

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის
ინსტიტუტი

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Institute of General and Comparative Literary Studies

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია
Georgian Comparative Literature Association

სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი

ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

Sjani

Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature

UDC (უკ) 821.353.1.0(051.2)
ს-999

რედაქტორი ირმა რატიანი	Editor Irma Ratiani
სარედაქციო კოლეგია	Editorial Board
თამარ ბარბაქაძე (საქართველო)	Tamar Barbakadze (Georgia)
ლევან ბრეგაძე (საქართველო)	Levan Bregadze (Georgia)
რუტა ბრუზგიენე (ლიტვა)	Rūta Brūzgienė (Lithuania)
მაია ბურიმა (ლატვია)	Maja Burima (Latvia)
რაჰილა გეიბულაევა (აზერბაიჯანი)	Rahilya Geybullayeva (Azerbaijan)
თეიმურაზ დოიშვილი (საქართველო)	Teimuraz Doiashvili (Georgia)
მაკა ელბაკიძე (საქართველო)	Maka Elbakidze (Georgia)
ანეტა ვერბერგერი (გერმანია)	Annette Werberger (Germany)
ირაკლი კენჭოშვილი (საქართველო)	Irakli Kenchoshvili (Georgia)
რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)	Rudolf Kreutner (Germany)
გაგა ლომიძე (საქართველო)	Gaga Lomidze (Georgia)
თამარ ლომიძე (საქართველო)	Tamar Lomidze (Georgia)
ჯესიკა პრესმანი (აშშ)	Jessica Pressman (USA)
ალექსანდრე სტროევი (საფრანგეთი)	Alexandre Stroev (France)
ჯერი უაითი (კანადა)	Jerry White (Canada)
ჯენიფერ უოლესი (ინგლისი)	Jennife Wallace r (UK)
მანფრედ შმელინგი (გერმანია)	Manfred Schmeling (Germany)
ბელა წიფურია (საქართველო)	Bela Tsipuria (Georgia)
პასუხისმგებელი მდივანი	Responsible Editor
მირანდა ტყეშელაშვილი	Miranda Tkeshelashvili
კომპიუტერული უზრუნველყოფა თინათინ დუგლაძე	Computer Software Tinatin Dugladze
სჯანი 25, 2024, მაისი	Sjani (<i>The Thoughts</i>) 25, 2024, May
რედაქციის მისამართი:	Address:
საქართველო,	Georgia,
თბილისი 0108,	Tbilisi 0108,
მ. კოსტავას ქ. №5	M. Kostava St. 5
ტელ.: (+995 32) 2 99-63-84	Tel.: (+995 32) 2 99-63-84
ფაქსი: (+995 32) 2 99-53-00	Fax: (+995 32) 2 99-53-00
www.litinstitutu.ge	www.litinstitutu.ge
E-mail: litinstitutu@yahoo.com	E-mail: litinstitutu@yahoo.com

ქურნალი რეგისტრირებულია შემდეგ ბაზებში:

ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდი, VABB-SHW, ERIH PLUS, EBSCO.

Sjani is a member of the following databases: Central and Eastern European Online Library, VABB-SHW, ERIH PLUS, EBSCO.

© თსუ შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)

ISSN 1512-2514

E-ISSN: 2346-772X

ლიტერატურის თეორიის პრობლემები		<i>Problems of Literary Theory</i>
ირმა რატიანი თანამედროვე ტრაგედია და მისი ქართული იმპლიკაციები	7	Irma Ratiani <i>Modern Tragedy and its Georgian Implications</i>
პოეტიკური პრაქტიკები		<i>Poetical Practices</i>
ირაკლი კენჭოშვილი ფრანგული რომანის ორგვარი ათვისება	23	Irakli Kenchoshvili <i>Two Tyres of Perception of French Romance</i>
ლიტერატურის მცოდნეობის ქრესტომათია		<i>Chrestomathy of Literary Theory</i>
რომან იაკობსონი და კლოდ ლევი-სტროსი შარლ ბოდლერის „კატები“	30	Roman Iakobson Claude Levi-Strauss <i>Baudelaire's "Les Chats"</i>
ლექსმცოდნეობა		<i>Theory of Poetry</i>
სალომე ლომოური მეორე მსოფლიო ომის რეფლექსია ქართველ „პოეტ-ჯარისკაცთა“ ლირიკაში	53	Salome Lomouri <i>Reflection of World War II in the Lyrics of Georgian "Poet-Soldiers"</i>
ფილოლოგიური ძიებანი		<i>Philological Researches</i>
მერაბ ღაღანიძე მეფე დიმიტრი თავდადებული და „მეფე დიმიტრი თავდადებული“: ისტორიული მონაცემები და ლიტერატურული თხრობა (ნაწილი პირველი)	84	Merab Ghaghanidze <i>King Dimitri the Self-Sacrificer and "King Dimitri the Self-Sacrificer": Historical Data and Literary Narrative (Part One)</i>

ნესტან კუტივაძე <i>შიო არაგვისპირელის ნოველების გენდერული ასპექტები</i>	101	Nestan Kutivadze <i>Gender Aspects of Shio Aragvispireli's Stories</i>
გიორგი ვაშალომიძე <i>ნათლისღების იკონოგრაფია და მისი საღვთისმეტყველო- სახისმეტყველებითი ასპექტები</i>	117	Giorgi Vashalomidze <i>Iconography of Epiphany and its Theological Aspects</i>
კრიტიკული დისკურსი		<i>Critical Discourse</i>
ნათელა ჩიტაური შორენა შამანაძე <i>იდენტობათა რეკონსტრუქციები და ალტერნატივათა ძიება ქართულ ინტერკულტურულ- მიგრაციულ ტექსტებში</i>	138	Natela Chirauri Shorena Shamanadze <i>Reconstructions of Identities and Looking for Alternatives in Georgian Intercultural- Migration Texts</i>
ნანა ტრაპაიძე <i>კრიტიკა და თანამედროვეობა დროის, როგორც ლიტერატურული გამოცდილების, შუქზე</i>	160	Nana Trapaidze <i>Criticism and Modernity in the Light of Time as a Literary Experience</i>
სოციალისტური რეალიზმის გადააზრებისათვის		<i>Rethinking the Socialist Realism</i>
ჰაიატე სოტომე <i>მოქმედებს თუ არა გველის შხამი სოციალისტურ რეალიზმზე?</i>	192	Hayate Sotome <i>Does Snake Poison Work on Social Realism?</i>
იურატე ლანდსბერგიტე-ბეხერი <i>არარსებული ეპოქა. დაღუპულთა ლექსი და მისი დამოკიდებულება ისტორიასთან</i>	200	Jūratė Landsbergytė-Becher <i>The Epoch that Did Not Happen. The Poem of the Perished and Its Relationship to History</i>

<p>იმანტს ლავინში ლათვიის სსრ-ს დეკორატიული ხელოვნება, გზის ძიება პარტიულ აზროვნებასა და ეროვნულ აზროვნებას შორის</p>	<p>214</p>	<p>Imants Lavins (Laviņš) <i>Decorative Art of the Latvian SSR, Searching the Way Between Party-mindedness and National- mindedness</i></p>
<p>კუნალ ჩატოპადჰაია სოციალისტური რეალიზმის მიღება ბენგალის „პროგრესულ მწერლობაში“ და მისი ალტერნატივები: 1930-დან 1990-იან წლებამდე პერიოდში</p>	<p>225</p>	<p>Kunal Chattopadhyay <i>Reception of Socialist Realism in Bangla Progressive Literature and Alternatives to It: 1930s to 1990s</i></p>
<p>სომა მარიკი ქალები სოციალიზმისთვის ბრძოლაში: ალექსანდრა კოლონტაი და ლილია ჩუკოვსკაია, როგორც სოციალისტური რეალიზმის ალტერნატივები</p>	<p>242</p>	<p>Soma Marik <i>Representing Women in the Struggle for Socialism: Alexandra Kollontai and Lydia Chukovskaia as Alternatives to Socialist Realism</i></p>
<p>რომან ძიკი, ლილია შუტიაკი სოციალისტური რეალიზმის კანონის უკანა მხარე: უკრაინული ლიტერატურის გამოცდილება</p>	<p>259</p>	<p>Roman Dzyk, Liliia Shutiak <i>The Reverse Side of the Socialist Realist Canon: the Experience of Ukrainian Literature</i></p>
<p>იორდან ლუტსკანოვი „ვეფხისტყაოსნის“ სათაურის თარგმანი უცხო ენებზე 1937 წლამდე და მის შემდეგ; კულტურა 2-ის თუ სოციალისტური რეალიზმის მარკერი?</p>	<p>266</p>	<p>Yordan Lyutskanov <i>Translating the Title of Vep'xis- Tq'aosani ('(The /Some)one in an Ounce's Skin' / 'The Ranther-clad one') in Foreign Languages, Before and After 1937: the Mark of 'Culture 2' or of Socialist Realism?</i></p>

კულტურის პარადიგმები		Paradigms of Culture
ლელა წიფურია <i>ეპიდემია ქართულ პროზასა და კინემატოგრაფში: დავით კლდიაშვილისა და ვაჟა-ფშაველას მოთხრობების ეკრანიზაციები</i>	296	Lela Tsiphuria <i>Epidemic in Georgian Prose and Cinema: Film Versions of Stories by David Kldiashvili and Vazha-Pshavela</i>
დებიუტი		Debut
თამთა ღონღაძე <i>დესაკრალიზებული ირმის მითოლოგემა და მოდერნული პარადიგმა ვაჟა-ფშაველას პროზაში</i>	309	Tamta Ghonghadze <i>The Desacralized Mythologeme of the Deer and the Modern Paradigm in Vazha-Pshavela's Prose</i>
ანი ბაიდოშვილი <i>ადამიანის ცნების დეკონსტრუქციის ანალიზი არტურ კლარკის „კოსმოსური ოდისეა 2001-ში“</i>	332	Ani Baidoshvili <i>Deconstruction of the Notion of “Human” in Arthur C. Clarke’s “2001: A Space Odyssey”</i>
გამოხმაურება, რეცენზია		Reviews, Comments
ლევან ბებურიშვილი ნათია სიხარულიძე <i>„ჟამი შეკრებად ქუათა“ (თეიმურაზ დოიაშვილის თხზულებათა ხუთტომეულის გამოცემის გამო)</i>	347	Levan beburishvili Natia Sikharulidze <i>„A Time to Gather Stones“ (About the Publication of Teimuraz Doiashvili’s Five-Volume Works)</i>
ახალი წიგნები	367	New Books
მომზადდა გაგა ლომიძემ		Prepared by Gaga Lomidze

ირმა რატიანი
(საქართველო)

თანამედროვე ტრაგედია და მისი ქართული იმპლიკაციები

თეორიული პრეამბულა

გვიანი რეალიზმისა და ადრეული მოდერნიზმის ესთეტიკამ ბევრი რამ შეცვალა მსოფლიო ლიტერატურაში, მათ შორის, ტრაგედიის ჟანრის კანონი და განვითარების დინამიკა. იმ ფუნდამენტურ ცვლილებებს შორის, რომლებიც ამ პერიოდის ტრაგედიებში გამოიკვეთა, განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია შემდეგი:

- ტრაგედიის ეპიცენტრის ტრანსფორმაცია „გმირიდან“ „მსხვერპლზე“;
- ტრაგედიის სიუჟეტის ჩაქსოვა ყოველდღიურობის რუტინაში;
- ტაბუდადებული თემების გააქტიურება;
- ტრაგიკული პათოსის ტრანსფორმაცია.

აღნიშნული ცვლილებების პიონერი ჰენრიკ იბსენია (1828-1906), რომელიც სამართლიანად ითვლება **თანამედროვე ტრაგედიის** ფუძემდებლად. იბსენმა ტრაგიკული სიუჟეტები სასახლეებისა და მდიდრული ინტერიერების კედლებიდან გარეთ გამოიტანა და ყოველდღიურ ცხოვრებაში გადაანაცვლა; დრამატურგის გადაწყვეტილება, გარკვეულწილად, რომანტიკული ეპოქის ტრაგედიის წიაღში გამომუშავებულ გამოცდილებას დაეფუძნა (ბიუხნერი, შილერი), თუმცა, თუკი ზოგადი მიდგომით ვისარგებლებთ, ის შეეწინააღმდეგა არისტოტელეს თეზას, რომ ტრაგედიის გმირი აუცილებლად „სახელოვანი“ უნდა ყოფილიყო. შედეგად, იბსენის დრამატურგიაში ადგილი აღარ დარჩა არც მაღალი ტრაგიკული პათოსისათვის და არც სახელმწიფოებრივი და პირადი ინიტერესების საბედისწერო შერკინებისთვის. ცნება „ტრაგედია“ ჩაანაცვლა ცნებამ – „ტრაგიკული დრამა“, რაზეც მიუთითებდა კიდევ გეორგ შტაინერი ვალტერ ბენიამინის წიგნის – „გერმანული ტრაგი-

კული დრამის სათავეებთან“ (1925 წ.), წინასიტყვაობაში: თუ ტრაგედია ეფუძნება მითს, ხოლო მისი მოქმედება ემყარება ჰეროიკულ მსხვერპლ-შეწირვას, რომელიც, ტრანსცენდენტული ელემენტების სიუჟეტიდან გამომდინარე, აჯილდოვებს გმირს რწმენით, რომ ის ეთიკურად უტოლდება ღმერთებს, თანამედროვე ტრაგიკული დრამა, პირიქით დატვირთულია ისტორიული დისკურსით, მისი პოლიტიკური და სოციალური იმპლიკაციებით, რაც განაპირობებს მის შინაარსსაც და სტილსაც (იხ. Steiner 1977: 16). შესაბამისად, იბსენის დრამები ორიენტირებულია „კლასობრივი საზოგადოებისათვის“ დამახასიათებელ პრობლემებსა და დილემებზე, სადაც აქცენტირებულია სოციალური დისკურსი და მასთან ერთად – ფემინისტური და ფსიქოლოგიური დისკურსები („თოჯინების სახლი“); პირველად გაიჟღერებს ცნებები – სადომაზოხიზმი, ჰომოსექსუალობა და სხვ. იბსენის პერსონაჟები შეიცნობენ ტყუილით, თვალთმაქცობითა და სიყალბით აღსავე ბრუტალურ სამყაროს, რათა აღმოაჩინონ, რომ მიუხედავად მათი წინააღმდეგობისა, ისინი, როგორც ადამიანები, ამ სამყაროს ნაწილს წარმოადგენენ და, მემკვიდრეობით, თავადაც ატარებენ დესტრუქციულ კოდს. იბსენის ტრაგედიები იმთავითვე „ლიბერალურ ტრაგედიებად“ მონათლეს, ვინაიდან ისინი ორიენტირებულია არა ტრადიციულ „ჰეროიკაზე“, არამედ – „ინდივიდ-განმათავისუფლებელზე“, რომელიც ესწრაფვის საზოგადოებასთან/გარემოსთან კონფლიქტს იმ მიზნით, რომ შეიმეცნოს საკუთარი არსებობის ტრაგიზმი და შინაგან განცდად აქციოს იგი („თოჯინების სახლი“, „მოჩვენებები“). იბსენი თანამედროვე ტრაგედიის ახალ მოდელს – **ადამიანურ ტრაგედიას** შემოუძღვება ლიტერატურულ არენაზე, რასაც ევროპულ სივრცეში სხვა ავტორებიც გამოეხმაურებიან: ავგუსტ სტრინდბერგი (1849-1912) – შვედეთში, ჯონ მილინგტონ საინგი (1871-1909) – ირლანდიაში, გერჰარტ ჰაუპტმანი (1862-1946) – გერმანიაში, ანტონ ჩეხოვი (1860-1904) – რუსეთში, ლუიჯი პირანდელო (1867-1936) – იტალიაში, და წარმატებით განავითარებენ „ცოდვილი რეალობისა“ და მასში ადამიანის თვითიზოლირების ტრაგიკულ თემას.

სტრინდბერგი, რომელიც ნატურალისტური ტრაგედიის ოსტატად ითვლება და, რეალურად კი, დრამატურგიის მრავალ სხვადასხვა ხერხსა და მეთოდს იყენებს, კონცეპტუალურად, მუდმივად ადამიანურ ურთიერთობებს უღრმავდება („ბატონი ოლოფი“, „მამა“, „ქალბატონი ჯულია“). მისი პიესების ცენტრალური თემა ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობაა, რომლებიც, სიყვარულის ძალით და ახალი ცხოვრების ძიების სურვილით შეპყრობილნი, ანგრევენ ერთმანეთს და, საბოლოოდ, ახალი ცხოვრება, რომლისკენაც ისინი ისწრაფვიან, *ურთიერთობითი დანაშაულის* ნანგრევებში აღმოჩნდება. ახალი

ცხოვრების შექმნა შეუძლებელია, მომავალი მათ ტკივილებს, იდეებსა და ილუზიებს ეწირება¹.

დანაშაულისა და ილუზიის წინააღმდეგობრივ სურათს ქმნის თავის პიესებში ლუიჯი პირანდელო. რ. უილიამსი აღნიშნავს: „[პირანდელოს] დრამატული სამყარო აღსავსეა დანაშაულითა და ილუზიით: დანაშაული ურთიერთდაკავშირებული და ჩახლართულია, ხოლო ილუზია – რთული და მყარი, როგორც დანაშაულისაგან გაქცევის ან მასთან შეგუების ერთადერთი საშუალება“ (Williams 1966: 146). პირანდელოს სამყაროში ადგილი აღარ რჩება გულწრფელი ურთიერთობებისთვის, არამედ – მხოლოდ ილუზიებისთვის, რომლებიც ტანჯვასთან გამკლავებაში უნდა დაეხმარონ ადამიანს.

მწერლის სწრაფვა, გადააჯაჭვოს პირადული ტრაგედია საზოგადოებრივთან და – პირიქით, წინა პლანზე გამოდის ანტონ ჩეხოვის დრამებში („თოლია, „ძია ვანია“, „სამი და“, „ალუბლის ბაღი“) ადამიანი საზოგადოების წევრია, შესაბამისად, ადამიანის პირადი კრიზისი და დრამა საზოგადოებრივ მნიშვნელობას იძენს, ხოლო საზოგადოებრივი – პირადს. არის კი ჩეხოვი ტრაგიკოსი? მისი დრამები ხომ არ მთავრდება მთავარი პერსონაჟ[ებ]ის სიკვდილით და, საერთოდაც, არც არავის სიკვდილით? მაგრამ, ჩეხოვის *ადამიანურ ტრაგედიებში* სასჯელის უმაღლესი ზომა არ არის სიკვდილი, არამედ – ცოცხლად დარჩენა, ადამიანის დაცლა ზნეობრივი ღირებულებებისგან, იმედებისგან, მოლოდინებისგან და სამუდამო უმოქმედობისა და უპერსპექტივობისათვის გაწირვა. ჩეხოვმა ადამიანის არა სიკვდილი, არამედ ცხოვრება აქცია ტრაგედიად. და ეს ყველაფერი იმ პირველი „დანაშაულის“ გაგრძელება იყო, რაც ათასობით წლის წინათ, „ჩაიდინეს“ ძველმა ბერძნებმა, როდესაც ღმერთ დიონისოს პატივსაცემად გამართულ სანახაობრივ შეჯიბრებებში პირველად გადასცეს გამარჯვებულს საჩუქრად საუკეთესო თხა...²

გმირიდან მსხვერპლზე აქცენტის გადატანის პროცესის რეფლექსირებას ვაკვირდებით ქართულ მწერლობაშიც; თუმცა, აღნიშნული მეტამორფოზა, დრამატურგიაზე უწინ, გვიანი რეალიზმის ეპოქის ავტორის – ვაჟა-ფშაველას (1861-1915) პოეზიაში აისახა.

¹ ავგუსტ სტრინდბერგის პიესის – „მამა“ – პრემიერა 1998 წლის 20 სექტემბერს, დიდი წარმატებით, შედგა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში (დამდგმელი რეჟისორი – თემურ ჩხეიძე).

² დიონისოს ფესტივალების წიაღში ჩაისახა ტრაგედიის ჟანრი. იხ. ი. რატიანი, „დრამის შესახებ, ტრაგედია – უძველესი დრამატული ჟანრი“, წიგნში: „ლიტერატურული ჟანრები“, I ნაწილი, თბილისი, 2023.

პირველი რეფლექსია

1880-90-იანი წლებიდან, როდესაც ევროპულმა მწერლობამ გვიანი რეალიზმის მგრძნობელობაში გადაინაცვლა (დოსტოევსკი, ჩეხოვი, გი დე მოპასანი, იბსენი), წინა პლანზე წამოიწია ისეთმა მნიშვნელოვანმა პრობლემებმა, როგორცაა პიროვნების მიერ თავისუფალი ნების ძიება და გაუცხოებული სამყაროს შეცნობის მცდელობა: „რაც უფრო სასტიკი ხდებოდა სამყარო, მით უფრო მეტად იკეტებოდა ადამიანი თავის თავში“ (რატიანი 2018: 130). ვაჟა-ფშაველას პოემები – „ალუდა ქეთელაური“ (1888 წ.), „სტუმარ-მასპინძელი“ (1893 წ.) და „გველის მჭამელი“ (1901 წ.), საშაულებას გვაძლევს, თვალი გავადევნოთ ადამიანის სვლას სოციალური „ლიაობიდან“ კლასტროფობიული ჩაკეტილობისაკენ, რაც, დრამის თეორიის ენაზე, „გმირის“ „მსხვერპლად“ ტრანსფორმაციის პარადიგმას ანუ *გმირული პათოსის მსხვერპლის სტატუსით* ჩანაცვლებას ასახავს. აღნიშნულ პოემებს განსხვავებული სიუჟეტები აქვს, მაგრამ ერთი საერთო პრინციპი ამთლიანებს: პიროვნებისა და პიროვნული თვითმყოფადობის დამკვიდრების პრინციპი. „ვაჟა-ფშაველას ყურადღების უმთავრეს საგანს ადამიანი წარმოადგენს, სუბიექტი, რომელიც არსებობს გარკვეული საზოგადოების ანუ ობიექტური გარემოს პირობებში და ცდილობს დამკვიდრდეს მასში, როგორც ინდივიდუალური პიროვნება. ალუდა ქეთელაური მკლავს არ სჭრის მტერს – ქისტ მუცალს, ჯოყოლა ალხასტაისძე კი საკუთარ ჭერქვეშ იფარებს ასევე მტერს – ხევსურ ზვიადაურს. მიუხედავად თემის (როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში) მხრიდან გაწეული წინააღმდეგობისა, არც ალუდა თმობს თავის პიროვნულ პრინციპებს და არც ჯოყოლა. შესაბამისად, სახეზეა კონფლიქტი თემსა და პიროვნებას შორის, უკომპრომისო წინააღმდეგობა, რომლის შედეგიც პიროვნების თემისაგან მოკვეთა გახლავთ“ (რატიანი 2010: 43). ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ბრწყინვალე მკვლევარი, გრ. კიკნაძე აღნიშნული პრობლემის ძალზე საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, რის შედეგადაც, ალუდაცა და ჯოყოლაც „გმირის“ კატეგორიიდან „მსხვერპლის“ კატეგორიაში გადაინაცვლებენ, კერძოდ კი, გრ. კიკნაძე სვამს კითხვას: რამდენად არის ალუდასა და ჯოყოლას საქციელი თემის ადათ-წესების დარღვევა და, შესაბამისად, რამდენად მართებულია ვაჟას ინტერესის შემოზღუდვა თემის პრობლემით? თუ თემის ადათი ამტკიცებს, რომ დამარცხებულ მტერს მარჯვენა უნდა მოეკვეთოს, თემშივე არსებობს ღირსეული ვაჟაკის პატივისცემის ტრადიცია; თუ თემის ადათი ითხოვს სისხლის აღების წესის დაცვას, თემივე მოუწოდებს ღირსეული სტუმართმოყვარეობისაკენ. შესაბამისად, თუ ვაჟას ცენტრალური გმირები არღვევენ თემის ერთ ადათს, იცავენ მეორეს. „საქმე ისაა, – ასკვნის

მკვლევარი, – რომ თვით თემი შეიცავს ერთიმეორისადმი დაპირისპირებულ, გარკვეულ შემთხვევებში ერთიმეორესთან შეუთანხმებელ ტრადიცია-ადათებს. სწორედ ამიტომ პიროვნება შეიძლება ტრაგიკულ მდგომარეობაში აღმოჩნდეს... თემის ათასწლოვანი ტრადიციის მოწინააღმდეგედ კი არ გამოდის პიროვნება, არამედ იგი ხდება თემშივე არსებული წინააღმდეგობის მსხვერპლი“ (კიკნაძე 1978: 162).

უფრო გვიანდელ პოემაში „გველის მჭამელი“ (1901 წ.) იმთავითვე აღარსადაა გმირი. პოემის მთავარი პერსონაჟი – მინდია – არ არის გმირი, არამედ – „განსხვავებულია“: „[მინდია – ი.რ.] იმთავითვე რჩეულია. იგი არ ჰგავს თემის დანარჩენ წევრებს, ვინაიდან დაჯილდოებულია სხვებისათვის მიუწვდომელი სიბრძნითა და მიხვედრილობით, აგრეთვე, ნიჭით, ესმოდეს ყოველი სულიერის ენა. რა არის ეს, ცოდნა თუ ინტუიცია? ეს ნამდვილი ცოდნა არ არის ...მინდიას გამეცნიერება არც თავისი შინაარსით და არც თავისი საფუძვლით ჭეშმარიტი ცოდნა არაა... მინდიას ცოდნა მოპოვებული არ არის იმ გზით, როგორც ნამდვილი ცოდნა შეიძინება. ცოდნის დაკარგვაც ისე არ შეიძლება, როგორც ამას მინდიას შემთხვევაში აქვს ადგილი... „გველის მჭამელში“ წარმოდგენილია ბუნების წვდომისა და საჭირო მოქმედების წარმოების გრძნობითი გზა. აქ ცხადად ჩანს ვაჟას აზრი, რომ ბუნებასთან სიახლოვე თავისებური გზით არის შესაძლებელი. ეს გზაა ინტუიციის გზა“ (კიკნაძე 1978: 164). ჩვენ სავსებით ვეთანხმებით მკვლევარს და მიგვაჩნია, რომ მინდიას „ცოდნა“ კონცეპტუალურად ემიჯნება ფრანკენშტაინის „ცოდნას“. „გველის მჭამელში“ ვაჟა-ფშაველამ სერიოზულად გაილაშქრა მეცნიერული პრაგმატიზმის წინააღმდეგ და ნათლად გამოკვეთა სათქმელი: არსებობს სამყაროს აღქმის ალტერნატიული საშუალება – სამყაროს ინტუიტიური შემეცნება, რაც ეწინააღმდეგება მასაში ადამიანების ინტეგრირების პროცესს და ინდივიდუალიზმს უნარჩუნებს თითოეულ სუბიექტს. მინდიას თავისუფლება მის ინდივიდუალიზმშია, მის გამორჩეულ უნარში, შეიმეცნოს სამყარო საკუთარი თავის მიღმა და იყოს არა მრავალთაგან ერთ-ერთი, არამედ ერთ-ერთი – მრავალში. „ინტუიციას მკაფიოდ მორალური სახე აქვს, მისი წარმმართველი პრინციპი ჰუმანურობაა“, – მიუთითებს გრ. კიკნაძე (კიკნაძე 1978: 166) და, როგორც კი შეეცდება მინდია, რომ სხვებს დაემსგავსოს, ის კარგავს თავის უნიკალურ უნარს, მასთან ერთად კი საკუთარი „რჩეულობის“ განცდასაც: „ინტუიციის დაკარგვა დეჰუმანიზაციის რელევანტური პროცესია. კარგავს რა თავის განსაკუთრებულ უნარს, მინდია დადმავალი შეუფლით ეშვება მიწაზე და კარგავს თავისუფლებას. მინდიას ბედნიერება დასრულებულია, ის უყოყმანოდ ირჩევს სიკვდილს“ (რატინი 2010: 44). „ნაწარმოებში სიკვდილი და სიბრძნე ფაქტობრივად გაიგივებულია“ (ვასაძე 2007: 13).

ვაჟა-ფშაველას ტექსტებში გამოკვეთილი ხედვის ეს ახალი პერსპექტივა, მე-19 საუკუნის მიწურულს გაბატონებული დეკადენსის კონცეფციასთან წყვილში, წარმოადგენს პირდაპირ გზას ქართული მოდერნიზმისკენ, პარალელურად ევროპული მწერლობისა, რომლის ჰორიზონტზეც უკვე ცხადად ელვარებს მოდერნიზმის ეპოქა. ანტიკური ტრაგედიების თემები არსად გამქრალა, მაგრამ პრე-მოდერნიზმისა და მოდერნიზმის ეპოქის მწერლები და დრამატურგები ცხადად ჭვრეტდნენ თანამედროვე ცხოვრებასთან მათი ადაპტირების საჭიროებას. ამის ერთ-ერთ ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს ამერიკელი დრამატურგის იუჯინ ო'ნილის მთელი რიგი პიესები, რომლებშიც მწერალი უბრუნდება ტრაგედიის ანტიკურ და რომაულ ტრადიციას, თუმცა, წარმატებით ახდენს მათ „გადმოტანას“ „თავისი დროის“ სიბრტყეზე. მაგალითად, ტრაგედია – „ვნება თელების ქვეშ“ (Desire Under the Elms), რომელიც ეფუძნება ფედრასა და ჰიპოლიტოსის მითს და ფოკუსირებულია სექსუალურ ლტოლვაზე დედინაცვალსა და გერს შორის (შესამჩნევი სიუჟეტური ალუზიებით ოიდოპოსისა და მედეას მითებზე), თანდათანობით, სიუჟეტის განვითარების პარალელურად, უახლოვდება მწერლის თანამედროვე კონტექსტს: „პიესაში „ვნება თელების ქვეშ“, – შენიშნავს ბრენდა მერფი, – სხვადასხვა მითების ფრაგმენტების რეკონსტრუქციის გზით, ავტორი თანამედროვე ამბავს გვიყვება; მისი მოდერნისტული ფუნქციაა შექმნას ახალი მითი, რომელიც თანამედროვე ადამიანის გასაჭირს წარმოაჩენს“ (მერფი 2005: 496). იგივე ტენდენციას ვაკვირდებით ტრილოგიაში – „გლოვა – ელექტრას ბედისწერა“ (Mourning Becomes Electra). ამ უკანასკნელის შესახებ ფრედერიკ კარპენტერი წერდა „პირველ ორ ნაწილში იუჯინ ო'ნილი მიჰყვება მითის ძველბერძნულ ვერსიას, თუმცადა, თარგმნის კლასიკურ მითს თანამედროვე ფსიქოლოგიის ენაზე; ტრილოგიის მესამე ნაწილში კი ის თავის საკუთარ მითს ქმნის“ (Carpenter 1979: 127).

დავით კლდიაშვილი და თანამედროვე ქართული ტრაგედია

ვაჟა-ფშაველას ტექსტებში აღებული გეზი წარმატებით გაგრძელდა დავით კლდიაშვილის (1862-1931 წ.წ.) შემოქმედებაში. *თანამედროვე ტრაგედიის* ფუძემდებლების – იბსენის, სტრინდბერგის, პირანდელოს, ჩეხოვის – მსგავსად, ქართველმა დრამატურგმაც შეძლო მისი დროის ტრაგიკული კოდის წაკითხვა, როდესაც სოციალური სიდუხჭირისა და მწვავე სულიერი კრიზისის ფონზე, ადამიანის არა სიკვდილი, არამედ ცხოვრება აქცია ტრა-

გედიად, ხოლო ამ ჟანრული ტრანსფორმაციის წარმოსაჩენად, ტრაგიკულ სიუჟეტებში უხვად ჩააქსოვა გროტესკული და კომიკური ელემენტები. ქართველი ავტორის შემოქმედებითი სტილი შეიძლება შეფასდეს, როგორც თანამედროვე ტრაგედიის კონცეპტის წარმატებული „ქორწინება“ შექსპირისეულ ტრაგიკ-კომიკურ ნარატივთან.¹ თეორიული თვალსაზრისით კი, ამ „ქორწინების“ შედეგი ქართული *თანაგრძნობის თეატრის* ფორმირებაა.

„დარისპანის გასაჭირი“ (1903 წ.). წიგნში „დავით კლდიაშვილის თეატრი“, ვასილ კიკნაძე წერს: „დარისპანის გასაჭირი ქართულ დრამატურგიაში სრულიად ახალი მოვლენაა. მანამდე ქართული დრამატული მწერლობა ასე სრულყოფილ ტრაგიკომედიას არ იცნობს“ (კიკნაძე 1973: 46). საგნებით ვეთანხმებით მკვლევარის აზრს იმის თაობაზე, რომ კლდიაშვილის პიესა „დარისპანის გასაჭირი“ ახალი ეტაპის მაუწყებელია ქართულ დრამატურგიაში, თუმცაღა, მიგვაჩნია, რომ „დარისპანის გასაჭირი“ წარმოადგენს *თანამედროვე ტრაგედიას*, რომელიც უახლოვდება, მაგრამ სრულად არ უდრის შექსპირისეული ტრაგიკომედიების პათოსს: კლდიაშვილის პიესა, სტილისტურად – ტრაგიკულისა და კომიკურის სინთეზით, აგრეთვე, გროტესკულის აქცენტებითა და ფილოსოფიური სიცილით – პროშექსპირიანული ტრაგიკომედიის სულისკვეთების მატარებელია, თუმცაღა, კონცეპტუალურად, თავისი ეპოქის ესთეტიკურ მოთხოვნებს პასუხობს და იბსენის, ჩეხოვისა და თანამედროვე დრამის სხვა ფუძემდებლების *სიღრმისეული ტრაგიზმის* ქართულ ანალოგს წარმოადგენს. ტექსტის დრამატიზმს მასში რეფლექსირებული რეალობა განაპირობებს: მომაკვდავი კლასის – აზნაურების – უკიდუ-

¹ დღეს აღარავინ დაობს იმაზე, რომ უილიამ შექსპირმა, როგორც დრამატურგმა, სრულად შეითვისა მის ეპოქამდე არსებული დრამატურგიული გამოცდილება (როგორც ანტიკური და რომაული, ისე – გვიანი შუა საუკუნეებისა), და ერთდორულად მოახდინა მისი როგორც რეფლექსირება, ისე – რეფორმაც. შექსპირის ლიტერატურული რეფორმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ასპექტი იყო არა მხოლოდ ტრაგედიის ჟანრის „დარბილება“ კომიკური ელემენტებით, არამედ, სულაც ახალი ლიტერატურული ჟანრის – *ტრაგიკომედიის* ფორმირება („ვენეციელი ვაჭარი“, „ზამთრის თქმულება“). შექსპირისეული ტრაგიკომედია წარმოადგენდა გარდამავალ ჟანრს ტრაგედიასა და კომედიას შორის, რაც, როგორც ჩანს, ზუსტად გამოხატავდა დრამატურგის მსოფლმხედველობრივ პოზიციას: თუ შექსპირის ტრაგედიები მრავლად შეიცავდა გროტესკულ და კომიკურ ელემენტებს, კომედიებში, პირიქით, საგანგებოდ იყო მოჩრდილული პიესების კომიკური პათოსი, რასაც ადასტურებს გართულეზული სასიყვარულო და ადამიანური ურთიერთობები და სხვ. („ზაფხულის ღამის სიზმარი“, „აურზაური არაფრის გამო“). სწორედ გაღრმავებული დრამატიზმის გამო, „ვენეციელი ვაჭარი“, რომელსაც, თავდაპირველად, კომედიად მიიჩნევდნენ, მოგვიანებით, კრიტიკოსების მიერ, ტრაგიკომედიების რიგში იქნა გადატანილი.

რესი სოციალური სიდუხჭურე, ეკონომიკური, სულიერი და ზნეობრივი დესტრუქცია, ურთიერთობების კრიზისი, „გმირების აწრიალებული ხეტიალი კარიდან კარს“, „ძიება იმისა, რომ გამართლება და მიზანი მოუწახონ თავიანთ არსებობას“ (კიკნაძე 1973: 46), და მიუხედავად ამ ხეტიალისა და წანწალის ალოგიკურობისა, თავად პერსონაჟთა გროტესკული ქედმაღლობისა და კუდაზიკობისა, თითქმის ფიზიკური ტკივილი ნიაღვარივით გადმოდის ტექსტიდან; დადის დარისპანი თავის „ლაფჩინებითა“ და „იმე-იმეთი“, თან დაატარებს გასათხოვარ ქალიშვილს – კაროჟნას, ეგებ ვინ-მეს მიათხოვოს... მაშ რა ქნას დარისპანმა თუ თავისი სარჩო-საზადებელი გასჭირვებია? როგორ არჩინოს მრავალსულიანი ოჯახი? „დავათრევ ამ ჩემს ქალბატონს ყოველგან, – ჩივის დარისპანი, – ნათესავებში, კეთილებში, დღეობებში, – ეგებ ვისმეს ან მოეწონოს, ან ვინმემ სხვანაირ გუნებაზე თვალი გადაავლოს და გამანთავისუფლოს მაგისაგან!“ (კლდიაშვილი 1995: 347). ერთ მხარეს დგას დამცირებული და შეურაცხყოფილი ქალიშვილი („ე შვილი კიდეც დამიბერდა, დამიუშნოვდა“, „დაჯდომა თუ ერთ მოასწრო, ააყენებ ზეზე?“), იქვე, გვ. 347-348), მეორე მხარეს კი – მონდომებული და დარდიანი მამა („წანწალმა მომკლა... ეგებ ერთი კი გავათხოვო“, იქვე, გვ. 347); ქალიშვილს თანდათან ზიზღი ეპარება, მამას – დაღლილობა... პიესის კულმინაციას წარმოადგენს კაროჟნასა და ნატალიას „შეჯიბრის“ სცენა, რომელიც კომიკუ-რი ანტურაჟის მიუხედავად, არსობრივად ტრაგიკულია: როგორი ჟინით ეჯიბრება ერთმანეთს „გარმონიკზე“ დაკრულ ცეკვაში ორი გასათხოვარი ქალიშვილი, ეგებ თავი მოაწონონ საცოლო ყმაწვილს – ოსიკო ხარებაძეს, რომელიც, თავის მხრივ, „უმზითვო ქალის“ შერთვას სულაც არ გეგმავს. „აქვს რამე?“ – კითხულობს სასიძო... ზუსტად შენიშნავს ვასილ კიკნაძე: „მისი [კაროჟნას – ი.რ.] ცეკვა ცარიელ დარბაზში წარმოდგენილ ტრაგედიასა ჰგავს...“ (კიკნაძე 1973: 54). მარცხი და იმედგაცრუება ისადგურებს ტექსტში, ისევ მიუყვება გზას ხელმოცარული მამა-შვილი, ისევ ოხრავს დარისპანი, ისევ დუმს კაროჟნა...

„ირინეს ბედნიერება“ (1897 წ.). თუკი „დარისპანის გასაჭირი“, ტრაგიკული მიზანდასახულობის მიუხედავად, მაინც მჭიდროდ ესაზღვრება ტრაგი-კომედიის შექსპირისეულ ტრადიციას, კლდიაშვილის მეორე პიესა – „ირინეს ბედნიერება“ დაცლილია ტრაგი-კომიკურობისაგან და სერიოზული დრამის სივრცეშია გადანაცვლებული. პიესის შინაარსი ბანალურია (სიყვარული, ვნება, ეჭვიანობა...), თუმცადა, პერსონაჟთა გალერეა – უაღრესად ცოცხალი და სიღრმისეულია, გამორჩეული თანამედროვე დრამისათვის დამა-

ხასიათებელი ფსიქოლოგიზმითა და შინაგანი წინააღმდეგობებით¹. პიესის ცენტრალური პერსონაჟი – ირინე, თავისი ძლიერი ხასიათითა და ღირსების გრძნობით, ვფიქრობთ, ენათესავება ლოპე დე ვეგასა და ტირსო დე მოლინასა მიერ შექმნილ „ძლიერი ქალების“ გალერეას. ირინე სრულად ისიგრძეგანებს თავის მძიმე ხვედრს, შეიცნობს საკუთარი ფსევდო-ბედნიერების ტრაგიზმს და კიდევაც იბრძვის გადასარჩენად, მაგრამ – ამაოდ: პი-ესის დასასრულს, ეჭვიანობისაგან თვალდაბნელებული აბესალო ხანჯლით გაიწევეს ირინესა-კენ... კვდება ირინე თუ – არ კვდება? ეს შეკითხვა ისეთივე უმნიშვნელოა პიესის ავტორისათვის, როგორი უმნიშვნელოც იყო მისი თანამედროვე ევროპელი დრამატურგებისთვის. ირინეს ფიზიკური სიკვდილი მხოლოდ ფასადად დარჩებოდა; ირინე სულიერად კვდება და – ესაა მთავარი: „ნეტავი მართლა და მოვეკალი... – შეჰქვითინებს ქალი მამას, – მაინც ამით არ გათავდება?... აი, ჩემი ბედნიერება, მამა!.. ხომ ხედავ?.. ხომ ბედნიერი ვარ!.. ხომ ბედნიერი ვარ, ჩემო მამა, ა?!“ (კლდიაშვილი 1995: 340).

კლდიაშვილის სწორედ ამ ორი პიესით – „დარისპანის გასაჭირი“ და „ირინეს ბედნიერება“ – შედგა ევროპული *თანამედროვე ტრაგედიის პრემიერა* ქართულ ეროვნულ დრამატურგიაში.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1897 წ.). მიუხედავად იმისა, რომ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ არ არის პიესა, მისი წაკითხვა სავსებით მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ერთის მხრივ, *თანამედროვე ტრაგედიის მხატვრული მოდელის*, ხოლო მეორეს მხრივ – ლესინგის *თანგრძნობის თეატრის* თეორიულ ჭრილში.

ცრემლში განზავებული სატირა და იუმორი იმთავითვე იქცა დავით კლდიაშვილის მწერლობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ბერკეტად. კლდიაშვილისეული იუმორი დრამატულის, დამაბულის, ხშირად – ტრაგიკულის ესთეტიკურ უკუფენას წარმოადგენს; კლდიაშვილის დრამატურგიაში იუმორმა პაროდირების თითქმის შუასაკუნეობრივი სიღრმე (რაბლე, სერვანტესი) და ამალორპინებელი (დაკარგულ ღირებულებათა) ფუნქცია შეიძინა. რატომ – „თითქმის“? ახსნა თავად ცნების განმარტებაში, აგრეთვე, დავით კლდიაშვილის შემოქმედების თავისებურებაში უნდა ვეძიოთ.

მონოგრაფიაში „ტექსტი და ქრონოტოპი“ (2010), განვმარტავდით რა **პაროდის** და განვიხილავდით პაროდის ბახტინისეულ ინტერპრეტაციას, მივუთითებდით: „პაროდია, მისი კლასიკური გაგებით, არის ბაძვა, რომლის

¹ იხ. ვ. კიკნაძე, ქართული ფსიქოლოგიური დრამის სათავესთან...“. წიგნში: „დავით კლდიაშვილის თეატრი“. გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1973. გვ. 20-46.

წიაღშიც აღინიშნება ბაძვის საგნის დამახინჯება. „დამახინჯება“ ამ შემთხვევაში გულისხმობს მისაბადი საგნის სატირულ-ირონიულ იმიტაციას. პაროდის ძირები ანტიკური ეპოქის ლიტერატურაშია საძიებელი (არისტოფანე, ლუკიანე, აპულეიუსი), ხოლო ლიტერატურული ასახვის სპეციფიკურ ხერხად მისი ტრანსფორმირება – აღორძინების ეპოქაში (რაბლე, სვიფტი, სერვანტესი). ლიტერატურული პაროდირების განმსაზღვრელ მახასიათებელს ე.წ. **მოტივთა დამდაბლება** წარმოადგენს, რაც მოტივთა სტრუქტურული ამბივალენტურობითა და გროტესკული მატერიალიზაციითაა აღნიშნული“ (რატიანი 2010: 84). დამდაბლების ამბივალენტურობა, მიხაილ ბახტინის თეორიაში, დიქოტომიების გამთლიანებით მიიღწევა: „დამდაბლება, ერთი მხრივ, გულისხმობს რადიკალურ „დაღმასვლას“, დაშვებას ციდან მიწაზე, – წერს ბახტინი, – მეორე მხრივ კი – აღმასვლასა და თავიდან დაბადებას. „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“... ერთმანეთთან გენეტიკურად დაკავშირებული ცნებებია. „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“ მიწის რელევანტურ კატეგორიებს წარმოადგენენ. მხოლოდ, პირველი მოიცავს მიწას როგორც შთანმთქმელს (სამარე ან საშო), მეორე – როგორც მშობელს (საშო)“ (რატიანი 2010: 84). თუმცაღა, ბახტინი იქვე მიუთითებს, რომ პაროდის ეს სიღრმისეული შუასაუკუნეებრივი დატვირთვა მნიშვნელოვნად კარგავს თავის მაკოორდინებელ ფუნქციას თანამედროვე ლიტერატურაში: „შუა საუკუნეების პაროდია სრულიადაც არ ჰგავს ახალი დროის ფორმალურ ლიტერატურულ პაროდას. ლიტერატურული პაროდია, მგავსად ნებისმიერი სხვა პაროდისა, ამდაბლებს, მაგრამ ეს დამდაბლება წმინდად უარყოფით ხასიათს ატარებს და მოკლებულია ამღორძინებელ ამბივალენტურობას. ამიტომაც, პაროდის, ისევე როგორც დამდაბლების თვისების მქონე სხვა ჟანრებს, ახალი დროის პირობებში, არ ძალუძს თავისი წინანდელი უდიდესი მნიშვნელობის შენარჩუნება“ (Бахтин 1986: 314). მონოგრაფიაში „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში“ (2005 წ.), ჩვენ თავს უფლება მივეცით და არ დავეთანხმეთ მიხაილ ბახტინს მსჯელობის დასკვნით ნაწილში, ვინაიდან მივიჩნით, რომ: „პაროდირება, როგორც ასახვის სპეციფიკური ხერხი, იმთავითვე იქცა ლიტერატურული ანტიუტოპიის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ჟანრულ კანონად... ანტიუტოპიურმა ჟანრმა აღადგინა და განავითარა შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის ლიტერატურაში გამოვლენილი მისი არაერთგვაროვანი, ამბივალენტური გააზრება“ (რატიანი 2010: 85). მაგრამ ის, რაც წარმატებით მუშაობს ერთი ლიტერატურული ჟანრის – ანტიუტოპიის შემთხვევაში, მხოლოდ ნაწილობრივ რეალიზდება სხვა ლიტერატურული ჟანრის, კერძოდ, *თანამედროვე ტრაგედიის* შემთხვევაში: დავით კლდიაშვილის ტექსტებში („სამანიშვილის დედინაცვალი“, „დარისპანის გასაჭირი“ „სოლომან მორბე-

ლაძე“ „ქამუშაძის გაჭირვება“, „ირინეს ბედნიერება“ და სხვ.), რომლებსაც მიუხედავად მათი ჟანრული კუთვნილებისა (მოთხრობაა თუ პიესა) *თანამედროვე ტრაგედიის* ნიმუშებად მივიჩნევთ, პაროდირება ბაძვის საგნის დამახინჯების ანუ მისაბამი საგნის სატირულ-ირონიული იმიტაციის მიზნით იწერება, რაც შეესაბამება კიდევ პაროდირების შუასუკუნეებრივ ტრადიციას, თუმცა, განსხვავებით იმავე შუასუკუნეებრივი ტრადიციისგან, კლდიაშვილისეული პაროდია *ამდაბლებს* მოტივებს წმინდად უარყოფითი მნიშვნელობით, რაც უკვე „ახალი დროის“ მოხონებს შეესაბამება და, თავად ტექსტში, სრულიად მოკლებულია ამდღორძინებელ ამბივალენტურობას. ნუ-თუ კლდიაშვილისეული პაროდია „ახალი დროის ფორმალური ლიტერატურული პაროდიაა“ (მ. ბახტინი)? ვფიქრობთ, რომ – არა; არგუმენტად კი ის მიგვაჩნია, რომ კლდიაშვილი არც კი მიელტვის პაროდის ამდღორძინებელი ფუნქციის დემონსტრირებას ტექსტში: *ეს ფუნქცია მას შეგნებულად გააქვს ტექსტიდან გარეთ და მკითხველისკენ/მაყურებლისკენ მიმართავს; მკითხველი/მაყურებელი აკვირდება კლდიაშვილის პერსონაჟების, კონკრეტული სოციალური ფენის – გადატაკებული აზნაურების – არა მარტო შეჭირვებულ მდგომარეობას, არამედ იმ ქმედებებსა და შედეგებს, რაც ამ შეჭირვებულ მდგომარეობას მოსდევს, და ეთიკური ტრანსფორმაციის ურთულეს ფაზებს გადის: ერთის მხრივ, მკითხველი/მაყურებელი თანაუგრძნობს პერსონაჟს, მეორეს მხრივ, ფიქრობს პერსონაჟის დეგრადირებულ მორალურ ვალდებულებებზე, ბოლოს კი – თავიდან იბადება: მკითხველი/მაყურებელი აღორძინდება პერსონაჟის ნაცვლად, რათა გაამთლიანოს ლიტერატურული პაროდირების ამბივალენტური პროცესი. ეს გზა არ გადის არისტოტელესეულ შიშსა და სიბრალულზე, არამედ – ლესინგისეულ თანაგრძნობაზე: კლდიაშვილმა შეძლო სიცილის ორგემაგე ბუნების რეალიზება – სიცილისა საკუთარ უსუსურობაზე და სიცილისა გარესამყაროზე, რასაც დრამატიზმის მძიმე ელფერი დაჰკრავდა.*

„იგი სწორედ შეეცოდებოდა კაცს, თვით ამბავი სასაცილო რომ არ ყოფილიყო“, – წერს ქართველი კლასიკოსი მოთხრობაში „სამანიშვილის დედინაცვალი“. რომ არა კომიკური ანტურაჟი, რომელიც წარმოადგენს „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ამბის ბირთვის – ორჯერ განათხოვარი და უშვილო ქალი (პაროდია რაინდული რომანების მამიებელ პერსონაჟებზე) – ეს ამბავი იქნებოდა კიდევ ერთი მოსაწყენი აღწერა იმ ტრაგიკული სოციალური კატაკლიზმებისა, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა საქართველოში XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში. მაგრამ, კომიკურის აღმოჩენას დრამატულში და დრამატული სიტუაციის იუმორით შენიღბვას დავით

კლდიაშვილმა მხატვრული ასახვის მეთოდის სახე შესძენა, რითაც, ერთი შეხედვით, ბანალური ამბავი *თანამედროვე ტრაგედია*დ გარდაქმნა.

ამბავი კი ასეთია:

გადარბეზული აზნაური, პლატონ სამანიშვილი, რომელიც ძლივს ახერხებს საკუთარი ოჯახის რჩენასა და გამოკვებას, თავზარდაცემულია ქვრივი მამის, ბეკინას, გადაწყვეტილებით, შეირთოს ცოლი! მამა და შვილი ერთ სახლში, ერთ ჭერქვეშ ცხოვრობენ და იყოფენ იმ მცირედს, რაც გააჩნიათ. მაგრამ მამის გადაწყვეტილებამ შეიძლება ერთბაშად დაარღვიოს ეს ჰარმონია: გამორიცხული არ არის, რომ მამის ახალმა ცოლმა ბავშვი გააჩინოს, ხოლო ბავშვი არა მარტო ძმა იქნება მთავარი პერსონაჟისთვის, არამედ – მემკვიდრეობის მოცილვე! მემკვიდრეობის თემა, ცხადია, არ წარმოადგენს ქართული ლიტერატურული ნარატივის ორიგინალურ ფაბულას – ის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია ყველა ხალხისა და ეპოქის ლიტერატურებისათვის, განსხვავებას კი მწერლების მიზანდასახულობა, ოსტატობა და შემოქმედებითი შესაძლებლობები ქმნის: სიუჟეტი ან ბანალურ დონეზე დარჩება, ანაც ძლიერ ფსიქოლოგიურ და ემოციურ მუხტს შეიძენს და სამუდამოდ აღიბეჭდება მკითხველის მეხსიერებაში. ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში ავტორი ორი არჩევანის წინაშე დგას: ა) მაქსიმალურად გაამუქოს ფერები და დრამატიზმით დატვირთოს თავისი პერსონაჟების ისედაც აუტანელი ყოფის სურათი; ბ) აღმოაჩინოს დრამატულში კომიკური და გარდაქმნას ის ფილოსოფიურ სატირად – მოახდინოს მოტივების პაროდული დამდაბლება, სატირულ-იორონიული ბაძვის გზით. დავით კლდიაშვილი მეორე გზას ირჩევს: მომავალი დედინაცვლის შერჩევას პოტენციური გერი ითავებს და შეუდგება დედინაცვლის ძიების რთულსა და ტრაგიკომიკურ გზას. ტრაგიკომიკურობის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ პერსონაჟი – პლატონ სამანიშვილი, მიზნად დაისახავს, მოძებნოს, სულ მცირე, ორჯერ განათხოვარი ქალი, რომელსაც წინა ქორწინებებში შვილი არ ჰყოლია და, შესაბამისად, ვერც მის მამას – ბეკინას მიანიჭებს ამ ბედნიერებას! არადა, „კაცი ბჭობდა...“ სათუთად შერჩეული დედინაცვალი ვაჟს გააჩენს, რაც პლატონ სამანიშვილის მამის ქონების ერთადერთი მემკვიდრის სტატუსს წაართმევს და სამუდამოდ გაანადგურებს მის მორალურ ღირებულებებს: „ბიჭო, მე რას მიპირობ, მე, მოხუცებულ კაცს?! – შეკვნესის ბეკინა სამანიშვილი პლატონს, რომელიც უარს ამბობს მამაზეც და მის ახლადშობილ ვაჟზეც, – ნუ მისპობ წუთისოფელს, ორიოდ დღე დამრჩენია მხოლოდ სასიცოცხლოდ!.. ბიჭო, მამა ვარ შენი, რაც უნდა იყოს!.. ბიჭო, შებრალება აღარ იციან თქვენში?“, – ევედრება შვილს ბეკინა, და პასუხად იღებს: „მე ჩემიც ბევრი მყავს მოსავლელი! ჩემი ტვირთიც მეყოფა... მე შემობრალა ვინმემ?!“ (კლდიაშვილი 1995: 175). არავინ კვდება ფიზიკურად, მაგრამ

სახეზეა პერსონაჟის – პლატონ სამანიშვილის – სულიერი სიკვდილი და უპერსპექტივო მომავალი, ის, ბედის განგებით, შედის გვირაბში, რომლის ბოლოსაც სინათლე არ ჩანს¹. მითხველი/მაყურებელი კი, რომელიც თვალს ადევნებს პლატონ სამანიშვილის ცხოვრების პერიპეტიებს, ჭეშმარიტად რთულ შინაგან ტრანსფორმაციის განიცდის: ის ხომ *თანამედროვე ტრაგედიის* მკითხველია/მაყურებელია, რომელსაც აღარ მოეთხოვება მითის წაკითხვა ან გმირის ჰეროიკული მსხვერპლშეწირვის განცდა; ის აღარ „კანკალებს შიშისგან“ და აღარ „თრთის სიბრალოლისგან“ (არისტოტელე), არამედ – *თანაუგრძნობს* (ლესინგი); მითხველი/მაყურებელი, რომელიც პერსონაჟის სრული დამდაბლებისა და დეგრადაციის მომსწრეა, თავად იძენს ამალორძინებელ ენერგიას, როგორც რეციპიენტი, ითავსებს ტექსტის „კონსტიტუციური ელემენტის“ (მ. ბახტინის ტერმინი) ფუნქციას, და თავიდან იბადება, რათა საკუთარი ცხოვრების გვირაბის ბოლოს დაინახოს სინათლე.² *თანამედროვე ტრაგედიის* ჟანრის თანახმად, მწერალი დავით კლდიაშვილი აღწევს მიზანს: პაროდის ამალორძინებელი ამბივალენტურობა განხორციელებულია თანამგრძნობი მკითხველის დახმარებით; „*ადამიანი ყველაზე დიდი თანაგრძნობის უნარით ხომ საუკეთესო ადამიანია?*“, კითხულობდა ლესინგი (Lessing 1998: 99). სწორედ რომ კლდიაშვილის შემოქმედებას მიემართება ლესინგის სხვა ფრაზაც:

„რას იტყვით, ერთ შეხედვით, უმნიშვნელო მგმინავ მსხვერპლთა შესახებ, რომლებსაც მარჯვენას მარცხენასაგან გარჩევაც კი უჭირთ? განა ვინმე უარყოფს, რომ ისინი ჩვენს თანაგრძნობას იმსახურებენ?“ (Lessing 1998: 100)

დამოწმებანი:

Bakhtin M. M. “Tvorchestvo Fransua Rable i Nrodnaya Kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa”. v Knige: Bakhtin M. M. *Literaturno-kriticheskiye Stat'i*. M.: khudozhestvennaya literatura, 1986 (Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. В книге: Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. М.: Художественная литература, 1986).

Carpenter, Frederic Ives. *Eugene O'Neill. Biography Autobiography*. Twayne Publishers, 1979.
K'ik'nadze, Gr. “Vazha-Pshavela Khuti P'oema”. Ts'ignshi: *Lit'erat'uris Teoriisa da Ist'oriis Sak'itkhebi*. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 1978) (კიკნაძე, გრ. „ვაჟა-

¹ ვინძლო აქ აბელისა და კაენის ბიბლიური მითის ალუზიაზეც შიძლება საუბარი.

² ეს სტილისტური გადაწყვეტილება უახლოვდება ზ. ფროიდის სუბლიმაციის თეორიას.

- ფშაველა ხუთი პოემა“. წიგნში: *ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1978).
- K'ik'nadze, V. *Davit K'ldiashvilis Teat'ri*. Tbilisi: gamomtsemloba „khelovneba“, 1973) (კიკნაძე, ვ. *დავით კლდიაშვილის თეატრი*. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1973).
- K'ldiashvili, D. *Tkhzulebani Or T'omad. T. II*. Tbilisi: gamomtsemloba „sakartvelo“, 1995 (კლდიაშვილი, დ. *თხზულებანი ორ ტომად. ტ. II*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1995).
- Lessing, Gotthold, E. (1767-68). In: *Tragedy. Developments in Criticism*. A Casebook. Edited by R.P. Draper. Macmillan, 1998.
- Murphy, Brenda. Tragedy in the Modern American Theatre. In the book: *A Companion to Tragedy*. Ed. By Rebecca bushnell. Blackwell Publishing, 2005.
- Rat'iani, I. *Kartuli Mts'erloba da Msoplio Lit'erat'uruli P'rotsesi*. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsmeloba, 2018 (რატიანი, ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018).
- Rat'iani, I. *T'ekst'i da Kronot'op'i*. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsmeloba, 2010 (რატიანი, ი. *ტექსტი და ქრონოტოპი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010).
- Steiner, Georg. *Introduction to the book: Benjamin, Valter. The Origin of German Tragic Drama*. London: NLB, 1977.
- Vasadze, T. *Lit'erat'uruli St'at'iebi. Pragment'ebi. Masts'avleblis Megzuri*. Tbilisi: gamomtsemloba „diogene“, 2007 (ვასაძე, თ. *ლიტერატურული სტატიები. ფრაგმენტები. მასწავლებლის მეგზური*. თბილისი: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2007).
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford, California: Stanford University Press, 1966.

Irma Ratiani
(Georgia)

Modern Tragedy and its Goergian Impications

Summary

Keywords: Modern Tragedy, Georgian Literature, Reflection, David Kldiashvili.

The aesthetics of late realism and early modernism brought about great changes in the world literature, including the canon and dynamics of the genre of tragedy. Among the fundamental changes revealed in the tragedies of this period, the following deserve special mention:

- Transformation of the epicenter of the tragedy from “hero” to “victim”;
- Weaving the history of tragedy into everyday life;
- Activation of taboo topics;
- Transformation of tragic pathos.

The pioneer of these changes is Henrik Ibsen (1828-1906), who is rightly considered the founder of *Modern tragedy*. Ibsen took the tragic stories out of the walls of palaces and luxurious interiors and transferred them to everyday life. Ibsen's characters explore a contradictory world full of lies, hypocrisy and forgery, only to discover that, despite their opposition, they, as human beings, are part of this world and, by inheritance, carry the destructive code themselves. August Strindberg, John Millington Saing, Gerhart Hauptmann, Anton Chekhov, Luigi Pirandello are successfully working in the same direction, developing the tragic theme of "sinful reality" and human self-isolation in it.

The process of shifting the focus from the hero to the victim was also reflected in Georgian writing. This metamorphosis was first reflected in the work of the genius author of the late realism era, Vazha-Pshavela – “Snake Eater”. The main subject of Vazha-Pshavela's attention is a person, an individual who exists in the conditions of a certain society, i.e. objective environment and tries to establish himself in it as an individual person. As a result, he finds himself in fatal conflict with society. This new perspective of vision expressed in Vazha-Pshavela's texts, coupled with the concept of decadence, represents a direct path to Georgian modernism in parallel with European writing, where the era of modernism is already shining on the horizon.

This trend was continued with great success in the work of another Georgian classic writer David Kldiashvili, who was able to read the tragic code of his time, when in the midst of social distress and acute spiritual crisis, it was not death, but life, that made human tragedy. Besides, Kldiashvili was famous for an indeep stylistic use of satire and humor. Satire and humor diluted in tears became one of the most important levers of David Kldiashvili's writing. In Kldiashvili's dramaturgy, humor acquired an almost medieval depth of parody (Rabelais, Cervantes) and a reviving (lost values) function. Kldiashvili's humor represented the aesthetic reverse of the dramatic, tense, often tragic, re-opening the social life dilemmas of ordinary people, the extremity of their situation, the crisis of relationships. Kldiashvili's characters are forced to live in lies and illusions, hoping to somehow survive. However, in most cases, illusions are shattered, and this shattering leads to tragic consequences.

David Kldiashvili's two plays – "The Misfortunes of Darispan" and "Irene's Happiness" – premiered European modern tragedy in Georgian national dramaturgy. The dramatism of those texts is determined by the reality reflected in them: the

extreme social poverty of the dying class – the petty nobility, economic, spiritual and intellectual destruction, the crisis of relations. "The Misfortunes of Darispan" is a modern tragedy, bordering on, but not equal to, the pathos of Shakespeare's tragi-comedies: Kldiashvili's play stylistically – with a synthesis of the tragic and comic, as well as with an emphasis on the grotesque-comic and philosophical laughter – carries a pro-Shakespearean spirit, however, conceptually it meets the aesthetic requirements of its era and remains the Georgian analogue of the tragedy of Ibsen, Chekhov and other founders of the modern drama. "Irene's Happiness" is devoid of the genre of tragi-comedy and stands as a serious drama. The central character of the play – Irene, with her strong character and sense of dignity, is related to the gallery of "strong women" created by Lope de Vega and Tirso de Molina. Irene fully understands her plight, learns the tragedy of her own pseudo-happiness and even struggles to save herself, but – in vain. The writer moves the physical death of the character to the background – Irene dies spiritually.

Although the third text of Kldiashvili discussed in the article – "Samanishvili's Step-Mother" – is not a play, we believe that its interpretation is quite appropriate in terms of the fragile model of *Modern tragedy* and Lessing's *Theater of sympathy*. In this text, the regenerative function of parody is implemented, against the background of strengthening the function of the reader. The reader/viewer observes not only the fate of the heroes, representatives of a certain social stratum – an impoverished principality – but also the actions and consequences arising from this misfortune, and goes through the most difficult phases of ethical transformation: on the one hand, the reader/viewer sympathizes with the character, on the other hand, he reflects on the character's degraded moral obligations, and finally – the reader/viewer is reborn. This path leads not to Aristotelian fear and pity, but to Lessingian compassion.

ირაკლი კენჭოშვილი
(საქართველო)

ფრანგული რომანსის ორგვარი ათვისება

XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში თვალსაჩინო ადგილი უკავია ვოკალურ ლირიკას, რომელშიც ფართოდ განვითარდა სასიმღერო ლექსის ახალი სახეობანი – ზეპირსიტყვიერებით მოდელირებული სიმღერა, რომანსი და ე. წ. ქალაქური სიმღერა. ეს პროცესი თავისებურად იჩენს თავს ა. ჭავჭავაძის ლექსში „როს გიყვარდი...“, რომელიც 1907-1811 წლებში უნდა იყოს შექმნილი:

როს გიყვარდი სურვით შეყვარებულსა,
მე სიცოცხლე მაშინ მიღირდა ძვირად,
შენთან, შენით, შენგან გალალეზულსა
მქონდენ დღენი სიტკბოების მადინრად.
შენ განგშორდი, ლხინი, შვება, სიამე,
ყველა წარჰხდა, ნანვალა მრჩომია მე.

როს გიყვარდი, თუ ვთქვა, არსნი ყოველნი
ისწრაფოდენ ჩემის გულის თნებასა,
ნიავნიცა, დილეულად მქროლელნი,
შენით მომართ მბერდენ ნეტარებასა.
შენ განგშორდი, ლხინი, შვება, სიამე,
ყველა წარჰხდა, ნანვალა მრჩომია მე.

როს გიყვარდი, ცისაც მანათობელი
სხვა სიამით მცემდა შარავანდედსა,
დროდ მაისი მედგა უცვალელებელი
მარად ვარდთა და ზამბახთა მყნოსველსა.

შენ განგშორდი, ლხინი, შვება, სიამე,
ყველა წარჰხდა, ნანვალა მრჩომია მე.
როს გიყვარდი, მაშინ შენად სამკობლად
ზეციით მუხნი შთამბერვიდენ მე ყურსა,

ლექსნი თხზულად მოერთმოდენ უშრომლად
გონებასა, შენთვის მოცალეზულსა.
შენ განგშორდი, ლხინი, შვება, სიამე,
ყველა წარჰხდა, ნანვალა მრჩომია მე.

როს გიყვარდი, ჩემად საამებელად
მზრუნველობდა თვით ძილიცა უგრძნობი,
თვალდახშულსა მყოფდის შენად მხედველად
საშვებელის სიზმრით ხელის შემწყობი.
შენ განგშორდი, ლხინი, შვება, სიამე,
ყველა წარჰხდა, ნანვალა მრჩომია მე.

ამ ლექსის გენეზისის კვლევას ისეთ ტექსტებამდე მივყვართ, როგორებიცაა: ა. მერზლიაკოვის „შენ მე გიყვარდი...“ („Меня любила ты...“), სათაურით „მას (რონდო)“ (1806), ვ. ჟუკოვსკის „როცა გიყვარდი...“ („Когда я был любим...“) სათაურით „სიმღერა, თარგმანი ფრანგულიდან“ (1807) და ფრანგული რომანსი, რომელიც საფუძვლად დაედო ამ თარგმანებს. მაგრამ ფრანგული წყარო დღემდე უცნობი რჩებოდა და მკვლევრები იძულებულნი იყვნენ იმ დაკვირვებით შემოფარგლულიყვნენ, რომ რამდენადაც ორივე თარგმანი სტილისტურად და ლექსიკურად უაღრესად ახლოსაა ერთმანეთთან, „შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ორივე ავტორის მიერ ორიგინალის საკმაოდ ზუსტ გადმოცემაზე“ (Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. М.: Яз. рус. культуры. 1999, ც. 459). ასევე ღიად რჩებოდა საკითხი, ა. ჭავჭავაძის „როს გიყვარდი...“ ფრანგული დედნიდანაა გადმოღებული, თუ რუსული თარგმანებიდან.

როგორც გავარკვეით, ამ ქართული და რუსული თარგმანების წყარო ფრანგი პოეტისა და დრამატურგის – ვიქტორ-ჟოზეფ ეტიენ დე ჟუსის (1764-1846) შემდეგი უსათაურო რომანსია:

Quand tu m'aimais, inconstante Sophie,
J'étais heureux, je chérissais le jour;
Tu m'as quitté, je déteste la vie,
Ah! mon bonheur n'était que mon amour.

Quand tu m'aimais, le dieu de l'harmonie
Pour te chanter m'inspirait chaque jour;

Tu me quite, j'ai perdu mon génie:
Ah! mon talent n'était que mon amour.

Quand tu m'aimais, aux larmes accessible
Du malheureux je cherchais le séjour
Tu me quite, mon coeur est moins sensible,
Car mes vertus étaient dans mon amour.

ეტიენ დე ჟუსის ლექსის ა. ჭავჭავაძის თარგმანის ავტოგრაფი არ მოგვეპოვება, ხოლო ერთ-ერთ განსაკუთრებით სანდო ნუსხაში წარმოდგენილია ლექსების რიგში „ნათარგმნი“. ფრანგული წყაროს ავტორის სახელის უქონლობა ამ შემთხვევაშიც და რუსულ თარგმანთა პუბლიკაციებშიც იმით აიხსნება, რომ ავტორის ატრიბუცია პირველად ეტიენ დე ჟუსის მხოლოდ სრულ თხზულებათა კრებულში გვხვდება (1823), ხოლო მანამდე, თვით 1821 წელს გამოცემულ სატრფიალო ლექსების კრებულში *Le Pouvoir de l'Amour*, ეს ლექსი ანონიმურად ქვეყნდებოდა. მხოლოდ ერთგან, სიმღერების კრებულში, *Chansonnier du jour*. Paris, 1802-1803, ლექსს მოსდევს ავტორის ინიციალები: V.J. ეს ფრანგული ლექსი ჩვენთვის საგულისხმო ხანაში გვხვდება აგრეთვე შემდეგ კრებულებში: Johann Friedrich Reichardt, *Le Troubadour italien, français et allemand*, Berlin, 1805; *Le chansonnier de Bacchus*, 1806; *Les roses du Vaudeville ou Chansonnier du Jour*. 1805. შესაძლოა, ეს ლექსი სხვა კრებულებშიც იყო გამოქვეყნებული, რომლებიც ჩვენი ყურადღების მიღმა დარჩა.

დიდი ალბათობით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ერთსა და იმავე ხანაში ა. ჭავჭავაძისა და რუსი პოეტების ყურადღება ერთი და იგივე ანონიმური პოეტური ტექსტისადმი ამ უკანასკნელის სიტყვებზე გასპარე სპონტინის ან 1803-1811 წლებში პეტერბურგში მოღვაწე ფარანსუა ადრიან ბუალდიეს რომანსის მოსმენამ განაპირობა. ის დეტალი, რომ ქართულ და რუსულ თარგმანებში რომანსის ზუსტი ადრესატი – *inconstante Sophie* – გამოტოვებულია შესაძლოა იმით აიხსნება, რომ გასპარე სპონტინის ნოტებთან აღნიშნული მიმართვა შეცვლილია ასეთი სახით – *trop inconstante amie*. ცხადია, ამ საკითხზე მსჯელობისას დასაზუსტებელია ეტიენ დე ჟუსის ლექსის სიტყვებზე მუსიკის შექმნის თარიღი.

უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკით მიღებული შთაგონება ვოკალური ლირიკის განვითარების ერთ-ერთი საინტერესო მომენტიცაა. აქ შეიძლება იმის გახსენება, რომ ა. ჭავჭავაძის ლექსების მთელი წყება ამა თუ იმ გავრცელებულ მელოდიაზეა შექმნილი. ეჭვგარეშეა ისიც, რომ მის მიერ ა. გვოზდევის „*Чеп-*

ный цвет“ თარგმანი უპირველესად ამ რომანსის მუსიკალური შესრულებითაა შთაგონებული.

ტექსტუალური შედარება ცხადყოფს, რომ ა. ჭავჭავაძის „როს გიყვარდი...“ ეტიენ დე ჟუსის რომანსის დედანს ეფუძნება. ტაეპი „*მე სიცოცხლე მაშინ მიღირდა ძვირად*“ ახლოსაა არა რუსულ თარგმანებთან, არამედ დედანთან: „*J'étais heureux, je chérissais le jour*“. ასევე, „*ზეციით მუზნი შთამბერვიდენ მე ყურსა, / ლექსნი თხზულად მოერთმოდენ უშრომლად*“, რასაც რუსულ თარგმანებში შესატყვისი არ მოეპოვება, თავისებური ვარიაციაა ამ ტაეპებისა: *le dieu de l'harmonie / Pour te chanter m'inspirait chaque jour*. მხოლოდ ერთი სიტყვა – „*დილეულად*“, რომელიც „*c zapex*“-ს ერთგვარი შესაბამისი უნდა იყოს, გვაფიქრებინებს, ხომ არაა ეს გამომდახილი მერზლიაკოვის თარგმანისა. დედანთან ერთად რუსული თარგმანის გათვალისწინება არ იყო უცხო ა. ჭავჭავაძისათვის. ასე, მაგალითად, თავის ავტოგრაფში ა. ჰიუგოს *A un femme*-ს თარგმანთან ერთად გადაწერილი აქვს ამ ლექსის როგორც ფრანგული დედანი, ასევე დელარიუს მიერ შესრულებული რუსული თარგმანი.

დე ჟუსის ლექსის, ერთი მხრივ, ქართული და მეორე მხრივ, რუსული თარგმანები ფრანგული რომანსის ათვისების ურთიერთსაპირისპოო გამოვლინებანია. ვ. ჟუკოვსკისა და ა. მერზლიაკოვის თარგმანებში თავს იჩენს მისწრაფება რომანსის მთავარი კომპოზიციური, ინტონაციური და შინაარსობრივი მახასიათებლების შენარჩუნებისაკენ. ტიპოლოგიურად სრულიად სხაგვარია ა. ჭავჭავაძის მიდგომა საწყისი ტექსტისადმი. ერთი მხრივ, მასში მეორდება რომანსის არსებითი კომპონენტები: მელოდიურობა, მოგონების მოტივი, მინორული ინტონაცია, სინტაქსურად რთული კონსტრუქციების გამომრიცხავი ენობრივი სისადავე და ისეთი მწიგნობრული, ლიტერატურული სახეები, როგორებიცაა „*დროდ მაისი მედგა უცვალებელი*“, „*ზეციით მუზნი შთამბერვიდენ მე ყურსა*“ და სხვ. მეორე მხრივ, ასევე თვალსაჩინოა რომანსისათვის ნიშანდობლივი ლაკონურობისა და ზოგადად – ლირიკული მონოლოგის სისხარტისაგან გადახვევა, რაც განსაკუთრებით ცხადად იმით მჟღავნდება, რომ ფრანგული წყაროსა და მისი ორი რუსული შესატყვისისაგან განსხვავებით, „როს გიყვარდი“ არა სამი, არამედ ხუთი სტროფისგან შედგება, ლექსიკური თანხვედრა თარგმნილ წყაროზე მინიმუმამდეა დაყვანილი, ხოლო ფრანგული დედნის კომპოზიცია არსებითად შეცვლილია: გაუქმებულია რეფრენი, ხოლო ყოველ მეოთხე ტაეპს ერთმანეთთან გართმული იდენტური სტრიქონი ემატება: „*შენ განგშორდი, ლხინი, შვება, სიამე, / ყველა წარჰხდა, ნანვალა მრჩომია მე*“. გარდა ამისა, ლექსი თერთმეტმარცვლიანი მეტრითაა გაწყობილი, რაც, მართალია, ახლოსაა დედნის მეტრთან, მაგრამ ამასთანავე

ცხადად მიგვანიშნებს იმ დროის ქართულ ლირიკაში დამკვიდრებულ ინტონაციათა და მოტივთა სპეციფიკურ ინტერტექსტზე.

ა. ჭავჭავაძის „როს გიყვარდი“, როგორც *ქლაქური სიმღერის* მკაფიო ნიმუში, ვოკალური ლირიკის ისეთსავე ჰიბრიდულ ნაირსახეობას წარმოადგენს, როგორც რუსულ პოეზიაში ფრანგული რომანსიდან და ფოლკლორული სიმღერიდან მომდინარე ფორმალური და სემანტიკური კომპონენტების შეჯვარების შედეგად წარმოქმნილი ე. წ. *რუსული სიმღერა*.

Irakli Kenchoshvili
(Georgia)

Two Tyres of Perception of French Romance

Summary

Key Words: poetry, French, Georgian and Russian romance, Alexander Chavchavadze, Victor-Joseph Etienne de Jouy, Vasily Zhukovsky.

In Georgian poetry of the 19th century new types of song poems were widely developed, including romances, its variations and songs modeled on folk poetry. This process finds a peculiar manifestation in Alexander Chavchavadze's poem "When you loved me...", composed probably in 1907-1811, after he was summoned from Tambov exile to St. Petersburg for political reasons. The study of the genesis of this poem led us to such texts as Aleksey Merzlyakov's "To Her (Rondo)" ("You loved me...", 1806), Vasily Zhukovsky's "Song. Translated from French" ("When I was loved...", 1807) and the French source of these translations which remained unknown. As we managed to find out, these poems are translations of a romance without a title by a French poet and playwright Victor-Joseph Etienne de Jouy:

Quand tu m'aimais, inconstante Sophie,
J'étais heureux, je chérissais le jour;
Tu m'as quitté, je déteste la vie,
Ah! mon bonheur n'était que mon amour.

Quand tu m'aimais, le dieu de l'harmonie
Pour te chanter m'inspirait chaque jour;
Tu me quite, j'ai perdu mon génie:
Ah! mon talent n'était que mon amour.

Quand tu m'aimais, aux larmes accessible
Du malheureux je cherchais le séjour
Tu me quite, mon coeur est moins sensible,
Car mes vertus etaient dans mon amour.

The absence of the author's name both in Georgian manuscripts and in publications of Russian translations is explained by the fact that the attribution of this poem to the pen of Etienne de Jouy is first confirmed only in the complete collection of his works (1823). Even in the collection “Le Pouvoir de l'Amour” published in 1821, this poem was presented anonymously. Only in one songbook – Chansonnier du jour. Paris, 1802-1803. – the poem is followed by the author's initials: V. J. This French poem is also presented in the following collections: Johann Friedrich Reichardt, Le Troubadour italien, français et allemand, Berlin, 1805; Le chansonnier de Bacchus, 1806; Les roses du Vaudeville ou Chansonnier du Jour. 1805. This French poem may also be found in collections that have remained outside our attention

It can be assumed with high probability that in the same period the attention of A. Chavchavadze and Russian poets to this anonymous French poetic text was caused by the romances of Gaspare Spontini and Francois-Adrien Boaldier on the words of Etienne de Jouy's poem. The detail that the words – *inconstante Sophie* – are omitted in the Georgian and Russian translations can be explained by the fact that in Gaspare Spontini's scores they are replaced in this form – *trope inconstante amie*. Obviously, discussing this issue, it is necessary to find out the date of creation of music based on the words of Etienne de Jouy's poem.

Textual comparison indicates that the Georgian translation of the poem was made from the French original. Just one word makes you wonder if A. Chavchavadze also looked at Merzlyakov's translation. The Russian translations of de Jouy's poem, on the one hand, and the Georgian translation, on the other hand, represent opposite manifestations of the reception of the French romance. The translations by V. Zhukovsky and A. Merzlyakov show a desire to preserve the basic compositional, intonation and content features of the romance. As for A. Chavchavadze's approach to the translated text it is typologically of a completely different kind. Though his

translation repeats the essential components of the romance: melodiousness, the motif of memories, minor intonation, the exclusion of syntactically complex structures and the literary nature of the images, at the same time, there is also a noticeable deviation from the characteristics of the romance, including its brevity. Unlike the French source and its Russian translations, A. Chavchavadze's translation consists not of three, but of five stanzas, and lexical correspondence is reduced to a minimum. The composition of the poem has been significantly changed: the chorus has been canceled, and identical lines that rhyme with each other have been added in every fourth verse. The poem is constructed in eleven-syllable size, which, although close to the size of the original, at the same time clearly refers to the intertext of intonations and motives that had developed by that time in Georgian lyrics.

The Georgian translation of Etienne de Jouy's poem, which is a hybrid genre variety of vocal lyrics, is a certain analogue of the so-called Russian song, which was formed as a result of crossing formal and semantic components borrowed from French romance and folk song.

რომან იაკობსონი და კლოდ ლევი-სტროსი

შარლ ბოდლერის „კატები“

მკითხველს, ალბათ, გაუკვირდება, რომ ანთროპოლოგიური ჟურნალი აქვეყნებს გამოკვლევას XIX საუკუნის ფრანგული ლექსის შესახებ. მაგრამ ამის მიზეზი მარტივია: ლინგვისტმა და ეთნოლოგმა საჭიროდ მიიჩნიეს თავიანთ ძალისხმევათა გაერთიანება და იმის გარკვევა, თუ როგორაა აგებული ბოდლერის სონეტი, რადგან ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად, თითოეული თავის სფეროში, დამატებით პრობლემებს წააწყდნენ. პოეტურ ნაწარმოებში ლინგვისტი ამჩნევს სტრუქტურებს, რომლებიც საოცრად ჰგავს ეთნოლოგის მიერ მითების ანალიზისას გამოვლენილ სტრუქტურებს. თავის მხრივ, ეთნოლოგი აუცილებლად აღიარებს, რომ მითები – ესაა არამხოლოდ გარკვეული კონცეპტუალური სტრუქტურები, არამედ, ასევე, ხელოვნების ნაწარმოებები, რომლებიც მსმენლებს (ისევე, როგორც თვით ეთნოლოგებს, რომლებიც ჩაწერილ მითებს ეცნობიან) ღრმა ესთეტიკურ განცდებს აღუძრავს. იქნებ, ეს ორი კი არა, ერთი და იგივე პრობლემაა?

ამ შესავალი შენიშვნის ავტორი ზოგჯერ ერთმანეთს უპირისპირებდა მითსა და, მეორე მხრივ, პოეტურ ნაწარმოებს („Anthropologie structurale“, p.232); ამასთან, იმათ, ვინც ამის გამო საყვედური გამოთქვეს, არ გაუთვალისწინებიათ, რომ თვით კონტრასტის ცნება გულისხმობს ორივე ურთიერთსაპირისპირო ფორმის, როგორც ურთიერთშემავსებელი ფორმების გააზრებას, რომლებიც ერთი და იმავე კატეგორიას მიეკუთვნება. აქედან გამომდინარე, მითისა და პოეტური ნაწარმოების დაახლოება არ გულისხმობს, რომ შეუძლებელია მათი ურთიერთგამიჯვნა, რასაც ადრე ხაზგასმით აღვნიშნავდით. სახელდობრ, იზოლირებულად განხილული ნებისმიერი პოეტური ნაწარმოები უკვე შეიცავს ვერტიკალურ ღერძზე განლაგებულ თავისსავე ვარიანტებს, ეს ღერძი კი შედგება სხვადასხვა – ფონოლოგიური, ფონეტიკური, სინტაქსური, პროსოდიული, სემანტიკური და ა.შ. – სუპერპოზიციური დონეებისგან. რაც შეეხება მითს, ყოველ ზემოთხვევაში, მის ღვრულ ვარიანტს, ის შეიძლება შესწავლილ იქნას მხოლოდ ერთ – სემანტიკურ – დონეზე, რადგან მისი (სტრუქტურული ანალიზისთვის აუცილებელი) ვარიანტების სისტემა

იქმნება ამ მითის ვერსიათა სიმრავლით, ესე იგი, მითოლოგიური კორპუსის ჰორიზონტალური განასერით, რომელიც მხოლოდ სემანტიკურ დონეზე იჩენს თავს. ამასთან, გასათვალისწინებელია, რომ ამგვარი გამიჯვნა აუცილებელია, პირველ ყოვლისა, პრაქტიკული მიზნებისთვის, ესე იგი, იმისთვის, რომ მითების სტრუქტურული ანალიზი განვითარდეს თვით ამგვარი ანალიზისთვის საჭირო ლინგვისტური ბაზისის არარსებობის შემთხვევაშიც კი. მხოლოდ ორივე მეთოდის გამოყენების შემთხვევაში, თუნდაც ეს უკავშირდებოდეს კვლევის სფეროს მკვეთრ ცვლილებას, შეიძლება გადაწყდეს ის საკითხი, რომელიც დასაწყისშივე ჩამოვაყალიბეთ; გარემოებათა მიხედვით, შეიძლება შევარჩიოთ ან ერთი, ან მეორე მეთოდი, ეს კი ნიშნავს, რომ საბოლოო ანგარიშში, ისინი ურთიერთშენაცვლებადია, იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი ყოველთვის არ ძალუძთ ერთიმეორის შევსება.

კ. ლ.-ს.

1. Les amoureux fervents et les savants austères
2. Aiment également dans leur mûre saison,
3. Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
4. Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.
5. Amis de la science et de la volupté,
6. Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
7. L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
8. S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.
9. Ils prennent en songeant les nobles attitudes
10. Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
11. Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;
12. Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
13. Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
14. Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

ვნებიან მიჯნურებსაც და მკაცრ სწავლულებსაც,
 სიმწიფის ასაკში შესულთ, უყვართ
 სახლის სიამაყე – მძლავრი და ალერსიანი კატები,
 რომლებიც მათსავით მცივანები არიან და მათსავით შინ ჯდომა უყვართ.

ისინი – მეცნიერებისა და ავხორცობის მეგობარნი –
 მიილტვიან სიჩუმისა და წყვედიადის შიშისკენ;

ერებოსი კატებს სამგლოვიარო ცხენებად გამოიყენებდა,
მათ თავიანთი სიამაყის ალაგმვა რომ შეეძლოთ მონობის წინაშე.

ჩაფიქრებული კატების მოხდენილი პოზები
მოგაგონებთ მარტობათა სიღრმეში განრთხმულ უზარმაზარ სვინქსებს,
რომლებსაც თითქოს სძინავთ და უსასრულო სიზმარს ხედავენ;

კატების ნაყოფიერი წიაღები სავსეა ჯადოსნური ნაპერწკლებით,
და ოქროს ნაწილაკები, ქვიშის უწვრილესი მარცვლების მსგავსად,
ვარსკვლავებივით ბუნდოვნად ციმციმებს მათი იდუმალი თვალების
გულებში.

თუკი დაუუჯერებთ შანფლერის ფელეტონს „Le chat trotte“ („Le Corsaire“, novembre 14, 1847), რომელშიც ეს სონეტი პირველად გამოქვეყნდა, ის უნდა დაწერილიყო 1840 წლის მარტში, და, ზოგიერთი ინტერპრეტატორის შეხედულების საპირისპიროდ, „Le Corsaire“-ში გამოქვეყნებული ადრეული ტექსტი და „Les Fleurs du mal“-ში შეტანილი ამავე სონეტის ტექსტი (1857) სიტყვასიტყვით ემთხვევა ერთმანეთს.

რითმების ორგანიზებისას ბოდლერი იცავს სქემას: aBBa CddC eeFgFg (აქ ვაჟური რითმების მქონე სტრიქონები აღნიშნულია მთავრული ასოებით. ყველა დანარჩენი სტრიქონი ქალურრიტმიანია). ამგვარად, რითმების თანმიმდევრობის შესაბამისად, სონეტში შეიძლება გამოვყოთ სტრიქონების სამი ჯგუფი: ორი კატენი და ერთი სექსტინა, რომელიც ორი ტერცეტისგან შედგება; ტერცეტები წარმოქმნიან ერთგვარ მთლიანობას, რადგან რითმების განაწილება სონეტში, როგორც გრამონმა დაადასტურა, ექვემდებარება „იმავე წესებს, რომლებსაც ექვემდებარება ნებისმიერი ექვსსტრიქონიანი სტროფი“.¹

ზემომოყვანილ სონეტში რითმები განლაგებულია სამი შიდა კანონის შესაბამისად: 1) არ შეიძლება, რითმების წყვილები ერთმანეთის მიყოლებით იყოს განლაგებული; 2) თუკი ორ მოსაზღვრე სტრიქონში სხვადასხვაგვარი რითმებია, ერთი მათგანი ქალური უნდა იყოს, მეორე კი – ვაჟური; 3) მოსაზღვრე სტროფების ბოლოს ერთმანეთს ენაცვლება ქალურ – და ვაჟურრიტმიანი სტრიქონები: sédentaires (4) – fierté (8) –mystiques(14).

კლასიკური ფრანგული ლექსთწყობის შესაბამისად, ქალური რითმები ყოველთვის მთავრდება მუნჯი მარცვლით, ხოლო ვაჟური – ხმიანით: განსხვავებას რითმათა ორ კლასს შორის ადასტურებს არტიკულაცია: სონეტის

¹ M. Grammont, Petit traite de versification française, Paris, 1908, p. 86.

ყველა ქალურ რითმაში ბოლო მარცვლის მუნჯი „e“-ს გამოტოვება ხდება, როდესაც უკანასკნელ ხმიან მარცვალს მოსდევს თანხმოვანი: (austères – sédentaires; ténèbres – funèbres; attitudes – solitudes; magiques – mystiques); და, პირიქით, სონეტის ყველა ვაჟური რითმა მთავრდება ხმოვნით (volupté-fierté; fin – fin).

მჭიდრო კავშირი რითმების კლასიფიკაციასა და გრამატიკულ ფორმათა შერჩევას შორის ააშკარავებს, რომ რითმასთან ერთად სონეტის სტრუქტურაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს გრამატიკაც.

სონეტის ყოველი სტრიქონი მთავრდება ან არსებითი სახელით (8-ჯერ), ან ზედსართავით (6-ჯერ). ყველა არსებითი სახელი, რომლებიც სტრიქონის ბოლოს გვხვდება, მდებარეობითი სქესისაა. ქალურრითმიან რვავე სტრიქონში ისინი მრავლობით რიცხვშია. ტრადიციული ნორმის თანახმად. ეს აგრძელებს სტრიქონს ან ერთი მარცვლით, ან (თანამედროვე არტიკულაციით) პოსტვოკალური თანხმოვნით. ამავე დროს, უფრო მოკლე, ესე იგი, ვაჟურირითმიანი სტრიქონები ექვსივე შემთხვევაში მთავრდება მხოლოდით რიცხვში დასმული არსებითი სახელით.

ორივე კატრენში ვაჟურ რითმებს წარმოქმნის არსებითი სახელები, ხოლო ქალურს – ზედსართავები. გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ საკვანძო სიტყვა ténèbres (6), რომელიც ერთიმემა სიტყვას funèbres (7) (საკითხს ამ ორი სტრიქონის ურთიერთმიმართების შესახებ ქვემოთ დავუბრუნდებით).

რაც შეეხება ტერცეტებს, პირველ მათგანში ყველა სტრიქონი მთავრდება არსებითი სახელებით, ხოლო მეორეში – ზედსართავებით. ეს კი ნიშნავს, რომ ორივე ტერცეტის გამაერთიანებელ რითმაში – სონეტის ერთადერთ ომონიმურ რითმაში sans fin (11) – sable fin(13) – მდებარეობითი სქესის არსებითი სახელი უპირისპირდება მამრობითი სქესის ზედსართავს; სონეტის ყველა ვაჟურ რითმას შორის ესაა ერთადერთი ზედსართავი და ერთადერთი მამრობითი სქესის სიტყვა.

სონეტი შედგება სამი რთული წინადადებისგან, რომლებიც წერტილებითაა გამიჯნული ერთმანეთისგან. თითოეული ამგვარი წინადადება მოიცავს თითო-თითო კატრენს და ბოლო სექსტინას. დამოუკიდებელი წინადადებებისა და პირიანი ზმნური ფორმების რაოდენობის მხრივ ეს ფრაზები არითმეტიკულ პროგრესიას წარმოქმნიან: 1. ერთი verbum finitum (aiment); 2. ორი (cherchent, eût pris); 3. სამი (prennent, sont, étoilent). რაც შეეხება ამ სამი ფრაზის დამოკიდებულ წინადადებებს, მათ მხოლოდ თითო-თითო verbum finitum აქვთ: 1. qui...sont; 2.s'ils pouvaient; 3. qui semblent.

სონეტის სამ ნაწილად დაყოფა გულისხმობს ანტინომიურ მიმართებას თითოეულ ორრითმიან სტროფსა და ბოლო სექსტინას შორის, რომელიც სამ

რითმაზეა აგებული. ამგვარ დაყოფას უპირისპირდება სონეტის დიქოტომიური დანაწილება სტროფების ორ წყვილად. პირველ მათგანს შეადგენს ორი საწყისი კატრენი, მეორეს კი – ორი ბოლო ტერცეტი.

დაყოფის ბინარულ პრინციპს შეესატყვისება ტექსტის გრამატიკული წყობაც. მაგრამ ტექსტში, ასევე, თავს იჩენს შეუსაბამობა – ამჯერად სონეტის პირველ ნაწილსა (რომელიც მოიცავს ოთხ რითმას) და მეორეს (რომელშიც მხოლოდ სამი რითმაა) შორის. შეუსაბამობა შეიმჩნევა თვით სტროფებს შორისაც. პირველი ორი სტროფი შედგება ოთხ-ოთხი სტრიქონისგან, ხოლო ორი უკანასკნელი – სამ-სამისგან. სწორედ სონეტის პირველი და მეორე ნაწილების ეს ანტინომია, მათი შემადგენელი ელემენტების სიმეტრია და ასიმეტრია წარმოადგენს მთელი ნაწარმოების კომპოზიციის საფუძველს.

ადვილი შესამჩნევია მკაფიოდ გამოხატული სინტაქსური პარალელიზმი, ერთი მხრივ, პირველ კატრენსა და პირველ ტერცეტს, და მეორე მხრივ, მეორე კატრენსა და მეორე ტერცეტს შორის. პირველი კატრენიც და პირველი ტერცეტიც შედგება ორ-ორი წინადადებისგან; მეორე წინადადებები მიმართებითია და ორივე შემთხვევაში იწყება მიმართებითი ნაცვალსახელით qui. ამ ნაცვალსახელის ანტეცენდენტს წარმოადგენს მამრობითი სქესის არსებითი სახელი (მრავლობით რიცხვში), რომელიც მთავარ წინადადებაში პირდაპირი დამატების სახით გვევლინება [Les chats(3), Des ... sphinx(10)].

რაც შეეხება მეორე კატრენსა და მეორე ტერცეტს, თითოეული მათგანი შედგება ორი თანწყობილი ნაწილისგან; მეორე ნაწილი, რომელიც მოიცავს სტროფის ორ უკანასკნელ სტრიქონს (7-8 და 13-14), წარმოადგენს მაქვემდებარებელკავშირიან რთულ წინადადებას. კატრენში ესაა პირობითი წინადადება [S'ils pouvaient(8)], ხოლო ტერცეტში – შედარებითი [(ainsi qu'un 13)]. კატრენში დამოკიდებული წინადადება მოსდევს მთავარს, ხოლო ტერცეტში ის არასრულია და ჩასმულია მთავარში.

ჟურნალ „Le Corsaire“-ში გამოქვეყნებულ ტექსტში (1847) პუნქტუაცია შეესაბამება ამგვარ დანაწევრებას. პირველი კატრენიც და პირველი ტერცეტიც წერტილებით მთავრდება. მეორე კატრენსა და მეორე ტერცეტში ორი უკანასკნელი სტრიქონის წინ წერტილ-მძიმეა დასმული.

გრამატიკული ქვემდებარეების სემანტიკა ამძაფრებს, ერთი მხრივ, კატრენების, მეორე მხრივ კი ტერცეტების ამ პარალელიზმს.

I. კატრენები	II ტერცეტები
1. პირველი	1. პირველი
2. მეორე	2. მეორე

პირველი კატრენისა და პირველი ტერცეტის ქვემდებარეები აღნიშნავენ მხოლოდ სულიერ არსებებს, მაშინ, როდესაც მეორე კატრენის ერთი (ორიდან) ქვემდებარე და მეორე ტერცეტის ყველა გრამატიკული ქვემდებარე – უსულო მოვლენები ან საგნებია: L'Erébe(7), Leurs reins(12), des parcelles(13), un sables (13).

ამ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჰორიზონტალურ მიმართებათა გარდა, შეიმჩნევა მიმართება, რომელსაც შეიძლება ვერტიკალური ვუწოდოთ: ორივე კატრენის ერთობლიობას უპირისპირდება ორივე ტერცეტის ერთობლიობა.

თუკი ტერცეტებში ყველა პირდაპირი დამატება გამოხატულია უსულო არსებითი სახელებით [les nobles attitudes (9), leurs prunelles (14)], პირველი კატრენის ერთადერთი პირდაპირი დამატება გამოხატულია სულიერი არსებითი სახელით [Les chats (3)], ხოლო მეორე კატრენის დამატებათა შორის უსულო არსებით სახელებთან ერთად [le silence et l'horreur] გვხვდება ნაცვალსახელი les, რომელიც მიემართება წინა წინადადებაში ნახსენებ კატებს.

ქვემდებარეებისა და დამატებების ურთიერთმიმართებათა თვალსაზრისით, სონეტში შეიძლება გამოიყოს ორი „დიაგონალური“ ხაზი: ზევიდან ქვევით მომავალი დიაგონალი აერთიანებს ორ კიდურა სტროფს (საწყის კატრენსა და ბოლო ტერცეტს); ის უპირისპირდება ქვევიდან ზევით მიმართულ დიაგონალს, რომელიც აერთიანებს ორ შიდა სტროფს.

კიდურა სტროფებში დამატებები და ქვემდებარეები ერთსა და იმავე სემანტიკურ კლასს მიეკუთვნება: ესაა სულიერი ქვემდებარეები (amoureux, savants – chats) პირველ კატრენში, და უსულოები (reins, parcelles-prunelles) – მეორე ტერცეტში.

და, პირიქით, შიდა სტროფებში დამატებები და ქვემდებარეები მიეკუთვნება ურთიერთსაპირისპირო კლასებს: პირველ ტერცეტში უსულო დამატება უპირისპირდება სულიერ ქვემდებარეს (ils [=chats] – attitudes); მეორე კატრენში ასეთსავე მიმართებასთან ერთად (ils [=chats] – silence, horreur) შეინიშნება, ასევე, მიმართება სულიერ დამატებასა და უსულო ქვემდებარეს შორის (L'Erébe – les [=chats]).

ამგვარად, თითოეული (ოთხიდან) სტროფი ინდივიდუალურია: ქვემდებარე და დამატება პირველ კატრენში გამოხატულია სულიერი არსებითი სახელებით, რაც დამახასიათებელია მხოლოდ პირველი ტერცეტის ქვემდებარისთვის; მეორე კატრენში ეს ნიშან-თვისება დამახასიათებელია ხან ქვემდებარისთვის, ხან კი – დამატებისთვის, ხოლო მეორე ტერცეტში არც ერთი მათგანისთვის არაა დამახასიათებელი.

რაც შეეხება სონეტის გრამატიკულ სტრუქტურას, ტექსტის დასაწყისსა და ბოლოს აშკარად შეინიშნება რამდენიმე ანალოგია. მხოლოდ პირველსა და

ბოლო სტროფებში ვპოულობთ ორ ქვემდებარეს, რომლებსაც ერთი და იგივე შემასმენელი და დამატება ახლავთ. ყველა ქვემდებარესა და დამატებას ერთ-ვის მსაზღვრელი (*Les amoureux fervents, les savants austères – Les chats puissants et doux; des parcelles d'or, un sable fin – leurs prunelles mystiques*).

ზმნიზედები ახლავს მხოლოდ პირველსა და ბოლო შემასმენლებს; ორივე ზმნიზედა წარმოქმნილია ზედსართავებისგან და ერთმანეთს უკავშირდება რითმით, რომელსაც ხაზს უსვამს ასონანსი: *Aiment également* (2) – *Étoilent vaguement* (14).

მეშველი ზმნისა და სახელადი ნაწილისგან შედგება მხოლოდ მეორე და ბოლოდან მეორე შემასმენლები; ამასთან, ორივე შემთხვევაში სახელადი ნაწილი ხაზგასმულია შიდა რითმით: *Qui, comme eux sont frileux* (4); *Leurs reins féconds sont pleins* (12).

რაც შეეხება ზედსართავებს, მათი რაოდენობა დიდია მხოლოდ კიდურა სტროფებში და შეადგენს ცხრას კატრენში და ხუთს კატრენში; და პირიქით, ორივე შიდა სტროფი შეიცავს მხოლოდ სამ ზედსართავს (*funèbres, nobles, grands*).

როგორც უკვე ვთქვით, ქვემდებარეები და დამატებები ერთსა და იმავე კლასს მიეკუთვნება მხოლოდ სონეტის დასაწყისსა და დასასრულს. პირველ კატრენში ისინი სულიერია, ხოლო მეორე ტერცეტში – უსულო. სწორედ საწყის სტროფში, სადაც, ძირითადად, სულიერი არსებები ფიგურირებენ, მითითებულია მათი ფუნქციები და აქტივობის ხასიათი.

სონეტის პირველი სტრიქონი შედგება მხოლოდ ზედსართავებისგან. ორივე მათგანი სუბსტანტივირებულია და მიემართება ქვემდებარეებს: *Les amoureux* და *les savants*. ორივე შემთხვევაში ზმნური საფუძველი ადვილად შესამჩნევია; ამ გაგებით, ტექსტი იწყება სიტყვებით: „ისინი, ვისაც უყვართ“ და „ისინი, ვინც იცინა“.

