

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული  
ლიტერატურის ინსტიტუტი

კრიტიკა

18

თბილისი

2023

UDK(უაკ) 22.09(051.2)  
კ-847

**რედაქტორი** მანანა კვაჭანტირაძე

**სარედაქციო საბჭო:**

ლალი ავალიანი  
თეიმურაზ დოიაშვილი  
თამაზ ვასაძე  
ანა კლდიაშვილი  
სამსონ ლეუვა  
ადა ნემსაძე  
ლელა ოჩიაური  
ირმა რატიანი  
მაკა ჯოხაძე

**კომპიუტერული უზრუნველყოფა:**  
თინათინ დუგლაძე

**გარეკანის დიზაინი:**  
სოსო ტაბუცაძე

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი,  
მერაბ კოსტავას ქ. №5  
ტელ. 99-53-00; E-mail: litinstituti@yahoo.com

**ISSN 0206-5746**

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

## ელა გოჩიაშვილის პოეზიის ფერადები

პოეზიას მაგიური ძალა აქვს, ის დროს გაქრობის საშუალებას არ აძლევს, წამებს მარადისობად აქცევს და პოეტსა თუ მკითხველს დაუსრულებლად ამოგზაურებს მრავალგანზომილებიან სივრცეში. ელა გოჩიაშვილის პოეზიის სტილი, მისეული აღქმა სამყაროსი და ადამიანებისა ისეთი ნაცნობია და თანვე უცნობი, როგორც წელიწადის დროების ცვლისას აღძრული შთაბეჭდილებები. ყოველ ჯერზე ვიცით, როგორი იქნება გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა თუ ზამთარი, ფერებითა და სურნელით, შეგრძნებათა გამებითა და გრადაციებით, მაგრამ მაინც გვიპყრობს აღტაცება და გაოცება. შეიძლება, ის არქეტიპული მზერა იღვიძებს ჩვენში, დაბადებისას პირველად თვალგახელილს რომ გვექონდა. ელა გოჩიაშვილს თავისი ლექსებით შეუძლია მკითხველი არა მხოლოდ გააღვიძოს ერთფეროვნებისა და ყოველდღიურობის რუტინული ძილიდან, არამედ ბიძგი მისცეს ფიქრისა და განსჯისათვის. ეს ლექსები სწრაფადმედინ თანამედროვეობაში ადამიანს შეყოვნების ესთეტიკურ სიხარულს შეაგრძნობინებს. ის ახერხებს წამის მოხელტებას. „Carpe diem“-მისი მთავარი მხატვრული ამოცანაა.

პოეზია მისთვის ცეცხლთან ისეთივე საშიში თამაშია, როგორც ცხოვრებასთან. თუ ძალიან გაუშინაურდები, დაგწვავს, დაგფერფლავს, მაგრამ თუ გაუუცხოვდები, სინათლისა და სითბოს ნაკლებობა დაგტანჯავს. ასე „ორ ცეცხლ შუა“ ყოფნაა ტკივილის ლექსად გარდაქმნის ალქიმი. „რაც არ იწვის, არ ანათებსო“, – წერდა აკაკი, რომელმაც საუკეთესოდ იცოდა იმ ადამიანის ტანჯვა, არც ცის რომ არ იყო და არც მიწისა.

ელა გოჩიაშვილის პოეზიას შეუძლია აღვიძრას ისეთი კითხვები, რომლებიც ჩვეულებრიობის სამანებს დაგირღვევენ და უჩ-

ვეულოსთან შეგახვედრებენ. ერთი სიტყვით, შეგაგრძნობინებენ, რომ ყველაფერი, რაც ჩვენ გარშემოა, იდუმალი საზრისითაა სავსე. საჭიროა მხოლოდ მიყურადება და ჩვენში წარსულის, გარდასულის, უხილავის ხმები შემოიჭრება, რომელთაც არ სჭირდებათ თარგმნა და გაგება. უცხო ჩრდილებთან ერთად სეირნობა სტრიქონთა ნაკადებში სინაზისა და სიყვარულის, სიმსუბუქის ნატიფ ჰაეროვნებასთან ერთად სიმარტოვის სიმძიმესა და ილუზიების მსხვერვის ტკბილმწარე სიხარულ-ტკივილსაც განგვაცდევინებს.

გალაკტიონის სტრიქონის „შენ ნუ მკითხავ მაინც წარსულს“ ორიგინალური „შეპაექრება“ ლექსი „მკითხე“, რომელშიც წარსული ერთადერთ ხელშესახებ „სინამდვილედაა“ წარმოჩენილი:

„ჯილდოდ მერგო თუ სასჯელად მადევს  
ეს სინამდვილე ზღვარგადასული –  
რომ არასოდეს მქონია ანმყო,  
მაგრამ ყოველთვის მქონდა წარსული“.  
(„მკითხე“)

ეს სტრიქონები დროის იდუმალეობაზე დააფიქრებს მკითხველს. „წარსული“ ერთადერთია, რომელშიც დაუსრულებლად შეგიძლია შეხვდე შენს თავს, ფოტოებივით დაათვალიერო შენი სულიერი ზრდისა და ცვალების ზიგზაგები, დაცემისა და წამოდგომის კადრები. ანმყო კი ხელიდან გისხლტება. ამიტომაც არის, რომ პოეტი ანმყოს შეყოვნებულ წამებს პოეტურ ხატებად გადაქმნის და მეხსიერების უკიდევანო საცავში ინახავს. როგორც პრუსტი წერს, წარსული არსად იკარგება, ის მხოლოდ დროებით მიეფარება და ჩვენს გამოხმობას ელის, რათა ერთ ჩვეულებრივ დღეს ჩაიში ჩამბალ ნამცხვრის სურნელთან ერთად გადმოიღვაროს.

ელა გოჩიაშვილის არაერთი ლექსი გვაოცებს სამყაროსა თუ საკუთარი თავის შემეცნების გზებზე ნანახი ამბების ორიგინალური ხატვით. ერთი ასეთი გამორჩეული ლექსია „ხეებს“, რომელიც ხეების მიმართ ასეთი უჩვეულო თანაგრძნობით აღსავსე სტრიქონებით იწყება:

„როგორ არავის ებრალებით გაზაფხულისთვის,  
როგორ ადვილად გიმეტებენ გაზაფხულისთვის“.

ეს სტრიქონები თავისი მოულოდნელი ხედვის რაკურსით თომას სტერნზ ელიოტის „ბერნი მინის“ დასაწყისს ეხმიანება:

„წყეული თვეა ეს აპრილი, აღმოაცენებს  
მკვდარ მიწიდან შროშანყვავილებს, აურდაურევს  
მოგონებებსა და სურვილებს, გამოაღვიძებს  
მთვლემარ ფესვებს შხაპუნა წვიმით.  
ზამთარი გვათბობს, შესუდრავს  
მიწას თოვლი იგი თავდავინწყების“.  
(ოთარ ჩხეიძის თარგმანი)

მკითხველის შეცბუნებას კი ის იწვევს, რომ ორივე პოეტთან დაბადება, ამ ქვეყანას მოვლინება, უბედურებასთან ასოცირდება.

ელა გორჩიაშვილი თანდათან აძლიერებს მკითხველის დაძაბულობას, როცა წერს:

„ველარ გამჩნევენ  
არანაკლებ მძიმე ტკივილებს,  
მხოლოდ სხვაგვარად –  
ფოთლებად და ყვავილებად ამოკენესებულს.  
ვერ მიმხვდარან,  
ჯალათივით რომ დაგდგომიათ  
მწვალებელი აპრილი თავზე  
და ფესვებიდან გივლით კანკალი  
ყოველი კვირტის ამოტეხვისას“.

აპრილის „დანახვა“, როგორც „მწვალებლისა“ და „ჯალათისა“, მკითხველის სულსა, გულსა და გონებაში განსხვავებულ, აქამდე განუცდელ ფიქრთა და შეგრძნებათა ნაკადებს წარმოშობს:

„არ იციან, რომ  
შემოდგომის ბანგი გერჩიათ“.

აქ არის არქეტიპული განცდა არყოფნის იდუმალებისა, იმ განზომილებისა, რომელშიც დაბადებამდე მყოფობს ყოველი, სანამ ამ ქვეყანას მოევილინება. შეიძლება ვთქვათ, პლატონისეული

ღვთაებრივი სამყაროს მონატრებაა. დაბადება, სიცოცხლის, წუთისოფლის, ყოფიერების ტრაგიზმი პოეტმა ამგვარი ორიგინალური გზით გამოხატა, ამიტომაც შთამბეჭდავია სტრიქონები:

„რატომ ჰგონიათ,  
რომ მიქცევა უფრო ძნელია,  
ვიდრე  
სიცოცხლეთანთი სხეულის გაძლება,  
ვიდრე დაბადება,  
ვიდრე ყვავილობა,  
ვიდრე სიყვარული“.

ეს ტკივილიანი სტრიქონები, რა თქმა უნდა, ეხმიანება ვაჟა-ფშაველას ლექსს „იას უთხარით ტურფასა“:

„შენ თუ გგონია სიცოცხლე  
სამოთხის კარი ღიაო,  
ნუ მოხვალ, მინას ეფარე,  
მოსვლაში არა ჰყრიანო“.

ელა გოჩიაშვილის ამ ლექსის ფიქრთა ნაკადები ალუზიურად „ეკლესიასტესაც“ გადასწვდება, რომელშიც ვკითხულობთ: „უფრო ბედნიერად შევრაცხე დიდი ხნის მკვდარნი მათზე, ვინც ჯერაც ცოცხლობენ კიდევ. და ორივეზე ბედნიერი მაინც ის არის, ვინც ჯერაც არ დაბადებულა და არ უხილავს ბოროტება, რაც მზის ქვეშ ხდება“ (ეკლესიასტე, 4, 2-3).

ელიოტი პოეტს „მედიუმად“ მიიჩნევდა, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებდა რეალურსა და მისტიკურს, მკითხველს გზას უხსნიდა უხილავის შეცნობისაკენ. ელა გოჩიაშვილი სწორედ ამგვარი „მედიუმი“ა. მისი ბევრი ლექსი ერთგვარი ჯადოსნური კარია, რომლებსაც განსხვავებულ სამყაროში შევყავართ. მაგალითად, ლექსში „გიჟები და მთვარეულები“ ვკითხულობთ:

„როცა ლეთა წალეკავს მინას,  
მოჩვენებებით დანალმულ ველზე გამოდიან  
გიჟები და მთვარეულები.“

დგებიან ვრცელი ღამის წინაშე,  
მარადიული ყოფნის უღელში,  
და არაფრისკენ განვდილ ხელებს  
ვარსკვლავებში აფათურებენ“.

„ვარსკვლავებში“ მოფათურე ხელების მეტაფორამ შეიძლება ნიკო სამადაშვილის პოეტური ხატებიც გაგვახსენოს. ეს ასოციაციური ნაკადები, რომლებიც ელა გოჩიაშვილის ლექსების კითხვისას იქმნება, წარმოაჩენს კიდევაც მისი პოეტური აზროვნების მრავალმრიანობასა და პალიმფსესტურობას. იგი სისადავისა და სიღრმის ჰარმონიული სინთეზით ახერხებს იმ ენის შექმნას, რომლითაც მკითხველთან დიალოგს მართავს.

სიკვდილ-სიცოცხლის განუყოფლობის შეგრძნება თან სდევს პოეტს. როგორც პავლე მოციქული წერს, ადამიანი ყოველდღე კვდება (პირველი კორინთ. 15, 31), „გეტყვით თქვენ საიდუმლოს: ყველანი როდი მოვკვდებით, მაგრამ ყველანი შევიცვლებით“ (პირველი კორინთ. 15, 51). ელა გოჩიაშვილი ამ „ცვალებას“ პოეტური ხატებით წარმოაჩენს. მკითხველის მეხსიერებაში სამუდამოდ აღიბეჭდება სიკვდილთან გაშინაურებული, „ულამაზესი სანამლავით“ თავმოკლული ვანო პაპა და სტრიქონები:

„უფალო, რამე უსაშველე  
თვითმკვლელების უგზოუკვლობას.  
მთელი ცხოვრება  
ვენახს წამლობდა შაბიამანით,  
ადგა და ერთხელ  
თავსაც უწამლა (ალბათ).  
უფალო, რამე უსაშველე  
თვითმკვლელების უგზოუკვლობას.  
დახსენ,  
დახსენ მწარე ხეტიალს  
და მანდაური ვენახის ბოლოს  
ჩარგე ბალახბულახივით,  
ან თიკანივით მიაბი სადმე,  
მანდაური,

საჩრდილობელი ატმის ძირში  
დაღლილი სული ვანო პაპასი, –  
ულამაზესი სანამლავით  
თავმოკლულისა“.  
(„შაბიამანი“)

ტკივილის ამგვარ პოეტურ ვიზუალურ აღქმას, რომელიც აზრის მრავალშრიანობას ქმნის, თან მოჰყვება ფერწერული ხატეზიცი. ეს „ულამაზესი სანამლავი“, რომელიც ფერით ზეცას ენათესავება, მკითხველის თვალწინ სიკვდილისაკენ მიმავალ ისეთივე მსუბუქ გზად ილანდება, როგორც გალაკტიონის „ვარდისფერი“ („სიკვდილის გზა არრა არის, ვარდისფერ გზის გარდა“). საიქიოში „ატმის ძირში“ თიკანივით მიბმული ვანო პაპას „დაღლილი სული“ კი უნებურად ჯვარცმული მაცხოვრის, უმანკო კრავის, ტარიგის სახესაც წამოატივტივებს. ვანო პაპაც „ჯვარს აცვა“ ცხოვრებამ. ამგვარად, პოეტი ქმნის მხოლოდ მისი პოეტური წარმოსახვისთვის ნიშნულ განზომილებას, რომელში მოგზაურობაც მკითხველს ტკბილ-მწარე შეგრძნებებს აღუძრავს.

ელა გოჩიაშვილის სტილურ მახასიათებლად შეიძლება მივიჩნიოთ პოეტური ნეოლოგიზმების შექმნა, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ იგი გამუდმებით დაეძებს საკუთარი თავისა თუ სამყაროს შემეცნებისას აღმოჩენილ შეგრძნებათათვის ზუსტი და ორიგინალური შესატყვისების შექმნას. სწორედ ამგვარი ძიების შედეგია ისეთი მრავალმნიშვნელოვანი სიტყვები, როგორებიცაა: ცხოვრებაგამტარი და ცხოვრებაგაუმტარი. ორივე ლექსის სათაურადაა გამოტანილი. ეს, ერთი შეხედვით, არაპოეტური კომპოზიტები საოცარი პოეტური ელფერით წარმოჩნდებიან ლექსის კონტექსტში. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც არა ფორმა, არამედ შინაარსი ალამაზებს ფორმას. ადამიანებზე დაკვირვების შედეგად არაერთ პოეტს, ფილოსოფოსს გამოუტანია დასკვნა, რომ უფრო იოლია მიჰყვე ცხოვრების დინებას, ვიდრე შეენინააღმდეგო. ამიტომაც ცოტანი არიან რჩეულნი, შლეგნი, თავს რომ იმეტებენ ხიფათებისთვის და ცხოვრების მდინარის აღმა მიცურავენ, რადგან სხვანაირად არ შეუძლიათ. სწორედ ამგვარ ადამიანებს უწოდებდა მაცხოვარი ნუთისოფლის „მარილს“.



ელა გოჩიაშვილისთვის, რა თქმა უნდა, ცნობილია ეს გამოცდილება, რომელსაც იგი ნიუანსობრივად ამდიდრებს და პოეტურად გამოხატავს იმ ფიქრს, რომელიც მისი სულის, გულისა და გონების ნაყოფია. როგორ უნდა გაუმკლავდე ცხოვრებას, რომელიც სავსეა უსამართლობით, სიძულვილით, შურით, გაუტანლობით? ელა გოჩიაშვილის ლექსთა ლირიკულ გმირებს ასეთი არჩევანი აქვთ: „ცხოვრებაგამტარობა“ ან „ცხოვრებაგაუმტარობა“.

ლექს „ცხოვრებაგაუმტარის“ კითხვისას გრძნობ, როგორ გადაიშლება ქვეტექსტების წყება. ყოველდღიური რუტინული გამოცდილება საკრალურს გადაეწვინს. ყოფითი დეტალები კი მკითხველის წარმოსახვაში რელიგიურ-ფილოსოფიური შინაარსით ივსება. გამოთქმის ხელოვნების პალიმფსესტურობით პოეტს მატერიალური განზომილებიდან მეტაფიზიკურში გადაყვავართ. ასე შემოაქვს ლექსში ერთ „უნყინარ“ თევზს თავისი მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლიკა, რომელიც აღრმავებს სათქმელს:

„მლაშე წყალშიც რომ მოხარშო,  
ზედმეტ მარილს  
თევზი  
მაინც არ მიიღებსო, –  
გამიგია, თორემ, რა ვიცი,  
არ მიცდია გადამონმება.  
ღირდა კი, ვითომ,  
ჭეშმარიტების დასადგენად  
თუნდაც ერთი  
ჭეშმარიტი თევზის განირვა!“  
(„ცხოვრებაგაუმტარი“)

ამ კონტექსტში „ჭეშმარიტების დადგენის“ მოულოდნელი მცდელობა პროფანულ დრო-სივრცეში მარადიულს უხსნის გზას. „თევზის განირვა“ მაცხოვრის ჯვარცმის სურათს წამოატივტივებს. ამგვარი გაელვება ინვესს ფიქრის ახალ ნაკადებს. სახარებისეული კაიაფას ნათქვამი გვახსენდება: „ერთმა მათგანმა, კაიაფამ, რომელიც მღვდელმთავრობდა იმ წელიწადს, უთხრა მათ: „თქვენ არაფერი გაგეგებათ, ვერ მოგიფიქრებიათ, რომ გვიჯობს ერთი

ადამიანი მოკვდეს ხალხისთვის, ვიდრე მთელი ერი დაიღუპოს“ (იოანე, 11, 49-50). ეს ერთი ადამიანი კი იყო კაცი, ღვთის ძე, იესო ქრისტე. ასეთი ერთი კაცია ყოველი სულიერი, რომელიც ცხოვრების ქარიშხლების შუაგულშია, რომელიც მუდამ „ღვენილია“:

„... ნუ შეეცდები,  
გაეპარო ცხოვრებას ჩუმად,  
ფეხაკრეფით;  
არ გაგატარებს, – ნაბულზეა;  
ძალზე უფრო გულძალია  
ეს დალოცვილი.  
ჩაიცვი რამე – გაუმტარი,  
და მოუშვი;  
მოუშვი და  
დაბამბული მკლავი მიეცი, –  
სულ დაბამბულ მკლავზე დალაღე..  
არ ჩაუარო!  
შეეგებე,  
შესცინე,  
ოლონდ,  
ჩაიცვი რამე – ცხოვრებაგაუმტარი“.

აქ არ არის პათოსი ცხოვრების გარდაქმნისა, ან მასზე ზეადმატებულების ილუზიისა, როგორც ამას ვხედავთ, მაგალითად, ამ ცნობილ სტრიქონებში: „ცხოვრებავ, ხელში მაქვს მე შენი სადავე, /რომ ეს ჯოჯოხეთი სამოთხედ ვაქციო“ (ტიციან ტაბიძე), ან კიდევ: „ვერ იზამს წუთისოფელი ფეხებზე დამიკიდოსა“ (ტარიელ ხარხელაური) .

ელა გორჩიაშვილისთვის ცხოვრება არის გასაძღები, ოლონდ ხერხია საჭირო, რომ კბენით არ დაგფლითოს, ცხოვრებაგაუმტარი რამ უნდა „ჩაიცვა“. ეს შეიძლება იყოს თვითონ პოეზია. „პოეზიაშემოსილი“ ადამიანი შეიძლება იქცეს „ცხოვრებაგაუმტარად“. ეს „სამოსი“ არაერთ ხელოვანს ჩაუცვამს ცხოვრების მოსაგერიებლად. მათ შორისაა დანტე, რომელმაც სწორედ პოეზიით გზით იმოგზაურა „ჯოჯოხეთში“, მეგზურადაც დიდი პოეტი-ოსტატი ვერგილიუსი ჰყავდა.

ჩნდება ფიქრიც, იქნებ სჯობს, „ცეცხლს“ – ცხოვრებას კი არ ეთამაშო, შეინიღბო, მოატყუო, არამედ მიიღო, შენი არსების ნაწილად აქციო. სწორედ ამის შესახებ წერს პოეტი ლექსში „ცხოვრებაგამტარი“. ლირიკული გმირი იხსენებს, „ღუმელიდან გადმოვარდნილ წითელ ნაკვერჩხალს“ ბებო „თითებით რომ და-ენვებოდა, – სწრაფად, გულგრილად, ვითომც არაფერი! – და უკანვე მიუგდებდა დედამუგუზალს; არ გენვის, ბები? – ავცქე-როდი...“. მერე ლირიკული გმირი „გაიზარდა“ და შეიცნო, რომ ნვამაც იცის შეგუება, ტკივილის ატანა:

„მეც ვისწავლე  
ცეცხლთან  
უსაფრთხო ურთიერთობა.  
ალარც მე, ბები!  
ალარც მე მენვის ასე იოლად;  
დაჭკვიანდნენ ჩემი ხელები,  
დაეშმაკდნენ,  
გულუბრყვილოდ აღარ იტკენენ“.  
(„ცხოვრებაგამტარი“)

ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს შეჩვევა გარეგანია, რადგან ცეცხლ-თან ყველა მიახლოება სულზე მტკივნეულად აღიბეჭდება. მაგ-რამ რომ არა ეს „დანვა“, არც პოეზია შეიქმნებოდა და არც თვალს გაახელდა ადამიანი. როგორც სულხან-საბა იტყვის: „ღმერთი არის ნვა და ხედვა“. პოეტსაც გამუდმებული სიფხიზლე და „მღვიძა-რება“ ტანჯვის ფასად უჯდება, მაგრამ სხვანაირად არ შეუძლია:

„ის კი, შიგნით, –  
რის თარგმნასაც  
სხეულით ვცდილობთ,  
ის რად დარჩა  
მარად უგარსო,  
გამუდმებით ახლადგაფცქვნილი;  
სულ დაფუფქული რატომ დააქვს

უხილავი, ჩვილი თითები,  
რად ვერ ისწავლა  
ცეცხლთან  
უსაფრთხო ურთიერთობა...“  
(„ცხოვრებაგამტარი“)

ბოდლერი წერს: „პოეტს, თავისი უშურველი ახალგაზრდობის ჟამს, შეიძლება სიამოვნებას ანიჭებდეს ცხოვრების ფუფუნებაზე სიმღერა, რადგან, თუკი რამე აქვს ცხოვრებას დიდებული და მდიდრული, განსაკუთრებით ახალგაზრდების ყურადღებას იზიდავს. სიმწიფის ასაკი, პირიქით, შემფოთებული და დაინტერესებული უტრიალდება პრობლემებსა და იდუმალებებს“ („რომანტიკული ხელოვნება“). სწორედ ამ „იდუმალებებს“ უტრიალებს ელა გოჩიაშვილი. პოეტმა კრებული „ცხოვრებაგაუმტარი“ 2013 წ. დაბეჭდა (გამომცემლობა „საუნჯე“). მანამდე გამოცემული აქვს რამდენიმე კრებული, მათ შორის, „შაბიამანი“ (2005 წ.).

რადგან „პოეზიის არსი მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანური ლტოლვაა უმაღლესი მშვენიერებისაკენ“ (ბოდლერი), ელა გოჩიაშვილიც მიისწრაფვის ამ მშვენიერებისკენ, რომელსაც ყოველდღიურ საგნებსა და მოვლენებში აღმოაჩენს. ამიტომაც გიჩნდება მისი ლექსების კითხვისას განცდა: „მშვენიერი ხარ, წამო, შეჩერდი“ (გოეთე). ეს შეჩერებული წამები შემდეგ ისევე აგრძელებენ ჩვეულ დინებას, მაგრამ შთაბეჭდილებაში სამუდამოდ რჩებიან უჩვეულო ხატებად. ეს ანაბეჭდები არაერთხელ წამოტივტივდებიან მეხსიერების ბნელი კუნჭულებიდან და სიცოცხლეს სინათლეს მატებენ, ამ პოეტური ნათლის წიაღში ჩნდება ნელი სიხარულის განცდა.

ელიოტის აზრით, „გამოცდილება ორგვარია: გრძნობა და ემოცია. მწერალი გრძნობებს სიტყვების ფორმაში ახვევს (პოეზია შესაძლოა ყოველგვარი ემოციის გარეშე შეიქმნას). პოეტის გონება სკივრია, რომელიც აგროვებს, ინახავს უამრავ გრძნობას, ფრაზას, ხატებს. ინახავს მანამ, სანამ თავს არ მოიყრის ყველა ნაწილი, შეკავშირების უნარი რომ აქვთ, რათა ახალი ერთიანობა შეიქმნას“ („ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“). ელა გოჩიაშვილი ამგვარ ახალ ერთიანობას ქმნის ლექსში „ამბავი ვარდკაჭა-

ჭას ყვავილებისა“. მან, პირველმა ქართულ პოეზიაში, შექმნა ამ მინდვრის ყვავილის პოეტური ხატი და თამამად შემოიყვანა აქამდე ცნობილ პოეტურ ყვავილთა გალერეაში. სიმბოლურია, რომ სწორედ ამ ყვავილის ფოტოა კრებულის ყდაზეც. ის თითქოს მისი ალტერ ეგოა, სხვა მეა. ეს ცისფერყვავილებიანი მცენარე, რომელიც ერთგვარ მორიდებულობას, შეუმჩნევლობასა და სიმშვიდეს განასახიერებს, ახალ სიცოცხლეს იძენს მის ლექსებში. ამ ყვავილს თან შემოჰყვება ვრცელი მინდვრების საზაფხულო ალმური და სურნელი. ლექსის ნაკითხვის შემდეგ მკითხველი სხვანაირად შეხედავს ამ ყვავილს, დაინახავს მის ჩუმ სილამაზესა და მოკრძალებულობას. როგორც ხალხურ ლექსშია: „თუ ასე ტურფა იყავი, რად ვერ გამჩნევდი იაო, / იმად, რომ სიყვარულისთვის გული არ გამიღიაო“. ჯერ სამყაროს მიმართ სიყვარულით უნდა აივსო გული და მხოლოდ მერე დაინახავ. პოეტს იგი დედის ხატებადაც მიაჩნია: „ვარდკაჭაჭა დედაჩემო“. ამიტომ ეს ყვავილი ავტორის სულის ერთგვარ ემბლემად წარმოჩნდება:

„აბა, რად უნდათ ამნაირი –  
ვერმოშრიალე, ვერხასხასა.  
მერე რა, რომ  
ყვავილები აქვს, როგორც სული –  
ღეროებიდან გამოხელილი“.

„სული-ღეროებიდან გამოხელილი“ შთამბეჭდავი მეტაფორაა, რომელშიც მაღალი ხელოვნებით არის შერწყმული, აზრი, ემოცია, ფერი, სურნელი და მუსიკა. ვარდკაჭაჭა პოეტისთვის, უპირველესად, დედის თვალებში დანახული „დაღლილი ცისფერია“, ერთადერთი და განუმეორებელი:

„მიმეორებ და მიმეორებ დედაჩემის თვალებს,  
მიყურებენ და მიყურებენ დედაჩემები“.

კრებულში გამორჩეულია დედისა და დებისთვის მიძღვნილი ლექსები, რომლებშიც პოეტი წარსულის მშვიდ დღეებს აცოცხლებს. დედის სახე ღვთისმშობლისას გადაეწვინება და მარადქალურობის სიმბოლურ-ალეგორიულ ხატებს ერწყმის:

„...სამი ქალი წამოდგება.  
დარჩება დედაჩიტის საფლაგზე  
სამი ბარცყი –  
სამგზის ბავშვობა,  
სამგზის ნათელი“.

ვარდკაჭაჭასთან ერთად, მოულოდნელ მეტაფორულ სახეს ქმნის დახველიც:

„დგას დახველი –  
ფშავის სევდა –  
ჩემი სანიშნობელი“.  
(„სანიშნობელი“)

ან კიდევ: „ვაიმე, ჩემი დახველი,  
სხვა სივრცეების მნახველი“ .  
(„ბალადა“ )

ერთ ლექსში კი დახველი შორეულის, იდეალის სიმბოლოდ აღიქმება, იმგვარ ირაციონალურ ფენომენად, რომლის მატერიალური განხორციელება შეუძლებელია:

„არ არსებულა გაღმა სოფელი თურმე,  
არ არსებულა გაღმასოფლელი დახველი,  
არ არსებულა მე რომ დახველი მიყვარდა“.  
(„არარსებული დახველისადმი“)

ეს დონ კიბოტური სიყვარულია, მშვენიერების ტრაგიკული მაძიებლების, ფუფალასა და ელიოზის გზაა. მის პოეზიაში გვხვდება მეტაფორული აზროვნების გასაოცარი ნიმუშები, რომლებიც ფორმისა და შინაარსის განუყოფელი ერთიანობითა და სისადავით გვხიბლავენ.

ელა გოჩიაშვილის ლექსების კითხვისას კიდევ ერთხელ რწმუნდები, რომ „პოეტის მოვალეობაა არა ძიება ახალი ემოციებისა, არამედ ყველასთვის ცნობილით სარგებლობა, მათი პოეტური გარდასახვა იმ გრძნობათა გამოსახატავად, რომელსაც არსებული ემოციები ვერ შეძლებენ“ (ელიოტი). სწორედ ამგვარ

ახალ ემოციებს ქმნის ელა გოჩიაშვილი თავისი მოულოდნელი პოეტური სახეებით:

„ცისკენ არის პოეზია, განა ციდან!  
ციდან ლექსი კი არა და,  
ხეირიანი ერთი სიტყვაც არ მოგეცემა.  
აქ უნდა მოიპოვო, სტრიქონ-სტრიქონ,  
აქ უნდა მოთხარო დამტვრეული ფრჩხილებით.  
მინაზე, მინიდან,  
სააღდგომო ენდროს ფესვებით“.  
(„ცალი გვერდი“)

ლექსი იბადება პოეტის „ჯვარცმოდან“, შეიძლება ითქვას, ფიქრების ღვარცოფიდან. ელა გოჩიაშვილის პოეზია მარადქალღმრთობის შეგრძნების ორიგინალური გამოხატვით გამოირჩევა. ამ თვალსაზრისით, იგი გაბრიელა მისტრალის პროზაულ „დედის პოემებს“ მოგვაგონებს. ორივე პოეტთან მსგავსია დაუბადებელ შვილზე ოცნება, წარმოსახვითი ფეხმძიმობითა და ბავშვის დაბადებით აღძრული შეგრძნებები:

„ნუ გეშინია, შენ ჰყავხარ დედას,  
რძის ნიაღვრებს გინახავს მკერდით  
სიზმარში...სიზმარში...  
სიზმრის ხალხი ვართ, სიზმრად მცხოვრებნი,  
სიზმრიდან ვერ გამოაღწია  
ჩვენი სიზმრის დედაშვილობამ...  
მაპატიე, რომ ვერ გაგაჩინე“.  
(„სიზმარში... სიზმარში“)

ელიოტი პოეზიაზე საუბრისას ასეთ საინტერესო შედარებასაც მიმართავს: „პოეტის გონება ჰგავს პლატინის ნაჭერს, რომელსაც თუ მოვათავსებთ კოლბაში, რომელშიც ჟანგბადი და გოგირდის ორჟანგია, შემდეგი რამ ხდება: ამ ორი გაზის შერევით გოგირდმჟავა წარმოიშობა. მას პლატინის კვალი არ ატყვია, პლატინაც ხელუხლებელი რჩება, მაგრამ მის გარეშე ახალი გაზი არ წარმოიშობოდა“.

ამგვარ ალქიმიკოსად გვევლინება ელა გოჩიაშვილი. მისი პლატონის ნაჭერი ხშირად ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული ყოფის რომელიმე საგანი, მოვლენა თუ შეგრძნებაა, შემდეგ მას ურევს ასეთსავე ცნობილსა და ხელშესახებს და „გამოდის“ ახალი „ნივთიერება“, ლექსი, რომელიც მის შემადგენელ ნაწილებად აღარ იშლება. ის ჩვეული, ხანდახან ძალიან გაცვეთილი, ახალ ელვარებას იძენს, განსხვავებულ სახეს აჩენს. ამგვარად „განახლდებიან“ და ახალი სიცოცხლისთვის იბადებიან მის ლექსებში ნაცნობი შეგრძნებები:

„აი, მინა, რომელიც მე,  
ადრე თუ გვიან,  
ჭიპლარზე უნდა გამომებას  
და სიკვდილამდე მეტარებინოს...  
აი, მინა, – საკაბე მინა  
გაუჭრელი,  
დედაჩემის კარადაში გადანახული  
კრეპჟორჟეტივით“.

(„კრეპჟორჟეტივით“)

ლექსი „უარი ეთქვას“ გალაკტიონისთვის მიძღვნილ ლექსებს შორის უდავოდ გამორჩეულია თავისი მოულოდნელი რაკურსით, ექსპრესიულობით, ტკივილის ისეთი გადმოცემითა და გაზიარებით, რომელიც ნამდვილად იშვიათია. ლექსს წინ უძღვის გალაკტიონის განცხადება: „საქართველოს განათლების კომისარს: რადგან ვიმყოფები მეტისმეტად შევიწროებულ მდგომარეობაში უტანსაცემლობით და უფესსაცემლობით, უმორჩილესად გთხოვთ, აღძრათ შუამდგომლობა... გამიხსნას კრედიტი... ტანისამოსისა და ფეხსაცმელის მისაღებად. ფულს ნაწილ-ნაწილად მიიღებენ თვით ჩემგან... იმედი მაქვს, მხედველობაში მიიღებთ ჩემს მდგომარეობას. პატივისცემით გალაკტიონ ტაბიძე / 1924 წ. 24 მარტი / განკარგულება: „უარი ეთქვას!“

ლექსის ლირიკული გმირი დაბრმავებულ-დაყრუებული საქართველოა. საბჭოთა ხელისუფლების მიერ პატივაცარილი, ღირსებადაკარგული, თავის გამორჩეულ შვილებზე შურისმაძიებელი.



ქვეყანა ჯალათად გარდაქმნილა, ამგვარი სატირულ-გროტესკული რაკურსით პოეტი ქართულ პოეტურ ტრადიციას, გურამიშვილის, მეცხრამეტე საუკუნის რეალისტების (ილიას, ვაჟას, აკაკის), მეოცე საუკუნეში კი – მიხელ ჯავახიშვილის მხილების პათოსს ეხმიანება. ლექსის პირველივე სტრიქონებით აღძრული ელდა კი არ ნელდება, არამედ თანდათან მძაფრდება და კულმინაციას ფინალურ სტრიქონებში აღწევს. საზოგადოების მიერ ხელოვანის დაუფასებლობის თემა უძველესია, მთავარია, ყოველ ახალ ჯერზე პოეტი ამ სატიკვარს რა ფორმას მოუძებნის. ელა გოჩიაშვილმა შეძლო ორიგინალური ხერხის პოვნა. მკითხველის წინაშეა გონებაარეული, შეშლილი მშობელი, თავის საუკეთესო შვილებს რომ ხოცავს. ამიტომაც მოთქვამდა და წყევლიდა პოეტი შვილის დაბადებას დედა ბოდლერის ლექსში „კურთხევა“ („ქართან თამაში და ღრუბელთან უყვარს ჩურჩული,/ ჯვარცმის გზაზეც კი სიმღერებით შეთრობას ბედავს“ (დავით აკრიანის თარგმანი).

ჯეიმს ჯოისის პერსონაჟ სტივენის საუბარი გვახსენდება მეგობართან რომანიდან „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“: „ირლანდია უპირველეს ყოვლისა! ამის შემდეგ შეგიძლია იყო პოეტი თუ მისტიკოსი. – შენ იცი, რა არის ირლანდია? – ჰკითხვა სტივენმა ცივად და მრისხანედ. ირლანდია ის ბებერი ღორია, საკუთარ გოჭებს რომ თქვლევს“.

„მე ნუ ვყოფილვარ საქართველო, თუ არ დაგვალაო,  
მე ნუ ვყოფილვარ საქართველო, – შურით მღუარი,  
პალტო კი არა, გიჟის კვართი თუ არ ჩაგაცვა,  
თუ არ გიშხუვლო მათრახივით: „ეთქვას უარი!“  
შენი ვალებით პირთამდე სავსემ,  
თუ არ ჩაგიდგა ყველა დროში თითო ფაცერი,  
ჩემგან განირულს, თუ სამშობლოდ არ მოგაჩვენო  
თოვლი ირიბი და აღმაცერი.  
თუ არ გავერთო შენი გაძლებით,  
თუ არ დაგძახო ბენვის ხიდზე: „პოეტო, ანტრე“  
მაშინ სამშობლო აღარ ვყოფილვარ,  
შენ თუ სიკვდილი არ მოგანატრე!

.....

...თუ გაპატია, რომ გიცნო და თვითვე აღმართა  
დაფნა, საშენოდ შემორკალული,  
თუ თვითმკვლელებით არ მიგაგდო ღია სარკმელთან,  
თუ გაპატია, რომ უყვარხარ, – რაა მამული...“.

(„უარი ეთქვას“)

თანაც, „შვილის მოკვლის“ ამგვარი ცხოვრებისეული პარადიგ-  
მა დიდი ხანია გააქტიურებულია საქართველოში, მაგალითად,  
ილიას მკვლელობის გახსენებაც კმარა. ვაჟა-ფშაველა სწერდა  
გამომცემლობას: „ვიცი, რომ ჩემი სიკვდილის შემდგომ ჩემთვის  
კარგი ადგილი გაქვთ შერჩეული და დიდის პატივით მიპირებთ  
დასაფლავებას, მაგრამ სანამ მოვკვდები, იქნება ჩემი ჰონორარი  
გამომიგზავნოთ, თორემ სრულიად მშიერი ვარ და საჭმლის ფული  
აღარ მაქვს“. ამ სტრიქონების კითხვისას ილიას „ბედნიერი ერიც“  
გაგვახსენდება, აკაკის „ფურთხის ღირსი ხარ, შენ საქართველოვ“  
(„ვედრება“) და კიდევ ბევრი სხვაც. გივი გეგეჭკორისეული, (მის-  
თვის ძვირფასი პოეტის), სოციალური უსამართლობის წინააღმ-  
დეგ პათოსით გამორჩეულია ელა გოჩიაშვილის კიდევ არაერთი  
ლექსი.

ასეთივე პოეტური მამხილებელი პათოსით არის გამსჭვალუ-  
ლი ლექსი „მათქმევინე, დე“:

„სამშობლო ხარ – ამას აღარ ეშველება,  
მაგრამ თუ არ მოგვიკითხავ დიდხანს,  
იმ დღისათვის მებრალეები, საქართველო,  
როცა მოგვიკითხავ!“

პოეტი ერთ ლექსში ირონიით ამხელს ლიტერატურისმცოდ-  
ნეთა ლინგვისტურ აკრობატიკასაც. მაგალითად, როდესაც მხატ-  
ვრულ ლიტერატურას, პოეზიას ტექსტად მოიხსენებენ:

„თურმე ლექსები კი არა  
(აქ მეფეს დავესესხები),  
ჯერ ტექსტი მწვავდა, მერე მზე,  
ჯერ მზე და მერე ტექსტები“

(„სევდიანი ტექსტი-ხუმრობა თანავტორებთან ერთად“)

ეს „თანავტორები“ კი, უკვე ნახსენები, „ტექსტებით“ დამწვარი გალაკტიონი, „ტექსტი-მეწყერის“ ავტორი ტიციან ტაბიძე, საქართველოს „ტექსტის“ „მეხანძარე“ გიორგი ლეონიძე და სხვები არიან. ამიტომაც აპროტესტებს პოეტი ცნებათა ამგვარ „უკუღმართ“ გამოყენებას:

„არა, ბატონო, მე არ ვწერ ტექსტებს,  
მე არ ვწერ ტექსტებს, არ ვარ თანახმა!“

სახარებისეულ სწავლებას ორიგინალური რაკურსით ეხმიანება ლექსი „ნუგეში“ (ლელვის ხისადმი). იოანე ნათლისმცემელი ქადაგებდა: „ან უკვე ცული ხეების ფესვთან დევს. ყოველი ხე, რომელიც არ გამოიღებს კეთილ ნაყოფს, მოიჭრება და ცეცხლს მიეცემა“ (ლუკა, 3, 9). ქრისტემ კი, როდესაც დაინახა უნაყოფო ლელვი, მხოლოდ ფოთლები რომ ესხა, ასე მიმართა: „აღარასოდეს გამოგელოს ნაყოფი უკუნისამდე. და მაშინვე გახმა ლელვის ხე. ეს რომ იხილეს, გაუკვირდათ მონაფეებს და თქვეს: რა უცებ გახმა ლელვის ხე? ხოლო იესომ პასუხად უთხრა მათ: ჭეშმარიტად გეუბნებით თქვენ: თუ გექნებათ რწმენა და არ შეეჭვდებით, არა მარტო იმის ქმნას შესძლებთ, რაც დაემართა ლელვის ხეს, არამედ თუნდაც ამ მთას უბრძანებთ: აღმოიფხვერი მანდედან და ზღვაში ჩავარდო, და მოხდება აგრე“ (მათე, 19-21).

პოეტი ცდილობს და ახერხებს კიდევაც, რომ მკითხველმა აღიარებულ ჭეშმარიტებას სხვა თვალთ შეხედოს: მართალია, მან იცის, რომ უხილავ ნაყოფს სულიც ისხამს, მაგრამ იგი სწორედაც ხილულ უნაყოფობას თანაუგრძნობს:

„ისეთ ვინმეც ხომ ჩამოივლის-  
ნაყოფის არმაძიებელი,  
ჩრდილის მძებნელი,  
შრიალის მძებნელი,  
ხაოს მძებნელი...  
მოვა შენთან  
მოვა, გეტყვის:  
„უნაყოფო ხეო, მჭირდები!  
უნაყოფო ხეო, მიყვარხარ!“

დაიჯერე!  
დაიჯერე!  
დაიჯერე!–  
არაფერი ჩნდება ქვეყნად  
ერთადერთი და პირდაპირი  
დანიშნულებით!“

(„ნუგეში“)

ჯოისი წერს: „სულის ნელი და ბნელი დაბადება უფრო იდუმალებით მოცულია, ვიდრე სხეულისა. როცა ამ ქვეყანაში ადამიანის სული იბადება, მას უამრავი ბადით იჭერენ, რომ გაფრენის საშუალება არ მისცენ“ („ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“). ელა გოჩიაშვილის ლექსებში ვხედავთ, როგორ იბადება პოეტის სული, მერე როგორ ეჭიდება ბადეებს, როგორ ცდილობს დასხლტომას და გაფრენას.

ყურადღებას იქცევს ელა გოჩიაშვილის ლექსთა ფორმებიც. იგი თანაბარი ოსტატობით ფლობს რითმიანი, კონვენციური თუ ურითმო (ვერლიბრისა თუ ვერბლანის) ლექსის ხელოვნებას, ამიტომაც ნაფიქრ-განცდილს ლაღად და თავისუფლად უზიარებს მკითხველს.

ელიოტი ფიქრობს, რომ ყველა პოეტი უნდა შეფასდეს არა განცალკევებულად, არამედ წარსული დროის პოეტების შემოქმედებისა და მათ მიერ შექმნილი სტანდარტების გათვალისწინებით. პოეტური ტრადიციის კონტექსტის მოხმობით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ელა გოჩიაშვილს თავისი განსაკუთრებული ხმა აქვს ქართულ პოეზიაში. იგი იზიარებს გაბრიელა მისტრალის რჩევას: „შენი პირმშო რომ შეიქმნა, ისე შექმენი შენი ნაწარმოები: საკუთარი სისხლი ჩატოვე შიგ. მშვენიერებამ ჰაშიშივით კი არ გაგაბრუოს, დიდებულ ღვინოსავით უნდა აგანთოს და აგამოქმედოს. მაშინ არც კაცი იქნები, არც ქალი, – იქნები ხელოვანი“.

სწორედ ასეთი ხელოვანია ელა გოჩიაშვილი, რომელიც გრძნობს, რომ „ხელისგულზე ვუსხედვართ უფალს“, რომ „ლექსიც ტანჯულთა რელიგიაა“ და „ამ სტრიქონებსაც ჩახედავს ვინმე“ („ჩვენ მუდამ ვჩანვართ“). ვფიქრობთ, ელა გოჩიაშვილის ლექსებს არა მხოლოდ „ჩახედავს“ პოეზიის მოყვარული, არამედ აუცილებლად შეიყვარებს კიდევც.

## „პატივი კატალონიას“

დაბადების ადგილი შეიძლება სამშობლოდ არ იქცეს, მაგრამ გარემო, ლანდშაფტი, ირგვლივ მყოფი ადამიანები ხშირ შემთხვევაში განსაზღვრავენ პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესს. ყოველ შემთხვევაში, ჯორჯ ორუელთან ასე მგონია. ხასიათისა არ იყოს, დაბადების ადგილიც ბედისწერაა...

ინგლისელი მწერალი ორუელი ინდოეთში დაიბადა, მოტიხარაში, საშუალო შეძლების არისტოკრატიულ ოჯახში. სწავლა წმ. კვიპრიანეს სახელობის სკოლაში განაგრძო. ამ პერიოდში მან სახელობითი სტიპენდია მიიღო და იტონის სამეფო კოლეჯშიც ჩააბარა. ეს იყო ყველაზე პრესტიჟული კერძო სასწავლებელი ვაჟებისათვის. იტონის დამთავრების შემდეგ აღარც სტიპენდია ჰქონია და აღარც უნივერსიტეტში გაუგრძელებია სწავლა. და უცებ, სხვათათვის სრულიად მოულოდნელ ნაბიჯს დგამს. მუშაობას ბირმის პოლიციაში იწყებს. ორუელმა ბირმული ენა შეისწავლა და ინტენსიური, ყოველდღიური ურთიერთობა ჰქონდა უბრალო მოსახლეობასთან.

არაფერი ქრება უკვალოდ, მით უფრო – ბავშვობისა და ყრმობის წლები. ვინ იცის, რამდენჯერ შეძრულა მოზარდის მგრძობიარე გული მზით დამწვარი და სიღარიბით განანამები ადამიანების უსამართლოდ დასჯის გამო. კიპლინგისაგან განსხვავებით, ორუელი, როგორც თეთრი რასის წარმომადგენელი, თავს ყოველთვის დამნაშავედ გრძნობდა ინდოელების წინაშე. იგი ნამდვილ შემოქმედად იყო დაბადებული, თანასწორობისა და თავისუფლების საყოველთაო იდეა რელიგიის რანგში ჰქონდა აყვანილი და ისევე ეთაყვანებოდა, როგორც თავორი და განდი.

პოლიციაში მუშაობის წლები დიდი ცხოვრებისეული სკოლა გამოდგა. მას ხომ იმ პერიოდში ორიათასი ადამიანის უსაფრთხოება ებარა. არა მგონია, ორუელის სამართლიან ბუნებას სხვაგან მთელი სიმძაფრით ასე დაენახა, გაენალიზებინა კანონისა და სასჯელის ერთგვარი პირობითობა; ეგრძნო, რას ნიშნავს, როცა უსამართლოდ გსჯიან და გამკითხავი არავინაა; ეგრძნო, რომ

არა მხოლოდ ბელადს შეუძლია უკარნახოს ხალხის მასას თავისი ინტერესები, არამედ ბრბოსაც შესწევს ძალა, საკუთარი სურვილებისამებრ მეთაური მძევლად აქციოს და აქეთ-იქით ატრიალოს.

ხუთი წელი იმუშავა პოლიციაში და რომ არა ციების საშინელი შემოტევები, ალბათ, მისი პასუხისმგებლობის მქონე ადამიანი კიდევ კარგახანს შერჩებოდა ამ ადგილს. დახმარებისა და სამართლიანობის გრძნობასთან ერთად იქნებ ორუელს თავისი ნამდვილი მოწოდებაც აიძულებდა, სხვამხრივაც, უფრო მასშტაბურად ემოქმედა. ამ თვალსაზრისით ძალიან საინტერესოა მისი მოგონებებიდან ერთი ამონარიდი: „მქონდა რალაც ბუნდოვანი, წარმოდგენისმაგვარი ჩემს სამწერლო მოწოდებაზე, მაგრამ უფრო იმიტომ წამოვედი, რომ აღარ შემეძლო მემსახურა იმპერიისათვის, რომლის მძარცველი ხასიათი ბოლომდე შევიცანი“.

რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არაა რამდენიმე წლის განმავლობაში ორუელის გატაცება ჯეკ ლონდონით. ორუელს განსაკუთრებით უყვარდა მისი წიგნი „ფსკერის ადამიანები“. იმდენად უყვარდა, რომ ბიოგრაფები ირწმუნებიან, სწორედ ამ წიგნის გავლენით გადაწყვიტა ფსკერის ცხოვრებით ეცხოვრაო. ამ ვარაუდს მწერლისავე სიტყვებით ამაგრებენ: „მე თავად მიხდოდა ბოლომდე დაცემა და ფსკერის ადამიანად ქცევა, მსურდა, ვყოფილიყავი ერთ-ერთი მათგანი – განკიცხულთაგანი და მის გვერდით ვმდგარიყავი ტირანიასთან ბრძოლაში“.

ამაში არის სიმართლის მარცვალი, მაგრამ საყვარელი მწერლის გავლენის გარეშეც შესანიშნავად დასტურდება, რომ ორუელის მთელი ცხოვრება, სამართლიანობისათვის თვითმწიწრვამდე ბრძოლა გოლგოთის გზაა და დარწმუნებული ვარ, სწორედ ეს არის მისი ბუნების უმთავრესი ნიშანი, ტვიფარი თუ დამლა. ამ ყოველივეს ისიც მოწმობს, რომ მტკიცე გადაწყვეტილებით მიემგზავრება პარიზში, სადაც შეეძლო მშვიდად დარჩენილიყო იქ მცხოვრები დეიდის მეურვეობის ქვეშ... ულამაზეს ქალაქში – ხელოვნების მექაში, სრული თავისუფლებით დამტკბარიყო და ამ ფონზე წარმართულიყო მისი შემოქმედებითი ძიებები, ინტერესები, ექსპერიმენტები... ნაცვლად ამისა, თომას ვულფივით პარიზის მუშათა კვარტალში დასახლდა და ერთ-ერთ ფეშენებელურ სასტუმროში ჭურჭლის მრეცხავად მოეწყო. ამავე წლებში იწყებს

ანრი ბარბიუსის ჟურნალთან თანამშრომლობას, ზედიზედ ბექ-დავს მოთხოვნებს, რომელთა მთავარი თემა და მოტივები სწორედ ე.წ. ფსკერის ადამიანებს ეხება; წერს უმუშევრებზე, მანანალებზე, მეძავეებზე, ლოთებზე, ლატაკებზე.

ლიტერატურათმცოდნეთათვის ეს გავლენები და თემებია, მაგრამ ნამდვილი შემოქმედისათვის ასეთი ტიპების გვერდით ცხოვრების სურვილი თანდაყოლილი მწერლური (იქნებ ადამიანური?!) პატიოსნება უფრო მგონია, ზედმინევენითი სიზუსტით შეისწავლო და განიცადო ის ფიქრები, ემოციები, ნაბიჯები, ქმედებები, რითაც ეს ფენა არსებობს და სულდგმულობს; არც შენი თავი მოატყუო და მკითხველსაც ზუსტად გადასცე, გული რომ მოუღობო და ცხოვრება სხვა კუთხითაც დაანახო.

რა არის ეს, რა ჰქვია მწერლის ამ გარჯას, თუ არა ადამიანის სიყვარული. ცნობილი ფაქტია, რომ ერთხელ ორუელმა ქუჩაში დებოშიც კი ატეხა, რათა შობას ციხეში შეხვედროდა: ციხის ცხოვრების გამოცდილების უკმარისობას მწვავედ განვიცდიდიო. რომ არა მოყვასის დიდი სიყვარული და მისი ბოლომდე გაგების მძაფრი სურვილი, ვინ იცის, რამდენი საბედისწერო ნაბიჯი აღარ გადაიდგმებოდა ორუელის ცხოვრებაში. ორუელს აღიზიანებდა მხოლოდ აბსტრაქტული, უპიროვნო ცნებები, თუ მას პრაქტიკული საქმეებიც არ უმაგრებდა ზურგს. ამის გარეშე ყოველგვარი დარიგება და მოწოდება ეგზალტირებულთა ლოზუნგებად რჩებოდა. ორუელი უკვე ხედავდა სიტყვისა და საქმის კატასტროფულ, ტოტალურ დაცილებას, რაც ბევრისთვის შეუმჩნეველად ფეხს იკიდებდა მთელ სამყაროში. ეს განსაკუთრებით კომუნისტების ნაბიჯებით ცხადდებოდა. არადა, სამყაროს თანასწორუფლებიანი მონყობის არსი თეორიულად არაჩვეულებრივად სწორედ კომუნისტებს ჰქონდათ ჩამოყალიბებული, მაგრამ რეალობაში ისეთი ნაბიჯები გადადგეს, კომუნიზმიც ფაშიზმად აქციეს.

ეს ფატალური პროცესი ორუელმა ერთ-ერთმა პირველთაგანმა დაინახა და საკუთარი ხელწერის მქონე უძლიერეს ნაწარმოებებში გადმოსცა. საკმარისია გავიხსენოთ რომანი „1984“, რომელიც (კამიუს „შავი ჭირისა“ არ იყოს, ფაშიზმის სიმბოლოდ რომ აღიქმებოდა) საბჭოთა კავშირის ამსახველ წიგნ-მეტაფორად იყო მიჩნეული. ორუელი ერთგვარ გაფრთხილებას იძლეოდა, როდე-

საც აღნიშნავდა, რომ ტოტალიტარიზმის იდეა საყოველთაო, საერთო იდეაა და იგი, როგორც წესი, ინტელექტუალთა ტვინებში ცოცხალობს და ანთია. ცხადია, არც ისაა შემთხვევითი, რომ რომანში „1984“ მოქმედება ინგლისში მიმდინარეობს, რითაც ორუელმა კი არ მიანიშნა, არამედ პირდაპირ უთხრა სამყაროს – „ინგლისურენოვანი ერები არაფრით უკეთესნი არ არიან დანარჩენ ერებზე და ტოტალიტარიზმს თუ ბრძოლა არ გამოუცხადეს, მას ყველგან შეუძლია გამარჯვება“.

მწერლის თვალსაზრისისა თუ რწმენის საყოველთაობა იმანაც დაადასტურა, რომ რომანი „1984“, რომელიც თავდაპირველად დიდი გაჭირვებითა და სიფრთხილით ათასიანი ტირაჟით ძლივს დაიბეჭდა ამერიკაში, 1948 წელს, გარდაცვალებამდე სულ რაღაც წელიწადნახევრით ადრე, ავადმყოფმა ორუელმა უკვე შეიტყო ამ წიგნისადმი მკითხველთა გასაოცრად მზარდი ინტერესი. ხოლო მისი გარდაცვალების შემდეგ რომანი მსოფლიოს სამოც ენაზე ითარგმნა და მილიონობით ტირაჟით გამოიცემა.

ინტერესი არ მოკლებია ორუელის მეორე წიგნსაც „ცხოველების ფერმა“, რადგან ბოლშევიკებმა იგავ-რომანში, აშკარად იცნეს საკუთარი თავი, საბჭოთა კავშირში ამ ნაწარმოებს წლების განმავლობაში ტაბუ ედო.

ამბოხებული ცხოველები იგივე ადამიანები არიან, რომლებიც სამართლიანობის სახელით რევოლუციას აწყობენ, მაგრამ ამის შედეგად არაფერიც არ იცვლება, გარდა იმისა, რომ ხელისუფლებაში მოსული ახალი ცხოველები ძალაუფლებით იწყებენ ტკობას და, საბოლოო ჯამში, ისინიც ტირანებად ყალიბდებიან. ასე რომ, თავისუფლებისა და სამართლიანობისათვის ბრძოლის გზას ჯორჯ ორუელი უკვე აღარც რევოლუციებში ხედავდა.

„მოიპოვო ჭეშმარიტი თავისუფლება – ნიშნავს, შეხვიდე სულიერ სამყაროში. თავისუფლება სულის თავისუფლებაა... სულიერ სამყაროში შესასვლელად ადამიანმა თავისუფლების გმირობა უნდა ჩაიდინოს“, – წერდა ნიკოლოზ ბერდიაევი და ეს სიტყვები მეოცე საუკუნის მწერალთაგან თუ ვინმეს მიესადაგება, სწორედ ჯორჯ ორუელს.

განა „თავისუფლების გმირობა“ არ იყო ის, რომ 1936 წლის მიწურულს ორუელი ესპანეთში მიემგზავრება, რათა ესპანეთის



რესპუბლიკა ფრანკოს რეჟიმისაგან იხსნას, იმ ფრანკოსაგან, რომელსაც ჰიტლერი და მუსოლინი, როგორც მათი იდეების გამტარებელს, როგორც ერთ-ერთ სერიოზულ თანამოაზრესა და თანამოთამაშეს, ისე უჭერდნენ მხარს. ორუელის სურვილმა ჩვენი ახალგაზრდა ილია ჭაჭავაძე გამახსენა, გარიბალდის რაზმში მოხალისედ რომ აპირებდა ჩანერას. ორუელიც მოხალისე იყო, თავდაპირველად სამხედრო რეპორტაჟების გადმოსაცემად რომ ჩავიდა კატალონიაში.

ფაშიზმის გრძნობა, მისი პერსპექტივაში დანახვა, საოცარი სისავსითა და სიზუსტით ამ რეჟიმის შედეგების წინასწარჭვრეტა, ჩემი აზრით, ისე ვერავინ შეძლო, როგორც ჰერმან ჰესემ და ჯორჯ ორუელმა. თუმცა იყვნენ ამ საკითხისადმი (თემისადმი) სხვაგვარად განწყობილი მწერლები, რომლებიც თვლიდნენ, რომ მოვალეობის გრძნობის გამო სხვის ომში ჩართვა „იდიოტური ნაბიჯია, ხოლო ფანტაზია იმის შესახებ, რომ ებრძოლო ფაშიზმს, დაიცვა დემოკრატია და ასე შემდეგ, ნამდვილი სისულელეა“. – ეს სიტყვები ორუელს პარიზში მისმა კეთილისმსურველმა ჰენრი მილერმა უთხრა, როცა გაიგო, რომ მწერალი ესპანეთში საფრანგეთის გავლით მიემგზავრებოდა.

გულდასაწყვეტია... შემდგომში თავგადაკლული ფაციფისტი-საგან ირონიული შეფერილობის ეს დარიგება ადამიანურად იქნებ გასაგებიც იყოს, მაგრამ მწერლისაგან მაინც ძნელი მოსასმენია.

ფაშისტური გერმანიის მძვინვარების პერიოდში ერთ მხატვარს თურმე სრული სერიოზულობით განუცხადებია: მე მხატვარი ვარ და ვთვლი, თუ შთამომავლობისათვის რამდენიმე ყვავილის შეგროვებას და ტილოზე გადატანას მოვახერხებ, ჩემგან სრულიად საკმარისი იქნებაო.

დანემი შენიშნავს, რომ ამ დროს ფაშიზმის შავი აჩრდილი ეკიდა ევროპის ცაზე და ესპანეთი ილუპებოდაო. რა თქმა უნდა, მხატვარს გაცილებით მეტის გაკეთება შეეძლო, ვიდრე ყვავილების შეგროვება და მათი ტილოზე გადატანა იყოო...

მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ამ „მეტის შემძლე“ მხატვრებს – გუტუზოს, მუნკის, სალვადორ დალის გულის-ძგერასთან მიახლოებული გულის ცემა მაინც უნდა ჰქონოდათ.

ერთხელ პორტუგალიის დიდმა პოეტმა ჟუნკეირომ უნამუნოს პირად საუბარში უთხრა, ესპანეთს პოეტები საერთოდ არ ჰყოლიაო. შემცბარმა უნამუნომ უპასუხა, თქვენ ალბათ პატრიოტებს გულისხმობთო. დიახ, პატრიოტიზმს გგულისხმობ, რადგან ჩინოვნიკი, სახელმწიფო მოხელე, ბულალტერი, თვით ფილოსოფოსიც კი შეიძლება არ იყოს პატრიოტი, მაგრამ პოეტი კი ყოველად წარმოუდგენელია ამის გარეშე. მე დარწმუნებული ვარ თქვენი ქვეყანა მალე მოიშუშებს ომის ჭრილობებს, შექმნის სწორ, გონიერ ეკონომიკას, წელშიც გასწორდებით, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება: ესპანეთისათვის საბედისწერო წლებში თქვენ პოეტები არ გყოლიათ, რადგან მათი სასოწარმკვეთი ყვირილი კი არა, უბრალო წუნუნიც კი არ გამიგონიაო.

ყოველივე ამან გალაკტიონის „მღერენ რომანსეროებს, რა დროს რომანსეროა“ გამახსენა, ანდა „დავდგეთ იქ, სადაც ქარიზხალია და სისხლიანი დგას ანგელოსი“... ამ სტრიქონების ათასნაირი ინტერპრეტაციაა შესაძლებელი ინტელექტუალთა მიერ, მაგრამ „სისხლიანი ანგელოსში“ მაშინაც და ჩვენი ისტორიის უახლოეს პერიოდშიც, ესპანეთისა არ იყოს, ყოველთვის საქართველო იგულისხმებოდა და იგულისხმება.

მაშ ასე, 1936 წელს ორუელი ესპანეთში, კერძოდ, კატალონიაში ჩადის საგაზეთო წერილების დასაწერად. როგორც მისი ტემპერამენტისა და მსოფლშეგრძნების კაცისაგან იყო მოსალოდნელი, იგი მაშინვე ადგილობრივი მილიციის ქმედით რაზმებს უერთდება, რათა ფრონტის წინა ხაზზე მოხვდეს და უშუალოდ ჩაებას ბრძოლებში; როგორც მწერალმა, მან მთლიანად უნდა იგრძნოს და დაინახოს ომი შიგნიდან, ომი, როგორც სამყაროს გადამრჩენი თუ დამანგრეველი ფენომენი. ამ პერიოდში კატალონიას ისევ ანარქისტები აკონტროლებდნენ, რევოლუციური ტალღები ბოლომდე იყო აგორებული...

ჩასვლისთანავე თვალშისაცემია ესპანეთის ფერთა ერთგვარი სიმბოლიკა. მთელს კატალონიაში ორად ორი ფერი დომინირებს – წითელი და შავი. ამ უქმმაკო ფერებში პირდაპირ იკითხება: შავი – მიწა და წითელი – სისხლი.

სწორედ ამ გამოცდილებითა და აქ ყოფნის შედეგად ინერება ორუელის ერთ-ერთი შესანიშნავი ნაწარმოები „პატივი კატა-

ლონიას“. არც კი ვიცი, რომელი ჟანრის კუთვნილებად შეიძლება გამოცხადდეს ეს თხზულება – სამხედრო თუ საველე რომანად? დოკუმენტურ პროზად? თუ ავტობიოგრაფიულ თხზულებად? მსგავსი განსაზღვრებები და ჩარჩოები უაღრესად პირობითი იქნებოდა, იმდენად მრავალმხრივი და განსაცვიფრებელი სიზუსტით დაწერილ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე. კითხვის პროცესში მთლიანად იკარგება დროისა და სივრცის პირობითობა და ჩნდება აბსოლუტური განცდა იმისა, რომ შენც ამ ომში მონაწილეობ.

აღარ მახსოვს, რომელ მწერალს უწერია, რომ ჰოლოკოსტის მერე ლიტერატურა შეუძლებელი გახდაო. მაგრამ ორუელის ამ სასტიკ წიგნს სწორედ ეს უცნაურობა ახასიათებს – ომის კომპარული პერიპეტეიბის გავლით იგი სწორედ შეუძლებლის ზღვარს გადალახავს და შესაძლებელს ხდის, დაგვანახოს: თვით გაუსაძლის პირობებში, ომის ამაზრზენ აბსურდში, ტალახში, სიცივეში, სიბინძურეში, შიმშილსა და სისასტიკეში როგორ შეიძლება გადაარჩე არა მხოლოდ ფიზიკურად, არამედ გადარჩე პიროვნებად და ღირსება შეინარჩუნო.

დღევანდელი მკითხველისათვის თითქოს რა უნდა იყოს იმაზე მოსაწყენი, რომ მთელი გვერდების მანძილზე ყოველგვარი ინტრიგის, სასიყვარულო, პიკანტური სცენების, ეროტიკის, პათოლოგიური სიტუაციების, ოკულტიზმისა და მისტიკის გარეშე დაწერილი ნაწარმოები იკითხო და... წამითაც არ მოგწყინდეს. სწორედ ამაშია ორუელის, როგორც მწერლის სიძლიერე, ამ რომანის ხიბლი და ანდამატი. სწორედ ამ მოუხელთებელი, თითქმის აუხსნელი ინტერესით იკითხება ორუელის ომის საგა – „პატივი კატალონიას“.

თავი რომ დავანებოთ მწერლის პოლიტიკურ შეხედულებებს, მის განზილებებსა თუ განხიზვლებს, ორუელს ერთი უცნაურობა სჭირს, ნებისმიერ სახიფათო სიტუაციაში, როგორც რომანტიკოსი ისე ერთვება. ასე მოხდა კატალონიაშიც. „მოკავშირე“, რუსი „ძმების“ მიერ ინსპირირებულმა ესპანეთის სამოქალაქო ომმა კი იგი დიდ რეალისტად აქცია. ასეთია მისი ბუნება და ეს ბუნება ზედმინევენითი სიზუსტით გამოიხატა ორუელის მრწამსში: „თუ მწერალი არ გრძნობს სიმართლეს იმისას, რაზეც წერს, მაშინ მკვდარია მისი შემოქმედებითი რაციო“. აი, სწორედ ეს სიმართ-

ლე, ეს შინაგანი პატიოსნება, სინდისი – ეს ღვთის ხმა ადამიანში აიძულებდა მწერალს სულიერი და ფიზიკური ძალების უკიდურესი დაძაბვითა და სრული მობილიზებით ეჩვენებინა ომი როგორც გარედან, ისე შიგნიდან. თითზე ჩამოსათვლელია იმ პერსონაჟთა გვარები, რომლებიც რომანში მონაწილეობენ, მაგრამ ისეთი განცდა გრჩება, რომ კითხვისას ჟორჟ კოპის, ნინის, ეილენის, ბობ სმაილის, უილიამსისა და კიდევ რამდენიმე პერსონის გვერდით ამ ომში ჩართულ თითოეულ ჯარისკაცს ხედავ, გესმის და გრძნობ მათ ხმებს, განცდებს, ემოციებს, მათ შეგრძნებებს, გულისცემას... არადა, ისინი ათასობით არიან.

წიგნის რიტმი თავიდან ისევე მშვიდად, ნელ-ნელა იკრებს ძალას, როგორც კატალონიიდან ნელი სვლით გასული მატარებელი არაგონის ზეგანზე. ომის პერიოდისათვის შესაფერისი ტემპით, საათში დაახლოებით ოცი კილომეტრის სისწრაფით რომ მიუყვება გზას.

ისიც სიმბოლურია, რომ წიგნის დასაწყისშივე, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ომის დასაწყისი, ახალი სიცოცხლე ჩნდება ინგლისელი უილიამსის ცოლის მიერ: „ნაზი, შავთვალეობა, ღრმად-ქალური არსება, რომელიც ისე გამოიყურებოდა, თითქოს მისი ცხოვრების საქმე აკვნის რწევა იყო, არადა ფაქტია, რომ ვაჟკაცურად იბრძოდა კაცების გვერდით ივლისის ბრძოლებში. ამჯერად მას ჰყავდა ჩვილი, რომელიც ომის დაწყებიდან სულ რაღაც ათი თვის შემდეგ გაჩნდა და, ალბათ, რომელიმე ბარიკადის უკან მოევლინა ქვეყანას“.

ძნელი სათქმელია ორუელივით ეს „ნაზი არსება“ იდეისა და სამართლიანობის გამო იბრძოდა ამ გაგანია ომში თუ საკუთარი ოჯახის ინსტინქტური დაცვისა და განუყოფლობის მდებარეული თავგანწირვა აიძულებდა, ქმრის გვერდით ყოფილიყო ტყვიების ქარცეცხლში. მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება, რომ ეს აბსურდული ომი სწორედ სიცოცხლის დაბადებით იწყება წიგნში. თითქოს ჩაძინებული, ვარდისფერი ჩვილის ანგელოზურმა ღიმღმა უნდა გადაფაროს, გაანეიტრლოს ის საშინელი ხმაური და ხილვები, სუნი და შეგრძნებები, გასული საუკუნის ოცდაათიანი, ორმოციანი წლების ომებისათვის რომ იყო დამახასიათებელი.

საკვირველი რამ არის ომი. ნებისმიერი ომი – „სამართლიანი“ თუ „უსამართლო“, დიდი ანგარიშით, პიროვნების გაუვნებლყოფას, განეიტრალებას, წაშლას ემსახურება. სულაც არ ვთვლი, რომ ჩემი მოსაზრება პაციფისტურია. ბრჭყალებში ჩასმული „სამართლიანი“ და „უსამართლო“ ომების არსიც კარგად მესმის და იმ ისტორიული მეფეების, გენიალური მხედართმთავრებისაც, რომელთა ტვინებსა და გულებშიც ერთდროულად იზადებოდა ქვეყნისა და საკუთარი ხალხის, საკუთარი სამშობლოს გადარჩენისათვის საჭირო ტაქტიკური თუ სტრატეგიული გეგმები და სვლები. ისიც კარგად ვიცი, რომ ქრისტიანობა ამგვარ თავდაცვით ომებს აკურთხებდა. როგორც მღვდელმთავარი ნიკოლოზ სერბი იტყოდა – „ჩვენ ამ ქვეყნად იმისთვის მოვდივართ, რომ მისგან თავი ვიხსნათ, ისევე, როგორც ადამიანები ომში თავის შესაქცევად კი არ მიდიან, არამედ იმიტომ, რომ მისგან თავი იხსნან“.

მე უფრო თანამედროვე ომებზე ვსაუბრობ, მათ ნაირნაირ სახეობებზე, მეოცე საუკუნიდან მოყოლებულ მსოფლიო ომებზე, საერთაშორისო ომებზე, ტერორიზმზე, რომელთა კულისებსმიღმა არსებული მაპროვოცირებელი თუ შემქმნელი ძალები არაჩვეულებრივად იყენებენ ეპოქალურ, ისტორიულ მონაკვეთებს და სწორედ სიტუაციებით, ისტორიული პერიოდებით ამართლებენ პიროვნების, ზოგადად, ადამიანურობის არაფრად ჩაგდებას, სულაც – გაქრობას, ცნობილი გამოთქმა რომ ვიხმართო, ადამიანების საზარბაზნე ხორცად გამოყენებას. სწორედ ეს განსაზღვრავს თანამედროვე ომების ყველაზე დიდ ტრაგიზმს. მწერალს კი ისღა დარჩენია, როგორც პავიჩი იტყოდა, თვით ომის დროსაც კი არ შეწყვიტოს შენება, ესე იგი, წერა.

ომის ტრაგიკულობისა და აბსურდულობის გაგება იმდენად ომის ხმაურით – ჭურვების, ზარბაზნების, ქვემეხების, ავტომატების, ხელყუმბარების აფეთქებებით, კაკანითა თუ გამაყრუებელი ზალპებითა და ბათქა-ბუთქით, ერთი სიტყვით, მთელი სამ-ხედრო არსენალის დაცლის თანმხლები ჭეჭა-ქუხილის, ელვანათებების, დაჭრილი ადამიანების კვნესა-გოდებითა და მომაკვდავთა უკანასკნელი ამოსუნთქვით კი არაა შესაძლებელი, რამდენადაც ს ი ჩ უ მ ი თ. დიახ, ომის დამთავრების შემდგომ

ჩამოვარდნილი სიჩუმით. ამ შემთხვევაში, არც მოგებული ომების თანმხლები ყიჟინა მავინყდება და არც შინდარჩენილ ჭირისუფალთა სიხარულიანი, თვალცრემლიანი მიგებებები. მე უფრო ამ ხანმოკლე დღესასწაულების შემდგომ ჩამოვარდნილ ს ი ჩ უ მ ე ს ვგულისხმობ, მცირეოდენი პერიფრაზით ბრეხტის გამოთქმა რომ მოვიშველიოთ – ომი დამთავრდა, სიჩუმის გეშინოდეთ!

სიჩუმეში, დუმილის ამ სამარეში, დიდხანს რჩებიან გამარჯვებული თუ დამარცხებული ომის მონაწილე ადამიანები, ჯარისკაცები და ომში კი არა, სწორედ აქ, ამ სიჩუმეში წყდება მათი ყოფნა-არყოფნის ბედი. სწორედ საკუთარ თავთან დარჩენის სიჩუმეში იმარჯვებენ ან მარცხდებიან საბოლოოდ.

ამ თვალსაზრისით, პირადად ჩემთვის, ომი იგივე ციხეა, უბრალოდ პროცესები ერთში ღია ცისქვეშ მიმდინარეობს, მეორეში კი – დახურულ სივრცეში. ერთს რკინის გისოსები იცავს, მეორეს ტყვიების განუწყვეტელი ჯერი. ერთში საკნების სულისშემხუთველ სივრცეში წვანან ტუსალები, მეორეში, წვიმასა თუ თოვლში, დარსა თუ ავდარში საკუთარი ხელით გათხრილ სანგრებში იმალებიან ჯარისკაცები. ომშიც და ციხეშიც შიშის აჩრდილი სიკვდილივით დაძრნის. მისი ძრწოლა ჯარისკაცისა თუ პატიმრის ქვეცნობიერ სამყაროში დამწყვედულ მხეცს ათავისუფლებს. ეს მხეცი მბრძღვინავი ლომივით თვითგადარჩენის ინსტინქტს აღვიძებს და ადამიანს აიძულებს, მხოლოდ საკუთარ თავზე იზრუნოს. ამიტომ შენსკენ მომართული ყოველი აცდენილი მუშტი თუ ტყვია გამარჯვებაა, ხოლო შენგან მოკლულ, დასახირებულ ადამიანს კი გამარჯვება ჰქვია.

ომიც და ციხეც ის ურჩხულია, რომლის ბნელ სტომაქგამოვლილი უპიროვნო ადამიანები სიჩუმის სანგრებში, სიჩუმის თავშესაფრებში იმალებიან და იმავე ინსტინქტებით გრძნობენ, რომ რაღაც უაღრესად მნიშვნელოვანი და უმთავრესი გაეხნათ თუ დაეკარგათ. მაინც რა ჰქვია ამ დანაკარგს, რის გამოც სწორედ ჩამომდგარ სიჩუმეში ეწამებიან ტუსალები და ჯარისკაცები? ათასი სახელი შეიძლება დაეძებნოს, მაგრამ, ვფიქრობ, ყველაზე მეტად შეურაცხყოფის განცდა შეეფერება მას, გრძნობა, რომელსაც მხოლოდ პიროვნებები განიცდიან და სიჩუმის სამარეში სირცხვილის აღმურებად ეკიდება მათ სისხლსა და ღანვებს. რა

უცნაურია და რა ბუნებრივად მანუგეშებელიც ერთსა და იმავე დროს, რომ სირცხვილით, ამ ღვთითმომადლებული გრძნობით, რომლის საბოლოო სახელიც სინანულია, ისევ ტუსაღები და ჯარისკაცები ისჯებიან, ისევ ჩაგრულები ისჯებიან და არა ჯალათები, ისევ შემსრულებლები და არა შემკვეთები. ეს ხომ იმას ნიშნავს, რომ პირველნი სულიერად ჯერ ისევ ცოცხლობენ და გადარჩენის შანსიც გააჩნიათ. ხოლო მეორენი, სულიერად მკვდარნი, დაუმარხავი გვამებივით დაიარებიან დედამიწაზე.

ორუელმა საოცარი ომი დახატა, რომლის სისასტიკეში, „ხმაურსა და მძვინვარებაში“, აპოკალიფსურ ხილვებსა თუ ქვემეხების გამაყრუებელ ჭექა-ქუხილში, შემადრწუნებელ სიბნელეში ელვისებურ ნათებებსა თუ ტალახაზელილ თოვლში, მკბენარებით სავსე ბზედაგებულ ლოგინებსა თუ საცვლებში, პაროლარეული დაბნეული გუშაგების ტყვიების ზუზუნში, ფრონტისპირა დაბომბილ სოფლებსა თუ მადრიდის წითელი დროშების ფრიალში წამითაც არ აბნევია თავგზა და წამითაც არ დავიწყებია ეს საცოდავი, უსმელ-უჭმელი ახალწვეულები. ბავშვები, სულ პატარა, გულადი 13-14 წლის ბიჭები, რომელთაც არაფერი უჭირდათ ისე, როგორც უძილობის გადატანა: „ჩემი სექციის საცოდავი ბავშვების გადვიძების ერთადერთი გზა იყო ფეხებში ჩავლება და მიწურიდან გამოთრევა. მაგრამ როგორც კი ზურგს შეაქცევდი, მაშინვე ტოვებდნენ თავიანთ პოსტებს და ისევ მიწურში მიძვრებოდნენ. ის კი არა, საშინელი სიცივის მიუხედავად, სანგრის კედლებს ეყუდებოდნენ და ასე იძინებდნენ“.

ომში – ჯოჯოხეთის ამ მრუმე ფერებში ორუელის თვალი, რომელიმე ახლადგაკვირტული, ანდა კვირტიდან ახლადგამომხტარი ყვავილის თეთრ-ვარდისფერ წინწკლებს ისე მოულოდნელად ამოზიდავს და მიმოაბნევს მიდამოს, როგორც ჭაობის ბინძური ფსკერიდან მოულოდნელად ამოსკდებიან ხოლმე ყველაზე უბინო, ქათქათა დუმფარები.

საერთოდ, ძალიან უცნაურია ამ წიგნის პეიზაჟი. ისეთი განცდა გრჩება, რომ მწერლის შეგრძნებები და თვალი კი არ აფიქსირებს მათ, არამედ თავად ცოცხალი ბუნების არსი, მერქანი, გულისგული რეაგირებს ადამიანთა სისასტიკეზე, უგნურებაზე, სიმკაცრეზე, დაბნეულობასა და უმწეობაზე: „ცაში თითქმის არა-

სოდეს დაფრინავდნენ ჩიტები. არა მგონია, ოდესმე მენახოს ქვეყანა ესოდენ მცირერიცხოვანი ფრინველით“... წავიკითხე თუ არა ეს სიტყვები, მაშინვე ჩვენი ქალაქი გამახსენდა, ე.წ. სამოქალაქო ომის მერე 4-5 წლის განმავლობაში თბილისის ცაზე მერცხლების გუნდი რომ აღარ გამოჩენილა.

„რატომღაც ყველა საუკეთესო მათადორი ფაშისტი აღმოჩნდა“. ეს ფრაზაც ორუელის აღმოჩენაა, რომლის ბუნდოვან გარკვეულობაშიც პირადად ჩემთვის, ესპანური გენეტიკისა თუ ხასიათის მნიშვნელოვანი შტრიხიც იკვეთება.

რაც შეეხება ესპანურ მენტალობას, მის ამსახველ მრავალ შთამბეჭდავ მაგალითს გვიჩვენებს მწერალი, რომელიც გაოგნებულა ამ ხალხის განუყრელი კეთილშობილებით, სულგრძელობითა და მათი „თავგზისამზნევი“ ხელგაშლილობით. უურნალისტები კი მათ ათასგვარ სიცრუეს მიანერენ, მათ შორის, უცხოელების მიმართ შურის გრძნობასაც. ამ ცილისწამებით აღშფოთებული ორუელი ფრონტიდან დაბრუნებულ ესპანელთა ერთ ჯგუფს იგონებს, თუ როგრი აღფრთოვანებით ყვებოდნენ ჰუესკაში მათ გვერდით მებრძოლ ფრანგ ჯარისკაცებზე და დასძენდნენ – ძალიან მამაცები არიან, ჩვენზე ბევრად უფრო მამაცებიო. როცა ორუელმა ეს გააპროტესტა, ესპანელებმა მშვიდად აუხსნეს: „ფრანგები უკეთ ფლობენ ომის ხელოვნებას, უფრო განაფულები არიან ბომბების, ტყვიამფრქვევების და სხვა ამდაგვარის მოხმარებაში“-ო და მაინც: ფრანგების საომარი ხელოვნების ასეთი აღნიშვნა ფრიად საყურადღებო გახლდათ. ინგლისელი კაცი უმალ ხელს მოიჭრიდა, ვიდრე ასეთ რამეს იტყოდაო – დაასკვნის ორუელი.

ესპანური მენტალობის ცოცხალი ნიმუშია ორუელის მიერ მონათხრობი ერთი ასეთი ეპიზოდიც. ეს ის პერიოდია, როდესაც ომისა და პოლიტიკური ცვლილებების შედეგად გაჩენილი აბსურდის წყალობით ესპანეთში ფაშიზმის წინააღმდეგ მებრძოლი ადამიანები უკვე თავად ცხადდებიან ფაშისტებად, მოღალატეებად და მათზე ნადირობაა გამოცხადებული. სწორედ ასეთ სიტუაციებში იხატება ყველაზე მძაფრად ხალხის, როგორც ერის, როგორც ნაციის ღრმად დამარხული საუკეთესო თვისებები. ამ თვალსაზრისით ინგლისელ მწერალს მიაჩნდა, რომ ესპანელებს



ისეთი კეთილშობილება და დიდსულოვნება მოსდგამთ, როგორც არსებითად უკვე აღარ ახასიათებს მეოცე საუკუნეს. ამის საილუსტრაციოდ მათ ნომერში ჩატარებული ჩხრეკის მომენტი მოაქვს.

„პოლიციამ ჩხრეკა იგრა-სა და გესტაპოს სტილში ჩაატარა. გათენებისას კარზე ბრახუნი გაისმა, ოთახში ექვსი კაცი შემოვიდა, სინათლე აანთო და მაშინვე თავისებურად განლაგდა ოთახში, რაზეც, ცხადია, წინასწარ იყვნენ შეთანხმებულნი. ორივე ოთახი (ზედ მიბმული სააბაზანოთი) გაუგონარი გამონვლილვით გაჩხრიკეს. კედლებს უკაკუნებდნენ, ნოხები აიღეს, იატაკი შეამოწმეს, თითებით მოსინჯეს ფარდები, ყველა უჯრა და ჩემოდანი დაცალეს...“ და ა.შ. ორუელი ზედმიწევნითი სკრუპულოზურობით აღწერს ორსაათიანი ჩხრეკის გულისგამაწვრილებელ დეტალებს და ეს ყველაფერი უცებ ასე მთავრდება: „მთელი ამ დროის განმავლობაში არცერთხელ არ გაუჩხრეკიათ საწოლი, რომელშიც ჩემი ცოლი იწვა და რომლის ქვეშაც ნახევარი დუჟინი თოფ-ავტომატი მანც შეიძლებოდა ყოფილიყო გადამალული, რომ აღარაფერი ვთქვათ ტროცკისტული დოკუმენტების მთელ ბიბლიოთეკაზე ბალიშის ქვეშ. ამის მიუხედავად დეტექტივებს ერთი ნაბიჯიც არ გადაუდგამთ საწოლისაკენ, მის ქვეშაც კი არ შეუხედავთ. ვერ დავიჯერებ, რომ ეს იგრა-ს რუტინის ჩვეულებრივი შტრიხია. არ უნდა დაგვაგინყდეს, რომ პოლიციას თითქმის მთლიანად აკონტროლებდნენ კომუნისტები და ეს კაცები ალბათ თვითონაც კომუნისტური პარტიის წევრები იყვნენ. მაგრამ ამასთანავე, ისინი ესპანელებიც იყვნენ და ქალის წამოგდება საწოლიდან მათთვის მეტისმეტად წარმოუდგენელი იქნებოდა. საქმის ეს ნაწილი უსიტყვოდ გამოტოვეს, რამაც მთელ ჩხრეკას აზრი დაუკარგა“.

ცალკე თემაა ომის სამხედრო არსენალის, ესპანეთის ომში ჩამორიგებული უვარგისი იარაღის აღწერა-დახასიათება, რომელსაც ისეთი გაბრაზებული ვნებიანობით აღწერს ორუელი, რომ მკითხველს სულაც არ გაუკვირდებოდა ფრანკოს წინააღმდეგ მებრძოლი ჯარისკაცები ერთიანად დეზერტირებად რომ ქცეულიყვნენ. ვინ იცის, რამდენი ასეთი გულანთებული ჭაბუკის სიცოცხლე შეინირა ამ გაუმართავმა იარაღმა, ადამისდროინდელმა გრძელცხვირიანმა მაუზერებმა, დანესტიანებულმა ტყვია-წამალ-

მა და თვითნაკეთმა ხელყუმბარებმა, რომელთა ზონარსაც მოქაჩავდი თუ არა, ყუმბარა ელვისუსწრაფესად უნდა გაგეტყორცნა და მოგეცილებინა თავიდან. „მიუკერძოებელი“ ბომბებიანო, ასე ხუმრობდნენ სიკვდილთან მოთამაშე ჯარისკაცები, რადგან ეს გაუმართავი იარაღი „იმასაც კლავს, ვისაც ესვრიან და იმასაც, ვინც ისვრისო“.

ორუელის მიერ დახატულმა ომმა სიცრუისა და ცილისწამები-საკენ მიდრეკილ ჟურნალისტთა „მოლვანეობაც“ ასახა და მხარეთეძოზე წამონოლილი იმ „ექსპერტების“ უტიფრობაც, რომლებსაც ომის ზურგშიც კი არ დაუდგამთ ფეხი და თავს უფლებას აძლევდნენ, მის პერიპეტეიებსა თუ მიმდინარეობებზე „კომპეტენტურად“ ესაუბრათ.

დროის კონტექსტს ყოველთვის დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებდი. ყოველთვის მნიშვნელობა ჰქონდა ჩემთვის დროულად ე.ი. დროზე წაკითხულ წიგნს. ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ნამდვილი წიგნი ამა თუ იმ ეპოქაში აქტუალობას კარგავს. არა, ისინი ორუელის წიგნებივით მარადი წიგნებია. მაგრამ ორუელის გამორჩენას ქართულ სალიტერატურო სივრცეში, დროის თვალსაზრისითაც გააჩნია თავისი დიდი დატვირთვა.

ჩვენ, ქართველებმა, უკვე გადავიტანეთ ე.წ. ომები. ვგულისხმობ 90-იანი წლების სამოქალაქო ომად წოდებულ სამხედრო გადატრიალებას, აფხაზეთისა და სამაჩაბლო პროვოცირებულ ომებს. ამიტომაც „პატივი კატალონიას“ არა მხოლოდ დიდი ინტერესით, არამედ განსაკუთრებული გულისძგერითაც იკითხება. და ერთგვარი სევდიანობითაც გიკვირს, რა ტყუუპისცალებივით ჰგავს ერთმანეთს ესპანეთსა თუ საქართველოში განხორციელებული ომები.

„არაჩვეულებრივი ცხოვრებით ვცხოვრობდით, არაჩვეულებრივად ვომობდით, თუ ამას ომი შეიძლება დარქმეოდა. მთელი რაზმი ქკუიდან გადაჰყავდა უმოქმედობას და გამუდმებით ითხოვდა, გაეგო, რატომ არ აძლევდნენ შეტევაზე გადასვლის უფლებას... ჟორჟ კოპი, რომელიც პერიოდულად ახორციელებდა შესამონმებელ შემოვლებს, არაფერს გვიმალავდა: „ეს ომი არ არის, ეს არის კომიკური ოპერა შიგადაშიგ სიკვდილით“. სტაგნაციას არაგონის ფრონტზე, ფაქტობრივად, ჰქონდა პოლიტიკური მიზეზები, რომელთა შესახებაც იმხანად არაფერი ვიცოდი“.

როცა ამ მიზეზებში გაერკვა, უკვე საკმაოდ გვიანი იყო. ჯორჯ კოპი, ეს ზორბა, დანიელი მაიორი, რომელმაც ორუელის თქმით, „მთლიანად გაიღო მსხვერპლი“, რომ ესპანეთში ჩასულიყო და ფაშიზმის წინააღმდეგ ებრძოლა, სწორედ პოლიტიკური მიზეზებით ახლა ციხეში იყო გამომწყვდეული. ორუელის მხრივაც საკუთარი სიცოცხლის რისკზე შეგდებას ნიშნავდა ცოლთან ერთად მისი სატუსალოში მონახულება და კოპის გამოსახსნელად მთელი რიგი ნაბიჯების გადადგმა, თუმც ამ მცდელობიდან მაინც არაფერი გამოვიდა.

საბოლოოდ, როგორც იქნა, თავადაც ეილინთან ერთად ძლივს მოახერხა ესპანეთიდან გაქცევა და საფრანგეთის გავლით სამშობლოში დაბრუნება.

საოცრად იწყება ორუელის რომანი „პატივი კატალონიას“. ბარსელონაში ინგლისელი მწერალი ოფიცრების მაგიდასთან მდგარ ოცდახუთი-ოცდაექვსი წლის მკვრივი აგებულების მხარბეჭიან იტალიელ ჭაბუკს მოკრავს თვალს. „ეს იყო სახე კაცისა, რომელიც მკვლევლობასაც ჩაიდენდა და მეგობრისთვისაც დადებდა თავს. ამ სახეს მიაკუთვნებდი ანარქისტს, თუმცა იქნებ სულაც კომუნისტი იყო, მასში უშუალობაც იკითხებოდა და უღმობლობაც... მან ოთახი გადმოჭრა და მაგრად ჩამომართვა ხელი. რა უცნაურია სიყვარულის განცდა უცნობის მიმართ! თითქოს ჩვენმა – მისმა და ჩემმა – სულებმა მომენტალურად გადატყორცნეს ხიდი ენისა და ტრადიციის უფსკრულზე და უკიდურესად ახლოს შეხვდნენ ერთმანეთს. ვიმედოვნებდი, რომ იმასაც ისე მოვენონე, როგორც მე მომივიდა თვალში. თუმცა ისიც ვიცოდი, რომ ჩემი პირველი შთაბეჭდილების შესანარჩუნებლად ეს კაცი აღარ უნდა მენახა“.

ინგლისელისა და იტალიელის ეს მისტიური შეხვედრა ესპანეთში მთელი სიმბოლოა სიყვარულისა და ადამიანთა შორის სულთა ერთობისა. როგორ უფრთხილდება თავისუფლებისმოყვარე სულთან შეხვედრას ორუელი. როგორ ეშინოდა განხიზვლებისა და განზილებების, რაც არაერთგზის იწვინა ომში და როგორც სახსოვარი, მისმა საძილე არტერიამ სულ რაღაც მილიმეტრის აცდენით გამჭოლი ტყვია ისე გაატარა კისერში. ხმის იოგი დაუზიანდა, მაგრამ საძილე არტერიამ გადაარჩინა ეს მარად ფხიზელი მეომარი და მწერალი.

როგორ დიდებულადაც იწყება, ისე დიდებულადვე მთავრდება ორუელის ომის საგა: დაღლილი, დაჭრილი განანამები ორუელი ცოლთან ერთად ბრუნდება სამშობლოში.

„მერე გამოჩნდა ინგლისი, სამხრეთ ინგლისი, შესაძლოა, ყველაზე თანაბარი ლანდშაფტი დედამიწის ზურგზე. როცა ამ გზას გადიხარ და, განსაკუთრებით, როდესაც მშვიდად იკურნები სნეულებისაგან მატარებლის ბალიშებზე გადანოლილი, ძნელი დასაჯერებელი ხდება, რომ ამქვეყნად სადმე რამე ხდება. მიწისძვრები იაპონიაში, შიმშილი ჩინეთში, რევოლუცია მექსიკაში? ნუ ღელავ: ხვალ დილით კართან ახალი რძე დაგხვდება, პარასკევს კი „ნიუ სტიეტსმენი“ გამოვს. ინდუსტრიული ქალაქები შორს დარჩა. კვამლსა და უბედურებას მიწის ზედაპირის ამოზნექილობა ფარავდა. აქ ისევ ინგლისი იყო, ბავშვობიდან ნაცნობი ინგლისი: ველური ყვავილებით გადასწორებული რკინიგზის ნარჩენები, ღრმა მდელოები, რომლებზეც ფიქრიანად დაბალახობენ დიდი, მანათობელი ცხენები, ნელა მიდინებული, ნაპირებზე ტირიფებჩამწკრივებული ნაკადები, თელადუმების მწვანე მკერდები, კოტეჯების ეზოებში მოყვავილე დეზურები, მერე კი – გარე ლონდონის მშვიდი უდაბურება, მღვრიე მდინარეზე მოცურავე ბარყები, ნაცნობი ქუჩები, კრიკეტის მატჩების ან სამეფო ქორწინების მაუნყებელი პლაკატები, ცილინდრიანი კაცები, მტრედები ტრაფალგარსკვერზე, ნითელი ავტობუსები, ლურჯი პოლისმენები – ყველაფერი, რასაც ინგლისის ღრმა, ღრმა ძილით სძინავს, რომლისგანაც, ვშიშობ, მხოლოდ ბომბების გრიალი თუ გამოგაღვიძებს“.

განა ღრმა ძილში ჩაძირული ეს ფერადოვანი ინგლისიც მთელი სამყაროს სიმბოლოდ არ იკითხება, რომლის ერები, ქვეყნები, სახელმწიფოები თუ ქალაქები გაუცხოებისა და გულგრილობის უფსკრულში ჩაძირულან, ერთმანეთის გასაჭირს ველარც ხედავენ და ველარც ხელს უმართავენ ერთმანეთს.

როგორც ყველა ნამდვილი მწერალი, ორუელიც წინასწარმეტყველი იყო და გვაფრთხილებდა, რომ ასე ჩაძინებული სამყარო დასალუბადაა განწირული.

შესანიშნავია, რომ დათო აკრიანის მიერ ინგლისურიდან თარგმნილი ორუელის წიგნი-გაფრთხილება – „პატივი კატალონიას“ უკვე ქართულადაც შეგვიძლია ნავიკითხოთ.

**„აღლო – ტანჯული მეგზური“**  
(ირაკლი სამსონაძის „წერილები მეგობარს“)

ქართულ პროზაში საკმაოდ უმნიშვნელო ადგილი ეთმობა ავტორის ან პროტაგონისტის შემოქმედებითი პროცესის წარმოჩენას. მწერალი, „ბედნიერი ტანჯული“, მხატვრულ ნაწარმოებში იშვიათად უღრმავდება თავისი „ხელობის“ პერიპეტიებს; მეტიც – ჩქმალავს, არ გვიმხელს, „როგორ“ წერს.

ეს რამდენადმე ქართული კლასიკური მწერლობის ტრადიციის ინერციაც უნდა იყოს: დავით კლდიაშვილი, ოსტატურად უხამებდა ერთურთს ემპირიულსა და გამონაგონს, ხშირად აგულიანებდა ახლობლებს, – მომიყევით ნაცნობ-მეგობართა თავგადასავალი, აბა ჰე, დამგეშეთ, დამგეშეთო! სერგო კლდიაშვილმა, თავად ჩინებულმა პროზაიკოსმა და საუკეთესო მოგონებათა ავტორმა დიდ მწერალზე, ვერაფრით დაიყოლია მამა – აღენერა შემოქმედებითი პროცესის წვრილმანები: კერძოდ, „როგორ“ წერდა იგი, – ეს უკვე მეტისმეტია, მე რა ვიცი, როგორ ვწერო, – გაჯავრებია დავითი შვილს.

გალაკტიონიც ხომ წერდა – მეტისმეტი გულახდილობა სიტყვულეს ჰგავს, სირცხვილიაო! ანა კალანდაძემ, ლიტერატურის ისტორიკოსებს ცნობის წადილი გაუცრუა, როცა ხანდაზმულობის ჯამს საკუთარი არქივი საგულდაგულოდ შეამონმა და გაცხრილა; უფრო ზუსტად – მისი ერთი ნაწილი გაანადგურა.

ბედნიერი მწერალი საცოდაობააო – გავიმეორე ერთხელ რეზო ინანიშვილის ფრაზა და ახალი თაობის მსმენელთა დიდი „რისხვაც“ დავიმსახურე. არადა, მართლაც იშვიათი მოსაძიებელია „ბედნიერი“ ქართველი ან უცხოელი დიდი მწერალი.

\* \* \*

ლიტერატურის ყველა ჟანრის ფესვები შორეულ წარსულშია საძიებელი: არც ეპისტოლური თხზულებაა გამონაკლისი. ეპისტოლოგრაფია ძალდაუტანებლად „შეითავსებს“ პუბლიცისტიკის,

ლირიკის, ისტორიოგრაფიის და ა. შ. ელემენტებს, და, რა თქმა უნდა, ყოფით, პირადულ ამბებსაც.

„წერილი“, როგორც ლიტერატურის ჟანრი ჩამოყალიბდა ანტიკურ (ძველბერძნულ და, განსაკუთრებით, რომაულ) სამყაროში: ციცერონი, ჰორაციუსი, სენეკა, პლინიუს უმცროსი... არისტოტელე დიდად აფასებდა ამ ჟანრს, ვითარცა ავტორის თავისთავადობის გულახდილად წარმომჩენს.

აჯობებს აქვე დავამთავრო „ისტორიული ექსკურსი“, რადგან გუტენბერგის გამოგონების შემდგომ საუკუნეთა მწერლობაც აღსავსეა ეპისტოლური ჟანრის ნაირნაირი თხზულებებით: დოკუმენტურითა თუ მხატვრულით.

ვერ ვძლიე ცდუნებას და ჩეხოვის გენიალური მოთხრობა „პალატა 6“ მაინც გავიხსენე, თუმცა განმანათლებლობის ეპოქის შემდგომ დასავლეთ ევროპულ მწერლობაში და, ნაწილობრივ ქართულ ლიტერატურაში ეს ჟანრი ერთობ პოპულარული გახდა, მას დღესაც აქვს თავისი ტევადი ნიშა. ეპისტოლური ლირიკული ნაწარმოებები აქვთ ნიკოლოზ ბარათაშვილს, ილიას, აკაკის, ვაჟას; უფრო უხვად – „ცისფერყანწელებს“ (გააგებული პროლეტარული კრიტიკა მათ დაცინვით „მოკითხვის წერილთა“ ავტორებად მოიხსენიებდა).

\* \* \*

ირაკლი სამსონაძის „წერილები მეგობარს“ ალბათ ყველაზე ამომწურავი და მართალი თხზულებაა მწერლის „სამზარეულოს“, დროებითი ხელმოცარულობის სატანჯველისა თუ შთაგონების მოზღვავეების გამოსამზერებლად; „აღლო – ტანჯული მეგზური“ არის ავტორის მოუხელთებელი ნავიგატორი.

ჩემებრი „არაციფრული“ ადამიანისათვის სასიხარულოა, რომ ავტორი არ დასჯერდა საზოგადოებრივი მაუწყებლის დაარსებულ ინტერნეტჟურნალში გამოქვეყნებულ, 2018-2019 წლით დათარიღებულ ტექსტს და 2022 წელს წიგნადაც გამოსცა (გამომცემლობა „ინტელექტი“).

ახლა, როცა უაღრესად გაღარიბებულ ქართულ ლექსიკას თითქოს „გამოაკლდა“ ბევრი სიტყვა და, შესაბამისად, – ცნებაც (წესიერება, პატიოსნება, სიკეთე, სინდისი, გულისხმიერება, მად-

ლიერება, კაცთმოყვარეობა, თანაღმობა, მეგობრობა და სხვ.), როცა, საუბედუროდ, დღესაც აქტუალურია შესანიშნავი მწერლის თამაზ ბიბილურის პუბლიცისტური წერილი „სიძულვილის მძვინვარება“ (1991), გულს მოეფონა ირაკლი სამსონაძის წიგნის მცირე წინათქმა-სამადლობელი: „შეიძლება ითქვას, წიგნის ინსპირაციის წყარო ადრესატი მეგობარი და ზოგადად მეგობრობაა. წერილებში არაერთ მეგობარს ვიხსენებ; ამ წიგნის გამოცემაც სიყრმის მეგობრის – ზაალ იაკობიძის წყალობით მოხერხდა, დიდი მადლობა მას უანგარო თანადგომისათვის, ყურადღებისათვის, გულისხმიერებისათვის“.

ირაკლი სამსონაძის თხრობა წყაროსავით მიედინება, – სადად და ბუნებრივად; გულწრფელობასთან ერთად, ამას თან ერთვის, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, – „სიმართლისათვის თვალის გასწორება“, ეს კი ზოგჯერ ძალზე მტკივნეულია, დამთრგუნველი და ფრუსტრაციასთან წილნაყარი, – როგორც ავტორისათვის, ასევე მკითხველისთვისაც.

იგი ე. წ. „ოთხმოციანელთა“ თაობის საკმაოდ ნაყოფიერი პროზაიკოსი და დრამატურგია. დღესდღეობით პიესა „დიქტატორი“-რეჟისორის კუთვნილება უფროა, ვიდრე ავტორისა. დრამატურგთა სანყენად არ ვამბობ, მაგრამ ტექსტის თავისუფალ ინტერპრეტაციას უფრო ვემხრობი და თანამედროვეთა პიესებსაც თითქმის აღარ ვკითხულობ. ირაკლი სამსონაძე ჩემთვის, უწინარესად, საუკეთესო პროზაიკოსია, უფრო – რომანისტი; პირველად მომნუსხა მისმა „ყურთბალიშმა“ (2002 წ.), რაც ჟანრთა „სინმინდის“ სრული აღრევის ხანაში (დრომ მოიტანა!) იმთავითვე რომანად აღვიქვი. „წერილები მეგობარს“, ჩემი აზრით, სწორედაც რომ რომანია და არა „ესეისტურ-დოკუმენტური წერილები-სა და ჩანაწერების კრებული“ (გარეკანის ბოლოსიტყვაობის საწინააღმდეგოდ). მას ერთადერთი პროტაგონისტი ჰყავს – შემოქმედი და მისი „წერა“ თუ „ბედისწერა“.

„წერილები მეგობარს“ ეხმიანება პროზის მაცხტროს ვაჟა გიგაშვილის ტექსტს: „პოეტი, რომელიც იშვიათად წერდა ლექსებს“: ავტორს არ დასცალდა, თორემ მოთხრობათა დასრულებული ციკლი უთუოდ ნოვატორულ რომანად ჩაითვლებოდა.

\* \* \*

„...აღლო თუ ინსტიქტი უკარნახებს მწერალს თავისი ნაწარმოების პირველ წინადადებას. ...ესეც მწერლური ლაბორატორიის ცხოვრების ნაწილია: შეიძლება ითქვას, პირველი ბგერაა, რამაც მკითხველის ყურადღება უნდა მიიპყროს და ეს უაღრესად მნიშვნელოვანია მწერლისათვის, ხშირ შემთხვევაში კი მთელი ნაწარმოების ტემპო-რიტმის, მსოფლმხედველობის, ლიტერატურული ესთეტიკის განმსაზღვრელიც“.

ირაკლი სამსონაძის ამ მოსაზრებას (გამყარებულს ქართული ზღაპრის, მარკესის, გოგოლის, ბიბლიის, რუსთაველის თხზულებათა დასაწყისი სტრიქონებით) საოცრად ეხმიანება დავით კლდიაშვილის სიტყვები: „ჩამოყალიბებულ, ჩამოსხმულ მოთხრობას ვერ მოვუხახე პირველი სტრიქონი. ჩემთვის ეს სტრიქონი ყოველთვის ტონის მიმცემი იყო: ამ პირველი სტრიქონიდან, ასე ვთქვათ, გასრიალდებოდა თხრობა. ...უცებ ჩემს თვალწინ თითქო ჩამოფარებული ფარდა გადინია და ჩემი მოთხრობა, თავიდან ბოლომდე, ერთ ნუთში გადამეშალა... დასაწყისიც აგერ არის, ნაძებარი დასაწყისი, რომელსაც გაყვა, გაყვა რაღაც გატაცებით სიტყვა, წინადადება, სურათი... სურათები ბოლომდე...“ („ჩემი ცხოვრების გზაზედ“). სინანულით შევნიშნავ, რომ ვრცელ მემუარებში მხოლოდ რამდენიმე ფურცელი ეხება ავტორის სამწერლო საქმიანობას. ლიტერატურის მკვლევართა იმედგაცრუების ამ ფონზე, განუზომელია სერგო კლდიაშვილის ღვაწლი დიდი დავითის „ლაბორატორიის“ თაობაზე.

\* \* \*

ირაკლი სამსონაძის რომანი, რომელშიც არ არის მხატვრული გამონაგონი და ოდენ ესეისტურ-დოკუმენტური ტექსტია, თითქოს ნაკლებად საინტერესო უნდა იყოს „ჩვეულებრივი“ (და არა „მასობრივი“) მკითხველისათვის; მაგრამ სამწერლო ნიჭით, წვრილმანებზე დაკვირვებით, აზრის სიღრმითა და შესაშური მეტყველებითი სტილით, მისი ტკბილ-მწარე ცხოვრებისეული გამოცდილებით, ხან სევდისმომგვრელი, ხანაც სასაცილო რეალური ეპიზოდების გადმოცემით, – თხზულება უთუოდ მიმზიდველია არა მხოლოდ ლიტერატორთათვის, არამედ მკითხველთა (და არა „გადამკითხველთა“) ფართო წრისათვის.



ლიტერატურის მკვლევართათვის კი უთუოდ დიდი შენაძენია ამგვარი ტექსტი. ისიც უნდა ითქვას, რომ შემოქმედთათვის, ხშირად აშკარად თუ შენიღბულად, მიუღებელია კრიტიკოსთა მოსაზრებანი (ზოგჯერ არცთუ უსაფუძვლოდ). „Профессор, снимите очки-велосипед, я сам расскажу о времени и о себе“. ნერდა მაიაკოვსკი (ასეც მოიქცა!).

რასაკვირველია, საწყენია, რომ ამ საუკუნეში „კრიტიკა არ არსებობს“ აკერიათ პირზე; ისიც, რომ ლიტერატურული კრიტიკა, ისევე როგორც ქართული ლიტერატურის ისტორია, გერის როლშია – პერიოდიკაშიც და „პრემიათა“ სფეროშიც; კრიზისს რომ განიცდის, ესეც სიმართლეა.

ანა კალანდაძის ლექსიდან:

პოეტის მთელი შემოქმედება,  
მისანო, ხულისგულზე გიშლიათ...  
არ გრღნით ეჭვები (არ გაქვთ ისინი!)  
ო, არაფერში თქვენ არ შეცდებით  
(თავდაჯერება – მეცხრე ცაზეა!).  
...მშურს ბატონებო, ეგ ფანტაზია!

ირაკლი სამსონაძეს კრიტიკული თვალი უფრო თავისი გამოქვეყნებული თუ დაუმთავრებელი ტექსტებისკენ მიუბრის; იმავდროულად, გულწრფელ აღტაცებას გამოთქვამს მისი უფროსი თუ უმცროსი თანამოკალმეების მიმართ. ეს კი საკმაოდ იშვიათი მოვლენაა (სამწუხაროდ!).

\* \* \*

საფუძვლიანია ბრწყინვალე ლიტერატორის (რომელსაც მწერალი უფრო ეთქმის) გურამ ასათიანის „პერიოდიზაცია“: XX საუკუნის II ნახევრის შემოქმედთა თაობების გამიჯვნა ათწლეული ინტერვალთ: „სამოციანელები“, „სამოცდაათიანელები“, „ოთხმოციანელები“, „ოთხმოცდაათიანელები“...

XXI საუკუნის ოცწლეულს გადავცდით, მაგრამ კვლავ ზემოხსენებულ თაობათა ერთგული ვრჩები – სწორედ მათი თხზულებანი მიმაჩნია ახალი საუკუნის ავანგარდად.

მართალი გითხრათ, დღესდღეობით თავზარს მცემს ქართული მწერლობის არნახული სიჭრელე და სხვადასხვა დონის ტექსტების რაოდენობა და ხარისხი; არც ეგოტიზმი, „მომგებიანი“ თემატიკის გაფეტიშება ანუ ახლებური კონიუნქტურაა მისაღები: „ლიტერატურის კომერციალიზაციისაგან“ კარგს არაფერს მოველი.

ნებისმიერ შემოქმედს განსაკუთრებით „სტკივა“ თავისი თაობა (მიგელ დე უნამუნოსი არ იყოს, – „მე მტკივა ესპანეთი“): „მტკივნეული სიცხადით შემეხო, როგორ ამოაგდო უახლესი ისტორიის სასტიკმა ქართველებმა ჩვენი, 80-იანელთა თაობა, – თაობა, რომელსაც ზოგი „დაცხრილულ თაობად“, ზოგი „დაკარგულად“, „გამორჩენილად“, თუ სხვა ამგვარი არასახარბიელო ტერმინით მოიხსენიებს ხოლმე“.

ამის თაობაზე ზოგიერთ „ოთხმოციანელს“ სხვა რაკურსითაც გამოუთქვამს საყვედური: თითქოს კრიტიკის მიერ მათი უგულვებელყოფა გამხდარიყოს მათი დაუფასებლობის სათავე. ამ მოსაზრებასაც უთუოდ აქვს საფუძველი; ამ დროს ჯერ კიდევ მძლავრობდა დიდ „სამოციანელთა“ ინერცია: მხოლოდ ოთარ ჭილაძის ბოლო რომანების „აველუმისა“ და „გოდორის“ გახსენებაც იკმარებდა; 1999 წელს კი იგი ნობელის პრემიის ნომინანტი გახდა (სამაყო პრეცედენტი ქართულ მწერლობაში).

ჩემთვის უფრო მისაღებია „ოთხმოციანელთა“ სამსონაძისეული შეფასება: „საკუთარ ფრთას ჩამორჩენილი თაობა, თავისსავე მისწრაფებებს ვერმიდევნებულის, ეპოქათა შეჯახებაში მოყოლილი, გარემოებათა და გარემოებათა გამო ვერშეცვლილი და დროის ხმას ვერმიყოლილი, მოკლედ რომ ვთქვათ – მართლაც ჩამორჩენილი საკუთარ ფრთას“.

„წერილები მეგობარს“ აღსარებაც არის („მწერალი დღენადაც აბარებს აღსარებას“) და „მოთელვაც“ – ორი რომანის წამომწყები ავტორის დროებითი ხელმოცარულობის გამო („დაპაუზებული შთაგონების ამოქაჩვა“). ყურადსაღებია რეფლექსიები ბოლო ათწლეულების საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური თუ შემოქმედებითი სფეროს თაობაზე; იდენტობის დაკარგვის საფრთხეზე; ქართულ ხასიათზე.

ზოგი მონაკვეთი ქვშმარიტი შესანდობარია სულეთს გადასახლებულ მეგობრებზე: თამაზ ბაძალუაზე, ნუგზარ შატაიძეზე,

ბადრი ჭოხონელიძეზე, ვაჟა ბრეგაძეზე – „ვინც იყვნენ და ისეთებად დარჩნენ ჩვენთვის, როგორებიც იყვნენ“.

დასრულებული მოთხრობის სახე აქვს თამაზ ბაძალუას, „ოთხმოციანელთა“ გამორჩეული პოეტისა და დრამატურგის, მათი პოტენციური ლიდერის თავს დატეხილ „კოსმიურ უსამართლობას“ – 28 წლის ასაკში ავტოკატასტროფაში დაღუპვას, რამაც მისი ცოლ-შვილი და ბათუ დანელიას მეუღლეც იმსხვერპლა.

„თვითნაბადმა ტალანტმა“ თამაზ ბაძალუამ „სტუდენტობიდანვე დაიკვივდრა თავისი ადგილი... იბეჭდებოდა კიდეც ლიტერატურულ ჟურნალებში, რაც იმხანად ნამდვილად არ გახლდათ სახუმარო საქმე. გულიანი ბიჭი იყო, ნიჭიერებას ასხივებდა, ამასთან ერთად იქნებ ბედისწერისაგან ხელდასხმულობასაც, რაც ხშირად აფიქრებდა სიკვდილზე... გრძნობდა საბედისწეროს, მსახვრალის, გამოუსწორებელის სახიფათო სიახლოვეს, ამით თუ აიხსნება მისი უცნაური საქციელები ჟამიდან ჟამამდე“.

პირადად მე თამაზ ბაძალუას სიყვარულით და სინანულით გამოკვეთილი ექსცენტრული სახე, ის, რომ თითქოს ანაწერას იყო და ხიფათს ელტვოდა, – გურამ რჩეულიშვილის ფენომენს მაგონებს: განსაკუთრებით ის უცნაური, ძრწოლისმომგვრელი ეპიზოდი, როცა ახალგაზრდა დრამატურგების მაესტროს თამაზ ჭილაძის გაგრის სემინარზე, მოულოდნელად თოვლიან ზამთარში, ნაბახუსევმა თამაზმა მღელვარე, აზვირთებულ ზღვაში შეაბიჯა და, მეგობრის ძალისხმევა რომ არა, ტალღაში ჩათრეული დაიღუპებოდა კიდეც.

\* \* \*

ავტორი „აცოცხლებს“ ნუგზარ შატაიძეს, ჩინებულ მწერალს. ქმნის მისი გარეგნობის შთამბეჭდავ „მხედველობით ხატს“, პიროვნულ ხიბლს, კეთილშობილებას, ხასიათის თავისებურებებს და მისი შემოქმედებითი პროცესის დეტალებსაც არ ივინყებს.

როგორ ეთანადება ეს პორტრეტი ჩემს ერთ, საკმაოდ მწარე, გონებაში მკვიდრად ჩაბუდებულ მოგონებას. ნუგზარის მოთხრობები ძალიან მომწონდა, პირადად არ ვიცნობდი, თუმცა ხშირად ვხვდებოდი „მერანში“ ან რუსთაველზე (გრიბოედოვის ქუჩის ბინადარს გამომცემლობისაგან მხოლოდ სადა და უბრალო,

დღეს კი „შევიწროებული“ და დამახინჯებული კიბე მაშორებდა). შესაძლოა, ისიც მიცნობდა შორიდან: „მერანის“ კორიდორებში შეხვედრისას ზრდილობისათვის ერთმანეთს ვესალმებოდით.

საბაზრო ეკონომიკამ „მერანის“ ფასადი კაფეებით, სანაყინეთი თუ ფულის გადასაცვლელი ჯიხურით დაყურსა, დრომ მოიტანა სიბნელე და სიღარიბე: ქართული ინტელიგენციის – განტყვევების მარადიული ვაცის – დაბნეულობა და უსუსურობა. „მოვახერხე“ და 10 დოლარად ანუ ჩალის ფასად გავყიდე იშვიათი, ძველებური ნაქარგებით დამშვენებული ორი ბალიში. დოლარს მაშინ შეუსაბამოდ დიდი ფასი ჰქონდა, ფული კი დღითიდღე უფასურდებოდა. ჯიხურს მივაშურე ათდოლარიანით, თუმცა მხოლოდ ხუთის გადაცვლა მინდოდა. ფანჯარასთან ახალგაზრდა ბიჭი იდგა, მოშორებით ნუგზარი დავლანდე, თუმცა, შეთანხმებულებივით, ერთმანეთს თვალი ავარიდეთ. ბიჭმა საკმაო უხეშად მითხრა უარი ათდოლარიანის „დამლაზე“, კვლავ ვთხოვე, მაგრამ ვერ დავიყოლიე. დაბნეული ვიდექი. უეცრად, ოთახის სიღრმეში მყოფმა ნუგზარმა ბიჭი თავისთან მიიხმო, ხმადაბლა რაღაც უთხრა და გაუჩინარდა. ბიჭმა წამსვე დამიხურდავა ფული. დაზაფრულმა, უხერხულობისაგან სახელეწილმა, თითქმის სირბილით დავტოვე იქაურობა: ჩემი თავიც შემეცოდა და დიდებული მწერალიც.

ნუგზარ შატაიძე ადრე წავიდა ამ ქვეყნიდან სათანადოდ დაუფასებელი.

„ნაღდი მწერალი, მიუხედავად იმისა, რომ მცირე ჩანახატშიც სულს ღვრის, ...თავისი „ცხოვრების წიგნის“ სამზადისშია მუდამ. ნუგზარ შატაიძე პირველხარისხოვანი ნოველისტი იყო... ბევრი შესანიშნავი მოთხრობა დატოვა, მაგრამ რომანის დაწერის ორნი აწვალებდა... ბოლოს და ბოლოს მიაგნო სათავისოს და დაკარგულ გამქრალ სიტყვებზე შექმნა შედეგრი – „პურის მოთხრობა“... – დაკარგული სიტყვების ოაზისი“.

\* \* \*

წიგნის ბევრ ეპიზოდს კალმის მცირედი „ნაკვრა“ ესაჭიროება, დამოუკიდებელ ტექსტად რომ იქცეს, ზოგიც მზამზარეული დოკუმენტურ-მხატვრული მოთხრობაა – 2018 წლის 20 აპრილით დათარიღებული წერილი – „აპრილის თვეში მოგწერ აპრილზე“.

ესაა გულბილი მოგონება ოჯახზე, ნოსტალგია იმ ურთიერთობებზე, რაც მაშინ სუფევდა – სახლშიც და ადამიანთა შორისაც: „რაცნაირი დრო იყო, ხო – საბჭოეთი, ხო – უბედურება, მაგრამ ადამიანური თანაგანცდა, ადამიანურობის უფრო მეტი ხარისხიც, ამავედროულად“.

ესაა 1978 წლის 14 აპრილისა და 1989 წლის 9 აპრილის მოგონება, როცა გამარჯვებული დემონსტრაცია 11 წლის შემდეგ სისხლიანმა სასაკლავომ ჩაანაცვლა...

თვითირონიითა და შესაშური იუმორით არის აღსავსე „ყურთბალიშის“ წერისა და დასრულების პერიოპტივები, – მანგლისის ნაქირავებ ბინაში, როცა მეზობლის განებივრებულმა და გაქსუებულმა პატარა არტურჩიკამ ისე აიკლო იქაურობა, რომ მწერლის უნაყოფო შრომამ დღე ღამით ჩაანაცვლა, რამაც საბოლოოდ, „წერტილის დასმის“ სიხარული მოჰგვარა ავტორს.

სიცოცხლისმომგვრელია ალიონზე მანგლისელი რუსის ქალის და მისი ზორბა თხების „ჭიდილი“ ნაირნაირი შეკუთხების ფონზე: „იმდენად სახიერი, გამონვართული ენით ლანძღავდა პირუტყვებს, გეგონებოდა, ეს ქალი იმისთვის დაბადებულა, რომ თხები „მოიკითხოს“, ზორბა თხები კი იმისათვის არსებობენ, რომ სალდათის მოთმინებითა და რუდუნებით აიტანონ თავისი უფროსის ლანძღვაო.

...ძნელია იმ ხალხთან ომი, ვისი ერთ-ერთი წარმომადგენელიც – სუფთად ჩაცმული, გაქათქათებულ თავსაფრიანი ქალბატონიც თხებთან ლეიტენანტია, თხები – სალდათები“...

\* \* \*

საბჭოეთის ფარისევლობა ჩქმალავდა და კრძალავდა მემთვრალეობის ხსენებას. პირველმა რეზი თვარაძემ „გაბედა“ „გალაკტიონის ცხოვრების ლეგენდაში“ ქართული ბოჰემისათვის დამახასიათებელი ამ თემის წამოწევა.

მამია გურიელი, გრიშა აბაშიძე, „ცისფერყანწელების“ ეპატაჟი („ვეცხოვრობთ სიმთვრალეში“...), ნიკო სამადაშვილი, გაბრიელ ჯაბუშანური და ბევრი სხვაც (მათ შორის ზოგი ჩემი ტოლი თუ უფროსი ძვირფასი მეგობარი) – ნუსხის მხოლოდ მცირე ნაწილია.

„დასამალი არაფერია – მსმელი კაცი ვარ, სალამოხანს მირ-

თმეული ერთი ბოთლი ღვინო დღის განმავლობაში დახარჯული ენერჯის საზღაურია, ...მაგრამ ჩემი პროფესიისთვის არასდროს მიკადრებია, ნასვამი მივჯდომოდი მაგიდას“.

... „გაბმულა“ – სახიერი, თვითირონიით შეფერილი სიტყვა გვექონია, მაგრამ „ზაპოის“ ვხმარობთ მაინც... ყველაზე მუხთალი, ვერაგი ეგ დედააფეთქებული „აკიდებაა“ სწორედაც“.

სატელევიზიო გადაცემაში ნიჭიერი და განათლებული მწერლის „შეგონება“ მოვისმინე, – ბოლომდე უნდა გავათავისუფლოთ სიტყვაო და სამაგალითოდ ბილნსიტყვაობით (ენაგარყვნილება-ნი – საბა) დახუნძლული ერთი „ფემინისტური“ რომანიც შეაქო. რატომ გავაჯეჯილეთ სკაბრეზი, რაო, ევფემიზმები შემოგველია? ეს ისე, სასხვათაშორისოდ.

ტაქტიტ, მართლად, ხან იუმორით, ხან გამოტანჯულად, ხანაც „ლოთური ლირიზმით“ (მოსანონი, ზუსტი დეფინიციაა) მოგვითხრობს „მსმელი კაცი და ფხიზელი მწერალი“ ბახუსთან დამოკიდებულებაზე.

\* \* \*

გლობალიზაცია და ჩვენი იდენტობის დაკარგვის საფრთხე – ეს საკითხი დღესაც ისევე აქტუალურია, როგორც რკინის ფარდის ჩამოშლის შემდეგ, როცა „ერთი ეპოქიდან სხვა ეპოქაში თავ-ამორგული“ აღმოვჩნდით.

დასავლური ცივილიზაციის „მასკულტურულ“ შემოტევას დროზე ვერ ამოვდეთ ლაგამი და მხოლოდ „ქაფი“ მოვხადეთ.

„კონსერვატიული ევროპა იყო ჩვენი ოცნება საბჭოურ ქაობში, იქაა ჩვენი ბუნებრივი სივრცე, იქ ვიყავით და იქ უნდა დავბრუნდეთ... მიწიერი სამოთხე არ არსებობს და თუ არსებობს, მას სამშობლო ჰქვია. ...თუ რამეა დამორებული ქვეშარიტ ევროპულ ფასეულობებს, სწორედაც ლიბერტიანიზმია“... ირაკლი სამსონაძეს თამაზ ჭილაძის ერთი მაქსიმაც აქვს მოხმობილი: „გლობალიზაცია მთელ სამყაროს გვთავაზობს სამშობლოს ხარჯზე“.

გლობალური სამყაროს წინაშე პირისპირ მართლაც რომ მძიმე მდგომარეობაში აღმოვჩნდით; ოკუპირებული ძირძველი ქართული რეგიონებით, დანგრეული იმპერიის ბოროტი ხრიკებით,

ანგარიშსწორებით, სიძულვილით დაბრმავებულებმა „რუსეთის ყველა დაგებულ ხაფანგში ვტუცეთ ფეხი“.

80-90-იანი წლების მიჯნაზე პუბლიცისტური წერილი გამოვაქვეყნე, ამკარად ნაივური სათაურით: „ზომიერება და წონასწორობა, მოთმინება და იმედი“. დღევანდელი თვალსაწიერიდან თუ განვსჯით, ეს „დაკარგული“ სიტყვებია. ირაკლი სამსონაძის ნააზრევმა „ზომიერების ოქროს კვეთის“ ასოციაცია აღმიძრა და სიკეთის იმედიც დამიბრუნა.

ამგვარი წიგნის ავტორს, გონიერების, გულახდილობისა და სითამამის გარდა, ბენვის ხიდზე გავლაც ესაჭიროება, რასაც იგი წარმატებით ართმევს თავს.

\* \* \*

„წერილების“ ადრესატი მწერალი, რედაქტორი და დრამატურგი (რომლის გამოგნებელმა პიესამ „ღია შუშაბანდი“ 1984 წელს, გადაუჭარბებლად, ნამდვილი ფურორი მოახდინა) – შადიმან შამანაძეა.

მისი და ავტორის ან უკვე მრავალწლიანი მეგობრობა ირაკლი სამსონაძის თხზულების სევდანარევი სითბოს, სინრფელისა და თანამოაზრეობის საწინდარი გახდა. ეს „განდობილთა“ ერთობლივი ხედვაა, რაც შადიმან შამანაძის მოკლე ბოლოსიტყვაობიდანაც – „წერილი მეგობარს“ დასტურდება.

**დავინყებული ჟანრი შინ შეკეტილი მწერლისთვის**  
(ირაკლი სამსონაძის „წერილები მეგობარს“)

დავინყებული ჟანრი, რომელსაც ამ სტატიაში არაერთგზის ვახსენებთ, ეპისტოლარულია, „შინ შეკეტილი მწერალი“ კი ცნობილი დრამატურგი და პროზაიკოსი ირაკლი სამსონაძე, რომელმაც სწორედ ასე უწოდა საკუთარ თავს და განაპირება – განმარტოებიკენ მიდრეკილება არა მხოლოდ შემოქმედის პროფესიონალურ თვისებად, არამედ, მისივე სიტყვებით, „გაბონებული ლიტერატურის“ ანტიდოტად გამოაცხადა. ამ დაკვირვებამ ზუსტი ფორმულირებაც მოიყოლა: ნამდვილი ლიტერატურა შინ არის შეკეტილიო, დასძინა და ამით ავტოპორტრეტის კონტურებიც მოიხაზა...

ახლა თვით წიგნის, უფრო სწორად, წერილების შექმნის, იმპულსზე ვთქვათ. საუბარია ერთობ რთულ სიტუაციაზე, როდესაც მწერალს უცებ „კალამი დაუშრება“, წარმოსახვის უნარი უდროოდ შეწყვეტილი ფილმის ეკრანივით უქრება, შთაგონება გაუჯიუტდებ-გაუოჩნდება: „ასეთი გაუგებრობა დამატყდა თავს, ერთდროულად (თითქმის ერთდროულად – ი.ს.) წამოვინყე ორი რომანი... პირველი „გაიჭედა“, „გაოჩნდა“, „გაიხირა“, დრო მოვა და თვითონ დამიძახებს ალბათ. „კაცი იმედით ცოცხლობს“... თუმცა „ალარც მეორე მეძახის, არ მენერება. დამთრგუნველი მდგომარეობაა. არ მენერება კი არა, შეგრძნება მაქვს, თითქოს არასდროს არაფერი დამინერია...“. და ასეთ კრიტიკულ მომენტში თვითგადარჩენის ინსტინქტი ამუშავდება. იწყება ფიქრი სამუშაო ფორმის შენარჩუნებაზე, ანუ სხვა მასალაზე გადასვლით იმგვარ მოძრაობაზე, რომელიც რალაციით დროის მოტყუებას ჰგავს და იმავდროულად კარგად ამუშავნებს სადღაც შორს, იმედივით მოჭიატე მწერლისთვის აუცილებელ „მონადირის ალლოსა და მოთმინებას“. ეპისტოლარული ჟანრის შერჩევაც ამან განაპირობა: შეგიძლია ნამდვილ მეგობარს, ერთსულოვნების გამოგონების გა-



რეშე, როგორც საკუთარ თავს ისე გაესაუბრო, ასე ვთქვათ, ხმა-  
მალლა იფიქრო, მერე ადრესანტიცა და ადრესატის ტრადიციული  
პოზიციონერობის გათვალისწინების გარეშე, შენსავე ნათქვამს  
მიაყურადო, ზუსტი ინტონაციაც მოირგო და იყო უკიდურესად  
მართალი, როგორც ერთგან ამბობს, მიაღწიო გულწრფელობის  
მალალ ხარისხს, დაახლოებით ისეთს, როგორც ამას მიშელ  
უელბეკი აკეთებს: „წერო ისე, როგორც უნდა წერდეს მწერალი –  
სიღრმისეულად და გასაგებად, უკანმოუხედავი სინაღლით!“ (ამ  
სურვილის რეალიზებაა „წერილებშიც“ და რომან „ღრუბელი სა-  
ხელად დარინდას“ პირველივე თავში, სახელწოდებით „დილის  
ექვსიდან შვიდამდე“, მოთხრობილი საკმაოდ პირადული ამბავიც).

ყოველივე ამის შემდეგ მკითხველი, ცხადია, კარგად ხვდება,  
რატომ იხსენებს ავტორი დიდი ფელინის „რვა ნახევარს“ („კინოს  
რომ ვერ იღებს და მერე იღებს კინოს კინოზე, აი, ეგ სტრუქტურაა  
ჩემი წიგნიც“ – ი.ს.), ამ ღრმად საავტორი ფილმს, კინოპროცესის  
„შემოქმედებითი სამზარეულოსა“ და მისი თანამდევი გაუთავე-  
ბელი ძიებების, კრიზისებისა და ოცნებების შესახებ, დაერთო თავის  
დროზე განსხვავებულ პერსონაჟთა პანოპტიკუმი, ჰიპოთე-  
ტური სიუჟეტი, ფორმის სირთულე, რამაც იმდენად გააოცა  
მოსკოვის კინოფესტივალის ორგანიზატორები, რომ ერთადერთ  
გამოსავლად რეჟისორის იგნორირება მიიჩნიეს, თუმცა საღმა  
აზრმა მაინც იმარჯვა და განანყენებული სტუმრის ლამის აერო-  
პორტიდან მობრუნება მოუწიათ.

მართლაც, სად ტოტალიტარიზმის მახინჯი პომპეურობა და  
სად შემოქმედის გულწრფელობა, ისიც დოკუმენტურად დადას-  
ტურებული? პარტიისგან საიდუმლო არავის უნდა ჰქონოდა.  
მიხეილ ჯავახიშვილმა კი გამოაქვეყნა სტატია „როგორ ვმუშაობ“,  
თუმცა აშკარაა, რომ თავის „უბის წინაკებს“ უფრო ენდობოდა.  
იმ „უბის წინაკებს“, რომლებიც ჩვენი ლიტერატურის ისტორიას  
ერთმა ყურადღებამოდუნებულმა ჩეკისტმა „გადაურჩინა“.

უთუოდ პარადოქსულია ის, რომ ეპისტოლარული ჟანრი, რო-  
მელსაც ჯერ კიდევ არისტოტელე ავტორის მეობის საუკეთესოდ  
შემნახველ ფორმას უწოდებდა, მსოფლიო ომებითა და განსაკუთ-  
რებით რუსული რევოლუციებით გამორჩეულ XX საუკუნეში, გა-  
მომსახველობითი საშუალებების თვალსაზრისით, ტრაგიკულად

გაფართოვდა. ერთი მხრივ, პასტერნაკი – ცვეტაევა – რილკეს მიმონერა, თავისთავად უძვირფასესი მასალა ლიტერატურისმცოდნეობისთვის, რომელშიც სამი მარტოსული გენიოსი ურთიერთობის ამგვარი ფორმით ცდილობს გააღწიოს მათ მიერვე გაფეტიშებული ინდივიდუალობის ჩარჩოებს და სამყაროში პოეზიის ადგილზე ისაუბროს და, მეორე მხრივ, მილიონობით ბეზღების წერილი, ანუ ე.წ. „დანოსი“ (სამწუხაროდ, ესეც ეპისტოლეა), რომელმაც მოიცვა საბჭოთა ადამიანთა ცნობიერება და საძირკველიც კარგა ხნით გაუმყარა „ბოროტების იმპერიას“.

ამიტომ, შესაძლოა ისიც ვიფიქროთ, რომ არა მარტო ტექნიზაციის ჩქარმა ტემპმა, არამედ სწორედ ამ გულწრფელობის ფუფუნებამ უმტრო ეპისტოლარულ ჟანრს, რომელიც დღეს SMS გზავნილებით, ელფოსტით და კომუნიკაციის სხვა საშუალებებითაა ჩანაცვლებული. არადა, ეპისტოლეები პიროვნულ ისტორიასთან ერთად ისტორიული და კულტურული კონტექსტის მნიშვნელობას ავლენდნენ და თუ წერილების ავტორი, როგორც ჩვენს შემთხვევაშია, მწერალიც იყო, იქ უკვე ჩნდებოდა შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის ნიუანსები, დაკვირვებები შემოქმედებითი პროცესის ევოლუციურობაზე, აზრთა მტკივნეულ ჭიდილზე, სულიერი დისკომფორტის შინაგანი მონოლოგებით გადაფარვის მცდელობები, ანუ თავდაპირველი ჩანაფიქრიდან ფინალურ სტრიქონამდე მოძრაობის საკმაოდ რთული ნახევრად მისტიკური პერიპეტეიები – მოკლედ იხატებოდა, ჰენრი მილერს რომ დავესესხოთ, მწერლობა, როგორც მეტაფიზიკური თავგადასავალი.

თომას მანის ქალიშვილს, ერიკა მანს, მამის მიერ პირადი წერილების კონტექსტში წარმოდგენილი „იოსებისა და მისი ძმების“ შემოქმედებითი პროცესის რეკონსტრუქციის შეფასებისას დაახლოებით ასეთი რამ უთქვამს: ეპისტოლარულობის პრივატული საზღვრების არსებობა ქმნის განცდას, რომ მამაჩემის მაქსიმალურად უშუალო ხმა ისე ბუნებრივად ისმის, როგორც არსადო (თომას მანის ამ და სხვა უნიკალურ წერილებს შ. შამანაძე გვახსენებს). ი. სამსონაძესაც უთუოდ მსგავსი მიზანი ამოძრავებდა. ხმამალა ეფიქრა მისთვის, როგორც შემოქმედისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან საკითხებზე („შეგახედებ ჩემს სამზარეულოში ანუ მოგანვდი სულის კარდიოგრამას“) და თან დაეგუ-

ლა ამ ყველაფრის სწორად აღმქმელი ადამიანი, რომელიც არა მარტო ნაიკითხავდა ამ წერილებს, არამედ ადეკვატურად აღიქვამდა, ჩანვდებოდა, მიიღებდა. ასეთი კი, საბედნიეროდ, უკვე ჰყავდა. ეს იყო მისი სიყრმის მეგობარი, შადიმან შამანაძე, თავადაც წარმატებული დრამატურგი, ამასთან კი გემოვნებიანი ლიტერატორი, „ვინც შინაგანად, სიღრმისეულად იცის მწერლის პროფესია“. თვით ინტერნეტურნალის სპეციფიკა, რომელსაც იგი რედაქტორობდა, „ტექნოკრატიულ ეპოქაში მივიწყებული ეპისტოლარული ურიერთობის ფორმის“ გამოყენების საშუალებას იძლეოდა. ჰოდა, ამგვარმა ინსპირაციამ ჩვენი ავტორი ნარატიული ვარიაციების ახალ დონეზე გაიყვანა.

