლების თითებზე გადათვლით არ იქმნება, ყველაზე უფრო პოეტურ სინონიმს იმისას, რასაც ჩვენ ლექსს ვუწოდებთ, მაინც „რიცხვები“ წარმოადგენს, „საზომი“ კი – ყველაზე უფრო ზუსტი ექვივალენტია სილამაზის, სიკეთის და, შესაძლებელია, ჭეშმარიტებისაც კი. ძველი დროის ღრმა მოაზროვნეები, პითაგორას მიმდევარნი, ყველა საგნის არსს რიცხვებში ხედავდნენ და, ბიბლიის თანახმად, შემოქმედმა ბუნება სწორედ ნონის, ზომის და რიცხვის მეშვეობით სიცარიელისაგან შექმნა. და ყოველი მიწიერი არქიტექტორი თავის ნაგებობას ასევე უნდა მოექცეს: აგურის აგურზე მორგებისას, ან ქვების გამოთლისას მან მათ სწორი გეომეტრიული ფორმა უნდა მისცეს და შემდეგ ფენა ფენას დააწყოს, იმის მსგავსად, როგორც პოეტი თავის სტრიქონებს ამწკრივებს ხოლმე.

ზომა – სრულქმნილების პირობაა, რადგან სრულქმნილება ყოველისგამსჭვალავ წესრიგს მოითხოვს: ჩვენ წინაშე მთელი არა მხოლოდ განსაზღვრული ფორმით უნდა წარდგეს, არამედ, ამ მთელის ყოველ ნაწილს თავის მხრივ საკუთარი ფორმა უნდა ჰქონდეს; ნაწილები კი ერთმანეთს უნდა შეესაბამებოდეს იმის მსგავსად, როგორც მთელი შეესაბამება სხვა ნაწილებს უფრო ზოგადი სტრუქტურის ჩარჩოებში. ლაიბნიცის მსჯელობანი ორგანული მატერიის კანონებზე, ვითარცა ფაქტობრივი მოცემულობა, შესაძლებელია, მცდარიც იყოს, მაგრამ როგორც იდეალი – ეს მსჯელობები მშვენიერია: ლაიბნიცი ამტკიცებს, რომ ცოცხალსა და მკვდარ მატერიას შორის, ცხოველებსა და მანქანას შორის სხვაობა ის გახლავთ, რომ პირველი მათგანი შედგება ნაწილაკებისაგან, რომელთაგან თითოეული თავისთავად ორგანულ სხეულს წარმოადგენს; ამ ნაწილაკთა ყოველი შეერთება კი არის მანქანა, ამ მანქანის ყოველი ნაწილი – ასევე მანქანა, და ასე – უსასრულობამდე; ამასთან, ხელოვნური სხეულები იმდენად ღრმად და სრულყოფილად არ არიან მოწყობილნი. ამ, და სხვა აზრითაც ხელოვნება ბუნების მიერ გამოყენებულ მეთოდს ბაძავს და თავის საუკეთესო ქმნილებებს იმ მასალისაგან ქმნის, რომელიც თავისთავად მშვენიერია. ასე რომ, პოეზიასა და პროზას შორის განსხვავება მხოლოდ საზომიც რომ იყოს, ეს უკვე საკმარისი იქნებოდა, რათა იგი ძვირფასი ქვისა და თიხის ნატეხის სხვაობისათვის შეგვედარებინა.



ენის პირველელემენტი – სიტყვაა, სიტყვის გრძნობადი ფორმა კი – ბგერა, შესაბამისად, თუ გვსურს, ენას სრულქმნილება მივანიჭოთ, ელემენტებიც, რომლებიც განაწესდა ის შედეგება, მშვენიერი უნდა გავხადოთ – განსაზღვრული ფორმა უნდა მოვარგოთ და განსაზღვრულ საზომს დავუქვემდებაროთ. ეს მართალია, რომ ენა უფრო მეტად გონების სიმბოლო გახლავთ, ვიდრე გრძნობების აღმძვრელი, და, შესაბამისად, მეტყველების სილამაზე, რომელიც ჩვეულებრივ გაგვიტაცებს ხოლმე, – სილამაზეა ობიექტის, ან იდეისა, რომლებზეც ვსაუბრობთ; სიმბოლოებს იმავდროულად გრძნობადი რეალობა, კეთილხმოვნება გააჩნიათ, რომლებიც ჩვენს გრძნობებში აღწევს, თუ მათ ღიად დავტოვებთ. ენა ჟღერადობის ისეთ ფორმებს ირჩევს, რომლებიც საკუთარ თავში ბუნებრივ სილამაზეს ატარებენ, ნებისმიერ ბგერას თუ შეგრძნებას თავისთავად რომ ახასიათებს; მეხსიერება ბგერათა ამ შეთანხმებებს აყოვნებს, ისინი ცნობიერებაში კვლავ და კვლავ აღწევენ და ბოლოს და ბოლოს ბუნებრივი მეტყველების სტერეოტიპებად და ემოციური გამოხმაურების გამომწვევ სტანდარტებად იქცევიან.

ამგვარი კეთილხმოვნების უმაღლეს ფორმას სიმღერა წარმოადგენს; სიმღერისას ხმა ბგერებს ტონურ ცვალებადობას ანიჭებს; თვით ეს რხევები (ცვალებადობანი), როგორც ცნობილია, ალბულის ნოტების რიცხობრივი თანაფარდობით განისაზღვრება. მაგრამ ჩვენ კეთილხმოვნებისა და გრძნობადი სილამაზის ეს სახეობა – უმაღლესი, რომლის უნარიც ბგერებს შესწევთ, – ჩვენს მეტყველებაში თითქმის მთლიანად განვზავეთ. ჩვენმა გონებამ უმაღლესი ორგანიზება შეიძინა და ენა, რომლითაც საკუთარ აზრებს გადმოვცემთ, კიდევ უფრო ცოცხალი, სიტყვაუხვი და აბსტრაქტული ხდება, ასე რომ, ის სიმღერისათვის ვარგისი ვერ იქნება. იმავე დროს, მუსიკაც უფრო მაღალ ორგანიზებას იძენს და, როდესაც სიტყვებს უერთდება, ერთი მხრივ, მელოდიის რთული ნიუანსებით ამახინჯებს, მეორე მხრივ – თავისი მძლავრი ჟღერადობით შთანთქავს მათ. ასე რომ, ამჟამად სიმღერის ხელოვნება იმავე მდგომარეობაშია, როგორც სკულპტურა; ეს უკანასკნელი აბსტრაქტულ და პირობით საქმიანობად გადაგვარდა, რომლის სასიცოცხლო წვენები ნარჩუნდება ოდენ ტრადიციით და იმ შინაგანი, მაგრამ უკვე ამონურული იმპულსით, რომელიც ამ ხელოვნებათა ყველაზე არსებობას უფრო მარტივ გარემოებებშიც უზრუნველყოფდა. ამგვარად, აღმოჩნდება, რომ პოეზია ყველაზე ნამდვილი

კეთილხმოვნების გარეშე დარჩება. თუ ლექსები მუსიკას ჯერ კიდევ ვერ ეწყობა, ჩვეულებრივ, ეს ყველაზე უხამსი ლექსებია, რომელთაც გამოძებნიან ხოლმე სენტიმენტალური და ინტელექტუალური გაგებით უმნიშვარი კომპოზიტორები, ცდუნებულნი იმ ეფექტით, რომელსაც ამგვარი თხზულებების რიტორიკული უგემოვნობა შეიძლება ახდენდეს.

სიმღერის დასრულებასთან ერთად მეტყველება გრძნობადის რაღაც ხარისხს მაინც ინარჩუნებს ხმოვნებისა და თანხმოვნების წყალობით, რომლებიც ბგერათა შეთანხმებას ქმნიან. კეთილხმოვნების ამგვარი სახეობა ზოგიერთ ტკბილმოუბარ პოეტს შეუშინეველი არ დარჩენია; ის ახლა ასევე საქმიანად შეისწავლება ზოგ სამეცნიერო კათედრაზე, და მომისმენია, ერთი საკმარისად გავლენიანი კრიტიკოსი როგორ ამტკიცებდა, რომ პოეზიის სილამაზე განპირობებულია მხოლოდ და მხოლოდ ბგერა „ჯ“-სა და „შ“-ს გამეორების სიხშირით და ნერწყვის შესაბამისი რაოდენობით, ამ დროს პირში რომ გროვდებაო. მაგრამ ნერწყვი პოეტური სილამაზის ძირითად კრიტერიუმად თუ არ გვევლინება, მაინც უდავო და ღრმა განსხვავება არსებობს იმ ეფექტებში, რომლებსაც სხვადასხვა პოეტის მიერ ლექსების წაკითხვის განსხვავებული მანერა ახდენს; ეს განსაკუთრებულად ცხადი ხდება, როდესაც პოეტები სხვადასხვა ენაზე საუბრობენ. ერთი ადამიანის, ერთი ხალხის მეტყველება კომპაქტურია, უხვია თანხმოვნებით, ხორკლიანია, გამოყოფილია მახვილიანი სიტყვებით; სხვა ადამიანის, სხვა ხალხის ენა ღიაობით, სიმსუბუქით, სისწრაფით, ინტონაციის სიღინჯით გამოირჩევა. ამგვარად, დახვეწილ გრძნობასთან ბურლესკის შერევისას ბაირონი ინგლისურ მეტყველებას ყმანვილური სიმსუბუქით უპირისპირებს იტალიურს:

მე ენა მიყვარს! ლათინურის ამაყი ბგერა,  
რარიგ ნაზია სიყვარულის გამოტყდომისას!  
რარიგად სუნთქავს მასში ამო რბილი სამხრეთი!  
რარიგ ტკბილია მის მომღერალ ხმოვანთა ჟღერა!  
ჩვენსას კი არ ჰგავს, ქარაშოტთა სამეფოს შობილს,  
აღსავსეს მქრქალი, უღიმღამო ბგერების წყებით, –  
იმგვარ ძნელ ენას, ლაპარაკის ჟამს რომ ვჯავხირობთ,  
ვახველებთ, ვუსტვენთ ან ვჭყდავთ.

და მაინც, ეს აშკარა კონტრასტები, თუკი უკიდურეს შემთხვევებს ავიღებთ, ჩვენი ცნობიერებიდან იშლება, როდესაც უბ-

რალოდ მშობლიურ ენაზე ვსაუბრობთ. თვით მეტყველების პროცესი გვაიძულებს, დავივიწყოთ ინსტრუმენტი, მით უმეტეს, რომ ის პრაქტიკულად ყოველთვის უცვლელად ერთია. შესაბამისად, კეთილხმოვნების გრძნობა სხვა, უფრო ცოცხალ სფეროებში გადადის: ინტონაცია, საზომი, მეტყველების რიტმი. ელემენტარულ ბგერებს იმ ენის კანონები გვკარნახობს, რომელზეც ვსაუბრობთ და აქ არჩევანი დიდი არ არის; მაგრამ სიტყვათა ორგანიზება ჯერ კიდევ საკმარისად თავისუფალია და როდესაც ჩვენს მეტყველებას მეტრულ და რიტმულ ხასიათს ვანიჭებთ, ამით მის ჟღერადობას ვაძლიერებთ, ნათქვამის შინაარსის დამოუკიდებლადაც კი. ფორმის თვალსაზრისით პოეზიის თავისუფალი განმარტება ამგვარად შეიძლება ჟღერდეს: პოეზია – ეს მეტყველებაა, რომელშიც ინსტრუმენტი აზრის ტოლმნიშვნელოვანია; პოეზია – ეს მეტყველებაა მეტყველებისათვის და თავისი საკუთარი სილამაზისათვის. მსგავსად იმისა, როგორც ჩვეულებრივი ფანჯრები, რომლებიც მხოლოდ იმისთვის არის განკუთვნილი, რომ შუქი შემოუშვას, ვიტრაჟი კი მას აფერადებს და, ამასთან, თავისთავად თვით ქმნის გარემოს, რომელიც შემდეგ სხვა საგნებს განსაკუთრებულ ტონს აძლევს. ასეა პოეზიაც, რომელიც – ნმინდა პროზისაგან განსხვავებით, ოდენ აზრის გადმოცემას რომ ემსახურება, – თავისი საკუთარი სინათლისა და ჩრდილის თამაშით გაჯადოებს, საკუთარი დიდებულებით გვიბლავს და ხანდახან სინათლეს გაეღვების ნებას აძლევს, და ამით მკითხველს დაბნეულობაში ტოვებს – იმის იმედით, რომ შემდეგ მასაც გასხვივოსნება ეწვევა.