სონეტის ბოლო სტრიქონში კი საპირისპირო ვითარებაა: გარდამავალი ზმნა *Étoilent*, რომელიც შემასმენლის როლში გვევლინება, არსებითი სახელისგანაა ნაწარმოები. ეს ზმნა უკავშირდება სულიერი და კონკრეტული აპელატივების ჯგუფს, რომლებიც დომინირებს ამ ტერცეტში და განასხვავებს მას სამი წინა სტროფისგან. ზმნას ამ ჯგუფის წევრებთან აშკარა ომოფონია აკავშირებს: / *etɛsɛl*/ – / *e de parɛsɛl*/ – / *etwaɫ*/.

ბოლოს, ორივე სტროფის ბოლო სტრიქონების დამოკიდებულ წინადადებებში გვხვდება ინფინიტივი, რომელიც ერთვის შემასმენელს და დამატების როლში გვევლინება. ეს ორი დამატება ერთადერთი ინფინიტივებია მთელ ლექსში: *S'ils pouvaient... incliner* (8); *Qui semblent s'endormir* (11).

ამგვარად, არც სონეტის დიქტომიური დანაწევრება და არც მისი დაყოფა სამ ნაწილად არ განაპირობებს იზომეტრიული ნაწილების ურთიერთგაწონასწორებას. მაგრამ თუკი სონეტის თოთხმეტ სტრიქონს შუაზე გავყოფთ, მაშინ მეშვიდე სტრიქონი სწორედ ლექსის პირველი ნახევრის ბოლოს აღმოჩნდება, მერვეთი კი მეორე ნაწილი დაიწყება. ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ეს ორი შუალედური სტრიქონი ყველაზე უფრო თვალსაჩინოდ გამოიყოფა თავისი გრამატიკული სტრუქტურით.

მაშასადამე, გარკვეული თვალსაზრისით, ლექსი სამ ნაწილად ნაწევრდება: ორი შუალედური სტრიქონი და ორი იზომეტრიული ჯგუფი, ესე იგი, ამ წყვილის წინამორბედი ექვსი სტრიქონი და მომდევნო ექვსი სტრიქონი. ასე ვიღებთ ერთგვარ დისტიქს, რომელიც ჩასმულია ორ სექსტინას შორის.

ყველა ზმნური და ნაცვალსახელოვანი ფორმა, ასევე – სონეტის ზმნური წინადადებების ყველა ქვემდებარე მრავლობით რიცხვშია, გარდა მეშვიდე სტრიქონისა – *L'Èrèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres*. აქ გვხვდება ერთადერთი (მთელ ტექსტში) საკუთარი სახელი; მხოლოდ ამ სტრიქონში გვხვდება მხოლოდ რიცხვში დასმული *verbum finitum*-ი და მისი ქვემდებარე. თანაც, ესაა ერთადერთი სტრიქონი, სადაც კუთვნილებითი ნაცვალსახელი (*ses*) მიუთითებს მხოლოდ რიცხვზე.

სონეტში გამოიყენება მხოლოდ მესამე პირი, ხოლო ერთადერთი ზმნური დრო – აწმყო. გამონაკლისს წარმოადგენს კვლავ მეშვიდე და მერვე სტრიქონები, სადაც პოეტი საუბრობს წარმოსახულ ქცევაზე [*eût pris* (7)], რომელიც უკავშირდება ირეალურ პირობას [*S'ils pouvaient* (8)].

ლექსის ტექსტში შეიმჩნევა ყოველი ზმნისა და არსებითი სახელისადმი მსაზღვრელი სიტყვის დართვის აშკარა ტენდენცია. აქ ყოველი ზმნური ფორმა მართავს ამა თუ იმ წევრს (არსებით სახელს, ნაცვალსახელს, ინფინიტივს) ან შემასმენლის სახელად ნაწილს. ყველა გარდამავალი ზმნა მართავს მხოლოდ არსებით სახელებს (*Aiment... Les chats* (2-3); *cherchent le silence et l'horreur* (6); *prennent... les... attitudes* (9); *Étoilent...leurs prunelles* (14)) და ერთადერთ გამონაკლისს კვლავ წარმოადგენს მეშვიდე სტრიქონი, სადაც დამატების როლში გვევლინება ნაცვალსახელი: *les eût pris*.

ადნომინალური დამატებების გარდა, რომელთაგან არც ერთს არა აქვს განსაზღვრება, სონეტის ყველა არსებით სახელს (სუბსტანტივირებულ ზედსართავთა ჩათვლით) ახლავს ეპითეტები (მაგალითად, *chats puissants et doux*) ან განსაზღვრებითი დამატებები [*Amis de la science et de la volupté*(5)]. და კვლავ ერთადერთ გამონაკლისს ვხვდებით მეშვიდე სტრიქონში: *L'Èrèbe les eût pris*.

პირველი კატრენის ხუთივე ეპითეტი [fervents (1), austères (1), mûre (2), puissants (3), doux (3)] და ორივე ტერცეტის ექვსი ეპითეტი [nobles (9), grands (10), féconds (12), magiques (12), fin (13), mystiques (14)] წარმოადგენს ვითარებით ზედსართავებს, მაშინ, როდესაც მეორე კატრენში – და სწორედ მეშვიდე სტრიქონში – გვხვდება მიმართებითი ზედსართავი (cursiers funèbres).

გარდა ამისა, სწორედ ამ სტრიქონში ირღვევა მიმართება „სულიერი – უსულო“, რომელიც აკავშირებს ქვემდებარესა და დამატებას მეორე კატრენის ყველა სტრიქონში; მხოლოდ მეშვიდე სტრიქონში იჩენს თავს საპირისპირო მიმართება ქვემდებარესა და დამატებას შორის: „უსულო – სულიერი“.

როგორც ვხედავთ, მეშვიდე სტრიქონი ან მეორე კატრენის ორი უკანასკნელი სტრიქონი ძალზე სპეციფიკური თავისებურებებით გამოირჩევა. ამასთან, უნდა ითქვას, რომ სონეტის შუა დისტიქის საგანგებოდ გამოყოფის ტენდენცია, ზოგადად, უპირისპირდება ტექსტის სამ ასიმეტრიულ ნაწილად დაყოფის პრინციპს, რომლის თანახმად, მეორე კატრენი, მთლიანობაში, უპირისპირდება, ერთი მხრივ, პირველ კატრენს, მეორე მხრივ კი – ბოლო სექსტინას. ამგვარად, შუალედური დისტიქი წარმოადგენს ცენტრალურ სტროფს, რომელიც მრავალი ნიშან-თვისებით განსხვავდება მარჯინალური სტროფებისგან.

მაშასადამე, მეშვიდე სტრიქონი ერთადერთია, სადაც ქვემდებარე და შემასმენელი მხოლოდობით რიცხვშია დასმული. ეს დაკვირვება უნდა გავაფართოოთ: ქვემდებარე ან დამატება მხოლოდ მეორე კატრენშია დასმული მხოლოდობით რიცხვში; და თუ მეშვიდე სტრიქონში ქვემდებარის (L'Erèbe) მხოლოდობითი რიცხვი უპირისპირდება დამატების (les) მრავლობით რიცხვს, მომიჯნავე სტრიქონებში საპირისპირო ვითარებაა: აქ ქვემდებარე მრავლობით რიცხვშია, ხოლო დამატება – მხოლოდობითში [Ils cherchent le silence et l'horreur (6); S'ils pouvaient ... incliner leur fierté (8)].

დანარჩენ სტროფებში დამატებაც და ქვემდებარეც მრავლობით რიცხვშია [Les amoureux... et les savants... Aiment... Les chats (1-3); Ils prennent... les... attitudes(9); Et des parcelles... Étoilent... leurs prunelles(13-14)]. შევნიშნავთ, რომ მეორე კატრენში ქვემდებარისა და დამატების მხოლოდობით რიცხვს შეესაბამება უსულობის ნიშან-თვისება, ხოლო მრავლობითს – სულიერებისა. გრამატიკული რიცხვის მნიშვნელობა ბოდლერისთვის განსაკუთრებით შესამჩნევი ხდება იმ როლის წყალობით, რომელსაც ასრულებს დაპირისპირება „მხოლოდობითი – მრავლობითი“ სონეტის რითმებში.

დავძენთ, რომ მეორე კატრენის რითმათა სტრუქტურა განსხვავდება ლექსის ყველა სხვა რითმისგან. ქალურ რითმათა შორის მეორე კატრენის

რიტმა *ténèbres– funèbres* ერთადერთია, სადაც გვხვდება მეტყველების ორი განსხვავებული ნაწილი.

გარდა ამისა, სონეტის ყველა სარიტმო სიტყვაში, მეორე კატრენის რითმებს თუ არ ჩავთვლით, მახვილიან ხმოვანსა და მის წინ მდგარ საყრდენ თანხმოვანს წინ უძღვის ერთი ან რამდენიმე იდენტური ფონემა: *savants austères* (1) – *sédentaires* (4), *mûre saison* (2) – *maison* (3), *attitudes* (9) – *solitudes* (10), *un rêve sans fin* (11) – *un sable fin* (13), *étincelles magiques* (12) – *prunelles mystiques* (14). მეორე კატრენში კი არც წყვილი *volupté*(5) – *fierté* (8) და არც წყვილი *ténèbres* (6) – *funèbres* (7) არ შეიცავს არავითარ თანახმიერებას საკუთრივ რითმის წინა მარცვლებში.

ამასთან ერთად, მეშვიდე და მერვე სტრიქონების სიტყვებს ალიტერაცია აკავშირებს: *funèbres* (7) – *fierté* (8); მეექვსე სტრიქონი კი უკავშირდება მეხუთეს: *ténèbres* (6) იმეორებს უკანასკნელ მარცვალს სიტყვისა *volupté* (5); სტრიქონებს აახლოებს შიდა რითმაც: *science* (5) – *silence* (6). ამგვარად, რითმებიც კი ადასტურებს მეორე კატრენის ორ ნაწილს შორის კავშირის სისუსტეს.

სონეტის ბგერით წყობაში საგანგებო როლს ასრულებს ცხვირისმიერი ხმოვნები. ეს ხმოვნები, რომელთა ბუნება, გრამონის მარჯვე დეფინიციით¹, „თითქოს შენიღბულია მათი ნაზალურობით“, ძალზე ხშირად გვხვდება პირველ კატრენში (9 ნაზალური – ყოველ სტრიქონში ორი ან სამი) და, განსაკუთრებით, ბოლო სექსტინაში [21 ნაზალური, რომელთა რაოდენობა იზრდება პირველი სტრიქონის სტრიქონიდან სტრიქონზე გადასვლისას – 3(9) – 4 (10) – 6 (11): *Qui semblent s’endormir dans un rêve sans fin* და იკლებს მეორეში – 5(12) – 3 (13) – 1(14)]. სამაგიეროდ, მეორე კატრენში მხოლოდ სამი ნაზალური ხმოვანია – თითო-თითო ყოველ სტრიქონში. გამონაკლისს კვლავ წარმოადგენს მეშვიდე სტრიქონი – ერთადერთი, სადაც არ გვხვდება ცხვირისმიერი ხმოვნები. მეორე სტროფი კი ერთადერთია, სადაც ცხვირისმიერი ხმოვანი არ გვხვდება ვაჟურ რითმაში.

ამასთან, მეორე კატრენში წამყვან როლს ასრულებს უკვე არა ხმოვნები, არამედ – თანხმოვნები, კერძოდ, ნარნარა თანხმოვნები. მეორე კატრენი ერთადერთია, სადაც შეინიშნება ნარნარა ფონემების სიჭარბე – 23 ფონემა პირველი კატრენის 15-თან, პირველი ტერცეტის 11-თან და მეორე ტერცეტის 14 – თან შედარებით. /r/-ს რაოდენობა კატრენებში რამდენადმე მეტია, ვიდრე /l/-ისა, და ცოტათი ნაკლებია ტერცეტებში.

მეშვიდე სტრიქონი, სადაც მხოლოდ ორი /l/ გვხვდება, შეიცავს ხუთ /r/-ს, ესე იგი, მეტს, ვიდრე – სონეტის ნებისმიერ სხვა სტრიქონი. გავისხენოთ,

¹ M. Grammont, *Traité de phonétique*, Paris, 19390, p 384.

რომ, გრამონის თანახმად, სწორედ /r/-სთან დაპირისპირებისას იძლევა /l/ ფონემა „არა ღრჭიალის, არა ჟღრიალის, არა ჭრიალის, არამედ, პირიქით, გლუვ და მედონ, გამჭვირვალე ხმას“.¹ მ-ლ დიურანის ბოლოდროინდელი აკუსტიკური გამოკვლევა² ადასტურებს ყოველგვარი, განსაკუთრებით კი ფრანგული /r/-ის მკვეთრ ჟღერადობას /l/-ს glissando-სთან შედარებით. ამიტომ წინა პლანზე /l/-ის წამოწევა და /r/-ს რაოდენობის შემცირება აშკარად უსვამს ხაზს რეალური კატების ფანტასტიკურ არსებებად ქცევის პროცესს.

სონეტის პირველ ექვს სტრიქონს აერთიანებს განმეორებადი ნიშან-თვისება: აქ შეიმჩნევა წევრთა სიმეტრიული წყვილები, რომლებსაც აკავშირებს მართებული კავშირი *et*: Les amoureux fervents et les savants austères ((1); Les chats puissants et doux (3); Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires (4); Amis de la science et de la volupté (5). განსაზღვრებათა ბინარიზმი ამ სტრიქონებში, საზღვრულთა ბინარიზმთან ერთად მომდევნო, მეექვსე სტრიქონში – le silence et l’horreur des ténèbres– იძლევა ხიაზმს; ამასთან ერთად, მეექვსე სტრიქონი ამთავრებს ბინარულ კონსტრუქციათა ჯაჭვს. ეს კონსტრუქციები, რომლებიც აკავშირებს პირველი „სექსტინის“ თითქმის ყველა სტრიქონს, სონეტში შემდგომ აღარ გვხვდება.

წინადადების შეთანხმებულ წევრთა წყვილები და, ასევე, რითმები [არა მხოლოდ ბოლორიტმები, რომლებიც ხაზს უსვამს სემანტიკურ კავშირებს, არამედ ისეთებიც, როგორებიცაა austères (1) – sédentaires (4); saison(2) – maison (3), და, განსაკუთრებით, შიდა რითმები] განამტკიცებს პირველი ექვსი სტრიქონის ურთიერთკავშირს: amoureux (1) – comme eux (4) – frileux (4) – comme eux (4); fervents(1) – savants(1)– également(2) – dans (2) – puissants; science (5) – silence (6). ამგვარად, პირველ კატრენში პერსონაჟების დამახასიათებელი ყველა ზედსართავი ერთმანეთს ერთმეება. გამონაკლისს წარმოადგენს ერთი სიტყვა: doux(3). ორმაგი ეტიმოლოგიური ფიგურა, რომელიც აკავშირებს სამი სტრიქონის პირველ სიტყვებს – Les amoureux (1) – Aiment (2) – Amis(5) – ასევე განამტკიცებს ექვსსტრიქონიანი „ფსევდოსტროფის“ ერთიანობას; ის იწყება და მთავრდება სტრიქონთა წყვილებით, სადაც პირველი ნახევარსტრიქონები ერთმანეთს ერთმეება: fervents (1) – également(2); science (5) – silence (6).

სიტყვა les chats (3) პირდაპირი დამატებაა წინადადებაში, რომელიც მოიცავს სონეტის პირველ სამ სტრიქონს და ქვემდებარის სახით იგულისხმება წინადადებებში, რომლებიც სამ მომდევნო სტრიქონს მოიცავს [Qui

¹ Ibid., p. 388.

² M. Durand, La spécificité du phoneme. Application au cas R/L, “Journal de Psychologie“, LVII, 1960, p.405-419.

comme eux sont frileux (4); Ils cherchent le silence (6)]. ასე იყოფა ჩვენი კვაზი-სექსტინა ორ კვაზიტერცეტად.

შუალედურ დისტიქში მეშვიდე სტრიქონის (L' Érebe les eût pris pour ses coursiers funèbres) დამატება (ამჯერად ნაგულისხმევი) – Les chats – ასევე ნაგულისხმევ გრამატიკულ ქვემდებარედ იქცევა მერვე სტრიქონში (S'ils pouvaient). ამ მხრივ მერვე სტრიქონი უკავშირდება მომდევნო ფრაზას [Ils prennent (9)].

რაც შეეხება დამოკიდებულ წინადადებებს, ზოგადად, ისინი ერთგვარი ხიდია მთავარ წინადადებასა და მომდევნო ფრაზას შორის. მაგალითად, ნაგულისხმევი ქვემდებარე chats მეცხრე და მეათე სტრიქონებში ადგილს უთმობს მინიშნებას მეტაფორაზე sphinx მეთერთმეტე სტრიქონის მიმართებით წინადადებაში (Qui semblement s'endormir dans un rêve sans fin) და, მაშასადამე, აახლოებს ამ სტრიქონს იმ ტროპებთან, რომლებიც გრამატიკული ქვემდებარეების როლში გვევლინება ბოლო ტერცეტში. განუსაზღვრელი არტიკლი სრულიად არ გვხვდება სონეტის პირველ ათ სტრიქონში, სადაც გამოყენებულია თოთხმეტი განსაზღვრული არტიკლი; სამაგიეროდ, ბოლო ოთხ სტრიქონში გვხვდება მხოლოდ განუსაზღვრელი არტიკლი.

მთლიანობაში, ორი მიმართებითი წინადადების – მეთერთმეტე და მეოთხე სტრიქონებში – ურთიერთმიმართების წყალობით ოთხ უკანასკნელ სტრიქონში იკვეთება წარმოსახული კატრენის კონტურები, რომელიც თითქმის შეესაბამება რეალურად არსებულ პირველ კატრენს. ამას ერთად, როგორც ჩანს, ბოლო ტერცეტის ფორმალური სტრუქტურა განმეორებულია სონეტის პირველ სამ სტრიქონში.

სულიერი ქვემდებარეები ლექსში არც ერთხელ არაა გამოხატული არსებითი სახელებით, არამედ, უფრო, სუბსტანტივირებული ზედსართავით სონეტის პირველ სტრიქონში (Les amoureux, les savants) და პირის ან მიმართებითი ნაცვალსახელებით – მომდევნო წინადადებებში.

ადამიანები მოხსენიებულია მხოლოდ პირველ სტრიქონში, სადაც ქვემდებარეთა როლში გვევლინება სუბსტანტივირებული ნაზმნარი ზედსართავები, რომლებიც ერთგვაროვანი წევრებია.

კატები, რომელთა სახელწოდებაც სონეტის სათაურშია გატანილი, თვით ტექსტში მხოლოდ ერთხელაა დასახელებული – პირველ წინადადებაში, სადაც სიტყვა chats პირდაპირი დამატებაა: Les amoureux... et les savants (1)... Aiment (2)... Les chats (3). ლექსში არ მეორდება არა მარტო სიტყვა chats, არამედ „შ“-ს ალიტერაციაც მხოლოდ ერთ სიტყვაში გვხვდება – /ilfɛrʃə/.

ეს ორჯერ უსვამს ხაზს კატების ძირითად ქმედებას. ყრუ შიშინი, რომელიც ასოცირდება სონეტის „გმირების“ სახელწოდებასთან, შემდგომ ლექსში აღარ ისმის.

მესამე სტრიქონიდან დაწყებული, სიტყვა chats იქცევა ნაგულისხმევ ქვემდებარედ – სონეტის უკანასკნელ სულიერ ქვემდებარედ.

არსებით სახელს chats ქვემდებარის, პირდაპირი და ირიბი დამატების როლში ენაცვლება ანაფორული ნაცვალსახელები ils (6,8,9), les (7), leur(s) (8, 12, 14); ნაცვალსახელები ils და les მხოლოდ კატებს მიემართება. ეს დამოკიდებული (ზმნიზედური) ფორმები გვხვდება მხოლოდ ორ შიდა სტროფში – მეორე კატრენსა და პირველ ტერცეტში. პირველ კატრენში მათ შეესაბამება დამოუკიდებელი ნაცვალსახელი eux (4) (ორჯერ), რომელიც მხოლოდ ადამიანებს მიემართება; უკანასკნელ ტერცეტში კი არ არის არც ერთი პირის ნაცვალსახელი.

სონეტის პირველი წინადადების ქვემდებარეებს ახლავს თითო შემასმენელი და თითო დამატება: გამოდის, რომ Les amoureux fervents et les savants austères (1), საბოლოოდ, dans leur mûre saison (2) ერთმანეთის ტოლფარდია მედიატორი არსების წყალობით, რომელიც აერთიანებს ცხოვრების ორი – თუმცა კი ადამიანური, მაგრამ ურთიერთსაპირისპირო – წესის ანტინომიურ ნიშან-თვისებებს. ისინი ოპოზიციური ხასიათისაა: გრძნობადი/ინტელექტუალური. ამიტომ სუბიექტის ფუნქციას ასრულებენ სწორედ კატები, რომლებიც ერთდროულად სწავლულებიც არიან და მიჯნურებიც.

კატრენებში კატები წარმოგვიდგებიან რეალურად არსებული ცხოველების სახით. და, პირიქით, ტერცეტებში საუბარია მათი ფანტასტიკური გარდასახვის შესახებ. ამასთან, მეორე კატრენი არსებითად განსხვავდება პირველისგან, ისევე, როგორც დანარჩენი სტროფებისგან. ორაზროვანი გამოთქმა Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres მიუთითებს კატების მიმართ დაშვებულ შეცდომაზე; მინიშნება ამ შეცდომაზე გვხვდება მეშვიდე სტრიქონში, ხოლო მომდევნო სტრიქონში ის აშკარა ხდება. ამ კატრენის შემადგენელი ხასიათი, განსაკუთრებით – მისი მეორე ნახევრის და, კერძოდ, მეშვიდე სტრიქონის განკერძოებულობა გამძაფრებულია გრამატიკული და ბგერითი წყობის თავისებურებებით.

სიტყვა L' Érebe – („სიბნელის საუფლო, რომელიც ესაზღვრება ჯოჯოხეთს“) წარმოადგენს მეტონიმიურ სუბსტიტუტს გამოთქმისა „ბნელი ძალები“ და, ასევე, სახელისა Érebe („ღამის ძმა“). შეიმჩნევა სემანტიკური სიახლოვე ამ სიტყვასა და l'horreur des ténèbres-ისადმი კატების ლტოლვას შორის, რასაც განამტკიცებს ბგერითი მსგავსება /tenɛbrə/-სა და /ereba/-ს შორის. ეს სიახლოვე ხელს უწყობს იმას, რომ კატები აღიქმება, თითქმის როგორც შემზარავი ფუნქციის მქონენი – coursiers funèbres. რა იგულისხმება – გაცრუებული იმედი თუ ყალბი იდენტიფიკაცია ერებოსის მხრივ სიტყვებში: L' Érebe les

eût pris pour ses coursiers funèbres? ამ სტრიქონის საზრისი, რომლის განმარტებასაც კრიტიკოსები ცდილობდნენ¹, კვლავ ბუნდოვანი რჩება.

ყოველ კატრენსა და ყოველ ტერცეტში კატების ახლებური იდენტიფიცირება ხდება. პირველ კატრენში კატები ასოცირდება ადამიანთა ცხოვრების ორ ყაიდასთან; სამაგიეროდ, მეორე კატრენში, სადაც კატები გაიგივებულია მითოლოგიური სამყაროს ცხოველებთან, ახლებური იდენტიფიკაცია უფლებელყოფილია კატების სიამაყის გამო. მთელ სონეტში ესაა ერთადერთი უფლებელყოფილი იდენტიფიკაცია. ტექსტის ამ ადგილის გრამატიკული წყობა, რომელიც აშკარად განსხვავდება დანარჩენი სტროფების გრამატიკული წყობისგან, ხაზს უსვამს მის უჩვეულობას: ირეალური კილო, ვითარებითი ზედსართავების არარსებობა, მხოლოდით რიცხვში დასმული უსულო ქვემდებარე, რომელსაც არ ახლავს არავითარი ზედსართავი და რომელიც მართავს მრავლობით რიცხვში დასმულ სულიერ დამატებას.

სტროფები გაერთიანებულია ალუზიური ოქსიმორონებით. S'ils POUVAIENT au servage incliner leur fierté „მათ რომ შეეძლოთ თავიანთი სიამაყის ალაგმვა მონობის წინაშე“, მაგრამ კატებს ეს არ „შეუძლიათ“, რადგან ჭეშმარიტად „მძლავრნი“, PUISSANTS(3) არიან. შეუძლებელია მათი პასიურად „გამოყენება“, რათა აქტიური როლი შეასრულონ, და აი, ახლა ისინი უკვე აქტიურად „იღებენ“ თავიანთ თავზე, PRENNENT (9), პასიურ როლს, რადგან ძალზე უყვართ შინ ჯდომა

მათი „სიამაყე“, Leur fierté (8) აიძულებს კატებს, მიიღონ „უზარმაზარი სფინქსების“ [Des grands sphinx (10)] „კეთილშობილური პოზები“, nobles attitudes (9). „განრთხმული სფინქსებისა“ [sphinx allongés (10)] და ჩაფიქრებული [en songeant (9)] კატების მიმგავსება განმტკიცებულია პარონომაზიული კავშირით ორ მიმღეობას შორის, რომლებიც სონეტში მხოლოდ ერთხელ გვხვდება: āsaž და al:ze. კატები გაიგივებულია სფინქსებთან, რომლებსაც, თავის მხრივ, თითქოს სძინავთ, semblent s'endormir; მაგრამ ეს მაცდური შედარება, რომელიც შინ ჯდომის მოყვარულ კატებს [და ყველას, ვინც მათ წააგავს – comme eux(4)] ამსგავსებს უძრავ ზებუნებრივ არსებებს, სინამდვილეში მეტამორფოზის მნიშვნელობას იღებს. კატები და მათთან გაიგივებული ადამიანები თითქოს ერთობლივად წარმოქმნიან ზღაპრულ ურჩხულებს, რომლებსაც ადამიანის თავი და ცხოველის ტანი აქვთ. ამგვარად, ერთ უფლებელყოფილ იდენტიფიკაციას ენაცვლება მეორე, რომელიც ასევე მითოლოგიურია.

¹ შდრ. „ L'intermédiaire des chercheurs et des curieux“, LXVIII, col.338 et 509.

კატები გაიგივებულია „უზარმაზარ სფინქსებთან“, grands sphinx, იმის წყალობით, რომ ისინი ჩაფიქრებულნი არიან [en songeant (9)]; ეს გარდასახვა ხაზგასმულია პარონომაზიული ჯაჭვით, რომელიც უკავშირდება მითითებულ საკვანძო სიტყვებს და რომლის წყალობითაც ხდება ცხვირისმიერი ხმოვნების კომბინირება კბილისმიერ და ლაბიალურ თანხმოვნებთან: en songeant / āsažā .../ (8) – grands sphinx /...āsfñ .../(10) – fond /fo/(10) – semblent /sā .../ (11) – s'endormir /sā.../11) – dans un /.āzñ / (11) – sans fin /sāñ/ (11).

ცხვირისმიერი /Ē/ და სიტყვა „sphinx“-ის /sfñks/ ეს ფონემები კვლავ გვხვდება ბოლო ტერცეტში: reins /Ē / (12) – pleins /..Ē/ (12) – étincelles /...Ēs.../(12) – ainsi /...Ēs.../ (13) – qu'un sable /kĒs.../(13).

პირველ ტერცეტში ნათქვამია: Les chats puissants et doux, orgueil de la maison. როგორ უნდა გავიგოთ ეს ფრაზა: კატები, რომლებიც ამაყობენ თავიანთი სახლით, ამ სიამაყის განსახიერებას წარმოადგენენ, თუ პირიქით, თვით სახლი, რომელიც ამაყობს თავისი მობინადრეებით – კატებით, ცდილობს, ერეოსის მსგავსად, დაიმორჩილოს ისინი? ყველა შემთხვევაში, ამკარაა, რომ „სახლი“, maison (3), რომელშიც იმყოფებიან კატები პირველ კატრენში, შემდგომ იქცევა უკიდევანო უდაბნოდ, „მარტოობათა სიღრმედ“, fond des solitudes (10); სიცივის შიშის გამო, რომელიც აახლოებს „მცივანა“, frileux (4), კატებსა და „ვნებიან“, fervents (1), მიჯნურებს (fervē / და /frilp/ შორის პარონომაზიური კავშირია), შესაბამისი ჰავაა მკაცრ (სწავლულთა მსგავსად), უკაცრიელ, ცხელ (ვნებიან მიჯნურთა მსგავსად) უდაბნოში, რომელიც გარს ერტყმის სფინქსებს.

დროით პლანში გამოთქმას mûre saison, (2), „სიმწიფის ასაკი“, რომელიც ერთმება სიტყვას maison(3), „სახლი“, პირველ კატრენში და უახლოვდება თავისი მნიშვნელობით, ამკარად ეწინააღმდეგება პირველი ტერცეტი; აქ ეს ორი პარალელური ჯგუფი [dans leur mûre saison (2) და dans un rêve sans fin (11)] ურთიერთს უპირისპირდება: პირველ შემთხვევაში საუბარია დროის შეზღუდული მონაკვეთის, მეორეში კი – მარადისობის შესახებ. სონეტის არც ერთ სხვა ადგილას არ გვხვდება კონსტრუქციები თანდებულთა dans ან რომელიმე სხვა ზმნიზედური თანდებულთა.

ორივე ტერცეტი ეძღვნება კატების სასწაულებრივ გარდასახვას. ეს გარდასახვა გრძელდება სონეტის ბოლომდე. თუკი პირველ ტერცეტში უდაბნოში განრთხმული სფინქსები იწვევდნენ ასოციაციებს როგორც ცოცხალ არსებებთან, ისე – მათ სიმულაკრებთან, მომდევნო ტერცეტში სულიერი არსებები ადგილს უთმობენ მატერიალურ ნაწილაკებს. სინეკდოქეები კატებს-სფინქსებს მათი სხეულის ნაწილებით ანაცვლებს: leurs reins (12), leurs prunelles (14). ორი შიდა სტროფის ნაგულისხმევი ქვემდებარე დამატებად იქცევა ბოლო ტერ-

ცეტიში: თავდაპირველად სიტყვა „კატები“ გვევლინება ქვემდებარის იმპლიცი-ტური განსაზღვრების როლში – *Leurs reins féconds sont pleins* (12), ხოლო შემდეგ, ბოლო წინადადებაში – მხოლოდ პირდაპირი დამატების იმპლიცი-ტურ განსაზღვრებად: *Étoient vaguement leurs prunelles* (14). ამგვარად, სიტყვა „კატები“ უკავშირდება გარდამავალი ზმნის პირდაპირ დამატებას სონეტის ბოლო წინადადებაში და ქვემდებარეს – ბოლოს წინა, ატრიბუტულ წინადადებაში. შედეგად, წარმოიქმნება ორი შესაბამისობა, პირველ შემთხვევაში – სიტყვასთან „კატები“, რომელიც სონეტის პირველ წინადადებაში პირდაპირ დამატებად გვევლინება, ხოლო მეორეში – სიტყვასთან „კატები“, როგორც მეორე წინადადების ქვემდებარესთან.

სონეტის დასაწყისში ქვემდებარეც და დამატებაც სულიერ არსებათა კლასს მიეკუთვნება, ხოლო ბოლო წინადადებაში – უსულო არსებათა კლასს. საერთოდ, ბოლო ტერცეტში ყველა უსულო არსებითი სახელი კონკრეტულ საგნებს აღნიშნავს: *reins* (12), *étincelles* (12), *parcelles* (13), *or* (13), *sable* (13), *prunelles* (14);სამაგიეროდ, წინამორბედ სტროფებში ყველა უსულო საზოგადო სახელი, გარდა ადნომინალური სახელებისა, აღნიშნავდნენ აბსტრაქტულ ცნებებს:*saison* (2), *orgueil* (3), *silence* (6), *horreur* (6), *servage* (8), *fierté* (8). *attitudes* (9), *rêve* (11). უსულო ქვემდებარე და მდედრობითი სქესის დამატება ბოლო წინადადებაში, *des parcelles d'or ...Étoient... leurs prunelles*, გაწონასწორებულია პირველი წინადადების ქვემდებარითა და დამატებით; ორივე მათგანი მამრობითი სქესისაა და აღნიშნავს სულიერ არსებებს – *Les amoureux et les savants... Aiment... Les chats* (1-3). მდედრობითი სქესის ერთადერთი ქვემდებარე მთელ სონეტში არის *parcelles* (13), რომელიც უპირისპირდება მამრობით სქესს იმავე სტრიქონის ბოლოს: *sable fin* (13); თავის მხრივ, ესაა მამრობითი სქესის ერთადერთი მაგალითი სონეტის ვაჟურ რითმებში.

ბოლო ტერცეტში მატერიის უმცირესი ნაწილაკების აღმნიშვნელი სიტყვები თავდაპირველად გვევლინებიან დამატების, შემდეგ კი – ქვემდებარის როლში. საბოლოო იდენტიფიკაცია სონეტში აკავშირებს სწორედ ამ გავარვარებულ ნაწილაკებს „ქვიშის უწვრილეს მარცვლებთან“, *sable fin* (13), და მათ ვარსკვლავებად აქცევს.

ნიშანდობლივია ორივე ტერცეტის შემაკავშირებელი რითმა; ესაა სონეტის ერთადერთი ომონიმური რითმა და ერთადერთი ვაჟური რითმა, რომელიც აკავშირებს მეტყველების გასხვავებულ ნაწილებს. სარიტმო სიტყვებს შორის არსებობს ერთგვარი სინტაქსური სიმეტრია, რადგან თითოეული მათგანი ამთავრებს დამოკიდებულ წინადადებას, რომელთაგან ერთ სრულია, მეორე კი – ელიფსური. ბგერითი თანხვედრა შეიმჩნევა არა მხოლოდ გართმული სტრიქონების ბოლო მარცვლებში, არამედ ვრცელდება ორივე სტრი-

ქონზე მთლიანად: /säbla sadʁmir dāzœ revə säfe/ (11) – /parselə dər ɛsi kœ sablə fe/ (13). შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ ეს რითმა, რომელიც აერთიანებს ტერცეტებს და შეგვახსენებს „ქვიშის უწვრილესი მარცვლებს“ შესახებ, un sable fin, თითქოს უერთდება მოტივს უდაბნოსი, სადაც პირველ ტერცეტში განთავსებული იყო უზარმაზარი სფინქსები და მათი „უსასრულო სიზმარი“, un rêve sans fin.

„სახლი“, maison(3), სადაც იმყოფებიან კატები პირველ კატრენში, ქრება პირველ ტერცეტში, რომელშიც დახატულია უდაბურებისა და მარტოობის საუფლო – ჭემმარიტად უკულმა შეტრიალებული სახლი, სადაც ბინადრობენ კატები – სფინქსები. თავის მხრივ, ეს „არასახლი“ ადგილს უთმობს კატების კოსმიურ სიმრავლეს (ისინი, სონეტის ყველა დანარჩენი პერსონაჟის მსგავსად, ინტერპრეტირებულია, როგორც pluralia tantum). ისინი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გადაიქცევა არასახლის სახლად, რადგან მათი თვალების გუგებში დაინახავთ უდაბნოს ქვიშასაც და ვარსკვლავთა შუქსაც.

სონეტის ბოლო სტრიქონები უბრუნდება სწავლულებისა და მიჯნურების თემას, რომლითაც იწყება სონეტი; სწავლულებსა და მიჯნურებს თითქოს აერთიანებენ „მძლავრი და ალერსიანი კატები“, Les chats puissants et doux. როგორც ჩანს, მეორე ტერცეტის პირველი სტრიქონი უპასუხებს მეორე კატრენის პირველ სტრიქონში დასმულ კითხვაზე. ვინაიდან კატები „ავხორცობის მეგობარნი“ არიან, Amis... de la volupté (5), „მათი ნაყოფიერი წიაღები საესეა“, Leurs reins féconds sont pleins (12). შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ აქ საუბარია რეპროდუქციული უნარის შესახებ, მაგრამ ბოდლერის სონეტის სხვაგვარ ინტერპრეტაციებიცაა შესაძლებელი. რა იგულისხმება აქ – კატების წიაღთა ძალა თუ ელექტრული ნაპერწკლები ცხოველთა ბეწვში? ნებისმიერ შემთხვევაში, მათ მიეწერება მაგიური ძალა. ვინაიდან მეორე კატრენის დასაწყისში განთავსებულია ორი შეთანხმებული განსაზღვრებითი დამატება: Amis de la science et de la volupté (5), ამდენად, ყველაფერი, რაც ნათქვამია ბოლო ტერცეტში, მიემართება არა მარტო „ვნებიან მიჯნურებს“, amoureux fervents (1), არამედ – მკაცრ სწავლულებსაც, savants austères(1).

ბოლო ტერცეტში გართმულია სუფიქსები, რათა ხაზი გაესვას მჭიდრო სემანტიკურ კავშირს კატების-სფინქსების „ნაპერწკლებს“, étinCELLES (12), „ნაწილაკებს“, parCELLES (13) და „თვალის გუგებს“, pruNELLES (14) შორის, ისევე, როგორც ჯადოსნურ MagIQUES (12) ნაპერწკლებსა და „იდუმალ“, MystIQUES, თვალის გუგებს შორის, რომლებიც შინაგან შუქს ასხივებენ და ფარულ საზრისებს ამჩნევენ.

თითქოს იმისთვის, რომ საგანგებოდ გაესვას ხაზი მორფემათა ეკვივალენტურობას, სონეტის ეს უკანასკნელი რითმა ერთადერთია, სადაც არ

გვხვდება საყრდენი თანხმობანი. სამაგიეროდ, ორივე ზედსართავი შეკავშირებულია საწყისი /m/-ს ალიტერაციით. ამ ორმაგი განათების სხივები ფანტავს „წყვდიადის შიშს“, l'horreur des ténèbres. ფონიკურ დონეზე უკანასკნელი სტროფის ნაზალური ვოკალიზმი ხაზს უსვამს შუქის თემას, იმის წყალობით, რომ აქ ჭარბობს მკაფიოტემბრიანი ფონემები (7 პალატალური 6 ველარულის საპირისპიროდ); წინამორბედ სტროფებში კი შეიმჩნეოდა ველარულების აშკარა რაოდენობრივი სიჭარბე (16 პალატალური და 0 ველარული პირველ კატრენში, 1 პალატალური და 1 ველარული მეორეში, 10 პალატალური და 5 ველარული პირველ ტერცეტში).

სონეტის ბოლოს გვხვდება მრავალი სინეკდოქე, როდესაც ცხოველებს ენაცვლება მათი სხეულის ნაწილები და, იმავდროულად, მთელი სამყარო ენაცვლება ცხოველებს, რომლებიც მარტოდენ ამ სამყაროს ნაწილებს წარმოადგენს. შედეგად, ყველა პოეტური ხატი, თითქოს საგანგებოდ, ბუნდოვანდება. განსაზღვრული არტიკლი ადგილს უთმობს განუსაზღვრელს, ხოლო ზმნური მეტაფორა – *Étoient vaguement* (14) – შესანიშნავად ასახავს მთელი ეპილოგის პოეტიკას. განსაცვიფრებელია შესაბამისობანი ტერცეტებსა და კატრენებს შორის (ჰორიზონტალური პარალელიზმი). პირველი კატრენის ვიწრო სივრცობრივ [maison (3)] და დროით [mûre saison(2)] საზღვრებს უპირისპირდება ყოველგვარი საზღვრების გაფართოება ან განადგურება [fond des solitudes (10), rêve sans fin (11)] პირველ ტერცეტში, ხოლო მეორე ტერცეტში კატების მიერ გამოსხივებული შუქი იმარჯვებს „წყვდიადის შიშზე“, l'horreur des ténèbres, რომლის მოხსენიებამ მეორე კატრენში ლამის იყო, გამოწვია მცდარი დასკვნების გამოტანა კატების შესახებ.

ახლა გავაერთიანოთ ჩვენი ანალიზის ცალკეული ნაწილები და ვცადოთ იმის ჩვენება, თუ როგორ ხდება მისი განსხვავებული დონეების ურთიერთგადაკვეთა, ურთიერთშეკვეთა და კომბინირება, რაც სონეტს დასრულებული ობიექტის ხასიათს ანიჭებს.

უპირველეს ყოვლისა – საკითხი ტექსტის დანაწევრების შესახებ. ტექსტი შეიძლება სხვადასხვანაირად დავანაწევროთ და ამგვარი დანაწევრება სავსებით მკაფიოა როგორც გრამატიკული თვალსაზრისით, ისე – მის ცალკეულ ნაწილების სემანტიკური კავშირების თვალსაზრისით.

როგორც ვნახეთ დანაწევრების პირველი ხერხი მდგომარეობს სამი ნაწილის გამოყოფაში, რომელთაგან თითოეული მთავრდება წერტილით; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩვენ გამოვყავით თითოეული კატრენი და ორი ტერცეტი ერთად. პირველ კატრენში ობიექტური და სტატიკური სურათის სახით აღწერილია ფაქტობრივი (ან ასეთად ნავარაუდევი) ვითარება, მეორე კატრენში კატებს მიეწერება ერეზოსის ძალების გამოყენების ზრახვები, ხოლო

ერებოსის ძალებს – კატების გამოყენების ზრახვები, რომლებსაც კატები უგულვებელყოფენ. ამ ორივე ნაწილში კატები ერთგვარად შორიდან, დისტანციურადაა ასახული; პირველ ნაწილში ისინი პასიურ მდგომარეობაში იმყოფებიან (რაც განსაკუთრებით სჩვევიათ მიჯნურებსა და სწავლულებს), ხოლო მეორეში – აქტიურში, რაც ერებოსის მიერ აღიქმება. მესამე ნაწილში ეს წინააღმდეგობა დაძლეულია – კატებს მიეწერება პასიურობა, რომელსაც ისინი აქტიურად აღიქვამენ; გარდა ამისა, ისინი აქ ასახულია არა გარედან, არამედ თითქოს შიგნიდან.

დანაწევრების მეორე ხერხის წყალობით შესაძლებელი ხდება ორივე ტერცეტის ერთობლიობის შეჯერება ორივე კატრენის ერთობლიობასთან და, ამავე დროს, პირველ ტერცეტთან პირველი კატრენის და მეორე ტერცეტთან მეორე კატრენის მჭიდრო კავშირის გამოვლენა. მართლაც:

1. ორივე კატრენი უპირისპირდება ტერცეტთა ერთობლიობას იმ გაგებით, რომ ტერცეტებში ნადგურდება დამკვირვებლის (მიჯნურების, სწავლულების, ერებოსის ძალების) თვალსაზრისი; გარდა ამისა, აქ კატები არ იმყოფებიან რაიმენაირ სივრცობრივ ან დროით საზღვრებში.

2. ამასთან, ეს სივრცობრივ-დროითი საზღვრები არსებობდა პირველ კატრენში (*maison. saison*); ხოლო პირველი ტერცეტი მათ ანადგურებს (*au fond des solitudes, rêve sans fin*).

3. მეორე კატრენში კატები უკავშირდება წყვილიად, რომელიც მათ გარს ახვევია, მეორე ტერცეტში კი – შუქს, რომელსაც ისინი თვითონ ასხივებენ (ნაპერწყლები, ვარსკვლავები).

ბოლოს, დანაწევრების მესამე ხერხი ავსებს წინამორბედ ხერხს და სტროფებს იმგვარად აჯგუფებს, რომ ისინი ხიაზმს წარმოქმნიან; ხიაზმი წარმოიქმნება, ერთი მხრივ, პირველი კატრენით და ბოლო ტერცეტით, მეორე მხრივ კი – შიდა სტროფებით, მეორე კატრენითა და პირველი ტერცეტით. პირველ ჯგუფში სიტყვა „კატები“ წარმოადგენს დამატებას, ორ დანარჩენ სტროფში კი ის იმთავითვე გვევლნება ქვემდებარის როლში.

ფორმალური დანაწევრების ამ თავისებურებებს სემანტიკური საფუძველი აქვს. პირველ კატრენში ამოსავალი წერტილია ერთსა და იმავე სახლში კატების მეზობლობა სწავლულებთან ან მიჯნურებთან. ამ მეზობლობიდან გამომდინარეობს ორმაგი მსგავსება (*comme eux, comme eux*). ბოლო ტერცეტში მომიჯნავეობის მიმართება ასევე გადაიზრდება მსგავსების მიმართებაში; მაგრამ თუკი პირველ კატრენში მეტონიმიური მიმართება სახლში მცხოვრებ კატებსა და ადამიანებს შორის ხელს უწყობს მეტაფორული მიმართების წარმოქმნას მათ შორის, ბოლო კატრენში ამგვარივე გადასვლა ხორციელდება უკვე თვით კატების „შიგნით“: მომიჯნავეობის მიმართება აქ უფრო სინე-

დოქეს პროდუქტია, ვიდრე – მეტონიმიისა, ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით. კატების სხეულის ნაწილთა მოხსენიება (reins, prunelles) გვამზადებს კატის ასტრალური, კოსმიური ხატის წარმოქმნისთვის, რასაც შეესაბამება გადასვლა სიზუსტიდან ბუნდოვანებისკენ (également, vaguement). რაც შეეხება ორი შიდა სტროფის მსგავსებას, ის ემყარება ეკვივალენტურობის მიმართებას. ამ ეკვივალენტურობიდან ერთ-ერთი უგულბელყოფილია მეორე კატრენში (კატები და coursiers funèbres), მეორე კი შემოაქვს პირველ ტერცეტს (კატები და სფინქსები). პირველ შემთხვევაში ეს იწვევს მომიჯნავეობის უგულბელყოფას (კატებსა და ერებოსს შორის), მეორეში კი – იმას, რომ კატები განთავსდებიან „მარტობათა სიღრმეში“, au fond de solitudes. ამგვარად, ამკარაა, რომ გარე სტროფებისგან განსხვავებით, შიდა სტროფებში გადასვლა ხორციელდება ეკვივალენტურობის მიმართებიდან, რომელიც მსგავსების გამძაფრებული ფორმაა (და, მაშასადამე, მეტაფორული საზრისი აქვს), მომიჯნავეობის (მეტონიმიური) მიმართებებზე, რომლებიც შეიძლება პოზიტიური ან ნეგატიური იყოს.

აქამდე ჩვენ განვიხილავდით სონეტს, როგორც ეკვივალენტურობათა სისტემას, რომლებიც თითქოს ერთმანეთშია ჩასმული და ერთობლივად ჩაკეტილ სისტემას წარმოქმნის. ახლა უნდა განვიხილოთ უკანასკნელი ასპექტი. ის ლექსს წარმოგვიდგენს ღია სისტემად, რომელიც დინამიურად ვითარდება დასაწყისიდან დასასრულამდე.

გავიხსენოთ, რომ წინამდებარე სტატიის დასაწყისში ხაზგასმით აღვნიშნეთ შესაძლებლობა იმისა, რომ სონეტი შეიძლება დანაწევრდეს დისტიქით გამიჯნულ ორ სექსტინად. ამ დისტიქის სტრუქტურა ძალზე მკვეთრად განსხვავდება სონეტის დანარჩენი ნაწილების სტრუქტურისგან.

ლექსის დანაწევრების შესაძლო ხერხების ჩამოთვლისას დროებით თავი შევიკავეთ ამ საკითხის განხილვისგან, რადგან, ვფიქრობთ, სხვებისგან განსხვავებით, სწორედ ამგვარი დანაწევრება მიუთითებს რეალურის პლანიდან (პირველი სექსტინა) სიურრეალურის პლანისკენ გადასვლის შესახებ. ეს გადასვლა ხორციელდება შუალედური დისტიქის მეშვეობით, რომელსაც მოკლე ხნით გადაჰყავს მკითხველი (უამრავი სემანტიკური და ფორმალური საშუალებების წყალობით) ორმაგად ირეალურ სამყაროში, რადგან პირველ სექსტინას მასში შეაქვს გარეგნული აღწერის ელემენტი და, ამავე დროს, ის წინასწარ განჭვრეტს მეორე სექსტინის მითოლოგიურ ჟღერადობას.

1-6	7-8	9-14
გარე		შიდა
ემპირიული	მითოლოგიური	
რეალური	ირეალური	სიურრეალური

კილოსა და თემის მკვეთრი შეცვლის ხარჯზე სონეტში გადასვლა ასრულებს იმ ფუნქციას, რომელიც გვაგონებს მოდულაციის როლს მუსიკალურ ნაწარმოებში.

ამ მოდულაციის მიზანი ისაა, რომ გადაწყდეს სონეტში იმთავითვე არსებული (იმპლიციტურად თუ ექსპლიციტურად) წინააღმდეგობა მეტაფორულსა და მეტონიმიურ ტენდენციებს შორის. მეორე სექსტინაში წარმოდგენილი გადაწყვეტა იმაში მდგომარეობს, რომ წინააღმდეგობა გადაიტანება თვით მეტონიმიის სიღრმეში, თუმცა ის მაინც გამოიხატება მეტაფორული საშუალებებით.

პირველ ტერცეტში კატები, რომლებიც თავდაპირველად სახლში იმყოფებიან, თითქოს გამოსხლტებიან ამ სახლიდან და იწყებენ ზრდას სივრცესა და დროში – უკიდუგანო უდაბნოებსა და უსასრულო სიზმარში. აქ მოძრაობა მიმართულია შიგნიდან გარეთ, სახლში ყოფნის მოყვარული კატებიდან – განთავისუფლებული კატებისკენ. მეორე ტერცეტში საზღვრების განადგურება ხდება თითქოს თვით კატების შიგნით, რომლებსაც კოსმიური ზომებისთვის მიუღწევიათ: მართლაც მათი სხეულის ზოგიერთი ნაწილი (წიაღები და თვალის გუგები) მოიცავს უდაბნოთა ქვიშას და ციურ ვარსკვლავებს. ორივე შემთხვევაში გარდასახვა ხორციელდება მეტაფორული საშუალებებით. მაგრამ ეს ორი გარდასახვა ტოლფასი არაა: პირველი მათგანი უკავშირდება მოჩვენებითობას (*prennent ... les... attitudes... qui semblent s'endormir*) და ძილს (*en songeant... dans un rêve*), მაშინ, როდესაც მეორე მათგანს ტენდენცია მართლაც ბოლომდე მიჰყავს თავისი მტკიცებითი ხასიათის წყალობით (*sont pleins... Étoilés*). პირველ შემთხვევაში კატები დასაძინებლად თვალს ხუჭავენ, მეორე შემთხვევაში მათ თვალები გახელილი აქვთ.

მაგრამ მეტაფორათა სიჭარბეს მეორე სექსტინაში მხოლოდ სამყაროს დონეზე გადააქვს ოპოზიცია, რომელიც იმპლიციტურად იქნა ჩამოყალიბებული უკვე სონეტის პირველ სტრიქონში. „მიჯნურები“ და „სწავლულები“ შესაბამისად აერთიანებენ თავიანთ გარშემო იმ ელემენტებს, რომლებიც ურთიერთს უახლოვდება ან სცილდება: მიჯნური მამაკაცი დაკავშირებულია

ქალთან, ისევე, როგორც სწავლული – სამყაროსთან; ესაა კავშირის ორი ტიპი; პირველი მათგანის საფუძველია სიახლოვე, მეორესი – დაშორებულობა.¹

ასეთივე მიმართება შეინიშნება საბოლოო გარდასახვებშიც: კატების გაზრდა დროსა და სივრცეში; დროისა და სივრცის შეკუმშვა და დაყვანა კატების ზომებამდე. მაგრამ აქაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ორი ტერცეტის სიმეტრია სრული არაა – ბოლო ტერცეტში თავმოყრილია სონეტის ყველა ოპოზიცია: ნაყოფიერი წიაღები მეტყველებს მიჯნურთა ავხორცობის შესახებ, ხოლო თვალების გუგები-სწავლულთა შესახებ, რომელნიც მეცნიერულ მოღვაწეობას ეწევიან; სიტყვა ჯადოსნური გვახსენებს მიჯნურთა ვნებიანობის შესახებ, ხოლო სიტყვა იდუმალი – სწავლულთა საქმიანობის ჭკრეტიობას.

ბოლოს – ორი შენიშვნა: ის ფაქტი, რომ სონეტის ყველა გრამატიკული ქვემდებარე (გარდა საკუთარი სახელისა L' Érebe) მრავლობით რიცხვშია და ყველა ქალური რითმაც წარმოქმნილია მრავლობითი რიცხვის სახელებით (მათ შორის, არსებითი სახელი solitudes), მნიშვნელოვანწილად განმარტავს ბოდლერის „ბრბოების“ („Foules“) რამდენიმე პასაჟი: „ბრბო, მარტოობა: ესაა ტოლი და ურთიერთშენაცვლებადი ტერმინები აქტიური და ნაყოფიერი პოეტისთვის... პოეტი სარგებლობს იმ იშვიათი პრივილეგიით, რომ მას შეუძლია, თავისი სურვილისდა მიხედვით, სხვადყოფნასთან ერთად, შეინარჩუნოს თვითებაც... ის, რასაც ადამიანების სიყვარულს უწოდებენ, იმდენად კნინია, იმდენად ვიწროა და სუსტი წარმოუდგენელ ორგაისტან, სულის წმინდათაწმინდა პროსტიტუციასთან შედარებით, რომელიც მთელი თავისი პოეზიითა და სიქველით მთლიანად ეძლევა ნებისმიერ მოულოდნელ, ნებისმიერ უცნობ მოვლენას“.

¹ ბ-ნმა ე. ბენვენისტმა, რომელიც თავაზიანად დაგვთანხმდა, წაკითხა წინამდებარე სტატიის ხელნაწერი, შენიშნა, რომ „ვნებიან მიჯნურებსა“ და „მკაცრ სწავლულებს“ შორის კავშირი მოიცავს, ასევე, მედიაციურ ელემენტს „სიმწიფის ასაკი“ (mûre saison): მართლაც, მხოლოდ სიმწიფის ასაკში ხდება მათი ურთიერთმიმსგავსება და, ასევე, გაიგივება კატებთან. რადგანაც – განაგრძობს ე. ბენვენისტი – „ვნებიან მიჯნურად“ დარჩენა „სიმწიფის ასაკამდე“ უკვე ნიშნავს ჩვეული ნორმების ჩარჩოების გადალახვას, ისე, როგორც ეს ხდება „მკაცრი სწავლულების“ შემთხვევაში: სონეტის საწყისი კატრენი აღწერს სამყაროსგან განკერძოებულობას (თუმცა უგულუბელყოფილია, ასევე, ცხოვრება მიწისქვეშა სფეროებშიც). და ეს სიტუაცია, რომელშიც განთავსებული არიან კატები, ვითარდება მცივანობიდან და შინ ყოფნიდან უდიდეს მარტოობამდე ვარსკვლავთა შუქზე, როდესაც მეცნიერება და ვნებები უსასრულო სიზმრად იქცევა.

ამ შენიშვნათა (რომელთა გამოც მადლობას ვუხდით მათ ავტორს) დასადასტურებლად შეიძლება მოვიყვანოთ ციტატა „ბოროტების ყვავილების“ სხვა ლექსიდან „Le savant amour... fruit d'automne aux saveurs souveraines“ („L' Amour du mensonge“). – ავტორთა შენიშვნა.

ბოდლერის სონეტის დასაწყისში კატები დახასიათებულია, როგორც „მძლავრი და ალერსიანი“, puissants et doux, არსებები, ხოლო ბოლო სტრიქონში მათი თვალების გუგები ვარსკვლავებთანაა შედარებული. კრეპე და ბლენი ამასთან დაკავშირებით იხსენებენ სინტ-ბევის სტრიქონს: „...l'astre puissant et doux“ (1829) და ამავე ეპითეტებს პოულობენ ბრიზეს ერთ-ერთ ლექსში (1832), სადაც გვხვდება ამგვარი მიმართვა ქალებისადმი: „Êtres deux fois doues! Êtres puissants et doux!“

თუკი წარმოიშობა ამის საჭიროება, შეიძლება დავადასტუროთ, რომ ბოდლერისთვის კატის ხატი მჭიდროდ უკავშირდება ქალს ხატს, რაზეც აშკარად მიუთითებს ამავე კრებულში განთავსებული ორი ლექსი, სათაურით „კატა“, კერძოდ კი, სონეტი „Viens, mon beau chat, sur moi Coeur amoureux“, რომელიც შეიცავს მრავლისმეტყველ სტრიქონს: „Je vois ma femme en esprit...“ და, ასევე, ლექსი: „ Dans ma cervelle se promène... un beau chat, fort, doux“, სადაც პირდაპირ ისმის კითხვა: „est-il féé, est-il dieu?“ ეს მოტივი მერყეობისა ქალურსა და მამაკაცურ საწყისებს შორის იმპლიციტურად გვხვდება „კატებშიც“, სადაც ის გამოსჭვივის საგანგებოდ გაბუნდოვანებულ ტექსტში: („Les amoureux... Aiment... Les chats puissants et doux...“; „Leurs reins féconds ...“). მიშელ ბიუტორი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ბოდლერთან ეს ორი ასპექტი – ქალურობა და ჭარბი მამაკაცურობა – სულაც არ გამორიცხავს ერთმანეთს, არამედ, პირიქით, ერთიანდება¹. სონეტის ყველა პერსონაჟი მამრობითი სქესისაა, მაგრამ კატებსა და მათ alter ego-ს – უზარმაზარ სფინქსებს – ორსქესიანი ბუნება აქვთ. ასეთივე გაორებულიობა ხაზგასმულია მთელ სონეტში იმის წყალობით, რომ ვაჟური რითმების წარმოსაქმნელად პარადოქსულად შერჩეულია მდებრობითი სქესის არსებითი სახელები. თავიანთი შუალედური მდგომარეობის გამო კატები საშუალებას იძლევიან, გამოირიცხოს ქალები იმ თავდაპირველი ერთობლიობიდან, რომელიც მიჯნურებისა და სწავლულებისგან შედგება. „კატების პოეტი“ თავს აღწევს „ვიწრო“ სიყვარულს და პირისპირ წარუდგება (შესაძლებელია, ერწყმის კიდევ) სწავლულთა სიმკაცრისგან განთავისუფლებულ სამყაროს.

1962

თარგმნა თამარ ლომიძემ

რომან იაკობსონი. კლოდ-ლევე-სტროსი.

Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss. Baudelaire's „Les Chats“.

Roman Jakobson, Language in Literature,
The Belknap Press of Harvard University, Cambridge,
Massachusetts, London, England, 1987, pp.181-197.

¹ M. Butor, Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire, Paris, 1961, p. 85.

სალომე ლომოური
(საქართველო)

მეორე მსოფლიო ომის რეფლექსია ქართველ
„პოეტ-ჯარისკაცთა“ ლირიკაში

მეორე მსოფლიო ომის (1939-1945) გამოცდილებები და შთაბეჭდილებები ფართოდ აისახა მასში მონაწილე ქვეყნების ლიტერატურაში და დიდი გამოხმაურებაც პოვა. მიუხედავად იმისა, რომ ომის დასრულებიდან თითქმის რვა ათეული წელი გავიდა, ეს თემა ჯერაც აქტუალურია. ომს 25 მილიონი ჯარისკაცი და 55 მილიონი მშვიდობიანი მოქალაქე შეეწირა (მათ შორის 11 მილიონი საკონცენტრაციო ბანაკებში დაიღუპა) და, ამგვარად, მსოფლიოს ისტორიაში ყველაზე სისხლიან კონფლიქტად იქცა. ბევრი პოეტი თავადაც მონაწილეობდა მასში და ბრძოლის ველზე ნანახსა და განცდილს აღწერდა. თუმცა ომი ფრონტს მიღმა დარჩენილთაც შეეხო. მასზე წერდნენ ისინიც, რომელთაც თავად არ უბრძოლიათ და ზოგიერთი არანაკლები რეალიზმით აღწერდა ფრონტულ ყოფას. მწერალ სტივენ კრეინის „სიმამაცის წითელი ემბლემა“ („The Red Badge of Courage“) ამ თემისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ საუკეთესო რომანად ითვლება; ავტორმა ის მანამდე დაწერა, ვიდრე ომის კორესპონდენტი გახდებოდა. თუმცა ამგვარი შემთხვევები ბევრია, ინგლისელი მწერალი დ.ჰ. ლოურენსი მაინც მიიჩნევდა, რომ გამოცდილებით მიღებული, ე.წ. „სისხლისმიერი ცოდნა“, იყო მთავარი – განსაკუთრებით, ხელოვნებაში. ბრძოლაში მონაწილეობა პოეტებს შეაძლებინებთ, ფაქტობრივი ცოდნა შინაგანად გაითავისონ, ინსტინქტად გარდაქმნან და, ამგვარად, საკუთარ, სისხლში გამჯდარ, ნაწილად აქციონ (Smith 2003: 839). შესაბამისად, მათი გადმოცემა უფრო სიღრმისეული, გულწრფელი და ემოციურია.

პოსტსაბჭოთა სინამდვილეში კარგად არის ცნობილი მეორე მსოფლიო ომისადმი მიძღვნილი საბჭოთა პოეტების შემოქმედება, მაგრამ ქართველი მკითხველისთვის ნაკლებად იყო ხელმისაწვდომი უცხოელი ავტორების პოეზია. შეიძლება ითქვას, ამ მხრივ ბევრი სამუშაოა ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. განსაკუთრებით საინტერესოა, ქართველ და უცხოელ ომის ლირიკოს პოეტთა ლექსების კომპარატივისტული ანალიზი, თემატური თუ პოეტიკური თანხვედრა და განსხვავებები.

ვებგვერდ Poetryfoundation.org-ზე პირველი მსოფლიო ომის დაწყებიდან 100 წლისთავის აღსანიშნავად, გამოქვეყნდა ომში მონაწილე ან ომს შეწირულ პოეტთა სიები: მეორე მსოფლიო ომის მონაწილეთა რიცხვი 130-ს აღემატება. საბჭოთა კავშირიდან მხოლოდ სამი პოეტია დასახელებული: მირზა გელოვანი, ვლადისლავ ზანადვოროვი (Vladislav Znanévich) და კონსტანტინე სიმონოვი (Konstantin Simonov). ევროპელ და ამერიკელ პოეტთა შორის კი გამორჩეულ ადგილს იკავებენ: კარლ სენდბერგი (Carl Sandburg – 1878-1967), კიტ დუგლასი (Keith Douglas – 1920-1944), კარლ შაპირო (Karl Shapiro – 1913-2000), რობერტ ლოუელი (Robert Lowell – 1917-1977), რენდალ ჯარელი (Randall Jarrell – 1914-1965), ჯონ გილესპი მეგი, უმცროსი (John Gillespie Magee, Jr. – 1922-1941), ალენ ლუისი (Alun Lewis – 1915-1944), უისტენ ჰიუ ოდენი (W. H. Auden – 1907-1973), ლუის სიმპსონი (Louis Simpson – 1923-2012) და სხვ. თავისთავად ცხადია, ყველა მათგანის შემოქმედების განხილვას ერთ წერილში ვერ მოვახერხებთ, ამიტომ ამჯერად რამდენიმე განსაკუთრებით ცნობილი ლექსით შემოვიფარგლებით, მირზა გელოვანის ომის ლირიკის საუკეთესო ნიმუშების ანალიზთან ერთად.

ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ პერიოდის პოეტებზე დიდი გავლენა იქონია პირველი მსოფლიო ომის შესახებ შექმნილმა ლირიკამ, განსაკუთრებით უილფრედ ოუენის (Wilfred Owen – 1893-1918), რობერტ გრეივზისა (Robert Graves – 1895-1985) და ზიგფრიდ სასუნის (Siegfried Sassoon – 1886 – 1967) პოეზიამ. ასევე, დიდი იყო უილიამ ბატლერ იეიტსის (W. B. Yeats – 1865-1939) გავლენა, თუმცა ამ უკანასკნელის ლექსები პაციფისტური სულისკვეთებით გამოირჩევა.

მეორე მსოფლიო ომის ლირიკა თემატურად მრავალფეროვანია, მაგრამ შესამდებელია, რამდენიმე ძირითადი თემის გამოყოფა. ზოგი პოეტი ომის ტრაგედიასა და უდროოდ დაღუპულ თანამებრძოლებზე წერდა, ზოგი კი ყურადღებას ამახვილებდა ჯარისკაცების სიმამაცესა და თავგანწირვაზე; ამ ტიპის ლექსები ხშირად პატრიოტული პათოსით იყო გამსჭვალული. მწვავედ დადგა ეგზისტენციალიზმის საკითხიც: კითხვები ადამიანის ცხოვრების არსზე, დანიშნულებაზე, ფილოსოფიური ანალიზი, პოეზიაში კვლავ შემოიჭრა. ომმა აიძულა პოეტები, ღირებულებები გადაეფასებინათ და სამყაროსთვის ახალი თვალთ შეეხედათ. მაგალითად, პირველი მსოფლიო ომის მონაწილე ერთ-ერთი აღიარებული პოეტი – ისააკ როზენბერგი (Isaac Rosenberg), რომელიც 1918 წელს დაიღუპა და ცნობილია თავისი „ლექსებით სანგრებიდან“, წერდა, რომ სამყარო მის გარშემო იშლებოდა, ნადგურდებოდა, ხოლო რობერტ გრეივზმა განაცხადა, რომ წირვას აღარასოდეს დაესწრებოდა. პოეტის რისხვა ახალგაზრდა ღვთისმსახურმა გამოიწვია, რო-

მელიც „ღვთიურ თავგანწირვაზე“ ქადაგებდა. იყვნენ ისეთებიც, ვისაც მი-
აჩნდა, რომ ომში დაღუპვა დიადი მიზნისთვის სიკვდილს ნიშნავდა და
ამგვარი აღსასრული არათუ ტრაგიკული, არამედ სასურველიც იყო. თუმცა
ევროპასა და ამერიკაში გამოიკვეთა კიდევ ერთი ნაკადი – ომის პოლიტიკური
და სოციალური კრიტიკა. თავისთავად ცხადია, ამგვარი პოეზია ბოლშევი-
კურ ქვეყნებში ვერ იარსებებდა, რადგან საბჭოთა კავშირში არავის ჰქონდა
ხელისუფლების გაკრიტიკების უფლება.

უფრო მეტიც, საბჭოთა კავშირის კონიუნქტურა პოეტებს უკრძალავდა
ომის შესახებ თავისუფლად წერას და ისინიც, მეტწილად, იძულებულნი
იყვნენ ხელისუფლებისგან მიღებული მითითებების მიხედვით ეწერათ.
საბჭოთა კავშირში „სამამულო ომის“ შესახებ შექმნილ ლექსებში ჭარბობს
ომში გამარჯვებისკენ მოწოდება, სამშობლოს დაცვის მოტივი, მტრის და-
მარცხების აუცილებლობისა და გარდაუვალობის ნარატივი. ბოლშევიკური
მთავრობა პოეტებს ავალდებულებდა, ეწერათ ხალხის გამამხნეველები, საბრ-
ძოლო სულისკვეთების ასამაღლებელი ლექსები. საბჭოთა ლიტერატურაში
ისევ დასაშვები გახდა მანამდე ნაციონალიზმის სახელით აკრძალული პატ-
რიოტიზმი. იმდროინდელ ქართველ პოეტთა უმრავლესობას ერთი ლექსი
მანინც აქვს მიძღვნილი სამამულო ომისადმი, რადგან ამ თემაზე წერა
მთავრობის პირდაპირი დაკვეთა იყო.

„1940-იან წლებში, მეორე მსოფლიო ომის დაწყებასთან ერთად, საბ-
ჭოთა საზოგადოებაში, მათ შორის ქართულში, თავი იჩინა ახალმა ტენ-
დენციამ – პატრიოტიზმის გაღვივებამ: მოხდა საბჭოთა მოქალაქეთა მო-
ბილიზაცია საერთო მტრის, ფაშიზმის წინააღმდეგ. ამ ტენდენციამ საიმე-
დოდ გაამაგრა სტალინური რეჟიმის ფუნდამენტი და ხელი შეუწყო Homo
Sovieticus-ის მოდელის საბოლოო ფორმირებას, თუმცაღა გაძლიერდა პრო-
ტესტის ტალღაც აღნიშნული რეჟიმის მიმართ. შესაბამისად, ე.წ. დიდი
სამამულო ომის წლებში უკვე ერთმანეთის პარალელურად თანაარსებობდა,
ერთი მხრივ, პატრიოტიზმის ნიშნით აღბეჭდილი პროპაგანდისტული ლიტე-
რატურული პროდუქცია, მეორე მხრივ, კი, ანტიტოტალიტარული სულის-
კვეთებით გაჟღენთილი ტექსტები. არსებულ ვითარებაში, ბუნებრივია, გააქ-
ტიურდა რეპრესიების მანქანაც“ (რატინი, ელბაქიძე 2019: 12).

აღსანიშნავია, რომ მოწოდებები ომის თემაზე ლექსების დასაწერად
უცხო არ იყო ევროპისთვისაც. მაგალითად, პირველი მსოფლიო ომისას
ამერიკელ-ბრიტანელმა მწერალმა ჰენრი ჯეიმსმა მეოცე საუკუნის ერთ-ერთ
ყველაზე გავლენიან ირლანდიელ პოეტს – უილიამ ბატლერ იეიტსს სთხო-
ვა, ომის შესახებ პოლიტიკური ლექსი დაეწერა. იეიტსმა მას უპასუხა ცნო-
ბილი ლექსით: „On Being Asked for a War Poem“ („პასუხი ომზე ლექსის

დაწერის თხოვნაზე“), რომელშიც აცხადებდა, რომ სჯობდა, პოეტი გაჩუმებულიყო, რადგან მას არ ჰქონდა პოლიტიკოსის სწორ გზაზე დაყენების ნიჭი. მოგვიანებით იგი მაინც განიხილავს ომის თემას და წერს როგორც პირველ მსოფლიო ომზე, ასევე, ირლანდიის დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლაზე. ლექსი „Easter, 1916“ („აღდგომა, 1916“) სწორედ ამ უკანასკნელს ეძღვნება. პოეტი ჩივის, რომ „Too long a sacrifice/ Can make a stone of the heart“ („მეტად ხანგრძლივ თავგანწირვას/ შეუძლია გული ქვად აქციოს“). იგი ასევე საუბრობს არასაჭირო, უაზრო, სიკვდილსა და მეოცნებე ადამიანებზე, რომლებიც დაიხოცნენ და გარდაცვალებასთან ერთად, მათ განცდებსა და ოცნებებსაც თითქოს აზრი დაეკარგა. ფრაზა „A terrible beauty is born“ („შემზარავი სილამაზე იბადება“) – რამდენიმე სტროფის დასასრულს მეორდება და ხაზს უსვამს აჯანყების საშინელ, მაგრამ გარდამქმნელ ძალას (Yeats 1989). პოეტის ომის ლირიკის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ლექსია: „An Irish Airman Foresees His Death“ („ირლანდიელი მფრინავი განჭვრეტს თავის სიკვდილს“): „I know that I shall meet my fate/ Somewhere among the clouds above;/ Those that I fight I do not hate,/ Those that I guard I do not love...“ („ვიცი, რომ შევხვდები ჩემს ბედისწერას/ სადღაც ღრუბლებში, ზემოთ/ არ მძულის ისინი, ვისაც ვებრძვი/ არც მიყვარს ისინი, ვიცავ ვისაც...“)¹. ლექსის ლირიკული გმირი აცხადებს, რომ ბრძოლისკენ მას რაიმე პოლიტიკური ან რელიგიური მიზეზი კი არ უბიძგებს, არამედ, „ტკბობის/აღტაცების განმარტოებული იმპულსი“. ბრძოლა მისი პიროვნული არჩევანია, მაგრამ, ამავდროულად, აშკარაა, რომ მფრინავისთვის ცხოვრება უფასურია, არც წარსულს და არც მომავალს ღირებულება არ გააჩნია და ამ ორის ზღვარზე მყოფი სიკვდილს თითქოს ამჯობინებს კიდევ. ლექსში წამოჭრილია ომში ჩაკარგული ადამიანების ეგზისტენციალური ძიებებისა თუ კრიზისის, მათი მართოსულობის, სიცოცხლის გაუფასურების პრობლემატიკა.

ცხადია, იეიტსი ერთადერთი არ იყო, ვისაც ომის შესახებ წერას მოუწოდებდნენ. ამასთანავე, რედაქტორები თუ კრიტიკოსები აქტიურად განიხილავდნენ ამ თემაზე შექმნილ თხზულებათა მხატვრულ ღირებულებას. ჰარიეტ მონრო (1860-1936) არათუ მოითხოვდა პოეტთაგან, ეწერათ ომ-ზე, არამედ მათ, გარკვეულწილად, პასუხისმგებლობასაც აკისრებდა ომის რომანტიზებისთვის. 1914 წელს გამოქვეყნებულ წერილში „ომის პოეზია“ მონრო აცხადებს: „რა არის ომის ფუნდამენტური და ფსიქოლოგიური მიზეზი? კაცთა გულეებში არსებული განცდა, რომ ის ლამაზია. და ვინ შექმნა ეს განცდა?“

¹ წერილში მოცემული ლექსთა თარგმანები გამიზნულია მხოლოდ მკითხველისათვის მათი შინაარსის გასაცნობად და არ წარმოადგენს მათ მხატვრულ თარგმანს – ს. ლ.

ნაწილობრივ, მეფეებმა და მათმა „დროშებიანმა არმიებმა“, მაგრამ უფრო მეტად პოეტებმა თავიანთი ომის სიმღერებითა და ეპიკური ქმნილებებით, მოქანდაკეებმა თავიანთი ქანდაკებებით – ხელოვანებმა, რომლებიც მეფეებისგან იღებდნენ ბრძანებებს, ხოლო ბრძოლებიდან შთაგონებას... განცდა, რომ ომი ლამაზია, ჯერაც ბუდობს კაცთა გულებში, მაგრამ ეს განცდა სამყაროსავით ძველ სისასტიკეებს, ველურობას, ეფუძნება – ძალაუფლების, ტანჯვის/ წამების, მკვლელობის სიყვარულს, დიდ თამაშში დიდი ფსონების ჩასვლის სიყვარულს. ეს გრძნობა ისევე უნდა გავანადგუროთ, როგორც შევექმნით – წარმოსახვის მეშვეობით. ეს პოეტის საქმეა“ (Deutsch). მართლაც, ჰარიეტ მონროს ჟურნალში „პოეზია“ წლების განმავლობაში ომის თემაზე დაწერილი არაერთი თხზულება დაიბეჭდა, თუმცა იგი თავადვე აღიარებდა, რომ მათ შორის ნამდვილი შედეგრი არც ისე ბევრი იყო.

შოტლანდიელი კრიტიკოსი დევიდ დეიჩი პოეტებს მონროსავით დიდ პასუხისმგებლობას არ აკისრებდა, მაგრამ თავის ესეში: „პოეტები და ომი“ წერდა, რომ თანამედროვე მწერალი ღირსების შესანარჩუნებლად პროპაგანდისტი უნდა გამხდარიყო. დეიჩის აზრით, პოეტი, რომელიც ომის პერიოდში წერას აგრძელებდა, ეხმარებოდა არსებულ ცივილიზაციას მორალის შენარჩუნებაში, ბრძოლისუნარიანობის გაზრდაში. ამიტომ მას არ უნდა შეშინებოდა, რომ ხელოვნებისაკენ მიბრუნებით თავის ქვეყანას იმედს გაუცრუებდა. პირიქით, იგი ამით თავის მოვალეობას არსულებდა (Deutsch).

თავად პოეტების ნაწილიც მიიჩნევდა, რომ მათი ვალი იყო არა ომის რომანტიზება, არამედ მისი რეალისტური ასახვა. უ. ოუენი წერდა, რომ მისი ლექსების თემაა „ომი და ომის საცოდაობა. პოეზია კი ამ საცოდაობაშია“ (Mounic 2015: 15). ის იდეალისტურ რიტორიკას თავს ანებებს და პერსი შელის გზას ადგება. „პოეზიის დაცვაში“ ოუენი აცხადებს, რომ მან უნდა აირიდოს „უგრძნობლობა“. ეს უკანასკნელი ტოტალიტარული ძალაუფლებისთვის არის დამახასიათებელი და გულისხმობს, რომ ინდივიდუალურ სიცოცხლეს თავისთავადი ღირებულება აღარ აქვს. ის ფუნქციური ხდება და, შესაბამისად, ჯარისკაცის სიკვდილიც ტრაგედია აღარაა, მიზნის მისაღწევად გამართლებული მსხვერპლია. ამის საპირისპიროდ, პოეტმა, როგორც ბრძენმა, ადამიანებში თავისი ლექსებით თანაგრძნობა უნდა გამოიწვიოს, ემპათია უნდა აღძრას. ამასთანავე, მან კი არ უნდა ანუგეშოს, არამედ უნდა გააფრთხილოს მკითხველი. თუმცა, ომის სისასტიკე და ტერორი ზოგჯერ ოუენის ლირიკაშიც იჩენს თავს. „მძვინვარე რისხვა ჩანს მის ლექსებში, რისხვა კაცისა, რომელიც არა მხოლოდ ომის საცოდაობის აღწერას ლამობს, არამედ სურს მისი სიმხეცე, შიში და საშინელებაც გადმოსცეს“ (Daiches 1940: 330).

მეორე მსოფლიო ომის დროს რ. გრეივზი წერს „თეთრ ქალღმერთს“, რომელშიც იდეალისტურ ფილოსოფიას სიბრძნეს უპირისპირებს. მისი აზრით, პოეტი პასუხისმგებელი პირია. გრეივზის შეხედულება ერთგვარად ჰგავს ოუენისას, რომელიც არისტოტელეს კათარზისისგან განსხვავებით, პოეზიას გარდამქმნელ ან მაკურნებელ ძალას კი არ ანიჭებდა, არამედ, კომუნიკაციის საშუალებად აღიქვამდა. ოუენისთვის ლექსი, უპირველესად, სუბიექტური ხმა იყო და შემდეგ ესთეტიკური საგანი (Mounic 2015: 15).

თუკი ევროპელი რედაქტორები პოეტებს მოუწოდებდნენ, თავი დაენებებინათ ომის რომანტიზებისთვის და მისი რეალობა აღწერათ, საბჭოთა კავშირის ჟურნალ-გაზეთებში მსგავსი ნარატივით სავსე წერილები იბეჭდებოდა: „საბრძოლო ლექსით უნდა გამოვიდეს დღეს მწერალი... მან კალამი უნდა შესცვალოს საბრძოლო იარაღით... ყველა საბჭოთა მოქალაქეს უნდა განუვითაროს თავგანწირული პატრიოტისა და უშიშარის მეტროპოლის მაღალი მორალური თვისებები“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1941 წლის 10 ივლისი) (ცხადაია 2022: 423). მიუხედავად ასეთი მოწოდებებისა, ან შეიძლება, სწორედ მათ გამო, ომის თემაზე შექმნილ ლექსთა უმეტესობას ძალდატანება ემჩნევა და ის შინაგანი მუხტი და გულწრფელობა აკლია, რაც ნამდვილ პოეზიას ახასიათებს.

აღსანიშნავია, რომ პოეტ-ემიგრანტმა გრიგოლ რობაქიძემ 1943 წელს ქართულ ენაზე დაწერა ლექსი: „ქართველი დედის წერილი ომში გაყვანილ შვილისადმი“. თამარ ბარბაქაძე მიუთითებს, რომ ეს თეჯნისის საზომით დაწერილი ლექსი შეიძლება ვაჟა-ფშაველას ლექსთან – „ფშაველი ჯარისკაცის წერილი“ – დავაკავშიროთ. საყურადღებოა, რომ ვაჟა-ფშაველას ლექსი (ანუ შაირი, როგორც გრ. რობაქიძე ლექსს უწოდებს): „თამარ და ხანჯალი“ მწერალმა თავის ლექსებთან ერთად წაუკითხა ბრანდენბურგში ქართველ ტყვეებს („საუბარი ქარდუსთან“ – გრ. რობაქიძე).

გრ. რობაქიძე მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში მოღვაწე გამოჩენილი პოეტების (მაიაკოვსკი, ბრიუსოვი, მანდელშტამი და სხვ.) ლექსებსაც განიხილავს და აღნიშნავს, რომ ისინი ცივი, მოსაწყენი, მექანიკური და უსულოა. მარტივი რითმებითა და რიტმებით სავსე ამ ლექსებს არაფერი აქვთ საერთო ნამდვილ პოეზიასთან, ლირიკასთან. მათში არა მხოლოდ დათრგუნულობა, ერთგვარი მოშვებულობაც იგრძნობაო. გამონაკლისად იგი მხოლოდ ანა ახმატოვას ლექსებს მიიჩნევს. უფრო მეტიც, რობაქიძის აზრით, თანამედროვე ომი ისეთი გრანდიოზული მოვლენაა, რომ თვით გენიოსი-ტიტანების სისხლმარღვებსაც არ შეუძლია მისი დატევნა, ამიტომ არც ის უკვირს, თუკი დასახელებულმა პოეტებმა ომი ძირეულად, საფუძვლიანად, ბოლომდე ვერ გადახარშეს (რობაქიძე 2021: 472).

რა ვითარებაა ამ მხრივ საქართველოში? ჩვენთან ომმა განსაკუთრებით დიდი გავლენა იქონია მე-20 საუკუნის 30-იანი წლების პოეტთა თაობაზე და მათი უმრავლესობა შეიწირა კიდეც. აღსანიშნავია ჟურნალ „ჩვენი თაობის“ ირგვლივ შემოკრებილი ახალგაზრდა პოეტები: ლადო ასათიანი, მირზა გელოვანი, გიორგი ნაფეტვარიძე, ლადო სულაბერიძე, რევაზ მარგიანი და სხვ., რომელთა უმეტესობას 30 წლამდე მიღწევაც არ დასცალდა და ლიტერატურის ისტორიაში „მარად ჭაბუკებად დარჩენილთა“ სახელით შევიდნენ. მიუხედავად ამისა, მათი პოეზია ყურადღებას იქცევს ორიგინალური პოეტიკით, თვითდამკვიდრებისკენ სწრაფვით, ახალი სალექსო ფორმებითა და პოეტური სტილისტიკით. 1932-34 წლებში გაბატონებული „სოციალისტური რეალიზმის“ მეთოდის შეზღუდვების მიუხედავად, მათ მოახერხეს, ახალი სიტყვა ეთქვათ ქართულ პოეზიაში და გულწრფელი, ღრმა განცდით ეწერათ; თუმცა მირზა გელოვანი ერთადერთი არ იყო, ვინც ფრონტზე იბრძოდა, მისივე სიტყვები რომ გავიხსენოთ, „სულ მქუხარე ბრძოლებში იმყოფებოდა“ და „სუნთქავდა დენთისა და ტყვიების ბოლს“ (გელოვანი 2009: 492), მაგრამ მისი ომის ლირიკა ქართულ პოეზიაში უდავოდ გამორჩეულია. მ. გელოვანის ლექსებს ცივს და მექანიკურს ვერ ვუწოდებთ. პირიქით, პოეტი ახერხებს მთელი სიმძაფრითა და სიცხადით მოიტანოს მკითხველამდე ომის სისასტიკე. გელოვანის ლექსები არც საბჭოთა მთავრობის კონიუნქტურას ერგება. ისიც უნდა ვთქვათ, რომ მისი ფრონტზე გაგზავნა ერთგვარად სადამსჯელო განაჩენს ჰგავდა. გაწვევამდე ცოტა ხნით ადრე პოეტმა „მწერალთა კავშირის“ სხდომაზე გააკრიტიკა იმდროინდელი ქართული პოეზია, რომელიც „სოციალისტური რეალიზმის“ შემოქმედებით მეთოდს ემორჩილებოდა, რაც, თავისთავად, ყოველგვარი ნოვატორობის აღმოფხვრასაც გულისხმობდა: „დღევანდელ ქართულ პოეზიაში გამეფებულია აღწერითი, ხედვითი პოეზია, ზოგჯერ ფოტოგრაფიამდე დასული პოეზია. ლექსი იწყება იმით, რომ ქვა ქვაზე გდია, ხე დგას ქალივით, ყვავილნი ჰყვავიან, წინათ აქ საშინელება იყო და აი, თურმე მზე ამოსულა, ყველაფერი იოლად გაკეთებულა. მწერლებმა, სახოტბო პოეზიასთან ერთად, უნდა ვწეროთ ყოველდღიურ ნაკლოვანებებზე. დიახ, ასე უნდა ხდებოდეს, მაგრამ დღევანდელი პოეზია იწყება რომელიმე მომხდარი ფაქტის ხატვით და თავდება სალოზუნგო ხოტბით. ამიტომაც, თითქმის ყველა პოეტი ერთმანეთს ჰგავს. რომელიმე ლექსს პოეტის გვარი რომ მოაცილო, კაცი ვერ გაიგებს, ვისი დაწერილია. თუ ახალგაზრდის ლექსში ოდნავი ორიგინალურობა, ოდნავი გამბედაობა გამოსჭვივის, მას არ ბეჭდავენ“ (გელოვანი 2009: 433).

მირზა გელოვანმა ეს ხვედრი საკუთარ თავზე იწვინა. ომში გაწვევის შემდეგ მისი ლექსები ქართულ პერიოდიკაში აღარ იბეჭდებოდა (1941 წელს ჟურნალ „ჩვენი თაობის“ გამოცემაც შეწყდა). პოეტი ძალიან განიცდიდა ამ ამბავს, თავის დას, რუსუდანს, სწერდა: „ნუ თუ არ ეყოთ ჩემს ლექსებს სიმართლე, რომ არც ერთი მათგანი არ დაბეჭდილა აქანობამდის?“ (გელოვანი 2009: 492). შესაძლოა, ფრონტული ლექსების არდაბეჭდვის მიზეზი სწორედ მათი სიმართლე იყო, ის მძიმე რეალობა, რომელსაც პოეტი თვალნათლივ გვიხატავდა. 1940 წელს მირზა გელოვანი კვლავ რუსუდანისადმი მიწერილ ბარათში ამბობს: „აქ (ჯარში) ვისწავლე ადამიანი და ნამდვილი ცხოვრება – მთელი თავისი უფსკრულებით, სილამაზით, გაუგებრობით. აქ ვისწავლე, როგორ ძვირი ღირს მოსიყვარულე გული და როგორ არ ვაფასებთ მათ. აქ დავინახე, როგორ იცვლება ადამიანი გარემოების მიხედვით, როგორც ქამელიონი. აქ განვიცადე ბევრი დამცირება, რამაც უფრო აამაღლა ჩემი ამაყი სული“ (გელოვანი 2009: 475).

მირზა 1944 წელს დაიღუპა, ბელორუსიაში, მდინარე დასავლეთ დვინის გადაღახვისას, როცა სულ რაღაც 27 წლის იყო. მისი პოეტური შემოქმედება 11 წელიწადს ითვლის (პირველი ლექსები 1933 წლით თარიღდება). საარქივო კრებულ „დაბრუნებაში“ (2009 წ.) 314 ლექსი და მათი 50-მდე ვარიანტია შესული. ამათგან ომის ლირიკას 36-მდე ლექსი მიეკუთვნება და, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მათ შორის არის პოეტის შედეგებიც.

მ. გელოვანის ადრეული პერიოდის ლექსები ვერსიფიკაციული მიზეზებითაა მდიდარი. იგი იყენებს ქართული ლექსწყობისთვის ცნობილ თითქმის ყველა საზომს და იზოსილაზურ ლექსებში საზომთა რიტმულ ვარიაციებს გვთავაზობს. თამარ ბარბაქაძე მიუთითებს, რომ მირზა გელოვანის 30-იანი წლების პოეტურ ტექსტებში უკვე შეინიშნება საგანგებო მიების კვალი სტროფიკის სფეროშიც: გვხვდება სონეტი, მრჩობლელი, აშულური, სამტაეპედებითა და სექსტინით დაწერილი ლექსები (ბარბაქაძე 2017: 68).

„მრავალფეროვანია და მრავალმხრივი მირზას ომამდელი ლექსები. ჭაბუკური გზნებით ატაცებული სტრიქონები, სიცოცხლის, სილამაზის, ბუნების ტრფიალი“ (ცხადაია 2017: 200). პოეტი ცდილობს, რიტმულ-მეტრული ვარიაციები საზრისის მიხედვით შეარჩიოს. მისი ადრეული ლირიკა მზიან-ჩრდილიანია, ერთი მხრივ, ახალგაზრდული მგზნებარებით სავსე, მეორე მხრივ კი – ერთგვარი სევდით გაჟღენთილი, რომელიც ლირიკულ გმირს მუდამ თან სდევს. ამგვარი გაორება მირზას პიროვნებიდან მომდინარეობს. ის თავის თავში ორ „მე“-ს ატარებს – ერთი „მზის პოეტია“, მზის მეგობარი, მეორე კი – შინაგანი ტრაგიზმით დაღდასმული, „მზისაკენ სევდით მყეფარი“.

ომის ლირიკაში ეს გაორება აღარ შეიმჩნევა. სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემატიკას შეჭიდებული პოეტი ცხადი, რეალისტური, სურათებით აღგვიწერს ბრძოლის ველს და სამშობლოში დაბრუნებას ნატრობს. იგი, უმეტესად, ომის სისასტიკეზე, უდროოდ და უაზროდ შეწყვეტილ სიცოცხლეთა ტრაგიზმზე გვესაუბრება; მხოლოდ ალაგ-ალაგ თუ იელვებს პატრიოტული პათოსი. მირზა გელოვანი წერს იმაზე, თუ რა ძნელია, შეინარჩუნო ადამიანური ღირსება და სულის სიმაღლე ფრონტზე, როდესაც სიკვდილს გამუდმებით თვალეზში უყურებ და მისი შიში ყოველ ამოსუნთქვას დაჰყვება.

მ. გასპაროვი აღნიშნავს: „ლექსების კითხვისას ჩვენ არასოდეს აღვიქვამთ მხოლოდ იმას, რაც ნათქვამია სიტყვიერად – ჩვენ ყოველთვის შევიგრძნობთ იმასაც, რასაც გვეუბნება მათი მეტრი, რიტმი, რითმები, სტროფები“ (Гаспаров 2003: 13). ყველა ეს კომპონენტი უაღრესად მნიშვნელოვანია, რადგან თითოეული მათგანი გავლენას ახდენს ლექსის მკითხველისეულ აღქმაზე. მირზა გელოვანის ადრეული ლირიკა (1935-1938) მიდრეკილია ჰეტეროსილაბიზმის – სტროფის ფარგლებში ორი ან სამი საზომის მონაცვლეობისკენ და ხშირად ორიგინალურ და მელოდიურ კომპოზიციებს გვთავაზობს. პოეტი მეტრის ცვლილებით ათამაშებს რიტმსა და ინტონაციას და ზოგჯერ მოულოდნელ ეფექტს ქმნის. უფრო მეტიც, იგი წერს ე.წ. „შერეული ტიპის“ ლექსებს. „მეტრული ორგანიზაციის თვალსაზრისით, ეს ნიმუშები, ერთგვარად, შუალედურ მდგომარეობას ასახავს თავისუფალ და კონვენციურ ლექსს შორის“ (ქურთიშვილი 2017: 190); თუმცა მირზას ომში გაწვევის შემდეგ ამგვარი ვერსიფიკაციული ძიებანი მეორე პლანზე ინაცვლებს. 1940 წლიდან 1944 წლის ჩათვლით დაწერილი 36 დათარიღებული ლექსიდან 25 იზოსილაბურია. პოეტი ყველაზე ხშირად სიმეტრიულ 10-მარცვლედს (5/5) იყენებს. მეორე ადგილს ბესიკური 14-მარცვლედი (5/4/5) იკავებს, თუმცა გვხვდება 12-, 9-, 8-, 7-, და 6-მარცვლედებიც, მათგან ზოგი მხოლოდ ჰეტეროსილაბურ ლექსებში. აღსანიშნავია, ორი ვერლიბრი და სონეტი „*** არ არის ძნელი“.

რიტმული პოლიფონიურობა, რაც მირზა გელოვანის პოეზიის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია და მდიდრულ ჟღერადობას სძენს მის ლექსებს, ომის ლირიკაში ნაკლებად შესამჩნევია. ეს, ნაწილობრივ, იმის ბრალიცაა, რომ პოეტს ცოტა დრო ჰქონდა ლექსებზე სამუშაოდ. ამას თავადვე აღნიშნავს დის – რუსუდანისადმი გაგზავნილ წერილებში. აქვე უნდა გავიხსენოთ წარმოშობით ებრაელი, რუმინელ-ფრანგი, პოეტი ბენჯამინ ფონდანი (Benjamin Fondane), რომელიც 1944 წელს ოსვენციმში დაიღუპა. იგი წერდა: „პოეზია მხოლოდ ტკივილიანი ამოძახილია, რომელიც ვერ განი-

ფინება იდეალურ ლექსში, რადგან სად მაქვს დრო ლექსის დასასრულებლად?“ (Mounic 2015: 16). ჯარში გაწვევის შემდეგ, მირზა გელოვანიც გაცილებით ნაკლებ დროს უთმობს ვერსიფიკაციულ ძიებებს, მაგრამ ეს მის ფრონტულ ლექსებს არ აკნინებს, პირიქით, იზოსილაბური საზომები მათ უფრო მეტად მელოდიურს ხდის. შეიძლება ითქვას, აქ ერთგვარ დაპირისპირებასთან გვაქვს საქმე – ჰარმონიული ფორმა უპირისპირდება დის-ჰარმონიულ შინაარსს და შედეგი მართლაც შთამბეჭდავია:

მთაწმინდიდან სმოლენსკამდე გზაა შორი,
უფრო შორი – გზა ბრძოლის და მწუხარების.
გახსოვს დამე? – გავუძვერით ნაღმებს ორნი
და მტრის ბლინდაჟს შევუკეთეთ ყუმბარები.

გახსოვს დნეპრი? – მღვრიე, როგორც გათენება.
დნეპრზე მღვრიე – შემოდგომის მღვრიე ქარი,
დაჩეხილებს თბილისის ცა გვამრთელებდა,
ჩვენს საშველად მთაწმინდიდან წამომდგარი.

(გელოვანი 2009: 252)

„მთაწმინდიდან სმოლენსკამდე“ 12-მარცვლიანი ტრიმეტრით (4/4/4) არის დაწერილი. რიტორიკული შეკითხვები და გამეორებები ლექსის ექსპრესიულობას აძლიერებს. მეორე სტროფში სამჯერ გამეორებული „მღვრიე“ მოცემული ხატების ფონზე, ბრძოლის ველზე წარმოქმნილი ქოსის ასოციაციასაც ქმნის, მით უფრო, რომ წინა ორ ტაეპში ლირიკული გმირი ნაღმებსა და ყუმბარებს ახსენებს, რომლებიც მკითხველის გონებაში აფეთქებასა და კვამლს უკავშირდებიან. სიმბოლურია დნეპრის ხსენებაც – მდინარე მეტაფორულად სიცოცხლეს/ცხოვრებისეულ გზას უკავშირდება და ომის ქარცეცხლში მოყოლილ მებრძოლთა ცხოვრებაც ისეთივე „ამღვრეულია“, როგორც მდინარის ტალღები.

„პოეზია დაკავშირებულია რიტორიკასთან: პოეზია ის ენაა, რომელიც გულისხმობს ენისა და მეტყველების ფიგურათა მრავალფეროვნებას. მისი მიზანი მკითხველის დარწმუნებაა. არისტოტელე ასხვავებდა რიტორიკას პოეტიკისგან. ის ამტკიცებდა, რომ პოეზია საუკეთესო გამოსავალია მკვეთრი ემოციების გამოსახატავად“ (ქალერი 2014: 99). მირზა გელოვანის ომის ლირიკა მდიდარია რიტორიკული ფიგურებითა და ტროპებით და მეტრული სისადავის მიუხედავად, ექსპრესიული და დინამიკურია.

პოეტი მზადაა, სიკვდილს თვალეში ჩახედოს და გმირულად იბრძოდეს, მის ლექსებში ერთგვარი გამოწვევაც კი ისმის – თითქოს მოგვიწოდებს, მისი სიმამაცე გამოვცადოთ, მაგრამ ამგვარი მზადყოფნა ფრონტის საშინელებას ვერ გადაფარავს, ამიტომ ომის რომანტიზების ნაცვლად, იგი შეულამაზებლად გვიხატავს სინამდვილეს – რომ ომი სიკვდილია, სიკვდილის გამუდმებული შიში და სულიერ ღირებულებათა მსხვრევა. ომი პიროვნებებს ანგრევს და მირზა მთელი არსებით ილტვის, რომ ამგვარი ნგრევა თავიდან აიცილოს. შეიძლება ითქვას, რომ ბრძოლის ველზე, სადაც მარადიულ ფასეულობათა ნიველირება ყველაზე მარტივია, პიროვნული ღირსების შენარჩუნება მისთვის გადაამწყვეტი ხდება: „იქ სადაც სხვები ქვებს დაემსგავსნენ,/ სისხლის წვიმაში, ტყვიების ჩქერში/ მე არ ვკარგავდი სიმაღლეს ჩემსას,/ რომელიც ოდეს გიყვარდა ჩემში“ (გელოვანი 2009: 262).

ბრძოლაში დაცემულ მეგობართა ხვედრით გამოწვეულ ტკივილთან ერთად მირზა გელოვანის ლექსებში ჩანს ერთგვარი ფატალიზმი, სიკვდილის გარდუვალობის შეგრძნებაც. ამასთანავე, იგი აღნიშნავს, რომ ომი სამუდამოდ ცვლის ადამიანებს:

შენ ნახე, როგორ იწვოდა ზეცა
გაუგონარი მღვრიე დაწვითა
შენ გახსოვს, ტყვია მე როგორ ამცდა
და ამხანაგის გულში გაცივდა.
როგორ დაეცა იგი დაჭრილი
როგორ კაწრავდნენ მიწას თითები
და გაზაფხულის შორი აჩრდილი
როგორ მოჰქონდა დღეს გაფითრებით.
მაგრამ მითხარი, განა გიშველის
რომ შედრკე ახლა სიკვდილის გამო?
რამდენი ნახე შენ ფეხშიშველი
ბავშვი უსახლო და უდედმამო.
შენ მიდიოდა... გზა იყო სისხლის
და ბავშვის თვალეებს უცვლიდა იერს
სიკვდილისაგან შენ ვერრა გიხსნის,
თვითონ სიკვდილი თუ არა სძლიე.
(გელოვანი 2009: 244)

ლექსში „შენ“ ლირიკული გმირი თითქოს მეორე პირს ესაუბრება, მაგრამ, ამავდროულად, ნათელია, რომ იგი საკუთარ თავს მიმართავს. „პო-

ეზია, როგორც მეტყველების ტიპი, ლინგვისტურად მონოლოგურობისაკენ მიისწრაფვის“ (ლოტმანი 2015: 358). მირზა გელოვანის პოეზიას კი, უმეტესად, ჰყავს ადრესატი, რომელსაც ლირიკული გმირი ესაუბრება და ზოგ შემთხვევაში, ისევე, როგორც ამ კონკრეტულ ლექსში, ეს მისივე ალტერ ეგოა. გამეორებები, ანაფორა, ანჟამბემანი და ინვერსია ლექსის პოეტიკურ ქარგას ქმნის.

აღსანიშნავია, რომ ლირიკული გმირი ხშირად უმანკო ბავშვს ედარება, რომელიც ომის ქარცეცხლშია მოყოლილი: „და სასიკვდილო ტყვიების ფარფატს/ დამეში გაწვდილთ ცეცხლის ენებად,/... მე ვუცქეროდი თვალებით ბავშვის“ (გელოვანი 2009: 262). ომი – დანახული უდანაშაულო ბავშვის თვალებით – კიდევ უფრო შემზარავია. ეს განსაკუთრებით მძაფრად შეიგრძნობა ვერლიბრში „სურათი“:

ბავშვი ეკითხებოდა მამას: – როდის წავალთ სახლში?
ღრუბლები არა ჰგვანდნენ დამურებს, –
ღრუბლებს შეეჭამათ ცა.
და მტირალი ბავშვი, როგორც მოლაღური
ეკითხებოდა ხმას საკუთარს:
როდის წავალთ სახლში?
იმ ღამეს მზის გარდა არაფერს ეძინა.
– გვიშველეთ, გვიშველეთ! – ჰკიოდა გრიგალი.
– გვიშველეთ, ხეებმა შეიბეს ფეხები,
რომ როგორც ჭინკებმა,
იქროლონ ცაში!
– არ გესმით? როგორც ბალახის
ჩურჩული კითხულობს ხმა:
– როდის წავალთ სახლში?

(გელოვანი 2009: 245)

პოეტი თავად არის დაკარგული ბავშვი, რომლის ჩურჩულიც ომის ქარცეცხლში გახვეული სამყაროს ხმაურში იკარგება და არავის ესმის. ომი მხოლოდ ადამიანებს კი არა, ბუნებასაც ანადგურებს, გარშემო ყველაფერს დაღს ასვამს. ბრძოლის ველზე ქაოსი ისადგურებს. სიმბოლურია ისიც, რომ მზეს სძინავს, მთვარე კი არ ჩანს. მნათობები მირზა გელოვანის პოეზიაში ზოგჯერ მეტაფორებია. ამ კონტექსტში მზე ხშირად მის მეგობრად, მფარველად გვევლინება და მისი დამინება ლირიკული გმირისთვის საფრთხის

პირისპირ მართოდ დარჩენის მანიშნებელია. მ. გელოვანი ამგვარად მიგვანიშნებს, რომ მას განსაცდელი ემუქრება.