ირაკლი სამსონაძე 80-იანელთა თაობას ეკუთვნის, ბევრი სირთულის დამტევსა და განმცდელს, ამიტომაც იგი საკუთარ თავს ამ ვითარების შესაფერისად აღიქვამს: „მე დავიბადე და გავიზარდე კომუნისტური საზოგადოების ხრწნის პერიოდში. ახლა მე ყოფილების საზოგადოების ღირსეული წევრი ვარ... იქაც უცხოობას ვგრძნობდი, აქაც უცხო ვარ, რადგან ჩემი იდეოლოგია, ეტყობა, ერთი კაცის იდეოლოგიაა, რომელსაც მხოლოდ სიყვარულმა შეიძლება უკარნახოს სხვასთან გაერთიანება...“ ამას მის მცირე რომან „ყურთბალიში“ ვკითხულობთ. თვითშეფასება, რომელიც 90-იანების ქარბორბალაში ჩავარდნილ მწერლობადავიწყებულ მწერალს ეკუთვნის (სხვათა შორის, მის მიერ „კარტოფილის ნახარში ჩაჭრილი მწვანილის ძირების“ ქებათა-ქებამ მაშინვე გამახსენა ე.წ. ოდა ტარაკანს, შ. შამანაძის პიესიდან „ღია შუშაბანდი“) მოგვიანებით, როგორც ჩანს, კორექტირდა, თუმცა მაშინ „თვითრეფლექსიის არჩეულმა გზამ და თხრობის მიგნებულმა ინტონაციამ“ (ა. ბუაჩიძე) თავისი საქმე გააკეთა. თავდაპირველად „არილის“ ფურცლებზე დაბეჭდილი ტექსტი მაშინვე გახმაურდა. მოგვიანებით კი მის შესახებ ი. სამსონაძესთან გამართულ ერთ-ერთ ნახევრადაფიციალურ შეხვედრაზე პოეტმა ნინო სადღობელაშვილმა ასეთი რამ თქვა: „ყურთბალიში“ იყო ზღვარი, რომლის შემდეგ ჩვენ სხვანაირი მკითხველები გავხდითო. ისიც საგულისხმოა, რომ მწერალს ასეთი შეფასება უყურადღებოდ არ დაუტოვებია.

გულწრფელობის უპირატესობის განცდა, თუ ის ნამდვილად გაქვს, აუცილებლად გაგახსენებს შენტვის ძვირფას სახელებს.

ი. სამსონაძეც სრულიად ლოგიკურად ეძლევა ამგვარ მოგონებებს და თავისი ან გარდაცვლილი თანამოკალმეების, ნუგზარ შატაიძის, თამაზ ბაძაღუას, ბადრი ჭოხონელიძის პორტრეტებს გვთავაზობს. წლების გადასახედიდან მათ კვალს უფრო ნათლად ხედავს, ვიდრე მაშინ, როდესაც გვერდიგვერდ იდგნენ. ნუგზარ შატაიძე, გამორჩეული პროზაიკოსი, მისთვის „მთელი პლანეტის – დავინყებულის სიტყვების ოაზისის“ შემქმნელია, ტრაგიკულად დაღუპული თამაზ ბაძაღუა – დრამატურგი და პოეტი, რომელსაც „საკუთარ ფრთას ჩამორჩენილი“ ფრინველის სინდრომი ტანჯავდა, ბადრი ჭოხონელიძე კი, ასევე დრამატურგი, შემოქმედის ის იშვიათი ტიპი, რომელიც ყველაფერში ნამდვილს ეძებდა და ამიტომაც, როგორც ასეთ დროს ამბობენ, ისევე ახერხებდა ცხოვრებას, როგორც წერდა.

ის, რომ არავის უცხოთაგანს არ გინდა გაუმხილო შენი მწერლობის შესახებ („მომკალი და მწერალი ვარო ნუ მათქმევინებ უცხოსთან. მერიდება კი არა მეხამუშება, თითქოს სახალხოდ ვყვირიო...“) და ისიც, როდესაც უბრალო მწვანის ავტონომიურობას შენატრი (ნ. შატაიძე), ერთნაირად უარყოფითად ახასიათებს ქვეყანას, სადაც ცხოვრობ. ამ ადამიანებს კი, მიუხედავად კონტექსტისა, სხვა შინაგანი ხმა მართავდათ, სხვა პასუხგაუცემელი კითხვები აწუხებდათ. სამწუხაროდ, დისტანციამ, რომელიც წლებმა გააჩინა, ისიც გამოავლინა, თუ რამდენად დაშორდა დღევანდელობა, ვთქვათ, თამაზ ბაძაღუასთვის ესოდენ პრობლემატურ ეგზისტენციალურ საკითხებს (როგორც ი. სამსონაძე იხსენებს, მათი მუდმივი აქცენტირების გამო შ. შამანაძეს თავისი თანაკურსელისთვის სიყვარულით „ჭიჭე აპოკალიფსიც“ კი შეურქმევია), მისი, როგორც შემოქმედის და პიროვნების ფასეულობათა მაღალ თამასას. პოსტმოდერნიზმი იმათთვის უკვე ვერა, მაგრამ ი. სამსონაძისთვის, შეიძლება ასეც ითქვას, ერთგვარ სასინჯ ქვად იქცა. ლიტერატურული ცხოვრების ამ ეტაპის მისეული დეტერმინაცია ერთგვარ სიფრთხილესთან ერთად ავლენს თვით ამ მოვლენის წინააღმდეგობრივ და რთულ ხასიათს: „პოსტმოდერნიზმი აქამდე არსებულ ეპოქათა გადაფასებაა, ჟანრის ექსპერიმენტების კულტურული ცხოვრება“. და იქვე: ესაა საგულისხმო სიახლე, რომელიც მაინც მსოფლმხედველობრივი

კრიზისი მგონიაო. მიუხედავად ამისა, ჩვენი ავტორი თავის თავში აღმოაჩენს ძალას ჩაერთოს „ენობრივ თამაშებში“ და სწორედ ენის პერსონიფიკირებით შეძლოს მკითხველის განსაკუთრებული ყურადღების დამსახურება („ო, ნუ იტყვი, ყველაფერი ურთიერთკავშირშია; განსაკუთრებით დრო და ენა, მე რომ მკითხოს კაცმა“, ლეას საათი).

ამ არჩევანის პრინციპულობა კარგად ჩანს „ყურთბალიშისა“ და შემდეგი რომანის, „ლეას საათის“, ენობრივი ქსოვილის ურთიერთგანმსგავსებისთვის განეულ, სხვისი თვალისთვის უხილავ წმინდა წყლის მწერლურ შრომაში, რაზეც წერილებში საგანგებოდაა საუბარი. რვა, იქნებ ათწლიანმა პაუზამ, თვით 90-იანების ბუნებიდან გამომდინარე, „მინიმალისტური სინტაქსიდან ერთ-სიტყვიანი წინადადებების მონტაჟისკენ“ რომ უბიძგა ავტორს, დროის ბევრად უფრო ფართო არეალში სხვა გაბედულება, სხვა რაკურსით ხედვა, ამასთან ენის განსხვავებული შეგრძნება მოითხოვა. სხვადასხვა ეპოქამ სხვადასხვა ენობრივი პლასტის წამონვევის აუცილებლობა გაააქტიურა და ეს რომანში (საუბარია „ლეას საათზე“) იმდენად დამაჯერებლად გაკეთდა, რომ რომანის ანოტაციაში მის გამომცემელს, ზვიად კვარაცხელიას, საგანგებოდ ათქმევინა: „ამ რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟი ენააო“. დიხაც ენა, რომელიც ჩვენს ავტორს ისე „ემნიშვნელება“, რომ მისი ეკლექტურობა, ძალდაუტანებელი გადადინება ერთი სახეობიდან მეორეში, ერთგვარი დეტონირების ეფექტსაც რომ ქმნის, ისეთი მგრძნობელობით მიჯნავს ეპოქებს ერთმანეთისგან, რომ მისით და მისგან ხდება პერსონაჟთა და დეკორაციებივით ცვალებადი გარემოს ვიზუალიზაცია. მიზნად დავისახე სწორედ ენიდან ნაგრძნობი ეპოქის წარმოჩენა და ამისთვის ანდრეი პლატონოვის, ცხადია, არა თემატიკა, არამედ წერის პრინციპი გავიხსენე, რომელსაც აბსურდული დროის გადმოსაცემად ენა ერთგვარ ჩიხში შეჰყავდა, გრამატიკულ აბსურდს ქმნიდაო – ამბობს მწერალი ერთ-ერთ წერილში. მოქმედების არეალი კი ფართოა – საქართველოს სამასწლიან ბორგვაში ბედის განგების ნებით ჩართული ბაგარების გვარის ისტორია, რომელიც დროდადრო სასიყვარულო, ავანტიურისტული თუ პოლიციური რომანების ასე თუ ისე ნაცნობ ქარგას შორი-ახლო მიჰყვება, თუმცა ამის გამო ნაკლე-

ბად საინტერესო სულაც არ არის. კომპოზიციის გამახვილებული გრძნობა სჭირდებოდა ამ საკმაოდ დიდი ჩანაფიქრის რეალიზებას, მკითხველის შემოტყუებას, გატაცებას, მისთვის, ასე ვთქვათ, ცრუ მოლოდინების შექმნას. მოკლედ ისე მოქცევას, როგორც ამას მოუხელთებელი მწერლები აკეთებენ ხოლმე. ამგვარი ენობრივი ექსპერიმენტის იდეა კი თურმე პლატონოვამდე, სულაც აგერ, რუსთაველის თეატრის დეკორაციულში, „პავლოვიჩად“ ნოდებულის ცნობილი სცენოგრაფის, მირიან შველიძის, მიერ მორიგი სპექტაკლისთვის საჭირო ავეჯის დაძველებისთვის ანუ „შკურკისთვის“ თვალმიდევნებას გაუჩენია. „პავლოვიჩის“ წყალობით ჩამივარდა ხელში ჩემი ამოცანის გასაღები – არქაიზმები და პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა, პოსტმოდერნისტული თხრობა, რომელიც ძველი აღთქმის სინტაქსითა და ქართული არქაიზმებით იქნებოდა გაჯერებული“ – ასეთია ი. სამსონაძის „შემოქმედებით სამზარეულოში“ განვითარებული საოცარი ამბებიდან ერთ-ერთი, რომელიც მკითხველს წერის წყურვილით შეპყრობილი კაცის აღქმებისა და შესაძლებლობების განსხვავებულობას აცნობს.

ვიტყვი ავტორის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან დაკვირვებაზეც. მისი აზრით, ისეთი ქვეყნის რეალობას, რომელიც, პირდაპირ რომ ვთქვათ, დიდი ოპტიმიზმის საფუძველს არ იძლევა (ჩვენი სამშობლო კი სწორედ ასეთია), მხატვრული გააზრება სჭირდება და არა მწერლობის პრეტენზიის მქონე პერსონის – ი. სამსონაძე მას ირონიულად „ნიჰილისტ რაინდს“ უწოდებს – მიერ პუბლიცისტის ნიღბის მორგება, რაც ნამდვილი პრობლემებისა და მათი თანამდევნი ტყვივლებისგან თავის არიდებით, ანუ ზერელობით საზრდოობს: „ტკივილს ერიდება მსგავსი ნიჰილისტი, გარედან აფასებს მოვლენებს და რადგან გარე-გარე უვლის ტერიტორიას, სადაც მინა მწველია, ჰაერი – შხამიანი, რასაც... გვანვდის, პუბლიცისტურ კრიტიკას ემსგავსება. პუბლიცისტური კრიტიციზმის ადგილი კი პუბლიცისტისკაშია და არა მხატვრულ ლიტერატურაში...“. ამკარაა, ნარცისიზმი, რომელსაც ნიჰილიზმის მომდევნო ეტაპად განიხილავს, „წერილების“ ავტორისთვის განსაკუთრებით მტკივნეულია, რადგან, სამწუხაროდ, იგი საყოველთაო სენად ქცეულა. კინომცოდნე გოგი გვახარია ამას წინათ გამართული კანის კი-

ნოფესტივალის შესახებ თავისი შთაბეჭდილება ასე ჩამოაყალიბა: ადრე თუ კინო მანიპულაციურ ფუნქციას ითავსებდა, დღეს იგი სრულად ნარცისულიაო. ასე განსაჯეთ, ლიტერატორთა და თვით მეცნიერთა შორისაც არიან მსგავსი ხიბლით შეპყრობილნი. ისინი სელფების ფონად პოეზიისთვის თუ ზოგადად ხელოვნებისთვის ტანჯულთა სულების ანაბეჭდებს იყენებენ და უზომოდ უხარიათ, რომ ყველას ელემენტარულად გაცურების ხარჯზე „ტივტივე-ბენ“. არადა, „შემოქმედი სხვისი ტკივილების გამტარი უნდა იყოს, „თემა ხომ ჰაერში ტრიალებს და გამტარს ითხოვს“ (ამ ჭეშმარიტების ეჭვქვეშ დაყენება კი „მატერიალიზმის სულიერებაზე გულისმომკვლელი, სასტიკი ზეობის“ მაუწყებლად იქცა. სწორედ ეს იწინასწარმეტყველაო – გვახსენებს ი. სამსონაძე – ანდრეი ტარკოვსკიმ თავის „სტალკერში“, უფრო სწორად, ჯერ ძმებმა არკადი და ბორის სტრუგაცკებმა, ამ ფილმის სცენარის ავტორებმა. ამის გამო იქმნება ოპოზიციური წყვილები, ერთი მხრივ, სტალკერის ცოლის, და, მეორე მხრივ, თავიანთი არსებობის საჭიროებაში დაეჭვებული პროფესორისა (მეცნიერება) და მწერლის (ხელოვნება) სახით. ასეთმა დისბალანსმა კი, ჩვენი ავტორის დაკვირვებით, კიდევ უფრო გაართულა მწერლის ისედაც მძიმე ცხოვრება. იქნებ? – ამ კითხვასაც შექსპირის ჰამლეტიდან ბეკეტის კრეპამდე (იგულისხმება ბეკეტის პიესა „კრეპის უკანასკნელი ფირი“) იმიტომ მიადევნებს თვალს, რომ უკეთ გაერკვეს და ჩვენც გაგვარკვიოს სამყაროს სულ უფრო აშკარა სიმყიფეში, რაც არა ირიბად, არამედ პირდაპირ უნდა აისახებოდეს შემოქმედის, როგორც იმავე სამყაროს მჭვრეტელის თუ განმჭვრეტელის „შინაგან იძულებაზე“, რომელიც წერის კატალიზატორია: „კიდევ ერთი დიდი პოეტი, შექსპირის პირდაპირი შთამომავალი – სემუელ ბეკეტი. ბეკეტის კრეპი შექსპირის ჰამლეტის ლოგიკური მემკვიდრეა; კითხვა, რომელიც ჰამლეტმა გააჟღერა: „ყოფნა-არყოფნა“... კრეპის შექმნით ბეკეტმა სხვაგვარად დასვა: – „ვიყავი კი? ეს მე ვიყავი?!“. აბსურდის ასეთი განცდა, ცხადია, გამოგონილი არ არის, იგი ნამდვილად არსებობს და სრულ გაუცხოებამდეც მიჰყავს ადამიანი, თუმცა იქნებ სწორედ მწერლობაა მისი დაძლევის ქმედითი საშუალება, „იმის მტკიცების სასწრაფო კვებითილებამდე მისული ჟინი, რომ ოდესღაც, სადღაც მართლა ვიყავით, მართლა

გვიყვარდა, ვცხოვრობდით... ვფხოჭნიდით ჰაერს და იმ ჰაერიდან ველტვოდით ნივთიერის, ხელშესახების გამონივთვას...“. ამ ორი სიტყვით „ი ქ ნ ე ბ“ და „ვ ი თ ო მ“ ერთგვარი ხიდი იდება რეალობასა და ილუზორულობას, ე.ი. ჩვენს არსებობასა და ჩვენსავე შესაძლებელ „რეინკარნაციას“ შორის.

„წერილებს“ განსაკუთრებულ ტონალობას ანიჭებს არა მარტო ზემოთ უკვე ნახსენები გულწრფელობის, არამედ ჩვენი ავტორის საკუთარ ადრესატთან ურთიერთგაგების ხარისხიც. უნდა ითქვას, რომ იგი საკმაოდ მაღალია (ამაში შ. შამანაძის ერთადერთი საპასუხო წერილიც გვარწმუნებს – ნ.კ.). ორ ხელოვანს შორის მსგავსი გახსნილობა არც ისე ხშირია. საკუთარ თავში მუდმივად დაეჭვებული მწერლისგან ასეთი ნდობაც იშვიათია. როგორც ჩანს, ამას დამსახურება უნდა და შადიმან შამანაძეც სწორედ ისაა, ვინც ყველაფერი იცის მეგობრობისა და მწერლის ხვედრის შესახებ, ხვედრის რომელიც წიგნში ასეა დეტერმინირებული: „წრუანტელი რამდენიმე წუთით, საათით, რამდენიმე დღით, შემდეგ კი ახალი მოგზაურობა, ახალ სატანჯველში ჩავარდნა“ (ი. სამსონაძე).

თუმცა, თუ დავაკვირდებით, ამ სატანჯველსაც ჰქონია სხვადასხვა წახნაგები. მწერლობაში დრამატურგიიდან მოსული ი. სამსონაძე თითქოს უფრო „ცივი გონებით“ ალაგებს წერისწინა პერიოდს, მიმართავს ჯერ კიდევ ნედლი მასალის ერთგვარი კონსტრუირების ხერხს. ითვალისწინებს მხატვრული ამოცანის დიაპაზონს, აკვირდება, გამოარჩევს, გეგონება, ძაფის გორგალში მიმალულ სათავეს ეძებსო. ცდილობს ორივეგან, პიესასა და მხატვრულ ტექსტზე მუშაობისას, გაითვალისწინოს ამ ჟანრების კარგა ხნის წინ შექმნილი კანონები, რადგან „ეს ხელობის ნაწილია, მისი ანი და ჰოეა“. მიუხედავად იმისა, რომ ამბის აგება დრამატურგისა და პროზაიკოსისთვის „არსთა არსია“, „ამბავი მართავს პროზასაც და დრამატურგიასაც“, ლამის ქვეცნობიერის დონეზე განაგრძობს არსებობას პროზაიკოსიდან დრამატურგის გამოდევნის ან, თუ საჭიროებამ მოიტანა, პირუკუ, საკუთარ თავში თეატრის დაბრუნების სირთულეც. ხოლო იმათი რიცხვი, ვინც მოახერხა „დრამატურგიულ ენასა და პროზაულ ენას შორის მანძილის მინიმუმამდე შემცირება“ საკმაოდ მცირეა. მათ შორის ასახელებს ჩეხოვს, რომელმაც ამ გზით საკუთარი თეატრის შექმნა



შედლო. ი. სამსონაძე გვეუბნება, რომ ჟანრის კანონებისადმი ინდივიდუალური მიდგომა გამოიმუშავა. მათ უფრო ორიენტირად მიიჩნევს, ხოლო არსებული საზღვრების გაფერმკრთალებას კი ოსტატობის საზომად აღიარებს (ჩეხოვის შემდეგ აქ ისევ ბეკეტის მაგალითი მოჰყავს: მისი ამბავი იმდენად თავისთავად მიედინება, რომ გაუცხოების შემზარაობას კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებს).

„...არ თუ ვერ ვარ სიუჟეტური მწერალი. სიუჟეტი ჩემთვის ულრანი ტყეა, ამბის აგების ხუთი წესი – კომპასი, რაც სიუჟეტური ულრანიდან გამოლწევაში მეხმარება...“. ეს უფრო პროზაში, მაგრამ როგორ ლაგდებოდა ამგვარი მიდგომა ერთ-ერთი პიესის შექმნის დროს. „მზა მასალამ“, რომელიც მაშინ „ქართლის ცხოვრებიდან“ ამოიკითხა და ფარნავაზიანთა დინასტიის უკანასკნელ წარმომადგენელს, ტრაგიკული ბედის მქონე აბეშურას ეხებოდა, არანაკლებ მოითხოვა ფაქტისგან დისტანცირება, პიესის დროითაც და თვისობრივადაც საკმაოდ დაშორებული ამბებით დატვირთვა, იმის მიღწევა, რასაც თვითონ ავტორი ყველა შესაძლებელი თუ შეუძლებელი ხერხით „ატმოსფეროს შექმნას“ უწოდებს. მაგ. მეგობარი მხატვრისგან გაგონილი ამბავი ომში მიმავალი მამის მიერ ჩვილი შვილისთვის მხარზე ხორცის ამოგლეჯით სამახსოვრო ნიშნის დადების შესახებ აბეშურასა და მისი მცირეწლოვანი მეუღლის ურთიერთობის სიმბოლური გააზრების საფუძვლად იქცევა. მას შემდეგ, რაც მიჰრანს (ეს ქრისტიანობის დამამკვიდრებელი მომავალი ქართლის მეფე მირიანია) საკუთარი მამა, ქასრე, ანალოგიურად მოექცევა, აბეშურასთვის კი ქმრის მხრის წამლობა იდეაფიქსად იქცევა. სისასტიკის სიკეთით წამლობა პიესის ავტორმა სწორედ ზუსტად გაცოცხლებული ატმოსფეროს წყალობით იმდენად „შორს გასტყორცნა“ (თვითონ ამას „გასროლას“ უწოდებს), რომ მოახლოებული ქრისტიანობის ერთ-ერთ მთავარ იდეას დაუკავშირა. ამაზე არანაკლებ დაუჯერებელია იმავე პიესისთვის 90-იანების თბილისიდან აღებული ორი ფსიქიურად შეშლილი დის იმდენად პროტოტიპებად არა, რამდენადაც სახეობრივი ტრანსფორმაციის საშუალებად გამოყენების ისტორიაც. ეს დები ჯერ ორ შეშლილ ყორნად, შემდეგ კი ორ აყრანტალეზულ ქოროდ გადაიქცევიან. ასეთი ყოფილა დამთხვევა „მზა სიუჟეტსა“ და მწერლის „შინაგან იმპულსებს შო-

რის“, შედეგად კი შექმნილა პიესა „აბეშურა – ფარნავაზიანთა უკანასკნელი დედოფალი“.

წერილები ფინალისკენ მიდის, რადგან მიზეზი, რის გამოც გაჩნდა ეპისტოლარულ ჟანრთან მიბრუნების იდეა (თავშესაფრად, შვებად რომ დავიგულე გაოჩნებულ რომან „ქელეხი-ქორნილზე“ მუშაობისასო – ხაზგასმით ამბობს ავტორი) არა თუ აღარ არსებობს, არამედ ღვთის შეწვევით, მოგვარდა: ჩანაფიქრმა ხორცი შეისხა, შემოქმედებითი ამოცანა ამოიხსნა. შეიქმნა საკმაოდ რთული კონსტრუქციის ტექსტი „ქელეხი ქორნილი“, რომელშიც არა იმდენად პერსონაჟს, რამდენადაც მის სულიერ მდგომარეობას აქვს მთავარი გმირის როლში ყოფნის პრეტენზია. დაიხატა გვარიანად, ავტორისეული სიტყვისქმნადობის კიდევ ერთი ნიმუში რომ გამოვიყენოთ, „ასოდომგომორებული“ ატმოსფერო, სადაც ჩვენი მენტალობის ერთგვარი ქანქარა ტრულაილასა და დეას, ქელეხსა და ქორნილს შორის მოძრაობს. ჟანრულ მონაცვლეობას ფარსიდან დრამაზე, დრამიდან კომედიამდე რომ გადავყავართ და კიდევ სხვაგან და სხვაგან, თავისი მხატვრული დატვირთვა აქვს (ნახეთ, როგორ პულსირებს მწერლისეული ეს ფრაზები: „აბსურდის ხერხში „ავჭერი“ კვანძის გახსნა“; „დრამატული ვაქციე ფარსად, ე.წ. „ჰეპი ენდი“ წარმოვაჩინე ღრმად მიმალული შინაგანი ტრაგიზმით“; „კვლავ აიჭრა დრო, სხვა ქარები უბერავს“; „რეფრენმა გმირის მოძრაობის რიტმი მაგრძნობინა, დინამიკა მომახელთებინა თხრობაში...“ და სხვ). მაგ. ტრულაილას სუფრა-პერფორმანსს კრიტიკოსი გუგა მგელაძე რომანის კონცეფციის ჭრილში ხედავს: „აქ, კონკრეტული პიროვნების სექსუალური პრობლემა მენტალურ იმპოტენციად, საბჭოთა უპერესპექტივობის, უნაყოფობის, ... დეგრადაციის მეტაფორად იქცევა“ (შესაძლოა ტრულაილას შორეული წინაპარი კირილე მიმინაშვილიც იყოს, რომლის ქცევის პოეტიკაც ასევე უფუნქციობის შიშითაა პროვოცირებული – ნ.კ.). ასევეა მეორე მთავარი პერსონაჟის, დეას, მიმართებითაც. მის გარშემო იხატება მისივე ფსიქოლოგიური მდგომარეობის შესატყვისი გარემო (მაგ. მიწისქვეშეთი), რომელიც ფაქტობრივად ერთ ადგილზე გამართული ქართული მართონის სახეობრივი ლუსტრაციაა. ტრაგიკული ფანტასმაგორიაა

ის, რაც და როგორც ხდება ამ რომანში. მასზე მუშაობის პერიოდ-საც ავტორი, უკვე ვიცით, რომ არც თუ დიდი სიამოვნებით იხ-სენებდა. მეტიც, „გამაძალდა“, დაუნდობლად „მათრია“ ამ რომან-მაო, გვეუბნება. მიუხედავად ამისა, საკუთარ თავს პროვოკაცია თვითონ მოუწყო, რადგან წერის პროცესის მასტიმულირებელი მისთვის სწორედაც მხატვრულად ძნელად განსახორციელებელი ამოცანის დასახვა („რთული ამოცანის გარეშე წერა მეზარება“), კომპენსაცია კი მკითხველის თანაგანცდის მიღწევა ყოფილა.

„შინგამოკეტილობა“, რომელიც სათაურშიც გავიტანეთ და ზე-მოთაც ვახსენეთ, მცირე დაზუსტებას მოითხოვს. ჩვენი ავტორი მას ასოციალურობისგან კატეგორიულად მიჯნავს და ეს, ცხადია, მართებულია. „პირველი – ოსტატობა... თავდაუზოგავი შრომის ფასად მიიღწევა, მეორე – საზოგადოებისგან დისტანცირების ფასად და არა იმიტომ, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან უნ-და მოწყდეს მწერალი. დისტანცირება მოწყვეტას არ ნიშნავს, დისტანცირება საჭიროა, რათა მასშტაბში დაინახო მოვლენა, სუ-რათი გმირი (გმირები) და დრო (ეპოქა)“. ი. სამსონაძე „წერილებ-ში“ გაბნეულ პასაჟებში ამ მიმართულებით ბევრ მნიშვნელოვან დეტალს ხედავს და აანალიზებს.

მაგალითად, როდესაც საუბრობს ყოფილების საზოგადოებაზე („მიდი, მოიმკე, სადაც არ გითესია – ყოფილების საზოგადოება-ში ასეა მიღებული“); თვალსა და ხელს შუა გათაღლითებულ ურ-თიერთობებზე; „მინდიზმზე“, როგორც უკულმართად გაგებულ თავისუფლებაზე (ასეთი თავისუფლების სახისმეტყველების ნი-მუშად აღიქმება „ლევას საათის“ პროლოგი – მწყერის ეპიზოდი), კოლორიტულობასა და მსგავს ჟღარუნებში ჩარჩენის მიზეზ-შედეგობრიობაზე („ქორწილი ქელები“), წესრიგის ჩვენეულ მი-უღებლობაზე, რომელიც თვითრეგენერაციაზე, თვითდისციპლი-ნაზე დაფუძნებული გარღვევის ქვაკუთხედად უნდა ქცეულიყო და ვერ კი იქცა. ერთ-ერთ წერილში ასეთი რამეც წერია, რომ „შემ-ზარავი ბუნება აქვს ღალატს, სიცოცხლის სახელით მოქმედებს“ და იქვე: „ახალი დროების ჯალათმა ყველაზე მეტად უწყის, რომ „ახალ კაცზე“ ძველი არაფერია სამყაროში“ და ა.შ.

დაბოლოს, იმ სიკეთეებზეც ვთქვათ, რომელიც ეპისტოლარულმა ჟანრმა ჯერ თვით მწერალს და შემდეგ ჩვენ, მკითხველებს, მოგვიტანა. რაღაც კარგად დავინწყებული ძველისგან წარმოქმნილ ახალს შევხებით. მწერლისთვის ეს იყო განტვირთვა ერთგვარი შემოქმედებითი კრიზისის დროს, დროის სამივე განზომილებაში გასვლა. ჩვენთვის კი მწერლის ურთულეს საქმესთან შეჭიდებული კაცის, ერიკა მანის არ იყოს, ბუნებრივი ხმის გაგონება, რაც დროდადრო გვენატრება ხოლმე.

## „დამთავრდა... უკვე დაკეცა ფრთები“...

(ლალი გულისაშვილის ხსოვნისათვის)

პოეტი, მკვლევარი – ფილოლოგიის აკადემიური დოქტორი, პედაგოგი... და მაინც, მისივე სიტყვებით ჯობია ლალი გულისაშვილის წარდგენა მკითხველებთან (ნაცნობებთან თუ უცნობებთან): „პოეტი იყო. იჯდა და წერდა. /ფიქრობდა, ფიქრში სევდას ურევდა./ ვერ დაამშვიდა წყნარმა სალამომ, / ვერც მოჭიკჭიკე მოლალურებმა“ („მეცხრამეტე საუკუნის პოეტი ქალი (ანუ მე)“ რატომ მაინც და მაინც XIX საუკუნის ქალი? – თანდაყოლილი სევდით? მუდმივი მარტოობის განცდით? „ჩიტივით მფრთხალი ოცნებებით?... სამშობლო, როგორც „მარადი სატრფო“ თუ იმ მოკრძალების გამო, როგორი სიფრთხილით და სიფაქიზითაც ევლებოდა თავს ყველას და ყველაფერს, ტკბილ-მწარე წარსული მისთვის რომანტიკა არ ყოფილა, ნალვლიანი რეალობა იყო, ბოლომდე შემორჩენილი, გადაულახავი. მისი მშვენიერი, მუდამ ღიმილიანი სახით წარმოუდგენელი იყო, რომ ამდენ ფარულ ტკივილს ატარებდა. ამ გადასახედიდან მაინც ჩანს მის თბილ გამოსხედავში დანაკარგის ნაიარევი.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის დამთავრების შემდეგ, 1977 წლიდან, ლალი გულისაშვილი მუშაობდა შოთა რუსთაველის სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტში მეცნიერ-თანამშრომლად. აქვე დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია. 1984 წლიდან გურამ რამიშვილის გერმანულ სკოლაში იყო ქართული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელი, 1997-2005 წწ. იყო მე-6 გიმნაზიის დირექტორი. ლექსებს სტუდენტობიდან აქვეყნებდა რესპუბლიკის ჟურნალ-გაზეთებში: „ცისკარში“, „ჩვენს მწერლობაში“, „ლიტერატურულ საქართველოში“ „ლიტერატურულ გაზეთში“, „პირველ სხივში“, „კლდეკარში“ და სხვ.

სამი პოეტური კრებულის ავტორია ლალი და თვალის ერთი გადავლებითაც კი საკმარისია, იგრძნო მისი უმთავრესი პოეტური ღირსება – გულწრფელობა... იქნება ეს ობლობაგამოვლილი ბავშვობის დაუვინყარი წარსული თუ ცხოვრების ავ-კარგს ნაზიარები

ქალის განცდები ანუ – პირველი ნაკვალევიდან ბოლო ამოსუნთქვამდე... შავ-თეთრია მისი პოეტური შტრიხები, მაგრამ წუწუნის გარეშე სევდა სიხარულის მოზაიკა (უფერადო, თუ შეიძლება, ასე წარმოვიდგინოთ)...

ნაადრევად წავიდა ამქვეყნიდან. წლების წინ ურთულესი სენი დაძლია კეთილი მეგობრებისა და ბედის წყალობით. მაინც უღვთო აღმოჩნდა ლალის ბედისწერა. ახლა უკვე სხვა უკუჩვენებელმა სენმა შეინირა... გარდაცვალებამდე რამდენიმე დღით ადრე ლიტერატურის ინსტიტუტში თავისი ახალი წიგნის რამდენიმე ეგზემპლარი დაუტოვებია მეგობრებისთვის გადასაცემად... მადლობის თქმა ვერავინ მოასწრო. წავიდა... გაქრა... „დამთავრდა. უკვე „დაკეცა ფრთები, ჩიტივით მფრთხალმა ყველა ოცნებამ...“

სახელოვანი ბებია-ბაბუების, ღირსეული მშობლების გარემოცვაში გაიზარდა თავის უსაყვარლეს გიორგინმინდაში, კახეთის ულამაზეს სოფელში. სკოლა იქ დაამთავრა. პირველი მშობლიური შთაბეჭდილებები პირველი სიყვარულივით დაუფიქარი დარჩია. ბავშვის, მოზარდის ნანახი და განცდა, იქნება, აღმატებულადაც წარმოსახავდეს ყოველივეს, რაც იგრძნო, განიცადა, ახარებდა თუ აწუხებდა. დედა ადრე გარდაეცვალა, მერე მამა.

იყო ბავშვობა, დედა და მამა,  
სოფელი, სახლი მოვლილი ბაღი,  
ფერადყდიანი წიგნების თარო  
და სიმარტოვე – ცხოვრების დაღი...  
იყო სიმშვიდე, დედა და მამა,  
(ახლა ისინი სხვაგან არიან)...  
მონაზონივით ვზივარ ოთახში  
და ველარ ვუძლებ ღამეს მთვარიანს.

„სხვაგან არიან“ ანუ – აღარ არიან: „სოფლის სასაფლაოზე,/ სოფლის ინტელიგენტი,/ სოფლის მასწავლებელი/ ცოლთან ერთად მარხია,/ ბალახი და ეკალი/ ისე მომრავლებულა,/ აქ არავინ ყოფილა, / ალბათ, დიდი ხანია“.

დროის, განცდების მონაცვლეობით, მრავალი ლექსი აქვს მიძღვნილი მშობლებისადმი. როგორც ჩანს, მშობლების მერე ბებია

იტვირთა ბავშვის ბედი, ამიტომაც არის მისთვის ბებია განსაკუთრებით სათაყვანო, მრავალჯერ მისი ლექსის საყვარელი ადრესატი, თბილი, მზრუნველი, კეთილი, დარდიანი, რომელიც თავისი უმწეო ხელებით მაინც საიმედო შემწედ იქცა ობლისათვის.

მახსოვს:

ბებომ სუფთა სუფრა

მაგიდას რომ გადააფარა.

(თუ ჩემს ბავშვობას!?)

– რა თქმა უნდა, მის ბავშვობას გადაეფარა ბებიას სიყვარული, ის ნათელი, რაც მშობლებისგან დააკლდა. ამიტომ გულწრფელია სულისშემძვრელი „ხმით ნატირალეები ბებიაზე.“ ბებიები მიდიან, შვილიშვილები რჩებიან, ეს კანონზომიერია, მაგრამ ტკივილმა „კანონზომიერება“ არ იცის. ქართულ პოეზიაში არც ისე იშვიათია ბებიისადმი სიყვარულის გამოხატვა (უცებ ალექსანდრე აბაშელისა და ანა კალანდაძის შედევრები მახსენდება... ამ თემაზე)... მაგრამ „ხმით ნატირალეები“ სიყვარული, თანაც ასე დამაჯერებელი და გადამღები, იშვიათია:

რა ვუყო ამ ღამეს

რა გაათენებს

და ჩემს შავ კაბას

რა გაათეთრებს, ბები...

შენლა იყავი და

თოვლივით გადნი,

დედას, სახლს, სამშობლოს

და ვენახს ჰგავდი, ბები...

ახლა შენ გქვია

სახლი დანგრეული,

ვაზი – აჩეხილი,

ლობე – დარღვეული...

რადგან შენ იყავი

მხოლოდ დარჩენილი,

ჩემს გადასარჩენად,

შველად გაჩენილი, ბები...  
შენლა იყავი და  
თოვლივით გადნი,  
ხავსიან კრამიტს და  
კიპარისს ჰგავდი, ბები...

„ხავსიანი კრამიტი“ ხანდაზმული და საიმედო საფარის მეტაფორაა ანუ – „შველად გაჩენილი ბებია.“

სიტყვამ, ბიოგრაფიის შტრიხებმა მოიტანა და ბარემ მრავალთაგან კიდევ ერთი გავიხსენოთ ლალის ლექსებიდან, რომელიც ასევე თავის წინაპრებს ეხმიანება:

შენ, დედაჩემო, დედაო,  
(მაინც რა არის გაბედევა!)  
ბებიაჩემო, სანყალო,  
ულამაზესო საბედავ...  
შენ ჩემო თვალის სინათლევე,  
დაბრმავებულხარ, პაპაო,  
შენი შვილი რო იტირე,  
იგლოვ-იოხრე, აბაო...  
სულ ყველას ჯვარი გენწროთ,  
რა დავაშავე ასეთი,  
სიხარულები წასულთან,  
დარდები დამრჩა ას ერთი...

„რაც ერთხელ ცხოვლად სულს დააჩნდებისო,“ – თქვა ჩვენმა დიდმა პოეტმა და ჩვეულებრივი მოკვდავიც მოირგებს ტექსტის მთავარ აზრს: მწარე ნაიარევი უკვალოდ არ ქრება... მარტოობის განცდა (ზედმეტი ტრაგიკულობის გარეშე) ბუნებრივად მოჩანს ლალის ლექსებში. ზოგს ეს ბავშვობიდან დაებედა, განსაკუთრებით – თუ პოეტი ჩასახლდა მის სულში:

მთელი ზაფხული ვფიქრობდი ზღვაზე,  
მესიზმრებოდა მღვრიე ტალღები,  
სოფელში დავრჩით მე და ბებია,  
ყვეფით იკლებენ ეზოს ძაღლები...



ჩუმად მიმჯდარა ხესთან და ფრთხილად  
ძველ თითისტარზე ჩემს ნერვებს ართავს;  
და სიმარტოვე – ობოლი ბავშვი –  
გაჩერებულა ოთახის კართან.

„დაბრუნდება ძველ სახლში“ (ლექსის სათაურია), დაცარი-  
ელებულ სახლში, „სიყვარულის კართან“, ტკბილია, მაგრამ მარ-  
ტოობის, მჩუმარების შეგრძნებით.

ყველაფერი ნავიდა,  
ყველაფერი გაქრა,  
მარტოდმარტო ვჩერდები  
ძველი სახლის კართან.  
ალარავინ მიმელის,  
უცნაურად ბნელა.  
სოფლის სასაფლაოზე  
გაკრეფილა ყველა.

გულწრფელი სიყვარული პოეზიად აქცევს მიტოვებული სახ-  
ლის სხვენსაც. ლექსში „სხვენი“ მარტოობის განცდას სითბოთი და  
სიხარულით ავსებენ „საყვარელი ძველმანები“: „სამტრედე და რკი-  
ნის უთო,/ ხახვის ფორჩი, ნივრის კბილი,/ ყველაფერი არის სხვენ-  
ზე! / რა კარგია და რა თბილი“... ასეა, როცა სიყვარული შეგიძლია,  
ყველაფერი გაღელვებს, განთებს;

საყვარელი ძველმანები,  
გახიზნული ობლებივით,  
ახლობლები, ერთგულები  
მიტოვებულ მშობლებივით...  
დამსხვრეული დედოფალა,  
სულხან-საბას იგავები,  
რა ცხელია ყველაფერი!  
ცრემლებს ველარ ვიკავებდი...  
არცა ოქრო, არცა განძი,  
თავვის გამოჭმული წინდა,  
ქარს მოჰქონდა იავნანა,  
თურმე კრამიტებზე წვიმდა...

„თებერვალი დადგა“ (ალუზია – ხალხურისა „თებერვალი დადგაო“) სულიერ მარტოობას (გარეგნულად შეუმჩნეველს, ვინც ლალის იცნობდა) გამოთქვამს. სასიხარულო განწყობის მაუნყებელს, „თებერვალი დადგაო“, აქ მარტოდ ყოფნის განცდა აგრძელებს:

თებერვალი დადგა,  
თვალში ცრემლი ჩადგა,  
ფიქრი ცად ყოფნაზე  
და მარტოდ ყოფნაზე  
თებერვალი დადგა  
და ყინული გადნა  
ყველა ხეობაში,  
ჩემი სულის გარდა...  
...თებერვალი დადგა  
სულში სევდა ჩადგა,  
ცა გახსნილი იყო,  
ღმერთი არსად ჩანდა...

„შეფიფქული მთების“ გადმოსახედიდან, „საოცარი საღამოს“ ფონზე „მწუხრი ცურავს ალაზანზე,/ მარტოობის ზღაპარს ჰყვება,/ მოქანცული რუხი მგელი/ მთვარის ბილიკს მიუყვება.

სულიერისა და უსულოს, ადამიანისა და კლდის დიალოგი („კლდის გამხნეება“) ერთგვარი შეძახებაა სიმხნევისათვის, გაძლებსათვის:

შობლმეჭმუხნული რადა ხარ,  
კლდევ, მაღალო და ფრიალო,  
ცოდო ხარ, დარდი გამოგხრავს,  
ობოლო, ოხერ-ტიალო...  
შველითაც ვერვინ გიშველის,  
ყორანნი დგჯიჯგინანო,  
– ცუდად ყველა ვართ, რას იზამ,  
გამაგრდი, ადამიანო!...

ლალის ერთ-ერთი უსათაურო ლექსი ასე იწყება: „აბა რა მოსანონია ლექსი, რომელზედაც იტყვიან: „ლიტერატურშიჩინაო,“...

მე არ მეშინია ამ სიტყვის, რადგან მის უკან იმდენ ახლობელ ადამიანს ვხედავ, ცრემლი მერევა“... მართლაც, მრავალი ლექსი აქვს დანერილი ლიტერატურულ პერსონაჟებზე, ისტორიულ გმირებზე, პოეტებზე: ფებრონია, სანათა, ალაზა გურამიშვილი, გრიგოლ ორბელიანი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, აკაკი წერეთელი, ყაზბეგი, ტერენტი გრანელი და სხვები, ფატმან-ხათუნიც... შინაგანად – პროფესიული გულისთქმაც უწყობდა ამაში ხელს... „ბორბალოს მთაზე გაიღვებ, ფატმან ხათუნის ხალათი? ამიტომაც გამოსდიოდა ბუნებრივად, თუნდაც „გრიგოლ ორბელიანის მოლანდებაში“ პოეტი – გენერლის საინტერესო სახე:

მკერდახუნძლული,  
დინჯი ნაბიჯით მოაბიჯებდა,  
როგორც ლომი ან მეფისწული  
და ამაყ მკერდზე უბრწყინავდა  
ყველაზე დიდი „ჩინ-მედალი“ –  
კოჭლი დისწული.

რამდენიმე ლექსი უძღვნა უდროოდ წასულ ახალგაზრდა მეგობარს, პოეტს, ყველასათვის საყვარელ პაკო სვიმონიშვილს, მის მონატრებას („პაკოს“, „სამთავროს დედათა მონასტერი“, „მე და პაკო ჩეჩნების მიტინგზე“...)

რა სინყნარეა...  
აქ პაკოა,  
იქ – შერმადინი,  
ჩემი თაობის პოეტები  
აქაც არიან!...  
(გოდერძი, მიშა ქურდიანი...)  
უფრო დიდებიც...

„რა მარტოობას ვჩივი!/ ვინაა შენზე ეული?.../ ვინრო ბილიკით მიხვალ,/ სულელებისაგან რჩეული.../ რა გაგახარებს ნეტავ!?!/ ხედავ, რა უხვად მოთოვა,/ მენატრები და ვტირი,/ არ გითხრა ხმელმა ფოთოლმა?...“ – ეს ვაკო დვალისშვილს ეძღვნება, ტრაგი-

კულად დაღუპულ ახალგაზრდას, შესანიშნავ პედაგოგს, შესანიშნავ გერმანისტს...

როგორც საკუთარს, სხვათა ტკივილს კიდევ ბევრჯერ შეუძრავს... ერთ შემზარავ ისტორიასაც გაგვასხენებს: თამაზ ბაძაღუას დაღუპვის ამბავს, ოჯახთან, ახლობლებთან ერთად. ლექსი „თამაზ ბაძაღუას“ პოეტის პორტრეტია, ტრაგიკული შტრიხებით:

... ქერა, ლურჯთვალა, ღიმილიანი,  
ზოგჯერ სინითლე შენს ლოყაზე,  
– ასე მახსოვხარ...  
რენესანსული მხატვრის შედევერი,  
ხან მძაფრი ვნებით გაგიჟებული,  
ასეთი იყავ...  
ოქროს წყალში ამოვლებული,  
ზღაპარი როა,  
სამივენი (ოთხივენი) ანგელოზები,

განსაკუთრებით ემოციურია „დედის ანდერძი“, შვილისადმი მიძღვნილი. ეს არც დიდაქტიკაა, არც საგანგებოდ გახსნილი გულისკარი დედისა, დედობრივი ზრუნვის და სურვილების გამომხატველი. არც ეს აკლია, ალბათ, მაგრამ მთავარი თხოვნა, მთავარი სამომავლო სურვილი თავისი პირმშოსადმი ამაზე მეტია:

გაიზარდა ჩემი შვილი,  
უკვე ნახა რომი, ნიცა,  
მაგრამ გაგრა არ უნახავს,  
არ უნახავს ლურჯი რინა...  
... თუ მამულში დაგეკარგა,  
თუნდაც ერთი გოჯი მიწა,  
თუ სოხუმში არ გინახავს,  
არ გინახავს კინდლი, რინა...  
უნდა რკინის ქალამნებით  
შეაწუხო ცაში ღმერთი  
ჩემო შვილო, უსათუოდ  
უნდა ნახო აფხაზეთი!

საინტერესოა ლალის ლექსები მხატვრული თვალსაზრისითაც. ხშირად მიმართავს ალუზიებს, განმეორებებს, სათქმელს ზუსტად მორგებულ მეტაფორებს. მდიდარია და მოქნილი, დახვეწილი მისი პოეტური ენა... ქართული...

ლალი გულისაშვილის რამდენიმე ლექსი სასიმღერო ტექსტებადაა ჩართული ნანა ჯანელიძის ფილმ „იავნანაში“...

ერთ-ერთ ინტერვიუში ლალის ეკითხებიან, როდის დაიწყო ლექსების წერა. მისი პასუხი ერთსიტყვიანია: „შემიყვარდა“... სიყვარულით დაწყებული სიყვარულით გაგრძელდა.

უპრიანი იყო, ალბათ, სიყვარულით დაგვეწყო, სატრფიალო ლექსებს ვგულისხმობ, თორემ, ზოგადად, სიყვარულით დაიწერა მისი ყოველი სტრიქონი... „გამარჯვებულ“ სიყვარულზე უფრო „დამარცხებულ“ სიყვარულზე წერენ პოეტები. არშემდგარი ტოვებს უკმარისობის სენს, რომელიც პოეზიას გამოაქვს მეტ-ნაკლები ხიბლით. დროდადრო ამ უკვდავ გრძნობასაც მოკრძალებით ეხება პოეტი ქალი:

გამახსენდება ხანდახან,  
ასეთ სევდიან ღამითა:  
„თავს ანუ კლდეთა ჩავიქცევ,  
ანუ მოვიკლავ დანითა“...  
ძნელი ყოფილა სიცოცხლე,  
მარტოობით და ნანითა  
იქნებ გათავდეს ყოველი  
აბესალომის დანითა...

უფრო კარგი განწყობისათვის, – პატარა უსათაურო ლექსი:

სასწაულები არ ხდება, მაგრამ  
ხომ შეიძლება დეკემბრის ღამეს  
გამომადვილა შენმა ჩურჩულმა:  
– თოვლი მოსულა...

სასწაული არ მომხდარა... სითბო და სიყვარული უხვად მისდიოდა მეგობრებისგან, თავადაც კარგ მეგობარს... ყველაფრისათვის

ემადლიერება მათ: „თუნდაც იმისთვის, ეკლესიებივით რომ დგახართ ქალაქის ყველა კუთხეში და შემოძლია ჩემი წვიმიანი დღეების შემდეგ თქვენს მზეში გაფშრეო“... ვთქვით უკვე: როგორ გამოსტაცეს ვერაგ სიკვდილს ერთხელ... მეორეს, დაუმარცხებელს, ვერავინ უშველა. გრძნობდა, ალბათ, დასასრულს და საგანგებო სიმშვიდით, საგანგებო იუმორნარევი სევდით ამთავრებს სათქმელს:

ჩემო კეთილო მეგობრებო,  
რა კარგია, ბოლომდე რომ მპირდებით  
მხიარულ დღეებს.  
ერთად კი რა სასაცილოები, რა საყვარლები  
იქნებით, წარმომიდგენია...  
მერე ქალაქის ყველა კუთხეში  
ეკლესიებივით გაიფანტებით  
და ზოგიერთ გამორჩეული დღეს  
მწუხარების სანთლებს დაანთებთ...

„მწუხარების სანთლებთან ერთად“ ხსოვის ნათელი მის პოეტურ სულს, მის განვლილ ლამაზ გზას, მის მშვენიერ ნაკვალევს, რომელსაც ლალი გულისაშვილის პოეზია ჰქვია.

## ლელა ცუცქირიძე

(შემოქმედის პორტრეტი თანამედროვე ლიტერატურული ცხოვრების ფონზე)

თანამედროვე ქართული მწერლობის ზოგადი მდგომარეობის შესაფასებლად, ვაანალიზებთ რა მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებს, უპირველესად სხვადასხვა თაობის ერთგვარი შემოქმედებითი კრებული წარმოგვიდგება თვალწინ. ეს ყველაზე აქტიურად მოქმედი არადეკლარირებულად ორგანიზებული გუნდია, რომლის წევრებიც სხვებზე უფრო მეტად არიან ჩართულნი დღევანდელ სალიტერატურო ცხოვრებაში, იზიარებენ მის ერთიან სამოქმედო გეგმას, მიზნობრივ კონცეფციას და თანაბრად ინანილებენ მისი წარმატების და წარუმატებლობის ტვირთს.

ამ გუნდის ზოგადი სახის წარმოსაჩენად უმჯობესია, მათ შორის ერთი მათგანი გამოვარჩიოთ. ის, რომელიც თავისი ინდივიდუალური ნიჭისა და უნარების წყალობით, ყველაზე უკეთ გამოხატავს მთლიანი გუნდის სახასიათო კონტურებს. მის შემოქმედებაში მოჩანს თანამედროვე ქართულ პოეზიაში მიმდინარე პროცესები, უკვე დაძლეული თუ დაუძლეველ შემოქმედებით საკითხები და ერთგვარი ტრადიციაც, რომელსაც დამოუკიდებელი ქვეყნის მწერლობა ამკვიდრებს თანამედროვე მკითხველის წარმოდგენაში.

უკანასკნელი ოცდაათი წლის ლიტერატურული ცხოვრების ფონზე სწორედ ასეთ სახედ იკვეთება ლელა ცუცქირიძე, მწერალი, პოეტი და პროზაიკოსი, საბავშვო ავტორი, მხატვარ-ილუსტრატორი, რომლის სახელიც თანაბრად ნაცნობი და ახლობელია როგორც უფროსი, ასევე პატარა მკითხველისათვის.

პიროვნულ არჩევანში ჩვენი მხრივ ყველაფერი გათვალისწინებულია, მათ შორის სქესი, დაბადების ადგილი, სოციალური წრე, განათლება, სამუშაო სფერო, შრომითი ნაყოფიერება, წარმატება. ასევე შემოქმედებითი პრობლემები, ძიების პროცესი და მისი

გადანყვეტის სტრატეგიები... ყველაფერი ის, რაც ყველაზე უკეთ გამოხატავს თანამედროვე ქართული მწერლობის ზოგად სურათს.

ლელა ცუცქირიძე თბილისში დაიბადა. დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტი (ქართული ენა და ლიტერატურა).

სხვადასხვა დროს მუშაობდა საბავშვო გადაცემებში, რედაქციებსა და გამომცემლობებში. ამჟამად მუშაობს არაფორმალური განათლების მეთოდისტად და არაფორმალური განათლების პედაგოგად.

გამოცემული აქვს ორი პოეტური კრებული („ლილოჭრელი“, 2012წ.; „წარმოიდგინე, ელისაბედ“, 2017წ.) და 20 საბავშვო წიგნი.

სისტემატურად იბეჭდება ქართულ ლიტერატურულ პერიოდიკაში („ლიტერატურული გაზეთი“, „არილი“), მონაწილეობს ლიტერატურულ, საგანმანათლებლო და შემოქმედებით პროექტებში, მათ შორის კულტურის სამინისტროს პროექტში „ცოცხალი წიგნები“ (2006-2022წ.).

არის სხვადასხვა ლიტერატურული პრემიის ლაურეატი, მათ შორის, გოდერძი ჩოხელის სახელობის ლიტერატურული პრემიის ლაურეატი მინიატურების ჟანრში (2018-2019წ), იაკობ გოგებაშვილის სახელობის საბავშვო-საყმაწვილო ლიტერატურული პრემიის ლაურეატი საბავშვო დრამატურგიასა, ილუსტრაციასა და პროზაში (2018-2021წ.).

2022 წელს მისმა პოეტურმა კრებულმა „ეს ამბავი ჩვენზეა“ მიიღო საქართველოს კულტურის სამინისტროს პრემია „მუზა“ საუკეთესო პოეტური კრებულის ნომინაციაში.

ლელა ცუცქირიძის ლექსები და მოთხრობები (სადიდო, საბავშვო) შესულია სასკოლო სახელმძღვანელოებში, ქართულ, ინგლისურ, გერმანულ, ბერძნულ, ფრანგულ, რუსულ, ლიტუვეურ, უკრაინულ ლიტერატურულ კრებულებსა და აღმანახებში.

არის თვითნასწავლი მხატვარ-ილუსტრატორი. მხატვრულად გაფორმებული აქვს პოეზიის კრებულები და საბავშვო წიგნები.

მისი ნახატები ინახება საქართველოს, ლიტუვის, აშშ-ს, თურქეთის, გერმანიის, ჰოლანდიის, კორეის კერძო კოლექციებში.



\* \* \*

ლელა ცუცქირიძე, როგორც ერთი ქართველი მწერალი, სხვებთან ერთად ჩართულია საზოგადო ლიტერატურულ ცხოვრებაში. გამოხატავს იმ საერთო სულისკვეთებას, რომელიც ქვეყნის წარმატების სურვილით და მისი შემოქმედებითი აღმავლობით არის ნაკარნახევი. წარმატებულია ზომიერად, აპროტესტებს ზომიერად, ცდილობს გაემიჯნოს რომელიმე კონკრეტული პარტიის ან ცალკეული იდეოლოგიური ჯგუფის პოლიტიკურ აქტივობებს. აღიარებს ქვეყნის მიერ აღიარებულ მიმართულებას და ღირებულებებს, ცდილობს ნაკლებად გამოირჩეს თანამედროვე ლიტერატურული ცხოვრებიდან...

ლელა ცუცქირიძის შემოქმედებიდან ხმაურიანი კონფლიქტის ხმა არ ისმის. ერთი შეხედვით, მასში ბიოგრაფიული ავტორის და ავტორ-შემოქმედთან დაპირისპირების კვალი არ იგრძნობა, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან ამ კონფლიქტის გარეთ გამოტანა ერთგვარი რისკი და ფუფუნებაა შემოქმედისთვის, რადგან ის უმალ ხდება ცნობისმოყვარეთა ყურადღების საგანი. ლელა ცუცქირიძის კი ურჩევნია თავის შემოქმედებით სამზარეულოში „იფუსფუსოს“, საიდანაც წუხილის ხმა მხოლოდ მხატვრულ სახეებად აღწევს გარეთ.

ვეცნობი მის პროზას, პოეზიას, საბავშვო ლიტერატურას და ისეთი განცდა მაქვს, რომ ლელა ცუცქირიძის ცხოვრება და შემოქმედება ხელიხელჩაკიდებულნი მიდიან ლიტერატურულ გზაზე, რადგან მას შეუძლია ყოველი დღიდან, ყოველი წამიდან ისე, როგორც ჰაერიდან ნვიმის ნვეთები, ლიტერატურა გამოწეროს, რომელიც გაჯერებულია ტკივილით, დარდით და მომავალზე ფიქრით.

ამ ხმებში გამოირჩევა პიროვნული ტკივილი, რომელიც თაობის საერთო სატკივარს ეხმიანება. ასევე ნიშანდობლივია ეპოქისთვის დამახასიათებელი პრობლემები, ღირებულებათა ცვლილების ფონზე დაკარგული ჰარმონიის ძიების და წონასწორობის შენარჩუნების მცდელობა.

ლელა ცუცქირიძის მაგალითზე ჩვენ ვსაუბრობთ ქართული მწერლობის იმ წარმომადგენლებზე, რომელთაც თავიანთი შემოქმედების შეგნებული ნაწილი დამოუკიდებელი საქართველოს პი-

რობებში გაატარეს. ბუნებრივია, ახალი გარემოს გაცნობიერება და საკუთარი იდენტობის განსაზღვრა უმტკივნეულოდ არ მომხდარა.

\* \* \*

უკანასკნელი ათწლეულების განმავლობაში ჩვენს ლიტერატურაში არსად ისე ძლიერ არ იგრძნობა შემოქმედებითი კრიზისი, როგორც პატრიოტული თემის დამუშავებაში. ამ მხრივ თითქოს დიდი სივრცული ტილო დაირღვა და ფირუზისფერი ცის, ზურმუხტოვანი ხმელეთის ნაწილებად დაიშალა. სამწუხაროდ, ჯერ არ ჩანს მისი გამონატვის ახალი კონცეფცია, ახალი მეტაფორა, ახალი შედარება, რომელიც მეტნაკლებად ადეკვატური იქნება იმ საოცნებო ხატისა, რომელსაც თაობები ელოდნენ და ენატრებოდათ მისი ხილვა.

ეს მდგომარეობა საუკეთესოდ აღწერა ერლომ ახვლედიანმა თავის პუბლიცისტურ წერილში „ვეძებ სამშობლოს“: *„ვეძებ სამშობლოს, როგორც ველიდან დაბრუნებული ფუტკარი თავის სკას და ვერ ვაგნებ. თითქოს სკაც იგივეა და ჩემი თანამომენიც იგივენი არიან, მაგრამ საიდან მოდის ეს გაუცხოება? რომელი ნასვრეტიდან დაიცალა სკა იმ სითბო-სიმყუდროვისგან, რომელსაც ასრერიგად ვიყავ შეჩვეული?“*

სამშობლოსთან გაუცხოების აღიარება ბევრ შემოქმედს გაუჭირდა და კვლავაც ინერციით გააგრძელა მუშაობა. თუმცა, ცხადია, რომ დღევანდელი დამოუკიდებელი ქვეყანა არაფრით ჰგავს საბჭოთა რესპუბლიკას და ქართული მწერლობის მიზანიც არა კოლონიური მდგომარეობიდან თავის დაღწევაა (ეს უვე წარსულია), არამედ ახალი ქვეყნის შენება და თავისუფალ ერთა შორის ცხოვრებაა.

ამ ორჭოფულ მდგომარეობაში ყველაზე ბუნებრივი, ალბათ, ის დაბნეულობაა, რომელიც ლელა ცუცქერიძის ლექსიდან იგრძნობა:

აქ, ამ უხერხულ ქვეყანაში,  
სამშობლო რომ ჰქვია სახელად,  
არ დაგვაცადეს,  
რომ ჩიტების გადაფრენისთვის გვეყურებინა.  
ჩიტები მიფრინავდნენ ჩვენ გარეშე,

მათ სევდიან გადაძახილს  
მეგაფონების  
გაუ  
გაუ  
გაუ – საძლისი ხველა ახშობდა.  
ჩიტები მიფრინავდნენ ჩვენი მზერის გარეშე.  
ჩვენ კი, არა მათი, არამედ  
დროშების,  
დროშების,  
დროშების  
გადაფრენა ჩაგვრჩა თვალეში  
მრუდე სარკის ნამსხვრევებივით  
მთელი ცხოვრება დაუნდობლად იჩხვლიტებთან.

ვერ ვიტყვით, რომ სამშობლოს გაცნობიერების პროცესი ავტორისთვის რალაც გადაულახავ წინააღმდეგობად იქცა. პირიქით, ერთგვარი შემოქმედებითი რისკის ფასად მან უკვე მოახერხა საკუთარი მოქალაქეობრივი პოზიციის გარკვეულ ფორმებში გამოთქმა და უმთავრესი ღირებულებების წინ წამოწევა.

ქვეყნის ახალი სიცოცხლის ახალი ქება პოეტის შემოქმედებაში ჯერ თითქოს სუსტია, თუმცა იმედს გვიტოვებს, რომ გულწრფელი გრძნობა მომავალში უფრო მდიდარ გამოხატულებას ჰპოვებს მხატვრულ სიტყვაში:

– რა არის სამშობლო? – ვიკითხე ერთხელ,  
გაცხარებული კამათის დროს.  
– სამშობლო აკვიატებული მელოდიაა,  
დილიდან აგყვება და რომც გინდოდეს,  
ველარ იშორებ, – თქვა ჩემმა მეგობარმა მუსიკოსმა.  
– სამშობლო გზაჯვარედინია,  
წინ სამი გზაა და სამივე გზა მის მთებში მიდის, –  
თქვა ჩემმა მთასვლელმა მეგობარმა.  
– სამშობლო ის ანდაზაა,  
თუ გული გულობსო...  
ქადასავით, ორივე ხელით შემოგვეჭამა, –  
თქვა ჩემმა ფოლკლორისტმა მეგობარმა.

– სამშობლო ჩემი ეზოს ალუჩაა,  
კბილს მჭრის და მაინც ვერ ვეშვები. –  
თქვა ჩემმა უპროფესიო მეგობარმა.  
– დე-და, – თქვა ამ დროს პირველი სიტყვა ჩემმა შვილმა.  
მე არაფერი მითქვამს –  
ჩემმა შვილმა დედა დამიძახა.

(სამშობლო)

პატრიოტული თემატიკის გვერდით არანაკლებ პრობლემურია თაობათა შორის ურთიერთობის განსაზღვრა. გლობალური ცვლილებების ფონზე ჩვენში არა მხოლოდ ადამიანური ურთიერთობები გაცივდა, არამედ თავად გარემოც გადასხვაფერდა, საგნებმა ადგილები შეიცვალეს და როდესაც წესრიგის აღდგენას ვცდილობთ, ვგრძნობთ, რომ აღარც ჩვენ ვართ ჩვენს ადგილზე, რაც წარსულს გვიკარგავს და თაობათა შორის დროთა კავშირის აღდგენას აძნელებს:

მას შემდეგ, რაც მამაჩემის ნაჩუქარი სახლი გავყიდე,  
რომელშიც ყველა კედელი თავისი ხელით ამოაშენა,  
გაკრა შპალერი და ზედ ყვავილივით გადაიყვანა თავისი სული,  
იატაკიც თავად დააგო, მყარად რომ მევლო (არავის ენდო),  
გაკეთა აბაზანა, სამზარეულო...  
ავეჯიც კი, ყველა ოთახში...  
და იყო ამაყი, რომ ასეთი სახლი მაჩუქა –  
თავისი ხელით გაკეთებული,  
სადაც მე აუცილებლად ბედნიერი ვიქნებოდი...  
მას შემდეგ, რაც ეს სახლი გავყიდე,  
სულ მეშინია, რომ ერთხელაც ვნახავ სიზმარს:  
რომ აი, მოდის მამაჩემი,  
როგორც მოდიოდა შაბათობით,  
ბაზრიდან, დატვირთული.  
ლიფტი არ მუშაობს და  
ფეხით ამოდის მეექვსე სართულზე,  
ცალ ხელში საზამთრო უჭირავს,  
მეორე ხელში ხილით დამძიმებული პარკი და  
ერთგული მეგობარი – ხის ყავარჯენი.  
ამოდის მხნედ და კარზე ზარს რეკავს.

ელოდება, რომ მე გავაღებ,  
საზამთროს და ხილს ჩამოვართმევ,  
ჩავეხუტები,  
ჩავეხუტება შვილიშვილიც...  
ელოდება, სახე უცინის...  
მაგრამ კარს ალებს სხვა და ეუბნება, რომ  
მისი შვილი იქ აღარ ცხოვრობს.

მე კი ვდგავარ ჩემი სიზმრის ფანჯარასთან,  
სირცხვილისგან ფარდის უკან ვიტუზები და ვხედავ,  
როგორ დგას შუა ქუჩაში დაბნეული და მხრებში  
მოხრილი მამაჩემი,  
ცალ ხელში საზამთრო უჭირავს,  
მეორე ხელში – ხილით სავსე მძიმე პარკი  
და ჩემზე მეტად ერთგული ყავარჯენი  
და ყველა გამვლელს ეკითხება:  
– ჩემი შვილი ხომ არ გინახავთ?!  
– ხომ არ იცით, სად არის ახლა ჩემი შვილი?!  
და რომ ვერ მპოულობს,  
სიზმარშიც კვდება  
და იქიდანაც სამუდამოდ მიდის.

სრულიად ბუნებრივია ავტორის ნუხილი, როდესაც მას აშინებს იმ სიზმრის ნახვა, რომელშიც მამა საზამთროთი ხელში თავის სახლს მოადგება, მაგრამ რადგან იქ ვეღარ ნახავს თავის ნაშიერთ, ყავარჯენზე დაყრდნობილი დადის ქუჩაში და გამვლელ-გამომვლელს ეკითხება მათ ადგილმდებარეობას. ცხადია, რომ მამა ვერასოდეს მიაგნებს სახლს. ეს სიზმარი კი ის კომმარული რეალობაა, რომელიც ცხადშიც აგრძელებს არსებობას და მეხსიერების ფუნქციის დარღვევასა და მის შეუქცევადობაზე გვაფიქრებს.

\* \* \*

ლელა ცუცქვირიძის პოეზიის თემატიკა დღევანდელი ცხოვრებით არის ნაკარნახევი და თუ კარგად დავეუკვირდებით, ის თითქმის ყოველთვის ტკივილის ხმაა, რომელიც ასევე ზოგადდება და მთელი თაობის სათქმელს იტევს.

90-იან წლებგამოვლილი და დაობლებული შვილების თაობა მშობლებთან (მამებთან) განშორების ტკივილს დღესაც მძაფრად განიცდის. ალბათ, ეს თემა ბევრ სხვა თემასთან ერთად ჩაიკარგებოდა ჩვენს ლიტერატურაში, რომ არა ქალ ავტორთა გააქტიურება, რომლებიც აშკარად უფრო მეტს ხედავენ, მეტადაც განიცდიან ჩვენი ცხოვრების თანმდევ ტრაგიზმს და მამაკაც შემოქმედთან შედარებით უფრო მწვავედ აცნობიერებენ მოსალოდნელ შედეგებს.

„კვლავ ცეცხლით დავიდაგებით  
უმამო გოგონებისთვის  
უნდა იცოდნენ გოგონებმა,  
რა სიყვარული შეუძლიათ უჩინარ მამებს,  
ვარსკვლავებზე სათევზაოდ ბადით გასულებს.  
რა სიყვარული შეუძლიათ  
ცაზე გასულებს ვერცხლისფერ ბადით,  
სიპ ნისლებზე მოულოდნელად ფეხაცდენილებს,  
ღამეზე ადრე შეღამებულელებს.  
უნდა იცოდნენ,  
რომ არსებობს უხმო სიმღერა, რომელსაც მხოლოდ  
ვარსკვლავებზე მოთევზავენი უმღერიან  
მამის სანოლში, მამის უჯრულა პერანგებით  
ჩაძინებულ,  
მონატრებისგან მოკუნტულ შვილებს.  
უხმო სიმღერა.  
უნდა იცოდნენ, რომ ამ კაცებს, როგორც თილისმა,  
მხრებზე შესმული გოგოების  
პატარა ტერფი ამოუტვიფრავთ გულზე სვირინგად,  
უნდა იცოდნენ.  
უნდა იცოდნენ,  
სიყვარული არსად არ მიდის.  
არ ბრუნდებიან მამები უკან,  
არ მიდიან მამები მათგან.  
წვანან მგლებივით,  
გოგოების გადარაზულ სიზმრების კართან  
წვანან მგლებივით,

და უღრენენ შიშის ურჩხულებს.  
და როცა ღამე – მდინარესავით ჩამოვლილი,  
და როცა ღამე – მდინარესავით ჩამოვლილი,  
ჩამოატარებს მათ ამოსუნთქვას – გოგოების ფანჯრის მინებზე  
შეორთქლილ ღრუბლებს,  
ჩამოატარებს მზის ამოსვლას – ბადეში გაბმულ ოქროს  
თევზივით მოფართხალეს ხეთა ჩრდილებში,  
უნდა ჩაუთქვან გოგოებმა,  
უნდა ჩაუთქვან,  
გაიქცნენ მწვანე, ტრიალ მინდორზე,  
ტრიალ მინდორზე.  
მთველმარე ბალახს თხელი ზურგები დააფარონ,  
თხელი ზურგები დააფარონ.  
ხელები – თავქვეშ,  
ხელები – თავქვეშ.  
თვალეები – ცისკენ.  
თვალეები – ცისკენ  
და მამების თბილ სიზმრებისკენ გადაფრენას უნდა უყურონ,  
რომ სამუდამოდ დაიმახსოვრონ  
და მერამდენედ მოისმინონ,  
როგორ მღერიან ამ დროს მამები – ვარსკვლავებზე მოთევზავენი  
უხმო სიმღერას  
მხრებზე თოვლივით ამოსული გოგოებისთვის.“

\* \* \*

ქვემოთ მოყანილ ლექსში კი ავტორმა ძალზე საინტერესო ფორმით გადმოსცა შესანიშნავი პოეტისა და ბუნების ნამდვილი ქომაგის, ნუგზარ ზაზანაშვილის ხსოვნის ტკივილი:

ფოტოხაფანგმა  
თუშეთის მთებში  
წლების წინ გამქრალი  
ლეოპარდი დააფიქსირა.  
ერთხელ ჩვენგან გამქრალეებიც რომ დააფიქსიროს...  
აი, ის კაცი,  
პანამით და ზოლიანი კაშნეთი,

ცოტა დარდიმანდი,  
ცოტა ძველებურად რომანტიკოსი,  
ცოტა ბავშვი,  
ბევრი პოეტი,  
ბევრი ბუნება.  
ცეკვა რომ არ იცის,  
მაგრამ მერე რა?!  
ლაგოდების ნაკრძალში,  
ქურციკებთან და ნიამორებთან  
თავდავიწყებით  
ცეკვავს  
ცეკვავს  
ცეკვავს  
ცეკვავს...  
(ფოტოხაფანგი)

\* \* \*

არავინ დავობს იმაზე, რომ შემოქმედებაში პოეტური და პროზაული ფორმების ურთიერთმონაცვლეობა შემთხვევით სულაც არ არის. არ არის აზრის რითმიანი ან ურითმო ლექსი გადმოცემის არჩევანი, მას საკმაოდ არგუმენტირებული დასაბუთება შეიძლება უძლოდეს წინ, რომლის სხვადასხვაგვარ სათქმელს სხვადასხვა ფორმა მიესადაგება. განწყობილებას ემოციური აზრის განვითარებასთან ერთად, მხატვრულ სახეთა მრავალგვარობაც განსაზღვრავს.

შესაძლოა, ლექსის ფორმა ინტერვიუს სახითაც ჩამოყალიბდეს, თუ ეს სათქმელს სინედლეს შესძენს და სწორედ ამ ფორმით არის გამოხატული ყველაზე ტრაგიკული თემა ომის საშინელების და ადამიანების დაღუპვისა.

- შენ როდის მოგკლეს?
- 1992 წელს.
- სად?
- გაგრაში. მშობლები ვერ მივატოვე. მოვიდნენ და ავტომატის ჯერით ჩამცხრილეს.
- შენ როდის მოგკლეს?



- 2008-ში.
- სად?
- თამარაშენში. ვაშლის ბალებში ვიმალებოდით და ჭურვი მოგვხვდა.
- შენ როდის მოგკლეს?
- მე სულ ახლახან, 2022-ში, ჯერ 40 დღეც არ გასულა.
- სად?
- მარიუპოლში. ჩემი უმცროსი დებისათვის წყალი მიმქონდა. ჯერ მანამეს და მერე მომკლეს.
- შეყვარებული გყავდა?
- ისიც აქაა. 1993-ში ტამიშთან მოკლეს.
- ჩემიც აქაა. 2008-ში ცხინვალთან მოკლეს.
- ჩემიც აქ არის. ჩემზე ორი დღით ადრე მოკლეს, ბერდიანკაში. დღეს რას ვაკეთებთ?
- დღეს ცოცხლებს ვხვდებით. აღდგომა უნდა მოგვახარონ.
- მერე?
- მერე ცოცხლები წავლენ. მოვლენ ჩვენი მკვდარი ბიჭები.

\*

- მიხდება კაბა? ხომ არ მეტყობა ნატყვიარები?
- რა ლამაზი ხარ, ჩემო გოგო!
- ხომ არ მეტყობა, რომ კიდურები აღარა მაქვს?
- რა ლამაზი ხარ, ჩემო გოგო!
- ხომ არ მეტყობა, რომ ტუჩები შიშისაგან სულ დავიკვნითე, სანამ მომკლავდნენ?
- რა ლამაზი ხარ, ჩემო გოგო!

\*

რა ლამაზი ხარ, ჩემო გოგო  
და რა ცოცხალი!

(„ომის აღდგომა“)

\* \* \*

ჩვენ შეგვიძლია ლელა ცუცქირიძის (მასთან ჩვენში მოღვაწე ლიტერატურული პერსონალების) შემოქმედებით ნაყოფიერებაზე ვისაუბროთ, თუმცა, ცხადია, რომ ყველა ჟანრში თანაბარი მოცულობითი სამუშაოს შესრულება შეუძლებელია. ავტორიც პროზაზე მუშაობას მხოლოდ გამოცხადებული კონკურსების

ფორმატში ახერხებს. თუმცა შედეგები ამ მხრივაც ისეთი შთამბეჭდავია, რომ შეუძლებელია ის ყურადღების მიღმა დარჩეს.

ლელა ცუცქერიძის მოთხრობა „ანხელინა მერსია ფლო“ ლიტერატურული კონკურსის „ლიტბუნიობა-2013 –ზე იყო წარმოდგენილი და ჟიურის წევრების განსაკუთრებული ყურადღება დაიმსახურა. ვფიქრობ, პროზაიკოსის, ლელა ცუცქერიძის, შემოქმედების დახასიათება ბევრს დაკარგავს, თუ ქალბატონი მანანა კვაჭანტირაძის რეცენზია ამ მოთხრობის შესახებ შესახებ (ჟურნალ „კრიტიკაში“ (2013 წ.) დროის მიღმა ჩაიკარგება: „ამავე სახელწოდების მოთხრობის მთავარმა პერსონაჟმა, ანხელინა მერსია ფლომ (ავტორი ლელა ცუცქერიძე), ერთდროულად რამდენიმე ფილმის გმირი მომაგონა, თუმცა არც იმას გავრიცხავ, რომ ეს „დეჟავუ“ იყოს. გმირის ასე ხატვას საგანგებო ოსტატობა სჭირდება და უმთავრესი, რამაც მოთხრობაში მომხიბლა, სწორედ ეს ოსტატობა იყო. „ანხელინა მერსია ფლო“ ჩვენი გარემომცველი რეალობის ფარულ, მაცდურ ეროტიულობაზეა დაწერილი. მის ცენტრში ქალი დგას, ანდამატივით რომ იზიდავს და იწოვს ამ ეროტიულობას, რათა სიყვარულად, ლტოლვად, მიზიდულობად გადაქმნილი ყველაფერი მშვენიერების ბურუსში ჩაძიროს და გემოს, სუნის, ფერის ნიუანსებად, სინათლის სხივებად სახეცვლილი, სამყაროში მიმოფანტოს. ქალის სახელი ამ საიდუმლოს გამოხატულებაა. იგი ერთდროულად ანგელოზთანაც ასოცირდება, ომის ღმერთთან და მის პირველსახესთანაც – გაპარტახებისგან რომ იცავდა ველ-მინდვრებს და ცხოველთა ჯოგებს, ყვავილთაანაც. ეს საიდუმლო ღვთის ჩანაფიქრის სრულყოფილებას – საგანთა, შეგრძნებათა, მოვლენათა რთულ და აუხსნელ მიზიდულობას განასახიერებს და მას სხვას ვერაფერს უწოდებ, თუ არა სიყვარულს.

კანი, სხეული, გემო, ფერი, სუნი, საგანთა ფართო წრე, რომელიც მძაფრ ემოციებს და შეგრძნებებს უკავშირდება, ქალის გარშემო დაუძლეველად მიმზიდველ, ვნებიან და დინამიურ აუარას ქმნის და ავტორი ახერხებს, მას განზომილების სახე მიანიჭოს. შესაძლოა, სახელის გაუცხოება მწერალს იმისთვის დასჭირდა, რომ მკითხველს უკეთ ეგრძნო, ეს განზომილება რომ გაქრა, სიცოცხლის ანდამატური მომხიბვლელობის საიდუმლო რომ გამოგვეცალა ხელიდან? ასეა თუ ისე, ქალის სახე იმ ყველაფრის

შეხსენებაა, რაც იკარგება, გვტოვებს და მხოლოდ ხანდახან, სიყვარულის მონატრების ჟამს გვესტუმრება ხოლმე. აქ თითქოს სასიყვარულო შეგრძნებათა ანატომიაა გამოტანილი ფერის, გემოს, სუნის, მხედველობითი აღქმების, საგანგებო, ხანდახან ძალზე ჩვეულებრივი, ყოველდღიური საგნების, თუნდაც ტკბილეულის სახით. მაგრამ ეს არც ანატომიაა და არც გასტრონომია. ეს ეროტიკაა. და ამ ყველაფრით ავტორი სურვილის, საცთურის, ლტოლვის ფაქტურას ქმნის, რომელიც ძალზე ხელშესახები, ლამის მატერიალურადაც კია. აი, როგორ აღწერს მწერალი ანხელინათი უზომოდ მოხიბლული, ბენვეულის მალაზიის მეპატრონის მიერ ქალისთვის საჩუქრის გადაცემის სცენას: „ეს ... ეს თქვენ, მადამ, ზამთარია, გამოგადგებათ – ამოიხავლა მალაზიის მეპატრონემ და თასმას ხელი გაუშვა.“

მელა ანხენილასთან მისუნსულდა, თვალისდახამხამებაში ააცოცდა, ლურჯ პალტოზე საყელოსავით შემოეფლო, თავი მკერდზე დაადო და თვალები მილულა. ანხელინამ სახე მელას მნითურ ბენვში ჩარგო და პატარა აპრეხილი ცხვირი აუსვ-დაუსვა.

ერთმანეთს შერწყმული ანხელინას წითური თმა და მელას წითური ბენვი აგურისფერ ზვინს დაემსგავსა.

ბენვეულის მალაზიის მეპატრონე კიდევ ერთხელ შეზანზარდა და ზვინისკენ გადაიხარა“.

სიყვარულის ეს გადამტანი, შელწევადი და მედინი ძალა ყველაფერს აცოცხლებს, და კაცის ანთებული წარმოსახვიდან მელის ბენვის საყელოზე გადასული, მას ნამდვილ, ანხელინაზე შეყვარებულ მელად გარდაქმნის.

საგანგებოდ შერჩეული ლექსიკური ერთეულები, ვნების, ლტოლვის სიტყვიერი მასალით ნაგები მთელი ტექსტი ენის ეროგენული ზონების სრულ ჩართულობას და მზადყოფნას გამოხატავენ სიყვარულის ჯადოსნური ხიბლის, ქალის – სამყაროს ამ ეროტიული ბირთვის – მიმზიდველი ძალის დასახატად.“

ამ რეცენზიის გაცნობის შემდეგ კიდევ ერთხელ მიწვევს იმის აღნიშვნა, რომ რეცენზენტმა ლელა ცუცქირიძის ეს მოთხრობა ერთ-ერთ ლიტერატურულ კონკურზე გამოარჩია. კონკურსზე, სადაც მამაკაცი და ქალი პროზაიკოსები, ჩვეულებისამებრ, ერ-

თად მონაწილეობენ და ამა თუ იმ ნაწარმოების სხვათაგან გამოორჩევის ერთადერთი პირობა მისი მხატვრული დონე იყო. ქალბატონმა მანანამ მხოლოდ რამდენიმე ტექსტის რეცენზია დაწერა (როგორც მამაკაცი, ასევე ქალი ავტორების ნაწარმოებებზე) და ლელა ცუცქერიძის მოთხრობა მათ შორის ერთ-ერთი აღმოჩნდა.

ამის ხელახლა თქმის აუცილებლობა ჩემი მხრიდან გამოიწვია იმ განსაკუთრებულმა შემთხვევამ, რომელსაც ჩვენში დღეს „განსაკუთრებულს“ ვეღარ ვუნოდებთ, რადგან ის უკვე ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა. საქმე ისაა, რომ უკანასკნელ წლებში, არცთუ იშვიათად, ქალების პროზა ცალკე კრებულებად გამოიცემა. მსგავსი პრეცედენტი სხვა ქვეყნებშიც არის (უმეტესად, ალბათ, პოსტსაბჭოთა სივრცეში) და თითქოს ჩვენც უნდა შევგუებოდით ამგვარ გადაწყვეტილებას, მით უმეტეს, რომ ვიცით მიზეზი ამგვარი ფორმატის მომზადებისა (ქალ შემოქმედთა მიმართ ზედმეტი ყურადღების მიქცევა), მაგრამ დანამდვილებით მაინც არ ვიცით, რა შედეგით შეიძლება დამთავრდეს ეს ექსპერიმენტი. არ არის გამორიცხული, რომ მკითხველმა ქალ პროზაიკოსთა ამგვარი გამორჩევა მათდამი გარკვეული „შელავათით“ ახსნას და არა მათი ნაწარმოებების მხატვრული დონით, რაც არაფრით არ შეესაბამება სინამდვილეს.

ისიც ვიცით, რომ ამგვარ გადაწყვეტილებას დღეს ბევრი მომხრე ჰყავს ჩვენში და მე შეიძლება უმცირესობაშიც აღმოვჩნდე, თუმცა გავბედავ და ვიტყვი, რომ ქალ პროზაიკოსთა ნაწარმოებების ცალკე კრებულად გამოცემამ, შესაძლოა, სრულიად სანინალმდეგო შედეგიც გამოიღოს, რადგან ნებისმიერი გამყოფი ხაზი, რომელიც ამა თუ იმ სფეროში სქესობრივი ნიშნით არსებობს ან იარსებებს, ჩემი აზრით, უპირველესად, ისევ მათ აზარალებს, ვისი უფლებების დაცვის მიზნითაც ეს ხორციელდება. ვშიშობ, ქალ პროზაიკოსთა ნაწარმოებების ცალკე კრებულებად ბეჭდვის პრაქტიკას სრულიად სხვაგვარ ახსნას მოუძებნის ის მკითხველი, რომელსაც ამგვარი გაყოფის აუცილებლობა (ნებისმიერი მიზნით) არასდროს გაუვლია გულში.

ლელა ცუცქერიძის ერთ-ერთ მოთხრობას მე სწორედ ამგვარ (ქალ პროზაიკოსთა) კრებულში წავანყდი და საერთო ფონის არსებობის გათვალისწინებამ (ეს ჩვეულებრივი ქცევაა მკითხ-

ველის მხრიდან), ვვიქრობ, რაღაც დააკლო ნაწარმოების ჩემე-  
ულ შეფასებას, რაც სხვა შემთხვევაში, შესაძლოა, ბევრად პოზი-  
ტიურად ყოფილიყო, თუ შედარებით ფონად მთელი თანამედროვე  
პროზა იქნებოდა და არა მისი რომელიმე სეგმენტი.

აქ კიდევ გავიმეორებ, რომ თანამედროვე ქართული ლიტე-  
რატურის სახედ ლელა ცუცქერიძის გამორჩევა არა მისმა, რო-  
გორც ქალი ავტორის განსხვავებულობამ განსაზღვრა, არამედ იმ  
საერთო ნიშნების სიჭარბემ, რომელიც თანაბრად ახასიათებს  
ერთ მთლიანობას, როგორც ქალ, ასევე მამაკაც პროზაიკოსებს.  
ღრმად მჯერა, რომ ჩვენი, როგორც ლიტერატურის, ისევე ნე-  
ბისმიერი სფეროს წარმატება სწორედ ერთიანობაშია და არა მის  
გაყოფაში.

\* \* \*

ლელა ცუცქერიძე ლიტერატურის ყველა ჟანრში თანაბრად  
წარმატებულია, თუმცა ამჯერად ჩვენი ინტერესის სფეროს მისი  
საბავშვო ტექსტები შეადგენს და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ სა-  
ბავშვო ლიტერატურას სხვაზე უფრო მეტად უჭირს. აქ უნდა გა-  
ვითვალისწინოთ, რომ მკითხველი, რომელზეც დამოკიდებულია  
ხვალინდელი ქართული ლიტერატურის მომავალი, სწორედ ბავ-  
შვობის ასაკიდან ყალიბდება და დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ ეს-  
თეტიკურ გარემოს, რომელშიც მისი გემოვნება დაიხვეწება:

მერცხლებო, ჭიკჭიკელებო,  
როგორ უხდებით ზეცას,  
თითქოს კონცერტზე მიდიხართ,  
თითქოს ფრაკები გეცვათ.

გთხოვთ, შემისრულოთ სურვილი,  
გაფიცებთ ლამაზ კუდებს,  
მოფრინდით, ჩემს ფანჯარაზე  
ამოიშენეთ ბუდე.

ვითამაშებდი ბარტყებთან  
დილით, შუადღით, ღამით...  
დედისერთა ვარ, არავინ  
მეთამაშება სახლში.

ეს ლექსი საგანგებოდ ავარჩიე, რადგან მასში ძალზე ნაცნობი თემაა. შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ ქართული საბავშვო პოეზიაში „მერცხალი“ სხვებზე მეტ ადგილს იკავებს. გაზაფხულის მაცნეს, კუდმაკრატელა ბარტყების დედას ლამის პიროვნული ინდივიდუალობის ნიშნები და ამის გამოისობით, სხვებზე მეტი დადებით განწყობა მოაქვს მკითხველისთვის..

წლები გადის და მერცხლის მხატვრული სახე არ იცვლება, ან რატომ უნდა შეცვლილიყო, მერცხალი ხომ არ შეცვლილა და ბუნების კანონიც ჯერ აქამომდის არ დარღვეულა...

მაგრამ შევიცვალეთ ჩვენ, შეიცვალა ჩვენი აღქმის კუთხე და ავტორიც ცდილობს, თავიდანვე გაემიჯნოს ჩვენში დამკვიდრებულ მხატვრულ „ტრადიციას“. ამ შედარებაში მან სწორედ ეს „კუდმაკრატელობა“ გადალახა და „ჭიკჭიკელა“ შემოიტანა მის დასახასიათებლად. ლექსში თანდათან „იპარება“ რეალობა და კონცერტის გვერდით ასოციაციურად ევროპული ღირებულებაც ჩნდება, რადგან ავტორი ფრინველებს სწორედ ევროპულ ტანსაცმელში – „ფრაკებში“ ხედავს. საინტერესოა, რომ ავტორი საბავშვო პოეზიაშიც არ ღალატობს „პრობლემის“ შემოტანას და დედისერთობას ერის მომავალზე ფიქრს უკავშირებს.

\* \* \*

სტატიაში ვეცადეთ, რომ ლელა ცუცქერიძის შემოქმედებითი პორტრეტი იმგვარად დაგვეხატა, რომ უკანასკნელი ათლეულეების ქართულ ლიტერატურულ ცხოვრებას არ „ჩამოფარებოდა“ და გაურკვეველი არ გაეხადა ის პირობითი წარწერა, რომელსაც ამგვარი ჯგუფური სურათისთვის აუცილებლად შეუკვეთს ისტორია: „ეს არის ქართული ლიტერატურის ის პირველი თაობა, რომელიც დამოუკიდებელი ქვეყნის პირობებში შეხვდა მესამე ათასწლეულს, ახალ საუკუნეს, სრულიად ახალ მსოფლიოს და წარმატებით იღვანა მსოფლიო ლიტერატურის გვერდით ქართული ნაციონალური მწერლობის დასამკვიდრებლად“.

## ბაჩანა ბრეგვაძის „ბოლო დროის ჩანაწერები“

ბაჩანა ბრეგვაძე ნამდვილი თვითნაბადი ოქრო იყო: ქართული ენის უბადლო მფლობელი, უნიჭიერესი მთარგმნელი და, იმავდროულად, თავგადაკლული მეცნიერი. მან კოლოსალური მემკვიდრეობა დაგვიტოვა: პლატონის „20 დიალოგი“, არისტოტელეს „პოეტიკა“, მარკუს ავრელიუსის „ფიქრები“, ფსევდო-ლონგინეს „ამაღლებულისათვის“, პლოტინის „ენეადები“, ევრიპიდეს „მედეა“, მაკიაველის „მთავარი“, ბლეზ პასკალის „აზრები“, სერვანტესის „დონ-კიხოტი“, მონტენის, შოპენჰაუერის, ბერგსონის, ნეტარი ავგუსტინეს, იუნგის, პოლ ვალერის, ხოსე ორტეგა ი გასეტის, ბერდიაევის, ლაროშფუკოს, ლეოპარდის, ეგზიუპერის, პირანდელოს, იბსენის თხზულებანი და მრავალი სხვა.

მისი თარგმანები ქართული მთარგმნელობითი ლიტერატურის ოქროს ფონდის კუთვნილებაა.

ბაჩანა რაჭაში, სოფელ სხვაგაში დაიბადა 1936 წელს. თუ არ ვცდები, 14 წლის რომ გახდა, მაშინ გადმოვიდნენ თბილისში, არც კერძო მასწავლებლები ჰყოლია ოდესმე, ძველბერძნულისა და ლათინურის მცოდნემ, თვითონ შეისწავლა რამდენიმე უცხო ენა. სახელმწიფო უნივერსიტეტის კლასიკური ფილოლოგიის ფაკულტეტის დამთავრების შემდეგ, იყო კათედრის ლაბორანტი (1961-66), ქართული ენციკლოპედიის სამეცნიერო რედაქციის უფროსი სამეცნიერო რედაქტორი (1966-72), მთარგმნელთა კოლეგიის განყოფილების გამგე (1972-80), აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერი თანამშრომელი (1980 წლიდან).

1995 და 1996 წლებში, ზედმეტი ფორმალობების გარეშე, ღირსებისამებრ მიანიჭეს ჯერ კანდიდატის („ბლეზ პასკალი“), შემდეგ დოქტორის („პლანეტის ნატურფილოსოფია“) სამეცნიერო ხარისხი; 1980 წელს მიენიჭა – ივანე მაჩაბლის პრემია, 2003 – „საფურამო“; იყო „საბას“ ორგზის ლაურეატი.

ბაჩანა ბრეგვაძის უახლოესმა მეგობარმა, პოეტმა, მთარგმნელმა და მეცნიერმა თამაზ ჩხენკელმა (მათი ერთობლივი ნაშრომია დანტე ალიგიერის „ახალი ცხოვრება“, თარგმანი, გამოცე-

მული ცალკე წიგნად 1966 წელს), სხარტად და ზედმინწევნითი სი-  
ზუსტით, ზოგადად ასე დაახასიათა მეგობრის ღვაწლი:

„გემოვნება და ერუდიცია თვალნათლივ ვლინდება ბაჩანა  
ბრეგვაძის გამჭვირვალე, ცხად და რაფინირებულ ენობრივ სტილ-  
ში, რაც ბუნებრივი შედეგია სათარგმნი ნაწარმოების აზრისმიერი  
და მხატვრული ინტუიციური წვდომისა. მის წიგნებს ახლავს ღრმა  
და რთული პრობლემატიკის შემცველი მისივე წინასიტყვაობები  
და კომენტარი“.

\* \* \*

„ჩანაწერები“, „უბის წიგნაკიდან“, „ფიქრები“, „აზრები“, „აბურ-  
დული მოსაზრებები“, „მარგინალიები“ და ა. შ., ლიტერატურის უძ-  
ველესი, უაღრესად საინტერესო და ინტიმური ჟანრია.

მასში ადვილად ამოიცნობა თვით ავტორი, როგორც არ უნდა  
იყოს ის.

ბაჩანა ბრეგვაძის 2010 წელს დასტამბული „ბოლო დროის ჩანა-  
წერები“ (გამ. „ინტელექტი“) დაუთარილებელია, თუმცა უეჭვე-  
ლია, რომ ზოგი მათგანი 2008 წლის ომის შემდეგაა დაწერილი.

პოსტსაბჭოთა სახელმწიფოთა ბედს ავტორი გლობალურ კონ-  
ტექსტშიც განიხილავს, საკმაოდ უარყოფითი შეფერილობით; მით  
უმეტეს, რომ ამის საფუძველს უძველეს ცივილიზაციათა თუ იმ-  
პერიათა ისტორიული რყევების ცოდნაც აძლევს. რეფლექსიები  
ძველი სამყაროს მწერლობაზე, ფილოსოფიასა თუ ისტორიაზე  
„ჩანაწერთა“ ლომის წილია. ყოველივე ამის ერთიანი გააზრება კი  
აძლევს საფუძველს სხარტი „მაქსიმისათვის“: „ისტორია – სანაგ-  
ვეში ჩაპნეული პატიოსანი თვლები“.

„ჩანაწერების“ აბსოლუტური უმრავლესობა, ევროპისა თუ აზი-  
ის უძველესი კულტურის მონაპოვართა ანალიზს და მათ უახლეს  
გააზრებას, ალუზიებსა თუ რემინისცენციებს, „ეპოქათა გადა-  
დახილს“ წარმოაჩენს: მკითხველს თვალსაწიერს უფართოვებს და  
„სააზროვნო ვარჯიშსაც“ წააგავს.

მთელი თავისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობით ბაჩანა ბრეგ-  
ვაძე დასავლური ცივილიზაციის აპოლოგეტად გვევლინება;  
მაგრამ XX-XXI საუკუნეთა მიჯნის ტექნიციზმისა და „ოქროს  
კერპის“ წრეგადასული, არნახული ზეობის ფონზე, მარადიულ



ღირებულებათა დამაკნინებელ სამყაროს დიდი სკეპტიციზმით აღიქვამს:

„...დასავლეთის „ცივილიზებული ქვეყნები“, „უანგარო დახმარების“ ხელს უწვდიან და ვითომცდა მოშლილი ეკონომიკის აღსადგენად, მილიარდებს მილიარდებზე აყრიან „პოსტსაბჭოთა სივრცეში“ მგმინავ, საკუთარი მთავრობების მიერ განუკითხავად გაყიდულ და, როგორც ჩანს, სამუდამო მონობისათვის განწირულ ნორჩ „სახელმწიფოებს“.

ეს მილიარდები, მიზანს აცდენილი ბუმერანგივით, უკან უბრუნდება თანამედროვე ცივილიზაციის ზემოხსენებულ „ბურჯებს“, რათა მათ ბანკებში დაიდონ ბინა... ამ გასხვისებული მილიარდების სანაცვლოდ ათასჯერ უფრო მეტ სიმდიდრეს იგდებენ ხელში.

გავლენის ახალი სფეროები, იაფი ნედლეული, უიაფესი მუშახელი, სანუკვარი ბაზარი, თუ საჭირო შეიქნა – მექთი „საზარბაზნე ხორციც“.

პოლიტიკურ მაფიათა მზაკვრული გარიგება.

დღეს იარაღით კი არა, ფულით იპყრობენ და ინანილებენ ე. წ. „მესამე სამყაროს“ გამათხოვრებულ ქვეყნებს“ („ბუმერანგი“).

ეს მეტად ქუფრი ჩანანერი მინდა გავანეიტრალო გალაკტიონის ორი ტაეპის ბაჩანასეული სახალისო პერიფრაზით:

**მთავრობა:** „ყველაფერი არის ძლიერ კარგად“.

**ხალხი:** „ყველაფერი ძლიერ ცუდად არის“ („გალაკტიონის ჰანგზე“).

\* \* \*

პირად საუბარში ბაჩანას იშვიათად უხსენებია სხვადასხვაში გატარებული ბავშვობის წლები. ახლალა ვფიქრობ, რომ მისმა ქვეცნობიერმა „დაბლოკა“ პატარა სოფლის გაუსაძლისი ყოფა, რაც ომისა და ომისშემდგომ სიდუხჭირეს დაემთხვა. წიგნში ამ თემაზე მხოლოდ ერთადერთი ჩანანერი, ფაქტობრივად, მხატვრულ-დოკუმენტური პატარა მოთხრობა აღმოვაჩინე; ისე მოვიხიბლე, რომ თითქმის მთლიანად ვთავაზობ მკითხველს:

„მეორე მსოფლიო ომი (უწინ „დიდი სამამულო ომი“ ერქვა).

სოფელში ვსწავლობ... ბავშვები, დედაბრები, ბერიკაცები... ახალგაზრდები საომრად არიან წასული: ჩვენი „უფროსი ძმის“ მინა-წყალს იცავენ.

უხვთოვლიანი ზამთარი, ამხელა თოვლი მას მერე, მგონი, აღარც მოსულა.

ყოველ ზამთარს ბერიკაცები საცალფეხო ბილიკს გვიჭრიან: სკოლამდე მისასვლელ გზას გვიკვალავენ.

თოვლში აღარც კი ვჩანვართ, ძალიანაც რომ გვინდოდეს, ერთ-მანეთს გვერდს ვერ ავუქცევთ.

სკოლა კარგა შორსაა. ქანცგამწყვეტ აღმართს აივლი და მერე გაივაკებ.

აღმართზე ყოველ დილით ეზოდან ჩემს წინ გამოდის ოთხი და-ძმა.

მამა ომშია, დედა ავადაა.

სიმაღლის მიხედვით დამწკრივებულნი მოაბიჯებენ. უკან ყველაზე პატარაა.

დახეული ქალამნიდან და გახეული წინდიდან შიშველი ქუსლი მოუჩანს, ქუსლი ჯერ ნითლდება, მერე ლურჯდება და ბოლოს შავდება კიდეც.

სკოლას, ასე, ათიოდე წუთის სავალზე რომ მივუახლოვდებით, ღობეზე უნდა გადავაბიჯოთ. და სწორედ აქ იწყებს ტირილს. ასე მეორდება ყოველ ცისმარე დილას.

მე მიკვირს. ერთხელაც ველარ მოვითმინე და ვკითხე: რაღა მაინცდამაინც აქ მორთავ ტირილს-მეთქი?

გული ჩამწყდა; არა, სიცივე როდი იყო ამის მიზეზი: დედის მომჭირნე ხელით მკაცრად მოზომილი ნატეხი, მხოლოდ აქამდე ჰყოფნიდა, მაგრამ შიმშილს კი ვერ იკლავდა...“ („1944 წელი“).

ამ დროისათვის ბაჩანა მ წლისა თუ იქნებოდა.

\* \* \*

ჯერ კიდევ 1960-იანი წლების ბოლოს, როცა ენციკლოპედიის რედაქციაში მუშაობა ახალი დაწყებული გვქონდა, საბჭოთა კავშირის ანუ რუსული კომუნისტური იმპერიის „თავისებურებებზე“ საყველპურო საუბარში ბაჩანამ განაცხადა: „რუსეთს ატომური ბომბი რომ აქვს, ეს იგივეა, ხუთი წლის ბავშვს ხელში კალამნიკო-

ვის ავტომატი დააჭერინო“. ნახევარი საუკუნის წინანდელი ეს მოსაზრება დღეს ისე აქტუალურია, როგორც არასდროს.

2008 წლის რუსული ომით „შთაგონებულ“ ავტორს დიდი ადგილი აქვს დათმობილი „ჩვენს კურთხეულ მიწა-წყალზე სიკვდილის მთესავი ბომბების ცვენისათვის“. გულისტკივილის გამოხატულებაა მისი გამონათქვამიც: „ვანკების“ სამხედრო ჩექმების ბრაგუნს რუსმა ინტელიგენციამაც აუნყო ფეხი“.

ბაჩანა ბრეგვაძემ, ბერდიაევისა თუ როზანოვის მთარგმნელმა, კარგად უწყოდა რუსული ლიტერატურის ძალმოსილება.

ჩვენი საერთო მეგობრის, ქართული ანდერგრაუნდის ერთ-ერთი პიონერის, თემო ჯაფარიძის მონათხრობიდან: მის სახელოსნოს ხშირად სტუმრობდნენ რუსი თუ ებრაელი დისიდენტები. ზოგჯერ იმართებოდა ცხარე კამათი მწერლობასა და ხელოვნებაზე. ამგვარ პოლემიკას ბაჩანაც ხშირად შესწრებია. ერთხელაც თემოს სტუმარს, მოსკოველ ახალგაზრდას ბაჩანამ დიდხანს უსმინა უჩუმრად, უთმინა კავკასი განდიდება და დოსტოევსკის დამცრობა, ბოლოს კი, გაგულისებულმა, წამოჭარხლებულმა იფეთქა: „Что Кафка! Он всё падает, падает, падает... А Достоевский падает, чтобы подняться!“

ავტორმა კარგად იცოდა ლევ ტოლსტოის ფასიც, მაგრამ არ „შეარჩინა“ ერთი ჩანაწერი: „Мечтал целое утро о покорении Кавказа“ ჩაუწერია თავის დღიურში (29. V. 1852)... ახალგაზრდა ლევ ტოლსტოის.

ჩვენ კი ნახევრად ველური რუსი გენერლების ყეფა გვიკვირს“ („ВЕЛИКОРУС“).

რუსეთის აგრესიული ბუნების წარმოსაჩენად იგი უცხოელ და რუს ავტორთა სხვადასხვა დროის ჩანაწერებსაც მოიშველიებს: „რუსი ხალხის გულში ბორგავს მძაფრი და დაუოკებელი ვნება – სხვისი მიწა-წყლის მიტაცებისა და დაპყრობის ჟინი; ერთი იმ ვნებათაგანი, რომელნიც იბადებიან მხოლოდ ჩაგრულთა სულში... ეს ხალხი, თავისი ბუნებით სხვისი მიწა-წყლის მიმტაცებელია და მით უფრო ხარბი, რაც უფრო დიდ უბედურებას განიცდის შინ, თავისი დამთრგუნველი და დამამცირებელი უბედურებით აღძრული, თითქოს წინასწარ ცდილობს გამოისყიდოს სხვა ხალხებზე ტირანული მბრძანებლობის უფლება“ – ეს მოსაზრება

გამოთქმულია ფრანგი მკვლევრის მარკიზ ასტოლფ დე კიუსტინის (1790-1857) მიერ, ნიგნში – „რუსეთი 1829 წელს“, არადა, 2008 წლის ომსაც ესადაგება.

აქვეა ტიუტჩევის, გერცენის, ბერდიაევის, როზანოვის და სხვათა გამონათქვამებიც, რომელიც დე კიუსტინის მოსაზრებას ემთხვევა.

ვასილი როზანოვი (1856-1919): *„მათ გაატყავეს და გაალოთეს ბურიატები, ჩერემისები და ყირგიზ-კაისაკები; გაატყავეს სომხები და ქართველები; ისიც კი აუკრძალეს (მე თვითონ ვუსმენდი) ქართულად მოესმინათ თავიანთი მართლმადიდებლური წირვა“.*

\* \* \*

„ჩანაწერებში“ ავტორი წარმოგვიჩენს, რა მყიფე ზღვარია პროგრესსა და რეგრესს შორის – იგულისხმება, როგორც პოლიტიკის მყისიერი, მოუმზადებელი „შეცვლა“, ასევე ტექნიკის ზეობა და კულტურის დაღმასვლა.

„მინიერი სამოთხის“ ნაცვლად სამოცდაათი წელი გავატარეთ „აპოკალიპტური მხეცის“ ბუნაგში. როცა იძულებითი ტერორის შიშით უნიფიცირებული რღვევა დაიწყო, ძველსა და ჩვეულს ერთგვარად გამოეცალა ყველა საყრდენი, ცა ჩამოიქცა და თავზე დაგვემხო“ („მაუგლი“).

„პოლიტიკამ პროგრესი არ იცის“, „პოლიტიკურ მორალსა და მორალურ პოლიტიკას შორის ჯერ კიდევ მთელი მარადისობა ძევს“ – ასეთია ბაჩანა ბრეგვაძის თვალით დანახული პოლიტიკა, არა მხოლოდ „ბოლო წლების“, არამედ უძველესი თუ უახლესი საკაცობრიო რეალობის გათვალისწინებით.

ციტირება გამიგრძელდა; მხოლოდ იმისათვის დავახვავე ამგვარი ჩანაწერები, რათა მეჩვენებინა, როგორ დატანჯა მრავალწლიანმა ფრუსტრაციამ ბაჩანა ბრეგვაძე – მშობლიური მწერლობის წინაშე ვალმოხდილი ამაგდარი (გარდაიცვალა 2014 წელს).

„არქიმედე, ეტყობა, ძალზე ამბიციური კაცი უნდა ყოფილიყო.

პოლიტიკოსები, მაგალითად, ყოველგვარი საყრდენი წერტილის გარეშეც, გადაატრიალებენ კი არა, სულ მალე დედას უტირებენ მთელ დედამინას“ („მომეცით საყრდენი წერტილი და...“).

ან კიდევ: „ქართული სინამდვილე – პანდორას ყუთი (თუმცა მთელ მსოფლიოზეც ვითომ იგივე არ ითქმის?)“.

„XXI საუკუნე. ახლავე შეიძლება დაფუსვავთ ზუსტი დიაგნოზი: **მარაზმი.**

სულიერი გამყინვარების ეპოქა“.

„ნითელი ხარის ნანოლზე ბალახი აღარ ამოვა“. მით უმეტეს, რომ ეს ხარი არსადაც არ ნასულა, იქვე წევს და არხეინად იცოხნის... მხოლოდ ფერი იცვალა. ესაა და ეს“ („პოსტსაბჭოური სივრცე“).

„ქართული „სახელმწიფო“ ისე გაშმაგებით იდებს ვალებს, რომ მომავალ თაობებს ალბათ სანატრელი გაუხდებათ ჩვენი უბადრუკი ყოფა“ („მომავალი“).

„ერის მამები“ გვარნმუნებენ, დემოკრატიულ სახელმწიფოს ვაშენებთო.

თუ საკუთარი სასახლეების შენება სახელმწიფოს მშენებლობაა, უნდა ვერნმუნოთ“ („ბიუჯეტი“).

„ღმერთს ღმრთისა, კეისარს კეისრისა, ხალხს – ბუს კვერცხები“ („ღმერთს ღმრთისა“).

„თუ დღეს საქართველოში ხალხის „ძალაუფლება“, მაშინ „უუფლებლობა“ რაღასა ჰქვია?

ან ერთი მუჭა ოლიგარქების მიერ ფაქტიურად პრივატიზებულ ქვეყანაში რა „საერთო“ შეიძლება იყოს გაძვალტყავებულ დემოსსა და გაქსეებულ პლუტოკრატებს შორის?

„პლატოს“ ბერძნულად „მიდიდარსა“ და „სიმდიდრეს“ ნიშნავს.

თუმცა „პლუტოკრატის“ რუსული „ПЛУТ“-იც მშვენივრად ესადაგება“ („პროფანაცია“).

„ჩანანერებში“ ავტორის „შავ იუმორს“ ზოგჯერ სარკაზმი, ფრუსტრაცია და სასონარკვეთილი ცინიზმიც კი ენაცვლება:

„ინდოევროპელებისათვის „სახელმწიფო“ უწინარეს ყოვლისა, „მტკიცედ დგომას“, სტატიურობისა და სტაბილურობის უზენაეს გარანტს უიგივდება.

ჩვენთვის? – „მტკიცედ დგომას“ კი არა, „დაცემას“ და „დამხობას“ (ცხადია, დღევანდელ ქართულ „სახელმწიფოს“ ვგულისხმობ), საზოგადოების ცალკეული ფენებისა და პოლიტიკური პარტიების ურთიერთგათიშულობას, გაუთავებელ ლანძღვა-გინებას, წყევლა-კრულვას, აყალ-მაყალს, შეხლა-შემოხლას, გონიერთა პირქუშ დუმილს, რეგვენთა ამაზრზენ გნიასს, ეროვნული ინტერესების

ღალატს, თანამდებობის ბოროტად გამოყენებას, „ლეშისმძოველ“ სვავთა სილაღეს, უჩინმაჩინის ქუდით მოარულ კორუფციას, ეკონომიკის ნგრევას, ენერგეტიკურ კრიზისს, კულტურის კვდომას, ტერიტორიული მთლიანობის რღვევას, გაძვალტყავებული ხალხის უღვთოდ ყვლეფას, ტანჯვა-წამებას, ერთურთის თავპირის მტვრევას და ხოცვა-ჟლეტას, ტოტალურ ნევრასთენიას“ („სახელმწიფო“).

\* \* \*

მხოლოდ „ჩანანერებში“ გაამხილა ავტორმა თავისი ოცნება: „მე ხშირად ვფიქრობ იმ უზარმაზარ, პირწმინდად ინტროვერტირებულ სულიერ ენერგიაზე, ვარსკვლავეთში ტყვექმნილი სინათლესავით რომ ფეთქავს საბერძნეთის (ათონი), ინდოეთის (ჰიმალაის მთის კალთები), ტიბეტის, ჩინეთისა თუ იაპონიის იდუმალეებით მოცულ მონასტრებსა თუ ტაძრებში.

ჩემი ყველაზე სანუკვარი ოცნება იყო სათითაოდ მომეხილა ყველა მათგანი და ერთხანს კიდეც მეცხოვრა იქ.

იყო და მგონი აღარც არის, რადგან მაინც არ უწერია ახდენა.

ანკი რომელი ოცნება ამხდენია ამ ქვეყნად!“ („ვარსკვლავები და ადამიანები“).

„ჩანანერები“ მთავრდება რიტორიკული შეკითხვით: „ქრისტე იშვა. ღმერთი განკაცდა... რითი მიაგებს სანაცვლოს ადამიანი?“

ბაჩანა ბრეგვაძის სიცოცხლის მიმწუხრს საყოველთაო გაჭირვების გარდა, მძიმე ავადობამაც დაჰრია ხელი; არც ინტელიგენციის განურჩევლად „ჩარეცხვა“ იძლეოდა იმედის საფუძველს.

ბაჩანა ბრეგვაძის „ბოლო დროის ჩანანერები“ ავტორის სულის, გონის, ხასიათის რელევანტური ანარეკლია.

„ბედნიერებაა, როცა წიგნის ფურცლებზე ისე ისვენებს დაღლილი სული, როგორც გადამფრენი ფრინველები ისვენებენ გაშლილ ზღვაში გემის ანძაზე“ („კარგი წიგნი“).

სწორედ ასეთი წიგნია „ბოლო დროის ჩანანერები“, რომლის მიმოხილვას ისევ და ისევ ავტორის ციტირებით ვასრულებ:

„სიცოცხლე – ბრდღვიალა ჩირაღდანი, თაობები ხელიდან ხელში რომ გადასცემენ თაობებს.

ნუმც ჩამქრალიყოს უკუნითი უკუნისამდე!“ („ესტაფეტა“).

## ომი, სიყვარული და სიძულვილი აბუქაანიდან პარიზამდე

(ნოდარ მაჭარაშვილის „კვაზიმოდოს ქალაქი“)

არაბული სამყაროს ულამაზეს ქალაქ აბუქაანიდან ევროპის შუაგულამდე – პარიზამდე – იშლება ამბავი ნოდარ მაჭარაშვილის ახალ რომანში „კვაზიმოდოს ქალაქი“. გამოგონილი და რეალური ადგილები თუ ამბები აქ ისეა შერწყმული, რომ ერთ მთლიან მხატვრულ სინამდვილეს ქმნის, რომელიც თანამედროვე ქაოსში ჩართული სამყაროს, ომების, დასავლურ-აღმოსავლური პოლიტიკური თუ მენტალურ-ღირებულებითი დაპირისპირების პირდაპირი გამოძახილია. ამიტომაც, მიუხედავად იმისა, რომ აბუქაანი გამოგონილი ქალაქია, ხოლო საფრანგეთის დედაქალაქი – ნამდვილი, ამბავი ყველგან ნამდვილია და ამდენად მტკივნეული, საყურადღებო და მნიშვნელოვანი.

პირველი, რაც ინტერესს აღძრავს, სათაურის პოეტიკაა. კვაზიმოდოს ქალაქის საზღვრები უაღრესად ფართოა, მიუხედავად იმისა, რომ ვიქტორ ჰიუგოს ცნობილი რომანის პერსონაჟის ალუზიას უშუალოდ პარიზთან მივყავართ. ამ ტექსტში კვაზიმოდოს ქალაქი ის ვრცელი სამყაროა, სადაც მოქმედება იშლება – მახინჯი, გადაგვარებული, სიკეთისგან დაცლილი, ერთმანეთთან დაპირისპირებული, ბრმა ტყვეითა და ზიზლით დაცხრილული სამყარო, რომელშიც ჯიუტად ეძებს ადამიანი სიკეთესა და სიყვარულს, სილამაზესა და სათნობას, მიტევებასა და თანადგომას. კვაზიმოდოს გარეგნული სიმახინჯე მთელი სამყაროს შინაგან არსად ქცეულა და ის სულიერი მშვენიერება, რომელიც პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის მნათეს მახინჯ სხეულში იმალებოდა, სადღაც უკვალოდ დაკარგულა. იპოვის ადამიანი და შეძლებს მის აღდგენას? ამ კითხვებზე პასუხების ამოკითხვას ნოდარ მაჭარაშვილის „კვაზიმოდოს ქალაქში“ შევეცდებით.

რომანს საინტერესო კომპოზიცია აქვს: თანამედროვე მსოფლიოს გლობალური პოლიტიკა და მთავარ პერსონაჟთა ბედი აქ პირდა-

პირაა ერთმანეთზე გადაჯაჭვული – პირველი მეორის უბედურების მიზეზი ხდება. ტექსტში ორი განსხვავებული სამყარო ეჯახება ერთმანეთს. როგორ მორიგდებიან ეგზოტიკური აღმოსავლეთი და პრაგმატული დასავლეთი, შეძლებენ თუ არა ისინი ერთმანეთთან საერთო ენის გამონახვას? პრობლემა ტექსტის ორ დონეზე ვითარდება: გლობალურზე – ამერიკისა და ევროპის აღმოსავლური პოლიტიკის ფონზე და პიროვნულზე – არაბი ვაჟისა და ფრანგი გოგონას სიყვარულის ამბავზე.

რომანი საინტერესოა არქიტექტონიკის თვალსაზრისითაც. ნოდარ მაჭარაშვილის ენა სინთეზურია, მხატვრულ-ანალიტიკური. ავტორი ქმნის მხატვრულ სინამდვილეს, რომელსაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რეალური და გამოგონილი ფაქტები ასაზრდოებს, ამის პარალელურად კი შიგადაშიგ გვთავაზობს ისტორიულ, რელიგიურ და ანალიტიკურ ჩანართებს: მსჯელობს თანამედროვე გლობალური პოლიტიკის მნიშვნელოვან საკითხებზე, ხსნის და განმარტავს ამა თუ იმ რელიგიურ ჩვეულებას და ეძებს მის ძირებს ყურანში, იხსენებს ახლო წარსულის კონფლიქტური ამბების პერიპეტიებს... ცხადია, ამგვარ თხრობას აქვს გარკვეული მიზანდასახულობა – ეს ფუნქციურად მნიშვნელოვანი პასაჟები, რომელთა მხატვრულ ტექსტში შეტანისას ავტორს ზომიერების გრძნობა არასოდეს ღალატობს, უფრო ცხადს ხდის რომანში განვითარებულ ამბებს. ამრიგად, მწერლის ენა ერთდროულად არის მხატვრულიც და პუბლიცისტურ-ანალიტიკურიც.

„კვაზიმოდოს ქალაქი“ აბუქანის ამბებით იწყება. მისი პრეზიდენტი ალავიტი-შიიტი საადია, რომელიც ტექსტის მიხედვით ჰაფეზ ალ-ასადის შვილია (ავტორს აქ თხრობაში სირიის ყოფილი პრეზიდენტი, ბაშარ ალ-ასადის მამა ჰაფეზიც შემოჰყავს, რაზეც ცოტა მოგვიანებით ვისაუბრებთ). საადი თავიდან თითქოს კარგადაა მის ქვეყანაში მყოფ დასავლური პოლიტიკური ელიტის წარმომადგენლებთან (მათ კოლექტიურ სახეს აქ ფრანგი დიპლომატი პიერ ოდიარი განასახიერებს). აბუქანშიც გარეგნულად მშვიდობაა და ცხოვრებაც ჩვეული წესით მიდის, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. „ქვეყანაში დენტის სუნი იდგა და საქმე იქამდე იყო მისული, რომ სადაცაა სამოქალაქო ომი გაჩაღდებოდა. [...] პრეზიდენტი საადი ჩვეული სიდინჯით აკვირდებოდა



მოვლენათა განვითარებას და რეაგირებას არ ჩქარობდა. ქვეყანა კი ამასობაში ამოსაფრქვევად გამზადებული ვულკანივით ბუბუბუყებდა. რელიგიურ ნიადაგზე სისხლისღვრამდე მისული განხეთქილება საუკუნეების წინათ იღებდა სათავეს...“.

საერთოდ, ამ რომანში დახატული სურათი ტიპურია თანამედროვე აღმოსავლური სამყაროს ყველა იმ ქვეყნისათვის, რომელიც მასშტაბურ სამხედრო დაპირისპირებაში აღმოჩნდა ჩათრეული და სამოქალაქო ომის მიძიმე წლები გადაიტანა, რასაც ნგრევა და უამრავი ადამიანური ტრაგედია მოჰყვა თან. ამიტომაცაა, რომ ავტორი არ აკონკრეტებს ქვეყანას, სადაც სუნიტურ-შიიტურ დაპირისპირებაზე აღმოცენებულმა კონფლიქტმა ქვეყნის მშვიდობიანი განვითარება შეწყვიტა და ძმათამკვლელი ომი გააჩაღა. ზოგადი პოლიტიკური სურათი კი ესაა:

„– თუნისში რკინა და ნავთი გინდათ, ალჟირში – გაზი, ეგვიპტისა ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობა გხიბლავთ. ახლა ნავთობის გულისთვის აბუჰაანს და ერაცს მიაღექით! – ბევრი ქვეყნის წარმომადგენელი სტუმრობდა იმ საღამოს მიღებაზე პრეზიდენტს, მაგრამ საადი საფრანგეთის ელჩს მიმართავდა, სწორედ ის ჰყავდა ამოღებული მიზანში.“

– ვერ გავიგე, არ მესმის, თქვენ ჩემს ქვეყანას ადანაშაულებთ თუ ამერიკელებს და თეთრ სახლს?

– ყველას ადანაშაულებთ... მთელ დასავლეთს!“

აბუქაანის პრეზიდენტის სიტყვებში ჩანს, ადამიანთა უფლებების დაცვის სახელით როგორ განხორციელდა აღმოსავლეთის ეკონომიკური და პოლიტიკური ექსპანსია, რომელიც ძალიან მტიკვენული აღმოჩნდა ქვეყნისათვის: „არაბული გაზაფხულის“ სახელწოდებით ცნობილი რევოლუციები მხოლოდ დიქტატორთა სკამიდან გადმოგდებას და ადამიანთა უფლებების დაცვას ემსახურებოდა? ეს ზღაპრები და თანამედროვე მითოლოგია სჯობს, ერთმანეთს მოუყვეთ“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს გლობალური პოლიტიკური სურათი მწერალმა ორ სიბრტყეზე წარმოაჩინა, რითაც უფრო ღრმად და ხელშესახებად დაგვანახა მთელი ტრაგიზმი შექმნილი სიტუაციისა. დაპირისპირების გასამწვავებლად სუნიტი და შიიტი ძმები დააყენა ერთმანეთის პირისპირ, განხეთქილება ქვეყან-

ნაში არსებულ ორ ძალას შორის ერთი ოჯახის ფონზე გაშალა, რითაც საზოგადოების საყრდენი, უმცირესი სტრუქტურული ერთეული – ოჯახი, რომელზეცაა დაფუძნებული მთლიანი სისტემის სიმყარე – მოშალა და საფრთხე შეუქმნა საზოგადოების ერთიანობასა და სიძლიერეს. უმცროსი თურანი – შიიტი ჯაჰანგირი – საკუთარ მოძმე შიიტებს უნდა დაუპირისპირდეს, როცა უკვე განზე დგომა და კონფლიქტში ჩაურევლობა აღარ შეიძლება და იარაღით ხელში სუნიტი ძმისა და მისი თანამოაზრეების მხარდამხარ იბრძოლოს. უმძიმესი არჩევანის წინაშეა ალი თურანის უმცროსი ვაჟიშვილი: ერთ მხარეს არიან მამა და ძმა, რომლებიც „ისლამური სამართლის“ სახელით ჯიჰადს გეგმავენ და მიაჩნიათ, რომ ეს სამშობლოს დაცვაა და არა სამოქალაქო ომი; მეორე მხარეს კი – შიიტი დედა, პრეზიდენტ საადის ოჯახთან დაახლოებული პირი, რომელსაც, ამავდროულად, ჯაჰანის მეტი არავინ ჰყავს. ურთულეს მდგომარეობაშია პერსონაჟი, გარდა გენეტიკური ძაფებისა, რომელთაგან ერთი უნდა განყდეს მეორის სასარგებლოდ, ახალგაზრდა არაბ ყმანვილში პატრიოტის ხმაც საკმაოდ მძლავრდება და იგი კარგად ხედავს, რას მოიტანს ეს დაპირისპირება. თუკი მუსტაფა ასე ხსნის ამ გარდაუვალი დაპირისპირების მიზეზს: „საადების ოჯახი ორმოცი წელია, ქვეყანას ყვლეფს და ანადგურებს... სოციალისტურმა პარტიამ აღარც რჯული შეგვარჩინა და აღარც რწმენა. ყველა სფერო კორუფციამ გამოხრა. შველა სჭირდება ხალხს, შველა!“; ჯაჰანი კარგად ხედავს, რომ ეს სამოქალაქო ომია, რომელსაც აუცილებლად მოჰყვება ქვეყნის ნგრევა, ტერორისტული აქტები, უსამართლობა და უამრავი უდანაშაულო ადამიანის სიკვდილი: „ისლამური სამართალი“ საკუთარი ქვეყნის დაქცევით და ავტომატის სროლით არ გამოიხატება. როდესაც მართალი ხარ და უმოწყალოდ გჩაგრავენ, თავი ისე უნდა დაიცვა, რომ თვითონვე შენ არ იქცე მჩაგრეულად. თქვენ ამკარა ტერორიზმს ჯიჰადს ეძახით, ხოლო კაცის კვლას – სამშობლოსთვის ბრძოლას. რა ვქნა, არ მწამს ასეთი უგუნური ალტკინებებისა“.

მწერალი ტექსტში ახმოვანებს ყველა თვალსაზრისს, რომელიც კი დღეს ამ საკითხის გარშემო არსებობს მსოფლიო გეოპოლიტიკურ ველზე, თუმც პოზიცია – პრობლემების მოგვარება ქვეყნის

შიგნით, გარეშე ძალის ჩაურევლად – საკმაოდ გულუბრყვილოდ მოჩანს ლამის 70-წლიანი დაგროვებული გამოცდილების გათვალისწინებით. მთელი ეს გამოცდილება მწერალს მხატვრულ ტექსტში გადააქვს, ერთგვარად ახდენს შეჯამებასაც და შეფასებასაც, და თან იმასაც გვიჩვენებს, რომ მსოფლიომ ვერაფერიც ვერ ისწავლა ამ პრაქტიკით, ვერც პროვოკაციის ანკესზე წამოგებისგან თავის დაღწევა შეძლო და ვერც მოძალებულ მილიტარიზმსა და რელიგიურ ფანატიზმს მოუხერხა რამე. ამიტომ, რამდენადაც გულუბრყვილოდ ჟღერს ჯაჰანის გულწრფელი და გულანთებული პოზიცია: „მოდით, რა თავი დავანებოთ ამ მონსტრ ქვეყნებს და ჩვენს საქმეს ჩვენ თვითონ მივხედოთ. არ შეიძლება, რომ ერთხელ მაინც ვცადოთ?“, იმდენად მკაცრი და სასტიკია პასუხი, მრავალგზის გამოცდილი და განმეორებული: „არა, არ შეიძლება! პოლიტიკა პატარა სახელმწიფოებისთვის თამაში არ არის. აქ არჩევანია გასაკეთებელი, ან იქით უნდა წახვიდე, ან – აქეთ“.

ტექსტში ჩანს, რა რთულია პერსონაჟისათვის რომელიმე ერთ მხარეს დგომა, ბრძოლა, თანამოძმის წინააღმდეგ იარაღის აღება, ადამიანების ხოცვა. შეიძლება, მას პირადი გამოცდილება ჯერ არ აძლევს უტყუარი დასკვნების გამოტანის საშუალებას, მაგრამ იმას კი გრძნობს, რომ, თუ ერთი ტყვია გავარდა, მერე მტყუან-მართლის გარჩევა შეუძლებელი გახდება. ეს ისტორიამაც მრავალგზის გვაჩვენა. ომი ყველას სჯის, ყველა მხარეს გამოუსწორებელ ზიანს აყენებს განადგურებული სიცოცხლეების სახით, რომ აღარაფერი ვთქვათ უკან წასულ ეკონომიკასა და უსამართლობის მტანჯველ განცდაზე. ამიტომ, როგორც არ უნდა იყოს მისი პოზიცია, ეს სწორი თვალსაზრისია: „ოცდამეერთე საუკუნეშიც კი არ ეთმობათ ეს მტაცებლური ჟინი თუ მზაკვრული ქმედებანი და ამ ავადმყოფური მისწრაფების აღსრულების ცინიკური ფორმა – სიკეთისა და მშვიდობის სახელით ადამიანების ამონყვეტა“. და აქ საერთოდ არ აქვს მნიშვნელობა პირველი ტყვიის მსროლელის ძებნას. მთავარი, რის გადარჩენაზეც ლიტერატურა წუხს, შეუფასებელი და განუმეორებელია – ეს ერთი ადამიანის სიცოცხლეა.

ახლა გვსურს, ყურადღება შევაჩეროთ იმ ტენდენციაზე, რომელიც უფრო და უფრო ხშირად იჩენს თავს თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში. ესაა ახალი მხატვრული სტილი *ჰიპერრეალიზმი*

(სუპერრეალიზმი). იგი ხელოვნების ერთ-ერთი მიმდინარეობაა, რომელიც გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ფერწერასა და სკულპტურაში გაჩნდა და შემდეგ თანდათან გავრცელდა სხვა დარგებშიც (კინოში, ლიტერატურაში)\*. ლიტერატურაში იგი გულისხმობს რეალური, ცხოვრებისეული დეტალების, ამბების, პიროვნებების ზუსტ, ფოტოგრაფიულ გადატანას მხატვრულ ტექსტში. ამ ტენდენციას ვხვდებით განსახილველ რომანშიც. კერძოდ, მწერალს, მართალია პასიურად, მაგრამ სიუჟეტში შემოჰყავს რეალური პიროვნება, სირიელი პოლიტიკური და სამხედრო მოღვაწე, შემდეგში კი ამ ქვეყნის პრეზიდენტი ჰაფეზ ალ-ასადი (ბაშარ ალ-ასადის მამა). „კვაზიმოდოს ქალაქში“ იგი გამოგონილი ჯუჯა სახელმწიფოს, აბუქანის, პრეზიდენტ საადის მამაა. „კედელზე პრეზიდენტის მამის, თანამედროვე აბუქანის მმართველობისა და ნყობის შემქმნელის, კიტელში გამოწყობილი, ან გარდაცვლილი ჰაფეზ ალ-ასადის პორტრეტი ეკიდა. შვილის გაპრეზიდენტებამდე ჰაფეზი იყო ქვეყნის პირველი პირი და მმართველი, სოციალისტური პარტიის გენერალური მდივანი“. ასევე წიგნის ცალკეული თავის დასაწყისში ხშირად ვხვდებით სხვადასხვა ამბავს თანამედროვე აღმოსავლური სამყაროს უახლესი ისტორიიდან, მათი ურთიერთობის დეტალებს ამერიკულ და ევროპულ ოფიციალურ სტრუქტურებთან, რაც რეალობიდან პირდაპირაა აღებული. აღსანიშნავია რომანში განვითარებული მხატვრული ამბის რელიგიური დისკურსიც, კერძოდ, მუსლიმური აღმსარებლობის ორი ფრთის – შიიტებისა და სუნიტების – წარმოშობა-განვითარების ამბები, და ის ერთგვარი პოლიტიკურ-რელიგიური პლატფორმა, რომელიც აღმოსავლეთის ზოგიერთი ქვეყნის დასავლეთთან ურთიერთობის საფუძველზე გაჩნდა ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან და რომელმაც მალე მკაცრი და დაუნდობელი ტერორისტული ორგანიზაციების ჩამოყალიბებას მისცა დასაბამი.

ტერორიზმის საკითხი აქტუალურია ნოდარ მაჭარაშვილის ამ რომანში და ეს ბუნებრივიცაა. ის მხატვრული სინამდვილე, რომელიც ეფუძნება თანამედროვე მსოფლიოს ვრცელ აღმოსავლურ-

\* ამის შესახებ იხ. ჩვენი წერილი „ჰიპერრეალიზმის მცდელობები თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში“, „კრიტიკა“, №15, გვ. 18-33.

დასავლურ გლობალურ სამხედრო-პოლიტიკურ თუ კულტურულ-მენტალურ ამბებს, ვერაფრით აუქცევდა გვერდს ტერორიზმს. ჯაჰანი თითქოს თავიდანვე გრძნობს იმ საშიშ მომავალს, რომელ-თანაც მიიყვანს მუსტაფასა და მის თანამოაზრეებს სამშობლოს და-საცავად ნამონყებული ეს ომი, რაც მართლდება კიდევ. მუსტაფა ერთ-ერთი ტერორისტული დაჯგუფების წევრი ხდება და წლების შემდეგ პარიზში ჩადის მისიით – მან უნდა შეასრულოს საპასუხო ტერორისტული აქტი, რომლითაც უნდა დასაჯონ მუსლიმებზე დამამცირებელი ფილმის გადაღებისა და კინოჩვენებისათვის მისი ავტორიცა და მათურებლებიც. ტექსტის ეს პასაჟი ცნობილი სატი-რული ჟურნალის, „შარლი ებდოს“, მიერ ისლამური სახელმწიფოს ლიდერის კარიკატურის გამოქვეყნების გამო 2015 წლის 7 იანვარს მომხდარი სისხლიანი ამბის რეპრეზენტაციაა. რეალურ და მხატ-ვრულ ამბებს შორის მსგავსება საკმაოდ დეტალური და გამჭვირ-ვალეა (კარიკატურული ჟურნალი და ფილმი, თავდასხმის შედეგად დაღუპული ჟურნალისა და კინოთეატრის თანამშრომლები... უნდა ვთქვათ, რომ ამკარაა, მწერალი არც ცდილა ამბის გაზუნდოვანე-ბას, უფრო პირიქით). მთავარი აქცენტი, რასაც მხატვრული ტექ-სტი სვამს, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემატური საკითხია დღევანდელ სამყაროში – ის, რაც სიტყვისა და გამომხატვის თავი-სუფლებითაა ახსნილ-გამართლებული ერთი მხარისათვის, რელი-გიური გრძნობების შეურაცხყოფა და დამცირებაა მეორისთვის:

„– ამ ფილმით ჩვენ მთელ მუსლიმურ სამყაროს დავანახებთ, რომ არ გვეშინია სიტყვის თავისუფლების, რომ ამგვარადაც შეგ-ვიძლია, პროტესტი გამოვთქვათ.

– ამ გარყვნილებას უწოდებ შენ თავისუფალ სიტყვას? თავი-სუფლება ყველაფრის უფლებას არ ნიშნავს, ჟაკ!“ – ვერაფრით ეთანხმება ფრანგს ნანახით შეძრული ნიკა, რომელსაც მიაჩნია, რომ დღევანდელ უკიდურესად დაძაბულ ვითარებაში ეს პრო-ვოკაციაა მხოლოდ და არა დემოკრატიისა ან ლიბერალიზმის გა-მოვლინება. „არ არსებობს არანაირი ეპოქა, წყობა, განვითარე-ბის ეტაპი თუ დონე, რომელიც სხვისი რჯულის შეურაცხყოფის უფლებას იძლეოდა!“ – ბოლომდე შეუვალად რჩება ამ პოზიცი-აზე ქართველი ახალგაზრდა.

მწერალი ამ პასაჟით კიდევ ერთხელ აკეთებს პედალირებას, რათა საზოგადოება დააფიქროს: მართლაცდა, რომელ მხარესაა სიმართლე? შეიძლება სიტყვის თავისუფლების სახელით ყველაფრის თქმა და დაწერა? რატომაა თავისუფლება ის, რაც სხვის შეურაცხყოფას გულისხმობს? განა პროტესტის ნებისმიერი ფორმა გამართლებულია, მითუმეტეს, ისეთ მგრძნობიარე თემაზე, როგორიც რელიგიაა? ნუთუ საკუთარი პოზიციისა და აზრის გამოხატვა სხვისი დამცირების გარეშე არ შეიძლება?

მაგრამ მწერალი აქაც არ ჩერდება, საკითხს კიდევ უფრო აღრმავებს და საბოლოოდ კვლავ ლიტერატურის უმთავრეს პრობლემასთან მიდის – „რა სჭირს ადამიანს?“ ჯაჰანს საკუთარი ზომიერი პოზიცია, ორივე მხარის სიმართლისა და შეცდომების ცოდნა, დასავლური სამყაროდან გახედვა და უკვე დაგროვებული ცხოვრებისეული გამოცდილება კიდევ უფრო უფართოებს თვალსაწიერს და გაცილებით მნიშვნელოვან საკითხებზე დააფიქრებს. მას, ერთი მხრივ, ებრალება თავისი სამშობლო, არაბეთის შავი მზე და მის ქვეშ მცხოვრები მშობელი ხალხი, თუმცა, მეორე მხრივ, გრძნობს სხვის ტკივილსაც, ესმის, რომ სიკვდილი ერთნაირი უბედურებაა ყველგან. ამ დროს ჯაჰანში საბოლოოდ იღვიძებს ღვთის ხატის მატარებელი ადამიანი მთელი თავისი მშვენიერებით. იგი დაჰყურებს მინაზე უსულოდ დაგდებულ ერთადერთ ძმას, მაგრამ კინოთეატრში დაღუპული უდანაშაულო ხალხიც არ ავინწყდება. სჯერა, რომ არ არსებობს კაცი, რომელშიც მხოლოდ ბოროტებაა ჩაბუდებული. მთელი ძალით ცდილობს, გაუგოს ძმას და როგორმე ახსნას მისი საქციელი: „ჯაჰანგირმა უფროსი ძმის სული ქანდაკებად წარმოისახა და გარშემო შემოუარა. სხვადასხვა ადილიდან აკვირდებოდა, დაჟინებით ეძებდა და მაინც ვერ დაეჯერებინა, რომ სიკეთეს ვერ დაინახავდა“. ბიჭს სიცოცხლის გასაგრძელებლად სჭირდება, მუსტაფაში სიკეთის თუნდაც სულ მცირე მარცვლის არსებობა ირწმუნოს, სჭირდება ცხოვრებაში დასარჩენად, სწორ გზაზე დასადგომად, შინაგან სამყაროში სიყვარულის გადასარჩენად... მაგრამ, სასტიკი რეალობის წინაშე აღმოჩენილი, ხვდება, ვერაფრით გაამართლებს ძმის საქციელს – ვერც უმეცრებით, ვერც შურისძიებით, ვერც რწმენის ერთგულებითა და ვერც სამშობლოს დაცვის კეთილშობილური იდეით.