სწორედ ამ აზრით გახლავთ პოეტური გრძელი პასაჟები შელის „ისლამის ამბოხიდან“ და კიტსის „ენდიმიონიდან“; შესაძლებელია, მკითხველმა მათგან ვერანაირი განსაზღვრული აზრი ვერ გამოიტანოს, მაგრამ განიცდის პოეტური ენის კეთილხმოვანი და სწორედ რომ გადაშენებული სიტყვის ზეგავლენას, სიტყვისას, უპიროვნო ვნებით რომ აღვსილა და იმ გრძნობასაც აღვმატება, თვით ლექსის სტრიქონების მოძრაობითა და სიმდიდრით რომ განიცდი. ამგვარ პოეზიას დიადს ვერ უწოდებ; იგი უშინაარსოა და მომნიშვნელო გონებისათვის შეუფერებელი; მაგრამ ის პოეტურია და ოდენ მუზის კანონიერ შვილებს შეუძლიათ, შექმნან. მონაფეობის წლებს ეკუთვნის, მაგრამ ეს გენიოსის მონაფეობის წლებია. იგი ინახავს ნათესაურ კავშირებს დიად პოეტებთან, რომელთა რაკრაკი და უმიზნო ჟღურტული, თავის მხრივ, სიმღერის მაღალ ხელოვნებასთან კავშირს ინარჩუნებს – ამ გზით ეს პოემები იმის

სიღრმისეულ შესაძლებლობებს და სილამაზეს გადმოსცემენ, რაც ხელოვნების ინსტრუმენტი უნდა იყოს. ამ გრძნობადი ფონისა და სილამაზისადმი შინაგანი წინასწარგანწყობის გარეშე არცერთ ხელოვნებას არ ძალუძს, ზეგავლენის ღრმა და დახვეწილ ეფექტს მიაღწიოს; ამ გრძნობად თვისებებს შინაარსიანი სტრუქტურის გარეშეც ხელენიფებათ, იდეალური სამყაროს ის შეგრძნება განაპირობონ, რომელსაც განვიცდით, ოდეს ჭეშმარიტ სილამაზეს ვხვდებით.

ამიტომ განსაზღვრული სახის პოეზიისათვის სიტყვების გრძნობადი სილამაზეც, მათი ბგერითი საზომიც უკვე საკმარისია: მათი ყოფნა პოეტურობის არსებობას შეუმცდარად აჩვენებს; თუმცა პოეზია, მის სრულ, უმაღლეს გამოხატულებაში აქ შეიძლება არც იყოს. სინამდვილეში ისეთ ნაწარმოებებში, როგორებიცაა „ისლამის ამბოხი“ ან „ენდიმონი“, უკვე რალაც უფრო მეტია, ვიდრე უბრალოდ მეტრი ან ჟღერადობა, მათში არის ფერი, ისინი სიტყვის ძიებით, სტრიქონების უცნაური, ზოგჯერ მხატვრული შეხამებითაც კი აღბეჭდილან. მათი ენა და სტილი დახვეწილია, შესაძლებელია, რამდენადმე აფექტირებული, მაგრამ ყველა შემთხვევაში, მოხდენილი.

ამგვარ სტილს, რომლითაც სიმბოლისტები თითქმის განუყოფლად აღიჭურვნენ, შეგვიძლია, ევფუისტური ვუნოდოთ. ის განსაზღვრული სახის შეფერადებული სიტყვებისა და უჩვეულო, ელიპტიკურ შეთანხმებათა შერჩევაზე გახლავთ დამყარებული. თუ დიდი პოეტების შედარება შეიძლება არქიტექტორებთან და სკულპტორებთან, ევფუისტები ოქროსხელებიან ოსტატებსა და იუველირებს გაგონებენ; ისინი მოელვარე ქვებით მდიდარ, ძვირფას ქანთან მუშაობენ. ევფუისტები დიდად უწყობენ ხელს იმ პოეტურ ეფექტს, რასაც კიტსისა და შელის ტირადები ახდენს; თუ მოვისურვებდით, გვერწმუნა ძალა ვერსიფიკატორობისა, ევფუიზმი რომ არ შეხებია, ჩვენ პოპის ტირადებისათვის უნდა მიგვემართა, პოეტისა, რომელსაც მეტრი და კეთილხმოვნება თავისთავად გამოსდის და ამგვარად ვიღებთ კონტურს, პოეზიის ჩონჩხს, ხორცისაგან განძარცულს.

გონება უგზოდ ხეტილობს,  
ლამობს, გაიგოს,  
რა არის სამართლიანი.  
ჭეშმარიტება კი მარტივია:  
ყოველი არსებული – მართალია.

საჭიროა, კარგად დაფიქრდე, ვიდრე ამ სტრიქონებს პოეტურს უწოდებ; ასე რომ, პოეზიის ფორმალური არსი ევფუიზმსაც მოითხოვს და მეტრულ სიმწყობრესაც.

და მაინც, მოტანილ მაგალითს წმინდად სიტყვიერი სფეროდან წარმოსახვის სფეროში გადავყავართ. პოპი არაპოეტური ან თითქმის არაპოეტურია, იმიტომ კი არა, რომ მის ლექსებში არ არის ჰარმონია – კეთილხმოვანება; ის ზედმეტად ინტელექტუალურია, გონებას ზედმეტად ბევრ რაიმეს სთხოვს. ერთი სიტყვით, პოეზია უფრო მსუბუქი იმ შემთხვევაში ხდება, თუ მას არანაირი აზრი არ მოაქვს, აღიქმება, უბრალოდ როგორც განცდა ან მუსიკა; მაგრამ პოეზია წინააღმდეგობას უწევს სიტყვას, თუ ის აბსტრაქტულ იდეას შეიცავს, განსაკუთრებით, თუ ეს იდეა შემოსილია იმგვარი ბრტყელი სოფიზმის ფორმით, როგორადაც ჩვენ წინაშე ციტირებული სტრიქონები წარმოდგება; გრძნობის მხურვალეობა ინტელექტის ხრკებით იცვლება, აზრის ხელოვნური აგება კი ნებას არ გვაძლევს, განვიცადოთ სიხარული, ნათქვამის სილამაზე რომ გვჩუქნის.

თუ თავისი უმაღლესი მიღწევებით პოეზია უფრო ფილოსოფიურია, ვიდრე ისტორია, რადგან უმნიშვნელო გარემოებათა წრეშიც კი გამოყოფს ადამიანთა და მოვლენათა დასამახსოვრებელ ტიპებს, ზუსტად ასევე, თავისი პირველადი არსით და ბუნებით პოეზია უფრო ფილოსოფიური გახლავთ, ვიდრე პროზა, რადგან ის ჩვენს უშუალო გამოცდილებასთან უფრო ახლოს დგას. პოეზია ყავლგასული სიტყვებით გადმოცემულ მოარულ იდეებს ამსხვრევს და მათ ანიჭებს გრძნობად შინაარსს, რომლისგანაც თავდაპირველად ეს იდეები მიიღეს. ჩვენ სახელს ვანიჭებთ იმას, რასაც ვაცნობიერებთ და რისიც გვჯერა, მაგრამ არა იმას, რასაც ვხედავთ; საგნებს, და არა სახეებს, სულს, და არა ბგერებს და სილუეტებს. გრძნობათა აღზრდის ზოგად სისტემაში შესვლისას ეს სახელდება ცხოვრების მართებულ აღქმას განაპირობებს; გზა რომ გავიკვალოთ საგნების ლაბირინთში, გარს რომ გვახვევია, ჩვენს გრძნობად გამოცდილებაში უმაღლესი ხარისხით გამჭრიახნი უნდა ვიყოთ; ნახევარმა იმისაგან, რასაც ჩვენ ვხედავთ და ვისმენთ, შეუმჩნეველად უნდა ჩაიაროს, მაშინ, როდესაც მეორე ნახევარი უნდა გამოიყოს იდეალური სიზუსტით, რომელიც აუცილებელია იმისათვის, რომ მისგან დასრულებული და ორგანიზებული სამყარო შეიქმნას. ეს გახლავთ სამუშაო შეცნობისა და შერჩევისათვის, ეს ცდის მატერიალური საზრისის ამოშიფრვაა,

დაპროგრამებული ჩვენს ყოველდღიურ ენასა და წარმოდგენებში; წარმოდგენებში, რომლებსაც, სავსებით შესაძლებელია, პოეტური ვუნდოთ იმ აზრით, რომ ისინი „გაკეთებულია“ (რადგან ყოველი იდეა ზრდასრულ ცნობიერებაში კონსტანტირდება, როგორც გამონაგონი), მაგრამ რომლებიც ამავე დროს პროზაულიცაა, რადგან აბსტრაქციის გზით და უტილიტარული მიზნისათვისაა კონსტრუირებული.

როდესაც ახალგაზრდა პოეტური გენია, რომელმაც ეს ინტელექტუალური და უტილიტარული ენა ჯერ კიდევ აკვანში შეისწავლა, თავისუფლად გამოდის და ბუნების ნიშნების აღქმას იწყებს, იგი ღრმად შეინოვს ცხოვრებისეულ შთაბეჭდილებათა სიმრავლესაც, რომელიც ინტელექტმა უგულვებელყო და რომელთა გადმოცემაც, საეჭვოა, ინტელექტის ენას შეეძლოს; მას შემეცნების უსახელო ტვირთის ტარება უწევს და საკუთარ თავს უანგარიშო გრძნობებსა და ოცნებებში ფლანგავს, ვიდრე ბოლოს და ბოლოს რომელიმე ხელოვნების მეთოდს არ დაეუფლება, რომელიც გზას მისცემს მის შთაგონებას, უფრო ზუსტად, მის იმ ნაშთებს, რომელთაც დროის გამოცდას და გამოხატვის დისციპლინას გაუძღვს.

პოეტი ბუნებისაგან აზრის უმანკოებით გახლავთ დაჯილდოებული ან იოლად იძენს მას; ჩვეულებრივ წარმოდგენათა ფიქციებს ის გრძნობად ელემენტებად ხლეჩს, კვლავ შემთხვევით წარმონაქმნებად აერთებს – ისევე, როგორც ყოველგვარი სისტემის გარეშე მათ შეაერთებდა წრე, რომელშიც ის იზრდებოდა, ანდა მისი ტემპერამენტის უცნაურობანი; და აი, გრძნობათა ეს სიმდიდრე, ეს თავისუფლება ფანტაზიისა, რომლებიც მისი უდიერი გულის შესანიშნავ ფერმენტს წარმოადგენს, გარეთ გადმოიღვრება და გამოხატვის რალაც ფორმას იღებს.

ამ სახის გადმოღვრის სისავსე და გრძნობადობა ჩვენი აღქმისთვის უფრო გასაგები ხდება, ვიდრე ყოველდღიური მეტყველება; ამავე დროს, მათ სრულად ხელენიფებათ, ცარიელნი, მალალფარდოვანნი და შორეულნი მოეჩვენონ მათ, ვინც ოდენ სიმბოლოებით აზროვნებას შეეჩვია, ვინც თავს უფლებას არ აძლევს, აზრის მათემატიკური სიზუსტე თუნდაც ნუთიერი პაუზით და გულისადმი მიმართვით განყვიტოს, ვინაც არ უწყის, თუნდაც ნამიერად, გრძნობათა და წარმოდგენათა იმ ნაკადს დაემორჩილოს, რომელზეც ყოველდღიურ ასოციაციათა ის ხიდია გადებული, პირობით ქმედებათა ნაპირზე ჩვეულებრივ მშრალად და მშვიდად

რომ გადავყავართ. რამდენად მყიფეა ეს ხიდი, რამდენად დიდად არის დამოკიდებული საყრდენებისა და კონსტრუქციათა სიმყარეზე, იმ დრომდე ვერ აცნობიერებ, ვიდრე არ ისწავლი, თვითჩალრმავების დიადი სიმძაფრე განიცადო. მაგრამ ფსიქოლოგებმა აღმოაჩინეს – და ჩვენ, ჩვეულებრივ ადამიანებს, გვიხდება, მათი სიმართლე ვალიართ, – რომ იმის მსგავსად, როგორც ჩვენ, საკუთარ საქმეში ჩაფლულნი, ქუჩის ხმაურს, მანქანების მოძრაობას ვერ ვამჩნევთ და ვისწრაფვით, რაც შეიძლება ჩქარა მივალნიოთ ქუჩის კუთხემდე, სადაც უნდა შემოვტრიალდეთ, ან კარამდე, რომელშიც უნდა შევიდეთ, ზუსტად ასევე, ჩვენ შევეჩვიეთ, ყურადღება არ მივაქციოთ იდეალური ხატების ნაკადს, ჩვენი ცნობიერების გავლით რომ ჩაიქროლებს ხოლმე. მაგრამ ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების ყველაზე დაძაბულ მომენტებში ჩვენი სულის სიღრმეები ჩვენში ფარულად თვლემს. რეალური სამყარო თავისი სიშიშვლით ქაოსსა და სულის შფოთვას უპირისპირდება. ლოგიკური აზროვნება ჩვენს ყოველდღიურ გამოცდილებას უფრო მეტი ხარისხით ვერ განსაზღვრავს, ვიდრე პარალელები და მერიდიანები, რომლებიც ზღვის ზედაპირზე კვადრატებს ხაზავენ და ზღვის ნყლების მსვლელობას განსაზღვრავენ. ისინი კურსს გვიჩვენებენ, ყურადღებას არ აქცევენ მარადიულად მშფოთვარე ტალღებს და არად აგდებენ ჩვენს უნარს, დასახულ მიზანს მათი გავლით მივალნიოთ. საღად აზროვნება – ეს სიგიჟეა, კეთილი საქმეებისაკენ მიმართული, სიფხიზლე – ეს არის ოცნება, კონტროლს დაქვემდებარებული.