ლექსში „Carentan, O Carentan“ („კარენტანი, ო, კარენტანი“) ლუის სიმპსონი წერს ომის მიერ განადგურებულ ცხოვრებაზე, აწმყოზე, რომელმაც შესაძლოა, ყოველ წამს სიკვდილი მოიყოლოს და მომავალზე, რომელიც აღარ არსებობს:

In Carentan, O Carentan,	კარენტანში, ო, კარენტანში,
All day long we have marched	მთელი დღე მარშით მივაბიჯებდით
through the unexploded shells	ჩვენი აფეთქებული ოცნებების
Of dreams that exploded.	აუფეთქებელ ჭურვებს შორის.

„ტროპის და, საერთოდ, ხელოვნების ესთეტიური ზემოქმედების ძალა, ესთეტიური ტკობის, ის განზოგადებული, გამაკეთილშობილებელი განცდა, რომელსაც ხელოვნების ქმნილება გვიჩენს, როგორც ჩანს, ძირითადად, ორი სინკრეტულად მოქმედი მომენტიდან მომდინარეობს. ესენია: შემეცნებითი ღირებულება, როგორც ხელოვნების ფაქტორი და წმინდა ხატოვანების ფაქტორი, რომელიც ასოციაციურობიდან და სინესთეტიურობიდან მომდინარე ემოციური კონოტაციების მოქმედების ფსიქოლოგიურ მექანიზმს ემყარება. ექსპრესიული ტროპი, რომელიც ხატოვანების ყველა ფორმას შორის ყველაზე დიდი შემეცნებითი და ამაზე დაყრდნობით, ესთეტიური ღირებულების შემცველი ფორმაა, არის პოეტური პალიტრის ყველაზე ღირებული ფერი, პოეზიის/ და საერთოდ ხელოვნების/ ფუნქციონალური მიკრო-ასლი. ასეთ ტროპს აქვს გარდასახვის, ქმნადობის დიდი უნარი – დახატოს არა მარტო უბრალოდ სინამდვილე, არამედ პოეტის მიერ მისებურად განცდილი სინამდვილე. ასეთ ტროპს შეუძლია იყოს არა მარტო „სარკე“, თუნდაც რთული, ნაირფერი, მრავალწახნაგოვანი სამყაროსი, არამედ დემიურგი/ შემოქმედი/, რომელიც ქმნის მას თავისი სუბიექტური თვალთახედვით“ (ნათაძე 1988: 246). მირზა გელოვანი ახერხებს, თავისი მხატვრული აღქმა და განცდები მკითხველამდე სწორად შერჩეული ტროპებით მოიტანოს და შექმნას უაღრესად ემოციური, გულშიჩამწვდომი და ზოგჯერ თავისი პირდაპირობით შემზარავი ომის ლირიკა.

„მირზას სრულიად განსხვავებული, „ნამდვილი პოეტის“ (გურამ ასათიანი) ინდივიდუალური ხმა პირადულ განცდად აქცევს ყველაფერს, რასაც მისი მზერა სწვდება. უცდომელი პოეტური გუმანი ფერსა და სახეს უცვლის არა მხოლოდ გარესამყაროში მომხდარ ნებისმიერ მოვლენას, არამედ შინაგან განცდაში გაელვებულ შეგრძნებასა და აღქმას. ეს გუმანი ჩაწურულია და

აშკარად თუ ფარულად ჩნდება მირზა გელოვანის თითქმის ყველა ლექსში“ (ჯოხაძე 2021: 475).

პოეტის ომის ლირიკა თემატურად მრავალფეროვანია. ერთი მხრივ, ის წერს ისეთ ლექსებს, როგორებიცაა: „ჩემს მიწურ ქოხში“, „შენ“, „***იქ, სადაც სხვები..“, „***მთაწმინდიდან სმოლენსკამდე“ და „საზიზღარი დილა“, მეორე მხრივ, გვაქვს სატრფოსა და დედისადმი მიძღვნილი ლექსები: „ნუ მწერ“, „განშორება“, „მელოდე“, „ო, მაპატიეთ“, „დედას“ და სხვ.

ლექსში „გმირობას მისას“ პოეტი დალუპულ თანამებრძოლს აღგვიწერს:

თოვლით დაფარულ ნაძვების ახლოს ის იწვა ერთი
და უცქეროდა ღრუბლების მაღლობს თვალებით თეთრით
არც ხმლის ნატეხი, არც ბუდე ისრის არ ეგდო სადმე
მხოლოდ შემხმარი მოშაო სისხლი შვენოდა წარბებს.

(გელოვანი 2009: 242)

დიდბესიკური (5/5/5) საზომით დაწერილი ლექსის პირველი სტრიქონი ჰარმონიულ ბუნების სურათს ხატავს, რომელსაც წამიერად ცვლის ტრაგედიის განცდა. უკვე ტაეპის დასასრულს ვხვდებით, რომ რაღაც რიგზე ვერ არის და „თვალები თეთრი“ ამ წინათგრძნობას ადასტურებს. თოვლი მირზა გელოვანის პოეზიაში გაბატონებული მხატვრული სახეა. ის ჯერ კიდევ პოეტის ადრეულ ლირიკაში გვხვდება: „დედამიწა შეიმოსა თეთრი სამოსელით,/ თეთრ კარავებს დაემგვანა ატეხილი მთები./ მახსოვს შენი გუნდაობა უხელთათმნო ხელით,“ – წერს იგი 1934 წელს (გელოვანი 2009: 24). თოვლი წმინდაა, სპეტაკია და დედამიწასაც ასპეტაკებს, მაგრამ ომის საშინელება მის შელახვასაც ლამობს.

„საზიზღარ დილაში“ ასახულია, თუ გაუსაძლისი პირობები და სიკვდილთან პირისპირ შეჩეხება როგორ აუფასურებს ადამიანურ ღირებულებებს. უფრო მეტიც, ჯარისკაცებს ტანჯვისა და სიკვდილის მიმართ თითქოს ფატალისტური განცდა უჩნდებათ; ბრძოლის ველზე ემპათიის დრო აღარ არის, არც შეჩერებისა და გააზრების, ყველაფერი ინსტინქტების დონეზე დადის:

გვიბრძანეს, მივხოხავთ წინ,
ფრთხილად.

ტყვიები წვიმს.

აფიცერი გრძელი ულვაშებით

სიტყვას გვეუბნება სამშობლოზე, ვაჟკაცობაზე,

ეხ, ვერაფერს ვშვრებით,

თორემ მოგვბეზრდა ყველა ესენი.

გამლა ნახევარ წრით.

საზიზღარი დილა.

წინ.

ფრთხილად.

ვიღაცას ყუმბარის ნატეხი მოხვდა,

ნაწლავები უჭირავს ხელით.

რა ვუყოთ, მოხდა,

უარესს ველით.

(გელოვანი 2009: 317)

აღსანიშნავია, რომ თუ მირზა გელოვანი უმეტესად ჯარისკაცთა სიკვდილზე, ან მათ ტანჯვაზე ამახვილებს ყურადღებას, კიტ დუგლასი წერს ბრძოლის ჟინზე, რომელსაც გამარჯვების წყურვილიც ასაზრდოებს. ეს უკანასკნელი გამოწვეული უნდა იყოს იმის შეგრძნებით, რომ სიმართლე მის მხარესაა და კეთილშობილური მიზნისთვის იბრძვის. კიტ დუგლასი მეორე მსოფლიო ომში მებრძოლ პოეტთა შორის გამორჩეულ ადგილს იკავებს (ჯეფრი ჰილი, ტედ ჰიუზი და როი ფულერი). კრიტიკოს დესმონდ გრეჰემის აზრით, თავისი თაობიდან მხოლოდ დუგლასმა მოახერხა უილფრედ ოუენისა და ისააკ როზენბერგის პოეზიის სრულფასოვნად ათვისება და თავისი შემოქმედების მათ მემკვიდრეობაზე დაფუძნება. გრეჰემი კიტ დუგლასს არა მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის, არამედ მისი თაობის საუკეთესო ინგლისელ პოეტადაც თვლის და აღნიშნავს, რომ ამ მოსაზრებას ბევრი კრიტიკოსი იზიარებს (Graham).

კიტ დუგლასი თვლიდა, რომ ომი მისი თანამედროვეობის ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო და ის ლიტერატურული ასახვის მთავარი საგანი უნდა გამხდარიყო. ამასთანავე, პოეტს მიაჩნდა, რომ მხოლოდ ჯარისკაცს შეეძლო ომზე ავთენტურად წერა. ამიტომ საბრძოლო გამოცდილების მისაღებად ჯარში მოხალისედ ჩაეწერა და მოგვიანებით, ტანკისტიც გახდა. აღსანიშნავია, რომ თავის ომის ლირიკაში კიტ დუგლასმა მუსიკალური, რბილი რიტმები მიატოვა და შინაგანი დისონანსით, ჯანყით, სავსე, არაკეთილხმოვან სტრიქონებზე გადაერთო. იგი მიიჩნევდა, რომ ამგვარი ლექსები უკეთ ასახავდა ხოცვა-ჟლეტას და ბრძოლის ველის საშინელებას. პოეტ ჯონ კლაივ ჰოლისადმი მიწერილ წერილში, რომელსაც დუგლასის პოეტურ მანიფესტადაც მიიჩნევენ, იგი წერს: „ჩემს რიტმებს, რომელთაც შენ სუსტს უწოდებ, ფრთხილად ვარჩევ, რათა ლექსები ისე იკითხებოდეს, როგორც მნიშვნელოვანი სათქმელი/სიტყვა: ვერ ვხედავ მიზეზს, რომ მუ-

სიკალურად, ან მაღალფარდოვნად ვწერო ამჟამინდელ ამბებზე“ (Douglas). ემოციური მეტყველების ნაცვლად, პოეტი შეპირისპირების, ან დამორგუნველი ამბების მსუბუქად, ხელაღებით, გადმოცემის ხერხებს მიმართავს, რის გამოც მას ხშირად „მეტაფიზიკოს“ პოეტ ჯონ დონსაც ადარებენ.

ჯონ დონი (John Donne – 1572-1631) „მეტაფიზიკური პოეზიის“ ფუძემდებლად ითვლება. იგი მიიჩნევდა, რომ „პოეზია არც ფილოსოფიის, არც თეოლოგიის და არც რელიგიის შემცველი არ არის. მას საკუთარი დანიშნულება აქვს, მაგრამ რადგანაც ეს დანიშნულება ემოციურია და არა ინტელექტუალური, შეუძლებელია მისი ადეკვატურად გადმოცემა ინტელექტისმიერი ტერმინოლოგიით“ (კობახიძე 1988: 174).

პოეტი თავის „მეთაე სონეტში“ აღნიშნავს, რომ „სიკვდილი „ბედის, შემთხვევის, მეფეთა და თავგანწირულ კაცთა მონაა“. უფრო მეტიც, სიკვდილი „ამქვეყნიური მოვლენაა, ის სრულიადაც არ არის საზარელი, ან შემაზრუნენი და სხვა არაფერია, თუ არა ჩვენი ამა ყოფის ერთ-ერთი გამოვლენა მოძრავ და ქაოტურ, დენად სამყაროში. „სიზმარივით გაივლის ამქვეყნიური არსებობის მოკლე პერიოდი და ადამიანი კი არ მოკვდება, არამედ ჭეშმარიტ სიცოცხლეს – უკვდავებას ეზიარება იმქვეყნად“ (კობახიძე 1988: 183).

ლექსში „How to Kill“ („როგორ მოვკლათ“) კიტ დუგლასი გვიხატავს ჯარისკაცს, რომელიც მოწინააღმდეგეს კლავს. ფრონტზე სიკვდილი ისეთივე ჩვეულებრივი მოვლენაა, როგორც გამთენიისას მზის ამოსვლა. თუმცა ლირიკული გმირი ახსენებს მოკლული ჯარისკაცის დედას; ეს სტრიქონი შეგვახსენებს, რომ მტერიც ადამიანია, მასაც ჰყავს ოჯახი, უხარია და სტკივა. მიუხედავად ამისა, მთხრობელი ჯარისკაცის მოკვლის გამო სინდისის ქენჯნას არ განიცდის, რადგან იგი მისი მტერია და სიკვდილ-სიცოცხლის ბრძოლაში საწინააღმდეგო მხარეს დგას; სინანულის ნაცვლად ლირიკულ გმირს ერთგვარი ეიფორია ეუფლება, საკუთარი ძალაუფლების შეგრძნებით გამოწვეული – მას შეუძლია გადაწყვიტოს მოწინააღმდეგის ბედი. ლექსის მეორე ნაწილში მთავარი გმირი ერთგვარად განცალკევებული პოზიციიდან განიხილავს ფრონტზე სიკვდილის ფილოსოფიურ ასპექტებს, სიცოცხლის სწრაფმავლობას და ხორციელი ადამიანის ხვედრს – იქცეს აჩრდილად:

Now in my dial of glass appears
the soldier who is going to die.
He smiles, and moves about in ways
his mother knows, habits of his.
The wires touch his face; I cry

ახლა ჩემს შუშის სამიზნეში ჩნდება
ჯარისკაცი, რომელიც უნდა მოკვდეს
ის იღიმის, და ასრულებს მისი
დედისათვის
ნაცნობ, ჩვეულ მოძრაობებს.

NOW. Death, like a familiar, hears
 and look, has made a man of dust of a
 man of flesh. This sorcery
 I do. Being damned, I am amused
 to see the centre of love diffused and
 the waves of love travel into vacancy.
 How easy it is to make a ghost.
 The weightless mosquito touches
 her tiny shadow on the stone,
 and with how like, how infinite
 a lightness, man and shadow meet.
 They fuse. A shadow is a man when the
 mosquito death approaches.

მავთულხლართები ეხება მის სახეს.
 მე ვყვირი:
 ახლა! სიკვდილს, კარგ ნაცნობს, ესმის
 და შეხედე, აქცევს მტვრის კაცად
 კაცს – ხორციელს. ამ ჯადოქრობას
 მე ვჩადი. მე, დაწყევლილს,
 მახალისებს
 როცა ვხედავ სიყვარულის კერას
 გაცამტვერებულს
 და სიყვარულის ტალღებს არარად
 ქმნილს.
 რა მარტივი ყოფილა აჩრდილის
 შექმნა.
 უწონო კოლო ეხება
 თავის პაწაწინა ჩრდილს ქვაზე
 და როგორი მსგავსი, როგორი
 უსასრულო
 სიმსუბუქით, ხვდებიან კაცი და
 აჩრდილი.
 ისინი ირწყმებიან. კაცი აჩრდილად
 იქცევა
 როცა სიკვდილის კოლო უახლოვდება.

დუგლასისთვის დამახასიათებელია მძაფრი, რეალისტური ასახვის სტილი, ის მხატვრულ სახეებს ეფექტურად იყენებს მკითხველის გონებაში ცხადი, მკვეთრი, სურათების შესაქმნელად. აღსანიშნავია, რომ მის ლექსებში მოდერნიზმი კლასიკურ პოეზიას ერწყმის. აშკარაა, ერთი მხრივ, მე-17 საუკუნის პოეზიისთვის დამახასიათებელი მეტაფიზიკური და რენესანსული სტილის, მეორე მხრივ კი, მოდერნიზმის გავლენა. ომი დუგლასისთვის იდეალური თემაა: სიკვდილის ჩრდილქვეშ ყოველგვარი ადამიანური ნიღბები იშლება და რჩება მხოლოდ სიმართლე, მაგრამ ეს სიმართლე კლავს. „პოეტის ლექსებს თან გასდევს ადამიანის მოკვდაობისა და დროის პარადოქსული ალქმა. დრო ერთდროულად ქურდიც არის და დონორიც, ადამიანი სიკვდილს მუდამ თან დაატარებს (საკუთარ თავშიც)“ (Scannell 1976: 38) სიკვდილი „უკანასკნელი მტერია“, მაგრამ მისი სამუდამოდ დამარცხება შეუძლებელია. კიტ დუგლასს, მირზა გელოვანის მსგავსად, საკუთარი

ლექსის ბოლოს პოეტი აღნიშნავს, რომ მხოლოდ საყვარელს გლოვობენ, მკვლელს კი არა, მაგრამ როცა საყვარელი მკვლელი ხდება, ეს ზღვარი ირღვევა.

ტომას ელიოტის აზრით, რომელიც ასევე ჯონ დონის გავლენას განიცდის, „ჭეშმარიტი პოეზია ინტელექტუალური საწყისის „ემოციური ეკვივალენტის“ შექმნას გულისხმობს: „მოაზროვნე პოეტი უბრალოდ აზრის ემოციური ეკვივალენტის გამომხატველი პოეტია. როგორც წესი, პოეტი ინტელექტუალურ სისტემას ფილოსოფიიდან სესხულობს და საკუთარი მიზნებისთვის იყენებს, ე.ი. ემოციურ სისტემად აქცევს მას. პოეზია აქედან გამომდინარე, ემოციით შეფერადებული აზრი კი არ არის, არამედ ემოციად ქცეული აზრია“ (კობახიძე 1988: 173). ეს მოსაზრება კარგად გამოხატავს კიტ დუგლასის ლექსების არსს. ისინი მხოლოდ ემოციას კი არ გადმოგვცემენ, ეგზისტენციალურ კითხვებსაც სვამენ, რომლებზე პასუხებსაც პოეტი მუდმივად ეძიებს.

აღსანიშნავია, რომ მირზა გელოვანის ლექსებში მტრის მოკვლით გამოწვეული ეიფორიის ან კმაყოფილების განცდას ვერ ვხვდებით: ომი მისთვის ცალსახად ბოროტებაა. ჯარისკაცებიც, რომელთა ბედსაც აღგვიწერს, მარტივად შეიძლება მოწინააღმდეგე ბანაკიდან იყვნენ. უფრო მეტიც, მ. გელოვანი ლექსებში მტერს პირდაპირ იშვიათად ახსენებს. ლექსი „მთაწმინდიდან სმოლენსკამდე“ ერთ-ერთი გამონაკლისია. მიუხედავად იმისა, რომ „საზიზღარ დილაში“ პოეტი გვიყვება, თუ ომის რეალობა როგორ აუფასურებს პატრიოტულ დიდაქტიკას, მის ლექსებში მაინც არ ისახება იეიტის ლირიკული გმირის (მფრინავის) მსგავსი ეგზისტენციალური კრიზისი. მართალია, აწმყო უფასურია, მაგრამ მირზა გელოვანისთვის ეს წარსულსა და შესაძლო მომავალს ღირებულებას არ უკარგავს.

სასტიკ რეალობას შეჩეხებულ პოეტს სიყვარულზე, სატრფოზე ფიქრი და სამშობლოში დაბრუნების იმედი აძლებინებს – ეს არის მისთვის ერთადერთი ნათელი წერტილი გარემომცველ ჯოჯოხეთში. ლირიკული გმირი ხვდება, რომ სატრფო ბოლომდე ვერ გააცნობიერებს, თუ რისი გადატანა უწევს: „ო, რა თქმა უნდა, შენმა ოცნებამ/ არ შეუძლია წარმოიდგინოს –/ მაქვს მინდიასებრ ბრძენის მოთმენა,/ სისხლის ღამე და სისხლის ლოგინი“ (გელოვანი 2009: 239), მაგრამ იმედი აქვს, რომ სამშობლოში დაბრუნებული შეძლებს ამ განცდათა უკან მოტოვებას და სიცოცხლის გაგრძელებას.

მირზა გელოვანის ომის ლირიკა დიქტომიურია – ერთდროულად ფაქიზი და შემზარავი, იმედითა და სასოწარკვეთილებით სავსე. „ცასავით სუფთა და ცაზე ვრცელი გულის პატრონი“ პოეტის ლექსებში ჩანს სიცოცხლის დაუოკებელი წყურვილი და შეუდრეკელი სიმამაცე.

ბრძოლის ველზე განცდილ საშინელებათა მიუხედავად, მ. გელოვანი არ კარგავს მისთვის დამახასიათებელ ფაქიზ მსოფლალქმას, რაც მის პოეზიას სხვათაგან გამოარჩევს. ლექსში „მელოდე“ პოეტი კვლავ სატრფოს მიმართავს:

მე დაბრუნებით ტკივილებს წავშლი,
ოლონდ მოსვლამდის, ოლონდ ბოლომდის,
როგორც გაზაფხულს ელიან მთაში, –
შენი ლამაზი გული მელოდეს.

....და ქორწილს ზეცის სუფრაზე გავშლი,
ოლონდ მოსვლამდის, ოლონდ ბოლომდის,
როგორც გაზაფხულს ელიან მთაში, –
შენი ლამაზი თრთოლვა მელოდეს.

(გელოვანი 2009: 243)

ზოგ ლექსში ფრონტულ ყოფას წარსულის ბედნიერ დღეთა მოგონებები უპირისპირდება: „სახეში გვათოვს, მტერი არა სჩანს/ სიკვდილის ნატვრა გამიხდა დარდად./ ვდგევარ სხვებივით, სველი ფარაჯა/ არაფერს მამღლევს სიცივის გარდა/ რა სასტიკია, რა სატირელი/ სხვის ქვეყანაში თოვლი პირველი“ – წერს პოეტი და მომდევნო სტროფში დახატული იდილიური სურათი აწმყოს კიდევ უფრო მტკივნეულს ხდის: „მე ვხედავ თოვლზე დაყრილ ნაფოტებს/ მეზობლის ბიჭი მარხილს ამზადებს/ გუზგუზებს, ოხრავს ჩვენი ბუხარი/ ჩემს დაკარგვაზე დედა მწუხარებს/ ცხოვრება მაინც ჰვეთქს ძველებურად“ (გელოვანი 2009: 266).

მირზა გელოვანის ომის ლირიკას სტილისტიკური და სემანტიკური მრავალფეროვნებაც ახასიათებს. ი. ლოტმანი აღნიშნავს, რომ „პროზის სიუჟეტებთან შედარებით, პოეტური სიუჟეტები გამოიჩევა განზოგადების გაცილებით მაღალი დონით. პოეტური სიუჟეტი არ მიისწრაფვის, მოგვითხროს ერთი რომელიმე ჩვეულებრივი ამბავი; მან უნდა გადმოგვცეს მთავარი და ერთადერთი **მოვლენა**, ლირიკული სამყაროს არსი“ (ლოტმანი 2015: 351). მ. გელოვანის ომის ლირიკის ზოგიერთ ლექსს სწორედ ამგვარი განზოგადებული სიუჟეტი აქვს. პოეტი ახერხებს, რამდენიმე სტრიქონში ჩაატოს მთელი ისტორია – პიროვნების შინაგანი ბრძოლის, სიყვარულის, იმედის, თანაგრძნობის, სასოწარკვეთის, მონატრების, სიმამაცისა და შეუდრეკელობის.

სამშობლოში დაბრუნებაზე ოცნების მიუხედავად, კიბ დუგლასივით, მირზა გელოვანსაც არ ტოვებს სიკვდილის გარდუვალობის განცდა. სატრფოსადმი მიძღვნილ ლექსებში იგი დაჟინებით იმეორებს, რომ დაბრუნ-

დება, მაგრამ ეს დაპირება ზოგჯერ საკუთარი თავის დარწმუნების მცდელობას ემსგავსება: „მე გპირდებოდით რომ დავბრუნდები/ რომ თქვენი თმები დამაბრუნებენ/ მაგრამ დღეები, როგორც ქურდები/ ჩემს შეპირებას ანადგურებენ. / და სადმე ტყვია თუ გააციებს/ გულს საშინელი განადგურებით,/ თქვენ მაპატიეთ, ჰო მაპატიეთ,/ დანაშაული არდაბრუნების“ (გელოვანი 2009: 246).

1943 წელს ლექსში „მეგობარ პოეტს“ (გ.ძ.-ს) იგი წერს:

ამაღამ ჩემი სვანური მუხლი
მე შემახვედრებს მტერთა ბლინდაჟებს
დღეს ჩემი იყო საღამოს მწუხრი,
ხვალ იქნებ ჩემთვის არც ირიჟრაჟებს.
და ვისაც ყოფნის მტკიცე იმედი
არ შორდებოდა ძალ-ღონე მიხდილს,
ვინც იწვა თოვლში სიკვდილის გვერდით
და მტრის საფარში გზაგანიდა სიკვდილს,
ვინც მომაკვდავ ძმას განშორდა ქარში,
სახეს უსისხლოს და განაოცებს,
ვინც იარაღთან მივიდა ბავშვი,
და ახლა შუბლზე ითვლის ნაოჭებს...

(გელოვანი 2009: 250)

სიკვდილი მტერს და მოყვარეს არ არჩევს და გადარჩენისთვის გამუდმებული ბრძოლა მომქანცველია. ზოგჯერ მისი მოლოდინი იმდენად გაუსაძლისი ხდება, რომ პოეტის ათქმევინებს:

თოვლი მოვიდა, ო, არა თეთრი,
სულ სხვანაირი თოვლი მოვიდა.
მგონია, მოხვალ, შენ მოხვალ ერთი
და თოვლის სპეტაკ კუბოს მოიტან.
დამმარხე თოვლში. დამმარხე ქარში,
თორემ მომზეზრდა მიწა ბოროტი.
იჩქარე, ვიდრე თოვლივით წავშლი
შენზე ფიქრებს და შენზედ მოლოდინს.

(გელოვანი 2009: 268)

მირზა გელოვანის პოეტური შემოქმედების გზა იოლი არ ყოფილა, მაგრამ მან შეძლო, ბოლომდე შეენარჩუნებინა გულწრფელობა და სულიერი სისპეტაკე. დონალდ რეიფილდი თავის წიგნში – „The Literature of Georgia: A History“ („საქართველოს ლიტერატურა: ისტორია“) წერდა, რომ მ. გელოვანს ჰქონდა უნარი, გასცდენოდა პატრიოტულ ჰეროიზმს და ომის საშინელება გულუბრყვილო სიხარულით განემსჭვალა (Rayfield). მისი ფრონტული ლექსები, მართლაც, ომის ტრაგედიასთან ერთად, ცხოვრების სილამაზესაც აღწერს. საყვარელი ქალის სახე პოეტს მუდამ თან სდევს და ასულდგმულებს.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თუმცა ფრონტზე და ჯარისკაცის ხვედრზე უამრავი პოეტი წერდა, მაგრამ ომის ლირიკაში ნაკლებად გვხვდება ლექსები, რომლებიც შინ დარჩენილი ქალების განცდებას ასახავს. სწორედ ამგვარი ნიმუშია 1928 წლით დათარიღებული ჯესი სენტ-ჯონის (Jessie St. John) „ომის პატარძალი“ („A War Bride“). ეს სამსტროფიანი მოდერნისტული ლექსი ომის ლირიკის ერთ-ერთი შედეგრად ითვლება და სახლში მარტოდ დარჩენილი ცოლის ცხოვრებას აღწერს:

What shall I do today	რა გავაკეთო დღეს
To use the hours up?	რომ გავიყვანო ეს საათები?
It takes so short a time	ისე ცოტა დრო სჭირდება
To wash a plate and cup.	თეფშის და ჭიქის გარეცხვას.
A neighbor might run in	იქნებ მეზობელმა შემოირბინოს
To pass the time of day –	რომ ერთად გავიყვანოთ დრო –
But after that was said	მაგრამ ესეც რომ ითქვა
What would there be to say?	რაღა დარჩა სათქმელი?
I could go out to walk	შემეძლო სასეირნოდ წავსულიყავი
Like any foolish bride –	როგორც ნებისმიერი სულელი
But what if the dog he loved	პატარძალი
Ran searching at my side?	მაგრამ ვაითუ ძაღლმა მას ¹ რომ უყვარდა
(St. John)	ჩემთან მოირბინოს მის ძებნაში?

როგორც ვხედავთ, ლექსი ლირიკული გმირის მონოლოგია, სავსე უპასუხო კითხვებით, გამეორებებით (“today” – “day,” “said” – “say,” “run” – “ran”), რომლებიც პერსონაჟის ცხოვრების მოსაწყენ ერთფეროვნებაზე მიგვაწიშნებს. ლექსის საზომიც კი ერთ, საათივით აწყობილ, რიტმს ემორჩილება.

¹ ქმარს – ს.ლ.

Pulse nigh to pulse, and breath to	სურნელოვან აბრეშუმის ბალიშებში,
breath,	სადაც სიყვარული თრთის ტკბილ
Where hushed awakenings are dear	ბილისას,
...	გულისცემა გულისცემას, სუნთქვა კი
But I've a rendezvous with Death	სუნთქვას ერთვის,
At midnight in some flaming town,	სადაც მშვიდი გამოღვიძებები
When Spring trips north again this	მვირფასია...
year,	მაგრამ მე პაემანი მაქვს სიკვდილთან
And I to my pledged word am true,	შუღამისას, რომელიდაც აალებულ
I shall not fail that rendezvous.	ქალაქში,
(Seeger)	როცა გაზაფხული კვლავ
	ჩრდილოეთისკენ გაემართება წელს,
	და მე დაპირებას ვუერთგულვებ,
	არ ავარიდებ თავს ამ პაემანს.

გაზაფხული განახლების, ახალი სიცოცხლის, დაბადების სიმბოლოა, თუმცა სიგერის ლექსში მას საპირისპირო დატვირთვა აქვს – ვაშლის ყვავილების კვალდაკვალ სიკვდილი მოდის. პოეტი ფილოსოფიურადაა განწყობილი: იქნებ კიდევაც ასცდეს საბედისწერო ხვედრი, მაგრამ თუ ასე არ მოხდა, იგი მას მამაცად შეეგებება.

მირზა გელოვანს გაზაფხული თბილისს, მთაწმინდას და სამშობლოში გატარებულ ბედნიერ წუთებს ახსენებს: „ნუ მწერ, რომ ბაღში აყვავდა ნუში,/ რომ მთაწმინდაზე ცა დაწვა თითქოს,/ რომ საქართველო ამ გაზაფხულში,/ როგორც ყოველთვის წააგავს ხვითოს“; თუმცა მის ლექსსაც თან სდევს სიკვდილის აჩრდილი („და თუ ბოლომდის ტყვია დამინდობს...“).

მ. გელოვანის პოეზია უაღრესად ფაქიზი, ღრმა და მდიდარია, პოეტური ძიებებითა და ორიგინალური მხატვრული სახეებით სავსე. მისი ლექსები ვერისფიკაციულ ძიებებთან ერთად: ალიტერაციით, რითმებითა და რიტორიკული ფიგურების სიუხვითაც იქცევა ყურადღებას. როგორც ვნახეთ, მისი ომის ლირიკა ნაწილობრივ ეხმიანება ევროპელ და ამერიკელ პოეტთა შემოქმედებას, მაგრამ, ამავდროულად, ინდივიდუალური ხელწერა აქვს. მიუხედავად იმისა, რომ ომის პოეტთა უმეტესობა ახალგაზრდა გარდაიცვალა და ვერ მოასწრო შემოქმედების მწვერვალზე ასვლა, მათი ლირიკა ემოციური, შთამბეჭდავი მხატვრული სახეებით გამოირჩევა. მათი სათქმელიც მკითხველს არათუ გულგრილს ტოვებს, არამედ, სულის სიდ-

რმემდე ატანს და ზოგჯერ ზაფრავს კიდევ. სიმბოლურად ჟღერს მირზა გელოვანის სიტყვები:

გაზზარულ სხივებს – ამართულ ხელებს,
საღამოს, დღეში – თრთოლვას, ძიებას,
ძვირფას სახელებს, უცნობ სახელებს
ჩემი ლექსები – ვით პატიება!
(გელოვანი 2009: 267)

ეს სტროფი დაღუპული თაობის მანიფესტადაც გამოდგება – თაობის, რომელიც ალბათ გაცილებით მეტს მიაღწევდა, რომ არა ომის სისასტიკე და უდროოდ შეწყვეტილი სიცოცხლე.

დამოწმებანი:

- Barbakadze, T. “Mirza Gelovanis “Dabrunebuli” Sonet’ebi da Skhva Leksebi”. *Leksmtsodneoba*, IX. Tbilisi: “lit’erat’uris inst’it’ut’is gamomtsemloba”, 2017 (ბარბაკაძე, თ. „მირზა გელოვანის „დაბრუნებული“ სონეტები და სხვა ლექსები“. *ლექსმცოდნეობა*, IX. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2017).
- Daiches, D. “Poetry in the First World War”. *Poetry*, Vol. 56, No. 6 (Sep., 1940), pp. 323-332 (10 pages). <https://www.jstor.org/stable/20582263>
- Deutsch, A. “100 Years of Poetry: The Magazine and War” – <https://www.poetryfoundation.org/articles/69902/100-years-of-poetry-the-magazine-and-war>
- Gasparov, M. L. *Ocherk Istorii Evropeiskogo Stikha*. Moskva: “fortuna limited”, 2003 (Гаспаров, М. Л. *Очерк истории европейского стиха*. Москва: „фортуна лимитед“, 2003).
- Gelovani, Mirza. *Dabruneba*. Saarkivo Gamotsema. Tbilisi: gamomtsemloba “erovnulli mts’erloba”, 2009 (გელოვანი, მირზა. *დაბრუნება*. საარქივო გამოცემა. თბილისი: გამომცემლობა „ეროვნული მწერლობა“, 2009).
- Graham, Desmond. Keith Douglas. <https://www.poetryfoundation.org/poets/keith-douglas>
- Jokhadze, Mak’a. “Mirza Gelovani”, *XX sauk’unis Kartuli Lit’erat’ura*. Nats’ili III. Tbilisi: “Tsu’s gamomtsemloba”, 2021 (ჯოხაძე, მაკა. „მირზა გელოვანი“, *XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა*, ნაწილი III, თბილისი: „თსუ-ს გამომცემლობა“, 2021).
- Kaleri, Jonatani. *Lit’erat’uris Teoria, Dzalian Mok’le Shesavali*. Tbilisi: “Tsu gamomtsemloba”, 2014 (ქალერი, ჯონათანი. ლიტერატურის თეორია, ძალიან მოკლე შესავალი. თბილისი: „თსუ გამომცემლობა“, 2014).
- K’obakhidze, Temuri. “Jon Doni da T’.S. Eliot’i: Msoplmkhedvelobrivi Siakhlove Rogorts T’raditsiis Sapudzveli”. *Dasavlet Evrop’is Lit’erat’ura (XX sauk’une) / Lit’erat’uris Ist’oria. P’oet’ik’a. Urtiertobani*. Tbilisi: Tbilisis universit’et’is gamomcemloba, 1988 (კობახიძე, თემური. „ჯონ დონი და ტ.ს. ელიოტი: მსოფლმხედველობრივი სიახლოვე რო-

- გორც ტრადიციის საფუძველი“. *დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე) / ლიტერატურის ისტორია. პოეტიკა. ურთიერთობანი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1988).
- Kurtishvili, Shorena. “Mirza Gelovanis Lirik’is Salekso Sazomebi”, *Leksmcodneoba IX*. Tbilisi: “Lit’erat’uris inst’it’ut’is gamomtsemloba”, 2017 (ქურთიშვილი, შორენა. „მირზა გელოვანის ლირიკის სალექსო საზომები“, *ლექსმცოდნეობა IX*. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2017).
- Lot’mani, Iuri. “P’oet’uri Kmnilabis Leksik’ur Doneze”. *Lit’erat’uris Teoriis Krest’omatia*. T. III. Tbilisi: „GGLAPress“, 2015 (ლოტმანი, იური. „პოეტური ქმნილების ლექსიკურ დონზე“. *ლიტერატურის თეორიის კრესტომათია*. ტ. III. თბილისი: „GGLAPress“, 2015).
- Mounic, Anne. “To tell and be told”: war poetry as the “transmission of sympathy.” *Dans Études anglaises 2015/1* (Vol. 68), pages 70 à 83 – <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2015-1-page-70.htm>
- Natadze, Maia da Natadze Giorgi. “Ra aris T’rop’i da Rogor Aisakheba Mis Tsvlashi Ep’okebis Svla”. *Dasavlet Evrop’is Lit’erat’ura (XX sauk’une)*. *Lit’erat’uris Ist’oria. P’oet’ik’a. Urti-ertobani*. Tbilisi: Tbilisis universit’et’is gamomtsemloba, 1988. (ნათაძე, მაია და ნათაძე, გიორგი. „რა არის ტროპი და როგორ აისახება მის ცვლაში ეპოქების სვლა“. *დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე)*. *ლიტერატურის ისტორია. პოეტიკა. ურთიერთობანი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1988).
- Rat’iani, Irma da Elbakidze Mak’a. “Homo Sovieticus-is P’olit’ik’uri Modeli da Kartuli Natsionaluri Idea”. *Bolshevizmi da Kartuli Lit’erat’ura / Meore Msoplio Omis Dats’q’ebidan Sk’k’p’ Me-20 Q’rilobamde (1941-1956 ts’ts’)*. Tbilisi: “mts’ignobari”, 2019 (რატიანი, ირმა და ელბაკიძე მაკა. „Homo Sovieticus-ის პოლიტიკური მოდელი და ქართული ნაციონალური იდეა.“ *ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა. მეორე მსოფლიო ომის დაწყებიდან სკკპ მე-20 ყრილობამდე (1941-1956 წწ)*. თბილისი: „მწიგნობარი“, 2019).
- Rayfield, Donald. Mirza Gelovani. <https://www.poetryfoundation.org/poets/mirza-gelovani>
- Robakirze, Grigol. Ts’igni II. Tbilisi: gamomtsemloba “lit’erat’uris muzeumi”, 2012 (რობაკიძე გრიგოლ. წიგნი II. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მუზეუმი“, 2012).
- Scannell, Vernon. “Not Without Glory: The Poets of the Second World War”, RoutledgeFlamer, 1976. <https://books.google.ge/books?id=mUzYAQAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Smith, Ron. “War and Poets”, *The Georgia Review*, Vol. 57, No. 4 (WINTER 2003), pp. 839-848 (10 pages) – <https://www.jstor.org/stable/41402371>
- Tskhadaia, Zoia. “Mirza Gelovanis Poet’uri Sakheebi da Ideologiu-p’rop’agandist’uli K’rit’ik’a”. *Leksmtsodneoba, IX*. Tbilisi: “Lit’erat’uris inst’it’ut’is gamomtsemloba”, 2017 (ცხადაია, ზოია. „მირზა გელოვანის პოეტური სახეები და იდეოლოგიურ პროპაგანდისტული კრიტიკა.“ *ლექსმცოდნეობა IX*. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2017).

Tskhadaia, Zoia. "Zhurnali "Chveni Taoba". *XX Sauk'unis Kartuli Lit'erat'ura. III Nats'ili*. Tbilisi: "Tsu gamomtsemloba", 2022 (ცხადაია, ზოია. „ჟურნალი „ჩვენი თაობა“. *XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა*. III ნაწილი. თბილისი: „თსუ გამომცემლობა“, 2022).

Yeats, William Butler. Biography and poems. <https://www.poetryfoundation.org/poets/william-butler-yeats>

Salome Lomouri
(Georgia)

Reflection of World War II in the Lyrics of Georgian “Poet-Soldiers”

Summary

Keywords: World War II poetry, Mirza Gelovani, Georgian War poetry, Keith Douglas, Poet-soldiers.

The experiences and impressions of World War II (1939-1945) have been extensively reflected in the literature of the participating countries and have garnered significant attention. Almost eight decades have passed since the end of the war, yet this topic remains profoundly relevant. The war claimed the lives of 25 million soldiers and 55 million civilians, including 11 million who perished in concentration camps, making it the bloodiest conflict in world history. Many poets actively participated in the war, vividly describing what they witnessed and felt on the battlefield. However, the war's impact extended beyond the front lines, inspiring those who did not directly engage in combat to write about its realities with no less realism.

In post-Soviet countries, the works of Soviet poets dedicated to World War II are widely recognized, yet the poetry of foreign authors has been less accessible to Georgian readers. A comparative analysis of Georgian and foreign war poets, examining thematic and poetic correlations and differences, is particularly interesting.

Poetryfoundation.org marked the centenary of World War I by publishing lists of poets who participated in or died during the wars. The list includes over 130

participants in World War II, with only three poets from the Soviet Union: Mirza Gelovani, Vladislav Znanadporov, and Konstantin Simonov. Among European and American poets are Carl Sandburg (1878-1967), Keith Douglas (1920-1944), Karl Shapiro (1913-2000), Robert Lowell (1917-1977), Randall Jarrell (1914-1965), W.H. Auden (1907-1973), and others. This article focuses on a selection of renowned poems, alongside an analysis of the best examples from Mirza Gelovani's war lyrics.

The poetry of World War II was heavily influenced by the works of World War I poets such as Wilfred Owen (1893-1918), Robert Graves (1895-1985), and Siegfried Sassoon (1886-1967). W.B. Yeats (1865-1939) also left a significant impact, although his poems tended towards a more pacifist spirit.

The poetry of World War II is thematically diverse, but it is possible to distinguish several main themes. Some poets wrote about the tragedy of war and comrades who died prematurely, while others focused on the bravery and soldiers' self-sacrifice; these types of poems were often imbued with patriotic pathos. The question of existentialism also arose sharply: questions about the meaning of human life, purpose, and philosophical analysis reappeared in poetry. The war forced poets to reevaluate values and see the world with new eyes. For example, Isaac Rosenberg, a recognized poet who participated in World War I and died in 1918, known for his "Poems from the Trenches," wrote that the world around him was collapsing and being destroyed. Robert Graves declared that he would never attend a service again, provoked by the young clergyman who preached about "divine sacrifice." There were also those who believed that dying in the war meant dying for a great cause, and such an end was not tragic but desirable. However, another trend emerged in Europe and America: the political and social criticism of the war. Naturally, such poetry could not exist in Bolshevik countries, as no one had the right to criticize the authorities in the Soviet Union.

Moreover, the Soviet Union's political environment prohibited poets from writing freely about the war, and they were mostly forced to write according to the directives received from the authorities. In the Soviet Union, poems about the "Great Patriotic War" predominantly called for victory in the war, emphasized the motive of defending the homeland, and narrated the necessity and inevitability of defeating the enemy. The Bolshevik government mandated that poets write poems to encourage the people and boost their fighting spirit. In Soviet literature, patriotism, previously banned under the guise of nationalism, became permissible again. Most Georgian poets of that time dedicated at least one poem to the Great Patriotic War, as writing on this topic was mandated by the government.

It is noteworthy that calls to write poems about the war were not unfamiliar to Europe either. Harriet Monroe (1860-1936) believed that the romantic image of war was created by poets and that they should be the ones to dismantle it. Her magazine "Poetry" published numerous works on the war theme over the years.

While European editors urged poets to abandon the romanticism of war and describe its reality, Soviet magazines and newspapers were filled with articles promoting such a narrative: "Today the poet must come forth with a battle poem... He must replace his pen with a battle weapon... Every Soviet citizen must develop the high moral qualities of a self-sacrificing patriot and fearless fighter" ("Literary Georgia," July 10, 1941) (Tskhadaia 2022: 423). Despite such calls, or perhaps because of them, most poems written on the war theme seem forced and lack the inner depth and sincerity that characterizes true poetry. Grigol Robakidze discusses the poems of prominent poets from that period (Mayakovsky, Bryusov, Mandelstam, and others), and notes that they are cold, monotonous, mechanical, and soulless. According to the author, these poems, filled with simple rhymes and rhythms, have nothing in common with true poetry.

What about Georgian war poetry? WWII particularly influenced the generation of poets from the 1930s, some of whom became victims of this war. Most of the young poets gathered around the magazine "Our Generation": Lado Asatiani, Mirza Gelovani, Giorgi Nafetvaridze, Lado Sulaberidze, Revaz Margiani, and others, did not live to reach 30 and entered Georgian literary history as those who "remained eternally young." Despite the restrictions of the "socialist realism" method that prevailed in 1932-34, they managed to renew the Georgian poetry and write with sincere, deep feeling; although Mirza Gelovani was not the only one who fought on the front-line, his war lyrics are undoubtedly outstanding in Georgian poetry, and they do not conform to the Soviet government's directives.

Rhythmic polyphony, one of the main characteristics of Mirza Gelovani's poetry is less noticeable in his war lyrics. This is partly because he had little time on the front-line to work on his poems, as he mentions in his letters to his sister, Rusudan. The Jewish-Romanian-French poet Benjamin Fondane, who died in Auschwitz in 1944, wrote that poetry was "only a cry, which should not be placed in a perfect / poem, did I have the time to finish it?" (Mounic 2015: 16).

After being drafted into the army, Mirza Gelovani also spent much less time on versification experiments, but this does not diminish his war poems; on the contrary, isosyllabic meters make them more melodic. In fact, in these verses the harmonious form opposes the disharmonious content, and the result is truly

impressive. Mirza Gelovani's war lyrics are also rich in rhetorical figures and tropes and, despite the metrical simplicity, are expressive and dynamic.

The poet expresses his readiness to face death and fight heroically; his poems even carry a certain challenge to test his bravery, but it does not overshadow the horror of the battlefield. Instead of romanticizing the war, Mirza Gelovani portrays reality unembellished - that war brings death, constant fear of losing one's life, and the destruction of our morality. War destroys individuals, and Mirza Gelovani strives with all his being to avoid such destruction. On the battlefield losing one's honour and humanity is the easiest, and preserving both becomes crucial for the poet.

Along with the pain caused by the fate of fallen comrades, Mirza Gelovani's poems also convey a sense of fatalism, and the inevitability of death. The lyrical hero often compares himself to an innocent child caught in the inferno of war: "And the flutter of deadly bullets / Stretched out like tongues of fire in the night, / ... I watched with the eyes of a child" (Gelovani 2009: 262).

While Mirza Gelovani mostly focuses on the gruesome death and suffering of soldiers, Keith Douglas writes about the fighting, fuelled by the desire for victory. The belief that truth is on his side and that he is fighting for a noble cause is driving him and giving him strength and a desire to destroy his enemies.

Keith Douglas holds a prominent place among the poets who fought in World War II. According to critic Desmond Graham, Douglas was the only one from his generation who managed to fully assimilate the poetry of Wilfred Owen and Isaac Rosenberg and base his work on their legacy. Graham considers him not only the best poet of World War II but also the best English poet of his generation, a view shared by many critics (Graham).

Keith Douglas believed that war was the most significant event of his time and that it should become the main subject of literary depiction. The poet also felt that only a soldier could write authentically about war, so, he volunteered for the army to gain combat experience. Douglas's poetry is characterized by a sharp, realistic depiction style. He effectively uses artistic imagery to create clear, vivid pictures in the reader's mind.

For Douglas, war is an ideal theme: under the shadow of death, all human masks are stripped away, leaving only the truth, but this truth kills. The poet's verses are marked by a paradoxical perception of human mortality and time. Time is both thief and donor, and man always carries death within him (Scannell 1976: 38). Death is "the ultimate enemy," but it cannot be defeated forever. Like Mirza Gelovani, Keith Douglas constantly has a premonition of his own death, which is reflected in his lyrics.

In Mirza Gelovani's poems, we do not encounter the battlefield euphoria or sense of satisfaction from killing the enemy: for him, war is unequivocally evil. The soldiers whose fates he describes could easily be from the opposing camp. Moreover, Gelovani rarely mentions the enemy in his poems directly. The latter also do not reflect the existential crisis of Yeats's lyrical hero (*The Aviator*). Although the present is wrought with senseless death and suffering, it does not diminish the value of the past and the possible future.

Confronted with the harsh reality, the poet's memories about his beloved, and the hope of returning to her and his home sustain him. Mirza Gelovani's war lyrics are dichotomous - simultaneously tender and terrifying, full of hope and despair. The poet, "with a heart as pure and vast as the sky," reveals an unquenchable thirst for life and unwavering bravery in his poems. Despite the horrors experienced on the battlefield, Gelovani does not lose his tender worldview, which characterizes his poetry.

Mirza Gelovani's war lyrics partly echo the work of European and American poets, yet they stand out with an individual style. Although most war poets died young and did not have the chance to reach the peak of their creative potential, their lyrics are marked by impressive artistic imagery. Their message does not leave the reader indifferent; instead, it deeply moves and sometimes even terrifies them.

მერაბ ლაღანიძე
(საქართველო)

მეფე დიმიტრი თავდადებული და „მეფე დიმიტრი თავდადებული“:
ისტორიული მონაცემები და ლიტერატურული თხრობა

ნაწილი პირველი

სიცოცხლის მიწურულს, გარდაცვალებამდე რამდენიმე წლით ადრე (სავარაუდოდ, 1902 ან 1903 წელს), ილია ჭავჭავაძე იგონებს სიყმაწვილისას ათვისებულ იმ ცოდნას, რომელიც მას შეუძენია სოფლის მთავარდიაკვნი-საგან, ვისაც არა მარტო წერა-კითხვა და საღმრთო წერილი უსწავლებია მისთვის, არამედ ამბებიც მოუყოლია, – რა თქმა უნდა, მარტივად და გასაგებად, – ეროვნული ისტორიიდან: „სწავლა 8 წლისამ დავიწყე ჩვენი სოფლისავე მთავართან – ქართული წერა-კითხვითა. მთავარმა ძალიან კარგად იცოდა ქართული და სახელი ჰქონდა განთქმული სამღვთო წიგნების კარგად მკითხველისა. ხოლო უმთავრესი ღირსება მისი ის იყო, რომ მომხიბვლელი თქმა იცოდა ამბებისა. გვიამბობდა მდაბიურად და ბავშვისათვის ადვილად გასაგების ენით უფრო სამღვთო და სამშობლო ქვეყნის ისტორიის ამბებსა, ვის რა გმირობა მოემოქმედნა, ვის რა ფალავნობა გაეწია, ვის რა ღვაწლი და სიკეთე დაეთესა სამშობლოსა და სარწმუნოების სასარგებლოდ და დასაცველად. ბევრი ამ ამბავთაგანი ჩამრჩა გულში და ერთი მათ შორის – „დიმიტრი თავდადებული“ – თემად გამოვიყენე მრავალის წლის შემდეგ“ (ჭავჭავაძე 2007ბ: 443-444).

ილიას თანამშრომელი და ახლობელი, მისი ბიოგრაფი, გრიგოლ ყიფშიძე ეჭვს არ გამოთქვამს, რომ „რა თქმა უნდა, ჩჩვილ ყმაწვილის ბუნებაში ღრმად ჩაიმარხებოდა ეს ამბები და წაუშლელს კვალს დასტოვებდა მის სულში“ (ყიფშიძე 2022: 24), რაც მას საფუძვლიან ახსნად მიაჩნია, რათა სიყმაწვილისდროინდელი ეს ხსოვნა ბიძგი გამხდარიყო პოეტისათვის, მოგვიანებით, 1877-1879 წლებში, დაეწერა პოემა „დიმიტრი თავდადებული“: „აკი თვითონვე ჰმოწმობს, ბევრი ამ ამბავთაგანი ღრმად ჩამრჩა გულში და ერთი მათ შორის „დიმიტრი თავდადებული“ თემად გამოვიყენე მრავალ წლის შემდეგაო (1877 წ.)“ (ყიფშიძე 2022: 24).

მართალია, სიყრმისდროინდელი ცოდნის გახსენება-გაცოცხლება და მისი გარდაქმნა მხატვრულ ნაწარმოებად უჩვეულოს არაფერს შეიცავს, მაგრამ ილია ჭავჭავაძის მიერ ამ შინაარსის, ამ მიზანსწრაფვის ტექსტის დაწერა და გამოქვეყნება მაინც გასაკვირად ყოფილა აღქმული მის ირგვლივაც თუ უფრო მოშორებითაც, რაკი, იმავე ყიფშიძის დამოწმებით, პოემის დაბეჭდვას მეტად შეშფოთებული გამოხმაურება მოჰყოლია: „დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია მაშინდელ მწერალთა და ახალგაზრდათა პატარა წრეში. ილიას დააბრალებს შეცვლა პოზიციისა, წარსულისკენ ცქერა, ცარიზმის პრინციპების მომხრეობა და იდეალიზაცია“ (ყიფშიძე 2022: 68); კიდევ მეტი, ილიასა და მის თანამოაზრეებს დასწამეს, რომ „ძველ დროს შესტრფიან, საფლავებისაკენ მიუბრუნებიან პირი, რაღაც „სექტა“ შეუქმნიათ, საკუთარი სინდრიონი ჰყავთ, მოძულე სინათლისა, ლიბერალიზმისაო. ენა მათი ხომ ანტონ კათალიკოზის ენაა, ძველისძველი, დაობებული, გაუგებარიო“ (ყიფშიძე 2022: 68-69).

იმჯერად, 1913 წელს, ილიას ბიოგრაფიის ავტორს სავსებით საკმარისად მიაჩნდა, პოეტის შემოქმედებითი შთაგონების მთავარ წყაროდ – „დიმიტრი თავდადებულის“ წერისას – წარმოედგინა ის გრძნობები, რომელიც პოემის შემქმნელს სიყმაწვილისას აღსძვროდა, რის გამო იმის საჭიროებაც გამქრალა, დასახელებულიყო ამგვარი თემის შერჩევის რამე სხვა მიზეზი. თუმცა მანამდე, უფროსი მეგობრის გარდაცვალების უმალ, ყიფშიძის მიერ დაწერილ-გამოქვეყნებულ ცალკე სტატიაში, – “ილია ჭავჭავაძის ხსენებას” (1907), – იგი მაინც საგანგებო განმარტებას მოუძებნის ამ თითქოს მოულოდნელ არჩევანს: „დიმიტრი თავდადებულის“ შექმნა აიხსნება მით, რომ ილია ერთხანად დიდად გაიტაცა ჩვენმა [sic!] ისტორიულ ქრონიკის „ქართლის ცხოვრების“ კითხვამ“ (ყიფშიძე 2022: 138).

თუმცა უნდა ითქვას, რომ თავად პოეტს არსად უხსენებია თავისი პოემის რომელიმე წერილობითი წყარო, მათ შორის, არც “ქართლის ცხოვრება” და, მისივე საგანგებო აღნიშვნით, უპირველესი ბიძგი მისთვის ყოფილა ზეპირი წყარო, ანუ სიყმაწვილეში მოსმენილი მთავარდიაკვნისეული გადმოცემა, რომლითაც მას მოგვიანებით, ზრდასრულობაში უსარგებლია.

ყოველი შემთხვევისას, ცხადად დასტურდება, რომ ილიას მიერ ამ პოემის დაწერა, ასეთი თემატური გადაწყვეტილება არცთუ მოსალოდნელი და ჩვეულებრივი ყოფილა, რის გამო მის ბიოგრაფს საჭიროდ მიუჩნევია, თავისი ახსნა ჩამოეყალიბებინა, თუმცა განმარტების ეს ადრეული ვერსია (რომ ნაწარმოები დაწერილია მწერლის მიერ „ქართლის ცხოვრების“ გატაცებული კითხვის შედეგად), ჩანს, თავადვე მეტად მარტივად და არადამაჯერებლად მიუჩნევია, და შემდგომ, მის ვრცელ ბიოგრაფიაში, რომელიც

ექვსი წლის შემდეგ არის დაწერილი, სრულებით გამქრალა ამგვარი მსჯელობა და მისი კვალიც აღარსად გამკრთალა.

თუმცა კითხვა მაინც კითხვად რჩებოდა, რაკი ილიას პოეტური შემოქმედება არ გამოირჩევა შესამჩნევი მრავალრიცხოვნობით და, მით უმეტეს, მისი პოემების რაოდენობა სულ რამდენიმე ტექსტით ამოიწურება, ხოლო მიზნები, რამაც განაპირობა საგანგებო პოემის მიძღვნა მეფე დიმიტრი თავდადებულის მოწამებრივი სიკვდილის აღსაწერად, მაინც და ისევ ხელახალ გააზრებას საჭიროებს.

ნიშანდობლივია, რომ ილიას გარდაცვალებიდან სამი ათეული წლის შემდეგ, ივანე ჯავახიშვილიც გამოხმაურებია ამ საფიქრალს და თავის საგანგებო ნარკვევში, – „ილია ჭავჭავაძე და საქართველოს ისტორია“ (1938), – მას, უწინარეს ყოვლისა, უცდია, დაემორებინა ილიასეული ისტორიული კონცეფციისაგან ილიას შემოქმედება: „მე მგონია, რომ ილია ჭავჭავაძის ისტორიული კონცეფციისა და მისი მისი მოღვაწეობის ამ დარგში მნიშვნელობის გასათვალისწინებლად ჩვენი მგოსნის ისტორიული პოემების გამოყენება არც საჭიროა და არც მართებული. პოემები ხომ არსებითად მხატვრული ნაწარმოებებია და მიზნადაც იქ ავტორს საქ. [sic!] ისტორიის დაწერა არ ჰქონია დასახული“ (ჯავახიშვილი 1956: 76).

მიუხედავად ამ გამიჯვნისა, ივანე ჯავახიშვილმა მაინც მოინდომა, აეხსნა, თუ რამ განაპირობა, რომ პოეტმა საგანგებო თხზულება მიუძღვნა შორეული ხანის მონარქს, ქვეყნის ოდინდელ მმართველს, მეფე დიმიტრი თავდადებულს: „საქართველოს ისტორიითგან ილ. ჭავჭავაძემს [...] ერისთვის თავგანწირულობა ჰხიზლავდა. ცნობილია, რომ მისი ისტორიული პოემის „დიმიტრი თავდადებული“-ს დედააზრი და სულისკვეთება სწორედ ეს არის: ქართველი ერის, უდანაშაულო ხალხის მონღოლთა ყენისაგან განადგურებას დიმიტრიმ ხომ თავისი სიცოცხლის განწირვა არჩია“ (ჯავახიშვილი 1956: 84).

ამდენად, ისტორიკოსს მიაჩნია, რომ ილია ჭავჭავაძისათვის გადამწყვეტი აღმოჩენილა ამ ისტორიული მოვლენის ის ზნეობრივი მუხტი, რაც პოემიდან გამოსჭვიოდა: საკუთარი თავის დაუზოგავობა ერისათვის, ერის საჭიროებათა უფრო მაღლა დაყენება პირად საჭიროებასთან შედარებით. შესამჩნევია, რომ „ქართველი ერის ისტორიის“ ავტორი მოვლენის აღსაწერად მსჯელობას წარმართავს ერისათვის, – და არა ქვეყნისათვის, – თავდადებას გამო.

სიმართლე რომ ითქვას, ილიაც თავის ავტობიოგრაფიაში სწორედ ამ მიმართულებით წარმოაჩენს თავის შემოქმედებითს მისწრაფებას: რომ მას გულში ჩარჩენია იმათი ქმედება, – და, მათ შორისაა მეფე დიმიტრიც, – ვისაც

ღვაწლი დაუთესავს “სამშობლოსა და სარწმუნოების სასარგებლოდ და დასაცველად“ (ჭავჭავაძე 2007ბ: 444).

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ივანე ჯავახიშვილი, მწერლისაგან განსხვავებით, სტალინიზმის ზეობის ხანაში, ბუნებრივია, დიდად ვერ გამახვილებდა ყურადღებას მეფის მიერ სარწმუნოების დაცვაზე, რის გამოც შესაძლებლად მიიჩნეოდა, გამოეკვეთა თავდადება მხოლოდ ერისათვის. მაგრამ მაინც, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ისიც, რომ ისტორიკოსი თავისი ისტორიული თხრობისას, – ილიასაგან სავსებით განსხვავებით, – საგანგებო ყურადღებას მიაქცევდა დიმიტრის მეტად გულგრილ დამოკიდებულებას ქრისტიანობისა და ეკლესიის მიმართ: „თუ თანამედროვე ისტორიკოსი მის პიროვნებას წარმოადგენს ისევე, როგორც სინამდვილეში და თავის ყოველდღიურს საქმიანობა-მოღვაწეობაში მოჩანს, უნდა ითქვას, რომ დემეტრე II-ის დამოკიდებულება ქრისტიანული მოძღვრებისადმი ძალზე შერყეული ყოფილა. მის გულში ეკლესიისა და მისი, როგორც მწყემსთმთავრისა, ისევე მოძღვართადმი, ოდნავი პატივისცემაც-კი არ ჩანს“ (ჯავახიშვილი 1982: 117).

კიდევ მეტი, ივანე ჯავახიშვილის აღწერით, როცა ისტორიკოსი სულაც არ მალავს თავის აღტაცებულ დამოკიდებულებას, დიმიტრის თავგანწირვას განაპირობებდა მისი მხოლოდ პიროვნული, ზნეობრივი მიზანსწრაფვა, სადაც სრულიად გაუჩინარებულია მეფის ქმედების რელიგიური საყრდენი, სარწმუნოებრივი წადილი: „დემეტრე II-ის ქცევამ იმ საბედისწერო შემთხვევაში, როდესაც მას უნდა საბოლოოდ გადაეწყვიტა, თავისი პირადი სიცოცხლის გადარჩენაზე ეზრუნა და ამისთვის თუნდაც უდანაშაულო ქართველი ერის კეთილდღეობა და სიცოცხლეც-კი მსხვერპლად შეეწირა, თუ პირიქით, სიკვდილის აუცილებელ სასჯელს არ შეჰშინებოდა და თავისი პირადი მოქმედებისათვის პასუხსაგებად, ხალხის გადარჩენის მიზნით, რაინდული სიმამაცით მტრის წინაშე წარმდგარიყო, დემეტრე II-ის პატიოსანი ბუნება და მაღალი ადამიანური თვისებები სრული სიცხადით გამოჩვენდა. მის ნაბიჯს, უეჭველია, პირადი პასუხისმგებლობის ღრმა ზნეობრივი შეგნება და თავგანწირულების მომხიბვლელობა ასხივოსნებს“ (ჯავახიშვილი 1982: 119).

მაინც, რა იყო ილიასეული ეს კონცეფცია საქართველოს ისტორიის ან, უფრო კერძოდ, ქართული ისტორიოგრაფიის შესახებ (ანდა, ივანე ჯავახიშვილის სიტყვებით, „ილია ჭავჭავაძის ისტორიული კონცეფცია“ – ჯავახიშვილი 1956: 76), რომელიც, გავრცელებული აზრით, გარკვეულწილად დაუპირისპირდა „მეფე დიმიტრი თავდადებულის“ სულისკვეთებას და რამაც გაკვირვება თუ აღშფოთება გამოიწვია პოეტის თანამედროვეთა შორის, ან,

კიდევ, რამაც მისი სიკვდილის შემდეგაც კი მისი თემატური არჩევანის აუცილებელი ახსნა მოითხოვა?

თავისი ეს დამოკიდებულება ქართული ისტორიოგრაფიის მიმართ (რომელიც მოკლედ „ისტორიად“ მოხსენიება) ილიას მკაფიოდ გამოუხატავს პირადადაც და საჯაროდაც.

თავის წერილში დავით ერისთავის მიმართ (ივლისი, 1872) იგი წერდა: „ეგ ჩვენი ოხერი ისტორია... მარტო ომებისა და მეფეების ისტორიაა, ერი არსადა ჩანს, მე კი ასეთის აგებულების ადამიანი ვარ, რომ მეფეების და ომების სახე არ მიმიზიდავს ხოლმე. საქმე ხალხია და ხალხი კი ჩვენ ისტორიაში არა ჩანს. ვწუხვარ და ვდრტვინავ და განკითხვა არსათ არი (ჭავჭავაძე 2012: 34).

რამდენიმე წლის შემდეგ, მსგავსი აზრი ილიას გამოუთქვამს თავის ერთ ანონიმურ და უსათაურო სტატიაში, რომელიც მოწინავედ დაბეჭდილა გაზეთ „დროებაში“ (იანვარი, 1880): „ჩვენის ხალხისა და ქვეყნის ისტორია ბნელია და შეუქმნადელი. ჩვენს ისტორიაში ან სულ არ არის ფაქტები ჩვენის ხალხის ცხოვრების შესახებ და, თუ არის კანტიკუნტად სადმე, ისიც მეტად საეჭვოა. ჩვენ ვამბობთ მარტო იმისთანა ფაქტების თაობაზედ, რომელშიაც ერთობ ხალხი იჩენს თავის თავსა, თავის თვისებასა, თავის მონაწილეობასა ისტორიაში. ერთის სიტყვით, ჩვენი შიდაცხოვრების ისტორია ჯერ ფარდააუხდელია და უცნობია ჩვენგან. ჩვენი „ქართლის ცხოვრება“ ხალხის ისტორია კი არ არის, მეფეთა ისტორიაა და ხალხი კი, როგორც მომქმედი პირი ისტორიისა, ჩრდილშია მიყენებული. თითქო ხალხის ისტორიის შესამეცნებლად საკმაო კაცმა იცოდეს მარტო მეფეთა ისტორია. თვითონ მეფეთა მოქმედებაც ნაჩვენებია საგარეო საქმეთა შესახებ და არა შესახებ შიდასაქმეთა“ (ჭავჭავაძე 1997: 336)¹.

აღსანიშნავია, რომ თავის კრიტიკულ დამოკიდებულებას „ქართლის ცხოვრების“, ქართული ისტორიული ქრონიკების მიმართ, დადასტურებულს რამდენჯერმე, ილია ჭავჭავაძე სწორედ იმ წლებში გამოხატავს, როცა „მეფე დიმიტრი თავდადებულის“ დასაწერად ემზადება ან უკვე დაწერილი აქვს. კიდევ ერთხელ აღსანიშნავია, რომ მოგვიანებით, პოეტი საგანგებოდ აღნიშნავს პოემის შთაგონების მხოლოდ ზეპირ წყაროს, რითაც შესამჩნევად გამორიცხავს სხვა, წერილობითს წყაროს, ანუ საისტორიო მატრიანეთა თხრობას (სხვათა შორის, არასოდეს არსებულა რამე ჰაგიოგრაფიული შინაარსის ტექსტი ქრისტიანული სარწმუნოებისათვის თავდადებული მეფე-მოწამის შესახებ – გაბიძაშვილი 2010ა: 145-206; გაბიძაშვილი 2015: 11-138; და, კიდევ მეტი, მისი სახელი არც კი ყოფილა შეტანილი საეკლესიო კალენდარში წმიდანთა შორის – გაბიძაშვილი 2010ბ: 423-447).

სავარაუდოა, რომ პოემის შინაარსის მთლიანად ხალხურ წყაროებზე დაყრდნობის მკაფიოდ გამოსახატავად პოეტმა უმჯობესად მიიჩნია, ამბის თხრობა სრულად გადაეცა სახალხო-საერო მთქმელისათვის, მეფანტური-სათვის, რისთვისაც მან გამოიყენა სიჭაბუკისას დაწერილი საკუთარი ლექსი „მეფანტურე“ (1860) (ჭავჭავაძე 1987: 109-110), რომელიც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში გამოუქვეყნებლად იყო დატოვებული. ამდენად, არ არსებობდა არავითარი დაბრკოლება, ეს დაუბეჭდავი ტექსტი ავტორს პოემის შესავალ ნაწილად ექცია: მოგვიანო დროის ეპიკურ ნაწარმოებში ამ ადრეული თხზულებიდან გადმოტანილია თავად პერსონაჟიც და თითქმის მთლიანი ტექსტიც, – უმეტესად უცვლელად. კიდევ ერთხელ, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ „მეფე დიმიტრი თავდადებულში“ ამბავს ჰყვება არა უშუალოდ ავტორი, არამედ საჯარო მთქმელ-მთხრობელი, რომელიც არა წიგნიერ (ან თუნდაც ზედაფენების) დამოკიდებულებას გამოხატავს მეფისა და მისი მოწამებრივი სიკვდილის მიმართ, არამედ ასახავს საჯაროდ („სახალხოდ“) გავრცელებულ ან გასავრცელებლად გამიზნულ აღქმასა და ხედვას.

აღსანიშნავია ისიც, რომ დიმიტრი თავდადებული ნახსენებია ილია ჭავჭავაძის „აჩრდილის“ ადრეულ ვერსიაში, რომელიც ავტორს 1859 წლით დაუთარიღებია, თუმცა ეს სტრიქონები შემდგომ აღარ შესულა პოემის ავტორისეულ საბოლოო ვერსიაში:

ნუთუ ეს ხალხი, რომელთ დაჰბადეს
დავით, დიმიტრი, დიდი თამარი,
რუსთველი და მის ძლიერი ქნარი, –
ნუთუ ეს ხალხი აღარა აღგზდგეს?
(ჭავჭავაძე 1987: 464).

როგორც მკაფიოდ ჩანს, დიმიტრი (რომელიც მოხსენიებულია თუნდაც მხოლოდ სახელით, მაგრამ სავსებით გამორიცხულია, იგულისხმებოდეს სხვა ვინმე, დიმიტრი თავდადებულის გარდა) მოთავსებულია მეტად საპატიო ისტორიულ გარემოცვაში – დავით აღმაშენებელსა და თამარს შორის, ხოლო ხელმწიფეთა სამეულის ამ ჩამონათვალს უშუალოდ მოჰყვება კიდევ ერთი პიროვნება (შემდგომ – სხვა არავინ!): რუსთველი. საგულვეტელია, რომ უკვე ჭაბუკი ილია განსაკუთრებულ, გამორჩეულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებდა მეფე დიმიტრის მიმართ, თორემ, ჩვეულებრივ, ქართულ ისტორიულ თუ ლიტერატურულ ტექსტებში მოწამე მეფე არსად მოიხსენიება ხოლმე ამგვარ, გამორჩეულად საპატიო გარემოცვაში (საერთოდ, ტრადიცი-

ული სამეფო სამეულია: ვახტანგ გორგასალი, დავით აღმაშენებელი, თამარი – ვახუშტი 1973: 292).

აღსანიშნავია, რომ „აჩრდილის“ ერთ ადრეულ, ასევე გამოუქვეყნებელ ვერსიაში კიდევ ერთხელაა ნახსენები, – ამჯერად ცალკე და თავისი გავრცელებული ზედწოდებით, – დიმიტრი თავდადებული:

განა დიმიტრი თავდადებული
იქნება როსმე დავიწყებული?
(ჭავჭავაძე 1987: 460).

ყურადღებას იპყრობს ის ვითარებაც, რომ „მეფე დიმიტრი თავდადებულის“ თხრობაში მეფის სახელი, თავდაპირველი ხსენება-სახელდების შემდეგ, იშვიათად, სულ რამდენჯერმე გაკრთება, რაც, ბუნებრივია, ირიბად გამოხატავს თუ მიანიშნებს, რომ ხელმწიფის სახე, შეძლებისდაგვარად, გადაყვანილია მითოსის, ან, უფრო ზუსტად, ლეგენდურ გარემოში, რაც იძლევა საშუალებას, მიენიჭოს მას ფართო განზოგადება: იგი წარმოჩენილია როგორც მეფე. კიდევ, პოემაში, შესავლის მომდევნოდ, ხელმწიფის გარეგნობის აღწერისა და ცხოვრების წესის მოკლედ გადმოცემის შემდგომ, უმაღლესი იწყება თხრობა მისი მოწამებრივი გზის შესახებ, მტარვალთან დაბარებიდან სიკვდილით დასჯამდე: იგი წარმოჩენილია როგორც წამებული.

ამდენად, ცხადად ჩანს, რომ მეფე-მოწამე, როგორც პერსონაჟი, მწერლის ჩანაფიქრით, ნამდვილად გამოხატავს ნიმუშს. შეიძლება ითქვას, რომ იგი იდეალური გმირია, დაცლილი ყოველივე შემთხვევითისა და უმნიშვნელო-არაარსებითისაგან, რამაც განაპირობა, რომ ის მრავალი არსებითი ცნობა (ზოგჯერ – არცთუ დადებითი მიმართულებისა!), რომლებიც მოიპოვება მეფე დიმიტრი მეორის შესახებ ისტორიულ ქრონიკებში, ავტორისეული ყურადღების მიღმა აღმოჩნდა პოემაში. ნაწარმოების ტექსტში ჩნდება მხოლოდ გმირის სტანდარტული მახასიათებლები: იგი ბრწყინვალეა გარეგნობით („მხარბეჭპრტყელი, ტანმაღალი“; „თვალად, ტანად მშვენიერი“), უბადლოა ვაჟკაცობით („ჯირითსა თუ მშვილდ-ისარში არავინ ჰყავდა ბადალი“), დაუნდობელი – მტრის მიმართ („რისხვით მტრისა მსრველი“) და შემწყნარებელი – ქვეშევრდომთა მიმართ („მოწყალე, ღვთისნიერი“), კიდევ, იგი განსაკუთრებით ახლობელი და მზრუნველია სამეფოში მცხოვრები რიგითი ადამიანების მიმართ, რომელთაც, იდუმალი დამეული შეხვედრების შედეგად, უშუალოდ იცნობს, ყურს უგდებს მათს საწუხარს და თავად ურიგებს მათ საზრდოს. შედეგად, მისი მმართველობისას ქვეყანაში, ჩანს, დამყარებულა იდილიურ-უტოპიური ცხოვრება, სადაც „თხა და მგელი ერთად სძოვდა“

(ბიბლიურ-„ვეფხისტყაოსნისეული“ გადამახილით) და სადაც მოსახლეობის ყველა ფენა („ერი, ბერი, ობოლ-ქვრივი“) უაღრესად მაღლიერია მეფის მიმართ (ჭავჭავაძე 1987: 231).

უნდა ითქვას, რომ პოემის პერსონაჟის ცხოვრების ამგვარი თავდაპირველი აღწერა მთლიანად ეფუძნება ისტორიული ქრონიკების მონაცემებს, კერძოდ, მეთოთხმეტე საუკუნის ანონიმური მემატიანის, ჟამთააღმწერლის, ცნობებს მეფე დიმიტრი თავდადებულის შესახებ: „ტანითა ახოვან“, „ბეჭბრტყელ“, „შესახედავად ტურფა“, „ცხენოსანი და მშვლდოსანი რჩეული“, „მოწყალე გლახაკთა და მდაბალი“, ასევე, უწყება მისი ჩვეულების დადასტურებით, ღამდამობით ქალაქის შემოვლისა და ღარიბ-გლახაკთა დაპურების შესახებ. მკაფიო ლექსიკური დამთხვევებიც კი ადასტურებს, რომ თავისი თხზულების წერისას ავტორი არა იმდენად ზეპირ გადმოცემას, რამდენადაც უეჭველად ისტორიოგრაფიულ წყაროს ეყრდნობოდა. ამავე დროს, ნიშნდობლივია, რომ ისტორიკოსისეულ მონაცემთაგან პოეტს უგულუბელყოფილი აქვს მეფის მყარი სარწმუნოებრივი ყოველდღიურობის აღწერა: „მოეგო მარხულობა, ღამით ლოცვა და მუკლითყრა ფრიადი: ათასხუთასი მუკლი მოაგდის მდაბლად მიწასა ზედა“ (ჟამთააღმწერელი 1987: 160-161; ქართლის ცხოვრება 2008: 611; შდრ. ახალი „ქართლის ცხოვრება 2019: 2015-2016; ასევე, ბატონიშვილი ვახუშტი, რომელიც შესამჩნევად უფრო სიტყვაძუნწია მეფე დიმიტრის დახასიათებისას: ვახუშტი 1973: 228). (პოემაში, ასევე, არსად ასახულა მონაცემები მისი შემდგომი დაპირისპირების შესახებ ქრისტიანული ზნეობის მოთხოვნებთან და, შესაბამისად, ეკლესიის წარმადგენლებთან).

როგორც ჩანს, ნაწარმოებში, ზოგადად, ხელმწიფის ამგვარი აღმატებული, მითოსური წარმოჩენა, რომელიც შეფასებით (ლექსიკურადაც კი!) არანაირად არ განსხვავდება შუასაუკუნეობრივი მემატიანის დამოკიდებულებისაგან, გამხდარა საბაზი, რომ, ილიასათვის, გრიგოლ ყიფშიძის სიტყვებით, დაებრალებინათ „ცარიზმის პრინციპების მომხრეობა და იდეალიზაცია“ (ყიფშიძე 2022: 68). სავარაუდოდ, ამ შემთხვევისას, არ იგულისხმებოდა, კერძოდ, რუსული ცარიზმის ყალიბი, რადგან ამგვარი დადანაშაულება სრული ანაქრონიზმი იქნებოდა საქართველოს მეცამეტე საუკუნის მეფესთან დაკავშირებით, მაგრამ, საფიქრებელია, საყვედური მწერლის მიმართ გამოითქვა ღამის იდეალური მონარქის წარმოჩენისათვის და, შესაბამისად, მონარქიზმის იდეის შესაძლო მხარდაჭერის გამო, რაც ლიბერალურ ფასეულობათა ადამიანისაგან, როგორადაც იმხანად საჯაროდ მიჩნეული იყო ილია ჭავჭავაძე, მოულოდნელად და აღმაშფოთებლადაც კი ჩანდა (ამიტომ საფიქრებელია, რომ „ცარიზმი“ ამ გარემოში უნდა ნიშნავდეს მონარქიზმს).

მით უმეტეს, გასათვალისწინებელია, რომ, 1870-იანი წლები ნამდვილად ის ხანაა, როცა მსოფლიოში სულ უფრო მყარად მკვიდრდება ლიბერალიზმის, რესპუბლიკელობის თუ სოციალიზმის იდეები, რომლებიც იმჟამად თანდათანობით შესამჩნევ გავრცელებას პოვენს საქართველოშიც.

თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ილია თავისი პოემის დასაწყისშივე იძლევა სანიმუშო, მისაბამი მეფის სახეს, გმირი თითქოს განმარცვულია საგანგებო მეფური მახასიათებლებისაგან და, უწინარესად, დახატულია როგორც სამშობლოსა და მშობლიური ხალხისათვის თავდადებული, თავდაუზოგავი ადამიანი, რომლის გააზრებული არჩევანიც და უკანდაუხეველი, უდრევი ქმედებაც განაპირობებს მის აღიარებას წმიდანად.

აღსანიშნავია, რომ პოეტის შთაგონების კიდევ ერთი წყარო, როგორც ჩანს, სამუდამოდ ამოუცნობად რჩება. „მეფე დიმიტრი თავდადებულის“ ავტოგრაფული ხელნაწერი ილია ჭავჭავაძეს თავისი თანაგომნაზიელისა და ახლო მეგობრისათვის, პეტრე ნაკაშიძისთვის (1838-1895), ამგვარი წარწერით მიუძღვნია: „ძმაო პეტრე! შენგან შთაგონებულს შენადვე გიძღვნი“ (ჭავჭავაძე 1987: 511). ამჟამად, შეუძლებელია, მკაფიოდ განისაზღვროს და ვარაუდის ფარგლები დატოვოს მსჯელობამ, თუ რას ნიშნავდა ნამდვილად ეს „შთაგონება“ და რაგვარი მონაწილეობა მიიღო ნაკაშიძემ იმ გადაწყვეტილებისას, როცა პოეტი თავისი ნაწარმოების შექმნას შეუდგა.

პოემის გამოქვეყნების შემდეგ კი, მომდევნო ათწლეულში, 1886 წლის 1 ივლისის „ივერიაში“ გაზეთის მეთაურად იბეჭდება ანონიმური და უსათაურო სტატია, რომელიც შეეხება წმიდა მეფე ლუარსაბ წამებულს და მოიხსენიებს მის ღვაწლს. ტექსტის ავტორად პავლე ინგოროყვამ ილია ჭავჭავაძე მიიჩნია (უნდა ითქვას, სავსებით დასაბუთებულად!), ხოლო თავად სტატია ამგვარად შეაფასა: „წერილი „ლუარსაბ წამებული“ წარმოადგენს ერთგვარს pendant-ს ილია პოემისას „დიმიტრი თავდადებული“ (ინგოროყვა 1955: 399). აღსანიშნავია, რომ ინგოროყვასეული სტილისათვის არცთუ იშვიათია ცნება „pendant“, რომელიც, ტერმინოლოგიური მნიშვნელობით, ისტორიულიტერატურულ კონტექსტში, აღნიშნავს წყვილ მოვლენათაგან ერთ-ერთს. ამდენად, ილიას ნაწერების გამომცემლისა და მკვლევრისათვის მჭიდრო კავშირი ამ ორ ტექსტს შორის უეჭველი ყოფილა.

მართლაც, სტატია ქართლის მეფის, ლუარსაბ წამებულის (1592-1622), შესახებ შესამჩნევად ეხმაურება პოემას „მეფე დიმიტრი თავდადებული“.

საგაზეთო წერილის ავტორს საჭიროდ მიაჩნია, გაიხსენოს წარსულის გამორჩეული გმირი, – ეროვნული გმირი, საქართველოს გმირი, სავსებით დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ რა პოლიტიკური მდგომარეობა ეკავა მას სიცოცხლის განმავლობაში: „დღეს ერთი საქართველოს გმირთაგანი გავიხ-

სენეთ, იგი გმირი, რომელმაც სთქვა: რა მადლია თავი გადავირჩინო და ჩემი ქვეყანა მტერს ავაოხრებინო, – წავიდა და წამებულის გვირგვინით შეიმოსა სახელოვანი თავი, ქვეყნისა და ქრისტეს სახელითა“ (ჭავჭავაძე 2007ა: 143).

რაკი გამოთქმული თვალსაზრისი შეეხება ლუარსაბის თავდადებას ქვეყნის გადასარჩენად, მისი მტკიცე არჩევანის საფუძვლად მიჩნეულია ერთგულება სამშობლოსა და სარწმუნოების მიმართ, სწორედ რომელთა სახელითაც განპირობებული იყო გმირის თავგანწირული საქციელი.

თავის სტატიაში ილია აზოგადებს „ქვეყნისა და რჯულისათვის წამებულის მეფის“ (ჭავჭავაძე 2007ა: 143) ქმედებას, რომლის საფუძველს იგი პოულობს რწმენაში, – არა ოდენ რელიგიური სარწმუნოების თვალსაზრისით, არამედ, ზოგადად, ფართოდ, იმ რწმენაში, რომელიც, – მეფე ლუარსაბისნაირი გამორჩეული შემთხვევებისას, – მიღებულ გადაწყვეტილებათა მტკიცე საყრდენს წარმოადგენს: „მხოლოდ დიდბუნებიანთა კაცთა თვისებაა ერთხელ რწმენილი და აღიარებული გაიხადონ თავის სიცოცხლის საგნად და მას ქვეშ დაუგონ თავისი ცხოვრება და, თუ საჭიროება მოითხოვს, შესწირონ თავი თავისიგა ნიშნად იმისა, რომ ჭემმარიტება მეტად უღირს, ვიდრე საკუთარი თავი და საკუთარი სიცოცხლე“ (ჭავჭავაძე 2007ა: 143).

ამდენად, გულითადი განზრახვა, ჩასახული იმთავითვე, ცხოვრებისეულ ღირებულებათა გარკვევა-გამიჯვნისას, ქცეული „სიცოცხლის საგნად“, აღმოჩნდა უფრო ღირებული, უფრო მნიშვნელოვანი, უფრო ძვირფასი, ვიდრე პირადი სიცოცხლე.

საგაზეთო სტატიაში მეფე ლუარსაბ წამებულის შესახებ პოეტმა, – ისევე როგორც პოემაში „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, – ასახა ქვეყნისათვის თავდადება, გადაწყვეტილი პირადად და პიროვნულად, მრავალრიცხოვან ქვეშევრდომთა გადასარჩენად, საკუთარი თავის გაწირვის ფასად.

სტატიის წერისას ილია სარგებლობდა ცნობებით მეფე ლუარსაბ მეორის შესახებ (იგი იმოწმებს კათოლიკოს ბესარიონ ორბელიშვილს²) და ასე გადმოსცემს ხელმწიფის განზრახვას, აერიდებინა თავისი სამეფო მტრის სასტიკი ხელყოფისაგან: „უკეთუ არა წავიდე, ამიყრის ქვეყანასა და მოაოხრებს, რა მადლი არს ჩემდა“ (ჭავჭავაძე 2007ა: 142). საგაზეთო სტატიის ამ ფრაზას ცხადად ემჩნევა ლექსიკური თანხვედრაც კი „მეფე დიმიტრი თავდადებულთან“:

წავალ – მომკლავს, და არ წავალ
ამიოხრებს ქვეყანასა (ჭავჭავაძე 1987: 233);

ბოლოს ბძანა: – ეს ქვეყანა
ღვთისაგან მაქვს მონაბარი...
მე დავრჩე და იგი წახდეს,
მითხარით, რა მადლი არი!
(ჭავჭავაძე 1987: 235).

მეფის საქციელი, რომელიც, რა თქმა უნდა, თავისთავად თავგანწირვაა, ამავე დროს, მოწამეობაა, – ქრისტიანული სიქველე-გმირობა, ქრისტიანული თვალსაწიერიდან. ღირსშესანიშნავია, რომ ლუარსაბის საქმის აღწერისას, ქვეყნის ერთგულებასთან ერთად, ილია ჭავჭავაძის მიერ გამოკვეთილია სარწმუნოების ერთგულებაც: იგი არის „ქვეყნისა და რჯულისათვის წამებული“ (ჭავჭავაძე 2007ა: 143); მან „წამებულის გვირგვინით შეიმოსა სახელოვანი თავი ქვეყნისა და ქრისტეს სახელითა“ (ჭავჭავაძე 2007ა: 143). თვალსაჩინოა, რომ, მწერლის აზრით, მეფე ადასტურებს თავის მტკიცე ერთგულებას როგორც ქვეყნის, ისე იესო ქრისტეს, ანუ სარწმუნოების მიმართ.

ადვილად დასანახავია, რომ, განსხვავებით ამ გვიანდელი სტატიისაგან, პოემაში „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ ხელმწიფის თავდადება სარწმუნოებისათვის, ფაქტობრივად, არ აღინიშნება, რასაც ნაწარმოების ტექსტის სხვადასხვა მონაკვეთი მოწმობს: „მოყვასისთვის თავდადება“ (ჭავჭავაძე 1987: 238), „ერს მეფე ვერ ვულალატებ“ (ჭავჭავაძე 1987: 238), „ერისათვის თავსა დავდებ“ (ჭავჭავაძე 1987: 238), „მოჰკვდეს ქვეყნისათვის“ (ჭავჭავაძე 1987: 246),

ხმა გავარდა ქალაქშიაც:
მეფე ჩვენთვის დებს თავსაო,
უშლიდნენ, არ დაიშალა, –
ვერ ვულალატებ ხალხსაო.
(ჭავჭავაძე 1987: 239);

არ არის მკვდარი, ვინც მოჰკვდეს
და ხალხს შესწიროს დღენია.
(ჭავჭავაძე 1987: 245).

თხზულების მიხედვით, მეფე დიმიტრი ნამდვილად, უეჭველად მისდევს ქრისტეს მოწოდებას („მოყვასისთვის თავდადება გვიბრძანაო მაცხოვარმა“ – ჭავჭავაძე 1987: 238), მაგრამ იგი ერთგულებას გამოხატავს და ადასტურებს კიდევ ამ ერთგულებას თავისი თავდადებით სწორედ ქვეშევრდომი ხალხის მიმართ, თუმცა, თავად პოემის ტექსტისაგან განსხვავებით,

სიცოცხლის მიწურულს, თავის ავტობიოგრაფიაში, ილია, საკუთარი ნაწარმოების ხსენებისას, მიიჩნევს, რომ მისთვის გადამწყვეტად მნიშვნელოვანია დიმიტრის ღვაწლი „სამშობლოსა და სარწმუნოების სასარგებლოდ და დასაცველად“ (ჭავჭავაძე 2007ბ: 444).

აღსანიშნავია ისიც, თუკი პოემაში დიმიტრი მეორე ნაჩვენებია როგორც სანიმუშო და გამორჩეული მეფე, სტატიაში, საერთოდ, არ ჩანს ლუარსაბ მეორის სამეფო თვისებები, არსადაა აღწერილი ან შეფასებული მისი სამეფო საქმიანობა, ხოლო ავტორისეული გადამწყვეტი ყურადღება მიჰყოფილია, მისი, როგორც მოწამის, წარმოსაჩენად.

შენიშვნები:

1. შდრ. პავლე ინგოროყვა: „ეს სტატია ავტორის ხელმოუწერლად დაიბეჭდა. რომ იგი ილიას ეკუთვნის, ამას, გარდა სტილისა, ადასტურებს შემდეგი: ამ სტატიის შესავალში ზედმიწევნით იგივე აზრებია გამოთქმული ქართული მატიანეების შესახებ, რაც ილიას ცნობილ წერილში დავით ერისთავისადმი“ (ინგოროყვა 1955: 399).

2. შდრ. ბესარიონ ორბელიშვილი, „ღვაწლი სანატრელისა მოწამისა და მეფისა ლუარსაბისი, რომელი იწამა შაჰაბაზ უსჯულომსა მიერ, სპარსთა მეფისა“ (აგიოგრაფია 1989: 33-49); თუმცა ეს ტექსტი ილიას სიცოცხლეში გამოუქვეყნებელი იყო, ხოლო ილიასდროინდელ გამოცემებში – დავით ჩუბინაშვილისეულ „ქართულ ქრისტომატიასა“ (ნაწილი I, 1846) და მიხეილ საბინინისეულ „საქართველოს სამოთხეში“ (1882) – შესულია სხვა ჰაგიოგრაფიული ტექსტები წმიდა არჩილის შესახებ (შესაბამისად, გვ. 321-344; გვ. 580-582).

დამოწმებანი:

Akhali „Kartlis Tskhovreba“: Vakht'angiseuli Redaktsia, T'omi II, T'ekst'i Gamosatsemad Moamzada, Shesavali, Shenishvnebi da Sadzieblebi Daurto Goneli Arakhamiam, Tb., 2019 (ახალი „ქართლის ცხოვრება“: ვახტანგისეული რედაქცია, ტომი II, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, შენიშვნები და სამიებლები დაურთო გონელი არახამიამ, თბ., 2019).

Ch'avch'avadze I. Tkhzulebata Sruli K'rebuli: At T'omad, T'omi IV, Tb.: Sakhelgami, 1955 (ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული: ათ ტომად, ტომი IV, თბ.: სახელგამი, 1955).

Ch'avch'avadze I. Tkhzulebata Sruli K'rebuli: Ots T'omad, T'omi I, Tb.: Metsniereba/Sabch'ota sakartvelo, 1987 (ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული: ოც ტომად, ტომი I, თბ.: მეცნიერება/საბჭოთა საქართველო, 1987).

- Ch'avch'avadze I. Tkhzulebata Sruli K'rebuli: Ots T'omad, T'omi VI, Tb.: Metsniereba, 1997 (ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული: ოც ტომად, ტომი VI, თბ.: მეცნიერება, 1997).
- Ch'avch'avadze I. Tkhzulebata Sruli K'rebuli: Ots T'omad, T'omi VIII, Tb.: Ilias pondi, 2007 (ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული: ოც ტომად, ტომი VIII, თბ.: ილიას ფონდი, 2007).
- Ch'avch'avadze I. Tkhzulebata Sruli K'rebuli: Ots T'omad, T'omi XIV, Tb.: Ilias pondi, 2007 (ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული: ოც ტომად, ტომი XIV, თბ.: ილიას ფონდი, 2007).
- Ch'avch'avadze I. Tkhzulebata Sruli K'rebuli: Ots T'omad, T'omi XVII, Tb.: Ilias pondi, 2012 (ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული: ოც ტომად, ტომი XVII, თბ.: ილიას ფონდი, 2012).
- Dzveli Kartuli Agiograpiuli Lit'erat'uris Dzeglebi, V, Tb.: Metsniereba, 1989 (ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, V, თბ.: მეცნიერება, 1989).
- Gabidzashvili E. „Kartuli Originaluri Hagiografia“, Ts'g-shi: Gabidzashvili E. Shromebi, I, Tb., 2010 (გაბიძაშვილი ე. „ქართული ორიგინალური ჰაგიოგრაფია“, წგ-ში: გაბიძაშვილი ე. შრომები, I, თბ., 2010).
- Gabidzashvili E. „Kartvel Ts'mindanta da Dghesasts'aula Mosakhsenebeli Dgheebi Dzveli Kartuli Khelnats'erebis Mikhedvit“, Ts'g-shi: Gabidzashvili E. Shromebi, I, Tb., 2010 (გაბიძაშვილი ე. „ქართველ წმინდანთა და დღესასწაულთა მოსახსენებელი დღეები ძველი ქართული ხელნაწერების მიხედვით“, წგ-ში: გაბიძაშვილი ე. შრომები, I, თბ., 2010).
- Gabidzashvili E. Dzveli Kartuli Originaluri Sasuliero Mts'erloba da Tkhzulebata Dargobrivi Bibliografia, Tb.: Tbilisi sasuliero ak'ademiisa da seminariis gam-ba, 2015 (გაბიძაშვილი ე. ძველი ქართული ორიგინალური სასულიერო მწერლობა და თხზულებათა დარგობრივი ბიბლიოგრაფია, თბ.: თბილისის სასულიერო აკადემიისა და სემინარიის გამ-ბა, 2015).
- Ingoroq'va P. „Saredaktsio Shenishvnebi“, Ts'-shi: Ch'avch'avadze I. Tkhzulebata Sruli K'rebuli: At T'omad, T'omi IV, Tb.: sakhelgami, 1955 (ინგოროყვა პ. „სარედაქციო შენიშვნები“, წგ-ში: ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული: ათ ტომად, ტომი IV, თბ.: სახელგამი, 1955).
- Javakhishvili I. „Kartveli Eris Ist'oria“, Ts'-gni Mesame, Ts'-shi: Javakhishvili I. Tkhzulebani: Tormet' T'omad, T'omi III, Tb.: Tb. sakh. un-is gam-ba, 1982 (ჯავახიშვილი ი. „ქართველი ერის ისტორია“, წიგნი მესამე, წგ-ში: ჯავახიშვილი ი. თხზულებანი: თორმეტ ტომად, ტომი III, თბ.: თბ. სახ. უნ-ის გამ-ბა, 1982).
- Javakhishvili I. Kartuli Enisa da Mts'erlobis Ist'oriis Sak'itkhebi, Tb.: Sakartvelos metsnierebata ak'ademiis gam-ba, 1956 (ჯავახიშვილი ი. ქართული ენისა და მწერლობის ისტორიის საკითხები, თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამ-ბა, 1956).
- Kartlis Tskhovreba, T'omi IV: Bat'onishvili Vakhusht'i, Aghts'era Sameposa sakartvelosa, T'ekst'i Dadgenili Q'vela Dziritadi Khelnats'eris Mikhedvit S. Q'aukhchishvilis Mier, Tb.: Sabch'ota Sakartvelo, 1973 (ქართლის ცხოვრება, ტომი IV: ბატონიშვილი ვახუშტი, ბატონიშვილი ვახუშტი,

- აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1973).
- Kartlis Tskhovreba, Tb.: Meridiani/Art'anuji, 2008 (ქართლის ცხოვრება, თბ.: მერიდიანი/არტანუჯი, 2008).
- Q'ipshidze G. Ila Ch'avch'avadze, Merab Ghaghanidzis Redaktsiit, Ganmart'ebita da Tandartuli Nark'vevit, Tb.: Sakartvelos p'arlament'is erovnuli bibliotek'a, 2022 (ყოფშიძე გ. ილია ჭავჭავაძე, მერაბ ღაღანიძის რედაქციით, განმარტებითა და თანდართული ნარკვევით, თბ.: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, 2022).
- Zhamtaaghmts'ereli, Asts'lovani Mat'iane, T'ekst'i Gamosatsemad Moamzada, Gamok'vleva, Shenishvnebi da Leksik'oni Daurto Revaz K'ik'nadzem, Tb.: Metsniereba, 1987 (ყამთააღმწერელი, ასწლოვანი მატთანე, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო რევაზ კიკნაძემ, თბ.: მეცნიერება, 1987).

Merab Ghaghanidze
(Georgia)

King Dimitri the Self-Sacrificer and "King Dimitri the Self-Sacrificer": Historical Data and Literary Narrative

Part One

Summary

Key words: poetry, history, king, martyr.

At the end of his life, Ilia Chavchavadze (1837-1907) recalled the knowledge he acquired in his youth from the archdeacon of the village, who not only taught him to read and write and was telling him Biblical stories, but also was describing him stories from national history. Among them was the story of Dimitri the Self-Sacrificer (1259-1289), which later became the basis of Ilia Chavchavadze's long poem "Dimitri the Self-Sacrificer".

Grigol Kipshidze (1858-1921), the writer's biographer and colleague, has no doubt that these stories would have left a deep mark on the writer's soul, which he considers to be a reasonable explanation for the fact that this memory from his youth became an impetus for the poet, when later, in 1877-1879, he wrote the long poem "Dimitri the Self-Sacrificer".

It should be noted that the publication of the text was perceived as unusual both by those around him and further away, as the publication of the poem caused a very concerned response.

The poet himself has nowhere mentioned any written source for his poem, and, by his own special note, the primary impetus for him was the oral source, which he later, in adulthood, had no use for.

In any case, it is clearly proven that when Ilia Chavchavadze wrote this long poem, such a thematic decision was not expected and usual, which is why his biographer felt it necessary to formulate his explanation.

However, the question still remained a question, since Ilia Chavchavadze's poetic work is not distinguished by a noticeable abundance, and, even more so, the number of his long poems is limited to just a few texts, and the goals that led to the dedication of an extraordinary text to describe the martyrdom of King Dimitri the Self-Sacrificer, still need to be reconsidered.

It is likely that in order to clearly express the content of the long poem based entirely on folk sources, the poet considered it best to transfer the narration of the story completely to the folk-secular narrator, Mefanture, for which he used his own poem "Mefanture" (1860), written as a young man. In "The King Dimitri the Self-Sacrificer" the story is told not directly by the author, but by a public speaker-narrator, who does not express a literate (or even superficial) attitude towards the king and his martyrdom, but reflects the perception and vision spread or intended to be spread publicly.

Attention is also drawn to the fact that in the narration of "The King Dimitri the Self-Sacrificer", the personal name of the king, after the initial mention-titles, rarely disappears, at least several times, which, of course, indirectly expresses or indicates that the face of the ruler, as far as possible, is transferred to myth, or, more precisely, in a legendary setting, which allows him to be given a broad generalization: he is represented as a king. Also, in the poem, following the introduction, after describing the ruler's appearance and a brief description of his lifestyle, the narrative of his martyrdom begins immediately, from being called by the torturer to execution: he is presented as a martyr.

Thus, it is clearly seen that the king-martyr as a character, according to the writer's intention, really expresses a pattern. It can be said that he is an ideal hero, devoid of all randomness and insignificant-insignificance, which led to the fact that many essential pieces of information (sometimes – in a rather negative direction!), that can be found in the historical chronicles about King Dimitri II, were left out of

the author's attention in the poem. Only the standard characteristics of the hero as an ideal king appear in the text.

The description of the life of the main character of the long poem is completely based on the data of historical chronicles, in particular, the reports of the anonymous chronicler, by the name of Zhamtaaghmtsereli, of the fourteenth century, about King Dimitri, although the poem does not contain any data about his subsequent conflict with the requirements of Christian morality and, therefore, with the representatives of the Church.

In the text of the long poem, in general, such a superior, mythical representation of the ruler, which is in no way different from the attitude of the medieval chronicler, became an excuse for Ilya Chavchavadze to be accused, in the words of Grigol Kipshidze, of "supporting and idealizing the principles of tsarism". Presumably, in this case, the mold of Russian tsarism in particular was not meant, since such accusations would be a complete anachronism in relation to the king of the thirteenth century of Georgia, but it is conceivable that the writer was reproached for presenting Dimitri as an ideal monarch and, therefore, for the possible support of the idea of monarchism, which, from a man of liberal values, as Ilya Chavchavadze was publicly considered at that time, seemed unexpected and even outrageous (therefore it is conceivable that "tsarism" should mean monarchism in this context). All the more, it should be taken into account that the 1870s are really the time when the ideas of liberalism, republicanism, and socialism are becoming more and more firmly established in the world, which at that time will gradually find a noticeable spread in Georgia as well.

However, despite the fact that Ilya Chavchavadze at the very beginning of his poem presents the image of an exemplary king, the hero seems to be deprived of special royal characteristics and, above all, is painted as a selfless person devoted to his homeland and native people, whose thoughtful choice and irrevocable, indomitable action lead to his recognition as a saint.

Almost ten years after the text of the long poem was printed, in 1886, Ilya Chavchavadze's article was printed in the "Iveria" newspaper, which refers to the martyred king Luarsab and mentions his merits.

The article about the king of Kartli, Luarsab the Martyr (1592-1622), noticeably responds to the poem "King Dimitri Devoted" and finds a lot in common with it.

According to the long poem, King Dimitri certainly follows the call of Christ, but he expresses his loyalty and even confirms this loyalty by his dedication to his people, however, unlike the text of the poem itself, at the end of his life, in his autobiography, Ilya Chavchavadze, while mentioning his own work, believes that

Dimitri's contribution to the benefit and protection of the homeland and religion is very important for him.

It is also worth noting that, if Dimitri II is shown as an exemplary and outstanding king in the poem, the royal qualities of Luarsab II are not seen in the article, – his royal activities are not described or evaluated anywhere, while the author's decisive attention is paid to presenting him as a martyr.