საინტერესოა, რომ უფროსი შვილის დაღუპვის შემდეგ ამ აზრამდე მიდის ალიც. მან დაინახა, როგორ განირცხა მუსტაფა წარმატებული ტერორისტული აქტის შემდეგ თანამებრძოლებმა და მის პარიზიდან გამოყვანაზე აღარც უზრუნიათ. თუკი მანამდე ტერორიზმი სწორ გზად, ხოლო ტერორისტები გმირებად მიაჩნდა, ახლა საკუთარმა, პირადმა ტრაგედიამ დაანახა ის მთავარი, რასაც სიძულვილით დაბრმავებული ვერ ხედავდა. მიხვდა ალი, რომ მისი უბედურების მიზეზი შვილის არასწორი ემოციით აღზრდა იყო – არა სამშობლოს სიყვარულით, არამედ მტრის სიძულვილით, სიძულვილით აღზრდილმა კი სხვა გზა ვერ დაინახა. ამიტომ ალი მიიჩნევს, ამ ყველაფერში დამნაშავე უნდა დაისჯოს, ეს კი თვითონაა. ასეთია ჰუმანიზმის კანონი – ზიზლი ვერასოდეს მოიტანს ვერც მშვიდობას და ვერც სამართალს, რაც ამ წიგნის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სათქმელია.

წიგნში აშკარა სიყვარულითაა დახატული აღმოსავლური სამყარო, თითქოს ავტორს დასაკარგავად ენანება ის დიდი ღირსების გრძნობა და სამართლიანობა, რომელიც ახასიათებდა აღმოსავლეთს და ცალკეული პერსონაჟის ხასიათით მის გაცოცხლებას ან, უბრალოდ, შეხსენებას ლამობს თანამედროვე კაცობრობისთვის, რომლისთვისაც სიტყვა აღმოსავლეთი უმთავრესად ტერორიზმთან და რელიგიურ ფუნდამენტალიზმთან ასოცირდება. აღმოსავლეთის სახე აქ თურანების ოჯახია, ალი და მისი შვილები გამოხატავენ იმ ღირსეულ ადამიანებს, რომელთაც, სამწუხაროდ, დრო და პოლიტიკური რეალობა მაინც მოაქცევს თანამედროვე ყალიბში – ეს უკვე ათაგზის განმეორებული არასასურველი რეალობაა. მიუხედავად რელიგიური სხვადასხვაობისა, ძმებს სისხლის უძლიერესი შემაკავშირებელი ძალა აერთებთ და თუნდაც ისინი სხვადასხვა მხარეს იბრძოდნენ, ერთმანეთს მაინც ვერასოდეს წირავენ. როდესაც ჯაჰანგირიძმას მის თანამებრძოლთაგან დატყვევებული დედის გამოხსნას სთხოვს, რომელიც, შარიათის კანონების მიხედვით, მეორე დღეს სიკვდილით უნდა დასაჯონ, მუსტაფა ამბობს: „მამასთან და ძმასთან დაგვიანებული მოსვლა არ არსებობს, სისხლის ყვილიმა წამზომი და დრო არ იცის...“ და უფროსი თურანი საკუთარი თანამებრძოლების წინააღმდეგ დროებით იარაღს იღებს ხელში და ძმის გვერდით დგება. განშორები-

სას კი ასე მიმართავს: „რაც შეეხება ჩვენს ურთიერთობას, მიიწვევს და დარწმუნებული იყო, რომ ბზარი არასოდეს გაუჩნდება, შენ ყოველთვის ჩემი ძმა იქნები და მუდამ მეყვარები“. ასევე იქცევა წლების შემდეგ უკვე პარიზში მცხოვრები ჯაჰანი, რომელსაც კარიერაც აწყობილი აქვს და ცხოვრებაც, ასე თუ ისე, დალაგებული. ტერორისტული მისიით ჩამოსულ ძმას უარს მაინც ვერ ეუბნება დახმარებაზე; იცის, რომ ამით ბევრ ადამიანს გადაარჩენს, მაგრამ მაინც ვერ ახერხებს ძმის დაბეზღებას პოლიციაში, მეტიც, მისთვის საკვები მიაქვს მთელი კარიერისა და სიცოცხლის რისკის ფასად. და ეს იმ ფონზე, როდესაც ფრანგი ელჩი პიერ ოდიარი სამკვდრო-სასიცოცხლოდაა ძმასთან დაპირისპირებული, თანაც ყველაზე ამორალური მიზეზით – მის ცოლთან სასიყვარულო კავშირის გაბმის გამო, ხოლო ძმის სიკვდილის შემდეგ მისი ერთადერთი და დახეიბრებული შვილისთვის ყველაფრის წართმევას აპირებს.

დაბოლოს, რომანის უმთავრეს თემასაც მივადექით: სახელწოდება „კვაზიმოდოს ქალაქი“ თავიდანვე მიგვანიშნებს, რომ ტექსტში სიყვარულის ტრაგედია აუცილებლად უნდა გათამამდეს. ჯაჰან თურანი იძულებული ხდება, დატოვოს მშობლიური მიწა და ომის კაციქამია კანონს ევროპაში გაექცეს. თუმცა ამ გადანყვებილების მისაღებად მას სხვა არანაკლებ ძლიერი მიზეზიც აქვს – ეს სიყვარულია, სიყვარული, მეტადრე ვნებიანი სიყვარული, რომელიც გარეშეცნობიერი სფეროს კუთვნილებაა, რაციოს მიღმა მოქმედებს და ამოქმედებს ადამიანს. ვერ ვიტყვით, რომელმა უფრო დიდი როლი შეასრულა, ამაში თავად პერსონაჟიც ვერ გარკვეულა. მიმი ოდიარის სიყვარული პარიზში ჩაიყვანს არაბ ყმანვილს, მაგრამ მისთვის ვერც ეს მოწესრიგებული ევროპა აღმოჩნდება ბედნიერების სივრცე. ზოგადად, აღმოსავლური მენატლიტეტიისთვის ბევრი რამაა მიუღებელი დასავლურ სამყაროში და ეს ბუნებრივია. იმის საშუალებას, რომ ადამიანმა თავი იგრძნოს მეტნაკლებად ბედნიერად მისთვის უცხო გარემოში, მხოლოდ სიყვარული იძლევა. ჯაჰანს აქაც იმედგაცრუება ელის. ნასვლის წინ ქალის მიერ გამოცხადებული სიყვარული რატომღაც უეცრად სადღაც ქრება.



მიმი ოდიარი ორ მამაკაცს შორის იხლიჩება. ხან არაბი ჯაჰან თურანი მოსწონს და ხან ქართველი ნიკა შარაშენიძე. რომანში განვითარებული მოვლენები ცხადყოფს, რომ მას ეგზოტიკა იზიდავს, მის ხასიათში უცხოვს, ეგზოტიკურის ინტერესი უფრო იკითხება, ვიდრე სიყვარული. ამიტომაც მისი სიმპათია ორ აღმოსავლელს ერგო სხვადასხვა დროს. თუმცა ვფიქრობთ, რომ მიმის ხასიათს ფსიქოლოგიური სიღრმე აკლია, რაც ადვილად დაგვაჯერებდა არაბეთიდან ჩამოსული ქალის სხვა მამაკაცისადმი უეცრად გაჩენილ გრძნობაში, შემდეგ კი მის ორჭოფობაში. მაგრამ, მეორე მხრივ, სრულყოფილი სიღრმითაა მოცემული ჯაჰანის მხატვრული სახე, ამიტომაც მის გრძნობებში არასოდეს გვეპარება ეჭვი. ხოლო ის პასაჟი, როდესაც საყვარელი ქალის ჯვრისწერას ესწრება სრულიად მოულოდნელად პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში, ემოციურად ერთ-ერთი უძლიერესი ადგილია ტექსტში. სიყვარული იმდენად ყოვლისმომცველი გრძნობაა არაბი ჭაბუკისათვის, იმდენად მალლა დგას ყველაფერ დანარჩენზე, რომ ქრისტიანული ტაძარი მისთვის საერთოდ კარგავს თავის დენოტაციურ მნიშვნელობას და მხოლოდ ამ უდიდესი გრძნობის გამომხატველ სივრცედ იქცევა. არაბი ყმანვილისთვის ამ უცხო ქალაქში ეს ყველაზე „მისი“ ადგილია, ყველაზე ახლო და თბილი, ყველაზე მანუგეშებელი, რაც ვიქტორ ჰიუგოს რომანის ძლიერი ზეგავლენითაა გამოწვეული. ამიტომ პასაჟი, როცა სულის ტკივილის ცოტათი მაინც დასაყურებლად კვაზიმოდოს სხვენს მიმართავს, იქიდან კი საყვარელი ქალის ჯვრისწერის მონმე ხდება, ერთ-ერთი ყველაზე ემოციური პასაჟია რომანში. „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის ზარების გუგუნი გრიგალივით მოედო ქალაქს და მინდვრებს გადაუქროლა... ნოტრ-დამის სამრეკლოზე ატეხილი ზარების რეკვით ჯაჰანმა მთელ სამყაროს გააგებინა თავისი გულისტკივილი, მთელ სამყაროს, მიმის გარდა...“ ღვთისმშობლის ტაძრის ზარების გუგუნი დაკარგული სიყვარულის გლოვაცაა და მისი საგალობელი უმაღლესი ჰიმნიც...

აქ ამბავი სწრაფად მიიწევს კულიმინაციისკენ და შეყვარებული ჭაბუკის აღსასრული, როცა მას, ტერორისტად მიჩნეულს, აღმოდებული ტაძრის სიახლოვეს კლავენ, ამ ტრაგედიის მწვერვალია. სიყვარულის მსოფლიო ტაძარი – ულამაზესი ნოტრ-დამი – ილუპება ყველაზე დიდ და უპირობო სიყვარულთან ერთად.

ყოველივე ზემოთქმული მწერლის სიყვარულის კონცეფციაზეც დაგვაფიქრებს. რისი თქმა სურს მას? მართლა შეუძლებელია დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ბედნიერი შერწყმა? ნუთუ ვერც სიყვარული ახერხებს ამ დიდი ბარიერის გადალახვას? მაშ რა გამოდის, თუ ასეთი უმართავი და ყოვლისშემძლე გრძნობაც კი უძლურია ამ დროს? თუ ეს იმაზე მითითებაა, რომ დღევანდელ სამყაროში სიყვარულიც გაცვდა და მას ორი სიცოცხლის ერთ სრულყოფილ მთლიანობად ქცევა აღარ შეუძლია? იქნებ უპირობო სიყვარულის ადგილი აღარსად დარჩა? ბევრ ასეთ კითხვას აჩენს „კვაზიმოდოს ქალაქი“, არადა, სათაურში ვიქტორ ჰიუგოს ამ პერსონაჟის ხსენება უპირველესად აქეთ მიმართავს მკითხველის წარმოსახვას. კვაზიმოდოს ანუ სიყვარულის ქალაქში სიყვარული მარტოობისა და უბედურების უმთავრესი მიზეზი ხდება. კვაზიმოდოს ქალაქში ანუ სამყაროში კი მხოლოდ ომი, უსამართლობა, ღალატი და სიძულვილი გაბატონებულია.

კულტურას (ლიტერატურას, კინოს, თეატრს, სახვით ხელოვნებას) აქვს უნიკალური უნარი, კაცობრიობას მის მიერ ჩადენილი შეცდომები სხვა მხრიდან დაანახოს და გადააზრების საშუალება მისცეს. ეს ერთგვარი კათარსისის გზაა, ტკივილის კიდევ ერთხელ განცდით მისგან გათავისუფლება, შეცდომის აღიარება და სინანული. ამიტომ ნოდარ მაჭარაშვილის ეს რომანიც უთუოდ დგას იმ მხატვრულ ქმნილებათა რიგში, რომლებიც სასიცოცხლოდ სჭირდება ადამიანურ საზოგადოებას სამომავლოდ – დასაფიქრებლად და გასააზრებლად. და კიდევ იმის შესახსენებლად, რომ „სანამ ეს ცოდვით სავსე დედამიწა ტრიალებს, ადამიანს ყოველთვის მიეცემა შესაძლებლობა, ბედნიერებას მისწვდეს. ბედნიერებას, რომლის მოპოვებაც კეთილშობილების გარეშე ყოვლად წარმოუდგენელია“.

თუმც, ხშირად კეთილშობილებითაც შეუძლებელია...

მაგრამ მაინც!

## სიყვარულის განდევნა სამყაროდან

(ვანო ჩხიკვაძის რომანი „გვირაბი“)

თანამედროვე სამყაროში იდეალებისა და ღირებულებების კრიზისზე არაერთი მწერალი წერს. მათ შორისაა ვანო ჩხიკვაძე, რომელიც რომან „გვირაბში“ წარმოაჩენს ადამიანის ეგზისტენციულ სიცარიელეს, უმიზნობასა და უპერსპექტივობას, რასაც ინვეს ფუნდამენტურ ფასეულობათაგან მოწყვეტა, იდენტობის გარკვევაზე უარის თქმა, მობოროილე ატომად გადაქცევა. მწერალი ფანტასმაგორიული ელემენტების მოხმობით თხრობას სიღრმისკენ მიმართავს, შინაგანი მონოლოგებისა და ცნობიერების ნაკადების აქტიური ოსტატური გამოყენებით პერსონაჟების სულიერ სამყაროში გვამოგზაურებს. „გვირაბი“ მწერლის მეოთხე რომანია (2022 წ.). აქამდე კი გამოქვეყნებული აქვს რომანები: „ჩიტები ზამთარში“, „ბებერაშვილების ამბავი“, „შუშების ომი“. ასე რომ, ვანო ჩხიკვაძე არა მხოლოდ პოეტური კრებულებითა და მოთხრობებით, არამედ რომანებითაც გამორჩეული ავტორია თანამედროვე ქართულ მწერლობაში.

რომან „გვირაბში“ წარმოჩენილი ამბები დღეს ხდება, შესაბამისად, მწერალი იმ სოციოკულტურულ გარემოს ხატავს, რომელიც ასეთი ნაცნობია თანამედროვე მკითხველისთვის, თანვე, ვერტიკალური ჩაღრმავებებით აფართოებს დრო-სივრცულ არეალს. თხრობაში ბუნებრივად შემოიჭრება უახლესი თუ შორეული წარსულის სურათები და იხატება მომავლის პერსპექტივები. რომანისეულ ქრონოტოპში ასე გამოიკვეთება წარმავალ და მარადიულ ღირებულებათა გზაჯვარედინებზე შეყვანებული ადამიანი, რომელმაც არ იცის, საითკენ წავიდეს. ავტორი სიმბოლურ-ალეგორიული ქვეტექსტებით, წარმოსახულისა და რეალურის უცნაური მონაცვლეობით, პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი თხრობითი სტრატეგიებით მკითხველს დააფიქრებს ყოფიერების განმაპირობებელ უნივერსალურ კანონზომიერებებზე.

მწერლისეული ტრადიციული რეალისტური თხრობის მანერა გამდიდრებულია მაგიური რეალიზმისთვის დამახასიათებელი

ელემენტებით. ავტორი პიროვნულსა და ეროვნულ სატკივარს გლობალურ, უნივერსალურ პრობლემებთან აკავშირებს, რომლებიც არა მხოლოდ ქართველს, არამედ კაცობრიობას აწუხებს. ამ თვალსაზრისით, რომანის სათქმელი მასშტაბური და ღრმააზროვანია.

გვირაბის სიმბოლიკა ერთ-ერთია იმ სიმბოლოთაგან, რომლებიც რომანში მრავლად გვხვდება და რომელთა საშუალებით მწერალი მოთხრობილ ამბების განსხვავებული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას უქმნის მკითხველს. ეს სიმბოლო ტრადიციული ლიტერატურისა თუ, ზოგადად, ხელოვნებისათვის და მას ხშირად მიმართავენ შემოქმედნი. ის განასახიერებს, ერთი მხრივ, ჩაკეტილ სივრცეს, რომელიც ქმნის შიშის, დათრგუნვილობის, სასონარკვეთილების შეგრძნებას, თანვე, გვირაბში ყოფნა მიუთითებს იმაზე, რომ ეს დროებითი სამყოფელია, იგი გულისხმობს ძიებას, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლას, კრიზისის გადალახვისპოტენციურშესაძლებლობას. იგი შეიძლება გავიაზროთ როგორც ხიდის ერთგვარი მხატვრული ვარიაციაც. გვირაბი თავისთავში შეიცავს სიბნელეს, მაგრამ გულისხმობს სინათლის მოლოდინსაც, რომელიც გვირაბის ბოლოსაა. მთავარია გაძლება, გვირაბის დაბრკოლებათა გადალახვა, წყვდიადის დემონებთან ბრძოლა, სასიცოცხლო ძალების მოკრება და თავდახსნა. გვირაბში შესვლა გულისხმობს თვითჩაღრმავებას, არაცნობიერში შეღწევის სურვილს, რაც ურთულესია ადამიანისთვის, რადგან ეს მისი დაფარული, აკრძალული სივრცეა.

რა იმალება ადამიანის სულის უფსკრულში, რომელიც ასე ზარავს წარმოსახვას? რომანში ვკითხულობთ: „რამდენი პირნათელიც უნდა მოავლინოს ღმერთმა, ადამიანი უკან იმდენივეს გამოლტილს, ეკლის გვირგვინით და ჯვარზე გაკრულს დაუბრუნებს, თვითონ კი ძველებურად გააგრძელებს გვირაბში ფორთხივას, თავის ცოდვებით დამძიმებული არსებობის ისტორიას“ (გვ. 295). სინათლის ის სხივები, რომლებიც დაბადებიდან დაჰყვება ყველას, თანდათან იშრიტება და არეოპაგისეული „მოკლებული სიკეთის“ ნატამალიც აღარ რჩება. ფროიდის აზრით, „მე არ არის ბატონი თავის სახლში“, მას „მართავენ“, ერთი მხრივ, ინსტინქტები, ბიოლოგიური ლტოლვები, რომლებსაც მეცნიერი „იგის“

უნოდებს. თუმცა მხოლოდ ეს არ უქმნის „მეს“ გასაჭირს, მეორე მხრივ, პიროვნებად ჩამოყალიბების გზაზე მეგზურად „ზემეა“, რომელიც ადამიანს აწვდის ღირებულებებს, დაწერილსა თუ დაუნერეულ კანონებს, წეს-ჩვეულებებს. ადამიანის „მე“ სწორედ ამ „იგისა“ და „ზემესთან“ ჭიდილში ყალიბდება. სწორედ ამ ბრძოლის სირთულეზე მოგვითხრობს მწერალი. სამწუხაროდ, თანამედროვე ადამიანს, რომელმაც დაივიწყა „ზემეს“ არსებობა, თითქოს უფრო მეტად უჭირს „იგისთან“ გამკლავება, ამიტომაც დიდხანს რჩება გვირაბში, ბნელი ხორციელი ლტოლვების ტყვეობაში.

გვირაბი შემაერთებელია წუთისოფლისა და ზესთასოფლისა. იგი სიცოცხლიდან გარდაუვალი სიკვდილისაკენ მიმავალი გზაცაა, რომლის გავლისას ადამიანი შეიცნობს წუთისოფლის ხანმოკლეობას და დანტესეულ სასონარკვეთას უცილობელი „დასჯის“ მოლოდინში: „თქვენ, აქ მომსვლელნო, იმედები დატოვეთ ყველა“, – წერია ჯოჯოხეთის კარზე („ღვთაებრივი კომედია“). აქამდე კი გვირაბი, იგივე, უსიერი ტყე, მალავს სხვა ხიფათებსაც, რომლებიც დანტეს ლეოპარდის, ლომისა და მგლის სახით მოევილინა. ნებისმიერ ადამიანს მოუწევს თავის „გვირაბში“ გავლა და ამ მხეცებთან გამკლავება, დამარცხება ან გამარჯვება. ლომი განასახიერებს სხვებზე აღმატებულობის, ძალაუფლების, ამპარტავნების საშიშ ვნებას, ლეოპარდი განცხრომისკენ სწრაფვას, ხოლო მგელი – ანგარებას. ვანო ჩხიკვაძის რომანში ყველა ეს ხიფათი ექსპრესიულად წარმოჩნდება, რა თქმა უნდა, სხვა სახეებითა და სხვა ამბებით, მაგრამ მთავარი სწორედ სიცოცხლის გზის გავლის სიძნელის ჩვენებაა, ერთხელ კიდევ დაფიქრება იმაზე, თუ რას აკეთებს ადამიანი იმისთვის, რომ სამუდამოდ გვირაბში არ დარჩეს. ერთი მხრივ, პიროვნული სწრაფვანი და, მეორე მხრივ, გარემოებანი ზემოქმედებენ ადამიანის ნებაზე. მწერალი ორივეს შესანიშნავად წარმოაჩენს. მას სჯერა: „ყველგან გამჭვრეტი კეთილშობილების მზის სხივი სამუდამოდ რომ ქრებოდეს, მაშინ ჩალუსკუმებულ, გაუსაძლისი წუთისოფლის გვირაბში გზას როგორღა გავიგნებდით“ (გვ. 273).

მთავარი გმირის შინაგანი სამყაროს, მისი საფიქრალის, ტკივილისა და სიხარულის წარმოსაჩენად მწერალი ორიგინალურ

ხერხს მიმართავს. რეალურის პარალელურად მას თხრობაში შემოაქვს მისტიკური განზომილება, ამგვარად, მკითხველის მზერა მიიმართება გმირის შინაგანი სამყაროსაკენ, რომელიც წარმოგვიდგება მსოფლიო ლიტერატურის ორი გმირის, განუყრელი წყვილის, სერვანტესის დონ კიხოტისა და სანჩო პანსას (რომანში დახატული თომას) სახით. ამ ტრანსფორმირებულ სულიერ სივრცეში მთავარი გმირი თითქოს გაორებულია. მთავარი პერსონაჟის საკუთარ თავთან საუბარი „გარდაქმნილია“ ორი „მეს“ დიალოგად. სწორედ ეს ქმნის ფანტასმაგორიულობის განცდას. მთხრობელი საშუალო ასაკის მამაკაცია, რომელიც უკმაყოფილოა როგორც საკუთარი თავით, ასევე ყოველივე იმით, რასაც ხედავს არა მხოლოდ საკუთარ ქვეყანაში, არამედ სამყაროში. ეს არის, უპირველესად, ჰუმანიზმის იდეალების გაქრობა, პრაგმატულობა, გაუცხოება და სხვა ამ რიგის პრობლემები.

ეს დიალოგები მთხრობელსა (დონ კიხოტის თანამედროვე ვარაციული ნიღბით რომ გვევლინება) და თომას (სანჩო პანსასეული სახის ტრანსფორმაცია) შორის ცოცხლად, ექსპრესიულად გვიხატავს ყველა მნიშვნელოვან პრობლემას, რომლებიც კაცობრიობის სულიერ არსებობას საფრთხეს უქმნის. რეალური და წარმოსახული სივრცეები რომანში ერთმანეთს ბუნებრივად ერწყმის და ავტორს ისე გადავყავართ ერთიდან მეორეში, რომ არანაირი ხელოვნურობის შეგრძნება არ გვიჩნდება. ასე ვმოგზაურობთ გმირსა (და მის თანმხლებ შინაგან გმირებთან) ერთად თანამედროვე ყოფაში. ის ფიქრის ნაკადები, რომლებიც გმირთა საუბრისას ჩნდება, მკითხველს ბევრ საჭირობოროტო საკითხზე დააფიქრებს. მწერლის აზრით, „ადამიანის პიროვნებას თავბრუდამხვევი ტექნოლოგიების დამანგრეველი ვირუსისგან მხოლოდ „ლამანჩელის ვაქცინა“ იხსნის“ (გვ. 251). ეს „ვაქცინა“ კი სიყვარულს, სიკეთეს, სინათლეს, სამართლიანობას, კაცთმოყვარეობას გულისხმობს.

სათქმელის სიღრმისეულად გამოსახატავად მწერალი მიმართავს პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ ორმაგი კოდირების პრინციპს. ეს კი შესაძლებლობას აძლევს მკითხველს ნაწარმოები ინტერპრეტაციის სხვადასხვა დონეზე აღიქვას და გაიაზროს. რომანში მრავალმხრივად წარმოჩნდება სულიერი კრიზისი: 1) კერძო ადამიანის კონტექსტში, 2) ერის (ქვეყნის) ყოფის

კონტექსტში, 3) მსოფლიო კონტექსტში, 4) კოსმოსის კონტექსტში. ყველა ეს კრიზისი ერთმანეთთან არის დაკავშირებული და ურთიერთგანპირობებული. ყველაფერი მაინც პიროვნული გაუცხოებიდან იწყება. ადამიანი იმდენად ეფლობა მატერიალურ განზომილებაში, რომ მთლიანად კარგავს ღვთაებრივთან კავშირს. ამას მოჰყვება ქვეყანაში ღირებულებათა გაუფასურება. მწერალი წუხს, რომ მატერიალურ-ტექნიკურ პროგრესს გამოდევნება სულიერ სივრცეთა დაგინყების საშიშროებას უქმნის მთელ თანამედროვე კაცობრიობას. უნივერსალური კონტექსტი კი სამყაროს ფუნდამენტური კანონზომიერებების მოშლას წარმოაჩენს, რაც სიცოცხლეს გაქრობის საფრთხეს აჩენს. აქ დემონებისა და ანგელოზების ბრძოლა მასშტაბურ ხასიათს იძენს. პრობლემებში ამგვარი ჩაღრმავებით რომანი ინტერტექსტუალურად ეხმიანება „ვეფხისტყაოსნისეულ“ კრიზისს, როდესაც ნესტანს ატყვევებენ ქაჯები: „რა საბრალოა გავსილი მთვარე, ჩანთქმული გველისა“. ეს კი სამყაროდან სულიერი სანყისის გაქრობას მოასწავებს.

ტრადიციასთან გადაძახილად შეიძლება აღვიქვათ რომანში წარმოჩენილი რწმენა, რომ საბოლოოდ სიკეთე ძლევს ბოროტებას (არეოპაგიტული მოძღვრების თანახმად, ბოროტება ხომ უარსოა, ის მოკლებული სიკეთეა). ამ თვალსაზრისით, ავტორი ვაჟაფშაველას „ბახტრიონის“ ფინალსაც ეხმიანება, სადაც დემონი ანგელოზად „გადაიქცევა“ (გველი მკურნალობს ლუხუმს). კოსმოსი ძალას იკრებს ღვთაებრივის გადასარჩენად.

ამ რწმენის დაბადებამდე კი მწერალი რომანისეულ სივრცეში დანტეს ჯოჯოხეთის „სანახებს“ გამოგვატარებს. რომანის მთავარი სამოქმედო სივრცე ბესტაეთია. იგი სიმბოლურად განასახიერებს საქართველოსაც, კაცობრიობასაც და ადამიანსაც. ბესტაეთი, რა თქმა უნდა, მოგვაგონებს შუა საუკუნეების ცნობილ ენციკლოპედიურ ილუსტრირებულ ნაშრომს, სახელწოდებით, „ბესტიარიუმს“, რომელშიც აღწერილი იყო უცნაური რეალური და დემონურ სამყაროსთან წილნაყარი მისტიკურ-ალეგორიული ცხოველები. მწერლისთვის თანამედროვეობა გადაგვარებული ადამიანებით, ნახევრადცხოველებით არის სავსე, ამიტომაც ბესტაეთი ირეკლავს ჯოჯოხეთის ყველა შრეს, რომლებშიც სულ-

დაკარგული ადამიანები დაფუთფუთებენ: „კაცთა ტყე უღრანი, საშიში და დაუნდობელია“ (გვ.124); „დღევანდელ გაუგონარ ბრმა-ყრობაში, ბესტაეთშიც, უპირველესად, ღირსებასა და სინდისს გაუჭირდა“ (გვ. 200), „თავის თავს იშენებენ და უნდათ, ქვეყნის აშენებად შემოგვასაღონ“ (გვ. 238). ამ ბნელეთის სიღრმეს, დანტყსეულ მეცხრე შრეს, რომელშიც სამხახიანი საზარელი სატანაა ჩაყინული, განასახიერებს, ერთ შემთხვევაში, ადამიანის გული, თანვე, მთლიანად სამყარო, რადგან ადამიანის მაიდეტიფიცირებელი ნათელი ღირებულებები სულისთვის საშიშ მეტამორფოზას განიცდიან. ერთ ეპიზოდში ლამანჩელი რაინდი ბესტაეთში დაკარგულ „შვიდ სულელს ახსენებს“, რომელთაც დაეძებენ და ვერ პოულობენ. ამ შვიდეულში სიმბოლურ-ალეგორიულად, რა თქმა უნდა, შვიდი ქრისტიანული სათნოება უნდა დავინახოთ (სიმდაბლე; მონყალება; უმანკობა; სიმშვიდე; მარხულობა; სიყვარული; სასოება), რომლებმაც შვიდ მომაკვდინებელ ცოდვას უნდა უმკურნალონ (ამპარტავენებას, ანგარებას, სიძვას, მრისხანებას, ნაყროვანებას, შურს, სასონარკვეთილებას). სწორედ ამ „მომაკვდინებელ ცოდვათაგან“ დამძიმებულ საზოგადოებას გვიხატავს მწერალი რომანში.

როგორც აღვნიშნეთ, რომანში თხრობა ორ პარალელურ სივრცეში მიმდინარეობს, რეალურსა და წარმოსახულში, რომელთა შორის საზღვარი მყიდფა. მთავარი გმირი რეალურ სივრცეში საქართველოს გეოგრაფიულ არეალში მოგზაურობს, წარმოსახვით კი მთელ დედამიწასა და სამყაროში. წარმოსახული სივრცის გმირი ლამანჩელი დონ კიხოტია, რომელიც თომად გარდაქმნილ სანჩოსთან ერთად მსჯელობს ადამიანური ყოფის საჭირობოტო საკითხებზე. დონ კიხოტი მთხრობლის (რომელიც ავტორის ალტერ ეგოა) სულშივე დაბადებული სინათლის განსახიერებაა, გამუდმებით რომ ეხლება სიბნელეს. ამავე დროს, ეს ორივე პერსონაჟი განასახიერებს გმირის სულიერსა და ნივთიერ მისწრაფებებს, მის ერთგვარ გახლეჩილობას.

რომანისეული ამბებს მივყავართ იმ დასკვნამდე, რომ თანამედროვე ადამიანს, სამყაროს, სამწუხაროდ, არ სჭირდება დონ კიხოტი, იგივე ქრისტე, რადგან მისი არსებობა ნიშნავს, ცოდვების ვერდავინყებას, სინდისის გამუდმებულ მღვიძარებას. ამი-



ტომაც ათქმევინებს მწერალი ლამანჩელს ერთ ეპიზოდში: „თავი მომაბეზრე, დედამინავ, გონებადაფანტულო, სკლეროზიანო დედაბერო, შენს სასტუმროში ვერ მოვნახე კუთხე-კუნჭული, სადაც სულსა და სხეულს მოვასვენებდი“ (გვ. 305). ეს პირდაპირ ეხმიანება მაცხოვრის სახარებისეულ სასონარკვეთილებას: „მელთა ხურელი უჩნთ, ხოლო მფრინველთა ცისათა საყოფელი, ხოლო ძესა კაცისასა არარაი აქუს, სადა თავი მიიყუნდეს“ (ლუკა, 9-58). როგორც ბორხესი წერს: „სანამ ცოცხლობს სინდისი, ცოდვაც ცოცხალია“ („ლეგენდა“). თანამედროვე ადამიანები კი ცოდვის ჩადენისთანავე ივინყებენ მას, რათა გზა გაუხსნან ახალ ცოდვებს და საბოლოოდ დაინთქან „ცოდვის მორევში“ (გურამიშვილი). „დავითიანის“ ასოციაციას იწვევს მწერლისეული მართლის თქმის პრინციპი. ნაკლოვანებათა მხილების სიმწვავეთ ის ეხმიანება მე-19 საუკუნის რეალისტებსაც (უპირველესად, ილიას, აკაკის, ვაჟას), თანვე, მიხილ ჯავახიშვილსაც, მოდერნისტულ ლიტერატურასაც, მაგალითად, ცალკეულ ეპიზოდებში, რომლებშიც ადამიანი გადაქცეულია პირველხატის პაროდიად, ჯოისისთვის დამახასიათებელი მწარე ირონიაც მოჩანს. რომანში მხილებულია ადა-მიანური ყოფის ყველა მანკიერება, პატივმოყვარეობა, ფუჭი დიდებისკენ სწრაფვა, ღალატი, მცირედმორწმუნეობა, ფსევდო-პატრიოტიზმი, სიხარბე, მფლანგველობა, სიძუნწე, თვალთმაქცობა, გაუტანლობა, უმადურობა, ტყუილი და ამ რიგის „ბორკილები“ სულისა.

რომანში სოციოპოლიტიკური კონტექსტების ჭრილში წარმოჩნდება საქართველოს უახლესი ისტორიის ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა. მეოცე საუკუნის 90-იანი წლების ქართველიები. ავტორი დაუფარავად ამხელს პოლიტიკურსა თუ სახელოვნებო ელიტას, რომელთა მეშვეობით ქვეყანამ უამრავი განსაცდელი გადაიტანა (სამოქალაქო ომი, აფხაზეთსა და სამაჩაბლოში დატრიალებული ტრაგედიები). რომანში ვკითხულობთ: „ორთოდოქსმა“ კომუნისტებმა ჯერ ცხრა აპრილი და რუსთაველის სამარცხვინო ომი შემოგვძღვნეს, ვითომ იმპერიის გადასარჩენად, მაგრამ მალე თვითონ დაიწყეს იმ საკეტების მსხვრევა, რასაც „თვითმფრინავის ბიჭები“ და კიდევ სხვა მრავალი შეენირა; ნათელი მომავლისკენ „მიმავლებმა“ გვირაბში მიგვატოვეს, უცებ იცვალეს ორიენტაცია,

გეზი და შუა ევროპაში განოლილ დრაკონს – ბერლინის კედელს – თავისი ხელით დააცალეს „კბილები“ (გვ.180).

ერთ ეპიზოდში მთხრობელი მარკეტის კარზე წაიკითხავს: „ვეძებთ გამყიდველს!“ მის ცნობიერებაში ეს ერთი უწყინარი წარწერა ღრმა მნიშვნელობას იძენს: „ჩვენში გამყიდველის პოვნას რა უნდა“ (გვ. 305) და იმასვე გამოხატავს, რასაც ნიკო ლორთქიფანიძე ცნობილ მინიატურაში „იყიდება საქართველო“. მთხრობელიც „უძღურ ჭირისუფლად“ წარმოგვიდგება. ისიც უნდა ითქვას, რომ მართალია უძღურია ჭირისუფალი, მაგრამ ის მაინც არსებობს, რაც იმედს აჩენს იმისას, რომ ის შეიძლება მომავალში გაძლიერდეს. ამ გამოცოცხლებას კი ხელს შეუწყობს ვითარების ყოველმხრივი კრიტიკული ანალიზი, დროთა „დარღვეული კავშირის“ აღდგენა.

რომანში ლამანჩელის შემოყვანა ააქტიურებს გზის სიმბოლიკასაც. მთხრობელი ამბობს: „მნიშვნელობა არა აქვს, გეზს საითკენ ავიღებ, მინდა ნებისმიერ გზას დავადგე და უკან დაუბრუნებლად ვიარო, ვიარო“. მხოლოდ ამგვარად შეიძლება იხსნა სული დამყაყებისა და დაჭაობებისაგან, როგორც ილია აღნიშნავდა. მასთანვე გადაძახილად აღიქმება „უსწორმასწორო ნუთისოფელი“, რომელიც „წყევლა-კრულვიან“ უპასუხო კითხვებს ბადებს. „მე ვარ გზა და ჭეშმარიტება“, – ამბობს იესო. როგორც ლამანჩელი აგრძელებს მოგზაურობას სიკვდილის გადალახვითა და წიგნისმიერ მარადიულ სამყაროსთან ზიარებით, ასევე იკვალავს ეს რომანიც მკითხველის გულისკენ გზას.

რომანში დონ კიხოტის მხატვრული სახეც მრავალმნიშვნელოვანი და პალიმფსესტურია, იგი ხან თავისი, ხან კიდევ სხვა პერსონაჟთა სახელით მეტყველებს, მისი „ცნობარეულობა“ მწერალს საშუალებას აძლევს მსოფლიო ლიტერატურის სხვა გამორჩეული პერსონაჟები თუ პიროვნებები დონ კიხოტის ერთგვარ „ტყუპისცალად“ თუ ანტაგონისტურ სახეებად აღიქვას. ამ კონტექსტში საინტერესოა შექსპირისეული მეფე ლირის, „შვილებისა და ბედისწერისაგან გაუბედურებული“ მეფის „შემოყვანა“, რომელიც მწერლისთვის განასახიერებს შვილებისგან უარყოფილ მამას. აქ „უკუღმა“ მოქმედებს სახარებისეული მოდელი. უძღები შვილი, ამ შემთხვევაში, მამაა, რომელსაც თვალი მხოლოდ

უკიდურესი სასონარკვეთილებისა და დაცემისას ეხილება. მამა-ღმერთი ისევე ელის ძე შეცდომილს, როგორც კორდელია ელის მამას და ხელს უწვდის დასახმარებლად. ნამდვილი სიყვარული არსად არ იკარგება. მეფე ლირს რომანისეულ მხატვრულ სივრცეში საქართველო განასახიერებს, რომელსაც ხშირად ვერ გაურჩევია, რომელი შვილი „ეფიცება“ ნამდვილ სიყვარულს და რომელი მხოლოდ ეპირფერება, რეალურ სიძულვილს ფარისევლური სიყვარულის მჭევრმეტყველებით ნიღბავს, რათა „მამას“ უფრო დაუბრმავოს თვალი სიტყვების მოჩვენებითი, ილუზორული, „შინაარსისგან დაცლილი“ ბრწყინვალეობით. ამ გზით მწერალი „გულმოკლე“ ფსევდოპატრიოტიტებსაც ამხელს.

რომანში საბჭოთა რეჟიმის მანკიერებანიც ძირისძირამდეა მხილებული. ერთ ეპიზოდში სტალინის ნიღაბიც ამოტივტივდება ყვარყვარესეული მსჯელობით: „ხალხს შეჩვეულ მათრახს როგორც კი მოაკლებ ან დაუგვიანებ, თვითონვე მოგთხოვს, აქავებული ზურგი აუჭრელო! ჩემგან იცოდე, ვერ იქნება მაძღრისა და მშიერის ლოცვა ერთნაირად გულმხურვალე (ამ სტრიქონში გამსახურდიას განმგეთუხუცესის სახეც წამოტივტივდება, არსაკიძეს რომ უქადაგებს: „ხალხს სამი რამე უნდა ასწავლოს ერის წინამდგომმა ყოველმა: შიმშილი, ლოცვა და შრომა“). მე როცა მფლანგველი აბუქ მეფის გვირგვინის ნაცვლად ჩრდილოეთის მბრძანებლის ყრონტამდე ღილებშეკრული, უბრალო ხაკის ქურთუკი მეცვა, ვცდილობდი, საერთო სუფრასთან ყველა ერთნაირად მიმეშვა“ (295).

რომანში მოზაიკური პრინციპით არის შეკრული უამრავი სხვადასხვა ამბავი, რომლებიც ერთ სააზროვნო მდინარებაში შემოკრებს განტოტვილ ასოციაციურ ნაკადებს. აღსანიშნავია რომანის მხატვრულ-ენობრივი ქსოვილი. მწერლის მდიდარი ლექსიკა საშუალებას იძლევა, მკითხველმა შეიგრძნოს სიტყვის მნიშვნელობათა ნაირგვარი ელფერი, ავტორი ოსტატურად იყენებს ხატოვან თქმებს და ამგვარად ენას საოცარ მოქნილობასა და ექსპრესიულობას ანიჭებს. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ვანო ჩხიკვაძე ცნობილი პოეტი და პროზაიკოსია. მისი დაწერილი სიტყვა სავსეა მრავალმნიშვნელოვნებითა და პოეტურობით. ავტორს არ ლალატობს ზომიერების გრძნობა და ისე არასოდეს

გაიტაცებს ხოლმე მჭევრმეტყველება, რომ სისადავე დაკარგოს. ამიტომაც რომანი თავს წააკითხებს ნებისმიერ მკითხველს, მასთან თავისუფალ, მრავალმნიშვნელოვან დიალოგს გამართავს. რომანისეულ პრობლემატიკას სხვადასხვა ტიპის მკითხველი განსხვავებულად აღიქვამს და თავისი ცოდნის, გამოცდილების შესაბამისად გაიაზრებს.

რომანის ფინალიც „დონ კიხოტს“ ეხმიანება: „ჩვენც მეტი რა დაგვრჩენია, ღრმად ამოვიფშვინოთ და წერტილი დავსვათ, უფრო მწარე-მწარეებიც რომ არ წამოგვცდეს!

თუმცა წერტილამდე, ვახსენოთ ღმერთი და კუდის ბოლო სწორედ ისე მოვიქნით, როგორც ერთ სარაინდო რომანს მოუხდებოდა:

„ათასი წელი ღორღიან გზაზე მიჩურჩილებენ, უკაბადონო  
სამყაროს ართობს მათი ბაასი:

– მისმინე, თომა! – გისმენთ, ბატონო!“

ახლა კი, როგორც ზემოთ ხსენებული თხზულება მთავრდება:

Vale!.. მშვიდობით!“

ამგვარად, ეს რომანი არის ფართომასშტაბიანი, პალიმფსესტური, ფერადოვანი ტილო, რომელიც წარმოაჩენს თანამედროვე ადამიანის, ქართველის, კაცობრიობის, თუ, ზოგადად, სამყაროს მეტაფიზიკური საწყისების მოშლას. მწერალი ალუზიების საშუალებით აფართოებს რომანისეულ სააზროვნო მხატვრულ დრო-სივრცეს. ეს ალუზიები ქართული და მსოფლიო ლიტერატურისა, ხელოვნებისა, ისტორიისა ამდიდრებენ საინტერპრეტაციო კონტექსტებს. მათ შორისაა ალუზია ჯეფრი ჩოსერის „კენტერბერიული მოთხრობებისა“, რომელშიც მწერალი სოციალური სატირის, გროტესკის მოხმობით აკრიტიკებს საზოგადოებას. სატირა და გროტესკი ვანო ჩხიკვაძის რომანშიც მძლავრი ინსტრუმენტებია თანამედროვე ყოფის სარკისეული ანარეკლის შესაქმნელად. მწერალი თითქოს ბიბლიური იერემიასავით მოთქვამს სიცოცხლის მდინარის ნაპირზე, რათა ძალები აღიდგინოს, დასაძინებლად მომზადებული დახუჭული თვალები გაახილოს. ამ თვალსაზრისით, მწერალი მითოლოგიურ-რელიგიურ პარადიგმებსაც „აცოცხლებს“, რათა სათქმელს მეტი ექსპრესიულობა მიანიჭოს. მისი სასონარკვეთილი მოთქმა, ერთი

მხრივ, პესიმიზმით, უპერსპექტივობის განცდით აღავსებს მკითხველს, თანვე, ეს მძაფრად წარმოჩენილი სულიერი დრამა მას კათარსისის მოლოდინითაც მუხტავს. სიტყვა(ლოგოსი), მწერლობა ხომ სწორედ იმისთვის არის მოწოდებული, რომ ადამიანში ჩამკვდარ სულიერებას მაცოცხლებელ წყლად მოევიწიოს და იმ გზად იქცეს, რომელიც გვირაბის ბოლოში გაიყვანს.

**თანამედროვე ქართული ფსიქოლოგიური მოთხრობა**  
(ბესო ხვედელიძის „ქალაქურები და სოფლურები“)

ბესო ხვედელიძის „ქალაქურები და სოფლურები“ ავტორის მიერ სხვადასხვა დროს შექმნილი მოთხრობების კრებულია, რომლის სტრუქტურას ქალაქი/სოფლის სივრცული დიქტომია ქმნის. ქალაქურების ნაწილში შესულია ათი მოთხრობა, სოფლურების ნაწილში ასევე ათ მოთხრობას აერთიანებს. წიგნში სტრუქტურულად ეს სივრცეები, ერთი მხრივ, ურთიერთდაპირისპირებულ და ამავდროულად, ურთიერთშემავსებელ ნაწილებს წარმოადგენს, რითაც აქცენტირებულია ამ სივრცეების ურთიერთგანპირობებულობა.

კრებულში შესული მოთხრობები თემატურად მრავალფეროვანია, გვხვდება მარგინალი (ჯუჯა) ადამიანის ცხოვრების შესახებ შექმნილი მოთხრობა („კაკლის მაშო“); სიყვარულისა („ერთი დაკონკილი ამბავი“, „ერთი ზენარი სიყვარული“, „ბრძების ქალაქი“) და სიკვდილის თემატიკა („მძიმე დღე“ და მელნის სუნი); ქართული სოციალური და პოლიტიკური ყოფის რეფლექსია („სოუზაშვილების შეკრება“, „სადა ხარ ჩემო გულიკო“, „კორეული სანდლები“, „ჯაჭვური რეაქცია“); ნაციონალური და პიროვნული წარსული ტრავმების რეპრეზენტაცია („მოგზაურობა მეტროთი“, „წყევლა“, „Curriculum Vitae“); ცხოვრების საზრისის ძიებისა და პიროვნული ტრანსფორმაციის თემატიკა („რადაცაში იყო საქმე“, „ნიკო და თევზები“, „დოინჯი“, „სავსემთვარეობა“, „ბუ“); რელიგიურ/ფილოსოფიური თემატიკა („წითელი პარასკევი“, „წითელი“);

მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი და გამომცემელი მკითხველებს კრებულში შესული მოთხრობებისთვის ერთგვარ მზაკონცეპტუალურ (ქალაქი/სოფლის დიქტომიის) ჩარჩოს გვთავაზობენ, მოთხრობების ნაკითხვის შემდგომ ჩნდება განცდა, რომ მათი გამაერთიანებელი არა ქალაქისა და სოფლის სივრცე ან ამ სივრცეებით განპირობებული პრობლემატიკა, არამედ თანამედროვე ქართულ სოციოკულტურულ სივრცეში მცხოვრები

ადამიანია თავისი რთული შინაგანი ამბივალენტური სამყაროთი, წინააღმდეგობრივი ემოციებით, ფსიქოლოგიური კონფლიქტებით, დანაშაულის გრძობით, წარსულის ტრავმებით, საკუთარი იდენტობის მუდმივი ძიების პროცესითა და ა.შ., რაც როგორც სოფლის სივრცეში, ისე ქალაქში მცხოვრები პერსონაჟებისთვისაც საერთოა.

თანამედროვე ქართული პოლიტიკური კონტექსტი გასდევს ფონად მოთხრობებს „სოუზაშვილების შეკრება“, „სადა ხარ ჩემო გულიკო“, „კორეული სანდლები“ და „ჯაჭვური რეაქცია“. თითოეული ამბის სიუჟეტი ქართული სოციალური თუ პოლიტიკური რეალობის სხვადასხვა აქტუალურ, პრობლემურ მხარეს წარმოაჩენს და აღწერს, თუ როგორ აყალიბებს არსებული პოლიტიკური კონტექსტი აქ მცხოვრები სოციუმის იდენტობას, ან პირიქით, ამ სივრცეში მცხოვრებ სოციუმს როგორი სოციო-პოლიტიკური რეალობის შექმნა შეუძლია. გარდა თემატიკისა, ამ მოთხრობებს სატირული თხრობის სტილიც აერთიანებს, რაც, ალბათ, ყველაზე შესაბამისი მხატვრული ხერხია სოციალური და პოლიტიკური კრიტიკული პათოსის წარმოსაჩენად. მოთხრობის „სოუზაშვილების შეკრება“ სიუჟეტი 2008 წლის აგვისტოს ომის მიმდინარეობის პროცესში იშლება. სოუზაშვილებისთვის საამაყოა, რომ მტრის თავდასხმის, ქალაქების დაბომბვისა და მოსახლეობის მსხვერპლის მიუხედავად, მათ მაინც არ გადადეს გვარის შეკრება, რითაც ჩნდება განცდა, რომ მთლიანად მოწყვეტილი არიან ანწყოს მგრძობელობას და რეალობის ანალიზის უნარს; თამადა სადღეგრძელოში სიამაყით აღნიშნავს, რომ მართალია, „გზები სანახევროდ გადაკეტილია, ჰაერში დენტის სუნი ტრიალებს, სისხლისმიმღები პუნქტები იბარებენ და იბარებენ სისხლს, საავადმყოფოები დაჭრილებითაა სავსე, ყველგან ჯარისკაცები და ლტოლვილებია ... ჩვენი აქ ყოფნა ნამდვილი ეროვნული გმირობაა“; ცხადაა, ამ ამბის ფინალიც ლოგიკურია – ამგვარი ღირებულებებისა და აზროვნების მქონე სოციუმში, უბრალოდ, გაქრობისთვის არის განწირული და ასეც ხდება, სოუზაშვილების გვარი ქრება.

მოთხრობა „ჯაჭვური რეაქცია“, ასევე, 2008 წლის აგვისტოს ომზე გვიყვება. მთავარი გმირი, სამარშრუტო ტაქსის მძღოლი, ნესტორ ბლიაზიშვილი აგვისტოს ომის პერიოდს იხსენებს. გა-

დანყვეტს, ქველმოქმედების სახით საბჭოთადროინდელი ჟურნალ „აგანოკის“ ნომრები ომით დაზარალებულათა დასახმარებლად წაიღოს; ამ პერსონაჟის გამორჩეული სახასიათო ნიშანი ერთ-ნესტოიანი ცხვირია; მოთხრობაში ყოფითი წვრილმანები ზედმიწევნით დეტალიზებულად და ნატურალისტურად არის აღწერილი, მაგალითად, ჰიგიენური დეტალები – პერსონაჟის მიერ ცხვირის მონმენდა ან დაცემინება, კვების წვრილმანები; გენერლის გარეგნობით შესაძლებელია გამოიცნო, ვახშმად რა მიირთვა და ა.შ.; ადამიანების ფიზიკური გარეგნობისა და ყოფის ამგვარი უსიამოვნო და ზიზლის გამომწვევი დეტალების აქენტირებით, ვფიქრობთ, მწერალი საზოგადოების მენტალური მდგომარეობის წარმოჩენას ცდილობს, რომ ეს საზოგადოება ერთდროულად შეშინებული და ამავდროულად, ზიზლის მომგვრელია; საკუთარ თავში სიბრაზეს, იმედგაცრუებასა და შიშს მალავს, ან ვერც კი ხვდება, მათი ყოფა რამდენად ზიზლის მომგვრელად შეიძლება ჩანდეს გარეშე თვალისთვის.

„კორეული სანდლები“ თანამედროვე ქართული სამართლებრივი სისტემის სასტიკ და ამავდროულად აბსურდულ შინაარზე მოგვითხრობს. ერთ მეგობარს შეცდომით მეორის მკვლელობის გამო გაასამართლებენ. პატიმარი ციხეში სასტიკ წამებას ვერ გაუძლებს და „დანაშაულს“ აღიარებს. ამბის ბოლოს კი ე.წ. „მოკლული“ მეგობარი თბილისში ცოცხალი ბრუნდება. აღმოჩნდება, რომ მთაში მეცხვარეებთან ყოფილა წასული. თუმცა მიუხედავად იმისა, რომ მსხვერპლი უვნებელი ბრუნდება, პატიმარს მაინც არ უშვებენ ციხიდან. ამიტომ ე.წ. „მოკლულს“ მოუწევს ციხეში თავად შეინახოს მისი „მკვლელობისთვის“ გასამართლებული მეგობარი.

ვარდების რევოლუციის წინა პერიოდის საზოგადოების ეიფორიული განცდების, პოლიტიკური მოლოდინებისა და იმედების რეპრეზენტაციაა მოთხრობა „სადა ხარ ჩემო გულიკო – ქალაქური პორნო“. პერსონაჟი, ნოემბრის პოლიტიკური აქციების ფონზე, სექსკარტს იყიდის და მის სექსუალურ ფანტაზიებში ქვეყნის სასურველი მომავალი და მთელი შემდგომი პოლიტიკური პროცესი წარმოსახება. ახალი სახელმწიფო, რომელიც ვარდების რევოლუციის დროს დაიბადა, პერსონაჟის წარმოსახვაში უჩვეულოდ ბანჯგვლიანი ბავშვის სახით შემოდის, რითაც შესაძლოა,



საზოგადოების განახლების, განვითარების ან ახალი დასაწყისისკენ მისწრაფება არის წარმოჩენილი. ახალი პოლიტიკური ფორმაცია, ერთი მხრივ, პირველყოფილი, დაუოკებელი ინსტიტუტების მატარებელია და ამავდროულად – ანომალიური. ახალდაბადებული აგული „ძალიან გულჩათხრობილი გახლდათ და სულ ნიგნებში ჰქონდა თავი ჩარგული. მართალია, ცხრა თვისამ ფეხი აიდგა, მაგრამ ხმის ამოღება მეტისმეტად დაუგვიანდა, არადა, აშკარად ეტყობოდა, რომ ყველაფერი ესმოდა, თუმცა ხმას მაინც ჯიუტად არ იღებდა. წლინახევრის აგული უკვე თავისუფლად კითხულობდა ქართულად, აყოლებდა რა თითს სტრიქონებს და სახეზეც ემჩნეოდა, რომ წაკითხულის შინაარსიც მშვენივრად ესმოდა“. მას ასევე შეეძლო პოლიფონიურად ემღერა საქართველოს ჰიმნი ერთდროულად ოთხ ხმაში, რაც მას განსაკუთრებულ ხიბლს სძენდა და საზოგადოებასაც სიმღერით აჯადოებდა. ავტორის მიზანია, პოლიტიკური პროპაგანდის ზემოქმედების ძალა აჩვენოს. თუმცა პროპაგანდის მიღმა არსებული რეალობა სრულიად განსხვავებულია. „როგორც კი აგული ჰიმნის სიმღერას დაასრულებდა, ყველაფერი ისევ უზადრუკდებოდა. ირგვლივ მაშინვე მუქი დეპრესია ისადგურებდა, მცენარეები ერთბაშად იწყებდნენ, ხოლო რამდენიმე წამის წინ აცუნდრუკებული მასწავლებლები ამრეზით იმზირებოდნენ განზე“. ლაკანისეული ფსიქოანალიზის მიხედვით, გამოთქმის საგანის მეშვეობით შეიძლება აიხსნას საზოგადოების არაცნობიერი, რომელიც ენის საშუალებით წარმოიქმნება გრამატიკული წესებისა და სტრუქტურის თანმიმდევრული ჯაჭვით. ამ ინტერპრეტაციით, გრამატიკული შეცდომები განიხილება, როგორც გადახრები და პოტენციურად ავლენს სოციუმის არაცნობიერ სურვილებს, მისწრაფებებს ან/და კონფლიქტებს. ვფიქრობთ, სწორედ ამ მიზანს ემსახურება მოთხრობის ბოლოს ავტორის მიერ ქართული მედიიდან ამოკრეფილი ფრაზებიც, რომელიც გრამატიკული შეცდომებითა და სემანტიკური აბსურდებით არის სავსე. ამით პროპაგანდის მიღმა არსებული სოციუმის ის რეალური განცდები და მენტალური მდგომარეობა აშკარავდება, რომ მიუხედავად ფანტაზიებში წარმოდგენილი მისწრაფებებისა ან/და პოლიტიკური პროპაგანდით რეალობის სასურველად შეფუთვის მცდელობებისა, სინამდვილე/

რეალობა ენის მეშვეობით მაინც ჟონავს ყოფაში და გვახსენებს, სინამდვილეში სად ვართ. მაგალითისთვის, „დღეს წვიმა და ათასგვარი პროვოკაციაა მოსალოდნელი“, „ექვმიტანილი დააკავეს, მაგრამ ჯერჯერობით უცნობია ცოცხალია თუ მკვდარი“, „როგორ გრძნობს თავს გარდაცვლილი პოლიციელი?“ „დალუპულთა შორის ინფორმაცია არ ვრცელდება“, „პარლამენტი ფეხზე ადგომით უნდა აუდგეს ამ ბავშვებს“, „მოხდა კანცელარიის ევაკუირება“, „ვიდრე ყველა ქართველს არ ექნება ერექცია აფხაზეთთან მიმართებაში, მანამდე არაფერი გვეშველება“, „ფერეიდნელი ქართველები 300 წელია „სულიკოს“ მღერიან“, „მაღე მსოფლიო ბანკმა ტრანში უნდა მოგვცეს და ხელფასებსაც დაგირიგებთ“, „ამ უბნებში განხორციელდება ელექტროენერჯის არშეზღუდვა“, „ჩვენ გვეხმარებიან წითელი ჯვრები და ასევე – სხვა ჯვრები“.

წარსული ნაციონალური ტრავმების რეპრეზენტაციას და ანალიზს ახდენს მოთხრობა სახელწოდებით, „წყევლა“. თანამედროვე ქართულ მწერლობას ტენდენციის სახით გასდევს, რომ როდესაც ავტორები მხატვრულ ნარატივში 90-იანი წლების სოციალური და პოლიტიკური პროცესების რეფლექსიას ახდენენ, ცდილობენ, მსხვერპლის პოზიციიდან წარმოაჩინონ იმდროინდელი ტრაგიკული – პროცესები სამოქალაქო, აფხაზეთისა თუ სამაჩაბლოს ომები; საკუთარი პასუხისმგებლობა დაშვებულ შეცდომებსა თუ დანაშაულებზე ახსნან და გაამართლონ იმპერიის მსხვერპლობის მოტივით. ამ მოთხრობაში კი ამის საპირიპიროდ, ერთმნიშვნელოვნად არის შეფასებული იმდროინდელი საზოგადოების ღირებულებები, მიზნები თუ იდეალები: „ომში მიდიოდა ტარტალო ... ომი ხომ იცით რაცაა? კი არავინ აძალებდა, უბრალოდ, მოდაში იყო მაშინ ეგეთი პატრიოტიზმი და თავის გამოდება. პატრიოტიზმიც ხომ გაგიგიათ – საღმრთო რამ და პრინციპის ამბავია, თორემ დიდად სულ არ ანაღვლებდა ტარტალოს ეთნოკონფლიქტები და მისთანანი. ერთი კი იყო: ფული უყვარდა ყველაზე მეტად და მორჩა!“ სწორედ ფულის სიყვარულის გამო უღალატებს თავის თანამებრძოლებსაც და მათ ადგილსამყოფელს გასცემს; ემოციური სიმძაფრისთვის ეს მონაკვეთი პირველ პირშია მოთხრობილი: „კედელთან დაგვხვრიტეს ... დახოცილებს ძილში დაგვაჭრეს თავები და სოფლის მოედანზე ფეხბურთის თამაში გააჩაღეს. ის

გამყიდველი მსაჯად ჰყავდათ“. ადგილობრივი ჩლაქები ტარტალოს ღალატის გამო დასჯიან – თვალებს დათხრიან და დააყრუებენ, ღალატისთვის აღებულ ფულს კი ხელუხლებლად დაუტოვებენ. ასე რომ ტარტალო სახლში თვალებდათხრილი და დაყრუებული, ფულით სავსე ჯიბეებით ბრუნდება. რა მომავლი აქვს ასეთ საზოგადოებას? მისი შვილი 90 წლის სკლეროზიანი და ოქროსკბილებიანი ბერიკაცის სახით დაიბადება და დედის რძით იმდენად ახალგაზრდავდება, რომ

კვლავ ემბრიონად იქცევა და გაქრება, პერსონაჟების ცხოვრების ამგვარი დასასრული კი ამ საზოგადოების უპერსპექტივობაზე მიგვანიშნებს.

კაცობრიობის მუდმივი ბრძოლა ადამიანურ და ცხოველურ ინსტინქტებს შორის არის მოთხრობა „სავსემთვარეობის“ მთავარი თემა. მოთხრობის, როგორც მაქციურ-ვამპირული ამბის, ჟანრულ იდენტიფიცირებას, თავად ავტორი გვთავაზობს: ბაბუა შვილიშვილებს უყვება, როგორ შეეძლო ადრე ველურ ძაღლად გადაქცევა, თუმცა განსხვავებით სხვა მაქციებისგან, რომლებიც ლიტერატურაში გვხვდებიან, ვარლამი ადამინებს არ ერჩოდა, მხოლოდ შინაურ ცხოველებზე ნადირობდა. „ვეუჩანაგებდი სოფელს ქათამს და სხვა შინაურ ცხოველს, არც ბატს ვინდობდი და არც ინდაურს, გზააბნეული გოჭისთვისაც გამომილადრავს ყელი და დეკეულისთვისაც გამიკრავს კბილი“. მას მაქციობისას ისარაჰქვია, ანუ ვინც სხვებს ჰგონიათ ის არა; ამ დეტალებით ადამიანის ბუნების ორმაგობა წარმოჩნდება, მგელი კაცობრიობის უფრო ბნელი, პირველყოფილი მხარის სიმბოლოა, თუმცა ადამიანებიც არანაკლები სისასტიკით გამოირჩევიან. ნადირობისას დაიჭრენ ვარლამს და შეჭმას დაუპირებენ. „დაბურსალობდნენ ბადის ირგვლივ და პირში ენას ვერ ატრიალებდნენ. „ვაი, თქვენს პატრონს, ვფიქრობდი მე, არაფერი ხალხი თქვენ არ ხართ, არაფერში თქვენ არ ვარგისხართ, გინდ მტერი დაგიჭერიათ გინდ – მოყვარე“. მოთხრობას ერთგვარი პირობითი ფინალი აქვს: ავტორი გვიყვება, როგორი ფინალი იქნებოდა ამგვარი მოთხრობისთვის ლოგიკური – რომ ბაბუა ფანჯარასთან მივიდეს, სავსე მთვარეს შეხედოს, მერე შვილიშვილების საწოლებს ავად გახედოს და ტუჩები

გაილოკოს. ვფიქრობთ, ავტორის მიზანია, წარმოაჩინოს ადამიანის მუდმივი ბრძოლა თავის პირველყოფილურ და ცივილიზებულ ბუნებას, ადამიანურ და ცხოველურ ინსტინქტებს შორის.

მოთხრობის „Curriculum Vitae“ პერსონაჟი შუახანს მიტანებულს ექიმია, რომელსაც უცნაური სიზმრები დასჩემდება. ესიზმრება, რომ თბილისში თეთრ ვირზე უკულმა მჯდარი ახალგაზრდა კაცი შემოდის, რომელსაც მარჯვენა ხელში კანაფის ტოტი უჭირავს, ვირს კი შუბლზე Press აწერა; ეს პერსონაჟი, რომელიც სინამდვილეში მთავარი გმირის შვილი აღმოჩნდება, მოთხრობაში სიკვდილის მეტაფორული სახეა და შექმნილია ალბრეხტ დიურერის ხეზე ნაკვეთი ნამუშევრის „სიკვდილი ვირზე“ ინსპირაციით, შეიძლება ითქვას, მის ლიტერატურულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს: ამბის თხრობის ფორმა კი ფოლკნერისეულ სტილს მიჰყვება. კერძოდ, პერსონაჟის სიზმრები ამბის ძირითადი ტექსტისგან განსხვავებული შრიფტით არის შემოთავაზებული. მოთხრობის ძირითადი იდეაა, რომ სამყაროში ყველაფერი ურთიერთგანპირობებულია, რომ პერსონაჟის ახალგაზრდობაში სიკვდილისთვის გამეტებული შვილი მის ქვეცნობიერში რეალური სიკვდილის მაცნედ მოდის და მისი ბედისწერა ხდება.

მოთხრობის „მოგზაურობა მეტროთი“ ჟანრულ იდენტიფიცირებასაც თავად მწერალი ახდენს, რომ ეს ტექსტი არაკანონიკური ფსიქოდელია და დაწერილია ვენედიქტ ეროფეევის „მოსკოვი პეტუშკის“ ინსპირაციით. მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი მეტროში სამოგზაუროდ ჩადის. მისი სახელი, „ნინელ“, შესაძლოა, უკავშირდებოდეს ლენინის შებრუნებულ ვერსიას, რითაც ალბათ, აქცენტირებულია, რომ ეს პერსონაჟი საკუთარ თავში პოსტსაბჭოთა ეტაპზე საზოგადოების ცნობიერებაში დაღეილ ტრავმებსა და გამოცდილებას აერთიანებს. სახელი ნინელ ასევე განიხილება, როგორც გენდერულად ნეიტრალური სახელი, ამდენად, შესაძლოა, პოსტსაბჭოთა ქართველი საზოგადოების ტიპობრივ სახედაც განვიხილოთ. პერსონაჟის ე. წ. ზემოსოფლური ყოფა სრულიად დაცლილია მიზნების, მისწრაფებების, სურვილებისგან და „გავილვიძე-ვიფიქრე-გავითიშე“ წინადადებით აღინერება; ერთადერთ „მშობლად“, ნამდვილი მამად, პერსონაჟი სოკოს მიიჩნევს, რადგან მას ადამიანის ტვინზე ფსიქიკური ზემოქმედების ძალა

გააჩნია და მთავარ გმირს რეალობასთან გამკლავებაში ეხმარება. პერსონაჟის მეტროთი მოგზაურობისას მის არაცნობიერში ქვეყანა/სახელმწიფო უკვე გარდაცვლილი ბერიკაცის სახით სიმბოლიზდება, რომელიც ორ ქალბატონს სასაფლაოზე მიჰყავს.

„ნიკო და თევზები“ ახალგაზრდა კაცის, ნიკოს არაცნობიერი სურვილებისა და ემოციების მხატვრული ინტერპრეტაციაა; ნიკო ნვეულებაზე გაიცნობს ქალს, რომელიც ძალიან აგონებს თევზს. ამ შემთხვევაში თევზი ქალურობისა და ტრანსფორმაციის ძალის მქონე სიმბოლოა. ნიკოს მიერ ქალის თევზის სახით აღქმა მის ქვეცნობიერში არსებულ ცხოვრების განახლების სურვილს მიუთითებს. ნიკო ხედავს სიზმარს, „სადაც ცხენი იყო და ძოვდა მინდორზე ბალახს. ძოვდა და ძოვდა, ბალახი კი ნელ-ნელა ნესტიანდებოდა. მერე მთელი ეს მინდორი მდინარედ გადაიქცა და ნიკომ, რომელიც ცხენი იყო ამ სიზმარში, წყალში თვალი მოჰკრა ოქროსფერ თევზს. ბევრი არ უფიქრია ნიკოს, თევზი ტუჩების ერთი შესრუტვით დაიჭირა. „გამიშვი და არ ინანებ“ – მოეჩვენა, რომ ასეთი რამ უთხრა თევზმა. ნიკომაც მამინვე შეუშვა პირი თევზს, რომელიც მდინარედქცეულ მინდორში ჩახტა და ნიკომაც ჭიხვინით დაადევნა გზა მშვიდობისა“. ეს სიზმარი და მოვლენების შემდგომი განვითარება მიუთითებს, რომ ინა გაუცნობიერებლად ნიკოს პიროვნულ ტრანსფორმაციასა და წარსულისგან ან/და ტრავმებისგან გათავისუფლებაში ეხმარება. გამოღვიძებულ ნიკოს მეხსიერება დაკარგული აქვს. მეხსიერების დაკარგვა ასევე ახალი დასაწყისის ან ახალი იდენტობის შექმნის სურვილის სიმბოლოა. მოთხრობის დასაწყისში ნიკოს საყვარელი ფრაზა: „ეს ცხოვრება ბრძოლა და ომია“ მოთხრობის ფინალში ნიკოს პიროვნული ტრანსფორმაციით სრულდება, რისი სიმბოლური მიმანიშნებელიც პერსონაჟის დეფეკაციის მოთხოვნილებაა, რომელიც ფსიქოანალიზის მიხედვით, გათავისუფლების ან ტრანსფორმაციის მეტაფორად განიხილება. ამბავიც ნიკოს შინაგანი ტრანსფორმაციით სრულდება – მეხსიერებადაბრუნებული, საკუთარ გადარჩენას სასწაულად მიიჩნევს და ბასრად ალესილ დასაკეც დანას მტკვარში გადააგდებს.

კიდევ ერთი მოთხრობა „რალაცაში იყო საქმე“ მოგვითხრობს შუა ხანს მიტანებული კაცის, მიხოს შესახებ, რომელსაც ასევე

ცხოვრების საზრისის შესახებ უჩნდება კითხვები: „მიხოს ერთხელ, ახალგამოღვიძებულზე გაუჩნდა განცდა, რომ „რაღაცაში იყო საქმე“. პასუხს ხან თავის მეგობარ პაპოსთან ეძებს, ხან სასულიერო პირ, მამა აბელთან. სინამდვილეში კი მიხოს მისწრაფებებს მისი სიზმარი ააშკარავებს. მას საკუთარი უმნიშვნელობისა და უფუნქციობის/უძლურების განცდა აწუხებს, რეალურად კი მისი სურვილია, სასურველი, თავდაჯერებული, ძლიერი და გამბედავი მამაკაცი იყოს; ესწრაფვის თვითრეალიზებულობასა და სასარგებლო ადამიანად ყოფნას, რის წარმოჩენასაც ავტორი მიხოს სიზმარში ძაღლის, მამლის, ცხენის და სხვა არქტიპული სახესიმბოლოებით ახდენს.

მოთხრობაში „ბუ“ მაგიური რეალიზმისა და სიურრეალიზმის ნიშნები გვხვდება. ამბის მთავარი პერსონაჟი კაცია, რომელსაც ერვინება, რომ წინა ცხოვრებაში ბუ იყო. მისი ხასიათი კაფკაესკური შთაგონებით არის შექმნილი. „ბუ ხომ იცით რაცაა? ... მე რომ ვიყავი ბუ და თან ქალი-ბუ, ამას მივხვდი მაშინ, როდესაც პლენანოვზე დავინახე ვიღაც, რომელსაც გალია ეჭირა და ყიდდა სულ პატარა, ერთი ციცქნა ბუებს... სახლში რომ შემოვედი, ვიწრიალე, ვიწრიალე და მაისური ავიწიე. ძუძებიდან რძე მომდიოდა“. ეს პერსონაჟი, მოთხრობის მიხედვით, ყველგან – სამსახურსა თუ სახლში – მუდმივი დამცირებისა და უმნიშვნელობის განცდით იტანჯება; ადამიანები დამაკნინებლად ეპყრობიან, სწორედ ამიტომ, ადამიანური ყოფით დათრგუნული, ის თავდაცვის ინსტინქტით, წარმოსახვას აფარებს თავს. რეალობაში განცდილ ტრავმებთან გამკლავება რომ შეძლოს, განვითარების ადრეულ ეტაპზე, უფრო მარტივ მდგომარეობაში ბრუნდება – ამ შემთხვევაში ბუდ გადაიქცევა. „მაგან რა იცის ჩემი ამბის? აბა სცოდნოდა, წინა ცხოვრებაში ვინ ვიყავი და ფრენაც რომ ვიცოდი, ეგეთი უკმეხი თუ იქნებოდა...“, – ფიქრობს ის. რეალურად მას უფრო მზრუნველი, მხარდამჭერი და თანამგრძობი გარემო სჭირდება როგორც ოჯახში, ასევე სამსახურშიც. მოთხრობის მთავარი იდეაც ალბათ არის ის, რომ გარემოსგან და საზოგადოებისგან დათრგუნული ადამიანი არსებულ გამოწვევებთან გამკლავებისა ან/და ადაპტირებისთვის დემასკულიზდება და რეგრესირებს.

სიკვდილის თემატიკა აერთიანებთ მოთხრობებს „მძიმე დღე“ და „მელნის სუნი“. პირველ მოთხრობა ბაბუისა და შვილიშვილის მძიმე ყოველდღიური ყოფის ამბავია. ისინი ყოველდღიურ საკვებს მძიმე შრომით შოულობენ. ერთ ორშაბათსაც სათევზაოდ გასულეები ვერ შეძლებენ თევზის დაჭერას, სადამოს კი კი მათ კარს მოადგება მოულოდნელი სტუმარი, რომელიც ღამის გასათევს ითხოვს. მოულოდნელი სტუმარი სიკვდილის სიმბოლოა და ამ მოთხრობაში ბაბუის სიკვდილს მოასწავებს.

„მელნის სუნი“ გაბრიელ გარსია მარკესის ხსოვნას ეძღვნება. მწერლის სიკვდილის შემდგომ სოფელში მელნის სუნი დგება. ზოგადად, მიჩნეულია, რომ რადგან მხატვრული ტექსტების მემკვიდრეობით სუნების, არომატების რეალური შეგრძნება შეუძლებელია და ამავდროულად, ყნოსვის მგრძნობელობა კულტურების მიხედვით, მეტად თავისებურია, სწორედ ამიტომ, სუნის შეგრძნებასთან დაკავშირებული მხატვრული ტექსტები მსოფლიო ლიტერატურაში საკმაოდ იშვიათია. ბესო ხვედელიძის ეს მოთხრობა გამორჩეულია იმით, რომ იგი საინტერესოდ აკავშირებს შემოქმედებითობას სურნელთან და ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ სუნმაც შეიძლება იფუნქციონიროს ისე, როგორც სიტყვებმა ან ენამ; უფრო მეტიც, შესაძლებელია, რომ სუნის მგრძნობელობამ სიტყვები დაიქვემდებაროს და შემოქმედებითობის მეტაფორად იქცეს.

იდეალიზმი ლიტერატურაში კაცობრიობის სიკეთის რწმენას, ღირებულებების, ფანტაზიებისა და წარმოსახვის რეალობად ქცევის შესაძლებლობას გულისხმობს. მოთხრობა „დოინჯის“ მთავარი პერსონაჟი სწორედ ამგვარი იდეალისტია. მიუხედავად იმისა, რომ ცა იზიდავს, ცისკენ ყურება უყვარს, ცისკენ გაფრენას ესწრაფვის, სხეულს მაინც დოინჯით იმაგრებს მინაზე, რომ რეალობასთან კავშირი არ დაკარგოს. საბოლოოდ, მხოლოდ მას შემდგომ გაფრინდება ცისკენ, როცა მისი შვილი მოევილინება სამყაროს, როცა ქვემოთ, მატერიალურ სამყაროშიც ტოვებს მემკვიდრეს.

სიყვარულია მოთხრობების – „ერთი დაკონკილი ამბავი“, „ერთი ზენარი სიყვარული“ და „ბრმების ქალაქი“ – მთავარი თემა. მოთხრობის პერსონაჟები სიყვარულისა და ბედნიერებისთვის

იბრძვიან, მიუხედავად იმისა, როგორ გარემოში ცხოვრობენ, როგორი ადამიანები უყვარდებათ ან რა დაბრკოლებების გადალახვა უნევთ ბედნიერების ძიების გზაზე.

„კაკლის მაშო“ ქართული ლიტერატურისთვის საინტერესო და გამორჩეული მოთხრობაა, ერთი მხრივ იმიტომ, რომ ქართულ ლიტერატურაში იშვიათად გვხვდებიან მარგინალური (განსხვავებული) პიროვნებები. გარდა ამისა, მწერალი ამ პერსონაჟს საინტერესო კუთხით წარმოაჩენს, კერძოდ, აქცენტი არა პატარა (ჯუჯა) ადამიანების რთულ ყოფასა და შესაბამისად, სიბრალულსა და თანაგრძნობაზეა, არამედ მთავარი სიყვარულის ამბავია. კაკლის მაშო არც ფიზიკური ნაკლის გამო და არც იმის გამო, რომ საყვარელი მამაკაცისგან საპასუხო სიყვარულს ვერ იღებს, არ ითრგუნება; ის მებრძოლი და დამოუკიდებელი ქალია, ამიტომ არ ითხოვს და ალბათ, არც საჭიროებს შეცოდებას.

წითელი ფერის ორი განსხვავებული ინტერპრეტაციაა შემოთავაზებული მოთხრობებში „წითელი პარასკევი“ და „წითელი“. პირველ მოთხრობაში ქრისტიანული სიმბოლიკის მიხედვით ხდება ამ ფერის ინტერპრეტირება. წითელი ფერი ქრისტიანულ რელიგიაში ასოცირდება ქრისტეს სისხლთან და მონამეობრივ მსხვერპლშენიშვასთან. ხოლო წითელი მამალი სიფხიზლისა და ადამიანის უფალთან შესახვედრად მუდმივი მზადყოფობის შეხსენების სიმბოლოა. მოთხრობის სიუჟეტი წითელ პარასკევს სოფლის მიკროავტობუსში იწყება. უცნობ ახალგაზრდა გოგოს ხელში წითელი მამალო უჭირავს. ეს პერსონაჟი მოახლოებული სიკვდილის სიმბოლოა. ავტორის პოზიციით, ქრისტიანული სიმბოლიკა და რწმენა რეალურად თანამედროვე სამყაროშიც ფუნქციურია. ამბის ბოლოს სრულიად მოულოდნელი ავარია შეინიშნავს მგზავრებს და მხოლოდ სასულიერო პირი გადაურჩება სიკვდილს. ამ ინტერპრეტაციისგან განსხვავებით, მოთხრობაში „წითელი“ ამ ფერის უფრო განზოგადებული, ფილოსოფიური ინტერპრეტაციაა შემოთავაზებული. აქ წითელი ფერი უკვე სიცოცხლის უწყვეტობისა და სამყაროს ერთიანობის სიმბოლოა. მოთხრობის სიუჟეტი წითელ ტბაზე იწყება, სადაც წითელი ჩქერი მოედინება. როგორც გიდი განმარტავს, არანაირი ფაქტობრივი მასალა წითელი ჩქერის წარმოქმნის შესახებ არ არსებობს და



ერთი შეხედვით, წითელი ჩქერის წარმოქმნა ბუნების კანონებს ეწინააღმდეგება, თუმცა, როგორც ერთ-ერთი დამთავარიელებელი ამბობს, ამქვეყნად არაფერია შეუძლებელი, „უნდა გჯეროდეთ სასწაულების. სხვა რაა ეს ცხოვრება“. მოთხრობის იდეაა, რომ სამყაროში ყველაფერი ცოცხალის არსებობა (ფრინველები, ცხოველები, ადამიანები) ურთიერთგანპირობებული და მუდმივია, „რათა გაგრძელდეს წითელი სისხლი მუდმივად, რამეთუ არსებობს მხოლოდ მუდმივი ყოფიერება“.

მართალია, ჩვენ მიერ განხილული მოთხრობები თემატურად და თხრობის სტილით მრავალფეროვანია, მაგრამ ვფიქრობთ, ყველა მათგანის გაერთიანება შესაძლებელია ფსიქოლოგიური მოთხრობის ჟანრში. ლიტერატურათმცოდნეობაში ფსიქოლოგიური მოთხრობის ჟანრის მთავარი მაიდენტიფიცირებელი ნიშნებია: მხატვრულ ნარატივებში პერსონაჟების შინაგან სამყაროზე, მათ ემოციურ და ფსიქიკურ პროცესებზე დაკვირვება, მათი ფიქრების, სიზმრების, წარმოსახვების, აზრების, მოტივების, ემოციების სხვადასხვა ფორმით აღწერა და შესწავლა. ასევე, ტექსტში, ერთი ამბის შიგნით განსხვავებული თხრობის ტექნიკების (ცნობიერების ნაკადი, ფრაგმენტირებული თხრობა, შინაგანი მონოლოგები, ე.წ. „ფლეშბექები“ და სხვა) გამოყენება და სხვადასხვა ლიტერატურული ჟანრის მახასიათებლების (მისტიკის, მაგიური რეალიზმის, საშინელებათა, სიურრეალიზმის, დეტექტივის, ეგზისტენციალისტური, ფილოსოფიური, ფანტასტიკის თუ სხვა) კომბინირება. ვფიქრობთ, ბესო ხვედელიძის კრებულში შესული მოთხრობების სტრუქტურა და ფორმა ამ მახასიათებლებს ერგება. ამას გარდა, ამ ტექსტების ფსიქოლოგიური ჟანრის მოთხრობებად განხილვა რომ ყველაზე შესაბამისია, ამის სასარგებლო არგუმენტს თავად ავტორიც გვაშველებს. კერძოდ, ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, რომ ყველა მოთხრობის სიუჟეტი ან რეალური ყოფიდან აქვს აღებული ან მის თავს გადამხდარი ამბავია. ამბების ნამდვილობა და ავტორთან უშუალო კავშირი კი ასევე ფსიქოლოგიური ჟანრის მხატვრული ტექსტის ერთ-ერთი მთავარი მაიდენტიფიცირებელი ნიშანია.

ამდენად, ვფიქრობთ, ზოგადად ბესო ხვედელიძის შემოქმედება და მათ შორის ამ კრებულში გაერთიანებული მოთხრობები,

მხატვრული და თემატური თვალსაზრისით, საინტერესოდ რეფლექსირებს აწმყოს პრობლემატიკაზე. აჩვენებს თანამედროვე ქართულ სოციოკულტურულ სივრცეში მცხოვრები ადამიანის ტრავმებს, მისწრაფებებს, რეალობასთან გამკლავების მცდელობებს და მკითხველებს ფსიქოლოგიური ჟანრის მოთხრობის ფორმით არაერთ, დღევანდელიობისთვის აქტუალურ ნაციონალურ, სოციალურ თუ პიროვნულ პრობლემურ საკითხზე დაფიქრების შესაძლებლობას უქმნის.

ლელა იაკობიშვილი-ფირალიშვილი

ფერი და ბგერა

ჰერმან ჰესეს ნაწარმოებში „მოხელვა დილის ქვეყნისა“ არის ასეთი პასაჟი:

... „სინამდვილეში ჭეშმარიტი და ზენაარი გაგებით ეს მსვლელობა დილის ქვეყანაში მხოლოდ ჩემი და მხოლოდ იმ დროის მსვლელობა კი არ იყო, არამედ მორწმუნეთა და თავდადებულთა ნაკადი ნათლისა და სასწაულის საზიარებლად მარად და შეუწყვეტილად მოედინებოდა საუკუნეთა მანძილზე და თითოეული ჩვენთაგანი, თითოეული ჯგუფი, მთელი ლაშქარი და ჩვენი დიდი ლაშქრობაც სამშობლოში დაბრუნებას მოწყურებულ სულთა მხოლოდ ერთი ტალღა იყო იმ მარადიული სწრაფვისა დილისაკენ, სამშობლოსაკენ. და განმსჭვალა ამ ჭეშმარიტებამ მთელი ჩემი არსება, ვით სხივმა ნათელმა და მაშინვე აჟღერდა ჩემს გულში სიტყვა, მორჩილების წლებში რომ შევისწავლე და მუდამ საოცრად მომწონდა, თუმცა კი მისი აზრი კარგად არც გამეგებოდა. ეს იყო პოეტ ნოვალისის სიტყვა: „განა საით მივდივართ? მუდამ შინისაკენ“.

როგორ, რა წესით ხდება ჭეშმარიტებასთან, საზრისთან ზიარებისას სიტყვის დაბადება? რა წესით მოუხმობს სინათლე ადამიანის არსებიდან აზრს, იდეას, რომელიც შემდეგ სიტყვადქცეული ჩვენი ცნობიერების და თვითცნობიერების შინაარსს ქმნის, მის ნამდვილობას აფორმებს? რა წესით ხდება ხმის, ბგერის დაბადება ადამიანის არსებაში, იმ ბგერისა, რომელმაც ადამიანის ცნობიერების გაფორმებაში სიტყვის ელემენტის როლი უნდა ითამაშოს?

თუ ფერი საგანს თავის ნამდვილ ყოფიერებაში წარმოგვიდგენს, რის შედეგადაც საგანი საცნაური, დრო-სივრცულ მოცემულობაში „ჩასმული“ აღმოჩნდება ჩემი ცნობიერებისათვის, სიტყვა,

სახელი, ხსენება ამ საგნისა არის გონის მიერ საგნის გააზრების პერფერაცია-დასრულება. და ეს პერფერაცია არის თვითონ სიტყვა. სიტყვა გამოთქვამს მოაზრებულ საგანს, საგნობრიობას იმ საგნისას, რომელიც გონმა მოიაზრა, „იცნო“, გააცნობიერა. ამდენად, ყოველ სიტყვაში შესულია საზრისი. ჩვენ სიტყვით, ბგერათა გარკვეული კომპლექსით, ვა-სახ-ელ-ებთ საგანს და ამით მის მოაზრებასაც ვასრულებთ, ანუ მის სახეს, ცნობიერებაში მის შესატყვის ფორმას ვქმნით. მას (საგანს) სახელდებით ვანიჭებთ საზრისს და ჩვენს იმანენტურ სფეროთა კუთვნილებად ვაქცევთ.

ეს, ერთი შეხედვით, სრულიად ნათელი რამ ძალზე რთული, უცნაური და ძნელად ასახსნელია თავისი მექანიზმით. ჩემს ცნობიერებაში სინათლის წყალობით იბადება ფერადოვანი სხეული. სხეულიდან – სიტყვა, ხოლო სიტყვიდან ხელახლა ცოცხლდება საგანი როგორც ენობრივი საზრისის მქონე. საგანი და მისი სახელი ჩემს ცნობიერებაში მოიცემიან ერთსახად, ერთად ერთიანად. იგი ერთის მხრივ, რაღაც საზრისის მქონე „არა-მე“-ა, მეორეს მხრივ კი – „არა-მე“-ა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ჩემგან მოიაზრება საგანი, როგორც სიტყვა.

თანამედროვე ჰერმენევტიკულ თეორიაში /გადამერი/ ნათელი ხდება ერის არსის სრულიად განსაზღვრული მხარე. „სიტყვა, რომელიც იმიტომაა ნამდვილი, რომ ამბობს როგორია საგანი, თავისთავად არაფერია და არც უნდა რომ რაიმე იყოს. თავისი ყოფიერება მას აქვს „თავის თვალსაჩინოდ ქონაში“. ამ აქტში თითქოს ხორციელდება საგნის საგნად ქცევის აქტი.

ისევ გადამერის მიხედვით, „სიტყვა როგორც სარკე, ისე აირეკლავს იმ სინათლეს, რომელიც არის პირველადი სიტყვის სინათლე – „კაცთა ნათელი“. სინათლე კი არის იგივე კეთილი (დაბადება, 1.4). სინათლე, როგორც კარგი და კეთილი, ახდენს თვალსაჩინო და, აგრეთვე, ინტელგიბელური სამყაროს არტიკულირებას და იგია გონის, „ნუსის“ სინათლე. ეს სინათლე მონანილეობს გასაგებში და ის იგივეა, რაც ერთმანეთთან აკავშირებს ხედვასა და დანახვადს და რომლის გარეშეც არ არსებობს, საერთოდ, არც ხედვა და არც დანახვადი. სინათლე, რომელიც მონანილეობს ყოველგვარ ხედვაში, არის ის, რაც სახეს აძლევს ყველაფერს და ყველაფრის არტიკულირებას ახდენს. იგია ს ი ტ ყ ვ ი ს ს ი ნ ა თ -

ლ ე . სიტყვა მონაწილეობს და სახეზეა ყველა გაგებაში, როგორც საზრისის ანმყოფობა.

ამ კონტექსტში უნდა გავიხსენოთ დაბადების წიგნი: ღმერთი ცასა და ქვეყანას ჰქმნის უსიტყვოდ. მხოლოდ სინათლის შექმნისას „ლაპარაკობს“ ღმერთი პირველად. ჯერ ერთი, ღმერთი დიალოგში შედის თავისთავთან, რაც, თავის მხრივ, საინტერესოა იმით, რომ ხდება ღმერთის ღმერთისაგან გაუცხოვება და, შესაბამისად, მისი საკუთარ თავთან კონტაქტი, ანუ ღვთის „თვითრეფლექსია“ ხდება სიტყვის საშუალებით, მეორეც, როგორც „დაბადების“ კომენტარში ნეტარი ავგუსტინე მიუთითებს, ეს ლაპარაკი, რომლითაც სინათლე განათდა და შეიქმნა, არის „გონიით განათება“, რომელიც სახემიღებულ საგანთა გარჩევას შესაძლებელჰყოფს.

„დაბადებას“ ამ ლექსის მიხედვით, ღმერთმა ნ ა თ ლ ა დ სცნო, იცნო თავისი თავი. იგი თავის თავის იდენტური გახდა განათებით, ამდენად, დასცილდა კიდევაც თავის თავს საკუთარ არსებაში და სიტყვით მოახდინა აქტად მოცემა სინათლის არსისა. სხვანაირად, იგი საკუთარ თავს „გამო-უტყდა-ა“ თავის სინათლეში. ამ „სიტყვის ნათელი“ კი ისაა, რაც ადამიანურ ენაში აირეკლება, გაიგება და რაც არის ყოფიერება. ყოფიერება, ამიტომ, არსებობს „მხოლოდ სინათლეში, რომელიც ამა თუ იმ მოაზროვნესათვის განათდა“ .

სიტყვა ბგერათარსებობის გარკვეული წესია. ბგერა ადამიანის არსებაში არის ის ცხადი მოცემულობა, რომელსაც თავად ჰქმნის. იგი მიმართებაშია არა მხოლოდ სიტყვასთან, რომელიც „პირველთაგან იყო და იყო ღვთისა თანა“ (იოანეს სახარება 1,1). თუ ფერი დრო-სივრცულ კონტინიუმში ჩასმით საგნობრივი გარემოს გაფორმებას ახდენს ჩემს ცნობიერებაში, ბგერა ადამიანის ყოფიერების ის ელემენტია, რომლის საშუალებითაც შინაგანი სიტყვა, ლოგოსი იწყებს არსებობას, როგორც მეტყველება, როგორც რაღაცნაირი ხდომილება. მეტყველება წმინდად ადამიანური ფენომენია. ბგერა, ისევე როგორც ფერი, თავისი შინაგანი სტრუქტურით და შინაარსობრივი დატვირთვით გაცილებით უფრო რთულია, ვიდრე შესაძლოა მისი რაციონალურ-აბსტრაქტული წარმოდგენა. ბგერა არ არის მხოლოდ რაღაც სიხშირით გავრცელებული აკუსტიკური ტალღა. იგი ჩემს მიერ გამოთქმულია, თუ

გნებავთ, შექმნილია, როგორც ჩემი მოღვაწეობის ის ნაყოფი, რომელსაც უკვე თავის საკუთარ სიცოცხლეს ვაძლევ. იგი თავისი არსებობის წესით არსებობს (რის რაგვარობაზედაც უკვე საბუნებისმეტყველო მეცნიერებანი ლაპარაკობენ) იქამდე, ვიდრე ბგერა, ხმა სწორედ ისე არ გაცოცხლდება სხვის სმენაში (ყურის საშუალებით), როგორც ჩემს მიერ წარმოთქმულში იგულისხმებოდა. არც ერთ მათემატიკურ პარამეტრს არ შეუძლია აღწეროს თანხმოვანი, რომელსაც რომელიმე სიტყვა შეიცავს. რაოდენ მკაცრი რაციონალურ-აბსტრაქტული ანალიზიც არ უნდა ჩავატაროთ, რაგინდ ზუსტადაც არ უნდა შევაპირისპიროთ ბგერის მათემატიკური პარამეტრები, გამოცნობა იმისა, ადამიანი, მაგალითად, „გ“-ს გამოთქვამს თუ „ქ“-ს ძალზე გაჭირდება. „გ“-სა და „ქ“-ს, როგორც სხვადასხვა ბგერების გარჩევა მხოლოდ ადამიანის სმენას შეუძლია, მხოლოდ ადამიანს ხელეწიფება, ან ადამიანისვე შემოქმედებითი ნებით შექმნილ მისი უნარის ობიექტივირებულ მექანიკურ მანქანას, რომლისთვისაც მხოლოდ მკვდარი მათემატიკური მოდელირებების საფუძველზე განირჩევა ბგერები). აქაც, ისევე როგორც ფერის ხედვის შემთხვევაში წმინდა ფენომენტთან გვაქვს საქმე და პრობლემაც ისაა, რა წესით არსებობს ბგერა, ფერი და არა ის, თუ ერთი ან მეორე რა ტონალობისაა, რა სიმაღლისა (ბგერა) და რა გაჯერებულობისა (ფერი), როგორც გამოისახება ჰერცებში (ბგერა) და ნანომეტრებში (ფერი).

აშკარაა, რომ თითოეული მათგანის არსება სწორედ მათემატიკური აღწერილობის მიღმა საზრისის მქონეა. თითოეული მათგანი, როგორც ჩემი ყოფიერების ელემენტი, სწორედ მათემატიკური მოდელირების მიღმა შეიცავს არა მხოლოდ ინფორმაციულ, არამედ იმ ემოციურ-ფსიქოლოგიურ და აზრობრივ დატვირთვას, რომელიც არსებულია და, თუ გნებავთ, აღიწერება კიდევაც გარკვეული პარამეტრებით. მეტყველება თავად არის ბგერათარსებობის თავისებური წესი, გარკვეული ვიბრაციის პრინციპი, რომელიც ენას წარმოადგენს, არა მხოლოდ როგორც საინფორმაციო საშუალებას, სიმბოლურ კოდს, არამედ, აგრეთვე, როგორც არსებულის შინაგან თვისებას, მის მყოფობას, როგორც ერთადერთ შესაძლებელს თავის არსებობაში: რადგან არის, ფერადად ვხედავ, და რადგან არის და ფერადად ვხედავ, ამიტომ ბგერით

გამოვთქვამ კიდევ. ფერი თავის არსებობას ფერით გვიმხელს, ბგერა კი ბგერის არსებობის ძალით არსებობს და ამით გვამცნობს საკუთარი თავისა და არსებულის, როგორც არსებულის შესახებ.\*

ამდენად, მე „ჩემსა“ და „ჩემს“ შორის ვარ მედიუმი, რომელიც სინათლე-სიტყვას აქცევს მეტყველ (საზრისის მქონე) სიტყვად. ეს ის იმანენტური პროცესია, როცა შესაძლებელი ხდება გაუცხოება საკუთარ თავთან და „დისტანციიდან“ მისი მოხელვა; შემდეგ კი აქვე, საკუთარ თავთან დიალოგით, მეტყველებით, თვითრეფლექსიით – ახალი კომუნიკაციის მცდელობა, ანუ „მე“ ორგანიზაციის მუდმივ ანმყოში ყოფნა. აი, ამ პერმანენტულ „იმანენტურ თამაშში“, რომელსაც მუდამ ვახორციელებ როგორც შემოქმედი და შემსრულებელი ამ თამაშისა, მოქცეულია ჩემი თვითცნობიერება, რომელიც ორ „ენაზე“ მეტყველებს – ფერისა და ბგერის ენაზე. მეტაფორულად რომ ვთქვათ, „მე“ არის იქ, სადაც ფერი გარდაისახება ბგერად და პირიქით (მითოლოგემა: ფერი ის ენაა, რომელზედაც სინათლე გველაპარაკება, ბგერა კი ის ენაა, რომლითაც პირველად სინათლეს საცნაურს ვხედავ ფერის საშუალებით).

ამ აზრით, ფერი და ბგერა ის თაურფენომენებია (გოეთე), რომელთა ფენომენალური არსი მოიცავს არა მხოლოდ საკომუნიკაციო-ინფორმაციულ და ესთეტიკურ-მხატვრულ ფუნქციებს, ისინი თავად წარმოადგენენ სამყაროსეული „სისტემის“ მაფუნქციებელ-მაპირობებელ ავტორეგულატორებს, ამდენად, სამყაროს კი არ აღწერენ მხოლოდ, არამედ ისინი არიან, მყოფობენ, არსობენ, ფუნქციობენ და აგებენ სამყაროს მრავალფეროვნებას ჩემთან მიმართებაში. მათი არსებობა შესაძლებელს ხდის, რომ „მე“ დიალოგში შევიდეს სამყაროსთან (ამდენად, საკუთარ თავთანაც). დიალოგში შესული „მე“ კი მუდმივი ქვეყნისქმნადობის დაუსრულებელ, ღია ცირკულარულ აქტში მონაწილეობს და ქმნის იმ ანმყოს, რომელშიც „მე“ და სამყარო ერთ აქტში მოიცემიან. ეს ანმყო კი მარად სრულია, როგორც ღვთისა და ჩემი თანაქმნა-

\* აქედან შორი აღარ რჩება იქამდე, რომ არა მხოლოდ მეტაფორული აზრით გავიგოთ იმ „ბროლის“ სფეროების მუსიკა, რომელსაც ფერადოვან შარავანდედში „კოსმიური სფეროების მუსიკად“ ისმენდნენ დიდი ხელოვანნი, გავიგოთ ის „ხმაური“, რომლითაც მზე ამოდის და ჩადის და ის „გრგვინვა-გრილი“ რომელიც თან სდევს ბედისწერის „ლურჯა ცხენების“ ქროლვას.

დონისა და თანამოღვაწეობის პროდუქტი, რომელიც თავის თავში მოიცავს წარსულის სრულ „ექსტრატს“, და მარად დაუსრულებელი, როგორც მომავლის დაუშრეტელი პოტენცია, როგორც განხორციელებული სწრაფვა და შემოქმედების დაუშრეტელი უნარი. ამ ანწყობი არსებობს და მოიცემა ყოფიერებაც, როგორც შემოქმედების ნაყოფი, და ბუნებაც, როგორც ყოფიერების მარადი დასტური, რომელიც თავადაც, როგორც გოეთე ამბობს, „მთელი და მარად დაუსრულებელია. როგორც ის ქმნის, ისე დაუსრულებლად შეიძლება ქმნიდე“.

თავად „მე“ კი ყოფიერების საზრისის მძებნელი, ყოფიერების მხედველი და ყური-სმგდებელია. „მე“ ისმენს იმავე ყოფიერების იმ მოთხოვნას, რომ „მე“ – მარად აქტიური, მარად მოქმედი და შემოქმედი – ახორციელებდეს ამ ყოფიერებას. ყოფიერება მარად „ყურადღებულია „მე“-სგან და საზრისის ძიებაც „ყოფიერება“ – „მე-ყოფიერება“ მიმართებაში ხდება.

„ადამიანი, – ამბობს ჰაიდეგერი, – თავის არსს მხოლოდ იმდენად ეკუთვნის, რამდენადაც მას ყოფიერების მოთხოვნა ესმის. მხოლოდ ამ მოთხოვნის წყალობითაა, რომ მას აქვს, მან იპოვნა ის, რაშიც მისი არსი მდგომარეობს“. ადამიანი ფერისა და ბგერის (და არა მხოლოდ მათი) განცდის მიჯნაზე ცხოვრობს და ქმნის; ადამიანი ამგვარ ურთიერთობაში მთლიანად იმალება მისი სამყაროსადმი ესთეტიკური მიმართების საიდუმლო. იგი მუდამ უ-ყურ-ებს, ხედავს, ისმენს. ის მუდამ მა-ყურ-ებელი, მხილველი, მსმენელია. ის მუდამ განიცდის, მუდამ გან-ცდა-შია, თუმცა უკვე ეს გან-ცდა მისი არსებობის მუდმივი ყოფიერებაა, იმდენად შინაგანი და თავისი, რომ იგი ყოველდღიურ არსებობაში თვითრეფლექსიის გარეშე აღარ გაიაზრება. იგი ადამიანის ნებელობაში ზის როგორც სრული რწმენა. რწმენა იმისა, რომ არსებობს, რადგან უ-ყურ-ებს, ხედავს, ესმის, აზროვნებს.

ეს რწმენა ადამიანის როგორც გვარობითი არსების განსაზღვრის კონსტიტუციური პრინციპია, იგი ერთგვარი დინამიკური ძალაა, დაკავშირებული ადამიანის თვითგანსაზღვრის მთელ გზასთან. ადამიანის მი-ყურ-ადებაც სამყაროსა და საკუთარ თავთან ამ რწმენით არის ნიშანდებული, „დალდასმული“. მისი ინტიმი სამყაროსა და შემოქმედებისადმი განცდის უტყუარობის რწმენის



მქონეა. ადამიანი თავისი ნებელობით, რწმენით და განცდის თავისუფლებით აღმოჩნდება „ხატი და მსგავსი ღვთისა“, რომელსაც შემოქმედება ხელენიფება. თვითგანსაზღვრის მთელს პროცესში ადამიანის ნება იდენტურად კი არ უდრის ღვთის ნებას, არამედ თავისუფალია თავისი რწმენით საკუთარ ქმნადობისუნარიანობაში. ამას გულისხმობდა პიროვნების თავისუფლების პირველი უდიდესი აპოლოგეტი ფიხტე, როცა წერდა: „მე მსურს თავად ვიყო უკანასკნელი საფუძველი, უკანასკნელი მიზეზი იმისა, რაც ჩემი განმსაზღვრელია“.

ადამიანი ამ ნებელობით უახლოვდება ლოგოსის იოანეს გამოცხადებისეულ მნიშვნელობას, როგორც არსებულის „ანი“-სა და „ჰოე“-სი. იგი თავადაც სრული რწმენით ქმნის „ანი“-დან და „ჰოე“-მდე და ეს მისი ინტიმია თავად „ანი“-სა და „ჰოე“-ს ფენომენტანაც. დანახვადისა და დანახულის სახელდება, ფორმაში მოქცევა და მოაზრება-დასრულება მხოლოდ მას ხელენიფება. ადამიანის გრძნობადი სამყარო უშუალო მედიუმია, ასპარეზია იმ მუდმივი ინტიმისა, რომელიც მას, როგორც „მე“-ს აქვს თაურფენომენტან.

გადამერის აზრით, „მხედველობა როგორც ასეთი, სმენა როგორც ასეთი“ – დოგმატური აბსტრაქციებია, რომლებიც ხელოვნურად ახდენენ შესაბამისი ფენომენტების რედუცირებას. აღქმა ყოველთვის მოიცავს მნიშვნელობას“. ქართულ მეტყველებაში ამ აბსტრაქციაზე უნდა მიუთითებდეს სიტყვების – ყური, ყურება, მიყურადება, ყურადღება, გულისყური და ა.შ. ერთი და იგივე ძირი – „ყურ“. ამ შემთხვევაში სწორედ ის ერთჯერადი ინტიმი უნდა იგულისხმებოდეს სამყაროსთან, რომელიც შემდეგ განცდის ობიექტი ხდება. განცდა ხორციელდება ასახულის საზრისის მოძიებით და ფერისა და ბგერის როგორც ჩემი საკუთარი შემოქმედების უნარიანობის რეალიზაციით. მე განვიცდი ფერადოვან სხეულს (ანუ სხეულს მხოლოდ ფერადოვანს განვიცდი) და მოვიაზრებ მას, როგორც სიტყვას, სახელს და ვუბრუნებ მას სამყაროს როგორც ხ მ ა ს , როგორც ხელახალ ქმნილ, უკვე ჩემს მიერ საზრისმინიჭებულ ყოფიერებას.

საგანი, რომელიც ფერისა და სინათლის საშუალებით გაცოცხლდა ჩემი განცდისათვის ჩემს მიერ მისი სახელდებით, ჩემს იმანენტურ სფეროთა კუთვნილებად იქცა. იგი გახდა მოაზრებადი და

საზრისის მქონე. მეტაფორულად რომ ვთქვათ, საგანი **სხ-ეულად** იქცა.

ფერმა და ბგერამ, როგორც წმინდა ფენომენებმა ჩემთან მიმართებაში უამრავი განზომილება შეიძინა. ისინი როგორც ფენომენები ადამიანის კონსტიტუციური პრინციპის განმსაზღვრელებია. ადამიანი ხედავს, ისმენს, მეტყველებს.

სინათლისა და სიტყვის (შესაბამისად ფერისა და ბგერის) ურთიერთობა ყველაზე მძაფრად, თანაც ყველზე სიმბოლურად, ალბათ, წიგნის კითხვისას თვალსაჩინოვდება. სწორედ აქ გვაქვს ადამიანის მიერ უკვე კულტივირებული მიმართება ყოფიერების ამ ურთულეს ფენომენებთან. ასო-ნიშანთა სიმბოლური კოდი ჩაწერს ბგერათა იმ მელოდიკას, რომელიც შემდეგ წიგნის კითხვისას აღდგება. ეს თითქმის და რიტუალური მსახურებაა სინათლისა და სიტყვისა ადამიანისათვის. ქართულ ხალხურ სიბრძნეს უდიდესი სიფაქიზითა აქვს მიგნებული და გადმოცემული ყოველივე ეს ერთი პატარა გამოცანით (თავად გამოცანა, როგორც ფორმა აქ თამაშის ფუნქციასაც იძენს, რაც თავის მხრივ, კიდევ ერთხელ მიანიშნებს ფერისა და ბგერის შინაგან შემოქმედებით ბუნებაზე): „თეთრი ხნული, შავი თესლი, თესლი მთესველს ეუბნება“... ეს ურთულესი (თავისი სიღრმით) უმნიშვნელოვანესი ფიგურული მეტაფორა მშვენივრად გადმოგვცემს განცდათა იმ ფართო სპექტრალურ დიაპაზონს, რომელიც თეთრ ხნულსა და შავ თესლს შორის თამაშდება. თეთრი და შავი ორი უკიდურესად პოლარული არსია. ორი უკიდურესი წერტილი, რომელთა შორის უნდა გათამაშდეს სამყაროს კოლორიტის მთელი საიდუმლოება, უნდა დაიბადოს სიტყვა იმ მუხტიდან, რომელიც შავისა და თეთრის სიმძაფრეშია მოქცეული.

„როგორ ხედავენ პოეტები ბუნებას! მათი ხედვის საღებავები – სიტყვის გამოსახველობა: ეპითეტი, მეტაფორა და ა.შ.“ ანდრეი ბელის ეს გამონათქვამი მახვილს იმ სპეციფიკურ ნიჭიერებაზე სვამს, რომელიც პოეტს გამოარჩევს ყველა მეტყველთაგან სწორედ ენის სიმდიდრით. ეს სამყაროში გათამაშებული იმ ფერადოვნების განცდათა სიმდიდრეა, რომლითაც პოეტი განსხვავდება ყველა მეტყველთაგან, თორემ თითოეული ადამიანის სამეტყველო ენა იგივე პრინციპითაა აგებული, როგორითაც პოეტის ენა.

ის თავისებურებანი, რომელიც ჩემს მხედველობასა და მეტყველებას აფორმებს, ესთეტიკურ-მხატვრული დატვირთვის შემცველია. სამყარო მშვენიერია მხოლოდ საკუთარ ფერადოვნებაში. ბგერის შინაგანი ესთეტიკური ბუნება განსაზღვრავს არა მხოლოდ „წმინდა მუსიკას“, არამედ საზრისსაც და სამეტყველო ენათა აღნაგობის მხატვრულ-ესთეტიკურ საფუძველსაც. პოეზია კი ფორმაა ბგერის, მისი მხატვრულ-ესთეტიკური განზომილებების გათვალსაწინოებისა ენობრივ ფენომენში, რომელიც ამოზრდილია რითმისა და რიტმის, როგორც ყოფიერების განმსაზღვრელი პრინციპების საფუძველზე, დროითი განზომილების დრამატულობის არსებობისა და ცნობიერებაში შემოტანის საფუძველზე.

ბგერასა და ფერს კი ადამიანის ყოფიერებაში წმინდა ფენომენის სახით ადამიანის შემოქმედების ყველაზე უფაქიზეს სფეროში – ხელოვნებაში ვხვდებით. აქ ეს ფენომენები იმ თავდაპირველი განცდის ტოლფასნი არიან, როგორითაც იზადებიან ადამიანის სულში. ადამიანური მოღვაწეობის ამ სფეროში ისინი ცოცხლდებიან სრულიად წმინდა სახით და მუსიკითა და ფერწერით აღწერენ ადამიანის შინაგანი ცხოვრების ურთულეს მოძრობებს, ასახავენ იმ ე.წ. „არქეტიპებს“, რომელზედაც რეფლექსიას ახდენს ცნობიერება. სადაც თვალი მოისუსტებს, იქ სმენა, ყური მძლავრობს და პირიქით\* ორივე შემთხვევაში კი ისინი ერთი წიაღიდან მოედინე-

---

\* ალქმის სიფაქიზით თვალი ცოტა არ იყოს, ჩამორჩება ყურს. ყურს გარკვეული ვარჯიშის შემდეგ შეუძლია გამოიცილოს რამოდენიმე ბგერის რთული შემადგენლობა, მაშინ როდესაც ორი სხვადასხვა ფერის ზედდება მხედველობითი ალქმის მიღმა რჩება. თვალი ალიქვამს მას, როგორც ფერის (როგორც ასეთის) გარკვეულ მეტამორფოზას. მხედველობითი და სმენითი ალქმები გარკვეულ პირობებში აძლიერებენ ან ასუსტებენ ერთმანეთს. რიგი ცდების შედეგად აღმოჩნდა, რომ გრძნობის ორგანოებს შორის, თითოეული გრძნობის ორგანოს გალიზიანების შემთხვევაში, არსებობს მათი ურთიერთკავშირი. განსაკუთრებით ეს ურთიერთკავშირი შეინიშნება თვალსა და ყურს შორის. მაგალითად, ურბანჩინმა ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეებში შენიშნა, რომ ბგერა ხდებოდა თვალის გალიზიანების ერთგვარი დამატება, რომელიც „არ ჰყოფნიდა“ თვალს ფერადი ველების გარჩევისათვის ფერის გარეშე. ასევე ასოები, რომელთა გარჩევა უძნელდებოდათ ცდის პირებს, ან საერთოდაც ვერ არჩევდნენ, სრულიად იოლი გასარჩევი და წასაკითხი ხდებოდა ბგერის მოქმედების შედეგად. მსგავსი დაკვირვებები ჩაატარა ლაზარემა, კრაკოვმა, იაკოვლევმა. მათმა ცდებმა ნათელყო, რომ ბგერის მოქმედების გავლენით იცვლებოდა მხედველობითი დიაპაზონი და პირიქით.

ბიან და ორ სხვადასხვა ენაზე სრულიად ცალსახად გადმოსცემენ ადამიანური ყოფიერების არსის მრავალფეროვნებას.

ძალზე საინტერესოა ამ მხრივ პოეტურ სიტყვაზე ამეტყველებული არტურ რემბოს სონეტი „ხმოვანები“:

ა – შავი ფერის, ე – თეთრისა, ი – მენამულის,  
უ – მწვანეა და ო – ლურჯია, ერთხელაც ზუსტად  
ავხსნი ყველა მათ საიდუმლოს: ა – მბზინავ ბუზთა  
შავი, ბუსუსა კორსეტია, შმორში ნამული,  
ზღვის უბე ღამით; ე – კარვები, ცის ნისლი ნაზი,  
შროშნების ჟრჟოლა, მყინვარების ცივი მახვილი  
ი – ძონის ქამბა, სისხლიანი ამონახველი,  
საყვარლის ბაგე, მცინარი თუ ნაკვნეტი ბრაზით.  
უ – ზღვის ტრიალი მარადისი წრებრუნვის ხატად,  
სიმშვიდე მაღალ იალალთა, ნაოჭთა ღრმათა,  
ალქიმისგან რომ სხდებიან შუბლზე ტვიფრებად;  
ო – უზენაეს ბუკთა ხმობა ცათამიერი,  
სერაფიმული მდუმარება არ-ამიერი,  
ომეგა – თვალთა სანატრელთა შემოცისფრება!  
(დავით წერედიანის თარგმანი)

ის მოუხელთებელი პოეტური ნოტა, რომლითაც მუდამ ვსარგებლობთ, რომელიც ჩვენია, ამავე დროს უცნობი, შორეული, სასურველი რჩება ჩვენთვის. ეს ჩვენი შინაგანი არსების ის ნაწილია, რომელიც პოეზიით სულდგმულობს და პოეზიის არსებობის წესით არსებობს. იგი მშვენიერია თავისი არსით. მისით შეგვწვეს განცვიფრების უნარიც და ეს უნარია ის ძირითადი მასაზრდოებელი, რომლითაც ესთეტიკური ჭვრეტა ხორციელდება.

„განსაცვიფრებელი ისაა, – ნერს ჰაიდეგერი, – რომ ყველაფერი, რაც არის, გადმოფერთხილია მისი ყოფილი (უკვე არსებული) არსიდან. რა არის განსაცვიფრებელი? იგი თავის შესახებ გვემცნობს იმ იდუმალი წესის არსებობით, რომლითაც ყოველივე არსებული სახეზეა. კერძოდ კი იმით, რომ, მიუხედავად ყველა მანძილის დაძლევისა, იმის სიახლოვე, რაც არის და სახეზეა, ჩვენ არ მოგვეცემა.“

მოვლენა, სხეული, რომელიც მე ვიცანი, რომლის მომსწრე და დამსწრე მე გავხდი, ჩემი იმანენტური კუთვნილება ხდება, იგი ჩემი ბიოგრაფიის ნაწილია, მიუხედავად ამისა, რომ იგი ჩემთვის თითქოს სარკულ მიუღწევადობაში სახლობს, სულდგმულობს, ცოცხლობს. იგი არსებობს იმდენად, რამდენადაც იგი ჩემია, მე მას ვხედავ, ვგრძნობ, მესმის. ეს კი თავისთავად გულისხმობს, რომ ადამიანი უსასრულო არჩევანის წინაშე დგას და მისი შესაძლებლობები არ შემოისაზღვრება მხოლოდ უსასრულო სწრაფვით. ეს სწრაფვა თავის საფუძველში ადამიანის შემოქმედებით პოზიციას უნდა გულისხმობდეს, რაც კულტურაში რეალიზდება.

\* \* \*

სანამ კაცობრიობის კულტურის ისტორიას ფერთმეტყველების თვალსაზრისით გადავავლებდეთ თვალს, შევეცდებით, მოკლედ აღვწეროთ დედამიწის ზოგადი ფერწერული ხატი.

როგორ გადანაწილდა კოლორიტი დედამიწის ზედაპირზე და რა როლი მიუძღვის ადამიანს მისი მიწიერი სამყოფელის ფერადოვნების, ფერწერულობის შექმნაში და პირიქით: რამდენად განაპირობებს დედამიწის, როგორც მთელის ფერწერული ხატი, ადამიანის ფერით აზროვნებას?

დედამიწის ფერით ცხოვრებაზე ერთი უბრალო თვალის შევლელაზე კი ნათელს ხდის იმას, რომ კოლორიტის საიდუმლო აზროვნებაში, მართლაც ნათელისა და ბნელის, შავისა და თეთრის ურთიერთობაში უნდა ჩამოყალიბებულიყო. თუ პირიქით, ჩვეულებისამებრ, გამოვყოფთ ოთხ მიმართულებას – აღმოსავლეთ-დასავლეთი, ჩრდილოეთ-სამხრეთი, აშკარაა, რომ თითოეულ ჯვარზე, თითოეულ კვეთაზე დედამიწის კოლორიტი სრულიად თავისებურია და ეს კოლორიტი თავისთავად თამაშდება, გარდა დღისა და ღამის – შავის და თეთრის, ცისა (მზისა) და მიწის – თეთრისა და შავის ორ პოლარობას შორის, თამაშდება აგრეთვე, დედამიწის ორ პოლუსს შორის. ჩრდილოეთ და სამხრეთი პოლუსი კი – მარადი დღისა და ღამის საუფლოები თვითონაც თეთრისა და შავის (პოლარული დღისა და პოლარული ღამის) პოლარობაში მოაქცევენ დედამიწის მთელ კოლორიტს: ჩრდილოეთიდან სამხრეთით და პირიქით, სამხრეთიდან ჩრდილოეთით, ეკვატო-

რისაკენ. პოლუსების სითეთრიდან ეკვატორისაკენ დედამიწის ფერადოვანი ხატი გაცილებით ფერწერული, კოლორიტული ხდება. ჩრდილოეთ და სამხრეთ – ორ უკიდურეს ნერტილს შორის თამაშდება მთელი ის ფერთა გამა, რომელიც ადამიანის მხედველობისათვის მისანვდომი ხდება, და ალბათ, რომლითაც უნდა ჩამოყალიბებულიყო ფერითი აზროვნება სამყაროსთან მიმართებაში. აქვე არ უნდა დავივიწყოთ ერთი სხვა მიმართულებაც, – დედამიწის ზედაპირისადმი ვერტიკალი, – სადაც თოვლიან-ყინულოვანი მთის თეთროვანი მწვერვალებიდან დაბლობისაკენ თანდათანობით კოლორიტული და გაჯერებული ხდება დედამიწის ფერადოვანი სამოსელი. ცხოველთა და მცენარეთა შეფერილობა, ადამიანის გარეგნობა, კანის, თვალების, თმის ფერი – არსებითად მთლიანად პასუხობს ამა თუ იმ კონკრეტული გეოგრაფიული გარემოს ფერთა მოთხოვნებს.

აი, ამ ბუნებრივი გარემოს ფონზე იქმნება კაცობრიობის კულტურის ისტორია და ყალიბდება ეპოქალური მსოფლმხედველობრივი მიმართება სამყაროსთან. ამდენად, ბუნებრივია, რომ ადამიანის ფერითი აზროვნება კულტურის ისტორიის ცვალებადობასთან ერთად იცვლება. ის ზოგადი სტერეოტიპი კი, რომელიც ფერის წარმოშობის არსს ხსნის და მის საზრისამდე ჩავყავართ, სწორედ კულტურის ისტორიის ცვალებადობასთან მიმართებაში განიცდის მეტამორფოზებს.

კულტურის ისტორიაზე თვალის ერთი გადავლებაც კი ნათელს ხდის, რომ ფერს თავისი წარსული აქვს, თავისი „ბიოგრაფია“. ყოველ ეპოქაში ფერს ეძლეოდა განსაკუთრებული, ეპოქალური აზროვნებისა და მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი ხასიათი და თვისება. იგი კაცობრიობის ცხოვრებასთან ერთად ცხოვრობდა და გადიოდა იმ გზას, რომელიც კულტურამ გაიარა. ხოლო თითოეული ეპოქის კულტურაზე, კონკრეტულად, ფერის „ბიოგრაფიითაც“ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ. საკმარისია ჩავიხედოთ თითოეული ეპოქალური კულტურის სფეროში, რომ აღმოვაჩინოთ მხოლოდ იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელ ფერთმეტყველებას. თითოეულ ეპოქაში თითოეული ფერი განსაკუთრებული, ეპოქისათვის დამახასიათებელი შინაგანი ცხოვრებით ცხოვრობს. ფერითი აზროვნებაც ამა თუ იმ ეპოქის ადამიანის შინაგანი ცხოვ-

რების ზუსტი გამოხატულებაა. ფერი მიუყვება და შეესაბამება აზროვნების ისტორიის ერთ-ერთ ძირითად, ცენტრალურ ხაზს – ადამიანის მიერ ადგილისა და მნიშვნელობის მოპოვებას სამყაროში და წარმოადგენს ერთგვარ სიმბოლურ ნაბიჯებს ადამიანის არსობრივი რაობის გარკვევის გზაზე.

ის მსოფლმხედველობრივი ძვრები, რომლებიც განხორციელდა ძველი და ახალი წელთაღრიცხვის მიჯნაზე ფერთმეტყველებაშიც სრულად და ცალსახად იჩენს თავს. სამყაროს გეოცენტრული მოდელი, რომელიც ანტიკურ ეპოქაში შეიქმნა, თავისთავად განსაზღვრავს „ანთროპოლოგიურ მითს“, როგორც დასრულებულს, თვითკმარს, ამასთანავე წრიულად მოძრავს, ბრუნვადს, ციკლში ჩაკეტილს. სამყარო ანტიკური ადამიანისათვის სრული, ჩაკეტილი ციკლის სახით წარმოსდგება. მარადი დაბრუნების იდეა თავის დასრულებულობაში, ციკლურად ჩაკეტილი სახით უნდა იყოს მოცემული. ყოველი ადამიანური მიმართება სამყაროსა თუ მის მოვლენებთან ამ ციკლურობის ფარგლებში მოქმედებს. სამყაროს ცენტრი დედამიწაა და, ამგვარად, დედამიწაზე გათამაშებული მოვლენები უნდა აღწერდეს სამყაროს ხატს სრულად და მთლიანად. როგორც უკვე ვთქვით, დედამიწის ფერწერული ხატიც ციკლურ დასრულებულობაში უნდა იყოს (და არის კიდევც) მოცემული. იგი უნდა განსაზღვრავდეს სამყაროსადმი ფერთი მიმართების სრულ სურათს. რამდენადაც დედამიწა განიხილება როგორც ცენტრი სამყაროსი, ამდენად ის „გეოგრაფიული ფერწერა“, რომელიც დედამიწაზე თამაშდება უნდა იყოს განმსაზღვრელი შავსა და თეთრს შორის მოქცეული ფერდოვანი „ცისარტყელას“ საფუძვლისა.

კიდევ ესეც უნდა იყოს განმსაზღვრელი შავსა და თეთრს შორის მოქცეული ფერთმეტყველების საფუძვლისა. როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, ფერთი ლექსიკა ძალზე მწირად არის შემორჩენილი ანტიკურ მასალებში, რის გამოც ბევრი მათგანი მსჯელობს ანტიკური ადამიანის თითქოსდა მწირ ფერადოვან მხედველობით ხატებზე. ერთი უნდა ითქვას, რომ ანტიკური ადამიანების აზროვნების (უფრო კი, სამყაროში მყოფობის, ამგვარად ყოფნის) ყაიდამ განსაზღვრა მისი ფერთი მიმართება სამყაროსთან. ფერი როგორც ფენომენი ანტიკური ადამიანის

ცხოვრებაში, სრულიად სხვა როლს თამაშობდა, ვიდრე შუა საუკუნეებში და, მითუმეტეს, ამჟამად. მითოლოგიური მსოფლგანცდის ადამიანისათვის ფერი, როგორც გარკვეული სულიერი არსის სიმბოლო, გარკვეულწილად, ადამიანის დეტერმინაციას ახდენს. წმინდა ესთეტიკური მიმართება ფერთან არ გაიაზრება და თუ გაიაზრება, მხოლოდ ადამიანის ბედისწერასთან მიმართების კონტექსტში. მითოლოგიურ მსოფლგანცდაში ადამიანი კი არ ფლობს ფერს, როგორც იმანენტურ კუთვნილებას, არამედ პირიქით, ადამიანი, როგორც ასეთი, მისი ბედი, სრულიად დეტერმინირებულია გარეშე სულიერი ძალებით და მათ რიცხვში ფერთაც, როგორც დიდი სულიერი ძალის მქონის.

ქრისტიანობამ ადამიანის არსებობის ამოსავალ პრინციპად განიხილა ადამიანის სულის ისტორიულობა. ამ მსოფლგანცდაში ყველაზე არსებითი მომენტი ისაა, რომ ადამიანის სული, როგორც სუბსტანციური ერთეული, თავად შემოქმედებითი საწყისის მატარებელია და კაცობრიობის ისტორიაც განიხილება როგორც ამ შემოქმედების ნაღვანი. თავად ადამიანი და მისი თავისუფლება ახალი პარამეტრებით განიხილება. როგორც ვთქვით, კონკრეტული, ინდივიდუალური სული, როგორც სუბსტანციური ერთეული, თვითმკმარი ღირებულების მქონეა, მეორე მხრივ, კი იგი თავისუფალია თავისი ისტორიულობის პროცესში. ისტორიულობა სულის შემოქმედებითი საწყისის ღია, განგრძობითი მიმდინარეობაა, ინდივიდუალური სულის თავისუფალი, შემოქმედებითი აქტივობით განსაზღვრული. ადამიანი ნაწილობრივ თავისუფლება ფატალური დეტერმინირებისაგან. მართალია, იგი ღმერთით არის განსაზღვრული, მაგრამ ღმერთსა და ადამიანს შორის მედიუმია ადამიანის ნება, თავისუფლება, რომელიც თავის მხრივ, ისტორიულობის შემოქმედ თავისუფალ აქტივობას გულისხმობს. შემოქმედებითი აქტივობის ძირითადი განმსაზღვრელი ხდება აზრი. მხოლოდ ადამიანის აზროვნებისა და აზრობრიობის (როგორც ადამიანის განმსაზღვრელი, მაკონსტრუირებელი ფენომენის) შემთხვევაში განიხილება მისი ადამიანური ყოფიერება ღმერთთან მიმართებაში. ფორმულა – „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ“, ადამიანის არსებობის კონსტიტუციურ პრინციპად იქცევა და აქედან გამომდინარე, ხდება მისი, როგორც სამყაროს



ისტორიულობის განმსაზღვრელის შემოქმედებითი აქტივირება. ადამიანი წმინდა გონების საზღვრებში, წმინდა გონების სისტემაში ჰპოვებს თვითგანსაზღვრის საფუძველს. მისი მყოფობა სამყაროში უკვე ცნობიერი სვლაა ღმერთისაკენ და ეს სვლა თავისუფალი ნებით, შემოქმედებითი ნებით ხორციელდება, რითაც ადამიანი ღმერთის თანაშემოქმედი ხდება. თავისუფალი ნების ასეთი გააზრება მკაფიოდ ჩანს მაისტერ ეკჰარტის ფრაგმენტებში: „ღმერთი და მე, ჩვენ, ერთსა და იმავე საქმეს ვემსახურებით“, ან „ღმერთი ვერ განხორციელდება სულის გარეშე“.

პოლითეიზმიდან მონოთეიზმზე გადასვა მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ ღმერთმა რეალური „გეო“ – სახლიდან დედამიწის გარეთ – აბსტრაქციულ ზეცაში გადაანაცვლა. იგი გამოლიანდა და იქცა ერთგვარ „სახე-აზრად“. ადამიანი კი უკვე ველარ დამაგრდა მხოლოდ მიწაზე და დედამიწაც განიხილება როგორც სადღაც, მის მიღმა არსებული ძალის დამატებად. ცნობიერებაში ჩამოყალიბდა სამყაროს ჰელიოცენტრული მოდელი, რამაც, თავის მხრივ, აზრობრივ აბსტრაქციებს ახალი შეზღუდვები დაადო. მზე, გარკვეული აზრით, იქცა ღმერთის მეტაფორულ ხატად და სინათლე ბუნებრივად დაუკავშირდა აზროვნებასა და ცნობიერებას.\*

\* საინტერესოა მზის წარმართული სახე-სიმბოლო. მზე არ არის ერთადერთი ღვთაება, რომელსაც ქართული მითოლოგიის ირეალური წარმოსახვა სიცოცხლის წყაროდ და სანყისად მიიჩნევს. აქ ორი ღვთაების – დღისა და ღამის /მზე და მთვარე/ – ერთობა ადგენს ადამიანის სრულყოფილებას სამყაროში. ისინი მდედრისა და მამრის პოტენციური ერთობით ქმნიან ქვეყნიერებას. აქ მამრი ყოველთვის უკავშირდება იდუმალ, ირაციონალურ ღამეს და მასში იბადება ნათელი, როგორც მდედრი სანყისი. მათი ერთობა გზას აძლევს ქვეყნიერების არსებობას.

მზე დედაა ჩემი,  
მთვარე მამაჩემი,  
შუქურ-ვარსკვლავები  
და-ძმებია ჩემი.

ან კიდევ: ღამე ნიადაგ კარგია,  
მზეიც მაუღის თანაცა.

აქ სრულიად ნათელია, რომ მამრი სანყისი, კაცობრობის „გენეტიკური კოდის“ პირველელემენტი მთვარისა ხატთან, სიბნელის, შავის, ღამის, მნათობთან, მის იდუმალ სულიერ ძალასთან არის დაკავშირებული. მზე კი – დედა სამყაროსი – ამ შავ, შეუცნობელ, ირაციონალურ იდუმალებას თა-

აქედან აშკარა იყო აზროვნების პრიმატის გაჩენა ადამიანის ყოფიერებაში, მისი ნათელთან დაკავშირება და თავად სინათლის განხილვა, როგორც აბსტრაქტული /და არა მხოლოდ აბსტრაქტული/ აზროვნების საფუძვლად.

კოპერნიკისეულმა გადატრიალებამ აზროვნების ისტორიაში, შეიძლება ითქვას, განსაზღვრა არა მხოლოდ ახალი ფილოსოფიის მთელი შინაარსი, არამედ ის ძირითადი სავალი გეზიცა და გზაც, რომელზედაც უნდა განხილულიყო ნიუტონის „სინათლისა და ფერთა თეორია“.

ჩემს გარეთ არსებული, მაგრამ მხოლოდ ჩემთან მიმართებაში განსაზღვრული ნათელი, თეთრი უნდა გამოცხადებულიყო იმ სუბსტანციად, რომლითაც სამყაროსადმი ჩემითი ფერთი მიმართება ყალიბდება. თეთრი სინათლე, მზის სინათლე განხილული იქნა ფერების შემცველ სუბსტანციად. მის ფერადოვნებას ბნელი, როგორც საკუთარი არსების ციკლური დასაწყისი და ამავე დროს დასასრული აღარ ესაჭიროებოდა, მითუმეტეს, რომ ბნელის მითოლოგიური ხატი ირაციონალურს უკავშირდება. დრო ღია პროცესად გამოცხადდა და უკვე აინშტაინთან სინათლის მოძრაობის სიჩქარეზე მისი შეჩერებაც მოხდა. ყოველი მოძრაობა, ყოველი ქმედება განხილულ იქნა მხოლოდ სინათლის მოძრაობასთან მიმართებაში, წინააღმდეგ შემთხვევაში, თუ ეს მიმართება გამოირიცხება, მოძრაობა საერთოდ კლასიკური მექანიკის ფარგლებში იკეტება.

თეთრი სინათლის შემცველი კომპონენტები ქრისტიანულ სიმბოლიკაში უკავშირდებიან სულიერ იერარქიებს, ღმერთის დასს და იერარქიულ კიბეზე იკავებენ თავიანთ გარკვეულ ადგილს. ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ადამიანმა, როგორც ავტო-

---

ვისი ნათლის /ამავე დროს მშვენიერების/ წყალობით გამოსტაცებს ბნელს ერთადერთი საკუთარი ნაყოფის – ადამიანის სახით.

ადამიანი კი ისევ და ისევ ნათლისა და ბნელის, დღისა და ღამის ციკლური შეკრულობის ნაყოფია და ასეც იაზრებს თავს მითოლოგიურ მსოფლგანცდაში. ამიტომ მითოლოგიური მზე, როგორც ნათლის ესთეტიკური ხატი, სულ სხვა აზრობრივი დატვირთვის შემცველია ქრისტიანულ მზესთან, ქრისტიანულ ნათელთან შედარებით. საკმარისია გავიხსენოთ მზის მხატვრული ხატის დასახელება „ვეფხისტყაოსანში“ /იხ. რ.პატარიძე, „მხატვრული მზე“ „ვეფხისტყაოსანში“, მნათობი, 1982, #8,9/, ანდაც დავით გურამიშვილის მთელი შემოქმედება.

ნომიურმა არსებამ, ავტონომიურობა მიანიჭა ფერის ფენომენსაც. იგი, გარკვეული აზრით, საკუთარ იმანენტურ სფეროში ჩაკეტა. მართალია, იგი ამ შემთხვევაშიც არ არის თავისუფალი იმ სულიერი ძალის გავლენასაგან, რომელიც მასზე ფერის საშუალებით მოქმედებს, მაგრამ ამ შემთხვევაში უფრო მნიშვნელოვანია მათი მიმართება ერთმანეთთან, ვიდრე მათი ცალკე-ცალკე მყოფობა. ფერი ემოციური მუხტით იმუხტება და იგი უკვე როგორც სხეულის მშვინივერი არსი ესთეტიურის ამგებ ფენომენად გაიაზრება, თუმცა კი მხოლოდ ესთეტიკურზე არ დაიყვანება, როგორც ეს უახლესი დროის ფერით აზროვნებაშია. ქართული ქრისტიანული მსოფლგანცდის ეს მომენტი ერთგვარად ქართულ ენაშიც აისახა. სიტყვა „ფერია“ სინონიმურია კეთილი ანგელოსის და უკავშირდება ადამიანის გარეშე მყოფ მის ერთგვარ სულიერ დაცვას. ის სულიერი ძალა, რომელსაც ფერი ატარებს, ქრისტიანულ მსოფლგანცდაში ადამიანზე მაღლა მდგომი სულიერი იერარქიაა. აქედან გამომდინარე, ფერი იქცევა ადამიანისათვის არა მხოლოდ მხატვრულ ესთეტიურ, არამედ ეთიკურ ფენომენდაც. თითოეულ ფერს უჩნდება თავისი „ზნეობრივი სახე“. იგი იძენს ერთგვარ მორალურ დატვირთვას და ამით განისაზღვრება მისი მნიშვნელობაც. ფერთა ურთიერთდამოკიდებულებანი ბადებენ სხვა ფერებს. ისინი მეტამორფოზების საშუალებით ერთმანეთში გარდაიქმნებიან, ერთმანეთს ჰქმნიან, ერთმანეთთან კონტრასტში არიან, ერთმანეთს ეშველებიან, რომ უკეთ წარმოაჩინონ თავისი ემოციური ძალა და ხიბლი, ამდენად, ისინი ერთმანეთს ჰქმნიან, ერთმანეთში გარდაიქმნებიან, ერთმანეთის თვისებებს იძენენ, ან კონტრასტის გზით ხაზს უსვამენ ერთმანეთის თვისებებს და ამით იყალიბებენ „საკუთარ ზნეს“, რითაც ადამიანთან მიმართებაში ცხადდებიან. (ეს მოტივი ძალზე აშკარაა გოეთეს შრომაში „ფერთა თეორია“).

საკითხის ასე დასმის შემდეგ საჭიროდ მიგვაჩნია კონკრეტულად განვიხილოთ ფერთა სიმბოლიკის საკითხები ქართული მითოლოგიური აზროვნების მაგალითებზე და შემდეგ დავუკავშიროთ იგი ფერის ახალი და უახლესი დროის გაგებას.