პოეტი თავის ხატებს ოცნების ამ იდუმალ სიმდიდრეთაგან მოიპოვებს. იგი სამყაროს რაციონალური გარსის ქვეშ განლაგებულ ქაოსში აღწევს, იქიდან მფრინავ ხატს, შემთხვევით გრძნობას იღებს და მათ რეალურ ობიექტზე მიმართავს; ის გარდუვალის, უცვლელის უფლებებს კი არ ამკვიდრებს, არამედ აღნიშნავს უცვლელს, ბუნებას უბრუნებს ელფერს, რომელსაც ინტელექტი გახუნების ნებას აძლევს. ზოგჯერ შეიძლება მოგეჩვენოს, რომ ის არად აგდებს ფაქტებს, მაგრამ ეს მხოლოდ იმიტომ ხდება, რომ იგი ცოცხალ გამოცდილებას აღადგენს. ჩვენ შეგვიძლია ამ პროცესს უმარტივეს მაგალითებზე დავაკვირდეთ. როდესაც ოსიანი მზეს თავის მამათა მრგვალ ფარს ადარებს, იგი პოეტურ ფიგურას იყენებს. რატომ? იმიტომ, რომ სიტყვა „მზეს“, თვითმარსა და სხვაგვარ განმარტებათა არდამშვებს, ის სხვა სიტყვებს მოაყოლებს, რომლებიც საგნის პრაქტიკული დახასიათებისათვის აუცილებელი არ არის, მაგრამ მისი საკუთარი აღქმის ინდივიდუალობას და

იმ ასოციაციებს გამოხატავს, რომლებიც პროექტის ცნობიერებაში წარმოიქმნება. არ არსებობს კვადრატული მზე, რომელიც შეიძლება, იმ მზეში აგერიოს, რომ ის საუბრობს; შემდეგ საგანგებოდ შეჩერება იმის სათქმელად, რომ იგი მრგვალია – გახლავთ ფუფუნება, გრძნობის გარღვევა, დაშვებული სიყვარულის იმ ფორმის სახელით, რომლითაც ის იმოსება. ხოლო თხრობის გაგრძელება და იმის თქმა – სხვათა შორის, სავსებით უადგილოდ – რომ მისი მამების ფარაც ასევე მრგვალი იყო, მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ იგი თავისი წარმოსახვის შემთხვევით მსვლელობაში თანამონაწილეობისათვის გვიწვევს, რათა მისი ტვინის შიგთავსს ჩაეხედოთ; შეიძლება სხვაგვარადაც ითქვას: ასე რომ ჰყვება ამბავს, პროექტი თავის ნაქსოვს თითქოსდა უკუღმა ამოაბრუნებს და ძაფების ნაწყვეტებს გვიჩვენებს, უკუღმა მხარეს რომ ჩამოშვებულია. მსგავსი ესკაპადები საგნის მართებულ ხედვას ამახინჯებს და დიდი პროექტი, როდესაც მზის სრულქმნილ ხატს ქმნის და საკუთარ თავს მასში განაზავებს, ამგვარ გზას ალბათ ზიზლით უარყოფდა; მაგრამ მასში არის რაღაც რომანტიკული და უკუღმართი ინტერესი: იგი სინამდვილის გამოცდილებას აღადგენს და ამ თვალსაზრისით პროეტური გახლავთ. ჩვენ გვაიძულებს, განვიცადოთ გრძნობა, პროეტს რომ ფლობს, წამიერად ჩავწვდეთ მის არამიწიერ არსს.

მაგრამ შეჩვეული საგნების გაშიშვლებული ფორმის დაფარვისას პროექტი თავისი გამოცდილების საკუჭნაოდან ოდენ იდეებსა და ხატებს როდი მოიპოვებს; ხშირად ის ამ საგნებს უფრო ნატიფი ორნამენტით ამკობს, როდესაც იმავე წყაროდან ამოხაპავს. პირველი, რასაც ინტელექტი მოვლენის არსის ფორმირების პროცესში უკუაგდებს, – ეს არის გრძნობა, რომელიც შემეცნებას თან ახლავს; პირველი, რასაც პროექტი აკეთებს, – ის ამ გრძნობას სიცოცხლეს უბრუნებს. იგი ხატის წინ შეყოვნდება, რათა ეს ტკბობა გამოსცადოს. ის ასოციაციების კლაკნილ ბილიკებზე ეშურება, რადგან ეს ბილიკები მშვენიერია. მშვენიერების სიყვარული, რომელიც მას იძულებულს ხდის, სიტყვებს საზომი და რიტმი შეურჩიოს, სიყვარული ჰარმონიისადმი, პროეტს რითმების ძიებას რომ აიძულებს, მის წარმოსახვას აღვიძებს და იძულებულს ხდის, შეარჩიოს ის, რაც თავისთავად მშვენიერია, ან ის, რასაც უნარი შესწევს, მშვენიერ ფორმებში გადმოიღვაროს. ყველაზე ხშირად პროეტს სწორედ ეს გრძნობა აძლევს საშუალებას, ერთად შეაკავშიროს იდეები, რომელთაც ზოგჯერ ერთმანეთთან ცოტა რამ თუ აერთიანებს;



მათთვის საერთო – მშვენიერებისა და საშინელების რომელიღაც ელემენტია.

პოეტის ხელოვნება – ეს უმეტესი ხარისხით გრძნობების გაძლიერების ხელოვნებაა იმ დაქსაქსულ ობიექტთა მონტაჟის გზით, რომლებმაც ეს გრძნობები გამოიწვია. პოეტი საგანთა ჭეშმარიტ კავშირს წვდება, რადგან მათ ელემენტარულ კავშირებს ჟინიანად აკვირდება. ჩვეულებრივი აზროვნების წამყვანი პრინციპი უბრალოდ ინტერესი გახლავთ, და, ამგვარად, ყურადღების არეალში მხოლოდ ის ხვდება, რაც ამ ინტერესს შეესაბამება; მეცნიერული აზროვნების წამყვანი პრინციპი არის ადამიანების კავშირი დროსა და სივრცეში, ან კანონზომიერებათა რაღაც ერთობა; პოეტური აზროვნების წამყვანი პრინციპი ხშირად განწყობილება ან განცდა ხდება. ერთნაირი გრძნობით გამაჭვალულ სხვადასხვაგვარ საგანთა ამგვარი გაერთიანების პროცესში თვით ეს გრძნობა მძლავრ ძალმოსილებას იძენს; უფრო მეტიც, ხშირად ის პირველად იღვიძებს. აი, ზუსტად ასევე, უკვე ცნობილ ფერებს რომ ურევდა, პერუჯინო ფერის არნახულ გამჭვირვალობას აღწევდა, ტიციანი კი – არნახულ სიხასხასეს. პოეტებს ამგვარადვე შეუძლიათ, გააღვიძონ გრძნობები, უფრო მშვენიერნი, ვიდრე ისინი, რომლებიც მათთვის მანამდე იყო ცნობილი; ქმნადობის პროცესში ისინი ბედნიერებისა და ტანჯვათა ახალი მიჯნების პირველადომჩენნი ხდებიან. „გამოხატვა“ – მაცდუნებელი ტერმინია, რადგან ის ვარაუდობს, რომ რაღაც უკვე ცნობილი გადმოიცემა ან აისახება; სინამდვილეში კი გამოხატვა თავისთავად ორიგინალურ ქმედებას წარმოადგენს, რომლის ღირსებები შემდეგ გამოხატულ საგანს გადაეცემა, იმის მსგავსად, როგორც ჩინური მანდარინების ღირსებანი რეტროსპექტულად ვრცელდებოდა მათ წინაპრებზე. ასევე, პოეტი, გრძნობათა სხვადასხვანაირი ელფერით საგნების წვდომის ჟამს მომხიბლველობის სხივებს მოქმედების სცენაზე მიმართავს, ისინი კი მთავარი როლის შემსრულებელს ეცემა, რომელიც მარჯვე ხელოვანის მიერ მისთვის აგებული დეკორაციის უპირატესობებს იყენებს.

ამ ილუზიის სუბიექტს თვით პოეტი წარმოადგენს, და უდიდესი – თუმცა არა მთლად საუკეთესო – ნაწილი იმისა, რასაც პოეზია ეწოდება, ამგვარი სახის იდეალიზება გახლავთ, განხორციელებული შემოქმედის ნებით. ჩვენ სამყაროს ჩვენი საკუთარი ფერებით ვაფერადებთ; შესაბრალისად ვცდებით, როდესაც საკუთარ შეგრ-

ძნებებს ყალბად წარვმართავთ და ბუნებას საკუთარი განცდებით ვავსებთ, შემდეგ კი ჩვენი ზნეობრივი ყოფისადმი მისი რბილი თანაგრძნობით აღვფრთოვანდებით. ამგვარი სახის აბერაცია, როგორც ის ვორდსვორტის მაგალითზე შეიძლება ვაჩვენოთ, სავსებით შესაძლებელია, სწორედ იმ უნართა მაღალ განვითარებას შეეხამოს, რომლებიც დამახინჯებებს ექვემდებარება, – ხედვის უნარს და შეგრძნების უნარს. პირიქით, ჭარბი გრძნობა და ორიგინალური ხედვა საკუთარ თავს იოლად სწორედ დაუნაწევრებელი ფორმით გამოხატავს. საჭიროა ძალა ინტელექტისა, რომელსაც პოეტები იშვიათად ფლობენ, რათა შთაგონება გონებით შევამონმოთ და, ამავე დროს, პირველი მათგანი არ შევასუსტოთ; თუკი, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება, ძალა ოცნებისა და ვნებისა, პოეტს რომ ეუფლება, მის სააზროვნო შესაძლებლობებს აღემატება და იგი თავის ლექსებში ჭეშმარიტი ჰარმონიისა და უმაღლესი მშვენიერების მიღწევას ვერ შეძლებს. მაშინ ასეთ შემთხვევებშიც კი მას შესაძლებლობა ეძლევა, ისინი საუცხოო სახეებით და მაღალი მორალური პათოსით ალავსოს.

თუკი შემოქმედების ინტელექტუალური და ემოციური ელემენტები ერთმანეთს დაუნაწევრებელ მთლიანობად ერწყმის, მაშინ წარმოსახვა იმგვარ სინორფელესა და ჭეშმარიტებას იძენს, როგორც გრძნობადი პოეზიისათვის მიუწვდომელია. გარე სამყარო, ადამიანური გრძნობის ნაკადებში განივთებული, შინაგანი სამყარო, გარე საგნების ფორმებს რომ იღებს – აი, ბუნებრივი მდგომარეობა ერთის და მეორისა მანამ, სანამ ინტელექტი ობიექტების პროზაულ კლასიფიცირებას არ მოახდენს, არ განაზოგადებს მათ და შესაბამის სფეროებში არ გადაანანილებს. ამგვარი კლასიფიკაცია, რომლითაც ზოგიერთი მეტაფიზიკოსიც ამაცობს, ჭეშმარიტი გენიოსის აღმოჩენა არ გახლავთ; ის ზუსტად მოგვაგონებს ოსიანის დაკვირვებებს: მრგვალია მზე და ასევე მრგვალია მისი მამების ფარი; ამგვარი კლასიფიკაცია ჩვეული ობიექტების გაყოფას წარმოადგენს, რომლის შედეგად ჩვენს ცნობიერებაში პირველადი ასოციაციები აღორძინდება; შემდეგ ჩვენ გვეუბნებიან, რომ ობიექტი და გრძნობა, შემთხვევით დროში თანხვედრილნი, წარმოადგენს რაღაც ერთიანობას, და ჩვენ – თუკი ზემოხსენებული პრინციპი ორგანიზების რომელიმე უმაღლესი და გაუმჯობესებული სისტემით არ შეიცვლება – ვუბრუნდებით ქაოსს უძრავი ცხოველური ცნობიერებისას, რომელშიც ყველაფერი ერთად გადახლარ-

თულა, დაუნანევრებლად აისახება და შეიგრძნობა, როგორც ერთი გამოუთქმელი მთლიანობა.

უბადრუკი ცდომილება გახლავთ ეს დაბრუნება ჩვენი შორეული წინაპრების აზრობრივ ფორმებთან, კეთილი და ბოროტი სულებით რომ ასახლებდნენ სამყაროს; საგნით მათში გამოწვეულ გრძობებს ისინი თავად საგნის თვისებად აღიქვამდნენ. ამ ბუნებრივ ქაოსთან მიბრუნებისას პოეზია ადამიანებს ემსახურება, რადგან ჩვენს მეხსიერებაში აღადგენს და ასხივოსნებს ადამიანური გამოცდილების იმ ფაზებს, რომლებიც მატერიალური სამყაროს თანამედროვე გაგებისათვის უსარგებლოდ ქცეულა და საერთოდ მივიწყების რისკის წინაშეა. აქ პოეზია თავის სასიცოცხლო წვენებს მოიპოვებს, რადგან საგანთა არსში შელწევისას ის ჩვენს უტილიტარულ ენას ასხვაფერებს და სახეობრივი სილატაკის მდგომარეობიდან გამოვყავართ; იგი ჩვენ ოდესღაც განცდილს შეგვახსენებს, ის ოცნებასთან გვეპატიჟება, იგი იმ საუცხოო, მფრინავ ხატებს ელოლიავება, რომელთაგან, ვითარცა სანთელს ნამწვისაგან, ჩვენს ტვინის ხვეულებს ვწმენდთ. და შედეგად ოდენ წამიერ და წარმავალ სიამოვნებას არ ვიღებთ; განცდილი აღტაცება ჩვენთან რჩება და ჩვენს ცნობიერებაში აღწევს; ეს გამოცდილება საშუალებას გვაძლევს, უფრო შორს ვხედავდეთ და უფრო ღრმად შევიგრძნობდეთ; ჩვენ ვიძენთ უნარს, ბუნებისა და ცხოვრების ჩვეულებრივ გამოვლინებებში ვპოვოთ მეტი სიამოვნება. როდესაც პოეტი ჩვენი თვლებიდან პირობითობის საბურველს ხსნის, ჩვენ უფრო ზუსტად ვაკონტროლებთ ყოველ საკუთარ ნაბიჯს, ბატონ-პატრონი ვხდებით ჩვენი ცხოვრებისეული გამოცდილებისა, შესაძლებლობა გვეძლევა, ვცვალოთ მისი მოძრაობა, ხან მის უსასრულოდ მცირე სიდიდეებში ვიძირებით, ხანაც მისი რთული ლაბირინთების სიღრმეებში შევდივართ.