ნესტან კუტივაძე (საქართველო)

შიო არაგვისპირელის ნოველების გენდერული ასპექტები

გენდერი, რომელიც გრამატიკული ტერმინიდან იქცა სოციალურ-კულტურულ კონსტრუქტად, დღეს საზოგადოების განვითარების ერთ-ერთი მაჩვენებელია. ამასთანავე, აქტუალური მეცნიერული პრობლემაა და მისი შესწავლა ინტენსიურად მიმდინარეობს სოციალური, ფილოლოგიური, ეკონომიკური, ბიოლოგიური თუ სხვა პოზიციებიდან. გენდერული თეორიები მეოცე საუკუნეში მნიშვნელოვნად გაღრმავდა, რასაც საფუძველი შეუქმნა სიმონ დე ბოვუარის, ლევი-სტროსის, ფროიდის, ჟან ლაკანისა და სხვა ცნობილი მეცნიერების კვლევებმა. ეს ნაშრომები მოიცავს როგორც ფილოსოფიურ, ანთროპოლოგიურ, ასევე ფსიქიოლოგიურ თუ ისტორიულ ასპექტებს, აჩვენებს თავად ამ საკითხის სირთულესა და მრავალწახნაგოვნებას, რაც განპირობებულია იმით, რომ ამა თუ იმ სოციალურ-ეკონომიკურ და პოლიტიკურ სისტემაში ქალისა და მამაკაცის როლური მოდელების, სტერეოტიპების წარმოქმნა მჭიდროდ დაუკავშირდა თავად ამავე საზოგადოების ფასეულობებსა და კულტურულ ტრადიციებს.

საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული ქალისა და მამაკაცის სოციალური ფუნქციების აღქმა დაკავშირებული იყო ქალის, როგორც სუსტის, მზრუნველის, დედის, ხოლო მამაკაცის, როგორც ძლიერის, მფარველის, წინამძღოლის ხატებთან. როგორც უილიამ გ. როი აღნიშნავს, „დომინანტურმა საზოგადოებრივმა ინსტიტუტებმა სულ უფრო მეტად ჩააყენა ქალი დაქვემდებარებულ მდგომარეობაში, ხოლო მამაკაცს მეტი ძალაუფლება მიანიჭა“ (როი 2007: 13). მამაკაცებისა და ქალების ისტორიული როლების ამგვარი დეტერმინირებულობა ავლენს მასკულიზმისა და ფემინიზმის ბინარულობას, ამ ოპოზიციის ორგანულად წინააღმდეგობრივ ბუნებას.

ქალთა მდგომარეობის საკითხი განსაკუთრებით მწვავედება მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ამერიკასა და ევროპაში. ამავე დროიდან შეგვიძლია გავადევნოთ თვალი საქართველოშიც გენდერული ვითარების შესახებ მსჯელობას, რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ლიბერალური შეხედულებების გავრცელებას, საზოგადოებაში მიმდინარე სოციალურ-ეკონომიკურ თუ კულტურულ-საგანამანათლებლო ცვლილებებს მოჰყვა. ქალისა და მამაკაცის თანასწორობის თემას თავის პუბლიცისტურ წერილებში განიხილავენ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ცნობილი ქართველი მოღვაწე-

ები: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, სერგეი მესხი, ნიკო ნიკოლაძე და სხვ., ეხმაურებიან და ეკამათებიან ევროპელ მოაზროვნეებს, საზოგადოების წინსვლაში ქალისა და მამაკაცის როლს თანაბრად მნიშვნელოვნად მიიჩნევენ და ამ მხრივ არსებულ მძიმე რეალობასაც კრიტიკის საგნად აქცევენ.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ქალთა ემანსიპაციის საკითხი უშუალოდ დაუკავშირდა ქალთა განათლებას. ცნობილი თუ ნაკლებად ცნობილი ქართველი მოღვაწეები თანხმდებოდნენ, რომ განათლებას უნდა დაფუძნებოდა პიროვნული თავისუფლება. ზოგადად, ამ პრობლემებზე წერისას ქართველ პუბლიცისტთა და მწერალთა ნააზრევში კარგად იჩინა თავი იმ სირთულეებმა, რომელიც ქალთა საზოგადოებრივ ასპარეზზე გააქტიურებისას წამოიჭრებოდა. ქართველ მოღვაწეებს არასამართლიანად მიაჩნდათ, რომ მამაკაცებსა და ქალებს ერთნაირი უფლებები არ გააჩნდათ, მაგრამ აქვე ხაზს უსვამდნენ მამაკაცებისათვის დაკისრებული მოვალეობების სიმძიმეს, ქალებს პასიურობის გამო საყვედურობდნენ და თვლიდნენ, რომ ხშირად ისინი საოჯახო საქმეებსაც კი სათანადოდ ვერ უძღვებოდნენ (ჭავჭავაძე 1988: 59). ამგვარი წარმოდგენა უთუოდ არის მაშინდელი საზოგადოებრივი განწყობის გამოძახილი. შემთხვევითი არაა, რომ ილია ჭავჭავაძე წერილში „დედათა საქმე და ქალთა განათლება“ აქცენტს ზოგადად ადამიანის განათლებაზე აკეთებს. განათლება, ილიას აზრით, მამაკაცსაც და ქალსაც საკუთარი მოვალეობების, მოქალაქეობრივი ინტერესების, სახელმწიფოებრივი თუ საოჯახო ვალდებულებების უკეთ განსაზღვრაში ეხმარება (ჭავჭავაძე 1955: 371-374).

მრავალმხრივ საგულისხმოა სერგეი მესხის ცნობილი წერილი – „რა დაუკარგავთ ქალებს და რას დაეძებენ ისინი?“ როგორც პუბლიკაციიდან მკაფიოდ იკვეთება, მიუხედავად იმისა, რომ ქალთა და მამაკაცთა თანასწორობის იდეა ზოგადად მისაღებია და არავინ ეწინააღმდეგება, უშუალოდ ქალებისათვის არსებული ინერცია იოლი დასაძლევია არ არის. პუბლიცისტი მაშინდელი საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი გენდერული ცნობიერების შედეგად დამკვიდრებული სტერეოტიპის სიმძიმეზე ამახვილებს ყურადღებას, როდესაც აღნიშნავს: „ჩვენ ისეთის თვალთ ვუყურებთ ქალებს, რომ მართლა იმათ ნახვის დროს, პირუტყვეული გრძნობის დაკმაყოფილებისა და არშიყობის მეტი აზრში არაფერი არ მოგვდის, საზარელია ამისთანა შეხედულება ქალების შესახებ, მაგრამ ამაში ჩვენი ქალებიც დამნაშავენი არიან“ (მესხი 1962: 97). XIX საუკუნის ამ ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოღვაწის აზრით, მხოლოდ სამოქალაქო უფლებებს, განათლებასა და ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესებას შეუძლია შეცვალოს ქალის მიმართ ასეთი დამამცირებელი დამოკიდებულება. „სამივე ესენი

ისეთნაირად არიან ერთმანეთზე დამოკიდებული, ისეთნაირად კუდი-კუდზე არიან გადაბმული, რომ ერთის უმეორისოდ შეძენა და მეორეს უმესამოთ – შეუძლებელი საქმეა“ (მესხი 1962: 93), – წერს სერგეი მესხი, რომელიც წინა პლანზე წამოსწევს გენდერული თანასწორობის პრობლემის მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს სოციალ-ეკონომიკურ და კულტურულ-საგანმანათლებლო ფაქტორებთან.

ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, ქართველმა საზოგადო მოღვაწეებმა მოამზადეს ნიადაგი ქალთა ემანსიპაციისათვის. ამ მოვლენის მიმართ დამოკიდებულება არც საქართველოში ყოფილა ერთგვაროვანი. საპირისპირო ხედვის არსებობისა და წინააღმდეგობის მიუხედავად, ქალთა მოძრაობა აქტიურდებოდა, საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოდიოდა მეტი ქალი, რომელთა საქმიანობა სულ უფრო იქცეოდა ყურადღებას.

ამ თვალსაზრისით, ნიშანდობლივია ცნობილი პუბლიცისტისა და საზოგადო მოღვაწის, ნიკო ნიკოლაძის კრიტიკული მიმოხილვა – „ჩვენი მწერლობა“, რომელშიც ავტორი საგანგებოდ ეხება და მაღალ შეფასებას აძლევს ქართველი ქალების მიერ გამოცემულ თარგმნილი საკითხავი ლიტერატურის კრებულს. ნიკო ნიკოლაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვრული ლიტერატურის როლს საზოგადოებრივი ცნობიერების შეცვლაში და ქართველ ქალებს ურჩევს სამიჯნურო თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები თარგმნონ, რადგან თვლის, რომ ამგვარი თხზულებები ეხმარებიან მამაკაცებს, დაძლიონ ცხოველური ინსტინქტები, ქალებს – მოიპოვონ პატივისცემა, შეცვალონ ოჯახის ცხოვრების წესი, ცოლ-ქმრის ურთიერთობა, შვილების ბედი. ამავე წერილში კარგად ჩანს საქართველოში ამ მხრივ არსებული მძიმე ვითარება. „(...) ჩვენში ცოლისა და ქალის მდგომარეობა ოჯახში, ყმაწვილების დამოკიდებულება, საზოგადოების ხასიათი და ჩვეულებები თითქმის იმავე მდგომარეობაშია დღეს, როგორშიაც იყო უცხო ქვეყნების საზოგადოება ამ რომანების გავრცელებამდის“ (ნიკოლაძე 1963: 47), – წერს კრიტიკოსი. ის გამოსავალს საუკეთესო რომანების, მათ შორის, ჟორჟ სანდის (რაც შემთხვევითი არა) თხზულებების, თარგმნაში ხედავს, მიიჩნევს, რომ ასეთი შინაარსის თხზულებები „კაცის გულს და ხასიათს აკეთილშობილებენ, სხვის მდგომარეობაში და გულში ჩახედვას, სხვის შებრალებას, და დახმარებას აჩვენენ საზოგადოებას და კაცისა და ქალის ხასიათს, გულს და მოსაზრებას“ (ნიკოლაძე 1963: 47), – წერს ცნობილი მოღვაწე, რომელიც ცდილობს გაათამამოს ქალები, გულწრფელად შეაქოს მათი შრომა, რადგან თვლის, რომ ეს უკანაკნელი დიდ სარგებლობას მოუტანს საზოგადოებას.

მხატვრული ლიტერატურა არამხოლოდ მონაწილეობს საზოგადოებრივი ცნობიერების ცვლილებაში, უპირველეს ყოვლისა, ის იწახავს ამ სა-

ზოგადობისათვის დამახასიათებელ განწყობებს, შეხედულებებს, მოსაზრებებს, სხვადასხვა რაკურსით აღწერს მათს კონკრეტულ გამოვლინებებს, მრავლისმომცველ სურათს ქმნის ამა თუ იმ ეპოქის ხასიათის გასააზრებლად, არსის შესაცნობად.

ტრადიციულ, ხშირად ყალბი კლიშეებით მოცულ საზოგადოებაში ქალის სოციალური როლის ცვლილების გარდაუვალი და აუცილებლობით განპირობებული პროცესის სირთულე კარგად აჩვენა XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ქართულმა ლიტერატურამ. ამ პერიოდის ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში აისახა მაშინდელი სოციუმისათვის დამახასიათებელი ის სტერეოტიპები, რომლებიც ადამიანს სხვის ნებას დაქვემდებარებულ არსებად აქცევდა და ვერ ხედავდა მას, როგორც ინდივიდს. ასეთ ვითარებაში ქალის მიერ პიროვნული თავისუფლების მოპოვება, განათლებასთან ერთად, გაბედულებასაც მოითხოვდა.

XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ერთ-ერთი ცნობილი პროზაიკოსი შიო არაგვისპირელი თანადროული სოციუმის ღირებულებებისაგან გამოფიტვას სხვადასხვა მხატვრული პლანით განასახივრებს და ყოველთვის ადამიანის არსთან, მისი ფსიქიკის შრეებთან აკავშირებს. ამგვარ ხედვაში თავსდება გენდერული საკითხიც, რომელსაც ხშირად მწერალი ქალთა დისკრიმინაციის საჩვენებლად იყენებს, ასევე, მორალური დილემის ქვაკუთხედადაც წარმოაჩენს, მაგრამ არასდროს ხედავს ცალმხრივად. მწერალი, ამ შემთხვევაშიც, მრავალი კუთხით ასახავს თავისი დროის სოციუმს, მასში მოქმედი არაერთი სტერეოტიპული შეხედულების არასამართლიან ბუნებას წამოსწევს წინ.

მწერლის ნოველებში გენდერული საკითხი რეპრეზენტირებულია რამდენიმე ასპექტით და მხატვრულად ასახავს მაშინდელ საზოგადოებაში არსებული, მყარად დამკვიდრებული შეხედულებების გავლენას ცალკეული ადამიანის ცხოვრებაზე.

ნოველაში „ახალწლის ღამეს“ სოციალურ-ეკონომიკური ფაქტორი მთლიანად წარმართავს მომაკვდავი გლეხის ფიქრს. ერთია საყოველთაო გასაჭირი და ამის გამო თანადგომის გარეშე დარჩენილი ოჯახი – „ყველას თავის თავი გასჭირვებია“, „ჩემს ქვრივსა და ობოლს ვინ მოუვლის!“ (არაგვისპირელი 1947: 16), მეორე კი – დაქვრივებული ქალის ხელახალი ქორწინება. „გიგოლას დაენანა დათმობა, გულს უკლავდა ის აზრი, რომ ჩემს სიკვდილს შემდეგ სხვა გახდება პატრონი ამ მშვენიერებისაო. „განა, – გაიფიქრა გიგოლამ, – მაგდანა სხვაზე გამცვლის?! ჩემს სიკვდილს შემდეგ სხვას დაუწყებს ხვევნას?! არა, მაგდანა ამას არ იზამს. მაგდანას ისე ვუყვარვარ, რომ სხვაზედ არ გამცვლის!..“ (არაგვისპირელი 1947: 16). ამ ფრაგ-

მენტიდან კარგად ჩანს, რომ ერთგულება სიკვდილის შემდეგაც ცოლქმრული ცხოვრების სავალდებულო ატრიბუტადაა ქცეული. „უნდოდა ხმა მიეცა მაგდანასათვის და ფიცი ჩამოერთმია, რომ ჩემს შემდეგ სხვას არ მისთხოვდეთ, მაგრამ ვერ ახერხებდა“ (არაგვისპირელი 1947: 16), – ამბობს მწერალი, თუმცა საყურადღებოა შემდეგი დეტალები: ერთი მხრივ, პიროვნული – მომაკვდავი გრძნობს, რომ ამის მოთხოვნის უფლება არ აქვს, მეორე მხრივ კი, ეკონომიკური აუცილებლობა, „თუ არ გათხოვდა, მაშ რითი ირჩინოს თავი, რითი გამოზარდოს ობოლი“ (არაგვისპირელი 1947: 17), – ეს არცთუ მთლად რიტორიკული კითხვა ის დამოკლეს მახვილია, რომლის გამოც ჯერ კიდევ ცოცხალი გიგოლა მეუღლის გათხოვებას გამართლებას უძებნის. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ქალისათვის ფიცის ჩამორთმევის სურვილი, ამ შემთხვევაში, უგულვებელყოფს ქალის უფლებას, ბუნებრივ სწრაფვას ბედნიერებისაკენ, სიყვარულის კვლავ პოვნის შესაძლებლობას, რაც გულწრფელი სინანულისა და სევდის საგანი მართლაც შეიძლებოდა ყოფილიყო მომაკვდავი ქმრისათვის, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ ხელმეორედ ქორწინება წარმოდგენილია, როგორც იძულებითი ნაბიჯი შვილის წინაშე პასუხისმგებლობის გამო. ამგვარ აზროვნებას მძიმე ეკონომიკური მდგომარეობაც უდავოდ უწყობს ხელს.

პატრიარქალური კულტურა ქალს უმეტესად ხედავს, როგორც თავდადებულ დედას. ამ ტექსტშიც ამგვარ თავდადებას განასახოვნებს შვილის ინტერესების გამო ქორწინებაც ისევე, როგორც საკმაოდ გავრცელებული კლიშე და, ამავე დროს, ქართული მწერლობისათვის კარგად ნაცნობი ობლების არ/ვერ ღალატის კონტექსტი.

არაგვისპირელის ნაწარმოებებში კარგად იკვეთება, რომ საზოგადოებრივ განვითარებაში მიმდინარე ცვლილებები, რომლებიც უშუალოდაა დაკავშირებული ცხოვრების წესის ამა თუ იმ მოდელის ჩამოყალიბებასთან, განსხვავებული ამოცანების წინაშე აყენებთ ადამიანებს. არსებობისათვის ბრძოლაში ხშირად ქალი იძულებულია საკუთარი სხეულით გადაირჩინოს თავი, რაც მას ძალადობის მსხვერპლადაც აქცევს და ფიზიკურადაც ანადგურებს.

ნოველაში „მომილოცნია ახალი წელი“ ახალგაზრდობაში სასურველი მემკვიდე ქალი ერთდროულად სასტიკი შურისმაძიებელი და თვითმკვლელი მხოლოდ იმიტომ ხდება, რომ ქალაქის მომხმარებელი საზოგადოების წინაშე პირისპირ დარჩენილი განწირული აღმოჩნდა ამავე საზოგადოებისაგან. მან კარგად იცის, რომ საკუთარი ცხოვრების წესი არ მოუტანს ბედნიერებას, მაგრამ ეს არაა მისი არჩევანი. „უმანკო, გამოუცდეღ თექვსმეტ-ჩვიდმეტი წლის უთვისტომო ქალს რა უნდა მომეგვარებინა? ყველას ენდობი, ყოველივე

სიმართლედ მიგაჩნია (...) იქამდე მიმიყვანეს, რომ ჩემ ხორცს, ხორცს ყიდვა დაუწყე... დახელოვნებულ ვაჭარსავით, ვფლიდობდი, ვთვალთმაქცობდი: ვეხვეოდი იმას, ვინც მძაგდა, ვიცინოდი, ვხარხარებდი, დავბტოდი და დავფუნდრუკობდი მაშინ, როდესაც მეტირებოდა“ (არაგვისპირელი 1947: 46), – მწერალი შემთხვევით არ უთმობს დიდ ყურადღებას ქალის განცდებს, პერსონაჟის მიმართ თანაგრძნობითაა გამსჭვალული, მისი აქცენტებიც საზოგადოების გულგრილობის ჩვენებას ემსახურება.

თვითმკვლევლობაში ხედავს გამოსავალს ნოველის „აბრეშუმის ცხვირ-სახოცი“ მთავარი გმირიც, რომელიც დედინაცვალმა მხოლოდ იმიტომ შეიკვდლა, რომ ფიზიკურად ლამაზი თამარი პროსტიტუციის საგნად ექცია და ამით ერჩინა თავი. ნოველაში ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი პლანია. თამარი თავს იკლავს, რადგან დარწმუნებულია, და არცთუ უსაფუძვლოდ, რომ მისთვის იძულებით თავს მოხვეული ცხოვრების წესის გამო არავინ შეიყვარებს, „რატომ თავი არ მოიკალი“ (არაგვისპირელი 1947: 41), – ასეთია ახალგაზრდა მამაკაცის პირველი რეაქციაც. მართალია, ის მალევე სიყვარულით უპასუხებს ქალის გრძნობას, მაგრამ მის გადარჩენას ვედარ შემღებს. საგულისხმოა, რომ ვაჟის პირველი რეაქცია იმდენად ბუნებრივად აღიქვა ქალმა, რომელსაც ეყო გამბედაობა, ესაუბრა გადატანილ ძალადობაზე, დამშვიდებაც არ აცალა თანამოსაუბრეს, ისე დალია საწამლავი, რაც მაშინდელი საზოგადოების გენდერული ცნობიერების გამოვლინებაა ასევე, თუმცა ვაჟის ქცევა, ამ მხრივ, აჩვენებს ამავე საზოგადოებაში გაჩენილ უკვე განსხვავებულ დამოკიდებულებას.

პროსტიტუცია, როგორც ბურჟუაზიული ქალაქის ყოფის ერთ-ერთი მახასიათებელი, მორალური თვალსაზრისით, იმდენად ღრმად დამკვიდრებული სტერეოტიპია პატრიარქალურ საზოგადოებაში, რომ ქალაქში ნამყოფობა, ასევე, მოახლეობა, ერთგვარი დამლაა, ქალთა სოციალური მარგინალიზაციის ფაქტურული მიზეზია. „არაგვისპირზე გლეხი-კაცი ძნელად გაიყვანს თავის ქალს გარედ; თითქმის წარმოდგენითაც ვერ წარმოიდგენს, თუ ქალი შეიძლება ქალაქს ჩაიყვანოს და მერე ის ქალი გლეხის ოჯახისათვის კიდევ გამოდგეს. გლეხი თავის ქალს ოჯახისთვის ზრდის. ჯერ იქვე, თავადიშილის ოჯახშიაც რომ იყოს, იმასაც გლეხის ახალგაზრდა ყმაწვილი არ ითხოვს. „ნამოახლარი გაწუწუებული იქნებაო!“ ასე იტყვის ამისთანა ქალზე და, აბა, ახლა ქალაქში წასულ ქალზე რაღას იტყვის! მგონი მაშინ „მათუშკაც“ დაუძახოს და „მათუშკა“ ხომ, იმისი ფიქრით, ბუდეა ყოველივე ცუდისა და უზნეობისა“ (არაგვისპირელი, 1947: 151), – წერს მოთხრობაში „დამმა“ არაგვისპირელი. გარდა იმისა, რომ ეს შეხედულებები მიმიე ტვირთად აწვება ადამიანების ფსიქიკას და, თავის მხრივ, არაერთ მცდარ გადაწყ-

ვეტილებას წარმოშობს, არც დამცველი მექანიზმის ფუნქციას ასრულებს, რაშიც ამ მოთხრობის გმირის მიერ გოგონას ქალაქში ჩაყვანა და სრულიად უცნობი ქალბატონისათვის აღსაზრდელად ჩაბარება ადასტურებს.

იმდროინდელ საზოგადოებაში არსებული გენდერული პრობლემის ერთ-ერთი მაჩვენებელია ქალის ქორწინებასთან დაკავშირებული ქცევის მოდელები, რომლებიც ხშირად მშობლების მზრუნველობის სახეს იღებს, მაგრამ თავისი არსით ღირსების შემლახველია, ზოგჯერ კი იმდენად ძალადობრივად შეიძლება იყოს, რომ ქალის თვითმკვლელობის მიზეზი გახდეს. ნოველის „ადამიანი“ მთავარი გმირი ამბობს „(...) აკი მამა-ჩემი მწერდა: ელომ თავი მოიწამლა, რადგანაც ძალით სხვაზე ჯვარი უნდა დაეწერათო...“ (არაგვისპირელი 1947: 78), – ასეთი რემარკით მწერალი იძულებითი ქორწინების ტრაგიკულ შედეგს უსვამს ხაზს.

ზოგადად, ქალის ქორწინებასთან დაკავშირებული გროტესკული სურათი ქართული ლიტერატურისათვის უცხო არაა, მაგრამ არაგვისპირელი მაინც ახერხებს განსხვავებული პლანით ასახოს ის საჩოთირო მდგომარეობა, რომელშიც ახალგაზრდები აღმოჩნდებიან ხოლმე. ნოველა „ჩემი ბრალი არ არის, ღმერთო!“ კარგად აჩვენებს ახლობლებისა თუ კეთილის მსურველების მიერ შექმნილ ამგვარ დამამცირებელ ატმოსფეროს.

თხზულებაში შვილების დაქორწინება მშობლების ისეთივე მოვალეობადაა წარმოსახული, როგორც პატარა ბავშვზე მზრუნველობა, რაც თავისთავად გამორიცხავს ქალის გრძნობებისათვის არათუ ანგარიშის გაწევას, ასეთი განცდების არსებობის დაშვებასაც კი, მეტიც, ქალის გრძნობები, სიმპატია-ანტიპატია დაუკითხავად ხდება ხმამაღალი განსჯის საგანი. „(...) – დაიცათ, ჯერ ქალაქში გადავსახლდეთ, მაშინ ნახავთ, როგორ სულ დაწკეპილ აფიცრებს მივათხოვებ. ენაცვალოს დედა ჩემს სონას, შარშან რომ ჯარმა აქეთ გაიარა, აფიცრებზე დარჩა თვალი და ერთი ამოიოხრა, რომ... – კარგი ერთი!.. – წაჰბუზღუნეს თავ-ჩალუნულმა ქალებმა დედას და საჩქაროდ მეორე ოთახში გაცვივდნენ. – ეი, ეი, რას გარბიხართ? შეგრცხვათ, რომ თქვენი სურვილი დედამ გაგიმჟღავნათ?! – სიცილით მიაძახა ლევანმა ქალებს. – ძალიან მორცხვები არიან, ენაცვალოთ დედა! – სიამოვნებით წამოიძახა ბაბემ“ (არაგვისპირელი 1947: 114).

ამ უწყინარი დიალოგის მიღმა, რა თქმა უნდა, ქალისათვის ძალზე შეურაცხმყოფელი ვითარებაა აღწერილი, მიუხედავად ამისა, მას არ მოჰყვება მცირე პროტესტიც კი. ტექსტის მიხედვით, ასეთ დროს წარმოშობილი უხერხულობა მორცხვი ღიმილით იფარება. ამ ასპექტის აქცენტირება ხაზს უსვამს ქალის დაბალ სოციალურ სტატუსს. აღსანიშნავია ისიც, რომ ქალები ხშირად თავად მონაწილეობენ ქორწინებასთან დაკავშირებული სტერეოტი-

პების დამკვიდრებაში. სიმორცხვე მოცემულ ეპიზოდში ქალის მორალური სიწმინდის მარკერია, რომელიც დედას სიამოვნებას ანიჭებს და საერთოდ ვერ გრძნობს საკუთარი შვილების დამამცირებელ მდგომარეობას.

მატიარქატის დასრულების შემდგომ, დროთა განმავლობაში, მკვეთრად შეიზღუდა და გამოიკვეთა ქალისა და მამაკაცის ფუნქციები. „საკუთარი ეზო, ან უბანი ქალისათვის ერთადერთ სამყაროდ იქცა. განათლების აკრძალვა, ქალწულობის ინსტიტუტი, მკაცრი ეტიკეტი, გონებრივი და ზნეობრივი არასრულფასოვნების დასაბუთება – მძლავრი საშუალებები იყო პატერნალიზმის კვარცხლბეგის განსამტკიცებლად“ (გოგსაძე 2005: 200). პატრიარქალური ყოფის ეს მარკერები მყარი და დროში გამძლე აღმოჩნდა და არაერთი ფორმით იჩენდა თავს, მას შემდეგაც, რაც ქალთა განათლების შეზღუდვამ აქტუალურობა დაკარგა და ქალის გონებრივი შესაძლებლობებიც ეჭვის ქვეშ თითქოს აღარ იდგა.

დაბალი გენდერული ცნობიერების მაჩვენებელია ქალის, როგორც გონიერი პიროვნების, უგულვებელყოფა და მხოლოდ მისი ფიზიკური სილამაზის აღიარება, რაც ერთ-ერთი უნივერსალური გენდერული კლიშეა. არაგვისპირელის შემოქმედებაში მწერლის თანადროული საზოგადოების სტერეოტიპული წარმოდგენები ზოგჯერ ცალკეული ფრაზებშია არეკლილი. ნოველის „ჰარამხანის სურათი“ გმირი, სოლომონი, სამსახურში „ჩქარაც შევიდა თავის დედიდა მარიამის წყალობით, რომელიც ფრიად განთქმული იყო (ჭკუით და გონებით-კი არა, ამ თვისებით თბილისში დედაკაცი ძნელად გაითქვამს სახელს), თავისი სილამაზით“ (არაგვისპირელი 1947ა: 63), – ამ ეპიზოდში საყურადღებო სწორედ თავად მწერლის მიერ ფრჩხილებში ჩასმული, ვითომ სხვათა შორის, ნათქვამი ფრაზაა იმის შესახებ, რომ ქალისთვის გაცილებით იოლია საკუთარი სილამაზის წყალობით დაიმკვიდროს თავი, ვიდრე გონიერებით. ეს ირონიანარევი შეხედულება ერთდროულად საკმაოდ რთულად შესაცვლელ ვითარებასაც ასახავს და ამგვარი შეხედულებების მქონე საზოგადოების კრიტიკასაც გულისხმობს.

ცალკე უნდა გამოიყოს ნოველა „ვაი ჩვენი ბრალიც!..“ მასში არაგვისპირელი მიზანმიმართულად წამოჭრის გენდერული თანასწორობის პრობლემას და სტერეოტიპების რღვევის აუცილებლობაზე მიგვანიშნებს. ნოველა მხატვრული რეფლექსიაა ქალისა და მამაკაცის ქცევის ზოგიერთ განსაზღვრულ მოდელზე, რომელიც მწერლის დროინდელ საზოგადოებაში არსებულ მორალურ კლიშეებს მიემართება.

ქორწინების წინ საქმრო (დათოკო) საცოლეს (ლიზა) სთხოვს წარსულზე უამბოს, რადგან ქალი აღმზრდელად მუშაობს სხვის ოჯახში, რაც მაშინდელ საზოგადოებაში ქალისათვის მორალური დამლაა. „– (...) მე კარგად

ვიცი, რომ შენ სხვის ოჯახში აღმზრდელად ხარ და კიდევაც ეგ მაფიქრებს. (...) რა ვიცი, იქნება თავი ვერ შეიმაგრე და შეგაცდინა ვინმემ...“ (არაგვისპირელი 1947: 128), – დათიკოს მიერ საკითხის ასე დასმა თავისთავად დამნაშავის პოზიციაში აყენებს ქალს და აიძულებს თავი იმართლოს. მიუხედავად იმისა, რომ ქალს გაცნობიერებული აქვს, რამდენაც შეურაცხმყოფელია შეკითხვა, მაინც მთელი სერიოზულობით პასუხობს: „(...) რომ შემცდარვიყავი და უმანკობა დამეკარგა, განა აქამდის არ გეტყობდი? თუ ვინმე შემაცდენდა, ჩემის მხრით ამ შეცდენას სიყვარული ედებოდა სარჩულად და მერე ამის შემდეგ შენ ესე განუსაზღვრელად შემიყვარდებოდი, როგორც ეხლა მიყვარხარ?!“ (არაგვისპირელი 1947: 128), – ეუბნება ლიზა. ცნობილია, რომ ტრადიციულ კულტურაში „ქალწულობა“ მორალურ-ფსიქოლოგიური ხასიათის მქონე ნორმაა, რომელიც თავისი ღრმა ფესვებით ეკლესიურ-ორთოდოქსულ შეხედულებებთანაა დაკავშირებული. ახალგაზრდა ქალის აქცენტი, რომ მხოლოდ სიყვარული შეიძლებოდა ყოფილიყო ამის მიზეზი, რაც თავისთავად გამორიცხავდა ახალი გრძნობის გაჩენას, სწორედ მორალურ-ფსიქოლოგიური წნეხის მკაფიო გამოვლინებაა.

მწერალი აღწერს ვითარებას, რომელიც გაცხადებულად თუ ფარულად, თუმცა ჩამოყალიბებული ჩვეულების შესაბამისად, ქორწინების დროს წამოიჭრება და აბსოლუტურად განსხვავებულ მდგომარეობაში აყენებს ქალსა და მამაკაცს. მრავლისმთქმელია ის ფაქტი, რომ ლიზა განათლებული ახალგაზრდა ქალია. ეს მას გაბედულებას აძლევს, კითხვა შეუბრუნოს ვაჟს. „–მე რომ მკითხავ, რატომ შენ თავზე-კი არას მეტყვი? შენც ჩემსავით პირნათლად შეგიძლიან შეხვდე ჩვენს ცოლ-ქმრობას?!“ (არაგვისპირელი 1947: 128), – ამ პასაჟით, ფაქტობრივად, პროზაიკოსი ქალისა და მამაკაცის მიმართ არსებული ორმაგი მორალის, მაშინდელ საზოგადოებაში სოციალურ-ეთიკურ ნორმად ქცეული გენდერული სტერეოტიპის წინააღმდეგ ილაშქრებს, მით უფრო, რომ კიდევ უფრო სტერეოტიპულია დათიკოს პასუხი – „ვაჟებს მაგნაირ კითხვას არ აძლევენ. ვაჟებს ცოდვად არ უთვლიან იმას, რაც ქალისთვის მომაკვდინებელი ცოდვაა...“ (არაგვისპირელი 1947: 129), რაც მკაფიოდ ავლენს საზოგადოებაში, ამ მხრივ, არსებულ ქალისა და მამაკაცის ქცევის მისაღებ და მიუღებელ მოდელებს, რომლებიც, მწერლის აზრით, უნდა შეიცვალოს. „ვაჟებს აქვთ ნება მოსთხოვონ ქალს სიწმინდე და ქალს კი არა! რისთვის? რისთვის? განა დრო არ არის, ვაჟებსაც ის მოეთხოვებოდეს, რაც ქალებს?! არა, წმინდასთან წმინდამ უნდა დაიჭიროს კავშირი!“ (არაგვისპირელი 1947: 129), – ამბობს ლიზა. საყურადღებოა, რომ მწერალს სათაურადაც შერჩეული აქვს ლიზას სიტყვები: „ვაი ჩვენი ბრალიც!“ ავტორი ამგვარად რეფლექსირებს თავისი დროისათვის უმნიშვნელოვანეს საკითხ-

ზე, რათა გაარღვიოს ქალისა და მამაკაცის მიმართ არათანასწორი დამოკიდებულება, ცდილობს ქალის პერსპექტივიდან აჩვენოს არათანაბარი გენდერული მოდელის უსამართლო ბუნება.

საგულისხმოა, რომ ფსიქოლოგიური ნოველის ოსტატი არაგვისპირელი ქალის განცდებზე აპელირებს იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც საჩოთირო ვითარებაში ჩავარდნილ გმირს ხატავს. სოფიო, მოთხრობის „და-ძმა“ ერთ-ერთ პერსონაჟი, სრულებით ვერ გაუმკლავდა ცდუნებას, რომლის წინაშეც უნებლიეთ აღმოჩნდა, პირველ რიგში, იმიტომ, რომ ვერ წარმოიდგენდა, თუ ნიკო „ნათელმირონობას დაჰგმობდა“ (არაგვისპირელი 1947: 182), ამასთან, ვერ გააცნობიერა საკუთარი განცდები. „სოფიოსთვის ეს გრძნობა სულ უცნობი იყო. ის აგერ ოცდაორი წლის დედაკაცი გახდა და ჯერ ამისთანა გრძნობა არ გამოუცდია. ამისათვის იყო, რომ მას ვერ გამოეცნო ეს წყურვილი და ასე გადარეულიყო“ (არაგვისპირელი 1947: 185), – გვეუბნება მწერალი. ტექსტის მიხედვით, რა თქმა უნდა, ამ ყველაფერში თავისი წილი აქვს მძიმე შრომისაგან დაღლილ ქმარს. ის თავის მოვალეობას ოჯახის გამოკვებაში ხედავს მხოლოდ და რამდენიმე სააღერსო სიტყვის თქმასაც კი ვერ ახერხებს ქალისათვის. „ქიტუასაც, რომ სამაგიეროდ ხვევნა და კოცნა დაეწყო, იმასაც რომ ალერსით გულში ჩაეკრა, იქნება სოფიოს ყველაფერი ეამბნა, შეხვეწნოდა, რომ ეშველნა რამ, მაგრამ ქიტუა ვერ მიხვდა ამას...“ (არაგვისპირელი 1947: 186), – რაც სოციალური ყოფის სიმძიმითაცაა გამოწვეული, თუმცა გამამართლებელი ვერ იქნება სასიყვარულო სამკუთხედის ვერც ერთი წევრისათვის.

თუ „და-ძმაში“ ადამიანის ცხოვრებაზე, მის ბედზე სოციალურ-ეკონომიკური ფაქტორების ზემოქმედების მთელი ჯაჭვია განსახილველი და ქალის განცდებიც, ამ მხრივ, პერსონაჟების მოქმედების განმაპირობებელ ფსიქიკურ შრეებს აჩვენებს, ეტიუდი „მელოს დღიურიდან“ ეთმობა ქალის განცდების გადმოცემას. ყოფის პატრიარქალური მოდელი კვებავს მთლიანად ახალგაზრდა ქალის გრძნობებს. მელო ნევროტულად განიცდის ასაკს, საკუთარ მარტოობას, უსიყვარულობას, სარკეში საგულდაგულოდ ეძებს ფიზიკურ ნაკლს, რომ ამით ახსნას მამაკაცების უყურადღებობა, თუმცა სარკეში საკუთარ მშვენიერ სხეულს აღმოაჩენს და ოცნებობს ცხადად განიცადოს ის სიამოვნება, რაც სიზმარში იგრძნო. „ნუ თუ სამუდამოდ ასე მარტო, გაუხარებლივ სახლში უნდა დავრჩე!“ (არაგვისპირელი 1947: 255). გენდერის მკვლევრების მიხედვით, „პატრიარქალური მენტალიტეტის პირობებში გარეგნობა ქალს სჭირდება არა თავისთვის, არამედ მამაკაცის მოსაპოვებლად, ამდენად, ხშირად მისთვის არსებითია არა რეალური სილამაზე, არამედ სოციუმისგან მისი აღიარების ხარისხი“ (გოგსაძე 2005: 206). მართალია,

ტექსტში სარკე ქალის სილამაზეს აირეკლავს, თუმცა ეს ოდნავადაც ვერ ამსუბუქებს მის შიშს, რაც კარგად აჩვენებს ქალის სოციალური თვითდამკვიდრების ქორწინებით განსაზღვრულობას, როგორც ერთადერთ შესაძლებლობას საზოგადოების სრულფასოვან წევრად იგრძნოს თავი, „გაიხაროს“. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტი ყურადღებას იქცევს ესთეტიკური თვალსაზრისითაც, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ მწერალმა მხატვრული განსახოვნების (შესაბამისად, განსჯის) საგნად აქცია სიყვარულისა და ქორწინების პრობლემასთან დაკავშირებული განცდები ფემინისტური პერსპექტივიდან.

პროზაიკოსის შემოქმედებაში ცალკე დგას არაჩვეულებრივი ოსტატობით შექმნილი „გიული“, რომელშიც ნაჩვენებია მთიელთა ტრადიციული ადათითა და სარწმუნოებრივი იდეოლოგიით განპირობებული ქორწინების მძიმე და ძალადობრივი ხასიათი, ასეთ ქორწინებაში მყოფი ქალის მონური მდგომარეობა თავისი ტრაგიკული ხვედრით. ამ გზით, არაგვისპირელი ამ დოგმების რღვევაზეც და შეცვლის აუცილებლობაზეც ერთდროულად აკეთებს აქცენტს.

ნოველისტი, ასევე, წამოჭრის ქორწინების გარეშე შვილის გაჩენის საკითხს და აჩვენებს საზოგადოების სასტიკ დამოკიდებულებას ამგვარი შემთხვევების მიმართ („ბეჩა, რადა მკლავ?!“). არა მარტო უმძიმესია მდგომარეობა იმ მიტოვებული ქალისა, ბავშვს რომ ელოდება, არამედ იმდენად აუტანელია საზოგადოების ზეწოლა და მორალური წნეხი, ფიქრში მაინც, პოტენციურ მკვლელად აქცევს მომავალ დედას. „სამაგლებს მოუგონიათ რაღაც კანონები და თუ ამ კანონების ასრულების შემდეგ ეყოლათ შვილი, ყველა ულოცავს, თუ არა და ჰქოლავს, თითქოს იგეთივე ბავშვი არ ებადებოდეთ“ ... (არაგვისპირელი 1947: 258), – ფრინველების გალობაში გაგონილი ეს სიტყვები ცხოველთა სამყაროს უფრო ჰუმანურად წარმოსახავს, ვიდრე თვალთმაქც სატრფოსა და ფარისევლობით სავსე საზოგადოებას, რომელიც ზნეობრივი იმპერატივით ფარავს თავის არაერთ მანკიერებას.

გენდერული პრობლემის ჭრილში მაშინდელი საზოგადოებისათვის დამახიასიათებელ არაერთ საგულისხმო მარკერს ავლენს ის ნაწარმოებები, რომლებიც ქორწინებასთან დაკავშირებული პასუხისმგებლობის, ღალატისა და ერთგულების თემაზეა დაწერილი. ამ ნოველებში გაკრიტიკებულია მომხმარებლური და ანგარიშიანობაზე დაფუძნებული ადამიანური ურთიერთობები, ფარისევლობით სავსე სოციუმი. თვითდამკვიდრების მახინჯი, ზნეობრივი არსისაგან დაცლილი და მოჩვენებითობაზე დამყარებული ხორციელი ლტოლვა აისახა ნოველაში „...მხრები-და ავიჩქე...“, რაც, ასევე, მიწინაა იმ საფრთხეებისა, რომელსაც ქმნის თავისუფლებისა და თანას-

წირობის არასწორი გაგება, თუ ის მთლიანად იცლება ზნეობრივ-მორალური შინაარსისაგან.

აღსანიშნავია, რომ, როდესაც არაგვისპირელს ქალისა და მამაკაცის სიყვარული მორალურ პლანში გადააქვს, ის თანაბრად ეხება ორივე სქესს, ქალაქისა და სოფლის ტოპოსებს, აქვე თავს იჩენს მწერლის ნიჰილისტური მსოფლხედვა, რომ გულწრფელობა არ არსებობს, გრძნობაშიც სიყალბე და სარგებლის მიღების სურვილი ჭარბობს, რომ იდეალური სიყვარული პოეტების მოგონილია (მაგ. „ქარი-ვი ამ დროს ზუოდა, კვნესოდა და გმინავდა“, „...ხითხითებს და ხითხითებს...“, „...მხრები-ღა ავიჩეჩე...“, „ბალღი ყოფილ-ხარ!“, „ბედნიერება მხოლოდ მაშინ ვიგრძენ“, „...სულ ერთია!..“, „წერილის ნაგლეჯი“), თუმცა არაგვისპირელი ავტორია ამავე პერიოდში დაწერილი ისეთი ნოველებისა, რომლებშიც ქალისა და ვაჟის სიყვარული ყოველგვარი დაბრკოლების დამძლევე ძლიერ გრძნობადაა წარმოსახული („ის“, „ორი მკურნალი“). ბუნებრივია, ეს თემები ზოგადადამიანურ ფენომენთანაცაა დაკავშირებული და მისი მხატვრული რეპრეზენტირების ასპექტები მრავალი რაკურსით შეიძლება იქნას შესწავლილი.

შიო არაგვისპირელი, XIX-XX საუკუნეების მიჯნის სხვა ავტორებთან (ეგ. ნინოშვილი, დ. კლდიაშვილი, ევ. გაბაშვილი ...) ერთად, უსამართლო სოციუმზე, ადამიანის დეჰუმანიზაციის მტკივნეულ თემაზე წერისას აქცენტებს საგანგებოდ მიმართავს ქალთა მიმომე მდგომარეობისა და ამ უკანასკნელის განმაპირობებელი ფაქტორებისაკენ, გვიქმნის წარმოდგენას საზოგადოებაში არსებული გენდერული ცნობიერებისა და სოციუმში ფეხმოკიდებული სტერეოტიპების შესახებ, ამასთან, მისთვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიზმით განასახოვნებს იმ სირთულეებს, რომლებიც პატრიარქალურ საზოგადოებაში არსებობს. არაგვისპირელი გენდერული უთანასწორობის, ქალთა დისკრიმინაციის (ეკონომიკური, სოციალური, პიროვნული) ჩვენებით დამკვიდრებული შეხედულებების რღვევას, კრიტიკულად განსჯასა და განსხავებულ რეფლექსირებას უწყობს ხელს. ის ფაქტი, რომ გენდერული საკითხი თავისთვად სოციალური თუ წოდებრივი უთანასწორობის, უსამართლობის პრობლემებს ეჯაჭვება, საზოგადოებრივი პროგრესის გარეშე მისი გადაჭრის შეუძლებლობასაც ნათელს ხდის, ამასთანავე, გამოკვეთს მასკულინურსა და ფემინურს შორის არსებულ იმ თანდაყოლილ შინაგან წინააღმდეგობებსაც, რომელიც მუდმივად აქტუალურად აქცევს საკითხს.

დამოწმებანი

- Aragvisp'ireli, Sh. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli*. T'omi I. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota mts'erali“, 1947 (არაგვისპირელი, შ. *თხზულებათა სრული კრებული*. ტომი I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1947).
- Aragvisp'ireli, Sh. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli*. T'omi II. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota mts'erali“, 1947a (არაგვისპირელი, შ. *თხზულებათა სრული კრებული*. ტომი II. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1947a).
- Ch'avch'avadze, I. *Tkhzulebata Sruli Krebuli At T'omad*. T'omi IV. Tbilisi: sakartvelos sssr sakhelmts'ipo gamomtsemloba, 1955 (ჩავჭავაძე, ი. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტომი IV. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1955).
- Ch'avch'avadze, I. *Tkhzulebata Ak'ademiuri Gamotsema*. T'. X, Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“, 1988 (ჩავჭავაძე, ი. *თხზულებათა აკადემიური გამოცემა*, ტ. X, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1988).
- Gogsadze, M. *He & Shi – „Maradiuli Dap'irisp'ireba?“ Ts'ignshi: Genderi, Kult'ura, Tanamedroveoba*, L. Gaprindashvili (red). Tbilisi: gamomtsemloba „dobera“, 2005 (გოგსაძე, მ. „*He & Shi – მარადიული დაპირისპირება?*“ წიგნში: *გენდერი კულტურა თანამედროვეობა*, ლ. გაფრინდაშვილი (რედ.), თბილისი: გამომცემლობა „დობერა“ 2005).
- Meskhi, S. *Tkhzulebani*. T'omi I. Tbilisi: gamomtsemloba „sabchota sakartvelo“, 1962 (მესხი, ს. *თხზულებანი*. ტომი I, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1962).
- Nikoladze, N. *Tkhzulebani*. T'omi mesame. Tbilisi: gamomtsemloba „tsodna“, 1963 (ნიკოლაძე, ნ. *თხზულებანი*. ტომი მესამე. თბილისი: გამომცემლობა „ცოდნა“, 1963).
- Roi, U. G. 2007. „Genderi“ (Sazogadoebata Shekmna: Chveni Samq'aros K'onst'ruireba), E. K'akhadze (mtarg.). N. Berekashvili (sametsniero red.), Ts'ignshi *Genderis Sak'itkhavi Lit'erat'ura* (gv. 5-16). Tbilisi: sotsialur metsnierebata tsent'ri, 2007 (როი, უ. გ. „გენდერი“ (საზოგადოებათა შექმნა: ჩვენი სამყაროს ისტორიული კონსტრუირება), ე. კახიძე (მთარგ.), ნ. ბერეკაშვილი (სამეცნიერო რედ.), წიგნში: *გენდერის საკითხავი ლიტერატურა* (გვ. 5-16). თბილისი: სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრი, 2007).

Nestan Kutivadze
(Georgia)

Gender Aspects of Shio Aragvispireli's Stories

Summary

Key words: gender stereotypes, emancipation of women, Georgian literature.

Gender, which has changed from a grammatical term to a socio-cultural construct, is one of the indicators of the development of the society today. Besides, it is a topical scientific problem and is studied intensively from social, philological, economic, biological and various other perspectives. Gender theories developed considerably in XX century based on the studies by Simone de Beauvoir, Lévi-Strauss, Freud, Jacques Lacan, and other well-known scientists. These works cover philosophical, anthropological, psychological and historical aspects as well, and show the complexity and diversity of this issue, which is due to the fact that in this or that socio-economic and political system the stereotypes of female and male role models are closely linked to the values and cultural traditions of the society itself.

The perception of the social functions of men and women formed over the centuries was related to the images of women as weak creatures, caregivers, mothers, and of men – as strong creatures, protectors and leaders. Such determination of the historical roles of men and women reveals the masculine-feminine binarity, the inherently contradictory nature of this opposition.

In the second half of XIX century the issue of the status of women is particularly acute in America and Europe. At the same time, the discussions around the gender situation in Georgia can also be observed, which was the result of the spread of liberal views, socio-economic and cultural-educational changes in the society. The topic of equality between women and men is discussed in the publicist letters by famous Georgian figures of the second half of XIX century: Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli, Sergey Meskhi, Niko Nikoladze, etc. They respond to and argue with European thinkers, and consider the role of women and men to be equally important in the advancement of society and make the harsh reality the subject of criticism.

In the second half of XIX century, the issue of women's emancipation was directly related to women's education. Famous and less famous Georgian figures

agreed that personal freedom had to be based on education. In general, when writing about these problems, Georgian publicists and writers foresaw the difficulties that would arise as women became more active in the public arena. Georgian figures thought it was unfair that men and women did not have the equal rights. It is no coincidence that in his letter “Motherhood and Women's Education” Ilia Chavchavadze focuses on human education in general. According to Ilia, education helps both men and women to better define their duties, civic interests, state and family obligations.

Sergey Meskhi's famous letter – “What Have Women Lost and What Are They Looking for?” is significant in many ways. It is clear from the publication that the idea of equality between men and women is generally acceptable and no one opposes it, but it is not easy for women to overcome the existing inertia. The publicist draws attention to the extent of the stereotype established as a result of the gender perceptions characteristic of the society during that period.

The critical review of the famous publicist and public figure, Niko Nikoladze – “Our Writing” is noteworthy. The author makes a special mention of the Georgian women and highly evaluates the literary collection for reading translated and published by them. Niko Nikoladze attaches great importance to the role of fiction in changing public consciousness and advises Georgian women to translate works created on the theme of romantic love, because he believes that such works help men to overcome their animal instincts, women – to gain respect, change the way of family life, the relationship between a husband and a wife, children's fate.

Fiction not only participates in the change of public consciousness, first of all, it preserves the attitude, views, opinions characteristic of this society, describes their specific manifestations from different perspectives, creates a comprehensive picture to understand the character of this or that era, to grasp its essence.

The complexity of the inevitable and necessary process of changing the social role of women in the society, which is full of traditional, and often of false clichés, has been well demonstrated by the Georgian literature at the turn of XIX-XX centuries. The works of Georgian writers of this period reflected the stereotypes characteristic of the society at that time, which made a person subject to the will of others and did not identify him/her as an individual. In such a situation, gaining personal freedom by a woman, along with education, required courage as well.

One of the famous prose writers of the late XIX and the early of XX century, Shio Aragvispireli, depicts the lack of the values of the contemporary society through different artistic planes, always connecting to the essence of humanity, and the layers of a man's psyche. This viewpoint also encompasses the gender issue which is often

used by the writer to show discrimination against women and he presents it as a cornerstone of the moral dilemma. However, the writer never looks at it from only one perspective. In this case, he depicts the society of his time from many angles, brings forward the unfair nature of a number of existing stereotypical views.

In the stories by the writer, the gender issue is presented considering several aspects and artistically reflects the influence of the firmly established views in the society of those times on the life of an individual.

When writing on the painful topic of the unjust society, the dehumanization of a person Shio Aragvispireli, along with other authors at the turn of XIX-XX centuries (Eg. Ninoshvili, D. Kldiashvili, Ek. Gabashvili...), pays special attention to the plight of women and the factors leading to the latter, gives us an idea about the gender awareness and existing stereotypes in the society. At the same time, with his characteristic psychologism, he depicts the difficulties that exist in the patriarchal society. Aragvispireli promotes the breaking of established views, critical judgment and unique reflection through showing gender inequality and discrimination of women (economic, social, personal). The fact that the gender issue is linked to the problems of social and rank inequality and injustice makes it clear that it cannot be solved without social progress. At the same time, it highlights the inherent internal contradictions between masculine and feminine which contributes to the ongoing relevance of the issue.

გიორგი ვაშალომიძე
(საქართველო)

ნათლისღების იკონოგრაფია და მისი საღვთისმეტყველო – სახისმეტყველებითი ასპექტები¹

ხატმეტყველება ადრექრისტიანულ ხანაში ჩაისახა. როგორც ცნობილია, ქრისტიანობა რომის იმპერიის წიაღში დაფუძნდა, როგორც რელიგია. ისრაელი, სადაც მაცხოვარი მოღვაწეობდა, მაშინ რომის იმპერიის დაქვემდებარებაში იყო. იმჟამინდელი საზოგადოების დიდმა ნაწილმა წერაკითხვა არ იცოდა. სწორედ ამიტომ, ხატმეტყველებას უპირატესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ფაქტობრივად, იკონოგრაფიამ „ვიზუალური ღვთისმეტყველების“ მნიშვნელობა შეიძინა. საეკლესიო მოძღვრების თანახმად, ხატის თაყვანისცემა არა საღვთავისა და მასალის, არამედ მასზე გამოსახულის თაყვანისცემას ნიშნავს. წმიდა იოანე დამასკელი ბრძანებს: „ხატისადმი თაყვანისცემა პირველსახისადმი წიაღმსვლელობს“ (ჭელიძე 2020: 91).

ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო სახარებისეული მოვლენების ილუსტრირება. როგორც ცნობილია, ქრისტიანულ ეკლესიაში სახარება უმთავრესი წიგნია, სადაც განკაცებული ღმერთის ამქვეყნად აღსრულებულ საქმეთა შესახებაა მოთხრობილი. შესაბამისად, მისი შინაარსის ცოდნა ქრისტიანის უმთავრესი მოვალეობაა. სწორედ ამიტომ, ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა სახარებისეული მოვლენების გამოსახულებებს.

იესო ქრისტეს ნათლისღება ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა და მის შესახებ ოთხივე მახარებელი მოგვითხრობს.

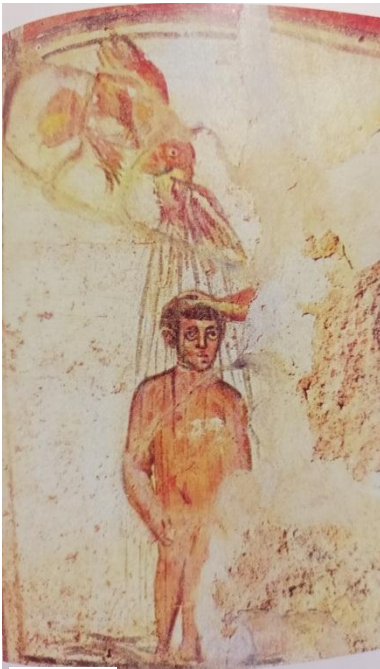
მათე მახარებლის თანახმად, „მაშინ მოვიდა იესო გალილეათ იორდანედ იოვანესა ნათლის-ღებად მისგან. ხოლო იოვანე აყენებდა მას და ეტყოდა: მე მიხმს შენ მიერ ნათლისღება, და შენ ჩემდა მოხუალა? მიუგო იესო და ჰრქუა მას: აცადე აწ, რამეთუ ესრეთ შუენის ჩუენდა აღსრულებად ყოველი სიმართლე. მაშინ მიუშუა მას. და ნათელ-ილო იესო. და მეყსეულად აღმოვიდა რა წყლისა მისგან, და აჰა განებუნეს მას ცანი, და იხილა სული ღმრთისა, გარდამომავალი, ვითარცა ტრედი, მოვიდა და დაადგრა მას ზედა.

¹ კვლევა [NPHDF-21-197] განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით / This research [NPHDF-21-197] has been supported by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG).

და ხმა იყო ზეცით და თქვა: ესე არს ძე ჩემი საყუარელი, რომელი მე სათნო-
ვიყავ“ (მთ. 3: 13-17).

ეკლესიის მამათა ეგზეგეზის თანახმად, ნათლისღების ჟამს ყოვლად-
წმიდა სამება განცხადდა: „მამა, რომლის ხმაც მოისმოდა ზეციდან; ძე, რო-
მელიც იორდანეში ნათელიღებდა და სულიწმინდა, რომელიც მტრედის
სახით გარდამოდიოდა ზეციდან და ძეზე დაადგრებოდა“ (ოქროპირი 2014:
177-185).

ნათლისღების იკონოგრაფია, ერთი მხრივ, შესაბამის სახარებისეულ
თხრობას წარმოაჩენს, ხოლო მეორე მხრივ, ღრმა საღვთისმეტყველო-სახის-
მეტყველებით ასპექტებს შეიცავს.



ილ. 1

ნათლისღების იკონოგრაფიული სქემა
პირველივე საუკუნეებიდან ყალიბდება და
შემდგომ საუკუნეებში ვითარდება. დღეის-
თვის ცნობილი ნათლისღების ადრეული
გამოსახულება (III საუკუნე) კატაკომბების
მხატვრობაშია შემორჩენილი (ურუშაძე
2017ა: 195). აღნიშნულ ფრესკაზე მაცხოვარი
ბავშვის სახითაა წარმოდგენილი, რომლის
თავზეც მტრედის გამოსახულებაა. მტრედის
ნისკარტიდან იესო ქრისტეს თავზე წყლის
ნაკადი გარდამოედინება. შემორჩენილია
ნათლისმცემლის ხელიც, რომელიც მაცხო-
ვრის თავზეა (თავად იოანე ნათლისმცემლის
გამოსახულება არ არის შემორჩენილი (ილ.
1). ნათლისღების სცენაში მაცხოვრის ბავშვის
სახით წარმოდგინებას ვხდებით (მაგ. ლუ-
კიანეს) კატაკომბებშიც.

ზემოდასახელებული გამოსახულებები ან-

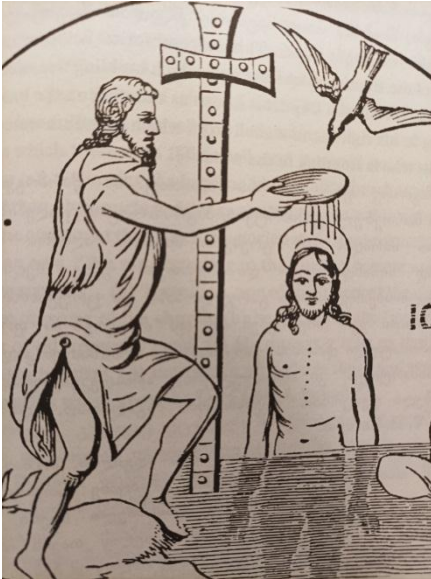
ტიკური ხელოვნების გავლენითაა შექმნილი. ზოგადად, უნდა
ითქვას, რომ ნათლისღების ადრეულ გამოსახულებებში იესო ქრისტეს
ბავშვის სახით გამოსახვა ჭარბობს, რაც მოგვიანო ხანაში ზრდასრული
მამაკაცის გამოსახულებით იცვლება. ცნობილია, რომ მაცხოვარი ზრდასრულ
ასაკში, 30 წლისა, მოინათლა. საინტერესოა, თუ რატომ გამოსახავდნენ უფალს
ადრექრისტიანულ ხანაში ყრმის, ბავშვის სახით. როგორც ცნობილია,
ნათლისღებას „მეორედ შობა“ ეწოდება. იოანეს სახარების მიხედვით,
მაცხოვარი ნიკოდიმოსს ეუბნება: „მიუგო იესუ და ჰრქუა მას: ამენ, ამენ გეტყვ

შენ: უკუეთუ ვინმე არა იშვეს მეორედ, ვერ ჰკელ-ეწიფების ხილვად სასუფეველი ცათა“ (იო.3:3).

ნათლისღების იკონოგრაფიაში მაცხოვრის ბავშვის სახით გამოსახვა მიანიშნებს ნათლისღებით აღსრულებულ ადამიანის მეორედ, სულიერ შობაზე. საეკლესიო სწავლების თანახმად, წყალში ჩადის ძველი, ცოდვით დამძიმებული კაცი და იქედან აღმოიშობა ახალი, ბრალთაგან გამწმენდილი ადამიანი. ამასთან დაკავშირებით წმინდა პავლე მოციქული ბრძანებს: „განიშორეთ თქვენგან პირველისა მისებრ სლვისა თქუენისა ძუელი იგი კაცი, განხრწნილი გულის თქუმისა მისებრ საცთურისა, და განახლდებოდეთ თქუენ სულითა მით გონებისა თქუენისათა და შეიმოსეთ ახალი იგი კაცი, ღმრთისა მიერ დაბადებული, სიმართლითა და სიწმიდითა ჭემმარიტებისათა“ (ეფ. 4:22-24).

იგივე მოციქული სხვა ეპისტოლეში ბრძანებს: „განიძარცუეთ ძუელი იგი კაცი საქმით მისითურთ და შეიმოსეთ ახალი იგი განახლებული მეცნიერება მსგავსად ხატისა მის დამბადებელისა მისისა“ (კოლ. 3:9-10).

ქრისტიანული ცხოვრება „ახალი კაცის“ შობით ანუ ნათლისღებით იწყება.



ილ. 2

ღება ითქვას, რომ ეს იესო ქრისტეს წვერით გამოსახვის ერთ-ერთი პირველი შემთხვევაა. უფლის ამგვარი გამოსახვა სახარებისეული თხრობისა და შესაბამისი ეგზეგეზის ზუსტი იკონოგრაფიული ასახვაა, რომლის თანახმადაც განკაცებული ღმერთი 30 წლის ასაკში მოინათლა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ნათლისღების სცენის ადრეული იკონოგრაფიული გამოსახულებების უმეტესობაში მაცხოვარი მდინარის ზემოთ და არა წყალში შთაფლული გამოისახება. ცნობილია, რომ ადრექრისტიანულ ხანაში გავრცელებული იყო დასხმით ნათლისღება, რაც ამავე პერიოდის ნათლისღების იკონოგრაფიაშიც ასახება. ამ კუთხით განსაკუთრებით ყურადსაღებია რავენას ბაზილიკის მოზაიკური გამოსახულება (VI საუკუნე), სადაც იოანე ნათლისმცემელი მაცხოვარს „დასხმით“ ნათლავს (ილ. 2).

ამ გამოსახულებაში მაცხოვარი წვერით არის წარმოდგენილი. შეიძ-

ლუკა მახარებელი ზუსტად ასახელებს მაცხოვრის ამქვეყნიური მოღვაწეობის დაწყების ჟამს მის ასაკს: „თავადსა იესოს ეწყო ოდენ ყოფად მეოცდაათესა წელსა“ (ლკ. 3: 23).

წმიდა ევსები ალექსანდრილი ბრძანებს: „ოცდაათისა წლისა რა იქმნა უფალი, მოვიდა ნათლისღებად...“ (რაფავა 2020: 175).

საინტერესოა, რომ ადრექრისტიანულ ეპოქაში გვხვდება წყალს დაწაფებული ირმის სცენები. მაგალითად, მე-6 საუკუნის პონტიანუს კატაკომბაში ნათლისღების იკონოგრაფიაში ჩართულია წყალს დაწაფებული ირმების სცენა. დაახლოებით იმავე გამოსახულებას ვხვდებით ბიჭვინთის ტაძრის მოზაიკაზე. აღნიშნული გამოსახულების იკონოგრაფია არის ფსალმუნის შემდეგი სიტყვების ილუსტრაცია: „ვითარცა სახედ სურინ ირემსა წყაროთა მიმართ წყალთასა, ეგრეთ სწყურის სულსა ჩემსა შენდამი, ღმერთო“ (ფს. 41: 2).

ფსალმუნის მიხედვით, ადამიანებს უნდა ჰქონდეთ მძაფრი ლტოლვა, წყურვილი, განდმრთობისკენ, ნათლისღებისკენ.

მოგვიანო ხანაში უკვე ჩამოყალიბდა ნათლისღების, დღეს ყველასთვის ცნობილი, იკონოგრაფიული სქემა, რომელიც შემდეგი სახისაა: კომპოზიციის ცენტრში იორდანეში მყოფი მაცხოვარია გამოსახული, რომლის



მარცხენა მხარეს იოანე ნათლისმცემელია. ის მარჯვენა ხელს ადებს მაცხოვარს თავზე. იესო ქრისტეს გამოსახულების მარჯვენა მხარეს ანგელოზები არიან განთავსებულები, რომლებიც თავს უდრეკენ და ეთაყვანებიან უფალს. მაცხოვრის თავზე, ცის ქიმიდან ეშვება მტრედი, რომელიც ხშირ შემთხვევაში მოყვება ზემოდან დაშვებულ და მაცხოვრის გამოსახულებისკენ მიმართულ სხივს. (ილ 3). ხსენებული იკონოგრაფიული სქემა სრულად ეთანადება შესაბამის, ზემოდამოწმებულ სახარებისეულ თხრობას, რომლის მიხედვითაც იორდანეში განკაცებული ძე

ილ. 3 ღმერთის ნათლისღებისას სულიწმინდა მტრედის სახით გარდამოდის და ზეციდან მამის ხმა ისმის.

აღნიშნულ გამოსახულებაში მკაფიოდ აისახა ნათლისღების, როგორც ყოვლადწმინდა სამების განცხადების მნიშვნელობა. ძე, იორდანეში გამოსახული ადამიანის სახებით გამოიხატება, სულიწმინდა, სახარების თხრო-

ბის შესაბამისად, მტრედის სახით, ხოლო მამა – იმ სხივის სახით, რომელიც ზეცის წიაღიდან გარდამოდის და ძეზე ეშვება და რომელსაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მტრედის გამოსახულება „მოჰყვება“. განსაკუთრებით ეს უკანასკნელი გამომსახველობაა საინტერესო. ხატმეტყველებამ ზედმიწევნით გადმოსცა სახარებაში გადმოცემული ძისა და სულიწმინდის ფიზიკური სახება. კერძოდ, ძე ღვთისა – კაცის, სულიწმინდა – მტრედის სახით. მაგრამ, როგორც ცნობილია, მხოლოდ ნივთიერი სახების (ან ბუნების) გამომსახველობაა შესაძლებელი. ხმოვანების გამოსახვა შეუძლებელია. ამიტომ, ამ შემთხვევაში, ხატმეტყველება მამის და მისი ზეციდან მომავალი ხმის ერთგვარ გამომსახველობით ხერხს მიმართავს – მას გამოსახავს იორდანეში მყოფი უფლის სახებისკენ მიმართული სხივით, რომელსაც მტრედის სახით განცხადებული სულიწმინდა მოჰყვება. აღნიშნული გარემოება შესაბამის ეგზეგეზას ეფუძნება, რომლის თანახმადაც ვინმეს რომ არ ჰგონებოდა, რომ ზეციდან მომავალი ხმა სხვას განეკუთვნებოდა, ამიტომ „მამის ხმიდან“ გამომავალი მტრედის სახით განცხადებული სულიწმინდა იორდანეში მყოფ იესო ქრისტეზე დაადგრა. დავიმოწმებთ იოანე ოქროპირის შესაბამის ეგზეგეზას: „ხოლო სული წმიდა ამისთს გამოჩნდა მაშინ, ვითარცა ტრედი, რათა ვითარცა თითითა, ესრეთ ცხადად უჩუენოს იოვანესცა და ერსა მას შემოკრებულსა მხოლოდმობილი იგი და საყუარელი ძე ღმრთისა...“ (ოქროპირი 2014: 181). აღნიშნული გარემოება კარგად არის გადმოცემული ნათლისღების ტროპარშიც: „რაჟამს იორდანეს ნათელ-იღე შენ უფალო, მაშინ სამებისა თაყვანისცემა გამოჩნდა. რამეთუ მამისა ხმა გეწამებოდა და საყუარელად ძედ სახელგდვა შენ. და სული წმიდა სახითა ტრედისათა და-ამტკიცებდა სიტყვისა მის უცთომელობასა“.

ნათლისღების კომპოზიციაში მე-13 საუკუნემდე მაცხოვარი შიშველი გამოისახებოდა. მოგვიანო ხანაში, კი, მას წელზე არდაგ შემორტყმულს გამოსახავენ (ურუშაძე 2017ა: 197).

იესო ქრისტეს შიშველი გამოსახულება სახარებისეული ისტორიის თხრობას გამოხატავს, რომლის მიხედვითაც ის იორდანეში შედის და ნათელს იღებს. ამასთანავე, იესო ქრისტეს შიშველი გამოსახულება შესაბამისი ეგზეგეზის რამდენიმე ასპექტს ასახავს.

განკაცებული ღმერთის სიშიშველე განასახიერებს კაცობრივი ბუნების ხრწნადი სამოსელისგან განმოსვასა და საღვთო მადლის შემოსვას. როგორც „დაბადების“ წიგნიდან არის ცნობილი, მეცოდების გამო ღვთის მიერ დაწყევლილ ადამიანებს ღმერთი ტყავის სამოსელით შემოსავს (დაბ. 3:21), რაც ეგზეგეტა მიერ სახისმეტყველებითადაც განიმარტება: კერძოდ, ღვთის-მადლგანმარცვული კაცობრივი ბუნება სიკვდილით შეიმოსა, ხოლო ნათ-

ლისღებისას, მაცხოვრის განშიშვლებამ ცოდვაშემოსილ ადამიანს სიკვდილი განმარცვა და კვლავ საღვთო მადლით შემოსა. ამასთან დაკავშირებით წმინდა ნინოს ნათლისღების შესახებ ქადაგებაშიც არის საუბარი, სადაც ის ბრძანებს: „ხოლო უფალმან განიშიშულა თავი თვისი განხრწნადისა სამოსლისაგან და შთავიდა წყალთა მათ ნათლისღებისათა, და განხსნა საკრველნი ცოდვისანი ყოვლისა სოფლისანი...“ (რაფავა 2020: 37).

ნათლისღების კომპოზიციაში იოანე ნათლისმცემელი იესო ქრისტეს მარჯვენა ხელს თავზე ადებს, ხოლო მაცხოვარი თავს უდრეკს ნათლისმცემელს, რაც იმ სახარებისეული თხრობის იკონოგრაფიული ასახვაა, რომლის მიხედვითაც იოანე ნათლისმცემელმა მაცხოვარი მონათლა. საინტერესოა, რომ მახარებლები ასე ზედმიწევნით არ აღწერენ იოანეს მიერ მაცხოვრის ნათლისღებას. კერძოდ, სახარებაში ვკითხულობთ, რომ თავდაპირველად, იოანე უარს ამბობს მასთან მისული იესო ქრისტეს მონათვლაზე, თუმცა, შემდეგ უფლის სიტყვებს ემორჩილება და ნათლობას აღასრულებს.

საღვთისმეტყველო ლიტერატურა ცალსახად განაჩინებს, რომ იოანე ნათლისმცემელმა მაცხოვარი საკუთარი (მაკურთხეველი) მარჯვენის თავზე დადებით მონათლა (ასე აღასრულებდა იოანე ნათლისმცემელი ნათლობას სხევების მიმართაც). იესო ქრისტემ, საკუთარი ნათლისღებით (საკუთარი თავის მორჩილად დახრით იოანე ნათლისმცემლის წინაშე) უაღრესად დიდი სიმდაბლე გამოავლინა. აღნიშნული გარემოება სრული სიცხადით აისახა იკონოგრაფიულ გამომსახველობაში.

გრიგოლ ნოსელის მიხედვით, იესო ქრისტემ ნათლისღებისას იოანე ნათლისმცემლის კურთხევისთვის ზეადმართულ მარჯვენას თავი მოუდრიკა: „ზეუკუნიპყრა იოვანე ხელი და თავი მოუდრიკა“ (რაფავა 2020: 129).

იგივეს ამბობს წმიდა იოანე ოქროპირიც: „უფალი ხილვითა კაცებისათა... იორდანესა მდინარესა მოვიდა და მოუდრიკა თავი იოვანეს და უნდა ნათლისღება მისგან“ (რაფავა 2020: 142). კიდევ: „შეახო თავსა უფლისასა ხელი იოვანე“ (რაფავა 2020: 145).

როგორც ზემოთ ვახსენეთ, ნათლისღების იკონოგრაფიაში ჩართულია ანგელოზთა გამოსახულებებიც (რასაც ქვემოთ დაწვრილებით შევხებით). ნათლისღების იკონოგრაფიაში ზეციურ ძალთა გამოსახვის ერთ-ერთი უმთავრეს საღვთისმეტყველო საფუძველს ასახელებს პროკლე კოსტანტინეპოლელი, რომლის თანახმადაც უსხეულო ძალნი გაკვირვებულნი არიან, თუ როგორ უდრეკს თავს განკაცებული ღმერთი ადამიანს: „დღეს წყალსა ზედა იორდანისასა მოვიდა მონისა ხატითა გამოჩინებული და ყოვლად პატიოსანი თავი თვისი მოუდრიკა ხელთა ქუეშე მიწიერისა ბუნებისასა. მნიად უკუე სახილველ იყო ზეცისა ძალთა, ვითარმედ სიგლახაკისა სახითა მოვიდა რა,

ვითარცა კაცი ლიტონი და თავსა თვისსა მოუდრეკს მონასა...“ (რაფავა 2020: 163).

ანგელოზები თავდადრეკითა და მაცხოვრისადმი მიდრეკილი სხეულით გამოსახებიან, რითაც გამოხატულია მათი ქრისტესადმი თაყვანისცემა. ასევე, ანგელოზების მაცხოვრისკენ მიმართული ხელები დაბურულია, რაც უფლისადმი კრძალულებითი დამოკიდებულების გამომხატველია (ილ. 3). აღნიშნული გამომსახველობითი დეტალი ნათლისღების ხატმეტყველებაში, სავარაუდოდ, ბიზანტიის საიმპერატორო კარზე არსებული ეტიკეტიდანაა შესული: როგორც ცნობილია, იმპერატორისთვის რაიმე ნივთის გადაცემა ან მისგან მიღება ჩვეულებრივად კი არ ხდებოდა, არამედ – მისდამი პატივისცემის ნიშნად – ქსოვილით დაფარული ხელებით (ურუშაძე 2017ა: 203). ამასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ თანამედროვე ლიტურგიკულ პრაქტიკაში სამღვდლო პირნი ზიარებისას ბარძიმს არა შიშველი ხელებით, არამედ ხელებზე გადაფარებული საგანგებო ქსოვილის (ბაღდადის) მეშვეობით ეხებიან. ამავე ქსოვილის დახმარებით აღესრულება საერო პირთა ზიარებაც.

საგულისხმოა, რომ ნათლისღების ამსახველ, შესაბამის სახარებისეულ თხრობაში ანგელოზები არ იხსენიებიან. იკონოგრაფიაში ანგელოზთა გამოსახვა დაფუძნებულია ეგზეგეტიკური და ჰომილეტიკური ნაშრომების ზემოდამოწმებულ შინაარსზე.

სახარებისეული თხრობის თანახმად, იესო ქრისტე მდინარე იორდანეში ინათლება, რაც ნათლისღების კომპოზიციაში სრული სიცხადით აისახება.

კირილე ალექსანდრიელი ბრძანებს: „დასაბამი სოფლისა არს წყალი, დასაბამი სახარებისა იორდანე არს...“ (რაფავა 2020: 44).

ხატმეტყველებაში მდინარე იორდანის არაერთგვაროვანი გამოსახულებები გვხვდება. მაგალითად, ზოგიერთ იკონოგრაფიულ რედაქციაში მდინარე იორდანე ხაზოვანი (ტალღოვანი) გამოსახულებითაა წარმოდგენილი (ილ. 3), რითაც წარმოჩენილია საეკლესიო სწავლება, რომლის თანახმადაც, ნათლისღებისას მდინარე იორდანე უკუიქცა.

დავითის მიერ დაწერილ 113-ე ფსალმუნი გადმოცემულია წინასწარმეტყველება იორდანეს უკუქცევის შესახებ: „იორდანე უკუნიქცა მართლუკუნ“ (ფს. 113: 3). შესაბამის ეგზეგეზას არაერთი საეკლესიო საკითხავი გვთავაზობს.

წმიდა ნინოს ავტორობით ცნობილ ნათლისღებასთან დაკავშირებულ საკითხავში ვკითხულობთ: „მას ჟამსა იორდანე, დიდი იგი მდინარე, შემ-

რწუნდა შიშითა უხილავისა დიდებისაგან შუენიერებისა ღმრთეებისა და უკუნ-იქცა თვისსავე კუალსა“ (რაფავა 2020: 37).



ილ. 4

იესო ქრისტეს ნათლის-
ღების იკონოგრაფიაში, ხშირად,
მდინარე იორდანეს კალაპოტი
ემბაზის (სანათლაღი ჭურჭელი)
ფორმისაა. რა თქმა უნდა ეს
შემთხვევითი არაა. ემბაზი ადა-
მიანების მოსანათლად გამო-
იყენებოდა, ამას ადასტურებს
ადრეული ხანის ნათლისღების
კომპოზიციები, სადაც ყრმა
მაცხოვარი ემბაზშია გამოსახუ-
ლი (ილ. 4).

ერთ-ერთი ლიტურგიკულ საკითხავში ნათლისღებას „მეორედ შობის საბანელი“ (იგივე ემბაზი) ეწოდება: „განამართლოს უფალმან ერი თვისი მშვიდობით, რომელნი განწმიდნა მადლითა ნათლისღებისათა, და ნუგეშინისცეს მონათა თვისთა, რომელი იჩინნა საბანელსა მას მეორედ შობისასა“ (ურუმაძე 2017ბ: 36).

„მეორედ შობის ემბაზად“ სახელდება სხვა ლიტურგიკული საკითხავი ნათლისღებას (ურუმაძე 2017ბ: 67).

არის ნათლისღების კომპოზიციები, სადაც ცეცხლის გამოსახულებაცაა ჩართული (ილ. 5). ნათლისღების თემატიკასთან ცეცხლის სახისმეტყველება მისადაგებულია. იოანე ნათლისმცემელი მასთან მოსანათლად მისულ ადამიანებს ეუბნება: „მე უკუე ნათელგცემ თქუენ წყლითა სინანულად. ხოლო რომელი შემდგომად ჩემსა მოვალს... მან ნათელ-გცეს თქუენ სულითა წმიდითა და ცეცხლითა“ (მთ.3:11). იოანე ოქროპირის განმარტების მიხედვით, მაცხოვარი ცეცხლში სულიწმინდის მხურვალეებასა და სასიკეთო ზემოქმედებას გულისხმობს (ოქროპირი 2014: 169).



ილ. 5

დამოწმებულ სახარებისეულ ციტატასთან მიმართებით აღნიშნული წმინდა მამა ერთ-ერთ ჰომილიაში ბრძანებს: „ხოლო სულითა წმიდითა

მიწისაგანი ესე სულიერ-ყოფად, ხოლო ცეცხლითა მით ძლიერითა უშჯულოთა იგი ეკალნი შეწუვად“ (შანიძე 1994: 51).

წმინდა მამის მიხედვით, სულიწმინდის მოქმედების შედეგად მიწიერი ადამიანი სულიერად გარდაიქმნება, ხოლო ცეცხლის მოქმედებაში – ურჯულოების შემუსვრა მოიაზრება.

ტაბის ეპისკოპოს იოანეს მიხედვით, ღვთის ყოვლისშემძლეობის მემკვიდრეობით, ბუნებითი თვისებებით ორი ურთიერთდაპირისპირებული სტიქიონი, ცეცხლი და წყალი ერთმანეთს შეეზავა, რითაც განკაცებული ღმერთის მიერ ადამიანის სულისა და ხორცის ნათლისღებით განწმედა წარმოჩნდა (ურუშაძე 2017ა: 369).

საინტერესოა, რომ ზემო დასახელებულ ილუსტრაციაში, რომელიც მინიატურას (ხელნაწერის ილუსტრაციას) წარმოადგენს, ცეცხლი წყალში ანთია, რაც ზემოდამოწმებული ეგზეგეზის იკონოგრაფიული ასახვაა.

ნათლისღების იკონოგრაფიაში უნდა აღვნიშნოთ ცის სეგმენტი, რომელიც ხშირად ნახევარწრით ან წრით არის წარმოდგენილი და სადაც ადრექრისტიანულ ხანაში ანგელოზები მოგვიანო პერიოდში – „მაკურთხეველი მარჯვენა“ გამოისახება. ასევე, აღნიშნული ცის სეგმენტიდან, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ხშირად გარდამოდის სხივი (ხშირად სამად განტოტილი), რომელსაც მტრედი „მოჰყვება“.

ზემოაღწერილი იკონოგრაფია წარმოადგენს შესაბამისი სახარებისეულ სიტყვების ილუსტრირებას, რომლის მიხედვითაც „განიხუნე ცანი“, რაც გამოხატავს იმას, რომ ნათელღებულმა უფალმა ადამის შეცოდების გამო დახშული სამოთხის კარი განაღო. დავიმოწმებთ შესაბამის ეგზეგეზას, რომელიც იოანე ოქროპირს განეკუთვნება: „ნათელ იღო იესუ და აღმოვიდა წყლისგან, რამეთუ თანა აღმოჰყვანდა ყოველი ბუნება კაცთა დანთქმული ცოდვითა და იხილნა ცანი განხუმულნი, რომელნი დაუხშნა ადამ თავსა თვისსა და შვილთა თვისთა, ვითარაცა იგი მახვილითა მით ცეცხლისათა“ (ოქროპირი 2014: 179).

კოსტანტინეპოლელი მოძღვრის მიხედვით, მახარებლის მიერ გაჟღერებულ „გახსნილ ცაში“ იმ დაკეტილი სამოთხის კარის განღება მოიაზრება, რომელიც ღმერთმა ადამს დაუხშო.

იგივე მოძღვრებაა გაჟღერებული ერთ-ერთ ლიტურგიკულ საკითხავშიც: „ნათელს იღებს დღეს ქრისტე და აღმოსვლასა მისსა მიერ წყლით აღმოიყვანებს დაბადებულთა დაბნელებულთა ურჩებისაგან და განუხუამს ბჭეთა ცისათა, რომელნი დაჰხშნა ადამ, მამამან ჩუენმან...“ (ურუშაძე 2017ბ: 253).

„მაკურთხეველი მარჯვენა“ წყალში მყოფი ძისკენაა მიქცეული. თითების წყობით მიღებული ჟესტიკულაცია ქრისტიანულ ხატმეტყველებაში (გარდა კურთხევისა) გამოხატავს საუბარსაც, ქადაგებასაც. შესაბამისად, ცის სეგმენტში გამოსახული თითების წყობა გამოხატავს ზემოდამოწმებულ მამის სიტყვებს, რომელიც ძეს მიემართება.

გვიანბიზანტიურ ხანაში, ცის სეგმენტში, არა მხოლოდ მაკურთხეველი მარჯვენის, არამედ თავად მამის გამოსახულებასაც ვხვდებით.

ნათლისღების თითქმის ყოველ ხატმეტყველებით ნიმუშში, „მაკურთხეველი მარჯვენიდან“ გამოდის სხივები, რომელიც მაცხოვრის გამოსახულებისკენ მიემართება. როგორც ზემოთ აღინიშნა, ზოგიერთ იკონოგრაფიულ რედაქციაში, სხივების ფონზე ხშირად ზეციდან მტრედი ეშვება, რომელიც მაცხოვრისკენ მიემართება.

სხივები გამოხატავს ნათლის სახით გამოხატულ სულიწმინდის მადლს. ამას მოწმობს იესო ქრისტეს ნათლისღებასთან დაკავშირებული ეგზეგეტიკურ-ჰომილეტიკურ ლიტურატურაში წარმოდგენილი შესაბამისი სწავლებანი.

წმიდა იოანე ოქროპირი, ნათლისღებასთან დაკავშირებულ ერთ-ერთ ჰომილიაში, დავწვრილებით საუბრობს საღმრთო ნათლის შესახებ. მას არაერთი მაგალითი მოჰყავს წმინდა წერილიდან იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ და სად განცხადდა ნათლის სახით საღვთო მადლი. საბოლოოდ, კი, დაასკვნის, რომ „დღეს მოვიდა ყოველსა დაბადებულსა და ნათლითა მით ღმრთეებისათა ყოველი სოფელი განანათლა“ (რაფავა 2020: 98).

იოანე ტაბიას ეპისკოპოსი ბრძანებს: „და რომელნი ბნელსა შინა ვიყვენით და აჩრდილთა სიკუდილისათა, ნათელი გამოგვიბრწყინდა, განიბანა სოფელმან სიმრავლე იგი ცოდუათა“ (რაფავა 2020: 207).

სხივები, რომელიც ზემოდან ქვემოთ ეშვება და ხშირად, სამად იტოტება, სახისმეტყველებითად, მზის სხივებადაც შესაძლოა აღვიქვათ. „უძველეს იადგარში“ ნათლისღებასთან დაკავშირებულ საკითხავში, უფალს სიმართლის მზე ეწოდება, რომელიც „იორდანესა განიბანა“ (ურუშაძე 2017ბ: 18).

ნათლისღების კომპოზიციაში ხშირად ვხვდებით ჯვრის გამოსახულებას. ზოგიერთ იკონოგრაფიულ რედაქციაში მაცხოვარი ჯვრისსახოვან კვარცხლბეკზე დგას, რომლის ქვეშაც გველი (გველეშაპია) მოყოლილი. ასევე, გვხვდება ცალკეული გველის გამოსახულებები იორდანეში, რომელზეც მაცხოვარი დგას და მუსრავს მას (ილ. 6).



ილ. 6 ლი კაცი და წყლიდან აღმოიშობა ახალი, ცოდვებისგან განწმედილი ადამიანი. პავლე მოციქულის მიხედვით: „ანუ არა უწყითა, რამეთუ რომელთა-ესე ნათელ-ვიდეთ ქრისტე იესუს მიერ, სიკუდილისა მისისა მიმართ ნათელ-ვიდეთ? და თანა-დავეფლენით მას ნათლის-ღებითა მით სიკუდილსა მისსა, რათა ვითარცა-იგი აღდგა ქრისტე მკუდრეთით დიდებითა მამისათა, ეგრეთცა ჩვენ განახლებითა ცხოვრებისათა ვიდოდით“ (რომ. 6:3-5).

გველი სახეა ეშმაკისა, რომელიც უფლის მიერ დაითრგუნება. როგორც ცნობილია, კაცობრიობის პირველშობლები სატანამ სწორედ გველის მემკვიდრეობით აცდუნა. შესაბამისად, გველი განასახიერებს ეშმაკს, რომლის შემუსვრაც იწინასწარმეტყველმა უფალმა, როცა გველს უთხრა: „მტერობა დავდვა შორის შენსა და შორის დედაკაცისა, და შორის თესლისა შენისა და შორის თესლისა მისისა. იგი შენსა უმზირდეს თავსა და შენ უმზირდე მისსა ბრჭალსა“ (დაბ. 3:15). დამოწმებული ბიბლიისეული ციტატა არის პირველი მესიანისტური წინასწარმეტყველება. კაცობრიობის გამოხსნა ჯვრით (განკაცებული ღმერთის ჯვარზე გაკვრით) აღსრულდა. ამასთან დაკავშირებით წმიდა თეოდორე სტუდიელი ბრძანებს: „ვითარცა იგი წარმდებად განმარტებელთა მათ ხელთათვის, ხესა მას ცნობადისასა ნეტარებისა მისგან ცხოვრებისა ექსორია ვიქმნენით, ეგრეთვე ახოვნებით განპყრობილთ ამათ ხელთათვის მაცხოვრისა ჩუენისა ძელსა მას ცხოვრებისასა კულად საშუებელთა მათ სამოთხის მკვიდრ ვიქმნენით და სასუფეველსა ცათასა აღვიწიენით“ (ურუშაძე 2017ა: 522).

ჯვრისა და ნათლისღების კავშირის შესახებ საუბრობს სოფრომ იერუსალიმელი: „ნათლისღება ჩემი არს დასაბამ ჩემისა თქუენდა მიმართ განცხადებისა, ხოლო ვნება – დასასრულ ჩემისა თქუენ თანა ქცევის“ (რაფაეა 2020: 230).

დამოწმებული ეგზეგეზის მიხედვით, ნათლისღებით იწყება განკაცებული ღმერთის კაცთა შორის მოსაგრეობა, ხოლო ჯვარცმით – სრულდება.

„დაბადების“ წიგნის მიხედვით, ეშმაკი გველში შედის და შესაბამისად, ეს ქვეწარმავალი ხატმეტყველებაში ეშმაკის სიმბოლოა. ხოლო ვეშაპის სახისმეტყველებასთან დაკავშირებით სწავლება გადმოცემულია ფსალმუნში. კერძოდ, 73-ე ფსალმუნში ვკითხულობთ: „შენ შეჰმუსრე თავები ვეშაპთა წყალთა ზედა“ (ფს.73:13).

ფსალმუნის დამოწმებული სიტყვების ერთ-ერთი განმარტება არის ის, რომ უფალმა ნათლისღებისას შემუსრა წყალში დაბუდებული ეშმაკი და მას (წყალს) ნათლისღების მადლმოსილება მიანიჭა. დავიმოწმებთ შესაბამის ეგზეგეზას, რომელიც ევსები ალექსანდრიელს განეკუთვნება: „დათრგუნა ეშმაკი წყალთა შინა და თავი მისი შემუსრა, ვითარცა იტყვის წინასწარმეტყველი: „შენ შეჰმუსრე თავები ვეშაპისა მის და მიეც იგი საჭმელად ერსა მას ჰინდოეთისასა“ (რაფავა 2020:175-176).

იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულების უკან, ზოგიერთ რედაქციაში, გამოსახულია მცენარე (ან მცენარეები) (ილ. 20; 28), რომელიც, ერთი მხრივ, მიუთითებს იოანე ნათლისმცემლის სამოღვაწეო ასპარეზზე – უდაბნოზე, მეორე მხრივ, იგი განასახიერებს „მკალს“, რომლითაც, სახარების თანახმად, წმინდა წინამორბედი იკვებებოდა – „საზრდელად მისა იყო მკალი და თაფლი ველური“ (მთ. 3:4).

თეოფილაქტე ბულგრელი ამბობს, რომ მკალი იყო ერთგვარი უდაბნოს მცენარე (თეოფილაქტე 2009: 560.)

ზოგიერთ იკონოგრაფიულ რედაქციაში, იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულების უკან გამოსახულია ხეზე მიბჯენილი ცული, რაც წარმოადგენს უფლის წინამორბედის შემდეგი სიტყვების იკონოგრაფიულ ილუსტრირებას: „რამეთუ აწვე ესერა ცული ძირთა თანა ხეთასა ძეს. ყოველმან ხემან რომელმან არა გამოილოს ნაყოფი კეთილი, მოეკუეთოს და ცეცხლსა დაედვას“ (მთ. 3: 10).

იოანე ოქროპირი ყურადღებას ამახვილებს ნათლისმცემლის დამოწმებული წინადადების პირველ სიტყვაზე „ყოველი“ და ამბობს, რომ მნიშვნელობა არ აქვს აბრაამის შთამომავალი ხარ თუ წარმართი, ყოველი ნაყოფის არგამომღები ადამიანი „მოკვეთისა და ცეცხლად დადებისთვისაა“ განწირული. იგივე მოძღვარი იმასაც ბრძანებს, რომ წარმოდგენილ სიტყვებში დიდი ნუგეშიც დევს, რადგან „გამოაჩინა, ვითარმედ რომელმან გამოილოს ნაყოფი კეთილი, ყოველსავე სატანჯველისაგან განრომილ არს“ (ოქროპირი 2014: 167).

შემდგომი მსჯელობისას კოსტანტინეპოლელი მოძღვრი განმარტავს ხის მიერ ნაყოფის გამოღების სახისმეტყველებას. წმინდა მამის თანახმად, ხის ნაყოფის გამოღება გარემო პირობებზე, ბუნებაზე დამოკიდებული, ხოლო ადამიანის მიერ კეთილ საქმეთა აღსრულებას მხოლოდ ერთი რამ სჭირდება – მის მიერ გამოვლენილი ნება (ოქროპირი 2014: 167). იმავე მოძღვრის თანახმად, ხესთან ცულის დება მოასწავებს იმას, რომ ჯერ არ დამდგარა აღსასრულის ჟამი (არ ამოქმედებულა ცული), შესაბამისად, ადამინებმა უნდა იჩქარონ, სანამ ჯერ კიდევ აქვთ სინანულის დრო და შესაძლებლობა (ოქროპირი 2014: 167).

თეოფილაქტე ბულგარელი ცულში სამსჯავროს მოიაზრებს, ხოლო ხე-ში – ყოველ ადამიანს (თეოფილაქტე 2009: 58).

ნეტარი იერონიმეს მიხედვით, ცულში სახარების სიტყვა მოიაზრება, რომლის არ მოსმენის შემთხვევაში ადამიანი დაისჯება (<https://ekzeget.ru/bible/evangelie-ot-matfea/glava-3/stih-10>; Internet. Иероним, Стридонский, Толкование на группу стихов: Мф: 3: 10-10; 18 Мая, 2023).

ისიდორე პელუსიელის მიხედვით, იოანე ნათლისმცემელმა იუდეველი ხალხის უნაყოფობა (კეთილ საქმეთა არქონა) შეადარა უნაყოფო ხეს, რომლის ფესვებთან ცული ძევს და იგი მოჭრის ამ ხეს. იმავე მოძღვრის თანახმად, მოჭრილ ხის ძირზე ახალი ხალხი „დაემყნობა“. ხის ძირი, როგორც ღვთის მარადიული კანონები, რჩება, და მასზე (საღვთო კანონებზე) დაეფუძნება ქრისტეს მცენებების მიმდევარი ხალხი (<https://ekzeget.ru/bible/evangelie-ot-matfea/glava-3/stih-10>; Internet. Исидор, Пелусиот преподабный, Толкование на группу стихов: Мф: 3: 10-10; 18 Мая, 2023).¹

¹ აღნიშნული სწავლება პავლე მოციქულის რომაელთა მიმართ ეპისტოლეს შემდეგი მონაკვეთის შინაარსიდან მომდინარეობს: „ხოლო თქვენ გეტყვ, წარმართთა მაგათ: რაოდენ-ესე ვარ მე წარმართთა მოციქულ, მსახურებაჲ ესე ჩემი ვადიდო. ვაშურო ხოლო თუ ჴორცთა ჩემთა და ვაცხოვნნე ვინმე მათგანნი? რამეთუ უკუეთუ განვრდომაჲ იგი მათი დაგება სოფლისა, რაოდენ-მე შეწყნარებაჲ მათი, არა თუ ცხოვრებაჲ მკუდართაგან? ხოლო უკუეთუ დასაბამი იგი წმიდა არს, და თბეცა; და უკუეთუ ძირი იგი წმიდა არს, და რტონიკა მისნი. ხოლო უკუეთუ რტოთა მათგანნი ვინმე გარდასტყდეს, ხოლო შენ ველური ჴეთის ხილი იყავ და დაემყენ მათ ჴედა და თანა-ზიარ ძირისა და სიპოხისა ჴეთის ხილისა იქმენ, ნუ ექადი რტოთა მათ. ხოლო უკუეთუ ექადი, არა თუ შენ ძირი იგი გიტვრთავს, არამედ ძირსა მას – შენ სთქუა უკუე: გარდასტყდეს რტონი იგი, რადთა მე დავემყნა, კეთილ! იგინი ურწმუნოებითა მათითა გარდასტყდეს, ხოლო შენ სარწმუნოებითა სდგა; ნუ ჰმადლოი, არამედ გემინოდენ. უკუეთუ ღმერთმან ბუნებითა მათ რტოთა არა ჰრიდა, ნუუკუე შენცა არა გრიდოს. აწ უკუე იხილე სიტკბოებაჲ და სასტიკებაჲ ღმრთისაჲ: დაცემულთა მათ ჴედა – სასტიკებაჲ, ხოლო შენ ჴედა – სიტკბოებაჲ, უკუეთუ ეგო სიტკბოებასა მას ჴედა; უკუეთუ არა, შენცა მო-ვე-უკუეთო. და იგინი, თუ არა დაადგრენ ურწმუნოებასა მათსა ჴედა,

კირილე ალექსანდრიელი ძირში, რომელიც არ იჭრება, ძველი აღთქმის პატრიარქებისა და წმინდანების მოღვაწეობას გულისხმობს, რომლის შთამომავლებმაც ღვთის მცნებები არ აღასრულეს და ამიტომ მოიკვეთნენ. თუმცა, დარჩენილ ძირზე წარმართული საზოგადოება „დაემყნო“ (<https://ekzeget.ru/bible/evangelie-ot-matfea/glava-3/stih-10/>; Internet. Кирилл, Александрийский святитель, Толкование на группу стихов: Мф: 3: 10-10; 18 May, 2023).

ერთ-ერთ ლიტურგიკულ საგალობელში ვკითხულობთ, რომ უფალი თავისი ცულით ადამიანის „უნაყოფობას მოჰკუეთს“ და მის წილ „შუენიერებათა სათნოებათასა დაჰწერგავს ჩუენ შორის“ (ურუმამე 2017ზ: 150).

ნათლისღების იკონოგრაფიურ რედაქციათა შორის განსაკუთრებულია ერთ-ერთი, რომელიც ძალიან გავს „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ (აღდგომის) ხატმეტყველებით გამომსახველობას. მაგალითად, არის ნათლისღების იკონოგრაფია, სადაც იორდანე შავი ფერისაა და მის ფონზე გამოსახული მაცხოვარი ძალიან გავს „ჯოჯოხეთის წარტყვევნაში“ შავ (ჯოჯოხეთის გამომხატველი ფერი) ფონზე გამოსახულ, ქვესენელში მართალთა სულების დასახსნელად შთასულ იესო ქრისტეს. გარდა ამისა, შუა საუკუნეების ხატმეტყველებაში, ნათლისღების რიგ იკონოგრაფიულ სცენებში გამოსახავენ იორდანეში, ხის კვარცხლბეკზე (ხშირად, ჯვრის ფორმისა) მდგომ მაცხოვარს (ილ. 3), რაც ანალოგს პოულობს „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ იკონოგრაფიულ გამომსახველობის ნიმუშებთან, სადაც იესო ქრისტე ჯვარედინი ფორმის კვარცხლბეკზე მდგარი წარმოჩნდება (ილ. 3; 6).

ნათლისღებისა და ქრისტეს აღდგომის (რაც, მართლმადიდებლურ ხატმეტყველებაში „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ გამომსახველობითაა წარმოდგენილი) კავშირზე საუბარია საღვთისმეტყველო ტექსტებში. ბასილი დიდი, ნათლისღებასთან დაკავშირებულ ერთ-ერთ ჰომილიაში ბრძანებს: „დღისა მის აღვსებისა რამცა უმახლობლეს იყო ნათლის-ღებად? რამეთუ დღე იგი სახსენებლი არს აღდგომისა, ხოლო ნათლისღება ძალი არს აღდგომისა მიმართ“ (ურუმამე 2017ა: 335).

კესარიელი მოძღვრის მიხედვით, არ არსებობსა მოვლენა, რომელიც ისე ახლოს იყოს ნათლისღებასთან, როგორც აღდგომის დღე და მისი მნიშ-

და-ვე-ემყნენ; რამეთუ შემძლებელ არს ღმერთი კუალად დამყნად მათდა. უკუეთუ შენ ბუნებითისა მისგან მოეკუეთე ველურისა ზეთის ხილისა და გარეშე ბუნებისა დაემყნენ კეთილსა ზეთის ხილსა, რავდენ უფროდს იგინი ბუნებითსა მას დაემყნენ თვისსავე მას ზეთის ხილსა“ (რომ. 11:13-24).

ვნელობა, რადგან ნათლისღება აღდგომას მოასწავებს, ამასთანავე, ეს დღესასწაული აღდგომის ძალაა.

საეკლესიო მოძღვრების თანახმად, ადამიანის ნათლისღება შემდეგნაირად გაიზრება: წყალში კვდება და იფლობა ძველი, ცოდვებისგან დამძიმებული ადამიანი და იქედან აღმოიშობა ახალი, ბრალთაგან განთავისუფლებული კაცობრივი ბუნება (როგორც ზემოთ ვთქვით, სწორედ ამ გზებით ეწოდება ნათლისღებას მაცხოვრის მიერ „მეორედ შობა“). ამასთან დაკავშირებით პავლე მოციქული ბრძანებს: „თანა-დავეფლენით მას ნათლისღებითა მით სიკუდილსა მისსა, რათა ვითარცა იგი აღდგა ქრისტე მკუდრეთით დიდებითა მამისათა, ეგრეცა ჩვენ განახლებითა ცხორებისათა ვიდოდეთ“ (რომ. 6,4).

დამოწმებული სიტყვების ეგზეგეზისის მიხედვით, როგორც მაცხოვარი აღესრულა ხორციელად, ჩვენც, ასევე უნდა მოვკვდეთ ცოდვების მიმართ (იგულისხმება ის, რომ როგორც მიცვალებული ვედარ ჩადის ცოდვებს, ადამიანსაც ასეთივე მიმართება უნდა ჰქონდეს ურჯულოების მიმართ). ნათლისღება ჩვენი ჯვარცმია: როგორც ქრისტეს სიკვდილის მიზეზი ჯვარცმა გახდა (რის შემდეგაც იგი დაფლეს), ასევე, ადამიანების „ცოდვების მიმართ სიკვდილის“ საფუძველია ნათლისღება. ხოლო რაც შეეხება ქრისტესთან ერთად აღდგომას, ამ საკითხზე კარგად პასუხობს ერთ-ერთი ლიტურგიკული საგალობელი: „რამეთუ ამისთვის დავეფლავით ქრისტეს თანა ნათლისღებითა, რათა მოკუდეს ცოდვა, და რათა, ვითარცა ქრისტე აღდგა რა საფლავით, არღარა ემონეს განხრწნადნი ხორცნი, ეგრეთვე ჩვენ, აღმოვხდეთ რა ემბაზისა მისგან ნათლისღებისა, არღარა გუაქუნდეს ძუელისა მის კაცისაგანი, არამედ ყოველივე ახალი“ (ურუმბაძე 2017ბ: 246-248).