რ. სირაძის მიხედვით, მითოლოგიური ესთეტიკის, ქართული სახისმეტყველების „საფუძველთა საფუძველია მზისა და ნათლის

ესთეტიკა. მზე, როგორც მშვენიერების სახე-ხატი წარმართული დროიდან მოუყვება ადამიანის ესთეტიკურ მიმართებას სამყაროსადმი, თუმცა კი ეს მიმართება მხოლოდ მზის ესთეტიკით არ ამოიწურება, მითუმეტეს ქრისტიანობამდელი ადამიანისათვის. წარმართობის ხანის ადამიანის მიმართებები სამყაროსთან მისი მსოფლმხედველობიდან ამოდის, თავის მხრივ კი ეს ითქვას, რომ მთელი მისი მსოფლმხედველობა უფრო სამყაროს ესთეტიკური მსოფგანცდაა.

ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში შემორჩენილი ნიმუშების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ძირითადად აქ სამი ფერი დომინირებს – შავი, წითელი და თეთრი. როგორც ცნობილია, ქართულ ხალხურ ზღაპრებში მოცემულ კოსმოგონიაში სამყარო აგებულია შრეებად – ჰორიზონტალური და ვერტიკალური შრეების მიხედვით. ჰორიზონტალურ შრეებში ქვეყანა (ქვესკნელი) – შავია, ყანა (სკნელი) – წითელი და ზეყანა (ზესკნელი) – თეთრი. ამ სამ ჰორიზონტალურ შრეში უხდებოდა ძირითადად მოქმედება ქართული ზღაპრის გმირს.\* თითოეულში ზღაპრის მზეჭაბუკი ვარდებოდა, ანდა საკუთარი ნებით ჩადიოდა ჯოჯოხეთური ცეცხლის გავლით, ქვედა სკნელში, ძირითადად, იმისათვის, რომ მზეთუნახავი მზისათვის ეზიარებინა, ანუ მზეთ-ხილულად ექცია. ეს მოტივი ქართულ ზღაპრებში სხვადასხვა ვარიანტით გვხვდება. ძირითადი მოტივი კი ასეთია – მზესთან ნაზიარებ გმირს საკუთარი ძალისხმევით უნდა ეზიარებინა მზეთ-უნახავი მზესთან: მზეთ-უნახავი მზე-ჭაბუკის საშუალებით მზის, ნათლის მოზიარე გაეხადა.

აი, ამ სივრცობრივ ხატში, ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ორიენტაციების ჯვრულ კომპოზიციურ გადაკვეთაში იბადებოდა ფერი; როგორც იმ სულიერი ძალის გამოსახატულება, რომელიც ბნელისა და ნათლის იმ კონკრეტულ მიმართებაში აღმოცენდებოდა, რომელშიც „მოცემულ მომანტიში“ ან „მოცემულ ადგილას“ გმი-

---

\* ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა მხატვარ გ. ბულაძის წერილი „დროშა და მისი ფერი“. მისი აზრით, „სკნელების“ ვერტიკალური ორიენტაცია ტონალურია, ესე იგი, სინათლე-სიბნელის პრინციპით აგებული. მისივე აზრით, „ვერტიკალური შრე“ უფრო დროითი პრინციპის მაჩვენებელია, ვიდრე სივრცობრივის.

რი იმყოფებოდა. ასეთი უნდა ყოფილიყო ფერთა შინაგანი, იდუმალი ურთიერთობა, რომელიც, როგორც წესი, გამოიხატებოდა სიტყვით „წითელი“. ეს არ ნიშნავს, რომ სხვა ფერი წარმართის წარმოსახვაში არ ფიგურირებდა. წითელი ამ შემთხვევაში მთელი იმ ფერადოვნების აღმნიშვნელი იყო, რომელიც მოექცა ნათელსა და ბნელს, შავსა და თეთრს შორის. წითელი ფერი სიმძაფრით დატვირთულია, იგი თავის თავში სიცოცხლის ყველა მეტამორფოზას მოიცავს, ამდენად ყველა ფერსაც. წითელის ამ მრავალფერმომცველი „განმარტების“ შესახებ ინფორმაცია შემორჩენილი აქვს რუსულ ენასაც, რომელშიც წითელი – красный, მშვენიერი – прекрасный და ფერადოვანი – красочный უკავშირდება წითლის სწორედ ამგვარად გაგებას.

მთელს იმ სახისმეტყველებაში, რომელიც ქართულ ზეპირ-სიტყვიერებაში არსებობს, რ. სირაძის აზრით, „მითოსური მზის ესთეტიკა პლასტიკურ გასხვივოსნებას გულისხმობს, ანუ პლასტიკურად აღსაქმელი ისეთი სახეების შექმნას, რომელთაც ესთეტიკურ შინაარსს მზე ანიჭებს. უმზეოდ ისინი სახეობრიობას და-კარგავდნენ. მითოსი სწორედ მათი მზიური გამშვენიერებით ვლინდება. მზეა მათთვის მშვენიერების მიმნიჭებელი. ასეთია „ხოგაის მინდის“ შინაარსი თავისი პლასტიკურად აღსაქმელი სახეებით:

ხოგაის მინდი კვდებოდა,  
მზე წითლდებოდა, ცხრებოდა,  
ცა ჭექდა, მინა გრგვინავდა,  
სული გვიანდა ხდებოდა,  
ჩამოდიოდა ვარსკვლავი,  
მთვარეც უკულმა დგებოდა.

იგივე შეიძლება ითქვას ივანე ცისკრის ზღაპარზეც, სადაც ივანე შუადღისა და ივანე შუალამისას უმცროსი ძმია ივანე ცისკრისა – დღისა და ღამის გასაყარზე დაბადებული, რომელიც ორივე ძმაზე მეტად მომხიბლავი, სიცოცხლის უნარისა და ნიჭის მქონეა. იგი მუდამ გამარჯვებით მავალია. აქ მისი მზეობა, მისი ცისკრობა იმდენად არ უკავშირდება ნათელს (ამ უკანასკნელთან

ივანე შუადლისა უფრო უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული), როგორც ორივე მათგანის მაგიური ძალის გასხვივოსნებას მათ უმცროს ძმაში.

„ადამიანის მიერ შექმნილი პირველი მითის პირველი ამბავი, – წერს ვ. ნოზაძე, – ღმერთთან დაკავშირებით ფერის ამბავიც არის. ფერი და ნათელი ღმერთთან არის გადაბმული და პირველი ფერი, რომელიც ადამიანმა იცნო, არის თეთრი და შავი... ძველ რელიგიებში და შემდეგ, ახალ მსოფლიო რელიგიებშიც, რომელიც ადამიანის გრძნობასა და გონებას დღესაც იპყრობს, თეთრსა და შავ ფერს თავადი ადგილი უკავია და ორი მარადიული დებულების საფუძვლად არის გადაქცეული – თეთრსა და შავს შორის, ნათელსა და წყვილად შორის მუდმივი და დაუსრულებელი ბრძოლა“. მართლაც თეთრი და შავი ის ორი უმთავრესი დომინანტური თაურფენომენებია, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში არა თუ სიმბოლოს წარმოადგენენ გარკვეული სუბსტანციალური არსისა, არამედ ხშირ შემთხვევაში თავად არიან ათვლის წერტილები. ამასთან დაკავშირებით მოკლედ შევეხებით ქართველ ხალხში სულეთზე ძველად არსებულ რწმენა-წარმოდგენებს. მათში გარკვევით ჩანს არა მხოლოდ ორი ძირითადი განზომილება სამყაროს ხატისა (ვერტიკალური და ჰორიზონტალური), არამედ თითოეული განზომილების გარკვეული სტრუქტურაც თავისი მკვეთრად გამოხატული ფერთა სიმბოლიკით. მონადირე ჩორლამ

ცხრა კლდე ისე გადაიარა,  
ნადირის კვალს ვერსად წაანყდა,  
ავიდა მეთე კლდეზე,  
შიდა ხევში გადაიხედა,  
ხევი ჯიხვითა და არჩვით იყო სავსე.

ჩორლას ბევრი თავგადასავალი გადახდება, სანამ თეთრ კლდეს (თეთრი კლდე ღმერთების ადგილსამყოფელია) გადავივლის, სადაც წვიმა და სეტყვა წამოვა. ჩორლას აქ შეეყრება თეთრი გიორგი,\*

\* ხშირად ქართულ ხალხურ პოეზიაში ძველი საკულტო სახელები ძალზე თავისუფლად ერწყმის ქრისტიანული წმინდანების სახელებს. ჩორლა მონადირე ერთნაირი თავისუფლებით ამყარებს კონტაქტს როგორც ნადირობის ქალღმერთ დალებთან (მრავალ დალისთან), ასევე უკვე დალების

რომელიც ნადირობაში სიკეთეს შეჰპირდება მონადირეს და ეუბნება:

ჩემო ჩორლა, ახლა არა მცალია,  
ქვედა ქვეყანაში  
თეთრი ყვავილი მოზრძანებულა,  
იქ ერთი ქალი მეგულება,  
მასაც შენსავით, ჩემო ჩორლა,  
მრავალი სანთელ-საკმეველი უკმევია.

როგორც წესი, ქართული ხალხური ზღაპრების გმირი სამი ფერის ზომომორფული არსებების საშუალებით ახერხებს მოძრაობას (ჩასვლა-ამოსვლას). ეს ზომომორფული არსებანი, ძირითადად, ცხენი, ცხვარი და თხაა. ხაროში ჩავარდნილ შავ-თეიმურაზს, რომელიც თავისი სიშავის გამო ხაროს ცეცხლს გაუძლებს, ქვესკნელიდან ამოსული ქალი ჩასძახებს: „ნუ გეშინია, მანდ ბაღში სამი თხაა: ერთი წითელი, ერთი შავი და ერთი თეთრი. თეთრს თუ დაიჭერ და შეაჯდები, მაღლა ამოგაგდებს, წითელი აქეთ-იქით მიგახეთქებს და შავზე თუ შეჯდები, მეორე ქვესკნელში ჩაგაგდებსო. ირბინა შავ-თეიმურაზმა, ირბინა, მაგრამ ვერ დაიჭირა ვერც თეთრი და ვერც წითელი თხა. დაიჭირა მხოლოდ შავი და სთქვა: რა ვუყო, რაც იქნება იქნება, ამაზე შევჯდებიო. შეჯდა იმ წამავე ქვედა ქვესკნელში მოადინა ზღართანი. როგორც ი. გაგულაშვილი აღნიშნავს, „თეთრ, წითელ და შავ ფერთა სიმბოლიკით აღჭურვილ არსებათა სამოქმედო არეალი და ფუნქციები იმდენად აღრეული არაა, რამდენადაც ისინი მითოლოგიური შეხედულებების სხვადასხვა მიმართულებასა და ეტაპებს ასახავენ. თეთრი, წითელი და შავი ფერების სიმბოლიკა გვხვდება ან იგულისხმება ქვესკნელის, როგორც ვერტიკალური და ჰორიზონტალური, ასევე მათი შერწყმული სახით წარმოდგენის დროს. ფერთა ამ სიმბოლიკის არსებობა ქვესკნელისა და სამზეოს ასახვის დროს ზოგჯერ განვითარების სხვადასხვა ეტაპის მაჩვენებელია, ზოგჯერ კი ამ

---

ბედის განმგებელ წმინდა გიორგისთანაც. ეს წარმართული სულის გამოძახილი ძალზე ხშირად გვხვდება დღევანდელ მთაშიც, მაგალითად, მთათუშეთში მაღალოელის კულტს ქრისტიანობის შემდეგ ღვთისმშობლის ხატთან აკავშირებენ.

სიმბოლოების პოლიფუნქციურობისა, ზოგჯერ კი სხვადასხვა წარმოდგენათა კონტამინაციის შედეგს წარმოადგენს“.

მართლაც, თეთრი, წითელი და შავი ფერის არსებანი თითოეულს – სკნელს, შუასკნელსა და ქვესკნელს სხვადასხვანაირად აღწერენ. ხშირად სამივე მათგანი უკავშირდება ქვესკნელის შესახებ არსებულ რწმენა-წარმოდგენებს.

შავი ფერი ძველ წარმოდგენებში ძალზე ხშირად სრულიადაც არ შეიცავს იმ ემოციურ-ზნეობრივ დატვირთვას, რომელიც შემდგომში უკვე ჯოჯოხეთს, ბოროტებას, სიკვდილს უკავშირდება. მითოლოგიურ წარმოდგენებში მეტწილად, შავი, როგორც სიმბოლო, უფრო კონსტატაციას იძლევა რალაც ფაქტისას, ვიდრე მას მძიმე ზნეობრივ ტვირთს აკისრებს. ეს სრულიად ნათელია სულეთზე არსებული ქართული ხალხური წარმოდგენებიდან. შავი ფერი ზნეობრივ ტვირთს უფრო გვიან – ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდგომ იძენს. იქამდე კი იგი სულეთის ბინადარია (ან თავად სულეთი ბინადრობს შავეთში). სულეთზე არსებული რწმენა-წარმოდგენები ერთნაირი უშუალოდით უკავშირდება როგორც შავ, ისე თეთრ ფერს. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს:

1. შავეთს რომ თეთრი ციხეა,  
რა ტურფა მშენიერიო,  
გვერდით რომ წყალი ჩაუდის,  
სასმელად გემრიელიო,  
ბევრი ცხენ-ჯორი მოდგება,  
მხედარი მწყურვალაო...
2. შავეშთი სულთქმის ციხე დგას  
წვერ ცამდე მიმდინარია,  
შიგ სხედან მოსამართლენი,  
რომლებიც მართლის მქმლებია...
3. შამაუარე შავეთსა,  
ვერ მაუხელე კარია,  
შავეთის მეუფროსესა  
სამჯერ დაფუკარ თავია,  
უკლუებ გამაარჩია  
სუ შიგ ნარჩევებ ყმანია...



თავად შავეთი, როგორც სულთა სავანე – მომცველია კეთილისა და ბოროტი სულებისა. შავეთი ადგენს სამართალს და განარჩევს მათ ერთმანეთისაგან. შავეთი, როგორც სულეთი უტევს მთელ საიქიო ცხოვრებას; იგი, რაღაც აზრით, სინათლითა და თეთრით მოსავს იქაურ სიკეთეს.

თეთრი ფერით გამოხატული სამყარო, როგორც ამას არაერთი ქართველი და უცხოელი მეცნიერი აღნიშნავს, უკავშირდება, ძირითადად, ზეცას, თემცა კი, არის წარმოდგენები, რომელთა მიხედვით თეთრი ფერი საერთოდ ნათლის ხილული სამყაროს სიმბოლურ გამოხატულებას წარმოადგენს:

ვაი, თუ გაგინყრეს მანიჯანიო,  
ჩემგან მიიბრუნოს პირიო,  
შენი თეთრი შენვე დაგრჩესო,  
მე სამარე მიწა გრილიო.

თეთრი ფერი (თეთრი ხე, თეთრი ციხე) სულეთის, იგივე შავეთის გარკვეული წმინდა ადგილის მახასიათებელია. იგი ამავე დროს ღვთაებების სადგურიცაა. თეთრი ფერი ქართულ მითოლოგიურ წარმოდგენებში ფოლკლორული მონაცემების მიხედვით სიმბოლოა არა მხოლოდ ღვთაებრივის, არამედ ყოველივე ხილულისაც. ხოლილი კი თავად უკავშირდება ღვთაებრივს.

თეთრი ციხე დგა სულეთში,  
წვერი ცას მიმდინარეა,  
შიგანეთ ალვის ხეი დგას,  
ცაში მიუდის წვერია.

თეთრის, როგორც საიქიოს სიკეთის მიმანიშნებელია ასეთი გადმოცემაც: „საიქიოს ერთი რძის ტბა არის. იმის შუაში თეთრად გაფოთლილი ხე დგას. იმ ხეზედ სხედან ნორჩი ბალები – ჟივჟივებდნენ, იცინიან, როცა კი მოშივათ, ხე ჩანვდება ტბის პირამდე, ყმაწვილები დაენაფებიან, რძით გაძლებიან და ის ხე ისევ აიმართება. ასე ატარებენ დროს ყოველდღე. ისინი უცოდონი არიან და სამოთხეში ნეტარებენ“.

წითელი ფერი, როგორც უკვე ზემოთ ვთქვით, გაშუალებულია არა მხოლოდ მინიერ სამყაროსა და ქვესკნელის პირველ ნაწილს შორის, არამედ ხშირად თითოეული სკნელის შუა ჰორიზონტალურ შრეს უკავშირდება. თითოეულში მას განსხვავებული გამოსახვის სფერო და შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს. ამდენად, წითელს, თავისი მრავლისმომცველი, მომქმედი, შინაგანად რთული შინაარსისა და თვისებების გამო ყველაზე მეტად ახასიათებს პოლიფუნქციურობა და მრავალმნიშვნელოვნება. ის თითქმის მოიცავს ადამიანური ცხოვრების ყოველი მეტამორფოზას, ყოველი ქმედების ძირითად შტრიხებს. ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემებში იგი გაგებულია მრავალმნიშვნელოვნად. რაც შეეხება მაგიურ გადმოცემებსა და ლოცვებს, აქ იგი ერთ-ერთი უმთავრესი ფუნქციონერია თეთრთან და შავთან ერთად.

„გასკდა შავი კლდე, გადმოვიდა შავი კაცი შავი ცხენითა, შავი საცვამითა, შავი იარაღითა. წავიდა შავსა ზღვასა, ჩაუყო შავი ხელი, ამოიღო შავი გველი, გადაკრა შავსა ქვასა, ისემც კვდება, ისემც გჯება შენი ავი თვალით შემხედვარე.“

გასკდა წითელი კლდე, გადმოვიდა წითელი კაცი წითელი ცხენითა, წითელი ახალუხითა, წითელი თოფ-იარაღითა. წავიდა წითელსა ზღვასა, ჩაუყო წითელი ხელი, ამოიღო წითელი გველი, გადაკრა წითელსა სიჰსა ქვასა. ისემც კვდება, ისემც გჯება შენი ავი თვალის შემხედვარე.“

გასკდა თეთრი კლდე, გადმოვიდა თეთრი კაცი თეთრი ცხენითა, თეთრი ჩაცმულობით, თეთრი იარაღით, წავიდა თეთრი ზღვასა, ჩაუყო თეთრი ხელი, ამოიღო თეთრი გველი, გადაკრა თეთრი სიჰსა ქვასა. ისემც კვდება, ისემც გჯება შენი ავი თვალით შემხედვარე“.

წითელი ფერის სიმბოლიკა ხშირად სიკვდილსაც უკავშირდება. ნიშანდობლივია, რომ მხოლოდ მზის სინითლეა მიმანიშნებელი სიკვდილზე და არა საერთოდ წითელი. მკვდრის მზეს განითლებულ დაისის მზეს უწოდებენ. ხოგაის მინდის სიკვდილისასაც „მზე წითლდებოდა, ცხრებოდა“, ან:

ცისკარმან ამოანათა ... მზე წითლად ამოდისაო...  
ავ დედა მტერსა, ბიჭებო, ხმა არის ქისტებისაო,

... მაგრამ დაასწრეს რჯულდაღლთა, ხან არ აცალეს ცდისაო,  
განგმირეს ცხელი ტყვიითა, მირტყეს გულის პირსაო.

ხშირად ესა თუ ის ღვთაება ადამიანებს წითელი სახით ეცხადებათ და მათ ავადმყოფობას იწვევს. (წითელი, წითურა; წითელი ქარი, ყვავილი). ასეთ დაავადებებს ჩვენი წინაპრები „სახადებს“, „ღვთის ვალს“ უწოდებდნენ. თვითონ ღვთაებანი, რომელთაც თავისი ავადმყოფობით ადამიანები „სახადს“ უხდიდნენ საიქიოში, იგივე სულეთში ცხოვრობდნენ. ყვავილისა და წითელას დედის თოვლივით სითეთრე სიმბოლური მინიშნებაა მათ ღვთაებრივ ბუნებაზე. იგი სულეთის სითეთრესთან კავშირში გარკვეულ აზრს იძენს.

როგორც ვნახეთ, თეთრი, წითელი და შავი ფერების სიმბოლიკა ერთი ძლიერი ნაკადია, რომელიც იზიარებს წარმართული დროის ადამიანს სულეთის საუფლოს. ფერის არამინიერი საწყისი ამქვეყნიური არსებობის მიღმა იპოვება. იგი ღვთიური წარმოშობისაა და მთლიანად განსაზღვრავს ადამიანის არსებას ქვეყანაში.

საკმარისია, შედარებისათვის მოვიყვანოთ ქრისტიანული ლეგენდები, რომ ნათელი გახდება, როგორ იშლება წითელი ფერის სიმბოლო მრავალფეროვან პალიტრად და როგორ შემოდის თითოეული ამ ფერთაგანი, როგორც საკუთარი სიცოცხლის მატარებელი ამა თუ იმ ფერით. ფერის მრავლისმეტყველ მნიშვნელობაზე მიგვითითებს სიტყვების – „არაფერი“ და „ყველაფერი“ – აზრობრივი დატვირთვა. ყოველი მოვლენა, ყოველი საგანი ატარებს თავის საკუთარ ფერს, როგორც საკუთარ სიცოცხლეს და თითოეუი მოვლენა თუ საგანი თავისი არსებობის მანძილზე განუყოფელია თავისსავე ფერთან და მისი მეტამორფოზირებაც ფერთაც განისაზღვრება.

წარმართული ფერთმეტყველება თავისი ლექსიკით მწირი იმიტომ კი არ არის, რომ უძველესი ან ძველი ადამიანი ფერს ვერ აღიქვამდა. ხელოვნების ისტორია ამის შესახებ სწორედაც საპირისპიროდ ლაპარაკობს.\* ასე რომ, ფერის აღმნიშვნელი

\* პალეოლითის დროიდან შემორჩენილი ნიმუშების მიხედვით ფერწერა ძალზე დატვირთულია ფერადოვნებით: კონკრეტული, ერთი ფერით ერთგვაროვნად დაფერილ ნახატებთან ერთად აქ გვხვდება საკმაოდ ფერადოვანი

ლექსიკის სიღარიბე იმაზე კი არ მეტყველებს, რომ გარდა სიტყვებით აღნიშნული ფერებისა, სხვა ფერის განცდა ადამიანს არ ჰქონია, არამედ სწორედ განსხვავებულ მიმართებაზე ფერის ფენომენტან. ძირითადი მიზეზი ფერის აღმნიშვნელ სიტყვათა ლექსიკის სიღარიბისა ისაა, რომ ფერი განიხილებოდა არა როგორც დამოუკიდებელი ფენომენი, არამედ როგორც იმ წითლის მეტამორფოზა, რომელსაც არაამქვეყნიურ ყოფიერებაში მოეძებნა დასაბამი. სწორედ ამიტომაც არის ფერი ღრმა სიმბოლიკის მქონე არქაულ სახისმეტყველებაში.

ქართულ ქრისტიანულ ლეგენდებში ფერი, მიუხედავად იმისა, რომ კვლავაც მოიცავს სიმბოლურ შინაარსს, იგი უკვე კონკრეტდება და უფრო მეტად გამოხატავს თავის შინაარსობრივ-ემოციურ არსს. იგი ნელ-ნელა „იშლება სპექტრად“

და თავისი, როგორც კონკრეტული ფერის არსების ნიშნით ახასიათებს საგნებს, მოვლენებსა თუ აზრობრივ ხატებს.

ამის კონკრეტულ მაგალითად შეიძლება გამოდგეს ხალხური ლექსი „ადამიანის წლოვანება“:

---

ნიმუშებიც. მაგ., საფრანგეთის ფონ დე გომისა და ესპანეთის ალტამირის ქვაბები მოხატულია ცხოველების ფერადი ფიგურებით. მოცულობითი ფორმების მოდელირება ხდება ფერის ტონალობის ძალის ცვალებადობით. ამ ეპოქის ფერწერული ნიმუშებისათვის დამახასიათებელია ძირითადად მინისფერის საღებავები: ყვითელი და მურა აყალოსფერი, წითელ-ყვითელი, ჟანგისფერი. მეზოლითის ადამიანის გამომსახველობითი ხელოვნების ნიმუშებში ჰქრება ფერადოვნება. ძირითადი დამახასიათებელი ფერებია თეთრი, შავი და წითელი. ნეოლითის ადამიანი ძირითადად აქცენტს ხაზის ფორმზე აკეთებს. ამ ეპოქის ორნამენტების ძირითადი ფერები ისევ თეთრი, შავი და წითელია.

ბრინჯაოს ხანის ფერწერა წინა ეპოქებთან შედარებით დატვირთულია. აქ უკვე შინიშნება ლურჯი და ყვითელი ფერის გამოყენება.

უფრო გვიან, მაგ., ძველი ეგვიპტის ხელოვნების ნიმუშებში ფერადოვანი სპექტრი უფრო მდიდრდება. უკვე აშკარაა საკმაოდ ცოცხალი ფერების ფერწერული შეხამების მცდელობა. კედლის მოხატულობა დატვირთულია ოქროსფერი, ნარინჯისფერი, მონითალო, მწვანე, ლურჯი, ფირუზისფერი საღებავებით. ნელ-ნელა იხვენება თითოეული ფერის ემოციონალური შინაარსისა და სიღრმის გადმოცემის სურვილი. უფრო მოგვიანებით ფერი იძენს გარკვეულ სინაზესა და გამჭვირვალებას. იგი ნელ-ნელა შინაგანი ექსპრესიით იტვირთება.

შიგ შუაგულ ედემისა  
ტახტი იდგა ზურმუხტისა,  
ოქროს ზოდის ფეხები აქვს,  
გუნბათია ლაჟვარდისა.  
ანგელოსთა გუნდი გალობს,  
ადიდებენ შემოქმედსა.

თუ არქაულ ფერთა სიმბოლოკაში ძალმოსილებით ნითელსა და თეთრ ფერებს შავი მძლავრობს, (მაგ., „ამირანდარეჯანიანში“ ამირანმა „თეთრი მოჰკლა და ნითელი (დევი), შავსა შეება მამვრალი. შავმა (დევმა) აიღო, ჩაყლაპა, შავი ზღვისაკენ გასწია“. ან – ამირანი ჰგავდა „შავსა ღრუბელსა, საავდროდ გამზადებულსა“), ქრისტიანული თქმულებების მიხედვით ასეთ შინაარს თეთრი იძენს. იგი ზნეობრივი დატვირთვის მნიშვნელობითაც ხასიათდება. თითოეული კონკრეტული ფერი კი უკვე თავისი ზნე-ხასიათით თეთრის გარკვეულ ინვარიანტულობად გვევლინება. იგი გარკვეული მამოძრავებელი ფუნქციის მატარებელი ხდება.

აუცილებელია ითქვას, რომ სახე-სიმბოლო ქართულ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში გააზრებულია, როგორც ღვთაებრივი მიწიერი ესთეტური საფუძველი. რადგან ადამიანის თვითგანცდის მთავარი აზრი რელიგიურია, ამიტომ იგი ყოველგვარ ესთეტურზე მაღლა მდგომია. ამდენად, ესთეტური მხარე უარყოფილი კი არ არის, იგი ღვთიურთან განშუალების საშუალებაა, რითაც ესთეტური ამაღლებს ადამიანს ღვთიურამდე. ამიტომაც ფერი, როგორც ღვთიურის ემნიშვნელებული ყოფიერება, ძალზე ხშირად უკავშირდება „თუალთაის“, პატიოსან ქვებს, რომელთა თავისთავადი ბუნება ფერადოვანია. ფერი მათი იმანენტური კუთვნილება და მინიშნება იმ „უმაღლეს მშვენიერებაზე“, რომლის ძალამაც ესა თუ ის ფერი კონკრეტულ ქვებში, თვლებში ჩაასახლა და ისინი გააპატიოსნა, ამდენად, მათ ზნეობრივი ძალა შესძინა. უაღრესად სპეციფიკურია ამ მხრივ შუასაუკუნეობრივი მწერლობა. „თუალთაის“ მოტივი ქართულ ეიკონურ (ხატობრივი) სახისმეტყველებაში – ეს არის სწორედ ღვთაებრივთან უშუალო, შინაგანი მიმართება. იგი იმდენად მოიცავს ესთეტურ ასპექტს, რამდენადაც ღვთაებრივი ესთეტური ყოფიერებითაც ხასიათდება.

ამდენად, თვალი პატიოსანი თავისთავად ნელ-ნელა (და არა მთლიანად) თავისუფლდება სიმბოლური დატვირთვისაგან. იგი თავად იძენს ფერის წყალობით თვითკმარ ღირებულებას და როგორც სიმბოლო ემსახურება უკვე მის მფლობელს. აქ უკვე ფერი კი აღარ გაიაზრება სიმბოლოდ, არამედ ძვირფასი თვალი, რომელიც თავისთავად ფერადოვნებს. ამისი ძალზე მკაფიო დადასტურებაა შოთა რუთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, სადაც თვალი პატიოსნის უიშვიათესი სიმდიდრეა გაფანტული თავისი დატვირთული ფერწერული სიცოცხლით. ამის ძალზე საინტერესო ანალიზი აქვს მოცემული ვ. ნოზაძეს „ვეფხისტყაოსნის ფერთმეტყველებაში“.

როგორც ვთქვით, ქრისტიანულ მსოფლგანცდაში მნიშვნელოვანია ამა თუ იმ საგნის თუ მოვლენის ფერითი „გასხივოსნება“. (ტერმინი რ. სირაძისაა), სხვა მხრივ კი, ამ გასხივოსნების წყალობით ფერითი ძალმოსილება სხეულისა, რომელიც უკვე თავისთავად იძენს ღვთიური მშვენიერებისა და ძალის სიმბოლურ დატვირთვას.

როგორც ზემოთ, ხალხური „ადამიანის წლოვანების“ ფრაგმენტებში ვნახეთ, ეს გააზრება სწორედ ასეთია არა მხოლოდ ქართველ ღვთისმეტყველთა და ხელოვანთა მიხედვით, არამედ ხალხურ მსოფლგანცდაშიც. ქართულ ღვთისმეტყველებაში, როგორც წესი, ფერი სიმბოლოს ფუნქციას იშვიათად-ღა ასრულებს, მაგრამ როგორც „თუალთაის“ მოტივში, ისევე სხვათა-ხეთა, ცხოველთა და ა.შ. – ქრისტიანული სიმბოლიკის შემთხვევაში ადგილი აქვს სიმბოლოს ფერითი ნიშანდებით გააზრებას. ფერი აქ უკვე მშვენიერებას აღწერს. იგი თავისთავადი ღვთიური მსახურების ფუნქციის მატარებელია.

გრ. ნოსელის თხზულების „კაცთა შესაქმნისათვის“ მე-5 თავში ვკითხულობთ: „შვენიერებაი საღმთოი არა გამოხატულ არს შუენიერებითა ფერითათია, არამედ უზეშთაეს წესითა, რომელიც მოუხელთებელ არს გულისხმისყოფად. და ვითარც იგი მხატვართა ღონისძიებაი ყვიან ფერთა მრავლითა წაშლითგან თითოსა ხეთა და შეზავიან ყოველივე იგი მსგავსად ჯერისაი მის, რაითამცა მიამსგავსეს შუენიერებას მას ძირისასა ზედმინვენით და ესრეთვე გულისხმაყავ დამბადებლებისა, რამეთუ შეამკო ბუნებაი კაცობრივი სათნოებითა მრავლითა მსგავსად ფერთა შუენიერთა

(ფერი სათნოების ნიშნით ხასიათდება – ლ. ფ.) და აჩუნა ჩუენს შორის მსგავსად ძველისა თვისისა შემკულები ყოველითა; რომელთა იცნობების ცხოვრებაი იგი ჭეშმარიტი არა ნითლითა ბრწყინვალითა გინა სხუითა წამლითა, რომელი თანაშეეზავებიან მას მშვენიერებისათვის ხატისა (აქაც ნითელი გამოცხადებულია სუბსტანციურ ფერადად, რომლის ნაზავი სხვა „წამლებთან“ საღებავებთან ქმნის მშვენიერებას ხატისას – ლ.ი.) და არცა შავითა, რომელითა ემსგავსოს კაცი დამბადებელსა თვისსა. ამით ფერთა შეამკო დამბადებელმან ხატი თვისი, ესე იგი არს ბუნებაი ჩუენი“.

ფერის ასეთი გააზრების საფუძველზე იქმნებოდა არა მხოლოდ საღვთისმეტყველო და ლიტერატურული ნაწარმოებები, არამედ მთელი ქრისტიანული ხელოვნება – იკონოგრაფიულიდან დაწყებული არქიტექტურული ანსამბლების ფერთი გააზრების ჩათვლით.

ასე მკვიდრდება ფერის როგორც ღვთიურობის მინიერი გამოვლინების, ფერის, როგორც ემოციური საწყისის მატარებლის, ფერის როგორც ადამიანის ყოფიერების მაკონსტრუირებელი ელემენტის თავისთავდი ბუნება ადამიანის ცნობიერებაში, ემიჯნება რა იგი, რალაც აზრით, ფერზე მითოლოგიურ წარმოდგენას, როდესაც, ფიგურალურად რომ ვთქვათ, აზრსაც კი რალაც ელფერი დასთამაშებდა თავისი თავდაპირველი სინმინდით. აი, ამ საკუთარი ყოფიერების ცვალებადობის ფონზე იგი ნელ-ნელა თავისუფლდებოდა „მეტაფიზიკური ტვირთისაგან“ საიმისოდ, რომ სრულიად დამოუკიდებელი, ავტონომიური, ესთეტიკური შინაარსით დატვირთული ყოფიერება მოეპოვებინა ადამიანთან მიმართებაში.

\* \* \*

როგორც უკვე ვთქვით, ახალი დროის ადამიანის მსოფლგანცდაში ფერი თანდათან თავისუფლდება ზოგადი აზრის კონკრეტული სიმბოლოს მნიშვნელობისაგან. მითოლოგიურ მსოფლგანცდაში იგი თავს ამჟღავნებდა როგორც განხორციელებული აზრი, რომელიც ამხსნელის ფუნქციას ატარებს თავისი კონკრეტული ასოციალური შესატყვისობებით. ქრისტიანულ მსოფლგანცდაში ეს სიმბოლოები უკვე დაკავშირებულია თვით კონკრეტული ფერის

ხასიათთან, რითაც აქცენტირდება ამა თუ იმ ფერის შინაგან მამოძრავებელი სტრუქტურა.

ადამიანის როგორც ისტორიული არსების ფორმირებასთან ერთად, ფერი, როგორც მისი არსების მაკონსტრუირებელი ელემენტი, თითქოსდა ცდილობდა მოეცილებინა სიმბოლური აზრი და გამხდარიყო დამოუკიდებელი, ავტონომიური ფენომენი. იგი თვითმკმარი ღირებულების შემცველი გახდა. ეს ფაქტი ძალზე მკაფიოდ გამოიკვეთა ფერწერაში, რომელიც, თავის მხრივ, გარდა ფერის ემოციური შინაარსისა, ფერის არსის გარკვეულ „აზრობრივ სიღრმეებსაც“ გადმოგვცემს. ამჟამად ფერწერაში ფერი, მუსიკალური ბგერის მსგავსად, არ გამოხატავს არაფერს, გარდა თავის თავისა, თავისი საზრისისა და შინაგანი არსისა. დროთა განმავლობაში იგი განთავისუფლდა „სიმბოლური ტვირთისაგან“ და, როგორც ავტონომიურმა ფენომენმა, შეიძინა „ზნეობრივი დატვირთვა“, ზნე ადამიანთან მიმართებაში. თანამედროვე ადამიანი ფერს ახასიათებს როგორც ცივსა და თბილს, სიშორისა და სიახლოვის გამომხატველს. იგი ყურს უგდებს იმ მამოძრავებელ ძალებს, რომლებიც ფერის შინაგან სტრუქტურას, მის ემოციურ შინაარსს განაპირობებენ. მან „ენობრივი ფენომენის“ ფუნქციები იტვირთა. იგი ინფორმაციული შინაარსის მთელი კომპლექსის შემცველი გახდა. ფერი თავის თავში ატარებს სემანტიკურ-ისტორიულ, სოციო-კულტურულ, ემოციურ-ფსიქოლოგიურ დატვირთვას. გარდა ამისა, იგი მაფორმირებელი ძალის შემცველია (მთელი თანამედროვე დიზაინი). მისი პოლიფუნქციური, მრავალმნიშვნელოვანი ბუნება განაპირობებს ფერის როგორც ენობრივი ფენომენის არსს.\*

\* მაგალითისათვის, თეთრი ფერი (განსაკუთრებით უკანასკნელი დროის მხატვრების განცდაში) გარკვეული ზნე-უნართაა დაჯილდოვებული. მას, როგორც უზარმაზარი ინფორმაციის შემცველს, ხელეწიფება ამ ინფორმაციის ადამიანებამდე მიტანა. რაუშენბერგი წერს: „თეთრი ტილოები ყოველთვის ზე-მგრძნობიარეა... მათზე დაცემული ჩრდილების მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ ადამიანთა რიცხვზე ოთახში და დღის დროს შესახებ“. მხატვარი ენდრიუ უაიეტი კი თეთრის შესახებ თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „მხატვარს შეუძლია გამოხატოს მთლიანად თეთრი ზედაპირი და მიანიჭოს მას ღირსებები თეთრის უფაქიზესი ნიუანსებით“. მის მოსაზრებას, თუმცა უფრო მკვეთრ ფორმაში იზიარებს ქართველ მხატვართა თანამედროვე თაობა – გ. ბულაძე, ი. ფარჯიანი, კ. კაჭარავა და სხვები.



ახალი დროის უდიდესი მხატვარი გოგენი ფერს ადამიანთან მიმართებაში სწორედ ზნეობრივი პარამეტრებით განიხილავს. „შეხედეთ ბუნების მიერ შექმნილ დიად სამყაროს და დაინახავთ, რომ იქ არსებულ კანონთა მიხედვით შეიძლება შემოქმედება, ხელახლა ქმნა, მაგრამ არა გარეგნული მიმსგავსებების გზით, არამედ გრძნობათა, შთაბეჭდილებათა მსგავსების მიღწევის დიდი სურვილით... არსებობს ხაზი კეთილშობილური, არსებობს ყალბი და ა.შ. სწორი ხაზი მარადისობის შეგრძნებას იწვევს, მრუდი კი რაც ხდება იმას შემოსაზღვრავს... ფერს ბევრად მეტის გამოხატვა შეუძლია, რადგან თვალზე მოქმედების დიდი ძალა აქვს... კეთილშობილური ფერიც არის, უხამსი ფერიც, მშვიდი და სიმშვიდის მომგვრელიც, წყნარი ჰარმონიაც, მაგრამ პირიქით, ისეთი თამამიც, რომ აგანთებს და აგაღელვებს“ ...

რას უნდა ნიშნავდეს ეპითეტები – „კეთილშობილური“ და „უხამსი“, თუ არა იმას, რომ ფერს დამოუკიდებელი ზნე, დამოუკიდებელი ყოფიერება აქვს. იგი თავისი შინაარსით იმ განზომილებების მიღმა რჩება, რომლებითაც, როგორც წესი, მას იხილავდნენ. იგი „თავისთავად ფორმად“ გვეძლევა – „ფერფორმად“. ცნება „ფერფორმა“ იტევს იმ მხატვრულ-ესთეტიკურ ხიბლს, რომელსაც ატარებს როგორც ფერი და როგორც ფორმა. „ფერფორმა“ თავისი შინაგანი არსით უკავშირდება იმ საგნობრივ გარემოს, რომელსაც თავად ჰქმნის. „ფერფორმის“ „ზნე-ხასიათი“ განსაზღვრავს იმ უცნაური ფერადოვნების კანონებს, რომლებიც თითქმის სტერეოტიპულად ჯდება ცნობიერებაში. „ფერფორმა“ თითქოს მოითხოვს, რომ საკუთარი „ზნე-ხასიათის“ წყალობით კონკრეტულად სწორედ ამა თუ იმ საგანს დაუკავშირდეს. ამიტომაც, რომ თვითმფრინავს უმეტესწილად ვერცხლისფერი ბზინვარება აქვს, მსუბუქი მანქანები კი ფერად-ფერადია. ფერის ფენომენმა თანამედროვე ადამიანის ყოფიერებაში მოიპოვა, მეტაფორულად რომ ვთქვათ, ის „მოუსვენარი სითამამე“, რითაც იგი თავდაპირველი სინამდის ცდილობს საკუთარი არსის დამკვიდრებას. იგი აღარ დაგიდევთ, რომელ საგანში როგორი „სიმბოლური ტვირთით“ ჩასახლდება. ის თანამედროვე დიზაინის სრული განმგებელი გახდა. თანამედროვე ადამიანი „იძულებულია“ (უფრო კი თავად აიძულებს თავს) ანგარიში გაუწიოს ფერითი კონტრასტებისა თუ ფერითი ჰარმონიების

„ჭირვეულობას“. თითქოს იქ „შეასახლოს“ ესა თუ ის ფერი, სადაც „მისი ადგილი არ იყო“ (მაგ., სამზარეულოს მაგიდა და სკამი შეიძლება იყოს მკვეთრი წითელი, ან ნაზი ფირუზისფერი, სასადილო სუფრა კი „აინთოს“ იმ ფერადებით, რომლითაც იგი კონტრასტულად უპირისპირდება მის ტრადიციულ ფერს თეთრს).

„ფერფორმა“ თავისი არსით თითქოსდა პარადოქსულია. იგი, ერთის მხრივ, თავისუფალია სხეულის არჩევანში, ხოლო, მეორეს მხრივ, სწორედ იმ საგნის გაფერადებას ემსახურება, რომელიც მოცემული ფერისათვის ორგანულია. ასე ქმნის იგი იმ ძალზე აჩქარებულ რიტმს, რომლითაც თავადაც გვეძლევა და ფერადონების იმ კანონებს, რომლებიც ობიექტურად მას მიეწერება. ფერის სამყარო რაღაც განსაკუთრებული სუბსტანციაა, რომელიც „ფერფორმის“ საშუალებით თამაშობს, ხოლო ამ თამაშს თავისი გარკვეული წესები აქვს.

„ფერფორმამ“, როგორც კულტურის ისტორიის ელემენტმა, საკუთარ თავში სამუდამოდ „დააფიქსირა“ ადამიანის ისტორიული ფორმირების პროცესში მთელი ის სემანტიკური ველი, რომელიც მას, როგორც ფერს ანიჭებდა მნიშვნელობათა ფართო სპექტრს. მათ შორის ფერს, როგორც ნიშან-სიმბოლოს თვისებების მატარებელს განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ამიტომაც ფერი, როგორც ნიშან-სიმბოლოთა ხასიათის მქონე, იმ დიდი ემოციური მუხტის შემცველია, რომელსაც ხელენიფება ადამიანის კულტურული ბიოგრაფიის იმ სიმებს შეეხოს და, როგორც იუნგი იტყოდა, გააცოცხლოს ის კონკრეტული არქეტიპი, რომელიც კაცობრიობის ისტორიული მეხსიერების „დალექილ ქანებში“ ჩარჩენილა როგორც მისი კულტურული ცხოვრების უტყუარი ნიმუში. ასე რომ, ფერი, თავისი პოლისემანტიკური ხასიათით, სრულიად ცოცხალი ნიშნის ფუნქციას ასრულებს. მასში კოდირებული სახით ინახება მთელი კაცობრიობის კულტურის ისტორიის გარკვეული განასერი. ფერი როგორც სიმბოლური ხასიათის მქონე კი, როგორც ლოსევი ამბობს, მართლაც „...საგნის ის იდეალური კონსტრუქციაა, რომელიც დაფარული ფორმით მოიცავს თავისთავში მისი აზრში გაშლის შესახებ პერსპექტივას“... და ამდენად, იგი, თავისთავად ატარებს არა მხოლოდ ნიშნის ფუნქციას, არამედ სიმბოლოს ფუნ-

ქციასაც, როგორც „ზოგად პრინციპს მასში ჩადებული აზრობრივი შინაარსის შემდგომი განშლისა“ .

აი, ამ მდიდარი შინაგანი ცხოვრების სავსე, ფერი დღეისათვის საზრისული ესთეტიური ღირებულების შემცველია არა მხოლოდ როგორც თავისთავადი, დაუინტერესებელი ტკბობის მომნიჭებელი, არამედ როგორც გარკვეული „ისტორიის“ მქონე კულტურული ფენომენი, როგორც „ფერფორმა“, რომელიც კიდევ იმითაცაა ღირებული, რომ იგი საკაცობრიო კულტურის განუყრელი ელემენტია. იგი კაცობრიობის „კულტურული ბიოგრაფიის“ ის ნაწილია, რომელიც რუდუნებითაა მოტანილი დღემდე, როგორც კაცობრიობის ბედისწერის მარადი დასტური. დღეს კი უკვე თავისი ისტორიით სავსე ფერი სხვა ამპლუაში გვევლინება. ფიგურალურად რომ ვთქვათ, იგი „მაღლდება საკუთარ ბედისწერაზე“ და ადამიანთან მიმართებაში სრულიად ახალ თამაშს იწყებს მხოლოდ იმ და სწორედ იმ პარამეტრებით, რომლებიც მას წმინდა მეტაფიზიკური შინაარსით ახასიათებენ. იგი თითქოს თავდაპირველი სიმშვიდით წარმოსდგება ადამიანის წინაშე და მთლიანად გადმოსცემს იმ ექსპრესიას, რომელსაც მისი მშვენიერი სხეული იტევს. ფერფორმად ქცეული იგი ფერწერულ ენად იქცევა.

\* \* \*

ქრისტიანული მსოფლგანცდა აღმოჩნდა ის უღელტეხილი, საიდანაც მითოლოგიურმა აზროვნებამ შინაგანი დიფერენციაციის შედეგად საკუთარ სინმინდეში გამოკვთა მხატვრული შემოქმედების ფენომენი.

თუ მითოლოგიური მსოფლგანცდა ზედროული და ზესივრცულია, და მითოლოგიური სამყაროს ღვთიური ბინადარნიც წრიული, უფრო კი სფერულ ზედროულობაში იმყოფებიან, მონოთეიზმით მოხდა დიფერენცირება მითოლოგიისა და მისი ისტორიულობაში მოქცევა. თუ მითოლოგიური აზროვნებისათვის ქვეყნისქმნადობა წარმოებს, როგორც თავის თავში დასრულებული, რთული, მრავალნახნაგოვანი (უფრო კი უნახნაგო, სფერული ზედაპირის მსგავსი, უსასრულო რაოდენობის მიმართულებებისა და „გამრუდებების“ მქონე), უსივრცო და უდროო, უფრო ზუსტად კი ზესივრცული და ზედაპირული (უფრო კი, ზედაპირწარმომქმნელი)

აქტი, როცა რწმენა და ნება ერთ კონტექსტში არიან ღვთაებრივ-თან, მონოთეიზმმა „მოხსნა“ ზედროულობა და ზესივრცულობა და ქვეყნისქმნადობა წარმოიდგინა დროსა და განფენილობაში, ანუ – შემოქმედებაში. თავად შემოქმედება კი ადამიანის მოღვაწეობის ასპარეზად მიიჩნია. თუ ქვეყნისქმნადობის აქტში ნებაცა და რწმენაც არსებობენ როგორც თავისთავადნი, შემოქმედების პროცესში ცნებები – ნება და რწმენა – უკვე კონტექსტურია და შემოქმედების ცალკეულ კომპონენტებს წარმოადგენენ. ისინი თითქოს გამოკრისტალდებიან იმ თავდაპირველი სინმინდით, როგორითაც იგულისხმება მათი მყოფობა მითოლოგიურ მსოფლგანცდაში. თავად ნება და რწმენა კი შემოქმედების პროცესში ის „თაურფენომენებია“ „ზეფენომენებია“, რომელთა უკან ძნელია რაიმეს ძებნა, და მითუმეტეს – მოძებნა; და თუ მაინც დავინყებთ ამის მოხელვას, როგორც ვინდებანდი იტყოდა, დავინახავთ იმ ნაშთს, რომლის წინაშეც ფარხმალს ყრის შემეცნება და ცნობიერება.

„პირველყოფილი ტოტალური მითი და დიფერენცირებული მხატვრული შემოქმედება, – წერს ს. ავერინცევი, – შეხვედრის ყოველგვარ შესაძლებლობას მოკლებულნი არიან. სანამ პირველი ცოცხალია, მისი მთლიანობა სწორედ იმითაა გარანტირებული, რომ მისგან ჯერ არ გამოყოფილა, ან გამოკვეთილა ხელოვნება. თავად ხელოვნების გაჩენა კი მითოლოგიური სამყაროს დაშლაზე მიუთითებს“. ჰერაკლიტეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ცეცხლი ცხოვრობს მიწის სიკვდილით“ .

მარკუს ავრელიუსის მიერ თვითშემეცნებაზე გამოთქმული აზრის პერიფრაზირებას რომ მივმართოთ, შემოქმედება ადამიანის პრივილეგიაც არის და მისი უმთავრესი მოვალეობაც.\* ამ მოვალეობას, თუ ამ აზრს განვავრცობთ, უფრო ფართო მნიშვნელობა ენიჭება და იგი შემოქმედების ეთიკურ წინამძღვრადაც გვევლინება. აქედან რთული აღარ არის იმის გააზრება, რომ ნებისმიერი შემოქმედება, გარდა იმისა, რომ ნებელობითი, წმინდად ადამიანური აქტია, იგი რწმენის „კომპონენტადაც“ იქცევა, იქცევა „ზნეობრივ წყურვილად“ შემოქმედების აქტში თვითრე-

\* ეს იყო და, სამწუხაროდ, ალბათ, კვლავაც იქნება მხატვრული შემოქმედების ხშირად მახინჯი იდეოლოგიზირების საფუძველი.

ალიზაციისა (ამდენად, ძნელად გასააზრებელი არ უნდა იყოს ის ბანალური ფორმულა, რომ შემოქმედება – ეს ტანჯვისა და ტკივილის გზაა, რადგან აქ თავს იჩენს ადამიანის ორგვარი არსება – განსაზღვრული, დეტერმინირებული, ღვთის მიერ უკვე ერთხელ და სამუდამოდ შექმნილი და ღია, თავისუფალი, „ხატად და მსგავსად ღმრთისა“ არსებული, შემოქმედებაში განხორციელებული, ღმერთის მოხელვისკენ მიპყრობილი.

ამ კონტექსტში უნდა დაისვას საკითხი ფერის, როგორც წმინდა ფენომენის ადგილის შესახებ კაცობრიობის მხატვრული შემოქმედების ისტორიის პროცესში. საქმე ისაა, რომ „გამოკრისტალდა“ რა როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური განცდის საფუძველი, მან სიცოცხლე ჰპოვა მხატვრული შემოქმედების ბევრ დარგში – ფერწერა, ქანდაკება, დიზაინი, გამოყენებითი ხელოვნება, მხატვრული ლიტერატურა, თეატრი, კინო, ტელევიზია, ფერადი ფოტოგრაფია.

მითოლოგიური მსოფლგანცდისათვის ფერი თავისთავადი, მითოსურ ხილვაში მოცემული, აუცილებელი და სრულიად ბუნებრივი კომპონენტია თვითგანცდისა. მინოთეიზმის შემდეგ ფერზე რეფლექსია ნელ-ნელა თრგუნავს ფერზე არსებულ მითოლოგიურ წარმოდგენებს და იგი, როგორც წმინდა ფენომენი, ზღაპრის სამყაროდან მხატვრის სამყაროში გადმოინაცვლებს.

მითოლოგიური წარმოდგენა ფერის არსის შესახებ სრულიად აშკარაა ბერძნული სიტყვის აქრომატულის მნიშვნელობიდან. აქრომატულ ფერებს (თეთრი, შავი, ნაცრისფერი – უფერული) ბევრი მკვლევარის აზრით, გამართლებულიც კი არა არის ფერი ვუნოდოთ. გამართლებული არ არის თუნდაც იმიტომ, რომ სიტყვა „აქრომატი“ ბერძნულად ნიშნავს უფერულს, ხოლო ქრომატიკის მთელი სპექტრი სწორედ აქრომატულობის შიგნით თამაშდება.

გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ფილოლოგებს შორის გაჩნდა აზრი, რომ ძველი ბერძნები და, შესაძლოა, საერთოდ, უძველესი ხალხები ვერ არჩევდნენ ფერებს. ამ მოსაზრების უსაფუძვლობა ჩვენ უკვე ზემოთ ვაჩვენეთ. ასეთ ვარაუდს საფუძვლად დაედო ფერის აღმნიშვნელ სიტყვათა ანალიზი, რომელიც ჰომეროსის ნაწარმოებებში გვხვდება. ვ. გლადსტონი ჰომეროსისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში მიუთითებდა, რომ მას ფერის აღმ-

ნიშვნელი ლექსიკა მეტად ღარიბად აქვს წარმოდგენილი, განსაკუთრებით კი მწვანისა და ლურჯის გამომხატველი სიტყვები. მაგ., მწვანე, ლურჯი და შავი ჰომეროსთან შესაძლოა ერთი სიტყვით ყოფილიყო აღნიშნული. ჰაიგერს ანალოგიური მაგალითები მოჰყავს ლათინურიდან, ძველი ჩინურიდან და სხვა ენებიდან.

ფიზიოლოგმა გ. მაგნუსმა, მხარი დაუჭირა რა ამ მოსაზრებას, შეავსო იგი თანამედროვე ხალხებისა და ტომების ფერის აღმნიშვნელი სიტყვების მასალებით და წარმოიდგინა ფერითი მხედველობის განვითარების ე.წ. „ისტორიულ-ფიზიოლოგიური თეორია“, რომლის მიხედვით ფერითი მხედველობის განვითარება ხუთ საფეხურად იყოფა: 1. ფერების გარჩევის სრული უუნარობა (პირველყოფილი ადამიანი მონოქრომატი იყო); 2. ფერთმგრძნობელობის გარჩევა სინათლის მგრძნობელობისაგან (წითელი ფერის გამოყოფა აქრომატული ფერებიდან); 3. ყვითელი ფერის აღქმის გაჩენა და მისი გარჩევის უნარის შექმნა; 4. მწვანე ფერის გარჩევის უნარის შექმნა; 5. ლურჯი ფერის გარჩევის უნარის შექმნა. ჰომეროსის ეპოქის ბერძნები, მაგნუსის აზრით, განვითარების მესამე სტადიაზე იყვნენ. შემდეგ მაგნუსმა უარი თქვა თავის თეორიაზე, რომლის წინააღმდეგ მრავალმა ავტორიტეტულმა მეცნიერმა გამოთქვა თავისი აზრი.

როგორც უკვე ვთქვით, ფერების აღმნიშვნელი ლექსიკის სიმწირე არ უნდა იყოს მხედველობითი განუვითარებლობის მაჩვენებელი, უძველესი ხალხების ხელოვნების ნიმუშებია ნათლად გვიჩვენებენ, რომ ძველები ყოველთვის სათანადო ფერით მოსახვდნენ ბალახს, წყალსა თუ ცხოველებს. ამ შემთხვევაში, როგორც ვთქვით, მითოლოგიური მსოფლგანცდის ადამიანისათვის ფერის განცდა მისი თვითგანცდის აუცილებელი კომპონენტია, ამდენად მასზე არც რეფლექსია ხდება. ამიტომაც იგი არ ახდენს ფერის, როგორც მისგან განყენებული მოვლენის პერფერაცია-დასრულებას სიტყვის საშუალებით. იგი მის თვითგანცდაში არსებობს როგორც თავისთავად ნაგულისხმევი. ამდენად, არ ხდება ფერის როგორც მხატვრულ-ესთეტიური ღირებულების შემცველი ფენომენის აბსტრაქტული მოხელვა, რაც მხოლოდ დიფერენცირებული მხატვრული აზროვნება-შემოქმედების ნაყოფია. იგი, როგორც ვთქვით, ისტორიულად მხოლოდ მას შემდეგ უნდა

განხორციელებულიყო, რაც ადამიანი გაიაზრებდა საკუთარ თავს, როგორც პიროვნულ სანყისს, როგორც შემოქმედებითი უნარისა და იმპულსების მატარებელს, როგორც „ხატსა და მსგავსს“ ღმერთისას და საკუთარ მოღვაწეობას ღვთის შემოქმედებასთან დააკავშირებდა.

ადამიანი, როგორც პიროვნული და როგორც გვარეობითი არსება სწორედ თავისი ნებელობისა და რწმენის უსაზღვრობითა და თავისუფლებით აღმოჩნდა „ხატი და მსგავსი“ ღმერთისა. მან გაიაზრა ფორმულა „მე და მამაი ერთი ვართ“. ეს კი ნიშნავს, რომ მას არა თუ არსებობა, არამედ შემოქმედება ხელენიფება. მხატვრული შემოქმედების პროცესში მისი ნება იდენტიურად კი არ უდრის ღმერთის ნებას, არამედ თავისუფალია. იგი ქმნადობის უნარიანია ღმერთისა და თავისი ნებით. ადამიანის წინაშე საკითხი დგება შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამო. როგორც ეს შევლინგმა თქვა, მისი ცნობიერი შემოქმედება ბუნების არაცნობიერი შემოქმედების ტოლფასია. მისი მხატვრული შემოქმედება რელიგიური კონტექსტის მატარებელი შეიქმნა და არა აღმოჩნდა ფ. შლაიერბახერთან ესთეტიკური თვალსაზრისი აუცილებლობით გულისხმობს რელიგიურს. მისთვის რელიგიურია არა ის, ვისაც საღვთო წერილი სწამს, არამედ ის, ვისაც შეუძლია მისი შექმნა.

ქრისტიანობის ეპოქის დამკვიდრებამ, მისმა მსოფლმხედველობამ სრულიად სხვა, ახალი სახით წარმოაჩინა ადამიანის ცნობიერება. ახალი კულტურის შემოქმედი ადამიანის ცნობიერება ჯერარსული ხდება. და სწორედ ამ სახით მხატვრული შემოქმედების ფუნდამენტად იქცევა, როგორც სასრული ნების ქმედითობის აუცილებელი ონტოლოგიური განზომილება.

მხატვრული შემოქმედება ცდაა ისეთი რეალობის მოხელვისა, როდესაც უარს ვამბობთ, სრულიად უარვეყოფთ ემპირიას, როგორც ქვეყნისქმნადობის პროდუქტს, ვსარგებლობთ რა იმ ემპირიული მასალით, რომელიც რეალობაში მოგვეცემა, ვცდილობთ დავამტკიცოთ, რომ უარს ვაცხადებთ ემპირიულ რეალობაზე, რითაც როგორც ფრანკფურტელები მიიჩნევენ, თავისთავად ვეგუებით, ვაღიარებთ ემპირიას და მარკუზეს ტერმინი რომ ვიხმაროთ, მის აფირმაციას ვახდენთ.

ყველაზე იოლად ამ წინააღმდეგობებიდან გამოსავალს პოეზია პოულობს. მისი ემპირიული მასალა არის სიტყვა. სიტყვა კი თავისთავად, ის პირველელემენტია, რომელიც ქვეყნის-ქმნადობაშიც წარმატებით მონაწილეობდა. „და თქუა ღმერთმა...“ ან ახალ აღთქმაში: „პირველთაგან იყო სიტყუაი და სიტყუაი იგი იყო ღვთისა თანა და ღმერთი იყო სიტყუაი იგი“ (წიგნი ძველისა აღუთქმისანი, წიგნი შესაქმისაი, თავი 1,3,6,9,11,14, ..., სახარებაი, თავი იოანესი, 1,1).

კასირესის მიხედვით, „ენა უწინარესად აზრებსა და იდეებს კი არ გამოხატავს, არამედ გრძნობებსა და აფექტებს“. ასევე რელიგიაც, „წმინდა გონების საზღვრებში“, კანტის გაგებით, აბსტრაქტულ ცნებებსა და იდეებს გამოთქვამს. იგი გვამცნობს რელიგიის მხოლოდ წმინდა ფორმებს, რაც ჭეშმარიტი, ცოცხალი რელიგიის, ასე ვთქვათ, მარტოოდენ აჩრდილია“.

მხატვრული ენა – პოეზია – კი პრეტენზიას აცხადებს არა მხოლოდ აბსტრაქტულ ცნებათა დონეზე საქმიანობისა, სადაც რელიგიის მხოლოდ იდეალური ფორმა გვეძლევა, არამედ ცოცხალი, პოეტური სახეებით მოღვაწეობისას. ამდენად, პოეზია, როგორც მხატვრული ხდომილება, არის მამოძრავებელი აქცია; ისტორიული, შემოქმედებითი სვლა „ანტითვითმოდრაობის“ მიმართულებით. პოეზია, როგორც ასახვა ფსევდოპრობლემატურია. იგი ასახავს სამყაროს იმდენად, რამდენადაც სამყარო ასახავს პოეზიას, რადგან კაცობრიობის ისტორიული სვლა პოეზიის ძალით და მისი არსებობის უფლებით არსებობს. პოეტური ნოტა ისტორიისა განსაზღვრავს ამა თუ იმ ისტორიული ეპოქის ეპოქალურ სტილს, მანერას, თუ გნებავთ, მოდას და ა.შ. ნებისმიერი მსოფლმხედველობა არის რელიგიური, ამდენად – პოეტური მსოფლმხედველობის მეტამორფოზა. პოეტური მსოფლმხედველობის მასალა ირეალურია, მეტაფიზიკურია. პოეტი ყოველთვის დგას „მარადისობის გარინდებულ საზღვართან“ და ყოველთვის ელის „ქრისტეს ლანდს“ (ტერენტი გრანელი), რომელმაც გზა უნდა მისცეს შემოქმედების ისტორიულ მსვლელობას მითოლოგიურიდან ანტიკურისაკენ, რენესანსულისაკენ, კლასიციზტურისაკენ და ასე – დღემდე, შპენგელის „მზის ჩასვენებამდე“, ნიცშეს „ღმერთი მოკვდამდე“ და აქედან აუცილებლად ადორნოს „ხელოვნების სიკვდილ-“



ლამდე“. და თუ ხელოვნების სიკვდილი გარდუვალაია, მაშინ, ბუნებრივია, რომ იგი უნდა მოგვეცეს როგორც მითი ხელოვნების სიკვდილის შესახებ, რადგან მხოლოდ მითი გამორიცხავს ისტორიულობას და სიკვდილის აქტში იძლევა სრულ სურათს ხდომილებისას. მხოლოდ ისტორიული არის ლალი, თავისუფალი, რელიგიური თავისი ნებელობით სვლით ისტორიულობის პროცესში.

თითოეული ამ ეპოქათაგანი კი პოეტური სუნთქვით უნდა სუნთქავდეს უთუოდ. თითოეული მხატვრული ნაწარმოები, მეცნიერულისაგან განსხვავებით (რომელიც სამყაროს ამა თუ იმ ნაწილის სურათს იძლევა მხოლოდ) უნდა იყოს სრულქმნილი, თავისთავადში დასრულებული, სრულყოფილი და ამიტომაც, როგორც შელინგი ამბობს, „ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები, თითქოს ავტორს თავად ეკუთვნოდა უსასრულო რაოდენობის განმარტების, ახსნის ჩანაფიქრი, თავად უშვებს უსასრულო რაოდენობის განმარტების შესაძლებლობას. ამასთან ვერ ვიტყვი, მართლა ჩადებული იყო ეს უსასრულობა, თუ იგი იხსნება, იშლება ნაწარმოებში, როგორც ასეთში“.

ამას გულისხმობდა, ალბათ, გოეთეც, როცა ამბობდა, „ფილოსოფია მე მინგრევს პოეზიას“, ან „საკუთრივ ფილოსოფიისათვის მე ორგანო არ გამაჩნდა, იგი ხშირად ხელსაც კი მიშლიდა, ბუნებით განჩინებული გზით მევლო“. რადგან ფილოსოფიური აზროვნება ეს არის – “Homo Sapiens”-ის სვლა ისტორიულ პროცესში, ხოლო თავად ეს სვლა არა მხოლოდ გონების ლოგიკით, არამედ გულის ლოგიკის აქტივობითაც ხორციელდება და ტრანსცენირება – გადაბიჯება ხდება გალაქტიონის პოეტური ფორმულით – „მაქვს მკერდს მიდებული ქნარი, როგორც მინდა“, სადაც „მაქვს“ – სრული რწმენაა, „მკერდს მიდებული ქნარი“ – პოეზია და „როგორც მინდა“ – სრული ნება. გალაქტიონის ეს ფორმულა კი თავისთავად ადამიანის, როგორც პოეტის (მხატვრის, მუსიკოსის, ზოგადად, შემოქმედის) ესთეტიური მყოფობაა სამყაროში და ამავე დროს სამყაროს „ესთეტიკური ღიაობა“, რითაც ადამიანის ნება და რწმენა, როგორც შემოქმედებითი იმპულსები, საკუთარ სინმინდემი ინარჩუნებენ პოეტურ ძალმოსილებას.

როცა სინათლის, ფერისა და ბგერის მშვენიერებაზე ვლაპარაკობთ, აქ უდავო ჭეშმარიტებაა ის, რომ სინათლეს, როგორც

ფენომენს თავდაპირველი სინწინდით ახასიათებს ის „ნებელობა“, რითაც „ნათელი იგი ბნელსა შინა სჩანს“, ის ძალა, რითაც „ბნელი იგი მას ვერ ენია“ იოანეს სახარების ლექსის ის თხრობითი კილო, ის დაჯერებული კონსტატაცია ფაქტისა, რომ „ნათელი იგი ბნელსა შინა სჩანს“ (ანგარიშგასანევია ის გარემოებაც რომ ნათელი, როგორც შემოქმედებითი სანყისი, „ბნელსა შინა“ არის მოქცეული), ხედვის ფენომენის უეჭველ არსებობაზე მიუთითებს. სინათლე ეს „ნება“ თითქოს გამოსტაცებს შემოქმედს ფერით თამაშის საიდუმლოს და ფერიც, თუ მას განყენებულ, ჩვენი აზროვნებისათვის სპეციფიკურ აბსტრაქტულ გარსს მოვაცილებთ, გვევლინება ცოცხალ, შინაგანად სავსე, სრულ, უამრავი მეტამორფოზების უნარით „დაჯილდოებულ არსებად“. თუ პოეტისათვის ფერმა მხატვრული სახის მაფორმირებლის როლი უნდა ითამაშოს, სახეს საკუთარი ხასიათი შესძინოს, ფერწერისათვის იგი სწორედ ის მოთამაშე, უცნაურად ჭირვეული ხასიათის მქონე ფენომენია, რომელიც მხოლოდ სხვა ფერებთან ურთიერთობაში არსებობს როგორც მხატვრული მასალა.

## მეტროპოლისი და სულიერი ცხოვრება

თანამედროვეობის ყველაზე სერიოზული პრობლემები სათავეს იღებს ინდივიდის მისწრაფებისგან, შეინარჩუნოს ავტონომიურობა და თვითმყოფადობა საზოგადოების ძალადობის, ისტორიული ტრადიციის, გარედან მოხვეული ცხოვრებისეული სტილისა და კულტურის მოზღვავეების პირობებში. ასეთია ჩვენი ბუნებასთან ბრძოლის უკანასკნელი ფორმა, იმ ბრძოლისა, რომელსაც პირველყოფილი ადამიანი თავის დროზე ფიზიკური გადარჩენისთვის ანარმობდა. მე-18-ე საუკუნე ამაყობს იმით, რომ შეძლო ადამიანის გათავისუფლება ისტორიული მარწმუნებისაგან სახელმწიფო, რელიგიურ, მორალურ თუ ყოფით სფეროებში და გზა გაუკვალა მას ღირსეული განვითარებისკენ. თავისუფლებასთან ერთად მე-19 საუკუნემ ადამიანის ინდივიდუალობაც იქადაგა (რაც შრომის განაწილებასთანაა დაკავშირებული) და საყოველთაო ღირებულებად აქცია. წინ წამოწია მისი მიღწევები და მისი განსაკუთრებულობა, მაგრამ, ამასთან ერთად, ადამიანი კიდევ უფრო დამოკიდებული გახდა სხვა ადამიანებზე და მათ საქმიანობაზე. იმ დროს, როცა ნიციშე მიიჩნევდა, რომ ერთმანეთთან შეუპოვარი ბრძოლა კაცობრიობის სრულფასოვანი განვითარების საწინდარია, სოციალიზმი სრულიად საპირისპიროს ქადაგებდა და მთელი ძალით თრგუნავდა კონკურენციას. თუმცა, ორივე შემთხვევაში, მიზანი ერთი იყო, კერძოდ კი, სურვილი, წინ აღდგომოდა სოციოტექნოლოგიური პროგრესის მიერ ადამიანის ნიველირების, მისი შთანთქმის პერსპექტივას. როცა თანამედროვე ცხოვრების კონკრეტულ შედეგებსა და ადამიანზე მათი ზეგავლენის შესახებ ვსაუბრობთ, ანუ, როცა ხდება კულტურის სხეულზე დაკვირვება მის სულთან მიმართებაში – იმ ჭრილში, რომლითაც ახლა მე განვიხილავ მეტროპოლისს – აუცილებელია, თვალი გავადევნოთ, თუ როგორ ამყარებს ეს სოციალური სტრუქტურა კავშირს ცხოვრების ინდივიდუალურ და ზეინდივიდუალურ განზომილებებს შორის. ანუ, საჭიროა გამოვიკვლიოთ ის ადაპტაციები, რომელთაც

პიროვნება გადის იმისთვის, რომ მოერგოს მის გარეთ გაბატონებულ ძალებს.

მეტროპოლისის ადამიანის ფსიქოლოგია მთლიანად ემოციური ცხოვრების ინტენსიფიკაციაზეა აგებული, რაც გარეგანი და შინაგანი სტიმულების (შთაბეჭდილებების) მუდმივი გაძლიერებითა და ურთიერთჩანაცვლებითაა გამოწვეული. ადამიანი მოვლენის აღქმისას განსხვავებულობის პრინციპით ხელმძღვანელობს: მისი გონება აღიძვრება მხოლოდ მაშინ, როდესაც ფიქსირდება კონტრასტი არსებულ შთაბეჭდილებასა და მის წინამორბედს შორის. თანაბარ რიტმში მიმდინარე შთაბეჭდილებები, რომელთა შორის დიდი სხვაობა არ იკვეთება, გონებრივი ენერჯის ნაკლებ დანახარჯს მოითხოვს, მაშინ, როცა სწრაფად ცვლადი სურათები ერთი თვალის შევლებით უნდა მოიცვას და მოულოდნელ, აგრესიულ შთაბეჭდილებებზე სწრაფი რეაგირება მოახდინოს. თავისი გადამკვეთი ქუჩებით, ეკონომიკის ტემპითა და მრავალფეროვანი პროფესიული და საზოგადოებრივი ცხოვრებით, დიდი ქალაქი სწორედ ამგვარ ფსიქოლოგიურ წინაპირობას ქმნის. იგი ქმნის სულიერი ცხოვრების სენსორულ საფუძველს და გაცნობიერების ხარისხს, რითაც ჩვენ, როგორც განსხვავებებზე დამოკიდებული ქმნილებები, აღვიქვამთ კონტრასტს დიდ ქალაქსა და პატარა ქალაქის ცხოვრებას შორის, რომელიც სულიერი და მენტალური ცხოვრების ზანტი, ბუნებრივი და თანაბარი რიტმით ხასითდება. ამის მიზეზი უნდა იყოს ის, რომ დიდ ქალაქებში სულიერი ცხოვრების ინტელექტუალური ფორმაა გაბატონებული, განსხვავებით პატარა ქალაქებისგან, სადაც ადამიანი უფრო გრძნობებსა და ემოციურ ურთიერთობებს ემყარება. აღქმის ეს ტიპი გონების არაცნობიერ შრეებშია დავანებული და უცვლელ წეს-ჩვეულებათა მშვიდ გარემოში ვითარდება. ინტელექტი კი პირიქით, გონების ზედა, მკაფიო ფენებში სახლობს, იმ ფენებში, რომელთაც შინაგან ძალებს შორის ყველაზე დიდი ადაპტაციის უნარი გააჩნიათ. ამ ტიპის ცნობიერებას არ სჭირდება შეძვრა და შინაგანი რყევები ცვლილებებსა და კომპლექსურ მოვლენებში გასარკვევად, როგორც ეს კონსერვატორულ მგრძნობელობას ჩვევია, მხოლოდ ძლიერი რყევების შედეგად რომ ახერხებს, ფეხი აუწყოს გარეგან მოვლენათა ცვალებად რიტმს. ამგვარად, ქალაქის მცხოვრები

იქმნის (და ამის ათასობით მოდიფიკაცია არსებობს), დამცავ მექანიზმებს მისი არსებობისთვის საფრთხის შემცველი გარემოს წინააღმდეგ: გარემოზე იგი რეაგირებს არა გრძნობით, არამედ ცალსახად რაციონალურად. სწორედ ამ ტიპის რეაგირებას მინიჭა განვითარებულმა ცნობიერებამ ჰეგემონობა. ასე და ამგვარად, მოვლენებზე რეაგირება გადაელოცა ყველაზე ნაკლებად მგრძნობიარე ფსიქიკურ ორგანოს, რომელიც ძალიან შორს დგას ადამიანის სიღრმეებისგან.

რაციონალურობა, როგორც დიდი ქალაქის ძალადობის წინააღმდეგ ადამიანის სუბიექტური ცხოვრების ერთგვარი დამცავი მექანიზმი, სხვადასხვა განშტოებებად იყოფა, რომლებიც ხანდახან ისევ აღწევენ ერთიანობას. დიდი ქალაქები ოდითგანვე ფულად ურთიერთობათა ცენტრებს წარმოადგენდნენ. ქალაქისთვის დამახასიათებელი მრავალმხრივობისა და აქ კონცენტრირებული სავაჭრო ურთიერთობის წყალობით, ფულს, ანუ გაცვლა-გამოცვლის მედიუმს, უზარმაზარი მნიშვნელობა მიენიჭა, რაც მანამდე, ვაჭრობის მასშტაბის სიმცირის გამო, წარმოუდგენელი იყო. სინამდვილეში, ფულადი სისტემები და რაციონალურობის განვითარება ძალიან ახლოს დგას ერთმანეთთან: ორივეს ახასიათებს კონკრეტული საქმიანი დამოკიდებულება ადამიანებისა და ნივთებისადმი, რაც ფორმალური სამართლიანობისა და სისასტიკის შერწყმაში მდგომარეობს. ადამიანი, რომელიც მხოლოდ რაციონალური განსჯით ხელმძღვანელობს, გულგრილია ყველაფრისადმი, რაც ინდივიდუალურია, რადგან ინდივიდუალურობამ შეიძლება მასში ისეთი დამოკიდებულება ან რეაქცია გამოიწვიოს, რომელიც მხოლოდ ლოგიკის მეშვეობით ვერ დაიძლევა. ზუსტად ასევე, ფულადი მიდგომა უარყოფს ინდივიდუალურობას. ფულს აინტერესებს მხოლოდ ის, რაც საერთოა ყველასთვის, მაგალითად, გაცვლითი ღირებულება, რადგან მისი წყალობით ყველა ინდივიდუალური თვისება და განსხვავებულობა მხოლოდ რაოდენობრივ კატეგორიამდე დაიყვანება. ადამიანებს შორის სულიერი ურთიერთობა ინდივიდუალურობას ეყრდნობა, რაციონალური დამოკიდებულება კი ადამიანს უყურებს როგორც ციფრს, როგორც არსობრივად უმნიშვნელო ელემენტს, მისი ღირებულება კი მხოლოდ მისგან მოსალოდნელი დათვლადი პროდუქტით

განისაზღვრება. ზუტად ამ პრიზმაში აღიქვამს დიდი ქალაქის მცხოვრები თავის მომწოდებლებსა და კლიენტებს, თავის მსახურებსა და ხშირად, თავის წრის ხალხსაც. სრულიად განსხვავებულია ადამიანთა ურთიერთობები პატარა საზოგადოებაში. აქ ერთმანეთის ინდივიდუალური მხარეების ცოდნა ემოციურ ელფერს აძლევს ურთიერთობას და სცდება მხოლოდ შესრულებულ სამუშაოსა და გადახდილ გადასახადს. ამ ტიპის პატარა წრეებში, ფსიქო-ეკონომიკური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ის, რომ საქონელი ინარმოება კონკრეტულად იმ ადამიანისთვის, ვინც დაუკვეთა. ანუ, მყიდველი და გამყიდველი პირადად იცნობენ ერთმანეთს. დიდ ქალაქში პირიქით, თანამედროვე მენარმე ამზადებს მხოლოდ და მხოლოდ ბაზრისთვის. ანუ, სრულიად უცნობი, თვალთ უნახავი მყიდველისთვის. ამის შედეგად, ორივე მხარის ინტერესი ცალსახად საქმიანი ხდება. მათი რაციონალურად გამოთვლილი ეკონომიკური ეგოიზმი გამორიცხავს პირადი ურთიერთობით გამოწვეულ რაიმე შერბილებას და ეს ყველაფერი მჭიდრო კავშირშია დიდი ქალაქის ფულად ურთიერთობებთან. იგი თრგუნავს ნებისმიერ მცდელობას, შექმნან საქონელი ადამიანისთვის და აწარმოონ უშუალო გაცვლა-გამოცვლა. ამავე მიზეზით, ყოველდღიურად მცირდება გარკვეული ჯგუფისთვის წარმოებული საქონლის რაოდენობაც. ძნელია თქმა, ამ ფაქტორებიდან რომელია პირველადი და რომელი მეორადი: სულიერ-ინტელექტუალურმა განწყობამ იმოქმედა დიდ ქალაქში ფინანსურ წყობაზე თუ პირიქით, ამ უკანასკნელმა განაპირობა პირველი. ცხადი მხოლოდ ისაა, რომ ორივე შემთხვევაში ქალაქური გარემო აღმოჩნდა ნაყოფიერი ნიადაგი. ჩემი აზრის განსამტკიცებლად სულიერი კულტურის უდიდესი ისტორიკოსის სიტყვებს მოვიშველიებ: „ინგლისის მთელი ისტორიის მანძილზე ლონდონი არასოდეს ყოფილა ინგლისის გული, ის ხშირად იყო ტვინი და ყოველთვის – სალარო“.

ერთი შეხედვით, ეს უმნიშვნელო და ყველაზე პერიფერიული ცხოვრებისეული პროცესი ადამიანის სულიერი ცხოვრების ტენდენციებზე მეტყველებს. თანამედროვე გონი სულ უფრო და უფრო ემსგავსება გამომთვლელ მანქანას. პრაქტიკული საქმიანობის დროს ფულადი ურთიერთობებით ნაკარნახევი გამოთვლის სი-

ზუსტე საბუნებისმეტყველო მეცნიერების იდეალს უახლოვდება, სადაც სამყარო მათემატიკურ ამოცანადაა დასახული, მისი თით-ეული ნაწილის ამოხსნა კი მათემატიკურ ფორმულის მეშვეობით ხდება. ასეთმა მიდგომამ ადამიანთა ყოველდღიურობა ერთ დიდ აწონ-დაწონად, გათვლად და დანომვრად აქცია. ხარისხობრივი მაჩვენებელი რაოდენობრივ მაჩვენებლამდე დავიდა; ფულის მათემატიკურმა ხასიათმა გააჩინა სიზუსტე ცხოვრების ელემენტებს შორის; სიცხადე შეიძინა ტოლფასობისა და არატოლფასობის განსაზღვრის პროცესმაც. იგივე გავრცელდა შეთანხმებასა და დაგეგმარებაზეც. ამ სიზუსტის გამოვლინებაა ჯიბის საათის გავრცელება. ამ მოვლენის მიზეზად და შედეგად მეტროპოლისის მიერ შექმნილი გარემოებები გვევლინება. ტიპიური დიდი ქალაქის მაცხოვრებლის ურთიერთობები და საზრუნავი იმდენად მრავალმხრივი და კომპლექსურია, მითუმეტეს, სხვადასხვა ინტერესების ადამიანთა აგლომერაციის ფონზე, რომ მათი კომუნიკაცია და საქმიანობა უზარმაზარ, ჩახლართულ და მრავალკომპონენტულ ორგანიზმად ყალიბდება. რომ არა პუნქტუალურობა და დანაპირების პატიოსნად შესრულების გარანტია, ქაოსით გამონვეული ნგრევა კოლოსალურ მასშტაბებს მიაღწევდა. უცებ, მხოლოდ ერთი საათით, ბერლინის ყველა საათმა რომ არასწორი დრო აჩვენოს, მთელი მისი ეკონომიკა და კომერციული ცხოვრება რელსებიდან გადაუხვევს. ამას ემატება კიდევ ერთი, ნაკლებად თვალშისაცემი ფაქტორიც – დიდი დისტანციები, რამაც, შესაძლოა, შეხვედრებზე დაგვიანება, მათი ჩაშლაც კი გამოიწვიოს და აუნაზღაურებელი დროითი დანაკარგის წინაშე დააყენოს ადამიანი. აქედან გამომდინარე, მეტროპოლისის ტექნიკური მონყობა წარმოუდგენელია ყველა მისი აქტივობისა და მომიჯნავე საქმიანობის გათვალისწინების გარეშე. იგი მაქსიმალურად პუნქტუალურადაა ორგანიზებული და კოორდინირებული მყარად განსაზღვრულ დროით ჩარჩოში, რომელიც ყველა სუბიექტურ გარემოებაზე მალლა დგას. აქაც ყურადღებას იქცევს დასკვნები, რომელიც ჩვენი მსჯელობის შედეგად გამოიკვეთა, კერძოდ კი ის, რომ რაც არ უნდა ზედაპირულ, უმნიშვნელო ცხოვრებისეულ ასპექტზე გვექონდეს საუბარი, იგი გარდაუვალ კავშირშია ადამიანის ცხოვრების სულიერ სიღრმეებთან. ყოველდღიურობის ყველაზე

ბანალური ხდომილებებიც კი, საბოლოოდ, ცხოვრებისეულ საზრისსა და სიცოცხლის ფორმასთანაა გადაბმული.

პუნქტუალურობა, დათვლადობა და სიზუსტე – ანუ მეტროპოლიური მასშტაბისთვის აუცილებელი მახასიათებლები – არა მხოლოდ მჭიდროდაა დაკავშირებული მის კაპიტალისტურ და ინტელექტუალურ ხასიათთან, არამედ ისინი თვით ცხოვრებაზეც ახდენენ გავლენას. ისინი ინვევენ ირაციონალური, ინტუიტიური, თავისუფალი ადამიანური იმპულსების აღმოფხვრას, იმ იმპულსებისა, რომლებიც ბუნებრივად აყალიბებენ ადამიანის შინაგანი ცხოვრების ფორმას, ნაცვლად გარედან ნაკარნახევი ფორმისა, რომელიც, ჩვეულებრივ, სქემატურობამდე ზუსტია. მართალია, ამგვარ ავტონომიურ ცხოვრებას, თავის სასიცოცხლო იმპულსებით, მეტროპოლისის სრულად არ გამოორიცხავს, მაგრამ იგი ზოგადად მაინც ენინააღმდეგება მას. ამ შუქზე გასაგები ხდება ისეთი ფიგურების მგზნებარე სიძულვილი მეტროპოლისის მიმართ, როგორცაა რასკინი და ნიცშე – პიროვნებებისა, რომელთათვის სიცოცხლის ღირებულება არასქემატიზებულ ინდივიდუალურ გამოვლინებაში მდგომარეობს და იგი არ დაიყვანება ზუსტ ექვივალენტებამდე. მათი ეს სიძულვილი იმავე წყაროდან მოდის, საიდანაც სათავეს იღებს სიძულვილი ფულადი ეკონომიკისა და ცხოვრების ინტელექტუალიზაციისადმი.

ამ ფაქტორებმა, რომელთაც, ერთი მხრივ, ცხოვრების წამის სიზუსტემდე პუნქტუალური და სრულიად უპიროვნო სტრუქტურა წარმოშვეს. მეორე მხრივ, საგრძნობლად იმოქმედეს პიროვნულობაზე. ძნელად მოიძებნება ფიზიკური ფენომენი, რომელიც ისე ზედმინევნით ახასიათებს დიდ ქალაქს, როგორც გულგრილობა. პირველ რიგში, ეს არის შედეგი იმ სწრაფად მზარდი, ხშირად ურთიერთსანინააღმდეგო ნერვული სტიმულაციებისა, რაც მეტროპოლისის ინტელექტუალობის გაძლიერებას დაედო საფუძვლად. ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ეს გავლენა სულელმა და სულიერად მკვდარმა ადამიანმა განიცადოს. უგრძნობლობასა და ინდიფერენტულობას ინვეეს წრეგადასული გრძნობისმიერი ცხოვრება, რადგან იგი მაქსიმალურად ასტიმულირებს ნერვულ სისტემას და საბოლოოდ, ურეაქციობამდე მიჰყავს იგი. იგივე ხდება ნაკლებად საზიანო სტიმულების შემთხვევაშიც. მათი სწრაფად



ცვალებადი და წინააღმდეგობრივი ხასიათი ნერვულ სისტემას ძლიერ საპასუხო რეაქციას აიძულებენ, რითაც საბოლოოდ არყვევენ და ამოწურავენ მის უკანასკნელ რეზერვს. და რადგან გარემო არ იცვლება, რეზერვის ხელახალი შექმნა და დაგროვებაც შეუძლებელია. ქალაქის მკვიდრისთვის განცდა, რომ აღარ შესწევს ძალა, ენერჯის ადეკვატური ულუფით მოახდინოს რეაგირება მორიგ სტიმულზე, მისთვის იმედგაცრუების ჩვეულ ფორმად იქცევა, განსხვავებით უფრო მშვიდი და სტაბილური გარემოს ბინადართაგან.

გულგრილობის ამ ფიზიოლოგიურ მიზეზს ემატება კიდევ ერთი ფაქტორი, რაც ფულადი ეკონომიკისგან იღებს სათავეს. მეტროპოლისის ინდიფერენტულობას განაპირობებს საგნებს შორის განსხვავების მიმართ გულგრილობა. არა ის, რომ ამ განსხვავებების აღქმა გამქრალია, როგორც გონების დაბინდვას ახასიათებს, არამედ იმ თვალაზრისით, რომ საგანთა ღირებულებითი რანჟირება არ ხდება და შესაბამისად, თავად ეს საგნები განიცდებიან როგორც უაზრო. გულგრილობაში ჩაძირული ადამიანისთვის ყველაფერი ერთგვაროვანი, ბრტყელი და უსახურია. არც ერთი მათგანი მეორეზე ღირებული არ არის. ამ ტიპის ფსიქიკური სურათი მთლიანად ფულადი ეკონომიკის სუბიექტური ანარეკლია: ფული იკავებს საგანთა მთელი მრავალფეროვნების ადგილს და საგანთა შორის ყველა თვისობრივ განსხვავებას მხოლოდ ერთი განსხვავების – „რამდენის“ სახით გამოხატავს. იმის გათვალისწინებით, რომ თავისი უსახურებისა და განურჩევლობიდან გამომდინარე, ფულს შეუძლია ყველა ღირებულების საყოველთაო გამომხატველი გახდეს, იგი სახიფათო ნიველირების ფაქტორად ყალიბდება. ეს უკანასკნელი აცარიელებს საგნის/მოვლენის არსს, მის უნიკალურობას, განსაკუთრებულ ღირებულებას ისე, რომ ეს პროცესი შეუქცევადი ხდება. ყველფარი ერთნაირი გრავიტაციით ტივტივებს მუდმივად მოძრავ ფულად ნაკადში. აქ ყველა მათგანი ერთ დონეზეა განთავსებული და ერთმანეთისგან მხოლოდ რაოდენობრივი მაჩვენებლით განირჩევა. მდიდარი კაცის დამოკიდებულება ფულით ნაყიდი ნივთების მიმართ ბევრწილად განისაზღვრება საზოგადოების დამოკიდებულებით ამ ნივთის მიმართ. ამიტომაც, რომ მეტროპოლისი კომერციული ურ-

თიერთობების ცენტრია და მსყიდველუნარიანობა აქ სულ სხვაგვარი ასპექტებით ავლენს თავს, ვიდრე მარტივ ეკონომიკებში. ამ მხრივაც მეტროპოლისი ნაყოფიერ ნიადაგს ქმნის გულგრილობის აღმოსაცენებლად. ყველაფერი პიკამდე მიდის, შესაძენი ნივთების კონცენტრაცია ინდივიდის სტიმულებისა და ნერვული ენერჯის უკიდურეს გადახარჯვას იწვევს. საქონლის რაოდენობრივ ინტენსიფიკაციას ადაპტაციის განსაკუთრებულ ფენომენამდე მივყავართ: ეს არის გულგრილობა, რომლის დროსაც, ნერვული სისტემა თავის უკანასკნელ პოტენციალს იყენებს მეტროპოლისის ცხოვრების ფორმასა და შინაარსთან შესაგუებლად და საერთოდ უარს ამბობს საპასუხო რეაქციაზე. ჩვენ ვხედავთ, რომ ინდივიდის თავდაცვის მცდელობა, რომელიც მთლიანად ობიექტური სამყაროს უარყოფის ხარჯზე მიიღწევა, საბოლოოდ და გარდაუვლად მთავრდება ადამიანის მიერ საკუთარი ღირებულების უარყოფით.

როცა ადამიანი ამ ტიპის პრობლემას აწყდება, თვითგადარჩენის სურვილი მას სოციალური ქცევის საკმაოდ უარყოფით მოდელს კარნახობს. დიდ ქალაქებში ადამიანებს შორის სულიერი ურთიერთობა შეგვიძლია განვსაზღვროთ სიტყვით ჩაკეტილი. მეტროპოლისში, სადაც მუდმივად უამრავ ადამიანთან გვინევს ურთიერთობა, შინაგანი რეაქცია, რომ ყველა ჯერზე ისეთივე იყოს, როგორც პატარა ქალაქში, სადაც ყოველი მეორე ჩვენი ნაცნობია და მის მიმართ დადებითად ვართ განწყობილნი, ადამიანი შინაგანად ატომებად დაიშლებოდა და წარმოუდგენელ სულიერ მდგომარეობაში აღმოჩნდებოდა. ნაწილობრივ, ეს ფსიქოლოგიური გარემოება და ნაწილობრივ, ეჭვი მეტროპოლისის მცხოვრებლებლების მიმართ, რომლებთანაც მუდმივ, თუმცა წამიერ შეხებაში ვიმყოფებით, ჩვენგან ჩაკეტილობას მოითხოვს. სწორედ ამის გამოა, რომ არ ვიცნობთ წლების განმავლობაში ჩვენ გვერდით მცხოვრებ მეზობლებს. ამ მიზეზითაა, რომ პატარა ქალაქის მკვიდრნი გულცივ ადამიანებად მიგვიჩნევენ. მართლაც, თუ არ მეშლება, ჩვენი გარეგნული ჩაკეტილობის შიგნით არის არა მხოლოდ ინდიფერენტულობა, არამედ უფრო ხშირად, მსუბუქი ზიზღი, ორმხრივი გაუცხოება, რომელიც ახლო კონტაქტისას შეიძლება უცებ სიძულვილსა და დაპირისპირებაშიც

კი გადაიზარდოს. ამ ტიპის ურთიერთობის სტრუქტურა შედგება განსხვავებული ხანგრძლივობის, ზოგჯერ მოკლე, ზოგჯერ – ხანგრძლივი სიმპათიის, გულგრილობისა და ზიზლის ნაზავისაგან. ამ დროს გულგრილობის ხარისხი არც ისე მაღალია, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება ჩანდეს. ჩვენი შინაგანი სამყარო მეტ-ნაკლებად კონკრეტული შეგრძნებებით პასუხობს ადამიანებისგან მიღებულ ყოველ შთაბეჭდილებას, ამ შეგრძნებებათა გაუცნობიერებლობა და სწრაფი მონაცვლეობა კი არის მიზეზი, რომ ჩვენ მას გულგრილობად აღვიქვამთ. სინამდვილეში, ეს ინდიფერენტულობა ისეთივე არაბუნებრივია ადამიანისთვის, როგორც არამკითხეთა რჩევის მორევში თავით გადაშვება იქნებოდ. ქალაქური ცხოვრების ორივე საფართისგან ერთნაირად გვიცავს ანტიპათია, ანუ, ფარული ანტაგონიზმის გამოვლენის პირველი საფეხური, რაც უზრუნველყოფს გარკვეულ დისტანცირებას, განცალკევებას და რის გარეშეც ქალაქური ცხოვრების ატანა შეუძლებელი იქნებოდა. მისი მრავალფეროვნების მასშტაბი, მისი აღმოცენებისა და ქრობის რიტმი, ფორმები, რომელიც ახასიათებს – ყველაფერი ეს, თავის გამარტივებულ მოტივებთან ერთად (ვინრო გაგებით) ქალაქური ცხოვრების ერთ დიდ მთლიანობას ქმნის. ის, რაც დისოციაციად გვეჩვენება, სინამდვილეში არის სოციალური ურთიერთობისთვის აუცილებელი, საბაზო ფორმა.

მაგრამ ეს ჩაკეტილობა და ფარული ზიზლი მხოლოდ და მხოლოდ გარეგნული ფორმაა, ერთგვარი შეფუთვა დიდი ქალაქისთვის დამახასიათებელი უფრო ღრმა ფსიქიკური პროცესისა. საქმე იმაშია, რომ მეტროპოლისი ინდივიდს ისეთი მასშტაბის პირად თავისუფლებას ანიჭებს, რომლის მომსწრეც ადამიანი არც ერთ ისტორიულ ვითარებაში არ ყოფილა. მისი ფესვები სოციალური განვითარების ფუნდამენტურ პრინციპში უნდა ვეძიოთ, რაც მეტ-ნაკლებად განსაზღვრული ტენდენციის სახით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ: როგორც ისტორიიდან და თანამედროვეობიდანაც ვიცით, სოციალური მოწყობის საწყის ეტაპზე არსებობდა მცირერიცხოვანი ჯგუფი, სრულიად ჩაკეტილი უცხო ან განსხვავებული ანტაგონისტური სამოზობლო ჯგუფებისგან, თუმცა, ამ ჯგუფის შიგნით კავშირები იმდენად მჭიდროა, რომ ადამიანს თითქმის არ რჩება სივრცე საკუთარი

თვისებების განსავითარებლად და ისეთი თავისუფალი ქმედების განსახორციელებლად, რომელზეც თავად იქნებოდა პასუხისმგებელი. ამ პრინციპით ყალიბდებოდა პოლიტიკური და ოჯახური ჯგუფები, პარტიები, რელიგიური ერთობები. ახალბედა ერთობების გადარჩენისთვის აუცილებელია მკაცრი შეზღუდვები და ცენტრისკენული ერთიანობა. ამიტომ, ინდივიდს არ ეძლევა არც თავისულების და არც თვითნებური შინაგანი განვითარების უფლება. ამ ეტაპიდან მოყოლებული, სოციალური ევოლუცია ორ სხვადასხვა, თუმცა, მეტნაკლებად ურთიერთშესაბამის განშტოებად იყოფა: ერთი მხრივ, როგორც კი ჯგუფი რიცხობრივად ან სივრცობრივად ფართოვდება, როცა იზრდება მისი მნიშვნელოვნება და ცხოვრებისეული შინაარსი, პარარელურად სუსტდება მისი შინაგანი ერთობა და სხვა ჯგუფებისგან გამყოფი საზღვრები. ჯგუფის შიგნით ურთიერთდამოკიდებულება რბილდება და უფრო ახლობლური ხდება. მეორე მხრივ, ადამიანი მეტი თავისუფლებისკენ იწყებს მოძრაობას და სცილდება პირველად მოხაზულ მკაცრ ჩარჩოებს. იგი იძენს განსაკუთრებულობას და ინდივიდუალურობას, რაც, თავის მხრივ, გაზრდილი ჯგუფის შიგნით შრომის განაწილების შესაძლებლობას და აუცილებელობას ბადებს. ამ ფორმულის შესაბამისად ვითარდებოდნენ სახელმწიფოები და ქრისტიანობა, გილდიები, პოლიტიკური პარტიები და სხვა მრავალრიცხოვანი ჯგუფები. თუმცა, რა თქმა უნდა, არსებობდა რიგი გარემოებები და ძალები, რომლებიც ინდივიდზე მოქმედებდნენ და ცვლიდნენ ამ ზოგად სქემას. ჩემი აზრით, თუკი დავაკვირდებით ადამიანის განვითარებას მეტროპოლური ცხოვრების ჩარჩოში, იგივე ტენდენციას აღმოვაჩინთ.

ანტიკურობასა და შუასაუკუნეებში პატარა ქალაქი ისეთ საზღვრებს უწესებდა ადამიანის ინდივიდუალობის განვითარებას, გარესამყაროსთან ურთიერთობას, შინაგან დამოუკიდებლობასა და განსხვავებულობას, რომ თანამედროვე ადამიანს მსგავს პირობებში სუნთქვაც კი გაუჭირდებოდა. დღესაც კი, როცა დიდი ქალაქის მცხოვრები პატარა ქალაქში აღმოჩნდება, აუცილებლად შეიგრძნობს ამ სივინროვეს. რაც უფრო მჭიდროა ჩვენს ირგვლივ საცხოვრებელი არეალი და რაც უფრო შეზღუდულია ურთიერ-

თობების საზღვრები, მით უფრო დიდი გზნებით ადევნებს თვალ-ყურს ვინრო საზოგადოება ინდივიდის მიღწევებს, საქმიანობასა და დამოკიდებულებებს, შესაბამისად, მით მეტად ცდილობს ინდივიდუალობა (რაოდენობრივი და ხარისხობრივი) გადალახოს დანესებული საზოგადოებრივი საზღვრები. ანტიკური პოლისი ამ მხრივ პატარა ქალაქს ჰგავს. მუდმივი სასიცოცხლო საფრთხე ახლო და შორეული მტრის მხრიდან ხელს უწყობდა მოქალაქეთა შორის მჭიდრო პოლიტიკურ და სამხედრო ერთობას. იმდენად ძლიერი იყო მოქალაქეთა ურთიერთკონტროლი და ამ ერთიანობის ეჭვი ინდივიდის მიმართ, იმდენად დათრგუნული იყო მისი პირადი ცხოვრებაც, რომ ამის საპირწონედ მას ისლა დარჩენოდა, რომ საკუთარ სახლში დესპოტივით მოქცეულიყო. ათენური სისხლსავსე ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი საოცარი აღტკინება და გზნება განპირობებული იყო იმით, რომ მცირე ზომის პოლისში თავმოყრილი მკაფიო ინდივიდუალობები ხელჩართულ ბრძოლაში იყვნენ ჩაბმულნი გარე და შინაგანან ზენოლასთან, რომელიც მუდმივად ემუქრებოდა მათ ინდივიდუალობას. ეს იყო გარემო, სადაც სუსტები იჩაგრებოდნენ, ძლიერები კი თავის დასაცავად ყველაზე მძაფრ ფორმებს მიმართავდნენ. და სწორედ ამიტომ, ათენში მოხდა ის, რასაც ზუსტ განსაზღვრებას ვერ მოუძებნი, მას პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ „ზოგადადამიანური თვისებების“ გაჩენა ადამიანის ინტელექტუალური განვითარების პროცესში. ამ კორელაციის ფაქტობრივი და ისტორიული სისწორე, რომელსაც აქ წარმოვადგენთ, მდგომარეობს იმაში, რომ ყველაზე ფართო და ზოგადი ცხოვრებისეული ფორმები კავშირშია ყველაზე ინდივიდუალურ ფორმებთან. ცხოვრების ამ ორივე ფორმას აქვს საკუთარი პრეისტორია და მუდმივად ჩართულია ბრძოლაში პატარა ჯგუფებსა და ფორმირებებთან იმისათვის, რომ დაიცვას თავი როგორც გარესამყაროს მასშტაბურობისაგან, ასევე შინაგანი სამყაროს მოძრაობისა და ინდივიდუალობისაგან. როგორც ფეოდალური წყობის დროს „თავისუფალი“ ენოდებოდა კაცს, რომელიც საყოველთაო კანონს, ანუ ფართო სოციალური ჯგუფის ზოგად კანონს ექვემდებარებოდა, არათავისუფალი კი ერქვა მას, ვინც ვინრო ფეოდალურ ჯგუფებს უნდა დამორჩილებოდა, ზუსტად ასევე, დღეს დიდი ქალაქის მოქალაქე – შეგრ-

ძნებადი, ფაქიზი გაგებით – თვისუფალია იმ ტრივიულობებისა და ცრურწმენებისგან, რაც პატარა ქალაქს ახასიათებს. დიდ სოციალურ ჯგუფებში გაბატონებული ორმხრივი ჩაკეტილობისა და გულგრილობის ატმოსფერო არასოდეს ისე მძაფრად არ შეიგრძნობა, როგორც ჭყლეტაში, რადგან ფიზიკურ სხეულთა უშუალო სიახლოვე უფრო მეტად უსვამს ხაზს ადამიანებს შორის სულიერ დისტანციას. დიდი ქალაქის თავისუფლების უკუეფექტი იმაში მდგომარეობს, რომ არსად არ გრძნობ თავს ისე მართოსულად და მიტოვებულად, როგორც ხალხმრავლობაში. აქედან ჩანს, რომ თავისუფლება ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში არ რეალიზდება როგორც ცალსახად დადებითი, სასიამოვნო გამოცდილება.

მეტროპოლისის გარემოს სპეციფიკურობა განპირობებულია არა მხოლოდ ტერიტორიის და მოსახლეობის ზომით, როგორც ამას გვეკარნახობს ისტორიული კორელაცია სოციალური ერთეულის ზომასა და პიროვნების შიდა და გარე თვისუფლების ხარისხთან. ეს განპირობებულია იმითაც, რომ მეტროპოლისი სცდება ხელშესახებ განზომილებას და კოსმოპოლიტიზმის კონცენტრირების ადგილი ხდება. მსგავსად სიმდიდრისა, რომელიც გარკვეული ეტაპიდან ძალიან დიდი ტემპით, თითქოს თავისთავად იწყებს ზრდას, ინდივიდის ჰორიზონტიც ფართოვდება. იგივე ითქმის დიდი ქალაქის ეკონომიკურ, პირად თუ სულიერ ურთიერთობებზე (სადაც ყველაფერი სარკესავით ირეკლება). გარკვეული გარდამტეხი წერტილის შემდეგ ისინი გეომეტრიული პროგრესით იწყებენ ზრდას და ფართოვდებიან არა მხოლოდ თვისობრივად ანალოგიური ფორმით, არამედ მათგან გამომავალი ყოველი ძაფი გაფართოების უსასრულო შესაძლებლობას იკრებს. ამის მაგალითია ის, რომ ქალაქის ეკონომიკის, ტრანსპორტის ზრდასთან ერთად, ავტომატურად იზრდება მინის ფასი და მისი მფლობელისთვის ბევრად მეტი ე.წ. „გამოუმუშავებელი“ შემოსავალი მოაქვს. ამ თვალსაზრისით, ცხოვრების რიცხოვრივი ასპექტები ხარისხობრივში გადაიზრდება. პატარა ქალაქის საცხოვრებელი გარემო საკუთარი თავით შემოიფარგლება. მეტროპოლისისთვის სასიცოცხლოდ აუცილებელია, რომ წარმოიქმნას ტალღები, რაც კიდევ უფრო მასშტაბურ, კიდევ უფრო განსხვავ-

ვებულ ადგილობრივ და საერთაშორისო განვითარებას მისცემს ბიძგს. ამის მაგალითია ქალაქი ვაიმარი. დიდი ხნის მანძილზე მისი ცხოვრება ცალკეულ გამორჩეულ პიროვნებებზე იყო დამოკიდებული. მათ გაქრობასთან ერთად ქალაქიც გაქრა. დიდი ქალაქი ყველაზე გამორჩეული პიროვნებისგან დამოუკიდებლად არსებობს. ეს იმ თავისუფლების მეორე მხარეა, რომლითაც დიდი ქალაქის მცხოვრები სარგებლოს. მეტროპოლისის არსი და მნიშვნელობა არ შემოიფარგლება ფიზიკური საზღვრებით, იგი მდგომარეობს მის ფუნქციურ მაგნიტიზმში, რომელიც უკუქმედებს ქალაქზე და კიდევ უფრო მეტ წონას, მნიშვნელობას, პასუხისმგებლობას სძენს მას. ასევე, ადამიანიც არ შემოიფარგლება მხოლოდ საკუთარი სხეულითა და საქმიანობის ადგილით, არამედ იმ მნიშვნელოვანი გავლენების ერთიანობით, რაც მისი დრო-სივრციდან გამოიფრქვევა. ქალაქიც გავლენათა ასეთივე ერთიანობას წარმოადგენს, თუმცაღა, სცილდება ამ გავლენათა სფეროს. სწორედ ეს არის ის რეალური მასშტაბი, რითაც მისი არსი გამოიხატება. აქედან გამომდინარეობს ისიც, რომ ინდივიდუალური თავისუფლება, როგორც ამგვარი გაფართოების ლოგიკური დანამატი, არ უნდა გავიგოთ მხოლოდ როგორც თავისუფალი მოქმედებისა და ცრურწმენებისგან გათავისუფლების გზა. თავისუფლების ნამდვილი არსი უნდა ვეძიოთ იმ ფაქტში, რომ თითოეული ადამიანის განსაკუთრებულობა და განუმეორებლობა რაღაც გზით პოულობს გამოხატულებას და ფორმას აძლევს დიდი ქალაქის ცხოვრებას. ის, რომ ჩვენ საკუთარი შინაგანი ბუნების მიხედვით ვცხოვრობთ – და ეს არის კიდევ თავისუფლება – ჩვენთვის ან სხვისთვის აღქმადი და დამაჯერებელი ხდება მხოლოდ სხვებისგან განსხვავების შემთხვევაში. ჩვენი ჩაუნაცვლებლობა იმის ნიშანია, რომ ჩვენი ცხოვრების ფორმა არ არის გარედან თავსმოხვეული.

ქალაქი შრომის განაწილების ყველაზე განვითარებული ცენტრია. იგი წარმოშობს ისეთ უკიდურესობას, როგორიცაა „მეთოთხმეტე კაცის“ პროფესია პარიზში: ეს არის ადამიანი, რომელიც სადილის დროს მზადაა შესაბამისად გამონყობილი მივიდეს იქ, სადაც სადილად ცამეტი კაცი იკრიბება. მათი მიგნება შეიძლებოდა სახლის კარზე გაკეთებული აბრით. ქალაქის ზრდის

პროპორციულად იზრდება შეთავაზებული სამუშაოების რიცხვი. იქმნება გარემო, სადაც საქმიან სფეროში მასშტაბი დიდ მიღწევებს უწყობს ხელს. თუმცა, მეორე მხრივ, ხალხის ამგვარი დაგროვება და ბრძოლა კლიენტის მოსაპოვებლად განსაკუთრებული პროფესიული უნარების განვითარებას მოითხოვს იმისთვის, რომ ადამინი იოლად არ ჩაანაცვლოს სხვამ.

გადამწყვეტი ქალაქურ ცხოვრებაში ის არის, რომ საარსებო სახსრების მოპოვების, ამ რესურსის მიღების წყარო ახლა არის არა ბუნება, როგორც ეს მანამდე იყო, არამედ ადამიანი. ეს გარემოება განაპირობებს არა მხოლოდ ჩვენ მიერ აღნიშნულ ვინრო სპეციალიზაციას, არამედ იმასაც, რომ მენარმე იძულებულია შექმნას ახალი, განსაკუთრებული საჭიროებები. ეს ორი ტიპის აუცილებლობა – პროდუქტთან მიმართებაში ეს არის გამყიდველის სწრაფვა, იპოვოს ჯერ კიდევ ამოუწურავი შემოსავლის წყარო, ხოლო ადამიანთან მიმართებაში ესაა საქმიანი ფუნქციის ვინრო სპეციალიზაცია, რომ იგი ვერ ჩაანაცვლონ – გარდაუვლად მოახდენს გავლენას შრომის დიფერენციაციაზე, მის დახვეწასა და გამრავალფეროვნებაზე, რაც საბოლოოდ საზოგადოების პიროვნულ გამრავალფეროვნებამდეც მიგვიყვანს.

ეს ყველაფერი იწვევს სულიერი თვისებების უფრო ვინრო დიფერენციაციას, რაც ქალაქის მასშტაბის პირდაპირპროპორციულია და ამას არაერთი ფაქტორი განაპირობებს. პირველ რიგში, ეს არის პიროვნული სტატუსის მოპოვების პრობლემა დიდი ქალაქის უზარმაზარი მასშტაბიდან გამომდინარე. როცა ღირებულებისა და ენერჯის რიცხოზრივი მაჩვენებელი თავის მაქსიმუმს აღწევს, ხარისხოზრივი მაჩვენებლები აქტუალური ხდება. და რადგან მგრძობელობა განსხვავებულის მიმართ მომატებულია, ადამიანს ეძლევა შანსი საზოგადოების ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდეს. საბოლოოდ, ამას მივყავართ უცნაურ ექსტრავაგანტულობამდე, სპეციფიკურ მეტროპოლიურ ექსტრავაგანტობამდე, როგორცაა თვითგანმხოლოება, კაპრიზი, პრეტენზიულობა, რომლის არსიც მდგომარეობს არა ამა თუ იმ ქმედების შინაარსში, არამედ თავად „განსხვავებულობაში“, როგორც არსებობის ფორმაში, რაც ადამიანს სხვებისგან გამოარჩევს და ყურადღების ცენტრში მოაქცევს. ბევრისთვის ეს თვითგადარჩენის



ერთადერთი ფორმაა, სხვისგან მოპოვებული ყურადღება ერთადერთი გზაა თვითშეფასების ამაღლებისა და სტატუსის შეგრძნების მისაღწევად.

ამ მხრივ საინტერესოა ერთი ნაკლებად თვალსაჩინო, თუმცა გავლენის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ფაქტორი: დიდ ქალაქში შეხვედრები ბევრად ხანმოკლე და იშვიათია და სრულიად განსხვავდება ადამიანური ურთიერთობებისაგან პატარა ქალაქში. აქედან იღებს სათავეს სურვილი, რაც შეიძლება ზუსტად, მკაფიოდ და თვითმყოფადად წარმოაჩინო საკუთარი თავი. დიდ ქალაქში ეს მოვლენა ბევრად უფრო ხშირია, ვიდრე პატარა ქალაქში, სადაც ხანგრძლივი და ხშირი ნაცნობობის გამო, ნებისმიერი ადამიანის აღქმა არაორაზროვანია.

ვფიქრობ, ეს უნდა იყოს ყველაზე ღრმა მიზეზი იმისა, რის გამოც მეტროპოლისში ამხელა ყურადღება ეთმობა არსებობის ინდივიდუალური ფორმებისთვის ბრძოლას, იმისდა მიუხედავად, ეს ბრძოლა ყოველთვის სწორი და წარმატებულია თუ არა. თანამედროვე კულტურის განვითარება გამოიჩინა ობიექტური სულის გაბატონობით სუბიექტურ სულზე. ეს ტენდენცია ერთნაირად იგრძნობა ენასა და სამართალში, ტექნოლოგიებსა და ხელოვნებაში, მეცნიერებასა და საყოფაცხოვრებო ნივთებში. ყოველდღიურად ძლიერდება გარკვეული სული [Geist], რომელსაც ადამიანი ფეხს ვერ უწყობს და კიდევ უფრო ნაკლებად ეწევა სულიერი თვალსაზრისით. თუკი შევისწავლით წინა საუკუნის მრავალფეროვან კულტურას, რამაც ასახვა ჰპოვა იმდროინდელ ცოდნის, ინსტიტუციების და კომფორტის სფეროებში და შევადარებთ მას ამავე პერიოდის პიროვნულ პროგრესს – ყოველ შემთხვევაში მაღალ სოციალურ ფენაში – მათ შორის შემაშფოთებელ სხვაობას აღმოვაჩინებთ. სულიერებასთან, სიფაქიზესთან, იდეალთან მიმართებაში პიროვნული კულტურის განვითარებამ განუზომელი რეგრესი განიცადა.

ეს განსხვავება შრომის განაწილების შედეგია. სწორედ ის აყენებს ადამიანის წინაშე ცალმხრივი განვითარებისა და მიღწევების მოთხოვნას. ამ პროცესის მწვერვალზე კი ადამიანს ხშირად უწევს საკუთარი პიროვნული მთლიანობის უარყოფა. ნებისმიერ შემთხვევაში, ობიექტური კულტურის მოძალეა სულ უფრო

მეტ უკმაყოფილო ინდივიდს ბადებს. შესაძლოა, პრაქტიკული საქმიანობისა და ჩახლართული გრძნობების ფონზე ამის გაცნობიერება ბოლომდე ვერც მოხერხდეს, მაგრამ სინამდვილეში, ადამიანი უკიდურესადაა დამცრობილი. იგი ერთი ციდა მარცვალა უზარმაზარი, პირთამდე სავსე ნივთიერი და ორგანიზაციული ნესრიგისა, რომელიც მას თანდათანობით ხელიდან აცლის ყველაფერს – მათ შორის, პროგრესს, სულიერებასა და ღირებულებებს. ამ ძალთა გავლენით სუბიექტური არსებობა ობიექტურ განზომილებად ტრანსფორმირდება. მეტროპოლისი, რომელიც კარგა ხანია გასცდა ყოველგვარ პიროვნულ მასშტაბს, ამისთვის საუკეთესო ადგილია. აქ შენობებსა და საგანმანათლებლო ინსტიტუტებში, კომფორტის საოცრებებსა და ტექნიკის მიერ დაპყრობილ სივრცეებში, სოციალურ ფორმაციებსა და კონკრეტულ სახელმწიფო ინსტიტუტებში, პიროვნების კულტურული დეპერსონალიზაციის ისეთ გრანდიოზულ მასშტაბებს ვაწყდებით, რომ ცხადია, ძალიან ძნელი იქნება მის წინაშე საკუთარი თავის შენარჩუნება. ერთი მხრივ, ცხოვრება ბევრად გამარტივდა ახალი ინტერესების, მოტივაციის, დროისა და ყურადღების კონცენტრაციის თვალსაზრისით, რომელიც ადამიანს საერთო დინებაში ითრევს და მისგან არავითარ ზედმეტ ძალისხმევას არ თხოულობს. თუმცა, მეორე მხრივ, ცხოვრება სულ უფრო და უფრო მეტად ივსება უპიროვნო კულტურული ელემენტებით, სამომხმარებლო საქონლით თუ ღირებულებებით, რომლებიც თრგუნავენ ადამიანის ინდივიდუალურ მისწრაფებებს. ამ ვითარებაში პერსონალური ელემენტის გადასარჩენად აუცილებელია შეიქმნას და გაზვიადდეს კიდევ ექსტრემალური, თვითმყოფადი, ინდივიდუალური იმისათვის რომ ადამიანმა წარმოაჩინოს – თუნდაც საკუთარი თავის წინაშე – საკუთარი ინდივიდუალობა. სწორედ ობიექტური კულტურის ჰიპერტროფიით გამოწვეული ინდივიდუალური კულტურის ატროფია განაპირობებს ექსტრემალური ინდივიდუალიზმის მქადაგებელთა, მაგალითად, ნიცშეს, საშინელ სიძულვილს დიდი ქალაქის მიმართ. ამითვე აიხსნება ის სიყვარული, რომლითაც მათ დიდ ქალაქში ხვდებიან. ისინი ხომ დიდი ქალაქის მცხოვრებლებს მხსნელებად, უკმაყოფილებიდან გამამრჩენლებად ევლინებიან.

თუკი ქალაქის რაოდნობრივ ფაქტორთან დაკავშირებულ ინდივიდუალობის ამ ორ ფორმას დავაკვირდებით – ერთი მხრივ, პიროვნულ თავისუფლებას, მეორე მხრივ კი ინდივიდუალოზობას – და მათ ისტორიულ კონტექსტში განვიხილავთ, ცხადი გახდება, რომ სულის ისტორიული დინამიკის პროცესში მეტროპოლისი სრულიად ახალ მნიშვნელობასა და ღირებულებას ატარებს. მეტვრამეტე საუკუნემ ადამიანს მარწუხებში მოქცეულს მოუსწრო. წნეხი უკვე უაზრობამდე იყო მისული: პოლიტიკური, აგრარული, ამქრებისა და რელიგიური შეზღუდვები არაბუნებრიობასთან ერთად უსამართლო და უთანასწოროც იყო. ამ ვითარებაში გაისმა თავისუფლებისა და თანასწორობის ამოძახილი. გაჩნდა რწმენა, რომ სოციალურ და ინტელექტუალურ სფეროში მინიჭებული თავისუფლება ადამიანში კეთილშობილურ საწყისს აღმოაცვენებდა, რაც მასში ბუნების მიერ იყო ჩადებული, შემდეგ კი სოციალური ცხოვრებისა და ისტორიული განვითარების შედეგად გაუკუღმართებული. ამ ლიბერალურ იდეალთან ერთად, მეცხრამეტე საუკუნეში – ერთი მხრივ, გოეთესა და რომანტიკოსების გავლენით, მეორე მხრივ, შრომის განაწილების წყალობით – ახალი ტენდენცია იკვეთება: ისტორიული მარწუხებიდან თავისუფლებულ ადამიანებს სურთ, რომ განირჩეოდნენ ერთმანეთისაგან. პიროვნებაში უკვე აღარ იყო მნიშვნელოვანი „ზოგადადამიანური“, ახლა პირიქით, მის ღირებულებას მისი გამორჩეული თავისებურებანი განსაზღვრავდნენ. ერთიანობაში ადამიანის როლის განსაზღვრის კრიტერიუმების ცვლილებამ და მისგან გამონვეულმა კონფლიქტმა განაპირობა ჩვენი დროის როგორც შინაგანი, ისე გარეგანი ისტორია. მეტროპოლისის ფუნქცია იქცეს ამ ორი მიმართულების, კონფლიქტისა და მათი მორიგების მცდელობის ადგილად. რადგან, როგორც აღმოჩნდა, მისი განსაკუთრებული პირობები სტიმულს აძლევენ და ხელს უწყობენ ორივე მათგანის განვითარებას. ამასთან, მეტროპოლისი განსაკუთრებით ნაყოფიერი ნიადაგია, რომელიც ამოუწურავ შესაძლებლობებს გვთავაზობს მნიშვნელობებისა და სულიერი ცხოვრების განვითარების თვალსაზრისით. დიდი ქალაქები ერთერთი ყველაზე მსხვილი ისტორიული სტრუქტურებია, სადაც დაპირისპირებული სიცოცხლისმიერი ნაკადები თანაბარი უფ-

ლებით თანაარსებობენ. ამიტომ, მიუხედავად ჩვენი სიმპათიისა თუ ანტიპათიისა მათი კონკრეტული გამოვლინებების მიმართ, ისინი სცდებიან სამართლიანი განსჯის სფეროს. და რადგან ეს ძალები მონანილებენ ყველაფერში – როგორც უჯრედი, რომელიც ისტორიის ფესვებშიცაა და მის მწვერვალზეც – იქ, სადაც ახლა ჩვენ ვიმყოფებით – ჩვენი ამოცანაა, კი არ ვინუნუნოთ ან უპირობოდ მივილოთ, არამედ გავიაზროთ და გავიგოთ ისინი.

ინგლისურიდან თარგმნა *ქეთევან ჯიშიაშვილმა*.

## ცასა და მინას შორის

XX-XXI საუკუნეების მიჯნაზე და შემდგომ, უკვე XXI საუკუნის პირველი ოცნლეულის ქართულ კინოში (საზოგადოებრივ, პოლიტიკურ, სოციალურ თუ რეალობის სხვა სფეროების ცვლილების პარალელურად) ახალი სტილური ძიებები დაიწყო. რეჟისორების ინტერესთა არეალში ახალი გმირები, მათი ცხოვრება, პრობლემები მოექცა. სამყაროს შეცნობისა და მასში საკუთარი ადგილის ძიების, ვერადმოჩენისა თუ პოვნის, მიღწევების პროცესებზე დაკვირვების სურვილი „ახალი ტალღის“ რეჟისორებისთვის, პირველ რიგში, სწორედ სიახლის გაზიარების, ახლებურად მოყოლის, განსხვავებულად ჩვენების, გავლენებისგან გათავისუფლების სწრაფვაში გამოიხატა.

გერტრუდ სტიანის შემოღებული ცნება თუ ტერმინი – „დაკარგული თაობა“ (Lost Generation), რომელიც I მსოფლიო ომის შემდეგ დამკვიდრდა ლიტერატურაში და ახალი მიმდინარეობა, ტენდენციები განაპირობა – ეპოქის, საზოგადოების ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებების, კრიზისების მაუწყებლად და გამომხატველად იქცა.

„დაკარგული თაობა“ საქართველოში ჯერ მათ უწოდეს, რომლებიც 1950-1960-იანი წლების მიჯნაზე დაიბადნენ, რომელთა ხმებიც ხელოვნებაში 1970-1980-იანი წლების გზაჯვარედინზე გაისმა და რომლებიც 1990-იანი წლების დასაწყისიდან საუკუნის ბოლომდე სულიერ და მატერიალურ კრიზისში, ჩიხურ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ ქვეყანასთან ერთად. ამგვარად სახელდებული, ხელოვნების მეორე გჯუფის წარმომადგენლები კი უკვე ის ახალგაზრდები არიან, რომლებიც სახელოვნებო ცხოვრებაში XXI საუკუნის 10-იანი წლებიდან ჩაებნენ და დღეს ქართულ კულტურაში მთავარი თუ ცენტრალური ადგილი უკავიათ. და რომლებიც

„დაკარგულობის“ „დამღისგან“ ნელ-ნელა, ნაწილობრივ და ეტაპობრივად თავისუფლდებიან.

ახალი თაობის რეჟისორები ცდილობენ დაინახონ წარსული, თანამედროვე მზერით შეხედონ, რაც იყო, გაერკვენ მიზეზებსა და შედეგებში, შეაფასონ კონკრეტული დრო და განაზოგადონ იგი; შეაღონ კარი, რომელიც დაკეტილი იყო (რადგან ვიღაცას არ ეყო ძალა მის გასაღებად) საკუთარ თავში „საკუთარი ნამოქმედარისა“ თუ უმოქმედობის დასაძლევად.

დღეს მოქმედ, სხვადასხვა, და უპირველესად, ახალი თაობის რეჟისორებისთვის კვლავ მთავარი რჩება: ფიქრი საზოგადოების მორალურ-ზნეობრივ თვისებებსა თუ მდგომარეობაზე, ასევე, საზოგადოებისა და პიროვნების ურთიერთობის, განყვეტილი და დაშლილი კავშირების შესახებ; მსჯელობა/დისკუსია პიროვნების არჩევანზე, განუხორციელებელ გეგმებსა და მიზნებზე; ერთ-ერთ მთავარ ამოცანად კი ისახება – სახედაკარგული, ჰუმანურობას მოკლებული საზოგადოების შეუბრალებელი და დაუნდობელი მხილება.

ყურადღების ობიექტად ახალგაზრდა ადამიანების ბედის, პრობლემების, სამყაროსთან ურთიერთკავშირის საკითხებია გამოკვეთილი. ასეთი ინტერესი, განსაკუთრებით, 80-იანელთა თაობის ფილმებში, 80-იანი წლებიდან გააქტიურდა და დღემდე, ზოგჯერ მსგავსად და ზოგჯერ სახეცვლილი, გრძელდება. არაერთი რეჟისორი შეხებია ამ საკითხებს, ზოგი განსაკუთრებით მძაფრად, მკაცრად და დაუნდობლად აჩვენებს უგზოობის, უადგილობის, უმამავლობისა და უიმედობის მდგომარეობას (რაც „დაკარგული თაობის“ ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემაა); ასახავს, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს გულგრილობას, დაბნეულობას, ურწმუნობას; აჩვენებს, რატომ არის საზოგადოება ავად, რა სჭირს მას. ზოგი ავტორი, აწმყოსა და უახლოესი წარსულის ჩვენებით, მომავლისკენაც იხედება, რეალობის სავარაუდო შედეგებსაც ხედავს და უმეტესობა, სხვების მიმართ ჩვენი – ადამიანების – მოვალეობებსაც შეგვახსენებს, ჰუმანური/თანამდგომი პოზიციის მყარ და აქტიურ აუცილებლობაზე მიგვითითებს.

ახალი ქართული ფილმების გმირებს – ყველას – თავ-თავიანთი კარჩაკეტილი სამყარო აქვთ. კავშირები დაწყვეტილია. კავშირების

რღვევა იწვევს პირველ მტკივნეულ შეჯახებას რეალობასთან, პირველ ბზარებს ახალგაზრდებში, რადგან გულგრილობას, ერთმანეთის მიმართ ინტერესის დაკარგვას, უსიყვარულობას სხვა შედეგი არც შეიძლება ჰქონდეს.

ფილმებში ასახული მოვლენები (თუნდაც ისტორიის გამოძახილი – აფხაზეთის, აგვისტოს ომები, 90-იანი წლების სახელმწიფო გადატრიალება და სხვა რეალიები) უმეტესად ცდებიან ლოკალურ ადგილებს, დროის ფარგლებსა და სხვა სივრცეებშიც გადადიან. იწყება ახალი მოგზაურობები ნაცნობ და უცნობ სივრცეებში, ქალაქებში, სოფლებში, ქუჩებში, ტრასებსა თუ ორლობებში, რომელთა აღმოჩენასაც რეჟისორები ახლიდან ცდილობენ.

ამ საკითხების გამტარია სოციალური ვითარება, თაობებსა და საზოგადოების სოციალურ ფენებს შორის დაპირისპირება ან მათი შეუთავსებლობა; ძალადობა სოციუმის ყველა რგოლში და არასრულფასოვანი, უფრო ზუსტად, არასრული ოჯახების არსებობის, შეიძლება ითქვას, მეტაფორული პრობლემა. მაშინაც კი, თუ ზედაპირულად შევხედავთ და სიღრმეს ან ფასადს მიღმა „ამოფარებულს“ არ გავითვალისწინებთ, საკითხს არ ჩავუღრმავდებით, ამბავი ხშირად არაბანალური და არასტერეოტიპულია (რისი შემთხვევებიც, პრობლემატიკისა და თემატიკის მიხედვით, ქართული კინოს ერთ-ერთ სეგმენტში იშვიათი არაა). ხელოვანის ინტერესის ცენტრში შეიძლება სრულიად ატიპური მოვლენები ან გამოგონილი ამბებიც აღმოჩნდეს, რომლებიც სათავეს რეალობიდან იღებენ და მასთან მჭიდრო კავშირში არიან, თუმცა სრულიად განტევებული, პირობითი ხასიათი აქვთ. „რატომღაც ხშირად ვივინყებთ, – შენიშნავდა აკაკი ბაქრაძე – რომ მხატვრული ნაწარმოებისთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს აზრობრივი შინაარსის აქტუალურობასა და არა მასალის აქტუალურობას“ (ბაქრაძე 1989:3 15).

რეალური დროის ცვალებადობასთან ერთად, ბუნებრივად იცვლება დამოკიდებულებები, შეფასების საზომები, რაც აღქმის თავისებურებებსაც განსაზღვრავს. ეს ხელოვნების უცვლელი და ორგანული კანონია. როდესაც დრო, სოციალური, პოლიტიკური ვითარება და რეალობა იცვლება, იცვლება მათი გავლენა კინემატოგრაფში მიმდინარე პროცესებზე, ტენდენციებსა და ცალ-

კეულ შემთხვევებზეც. შესაბამისად, რეჟისორების პოზიცია და სათქმელი, ფილმებში წამოჭრილი საკითხებიცა და მხატვრული ფორმებიც სახეს იცვლიან.

XXI სუკუნის მეორე ათწლეულის ქართულ კინოში (ისევე, როგორც წინამორბედ წლებსა და შორეულ წარსულში), უკვე ტირაჟირებულის პარალელურად, რამდენიმე ახალი თემა, ახალი ტიპის, თვისებების, კატეგორიის გმირი გამოჩნდა და ასახული რეალობის მიმართ განსხვავებული პოზიციით, განსხვავებული მიდგომითა და თუნდაც, ემოციური კავშირით, ძირითადად, ახალი თაობის, ახალგაზრდა რეჟისორების ავტორობით თავისთავადი მხატვრული სახეებისა და ახალი სტილისტიკის შემცველი ფილმები შეიქმნა.

ამ რეჟისორებსა და ასეთ ფილმებს შორისაა: ასოციალური, მარგინალი ახალგაზრდების დრამა ლაშა ცქვიტინიძის კინოსურათებში: „მე ვარ ბესო“ და „ველი“; არასრულწლოვანი პატიმრების არცთუ უსაფრთხო, მაგრამ არაუიმედო ცხოვრება უტა ბერიას „უარყოფით რიცხვებში“; გზადაკარგული და გაუცხოებული ადამიანების ტრაგედია კოტე კალანდაძის „დრამერში“. ამავე დროს, თამამად და გახსნილად დაიწყო საუბარი საზოგადოების მხრიდან ტაბუირებულ, ქვიარ თემის წარმოადგენლებზე ისეთ ფილმებში, როგორებიცაა – ლევან აკინის „და ჩვენ ვიცეკვეთ“, თამარ შავგულიძის „კომეტები“, ელენე ნავერიანის „სველი ქვიშა“, სოსო ბლიაძის „ჩემი ოთახი“, გიგია აბაშიძის „უხერხემლო“. განსხვავებულ რაკურსსა და მოცულობით სპექტრში, დოკუმენტურ მასალასა და მხატვრულ ლიტერატურაში აღწერილზე დაყრდნობით, „იხსენებს“ ნანა ჯანელიძე აფხაზეთის ომის პერიოდს, სხვადასხვა მხარეს მდგომი და მებრძოლი (და პოლიტიკური გარემოებების გამო დაპირისპირებული, ოდესღაც ერთიანი და ერთი) საზოგადოების შეხედულებებსა და განწყობებს ფილმში „იარე, ლიზა“. ქართული კინოსთვის წლების წინათ სპეციფიკური, შემდეგ „უარყოფილი“ იგავის ფორმა ბრუნდება გიორგი ოვაშვილის, ასევე აფხაზეთის მოვლენებთან დაკავშირებული ფილმებით – „გალმა ნაპირი“ და „სიმინდის კუნძული“ და მისივე „ყინვა და პატარა მონაფევი“ – სოციალურად დაუცველ და სამყაროს უკიდევანო სივრცეში დაკარგულ ბავშვობაზე. იგავის განახლე-



ბულ ფორმატშია მოქცეული, ოღონდ მორალისა და დიდაქტიკის გარეშე, თინათინ ყაჯრიშვილის სოციალურ-მისტიკური „მოქალაქე წმინდანი“, ლევან თუთბერიძის „ცხრა მთას იქით“ და „მორა“, და სხვა და სხვა.

სამყაროს „ექსპრესიონისტული“ აღქმითა და უიმედობით, სასონარკვეთით გაჯერებული პირქუში კინოსურათების გვერდით არსებობს გამონაკლისი და შეიძლება არა გამონაკლისი, არამედ ახალი ხედვისა და დამოკიდებულებების გამოხატველი ფილმები. ახალი მიმართულება დაისახა და გამოიკვეთა კინოსურათებში, რომელთა გმირების ცხოვრება წარმოდგენილია ისეთად, როგორცაა ბევრის ცხოვრება – მოკლებული „ტრადიციულ“ დრამატიზმს, შავ-თეთრ შეფერილობას. მთავარი ხდება იმის ჩვენება, თუ როგორია თანამედროვე ადამიანი სოციალური თუ პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი გავლენებისა და ხაფანგების მიღმა. ასეთია ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“, გიორგი ოვაშვილის „მშვენიერი ელენე“, ლევან კოლუაშვილის „შემთხვევითი პაემნები“ და სხვა.

კიდევ ერთი და, შეიძლება ითქვას, სინთეზური ფორმა, რომელიც თანამედროვე ქართული კინოს ახალ მიმართულებად შეიძლება ჩავთვალოთ და, ამავე დროს, მის წარსულთანაც დავაკავშიროთ, ის ფილმებია, რომლებიც თანამედროვეობის ზემოთ ჩამოთვლილ პრობლემებსაც მოიცავენ, მაგრამ განსხვავებულია მათ მიმართ რეჟისორების დამოკიდებულება, აზროვნებისა და კინომეტყველების ფორმა, ხედვა. ეს, შესაბამისად, რეალობასთან დაკავშირებულ, მისი ანარეკლის თავისთავადი მხატვრული სინამდვილის შექმნას უწყობს ხელს და ახალი სეგმენტის გადაშლის წინაპირობად იქცევა.

ასეთი ფილმების რიცხვს მიეკუთვნება – გიგა ლიკლიკაძის „ლორი“ და სოსო ბლიაძის „ოთარის სიკვდილი“ – სოციალური უღერადობის მწვავე სატირა ძალადობის, მოძალადე და გულგრილი საზოგადოებისა და მისი მორალური მსხვერლის შესახებ; კეკო ჭელიძის „მკვდარი სულების არდადეგები“ – სოციალურად, მორალურად და ფიზიკურად განმარტოებული, მაგრამ ლალი და თავისუფალი ადამიანის (ზოგადად ადამიანის თავისუფლების არსის) ცხოვრებისა და პიროვნების ღრმა კვლევა; ალექსანდრე კო-

ბერიძის „რას ვხედავთ, როდესაც ცას ვუყურებთ“ – თანამედროვე ჰაეროვანი ზღაპარი მშვენიერებით გაჯერებულ სამყაროზე, სიყვარულზე, მარადიულობასა და დროის წარმავლობაზე შექმნილი ფილმი.

„...დაიწყო შეცნობის პროცესი და ის შეუჩერებელია, და აი, კანონი – ვინც ამ გზას დაადგება, ველარასოდეს შესძლებს მისგან გადახვევას, მთელი ცხოვრება თან ატარებს მთლიანის შეცნობის თვითალებად წყურვილს. და ვილაც უნდა დარჩეს. სამყარო გაქრება, საბოლოოდ აღიგვება, რომ არა... არა, იმედი არა, მისი რაღაც სუსტი ალი...“ (ასათიანი. 1988:585).

„ოთარის სიკვდილი“ სოსო (იოსებ) ბლიაძის 2021 წლის ფილმია. ესაა იგავი თანამედროვე საზოგადოებაზე, იგავი – მორალი-სა და დიდაქტიკის გარეშე, როგორიცაა თანამედროვე იგავის სახეცვლილება.

სიუჟეტი, რომელზეც ფილმი იგება, თითქოს ყოფითია და სატელევიზიო ქრონიკის ინფორმაციადაც შეიძლება გამოდგეს. დედის მანქანის საჭესთან მჯდომ 16 წლის ბიჭს სოფლის შუკაში გზა აებნევა და საკუთარ ეზოსთან მდგომ მოხუცს შეეჯახება. კაცი იღუპება. გარდაცვლილის ოჯახი კომპენსაციისთვის სოლიდურ თანხას ითხოვს. ბოლოს ირკვევა, რომ მოხუცი ოთარი არ მომკვდარა, ან მოკვდა და გაცოცხლდა. არაფერი მომხდარა, მაგრამ ყველაფერი და მეტიც მოხდა.