თუმცა, თუკი პოეზიის ფუნქცია გრძნობადი და მხატვრული თავისუფლების ამგვარი განახლებით შემოისაზღვრებოდა – ჩვენთვის ჩვეული აზროვნების ნესის ხარჯზე, – ჩვენ, გრძნობათა სიმუნჯისაგან დროებითი განთავისუფლებისათვის მადლიერებით აღვსილებს, ის მაინც უნდა გველიარებინა, რომ საუბარია ოდენ დასვენებაზე. სულიერი დისციპლინა ამ შემთხვევაში ვერანაირად ვერ მიიღწევა, და მისი ძიება მთლიანად იმ ინტელექტუალური სივრცის ფარგლებში უნდა მოხდეს, რასაც მეცნიერება ბუნების შესახებ პროზის კატეგორიებში ქმნის. ამგვარად აღქმული პოეზია იმსახურებს სასამართლოს, პლატონისაგან პირფერობისა და

გართობის მსახური ყველა ხელოვნებისათვის განმწესებულს; შესაძლებელია, ხოტბა შეასხა პოეზიის საოცრებებს, მაგრამ, ამავე დროს, ის ცხოვრებიდან უნდა განდევნო, როგორც ზნეობრიობის საფრთხე, ყოველ შემთხვევაში, აღიარო რალაც ისეთად, რაც მკაცრ საზღვრებში უნდა გადაიყვანო, საიდანაც ის ყველაზე ნაკლები ზიანის მოყენებას შეძლებს. ჩვეულებრივ, ფილოსოფოსები უარყოფენ პლატონის სასამართლოს, თუმცა ის, უდავოა, ეფუძნება და შეიძლება დადასტურდეს მორალის ელემენტარული პრინციპებით. რაც შეეხება საერო ხალხს, იგი, პირიქით, იღებს პოეზიას; ადამიანები პოეტებსა და მხატვრებს უყურებენ, როგორც სულით ავადმყოფებს, რომელთა ზეგავლენა სერიოზულ საფრთხეს მალავს, მაგრამ რომლებიც დღესასწაულის დღეებში შეიძლება გამოიყენონ, როგორც მათი მთავარი კერძი და სამკაული – იმათი მსგავსი, როგორებიცაა მზარეულები, პარიკმახერები და ყვავილებით მოვაჭრენი.

და მაინც, ზოგიერთი გარემოება ნებას გვაძლევს, ვიფიქროთ, რომ პოეზიის უმაღლესი საზრისი ჯერ კიდევ არ მონახულა. პლატონი, ჰომეროსს რომ გმობდა, თავადაც თავისებურად პოეტი გახლდათ; მისი კონფლიქტი მუზის აღზრდილებთან არ იყო თავად ქალღმერთთან კონფლიქტი; და კეთილი ფილისტიმელები, როგორი უნდობლობითაც არ უნდა მოკიდებოდნენ საერო ხელოვნებას, უღრმესი პატივისცემით უხდიდნენ ხარკს რელიგიას, რომელიც პოეზიის სახეობას წარმოადგენს, მათ ცხოვრებაზე ისევე ამაღლებულს, როგორც კიფერონის მთაზე შუალამის ნადიმები, რომლებიც, როგორც ცნობილია, ასევე რელიგიურ ხასიათს ატარებდნენ. ნება მიბოძეთ, ვიკითხო, რა არის ამგვარ შეუსაბამისობათა მიზეზი? რატომ უთმობენ ადამიანები თავიანთ ცხოვრებაში ადგილს რელიგიას? რატომ არის, რომ პლატონი პოეტებს განდევნის და თავის პროზაში სამყაროს განადიდებს? იმიტომ, რომ ცნებათა განზოგადების (აბსტრაქციების) გზა, რის შედეგად მეცნიერების სამყარო და ყოველდღიური ყოფა ჩვენს ცხოვრებისეულ გამოცდილებას გამოეყოფა – დაუფიქრებელი და ვულგარული ადამიანებისთვისაც კი ძალზე სასტიკი გზაა; იდეალურობა მექანიზმისა, რომელსაც ჩვენ ვუნოდებთ ბუნებას, პირობითობა დრამისა, რომელსაც ჩვენ სამყაროს ვუნოდებთ, მეტად თვალისმომჭრელია, რათა ნებისმიერმა ჩვენგანმა თუნდაც რამენაირად არ აღიქვას ისინი. ყოველმა ადამიანმა თუნდაც ოდესმე საკუთარ სულში უნდა ჩაიხედოს; სიკვდილზე ფიქრით თითოეულმა მისი მოჩვენებითობა უნდა დაიფეროს; ყველამ საკუთარ თავს უნდა ჰკითხო: მაინც რა

არის ჩემი ცხოვრების აზრი და ღირებულება? ადამიანი თავის ძირითად მიდრეკილებებს გაიხსენებს, იგი იგრძნობს, რომ რეალობის შეგრძნების მინიჭება მისთვის ოდენ ილუზიებს შეეძლოთ, მხოლოდ ვნებას ხელენიფებოდა, იმედისა და მშვიდობის შეგრძნება ერუქებინა. იგი წაიკითხავს თავისი ცხოვრებს წიგნს და იმას მიუახლოვდება, რომ თავისი არსებობის აზრს ჩანვდეს; ყოველ შემთხვევაში, ის თუნდაც ნახევრად დარწმუნდება იმაში, რომ ყველაფერი, რისი გავლაც მას მოუწია, ოდენ ოცნება და სიმბოლო იყო, და მაშინ იგი სხვა საზღვრებში მდებარე ჭეშმარიტების ძიებისთვისაც აახელს თვალს.

ესაა ცვალებადი მდგომარეობა სულისა, როდესაც ჩვენ ვწვდებით ხელოვნურობას იმ ცნებებისას, რომლებითაც სალი აზრი ოპერირებს, და ესაა პოეზიისათვის ჭეშმარიტების მომენტი – მომენტი, აქვე დავამატებთ, რომელსაც პოეტები ძალზე ხშირად უშვებენ ხელიდან. ყურადღების დაძაბვა, საგანთა ფარულ უშუალოებაზე აზრების კონცენტრირება, ჩვეულებრივ, დაბნეულობაში გვავადებს. ჩვენ განცვიფრებულნი ვართ, ვივსებით საგანთა გამოუთქმელობის გრძნობით, თვალისმოძრელებად კამკაშა, მაგრამ არა დანაწევრებულების – მრავალთა, მაგრამ თავიანთ სიმრავლეში ერთიანთა. და, იმის ნაცვლად, რომ წარმოსახვის მწვერვალებისაკენ გავეშუროთ, მისტიციზმში ვიძირებით.

საგანთა მისტიკური დაშლა მათ შემადგენელ ელემენტებად ხელოვნების ამოცანებში არ შედის; თუ გადავწყვეტთ, რომ რომელიმე ხელოვნება ამას ახორციელებს, ამ განხორციელების ეფექტი მხოლოდ მეორეხარისხოვანი შეიძლება იყოს, ხელოვნების ჭეშმარიტი ობიექტის დამუშავებისას წარმოქმნილი – ზუსტად ისევე, როგორც ხეების მიწიდან პირდაპირ ფესვებიანად ამოთხრა გვინევს ტაძრის საძირკვლის ჩაყრისას – რადგან ყოველი ხელოვნება მასალას შენებისათვის ეძებს. და სწორედ იმიტომ, რომ სალი აზრით და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებით შექმნილი სამყარო – ნაკლები სამყაროა (და წარმოადგენს ჩონჩხს, რომელიც, ცხოვრების დასაწყებად ჯერ გრძნობით უნდა აღივსოს), მომენტი, როდესაც ჩვენ ამ ნაკლებობას ვაცნობიერებთ, და არის მომენტი, რომელსაც ხელოვნება მოიხელთებს. როდესაც სამყარო დანაკუნებულია, ის (ხელოვნება) მოდის და „გულის კანონებით აღადგენს მას“.

პოეზიის უმაღლესი საზრისი, რომელიც აქ ჯერ კიდევ არ ჩამოყალიბებულა, სწორედ ამაში მდგომარეობს: ცოცხალი სინამდვილის მასალის გამოყენებით იგი განცდის რეალურობას სწვდება და

მოარულ წარმოდგენათა ზედაპირს აღწევს, შემდეგ კი ამ ცოცხალი, მაგრამ ჩამოუყალიბებელი მასალისაგან ახალ სტრუქტურებს ქმნის, უფრო მდიდარს, მშვენიერსა და ადამიანური ბუნების სიღრმისეულ ტენდენციებთან მიახლოებულს, უფრო ერთგულს სულის უმაღლესი შესაძლებლობებისადმი. ჩაყვინთვა იმ დონეზე, სადაც ჩვენი ყოფიერების ნაწილაკური ელემენტები მდებარეობს, მართლდება ზოგად საზრისთან მისი შემდგომი თავისუფალი ზეალსვლით: გრძნობას მხოლოდ იმიტომ მივმართავთ, რათა გონებისთვის საკვები მოვიპოვოთ; ჩვენ პირობითობებს მხოლოდ იმისთვის ვარღვევთ, რათა იდეალები შევქმნათ.

შემოქმედების ამგვარი გზა – მთელი დიადი პოეზიის საფუძველია. მეცნიერება და სალი აზრი თავისებურად ასევე პოეტებს წარმოადგენენ და ულაზათონი სულაც არ არიან; რადგან სინამდვილის მასალის გამოყენებით ისინი მისგან ნათელ, სიმეტრიულ და მშვენიერ სამყაროს ქმნიან; მით უფრო, თვით წესიერება ამგვარი ხელოვნებისა მას ჩვეულებრივად აქცევს. მისი პათოსი უბრალო რიტორიკად გარდაიქმნება, მისი მეტაფორები – პროზად. მაგრამ მეცნიერულ-მათემატიკური ხედვა საკუთარ თავში ამგვარი ხარისხითაც კი უფრო მეტ სილამაზეს ფლობს, ვიდრე განცდისა და იმპულსის ირაციონალური პოეზია, რომელიც, სპირტიანი სასმელის მსგავსად, ჩვენს გონებას უბრალოდ ალაგზნებს და ჩვენს შემთხვევით და მდაბალ ვნებებზე თამაშობს. პირიქით, დიდი პოეტის წარმოსახვა იმდენადვე მკაცრად მასშტაბურია, რამდენადაც ასტრონომის წარმოსახვა; იგი ფლობს ნატურალისტიკის მოთმინებას, დეტალებისადმი მის სიყვარულს, მის გავარჯიშებულ თვალს, რომელსაც უნარი აქვს, დაინახოს ოდნავ შესამჩნევი ნიუანსები და ძირითადი მიმართულებანი; მან არ იცის ფუსფუსი; ის არ პოზირებს და ორიგინალობაზე პრეტენზიას არ აცხადებს; იგი ძალას თავის ობიექტში ეძებს, მისი ობიექტი კი – საარსებო, აუცილებელი სამყარო გახლავთ. ყოველივე ამით ნატურალისტს მოგვაგონებს, თუმცა პოეტი მისგან თავისი ინტერესების ხარისხით განსხვავდება; პოეტს უფრო კონკრეტული გონება აქვს; სამყარო მის წინაშე მისი ყოველი ელფერით წარდგება და მთელ თავის შინაგანი ვნებისა და ცხოვრების მუხტს ინარჩუნებს. იმის ნაცვლად, რომ ყოფიერების რაოდენობრივი ელემენტები შეისწავლოს, პოეტი მის მორალურ ღირებულებებში, მის მშვენიერებაში, მის წყაროებში აღწევს, რომელთაგან ადამიანის სული საზრდოობს: ამგვარად, კოსმოსი, მის მიერ შექმნილი, სულის იდეალურ სცენად იქცევა, რომელზეც

პოეტის პოტენციური შესაძლებლობების უკეთილშობილესი დრამა თამაშდება და მისი მონოდება ისხამს ხორცს.

პოეზიის უმაღლესი საზრისი გახლავთ დასრულებული გამოხატვა იმ მეთოდისა, რომლის დახმარებითაც სიტყვები და ხატები ლექსად გარდაიქმნება. იმის მსგავსად, როგორც ლექსი მარცვლების (ენის) პროზისმიერ წესრიგს არღვევს და მათ ხილულ და ტკბობის მომნიჭებელ საზომში აყალიბებს, ასევე პოეზია მთლიანობაში სინამდვილის საერთო პროზაულ სურათს იმისთვის არღვევს, რომ იგი გონებისათვის უფრო ახლო და მკაფიო რიტმებში გამოხატოს. ორივე შემთხვევაში პრინციპულად იგივე ქმედება ხორციელდება, რომლის მეშვეობითაც შუალედურ სფეროებში სალი აზრის მიერ უარყოფილი ხატები და ემოციები, რომლებიც ვერ შენიშნეს, იმგვარი წესრიგით ლაგდებიან, რათა გონება მისი საკუთარი ყოფიერების უფრო ჭეშმარიტი და ღრმა შემეცნებისათვის მოამზადონ. ამ შუალედურ დონეზე არსებობს ფანტასტიკური პოეზია და დამკვირვებელი პოეზია; პოეზია, რომელიც მარცვლის უბრალო ყდერადობითა და ვირტუოზულობით შემოისახლვრება, ყველაზე დაბალ საფეხურზეა განლაგებული; უმაღლესი სფეროები კი შემოქმედებითი გონების პოეზიას ეკუთვნის. მაგრამ უცვლელია ერთი პრინციპი – პრინციპი მშვენიერებისა; მოვლენათა მიმსგავსების ხელოვნება – სიტყვებში, ხატებში, ემოციებში ან იდეის სისტემებში თუ გამოიხატება – გონების მოძრაობისათვის დაფარული რჩება.