წარმოვადგენთ წმინდა კირილე იერუსალიმელის შესაბამის ეგზეგეზას: „უკუეთუ თანა-ნერგ ექმნე შენ მსგავსებასა მას სიკუდილისა მისისასა, ეგრეცა აღდგომასა ღირს იქმნე, ვითარცა იგი იესუ ცოდვანი სოფლისანი თავს-ისხნა და მოკუდა, რათა მოაკუდინოს ცოდვა და სიმართლით აღდგეს, ეგრეცა შენ შთახვიდე წყალსა მას და ვითარცა სახედ რამე დაეფვლი წყალთა მათ შინა, ვითარცა იგი იესო კლდესა მას შინა, მერმე კუალად აღსდგე და განახლებული ცხოვრებითა ხვიდოდი“ (შანიძე 1959: 88).

წმინდა ნათლისღებით ქრისტემ კაცობრივი ბუნება განაახლა და ცოდვათა ტყვეობიდან გამოიყვანა. ადამიანის გამოხსნა განსრულდა აღდგომისას, როცა ჯოჯოხეთში შთასულმა მაცხოვარმა მისი მეუფება დაამარცხა, მისგან დაიხსნა ადამიანი, რის აღსანიშნავად, „ჯოჯოხეთის წარტყვენის“ იკონოგრაფიაში, პირველი ვინც მაცხოვარს ჯოჯოხეთიდან აღმოჰყავს, ადამია. აღნიშნულ კავშირს კარგად წარმოაჩენს იოანე მტბევარი: „დღეს

წყალთა ბუნება მეორედ მშობელად კაცთა იქმნების და იორდანე შემრწუნებით მოაკლდების და უკუნ აქცევს დელვათა... ხმისა მისგან ახლისა ელიასა შიშით ზარგანხდილი დგას მდუმარედ განზანად შემოქმედისა, რომელი განკაცნა და ჰნებავს ადამის აღმოყვანება, რათა განაახლოს და ხელმწიფე ყოს დათრგუნვად თავსა მას ბოროტთასა, რომელმან შურითა მოკლა იგი პირველად და კულად აგოს სამოთხედ მოწყალებით“ (ურუშაძე 2017ბ: 51).

როგორც ზემოდამოწმებული ეგზეგეტიკური თუ ჰომილეტიკური ნაშრომებიდან იკვთება, ნათლისღების ხატმეტყველება სხვადასხვა საღვთისმეტყველო-სახისმეტყველებით ასპექტებს მოიცავს. მასში გადმოცემულია არამარტო ნათლისღების სახარებისეული ისტორია, არამედ მისი ეგზეგეტიკაც. ასევე, გადმოცემულია ნათლისღების, როგორც საეკლესიო საიდუმლოს მნიშვნელობის შესახებ მოძღვრებაც. შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული იკონოგრაფიის თითოეული რედაქცია არამხოლოდ იესო ქრისტეს ნათლისღების შესახებ მოუთხრობს მნახველებს, არამედ ნათლისღებისკენ და განახლებული ცხოვრებისაკენ მოუწოდებს.

დამოწმებანი:

- Ch'elidze E. Martlmadidebeli Ek'lesiis Modzghvreba Ts'minda Khat'ta Taq'vanistsemis Shesakheb. Tbilisi: 2020 (ჭელიძე ე. მართლმადიდებელი ეკლესიის მოძღვრება წმინდა ხატთა თაყვანისცემის შესახებ. თბილისი: 2020).
- Kartuli Natargmni Homilet'ik'uri Dzelebi. Natlisghebis Homiliebis Dzveli Kartuli Targmanebi. Nats'ili I. Redakt'ori M. Rapava. Tbilisi: Tbilisis sasuliero ak'ademiisa da seminariis gamomtsemloba, 2020 (ქართული ნათარგმნი ჰომილეტიკური ძეგლები. ნათლისღების ჰომილიების ძველი ქართული თარგმანები. ნაწილი I. რედაქტორი მ. რაფავა. თბილისი: თბილისის სასულიერო აკადემიისა და სემინარიის გამომცემლობა, 2020).
- Net'ari Teopilakt'e Bulgareli. Mates Sakharebis Ganmart'eba. Tbilisi: gamomtsemloba „alilo“, 2009 (ნეტარი თეოფილაქტე ბულგარელი. მათეს სახარების განმარტება. თბილისი: გამომცემლობა „ალილო“, 2009).
- Rjuli Krist'esi, Natlisgheba. Ts'igni I. Shemdgeneli da Mtavari Redakt'ori Dek'anozi K'akhaber Urushadze. Tbilisi: gamomtsemloba „alilo“, 2017 (რჯული ქრისტესი. ნათლისღება. წიგნი I. შემდგენელი და მთავარი რედაქტორი დეკანოზი კახაბერ ურუშაძე. თბილისი: გამომცემლობა „ალილო“, 2017).
- Rjuli Krist'esi, Natlisgheba. Ts'igni II. Shemdgeneli da Mtavari Redakt'ori Dek'anozi K'akhaber Urushadze. Tbilisi: gamomtsemloba „alilo“, 2017 (რჯული ქრისტესი. ნათლისღება. წიგნი II. შემდგენელი და მთავარი რედაქტორი დეკანოზი კახაბერ ურუშაძე. თბილისი: გამომცემლობა „ალილო“, 2017).

Sinuri Mravaltavi 864 Ts'lisha. Sast'ambod Moamzades K'atedris Ts'evrebma Ak'ak'i Shanidzis Redaktsiit, Ts'inasit'q'vaobit da Gmok'vlevit: Tbilisi: Tbilisis St'alinis sakhelobis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 1959 (სინური მრავალთავი 864 წლისა. სასტამბოდ მოამზადეს კათედრის წევრებმა აკაკი შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით. თბილისი: თბილისის სტალინის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1959).

Ts'm. Ioane Okrop'iri. Targmaneba Mates Sakharebisa. Targmani Ts'm. Eptvime Mtats'mindelisa. Ts'igni I. Tbilisi: gamomtsemloba „betania“, 2014 (წმ. იოანე ოქროპირი. თარგმანება მათეს სახარებისა. თარგმანი წმ. ეფთვიმე მთაწმინდელისა. წიგნი I. თბილისი: გამომცემლობა „ბეთანია“, 2014).

Udabnos Mravaltavi. Ak'ak'i Shanidzisa da Zurab Tch'umburidzis Redaktsiit. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 1994 (უდაბნოს მრავალთავი. აკაკი შანიძისა და ზურაბ ჭუმბურიძის რედაქციით. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1994).

საიტები

<https://ekzeget.ru/bible/evangelie-ot-matfea/glava-3/stih-10/>; Internet. Иероним, Стридонский, Толкование на группу стихов: Мф: 3: 10-10; 18 May, 2023.

<https://ekzeget.ru/bible/evangelie-ot-matfea/glava-3/stih-10/>; Internet. Исидор, Пелусиот преподобный, Толкование на группу стихов: Мф: 3: 10-10; 18 May, 2023.

<https://ekzeget.ru/bible/evangelie-ot-matfea/glava-3/stih-10/>; Internet. Кирилл, Александрийский святитель, Толкование на группу стихов: Мф: 3: 10-10; 18 May, 2023.

Giorgi Vashalomidze
(Georgia)

Iconography of Epiphany and its Theological Aspects

Summary

Key words: Jesus Christ, life, grace, iconography, the Jordan River, Baptism, Cross, water, icon, snake, Man, theology, death, life, joy, exegesis, homiletics, the Heaven, the Father, the Son, the Holy Spirit, the Holy Trinity, dove, beam, deer, the Church, God.

The topic we present in this article is the iconography of the Baptism and its theological and typological aspects. It suggests discussion of the iconographic representation of this event. As is known, iconography is one of the most important means of communicating with God. According to the teachings of the Church, the basis of the veneration of icons is the Incarnation of the Second Person (Hypostasis) of the Holy Trinity. As a result of the Incarnation of God the Son, the invisible God became visible, the basis of which is the Incarnation of God.

Iconography found its origin in the early Christian era. As it is well known, the Roman Empire was the center of the establishment of Christianity as a religion. Israel, where the Saviour lived and executed His ministry, was then under the rule of the Roman Empire. In those times, a large part of society was illiterate. Therefore, iconography was of great importance. In fact, it acquired the essence of “visual theology“. According to the Church Teaching, veneration of an icon does not mean veneration of the paint and material, but that of the image depicted on it. Saint John of Damascus says: “Veneration of an icon ascends to the prototype of its image “. In this regard, it was particularly important to illustrate the events of the Gospel. As is known, it is the book bearing great significance in the Christian Church, for it contains events related to the ministry of the Incarnate God in this world. Therefore, it is the most important duty of a Christian to know its content, which is why, in Christian iconography, special attention was drawn to the portrayal of the events of the Gospel.

The Baptism of Jesus Christ is one of the most important events. As is known, the Incarnate God was baptized at the age of thirty. It was the Saviour’s age when the

most important period of His ministry in this world began. All the four evangelists give their accounts of the Baptism of the Incarnate God.

The Baptism of Jesus Christ took place in the following way: One day the Saviour went to John the Baptist who baptized people in the Jordan River. John stopped Him and told Him that, conversely, he needed to be baptized by Him, to which Jesus Christ answered: "Let it be so now, it is proper for us to do this to fulfill all righteousness. "(Matthew 3:15). According to the Gospel, John "allowed" the Saviour to come to him. The Lord went into the water and as He came up from it, the heavens were opened to Him and the Holy Spirit descended like a dove and the voice of the Father came from Heaven: "This is My beloved Son, in Whom I am well pleased. "(Matthew 3:17)

The Baptism of Jesus Christ is called the revelation of the Holy Trinity. The Holy Trinity was revealed in the following form: the Father, Whose voice was heard from Heaven, the Son, Who was baptized in the Jordan River, and the Holy Spirit, Who in the form of a dove alighted upon the Lord. In addition, it must be noted that by going into the water of the Jordan River, Jesus Christ established baptism as a mystery.

It is an interesting fact that in the iconography of the early Christian epoch, we come across episodes of deer who are drinking water greedily. For instance, in the 6th century iconography of the Baptism in the Catacomb of Pontian, we see a scene of deer drinking from the river. Almost the same image is depicted on the Bitchvinta mosaic.

The iconography of the aforementioned image represents an illustration of the following words from the psalm: "As the deer pants for the water brooks, so pants my soul for You, O God". (Psalm 42:1) According to the psalm, human beings should have a strong longing for deification, for being baptized.

In the early representations of the Baptism, Jesus Christ is predominantly depicted as a Young Child. In later times, this depiction is replaced by the image of the Man. It is a known fact that the Saviour was baptized in an adult age, when He was thirty years old (below, this theme is discussed in detail).

Why was the Lord portrayed as a Young Child in the era of early Christianity?

This is a question that stirs up our interest. As is known, the Baptism is called in other words – "to be born again". In the Gospel According to John, the Saviour says to Nicodemus: "Jesus answered and said to him, 'Most assuredly, I say to you, unless one is born again, he cannot see the Kingdom of God.' "(John 3:3)

In the iconography of the Baptism, the depiction of the Saviour as a Young Child indicates the second, spiritual birth of a baptized person. According to the

Church Teaching, an old man, burdened by sin, goes into the water and a new man, cleansed of guilt, is born anew and emerges from there.

In the later period, **the iconographic composition of the Baptism, which is known to everyone today**, was formed. In the center of it, the Saviour stands in the Jordan River, John the Baptist is on His left side. He has put his right hand on the Saviour's head. On the right side of Jesus Christ, there are angels who worship the Lord, bowing before Him. A dove descends from the sky above the Saviour's head, which in many cases is accompanied by a beam that comes from above and is directed towards the image of the Saviour. The mentioned iconographic representation is fully consistent with the event described in the Gospel, according to which, while the Son of God was being baptized in the Jordan River, the Holy Spirit descended in the form of a dove and the voice of the Father was heard from Heaven.

The significance of the Baptism as the revelation of the Holy Trinity is vividly shown in the image mentioned above. The Son is portrayed as the Man in the Jordan River, the Holy Spirit – in the form of a dove as described in the Gospel, and the Father – in the form of the beam which descends from the height of the Heaven and is followed by the dove. Particularly interesting is the latter. The iconography meticulously conveys the physical appearance of the Son and the Holy Spirit in the Gospel. Namely, the Son of God – in the form of a Man, the Holy Spirit – in the form of a dove. However, as we know, it is only possible to depict material forms (or nature), while it is not possible to do so with voices. Therefore, in this case, iconography uses the image of a beam, as the representation of the Father and His voice, which is directed to the Lord Who stands in the Jordan River. This beam is followed by the Holy Spirit, revealed in the form of a dove. **The aforementioned is based on the corresponding exegesis, according to which, lest anyone should think that the voice coming from heaven belonged to someone else**, the Holy Spirit in the form of a dove, emanating from the "Father's voice", alighted upon Jesus Christ in the Jordan River.

In the composition of the iconography of the Baptism, a number of exegeses related to this feast day are represented. They are discussed in this article. As one of the examples of it, we offer the following: Until the 13th century, the Saviour was portrayed naked in the composition. In the later period, however, He was depicted with a loincloth around His waist. The naked image of Jesus Christ expresses the Gospel story, according to which He enters the Jordan River and receives Baptism. Apart from it, the expression of the naked Jesus Christ reflects several aspects of the relevant exegesis.

By the nakedness of the Incarnate God, putting off the corruptible clothing of the human nature by a human being and his being endowed with divine grace are represented in iconography. As we learn from the book of "Genesis", God clothed with skin human beings who were cursed by Him because of their sin (Genesis 3:21). This is interpreted by exegetes in the language of typology as well: in particular, the human nature was deprived of God's grace and was clothed with death, but at the Baptism, the nakedness of the Saviour released from death man clothed with sin, and endowed him again with divine grace.

In the composition of the Baptism, we often come across the portrayal of the Cross. There are cases when the Cross in the form of a stele (stone-cross) is placed in the Jordan River. In some iconographic renderings, the Saviour stands on a cross-shaped pedestal, under which a snake (a serpent) is lying, and there are also other images of a snake in the Jordan River, on which the Saviour stands and vanquishes it.

The inclusion of the images of the Cross and the snake (serpent) in the composition of the Baptism is based on the theological teaching that Christ defeated death with the Cross; the mystery of baptism, which was instituted by the Saviour when He was baptized in the Jordan River has the following essence: when a person is baptized, the old man dies and a new man, cleansed of sins, is born again and emerges from the water.

Exegetical and homiletic works clearly attest that iconography of the Baptism encompasses various theological and typological aspects. Not only the Gospel story of the Baptism, but also its exegesis is conveyed in it. Apart from it, the teaching about the significance of baptism as a Church mystery is also evident in it. It can be said that each rendering of the aforementioned iconography not only recounts the Baptism of Jesus Christ, but also calls those who look at it to receive baptism and start a new life.

ნათელა ჩიტაური
შორენა შამანაძე
(საქართველო)

იდენტობათა რეკონსტრუქციები და ალტერნატივათა ძიება ქართულ ინტერკულტურულ-მიგრაციულ ტექსტებში¹

თანამედროვე სამყარო უამრავი ახალი გამოწვევის წინაშე აყენებს კაცობრიობას. ინტერნეტის და სოციალური ქსელების წყალობით იშლება მენტალური საზღვრები და მცირდება გაუცხოება მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში მცხოვრებთა შორის. დღევანდელი საზოგადოება ხასიათდება მიგრაციული მოძრაობებით და გლობალური დაქსელვით. ეს იწვევს კულტურული კომუნიკაციის ზრდას, ურთიერთობების ინტერნაციონალიზაციას ბიზნესში, მეცნიერებასა და ხელოვნებაში, ცხოვრების ყველა სფეროში.

არნახულად გაზრდილი ინფორმაციული ნაკადების ფონზე ინდივიდებისათვის უაღრესად გართულდა საკუთარ თავში გარკვევა და გარემოში ორიენტირება.

ყოველივე ეს უპირველესად იდენტობებზე აისახა: კულტურული მრავალფეროვნება საკუთარი თავის მხოლოდ ერთი კულტურის ფარგლებში განსაზღვრის იდეას ცვლის იდენტობის მოქნილი, მუდმივად ახლად ჩამოყალიბებული აღქმით. „გასტარბაიტერების იმპორტმა ... სამუდამოდ შეცვალა ყოველდღიური ცხოვრება და მასპინძელი ქვეყნების კულტურა“ (Schlögel 2008: 109).

კულტურათა კვეთაში, ერთი მხრივ, ადამიანები მეტად დაინტერესდნენ საკუთარი თვითმყოფადობით, წარსულით, მეორე მხრივ, იზადება ახალი იდენტობებიც, იკვეთება იდენტობათა ძიების სიცოცხლისუნარიანი დინამიკა.

¹ წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის „ქართული ინტერკულტურულ-მიგრაციული მწერლობა ახალი „Weltliteratur“-ის ჭრილში და ნაციონალური იდენტობა“ (პროექტის N DI-18-965) ფარგლებში შესრულებულ კვლევას.

დღევანდელობამ იდენტობათა განსაზღვრისა და შესწავლის პროცესში კიდევ ერთი კორექტივი შეიტანა: თუ დღემდე უფრო მეტად გახმოვანებული იყო და მეცნიერებიც იკვლევდნენ ნაციონალურ, სოციალურ იდენტობებს, დღეს აღნიშნულ ფენომენებს განსაზღვრავს პიროვნულ იდენტობათა მოდიფიკაციები, რომლებიც ინდივიდისა და გარემოს ინტერაქციის პროდუქტია.

იდენტობის რეკონსტრუქცია პროცესია: პირველ ეტაპზე იგულისხმება განსხვავებების დანახვა, რაც განპირობებულია სხვადასხვა კულტურული ცოდნითა თუ კულტურული პრაქტიკით. შემდეგ ეტაპზე კი – განსხვავებათა შედარება და ამის საფუძველზე საკუთარი თავის შეფასება, რაც საკუთარი იდენტობის რეკონსტრუქციასაც არ გამოორიცხავს.

ამ საყოველთაო დეზორიენტაციისა და ინფორმაციული წნეხის, იდენტობათა ასეთი მრავალფეროვნების პირობებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მიგრაციის პირობებში საზღვარგარეთ შექმნილ ტექსტებს.

თუ გადავხედავთ ბოლო ორი ათწლეულის მიგრაციული ლიტერატურის ევროპულ დისკურსს, აღსანიშნავია ამ სახის ლიტერატურის დეფინიციათა სიმრავლე: ინტერ/ტრანსკულტურული, მიგრაციული, პოსტმიგრაციული, ტრანსარეალური, დიასპორული, ჰიბრიდული, მულტილინგვისტური, მოძრაობის / დევნილობის (exil) / ადგილმონაცვლე პირთა, სამყაროთაშორი (Writing-between-Worlds) და სხვა. თუმცა ბოლო პერიოდში მას სულ უფრო და უფრო ხშირად მოიხსენიებენ ასე: „ახალი Weltliteratur“. ეს პოზიცია მოდის ჰომი ბჰაბჰას მიერ გოეთეს Weltliteratur-ის ახლებური აქტუალიზაციიდან. თავის ნაშრომში „The Location of Culture“ ჰომი ბჰაბჰა წერს: „მსოფლიო ლიტერატურის შესწავლა შეიძლება იყოს შესწავლა იმისა, თუ როგორ ცნობენ კულტურები საკუთარ თავს „განსხვავებების“ მეშვეობით“ (Bhabha 1994:75). ოტმერ ეტტე აღნიშნავს, რომ ახალმა მსოფლიო ლიტერატურამ ეს ნარაციისა და პოეტიკის სტრუქტურულ დონეზეც უნდა ასახოს (Ette 2005:42).

მიგრაციული მწერლობის „ახალ Weltliteratur“-ად სახელდების მთავარი არგუმენტი არის ის, რომ მიგრაციის ლიტერატურა უკავშირდება გლობალიზებულ სამყაროში ყოველდღიურ ყოფას და ეს ვლინდება განსხვავებულ კულტურათა კავშირისა და მრავალენოვანების რეალურ კონტექსტებში. ამავდროს „ახალი Weltliteratur“-ის მთავარ მახასიათებელს – კულტურათაშორის „მესამე სივრცეს“ უმთავრესად საზღვარგარეთ შექმნილი ტექსტები ქმნის.

„ახალი Weltliteratur“-ის იდეა განავითარა და სისტემად ჩამოაყალიბა ელკე შტურმ-ტრიგონაკისმა, ეს იდეა მეცნიერებს სთავაზობს ახალი პერსპექტივიდან განიხილონ მიგრაციული ლიტერატურის ადგილი და გვერდი აუარონ კამათს იმის შესახებ, ეკუთვნის თუ არა ესა თუ ის ლიტერატურა ამა თუ იმ ნაციონალურ მწერლობას.

ქართველ მოღვაწეთა მიერ საზღვარგარეთ, ასევე მიგრაციულ თემებზე შექმნილ ტექსტებს ჩვენმა სამეცნიერო ჯგუფმა უწოდა **ქართული ინტერკულტურულ-მიგრაციული მწერლობა**. თანამედროვე ქართული მენტალურ-ლიტერატურული სივრცე აღარ კმაყოფილდება მხოლოდ პოსტსაბჭოური სინამდვილისა და 90-იანი წლების ტრავმის აღწერით. მისი განვითარების დინამიკა მიმართულია თანადროულ დასავლურ სივრცეში ჩაწერისაკენ, რაშიც გადამწყვეტ როლს თამაშობს საზღვარგარეთ მოღვაწე ქართველ ავტორთა შემოქმედება ან ტექსტები, რომლებშიც მიგრაციული თემები, სხვადასხვა კულტურის შეხვედრაა ასახული. ეს მწერლობა, როგორც „ახალი Weltliteratur“-ის მესამე სივრცის ნაციონალური გამოვლინება – ყოველდღიურად ქმნის ახალ რეალობას და მისი კვლევის დაწყება დღეს მნიშვნელოვანია.

ქართული ინტერკულტურულ-მიგრაციული მწერლობის თვისობრიობა, მით უმეტეს, იდენტობათა რეკონსტრუქციებისა და ალტერნატივათა კვლევა ამ ლიტერატურაში, უკვე აღარ თავსდება კომპარატივისტული ლიტერატურათმცოდნეობის ჩარჩოებში. იქმნება კვლევის ახალი სივრცე, რომელიც ეყრდნობა კონტექსტუალურ (სისტემურ და ემპირიულ) მიდგომას და მოითხოვს თანამედროვე თეორიების გამოყენებას, კვლევის ინტერდისციპლინურ ფორმატს. სტატიაში ვიყენებთ ჩვენ მიერ შემუშავებულ მეთოდოლოგიას „სოციოლიტერატურათმცოდნეობა“, რაც გულისხმობს ეთნიკურ, რელიგიურ, ენობრივ, სოციალურ, გენდერულ, პროფესიულ, თვითრეალიზაციის, თვითაქტუალიზაციის და სხვა მიმართულებების გააქტიურებასაც. იდენტობათა კვლევისას გვერდს ვერ ავუვლით დღეს ასე აქტუალურ ურთიერთკავშირს სელფსა და იდენტობას შორის. „სელფი“, როგორც ფენომენი, აქტიურად ჩაერთო განსაკუთრებით პიროვნულ იდენტობათა კვლევებში (გამსახურდია 2016: 40).

აღბათ, დაისმის კითხვა: აღნიშნული საკითხების საკვლევად რატომ ვირჩევთ საზღვარგარეთ შექმნილ ან მიგრაციული პროცესების ამსახველ ტექსტებს?

ქართული ინტერკულტურულ-მიგრაციული მწერლობის ცენტრალური თემა იდენტობათა ცვლილებებია. ეს მწერლობა სწორედ ის ველია, რომელიც ყველაზე რეალურად და აქტიურად წარმოაჩენს მიგრაციული, გლობალური სამყაროს „მოდრავ“ (რთულ – ორმაგ, სამმაგ, ჰიბრიდულ, ახალ) იდენტობებს, იდენტობათა ძიების პროცესებს. ამიტომაც ამ მწერლობაში ბევრი ისეთი აქცენტი და კონტექსტია (გააქტიურებული იმაგოლოგიური ნარატივი, რომელიც დისტანციიდან, სხვადასხვა კულტურის პერპექტივიდან უფრო ნათლად, რეალურად წარმოაჩენს თავისასაც და სხვისასაც; კულტურული

მეხსიერების დომინანტი; საზღვარგარეთ მყოფობასთან, ემიგრაციასთან, „მოდრაობასთან“ დაკავშირებული ფსიქოსოციალური იდენტობები), რომლებსაც „ადგილზე შექმნილ მწერლობაში“ ვერ შევხვდებით. ამ მწერლობაში ასახულია ის ცვლილებები, მეტამორფოზები, რომლებიც თანამედროვე სამყაროს, სხვადასხვა კულტურის აღქმის ალტერნატიულ მოდელებსა და პარადიგმებს გვთავაზობს, თუნდაც მიგრაციის ის მიზეზები, რომლებიც სამშობლოში პიროვნული იდენტობის კრიზისს (ნეგატიურ ემოციებს, ალტერნატივათა მუდმივ და უპერსპექტივო ძიებას) ასახავს და რომელთა გამოც მიგრაციის პერსპექტივა უმჯობესად ჩაითვალა.

იდენტობა ყალიბდება ყველა არსებული კომპონენტის საფუძველზე. ნაციონალურ, სოციალურ, პროფესიულ ასპექტებთან ერთად უმნიშვნელოვანესია გრძნობად-ემოციური პრობლემები – სიყვარული, პარტნიორის არჩევა, დაოჯახება, სექსუალური ორიენტაცია – იდენტობებთან დაკავშირებით სულ უფრო აქტიურად განიხილება.

„ახალ Weltliteratur“-ში იდენტობათა რეკონსტრუქციებისა და ალტერნატივების ძიებათა პროცესებს განსაკუთრებით აქტიურებს საოჯახო ნარატივი, ფემინური დისკურსი, რომლებიც დღევანდელმა „მოდრავმა“, მიგრაციულმა გარემომ გააძლიერა. „მოდრაობის“ მწერლობის ავტორთა და პერსონაჟთა უმეტესობა ქალია. დღეს „ახალი Weltliteratur“-ის უმნიშვნელოვანესი თემა არის ქალის, როგორც ავტორის და როგორც პერსონაჟის, თვითიდენტიფიკაციის პრობლემები, ამ მწერლობაში „ქალურობის“ ისტორიული კონცეპტი მდიდრდება ინტერკულტურული მოდელებით.

თანამედროვე ქართული ინტერკულტურულ-მიგრაციული მწერლობა „ახალი Weltliteratur“-ის ფემინურ ნარატივში ერთვება ამ დისკურსის კომპლექსურ, ინტერკულტურულ ჭრილში წარმოჩენით, თუმცა ძალიან საინტერესო ნაციონალური ასპექტებით: 90-იანი წლების პარადიგმა, გარე და შიდამიგრაციები, საბჭოთა სისტემის ნგრევასთან დაკავშირებული თემები, პოსტსაბჭოთა ქაოტური მოვლენები. თავად ქართული მენტალობის (კოლექტივისტური ქართული მენტალობა, გარემოს ძლიერი ზეგავლენა პიროვნული იდენტობის ჩამოყალიბებაზე) თავისებურებანი. ქართული ინტერკულტურულ-მიგრაციული მწერლობა ასახავს დღევანდელ რეალობას: ნომადიზმმა, „მოდრაობის“ ვითარებამ წამოსწია ქალის ძლიერი მხარეები, ქალმა უფრო აქტიურად დაიწყო ფიქრი და ბრძოლა თვითიდენტიფიკაციისათვის, პიროვნული თავისუფლებისათვის. დღეს ქალი მამაკაცზე მეტად კრიტიკულად განიხილავს მემკვიდრეობით გადაცემულ და ასევე შექმნილ იდენტობას, ცდილობს დროულად გააკეთოს არჩევანი, თუ ადრე შერჩეული იდენტობა დაკარგავს ღირებულებას, აიძულოს გარშემომყოფები აღიარონ მის

მიერ ახლად მოპოვებული იდენტობა. ამ მწერლობაში ოჯახური, ბიოგრაფიული, გენდერული ნარატივი, ნაციონალურისაგან განსხვავებით, მიგრაციებმა და ამასთან დაკავშირებულმა პრობლემებმა (თუნ-დაც ოჯახის ინსტიტუტის რღვევა) სრულიად განსხვავებული თემატიკით დატვირთა.

ვფიქრობთ, ინტერკულტურულ-მიგრაციული მწერლობას აქვს მეტი რესურსი არა მხოლოდ იდენტობათა რეკონსტრუქციების წარმოსაჩენად, არამედ მას შეუძლია მნიშვნელოვნად განსაზღვროს იდენტობათა რეკონსტრუქციის პროცესის დინამიკა. ქართული ინტერკულტურულ-მიგრაციული მწერლობა ამ კონტექსტებით გაცილებით უკეთ პასუხობს თანამედროვეობის გამოწვევებს, ვიდრე „ადგილზე შექმნილი“ მწერლობა.

სწორედ ქართულ ინტერკულტურულ-მიგრაციულ მწერლობაში, მაშასადამე, კულტურათა კვეთაში ვლინდება, რომ:

– საბჭოთა სივრცით მოტივირებულ სამშობლოს ზედმეტად იდეალიზაციას და ქართველურობის გაფეტიშებას, რასაც იმ ეპოქაში ეროვნული ცნობიერების გადარჩენისა და ტოტალიტარული სისტემისათვის ფარული თუ აშკარა წინააღმდეგობის გაწევის მიზანი ჰქონდა, თანამედროვე ეტაპზე შინაარსი და ფუნქცია გამოეცალა.

– საჭირო და აუცილებელი გახდა არა მხოლოდ პოსტსაბჭოური სინამდვილისა და 90-იანი წლების ტრავმების (იდენტობათა კრიზისი, ომები, ეთნოკონფლიქტები, დევნილობა, კრიმინალი) აღწერა, ლოკალური პრობლემების ასახვა და მეტ-ნაკლებად გაანალიზება, არამედ საბჭოთა პერიოდში დამუშავებული ნაციონალური ნარატივისა და ნაციონალური სტერეოტიპების დეკონსტრუქცია, ნაციონალურ / ეთნიკურ იდენტობათა რედეფინიცია, გლობალურ კონტექსტთან ადაპტაციისა და მოდერნიზებული ნაციონალური ღირებულებების ფორმირების საფუძველზე ახალ იდენტობათა დაბადების დაფიქსირება, ახალი ნაციონალური ნარატივის შექმნა.

ახალი „Weltliteratur“-ის, შესაბამისად, ქართული ინტერკულტურულ-მიგრაციული მწერლობისა და იდენტობათა ერთობლივი დისკურსი აყალიბებს კულტურულ სივრცეს – შესაძლებლობას დაისვას კითხვები:

- რა არის უცხოეთში წასვლის მიზეზი და მიზანი?
- რამდენად პრიორიტეტულია უცხო გარემოსთან მორიგების, ადაპტაციის მექანიზმები? რამდენად ათავისუფლებს ადამიანს ნომადიზმი და ათავისუფლებს კი საერთოდ?
- რა გავლენას ახდენს ნაციონალური და ტრანსნაციონალური დინებები თვითიდენტიფიკაციაზე. რამდენად არსებობს ალტერნატიული დისკურსის ენა უცხოეთში, რამდენად ახერხებენ ან თუ ახერხებენ თვითრე-

ალიზაციას, თვითგამოხატვას, პირადი სივრცის შექმნას, როგორც პროფესიულ-შემოქმედებით, ისე გრძობად-ემოციურ სფეროში?

– რამდენად იქცევა გაორების ფაზა (ორმაგი იდენტობები, „ორმაგი აგენტობა“, „ორმაგი კოდირება“, „დია იდენტობა“) შემოქმედებით მოტივაციად?

– როგორ ჩანს უცხოეთში „მე“ და „სხვა“ შეინიშნება თუ არა კრიტიკული დამოკიდებულება ნაციონალური იდენტობის ან დასავლური ღირებულებების რომელიმე მარკერის მიმართ? რა „დავივიწყოთ“, რა მივიღოთ როგორც გამოწვევა, როგორც რეალობა?

– რამდენადაა ასახული ამ მწერლობაში კონტექსტუალიზმი, რა უფრო მეტად ქმნის განსხვავებათა საფუძვლებს: ზოგადად გლობალურ-მიგრაციულ-ინტერკულტურული კონტექსტი თუ ქართული ან პოსტსაბჭოთა გარემოს თავისებურებანი?

– რამდენად გამოკვეთს ეს მწერლობა იმ ასპექტებს, სფეროებს, რომლებიც მოითხოვს აუცილებელ ინტერვენციებს ავტონომიური ფუნქციონირებისათვის, როგორ უნდა გაძლიერდეს „იდენტობის კაპიტალი“, სად უნდა ჩაიდოს ინტერვენციები (ოჯახური ურთიერთობები, აღზრდის თავისებურებები, კულტურა, სოციოპოლიტიკური კონტექსტები)?

განვიხილოთ უცხოეთში შექმნილი ტექსტები:

1. ამერიკაში მცხოვრები და მოღვაწე ავტორის, მაია ციციშვილის მოთხრობების კრებული „ათას ერთი დღიდან“. 2021.

1. „მე“ და სხვა“

პირველივე მოთხრობა „ეპიკურეს ბალები“ (ვაშინგტონი. 2014 წელი): „ლა მადლენი, ფრანგული კაფე ბეტეზდაში, უკვე რამდენიმე წელია ჩვენი და ჩვენი ახლობელი ოჯახების თავშეყრის ადგილია“ (ციციშვილი 2021: 9).

პირველივე ფრაზები: „დამაცადე, დღეს მე ვიხდი ნუ ყვირით, სირცხვილია, შეწუხდა ხალხი“ (ციციშვილი 2021: 9).

„გადახდის დროს მოსამსახურე პერსონალისათვის პატარა შოუ იმართება: ხელს ვკრავთ, ვეჭიდავებით ერთმანეთს, ვბრაზობთ. ... ვინც გვცნობს, ჩვენს გამოჩენაზე ალბათ ფიქრობს: „აი, ისინიც მოვიდნენ, შემოდინ, დაიწყებენ ახლა ხელების ქნევას და ყვირილს, ნეტავ საიდან არიან, რა უცნაური ხალხია ...“ (ციციშვილი 2021: 12-13).

უკვე მისახვედრია ქართული ხასიათი: თანამესუფრეს თანხის გადახდა უნდა დაასწრო. ამერიკული მენტალობა: ამით ადამიანები წუხდებიან, დრო ფუჭად იკარგება.

აქ მჟღავნდება ქართველთა ეთნიკური იდენტობის საიდენტიფიკაციო ნიშნები: ეპატაჟურ-რადიკალური ქმედება და მეტყველება, თვალსაჩინო ხელგაშლილობა. ზოგადად, საყოველთაო აზრია, რომ ქართული სტუმარმასპინძლობა სწორედ ამ დეტალებით გამოირჩევა, თუმცა ბოლო დროს შესამჩნევია ცვლილებებიც. ხოლო ემიგრაცია, გარკვეულწილად, კულტურული მეხსიერების, ტრადიციების შემნახავად და დამკონსერვებლადც შეიძლება ჩაითვალოს; იქნებ ესაა ემიგრაციისა და ინტერკულტურულ-მიგრაციული მწერლობის ერთ-ერთი ფუნქციაც – **შემოინახოს კონკრეტული ქცევა ან ხასიათის თვისება, რომელიც სამშობლოში უკვე აღარაა აქტუალური და მომავალი თაობები მის შესახებ სწორედ აქედან გაიგებენ.**

ზოგადად ქართული მენტალობის შესახებ ასეთი აზრია:

„ქართველების მოქმედებების უმრავლესობა თითქმის სრულად გარემოზეა ორიენტირებული. ყველა აქამდე აღნიშნული აქტივობა ცალსახად ყურადღების მიპყრობისაკენაა მომართული. მათ ნაკლებად აინტერესებთ მოქმედებებისა თუ სიმბოლოების რეალური შინაარსი. აქცენტი კეთდება გარეგნულ ეფექტზე“ (გამსახურდია 2016: 135).

მაია ციციშვილის მიერ მიგნებული ეროვნულ-მენტალური სხვაობანი ნიუანსური, ამავე დროს მნიშვნელოვანია.

მოთხრობა „სადღესასწაულო დეკორაციები“ (ვაშინგტონი 2014): „დერეფანში შეხვედრისას ჩემი და ამ ქალის ურთიერთობა კლასიკური ამერიკული სამეზობლო ფრაზებით შემოიფარგლებოდა. ... ისეთი გრძნობა გიჩნდება, ამერიკაში ცხოვრობენ პრინციპით: არავის არავისი არაფერი არ მართებს“ (ციციშვილი 2021: 21). ავტორი დელიკატურად, მრავლისმომცველად მიგვანიშნებს გარემოს როლზე ქართულ რეალობაში. მართალია, დღეს საქართველოში მიმდინარეობს ინდივიდუალური ლიბერალიზაციის პროცესი, გარემოს (ოჯახური აღზრდის ავტორიტარული მიდგომები, სოციოკულტურული, საზოგადოებრივი ნორმები, სოციოეკონომიკური პირობები) მნიშვნელობაც თანდათან მცირდება, მაგრამ პიროვნული იდენტობის ჩამოყალიბებაზე, ალტერნატივების ძიებებზე ქართული გარემო, მეტ-ნაკლებად შემორჩენილი კოლექტივისტური ტენდენციის გამო, თავის გავლენას კვლავ ინარჩუნებს. სამეცნიერო სივრცეში აღნიშნულია, რომ ეს კონტექსტი საქართველოში ნაკლებადაა განხილული.

„მჭიდრო კულტურაში ინდივიდის ფუნქციონირებისას წინა ხაზზეა „უნდა მე“-ს ნიშნული და არა „იდეალური მე“-ს ნიშნულები. მაღალი განცდილი ანგარიშვალდებულების პირობებში თვითრეგულაცია ეყრდნობა „უნდა მეს“ მუდმივ აქტივობას. ჯერჯერობით კულტურის ამ განზომილების შესახებ კვლევები საწყის სტადიაშია, საქართველოში კი არ ჩატარებულა.

თუმცა კვლევის შედეგები გარკვეულწილად მიაწინებებს, რომ კულტურული ნორმები ძლიერია და მათგან გადახვევას მკვეთრი უარყოფითი უკუკავშირი მოსდევს გარემოს მხრიდან“ (სხირტლაძე 2015: 95).

ქართველები თითქოს ლალი ადამიანები არიან. ქართული ხასიათის ეს თვისება ბევრს გამოუკვეთავს. გრ. რობაქიძე შენიშნავდა: „გაახარე-გაიხარე“ – აი, მთავარი ხრტილი ქართული ბუნებისა“ (რობაქიძე 1996: 43). ქართველებს ეს სილადე ამლევდა რწმენას გადარჩენისა. ქართული იდენტობის ამ მეტად მნიშვნელოვანი მახასიათებლის შესახებ კვლევა ჩაატარა ვიქტორ ნოზაძემ. მან თქვა, რომ ქართველი არის „ესთეტიურად უპასუხისმგებლო“, საქართველო ხშირად დაუპყრიათ, ქართველი ხალხი ხშირად დამორჩილებია კიდეც უცხო ძალას, მაგრამ ამ ძალის ბატონობისათვის მას სერიოზულად არასოდეს შეუხედავს. ესაა „ქართველის უპასუხისმგებლობა“. როდესაც ამ ბატონობას ბოლო ეღებოდა, ქართველი ხალხი თავისი ხასიათით ისეთივე რჩებოდა, როგორც უწინ იყო, შესაძლოა, შინაგანად უფრო ძლიერიც კი. ესაა მისი „ესთეტიზმი“ (კარტოზია, 2016: 141). ამის შესახებ აღნიშნულია თანამედროვე კვლევებშიც: „ქართველების უმრავლესობა საკუთარ ცხოვრებაში მიმდინარე მოვლენების ძირითად მიზეზს გარემოსა და ბედისწერაში ხედავს და არა საკუთარ თავში, ჩანს, ქართული ეთნოსის წევრებს აქვთ განცდა, რომ „რახან აქამდე გადავრჩით“, შემდეგშიც გადავრჩებით. ის ფაქტი, რომ სხვა დიდი სახელმწიფოების გაქრობის ფონზე საქართველომ ამდენ ხანს გააგრძელა არსებობა, საკუთარი თავის და პოზიტიური ბედისწერის ირაციონალურ რწმენას განაპირობებს“ (გამსახურდია 2016: 172-174).

თუმცა მაია ციციშვილს უცხოეთმა, სხვადასხვა მენტალობათა შედარების შესაძლებლობამ მისცა საშუალება, შეენიშნა, რომ „ლალი ქართველი“ დღეს უკვე სხვა პოზიციებს ამჟღავნებს.

ქართველის სილადე, შესაბამისად, აქტიურობა, დღეს უფრო ნაკლებია, ვიდრე, მაგალითად, ამერიკელისა, თუნდაც ხანდაზმულისა.

მოთხრობაში „სადღესასწაულო დეკორაციები“ მოთხრობელის მეზობლად მცხოვრები ხანშიშესული ცოლ-ქმარი, ქორწინებიდან მე-60 წლის-თავის აღსანიშნავად, თავიანთმა შვილებმა, რომლებიც უკვე დიდი ხანია ცალკე ცხოვრობენ და მათ იშვიათად ნახულობენ, ჰავაიზე დაპატიჟეს. ქართველს უკვირს მათი ენთუზიაზმი, აღფრთოვანება, ზოგადად ყველა დღესასწაულზე, თუნდაც ჰელოუინზე, სახლის დეკორაციებით მორთვის ხალისი. ავტორის განწყობის შედარებითი დისკურსი ასეთია:

„ნეტავი ამას, რომ ამისი თავი აქვს. წელს მე შეიძლება ნამდვის ხეც არ ავაწყო, ანდა ვისთვისაა საჭირო, ბავშვებს აღარ აინტერესებთ, მე მეზარება,

ქმარს კიდევ უფრო, რადგან მისი მოსათრევი და დასადგმელია“ (ციციშვილი 2021:24).

ამერიკელი ხანდაზმული მუსიკოსი თავისი დეკორაციებით ეგებება დღესასწაულს. ის არ თვლის, რომ მისი დრო გავიდა. ახლის მოლოდინს და მიღებას თუკი შეძლებ, სიბერე ვეღარ მოგამწყვდევს წარსულის ცხრაკლიტულში. „როგორ შეიძლება პატივი არ სცე ამერიკელების დამოკიდებულებას წლების მიმართ. ეს მათთვის ციფრების დაუნდობელი მატება არაა, ცხოვრებისეული პოზიციაა“ (ციციშვილი 2021:22).

ასეთივე სურათია მოთხრობაში „აი ია“ (ვაშინგტონი 2016).

ქართველი ამერიკაში მყოფ უცხოელ სტუდენტებს ქართულს ასწავლის. უცხოელი (უმეტესად ამერიკელი) ახალგაზრდების პასუხი მოკითხვაზე „...ყოველთვის არის: „კარგად“ ან „ძალიან კარგად“, ამას მასწავლებელი უკვე დიდი ხანია მიეჩვია. მოკითხვაზე პასუხი „კარგად“ ამერიკელებისათვის პაროლივითაა, რაშიც მათი ხასიათი მჟღავნდება ... მასწავლებელმაც თავისი საყვარელი ფრაზები: „არა მიშავს“, „ისე რა“, დავიწყებას მისცა. თავიდან არა-ბუნებრივად მიაჩნდა, როცა ყველაფერი ვერ იყო კარგად, როცა უსიამოვნო ამბები მოდიოდა თბილისიდან მშობლების ავადმყოფობის შესახებ, უჭირდა ეთქვა „კარგად“. თანდათანობით ეს კარგად თავისით მოვიდა და ბუნებრივად ჩაჯდა“ (ციციშვილი 2021: 32).

„ქართული სილალის“ გაქრობას თუ არა, შესუსტებას მაინც დღეს ლოგიკური ახსნა მოეძებნება, თუ არსებულ სოციოპოლიტიკურ კონტექსტს გავითვალისწინებთ: პოსტსაბჭოთა პერიოდი, ომები რუსეთთან, ეთნიკონფლიქტები, უსახლკაროდ დარჩენილი ადამიანები, შეუქცევადი ემიგრაციები. მართალია, საქართველოს ისტორიაში ბევრი ტრაგიკული ფურცელია ჩაწერილი, მაგრამ ფაქტია: პოსტსაბჭოთა პერიოდი ძალიან რთული აღმოჩნდა, დამოუკიდებლობის მიღებაც უჩვეულო და დამაბნეველი. იდენტობათა ასეთი კრიზისი, შესაძლოა, საქართველოს ისტორიაში აქამდე არც ყოფილა. აშკარაა თანამედროვეობა, მით უმეტეს, უცხოეთში ცხოვრება (თუმცა ეს სილალე საქართველოშიც ვეღარ „მუშაობს“) უკვე აღარ იძლევა უპასუხისმგებლობის, ბედისწერაზე მინდობის (ბედია ასეთი და მე რა ვქნა, მე თავი რატომ შევიწუხო), არააქტიურობისა და, შესაბამისად, სილალის „კომფორტს“.

თანამედროვეობა, როგორც ჩანს, ნელ-ნელა „აიძულებს“ ქართველს, სილალის ცნება შეცვალოს და გაიაზროს, რომ, პირიქით, ნამდვილი სილალე არის აქტიურობა, ბრძოლა, რეალობაში გარკვევა, სწორი პოზიციების შემუშავება გლობალიზაციისა და მიგრაციების გამოწვევებთან გამკლავება, შემოქმედებითობა.

მაია ციციშვილმა შენიშნა: უცხოეთში ყოფნამ, კულტურათა შედარებამ დააჩქარა თაობათა შეხედულებების ცვლა. გლობალურ-მიგრაციული სამყაროს დაკვეთები სრულიად სხვაა, ქართული ფუნდამენტური ფასეულობანი – ქართული მენტალიტეტის მთავარი ღერძი – ჩანაცვლა სწრაფად ცვალებადი გარემოს აქტუალურმა მოთხოვნებმა.

შვილებთან „რადაცის ახსნას რომ დავაპირებ, უფრო ვირევი, ვხვდები ახლა მე შვილებს მარტო თაობები კი არა, კულტურაც მაშორებს“ (ციციშვილი 2021: 61).

მოთხრობა „რიზორიუსი“ (ვაშინგტონი. 2017). „აშშ-ში რამდენიმე თვის ჩამოსული ვიყავით, როცა სკოლიდან დაგვირეკეს და დირექტორთან დავვიბარეს“. როგორც ჩანს, ქართველმა ბავშვმა კლასში არაერთხელ იჩხუბა.

ქართული შეხედულება: „ბავშვები ზოგჯერ ჩხუბობენ, მაგრამ ეს ხომ ჩვეულებრივი რამაა“ (ციციშვილი 2021: 68). „გიორგი და ჩემი დისშვილი, დათო თანატოლები არიან. მამაჩემი, ნუგზარი და ზურა პირველ სექტემბერს ისე აცილებდნენ, თითქოს სკოლაში კი არა, ომში ისტუმრებდნენ. აბა, თქვენ იცით, თავი არავის დააჩაგვრინოთ, ჩხუბის დროს არ შერცხვეთ, კაცურად მოიქეცით, – არიგებდნენ ბიჭებს“ (ციციშვილი 2021: 69).

... პოსტსაბჭოთა სკოლებში, საბჭოეთიდან მოყოლებული, დიდ პატივშია დარვინიზმის პრინციპი – „ძლიერები გადარჩებიან“. ჩვენებს ეს მწარე გაკვეთილი თავის დროზე კარგად აქვთ ათვისებული. ... „მოლიმარმა დირექტორმა ჩვენი „ოჯახური შეგონებანი“ რომ იცოდეს, ბავშვებში ძალადობის გაღვივებისათვის ჩვენც მოგვარგებდა სპეციალურ პროგრამას“ (ციციშვილი 2021: 69-70).

„ჩვენთან „კი“-ს და „არა“-ს შორის რყევის ამპლიტუდა მაღალია. ... ჩვენთან ყველაფერი ხმამაღალ ნოტებზეა. ტელევიზორიც ჩვენ გვეჯიბრება ღრიალში. დერეფანში კი, როგორც ყოველთვის, სიმშვიდეა, „ხმა არსაიდან“. მაინტერესებს, რა ნერვების ხალხი ცხოვრობს ჩვენს შენობაში, ნეტა, სად გაიზარდნენ, სულ მშვიდად როგორ არიან? ... ჩვენი ნაცნობი ამერიკელის სიტყვები მახსენდება: მე და ჩემი ცოლი როცა ვკამათობთ, ცხელ გულზე რამე რომ არ წამომცდეს და ბავშვებმა რომ არ ინერვიულონ, ცოტა ხანს გარეთ გავდივარო. ... ამერიკელები ყველანაირად ცდილობენ, ბავშვებს კონფლიქტური სიტუაციები აარიდონ, გამჭვირვალობაზე კი საუბრობენ, ჩვენთან კამათიც სრული „გამჭვირვალობაა“. თუ ყველაფერი დამალე, რაღა ღია საზოგადოება გამოდის?!“ (ციციშვილი 2021: 71-72).

„ყოველდღიურად ბრძოლებში ვარ ჩართული „შინაურ თუ გარეულ მტერთან“... რას იზამ?! ისეთ წყობაში გავიზარდე, სადაც ბავშვობიდანვე ხდებოდა „ცნობიერების მილიტარიზაცია“ (ციციშვილი 2021: 72).

ავტორის აზრით, ქართულ მენტალობაში „უბრალოდ ემოციების გამოხატვის ფორმებია დასამუშავებელი, დასახვეწი. კამათის დროს არაა საჭირო მდიდარი არანორმატიული ლექსიკის გამოყენება, მწირითაც გახვალ იოლას. პატარა უსიამოვნება დიდში რომ არ გადაზარდო, ამასაც ალბათ სწავლა უნდა. ბებიჩემის საყვარელი გამოთქმა იყო: „ბუზი არ უნდა მოგეჩვენოს სპილოდ. ... მე კი რატომღაც სულ სპილოებს ვხედავ. წლების გასვლის მერე ვხვდები, ცუდი სულაც არ ყოფილა ეს პროგრამები, მაშინ მეგონა, მოვუგეთ და გავაჩუმეთ მოლიმარი დირექტორი. ამ „ცივილიზებული გამოსავლების“ პროგრამაში მეც რომ ბავშვობიდანვე მესწავლა ემოციების მოზომვა, ნაკლები კონფლიქტი მოხდებოდა, რასაც არ მოჰყვებოდა ამდენი უსიამოვნება, წყენა, გულნატკენი ადამიანები“ (ციციშვილი 2021: 72-73).

უცხოეთში გიწევს რაღაცის კი არა, ბევრის დათმობა, ჩვეულ ფასეულობებზე დაფიქრება. „მეხსიერების არქივის“ განახლება. „ჩვეული სტერეოტიპები გემსხვრევა. ყველაფერი, რაც შენს ქვეყანაში ავტომატურად, იოლად გამოგდიოდა, უცხო ქვეყანაში რთულდება.“ (ციციშვილი 2021: 148-150).

უცხოეთში ხანგრძლივმა ცხოვრებამ ავტორს დიდი გამოცდილება დაუგროვა, რამაც მისცა საშუალება იმაგოლოგიური ასპექტები გაეძლიერებინა, თუმცა როდესაც მის მოთხრობებს ვკითხულობთ, ვგრძნობთ, რომ მას მიზნად არ ჰქონია, ხაზი გაესვა ქართულსა თუ რომელიმე სხვა ეროვნების იდენტობას შორის არსებული სხვაობისათვის, დაეგმო ქართული ხასიათის რომელიმე ნიშან-თვისება. პირიქით, მის ნაწერებში სიყვარული და მონატრება იგრძნობა, ამერიკული ცხოვრების სიკეთეებსაც აღნიშნავს. ეს სიყვარული და ზრუნვა გამოარჩევს ამ ნაწერებს და არა აროგანტული კრიტიკა. ამიტომაც არის ეს კეთილი წიგნი.

სწორედ ეს გვხიბლავს ამ მოთხრობებში: განსხვავებანი ძალდაუტანებელად, თავისთავად წარმოჩინდება ყოველდღიურ ყოფაში, ნიუანსებში, დიალოგებში, შემდეგ კი მკითხველს ეძლევა საშუალება, თავადვე დაინახოს განსხვავებები კულტურათა და იდენტობათა შორის, თან ისე, რომ კი არ გავუცხოვდეს სხვა კულტურისაგან, პირიქით, თავისი მენტალობა უფრო მკვეთრად შეიგრძნოს და განსაზღვროს, როგორ მოიძებნოს საჭირო რესურსები თვიდიტენფიკაციისათვის, თვითრეალიზებისათვის, საკუთარი ადგილის მოძიებისათვის დღევანდელ რთულ, გლობალურ დროსივრცეში.

2. ადაპტაცია უცხოეთთან – „ჩვენ ყველას ერთი მთავარი რამ გვაერთიანებს – ადამიანობა!“

მაია ციციშვილის წიგნში ჩანს სამყაროს მრავალფეროვნება, რასაც, უპირველესად, კულტურათა მრავალგვარობა განაპირობებს. წიგნში გამოკვეთილია მნიშვნელოვანი ალტერნატიული დისკურსები:

- ადამიანებს ერთმანეთთან უფრო მეტი საერთო აქვთ, ვიდრე სხვაობა;
- კულტურათა განსხვავებულობა ხშირად სუბიექტური აღქმის შედეგია და ამ დროს ადამიანს ხელიდან უსხლტება ის ფასეულობები, რომლებიც ყველასათვის საერთოა.

„როცა სხვა ხალხის კულტურასთან გვიწევს შეხება, მას ფართო გაგებით აღვიქვამთ, როგორც ხალხის ცხოვრების წესს თავისი ყველანაირი მრავალსახეობით, ჩვენი მენტალიტეტის ფილტრში ვატარებთ და საკუთარი კულტურის ნიშნების მიხედვით „სწორია-არასწორიას“ პოზიციიდან ვაფასებთ ... ამიტომ ფიქრობენ, რომ ადამიანების მიერ უცხო კულტურის აღქმა მათივე საკუთარი ხედვა უფროა, ვიდრე რეალური სურათის დანახვა“ (ციციშვილი 2021: 61).

ჩვენი წარმოდგენა სხვა ქვეყნის ხალხზე „ხშირად თავსმოხვეული სტერეოტიპებითა და კლიშეებით არის ფორმირებული ... სტერეოტიპებით მიდგომა ყოველთვის უარყოფით შედეგს გამოიღებს“ (ციციშვილი 2021:62).

„კანადა და შტატებიც საშუალებას გაძლევს, იცხოვრო, მიაღწიო წარმატებას ისე, რომ დარჩე შენი ეთნოსის, რელიგიის და კულტურის ნაწილად, სუბკულტურად, რაც საერთო საზოგადოებრივ ფონს კი არ ეწინააღმდეგება, პირიქით, მის ნაწილად გვევლინება. ეს მარტო ძლიერ და სამართლიან ქვეყნებშია შესაძლებელი. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ამ ქვეყნებში ყველას ერთმანეთი უყვარს, რა თქმა უნდა, არა, მაგრამ ამერიკელების, კანადელების უმეტესობა თავაზიანია და პატივისცემოთაა გამსჭვალული განსხვავებულ კულტურათა მიმართ. ... ყველა ერს კომუნიკაციურ ქცევათა საკუთარი კოდი აქვს, რომელიც ხშირად ჩვენსას არ ემთხვევა, მაგრამ ჩვენ ყველას ერთი მთავარი რამ გვაერთიანებს – ადამიანობა, და ეს უნდა იყოს ყოველთვის ამოსავალი“ (ციციშვილი 2021:62 – 63).

ავტორი და მისი მოთხრობების პერსონაჟები სიყვარულისაკენ, ურთიერთნდობისაკენ, დიალოგისაკენ მოგვიწოდებენ.

ამ მოთხრობებიდან კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ უცხოეთში ცხოვრება ბევრი რამის გააზრების შესაძლებლობას გვაძლევს:

იდენტობათა რეკონსტრუქციის, ალტერნატივათა ძიების დღევანდელ პროცესებში მნიშვნელოვანია თვითიდენტიფიკაცია „უცხო“ შეცნობის გზით, საერთოს გამონახვა ზოგადადამიანური ფასეულობების გააზრების საფუძველზე.

„საკუთარის შენარჩუნება სხვის უპატივცემულობას არ ნიშნავს. თავდაპირველად, დღემდე არსებული სტერეოტიპების ზეგავლენით, ჩემთვის უცნობი კულტურის მქონე მძლოლები, განსაკუთრებით სწორედ ისინი, „არასანდოთა კატეგორიაში“ შემყავდა. ალბათ ასე ხდება, როცა თავიდანვე

ისე ხარ განწყობილი, რომ „დაეჭვდე“ მათში. ურთიერთობა, კომუნიკაცია, თუნდაც ხანმოკლე საუბრები კი ამგვარ ეჭვებს აქარწყლებს. ადამიანებს მეტი ნდობა რომ ჰქონდეთ ერთმანეთის მიმართ, ამ ნდობამ მომავალში რომც არ გაამართლოს, მაინც საგრძნობლად შეიცვლებოდა რეალობა, ნაკლებად გულგრილსა და საშიშ გარემოში აღმოვჩნდებოდით“ (ციციშვილი 2021: 151).

ეს პოზიციები განსაკუთრებით ფასეულია სხვადასხვა ეროვნების, კულტურის წარმომადგენელთა შორის ურთიერთობებში, ამ გამოცდილებებს, იმპულსებს უფრო მეტად იღებ უცხოეთში, ვიდრე შენს ქვეყანაში. ეს, ალბათ, იმიტომ, რომ, გგონია, შენს ქვეყანაში ეს მეტ-ნაკლებად ისედაც გემლევა, რომც არ გაიაზრო.

უცხო ქვეყანაში კი მეტი დაკვირვება, მეტი ძალისხმევაა საჭირო, რათა დაინახო დადებითი, კულტურათა გადაკვეთის წერტილებში შენიშნო არა მხოლოდ განსხვავებულობა, არამედ ინდივიდუალობაც. გადალახო გაუცხოების ბარიერები, განსხვავებული შეხედულებების მიმართ შიში.

სწორედ უცხოეთში მეტად გავიაზრებთ: **სხვადასხვა კულტურაში ინტეგრაცია არ ნიშნავს ინდივიდუალობის, ეროვნულობის დაკარგვას, პირიქით, ადამიანი თავისი მრავალსახოვანებით, პიროვნული იდენტობით ერთვება კულტურათა მრავალგანზომილებიან კვეთაში.** ყველა ადამიანი, ყველა ერი თავისებურ ელფერს მატებს სამყაროს მრავალფეროვნებას.

სწორედ უცხოეთში ინტეგრაციის, ალტერნატივების მოძიების პროცესში აუცილებელია საკუთარი სტილის შექმნა. უფრო მეტიც, **გაორების ფაზა, ორმაგი იდენტობები, „ორმაგი აგენტობა“, „ორმაგი კოდირება“, ღია იდენტობა შესაძლოა იქცეს მნიშვნელოვან მოცემულობად, შემოქმედებით მოტივაციად.**

ზოგიერთ მოთხრობას არ შევხებივართ, რადგან მათში იდენტობათა რეკონსტრუქციები ნაკლებადაა წარმოჩენილი, თუმცა ამ მოთხრობებს ერთი რამ აერთიანებთ: ავტორი მშვიდად, ტრაგიკულობის გარეშე შეიგრძნობს და მკითხველსაც აგრძნობინებს სამყაროს სილამაზესაც და ყოფიერების ტკივილებსაც: „მაია ციციშვილის მოთხრობათა მთავარი გმირები ქალაქის რეალურსა თუ მეტაფიზიკურ სივრცეებში „მოძრაობენ“ და ქუჩებში გაბნეული სიტბოს ნატეხებით სულის მყუდრო თავშესაფარს აგებენ. მშობლების – ნათელა ღამბაშიძისა და გიორგი ციციშვილის – ნათელი ხსოვნისთვის მიძღვნილი წიგნი ყველა იმ ადამიანის მიძღვნადაც აღიქმება, რომლებიც ჩუმად, უხმაუროდ მიუყვებიან ცხოვრების გზას და სიკეთისა და სიყვარულის ნაკვალევს ტოვებენ. ... მანანა ღარიბაშვილისა და ზვიად კვარაცხელიას მცირე გამოხმაურებანიც ნათელყოფენ, თუ რა გამოძახილი მოჰყვა ამ მოთხრობებს მკითხველის გულში“ (ჯალიაშვილი 2022: 67).

ყველა წიგნს აქვს თავისი მთავარი სათქმელი, ყველა ავტორი, გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად, წიგნის წერისას ამ მთავარი სათქმელისაკენ მიემართება.

ბოლო მოთხრობა ამ კრებულიდან ხსნის სათაურის სიმბოლიკას და გარკვეულწილად ავტორის გულისთქმასაც გვიმხელს. სათაური ცნობილი აღმოსავლური ზღაპრითაა შთაგონებული და ამ ზღაპრის იდეას ერთგულებს: განსაცდელი, უბედურება ვერ გათიშავს ადამიანებს. მოთხრობაში „ათას ერთი დილიდან“ ავტორს, რომელიც ქართულ ენას ასწავლის უცხოეთში, ტაქსის მძღოლი ტესტის კარგად ჩაბარების საიდუმლოს „უმხელს“: ტესტის წინ ჩახუტება საუკეთესო მეთოდია. ... ჩახუტებით გამოხატული სითბო ელექტრულ სიგნალებს გადასცემს მთელს ნერვულ სოისტემას, ტვინიც აქტიურდება, რაც შემეცნებისა და დამახსოვრების უნარს აუმჯობესებს, ადამიანიც ადვილად პოულობს მეხსიერებაში შენახულ სიტყვებს, ფრაზებს“ (ციციშვილი 2021: 145). მოთხრობელი შეკამათებას ცდილობს: „სოციალური ურთიერთობის ნორმები იცვლება, დღეს ჩახუტებით ბევრმა შეიძლება უხერხულად იგრძნოს თავი“. ტაქსტის მძღოლი: „არ მჯერა, რომ მეგობრული სითბოთი გამოხატული მხარდაჭერით ვინმემ თავი უხერხულად იგრძნოს. ადამიანები რაღაც ნორმებს ვაწესებთ, მერე ჩვენ თვითონვე ვექცევით ამ ნორმების ტყვეობაში, ურთიერთობებში ზედმეტი ფორმალობა დამატებით ბარიერს ქმნის, ჩვენ კი, პირიქით, დაახლოება გვჭირდება“ (ციციშვილი 2021: 146).

ამავე მოთხრობაში ეს ზოგადი აზრი არგუმენტირებულია უახლესი კონტექსტით – პანდემია, რომელმაც გამოავლინა ადამიანური ბუნების აქამდე თითქოს შეუმჩნეველი პლასტები, სამყაროს არსებობის მთავარი კოდი – ამქვეყნად ყველაზე ფასეული ადამიანისათვის ისევ ადამიანი და მისი თანადგომა, თანაზიარობა.

არგუმენტს, „ამ ვირუსით უამრავი ადამიანი დაიხოცა ... თითქოს ამოტრიალდა სამყარო. ... ამ პანდემიის შემდეგ ფიზიკური დისტანციის საჭიროების გამო კიდევ უფრო რთული იქნება სითბოს გამოხატვა, ადამიანების ჩახუტება კი არა, ამბობენ, ხელის ჩამორთმევაც დავიწყებას მიეცემაო“ (ციციშვილი 2021: 152). ავტორი უპირისპირებს შემდეგ არგუმენტს: „შეიძლება ვირუსის მტერი არის იზოლაცია, მაგრამ ამავე დროს, ჩვენი მტერიცაა. ჩახუტებას (დიალოგი, თანადგომა, ურთიერთსიახლოვის პოზიტივი – ნ.ჩ., შ.შ.) შემცვლელს ვერ უპოვი, სიტყვებსაც კი ასეთი ძალა არა აქვს, ეს განსაკუთრებული წუთებია, როცა ერთმანეთს სიტყვების გარეშე ვაგრძნობინებთ, რომ მარტონი არა ვართ, რომ ერთმანეთის გვერდით ვართ“ (ციციშვილი 2021:152 – 153).

**საფრანგეთში მცხოვრები მწერალი ქალის, დრამის რეჟისორისა
და ფოტოჟურნალისტის, ლელა ლაშხის რომანი „ჟაკლინი“. 2019**

რომანი ეპისტოლური ჟანრისაა – წერილების სახითაა წარმოდგენილი, რაც კიდევ უფრო მეტად წარმოაჩენს პიროვნული იდენტობის პარადიგმულ დისკურსს.

1. რატომ წავიდა?

რომანიდან ჩანს, რომ ჟაკლინისათვის ზოგადად მიუღებელია სამშობლოში არსებული საზოგადოებრივი მენტალობა ეკლესიაში, სკოლაში, თეატრში თუ სხვაგან. უახლოესმა მეგობარმა, დამსახურებულმა პედაგოგმა ურჩია: „ეს შენი ქვეყანა არ არის, აქ შენნაირებს ძალიან უჭირთ ფეხის მოკიდება და მთელი ცხოვრება ბრძოლაში უწევთ ყოფნა თავის დასამკვიდრებლად, რეალურად პიროვნულ და კარიერულ სიკვდილს განიცდიან და ბოროტდებიან. ... უკანმოუხედავად წადი ამ ქვეყნიდან“ (ლაშხი 2020: 70).

2. რა ხდება უცხოეთში?

უპირველეს ყოვლისა, მანამდე შეზღუდული თავისუფლების რეალიზაცია სიყვარულის ალტერნატივების შესაძლებლობების თვალსაზრისით. ჟაკლინი ამ შესაძლებლობებს ბოლომდე ენდობა და იყენებს კიდევაც.

უცხოეთმა კიდევ უფრო განუმტკიცა რწმენა, რომ მთავარია გულწრფელობა, „არ არსებობს არანაირი საიდუმლო და მაგია. მხოლოდ გულწრფელობა, პირდაპირობა და მასზე ზრუნვის სურვილის ასევე პირდაპირი გამოხატვა“ (ლაშხი 2020: 81).

„მასთან იყავი, ვინც შენს გარდაქმნას არ მოინდომებს, შენს სულს ხელუხლებელს დატოვებს და თავისი ზრუნვით მხოლოდ გაგიმდიდრებს“ (ლაშხი 2020: 146). ცხოვრება „მაქსიმალურად უნდა გამოიყენო საკუთარი ბედნიერების, სათქმელის, სურვილების, ოცნებების ახდენის, გაცემის, მოსმენის, ყურადღების, სითბოს, გულწრფელობის გაზიარებისათვის“ (ლაშხი 2020: 982).

ჟაკლინისათვის კომფორტულ სივრცედ იქცა უცხოეთი, რადგან ინდივიდუალური ლიბერალიზაციის პირობებში აქ მას ადაპტაცია გაუადვილდა, განსხვავებული სექსუალური თუ სოციალური ჯგუფებისადმი არსებული დისტანციის გაქრობის თუ არა, მკვეთრად შემცირების ხარჯზე. არადა აქ (სამშობლოში, ნ. ჩ.) ასე ხდებოდა: „უნდა გავითვალისწინოთ მეზობლის, თანამშრომლის, ნათესავის ინტერესები და ამის მიხედვით დავგეგმოთ საკუთარი მომავალი?!“ (ლაშხი 2020: 158).

სიყვარულის ალტერნატივის შესაძლებლობა შემოქმედებით-პროფესიულ განვითარებაზეც აისახება, პიროვნებას აძლევს დიდ მოტივაციას, სულიერი, გონებრივი უნარების გამომჟღავნების გაცილებით მეტ შესაძლებ-

ლობას. ჟაკლინმა შეძლო „იქ“ თვითდამკვიდრება, თავისი ნააზრევითა თუ წიგნებით სამშობლოშიც მიიპყრო ყურადღება.

ჟაკლინს ისევე, როგორც უცხოეთში მყოფ სხვა ადამიანებს, აქვს ბევრი მიზეზი შეამოწმოს საკუთარი რწმენის საფუძვლები, უჩნდება ლოგიკური სურვილი, ღვთის რწმენითაც გაამართლოს თავისი სექსუალური ორიენტაცია. „მთელი გულით მინდა, ღმერთს ჩემი ესმოდე, ღმერთი თავისუფლებას მანიჭებდეს“ (ლაშხი 2020: 11). ჟაკლინი უცხოეთში მის სანახავად ჩასულ დედას ამგვარ კითხვას უსვამს: „შენ ხომ მარხულობ სულ, დილას და საღამოს მუხლჩახრილი ლოცულობ და რა? ამიხსენი, რატომ აკეთებ ამას? თუ საკუთარი შვილის ისეთად მიღება არ შეგიძლია, როგორც სწორედ შენმა ღმერთმა გიბოძა? როგორ შეგიძლია ასეთ „მორწმუნეს“ ადამიანი ცოცხლად დასამარხად და ხორციდან მოსაგლეჯად გაიმეტო?“ (ლაშხი 2020: 163).

3. როგორ წარიმართა ჟაკლინის ცხოვრება?

მან თავი მოიკლა. თუკი უკეთესი სივრცე აღმოჩნდა მისთვის უცხოეთი, რატომ? მან ხომ შეძლო მიეღო როგორც სიყვარულის ალტერნატივის, ასევე პროფესიულ-შემოქმედებითი ზრდის შესაძლებლობა.

კითხვაზე პასუხის გასაცემად ძალიან მნიშვნელოვანია ჟაკლინისა და მარტას ურთიერთობა. მარტა და ჟაკლინი – მათი გზები გადაკვეთა ლესბოსელობამ, მაგრამ შემდეგ ჟაკლინი და მარტა – ორი ჰომოსექსუალი ქალი – სხვადასხვა გზით წავიდა. მარტამ შეძლო თავისი სექსუალური ორიენტაცია ცხოვრების მთავარ მიზნად არ ექცია. მან კარიერული წინსვლა უმთავრესად მიიჩნია და სექსუალური მისწრაფებები მას დაუქვემდებარა. სექსუალური თავგადასავალები შემდგომ უკვე დისერტაციისათვის გამოიყენა. ერთ საღამოს მომხდარი ინციდენტის გამო სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნაც კი შეცვალა: „ზოგადი ფსიქოლოგია. ქალები. კაცები და აშლილობები. ... ჩაილაპარაკა: დისერტაციის დასკვნით ნაწილს შეეცვლი“ (ლაშხი 2020: 172).

რას სთავაზობს მარტა ჟაკლინს? ის ჟაკლინს ორი რამისკენ უბიძგებს:

– აქტიურობისაკენ, კიდევ უფრო მეტი შემოქმედებითი და პროფესიული წინსვლისკენ: „მინდა დასრულდეს ჩემი და შენი სტაციონარული ურთიერთობა. ... მინდა ჩემი წიგნის პრეზენტაციაზე მოხვიდე. ... ეს ჩემთვისაც მნიშვნელოვანია ადამიანურად და პროფესიულად. ... ცხოვრება კომპრომისების ომია. ... გარემოებები უნდა დაამარცხო და არა ის ადამიანები, რომლებსაც შენგან ცოტა ყურადღებაც კი სიხარულს მიანიჭებს. სიყვარული ღმერთია“ (ლაშხი 2020: 214). მარტას აზრით, ცუდია, როდესაც ადამიანები თმობენ ერთმანეთს და არა შეხედულებებს. უნდა მივიღოთ ერთმანეთი ჩვენი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით (რაც, რა თქმა უნდა, სუბიექტურია), უბრალოდ ვიცხოვროთ და გავცეთ სიყვარული. მარ-

ტასათვის მნიშვნელოვანია შემოქმედებითობა, მისი ალტერნატიული გზა თვითრეალიზაციისაკენ მიემართება.

– მიტევებისაკენ, პატიებისაკენ, იმის გაგებისაკენ, რომ შესაძლოა, სხვასაც, მით უმეტეს, დედას, ჰქონდეს თავისი სიმართლე. მარტამ, როგორც ფსიქიატრმა და დაკვირვებულმა ადამიანმა იცის, რომ ჟაკლინის ქვეცნობიერში არის დედის, ოჯახის წინაშე დანაშაულის შეგრძნება, რომელიც მას სტანჯავს, რომელსაც ვერ ამოიგდებს მეხსიერებიდან.

ამიტომაც რთულდება ჟაკლინის ყოფა. მარტას პოზიცია რეალისტურია, რადგან ის ერთდროულად ითვალისწინებს სხვადასხვა თაობის შეხედულებებს, კულტურული მეხსიერების მნიშვნელობას იდენტობათა რეკონსტრუქციის, ლიბერალიზაციის პროცესშიც. ის ურჩევს ჟაკლინს, თავის ყოფილ სექსუალურ პატრტნიორს, ამჟამად პაციენტს:

„შენ ხომ მისი გაჩენილი ხარ? ... ის, რომ ერთ-ერთი ყველაზე პატივსაცემი ქალი ხარ, ვისაც ვიცნობ, მხოლოდ მისი დამსახურებაა, მისი ვალი გაქვს – სიცოცხლე, ვალდებული ხარ აპატიო. ... იმ ადამიანის ადგილი გაიწეროს, რა ადგილიც უჭირავს შენს ცხოვრებაში“ (ლაშხი 2020: 213-214).

„დედაშენთან მიდი, ჩაეხუტე და უბრალოდ, დაელაპარაკე. უთხარი ყველაფერი, რის თქმაც გულით გენდომება. ... რა ვერ გიპატიებია? ის, რომ ტვინის შემობრუნებას ვერ ახერხებს? რომ ასეთი მენტალიტეტით დაბერდა? ის, რომ აკრძალვებისა და შიშის ეპოქაში გაზრდილი მშობლების, მერე თავად კიდევ უარეს სისტემაში გაზრდილი და შენ, მისი გაჩენილი შვილი, სხვადასხვანაირი ღირებულებების აღმოჩნდით? როგორ შეიძლება შენნაირად მოაზროვნე ადამიანმა ეს ვერ გადახარშოს და დაალაგოს? ... რეალურად მე ხომ აქედან თავის დასაღწევად მომძებნე?“ (ლაშხი 2020: 211-213).

რომანი საინტერესოა შემდეგი კონტექსტებით:

ჟაკლინმა ვერ გაითვალისწინა, რომ დედასთან, ოჯახთან კავშირის გაწყვეტა მას დასტანჯავდა, აგრეთვე ის, რომ დედის გაგებაც შეიძლებოდა, **ჟაკლინი დედას სთხოვდა, მიმიღე ისეთი, როგორიც ვარო. მაშინ დედაც ხომ ისეთი უნდა მიეღო, როგორიც იყო.** ოჯახის დადანაშაულების მიუხედავად, მათთან ემოციური კავშირი ვერ გაწყვიტა.

ალტერნატივების ძიების პროცესი უცხოეთშიც ვერ თავისუფლდება კულტურული მეხსიერებისაგან. **კულტურული მეხსიერება პიროვნული იდენტობის ყველაზე დიდი განმსაზღვრელია უცხოეთში.** არა მხოლოდ ნაციონალური იდენტობის ფუნდამენტური კომპონენტები, არამედ პიროვნული იდენტობის გრძნობად-ემოციური სფეროც კი მისითაა მოცული. ამ სფეროსათვისაც დიდ მნიშვნელობას ინარჩუნებს ოჯახის ღირებულება. ყველაზე ლიბერალურად განწყობილთა შემთხვევაშიც კი რჩება დატოვე-

ბულ ოჯახთან ემოციური უკუკავშირის განცდა. ოჯახის ინსტიტუტი ერთ-ერთ ყველაზე უნივერსალურ კულტურულ ინსტიტუტს წარმოადგენს და ის თითქმის ყველა კულტურაში არსებობს ამა თუ იმ ფორმით. ამიტომაც უფრო გასაგები ხდება მისი სიცოცხლისუნარიანობა კულტურათა შორის მობილობის პირობებშიც კი, თუნდაც არააქტიური გამოვლინებით, თუნდაც მხოლოდ ქვეცნობიერში.

რომანი დაგვაფიქრებს: იძლევა კი უცხოეთი საბოლოო თავისუფლებას, თუნდაც სიყვარულის ალტერნატივის თვალსაზრისით? რას დავარქვამთ თავისუფლებას?

ვფიქრობთ, ამ ორ ნაწარმოებს ერთი მთავარი სათქმელი აერთიანებს: **უცხოეთში მყოფთ, განსაკუთრებით კი ქალებს, უფრო მეტად უჭირთ თვითიდენტიფიკაცია ემოციურ-გრძნობად საკითხებში (სიყვარულის ალტერნატივები, სასიყვარულო პარტნიორი, სექსუალური ორიენტაცია, ოჯახური ურთიერთობები, პოზიციები დატოვებულ ოჯახებთან), ვიდრე პროფესიულ-შემოქმედებით მიმართულებებში, რადგან პიროვნული იდენტობის ემოციურ-გრძნობად სფეროში გაცილებით მეტია კულტურული მახასიათებლების შენახვისა და ნაციონალური იდენტობის დაცვის ხარისხი, ხოლო პროფესიულ-შემოქმედებითი სფერო უფრო სწრაფად ეგუება რეალობას, უფრო სწრაფად იღებს სიახლეებს.**

ზოგადად, საზოგადოებრივი განვითარება საჭიროებს ტოლერანტულ მიდგომას და უცნობი კულტურული სივრცის მიმდებლობას. კულტურათაშორისი დიალოგის აუცილებლობა და მისთვის მზადყოფნა მოიცავს უცხო კულტურული პრაქტიკებისა და ქცევების შესწავლას, რათა გარანტირებული იყოს საზოგადოებაში ურთიერთგაგება. ამ დროს პიროვნული თუ საზოგადოებრივი ცვლილებები განიხილება, როგორც კულტურული იდენტობის ხელახალი განსაზღვრა, იდენტობის რეკონსტრუქცია.

ინტერკულტურულ-მიგრაციული ლიტერატურა, ნომადიზმის დისკურსი არის იმ კულტურული კონსტრუქციების, სოციოკულტურული ინტერაქციების შედეგი, რაც იქმნება მშობლიურისა და ახლის შეხვედრის შედეგად. ის არის რეალური მოცემულობა, რომელიც სრულიად ძალდაუტანებლად, ავტომატურად ასახავს პლურიკულტურულ პრობლემებს, რომელთა შორის დღეს მნიშვნელოვანია იდენტობათა რეკონსტრუქციებისა და ალტერნატივების ძიების პროცესები.

ამიტომაც, დღეს ძალიან მნიშვნელოვანია გავიაზროთ „ახალი Weltliteratur“-ისა და, შესაბამისად, ქართული ინტერკულტურულ-მიგრაციული მწერლობის, ასე ვთქვათ, „ვარგისიანობა“ ნაციონალური ენერჯის განვითარებისათვის, განსაკუთრებით, ეროვნული ხასიათის გლობალურ-მიგრაცი-

ულ პროცესებთან ადაპტაციისათვის, ალტერნატივათა მრავალრიცხოვნობაში საერთო აზრის ჩამოსაყალიბებლად, თუნდაც მიგრაციული პროცესების სწორად, ადეკვატურად შეფასებისათვის.

დამოწმებანი:

- Bhabha, H. K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Ette, O. *Zwischen Welten Schreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz* (ÜberLebenswissen II). Berlin: Kadmos, 2005.
- Gamsakhurdia, Vl. *Kartvelta Etnik'uri Ident'obis Asp'ektebisa da St'rukt'uris Q'vleva Modernul K'ont'ekst'shi*. 2016 (გამსახურდია, ვლ. *ქართველთა ეთნიკური იდენტობის ასპექტებისა და სტრუქტურის კვლევა მოდერნულ კონტექსტში*. 2016. shorturl.at/jltQ5)
- Jaliashvili, M. „Sitsotskhilis Maradisoba“. *K'rit'ik'a*, 17. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba, 2022 (ჯალიაშვილი, მ. „სიცოცხლის მარადისობა“. *კრიტიკა*, 17. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2022, გვ. 67-74).
- Kartosia, Al., Chitauri, N., Shamanadze Sh., [...]. *Kartuli Mts'erlobis Int'erk'ult'uruli Modeli da Natsionaluri Ident'obis P'roblema*. Tbilisi: gamomtsemloba “meridiani”, 2016 (კარტოზია, ალ., ჩიტაური, ნ., შამანაძე შ. [...]. *ქართული მწერლობის ინტერკულტურული მოდელი და ნაციონალური იდენტობის პრობლემა*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2016).
- Lashkhi, L. „*Jak'lini*“. Tbilisi: “Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba, 2019 (ლაშხი ლ. „*ჯაკლინი*“. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2019).
- Robakidze, Gr. *Chemtvis Simartle Q'velaperia*. Tbilisi: gamomtsemloba “jek'-servisi”, 1996 (რობაკიძე, გრ. *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*. თბილისი: გამომცემლობა „ჯეკ-სერვისი“, 1996).
- Schlögel. *Die Mitte liegt ostwärts*. Europa im Übergang. Frankfurt a.M. 2008.
- Skhirt'ladze, N. *P'irovnuli Ident'obis Chamoq'alibeba Kartul K'ont'ekst'shi. Raodenobrivi da Tvisibrivi Midgoma*. Tbilisi: Ilias sakhelmts'ipo universit'et'i, 2015 (სხირტლაძე, ნ. *პიროვნული იდენტობის ჩამოყალიბება ქართულ კონტექსტში. რაოდენობრივი და თვისებრივი მიდგომა*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2015, <https://shorturl.at/cfqLU>)
- Tsitsishvili, M. *Atas Erti Dilidan*. Tbilisi: gamomtsemloba “int'elekt'i”, 2021 (ციციშვილი მ. *ათას ერთი დილიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2021).

Natela Chiauri
Shorena Shamanadze
(Georgia)

Reconstructions of Identities and Looking for Alternatives in Georgian Intercultural-Migration Texts

Summary

Key words: world literature, identity, migration, alternatives, gender.

The challenges of the modern global world primarily are reflected on identities. Texts written under situations of migration while living abroad are especially significant in light of the diversity of identities that exist today.

A survey of the last twenty years' European debate on migration literature reveals a wide range of definitions for this genre. It has been referred to as "New Weltliteratur" more and more recently.

The primary justification for referring to migration literature as the "New Weltliteratur" is its relation to the realities of daily life in the globalized world, as evidenced by the actual contexts of intercultural and multilingual connections. At the same time, texts produced abroad are largely responsible for creating the central component of "New Weltliteratur"—the intercultural "third space."

The works written by Georgian authors abroad or on migration-related subjects are referred to by our scholarly group as **Georgian intercultural-migration literature**. The third space of this writing, as a national expression of the "New Weltliteratur", creates a new reality every day, and it is important to start researching it today.

Comparative literary studies no longer adequately capture the caliber of Georgian intercultural-migration writing, particularly when it comes to the investigation of identity reconstructions and the quest for alternatives. A new field of study is emerging that uses an interdisciplinary research style, contemporary theories, and a contextual (systematic and empirical) methodology. We employ the "socio-literary study" methodology that we devised for this piece, which suggests activating several avenues such as ethnic, religious, linguistic, social, gender, professional, self-actualization, and self-realization.

Identity is constructed from the sum of its parts. Emotional issues such as love, partner selection, marriage, and sexual orientation are increasingly being openly debated in relation to identities, in addition to national, social, and professional elements.

The feminine discourse and the family story, which have been reinforced by the "mobile" and migratory nature of today's world, are what particularly stimulate the processes of identity reconstruction and search for alternatives in the "New Weltliteratur". The majority of "Movement" writers and characters are female. The issue of women's self-identification as writers and characters is currently the most significant theme of "New Weltliteratur", with the historical notion of "femininity" being enhanced by cross-cultural models.

Georgian intercultural-migration literature reflects the realities of today: women became more active thinkers and began to battle for their own independence and self-identification as a result of nomadism and the "movement" environment. In today's world, women are more critical of their inherited and acquired identities than men are; they strive to make decisions quickly; if the identity she had previously chosen becomes less valuable, she will have to accept her new identity from people around her. With entirely distinct themes from the national ones, the family, biographical, and gender narratives in this literature were burdened by migrations and associated issues (such as the dissolution of the family institution).

Therefore, the field that most realistically and actively presents the "moving" (complicated, double, triple, hybrid, new) identities of migration and the global world, as well as the identity seeking processes, is Georgian intercultural-migration writing. The "made-in-place" writing does not have the multitude of accents and circumstances (imagological narrative, dominant cultural memory, psychological, personal identities "tied" to the "movement") that are present in this writing.

This writing captures the shifts that present new models and paradigms for perception of the contemporary world and other cultures. It also reflects the reasons for migration, which are associated with a personal identity crisis in the place of origin (negative emotions, a never-ending and hopeless search for alternatives), and which led to the perception that migration was preferable.

The modern Georgian intercultural-migration writing is included in the "New Weltliteratur" by presenting this discourse from a complex, intercultural perspective while retaining very interesting national aspects – such as the 1990s paradigm, internal and external migration, post-Soviet events, and the distinctive characteristics of Georgian mentality (collectivist mentality).

This literature poses a number of queries:

– What alternatives are available to those who had gone abroad? Can they fully express themselves both creatively and professionally, as well as on a sense-emotional level?

– Is there a negative attitude against any symbols of national identity or Western values? What should we try to "forget" and what should we acknowledge as a fact of life and a challenge?

– How can "identity capital" be strengthened? In what areas of family dynamics – parenting styles, cultural norms and sociopolitical circumstances – is intervention necessary?

Georgian intercultural-migration writing reflects not only local problems, it includes a lot more tools to demonstrate the processes of reconstructing identities, redefining national and ethnic identities, defining new identities, and searching for alternatives. It also deconstructs national narratives and national stereotypes. Compared to "made-in-place" writing, this literature adapts to the difficulties of modernity far better.

We explore the texts of two authors in this article: Lela Lashkhi (2019), who lives in France, and Maya Tsitsishvili (2021), who lives in America.

ნანა ტრაპაიძე
(საქართველო)

კრიტიკა და თანამედროვეობა დროის, როგორც ლიტერატურული გამოცდილების, შუქზე

საკითხის დასმა

გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ახალ ეპოქას აღნიშნავენ. ამ ოცდაათწლიანი პროცესის სკრუპულოზური და კომპლექსური ანალიზი, უდავოდ, მნიშვნელოვანი და საჩქარო საქმეა. მართალია, არაერთი ინტელექტუალური ძალისხმევა მიემდგვნა კონკრეტული ავტორების შემოქმედების შეფასებასა და განსჯას, ალბათ ყველას ერგო საკუთარი წილი კრიტიკული სიტყვა, მაგრამ ამის მიუხედავად, თუ ლიტერატურულ პროცესებს ზოგადკულტურული ზედხედიდან შევხედავთ, დავინახავთ, რომ უახლესი ლიტერატურის ანალიზისა და კვლევის დეფიციტი უხმაურო და მკრთალი რეალობაა, რაც, სამწუხაროდ, მკითხველი საზოგადოებისთვის არაფერს, არც წარსულს და არც აწმყოს, არც კულტურას და არც ცხოვრებას არ აყენებს ჩრდილს და ზიანს, არ განიცდება საზიანოდ. მართალია, სამოქალაქო განცდები საზოგადოების ფუნქციური თვისებაა, მაგრამ მის მიმართ ასეთი მაღალი მონიტორინგის მოთხოვნა გადაჭარბებაა, რადგან იგი (საზოგადოებრივი მეთვალყურეობა, მისი ხასიათი და მოთხოვნები) კულტურული შედეგების სიბრტყეზე მჟღავნდება მხოლოდ. იმის თქმა გვსურს, რომ კვლევით და საგანმანათლებლო ინსტიტუციებსა და საზოგადოებას შორის კავშირი, როგორც ამ უკანასკნელისთვის მიმართული ძალისხმევა, არსებული საზოგადოებისა და მისი ყოფა-ცხოვრებისთვის ჯერ კიდევ კაბინეტური აბსტრაქციაა, რადგან განათლების სისტემური რგოლი, მეცნიერებასა და საზოგადოებას შორის რომ მოქმედებს, კვლავაც სუსტია და უკონტურო, თორემ არაერთი მკვლევარი რომ იღვწის ბრძოლის საკუთარ ველზე, ეს არც საეჭვოა და არც უხილავი.

ამ ნაშრომის მიზანი ქართული მწერლობის საზოგადოებრივი როლისა და ხასიათის ანალიზი და კვლევაა, რაც გვკარნახობს მსჯელობის პერსპექტივა კულტურული იდენტობის ჭრილში გავიტანოთ. იდენტობაცა და მისი დეკლარაცია კი ცნობილ ისტორიულ რეპლიკად ასე ჟღერს – „მე ვარ ქართველი, მაშასადამე ვარ ევროპელი“. სწორედ ამიტომ გვსურს დავსვათ ლიტერატურული წარსულის, ისევე როგორც ლიტერატურული აწმყოსა და

მომავლის საკითხი. უფრო სწორად, ლიტერატურის, როგორც დროითი გამოცდილებისა და მისი ამ თვალსაზრისით წაკითხვის საკითხი.

ქართული ლიტერატურული წარსულის შესახებ შეხედულებები არც თუ დიდი ხანია ჩამოყალიბდა და იდეოლოგიური პრიზმა, რომლის პირობებშიც ის შეიქმნა, არა მარტო რეალობაზე, არამედ რეალობის აღქმაზე, თვით ამ უნარზე ზემოქმედებდა. პოლიტიკური ქმნადობა არ არის მხოლოდ ზეწოლისა და ზემოქმედების სისასტიკე, იგი იდეოლოგიური იმაგინაციის სფეროც არის. რა როლი ჰქონდა და აქვს ქართული საზოგადოების, როგორც იტყვიან, „ქართული სულის“ შექმნაში მწერლობას და როგორ იაზრებს ის თავის თავსა და ფუნქციას დღეს, ეს არის წინამდებარე ნაშრომის კვლევის საგანი. რამდენიმე ლიტერატურულ ქმნილებასაც ამ თვალსაზრისით გვსურს შევხვით. მანამდე კი საკითხი კონტექსტუალიზაციას ითხოვს, რაც „ქართულისა“ და „ევროპულის/დასავლურის“ მომარჯვებით სულაც არ არის თავისთავად გასაგები და ისიც, რაც საზოგადოებისთვის „თავისთავად გასაგებია“, ერთი მხრივ, კეთილი რწმენა-წარმოდგენების საკითხია, მეორე მხრივ, – პოლიტიკური გემოვნებისა და ხედვის (რომელიც, ძირითადად, ისევ რწმენა-წარმოდგენებით საზრდოობს). საერთო ამ „თავისთავად გასაგებ“ შინაარსებს ის აქვს, რომ რეალობის, როგორც გარკვეული კულტურული არქიტექტურის, მისი რაგვარობის გააზრებისა და ცოდნის საჭიროება და ძალისხმევა მათში ერთნაირად არ იგულისხმება.

კიდევ ერთი გარემოებაც უნდა აღინიშნოს: მონიშნული კვლევითი ამოცანა, ერთგვარად, ანაქრონულია. რისი მომცემი შეიძლება იყოს ის დღეს, რადიკალური ინდივიდუაციისა და იდენტობითი თავისუფლების პირობებში? რა კავშირი აქვს რიგითი ადამიანის პერსონალურ სოციალურ იმიჯს კულტურულ ფესვებთან? ეს ლეგიტიმური კითხვებია. მოსალოდნელიც და ლოგიკურიც, თანამედროვე სამყარო ადამიანს ათავისუფლებს წინაპრებისაგან და მათი არქეტიპული ძალაუფლებისგანაც. შვილიშვილს ბაბუის ნაჭამი ტყემალი კბილებს აღარ კვეთს. ეს სოციალური კავშირები და წყვეტები, მათი კვლევის რელევანტურობა სოციოლოგიურად სხვა საკითხია, ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით – სხვა. მწერლობა ჯერ კიდევ არსებობს და, ლიტერატურის სოციოლოგიის პერსპექტივიდან, იგი არსებობს როგორც საზოგადოებრივი მოთხოვნისა და მიწოდების საგანი. ამდენად, ვერ იარსებებს საკითხი, რომელიც რელევანტური არ იქნება, იმ მარტივი მიზეზით, რომ ხალხი ჭრელია, მწერლობამ კი ადამიანების გულებთან მისასვლელი გზები იცის. და აქვე მეორეც, მწერლობა ის სტრუქტურირებული აფექტია, რომელიც ადამიანში ერთდროულად არსებულ დონეებს – არასტრუქტურირებულ, ბუნებრივ და კულტურულად ფორმირებულ, შეძენილ აფექტებს ეხება. ჩვენც

იმ ინტიმური წრის შესწავლა გვსურს, მწერლობასა და საზოგადოებას შორის სოციალურ ქიმიას რომ ქმნის. ეს ქიმია კი, როგორც დრომ და ისტორიამ აჩვენა, სულაც არ არის მარტივი ქიმია, უფრო სწორად, მხოლოდ სოციალური. იგი პერსონალური, ინტერსუბიექტური რეალობაცაა. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი დრო ყურადღების ცენტრში სწორედ ინტერსუბიექტურს აყენებს, სოციალური ჰორიზონტი ამით კი არ გაქრა, კონსტრუირდა თვითონ ინდივიდში.

წარმოდგენილ კვლევაში ყურადღება მივაპყრით გასული და 21-ე საუკუნის რამდენიმე ლიტერატურულ ტექსტს, რომლებიც გასცდნენ ან სცდებიან ლიტერატურულ რეალობას და საზოგადოებრივი სახის, მისი იდენტობის, კულტურული შინაარსის წარმომჩენ ტექსტებად გვევლინებიან. ამავე დროს, მათ მემკვიდრული განწყობის ფორმირების ძალაც აქვთ და აზროვნებისა და ცხოვრების წესსზეც შეუძლიათ გავლენის მოხდენა, სულ ცოტა – მითითება მათზე.

რადგან ლიტერატურას არ შეუძლია არ იყოს ანგაჟირებული, ეს ჩვენც გვაიძულებს იმავეს, – ვიყოთ ანგაჟირებული კულტურული სიტუაციით, რომელშიც მწერლობა აღმსრულებლისა და კანონმდებლის ფუნქციებში ჯერაც ვარირებს.

კვლევის მეთოდოლოგია და მიზნები

ლიტერატურა დროის განცდისა და ხედვის ხელოვნებაა და მასზე დაკვირვების ხელოვნებაც გულისხმობს ამ პერსპექტივას. ამიტომ ნაშრომის კრიტიკული დისკურსი რამდენიმე მეთოდოლოგიურ პლასტს მოიცავს, რომლებიც საანალიზო ტექსტებთან დიალოგის შინაგანი ლოგიკით არის ნაკარნახევი. ამიტომ ნაშრომის კრიტიკული გრადაციები, მეთოდოლოგიური მიმოხრა დიალოგის ჩარჩოა, სააზროვნო კალაპოტი, რომელშიც მხატვრული და კრიტიკული სიტყვის კომუნიკაცია შეიძლება შედგეს.

კონკრეტულად კი: ლიტერატურის სოციოლოგია, რომლის სფეროსაც ნაშრომი ეკუთვნის, ტექსტისა და რეალობის მიმართების აღწერისა და კონსტატაციის ფარგლებში გვტოვებს. ეს არის ამ ნაშრომის ერთი წრფივი ლოგიკა. გამომდინარე აქედან, ტექსტის მხატვრული ღირებულება არ არის წარმოდგენილი კვლევის საგანი, ეს არაარსებითია. ლიტერატურის სოციოლოგია ლიტერატურაში სოციალურ იმპულსებს იკვლევს, საზოგადოებაში კი – ესთეტიკურს. ამდენად, აქ და ახლა ჩვენს ყურადღებას იქცევს ტექსტი, როგორც ორმხრივი შეხვედრის (სოციალურისა და ესთეტიკურის) მხატვრული მანიფესტაცია.

სადავო არ უნდა იყოს, მეტიც, აქტუალურია, სიტყვის სოციალური ზემოქმედების კვლევის მნიშვნელობა. ასეთ კვლევებს ბევრის თქმა შეუძლია იმის შესახებ, თუ რა სურს საზოგადოებას, რისი მიცემა შეუძლია ლიტერატურას და რა სიცარიელეა ის, რაშიც კრიზისი კრისტალდება, როგორც ნიადაგი სიახლისათვის საზოგადოების ცხოვრებაში თუ ლიტერატურაში, ზოგადად, კულტურაში.

კრიტიკული მეთოდოლოგიური პოზიციები კი, რომელსაც წარმოდგენილი ანალიზის სტრუქტურა, შინაარსი და მოსალოდნელი შედეგი ეპასუხება, კვლევის სიღრმეში და სტრუქტურაში ძვეს. წრედი, რომელიც ხელოვნებასა და მისი წაკითხვის წესს შორის წინამდებარე ნაშრომში არსებობს, პერსონალური წაკითხვის გამოცდილებაა, რომელიც ანალიზში ვერ მოიხმობს წყაროს, დაკვირვებისა და განსჯის წინმსწრები ვექტორი რომ შეიძლება იყოს. ის, როგორც, მეტაანალიზური პოზიციაა, ერთდროულად რაღაც მეტიცა და ნაკლებიც, ვიდრე – მეთოდი.

ჩვენს დროში ეს „მეთოდოლოგიური დეფიციტი“ უნიფიცირდა კიდევ, რადგან მხატვრული ტექსტები ერთგვარი კულტურული სიცარიელით წარსდგებიან მკითხველთა წინაშე, გარკვეული კულტურული ანტურაჟის ამარა, რომელშიც ეს უკანასკნელი (ანტურაჟი) არაორაზროვანი, რეალური და კონკრეტულია. მას არა აქვს დროითი სიღრმე, ის აქ არის და ახლა.

თანამედროვე ადამიანი მოწმეა იმისა, უფრო ზუსტად, თავად არის გამოხატულება იმისა, თუ როგორ გათავისუფლდა იდენტობა იდენტობითი შინაარსებისაგან, ამ ისტორიული ატრიბუტისაგან და სულ უფრო დაემსგავსა ღმერთის მდგომარეობას, რომელსაც (და მხოლოდ მას) ღვთიური სიმკაცრით შეეძლო ეთქვა – მე ვარ იგი, რომელი ვარ. დღეს ნებისმიერ ტურისტს შეუძლია თავი ამ სიტყვებით წარმოადგინოს და ოდნავ მიხვედრილი კაცისთვის ეს არა მარტო გასაგები იყოს, არამედ საინტერესოც.

იდენტობითი ემანსიპაციის ეს მდგომარეობა მთლიანად ეხება კულტურას და, მათ შორის, მწერლობასაც, რომლის წაკითხვაც ითხოვს იმ *წმინდა პერსპექტივას*, რომელშიც მხოლოდ ტექსტი ლაპარაკობს, მეთოდი კი მისი არარსებობის ზედაპირულ ილუზიას ქმნის.

მიუხედავად ამისა, მაინც ვეცდები მოცემული კრიტიკული დისკურსიდან მეთოდოლოგიური გონი გამოვწრიტო და წინასწარი გარკვეულობა შემოვიტანო.

წინამდებარე ნაშრომის კვლევის პათოსი და მეთოდოლოგიური კონტექსტი ასეთია: ერთი მხრივ, აღწერთი მიდგომა, რომლის მიზანია დააკვირდეს რეალობის ლიტერატურულ კონდიციას და, პირიქით, – ლიტერატურის ეგზისტენციურ და ესთეტიკურ სიმართლეს. ამისათვის მნიშვნე-

ლოვანი პერსპექტივებია ძალაუფლებისა და ისტორიის ცნებათა ფუკოსეული გაგება, რომელიც, როგორც ამას ახალი ისტორიზმი განიხილავს, მხოლოდ ადამიანური ძალების ფარგლებში ხორციელდება. ამავე კრიტიკულ ტრადიციაში თავსდება ის პოზიცია, რომ ტექსტი და კონტექსტი, ლიტერატურა და ისტორია მთლიანობაა და მათი ავტონომიურობა ერთგვარი კულტურული ილუზიაა. ამდენად, გასაგებია, რომ ეს ლიტერატურული ქიანმა (ტექსტისა და ისტორიის ორგანული განუყოფლობა) ტექსტების პოლიტიკურ კვლევას მოითხოვს, რასაც საფუძვლად ის ოპტიმისტური ძალისხმევაც უდევს, რეალობის შეცვლას შესაძლებლად რომ წარმოიდგენს.

ამ მიდგომის თანმხლებია შედარებითი ანალიზი, რომელშიც გამოიკვეთება შედარებითი ლიტერატურის ისეთი გაგებები, როგორცაა გავლენა, მიბაძვა, სესხება. ნაშრომში ნაჩვენებია იქნება არა უცხოური ლიტერატურული გავლენისა თუ კვალის რაგვარობა და მიზანი, არამედ ქართული ლიტერატურული ტრადიციის კულტურული მოძრაობა, არა წარსულის ტექსტების გავლენა თანამედროვეზე, არამედ, პირიქით, – თემატური თუ ტექნიკური ნასესხობის საიდუმლო. ამდენად, მსჯელობის საგანია როგორც ავტორის, ისე მკითხველის საკითხი, როგორც ლიტერატურული ტექსტის, ისე რეალობისა და მათი (მკითხველისა და ტექსტის//მკითხველისა და რეალობის) მიმართების პრობლემაც.