ფილმის იდეა ისაა, თუ როგორ შეიძლება ერთმა შემთხვევითმა ფაქტმა შეცვალოს არამხოლოდ ხვალინდელი გეგმები, არამედ მთელი ცხოვრება; გამოამყლავნოს, რაც მანამდე შეიძლება დაფარული ან შეუმჩნეველი იყო; აჩვენოს, ვინ ვინაა და როგორია საზოგადოება; რას ითხოვს საზოგადოება ადამიანებისგან, რა მორალურ-ზნეობროვი ნორმების მიხედვით ცხოვრობენ, რა გაკვეთილებს იღებენ, ან შეიძლება მიიღონ ადამიანებმა ცხოვრებისგან მაშინ, როდესაც ცვლილებებსა და შედეგებს არაფერი მოასწავებს, როდესაც რეალურად არაფერი ხდება და ყველაფერი კი იცვლება, თითოეულის სავალი გზა ორმაგდება, შეიძლება სამმაგდება და ოთხმაგდება კიდევ. ძირითადი ხაზების, მთავარი გმირების გარდა, ამბის განვითარებასთან ერთად ფრაგმენტულ/კოლაჟურად სხვა პერსონაჟებიც ჩნდებიან, თითოეულის ცხოვრე-

ბა ურთიერთიკვეთება და ერთმანეთის საზღვრებში იჭრება. იხატება საზოგადოების მორალური, მენტალური სურათი და ამკარავდება ადამიანთა სურვილების, მიზნების, გეგმების, შეუზღვარი ცხოვრების პრობლემები.

„ოთარის სიკვდილი“ გასროლით იწყება და ბალახებში ჩავარდნილი, მოკლული ხოხობი პირველი და შეიძლება ითქვას, მთავარი მიმანიშნებელია, რაც უნდა მოხდეს. საექსპოზიციო ნაწილი მთავრდება და სანამ წრე შეიკვრება, ბევრი რამ შეიცვლება. ფილმი იწყება არა იქ, სადაც იწყება, არამედ მაშინ, როდესაც რაღაც მთავარი, საკვანძო და არსებითი ხდება – ჩნდება გამმიჯნავი, პერსონაჟების „ამა და იმ“ ცხოვრებას შორის გავლებული ხაზი, თუმცა სრულიად ლოგიკური და ორგანული. ილუზორული სამყაროს ილუზორულობა არსად ქრება, პირიქით, კიდევ უფრო მყარად იკიდებს ფეხს.

ამბების, მოვლენების, ეპიზოდების შენელებული აღწერილობები... განელილი დრო და ვითარება, როდესაც თითქოს არაფერი ხდება... პირველი, საექსპოზიციო ნაწილი – გაცნობა. გაცნობა, ურთიერთობებისა და „ვინ ვინაას“ გარკვევა – ეკრანული დრო 15-20 წუთი გრძელდება. შემდეგ ბნელდება, ისმის მხოლოდ ხმები და ჩანან ლანდები... და სწორედ ამ წუთას, როდესაც გგონია, რომ ფილმი უკვე დიდი ხანია, თავის კალაპოტში მოექცა, კადრში წარწერა ჩნდება – ოთარის სიკვდილი – და ძირითადი მოქმედებაც სწორედ ამ წამიდან იწყება, ოღონდ, რას წარმოადგენს თხრობის ამგვარი ხერხი – ფილმის სახელწოდებაა თუ მოვლენის განსაზღვრება – უპასუხო, ამოუხსნელი რჩება... თუმცა, ახსნა არცაა საჭირო.

მოქმედება ქალაქის ქუჩებიდან და ინტერიერებიდან გაპარტახებულ, ბათქაშჩამოცლილ სოფლის სახლში გადადის, რომელსაც მძაფრად ეტყობა სილატაკისა და სიდუხჭირის, შეიძლება, მოუვლელობის კვალიც. დისკომფორტული და არამყუდრო, თითქოს ნორმალური არსებობისთვის შეუსაბამო გარემო... სახეზეა შინაგანად და ფიზიკურად მოუწყობელი ცხოვრების ყველა მახასიათებელი ნიშანი, თითქოს „დროებითი სადგომი“.

მოვლენების, ამბების, ხშირად, თითქოს უმნიშვნელო, აღწერილობები – ბარგის ჩალაგება, სარეცხის გაფენა, თავის დაბანა...

ისეთი დეტალიც კი, როგორცაა – ზურგზე კალია ან სადღაც დაცემული ჩრდილი... ეს დეტალები ისეთსავე მნიშვნელობასა და დატვირთვას იძენენ, როგორც „სხვათა შორის“ ნაჩვენები, მიწაში ნახევრად ჩაფლული და კედლებჩამოშლილი სოფლის საყდარი, ან ბავშვების ნაგალობები „შენ ხარ ვენახის“ ერთი ფრაგმენტი.

ჟანგიანი სანოლი, ნახევრადცარიელი ოთახები და ასეთივე ცარიელი ეზო... ფიცრული ქოხი, ხის კედლების ღრიჭოდან დანახული ქალის სახე... ქალი ჩელოსთან და ჩელოს ხემი, ან თუნდაც თვალები ღრიჭოში, რომლებიც ამ ყველაფერს უყურებენ, აკვირდებიან და აფასებენ. დეტალებისა და ფრაგმენტების მონაცვლეობა... განათება, მზის შუქზე მტვრის ნამცეცები და ქილები, კარტოფილის გროვა და სხვა საჭირო თუ არასაჭირო ნივთი – სახლში, საკუჭნაოში თუ სამეურნეო ფარდულში... ფარდულში, რომელიც ერთ-ერთი თავშესაფარია და შემდეგ ხანძარში ჩაიფერფლება...

მოძალადე არა, მაგრამ ავტორიტეტული დედები, რომლებიც შვილების ცხოვრებას მართავენ ისე, როგორც თავად თვლიან საჭიროდ; მათ ნაბიჯებს აკონტროლებენ და თავიანთ ნებაზე ატარებენ, როგორც კარგად განვრთნილ ცხოველებს... ოჯახური ძალადობის ეს ფორმაც ისეთივე ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული მოვლენაა, როგორც, ფიზიკური ძალადობა ან ძალადობა ქალებზე.

სოსო ბლიაძე ამბის მოსათხრობად იყენებს თითქოს/თითქმის იგივე დროს, რამდენიც სჭირდება, ვთქვათ, მანქანით ერთი „რეალური“ პუნქტიდან მეორემდე გადაადგილებას, ლიფტით მგზავრობას, ქუჩის გადაკვეთას ან ფუნქციონორზე ტრამვაის ასვლას. დუმილიანი, მაგრამ მეტყველი ერთ-ერთი მთავარი სცენა (როგორც მომხდარზე რეაქცია და მისი შედეგი), რომელსაც სოფლის პეიზაჟი და მობალახე ძროხა ცვლის... ტბის მღვრიენწყლიანი, ნიავის დაბერვაზე მოლივლივე, ანარეკლებიანი ზედაპირი.

დიდხანს გაჩერებული, უცვლელი კადრები... სიჩუმე. ხაზგასმით, თანხვედნილ დროში ფიქსირდება, როგორ ცვლის დღეს ღამე, შემდეგ ისევ როგორ თენდება... პაუზები, რომლებიც, ზოგჯერ 1-2 წუთი გრძელდება... ხმებისგან დაცლილი სამყარო და მისი ანაბეჭდი – მონოქრომული ღამითაც და დღისითაც, უფრო ნაცრისფერი, ვიდრე ფერადი, თუმცა ფერადი გადალებით...

გამონაბოლქვი თუ რაღაც სხვა ნისლი, სმოგი, რომელიც ქალაქს ფარავს და გამჭვირვალე ჰაერის, სისუფთავის „გამოსახულება“ სოფლად, საიდანაც ვერსად გარბიან... გაქცევის თემაც ერთ-ერთი „მთავარი“ თემათაგანია XX საუკუნის ბოლოსა და XXI საუკუნეების პირველი ოცნლეულების კინოში.

„ადამიანი პასუხს აგებს არამხოლოდ იმაზე, რაც უნდოდა, არამედ იმაზეც, რისი გაკეთებაც მოუხდა საკუთარი ნამოქმედარის შედეგად, თუმცა კი, არანაირი შესაძლებლობა არ ქონია, განეჭვრიტა ეს შედეგები და მით უმეტეს, თავიდან აეცილებინა ისინი“ (Bonnard).

გიგა ლიკლიკაძის ფილმი „ლორი“ (მოკლედ, კონკრეტულად და ირონიით) საკუთარი სცენარით გადაღებული, ახალი ქართული კინოს ერთ-ერთი გამორჩეული, თავისთავადი და საკამათო ფილმია, რომელიც თავისუფალი აღქმის, დამოკიდებულების, წაკითხვის საფუძველს იძლევა. იგი ქმნის იმ თანამედროვე საზოგადოების პორტრეტს, რომელშიც ვცხოვრობთ და რომელსაც წარმოვადგენთ. ირონია, პაროდირება და ამით შენიღბული თანადგომა და თანაგრძნობა მთავარი ხერხი და მოვლენების მოქნილი სამართავი ინსტრუმენტია. ამბავი, ერთი შეხედვით, უხილავი ღორის გარშემო იგება. ეს სიტყვა, რომელიც მეტყველ მეტაფორად აღიქმება, მკაფიოდ გამოხატავს ფილმის არსსაც და პრობლემასაც სულ სამი ხილული და დანარჩენი, კადრსმილმა პერსონაჟებითა და „მარტივი“ სიუჟეტური სქემით.

ამბავი კი ვითარდება, როგორც კრიმინალური დრამა, რომელიც, როგორც ყველაფერი სხვა, ჟანრობრივ სიმწვავეს კარგავს და საზოგადოების სულიერი კრიზისის ღრმა, თუმცა ირონიულ ჭრილში აღბეჭდილ მხატვრულ სახეში, ფსიქოლოგიურ დრამაში გადაიზრდება.

აქაც თითქოს ყველაფერი ნაცნობია, თითქოს ბევრჯერ ნახი და უკან ჩამოტოვებული, გადაბიჯებული და გავლილი (ან ჯობს, რომ განვლილი იყოს). ჩნდება ბუნდოვანი და მკაფიო ასოციაციები და პარალელები სხვა დროებთან, სხვა ფილმებთან, მათ სხვა შინაარსებთან, სხვა ადამიანებთან და ისტორიებთან, თავგადასავლებთან და პრობლემებთან; მათი/სხვების ცხოვრე-

ბის სხვა მონაკვეთებთან, ამბების სხვანაირ განვითარებასა და სხვაგვარ (ან/და მსგავს) დასასრულებთან.

თუმცა მსგავსებისა თუ ნაცნობობის განცდა მალევე ქრება, მაშინვე, როგორც კი თხრობის ხერხი ახალ შეფერილობასა და დატვირთვას იძენს: კადრები ჰაერითა და სივრცით, მხატვრული ანაბეჭდებით, მკაფიო და ნათელი ფონებით ივსება; გადაღების ნერტილები თუ რაკურსები არაბანალურ და გაუცვეთავ განზომილებში გადადიან, გამოსახულების ხარისხი იცვლება, მოქმედება ხაზგასმით მობილური და დინამიკური ხდება და ლალი, დოგმებისგან თავისუფალი მზერის არემი ექცევა. რეჟისორის უშუალო დამოკიდებულება და პოზიცია გამოკვეთას იწყებს და „ტრადიციული“ კინოსახეების, ფორმებისა და „ნეს-ჩვეულებების“ თამამი და თავისუფალი გარდასახვა იწყება.

ფილმის სამოქმედო არეებიც „ნაცნობია“: თბილისი ან ზესტაფონი, სამტრედია ან კასპი, რუსთავი ან, ან... მოკლედ, დასავლეთი ან აღმოსავლეთი, იქნებ, სამხრეთიც... საქართველო... ქართლის, იმერეთის ბუნება, ბიბლიურ პეიზაჟებს რომ წააგავს; უსასრულო და უგზოო მინდვრები, ველები, ბორცვები, ეკალბარდები; ქალაქების უკაცრიელი გარეუბნები, უსახური ქუჩები საცნობი ნიშნების გარეშე თუ ქალაქ-სოფელ-დაბებზე გამავალი ტრასები; უბადრუკი მალაზიები, კაფეები და ღვინო-ლუდის ჯიხურები, „გადასასვლელი“ ან მდინარეზე გადებული ხიდები, ჯართადქცეული რკინიგზის ლიანდაგები, ეკლესიები, ავტოსადგურები, ფაბრიკა-ქარხნების მილები, საშუალო კლასისა და „ასაკის“ მანქანები; საშუალო ფენის და სოციალურად დაუცველი, ან სულაც, ასოციალური ტიპები, ახალგაზრდები, იქნებ, თინეიჯერებიც, ან ცოტა უფროსები...

დასანაყისში მგზავრებიანი ავტობუსი სადღაც მიემგზავრება. „ნაცნობი“ გამგზავრება (სოფელში, თავისთან ან სადღაც სხვაგან), გაქცევა ან შინ იძულებით დაბრუნება, როდესაც სხვა გზა და წასასვლელი არსად გაქვს... შემდეგ ავტობუსი ფუჭდება. ტრიალ მინდორში თუ სოროებით დათხრილმიწიან სერზე, საბედისწეროდ დაზიანებულ-გაჩერებული ავტობუსიდან ადამიანები გადმოდიან. ჯერ ყველაფერი საქარე მინის მიღმიდან, არამკვეთრად ჩანს და ხმებიც ამიტომ ისმის საკმაოდ ყრუდ და ოდნავ დახშუ-

ლად. აქ და შემდეგ სიჩუმეა. მხოლოდ ჩიტების ჭიკჭიკი, მდინარისა და ბუნების სხვა ხმაურები, ადამიანების ხმები ისმის. შემდგომ ასეთ გარინდებას, იშვიათად, ტელეფონის ზარი არღვევს.

მგზავრებს ერთი გამოეყოფა და მარტო აგრძელებს სვლას – 20 წლის ბაჩანა (ბაბუ ხუციშვილი) – ჯარისთვის დაწუნებული და ნიადაგის არმქონე, უსუსური და მიუსაფარი ბიჭი. მას თითქოს ბედისწერა მიუძღვება ამ უკაცრიელ ადგილას, რომ შემდეგ თავს გადახდეს ის, რაც გადახდება და რითაც ფილმის მთავარი ხაზი და კონფლიქტი იწყება, იკვრება, იხსნება და სრულდება. შემოდგომის მკრთალი მზეა, ბალახი – გადახმარი, ბუჩქებს კი აქა-იქ მაყვალი შემორჩენიათ. უგზოო მგზავრი მაყვლოვანში იკარგება. გზაბნეულს ცხოვრებაში გზაბნეული, ასევე მიუსაფარი, სპეციფიკური ფაქტურისა და მანერების, სახასიათოდ, „სტანდარტულად“ ჩაცმული ორი ახალგაზრდა – მახო და რამო (თემო გოგინავა, ნიკა გოზალოვი) – გადაეყრება, აუხირდება, იტაცებს და მისი ოჯახისგან გამოსასყიდს ითხოვს, „სულ რაღაც“ 300 ლარს. ოჯახს ეს თანხა არა აქვს, გამტაცებლებს კი ძალიან სჭირდებათ, რადგან არც მათ და არც ბევრ სხვას აქვს 300 (ან 200, ან 100) ლარი. ამ დროს „ჩნდება“ ღორის ფაქტორი – ერთი მხრივ, როგორც გამოსასყიდი, მეორე მხრივ კი – მითური არსება, ან ზმანება (ბაჩანას სიზმარი) და მესამეც – ავტორის ირონიის ობიექტი, რომელსაც ვერავინ და ვერსად ნახავს და, შესაბამისად, არც/ვერც გაყიდის.

მსახიობები იქცევიან და მეტყველებენ ისე, როგორც სინამდვილეში იქცევიან, მოქმედებენ და მეტყველებენ მათსავით, ვისაც ასახიერებენ. თითქოს არ აინტერესებთ, რაც გარშემო ხდება; უყურებს და უსმენს ვინმე თუ არა, ისევე, როგორც რეალურ ცხოვრებაშია. თავისუფლები და გახსნილები არიან, უკომპლექსოები, ბუნებრივები. რეალობა კი ყველა კუთხიდან და კუნჭულიდან იჭრება. როგორი დაუჯერებელიც არ უნდა იყოს ამბავი, ბაჩანასა და მასთან ერთად მთავარ გმირებად ქცეულ მახოსა და რამოს რომ გადახდებათ, ეკრანი სინამდვილეს არეკლავს. ბაჩანა მიდის და შალვა სოყურაშვილის „ხელის“ კამერაც თან მიჰყვება – „ნახტომებით“, არათანაბარი და უსწორმასწორო მოძრაობით, აჭრილი, აჩეხილი და „უნესრიგო“ სვლით, „ცახცახით“, იქით, სა-

ითაც ობიექტივი „გაექცევა“ და რაც თვალში მოხვდება. როდესაც მოვლენები იცვლება, გადაღების სტილიც ახალ მიმართულებას იღებს, მაგრამ მშვიდი და განონასწორებელი არასდროსაა, ვერც იქნება, ისეთი ამბები ტრიალებს.

მოქმედება გაშლილი სივრციდან ძველ, თითქოს მიტოვებულ სახლში ინაცვლებს, რომელშიც ყაჩაღები ბინადრობენ. მიკროსამყარო, თუ ცხოვრების მიკრომოდელი უცნაურად ჩარაზულ განზომილებებში, დაცარიელებულ, თუ საერთოდ უკაცრიელ სოფელში... აქ გამტაცებლები ბორკილდადებულ ბიჭს ამწყვდევენ და ჩვეული ცხოვრებით ცხოვრობენ. ენევიან, არაფრისმთქმელ საუბრებსა და ბანქოს თამაშში კლავენ დროს და ელოდებიან, სუსტი იმედითა და მძაფრად გამოხატული აგრესიით. აქაც შეიძლება გამოკრთეს სხვა ქართული ფილმებიდან გატაცების, სახლის, როგორც თავმესაფარისა და წარსულის ნიშნების მომცველი მეტაფორის ნაცნობი ასოციაციები, მაგრამ ეს შორეული ასოციაციებიც მალევე ქრება. სხვანაირი, სხვების ცხოვრების წესის გამომხატველია ფორმით, შინაარსითა და ინტერიერში თავმოყრილი ძველი ნივთებით „ლორის“ სახლი სხვა მოგონებებსა და ინფორმაციას ინახავს.

„შავი“ სლენგი, ბილწისტიყვაობა, გინება, როგორც აზროვნების, გონებრივი შესაძლებლობების, მენტალური ჩაკეტილობის გამომსახველი მახასიათებელი და მეტყველების, სალაპარაკო თემების პრიმიტიული შეზღუდულობა. გინება – როგორც ზიზღი და აგრესია, სიძულვილი – როგორც დროის ნიშანი და ყველაფრის მიზეზი და შედეგი. საქმეც ისაა, რომ „ეს“ და „ასეთი“ ადამიანები მხოლოდ ამ ენაზე საუბრობენ – ბრაზობენ, წყინთ, უხარიათ თუ გულგრილები არიან. თუმცა გულგრილი, მშვიდი და იმედიანი აქ არავინაა და ვერც იქნება. ძალიან ნაცნობი ადამიანები რეალური გარემოციდან, მათი ცხოვრების წესი და ფორმა, მათი ბანალური ლოგიკა ფილმში კიდევ უფრო უტრირებული, გამძაფრებული, გროტესკამდე მისულიც კია. ამგვარივეა, ზოგადად, სხვა კინოსტერეოტიპების პაროდირებაც, ირონიული ციტირებაც და დარღვევაც. კრიმინალების ნილაბი იხსნება, როდესაც ბებიის (თანაც არავინ იცის, ვინაა ეს საშიში ბებია!) ერთ ზარს შეუძლია



დააფრთხოს დამნაშავეები და უკვე ჩადენილ დანაშაულზე ხელი ააღებინოს.

ბაჩანასაც და გამტაცებლებსაც თავიანთი პირადი შიშები და უიმედობა ანუხებთ, ჩვეულებრივი უიმედობა იმ უნიადაგო და უმომავლო ადამიანებისა, რომელთაც არაფერში გაუმართლათ. იქმნება დროსა და სივრცეში „დაკარგული“ ახალგაზრდების „უადგილობისა“ და ერთფეროვანი ყოველდღიურობის, სოციალური, მენტალური თუ კომუნიკაბელობის პრობლემების სპექტრი; იშვიათად (ან საერთოდ არ), იხატება თანამდგომი საზოგადოების „შინაგანი“ პორტრეტიც – მოქცეული დღევანდელი საქართველოს პანორამაში.

„ღმერთმანი, საიდან უნდა იცოდე, რას გააკეთებ, სანამ არ გააკეთებ? კი მოვინდომებ, ასე მგონია, ოღონდ ნაღვზე საიდან უნდა ვთქვა? რა სულელეღურ შეკითხვებს არ დაგაყრიან ხოლმე, ღმერთმანი! – ასე ამთავრებს თხრობას ჰოლდენ კოლფილდი, ჯერომ სელინჯერის რომანის „თამაში ქვავის ყანაში“ გმირი, რომელიც ეპოქის „გაბრაზებული“ ახალგაზრდების, მათი წუხილების, უადგილობის, უგზოობის, შიშების, მარტოობის, მარტოსულობის, მიუსაფრობისა და მათივე საპროტესტო მოძრაობის, ამბოხის სიმბოლოდ, ხატად იქცა, თაობისა, რომელსაც არ გაუმართლა, და რომელმაც მანაც დაამარცხა რეალობა.

გიგა ლიკლიკაძის ფილმის გმირებიც თანამედროვე ახალგაზრდები არიან იმ თაობიდან, რომელსაც არ გაუმართლა, მაგრამ ჯერ არ ამბოხებულა. ბაჩანამ „ზუსტად“ იცის, რა არ უნდა, მაგრამ ისიც ზუსტად იცის, რას გააკეთებს და როგორ იცხოვრებს, რადგან არც იმის, რას გააკეთებს და არც იმის, როგორ იცხოვრებს, არჩევანი არ აქვს. სულელურ კითხვებსაც არავინ აყრის, რადგან არავის აინტერესებს მათზე პასუხის მოსმენა.

კეკო ჭელიძის დოკუმენტური ფილმი „მკვდარი სულების არდადეგები“ (2020, სცენარის ავტორები – კოტე კალანდაძე და კეკო ჭელიძე, ოპერატორი – კოტე კალანდაძე; მუსიკა – ლევან სვანიძე და გია თოიძე) მუსიკოსზეა და რეალური გმირი ჰყავს – წარსულში წარმატებული და აქტიური, ცნობილი მუსიკოსი, 90-იანი წლების საქართველოს მუსიკალური ცხოვრების ერთ-ერთი ლიდერი და შეიძლება ითქვას, მემბოხე თაობის სიმბოლო – ლევან სვანიძე.

90-იანი წლების შემდეგ დრო გავიდა. რეალობა შეიცვალა. ლევან სვანიძე (როგორც მისი თაობის „დაკარგული თაობის“ არაერთი სხვა წარმომადგენელი) აღარაა ის და ისეთი, როგორიც ოდესლაც იყო. თბილისის გარეუბანში ერთთახიან ბინას განდევილივით შეეხიზნა და დედასთან ერთად ცხოვრობს. ასეთი ცხოვრება თითქოს გარემოებების, მაგრამ სინამდვილეში, ლევან სვანიძის პირადი არჩევანია. ჩაკეტილი სამყარო, გარესამყაროსგან ფაქტობრივი იზოლირება და შინაგანი ჩაკეტილობა რეაქციაა, პასუხია რეალობაზე, მისგან თავდაღწევის არა მცდელობა, არამედ უკვე შემდგარი აქტი – მიღებული გადაწყვეტილების შედეგი. სწორედ იქ, იმ პატარა ოთახში, მცირე კვადრატურის ბინაში, შესაბამისი მცირე ზომის სათავსოებით, ჩაკეტილ სივრცეში იწყება და სუფევს სრული დამოუკიდებლობა – იძულებითი მოვალეობების, ყალბი ურთიერთობებისა და ფსევდოვალდებულებებისგან თავისუფლება. ლევან სვანიძე მხოლოდ დროდადრო და მეტად იშვიათად ტოვებს ამ კედლებს იმის დასტურად, რომ სხვა ცხოვრებაც არსებობს, რომელსაც მხოლოდ „დამხმარე“ ფუნქცია აქვს, და რომლისთვისაც თავსა და თავის მუსიკას იშვიათად იმეტებს.

განდევილობასა და რეალობის, სინამდვილის ამგვარად ჩანაცვლების პროცესში ლევან სვანიძისთვის დრო თითქოს აღარ გადის. რეალობას წარმოსახვითი რეალობა ცვლის, მხოლოდ იქ შეიძლება იგრძნოს თავი კარგად, შედარებით მყუდროდ, სამშვიდობოს, მოშორებით გარშემო არსებული ორომტრიალისგან, საზოგადოებისგან, რომელსაც საერთოდ არ (აღარ) აინტერესებს ლევან სვანიძე და მისი მსგავსი, მსგავსი კატეგორიის, ბედის ადამიანები.

დედა-შვილისთვის კი არც საზოგადოება, არც გადამღები ჯგუფი და არც, თუნდაც, ცხოვრების კატაკლიზმები არაფერია. საკუთარი კატაკლიზმები, რყევებიც ჰყოფნით და მათი არსებობაც ამ კატეგორიებითა და წესებით ისაზღვრება.

სწორედ ამიტომ აღმოჩნდა ლევან სვანიძე რეჟისორისთვის საინტერესო. სწორედ ამან განაპირობა მასზე ფილმის გადაღების სურვილი – და კეკო ქელიძე გადამღებ ჯგუფთან ერთად იჭრება ამ ცხოვრებაში, ოღონდ არ ერევა, თითქოს არც არაფერს გეგ-

მავს და სთავაზობს მაყურებელს, და მის მსვლელობას შიგნიდან აკვირდება.

რეჟისორი ადამიანის ასეთი არჩევანით, ასეთი ბედითა და ცხოვრების წესით, ყოფით ინტერესდება და მისი ცხოვრების დინებას, შეიძლება ითქვას, ყოველდღიურობას, ყოველწამიერებას მიჰყვება დროის იმ, საკმაოდ ხანგრძლივ და ფაქტობრივად, უწყვეტ მონაკვეთში, რამდენ ხანსაც ფილმის გადაღებები გრძელდებოდა.

სიმარტოვის, იზოლირებულობისა და დროში განელილი პაუზის განცდა მთელ ისტორიას გასდევს, სადაც არ უნდა ვითარდებოდეს მოქმედება – თბილისის ქუჩებში თუ განდევნილების „სენაკის“ ინტერიერში. მაგრამ ჩაკეტილ წრეში, რომლის გარღვევასაც ლევან სვანიძე არ ცდილობს, ან საერთოდ არც ფიქრობს, ყველაფერი თითქოს მშვიდადაა. ჩაკეტილობის – დროსა და სივრცეში მოქცევის სისტემასა და სიმყუდროვეს – სარეჟისორო გადანწყვეტიდან, ფილმის სტრუქტურულიდან, გმირების განწყობიდან და ავტორის დამოკიდებულებიდან გამომდინარე – მაყურებელი ფიზიკურადაც შეიგრძნობს.

რაც ხდება – ფარული თუ გამოთქმული ნუხილები, სევდა, რაღაცნაირი განტევება გარემოსგან – რეალურ ელფერს იძენს, რეჟისორისა და და ოპერატორის მიერ შექმნილ ატმოსფეროში აღიბეჭდება და ერთ მთლიანობად იქცევა, როგორც სარკეში ვინმეს ან რაიმეს ნამდვილი ანარეკლი. და ხვდები, რომ ეს ცხოვრება არც ისე ერთფეროვანი და მოსაწყენია; შეიძლება ბევრი კარი ჩარაზულია და ბევრი რამ უკვე შეუძლებელი ან წარსულადაა ქცეული, მაგრამ მათი ცხოვრება ასეთია და არა ისეთი, როგორც სხვები ცხოვრობენ ან უნდათ, რომ იცხოვრონ.

არდადეგები, თუნდაც, „მკვდარი სულების“ („მკვდარი სულების არდადეგები“ ერქვა ერთ-ერთ ჯგუფს, რომელიც ლევან სვანიძემ შექმნა და რომელშიც ოდესღაც უკრავდა), თავისუფლებასთან, სიმშვიდესთან, დასვენებასთან, მოსვენებასთან ასოცირდება. და თუ ყოველივე ამის ფონზე და ამ პიროვნული თუ საერთო პრობლემების გარემოცვაში, რომლებიც საზოგადოებაში უცვლელად და მუდამ არსებობს, შეიძლება რაღაც მაინც იყოს სანუგეშო ან შვებისმომტანი, ისაა, რომ ამ ადამიანებმა, შვილმა

და დედამ – ოთხ კედელში მოქცეულმა და ერთმანეთის შემყურემ, მაინც შეძლეს და მიაღწიეს, რასაც ესწრაფოდნენ (და რასაც ყველა „არანორმალური“ ესწრაფის) – უპირობო თავისუფლებას. და ისიც, რომ, როგორც ყოველთვის, ყველა დროში და ყველგან – მთავარი ძალა სიყვარული და იმედია, რომელიც მუდამ ამარცხებს სასონარკვეთას და იმარჯვებს ყოფაზე.

კეკო ჭელიძე და გადამღები ჯგუფიც, სწორედ იმედით, თავისუფლებითა და სიყვარულით შემართულები, შორს სცდებიან ამ სამყაროს ჩაკეტილობას, ინარჩუნებენ მის ერთადერთობასა და განუმეორებლობას და ფილმს ფართო სპექტრში (ისევე, როგორც კოტე ჭელიძე დამატებითი ფართო ლინზების გამოყენებისას) შლიან. და ეს „არანორმალური“ სამყარო იმ უხილავი და ხმამაღლა გამოუთქმელი ქვეტექსტებისა და შიდა დინებების წყალობით მომნუსხავი, დაუჯერებლად მიმზიდველი და მრავლისმეტყველი ხდება.

ლევან სვანიძე იმ ერთადერთი შიშისგანაც გათავისუფლდა, რომელიც დედის მოსალოდნელ დაკარგვას უკავშირდებოდა. ფილმის გადაღებიდან მალევე, ყოფილი მუსიკოსი და განდევილი გარდაიცვალა და მარტოობის ტვირთი, რომლის აკიდებაზეც ეს თავისუფალი, ლალი და იმედიანი ადამიანი თანახმა არ იყო, დედას გადაულოცა. სიცოცხლე ვერ ამარცხებს სიკვდილს, სამაგიეროდ, სიკვდილი ათავისუფლებს.

„ისიც შევიტყვე ამ მზისქვეშეთში, რომ მკვირცხლთა ნებაზე არაა რბოლა, არც მამაცთა ნებაზეა ომი, არც ბრძენთა ნებაზეა პური, არც გონიერთა ნებაზეა სიმდიდრე, არც მცოდნეთა ნებაზეა მადლი; რადგან დრო და შემთხვევა განაგებს ყველაფერს“ (ეკლესიასტე, 9,11).

სრულიად ახალი აზროვნება, განსხვავებული ხედვა, დამოკიდებულება სამყაროს, ცხოვრების, კინომეტყველების, კინოს ფორმებისა და გამომსახველი საშუალებების მიმართ და შტამპებისგან, თემებისგან, მიჯაჭვულობებისგან სრული პიროვნული თავისუფლება გამოჩნდა ახალი თაობის კიდევ ერთ, რეჟისორ ალექსანდრე კობერიძის სრულმეტრაჟიან ფილმში „რას ვხედავთ, როდესაც ცას ვუყურებთ“.

„რას ვხედავთ, როდესაც ცას ვუყურებთ“ არაა ტრადიციულ სიუჟეტზე აგებული ფილმი. მას თავისი დრამატურგია და განვითარების ინდივიდუალური წესები აქვს. მოქმედება ქუთაისში ხდება, ნაცნობ და თან სხვანაირ ქუთაისში – ქალაქისა და ადამიანების ცხოვრების, ნამდვილის, შეთხზულის, გამონაგონის, გაზვიადებულის ფრაგმენტებით. აქ რეზო გაბრიაძეს, რეზო ჭეიშვილს გვერდს ვერ აუვლი. ტიცციანი და პაოლოც აუცილებლად შეგხვდებიან, დები იმხნელებიც, იმერული სიმღერებიც, ბალისკიდეც, ბალახვანიც, მეორე სკოლაც, ხვამლის მთაც, რა თქმა უნდა, თეთრი ხიდიც, და რა თქმა უნდა, რიონიც. მდინარეც, როგორც ქალაქი – რეალობაა და დროისა და ცხოვრების დინების მეტაფორა. მის ტალღებს მიჰყვება ყველაფერი, რაც არის, იყო და გრძელდება.

ამბავი კი შეხვედრით იწყება. წყვილის – ლიზასა (ოლიკო ბარბაქაძე, შემდეგ – ანი ქარსელაძე) და გიორგის (გიორგი ამბროლაძე, შემდეგ – გიორგი ბოჭორიშვილი) შემთხვევითი შეჯახებითა და ერთი დანახვით (თუმცა მაცურებლისგან დამალულად, რადგან კადრებში მხოლოდ საბედისწეროდ დავარდნილი წიგნი, ფეხები და ხელები ჩანს) შეყვარებით, სხივის გაელვებით – როგორც ხდება ხოლმე სიყვარულის ყველა ისტორიის დასაწყისში – მთავარი და ამაღელვებელი ეპიზოდით. თუმცა, სულ მალე მშვენიერი, მაგრამ ბანალურობისთვის განწირული ამბავი იცვლება და ფილმის ჟანრიც, არსიც და მოვლენების მსვლელობაც ახალ ფორმაში, განზომილებაში და უცნაურ სივრცეში გადადის.

შეყვარებიდან მალევე მოქმედებაში მოლაპარაკე უსულო არსებები ერთვებიან, რეალობა კონტურებს კარგავს და ზღაპრული სინამდვილით იცვლება. პატარა ნერგი, წყლის მილი, სათვალთვალო კამერა ლიზას ავი თვალის პატრონის წყევლის შესახებ ატყობინებენ. მხოლოდ ნიავე ვერ ახერხებს სათქმელის თქმას – გაფრთხილებას და მეორე დილას ლიზა და გიორგი შეცვლილი გარეგნობით იღვიძებენ, იმდენად შეცვლილით, რომ ველარც ერთმანეთს ცნობენ და მათაც ვერავინ ცნობს. კარგავენ საკუთარ თავს, პროფესიებს, მაგრამ სულ ელიან და ეძებენ ერთმანეთს, მაშინაც კი, როდესაც ბედისწერა ისევ ერთ კაფეში, თეთრ ხიდთან, სამუშაოდ მიიყვანს და ერთმანეთს თავიდან გაიცნობენ.

სიყვარულის თემა ლაიტმოტივად გასდევს ფილმს (თუმცა ხშირად ქრება, უჩინარდება) და მას მოზაიკის ნაწილებივით, უსწორმასწორო, არათანაბარი ნამსხვრევებივით სხვა ამბები, სხვა შეხვედრები, სხვა მოვლენები ემატება. მსუბუქი, თითქმის შეუჩნეველი იუმორი და სილაღე, განშორებისა თუ დანაკარგების, მოგონებების სევდა, დრამატული ნახნაგები – ყველაფერი ერთმანეთში ირევა და კიდევ ერთხელ იშლება ზღვარი სინამდვილეს, წარმოსახვას, გამონაგონსა და რეჟისორის „შინაგანი“ მზერით „დანახულს“ შორის.

რეჟისორი ტკბება ცხოვრების დინებაზე დაკვირვებით, მედიტირებს და როგორც უნდა, ისე „თამაშობს“. „როლიდან“ არც ერთხელ არ გამოდის და მაყურებელსაც აიძულებს, აჰყვეს თამაშში, რომელსაც თავისი წესები, კანონები, ადგილები აქვს. მისი მაგია ამ სივრცეებში მოქმედებს და ჭრის, თავისი კოორდინატთა სისტემა აქვს. ამ სამყაროში, საიდანაც გინდა, იქიდან შეაბიჯებ და საიდანაც და როდესაც გინდა, მაშინ გამოხვალ. ალექსანდრე კობერიძე არ იცავს კანონებსა და დადგენილ წესებს. და სწორედ ესაა ფილმის მხატვრული კინომომაჯადოებლობის მთავარი საიდუმლო. არავითარი ჟონგლირება კადრებით, რაკურსებით, ვიზუალურ-პლასტიკური თუ მონტაჟური გადანყვეტების კეკლუცობით, გარეგნული ეფექტის გამომწვევი ხერხებით. ასეთი მრავალფეროვანი და მრავალგვარი ცხოვრების აღსაბეჭდად ერთი ხერხი, ერთი რაკურსი, ერთი მიმართულება და ფორმაც საკმარისია. და ალექსანდრე კობერიძეც ცვლის რაკურსსაც, ხერხსაც, გადაღების წერტილებსაც; ოპერატორთან ერთად კამერის მოძრაობასა და ხაზებს ანაცვლებს. არაჭრელი, მონოქრომული, მაგრამ ცოცხალი ფერწერული გამოსახულება თავისი სფუმატოებითა და გამოკვეთილი, განათებით აქცენტირებული დეტალებით, შუქ-ჩრდილებით, კომპოზიციური წონასწორობითა და ხაზგასმული ასიმეტრიით გვხიბლავს.

ფარაზ ფეშარაკიც თავისუფლად „ათამაშებს“ კამერას, ამოგზაურებს, არ ასვენებს. შემდეგ აჩერებს და ერთი, უცვლელი წერტილიდან იღებს (როგორც ოდესღაც იღებდნენ, სანამ კამერის მოძრაობას „ისწავლიდნენ“ კინემატოგრაფისტები). აჩვენებს, როგორ ცარიელდება ქალაქი ღამით, დილით რომ ხალხმრავალი

იყო და როგორ ივსება თავიდან მომდევნო დღეს. გულმოდგინედ, „თვალმოუშორებლად“, დაჟინებით აფიქსირებს ქუჩას, ადამიანებს, ან თითქოს უმნიშვნელო დეტალებს და ასე გადის მოქმედებაც და დროც. ოპერატორი და რეჟისორი თითქოს თვითონაც ფეხბურთს თამაშობენ, ბურთს კენწლავენ, ერთმანეთს აწოდებენ და კარში გააქვთ. კადრიდან კადრზე გადასასვლელად იყენებენ რაპიდს, ჩაბნელებას, წაფენებს, ვერტიკოს ეფექტს. ფოკუსი იკარგება და იცვლება. ფრიზის სხვადასხვა (ბუნებრივ და ხელოვნურ) განათებაზე ყველა და ყველაფერი, მორიც კი – განსხვავებულად ჩანს. ამ შემოქმედებითი „მანიპულაციებით“ – თხრობის შესატყვისი, და გამოსახულების პარალელურ სივრცეში და შესაძლოა, პარალელურ დროში გადასვლით – იცვლება სივრცის განზომილებები, მასშტაბები, საზღვრები, ფაქტურა.

ალექსანდრე კობერიძე ეკრანულის საზღვრებში აქცევს ცხოვრებისეული დროის მსვლელობას, რეალური დროის განგრძობადობის ეკრანულ იმიტაციას ქმნის და მას პირად ჯებირებს უწესებს. სრულიად ათავისუფლებს შიდა ეკრანულ მოძრაობას, მსვლელობასა და დროის განზომილებას – და თითქოს თავადაც მის დინებას მიუყვება/ემორჩილება. იგი იღებს ზუსტ დროს – ზაფხულს ან გვიან გაზაფხულს, ან ორივეს. ფილმში რამდენჯერმე ღამდება და თენდება, ოღონდ შიდა დროს ზოგადი ხანგრძლივობა მაინც მოუხელთებელია.

„რას ვხედავთ, როდესაც ცას ვუყურებთ“ ცნობიერების ნაკადის ვიზუალური, პლასტიკური, ფიზიკური გამოხატულებაა; ცხოვრების სახე, როგორც ხმელეთის, ზეცისა და წყლის სტიქიების კავშირი და ანარეკლები – მინაზე, ცაში და მდინარეში; ცხოვრების რიტმი, დინამიკა – შეიძლება, ავტორის ძალიან პიროვნული, ინდივიდუალური ტემპო-რიტმიდან, ხასიათიდან, ტემპერამენტიდან გამომდინარე. ეს სხვა ისტორიაა – სხვანაირად მოთხრობილი, სხვანაირად ნათქვამი, სხვანაირად ნაჩვენები, რომელიც ბევრ დაფარულ თუ დაუფარავ ფიქრს აშიშვლებს, აშიშვლებს ვნებებს, გრძნობებსა და უგრძნობლობას – ცხოვრებას.

კადრსმიღმა მთხრობელის – ნარატორისა (ალექსანდრე კობერიძის ხმა) თუ ანტიკური კორიფეს მსგავსად – თხრობის სტილიც ისევე, როგორც გამოსახულების ფრაგმენტულობა – მოკლე,

დროდადრო ჩართული კომენტარებით – მშვიდად, აუღელვებლად, განყენებულად, მარტივი და მოკლე ფრაზებით შემოიფარგლება. დიალოგებიც ასეთია – მოკლე, მხოლოდ აუცილებელი სიტყვა-ახსნებითა და შეიძლება არც კი – შინაარსით... თითქოს ფაქტის კონსტატაციაა და სხვა არაფერი.

და უცბად, როგორც ყოველ ჯერზე, ახლაც, მთხრობელის ტექსტში სრულიად მოულოდნელად ახალი სათქმელი, ახალი პრობლემა, ახალი ნაკადი იჭრება და ფილმის ჟღერადობაც და რეჟისორის პოზიციის მთავარი გზავნილიც ისევ იცვლება – სწორედ ის „ნამდვილი“ რეალობა იწყებს გააქტიურებას. იწყება საკუთარი თავისთვის დასმული რიტორიკული კითხვებისა და საზოგადოებისკენ გამჭოლი მზერის მიმართვის ჯერი – სისატიკეზე, პასუხისმგებლობაზე, მოვალეობაზე, იმაზე, თუ რა ხდება ამ სასტიკ დროში და რას ვუპასუხებთ მომავალს. და შენც, სწორედ ამ მღელვარე წამიდან იწყებ ფიქრს, პასუხების ძიებას კითხვებზე – რას ვაკეთებ მე დღეს? ვდუმვარ? ვხმაურობ? ვზრუნავ? და ფიქრს იმაზეც, რომ არის კი ალექსანდრე კობერიძის ფილმი სიყვარულზე, თუ მხოლოდ მისი არსებობის ან არსებობის სურვილის ფაქტზეა? ბედნიერად მთავრდება თუ ისე რა? ჩვეულებრივი ამბავია თუ არაჩვეულებრივი?

თუ ამ პირობითობას მიიღებ და დინებას გაჰყვები, დაიჯერებ, რომ ყველაფერი მოხდა, შეიძლება მოხდეს ან არც მოხდეს, და რომ არ არსებობს პასუხები ამ/ასეთ კითხვებზე. სხვანაირად ყველაფერი ტყუილი, მოგონილი და ყალბი იქნებოდა. არც თანამედროვე კინოს, არც თანამედროვე სამყაროს აქვს მზა სქემები და ჩარჩოები, მზა და ფუჭი მოლოდინები.

მოვლენებში ავი თვალის ჩარევითა და წყევლით, ლიზამ და გიორგიმ ერთმანეთი ჯერ დაკარგეს და და შემდეგ, კინოს მაგის ძალით, იპოვეს, მაგრამ რეჟისორმა მაშინვე დაივიწყა ისინი. გზაჯვარედინზე დაემშვიდობა და ფილმის მსვლელობა კიდევ ერთხელ, უკვე მათ გარეშე სხვა მიმართულებითა და სხვა სივრცისკენ შეატრიალა. ყველაფერი კი ზედა, პარალელური ქუჩისკენ, ან იქნებ, ზეცისკენ მიმავალ ციცაბო კიბეზე მორბენალი და სიმაღლის დამპყრობი ფეხბურთელი ბავშვების სცენით დაასრულ-



ლა, რომლებსაც თავს დავით აღმაშენებლის ძეგლი დასდგომიათ, ხელში ხმლითა და გელათის ტაძრის მაკეტით.

ცა სავესეა ჩვენი ცხოვრების ანაბეჭდებით, ანარეკლებით... ზოგი საერთოდ არ იყურება ცისკენ, ზოგი მასში ვერაფერს ამჩნევს... თუ წამით მაინც ავხედავთ, საკუთარ თავს დავინახავთ, დავინახავთ ბევრ ადამიანს, ბევრის – სხვებისა და ჩვენივე ცხოვრებას... ბევრს ვიპოვით და ვიგრძნობთ... ცა კი ყოველთვის და ყველგან გვიყურებს და გვხედავს.

„არის ქუთაისში ჰაერის ერთი მოძრაობა: აღარც ქარია უკვე და არც ნიავია ჯერ. გლიცერინის სუნი აქვს, თბილია, უქმია, ზედმეტად ზრდილობიანი. ჩემი ნება რომ იყოს, მე მას ლიზიკო გაბუნიას დავარქმევდი და ქუთაისის პედინსტიტუტში ჩავრიცხავდი ფრანგული ენის ფაკულტეტზე. უგამოცდოდ. ნიავს ქუდი მოვუხადე, ჩამიარა, ვითომ ვერ მიცნო, ქუჩის კუთხეში საყურე გაათამაშა, მაინც გამომხედა და გაქრა“ (გაბრიაძე. „თეთრი ხიდი“).

როგორ პათეტიკურადაც არ უნდა ჟღერდეს, მშვენიერია, როდესაც ხედავ, რომ პიროვნება, ხელოვანი თავისუფალია. თავისუფალია დოგმებისაგან, „სხვისდანესებული“ ან თვითდანესებული ნორმებისგან; თავისუფალია ჩარჩოებისაგან, სისტემის ტყვეობისგან; დიდი ბიუჯეტისა და სხვა კანონიკური ამბიციებისგან; თავისუფალია, როგორც არ უნდა ბოჭავდეს რეალობა და როგორი გამჯდარიც არ უნდა ჰქონდეს საზოგადოებას სტერეოტიპები, რეალობისა და „კინონესების“ შეგრძნება-აღქმის ერთნაირობა. მშვენიერია, როდესაც ხელოვანს შეუძლია, გაიმარჯვოს რეალობის დამთრგუნველ გავლენაზე, მოერიოს მას და ჩარჩოებს გადააბიჯოს, დაკეტილ კარში გავიდეს და ის სხვისთვისაც ღია დატოვოს. სცადოს და აკეთოს, რისიც სჯერა, რადგან უნდა, რაღაც შეცვალოს, რადგან იცის, რომ გათავისუფლება, თუნდაც უგზობაში, მაინც გადადგმული ნაბიჯებითაა შესაძლებელი. მხოლოდ მაშინ შეიძლება, აჯობოს რეალობას. ახალი თაობის რეჟისორები სწორედ ასე იქცევიან.

ქართული კინო კი კვლავ საკუთარი თავის, ახალი სამყაროს, კინოს ახალი შესაძლებლობების, ახალი კინოენის, ახალი გამომსახველი ფორმებისა და საკუთარი თავის ძიებაშია. ის XXI სა-

უკუნეშიც აგრძელებს მოგზაურობას და მატარებელი თუ ეტლი, რომელზეც ქართველი კინემატოგრაფისტები ოდესაღაც ავიდნენ, ახალი სივრცეების აღმოსაჩენად, ახალ ადგილებზე გასაჩერებლად და სიახლეებთან შესახვედრად მიემართება.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

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

**ბაქრაძე 1989:** ბაქრაძე ა. *თეატრი. კინო*. თბილისი: „ხელოვნება“, 1989.

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

**გაბრიაძე 2009:** გაბრიაძე რ. *თეორი ხიდი*. <https://ermonia.blogspot.com/2009/09/blog-post.html>. 2009.

**ეკლესიასტე:** ეკლესიასტე, 9,11. *ძველი აღთქმა*. <http://www.ortodox.ge/biblia-sruli/dzvqli/9.htm>

**სარტრი 1960:** Sartre J-P. *Les Sequestres D'Altona. Piece en Cinq Actes*. Galimard: 1960.

**სელინჯერი:** სელინჯერი ჯ. *თამაში ჭვავის ყანაში*. <https://www.scribd.com/document/170199483/>

**სირაძე 1978:** სირაძე რ. *ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან*. თბილისი: „ხელოვნება“, 1978.

## „ვეფხისტყაოსანი“ და კინო

„ვეფხისტყაოსანი“ ყველა ეპოქაში აქტუალური იყო. პოემის ზეპირად ცოდნის და კითხვის ტრადიცია, მზითვეში გატანება, გაგრძელებათა გაგრძელებები, რომელიც ცალკე აღებული, მოცულობით პოემას ბევრად აღემატება, ამის დასტურია. „ხალხური ვეფხისტყაოსანი“, ავთანდილობა თუ შერმადინობა, გადამწერების მიერ ჩამატებები – ეს ყველაფერი ხალხის კულტურულ-სოციალურ ცხოვრებაში „ვეფხისტყაოსნის“ ინტერაქტიულ-თამაშობრივ მონაწილეობას გამოხატავდა. პოემა არა მხოლოდ ლიტერატურულ, არამედ საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც აყალიბებდა გემოვნებას, მსოფლმხედველობას და რთულ ვითარებაში ზოგჯერ კომუნიკაციისა ყველაზე საიმედო საშუალებაც იყო. ომის დროს, ცენზურის პირობებში, მიმონერისას, შეტყობინების დასაშიფრად ხშირად პოემის ტექსტს მიმართავდნენ.

საუკუნეების განმავლობაში პოემა ადამინების ცხოვრებაში აქტიურად მონაწილეობდა. საინტერესო ფაქტია, რომ მეათე საუკუნის ბერთის სახარების აშიაზე, XV საუკუნეში ვინმე იორდანეს მიუწერია პოემის ერთი ტაეპი: „მართლად იტყვის მოციქული, შიში შეიქს სიყვარულსა“.

XV საუკუნეს განეკუთვნება ვანის ქვაბის წარწერები. წარწერები ეკუთვნის მონასტრის ბინადარ ქალებს. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ანა რჩეულიშვილის წარწერაში ჩართული ვეფხისტყაოსნის ფრაგმენტი – ქაჯთა ტყვეობაში მყოფი ნესტანის წერილიდან ორი სტროფი, რომელიც ზეპირად მოჰყავს ავტორს.

ვეფხისტყაოსნის მზითვეში გატანება, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ტრადიცია იყო, როგორც უძვირფასესი განძის ჩუქება. აკაკი წერეთელი იხსენებს; რომ ერთმა რაინდმა არგვეთის თავადს ქალი სთხოვა და თურმე სასიძო დაინუნეს, იმიტომ რომ არ ჰქონდა ვეფხისტყაოსანი.

ქართველი მწერალი, კრიტიკოსი და პუბლიცისტი იონა მენუნარგია გადმოგვცემს, რომ ილია ჭავჭავაძეს „ვეფხისტყაოსანზე“ მუშაობა იმდენად საპატიო საქმედ მიაჩნდა, რომ თავის

ორფურცლიან ავტობიოგრაფიაში, რომელიც მან ენციკლოპედიისათვის დაწერა, სპეციალურად აღნიშნავს: „ვიღებდი მონაწილეობას „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენელ კომისიაში.

ვეფხისტყაოსნის პირველი სამაგიდო თამაშიც ამ პერიოდში გაკეთდა. ვეფხისტყაოსნის პირველი სამაგიდო თამაშის შესახებ გაზეთი „ივერია“ 1892 (№131) წელს წერდა: „ჩვენ მივიღებთ ოზურგეთითგან ბ-ნ კ. თავართქილაძის მიერ დაბეჭდილი ლოტო ქართულ მწერლობითგან ამოკრებილ საანდაზო ლექსებისა და აფორიზმებისა, შედგენილი ბ-ნ ნ. გ. ო-შვილის მიერ. ამნაირი ლოტო, თუ არა ვსცდებით, ეს მეორედ იბეჭდება პირველად ლოტო დაბეჭდა ბ-ნ ა. ლულაძემ ტფილისში“.

გაზეთი „ივერია“ (23 აპრილი, №79. გვ. 2) 1887 წელს წერდა: „კონფექტებისა და ხმელის ხილის მაღაზიის პატრონს ბატონს უზბაშევს კარგი აზრი მოსვლია ფიქრად, რომ თავის კონფექტები გაუხვევია ისეთს ქალაქში, რომელზედაც დაბეჭდილია სხვადასხვა ლექსები „ვეფხისტყაოსნისა“. ქართველი საზოგადოება ძალიან თურმე ჰყიდულობს ამ კონფექტებს და დიდის სიამოვნებით კითხულობს კონფექტის ქალაქებზედ დაბეჭდილ რუსთაველის სხვადასხვა საანდაზო ლექსებსა. თვით კონფექტებიც კარგის ღირსებისაა და არც ძვირად ისყიდება“.

ეს და სხვა ისტორიები ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერებთან და პოემის ხალხში ცხოვრებასთან დაკავშირებით არაერთი შეიძლება მოვიხმოთ.

მეოცე საუკუნის დასაწყისში კინოს ხელოვნების დარგად ფორმირებასთან ერთად გამოიკვეთა კინოს და ლიტერატურის ურთიერთკავშირის აშაკარა ტენდენცია. ლიტერატურა და კინო ცნობიერად დაუკავშირდა ერთმანეთს. კინო, რომელიც სახელოვნებო დარგების გამოცდილების გამოყენებას ცდილობდა, თვითგამორკვევის პერიოდში ეკრანიზაციების ხარჯზე განვითარდა. ისევე როგორც მთელ მსოფლიოში საქართველოშიც საზოგადოებისათვის უკვე კარგად ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაციას მიმართავდნენ. პირველი ქართული მხატვრული ფილმი, ეგნატე ნინოშვილის „ქრისტინეს“ ეკანიზაცია 1916-1918 წლებში გადაიღეს. კინო ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიებაში იყო, ლიტერატურა კი საუკუნეების განმავლობაში მხატვ-

რულ აღქმაში დაგროვილი ყველა შესაძლო თხრობის ტექნოლოგიას ფლობდა. გასაკვირი არ არის, რომ ისეთი უნივერსალური ტექსტი როგორც „ვეფხისტყაოსანია“, ამ დიალოგის თანამონაწილე გახდა და ქართული კინოს დაბადებაში თავის წვლილით მონაწილეობდა.

1900 წლიდან ქართველი კინოოპერატორები მამა-შვილი დილმელოვები „ჯენ მორისის“ ფსევდონიმით საქართველოს ქალაქებში გასტროლებზე გაემგზავრნენ, სადაც ვეფხისტყაოსნის მიხაი ზიჩის ილუსტრაციებს უჩვენებდნენ. როგორც მაშინდელი აფიშები იტყობინებოდნენ: „ცნობილი მოგზაური ჯენ მორისი გამართავს ფრიად საყურადღებო და საგანგებო საღამოს სამს განყოფილებად რომელზედაც ცხოვლად ნაჩვენები იქნება „ბუნდოვან სურათებად ვეფხვის ტყაოსანი სინემატოგრაფია“.

ზიჩის ილუსტრაციების კინოსეანსის სხვა ცნობაც მოიპოვება ქართულ გაზეთებში: „1900 წ. პარასკევს, 29 სექტემბერს ნემეცეების ბაღის დარბაზში, მიხაილოვის ქუჩაზე, ცნობილი მოგზაური ჯენ მორისი გამართავს ფრიად საყურადღებო და საგანგებო საღამოს, სამს განყოფილებად, რომელზეც ცხოვლად ნაჩვენები იქნება ბუნდოვან სურათებად, განთქმული პოეტის შოთა რუსთაველის ვეფხისტყაოსანი, დასურათებული სასახლის მხატვრის ბ-ნ ზიჩისგან, ხოლო თვით ბუნდოვანი სურათები მომზადებული საგანგებოდ ქ. ლეიფციგში“.

ამის შესახებ ქართველი კინოკრიტიკოსი, დრამატურგი, პედაგოგი კარლო გოგოძე წერდა: „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციების ეკრანზე პროექცია დიდად ალაფროვანებდა მნახველებს, მაგრამ სტატიურობა მაინც სინანულის გრძნობას აღძრავდა და აღვიძებდა სურვილს, რაც შეიძლება მალე ამოძრავებულებიყვნენ ეკრანზე რუსთაველის გმირები“, – წერდა ცნობილი კინომცოდნე კარლო გოგოძე („ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან“).

დაცულია ასევე ცნობა რომ ცნობილ ქართველ სამხედრო ისტორიკოსს, პოლკოვნიკს, კავკასიის ომების მკვლევარს, ქართული კინოს ერთ-ერთ პიონერს, სიმონ ესაძეს „ვეფხისტყაოსნის“ ცალკეული სცენები და ეპიზოდები გადაუღია და ეკრანზე უჩვენებია („საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, №10).

აღსანიშნავია, რომ ოციან წლებში, მაშინ როცა კინოფილმი „ხმებდამატებულ“ მუნჯ კინოდ და „გაფერადებულ“ შავ-თეთრ გამოსახულებად აღიქმებოდა, კინოს შესაძლებლობები „ვეფხისტყაოსნის“ მაგალითზე იყო ახსნილი, მაგალითად ჟურნალი „ხელოვნება“ 1925 წელს (№8. გვ. 10) წერდა: „კინო უდიდესი თანამედროვე ეპოსია, თქვენ ერთ საათში ვეფხისტყაოსნის გმირთან ერთად, მთელ არაბეთს და ინდოეთს ჩამოგარბენინებთ, მასთან ერთად შეგაბრძოლებთ ვეფხვებს, აღლევებულ ზღვებში შეგაცურებთ და მერე თანამედროვე ევროპის ბაბილონისებურ ქალაქებში გაგასეირნებთ“.

ვეფხისტყაოსნის ჩართულობა კინომოვლენებში მხოლოდ იმით არ აიხსნება რომ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და ყველაზე ცნობილი ტექსტი იყო საქართველოში. საქმე ის არის რომ კინოეკრანიზაციას აქვს თავის სპექციფიკური მოთხოვნა, რომელსაც უნდა აკმაყოფილებდეს ლიტერატურული თხზულება. ეს მოთხოვნა ეხება როგორც თხრობის მხარეს ასევე სიუჟეტურ ამბავსაც, რომელიც თავსებადი უნდა იყოს კინოადაპტაციის სპეციფიკასთან.

კინომცოდნე დოდონა კიზირია მსჯელობს კინოხელოვნების ორგვარი ხასიათის გავლენაზე; ერთი არის ლიტერატურაში მოდელირებული კინოთხრობის მეთოდები; მეორე, მკითხველის კინოს გავლენის შედეგად მიერ ლიტერატურული თხრობის ფსიქოლოგიური აღქმა. კიზირია ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, რომ იმ პერიოდის მაყურებლისთვის, როდესაც კინო ხელოვნებად ყალიბდებოდა, მისი ორი თავისებურება განსაკუთრებით იყო თვალშისაცემი: მონტაჟი და როგორც მაშინ უწოდებდნენ, კინოგამოსახულების ნივთობრიობა, ან საგნობრიობა. იგივე შეიძლება ითქვას ნივთობრივ, ანუ საგნების ვიზუალურ შედარებებზე, რომლებიც კინოს არსებობაზე ადრე შეიქმნა, თუმცა ძალზე იშვიათი იყო. ამის საინტერესო მაგალითად კიზირიას შოთა რუსთაველის ერთი სტრიქონი მოჰყავს: „შემომხვეოდნენ ჯალაბნი ვითა ჩამსხდომნი ნავისა.“ „აქ ჯერ გულწასული და შემდეგ მოსულიერებული ტარიელი ხედავს, რომ მას „ჯალაბნი“ შემოხვევიან და წელში მოხრილნი დასცქერიან მას. ამ შედარების სიზუსტეს ადვილად გავიზარებთ, თუ აღწერილ სიტუაციას ვიზუალურად წარმოვიდგენთ. მინაზე გამოტილ ადამიანს შემოხვეული ხალხი

ისე არიან წახრილი, როგორც ნავში ჩასაჯდომად მომზადებული ადამიანები იქნებოდნენ. აქ ხედვის კუთხეც შეგვიძლია დავინახოთ – ქვევიდან ზევით, ვინაიდან მწოლარე ტარიელი მხოლოდ ამგვარად დაინახავდა მათ“ – წერს კინომცოდნე დოდონა კიზირია.

ლევან გიგინეიშვილი ვეფხისტყაოსანში ფარსადანის კარზე გათამაშებულ პოლიტიკურ ავანტიურას ნესტანის გათხოვებას და ხვარაზმშასთან მცირე რაზმით შევარდნას განიხილავს, როგორც კინოსცენარს და კინომოვლენებს (ლევან გიგინეიშვილი – არშემჩნეული პოლიტიკური ავანტიურა „ვეფხისტყაოსანში“ პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაცია წიგნში: „მოგითხრობთ „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“, თბილისი 2009 წ. გვ. 184).

პოემაში კინონარატივის პასაჟები ე. წ. „თვალთ დასანახი თხრობის“ თავისებურებები უაღრესად მნიშვნელოვანია, რაც ცალკე წერილის თემაა. აქ მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ რომ ვეფხისტყაოსანში კინონარატოლოგიური ეპიზოდები ამ მოთხოვნას სავსებით აკმაყოფილებს. ცხადია იმ ეპოქის კინემატოგრაფისტებიც თუ კინოთი დაინტერესებული ხელოვანი ადამიანები გრძნობდნენ ამას და ესწრაფოდნენ პოემის ეკრანიზაციას. ამაზე მოწმობს იოსებ იმედაშვილის სიტყვები: „კინოს განვითარების პირველ წლებში არ იყო ქართული კულტურის არც ერთი ცოტად თუ ბევრად გამოჩენილი მოღვაწე, რომელიც ვეფხისტყაოსნის ეკრანზე ნახვას არ ოცნებობდა“ (ჟურნ. თეატრი და ცხოვრება).

საქართველოს დამოუკიდებლობის პერიოდში 1920 წელს რესპუბლიკის სახალხო განათლების სამინისტრომ 13 დეკემბერს წარუდგინა მინისტრთა საბჭოს შემდეგი შინაარსის მოხსენებითი ბარათი: „კინონარმოვებას განზრახული აქვს დაამზადოს და ეკრანზე გამოუშვას სამი დიდი სურათი „ვეფხისტყაოსანი“, „ღალატი“, „მოძღვარი“. გთხოვთ, დახმარებას“.

მეოცე საუკუნის ათიანი წლებიდან „ვეფხისტყაოსნის“ კინოსცენარზე მუშაობდა ცნობილი მწერალი და მსახიობი, შალვა დადიანი 1911 წელს მიმონერა ჰქონდა ფრანგულ კომპანია „პატესთან“ (Pathé). (ამის შესახებ ვიგებთ 1956 წლის „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებული წერილიდან: „მე და კინო“.

დადიანმა პოემა დაყო 18 ნაწილად, რომლებშიც, თავის მხრივ, 88 სხვადასხვა ეპიზოდი გააერთიანა. როგორც თავად ხსნის „ეს

რეჟისორს შესაძლებლობას მისცემს ეპიზოდები სურათებად გაანაწილოს და მთლიანი ნაწარმოები შექმნას“. მისი აზრით, უპრიანი იქნებოდა, თუ თამარ მეფის როლს ფრანგი მსახიობი სარა ბერნარი ითამაშებდა, რეჟისორად კი თეატრისა და ოპერის რეჟისორს გორდონ კრეგის მოიწვევდნენ.

შალვა დადიანმა, სცენართან და წერილებთან ერთად, საფრანგეთში ასევე გაგზავნა ზიჩის ნახატებიდან გადაღებული ორი გრაფიურა: მეფე როსტევეანის სასახლის კარის მოლხენა, თინათინის მიერ ძვირფასეულობის დარიგება და ტარიელის გამოჩენა.

„პატეს“ წარმომადგენლებისთვის გაგზავნილ წერილში დადიანი წერდა: „აზიის მდიდარი კოლორიტული ბუნება, ჩაცმულობა, იარაღის აღჭურვილობა, არქიტექტურული სტილი, გმირთა მოძრაობის პლასტიკურობა და თვით გმირთა სილამაზე, საინტერესო სურათების შექმნის შესაძლებლობას იძლევა, მაგრამ, გთხოვთ, მხედველობაში იქონიოთ ის ფაქტი, პოემა, როგორც ყველა უდიდესი ნაწარმოები, გაცილებით დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს კითხვის პროცესში, რადგან უპირველეს ყოვლისა მას საკუთარი სტილი აქვს, მდიდარია მეტაფორებით, შედარებებით, ენის სილამაზითა და აფორიზმებით. ამიტომ იგი ბევრს ჰკარგავს სცენაზე წარმოდგენის, ან კინემატოგრაფის ლენტზე გადაღებისას“ – წერს შალვა დადიანი და იქვე სთავაზობს წერილის ადრესატ კომპანიას, ჩართონ ფილმის წარმოებაში ერთ-ერთ რეჟისორად, რადგან „სცენარის კინემატოგრაფის ლენტაზე სათანადოდ დამზადება, ტექნიკური შესრულების გარდა, ყოფის, ისტორიისა და პოემაში ასახული კოლორიტის სპეციალურ ცოდნას მოითხოვს“.

დადიანის წამოწყება განუხორციელებელი დარჩა როგორც თავად წერს პირველი მსოფლიო ომის დაწყების გამო. „მთხოვეს, რომ მათთვის „ვეფხისტყაოსნის“ სცენარი, ანუ, როგორც ისინი ეძახდნენ, კინომანუსკრიპტი დამენერა. ისინი საქართველოში აპირებდნენ ამ სურათის გადაღებას. მე ეს სამუშაო შევასრულე, მომიწონეს და ის იყო ჩემთან ხელშეკრულება უნდა დაედოთ, რომ ამ დროს დაიწყო პირველი ომი ევროპასა და რუსეთს შორის და ამის გამო ეს განზრახვა არ განხორციელდა“.

1928 წლამდე საქართველოს სახკინმრეწვში შედარებით თავისუფლება იყო და ევროპასთან ურთიერთობების გაბმა არ იკრძა-



ლებოდა, ამდენად საქართველოს ოკუპაციის პირველ წლებში დადიანი კვლავ ცდილობდა ევროპული კინემატოგრაფიული კავშირებით ფილმის გადაღებას. შალვა დადიანის მეუღლე, ელო ანდრონი-კაშვილი „ვეფხისტყაოსნის“ გერმანიაში გადაღების შესაძლებლობის შესახებ ცნობილ მენარმე აკაკი ხოშტარიას წერდა:

„გვაქვს „ვეფხისტყაოსნის“ სცენარი და დიდად სასურველია, რომ ეს დადგას გერმანიის ფირმამ, რომელმაც „ნიბელუნგები“ გადაიღო. ამას ექნება მსოფლიო მნიშვნელობა და რაგინდ დიდი ფული დაჯდეს, მისი დადგმა უმაღლვე აანაზღაურებს. ამაზე მოსაზრებები უკვე მზათა გვაქვს, ნემეცური თარგმანიც არის, დიდი ხნის შრომაა. თქვენ ბევრი პირადი ნაცნობები გყავთ გერმანიაში, ფირმებიც და თუ თქვენი დახმარება იქნება, შესაძლებელია გერმანიის ფირმამ დადგას“ (გ. ხარატიშვილი. „ქართული კინოს დაბადება“).

1925 წელს კი სახკინმრეწვის დირექტორ-განმკარგულებელი, გერმანე გოგიტიძე, საქართველოს სახელმწიფო კინომრეწველობის დავალებით ევროპაში გაემგზავრა ფრანც ლანგთან მოსალაპარაკებლად.

„ბერლინში შევხვდი ცნობილ რეჟისორს და კინოსურათ „ნიბელუნგების“ დამდგმელს ფრინც ლანგს. შეხვედრის საბაზი გახლდათ შოთა რუსთაველის უკვდავი ნაწარმოების „ვეფხისტყაოსნის“ ჩვენ მიერ დაგეგმილი დადგმის შესაძლებლობა. აქ საჭიროა ითქვას, რომ პარიზში გამგზავრებამდე, სახკომსაბჭოს თავმჯდომარეს ელიავას, ჩვენი კინოს დიდ პატრიოტს, დაეხმარა აზრი „ვეფხისტყაოსნის“ კინოდადგმის თაობაზე. მან დამავალა, ამ მიზნით შევხვედროდი ფრინც ლანგს, გამეცნო მისთვის, რაც შეიძლება სწრაფად, ეს ნაწარმოები და შემეთავაზებინა მისი დადგმა. წინასწარ გამომერკვია ამ დადგმისთვის საჭირო ყველა მატერიალური წინაპირობა. მე გამოვხატე ჩემი უთანხმოება და გამოვთქვი მოსაზრება, რომ ასეთი დიდი ნაწარმოების ეკრანზე გადმოტანა არ უნდა ყოფილიყო გამართლებული, ვინაიდან არსებობს თხზულებები, რომლებიც ეკრანიზაციისათვის არანაირად არ გამოდგებიან – ამ შემთხვევაში ასეთია შოთას უკვდავი ნაწარმოები. ეს თხზულება, ჩემი აზრით, თავის მშვენიერებას ინარჩუნებს ფილოსოფიური შაირების გამო. თუ კი ამ ბრძნულ გამო-

ნათქვამებს ამოვიღებთ, ან კიდევ შევამოკლებთ, ნაწარმოები გაფერმკრთალდება. კინოს სპეციფიკურობა კი ბევრს მოითხოვს. ახლა არ მსურს ამის თაობაზე მეტი ვისაუბრო, ვინაიდან ჩემი ღრმა რწმენა დღემდე უცვლელია. ჩემი კინოსტუდიიდან წასვლის შემდეგ განზრახვამ, დაედგათ ქაჯეთის ნაწყვეტი შოთა რუსთაველის ნაწარმოებიდან, ფიასკო განიცადა და ამით კიდევ ერთხელ დამტკიცდა ჩემი, ვფიქრობ, არამცდარი შეხედულება. მე, რა თქმა უნდა, შალვა ზურაბის ძე ელიავას არ დავუნწყე კამათი. მაგრამ თითქმის იმ დროსვე მხარი დამიჭირა სერგო ორჯონიკიძემ, რომელსაც ამ თემაზე აზრები გაუზიარე. ბერლინში კი ფრიც ლანგს შევხვდი და „ვეფხისტყაოსნის“ მოკლე შინაარსი გავაცანი, მან დადგმაზე თანხმობა განაცხადა „მოითხოვა ასისტენტის, ორი ოპერატორის და ორი მახლობელი ადამიანის წამოყვანა. ამასთან ერთ-ერთი ქალის როლის შემსრულებლად მარგარიტა შენს ავიყვანო, რომელიც „ნიბელუნგებში“ კრიმჰილდას როლს თამაშობდა, ხოლო თუ ტარიელის როლის შემსრულებელს საქართველოში ვერ ვიპოვი, მაშინ დუგლას ფერბენქსს მოვიწვევო“. როცა ჩვენ ყველა ეს მოთხოვნა ვალუტაზე გადავიანგარიშეთ, მნიშვნელოვანი ციფრი მივიღეთ. გამომშვიდობებისას დავპირდი წინასწარ მოლაპარაკება გამემართა ჩვენს მთავრობასთან და მეცნობებინა მისთვის ამ საკითხის საბოლოო გადაწყვეტილების თაობაზე. მე კი არ მჯეროდა, რომ ამ სურათს რამენაირი მომავალი შეიძლება ჰქონოდა, ამიტომ ლანგის მიერ წამოყენებული ყველა წინაპირობა განზრახ ორმაგად გავართულე ისე, რომ თბილისში ჩამოსვლისას ამ ფანტასტიკურ ჩანაფიქრს მთელი ამიერკავკასიის ვალუტაც არ ეყოფოდა – იხსენებს თავის მოგონებებში გერმანე გოგიტიძე (გერმანე გოგიტიძე – „ქართული კინოს წარსულიდან“ თბილისი 2013, გვ. 120).

„ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციის მორიგი ტალღამ ასე ჩაიარა, მაგრამ წინ იყო პოემის საიბიულო თარიღი და ათი წლის შემდეგ ისევ განახლდა პოემის ეკრანიზაციასთან დაკავშირებული ციებ-ცხელება. საბჭოთა კავშირში რუსთაველის იუბილე ორჯერ აღინიშნა 1937 წელს (750 წლის იუბილე) და და 1966 წელს (800 წლის იუბილე) თარიღებში ასეთი შეუსაბამობა გამოიწვია პოემის ავტორის დაბადების დროის ახლიდან განსაზღვრამ. ისტორიკოსის

და რუსთაველოლოგის პავლე ინგორცვას კვლევის შედეგად შოთა რუსთაველის დაბადების თარიღად 1166 წელი დადგინა, ამდენად 1966 წელს დიდი პოეტის დაბადებიდან 800 წელი სრულდებოდა.

გერონტი ქიქოძე თავის წიგნში „თანამედროვის ჩანაწერები“ იხსენებს, როგორ მომნიფდა და როგორ შეისხა ხორცი რუსთაველის იუბილეს იდეამ. „1934 წელს მწერალთა პირველ საკავშირო ყრილობას დავესწარი მოსკოვში. საქართველოს დელეგაციას მალაქია ტოროშელიძე მეთაურობდა. ის ჯერ კიდევ თბილისის სემინარიიდან იცნობდა სტალინს. ყრილობის დაწყებამდე ერთი თვით ადრე მისულიყო მასთან და ეკითხა, რა ხასიათი მიეცე ჩემს მოხსენებას, ძველ ქართულ ლიტერატურაზე ვილაპარაკო, თუ მარტო თანამედროვეზეო. – რასაკვირველია, ძველზეც, – უპასუხა სტალინმა, – რუსთაველზეც, ბარათაშვილზეც, ილიასა და აკაკიზეც, ყველაზე, მხოლოდ ამათ გარდა: ნესტორ კალანდაძე, შალვა შარაშიძე, ვაჟა-ფშაველა და ალექსანდრე ყაზბეგი. ამათი ხსენება აუკრძალა სტალინმა. ქიქოძე წერს რომ მალაქია ტოროშელიძემ ყრილობაზე წაიკითხა ვრცელი მოხსენება, რომელიც ორ საათს გაგრძელდა. მან განაცხადა, რუსთაველი უფრო დიდი პოეტი იყო, ვიდრე პუშკინი, რითაც უკმაყოფილება გამოიწვია რუს მწერლებში; სანახევროდ ანექსია უყო „პეპოს“ ავტორს გაბრიელ სუნდუკიანს მაგრამ ყველა დარწმუნებული იყო, რომ ქართველი მომხსენებლის უკან საბჭოთა კავშირის ბელადი დგასო, და ამიტომ ვერავინ ვერ გაბედა თავისი უკმაყოფილება აშკარად გამოეთქვა. ბერიაშ, რასაკვირველია, ადვილად შეატყო, რომ სტალინს განსაკუთრებით პატივმოყვარეობის დემონი ქენჯნიდა. ამ დემონს შეენირა მრავალი ქართველი მწერლის, მეცნიერის და ხელოვანის ადამიანური ღირსების გრძნობა“ – წერს გერონტი ქიქოძე (გერონტი ქიქოძე – „თანამედროვის ჩანაწერები“, როგორ მნიფდებოდა რუსთაველის იუბილეს ჩატარების იდეა; 1954 წ.).

საქართველოს კ. პ. (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1934 წლის 20 აგვისტოს დადგენილებაში ვკითხულობთ რომ 1937 წელს უნდა მოეწყო საყოველთაო სახალხო ზეიმი შოთა რუსთაველის 750 წლისთავის აღსანიშნავად.

იუბილისთვის განისაზღვრა შემდეგი აქტივობები:

თბილისში აღმართოს რუსთაველის ძეგლი, საიუბილეო ზემის მოსამზადებელ სამუშაოების ჩასატარებლად სახკომსაბჭოსთან შეიქმნას კომიტეტი, განათლების სახალხო კომისარიატმა დაანსოს რუსთაველის სახელობის პირველი ჯილდო, რომელიც ყოველწლიურად მიესჯება საუკეთესო მალალ-მხატვრულ პოეტურ ნაწარმოებს და ამ მიზნით 1935 წლიდან ყოველწლიურად გაითვალისწინოს ოცი ათასი მანეთი.

მომზადდეს აკადემიური გამოცემა და გაიფიქრებული გამოცემა მასობრივი ტირაჟით, მოწონებულ იქნას პოემის რუსულ თარგმანის შესახებ გამომცემლობა „აკადემიის“ წინადადება. მომზადდეს სხვა ენაზე თარგმნის და გამოცემის საქმე, გამოცხადდეს კონკურსი ვეფხისტყაოსნის აკადემიური გამოცემის მხატვრულ გაფორმებასა და ილუსტრაციებზე. გამოცხადდეს კონკურსი რუსთაველის და მის პოემასთან დაკავშირებულ საუკეთესო მუსიკალურ ნაწარმოებზე, სახკინმრეწვემა გამოაცხადოს კონკურსი ვეფხისტყაოსნის საუკეთესო სცენარზე, გამოცხადდეს კონკურსი რუსთაველის პოემის და მისი ეპოქის გამოკვლევის საუკეთესო ნაშრომზე. სახელმწიფო უნივერსიტეტის ენისა და ლიტერატურის ინსტიტუტს მიენიჭოს შოთა რუსთაველის სახელი, უნივერსიტეტში დაარსდეს რუსთაველის კათედრა, უნივერსიტეტის ენისა და ლიტერატურის ინსტიტუტში მოენყოს რუსთაველის მუზეუმი და რუსთაველის შესწავლის სექცია.

ზეიმი დაიწყო 1937 წლის 24 დეკემბერს. საქართველოს გარდა მასში მონაწილეობა მიიღეს მოკავშირე რესპუბლიკების მწერლებმაც. რუსთაველის იუბილე აღინიშნა არამხოლოდ საქართველოში და საბჭოთა კავშირში, არამედ საზღვარგარეთაც.

საიუბილეოდ არამხოლოდ ითარგმნა პოემა, გამოვიდა რუსთაველის საფოსტო ღია ბარათები ნეაპოლში, დაიხატა ახალი ილუსტრაციები (ქობულაძის, აბაკელიას...) რუსთაველის მეტროს წინ დაიდგა რუსთაველის ძეგლი (ავტორი: კონსტანტინე მერაბიშვილის), არამედ დაიგეგმა ფილმის გადაღებაც.

პავლე ინგოროყვამ შეადგინა იუბილის მომზადებისა და ჩატარების საორგანიზაციო გეგმა, სადაც ყველაფერი გულმოდგინედ იყო აწონილ-დაწონილი და ეს გეგმა საქართველოს მწერალთა კავშირის სამდივნოს წარუდგინა.

ბევრ სხვადასხვა ღონისძიებასათან ერთად გადაწყდა, რომ ქართველ კინემატოგრაფისტებს დაეღვათ ფილმი „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით, რისთვისაც გამოცხადდა კონკურსი საუკეთესო კინოსცენარზე. ამავე დროს გადაწყდა, შექმნილიყო ბიოგრაფიული ფილმი „შოთა რუსთაველი“, რომლის დადგმა მიენდო რეჟისორ ლეო ესაკიას. აზრს დაეკითხნენ პროფესორს ივანე ჯავახიშვილს, რომელიც ჯერ კიდევ 1922 წელს განათლების სახალხო კომისარიატის კინოსექციაში, შალვა დადიანის ინიციატივით შექმნილ საქართველოს ბუნების და ყოფის კინემატოგრაფიულად გადამღები საზოგადოების საინიციატივო ჯგუფის წევრი იყო. ამ ჯგუფში შედიოდნენ შალვა დადიანი, მხატვარი დიმიტრი შევარდნაძე, მწერალი და საზოგადო მოღვაწე გიორგი ლასხიშვილი. ჯგუფის საპატიო წევრად მინვეული იყო როგორც აღვნიშნე პროფ. ივანე ჯავახიშვილი. ეს წამოწყება განუხორციელებელი დარჩა.

გადაწყდა, რომ სახკინმრეწვის კინოფაბრიკის ბაზაზე გადაეღოთ ქაჯეთის ციხის აღება. ეს ეპიზოდი საგანგებოდ შეარჩიეს, როგორც ყველაზე ეფექტური სანახაობრივი და ექსპრესიული სცენა, რომელიც კულმინაციურიც იყო. ამ ფილმს უნდა გადაეწევიტა შეძლებდნენ თუ არა არსებული რესურსებით მთლიანი პოემის ეკრანიზაციას. მიქაბერიძის მიერ წარმოდგენილი ლიტერატურული ვარიანტი სცენარისა „ქაჯეთის ციხის აღება“ სახკინმრეწვის კინოფაბრიკის სამხატვრო კოლეგიამ 1935 წლის 2 იანვარს განიხილა. სამი დღით ადრე კი 1934 წლის 30 დეკემბერს, სახკინმრეწვის დირექტორთან გამართულ თათბირზე განხილული იქნა ლ. ესაკიას სცენარი „შოთა რუსთაველი“. არსებობს ივანე ჯავახიშვილის სიტყვით გამოსვლის სტენოგრაფიული ანგარიში, რომელიც მან თათბირზე წარმოთქვა (ჟურნალი „კინო“ საბჭოთა საქართველო 1978 წ. კარლო გოგოძე – „ივანე ჯავახიშვილი და ქართული კინო“ გვ. 123). ჯავახიშვილი ბიოგრაფიული ფილმის გადაღებას არ მიიჩნევდა შეუძლებლად, მაგრამ აღნიშნა, რომ ეს შესაძლებელი იქნებოდა რამდენიმე წლის შემდეგ და არა ახლა, რადგან ბევრი რამე ჯერ კიდევ გამოუკვლეველი იყო. ჯავახიშვილი ვრცლად მსჯელობს ბიოგრაფიული ფილმის გადაღების სირთულეებზე, რაც შეეხება მხატვრულ ეკრანიზაციას, ამას დასაშვებ-

ბად მიიჩნევდა და დასძენდა, რომ მცირედი გადახვევებიც შე-  
საძლებელია, რადგან ეს მხატვრული ტექსტის ეკრანიზაციაა.

ვეფხისტყაოსნის ეკრანიზაციის საკითხში, ჯავახიშვილის აზრს იზიარებდნენ სახკინმრეწვის სამხატვრო კოლეგიის წევრები, რომ-  
ლებიც კ. მიქაბერიძის სცენარის ქაჯეთის ციხის ალების განსა-  
ხილველად შეიკრიბნენ. სხდომას ესწრებოდნენ: სახკინმრეწვის  
კინოფაბრიკის დირექტორი მიხეილ კალატოზიშვილი, გამოჩენი-  
ლი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე გერონტი ქიქოძე, საყოველ-  
თაოდ ცნობილი უნგრელი კინოთეორეტიკოსი ბელა ბალაში,  
კინორეჟისორები: ნიკოლოზ შენეგელაია, დავით რონდელი და ლეო  
ესაკია, კინოდრამატურგი გიორგი მდივანი, ხელოვნებათმცოდნე  
პროფესორი ვლადიმერ ელსნერი და სხვები. ჯავახიშვილი ამ  
სახკინმრეწვის მხატვრული კოლეგიის წევრი არ ყოფილა და  
სხდომას არ დასწრებია, მაგრამ როგორც კოტე მიქაბერიძე წერს,  
სცენარს იცნობდა და არ დაუწუნებია, არც სიუჟეტური ხაზიდან  
ზოგიერთ გადახვევაზე განუცხადებია საწინააღმდეგო მოსაზრე-  
ბა. განსაკუთრებით საინტერესოა ბელა ბალაშის აზრი, რომელ-  
საც თუმცა პოემის ღრმა ცოდნა არ ჰქონდა, მაგრამ არტურ  
ლაისტისეული გერმანული თარგმანის საშუალებით იცნობდა  
„ვეფხისტყაოსანს“. მისი მოსაზრებები სავსებით ემთხვევა ჯავა-  
ხიშვილის მოსაზრებებს. აღსანიშნავია, რომ ანალოგიური აზრი  
გამოთქვა მოგვიანებით ცნობილმა ფრანგმა საზოგადო მოღვაწემ  
და გამოჩენილმა ხელოვანმა პიერ ვორმსმაც, რომელიც კინოსტუ-  
დიაში ფილმ „ქაჯეთის ციხის ალების“ გადაღებას დაესწრო და  
ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ ვრცელი წერილი გამოაქვეყნა,  
როგორც სტუდიის სხვა ფილმებზე, ასევე ქაჯეთის ალებაზეც.  
როგორც ჩანს ივანე ჯავახიშვილის მოსაზრება გაითვალისწინეს  
და წარმოებაში არ ჩაუშვეს რუსთაველის შესახებ ბიოგრაფიული  
ფილმი, ხოლო მხატვრული ფილმის „ქაჯეთის“ გადაღებას წინ  
კონკურსი უძღოდა; საუკეთესო სცენარის ავტორისათვის სოლი-  
დური ფულადი ჯილდოც იყო დაწესებული. არსებობს აკაკი ბელი-  
აშვილის დასკვნა ვეფხისტყაოსნის სცენარის შესახებ, რომელიც  
ვრცლად მსჯელობს სცენარის დადებით და უარყოფით მხარე-  
ებზე. საბოლოოდ ფილმის გადაღება კოტე მიქაბერიძეს დაევალა.  
როგორც მიქაბერიძე წერს: ფილმში ტრიუკების დასადგმელად

მოიწვიეს ი. ნიკიტჩენკო, რომელმაც „რვა თვის განმავლობაში გასაოცარი უცოდინრობა და სრული არაკოლექციალობა გამოამჟღავნა, რაც ფილმის წარმოების ვადების განევისა და ზედნადები ხარჯების გაზრდის მთავარი მიზეზი გახდა“ (სოსო დუმბაძე, ნინო ძანძავა – „კოტე მიქაბერიძე“ 2017 წ.).

„ქაჯეთი“ მრავალმხრივ საყურადღებო ფილმია. როგორც მიქაბერიძე წერს, ქართულ კინემატოგრაფიაში პირველად იქნა გამოყენებული სპეციალური კომბინირებული გადაღებები, რომელიც განახორციელა ცნობილმა ოპერატორმა დილმელოვმა. „იმდროინდელი კინომრეწველობის სახგაერთიანების დირექტორი ამბროსი თითბერიძე აღნიშნავს, რომ ბერია არაერთხელ ნახულობდა ფილმის „ქაჯეთი“ ყველა ნაწილს – სურათის საბოლოო ჩაბარებამდე“. 1953 წლის 10 ივნისს კოტე მიქაბერიძე თავის დღიურში ეხმაურება ლავრენტი ბერიას დატყვევებას და განსჯის მას, როგორც ქვეყნის „მოღალატეს“, სიტყვებით: „სირცხვილი“, „სირცხვილი“. 1936 წლით დათარიღებულ ქაჯეთის განხილვის სტენოგრამაში მოსკოვის კინოს სახლში გამართული განხილვის ერთ-ერთი მონაწილე, ოსლანიანი, აღნიშნავს: თუკი „ჩვენ შევადარებთ ფილმ „ნიბელუნგებს“ დავინახავთ, რომ ჩვენი სურათი ერთი ნაბიჯით წინაა და მომავალშიც ვაჩვენებთ, რომ კინოხელოვნების მხრივ, ოსტატობის მხრივ, უკვე დავენიეთ და გავუსწართ საზღვარგარეთულ კინემატოგრაფიას“ (კოტე მიქაბერიძე საარქივო მასალა, შემოქმედებითი ბიოგრაფია, ფილმოგრაფია – სოსო დუმბაძე, ნინო ძანძავა, თბილისი 2017 წ. გვ. 22).

კარლო გოგოძე „ქაჯეთის“ შესახებ წერს: „ფილმს ექსპერიმენტული ხასიათი ჰქონდა, მაგრამ იგი გასცდა ამ ვიწრო ფუნქციას და მასიურ ეკრანზე გამოვიდა. ფილმი ვერ იყო სათანადო სიმალლეზე. მან ნათლად დაგვანახა, რომ ქართული კინემატოგრაფია ჯერ კიდევ არ იყო მზად „ვეფხისტყაოსნის“ დასადგმელად. ღირებული სცენარები ვერ შეიქმნა“.

რუსთაველზე ბიოგრაფიული ფილმი ივანე ჯავახიშვილის სიცოცხლეში არ გადაუღიათ.

კიდევ ერთი ცდა „ვეფხისტყაოსნის“ კინოინსცენირებისა ეკუთვნით კინორეჟისორ მიხეილ ჭიაურელს, მწერალ სანდრო შანშიაშვილსა და კინოდრამატურგ გიორგი ცაგარელს. ამჯერად დაიწერა

სრული სცენარი, რომლის მიხედვითაც ფილმი ჭიაურელს უნდა გადაეღო, მაგრამ სცენარი, იმავე გოგოძის თქმით, ამ შემთხვევაშიც დაიწუნეს: „სცენარში არ იგრძნობოდა ერთი მთავარი დრამატურგიული ხაზი. გაუგებარი იყო რა წარმოადგენს ნაწარმოებისთვის მთავარს: ნესტან დარეჯანისა და ტარიელის თუ თინათინისა და ავთანდილის ამბავი? მოიკოჭლებდა კინემატოგრაფიული მეტყველება, პოემის ახლებური ჭვრეტა, რასაც უნდა განესაზღვრა ფილმის მხატვრული ჟღერადობა. ავტორები ცდილობდნენ რაც შეიძლება მეტი ეპიზოდი გამოეყენებინათ სცენარში, მაგრამ ვერ აგნებდნენ შესატყვის კინემატოგრაფიულ ეკვივალენტს, მხატვრული გამოსახვის ლაკონიურ ხერხებს, რის გამოც თითქმის ყველა ეპიზოდი დაუმთავრებელ სქემატურ შთაბეჭდილებას ტოვებდა“.

1966 წელს გამოვიდა ეკრანებზე გურამ პატარაიას დოკუმენტური ფილმი „რუსთაველის ნაკვალევზე“.

ვეფხისტყაოსნის და კინოს ურთიერთობის ერთი ეტაპი ამით დასრულდა. დიდი და სერიოზული პროექტი სახელისუფლებო ძალების ჩართულობით დღემდე არ განხორციელებულა.

საუკუნეების განმავლობაში „ვეფხისტყაოსნის“ მოხმარების ჩარჩო არნახულად გაფართოვდა. ის ერთგვარად ლიტერატურულ თამაშად იქცა, რომელშიც გადამწერის ლიტერატურული საქციელი განსაზღვრავდა შემოქმედებით მგრძობელობას.

„ვეფხისტყაოსანი“ არ არის მხოლოდ თამარ მეფის სამეფო კარზე განვითარებული მოვლენების ამბები და ამ ამბების გენიალური მხატვრული ასახვა. ეს არის მკითხველების და ქართველი საზოგადოების ამბებიც, რომლებიც ამატებდნენ ტექსტში თავიანთ სტროფებს და მინანქრებს. ხალხმა საუკუნეების განმავლობაში ხელნაწერებზე მინანქრებით თაობიდან თაობაში გადაცხილების სახით საკუთარი თავიც ასახა და ამ უნივერსალურ ტექსტში ჩაენერა. ამით ერთგვარი იდენტობის დრო-სივრცული განზომილებაც შექმნა, სადაც ვეფხისტყაოსნის კინემატოგრაფიასთან ურთიერთობას თავის ადგილი უჭირავს.



## „ხმოვანი ტექსტების“ უხმო კონტექსტები

თანამედროვე ჟურნალისტიკა ბევრი გამოწვევის წინაშე აღმოჩნდა. ათეული წელიც არ გასულა მას შემდეგ, რაც ვამტკიცებდით, რომ ტრადიციულ მედიას საფრთხე ემუქრება, მას ონლაინმედიასთან არათანაბარ პირობებში უწევს პაექრობაო. ბევრს ვსაუბრობდით ამ სირთულეებზე და „კლასიკური“ ჟურნალისტიკის გადარჩენის გზებზე. დღეს ეს „ახალი“ მედია სულაც აღარაა ახალი, მან ყველა ტრადიციული ფორმა შეითავსა, სრულად დაიგია და ახალი სახეობებიც შემოგვთავაზა. მეტიც, სკეპტიკოსები ფიქრობენ, რომ ტრადიციული მედია საერთოდაც აღარ არსებობს, მან ადგილი დაუთმო „სილიკონის ველზე“ წარმოქმნილ ფორმებს, რომელთაც კონკურენცია ველარ გაუწია. ძნელია, არ დაეთანხმო ამ მოსაზრებას, როცა შენ ირგვლივ არსებულ რეალობას უსწორებ თვალს – სმარტფონიანი ახალგაზრდების ინტერესი სულ უფრო სცილდება ინფორმაციის მიწოდების ოდესლაც დამკვიდრებულ ფორმებს, ცხადია, კომუნიკაციის ახალი არხების სასარგებლოდ.

რაც არ უნდა ითქვას, ტრადიციული ჟურნალისტური ფორმები ქართულ რეალობაში მაინც ინარჩუნებენ აქტუალობას. მიზეზი ზედაპირზეა – ციფრული კომუნიკაციის განვითარების დაბალი დონე, ინტერნეტული უნარ-ჩვევების სიმწირე, რაც საბოლოო ჯამში, ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ფაქტორებთან იყრის თავს. ჯერ ისევ დემოკრატიზაციის პროცესში მყოფი საზოგადოებისთვის ის სიკეთეები, რომლებითაც დიდი ხანია სარგებლობენ მაღალგანვითარებული ქვეყნები, კვლავ ფუფუნების საგანია. ასეა თუ ისე, მაინც ვცდილობთ ავუნყოთ ფეხი გლობალურ ტენდენციებს და დავამკვიდროთ ის ნოვაციური ფორმები, რომელთაც დასავლეთი დიდი ხანია წარმატებით მოიხმარს. ამჯერად ჟურნალისტური თვითგამოხატვის პოპულარულ ფორმაზე – პოდკასტზე გავამახვილებთ თქვენს ყურადღებას.

პოდკასტი სხვა არაფერია, თუ არა „ხმოვანი ტექსტი“. მართალია, სახელდება უცხოურია, მაგრამ მისი არსი – კარგად ნაცნობი. პოდკასტები აუდიომედიის, იგივე რადიოს, გნებავთ, „მოლაპარაკე ჟურნალისტიკის“ ნაირსახეობაა, უფრო სწორად, ავტორის აუდიოგამოსვლაა საკუთარი თვალსაზრისის სადემონსტრაციოდ. ტერმინი „პოდკასტინგი“ პირველად ბენ ჰამერსლიმ გამოიყენა გამოცემა „გარდიანში“ 2004 წელს დაბეჭდილ სტატიაში. მან გააერთიანა სიტყვები iPod და Broadcast და მიიღო Podcast – „პოდკასტი“. თავის მხრივ, აუდიოთხრობის ამ ახალმა ფორმამ სრულიად შეცვალა თხრობის სტილიც და მოსმენის კულტურაც. როგორც პუბლიცისტურ ტექსტში, პოდკასტშიც წინა პლანზე იწევს სუბიექტური ხედვა, ავტორისეული „მე“, საკუთარი თვალთახედვის გაცხადების სურვილი. შესაბამისად, პოდკასტების ავტორები – პოდკასტერები, მეტწილად, საზოგადოებისთვის ცნობილი პიროვნებები, კონკრეტული სფეროს პროფესიონალები არიან, რომელთაც აქვთ სათქმელი საკუთარი მიმდევრებისთვის და ჰყავთ სამიზნე აუდიტორია. ზოგადად, პოდკასტერობა შეუძლია ყველას, მაგრამ ამ ფორმის არსის, მისი კომუნიკაციური სპეციფიკის ცოდნის გარეშე ძნელია წარმატებას მიაღწიო. ცხადია, მთხრობელს სათქმელიც უნდა ჰქონდეს და მთავარი მაინც ესაა.

მიუხედავად იმისა, რომ პოდკასტი მასობრივი კომუნიკაციის შედარებით ახალი ფორმაა, მისდამი ინტერესი სულ უფრო მატულობს. მაგალითად, დღეს აშშ-ში პოდკასტებით გატაცება იმდენად დიდია, რომ მათ მასმედიის თითქმის ყველა საშუალება ამზადებს, დაწყებული მცირე მედიაორგანიზაციებიდან, დამთავრებული ისეთი მედიაგრანდებით, როგორებიცაა: The Guardian, The Wall Street Journal, Financial Times, Bloomberg, National Geographic და ა.შ. ფაქტია, რომ პოდკასტები ახლა უკვე ჩვენი ყოველდღიურობის განუყოფელი ნაწილია. არ არსებობს თემა, რომელზედაც პოდკასტი არაა შექმნილი. მთელ მსოფლიოში და ჩვენთანაც განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს სპორტული, მუსიკალური, კულინარიული, ბიზნესის, ისტორიული, ფსიქოლოგიური და სამეცნიერო-მემეცნებითი შინაარსის პოდკასტები. არანაკლები მნიშვნელობა აქვს საგანმანათლებლო მიზნით შექმნილ აუდიოთხრობას და მის ჩართვას სასწავლო პროცესში.

2010-იან წლების ამერიკაში ბევრი გასართობი აუდიოპოდკასტი შეიქმნა. განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა „ისტორიებმა ნამდვილი დანაშაულების შესახებ“ (ინგ.: true crime). ეს სრულიად ახალი მოვლენა იყო ამერიკული საზოგადოებისთვის. კრიმინალური ამბების მოყოლა აუდიალური ციფრული მედიის საშუალებით განსხვავებული ფენომენი აღმოჩნდა მკვლევრებისთვისაც, რომლებიც გაოცებას ვერ მალავდნენ ამ ტიპის პოდკასტების განუზომლად დიდი პოპულარობის გამო. კრიმინალური შემთხვევების „აუდიოსთორითელინგი“ თანამედროვე კომუნიკაციური კვლევების ახალ გამონვევად იქცა. აუდიოტექსტების ნარატიული ანალიზი ცხადყოფს ამ ტიპის კომუნიკაციის ეფექტურობას, რაც თხრობის თავისუფალ სტილს გულისხმობს და ემყარება იმ თემების რეპრეზენტაციას, რომლებიც კადრს მიღმა დარჩა. ეს გახლავთ ავტორთა მცდელობა, შექმნან კონკრეტული თემების ირგვლივ გაერთიანებულ თანამოაზრეთა ვირტუალური ერთობა.

ამასთან დაკავშირებით, უნდა მოვიხმოთ ჰენრი ჯენკინსის თეორია „თანამონაწილეობის კულტურის“ („პარტიციპატორული კულტურის“) შესახებ. ამ თეორიის მიხედვით, სწორედ პოდკასტის წამყვანის დამოუკიდებელი სტატუსი და მისი თვითრეზენტაცია, როგორც აღნიშნული ჟანრის გულმხურვალე გულშემატკივრისა, ეხმარება მას მონაწილეობა მიიღოს პოპულარული კულტურის წარმოებასა და ცირკულაციაში (ჯენკინსი 2006: გვ. 148). ჯენკინსს შემოაქვს აგრეთვე ტერმინი „ფანატთა კულტურა“, რომელიც იქმნება ფანატებისა და სხვა გულშემატკივრებისგან, ვრცელდება არაოფიციალური ეკონომიკის გზით და თავისი კონტენტის დიდ წილს სესხულობს კომერციული კულტურისგან“ (ჯენკინსი 2006: გვ. 285). ყოველივე ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ შეგვიძლია დავიმოწმოთ 2016 წელს გამოსული პოდკასტი „ჩემი საყვარელი მკვლევლობა“, რომელშიც პოდკასტის წამყვანები განიხილავენ რეალურ დანაშაულს და მსჯელობენ მასზე მრავალრიცხოვან აუდიტორიასთან, ამ ჟანრის თავგადაკლულ გულშემატკივრებთან ერთად.

აღნიშნული პროგრამის წარმატების საიდუმლოც წამყვანთა თხრობის მანერაში უნდა ვეძიოთ. მათ იმთავითვე სწორი გზა აირ-

ჩიეს, როცა ექსპერტული რიტორიკის ნაცვლად გულშემატკივრის როლი მოირგეს და თხრობის განსხვავებული, ინდივიდუალური სტილი შეიმუშავეს. ეს იყო იერარქიულობისგან თავისუფალი მიდგომა აუდიტორიასთან, რაც გულისხმობდა უკუკავშირის ხელშეწყობას, მათ შორის, კრიტიკული შენიშვნების სახითაც. ეს კი საშუალებას აძლევდა მსმენელებს, უშუალოდ ჩართულიყვნენ კომუნიკაციურ პროცესში და ამით თავი მარგინალის სტატუსისგან გაეთავისუფლებინათ.

თუ ჩვენს მედიასივრცეს გადავხედავთ, ქართული პოდკასტებიც, ძირითადად, ციფრული მედიაპლატფორმების კონტენტის ნაწილად გვევლინება, თუმცა დამოუკიდებლადაც არსებობს. პოდკასტების მრავალგვარობით გამოირჩევა „რადიო თავისუფლება“, საქართველოს პირველი არხი. განსაკუთრებით პოპულარულია სპორტული პოდკასტები. ქართულ სოციალურ სივრცეში უკვე არსებობს ათამდე სპორტული აუდიოპროგრამა, მაგალითად: „ორშაბათობა“, „სარბიელის პოდკასტი“, „Sixth man“ და სხვა. მათი პოპულარობის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, ავტორთა პროფესიონალიზმსა და თხრობის ორიგინალურ მანერას უნდა დავეუკავშიროთ. „მიუხედავად იმისა, რა საქმეს აიღებ, ან რომელ პლატფორმას ჩათვლი „ყველაზე მნიშვნელოვანად“, მთავარი მიზანი და საფუძველი დაინტერესებული აუდიტორიისთვის მაინც მნიშვნელოვანი ინფორმაციის ეფექტურად მიწოდებაა, მათთვის ყველაზე მისაღები და გასაგები ფორმით. მარტივად რომ ვთქვათ, შენ გინდა, აუდიტორიას ამბავი მოუყვე“ (კონვერგენტული ჟურნალისტიკა 2023: გვ. 79). შეუძლებელია არ დავეთანხმოთ ამ სიტყვების ავტორს, მედიამკვლევარ ვინსენტ ფ. ფილაკს, რომელიც ციფრული მედიის პირობებში ამბის თხრობის სპეციფიკაზე ამახვილებს ყურადღებას და ერთი შეხედვით, მარტივ სქემას გვთავაზობს: „ამბავს უნდა ჰქონდეს რამდენიმე მთავარი ელემენტი: ამბებმა უნდა მიიქციონ ყურადღება; ამბები არ უნდა იყოს ძალიან გრძელი ან განმეორებადი; ამბებმა უნდა მოგვანიჭონ დასასრულის განცდა, როცა მათი თხრობა სრულდება“.

როგორც ვხედავთ, ყველაფერი მაინც ამბის თხრობის სპეციფიკასთან მიდის. როგორ მოგყვით ამბავს ქსელურ მედიაში? – თუ ამ კითხვაზე გაქვთ დამარწმუნებელი პასუხი, შეძლებთ

პოდკასტინგის ციფრული პლატფორმის ავანსცენიდანაც ოსტატურად ესაუბროთ აუდიტორიას მიმდინარე საჭირობოროტო თემებსა თუ თქვენთვის საინტერესო საკითხებზე. ერთგვარად, ეს პროცესი ემსგავსება გულახდილ საუბარს, რომელიც სამეგობრო, საახლობლო წრეში იმართება ხოლმე თემებზე, რომელთაც ტრადიციული მედიის შეზღუდულ ფორმატს ხშირად ვერ მოარგებ. პოდკასტის ავტორი, დიდნილად, არღვევს იმ ჩარჩოებს, რასაც სამაუნყებლო აუდიოვიზუალური საშუალებები უწენებს მას. აქ ის ინტერპრეტირებს, თავს დიდად არ იზღუდავს ეთიკური ნორმების დაცვით, ხშირად მიმართავს სკაბრეზს, არც ჟანრობრივად არის შემოფარგლული – მონოლოგს ანაცვლებს დიალოგი სასურველ სტუმართან. „გრანდნარატივის“ ამხსნელად, მსმენელი აუდიტორიის წარმოსახვის გასაძლიერებლად მთხრობელს ხან მუსიკალური ნაწარმოები შემოაქვს, ზოგჯერ საკუთარი ნამღერიც, ლექსის დეკლამირება და ხან კიდევ – ხმა, ხმაური, სხვა სპეციფიკური ელემენტები.

ზოგადად, რადიოს ერთ-ერთი გამორჩეული თვისება მისი აუდიორობა და წარმომსახველობითი უნარია, ამას დამატებული პორტატულობა, რაც გულისხმობს ნებისმიერი საქმიანობის დროს მისი მოსმენის საშუალებას. არც ერთი სხვა მედია ისე არ ამდიდრებს მომხმარებლის წარმოსახვას, როგორც აუდიომედია. ტელევიზიით ვხედავთ ასახვის საგანს, მოქმედ პერსონაჟსაც და მთხრობელსაც, ჩვენი წარმოსახვა მონესრიგებულია, ყველაფერს თავისი სახელი ჰქვია. აი, რადიოს შემთხვევაში კი სულ სხვაგვარადაა – აქ მხოლოდ გვესმის, ხმის ტემბრით და დამატებითი ტექნიკური საშუალებებით (ხმაურით, ქუჩიდან შემოღწეული ხმებით, ზღვის ღელვის ხმით და ა.შ.) ვზრდით თხრობის ექსპრესიას და ვაღწევთ აუდიტორიის დაინ-

ტერესებას. მსმენელი მაქსიმალურად ჩართულია აუდიომთხრობელთან კომუნიკაციაში, მდიდარ ფანტაზიას მოიშველიებს, რომ საკუთარი წარმოსახვით შექმნას მოამბის პორტრეტიც და მის მიერ მოყოლილი ამბის თუ მისი პერსონაჟების ვიზუალური სახეც. ამ მხრივ რადიომთხრობა ყველაზე მეტად უახლოვდება წიგნის კითხვის სპეციფიკას, როცა თითოეული მკითხველი საკუთარ პერსონაჟს „თხზავს“, მის მიერ წარმოსახვითად განსხეულებულს.

ნიჭიერი მთხრობელი ყოველთვის იპოვის ფორმას საკუთარი სატქმელის გადმოსაცემად და აუდიტორიის მისამხრობად – არ აქვს მნიშვნელობა, პოდკასტი იქნება ეს, ბლოგინგი – მიკრო-ბლოგინგი, იუტუბარხი თუ ტიკ-ტოკი. ნებისმიერი ციფრული პლატფორმა აძლევს მას საშუალებას, ახალი ფორმით, ინოვაციური ტექნოლოგიური ინსტრუმენტებით ორიგინალურად მოყვას ამბავს, შემოიკრიბოს დაინტერესებული საზოგადოება და ესაუბროს მას. რაც უფრო განაფულია თავის საქმეში, მით მეტი მომხმარებელი – „გამომწერი“ თუ მიმდევარი ჰყავს. არ უნდა დავივიწყოთ უკუკავშირიც. თითოეული ეს პლატფორმა უნიკალურ შესაძლებლობას იძლევა, რომ მთხრობელმა თვალი ადევნოს საკუთარი მსმენელის, მაყურებლის თუ მკითხველის რეაქციას, უპასუხოს, ჩაერთოს დისკუსიაში და სასარგებლო დასკვნებიც გამოიტანოს ამ სახელდახელო მცირე „რეცენზირებებისგან“, რომელთაც უშურველად სთავაზობენ მისი მიმდევრები. ასე მაგალითად, ცნობილ პოდკასტერს, ნიკო ნერგაძეს 11 ათასზე მეტი გამომწერი ჰყავს, რომლებიც არა მხოლოდ უსმენენ პოდკასტებს, არამედ აქტიურად არიან ჩართულები მათ განხილვა-შეფასებაში, ხშირად რჩევებსაც აძლევენ ავტორს და ასე წარმოიდგინეთ, თემატიკასაც სთავაზობენ ახალი აუდიოჩანაწერისთვის.

ნიკო ნერგაძის პოდკასტების სერია 2015 წლიდან გამოჩნდა და მას მარტივად – „ნიკოს პოდკასტი“ ჰქვია. ეს პოდკასტები სისტემატურად ქვეყნდება აგრეთვე მსოფლიოს მასშტაბით აუდიოჩანაწერებისა და მუსიკის ყველაზე პოპულარულ პლატფორმაზე – „სფოთიფაიზეც“. აღნიშნული პლატფორმის 2022 წლის სტატისტიკური მონაცემებით, ნიკო ნერგაძის პოდკასტები მსოფლიოს მასშტაბით საუკეთესო 5 პროცენტში შედის გამომწერთა და მომწონებელთა რაოდენობით. აქვე შევნიშნავთ, რომ ეს აუდიოჩანაწერები ქართულენოვანია, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ პოდკასტები განსაკუთრებით პოპულარულია მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში მცხოვრებ ქართველ ემიგრანტთა შორის.

ნიკო ნერგაძე დღემდე ინტენსიურად აქვეყნებს პოდკასტებს. მას უკვე 334 აუდიოჩანაწერი აქვს განთავსებული „რადიო თავისუფლების“ ციფრულ პლატფორმაზე. ბოლო ჩანაწერი 2023 წლის 24 ოქტომბრით თარიღდება და პატი სმიტთან ინტერვიუს გვთა-

ვაზობს. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ქართული ონლაინსივრცე მდიდარი არაა მსგავსი პროდუქციით, ერთობ ნაყოფიერი გამოჩნდება ქართველი პოდეკასტერის მოწადინება. აღსანიშნავია მისი პოდეკასტური ტრილოგია „სიმპათია ეშმაკების მიმართ“. აქ ავტორი საბჭოთა წარსულის რეფლექსირებას გვთავაზობს მისთვის დამახასიათებელი ხელწერით.

ნიკო ნერგაძის პოდეკასტებისთვის ნიშნეულია თხრობის უშუალო მანერა, ბუნებრივი, ლაღი, ყოველგვარი ოფიციალურობისგან დაცლილი, აი ისეთი, მეგობრების წრეში თავშესაქცევად რომ ყვები... და როგორც ასეთ თავყრილობებს სჩვევია, შიგადაშიგ წამღერება – წალიღინებით, შეძახილ – შეყვირებით, ჟარგონითა და სკაბრებით, დამცინავ – ირონიული ტონით შევყავართ საკუთარ წარმოსახვით სამყაროში, სადაც იგი ხან ინტერვიუერია, ხან – მიმომხილველი, ზოგჯერ – ანალიტიკოსი, პროგნოზისტი, მუსიკისმცოდნე და ვინ მოთვლის, კიდევ რამდენი პროფესიის შემთავსებელი, მაგრამ არა მორალისტი და დამმოძღვრელი, მითუმეტეს – დამმუნათებელი. პირიქით, თავს არც საკუთარ თვალსაზრისს ახვევს მსმენელს, საფიქრალს მას უტოვებს, შანსს აძლევს, თავად გამოიტანოს დასკვნები. მეტიც, თუ თემა სპეციფიკური, მტკივნეული და ფაქიზია, სანამ საუბარს დაიწყებს, კიდევ აფრთხილებს, – არ მოუხმინოს, ვისთვისაც მიძიმეა, ან თუნდაც განწყობისთვის შეუსაბამო.

„რადიო თავისუფლება“ სხვა ავტორთა საინტერესო აუდიოჩანაწერებსაც წარმოგვიდგენს. ამ მედიაპლატფორმაზე პოდეკასტები „ხმოვანი ტექსტების“ რუბრიკის ქვეშ ერთიანდება და განსხვავებული თემატიკის პროდუქციას უყრის თავს. აქ იხილავთ სალომე ასათიანის პოდეკასტებს სხვადასხვა თემაზე, ხელოვნებაზე, მუსიკაზე, საინტერესო ადამიანებზე, გაერთიანებულს სახელწოდებით „ასათიანის კუთხე“. „დილის საუბრები“ ეთერში ყოველ სამუშაო დღეს გადის და მისი წამყვანი ნინო გელაშვილი სტუმრებთან ერთად უახლეს ამბებსა და აქტუალურ თემებს განიხილავს. ასევე, საინტერესოა პოდეკასტების სერია „შინ – უცხოეთში“, რომელიც ემიგრანტული ცხოვრების შესახებ მოგვითხრობს.

საუბარი დასასრულისკენ უნდა წავიყვანოთ, მაგრამ სათქმელი ისევ ბევრი გვრჩება, – ან რა გამოლევს ციფრული მედიის

ეპოქაში, როდესაც ლამის ყოველდღიურად გვიწევს ახალ გამოწვევას ავუნყოთ ფეხი. რთულია ამ პრობლემებთან გამკლავება, მაგრამ შეუძლებელიც არაფერია, თუკი ალღოს ავუღებთ, ვისწავლით, გავინაფებთ, საკუთარ საქროებებს მოვარგებთ და სასიკეთოდ გამოვიყენებთ ტექნოლოგიური ნოვაციების რთულ, მსწრაფლცვალებად ბუნებას. ცხადია, ციფრული ტექნოლოგიის განვითარების ფორსირებული ტემპი ჩვენზეც ახდენს გავლენას, ცვლის ურთიერთობებს, კომუნიკაციის ფორმებს და რაც მთავარია, სრულიად ასხვაფერებს მედიას.

ამ გამალბებული ტექნოლოგიური ცვლილებების ჟამს, მოახლოებული აღსასრულის ნათლად მჭვრეტ პრესის ერთ ამერიკელ ომბუდსმენს ერთხელ თურმე მოსწრებულად უთქვამს: „ჩვენ დინოზავრებს წარმოვადგენთ“. მაშინ ამ ირონიაში გამჭრიახი შორსმხედველის სწორი გუმანი ამოუკითხავთ. და მაინც, პრესის დაისის მომლოდინეთ იმ დროს წარმოდგენაც კი არ შეეძლოთ, სულ მალე რა რთული გამოწვევების წინაშე აღმოჩნდებოდა ტრადიციული მედია. არც ჩვენ შეგვეძლო გვეგუმანა, ქართულ რეალობაში ტრადიციული თუ (გა)დარჩებოდა და „ახალთან“ თანაარსებობას ასე ჰარმონიულად შეძლებდა. უცნაურია, მაგრამ ფაქტია, დღეს ჩვენთან „ხმოვან ტექსტებსაც“ უსმენენ და „ქალაქში (ჯერ კიდევ) დინოზავრებიც დადიან..“

### **დამონმებანი:**

**კონვერგენტული ჟურნალისტიკა.. 2023:** *„კონვერგენტული ჟურნალისტიკა: შესავალი – წერა და პროდიუსირება მედიაში“*. პირველი ქართული გამოცემა. ბათუმი: გამომცემლობა, „ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2023.

**ჯენკინსი 2006:** Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. L.: N. Y.: New York University Press, 2006.



## ესკიზები

### რაიმუნდ ლულიუსი

ხელოვნური ინტელექტი შესაძლებელია მხოლოდ იმ პირობით, თუ დავეშვებით, რომ აზროვნებას, როგორც აქტს, თავისი მკაცრად დადგენილი გარკვეულობა აქვს. ასეთი რამ კი სხვა არაფერი იქნებოდა, თუ არა დადგენილ და განსაზღვრულ საზრისთა, თუ არა „მარად იგივეს“ ციკლთა და ფორმათა უსასრულო აღწარმოება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ესაა მარადი წარსულის საუფლო, რომელიც არა მხოლოდ არ გულისხმობს განსხვავებულ საზრისს ან საზრისის განსხვავებულ პერსპექტივას, არამედ იმთავითვე აღკვეთავს მის ყოველგვარ შესაძლებლობას და მკაცრად დგას სადარაჯოზე, რათა კონცეპტუალურადაც არ დაუშვას ის მეტაფიზიკური ბზარი, საიდანაც სხვა ექსისტენციალური პერსპექტივა შეიძლება გამჟღავნდეს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ის აღკვეთავს მომავალს, როგორც ექსისტენციალური საზრისის მქონე რამეს. ესაა ინტელექტუალური მეზიუსის სიბრტყე, რომელსაც ადამიანი თავისი ნებით აგებს იმის იმედით, რომ აგებს არა ტყვეობას, არამედ ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ საზრისთა კომფორტს, მრავალი ათასი წლის განმავლობაში გაჭიმული ძიებების შემდეგ რომ მოუპოვებია. ჩვენ ყველანი ჩვენი ფიქრებისა და სამყაროს აღწერის ტყვეები ვართ და ამ ტყვეობის გადალახვის, განსხვავებული პერსპექტივის იმედის გარეშე მოსიარულე გვამებად ვიქცეოდით. ხელოვნური ინტელექტი ამ ტყვეობის იდეალური მოდელია.

ხელოვნური ინტელექტი ნიშნავს მცდელობას, შეიქმნას ცნობიერების ორეული იმის შესაბამისად, რაც მის შესახებ უკვე არის დადგენილი. მის საკოორდინატო სისტემას სწორედ ეს დადგენილობა, რაც იგივეა, ცნობიერების წარსული ქმნის. და ეს სისტემა

უკვე თავისი არსებობით აღკვეთავს მასში რაიმე ბზარის არსებობას. თუ დანტეს ჯოჯოხეთს არ გავიხსენებთ, სხვაგან, ალბათ, არსად და არასოდროს არ აღუკვეთავს წარსულს სხვაგვარად ყოფნის შესაძლებლობა და თავისი დიქტატურა ასე მკაცრად არ დაუმყარებია. ადამიანის მიწიერი არსებობის ჰორიზონტში ასე მძლავრად არასოდეს დაკანონებულია წარსული, როგორც ერთადერთი შესაძლო სასიცოცხლო გარემო და ერთადერთი შესაძლო პერსპექტივა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ესაა სულის მოკვდინების ყველაზე სრულყოფილი ფორმა, რაც კი დღემდე შექმნილა. დანტემაც კი წარსულის ასეთი ულმობელი დიქტატურა – ყოველგვარი მეტაფიზიკური ბზარის შესაძლებლობის გარეშე – მხოლოდ ჯოჯოხეთში წარმოიდგინა და იქაც კი დაუშვა მიტევება, როგორც სხვაგვარად ყოფნის პერსპექტივა.

ხელოვნური ინტელექტში იგულისხმება კიბერსამყაროსათვის ადამიანური უნარების გადაცემა. მაგრამ როგორ ზედმიწევნითაც არ უნდა მოვახერხოთ ეს, ძალაში დარჩება ძველი სქოლასტიკური ჭეშმარიტება, რომ შექმნილი შემქმნელის თანასწორი ვერასოდეს იქნება. ბოროტებაა არა გადაცემა, არამედ ტოლობის ნიშნის დასმა შემოქმედსა და შექმნილს შორის – ადამიანის ცნობიერებასა და ხელოვნურ ინტელექტს შორის. ერთი შეხედვით, ეს გვაძლევს შესაძლებლობას იმისა, რომ ჩვენი უნარები და ძალები მრავალი მექანიკური ოპერაციის საჭიროებისაგან გავათავისუფლოთ. მეორეს მხრივ, დიდი ალბათობით, შეიქმნება ვითარება, რომელიც მოგვთხოვს, რომე ჩვენ, ადამიანური არსებები ხელოვნური ინტელექტის ადექვატურები ვიყოთ, ჩვენივე ნებით ჩვენს საარსებო გარემო მის ყოვლისგანმაშუალებელ მნიშვნელზე იძულებით დავიყვანოთ და ამით უარი ვთქვათ სულის სიცოცხლეზე, რომელიც შეუძლებელია განსხვავებული მეტაფიზიკური პერსპექტივის სარკმლის გარეშე.

ზღვრულ შემთხვევაში ხელოვნური ინტელექტი ჩვენი ექსისტენციურობის კოორდინატთა სისტემას სრულად განსაზღვრავს და ბოროტებაც, როგორც სულის სიკვდილი, დაისადგურებს.

მიმანიშნებელია, რომ, ხელოვნური ინტელექტის განვითარებასთან ერთად გაჩნდა მისი მეშვეობით უკვდავების მოპოვების იდეაც. თუკი პიროვნებას ხელოვნური ინტელექტის განზომილ-

ბებზე დავიყვანთ და ასე ავსახავთ ერთიანებითა და ნულებით ნაგებ კიბერსამყაროში, ეს მართლაც იქნება უკვდავების იმიტაცია. საბედნიეროდ, ეს იქნება „მარად იგივეს“ უკვდავება, ინტელექტუალური თუ ემოციური ციკლების დაუსრულებლობა. ადამიანს, რამდენადაც ის ადამიანია, ძალუძს იყო კიდევ რაღაც სხვა და სწორედ ეს განუზღვრელობაა, რაც მას ქმნის. თუმცა ამის შესახებ, როგორც ჩანს, მომავალში ერთეულებს ეცოდინებათ ისევე, როგორც მხოლოდ ერთეულებმა იციან, რა არის ქრისტიანობა. ქრისტიანების უდიდესი უმრავლესობა ხომ საუკუნეების განმავლობაში კარგად ანკეტირებული და კატალოგიზებული ქრისტიანობის ვითარებაში ცხოვრობს, ქრისტიანობის საიდუმლოს გარეშე. ასეთი ქრისტიანობა კი ხელოვნური ინტელექტის ერთ-ერთი პრეფიგურაციაა.

გლობალურ საკომუნიკაციო მატრიცას თავისი არსებობისათვის სწორედ დადგენილ საზრისთა სისტემა სჭირდება. სხვაგვარად ერთ სასიცოცხლო მატრიცაში შეუძლებელია აღმოჩნდნენ ქრისტიანები, ინდუსები, ბუდისტები, მუსლიმები და ა.შ. ამ უსასრულო მრავალფეროვნების საკომუნიკაციო ველი ღირებულებათა საშუალო მნიშვნელზე დაყვანით იქსოვება.

ამ ეპოქალურ ამოცანას ვერაფერი დაუდგება წინ. ამიტომაც, მისი ჩამოყალიბების აქტში ბუნებრივად ხდება სულიერებათა, თუ შეიძლება ითქვას, იმ ვერტიკალური განზომილების უგულებელყოფა, სადაც განსხვავებული საზრისისა და განსხვავებული ექსისტენციალური პერსპექტივის შესაძლებლობა იმალება. ადამიანური არსებობაც მარტოოდენ სოციალურ განზომილებაზე დაიყვანება და მისი უკვდავი სული სოციალური თუ ფსიქოლოგიური ალგორითმების თავის თავში ჩაკეტილ ინტერაქციათა სისტემად წარმოიდგინება. შეიძლება ითქვას, ხელოვნური ინტელექტი სწორედ ის ჰომუნკულუსია, რომელიც გლობალური საკომუნიკაციო მატრიცის ალქიმიურმა კოლბამ შვა.

ამ სამყაროში იმთავითვე, ხელოვნური ინტელექტის იდეის გაჩენამდეც ყველაფერი საიმისოდ იყო მიმართული, რომ სხვადასხვა ინსტიტუციებისა თუ სოციეტალური აზროვნების დიქტატურა დასადგურებულიყო. რწმენას, რომელიც არ არსებობს თავისუფლების გარეშე, უპირისპირდებოდა რჯული, როგორც

აზროვნებისა და ქცევის დადგენილ ფორმათა მონაცვლეობა; ზნეობრივ ინსტიქტს, როგორც უნიკალურ სიტუაციაში უნიკალური აქტების განხორციელები უნარს – ტრადიცია და ა.შ. გლობალიზაციამ მთელი ამ ტენდენციის ხელოვნურ ინტელექტში ინტეგრირება მოახდინა.

ბუდაც, სოკრატეც და პირველი ქრისტიანებიც დადგენილ საზრისთა სიცრუის დიქტატურისაგან გათავისუფლებისაკენ მოგვიწოდებდნენ, თუმცა კი მოვახერხეთ, და მათი ნააზრევი დადგენილ საზრისთა ახალ დიქტატურად გვექცია.

ფილოსოფია, რაღაც აზრით, ამ დიქტატურისაგან გათავისუფლების მცდელობაა, თუმცა კი გზად, თავისდაუნებურად, ტყვეობის ახალ ფორმებს ქმნის. მაგრამ მას იმთავითვე დაჰყვა ჯანსაღი ინსტიქტი, რომელიც აიძულებს, თავი დააღწიოს მის მიერვე თავმოყრილ ინტელექტუალურ შლაკს.

დადგენილ საზრისთა დიქტატურაა, რაც გვაიძულებს, მებიუსის სიბრტყეზე ვიმოძრაოთ და გვიქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს გადავადგილდებით. მნიშვნელობა არა აქვს, რამდენად ვართ განსწავლულები. თუ წარმოვიდგენთ, რას შეიძლება ნიშნავდეს ადამიანისათვის სამყაროს უღმობელი იგივეობა საკუთარ თავთან, ადამიანისათვის, რომლისთვისაც განსხვავებული პერსპექტივა კონსტიტუციურად არის აუცილებელი, იმასაც აღმოვაჩინოთ, რომ სწორედ ეს უღმობელი იგივეობაა ჩვენი უდიდესი მტერი, ჩვენი ქვეშარიტი არყოფნა და რომ ყოველი ჩვენგანი ნებით თუ უნებლიედ, მიზანდასახულად თუ გაუაზრებლად ამ მონოლითურ იგივეობაში მეტაფიზიკური ბზარის მოძებნას ვლამობთ. გავიხსენოთ, თუ როგორ იძიებს სოკრატე სამყაროზე შურს სიკვდილის მოლოდინით. სოკრატული სიკვდილი სწორედ ნახსენები მეტაფიზიკური ბზარის სიმბოლიზებას ახდენს, აჩენს იმის იმედს, რომ, მიუხედავად ხუნდებისა და ბორკილებისა, მიუხედავად ჰერმეტულად ჩაკეტილი არსებობის სივრცისა, რომლმაც მხოლოდ საკუთარი თავი შეიძლება გაიმეოროს და ისიც არა პირველშობილის ხიბლით, არამედ კლონის გროტესკული სიმახინჯით, არსებობს მოუხელთებელი წერტილები, საიდანაც ჰაერის სუფთა ნაკადი შეიძლება შემოიჭრას.

უფრო ნათელი რომ გახდეს, რას ვგულისხმობ, მარტინ ბუბერს მოვიშველიებ: ჩვენი არსებობის ჩვეული ჰორიზონტი უსასრულოდ გაუცხოვებული ადამიანების, ნივთებისა და ვითარებებისაგან შედგება, სადაც ჩვენ, ასევე, უსასრულო მარტოობისათვის ვართ განწირულები. და ეს გაუცხოვება გამოიხატება ნაცვალსახელით (როგორც ბუბერი ამბობს, ძირითადი სიტყვით) „ის“. მაგრამ საკმარისია, რაიმე ნივთმა და ადამიანმა დააუნჯოს ჩვენი სული და მასთან მხოლოდ მექანიკურ თუ სოციალურ ინტერაქციაში კი არ აღმოვჩნდეთ, არამედ შევხვდეთ შეხვედრის იმ უსასრულო ინტენსივობით, როგორც ეს ფიროსმანის ან ფარჯიანის ნახატებშია, რომ ძირითადი სიტყვა „ის“ მყისიერად იცვლება ძირითადი სიტყვით „შენ“ და სწორედ ესაა მეტაფიზიკური ბზარის კარიბჭე.

ამგვარი ტოტალური შეხვედრის გარეშე ჩვენი გონების ფუნქცია მხოლოდ ერთგვარი კალკულაცია იქნებოდა და რაიმუნდ ლულიუსის (1235-1315) მიერ შექმნილი სქოლასტიკური მანქანაც სრულუფლებიანად აღწერდა მას. ლეგენდის თანახმად ლული-უსი არ გარდაცვლილა. მას მიესაჯა სამარადისო მიწიერი სიცოცხლე, როგორც განსხვავებული მეტაფიზიკური პერსპექტივის შეუძლებლობა; მას თითქოს ჯერაც ნახულობენ ალჟირის უდაბნოებში, უსასრულოდ რომ დაეხეტება და ღმერთს შესთხოვს, რომ გაათავისუფლოს იმ ტყვეობისაგან, რომელიც თავადვე მიუსაჯა თავს.

ლულიუსის სქოლასტიკური მანქანა სხვა არაფერია, თუ არა სქოლასტიკური აზროვნების გროტესკული ორეული. ესაა დისკოების სისტემა, რომელზე ცნებები და კატეგორიებია დაწერილი. ლულიუსს სწამდა, რომ დისკოების ბრუნვით ახალი ცნებები ჩნდებოდა. მისთვის აზროვნება, როგორც თავისუფლების აქტი, მბრუნავი დისკოების მექანიკურმა გარდუვალობამ შეცვალა. ამით მან თითქოს დღევანდელი ხელოვნური ინტელექტის პრეფიგურაცია შექმნა. მისი დანაშაული ის იყო, რომ აზროვნება ერთისა და იმავეს უსასრულო კვლავნარმოებად წარმოიდგინა, სადაც მომავალი მხოლოდ წარსულის დიქტატურის პირობით არსებობს. მან ისევე ვერ შეამჩნია განსხვავება თავისი თავის სამარადისოდ იგივერი კონცეპტების კომბინირებასა და აზროვნებას, როგორც თავისუფლების პირობით შესაძლო აქტს შორის, როგორც ამას ხელოვნური ინტელექტის თანამედროვე ენთუზიასტები ვერ ამჩნევენ.



**ლულიუსის სქოლასტიკური დისკო**

ხელოვნურ ინტელექტს კიდევ ერთი პრეფიგურაცია აქვს თომას მანისეული ადრიან ლევერკიუნის მიერ ვირტუოზული ოსტატობით შექმნილი, მაგრამ უსიცოცხლო და უსულო მუსიკის სახით. ამ მუსიკაში ზღვრულად არის ინტეგრირებული მუსიკალური სამყაროს მთელი წინარე გამოცდილება, მაგრამ – არაუმეტეს. ასეთი დიდი, მაგრამ, ამასთანავე უსულო რამ მხოლოდ კაცობრიობის მტერთან დადებული შეთანხმებით შეიძლება შექმნილიყო.

სხვაგვარად თუ ვიტყვით: მოდერნის ეპოქამდე საზრისის განსაზღვრის ერთადერთი მოდელი ადამიანის მიერ საკუთარი თავის ვერტიკალურ მიმართებებში მოქცევა წარმოადგენდა. საზრისის ძიების სეკულარული და ჰორიზონტალური მოდელის ძიებამ შვა ის, რაც კაცობრიობამ მანამდე არ იცოდა: იდეოლოგიური ტოტალიტარიზმი, როგორც აშკარა (ფაშიზმი, კომუნიზმი), ისე ფარული, „რბილი“ სახით. თანამედროვე ნეომარქსისტული ლიბერალიზმი ასეთი რბილი მოდელია. კლასიკური ლიბერალიზმისათვის თავისუფლება საზრისისკენ სვლის აუცილებელი პირობა იყო. ადამიანური არსებობის ვერტიკალური განზომილების განდევნამ ეს სვლა ჩიხში მოაქცია. თავისუფლების ის აბსტრაქტული იდეა, რომლითაც თანამედროვე ნეომარქსისტული ლიბერალიზმი ოპე-

რირებს და ამ იდეის ბუნებრივი ნაყოფი – პოლიტიკორექტულობის უსიცოცხლო და უსულო კოდექსი – ამ ჩიხის სინონიმებია. ჰორიზონტალურ განზომილებაზე დაყვანილ სამყაროში სხვაგვარად შეუძლებელიცაა.

საზრისის ძიება განიდევენება ადამიანური ცხოვრებიდან და მის ადგილს აბსტრაქტული ადამიანის აბსტრაქტული თავისუფლება იკავებს. ეს უკანასკნელი და და საზრისის ძიების განდევენა ერთობლიობაში გვაძლევენ იმას, რასაც პოსტმოდერნი ჰქვია.

კლონირებასა და ხელოვნურ ინტელექტს შორის ღრმა შინაგანი ნათესაობაა. ორივენი ადამიანის ბიო-ციფრული ვერსიით წარსულის დიქტატურის დამყარებას ცდილობენ. ორივეს შემთხვევაში განსხვავებული მეტაფიზიკური პერსპექტივის იდეა მარადი იგივეს იდეამ ჩაანაცვლა. ერთი სხეულებრივი უკვდავების მოპოვებას ცდილობს, მეორე – სულიერისა და ამით ორივე ცდილობს წარსულის სუბსტანციით შექმნას იმ სამყაროს ორიული, რომელიც ქმნაც დაიწყო მაშინ, როდესაც პირველად გაისმა „იყავნ“.

### **იოგან გოტილბ ფიხტე და კიულევინიდი**

უცნაური კითხვით უნდა დავიწყო: არის თუ არა სქიზმატიზმი გაგების აქტი? საერთოდაც, რას ნიშნავს გაგება? ამ კითხვისათვის პასუხის გასაცემად ათასეულობით ნაშრომი მიუძღვნიათ და ახალს ვერაფერს ვიტყვი.

ძიებათა ეს სიმრავლე, ალბათ იმაზე მიგვანიშნებს, რომ გაგება, როგორც ფენომენი, გულისხმობს იმას, რისი ფორმალიზება და მეთოდად ქცევა მხოლოდ პოსტ ფაცტუმ არის შესაძლებელი. არსებობს გაგების აქტი, რომელშიც რაც გაგებულია, მთელი მისი ექსისტენციალური სისავსით მოგვეცემა და არსებობს ამ წერტილამდე განვლილი გზის აღწერა. აღწერა არ ნიშნავს იმას, რომ კვლავ შევძლებთ ამ გზის გავლას და იმ წერტილამდე მისვლას, სადაც აღქმულის ექსისტენციალური სისავსე კვლავ თავს „დაგვატყდება“. უკეთეს შემთხვევაში, მეთოდს მხოლოდ გაგების კარიბჭემდე ძალუძს მიყვანა. თუმცა კი, უნდა ვაღიაროთ, რომ ამით ის ძალზე დიდ როლს თამაშობს.

გაგების აქტი, ალბათ, ისეთივე უნიკალურია, როგორც ზნეობრივი. ჰეგელს თუ გავიხსენებთ, მეთოდი ისევე შეიძლება დაგვეხმაროს ამ უნიკალური აქტის განხორციელებაში, როგორც ფიზიოლოგიის ცოდნა – საჭმლის მონელებაში. ფიზიოლოგიის ცოდნა ძალზე მნიშვნელოვანია საიმისოდ, რომ კვებისას რაიმე შეცდომა არ დაუშვათ, მაგრამ მთავარს თავად ორგანიზმი აგვარებს. ცხადია, მეთოდის ცოდნა მეტს გვაძლევს, მისი მნიშვნელობა განუზომლად უფრო დიდია, როგორც ვთქვით, მას ჩვენი გაგების კარობჭესთან მიყვანა ძალუძს, მაგრამ ის, რაც შემდგომ ხდება, უფრო სწორად, შეიძლება მოხდეს, ცნობიერების ერთგვარი ქვანტური ნახტომი, „აქ და ახლას“ ტოტალურ ერთიანობაში ხორციელდება. ხდება ის, რასაც გეორგ კულევიჩი აღწერს შორისდებულებით „აჰა“. ამ დროს იმგვარი გამოცდილების ჰორიზონტში აღმოვჩნდებით, რომელიც აქამდე „ჩვენი“ გამოცდილება არ იყო. გაგების წყალობით „შენსა“ და „სხვის“ ექსისტენციალურ სივრცეებს შორის საზღვარი იშლება, თუნდაც ეს „სხვა“ უსულო საგანი იყოს და ორივენი ერთი ექსისტენციალური გამოცდილების სივრცეში აღმოჩნდებით. ალბათ, სწორედ სულის ამგვარ ახალ მდგომარეობაში, გამოცდილებათა ჰორიზონტის აქამდე ნაცნობი საზღვრების ამგვარ მოშლაში იბადება ის, რასაც ჩვენ „გაგებას“ ვუწოდებთ. ყველაზე კარგად ეს მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას ჩანს.