ახლა ვცადოთ, რამდენადმე ჩავუღრმავდეთ პოეზიის ამ მაღალ საზრისს და გამოვყოთ მისი ზოგიერთი ფაზა.

ხასიათების შექმნა – აი, სად სურთ მრავალთ, წარმოსახვის მთავარი ტრიუმფი იხილონ. მაგრამ თუ ჩვენ ჩვენს პირად მიდრეკილებებს გავემიჯნებით და საქმეს მისი ადამიანური და ლოგიკური კავშირების თვალსაზრისით შევხედავთ, ცხადია, იმისი აღიარება მოგვინევს, რომ ხასიათების დალაგება (შექმნა) პოეტური შემოქმედების უმაღლესი ამოცანა არ გახლავთ. ხასიათს არ ძალუძს, ჩვენი ცხოვრებისეული გამოცდილების მთელი არსი ამოწუროს; ის საკუთარი თვისებებით, სხვა ხასიათებთან საკუთარი კავშირებითაა ჩაკეტილი, იგი ჩვენი ბუნებრივი შესაძლებლობების მხოლოდ ერთ მხარეს გამოხატავს. ამიტომ შეუძლებელია, ყოფიერების უმაღლესი საზრისი ხასიათში გამოიხატოს. პოეტს აქვს უნარი, თავის ნებისმიერ გმირში საკუთარი არსების ოდენ ნაწილი ჩადოს, მაგრამ მისი მოვალეობაა – თავის ქმნილებაში მთლიანი გამოხატოს. შესაბამისად, ხასიათიც ოდენ ფრაგმენტული მთლიანობაა; ფრაგმენტული

თავის წყაროსთან მიმართებით, რამდენადაც იგი, ასე ვთქვათ, ჩვენი არსებობის ერთი თვისების გაზრდას ემყარება ყველა დანარჩენის შემცირების ხარჯზე. იგი ფრაგმენტულია იმ ობიექტთან მიმართებით, რომელსაც ის წარმოადგენს, რამდენადაც ხასიათი რაღაც გარემოში ფუნქციონირებს და მხოლოდ სხვა ხასიათებთან შედარებით და თავისი წარმომავლობის ასპექტით შეიძლება შეფასდეს. არა ხასიათი, არამედ მისი გამოვლინებები, მისი წარმოქმნის მიზეზები – აი, ჭეშმარიტი ინტერესის საგანი. ამგვარად, დიად ოსტატებთან, ჰომეროსისა და დანტეს სადარებთან, ხასიათები, თუნდაც შესანიშნავად გამოძერწილნი, სურათის მოძრაობასა და საზრისს ექვემდებარება. ყოველ გამოხატულ სულში ჭეშმარიტად არის რაღაც უბადრუკი, რაღაც კომიკური; სულელები, როგორც ყოველივე დანარჩენი, პირველ ყოვლისა, იმით ხასიათდებიან, რაც მათ აკლიათ. ჩვენ ინსტინქტურად შევივგრძნობთ, რომ ადამიანისათვის შეურაცხმყოფელი იქნებოდა მოესმინა ის, რასაც მის ზურგსუკან ვამბობთ, მაშინაც კი, თუ ჩვენი სიტყვების საზრისი მოწონება გახლავთ: რადგან არყოფნის ჟამს ის წარმოადგენს შემფასებელ ხასიათს, ყოფნისას კი – ძალას, რომელსაც ანგარიში უნდა გაუწიო.

იდეალური ხასიათების შექმნის პროცესში წარმოსახვა შემდეგ უკვე მასალას გადაამუშავებს – განსაზღვრულ ქმედებებსა და აზრებს, – რაც ამ უკანასკნელთა ცალკეული პიროვნებების სახეებში უნიფიცირებას გულისხმობს; მაგრამ საეჭვოა, ამგვარად ჩაფიქრებული ხასიათები ჩვენს დაკვირვებათა ნაკადს შეესაბამებოდეს და მათ კიდევ უფრო ნაკლებად შეუძლიათ, ადამიანური ყოფიერების მიმართ ინტერესის მთელი მრავალსახეობა ამოწურონ. თავიანთ საფუძველში ხასიათები ცხოვრებაში არიან ჩაძირულნი, ზუსტად ისევე, როგორც თავდაპირველად თვით ღმერთები ბუნებაში იყვნენ განზავებულნი. ამიტომ პოეზია, იმისათვის, რომ მთელი სინამდვილე წარმოსახოს, უნდა ჩანვდეს მისი გმირების საიდუმლოებებს და მოვლენათა საზრისს, რომლებითაც მათი ქცევა განისაზღვრება. ჩვენ ისინი ისეთ უპირობო გარემოში უნდა მოვაქციოთ, რომელიც განსაზღვრული ლანდშაფტის სახით იშლება და გრძნობისათვის ყურადსაღები განსაზღვრული სოციალური სიტუაციის ჩარჩოებში ხვდება.

ხილული ლანდშაფტი პოეზიისათვის ჭეშმარიტი ობიექტი ჯერ კიდევ არ არის. მისი ელემენტები და, განსაკუთრებით, ის ემოციური აგზნება, რომელსაც იგი იწვევს, შეიძლება მოთავსდეს ან გამოიხატოს ლექსში; მაგრამ სწორედ ამით ლანდშაფტი თავის



ჭემმარიტ მოხაზულობას კარგავს და მხოლოდ მორალური კოდექსის ელემენტად გვევლინება. მხატვრობა, არქიტექტურა, მებაღეობა და სცენის გაფორმების ხელოვნება პეიზაჟს გამოიყენებს, როგორც თავის ობიექტს; და ის ხელოვნების ამ დარგებს უნდა დაეუტოვოთ. მაგრამ არსებობს ლანდშაფტი, რომელიც ხილულის საზღვრებს აღმატებულია და ხედვითი სინთეზისათვის მიუწვდომელი გახლავთ; ის იმ ტოპოგრაფიული აზრით არსებობს, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, შევიგრძნოთ, რომ არსებობს ზღვა, მთები, ცა ჩვენ ზემოთ, მაშინაც კი, როდესაც ყოველივე ამას ვერ ვხედავთ, და რომ ადამიანთა ტომები, განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე მდგომნი, დედამიწის უზარმაზარ ზედაპირზე გაფანტულან. ყოველივე ამის გამოხატვა ოდენ კოსმიური ლანდშაფტის პოეზიას შეუძლია და ხელოვნების მნიშვნელოვანი როლი ისაა, რომ საჭირო მომენტში ამგვარი ლანდშაფტის გრძნობა გააღვიძოს: ისე, რომ შეიძლებოდეს, კომპოზიციის ცენტრში მდგარი ობიექტი სწორ შუქზე დაინახო; რომ მასზე დადებული ფერები მის ყველა ფართო კავშირს ასახავდეს; რომ ის დიალთან და მარადიულთან ხელშესახები ნათესაობით გაკეთილშობილდეს. აი, ამგვარად, იტალიელი ოსტატები ფართო ტილოზე თავიანთ წმინდანების ჯგუფებს მადონას ირგვლივ გამოსახავდნენ და ადგილს ტოვებდნენ ცის, მთებისა და მდინარეებს, და კიდევ, ალბათ, რომელიმე ახლოს მდებარე დეკორატიული საგნისათვის; ამგვარად, დიდი პოეტი თავის ხასიათებს ბუნების ატმოსფეროში განათავსებს და მუდმივად გვინარჩუნებს შეგრძნებას, რომ ისინი დიდ სამყაროში ცხოვრობენ.

პოეტის ღირსებები – მისი აზრის კეთილშობილება და ადამიანურობა, – ისეთი სიზუსტით, ალბათ, სხვა ვერაფრით გაიზომება, როგორც იმ სამყაროს მასშტაბებით, რომელშიც ის ცხოვრობს; თუ ეს უმაღლესი სინჯის პოეტია, მისი მზერა, დანტეს მზერის დარად, ვარსკვლავებს აღწევს. ვერგილიუსი, დიდი პოეტი, რომლის მნიშვნელობას ზოგჯერ უსამართლოდ აკნინებენ, ამასვე გვაჩვენებს, მხოლოდ სხვა ფორმით; მისი ლანდშაფტი – რომის მთელი სამყაროა, მისი თემა – რომაული დიდებულების წმინდა წყლებია, გამოხატული ღვთისმოსაობაში, მუდმივობასა და კანონში. მის ყოველ სტრიქონში რომაელის გრძნობა სუნთქავს, მას უყვარს სოფელი და მისი ჭაპანწყვეტანი, რადგან მათში სამოქალაქო სიდიადის საფუძვლებსა და საყრდენს ხედავს; იგი ტრადიციის პატივისცემის ხარკს იხდის, რადგან ის პერსპექტივასა და ისტორიის მამოძრავებელ იმპულსს იძლევა; იგი მიმართავს ღმერთებს, რადგან ისინი

კური და მორალური ძალების ის სიმბოლოებია, რომლებიც რომს მსოფლიო ბატონობისათვის ბრძოლაში შთააგონებდა.

თითქმის ყოველი კლასიკური პოეტი ამ ტოპოგრაფიულ გრძნობას ფლობს; მის ლექსებში დიდი ოდენობით გვხვდება საკუთარი სახელები და მითითებანი ისტორიასა და მითოლოგიაზე; თუ მას, იმისათვის, რომ საზომს გაუძლოს, ეპითეტი სჭირდება, იგი ინსტინქტურად ირჩევს ადგილის ან სახეობის დასახელებას; მისი ღვინო – წითელი ღვინო არ გახლავთ, არამედ ღვინო სამოსა; მისი ხეობები – ღრმა ხეობები არ არის, არამედ ხემუსის ხეობები; მისი სიმღერები – კეთილშეურადი სიმღერები არ არის, არამედ პანის სიმღერებია. ჩვენ შეგვიძლია, ამგვარ მეთოდებს დავცინოთ, როგორც პირობითობას, მაგრამ პოეტს მით უფრო მეტი საფუძველი აქვს, დასცინოს ჩვენს პირობითობათა უბადრუკობას. ისინი თავისთავად არ აღმოცენდებიან და გენიოსმა უნყის, როგორ ამალღდეს მათზე და ცინცხალი მზერით შეაფასოს მათი ღირსება; ის მათ წარმავალ გემოვნებასთან შეგუების ცდუნებას არ განიცდის. ძველი ადამიანები პოეზიას იმდენად გრძნობიერ განცდებში კი არ აღმოაჩენდნენ, რამდენადაც სიღრმისეულ ფორმებსა და კეთილშობილურ ასოციაციებში: ეს ნათლად მეტყველებს მათი ზნეობრივი აღზრდის მაღალ დონეზე. ისინი ისე ფლობდნენ სამყაროს, როგორც ჩვენ მას უკვე ვეღარ ვფლობთ, და ისე ცხოვრობდნენ, როგორც ჩვენ, საგანთა რაციონალურ იერარქიაში ზედმეტად ჩაფლულთ, უკვე აღარ შეგვიძლია ცხოვრება.

და მაინც, პოეტისათვის ფიზიკური და ისტორიული ფონი ნაკლებად არსებითია მისი გმირების სხვა მახასიათებლებთან – იმ დრამატულ კონფლიქტებთან შედარებით, რომლებშიც ისინი ჩათრეულნი აღმოჩნდებიან. ბოლოს და ბოლოს, პოეზიის არსი – გრძნობაა; და თუმცა ტევადია შემეცნების ინტელექტუალური გრძნობა და ხორცშესხმის მიმეტური გრძნობა, ისინი იმდენად ინტენსიური არ გახლავთ, როგორც მადა და ცხოვრების სხვა წარმავალი გრძნობები; ვნებები ყოველგვარი ინტერესის საფუძველში ძევს, ყველაზე იდეალურშიც კი, ხოლო ვნებები სხვა რამით იშვიათად აღიძვრება, თუ არა ადამიანის ადამიანთან ურთიერთობით. სიყვარულისა და სიძულვილის სხვადასხვა ფორმები მხოლოდ საზოგადოებაში შეიძლება წარმოიქმნას, და პოეტის ამოცანა ის არის, რომ წარმოიდგინოს სიტუაციები, რომლებშიც ეს გრძნობები მთელი სისავსით შეიძლება გადმოიღვაროს; ამ შემთხვევაში პოეტი ფანტაზიორ მოზარდს ემსგავსება, რომელიც ოცნებებში სა-

კუთარ თავს გმირებისა და საყვარლების აურაცხელ სახეებში წარმოიდგენს. წარმტაცი თავგადასავლები, რომლებზეც ის ოცნებობს, შესატყვის თეატრალურ გაფორმებას ითხოვს; ალტაცებულმა შეგრძნებებმა, რომლებშიც ის დაცურავს, რადაც არ უნდა დაჯდეს, ადექვატური ხორცშესხმა უნდა ჰპოვოს, თუნდაც წარმოსახვითი.