მართალია, ლიტერატურის სოციოლოგიას, გარკვეულწილად, ლიტერატურის ფარგლებიდან გავყავართ და ფაქტების, უფრო ზუსტად, რეალობის, როგორც ფაქტის, სფეროში გვაქცევს, მაგრამ ეს გზა შედარებით ლიტერატურაშიც ნაცადია. „1967 წელს, საფრანგეთში კლოდ პიშუამ და ანდრე მიშელ რუსომ აღნიშნული დისციპლინის (შედარებითი ლიტერატურის – ნ.ტ.) ახალი დეფინიცია შეიმუშავეს: „შედარებითი ლიტერატურა წარმოადგენს მეთოდურ ხელოვნებას, რომელიც ანალოგიათა, მსგავსებათა და გავლენათა კავშირებზე დაყრდნობით ლიტერატურას აკავშირებს გამოხატვის სხვა ფორმებთან; ან შეისწავლის ფაქტებისა და ლიტერატურული ტექსტების ურთიერთკავშირებს, მიუხედავად იმისა, არიან თუ არა ისინი დისტანცირებულნი სივრცესა და დროში, მიეკუთვნებიან თუ არა სხვადასხვა ენასა და ლიტერატურას, არიან თუ არა ნაწილნი ერთი ტრადიციის, რათა საბოლოოდ უკეთ მოხდეს მათი აღწერა და გაგება“ (რინერი 2013: 45-46).

მეორე მხრივ, მეთოდოლოგიურ პერსპექტივებს ტექსტის იმ შინაგან, საკუთრივ რეალობასთან მივყავართ, რომელიც ლიტერატურულ ტექსტს აქვს, მასთან უშუალო დიალოგს მოითხოვს და ინსტრუმენტულად არ გამოამკარავდება, რადგან „სფერო, რომელიც სოციოლოგიებს აინტერესებთ (მათ შორის ლიტერატურაც – ნ.ტ.), არც მთლიანად გონებიდან მოდის და არც

მთლიანად დამოუკიდებელია ჩვენი ცნობიერებისაგან: ეს ინტერსუბიექტური სფეროა“ (ბრიუსი 2018: 45). ინტერსუბიექტურია ის სფეროც, რომელმაც ტექსტი თავისი თავის შესახებ უნდა ალაპარაკოს, მან თავის ინტერსუბიექტურ ჭეშმარიტებაში სტრუქტურული ანალიზი უნდა აწარმოოს, – დაგვანახოს ფარული კვანძები და წყაროები, რითაც ლიტერატურული ტექსტი იკვებება და რასაც შემდეგ, თავისი თავის სახით, ჩვენ გვამღვეს საზრდოდ.

აქ კვლევის მეთოდოლოგიური რეგისტრი ფართოვდება და ვეხებით ტექსტის იმ დონეს, რომელსაც ჟერარ ჟენეტი პალიმფსესტს უწოდებდა და რამაც ლიტერატურათმცოდნეობის ველი ტრანსდისციპლინური მიმართულებით გააფართოვა. „პოსტსტრუქტურალისტური აზროვნება ამტკიცებს, რომ ლიტერატურა არის არა მხოლოდ საფუძველი, არამედ ადამიანის სასიცოცხლო სივრცე და რომ ეს უკანასკნელი მუდმივად ფართოვდება – მთელი კულტურა და სამყარო ამგვარად წაკითხვად ტექსტად გადაიქცევა. დორის ბახმან-მედიკმა ასე უწოდა თავის წიგნს: „კულტურა როგორც ტექსტი“. ეს ნიშნავს ლიტერატურის კულტურული კვლევების/*Cultural Studies* ყველა სფეროს მიმართ გახსნილობას, კერძოდ, გერმანიაში და შეერთებულ შტატებში, ხოლო ნაკლებად საფრანგეთში; თუმცა ივ შევრელი ამტკიცებს, რომ კომპარატივისტის სამუშაო არის ლიტერატურული ტექსტის ისეთი ანალიზი, როდესაც შესაძლებელი ხდება მათი კულტურის შემადგენელ სხვა კონცეფციებთან დაკავშირება“ (რინერი 2013: 5-51).

დაბოლოს, შიდა და გარე ხედვის ეს მეთოდები, როგორც წარმოდგენილი ნაშრომის კვლევითი ინსტრუმენტები, ამასთან, როგორც დაკვირვების ჰორიზონტები და წაკითხვის მანერა, საშუალებას იძლევა აკონტროლონ ერთმანეთის საზღვრები და ის წერტილი იქნას ნაპოვნი, რომელიც ანალიზის წმინდა პერსპექტივას შლის და ანგაჟირების ზიანისგანაც გვიცავს.

კრიტიკული აქცენტები

ტომას ჰობსი იმას დარდობდა, რომ რაიმე გარე ძალის მიერ დაწესებული ცივილიზებულობის გარეშე ადამიანები პირადი მიზნების მისაღწევად საყოველთაო კეთილდღეობას ვეხქვეშ გათელავდნენ. მე კი იმის თქმა მსურს, რომ შეუძლებელია ასეთი ეგოიზმის არსებობა საერთო კულტურის გარეშე (ბრიუსი 2018: 42).

„შენი“არის ის, რასაც ცხოვრობ. მწერლობა, ერთსა და იმავე დროს, არის ცხოვრების გამოხატულებაც და თვითონ ცხოვრებაც, თეორიაცა და პრაქტი-

კაც. როგორია ჩვენი ცხოვრება იმ ლიტერატურული გამოცდილების მიხედვით, რომელიც გვაქვს. როგორია მისი კულტურული პასუხისმგებლობა, თუკი ასეთი რამის არსებობასა და საჭიროებაში კვლავაც დარწმუნებულნი ვართ.

ვიდრე ლიტერატურულ კონტექსტზე გადავალთ, „თეორისა“ და „პრაქტიკის“ კონტექსტუალიზება დაგვჭირდება. გავრცელებული აზრია, რომ ქართველი პრაქტიკული ადამიანი არ არის. ხალხურ მორალში ეს აზრი ჟღერს როგორც უპირატესობა და თან დანაწება, რომ სამყარო სხვანაირად, ცუდად, არის მოწყობილი. ეს „არაპრაქტიკულობა“ თავის თავში ატარებს იდეალისტური უმანკოების, მორალური უპირატესობის ისეთ პრეტენზიას, რომელიც ცხოვრების პრაქტიკულ ფუნქციებზე მაღლა დგას. მაგრამ ეს იდეალიზმი, ეს მორალიზმი არ არის თეორია, არ არის ყოფნის წინდაწინ გააზრებული პრინციპი. ის შეიძლება იყოს, ერთი მხრივ, სპონტანურობა, რომლის დაკარგვის შესახებაც ხოსე ორტეგა ი გასეტი საუბრობს თავის ფილოსოფიაში ადამიანის შესახებ და, მეორე მხრივ, შეიძლება იყოს თვალთმაქცობა, ეგოიზმი, მრავალნაირ სოციალურ სპექტრში, რომელზეც, როგორც პოსტსაბჭოთა ადამიანის ნიშანზე, მამარდაშვილი მსჯელობს.

როგორც ლოკალურ კულტურას, რომლის ამოცანაც თავის დაცვა იყო და არა კულტურულ-პოლიტიკური გაფართოება და დომინანტობა, ქართულ კულტურას შეიძლება *ბუნებითი კულტურა* ვუწოდოთ, რომლისთვისაც სიცოცხლის აზრი უფრო ინსტინქტს ეკუთვნის, ვიდრე ინტერესს, რაც მიზეზი შეიძლება იყოს იმისა, რომ სახელმწიფოებრივი, სისტემური ფორმირების ჩვენი ტრაექტორია უფრო არათანმიმდევრული და სპორადულია, ვიდრე თანმიმდევრული და მიზანმიმართული. თვით საბჭოთა „სულსაც“ კი, როგორღაც, ქართულმა ბუნებითმა სულმა სძლია, ასიმილირდა მასთან, რის გამოც სისტემის მესვეურებისათვის „ქართველი“ მოუხელთებელი იყო, რადაც ისეთი, რაც დაუმორჩილებლის შთაბეჭდილებას ქმნიდა. ეს მსჯელობა, უფრო მოქნილად, ასე შეიძლება გამოვთქვათ: ქართველი თავის თავს ხედავს სიცოცხლის აქტში და არა ცხოვრების აქტში. სიცოცხლეს კი თეორია არ სჭირდება. ის თავად არის თეორია, ცოდნა, განხორციელება. ქართველის ეს ნიშან-თვისება ჯერ კიდევ ნიკოლოზ ბარათაშვილს აქვს გადმოცემული ცნობილ სტრიქონებში პოემიდან „ბედი ქართლისა“, რომელშიც ორაზროვნების დანახვა დიდ ძალისხმევას არ ითხოვს:

ჰოი, ნაპირნო, არაგვის პირნო,
მოზიბინენო, შვებით მომზირნო,
ქართველსა გულმან როგორ გაუძლოს,
ოდეს შვენება თქვენი იხილოს,

რომ თქვენს ბუჩქებში არა ჩამოხდეს,
რაც უნდა გზასაც ეშურებოდეს!
როგორ იქნება არ განისვენოს
სამჯერ ხომ მაინც გადაჰკრავს ღვინოს,
ცხენს მოადოვებს, თვალს მოატყუებს,
გამოიღვიძებს – შუბლს განიგრილებს,
ერთს ქართველურად კიდეც შესძახებს,
არავგო, მაგ შენს ამწვანებულ მთებს,
და მერმე თუნდაც დაუგვიანდეს,
იგი იმისთვის აღარ დაღონდეს!

(ბარათაშვილი 1968: 143)

თუ „თეორიულს“ ისტორიულ წარსულში დავუწყებთ ძიებას, ქრისტიანობასთან მივალთ. ქრისტიანობა იყო თეორია ცხოვრებისა და აზროვნების შესახებ, რომლის გამოხატულებაც, თუ ინტერპრეტაციის ლოგიკას გავყვებით, ისტორიული წარმატებით, კულტურულად წმინდა მამათა მოღვაწეობაში (მე-9-11 საუკუნეები), ხოლო პოლიტიკურად დავით აღმაშენებლის რეფორმაში – მწიგნობართუხუცესისა და ჭყონდიდელის გაერთიანებაში შეიძლება მოვიაზროთ, როგორც მანამდე გახლეჩილი თეორიულის (– რელიგიურის) და პრაქტიკულის (– პოლიტიკურის) სახელმწიფოებრივი პროექციის მცდელობა.

რაც შეეხება ზოგად კულტურულ-ისტორიულ პროცესს, ქრისტიანობა, რომელიც ფეოდალურ წარსულში თეორიულის პრაქტიკულ ფუნქციას ასრულებდა, არსებითად, იმდენად არათეორული იყო, რომ მის წიაღში არც ერთ ინტელექტუალურ მოძრაობას არ უარსებია. თუ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“ თეორიულის ლიტერატურულ რეპრეზენტაციად, გარკვეულ მხატვრულ-პოლიტიკურ ანაგრამად მივიჩნევთ, ეს სიცარიელე არ გაქრება, პირიქით, უფრო გამოხატავს თეორიულ ვაკუუმს, რომლის კომპენსირებასაც პოეტური აზრი ცდილობს.

გვიან შუა საუკუნეებისა და პოსტფეოდალურ საქართველოში, როცა ქვეყანა ჯერ ცარისტული, ხოლო შემდეგ საბჭოთა რუსეთის ნაწილი გახდა, ქრისტიანობის ისტორიული ფუნქცია დასრულდა და გაქრა. ქართული ქრისტიანობისთვის, – ბრძოლისა და ყოფნის ეროვნული პლატფორმისთვის (რაც წმინდა გიორგის ისტორიულად ყველაზე პოპულარული რელიგიური კულტით იყო გამოხატული), რუსეთთან ერთმორწმუნეობა სიმულაციური ხსნა აღმოჩნდა, რამაც ის თეორიული სიცარიელეც გადაფარა, ქრისტიანობის დასასრულს რომ უნდა მოჰყოლოდა.

მე-19 საუკუნეში თეორიული უძრაობის გაქარწყლებას ცდილობს ილია ჭავჭავაძე. მისი ეროვნულ-დემოკრატიული პლატფორმა პოლიტიკური თეორიის დაფუძნებაა, რასაც მოჰყვა თეორიული აზროვნების სხვა იდეოლოგიური განშლები. მაგრამ პარტიული კულტურა საზოგადოების პოლიტიკურ კულტურად ვერ ჩამოყალიბდა, რისი მიზეზიც ის ნაივური კონფორმიზმია, ყვარყვარე თუთაბერის სახით რომ აჩვენა (1928 წ.) პოლიკარპე კაკაბაძემ. არის კიდევ ერთი, უფრო ადრეული ლიტერატურული ნაწარმოები, დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხე“ (1859), რომელშიც საქართველოში ყოფისა და აზროვნების თეორიული სიბნელეა ასახული. „მართალია, სოციალურ-კრიტიკული იდეოლოგია ტექსტში თემატიზებულია, მაგრამ ის არანაირად არ არის განმსაზღვრელი, მეტიც, ის გათამაშების ობიექტადაა ქცეული (უფრო ნაკლებად, ვიდრე ეროვნული, მაგრამ მაინც: გავიხსენოთ კნიაზ-ლიბერალის ფიგურა). მართალია, ოსმან-აღას ქმედების მოტივად ბატონყმობა იქცევა, მაგრამ პარალელურად ვხედავთ, რომ მოთხრობის მთავარი გმირის მოქმედებისთვის საზოგადოებრივი წყობა სულაც არაა განმსაზღვრელი“ (ზედანი 2003: 57); რელიგიაც მხოლოდ ენას უზრუნველყოფს და ისიც ფიქტიურად. და ის, რისი ნიღაბიც ეს ფიქტიურობაა, იგივე ნაივურობა არის, რომელიც ამ მოთხრობის მხოლოდ გულუბრყვილო ნარაციას არ განსაზღვრავს.

დრო, როგორც ლიტერატურული გამოცდილება. გასული საუკუნე

განა მე არ ვიცი, რომ ყველაფერში ჭკუაა საჭირო? მაგრამ ჭკუა ის როდია, რომ თავი ჭკვიან ვინმედ მოგქონდეს. ჭკუა ის არის, იყო ის, რაც ხარ და თავზე მალდა არ ხტოდე (შენგელაია 2010: 5)

ყოველი ერის ინსტიტუტებს, ხელოვნებებს, აღმსარებლობასა და პოლიტიკურ გადატრიალებათა მიღმა დგას კონკრეტული მორალური და ინტელექტუალური თავისებურებები, საიდანაც გამომდინარეობს კიდევ მისი ევოლუცია. სწორედ ამ თავისებურებების ერთობლიობა წარმოქმნის იმას, რასაც ერის სული შეგვიძლია ვუწოდოთ (ლე ბონი 2021: 17)

ლიტერატურულ წრეებში აღნიშნავენ, რომ ქართული პიკარესკული (ავანტიურისტული) რომანი საბჭოთა რეჟიმის მომძლავრების პერიოდში იქმნება. ქართულ ლიტერატურაში ფართოდ შემოვიდნენ თაღლითები, ავან-

ტიურისტები, მედროვეები. ვინ არიან ისინი? ისინი არიან ადამიანები, რომლებსაც თეორია არა აქვთ, მათ არსებითად არ შეუძლიათ ჰქონდეთ ის, რადგან მათში მორალური გრადაცია – ბუნებიდან კულტურაში – არ მომხდარა. მათთვის არაფერია დაუშვებელი, ისევე როგორც ბუნებისთვის – მიუღებელი.

ქართული ხასიათის, მისი სოციალური ბუნების ჩვენების თავლსაზრისით მნიშვნელოვანი ტექსტებია მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ (1924), დ. შენგელაიას „ბათა ქექია“ (1927), ლ. ქიაჩელის „გვადი ბიგვა“ (1936-37). ამ მხატვრულ ფიგურებში ნაჩვენებია ის ურთიერთქმედება, სოციალურსა და პერსონალურს შორის რომ ხდება. ესენი არიან პრაქტიკული ადამიანები, ამ სიტყვის აბსოლუტური მნიშვნელობით. მათი ლიტერატურული ეთნარქი კი ნაცარქექიაა – კაცი ცოდნის გარეშე და ხერხის ამარა, რაც ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში საბჭოთა დროშიც აღინიშნა. „ჭკუა“, რომელიც ასე სამრახისი კატეგორიაა რუსთაველისთვის („მას ერთსა მიჯნურობასა ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან“), ქართული მენტალური ბუნების გამოხატულებად წარმოჩინდა. ავანტიურისტი არ მარცხდება თავის თეორიაში იმიტომ, რომ მას ის არა აქვს. ამდენად, მას წინ არ ელოდება სასოწარკვეთა, იდეური მარცხი, რომელიც ზედმეტია უბედურებისთვის, მაგრამ აუცილებელი – ტრაგიკულობისთვის. ერთადერთი ტრაგიკული გმირი მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ (1924) თეიმურაზია, რომელსაც ცხოვრების არავითარი თეორია არა აქვს, თუმცა არც იმის ცხოვრება და სწავლება შეუძლია, რისიც არა სწამს. თეიმურაზი თეორიულად ცარიელია და ეს მისი პერსონალური კი არა, მემკვიდრეობითი ნაკლია. მისი პირადი ტრაგედია კი იმ იდეურ სიცარიელეში ხდება, რაც, ზოგადად, პირადი ცხოვრების დარტყმების შედეგად დგება ხოლმე, მაგრამ აქ პირიქითაა – თეიმურაზის პირადი ყოფაცხოვრება სრულ იდეურ და თეორიულ სიცარიელეში ხდება, ღრმა სიცარიელეში, რომელიც, როგორც სამარცხვინო პოლიტიკური სირეგვნე, მემკვიდრულად ერგო და ხვეისთავთა საგვარეულო სიგელ-გუჯრებში შავით თეთრზე იკითხება. ამიტომაც ჩაჰკირკიტებს იგი დღენიადაგ წარსულსა და უცხოეთის პოლიტიკას. ეს საკუთარი თეორიული სიცარიელის ჩანაცვლებაა, საპირწონედ იმისა, რაც მის გარშემო ინერგება და რაც მიუღებელია მისთვის. თეიმურაზი ცოცხლობს იმიტომ, იმედის სხივი კვლავ ლიცლიცებს მასში იმიტომ, რომ ცხოვრების მიერ მიყენებული დარტყმები იდეურ სიცარიელეში ხდება; ეს სიცარიელე კი „აირბეგებია“, მუდმივად რომ გახნილია ქართველის გარშემო და დარტყმის ფატალურობისაგან იცავს.

ახალი დრო ახალ ლიტერატურულ გამოცდილებაში

ერი მხოლოდ გარეგნულად იცვლის თავის ლექსიკას, სახელმწიფოებრივ წყობას, აღმსარებლობასა და ხელოვნებას. იმისთვის, რომ მსგავსი ცვლილებები სინამდვილეში მოხდეს, მისი სულის ცვლილება აუცილებელია. ...გრძნობათა იმ ერთობლიობის შექმნას, რომელიც მის სულს ქმნის, ათ საუკუნეზე მეტი დასჭირდება (ლე ბონი 2021: 21, 40).

ამ კულტურულ-ლიტერატურულ რეტროსპექტივაში ჩანს, რომ ქართველისთვის დრო ცარიელი სიდიდეა, სივრცის ელემენტი, რომელშიც კულტურა არ ხდება. ეს „სიცარიელე“ არ არის შეფასებითი ტერმინი, აღმწერია, რომელიც ისეთ უძრავ წერტილს გულისხმობს, რომელიც ჭეშმარიტების ფუნქციას ასრულებს.

არის ერთი საინტერესო ანეკდოტი მეთევზე კაცზე, რომელიც თევზაობის გარდა არაფერს აკეთებდა. ერთხელაც, მივიდა მასთან უცნობი, შორიდან რომ აკვირდებოდა და უთხრა: გხედავ, ყოველ დღე თევზაობ, მოდი, თევსაჭერი ნავი იყიდო. რატომო, – მეთევზემ. მეტ თევზს დაიჭერ, გაყიდი და სახლს იყიდიო. მერეო, – ეკითხება მეთევზე. მერე, სახლი გექნება, ოჯახს შექმნი, შვილები გეყოლება, ისინიც ითევზავებენ, მეტს გაყიდი და თევზსაჭერ გემს იყიდიო. მერეო – ისევ ეკითხება მეთევზე. მერე, ისე გამდიდრდები, რომ თვითმფრინავს იყიდი და სადაც გინდა, იქ იმოგზაურებო. მერეო, – ისევ იკითხა მეთევზემ. – მერე რა, მოხვალ მერე და ითევზავებ ისევ აქ, შენთვისო. – ამას ხომ ისევ ვაკეთებო, – უთხრა გაკვირვებულმა მეთევზემ.

იმ მსოფლიო სიტუაციაში, თუ როგორ ეხუთება სული ადამიანებსა და საზოგადოებებს სისტემებისა და იდეოლოგიების მარწუხებში, საქართველო სამოთხის ქვეყანაა. მართალია, ეს სამოთხე ევრო-ამერიკული დანაზოგისა და იქაური დაზღვევის პირობებში შლის თავის საოცრებებს, მაგრამ აქაურ-თათვისაც არ არის ურიგო.

არსებობს რეალობა, რომ საქართველოდან წასული მამაკაცების უმრავლესობა უცხოეთში ქურდობით ირჩენს თავს და ეს ბიზნესსაქმიანობადაც აქვთ გადაქცეული. მართალია, ეს ქმედება სისხლის სამართლის პასუხისმგებლობის სფეროს ეკუთვნის, მაგრამ, პირველ რიგში, საზოგადოებრივი ცნობიერების საკითხია და, სამწუხაროა, რომ ამ სიბრტყეზე არ განიხილება. თითქოს კერძო, ასე ვთქვათ, „კონვენციური ქურდობა“ არის არა კრიმინალი, არამედ კულტურული შეთანხმებებიდან გასვლის ავანტიურაა, რომელსაც

თავისი რომანტიკულ-ჰეროიკული „ობლივი“ აქვს. ის არ ეწინააღმდეგება სოციალიზაციის მიღებულ მოდელებს, არ ქმნის კრიზისს სოციალურ სტრუქტურაში. იგი გადარჩენის ერთგვარი პათოსია და, ბალზაკს რომ ვესახოთ, – კომიკური შესტიც, ისე მოექცე საგნებს, თითქოს ისინი შენი იყოს.

როგორ მოხდა ამ ბრუტალური ნატურალიზმის კონსტიტუირება „ქართულ სულში“? რამ იმუშავა ამისათვის? მიზეზი ცხოვრებისა და აზროვნების თეორიულ-ეპისტემოლოგიური სიცარიელეა. ეს სიცარიელე ტოვებს უზარმაზარ ადგილს სოციალური პოზისთვის. კომუნისტურ საბჭოეთში ამ სიცარიელის ადგილი ნომენკლატურულ პოზას ეჭირა, რომელიც სიმულაციურ დაპირისპირებაში (რეალურად, თანამშრომლობაში) აღმოჩნდა დაუწერელი კანონების სუბკულტურასთან, რომელსაც უფრო ღრმა ფესვი აქვს, ვიდრე ყოფა-ცხოვრების საბჭოურ წესს. საგულისხმო ფაქტია, რომ სტალინის ბიოგრაფიაში მისი პოლიტიკური ბრძოლის წარმატების სათავეები ბანკის კრიმინალურ მარცვასთან არის დაკავშირებული, ხოლო ბათუმის ციხეში გატარებული წლები, მოგვიანებით, „ქუჩის“ არაფორმალური მართვის ბერკეტების შექმნისათვის შესანიშნავ ცოდნად გამოიყენა.

„ქუჩა“ ურბანული სამყაროს ის კულტურული არტერიაა, რომელშიც, ცხოვრების კალაპოტში მოქცეული, შეკუმშული ენერგია გამოთავისუფლდება. ქუჩა შემთხვევითობის და განურჩევლობის ტოპოსია. ურბანული დემოკრატიის (არა)პოლიტიკური სივრცე. სწორედ ეს სივრცე აღმოჩნდა საქართველოში პოლიტიკურად (როგორც ფორმალურად, ისე არაფორმალურად) ათვისებული, რომლის მასშტაბმა ელექტორალურ დონესაც მიაღწია. ქუჩას შეუძლია, ერთი მხრივ, კონსტრუქციულად გამოართვას ხელისუფლებას მართვის სადავე და, ერთი მასობრივი აქციის პირობებში, პოლიტიკური კომპასი გაასწოროს. ეს ქუჩის ის ძალაუფლებაა, რომელიც ინსტიტუციების, სისტემების არხებიდან გადმოედინება და, როგორც მათი უუნარობის კომპენსირებას, შეუძლია ქუჩის მყისიერი პოლიტიკური ზღვაური შექმნას.

მაგრამ არის მეორე ქუჩაც. მისი წყარო თვითონ ქუჩაა, რომელიც დროისა და კონტექსტის მიღმაა, ბუნებაშია და ამ „უპირატესობით“ ადგილს პოულობს ყველგან, სადაც სურს და სჭირდება – ინსტიტუციებსა და სოციალურ სტრუქტურებში, პარლამენტისა და მთავრობის შენობებში. ჩვენი პოლიტიკური მესვეურების რიხი „კაცობაზე“, „ღირსებაზე“, როგორც ისეთ შეგნებაზე, ყოველგვარ დროსა და წესრიგზე მაღლა რომ დგას, ქუჩის რეზონანსია. უფრო სწორად, ქუჩის რეალობა, რომელიც ამ ტრიბუნის წყალობით ტოტალურ სურათს ქმნის და არც მხოლოდ სურათს, – რეალობას, რომელსაც მარტო ძალაუფლების ბრუტალური პოლიტიკა არ ამოქმედებს.

ზემოთ ვთქვით, რომ ერთადერთი თეორია, რომელიც მეტ-ნაკლები თანმიმდევრულობით ხორციელდებოდა, ქრისტიანობისთვის ფიზიკური ბრძოლა იყო. ეს ისეთი თეორიაა, პრაქტიკიდან რომ გამომდინარეობს, მაგრამ ეს დაზუსტება ფაქტს არ ცვლის. ამ ბრძოლაში ჩამოყალიბდა დაუმორჩილებლობა ღირებულებად, რომელსაც, მოგვიანებით, ნაცნობი კონფორმიზმის სახით წინ სხვა გამოცდა ელოდა. მუშნი ზარანდიასა და დათა თუთაშხიას ცნობილი ლიტერატურული წყვილი პერსონიფიცირებაა იმ ბინარისა, რომელსაც ადამიანი და სისტემა წარმოადგენს და სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირების ხარისხს ატარებს. ზარანდიას სახით ნაჩვენები უმწიკვლო რეპუტაციის, სისტემისადმი სრულიად ალტრუისტი ჩინოვნიკის პირისპირ დგას კაცი, რომლისთვისაც სახელმწიფო ბოროტებაა, ვისთვისაც სამართლიანობა ბუნების კანონია და არა კულტურის. თავისუფლების კრიმინალური აგრესია კრიმინალურს აბათილებს. ისღა დაგვრჩენია, ნიცშეანური აღტაცებით შევხედოთ ამას, რომ არა ერთი ფილოსოფიური ნიუანსი, რომელსაც ისევ ნიცშე მიუთითებს. ეს არის გემოვნება. ამ ნიცშეანურ პერსპექტივაში დიქტომიები კეთილისა და ბოროტის შესახებ არ არსებობს. აქ ამხსნელი კატეგორია გემოვნების კონცეპტია, როგორც უმაღლესი სულიერი (იგივე, ესთეტიკური) ჰიგიენა, რომელშიც მორალიზმის ვერც კეთილი და ვერც ბოროტი ბაცილა ვერ აღწევს. მამასადაამე, გემოვნება კონსენსუსის ადგილია, როგორც გადარჩენის ნატიფი კულტურა, როგორც ხედვა, როგორც იმედი და არა ტაქტიკა, ტრიუკი, ემპაკობა.

ის, რაც ქართული საზოგადოებისთვის შორეულია და უცხო, გემოვნებაა, გემოვნება ნიცშეანური აზრით. ჩვენი რეალობა უგემოვნობით იკვებება, რომელიც, თავის მხრივ, რეალობის დაუძლეველ რადიკალიზებას კვებავს. ამიტომ, დასავლელი პოლიტიკური პარტნიორების მხრიდან დეპოლარიზაციის მოთხოვნა, უფრო რთული კულტურული ამოცანაა, ვიდრე მხოლოდ პოლიტიკური. აქ კონსენსუსი გემოვნების პრინციპს მიღმაა, ამიტომ არის ხოლმე ის ფარსი და თაღლითობა. რისი იმედი შეიძლება გვქონდეს ამ მოცემულობაში? რას შეუძლია ეს კულტურული ჩიხი გაარღვიოს? ეს შეიძლება იყოს მხოლოდ ახალი ხმა, რომელიც მხოლოდ ახალ ადამიანს, ახალ თაობას შეიძლება ეკუთვნოდეს.

როცა ტექსტი ზუსტ დროს აჩვენებს

ბორკილები ეფექტიანი მაშინაა, როცა გარეგან სხეულს კი არა, გონების შიგთავსს ედება: ჩვენ კულტურის წიაღში ვსოციალიზდებით და მისი მნიშვნელოვანი ელემენტები ჩვენს პირობებში ინერგება. ...სოციალური კონსტრუქტები სიცოცხლისუნარიანია მხოლოდ მაშინ, როდესაც ისინი გაზიარებულია. თუ მათი ყველას სჯერა – რაგინდ დიდ ტყუილთან გვექონდეს საქმე, – ეს აღარაა, უბრალოდ, რწმენა: ეს სინამდვილე, „ცხოვრება“ (ბრიუსი 2018: 39, 46).

ხელოვანები იმ საზოგადოების პირუთვნელ სახეს წარმოადგენენ, რომელშიც ცხოვრობენ. (...)ისინი მეტისმეტად არაცნობიერნი არიან, რათა გულწრფელნი არ იყვნენ და უკიდურესად აღქმადნი არიან გარემოს შთაბეჭდილებებისადმი, რათა მართებულად არ გადმოსცენ მისი იდეები, გრძნობები, მოთხოვნები და მისწრაფებები...

ნაწარმოებსა და მის შემოქმედ არაცნობიერს შორის არსებობს ინტიმური კავშირი, მაგრამ, როგორ ვიპოვოთ ის ძაფი, რომელიც საშუალებს მოგვცემს ერთიდან მეორემდე ავიდეთ? (ლე ბონი 2021: 83)

არი წარსულის ტექსტები და არის მომავლის ტექსტები. საერთო მათ ის აქვთ, რომ აწმყოში ისინი არ იკითხება. თუმცა ზოგს უმართლებს და ეპიგონთა და ეპატაჟურთა კლასტერში ხვდება. გამომცემლობებიც, სოციალური მედიებიც წარმატებით ყიდიან ათასგვარ დროს ლიტერატურულ შეფუთვაში. მაგრამ არის აწმყოს ტექსტები და, ვფიქრობ, მათი როლი სათანადოდ უნდა შეფასდეს. ისინი, როგორც ზუსტი საათი, სოციალურ დროს უჩვენებენ და ყოველგვარი ილუზიისაგან გვათავისუფლებენ. ერთი ასეთი ტექსტია ქართველი მუსიკოსისა და მწერლის, ერეკლე დეისაძის ლექსი, რომელსაც სრულად მოვიხმობთ აქვს ¹:

¹ ტექსტი ჯერ არ არის გამოქვეყნებული, ის ავტორის მიერ გავრცელდა სოციალური ქსელით და ვაქვეყნებთ მისი თანხმობით.

მიყვარს ქურდულად,
მძულს ქურდულად,
ვმღერი ქურდულად,
გააზრებულად, რა თქმა უნდა,
არა უგნურად.

შანსი მქონია მეთამაშა
ბევრჯერ გუნდურად,
მაგრამ ვარჩიე მარტოობა –
ისიც ქურდულად.
და კი ბატონო, მთარგმნეთ რუსულად,
ინგლისურად,
მთარგმნეთ უნგრულად,
მაგრამ მე მიყვარს,
მე მძულს,
მე მწამს,
მე ვწერ ქურდულად.

მე სულით პოეტს
ყველაფერი მიყვარს ქურდული,
ამიტომაც ვარ
მგლის მორალის
მქონე ბულბული.

ამ ლექსს რამდენიმე დისკურსული შრე აქვს – ერთი, საბჭოთა დროის პატრიოტული პოეტური აფექტი (მაგალითად, „ანდუყაფარო, ლიპარიტო, დარნო მთათანო“... მუხრან მაჭავარიანი), მისთვის დამახასიათებელი ვერსიფიკაციული მუხტით, მეორე, მემარცხენე ჰუმანიზმი და მესამე, – „ქურდული“, რომელიც პარადიულად არის აფილირებული მემარცხენე იდეოლოგიასა და პატრიოტულ აფექტთან. საყურადღებო არის ის, რომ ლექსში, როგორც მაღალ კულტურულ სივრცეში, მოხდა ამ დისკურსების იმგვარი გამთლიანება, რომელიც ახალი კულტურული სიგნალია და სოციალური ენერჯია აქვს დამოუკიდებლად იმისა, აქვს თუ არა ავტორს ეს განზრახვა. ეს სიგნალი ახალია არა შინაარსით, არამედ იმ ცოცხალი აფექტური ველის შექმნის უნარით, რომელშიც მოვლენების პოეტური ლეგიტიმაცია, რეალობის პოეტური კურთხევა ხდება. პოეზიას არა თუ აქვს ამის უფლება, ეს მისი არსი და ფუნქციაა.

აქ სხვა საკითხი დაისმის: იგი (მწერლობა) კანონმდებელია თუ აღმსრულებელი? კულტურული და სოციალური ძალაუფლების ეს ორი პოლარული ხმა ამ ტექსტში უნისონშია. ამიტომაც არის ეს ლექსი ჩვენი დროის ზუსტი ლიტერატურული გაფორმება. ეს არის ჩვენი კულტურული აწმყო – განშლილი წარსულში, აწმყოსა და მომავალში და ნაყოფი იმ ეპისტემოლოგიური სივრცისა, რომელშიც ვცხოვრობთ როგორც მსოფლიო პოლიტიკური სამყაროს ეგზოტიკური შრომანები.

ამ ლექსში, ისევე როგორც კლასიკურ კონვენციურ ლექსებში, ავტორი მთავარია და ის ტექსტის მიღმა არ დგას. ლექსის პარადიულ დისკურსში ეს (– ავტორი/ტექსტი) არ ექცევა. პოეტური ხმა ავტორის ხმაცაა და მისი სოციალური იმიჯის ნაწილიც. ლექსის კულტურული არეალი რეალურია და არა ფიქციური. ამიტომ ისმის ასეთი კითხვა: როგორია, რა არის ის კულტურული კონტექსტი, რომელშიც ეს პათოსი ბუნებრივად გაიჟღერებს? ამ კითხვაზე პასუხს ერთი მისტიფიკაცია (დურმიშხან ტაბატაძის ლექსი) გაგვიადვილებს. აქ შეგნებულად არ ვასახელებთ ავტორს, ლექსისა და ავტორის ნაივური მთელი რომ არ დაიკარგოს:

უპატრონო ბიჭს, ფუჰ

ბიჭოვ, შენ დედა არა გყავს?
 ბიჭოვ, შენ მამა არა გყავს?
 ბიჭოვ, ქართველი არა ხარ?
 ბიჭოვ, პატრონი არა გყავს?

არც საყვარელი არა გყავს?
 არც მეზობელი არა გყავს?
 შენ ფუისელი არა ხარ?
 ბიჭოვ, პატრონი არა გყავს?

ვინ არის შენი ბიძია?
 ვინ არის შენი დეიდა?
 პანჩურეთელი არა ხარ?
 ბიჭოვ, პატრონი არა გყავს?

მმაკაცის დასაც არ ხეხავ?
 დაქალის მმასაც არ ხეხავ?
 მეზობლის დედაც არა გყავს?
 ბიჭოვ, პატრონი არა გყავს?

ვინ არის შენი მამიდა?
 ვინ არის შენი პაპიდა?
 შენ რა, ფესვები არა გაქვს?
 ბიჭოვ, პატრონი არა გყავს?

ბიჭოვ, ნამუსი არა გაქვს?
 ბიჭოვ, სინდისიც არა გაქვს?
 მე შენგან პასუხს მოვითხოვ:
 ბიჭოვ, პატრონი არა გყავს?

ბიჭოვ, ბებია არა გყავს?
 ბიჭოვ, ბაბუა არა გყავს?
 ნაგვის ქვეყანა არა გაქვს?
 ბიჭოვ, პატრონი არა გყავს?

ბიჭოვ, რაინდი არა ხარ?
 ბიჭოვ, ბიჭბუჭი არა ხარ?
 ბიჭოვ, ნაგავი არ გიყვარს?
 ბიჭოვ, ვაჟკაცი არა ხარ?

არც ცოლის დედა არა გყავს?
არც ცოლის მამა არა გყავს?
თბილისის სუნი არ აგდის?
ბიჭოვ, პატრონი არა გყავს?

ივერთა ადათს არ მისდევ?
პანჩურეთელეებს დალატობ?
ბიჭოვ, პატრონი არა გყავს?
ბიჭოვ, ქართველი არა ხარ?

ბიჭოვ, ძმაკაცი არა გყავს?
ბიჭოვ, დაქალი არა გყავს?
ამაყთა ქვეყნად არ ცხოვრობ?
ბიჭოვ, პატრონი არა გყავს?

(ბარბაქაძე 2014: 183)

ჰო, აი, ეს არის კონტექსტი, სადაც მგელი უნდა იყო და მგლის ბილიკით დადიოდე; სადაც სოციალური დიქტომია ასეთია – ქურდები და არიფები.

სხვა დრო, სხვა ლიტერატურა

ამ წერილის მკითხველს თავიდანვე გაუჩნდებოდა კითხვა იმის შესახებ, თუ რას ნიშნავს დრო, როგორც ლიტერატურული გამოცდილება. პედაგოგიურ გზას ვამჯობინე, მკითხველს პასუხი მსჯელობებში თვითონ ეპოვა. ის მიაკვლევდა, რომ ლიტერატურა დროის ათვისებაა, მისი კულტურული ინსტრუმენტი. აქედანაა მწერლობის სოციალური სახეები და ფუნქციები. მაგრამ არის სხვა განზომილებაც, რომელშიც დრო და პოეზია ტავტოლოგიებად იქცევიან, აქ მწერლობა დროის კონტამინაციური ენერჯია ხდება, რომელშიც ის თავის სიცარიელეს ახშობს.

გავიხსენოთ, როგორ გაჩნდა პოეზია. ის იყო ისტორიის გადაწერა, რომელშიც შევიდა მანამ უცნობი სიდიდეები – ფორმა, პათოსი, დახსომება – ის, რაც არა აქვს დროს და არც შეიძლება რომ ჰქონდეს. იგი სწორედ მათ უსხლტება, – ფორმას, პათოსს, დახსომებას. დრო დავიწყებისა და წაშლის მოდუსებით მოქმედებს. კულტურა – დახსომებისა და აგების. ლიტერატურა აგებდა მნიშვნელობებს, რომლისთვისაც დრო და ისტორია შავი ხვრელის როლს ასრულებდა. მიუხედავად ამისა, მოხდა პირიქით, ლიტერატურა გახდა ისტორიის შავი ხვრელი, ის მუდამ იკარგებოდა მასში; ხშირად ისტორიას მივაწერთ იმას, რაც მწერლობიდან მივიღეთ, დროით გამოცდილებად გაფორმდა და ცხოვრების აზრის მნიშვნელობა მიენიჭა. ამისთვის არ იყო და არც ახლა არის სავალდებულო საქმე მხოლოდ შედეგებთან გვქონდეს.

მაგრამ ეს (დროის პოეტური რედუქცია) უსასრულოდ ვერ გაგრძელდებოდა. ასეც მოხდა. ბოლო საუკუნეა დრო სულ უფრო იცლება პოეტური ესენციისაგან. დრო გაუტოლდა თავის თავს, რომელშიც საგნების ადგილი არ

არის. ლიტერატურა ვედარ ასახავს იმას, რაც შეიძლება რომ მოხდეს, არისტოტელესეული აზრით. მას აღარ შეუძლია რეალობისა და წარმოსახვის ზღვარზე გვათამაშოს. ლიტერატურა ასახავს იმას, რაც შეიძლება მოხდეს, მაგრამ რაც მხოლოდ დროის საქმეა და არა წარმოსახვის.¹ დრომ საკუთარი ალტერეგო დაკარგა. დრო დაიკარგა და მისი დაბრუნება შეუძლებელია.

ჩვენი ყოველდღიური „აქ და ახლა“ წარსულსა და მომავალს კი არ უსხლტება, არამედ მათ მიმართ ისე გადანაცვლება, რომ მოძრაობის ილუზიასაც კი არ ქმნის. დრო არასოდეს ყოფილა ისე უძრავი, როგორც ახლა, რადგან იგი არც ასე შერიგებული არ ყოფილა თავის თავთან, თავის სი-ცარიელესთან, არყოფნასთან. ჩვენი აქროლადი ტექნოგენური რეალობა ამის ხელშესახები დასტურია. არყოფნა იმით განსხვავდება ყოფნისგან, რომ მასში მეხსიერება შეუძლებელია. ეს არ არის ამნეზია, არც ფსიქიატრიის სფერო. ეს თვითკმარობაა, რეგრესული თვითკმარობა, რომელიც შეიძლება გამოიხატოს მხოლოდ ჟესტით. მწერლობაც ასეთი ჟესტი ხდება, ჩქამიერი რეაქცია, რომელიც ჟესტს ყოფნის მნიშვნელობით მოსავს. პოეზია ეს შინაგანი ეტიკეტის საკითხია; არა საგანი დროში, არამედ თავად დრო. პარადოქსი აქ ის არის, რომ ასეთი დრო არარაა, უფსკრულის ხახა, რომელსაც ისტორიის რელსები სალი აზრისა და საზრისისკენ აღარ მიჰყავს. არც პოლიტიკურ ურჩხულებს ანაცვლებს საკუთარი ქიმერებით. არა. იგი თავისებური ჰიგიენაა, გნებავთ დიეტა, რომლის ინგრედიენტებს თვითონ ქმნის. ეს ის უცნაური კერძია, რომელსაც რეალობის დეფიციტი საფრთხეს არ უქმნის. იგი ამ მდგომარეობაშიც, და სწორედ ასეთ უკიდურეს მდგომარეობაში, შობს თავის თავს, თავის ახალ რეალობას, თავის ფუნქციურ არარსებობას, როგორც ნდობისა და რწმენის გამჭვირვალე ჰაერს, რადგან მხოლოდ არარსებულის შეიძლება გწამდეს, არსებული ასეთ სიფაქიზეს ჩვენგან არ მოითხოვს.

დროს, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, საოცრად აკლია სიფაქიზე. მისი ადგილი ეტიკეტსა და სერვისს უჭირავს. კულტურული კაპიტალიზმი საკმაოდ ჭკვიანია საიმისოდ, რომ ბრუტალური არ იყოს, ეს მისი პოლიტიკური მარკეტინგია. მაგრამ ეს ისაა, რაც მას შეუძლია. აქ და ახლა კი თავს ზემოთ ძალა არ არის. თუმცა ძალა ყოველთვის თავს ზემოთაა, მაგრამ ეს უკვე პოეზიაა, სხვა ყოფნა, რომელიც ეკონომიკურად წარუმატებელია, პოლიტიკურად მოუხელთებელი, პერსპექტულად განუსაზღვრელი; არსებითად, – უიმედო და შეუძლებელი.

¹ ფენტეზის სულ უფრო გაფართოებადი ლიტერატურული ავტონომია ლიტერატურისა და მისი ფუნქციის მუტაციის ერთ-ერთი გამოხატულებაა.

და სადაც იმედები მთავრდება, ისტორიაც მთავრდება, ხოლო ისტორიის ზღვართან პოეზია აღნიშნავს თავის თავს, – როგორც შეუძლებლობას, როგორც დასასრულის რეზონანსს და უძღურებას, რომელსაც არ შეუძლია შვას (ახალი) სივრცე, (ახალი) დრო; მხოლოდ უცნაური კულტურული მეტონიმიები, – აღნიშნოს აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის რუტინული, შეგუებული, უკონფლიქტო შეუთავსებლობა:

GENIUS LOCI

ჰანს მაგნუს ენცესბერგერს

ავსტრიის დედაქალაქ კოპენჰაგენის რომელიღაც უფერულ კაფეში
საიდანაც ცუდად როდი ჩანს მდინარე სენის რამდენიმე ხიდი
დაღლილი და დასიცხული ხალხით სავსე ინტერიერს
ვათვალიერებ

ოფიციანტს ჩქარი სვლით მოაქვს შეკვეთილი პიცა
და მკაცრი ღიმილით მეუბნება:
„გთხოვთ მიირთმევდეთ გემრიელად
თითქმის ისეთია როგორსაც დედები ამზადებენ
ჩემი მშობლიური იტალიის ქალაქებში:
ვენაში თუ მადრიდში თუ ბერნში“

პიცა მართლაც გემრიელია მთელი დღე არაფერი მიჭამია
მხოლოდ ლედვის ჩირი შორეული სუპერმარკეტიდან
წმინდა მარკოზის მოედანზე

ჩემს პირდაპირ ხანდაზმული მამაკაცი ზის მწვანე ცილინდრით
და აღშფოთებული ჩასცქერის გაზეთს:
„რატომ დაარბიეს ეს დემონსტრანტები ლონდონში
განა რას ითხოვდნენ ისინი ასეთს მხოლოდ უვარგისი
პროდუქტის აკრძალვას
წარმოუდგენელია ასეთი თავხედობა ბელგიის პოლიციის
მხრიდან
თუმცა რა არის გასაკვირი პოლიცია ყოველთვის იმარჯვებს“

თანხმობის ნიშნად თავს ვუქნევ
და მზერა უნებლიეთ გადამაქვს
მის გაცრეცილ თავვისფერ პიჯაკზე

„ათი წლის წინ შევიძინე ყაზახეთის დედაქალაქ ნიუ დელიში
სხვა იქიდან არაფერი გამომყოლია თუ არ ჩავთვლი ტკბილ
მოგონებებს

რომლებსაც ყოველთვის ერთად დავატარებთ მე და ეს პიჯაკი
მაგრამ აქ სიერა ლეონეში უცნაური ხალხი ცხოვრობს
ნუთუ ყველა უნგრელი ასეთია მათ შორის თქვენც“

„მე აქაური არ გახლავართ
მოგზაური ვარ ცხელი ქვეყნიდან
ალბათ გსმენიათ საქართველო“

„რა თქმა უნდა რა თქმა უნდა
გახლდით კიდეც ერთხელ ტურისტად
თქვენს მშვენიერ დედაქალაქ სოფიაში
თუმცა მას მერე საუკუნეა იქ არ ვყოფილვარ
ალბათ ძალიან შეცვლილია“

„აბა რა გითხრათ უცხო თვალი პეკინს ამსგავსებს“
„როგორც შედედეთის დედაქალაქს?“

კაცი დგება დაკეცილ გაზეთს მაგიდაზე ისე დებს როგორც თუჯის
მძიმე ქვაბს
დამშვიდობების ნიშნად თავს ხრის და კაფეს რწვევა-რწევით
ტოვებს

თვალს ვაყოლებ მის მოშვებულ ზურგს
და ვგრძნობ წამით როგორ იღიმის
ამ დროს მეც ხომ იგივეს ვფიქრობ:
რომ ვერც მე ვნახავ მას მეორედ ამ ქალაქში
რომელიც ალბათ არც ისეთი ხალხმრავალია
როგორც მაგალითად იაპონიის დედაქალაქი ანკარა
ან თუნდაც ნიგერიის დედაქალაქი ტარტუ

მერე ჩემს პიცას ვუბრუნდები და არ მტოვებს იმაზე ფიქრი
თუ რა წონა ექნება ჩემი ხსოვნის ნიშნულებს ოცი წლის მერე
და თუ გადაინაწილებს დაგროვილ სიმძიმეს ჩემი პიჯაკი ან
მაისური
ან რომელიმე მოქალაქე რომელიმე ქალაქის რომელიმე უფერულ
კაფეში

ან მე თუ შევძლებ ამ სიმძიმეს რამე მოვაკლო მაგალითად ყველა
კერძი
რომელიც მე გამისინჯავს პოლონეთის ქალაქ ზალცბურგში
ან ესპანური ღვინის ხსოვნა ბულგარეთის დედაქალაქ ტირანადან
ან სოფლის ტრანსპორტით უთავბოლო მიმოსვლები
ჩეხეთის პროვინციულ ქალაქ მიუნხენში

დაივიწყე – მეუბნება ჩემი ფიქრი – სიგიჟეა ეს ყველაფერი
მისდევ ცხოვრებას რომელიც მართლა ისეთი ლამაზია
როგორც მაგალითად მდინარე მოლდოვა
რომელიც ისე შეუმჩნევლად მილივლივებს
პორტუგალიის მარადიულ ქალაქ ციურიხში
თითქოს მსტოვარია და ფეხაკრეფით ეპარება
მისი მოქალაქეების ყოველდღიურ ნერვებს
ან როგორც მაგალითად მდინარე დონაუ
რომელიც ბრძენი გველივით იცავს პერუს დედაქალაქ
სტოკჰოლმს
სადაც გასული საუკუნის დამლევს წყვილები ქუჩებში
ხშირად ჩაივლიდნენ ხოლმე ასეთი სიმღერით:

„ეს ის მდინარეა რომელსაც ღრუბლები
როგორც ქვეყანაზე ბევრ ასეთ მდინარეს
არც თუ იშვიათად მზეს კი უმაღავენ
მაგრამ ო არასდროს არასდროს ჩვენს თვალებს“

მივსდით ცხოვრებას რომელსაც არ ვიცნობ? ვის ვუთხრა:
ნუ მჩუქნი ამდენ ხსოვნას გადანახულს ამდენ სიცოცხლეში
ნუ მჩუქნი ამდენ სიმართლევს მე მათ ვერასდროს დაგიბრუნებ
ნუ მჩუქნი დავიწყებულ დერვიშებს და დავიწყებულ შეშლილებს
სიყვარულის დავიწყებულ ისტორიებს დავიწყებულ წიგნებს
ნუ მჩუქნი ცნობარებში და ენციკლოპედიებში ასეთ ამოკითხვებს:
„განეკუთვნება უკვე დავიწყებული ავტორების რიცხვს“
ნუ წამაკითხებ იმას რაც არ დაუწერიათ პოეტებს

რა თქმა უნდა მეც კარგად ვიცი რომ ჩემი მფარველი სულები
აქაც კი ფინეთის დედაქალაქ ბელგრადის ამ უფერულ კაფეში
სამკვდრო-სასიცოცხლოდ ებრძვიან ერთმანეთს
რათა არ სძლიონ ერთმანეთს და არ ჩაქრეს ჩემი სიყვარული
მაგრამ მაინც ნუ წამაკითხებ იმას რაც არ დაუწერიათ პოეტებს

ჩემი თურქული პიციდან თევზზე უკვე არაფერი დარჩა
მაგრამ ჩემს ხსოვნაში ის ისეთივე უმანკოა
როგორსაც პირველად მოვკარი თვალი
როცა ჩემსკენ მისი გული ისე მოჰქონდათ
როგორც ჩირაღდანს ყველა ხვალისდელი დღისთვის
(ბარბაქაძე 2023: 36-37)

საკრალური V/S კომერციული

თანამედროვეობის უმაღლესი მბრძანებელი საზოგადოებრივი აზრია, და სრულიად შეუძლებელია, არ გაყვე მას.

იდეების საკუთარი ზემოქმედების გავრცელებას მაშინ იწყებენ, როდესაც ისინი უკიდურესად დინჯი გადაამუშავების შემდეგ გრძნობებად გარდაიქმნებიან და, შესაბამისად, არაცნობიერის ბნელ სფეროში შეაღწევენ, სადაც ჩვენი აზრების ჩამოყალიბება ხდება. იდეების ჩაგონებისთვის წიგნს სიტყვაზე მეტი ძალა არ გააჩნია (ლე ბონი 2021: 11, 18).

დასაწყისშივე აღინიშნა, რომ წინამდებარე კრიტიკული კვლევის მიზანია ანალიზი იმისა, თუ რა როლი ჰქონდა და აქვს საზოგადოებრივი ცნობიერების, „ქართული სულის“ ჩამოყალიბებაში მწერლობას და როგორ იაზრებს ის თავის თავსა და ფუნქციას ახლა. დღესაც მომსწრენი ვართ იმისა, რომ ძალაუფლების ველები (რაც საზოგადოებასა და მწერლობას საკუთარი აქვს), ჩვენ წინაშე გადანაცვლდება და ქმნის რეალობას, რომელშიც მწერალმა ესთეტიკური აფექტები პერსონალურ ქარიზმად შეიძლება გადაამუშაოს და „სინთეზურ“ ავტორიტეტად მოგვევლინოს, რომელშიც ფორმალური და არა-ფორმალური, ქუჩისა და აკადემიის, საკრალური და კომერციული ერთად იყრის თავს, ხოლო პოლიტიკურმა ფიგურებმა პოეტური სენტიმენტებით იხელმძღვანელონ ძალაუფლების კრიზისის დროს. აქ მთავარი ის არის, რომ ეს მეთოდები მუშაობს.

საკრალურისა და კომერციულის ახალი დიქოტომიის რეალური ნიმუშია ერეკლე დეისაძის მოდელირებული „ჩემო კარგო ქვეყანა“, გაკეთებული

TBC-ბანკის საოცდაექსმაისო რგოლისათვის¹, ტექსტი განთავსდა TBC-ის სარეკლამო დაფებსა და ბილბორდებზე.

ილია, როგორც ეროვნულ-სამოქალაქო ხატი, ამდენად, საკრალური (ამ სიტყვის არარელიგიური აზრით), თავად ილიას საბანკო საქმიანობა, როგორც ბანკის სარეკლამო რგოლის თავისთავადი კონტექსტური ალუზია, მისი ხედვა, რომელიც მამულიშვილობის იდეაა, რომელზეც მე-8 საუკუნეში იონე საბანისძე ასე წერს – „წესისაებრ მამულისა სვლაი“, მოდელირებულ „ჩემო კარგო ქვეყანაში“ ტრანსფორმირდა კიჩად, როგორც დღეს ამ ყველაფრის შეუძლებელი მთლიანობა, უფრო სწორად, ამგვარი მთლიანობის (ნაციონალური იდეის – კომერციული იდეის – პიროვნული თვითმეწიწვის მორალური რესურსის) გამეორების შეუძლებლობა, რაც აქცევს მას სოციალურ და ლიტერატურულ კიჩად. თუმცა ის ელემენტი, რომელიც ილიას ფიგურის კულტურულ გავლენას, მის ცხოველმყოფელ ძალას უკავშირდება, რგოლის ტექსტურ ნაწილში მახვილგონივრულად არის აქტუალიზებული.

მაგრამ: სიტყვა და საქმე, მწერალი და ქმნილება მთლიანობაა? საკითხავი ეს არის. სამომხმარებლო კულტურა არ საჭიროებს აღმატებულ, ზესწრაფულ დათქმებს და ტიტანურ აზრებს. მასში არც „ავტორი კვდება“ ტექსტის (თუნდაც ლიმგვისტურის) სასარგებლოდ.

ამ დროს, საქართველო პოეტ ერის მამათა ქვეყანაა (სულხან-საბა, ილია). მწერალი, როგორც „ერის მამა“, ტრადიციით არის განმტკიცებული და ეს ნიშნა, თავისი ამჟამინდელი სიცარიელით, ალბათ, გარკვეული საცდურია, მით უფრო იმ კონტექსტში, როცა პოლიტიკურმა ფიგურებმა საზოგადოება დიდ ფრუსტრაციაში ჩააგდეს. ბოლო ათწლეულების დიდი კულტურულ-პოლიტიკური გარდატეხების ფონზე, რაც პოლიტიკურ-ეკონომიკური მოდერნიზაციით გამოიხატა, გარკვეული მოლოდინები და ილუზიაც შეიქმნა, რომ მოხდა კულტურული გარდატეხა, ცნობიერების ისეთი ზრდა, რომელიც შექცევადი არ არის, აღარ დაუბრუნდება წარსულს. მაგრამ გარდამტეხი წერტილის დაძლევა კვლავ ისტორიულ ამოცანად რჩება. ამ პოლიტიკურ სურათს ასე აღწერს გუსტავ ლე ბონი: „ფსიქიკურ ორგანიზაციაში ჩვენ ხასიათის ყველა წინაპირობა გვაქვს, რომლებსაც გარემოებები ყოველთვის არ ამღებენ გამოვლენის შესაძლებლობას. საკმარისია მათი გამოყენება მოხდეს, და მყისვე წარმოიქმნება მეტ-ნაკლებად ეფემერული, ახალი პიროვნება. სწორედ ამით აიხსნება ის, რომ დიდი რელიგიური და პოლიტიკური კრი-

¹ „მომავალი ჩვენი“ – თიბისი საქართველოს მოსახლეობას ახალი კამპანიით დამოუკიდებლობის დღეს ულოცავს. ვიდეორგოლი: <https://www.facebook.com/tbcbank/videos/199616099677902/>

ზისების დროს ხასიათის იმდენად მყისიერ პერტურბაციასთან გვაქვს საქმე, რომ გვეჩვენება, თითქოს ყველაფერი შეცვლილიყოს: ზნე, იდეები, ქცევა და ა.შ. მართლაც ყველაფერი შეიცვალა, როგორც მშვიდი ტბის ზედაპირი, რომელსაც ქარი აშფოთებს, მაგრამ მისი დიდხანს შენარჩუნება იშვიათად ხდება“ (ლე ბონი 2021: 15).

სწორედ ასეთ ფრუსტრაციაში ამოიზრდება სიტყვის ენერგია, რომელიც უკვე აღარ ნაწილდება ისეთ საზოგადოებრივ აფექტში, როგორცაა მიტინგი. თანამედროვე მიტინგებმა, მათი ქარიზმატული ლიდერებით, 90-იანებსა და მერენდელ – 2000-იანებში, ისტორიული კლასი დაკარგა და დღეს მათ კარიკატურად იქცა. ამიტომაც უნდა განვასხვავოთ არა მარტო ძველი და დღევანდელი მასობრივი გამოსვლები, არამედ თავად სიტყვები – „აქცია“ და „მიტინგი“ – არა მათი განსხვავებული პოლიტიკური კომპოზიციების გამო, არამედ ცნობიერებაში მომხდარი იმ ცვლილების გამო, რომელიც წინამძღოლს, ბელადს არ მოითხოვს. სხვა ასპექტებთან ერთად, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ სიტყვის ეს ტოპოსი ისტორიულ წარსულს ბარდება.

და აქ იმის მოწმენიც ვხდებით, რომ, როგორც პოლიტიკური აქტივიზმის ამ ნაცნობ ავანსცენაზე, ასევე საზოგადოებრივი რეპრეზენტაციის რეალურ თუ ვირტუალურ პლატფორმებზე, პოეტის პერსონალურ ხმას სახალხო მთქმელის კოლექტივისტური ძახილი ცვლის. ამ ცვლილების მომსახურე სერვისად, როგორც ერთგვარი არამატერიალური კულტურული ძეგლი, ქართული კლასიკური პოეტიკა გვევლინება, რაც ამ პოეტიკის კულტურული დეგენერაციის ცოცხალი ნიშანია, ასე რომ იტაცებს ხოლმე კულტურული ნეკროფილიისკენ მიდრეკილ მასებს. ამიტომ გასაკვირიც არ არის, რომ ეს დეგენერაცია საექვო საზოგადოებრივი ინსტინქტების მიმართ არის ვალიდური. სხვაგვარად ასე შეიძლება ითქვას: ვერსიფიკაციული თუ სხვა პოეტური სიმბოლო, როგორც ენობრივი და კულტურული მოვლენა, გადაგვარდა სიმპტომად, როგორც სოციალური სხეულის კლინიკურ ნიშნად.

დაბოლოს, როგორ ვითარდება მწერლობა, სიტყვის ეს სხვა, ავტორიტეტული ხმა ყოფა-ცხოვრების პოლიტიკური ამორფულობის პირობებში, რა სათქმელი და მიზანი აქვს მას დღეს, – ეს არის ის საკითხი, რომელიც მნიშვნელოვანია არა მარტო ქართული ლიტერატურის, არამედ ჩვენი საზოგადოებრივი განვითარების კვლევისათვის. რას გვთავაზობს დანარჩენი სამყარო, ეს მეტ-ნაკლებად გასაგებია, რას ვთავაზობთ მას ჩვენ, – რეალურად, ბუნდოვანი იმ განაცხადის კონტექსტში, რომ ჩვენ ვართ ქართველები და არავითარი მაშასადამე.

*12-17 მაისი,
ბათუმი, 2023*

შეჯამება

წინამდებარე ნაშრომის მიზანი ლიტერატურისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების მიმართების კვლევაა. ნაშრომში ყურადღება მივაპყროთ იმ ლიტერატურულ ტექსტებს, რომლებიც სცდებიან ლიტერატურულ რეალობას და საზოგადოებრივი შეგნების მაკონსტრუირებელ როლს თამაშობენ. რადგან მწერლობის ამ ძალას მემკვიდრული განწყობის ფორმირების უნარიც აქვს და აზროვნებისა და ცხოვრების წესის შექმნისაც, ის მრავალმხრივ კვლევას საჭიროებს. ასე შევძლებთ არა მარტო ქართული ლიტერატურული და საზოგადოებრივი კულტურის ღრმად წაკითხვას, მათი შინაგანი კავშირის ახლებურ გააზრებას, არამედ უფრო მკაფიო შეხედულებების ჩამოყალიბებას იმის შესახებ, თუ როგორი შეიძლება იყოს ეს კულტურა ხვალ.

კვლევა შთაგონებულია საქართველოში, როგორც პოსტსაბჭოთა ქვეყანაში, ცნობიერებისა და კულტურის გარდაქმნის მტკივნეული პროცესით. ლიტერატურა, როგორც ერთგვარი რეფლექსია რეალობაზე, ამ თვალსაზრისით ბევრის მთქმელია. მას შეუძლია ხილული გახადოს სოციალურ რეალობაში გათქვევნილი კულტურული ჰაბიტუსი. და რადგან ლიტერატურა ემპირიულისა და სიმბოლურის კრისტალიზაციის ველია, ის ითხოვს ანალიზს, – ემპირიულსა და სიმბოლურს შორის არსებული კავშირის კვლევას.

ამ თვალსაზრისით, ნაშრომში ყურადღება შევაჩერეთ გასული საუკუნის რამდენიმე ნაწარმოებზე, კერძოდ, ქართულ ავანტიურისტულ რომანებზე, რომლებიც საქართველოში რუსული ოკუპაციის (1921 წ.) შემდეგ იწერება, როგორც პოლიტიკურ შედეგებზე დაუყოვნებელი ლიტერატურული რეფლექსია.

მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ გადმოსცემს არა მარტო იმას, თუ როგორ შეიძლება დეგრადირდეს ადამიანი, როცა პოლიტიკური კონტექსტი ჯერ კიდევ არასტაბილურია და მორალური ფორმირებისთვის პირობებს არ ქმნის, არამედ იმ კულტურულ ფესვებსაც სწვდება, რომელიც ადამიანის მორალის, მისი სოციალური ქცევის წარმოშობას ააშკარავებს. მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ პრობლემა მეორე უკიდურესობას ასახავს – ერთი მხრივ, მორალიზმი, რომელიც გადარჩენის მიზანს არ გულისხმობს და, მეორე, – ინფანტილიზმი, რომელიც მორალიზმს შინაარსობრივ სიღრმეს აცლის. ავტორი არ ჩერდება კომუნისტური საბჭოეთის ისტორიულ ფარგლებში, ის ქართული ცნობიერების ისტორიულ შრეებს სწვდება და ცდილობს აჩვენოს მიზეზშედეგობრივი კავშირი წარსულსა და აწმყოს შორის.

წინამდებარე კვლევის მთავარი ობიექტი თანამედროვე ქართული ლიტერატურაა. ამ კონტექსტში ანალიზის საგანი გახდა ის, რომ ლიტერატურა სიმბოლური აქტის ნაცვლად შეიძლება გამოვლინდეს როგორც ცნობიერების ერთგვარი სიმპტომი, რომელშიც სიმბოლოს (იქნება ეს ვერსიფიკაციული თუ ფიგურალური) ანტურაჟის ფუნქცია აქვს და არა შემოქმედებითი აქტის. სიმბოლო და სიმპტომი იმით განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომ სიმბოლო შემოქმედებითი აქტია, სიმპტომი – სოციალური ორგანიზმის მდგომარეობის ნიშანი.

ამ თვალსაზრისით მიიქცია ჩვენი ყურადღება ერეკლე დეისაძის ლექსმა „მიყვარს ქურდულად“. ლექსის ცენტრალური სოციალური ალუზია („ქურდული“) მინიმუმ საბჭოთა პერიოდში არსებული ძალაუფლების არაფორმალური ინსტიტუტის, – ქუჩის შესახებ, რომელიც ავტორიტეტით სარგებლობდა და, გარკვეულ დონეზე, დღესაც სარგებლობს. ამ ნეგატიურ სოციალურ ინერციას ამლიერებს პოლიტიკური და სამოქალაქო კულტურის განვითარების დამაბრკოლებელი ფაქტორები, რომელთა შორისაა ის, რომ სასამართლო რეფორმა კვლავაც არ გატარებულა, რის გამოც კორუმპირებული და პოლიტიკურად მიკერძოებული სისტემა მთელი სიმძიმით აწვება საზოგადოების ფსიქო-მენტალურ სხეულს. განხილული ლექსის პოეტური ენერგია საქართველოში ყველასთვის ნაცნობ, საბჭოთა პატრიოტული პოეზიის ვერსიფიკაციულ და პოეტიკურ ყალიბში მიედინება, ამ ანაქრონიზმით გამოხატავს ავტორი დროთა კავშირის (სასურველ?) უწყვეტობას. ეს პოეტური ტექსტი ნიმუშია ესთეტიკურისა და სოციალური კოდების ისეთი შერწყმისა, რომელიც წარმოქმნის ერთგვარ ემოციურ ნაპერწკალს და აცოცხლებს იმ სტერეოტიპს, რომელზეც დგას როგორც სოციალური, ისე ესთეტიკური გემოვნება. სოციალურისა და ესთეტიკურის ასეთი სინერგია კი სცდება ლიტერატურის ფარგლებს და პოლიტიკურ ინტენციას იძენს.

უფრო კონკრეტულად: ლექსს რამდენიმე შრე აქვს – ერთი, საბჭოთა დროის პატრიოტული პოეტური აფექტი (მუხრან მაჭავარიანის პოეტიკის მსგავსი), მეორე, მემარცხენე ჰუმანიზმი და მესამე, „ქურდული“, რომელიც პაროდულად არის აფილირებული მემარცხენე იდეოლოგიასა და პატრიოტულ აფექტთან.

ამ სოციალური და პოეტური ფაქტის გვერდით თანამედროვე ქართულ პოეზიაში სხვა პოეტური ხმაც ისმის, რომელიც ერთგვარი კონტექსტური სიბრტყეა ზემოთ განხილული ლიტერატურული ტექსტის მიმართ. ეს არის დათო ბარბაქაძის პოეტური მისტიფიკაციის ერთი ნიმუში, რომელშიც მორალურად დაავადებული კულტურული სხეულის სიმპტომები თვით-კონსტატაციის გზით წარმოჩნდებიან და სიმბოლურ მნიშვნელობასაც ამით

იძენენ. დათო ბარბაქაძის ლექსში პაროდირებულია მახინჯი სოციალური ზნეობის ამორალური ხმა, რომელიც მთელი ძალით გაისმის საბჭოთა სოციოლოგეტში – „უპატრონო“ (ძალაუფლებისა და გავლენის არმქონე, ვერავის და ვერაფრის მფარველობაში მყოფი ადამიანი, ვისაც ამ სოციალური სიმარტოვის გამო სერიოზულად არავინ აღიქვამს). ლექსი იმ რეალობის კონსტატაციაა, რომელშიც ზემოთ აღნიშნული კულტურულ-პოეტური ანაქრონიზმი შეიძლება შედგეს.

ნაშრომში ყურადღება შევაჩერეთ მწერლის საზოგადოებრივ როლზე ისეთ პატარა კულტურაში, როგორც საქართველოა. შედარებით შორეულ წარსულში, მე-19 საუკუნეში, როცა ავტორის საზოგადოებრივი ფიგურა აქტიურად იკვეთება და უფრო გვიან – უახლოეს საბჭოთა წარსულში, საქართველოში მწერლები მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ ფუნქციას ატარებდნენ. მწერლის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ პოზიციებზე გავლენას არ ახდენდა ის, რომ ქვეყანა დიდ პოლიტიკურ მოთამაშეთა გავლენის ზონა იყო, ისევე როგორც, მოგვიანებით, საბჭოთა რეჟიმის წნეხი. პირიქით, ეს მოცემულობა მწერალს მეტ ფუნქციას სძენდა, როგორც კომპენსაციას არარსებული ინსტიტუციური და სამოქალაქო რეზონანსისა, რაც დამოუკიდებელ სახელმწიფოში იქნებოდა შესაძლებელი. ცხადია, ეს გაბედულება არც საყოველთაო იყო, არც ხშირი, თუმცა მის გამოვლენებს ყოველთვის ეროვნული ხსნის მნიშვნელობა ჰქონდა. თანამედროვე საქართველოში, როგორც საერთაშორისო თანამეგობრობის ახალ დემოკრატიაში, რეალობა შეცვლილია. პოლიტიკურ ველზე მწერალი მედროშე აღარ არის. მაგრამ ის სივრცე, რომელშიც იგი პოლიტიკურად პოზიციონირებდა, რამდენადმე მაინც ცარიელია და შევსებას ელის. როგორც ჩანს, ამ ველის ათვისების ცდუნება არსებობს და არსებობს, მათ შორის, სოციალური ქიმიის შექმნის იმ ვნებით, რომელშიც პოეზია სამუალებაა და არა მიზანი. თავისთავად, ეს არც კარგი ამბავია და არც ცუდი. ამას კონტექსტი განსაზღვრავს.

ამიტომაც ვსვამთ კითხვებს: რას გვიქადის ეს ესთეტიკური რეგრესია? აქვს თუ არა რეალობასა და ლიტერატურას ერთმანეთის მიმართ იმუნიტეტი? ლიტერატურა კანონმდებელია თუ აღმსრულებელი? ეს არის წინამდებარე ნაშრომის კრიტიკული კითხვები, რომლებიც აქტუალურია იმდენად, რამდენადაც ძლიერია რეალობის შეხების ძალა, მათ რომ წარმოშობს თანამედროვე საქართველოში.

ამ კითხვების ჭრილში ნაშრომში პრობლემატიზებულია ლიტერატურის საზღვრების საკითხი, როგორც ზემოქმედების რესურსის, ისე პოლიტიკურ ძალაუფლებასთან მიმართების თვალსაზრისით. მოცემულ კონტექსტში განსაკუთრებით ინფორმაციულია ქართული საპროტესტო გამოს-

ვლების ესთეტიკა გასული საუკუნის 90-იანებიდან დღემდე; კერძოდ ის, თუ როგორ შეიცვალა ჯერ დისიდენტური წარსულის ეროვნული, შემდეგ კი პოლიტიკურ ლიდერთა პერსონალური ქარიზმა მასების ინდივიდუალისტური ენერგიით.

წარმოდგენილი კვლევა, რომელიც კონკრეტული ტექსტების მაგალითზე ემპირიულისა და სიმბოლურის, – რეალობისა და ტექსტის ურთიერთმიმართების ანალიზს ისახავდა მიზნდა, გვიჩვენებს, რომ როგორც მასობრივი მანიფესტაციებისა და სამოქალაქო აქტივიზმის, ასევე სოციალური რეპრეზენტაციის რეალურ თუ ვირტუალურ პლატფორმებზე პოეტის პერსონალური ხმა, რომელიც პოეტური ავტორიტეტის ისტორიული ხმაც იყო ხოლმე, *სახალხო მთქმელის* (პოეტ-აქტივისტის) კოლექტივისტურმა მახილმა შეცვალა. ამ ცვლილების მომსახურე სერვისად, როგორც ერთგვარი არამატერიალური კულტურული ძეგლი, ქართული კლასიკური პოეტიკა გვევლინება, რაც ამ პოეტიკის კულტურული დეგენერაციის ცოცხალი ნიშანია, ასე რომ იტაცებს კულტურული ნეკროფილიისკენ მიდრეკილ მასებს (მუხრან მაჭავარიანის ვერსიფიკაციული ალუზიაც ამ თვალსაზრისით აღინიშნა ზემოთ). ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ ეს დეგენერაცია საექვო საზოგადოებრივი ინსტინქტების მიმართ არის ვალიდური. სხვაგვარად რომ ვთქვათ: ვერსიფიკაციული თუ სხვა პოეტური სიმბოლო, როგორც ენობრივი და კულტურული მოვლენა, გარკვეულ პირობებში სიმპტომად, – სოციალური სხეულის კლინიკურ ნიშნად ტრანსფორმირდება.

დაბოლოს, არ შეიძლება არ ითქვას, რომ ის თავისუფალი არეალი, რომელიც პოლიტიკურ და სიმბოლურ რეალობებს შორის არსებობს, დღეს სრულიად ახალი ძალით, სხვა სოციო-კულტურული სუბიექტით – ახალი თაობის ახალი ხმით ივსება. იგი ჯერ პოლიტიკური დაბადების პროცესშია, რაც შეუქცევადია და ველით, რომ კულტურულ ასპარეზზე იტყვის თავის სიტყვას. გასული საუკუნის 70-80-იანი წლების ეროვნული მოძრაობის შემდეგ, დღეს საქართველოში ახალი სამოქალაქო მოძრაობის დაბადების მოწმენი ვართ. ერთ-ერთი არსებითი შედეგი, რაც ამ პროცესმა შეიძლება მოიტანოს, შემოქმედებითი და სამოქალაქო ენერგიის სწორი მიმართულებით დიფერენციაციაა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ლიტერატურული სიტყვა დაინტერესებულის ნაცვლად დამკვირვებლის პოზიციაში მოიპოვებს თავის თავს და იმ ფუნქციას შეასრულებს, რომელიც არა სიმპტომს, არამედ სიმბოლოს მოეპოვება.

2-4 ივლისი,
ბათუმი, 20024

დამოწმებანი:

- Barbakadze, D. *Shedegebi*. T'. IV. Tbilisi: 2014 (ბარბაქაძე, დ. შედეგები, ტ. IV. თბილისი: 2014).
- Barbakadze, D. „Genius Loci“. *Zhurnali „Lit'erat'ura“*, №31. Tbilisi: 2009 (ბარბაქაძე, დ. Genius Loci. *ჟურნალი „ლიტერატურა“*, №31. თბილისი: 2009).
- Briusi, S. *Sotsiologia, Dzalian Mok'le Shesavali*. Mtargmneli Lasha Gvelesiani. Tbilisi: Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba, 2018 (ბრიუსი, ს. *სოციოლოგია, ძალიან მოკლე შესავალი*. მთარგმნელი ლაშა გველესიანი. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2018).
- Boni, G. *Erebis Psikologia*. Mtargmneli Dimit'ri Uchaneishvili. Tbilisi: gamomtsemloba „akt'i“, 2021 (ბონი, გ. *ერების ფსიქოლოგია*. მთარგმნელი დიმიტრი უჩანეიშვილი. თბილისი: გამომცემლობა „აქტი“, 2021).
- Rineri, Pr. „Shedarebiti Lit'erat'uris Ganvitareba Me-20 Sauk'uneshi“. *Shedarebiti Lit'erat'uris K'rebuli*, I. Redakt'ori Bela Ts'ipuria, Atinat Mamatsashvili-K'obakhidze. Tbilisi: Ilias sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2013 (რინერი, ფრ. „შედარებითი ლიტერატურის განვითარება მე-20 საუკუნეში“. *შედარებითი ლიტერატურის კრებული*, I. რედაქტორი ბელა წიფურია, ათინათ მამაცაშვილი-კობახიძე. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2013).
- Zedania, G. „Suramis Tsikhe. Int'erpret'atsiisatvis“. *Humanit'arul Metsnierebata Zhurnali „Ak'ademiya“*. T'. IV. Tbilisi: 2003 (ზედანია, გ. „სურამის ციხე. ინტერპრეტაციისათვის“. *ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ჟურნალი „აკადემია“*. ტ. IV. თბილისი: 2003).

Nana Trapaidze

(Georgia)

Criticism and Modernity in the Light of Time as a Literary Experience

Summary

Key words: Criticism and Modernity, Mikheil Javakhishvili's novel "Kvachi Kvachantiradze", Erekle Deisadze's poem „I love in Thieves Style“.

The aim of this paper is to study the relationship between literature and public consciousness. The research highlights those literary texts that went beyond or go beyond the literary reality and play a constructive role in public consciousness. As much as this power of literature has the ability to shape mode of heredity and to

create ways of thinking and living, it requires multifaceted study. In this way, we will be able not only to deeply read the Georgian literary and public culture, to understand their inner connection in a new way, but also to form clearer views about what this culture could be like tomorrow.

The study is inspired by the painful process of transformation of consciousness and culture in Georgia, as a post-Soviet country. Literature, as a kind of reflection on reality, speaks volumes in this sense. It can make visible the cultural habitus embedded in social reality. And since literature is a field of crystallization of the empirical and the symbolic, it calls for analysis – an inquiry into the relationship between the empirical and the symbolic.

From this point of view, the paper is focused on several works of the last century, namely Georgian adventure novels, which were written after the Russian occupation of Georgia (1921), as an immediate literary reflection on the political consequences.

Mikheil Javakhishvili's novel "Kvachi Kvachantiradze" conveys not only how a person can be degraded when the political context is still unstable and does not create conditions for moral formation, but also reaches the cultural roots that reveal the origin of human morality and social behavior. The problem of Javakhishvili's "Jako's Dispossessed" is the other extreme – on the one hand, moralism, which does not imply the goal of survival, and, on the other hand, – infantilism, which deprives moralism of its content depth. The author does not stop within the historical framework of the communist Soviet Union, he reaches the historical layers of Georgian consciousness and tries to show the cause-and-effect relationship between the past and the present.

The main object of the present study is contemporary Georgian literature. In this context, it became the subject of analysis that literature, instead of a symbolic act, can be revealed as a kind of symptom of consciousness, in which the symbol (be it versification or figurative) has the function of an entourage, and not a creative act. A symbol and a symptom differ from each other in that a symbol is a creative act, a symptom is a sign of a social organism.

From this point of view, Erekle Deisadze's poem „I love in Thieves Style” drew our attention. The central social allusion of the poem (Thieving mentality) is a reference to an informal institution of power in the Soviet period – the street, which enjoyed authority and, to some extent, still enjoys it today. This negative social inertia is reinforced by factors impeding the development of political and civil culture, among which the judicial reform has not yet been carried out, due to which the corrupt and politically biased system weighs heavily on the psycho-mental body

of the society. The poetic energy of the discussed poem flows into the versification and poetic form of the Soviet patriotic poetry familiar to everyone in Georgia, with this anachronism the author expresses the (desired?) continuity of the connection with time. This poem is an example of such a fusion of aesthetic and social codes, which produces a kind of emotional spark, affect, and revives the stereotype on which both social and aesthetic tastes stand. Such a synergy of social and aesthetic goes beyond the scope of literature and acquires political intent.

More specifically: the poem has several layers – one, the patriotic poetic affect of the Soviet era (constructed by the poetics of Mukhran Machavariani), the second, left-wing humanism and the third, "thief or criminal world", which is parodically affiliated with the left-wing ideology and patriotic affect.

Next to this social and poetic fact, another poetic voice can be heard in contemporary Georgian poetry, which is a kind of contextual plane in relation to the literary text discussed above. This is a sample of Dato Barbakadze's poetic mystification, in which the symptoms of a morally diseased cultural body appear through self-observation and thus gain symbolic meaning. Dato Barbakadze's poem parodies the immoral voice of ugly social morality, which is heard with all its might in the Soviet sociolect – "unowned" (a person without power and influence, under the protection of no one and nothing, whom no one takes seriously due to this social loneliness). The poem is a statement of the reality in which the cultural-poetic anachronism mentioned above can be fulfilled.

In the paper, we focused on the public role of the writer in such a small culture as Georgia. In the relatively distant past, in the 19th century, when the author's public figure was actively emerging, and later – in the recent Soviet past, writers in Georgia performed an important public function. The socio-political positions of the writer were not affected by the fact that the country was a zone of influence of big political players, as well as the pressure of the Soviet regime. On the contrary, this situation gave the writer more functions as a compensation for the non-existent institutional and civil resonance that would be possible in an independent state. Obviously, this courage was neither universal nor frequent, although its manifestations always had the importance of national salvation. Only in modern Georgia, as a new democracy of the international community, the reality has changed. A writer is no longer a flag bearer in the political field. Instead, the space in which he politically positioned himself is somewhat empty and waiting to be filled. There seems to be a temptation to embrace this field, and there is, among other things, a passion for creating a social chemistry in which poetry is a means, not an

end. In itself, this is neither good nor bad news. This can be determined by the context.

Therefore, we ask questions: what does this aesthetic regression tell us? Are reality and literature immune to each other? Is literature a legislator or an executer? These are the critical questions of the present work, which are relevant to the extent that the power of touching reality is strong, which gives rise to them in modern Georgia.

In light of these questions, the paper problematizes the issue of the limits of literature, both in terms of the resource of influence and in relation to political power. In this context, the aesthetics of Georgian protest speeches from the 1990s to the present are particularly informative; namely, how the national and then the personal charisma of the political leaders of the dissident past was replaced by the individualistic energy of the masses.

The presented research, which was aimed at analyzing the relationship between empirical and symbolic, reality and text, shows that on real or virtual platforms of mass demonstrations and civil activism, as well as social representation, the personal voice of the poet, which was also the historical voice of the poetic authority, was replaced by the collectivist cry of the public speaker (poet-activist). As a service to this change, as a kind of intangible cultural monument, Georgian classical poetry appears to us, which is a living sign of the cultural degeneration of this poetry, so attractive to the masses prone to cultural necrophilia. It is therefore not surprising that this degeneracy towards questionable public instincts is valid. In other words: a versification or other poetic symbol, as a linguistic and cultural phenomenon, under certain conditions is transformed into a symptom – a clinical sign of the social body.

Finally, it cannot be said that the transitional cultural area, which connects empirical and symbolic realities, is filled today with a completely new force, another socio-cultural subject – a new voice of a new generation. It is still in the process of political birth, which is irreversible, and we expect it to have its say in the cultural arena as well. After the national movement of the 1970-80s, today we are witnessing the birth of a new civil movement in Georgia. One of the essential results that this process can bring is the differentiation of creative and civic energy in the right direction. This means that the literary word will find itself in the position of an observer instead of an interested one and will perform the function that a symbol would have, not a symptom.

July 2-4,
Batumi, 2024

ჰაიატე სოტომე
(იაპონია)

მოქმედებს თუ არა გველის შხამი სოციალისტურ რეალიზმზე?

1. შესავალი

ვაჟა-ფშაველას პოემათა შორის „გველის მჭამელი“ განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს, ვინაიდან პოემის რთული სიუჟეტი და მითოლოგიური მოტივი მისი სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას აჩენს. იმ კრიტიკოსთა შორის, ვინც ნაწარმოებს ნეგატიურად აფასებს, არის საბჭოთა კრიტიკოსი და ფილოსოფოსი სერგი დანელია, რომელმაც 1927 წელს გამოაქვეყნა წერილი „ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი“, რომლის მსჯელობის ერთი მთავარი საგანი „გველის მჭამელია“ და არალოგიკურობის გამო პოემას „სუსტ“ ნაწარომებად მიიჩნევს (დანელია 1927ა: 50-51).

კრიტიკოსი ფიქრობს, რომ გველის შხამის მოქმედება ორგანული შეერთების დაშლას და მინდიას ტრაგედია სწორედ გველის ხორცის ჭამით იწყება. იმაზე, თუ რატომ არ იმოქმედა გველის შხამმა იმ წამშივე, როდესაც მინდიამ გველი შეჭამა, დანელია შემდეგნაირად პასუხობს:

„რატომ არ კვდება მინდია მაშინათვე, როდესაც ის გველის ხორცს შესჭამს? რომ მინდია მაშინათვე მომკვდარიყო, ტრაგედიაც არ იქნებოდა: ტრაგედია არის მოქმედება, პროცესი. რათა ეს მოქმედება ან პროცესი უსაბუთო არ ყოფილიყო, მოგონილია ახსნა: გველი მოხარშული იყო, და (იგულისხმება) ხარშვამ გაანელა შხამის მოქმედების სისწრაფე, თუმცა მოუსპია შხამის ძირითადი თვისება“ (დანელია 1927: 46-47).

თუ პოემის მითოლოგიურ წყაროსა და მის საფუძველზე აგებულ სიუჟეტს გავითვალისწინებთ, დანელიას რეალისტური ინტერპრეტაცია ძალიან უცნაურად ჟღერს. განა საერთოდ საჭიროა ასეთი რეალისტური გაგება? ამ ფონზე ჩნდება ჩვენი ამოცანა, გავარკვიოთ, რა კონტექსტში გააკეთა დანელიამ ეს უცნაური ინტერპრეტაცია?

2. სერგი დანელია

2016 წელს გამოცემულ წიგნში „ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურაში“ დაბეჭდილია ადა ნემსაძის წერილი სერგი დანელიას ბიოგრაფიაზე¹ (ნემსაძე, 2016). სწორედ მის საფუძველზე მოკლედ გავიცნოთ სერგი დანელია.

სერგი დანელია 1888 წ. სამეგრელოში სოფ. ბანძაში დაიბადა. ქუთაისში გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ ხარკოვისა და მოსკოვის უნივერსიტეტებში სწავლობდა. უნივერსიტეტების დამთავრების შემდეგ, 1914-1922 წლებში საგანმანათლებლო ორგანოებში მუშაობდა რუსეთში, ხოლო 1922 წლიდან – თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ფილოსოფიის ისტორიის ლექტორად.

ადა ნემსაძის კვლევის მიხედვით, დანელია პოლიტიკურ სფეროშიც აქტიურად ჩაერთო. 1918 წ. ეროვნულ-დემოკრატიულ პარტიაში შევიდა და 1922 წ. პარტიის ცენტრალურ კომიტეტის წევრად აირჩიეს.

პოლიტიკური აქტიურობის გამო დანელია ორჯერ დააკავეს. პირველად 1923 წ. დააკავეს და დაკითხვაზე მან თქვა, რომ მხოლოდ 19-20 წლებში იყო პარტიაში და ამის მერე პარტიასთან შეხება არ ჰქონია. ორი თვის პატიმრობის შემდეგ გაათავისუფლეს, მაგრამ პატიმრობამ მის ჯანმრთელობას ზიანი მიაყენა და 1924 წლის თებერვალში იგი სამკურნალოდ აბასთუმანში წავიდა.

1924 წლის 28 აგვისტოს მენშევიკების აჯანყების შემდეგ, 4 სექტემბერს მეორედ დააკავეს აბასთუმანში. სახლი გაჩხრიკეს, მაგრამ ვერაფერი იპოვეს. ამავე წლის ბოლოს იგი საბოლოოდ გაათავისუფლეს.

1927 წ. დოქტორის ხარისხი მიენიჭა დისერტაციისთვის „ქსენოფანე კოლოფონელის მსოფლმხედველობა.“ ამავე წელს გამოაქვეყნა „ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი“, რომელზეც ვიმსჯელებთ. 1933 წ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რუსული ენისა და ლიტერატურის კეთედრის ხელმძღვანელად დაინიშნა, მაგრამ 1949 წ. კოსმოპოლიტიზმის ბრალდებით უნივერსიტეტიდან გაათავისუფლეს. 1954 წ. აღადგინეს და საბოლოოდ გახდა იმავე უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ისტორიის პროფესორი. 1963 წ. დისერტაციის დაცვის დროს გარდაიცვალა.

¹ მაღლობას ვუხდი ქ-ნ ადას მიმოწერისთვის.

3. ციკლური ბუნება და სწორხაზობრივი ისტორია

„ვაჟა-ფშაველა და ქართველ ერში“ დანელია ისტორიის აღქმაზე საუბრობს და ასკვნის, რომ წარმართულ აღმოსავლეთს არ აქვს ისტორია და ქრისტიან დასავლეთს კი აქვს:

წარმართობას თავისთავად ისტორია არა აქვს. არ აქვს ისტორია ინდოეთს, არ აქვს ისტორია ჩინეთსაც. რატომ? იმიტომ რომ წარმართობა ქრისტიანული თვალსაზრისით მოკლებულია საკუთარ იდეას. [...] სხვა წარმართულ ერებზეც წინ ამ ისტორიისათვის სდგანან საბერძნეთი და რომი, რომელნიც ყველა წარმართულ ქვეყნებზე დასავლეთით მდებარეობდნენ და იყვნენ წარმართობის მიჯნა ან ნაპირი, სადაც თავდებოდა წარმართობა და მზადდებოდა ქრისტიანობა. და სწორედ ამისათვის შედიან საბერძნეთი და რომი ქრისტიანულს ისტორიაში (დანელია 1927ა: 70).

დანელიას მიხედვით, აზიურ ქვეყნებს (ჩინეთსა და ინდოეთს), არ აქვს ისტორია, ხოლო საბერძნეთი და რომი იმ საზღვარზეა, სადაც მთავრდება წარმართობა და იწყება ქრისტიანობა, და შესაბამისად შედიან ისტორიაში. წარმართობა უკავშირდება ბუნებას და მისი საპირისპიროა ცივილიზაცია. წარმართობა არაფერს ქმნის და რჩება იმ მდგომარეობაში, როგორშიც თავიდან არის.

საზოგადოდ რამეს შექმნა წარმართობას არც აინტერესებს, რადგან წარმართი იმდენად არის ბუნებით დამონებული და აწმყოზე მიკრული, რომ ის თავს ზევით ვერ სწევს, პირუტყვსავით, და მომავალზე არ ზრუნავს (დანელია 1927ა: 70).

ბუნება კი დანელიას ფილოსოფიაში დაუსრულებლად და ციკლურად არის წარმოდგენილი: თვით სიცოცხლე, რომელიც ყოველი არსის სუბსტანცია ან საფუძველია, არ მოისპობა, ვინაიდან ის აბსოლუტურია და მის გარეშე არაფერია: ჩვენ ხომ ვნახეთ, რომ სიცოცხლის გარეშე არაფერია, და თვით სიკვდილიც აბსოლუტური არარაობაა, რომელსაც არავითარი ძალა არ აქვს. მაგრამ ბუნების დაუსრულებელი სიცოცხლე არ არის მისი ვითარების დაუსრულებელი ან სწორი ხაზი. ბუნების ვითარება ციკლიურად სწარმოებს და არა სწორხაზობრივად, ვინაიდან შესაძლებელი რიცხვი სახეებისა ბუნებაში არ არის უსაზღვრო (დანელია 1927ა: 12).

ამგვარად, ციკლიური, წარმართული და აღმოსავლური ბუნება, როგორც კონცეფცია, უპირისპირდება სწორხაზობრივ ქრისტიანულ და დასავლულ ცივილიზაციას.

ისტორიის ასეთი აღქმა ანდა მსოფლმხედველობა ჰეგელისეულია. ჰეგელი (Hegel 1975) „ისტორიის ფილოსოფიაში“ მიიჩნევს, რომ მსოფლიო

ისტორიის მიზანი გონების განვითარებაა. იგი ჩინეთის, ინდოეთის, საბერძნეთისა და რომის მაგალითებზე მსჯელობს და ფიქრობს, რომ აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ გონება და თავისუფლება ეტაპობრივად ვითარდება. დანელია სწორედ ამ სქემას იზიარებს. იგი „გველის მჭამელში“ ქართულ წარმართობას ნახულობს და საქართველოს გეოლოგიური მდგომარეობის გათვალისწინებით ქართულ კულტურის განსაზღვრას ცდილობს.

თუმცა, მეორე მხრივ, კრიტიკოსის თანამედროვე კონტექსტს თუ გავითვალისწინებთ, აღსანიშნავია, რომ მარქსიც მსგავს ხედვას იზიარებს. ის, რაც განასხვავებს ჰეგელსა და მარქსს, არის მოსაზრება, რომ, როგორც აღვნიშნეთ, ჰეგელი მსოფლიო ისტორიაში გონების განვითარებას ნახულობს, მარქსი კი – ეკონომიკურ-მატერიალურ მდგომარეობას, რასაც კანადელი ფილოსოფოსი კოენი შემდეგნაირად აფასებს: [...] მარქსის ისტორიის კონცეფცია ჰეგელის სტრუქტურას ინარჩუნებს, მაგრამ ახალ შინაარსს ანიჭებს. ჰეგელისთვის, [...] ისტორია აჩვენებს გონების გაფართოებას კულტურებში, რომლებიც გონების წინსვლაში წარმატებების მემკვიდრეობით თავის თავს ამხობს [...]. მარქსისთვის, მნიშვნელოვანი ფორმები არაა კულტურები, არამედ ეკონომიკური სტრუქტურები, და გონების როლი ფასდება მწარმოებელი ძალის გაფართოებით (Cohen 1978: 26).

დანელიას მოსაზრებაში მარქსისეული მწარმოებელ ფორმებზე ნახსენები არაფერია. მისი აზრით, ვაჟას ნაწარმოებები გვიჩვენებს იმას, რომ ბუნების ფასი მისი სილამაზე და ეს სილამაზე ბუნებაშივე არსებობს.

ეს სილამაზე, რომელიც ვაჟამ ბუნების აზრად სცნო, ბუნების გარეშე კი არ იმყოფება, როგორც ტრანსცენდენტური ან ხილული ბუნებისათვის უწვდომი არსი. არა, ის შიგ ამ ბუნებაშია ჩაქსოვილი, რომ ბუნება მოსპობილიყო, მაშინ, ვაჟას აზრით, სილამაზეც არ დარჩებოდა. სილამაზე იმ კონცეპციით, რომელიც ლოგიკურ საფუძვლად უდევს ვაჟას მსოფლგანცდას, არ არის ტრანსცენდენტური იდეა სილამაზისა, რომელიც ლამაზ საგანთა გარეშე არსებობს. [...] მისთვის სილამაზე იმანენტურად იმყოფება ბუნებაში, როგორც მისი მიმმართველი ძალა. სილამაზე არსებობს იმდენად, რამდენადაც ის განხორციელებულია ბუნებაში, და ის არ არის ბუნების გარეშე არსებული მიზანი, რომელიც, მაგალითად, ისტორიულ პროცესში უნდა განხორციელდეს (დანელია 1927ა: 20-21).

როგორც ვკითხულობთ, ბუნების სილამაზე არ ხორციელდება „ისტორიულ პროცესში“. ის ბუნების თვითმიზანია, რომელიც „ჩაქსოვილია“ ბუნებაში და შესაბამისად ბუნება ციკლიურია. ამგვარი სილამაზე განვითარებადი არაა, როგორც ჰეგელის „გონებაა,“ მაგრამ მანც იდეალისტურია და, მაშასადამე, დანელიას ნაფიქრი ჰეგელისეული უფროა, ვიდრე მარქსისეული.

4. რეალიზმი

საიდან მოვიდა დანელიას რეალიზმი? სტატიაში „ვაჟა-ფშაველა და ქართველ ერში“ იგი აკრიტიკებს კიტა აბაშიძის იმ მოსაზრებას, რომ ვაჟა სიმბოლისტია. მაგალითად, კიტა აბაშიძე ლექს „არწივში“ დახატულ არწივს საქართველოს სიმბოლოდ მიიჩნევს, თუმცა დანელიასთვის ეს ნამდვილი არწივია (დანელია 1927ა: 80).

ვაჟა მტკიცე პოზიტივურ ნიადაგზე დგას, და მისი აღწერაც ბუნებისა არამც თუ მოკლებულია მისტიციზმის ბუნდოვანობას, პირიქით, იგი დიდაქტიკურ მიზანსაც კი აკმაყოფილებს, ბუნების ნამდვილ სახესაც გვაძლევს. მისი „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ ან „ფესვები“ სკოლაშიც კი შეეძლოთ გამოეყენებიათ ზოოლოგიის ან ბოტანიკის სწავლების დროს. [...] ვაჟას პოეზია პოზიტივურ ნიადაგზე დგას და ის იმდენად გავს სიმბოლიზმს, რამდენადაც დედამიწა ცას. ძნელია წინააღმდეგობა უფრო დიდი, ვიდრე ის, რომელიც ვაჟას პოეზიასა და სიმბოლისტურ პოეზიის შორის არსებობს (დანელია 1927ა: 36-37).

ამრიგად, ვაჟას ნაწარმოებებში ასახული ბუნება მისთვის ნამდვილი ბუნებაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ დანელია ნაწარმოებებს მატერიალისტურ-რეალისტურად ხედავს.

რუსეთში სიმბოლიზმის სირთულეებმა და გაუგებრობამ გამოიწვია სოციალისტური რეალიზმი. 20-იანი წლების რუსეთში ჟურნალი „პერეველის“ და „რაპკ-ის“ წევრები რეალიზმს ქომაგობდნენ. საფიქრალია, იყო თუ არ იყო საქართველოშიც იგივე სიტუაცია. ყოველ შემთხვევაში ჩანს წინააღმდეგობა: დანელია პოემის ინტერპრეტაციას აკეთებს, ერთი მხრივ ჰეგელისეულ იდეალისტურ მსოფლმხედველობაზე, მეორე მხრივ კი მატერიალისტურ-რეალისტურ საფუძველზე.

რა არის ამ წინააღმდეგობის მიზეზი? იქნებ ორჯერ დაკავების შემდეგ დანელია კომპრომისზე წავიდა? ჟურნალ „მნათობის“ 1927 წლის პირველ ნომერში მის წიგნზე „ანტიკურ ფილოსოფია სოკრატეს წინ“ მოსე გოგობერიძის რეცენზია დაიბეჭდა (გოგობერიძე 1927). დანელიამ ეს რეცენზია არასწორად მიიღო; ეგონა, რომ გოგობერიძე აკრიტიკებდა მის ნარკვევს, რომ ჯერ „ანგარიშს არ უწევს დიალექტიკურ მეთოდსო“; „ამცირებს მატერიალიზმს, რათა განადიდოს იდეალიზმიო“ (დანელია 1927ბ: 250). ჩვენ არ ვიცით, რატომ მიიღო დანელიამ თავდასხმად ეს რეცენზია, მაგრამ მაინც ვგრძნობთ იმდროინდელ ქართულ ინტელექტუალურ საზოგადოებაში არსებულ ატმოსფეროს; ვხედავთ, რომ დიალექტიკური მატერიალიზმი და მასზე დაფუძნებული ლიტერატურული მეთოდი ოფიციალური თუ არაოფიციალური მოთხოვნა იყო.

5. დასკვნა

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დანელია თავიდან ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის წევრი იყო და ორჯერ დააკავეს კიდეც. ადა ნემსაძის წერილში (2016) დანელიაზე ნათქვამია, რომ ის ეროვნული მრწამსის ადამიანია, წიგნმა „ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი“ კრიტიკა გამოიწვია ნაციონალიზმის ბრალდებით და იგი გაათავისუფლეს უნივერსიტეტიდან. თუმცა, მისი მოსაზრებები, ჩვენი შეხედვით, ასეთი ნაციონალისტურიც არ არის. მისი წიგნის ორი მთავარი მიზანია ვაჟა-ფშაველას მაგალითის მეშვეობით ჰეგელისეული ისტორიის ფილოსოფიის ჩარჩოში საქართველოს ჩასმა და ვაჟას ნაწარმოების რეალისტული აღქმა. ეს კი გარკვეულ წინააღმდეგობას ქმნის. საბოლოოდ კი, იმის წარმოჩენა თუ რამდენად მოახდინა ზეგავლენა იმდროინელმა ლიტერატურულმა ტენდენციამ დანელიას ამ წინააღმდეგობრივი ნააზრევის გაფორმებაზე, საინტერესო მაგალითად გამოდგება 20-იანი წლების ქართულ ლიტერატურასა და სოციალისტურ რეალიზმზე მსჯელობისთვის.

დამოწმებანი:

- Gogiberidze, M. (S. Danelia. – Ant'ik'uri Pilosopia Sok'rat'is Ts'in. Mnatobi, 1. T'pilis: T'pilis universit'et'is gamotsema, 1927 (გოგიბერიძე, მ. ს. დანელია. – *ანტიკური ფილოსოფია სოკრატის წინ*. მნათობი, 1. ტფილისი: ტფილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, 1927).
- Danelia, S. Vazha-Pshavela da Kartveli Eri. Mnatobi, 3. T'pilis: p'oligrap't'rest'is me-2 st'amba, 1927a (დანელია, ს. ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი, მნათობი, 3, ტფილისი: პოლიგრაპტრესტის მე-2 სტამბა, 1927ა).
- Danelia, S. M. Gogiberidzis Retsenziis Gamo. Zhurn. Mnatobi, 3, 1927b (დანელია, ს. მ. გოგიბერიძის რეცენზიის გამო. მნათობი, 3, 1927ბ.).
- Nemsadze, A. Sergi Danelia. Bolshevizmi da Kartuli Literat'ura: Gasabch'oebidan Meore Msoplio Omamde (1921–1941 ts'ts'). Tbilisi: "mts'ignobari", 2016 (ნემსაძე, ა. სერგი დანელია. ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა: გასაბჭოებიდან მეორე მსოფლიო ომამდე (1921-1941 წწ.), თბილისი: მწიგნობარი, 2016).
- Cohen, G. (1978). Karl Marx's Theory of History: A Defence, Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G. (1975). Lectures on the Philosophy of World History: Introduction, Reason in History, (H. Nisbet, Trans.), Cambridge: Cambridge UP.