თუ გაგებას ამ თვალთ შევხედავთ, მაშინ ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ სქიზმატიზმი სწორედ გაგების აქტია, მდგომარეობაა სულისა, რომელიც მაცხოვრის გამოცდილებას თავის ექსისტენციალურ ველში პოულობს და მასთან თანაზიარი გამოცდილების სივრცეში ექცევა. თურმე, მაცხოვრის გამოცდილება მისი საკუთრივი გამოცდილებაც ყოფილა და ამ აზრით, გაგების აქტიც სხვა არაფერია, თუ არა გახსენება – ამ სიტყვის პლატონისეული მნიშვნელობით.

ინიციაციის შემდეგ ხოგაის მინდიას მცენარეთა ენა ესმის. ქრება მისი და მცენარის ექსისტენციალურ სივრცეებს შორის საზღვარი. მცენარე, თურმე, აქამდეც მეტყველებდა, მაგრამ მინდიამ არ იცოდა ეს, სანამ არ დადგა მომენტი, როდესაც მან შეძლო საკომუნიკაციო პირობითობების გადალახვა და იმთავითვე არსებული



ნიალიდან არ დაიბადა თანაობა, როგორც კოსმოსში იმთავითვე ნაგულისხმები თავდაპირველი მთლიანობა.

რელიგიო ლათინურად წინარე მთლიანობის აღდგენას ნიშნავს. წინარე მთლიანობა კი, თურმე არსებობდა, მაგრამ როგორც ჩემი სულის წიაღის შესაძლებლობა.

ამ აზრით, თავდაპირველი მთლიანობის აღდგენის პოტენციის მქონე ადამიანი გაგების კარიბჭესთამ მყოფი არსებაა. ხოლო გაგება სწორედ რომ რელიგიური აქტია, და ამ აქტში უფალი ჩვენივე ტოტალური მეხსიერების წიაღში არსებულის გამჟღავნებით გვხატავს ჩვენ.

გავიმეორებ: სქიზმატიზმი, უთუოდ, გაგების აქტია და ის ნიშნავს, რომ მაცხოვარს, თურმე, თავისი მიწიერი გზა ჩვენი სხეულითაც გაუვლია.

აქ ერთ რამესაც დავუმატებდით. ჩვენ, ადამიანები, ვთანაობთ იმის წინასწარი დაშვებით, რომ ინტერაქციის აქტში ერთნაირად აღვიქვამთ ნითელს, ხეს, სიმყარეს და ა.შ. ჩვენ იმთავითვე ვუშვებთ, რომ იმთავითვე მოცემულ ერთიან გამოცდილებაში ვარსებობთ. იოჰან გოტლიბ ფიხტე, ალბათ, პირველი იყო, ვიც მთელი სისრულით იგრძნო ამ ფაქტის მნიშვნელობა. ასე იშვა მის ფილოსოფიაში აბსოლუტური მე-ს, როგორც ტოტალური პირველადი გამოცდილების ცნება. მის გვიანდელ შემოქმედებაში ეს ცნება ღვთაებრივი ლოგოსის, როგორც ყოველივეს ანისა და ჰოეს მნიშვნელობას უახლოვდება.

უნდა განვასხვავოთ პლატონისეული მეხსიერება და ხსოვნა. ხსოვნა ის საწყობია, სადაც თავს ვუყრით იმას, რაც ცნობიერების აქტუალური, თუ შეიძლება ითქვას, საგნობრივი შინაარსი იყო. მეხსიერებაში, ალბათ უნდა ვიგულისხმოთ ესეც და ისიც, რაც იმთავითვე მოგვეცა, როგორც ჩვენი ექსისტენციალური გარკვეულობის კონტურები, შესაბამისად, ჩვენი პოტენციური თუ პერსპექტიული არსებობაც. მწერალი, მხატვარი და ა.შ., მოკლედ ყველა, ვისაც შემოქმედი ეწოდება ან შეიძლება ეწოდოს, ის ადამიანია, რომელსაც ამ ექსისტენციალური წიაღიდან ამოაქვს რაღაც და ამით ჩვენს თანაყოფნას ახალ ჰორიზონტს სძენს. ამ წიაღს ფარულ და განუცხადებელ გამოცდილებებს ვუწოდებდი, ანუ იმას, რაც იმთავითვე, როგორც შესაძლებლობა, ჩადებულა ჩვენ-

ში, როგორც ადამიანებში. ჩვენ, როგორც ადამიანებს, თვითობას სწორედ ეს საერთო გამოცდილებები გვანიჭებენ. ესაა წიაღი, საიდანაც ჩვენ ცალ-ცალკე და ყველანი ერთად მოვდივართ და რომლის დადასტურებაცაა ჩვენი არსებობის საზრისი. ამის გარეშე შეუძლებელია იქნებოდა ყოფითი ადამიანური კომუნიკაცია ცი. სწორედ „იქ ვხვდებით“ ერთმანეთს, როდესაც გვესმის ერთმანეთისა.

გავიმეორებ: ფარულ გამოცდილებაში არ ვგულისხმობ ხსოვნის საგანს, წარსულში ნანახს, განცდილსა და ნასწავლს. ამ აზრით, ის არ ნიშნავს წარსულს ისევე, როგორც, ვთქვათ, ჩვენი გენეტიკური კოდი არ ნიშნავს წარსულს. ამ აზრით ფარული გამოცდილება ის საარსებო ჰორიზონტია, რომელიც მოგვეცა, როგორც ჩვენი თვითობის შესაძლებელი კონტურები (გენეტიკური კოდიც ჩვენი თვითობის ბიოლოგიურ გარკვეულობაც განსაზღვრავს). ამ აზრით, ის არის არა დადგენილი, არამედ დადგენადი, დადასტურებადი და დადასტურების ამ ექსისტენციალურ აქტში ჩვენ ვადასტურებთ, რომ ვართ. არსებობა ამ ექსისტენციალური ჰორიზონტის დადასტურებას ნიშნავს. ამდენად, ფარულ გამოცდილებაში ჩვენი მომავალიც იგულისხმება.

ვფიქრობ, ბიბლიური წინასწარმეტყველები აღიქმებოდნენ სწორედ იმ ადამიანებად, ვისთვისაც ფარული გამოცდილებების ამ სფეროში მყოფობდნენ. ისინი თითქოს „იხსენებდნენ“ მომავალს.

გავიმეორებ, ამ აზრით ჩვენ ყველანი ამ იდუმალ გამოცდილებაში, როგორც ჩვენთვის იმთავითვე მოხაზულ ექსისტენციალურ კონტურებში ვარსებობთ. ის იმპლიციტურადაა მოცემული სადღაც და ოდესღაც განცხადებულ „იყავნ-ში“. ამ აზრით, ჩვენ ყველანი იმთავითვე პირველადი ლოგოსის დადასტურების აქტში ვარსებობთ. ის, რასაც შემოქმედებას უწოდებენ, ამ აქტის დადასტურებას ნიშნავს. შესაბამისად, შემოქმედია ყველა, ვისაც პირველადი ექსისტენციალური კონტურებიდან ამოაქვს, ის, რაც მასში იმთავითვე იყო ნაგულისხმევი. და ეს შემოქმედებაა იმდენად, რამდენადაც ჩვენ, სხვა არსებებისაგან განსხვავებით, თავისუფლად ვადასტურებთ ჩვენი არსებობის ამ ჰორიზონტს, როგორც ღვთის პირველად სიტყვას.

ეს არ ნიშნავს ჩაკეტილ წრეზე მოძრაობას. ეს, უმაღლეს, პირველადი ლოგოსის, როგორც მარადიული აქტის (ასეთია ის ფიზიკური გაგებით) დადასტურებას ნიშნავს. უფლისათვის, ალბათ, ამიტომაცაა ჩვენი არსებობა აუცილებელი. ჩვენი არსებობით ჩვენ კი არ ვქმნით, არამედ ვადასტურებთ და უფალთან ამ თანაობაში ვმონაწილეობთ ყოველივე არსებულის ანისა და ჰოეს კონტურების მოხაზვაში.

## **პითაგორა**

აინშტაინს უთქვამს: მე მუსიკით ვაზროვნებო – არა მუსიკის თანხლებით, არა მუსიკალური ნაწარმოების შთაგონებით, არამედ მუსიკით.

ამით მან თქვა, რომ აზრს თავისი იდეალური მუსიკალობა აქვს. ლოგიკა ამ მუსიკალობას მხოლოდ აუცილებელი პირობითობების თვალსაზრისით აღწერს. ამ იდეალური მუსიკალობის გარეშე ის ისეთივე უნაყოფოა, როგორც – ლულიუსის სქოლასტიკური მანქანა. ლოგიციზმი, რომელიც ცდილობს, თვითმკმარი იყოს (თული ასეთი რამ შესაძლებელია), უმაღლეს, გზებს უკეტავს იმ იდეალურ ხმიანებას, რომელსაც მე, როგორც სასრული გონიერი არსი, თურმე, აღვიქვამ და ლოგიკური თუ კულტურული პირობითობების ენაზე გადამაქვს, რათა საერთო ადამიანურ საკომუნიკაციო ველში განვათავსო.

რალაც მსგავსს გულისხმობდა შილერი, როდესაც ამბობდა, რომ ლექსის დაბადებას წინ უძღვის მუსიკალურის მსგავსი განცდა, რომელიც შემდეგ ვერბალურ სხეულს იძენსო. პოეზია თითქოს იმის მცდელობაა, რომ თავდაპირველი იმპულსი შეძლებისდაგვარად იქნას შენარჩუნებული, რასაც ზოგჯერ (მეტად თუ ნაკლებად) ნახსენები პირობითობები ეწირება. და პოეზიის სასწაულიც ის არის, რომ, მიუხედავად საკომუნიკაციო პირობითობების როლის ნაწილობრივი თუ თითქმის სრული უგულვებლყოფისა, ლექსი მაინც ახერხებს საკომუნიკაციო მატრიცაში არა მხოლოდ განთავსებას, არამედ მის გათავისუფლებასაც სააზროვნო და ემოციური პირობითობების ტყვეობიდან.

ამით პოეზია, ალბათ, აზრის მუსიკალობის ყველაზე უშუალო გამოხატულებაა. ჩვენ თითქოს იმის რეზონანსში აღმოვჩნდებით, რასაც პითაგორა სფეროთა მუსიკას უწოდებდა და ვადასტურებთ მას. სწორედ პოეზიაშია შანსი, რომ ყოფიერებისა თუ აზრის მუსიკალობა თითქოს ჩვენი ნებისგან დამოუკიდებლად შეიმოსოს ლინგვისტური სამოსით.

ამ აზრით, ლოგიკა მხოლოდ აუცილებელი პირობითობაა და შეუძლებელია აზროვნების აქტის მისით ჩანაცვლება, როგორც ამას ლულიუსი ცდილობდა. არსებობს სიცოცხლე და არსებობს ფიზიოლოგიური პროცესები, რომლებითაც ის მყლავნდება. სრულიად ასევე, არსებობს აზროვნება, როგორც ცხოველმყოფი აქტი და არსებობს მისი გამოხატვის ფორმები, რომლებითაც ის საკომუნიკაციო ქსელში განთავსდება და ინტერაქციებში მონაწილეობს.

ავგუსტინეს კვალდაკვალ ვიტყვით, რომ ეს ხმიანება გვაახლოვებს პირველად სიტყვის დაძაბულობასთან და ჩვენს ვარსებობით იმდენად, რამდენადაც ამ დაძაბულობაში ვართ, სიტყვიერს ხეულს ვძენთ და ამით ვადასტურებთ მას.

როგორც ავგუსტინე იტყოდა, ეს ხმიანება ზღვრული დაძაბულობით და, რაც, ალბათ, იგივეა, ზღვრული სიმშვიდით მთელს ყოფიერებას გამოთქვამს. ამიტომაც არის დიდი მოაზროვნის ნააზრევი არა მხოლოდ ლოგიკის ან ცდის შესატყვისი, არამედ ამ იდუმალი მუსიკალობის თანხმეირიც და ამიტომაც შეიძლება თქმა, რომ ლოგიკასაც და ემპირიასაც ეს იდუმალი ხმიანება იშველიებს, როგორც თავისი თავის გამოთქმის ინსტრუმენტებს. და რამდენადაც, თუ ბახს დაეუფერებთ, მუსიკა სხვა არაფერია, თუ არა მათემატიკის ერთ-ერთი დარგი, ეს მუსიკალობა იმ მათემატიკურ ჰარმონიაშიცაა, რომელიც არა მხოლოდ განმსჭვალავს ყველაფერს, უფრო მეტიც, პითაგორასათვის, ყოველივეს პირველპრინციპს წარმოადგენს. სამყაროს მათემატიკური წესრიგის გაგებით მე ვსწავლობ ცდაში არსად და არასოდეს მოცემულ ობიექტებს, რომლებიც გარდუვალ კავშირთა როკვაში არიან ჩართულები და სწორედ ამით არიან სამყაროს იდუმალი ხმიანების გამოხატულებანი. მათემატიკა ის ენაა, რომელზეც უფალი სამყაროს გამოთქვამსო, ამბობდა პითაგორა და ამ აზრს ხშირად იმეორებდნენ, განსაკუთრებით – ალორძინების ხანაში. ამით მათემატიკა და

მუსიკა თითქოს პირველადი შემოქმედი სიტყვის გამჟღავნების ორი გზაა, თუმცა კი პირობითობათა განმსაზღვრელი როლი მათემატიკაში უფრო თვალსაჩინოა. ორივეში არსებობისა და დინამიზმის ნებაა – „მყარ“ მათემატიკურ ფორმულირებებშიც კი, რადგან მათი სიმყარე სხვა არაფერია, თუ არა მათივე ზღვრული დინამიზმი.

ასე მივიღეთ სამეული – სამყაროს იდუმალი მუსიკალობა, მათემატიკა (ვიგულისხმოთ ლოგიკაც) და მათში იმპლიციტურად მოცემული არსებობის ნება. ეს სამეული თითქოს აზრის „სხეულებრივ“ აღქმას გვაძლევს. აზრის მუსიკალობის თანხმირებაში მომავლის ჰორიზონტის თანაზიარნი ვხვდებით, რადგან მუსიკაც მათემატიკაც და არსებობის ნებაც გარდუვალად გულისხმობს დროის სამივე განზომილების ერთობას და, რაც მთავარია, მომავალს, როგორც არსებობის ნების ექსისტენციალურ ჰორიზონტს. და თუ გავიხსენებთ, რომ დანტესთან სამოთხე მარადი მომავალია, ჩვენ მასთან თანაზიარნი ვართ იმდენად, რამდენადაც აზრის იდუმალი მუსიკალობის მოხელვით მის ჰორიზონტს ვართ ზიარებულნი. ყველაფერი ამისგან გამომდინარე, შეიძლება გამოვთქვათ შესაძლოა ერეტიკული აზრი იმის შესახებ, რომ აზროვნება, თუ ის სამყაროს იდუმალი მუსიკალობასთან თანაობს, სულის ხსნის გზაა, რადგან ამ თანაობით აზრი იმ ჰორიზონტში ექცევა, სადაც ანმყო განისაზღვრება არა მხოლოდ წარსულით, არამედ მომავლითაც.

წარსული, როგორც დადგენილისა და განსაზღვრულის „ადგილი“ მუდმივად ახლავს სააზროვნო აქტს. მაგრამ მხოლოდ ეს რომ იყოს, აზრს რომ მხოლოდ დადგენილ საზრისთა სიმრავლე რომ განსაზღვრავდეს, ინტელექტუალური აქტი მეზიუსის სიბრტყეზე აღმოჩნდებოდა განთავსებული და შეწყვეტდა არსებობას, როგორც სააზროვნო აქტი. რჩება რაღაც, რაც მას სიცოცხლეს ანიჭებს, მიუხედავად წარსულის იმპერატივებისა, მიუხედავად სოციო-კულტურული ნორმების დიქტატისა და ეს რაღაც არის, ბედნიერი წამების დროს რომ განგვაცდევინებს აზრის თავისთავად მუსიკალობას და თავისუფალ თვითმწარმოებლობას.

ნააზრევს, თუ ის ნააზრევია, სწორედ ეს ქმნის – წარსულისა და სოციო-კულტურული ინტელექტუალური იმპერატივების ქსო-

ვილში გამჟღავნებული „მუსიკალური“ თავისუფლების პრეცედენტები, როგორც გეორგ კიულევინი ამბობს, წამი, როდესაც ყოველგვარი ნორმატიული იმპერატივების მიუხედავად, ჩნდება და მთელს ჩვენს ინტელექტუალურ რელიეფს ცვლის. სწორედ ესაა წამი, როდესაც წინ მიგვიძღვან არა იმპერატივები და სააზროვნო ჩვევები, არა მხოლოდ ფორმალური პრინციპები, არამედ აზრის სიცოცხლე – მისი მუსიკალობა.

ზემოთ ვახსენეთ კიულევინიდისეული მყისიერი „აჰა“. მას ჩვენ ვატარებთ, როგორც ჩვენს იდუმალ, პარალელურ გამოცდილებას. ჩემი შეხვედრა მეორე ადამიანთან, როგორც ეგზისტენციალური შეხვედრა, აღსრულებდა მაშინ, როდესაც ამ გამოცდილებაში ვხვდებით ერთმანეთს. ლიტურგიაც ამის მცდელობაა – კოლექტიური „აჰა“-სი – როგორც გაგებაში შეხვედრის აღსრულებისა ამ შეხვედრის სრული ექსისტენციალური ინტენსივობით.

მაქს შელერი ცნებით Ordo Amoris (სიყვარულის წესრიგი) გამოხატავს იმ კონსტიტუციურ ელემენტს ადამიანური ცნობიერებისა, რომელიც ადამიანის სამყაროში ყოფნას და შემეცნებას საზრისისეულად განსაზღვრავს. თავს უფლება შეიძლება მიცვდეთ და ვივარაუდოთ, რომ, აზრის იდუმალი მუსიკალობის მსგავსად, ისიც ცნობიერების იმ სფეროებზე მიგვანიშნებს, სადაც ჩვენი და სამყაროს უნივერსალური თანაობაა და რომლის წყალობითაც გაგებაა შესაძლებელი.

პოეზია აწმყოს ექსტატურ განცდაში სუფევს. ცნობიერება უარს ამბობს წარსულზე, როგორც მზამზარეული საზრისების სანყობზე და ახალი საზრისების კარიბჭესთან მიგვაახლებს. აწმყო ტოტალობაში სინამდვილე თითქოს თავს დაგვატყდება, გვაიძულებს ტოტალური და ზღვრულად ცხოველმყოფი საზრისების სიახლოვეს ვიგრძნოთ თავი – თან ისე, რომ მათვის სახელი ვერ შეგვიჩქმევია, რადგან ვიცით, რომ სახელის შერქმევა აწმყოს ჰორიზონტიდან კვლავ წარსულის ჰორიზონტში დაბრუნების ტოლფასია. ამიტომაც ირღვევა ჩვეული მეტყველება, ამიტომაც ჩნდება მოულოდნელი და მაინც, თურმე, მტკივნეულად ნაცნობი იდენტობები, ამიტომაც გვიჩნდება რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანის დაბადების წინათგრძნობა. ამ აზრით, პოეზიას, თუ ის პოე-

ზიან, მეხსიერების ნიალიდან ამოაქვს ის, რაც, თურმე მასში ყოფილა – ჩვენი ყოველდღიური ყოფის პარალელური, თურმე, სადაც მიმალული გამოცდილებები.

პოეზია ჩვენი კონვენციური საზრისების ფრაგმენტებით განსხვავებულ საზრისებზე მინიშნების ადგილია. ეს არის მცდელობა ახალი საზრისების კარიბჭესთან ყოფნისა და მასთან სხვისი მიცდილებისა. აღმქმელს მიაცილებენ და ეს უკანასკნელიც თავისი ალქმით ადასტურებს ამ ჰორიზონტის არსებობას. ამით ის პოეტის თანამყოფია ამ ჰორიზონტში.

სიზმარში ხშირად ჩნდებიან პერსონაჟები, ნივთები ან სიტუაციები, რომელთა ნაცნობობაც იმ დროს უეჭველია, პირიქით, თითქოს ნამდვილობის ზღვრულ ხასიათს და საზრისის სისრულეს ატარებენ. მხოლოდ გაღვიძებისას აღმოაჩენ, რომ ეს ყველაფერი სიზმარეული მატერიითაა აგებული, თუმცა კი ზედმინვენით ცხადად მოსულა შენთან და რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანს გეუბნება იმ სამყაროზე, რომელშიც მოგიწევს მობრუნება.

მერე კი ეს სახეები თვალსაჩინოს ინრიტებიან ცნობიერების ნიაღში და ათავისუფლებენ სივრცეს საიმისოდ, რომ კვლავ ყოველდღიურ ყოფაში აღმოჩნდე. ამით სიზმარი ძალზე ჰგავს პოეზიას. პოეზიაც თითქოს უკუნიდან ათავისუფლებს და ალქმის ზღვართან მოჰყავს სახეები, რომელთა არსებობაც თითქოს ადრე არ იცოდი, თუმცა კი მათთან შეხვედრისას ნამდვილად იცი, თუ მათი სამყარო შენთვის სიღრმისეული ინტიმურობითაა ნაცნობი.

კომუნუკაციაში იზადება ის სამყარო, რომელშიც კომუნუკანტები მყოფობენ. ეს სამყარო ენით, როგორც სუბსტანციით იქსოვება. ამიტომაც არის რომ ენა განსაზღვრავს იმ სამყაროს, რომელშიც ვცხოვრობთ. ის გვითრევს თამაშში, რომლის შედეგიც სამყაროს იმთავითვე ნაგულისხმები მეტაფორებითა და სიმბოლოებით აღვწერა. ესაა ენის, როგორც კომუნიკაციის საშუალების დიქტატურა. ენობრივი თამაშები ენის დიქტატურის ნგრევას ნიშნავს. ამიტომაც არის, რომ პოეზიას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ნებისმიერი კულტურული სინგულარობისათვის. ის ენას გახვევებული ფორმებისაგან ათავისუფლებს. ფორმალური თუ არაფორმალური პოეზიის გარეშე ჩვენ ყველანი ენის მკვდარი ფორმების მძევლებად ვიქცეოდით. ენა, როგორც მხოლოდ

კომუნიკაციის საშუალება მეზიუსის სიბრტყეა, რომელიც მთელი ჩვენი ექსისტენციალური სივრცის დატყვევებას ლამობს.

არსებობს ერთი შემთხვევა, როდესაც ყველაზე ახლოს ვარ ყოფიერების ტოტალობასთან, როდესაც ყოფიერება მეუფლება მე და მე ვეუფლები ყოფიერებას, როგორც ვივეკანანდა ამბობს, გარდაიცვლება მე ყოვლად და ყოველივე მე-დ გარდაიცვლება. სანამ დავაზუსტებდე, რაზე ვსაუბრობ, შევეცდები, ამ გაელვების რაიმე კონტური მოვხაზო.

პირველი, რაც შემიძლია ვთქვა მის შესახებ, ესაა მდგომარეობა ცნობიერებისა, რომლისთვისაც „ახლაში“ მომავალი შემოიჭრება, როგორც წინასწარ ამოცნობილი რამ და ამით დროის სამ განზომილებაში არტიკულირებული ყოფიერება თავის პირველად ერთიანობაზე მიმანიშნებს. ამ გაელვებაში მომავალი გვეწვევა, როგორც უსასრულოდ ნაცნობი რამ, რაც თითქოს სადღაც და ოდესღაც უკვე „აღსრულებულა“, უფრო კი არსებობის რაღაც ფორმაში აღსრულებადია მთელი თავისი ტოტალური ცხოველმყოფობით და მე მეძლევა უფლება, მყისიერად შევეხო მას.

მომავალი მთელი თავისი აღსრულებადი უსასრული მრავალფეროვნებით შენთან თანამყოფობს და შენც თანამყოფობ მასთან და დგება გაელვება წამისა, როდესაც შენ, სამოთხიდან გამოდევნილი არსება გრძნობ, რომ სამოთხის კარი წამიერად გაუხსნიათ შენთვის და თავდაპირველ მთლიანობასთან შეხების უფლება მოუციათ.

ეს გაელვება დგება მაშინ, როდესაც მუსიკასთან გაქვს საქმე. რიტმთა და თემათა მონაცვლეობაში, დროში ფუგირებულად გაჭიმულ სიცოცხლეში თითქოს შენამდე მოდის ის პირველადი სიტყვა, რომელმაც დასაბამი დაუდო არსებობას, როგორც ასეთს. „იყავნ“ გაისმის მონოდება ისევე, როგორც – სადღაც და ოდესღაც.

მუსიკა ის დიდი მადლია, რომელიც ადამიანს სამოთხიდან განდევნის შემდეგ მიეცა. ყოფიერება ყველაზე უშუალოდ მისი ენით გველაპარაკება და ასე განსაზღვრავს ჩვენი აზრის და ქმედების იდუმალ მუსიკალობას.

სამწუხაროდ, ეს მხოლოდ გაელვებაა, თუმცა კი მიმანიშნებელი იმაზე, თუ სად შეიძლება აღმოვჩნდეთ მაშინ, როდესაც გარდა-



ვიცვლებით. ჩვენი ყოფნის ადგილი სწორედ ეს პირველადი ერთობა იქნება.

მათემატიკაში, ისევე, როგორც მუსიკაში ანმყოფი მომავალი აღსრულდება. მუსიკის ჟღერისას მე მხედველობაში მაქვს არა მისი აქ და ახლა, არამედ მისი ტემპორალური მთლიანობა. მუსიკალურ ნაწარმოებს მისი შესრულების დროს არ გააჩნია წარსული და მომავალი. ის როგორღაც თავის მთლიანობაში აქ და ახლაა მოცემული. ის თითქოს როგორღაც „მარად ახლაშია“ განთავსებული, დროის ტოტალობაში და მისი წყალობით მე გავდივარ ჰორიზონტში, სადაც დროის არტიკულაცია წარსულად, ანმყოფად და მომავლად საზრისს ჰკარგავს. მისი ყოველი „აქ და ახლა“ გულისხმობს ამ ფრაგმენტის წარსულისა და მომავლის სრულ თანაყოფნას არა როგორც მეხსიერების საგნისა, არამედ როგორც როგორღაც აქტუალურად არსებულისა.

„მათემატიკაში ვარ“ ან „მუსიკაში ვარ“ ნიშნავს, რომ მე დროის ტოტალობაში ვარ. ამ ვითარებაში საზრისს ჰკარგავს წინასწარმეტყველების ცნება, რადგან ყოველდღიურ მეთყველებაში წინასწარმეტყველება ნიშნავს იმის განჭვრეტას, რაც დროში „მერეა“ და რაც ერთგვარად მოწყვეტილია „აქ და ახლას“. იმ ვითარებაში, რომელსაც აღვწერ, ის, რაც სხვა დროს მომავლად მიმაჩნდა, მთელი თავისი სიცხადით „ახლაა.“ წინასწარმეტყველება, ამ სიტყვის თეოლოგიური აზრით, ის მდგომარეობაა, როდესაც ყოფიერებაში ვიმყოფები ისე, როგორც მუსიკაში ან მათემატიკაში. სხვა დროს ეს შემოქმედებით აქტში მეორდება – მწერლობაში, მხატვრობაში, არქიტექტურაში და ა.შ. შემოქმედი ამოიცნობს იმას, რაც ისედაც როგორღაც „არის“ და კოსმოსიც, რომელმაც არ იცის არტიკულირებული დრო, შემოქმედის პირით გამოთქვამს თავს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რელიგიურ და შემოქმედებით ცნობიერებაში ყოფიერება მოიცემა, როგორც ტოტალური გაელვება. ყოფიერება თავის იდუმალ მუსიკალობას გადმოღვრის მათი მეშვეობით. ამიტომაც შეგვიძლია ვილაპარაკოთ რელიგიური ცნობიერების, შემოქმედებითი ცნობიერების, სამეცნიერო ცნობიერების, დაბოლოს, ფილოსოფიური, როგორც ინტეგრალური ცნობიერების იდუმალ მუსიკალობაზე. ამიტომაც, გავიმეორებ, რომ აზრს თავისი იდუმალი მუსიკალობა აქვს და ამ მუსიკალობასთან

თანაობის გარეშე ცნობიერების მიერ განხორციელებული ნებისმიერი აქტი მხოლოდ სიმულაციაა ამგვარი აქტისა.

ადამიანად ყოფნა პითაგორულ სფეროთა მუსიკაში ნებით თუ უნებლიედ, ცხადად თუ ფარულად ყოფნას გულისხმობს. ამიტომაც არის ხსნილი ნებისმიერი ადამიანი, ვინც ამა თუ იმ ფორმით – ხელოვნებით, ხელოსნობით, თუნდაც, საგანთა უბრალო ქვრეჭით და ა.შ. თანამყოფობს სფეროთა მუსიკასთან. ალბათ, ასე მოინიშნება უკვედავი სულის საკუთრივ ადამიანური ჰორიზონტი.

მუსიკამ არ იცის „უფრო“ ნარსული და „უფრო“ მომავალი. ის შეძლებისდაგვარად უახლოვდება იმთავითვე ნაგულისხმევ ერთდროულობას. ტემპორალური სიღრმე მისთვის რელატიურია. ამით ის მეზობლობს იმასთან, რასაც ყოველდღიურობაში მარადისობას ვუნოდებთ, რადგან ეს უკანასკნელიც გაიგება, როგორც ტემპორალური ნაკადის თავის თავში, როგორც წერტილში ჩაკარგვა.

*მარიამ გიორგაშვილი*

## ნაირა გელაშვილის ზღაპრები დიდი და პატარა ბავშვებისთვის

ტრუიზმია, რომ წიგნები ბავშვის ემოციური, ინტელექტუალური თუ სოციალური განვითარებისთვის აუცილებელი პირობაა. კითხვას მყისიერი შედეგი არ მოაქვს, თუმცა დროთა განმავლობაში იგი ხელს უწყობს მოზარდის ღირებულებათა სისტემის ფორმირებას, მორალური ორიენტირების ჩამოყალიბებას. თანამედროვე საბავშვო ლიტერატურა, როგორც თარგმნილი, ისე ორიგინალური, თემატურად თუ ჟანრულად ძალიან მრავალფეროვანია. მათ შორის ზოგიერთი მეტად გამორჩეულია შინაარსითა თუ კონცეპტუალობით. ნაირა გელაშვილის საბავშვო ტექსტები სწორედ ასეთია.

ნაირა გელაშვილის 2019 წელს გამოცემული საბავშვო ნაწარმოებების კრებული „წინკლების ქოხი“ (გამომცემლობა „ალონი“) სხვადასხვა დროს დაწერილ 21 ზღაპარს აერთიანებს. თითოეული მათგანი დასამახსოვრებელია თავისი პერსონაჟებითა თუ სიუჟეტით. მიუხედავად იმისა, რომ ზღაპრები სხვადასხვა ამბავს გვიამბობს, წიგნი ერთ მთლიან, ჰარმონიულ სამყაროს აღწერს. ამის აღქმაში მკითხველს ზღაპრიდან ზღაპარში „მოგზაური“ წინკლებიანი მუსტანგიც ეხმარება. ყველა ამბავი ფლორისა თუ ფაუნის რომელიმე წარმომადგენლის, მანათობლებისა თუ ჯადოსნური არსებების შესახებ გვიყვება და მკითხველის თვალწინ უთვალავი ფერით მორთულ სამყაროს ქსოვს.

როგორ ცხოვრობენ და ვისთან მეგობრობენ ვარსკვლავები? როდის და როგორ გაჩნდნენ ისინი? რატომ ჰქვია ვარდკაჭაჭას ვარდკაჭაჭა და რა შუაშია ვარდი ან კაჭკაჭი მის სახელთან? როგორ პოულობენ გულისსწორს ბუნების ბინადარნი? რატომ არასდროს ხვდება ერთმანეთს მზე და მთვარი? – ცნობისმოყვარე

პატარა მკითხველებს უამრავი შეკითხვა შეიძლება ჰქონდეთ. ბავშვები სამყაროს გამალებით შეიცნობენ და ყველაზე უცნაურ კითხვებს სვამენ. ეს ზღაპრები სწორედ ცნობისმოყვარე ბავშვებისთვისაა. არაორდინალურ კითხვებს უჩვეულო პასუხები აქვს და ავტორი ნაბიჯ-ნაბიჯ ხატავს სამყაროს, რომელშიც ყველაფერი კანონზომიერია, თუმცა ამ კანონზომიერების დანახვა შეუიარაღებელი თვალით ხშირად შეუძლებელია.

ადამიანები პერსონაჟებად წიგნში თითქმის არ გვხვდებიან. ერთი-ორ ადგილას ბავშვი გამოჩნდება და სულ ეს არის, სამაგიეროდ ავტორი ხშირად მიმართავს პერსონიფიკაციის მხატვრულ ხერხს და ბუნების სხვადასხვა მოვლენა, ცხოველები და ფრინველები გამოჰყავს ამბების მთავარ მოქმედ გმირებად. ცხოველების ანთროპომორფიზაცია გავრცელებული მხატვრული ხერხია საბავშვო მწერლობაში. ამგვარად პატარა მკითხველი ადვილად ახერხებს პერსონაჟთან იდენტიფიცირებას. მეორე მხრივ, ფანტაზიას უსაზღვრო გასაქანს ეძლევა – ვირტუალური რეალობა, რომელშიც ბუნების ბინადარნი ისევე იქცევიან, როგორც ადამიანები, ისეთივე სოციალური წესრიგი სუფევს, როგორც ჩვენს სამყაროში, პატარებისთვის უჩვეულო და მიმზიდველია. ზოგ შემთხვევაში ცხოველები ისეთ რალაცებს აკეთებენ, რაც ადამიანს არ შეუძლია, თუმცა ბევრი კი უოცნებია ამაზე. არაცოცხალი არსებების გაცოცხლება მწერალს საშუალებას აძლევს, პერსონაჟთან მრავალფეროვანი გაღერვა შექმნას და პატარა მკითხველისთვის ამბები მოსაწყენი არ გახდეს. ვის აღარ შეხვდებით „წინკლების ქოხში“ – ობობას, მერცხალს, მუსტანგს, ციყვს, გვირილას, ლოკოკინას, სიოს და სხვ. ასე ცდილობს ავტორი, მკითხველს ის სამყარო გადაუშალოს, რომელიც ჩვეულებრივი თვალისთვის უხილავი და არაორდინალურია.

წარმოსახვის, ფანტაზიის სტიმულაცია საბავშვო ლიტერატურის მნიშვნელოვანი ასპექტია. ეს წარმოებში რამდენიმე გზით შეიძლება განხორციელდეს: 1. თუკი მწერალი დეტალურად, ნათლად აღწერს პერსონაჟებსა და გარემოს, ეს მკითხველს დაეხმარება, მკაფიოდ წარმოიდგინოს წიგნის სამყარო; 2. თუკი ამბავი შეიცავს ფანტასტიკურ დეტალებს, წარმოსახვით სივრცეში გვამოგზაურებს, იგი მეტად გააღვივებს პატარა მკითხველის

ფანტაზიას და ნაახალისებს ფიქრს იმაზე, რაც ჩვეულებრივს მიღმაა; 3. ღია დასასრული მკითხველს უბიძგებს, თავად გახდეს ამბის თანაშემოქმედი და წარმოიდგინოს, თუ რა მოხდება შემდეგ, როგორ გაგრძელდება სიუჟეტი, როგორ გაეცემა დასმულ კითხვებს პასუხები; 4. პერსონაჟები ისეთი პრობლემების წინაშე აღმოჩნდებიან, რომელთა გადაჭრა შემოქმედებითი გზით უნევთ. მან, შესაძლოა, შთააგონოს ახალგაზრდა მკითხველი, თავადაც შემოქმედებითად მიუდგეს მის წინაშე არსებულ გამოწვევებსა და სირთულეებს. თუკი ნაირა გელაშვილის ზღაპრებს ამ კრიტიკურიუმებით შევაფასებთ, დავინახავთ, რომ ისინი თითქმის ყველა მათგანს ითვალისწინებს. როგორც წესი, გარემოსა და პერსონაჟებს ავტორი მკაფიოდ და ნათლად აღწერს (ისე, რომ არ აყოვნებს სიუჟეტის განვითარებასაც). ზღაპარში „წინწკლების ქოხი“ გვხვდება ფანტასტიკურის ელემენტი – მოქმედება ვითარდება სანინწკლეთში, მოქმედ გამირებად კი პატარა გოგონა და ჯუჯა წარმოგვიდგებიან: „ეს მართლაც ენით გამოუთქმელი პატარა ქვეყანა აღმოჩნდა. ირგვლივ თეთრად დაწინწკლული მწვანე ხეები და პატარა გორაკები მოჩანდა. შუაში იდგა წინწკლების ქოხი. ქოხის გვერდით პატარა ტბა იყო, სადაც წინწკლებიანი თევზები დასრიალებდნენ. ცაზე ლურჯწინწკლებიანი ფაფუკი, რძისფერი ღრუბლები დაგორავდნენ. წინწკლებიანი ყვავილებზე წინწკლებიანი ფერადი პეპლები ირწეოდნენ. იქაურობა წინწკლებიანი ბაჭიებით, ჩიტებითა და ლოკოკინებით იყო სავსე“. როგორც დამონმებული ციტატიდან ჩანს, სამყარო, რომელიც დეტალურადაა აღწერილი, თან ჰგავს რეალურს და თან – არა. იგი პატარა მკითხველში წარმოსახვას აღვივებს და ცნობისმოყვარეობას აღძრავს. სწორედ ამ ზღაპარში გაირკვევა, რომ ყველა, ვისაც წინწკლები გადაშორდება ან შეუყვარდება, ან უბრალოდ, მოუწდება, აქ მოდის და წინწკლების ხელმწიფე მათ წინწკლებით შეფერავს. ასე მოსულა მათთან წინწკლებიანი მუსტანგიც, რომელიც ერთგვარად ზღაპრული, ჯადოსნური ცხოველია. ეს პერსონაჟი ერთადერთია, რომელიც რამდენიმე ზღაპარში გვხვდება. მისი მოგზაურობა ტექსტიდან ტექსტში იმაზე მიგვანიშნებს, რომ სამყარო, რომელსაც ავტორი სხვადასხვა ნაწარმოებით აღწერს, სინამდვილეში ერთიანი და ჰარმონიულია.

კრებულში წარმოდგენილ ზღაპართა პერსონაჟები მცენარე-ები, ცხოველები, მწერები, ფრინველები არიან. როგორც ვთქვით, ადამიანები არა, აქა-იქ ბავშვი თუ გაიღვებს მოქმედ პირად. ბუნების იდეალიზაცია (სხვათა შორის, ბავშვისა და ბავშვურობის გაიდვალება) პირველად მე-19 საუკუნეში რომანტიკოსმა ავტორებმა დაიწყეს. მათ სჯეროდათ, რომ ადამიანმა დაკარგა კავშირი პირველყოფილთან. რომანტიკოსებს სწორედ ბუნება ეგულეობდათ მესაიდუმლედ და დარდის თანაზიარად. სამაგიეროდ ბავშვებს, რომელნიც ჯერ კიდევ არ შერყვნილან ამქვეყნიური ცოდვებით, შეუძლიათ დაინახონ ის, რასაც უფროსი ვერ ხედავს. გოეთეს „ტყის მეფე“ ამისი კარგი მაგალითია – მამა ცდილობს, რაციონალურად ახსნას ყოველი ხმა, რომელიც შვილს ტყის მეფის ჩურჩულად ეჩვენება და იქნებ სულაც ავადმყოფის ჰალუცინაციებია. ბავშვის ირაციონალური ხედვა მამის რაციონალურ განმარტებებს უპირისპირდება. საბოლოოდ პატარა იღუპება. ნუთუ ტყის მეფემ მუქარა შეასრულა? ან იქნებ ცხელებას ვერ გაუძლო ბავშვმა? პასუხი, ალბათ, იმაზეა დამოკიდებული, მკითხველს სჯერა თუ არა ირაციონალურის, აუხსნელი.

დავუბრუნდეთ ნაირა გელაშვილის ზღაპრებს. ბუნების სურათები და ცხოველთა და ფრინველთა ის სამყარო, რომელიც მათშია აღწერილი, პატარა მკითხველს სრულად შეაგრძნობინებს იმ მრავალფეროვნებას, რაც ჩვენ ირგვლივაა. მათთვის დამაჯერებელია, ნაიკითხონ ბოროტი ობობის, ცელქი ვარსკვლავის, ცნობისმოყვარე ტუხტის შესახებ. ნაიკითხონ და გაუჩნდეთ კითხვები. გარდა იმისა, რომ ეს ამბები ბავშვს ემპათიას უღვივებს, მათ ხშირად საგანმანათლებლო ფუნქციაც აქვს – მხატვრულად გადმოსცემს ეკოსისტემის სხვადასხვა კანონზომიერებას. ნაირა გელაშვილის ზღაპრებში ბევრი მცენარეა – ვარდკაჭაჭა, ტუხტი, კრაზანა, დედოფლისთითა, ბეგქონდარა, ბევრი ფრინველია – ნიბლია, ნარჩიტა, მერცხალი, კაჭკაჭი, კოდალა. ამგვარად მდიდრდება პატარა მკითხველის „ეკოლექსიკა“.

საანალიზო ზღაპრები იმითაც გამოირჩევა, რომ მათში შეფარულად მორალური თუ ეთიკური დილემებია მოცემული. გვხვდება ისეთი უნივერსალური თემები, როგორიცაა მეგობრისთვის თავგანწირვა, ღალატი, ერთგულება, სიყვარული, პასუ-

ხისმგებლობა, ზრუნვა, თანაგრძნობა და სხვა, რითაც ნაწარმოები ზოგ შემთხვევაში იგავს ემსგავსება. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ იგავისგან განსხვავებით, ნაირა გელაშვილის ზღაპრებში მორალური დისკურსი შეფარულია, არ არის მოცემული ექსპლიციტურად და ამგვარად უფრო მეტ სივრცეს ტოვებს კრიტიკული აზროვნებისა და წარმოსახვისთვის, ინტერპრეტაციისთვის.

განვიხილოთ ერთი ზღაპარი. „გაზაფხულის ერთი ამბავი, ანუ როგორ გაბრაზდა მთვარე“ რამდენიმე ნაწილისგან შედგება. ავტორი ქვესათაურით მკითხველის სავარაუდო აუდიტორიაზე მიანიშნებს: „ცხრანაწილიანი ზღაპარი დიდებისა და პატარებისათვის ანუ დიდი და პატარა ბავშვებისთვის“. გამოდის, რომ ნაწარმოებში გადმოცემული თემები საბავშვოცაა და დიდებისთვისაც ყურადსაღები შეიძლება იყოს (ეს ქვესათაური, ჩვენი აზრით, მთელ კრებულს მოუხდებოდა). მთვარე, რომელიც გულებს აკავშირებს ერთმანეთთან, იწერს სხვადასხვა არსებათა ოხვრასა და სევდას, რათა შემდეგ მენწყვილე უპოვოს და შვება მიანიჭოს – ეს ნაწარმოების ექსპოზიციას, თუმცა მთავარი ლოკოკინასა და მერცხლის ამბავია. ლოკოკინა ათასი შეზღუდვით იზრდება, ყველაფერი აკრძალული აქვს – სიჩქარე, ხტუნვა, ცელქობა, ხარხარი. მხოლოდ დარცხვენა და უხერხულობა დაუსწავლია კარგად. აი, მერცხალს კი ლალად ზრდიან, სწრაფად ფრენას ასწავლიან. მერცხლები კარგ ამბებს აგროვებენ. ამ ორი კონტრასტული პერსონაჟით აღზრდის ორი სხვადასხვა სტილია ნაჩვენები, რაც, პირველ რიგში, ალბათ უფროსებისთვისაა ყურადსაღები. ლოკოკინას ავტორიტარული წესით ზრდიან (ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ეკიდა წარწერები: „აკრძალულია ცმუკვა, ხტუნვა, ცელქობა!“, „სიცელქე უზრდელობაა, უზრდელობა უხამსობაა, უხამსობა – დანაშაულია, დანაშაული – სირცხვილია“. „აკრძალულია ყოველგვარი გადარევა“. „ვინც გადაირევა, ის გადავარდება“), მერცხალს კი – თავისუფლად („მთავარია თამაში. მთავარია გახარება“). მიუხედავად იმისა, რომ მთვარე მერცხალსა და ლოკოკინას შორის მეგობრობის სხივს გააბამს, ლოკოკინა ვერ შეძლებს შეინარჩუნოს ის. იფიქრებს, რომ მერცხალს არ შეეფერება და რომ საერთოდაც დააშავა, რადგან მას გაჰყვა. ნაწარმოებს არ აქვს ბედნიერი დასასრული (განსხვავებით კრებულში თავმოყრი-

ლი სხვა ზღაპრებისგან). მკითხველი ფინალური ეპიზოდით ადვილად ხვდება მორალსა და იდეას – ვისაც მეგობრობის დაწყებისა ეშინია, ვისაც ძლიერ არ ენატრება, ის ჯერ არაა ღირსი, ჰყავდეს საუკეთესო მეგობარი.

აქვე ორიოდე სიტყვით წიგნის ილუსტრაციებსაც შევხვით: ცნობილია, რომ ილუსტრაციებს საბავშვო წიგნისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ისინი მხოლოდ დეკორაციული ფუნქციისა როდია. ნახატები პატარა მკითხველს კონტექსტის ვიზუალიზაციასა და სიუჟეტის უკეთ აღქმაში ეხმარება. „წინწკლების ქოხი“ უხვადაა ილუსტრირებული. ზოგ შემთხვევაში წიგნის ორივე გვერდი მხოლოდ ნახატს უკავია. მათი ავტორი ცისია კილაძეა. ისინი იმპრესიონისტული მანერითა და ესთეტიკითაა შესრულებული – მონასმი ფართოა, ფორმებზე მეტად ფერებსა და განწყობას ეთმობა ყურადღება. ყველა ნახატი, მათ შორის ყდისა, ესთეტიკური და შთამბეჭდავია, იგრძნობა მხატვრის ხელწერა, ინდივიდუალიზმი, რაც მეტად დასამახსოვრებელს ხდის ამ წიგნის ილუსტრაციებს.

ნაირა გელაშვილის ზღაპრები, ზოგადად, მისი საბავშვო ნაწარმოებები, მნიშვნელოვანი ნაწილია თანამედროვე ქართული საბავშვო ლიტერატურისა. მდიდარი ლექსიკით და საინტერესო სიუჟეტებით გადმოცემული საყმანვილო ამბები გულგრილს არ დატოვებს არათუ პატარა, არამედ ზრდასრულ მკითხველსაც. ვფიქრობ, ძალიან საინტერესო გამოვა ამ ტექსტების ანიმაციური ვერსია და კარგი იქნება, თუ პროფესიონალები ამაზე დაფიქრდებიან.



ჟურნალი „ცისკარი“ – 170

მრგვალი მაგიდა: „თანამედროვე კრიტიკის  
ტენდენციები. 1957-1980-იანი წლების ჟურნალ  
„ცისკრის“ გამოცდილება“\*

მანანა კვაჭანტირაძე – მეგობრებო, დღეს ჩვენ შევიკრიბეთ, რათა ჩავატაროთ „მრგვალი მაგიდა“ თემაზე „თანამედროვე კრიტიკის ტენდენციები. 1957-1980-იანი წლების ჟურნალ „ცისკრის“ გამოცდილება“. ცხადია, ამ ეტაპს ქართული ლიტერატურისა, 1950-იანი წლებიდან 1990-იანების დამდეგამდე, პოსტსტალინური ეპოქიდან პოსტსაბჭოთა ეპოქამდე, 30 წლიან პერიოდს სერიოზული დაკვირვება და ანალიზი სჭირდება. ჩვენ მას შემთხვევით არ ვუწოდებთ თანამედროვე ქართულ ლიტერატურას ან თანამედროვე ქართულ კრიტიკას. სიტყვა „თანამედროვე“, ამ შემთხვევაში, სამუშაო ტერმინია და მაინცდამაინც დროზე არ მიუთითებს. ეს იყო ერთგვარი მოცემულობა, რომელსაც დაეყრდნო მთელი შემდგომი პერიოდის კრიტიკა. ის ერთგვარი ბაზა გახდა, რომელიც, თავის მხრივ, 50-იანი წლებიდან რადიკალურად დაუპირისპირდა სოცრეალიზმის კრიტიკას და სრულიად დამოუკიდებელი ხაზი გამოკვეთა 1950-იანი წლების კრიტიკოსთა მიერ. ამ დროს მოდის კრიტიკოსთა ახალი თაობა, რომელიც თავს ძირითადად, თუმცა არა მხოლოდ, ჟურნალ „ცისკრის“ გარშემო იყრის. გამოცემა, რომლის წარდგინებაც არის ჩვენი დღევანდელი შეხვედრის თემა, ეძღვნება ჟურნალ „ცისკრის“ 170-ე საიუბილეო წლისთავს. კრებული მოიცავს დროის აღნიშნულ მონაკვეთში დაწერილ ლიტერატურულ-კრიტიკულ ნერილებს. ხაზგასმით მინდა აღვნიშნო, რომ გამოცემა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმიტომ, რომ შესაძლებლობა გვეძლევა, წარმოვიდგინოთ, რა პროცესები მიმდინარეობდა 50-იანი წლებიდან ქართულ ლი-

\* გაიმართა შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში ა/ნ 26 აპრილს.

ტერატურაში. ყველა, ვინც ამ ახლადგამოცემულ კრებულში ჩაიხედავს, მიხვდება, რომ პროცესი იყო აბსოლუტურად უწყვეტი, მიმდინარეობდა მკაფიოდ გამოკვეთილი მიზნით, დაებრუნებინა ქართული ლიტერატურა თავის ჩვეულ კალაპოტში, რომელსაც ის ასცდა. არა ერთი ამოცანა და მიზანი იკვეთება სწორედ ამ ერთად თავმოყრილი სტატიების ფონზე. იკვეთება ის, რისთვისაც ჩვენს წინა თაობებს მინდა განსაკუთრებული მადლობა ვუთხრა. მათ საოცარი ბრძოლისუნარიანობა გამოავლინეს იმისთვის, რომ ქართული ლიტერატურა ყოფილიყო ჭეშმარიტი ქართული ლიტერატურა. თუნდაც არაპირდაპირ, თუნდაც არაცხადად, რაღაცნაირად მოახერხეს გამოყოფა და მათ ჰქონდათ დამოუკიდებელი ადგილი საბჭოთა სალიტერატურო სივრცეში და ეს იყო ღირსეული ადგილი, ნამდვილი, ღირსეული ლიტერატურისა. მე ვიტყვოდი, რომ ამ თაობამ თავისი მისია შეასრულა. „ცისკრის“ პუბლიკაციების შემდეგი წიგნები, დარწმუნებული ვარ, კიდევ უფრო გააღმავებს ჩემს აზრს. თითქოს აღმოჩენასავით იყო, თუმცა ყველაფერი წაკითხული მქონდა, რა თქმა უნდა, ამ ხნის მანძილზე, თანდათან, ნელ-ნელა, მაგრამ ასე თავმოყრილმა უცებ დამანახა, რამხელა ტვირთს ეწეოდა ეს თაობა, რა ღირსეულად ასწია ეს ტვირთი და ატარა ბოლომდე, 90-იან წლებამდე. ეს იყო ნამდვილად ბრძოლა. ამონერილიც კი მაქვს ტერმინები, რომლითაც ისინი ამ ბრძოლას აღწერენ: იდეოლოგიური ფრონტი, ფრონტის წინა ხაზი... გურამ ასათიანი ახსენებს დაჭიმულ სიმს, რომელიც აუცილებლად უნდა შენარჩუნდეს, იმიტომ რომ ჩვენ ბრძოლის წინა ხაზზე ვიმყოფებით. ჩანს ის ის დიდი ეროვნული და ამასთან სოციალური პასუხისმგებლობა, რომლითაც სავსე იყო ეს თაობა. გაცელებული ვარ მათი შრომითი და საბრძოლო სულისკვეთებით, იმ სამუშაოს მოცულობით, რომელიც მათ ჩაატარეს. დღეს, როდესაც რაიმეს კრიტიკულად ვაფასებთ, ბევრ შემთხვევაში, ჩვენი ეს შეფასება გაუმართლებელია. ეს იყო ძალიან „მაგარი“ თაობა, რომელმაც მისიასავით იკისრა, გამოცლოდა საბჭოთა კრიტიკას და დამოუკიდებელი, ქართული კრიტიკა ჩამოეყალიბებინა. მადლობა მინდა ვუთხრა მათ ამ ყველაფრისთვის. თავისებური გახსენების ელფერიც აქვს დღევანდელ შეხვედრას. ზოგიერთი აქცენტის გამოკვეთით მინდა დავიწყო და მერე თქვენ გააგრძელოთ.

სჯობს ამ ყველაფერს ჰქონდეს საუბრის, დიალოგის სახე და არა მონოლოგისა.

ერთი სიტყვით, ვინყებთ.

გურამ ასათიანის პირველი წერილის სახელწოდებაა „წერილები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ“. ამით იხსნება ეს კრებული. წერილის სათაურის ქვეშ მინერილი „იბეჭდება განხილვის წესით“, შემთხვევითი ფრაზა არ არის. ის უკვე საბრძოლო შემართებით საპოლემიკოდ იწვევს დანარჩენ აუდიტორიას, გურამი მზადაა, პასუხი გასცეს ყველას, ვისაც სურვილი აქვს ჩაერთოს ამ პოლემიკაში, და ეს შემართება და პათოსი უკვე ამ პირველ ფრაზაში ჩანს, პირველივე წინადადებით დასტურდება. იგი წერს: „სულიერო ყოფის არცერთ სფეროს არ მიუღწევია ისეთი მწვერვალებისთვის, როგორზედაც ის აიყვანეს „ვეფხისტყაოსნისა“ და „მერანის“ ავტორებმა. პირველვე განაცხადით ის ლაპარაკობს, რომ ქართული სიტყვა უმნიშვნელოვანესია, ყველაზე მაღალი თამასა, რასაც კი მისწვდომია ქართული აზროვნება, განხორციელდა ქართულ ლიტერატურაში. ანუ პირველი თეზა გურამის მოღვაწეობისა, რომლისთვისაც მას მთელი ცხოვრების მანძილზე არ უღალატია, ასე გამოიყურება: *ქართული ეროვნული მწერლობის აღიარება დიდ პროზად და პოეზიად, ეროვნული და საკაცობრიო მასშტაბით. მომდევნო ფრაზას წავიკითხავ: „მართალია, კულტურის განვითარების ისტორია არ ყოფილა სწორხაზოვანი, მაგრამ დღევანდლამდე მან ისეთი მაღალი ტრადიციებით მოაღწია, რომელიც იშვიათად გააჩნია სხვა რომელიმე კულტუროსან ერს“.* ეს იყო ძალიან სერიოზული განაცხადი, დღესაც ვგრძნობთ ამას პრაქტიკულად, საერთო საბჭოთა სივრცეში გამომწყვდეული ქართული ლიტერატურა მან გამოყო და თავის კუთვნილ ადგილას დასვა. მეორე თეზაა *მემკვიდრეობის საკითხი*. გურამი მე-20 საუკუნის დასაწყისის დიდი გადატრიალებაზე ლაპარაკობს და ამას მოდერნიზმს, „ციფერყანწელებსა“ და გალაკტიონ ტაბიძეს უკავშირებს. აცხადებს თავს მე-19 საუკუნის (ვციტირებ) „უალრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი ფილოსოფიური, სოციალური და პოლიტიკური ნაღვანის მემკვიდრედ“ ანუ მემკვიდრეობის საკითხი დაიწყო მე-19 საუკუნიდან და უშუალო წინამორბედად გამოაცხადა მე-20 საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურა. ჩამოაგდო საუბარი დიდი გადატრიალებაზე.

მე-3 თეზა: გამოყო ვაჟას პოეზიის განსაკუთრებული ხასიათი და ღირებულებები.

მე-4: ქართული ლექსის რეფორმაცია. ღიად საუბრობს, რომ იგი მოახდინეს იმ პოეტებმა, რომლებიც მაშინ დეკადენტურ მიმდინარეობებთან იყვნენ დაკავშირებულნი და მოჰყავს გალაკტიონისა და მაიაკოვსკის მაგალითები, როგორც უკვე აპრობირებული, საბჭოთა პოეტებისა. ორივეს ჰქონდა მოდერნისტული ნინაპირობები, რომელიც არ უარუყვია შემდეგ საბჭოთა მწერლობას და იდეოლოგიას. ანუ ეს დაუშვეს. აი, ამ თემით შემოჰყავს „ცისფერყანწელები“ და მეოცე საუკუნის დასაწყისის მთელი ლიტერატურა. ამას ჰქონდა აბსოლუტურად სწორი ტაქტიკური გათვლა. საბჭოთა იდეოლოგიურ სივრცეში მოდერნისტებად წოდებული ლიტერატორების შემოყვანა, როგორებიც, მაგალითად, „ცისფერყანწელები“ იყვნენ და სხვებიც, ალბათ, ნაწილობრივ, გნებავთ, ტერენტი გრანელი და ასე შემდეგ, ეს იყო საოცრად სარისკო ნაბიჯი, გურამ ასათიანი ამას საფუძველს უმაგრებს გალაკტიონ ტაბიძისა და მაიაკოვსკის მაგალითებით. ამბობს, რომ რეფორმაციის ეს პროცესი განვითარებას განაგრძობს დღესაც. ჩვენთვის დღეს ეს უკვე ნათელია, სადავოც არ არის, რომ სწორედ ამ ჩვენი წინა თაობის მეშვეობით დაიწყო ეს პროცესი. მაგრამ წარმოვიდგინოთ, რომ ახალგაზრდა კაცი, კრიტიკოსი, 1957 წელს აცხადებს ამას, როდესაც სულ რაღაც ერთი წლით ადრე, 1956 წელსა არიან რეაბილიტირებული „ცისფერყანწელები“ და მომხდარია 9 მარტის სტუდენტთა პოლიტიკური მანიფესტაცია. ეს პროცესი სრულიად ახლად დაწყებულია. მისი გაბედულება აუცილებლად უნდა დავაფასოთ!

შემდეგ, მე-5 თეზა: „ახლი ქართული პოეტიკის ფორმირება დაიწყო მანამდე, ვიდრე შეიქმნებოდა ქართული საბჭოთა პოეზია. ნახეთ, ეს უკვე არის თანამედროვე ქართული ლიტერატურის გენეზისის საკითხი. ეს მოხდა ასე (ვციტირებ): „და ამის აღიარება საჭიროა ისტორიული სიმართლისათვის, რაც უნდა უხერხული იყოს ამ სიმართლესთან შეგუება ზოგიერთი ზედმეტად სწორხაზოვნად მოაზროვნე ლიტერატორისათვის“. ძალიან ტაქტიანად, ის არ ახსენებს ამ შემთხვევაში, იდეოლოგიას. ლიტერატურაზე, საკუთრივ ლიტერატურულ კრიტიკერიუმებზე ლაპარაკობს და ლიტერატურის აღქმის სწორხაზოვნებას აკრიტიკებს.

ამირან გომართელი – ძალიან გაბედული ფრაზაა!

მანანა კვაჭანტირაძე – ძალიან გაბედული და იშვიათად ტაქტიანი.

მე-6: პირველად იწყება რევიზია იმ ცდარი მოსაზრებისა, რომ ახალ პოეზიას საერთო არაფერი აქვს დეკადენტურ მოდენისტულ მიმართულებებთან. აღდგენილია პოეზიის მემკვიდრეობითობის, საკუთრივ, მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან მისი წარმომადგენლობის საკითხი. შემდეგ: გურამ ასათიანმა მკაფიოდ და ცხადად ჩამოაყალიბა მანამდე მიჩქმალული აზრი ქართული პოეტური ხელოვნების გენეზისის საკითხთან დაკავშირებით. ლაპარაკობს მე-20 საუკუნის დასაწყისის მეტრულ და რიტმულ სიახლეებზე. საკუთრივ ლიტერატურათმცოდნეობით საკითხებზეა საუბარი, ინტონაციურ ორიგინალობაზე, რითმის ცვლილებაზე, მუსიკალური კომპონენტის კრიტერიუმებზე. გურამის თქმით, ეს არის გარეგნული სიახლეები. უმთავრესად კი მიიჩნევს იმ ცვლილებებს, რომლებიც მოხდა ლექსის შინაგან ფორმაში ანუ (ცვიტირებ): „ევოლუცია, რომელიც განიცადა პოეტურმა აზროვნებამ, სახეთა სისტემა, მეტაფორისტიკა, გახდა ნაკლებად რაციონალისტური, უფრო ემოციურად ხელშესახები, ვიდრე წინათ.“ წერილში ხაზგასმულია პოეტური ლოგიკის თავისებურებები, წარმოდგენათა ბუნებრივი, ასოციაციური დინება, რომელიც დამახასიათებელია ადამიანის თავისუფალი, ძალდაუტანებელი აზროვნებისთვის. მივაქციოთ ყურადღება სიტყვების მნიშვნელობას – თავისუფალი, ძალდაუტანებელი აზროვნება და დავუპირისპიროთ იმას, რაც მას დახვდა. აზროვნებისთვის, რომელიც არ ემორჩილება მკაცრ რაციონალურ პრინციპებს და შეიცავს ერთგვარი პარადოქსულობის ელემენტს. როგორ მოხდა მე-19 საუკუნის მორალური ხედვის ლოგიკის ჩანაცვლება პოეტური ხედვის ლოგიკით, ილია ჭავჭავაძისა და თანამედროვე პოეტურ ნიმუშებს ადარებს ერთმანეთს. „ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტაში“... და აცხადებს: „წარსული პოეზიის კლასიკურ უბრალოებას უნდა აღემატოს ისტორიულად ამ გზაზე მოპოვებული ახალი სისადავე.“ ძალიან საინტერესოა, ანუ პრინციპულად უბრალოებას და სისადავეს აყენებს ქართული ლიტერატურისადმი წაყენებული მოთხოვნის კრიტერიუმებში. არ არის გამომუშავებული, ამბობს ის,

– თეორიული ტერმინოლოგია, რომელიც თანამედროვე პოეტური ხელოვნების რეალურ, დღევანდელ დონეს უნდა შეესაბამებოდეს, რაც აბსოლუტურად სწორია. მართალაც არ რასებობდა ასეთი რამ და გურამმა ეს ჩანერა თავის სამოქმედო დევიზად. გართულდა თანამედროვე ადამიანის შინაგანი სამყარო და ქართული ლექსის მაღალ კულტურაში ყველა მონაცემია საიმისოდ, რომ შესაძლებელი გახდეს ამ ახალი საფეხურის მიღწევა. და ბოლოს, დღეს, როგორც არასდროს, საჭიროა ოსტატობისა და ფორმის საკითხთა პირველ პლანზე წამოწევა და ამის შესახებ პრინციპული ლაპარაკი, ანუ, შინაარსი გახლდათ დომინანტი მხარე, მოგეხსენებათ, სოციალიზმისათვის და ამან რამდენად დააზარალა ქართული ლიტერატურა ზოგადად. ის ცდილობს ამ ყველაფრის აღდგენას და ღირსეულ კალაპოტში ჩაყენებას. ეს არის ამ წერილის პათოსი. თუმცა, რა თქმა უნდა, წერილს ვერაფრით ვერ ვუნოდებთ პათეტიკურს. ეს არის ძალიან საქმიანი სტატია და თუ ამ საქმეს უნდა ახლდეს გარკვეული ენერგეტიკა, რომელიც რაღაც დოზით პათოსში მჟღავნდება, ეს სწორედ ის შემთხვევაა. ყველაფერი არის, დღევანდელი თვალსაზრისითაც, სრულიად ცხადი, ძალიან ანგარიშგასანევი, საინტერესო და მნიშვნელოვანი. მას შეიძლება, გარკვეულწილად, ვუნოდოთ *სამოქმედო პროგრამა*, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ამის შემდეგ, ყველაფერი თითქოს ამ კალაპოტში მიდის, რაღაც ახალიც ჩნდება, მაგალითად, ეთიკისტური კრიტიკის გზას კვალავს აკაკი ბაქრაძე, გურამ ასათიანი კი მხატვრული ოსტატობისა და ფორმის საკითხთა წინ წამოწევას უდგას დარაჯად.

ამ ეტაპზე ამის თქმა მინდოდა. გმადლობთ ყურადღებისათვის.

პირველ ყოვლისა, ბატონ ამირანს გადავცემ სიტყვას, მან ყველაზე მეტი იცის ამ კრებულზე.

*ამირან გომართელი* – მოგესალმებით მეგობრებო და კოლეგებო. ამ აუდიტორიაში, ზედმეტია იმაზე ლაპარაკი, თუ რა მნიშვნელობა აქვს კრიტიკას ლიტერატურის განვითარებისათვის. ის, რომ ქართული კრიტიკა შედარებით გვიან შეიქმნა, ბუნებრივია არის. ჯერ მხატვრული ნაწარმოებები უნდა დაინეროს და მერე ეძლევა ასპარეზი სალიტერატურო კრიტიკას. თუმც, ქართულ სალიტერატურულ კრიტიკას მაინც ძალიან დაავიანდა. ფაქტობრივად, მე-19 საუკუნიდან იწყება, მიუხედავად ამისა, ილია ჭავჭავაძე

ძე მაინც არაა კმაყოფილი და სვამს კითხვას, „რა მიზეზია, რომ კრიტიკა არა გვაქვს?!“ არადა, კრიტიკას აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა. როგორც არის კრიტიკა, ისეთია მთლიანად სიტყვაკაზმული, ლიტერატურა. მეტიც, „თუ იმასაც გავიხსენებთ,“ რამ, გამოინვია მე-19 საუკუნეში არსებითი ცვლილება ქართული ლიტერატურისა, ქართული აზროვნებისა, უნდა ვთქვათ, რომ არსებითად ეს არის დამსახურება ილიას კრიტიკული წერილისა – „ორიოდე სიტყვა...“ ერთმა კრიტიკულმა წერილმა მთლიანად შეცვალა ყველაფერი. ახლა, რაც შეეხება ამ კრებულს: ჩემთვის რომ დაევალებინა მანანას კრებულის მიმოხილვა, მეც გურამ ასათიანის წერილით დავინწყებდი. ამით იწყება ჩვენი კრებულიც და მნიშვნელოვანია, რომ გურამ ასათიანის წერილი განახლებული „ცისკრის“ პირველივე ნომერშია დაბეჭდილი. ერთიც უნდა ვთქვა, ეს პირველი ნომერი პირდაპირ საოცრებაა. აქ იბეჭდება მიხეილ ჯავახიშვილის „მინის ყივილი“, რომელიც 30-იან წლებში არ გამოქვეყნებულა. ცენზურამ არ დართო ნება. 1932 წელს გაზეთ „პოეზიის დღეში“ დაიბეჭდა სამად სამი გვერდი, საიდანაც ვერაფერს გაიგებ. პირველი პუბლიკაცია კი სწორედ „ცისკრის“ ამ ნომერშია. თითქოს განგების ნება იყო, რომ „ცისკრის“ პირველსავე ნომერში დაიბეჭდა გურამ რჩეულიშვილი, რომელიც სულ რაღაც ორ წელიწადში დაიღუპა. კიდევ ბევრი მნიშვნელოვანი რამ არის ამ პირველ ნომერში. აქ არის, მაგალითად, აკაკი ბაქრაძის წერილი, ოლონდ კინოზე. გურამ ასათიანის ამ ბრწყინვალე წერილში, ამ ერთ სტატიაში, როგორც წვეთში წყლის თვისება, ისე ჩანს მთელი გურამ ასათიანი, მთელი იმდროინდელი სიტუაცია, სამომავლო პერსპექტივაც. მანანამ სწორად აღნიშნა, სტატიას აწერია, „იბეჭდება განხილვის წესით“. ჩვენ ეს საგანგებოდ დავტოვეთ. სწორია ის აზრი, რომ ამით თითქოს საპოლემიკოდ და სამსჯელოდ იწვევს გურამ ასათიანი სხვებს, მაგრამ სხვა რამეც არის. როგორც მანანამ თქვა, გურამი ახდენს „ცისფერყანწელებისა“ და მოდერნისტების რეაბილიტაციას. ამდენად, ორლესულია რედაქციის შენიშვნა – „იბეჭდება განხილვის წესით“. ერთის მხრივ, რედაქცია დიალოგში იწვევს ლიტერატორებს და მეორეს მხრივ, თავს იზღვევს სოცრეალიზმის ერთგული კრიტიკოსებისაგან, თუ რამეა მიუღებელი, დაწერეთ საწინააღმდეგო და თქვენს სტატიებსაც

დავბეჭდავო. ფაქტობრივად, ამ წერილით გურამ ასათიანმა 10-20-ანი წლების თაობის რეაბილიტაცია მოახდინა. იგი ამბობს ძალიან გაბედულ ფრაზას, ბოდიში, მაგრამ თანამედროვე ქართული ლიტერატურა არ დაწყებულა საბჭოთა ეპოქიდან, იწყება „ცისფერყანწილებიდან“ და მოდერნისტებიდანო. თავს დიდხანს არ შეგანყენთ, მხოლოდ ის მინდა გითხრათ, რომ თითქმის არაფერი გამოგვიტოვებია, გარდა რამდენიმე სტატიისა, რომლებიც კონკრეტული ავტორების უსუსური ნაწარმოებების განხილვას ეხებოდა. მაგალითად, ჩემი სათაყვანებელი კაცის, აკაკი ბაქრაძის ორი წერილი აღარ შევიტანეთ კრებულში, ერთი თინა დონუშვილის მოთხრობების კრებულს ეხებოდა და მეორე იორამ ჩადუნელს, იყო ასეთი პროკურორი კაცი, რომელიც დეტექტივებს წერდა. უკვე აღარაფერს იძლევა ამგვარი სოცრეალისტური ნაწარმოებების კრიტიკა. და კიდევ, მე და თამარ გელიტაშვილმა გადავწყვიტეთ, კრებულში შეგვეტანა გურამ პეტრიაშვილის აღმანახ „კრიტიკაში“ გამოქვეყნებული წერილები, რომელიც წარმოადგენს მეტად მნიშვნელოვან დიალოგურ პოლემიკას ქართული ლიტერატურის საკითხებზე ტარიელ ჭანტურიასა და გურამ პეტრიაშვილს შორის. თუ მხოლოდ „ცისკარში“ დაბეჭდილ ტარიელ ჭანტურიას წერილებს შევიტანდით, ჩვენი კრებულის მკითხველს ვერ შეექმნებოდა სრული წარმოდგენა ამ მეტად მნიშვნელოვან პოლემიკაზე. კრებულში შევიტანეთ არლი თაყაიშვილის ცნობილი პოლემიკა მთარგმნელებთან. მწერლისა და ენათმეცნიერის არლი თაყაიშვილის წერილი, ავტორის თვალსაზრისით, სალიტერატურო ენის სისადავისათვის ბრძოლას ისახავდა მიზნად და ამით იგი XIX საუკუნის „ნ0-ანელთა“ პოზიციას იზიარებდა. მიიჩნევდა, რომ რევაზ თვარაძე, ბაჩანა ბრეგვაძე, ზურაბ კიკნაძე, ზვიად გამსახურდია, თამაზ ჩხენკელი, გივი შაჰნაზარი... ზედმეტად მიმართავდნენ არქაიზმებს. ამ მეტად საინტერესო პოლემიკაში, რომელშიც ჩაებმნენ რევაზ თვარაძე, ზვიად გამსახურდია, ზურაბ კიკნაძე, არლი თაყაიშვილს უფრო ენათმეცნიერის პოზიცია უკავია.

*თამაზ ვასაძე* – არა მგონია, ვფიქრობ, სწორედ არლის პოზიციაში გაიმარჯვა.

*ამირან გომართელი* – არა, გამარჯვებას ვერ დავარქმევთ. მე მგონია, ორივე მხარეს ჰქონდა თავისი ნახევარი სიმართლე.



არქაიზმები ის უძველესი პლასტია, რომელიც დიალექტებთან ერთად ამდიდრებენ ენას. ამასთანავე, ანგარიში უნდა გაეწიოს ფრაზის სილამაზესა და პოეტურობას. აკი შენიშნეს კიდეც არლი თაყაიშვილის ოპონენტებმა, თუ რაოდენ მომხიბლავია ზურაბ კიკნაძის ფრაზა, მის მიერ თარგმნილი „გილგამეშიდან“ – „ღიაცმა განახვნა ბაგენი“, ერთი კი უდავოა, არქაიზმების გამოყენებისას ზომიერების დაცვა აუცილებელია. ასე რომ, თამაზ ბატონო, როგორც მთარგმნელებსა და მე, მათ მომხრეს, ისევე არლი თაყაიშვილსა და თქვენ, გვაქვს ჩვენ ჩვენი ნახევარი სიმართლე. ერთი კი აუცილებლად უნდა ითქვას, არლი თაყაიშვილის, ამ კეთილშობილი კაცის მიერ წამოწყებული გულწრფელი პოლემიკით ყურადღება გამახვილდა როგორც მთარგმნელთა ფრიად საინტერესო თაობაზე, ისე სალიტერატურო ენისა და თარგმანის საკითხებზე.

*მანანა კვაჭანტირაძე* – თამაზ, გთხოვთ.

*თამაზ ვასაძე* – ეს კრებული მართალია ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის წინ დაწერილ წერილებს შეიცავს, მაგრამ ეს არის ცოცხალი რალაც. ეს წიგნი გვიჩვენებს, ერთი ცუდი კაცის სიკვდილს რამდენიმე სიკეთე შეიძლება მოჰყვეს; ერთი ცუდი და დიდი ძალაუფლების მქონე კაცის. სულ რალაც ოთხი წელიწადია გასული სტალინის სიკვდილიდან. რამდენიმე რამ იყო ჩახშობილი, რომელმაც უცებ ამოხეთქა და გაისმა ხმამალა; როგორი თავისუფლები არიან ეს ადამიანები, აბსოლუტურად თავისუფლები.

*მანანა კვაჭანტირაძე* – ის მანამდელი უცებ მოისროლეს, უცებ გათავისუფლდნენ, 1956 წელიც, რეპრესირებულთა რეაბილიტაცია ახალი მომხდარია.

*თამაზ ვასაძე* – თითქოს არც არსებობდა საბჭოთა კავშირი

*მანანა კვაჭანტირაძე* – „ოტტეპელი“ იყო...

*თამაზ ვასაძე* – „ოტტეპელი“ კი მაგრამ, უკვე მზად იყვნენ ამისთვის. საოცარი ის არის, რომ ამ დათბობისთვის მზად იყვნენ.

*მანანა კვაჭანტირაძე* – კითხულობ ამხელა კრებულს და მთლიანად თავისუფალია, მისხალი დათმობა არსადაა.

*ამირან გომართელი* – მაგალითად, გურამ რჩეულიშვილის ნაწარმოებებში იმდენად არის უგულვებელყოფილი საბჭოთა ყოფა, რომ ვერც კი მიხვდები, რომ ეს მოთხრობები საბჭოთა ეპოქაში თუ იქმნებოდა.

*თამაზ ვასაძე* – მომზადებული იყვნენ ამისთვის.

*მანანა კვაჭანტირაძე* – გურამ რჩეულიშვილს ხომ ამოუღეს ის ერთი ადგილი, დღეს ისტორიულადაც ბოლო დღეაო, რომ წერს. მერე მარინამ (რჩეულიშვილმა) ჩასვა უკანს. უცებ, მოულოდნელად წერს ასე: ეს ისტორიულად ბოლოდ დღეა. როგორც ჩანს, ეს იყო მისთვის რაღაცის დასასრული.

*თამაზ ვასაძე* – ახლა, რამ შეუწყო ხელი ამ სიცოცხლისუნარიანობას, ბრძოლისუნარიანობას: ძალიან მაღალმა პროფესიონალიზმმა, ლიტერატურული ანალიზის დონემ, ლიტერატურაზე მსჯელობის კულტურამ, რომელიც ძალიან მაღალია. შესამჩნევი კი რაღა, დასაფასებელია ძალიან, იმიტომ რომ დღეს უკვე გამქრალია მთლიანად. შეიძლება არც არის გამქრალი, მაგრამ ძალზე უხეში ფორმებით ვლინდება პირდაპირობა შეფასებებში. აბსოლუტური თავისუფლება, ავტორთან ურთიერთობის დიდი კულტურა, კორექტულობა, არავითარი სიუხეშე, მაგრამ, ამავე დროს, სიმართლის თქმა, მართალი, ზუსტი შეფასებები, პოლემიკური განწყობაც მშვენიერი, კულტურული პოლემიკის პრაქტიკა. არ არის შეურაცხყოფებზე აგებული, პიროვნული ფაქტორის ზედმეტად ჩართვით. შესანიშნავი პოლემიკური ტექსტებია, ძალიან თანამედროვედ იკითხება. აი, გურამ პეტრიაშვილისა და ტარიელ ჭანტურას პოლემიკა ავიღოთ. უნდა გითხრათ, რომ გურამ პეტრიაშვილთან მეტ სიმართლეს ვხედავ. პოლემიკა ასეთია, შეიძლება ფორმალურად, ერთმა აჯობოს მოერეს, რაღაც თვალსაზრისი უკეთ დაასაბუთოს. აი, მაგალითად, ეს არლი თაყაიშვილი, ასე ვთქვათ, ცოტა დაჩაგრეს რეზი თვარაძემ და ზვიად გამსახურდიამ, იმიტომ, რომ ლიტერატურაში უფრო მეტად განსწავლული ხალხი იყო აშკარად, არგუმენტები მეტი მოიშველიეს, უფრო ფართო თვალსაწიერი შემოიტანეს, მეტად საინტერესოდ იმსჯელეს, არტისტულად გაშალეს თემები, მოიხმეს რაღაცები, რაც კარგად, შთამბეჭდავად გააკეთეს, მაგრამ, არსებითად, არლი თაყაიშვილი მართალი იყო. აშკარად გადაჭარბებას ჰქონდა ადგილი. ამ პოლემიკის შემდეგ, სხვათაშორის, ზომიერება დაიწყო. არქაიზმების გამოყენების მოწინააღმდეგე როგორ შეიძლება იყოს ადამიანი, განსაკუთრებით თარგმანში. ამის შემდეგ რომ შეასრულეს თარგმანები ყიასაშვილმა და ჩხენკელმა, ძალიან ზომიერად, მისადაგებულად არის გამოყენებული არქაიზმები,

მიუხედავად იმისა, რომ უძველეს ნაწარმოებებზეა ლაპარაკი, მაინც დომინირებს თანამედროვე ქართული ენა. მერე იყო დათო წერედიანის თარგმანი; არქაიზმები იქაც არის, მაგრამ უფრო შეფერილობის მიცემაა. შეიძლება რომელიმე არქაული სიტყვა ერთი-ორჯერ ისე ზუსტად თავის ადგილას გამოიყენო, მთელი ტექსტი შეფეროს. მერე უკვე ამ ხაზმა გაიმარჯვა, რაც კარგია. მე მესმის იმ მთარგმნელებისაც. ენა ნელ-ნელა ღარიბდებოდა, იმ ძველ ქართულში კი იმხელა სიმდიდრეა, განძია, რომ არ გემეტება დასაკარგად, გინდა შენც გააცოცხლო, გამოიყენო, მაგრამ ამ გამოყენებასი ზომიერებაა საჭირო და არლიმ პრაქტიკულად ამას მიაღწია, თუმცა, ფორმალურად, შეიძლება ითქვას, რომ დამარცხდა ამ პოლემიკაში. ასევე მოხდა გურამ პეტრიასვილის შემთხვევასიც. ძალიან გაბედული და პირდაპირია მისი წერილი. როგორ გინდა, ტარიელ ჭანტურია გააჩუმო, აჯობო, ტარიელი ხომ ძალიან მარჯვეა, მახვილგონივრული იუმორის პატრონი, ძალიან ნაკითხი... მაინც, მერე გაიმარჯვა გურამის თვალსაზრისმა, კრიტიკიუმად დამკვიდრდა, რომ ცრუპოეტიზმები არ გვინდა, რაღაც საგანგებოდ შექმნილი პოეტურობა! დრო არის, რო, რომ რეალობას დაეუბრუნდეთ, ადამიანის რეალურ ფიქრებს, რეალურ განცდებს და არა ლამაზ სიტყვებს ვეძებდეთ მაინც და მაინც, არამედ ეს ენაც უნდა იყოს უფრო თანამედროვე, ცოცხალიუ, ცხოვრებიდან მომდინარე. ჰოდა, უამრავი საინტერესო რაღაცაა ამ კრებულში. შესანიშნავია, მაგალითად, გურამ კანკავას წერილი, რამდენიმე პროზაიკოსზეა, მათ შორის თამაზ ჭილაძეზე, დღეს სულ მივიწყებულია გურამ კანკავა, რაც სამწუხაროა.

*ლევან ბრეგაძე* – ძალიან საინტერესო წერილია.

*თამაზ ვასაძე* – ძალიან საინტერესო და არავისზე ნაკლები. ახლა, აქედან რომ შეადარებ, ოტია პაჭკორიას წერილს თამაზ ჭილაძეზე, ის უკვე კლასიკაა. ოტიას რამდენიმე წერილია დაბეჭდილი ამ კრებულში. სხვათაშორის, მცირე ჩართვა მინდა გავაკეთო, ოტიასა და თამაზ ჭილაძის პოლემიკას გაგრძელება ჰქონდა. მერე ოტია ამავე დაწერა მოთხრობები და თამაზ ჭილაძემ აღნიშნა, რაზეც ასეთი ინტელექტუალური ბრწყინვალეობით მებრძოდა ოტია, თვითონ მოუვიდაო. ანუ ჩემზე რაც თქვა, სწორია, მაგრამ ყველა ის ნაკლი მას აღმოაჩნდა როგორც პროზაიკოსსო. ოტიამ საინტერეს-

სო, კულტურული მოთხრობები დაბეჭდა მაშინ, მაგრამ ის მაინც დაბადებით იყო ლიტერატურაზე მოაზროვნე ესეისტი. მაპატიეთ, თუ სიტყვა გამიგრძელდა, ძალიან საინტერესო წერილია მისი ნოდარ დუმბაძეზე, ძალიან სადა; ასეთი ადეკვატური წერილი იშვიათია, როგორ ახერხებს ამას! არც არაფერი დააკლო, არც არაფერი მოუმატა, ასე წერას ძალიან დიდი პროფესიონალიზმი ჭირდება, დიდი ალლო და სინდისი. ასეთი დონის პროფესიონალები არიან თავმოყრილნი ამ კრებულში. აკაკი ბაქრაძეს ძალიან საინტერესო წერილები აქვს, ზოგს ახლაც გინდა შეეკამათო, თითქოს დღეს ითქვა. ეს არის სწორედ სიცოცხლისუნარიანობა, გამბედაობა. როცა ნიჭიერი ავტორი ლაპარაკობს, ამ შემთხვევაში აკაკი ბაქრძე, ის შეცდომებიც კი, რომლებიც, მას, ჩემი აზრით, გურამ გეგეშიძის შეფასებისას მოუვიდა, ნაყოფიერია, რაღაცას ბიძგს აძლევს, აზრის განვითარებას ხელს უწყობს. აკაკის არ აკლდა გაგების უნარი, არც შეფასების, მისი პოზიცია ყოველთვის იყო სწორი, ზნეობრივი და მოქალაქეობრივი, ლიტერატურულად საინტერესო.

ერთსაც ვიტყვი და დავასრულებ. ამ კრებულთ კრიტიკოსების არაჩვეულებრივი თანავარსკვლავედი იკვეთება, ლიტერატურაში ერთად მოსული ნიჭიერი ხალხის. ამას ხელი შეუწყო იმ ფაქტმაც, თავად მხატვრულ ლიტერატურაშიც ერთბაშად მოვიდა ბევრი ნიჭიერი მწერალი, ორივე მხრიდან იყო სიახლე და რეზულტატი დაიდო შესანიშნავი. სინერგია მოხდა. სულ ეს მინდოდა მეთქვა, ამირანს დიდი მადლობა წიგნისთვის.

*მანანა კვაჭანტირაძე* – მე, მაგალითად, გოცმბული დავრჩი შთაბეჭდილებით, რომელიც ამ წიგნმა მოახდინა. თითქოს ყველაფერი ნაკითხული მქონდა, ეს ხალხი ვიცოდი, ვაფასებდი და უცებ სრულიად ახალი კუთხით წამოიმართინენ, სრულიად განსაკუთრებულ ხარისხში, კიდევ უფრო აღმატებითში, ვიდრე მანამდე.

*მაკა ელბაქიძე* – ერთი კითხვა მაქვს. ცხადია, თამაზმა სწორად აღნიშნა, როდესაც ლიტერატურაში მოვა დიდი ძალა, კრიტიკაშიც იგივე მოხდება, თანაფარდობა.. ოტტეპელი დაინყო, აი, ღია დამეთხზმება (ბაშალეიშვილი), მოსკოვიდან არის ახალი დაბრუნებული, წლების განმავლობაში ლომონოსოვის უნივერსიტეტში მუშაობდა, როგორი ნაკადი წამოვიდა რუსულ მწერლობაშიც. უცებ, თითქოს დახშული კარი გაიღო და გამოცვივდნენ

ვოზნესენსკი, ბელა ახმადულინა, სიახლეები წამოვიდა თეატრში, კინოში...

*მანანა კვაჭანტირაძე* – ხრუმწოვიც ვერ შევლოდა საქმეს. მკაცრად აკრიტიკებდა რაღაცებს, მაგრამ უკვე გაირღვა ეს...

*მაკა ელბაქიძე* – ჩემი კითხვა ესაა, ოტტეპელი რომ დაიწყო და ძალიან მიუშვეს, თითქოს ყველას დაავინყდა 30-იანი წლები, მერე იმავე ხრუმწოვმა გამოფენა რომ დაარბია, ფეხსაცმელი ურტყა, ხომ არ დაიხშო ეს თავისუფალი სივრცე ისევ?

*მანანა კვაჭანტირაძე* – არა, მხოლოდ ცალკეული შემთხვევა იყო ასეთი, თავისუფლების სუნი რომ იგრძნეს ადამიანებმა, მერე უმართავი გახდა პროცესი.

*ლია ბაშალეიშვილი* – რუსეთში რაღაცნაირად მაინც მოხდა ამ პროცესის დამუხრუჭება. აი, მე ერთ მაგალითს გეტყვით: ქართული კინო, მოგეხსენებათ, მაშინ არენაზე გამოდის, მასზე მთელი სერია მიდის კრიტიკის, ისეთი ცნობილი კრიტიკოსების მიერ, როგორიც იყო იური ბაგამოლოვი *Грузинское кино: отношение к действительности* ანუ, სიმართლესთან დამოკიდებულება, იგივე რეალიზმის პრობლემა. ეგ პრობლემა ყოველთვის იყო ქართველების გასალახი ჯოხი, რომ რეალიზმი არ გამოგვდის, სინამდვილეს გავურბივართ, ასახვა არ ხდება სოციალისტური აღმშენებლობისა და ა.შ. დაწყებული ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“ და „დიდი მწვანე ველიდან“, აკრიტიკებდნენ ყველას. მერე არაჩვეულებრივი პასუხი გასცეს ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა, ელდარ შენგელაიამ, გიორგი შენგელაიამ, ოთარ იოსელიანმა; რომ მითოსური აზროვნება არასოდეს ნიშნავდა რეალობიდან გაქცევას, იშველიებდნენ ლოსევსა და სხვებს... მაგრამ მართლაც, მუხრუჭების მოჭერას ჰქონდა ადგილი და დაიწყეს კინოთი, რადგან კინო იდეოლოგიისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანია, უფრო მასობრივი და საშიშია. მოგვიანებით, ისე მოხდა, რომ გავიცანი ეს კრიტიკოსი, საკმაოდ ნიჭიერი კაცი და ვკითხე, ასე რატომ წერდით, თქვენ ხომ ჩემზე კარგად იცით, ის ფილმები დიდებული იყო. დავალებით ვწრდიო, სრულიად თავისუფლად, აბსოლუტურად ჩვეულებრივად მიპასუხა.

*მანანა კვაჭანტირაძე* – იმასთან დაკავშირებით, რომ მითოსი არ ნიშნავს რეალობიდან გადახვევას ჩემს არგუმენტს გეტყ-

ვით. ლევი-სტროსი ამბობს, რომ მითი არის ძველი ადამიანის სოციალური პრობლემების მოგვარება არაპირდაპირი, რიკოშეცის წესით. ჩვენი პრობლემები ოთარ ჭილაძემ მითით ასახა, ვანის ამბები და ა.შ. ყველა შემთხვევაში, მითს მიმართავ მაშინ, როდესაც რალაცის თქმა პირდაპირ არ შეგიძლია. ჰოდა, ესეც ხომ იგივე რეალობის პრობლემაა?

*ლია ბაშალიძევილი* – რა თქმა უნდა, მაგრამ ის გეუბნება, რომ სოციალისტურ შეჯიბრებაზე არ წერ, საბჭოთა რეალობაზე არ წერ... სულ სხვა პრობლემებია.

*მანანა კვაჭანტირაძე* – ახლა, ამ დისკუსიის დროს, გამიჩნდა აზრი, ხომ არ გამოვცეთ „კრიტიკის“ ცალკე სპეციალიზებული ნომერი, შეიძლება რამდენიმე ნომერიც, რომელთა მასალების წერილსას პოსტსაბჭოთა სივრციდან გავალთ და შევალთ მეოცე საუკუნის სიღრმეში, მაგალითად, 60-იან წლებში რა ხდებოდა.. განა არჩილ სულაკაურს, გურამ გეგეშიძეს, ნოდარ წულეისკირს... ხელახალი წაკითხვა არ უნდა?

*ამირან გომართელი* – ქალბატონ ლიას მინდა გამოვეხმაურო. იმ რუსი კინოკრიტიკოსის წერილი, თქვენ რომ ახსენეთ, მთლად სიმართლისაგან დაშორებული არ არის. იმის გამო, რომ კინოში უფრო ძნელი იყო სიმართლის თქმა, ქართულმა კინომ ძალზე ხშირად მიმართა რომანტიზებას, რამაც შემდგომში ცუდი შედეგებიც მოიტანა. რომანტიზების გამოდევნების შედეგად საკმაოდ ბევრი სუსტი ფილმები შეიქმნა. რა თქმა უნდა, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „ნატურის ხე“, „შერეკილები“ შედეგებია, მაგრამ აქ სინამდვილე რომანტიზებულია. მაპატიეთ, მაგრამ მითის გამოყენება მეორეულ პლანად და ამ გზით აზრობრივი შინაარსის გამოხატვა, ლიტერატურისაგან განსხვავებით, კინოში შეუძლებელია. კინო არ არის მრავალპლანიანი, რადგან აქ მთავარია გამოსახულება, ის, რაც ეკრანზე ჩანს. გამოსახულებას კი არ შეიძლება ჰქონდეს მეორე ან მესამე პლანი. ის, რაც ლიტერატურულ ნაწარმებშია, სადაც მეორეული პლანის მეშვეობით იქმნება ქვეტექსტი და სწორედ ამ ქვეტექსტითაა გამოხატული უმთავრესი შინაარსი. მაგალითად, „მთავრის მოტაცებაში“ ენგური არის რევოლუციის სიმბოლო, თავად კონსტანტინემ თქვა ეს რომანის განხილვაზე 1936 წელს და აკაკი ბაქრაძემაც დაადასტურა „მითოლოგიურ ენგადში“ ნაწარმოების მეორე პლანის ამოკითხვის შედეგად. მეტიც, აკაკი

ბაქრადის აზრით, მთავარი გმირი ენგურში რომ იღუპება, წყალში დაღუპვა ნიშნავს ხელახალ აღორძინებასო. ენგურის ეპიზოდი გადაღებულია თამაზ მელიაშვილმა ფილმში „მთვარის მოტაცება“, მაგრამ აქ ენგური არც რევოლუციის სიმბოლოა და არც კვდომალაღორძინებისა. ერთი წყალუხვი მდინარეა და სხვა არაფერი. ზემოთნახსენები სიმბოლური დატვირთვები ენგურს ფილმში აღარ აქვს, რადგან აქ გამოსახულება გიმორჩილებს. ასე რომ, კინოს სხვა სპეციფიკა აქვს. კინოენა განსხვავებულია ლიტერატურის ენისაგან. ქალბატონო ლია, ჩანს, თქვენ კარგად იცით მაშინდელი პოლემიკა, ძალიან საინტერესო წერილებია და სიამოვნებით დავუბრუნდებოდი, მით უმეტეს, ვაპირებ დავწერო ფარაჯანოვზე, რომელიც არის პოსტმოდერნისტი კინოში... მოკლედ, იმის თქმა მინდა, რომ ქართულ კინოში მოჭარბებული რომანტიზების გამო, არცთუ იშვიათად, სიმართლე იმალებაოდა, ამიტომ რეალობასთან დაკავშირებული ის შენიშვნა მთლად საფუძველს მოკლებული არ იყო. რა მივიღეთ, როდესაც ასეთ რომანტიზებას მივმართეთ? საბოლოოდ მივიღეთ ფილმი რაჭველებზე – „ყველაზე სწრაფები მსოფლიოში“.

*გია არგანაშვილი* – რატომ? მივიღოთ „არასერიოზული კაცი“.

*ამირან გომართელი* – კარგად გამიგეთ ბატონო გია, ბევრი „ხალტურა“ მოჰყვა კინოში ამ რომანტიზებას. ისევე, როგორც აკაკის პოეზია გენიალურია, მაგრამ მისმა მიზანძვამ, „ცისფერყანწელებსა“ და გალაკტიონამდე, მოამრავლა უნიჭო ეპიგონები.

*გია არგანაშვილი* – ტენდენციებზე იყო აქ საუბარი და მინდა, რაც ახლა ჩვენში ხდება, ამ ტენდენციებში ჩავრთო. შემოდგომაზე ჩვენი ტრადიციული სიმპოზიუმის თემა არის სოციალისტური რეალიზმი. ამ კრებულის გამოცემა, რომელზედაც დრეს ვსაუბრობთ, მე ასე მესმის: 50 წლის შემდეგ, მაგრამ ქვეყნის დამოუკიდებლობიდან 30-ე წელს, ჩვენში დგება შეფასების ამოცანა. ჩვენზე ადრე დაიწყო ეს პროცესი სხვა ქვეყნებში, მაგალითად, გერმანიაში გიუნტერ გრასმა დაიწყო სოცრეალიზმის შეფასება. ქალბატონ მანანას ვეთანხმები, დიდი ეპოქა იყო და გურამ ასათიანმა სცადა, ფაქტობრივად, ერთგვარი ხიდი გაედო. შეიძლება ითქვას, მან მთლიანად უარყო სოცრეალიზმი, როდესაც თქვა, რომ ყველაფერი მოდერნიზმიდან გამოდის, მისით იწყება. გეთანხმებით, იქ „ცისფერყანწელებზე“ ლაპარაკი, მაგრამ არანაკლებია

პროზა, იმიტომ, რომ 30-იანი წლების პროზა ძალიან მაღალ ნიშნულზე ავიდა უკვე. მერე დიდი ჩავარდნაა და, 1957-დან გეთანხმებით, რომ ხდება აღორძინე და გურამი, როგორც კრიტიკოსი, არის ამის ნიშანი. ამ დროს იწერება ერლომ ახვლედიანის „ვანო და ნიკოც“, რომელიც არ იბეჭდება საქართველოში, სამწუხაროდ. არჩილ სულაკაური იწყებს ამ ახალ ეპოქას. ერთი სტატისტიკა მინდა ძალიან მოკლედ, ეს კრებული მთლიანად მოიცავს 24 წერილს და საინტერესოა, რომ სწორედ 80-ან წლებში მთავრდება. იმიტომ, რომ აქედან მოყოლებული, სრულიად ახალი ეპოქა იწყება. ამ დროს დაიწყო გორბაჩოვის ე.წ. „პერესტროიკა, ეს ხალხი, 60-იან წლებში რომ მოვიდა, კვლავაც აგრძელებს, მაგრამ კიდევ ახალი ტალღა გამოცვივდა. სტატისტიკას გავაგრძელებ, როგორც გადავხედე, აქ გამოკვეთილად არის ოთხი კრიტიკოსი: გურამ ასათიანი, აკაკი ბაქრაძე, რეზი თვარაძე და ოტია პაჭკორია. აბსოლუტურად გეთანხმებით იმაში, რომ ოტია პაჭკორია ხელახლაა შესასწავლი. დანარჩენი სტატიები კონკრეტულ ნაწარმოებს ეხება, ამათი უფრო ზოგადია, არაჩვეულებრივი ტენდენციებია... კარგია, რომ ილიადან ვიწყებთ, თუ დავუკვირდებით, ქართულ კრიტიკაში მაინც ერთი და იგივე თემა ტრიალებს, ის, რაც ილიას დროს იყო. იკვეთება ქართული ენის ბუნება, რომელსაც, როდესაც რალაცნაირად მოეშვება-ხოლმე, ტენდენცია აქვს არქაიზმებისკენ მიდრეკილებისა. რაც შეეხება იმას, ვინ გაიმარჯვა მაშინ, გურამ პეტრიაშვილისა და ტარიელ ჭანტურიას, ან კიდევ სხვა რომელიმე პოლემიკაში, მე მგონი, ამის დადგენა შეუძლებელია. პოლემიკაში, ზოგადად, არავინ იმარჯვებს, ვერც ჭეშმარიტების დადგენა ხერხდება, მაგრამ ველი ივეთება. პარალელი გავავლო. არქაიზმები დღეს აღარ გვანუხებს, მაგრამ გვანუხებს დიალექტი, ჟარგონი, სლენგი, ბილნსიტყვაობა. ერთი არის საინტერესო კიდევ, „პირველი სხივის“ როლი. დღეს, მიუხედავად იმისა, რომ კვლავაც არსებობს „პირველი სხივი“, ვერ ასრულებს იმ საქმეს, რისთვისაც დაარსდა. პირველ რიგში, ის უნდა მუშაობდეს უნივერსიტეტებში, ეძებდეს ახალგაზრდა ავტორებს. იმ წერილში ერთი ძალიან საინტერესო რამ არის გამოკვეთილი, რაც დღევანდელითადაც ეხება. როდესაც ახალგაზრდები ასაკის გავლენით იწყებენ წერას, შემდეგ კი ან საერთოდ ჩერდებიან, ან



ის ხიბლი, რომელიც მათ ახალგაზრდულ ნაწერს ახლდა, იკარგება. ძალიან კარგად არის გამოკვეთილი ამის მიზეზი, პირდაპირ ვთქვათ, ესაა უცოდნირობა; ლიტერატურის არცოდნა. არ ვლაპარაკობ გიგანტებზე, რომლებიც იმდენად ნიჭიერები არიან, ახერხებენ ეს ცოდნაც თავისთავად შეიძინონ, პროცესში... მაგრა, ზოგადად ჩვენს მწერლობას, მასობრივ დონეზე ვლაპარაკობ, ეს მაშინაც ეტყობოდა; თვითშემოქმედებით ჩასწვდნენ პოეტიკის საკითხებს, მაგრამ ეს არ არის ცოდნა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მომეწონა ეს წერილი, ტენდენციია აღნიშნული და მიმაჩნია, რომ ყველა ტენდენცია გრძელდება ისევ, ოღონდ სხვა სახელით.

*მანანა კვჭანტირაძე* – ადა ნემსაძეს ვთხოვ, კრებულის მიმოხილვას.

ადა ნემსაძე – დავეთანხმები აქ გამომსვლელს, რომ არ იცნობდე ამ წერილებს, არ იცოდე, რომ საბჭოთა პერიოდშია დაწერილი იმ დროს, როდესაც სულ ახალი გარდაცვლილია სტალინი, იმდენად თავისუფლია აქ დაბეჭდილი ქართული კრიტიკა, კვალიც კი არ შეინიშნება სოცრეალიზმის. მე ის ტენდენციები ამოვწერე, რომელიც ამ ფაქტს ადასტურებს, არათუ სოცრეალიზმის კვალიც არაა, პირიქით გარკვეული სიახლეები, ახალი ტენდენციები შემოდის ლიტერატურაში.

1959 წელს *რევაზ თვარაძე* წერს კრიტიკულ სტატიას „დიდი ლიტერატურის კარიბჭესთან“, რომელიც წარმოადგენს რამდენიმე წლის წინ დაარსებული თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ახალგაზრდა მწერალთა წრის აღმანახ „პირველი სხივის“ მეხუთე-მეექვსე ნომრების მიმოხილვას, რაც, ამავდროულად, ლიტერატურული პროცესის შეფასებისა და ტენდენციების გამოკვეთის ცდაცაა.

კრიტიკოსს შენიშნული აქვს 50-იანი წლების, უფრო კი მისი მეორე ნახევრის, ახალგაზრდული ქართული პოეზიისთვის დამახასიათებელი რამდენიმე ტენდენცია: 1) პოეზიის დაახლოება პროზასთან, რაც ასპარეზზე გამოსულმა ახალმა თაობამ შემოიტანა (ოთარ ჭილაძე, არჩილ სულაკაური, გივი გეგეჭკორი, მუხრან მაჭავარიანი); 2) „შედარებით ტრადიციულებს“ უწოდებს იგი მეორე ფრთას (ჯანსუღ ჩარკვიანი, ზაურ ბოლქვაძე, ტარიელ ჭანტურია, ვახტანგ ჯავახაძე, ემზარ კვიციანიშვილი), რომელთა პოეზიასაც ახასიათებს სილაღე, ხალისიანი მზერა, ნაკლებად მრუმე

ფერები, მსუბუქი იუმორი და ირონია; 3) ფოლკლორის გამოყენება და მის საფუძველზე თავისებური ინტონაციის შექმნა (მორის ფოცხიშვილი, გურამ გოგიაშვილი). კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ იგი ძირითადად ახალგაზრდებზე საუბრობს, ამიტომ საგანგებოდ არ ჩერდება ორ მათგანზე – თამაზ ჭილაძე და შოთა ნიშნიანიძე – რომელთაც უკვე აქვთ თავიანთი ხმა და სტილი.

რაც შეეხება პროზას, მისი ნიშნებია: 1) „სოფლის თემატიკის“ დაძლევა და ქალაქური ცხოვრების აღწერის შემოტანა (გურამ გეგეშიძე, გურამ რჩეულიშვილი, სოსო კორინთელი, მერაბ ელიოზიშვილი, თამაზ ნატროშვილი, იოსებ ყაჭეიშვილი); 2) მიდრეკილება პროზის პოეზიასთან დაახლოებისა – ფსიქიკის ნიუანსებში წვდომა, სტილისტური და რიტმული ძიებანი. აქვე მიანიშნებს ერთ საფრთხეზე: „ფსიქიკის ნიუანსებში ჩხირკედელაობა“ თვითმიზნად არ იქცეს და ჩრდილში არ დარჩეს ნამდვილი პროზის უმთავრესი ღირსება – არ შეასუსტოს საკაცობრიო იდეალები და იგი მიჩნეულ არ იქნეს „მოსანყენ და მძიმე ტვირთად“.

პოეზიის იმავე ტენდენციას, რომელზეც რევაზ თვარაძე საუბრობს, შენიშნავს თამაზ ჩხენკელი სტატიაში „პოეტის პირველი ნიგნი“, წერილი კი ოთარ ჭილაძის პირველ ლირიკულ კრებულს ეხება. „მატარებლები და მგზავრები“ (1959) უკვე ნათლად გვიჩვენებს ახალგაზრდა პოეტის ორიგინალურ სტილსა და გზას, კრიტიკოსი მისი პოეზიის ძირითად მაორგანიზებელ ძალად ინტონაციით დატვირთულ აზრს მიიჩნევს და ხაზს უსვამს რამდენიმე ნიშანს: მისი ფრაზა ზოგჯერ უხეში და მშრალია, მუსიკალური ხმიერება უკანა პლანზეა გადაწეული, საბოლოოდ კი ჩანს, რომ „ახალგაზრდა შემოქმედი მისთვის ორგანული პოეტური სამყაროს გამოხატვისას სიტყვასთან ჭიდილში გამარჯვებული გამოსულა“.

ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონსა“ და მოთხრობებს ეხება ოტია პაჭკორიას სტატია „სოფლელი ბიჭი“, რომელშიც საკმაოდ დაწვრლებითაა განხილული ძირითადი ასპექტები აღნიშნული ტექსტებისა, კერძოდ, იუმორი და ამის მიღმა დასმული სერიოზული პრობლემები: სიყალბე, ფსევდო-კულტურული ატიმოსფერო ოჯახში და შედეგად ბავშვში განვითარებული მდაბალი ინსტინქტები. ოტია პაჭკორია ხანდახან კრიტიკულია და ამბობს, რომ იუმორი ზოგჯერ თვითმიზნად იქცევა და მას ყოველთვის არ არის ამოფარებული მნიშვნელოვანი აზრი.

თანამედროვე პროზის კიდევ ერთ ტენდენციაზე საუბრობს კობა იმედაშვილი სტატიაში „ოტია იოსელიანის ნოველები“ (1961). ესაა პროზის ლირიზმი, ლირიკული ელემენტის შეტანა პროზაულ ტექსტში, რაც მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული პროზის ერთ-ერთი ნიშანი იყო (ჭოლა ლომთათიძე, ნიკო ლორთქიფანიძე) და შემდეგ დაიკარგა სოცრეალიზმის ეპოქაში დღეს ჩვენთვის უკვე ნაცნობი და გასაგები მიზეზების გამო. 60-იანი წლებიდან ეს ტენდენცია კვლავ იჩენს თავს და მის დასტურად კრიტიკოსს მოჰყავს ოტია იოსელიანის ნოველები: „ჩქარი მატარებლიდან“, „თამაში“, „დაგვიანება“, „მენავე“, „თეთრი ქალიშვილი“.

ფრაზის ლაკონიურობა და სიმკაცრე, სისადავე და უბრალოება, ფსიქოლოგიური ძიებანი, ახალგაზრდა, განათლებული ადამიანის მღელვარე განცდები, სიკვდილ-სიცოცხლის ჭიდილი, სიყვარული და ტკივილი – ეს ყველაფერი, ძველი და მუდმივად შემანუხებელი საკითხები, „მკაცრ რეალისტურ ჩარჩოებში მოქცეული, დამშვენებული სისადავითა და ოსტატური უბრალოებით“, – ასე აფასებს გიორგი შატერაშვილი გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობებს წერილში „გურამ რჩეულიშვილი“ (1961).

„ცისკარსა“ და „მნათობში“ 1961 წელს დაბეჭდილ მოთხრობებს მიმოიხილავს გურამ ასათიანის ვრცელი სტატია „მოთხრობა, მკითხველი, დრო“ (1962), სადაც არაერთი მნიშვნელოვანი მოსაზრებაა გამოთქმული ამ ჟანრის, მისი განვითარებისა და გამოვლენილი ტენდენციების შესახებ. პირველი, რაზეც ყურადღებას ამახვილებს კრიტიკოსი, არის თანამედროვე პროზაში ახლახან დამკვიდრებული მიდრეკილება ე. წ. „ფსიქოლოგიური პასაჟებისკენ“, როცა სტრუქტურითა და ხასიათით ფაქტობრივად გლახა ჭრიაშვილის მონოლოგს ვიღებთ. გურამ ასათიანი კორექტულად უწოდებს ამ ტენდენციას „უცნაური ორიგინალობის“ სურვილს. ასევე აღნიშნავს პროზაში ლირიკული ელემენტის შეჭრის ტენდენციას და ამ და სხვა ნიშნებით განიხილავს თამაზ ჭილაძის, თამაზ ნატროშვილის და არჩილ სულაკაურის მოთხრობებს.

საინტერესოა კიდევ ერთი მომენტი, რომელსაც შენიშნავს 60-იანი წლების კრიტიკა – გაბატონებული მემჩანობა საზოგადოებაში და ამ პროცესს დაპირისპირებული ახალგაზრდობის სისუსტე. მე აქვე გავიხსენებდი ოთარ იოსელიანის ფილმს „აპრილს“ (1962),

რომელიც ასევე მომხვეჭელობისა და ქონებით ტკობის წინა-აღმდეგაა მიმართული და დროშიც ზუსტად ემთხვევა აღნიშნულ მოთხრობებს.

ძალიან საინტერესოა ოტია პაჭკორიას სტატია „შუადღის“ ილუზიები“, რომელშიც პირდაპირაა ნათქვამი, რომ დადგა „ახლებური წერის“, ახალი ფორმების შემოტანის დრო და ეს პროცესი დაიწყო კიდეც ჩვენს ლიტერატურაში. გარდა ამისა, ეს წერილი საინტერესო და მეტად ყურადსაღები იმიტომაცაა, რომ აქ უკვე პირდაპირაა ნათქვამი – თანამედროვე ლიტერატურამ დაძლია სოცრეალისტური პერიოდი, რასაც აღიარებს უკვე 60-იანი წლების კრიტიკა, როგორც არასწორს, დამაზიანებელს, თაობათა დამაპირისპირებელს და სიახლეების შემაფერხებელს: „ჩვენი უფროსი თაობის მწერლობასა და ჩვენ შორის ჩადგა დროის ხანგრძლივი მონაკვეთი – სქემატური ლიტერატურის აყვავების ხანა... ყველაფერი, რაც გაბატონებულ სქემატურ შეხედულებებს არღვევდა, ხელაღებით გვსურდა, უარგვეყო, რის გამოც ხელოვნურად და უმიზეზოდ დავუპირისპირეთ ერთმანეთს თაობები, თვისებრივი სიახლეების ძიება პრინციპული საფუძვლების რღვევად მივიჩნიეთ და, გარდა ამისა, ჯერ კიდევ ვერაფრით გადავეჩვიეთ ლიტერატურის ლინეისებური ცხრილებით დალაგებას“. აქვე კრიტიკოსი გამოთქვამს იმის იმედსაც თუ ვარაუდს, რომ შესაძლოა ჩვენ, ერთგვარად გარდამავალი ლიტერატურული თაობაც კი ვიყოთ, რომელიც ახალ გამომსახველობით ფორმებსა და თვისობრიობას ეძებს და ნიადაგს ამზადებსო. მართლაც, თუ გავიხსენებთ 70-იანი წლებიდან როგორც პროზაში, ისე პოეზიაში დაწყებულ ლიტერატურულ პროცესს, ამკარა გახდება, რომ ნიჭიერი კრიტიკოსი ამ შემთხვევაში წინასწარმეტყველად მოგვევლინა.

იმავე პრობლემას, რომელზეც ოტია პაჭკორია საუბრობს, კერძოდ, პლაკატურობას ლექსში, ეხება რევაზ თვარაძის წერილი „პოეტური კულტურის ზოგიერთი საკითხი“ (1963). მის წერილშიც ჩანს, რომ უკვე დაძლეულია სოცრეალისტური ლიტერატურის კონიუნქტურული ფაზა და აქცენტი გადატანილია ნამდვილ ლირიზმზე, ნამდვილ პოეტურ გრძნობაზე. ოღონდ გაჩენილა მეორე პრობლემა, გადამეტებული და უსაგნო ლირიზმი, რაც ასევე თითქმის ყოველთვის ხდება, როცა შემოქმედს ზომიერების გრძნობა ღალატობს.

აღნიშნულ სტატიაში კიდევ ერთ, ჯერ კიდევ 1959 წელს „პირველი სხივის“ პროდუქციის განხილვისას აღნიშნულ ტენდენციაზე – პოეტური ხერხების პროზასთან დაახლოება – საუბრობს კრიტიკოსი, ამჯერად უფრო ჩაღრმავებით, არგუმენტირებულად და შესაბამისი მაგალითების მოხმობით. იგი გამოყოფს ამ ტენდენციის დამახასიათებელ ნიშნებს: განსჯის ელემენტების მოჭარბება, სწრაფვა საგნობრიობისაკენ, პოეზიის მიერ მანამდე იგნორირებული დეტალებისაკენ... საინტერესოა, რომ კრიტიკოსი აქაც გადამეტებული პროზაულობის საშიშროებას ხედავს და ფრთხილობს.

დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ შემდეგი: სამი ათეული წელიც არ იყო გასული სოციალისტური რეალიზმის დოქტრინის ოფიციალური გამოცხადებიდან, რომ განახლების დასაწყისი უკვე იგრძნო ქართულმა კულტურამ და კერძოდ, სალიტერატურო კრიტიკამ. ამის დასტურია 1957 წელს აღდგენილი ჟურნალი „ცისკარი“, რომლის პროდუქციაც ამ პროცესს ყველაზე უკეთ ასახავს. განახლებულ „ცისკარში“ სრულიად სხვაგვარი, ახალი პოზიციებიდან ხდება მხატვრული ტექსტების შეფასება, იწყება საუბარი ლიტერატურის ახალ ტენდენციებზე, რომლის აფიშირებასა და ხაზგასმას „ცისკრის“ კრიტიკა საკმაოდ თამამად იწყებს (გურამ ასათიანი, რევაზ თვარაძე, თამაზ ჩხენკელი, ოტია პაჭკორია, კობა იმედაშვილი, თამაზ ჭილაძე, გურამ გვერდნითელი, გურამ კანკავა, აკაკი ბაქრაძე...), რაც უკვე არის სოცრეალისტური კრიტიკის დასასრულის დასაწყისი.

*ზოია ცხადაია* – ადამ პოეზიის ტენდენციების კრიტიკულ შეფასებებზეც ისაუბრა და მინდა ვთქვა, რომ შეცდნენ ძალიან ღია სტურუასთან მიმართებით, ვერ დაინახეს, მაშინ სრულიად ახალგაზრდა, თუნდაც საინტერესო მომავლის პოეტად.

*მანანა კვაჭანტირაძე* – რთული ლექსების ტენდენცია გამოიწვია პოეტური აზროვნების გართულებამ, განსჯის ელემენტის მოჭარბებამ, რამაც, თავის მხრივ, განაპირობა მუსიკალური ელემენტის დაჩრდილვა. მეორე იყო დასავლური პოეზიის გავლენა და მესამე, გალაკტიონის ფაქტორი, რომელმაც ამოწურა ლექსის მუსიკალური შესაძლებლობები. მისთვის გადაჭარბება, უკეთესის დაწერა შეუძლებელი იყო. ამიტომ შემოდის ვერლიბრი, ურითმო ლექსი. ეს ავტორები რითმის წინააღმდეგნი კი არ არიან,

მაგრამ ხედავენ უკიდურესი გამარტივებისა და გაუბრალოების ტენდენციასა და საშიშროებას. ამიტომ წერენ ამ ლექსებს.

ჩემთვის შევეცადე ამეხსნა რეზი თვარადისა და გურამის (ასათიანის) დამოკიდებულება ღია სტურუას პოეზიის მიმართ. მე ვფიქრობ, ამ პერიოდში, ღიას ლექსები არ იყო ის, რაც მერე, 80-იან წლებში წამოვიდა. ამათ უბრალოდ ვერ მოასწრეს ღიას საუკეთესო ლექსებზე გამოხმაურება. მე მახსოვს ის პატარ-პატარა კრებულები, 60-იანი წლების ბოლოს, 70-იანებში. ისინი მართლაც იმსახურებდა ასეთ მოზომილ დამოკიდებულებას.

*ზოია ცხადაია* – გურამ ასათიანი ძალიან წინააღმდეგი იყო, ისეთნაირად მიაჩნდა, რომ ეს იყო მისთვის ძალიან უცხო და მიუღებელი...

*მანანა კვაჭანტირაძე* – ოღონდ არა ვერლიბრის წინააღმდეგი. იმიტომ რომ, ამავე პერიოდში, ის წერს ძალიან სერიოზულ წერილს, კარგ გამოხმაურებას ბესიკ ხარანაულის „ხეიბარ თოჯინაზე“. კიდევ ვამბობ, ვერლიბრს, როგორც ასეთს, კი არ ებრძოდნენ, არამედ მასში დაინახეს ლიტერატურული სნობიზმის ელემენტი, რაც მათი აზრით, ქართულს არ უხდებოდა. მე ვფიქრობ, ღია ჯერ კიდევ მუშაობდა ამ ყველაფერზე და მისი საუკეთესო ლექსები ოდნავ მოგვიანებით დაიწერა.

*თამაზ ვასაძე* – რაც თამაზ ჭილაძის პროზაში არ მოსწონდათ, იგივე არ მოსწონდათ პოეზიაში ღიასთან.

*მანანა კვაჭანტირაძე* – ისინი რომ ქართული ლიტერატურის მოკეთებები იყვნენ, ნეტა ბევრი გვყავდეს... ილიას ურითმო ლექსების ციტატები მოჰყავს გურამს, რაღაც სხვის წინააღმდეგნი არიან, რაც თამაზ ჭილაძის შემთხვევაშიც თქვეს. ღია სტურუა არის ძალიან სერიოზული პოეტი, შენ შეიძლება არ მოგწონდეს, იმიტომ რომ ჩვენ ცოტა სხვაგვარ ლექსს ვიყავით მიჩვეულები ტრადიციულად, მაგრამ ღიას პოეზია არის ინტელექტუალური პოეზია, ძალიან კარგად გაკეთებული, ბრწყინვალედ. ყველაფერი – მეტაფორისტიკა, სახეები ძალიან მაღალ დონეზეა.. ეს ნაკადი იყო და არის დასავლეთში და ძალიან ძლიერია. ჩვენ მხოლოდ შეიძლება გემოვნებაზე ვიდავოთ ტრადიციული ქართული პოეზიის კუთხით...

*მაკა ელბაქიძე* – სანამ დავასრულებთ, აუცილებლად მინდოდა, ერთი რამ მეთქვა. რამდენიმე წლის წინ საგრანტო პროექტში

ვმონაწილეობდი: „ქართული ლიტერატურა აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების მეცნიერებაში“. თარგმნებს ეხებოდა. პრალაში ვიყავი მივლინებით, იქაურ ბიბლიოთეკაში. ძალიან სიმპათიურმა ბიბლიოთეკარმა გადმომიღო 60-70-80-იანი წლების ჩეხ კრიტიკოსთა მიერ ქართული ლიტერატურის შესახებ რაც იბეჭდებოდა. სხვათაშორის ძალიან სერიოზული, ცნობილი ლიტერატურათმცოდნეები არიან...

*მანანა კვაჭანტირაძე* – ჩეხეთის პენკლუბმა წარადგინა პირველად 1994 წელს ოთარ ჭილაძე ნობელის პრემიაზე, დამოუკიდებლად, ისე, რომ საქართველოში არავინ არაფერი იცოდა.

*მაკა ელბაქიძე* – თარგმანები რომ ვნახე გავოგნდი, რამდენჯერმე იყო გამოცემული ჭილაძეები, ჭაბუა ამირეჯიბი, გურამ დოჩანაშვილი. ვიკითხე, როგორც სოციალისტური ბანაკის წევრებს, ვალდებულება გქონდათ, ალბათ, მათ შორის ქართული ლიტერატურაც ასეთი სიხშირით გეთარგმნათ-მეთქი. იმ ქალბატონმა მიპასუხა, თქვენ ვერ წარმოიდგენთ, თქვენი ავტორები როგორი ლაღები და თავისუფლები იყვნენ, ჩვენ ვინ მოგვცემდა იმის დაწერის უფლებას, რასაც თქვენები წერდნენ, ჩეხური ლიტერატურა 60-იან წლებში, როცა ტანკები შემოიყვანეს, მოკვდაო. ამიტომ გამორჩეულად უყვარდათ და მოსწონდათ ქართული ლიტერატურა.

*მანანა კვაჭანტირაძე* – მახსენდება, ბოლო ხანებში, 1990-იანების მერე, როდესაც ოთარ ჭილაძე გერმანულ ენაზე ითარგმნა, იქ ვილაცამ დაწერა, რომ თუკი ასეთი რამეები იწერებოდა საბჭოთა კავშირში, არც ისეთი მკაცრი რეჟიმი ყოფილაო. ეს ყველაფერი ადასტურებს ჩვენი – დღევანდელი „მრგვალი მაგიდის“ – პათოსს: 1957 წლიდან ქართულმა ლიტერატურამაც და კრიტიკამ სრულიად უკუაგდო სოცრეალიზმის და გახდა თვისობრივად ახალი, გაბედული.

*ამირან გომრთელი* – სანამ დავასრულებთ, ბოდიში უნდა მოვიხადო, ერთი რამ არ მითქვამს. კრებულის შედგენაზე ასევე მუშაობდნენ თამარ გელიტაშვილი და თეა თვალავაძე. ასე რომ, ჩემთან ერთად მადლობა ეკუთვნით ამ ქალბატონებსაც.

## პავლე ინგოროყვა – 130

**მაია ჯალიაშვილი**

### მარად მღვიძარე ადამიანი

პავლე ინგოროყვა გამორჩეული მამულიშვილი იყო, სწორედ ისეთი, როგორიც ილია ჭავჭავაძეს წარმოედგინა: ქვეყნის მაჯის-ცემას მიყურადებულის, ძილშიც ერის ბედით აფორიაქებული, „მარად მღვიძარე ადამიანი“. მისი ნაშრომ-ნააზრევი მოწმობს იმ დიდ ენერგიას, რომელსაც იგი ერის იდენტობის ძიებაში ავლენდა. ამიტომაც მიესადაგება მას სიტყვები: „ჩვენთვის, ადამიანებისათვის, საჭიროაო, – ამბობს ბრძენი სენეკა, – იმისთანა კაცი, რომ მის მიხედვით და მაგალითით შევიძლოთ საკუთარის ხასიათის განვრთნა და გამტკიცებაო. ოჰ, რა ბედნიერია იგი, ვინც არამც თუ ჩვენთან ყოფნით გვწვრთნის ჩვენ, არამედ მარტო თავისის სახელის ხსენებითაცაო“. სწორედ ასე „წვრთნის“ პავლე ინგოროყვა ქართველ ხალხს და თავისი ცხოვრებით ზნეობრივ მაგალითს აძლევს.

იგი ბავშვობიდანვე გამოირჩეოდა სხვებისაგან იმით, რომ განმარტოება და კითხვა უყვარდა. ხშირად სეირნობდა ნავით პალისტომის ტბაზე, ტკბებოდა ბუნების მშვენი-ერებით. ფოთის სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ პეტერბურგის უნივერსიტეტის ისტორია-ფილოლოგიის ფაკულტეტზე გააგრძელა სწავლა. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მიერ დანიშნული სტიპენდია ხელს უწყობდა, რომ უცხო ქალაქში როგორმე გაეტანა თავი. პეტერბურგის ცივმა და ნესტიანმა ჰავამ ფილტვები დაუზიანა და მთელი სიცოცხლე იტანჯებოდა ტუბერკულოზის სენით. ხშირად მკურნალობდა აბასთუმანში. აკაკი დვალიშვილი იგონებს: „შევედი მის პალატაში: მაგიდა, სანოლი, ფანჯრის რაფა, იატაკი, ნიგნები და ხელნაწერები კოლაჟად იყო განფენილი. თვითონ ფანჯარასთან მიძინებულის, – თეთრ პერანგში წმინდანს ჰგავდა. პავლე ინგოროყვა ქართველი ხალხის ცნობიერებაში დარჩა როგორც ფუტკარივით დაუღლელი მეცნიერი, რომელიც ქართველი ერის ღირსებას მოწამებრივი თავგანწირვით იცავდა“.



თანდაყოლილი ნიჭისა და შრომისმოყვარეობა წყალობით მრავალი დაბრკოლების გადალახვა შეძლო. სტუდენტობის დროიდანვე გამოამჟღავნა მეცნიერული ინტერესი ქართული კულტურის, ისტორიის, ლიტერატურის მიმართ. მისი პირველი ნაშრომი (1913 წელი) „ძველ-ქართული სასულიერო პოეზია. VIII-X სს. ნ. 1. ტექსტები“ – ქართული სასულიერო პოეზიის ძეგლთა შესწავლისა და გამოცემის ერთ-ერთი პირველი ცდა იყო. მალე ქართული გაზეთების ფურცლებზეც დაიწყო თავისი სტატიების გამოქვეყნება, რომლებიც ავტორის დიდ ერუდიციასა და მრავალმხრივ ინტერესებს მოწმობდნენ. განსაკუთრებით საგულისხმო იყო სტატია „თარგმანება ფსალმუნთა წიგნისა“.

ახალგაზრდა პავლე ინგოროყვა საქართველოში დიდი სამეცნიერო ინტერესებით დაბრუნდა და მთელი სიცოცხლე მუშაობდა ქართველის ერის საკეთილდღეოდ. ადრეულ წლებში მის მიერ გამოკვლეულ და გამოცემულ ნაშრომთა შორის აღსანიშნავია „გალობანი ვარძიისანი“.

1917-1919 წლებში იგი „საქართველოს ეროვნული საბჭოს“ (იმავე, პარლამენტის) წევრი იყო სოციალ-ფედერალისტთა პარტიიდან. აკაკი ბაქრაძე წერს: „1919 წლის თებერვალში „მეოცნებე ნიამორები“ იუწყებოდნენ, რომ არჩევნებში მეთორმეტე ნომრით „პატრიოტების ესთეტიკური ლიგა“ გამოდისო. ამ ლიგაში შედიოდნენ პაოლო იაშვილი, იაკობ ნიკოლაძე, პავლე ინგოროყვა, ტიცვიან ტაბიძე, ლადო გუდიაშვილი, ალი არსენიშვილი“.

პავლე ინგოროყვა აქტიურად მონაწილეობდა საქართველოს მწერალთა კავშირის შექმნაში, თუმცა ამას ხელი არ შეუშლია იმაში, რომ გაერიცხათ. აკაკი ბაქრაძის ცნობით, 1931 წლის 9 მაისს საქართველოს მწერალთა ფედერაციის წმენდის მიზნით, „27 კაცი გარიცხეს სხვადასხვა მიზეზით. მათ შორის, კონსტანტინე გამსახურდია, იოსებ იმედაშვილი, პავლე ინგოროყვა, გერონტი ქიქოძე, შალვა შარაშიძე (თაგუნა). მათ ბრალად დასდეს რეაქციონერობა და საბჭოთა ხელისუფლებისადმი მტრული დამოკიდებულება“.

ილია ჭავჭავაძე „მამულს, ენასა და სარწმუნოებას“ ქვეყნის იდენტობის ფუნდამენტურ საყრდენებად მიიჩნევდა. პავლე ინგო-

როცა, როგორც ილიას შეხედულებათა გამზიარებელი, სამივეს უდიდეს ყურადღებას აქცევდა და ძალისხმევას არ იშურებდა, რათა საქართველოს მკვიდრი ტერიტორიულ-მსოფლმხედველობრივი ფუნდამენტი ჰქონდა. ამ მხრივ, განუზომელია მისი ღვაწლი საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის შენარჩუნების საკითხში. მეოცე საუკუნის პირველი მეოთხედი რთული დრო იყო მსოფლიოსთვის, პირველმა მსოფლიო ომმა პოლიტიკურ-სოციალური ძვრები გამოიწვია, რუსეთის იმპერია იშლებოდა. ბოლშევიკურმა ხელისუფლებამ გაუგონარი სისასტიკით დაუსვა წერტილი რომანოვების დინასტიას და ხელში აიღო სახელმწიფოს მართვის სადავეები. პოლიტიკურ კატაკლიზმებთან ერთად იცვლებოდა სახელმწიფოთა საზღვრების აღმნიშვნელი რუკებიც. 1918 წლის 3 მარტს რუსეთის ბოლშევიკურმა ხელისუფლებამ ბრესტში საზავო ხელშეკრულება დადო გერმანიას, ავსტრია-უნგრეთს, ოსმალეთსა და ბულგარეთს შორის. ამ პროცესში, რასაკვირველია, კავკასიის ინტერესების დამცველი არავინ ჰყავდა. სწორედ ამ ქარიშხლიან ვითარებაში, ჯერ კიდევ ყარსის მოლაპარაკებების ეტაპზე აქტიურად ჩაერთო პავლე ინგოროყვა.

მას შემდეგ, რაც 1918 წლის 26 მაისს საქართველოს ხელისუფლებამ დამოუკიდებლობის აქტი მიიღო, გაჩნდა მეტი შესაძლებლობა საგარეო ურთიერთობების დიპლომატიური გზით მოგვარებისა. ამავე წლის ივლისში სტამბოლში გაიმართა კონფერენცია, რომელსაც სახელმწიფოთა საზღვრები საბოლოოდ უნდა დაედგინა. საქართველოში ამ კონფერენციაზე გასამგზავრებლად შეიქმნა კომისია ექვთიმე თაყაიშვილის, პავლე ინგოროყვასა და ირაკლი წერეთლის შემადგენლობით. კონფერენციაზე 4 ივლისს პავლე ინგოროყვამ წაიკითხა მოხსენება, რომელშიც დაასაბუთა, სად გადიოდა საქართველოს ტერიტორიული საზღვრები.

1921 წლის თებერვალში, ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ, მენშევიკური მთავრობა ემიგრაციაში წავიდა. თურქეთმა კვლავ განაგრძო აგრესია საქართველოს მიმართ და ბათუმი დაიკავა. ზემოთ ნახსენები ბრესტის ხელშეკრულებით, თურქეთის საზღვრები მდინარე ჩოლოქზე გადიოდა. ამიტომ ისევ დადგა საკითხი თურქეთისთვის ტერიტორიების გადაცემის შესახებ. ამ მოვლენის შესასწავლად შექმნილ

საერთაშორისო კომისიაში პავლე ინგოროყვაც შედიოდა. მან დიდი მონაწილეობა მიიღო საქართველოს ტერიტორიული საზღვრების დადგენა-შენარჩუნებაში. აკაკი დვალიშვილი იგონებს: „მასხენდება ბატონი პავლეს ნაამბობი: გასაბჭოების პირველ წლებში, როცა ამიერკავკასიის რესპუბლიკის საზღვრების დადგენა მიმდინარეობდა, როგორ შემოუთვალა სერგო ორჯონიკიძემ: „გადაეცით პავლე ინგოროყვას, დაანებოს თავი საქართველოს საზღვრების ისტორიული რუკებით მეცნიერულ დადგენას, თორემ საქართველოს საზღვარი შაითან-ბაზარში გაივლისო“ (დვალიშვილი 2003: 14).

პავლე ინგოროყვამ კომისიას ხელშეკრულების ტექსტი დანვრილებით გაუანალიზა და მიუთითა ლინგვისტურ შეცდომაზე. მან დაუმტკიცა თურქეთის მხარის წარმომადგენლებს, რომ ხელშეკრულებაში ჩოლოქი კი არა, ჭოროხი ეწერა. მისი აზრით, თურქულ ენაში ასო-ბგერა ქ-ს უქონლობამ გამოიწვია ეს ხარვეზი. რა თქმა უნდა, მჭევრმეტყველების დიდი ხელოვნება დასჭირდა იმას, რომ მსმენელებს მისი არგუმენტი დაუეჭვებლად მიეღოთ. ასე გადაურჩა საქართველო ტერიტორიის დაკარგვას. გიორგი ლეონიძეს უთქვამს, მხოლოდ ეს საქმე არის საკმარისი იმისთვის, რომ პავლე ინგოროყვას ქართველმა ხალხმა მადლიერების ნიშნად სიცოცხლეშივე ძეგლი დაუდგასო.

1921 წელს რუსეთის ბოლშევიკური ხელისუფლების მიერ საქართველოს ოკუპაცია პავლე ინგოროყვასთვის გაუნელებელ ტკივილად იქცა. მისთვის წარსული არა მხოლოდ საიმედო თავშესაფარი იყო, არამედ მყარი ფუნდამენტი, რომელზეც მომავლის თავისუფალი საქართველო უნდა დაშენებულიყო.

მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში პავლე ინგოროყვა იყო „აკადემიური ასოციაციის“ სალიტერატურო ჯგუფის წევრი, რომელშიც გაერთიანებულნი იყვნენ სხვადასხვა თაობის მწერლები. სწორედ ამ ჯგუფის ინტერესთა გათვალისწინებით, პავლე ინგოროყვამ გამოსცა ჟურნალები „კავკასიონი“ (1924 წ.) და „ახალი კავკასიონი“ (1925 წ.).

ჟურნალი „კავკასიონი“ და „ახალი კავკასიონი“ იქცა მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისის საქართველოს კულტურულ-

ლი ცხოვრების მემატრიანედ. ჟურნალის ფურცლებზე იბეჭდებოდა მნიშვნელოვანი სტატიები ქართული ლიტერატურის, ისტორიის, ზოგადად, კულტურის შესახებ, ქვეყნდებოდა ახალი მნიშვნელოვანი თარგმანები. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო, რომ თანადროული ევროპული კულტურის კონტექსტში განიხილებოდა ქართული მწერლობისა თუ ხელოვნების სხვა დარგის საკითხები და ამ საქმეს გამორჩეული ნიჭისა და სულისკვეთების პროფესიონალები ასრულებდნენ.

თავისი საზოგადოებრივი და სამეცნიერო მოღვაწეობით პავლე ინგოროყვა უპირისპირდებოდა საბჭოთა რეჟიმს, რომელსაც სურდა სოციალიზმის იდეოლოგიურ კლიშეებითა და სტერეოტიპებით ეკონტროლებინა შემოქმედნი. მისი პროტესტისა და გლოვის გამოხატულება იყო „შავჩოხიანთა ჯგუფის“ წევრობაც. ცნობილი ფოტო კი, რომელზეც შავ ჩოხაში გამოწყობილი პავლე ინგოროყვა ალექსანდრე აბაშელსა, კონსტანტინე გამსახურდიასა და ვახტანგ კოტეტიშვილთან ერთად დგას, არაჩვეულებრივად წარმოაჩენს ამ ადამიანთა სულიერ-ფიზიკურ კეთილშობილებასა და შემართებას, ყველაფერი გაეკეთებინათ ქართველი ერის იდენტობისა და მორალურ-ზნეობრივი ღირებულებების შენარჩუნებისთვის.