მაგრამ ვნებები თავიანთი ბუნებით ბრმანი არიან, ხოლო თავის ნებაზე მიშვებული წარმოსახვის სიმწირე აბსოლუტურია. რა ძალითაც არ უნდა იბობოქრონ ვნებებმა, მათი ენერგია იდეას ვერასოდეს შობს. იდეები მხოლოდ გრძნობებით, გარეგანი გამოცდილებით იბადება, წინააღმდეგ შემთხვევაში სულის შიმშილი მარადიულად გამოიკვებება საკუთარი სიცარიელით. მაგრამ გრძნობის მარცვალი ერთხელაც რომ გადააგდო, ზრდის უსასრულობა, ფანტაზიის მრავალსახეობა და ალტაცება უზრუნველყოფილია. ჩვენ მხოლოდ ჯერ კიდევ ვხედავთ (როგორც მოზარდის ოცნებების შემთხვევაში ან უნიგნური და მისტიკური პოეტების შემოქმედებაში), რომ ხილვის ინტენსივობას, საკუთარი შინაგანი ენერგიით რომ წარჩუნდება, ვერ მივყავართ მისი მასშტაბების გაფართოებისაკენ, მისი ღირსების ამაღლებისაკენ. გაუნვრთნელი გონება სუსტ გონებად დარჩება, რაც არ უნდა მაღლა სწევდეს ბუნებრივი ვნება მის ტემპერატურას. ფიხტესა და შოპენჰაუერის ყველაზე დიდი შეცდომა ის იყო, რომ ისინი ნებელობას იდეის მთავარ ფორმად წარმომქმნელ ელემენტად მიიჩნევდნენ. ისინი, როგორც ეს უბრალო მოკვდავებთანაც ხდება ხოლმე, სასონარკვეთილების მომენტებშიც კი იდეალურს რეალურით ცვლიდნენ; როდესაც ხედავდნენ, თუ რა მჭიდროდ არის დაკავშირებული ნებელობა თავის ობიექტთან, როგორ შეარჩევს და განადიდებს მას, მათ ჩათვალეს, რომ მას თავად მათი წარმოშობაც შეუძლია. ნათლად მოაზროვნე ადამიანი იოლად დაინახავს, რომ ნებელობის ასეთი თვითკმარობა შეუძლებელია, რადგან იმას, რასაც გარე კავშირები არა აქვს და სტრუქტურის მრავალსახეობას მოკლებულია, თავისთავად არ შეუძლია, მიზანთა მრავალსახეობას მიაღწიოს. ამგვარი შეუძლებლობა, რა თქმა უნდა, მიკერძოებული გონების ადამიანს დიდ დაბრკოლებად არ უნდა მოეჩვენოს; მას ხელეწიფება, გარკვეული თანმიმდევრობაც კი იპოვოს შეუძლებლის, როგორც ქეშმარიტის, პოსტულირებაში (ოდენ მისი სურვილის ძალას რომ ეფუძნება).

თუმცა ნებელობის წარმოსახვითი ფორმის წარმომქმნელი ძალა უკუივდება ცდით, რომლითაც მეტაფიზიკოსებმა საბოლოო ანგარიშით თავიანთი ანალოგიები და დასკვნების ალბათობა უნდა

დაამტკიცონ. ვნებები თავიანთ საფუძვლებს გამოავლენენ, მაგრამ ვერ ქმნიან მათ; ამ ფაქტის სიცხადე დადასტურდება, როგორც კი მიხვდებით, რამდენად ძლიერად ამახინჯებს ვნება ნებისმიერ ობიექტს, მისი გავლენის არეალში რომ ხვდება და რამდენად არამყარი, ცვალებადი და შემთხვევითია ემოციები მათ ობიექტებთან შედარებით. თოჯინას შეუძლია, სიყვარულის ობიექტად იქცეს ბავშვის ნაცვლად, ბავშვს – საყვარლის მაგიერ, ღმერთს – ყოველივე არსებულის ნაცვლად. ვნებათა ნაირგვარობა, რამდენადაც შეიძლება ის გაიაზრო, დამოკიდებულია მრავალფეროვნებაზე, ცდის ობიექტებზე, ესე იგი, მათი გამომწვევი გრძნობებისა და საგნების მრავალფეროვნებაზე.

როდესაც „უსასრულო“ სული ადამიანის სხეულში შედის, იგი არსებობის განსაზღვრულ ჩაკეტილ ფორმებს იღებს; მისი დაუხარჯავი შესაძლებლობები აზრსა და საქმეში ისხამს ხორცს – ეს შემთხვევასა და თვით სულის ბუნებაზეა დამოკიდებული. ამგვარად, ვნების სიმნიფეს ძალუძს, ინტელექტის მუშაობას გაუსწროს და გვერდით ბილიკებზე უმიზნო ხეტიალისაკენ წაგიყვანოს – ფენომენი, რომელიც ვლინდება არა მხოლოდ უმნიშვნელო ინდივიდის (ვის ნორმიდან გადახრასაც ქვეყნიერება არაა აგდებს), გამოცდილებაში, არამედ მოწყურებული, ნახევრად განათლებული გენიოსის ცდაში, გენიოსისა, რომელიც ტრივიალური ხელოვნების ან გროტესკული ცრურწმენების ფორმებში თავისი სულის მთელ ვნებას გადმოღვრის. პოეზიის ისტორიული ფორმები, რელიგიური ექსტაზი – გზასაცდენილი იდეალიზმის თავშესაფარია; დაკარგული ან წარუმატებლად წარმართული სიცოცხლეები ჩვეულებრივ ამ ნაკადებს მიჰყვება. სიყმანვილის სხეულებრივი ცდუნებანი – დაბნეულობის ისეთივე მაგალითია, როგორც ის ვნებები, რომლებიც ძალას ჯერ კიდევ მანამდე იკრეფენ, ვიდრე საზოგადოებრივი წესრიგის პირობითობანი მას ფიზიკური დაკმაყოფილების შესაძლებლობას მისცემს, და გაცილებით ადრე იქამდე, ვიდრე რელიგია ან ფილოსოფია იმედოვნებენ, ისინი თავიანთი წმინდა ცეცხლისათვის სანჯავად გადააქციონ.

მხატვრული შემოქმედებისათვის აქ უდიდესი შესაძლებლობაც ჩნდება. ჩვენ ერთგვარად უსასრულო ნებელობას ვფლობთ; მაგრამ ჩვენი გამოცდილება შეზღუდულია, და სამწუხაროდ, ამ ნებელობის ხორცმესხმას შეუწყობელი – მის სინმინდემიც და მის ძალაშიც. ჩვენს უნარებს გზას ვერაფერი მისცემს, თუ არა შესაფერისი შემთხვევა; სწორედ მას გვთავაზობს პოეტი, როდესაც

სამყაროს სწავლობს და თავის დაკვირვების შედეგებს იყენებს. ის გვაზიარებს მოვლენებს, რომლებიც ჩვენი ყოველდღიური გამოცდილების ვიწრო ჩარჩოებს იქით თამაშდება, იგი ჩვენ სერიოზულ საქმეებთან გვახვედრებს, ასე რომ, ჩვენი სული მყისიერად მისი დიადი სიტყვის მწვერვალებისაკენ მილივლივებს. ჩვენ წინაშე იხსნება სიყვარულისა და დიდების, ინტრიგებისა და ცდომილების გზები; პოეტი მოძრავ სიუჟეტს გვთავაზობს, ჩვენ კი უკვე მზად ვართ, ის ცოცხალი ხასიათებით დავასახლოთ, რადგან ყოველ მათგანში თვით ჩვენივე თავის არარეალიზებული ნაწილაკი აისახება. პოეტური ხასიათები სწორედ სიუჟეტში ცოცხლდება, რადგან ჩვენი საკუთარი ხასიათების ფარული შესაძლებლობანი ასევე სიუჟეტში იხსნება.

უცხო ხასიათის აღწერა ამ მიზანს ფრიად არასიამედოდ ემსახურება; მაგრამ იმ გარემოებათა გამოსახვა, რომლებშიც ხასიათი საკუთარ თავს ავლენს, ამგვარ აღწერას ზედმეტად ხდის, რადგან მისი ხორცშესხმისავის ყოველივე აუცილებელს ინსტინქტი გვკარნახობს. აქედან გამომდინარეობს, ის რომ არისტოტელე მართალი იყო, როდესაც სიუჟეტს მხატვრული შემოქმედების მთავარ ელემენტად მიიჩნევდა, რადგან ხასიათები თავიანთ არსებობას სწორედ სიუჟეტის ღირსებებს უნდა უმაღლოდნენ, უფრო ზუსტად კი, ჩვენს სიცოცხლეს მათში, და, შესაბამისად, სიუჟეტის ღირსებანი ჩვენს სულს შემოქმედებითი აქტივობისაკენ უბიძგებს, რომელიც, თავის მხრივ, გვაიძულებს, კერძო ცხოვრების საზღვრები გადავლახოთ და იდეალამდე ავმალდეთ. ამგვარი სახის იდეალიზება, რა თქმა უნდა, ოდენ ერთი ელემენტია იმ განცდისა, რომლის თანამონაწილენიც ვხდებით. მაგრამ რალაც ერთიანი აღტყინების ჟამს ჩვენი ნებელობა თვითგამოხატვისა და თვითშემეცნების საშუალებას პოულობს, აღწევს სიმალლეებს, რომლებისკენაც იდუმალად ისწრაფვის, და ამ მოგზაურობიდან ნაყოფიერ გაკვეთილს იღებს.

ამაშია ტრაგედიის არსი: ცხოვრების სისრულის შეგრძნება, გრძნობა ნებელობის რეალიზების და გასხივოსნებისა, გონების განწმენდისა, რომელზეც ასე დიდხანს კამათობდნენ და რომელიც გზას აძლევს გამოუყენებელ ენერგიას, უფრო დიადი მიზნებისაკენ წარმართავს ჩვენს გრძნობებს და ამგვარად ამართლებს და მოძრაობაში მოჰყავს ჩვენი გაყინული გრძნობები. ამავე დროს, ის მათ, თუნდაც წამიერად, მინიერი ცხოვრების შემთხვევითობისაგან წყვეტს. ცალკეული ეპიზოდი, რამდენადაც გნებავთ, ტრაგიკული,

ამ კეთილშობილი აზრით, ტრაგედია ჯერ კიდევ არ არის, რადგან დაუსრულებლობის მდგომარეობაში იმყოფება; ის გვჩუქნის განცდას, მაგრამ არ გვაკმაყოფილებს, ის შეგვძრავს, მაგრამ არ გვასხივოსნებს. არა მგონია, საჭირო იყოს გავიმეოროთ, რომ ამგვარი გასხივოსნება – თეორიის ან მორალის საკითხი არ გახლავთ; გასხივოსნება, რომელიც ტრაგედიას სიდიადეს ანიჭებს, – ჩვენ წინაშე გაელვებული ხატია ჩვენი ნებელობის უმაღლესი დანიშნულებისა. აუცილებელი არ არის, ამგვარი აღმოჩენა მორალური ამაღლების ხასიათს ატარებდეს – მაკბეტი და ოტელო მას ზუსტად იმგვარადვე გვჩუქნიან, როგორც ბრუტუსი ან ჰამლეტი, – მას შეუძლია, გააძლიეროს სასონარკვეთა, ან სისასტიკე, ან გულგრილობა, მას ძალუძს, წარმოსახვა მხოლოდ წამიერად გაასხივოსნოს და სერიოზულად არ დაარღვიოს გონების ჩვეულებრივი მდგომარეობა. მაგრამ ამგვარი გაელვების გარეშე, რომელშიც ვნების საზრისი იხსნება, თვით ვნება შეუცნობელი რჩება, შემოქმედება კი ამ შემთხვევაში უბრალოდ გართობის მიზნებს ემსახურება, და არა ჩვენი იდეალური გამოცდილების საზღვრების გაფართოებას. მეხსიერება და გრძნობა მოძრაობაში კი მოდიან, მაგრამ წარმოსახვა მათ ახალ საკვებს არ აწვდის.

დრამატული სიტუაცია მხოლოდ ვნების ატმოსფეროში გვძირავს და ცხოვრებას მის ერთ რომელიღაც ფაზაში წარმოგვიდგენს; და ვნება, რომეოს სიყვარულის მსგავსი, ყოვლისშთანმთქმელად შეიძლება მოგვეჩვენოს, მისი აღტყინებანი კი ჩვენს წარმოდგენაში ადამიანის მთელ ხატს ერწყმის, ასეთ შემთხვევაში მაინც ხდება გაუბრალოება და პიროვნების უდიდესი ნაწილი, ამასთან, მისი საუკეთესო ნაწილი, მივიწყებას ეძლევა. მაგალითისათვის, თუ ლეონარდო და ვინჩი სიყმანვილეში რომეოს ბედს გაიზიარებდა, მისი აღსასრული უფრო იდეალურად ტრაგიკული არ იქნებოდა, ვიდრე მაშინ, თუ ის 18 წლის ასაკში ციებ-ცხელებისაგან გარდაიცვლებოდა; ჩვენ ის უფრო შეგვძრავდა, რაც მას არ დასცალდა, ვიდრე ის, რაც მან გადაიტანა. ვნება, რომეოს ვნების მსგავსი, ადამიანური აზრისა და გრძნობის იდეალურ მასშტაბთან შედარებით – უბადრუკი ოცნებაა, პათოლოგიური განცდა.