Hayate Sotome
(Japan)

Does Snake Poison Work on Social Realism?

Summary

Key words: Sergi Danelia; Vazha-Pshavela; “The Snake Eater”.

In 1927, philosopher Serge Danelia published an article of criticism “Vazha-Pshavela and Georgian Nation,” in which he discussed the poet Vazha-Pshavela’s conception and representation of nature. Among the topics discussed in this article, Danelia’s interpretation of the poem “Snake Eater” is of particular interest to us. To answer a question of why the snake poison did not work on the protagonist Mindia as soon as he ate snake meat, he offers the explanation that the meat was boiled and so the effect of poison was slowed down. This interpretation, of course, strikes us as excessively realistic. Where did this attitude come from? How much does Danelia’s account reflect the tendency of social realism of that time?

Danelia thought that Vazha-Pshavela represented nature as an endless circle, as opposed to the historical process, which moves in the direction of progress. Further, for Vazha, nature is not to be measured by the good and evil of the events that occur in nature, but by its beauty. In Vazha’s understanding, this beauty is woven into the fabric of nature itself and exists independent of human judgment. This conception of a transcendently beautiful, ahistorical nature, Danelia claims, belongs to an Eastern, paganistic worldview, which he poses as an antithesis to the Western, Christian conception of “history.” This criticism can be explained by dialectical materialism.

According to the scholar, Vazha’s representation of nature in “The Snake Eater” is fundamentally realist. The only reality that exists for the poet is independent nature. However, he criticizes, the poem also mixes a folktale into the realistic framework. Therefore, two different motifs, paganism and Christianity, are mixed in the work, which he regards as illogical; this destroys the any consistency in the poem’s plot line or framework. According to this argument, he rejected the poem and regarded it as a “weak” work. This is an inadequate and unsuccessful reading, even giving credit to the value of his dialectical materialist analysis of Vazha’s conception of nature.

Danelia's criticism shows a forced application of the conventions of realism to "The Snake Eater" — supposedly, as demanded by the period — and, from this point of view, ignores or denies the magical element in the poem. However, today the concept of materialism again attracts our attention under the name of "new materialism." While his evaluation of the poem is flawed, a part of Danelia's argument, in which he criticised the critic K'it'a Abashidze's understanding of Vazha-Pshavela as a symbolist poet, is convincing and invites more careful discussion.

Jūratė Landsbergytė-Becher
(Lithuania)

**The Epoch that Did Not Happen.
The Poem of the Perished and Its Relationship to History**

The epoch of socialist realism has never come to Lithuania. In its place, nihilistic horror, war, Soviet and Nazi occupations began. With the return of the Soviets, realism became a warped time that became increasingly difficult to decode. The Overturning of the World is an accurate code of that era with its definitive history. The beginning of a new epoch in Lithuania exposed the tragedy of the occupation, which showed the essence of distorted concepts in its transformations. The realism of war and occupation slashed the romantic idealism of poetry: The obvious Antichrist, the mass-murderer of nations – the occupant, the monster of anti-civilisation, the leader of the overturned world was named. It is how Lithuania colludes with the red apocalyptic Bolsheviks – Russia, the Western casuistry of stepping back from red lines and the final return to repentance. One poem in Lithuania best illustrates the turning of the world, before which even the author stumbles. In poetry, this era of occupations and the darkness of Sovietism in the 1940s comes as a plainsong with its culminating expression. It is so important to mention that poetry slips out of self-censorship into its highest breakthrough of Shakespearean tragedy, shaking the images of the occupant's lies with the voice of truth. It is achieved with just one example – an exceptionally majestic phoenix bursting out of the lyric into the space of tragedy – a poem worthy of special researchers' attention due to its dominant overshadowing of propaganda – the call of the fate of Lithuania – responding to the essence of the occupation. It is the poem "Vivos plango, mortuos voco" (1943-1944) by the writer and poet Vincas Mykolaitis-Putinas (1893-1967) (pen name Putinas means Viburnum).

When Nazi Germany in 1941 entered Lithuanian land, the first Soviet occupation left Lithuania with the retreating front, leaving behind its terrible and shocking images of the Lithuanian *Buchas* (Rainiai, Pravieniškės, Panevėžys, Kaunas, etc.). Then, the poet was free to reflect on the apocalyptic intersection of worlds. The poem very well reflected the general turmoil and the desecration of values brought by the Soviets with anti-humanist bacchanalia, KGB basements, torture, murders, and the collapse of state structures when Lithuania became the *Bloodland* from a

typical European state (Snyder, 2007, Amazon.com). The poet very precisely reflected this upheaval in perhaps the only poem of that time that later changed destinies.

Legally, for the first time, the poem saw the daylight in America in the magazine "Echoes" in 1967 (Brooklyn, No. 7), and a year later, it was included in Putinas' book "*Vivos Plango. Mortuos voco*", published in Chicago (1968). From the very beginning, it was shrouded in controversy over its authorship. Although Irena Kostkevičiūtė, a literary researcher of the writer's legacy, claimed that Putinas never hid his authorship, although it seems to be otherwise... This intriguing story of non-admittance of the poem's authorship forces us to look at the ambiguity of *Soviet realism*, that of crushed and poisoned reality. How could the word be stronger than the author himself and not depend on the ideology rules, and how far or close was realism from socialist realism, separated from the truth in the bloody lands of war?

1. **An outcry.** Putinas could open up his thinking here without fear of censorship, says his close friend and researcher Kostkevičiūtė (Kostkevičiūtė 1991:116), pinpointing the date of the poem to be 1943-1944. It was the time of the German occupation... However, in 1941, after the speedy leave of the Soviets and the arrival of Germans, the dark soil revealed the terrible traces of the occupants' deeds, and specifically Russian war crimes demonism: Rainiai, Pravieniškės, Panevėžys... The Germans dug them up, exhibited them, photographed them, described them... similar to how they did in Katyn... The breathtaking images left no doubt about the anti-civilisational state committing war crimes... Later it was suppressed, transformed, blocked, and all doing was shifted onto the Nazis, following Katyn's example. But during the war in Lithuania, this *Bucha-type* censorship did not work then... So, Putinas' poem resonated in this situation, which left no doubt about the gross antihuman red delirium context. Therefore, its ban and secret transcripts that spread in the post-war Soviet era were self-evident and fatally dangerous... Why was it necessary to hide his authorship, to be worthy of prison and exile? Even in the 1970s, why was this famous academic author inclined to deny it, willing not to damage his high recognition and publishing career? It seems self-evident: it is the reality of socialist realism, masking creative life with all overshadowing conformism...

And the poem itself has risen far above the networks of the conscience of socialism. It lives a separate life, leaving the author and interpreters in the "socialist realism" to clear their Self ... Its essence is the outcry of the epoch. It could only be the response of great poets to the occupation – to cry out to history. It was created

practically on the move. Bernardas Brazdžionis wrote about already being in America in 1942¹:

*“I call the nation abused by KGB
And tossed around like fallen autumn leaves...”* *“Šaukiu aš tautą, GPU užguitą
Ir blaškoma it rudenio lapus...”*

(Brazdžionis 1991: 5)

In 1943, Putinas' outcry sounded similar:

<i>“Through chasms and mountains You walk like giants! You dive deep down the seas, And rising to the skies, You spit with fire, You vomit sulphur, And there is no God on earth for you <...> A spirit filled with vengeance And the mark of Cain on foreheads, And the same macabre fate– To suffer from deceit and lies, And perish, cursing azureous sky, Vivos plango. <...> You ascend to thrones. And trample altars, The laws collapsed because of you And kings land in the dust, And in tribunals, proudly The murderers condemned righteous. <...> And the tyrants rejoice, And a gang of executioners. And the earth is already glowing red In blood and in the fire. And a crowd of slaves and harlots</i>	<i>“Per bedugnes ir kalnus Jūs žengiat kaip gigantai! Išnardote marias, Ir kylant į padanges, Ir spjaudotės ugnim, Ir vemiate siera, Ir dievo žemėj jums nėra <...> Kerštu patvinusi dvasia Ir Kaino ženklas kaktose, Ir ta pati klaiki dalia – Kentėt apgaulėj ir mele, Ir žūti, keikiant žydrą dangų, Vivos plango. <...> Jūs žengiate į sostus Ir minate altorius, Nuo jūs įstatymų sugriuvo Ir nuodėmės, ir doros Ir tribunoluos išdidžiai Teisiuosius smerkia žmogžudžiai. <...> Ir džiūgauja tironai, Ir budelių gauja. O žemė žėri jau raudonai Kraujuos ir ugnyje. Ir švenčia pjūtį pabaigtuvių</i>
---	---

¹ All poetry translations are only intended to reveal the historical meaning of the poem. They are not officially published translations and not applicable to the value of the poetry itself.

celebrate the end of the harvest
In the darkness of the midnight tango.
Vivos plango
And we, and we, who suffer,
These colourless grey millions!
 <...>
The fallen!
And from dewy cellars
(And we, we will be there)
Through the night-black and withered,
Someone screams, losing his own mind.
 <...>
In the abyss of pain, so sorrowful,
Life disappears like a drop
Behind the window with the iron bars.
Vivos plango”

Minia vergų ir paleistuvių
Naktovidžio naktiniam tango.
Vivos plango
Ir mes, ir mes, kur kenčiame,
Pilkieji milijonai!
 <...>
Sukniubę!
O iš rasotų rūsių
(Ir mes, ir mes ten būsim)
Per naktį juodą, nykią
Pablūdeš kažkas klykia.
 <...>
Bedugnėj skausmo sielvartingo
Gyvenimas kaip lašas dingo
Už geležim apkalto lango.
Vivos plango”

(Mykolaitis-Putinas 1969: 212-214)

The poem has clear signs of a red apocalypse. As an example of a different response to this epoch, we remember the poet Salomėja Nėris (1904–1945), who smelted her fate in this glorification of the reds:

“We will stop when in red blossoms
The whole earth will brightly bloom!
Let the nations sing one hymn,
All nations from all their hearts!”

“Apsistosim, kai raudonu žiedu
Visa žemė skaisčiai pražydės!
Tegu tautos vieną himną gieda,
Visos tautos iš visos širdies!”

(“The Path of Bolshevik”, 1940. A poem dedicated to greeting the Soviet occupation. Nėris 1957: 457)

In Putinas’ poem, the red glow of the earth already has a different meaning... Here, the poet and history meet each other in all the depths of spiritual suffering, realisation of truth, and outcry for justice. The poet shows the world’s upheaval by changing the song’s words. Instead of “I mourn the dead. I call the living” (“Mirusius apverkiu. Gyvuosius šaukiu”), he says “Vivos plango. Mortuos voco” – “I mourn the

living. I call the dead!” (“Gyvuosiu apverkiu. Mirusius šaukiu!”). The poem is divided into two parts. Part one enunciates the plainsong for the living because life becomes suffering, hell, sorrow, and destruction (“In the abyss of pain, so sorrowful / Life disappears like a drop / Behind the window with the iron bars / *Vivos plango*. [Bedugnėj skausmo sielvartingo/ Gyvenimas kaip lašas dingo? Už geležim apkalto lango – *Vivos plango*]) (Mykolaitis-Putinas 1989: 214). Here is a clear association with the darkness of the totalitarian regime of Soviet Russia, the boundless sufferings of slavery, deaths, exiles, and the destruction of identity. The poet condemns the existence of the living in the milling jaws of tyranny. His voice of protest cuts in here with words: **slavery, fallen millions, tyrants, a gang of executioners, the mark of Cain on your foreheads, there is for you no God on earth, you sprout as an immortal seed... In the stench of lies and snares. *Vivos plango!*** Limitless *en masse* is emphasised in the image of the plague. The lines “**And in tribunals, proudly / The murderers condemn righteous**” exactly show the horror of Stalin’s lawlessness. The word, *Lies* is repeated very often: “**Only evil lie and deception... Unnecessary and empty / The suffering of the despised man...**” (“Vien piktas melas ir apgaulė... Nereikalinga ir tuščia / Žmogaus paniekinta kančia...”). This emphasis *en masse* is associated with the image of the *Red Plague* (The Red Flood), the Red Apocalypse, which permeated the Lithuanian literature of the upheaval epoch (Ignas Šeinius. *Red Flood*. New York, Talka. Patria Press, 1953). Although the apocalyptic assessment of the world could be partially attributed to Nazism, in some of its associations, it is clearly linked to Sovietism and its creation – global propaganda of socialist realism. Therefore, the spirit of the curse of that era, which has in some way returned in modern times, has its new lexicon and rhetoric, rejecting any shoots of Soviet socialist realism or its fruits as unworthy of the attention of great literature and literary studies. At that time, it accurately expressed the relationship of the Lithuanian elite with reality, the destruction of the state and the aesthetic status of its crushed meanings. *Vivos plango!*

2. Walking into silence

Further, in the second part of the poem, the poet seems to prophesy the state of mind of the Lithuanian writer—*going into silence*. Three decades later, it will become a music paradigm in the name of the eras of Baltic minimalism. *Walking into silence* is the second phase of inverted time (Soviet times) when singing has been abandoned, and praying has begun, even if only metaphorically, a *medieval hymn* begins... Putinas writes:

*"I'm calling you all from the graveyards,
And roadside pits and ditches...!"*

(Mykolaitis-Putinas 1969: 215)

*"Šaukiu aš jus visus iš kapinynų,
Ir pakelės duobių ir griovių..."*

This way, the partisans, the "forest brothers" bodies, were thrown and left.

*"Arise, the ghastly millions of skeletons,
The Honourable Regiments and Legions –
And those who found their deaths
From cold and hunger in the blizzard's
symphony..."*

*"Pakilkit griaučių šiurpūs milijonai,
Garbingieji pulkai ir legionai –
Ir tie, kurie nuo šalčio, ir nuo bado
Pūgų simfonijoje mirtį rado..."*

They were the victims of deportations.

*"And those who died for free thought
Decaying after torture."*

(Mykolaitis-Putinas 1969: 215)

*"Ir tie, kurie už laisvą mintį
Dūlėja nukankinti"*

These were political prisoners, clergy, partisan leaders, and statesmen.

*"Arise, the desecrated ones,
Disfigured, mutilated,
With moans and screams,
With prayers and curses,
With a drunken gang of executioners,
Which, in the lamplight,
Kicked and danced on your grave.
Mortuos voco!"*

(Mykolaitis-Putinas 1969: 216)

*"Pakilkite, išniekinti,
Subiauroti, apluošinti,
Su aimanomis ir klyksmais,
Su maldomis ir su keiksmiais,
Su budelių girta gauja,
Kuri žibintų žaroje
Ant jūsų kapo spardėsi ir šoko.
Mortuos voco!"*

Such beastly rampage is known only to the Soviets, the ungodly descendants of the Bolsheviks, mocking the dead, the dumping of desecrated partisans' bodies in town squares in post-war Lithuania is well remembered by everyone. This act of hell, of devil deeds, characteristic of the barbarism of the Russian army, has been glossed over by history, but in Putinas' poem, its true image emerges, although not directly named. Later, everybody remained silent. So, no one doubts why this poem was

strictly forbidden for over 20 years, and its copies passed from hand to hand... Such “socialist realism” flourished in Lithuanian self-consciousness, covered with layers of Stalinist propaganda... In this context, a chasm opens between what should have been called the dogma of “socialist realism” but instead became a catastrophism. And later, this already authentic style of post-war Lithuanian literature appeared not in Lithuania but in the Free World, in the emigration to America. The self-awareness of Lithuanian literature moved there with its codes, archetypes and the paradigm of the free world: the mourning of free Lithuania, prayer and the call of the nation. Perhaps the only thing in Lithuania that responded to this was this banned Putinas’ poem, testifying to the undercurrents of the history of “socialist realism”, secretly published underground.

Here, the motif of silence, night, all-encompassing darkness, and condemnation is repeated again and again.

*“As no one guesses meaning,
Of the suffering neither end of it nor its
beginning,
And the secret will protect all that,
Like this horrific, silent night.
And the living will go through that dreadful
mode of life
With the eternal pain so deep inside.”*

(Mykolaitis-Putinas 1969: 216)

<...>
*“I won’t come back to the sunny day
From this black night.
Maybe at the roadside through the witch
grass turf
Someone will stretch his hand out
And say: let’s go together into the deep,
To the great and holy silence,
Where your face has no more tears or
laughter.
Mortuos voco!”*

*“Kaip niekas neįspės kančios,
Prasmės nei galo, nei pradžios,
Ir viską saugos paslaptis,
Kaip ta šiurpi, tyli naktis.
Ir eis gyvieji per tą buitį klaikią
Su gėla amžina, gilia.”*

<...>
*“Negrišiu jau nė aš į saulės dieną
Iš tos juodos nakties.
Tik pakelėj pro varpučio velėną
Gal ranką kas išties
Ir tars: eime drauge į gilumą,
Į didžią, šventą tylumą,
Kur ašarų nebėr nė veide juoko.
Mortuos voco!”*

(Mykolaitis-Putinas 1969: 216)

<...>
“And I’m going into silence.
To the blessed and great silence...
I walk across a high and narrow bridge
Into a fragrant and warm night <...>
The night is good; the night is like a
mother,<...>
And then she says: stay here, son,
I know your sorrow.
And I shall stay.”

(Mykolaitis-Putinas 1969: 216, 217)

<...>
“Ir aš einu į tylumą,
Į tylumą palaimintą ir didžią...
Einu per aukštą, siaurą tiltą
Į naktį kvepiančią ir šiltą <...>
Naktis gera, naktis kaip motina <...>
Ir sako ji: lik čia sūnau,
Aš tavo sielvartą žinau.
Ir aš lieku.”

The paradigm of darkness, silence, and depth, which comforts, and the finality, permanence, and inevitable fatal finale of suffering in this poem speak of the actual situation of Soviet occupation and the Twilight into which Lithuania will plunge. The metaphor of Russia as darkness, of vanishing life and loss of human enlightenment, is deeply ingrained in the reflections of the present history, exploring the distant past as well. Here is an allusion to Valdas Rakutis’ monograph about the historical depth of the Lithuanian-Polish state before the division of Rzeczpospolita, symbolically titled “Before the Darkness” (*Prieš panyrant į tamsą*, Rakutis, 2022). This paradigm, then revealed in Putinas’ poem, was an echo of a bold breakthrough and a censorship-free era in literature, which coincided with the turning points in history brought in by the Second World War and after... Someone had to respond to what happened in literature as well...

3. The story of the renunciation of the poem. Long-lasting self-censorship

At the dawn of the return of Lithuania’s Independence, in January 1991, the literary magazine “The Year” published an article “The Phenomenon of Resistance in Putinas’ Lyrics” by Irena Kostkevičiūtė, a well-known literary scholar and researcher of Putinas’ works, highlighting the importance of the sign to resist two occupations. She points out that this poem, with a unique fate, had been rewritten and handed over many times and became a real phenomenon of resistance because only reading this poem could impose ten years of imprisonment. In 1947, Dangerutis Čebelis, a student expelled from Vilnius University because of his anti-soviet stand, a teacher at the Kaunas Gymnasium at that time, was arrested for the possession of this poem,

interrogated and claimed its authorship in order not to betray his professor, and was sentenced to 5 years in prison.

Recognition of authorship of the poem “*Vivos plango, mortuos voco!*” for a long time remained a no-trespassing limit for its actual author, Vincas Mykolaitis-Putinas, a writer who was fully supported by the Soviet authorities, who was awarded an honorary title and became an academician of Academy of Science of the Lithuanian Soviet Socialist Republic, a professor of Vilnius University in 1957, and Laureate of the LSSR State Prize. In 1959, the publication of the first volume of his writings began. According to Palmira Čebeliėnė, the wife of the aforementioned former student, gymnasium teacher (and later university professor), the governing organs of the communist party wanted such a prominent figure of Lithuanian literature like Vincas Mykolaitis-Putinas to appear in unison with “the people who create socialism” (Čebeliėnė 1991: 190-191). Meanwhile, the poem relentlessly told a different story... The real name of the author of “*Vivos plango, mortuos voco!*” was known to everyone, including the security agents. Literature critics like Irena Kostkevičiūtė (*Metai* 1991, No. 1) and Elena Vajėgienė (*Šiaurės Atėnai*, 13.11.1991) wrote about this.

So, after 19 years, in 1966, Dangerutis Čebelis started seeking rehabilitation so that his family and son could pursue a fulfilling life and career in Soviet Lithuania at that time. In this pursuit, the lawyer Simonas Alperavičius helped him, confirming that nothing was incriminating in the poem, and professor Vanda Zaborskaitė acted as an intermediary between Čebelis and Putinas, who had to confirm his authorship. As Čebeliėnė writes, Čebelis finally made up his mind and talked to Putinas, who, after listening to him, “told him to come back in a couple of days as he could not make a decision right away. He told Čebelis, who visited him for the second time: ‘Why do you need this rehabilitation? After all, you have all so well. You will be rehabilitated, and I will not be published anymore...!’, so he refused to testify to his authorship” (Čebeliėnė 1991: 191).

The poem becomes a symbol rising above Soviet realism, highlighting the establishment of red lines and self-censorship, even the inner captivity of the most prominent literary figures, and the shackled “enslaved mind”, which, according to Nobelist Czeslaw Milosz (1911-2004) tends to retreat even in relation to the *rehabilitation* of their own work.

The profound anti-Sovietism of the poem no longer requires a reverse political rehabilitation. Due to Čebelis’ unsuccessful efforts, after the intervention of the Supreme Court staff in 1966, Putinas eventually wrote a statement acknowledging his authorship. Then, the poem was included in volume 10 of his writings so that

Lithuanian society could read and comprehend. Even today, it is a work of exceptional value – a work of political, philosophical, and historical truth, the turning point of epochs, outcries of open catastrophism, which any socialist realism has ever seen. It could not even exist in Lithuania because it was impossible to rule and control the flow of spiritual resistance to Sovietism. “*Vivos plango, mortuos voco*” is the testimony of this current that carries everything away in its waves.

Conclusions

Vincas Mykolaitis-Putinas’ poem “*Vivos plango. Mortuos voco!*” shows the true face of Lithuanian literature during the period of occupation. The use of expressiveness speaks of the controversial nature of the Soviet era and the instrument of its ideology-socialist realism, rejected by the Lithuanian society, and the attitude towards the lack of confirmation of socialist realism in relation to Lithuanian mentality and self-awareness. This epoch starts with a deep impulse named “call of the nation.” Putinas’ poem turns out to be crushing not only with its content but also with its story about the conformism of intellectual self-censorship.

Primarily, the poem liberates means by using the principle of overturning. Words change places and the language opens up like a sinkhole beyond which there is the depth of horror. Instead of socialist realism, the relationship with brutal occupation realism is born “with the mark of Cain on the forehead”.

Another aspect of the condemnation of complete governance is the lack of humanity: “Life disappears like a drop...” There is no value in life, nurturing, faith, or security. And in this case, creativity is “going into silence”.

It can be argued that instead of socialist realism, catastrophism gains the ground. And its denial leads to the *nothingness* of literature. Literature written after the war, under the sign of socialist realism, lost its value long ago. After decades, it is remembered only as the illustration of the paradoxes of the absurd of history and the sarcasm of modernism to unfold its horrors and naïve writers (Ivaškevičius, 2012).

The Repentance. Putinas’ poem is notable for its history of non-recognition of authorship, which shows the special impact of the destruction of Sovietism on the writers’ mentality. The great personalities can be damaged as well. They partially lose their moral authority; the status of their historical role is devalued.

The Rehabilitations. However, the work remains. It establishes itself. It reveals authorship. It continues to defend its author. In the eternal search for historical alibis, creativity wins, the value of which is indisputable. The poem calls history itself for rehabilitation as the only witness to the truth. Such is the literary-

political destiny of Putinas' poem "*Vivos plango. Mortuos voco!*" that broke the horror of "red lines" tearing up the *bloodland* map of winning Soviet legions.

History context and contemporarity. Literary scholar Virginijus Gasiliūnas notices that the poem has started to spread its wings: "Little by little, the value of "Vivos plango, mortuos voco" increases. It is a work for which the people who claimed authorship had to travel to the camps". <...> Irena Kostkevičiūtė writes that the text was first published in 1964 in America. That is not exactly true as, in 1947, the Anykščiai partisans published its first part (without specifying who the author was) in the Algimantas district publication "You will not win, the son of the north..." ["Neįveiksi, sūnau šiaurės..."], named after Antanas Baranauskas (1836-1902), who in the 19 century was named as Russia's enemy]. It was also included in the three-volume anthology "Walking on the Path of Struggle" ["Kovos keliu žengiant"] of 1948-1949, published by the partisans and in its reprint in 1950. In 1951, as a response to Putinas' work, the poem by partisan Algirdas Bitvinskas, "We are not dead, we are not dead!" ["Mes nemirę, mes nemirę!"] was published in "Laisvės varpas" [Freedom Bell]. We can talk about "Vivos plango, mortuos voco" not only as an aesthetic treasure but also as a work with its own political history, closely related to resistance" (Gasiliūnas. *Colloquia* 2023: 122). The literary expert notes that the collection of Putinas' anti-Soviet poems "Wrathful Days" ["Rūsčios dienos"] written in 1941-1944 has not yet been published separately. It also speaks for one thing – the deep stratum of that era, which was ignored by the Soviet era and his breakthrough in literature. The desire and belief in freedom was a strong impetus for literature transformation and deep state history, which took shape as a Lithuanian Baltic phenomenon called *waiting for liberation* (Laukaitytė, 2022). People, for real, waited for WWII to start when America would liberate Baltic states, including Lithuania. It was not an unreal *non-realism*, but idealism and the completeness of resilience, not socialist, but of national identities.

Bibliography:

- Brazdžionis, Bernardas. *Šaukiu aš tautą*. Vilnius: Vaga, 1991.
- Čebelinė, Palmyra. *Vieno eilėraščio keliai ir kryžkelės*. Metai. Vol. 5. 1991.
- Gasiliūnas, Virginijus. *Šiandieniniai Vinco Mykoliaičio-Putino vertinimai*. Colloquia. Vol. 51. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2023.
- Ivaškevičius, Marius. *Madagaskaras*. Vilnius: Apostrofa, 2022.
- Kostkevičiūtė, Irena. *Pasipriešinimo fenomenas Putino lyrikoje*. Metai. Vol. 1. 1991.
- Laukaitytė, Regina. *Pokaris Lietuvoje: belaukiant išlaisvinimo*. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2022.

Mykolaitis-Putinas, Vincas. *Raštai*. Vol. 10, Vilnius: Vaga. 1969.

Rakutis, Valdas. *Prieš panyrant į sutemas. Kai Lenkija ir Varšuva buvo mūsų*. Vilnius: 2022.

Salomėja Nėris. *Raštai*. Vol. 5, Vilnius, Vaga, 1957.

Šeinius, Ignas. *Raudonasis tvanas*. New York: Talka. Patria Press, 1953.

Vajegienė, Elena. *Reikia suprasti. Šiaurės Atėnai*, Vol. 6. 13.02, 1991.

იურატე ლანდსბერგიტე-ბეხერი (ლიეტუვა)

არარსებული ეპოქა. დაღუპულთა ლექსი და მისი დამოკიდებულება ისტორიასთან

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: პოეზია, პუტინასი, მოწოდება ერისადმი, Vivos plango, Mortuos voco, ოკუპაცია, ეპოქა, რეალიზმი.

რთულია, ლიტვური ლიტერტურიდან მთლიანად გამორიცხო სოციალისტური რეალიზმი, ინტელექტუალური ღირებულებების სრული გადატრიალების გამო, რაც მოხდა 1940 წელს, სსრკ-ს მიერ ლიტვის ოკუპაციის შედეგად, სისტემის დაშლისა და პოლიტიკური ფაქტების შენიღბვის ფონზე. მოგვიანებით, ერთი წლის შემდეგ, გერმანიის მიერ განხორციელებული ახალი ოკუპაციის შედეგად, საბჭოთა ოკუპაციის ყველა საშინელებამ რეალური სახე გამოაჩინა, ცენზურა შესუსტდა და „ერისადმი მოწოდება“ დაიწყო... სწორედ ამ დროს ვინკას ნუკოლაისტის-პუტინასმა (1893-1967) დაწერა ლექსი, რომელიც ისტორიულ გამონაკლისს წარმოადგენდა საბჭოთა ეპოქის, რომელმაც 1944 წელს, საბჭოთა არმიის დაბრუნების შემდეგ, „ფრთები შეიკვეცა“ ოკუპაციის დამკანონებელი პროპაგანდისა და ცენზურის, ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმის დოგმების შემოტანის წინააღმდეგ. პუტინასის ლექსს განსაკუთრებული ბედი ერგო, მან იატაკქვეშეთში გადაინაცვალა, სადაც აქტიურად ვრცელდებოდა და ბევრის ცხოვრებაზე იმოქმედა საბედისწეროდ მაშინ, როდესაც თავად ავტორი იძულებული გახდა, ანონიმად დარჩენილიყო, რათა საკუთარი თავი გადაერჩინა ლიტერატურაში. ლექსი ლიტვური პარტიზანული მოძრაობიდან გავრცელდა და ამერიკის ლიტვურ პრესაში შეაღწია. ყურადღების გამახვილება ღირს სამ ფაქტორზე: ა) ლექსის გაბედულების აქტუალობა, რომელიც მუდმივად გა-

ნახლებადია თხრობის დაუსრულებლობის გამო; ბ) ლექსისა და ავტორის წინააღმდეგობრივი ურთიერთობა სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში და ამ ეპოქის განუსაზღვრელობა, რაც შეიჭრა ცნობილი მწერლის ცხოვრებაშიც, რომელსაც ისტორიული სიმართლის დიად გამოხატვის ემინოდა; გ) ლექსის „Vivos plango. Mortuos voco“ (1943), შექმნის თარიღის მნიშვნელობა, მისი სტიქიური გავრცელება, ავტორობის დამალვა და თანამედროვეობაში მისი აქტუალობის დაბრუნების გარემოებები, რაც მის ფენომენზე მეტყველებს, ჩრდილავს საბჭოთა კავშირის მიერ ლიტვური ლიტერატურის კონტექსტში დანერგილი „სოციალისტური რეალიზმის“ უმედეგობას.

Imants Lavins (Laviņš)
(Latvia)

Decorative Art of the Latvian SSR, Searching the Way Between Party-mindedness and National-mindedness

Socialist realism was a method of artistic creation determined by the official ideology in the Soviet Union in the 1930s–1980s and in the socialist countries of Eastern Europe after World War II. The theoretical principles of the method were formulated in 1932. For the most part, this method was theoretically formulated and applied in literature, dramaturgy and theater art. The first sources dealing with this method are a series of publications, including A. Lunacharsky's lecture "О социалистическом реализме в связи с задачами советской драматургии" (1933). (Луначарский 1933) Unexpectedly, after this talk, a broad theoretical discussion was started, which surprised even the author of the idea, who was caught completely unprepared to develop it. Later, the Central Committee of the CPSU took over the baton and put forth the slogan of socialist realism. Lunacharsky initially could not define if socialist realism was a direction, type, method or an art style. "I would strongly be against it that the slogan of socialist realism would be recognized as a determinant of style", he wrote. Two years later, at the Congress of Soviet Writers, the main principles of socialist realism were officially defined and strictly followed by all artists of the Soviet Union. From that moment on, socialist realism became the only artistic creative method in the USSR for many years. In the Baltic states, these new ideological trends in artistic life emerged only after the occupation carried out by the USSR in 1940. It is impossible to assert that the creative intelligentsia in Latvia was not informed about these processes. Literary magazines published relatively accurate references of meetings and congresses in the USSR. This is obvious, because some Latvian writers (though, a small part of them) had remained in Soviet Russia and there were also writers living in Latvia who had sympathies for leftist ideas (Upītis 1928b). Writer Andrejs Upītis was active in this field, and in the Soviet time, he became the most important theoretician and adherent of socialist realism in Latvia (Upītis 1928a).

There is a considerable amount of written material about Latvian literature under the shadow of socialist realism during the Soviet years. Possibly, the best assessment of the situation is given by literary critic Guntis Berelis: "We don't know what was left unwritten in the forties and fifties; nor do we know what was not

subsequently written under the influence of the then unwritten works, but what could have arisen if literature had not been under the power of ideological terror”. (Berelis 1999: 106) Less material can be found regarding the application of socialist realism method in the field of fine arts (painting, graphic art, sculpture). These reviews appear timidly in the narratives of artist biographies. Also, the art works created by the artists of this time rarely leave the museum storages for exhibition displays (Карпова 2011):

In its turn, the field of applied arts has not been researched. It has several reasons:

The canon of socialist realism was planted and introduced in the applied art, whose specific function was utility. The principle of the unity of fine art and decorative applied art was foregrounded together with their common adherence to the canon of socialist realism. Although, despite the postulated principle of unity, in real life, applied art occupied a more modest place in the art hierarchy. This division into “high” art and applied art as a step “lower”, was not officially defined, but, in practice, this kind of attitude existed both within the structure of artists' unions and regarding exhibition policy.

The distinctive division of the cultural space that has lasted for generations is most significant: the main consumer of fine arts were always the upper class social circles – the nobility, wealthy and educated citizens, while the lower class, for centuries belonging to the peasants, determined its existence in another space of traditional culture like folklore, folk music, and folk art. As times changed, the intelligentsia of the Soviet nomenclature replaced the nobility and educated citizens.

Over a longer period of time, the basic principles of socialist realism crystallized and were unsteadily formulated in the program of the CPSU, issued in 1961. It was the program, initiated and assessed already during Stalin's time in the 1930s.

It stated that the Communist Party asserts respect to cultural heritage and traditions. The program says: “In the art of socialist realism, based on the principles of nationalism and ideological commitment, bold innovations in the artistic representation of life combine with the application and further development of all progressive traditions of world culture (Lāce 1968: 16).

This explanation comes up at a time when the darkest years in the field of art have already passed and the so-called Khrushchev's thaw has begun. (Both the darkest years and the thaw are purely theoretical findings.) Literary critic Berelis distinguishes two stages of the existence of socialist realism. First, truly classical and dogmatic socialist realism, which originated with the occupation of Latvia in 1940 and lasted until the German occupation in 1941; and second, from the end of WW2

to till about the mid-fifties. According to the researcher, in the middle of the fifties, the canon of classical socialist realism began to disintegrate. It was a predetermined process: it is obvious that the aesthetics of classical socialist realism was an artificial creation, like a deceptively strong and stable structure hanging over the void (Berelis 1999: 107, 120).

During the first year of the occupation of Latvia, which lasted until the German occupation in 1941, the regime was unable to pay serious attention to decorative art, as all attention was paid to fine art, the reorientation of which in the direction of socialist realism was vitally important. Attention was mainly focused on propagandizing the positive example and achievements of the Soviet way of life, as well as the production of portraits of the classics of Marxism-Leninism, including Stalin and other Soviet officials.

In the post-war period, there was an increased interest in the study and development of the culture of all national non-Russian peoples throughout the USSR. In addition, this happened at the same time as a pronounced russification and the displacement of large masses of people within the USSR. Nationalism was becoming in demand. The solution to this was the application of folk or national ornament in decorative art. In the case of the Baltic republics, it was the uncorrupted raw material unspoiled by bourgeois nationalism. It was the source for artists to work on traditional motifs, create forms, and choose materials.

The difference between folk art and the so-called "high" art lies beyond the historical sequence of styles, that it has no age. It combines ancient, almost mythical traditions with elements of the present, where naturalism, in a queer way, coexists with stylization, as was written by art historian Boris Viper (Vipers 1940: 15).

When we speak about the attitude of Latvians towards ornament, let me quote the conclusions carried out by the Russian ornament researcher, ethnographer Rizhakova: "There are nations who have a special attitude towards ornament. In the Baltic area, they are, for example, Swedes, Norwegians, Latvians. The Finns, Danes and Lithuanians living nearby, of course, also have wonderful traditions of decorating folk objects, but they do not focus so much on their ornamental signs. Their ethnic identity has a different "center of gravity". And for the first, above mentioned – an ornamental sign, a pattern has a meaning of a sacred nature (Рыжакова 2002: 7).

National motifs were also used in the decoration of important monumental buildings in the pre-war USSR, but it was a unique synthesis of antique aesthetics, classicism and folk art, whose authors were usually professional architects. Folk art became the main source of inspiration among decorative art professionals.

The ideas of primordialism (the theory of primordialism) were generally recognized in the Soviet Union and used to explain the origin of ethnicities. One of the founders of this theory was the German philosopher Johann Gottfried Herder (1744-1803). Supporters of this theory believe that ethnicities originated with the emergence of the human. Consequently, a person already at birth has the character of a national group determined by biological characteristics and genes (“community of blood”).

Soviet primordialist ideas in regard to the nation extended into the sphere of applied art. The general mood of magazine publications of that time show this trend. Also the leaders of the USSR Artists Union adhered to the idea that only artists of the respective ethnicity could develop and show a genuine comprehension of their own national ornament, regardless of their studies or research. It just somehow “stemmed from their inner self”.

It is a paradox, but the artist's ethnicity was taken as a certificate of authenticity.

Parallel to these trends, which occurred more or less synchronically in all Soviet republics, the Soviet power in the Baltic republics had yet additional reasons to support the development of national (based on ethnography) decorative art. These republics had joined the family of fraternal nations only just before the so-called Great Patriotic War, and life in the independent states in the past based on the national principle was still a fresh memory. The Soviet system had managed to discredit itself in just one (!) year, so that in 1944 and 1945 approximately 200,000 people left their homeland as refugees. (Soviet authorities deported more than 14,500 inhabitants to Siberia just one week before the outbreak of the war, not to mention many Latvian citizens who were shot and tortured.) Carried by the wave of emigration, many outstanding people of culture, who were unquestionable authorities left. (e.g. composer Jāzeps Vītols, academician, painter Vilhelms Purvītis). The Soviet power had to prove to the people of Latvia that the Soviet regime was not hostile and anti-national. Artist Jūlijs Madernieks (1870-1955) was chosen for this purpose.

Madernieks was the most outstanding master in the field of Latvian ornament design and author of the first published Latvian ornament collection. He was innovator in art, and his work showed influences of modernist directions of the 20th century complemented with the traditions of folk art. His artistic contribution is based on creatively transformed folk art. No imitation or replicas, but rather, creative usage of folk art principles. In the period of Latvia's independence, Madernieks laid the foundations for Latvian design by creating important public interiors,

furniture sets, and diverse compositions for textile design; he worked in the field of book design and applied graphics, he was a respected teacher of many Latvian artists. And later, already in the Soviet time, his impeccable reputation and popularity were used in the interests of the regime.

On March 1, 1945, while the war in the Kurzeme (Courland) kettle was still ongoing, newspapers published the news that Jūlijs Madernieks was awarded the title of Merited Artist of the Latvian SSR. This was adopted and announced by the Decree of the Presidium of the Supreme Council of the Latvian SSR. (LPSP AP Prezidija ziņotājs 1945) It was unexpected recognition for the master of Latvian applied art, who dealt mainly with Latvian ornament.

A couple of days earlier, everybody could read an article in press written by poet Jānis Sudrabkalns, praising the talent of Madernieks. It said: When the Soviet Latvia government awarded high honorary titles to Latvian artists, the entire Latvian nation brimmed over with joy and pride. These were the festive days of our art. We were happy that the swastika wearing Germans did not manage to wreck our prominent artists, did not manage to herd them into trains and ships that headed for destruction. We are happy and proud that our respected artists, whose names and works have been familiar to every Latvian, faithfully love their homeland and unequivocally understand its future paths (Sudrabkalns 1945). It is worth to know that Sudrabkalns was one of the most active glorifiers of the Soviet regime, as evidenced by his honorary titles – The People's Poet of the LSSR and laureate of the Stalin Prize. After a short time, he was already sitting in the presidium of the First Republican Congress of Intelligentsia of Soviet Latvia. There is no doubt that the elderly artist was delighted by this occasion, but most likely he was also aware of the reasons for this attention. Also artist Ansis Cīrulis (1883-1942), an outstanding Latvian ornament researcher, graphic artist, painter, master of applied art, author of the first mail stamp of the Republic of Latvia and the designer of the national flag was also initially, during the Soviet period, included into the group of recognized classics of decorative art. Most likely, he would not have received such an honor if he had lived till the second occupation of Latvia by the Soviet Union (Lapiņš 1945).

Jūlijs Straume (1874-1970), one of the most remarkable masters of Latvian applied art, studied at the Baron Stieglitz Central School of Technical Drawing. Afterwards, he continued to study textiles in Paris for another three years. In 1907, after the appointment offer of the Ministry of Agriculture of Russia, he went to the Caucasus, where for sixteen years he was engaged in the study of folk arts and crafts, managed a carpet weaving workshop and established the museum of home crafts of the Caucasian peoples in Tbilisi.



Picture 1. Jūlijs Straume.
Rug. Wool, linen, 75,5cmx 68 cm.
Latvian National Museum of Art.

At the 1925 International Exhibition for Industrial and Decorative Arts in Paris, the carpets by him and David Tscishvili, created in the very first years of Soviet power, won a gold medal. His relationship with the Soviet power after 1945 was complicated and ambiguous. In the post-war period from 1945 to 1959, despite elderly age, he worked at the Central State History Museum in Riga. From 1951, he received a personal pension (usually higher, given to war and party veterans), which after a short time was cancelled due to some of his unflattering statements about the Soviet regime during the German occupation. Feeling unfairly slandered, he started to write endless pleas of not being guilty and letters of explanations. Due to this unfavourable situation, the artist encountered difficult financial conditions which made him sell the family house in Mežaparks. With the help of his former colleagues in Georgia, he started fight to reset the personal pension (Dzimtenes Balss 1959). Only in 1959, the History Museum of Latvian SSR hosted Jūlijs Straume's exhibition of ornament design and rugs, and he was awarded the title of Merited Artist of the Latvian SSR. It shows that even with no proof of hostile activities and none criticism of the artist's creative work, the bureaucratic machinery was capable to settle a score with a creative personality. His personal pension was reset only in 1963, but the book dedicated to the artist's work was repeatedly refused for publication and was never released.

Conceptual ambiguity – undoubtedly complicated communication between all interested parties – artists, party nomenclature, theoreticians and commissioners – prevented the creation of a coherent theory of applied art. This, however, left the representatives of the applied art some room for maneuver, some freedom. It was an opportunity for smart tactics – artists created their works by manipulating with the notion of *national form* and, at the same time, they did not directly violate the

canons of socialist realism (It is true that it was not always glossed over by critics and workshop colleagues) (Карпова 2011). The principle of nationalism was not really comprehensive. The postulate *national in form, socialist in content* also gave the option for various interpretations. It was necessary to find out what was meant by form and what – by content under the realm of decorative art.

The principle of ideological commitment in the combination with the principles of ethnicity and the right comprehension of party ideas was the ideological weapon to fight against freedom of thinking. Although there were also cases when the public polemic could be considered scientific, at least formally, but it was carried out in an offensive and incomprehensible way. In 1948, writer Jānis Niedre (1909-1987) published an article dealing with issues related to Latvian folk art. In the introduction to the article, he announced that the new science and art will be able to develop and flourish only under circumstances when the influence of the old idealistic, bourgeois views and theories will finally come to an end. To reinforce his viewpoint he quoted Stalin. His criticism was directed against Matīss Siliņš, head of the Latvian Folklore Repository (1924-1934). Siliņš was reproached for the fact that Latvian folk art had been viewed as a category devoid of historical background. According to Niedra, Latvian folk art does not exist as a single phenomenon. It has to be identified as two distinctive Latvian folk arts: the folk art of the absolute majority of the working people's class and the folk art of the exploiting class – the rich, which is the minority. Further, he discusses bourgeois theories and predicts their end.

He voiced three important issues – first, Latvian folk was not created by the entire undifferentiated nation. This contains Latvian wood carvings, forged iron objects, fabrics, embroideries, ornamental decorations and their composition which were not elaborated by the whole nation, masters and servants, rich and poor – all together in one friendly family. Second, Latvian folk art should not be considered as non-historical category and its fundamentals have changed through several thousand years. Third: it is not true folk art has always been an end in itself for the Latvian people, not really a necessity of life as Latvian bourgeois scholars have claimed. Folk art is a weapon in the struggle of the working people to make difficult work accomplish easier through the creation of beauty. There are also objections from his part about the unscientific division of folk art and folk costumes corresponding to regions (novadi).

He considered that the national, the special feature in folk art is not just the pure repetition of ornaments. In his opinion, artists must rework the old patterns and stop admiring the beauty of the passed times. Needless to say that the author of the article was not an ordinary communist party member. He was a significant Soviet

official, First Secretary of the Writers' Union of Latvia (1941-1957). The set task for significant modification of the ornament in accordance with the new requirements corresponded to the artistic creativity in the field of ornament design, already visible in the works of Straume and Madernieks. Artists who tried to stick to traditional Latvian folk ornament in the creation of their works were severely criticized.

The outstanding artist Jēkabs Bīne (1895-1955), a painter, stained glass artist, pedagogue and art critic, author of the "Tauta" service, which was exhibited in the joint pavilion of the Baltic States at the 1937 Paris World Art and Industry Exhibition, researcher of ornament and adherent of Dievturi movement was also criticized for his views.

In the article "Non-scientific, harmful lecture" he received criticism for the fact that he claimed that "an ornament is a pictorial, graphic or relief decoration", "a rhythmic arrangement", the nature of which depends on the material, technique of performance, etc. (Ivanovs 1953) He was criticized of not mentioning the fact that ornament reflects the reality of life and is an ideological formation, ornament is a historical category and it reflects the worldview of the people at a certain historical stage. At the same time, Bīne allegedly referred to the unscientific bourgeois "migration" theory, trying to "prove" that the major elements of the Latvian ornament have come from somewhere else. Bīne as if had deceived the listeners telling them false stories. Afterwards, another critical article appeared in the newspaper "Literatūra un Māksla [Literature and Art] (issued by the creative association). It was entitled "Let us not allow distortions in the issues of ideology" (Kruglovs 1953). The author of the article was Georg Kruglov – the head of the Ceramics Department of the Academy of Arts. Bīne had dared to say that realism in ornamentation seems to have discredited itself already in the days of the "proletkult" (proletarian culture in Russia, 1917). Bīne as if believes that an ornamental pattern should not be in contact with the reality of the present era. With the aforementioned negative historical example, Bīne as if has attempted to show that the creative method of socialist realism is not applicable in the art of ornamentation. He has gravely misunderstood the leading role of the method of socialist realism. Similar discussions about the role of ornament in decorative art and socialist realism method were carried out also on other occasions.

Conclusions

While speaking about the applied art and the usage of ornament in this field, one might get the impression that this theme is of calm and balanced nature, developing steadily and silently. Unfortunately, it must be stated that this kind of idyll does not exist, and that the field of applied art has also been affected by various

forces – both intellectual and social thought, prevailing trends and directions of art, as well as political regimes which acted either through soft power, or sometimes through brutal attack.

Bibliography:

- Berelis, Guntis. *Latviešu literatūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.
- Īsi par visu. Dzimtenes Balss, Nr.55 (19.07.1959)
- Ivanovs, Miķelis. Nezinātniska, kaitīga publiska lekcija. Cīņa, Nr.10 (13.01.1953)
- Kruglovs Georgs. Nepieļaut izkropļojumus ideoloģijas jautājumos. Literatūra un Māksla, Nr.4 (25.01.1953)
- Lapiņš, Artūrs. Jūlijs Madernieks. Karogs, Nr.3-4 (01.03.1945)
- Lāce, Rasma. "Mantojums un laikmets." In *Latviešu tēlotāja māksla*, V (1968)
- DEKRĒTS par Latvijas PSR Nopelniem bagāta mākslas darbinieka goda nosaukuma piešķiršanu Jūlijam Ernesta dēlam Maderniekam', Ведомости Президиума Верховного Совета ЛССР=LPSP AP Prezidija ziņotājs. 1.03.1945
- Sudrabkalns, Jānis. Senie raksti jaunos audos. Cīņa, Nr.49 (28.02.1945)
- Šmite Edvarda. Profesionālā māksla iesakņojas Latvijā (1790-1890) in O. Spārtis (ed.) *Latvijas kultūras vēsture*. Rīga: Jumava, 2021.
- Upīts Andrejs., Piezīmes par literatūras kreiso fronti." *Domas* Nr.7 (1.07.1928)
- Upīts Andrejs., Piezīmes par literatūras kreiso fronti." *Domas* Nr.8 (1.08.1928)
- Vipers, Boriss. *Mākslas vērtības un likteņi*. Rīga: Grāmatu zieds, 1940.
- Ryzhakova, S.I. YAzyk Ornamenta v Latyshskoy Kul'ture. Moskva: izdatel'stvo "indrik", 2002 (Рыжакова, С.И. *Язык орнамента в латышской культуре*. Москва: издательство "индрик", 2002).
- Карпова Yuliya. "Kholodil'nik s Ornamentom": k Probleme "Natsional'noy Formy" v Sovetskom Rrikladnom Iskusstve i Promyshlennom Dizayne v Poslestalinskiy Period (Карпова Юлия. "Холодильник с орнаментом": к проблеме "национальной формы" в советском прикладном искусстве и промышленном дизайне в послесталинский период) <https://magazines.gorky.media/nz/2011/4/holodilnik-s-ornamentom-k-probleme-naczialnoy-formy-v-sovetskom-prikladnom-iskusstve-i-promyshlennom-dizayne-v-poslestalinskij-period.html>)
- Lunacharskiy A. V. Doklad na 2-m Plenumе Orgkomiteta Soyuzа Pisateley SSSR 12 Fevralya 1933 Goda. "Sovetskiy Teatr", 1933, № 2-3, fevral'-mart (pod zaglaviyem "Sotsialisticheskiy realizm") (Луначарский А. В. Доклад на 2-м пленуме Оргкомитета Союза писателей СССР 12 февраля 1933 года. "Советский театр", 1933, № 2-3, февраль-март (под заглавием "Социалистический реализм") <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticskij-realizm-konspekt-doklada/>)

იმანტს ლავინში
(ლატვია)

ლატვიის სსრ-ს დეკორატიული ხელოვნება, გზის ძიება პარტიულ აზროვნებასა და ეროვნულ აზროვნებას შორის

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: გამოყენებითი ხელოვნება, ხალხური ხელოვნება, ირნამენტი, სოციალისტური რეალიზმი, იდეოლოგია.

სოციალისტური რეალიზმის ძირითადი პრინციპს წარმოადგენდა საბჭოთა კავშირის მმართველი კომუნისტური პარტიის (პარტიული აზროვნების) მიერ შემოთავაზებული პოლიტიკური იდეალების რწმენა, რომელიც განზავებული იყო ეროვნულ ცნობიერებასა და იდეურობასთან (იდეოლოგიური შინაარსით). უკვე 1930-იანი წლების დასაწყისიდან საბჭოთა კავშირში ყოველი კულტურის მუშაკი ხელოვნების თითოეულ დისციპლინაში მკაცრად უნდა მიჰყოლოდა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს. სოციალისტური რეალიზმის კანონი თანაბრად გამოიყენებოდა სახვითი ხელოვნებისთვის, ისევე როგორც გამოყენებითი ხელოვნებისთვის, რომლის სპეციფიკური ფუნქცია უნდა ყოფილიყო წმინდა უტილიტარული დანიშნულება. საბჭოთა კავშირის ეროვნულ რესპუბლიკებში დეკორატიული ხელოვნება, ჩვეულებრივ, ხალხური ხელოვნების ფორმებს ითვისებდა, 1960-იანი წლების დასაწყისიდან კი დეკორატიული ხელოვნება აღიქმებოდა საბჭოთა კულტურის განუყოფელ კომპონენტად. ამ დროისათვის საბჭოთა კულტურის არსი უკვე ათწლეულების ჩამოყალიბებული იყო, ის შინაარსით სოციალისტური და ფორმით ეროვნული უნდა ყოფილიყო, რაც ხაზს უსვამდა ეროვნული ტრადიციების მნიშვნელობას.

ამ პრინციპის განხილვა შესაძლებელი იყო სხვადასხვა, თუნდაც ძალიან განსხვავებული გზით, ამიტომ პარტიული პრინციპების ერთგულების პრობლემა და ეროვნული გამორჩეულობის გამოვლენა თეორიული და პრაქტიკული განხილვის ამოუწურავი თემა გახდა. კონცეპტუალური გაურკვევლობა, ისევე როგორც ძალიან განსხვავებული ხედვები, შემოქმედებს, თეორეტიკოსებს, ასევე პარტიულ ჩინოვნიკებს შორის, არ იძლეოდა გამოყენებითი ხელოვნების ერთიანი თეორიის შემუშავების საშუალებას. ზემოაღნიშნული გაურკვევლობისა და აზრთა პლურალიზმის გამო გამოყენებითი

ხელოვნების წარმომადგენელ მხატვრებს შეეძლოთ ესარგებლათ შემოქმედების გარკვეული თავისუფლებით, სოციალისტური რეალიზმის კანონების პირდაპირი დარღვევის გარეშე.

ნაშრომის ავტორი განიხილავს და ანალიზებს იმდროინდელ ლატვიის სსრ-ში პროფესიული დეკორატიული ხელოვნების განვითარებას, ხელოვნების თეორიის იდეოლოგიურ მიმდინარეობებს და ცენტრისა და პერიფერიის ურთიერთობას.

Kunal Chattopadhyay
(India)

Reception of Socialist Realism in Bangla Progressive Literature and Alternatives to It: 1930s to 1990s

The term Socialist Realism arose in the Soviet Union between 1929 and 1934 and was codified at the (in)famous Writers' Congress. While more intellectual glosses would be put from time to time, by a range of Marxist/Moscow-oriented intellectuals, in origin it was worked out as a party line, with Maxim Gorky and Andrei Zhdanov in charge. Indian writers were not often exposed to Lukacs, Brecht, to say nothing of Bloch, Benjamin etc, in the 1930s and 1940s. In the main, they were influenced by what came out of the Soviet Union. With the Communist International having decided, after the downfall of M.N. Roy, to ask the Communist Party of Great Britain to look after India, they were in addition under the influence of CPGB ideologues, which had mixed results. The influence of Ben Bradley (who even presented the India report at the 7th Congress of the Communist International) and R. Palme Dutt produced a deadening Stalinist rigidity, especially in matters of class collaboration at the political level (Dutta Gupta, 2006). However, culturally, this would also mean the influence of Ralph Fox and Christopher Caudwell, who were less rigid Stalinist figures (Ahmed, 2009).

Papers from the erstwhile USSR, or papers dealing with specifically Soviet literature, may deal at a greater length with how the term emerged, and what it meant at particular moments. My work is focused mainly on its reception in India, particularly in Bangla. In the hands of Gorky and Zhdanov, the party leader entrusted with overseeing culture, it became a highly propagandistic trend. Socialist Realism was required to present a highly optimistic image of life in the Soviet State, hence was a romantic imagination rather than a social realist presentation. The hardship precipitated by Stalinist rule – and, indeed, by the civil war during 1917-22 – was not an acceptable subject for critique: authors and artists were required to toe the line in their choice and depiction of subject matter (Clark 1989).

However, when Socialist Realism travelled beyond the USSR, it had a more complex life. The Communist International had a troubled relationship with the Soviet State under Stalin. It had been originally built as a revolutionary world organization, and the debates in the first four Congresses and other meetings of that era showed that non-Russians had ample voice and role in policy making (Riddell

1987; Riddell 1991; Riddell 1993; Riddell 2010; Riddell 2011; Riddell 2015). And while Stalinism saw a regular shift in personnel and increasing Moscow control, the activists, indeed the majority of the leaders, were still revolutionary in intention for a considerable period. As a result, Stalin was never too comfortable with the organization and ended up closing it down.

When we look at the cultural productions by revolutionaries who were members of the various Communist parties or stood very close to them, therefore, we see the persistence of the dream of revolution and the creation of a more just and equitable society, not simply, or even mainly, a submission to ideas emanating from Moscow. Of course, such revolutionary imagination did also come into conflict with the pressures from the Comintern, as I have shown elsewhere (Chattopadhyay, forthcoming 2024).

Perceptions about the Indian progressive cultural movement vary widely. Katerina Clark claims that Mulk Raj Anand has to be seen as the most significant figure in the Progressive Writers Association, and using David Damrosch's criteria considers him a figure in world literature (Clark 2021: 284-5). She wants to downplay the role of the Urdu writers, especially Sajjad Zaheer, who by contrast are made absolutely central by Carlo Coppola (1974) or Talat Ahmed (2009). Snehal Shingavi likewise looks closely at the Indian English writers. As a Comparatist, Clark would have been better served by looking at the range of languages and literature produced in India. While Anand certainly was an important figure in the PWA, he was hardly as pivotal as Clark portrays him, and one feels that the focus on English language writers only reinforces the model of World Literature in which the languages of domination continue to be privileged.

The Bengal Context:

My aim is not to displace one 'hero' by another. Rather, it is to attempt a degree of decentering. As Steven Lee points out, there was a wide consensus about building a Soviet-led world revolution, but within that, there were considerable divergences as well (Lee 2020: 4-5, 12-16) Lee also emphasises how World Literature models, not only of Damrosch but even Casanova or Moretti, ignore the attractions of communist internationalism and foreground the West (Lee 2020: 4).

The Progressive Writers Association saw the coming together of the first generation of communist writers and cultural activists with many other authors and intellectuals. The Second All India Conference of the PWA was held in Kolkata, in late 1938. In a paper elsewhere, I made a remark on the conceit of Bengali intellectuals of later times, who even while deriding the PWA, would say that whatever

it achieved was mainly the work of the Bengalis (Chattopadhyay 2019: 695, 700-701). Nor however was it essentially an achievement of the Urdu speakers. In the 1930s and 1940s, there were considerable and autonomous developments in many Indian areas and languages (e.g., Manipuri) so that a comprehensive history of the PWA has to consider the cultural specificities and distinctive features along with an all India (or, considering the subsequent division of the country, a pan-South Asian) picture.

In the 1938 Conference of the PWA in Calcutta, Buddhadeva Bose, and Samar Sen both delivered speeches in English (e.g., Sen, 2013). They were clearly looking at the all-India audience, as was Mulk Raj Anand, who called upon Indian writers to “adopt the point of view of the man in the street” (Anand 1979: 5-24). However, both Bose and Sen were Bengali poets and would collaborate for several years in the literary magazine *Kavita*. So, their immediate interest was Bangla poetry – no doubt in synchrony with poetry in other parts of India as well as abroad, as well as diachronically, but Bangla poetry still. The debate over what constituted progress and how the writers should assess it was initiated by Saroj Kumar Dutta in the pages of *Arani*, a Bangla Marxist cultural monthly published with Prafulla Gupta as editor, and with the participation of Debkumar Gupta, Advaita Dutta, Birendra Majumdar, Chinmohan Sehanobis, and a little later, Saroj Dutta, Sudhi Pradhan, Anil Kanjilal, and others. In February 1939, Dutta wrote an article attacking Buddhadeva Bose for his stance. Dutta was both indignant and sarcastic at finding in Bose a contradiction, namely, his acknowledgement of a lack of experience about the working class and its life, and consequently, his inability to write about them, and yet his calling himself a progressive writer (Dutta 2013a: 379-80). During his polemics with Samar Sen, he was heaping ridicule on Sen for supposedly inventing a charge that he was being asked to write stirring poems about workers and peasants, the Red Flag, and barricades (Dutta, 2013B, p. 383). Now if indeed, this was a fake charge dreamt up by Samar Sen, we could say that Sen was creating a dummy to be able to knock it down with ease. Yet Dutta’s essay on Bose indicates just such a prescriptive attitude. He had told Bose that he had to either orient himself for the ideological clarity of the declassed destitute of the lower middle class or retire from the field of literary creation (Dutta 2013a: 380).

Bose of course presented an easy target, because of an internal inconsistency. He had often talked and written that the poet should avoid politics, and this was to be in fact, his main grouse against one of the outstanding Marxist poets of Bengal, Subhas Mukhopadhyay. Yet he supported the Progressive Writers’ Association, which by definition was a politically oriented organisation. At the same time, the attack on Bose revealed an inability to think of culturally united fronts. This was the

period when Bose was closest to progressives, due to the Spanish Civil War and the anti-fascist outlook that it generated among a generation of Bengali writers and artists. Many of the non-Marxist writers who came close to the PWA did so due to the Spanish Civil War, the Japanese invasion of China, and the Italian invasion of Abyssinia. The idea of building a cultural front bringing together communists, litterateurs close to the communists, and those who were not communists, but were nonetheless anti-imperialist and anti-fascist, had a sound basis. But Dutta seems to have seen it from a much narrower perspective.

It was the debate between Dutta and Samar Sen that set the trend for much of future Bangla progressive discussions. Sen took a sophisticated position, arguing that progress was not linear, and while it existed, it could not be viewed through narrow prescriptive means. He rejected the idea that crude workerism and rejection of literary subtleties in the name of being understood by the workers and peasants was the essential definition of progressivism. Dutta responded with a sharp attack, the assertion that the poetry of Samar Sen was devoid of direct experience, romantic, lacked any contact not only with the working class struggles of the present but also the middle class led struggles of the past, and ended with a very brief look at the question of presentation or form. He ended with the claim that form had become superior to the question of the content and the source of poetry. According to him, the novelty of content would dictate a new form (Chattopadhyay 2023: 111-128). The debate continued, and Dutta continued to insist that “progressive” must mean “communist”, and exposing the decadence of society did not involve progressivism unless it looked at the workers and peasants and their struggles. He would also sharply attack Bishnu Dey and Samar Sen, two of the most significant Marxist or Marxism-inspired poets, for their language, form, etc.

This debate about poetry set the trend. The field of progressive literature came to be pre-empted by a strong party-minded attitude. The Bengal Famine of 1943 saw a revival of the progressive cultural movement. A fairly huge body of literature was generated concerning the famine, reactions to it, and its aftermath. One can suggest that this is the real starting point for prose fiction and plays in Bangla looking at the working people in a big way. A reading would however show that the texts did not often depict proletarian heroes. Rather, the focus was primarily on the sufferings in rural Bengal owing to the famine. The hero figures of novels of this period tended to come from the middle classes turning to the left.

In 1947, the Second Party Congress of the Communist Party of India saw a drastic change in line. The outgoing General Secretary, P.C. Joshi, was condemned as a right deviationist. This was a turning point. It was after this, that the CPI turned to

a strong policy of cultural control, certainly in Bengal/West Bengal. If one looks at Sudhi Pradhan's English collection *Marxist Cultural Movement in India* (Pradhan, 1979), one is stuck by Pradhan's editorial decision to include both Mulk Raj Anand's essay "On the Progressive Writers' Movement" and Ahmed Ali's "Progressive View of Art". Shingavi points out: "Both of these essays contain terms that either the communist-affiliated wing of the AIPWA or those who left the AIPWA could find to support their positions. Anand's defence of Lenin's historical materialist reading practice is coupled with his belief that good writing and class allegiances may not work in the same direction. Ali's sense that "progressive" and "revolutionary" art were separate entities did not prevent him from endorsing socialist realism as the form that literature would need to take in the modern period" (Shingavi 2020: 115).

In the early period, therefore, modernism and realism jostled within the framework of the Progressive Movement. The late 40s began a significant transformation. In the pages of *Marxbadi*, a Bangla party journal, considerable space was given to cultural issues. Bhabani Sen, a Politbureau member, and Pradyot Guha, an important party ideologue, wrote essays, both titled 'Bangla Pragati Sahityer Atmasamalochana' [Self Critical Reflections of Bengali Progressive Literature], which sparked off a huge debate. *Parichay*, a leading monthly under CPI influence, carried out an extensive debate, as did other periodicals. Guha (pennane Urmila Guha), Sen (pennane Rabindra Gupta), Nabagopal Bandyopadhyay, and Shitangsu Maitra focused on, what they called, the bourgeois-semi feudal literary heritage of the 19th century and sharply reviewed the role, spirit, and actions of the pillars of what is often called the Bengal Renaissance. Bhowani Sen contended that this renaissance was reactionary from its inception and so were its creative statements. The detractors even widened the ambit of their critical exploration and crossed over from literature to socioeconomic and political views of Rammohan Roy, Iswarchandra Vidyasagar, Michael Madhusudan Datta, Bankim Chandra Chattopadhyay and others, maintaining that this was a comprador and semi-feudal literature. Whatever reforms were done were still collaborationist in character. Unfortunately, the persistent hegemony of Stalinism on the left in India has meant that critical voices were often simply labelled pro-Congress, right-wing, etc by the main anthologist, Dhananjoy Das, who ignored the journal *Purbasa*, mostly ignored *Chaturanga* and other non-CPI progressive voices.

This, however, makes it easier for a reader today to focus on the purely CPI and fellow traveller contingent. The party's sharp left turn, under partially Communist Information Bureau's pressure, resulted in an attempt to push a stronger sense of party line in cultural matters. The culture and partisanship tussle in West Bengal

came to a head with the so-called Garaudy debate. Roger Garaudy, a French Communist, had written about the freedom of the writer. This generated a strong controversy. Those who held a more flexible attitude, says Subhoranjan Dasgupta, were in all likelihood influenced by Trotsky's position in *Literature and Revolution*, though they were in those days not willing to cite him. Dasgupta advances in his support of the later advice by Bishnu Dey to Dasgupta himself, to read Trotsky (Dasgupta 2016: 8). A public disputation during the Garaudy debate was conducted in such a way that defenders of flexibility got greater opportunity. However, the overall verdict and thrust was for the production of texts where a revolutionary outlook must be highlighted.

In reality, much of the writings produced focused more on middle-class revolutionary cadres 'enlightened' by the party, than on proletarian heroes. It is especially piquant, that Narayan Gangopadhyay, one of the leading voices for a proletarian line in the debates, wrote in a very different vein. His novels, *Shila Lipi* (Inscription on Stone) and *Lal Mati* (Red Soil), loosely dealing with the same central character, show the transformation of a young revolutionary nationalist believer in armed terrorism into a communist advocating mass action and trying to organic workers and adivasis (the so-called tribals). In *Samrat O Shresthi* (The Emperor and the Merchant), the plot ultimately turns into a conflict between a landlord and a merchant. Failing to defeat the merchant on her own, the landlord seeks to harness the support of the peasants. This is hardly a focus on the working class or even a militant peasantry.

The first proletarian hero was created by someone from outside the Communist Party camp. This was Satinath Bhaduri in *Dhorai Charit Manas*, in which the freedom movement through three significant stages, the initial rise of Gandhi, the struggle in the 1930s (what Bipan Chandra calls Pressure-Compromise-Pressure) and the Quit India Movement is viewed through the perspective of a landless person, Dhorai, who belongs to the socially marginal Tatma caste-community. No mentor really promotes his development, and at the end of the novel, in what is social realism but definitely not the tenets of socialist realism, Dhorai finds that he and people like him are repeatedly betrayed by landed elements and dominant castes within the nationalist movement.

It is actually in writers like Manik Bandyopadhyay, not very strong on accepting the party line theory, that one can see radicalism expressed in forms that are also aesthetically valuable. One thinks both of novels like *Padma Nadir Majhi* (The Boatman of the Padma) and short stories like 'Chhoto Bakulpurer Yatri'.

The dominant trend, however, came to be one where a horizon of expectation was created, wherein literature was to promote revolutionary fervour. Barring a small number of authors like Samaresh Bose, few were actually aware of the working class and the industrial processes. Consequently, middle-class heroes of former rural (often landed) ancestry and peasants were the principal subjects. This would continue to be the staple diet of much literature dealing with the 1970s and after with the Naxalite movement, as a perusal of the novels, or even Phatik Ghosh's book on them (Ghosh 2012).

Questioning the Paradigm:

In many ways, the most significant progressive authors of the 1970s and beyond broke out of this paradigm. We can think about Mahasweta Devi, Debes Roy, and Nabarun Bhattacharya among the authors of West Bengal, and Akhtaruzzaman Ilyas among the novelists of East Bengal/Bangladesh. All had strong progressive links, with Mahasweta Devi having been a member of the Mahila Atma Raksha Samity, a women's organisation initiated and led by CPI women, Debes Roy having been a member of the CPI till his death, Nabarun Bhattacharya having been close to the CPI(ML) Liberation and an office bearer of a cultural organisation sponsored by it, and finally Elias having clearly left leanings.

All of them write novels that move out of the paradigmatic progressive model. In terms of form, Elias writes a text titled *Khwabnamah*. The Namah, or Nama, originated in Persia and travelled to India. It is a narrative mode of writing with different possibilities from biographical (*Iskander Namah*), historical chronicles with a focus on royal/imperial biography (*Shah Jahan Namah*), manuals like *Andarznamah* (a manual on etiquette) (Chanda 2011: 2). By bringing an essentially non-fiction mode in conjunction with the novel, Elias seeks to blur the boundaries between history and fiction. *Khwabnamah*, or the namah of dreams, is engaged in an interaction of the Islamic tradition of dream interpretation, along with the novel genre. The Islamic tradition goes back to the Quran and the book of the sayings of the Prophet, *Sahih al Bukhari*. Toufy Fahd says "A collection of dreams presupposes an accumulation of experiences which allows conclusions drawn from the frequency of occurrence and the diversity of people and situations.... Conversely, oneiric imagery and symbolism reflect the dreamer's times, his cultural level and the thoughts agitating his period while at the same time continuing to reflect all that is durable in the ideas, images, and relations mankind carries with it through the ages" (Fahd 1966: 362).

The 'present' of the novel is the mid-40s of Bengal when three different movements are at play. There is secular nationalism, there are the two (Hindu and Muslim) religious nations forming movements (Chatterjee, 1994), and there is the class struggle that takes shape in the form of the Tebhaga movement, a struggle by sharecroppers demanding two-thirds of the crop and an end to extra coercions (Chattopadhyay, 1987). The 'past' is history remembered through dreams and memories woven into dreams and songs. Finally, there is the presence of the author, the time of the composition and the reception of the novel, when communalism was again becoming a strong force in independent Bangladesh. The last battle of peasants in Bengal, the Tebhaga movement, has had histories. But historians have too infrequently asked why Muslim peasants were not adequately drawn in, a major flaw since the majority of the population and the majority of the peasants were Muslims. Ilyas examines the interplay of class and caste solidarity among the poorer folk, including the Muslims, and the idea spread by the Muslim League that Muslims had to unite only on the basis of Islam. But the collective memory of the peasants also goes back to the origins of British rule in Bengal. The rebellion by Sanyasis (Hindu mendicant Holy Men) and Fakirs (Muslim Holy Men) is remembered, both by references to Cherag Ali, the ancestor of Kulsum, stepmother to Tamij, the central character of the novel, and by the idea of the ghost of the Munshi, who was a Muslim general of the Fakir Majnu Shah, who had fought alongside the Sanyasi Bhawani Pathak, and had died, and now whose spirit lived in a tree by the side of the Katlahar Bil, a large water body. By invoking the Sanyasi-Fakir rebellion, the author also challenges one of the oldest Bangla novelistic themes. Since Bankim Chandra Chattopadhyay and his *Debi Choudhurani*, Bhawani Pathak has been shown as a leader of a Hindu rebellion. In another novel with similar settings, the *Anandamath* (tr. as *The Sacred Brotherhood* by Julius Lipner), Bankim Chandra categorically pushed the agenda that the goal was to end Muslim rule because Muslim rulers had been incapable of protecting the subjects, but not British rule, because British rule would bring modernity, western knowhow, and empower the motherland (Chattopadhyay, 2005). Cherag Ali's song, where Bhawani Pathak and his 'Pathan commander' go to battle together, completely overturns this schema.

The *Khwabnamah* is a book that is an interpreter's manual, as Chanda argues. Within the novel, there is a long passage that explains this significance. A port who cannot write, and wants the book as inspiration, discovers this. Ait is a set of geometric figures and some lists and scribbles so that only a trained interpreter can understand it. But it is a manual that shows how legends and symbols can be used to understand past, present, and future.

Elias does not see Muslim nationhood as a positive ideal. But it is still a potent idea. Unity is based on religious identity and the idea of communal unity against common enemy/enemies coexist and battle. The formation of Muslim League hegemony necessitates subduing all identities to an ostensible Muslim (united) identity. The marriage between Gafur, the oil presser, and Bulu Majhi's divorced wife causes tension, and he is ostracised by the fisherfolk who see the oil pressers as belonging to a lower caste.

While criticising the new members of the League Altaf Mandal of Chandigarh says: "What kind of Mosolmans are they? They regularly hobnob with the Santhals...and under their leadership, these guys are collecting grains for their own home. The Santhal mosolman adhiyars [sharecroppers] are united, what Pakistan are you imagining?" (Elias 1998: 120).

The formal acceptance of Islam has not meant the disappearance of caste. This lived reality of India, poses a real problem for an ideology seeking to build a power base through unity of all adherents of one religion. So, Kader meets the leaders of the fisherfolk and tells them that practising casteism will lead to their exclusion from the Muslim Quam (nation/community).

Sharafat or Kalam Majhi are as keen on using caste power as the Muslim League leaders are keen on using religious unity as an instrument for power.

Against both, there is also class-based secular unity. The Tebhaga movement was launched by the AIKS and the CPI, among other reasons, to foster class unity and contest communalism (Chattopadhyay 1987: 25-26). But the historical reality is the eventual setback, in which communalism played an important role. But the tradition of communal unity, which was seen explicitly in Neelphamari (Chattopadhyay 1987: 47-48), was also remembered and articulated in popular memory and dreams. Cherag Ali's song is remembered by Tamijer baap [father], where Bhavani Pathak's war against the East India Company, was fought in alliance with Muslim fakirs: "Bhavani enters battle the Pathan general alongside/ Thundering his order, cut down the whites" (Elias 1998: 41).

The Pathan general was Majnu Shah or one of his followers. Himself a fakir, Cherag Ali followed the fakir tradition of interpreting dreams. He sings songs that bring back historical memory and also recite 'sholoks' (slokas, verses, going back to Sanskrit roots, showing once again the interpenetration of communities, here in the very stuff of language) which interpret dreams.

The inspired song of Keramat at a later stage is shown to be different. Cherag Ali, the long-dead fakir, in a conversation with Keramat, makes the distinction between the *paona sholok* and a song. The *paona*, a play on a word meaning 'due' in

Bangla, is something the fakir gets. He does not make the song. A *sholok* is a Bengali reduction of the Sanskrit word *shloka*, meaning verse. Sanskrit and Bangla are pressed into service to explain the difference between the acquired verse and the made song. The *Khwabnamah* as a genre does not contain poetry. It is the science that is pressed into service to explain one way in which poetry may function. But Keramat's song, in praise of Tebhaga, brings the reader back to the present. The pulls on Tamij, between Tebhaga and Pakistan, his support to the Muslim League in the hope of land, the failure of the hope and his turn to the more militant stage of the peasant struggle, and his death, bring us a tale of struggle by the exploited peasants, but in a language that is entirely theirs. As Ranajit Guha argued, challenging the idea that peasants were powerless agents whose rebellions were blind ones, they had awareness and a will to effect political change. This long-term subaltern tradition had to be factored in to understand the mass struggles of the twentieth century (Guha, 1983). This differs sharply from the urban party-trained hero who brings in consciousness.

Another novel, written much earlier, that also questions some of the orthodox Communist discourses on the Tebhaga movement and Socialist Realist writing in Bengal, is Sabitri Roy's *Paka Dhaner Gaan* (tr. as *Harvest Song*) (Roy, S. 2005 and Roy, S. 2004). It is a work of great significance, written much before Ilyas and looking at the CPI closely. Roy was either a CPI member for only one year or only a sympathiser. But her husband had been a veteran CPI member. She had a thorough idea about the workings of the party, and how its ideology operated, but as Marik has argued (Marik 2022), *Paka Dhaner Gaan* moves around issues of economic exploitation and political struggles. The power of landlordism, the rising prices, war, speculation, the black market, industrial wages, strikes, and unemployment, as well as the diverse professions and their practices, from spinning and weaving to nursing and school teaching all by foregrounding women. Since women were defined as backward politically, this questions the formal structure of the dominant Bengali Progressive novel. It is Debaki, Bhadra, Meghi, Ketaki, Saraswati, an entire range of women through whose eyes, and whose repeatedly foregrounded household work, that much of the narrative flows. This is brilliant social realism. But it does not follow the path of socialist realism – not as Gorky wanted, not as Lukacs wanted, and certainly not as Zhdanov wanted. My reading is heavily indebted to Dr. Marik's paper and accordingly, I would not elaborate on this text further. However, it is necessary to stress that Ilyas by challenging the canons of the Western novel, by bringing together the *Khwab*, the *Namah*, and the novel, achieves his goal. In this novel, he constructs an account of the Partition (east), which departs from every mainstream historical position—Indian, Pakistani, and Bangladeshi. The *Khwab*

enables him to examine the views of the exploited poor peasants in a way that a realist novel does not permit. And in bringing the orature of folk memory into play, he reminds us of Bakhtin's comments about dialogism: 'Dialogism continues towards an answer' (Bakhtin 1981: 280). Here the falling back on orature and tales handed down push the reader to search for answers.

Moving to the authors from West Bengal, let me emphasise how they all question form, language, and the meaning of realism in their quest to represent the oppressed. In Mahasweta Devi's *Operation? Basai Tudu*, there exist three registers of language – one for the state bureaucracy (including the police), one for the revolutionary cadres, and one for the Santals. Debes Roy in his novels set in North Bengal looks at identity from multiple perspectives and seriously undermines not only bourgeois nationalism of the pan-Indian type, but also Bengali nationalism/regionalism, and the orthodox discourse of the Communist Party and therewith the socialist realist narrative. Roy's Bagharu is a propertyless figure. But he fits into no schema for proletarian heroes. Roy has novels which he titles *Brittanto* (*Teesta Paarer Brittanto*, *Mufassali Brittanto*). In a book written when the impact of Bakhtin and narratology was coming into Bangla literary thinking, and in subsequent debates, Roy suggested that the novel was a colonial importation and needed to be recast in Indian terms (Roy, D., 2005). *Brittanto* was one of the suggestions he came up with. Like Ilyas in *Khwabnamah*, his *Brittantos* seek to weave a different genre with the novel. *Brittanto* carries the connotation of narrative, covering the fictional and the reporting type (e.g., *bhraman brittanto*, or travel narratives).

In *Teesta Paarer Brittanto*, the state decides to build a barrage on the river Teesta. Local inhabitants are not consulted, nor is their eviction considered a great issue. But we do not have a narrative of proletarian resistance. Instead, we have mutual incomprehension, an emergent eco-criticism, and an identity that escapes any neat definition.

Bagharu, a marginalized Koch-Rajbangshi character in the novel, understands the river better than anyone in that area. As Ray writes, he understands the language of the river: "Bagharu, just like a Sal Tree, stood still in the middle of the river" (Roy 2012: 95).

Bagharu uses a language that is not the "pramito" Bangla of the Kolkata-based educated middle class, the principal consumers of thick novels. This language use also thwarts his communication with a big landowner like Gayanath. Also, Bagharu doesn't have an identity card which can prove his existence. Under the hegemony of the local landowner, an innocent Bagharu comes to believe that everything on the bank of Teesta belongs to Gayanath, who aggressively tries to snatch local 'Adhiyars'

(landless peasants) land by any means and even takes control over a part of River Teesta by bribing a government official.

As Gramsci pointed out, the subalterns have less control over their own representation and less access to cultural and social institutions. In *Teesta Paarer Brittanto*, Bagharu does not understand the language of his elected Member of the Legislative Assembly and the MLA does not understand him. Bagharu has a dream of having his own plot of land. When sent off to a forested area by Gayanath as a punishment, he builds his own hut and feels free for the first time.

“Gayanath has sent me to this unknown land, and I have built a house. This is *Bagharubari*, the house of Bagharu. I’ll tell idiot Gayanath that the house of Bagharu exists where his vested land and control ends. Where will that idiot find me?” (Roy 2012: 96).

As Prabuddha Ghosh expresses it, his subaltern language comprises signs, gestures, and broken words. His language is ‘uncouth’ and challenges the language of the bhadralok. He reaffirms his marginal cultural position vis-à-vis the hegemonic culture (Ghosh, 2020).

Bagharu fits with ‘nature’, but not with civilisation, even though civilisation perpetually exploits him. In his monologues, we hear his own voice and narration as the author doesn’t forcefully control the diversity of voices and heteroglossia. He is present at every significant event that happens on the banks of the Teesta but, he doesn’t fit into those. His primordial appearance challenges the aesthetic of a popular cultural event: “Bagharu’s nakedness was an insult to the audience. Bagharu along with his prominent nakedness stuck in front of the stage. He was standing as such he was the symbol of a rebel” (Roy 2012: 416). Bagharu is present everywhere and at every event – at a temporary Government camp built for the census, at the movement of the separatists, at Operation Barga, during the flood, at the political programmes and celebrations of workers and peasants and at a dance event of the famous actress of the 1980s-90s named Sridevi. But, at the same time, he is a ‘no one’ at these events; power-holders use him for their self-interest and then neglect him. Nor is there the correct communist line leading to any progress of Bagharu.

To return to Gorky, we hear him saying at the Writers’ Congress:

“As the principal hero of our books, we should choose labour, i.e., a person, organized by the processes of labour, who in our country is armed with the full might of modern technique, a person who, in his turn, So organizes labour that it becomes easier and more productive, raising it to the level of an art” (Gorky 1934).

In Roy, in Mahasweta Devi, or Nabarun Bhattacharyya, we find the most oppressed and exploited, the marginal, and the precariat. The full might of modern

technique is viewed with a suspicious eye by all three authors. The languages of their characters embody the concrete moments of social conflict and class identity of the marginalised and exploited, but thereby they have to reject the schema of socialist realism.

Gorky in his speech also talked about the proletariat in power, building its own state. In his Belomor, the proletarian state and the discourse of development had sought to prettify the forced labour that went into the making of the canal. Nabarun Bhattacharya and Debes Ray challenge this statist vision and place the quest for desalinated subjecthood at the centre. But it is not through the agency of the wise and enlightened communist party that this is happening. In Bhattacharya, the Fyatarus are part of the precariat. And they reject statist solutions, seeking to overturn the power structures without necessarily placing a complete alternative. In *Teesta Paarer Brittanto*, the building of the barrage signifies statist modernity, which is to overturn the old order [a majority of Indian activist leftists would use the term semi-feudalism, but the present author does not accept that characterisation] and create full-fledged bourgeois modernity. Bagharu rejects both. It is through Bagharu's rejection, as well as the successful use of polyphony and heteroglossia in the novel, that Ray creates a successful modern leftwing critique, but as I have already said, that is by no means a socialist realist novel.

In Bhattacharya's novels, language is taken up again, and in his case with a frontal attack on the prudish language of the bhadralok, which has often been the language of the progressive cultural movement as well. Thus, in *Kangal Malsat*, the Raven scolds the curator of the Museum in the following way

“চাৰ্ণক ওয়াজ এ গ্ৰেট বাল। ওই বোকাচোদা এল আৰু গঙ্গাৰ পাড়ে হেগে কলকাতাৰ পত্তন কৰল— তোর মতো হাৰামি না হলে ওই লুটেৰা মাগিৰাজটাকে আদিপিতা বলে চালানো যেত?”

Job Charnock is traditionally treated as the founder of Calcutta, though had there not been a pre-existing flourishing settlement the British would hardly have made it their base. This is being commented upon in the extract.

“Charnock was a great pubic hair. That stupid-fucker came, shat by the side of the Ganga, and founded Calcutta! Had it not been for a great sinner like you, how could that looting and whoring man be passed off as the founding father?” (Bhattacharya 2010: 295).

The mere use of vulgarisms has spawned pseudo-imitations of Bhattacharya, that, however, failed to do what he did, which was to link the politics of the elite language with the class conflicts. These come with an invocation of a counter realism, which cannot be and should not be assimilated to Latin American Magic Realism, because Bhattacharya was drawing on a pre-existing Bangla alternative tradition. The coming of ghosts, the existence of tantra and magic, do not evoke fear as much as bringing in fantasy within the novel. What they do remind us of is a carnivalesque atmosphere (Bhattacharyya 2008: 150).

The police commissioner's head is cut off by a flying disk. But he continues to speak normally, continues to have normal thoughts about his wife, and is ashamed that he has been beheaded without prior warning and in front of his servants. He even meets the representatives of the state in that state. As a result, an alternative reality is invoked. One can use an Indian term and say that *adbhut rasa* is applied here. Tzvetan Todorov believes that the fantastic genre is a transaction between reality and dream. Bhattacharya seeks to reject the reality where the ruler is using power to make everyone acknowledge the ruler's domination again and again, in Herbert, in Kangal Malsat, in Yuddha Paristhiti, he seeks to challenge and reject the reality that legitimises eviction for development, the ouster of adivasis from centuries-old homelands so that corporate loot can follow, that kicks out slum dwellers so that high rise buildings can come up. And, in doing so, the author pushes forward characters like the Fyatarus, who I see as the precariat, but who could also be portrayed as lumpen proletariat by more dogmatic readings of certain Marxist texts. An alliance of Fyatarus and Chokhtars bring about a moment of anarchy. The mask of the legitimacy of the ruling class and the liberal state is torn off, but again, not through Socialist Realist modes. It is a matter of some interest that the CPI(ML) Liberation, one of the principal heirs of the original CPIML, one of whose leaders had been Saroj Dutta, saw fit to accept Nabarun Bhattacharya as a leading cultural voice of its own mass front.

Let me end with once more returning to Mahasweta Devi. In *Operation? Basai Tudu*, we come across Basai, the Adivasi rebel who leaves the CPIM, and though it is not stated that he becomes a Naxal, he clearly has an affinity with their style of armed politics. We also come across Kali Santra, a party full-timer. Kali is an honest communist in a reformist party becoming integrated with a bourgeois state. That makes him expendable. He is made to go and identify Basai. Then secret reports are written, warning that Santra is dubious because he mixes with Basai. Higher party leaders treat him as a distant person. As Basai tells him: "Kalibabu, you too should have been a Santal, a naked man".

The Socialist Realist ideas came to India, as I said, indirectly. And by the time they came, Dutta Gupta had demonstrated the brutal stranglehold of Stalinism on the CPI. This meant a two-stage revolution theory, a subservience, now to British imperialism because it was a wartime ally of the Soviet Union, now to the Indian bourgeoisie. After independence, the same two-stage theory and the doctrine of popular frontism meant that the main inner-party debate was, where is the progressive bourgeoisie located? Inside or outside the Congress? Proletarian class independence could not flourish in fiction where it was snubbed as “Trotskyite” in real life. Thus, the best of Bangla progressive literature was created, not through the Socialist Realism of the model of Saroj Dutt or even Gorky, but through a rejection of ruling class hegemony and the articulation of polyphony, heteroglossia, alternative realities and fantasy.

References:

- Ahmed, T. *Literature and Politics in the Age of Nationalism: the Progressive Writers' Movement in South Asia, 1932-56*, Routledge. 2009.
- Anand, M. R. 'On the Progressive Writers' Movement' [1939], in Pradhan, Sudhi (Ed), 1979, *Marxist Cultural Movement in India: Chronicles and Documents (1936-1947)*, Santi Pradhan. 1979.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays* (C. Emerson and M. Holquist trans.), University of Texas Press, 1981.
- Bhattacharya N. *Kangal Malsat, Saptarshi Prakashon*. 2010.
- Bhattacharya T. "Carnivaler Bisforan", *Aksharekha*. 1.1, 2008, pp.140-150.
- Chanda, Ipshita. *The Journey of the Namah*, Jadavpur University, 2011.
- Chatterjee, J. *Bengal Divided, Hindu Communalism and Partition, 1932-1947*, Cambridge University Press, 1994.
- Chatterji, B. *Anandamath, or The Sacred Brotherhood* (Julius J. Lipner tr.), Oxford University Press. (Original publication 1882), 2005.
- Chattopadhyay, K. 'Socialist Realism and the Progressive Movement in Urdu Literature' in Dutta Ray, Debashree and Halder, Epsita (Eds), *In the Name of Ismat Chughtai: the Progressive and the Playful*. Orient BlackSwan, (forthcoming 2024).
- Chattopadhyay, K. 'The Progressive Movement and Some Aspects of the Debate Over Bangla Poetry', in Hajdu, Péter and Xiaohong Zhang (Eds), *Literatures of the World and the Future of Comparative Literature: Proceedings of the 22nd Congress of the International Comparative Literature Association*, Brill, 2023, pp. 111-128.
- Chattopadhyay, K. "Bharatiyo Sahitye Samyabadi Probhabe Urdu Sahityer Bhoomika: Angaarey O Tar Uttaradhikar." In Ranjit Sen (Ed) *Itihas Anusandhan 33, Paschim Banga Itihas Samsad*, 2019.
- Chattopadhyay, K. *Tebhaga Andolaner Itihas*, Progressive Publishers, 1987.

- Clark, K. *Eurasia Without Borders: The Dream of a Leftist Literary Commons 1919-1943*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2021.
- Coppola, C. (Ed), *Marxist Influences and South Asian Literature*, Vol. 1, Michigan University Press, 1974.
- Datta Gupta, S. *Comintern and the Destiny of Communism in India: 1919-1943: Dialectics of Real and a Possible History*, Seribaan, Kolkata, 2006.
- Dutta, S.K. "Chhinno Karo Chadmabesh", in D. Das (Ed), *Marxbadi Sahitya Bitarka*, Karuna Prakashan, 2013A, pp. 379-80.
- Dutta, S.K. "Oti Adhunik Bangla Kobita", in D. Das (Ed), *Marxbadi Sahitya Bitarka*, Karuna Prakashan, 2013B, pp. 381-84.
- Fahd, T. 'The Dream in Medieval Islamic Society', in Gruenbaurn, E. V. and Caillois, Roger, *The Dream and Human Societies*, University of California Press, 1966, pp. 351-428.
- Ghosh, P. 'Voice and Crises of the Subalterns and Nature: An Eco-critical Reading of Debesh Ray's Two Bengali Novels', *Café Dissensus*, 31 August 2020.
<https://cafedissensus.com/2020/08/31/voice-and-crises-of-the-subalterns-and-nature-an-eco-critical-reading-of-debesh-rays-two-bengali-novels/>
- Ghosh, P. Ch. *Naxal Andolan O Bangla Kathasahitya*, Bangiya Sahitya Sansad. 2012.
- Gorky, M. (1934). 'Soviet Literature'. <https://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1934/soviet-literature.htm>
- Guha, R. *Elementary Aspects of Peasant Insurgency*, Oxford University Press, 1983.
- Lee, S. S. 'Introduction'. In Glaser, A. M. and Lee, S. S. (Eds) *Comintern Aesthetics*, University of Toronto Press, 2020, pp. 3-28.
- Marik, S. 'Communist Women and Alternatives to Socialist Realism: Alexandra Kollontai and Sabitri Roy', ICLA XXIII Congress (manuscript submitted for publication)
- Riddell, John. (Editor). *Founding the Communist International: Proceedings and Documents of the First Congress: March 1919*, Pathfinder Press, 1987 and 2022.
- Riddell, John. (Ed.). *To the Masses: Proceedings of the Third Congress of the Communist International, 1921*, Brill and Haymarket Books, 2015.
- Riddell, John. (Ed.). *Toward the United Front: Proceedings of the Fourth Congress of the Communist International*, Brill and Haymarket Books, 2011.
- Riddell, John. (Ed.). *To See the Dawn*, Pathfinder Press, 1993 and 2010.
- Riddell, John (Editor). *Workers of the World and Oppressed Peoples Unite: Proceedings and Documents of the Second Congress, 1920*. Pathfinder Press, 1991.
- Roy, DTeesta Paarer Brittanto, Dey's Publishing, 2012.
- Roy, S. Sabitri Roy Rochonasamagra, Vol 2, (Paka Dhaner Gaan, 3 Vols., original publication 1956, 1957, 1958) Granthalaya Private Limited. 2008.
- Roy, D. Uponyaser Notun Dhoroner Khonje, Dey's Publishing, 2005.
- Roy. S. *Harvest Song* (Bhattacharya C. and Mukherjee A. tr.), Bhatkal and Sen. 2004.
- Shingavi, S 'India-England-Russia: The Comintern Translated', in Glaser, Amelia M. and Lee, Steven S. (Eds), *Comintern Aesthetics*, University of Toronto Press, 2020, pp. 109-132.

კუნალ ჩატოპადჰაია
(ინდოეთი)

სოციალისტური რეალიზმის მიღება ბენგალის
„პროგრესულ მწერლობაში“ და მისი ალტერნატივები:
1930-დან 1990-იან წლებამდე პერიოდში

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ბანგლა, გლეხი, სუბალტერნი, ანტი-იმპერი-ალიზმი, კლასობრივი დმოუკიდებლობა.

ინდოეთში „პროგრესული მწერალთა ასოციაციის“ დაარსების შემდეგ, კომუნისტი მწერლები ცდილობდნენ გამოეყენებინათ სოციალისტური რეალიზმის იდეები თავიანთ ნაწერებში. სტატიაში მოკლედ არის განხილული სოციალისტური რეალიზმის რეცეფცია ბენგალის ლიტერატურაში. ყველაფერი კი დაიწყო ცნობილი დებატებით, საროჟ დატსა და სამარ სენს შორის თემაზე – იყო პროგრესული აუცილებლად ნიშნავს თუ არა რევოლუციონერობას? დუტი დაჟინებით მოითხოვდა, რომ პროგრესულმა მწერლებმა უნდა მიიღონ მკაფიო რევოლუციური და პროლეტარული პოზიცია, სენი კი თვლიდა, რომ ავტორი უნდა მიჰყვეს იმ რეალობას, რომელიც მისთვის ცნობილია და ფოკუსირება მოახდინოს არსებული საზოგადოებისა და კულტურის დეკადანსის გამოამჟღავნებაზე. 1940-იანი წლების ბოლოს გაიმართა დებატები როჯერ გაროდის პოზიციის გარშემო. ის, ინდოეთის ბანგლას კომუნისტური პარტიის თეორიულ ჟურნალ „მარქსბადის“ სტატიების სერიასთან ერთად, დაჟინებით მოითხოვდა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების გამოყენებას. სინამდვილეში, ტექსტების უმეტე-სობა უფრო მეტად იყო ფოკუსირებული პარტიის მიერ „განათლებული“ სამუშაო კლასის რევოლუციურ კადრებზე, ვიდრე პროლეტარულ გმირებზე. პროლეტარიატის ხმის ძიებამ ისეთი ავტორები, როგორებიც არიან მაჰასვეტა დევი, დებემ როი და ნაბარუნ ბჰატაჩარია, ტიპური სოციალისტური რეალიზმისგან, ენისა და ენობრივი რეგისტრებისგან სრულიად განსხვავებულ ფორმებამდე მიიყვანა, რაც მკვეთრდ განირჩეოდა ბჰადრალოკის გასუფთავებული დისკურსისგან, რომელშიც მრავალი წინა ავტორი იყო ჩაფლული. შესაბამისად, დამტკიცებულია, რომ მნიშვნელოვანი სოციალისტური და რეალისტური მხატვრული ნაწარმოების დასაწერად, კლასობრივი ფორმაცია და კლასობრივი ბრძოლა ქვემოდან უნდა იქნას განხილული, ქვეყნის/რეგიონის სპეციფიკის გათვალისწინებით.

Soma Marik
(India)

**Representing Women in the Struggle for Socialism:
Alexandra Kollontai and Lydia Chukovskaia
as Alternatives to Socialist Realism**

Some Theoretical Propositions

In 1934, the activist and writer, Maxim Gorky, officially indicated and proclaimed the establishment of Socialist Realism. Before this there were several independent artistic and literary groups. In 1932, the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union (CPSU) ordered that all independent groups be disbanded and ordered for unified arts, also referred to as “State-sanctioned”. Gorky’s speech of 1934 laid down rigid guidelines for Socialist Realist Art (SR/SRA), where he emphasized, four rules: it must be proletarian and relevant and coherent to the workers reflecting their everyday lives; it must be stylistically Realist; and it must be partisan: it must actively support the aims of the Russian State and the CPSU.

In the hands of Gorky and Zhdanov, entrusted by the Party/leader with overseeing culture, it became a highly propagandistic trend. SR was required to present a highly optimistic image of life in the Soviet State and the ever-righteous Party. This was the crucial distinction between Socialist Realism and Social Realism. The hardship precipitated by Stalinist rule and, indeed, by civil war (1917-22), was not an acceptable subject for critique: authors and artists were pushed towards conformity.

One can think of Konstantin Fedin, who was part of the Serapion Brothers in the early 1920s (Edgerton, 1949), but whose career culminated in the not perhaps globally outstanding, but certainly a very significant Socialist Realist *Early Joys* (1946) and *No Ordinary Summer* (1948)¹. And of course, when we are speaking of Fedin, we are talking about one of the superior authors. As Katherine Clark (1981, pp. ix-x) says in her work on the *Soviet Novel*, the dominant Western attitude to Socialist Realism was that state interference had disastrous result on literature’s natural evolution; that it was a literary tradition that had developed at the cost of

¹ For the Fedin novels, I have checked the Soviet Era translations, as my focus is on contemporary Socialist Realism including its reception outside the USSR, and its alternatives.

much violation of human rights and human suffering; and it was so dull that any study of it, unless enlivened by tales of infamy, would also be dull and irrelevant.

Clark instead of rejecting Soviet mainstream literature as “bad” literature, sought to draw attention to a distinction between European and Russian literature from the 19th Century. She argued that the Russian literary tradition had been distinct, though the revolution could have increased the divergence. Because the Soviet novel performed a different function compared to the Western novel, the methodology for assessment had to be different (Clark 1981: xi-xii). In a comparatist manner, Clark emphasizes that SR itself was not homogeneous. Different countries and different parties had differing assessments of it. The great merit of her work was to draw attention to concrete practices, and to tease out the meaning of Socialist Realism from the literary productions rather than mainly from formulae in conferences or literary critics’ writings.

My concern, in writing about Socialist Realism as well as any alternatives to it, have stemmed from long years of studies of communist politics and women’s participation or engagement in any form with it (Marik, 2010; Marik, 2013; Marik, 2022). Accordingly, I shall be limiting myself to only one fragment of the various issues that can be discussed in connection with the Socialist Realist works.

From the official standpoint, SR was intended to combine "the most matter-of-fact everyday reality with the most heroic prospects" and create a vision of the ultimate socialist ideal as it should be. Clark suggests that there was a master plot to be followed for most Socialist Realist novels. (Clark 1981: 5). But she rejects the view that there was a one-way flow from politics to literature. Moreover, Clark also points out that the formulaic signs of the Soviet novel were utilized even by those who criticized the Stalinist cultural hegemony. (Clark 1981: 13). I hope to return to this particular argument when I discuss the work of Lydia Chukovskaia.

Clark makes a detailed case for Stalinist paradigm for Socialist Realism being based on the opposition of spontaneity and consciousness, which she read, as it was then the dominant way, as the Leninist approach to the working class as spontaneous and the party as the embodiment of consciousness. She (Clark 1981) writes:

Thus, the spontaneity/consciousness opposition is, on the one hand, a defining tenet of Leninism and the locus of the greatest controversies about how to put theory into practice. On the other hand, it catches some of the Russian intelligentsia's obsessive dilemmas. Indeed, Leninism, being itself in large measure a Russian ideology, also reflects the intelligentsia's own ambivalences (Clark 1981: 23).

Recent research puts one part of Clark’s contention under a cloud. Lars Lih’s analysis of the context of *What Is To Be Done?* along with his new translation,

suggests that the spontaneity/consciousness polarity was neither a fundamental tenet of "Leninism", if by that we mean Lenin's ideas, nor was it a central aspect of Bolshevik history (Lih 2006). Paul Le Blanc, much earlier, had already questioned the idea that the long process of building a revolutionary working class socialist party in Russia could be shown in terms of a few key texts of Lenin (LeBlanc 1989) On the other hand, Clark's work, taking culture as the domain, shows how the Stalin era had completely transformed Lenin's ideas. Contrary to Lih, who stresses that Stalin was in many ways an orthodox follower of Lenin, Clark's work highlights how Stalinism stressed the role of the party as the bearer of consciousness.

Clark argues that the genealogy of major or paradigmatic SR novels was brought into existence through the creation of an official definition of SR. Later receptions of these texts, in other words, brought them within a common genre called Socialist Realism.

Mother of 1906 is not *Mother* of 1936; *Chapaev* of 1923 is not *Chapaev* of 1933. Even though almost every one of their authors aspired to write a SR classic, in the sense that he wanted to write a novel that would be a model for writers committed to the Bolshevik cause, the specifically Socialist Realist quality of each novel was not created before 1932. In each novel, the author intended an important contribution to the quest for a kind of writing adequate to the new age, but the "contribution" was never adopted for Socialist Realism. When these novels were pronounced exemplars, the number of possible features a model Soviet novel might have become more finite, and in each novel those aspects not envisaged in the canon became incidental, not germane to its quality of being Socialist Realist (Clark 1981: 30).