საქართველოში საგამომცემლო საქმიანობის განვითარებისთვის მნიშვნელოვანი იყო 1925 წელს გამომცემლობა „ქართული წიგნის“ დაარსება, რომლის თაოსანიც პავლე ინგოროყვა იყო. სწორედ აქ გამოიცა ილია ჭავჭავაძის მრავალტომეული და სხვა მნიშვნელოვანი წიგნები. წლების განმავლობაში იგი ხელმძღვანელობდა სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა განყოფილებას. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, სამთვიან ექსპედიციაში იყო სვანეთში სიმონ ყაუხჩიშვილთან ერთად. პავლე ინგოროყვამ აღწერა და შეისწავლა ძველი ქართული ხელნაწერები და პალიმფსესტები, გადმოიწერა XI-XIII საუკუნეების წარწერები. მოპოვებული მასალა იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ წიგნადაც გამოიცა.

პავლე ინგოროყვას მრავალფეროვან სამეცნიერო ნაშრომთაგან აღსანიშნავია რუსთაველის შესახებ გამოქვეყნებული ნაშრომები: „რუსთაველიანა“ (1926 წ.), „რუსთაველიანაზე“ (1927), „რუსთაველი და მისი პოემა“ (1937 წ.), „რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მემკვიდრეობა“ (1940-1941 წ.), „შოთა რუსთაველი“

(1937 წ.), „ვეფხისტყაოსნის ტექსტი“ (1953 წ.). 1966 წელს სწორედ პავლე ინგოროყვას კვლევებზე დაყრდნობით იზეიმა ქვეყანამ შოთა რუსთაველის დაბადებიდან 800 წელი. აღსანიშნავია მისი მონოგრაფიები ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის შესახებ (1938, 1940, 1951 წლებში გამოცემული).

მის ფუნდამენტურ ნაშრომებს შორის გამორჩეულია „გიორგი მერჩულე“, რომელშიც ქართული კულტურის უმნიშვნელოვანესი საკითხებია გამოკვლეული, მათ შორის, ჰიმნოგრაფიის რაობა, სანოტო სისტემის თავისებურებანი და სხვ. მან მოიძია უამრავი საგალობელი, გააანალიზა მათი სტრუქტურა, სანოტო სისტემის შესახებ კი ცალკე ნაშრომი დანერა, რომელიც აღმოჩენებით იყო სავსე. მეცნიერმა გაშიფრა სანოტო სისტემა, რომლის მიხედვითაც ცოცხლად შესრულდა უძველესი ქართული ჰიმნები.

რამდენიმე ენის ცოდნა, მათ შორის, გერმანულის, იტალიურის, რუსულის, ინგლისურის, ძველი ბერძნულისა და ლათინურისა, მეცნიერს ხელს უწყობდა, რომ ავთენტურ წყაროებს გასცნობოდა. პავლე ინგოროყვას პორტრეტს კარგად წარმოაჩენს მწერალი ოთარ ჩხეიძე: „ასე მგონია, მერჩულე გამოსულა სენაკიდანა – მეთქი, პავლე ინგოროყვას რომ მოვკრავ თვალსა, გამოსულა დაღლილი წიგნითა, დაღლილი ფიქრითა, დაღლილი სენაკის მდუმარებითაცა, შუბლი ოდნავ რო გაინიავოს, ოდნავ ღრმადაც რო ამოისუნთქოს, რო გაიქარვოს კრთომაცა ოდნავა, შებრუნდეს ისევა, ისეე ჩაიფლოს ფოლიანტებში, ისეე იძიოს, ისევა სჩხრიკოს, ვითარ გამოვკლეთ ის წინარე ათასწლეულები, ვითარ ვიარეთ, ვითარ მოვალწიეთ აქამომდისა“.

პავლე ინგოროყვას ხასიათისა და ზნეობრივი სინმინდის მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ გუგული მგელაძის მოგონება, რომლის მიხედვით, მაშინდელ ცეკას მდივანს, ედუარდ შევარდნაძეს, პავლე ინგოროყვასთან სტუმრობა და 85 წლის იუბილეს მილოცვა გადაეწყვიტა. შვილს, ლეილა ინგოროყვას, მამის მომზადება დაუწყია ამ შეხვედრისთვის, რომ როცა მას ცეკას მდივანი ჰკითხავდა, ხომ არაფერი გიჭირს, ხომ არ დაგეხმარო, პავლეს უნდა ეთქვა: ჩემს შვილიშვილს, გათხოვილს, ბინა არა აქვს და, თუ შეიძლება, დაგვეხმარეთო!.. მოკლედ, ასე გაგრძელდა შვიდი თუ რვა დღე. .. იწყება გენერალური რეპეტიცია. შევარდნაძის მაგივ-

რად ბ-ნი პავლეს ოთახში შევდივარ მე. მე: როგორ ბრძანდებით, ბატონო პავლე?.. ხომ არაფერი გნებავთ? სათხოვარი ხომ არაფერი გაქვთ? პავლე: კი. ბრძანეთ, – ვეუბნები. პავლემ გახედა ლეილასა და ქეთინოს (ჩემს ქალიშვილს), მერე მე (შევარდნაძეს) შემომხედა და წაიჩურჩულა: „საქართველოს მოუარე, საქართველოს!..“ „საქართველოს მოუარეო“ – ეს იყო მისი ყველაზე დიდი სათხოვარი“.

პავლე ინგოროყვა 1983 წლის 20 ნოემბერს გარდაიცვალა. ქართულმა საზოგადოებამ ქაშუეთის ზარების რეკვით გააცილა იგი დიდუბის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონამდე.

პავლე ინგოროყვა ფართო მასშტაბის მოაზროვნე, ღრმა ერუდიციის, მრავალმხრივი სამეცნიერო ინტერესების ადამიანი იყო. ის იკვლევდა ქართულ ანბანს, უძველეს ხელნაწერებს, ჰიმნოგრაფიულსა და ჰაგიოგრაფიულ ტექსტებს, კალენდრის სხვადასხვა სახეობას, ისტორიულ ფაქტებსა და მოვლენებს, ლეთისმეტყველებას, ფილოსოფიას, მხატვრულ ლიტერატურას, წარმართულსა და ქრისტიანულ კულტურას, ერთი სიტყვით, იგი ქართული ცივილიზაციის ისტორიას ქმნიდა.

პავლე ინგოროყვა პოეტური ბუნების ადამიანი იყო, ამიტომაც მეცნიერულ მშრალ სიზუსტესთან ერთად მის ნაშრომებს მდიდარი წარმოსახვის კვალიც ატყვია. მის უამრავ ნაშრომთაგან გამორჩეულია მისი კვლევები რუსთველისა და „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ. პავლე ინგოროყვამ ზედმიწევნით აღადგინა შოთა რუსთველის ბიოგრაფია, თუმცა მისი შეხედულებები ყველამ არ გაიაზიარა. მიუხედავად ამისა, „რუსთველოლოგიის“, როგორც სამეცნიერო დარგის, განვითარებაში მას დიდი წვლილი ერთხმადაა აღიარებული.

პავლე ინგოროყვამ მეცნიერულად დაამუშავა: „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის ისტორია, დედნის ავთენტურობის პრობლემა, პოემის გარშემო შექმნილი დამატებათა ციკლი, ვახტანგისეული გამოცემა, მე-14-17 საუკუნეთა ხელნაწერები, „ვეფხისტყაოსნის“ შესავალი, ტენდენციური დამატებანი, პოემის თარიღი, პოეტის სახელი და ზედწოდება – შოთა რუსთველის ვინაობა, „უამთა აღმწერელ საისტორიო თხზულებაში“ დაცული ცნობები შოთას შესახებ; ასევე, ავტორის მსოფლმხედველობა, პოემის ისტორი-

ულ-ლიტერატურული და რუსთაველის ბიოგრაფიის საკითხები, შოთას იკონოგრაფია. „ნიგნებსაც თავისი ბედისწერა აქვთო“, – ამ გამოთქმას იმონმებს იგი „რუსთველიანას“ შესავალში. ამ ბედისწერას მიჰყვება იგი კვალდაკვალ და მწერლისა და წიგნის ბედს შუა საუკუნეების მსოფლიო ლიტერატურის, ღვთისმეტყველების, ისტორიისა და ფილოსოფიის კონტექსტებში წარმოაჩენს.

პავლე ინგოროყვას დიდი წვლილი მიუძღვის მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურის კვლევის საქმეში. ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის შესახებ გამოსცა მონოგრაფიები, რომლებშიც მხატვრულ ტექსტებთან ერთად გაანალიზა მწერალთა ბიოგრაფიის დეტალები (1938, 1940, 1951 წლებში), უამრავი ხელნაწერის მოძიებისა და დამუშავების საფუძველზე გაამდიდრა მწერალთა ცხოვრებისეულ თუ შემოქმედებით გზასთან დაკავშირებული ეპიზოდები. ის მარტო თუ სხვებთან ერთად ამზადებდა და გამოსცემდა მწერალთა აკადემიურ კრებულებს, რომლებსაც ახლდა შენიშვნები, კომენტარები და წინასიტყვაობანი. ქართველთა წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ბიბლიოთეკა-მუზეუმში მან აღმოაჩინა და გამოსცა ილია ჭავჭავაძის ოლლა გურამიშვილისთვის მიწერილი უცნობი წერილები, რომლებიც მოწმობენ მათ დიდ სიყვარულს. მეცნიერმა ილიას ავტოგრაფთა შესწავლის საფუძველზე არაერთი მნიშვნელოვანი შესწორება შეიტანა ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების კვლევის საქმეში. მანვე მიაკვლია გრიგოლ ორბელიანის ცნობილ დოკუმენტურ პროზას „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურგამდის“, რომელიც ეპოქის მშვენიერი დოკუმენტია და მრავალ მნიშვნელოვან ფაქტსა თუ მოვლენას წარმოაჩენს განსხვავებული რაკურსით.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შესახებ ნარკვევში პავლე ინგოროყვამ სრულიად ახლებურად წარმოაჩინა პოეტის შემოქმედება მისი ცხოვრებისა და პირადი ბარათების კონტექსტში, მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ნახევრის კულტურულ-პოლიტიკური მოვლენების გათვალისწინებით. მეცნიერი თავისი განსაკუთრებული, ექსპრესიული წერის მანერითა და ნათელი სტილით სიცოცხლეს სძენდა, ერთი შეხედვით, მშრალ ბიოგრაფიულ დეტალებს.

საინტერესო და მრავალმხრივ მნიშვნელოვანია პავლე ინგოროყვას დაკვირვებები ბარათაშვილის ლექსებსა და პოემა „ბედი ქართლისაზე“. მათი გათვალისწინება აუცილებელია ამ პოეტის შემოქმედების შესწავლისას თუ კვლევისას. საგულისხმოა პავლე ინგოროყვას მოსაზრება ლექსზე „საფლავი მეფის ირაკლისა“. იგი წერს: „პოეტს იმედს ჰგვრის ის გარემოება, რომ საქართველომ, სისხლისგან დაცლილმა წარსული საუკუნეების ხანგრძლივი ომების გამო, დაისვენა და ძალების მოკრება დაიწყო, რომ „ახალი ქართლი“ ახალი გზით მიდის განახლებისაკენ. ამიტომაც პოეტი მუხლს იყრის ერეკლე მეფის აჩრდილის წინაშე, რომლის ანდერძმა ღონემიხდილსა და განწირულებამდე მისულს საქართველოს შეუქმნა შესაძლებლობა ახალ გზაზე გამოსვლისა. ამრიგად, ნ. ბარათაშვილი ამ ლექსში, „საფლავი მეფის ირაკლისა“, იზიარებს ირაკლი მეფის ანდერძ-ნამაგს; პოეტი ფიქრობს, რომ საქართველოს რუსეთთან დაახლოება იყო ისტორიულად გარდაუვალი აქტი და ერთადერთი სწორი გზა შექმნილი გამოუვალი მდგომარეობიდან. პოეტს თავისი ქვეყნის ხსნად მიაჩნია, რომ საქართველომ გაარღვია რკალი ბარბაროსული ქვეყნების გარემოცვისა და აღადგინა კავშირი კულტურულ მსოფლიოსთან, რომელსაც საქართველო საუკუნეებით იყო მოწყვეტილი. ნიკოლოზ ბარათაშვილი ამ ლექსში „საფლავი მეფის ირაკლისა“ აბამს ჯაჭვს წარსულიდან მომავლისაკენ, ირაკლიდან, რომელიც იყო „უკანასკნელი ივერიის სიმტკიცის სული“, ქართველი ხალხის ახალ სიმტკიცემდე, ახალ თაობამდე, რომელიც, პოეტის სიტყვით, ზიდავს „ძვირფას თესლთა მშობელს ქვეყნად – მხურვალეს ცის ქვეშ (საქართველოში) მოსამკალთა ერთი ათასად“. ამრიგად, ლექსი „საფლავი მეფის ირაკლისა“ სრულიადაც არ ნიშნავს ნ. ბარათაშვილის მიერ რაიმე შერიგებას იმ მდგომარეობასთან, რაც საქართველოს შეუქმნა ცარისტულმა თვითმპყრობელობამ. ბარათაშვილისთვის უცხოა კომპრომისი. პოეტის დიდი სულიერი ტრაგედიის სათავე სწორედ ის არის, რომ იგი არაა დამშვიდებული თავისი ქვეყნის ბედის გამო; პოეტი ვერ ურიგდება ბოლომდე ირაკლი მეფის ანდერძ-ნამაგს, რამდენადაც ამას შედეგად მოჰყვა საქართველოს ეროვნული დამოუკიდებლობის მოსპობა და დამონება. პოეტის გული აგზნებულია თავისუფლების სიყვარულის



დაუშრეტელი ცეცხლით და იგი მთელი სიმწვავით განიცდის სამშობლო ქვეყნის ტრაგიკულ ხვედრს“.

პავლე ინგოროყვას სახელთან არის დაკავშირებული ისეთი უმნიშვნელოვანესი აღმოჩენა, როგორცაა უძველესი ქართული საგალობლების სანოტო ნიშნების გაშიფვრა. ცნობილია, რომ 1962 წლის 22 აგვისტოს იუნესკოს საერთაშორისო კულტურულ-მა ცენტრმა საგანგებო რადიოგადაცემა მიუძღვნა ამ საკითხს. მსოფლიომ მოუსმინა სენსაციური ხელნაწერების მიხედვით გაცოცხლებულ უძველეს მელოდიებს. ქართველი მკვლევრის სახელი აღიარეს მსოფლიოს მუსიკალურმა და კულტურულმა წრეებმა.

პავლე ინგოროყვას მოსაზრებით, ძველ ქართულ მუსიკას საპატიო ადგილი უჭირავს ძველი საქართველოს კულტურულ მემკვიდრეობაში. ჩვენამდე მოღწეულა მთელი რიგი ქართული ხელნაწერები, რომლებშიც ჩანერილია ძველქართველ კომპოზიტორთა მუსიკალური ნაწარმოებები. ეს ხელნაწერები შეიცავენ ძველი საკულტო გალობის ტექსტებს, ქრისტიანულ ჰიმნებს. ჰიმნების სიტყვიერ ტექსტს თან ახლავს თავისებური სანოტო ნიშნები. ე.წ. ნევმები. ჩვენს დრომდე მოღწეული უძველესი ქართული ხელნაწერების ნოტირებული ხელნაწერები ეკუთვნის მე-10 საუკუნეს. მათ შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია საგალობელთა კრებული, გადანერილი 978-989 წლებს შორის, რედაქტირებული მე-10 საუკუნის დიდი ქართველი მუსიკოსისა და პოეტის, მიქაელ მოდრეკილის, მიერ. რაც შეეხება თვით მუსიკალურ დამწერლობას, ესე იგი, სანოტო სისტემას, იგი, მეცნიერის მოსაზრებით, ორიგინალურია და ბევრად უფრო ძველი წარმომავლობისაა. ძველქართული სანოტო დამწერლობა შემუშავებულია საქართველოში ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში, ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში.

პავლე ინგოროყვას მეგობარი აკაკი დვალიშვილი, მაშინდელი კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე, იგონებს: სახელმწიფო საგუნდო კაპელას უნდა შეესრულებინა მიქაელ მოდრეკილის რამდენიმე საგალობელი მის მიერ გაშიფრული სანოტო ნიშნებით. მალე სახელმწიფო კაპელამ, რომელსაც სამხატვრო ხელმძღვანელად გურამ ბაქრაძე ჰყავდა, ხმის ჩამწერ სტუდია „მელოდიაში“ ჩაწერა ეს უნიკალური გალობანი: „პირველი ცდა

ჩანერისა კონსერვატორიის დიდ დარბაზში მოხდა, მაგრამ შედეგით უკმაყოფილო დარჩნენ ალექსი მაჭავარიანი და ანტონ წულუკიძე. მათი აზრით, შესრულებას აკლდა სარწმუნოებრივი სულიერება და საეკლესიო გალობის ხმოვანება. მსჯელობის დროს გადანყდა ჩანერა მომხდარიყო ეკლესიაში. ბატონი პავლე მოელაპარაკა სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქს, მის უწმინდესობას დავითს. ნება დაგვრთეს, რათა ჩანერა ჩაგვეტარებინა სიონის საკათედრო ტაძარში... საღამოს 11 საათზე კაპელა იდგა საკურთხევლის წინ, საფეხურებზე. საყდარი, ძირითადად, განათებული იყო კელაპტრებით. ეკლესიაში რელიგიური ატმოსფერო სუფევდა. ამან გავლენა იქონია კაპელის მომღერლების განწყობაზე და გურამ ბაქრაძის პროფესიულ შთაგონებაზე, გალობის მანერა და ხარისხი თვისებრივად შეიცვალა. ჩაინერა რამდენიმე საგალობელი. ჩანერის დროს გალობის ჟღერადობამ, ტაძრის საიდუმლოებით მოცულმა განათებამ, გუმბათის სარკმლებიდან ჩამოსულმა მთვარის შუქმა თითქოს სხვა დროსა და სივრცეში გადამიყვანა. სულში რწმენის სხივი ჩამიდგა, ეს იყო ღვთაებრივი განცდა, ბედნიერი წამები... სწორედ ეს ჩანანერი გაიგზავნა პარიზში – „იუნესკოში“ ბატონი პავლე ინგოროყვას გამოსვლის ტექსტით, რომელიც „იუნესკომ“ გადასცა რადიოთი პარიზიდან (ფრანგულ, ინგლისურ, ესპანურ და რუსულ ენებზე) 1962 წლის 22 აგვისტოს“ მნიშვნელოვანი იყო ისიც, რომ „იუნესკოს“ (გაერთიანებული ერების განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის ორგანიზაცია) ყურნალი „კურიერში“ ვრცლად, მეცნიერულ საფუძველზე, პოპულარული ენით იყო მოთხრობილი ქართული ჰიმნოგრაფიის ისტორია და ძველი საგალობლების თანამედროვე სანოტო ნიშნებზე გადატანის წარმატებული ცდის შესახებ.

პავლე ინგოროყვას ერთ-ერთი გამორჩეული ნაშრომია „გიორგი მერჩულე“ (1954 წ.), რომელშიც განხილულია V-X საუკუნეების მთელი ქართული სასულიერო პოეზია, გამოვლენილი და გამოქვეყნებულია მანამდე უცნობ ქართველ ჰიმნოგრაფთა თხზულებები. ნაშრომში შუა საუკუნეების საქართველოს პოლიტიკურ-კულტურული ცხოვრების პანორამაა გაშლილი.

ჰაგიოგრაფიული, ჰიმნოგრაფიული ტექსტებისა და საისტორიო წყაროების ანალიზით, ტოპონიმთა ეტიმოლოგიური ძიებების

საფუძველზე მეცნიერი დაასკვნია, რომ აფხაზეთი ძირძველი ქართული სახელმწიფოს ტერიტორია იყო. ეს წიგნი არა მარტო აკრძალეს, არამედ ტირაჟის ნაწილიც გაანადგურეს.

1955 წლის 6 სექტემბერს კონსტანტინე გამსახურდიამ მისწერა პავლე ინგოროყვას: „ამჟამად შენს „მერჩულეს“ ვკითხულობ. მოგეცეს ლხენა, მსიამოვნებს, ფრიად და ფრიად. ისე ვიყვეთ მე და შენ „შოვინისტები“, ილიას საქმის გამგრძელებელნიც, ამ „შეურაცხყოფასაც“ გავუძლებთ როგორმე. აბა შენ იცი ვეფხვო, უჩემობა არ შეიმჩნისო. შენი მტრისა ვარ ლახვარი“

აკაკი დვალისშვილის მოგონებში ვკითხულობთ: „1969 წლის თბილისური ცხელი ზაფხულის ერთ დღეს პავლე ინგოროყვა კულტურის სამინისტროში, თავის კაბინეტში მუშაობდა, რომელსაც მისი მეგობრები ხუმრობით „ჩეროს კაბინეტს“ ეძახდნენ. მხოლოდ უახლოეს ადამიანებს ჰქონდათ უფლება, იქ შესულიყვნენ. მას აქ ყველაფერი ჰქონდა: სამუშაო მაგიდა, ტელეფონი და კარადა. მის განკარგულებაში იყო სამინისტროს საბიბლიოთეკო განყოფილების მუშაკი, რომელიც მეცნიერს საჭირო ლიტერატურით ამარაგებდა...“ აკაკი დვალისშვილს საიდუმლოდ აცნობეს, რომ ზემდგომი ორგანოების მითითებით, პავლე ინგოროყვას თხზულებათა მეორე ტომის ბეჭდვა შეჩერებულია და არსებული ტირაჟი დაიჭრებაო. ეს იყო პავლე ინგოროყვას ზემოთ ნახსენები ნაშრომი „გიორგი მერჩულე“, კერძოდ, მისი მეოთხე თავი „დასავლეთ საქართველოს ფეოდალური სახელმწიფო („აფხაზეთის სამეფო“) და ცნობები მის შესახებ გიორგი მერჩულეს ძეგლში.

„ასეთი ბარბაროსული გადაწყვეტილება საქართველოს ცეკამ მიიღო აფხაზეთის რესპუბლიკის პარტიული ორგანოების დაჟინებული მოთხოვნის საფუძველზე, რომელსაც აშკარად უჭერდა მხარს მოსკოვი... „გიორგი მერჩულეს“ შესახებ დავინწყეთ საუბარი. ჩვენს კითხვებს ბატონი პავლე სიამოვნებით პასუხობდა. მახსოვს, საუბრისას ბატონი პავლეს კატეგორიული განცხადება: მიუხედავად იმისა, რომ დღევანდელი აფსუების ეთნოსი, რომელიც თავის თავს აფხაზებს უწოდებს და მიუხედავად იმისა, რომ ისინი მთიან აფხაზეთში მე-17 საუკუნის მეორე ნახევარში არიან გადმოსულები ჩრდილოეთ კავკასიიდან, მათ – აფსუებს, უფლება აქვთ იყვნენ საქართველოს მოქალაქენი, როგორც მკვიდრ აფხაზებს – ქართველებს“.

პავლე ინგოროყვა რომ ნამდვილი მამულიშვილი იყო, ამაზე ბევრი რამ მეტყველებს, მათ შორის, მისი ყოველდღიური ცხოვრების დეტალებიც. გუგული მგელაძე იგონებს: „მომდინარეობდა საქართველოს მოსახლეობის აღწერა. ეს მოხუცი, ავადმყოფი კაცი გოგებაშვილის ქუჩიდან ჩიტაძის ქუჩის ბოლომდე ფეხით მიდიოდა სტატისტიკურ სამმართველოში, განუყრელი პორტფელით ხელში. დადიოდა ყოველდღე აღმართ-დაღმართ და დაუღალავად სულ იმას დაჰკანკალებდა, არც ერთი ქართველი არ დაჰკარგოდა საქართველოს. ერთ დღესაც მივიდა და ნახა კაცი, რომელიც გარკვეული იყო იმ საკითხში, რაც მას აინტერესებდა. დიდხანს ისაუბრეს. თანამშრომელი ბოლოს დაიღალა, მოთმინებიდან გამოვიდა და ჰკითხა: „ბატონო, თქვენ რა, ყველაფერი გაინტერესებთ?“ პავლემ მიუგო: „დიახ, მე ის კაცი ვარ, რომელსაც ყველაფერი აინტერესებს, რაც საქართველოს ეხება“. „თქვენ რა, პავლე ინგოროყვა ბრძანდებით?“ – ირონიულად ჰკითხა თანამოსაუბრემ. „დიახ, მე პავლე ინგოროყვა გახლავართ!“ „ბატონო პავლე!“ – ესლა აღმოხდა თანამშრომელს. პავლეს გაელიმა: „მე ვარ ჯარისკაცი, მეგობარო! ერის ჯარისკაცი“ – ხშირად უყვარდა ამის თქმა“ .

პავლე ინგოროყვას ღვანლს სრულიად შეეფერება ილია ქავჭავაძის სიტყვები: „უკეთესნი და უდიდესნი მომქმედნი ერისა ხომ სხვა არა არიან-რა, თუ არ ერის გულისნადების და წყურვილის გამომეტყველნი და განმახორციელებელნი, რომელნიც ამის გამო თითქო შემოქმედობენ, თითქო ჰქმნიან ისტორიასა. ამიტომაც ეს ამისთანა მომქმედნი, ვამბობთ ჩვენ, დაუფინყარნი უნდა იყვნენ, თუ ერს კიდევ ერობა ჰსურს და დედამინის ზურგიდამ მტვერსავით ასაგველად არ გადაუდვია თავი. .... ისინი ცხოველი მაგალითებია მისი, თუ რა სიმაღლემდე შეუძლიან ერს ამა თუ იმ გარემოებაში მიაღწიოს. რამოდენადაც დიდ-ბუნებოვანია ამისთანა მომქმედი, რამოდენადაც ეს დიდ-ბუნებოვნება ხშირია რომლისამე ერის ისტორიაში, იმოდენად უფრო უტყუარი სანყაო გვაქვს ხელთ ერის სიკეთის, ძალ-ღონის და შემძლეობის აწყვისათვის“ .

## გურამ ასათიანი – 90

*მანანა კვაჭანტირაძე*

### თანამედროვეთა გასაგონად\*

ლადო ასათიანისადმი მიძღვნილ ერთი წერილი, რომელიც 1971 წლითაა დათარიღებული, გურამ ასათიანი შემდეგი სტრიქონებით ასრულებს: „რა ქართველი ხარ და რა ჭაბუკი, / თუ მამულს თავი არ ანაცვალე? / ეს აწვალეზდა ცოტნე დადიანს, / მეც ქართველი ვარ და ეს მანვალეზს“. ამას მოსდევს მძიმედ და მოჭრილად დასმული ფრაზა-შეკითხვა, რომლითაც ორმოცდასამი წლის ცნობილი კრიტიკოსი და წერილის ავტორი თავისი დროის ახალგაზრდებს მიმართავს: „საინტერესოა, რას ფიქრობენ ამ სტრიქონებზე დღევანდელი ოცდაექვსი წლის ბიჭები?“

ჩემთვის, როგორც გურამ ასათიანის უმცროსი თანამედროვესათვის, დღევანდელი გადასახედიდან უფრო გასაგები და ახლობელია ის მუხტი, რომელიც მას ამ ფრაზას თუ შეკითხვას აწერინებდა: ხიდის გადება და დიალოგი თაობებს შორის; კითხვის დასმისა და პასუხის მიღების მარადიული წრებრუნვა ისტორიულ ცვალებადობათა ფონზე, ანუ, საბოლოო ჯამში – „პრომეთეს პათოსი“, რომელიც პოეზიის ცეცხლის (სიტყვის ენერჯის) განაწილებას და გავრცელებას ახლავს. ალბათ, ლადო ასათიანსაც იგივე მუხტი კარნახობდა თავის უახლოეს წინაპართან შეხმიანებას („და აწვალეზდა მას სიკვდილამდე / ქართული მზე და ქართული მინა“ – ტიცინან ტაბიძე), რადგან თაობათა შორის ყოველი გადაძახილი, მით უფრო ლიტერატურაში, მხოლოდ კანონია და არა გამონაკლისი. გურამ ასათიანიც ყველა დროის შემოქმედთა ხსოვნისა და ერთგულების ამ დიდ კანონს იცავდა, მასთან ერთად კი – მწერლისა და კრიტიკოსის პასუხისმგებლობას იმ „ახალი ზრახვების“ მიმართ, რომელსაც, მისივე ფაქიზი ინტუიციით, ყველაზე მეტად სწორედ დროის მოთხოვნილება განსაზღვრავს და არა სხვა რამ.

\* იბეჭდება განმეორებით.

წარსულისა და მომავლის მიმართ პასუხისმგებლობაზე მწერლობის კარგად ნაცნობი კატეგორიული განაცხადი ბუნებრივად აჩენს სურვილს, ეს კატეგორიულობა დროის ახალ კონტექსტში შევამოწმოთ და გავიაზროთ. აქ კი, როგორც არ უნდა იყოს ჩვენი დღევანდელი მდგომარეობა, გურამ ასათიანის ხელმეორედ ნაკითხვისას სასიამოვნოდ გაკვირვებულები და გახარებულები აღმოვაჩინეთ, რომ დიდად არაფერი შეცვლილა და დროისაგან დაბნეული და „ახალი ზრახვებით“ გაბრუებული საზოგადოება ისევე თხოულობს მწერლობის „ფხიზელ მეურვეობას“ და „თბილ ხელებს“, როგორც 70-იან წლებში. ისევე, არანაკლებ და იქნებ, მეტადაც...

„წვლები“ ცნება „წამები“, ანუ სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, „მარტვილად შექმნის“ სინონიმია. თუ ისტორიულ კონტექსტებს შორის განსხვავებასაც გავითვალისწინებთ, „განწვლება“ ჩვენს სინამდვილეშიც მოუსვენრობას, მუდმივი საფრთხის, განგაშის, ტკივილის, შიშისა და პასუხისმგებლობის გაცდას გულისხმობს, ანუ იმ ყველაფერს ერთად, რაც მარტო მარტვილს კი არა, ნებისმიერი დროის ყველა ჭეშმარიტ შემოქმედსა და პოეტს განუშადა ბედისწერამ, ე. ი. მუდმივ თანა-ზიარობას, სხვისი ტკივილის გა-ზიარებას და გა-თავისებას. გურამ ასათიანიც ბევრს საუბრობს ადამიანურობაზე, ტკივილზე, ცეცხლზე, დაჭიმულ სიმზე, მაღალ ძაბვაზე, სიფხიზლეზე, გადარჩენასა და გაფრთხილებაზე. არც ის მეჩვენება შემთხვევითობად, რომ სწორედ მის კალამს ეკუთვნის ბრწყინვალე ესსე „ასე უყვარდათ საქარველოში“.

გურამ ასათიანი ქართული კულტურისა და სულიერების საზღვრებს იცავდა, მისი ჰუმანური და ესთეტიკური იდეალების სივრცეს ედგა დარაჯად. გადაუჭარბებლად შეიძლება იმის თქმა, რომ როგორც პიროვნება და შემოქმედი, თვითონვე წარმოადგენდა ხასიათის იმ თვისებათა განსახიერებას, რომლის ნიშნებსაც ეძებდა მწერლობასა და ხალხურ შემოქმედებაში და რომელთაც „ქართული სულიერების ესთეტიკურ სუბსტრატად“ თვლიდა.

გურამ ასათიანის მოღვაწეობის პერიოდი უკავშირდება მწერლობის მიერ საკუთარი ფუნქციის გააზრების კიდევ ერთ აღმავალ ეტაპს მე-20 საუკუნეში. მოგეხსენებათ, კომუნისტური იდე-

ოლოგიური წნეხის ხანგრძლივმა ზემოქმედებამ წარმოშვა ეროვნულ-კულტურული და ზნეობრივი იდენტობის გადარჩენის პრობლემა, რომლის სახიფათო სამომავლო მასშტაბები უკვე მკაფიოდ იკვეთებოდა საზოგადოების სოციალური და მორალური ცხოვრების ფონზე. მის მიმართ დაპირისპირების ტენდენცია 60-70-იანი წლების ლიტერატურული პროცესის ძირითად მახასიათებლად იქცა. 50-იან წლებში განვითარებულ ცნობილ მოვლენებს (1956 წლის 9 მარტი, რეპრესირებულ მწერალთა რეაბილიტაცია და სხვ.) და იმპერიის იდეოლოგიური საფუძვლების რყევას 60-70-იანი წლების ლიტერატურამ თანდათან გააზრებულად და მიზანმიმართულად დაუპირისპირა ეროვნული იდეოლოგიის გაძლიერება, მისი დაბრუნება მარგინალურიდან ცენტრალურ პოზიციაზე. ამ საერთო ტენდენციას, რომელიც, ფაქტობრივად, “სოვეტური” სოციუმის ნორმატიულ სივრცეშივე, მაგრამ მის “იატაკვეუმეში” საოცარი სისწრაფით იკრებდა ძალას, სწორედ მწერლობა ედგა სათავეში – ეროვნული და ზნეობრივი თემატიკის გაძლიერებით, მითოსური და არქეტიპული ფესვების ძიებით, კულტურულ ფასეულობათა იერარქიის მოწესრიგებითა და ქართული ხასიათის ტრადიციულ მოდელთან დაბრუნების მცდელობით. იმ ათწლეულებში მწერლობა ბრძოლის წინა ხაზზე იდგა (სხვა საქმეა, ვინ როგორ ხედავდა საკუთარ ფუნქციას ამ ბრძოლაში) და გურამ ასათიანიც მთელი თავისი შემოქმედებით ძალიან ჰგავდა იმ დაჭიმულ სიმს თუ ნერვს, გადამწყვეტი შეჯახების წინ საკუთარ თავს მოდუნებას რომ უკრძალავს. მწერლობის ამ ფუნქციამ განუსაზღვრა მას საკუთარი შემოქმედების მიმართულეობაც და სიღრმეც. მანვე შეაძლებინა, შეექმნა ლიტერატურაზე ცოდნის მრავალტომიანი კორპუსი, რომლის ხელმეორედ წაკითხვასა და შეფასებასაც გვავალდებულებს დრო, არა ჩვენი საშინლად აჩქარებული, დაძაბული, გამომფიტავი ყოველდღიურობა, არამედ კულტურის, ხსოვნის, წარმოსახვის დრო, სადაც წიგნის კითხვან სამყაროზე ცოდნის ამო-კითხვაა, ან შე-კითხვაზე მიღებული პასუხი, ან თუნდაც, მივიწყებულ ეგზოტიკურ ნაკრძალში გასეირნება (ცხადია, მხოლოდ იმათთვის, ვინაც ასეთი გასეირნების გემო იცის).

დღეს თითქოს უფრო საგრძნობია ის დანაკლისი, რაც გურამ ასათიანის წასვლას მოჰყვა ქართულ მწერლობაში. მისი ცხოვრე-

ბა და შემოქმედება მართლაც პრომეთეს ნიშნით იყო აღბეჭდილი. გურამ ასათიანი ქართველ მკითხველს სულიერი სიმხნევის გამო-  
მუშავებაში, გაძლებაში ეხმარებოდა, პოეტური სიტყვის სიტბო  
და სინათლე მიჰქონდა მასთან, მისი ხიბლისა და საიდუმლოს  
ამოცნობას ასწავლიდა.

იგი უარყოფდა ლიტერატურის განპირობებულობის იდეას,  
ლიტერატურის არსებობის აზრს სწორედ მის თავისუფლებაში  
ხედავდა, კრიტიკული აზროვნება კი მტკივნეულ ძიებად, თანაშე-  
მოქმედებად, „ახალი ფასეულობის შექმნად“ ესახებოდა: „კრიტი-  
კული აზროვნება... იწყება სწორედ იქ, სადაც თავდება მიმოხილვა  
და შეფასება, როდესაც კრიტიკოსი თვითონ დგება შემოქმედის,  
მაძიებლის როლში, ნათლად გრძნობს თავისი საქმის სიმძიმეს  
– ჭეშმარიტებისაკენ მოძრაობის ყველა მტკივნეულ სიმპტომს  
და სწორედ ამ ტკივილით რწმუნდება, რომ მისი ხელობა უფასო  
დამატება კი არაა „მხატვრული“ ლიტერატურისა, არამედ რე-  
ალური საჭიროებით გაპირობებული ახალი ფასეულობის შექ-  
მნის ცდა“. აქვეა ერთი საგულისხმო შენიშვნაც, რომელიც საქმე-  
ში ჩახედულ მკითხველს უთუოდ გაახსენებს თანამედროვე მეტა-  
კრიტიკის ყველაზე სიცოცხლისუნარიან მოთხოვნებს: „თუ ყვე-  
ლაფერი „განპირობებულია“ (ანუ აღმნიშვნელი მკაცრადაა დე-  
ტერმინირებული აღსანიშნის მიერ – მ.კ.), მაშინ ლიტერატურის  
არსებობას საერთოდ არა აქვს აზრი! ლიტერატურის ამქვეყნად  
არსებობა ხომ სწორედ იმითაა გამართლებული, რომ იგი ადა-  
მიანის სულის ლალი მოძრაობის, აღმაფრენის თავისუფალი სარ-  
ბიელია“. შემოქმედის გამახვილებული ინტუიციის წყალობით,  
ყველა დროისა და ტიპის სკრიპტორის ნამოღვაწარში გურამ ასა-  
თიანი სიტყვიერი შემოქმედების არსებით ბუნებას ჭვრეტდა.  
ზემოთ მოტანილ სიტყვებშიც იმ ადამიანებთან ფარული პოლემი-  
კა იგრძნობა, ვინც კრიტიკას მხატვრული ლიტერატურის დამატე-  
ბად თვლიდა და ამ აზრის დაკანონებას ცდილობდა. „მხატვრუ-  
ლის“ ბრჭყალებში ჩასმაც, ვფიქრობ, წერილობითი სფეროების  
მკვეთრი გამიჯვნისა და გარედან მინიჭებული რაღაც უფლებე-  
ბის წინააღმდეგ მიმართულ ირონიულ ჟესტად უნდა აღვიქვათ.  
ამიტომაც წერდა იგი პოეტურ სიტყვაში სიცოცხლის მშვენიერე-  
ბის მჭვრეტელი კაცის დახვეწილი, მომხიბლავი ფრაზით, ანალ-



იტყვი აზრის ცხად და ცივ კონტურებს შემოქმედის შინაგანი ცეცხლით ათბობდა და არბილებდა.

მწერლობას იგი განიხილავდა, როგორც „ერის სულიერი რაობის უპირველეს ემანაციას“. ეროვნული თვითდამკვიდრების ისტორიულად ყველაზე მიზანშეწონილი მოდელის ძიებაში მთავარ როლს მწერლობას აკუთვნებდა. დაუღლებლად ეძებდა ერის „ცენტრალურ ბგერას“ სხვადასხვა საუკუნის პოეტთა შემოქმედებაში. ამ ბგერის ობერტონების ამოცნობას ცდილობდა ყველგან და ყოველთვის – სათავეებიდან დაწყებული თანამედროვეობით გათავებული.

მოგეხსენებათ, პიროვნების სუბსტანციურ ხერხემალს ისტორიზმის განცდა ქმნის. გურამ ასათიანი ერთგან შენიშნავდა, ჩვენი ლიტერატურის ისტორია „ახლადაა დასაწერი, მისი ეროვნული და ტიპოლოგიური თავისებურებების გამოკვლევა ის ამოცანაა, რომლის ამოხსნა და ამოხსნილის გათვალისწინება გასულმა საუკუნემ გვიანდერძა“-ო. ამ ანდერძის შემსრულებლის პასუხისმგებლობით წერდა და იღწვოდა. პასუხს (ანუ სიტყვას) მიაგებდა თავის დიდ წინაპრებს იმ განსაკუთრებული და განუმეორებელი შეგნებით, რომ ამით პატივის მიგების მხოლოდ თავის, საკუთრივ თავის რიტუალს ასრულებდა და სხვა ვერავინ გააკეთებდა მის საქმეს. წერდა როგორც მებრძოლი და მცველი – რეაგირებდა ლიტერატურის სულისა და სხეულის ყოველ რხევაზე, თვალს ადევნებდა პროცესებს, გზას ულოცავდა სიახლეებს, ძვრებს. მასშტაბურად, ფართო სამზერიდან წვდებოდა ლიტერატურის ისტორიის ვრცელ მონაკვეთებს რუსთაველიდან თავის უშუალო თანამედროვეობამდე. იგი ხიდს დებდა კულტურულ სივრცეებს, ლიტერატურის ისტორიის ცალკეულ მონაკვეთებს შორის, რათა ქართველ მკითხველს ისტორიზმის განცდის სიმძაფრე არ შენელებოდა, რათა უკეთ გვეგრძნო, რომ ერთი მთელის შემადგენელი ნაწილები ვართ, დიდი სულიერების დროსა და სივრცეში გაბნეული, მაგრამ მაინც ერთიანობის მატარებელი ფრაგმენტები.

გურამ ასათიანი ჩვენს ხსოვნას იცავდა, რადგან მტკიცედ სწამდა: იმ ერს, რომლის მომავალსაც საფრთხე ემოქრება, წარსულის ხსოვნამ უნდა შეუნარჩუნოს ღირსება და გააძლგებინოს

უკეთეს დრომდე. აქედან მოდიოდა მისი სიფხიზლე და მომთხოვნელობა თანამედროვე მწერლებისა და მწერლობის შეფასებაში, მონივნება და თაყვანისცემა ძველების მიმართ.

„სათავეებში“ ის ღირსეულად ასრულებს თავის ზეამოცანას: მთლიანობად კრავს დარღვეულ ეროვნულ ცნობიერებას და მომავლისაკენ მიმართავს მას. ფაქტობრივად, ეს ქართული მწერლობის ზოგადი მისიის პირდაპირი გაცხადება იყო, იმედისა და რწმენის ჩანერგვა, სტრუქტურირება მკითხველის ცნობიერებაში. მაგრამ არა მარტო ეს. ყური მივუგდოთ სიტყვის ვაჟკაცურ ბრძოლას ეჭვთან, უიმედობასთან, რომელიც ინტონაციათა ფაქიზ რხევაში ირეკლება: „დრო მიდის და ჩვენ ვიცვლებით, თანდათან ვკარგავთ თვისებათა ნაწილს, ვსხვაფერდებით. გავა დრო და მეტს წაგვართმევს“. მას ტკივილს გვრის შეუქცევადი პროცესები, მაგრამ თავს იმხნეებს და ჩვენც გვამხნეებს, რომ „სიბერე ჯერ კიდევ შორსაა“, რომ „განახლება მუდმივი წყურვილია ქართული სულისა“, რომ თვით ჩვენი ხასიათია განსაკუთრებით გამძლე, „რალაც ურევია შიგ, სამარადჟამო დუღაბივით“ და ეს „რალაც უსათუოდ უნდა გადარჩეს“.

უპირატესად იგი ქართული ხასიათის სიმალეებზე წერდა, რადგან იცოდა, რომ სამყაროზე ქართული წარმოდგენა და იმედის ქართული განცდა მაღალზე, უკეთესზე, რომანტიკულ მწვერვალებზეა ორიენტირებული, მაღლივ კონსტრუქციებს ეფუძნება, ამ სიმალეების მაგალითით იმხნეებს და ილამაზებს ცხოვრებას უკიდურესი უიმედობის წუთებშიც („ცაც მაღალია, მთაც მაღალია და კაციც უნდა იყოს მაღალი“ – ტიცციან ტაბიძე). გურამ ასათიანს არასოდეს ღალატობდა ზომიერების გრძნობა, ესოდენ აუცილებელი ჭეშმარიტად კულტურული და ესთეტიური ცნობიერებისთვის; არც არასრულფასოვნების კომპლექსი გასჩენია პატარა ერის შვილობის გამო, არც „ჩაკეტილობაში“ და „უნიკალურობაში“ უძებნია გამართლება, რადგან იცოდა: ღვთის თვალისთვის, რომლის ანალოგსაც ამქვეყნიურ არსებობაში ესთეტიკა და შემოქმედის თვალი წარმოადგენს, არ არსებობს დიდი და პატარა; რომ სამყაროს მრავალხმიანობას მცირე ტალღის ჩქაფუნიც ისევე ერწყმის, როგორც დიდის გუგუნნი.

მარტივში, სადაში ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების აღმოჩენის უტყუარი გუმანი ჰქონდა. ირონიით წერდა იმათზე, ვისთვისაც ესთეტიკურის საზომი მხოლოდ მასშტაბებით განიზომება. ამიტომაც გაბედულად სთავაზობდა საზოგადოებას „ზოგისთვის მეტისმეტად მარტივ“, თავისთავად კი ძალზე მნიშვნელოვან დაკვირვებას, რომ „ქართული ხასიათის არსისმიერი თვისება ადამიანურობაა“. „ადამიანური“ ღირებულებების დაკარგვას უკავშირებდა „კაცობრიობის ხანგრძლივ სულიერ დრამას“, ამავე თვისებაში ჭვრეტდა ქართული კულტურის გადარჩენის ონთოლოგიურ მიზეზს. ქართული ხასიათის ამ დომინანტურ ბგერას ეძებდა ჩვენი სულიერი ევოლუციის ათასწლოვან გზაზე და სწორედ მისი შენარჩუნება მიაჩნდა ქართული სულიერების ყველაზე გამორჩეულ ღვანლად.

ვინც 70-იანი წლების მწერლობას კარგად იცნობს, დამეთანხმება: ინდივიდუალური მარტოობის ეგზისტენციალური მსოფლშეგრძნებისა და ერის ისტორიული მარტოსულობის მხატვრული სინთეზი სწორედ ამ პერიოდში განხორციელდა. პრომეთე-ამირანის სიმბოლური სახის გააზრებისას გურამ ასათიანი წერდა: „მარტოობა მისი უმძიმესი ხვედრია და არა თვითგანაჩენი. ეს არის ყველაზე დიდი სასჯელი, რომელიც მას უზენაესმა ძალამ გარდმოუვლინა“.

მაგრამ სასჯელთან ერთად იგი პრომეთეს „მზის წილობაზე“, „სინათლის მოციქულობაზეც“ ლაპარაკობდა, ცასა და მიწას შორის გადებული ხიდის სიმბოლოდ აღიქვამდა მას. საგულისხმოა: ამირანის სახეს მთელი კავკასიური მოდგმის ხატად მიიჩნევდა და სწორედ ქართულ კულტურაში ხედავდა „კავკასიური ჯვარცმის“ ყველა ადგილობრივი მოტივის აკუმულაციას.

ქართველი ერის ისტორიაში, მის მწერლობასა და კულტურაში, ქართულ ხასიათში უცდომლად ჭვრეტდა ამირანის საბედისწერო განაჩენის გადალახვის მცდელობებს.

ქართულ კოსმოგონიაში ბუნების კეთილზნეობის, მისი ჰუმანური სანყისის რწმენა სჭარბობსო – ბრძანებდა ბატონი გურამი. იგი უსასრულო სამყაროში ქართველი კაცის თანდაყოლილი შინაურულობის განცდაზეც საუბრობს და ჩვენი კულტურის დასაბამიერ თვისებად სიკეთისა და მშვენიერების დანახვის ნიჭს მიიჩნევს.

„სათავეებთან“ რალაციით სამადლობელსაც ჰგავს...

უცნაური დამთხვევაა: სიკვდილის წინა დღეებში თურმე წიგნის სასიგნალო ეგზემპლარი ედო სანოლთან. ახლა ვფიქრობ, რომ „სათავეებთან“ უფრო მომავალი თაობებისთვის დაინერა, ვიდრე თანამედროვეებისთვის. ამას მაფიქრებინებს ის დიდი გადასახედი, საიდანაც გურამ ასათიანი თავისი ხალხის წარსულსა და მომავალს გასცქეროდა, მხმობის თან დაძაბული, თანაც მოიმედე ინტონაცია. რაც მთავარია, მისი საუბარი „დიდ, მთავარ ბრძოლაზე“, რომელიც წინ გველოდა. ბრძოლაზე, რომელშიც ქართველმა ხალხმა „შეუძლებელი უნდა შესძლოს“, „ძალთა განუზომელ უთანაბრობას“ უნდა გაუძლოს.

იქნებ, მეშლება კიდევ, მაგრამ იმ დროისათვის სავსებით მოსალოდნელ და სასურველ გაშიფრვაზე მეტად – რუსეთის ტოტალიტარულ მმართველობასთან დაპირისპირებას ვგულისხმობ – ვფიქრობ, გურამ ასათიანი კაცობრიობის მომავლის უფრო ვრცელ პერსპექტივას ხედავდა, მსოფლიო პოლიტიკური რუკის კიდევ უფრო შორეულ, უაღრესად საშიში მასშტაბის ცვლილებებს გულისხმობდა. ამ კონტექსტში მოიაზრებდა ქართველების „მთავარ ბრძოლასაც“ – მოძრაობის უნართა მობილიზებას საკუთარი ღირსეული ადგილის დასამკვიდრებლად უკვე შეცვლილ მსოფლიო წესრიგში.

„ერი ერთად ყოფნის ძალისხმევა“-ო – წერდა მერაბ მამარდაშვილი. ძალზე მაცდუნებელია სურვილი, ეს აზრი ადამიანზე, მით უფრო კულტურაზეც გავავრცელოთ. კულტურა სახედ ყოფნაა, სწორედ სახის შენარჩუნების ძალისხმევაა და არა ნიღბების მორგებისა. გურამ ასათიანის და სხვათა მიერაც არაერთგზის შენიშნულ, ჩვენი ხასიათის არტისტიზმს ამ მხრივ სიკეთესთან ერთად არასწორი არჩევანის გაკეთების საფრთხეც ახლავს – „გამოგონილი ბედნიერებით, ბედნიერების ხელოვნური სუროგატებით ტკობა“.

წინამავალის უტყუარი გუმანით გრძნობდა ყოვლისშთანმთქმელი გლობალურობის საფრთხეს, მაგრამ ისევ თავისი სიბრძნის წყალობით, პოლიტიკოსთა ნებას არ ანდობდა კაცობრიობის მომავალს და დროისმიერ ნიშნად მიიჩნევდა იმ დადებითს, რაც „ახლად აღმოცენებად მთლიანობას“ ახლავს: „თუ მას არსებობა

უნერია (!!! – მ.კ.), იგი საფუძველშივე უნდა განერიდოს შინაგან უსახურებას, მისი მატერია არნახული მრავალსახოვანებისაგან უნდა შედგესო“ – ბრძანებდა ბატონი გურამი. ამ დროისმიერ ნიშანთან იმედისმომცემ რეზონანსულ ჟღერადობას იძენს მის მიერ შენიშნული, ქართული ხასიათის კიდევ ერთი ფუძემდებლური თვისებაც: „მიმღობის უფართოესი, შეუზღუდავი მასშტაბი, წადიერებათა სიდიადე, სამყაროს უშორესი სივრცეებისაკენ მიმართული სწრაფვა“.

თანამედროვე მსოფლიოს ქაოსსა და ეიფორიაში, რომელსაც სწორედ განსხვავებათა წაშლა ქმნის და ყველა ტიპის იდენტობისადმი ეჭვი ხრავს – სქესის იდენტობიდან დაწყებული, ეროვნულით დამთავრებული – თითქოს ძნელია გაიზიარო გურამ ასათიანის რწმენა. მით უფრო, რომ სულ უფრო იშვიათი სახილველი გახდა ქართული ხასიათის ის თვისებები, რომელზედაც იგი წერდა. მაგრამ რიგი ობიექტური ფაქტორების გამო (თვით ობიექტურობის საყოველთაო კრიზისის პირობებშიც კი!) მის სიტყვას ვენდობი, რადგან გაქრობისა და გადარჩენის დიალექტიკა გურამ ასათიანისათვის სამყაროს ამოუცნობი საიდულო იყო, ბუნების ეთიკური სამართლიანობისა და წესრიგის გამოხატულება. ამ სამართლიანობისა და წესრიგის ერთგულება მიაჩნდა სწორედ ქართული სულის განუყრელ თვისებად, ხოლო მისი მომავლის გარანტიად კი – დაუმცხრალი „ეროვნული ენერგია – სიცოცხლისუნარიანობა და შემოქმედებითი პოტენცია“.

დამეთანხმებით, შთამბეჭდავი არგუმენტებია.

ძალიან მინდა, თანამედროვე ახალგაზრდობამაც გაიზიაროს ეს არგუმენტები.

*მაია ნინიძე*

## არაფერი ახალი, უბრალოდ, გახსენება

აკაკი ბაქრაძე ჩემს თვალსაწიერში სტუდენტობისას, 1970-იანი წლების მეორე ნახევარში შემოვიდა. ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც სკოლებში ტრაფარეტულ „თემებს“ ვწერდით, უნივერსიტეტში კი თითო-ორი ლექტორი თუ გამოჩნდებოდა ისეთი, რომელიც პატარა ბიძგს მაინც მისცემდა ჩვენს აზროვნებას. სწორედ ამიტომ აკაკი ბაქრაძის ლექციებზე თავისუფალ აზრს მოწყურებული ახალგაზრდების ტევა არ იყო. მისი სასიამოვნო ხმა და ანთებული საუბარი უამრავი სიახლით დატვირთულ სათქმელს კიდე უფრო მიმზიდველს და დაუვინყარს ხდიდა. თვალსა და ხელს შუა იმსხვრეოდა მყიფე, იდეოლოგიზირებული წარმოდგენები, მათ ადგილს კი ახალ, ჯანსაღ აზრთან ერთად იკავებდა მსგავსი სიახლეების ძიების მუხტიც. იგი არა მხოლოდ მნიშვნელოვან ინფორმაციას და საინტერესო თვალსაზრისებს გვანვდიდა, არამედ გვიღვიძებდა სურვილს, თავადაც დაგვესვა სწორი კითხვები და გვეპოვა პასუხები. რამდენადაც აკაკი ბაქრაძე ძირითადად ხელოვნებასა და კულტურაზე გვესაუბრებოდა და წერდა, ამ სფეროებს კი ადამიანის სულიერ სამყაროზე გავლენის მოხდენა შეუძლია, მისი სიტყვები სწორი ღირებულებების არჩევაშიც გვეხმარებოდა და, გარკვეულწილად, ცხოვრებასაც გვასწავლიდა.

აკაკი ბაქრაძეს, როგორც ლიტერატურათმცოდნეს, ლიტერატურის ისტორიკოსსა და კრიტიკოსს, ძალიან ბევრი აქვს გაკეთებული. მისი თითოეული ნარკვევი კლასიკური ქართული მწერლობისა და დიდი ქართველი მწერლების: ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას, გრიგოლ რობაქიძის, ოთარ ჭილაძისა და სხვათა შესახებ ჩვენი კულტურის მნიშვნელოვანი შენაძენია. ამას განაპირობებს მის მიერ ყოველთვის სწორად არჩეული ხედვის წერტილი, მაღალი პროფესიონალიზმი და შრომისმოყვარეობა. მის თითოეულ პუბლიკაციას გამორჩეულ ნიჭთან ერთად

ეტყობა საკვლევ მასალაზე სკრუპულოზული მუშაობის კვალი. ამ თვისებების წყალობით აკაკი ბაქრაძეს დიდი ქართველი მწერლების შემოქმედების ბევრ ისეთ დეტალზე აქვს ყურადღება გამოხვილებული, რომლებიც მანამდე არავის შეუმჩნევია და ბევრი ისეთი დასკვნა აქვს გაკეთებული, რომელიც მანამდე არავის გამოუთქვამს, შემდეგ კი ლამის აქსიომად უღიარებიათ.

ქართული ლიტერატურული კრიტიკა, შეიძლება ითქვას, ახალფეხადგმული იყო, როდესაც ბოლშევიკებმა საქართველო დაიპყრეს და მეცნიერებისა და კულტურის ბევრ სხვა მიმართულებასთან ერთად ამ დარგსაც შეზღუდვები დაუწესეს. რამდენადაც საქართველოს უმდიდრესი და უძველესი ლიტერატურული ტრადიციები ჰქონდა, თავისუფალი არსებობის იმ მოკლე ვადაში კრიტიკამ, ბუნებრივია, ყველაფრის რეფლექსირება ვერ მოასწრო, კომუნისტური იდეოლოგიის პირობებში კი ამის საშუალება დიდხანს აღარ მიეცა. საბჭოთა კრიტიკოსები ძირითადად ლიტერატურის იდეოლოგიზირებას ემსახურებოდნენ. მათი უდიდესი ნაწილი კლასიკოსთა ნაწარმოებების პარტიულ ინტერესებთან მისადაგებული ინტერპრეტაციების ტირაჟირებას და ცოცხალი მწერლების „მოთვინიერებას“ უწყობდა ხელს. იყო ისეთი დროც, როდესაც კრიტიკოსთა რეცენზიები ე. წ. „ტროიკის“ ფუნქციას ასრულებდა და ხელოვანთათვის სასიკვდილო განაჩენი გამოჰქონდა. მწერალთა მოგონებებიდან და დღიურებიდან კარგად ჩანს, როგორ ეშინოდათ მათ კრიტიკოსთა იდეოლოგიური ბრალდებების.

ასეთი კრიტიკით მონამლული საზოგადოებისთვის აკაკი ბაქრაძის პუბლიკაციები სუფთა ჰაერი და თავისუფალი სუნთქვის შესაძლებლობა იყო.

აკაკი ბაქრაძის წერის მანერა ესეისტური იყო, მაგრამ ამ ჟანრის იმ მიმდევრებისგან განსხვავებით, რომლებიც უარს არ ამბობენ რეალობის შელამაზებაზე და კონცეპტუალური ხარვეზების „ინტელექტუალურ იდუმალებაში“ შეფუთვაზე, ის მისდევდა მხოლოდ ფაქტებს და თანმიმდევრულ ლოგიკას. ამიტომ აკაკი ბაქრაძის ესეები, ისტორიულ-კულტურული სანდოობის თვალსაზრისით, საუკეთესო ფუნდამენტური აკადემიური კვლევების დონეზეა. მეორე მხრივ, ენის სიმარტივე და მკითხველთან

უშუალო დამოკიდებულება მის ნაწერებს ბევრად უფრო იოლად აღსაქმელს და მიმზიდველს ხდის.

რამდენადაც საბჭოთა კავშირში რელიგიის ადგილი იდეოლოგიამ დაიკავა, კომუნისტური დიქტატურის პირობებში მკაცრად იკრძალებოდა ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში მსოფლმხედველობრივი ასპექტების გამოვლენა და კვლევა. აკაკი ბაქრაძემ ერთ-ერთმა პირველმა დაარღვია ეს ტაბუ და გაბედა საუბარი ქართული მწერლობის ქრისტოცენტრულ ბუნებაზე. მანვე დაიწყო ცალკეული პერსონაჟების განსჯა-შეფასება რელიგიური მორალის კუთხით და ტექსტიდან მოხმობილი არგუმენტებით ნათლად წარმოაჩინა, რომ ეს არა მისეული ინტერპრეტაციები, არამედ თავად მწერალთა ხედვა იყო. ამ გაბედულმა მიდგომამ სრულიად ახლებური კუთხით დაგვანახა არაერთი ავტორი.

აკაკი ბაქრაძე განსაკუთრებით ბევრს წერდა ლიტერატურისა და ხელოვნების მიმდინარე პროცესებზე. ის თავისი მახვილი კრიტიკული თვალთ იხედავდა ხარვეზებს ამჩნევდა, რომელთა გაცნობიერება უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო კონკრეტული ავტორების შემოქმედებითი ზრდისთვის. თანამედროვე პოეზიის რეცენზირებისას აკაკი ბაქრაძეს ხშირად უხდებოდა საუბარი იმის შესახებ, რომ ლექსისთვის კეთილხმოვანება საკმარისი არ არის და რომ მის ხარისხს მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს აზროვნების სიღრმე. ამიტომ აკრიტიკებდა იმ ლექსებს, რომლებშიც იკვეთებოდა ავტორთა ინტელექტუალური ინფანტილიზმი. მეორე მხრივ, კრიტიკოსს არ მოსწონდა არც მხატვრულ-ემოციური სახეების ნაკლებობა, რაც ლექსებს გართმულ პუბლიცისტიკას ამსგავსებდა. პრობლემის ფუნდამენტური ანალიზით აკაკი ბაქრაძეს მკითხველი თავად მიჰყავდა იმ დასკვნამდე, რომ პოეზიის ძალადა უკვდავება გონიერისა და ემოციურის თანაბარ შერწყმაშია.

ლიტერატურისა და კინემატოგრაფიის არაჩვეულებრივი ცოდნა და დახვეწილი გემოვნდება აკაკი ბაქრაძეს ეხმარებოდა დაენახა არა მხოლოდ ხარვეზები, არამედ მათი გამომწვევი მიზეზებიც. მხატვრულ ნაწარმოებთა ეკრანიზაციებზე საუბრისას ის დეტალურად ანალიზებდა მხატვრულ პროზასა და კინოსცენარს შორის არსებულ ჟანრობრივ სხვაობებს და წარმოაჩენდა, რა შედეგები



მოაქვს ამ თავისებურებათა გაუთვალისწინებლობას. ზოგჯერ ფუნდამენტური ჟანრობრივი პრინციპები იმდენად დარღვეული იყო, რომ ნანარმოების ეკრანიზაცია მუხჯ კინოში გავრცელებულ კინოილუსტრაციას ემსგავსებოდა.

კინოფილების ანალიზისას აკაკი ბაქრაძე ისე ღრმად ითავისებდა სცენარისტის, რეჟისორის, ოპერატორის, მხატვრისა თუ მსახიობების ამოცანებს, რომ ზუსტად ხვდებოდა არა მხოლოდ იმას, თუ რა არ გამოუვიდათ კარგად დარატომ, არამედ იმასაც, რისი პოტენციური შესაძლებლობა არსებობდა ამა თუ იმ კონკრეტული ამოცანის საუკეთესოდ განსახორციელებლად და არც კი უცდიათ. ეს შეიძლება შემოქმედებით პროცესში ზედმეტ ჩარევად მოგვეჩვენოს, მაგრამ კინოკრიტიკის მიზანი თუ ხელოვნების ამ დარგის განვითარების ხელშეწყობაა, ამ მიზნის მისაღწევად იგნორირებულ შესაძლებლობებზე საუბარიც სასარგებლო უნდა ყოფილიყო.

კონკრეტული ქართული ფილმების ანალიზისას აკაკი ბაქრაძე ფუნდამენტურად განიხილავდა კინოენისთვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ დეტალებს, ხმისა და გამოსახულების სინთეზის ხარისხს, ახლო თუ შორი პლანის გამოყენების რაციონალურობას, დინამიკისა და ტემპის, პეიზაჟისა და დეკორაციის შესაბამისობას შინაარსობრივ და ემოციურ ასპექტებთან და სხვ. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა კრიტიკოსი ფილმებში ერთიანი სტილისტიკის არსებობას, რადგან ამ მთლიანობის რღვევა ავტორთა ჩანაფიქრს აბუნდოვანებდა და ფილმის აღქმას ართულებდა. ქართული კინოს პრობლემებისა და პერსპექტივების შეჯამებისას აკაკი ბაქრაძე მიიჩნევდა, რომ დარგის სინთეზური ბუნებიდან გამომდინარე, კინემატოგრაფისტებს აუცილებლად უნდა გაეთვალისწინებინათ მეზობელ სფეროებში მომხდარი ცვლილებები და უნდა ეზრუნათ ინტელექტუალურ-ფილოსოფიური კინემატოგრაფიის შექმნაზე.

კრიტიკოსის ყურადღების მიღმა არ დარჩენილა არც კინოდოკუმენტალისტიკა. ამ დარგის ხარვეზებზე საუბრისას აკაკი ბაქრაძე ყურადღებას ამახვილებდა იმაზე, რომ გეგმის შესრულების საბჭოური გრაფიკები ძალიან ცუდად აისახება ფილმების ხარისხზე, ხელოვნებაში კი სწორედ ხარისხია მთავარი და არა რაოდენობა.

აკაკი ბაქრაძე გულისყურით განიხილავდა დრამატურგიისა და თეატრის პრობლემებსაც. აქ ის მთავარ აქცენტს აკეთებდა ტენდენციისაზე, რომელსაც „გარანტირებულ საშუალოს“ უწოდებდა. რაიმე სიახლის შემოტანა სცენაზე შეიძლება წინააღმდეგობას წააწყდეს. ამიტომ დრამატურგებისა და რეჟისორების დიდი ნაწილი გატყეპნილ გზას მისდევდა და უპრეტენზიო, საშუალო დონის სპექტაკლებს დგამდა, რაც საერთო ჯამში ძალიან უშლიდა ხელს თეატრალური ხელოვნების წინსვლას და განვითარებას. აკაკი ბაქრაძე ხაზს უსვამდა, რომ მაყურებელი თეატრისგან მოელის უცნაურს, მოულოდნელს, ამაღლებულს და თუ მას ზერეულე, უღიმღამო ნამუშევრებს შევთავაზებთ, თეატრი მართლა დაცარიელდება. კრიტიკოსი ხედავდა, რომ თეატრის აღმავლობა მნიშვნელოვანწილად არის დაკავშირებული მაყურებლის ესთეტიკურ მზაობაზე და ფიქრობდა, რომ ამ მხრივ წარმატების მიღწევა მხოლოდ მაყურებლისა და თეატრის თანაზომიერი განვითარებითა და „თანაშემოქმედებით“ იყო შესაძლებელი.

ლიტერატურული, თეატრალური თუ კინო პერსონაჟების შესახებ საუბრისას აკაკი ბაქრაძე იყენებდა ფსიქოლოგიის ღრმა ცოდნას. მას კარგად ჰქონდა შესწავლილი ადამიანთა სხვადასხვა ფსიქოტიპი და ზუსტად განსაზღვრავდა ხოლმე, რამდენად ბუნებრივია კონკრეტული ტიპის პერსონაჟის მხრიდან კონკრეტული ქმედება. ამიტომ მხედველობიდან არ რჩებოდა არცერთი შემთხვევა, რომელშიც ფსიქოლოგიური სიმართლე იყო დარღვეული. ხშირად ხელოვანები პერსონაჟებს ცოცხლად, დინამიკაში კი არ წარმოაჩენდნენ, არამედ რაღაც აბსტრაქტული სანყისის პერსონიფიცირებად. თავად სხვაგვარად გვიხასიათებდნენ ამ პერსონაჟებს, სიუჟეტური განვითარება კი მათ განსხვავებულ სახეს ავლენდა. ამას აკაკი ბაქრაძე მოფიქრებულ სიუჟეტურ სქემაში ცხოვრებისეული მოვლენების „ნაძალადევი ჩატენვას“ უწოდებდა. არალოგიკურობა არღვევდა პერსონაჟის ხასიათის მთლიანობას, ფერ-ხორცს უკარგავდა მას და არადაამაჯერებელს ხდიდა ავტორისეულ კონცეფციას.

განზოგადების უნარსა და მდიდარ წარმოსახვას კრიტიკოსი არაჩვეულებრივად იყენებდა ცალკეული მოსაზრებების არგუმენტირების დროს. დიდი ინტერესით იკითხება მისი მსჯელობა

იმის შესახებ, თუ რატომ ვერ დაინერებოდა საბჭოთა კავშირში „ჰამლეტი“, „დონ-კიხოტი“ ან „ფაუსტი“. არანაკლებ საინტერესოა მის მიერ განხილული საბჭოთა პერიოდში შექმნილი „ახალი ადამიანების“ სახეები და ის შედეგები, რაც მოჰქონდა ქართველი მწერლების რუსული კატეგორიებით აზროვნებას. აკაკი ბაქრაძე სწორად ჭვრეტდა სოციალურ-პოლიტიკური კონტექსტის გავლენას ამა თუ იმ ტიპის პერსონაჟისადმი თუ კონკრეტული მორალურ-ზნეობრივი ღირებულებებისადმი ხელოვანთა დამოკიდებულებაზე. ეს საუკეთესოდ არის წარმოჩენილი ლიტერატურაში, სცენასა და ეკრანზე კრიმინალური ავტორიტეტებისადმი დადებითი დამოკიდებულების მიზეზთა მისეულ ანალიზში.

ქვეყნის კულტურული განვითარებისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია, როდესაც აკაკი ბაქრაძის მსგავსი დახვეწილი მხატვრული გემოვნების, ცოდნის, გამოცდილებისა და ჯანსაღი ხედვის ადამიანი იკავებს ისეთ გავლენიან თანამდებობებს, როგორებიც იყო კინოსტუდია ქართული ფილმის სასცენარო განყოფილებისა და კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის მთავარი რედაქტორობა, რუსთაველის თეატრის დირექტორობა, მარჯანიშვილის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობა და სხვ. ამ თანამდებობებზე მუშაობა კრიტიკოსს საშუალებას აძლევდა არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ საქმითაც მოეხდინა გავლენა კულტურასა და ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებზე. თუ თვალს გადავაავლებთ იმ სფეროებში იმ პერიოდში მიღწეულ წარმატებებს, როდესაც აკაკი ბაქრაძე ხელმძღვანელობდა მათ, ამაში იოლად დავრწმუნდებით.

კრიტიკოსებისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია დიდი ხელოვანებისა და ავტორიტეტებისადმი სწორი დამოკიდებულების ქონა. ხელოვანის თუ მეცნიერის მაღალი ოსტატობა სრულიად არ ნიშნავს, რომ მის ნამუშევარს არ შეიძლება რაიმე ხარვეზი ჰქონდეს. აკაკი ბაქრაძე არ ერიდებოდა პოლემიკას ისეთ ცნობილ მეცნიერებთანაც კი, როგორებიც იყვნენ პავლე ინგოროყვა და კორნელი კეკელიძე. ასევე მიუკერძოებლად ანალიზებდა ისეთ წარმატებულ ფილმებსა და სპექტაკლებსაც კი, როგორებიც იყო თუნდაც „დღე პირველი, დღე უკანასკნელი“ და „ჭინჭრაქა“. ზო-

გი კრიტიკოსი ცნობილ მოღვაწეებთან პაექრობას ეპატაჟისთვის იყენებს, აკაკი ბაქრაძე კი ამას მხოლოდ საჭიროებიდან გამომდინარე, მოკრძალებულად, ყოველგვარი ზედმეტი ხმაურისა და აქცენტირების გარეშე აკეთებდა.

ამა თუ იმ საკითხის შესახებ სწორი აზრის ჩამოყალიბებისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს კითხვების შერჩევას. აკაკი ბაქრაძემ ყოველთვის ზუსტად იცოდა, თავისი თვალსაზრისის არგუმენტირებისას ლოგიკური ჯაჭვის განვითარების რომელ კონკრეტულ ეტაპზე რა კითხვაზე პასუხის გაცემა იყო საჭირო. სწორედ ამიტომ ნებისმიერ საკითხთან დაკავშირებით მისი მსჯელობა იმდენად მწყობრია, რომ მკითხველი ყოველგვარი დაეჭვებისა და უკმარისობის განცდის გარეშე იზიარებს.

აკაკი ბაქრაძე ღრმად იყო ჩახედული კულტურის ყველა დარგში და იცოდა თითოეულის პრობლემები. ქართული ესტრადის ნაკლოვანებებზე საუბრისას ის აქცენტს აკეთებდა იმაზე, რომ ამ სფეროში დომინირებს პრიმიტიული და პროვინციული ხუმრობები. კრიტიკოსის თქმით, მაყურებლის გასაცინებლად ნებისმიერი ხერხის გამოყენება არასწორია. როგორც სიცილის საგანს, ისე მის გამომწვევ საშუალებებს ფხიზელი და გააზრებული მიდგომა სჭირდება. ის არაეთიკურად და არაჰუმანურად მიიჩნევდა საესტრადო სცენაზე ბუნებრივი ნაკლის დაცინვას, პერსონაჟების კუთხური მეტყველების სიცილის ობიექტად გამოყენების კრიტიკისას კი ხაზს უსვამდა, რომ სიცილს მამხილებელი ძალა უნდა ჰქონდეს. უნდა დავცინოდეთ მანკიერებებს, კუთხური მეტყველება კი მანკიერება არ არის და მისი დაცინვა ნაკლის გამოსწორებას არ ემსახურება.

აკაკი ბაქრაძის ლექციებსა და ნაწერებს კიდევ უფრო საინტერესოს ხდიდა მისი საოცარი ერუდიცია და ფენომენალური მეხსიერება. ეს კრიტიკოსს საშუალებას აძლევდა ძალიან ზუსტი საილუსტრაციო მაგალითები და პარალელები მოეხმო ქართული თუ მსოფლიო ისტორიიდან და თითოეული მოვლენა ფართო სპექტრში განეხილა. გარდა ამისა, ნაკითხოვა და მეხსიერება ეხმარებოდა იმაშიც, რომ პლაგიატიზმი არ გამოჰპარვოდა. მის როგორც ლიტერატურულ, ისე კინოკრიტიკულ ნაწერებში არაერთგან შეხვდებით მითითებას ამა თუ იმ პასაჟის, პერსონა-

ჟისა თუ სცენის პირველწყაროზე. ბუნებრივია, პლაგიატიზმით კულტურა ვერ განვითარდება. შესაბამისად, მისი გამოვლენა წინსვლის დამაბრკოლებელი ტვირთისგან გათავისუფლების ტოლფასია.

აკაკი ბაქრაძის ესეებსა და ნარკვევებში ხშირად არის ჩართული ისეთი კონკრეტული რეალური ამბები და კურიოზები, რომლებსაც კომპაქტური ფორმითა და განზოგადების პერსპექტივით იგავის ფუნქცია აკისრია. ეს ამბები ყველაზე ხშირად წარმოაჩენს გაბატონებული იდეოლოგიის შინაგან წინააღმდეგობებს, თანამდებობის პირთა არაპროფესიონალიზმსა და მასების იდეოლოგიურ შეზღუდულობას. ისინი წარმოდგენას გვიქმნის ისტორიულ კონტექსტზე და გვეხმარება იმის გაცნობიერებაში, თუ რა პირობებში ვითარდებოდა ხელოვნების ეს დარგები საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში. გაოგნებას იწვევს ის ფაქტი, რომ ფილმის „ბაში-აჩუკი“ ეკრანებზე გაშვების საკითხი შეიძლებოდა გადაეწყვიტა პირს, რომელმაც არ იცოდა ამ ნაწარმოების ავტორის ვინაობა, როდესაც აკაკი წერეთელი ახსენეს, ცოცხალი ეგონა და მის გაცნობას ითხოვდა. ძნელი წარმოსადგენია, როგორ შეიძლებოდა, ფილმის ეკრანებზე გაშვება შეეჩერებინათ იმის გამო, რომ „პასუხისმგებელ“ პირს ერთ-ერთ კადრში გადაღებული ჩოჩორი შვლის ნუკრად მოეჩვენა და სცენა არაბუნებრივად ჩათვალა.

საბჭოთა პერიოდის ამ კურიოზების გვერდით ერთ საკუთარსაც გავისხენებ. 1980-იანი წლების ბოლოს, როდესაც ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის მომზადებაში ვმონაწილეობდი და ხელახლა ჩავეუჯექი მის ტომეულებს, ლერმონტოვის „მწირის“ ილიასეული თარგმანის კითხვისას მეუცხოვა ერთი სტროფი, რომელიც სრულებით არ გავდა ამ ეპიზოდის რუსული დედნის ჩემ მიერ სკოლაში ნასწავლ ტექსტს. ლერმონტოვის თქმით, ტრაქტატის დადების შემდეგ საქართველო სრულ ნეტარებაში ცხოვრობდა, რადგან მის სიმშვიდეს რუსეთის მეგობრული ხიშტები იცავდა. მძიმე იყო იმის გაცნობიერება, რომ რუსი პოეტის ამ პასაჟის ზეპირად სწავლისას ჩემი იდეოლოგიურად „დამუშავებული“ გონება სრულებით არ აკონტროლებდა იმას, თუ რამდენად შეესაბამებოდა მასში გადმოცემული აზრი ისტორიულ რეალობას. ვიცოდი, რომ ალა-მაჰმად-ხანის შემოსევა

და ტოტლებენის ღალატი რუსეთთან სამეგობრო ხელშეკრულების დადების შემდეგ მოხდა, მაგრამ იმ დროს, როდესაც ამ ეპიზოდსზეპირად ვსწავლობდი, პროტესტის გრძნობა არ გამჩენია. ილია ჭავჭავაძემ კი, იმის გამო, რომ ლერმონტოვის ნათქვამი სიმართლეს არ შეესაბამებოდა, მისი ეს სტროფი კი არ თარგმნა, არამედ სიტყვებით „რაც კარგი ექნას რუსისა შტიკსა – ღმერთმა იმ რუსსვე ასკეცად მისცეს“, ავტორს აზრი ჩაუსწორა და მისი პოემის თარგმნა შეწყვიტა. რამდენადაც იმ პერიოდში ინტენსიურად ვკითხულობდი არა მხოლოდ ილიას ნაწერებს, არამედ ყველაფერ ფასოვანს, რაც მის შესახებ იწერებოდა, ორიოდე თვის შემდეგ, აკაკი ბაქრაძის ერთ ძველ პუბლიკაციაში სრულად ამოვიკითხე ილიას ამ თარგმანის შესახებ ის, რაც ჩემი მიგნება მეგონა. არაჩვეულებრივი კრიტიკოსის თვალს არც ეს დეტალი გამოჰპარვია. კიდევ კარგი, „ჩემი“ აღმოჩენის გამოსაქვეყნებლად მიტანა მისი ნაშრომის ნაკითხვამდე ვერ მოვასწარი და თავი უხერხულ მდგომარეობაში არ ჩავიგდე.

საბჭოთა კავშირში დიდი იყო იმის საშიშროება, რომ საზოგადოების განვითარების დაბალ დონეს უარყოფითი გავლენა იქონია ხელოვნებაზე. ამიტომ აკაკი ბაქრაძეს დამლუპველად მიაჩნდა ხელოვნების მორგება მასებზე. მისი დევიზი იყო, მაღალი გემოვნების მაცურებელს ესთეტიკური სიამოვნება მივანიჭოთ, დაბალი გემოვნების მაცურებელი კი ამ მაღალ ესთეტიკურ იდეალებს ვაზიაროთო. ხელოვნებასა და კულტურაზე დაწესებული ცენზურის მიუხედავად, ქართული ნიჭი და შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმი პერიოდულად მაინც ახერხებდა ცენზურის მარწმუნებებიდან თავის გამოთავისუფლებას. ამიტომ საბჭოთა ხელისუფლების ბატონობის 70-წლიან პერიოდშიც გვყავდა დიდი მწერლები, მხატვრები, მუსიკოსები, რეჟისორები და მსახიობები, მაგრამ სერიოზულ პრობლემად რჩებოდა იდეოლოგიური წნეხის ქვეშ მოქცეული საზოგადოებრივი ცნობიერება და იყო იმის საფრთხე, რომ ახალი თაობებიც ამ რკინის ჩარჩოებში დარჩენილიყვნენ. ასეთ ვითარებაში უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ისეთი პიროვნების გამოჩენას, რომელიც ხალხს ამ ჩარჩოების რღვევის რეალურ შესაძლებლობას დაანახებდა და თავისუფალ აზროვნებას ასწავლიდა. სწორედ ამ მისიას ასრულებდა აკაკი ბაქრაძე მთალი თავისი მოღვაწეობით.

## ოტია პაჭკორია – 95

### მანანა კვაჭანტირაძე

$$„E = mc^2“*$$

ამ წერილს უთუოდ დაამშვენებდა მისი ადამიანური პროფილი, მაგრამ, სამწუხაროდ, მკითხველს ვერაფერს შევთავაზებ – მე მას არ ვიცნობდი. მინახავს „ცისკრის“ რედაქციაში, ხანმოკლე საქმიანი საუბარიც მქონია მასთან, შევხვედრივარ სხვაგანაც, მაგრამ ეს არის და ეს. მის იერში იყო რაღაც ისეთი, რაც უმაღლესი მიგაქცევინებდათ ყურადღებას: მკაფიოდ მოხაზული სახის ნაკვეთები და რაღაცნაირი განონასწორებული, უკვე ჩამცხრალი (იქნებ, უკან ჩამოტოვებული ახალგაზრდობის გამოც) ემოციურობა გამომეტყველებისა. გამჭოლი, დაკვირვებული მზერის შინაგანი სიმშვიდე და კეთილგანწყობა – ძლიერ ინტელექტთან შერწყმული სულიერი ჭირთათმენის ესოდენ მეტყველი ნიშანი – უმაღლესი ამოცანობინებდათ მასში ინტელიგენტურ ჯიშსა თუ მოდემას. მის ქცევაში იგრძნობოდა თავის საქმეში შეყვარებული კაცის შინაგანი ენერჯია და მოუსვენრობა, რაც ასე სასიამოვნოა და დასამახსოვრებელი.

ყველაფერს, რაც ზემოთ ვახსენეთ, ძალზე ბუნებრივად ავსებს მისი ნაწერებიდან აღძრული შთაბეჭდილებები: ღრმა ერუდიციით აღბეჭდილი აზროვნება; ფაქიზი ლიტერატურული გემოვნება და მკაფიოდ გაცნობიერებული კრიტიკიუმები; ხელოვნებასთან გამუდმებული კონტაქტით ჩამოყალიბებული გამოცდილება და პასუხისმგებლობა საკუთარი პროფესიის მიმართ; დახვეწილი, ემოციური და იმავდროულად, თავშეკავებული მანერა თხრობისა; ხანდახან, სიღრმესთან შეწყვილებული რაღაცნაირი მსუბუქი ირონიაც დაუდგენელი ადრესატის მიმართ, რაც მომხიბვლელ სიმსუბუქესა და ძალადაუტანებლობას ანიჭებდა მის ლიტერატურულ წერილებსა და ესეებს.

ბევრს ახსოვს: იმ წლებში – და არა იმდენად აშკარა იდეოლოგიური წნეხის, რამდენადაც ამ იდეოლოგიის ფარული გამხრწნელი

\* იბეჭდება განმეორებით.

შელწევადობის გამო – ჩამოყალიბდა რალაცნაირი, მეტოქეობის მაგვარი დამოკიდებულება კრიტიკოსსა და მწერალს შორის. ამ არჯანსალი დამოკიდებულების შექმნაში არც საბჭოთა დიქტატურის მიერ კრიტიკისათვის მინიჭებული „იდეოლოგიური მესაჭის“ ფუნქციას უთამაშია უკანასკნელი როლი. ძალზე იშვიათად, რომ კრიტიკოსი არ აჰყოლოდა ცდუნებას და თავისი ანალიტიკური და კრიტიკული პათოსი შინაგანი კეთილგანწყობისა და თანაზიარობის იმ კალაპოტში მოექცია, რომელიც ესოდენ სჭირდება არა მხოლოდ შემოქმედს, არამედ, საზოგადოდ, ლიტერატურას. ოტია პაჭკორია ამას შესანიშნავად ახერხებდა. ადამიანის ნებისმიერ საქმიანობაში ზნეობრივ სიმაღლეს ანიჭებდა უპირატესობას ქცევის აქტიურობასთან შედარებით და ამ შეხედულების ერთგული რჩებოდა წერის დროსაც. არასოდეს ჰკიდებდა ხელს კალამს ისე, თუ ნამდვილი ლიტერატურა ან რაიმე იმედისმომცემი არ ეგულებოდა, შეგნებულად განზე დგებოდა უნიჭობისგან, შემთხვევითი მწერლობისაგან და ამაშიც შეიმჩნეოდა მისი ლიტერატურული არისტოკრატიზმის კვალი. ამავე დროს, არასოდეს ღალატობდა კრიტიკოსისათვის აუცილებელი ალლო – მით უფრო ახალბედებისა და უსაფუძვლოდ გაკრიტიკებულთა მიმართ – რომ ის კაცი, ვისზედაც წერდა, „ერთი ცრემლით“ მაინც იყო მეტი ყველა დანარჩენზე.

ახლახან რევავ ინანიშვილის სამაგიდო რვეულების ჩანაწერები დაიბეჭდა ჟურნალში „XX საუკუნე“ (დიდი მადლობა ბატონ ლაშა თაბუკაშვილს და მთელ სარედაქციო საბჭოს ამ მშვენიერი ჟურნალის გამოცემისათვის). აქ, ამ რვეულში მივალნიე იმას, რომ რაც სათქმელი მაქვს, ყოველგვარი „შავის“ გარეშე ვწერო – ბრძანებს ბატონი რეზო. რალაც ამგვარი იმპულსის ნაყოფად მეჩვენება ოტია პაჭკორიას არქივიდან ამოკრეფილი ის ჩანაწერებიც, რომელიც მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა ჟურნალ „მნათობში“ სათაურით „ $E = mc^2$ “. მე-20 საუკუნის შ ემოქმედებითი აზროვნების ეთიკური პრობლემებისადმი კრიტიკოსის გამახვილებული ინტერესი იმ შინაგანი სწრაფვისა თუ ვნების დაკმაყოფილებად შევიგრძენი, რომელიც ყოველთვის ახლავს ბეჭდვის პასუხისმგებლობისაგან განთავისუფლებულ (უახლოეს მომავალში მაინც), შემოქმედებითი ეგზალტაციის ბედნიერ წუთებში შექმნილ შენიშვნას თუ ჩანახატს. ამ თავისუფლებამ უბიძგა, ალბათ, მის მოუს-



ვენარ ესთეტიკურ ალღოს ლიტერატურიდან სხვა, მისთვის უფრო შორეული სფეროებისაკენ. ამაზე წერდა კიდეც: „ჩემთვის მიმზიდველია სამყაროს წვდომის დაუოკებელი ვნება, რომელიც არ გამორიცხავს პოეტურ ეგზალტაციას“. ამ სწრაფვაში სხვაც შეიძლება ეცნოს მკითხველს: ცნობიერების ის ტიპი, რომელიც სამყაროს იდუმალი წესრიგისა და მრავალფეროვნების წინაშე შემკრთალი გონების მიერ გადადგმულ ყოველ ნაბიჯს – მეცნიერისა იქნება ის თუ ხელოვანის, ლოგიკური აზრისა თუ პოეტური ინტუიციის ნაყოფი – ადამიანის ჭეშმარიტი ზნეობრივი ფუნქციის შესრულებად აღიქვამს: „კლასიკური მექანიკის უუკუგდება, უსასრულოდ მცირეს წიაღში შეღწევა და მისი უსასრულობის აღმოჩენა... უმცირეს ნაწილაკთა სტრუქტურაში ჩამალული საშინელი ძალის შეცნობა და უმწეობა ამ საოცრებათა მორალური არსის წინაშე, რასაც მისწვდა გონება, მაგრამ არცთუ ისე შემზადებული დახვდა ფსიქიკა და ზნეობა – განა ეს კლასიკური დრამის მოდელი არ არის? სპონტანურობა, ენერჯის წყვეტილობა, წინასწარგანუსაზღვრელი მიმოქცევა – განა პოეტური წარმოსახვის იდუმალ თვისებას არ ამჟღავნებს?“

პოეტურ ეგზალტაციასაც და წვდომის მეცნიერულ მეთოდსაც ოტია პაჭკორია სულიერი შემეცნების ფორმებად მიიჩნევდა და სწორედ ამ გზაზე ეგულვებოდა კაცობრიობის გლობალური ეთიკური პრობლემის გადანწყვეტის საფუძვლებიც. ეს იყო – ბუნებისმეტყველთა შესახებ წერდა ბატონი ოტია – „შემოქმედებითი თაობა (მთელი ერა), რომლისთვისაც ზნეობრივი კულტურის, კათარზისის, აბსოლუტისაკენ სწრაფვა ისევე ორგანულია, ვით მწერალთა და მოძღვართათვის... ისინი თავიანთი ძიების ტრაგიკულ არსსაც დიდი სიმძაფრით განიცდიდნენ“.

მართლაცდა, განა გამაოგნებელი არ არის ადამიანის ცნობიერებისათვის იმის აღიარება, რომ რაღაც, ჩვენს ფიზიკურ და სულიერ ერთიანობაში აბსოლუტურად შეუღწევადია დროისა და სივრცისათვის და ვერც მიზეზ-შედეგობრივი დეტერმინაციით აიხსნება? რომ სასწაულის მატარებელნი ვართ? აქ, მიკრო და მაკროსამყართა მიჯნაზე იწურება „მექანიციზმი“ სამყაროსთან დამოკიდებულებაში, მაგრამ რა ხდება შემდეგ, რა როლს თამაშობს ადამიანის მიკროსამყარო მიზეზობრიობის ჯაჭვში, „გარეთ“ მიმდინარე პროცესებში, საერთოდ, სამყაროს ბედში? რა ძალას

ფლობს ლიტერატურა, როგორც ამ მიკროსამყაროს „ენა“ და გამოხატულება?

იმ გამოცდილებისგან, რომელიც მწერლობას (მხატვრულსა და კრიტიკულს) მე-20 საუკუნის საბუნებისმეტყველო და ზუსტი მეცნიერებების გრანდიოზულმა ნახტომებმა შესძინა, ოტია პაჭკორიას განსაკუთრებით ფასეულად იმ შეგნების დამკვიდრება მიაჩნია, რომ „აუცილებელია ჭეშმარიტი ხელოვნების აზრობრივი პროცესებისა და შეცნობის სისტემების სინთეზი“. ამ სინთეზის დროს იგი ბევრი მომენტის გათვალისწინებას მოითხოვდა, უპირველესად კი იმისა, რომ „აბსოლუტურად ზუსტ მონაცემებს არა აქვთ ლიტერატურული არსი“. მას მოსწონდა, სააზროვნოდ განაწყოდა „არაზუსტი მონაცემების“ იდუმალი ციმციმი, აზრის უსასრულო, მფეთქავი მისწრაფება ფორმისაკენ. ლიტერატურულ მახასიათებლებად მიაჩნდა სპონტანურობა, ენერჯის წყვეტილობა, წინასწარგანუსაზღვრელი მიმოქცევა – ანუ ყველაფერი, რაშიც პოეტური წარმოსახვის იდუმალი ბუნება მუდავნდება. მწერალშიც უპირატესობას ანიჭებდა შინაგანი ენერჯის მოულოდნელ ეგზალტაციას, აზრის წამიერ ამოფრქვევას, „ნიჭს იმ სასიამოვნო ნივთების პოვნისა, რომელთაც არ ეძებდი“, ამიტომაც წერდა: „მხოლოდ გონება და მხოლოდ ფრაზა (თუნდაც ძლიერი და დახვეწილი), არ კმარა საიმისოდ, რომ წიგნი დარჩეს... სიტყვა საშუალებაა, ნიშანი, ფონემა, ჯანდაბა და დოზანა... რჩება წიგნის სული, ნერვი, ენერჯია“...

ოტია პაჭკორიას „ინდეტერმინიზმი“ ლიტერატურული მოვლენების დაკვირვებით მიღებული ხანგრძლივი პროფესიული გამოცდილების ნაყოფია და კიდევ იმ მოუსვენარი გონებისა, რომლისთვისაც კოსმიურისა და ადამიანურის იზომორფიზმი განუწყვეტელი ფიქრის საგნად ქცეულა. ბუნებისმეტყველთა მიმართ მისი დიდი აღტაცების მიუხედავად, არც იმის რწმენა დაუკარგავს ოდესმე, რომ მწერლობას, თავისი სპეციფიკური წარმოსახვის წყალობით, ბევრ რამეზე შეუძლია გასცეს პასუხი ლიტერატურის მიღმაც. მას ახარებდა, როცა მოულოდნელად ზუსტ მეცნიერებათა სფეროებშიც აღმოაჩენდა თავისი ლიტერატურული დაკვირვებების ანალოგიას. ეს მოუსვენარი აზრი მიუძღვებოდა სილრმეებისკენ, მოულოდნელი მიგნებებისაკენ. „მე ვიცი ერთი – წერდა იგი დიდ ბუნებისმეტყველთა შესახებ – მათი

აზროვნება მოიცავს იმ სიღრმეებს, რომელიც შეუძლებელია არ იყოს ტრაგიკული. რადგან უალრესად ძნელია აქ წონასწორობის, ჰარმონიის შენარჩუნება...

იქნებ ლიტერატურაც ასეა?“

და ცოტა მოგვიანებით, ისევ შეკითხვისა თუ ეჭვის სახით: „შეიძლება თუ არა მწერალი იყოს ბედნიერი?“

ბუნებისმეტყველებსა და მწერლებს სხვადასხვა მისია დააკისრა ისტორიამ. პირველთა ხანგრძლივმა შრომამ და მეცნიერულმა გაბედულებამ, სამწუხაროდ, „დენთის კასრის“ პრობლემა გაუჩინა კაცობრიობას. მეორენი ამ პრობლემის მიზეზით ადამიანის დარღვეული სულიერი წონასწორობის აღდგენას შეეცადნენ. მაგრამ რას მიაღწია მწერლობამ ამ გზაზე? მოახერხა თუ არა ცოტათი მაინც გაენელებინა კაცობრიობის ნუხილი და შეშფოთება ყოფიერების ტრაგიკულობის გამო?

პასუხი, რომელსაც ბატონი ოტია იძლევა, ოპტიმისტურად ვერ განგვაწყობს: „თავისთავად მწერალიც ანაქრონიზმით ჟღერს... არსებობენ ადამიანები, რომელთაც ზენაარი, გარდა მათი უშუალო საქმისა, ვეება ზნეობრივ მისიას დააკისრებს. მისიას წინამდგომობისა, ადამიანთა ზნეობისათვის პასუხისგებისა, სულიერი მოძღვრისა, მფარველობისა... წინათ, როგორც წესი, ეს მისია მწერლებს ეკირებოდათ... XX საუკუნეში ეს მისია მეცნიერ ბუნებისმეტყველს დაეკისრა...“

მწერლებმა დაკარგეს მოძღვრის ფუნქცია“...

შემთხვევითი არაა, რომ ბედნიერების იდეა ბატონმა ოტიამ სწორედ ზნეობრივი მისიის შესრულებას დაუკავშირა. ბუნებისმეტყველთა აზროვნების ტრაგიზმი, როგორც ჩანს, სწორედ ამ მისიამ გააწონასწორა. მწერლობამ კი – ასე ვარაუდობდა ბატონი ოტია – მოძღვრის ფუნქცია მეცნიერებას დაუთმო და ბედნიერების ცნებამაც, ნებისთ თუ უნებლიეთ, პრაქტიკული არსებობის სფეროში გადაინაცვლა.

იმისათვის, რომ უკეთ წარმოვიდგინოთ ამ დათმობის სრული სურათიცა და მისი სამწუხარო შედეგიც, განვაგრძობთ ციტირებას: „მოხდა ერთი რამეც, პარადოქსული აზროვნებაც ბუნებისმეტყველთა წილი გახდა... მწერლობამ თითქოს დაკარგა პარადოქსული აზროვნებისაკენ მისწრაფება, აფორისტული მეტყველე-

ბის უნარი... მისი ზნეობრივი მისია მხოლოდ აღნუსხვით განისაზღვრება; იგი აღარ ასწავლს, მხოლოდ იმახსოვრებს – თუ ეს თავისთავად მოიცავს რაიმე ზნეობრივს, ხომ კარგი, თუ არადა...

ხელოვნებამ იცის, რომ სამყარო შეცნობადია და საოცარია ერთი – სწორედ მაშინ, როცა მეცნიერება ამ შეცნობის საზღვრებს განზიდავს, მისი უსასრულობის წინაშე კრთება, ხელოვნებამ თითქოს ამონწურა შეცნობის ძალა და უნარი, იგი თითქოს უსაქმოდ დარჩა და თანდათან უთმობს ზნეობრივ პოზიციას მეცნიერებას, ხოლო ესთეტიკურს – თავსსავე მატერიალურ (მატერიალიზებულ) სახესხვაობას, ვიზუალურს... არ არის საჭირო ფუტუროლოგიური მარჩიელობა, რომ საკუთარი უბედურება ნათლად შეიგრძნო“...

ვგრძნობ, რაოდენ ძნელია შეენინააღმდეგო ამ სამწუხარო რეალობას, მაგრამ მაინც შევეცდები „ფუტუროლოგიურ მარჩიელობას“, რადგან მთელი არსებით წინააღმდეგი ვარ ამ უბედურების შეგრძნებით გავატარო ცხოვრება, ანუ დავუშვა, რომ ჩემი, რიგითი მკითხველის შეხვედრა მხატვრულ სიტყვასთან მხოლოდ და მხოლოდ „უსაქმოდ დარჩენილ ლიტერატურასთან“ შეხვედრაა. ასეც რომ იყოს, თუკი „ბედნიერებისა“ და „მწერლის“ ცნებებმა იცვალეს შინაარსი, რატომ არ შეიძლება „მოძღვრისა“ და „ფუნქციის“ ცნებებისთვისაც სხვა თვალთ შეგვეხედა? მართალია, მწერლობა აღარ გვასწავლის, აღარ გვმოდღვრავს, მაგრამ რაღაც სხვა გზით ახდენს ზემოქმედებას ჩვენზე.

მან, უბრალოდ, ქცევა იცვალა...

პირადად ჩემთვის ეს ქცევა მისი დაუშრეტელი სულიერების ყველაზე ძლიერი არგუმენტია. დღეს იგი მკითხველის მეტ აქტიურობას მოითხოვს, მეტ შინაგან კონტაქტს მხატვრულ ენასთან, სიტყვასთან. იგი კი არ გვმოდღვრავს – მიგვანიშნებს, კი არ მოგვიწოდებს – ჩაგვაგონებს, შევიგრძნოთ სიტყვის მიღმა დაფარულ მნიშვნელობათა ვებერთელა ველი, დავინახოთ დაფარული კავშირები სიტყვასა და დროს, სიტყვასა და სამყაროს, სიტყვასა და იმ ადამიანს შორის, ვინც ეს სიტყვა თქვა. მწერალი სამყაროს უსასრულობს წინაშე კი არ კრთება, არამედ სინანულითა და ტკივილით უყურებს, როგორ იცვლება ის და როგორ ჰგავს ადამიანს თუნდაც ამ ცვალებადობით. ამ აღმოჩენით შეცბუნებული და

შეშფოთებული, იგი თავის შიგნით მოაქცევს ყველაფერს, რაც ჯერ კიდევ გადარჩა – შესანახად, სანუგეგმოდ, მოსაპატრონებლად...

„როგორ გავს დედამინა ბაბილონის გოდოლს! – შენუხებული ნამოიძახებს რეზო ინანიშვილი ერთ თავის ჩანახატში – მწერლისათვის დარჩენილია ერთი ადგილი – დარაჯისა. იგი დარაჯობს წარსულიდან მოყოლილ რალაცრალაცეებს – ბალახიდან ბავშვებამდე. ბავ-შვე-ბამ-დე!

როგორც ყველა დარაჯს ქვეყნიერებაზე, მწერალსაც უმწოდ აქვს გაშლილი ხელები“...

მწერლობის ასეთი შეფასება იქნებ უჩვეულოც იყოს, მით უფრო, რომ მოძღვარი თითქოს არაფრით ჰგავს დარაჯს. მაგრამ აკი არც ჭეშმარიტი მწერლობის მკითხველი ჰგავს თანამედროვე მასობრივი ლიტერატურის სულსწრაფ გადამკითხველს! მაგრამ, მხოლოდ ერთი შეხედვით...

ლიტერატურა ჩვენს ერთგულებას მოითხოვს. სამწუხაროდ, დღეს უკვე „მცირედნი არიან რჩეულ“... ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ნამდვილი მწერლობა ელიტარული გახდა? შესაძლოა ასეც იყოს. გულწრფელად რომ ვთქვა, არასოდეს ვიქნები ამის წინააღმდეგი, თუკი მის უკან ჭეშმარიტ მკითხველსა და დამფასებელს იგულისხმებენ. ბოლოს და ბოლოს, არ შეიძლება სერიოზული ლიტერატურა „ზოგადი განათლების“ უბრალო დანამატად იქცეს. აღარც იმის დროა და საშუალება, რომ სახელმწიფომ „ლიტერატურული პროდუქციის“ შექმნის ნებისმიერი პრეტენზია წაახალისოს.

არა მგონია, რომ მოძღვრის ფუნქციის დაკარგვა ქართული მწერლობის პრობლემად ქცეულიყოს აგერ, სულ ბოლო წლებამდე. დღესაც, როცა თვალნათლივ ვხედავთ, თუ რა ძალით მუხტავს დარბაზს პოეტური სიტყვა კანტიკუნტად გამართულ პოეზიის საღამოებზე, ძნელია, ეჭვი შეგეპაროს ამ ფუნქციის აუცილებლობასა და სიცოცხლისუნარიანობაში, თუმცა, შესაძლოა, ამას მართლაც სხვა სახელი ვუნოდოთ, გნებავთ, დარაჯისა. მთავარი ისაა, რომ იგი არსებობს – მშობლიური სიტყვისა და ნამდვილი პოეზიის ღვთაებრივი ძალა, რომელიც ბუნებრივად განსაზღვრავს წინამავალის ფუნქციას. სწორედ აქ ვლინდება ადამიანსა და საზოგადოებაზე ლიტერატურის ზემოქმედების ყველაზე ღრმა დონე, მიუხედავად იმისა, კითხულობს თუ არა მას ადამიანი, იცნობს თუ არა იგი ეროვნულ მწერლობას, დაბოლოს, ახსოვს თუ არა

მწერლების სახელები მაინც. სწორედ ამ უხილავ ზემოქმედებაში მჟღავნდება ლიტერატურის ჭეშმარიტი დანიშნულება, მაგრამ არა მოძღვრისა („მორალისტურის“ აზრით), არამედ სხვა, განსაკუთრებული, რომლითაც იგი ზეგავლენას ახდენს მთელს ერზე, მის თითოეულ წარმომადგენელზე სწორედ ენის მეშვეობით – მათ შეგრძნებებზე, განწყობილებებზე, მსოფლალქმაზე, მთელ მათ ემოციურ და ზნეობრივ წყობაზე. აი, ამაშია მისი ყველაზე არსებითი ფუნქცია – გამუდმებით შეახსენოს ადამიანს თავისი შინაგანი ყოფიერების შინაარსზე და ფორმაზე, სულიერ კონსტიტუციაზე, სიკეთის, სიბრძნისა და მშვენიერების მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ აღქმაზე.

რაც შეეხება მწერლობის მორალისტურ პათოსს ან მოძღვრის ფუნქციას, რომელიც მას ისტორიამ დააკისრა კაცობრიობის კულტურული განვითარების მოთხოვნათა შესაბამისად, ამაზე ყოველთვის არსებობდა შეხედულებათა სხვადასხვაობა და მათ შორის ასეთიც: „სავსებით შესაძლებელია, რომ ხელოვნების ნაწარმოებს ზნეობრივი შედეგი მოაქვს, მაგრამ მოითხოვო ხელოვანისაგან, რომ მან საკუთარ თავს ზნეობრივი მიზნები და ამოცანები დაუსახოს, ეს ნიშნავს მისი საქმის ხელყოფას... ეს მე ყოველთვის მეჩვენებოდა ქედმაღლობად“ (გოეთე).

ჩვენს ლიტერატურაში მწერლობის ზნეობრივი კრიტიციზმი ისტორიულმა აუცილებლობამ, ენისა და მწერლობის განსაკუთრებულმა მისიამ განსაზღვრა. მნიშვნელოვან როლს თამაშობდნენ პოლიტიკური და იდეოლოგიური ფაქტორებიც. არ ვაპირებ ვინმეს შევახსენო, რომ მცირერიცხოვანი ერი ვართ და ისტორიით საკმაოდ გალახულიც. ეს უკვე მრავალგზის ითქვა და დღეს უკვე თავის მართლებასავით ჟღერს. მაგრამ არც იმის დავინყება შეიძლება, რომ მწერლობის ზნეობრივი მისია ჩვენს ლიტერატურას ხანდახან მძიმე ტვირთადაც აწვებოდა. თუკი ფუნქციების შენაცვლება შეიმჩნევა, ამაშიც არაფერია მაინცადამაინც საგანგაშო. ფუნქციათა ცვალებადობის ისტორიული პროცესი ხომ მხოლოდ იმის დადასტურებაა, თუ რაოდენ მოქნილი და მგრძობიარეა შემოქმედებითი ცნობიერების ფორმები სოციალური, ისტორიული თუ პოლიტიკური ცხოვრების ნებისმიერი ცვლილების მიმართ. მწერლობა თვითონვე დაძებნის ადამიანის სამსახურის საკუთარ

ფორმებსა და საშუალებებს. მით უფრო, რომ პატარა ერების ცნობიერებას ახასიათებს ძალზე მნიშვნელოვანი ინტენცია, რომელიც ეროვნული ერთიანობის თითოეულ წევრს ავალებს ყველგან და ყოველთვის მესხიერებაში შეინახოს და გადაარჩინოს ეროვნულ ლიტერატურის ის წილი, რომელიც მასზე მოდის.

ასეთია რეალობა და ამაში არც თავმოსაწონია რამე და არც სააუგო. მაგრამ რას ველით დღეს ჩვენ, მკითხველები ჩვენი ლიტერატურისგან? ისევ და ისევ ნათელხილვის იმ წამის გაელვებას, რომელიც ოტია პაჭკორიას სიტყვით, „ატომსაც ხლეჩს და ბარათაშვილის „მერანსაც“ წერს“. ამ წამს შემოქმედებითი იმპულსის აფეთქება თუ სულიერი აღზევება ჰქვია და იგი დროის ჩვეულ დინებაში არ შედის, არც რაციონალურ განსჯას ემორჩილება. მას სასწაულივით ელიან ხოლმე – შემოქმედებით ექსერგიათა უჩვეულო კონცენტრაციის წამს – და ჩვენც ველით, რაკილა საკუთარი მწერლობის რწმენაც გაგვაჩნია და ტრადიციაც მოგვდეგს ამისა. რაც შეეხება დროის ჩვეულ დინებებს ანუ სისტემატურ მოვლენებს, იგი სხვა არაფერია, თუ არა პროფესიონალიზმი ლიტერატურაში, ან, სხვაგვარად, „ენერჯის ხელიდან არგამვება და ინტენსიფიკაციის ამ მომენტისათვის მზადება“ (ოტია პაჭკორია).

ბოლოს და ბოლოს, ხანდახან ლიტერატურულ კრიტიკასაც შეუძლია საკუთარ თავზე აიღოს ის მოვალეობა, რომელზედაც ბატონი ოტია მიუთითებდა: „ლიტერატურული კრიტიკა საიმისოდ არსებობს, რომ თუ არაფერი საინტერესო არ ხდება ლიტერატურაში, მან უნდა მოიგონოს ეს საინტერესო. მან უნდა მოიგონოს ლიტერატურა“. საკუთარი პროფესიის როგორი რწმენა, მწერლობისადმი რა ერთგულება და რაოდენი გაბედულება უნდა ჰქონდეს კრიტიკოსს, რომ ეს აზრი გაუმხილოს თუნდაც საკუთარ თავს!

ლიტერატურა მითია, ჩვენი არსებობის აუცილებლობით შექმნილი, მითი „შესაძლო განცდილ ცხოვრებაზე“ (სუზან ლანგერი). უმითოდ ყოფნა კი ყველა ჭეშმარიტი მკითხველისათვის, და კრიტიკოსისათვის ხომ მითუმეტეს – არყოფნის ტოლფასია.

მწერლობა ბრძოლაა. ყველაზე მძიმე და უშეღავათო ბრძოლა რეალობასთან სიტყვის მეშვეობით. „მწერალს ფეხებზე ჰკიდია ფაქტები, მათი ემპირიული უძლეველობა. ჭეშმარიტი მწერლობა იწყება იქ, სადაც იგი დაძლევეს ამ უძლეველობას“ (ოტია პაჭკორია).

აი, უკვე ამით მწერლობა ბრძოლისა და გაბედულების მაგალითს გვაძლევს. მაგრამ ამ უძლეველი ემპირიის გადალახვით იგი უარს კი არ ამბობს მასზე, არამედ ახალ შესაძლებლობებს ქმნის მისი განცდისა. მე ადრე ვწერდიო – ბრძანებს ბატონი ოტია – „ფერის, ბგერის, გარემოს შეგრძნების უაღრესი პირობითობის შეცნობა ძნელი გასაძღვია, მტკივნეულია, ბოლოს და ბოლოს, არყოფნა სხვა არაფერია, თუ არა ამ შეგრძნებათა გაქრობა“. ასგზის მართალია ბატონი ოტია, მაგრამ განა უცნაური არ არის, რომ ამის შემმეცნებელ კაცს „საკუთარი უბედურების“ გრძნობა გასჩენოდა? ლიტერატურა ხომ სხვა არაფერია, თუ არა ამ შეგრძნებათა განმეორების, გახანგრძლივების, მათთან ახალ-ახალი შეხვედრების განუწყვეტელი სიამოვნება წარმოსახვაში. რა არის იგი, თუ არა არყოფნის საათის გადანევა, დახანება, მოტყუება, სიცოცხლის დროის გახანგრძლივება?

ეს ყველაფერი, უპირველეს ყოვლისა კი დამახსოვრებისა და შეხსენების ფუნქცია იმ მონაპოვრის გადარჩენას გულისხმობს, რომელიც ჩვენმა სულიერმა კულტურამ შექმნა. ეს უკვე თავისთავად ნიშნავს ხიდის გადებას მომავალ თაობებთან, რაც, თავის მხრივ, უეჭველად მოიტანს რაიმე ახალს. მთავარი ისაა, რომ ლიტერატურამ არ დაკარგოს ჭეშმარიტად თანამედროვე მკითხველი. აი, ეს მკითხველია სწორედ ელიტარული – არამარტო გასართობად მიტანებული წიგნს, არამედ სამყაროსა და ადამიანს შორის იმ იდუმალ კავშირთა შესაცნობად, რომელიც მხოლოდ მხატვრული ენით გვეძლევა. თუ ჩვენ ნავიკითხავთ, თუკი გვექნება მაღალ ლიტერატურასთან შეხვედრის მოთხოვნილება, იარსებებს და განვითარდება მწერლობა, რადგან რეალობა ყოველთვის პასუხობს მოთხოვნას.

სანამ მწერლობის მეშვეობით ადამიანი საკუთარ თავს შეხედავს, როგორც საიდუმლოს, როგორც მნიშვნელობის მატარებელს ამ უკიდევანო სამყაროში – ეს კი, დამეთანხმებით, მისი მარადიული მისწრაფებაა – მანამ მწერლობასაც ექნება ფუნქცია და ჭეშმარიტ ლიტერატურასთან შეხვედრაც გაუღვივებს ადამიანს სიამაყის გრძნობას...



## ოთარ ჭილაძე – 90\*

ანანო შალამბერიძე

### ანა

(ოთარ ჭილაძის „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“)

მახსოვს, ოთარ ჭილაძე რამდენიმე განსაკუთრებული ფრაზის გამო მყავდა აკვიატებული და ერთ დღესაც, ბუკინისტების მაღაზიაში მისი ორტომეული რომ ვნახე, დაუფიქრებლად ვიყიდე. ეს რამდენიმე წლის წინ იყო, მას შემდეგ მხოლოდ სათაურს ვუყურებდი და ძველი, გაყვითლებული ფურცლისგან მონიჭებული სიამოვნებით ვტკბებოდი, რა ვიცოდი, ხელში ტრაგიკული ადამიანების ტრაგიკული ცხოვრება თუ მეჭირა, რომლებიც ვერც ერთმანეთში ხედავდნენ ხსნას და სხვებსაც ანადგურებდნენ. რომანში სიტუაცია კი მიმდინარეობს გამოგონილ ურუქში, მაგრამ კითხვის პარალელურად ხვდები, რომ თითოეული პერსონაჟი სახლობს შენში, ბინას იღებს გულში და რაც არ უნდა ბოროტი, ამორალური იყოს მისი რომელიმე ქმედება, ავტორი მისი შეცოდებისა და პატიების უფლებასაც გიტოვებს. წიგნის დასასრულს თავად ქაიხოსრო მაკაბელზეც კი ცრემლიანი თვალებით ვკითხულობდი. ჭილაძის გენიალურობა სწორედ ასეთ მომენტში ვიგრძენი, როდესაც ადამიანს გადარჩენის გზას უტოვებს და მკითხველს უფლებას აძლევს, რომ ბოლომდე არ მოიძულოს ყველაზე ამორალური პერსონაჟიც კი. იმედიანი მწერალია ოთარ ჭილაძე, კაცთმოყვარე, რომელიც გულგრილს ყველაზე გულქვა ადამიანსაც კი ვერ დატოვებს. წიგნი დავხურე თუ არა, იმნამსვე თავიდან დავიწყე კითხვა, უკვე საკუთარი ოჯახის წევრებივით მყავდა ყველა მათგანი და ვგრძნობდი, კითხვის პროცესში როგორ ვესაუბრებოდი მათ. ვთხოვდი თათარს, რომ არ ეძალადა ანაზე, ვთხოვდი ქაიხოსროს, რომ არ გაეუბედურებინა ხელმეორედ ანა, ვთხოვდი ანას, რომ ერთხელ მაინც დაფიქრებულიყო საკუთარ თავზე და სცოდნოდა მისი ფასი, რასაც მას ექიმი ჯანდიერიც

\* მკითხველს ვთავაზობთ თსუ ჟურნალისტიკის ფაკულტეტის მაგისტრანტების წერილებს ოთარ ჭილაძის პერსონაჟებზე.

სთხოვდა. ლიტერატურაში უამრავი დასამხსოვრებელი ქალი პერსონაჟია, რომელთა ემოციაც, სიყვარულიც, თავდადებაც აღტაცებდას ინვეს ნებისმიერ მკითხველში, მაგრამ, გავბედავ და ვიტყვი, ანას მსგავსი პერსონაჟი არც ერთ ავტორს არ შეუქმნია. დოსტოევსკიზე ამბობდნენ, ადამიანის ფსიქოლოგიას გენიალურად იცნობდაო, მე კი ოთარ ჭილაძეზე ვიტყვი, რომ უზადოდ, ზედმინუნით იცოდა ყველაფერი ქართველი ქალის ფსიქოლოგიის, მისი სინატიფისა და უბრალოების შესახებ. ქალი, როგორც მორალის, რელიგიურობის, ტრადიციულობის სიმბოლო – სწორედ ასეთი პიროვნება შექმნა ჭილაძემ ანას სახით. და თუ მწერალს სამშობლო ყველაზე მეტად უყვარდა, სწორედ ეს სამშობლო იყო ანა, მრავალთაგან გათელილი, მრავალ ჭირნახული, ლანდივით რომ დაეხეტებოდა მაკაბელთა დიდი სახლის ოთახებში.

ნანარმოების ყველა პერსონაჟი მკითხველთან ერთად იბრძვის თითოეულ ფურცელზე, ებრძვიან საკუთარ თავს, თავიან ბედისწერას, გრძნობებს და იმ გარემოებებს, რომელშიც მათგან დამოუკიდებელმა მიზეზებმა ჩააყენეს. მხოლოდ ანა არ იბრძვის, მორჩილი, ბედსშეგუებული ქალის სახით გვევლინება, რომელიც ბედნიერი მხოლოდ რამდენიმე თვე იყო და დანარჩენ ცხოვრებას სწორედ ამ თვეების მოგონებით ატარებს. თათართან და მაიორთან ყოფნის ყველაზე მძიმე წუთებში ანა ტოვებს საკუთარ ფიზიკურ სხეულს და წარმოსახვით თავის ნამდვილ სიყვარულს უბრუნდება, რომელიც მისი სინათლისა და სიცოცხლის სანყისი იყო და რომელმაც ასე უპატრონოდ დატოვა უცხო ადამიანების საჯიჯგნად.

როგორი უბრალო, ადამიანური და საოცარია ანა! ფიქრობს, რომ საკუთარი არსებობით ხელს უშლის სხვებს ბედნიერებაში, ფიქრობს, რომ სწორედ თავადაა მიზეზი იმისა, რომ სხვები უბედურები არიან და მიზანს ბოლომდე ვერ აღწევენ. სწორედ ამით აიხსნება მისი მორჩილება. მას ხომ მხოლოდ საქანელაზე ქროლვა და უცხო, იდუმალ ქვეყანაში ფრენა სურდა. იმის მადლობელი იყო, რაც გააჩნდა და მეტის გაფიქრების უფლებასაც კი არ აძლევდა საკუთარ თავს. სამადლოდ გაზრდილს ეგონა, რომ არაფერს იმსახურებდა და გარშემო პრობლემების გარდა არაფერს

ქმნიდა. ყოველთვის ცდილობდა, რომ განზე გამდგარიყო და არ შეეხსენებინა არავისთვის, რომ ისიც არსებობს.

თუ სოციალური იდენტიფიკაციის პროცესში ქალისთვის ოჯახური ბედნიერება მნიშვნელოვანია, მაშინ ანა თითქოს იდენტობის გარეშე არსებული პიროვნებაა. სწორედ აქედან გამომდინარეობს მისი არამყარი პოზიცია, არც ნეგატიურია და არც პოზიტიური, ყოველთვის შუალედური, მერყევი პოზიციით გამოირჩევა და ომს თავის მოგიჟიანება ურჩევნია. სწორედ მსგავსი შინაარსის სიტყვებს ეუბნება ალექსანდრე ანას გიორგის გარდაცვალების შემდეგ, როდესაც მას გომურში მიაკითხავს. ანას ზედმეტ სიკეთეში ხედავს ალექსანდრე მათი დალუპვის მთავარ მიზეზს, რადგან სიკეთე, ისევე როგორც ბოროტება, ზედმეტი ყოველთვის დამლუპველია. რომანის დასაწყისში ანას სიკეთე ჩემში გალიზიანებას იწვევდა, მეგონა, თუკი ადამიანი ბოროტებას ხელს არ უშლის და ჩუმადაა, თავადაც ამ ბოროტების თანაზიარი ხდება, მაგრამ მხოლოდ რომანის განვითარების პარალელურად მივხვდი ანას უზომოდ დიდ ადამიანობას, მის მორალურ სიდიადეს. სანამ საფრთხე, რომელიც ქაიხოსროს სახით არსებობდა, ძლიერი იყო, მანამდე ეგუებოდა ანა ბედისგან ჩაგრულის როლს. ხოლო, მას შემდეგ, რაც ამ მორჩილების ტრაგიკულ შედეგს გააცნობიერებს, ანა მაშინვე გადადგამს თავის ცხოვრებაში, ალბათ, ყველაზე გაბედულ და მნიშვნელოვან ნაბიჯს: გახურებული აგური, რომელიც მისი მორჩილების ერთგვარ სიმბოლოდ შეიძლება განვიხილოთ, უცებ გარდაიქმნება ბრძოლის იარაღად, რომელსაც ქალი აღმართავს ბოროტებასთან საბრძოლველად და რომელიც სათავეს დაუდებს იმ საათის გაჩერებას, რომელიც მკაბელების ოჯახში დროისა და ნებისმიერი ქმედების მთავარი განმგებელია.

ყველაფრის პარალელურად, ანა სწორი მიმართულების მაჩვენებელიცაა. მან ზუსტად იგრძნო ალექსანდრეს წუხილი და ძმასთან წასვლა ურჩია, რადგან იცოდა, რა აწვალბდა ალექსანდრეს სულს და რა იყო მისი დამშვიდების ერთადერთი წამალი. ისიც გავიხსენოთ, ეტლიდან გადმოსული ცალხელა ალექსანდრე როგორ ჩაეხუტება მხოლოდ ანას, რადგან ზუსტად იცის, რომ ეს ქალი იდეალურად გრძნობს ტკივილით აღსავსე გულის პატრონის სევდას და ცხოვრებისგან განადგურებული ადამიანის სატკივარს.

ცალკე განხილვის ღირსია ექიმ ჯანდიერის და ანას უზომოდ ნრფელი და სუფთა, ადამიანური კავშირი. ჯანდიერმა მაშინვე იგრძნო ანას განსხვავებულობა, მისი უმაღლესი ადამიანური ღირსება. ანამ ჯანდიერის სახით ის სისუფთავე დაინახა, რომელიც ასე აკლდა მაკაბელების ოჯახს, ის სამყარო დაინახა, რომელზეც ბავშვობაში ოცნებობდა და ამის შემდეგ მიეცა ძალღონე, რადგან იგრძნო, რომ სიკეთე და სისუფთავე კვლავ არსებობდა ქვეყანაზე. კაციობრიობის სულიერი ევოლუციის გზაზე „ადამიანურობა“ ყველაზე რთულად შესანარჩუნებელი თვისებაა ადამიანისთვის. ოთარ ჭილაძემ ანას სახით უაღრესად სუფთა და უმაღლესი ადამიანურობით გამორჩეული პერსონაჟი შექმნა, რომელიც მკითხველში იმედის ნაპერწკალს აცოცხლებს. იმის იმედს, რომ ანა შეიძლება ჩვენს შორის იყოს და ადამიანს ისევე მივცეთ შანსი გადარჩენის, შევუნდოთ მას და ვაპატიოთ ის ორდღიანი დაბნევა („გ. რჩეული-შვილი: „ჩვენ ორი დღით დავიბენით“ – „ალავერდობა“).

გენიალური დედა, რომელიც შვილისთვის ყველაფერს მოიკლებს, ყველანაირ სირთულეზე ნავა, ოღონდ მისი შვილი იყოს ბედნიერი, ოღონდ მის შვილს ჰყავდეს პატრონი, რათა ვინმემ არ დაჩაგროს, გული არ ატკინოს – სწორედ ასეთია ანა და ბერი ზოსიმეს სიტყვებისა არ იყოს: „სანამ დედას შვილის სისხლიანი პერანგი აცვია, ქვეყანა არ დაიღუპება“. სწორედ ანაზე დგას ქვეყანა, მის მორალზე, უდიდეს ადამიანურობაზე, სიკეთის არნახულ უნარზე, რომელიც არანაირად არ მოგვცემს გადაშენების, გადაგვარების უფლებას.

ანამ იცის, რომ გიორგას უბედურებაში გარკვეულწილად თავადაცაა დანაშავე, რადგან თავად დაუსვა მაიორი სახლში, ამ უკანასკნელმა კი ის გომურში გააგდო. ყოველლამე იპარება შვილთან და მასთან ერთად გატარებული დროით ცდილობს გაიხალისოს მაკაბელების სახლში განადგურებული ცხოვრება. შვილისადმი მისი უჩვეულო ერთგულება მაშინაც ვლინდება, როდესაც მთელი არსებით სურს, ქაიხოსროს დაავადება თავადაც გადაედოს, რადგან თვლის, რომ გიორგას გაუბედურებისთვის ტანჯვასა და ტკივილს იმსახურებს. საოცარია, როგორი დიდი პერსონაჟი შექმნა ჭილაძემ ანას სახით! უკვდავი ქალის სიმბოლო,

სიმბოლო მორალური პიროვნების, ადამიანურობის, სიკეთის და უსაზღვრო კეთილშობილებისა!

ერთადერთი სივრცე, სადაც ანა ნამდვილად ეკუთვნის თავს და ბედნიერია, გიორგას გომურია. შვილის სიკვდილის შემდეგ სწორედ იქ გადასახლდება ანა, სწორედ იქ მიიღებს გადანყვეტილებას, საკუთარი მორჩილებისა და და სიჩუმის სიმბოლო – ცხელი აგური, ხელში აიღოს და წერტილი დაუსვას ქაიხოსროს სიბოროტით აღსავსე წესრიგს, რომელშიც ყოველდღიურად კვდება სიკეთე და ადამიანურობა. სწორად დახატა ქართველი დედის ხატი ოთარ ჭილაძემ. ამას თათრის სიტყვებიც გვიმტკიცებს, რადგან, თუ დედის გული გინდა მოიგო, პირველ რიგში, მის შვილს უნდა შეაყვარო თავი, რადგან ბედნიერი შვილის შემყურე დედაც ივინყებს საკუთარ ტკივილს.

ანა სულიერი სინძინდის ფიზიკური გამოვლინებაა. მის კაბას ხომ „ეკლესიის კუთხეებში ჩამდგარი ბინდის ფერი დაჰკრავდა და საკმევლის სუნი ასდიოდა“.

## **ბედია და ზღვა**

(ოთარ ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“)

ბედია იმ მცირერიცხოვან ძველ ვანელებს ეკუთვნოდა, “კარგ დროს” რომ მოსწრებოდნენ, ანუ მას ახსოვდა, თუ როგორი იყო ზღვისპირა ვანი, აიეტის სამეფოს დედაქალაქი თავისი ღრმა წესრიგით – ბახას სარდაფით, შავთვალეზა მალალოს სახლით, დარიაჩანგის ბალით.

ბედია ნაწარმოების ყველაზე ამოუცნობი პერსონაჟია, რომელიც მხოლოდ რომანის პირველ ნაწილში ჩნდება, თუმცა ვანის ცხოვრებაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს.

ვანს იქამდე ჰქონდა სანიმუშო წესრიგი, ვიდრე მის მიწაზე პირველი ბერძენი დადგამდა ფეხს. როცა ფრიქსე ბედიას წყალობით მეორეჯერ დაიბადა, ზღვამ, რომელიც „ყველა ვანელის ფანჯრიდან მოჩანდა“ და რომლის „გაბმული, გაუთავებელი ქმენაც“ ყველა ვანელის ჭერქვეშ ისმოდა, ერთი ნაბიჯით დაიხია უკან.

მას შემდეგ, საკმარისი იყო ქალაქში რაიმე უცნაური მომხდარიყო, ზღვა ერთი ნაბიჯით იხევდა უკან.

ბედია ზღვის ნაბიჯისხელა დაშორებასაც კი ამჩნევდა.

ზღვა ბედიას სახლი იყო და ისიც მხოლოდ ამ „სახლში“ საცხოვრებლად იყო დაბადებული.

ფრიქსეს მაშველი მეთევზეთა წინამძღოლად შემთხვევით არ აურჩევიათ.

ბედია ზედმინევით იცნობს ზღვას. მისი დარაჯი და მეთვალყურე, თავგანწირული, ბუნების შვილი – ბედია თითქოს მიწაზე კი არა, ზღვაში საცხოვრებლად დაიბადა. თუ მიწაზე მას აგდებოდაც ელაპარაკებოდნენ, ეუცნაურებოდათ მისი კვარტივით მოცმული ბანარი, წყალში იგი ნამდვილ ოსტატი და მისი მესაიდუმლეა.

ყოველდღიურად, მზის პირველ სხივებთან შეგებებას და უკანასკნელთან დამშვიდობებას მისი გარეგნობაც შეეცვალა. ბედიას ბრინჯაოსფერი მკლავები ჰქონდა და ნაფზე ოდნავ გადახრილი, თითქოს ამ ზღვის მბრძანებელს მოჰკავდა. ზღვის შვილი, ბედია

ვერავის უმხელს, რომ შეიძლება ვანი მალე საზღვაო ქალაქი აღარ იყოს.

თავიდან უჩნდება ეჭვი, პატარა, თუმცა თევზის ქერცლივით სლიპინა და დრეკადი. ბედია ერთხანს იმასაც ფიქრობდა, იქნებ ზღვის უკან დახევა მეჩვენებო, იქნებ ფრიქსეს ავადმყოფობის დროს ამის გამხელაც არ ღირსო. სხვაზე მუდამ უფრო მეტს დარდობდა, ვიდრე საკუთარ თავზე. რადგან ბედია ზღვის შვილია, მისი ვალია, ზღვას მარტომ უყურადოს. ამიტომაც მან გადანყვეტილება მიიღო – თოკით რამდენჯერმე გადაზომა მანძილი ნავების სადგომიდან ზღვამდე, მერე თოკი დაახვია და კისერზე გადაიცვა, ყოველთვის რომ ხელთა ჰქონოდა, თუკი დასჭირდებოდა.

ბედიასთვის თოკი დამამშვიდებელი წამალი იყო, რომლითაც თითქოს ზღვა დააბა. რაკი ბედიას შეეძლო თავისი ეჭვი „გაეზომა“, შედარებით დამშვიდდა, ახლა ზღვა ბედიას გარეშე ფეხსაც ვერ მოიცვლიდა.

ოყაჯადოს მეფობისას ზღვიდან მობერილ ქარებს ქალაქში უკვე დამპალი წყლის მქისე სუნი მოჰქონდათ.

ბედია ხვდებოდა, რომ ზღვის უკან დახევა მისი ილუზიის ნაწილი აღარ იყო.

ბედია ხედავდა იმას, რასაც ვერ ხედავდნენ სხვები.

იმასაც ხვდებოდა, რომ ველარც თოკით დაიჭერდა. ამიტომაც სასონარკვეთილმა ყველაფერი ცოლს უამბო.

ცოლი ბედიასთვის ცოლია, ხოლო ზღვა – ნამდვილი სიყვარული.

არავის შეუძლია ორ ბატონს ერთდროულად ემსახუროს, ბედიაც მხოლოდ ზღვის მსახური იყო.

ცოლმა გარდაცვლილი ბედია კოლხური წესით კი არა დაკრძალა, არამედ ნამდვილ სახლს დაუბრუნა. თანაც ეჭვიანობით, გულდანყვეტით და ყვედრებით, რომ ზღვა ვალდებული იყო მიეღო კაცი, რომელიც მუდამ მას ეკუთვნოდა.

ზღვაც სატრფომოკლუღივით დაბობოქრობდა ხოლმე, როცა ბედიას ცოლი მას შესჩივლებდა.

ზღვის გაპარვის შემდეგ ბედია ქალაქისთვის ისეთივე უმნიშვნელო გახდა, როგორც მეჯინიბე, რომელიც უზურპატორმა მეფემ დაასაჭურისა. ზღვის გაპარვის შემდეგ ბედია ბრინჯაოსფერი მებაღური კი არა, უბრალოდ ბებერი იყო, რომელსაც ყველა პა-

ტივს სცემდა, თუმცა აღარავინ აღიქვამდა, როგორც მნიშვნელოვან პიროვნებას, როგორც მეზადურთა ლიდერს.

ნანარმოებში იმასაც ვკითხულობთ, რომ ვანის მოსახლეობა ბედიაზე ამბობდა, იმდენი იძახა ზღვის გაქრობაზე, მართლა გაქრაო.

განსაკუთრებით ტრაგიკულია მისი სიკვდილიც.

უფუნქციო კაცი, თითქოს იმ ზღვამაც არ მიიღო, რომელსაც სიცოცხლე მიუძღვნა. სიბერემ და ამოუხსნელი საიდუმლოს სიმნარემ მოკლა ბედია. ის ბავშვებმა იპოვეს, რომლებიც ქალაქის ქუჩაში დასცინოდნენ – ბედია მოდის და ზღვა მოაქვსო.

მისმა სიკვდილმა გული ყველას ატკინა. თავისი გორგლით, ბედია ვ ა ნ ი ს განუყოფელი და აუცილებელი ნაწილი იყო და, რომ არა ბედია, ვინ იცის, რა ბედი სწეოდა ბერძენ უფლისწულს.

სადღაც, გულის სიღრმეში, ვანის მოსახლეობა გრძნობდა, რომ „ზღვის მცველის“ დაკარგვის შემდეგ ქალაქი აღარასოდეს დაუბრუნდებოდა პირვანდელ სახეს.

ვანის მოსახლეობა ერთმანეთს ჰგავდა: აიეტის დროს ყველა ბედნიერი იყო, ოყაჯადოს დროს – ყველა უბედური.

„ბედია კი ერთი იყო, თანაც მკვდარი, ვალმოხდილი და უსარგებლო“.



# ერლომ ახვლედიანი – 90

გია არგანაშვილი

## ავტორის დაბადება

### შესავალი

ერლომ ახვლედიანი გასული საუკუნის 80-იან წლებში გავიცანი და დავუმეგობრდი. ამ დროს ის უკვე უკვე პროფესიონალი მწერალი იყო, „ვანოს და ნიკოს „ და სხვა მხატვრული ტექსტების ავტორი (აქ არაფერს ვამბობ მის კინოსცენარებსა და პიესებზე, რადგან მათ თვისობრივად ანტილიტერატურად ვთვლი). ერთი სიტყვით, როდესაც ერლომ ახვლედიანს შევხვდი და მისი სტუდენტის გავხდი, ის უკვე პროფესიონალი ავტორი გახლდათ, თუმცა ეს არ ყოფილა მასთან ჩემი დაახლოების მიზეზი, რადგან ყოველთვის გავფურბოდი მწერლებთან მეგობრობას (თუმცა ჩემი სამსახური ამის საშუალებას მაძლევდა), იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მე როგორც მკითხველს, ყოველთვის მიჭირდა მწერლისა და მოქალაქის ერთმანეთთან შეთავსება, რაშიც ხელს, უპირველესად, შემოქმედის ის სტერეოტიპული აღქმა და მისი ჰეროიზებული სახე მიშლიდა, რომელიც ჩემი თაობის მკითხველს, მემკვიდრეობით ჯერ კიდევ მეცხრამეტე საუკუნიდან გადმოგვეცა.

მწერლობისადმი (და არა ლიტერატურისადმი) ჩემს ამგვარ დამოკიდებულებას თავად ერლომიც იზიარებდა და ხელს უწყობდა, რადგან ის საკუთარი მხატვრული ნაწარმოების ავტორზე ყოველთვის ისე საუბრობდა, როგორც ვიდაც სხვაზე, თითქოს თავის შემოქმედებით მე-სთან ის კავშირს ვერცკი გრძნობდა.

მე კი სწორედ ჩვენი ურთიერთობის მაგალითზე ვცდილობდი მწერლის იმ სტერეოტიპული სახის დარღვევას, რომელიც ჩემში, როგორც მკითხველში, იყო ჩამოყალიბებული.

სწორედ ამ ამოცანის შესრულება დავისახე მიზნად, როდესაც საშუალება მომეცა, თითქმის ოცდაათი წლის განმავლობაში, ჯერ როგორც მოსწავლე, შემდეგ როგორც მისი კოლეგა და მეგობარი, ვყოფილიყავი მის გვერდით.

თუმცა პირველი მცდელობა ბიოგრაფიული ავტორის (ავტორი ცხოვრებაში) და ავტორ-შემოქმედის დაპირისპირებისა მე უკვე მქონდა მოთხრობაში „ჩვეულებრივი ვაჟა-ფშაველა“. მახსოვს, რედაქტორმა გაგა ლომიძემ ამ ნაწარმოებს დოკუმენტური მოთხრობა უწოდა, თუმცა ჟანრის განმარტებას აქ არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა, რადგან ჩემთვის მთავარი იყო, რომ ლიტერატურული თეორიის კონკრეტული საკითხის კვლევის პრეცედენტი შეიძლებოდა მხატვრულ ჟანრში (მოთხრობაში) გადანყვეტილიყო და დაპირისპირება ლუკა რაზიკაშვილსა და ვაჟა-ფშაველას შორის, როგორც ამ მოთხრობის მთავარი კონფლიქტი, დრამატურ-გიულად კლასიკური კომპოზიციის მიხედვით წარმართულიყო.

შემდეგ გავიაზრე, რომ ლუკა რაზიკაშვილისა და ვაჟა-ფშაველას დაპირისპირება ჩემი მხრიდან ერთგვარი პრევენციაც იყო ლიტერატურაში (ბიოგრაფიულ ლიტერატურაში) კიდევ ერთი რთული პერსონაჟით შემოსვლისა, რომელსაც, სავარაუდოდ „უცნობი“, ვაჟა-ფშაველა დაერქმეოდა (ასეთი წიგნის გამოჩენის შესაძლებლობა ჯერ კიდევ არსებობს), რომელიც მკითხველს კიდევ უფრო გაურთულებდა მწერლის შემოქმედებითი პორტრეტის აღქმას და თავად ბიოგრაფიულ მწერალსაც გამოუცნობი სამყაროს ბნელ ხვეულებში გახვევდა, კიდევ უფრო დააცილებდა მკითხველს ავტორ-შემოქმედისგან და მისი მხატვრული ტექსტების აღქმის დამატებით სირთულეს შექმნიდა.