მაგალითად, არისტოფანე, ოდეს ტრაგედიის ქვეშარიტ რელიგიურ და პოლიტიკურ მიზნებზე მსჯელობდა, წითლდებოდა, სცენაზე შეყვარებულ ქალს რომ ხედავდა. და ჩვენ მას უნდა დავთანხმებოდით, თუ არა ორი გარემოება: ერთი – ჩვენს მოთხოვნებში ხელოვნებისადმი ჩვენ გონების კეთილშობილებას, მთლიანობის

იდეას და პროპორციების სისწორეს მეტისმეტად ვშორდებით; მეორე – ჩვენ მეტად შევეჩვიეთ, ცალკეულ ეპიზოდებში სიმბოლური მნიშვნელობა ვეძებოთ და შემთხვევითი გრძნობები, რომლებსაც ისინი თავიანთი სისასტიკით შთანთქმისას აღვიძებენ ჩვენში, რაღაც წმინდად და საყოველთაოდ მივიღოთ. ამგვარად, უაზრო განცდის, ან დანაშაულის სახეობა, არანაირ შედეგამდე რომ არ მივყავართ, ჩვენს რომანტიკულ წარმოსახვას უბადრუკ ფარსად კი არ წარმოუდგება, როგორც ის სინამდვილეშია, არამედ ტრაგედიად. ზოგიერთებმა ქვემარტივ ტრაგედიის აღქმის უნარიც კი დაკარგეს, რადგან კოსმიურ წესრიგზე, ყოფიერების ზოგად კანონზომიერებებზე, რელიგიაზე წარმოდგენაც არა აქვთ. გრძნობის სიღრმეს ისინი მისი ინტენსივობის მიხედვით ზომავენ, მაგრამ მის ცხოვრებისეულ გამართლებას არ ეძიებენ; მათი სული სრულ დაშლას ექვემდებარება, და, რაც უფრო მოცულნი არიან მომხდართ, სისავსის ილუზია მათში მით უფრო ძლიერია. მაგრამ ბევრი ჩვენგანი საკუთარი მწუხარებისა და სევდის გააზრების უნარს მაინც ინარჩუნებს და, მაშინაც კი, თუ ჩვენ არ შეგვიძლია მათ უმაღლეს მიზეზს ჩავწვდეთ, ვგრძნობთ, რომ იმას, რაც აქ და ახლა ჩვენს თავს ხდება, ოდენ წარმავალი მნიშვნელობა აქვს; რომ ეს გახლავთ სიმბოლო და ინტუიცია მთელი ყოფიერებისა, სულის სრული რეალიზებისა. ამავე დროს, ჩვენი გონება მეტისმეტად დაბნეულია, ამ ყოფიერებას რაიმე სახე მიანიჭოს, ნებელობა კი მეტისმეტად სუსტია, რათა ჩვენი დაქსაქსული მიდრეკილებები რელიგიის კალაპოტში მოაქციოს, რელიგიისა, შეცნობად სამყაროს რომ არ ეწინააღმდეგება და მასთან ჰარმონიაში იმყოფება. რაციონალური იდეალი ხელიდან გვისხლტება, ჩვენ უფრო მისტიციზმისაკენ ვიხრებით.

და მაინც, პოეზიის, ისევე, როგორც მეცნიერების, მიზნის მიღწევა ოდენ ჰარმონიის გზებზე შეიძლება, ჰარმონიისა, რომელიც, თავისი საზღვრების გაფართოებასთან ერთად სულ უფრო მეტ სიცხადეს იძენს. შემთხვევითი ნოტა საერთო მელოდირ სისტემაში მოხვედრისას მასში წამყვანი და აუცილებელი ხდება, მელოდია კი, ჰარმონიის სისტემაში მოხვედრისას ამ სისტემაში ექსპლიცირდება და მასში მყარად მაგრდება; აი, ზუსტად ასევე, გრძნობაც და მფრინავი ოცნებაც, პოეტის მიერ წარმოსახვით და უკვდავ ფორმათა სამყაროში განთავსებულნი, ცდილობენ, ამ სამყაროში იდეალური საყრდენი და კავშირები იპოვონ. მათ ისინი უნდა მონახონ, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში ისინი უბრალოდ აჩრდილის მსგავსად გაიფანტებიან. უმაღლესი იდეალურობა რე-

ალურის წვდომაში მდგომარეობს. პოეზია თავის მწვერვალებს მაშინ კი არ აღწევს, როდესაც ყველა ამ ახალ შესაძლებელ სიტუაციას გამოსახავს, არამედ, როდესაც წარმოიდგენს მათ და იმისგან, რაც სინამდვილეში უაზრობაა, ძაფს აბამს ჩვენს რეალურ ცხოვრებისეულ გამოცდილებამდე.

ამგვარი სახის პოეზიის უმაღლეს მაგალითად რელიგია გვევლინება; და, თუმცა მისი არსი დამახინჯებულია, მორწმუნე, მაგრამ ცხოვრების პოეტური აღქმის უუნარო ადამიანთა მიაშიტობით მცდარადაა განმარტებული – რელიგიის ქეშმარიტებაც სწორედ ამაში მდგომარეობს, – იგი ამგვარი სახითაც სასიკეთოა, რადგან ცხოვრებას იდეალის ფერებით აფერადებს. რელიგიას ხელენიფება, იდეალი სინამდვილედ გაასაღოს, მაგრამ საჭიროა გვახსოვდეს, რომ იდეალი, რაიმე სხვა სახით წარმოდგენილი, უმრავლესობის დაცინვას გამოიწვევს, რამდენადაც ეს უმრავლესობა უუნაროა, მიხვდეს, რომ საგნების ღირებულება მათ მორალურობაშია. შესაბამისად, მორალურობას ის ყოველდღიურ გამოცდილებასთან აკავშირებს და ამგვარად იმედოვნებს, მისი მნიშვნელოვნება და ღირებულება გაამართლოს. მაგრამ ღირებულება იდეაში მდგომარეობს, და არა არსებაში; იდეალში, რომლისკენაც საგნები ისწრაფვიან, და არა ენერგიაში, რომელიც მათშია მოქცეული.

ამგვარად, პოეზიის მწვერვალებს აღწევენ არა ვერსიფიკატორები, არამედ წინასწარმეტყველები ან ის პოეტები, რომლებიც სიტყვაში იმ ხილვებს გადმოსცემენ, წინასწარმეტყველები ქმედებაში ან განცდაში უფრო სწრაფად რომ ასხამენ ხორცს, ვიდრე ადექვატურ სიტყვიერ გამოხატულებაში. ის, რომ რელიგიის წინასწარგანჭვრეტანი პოეტურია და რომ პოეზია ამ წინასწარგანჭვრეტებს, როგორც უმაღლეს მიზანს, ესწრაფვის – ქეშმარიტებაა, რომელსაც პოეზიაც და რელიგიაც მით უფრო ნათლად სწვდებიან, რაც უფრო ამრავლებენ სილამაზესა და სიღრმეს. განუვითარებელ და ზედაპირულ თეოლოგიას ხელენიფება, ღვთაებრივის გამოვლინება დაინახოს ქექა-ქუხილში, მთებში, ციურ სხეულებში ან მთელ სამყაროში; მაგრამ, როდესაც ამ გულუბრყვილო მიმსგავსებათაგან გადავინაცვლებთ რელიგიაზე, რომლის ფესვებიც ისტორიასა და ადამიანთა გულებში მიდის და მათში დიდებულად აღმოცენდება, აღმოვაჩინთ, რომ მისი გმირები და კანონები კაცობრიობის მორალური გამოცდილების იდეალურ გამოხატულებას და ადამიანურ საჭიროებათა უმაღლეს რეალიზებას წარმოადგენს. ისტორიის მოწმობანი, გრძნობათა ჩვენებანი განზავდება და



ყოველგვარ მნიშვნელობას კარგავს; მნიშვნელოვანი მხოლოდ გულის მოწმობანი, იდეის ღირებულება ხდება.

ავილოთ, მაგალითად, ტრანსსუბსტანციაციის დოქტრინა. დოგმის საფუძველში აქ მეტაფორა ძევს, რადგან უკანასკნელი, პირველის მსგავსად, გამჭვირვალე სიმალღებებისაკენ ისწრაფვის და თავის წვენს ერთი და იმავე ემოციების ნიალიდან მოიპოვებს. აქ რელიგია პოეზიასთან თავის კავშირებს ამჟღავნებს და, როდესაც დაჟინებით ითხოვს თავის საიდუმლოებათა ჭეშმარიტად აღიარებას, არაცნობიერად თავისი ჭეშმარიტების იდეალურ იდუმალებას ამართლებს. დოგმის თანახმად, პური და ღვინო ქრისტეს სხეულის, სისხლის და ღვთაებრიობის ემანაციას წარმოადგენს. მაგრამ რა არის ეს, თუ არა ფაქტების ახსნა მათი გარეგნული იერის მიხედვით, ხოლო მათი იდეალური შინაარსისა, როგორც რეალობის? პოეზიის საფუძველშიც იგივე ძევს, პოეზიისა, რომლისთვისაც ხილული წმინდაა და წარმოადგენს გარეგნულ ნიშანს იმ შინაგანი მშვენიერებისა, რომლისკენაც სული ისწრაფვის.

ზუსტად ამგვარადვე, იმ მომენტში, როდესაც პოეზია თავისი ელემენტარული და გარეგანი გამოვლინებებიდან – რიტმები, ტროპები, დახასიათება, კომპოზიცია – მალღდება თავისი უმაღლესი დანიშნულების გაცნობიერებებამდე, რომელიც გამოცდილებისა და ბედისწერის იდეალების ფიქსირებაში მდგომარეობს, პოეტი საკუთარ თავს წინასწარმეტყველად შეიმეცნებს და, ჰომეროსისა და დანტეს მსგავსად, ან სიყვარულით მიჰყვება რელიგიას, რომელიც უკვე არსებობს, ან, როგორც ლუკრეციუსი და ვორდსვორტი, ისეთ რელიგიას ასხამს ხოტბას, რომელიც, მისი აზრით, შეიძლება არსებობდეს. ამგვარი პოეტები თავიანთ უმაღლეს მისიას აცნობიერებენ; სხვებისათვის, რაც არ უნდა ძლიერი იყოს მათი ტალანტი, მათი, როგორც პოეტების, უპირველესი ამოცანა გამოუცნობია. ყოველ დროში ისინი იმას ესწრაფვიან, რომ სამყარო მშვენიერების მძლავრი ნაკადებით გააკეთილშობილონ და, ამის მიუხედავად, ის ისეთივე მახინჯი დატოვონ, როგორიც თავის მთლიანობაში იგი არის კიდევ. მათ თანამედროვეთ, მათ თანამემამულეებს მრავალი საუკუნის განმავლობაში შეიძლება ამგვარი პოეზიის ნაკლოვანება არც კი შეემჩნიათ, რადგან ჰარმონიის აუცილებლობას ისინი, ბუნებრივია, კიდევ უფრო ნაკლებად აცნობიერებენ, ვიდრე პოეტი. თუ პოეტი ბეცია, მაშინ ისინი ბრმები არიან და შეიძლება, მისი პოეტური სამყარო მათ ჭეშმარიტად მშვენიერად მოეჩვენოთ, რადგან ის მათ, თუნდაც დროებით, საერო ტვირთისაგან ათავისუფლებს

და, თუნდაც ნაწილობრივ, მათ მოუწესრიგებელ აზრებს იდეალურობას ანიჭებს.

ამგვარი უგრძობლობა პოეზიის უმაღლესი ნიმუშებისადმი უფრო განსაცვიფრებელი არ გახლავთ, ვიდრე ამგვარივე გულგრილობა რელიგიის უმაღლესი ნიმუშების მიმართ; თუმცა კეთილშობილება და სრულქმნილება არა ნახევრად უნიგნური ადამიანების საარჩევნო უფლებას ემსგავსება, არამედ თიხისა და მეთუნის ჭეშმარიტ დამოკიდებულებას; სხვა სიტყვებით, ხელოვნებისა და ადამიანური ბუნების იდეალური შესაძლებლობების თანაფარდობას. ზუსტად ისევე, როგორც ნოტი სჯობს უბრალო ხმაურს, რადგან საზომის პრინციპებს ემყარება და ამ რეგულარობას ყურსა და გონებას მიაპყრობს, ჰარმონია თავის ნებისმიერ სტადიაზე უმჯობესია, ვიდრე ქაოსი, რომლისგანაც ის აღმოცენდება, რადგან ამ ჰარმონიის აღმქმელი სული მას შეინყნარებს, როგორც თავის ბუნებრივ მისწრაფებათა ხორცშესხმას. ამიტომ პითაგორელები სამართლიანად მიიჩნევდნენ რიცხვს შეცნობადი სამყაროს საფუძვლად, პლატონი კი სამართლიანად ამტკიცებდა, რომ ჰარმონია უმაღლესი სიკეთის უპირველესი პირობაა. კეთილი ადამიანი – პოეტი, რომლის სიტყვები საქმეებად იქცევა და ვისაც ბუნებაში ჰარმონია შეაქვს. პოეტი – ადამიანია, რომელიც წარმოსახვას უფლებებში აღადგენს და ამგვარად ჰარმონიას ასხამს ხორცს. და ის არ გახლავთ პოეტი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, თუ მთელი მისი წარმოსახვა ჰარმონიას არ შეუთანხმდება და თუ მისი გამოცდილების მთელი სისასვე გამოხატულებას ოდენ ერთ სიმფონიაში ჰპოვებს.