იმ დროს მე არ ვიცნობდი მიხაილ ბახტინის, ვიქტორ ვინოგრადოვისა და სხვათა მოსაზრებებს, რომელთა მიხედვითაც პრინციპულად იმიჯნება ერთმანეთისაგან ბიოგრაფიული ავტორი, ავტორი შემოქმედი და ავტორი – ნაწარმოების სახეობრივი ელემენტი, რადგან სრულიად სხვა სფეროს ცოდნას ვეუფლებოდი, ამდენად მე მიხდებოდა ველოსიპედის „გამოგონება“ და სწორედ ამ დროიდან მექცა ჩვევად ერთხელ აღმოჩენილის ხელახლა აღმოჩენის სურვილი.

ამ შემთხვევაში ველოსიპედის „აღმოჩენა“ ერთგვარი მეტაფორაა და გულისხმობს მტკიცებულების იმ გზის დამოუკიდებლად, შესაბამისი ცოდნის ძიებაში გავლას, რომელიც თავის დროზე ამა თუ იმ აღმოჩენის, გამოგონების ან ტექსტის ავტორმა განვლო, ვიდრე საბოლოო მიზანს მიაღწევდა. მართალია, ამ გზით მიღწეული შედეგი ველოსიპედის სრულყოფილებას ვერ უტოლდება,

მაგრამ ჩვენს მიერ განუული შრომა ნამდვილად გვეხმარება მის უკეთ ნაკითხვაში (გაგებაში), რადგან თითქმის თანაავტორი ვხდებით აღმოჩენისა და მასზე დახარჯული დროც დაკარგულად აღარ ითვლება...

ამჯერად კი ერლომის, ბიოგრაფიული ავტორის ცხოვრება მექცა დაკვირვების საგანად, თავად ერლომი კი ჩემთვის ერთგვარი ცდისპირი გახდა. ის მზად იყო მწერლისა და ავტორ-შემოქმედის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ კვლევაში დამხმარებოდა, და ჩემთვის პროფესიული საიდუმლოების კარი გაეხსნა. ამას კი ერთმა შემთხვევამაც შეუწყო ხელი. მეც სწორედ ამ მოგონებით დავიწყებ თხრობას: „ერთხელ ერლომმა მთხოვა შეხვედრაზე გავყოლოდი, რომელსაც რომელიღაც თეატრალურ სარდაფში ახალგაზრდა მკითხველი უწყობდა მას. მართლაც, ერთად წავედით რუსთაველის პროსპექტზე არსებულ ამ კლუბში. სალამომ შესანიშნავად ჩაიარა. ძალიან ბევრი გამომსვლელი იყო, მათ შორის ერლომის ბევრი მოსწავლე, მეგობრები, ახლობლები. გვიან დავიშალეთ. მე და ერლომი ფეხით გავუყევით გზას ზემო ვაკისკენ. ერლომი ერთხანს ჩუმად მოდიოდა, მერე ჩუმად, ისე რომ გამეგონა, ჩაილაპარაკა:

– რატომღაც დარწმუნებული ვიყავი, რომ გამოხვიდოდი და ილაპარაკებდი...

ეს არ იყო საყვედური, არც რიტორიკული კითხვა, რომლის პასუხიც ცნობილია. ერლომს მართლაც აინტერესებდა ამ საკითხზე ჩემი აზრის მოსმენა, თუმცა იმხანად მე ამაზე პასუხი არ მქონდა...

ახლა ვფიქრობ, რომ იმ სალამოს დარბაზში მკითხველი „ვანოს და ნიკოს“ ავტორთან შესახვედრად მოვიდა. კაცი, რომელიც ჩემს გვერდით იჯდა, იყო პედაგოგი, პუბლიცისტი, სცენარისტი, ბოლოს და ბოლოს, იმ დროისთვის ქალაქში ცნობილი ადამიანი ერლომ ახვლედიანი და ჩემი დაკვირვებით, მას არაფერი ჰქონდა საერთო მისი მოთხრობების ავტორთან, ყოველ შემთხვევაში, მე მას ყველა მის მკითხველზე უარესად ვიცნობდი, როგორც ავტორს და ამაში ერლომ ახვლედიანთან მეგობრობა მიშლიდა ხელს. ხელს მიშლიდა ერლომი დამენახა.

ახლა, ძალზე დაგვიანებით, ვეხმაურები ერლომის თხოვნას და მინდა ვისაუბრო მასზე, როგორც მწერალზე და როგორც ავტორ-შემოქმედზე.

აქვე ისიც უნდა ვთქვა, რომ ჩვენი ურთიერთობის მრავალი წლის განმავლობაში არაერთხელ მქონდა მასთან ინტერვიუს ჩაწერის საშუალება და მცდელობაც, თუმცა ყოველ ჯერზე ობიექტურ მიზეზთა გამო თუ წინასწარგანზრახვით, ეს მაინც არ მოხერხდა და ამის მიზეზი, გარკვეულად, ჩემი მხრიდან იყო მოტივირებული, რადგან ინტერვიუ იდეაში მაინც საჯარო გამოსვლის ფორმატს გულისხმობდა და როგორც ავტობიოგრაფიის გარკვეული ფორმა, არ იყო დაზღვეული ავტოფიქციისგან.

თუმცა, დღევანდელ ჩემს მოხსენებაში აქტიურად ვიყენებ სხვათა მიერ ჩაწერილ ინტერვიუებს, რისთვისაც მადლობასაც ვუხდის ინტერვიუერებს.

ჩემი მოხსენების პირველი ნაწილი მის ბიოგრაფიას ეხება და სრულიად იზიარებს ბატონი ერლომის კონცეფციას ბიოგრაფიული ტექსტების შესახებ, რომელიც ცნების სახით არასოდეს ჩამოუყალიბებია, თუმცა მთლიანად იმ პრინციპზე დაყრდნობით არის შექმნილი, როგორც მისი ერთ-ერთი გამორჩეული ბიოგრაფიული კინოსცენარი და (შესაბამისად ფილმიც) „ფიროსმანი“.

ამ პრინციპის მიხედვით, შემოქმედის ბიოგრაფი უნდა მოერიდოს ზეპირ მოგონებებს, მთარულ ამბებს, გახმაურებულ ანეგდოტებს, რადგან მასში, საზოგადოების დაკვეთით, უმეტესად იხატება არა პერსონაჟის პორტრეტი, არამედ იმ არტისტის სახე, რომელიც პერსონაჟის (გმირის) როლს ასრულებს.

ამდენად, დღეს თქვენ შემოგთავაზებთ ორ დამოუკიდებელ ბიოგრაფიას. ერთი ეკუთვნის კინოსცენარისტს, პედაგოგს, პუბლიცისტს, მოქალაქეს ერლომ ახვლედიანს, ხოლო მეორე – ავტორ-შემოქმედს – ერლომს.

## **ცხოვრება და მოქალაქეობა**

80-იან წლებში, ზემო ვაკეში, ტაბიძის პირველი შესახვევის 36 ნომერში, იქ, სადაც ერლომ ახვლედიანმა ცხოვრების დიდი ნაწილი გაატარა, ჭავჭავაძის პროსპექტიდან ტაქსი ერთ მანეთად აღიოდა.

კინო „ყაზბეგის“ სიახლოვეს მდგარი ტაქსებიდან დღეში, სულ ცოტა, ორ-სამს მაინც უხდებოდა ამის გაკეთება.

– საოცარი კაცია – რატომღაც ყველა ტაქსის მძღოლი ჩაჯდომისთანავე ამ სიტყვებით ცდილობდა მგზავრთან საუბრის გაბმას.

რა იცოდნენ ტაქსის მძღოლებმა ერლომის შესახებ და რატომ იყო ერლომი საოცარი კაცი, ამაზე საუბრის დრო არასოდეს რჩებოდა. ის კი არა, პოლიტიკასა და ამინდზეც ვერ ჩამოაგდებდი სიტყვას, იმდენად მოკლე გზა იყო ერლომამდე.

მასპინძელი ზაფხულის თბილ დღეებში უმეტესად ეზოში ტრიალებდა, ზამთარში კი სახლი იჯდა და პირველივე დაძახილზე ეხმაურებოდა მომსვლელს.

ის სახლი დღესაც ძველ მიტოვებულ ეკლესიასა ჰგავს.

ეზოს ჭიშკარი და სახლის კარი ყოველთვის ღიაა იყო.

თუ შემთხვევით ერლომი სახლში არ დახვდებოდა, სტუმარს შეეძლო ოთახში შესულიყო და დალოდებოდა. კარზე ჩამოკიდებული იყო სანერ-კალამი, ამ ჩანანერიდან შეიტყობდი, ვინ სტუმრობდა ერლომს შენამდე და ვის ელოდა შენ შემდეგ, ან როდის დაბრუნდებოდა მასპინძელი სახლში. და თუ მაინც უკან დაბრუნებას გადაწყვეტდა, კიდევ რჩებოდა შანსი, მასპინძელს შუა გზაში გადაყროდი, რადგან ბარნოვიდან ერლომის სახლამდე მხოლოდ ერთი გზა ადიოდა.

თუმცა, უმეტესად ერლომი პირველივე დაძახილზე გამოდიოდა სახლიდან...

აუცილებლად გაცეცხული სახით და არანაკლებ გაკვირვებული ხმით: „შენა ხარ?“ – შემოგეგებებოდა, ალბათ, ამაზე მეტად არ გაუკვირდებოდა, ციდან რომ ჩამოვარდლილიყავით ან გახმარი ფოთოლივით ნიავს გადმოჰყოლოდით მის ეზოში. მოგიკითხავდათ და სულ რამდენიმე წუთში სტუმარი უკვე მასპინძლად გრძნობდა თავს, ხოლო მასპინძელი მორიდებით ჯდებოდა სტუმრის მიერ შეთავაზებულ სკამზე.

ყოველთვის ცდილობდა, მხიარული სჩვენებოდა მომსვლელს, ათასნაირ ხუმრობას იგონებდა მის გასართობად... ცხადია, სტუმარს ყოველთვის საქმე ჰქონდა, ერლომი კი, როგორც წესი, „უსაქმოდ“ იყო....

ის მუდამ ეძებდა მიზეზს, რომ არ ენერა, მასპინძლის მოვალეობა კი საუკეთესო მიზეზი იყო ამისთვის. მით უმეტეს, რომ სტუ-

მართა უმრავლესობა სწორედ სცენარის წერაში დახმარებას სთხოვდა მას. ზოგი ზეპირად უყვებოდა, უფრო მონესრიგებულნი კი უკითხავდნენ საკუთარ სცენარებს, მოთხრობებს, ნოველებს...

ერლომი არასოდეს იწუნებდა ნამუშევარს, შენიშვნებსაც ვერ დაარქმევდით, ისე ოსტატურად მოგახვევდა თავს საკუთარ აზრებს მას შემდეგ, რაც შენს თემას გაითავისებდა. როცა ის თავისდაუნებურად იწყებდა „სიუჟეტის ძაფის ამოხვევას“, დარწმუნებული იყავი, სწორედ შენი იდეები კვებავდა მის უშრეტ ფანტაზიას...

ასე სტიქიურად იწყებდა მუშაობას ერლომის სახელოსნო, რომელიც ხშირად იშლებოდა და თავიდან იქმნებოდა... არ უნდა დამავინყდეს იმის თქმა, რომ ეს სახლი გურამ რჩეულიშვილის ხსოვნასაც ინახავს, თუმცა ამაზე სხვა დროს.

\* \* \*

ერლომის პედაგოგიური მოღვაწეობა ვრცელი საუბრის თემაა. თუ პედაგოგი ჩვენს მეხსიერებაში მკაცრი, იმპერატიული ტონით და მენტორის სახით წარმოგვიდგება, მაშინ მართლაც ძნელია ამ ნიშნებით ერლომში პედაგოგის ამოცნობა.

ახალგაზრდები ერლომისგან არა მხოლოდ ცოდნას იძენდნენ, არამედ გარკვეულ უნარებშიც ინაფებოდნენ (მონაფე). შეიძლება გადაჭარბებულად მოგეჩვენოთ შეფასება – თვალის ახელა, ცხოვრების შეცნობა, – მაგრამ ვთქვათ, რომ ეს ასე იყო.

ერლომი ახალგაზრდებს საკუთარი თავის შეცნობაში ეხმარებოდა. ერლომის ერთ-ერთ ლიტერატურულ იგავსაც ხომ ასე ერქვა: „კაცი, რომელმაც საკუთარი თავი იპოვა“.

ალბათ, ამიტომაც, რომ სხვადასხვა წრისა და ასაკის ადამიანებს – მწერლებს, სცენარისტებს, რეჟისორებს – ურთიერთობისა და ნდობის ყველაზე საიმედო პირობად დღესაც ერლომის მონაფეობა მიაჩნიათ.

ურთიერთნდობას იწვევს ღირებულებათა ერთიანობა, მორალური და ზნეობრივი საზღვრები და შინაარსეული დამოკიდებულება შემოქმედებისადმი.

მათ იცინან, რომ საინტერესო შემოქმედების გარანტიას მხოლოდ საინტერესო ცხოვრება იძლევა. ეს მათ ერლომმა ასწავლა და ჩვეულებრივი ცხოვრების უპირატესობა დაანახა.

ახლაც მგონია, დიოპტრიის სათვალეები ერლომისათვის არა ცუდი მხედველობის გამოსწორების, არამედ ადამიანის შიგნით გულის სიღრმეში ჩახედვის საშუალება იყო.

\* \* \*

ყველაფერი ბიბლიის კითხვით დაიწყო...

შორსმიმავალი მიზნების, წინასწარი გეგმის გარეშე (ერლომს არ უყვარდა სასწავლო გეგმები) მეგობრების ნაქეზებით, ერლომმა საკუთარი დისშვილებისა და მეგობრების შვილებისთვის ბიბლიის კითხვა დაიწყო. შვიდიოდე მონაფეს თავდაპირველად პატარა ოთახიც თავისუფლად იტევდა და სკამებიც ჰყოფნიდათ...

მსმენელთა წრე თანდათან გაფართოვდა. ასაკმა და რაოდენობამაც შესაბამისად მოიმატა. ოთახში აღარ ეტეოდნენ და ეზოში გადაინაცვლეს. სხვადასხვა თემატურ საკითხზე ახლა უკვე ერლომის მეგობრებიც კითხულობდნენ ლექციებს. ზემო ვაკეში, გაგანია კომუნისტურ ხანაში ბიბლიის ასე სახალხოდ კითხვა, ბუნებრივია, შეუმჩნეველი არ დარჩებოდა იმდროინდელ ხელისუფლებას. თუმცა, დარბევა და აკრძალვა ნამდვილად არ ყოფილა...

გასული საუკუნის 70-იან წლებში ეს იყო მასობრივი თავშეყრის ერთ-ერთი ლეგალური ცენტრი, საიდანაც, უმეტეს შემთხვევაში, გზა სახელოვნებო სივრცისკენ ან ეკლესიისკენ მიდიოდა.

შეკრებებს ესწრებოდნენ დღეს უკვე მაღალი საულიერო იერარქიის წარმომადგენლები – მეუფე დანიელი, იობი, იოანე და სხვები...

როდესაც ეკლესიამ ძალა მოიკრიბა, ერლომმა საკვირაო სკოლა დახურა და თვითონაც უნივერსიტეტის მეორად ფაკულტეტზე გადაინაცვლა. შემდეგ იყო კინოსა და თეატრის ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის სასცენარო განყოფილება. შეიცალა საგნის სახელწოდება, შინაარსი, მაგრამ სტუდენტებთან საუბრის თემა არ შეცვლილა.

უცნაური იყო, რომ ბოლო თხუთმეტი წლის განმავლობაში, როცა არნახულად გაიზარდა სახელოვნებო სასწავლებლების რიცხვი, ჩვენში აღარ გამოიძებნა არც ერთი ინსტიტუტი ან სკოლა, რომელსაც ერლომისნაირი პედაგოგი დასჭირდებოდა.

ერლომი ამის გამო არ წუნუნებდა. მეცადინეობის კურსი კი არასოდეს შეწყვეტილა.

\* \* \*

ერლომის ცხოვრების დიდი ნაწილი კინომ წაიღო...

მეოცე საუკუნეში, არნახულად ნაყოფიერი მეცხრამეტე საუკუნის ფონზე, ქართულ მწერლობას სასწაული უნდა მოეხდინა, მაგრამ მას გზაზე გაუთვალისწინებელი წინააღმდეგობა შეხვდა. ქართული ინტელექტუალური ძალები ისევ დაიქსაქსა. გამოჩნდა ახალი ასპარეზი. კინემატოგრაფი, როგორც ინდუსტრია, მრავალმხრივ იზიდავდა ახალგაზრდებს. სხვა გარემოებებთან ერთად, ეს იყო წიგნის გაცნობის უფრო მოსახერხებელი ფორმა, კინოს გამომსახველობითი საშუალებები უფრო მეტ ინტერესს აღძრავდა მკითხველში ლიტერატურისადმი... ალბათ, ესეც იყო იმის მიზეზი, რომ „ქართულმა ფილმმა“ თავდაპირველად მკითხველმაცურებლის მოზიდვა კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაციით სცადა. დამოუკიდებელი თემების მოძიება და დამუშავება კი სწორედ 50-იანელთა უშუალო მონაწილეობით დაიწყო.

ერლომ ახვლედიანი ერთ-ერთია მათ შორის... დღეს გულისტკივილით მინდა ვთქვა, რომ ერლომის ლიტერატურული შესაძლებლობების რაღაც ნაწილი მაინც, კინომ წარგვცადა.

ახლა შეგვიძლია მხოლოდ ვიოცნებოთ ერლომის დაუნერგელ რომანებზე „ფიროსმანი“, „არასერიოზული კაცი“, „სულელი ბრონეულის ხე“, „უნიჭო ობობა“, „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ და სხვა.

ამ მხრივ ერლომის ღვანლი კინოში (ოცდაათამდე კინოსცენარი) მართლაც შესაშურია.

ნუგეშად დაგვრჩება, თუ მკითხველი შეძლებს ამ ფილმებში მწერალი-შემოქმედის დანახვას. ამისთვის ლიტერატურათმცოდნეთა და კინომცოდნეთა შეთანხმებული დიალოგია საჭირო.

\* \* \*

იყო ცხოვრების ერთი სფერო, რომელშიც მებრძოლი, შემართული, მიზანდასახული, აქტიური და რაც უფრო საკვირველია, პრაქტიკული ერლომი მახსოვს. საერთოდ კი, არასოდეს გამდგარა განზე საზოგადოებრივი ცხოვრებისგან. დამოუკიდებლობის პირველ წლებში ერთ-ერთი პარტიის (თუ საზოგადოების) საარჩევნო სიის პირველ ათეულშიც კი იყო დასახელებული. მგონი,



დღესაც ვინახავ მის საარჩევნო პლაკატს, რომლის პირველი მუხ-  
ლი თითქმის ამომწურავად განსაზღვრავდა მის პოლიტიკურ  
პლატფორმას.

*„შიში ღვთისა გვიხსნის ყველა სხვა შიშისგან“.*

ნიგნი – პუბლიცისტური წერილების კრებული „ძველი და ახა-  
ლი“ – ზურაბ ჟვანიასა და მანანა კარტოზიას ხელშეწყობით (უფ-  
რო სნორედ, ერლომი ფიროსმანივით შეგნებულად ჩაკეტეს სა-  
კუთარი პასუხისმგებლობის ოთხ კედელს შუა) და, შეიძლება ით-  
ქვას, იძულებით (ჰონორარს წინასწარ აძლევდნენ) დაინერა.

ამ წიგნში ერლომ ახვლედიანმა ზუსტად ჩამოაყალიბა თავისი  
ცხოვრებისეული და პოლიტიკური კრედო:

სამშობლოსათვის

*„ვეძებ სამშობლოს, როგორც ველიდან დაბრუნებული ფუტ-  
კარი თავის სკას და ვერ ვაგნებ. თითქოს სკაც იგივეა და ჩემი  
თანამოძმენიც იგივენი არიან, მაგრამ საიდან მოდის ეს გაუცხო-  
ება? რომელი ნასვრეტებიდან დაიცალა სკა იმ სითბო-სიმყუდრო-  
ვისგან, რომელსაც ასრერიგად ვიყავი შეჩვეული.“*

*„ჩემი სამშობლო, ჩემი საქართველო, ჩემი მამული! არ არსებობს  
უფრო ჩუმიად სათქმელი სიტყვები. მე ამ ნეტარ სიჩუმეში გავატა-  
რე მთელი ჩემი ცხოვრება და არსოდეს მომდომებია, ეს განცდა  
გამომეთქვა და გამომეხატა. მე ამ განცდაში ვიყავი, როგორც  
მერცხლის ბარტყი მერცხლის ბუდეში“*

აფხაზეთისთვის

*„ჭეშმარიტი გამარჯვება ჯერ წინ არის. თუმცა, მას არ ექნება ის  
სულმდაბლური საზეიმო განწყობა, რომელსაც შეჩვეულნი ვართ,  
რათა საბოლოოდ ვთქვათ – აჰა, ქართველების „დამარცხებასა“  
და აფხაზეთის „გამარჯვებაზე“ ვზეიმობთ საერთო გამარჯვებით  
ურთიერთმტრობაზე.“*

პარტიებისათვის

*„რას ნიშნავს პარტიების სიმრავლე? ნუთუ ასეთი მრავალ-  
ფეროვანი და განსხვავებულია ჩვენი შეხედულებები, მიზნები და  
ამოცანები? ნუთუ ჩვენს ერს, ჩვენს ხალხს ერთი სამშობლო და  
ერთი სატკივარი არა აქვს? და თუ მას ერთი სატკივარი და ერთი  
სამშობლო აქვს, ხოლო ჩვენ ყველას მისი ხსნა და კეთილდღეობა  
გვინდა, და გვინდა ეს გულწრფელად და უანგაროდ, მაშინ რატომ*

ვასუსტებთ ერთმანეთს, რატომ ვერ ვხედავთ ერთმანეთში თანამებრძოლს, რატომ არ ვუსმენთ სხვას? განა სხვისგან ნათქვამი უმჯობესი აზრი შენი არ არის? რად გავმართეთ ამბიციების დოლი?“

ეკლესიისთვის

„დღეს ჩვენი ეკლესია მიაგავს თავსაფრიან დედაკაცს, უარყოფილს თავისი შვილების მიერ თავისი თავსაფრიანობის გამო. დედობილებს და დედინაცვლებს ეძებენ ამ თანამედროვე, მოდერნიზებულ რელიგიებში. ეს დამლუპველია საქართველოსთვის. ეკლესიასა და სახელმწიფოს ურთიერთობა დაკავშირებულია დემოკრატიის საკითხთან. დემოკრატია მოიყოლია იდეა, რომ ყოველი კაცი თავის თავის მოძღვარია. ამიტომ ხდება ადამიანების დაქსაქსვა...“

მინისტრისთვის

„ფერმერული ფორმა მეურნეობისა არ ატარებს ეროვნულ ნიშანს, ხასიათს. ფერმერობას კი არ ვუპირისპირდები, იმის თქმა მინდა, რომ ჩვენს მცირემნიშნან ქვეყანაში გლეხი უნდა იყოს დაკავშირებული მინასთან, ტყესთან. გლეხის კარ-მიდამო იდენტიფიცირებულია მამულის ცნებასთან, როცა ის იცავს თავის კარმიდამოს, იცავს მამულსაც და პირიქით, როცა იცავს მამულს, იცავს თავის ეზო-კარს. ეს მთლიანობა მყარია.“

ნატვრისთვის

„ნუ გადაფარავს და დააკნინებს ჩვენი დღევანდელი მდგომარეობა ხსნის იმედს. ნუ დავრჩებით ფუჭი ნატვრის ანაბარა, რომ ღმერთი ფრთებს გამოგვასხამს და გავფრინდებით უკაცრიელ უდაბნოში, ადამიანებისგან შორს. ის ამ ნატვრას მაინც არ შეგვისრულებს, რადგან ღმერთი არასოდეს შეგისრულებს იმას, რაც არ გჭირდება.“

დროა, მინაზე დავეშვათ და იქ ვეძებოთ ნუგეში, ოღონდ შევურიგდეთ ღმერთს, ვენდოთ მის სიტყვებს და ის დაგვანახებს ამ ძალს ჩვენშივე.“

\* \* \*

ერლომი ყველას უყვარდა.

მისი ცხოვრებით გაბედითდა ცნობილი სენტენციები: „უმტერო კაცი არ არსებობს...“, „ცუდას რად უნდა მტერობა...“ და ა.შ.

მტრობას შური იწვევს. შეიძლება ვინმეს შენი კარგად მოვლილი სახლი, ან სიმდიდრე, ან ბედნიერება შეშურდეს. ერლომს კი ისე მოუწყო ცხოვრება ღმერთმა, რომ შესაშური არაფერი ჰქონდა.

თუმცა, მე მაინც მახსოვს, ერთმა კაცმა ბრაზით რომ თქვა: რა უნდა შემშურდეს, ერთი ნარუმატებელი კაცი...“ შევატყვე, რომ მაინც შურდა.

მართლაც უცნაური კაცი ყოფილა ერლომი. შესაშური არაფერი დაიტოვა, რომ ირგვლივმყოფთათვის შურის საფუძველი არ მიეცა.

\* \* \*

90-იან წლებში ერლომმა გადაწყვიტა თავის მონაფეებთან და მეგობრებთან ერთად ნაოცნებარი სამშობლოსთვის ხორცი შეესხა. სოფლის აშენება გადავწყვიტეთ. ეს უნდა ყოფილიყო იმ სამშობლოს მოდელი, რომელსაც ერლომი ქმნიდა. შორიდან შეიძლება სულხან-საბას სოფლის მაშენებლებს ვგავდით, მაგრამ ერთუზი-აზმი მართლაც დიდი იყო. კომუნისტურმა ხელისუფლებამ მათთვის უჩვეულო მხარდაჭერა აღგვითქვა და ტერიტორიის გამოყოფის საქმეც თითქმის ბოლომდე მივიყვანეთ...

სამწუხაროდ, დრო აირია. ტრაგიკულად დაიღუპა ერლომის მოსწავლე, ამ იდეის ერთ-ერთი აქტიური წევრი გიორგი რევიშვილი, დაიწყო სამოქალაქო ომი და ეს იდეაც სამუდამოდ მოკვდა.

არავინ იცის, იქცეოდა თუ არა ეს სოფელი ოდესმე აკადემოსის ჭაღად, თუმცა ერლომის ზემოთმოტანილი აზრები, როგორც „ახალი სამშობლოს“ ახალმოსახლეთა შინაგანი კონსტიტუცია, აუცილებლად გახდებოდა მსჯელობის საგანი.

\* \* \*

არსებობს ერლომის ცხოვრების ერთი მხარე, რომელზეც არაფერი გვითქვამს. ეს არის ერლომის ეკლესიურობა. მან განსაზღვრა ერლომის ცხოვრების წესი და რაც არ უნდა ვილაპარაკოთ ერლომზე, უნდა ვიცოდეთ, რომ ყველაფრის თავკიდედ ერლომის ქრისტიანული რწმენა, ეკლესიისადმი მისი ერთგულება დევს.

ერლომმა საუკუნეში მეოცე ქართული მწერლობა შეარიგა სარწმუნოებასთან...

და მაინც, ვინ იქნებოდა ერლომ ახვლედიანი, მას რომ არასოდეს გაეხედა მხატვრული ლიტერატურისკენ, შეძლებდა თუ არა კინოსცენარასტ, პუბლიცისტ, პედაგოგ, მოქალაქე ერლომ ახვლედიანს თავი დაემკვიდრებინა, როგორც ქართული კულტურის და აზროვნების დასამახსოვრებელ სახეს – ამაზე მომავალმა უნდა გასცეს პასუხი, ეს მომავლის საქმეა. დღეს კი, საბედნიეროდ, არსებობს მისი ლიტერატურა და არსებობს ავტორიც – ის დაიბადა.

## ერლომი

მწერლის შრომა დაწერილი წიგნებით ფასდება. რაოდენობა არ არის გადამწყვეტი. საუკეთესოთა შორის საუკეთესონი ხშირად ერთი წიგნით შემორჩენილან ისტორიას. თუმცა, მაინც გულდასაწყვეტია, როდესაც მწერალს, რომელსაც შეეძლო და ვალდებულიც იყო უფრო მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობა დაეტოვებინა, სამი-ოთხი წიგნით მოუწევს მომავალი თაობის წინაშე წარდგომა.

ეს ნუხილი ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებას ეხება და არ არის მხოლოდ ამჟამინდელი. მკითხველი წლების მანძილზე ელოდა მისგან ახალ წიგნს, ვრცელ მხატვრულ ტექსტს. ელოდა და იმედს არ კარგავდა.

დიდი მოლოდინი დიდ იმედს აჩენს. ალბათ ამიტომ, ფართო მკითხველმა ვერც შენიშნა ამ სამოცი წლის მანძილზე გამოცემული იგავები, პატარა მოთხრობები („ალუ“, „ზარმაცი თაგუნა“, „უნიჭოობა“, „მელა და ტყუილი“), სხვადასხვა ენაზე თარგმნილი და გამოცემული „ვანო და ნიკო“ და სიცოცხლის მიწურულს გამოქვეყნებული ახალი რომანი „კოლო ქალაქში“. იმედს მწერლის ჯერ კიდევ დაუმუშავებელ არქივიც აჩენს, ასევე დაუნერული ტექსტები, რომლებიც ზეპირად ვრცელდებოდა ლიტერატურულ წრეებში.

ნებისმიერი მწერლის შემოქმედებითი გზა აღმავალია. დიდი მწერლების პირველ ტექსტებშიც ადვილი შესამჩნევია ხოლმე გაუნაფავი ხელი, დაუხვეწავი სტილი, ზედაპირულობა თუ სქემატურობა.

ერლომ ახვლედიანმა კი „ვანო და ნიკო“ პირველივე დაჯდომაზე დაწერა.

შემთხვევით არ უთქვამს ერთ იმდროინელ მწერალს ამ ტექსტის ხელნაწერის ნაკითხვის შემდეგ – ამის დამწერს უკვე ყველაფერი დაუწერია, სხვა რაღა უნდა დაწეროსო ( სიმონ ჩიქოვანი).

საბედნიეროდ, მისი წინასწარმეტყველება არ გამართლდა. ჩვენ უკვე მოვნიშნეთ ის დრო, როდესაც „კოლო ქალაქში“ გამოჩნდა.

ახალ რომანში სამყარო ისეთივე უცნაურია, როგორც „ვანო და ნიკოში“. მხოლოდ, პირველი წიგნისგან განსხვავებით, სადაც გაოცებული მკითხველი ტექსტის გარეთ დგას, ახლა ის ტექსტშია და თავის ემოციას ველარ მალავს.

„ვანო და ნიკოსგან“ განსხვავებით, ამ წიგნს ერლომი მთელი ცხოვრება წერდა. და თუ პირველ წიგნში სამყაროს ხილვით გამოწვეული სიხარული ჭარბობს, ბოლო წიგნი ცხოვრებაში განცდილი სინანულითაა სავსე..

სიტყვები, თხუთმეტსაუკუნოვანი მწიგნობრობით დაღლილი სიტყვები აქაც ისვენებენ, ლურჯთვალა ია კი კვლავინდებურად ლამაზია... „კოლო ქალაქში“ ლოგიკური დასასრულია იმ შემოქმედებითი გზისა, რომლის სათავეში „ვანო და ნიკო“ დგას.

თუმცა, ამჯერად (ეს უკვე მერამდენედ), გვერდს ვუვლი მის მხატვრულ ტექსტებს და ერლომ ახვლედიანის იმ სამოც „გაცდენილ“ ნელს ვუღრმავდები, რომელიც მწერლის შემოქმედებით სივრცეში ლიტერატურისთვის თეთრ ლაქად მოჩანს.

ერთგან უკვე ვწერდი, ერლომ ახვლედიანმა ლიტერატურას ცხოვრება არჩია-მეთქი და მწერლისთვის წერა აღარ იყო მთავარი. მასში ახალი ღირებულებები, ხოლო მის შესახებ უცნაური დახასიათება გაჩნდა – მწერალი, რომელიც არ წერდა

თუმცა, სწორედ ამ მწერალმა შეძლო და მთელი ის გზა დაგვანახა, რომელიც ავტორ-შემოქმედს უნდა გაევილო. ამისთვის ის ჯერ ინდივიდად უნდა დაბადებულიყო, „ალუში“ ამის მოწმეც შეიქმნა მკითხველი: *„ოღონდ დავიბადო და ბუზს არ ავაფრენ. არცერთ საგანს ადგილს არ შევუცვლი. ოღონდ ვიყო და ყვავილს არ მოვწყვეტ. ოღონდ გავჩნდე და ვეცდები, მაღალი არ გავიზარდო. არ გავსუქდე და ვიქნები გამხდარი, რომ ნაკლები ადგილი დავიკავო სივრცეში. ბოლომდე არ ჩავისუნთქავ, ოღონდ დავიბადო...“*

დაიბადა, ოღონდ ჯერ არ ვიცით როგორი ადამიანი დაიბადა, კოლექტივის რიგითი წევრი (ე.წ. „მან“ (ჰაიდეგერი)) თუ პიროვნება „მე“, რადგან, ადამიანში უფრო ხშირად, სოციალური მე (კოლექტივის რიგითი წევრი) იზრდება, ხოლო ინდივიდი, შესაძლოა, განუვითარებელი დარჩეს.

საიდანღაც მახსენდება, რომ ერთი ზრდასრული ადამიანი გულის პრობლემამ შეანუხა და გამოკვლევებმა აჩვენა, რომ გულის კუნთში უცხო სხეული უჩნდა, სავარაუდოდ, მისი ტყუპისცალის ემბრიონული ჩანასახი, რომელიც მის სხეულში ჩაიკირა.

მნიშვნელობა არა აქვს მართალია თუ არა ეს ამბავი, ის ძალზე ზუსტი მეტაფორაა და გამოხატავს ჩვენს მოსაზრებას, რომ ძალზე ხშირად, ადამიანის გულში ინდივიდი ემბრიონად რჩება, რომელიც უბრალოდ ხელს უშლის მის ჯანმრთელობას. ისევ ალუ: *„თქვენ ალბათ გაინტერესებთ, თუ რას მეძახიან. მეც მაინტერესებს. იმდენს ბჭობენ, რომ შეიძლება უსახელოდ დავრჩე. უსახელობის თავიდან ასაცილებლად ჯერჯერობით ჩემს თავს „მეს“ ვუნოდებ“.*

არაორაზროვნად მიგვანიშნებს მწერალი, რომ ის უკვე „მე“ – პიროვნებად, ინდივიდად არის დაბადებული. „ალუში“ აღთქმულ პირობას ცხოვრების ბოლომდე უერთგულა მწერალმა. ის ამ აზრს სიბერეშიც იმეორებდა სხვადასხვა ფორმით: *„იცხოვრო ისე, თითქოს არა ხარ. ფეხაკრეფით გაიარო ეს ცხოვრება, თითქოს ვიღაცას სძინავს და არ უნდა გააღვიძო. უსმინო ღვთისგან შექმნილ სამყაროს, ადამიანს – ამაზე დიდი საქმიანობა არ მეგულება“.*

უნდა ვიცოდეთ, რომ ინდივიდის დაბადებას გარკვეული საფრთხეც ახლავს თან, რადგან ის ინვევს მასიდან გამოცალკევებას. ძალზე იშვიათია, რომ ინდივიდმა შეინარჩუნოს უნარი, დარჩეს კოლექტივის წევრად და ასევე არ დაკარგოს პიროვნული თვისებები (ბარათაშვილი)

თუმცა, ამ მორჩილების კვალდაკვალ ჩნდება შინაგანი წინააღმდეგობა (კონფლიქტი), რომელიც, თავის მხრივ, სრულიად ახალი სამყაროს გამოგონების, ხელახლა დაბადების წინაპირობა ხდება (თუმცა აქვე უნდა ვთქვათ, რომ უამრავი მწერალი ვიცით, რომელსაც არასოდეს ჰქონია კონფლიქტი საკუთარ თავთან, მასში არც ავტორი დაბადებულია, თუმცა არაერთი ნაწარმოების შემოქმედად ითვლება). ერლომი კი: *„მე არასოდეს მომწონდა ჩემი თავი.*

დღემდე ვაგრძელებ ჭიდილს საკუთარ არსებობასთან , აი, რასაც ახლა ვწერ, – „კოლო ქალაქში“, ფაქტობრივად ამის დადასტურებაა. ვერ ვურიგდები კონკრეტულ სხეულს და კონკრეტულ არსებობას“ და იქვე: „ვნატრობდი სიკვდილს, რათა მეორედ მოვსულიყავი სწორედ იმ ადამიანად, როგორიც მინდოდა ვყოფილიყავი“.

იშვიათად მახსენდება რომელიმე მწერლის ავტობიოგრაფია, რომელშიც ავტორი ასე გახსნილად და პირდაპირ საუბრობდეს იმ შინაგან კონფლიქტზე, რომელიც აუცილებელი პირობაა ავტორის დაბადების და შემოქმედების შექმნისა.

თავად ეს განცხადება კი ძალზე საშიში იყო ერლომის სულიერი ცხოვრებისთვის, რადგან ის შესაძლო ზოგადად სიცოცხლის (სულიწმინდის) გომბამდე მისულიყო, არადა, ერლომს განსაკუთრებით უყვარდა სიცოცხლე („კაცი, რომელსაც სიცოცხლე უყვარდა“), ამიტომ მან შეძლო (სცადა) ამ კონფლიქტში გარკვეული მედიაციისთვის მიემართა და ძალზე სიფრთხილით მოკიდებოდა საკუთარი თავის ხელახლა დაბადებას.

ადამიანის ხელახლა დაბადების აუცილებლობას ქრისტიანობაც აღიარებს „ჭეშმარიტად, ჭეშმარიტად გეუბნები შენ: ვინც ხელახლად არ იშვება, ვერ იხილავს ღვთის სასუფეველს“, თუმცა ამ ცოდნის შეძენამდე ბევრად ადრე მწერლობამ ისწავლა (მიხვდა) ხელახლა დაბადების აუცილებლობას. ოღონდ ამჯერად საკუთარ წარმოსახვაში, რაც საკუთარი სამყაროს შექმნის პირობასაც გულისხმობდა.

ხელახლა დაბადების პრეცედენტს ქართული ლიტერატურის ისტორიაც ინახავს. 1893 წელს „ივერია“ მეთაურში ყაზბეგის გარდაცვალების გამო წერდა: „ორჯერ დაბადებულს ერთი სიკვდილი ვერას უზამს. ყაზბეგი კი მეორედ მაშინ დაიბადა, როდესაც თავისი ნიჭიერი კალამი უძღვნა ქვეყანას, დაიბადა ისე, რომ მისი აკვანი ყოველ ქართველის გულში ირწეოდა და ასეთს აკვანში გამოზრდილს ადამიანს კი სიკვდილი ხელს ვერ შეახებს“ („ივერია“, 1893, №269).

საგულისხმოა, რომ ავტორის დაბადება თავისთავად არ გულისხმობს ტექსტის შექმნას. თუმცა ქრონოლოგიურად მის დაბადებას სწორედ ტექსტთან ვაკავშირებთ (ჟურნალისტის კითხვა, როდის დაწერეთ პირველი ლექსი – ძალზე ტრადიციულია).

ავტორის დაბადება კი არა ტექსტის შექმნას, არაღ შინაგან ცვლილებას უკავშირდება, ის ადამიანში წარმოსახვითი სამყაროს შექმნას გულისხმობს.

ავტორი იბადება არა ტექსტთან ერთად, არამედ ბევრად ადრე, იქ, სადაც მასში იწყება ლიტერატურული პროცესი, ლიტერატურული აზროვნება, ინდივიდუალური ცნობიერების ამალეება კოლექტიურ ცნობიერებაზე, რაც უშუალოდაა დაკავშირებული საგნის ან მოვლენის ინდივიდუალურ ინტერპრეტაციასთან:

„მას შემდეგ, რაც ბაბუაჩემი მოკვდა, არავინ აღარ მიყვება უჩვეულო ამბებს. ამიტომ ძილის წინ ოცნებებითა და წარმოდგენებით ვირთობ თავს. დრო მოვა და დღისაგან გამოყოფილ ფიქრებში ჩამეძინება. ჯერჯერობით კი ყოველდამე უცნაური სამყარო მიდგას თვალწინ, სადაც ვანო და ნიკო ხვდებიან და შორდებიან ერთმანეთს, ებრძვიან და უმეგობრდებიან ერთმანეთს, სადაც ტირიან და იცინიან ისინი“ („ვანო და ნიკო“)

შემოქმედებით გზაზე ერლომმა წინააღმდეგობისა და ეჭვის დიდი მინდორი განვლო, ე.წ. ცარიელი ფურცლის შიშიც ბოლომდე შერჩა...

ის ყოველთვის ცდილობდა, რომ ეს ორი ცხოვრება (წარმოსახვითი და რეალობა) ერთმანეთში არ არეოდა (რისი მოწმენი ჩვენ ხშირად ვხდებით) და სრულად იზიარებდა მიხაილ ბახტინისა და ვიქტორ ვინოგრადოვის ზემოთ ნახსენებ კონცეფციას, რომელთა მიხედვითაც პრინციპულად იმიჯნება ერთმანეთისაგან ბიოგრაფიული ავტორი, ავტორი შემოქმედი და ავტორი-წანარმოების სახეობრივი ელემენტი“

როგორც ვხედავთ, შეგნებულად თუ შეუგნებლად ერლომი, როგორც ავტორი, ჩაერთო იმ საუკუნოვან კამათში ავტოროლოგიის საკითხებზე, რომელიც ავტორის უარყოფას (მისი მკითხველით ჩანაცვლებას), ხოლო შემდეგ მის დაბრუნებას ეხებოდა.

თავად კი ერთხელ დაიბადა, როგორც ავტორი, რომელიც გამოგონებელი იყო, და მან ჩვენ ყველა გამოგვიგონა, შემდეგ იყო კეთილი კაცი, შემდეგ – უბედური კაცი, შემდეგ იყო ფრთხილი კაცი, რომელსაც სახლიდან გასვლისაც და სახლში დაჩენისაც ეშინოდა, შემდეგ – კაცი, რომელიც თავისთვის იყო და ყველას ეგონა, რომ არ იყო და ა.შ...



ხოლო მწერალი-ბიოგრაფი და ავტორი-შემოქმედი კი ერთმანეთის სიზმრებში განაგრძობდნენ ცხოვრებას ისე, როგორც ვანო, რომელიც ერთხელ ნიკოს სიზმარში იყო:

„ერთხელ ვანომ ნიკოს სთხოვა, გაეშვა იგი თავისი სიზმრიდან.

ნიკომ ვანო გაუშვა თავისი სიზმრიდან...

მზიან შუადღეს გამტვერილ გზაზე უნახავთ თურმე დახეულ-დაფლეთილი, მშიერ-მწყურვალი მგზავრი, რომელიც ყავარჯენს ეყრდნობოდა და მიდიოდა.

ეს მგზავრი ვანო იყო.

ვანო შეჩერდა, სახიდან ნამდვილი ოფლი მოიწმინდა, გაიღიმა და განაგრძო გზა...“

და ეს ყოველივე მიმდინარეობდა წარმოსახვით რეალობაში, მხოლოდ არა მშვიდ გარემოში, არამედ მლელვარების ზღვარზე და ამ სახეცვლილებას მწერალი-ბიოგრაფი ხშირად სასონარკვეთილებამდე მიჰყავდა. თუმცა ავტორი ამისგან შორს იდგა, თვითონიას არასდროს ღალატობდა:

„ეჰ, რა კარგი დრო იყო, როცა ჩემს ნაწერებს პირველად ცეცხლს ვაძლევდი წასაკითხად. ცეცხლი მშვენიერი მკითხველია, ყურადღებიანი კორექტორიც, ყველა შეცდომას ასწორებს“.

„და მაინც, თუ მას უწევს წერა, მისი ნაწერი არ ჰგავს ჩვეულებრივ ნაწერს, ანუ ის, რაც ხდება მის ნაწერში, არ ხდება ამ სინამდვილის განზომილებაში. არ ვგულისხმობ ფანტაზიას, რომელიც მხატვრულ ნაწერს ახლავს ან შესაძლოა არ ახლდეს, „თქვენ სულ სხვა რამეს კითხულობთ, ხოლო მე, სინამდვილეში, სულ სხვა რამეს ვწერ“. ამიტომ ეს საკვირველი ნაწერია. აქ საკვირველი ონტოლოგიურ ღირებულებას იძენს. მისი ნაწერი არ არის არც ეს სინამდვილე, არც ამ სინამდვილის გარდაქმნა, რასაც შემოქმედისგან, როგორც კულტურქმედებისგან მოველით... ის უპირისპირდება სინამდვილეს ... ის ანტისინამდვილეა ან მისგან მოფენილი შუქი“ (ზ. კიკნაძე).

ერლომი კი თავს გრაფომან მწერალს უწოდებს და უარს აცხადებს შემოქმედის პატივზე: „არასოდეს მქონია მწერლობის პრეტენზია, უფრო ზუსტად, არასოდეს მიფიქრია მწერლობაზე, მწერალი როგორც ასეთი ჩემთვის სამყაროს იქით მყოფი ადამიანი იყო, ყოველთვის ძალიან ცუდად ვწერდი. ისე, ჩემი ლიტერატურ-

რა, იგივე სტილი ჩემი უცოდინრობის შედეგია“ (ჩხიკვიშვილთან ინტერვიუდან).

შესაძლოა, ზოგიერთმა ეს ავტობიოგრაფიის ფრაგმენტად ჩათვალოს (ერლომს არ დაუნერია საკუთარი ბიოგრაფია). ამ ინტერვიუში ერლომს უმეტესად მწერლობაზე ეკითხებიან, ის კი პასუხს თავს არიდებს, ხან ამბობს, რომ მისი ლიტერატურა ხვრელში აპირებდა ჩაძრომას და კუდში წაავლო ხელი, ხანაც „მირჩენია, მწერალი არ მერქვას, მაშინ უფრო მეტს ვიფიქრებდი ფორმაზე, „ხანაც მწერლობა პროფესია არ არისო..“, ერთი სიტყვით, თავს არიდებს პასუხებს, რადგან ეშინია „გამონაგონი“ არ შეეპაროს, რაც საკუთარ თავს პროტაგონისტად აქცევს. ხოლო ტექსტს ნარატიულო-ბასთან ერთად მხატვრულობასაც შესძენს.

და რა ხდება ბოლოს, ნუთუ ავტორი მართლაც კვდება და ჩვენ ყველანი მისი გაქრობის მონმე ვხდებით? მართალია, გრაფომანი მწერალი, როგორც თავად წერს, „დილას მკვდარი მიპოვეს“, მაგრამ ერთ-ერთ უკანასკნელ თავში „დაბრუნება“ (ეპილოგის მაგიერ) ის ბრუნდება როგორც მკითხველი და ავტორ-დემიურგთან ერთად სამყაროს ხელახალი შექმნის თანამონაწილედ ხდება. ის კი აუცილებელი ელემენტია სამყაროსთვის, რადგან ის არ შეიქმნებოდა, თუ მკითხველი არ დაინახავდა მას ... ხოლო მანამდე „არაფერი ადასტურებდა, რომ ამ სამყაროში კიდევ არსებობდა სიცოცხლე. პლანეტები გარინდებულიყვნენ რალაცის მოლოდინში... ლაგდებოდა ოდესღაც ამოდენა იმედით და შთაგონებით აშლილი მტვერი. უბრუნდებოდა თავის პირველსაწყისს...

და ამ მკვდარ სამყაროში ის ოთახშია და ელოდება ლურჯთვალა მტვერი თუ თვით სიცოცხლე როდის გააღწევს გარეთ (აქ იგრძნობა, ერთი მხრივ, წარსულისადმი ნოსტალგია, ხოლო მეორე მხრივ, უსასრულო განახლებისადმი სწრაფვა), ელოდება, როცა ის კვლავ კოლოდ იქცევა, მერე კოლო გადაიქცევა თევზად, თევზი გადაიქცევა ლომად, ლომი – ადამიანად.

აქ ძალზე მნიშვნელოვნად გვეჩვენება და უნდა გავიმეოროთ, რომ ნაწარმოების ბოლოს ავტორი-დემიურგი კვლავაც დომინანტურ პოზიციაშია (კვდება გრაფომანი მწერალი) და ის მკითხველთან თანამონაწილეობით ქმნის სრულიად ახალ ტექსტს, და ეს არის

„არა ნაბაძვით სინამდვილის გამეორება, არამედ სრულიად ახლის ქმნა, არსებული სინამდვილის ალტერნატივა“ (ზ. კიკნაძე)

„კვლავ წამოვწევი ტახტზე, ხელები თავქვე ამოვიდე და ქერს მივაშტერდი. თავი დავანებე მტვერზე ფიქრს (მკითხველს შევახსენებ, რომ ეს ლურჯთვალა მტვერი სიცოცხლის მატარებელია – გ. ა.) და მის ამაო ცქერას – რაც მოხდება, მოხდეს. ისე კი რით შემეძლო მისთვის მეშველა? ხელს ვერ შეყოფ ამ სამყაროში, რომ ეს ცოცხალი არსება გადაარჩინო, გამოიყვანო იქიდან, ამ სამყაროდან და სადმე სიმყუდროვეში და უსაფრთხოებაში დაასახლო. ის ძალზე მცირეა ამგვარი ურთიერთობისთვის. ის, მჯერა, საერთოდ არ არის ხილული. მე მას მხოლოდ იმიტომ ვხედავ, რომ ვილაც მტოვებს და მეუბნება – აი, მე ვარ სიცოცხლე. ახლა მე გავაღწევ ამ ოთახიდან, გადავვშვები ამ მკვდარ სამყაროში და გავაცოცხლებ მას. მე უხილავი ვარ, მაგრამ შენ იმიტომ მხედავ, რომ ირწმუნო და დაგიბრუნდეს სიყვარული და სასოება.

მივხვდი, რომ სინამდვილეში ეს მტვერი მართლაც უხილავი იყო, მაგრამ ეს უჩინარი მტვერი მხოლოდ იმიტომ ჩანდა (მზის ათინათში), რომ მე დამენახა.

ვინეკი ჩემს სანოლზე და ამავე დროს, ვიყავი მტვერში და მასთან ერთად მივიწევი სინათლისკენ, მზისკენ.

ვიგრძენი, რომ დასრულდა ჩემი ტანჯვა. უეცრად ქარმა ძლიერად დაჰქროლა, ფანჯრის ორივე ფრთა ერთდროულად გაიღო და მინები ჩაილენა.

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

მკითხველი მონანილეობს სამყაროს შექმნაში, როგორც ერლომი მას ხედავდა, მისი შექმნის ისტორიას ისე კითხულობდა, როგორც ტექსტს. აქ ის, „მკითხველი, გარკვეული აზრით, ავტორის ტოლფასოვანი პარტნიორია, შემოქმედებითი პროცესის უშუალო მონაწილეა“

აქვე უნდა ვთქვათ, რომ მიუხედავად ავტორის სიკვდილისა, მის ჩანაფიქრს არცერთ შემთხვევაში რაიმე საშიშროება არ ემუქრება, რადგან ტექსტის ინტერპრეტაციის ყველა შესაძლებლობას თავად ავტორი (ტექსტი) უშვებს, ხოლო რასაც ის არ უშვებს, მას

ვერც მკითხველი მიხვდება, რადგან ტექსტის მოცემულობა არ მისცემს ამის არც საშუალებას და არც უფლებას.

\* \* \*

დაბოლოს, ისმის კითხვა, იცნობდა თუ არა ერლომი ავტორის პრობლემის XX საუკუნის ლიტერატურულ – თეორიულ კონცეფციებს? ზოგიერთ შემთხვევაში ავტორისეული გადანწყვეტა ძალზე უახლოვდება მათ სხვადასხვა მიმართულებას. ბიოგრაფიული ფაქტია, რომ მისი ერთ-ერთი უახლოესი მეგობარი რეცეფციული ესთეტიკის ქართველი თეორეტიკოსი რეზო ყარალაშვილი იყო. თუმცა, ამის მიუხედავად, მე მაინც ვფიქრობ, რომ დიდია იმის ალბათობა, ერლომიც ველოსიპედის“ გამომგონებელთა“ სიაში მოვიაზროთ, დავუშვათ, რომ ცოდნის დამოუკიდებლად ძიების საშუალებით მან შეძლო მტკიცებულებათა იმ გზის გავლა, რომელიც ამ თეორიის ავტორებს მოუხდათ.

## ჩვენი საუნჯე

როცა რუსთაველის, ილიას, აკაკის, ვაჟას, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, გალაკტიონისა და გოგლას ღვთაებრივ ლექსებს ვკითხულობ, გასაკვირია, მაგრამ სულ მუდამ ლაღო ასათიანის ერთი უბრალო ლექსის სტრიქონი მახსენდება:

კავკასიის მთებში გაგაჩინა ზენამ,  
ხმათა ხავერდები და ღმერთების ენავ.

ხოლო როდესაც საქათველოს ისტორიას ვკითხულობ, ქართლის ცხოვრებას ვკითხულობ და ქართულ ტაძართა ნანგრევებზე საჭრეთელით ამოქარგულ ჩუქურთმებსა და ასოებს ვეჭიდები წასაკითხად, ირაკლი აბაშიძის დიდებული ლექსი მახსენდება:

*ქვესკნელში ძრომა,  
ცაში მჭვრეტელო,  
ხან – ფუნჯო ჩემო  
ხან – საჭრეთელო,  
შენ, აკვნის ჰიმნო,  
ცრემლო სამარის...  
იბერის ენავ,  
ენავ თამარის...  
შენ ნიჭო ჩემო,  
სრბოლვ და ფრენავ,  
დედაო ენავ, დედაო ენავ!*

დედაენას კი, რაკი დედა ჰქვია, მახსოვრობა აღარ სჭირდება, თუ კაცი ხარ და არა პირუტყვი – ენა დედაა შენი და მუდამ უნდა გახსოვდეს, უნდა უკვდავყო იგი, როგორც შეგიძლია და რითიც შეგიძლია.

ეს ამბავი მოყოლილი მაქვს, მაგრამ ერთხელაც მოვყვები, რადგან მისი აქ მოყოლა უფრო უპრიანია.

ჩემს ოჯახში ერთი უძვირფასესი წიგნი – რელიკვია ინახებოდა, ეს წიგნი გოგებაშვილის „დედაენა“ გხლდათ, „დედაენა“, რომლითაც ჩემი დედა სწავლობდა და და რომელსაც მე მიკითხავდა ბავშვობაში, ვიდრე სკოლაში წავიდოდი. იმიტომ კი არა, რომ „დედაენის“ გაჭირვება იყო ჩვენს ოჯახში, არა, იგი შელოცვილი აკვანივით გადადიოდა თაობიდან თაობაში და ისე გაცრეცილი, ფურცელ-ფურცელ დაშლილი და ათასჯერ დაკაბადონებული, რომ ძალაუნებურად მოითხოვდა სათუთ და სათნო მოპყრობას. სწორედ ეს „დედაენა“ წავიღე თან, 1968 წელს ქართველ მწერალთა ჯგუფთან ერთად თურქეთში რომ ვიმგზავრე.

ქალაქ ბურსაში ერთი შავთვალწარბა ბიჭი მომიახლოვდა, ოდნავ კეხიანი ცხვირი ჰქონდა და ნაფოტივით თხელი იყო. ეკალათი და ცივი მჭადით გაზრდილ გურულ ბიჭს ჰგავდა და არც მოგტყუებულვარ.

– გურჯი ვარ! – მითხრა.

თარჯიმანი გვეხმარებოდა საუბარში.

– ქართული რატომ არ იცი? – ვუსაყედურე.

– ნენეი მომიკვდა! – იმართლა თავი.

ეს ორი ქართული სიტყვა ისე მითხრა, ტირილი მომინდა.

სასტუმროში წავიყვანე და ის ჩვენი ოჯახის რელიკვია „დედაენა“ ვაჩუქე.

– შენია, ნაილე, ოლონდ ისწავლე, – ვთხოვე.

თავი დამიქნია, გამიღიმა და ნაილო. ნაილო და ისეთი გრძობა დამრჩა, თითქოს ჩემი დედა ვაჩუქე და ის მისი მკვდარი დედა გავუცოცხლე.

ალალი იყოს, კი არ ვამადლი, უბრალოდ გავიხსენე. მე ისეთი კარგი დედა მყავდა, მთელ გათურქებულ ქართველებს ეყოფოდა დედად. და განა იმიტომ, რომ დედაჩემზე უკეთესი დედა სხვას არ ჰყავდა? არა, იმიტომ, რომ მან ქართული ენის ფასი იცოდა.

განსვენებულმა აკადემიკოსმა ნიკო ბერძენიშვილმა, ერთხელ მითხრა სრულიად ახალგაზრდას: – ძალიან ბევრი უცხო ენა უნდა შეისწავლო, ბიძიკო, ქართული ენის ფასი და სიღიადე რომ გაიგოო.

სამი ენა იცოდა დედაჩემმა ერთიმეორეზე უკეთესად. ალბათ ამ გენიალურმა პარადოქსმა ათქმევინა თავის დროზე სახელგანთქმულ ენათმეცნიერსა და პოლიგლოტ ნიკო მარს: „ქართუ-

ლი ენით ყველაფერი გამოითქმება, რაც დედამინაზე შეიძლება გამოითქვას, რა გინდ, რა ენით. აზრი არ მოიპოვება არც ერთ ენაზე რუსეთის ან დასავლეთ ევროპისა, რომ არათუ ქართულმა სავსებით ვერ გამოითქვას, არამედ მხატვრულ ყალიბში ვერ ჩამოახსნას. ასე მდიდარია ქართული, შეიძლება ითქვას, შინაგანი თვისებებით იგი მსოფლიო ენაა.“

მაგრამ ენა, რაც უნდა მდიდარი და ლამაზი იყოს, პატრონი თუ არ ეყოლა, შეიძლება მოკვდეს და გაქრეს.

ეს ჩვენზე კარგად იცოდნენ, შორეულ წარსულს რომ თავი დაეანებოთ, მეცხრამეტე საუკუნის დიდმა განმანათლებლებმა – ილიამ, აკაკი, ვაჟამ, იაკობმა. ისიც იცოდნენ, რომ ენას ერთი მუჭა განსწავლული ადამიანი ვერ დაიცავდა, ვერ შეინახავდა. ამიტომ მათ იგი ერის, ხალხის საკუთრებად აქციეს, უფრო სწორად, მათ ხალხს წიგნი აჩუქეს თავიანთ ენაზე დანერილი, თავიანთი ფიქრით, სიხარულით, თავიანთი ტკივილითა და ოცნებით სავსე წიგნი, წიგნი, რომელიც შემდგომ ქართველი ხალხის ხმალიც, გუთანიც, ნამგალიც და ვენახიც გახდა.

და ეს დროულად გაკეთდა, როდესაც ქართულ ენას მოსპობა და გადაგვარება ელოდა. ჩვენდა საუბედუროდ, მაშინ ზოგი ქართველიც კი ამ პროცესს ისტორიულად გარდაუვალ პროცესად თლიდა.

ამას ამტკიცებდა 1872 წელს გიორგი მუხრანბატონი თავის ბროშურაში – „მცირე ერთა ენების შესახებ“. მაგრამ, აი, რა უპასუხა მას მაშინ დიდმა ქართველმა მეცნიერმა და მოღვაწემ გაბრიელ ქიქოძემ:

„მონყალეო ბატონო,

... მაგრამ ქართულს, სომხურს და ამათ მზგავსთა ენათაც ზედაც თუ გაავრცელე ის შენი აზრი, მაშინ არავინ არ შეინყნარებს მას.

ქართველის და სომხების ენანი, თუმცა მცირე ხალხის ენანი არიან, მაგრამ არა ღარიბნი; იმ ენებს აქვს მნიგნობრობა, ლიტერატურა, საღმრთო წერილი და მრავალნი წმინდა მამათა ნაწერები და ნათარგმნი; ამ ორ ენაზე ყოველი მეცნიერება და აზრი გამოითქმის, მათ აქვსთ ორი ათასი წლის მეტი ისტორია, ისინი იყვნენ ოდესმე თვით მდგომარენი სახელმწიფონი. ერთი სიტყვით, აქვსთ მათ ყოველი ელემენტი არსებობისა და სიცოცხლისა.“

ეს იყო მეფის რუსეთი მოხელეთა და ჩინოვნიკთა რუსიფიკატორული პოლიტიკის წინააღმდეგ თქმული ხმამაღალი სიტყვა და რადგან ყოველ სიტყვას საქმით უნდა დამტკიცება, ზუსტად მეოთხე წლისთავზე, 1876 წელს, დიდმა იაკობმა შეადგინა და გამოსცა ქართული „დედაენა“. ცხოველი სული შთაბერა მას, ფეხი აადგმევინა და შარა-შარა, შუკა-შუკა, ღობე-ღობე, ბილიკ-ბილიკ, ოდა-ოდა, სოფელ-სოფელ გაუშვა საქართველოში.

დღეს, კაცმა რომ თქვას, ილიამ, აკაკიმ, ვაჟამ, იაკობმა და სხვა მათმა თანამოაზრეებმა ქართული ენა დაკნინებასა და მოსპობას გადაარჩინესო, ვინმეს შეიძლება კიდევ გაუკვირდეს, არადა, ნათქვამი მცირეა – გადაარჩინეს კი არა, მეორე სიცოცხლე აჩუქეს მას.

განუზომელია „დედაენის“ მნიშვნელობა ქართველი ხალხის ცხოვრებაში.

ციცერონი ამბობდა: „უმეცრება ღამეა გონებისა, ღამე კუნაპეტი, უმთვარო და უფარსკვლავო.“

„დედაენა“ ნათელი გახდა ამ ღამეში.

შექსპირი ამბობდა, სამეფო გვირგვინზე ძვირფასია ჩემთვის ნიგნებიო.

სამეფო გვირგვინებად დაედგა ქართველებს „დედაენა“.

ხალხი ამბობს: უნიგნო სახლი და უფანჯრებო ერთია, ორივეში ერთნაირად ბნელაო.

ფანჯრად იქცა „დედაენა“ ყველა ქართველის სახლში და მე არ მიკვირს, როდესაც ჩემი ქვეყანა 100 წლის იუბილეს უხდის წიგნს და არა კაცს.

კაცის იუბილე რაა?! ჩვენ თითქმის ყოველდღე ვუხდით ერთმანეთს იუბილეს, მაგრამ დღემდე წიგნის იუბილე არ გადაგვიხდია... ორი წიგნი ვიცი მე დღეს საქართველოში, რომელსაც შეიძლება იუბილე გადაუხადო. ეს არის „ვეფხისტყაოსანი“ და „დედაენა“, რადგან ეს წიგნები არ გახლავთ. ეს ორი წიგნი – ერთია.

არის წიგნები, რომლებსაც ძეგლი უნდა დაუდგას ერმა, მათ ავტორებს კი არა – წიგნებს, დიახ, წიგნებს.

მაღალ კვარცხლბეკზე წიგნი უნდა იდგეს, ოქროს ზარნიშოანი გადაშლილი წიგნი, ისე, რომ მთელი ერი ხედავდეს. ასეთი წიგნი ორი მეგულება საქართველოში – „ვეფხისტყაოსანი“ და „დედაენა“.



იაკობ გოგებაშვილს თავის „დედაენაში“ ერთი პატარა საოცარი მოთხრობა აქვს – „იავნანამ რა ჰქმნა“, მაგრამ იცის კი იაკობმა, რა ჰქნა მისმა დედაენამ? „დედაენამ“ შვა: „ნაკადული“, „მნათობი“, „ცისკარი“, „დროშა“, „პიონერი“, „დილა“, „მართვე“, „ნობათი“, „საუნჯე“, „განთიადი“, „რინა“, „ლიახვი“, „ჭოროხი“, „ხელოვნება“ და რომელი ერთი ჩამოვთვალო, იგი გამრავლდა საქართველოში.

აუნონელი და ფასდაუდებელი განძი დევს „დედაენაში“ – ამ პატარა ნიგნში, მაგრამ გასაოცარი ეს კი არ არის, გასაოცარი ის გახლავთ, რომ ამ საგანძურს, წინააღმდეგ მსოფლიოში არსებული ყველა კანონისა, მსოფლიოში ყველაზე უმარტივესი, ყველასათვის ხელმისაწვდომი, სულ ორი ხმოვნისაგან შემდგარი და ჩამოსხმული ოქროს გასაღები ადევს – ია.

ამ გასაღებზე ყველას შეუძლია ისარგებლოს, გახსნას ეს დიდებული სკივრი და მიისაკუთროს თვალ-მარგალიტი, რომელიც შიგ აწყვიტა, ამით ჩვენ „დედაენას“ არაფერი დააკლდება, რადგან ეს სიკეთე უღვევია შიგ.

აკი წერია კიდევ თავფურცელზე:

აი – ია...

მობრძანდით, აიღეთ, გახსენით ეს სიბრძნის სალარო და იგი თქვენია.

მსოფლიოში სახელგანთქმულმა შერპმა თენსინგ ნორგეიმ ადამიანთაგან პირველმა ევერესტზე ფეხი რომ შედგა, არც „ვაშა“ უყვირია, არც „მე ვარ და ჩემი ნაბადიო“ და არც როკვას მოჰყოლია გამარჯვებულ და აღტაცებულ სპორტსმენთა მსგავსად.

მან მუხლი მოიყარა მწვერვალის წინაშე, დამსკდარი ტუჩებით ეამბორა მის მარადიულ ჭაღარას და უთხრა:

„გმადლობ ჯომოლუნგმა, რომ ამომიშვი!“

ჩემი აზრით, ყველა ქართველი მოვალეა, თენსინგ ნორგეის მსგავსად, მუხლი მოიყაროს „დედაენის“ წინაშე და ხმამაღლა ღალადყოს:

– გმადლობ „დედაენავ“!

### ლევან ლალიძე

#### „ჩემთვის ხატოვანებაა მთავარი“ ...

ლევან ლალიძე მეოცე საუკუნის 80-იანელთა თაობის ქართველი მხატვარია. მისთვის მხატვრობა შემეცნების ფორმაა, შემოქმედებითი პროცესის მთავარი ხიბლი კი – საიდუმლოების განცდა.

2011 წელს თბილისში მხატვარმა საკუთარი გალერეა – „Lagidze Gallery“ გახსნა. 2018 წლიდან ლევან ლალიძე თანამშრომლობს ბრიტანეთში მოღვაწე ამერიკელ კურატორთან, ქეთრინ ლევინთან და ყოველწლიურად ლონდონში მისი სოლო გამოფენები იმართება. რუბრიკისთვის – „ნომრის სტუმარი“ – ინტერვიუს ჩასაწერად მხატვარს ტელეფონით ლონდონში დავუკავშირდით, სადაც მისი გამოფენა დეკემბრის ბოლომდე გასტანს.

– გურამ ასათიანი წერს, რომ ქართული სიტყვა არის უმნიშვნელოვანესი, ყველაზე მაღალი თამასა, რომელსაც კი ქართული აზრი მისწვდომია. ანუ ქართული მწერლობის უპირატესობაზე საუბრობს, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით. თქვენ, როგორც მხატვარი, შეეკამათებთ თუ არა ამ აზრს. როგორ ფიქრობთ, რა ადგილი უკავია მხატვრობას ქართული შემოქმედებითი გენიის ისტორიაში?

– მე ასეთი გამიჯვნის მომხრე არ ვარ. მნიშვნელობების მინიჭება არასწორად მიმაჩნია. საქმე ისაა, რომ, ჩემი აღქმით, პოეზია და პროზა ძალიან სხვადასხვაა. შეიძლება პარადოქსად ჩათვალოთ, მაგრამ ჩემთვის პოეზია უფრო ახლოს არის მხატვრობასთან, ვიდრე პროზა და პოეზია ერთმანეთთან. სიტყვა, მთავარი ინსტრუმენტი, ერთია თითქოს, მაგრამ როგორც შემოქმედების დარგი,

პროზა რაღაც უფრო ცალკე მდგომია. მე ასე ვხედავ: ყველა შემოქმედი სარკმელში იხედება, ოღონდ თუ მხატვარი, ან პოეტი იყურება სარკმლიდან გარეთ, პროზაიკოსი მაინც ცდილობს შეიხედოს იმავე სარკმელში შიგნით. ამიტომ მხატვრობას ნაკლებად უხდება ამბავი და მწერლობისთვის სწორედ ამბავია აუცილებელი, ხატოვანება მერე მოყვება.

– თუმცა, არა ლირიკოსისთვის...

– ლირიკოსისთვის არა. ამიტომაც არის მხატვრობასთან და მუსიკასთან უფრო ახლოს. ზოგადად, სიტყვა აზროვნების ინსტრუმენტია და თუ ვიტყვით, რომ ქართული სიტყვა შემეცნებისათვის უდიდესი რამ არის, ამაში, კი, ბატონო, ვეთანხმები, მაგრამ, კიდევ ვიმეორებ, არ მგონია, რომ იგი მხოლოდ ლიტერატურის პრეოგატივა იყოს.

– როგორც მხატვარი, იყენებთ იმ ხერხებსა და საშუალებებს, რომელიც გეხმარებათ სათქმელის უკეთ გამოხატვაში. გაქვთ თქვენი განუმეორებელი ტექნიკა, რომელიც არაპროფესიონალ მნახველზეც კი ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენს ფერების სიღრმით, შეუძლებელია, არათუ გულგრილად გაუაროს, უკან დაბრუნების აუცილებელი მოთხოვნილება არ გაუჩინოს. თუმცა დადგა მომენტი თქვენს შემოქმედებაში, როდესაც ფერწერულ ტილოებს პოეტური კომენტარები დაურთეთ, ამასთან, ძირითადი ტექსტი (ფერწერა) და კომენტარები ერთ საინტერპრეტაციო ველს ქმნის. როდის და რატომ გადაწყვიტეთ, რომ ფერთან ერთად, საკუთარი სათქმელის გადმოსაცემად სიტყვა უნდა გამოგეყენებინათ? რა იყო ის ახალი სათქმელი, რისთვისაც წერა დაიწყეთ?

– როგორც წესი ასე ხდება: თავდაპირველად ირჩევ დარგს, შემდეგ კი საკუთარ გზას ამ დარგში. სტუდენტობამდეც და სტუდენტობისას გაცილებით მეტია ინტერესები, ახალგაზრდა ეძებს საშუალებებს საკუთარი ინტერესების კიდევ უფრო გასაფართოვებლად. ეს შემდეგ მოდის, როდესაც მიხვდები, რომ, თურმე, დავინროვება არის აუცილებელი, რათა სიღრმეში შეხვიდე. საბედნიეროდ, მე ეს ყველაფერი გავიარე და არ გავიფანტე. მივხვდი,

რომ დარგში შენს სივრცეს რაც უფრო შემოსაზღვრავ, ენას, რომ-  
ლითაც მეტყველებ, რაც უფრო დააკონკრეტებ, მით უფრო თავი-  
სუფალი რჩები. ფერწერა ფერწერული უნდა იყოს და მერე ყვე-  
ლაფერი დანარჩენი. ასევეა პოეზიაც და ყველა დარგი. პროზაშიც  
კი, სადაც შეიძლება თემა და ამბავი უფრო მნიშვნელოვანი იყოს,  
ჩემთვის ხატოვანებაა მთავარი და შემდეგ ამბავი, რომელსაც ის  
ამბობს.. მე ცოტა ფორმალისტი ვარ, მიყვარს, როდესაც ყველა  
დარგი გამიჯნულია, ამით უფრო მრავალფეროვანი ხდება, მეტის  
საშუალებას იძლევა. როგორც კი გაიფანტები, ცდილობ დარგის  
საზღვრები გააფართოვო, კოლაბორაციაში შეხვიდე სხვა დარ-  
გებთან, უფრო ზედაპირზე რჩები. თუ გინდა სიღრმეში წახვიდე,  
დარგის მახასიათებლებს უნდა უერთგულო.

– თქვენ შემთხვევაში, ეს პოეტური კომენტარები (ფოლენტინის  
ფსევდონიმით) ნახატთან ერთად მთლიანობას ქმნის, ავსებს, ცალ-  
ცალკე არ იგრძნობა.

– ეს კომენტარები მე არ მაქვს ნახატის შესავსებად. ძალიან  
უბრალოდ მოხდა. როგორც ყველა ქართველი, ლექსებს ვწერდი,  
ამას ვერ ავცდი. შემდეგ ერთი-ორჯერ ვცაადე, ხელოვნების შესახებ  
ესე დამეწერა; სულ მეუბნებოდნენ, დაწერე რამე, საინტერესო  
იქნებაო, მაგრამ ბუნებით ასეთი ვარ, თუნდაც სულ მცირე ფორ-  
მის, რაიმე ლიტერატურული რომ მეცადა, არათუ გამომეკვევნი-  
ბინა, არამედ ჩემთვის ფორმა მიმეცა, ძალიან დიდი ექსპერიმენ-  
ტებისა და გადამონმებების შედეგი იქნებოდა, რასაც ვერაფრით  
მოვახერხებდი ჩემი მხატვრობის, მკაცრად დისციპლინირებული  
ყოველდღიური პროცესის გამო... მაგრამ ზოგჯერ, როდესაც სურ-  
ვილი მქონდა, თუნდაც ხელოვნების შესახებ რაიმე მეთქვა, ძალი-  
ან არ მინდოდა ეს ყოფილიყო, თუნდაც მხატვრისგან, ბანალური  
ლაპარაკი ტექნიკაზე, კომპოზიციაზე. მიჭირს ასეთი ლაპარაკი,  
ანბანურ ჭეშმარიტებას იტყვი, მაგრამ სიღრმისეულად საქმის  
არსს ვერ გადმოსცემ.

თავად, როგორც მკითხველს, ნებისმიერი ნაწარმოებიდან, ლექ-  
სი იქნება თუ პროზა, პირველ რიგში, რაიმე პასაჟი, ერთი ან ორი  
კონკრეტული ფრაზა მამახსოვრდება, ვიფიქრე, მოდი, თითქოს

ტექსტებიდან ამონარიდებია, ამ ფრაზებს წარმოვიდგენ, ამ წამყვან, ჩემთვის სინტერესო ფრაზებს-მეთქი. ვითომ უკვე არსებული ტექსტიდან ამოხტება.

– ჩანს კიდევ თქვენს ამ მცირე პოეტურ ჩანართებში სხვა, დიდი ტექსტების ანარეკლები.

– მინდოდა, რომ ისინი ყოფილიყო ალევორიული მინიშნებები იმაზე, რაც, პრინციპში მხატვრის ნაფიქრალია. ამ ფორმით უკვე აღარ მიმაჩნდა მკრეხელობად; ძალიან არ მიყვარს არაპროფესიონალური მიდგომა, ჩემთვის კი არაპროფესიონალურია ის, რაც ათასჯერ ნაფიქრი და გადამოწმებული არ არის. ასე შეიქმნა ეს პატარა ლექსები.

– შემოქმედებითი პროცესი ხატვასა და პოეზიაში. რითი განსხვავდებიან ან ემსგავსებიან ისინი ერთმანეთს?

– რა თქმა უნდა, განსხვავდება. მე არ ვარ პოეტი, მხატვარი ვარ. თუმცა, როგორც გითხარით, ის, რაც პოეზიას ეხება, მხატვრობასთან ძალიან ახლოა. აი, მაგალითად, შემოქმედებითი პროცესი ხედვად რომ იქცეს, ისეთი რალაცები მიყვარს მოვძებნო, რაც სიახლისკენ გვიბიძგებს. ახალგაზრდობაში ეს უბრალოდ გარკვეული ინტერესის გაღვიძება იყო, კითხვების გაჩენა იმაზე, რა იმალება საგნის უკან. თუნდაც ასეთი ნაივური ინტერესის შედეგად ჩნდება კითხვები, რომლებიც არ მცირდება, პირიქით, სულ მრავლდება, რადგან პასუხებს აქვთ თვისება, სულ ახალი და ახალი კითხვები მოიტანონ, იმიტომ რომ სწორედ კითხვები, ძიება ყველზე საინტერესო. პასუხები მაინც წარმავალია, იცვლება; კითხვა ყოველთვის უფრო მნიშვნელოვანია შემეცნების პროცესში.

– კითხვების დასმით იწყება აზროვნება...

– საბედნიეროდ, ისინი ყოველთვის მრავლდება და არასდროს კარგავს აქტუალობას. ეს, პასუხებია ცვალებადი, შეიძლება პასუხი არც კი სჭირდებოდეს შემეცნების გზას, არ გიბიძგოს არაფრისკენ. უეცარი გაელვებისას გამოჩნდება ან ხანგრძლივი დაკვირვებისას, მერე შეიძლება პრინციპადაც კი იქცეს, მაგრამ პრო-

ვოცირება მაინც კითხვებით ხდება. ძალიან ხშირად მხატვრის ნაფიქრალი ძალიან ჰგავს ხოლმე პოეტისას. მე, მაგალითად, პოეზიაში მიპოვია ისეთივე მაპროვოცირებელი, როგორც მხატვრობაში, ოღონდ იქ სიტყვებით არის გაფორმებული, მხატვრობაში შეიძლება ასე პირდაპირ არ ჩანს... გალაკტიონს მაგონებს ეს ასოციაციები...

– რაკი გალაკტიონი ვახსენეთ... მის სიმბოლისტურ პოეზიაში ფერსა და მუსიკას სიტყვაზე არანაკლები დატვირთვა აქვს, თქვენ შემთხვევაში, ლექსში აქცენტირებულია არა იმდენად ფერი, რამდენადაც სივრცე.

– გალაკტიონთან არის ფერიც და კომპოზიციაც. უბრალო ფრაზა რომ ავიღოთ, „ციდან ცამდე“... რაღაცას იტყვის ისეთს, რომელსაც შენ პირდაპირ ნახავივით ხედავ, სივრცის ძალიან ზუსტი აღქმა, ძალიან თვალნათელი ილუსტრირებაა, რაც ჩემთან ძალიან ახლოსაა, რადგან ბუნებით მშენებელი ტიპი ვარ, კონსტრუქციებს ვაგებ.

– თქვენი ლექსების შემთხვევაში?

– ეს კომპოზიციაზე ფიქრია. ჩვენი მსოფლმხედველობა ამით ვლინდება, ხელოვანი კომპოზიციაში ჩანს. ის, რაც უნივერსალურია შემოქმედებისათვის, არის ჩარჩოს შეგრძნება, რაც შემდეგ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს ეხმიანება. არსებობს უნივერსალური კომპოზიცია, შემოქმედ ადამიანებს კი მასთან შეხების სხვადასხვა რაკურსი გვაქვს. კომპოზიციაა ის, რაც განსაზღვრავს ხელოვანს, როგორც ადამიანს, ვინც დაინახა და შემდეგ გადმოსცა. კომპოზიციაში შესაძლოა შეფარულად გამჟღავნდეს ყვემარტივი და უსასრულო არსი. ფერი, ხაზი ცალკეა, შესაძლოა ნიჭის ხარჯზე გაკეთდეს, მაგრამ როდესაც პრინციპულად, მსოფლმხედველობრივად სურათხატი ხდება, იქ უკვე ჩემთვის განმსაზღვრელი აბსტრაქციის აგებულებაა.

– მართლაც ასე ჩანს თქვენი ნახატები, თანდართული ლექსებით: სივრცის მუდმივი გაფართოება, ჰორიზონტისკენ სწრაფვა

და, იმავდროულად, მარადიული დაბრუნების კონცეპტიც თვალში-საცემია. შეიძლება ითქვას, ესაა სივრცის ძიების, საკუთარ თავთან დაბრუნებისა და, იმადროულად, ახალი სივრცეების ათვისების პროცესი...

– დიახ, ეს დრო-სივრცის გაელვების მოხელთების სურვილია. მუდმივი სურვილი იმისა, რომ რაც წამით ან წამზე გაცილებით ნაკლები დროით გაიელვებს, შეაჩერო. ხატვაც ხომ ეს არის, ბოლოს და ბოლოს. პოეზიაშიც ასეა, რაღაც მყისიერმა აფეთქებამ დიდი ძვრები შეიძლება გამოიწვიოს. რაც დრო მიდის, მეტად ვხვდები, რომ ამას სახელს ვერ დაარქმევ, ასოციაციურია. სინამდვილეში, შენ გინდა, კითხვები, რომლებიც თავად გაგიჩნდა, გადასცე მკითხველს, ნახატის შემთხვევაში, მნახველს. გინდა, უბრალოდ, შენი განცდა გაუზიარო, შენი ხედვის რაკურსი, პასუხი კი... ხვდები, რომ ვერ მიხვალ პასუხთან. ამიტომ ბედნიერებაა უკვე ის, როდესაც იცი, კიდევ ახალი კარი გაიღება, ახალი ნაბიჯი მოჰყვება, ახალი შესაძლებლობების ზღვა და ასე უსასრულოდ, უწყვეტი პროცესია. სიღრმეში წასვლაც ეს არის ჩემს დარგში, ცის ყურება უკვე სიღრმეში წასვლაა.

– ერთ ინტერვიუში ამბობთ, კარგი მხატვრისთვის აუცილებელია, დაივიწყოს ცოდნა, გამოცდილება... ნამდვილი მხატვარი მაშინ გახდება, როდესაც ნაშლას ისწავლიო.

– საქმე ისაა, რომ საკუთარი გამოცდილება ზოგჯერ ტვირთად გექცევა, ხელს გიშლის. რაღაც მომენტში, როდესაც გზაჯვარედინზე დგახარ, აუცილებელია გასწირო შენი მნიშვნელობა, როგორც მხატვრის. ეს პარადოქსია, თუმცა მე არ მითქვამს პირველს, ტოლსტოი ამბობს, წერა ყველას შეუძლია, ნაშლა კი მხოლოდ მწერალსო. ეს არის დახვეწა, პირდაპირ ჩანს ამ სიტყვებში. დახვეწა, თავისთავად, ბევრ რამეზე უარის თქმაა. შენი ნაპოვნი ბევრი დიდებული მონასში, მწერლის შემთხვევაში, უამრავი პასაჟიც კი, შეიძლება განირო. ეს არ არის ადვილი, რადგან ხშირად ის, რაც მოგვწონს, ხელს უშლის მთლიან სურათ-ხატს, ამიტომ უნდა უარვყოთ. ეს გამოცდილებაა. ჩვენ უნდა დავივიწყოთ პროფესიაში რა შეგვიძლია, რათა გავადვიდეთ ის, რაც ინსტინ-

ქტის დონეზეა. რაც შეგვიძლია, ეს უნარია, რომელიც წლების განმავლობაში მოდის და თუკი იმდენად გამყარდა, რომ ცვლილებაში ხელს გვიშლის, უნდა მოვიშოროთ. გამოცდილება, ცოდნა გარკვეული ხიბლია, მეორე მხრივ, რაღაც ისეთი ლამაზი, მშვენიერი გამოგვივა, მისი განირვა გიჭირს, მხატვრულად ძალიან მოგწონს, თუმცა საერთო სურათს, კომპოზიციას ხელს უშლის. ძალიან რთულია ნაშლა, მაგრამ ყოველთვის გვინევს.

– ალბათ, პროფესიონალიზმის გარკვეულ საფეხურს მოითხოვს აქამდე რომ მიხვიდე, ნაშლა შეძლო.

– ამას უკვე თავისი გამოცდილება აქვს. გამოცდილება კი მოითხოვს, რომ ჯერ დააგროვო, შემდეგ ამ დაგროვილიდან ამოარჩიო, მარგალიტის მოსაძებნად, ბევრი დათმო. სიფხიზლეა მნიშვნელოვანი. ბევრი რაღაც, ახალგაზრდობაში სულ სხვანაირად გგონია, აი, მუზა და... ასეთი ბანალური რამეები. მართლა ყოველდღიურ პროცესში შესვლაა, სიღრმეში შეცურვა, მუდმივი გადაღახვა. ეს რიტუალივით არის, ყოველდღიური შრომა, რომელიც არასოდეს სრულდება. მუზის მოლოდინი ახალგაზრდული, ცოტათი ინფანტილური რწმენაა, იმ დროს მოგწონს იმის მტკიცება, რომ აი, მუზა მოულოდნელად მოვიდა, ღამით საწოლიდან წამოგხტუნა და დაგახატინა. ეს შეიძლება დაგემართოს, ოღონდ იცი, რომ ნებისმიერი დიდებული გამონათება, რომელიც გაბედნიერებს, შენივე ერთგულებით, ყოველდღიური შრომის შედეგად მოვიდა.

– გასულ წელს ლიტერატურის ინსტიტუტმა საერთაშორისო სიმპოზიუმში მიუძღვნა სოცრეალიზმის ეპოქას. ინტერდისციპლინური სამეცნიერო ფორუმის ფარგლებში არა მარტო ლიტერატურათმცოდნეებმა, არამედ მწერლებმა, ასევე ხელოვნებათმცოდნეებმა, მხატვრებმა და რეჟისორებმა ისაუბრეს ეპოქის ხელოვნების თავისებურებებზე და შემოქმედებითი პროცესის პრობლემებზე. როგორც საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ხანაში მცხოვრები ხელოვანი, როგორ ფიქრობთ, რა ტიპის გამოწვევები არსებობდა შემოქმედებითი ადამიანების წინაშე მაშინ და ახლა, რა მოიტანა ან დაკარგა ახალმა დრომ?



– ახლა რომ ვიხსენებ, უცნაური რამ არის. ერთმნიშვნელოვნად, ჩემთვის, როგორც პიროვნებისთვის, ძალიან შემანუხებელი იყო საბჭოთა პერიოდი, შეურაცხმყოფელიც კი... ჩემი ბიოგრაფიის საბჭოთა კავშირი, გასული საუკუნის 70-80-იანი წლები, ისეთი ტიპის დამსჯელი მანქანა აღარ იყო, როგორც მანამდე. შეურაცხმყოფელი კი იყო ის, რომ არაფერი არ გევალებოდა, რაც გაცილებით იმაზე რთულია, არაფრის უფლება რომ არ გაქვს. საშინელებაა, როდესაც ცხოვრობ და არავითარი პასუხისმგებლობა არ გაგაჩნია, იმიტომ რომ შენს გარეშეა უკვე გადაწყვეტილი ყველაფერი. ცხოვრება, თითქოს, ნამდვილი კი არა, სინთეტიური იყო. ფიქრისთვის ასეთი გარემო დიდი გამოცდაა. კიდევ უფრო რთული გამოცდა აღმოჩნდა ნამდვილი სიცოცხლე, რომელიც შემდეგ მოვიდა, არჩევანი. გავიგეთ, რომ როდესაც ამ გამოცდის წინაშე დგები, გარანტირებული არაფერია, ნამდვილ ცხოვრებაში თავად უნდა შეძლო მოპოვება; ნამდვილ და უკეთეს ცხოვრებაში... თუმცა უკეთესი არ არსებობს, ყველაფერი შედარებითია. თავისუფალი არჩევანი უკვე მეტი პასუხისმგებლობაა. მე ასე ვხედავ: დამაბნეველი რამ იყო, არჩევანი არ არსებობდა და მაინც, უფრო ადვილად ერქმეოდა სახელი, ეს, მაგალითად, ეს ხატავს ლენინებს, თვითონაც იცის, რომ ამას ფულის გამო უკეთებს, ვილაცას უნდა მოძებნოს მეტი. დღეს უამრავი ჩანაცვლება მოხდა, მაგრამ რა შედარებაა, პიროვნებაზე მეტია დამოკიდებული, თვითონ შემოქმედზე. არჩევანი გართულდა იმ მხრივ, რომ ცდუნებამ მოიმატა, უფრო მეტი სიფხიზლე გინდა. როდესაც პატიმარი ხარ, რა თქმა უნდა, ცდუნებები ნაკლებია, უფრო მკაფიოდ გაქვს განსაზღვრული სამწუხრო რეალობა; ის, რომ კეისარს უნდა გადაუხადო კეისარისა, რათა ღვთისა გადაარჩინო, უფრო ფხიზლად საქებნელია ბაზრის პირობებში, რა უნდა გადაუხადო ყოფას, რათა შენთვის უმნიშვნელოვანესი გადაარჩინო. გადახდის გარეშე არ გამოვა, მაგრამ არც ზედმეტი უნდა გადაიხადო. უნდა იცოდე და თავად შემოსაზღვრო შენი შემოქმედებითი პრინციპების არეალი. ამასთან, თავს არავის უნდა მოახვიო, რომ გაქვს უპირატესობა, შეგიძლია შემოსაზღვრო შენი ტერიტორია, სადაც მოგზაურობ. სამწუხაროდ, ჩვენ ხშირად თვითონვე არ ვცდილობთ, ბოლომდე შევძლოთ, გადაწყვეტილებების მიღება გვიჭირს. ძალი-

ან რთული რამ არის ორიენტირების ძიება, მაგრამ ვფიქრობ, დროთა განმავლობაში მოვა. დამოუკიდებელ საქართველოში მე უფრო მანუხებდა ჩანაცვლებები, როდესაც ვხედავდი, ასე ვთქვათ, ღონისძიებების ტიპის რალაცებს იმ დროს, როდესაც შეგიძლია აკეთო ნამდვილი. მაშინ შენ იცოდი, რომ იმან, რასაც აკეთებ, შეიძლება მკითხველამდე, გამზიარებლამდე ვერც კი მიაღწიოს, მაგრამ პირადი გადანყვეტილება იყო. თუ ასე შევადარებთ, საბჭოთა კავშირში ჩვენ ნაპირზე ვისხედით და გვეგონა, რომ ვცურავდით. მერე კი, როდესაც შეცურვა გადავწყვიტეთ, ამან ჩვენგან მეტი გაბედულება მოითხოვა, მეტი პასუხისმგებლობა. უკვე, ასე თუ ისე, აზრი აქვს შენი, როგორც სოციუმის ნაწილის, მოქალაქის პოზიციას. მე ვფიქრობ, ადამიანი მაინც მიხვდება, როგორ გადაარჩინოს ეს მთავარი, თუ გადანყვიტა, რომ უნდა იყოს შემოქმედებაში, მიხვდება, როგორ მოახერხოს შემოქმედებითი თავისუფლება უზრუნველყოს. მას აუცილებლად მოუწევს საკუთარ თავზე აიღოს ამაზე ფიქრი. ეს არის რთული, მაგრამ იმდენად დიდებული, რომ ღირს. სულ ფხიზლად უნდა ყოფნა. მე სულ მგონია, რომ მართლაც ცერებზე უნდა იდგე მხატვარი, პოეტიც, რომ დაინახო. იმიტომ, რომ, როგორც კი შენ გადანყვეტ, უკვე დაინახე, და მოეშვები, აღმოჩნდება, რომ გაქრა. ამიტომ სულ სიფხიზლეა, სულ მზადყოფნაა საჭირო, არ უნდა ჩამოგეძინოს. მე ასე ვარ, ვცდილობ, არ მალელებდეს ის, რაც შემოქმედებას ხელს უშლის. მარტივადაა ასეთი პრიორიტეტი ჩემთვის. თუ შემოქმედებით თავისუფლებას ემსახურება, მაშინ აუცილებლად ყველაფერს გავაკეთებ, თუ არა – არა. ისეთი რამ არის შემოქმედებითი პროცესის უზრუნველყოფა, თავად გაჩვენებს მერე, რომ მისთვის ყველაფერი უნდა გაიღო, ოღონდ სხვის ხარჯზე არა.

– *ტექნოლოგიების ეპოქაში ვცხოვრობთ. მხატვრობაში თუ მოიტანა ამან გარკვეული სიახლეები, რა შეიძინა ან რა დაკარგა მხატვრობამ, რა გაიოლდა ან გართულდა ტექნოლოგიების გამოყენებით?*

– არც არაფერი ისეთი. რაკი ეს მთავარი კითხვები არ იცვლება და მარადიულია, უბრალოდ, სხვადასხვა დროს ჩნდება. ასეთი

პარადოქსია, თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით ყველაფერი გაიოლდა და მაინც, ადამიანებს ფიქრისთვის დრო ნაკლები რჩებათ. ჩემი აზრით, ეს უფრო არის ზედაპირზე ყოფნის პრობლემა და არა ტექნოლოგიის. თუ მას საქმის გასაიოლებლად გამოვიყენებთ, რომ საფიქრელად რაც შეიძლება მეტი დრო დაგვრჩეს, ძალიან კარგია. როდესაც ტექნოლოგია ნამდვილს ჩაანაცვლებს, გაცდენს, დამოკიდებულებას იწვევს, მაცდუნებელია. ამიტომ თუ შენ შეეცდები იყო მშვიდად, ეს ორი რამ ერთმანეთში არ აგერიოს, ყველაფერი კარგად იქნება. შემოქმედებას ტექნოლოგია ვერ შევლის, ის მხოლოდ ეხმარება ადამიანს, გამოანთავისუფლოს კონცენტრირებისათვის, ფიქრისთვის საჭირო დრო. ადამიანები სულ ვფორიაქობთ, სადღაც გვეჩქარება, მაგრამ რომ გავჩერდეთ და დაფიქრდეთ, მივხვდებით, რომ სინამდვილეში არსადაც არ გვეჩქარება, საკუთარ თავთან ხომ ვერ დააგვიანებ? კოვიდის პანდემიისას თითქოს დრო გაჩერდა, ხალხი დაფიქრდა. მაგრამ რომ მეგონა, ეს დიდი გარდატეხას, პრიორიტეტებზე დაფიქრებას გამოიწვევდა, ასე არ მოხდა, ადამიანებს ყველაფერი მალე დაავიწყდათ. სულ ტყუილია ფორიაქი, ტყუილად იხარჯება ენერგია, თუკი სიჩქარეში მთავარი უკან მოგრჩა. დღევანდელ ტექნოლოგიებს თუ გამოვიყენებთ, ამაში სანერვიულო არ იქნება, მთავარია, თვითონ არ გამოგვიყენოს. დიდად არც არაფერი იცვლება. თავის დროზე, ბორობალი იქნა გამოგონილი გადაადგილების გასაიოლებლად.

– თანაც, ამდენი საუკუნის განმავლობაში ადამიანის აზროვნება პლატონისა და არისტოტელეს ნააზრევს ეყრდნობა...

– ვფიქრობ, ადამიანის ამოცანა, თავი შეიმეცნოს, საერთოდ არ შეცვლილა. არა აქვს მნიშვნელობა, რა ტექნოლოგიები, რა სიჩქარეები იქნება გარშემო. ჩემი აზრით, წიგნი, თავისი ფორმით, საფიქრალად მეტად განგანყოფს, ვიდრე პლანშეტი. ადაპტირების ამბავია. ადამიანი არანაირად არ შეიცვლება.

– სიახლეების შიში არ ახალია. როდესაც დამწერლობა გამოიგონეს, ჯერ კიდევ მაშინ შიშობდნენ, მეხსიერებას მოკლავსო...

– ერთი მხრივ, არსებობს ილუზია, რომ ჩვენ რაღაც ვიცით. რაც უფრო მეტია ტექნოლოგია, რაც უფრო მრავლდება ჩვენი ცოდნა, მით უფრო მრავლდება კითხვები.

გულუბრყვილობაა იმის ფიქრი, რომ ოდესმე პროგრამა შემოქმედებას ჩაანაცვლებს, ადამიანის ნაცვლად შექმნის ხელოვნებაში რაიმეს. დიას, ყველანაირ იმიტაციას გააკეთებს ინტერპრეტაციის დონეზე, მაგრამ მთავარს ვერ იზამს, იმას, რასაც ადამიანის ნებელობითი ძალისხმევა სჭირდება. შემეცნებისთვის მსხვერპლია საჭირო, ეს კი უპირველეს ყოვლისა, როგორც შევთანხმდით, არის ნაშლა, და თუ პროგრამა თავის მეხსიერებას ნაშლის, მისგან აღარაფერი დარჩება. ამიტომ ადამიანები ტყუილად ლელავენ, რომ შემოქმედებას ტექნოლოგია, ან მათ მიერვე გამოგონილი სხვა რამ ჩაანაცვლებს. ღვთიური დარჩება ღვთიურად. ადამიანს აქვს იმის ფუფუნება, რომ გამოცდილება ნაშალოს, რადგან ჩვენში მაინც რჩება ის მთავარი, ღვთიური ნაპერწკალი, რომელიც არც კი ვიცით, ზუსტად რა არის. პროგრამამ რაც არ იცის, იმას ვერაფერში გამოიყენებს. შეუძლებელია, ისეთი დრო დადგეს, ფიქრი აღარ იყოს საჭირო.

*– მხატვრისთვის რამდენად მნიშვნელოვანია, თუნდაც ემოციურ დონეზე, იყოს მკითხველი?*

– მე ძალიან ცუდი მკითხველი ვარ იმ გაგებით, რომ ვკითხულობ ძალიან მძიმედ. რადგან კითხვა ფიქრის, შემეცნების პროცესია, ჩემთვის ის გარკვეული შემოქმედებითი შრომაა.

პროფესია ჩემგან ყოველდღიურ რუტინას ითხოვს, გული მწყდება, რადგან ბოლო ხანს განსაკუთრებით ცოტას ვკითხულობ. როცა ვიღლები, კითხვით ვერ დავისვენებ. კარგი ფილმის ნახვაც რომ მინდა, ისევ პროფესიულ პროცესში ვერთვები, როგორია პროპორცია, კადრი, ხატოვანება... ისეთი მონატრებული ვარ წიგნთან, თუნდაც ფილმთან ერთად თავისუფალ მოგზაურობას. ეს თავისუფლება აღარ მაქვს, ჩემი ყოველდღიური მოგზაურობა მხატვრობას უკავშირდება. ამიტომ ნაკლებს ვკითხულობ, მაგრამ მაინც მგონია, რომ კითხვა ყველაზე დიდებული რამ არის, რაც ადამიანმა შეიძლება გააკეთოს. თანაც ნაკითხულიდან ინ-

ფორმაციის მიღება კი არა, შეცურვა კითხვაში, როდესაც ეს სამყაროები იშლება და სრულიად ახალი რაღაცები ჩნდება. დღეს თუ რამე მახსენდება დიდებულად, ესაა ჩემი ბავშვობის დროინდელი ბიბლიოთეკა სოლოლაკში. როგორც ჩანს, მაინც უფრო ზაფხულში ვკითხულობდი, არ იყო იმის საშუალება, თბილისიდან მთელი სამი თვით რომ გავეყვანეთ, ამიტომ სულ ასოციაცია მაქვს ბიბლიოთეკის და ზაფხულის. რაღაცნაირი დარაბებიანი ფანჯრები ჰქონდა იმ ბიბლიოთეკას, იქ, მაღლა, მაშიდელი დავითაშვილის ქუჩაზე. საოცრებაა ბიბლიოთეკის სურნელი, რომელიც ყველაზე მყარად ჯდება მესხიერებაში. მახსოვს გულისამაჩუყებელი შეგრძნება, შედიხარ მოლოდინით, თითქოს რაღაც თავგადასავალში უნდა შეაბიჯო. თავგადასავლები იქვე ელაგა თაროებაზე, მოძებნა მთელი რიტუალი იყო. ბიბლიოთეკარები საოცარი ხალხია, შენ, პატარა ბავშვს, კარს გაგიღებენ ჯადოსნურ სამყაროში. კიდევ მახსენდება ერთი განუმეორებელი შთაბეჭდილება: ძირითადად, მზიანი ამინდები იყო, იმ ძველი დარაბების ჭრილებიდან მზის სხივები იჭრებოდა ირიბად, მტვრის ნაწილაკები თითქოს ფიზიკურ სხეულს სძენდნენ იმ დამრეც სხივებს. ისეთი სავსე ამბავი იყო ეს ყველაფერი, ისეთი დიდებული...

– *ესეც მხატვრის მესხიერებაა, თქვენ ახლა გრაფიკულად აღწერთ... ბავშვობაში ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება რომელი წიგნისგან გახსოვთ? იყო ასეთი წიგნი თქვენს ცხოვრებაში?*

– როგორც გითხარით, ძალიან ცუდად ვიმახსოვრებ გმირებს და ამბებს. ემოცია, პასაჟები, ფრაზები მამახსოვრდება. ახალგაზრდობიდან, ბავშვობიდან ჩემთვის განმსაზღვრელი რაც იყო, ძალიან დიდი გავლენა მოახდინა, ასეთი წიგნია „დონ კიხოტი“, რომელიც ძალიან ადრე ნავიკითხე. სრულიად შემთხვევით მომხვდა ხელთ, არავის შემოუთავაზებია. ცხადია, საჭირო სიღრმით ვერ ნავიკითხე, თუმცა შთაბეჭდილება მაინც განუზომელი იყო. სტენდალი მაქვს კიდევ ასეთ არასწორ ასაკში ნაკითხული და მეორედ რომ მივუბრუნდი, მომეწონა, რაღაცები აღმოვაჩინე. ბუნებრივად, თავისთავად, ვერავინ ასცდებოდა „სამ მუშკეტერს“, „შერლოკ ჰოლმსს“. ბიჭებისთვის, მით უმეტეს, თანამდევნი იყო.

მერვე კლასში წავიკითხე ტოლსტოის „ომი და მშვიდობა“, მართლა ძალიან იმოქმედა, რა თქმა უნდა, ბევრი კითხვა დამიტოვა, იმიტომ რომ ასეთი წიგნია. მაგრამ, მახსოვს, ძალიან განმსაზღვრელი იყო ჩემთვის ჰემინგუეის „ფიესტა (და აღმოხდების მზე)“, იმიტომ რომ იქ მხატვრობის სიყვარული ჩანს, მთავარი პერსონაჟი ხატავს. მოსწავლის გამოცდილებით უნდა გითხრათ, რომ აუცილებელი სასკოლო საკითხავები ახალგაზრდებში უარყოფას იწვევს. მაგალითად, სკოლაში საერთოდ ვერ მივხვდი და მერე ძალიან შემეყვარდა კლდიაშვილი. ქართველი ავტორებიდან ძალიან დამამახსოვრდა ინანიშვილი.

იმის გამო, რომ ჩაკეტილ სივრცეში ვცხოვრობდით, ყველაფერი ნამდვილი შეფარული იყო, ხმამაღლა არ ითქმებოდა, ჩვენ ვკითხულობდით მკვლევარებივით, ინფორმაციის მოძიებას ვცდილობდით, სულ ნამდვილი ამბების ძებნაში ვიყავით. ახლა ყველაფერი ხელისგულზეა. მახსოვს „ინოსტრანნაია ლიტერატურა“, ჩვენი, ქართული „ხომლი“, „საუნჯე“, სადაც, უცხოელ ავტორთა ტექსტებში ბევრ საინტერესოს ვპოულობდით იმ შორეული ცხოვრების შესახებ. ეს იყო კვლევა, უბრალოდ კითხვა კი არა, უყურადღებოდ კვლევას ხომ ვერ შეძლებ. პროფესიონალი ლიტერატურათმცოდნეების ტექსტებში ასევე ვეძებდით ნამდვილ რამეებს. საბჭოთა პერიოდის მერე, ბევრი ადამიანის მოლოდინი, რომ სადაც არსებობს სამოთხე, გაცრეფდა. რეალობა ყოველთვის წიგნებში ამოკითხულს არ დაემთხვა. თავისუფლებამ გაცილებით მეტი პასუხისმგებლობა მოიტანა. ძებნა შენი ადგილის, შენი გადასახედის... ვგიჟდები ახალგაზრდებზე, მაგრამ არ მომწონს მეინსტრიმული ამბები, ატაცება რაიმეთი, ერთნაირად ჩაცმა, ერთნაირი რამეების მოწონება. ინდივიდები მიყვარს, მოფიქრალი ახალგაზრდები. ფიქრი დღეს მოდაში არ არის და ეს მანუხებს, მაგრამ ვიცი, რომ ესეც გადალახვადია. ძალიან პოზიტიურად ვარ განწყობილი. ძალიან ძვირფასია ჩემთვის ყველაფერი, რაც ჩემს ქვეყანაში ხდება; არის უამრავი სიღრმისეული რამ, იმდენი საიდუმლო, იმდენი მოტივაცია. მგონია, რომ პროვინციალიზმია, როდესაც შენი სამშობლო არ მოგწონს, უკმაყოფილების გრძობა გიჩნდება მის მიმართ.. ორი კატასტროფა შეიძლება დაემართოს ადამიანს, განკურნებას რომ არ ექვემდებარება, ისეთი. ერთია,

როცა საკუთარი წარმომავლობის გრცხვენია და მეორე – როდესაც საკუთარი წარმომავლობა უპირატესობა გგონია. ეს მხოლოდ პასუხისმგებლობა და ბედნიერებაა, რომ შენ გაქვს ადგილი, საიდანაც სამყაროს დაინახავ. ამიტომ მომთაბარული ყოფა მე არ მესმის, მაშინებს ძალიან.

*– შესაძლებლობებს ღმერთი, პრინციპში, ყველას აძლევს, სად, რომელ საზოგადოებაშიც არ უნდა გააჩინოს...*

– ღმერთს თვისთავად დამსჯელი ინსტრუმენტი არა აქვს. თუ დაინახავ იმას, რაც მოგეცა, უკვე კარგია. ნიჭი და მონაცემები ეს უკვე ვალია, ძალიან დიდი ვალი, ვალდებულებაც კი, გამოიყენო და ქარს არ გაატანო. ამას სჭირდება შრომისმოყვარეობაც და ერთგვარი სითამამეც. მე გამომცდია ეს. როდესაც ვერც ვერავინ გაიგებს რომ ხატავ, თუ რალაც მომენტში თამამი ნაბიჯი არ გადადგი. ვისაც ეს არ გამოუცდია, იფიქრებს, რა სითამამე უნდა მაგას, ტილოებს აფერადებ, მაგრამ შენ უკვე პროფესიონალი ხარ და უცებ სრულიად ახალში შედიხარ, კარი უნდა შეალო, არ იცი, იქ რა დაგხვდება, გუშინ რომ დატოვე, იმ ნავით ველარ გააგრძელებ ცურვას. ზოგჯერ ასეთი რამ უნდა მოიხელთო, რაც არ არის ადვილი.

*– ამას, ალბათ სიმამცე უნდა და ისიც, რომ არ დაგეზაროს. ცვლილება ხომ ყოველთვის მეტ შრომასა და ფიქრთან არის დაკავშირებული.*

– ფხიზლად იყავითო, გვითხრა უფალმა. ვერ დავინახავთ, სულ მთავარი რამ ისე ჩაგვივლის. ადამიანი ბუნებით შემოქმედი, სულ მზად უნდა იყოს მთავარის მოსახელთებლად.

*– შემოქმედების უნარია ის მთავარი, რითაც ადამიანი უფალს ემსგავსება.*

– მეტი არავითარი პრივილეგია ადამიანს არა აქვს. უნდა გადალახოს საკუთარ თავში ცხოველი და რალაც დაინახოს. შემოქმედება ესაა.

– ერთ-ერთ სატელევიზიო სიუჟეტში თქვენი ლონდონელი დამთვალეირებელი ამბობს, ხელოვნების დანიშნულებაა ადამიანი გააბედნიეროს და ეს გამოფენა ნამდვილად ბედნიერების მომტანიანო.

– ჰო, უცნაურია, იმიტომ რომ საერთოდ ადამიანი უნდა იყოს ბედნიერი, აუცილებლად. ბედნიერება მოვალეობაც კი არის. რა თქმა უნდა, ბედნიერება და კმაყოფილება სხვადასხვაა. შეიძლება უკმაყოფილო იყო, მაგრამ ბედნიერი ადამიანი. ამ უსასრულობას როგორც კი ერთხელ გაჰკრავ ფრთას, ძალიან დიდი, დაუსრულებელი თამაშის მონაწილე ხდები. ეს არის ბედნიერება, რომელიც ფიზიკურად არ იზომება, მაგრამ იმ წამთან ზიარება მიგვახვედრებს, რომ სამყარო უსასრულო ქმნადობის პროცესია; კი არ შეიქმნა და მოგვეცა, არამედ ამ წამს, შენს თვალწინ ყალიბდება. ფიზიკაც ესაა, არაფერი არ არის დასრულებული, დადგენილი; მოძრაობა, ქმნადობა დაუსრულებელად მიმდინარეობს. თუკი კითხვები გიჩნდება და პასუხებს ვერ პოულობ, არ ღირს ნერვიულობა, მთავარია, კითხვები გქონდეს, ადამიანისათვის აუცილებელი სწორედ ესაა. კითხვები, რომლებიც სამყაროდან მოდის და არა ჩვენი ურთიერთობებიდან. მოკლედ, გამზიარებლის მოძებნა მთავარი და არა პასუხების. ძალიან დიდი ბედნიერებაა, როდესაც შენსას ვინმე იზიარებს.

– თვითკმარი არავინაა, რაც უნდა იდეალური ადამიანი იყოს, ტარიელსაც კი სჭირდება გვერდით გამზიარებელი, აქტიური მეგობარი, საკუთარი ტკივილების მოსაგვარებლად...

– აუცილებლად. სხვა საქმეა, როდესაც შენი განმარტოება პირადი არჩევანია, ფიქრისთვის გჭირდება, თუმცა იცი, რომ არა ხარ მარტო. სულ სხვადასხვა რამ არის სიმარტოვე და განმარტოება. სიმარტოვეს ადამიანი ვერ უძლებს. გამზიარებლის, მეგობრის გარეშე ყოფნა ისევე რთული იქნებოდა ადამიანისთვის, როგორც ღმერთის გარეშე არსებობა. ძალიან მინდა, ჩვენში დამკვიდრედეს აზრი, რომ აუცილებლად მადლიერები უნდა ვიყოთ გამზიარებლის. ეს არ არის მხოლოდ კორექტულობისათვის ნათქვამი მადლობა. როდესაც ადამიანი იზიარებს შენს ნახატს, მოდის მის სა-



ნახავად, შენს სატარებელს ინანილებს. რამხელა მადლობელი ვარ ნებისმიერის, ვინც გაიზიარა. მართლა საოცრებაა ეს.

– შემოქმედის საბოლოო მიზანიც ხომ, ნებისმიერ შემთხვევაში ესაა, სხვას გაუზიაროს. იმიტომ წერს ან ხატავს, სხვა ადამიანამდე მიიტანოს სათქმელი...

– ასეა, ოღონდ შეცდომა მაშინ იწყება, დისტრიბუციაზე რომ დაიწყებ ფიქრს. გამზიარებელი ყოველთვის ერთი უნდა იყოს, ერთს ელაპარაკები, როდესაც მასებს მიმართავ, იქ უკვე შემოქმედება აღარ არის. ის ერთი შეიძლება რამდენიმე გახდეს მერე, მაგრამ ერთი გამზიარებლისთვის უნდა შექმნას.

ესაუბრა **მირანდა ტყეშელაშვილი**.

## XX საუკუნის ლიტერატურული აზროვნების ისტორიიდან

---

### რობერტ ფროსტი

რობერტ ფროსტი (1874-1963) – ამერიკელი პოეტი, პულიცერის პრემიის ოთხგზის ლაურეატი. დაიბადა სან-ფრანცისკოში. დედა წარმოშობით შოტლანდიელი იყო, მამა – ინგლისელი. პირველი ლექსები სკოლის ჟურნალში გამოაქვეყნა. 1912 წელს ოჯახთან ერთად დიდ ბრიტანეთში გადავიდა, მაგრამ პირველი მსოფლიო ომის დაწყების გამო 1915 წელს აშშ-ში დაბრუნდა. პოეტი გარდაიცვალა ბოსტონში, 1963 წელს. რობერტ ფროსტი პოეზიაში „უიტმენისეული“ რეალისტური მიმართულების გამოჩენილი წარმომადგენელია. იგი ახალი ამერიკული პოეზიის ფუძემდებლად მიიჩნევა რობინსონთან და სენდბერგთან ერთად. მისი ესთეტიკური დისკურსი პოეზიაში ესთეტიკობისა და ფორმალიზმის წინააღმდეგ არის მიმართული. ფროსტის მტკიცებით, პოეტისათვის შთაგონების წყარო მხოლოდ რეალური ცხოვრება შეიძლება იყოს, თავისი სირთულეებითა და მრავალსახოვნებით. ამავე დროს, რობერტ ფროსტი მხარს არ უჭერს რეალისტებს, რომლებიც „ერთ ცალ კარტოფილთან ერთად ტალახის მთელ კომტს მოგვართმევენ ხოლმე“. პოეტის აზრით, ხელოვნების როლი ის გახლავთ, რომ „რეალურობა (რეალობა) ტალახისაგან განმინდოს და ხელოვნების ფორმით შემოსოს იგი“. ამერიკელი ავტორისათვის ლექსის სილამაზე მეტრის მოხდენილობაში კი არა, გრძნობის სინრფელეშია, ხელოვანს რომ იპყრობს. „კარგი ლექსი ჰქვია ისეთ ლექსს, სადაც ემოცია აზრით არის გადმოცემული, ხოლო აზრი – სიტყვებით“. – წერს იგი. რობერტ ფროსტს ფილოსოფიურ პოეტს უწოდებენ, რომელშიც ღრმა და ფაქიზი გრძნობა ინტელექტს ერწყმის. ფროსტი „საკუთარი შემოქმედების ნიადაგზე აფუძნებს თეორიულ შეხედულებებს“ (ზ. გამსახურდია). ქვემოთ მოტანილი სტატია „მოდრაობა, სრულქმნილი ლექსში“ წარმოადგენს რობერტ ფროსტის „ლექსების კრებულის“ (1939) ავტორისეულ წინასიტყვაობას.

## მოძრაობა, სრულქმნილი ლექსში

აბსტრაქცია ფილოსოფოსებისათვის კარგად ნაცნობი რამ არის, მაგრამ ჩვენი დროის ხელოვანთა ხელში აბსტრაქცია ახლახან ნაჩუქარ სათამაშოს გვაგონებს. რატომ არ შეგვიძლია, პოეზიაში მისი რომელიღაც ერთი თვისება ამოვარჩიოთ და ის სხვებისგან გამოვაცალკევოთ? აზრობრივად ჩვენ ეს ვისწავლეთ. მით უფრო სამწუხაროა, რომ პრაქტიკულად ამას ვერ ვახერხებთ და ეს სწორედ რომ ასეა.

უდავოა, სერიოზულად ოდენ მეცნიერ-ჰუმანიტარებს თუ დააინტერესებთ საკითხი, როგორ გაიჟღერებს მკითხველებისათვის რომელიმე ლექსი, თუკი მასში, გარდა ჟღერადობისა, სხვა არაფერია. ბგერა – ესაა ოქრო, მადანში გადამალული. მაშ, მოვიპოვოთ მისგან ბგერა და ყველაფერი არაარსებითი გადავყაროთ. და ჩვენ ყურადღებას ვაქცევთ ამას, ვიდრე არ აღმოვაჩინოთ, რომ ამოცანა ადამიანისა, ლექსს რომ წერს, გახლავთ – მიაღწიოს იმას, რომ ყველა ეს ლექსი რაც შეიძლება ნაკლებად მსგავსად ჟღერდეს, ამისთვის კი საკმარისი არ არის შესაძლებლობები, რომელიც ავტორს ხმოვნების, თანხმოვნების, სიტყვების და საზომთა, პუნქტუაციისა და სინტაქსის შერჩევით ეძლევა. საჭიროა, რათა დასახმარებლად მოვიდეს კონტექსტი – ლექსების აზრი-შინაარსი. აი, სად არის მრავალფეროვნების უდიდესი შესაძლებლობანი. ყველაფერი, რასი მიღწევაც სიტყვების საგანგებო შერჩევით შეიძლება, სწრაფად ამოიწურება ხოლმე. საზომებთანაც იგივე ხდება – განსაკუთრებით ჩვენს ენაში, რომელშიც, არსებითად, მხოლოდ ორი საზომია: მკაცრი იამბი და თავისუფალი იამბი. ძველი ავტორები, რომლებიც მრავალ საზომს იყენებდნენ, მაინც ღარიბნი იქნებოდნენ, ლექსის მელოდიას მხოლოდ საზომებით თუ შექმნიდნენ. მძიმე სანახავია, რა გაშმაგებით ცდილობენ ოდენ რიტმებით შეპყრობილი ადამიანები მონოტონურობის თავიდან აცილებას და, მზადაც კი არიან საამისოდ ტერფი ერთი ტაქტით შეამოკლონ. აზრის დრამატული ტონებით მელოდიის გამდიდრების შესაძლებლობები, ძუნწი მეტრის რკინის ჩარჩოებს რომ ამსხვრევს, უსაზღვროა. აი, ჩვენ უკვე პოეზიის, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი სახეობის, გაგებას დავუბრუნდით, სახეობისა, რომელშიც ხელოვანს რაღაც

უნდა ჰქონდეს სათქმელი, და ნაკლებად მნიშვნელოვანია, მისი ნათქვამი აზრიანად გაიჟღერებს თუ უაზროდ. ალბათ, უმჯობესია, აზრიანად ჟღერდეს, რადგან ნათქვამი მაშინ უფრო ღრმაც არის და ცხოვრების უფრო ფართო გამოცდილებასაც გულისხმობს.

შემდეგ ჩნდება აუცილებლობა, აითვისო ეკალ-ბარდებით მოფენილი ნიადაგი, რომლიდანაც პოეტური სიტყვა აღმოცენდება ხოლმე. ისიც უდავოა, რომ ამ ნიადაგის მიერ გამოღებულ ნაყოფს ისეთივე საფუძვლიანი უფლება აქვს, ლექსის ძირითად კომპონენტად იწოდებოდეს, როგორც ბგერას. თუ მელოდია ველურობამდე დისჰარმონიულად ჟღერს – მაშასადამე, ჩვენ წინაშე ნამდვილი ლექსია. რა გაენყობა, ასეთ შემთხვევაში ჩვენ, აბსტრაქციის თანამედროვე მოყვარულებს, მხოლოდ ისღა გვრჩება, ველურობა მის უკიდურეს წერტილამდე მივიყვანოთ; ისღა დაგვრჩენია, ველურობას მივცეთ, თუნდაც ყოველგვარი მიზნის გარეშე. ჩვენ აბერაციის ოსტატებად ვიქცევით, მზად ვართ, გასაქანი მივცეთ ჩვენს მოუმართავ, არეულ-დარეულ ასოციაციებს და ერთი შემთხვევითი მოტივიდან მეორეს მივვარდებით ხოლმე, და ყველანი მივქრივართ, როგორც შუაგულ ზაფხულში, მზიანი დღის ენერგიით აღვსილი კალიები. ჩვენი ადგილზე დამაგრება მხოლოდ თემას ძალუძს. და თუ პოეზიის პირველი გამოცანაა – როგორ ჩნდება მელოდია საზომის უხემ ჩარჩოში მომწყვდეულ ლექსში, მისი მეორე გამოცანა ის არის, თუ როგორ ერწყმის ლექსში მოტივთა უმართავობა და, ამავე დროს, არსებობა თემისა, რომელსაც აუცილებელია, ხორცი შეესხას.

პასუხი, როგორ ხერხდება ეს, უნდა გასცეს თვით სიამოვნებამ, ლექსები რომ გვანიჭებენ; მოძრაობა, სრულქმნილი ლექსში. მის დასაწყისში აღტაცება დგას, მის ბოლოში კი სიბრძნე გველოდება. მოძრაობა ისეთივეა, როგორც მოძრაობა სიყვარულის გრძნობისა. ვერავინ დაიწყებს მტკიცებას, რომ ვნება სტატიკური უნდა იყოს და ერთსა და იმავე ადგილას უძრავად იმყოფებოდეს. თავდაპირველად ლექსს აღტაცება ახლავს თან, გზის შუაგულში იგი სულ უფრო და უფრო იმპულსური ხდება, მისი მოძრაობა იძენს მიმართულებას; როგორც კი ქვეყნად პირველი სტრიქონი ჩნდება, მოძრაობაში ის მყისიერად შეიცნობს წარმატებას, და მთავრდება ცხოვრების ახსნით – არა მაინც და მაინც ღიადი აღმოჩენით

მისი კანონებისა, რომლებიც რელიგიებსა და საზოგადოებრივ მოძრაობებს ქმნიან, არამედ ქაოსის ფონზე ჭეშმარიტებისა და ჰარმონიის წამიერი გაელვებით. მას აქვს კვანძის გახსნა. მას აქვს გადანყვება, რომელიც, თუმცა კი უხილავი რჩებოდა, მაინც წინასწარ იყო განსაზღვრული, როგორც კი მასში გამოსახულმა განწყობამ პირველი ხატი წარმოქმნა, მეტიც, იმ ნუთიდანაც კი, როდესაც თვით ეს განწყობა მოვიდა. ლექსები, რომლებმაც საუკეთესო სტრიქონები უმაღვე ჩაინერა და ისინი უბრალოდ დასასრულისთვის გადაინახეს – ლექსები რეცეპტით, საერთოდ არ გახლავთ ლექსები. ნამდვილი ლექსი საკუთარ თავს ავლენს იმ ზომით, როგორადაც ითხზება, და იმას, რომ ყველაზე საუკეთესო რამ წინ ელოდება, შეიტყობს ხოლმე უკანასკნელ მონაკვეთზე, როდესაც სიბრძნე ნალველს შეერწყმის, როგორც სუფრულ სიმღერებში ერწყმის ერთმანეთს ბედნიერებისა და სევდის ნოტები.

თუ ლექსის შემქმნელს მასზე ცრემლი არ დაუღვრია, მას მკითხველიც არ დაღვრის. თუ დამწერი სტრიქონების მოულოდნელობით არ განცვიფრებულა, ისინი მკითხველსაც ვერ გააკვირვებს. ლექსის დანერისთვის აუცილებელი აღტაცების გრძნობა მე იმ უეცარი განცვიფრებისას მიჩნდება, როდესაც თავში რაღაც ისეთი მომდის, რომლის შესახებაც არ ვიცოდი, რომ მე ეს ვიცი. მაშინ მე ვგრძნობ, რომ ადგილზე ვარ, რომ ეს ჩემი საათია – თითქოს ღრუბელთან ერთად ჰაერში ვლივლივებდი და უეცრად სხეული შევიძინე, თითქოს მიწიდან ამოვიზარდე. მოდის სიხარული ახლის, დიდი ხნის წინ დაკარგული განცდისა, და სხვა ყველაფერი თავისთავად მოჰყვება მას. ყოველ ნაბიჯზე სულ უფრო აშკარაა სასწაული მარაგებისა, ჩემთვის იდუმალნი რომ რჩებიან და ისინი სულ უფრო იზრდებიან. ჩემი ამოცანებისათვის ყველაზე უფრო საჭირო შთაბეჭდილებები ყოველთვის ისეთი აღმოჩნდება ხოლმე, ფიქრადაც რომ არ მომსვლია და რომლებიც არ დამიფიქსირებია, თუკი ისინი მენვეოდნენ ხოლმე. ამ ყველაფრის მერე ასკვნი, რომ ჩვენ, გიგანტების მსგავსად, საკუთარი თავის წინ ყოველთვის ჩვენი გამოცდილების ქვებს მივაგორებთ, რათა მათი მეშვეობით მომავალი მოვკირნლოთ – უბრალოდ მოვკირნლოთ. და მხოლოდ შემდეგ დგება დღე, როდესაც რაღაც მიზეზით გვებადება სურვილი, წესრიგი დავამყაროთ ამ გროვაში, ქაოსის შუაგულში სწორი

გზა გავჭრათ. და ამ სწორ გზას ჩვენთვის მით უფრო მეტი მნიშვნელობა ექნება, რაც უფრო ნაკლებად დაემთხვევა ის უზადო გეომეტრიულ წრფეს. ჩვენ დიდ სიამოვნებას გვანიჭებს სისწორე ლერწმისა, რომელიც მთლიანად ხორკლიანია. თანამედროვე ინსტრუმენტები, სიზუსტის უზრუნველყოფისთვის შექმნილი, იმ მიზნით გამოიყენებიან, რათა საგნებს ის ბუნებრივი, უსწორმასწორო სახე მისცენ, რაც ძველად თვალითა და ხელით მიიღწეოდა.

მე ვსაუბრობ იმაზე, რომ, თუკი თვალს დავხუჭავთ არათანმიმდევრულობაზე და ლოგიკით ვიმოქმედებთ, შესაძლებელია შევნიშნოთ დიდი დისჰარმონიულობა. მაგრამ ლოგიკა – რაღაც მეორეულია, უკან მოხედვისას რომ ჩნდება, მაშინ, როდესაც საგანი უკვე დასრულებულია. იგი უმალ უნდა შეიგრძნო, ვიდრე ცხადად ხედავდე მას – ის ნათელხილვას ჰგავს. იგი უნდა იყოს კიდევ ნათელხილვა, ნათელხილვათა მთელი ჯაჭვი, ისევე მოულოდნელი პოეტისათვის, როგორც მკითხველისთვის. და იმისათვის, რომ ის ნათელხილვა იყოს, აუცილებელია მასალის გადანაცვლების უდიდესი თავისუფლება ლოგიკურის საზღვრებში, უდიდესი თავისუფლება, რათა ამ საზღვრებს შიგნით დაამყარო ურთიერთობები, რომლებიც არ ექვემდებარებიან დროსა და სივრცეს, უწინდელ ურთიერთობებს, არაფერს ამ ქვეყნად, ნათესაობის პრინციპის გარდა. ჩვენ ძალიან გვიყვარს საუბარი თავისუფლებაზე. ჩვენს სკოლებს თავისუფალს ვუნდობთ, რადგან თავად ჩვენ უძლურნი ვართ საკუთარი ნებით დავტოვოთ სკოლა, ვიდრე თექვსმეტი არ შეგვისრულდება. მე უარი ვთქვი საკუთარ დემოკრატიულ წინასწარაკვიატებულობაზე და ახლა ჩვენს კლასებს სიამოვნებით ვანიჭებ თავისუფლებას, მაღალი კლასების სრული მზრუნველობის ქვეშ იმყოფებოდნენ. ჩემს თვალში პოლიტიკური თავისუფლება არაფერს ნიშნავს. მე მას მარჯვნივ და მარცხნივ ვარიგებ. ის ყველაფერი, რაც მსურს, საკუთარ თავს შემოვუნახო – ჩემი მასალის თავისუფლებაა, სხეულისა და სულის უნარი, დროდადრო ჩემთვის საჭირო მოგონებები გამოიხმოს განვლილი წლების თვალშეუდგამი ქაოსიდან.

როდესაც მეცნიერები და ხელოვანები ერთმანეთს აზრებს უზიარებენ, მათ ხშირად აღიზიანებთ იმის მიხედვრის შეუძლებლობა, მაინც რითი განსხვავდებიან ისინი ერთმანეთისგან; ერთნიც და

მეორენიც მუშაობისას ცოდნას ეყრდნობიან, მაგრამ, ვფიქრობ, ისინი ერთმანეთს ყველაზე ღრმად სწორედ იმით შორდებიან, როგორ შეიძინება ეს ცოდნა. მეცნიერები თავიანთ შემეცნებას ზრდიან გეგმაზომიერი მუშაობით, ლოგიკის კანონებს რომ ემორჩილება; პოეტები კი იმავეს აკეთებენ, ოღონდ ვერ ხედავენ იმის აუცილებლობას, რომ გეგმაზომიერებაზე იზრუნონ, ან წიგნებს მიმართონ. პოეტები არ ცდილობენ, მეხსიერებაში რაიმე დაახანონონ, მაგრამ, თუკი ეს ხდება, ისინი ეკლებს გვანან, მინდორში სეირნობისას უნებლიეთ ტანსაცმელს რომ ეწებება და ამის წინააღმდეგნი არ არიან. აქ არაფერი შეიძინება საგანგებო შრომით, მაშინაც კი, თუ ადამიანმა საკუთარ თავს ასეთი მიზანიც დაუსახა. ამგვარ ცოდნა შეუდარებლად სწრაფად მოდის ხოლმე სხვა, თავისუფალი გზებით – გონების სიმახვილითა და ხელოვნებისადმი მიდრეკილებით. ის, ვისაც უნარი აქვს, გიამბოთ ყველაფერი, რაც იცის, იმ თანმიმდევრობით, როგორითაც მას ეს ცოდნა მიუღია – სკოლის მოსწავლეა. ხელოვანი კი მით უფრო დიდია, რაც უფრო მაღალია მასში უნარი, რაღაც ამოიღოს უწინდელი დროისა და სივრცისეული რიგიდან, და სხვა რიგში ისე გადაიტანოს, რომ უწინდელი რიგიდან, სადაც გადატანილი ორგანულად გამოიყურებოდა, მხოლოდ ძალზე სუსტი ანბეჭდი დარჩეს.

მე უკვე დიდი ხნის წინ მთლიანად და სრულად მივენდობოდი რადიკალიზმს, ის რომ მართლაც ატარებდეს ორიგინალობის სულისკვეთებას, როგორც მცდარად ვარაუდობდნენ მისი ახალგაზრდა მიმდევრები. ორიგინალობა და სულისკვეთება ინიციატივისა – აი, ყველაფერი, რასაც ჩემს ქვეყანას ვუსურვებ. თავად ჩემთვის კი სრულიად საკმარისია ორიგინალობა ყოველ ახალ ლექსში, იმ გზით რომ მოძრაობს, რომელიც მე აღვწერე: ალტაცებიდან სიბრძნისაკენ. იგივე მოძრაობა, რითაც სიყვარულის გრძნობა მოძრაობს. მსგავსად ყინულის ნაჭრისა გავარვარებულ ქურაზე, ლექსი მით ძლიერად უნდა ბობოქრობდეს, რაც უფრო გამაღებთ მიდის ლღობა. ლექსი შეიძლება გადაკეთდეს, ვიდრე ის ცოცხალია, მაგრამ მას ძალად ვერ აიძულებ, იცოცხლოს. ყველაზე ძვირფასი, რაც მასში დარჩება, ის გახლავთ, რომ მან შეძლო, ბოლომდე შემდგარიყო და პოეტი ერთიანად გაეტაცებინა. გადაიკითხეთ იგი მეთქვამს – ის უწინდებურად ინახავს თავის სი-

ხასხასეს, როგორც მეტალი ინარჩუნებს თავის შედგენილობას. მას არ ხელეწიფება, დაკარგოს თავისი უფლება სიცოცხლეზე, რადგან მასში აღბეჭდილია აზრის მოძრაობა, ლექსის ქმნის დროს ოდესღაც მოულოდნელად გამჟღავნებული.

1939 წ.

თარგმნა **მანანა კვატაიაძე**.



## სარჩევი

### ვექტორები

#### მაია ჯალიაშვილი

ელა გოჩიაშვილის პოეზიის ფერადები.....3

#### მაკა ჯოხაძე

„პატივი კატალონიას“.....21

#### ლალი ავალიანი

„ალო – ტანჯული მეგზური“  
(ირაკლი სამსონაძის „ნერილები მეგობარს“)......37

#### ნონა კუპრეიშვილი

დავინყებულები ჟანრი შინ შეკეტილი მწერლისთვის  
(ირაკლი სამსონაძის „ნერილები მეგობარს“)......48

#### ზოია ცხადაია

„დამთავრდა... უკვე დაკეცა ფრთები“ ...  
(ლალი გულისაშვილის ხსოვნისათვის).....61

#### გია არგანაშვილი

ლელა ცუცქირიძე  
(შემოქმედის პორტრეტი თანამედროვე  
ლიტერატურული ცხოვრების ფონზე).....71

#### ლალი ავალიანი

ბაჩანა ბრეგვაძის  
„ბოლო დროის ჩანაწერები“.....87

#### ადა ნემსაძე

ომი, სიყვარული და სიძულვილი  
აბუქაანიდან პარიზამდე  
(ნოდარ მაჭარაშვილის „კვაზიმოდოს ქალაქი“)......95

#### მაია ჯალიაშვილი

სიყვარულის განდევნა სამყაროდან  
(ვანო ჩხიკვაძის რომანი „გვირაბი“)......107

## **მზია ჯამაგიძე**

თანამედროვე ქართული ფსიქოლოგიური მოთხრობა  
(ბესო ხვედელიძის „ქალაქურები და სოფლურები“).....118

## **კულტურა**

### **ლელა იაკობიშვილი-ფირალიშვილი**

ფერი და ბგერა.....131

### **გეორგ ზიმელი**

მეტროპოლისი და სულიერი ცხოვრება  
ინგლისურიდან თარგმნა **ქეთევან ჯიშიაშვილმა**.....171

## **ხელოვნება**

### **ლელა ოჩიაური**

ცასა და მინას შორის.....189

### **ლევან გელაშვილი**

„ვეფხისტყაოსანი“ და კინო.....211

## **ჟურნალისტიკა**

### **მანანა შამილიშვილი**

„ხმოვანი ტექსტების“ უხმო კონტექსტები.....225

## **Essay**

### **ზაზა ფირალიშვილი**

ესკიზები.....233

## **საბავშვო მწერლობა**

### **მარიამ გიორგაშვილი**

ნაირა გელაშვილის ზღაპრები  
დიდი და პატარა ბავშვებისთვის.....251

## **MEMORIA**

### **ჟურნალი „ცისკარი“ – 170**

**მრგვალი მაგიდა:** „თანამედროვე კრიტიკის ტენდენციები.  
1957-1980-იანი წლების ჟურნალ „ცისკრის“ გამოცდილება“ .....257

### **პავლე ინგოროყვა – 130**

#### **მაია ჯალიაშვილი**

მარად მღვიარე ადამიანი.....280

### **გურამ ასათიანი – 90**

#### **მანანა კვაჭანტირაძე**

თანამედროვეთა გასაგონად.....293

### **აკაკი ბაქრაძე – 95**

#### **მაია ნინიძე**

არაფერი ახალი, უბრალოდ, გახსენება.....302

### **ოტია პაჭკორია – 95**

#### **მანანა კვაჭანტირაძე**

“ $E = mc^2$ ” .....311

### **ოთარ ჭილაძე – 90**

#### **ანანო შალამბერიძე**

ანა  
(ოთარ ჭილაძის „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“).....321

### **ქრისტინა კვაჭანტირაძე**

ბედია და ზღვა  
(ოთარ ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“).....326

### **ერლომ ახვლედიანი – 90**

#### **გია არგანაშვილი**

ავტორის დაბადება.....329

**ნოდარ დუმბაძე – 95**

ჩვენი საუნჯე.....349

**ნომრის სტუმარი**

„ჩემთვის ხატოვანებაა მთავარი“...

ესაუბრა **მირანდა ტყეშელაშვილი**.....354

**XX საუკუნის ლიტერატურული აზროვნების ისტორიიდან**

**რობერტ ფროსტი**

მოძრაობა, სრულქმნილი ლექსში

თარგმნა **მანანა კვატაიაშვილი**.....370