პოეტის საბოლოო სრულყოფის საზომი, შესაბამისად, პირველ რიგში იმით განისაზღვრება, რომ ის მღერის; რომ მისი ხმა სუფთა და კარგად დაყენებულია; რომ მისი ნოტები ერთიმეორეში წარწარად გადადიან; შემდეგ, უფრო მაღალ საფეხურზე, მისი ნიმუშები ერთმანეთს უნდა შეესაბამებოდეს; ის ევფუისტური უნდა იყოს, მან თავისი აზრები მეხსიერებიდან და აზრიდან არეკლილი სინათლით იმგვარად უნდა გაანათოს, რომ ჰარმონიამ სიმდიდრე და სიღრმე შეიძინოს; შემდეგ, კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე, იგი ათვისების უნარის მქონე და თავისუფალი უნდა იყოს, ესე იგი, თავისი სამყარო გამოცდილების პირველადი მასალებისაგან უნდა ააგოს და ყოველდღიური ცნობიერებისა და აზრის პირობითობანი თავიდან

აიცილოს; მან თავისი ჰარმონიით მთლიანად უნდა დაიპყროს ადამიანის სული, თუნდაც ამისათვის გამოცდილების ნაწილობრივი სისტემების დანგრევაც მოუხდეს, აბსტრაქტულ მეცნიერებას პროზისმიერ კატეგორიებში რომ აუგია. მაგრამ საბოლოო შედეგით ამ ნგრევამ პოეტი გრძნობისა და ვნების სუმბურში არ უნდა დატოვოს; ეს, ასე ვთქვათ, ნიადაგის გაფხვიერებაა ახალი მოსავლის ასაღებად, თიხის მოზელები გუნდა, რომელიც ახალ, უფრო სრულყოფილ ფორმებს მიიღებს. გრძნობის გამოხატვა უნდა იყოს გამართლებული ხასიათით, რომელიც დაეფუძნება მის გამომწვევ რეალურ მიზეზს, ბუნებას, ისტორიას, მთელ სამყაროსეულ ჭეშმარიტებას; წარმოსახვითი გამოცდილება უნდა გაცნობიერდეს, როგორც ბედისწერა, კანონზომიერებებთან თანხმობაში განხორციელებული და ნებელობის წესრიგითა და გასხვივონებით დასრულებული. მხოლოდ ამ გზაზე ხელენიფება პოეზიას, იქცეს ცხოვრების ინტერპრეტაციად, და არა უბრალოდ თვითნებურ გასეირნებად ფანტაზიის სფეროში, გასეირნებად, რომელიც ხატების რაოდენობას უმიზნოდ ზრდის, საქმეს მოგვაცდენს, მაგრამ ჩვენს სულს არ ამაღლებს.

და თუ ახლა ვეცდებით, პოეზიის განსაზღვრება წარმოვადგინოთ, გამოვდივართ არა აუცილებლობიდან, მინიმალურად ზუსტად აღვნიშნოთ ის, რასაც ჩვეულებრივ ამ სახელს უწოდებენ, არამედ იმ მიზნის განსაზღვრების იდეალური გრძნობიდან, რომლისკენაც ის ისწრაფვის, და იმ სიმაღლეებიდან, რომლებზეც ყველა მისი პრინციპი ხორციელდება, ეს (განსაზღვრება) შეიძლება ამგვარად ყლერდეს: პოეზია – ეს მეტრიკული და ევფუისტური მსჯელობაა, გამომხატველი აზრისა, რომელიც გრძნობადი და იდეალურია.

ამგვარია პოეზია ლიტერატურული ფორმის თვალსაზრისით; მაგრამ, თუ ამ შეზღუდვას ოდენ სიტყვიერი გამოხატულების მიღმა დავტოვებთ და პოეზიას იმ მოუხელთებელ ცეცხლს და შინაგან სინათლეს შევადარებთ, ხანდახან რომ გამოკრთება და ჩვენს ცნობიერებას თავისი აუნერელი მშვენიერებით მიეახლება, მაშინ პოეზია წარმოდგება სულის ჰარმონიის სახით, უძრაობისა და ქაოსის ნიაღში რომ წარმოქმნილა, – ღვთაებრივი ნაპერწკალი და მოწოდება რელიგიური ცხოვრებისაკენ.

რელიგია – ეს პოეზიაა, ცხოვრების მეგზურად ქცეული, პოეზია, მეცნიერების შემცველი ან მის კვალდაკვალ უმაღლესი რეალო-

ბისაკენ მიმავალი. პოეზია – ეს რელიგიაა მოძრაობაში, გათავისუფლებული მკაცრი პირობითობებისა და ქცევათა დოგმებისაგან, უპირობო თავყვანისცემას რომ არ მოითხოვს; ეს რელიგიაა, პრაქტიკულ ქმედითობას და მეტაფიზიკურ ილუზიებს მოკლებული. თუმცა პოეზიის ამგვარი აბსტრაქტულობა მხოლოდ იქ აღმოცენდება, სადაც ის ვინრო თვალსაწიერით შემოისაზღვრება; პოეტი, რომელიც ნახევარი საათის განმავლობაში ოდენ იდეასთან კეკლუცობს, ან სიღრმისეულ მორალურ შინაარსს მოკლებულ ხასიათს ქმნის, ივიწყებს თავის აზრს, ან იხსენებს მას, როგორც ოდენ თავის გასართობ სათამაშოს, რადგან ჭა, რომელიც მან ამოთხარა, პატარაა და მისი საკუთარი ცხოვრების წყალქვეშა დინებები უცვლელი დარჩა. მაგრამ, როდესაც პოეტი მოქმედების სცენას აფართოებს და საკუთარ სიმღერებს თავისი ხალხისა და თავისი სულის ჭეშმარიტი ხედვით აღავსებს, შემოქმედება მისი სიღრმისეული მრწამსის წმინდა გამოხატულება ხდება, იგი მისი რელიგიის სრულ ჭეშმარიტებას მოიცავს. ის, რასაც ქუჩის რელიგია პოეტის რელიგიას უმატებს, პირველი მათგანის ვინრო აზროვნების უბრალო ინერციას წარმოადგენს, რამდენადაც იგი სიტყვასიტყვით აღიქვამს იმას, რასაც გამოხატავს, როგორც იდეალურს, იმას კი, რაც მის ცნობიერებაში გამოიხატება, როგორც მორალის დონეზე სამყაროს ჭეშმარიტი განმარტება, ის მცდარად ავრცელებს ყოველდღიურობაზე.

უმაღლესი დონე – გაცნობიერებული წარმოსახვის, ნამდვილი შემოქმედების, იდეალიზმის სფეროა, სინამდვილის განმარტებად ქცეული, სინამდვილისა, რომელიც უდაბლეს საფეხურებზე დარჩა. ამგვარად პოეზია, თავის ნამდვილ ძალმოსილებამდე ამაღლებული, მისი ჭეშმარიტების მომენტში აღებული რელიგიის თანაბარია; შეხვედრის მომენტში ორივენი ნამდვილ სისუფთავესა და კეთილისმყოფელობას იძენენ, რადგან მაშინ პოეზია ფრივოლურობაზე ამბობს უარს და ხელს იღებს მადემორალზებელი ზეგავლენის მოხდენაზე, რელიგია კი თავის ილუზიებთან კავშირს წყვეტს და სიცრუის თესვას ანებებს თავს.

1900 წ.

## კომენტარები:

1. „ისლამის ამბობი“ (1817) – ინგლისელი პოეტის პერსი ბიში შელის (1792-1822) პოემა.

2. „ენდიმიონი“ (1818) – ჯონ კიტსის (1795-1821) პოემა, რომლის სიუჟეტი მთვარის ქალმერთ სელენასა და მწყემსი ენდიმიონის სიყვარულის ანტიკურ მითს ეყრდნობა.

3. ...დახეტილობს გონება“ – ციტატა ინგლისელი პოეტი-კლასიციისტი ალექსანდრე პოპის (1688-1744) წიგნიდან „ცდა ადამიანზე“ (1773).

4. *ოსიანი* – ლეგენდარული კელტი ბარდი, რომელიც თავისი მამის, შოტლანდიის მმართველის, ფინგალის საგმირო საქმეებს უმღეროდა. „ოსიანის სიმღერები“ (1765) – მისტიფიკაციაა შოტლანდიელი პოეტისა და ფოლკლორის შემგროვებლის ჯეიმს მაკფერსონისა (1736-1796), რომელმაც ის ძველი გალური ენიდან თარგმანის სახით გამოაქვეყნა.

5. *ვორდსვორტ უილიამ* (1770-1850) – ინგლისელი პოეტი-რომანტიკოსი, რომლის შემოქმედებაში ბუნებას უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს.

6. ...ამგვარად აღქმული პოეზია იმსახურებს სასამართლოს, პლატონისაგან პირფერობისა და გართობის მსახური ყველა ხელოვნებისათვის განმნესებულს... – აქ მხედველობაშია სოფისტური რიტორიკა, რომელსაც ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი პლატონი (427-347 წ. წ. აღმ.-მდე) აკრიტიკებს, კერძოდ, თავის დიალოგში „გორგია“.

7. ...არისტოტელე მართალი იყო, როდესაც სიუჟეტს მხატვრული შემოქმედების მთავარ ელემენტად მიიჩნევდა... – იგულისხმება არისტოტელეს (384-322 წ. წ. აღ.-მდე) „პოეტიკის“ I და IV ნაწილის მსჯელობანი.

8. ... არისტოფანე, ოდეს ტრაგედიის ჭეშმარიტ რელიგიურ და პოლიტიკურ მიზნებზე მსჯელობდა... – იგულისხმება არისტოფანეს პოლემიკა ევრიპიდესთან. რიგ კომედიებში, კერძოდ, „ბაყაყებში“ არისტოფანე ევრიპიდეს დრამატურგიას დასცინის და მას სამოქალაქო პათოსს მოკლებულად მიიჩნევს.

9. „ტრანსუბსტანციაციის დოქტრინა“ – თეოლოგიური დოქტრინა; იგულისხმება პურისა და ღვინის გადაქცევა ქრისტეს სხეულად და სისხლად (ევქარისტია).

10. *პითაგორელები* – ძველი ბერძნული ფილოსოფიური სკოლა, რომელმაც სახელწოდება მიიღო მისი დამაარსებლის, ფილოსოფოსისა და მათემატიკოსის პითაგორას (დაახლ. 571-497 წ. წ. აღ.-მდე) სახელისაგან.

თარგმნა *მანანა კვატაიამ*.

## სარჩევი

### ვეეტორები

#### მაია ჯალიაშვილი

სიყვარულის ოდისეა  
თემურ ბაბლუანის რომანზე „მზე, მთვარე და პურის ყანა  
(მანუშაკა მელოდება)“.....3

#### ადა ნემსაძე

„ცხელი შოკოლადის“ მისტიკური  
არომატით გაჯერებული საუკუნოვანი ამბები...  
(ნინო ხარატიშვილის „მერვე სიცოცხლე  
(ბრილკას)“ ).....15

#### ნონა კუპრეიშვილი

კატასტროფის საუკეთესო მონტაჟისთვის  
(ჰერტა მიულერის სამი რომანის მიხედვით).....33

#### მზია ჯამაგიძე

აკა მორჩილადის „კუპიდონი კრემლის კედელთან“ –  
საბჭოთა ანტიზღაპარი.....43

#### ამირან არაბული

გურამ ასათიანის  
ფოლკლორისტული წიაღსვლები.....56

### კულტურა

#### გია არგანაშვილი

პარალელური მონტაჟი ეთნოფსიქოლოგიური  
პორტრეტის შესაქმნელად  
(რეჟისორ სოსო ჩხაიძის „თუში მეცხვარე“ და  
მწერალ ნუგზარ შატაიძის „პურის მოთხრობა“ ).....61

## **ხელოვნება**

### **კარლო კაჭარავა**

#### **ლევან ბრეგაძე**

„ჩვენ გვაშინებს უბრალოება“  
(კარლო კაჭარავას პოეტიკის შესავალი).....80

#### **ქეთევან ჯიშიაშვილი**

კარლო კაჭარავას ქალაქი.....91

### **ჟურნალისტიკა**

#### **სალომე სამხარაძე**

#### **მანანა შამილიშვილი**

„გამკითხავი სიცილით“ თქმული  
სიმართლე – ჟურნალ „ნიანგის“  
კარიკატურათა სემიოტიკური ანალიზი.....114

## **MEMORIA**

### **ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაური“ – 130**

#### **მანანა კვაჭანტირაძე**

მითისქმნადობის სპეციფიკა  
ვაჟა-ფშაველას პოემებში.....135

#### **თამაზ ვასაძე**

სიცოცხლის საერთო ნება.....152

#### **გია არგანაშვილი**

ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაურის“  
ლიტერატურული პერსონაჟის გენეზისისთვის.....157

#### **ლალი ავალიანი**

„ალუდა ქეთელაურის“ იგნევისეული  
და დერჟავინისეული თარგმანები.....169

## **შოთა ნიშნიანიძე**

### **ზოია ცხადაია**

შოთა ნიშნიანიძის

შემოქმედებითი პორტრეტი.....182

## **ესმა ონიანი**

### **ინგა მილორავა**

თავისუფლების საკნის შეუბოძავი სული,

ანუ სისხლის მზეები.....205

### **ლევან გელაშვილი**

ესმა ონიანის წერილები.....228

## **ESSAY**

### **მანანა კვაჭანტირაძე**

ჩანაწერები.....237

## **ნომრის სტუმარი**

### **ლია სტურუა**

ინტერვიუ.....264

### **მარინა ბიუტნერი**

ენცეფალოგრამა.....272

### **ბესიკ ხარანაული**

ინტერვიუ.....275

### **ნორბერტ ჰუმელტი**

ბოლოთქმა.....280

## **XX საუკუნის თეორიული**

## **აზროვნების ისტორიიდან**

### **ჯორჯ სანტაიანა**

პოეზიის საფუძვლები და დანიშნულება

(თარგმნა მანანა კვატაიაძე).....287