Clark cites Zhdanov who combined "the most matter-of-fact everyday reality with the most heroic prospects" and create a vision of the ultimate socialist ideal as it should be (Clark 1981: 34).

The master plot is traced and examined by Clark. The finalized version of the master plot consists of signs, that were embodied in epithets, stock images and character types, structure of events, and so on. The master plot centres on a positive hero, a "defining feature of Soviet Socialist Realism" and "an emblem of Bolshevik virtue" that the reader "might be inspired to emulate." The positive hero must be both a "typical" person and at the same time adopt a path that will "show the way forward" to an ideal socialist future. The specific types and forms of positive heroes shift at different points in Soviet History, but the basic structure of the hero's journey remains the same (Clark 1981: 46). The hero typically arrives in the small, closed world of a "microcosm," and develops a plan to fix the problem, but soon encounters obstacles, such as obstinate bureaucrats, but when he garners support from other

workers, he can begin working towards completing the task. Next comes a period of transition or trials, in which the hero encounters various problems, natural/man-made. The action culminates in a "climax," where the task seems impossible to fulfil: the hero faces death, harm, and/or has a moment of self-doubt. Only when the hero talks to a mentor figure and the mentor figure passes down a "baton" of wisdom is the hero able to undergo an initiation process and fulfil the task. The end of the Socialist Realist novel is more complex, but includes the completion of the task, a celebration of its completion, the resolution of love or some other emotional aspect of the plot, and the hero's acquisition of an extra-personal identity (Clark 1981: 255-260). The hero's secondary task is thus to acquire this identity by moving from a state of impulsive and emotional spontaneity (*stikhiinost'*) to consciousness (*soznatel'nost'*). One can see how certain earlier novels are then read into the template. For example, Gorky's *Mother*, where Pavel plays the role of the mentor in transforming his mother into a revolutionary. Based on an actual working-class struggle in the town of Somov, Gorky takes up the historic Pavel Zalomov and his mother, transforms them into Pavel Vlasov and his mother, and to heighten the political charge, makes her a martyr at the end, while Zalomov would say later that his mother continued to be active till her 80s.

The New Soviet Man and the New Soviet Woman:

Where did the New Soviet Woman fit in here? As Lynne Attwood argues (Attwood 1999), following Ehrenreich and English, in industrial/industrialising societies, not just the USSR: two basic positions emerged; the 'rationalist' and the 'romantic' positions. Adherents of the 'Rationalist' approach argued that women were a vital economic resource and should be involved in the public world of production. They saw most differences in male and female personality and behaviour as the product not of nature but of socialisation. Women were innately no less suited than men to work outside the home, and most of the functions they currently performed in the family could be taken over by public institutions. 'Romantics', on the other hand, wanted to keep women in the home, as all male and female differences were rooted in nature. Women were naturally more tender, loving, and nurturing than men. If they ceased to provide domestic services for their own families, in their own homes, for love rather than money, the world would become a cold place, 'without love, without human warmth' (Ehrenreich and English 1978: 20).

Attwood argues that whereas in the 1920s, within a plurality of positions, one major trend was to try and universalize masculine rationality, this changed in the 1930s. In the 1920s, Arja Rosenholm suggests, more androgynous representations of women were becoming common in the work force. Ultimately, the rational woman's aim was to obtain equality in the workforce and society by striving to perform male tasks at par, leading to a paradoxical duality. This is obtaining male minds with a female body, whose "irrational" nature automatically undermines the maleness of the assimilated New Woman.

During the "Great Retreat", the romantic woman gained quite a bit of visibility over the rational woman. The proper "new Soviet woman" was supposed to be both a fantastic mother, who reared multiple children, and a *stakhanovka*/ ideal worker. A woman's labour was to serve as a role model for her children or to help her husband meet his quotas. Thus, the new Soviet woman became domesticized into the private realm under High Stalinism and State social and cultural policies encouraged worship of the cult of motherhood and emphasized, rather than deemphasized, the male-female binary (Attwood 1999: 162).

The assumptions of Cold War era Western studies, already shown as being criticised by Clark, should be remembered. These assumptions included the belief that dictations from top created a complete sameness, and a purely turgid style of writing. Neither is valid. Speaking about a totally different literary context, Theodore Sturgeon is reported to have said: "Ninety percent of science fiction is crud. But ninety percent of anything is crud, and it's the ten percent that isn't crud that is important" (Sturgeon, 1937-1940, as cited Gunn, 1995). Studying the fiction of Vasily Grossman, Maria Karen Whittle argued that he brought in "marginal heroes", thereby subverting Socialist Realist conventions while operating within them. Since Grossman sometimes has female characters as heroes, she brings them in too (Whittle 2012). However, this is where the argument raised earlier becomes pertinent. Whittle reads even his stories of the 1920s as Socialist Realist or subversion of the same. But prior to 1932, there was no concept, and its full meaning was worked out only by the Writers Congress.

This is why, not all the different viewpoints need to be classified as "dissident". And even when we do have political dissidents, as in the case of Alexandra Kollontai, there is no reason to assume that her fiction is set in conscious opposition to Socialist realism. I would rather look at it as an alternative that was put forward in the 1920s.

Alexandra Kollontai and Critical Bolshevik and Feminist Fiction: Women Workers' Space within the Party: Workers' Opposition

Alexandra Kollontai was an important and independent minded communist. Starting with taking classes for women workers in 1894, by 1896-97 she was a convinced Social Democrat. Briefly a Bolshevik in 1904, she was a Menshevik for many years. By 1917, she was one of Lenin's strong supporters, when he initiated a drastic line change through his April Theses. She was also an early advocate of organising women workers as a distinct and separate party task, since 1905 revolution. It was therefore not surprising that she became a member of the first Council of Peoples' Commissars after the October Revolution. 1918-1922/3 saw a number of significant changes for women, both by government action and through political mobilizations. However, in 1920-22, Kollontai was to become a leading member of the Workers' Opposition. As a result, she lost her position in the women's centre of the party, and after 1922, increasingly withdrew from open political criticisms.

The second stage of the Workers' Opposition had been concerning the introduction of the New Economic Policy and the introduction of profitability for state owned industry and the peasants had to be paid for the grain beyond the amount they paid as taxes (in grain). This in turn led to the stronger one-man management structure. Kollontai, Alexander Shlyapnikov, and others objected the rise of unemployment since 1922. It affected women more than men, and it was found that the laws protecting female labour were not being observed even in the state enterprises. As subsidies were cut, community kitchens and similar attempts at going beyond the family norms started collapsing, and women found themselves being pushed back into domestic drudgery. Lack of birth control measures combined with easy divorce laws ended up benefitting men who could walk out of marriages leaving children with their mothers.

Withdrawal from Direct Politics

In 1922-25, Kollontai stopped writing or speaking openly about the general direction of the party and the state. With the defeat of the Workers' Opposition, she turned exclusively to issues of women workers and women in general. By the end of the decade, her withdrawal would be far more complete, and she would separate women's issues from the ongoing debates over party line. However, the novels and stories she published need to be seen as carefully crafted critiques.

In several articles of this period Kollontai turned to a theme she had explored in earlier years, that of the psychological emancipation of women. Unlike a majority of the Bolshevik leaders, she was convinced that simple legal equality and the right to work, or economic freedom, was not adequate. Even more than women workers, it was the *krestianka* (peasant woman) to whom Kollontai drew attention. Isolated from urban radicalism, isolated from collective work, they had been the most backward as well as most oppressed. But war, revolution and civil war had caused a change. Kollontai wanted to utilise the changes to transform the lives of rural women. But for most party members, this seemed one more area where the party regime would come into conflict with the (male) peasantry.

Fictions: Equality and Redefinition of Love

Kollontai's fictions of this period, is simultaneously deeply political and intensely personal. Her first collection of stories was *Woman at the Turning Point*. The story "A Great Love", one of the stories in this collection, is often thought to be a depiction of the supposed relationship between Lenin and Inessa Armand, but it is actually a reflection on Kollontai's own relationship with the Menshevik ideologue Maslov (Elwood 1992; Evans Clements 1979: 229; Stites 1975: 89). The story reached the embittered conclusion that relationships with men always end in mutual recrimination, that women must pursue their own careers, and that no man will allow them to do that. With anger much more intense than in her essays, Kollontai declared that marriage was doomed because people did not know how to love. *The Love of Worker Bees* was the second set of short stories published by Kollontai in 1923 (Kollontai 1977). The heroine of the biggest story is a communist woman who chooses to put her commitment and ideology before her husband. Some of the elements of the story, according to Farnsworth, were thinly disguised elements of her own relationship with Dybenko (Farnsworth 1980: 325-329). It is however perfectly possible to read it with no idea about that relationship.

In terms of the eventual Socialist Realist model and the function of women in it, no less than the major 20s-way, Kollontai's treatment of Vasilisa Malygina moves away from a party centric, and top-down idea of how consciousness is to grow, and how the proletarian hero could overcome hurdles only through the intervention of the senior mentor who was inevitably a senior party person.

Vladimir and Vasilisa had met during the revolutionary year of 1917, and any courtship had been to the accompaniment of struggles over workers' control over

production, over ousting the “social patriotic” traitors from the leadership of the Soviets, and ultimately over making the revolution.

When her husband writes a letter asking for her help, Vasilisa leaves Moscow for the small town where he is director of a factory. Living there, she discovers what being a privileged person in NEP Russia means. What matters to Vasilisa is that she finds Vladimir not merely having fallen in love with someone else, but of keeping her (Vasilisa) as a front for his “respectability”. When Vasilisa rejects this, Vladimir tries to commit suicide, not, as Vasilisa initially thinks, out of love and a conflict of emotions, but because he was going to lose face (Kollontai 1977: 145) Beatrice Farnsworth thinks that the love that Vladimir felt for Vasilisa even at this point was genuine. Eventually Vasilisa makes a break with Vladimir, returns to Moscow, and writes a letter to Vladimir’s woman friend Nina where she expresses the view that they are better suited, and that the rupture between Vladimir and herself was not caused by the appearance of Nina (Kollontai 1977: 176-77). Kollontai expects proletarian women, trying to transform themselves and their society, to break free of the construct which makes of woman’s life chiefly the purpose of pleasing her man and finding pleasure in that. But this novel shows that this transition from sexual jealousy to unfettered passion demanding respect for the freedom of her own feelings has not been an easy process. More and more, she asserted, the new women were single women. At the same time, this singleness was not bourgeois individualism. Vasilisa finds, when she leaves Vladimir, that she is pregnant, and her decision is to bring up the child in the commune she lives in, with the other women who live there. Women are neither to become masculine, nor are they to be romanticised. The class, both males and females, had to be self-activated, as parts of the class. If they did so, in the point of production, they could also free themselves from the tyranny of dependence in marriage. Self-emancipation meant not delegating to others the task of building a new society, but doing it oneself. This meant that contrary to the readings of these stories given by many of her critics, she was not confining herself to a narrowly “feminine” writing. She was also disclosing how bureaucratisation was eating into the vials of the party and how it was ruining some of the best elements of the working class. Gender was important, not in any “separatist” sense, but because existing gender imbalance meant that when bureaucratisation and the reappearance of privileges took place, the males became the chief beneficiaries – though only some males, not all. Vladimir has become a director, and Vasilisa is expected to be the Director’s wife. Rejecting this, she reaffirms a revolutionary elan of the earlier years, gradually dying out. And there is a flat rejection of *partiinnost*. *Soznatelnost* is not arrived at through *partiinnost*, not through the gateway of the Stalinist reading of

Lenin's *Chto Delat?* It is due to being part of the collective proletariat that consciousness grows, so that Vladimir may be also a party member and higher up in the echelon by state-party norms but projected as one whose consciousness has regressed from proletarian to a bureaucratic/petty-bourgeois level.

An additional point is worth mentioning. Critics in modern times have sometimes charged Kollontai with promoting the cult of the motherhood. (Farnsworth, 1980, pp. 296, 359-60 challenges this). Lokaneeta claims that Kollontai's notion of maternity has no concept of choice. This is based on her claim that Kollontai does not talk about contraception, and that she talks about population and labour power (Lokaneeta 2001: 1409-1410).

This is to conflate the later Kollontai, who submitted to Stalinist norms about building Soviet citizens¹, with the Kollontai of 1923. Vasilisa's decision to have the child, and Zhenya's abortion in another story, *The Love of Three Generations*, are both based on personal choices.

The Love of Three Generations, short story, was to be used to claim that Kollontai was a promoter of promiscuity, or the so-called glass of water theory. This was a supposed defence of promiscuity on the grounds that one should satisfy the sex drive as simply as one satisfies thirst. But one can associate Kollontai with this "theory" only if one assumes that Kollontai takes a stand in favour of propagating Zhenya's standpoint, and if one reduces the writings of Kollontai for this period to '**The Love of Three Generations**'. By setting this story side by side with the essay '**Make Way for Winged Eros**', one can see a didactic purpose being worked out. Zhenya's life is that of a 'wingless Eros'. But only after much struggles could a new world of communist harmony come into being. Kollontai does not offer ready-made solutions, but nor does she offer Zhenya as a role model for youth. Rather, Zhenya is one possibility in the present.

There were reports coming in to the party that young Bolsheviks were pressuring each other into bed by accusing anyone who resisted of petty-bourgeois morality. The end result was that many women found themselves trapped in unwanted pregnancy and then abandoned by their once ardent comrades. That is why Cathy Porter wonders whether Zhenya symbolises a sexual revolution or whether the chaos of post-revolutionary Russia had created a new generation

¹ As when she wrote, in a 1946 article, "From the very beginning, Soviet law recognized that motherhood is not a private matter, but the social duty of the active and equal woman citizen.". In the same essay she also applauded the bestowal of the title 'Mother-Heroine' to millions of women." (Kollontai 1972: 183-184).

incapable of entering into deeper commitments at the personal level (Lokaneeta 2001: 1411; Evans Clements 1979: 235; Porter 1977: 14). Helen Deutsch offers an explanation, according to which the story should be seen as a cultural and historical document. It shows how women in the first period of the revolution, especially in the fluid situations, viewed their emotional relations, explored new patterns of sexuality, and how they prioritised work over passion (Deutsch 1944: 358). The contemporary conservative Soviet professor Aron Zalkind took a hostile stance. He termed Zhenya's outlook on life a disease, not a class idea (Farnsworth 1980: 332). Zalkind himself had an extremely reactionary view, praising abstinence and sublimation of sexual drive. Yet, even if we leave aside her non-fiction writings, Kollontai's stories themselves, including Zheniya's deep love for her mother as opposed to the absence of such love to male sexual partners, indicate Kollontai's recurring affirmation that women ought not to make one heterosexual bonding the centre of their lives. All of this puts her fiction, regardless of its other flaws, as a critic of *officialese*.

Lydia Chukovskaia: Survivor of the *Yezhovshchina*

Lydia Chukovskaya (1907-1996) was the daughter of Kornei Chukovsky, and a close associate of Anna Akhmatova. Her husband, Matvei Bronstein, was a talented physicist, arrested in 1937 and executed in early 1938 after a 'trial' lasting half an hour. Chukovskaya was saved by not being in Leningrad at that time. While living in precarious conditions, she wrote a novel, *Sofia Petrovna*. This was therefore not a first-person memoir but as she writes, "I attempted to record the events just experienced by my country, my friends, and myself" (Chukovskaya 1988: 1). So, while it is not a direct memoir, it is, by the author's own admission, about her era, about women like herself. And this was written, not later, but while the events were still a living reality.

Sofia Petrovna and her Initial Illusions

Lydia Chukovskaya's heroine Sofia Petrovna was herself not arrested. Unlike some other women who survived to write about the Great Terror, like Nadezhda Mandelstam, or Evgeniia Ginzburg, Sofia Petrovna stood much lower down. Ginzburg had at least been sufficiently high up. Her husband Pavel Aksyonov was a member of the Central Executive Committee of the USSR (and the mayor of Kazan).

So, she had a fair amount of privilege. Sofia Petrovna in the novel was the widow of a doctor, Fyodor Ivanovich. They had had a life together in the pre-revolution period too, when they had employed a maid. But in the new era, with the death of her husband, she had learned typing in order to take on a job. She joined a typing pool. In course of time, she became socially involved, while her son joined the Komsomol. As he grew older, he became an enthusiastic worker activist. But she was less clear about the twists and turns of politics. So, when in 1937 the full force of the Terror fell, she was unable to understand what was happening. She could not believe that people she had known as good humans, whether the doctor friend of theirs who had been Godfather to her son Nikolai, or the Party Secretary of her workplace, could all turn out to be in the hire of the Nazis or be saboteurs. And then Nikolai's friend Alik comes and informs her that Nikolai has been arrested.

Terror

What follows is a description of the harrowing experience of a mother in search of information about her son. The bureaucratic machinery is described in fewer pages, but along lines very similar to what Mandelstam portrays. Sofia Petrovna believes, however, that while Kolya was arrested due to a misunderstanding, the others, including the accused in the second Moscow Trial, were really guilty people. After all, there was so much being written about them in the newspapers.

As she waits for the "error" to be rectified, however, Sofia finds other things happening. Her friend, the typist Natasha, is fired for a simple typing error where she had typed Ret army instead of Red Army. Natasha was the daughter of a colonel under the old regime. While still searching for her son, she discovers what was happening to people sentenced to jail, and to their family members sent off to distant places like Kazakhstan.

Sofia Petrovna found herself being written up in an anonymous article as a person hand in glove with saboteurs. She submitted her resignation rather than wait to be thrown out. The next day she discovered that her friend Natasha had consumed poison.

Her son survived, at least the first year and a few months. And she received a letter from him, where he mentioned how he had been tortured. When she took the letter to Mrs. Kiparisova, the wife of Kolya's Godfather, she found the woman packing to leave since, as the wife of a counter-revolutionary, she was being deported. And she advised Sofia not to apply on behalf of her son. To do so would be to

draw attention to herself as the mother of a convicted counter-revolutionary. At the same time, it was likely to result in further punishment for her son.

Lydia Chukovskaya therefore gets her principal character to do what Ginzburg had been advised in real life but what she refused to do. Possibly, it was easier for a Sofia Petrovna than for Ginzburg. As a teacher, a colleague of a man Stalin himself had condemned, and as a party member married to a high functionary, her visibility was far greater. As Vadim Rogovin shows, there was substantial sympathy for Trotsky's criticism of the Stalin regime in the ranks and even in the leadership of the CPSU, and support for his demands for inner-party democracy, greater social equality and an international orientation to the Bolshevik goal of world revolution. It was this political fact, as Rogovin demonstrates, that accounts for the purge reaching so deeply into the party apparatus, the military, the Komsomol youth movement, and the broader layers of the population (Rogovin 2009).

But we need to see what these texts told the first generation that received them – the post-Stalin soviet people, who read these mostly as Samizdat. Luminaries of the Soviet underground from the post Thaw period like Lev Kopelev, Raisa Orlova¹, Ludmilla Alexeyeva (Alexeyeva 1993: 43), Andrei Sakharov, and Roy Medvedev mention Ginzburg's memoir alongside the works of Aleksandr Solzhenitsyn and Varlam Shalamov as having both a profound personal influence on their lives and one of the most worthwhile texts written about the Gulag (Medvedev 2002: 41).

Sofia Petrovna, in order to survive, decided to burn the last letter from Nikolai (Kolya). Was it cowardly? In 1937, at the height of the Terror, survival called for many tricks. Bukharin's widow, Anna Larina, memorised an eight-paragraph long letter, addressed to a future generation of party leaders. For years, while she languished in prison cells and internal exile as a "relative of an enemy of the state," Larina could not bring herself to write down the testament for fear of informers. In 1956, after Nikita Khrushchev denounced the crimes of Stalin in a "secret speech" to the party leadership, she wrote out the testament for the first time. She appealed to the party leadership for the rehabilitation of Bukharin, though that would happen only in the Gorbachev era (Larina 1994).

What is also important, when we look at Sofia Petrovna as a novel, is how the master narrative is taken up and then subverted. In the first part, the politically untutored Sofia begins under the guidance of the local party comrades to become

¹ Kopelev and Orlova were present at Ginzburg's funeral. They share in an afterward they wrote for Whirlwind that they first became acquainted with Ginzburg through an illicit copy of her memoir (Kopelev and Orlova 1989: 320).

aware. Before the action of the novel begins, it is implied that Sofia Petrovna had little contact with the world beyond her home and family. Though the revolution had encashed on even the middling wealthy, carving up her home into smaller apartments, she managed to maintain a small part of the domestic life of old. But the death of her husband and the need to get her son launched in a decent way is what forces her to set out. As Holmgren points out, even when Petrovna dreams of a future in the early stage, it takes themes of radicalism and twists them. She thinks of owning a dressmaking shop where women will work for ladies. As Holmgren says, Sofia misses the political implications (women's employment, financial autonomy, opportunities for radical education) and focuses on surface images of bourgeois femininity (Holmgren 1993: 47-48). Later, employed in a Petrograd publishing house, she has a positive development typical of socialist realism. Her son becomes an active Komsomol member. It is Kolya who is partly the mentor, explaining to her the importance of women doing socially necessary work. But when she does meet the hurdles, the way forward comes not through a mentor who will help her to overcome the problems and merge in the proletarian collectives while also developing the individual personality. Instead, Sofia gradually learns that the Stalinist system is a fraud, a monstrous regime oppressing the people. Written in a small period in 1939-40, in a school answer book, it had to be kept concealed for a long time. During the thaw, it circulated, and the author even tried getting it published. But in the end the state refused to do so. As a result, she refused to allow anything written by her to be published in the USSR. Only in 1988 was the Russian readership allowed to read the novel in a legal edition.

Kolia's arrest brings the personal dimension of the terror home to Sofia, but she has no answers. She sees only Kolia's arrest as a mistake. Committed to believe and obey, she submits to and suffers from the self-serving manipulations of "bad" characters still enjoying official approval. Watching the destruction of the obedient and the "good", she nevertheless abhors and suspects any form of dissidence. So doomed by the nature of her participation, Sofia Petrovna is driven to a fundamental denial of herself and others. Her fate is the more terrible because it is worked out within and against the possible alternative world of a community of victims, who if they recognise their community, could become the starting point of a resistance. Instead, by subscribing to the official interpretation of her experiences, Sofia Petrovna cannot see all those women as allies. She sees them as wise and mothers of the enemy, as Ginzburg's memoirs show even arrested and tortured party members keeping their distance from those who were non-party, or worse, former members of other parties. As Holmgren remarks: "Renouncing their positive image and associ-

ation, she is led to distrust her own unofficial response as a loving mother and an intuitive woman and, in the end, yields to the annihilating silence of the torture chamber” (Holmgren 1993: 56).

Conclusion:

I started by arguing that Socialist Realism is less homogeneous and less a one-way dictation from the state than it used to be thought in the Cold War era. In looking at the two texts of opposition, I suggest that there cannot be any image of a homogeneous opposition either. Kollontai tried to remain a communist activist. Natalia Sedova-Trotsky, in her book co-authored with Victor Serge on the life of Trotsky, mentions an event of the late 1920s.

“Before the final blow, Alexandra Kollontai used to visit us quite often. The 1920 Workers' Opposition, of which she had been one of the leaders, was allied to our movement. When she was appointed ambassador to Norway, she came to take her leave of us and offered to take out Opposition documents in her diplomatic bags to hand over to foreign groups. When I took them to her a few days later, I found her completely changed, confused and absolutely terrified. "Really, I can't take anything, I am sorry," she kept repeating ... Soon afterwards, she published a complete refutation of her past in Pravda – the price for keeping her job” (Serge and Sedova Trotsky 2015: 155). My concern is not with the accuracy or otherwise of Sedova's claim about why Kollontai changed her position, but with the testimony that at least till 1927 she had been keeping carefully in touch with the communist opposition to Stalinism.

The fiction she wrote was a part of this stance. It was an attempt to restore the idea of a proletarian collectivity that could not be substituted by a top-down party hierarchy. In its Gothic elements, Vasilisa Malygina also challenged the emerging *Proletkult* line.

By contrast, it is with Lydia Chukovskia that we see the full Socialist Realist model addressed and subverted. By fighting for its legal publication in her own country, she was thereby fighting for a frontal attack on the more dogmatic dimensions of Socialist Realism. While certainly her battle was fundamentally political, in a sense it was also more significantly literary, in a way that Kollontai's was not. Kollontai chose fiction when the opportunity for speaking and writing non-fiction was closing for her. Chukovskaya made literature the site of her struggle, and made a critique of socialist realism her core weapon.

References:

- Alexeyeva, L. *The Thaw Generation: Coming of Age in the Post Stalin Era*. University of Pittsburgh Press, 1993.
- Attwood, L. *Creating the New Soviet Woman: Women's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922-1953*. MacMillan: 1999.
- Chukovskaya, L. *Sofia Petrovna*. Northwestern University Press, 1988.
- Clark, K. *The Soviet Novel: History as Ritual*. The University of Chicago Press, 1981.
- Deutsch, H. *The Psychology of Women*, vol.1, Research Books Ltd, 1947.
- Edgerton, W. *The Serapion Brothers: An Early Soviet Controversy*. *The American Slavic and East European Review*, 8(1), 1949, 47-64.
- Ehrenreich, B. and English, D. *For Her Own Good*, Anchor Books, 1978.
- Elwood, R.C. *Inessa Armand: Revolutionary and Feminist*, Cambridge University Press, 1992.
- Evans Clements, B. *Bolshevik Feminist: Life of Alexandra Kollontai*. Indiana University Press, 1979.
- Farnsworth, B. *Aleksandra Kollontai: Socialism, Feminism, and the Bolshevik Revolution*, Stanford University Press, 1980.
- Gunn, J. *From Pain to Violence: The Traumatic Roots of Destructiveness*. 1995, <https://doi.org/10.1002/cbm.1995.5.3.243>
- Holmgren, B. *Women's Works in Stalin's Times: Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam*, Indiana University Press, 1993.
- Kollontai, Alexandra. 'The Soviet Woman – a Full and Equal Citizen of Her Country', in *Alexandra Kollontai, Selected Articles and Speeches*, Progress Publishers, 1972.
- Kollontai, Halexandra. *Love of Worker Bees*, translated and introduced by Cathy Porter, 'Afterword' by Sheila Rowbotham, Virago, 1977.
- Kopelev L. Orlova R. *Evgeniia Ginzburg v kontse krutogo marshruta* (posleslovie), in E. Ginzburg, *Krutoi marshrut: Khronika vremen kul'ta lichnosti*, Kursiv, 1989, 311-345.
- Larina, A. *This I cannot Forget: The Memoirs of Nikolai Bukharin's Widow*, W.W. Norton and Co, 1994.
- Le Blanc, P. *Lenin and the Revolutionary Party*. Humanities Press, 1989.
- Lih, L. *Lenin Rediscovered: What Is to Be Done? in Context*. Brill, 2006.
- Lokaneeta, J. *Alexandra Kollontai and Marxist Feminism*. *Economic and Political Weekly*, 28, 1409-1414. 2001.
- Marik, S. *Lives in Struggle: Communist Women of Bengal 1951-1977*, SWS-SRTT Monograph, 2010.
- Marik, S. *Breaking Through a Double Invisibility: The Communist Women of Bengal, 1939-1948*, *Critical Asian Studies*, 45 (1), (2013, 79-118, DOI :10.1080/14672715.2013.758822
- Marik, S. *Historians and Literary Studies: A Study of the Literature of Soviet Women Survivors of the 1930s*. *Sahitya: Journal of the Comparative Literature Association of India*, 10, 13-32. 2022.
- https://www.clai.in/sahityavol10/2https://www.clai.in/sahityavol10/2_S%20Marik.pdf

- Porter, C. 'Introduction', Alexandra Kollontai, *Love of Worker Bees*, Virago, 1977.
- Rogovin, V. *Stalin's Terror of 1937-1938: Political Genocide in the USSR*. Mehring Books, Incorporated, 2009.
- Rosenholm, A. Mariya Vernadskaya: Missionary of 'Scientific Femininity'. In Linda, E. (Ed), *Gender in Russian History and Culture*, (pp.73-92). Palgrave, 2001.
- Serge, V. and Sedova, N.I. *Life and Death of Leon Trotsky*, tr. Arnold J. Pomerans, Haymarket, 2016.
- Stites, R. Kollontai, Inessa and Krupskaja: A Review of Recent Literature, *Canadian– American Slavic Studies*, 10(1),
- Sturgeon, T. (1937-1940). *The Ultimate Egoist* as cited by J. Gunn in. 1975.
<https://physics.emory.edu/faculty/weeks/misc/slaw.html#:~:text=they're%20right.-Ninety%20percent%20of%20science%20fiction%20is%20crud.,than%20anything%20being%20written%20anywhere.%22>
- Whittle, M.K. *Subverting Socialist Realism: Vasily Grossman's Marginal Heroes*, Publication No. 70, BA thesis, Pomona College, *Pomona Senior Theses*. 70. 2012.
https://scholarship.claremont.edu/pomona_theses/70

სომა მარიკი
(ინდოეთი)

ქალები სოციალიზმისთვის ბრძოლაში: ალექსანდრა კოლონტაი და ლიდია ჩუკოვსკაია, როგორც სოციალისტური რეალიზმის ალტერნატივები

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, კლასი და გენდერი, ალექსანდრა კოლონტაი, ბოლშევიკური კრიტიკა და ფემინისტური მწერლობა.

სტატიაში განხილულია ქალ ავტორთა პოსტრევოლუციური, დისიდენტური მხატვრული ტექსტები. სოციალისტურ რეალიზმის მეინსტრიმულობის პირობებში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ქალი პროტაგონისტების გავრცელება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სტალინის კულტის პოპულარიზაციასთან: ქალები ქმნიდნენ „სიყვარულის, პატივისცემისა და მორჩილების“ იდეალურ დამოკიდებულებას. მაგრამ ზოგიერთი მათგანი, დისიდენტი მწერალი ქალები, ეჭვქვეშ აყენებდნენ ამ ნორმებს. ალექსანდრა

კოლონტაიმ, რა თქმა უნდა, თავისი რომანები და მოთხრობები მანამდე დაწერა, ვიდრე სოციალისტური რეალიზმი ერთადერთ სამწერლობო გზად განიხილებოდა. მისი კრებული „მუშა ფუტკრების სიყვარული“, განსაკუთრებით კი რომანი „ვასილისა მალიგინა“, სხვა არაფერი იყო, თუ არა ტიპური სოციალისტური რეალიზმის რომანი. გენდერისა და კლასის ურთიერთკავშირის განხილვით, კლასობრივ სოლიდარობაზე და არა პარტიის სიბრძნეზე ფოკუსირებით, სოციალისტური მშენებლობის პირობებში სექსუალური განთავისუფლების მნიშვნელობის კვლევით, კოლონტაიმ გააკრიტიკა ის, რის წარმოშობასაც იგი ჰვრეტდა, ახალ იერარქიის პირობებში და, ასევე, დაუპირისპირდა პატრიარქალური ნორმების ხელახალ წამოწევას, თუნდაც ისეთი რბილი ფორმით, როგორც ის იყო 1920-იანი წლების შუა ხანებში, 1930-იან წლებთან შედარებით.

ლიდია ჩუკოვსკაიას „სოფია პეტროვნა“ რომანის ფორმითაა დაწერილი, 1939-40 წლებში, და აღწერილია ქალის მიერ ტერორის გამოცდილება. სოფია და ნატაშა წარმოადგენს ორ განსხვავებულ პასუხს ტერორზე.

კოლონტაი ხაზს უსვამს კორუფციის ზრდას, ბურჟუაზიული კომფორტის და ბურჟუაზიული ქალურობის მაცდუნებლობას, პროლეტარი ქალებისა და მათ კლასობრივ და გენდერულ სოლიდარობაზე ფოკუსირებისგან განსხვავებით. ვასილისა მალიგინას კონტრპოზიცია ნინასთან, მისი ქმრის მეგობარ/საყვარელ ქალთან, წარმოადგენს როგორც სხეულის ენის, ასევე, იდეურ-პოლიტიკური პოზიციების შედარებას. სოფიას და მთლიანად რომანის ევოლუცია ჩუკოვსკაიას ხელში ერთგვარი გამოწვევაა სოციალისტური რეალისტური რომანის სტრუქტურის წინააღმდეგ. საბჭოთა ისტორიის სხვადასხვა პერიოდში მოღვაწე ეს ავტორები აფასებენ რეალობას და ეჭვქვეშ აყენებენ მწერალთა ყრილობის მიერ შემოთავაზებულ მტკიცე რწმენასა და მისგან მომდინარე კულტურულ პოლიტიკას.

Roman Dzyk, Liliia Shutiak
(Ukraine)

The Reverse Side of the Socialist Realist Canon: the Experience of Ukrainian Literature

Although the concept of literary canon originates from a completely different tradition, it turned out to be surprisingly organic for description of what has been formed for a long time through totalitarian state mechanisms, in particular, in Ukrainian Soviet literature. Such canon is extremely structured, but not frozen because it experienced transformations depending on changes in the “party line”. The totalitarian nature of this canon meant that nothing could exist outside of it. What was outside these limits was either forbidden or condemned (and often it was not in the metaphorical, but quite literal sense of a word). This is exactly what we mean by the flip side of a socialist realist canon.

The collapse of the totalitarian state, with all its supervisory and punitive mechanisms, seemed to lead to the fact that the reverse side would automatically turn into the front side. At least as a research object it’s worthy of due attention. It is about the comeback from oblivion of forbidden and undeservedly marginalized authors and texts. And we have been observing such processes for the last thirty years. At the same time, the work of once “canonical” authors is undergoing a regular reconsideration. In it, the emphasis shifts to the same reverse side, which was previously branded as certain deviations from the only correct path. In both cases, two demonstrative examples of the poets Pavlo Tychyna and Vasyl Stus can be given. On the other hand, we can state a certain vitality of the Ukrainian socialist realist canon in various guises until our time. As the latest studies show, it is impossible to fully understand its reverse side without a thorough study of this phenomenon.

The total dominance of socialist realism over a long period of time has resulted in the fact that at the time of its historical end it ceased to arouse the least interest on the part of those who had kept to it before. This is clear from the research carried out by Valentyna Kharkhun, who, as of 2004, managed to find “no more than ten Ukrainian publications of the post-Soviet period that were focused on the issues of socialist realism” (2009, p. 8). The scholar points out that “the reluctance of Ukrainian humanities to understand the phenomenon of social realism was noticeable” and attributes this to “the lack of an optimal discussion field for scientific reflection” (p. 8). Obviously, at first, the necessary distancing for an objective assessment of the

phenomenon had not yet taken place. In addition, a lot of attention was required to comprehend everything that had been banned so recently.

However, in the early 2000s, the situation began to change. There were published a number of monographs that, in one way or another, dealt with the phenomenon of socialist realism (Захарчук 2008; Роготченко 2007; Свєрбілова 2011; Хархун 2009), not only in literature, but also in the visual arts, theater, architecture, etc. There were even textbooks (Яременко 2001) and dictionaries (Клековкін, 2021) on the subject. Apart from various types of comprehensive studies, it is also essential to lay a particular emphasis on numerous studies devoted to the work of individual writers in terms of socialist realism (Коломієць 2016; Коновалова 2016; Куцевол 2012; Пізнюк 2002).

Since socialist realism as a method and style was largely an artificial formation, contemporary Ukrainian researchers prefer to avoid such definitions. On the other hand, even when they argue that “socialist realism’ is a dead end in the history of literature” and admit that it “has become by no means the best page in the history of Ukrainian literature”, they must agree that this page “unfortunately cannot be eliminated” (Ковалів 2009: 29). Therefore, Ukrainian studies apply such concepts as socialist realist discourse (Коновалова, 2016), paradigm (Коломієць 2016), and canon (Куцевол 2012; Фєдорів 2016; Хархун 2009).

All these concepts are justified and efficient in their own way. Nevertheless, we would like to dwell in more detail on the category of canon, which is perhaps most closely related to the category of memory. Today, there are at least two thorough studies in this respect: Valentyna Kharkhun’s “The Socialist Realist Canon in Ukrainian Literature: Genesis, Development, and Modifications” (2009) and Uliana Fedoriv’s “The Socialist Realist Canon in Ukrainian Literature: Mechanisms of Formation and Transformation” (2016).

It is important that the very issue of comprehending and rethinking the socialist realist canon in Ukrainian literature was tackled in 1991 by the Australian literary critic of Ukrainian origin Marko Pavlyshyn in his article “Aspects of the Literary Process in the USSR: The Politics of Recanonization in Ukraine After 1985”. This work described the situation during the glasnost period. It was later published in Ukrainian in the journal “Svito-Vyd” under the title “Canon and Iconostasis” (1992) and later reprinted in a book of the same name (1997). Even then, it outlined many issues that have not lost their relevance to this day.

Above all, Pavlyshyn draws attention to the interest that the consideration of the processes of revising the socialist realist canon (not in its central, Russian hypostasis) may cause. “In Ukraine, as in other non-Russian republics of the USSR,

the general relief had two main dimensions: in addition to general political liberalization, there were certain shifts in the hierarchical definition of relations between Russia and non-Russia as between center and periphery, metropolis and province, capital and colony. Consequently, consideration of processes far from the center may be more useful in getting to the heart of the matter than the more traditional focus on the culture of the former metropolis” (Павлишин 1997: 184). This remark obviously refers to the fact that Western Sovietology has largely been a predominantly Russian studies and has ignored other research objects.

Although Pavlyshyn uses the term “canon” (because it “originated from Western literary studies”), he makes an important clarification: “In Eastern Europe, the object of honor in literature was often not so much a text as a person, or, more precisely, the totality of a writer’s biography, works, and historical role (...). Literary canonization in the Soviet Union took on forms that in some ways resemble the canonization of a church saint. A writer (an individual text!) takes a place in a series of similar individual texts, which is more useful to regard not as a canon but as an iconostasis” (p. 191). According to Pavlyshyn, the perestroika period has made it possible to build up a new vision of the literary canon. The latter vision presented two options, both of which turned out to be utopian: “a radically new canon that would simply reject almost all socialist realist production, preserving only certain works from it, marked (by chance) with attributes that would fit into some new scheme of values. In this way, it would be possible to define a new family tree of worthy works that would grow through the modernism of the 1920s and 1930s, through certain domestic and diaspora writers and poets of the 1960s, to the present day, where such a tradition could become both a logical beginning and a canonical reference point for contemporary literature. (...) the second option is to do away with the concept of the canon altogether, at least temporarily” (p. 188). Instead, “the Ukrainian literary discussion (...) did not choose the path of iconoclasm (...). It has led to the addition of a new layer of newly canonized icons to the iconostasis. The old icons remained in almost the same hierarchy as before. Sometimes, those who have found a place in the iconostasis may possess previously unnoticed attributes symbolizing heretical ideological inclinations” (p. 192).

Pavlyshyn claims that “criticism (somewhat unbridled by publicity) had enough energy to return to the canon the texts that had been banned until recently. (...) But it was not enough to thoroughly thin out the canon that emerged after 1934 in compliance with the formula of socialist realist literature” (pp. 187-188). The mechanism of the formation of the new canon resembled the previous period in many ways. Earlier, “the history of literature was restricted to the eternal return of

the story of how (...) an ideologically oriented author writes (...) an ideologically oriented work”, later, there emerge “already new biographical motives that signal a positive assessment of a critic or historian (books banned by censorship; prohibition to be published; deformation by editors; conflicts with the authorities and the KGB, even imprisonment)” (pp. 191-192). In other words, the reverse side of the socialist realist canon is emphasized, which, however, does not in any way cancel it.

Thus, both the socialist realist canon and its reverse side continue to coexist, except that they have changed places. This coexistence results in a very bizarre product, which is true not only for the early 1990s, but also for the rest of the time. It is hardly possible to completely agree with Olena Voshchenko that “the collapse of the Soviet Union and the release of the humanitarian sphere of independent Ukraine from direct imperial administration was marked by the curtailment of the socialist realist project and its replacement by a national counter-discourse in the status of one of the official discourses” (Вощенко 2021: 7).

Pavlyshyn’s criticisms of the formation of a new canon of Ukrainian literature are made largely from a postcolonial point of view. Ivan Dziuba objected to this, insisting that “in the field of culture, we are still far from finally overcoming the colonial condition (...). At best, overcoming this colonial condition will take a whole historical era” (Павлишин 1997: 24). Although history often accelerates certain processes (actualizing, for example, the decommunization that was not properly carried out at the time), even today, in the face of a new colonial threat, many issues remain far from being finally resolved. This is about Ukraine’s Soviet heritage: is it primarily Soviet, or is it primarily Ukrainian?

Anyway, the very existence of the socialist realist canon opens up a very interesting field of research of not only its essential parameters, but also of what we have labeled as its reverse side. These are not only the forbidden texts and authors, but also the transformation of the canon itself, when its front side turned into the reverse side; these are different editions of texts; these are textbooks in literary history, and the changes they underwent; counter-discourse in “samizdat” and the diaspora, etc. The normativity of the socialist realist canon only contributes to the reconstruction of its reverse side.

Referenses:

- Dzyuba, I. Marko Pavlyshyn: kriz' "Postmodernist-s'ki Okulyary". U Pavlyshyn, M. Kanon ta Ikonostas (s. 5-26). Kyiv: Chas, 1997 (Дзюба, І. Марко Павлишин: кризь "постмодерністські окуляри". У Павлишин, М. Канон та іконостас (с. 5-26). Київ: Час, 1997).
- Fedoriv, U. Sotsrealistychnyy kanon v ukraïns'kiy literaturi: mekhanizmy formuvannya ta transformatsiyi. Dysertatsiya kandydata nauk. L'vivs'kyu natsional'nyu universytet imeni Ivana Franka, 2016 (Федорів, У. Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації. Дисертація кандидата наук. Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016).
- Filatova, O. Avtor i tekst u systemi sotsrealizmu. Mykolayiv: Ilion, 2017 (Філатова, О. Автор і текст у системі соцреалізму. Миколаїв: Іліон, 2017).
- Kharkhun, V. Sotsrealistychnyy kanon v ukraïns'kiy literaturi: heneza, rozvytok, modyfikatsiyi. Nizhyn: Hidromaks, 2009 (Хархун, В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин: Гідромакс, 2009).
- Klekovkin, O. Sotsialistychnyy realizm: slovnyk kul'turnykh stsena-riyiv. Kyiv: Art Ekonomii, 2021 (Клековкін, О. Соціалістичний реалізм: словник культурних сценаріїв. Київ: Арт Економі, 2021).
- Kolomiyyets', I. Tvorchist' O. Kopylenka i sotsrealistychna paradyhma 1920-1950-kh rokiv. Avtoreferat dysertatsiyi kandydata nauk. Kharkiv-s'kyu natsional'nyu universytet imeni V. N. Karazina. 2016 (Коломієць, І. Творчість О. Копиленка і соцреалістична парадигма 1920–1950-х років. Автореферат дисертації кандидата наук. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2016).
- Konovalova, O. Proza Anatoliya Shyvana: sotsrealistychnyy dyskurs. Avtoreferat dysertatsiyi kandydata nauk. Kharkivs'kyu natsional'nyu pedahohichnyu universytet imeni H. S. Skovorody. 2016 (Коновалова, О. Проза Анатолія Шияна: соцреалістичний дискурс. Автореферат дисертації кандидата наук. Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2016).
- Kovaliv, YU. «Sotsrealizm» – hlukhyy kut istoriyi literatury. Slovo i chas, 4, 2009, 27-42 (Ковалів, Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури. Слово і час, 4, 2009, 27-42).
- Kutsevol, O. Tvorchist' Yuriya Shovkoplyasa i sotsrealistychnyy kanon v ukraïns'kiy literaturi 30-60-kh rr. XX stolittya. Avtoreferat dysertatsiyi kandydata nauk. Kharkivs'kyu natsional'nyu pedahohich-nyu universytet imeni H. S. Skovorody. 2012 (Куцевол, О. Творчість Юрія Шовкопляса і соцреалістичний канон в українській літературі 30-60-х рр. XX століття. Автореферат дисертації кандидата наук. Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2012).
- Pavlyshyn, M. Literary Canons and National Identities in Contemporary Ukraine. Canadian-American Slavic Studies, 40 (1), 2006, 5-19. <https://doi.org/10.1163/221023906X00690>
- Pavlyshyn, M. Kanon ta ikonostas. Kyiv: Chas, 1997 (Павлишин, М. Канон та іконостас. Київ: Час, 1997).

- Pavlyshyn, M. Kanon ta ikonostas. Svito-vyd, 8, 1992, 69-81 (Павлишин, М. Канон та іконостас. Світо-вид, 8, 1992, 69-81).
- Pavlyshyn, M. Aspects of the Literary Process in the USSR: The Politics of Recanonization in Ukraine after 1985. Southern Review, 21 (1), 1991, 12-25.
- Piznyuk, L. Evolyutsiya khudozhn'oho myslennya Arkadiya Lyubchenka: vid "romantyky vitayizmu" do sotsrealizmu. Avtoreferat dysertatsiyi kandydata nauk. Instytut literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrainy. 2002 (Пізнюк, Л. Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка: від "романтики вітаїзму" до соцреалізму. Автореферат дисертації кандидата наук. Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, 2002).
- Rohotchenko, O. Sotsialistychnyy realizm i totalitaryzm. Kyiv: Feniks, 2007 (Роготченко, О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007).
- Sverbilova, T. Takі blyz'ki, takі daleki... (zhanrovi modeli ukrayins'koyi ta rosiys'koyi dramy vid modernu do sotsrealizmu v aspekti porivnyal'noyi poetyky). Cherkasy: Maklaut, 2011 (Свербілова, Т. Такі близькі, такі далекі... (жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики). Черкаси: Маклаут, 2011).
- Voshchenko, O. Kontrdiskurs u literaturi ukrayins'koho sotsrealizmu 1950-1970-kh rokiv. Dysertatsiya doktora filosofiyi. Kyivskyy universytet imeni Borysa Hrinchenka. 2021 (Вощенко, О. Контрдискурс у літературі українського соцреалізму 1950-1970-х років. Дисертація доктора філософії. Київський університет імені Бориса Грінченка, 2021).
- Yaremenko, V. (upor.) Ukrayins'ke slovo: khrestomatiya ukrayins'koyi literatury ta literaturnoyi krytyky KHKH stolittya. Knyha 3: Kul'turno-istorychna epokha sotsrealizmu (totalitaryzmu) i aktyvnoho yomu sprotyvu (antytotallyaryzmu) 1941-1991 rr. Kyiv: Akonit, 2001 (Яременко, В. (упор.) Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. Книга 3: Культурно-історична епоха соцреалізму (тоталітаризму) і активного йому спротиву (антитоталітаризму) 1941-1991 рр. Київ: Аконіт, 2001).
- Zakharchuk, I. Viyna i slovo (Militarna paradyhma literatury sotsialistychnoho realizmu). Luts'k: Tverdunya, 2008 (Захарчук, І. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму). Луцьк: Твердиня, 2008).

რომან ძიკი, ლილია შუტიაკი
(უკრაინა)

სოციალისტური რეალიზმის კანონის უკანა მხარე:
უკრაინული ლიტერატურის გამოცდილება

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, ლიტერატურული კანონი, სოციალისტური რეალიზმის კანონი, უკრაინული საბჭოთა ლიტერატურა, უკრაინული ლიტერატურა.

მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურული კანონის კონცეფცია სრულიად განსხვავებული ტრადიციიდან იღებს სათავეს, ის საოცრად ორგანული აღმოჩნდა იმის აღსაწერად, რაც ტოტალიტარული სახელმწიფოს მექანიზმების საშუალებით ჩამოყალიბდა, მათ შორის, უკრაინულ საბჭოთა ლიტერატურაში. ასეთი კანონი უკიდურესად სტრუქტურირებულია, მაგრამ არ არის გაყინული, რადგან მან განიცადა ტრანსფორმაციები „პარტიული ხაზის“ ცვლილებების მიხედვით. ამ კანონის ტოტალიტარული ბუნება იმას ნიშნავდა, რომ მის გარეთ ვერაფერი იარსებებდა. ყველაფერი, რაც ამ საზღვრებს მიღმა არსებობდა, ან აკრძალული იყო ან დაგმობილი (უმეტესად, არა მეტაფორული, არამედ ამ სიტყვის სრულიად პირდაპირი გაგებით). სწორედ ამას ვგულისხმობთ სოციალისტური რეალიზმის კანონის მეორე მხარეში. ტოტალიტარული სახელმწიფოს დაშლამ, მთელი მისი ზედამხედველობითი და სადამსჯელო მექანიზმებით, ერთი შეხედვით, თითქოს მიგვიყვანა იმ ფაქტამდე, რომ „უკანა მხარე“ ავტომატურად გადაიქცა „წინა მხარედ“. ყოველ შემთხვევაში, როგორც კვლევის ობიექტი, ის სათანადო ყურადღების ღირსია. საუბარია აკრძალული და დაუმსახურებლად მარგინალიზებული ავტორებისა და ტექსტების „დავიწყებიდან დაბრუნებაზე“. ჩვენ ბოლო ოცდაათი წელია ვაკვირდებით ასეთ პროცესებს. ამავდროულად, ოდესღაც „კანონიკური“ ავტორების შემოქმედებაც რეგულარულად განიცდის გადაახედვასა და გადააზრებას. აქცენტიც გადაინაცვლებს საპირისპირო მხარეს, რომელიც ადრე შეფასებული იყო როგორც გარკვეული გადახრა „ერთადერთი სწორი გზიდან“. ორივე შემთხვევაში, შეიძლება მოვიყვანოთ პოეტების პავლო ტიჩინისა და ვასილ სტუსის მაგალითები. მეორე მხრივ, ჩვენ შეგვიძლია დავაფიქსიროთ უკრაინული სოციალისტური რეალიზმის კანონის გარკვეული სიცოცხლისუნარიანობა ჩვენს დრომდე, სხვადასხვა ჰიპოსტაზებით. როგორც უახლესი კვლევები აჩვენებს, შეუძლებელია მისი საპირისპირო მხარის სრულად გაგება, ამ ფენომენის საფუძვლიანი შესწავლის გარეშე.

Yordan Lyutskanov
(Bulgaria)

Translating the Title of *Vep'xis-Tq'aosani* ('(The /Some)one in an Ounce's skin' / 'The Panther-clad one') in Foreign Languages, Before and After 1937:
the Mark of 'Culture 2' or of Socialist Realism?

1. Content of the work

The work was written in 16-syllable rhymed quatrains, most likely around year 1200, or, according to marginal views of prominent scholars, later, in the 1230s (Korneli Kekelidze (K'ek'elidze 1979: 74–75)), ca. 1250 or even in the 14th or 15th c. (according to changing opinions of Sergo Kakabadze and Niko Marr (K'ak'abadze 1924: 121–122, 148 ff.)). The earliest manuscript that contains the whole work is from 1646. The work was printed for first in 1712 in Tbilisi. In the 17th c., additions (three major narrative episodes and several minor ones) were considered part of the work, even though their post-cedence and even exact authorship was known (Arabuli 2004: 8-10). The status of two special fragments, namely, the 'Prologue' and the 'Epilogue' of the work, has been a matter of contention up to nowadays (Arabuli 2004: 15-17, 150).

The status of the mentioned three narrative episodes, of almost 300 stanzas in sum (Tsaishvili 1970: 237; summarised in: ivi: 238-240), seems to be indeterminate too (a brief historiography and discussion of the issue: Arabuli 2004: 149-169). They are included in the Georgian edition of 1988 (which I was unable to consult) issued by Metsniereba, but together with the epilogue are printed in different font (ivi: 151). I guess that the issue has, ultimately, not a textological but a theoretical solution: one depending on what we see as prevailing, 'authorship' or 'authority' (ascribed authorship) (after: Averintsev 1994), or on whether we prefer to view the work as modern or pre-modern.

The 'Prologue' contains a convoluted praise of a patronising sovereign, which praise borders at confession in love;¹ and it contains a double *profession of faith* – of a

¹ The spirit of this praise recalls the spirit of Stalinist culture, or "Culture Two" of the 20th c. (see Papernyj 1996: 300). Disputations over the "authenticity" of the 'Prologue' are worth exploring with this resemblance in mind.

noble man who has lost his mind out of love to a dame and of a poet/rhymester.¹ The narrative part is divided into non-numbered and titled chapters of uneven length.

The plot is constructed by two plot-lines, initially an enframing and an enframed one, which intersect at the outset of the first one and at a low-point of the second one, after which moment they become directly interdependent, till the end of the work.

A very brief synopsis: Avtandil is about to marry the daughter of his sovereign, but is sent by her to find a strangeman who has spoilt the pre-marital feast; Avtandil finds him, befriends him, and, having received the permission of his future wife, does his best to rescue him from his despair. Tariel, a would-be son-in-law of another sovereign, has killed the imposed bridegroom of his beloved and has had his beloved kidnapped and non-findable anywhere on earth. Avtandil finds traces of the kidnappers and after adventures which compromise his moral purity finds the beloved of Tariel and rescues him from his despair. A military campaign to retrieve the kidnapped, and three marriages, follow.

The work presents an intriguing romance, but also an exercise in rhetoric.² The exercise presents two hypotheses of human condition and contemplates their interoperability. These hypotheses actually develop, in contrasting ways, possible solutions of the emotional and maybe juridical deadlock hinted at in the 'Prologue'. The narration elevates the 'troubadour-ic' deadlock into a Christological diptych. The first hypothesis of human condition is embodied in the story-line of Avtandil and the second one in the story-line of Tariel. The contemplation can be summarised thus: can man as a non-sinner help man as a repenting sinner? The exercise has its semi-hidden 'counterpart': can a sinner's suffering be so appealing as to drive a non-sinner out of his 'idyllic' existence? Final answers in both exercises are 'yes'. This is hardly surprising from a Christian standpoint. But a casuistic or rhetoric exercise has the task of making the mind more elaborate, an individual's free will more informed and faith stronger, not the task of surprising.

¹ The number of stanzas in editions can reach 33, and 41 in manuscripts (cf. Arabuli 2004: 8-10).

² This structure links the work of Rustaveli with the origins of novel, as a presentation of an insolvable case of conflict of interests or life-perspectives, according to the theory of Boris Griftsov (2012 [1927]: 36-38, 41-45).

2. A key to the poetics of the work: the title and its translation

The translation of the work's title is uncertain. It is a matter of deep, even if hardly visible, cultural controversy or intercultural rift.

A literal translation would speak of 'Someone/The one¹ with/in/bearing a snow-leopard's skin (fur?)'; or of 'The snow-leopard-clad one'. Irine Modebadze (2015: 267) suggests identical Russian-language solutions; just as Konstantin Rdułtowski: „*Wepchistchaosani*, co znaczy Lampardzio-skórny [*Leopard-furred/-skinned*]“ ([Rdułtowski] 1830: 152-153).²

If we assume the credible hypothesis that we have an artistic structure organised in line with pre-modern religious symbolism, this translation can be accepted as adequate. Such a structure would have an image or presence of God³, or both, as its centre, and would 'have in mind' God-likeness and presence of God in whatever vicissitudes of narration and extremes of description. Such a translation would underscore a *basic property of a world which has something to do with God: the truthfulness or falseness of any likeness and the constant likelihood of His hidden presence to become manifest*.⁴ This property has survived as a fossil in phrases like 'a lion in a donkey's skin' and 'a wolf in a sheep's skin'.

The composite word from the title, which appears once again as an attribute of a young princely warrior in the eighty-fifth stanza of the work, would designate the link between that warrior and God's presence, that warrior and God-likeness, and not solely the warrior: it would designate a symbol and not solely its vividly-material facet. *The warrior named Tariel*, protagonist of the work or of its framed story, *is a simile of the 'one in snow-leopard's fur' or just a facet of the symbol*. Focussing on that facet, most translations confine themselves to it, transforming the '(some)one' into a 'knight'. Some translations encode a non-lost opportunity to maintain the double vision (of things material and immaterial), through stopping halfway and choosing 'man'.

¹ Georgian language lacks the grammatical (morphological) category of (in)determinacy.

² He (under the cryptonym of „K. R-dt“) was probably the first populariser of the work in Polish who translated tiny fragments of it into that language (ivi: 157-158, 159, 160). On Rdułtowski see: Baranowski 1981: 7.

³ And, why not, of His, in a way, antagonist – 'the transient world', emblematised in/as the 'wheel of Fortuna' in Western visual culture. Rustaveli mentions it, *ts'utisopeli*, more frequently than God.

⁴ Deliberately skipping references, I summarise conceptualisations of scholars as different as Sergei Averintsev, Hans Belting, Viktor Bychkov, Titus Burkhart and Josef Campbell.

To return to the original, the state of wearing or bearing a beast's skin should be read as a Christian symbolic designation of human condition, not as a solely mimetic attribute of a mimetically conceived and received agent. (It is noteworthy that the protagonist of the equally important 'framing' story within the romance, Avtandil, carries a name understandable as '(fur)cloth(ed)heart', from the Persian (Marjory Wardrop in Rust'haveli 1912: 8, footnote 1).) This core peculiarity of the work and its central image was given due attention in a 1996 newspaper article by Mariam Karbelashvili, titled a bit precautiously¹ 'Vepkhistqaosani as a metaphor': „We should view the leopard's skin clothed Tariel in a Biblical context. The bestial skin was the first cloth with which God dressed Adam and Eva before expelling them from Eden. [...]... The killing of the child of the Khwarazmshah is the sin which tortures Tariel and Nestan. [...]“ (Nestan is Tariel's beloved; K'arbelashvili 1996, annotation by Giorgi Arabuli in *Rustvelologiuri* 2012: 267).

A frankly secularist reading of the work's central image was offered a century ago by the work's first translator into English, Marjory Scott Wardrop: „The Man in the Panther's Skin' is the story of man enveloped in the passion spoken of in the introductory quatrains“ (Rust'haveli² 1912: 15 n. 8).

I would add that *Vepkhistqaosani* is a story of *two* men enveloped in passion, a sinner and a helper, and of invisible God who lets these two men act in their ways, meet and interact. *Vepkhistqaosani* is a multi-layered personification of the *mystery of the created world*.

3. Existing translations of the title: a historical sketch

Scholarly and translational reception of the work in Russian late imperial culture put a stress on the (material and symbolical) object in that image, to the detriment of the agent (be him man or knight or whomsoever). The author of the third published translation into Polish known to me, Kazimierz Łapczyński (1863), introduced the work under the title of 'Tiger's skin/fur'.³ The author of the second

¹ And indicatively – of the power of a mimetic literalism which it possibly had to confront.

² While I use the form „Rustaveli“ in my text, I keep the individual forms pertinent to items in the reference list.

³ Partly a translation, partly a summary, as admitted in the publication's subtitle. The record in the online catalogue of NPLG abounds with typos. On Łapczyński's work see: Baranowski 1981: 6-7. The first who had his fragmentary translation from Rustaveli into Polish published was probably K. Rdułtowski (Baranowski 1981: 7).

translation into French, “Achas Borin” (Aleksandr Bobrinskij) (Roustaveli 1885; Borin 1886), professor Aleksandr Khakhanov (Aleksandre Khakhanashvili) in Moscow (Khakhanov 1895: 67, 330, 363; 1897), and the poet-symbolist Konstantin Balmont, in the introduction to the first edition of his Russian translation (Rustaveli 1917: 14, 21), use the metonymic designation ‘Panther’s skin / Snow-leopard’s skin’ („La peau de leopard“ / „Барсова кожа“). In the artistic text itself, Balmont uses ‘(The) one who carries a snow-leopard’s fur’ („Носящий барсову шкуру“): both in the 1917 edition containing a partial translation, and in the 1933 one published in emigration in Paris (publ. D. Kheladze)¹, containing complete translation. The agent is *preserved* as a participle² and a silhouette.

This is, first, the closest to a literal rendering that, second, would not violate the good taste. Both assessments were voiced by Irine Modebadze (2015: 267). As indicated by her, the first Russian translation in verse (incomplete) by Ipolit Bardtinskii (1845) contains another solution: ‘Tariel. Snow-leopard’s skin’. Unlike her, I do not think ‘Tariel. Snow-leopard’s skin’ (Rustaveli 2015: 6) is a “violation of authorial intention” (Modebadze 2015: 267) that is worth mentioning as a violation. First, it does not identify Tariel with the bearer of the skin, just puts them side by side; and thus precludes the intellectually unhealthy proclivity to specify the status, stature and personhood of the bearer. Second, it brings to the fore a name in a way that urges to its etymological analysis, esp. in directions which would suggest a non-evident link between the name and a snow-leopard’s fur.

(Hence, a possible etymology of the name “Tariel” (*T’ariel*, according to official Georgian transliteration rules from 2002), would derive it from the stem of the verb *t’areba* (‘to lead (by holding by the hand); spend (time); bear, carry (within oneself); wander’ (Chubinashvili 1984 [1884]: 1215)), combined with the noun *ieli* (*Azalea pontica* / *Rhododendron leteum*, but also intoxicated, spoilt honey, because containing nectar from the mentioned plant, ivi: 578; “a tree which spoils honey” (Orbeliani 1949: 260)). Through adding the motif of honey to the motif of fur used as a dress, it contributes to an allusive presence of St John the Forerunner throughout the work and seems simpler than the Arabic one (from *tarik*, ‘path of initiation’, and *el*, ‘world’) proposed by Zviad Gamsakhurdia in 1987 (Gamsakhurdia 1987, annotated

¹ Balmont remains an anti-communist émigré until his death in 1942.

² However, the parallel French-language title (Rustaveli 1933: [XXXI]) already hypostasised the participle into a noun: *L’Homme a la peau de Léopard*. Explanation for the „léopard“ see below.

in: *Rustvelologiuri* 2012: 102). It is so simple, and Rustvelological literature so vast, that I cannot claim originality.)

The majority of post-1930s translations show an opposite proclivity, spectacularly embodied in the Moscow 1937 re-edition of Balmont's translation (Rustaveli 1937a)¹, which changed the title to 'Vityaz in a/the tiger's skin'. In a highly symbolic act of self-submission², the Tbilisi scholarly establishment produced a Georgian edition which programmed the normative Russian and the desirable French translations for the times to come on its title page: „...Витязь в Тигровой Шкуре“, „Chotha Rousthavéli, Le Preux à la Peau de Tigre“ (Rustaveli 1937c: [A])³. And already in 1938 Wardrop's translation was appropriated, being 'corrected' and republished, too (Rust'hveli 1938). A bit earlier, in 1935, Balmont's translation had been issued in Tbilisi still under Balmont's title; “on the rights of a manuscript”, “на правах рукописи” (Rustaveli 1935a); but already under new title in Moscow (Rustaveli 1935b). **See Table 1.**

It is important to stress that the choice in favour of „vitjaz“ *and* 'tiger' was not a Soviet but the Stalinist choice. The earlier Georgian Soviet edition by Konstantine Ch'ich'inadze (Rustaveli [1934]⁴) promoted different Russian and French-language choice on its front matter: „Носящий тигровую шкуру“, „L'Homme qui Porte la Peau de Tigre“.

¹ A *second* edition, not by Goslitizdat but by Academia, of this re-publication is digitised: <https://imwerden.de/publ-9869> (Rustaveli 1937b). Balmont's translation of the 'Prologue' and „chapters 1-47“ is complemented by a translation of „chapters 48-50 [the additions ascribed to Rustaveli! YL] and the concluding stanzas“ by E. Tarlovskaja (Rustaveli 1937b: [317]).

² The manuscript of the Tbilisi edition was delivered for print on 20 July 1937, while the book was issued on 23 December (Rustaveli 1937c: colophon). The manuscript for the 1937 Academia edn was „delivered for printing on 19 August 1936“ and „approved for printing on 2 November 1936“ (Rustaveli 1937b: colophon).

³ The Russian-French titling was assigned to the title page, while the Georgian one to the cover and to a second title page. Latin pagination was assigned for the Introduction (pp. I-XLIV). This project for French title was implemented in the 1977 Tbilisi French edition (tr. Elisabeth Orbeliani and Solomon Iordanishvili).

⁴ <https://opac.iliauni.edu.ge/eg/opac/record/62848>. As noted in this bibliographic record, the edition included the aforementioned three narrative additions to Rustaveli's work.

Table 1 (to part 3). Existing translations of the title (selection): (NB There is no English trans. choosing “tiger” and no Russian one choosing “panther”)

	focus on the attribute	equilibrium	focus on the agent
ounce /snow leopard [panthera uncia or white panthera pardus]	„Барсова кожа“ (title page of the Geo. edn of Palandishvili and Chubinov, SPb. 1841; Meunargia, Rus. abbrev. adaptation, Tiflis 1888; Александр Хаханов, „История груз. словености“ in 4 vols, v. 2, Moscow 1897; K. Balmont, Intro. to the 1917 edn)	„Таргелъ. Барсова кожа“ (Ipolit Bardinskij [& Davit Chubinashv.], 1845, partial trans.) „Носящий барсову шкуру“ (Balmont: Moscow 1917, Paris 1933, Tiflis 1935)	„Вигъзъ в барсовой шкуре“ ([Balmont’s trans.], Tbilisi: Merani, 1989, ed. Sargis Tsaishvili)
panther /leopard [panthera pardus]	‘leopard’s skin/fur’ („ La peau de léopard “, Achas Borin [Aleksandr Bobrinskij], Tiflis 1885, Paris 1886) („ La pelle del leopardo “, Scialva [Shalva] Beridze, Milano 1945)	‘(hu)man in a/the panther/leopard skin/fur’ („The man in the panther’s skin“, Marjory Wardrop, London 1912, Tbil. 1966; „L’homme à la peau de leopard“, Georges Gvazava & Anie Marcel-Paon, Paris 1938 in prose, 1983; „Der Mann im Pantherfell“, Robert Bleichsteiner, Wien 1956, Hermann Buddensieg, 1970-71, Tbilissi 1976, 2017; „L’uomo dalla pelle di leopardo“, Antonio Bonelli et al., Ragusa 1998)	‘knight/rider in a/the panther/leopard skin/fur’ („Le chevalier à la peau de panthere = ვიგბობჯგვოსღობო = Вигъзъ в барсовой шкуре“ Gaston Bouatchidze, Москва 1989; „The knight in the panther’s skin“, Venera Urushadze, Tbilisi 1968; Katharine Vivian, London 1977; Lyn Coffin, Tbilisi 2015; „Il cavaliere con la pelle di pantera“, Mario Picchi & Paola Angioletti, 1981, from Rus.; „Der Ritter im Pantherfell“, Mikheil Tsereteli, Paris 1961/Tbilisi 2015)
tiger [panthera tigris]	‘tiger’s skin/fur’ „Skora tygrysia“, Kazmierz Łapczyński, Warszawa 1863	‘the lord of the panther[-patterned?] skin’ (‘The lord of the panther-skin’, Robert H. Stevenson, Albany (NY) 1977)	‘Tariel, knight/rider in leopard skin/fur’ („Tariel, a párducbóróš lovag“, Vikár Béla, Budapest 1917)
		‘(hu)man in a tiger skin/fur’ („ L’Homme à la peau de tigre “, Marie Felicite Brosset, Journal asiatique , t. 2, Paris 1828 , partial trans.) („Der Mann im Tigerfelle“, Arthur Leist, 1889, Dresden & Leipzig) („Der Mann <u>mit</u> dem Tigerfell“, Felix Pecina, Tbilisi 2004 [Reutlingen 1931], abbrev. adaptation for children)	„Вигъзъ в тигровой шкуре“ (Бальмонт, Москва 1937) ‘Рыцарь/Всадник в тигровой коже/шкуре’ („A Tigrisbóróš lovag“, Sándor Weöres, Budapest 1954; „Le Chevalier à la peau de tigre“, Serge Tsouladzé, Paris 1964, Nino Salia & M. Tsereteli eds., title page, Paris 1977; „Der Ritter im Tigerfell“, Marie Prittowitz, Tbilisi-Berlin 2005) ‘Рыцарь в тигровой коже/шкуре’ („ Der Recke im Tigerfell “, Hugo Huppert, Berlin 1955 , 1970, 1980) (Wardrop, Москва 1938, 1977) („Kaplan postlu sovalye“, Bilal Dindar, Samsun 1991)

4. A Cold War West mirrors the Stalinist East? Towards an outline of tendencies and zones in the field of translations

The implicit bearer of the skin (or fur) from the original was being specified as a 'knight' in a growing number of German, French and English translations, and there are indications in the bibliographic data and in the chronology that the trend was set in motion in the 1950s through contacts with Moscow, by Moscow itself and by a Tbilisi led by Moscow.

The prototypical event in the process had been the re-titling of Balmont's 1933 Paris-issued translation for the Moscow 1937 re-publishing. The self-promotion of Stalinist choice culminated in the mid-1950s and then in 1964, was halted after 1977, imploded in 1989 and has been revived in the 21st century.

After the Soviet occupation of Eastern Europe, a new Hungarian translation with the 'correct' title was produced: from 'Tariel: the knight/horseman in panther skin' in the edition of 1917 (trans. Béla Vikár) to 'The knight/horseman in *tiger* skin' in 1954 (trans. Sándor Weöres) (Rusztaveli 1917; 1954). In 1964, a French edition in Paris appeared to bear the Stalinist title (Roustaveli 1964), within the „UNESCO Collection of representative works“ of world literature. In 1977, Moscow once again republished Wardrop's translation with the corrected title (Rusthveli 1977)¹. The earliest specimen in a major Western language to carry *both* lexical peculiarities of Stalinist (that is, classic Soviet Russian translation), 'not simply man (but knight, etc)' *and* 'tiger', was Hugo Huppert's 1955 one into German; *Der Recke im Tigerfell* was published in Berlin by the 'Society for cultural ties of the Georgian SSR with abroad' (Rusthaveli 1955).

As a result of Soviet cultural pressure, a kind of a westernist analogue of the rigorously populist Soviet 'hero' („vityaz“ in Russian) was produced. This analogue appeared either at the other side of the Iron Curtain or on 'neutral' ground², and implemented a logic of 'pre-negotiated' race, not of submission.³ Instead of 'The

¹ In 1966, Tbilisi re-publishers of Wardrop's translation were tolerant to her choice of title.

² It appeared probably for first in English translation by Venera Urushadze, issued in Soviet Georgia (Rustaveli 1968).

³ In Slavonic, as well as intra-Soviet, translations submission was fuller than in East Germany and Hungary. Rare exceptions are the 1958 Czech translation (*Muz v tygri kuzi*, 'Man in tiger's skin', tr. Jaromir Jedlicka) and the 1966 Armenian one (*Շնձեկաբեր*, 'Leopard-skin-bearer', tr. Gevorg Asatur).

bearer...'¹ or 'The one / Someone in...'; instead of the metonymy 'The panther's skin/fur' (Achas Borin, 1885, 1886); instead of the relatively non-specifying 'Man in...'² and *The lord of..* (a unique choice of Robert H. Stevenson, which brilliantly disperses the unequivocal association of the fur with Tariel, making it uncertain) (Rustaveli 1977); – instead of all these options we have a 'knight' 'in (the) panther'(s) skin'³ predominant in both a physical and symbolical West⁴ and 'Vityaz' 'in a/the tiger's skin' hegemonic in the Soviet and Sovietised East: a *high-brow* Hollywood and a Mosfil'm.

A Tbilisi and a Moscow editions are indicative of the aforementioned implosion. The first produced a hybrid, Stalinist-Balmontan, title, „Витязь в барсовой шкупе“, while presenting Balmont's translation without announcing it, but, paradoxically, complementing it with Balmont's 1917 article 'The great Italians and Rustaveli' (Rustaveli 1989: 274-282). The reader is informed about the name of the translator on p. 7, footnote 1, within the introduction by Tsaishvili (Rustaveli 1989: 5-32); to me, the note is an epitome of a mental style of half-truths, civilised brutality and inability to conceive of oneself from without, hence I quote it unabridged and in its original:

Читателя не должно смущать, что мы переводим заглавие поэмы Руставели не так, как оно представлено в русских поэтических переводах, в том числе и в переиздаваемом ныне переводе К. Бальмонта. Исследования последних лет убедили грузинских руствелологов в том, что „вепхи“ у Руставели не тигр, а именно барс, и в этом отношении Бальмонт оказывается точнее. Однако герои Руставели – витязи, рыцари в лучшем смысле этого слова, и поэтому выражение „носящий барсову шкуру“ не совсем удачно (Rustaveli 1989: 7).

One wonders how a professional poet and a prime master of poetic form (incl. its phonetic subtleties) may have been so insensitive to his own mother tongue and to a poetic work he extolled to a match of Divine comedy! It is obvious that between the 1930s and 1980s a mental and lingual shift had occurred which immured the speakers of the erstwhile *novojaz*-become-prison into it. **The second edition**

¹ I guess „The panther-clad one“ (a phrase used by M. Wardrop inside the text of her rendering) is a possible English solution, equal to „Носящий...“.

² A choice of Marie-Felicite Brosset (1828), Arthur Leist (1899), Marjory Wardrop (1912), Sargis Kakabadze (1924, article), George Gvazava and Annie Marcel-Paon (1938) and others.

³ Venera Urushadze (1968); Mikheil Tsereteli (1961, 1975); Catherine Vivian (1977); Paola Angioletti (1981); Olavi Linnus (who used the English trans. of Wardrop but changed the title, 1990); Marie Pritwitz (2003); Lyn Coffin (2015) and others.

⁴ The English translation by Urushadze was republished in Soviet Tbilisi in 1971, 1979 and 1986.

introduced two hybrid titles, a French and a Russian one, into still Soviet Moscow, „Le chevalier a la peau de panthere“ and „Витязь в барсовой шкуре“ while presenting the French translation of the work by Gaston Bouatchidze (Roustaveli [1989]). The Russian hybrid had been prefigured by Niko Marr’s in his pre-Soviet papers sessions at the Academy of Sciences in St.-Petersburg, e.g. in (Marr 1910).

Ironically, it is the two erudite and multifaceted St.-Petersburg editions of 2007 (publ. Vita Nova) and 2015 (Rustaveli 2015) that contribute most to the revival of the Stalinist tradition: by virtue of their ambiguous and ambivalent elaborateness. A restoration of the hegemony is undermined by, e.g., Giorgi Keburia’s choice of title for his translation (Rustveli 2014), „Облаченный в шкуру тигра“, ‘attired / clothed¹ in a fur of a tiger’.

The ‘knight’ (instead of ‘man’) and the ‘tiger’ (instead of ounce / panther / leopard) are palpable on the international scene since the 1960s, and are even stronger today. This is a surprising success of the Georgian “cultural nationalism” (on it: Jones 2012) cultivated in the post-Stalinist USSR and of that nationalism’s Soviet auto-images. To compare: as shown by Ivo Strahilov (2021), back in 1974 Bulgarian state is able, more or less, to dictate its vision of the ancient Thracian heritage for the exhibition in the Louvre, but in 2015 it is not. (One can find the reason for the difference in the diverse fortunes of the supporting ideologemes: Bulgarian retroactive nationalism is backwater anachronism, but Georgian self-exoticisation – tiger is more exotic than a panther to a ‘Westerner’² – and self-colonisation – as in the ‘knight’-isation of Georgian medieval nobility – are not). Outlining another aspect of the situation: the 21st-c. heir of Georgian cultural nationalism continues enjoying and cultivating its inaugurating images from the Stalinist age.

The learned study in the already mentioned edition (Rustaveli 2015), apparently a summary of its author’s Georgian-language monograph under the same title (2009), speaks out the precious idea that the feline fur is attributable to the majority of work’s characters, but through diverse tropological modes (metaphor, allusion, symbol, allegory etc.) (Sulava 2015: 247).³ To return to the feline fur: the

¹ Keburia’s choice is praiseworthy, for „облаченный“ is associable (based on paronomasia and etymology) with clouds, hence his translation implies a bearer of the fur who may be different from Tariel.

² Actually ‘tiger’ can speak to both – post-Soviet and Western – audiences: playing on nostalgia/habit and exoticisation, respectively.

³ As a whole however the study is an unlucky mix of expertise on the source and of the cultural-historical and poetological fancies and beliefs of the USSR-made Rustvelology (with its *poèma* and Renaissance anchors) including a ‘New Age’ tinge, and of scholarly and

second line on p. 1 of the 1712 edition (a kind of a title for large part of the work, typed in red) ascribes the wearing of the fur to *both* Tariel and Nestan-Darejan („ქ. ამა ამბის დასაწყისი პირველი: ამ დასასმენლად შვენიერის სწავლ<ისათვის> / მშაირეთასა ტარიელს და ნესტან დარეჯანს ვეფხის ტყაოსნობით უკ<მბენ>“) (Rustaveli 1712: 1)¹; hence the fur is identified not as a physical object but as a state of sinfulness and repentance.

5. Philological arguments

Philological argument (in passing) against “knight” is offered by Elguja Khintibidze (2017: 1, footnote 1); (scrupulously) against “tiger” – by Luigi Magarotto (2017); against both these and “vityaz”, with some analysis of aesthetical, political and colonial implications of the choice of words to translate the Georgian title, in: Люцканов 2013: 213-221.

It can be argued that Magarotto, in his excellent argumentation, which notably considers the impact of Sergo Kobuladze’s illustrations (featuring a tiger fur) on readers and translators, unduly downplays the option ‘ounce’, limiting it to the Turkic-Slavic “бapc” and disregarding the zoological reality and the cultural symbolism of divergence of habitats of big dotted “cats”: non-mountainous and mountainous (even alpine). On the other hand, Russian pre-Stalinist preference for ‘ounce’ (to ‘tiger’), incl. in texts by Nikolai Marr, can be partially explained as a fidelity to a literary tradition sanctified by Lermontov’s narrative poem ‘Novice’ („Мцыри“), and present in the first Russian modernist novel, Dmitry Merezhkovsky’s ‘Julian the Apostate’, where adolescent Julian sleeps on a plank bed covered by/covering himself with an ounce’s fur. According to the Russian Brokhaus and Efron encyclopaedic dictionary, in the Caucasus the word „бapc“ used to designate simply leopard. I would hypothesise an aberration of perception in this piece of information. Ca. 1900 ounce did not inhabit anymore the Caucasus, so any mentions of this animal in relation to local context could have been perceived as misattribution or, more proper, homonymy. I cannot discuss neither of the issues (the literary-historical and the lexicological) here.

student’s-essay styles. Its disciplinary focus on Christian theology is understandable, given the Russian-speaking readership targeted by the edition.

¹ Illegible letters are given according to the 1937 phototypic re-edition of the 1712 edition.

To summarise, “tiger” divorces the work from the ancient and medieval Mediterranean symbolic tradition to which many interpreters tie the work.

To focus on the more important issue for the present paper, “vityaz” is undesirable translation for two reasons. First, as it is a concretisation of the ‘*One who bears...*’. Second, as it dilutes the cultural-historical context of the word (or concept) it seeks to translate. „Vityaz“ stays for ყმა (q'ma) and for მოყმა (*moq'me*) („юноша, молодец; подданный“ (Chubinashvili 1984: 865) – ‘a youth, a brave man; a subject’) (see, e.g., Rustaveli 1712: 15): „ნახე ეს უცხო მოყმა ვიხმე...“ (stanza 85)¹.

„Vityaz“ itself could be understood as an attempt to match the Georgian *bumberazi* (ბუმბერაზი), and this is the translation suggested by the Georgian-Russian dictionary of Chubinashvili (1984 [1884]: 123)². But „vityaz“ lacks in Russian the cultural memory which „bumberazi“ has in Georgian. „Vityaz“ refers to Romanticism of Vasilii Zhukovskii and Alexander Pushkin, to romanticist poem and literary fairy tale.³ „Bumberazi“ refers to the ‘Life of Vakhtang Gorgasali’ (an eight to eleventh century work incorporated in the *Georgian Chronicle*, or ‘Life of Kartli’)⁴.

A Georgian ‘Golden Age’ should not and hence cannot be fundamentally different from the Russian ‘Golden Ages’; ahistorical bias of (Stalinist) classicism helps bridge the gap between ‘medievallity’ and ‘medievalism’ (Romanticist reinvention and simplification of Middle Ages).

To return to *q'ma* and *moq'me*. *Q'ma* refers to (sometimes landless) serf and also to a subordinate; it can refer, in certain dialects, to a servant of a holy image or relic (<http://www.ena.ge/explanatory-online>). *Moq'me* can refer to a young male human being and to a sovereign’s subject, and these meanings are no less prominent than the meaning ‘strong and noble warrior’, they are even primary.⁵ They refer to an anthropological reality and to a feudal one. „Vityaz“ keeps only the secondary

¹ „ნახე ეს უცხო ყმა ვიხმე...“ (stanza 84/85 acc. to Rustaveli 1999).

² “*bumberazi*, *buberazi* (*arab. muberaz*), s. *gmiri bogatyr*’, vityaz” (I Romanise Georgian and Cyrillic in the quote).

³ I skip excerpts from the late-19th century explanatory dictionary of Vladimir Dal, and from the late-20th c. academic dictionaries of 18th-century and of 11th–17th c. Russian language, as well as an analysis of uses of the word by Pushkin, as indicated in (Vinogradov 2000: 286). It would suffice here to say that the sole use of *вИТЯЗЬ* which invests some psychological, moral/religious and feudal connotations is an occasional use in Pushkin’s ‘Boris Godunov’; and that the word is most typical for ‘Ruslan and Lyudmila’. The word is a tool to *domesticate* the world of Rustaveli under the species of Pushkin’s *literary fairy tale*.

⁴ I skip a further inspection based on analyses of *Life of Kartli* by Stephen Rapp and conceptualisations of Georgian ‘feudalism’ by Cyril Toumanoff.

⁵ A linguistic reconstruction could support or modify this general outline.

meaning of 'strong and noble warrior'. Bringing to the fore this meaning, it obscures the primary meanings of *moq'me* and thus obscures the delicate anthropological and political contexts of the word. The translation with „vityaz“ divorces the referents of *q'ma* and *moq'me* both from Christian subtext and from Georgian feudal context.

A practical solution for a new Russian translation would be to return somehow to Balmont's rendering of the title; and to substitute „vityaz“ in the text with some other word or words. For choosing the right word(s), translators have to inspect the original and modern versions of such works as the 'Tale of Igor's campaign' and the 'Life of Boris and Gleb'.

6. The title, Sovietisation, “Culture Two”, and socialist realism

To simplify, I accept that aesthetic Sovietisation means two things: first, certain degree of saturation with Bolshevik propaganda and ideology; second, aesthetic democratisation, that is, adaptation to less elaborate tastes, which implies a more mimetic and naturalist writing, and also more narration.

As known, Vladimir Paperny worked out the concept of “Culture Two” to portray the conservative, hierarchical and specifically inward-looking phase of Soviet culture from about 1930 to mid-1950s. “Culture Two” did not see Russia as backyard of Western world which had received the historical chance to teach its teachers and bring them to revolution; but more as a meta-historical core of an alternative cultural-historical world, which had to have its own Antiquity, its own Middle Ages, its own Renaissance, and so on (Papernyj 1996: 45-53). In 'narrow' aesthetical terms “Culture Two” promoted mimetism, but **not** naturalism (ivi: 92, 221, 282).¹

Socialist realism, as known, was defined and decreed in the first half of the 1930s. According to one definition of socialist realism, it does not simply describe contemporary reality, but does it in a socialist manner, which meant that it serves to “strengthen the acquisitions of revolution, to affirm the new reality”².

A shift in accent from the attribute (the skin) to the agent (the bearer of the skin) fits all three paradigms, as all of them prefer 'action' to 'contemplation'.

¹ Sergei Ivanov's concept of 'reactionary culture' (2010) can be useful to elaborate the argument.

² Boris Lavrenev in the Polish PEN-club in Warsaw in 1934, as reported by a co-eval Bulgarian leftist magazine (Genev 1934).

A shift to mimetic concretisation of the agent could be unwanted in the very early stage of aesthetic Sovietisation when it was possibly dominated by 'leftist' avant-garde, and avant-garde is counter-mimetic, as we know. But it should have been welcomed at any later moment.

A concretisation towards 'knight', as it happened later in many Western translations, could not be welcomed in a „Culture Two“, for two reasons: it would Westernise, retroactively, the Georgian realm, if applied literally; and it would invest too much symbolical value in Georgian 'feudalism', if a proper term had been found and used, – for Georgia and its medieval past were not at the centre of the spatial-temporal hierarchy of the “Fourth Rome” universe.¹

A vague term like „vityaz“ should have been especially convenient, because it referred to military heroism (hence nurtured the quest for spectacular images and optimism), had vague folklore air (hence could be popular-national, and not focused on a social stratum) and subtextually supported a Russian-centric hierarchy. The folklorism and non-apparent Russian-centrism matched the Culture-Two paradigm, but also the socialist-realist paradigm as the latter's concretisation. Folklorism and Russian-centrism produce a stylisation and *retroactively* create a semi-historical semi-fictional reality that supports the revolution *current in the 1930s*, as a kind of allegorical mirror. But an important aspect of this revolution is related to the personhood of Stalin.

Aesthetics of Renaissance and aesthetics of socialist realism are congruent, much like medieval and modernist are. The former two welcome mimetism and instill meritocratism (as social-political correlate to an aesthetics). The central hero of the 1930s, when the Georgia-wide and internationally dominant receptive paradigm of *Vepkhist'qaosani* emerged, was Stalin: a self-made man from the lower social strata, possibly with an intuitive and earnest preference for simpler to grasp mimetic forms of art. Interpersonal loyalty and not an inherited suprapersonal hierarchy of duties and rights should have been closer to him. Hence Renaissance meritocracy and not medieval feudalism. Renaissance-isation and partial re-folklorisation of Rustaveli's work became in the 1930s a projection of its Stalinisation. Unlike a medieval king, a post-medieval one can be an ultimate autocrat, the embodiment of an “absolutist” monarchy. The obscuration and peripheralisation of feudalism in the work of Rustaveli, through instilling the word „vityaz“ in key positions of the text,

¹ Ivan the Terrible was at the premodern core (see Papernyj 1996: 140, 168, 242) of this universe; and, after the WWII, – Alexander Nevskij (see *ivi*: 57).

creates a fictional world more compatible with the values of socialist realism and of Renaissance (at least as conceived and recreated in Stalinist USSR).

There is one more aspect in the choice of „vityaz“ that is relevant to socialist realism. If we assume that by the mid-30s Soviet scholars have succeeded in presenting a religiously-sensitive feudal romance as a secular national epics¹, this should be considered a kind of ‘achievement of the revolution’. The presentation of the work to general Russian-reading public had to affirm this achievement and not erode it, and „vityaz“ is perfect for the aim.

The choice of an animal (leopard/panther, ounce=*bars*=snow leopard, or tiger) is, I guess, politically significant too. Against the quest for aesthetic ‘democratism’, leopard can be too laden with old literary, potentially ‘decadent’, connotations; and it is not *grand* enough, if compared to a lion or tiger. Against the context of a pursuit of alternative universe timelessly centred on Moscow, *snow* leopard, *bars*, could have been more suitable: it inhabits the mountains of inner Asia under actual or intended Soviet control and is part of the mental universe of the Turkic-speaking people, the second-largest group of speakers in the USSR; but *bars*, I guess, had three weak points: the animal was not big enough, it could be less appealing to inhabitants of the plain (such were most Soviet citizens and esp. the Slavonic-speaking ones), and it could support and popularise an unwanted hierarchical perspective between Rustaveli and Lermontov².

During the period of „affirmative action“ (Martin 2001), or of reverse discrimination of Russians to remedy former oppression of esp. ‘Asian’ minorities, both ounce and tiger should have fared better than panther. By the time of the work’s composition and even in the late 19th c. (see articles on tiger³ and leopard in the Russian Brockhaus and Efron encyclopaedia), at least two of the three feline species have populated the territory of ‘wider Georgia’ (Georgian kingdom at its medieval zenith, and its tributaries). It is possible that an occurrence of an ounce in this area has been growingly considered, in the 19th – 20th c., as a fancy.

¹ Each of the two options implied a range of non-Georgian works with which to compare the one of Rustaveli, that is, implied a comparative-literary and comparative cultural perspective.

² To collective unconscious, precedence in time should have implied priority in value.

³ „Т. водится исключительно в Азии [...] от Турецкой Армении на западе до о-ва Сахалина на востоке. [...] линия, проведенная от Евфрата по южному берегу Каспийского моря [...] [представляет] северную [границу его распространения]. В Закавказье около Ленкорани Т. изредко забегают из Персии“ (*Entsiklopedicheskij slovar’*, vol. XXXIII, 1901, p. 163).

If we abandon the assumption that a Georgian work should reflect the fauna of Georgia only, we can wholeheartedly admit the presence of ounce in Rustaveli's work. We may relate this animal to the realms of Khwarezmshah and of Khatay (China?): let us remember that the Indian prince Tariel killed a Khwarazmian prince and defeated Khatayan armies. In extra-literary reality, all three realms are home to the snow leopard (ounce).

But what if the medieval user of the word *vepx(v)i* did not discriminate between the two aforementioned varieties of big dotted feline? The Brockhaus and Efron article on leopard implies that „барс“ is used in the Caucasus as a synonym of leopard¹, and ascribes “leopard” to the African and “panther” to the Asian variety of the species *panthera pardus* (*Entsiklopedičeskij slovar'*, vol. XVII^A, 1896, p. 566). Is it possible for a culture with close contacts with both Oguz and Kipchak Turkic polities and shortly after with the Mongols to fail to recognise the distinctiveness of the ‘white’ panther? A survey of Turkic and Mongol heraldic, of pictures of dotted felines in Persian manuscripts (esp. of *Shāh-nāma*), as well as on the areal of *panthera uncia* in Antiquity and the Middle Ages, may help come to an answer.

If we decide to consider „барс“ and „пантера/леопард“ as having one and the same denoted – namely, *panthera pardus*, and not *panthera uncia* – difference in idea or connotation remains. „Барс“, being vaguely felt or recognised as a word of Turkic origin, should have brought the tacit presence of Inner Asia and its mountains. It would have suited to the climate of the “affirmative action” of the 1920s – early 1930s, but the new turn related to creating a parallel modernity and to restoring Russian hierarchical prominence should have necessitated an avatar that is both greater and more culturally neutral (polyvalent?) than the „барс“.

Throughout the 19th – 21st centuries, Russian translations have adamantly resisted ‘Mediterraneanisation’, or ‘south-westward’ exoticisation: they have never chosen „пантера / леопард“ (words of Greek origin which firmly passed into Latin and European languages), even if, as claimed by the encyclopaedia, „барс“ designated the same zoological species. In a way, ‘tiger’ made the Asiatic (eastern) bent substantial: a connotation became a denoted.

While „барс“, exactly with its synonymy to „пантера / леопард“, maintains a balance of relevance (and belonging?) to two distinct worlds.

¹ „У нас на Кавказе пантера ("барс") достигает южн. Дагестана, а по зап. склону доходит еще далее на С.“ (*Entsiklopedičeskij slovar'*, vol. XVII^A, 1896, p. 566-567). Compare: „Леопард снежный – см. Ирбис“ (ivi: 567); „Ирбис – см. барс. На Кавказе барсом называют пантеру или леопарда“ (*Entsiklopedičeskij slovar'*, vol. XIII, 1894, p. 308); „Барс водится в средней Азии и в Южной Сибири, у истоков Енисея и по Амуру“ (vol. III, 1891, p. 106).

See Tables 2.1 and 2.2.

6. Sovietness, Culture Two, socialist realism: criteria for assessment of and relative assessment of translational decisions reg. the agent: Table 2.1 (to part 6.1.)

cultural formation	criterion	assessment of носящий 'wearing / clad'	assessment of рыцарь 'knight'	assessment of втирание
Sovietness	demonstratism (mimetism)	bad (Symbolist incompleteness)	not bad (distinct, but exotic figure)	good (distinct and non-alien, socially and geographically, f-re)
	realism (factographic trustworthiness)	not bad	'not bad' or 'good' (a social stratum, in partic. feudal, is featured)	not good (reality under (slight) make-up)
	'progressivity' (egalitarianism, people's genius)	neutral	not good (people's genius eulogises representative(s) of the exploitative class)	good (social identity of the eulogised is blurred)
Culture Two	a separate world, not part of the West	neutral	bad	good
	hierarchism	neutral	good	'not good' (hierarchism is pale)
	defence of „achievements of revolution“	bad (return to Symbolist irresoluteness)	good, if 1917 revol-n is meant, bad, if Stalinist cultural revol-n	good
socialist realism	a simulated realism	neutral	neutral	good
	simulated historicism	neutral	bad	good

Table 2.2 (to part 6.2): Relative assessment of ways to translate the agent's attribute

		барс, ounce	пантера, panther	тигр, tiger
Sovietness	demo(cra)tism (mimetism, popularity)	not bad (among non-Russians – a significant animal; reference to Lermontov's 'Novice')	not bad (memorable, but exotic)	good (memorable and growingly non-exotic)
	realism (factographic trustworthiness)	neutral	'not bad' or 'good' (an animal associable with a social stratum, of feudal exploiters)	neutral
	'progressivity' (egalitarianism, people's genius)	not bad	not good (an animal laden with the cultural tradition of the exploitative class)	neutral
Culture Two	separate world, not part of the West	neutral	bad	good
	hierarchism	neutral	not good (less symbolically valuable than a lion/tiger's)	good
socialist realism	defence of „achievements of revolution“	not bad (serves „affirmative action“ and „alternative (path to) modernity“)	not good (links with 'decadent' erudition, annuls the two shifts away from it)	good, if Stalinist is meant (avatar of alternative world)
	a simulated realism	not good (verisimilitude undermined by long-term intertextuality: memory for 'Novice'?)	not good (as previous; memory for Dionysus, Jason, Paris, Rostom interferences) (cf. Polishchuk; Magarotto)	good (verisimilitude serves hierarchism)
	simulated historicism	neutral	neutral	neutral

7. Instead of conclusion: translations of the title as a field of production (in the sense of Bourdieu)

A 'natural' development, testified by translations from the 1820s-1930s, features a focus on the attribute or on both the agent and his attribute, and deliberates between variants of the feline (but ounce and tiger definitely prevail over panther). The 1937 Stalinist act of 'constitutive violence' (embodied in the re-titling of Balmont's translation and in the next year of Wardrop's too) split (or re-divided) the field of translations into several zones more or less dependent on the 1937-born 'centre of gravity', the 'pre-constitutive' inertia/tradition, and on a 'counter-centre' of gravity. That act successfully brought in focus the agent, achieving an overemphasis on him, and with less success promoted the tiger and the priority of translation into Russian over translations into any other languages. The ensuing response promoted the feline alternative of panther, but fell in what I see as an interpretative trap of overemphasis on the agent. After an expansion in the 1950s-early 1980s, the Stalinist centre imploded ca. 1990 but, apparently re-experienced as a tradition, is being re-vivified since the 2000s. Georgian cultural establishment failed to emancipate itself from the legacy of the Stalinist act of constitutive violence – either by restoration of pre-Stalinist tradition(s) or by accumulating achievements to form a new one. It fell prey to the kind of self-complacency nurtured in post-Stalinist Soviet Georgia and termed by Stephen Jones "Georgian cultural nationalism". Paradoxically, it tries to earn (or indeed earns) symbolical capital in the West with a basically Stalinist product while, again paradoxically, combines self-celebratory and self-colonising intentions. The issue with the title of Rustaveli's masterpiece is intimately tied to the issues with its genre and its macrohistorical stratification (Middle Ages or Renaissance), but they are only marginally considered in the present article. So, one can distinguish

a) pluralist 'proto-field' of parallel and partly converging accumulation of competence by Russian-, Polish-, French-, German-, English- and Hungarian-speaking translators

b) dualist field born by Stalinist imposition of a single translation formula and hierarchy of languages

– zone of cultural violence: multiplication of „vitjaz“ (in Hungarian and German – „knight/rider“) „in a tiger's skin“ in the „Soviet bloc“ (the Hungarian re-edition of 1954 and the Eastern-German trans. of 1955 are the „initiational“ event);

– zone of (negotiated? domesticated? home-made?) opposition *or concessive mirroring*: concretisation of the „(hu)man“ into a „knight“ in Anglophone translations (antithesis to „vitjaz“?) and fidelity to „panther“;

- zone of concessions to Soviet „cultural nationalism“: French trans. of 1964 and the Italian of 1981;
 - zone of resistance to the 1937 innovation (the concreticisation of the agent): French trans. of 1938 (republished 1983), German trans. of 1976 and the Italian of 1998;
 - zone of archaism/endemism: Italian trans. of 1945;
 - zone of (new) innovation: English trans. of 1977 (Stevenson);
 - zone of self-reiterating and appropriative Soviet-Stalinist classicism: republishing of the 1912 English trans. under the Stalinist= Soviet title in 1977;
 - zone of (temporary) erosion of the Soviet centre: Tbilisi 1989 republication of Balmont’s trans. under a hybrid title, the title page of the French-language 1989 Moscow edn;
 - zone of convergence between the (post)Soviet and (post)anti-Soviet inertias: 2015 English edn, new Russian-language edns under the Stalinist= Soviet title, German edn/trans. of 2005;
 - zone of uncertainty: Turkish 1991 trans./edn, following the Soviet canon.
- The pair of ostensibly contrasting images sanctified by the Cold War remain the most powerful (Table 3).

Table 3: Most influential images (most self-assertive and most widespread lingually): mirroring across the „Iron Curtain“:

Витязь в тигровой шкуре		The knight in the panther skin	
reduction to the folkloric / romantic(ist)	stakes on a potential emblem of a mighty Asian „Second“ World (the antagonist ‘First’ one has adopted the lion: Britain, Venice...)	reduction to a feudal stratum	stakes on an emblem of symbolic elaborateness and cultural continuity around the Mediterranean

If we try to draw from the “field of translations” a palpable Bourdieuan sense, we would identify the Soviet=Stalinist centre of gravity with *political heteronomy* and the dominant English-language one with *economic heteronomy*. The first strove for hegemony through political intervention, the second has been and still is predisposed to achieving hegemony through the very status of English language (and

US publishing houses). The more or less autonomous strip of the field would avoid the phraseological (lingual, translational) solutions of both – even without recourse to semantic arguments. In a way, these two polar (actually quasi-polar) solutions are enough compromised, esp. the first one, in order to be left unused for a period of decades.

Semantically, these two dominant solutions fare between ‘almost fair’ and disastrous. To limit myself to English and Russian translational solutions, I would say that the ones of Wardrop and Balmont were very good, the one of Bardtinskij – provocative for good, and Stevenson’s – excellent.

The aforementioned 2007 and 2015 St.-Petersburg editions, containing Solomon Iordanishvili’s literal translation yet featuring the Georgian composite word transcribed in Cyrillic on the book cover (Вепхисткаосани), can be read as a cautious attempt to cast doubt on the Stalinist canon from within, yet with quite ambiguous an outcome. I am convinced that the newest US English edition of the work, (Rustaveli 2015b), is even less a step forward; alas, it is quite not, despite the exquisite rendering of the verse form of the romance.

Part of the translations should be considered more or less ‘self-translations’, on behalf of (Soviet) Georgian culture, being performed by Georgians (and non-Georgians) commissioned by (Soviet) Georgian institutions. An elaboration of this ‘cultural semiotics’-based demarcation would add depth to the future ‘Bourdieuian’ map; I cannot make use of it now.

References:

- Arabuli, Giorgi. „*Vepkhist’q’aosnis*“ *T’ek’st’is Dadgenis P’roblemebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „zek’ari“; Shota Rustavelis sakhelobis kartuli lit’erat’uris inst’it’ut’i, 2004 (არაბული, გიორგი. „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დადგენის პრობლემები. თბილისი: გამომცემლობა „ზეკარი“; შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2004).
- Averintsev, Sergej. „Avtorstvo i Avtoritet“. *Istoricheskaja Poetika. Literaturnye Ėpokhi i Tipy Khudozhestvennogo Soznanija*. Ed. Pavel Grintser. Moscow: izdatel’stvo “nasledie“ 1994: 105-125 (Аверинцев С.С. „Авторство и авторитет“. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Отв.ред. Павел Гринцер. Москва: Наследие, 1994: 105-125).
- Baranowski, Bohdan. „Gruzińskie Zainteresowanja Kazimierza Łapczyńskiego“. *Acta Universitatis Lodziensis: Folia Historica*, 8 (1981): 3-14, <https://doi.org/10.18778/0208-6050.8.01>

- Borin, Achas. *Contes Orientaux : Daniel, La Peau de Leopard, L'Hospitalite* ; [retold by A.B.]. Paris: Imprimerie-librairie A. Quantin, 1886
- Chubinashvili, Davit. *Kartul-rusuli Leksik'oni*. Meore Gamotsema, Aghdgenili Opset'is Ts'esit. Tbilisi: gamomtsemloba „sabh'ota sakartvelo“, 1984 (ჩუბინაშვილი, დავით. *ქართულ-რუსული ლექსიკონი*, მეორე გამოცემა, აღდგენილი ოფსეტის წესით. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1984) [1st edn 1884].
- Entsiklopedicheskij Slovar' Brokgauza i Efrona*. T. I – [XLIII]^A. Ed. Ivan Andreevskij [T. I-IV^A]; Konstantin Arsen'ev and Fëdor Petrushevskij [T. V ff]. St.-Petersburg: F. Brockhaus (Leipzig); I. Efron (St.-Petersburg), 1890-1907 (*Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрона*. T. I – [XLIII]^A. Ред. Иван Андреевский [T. I-IV^A]; Константин Арсеньев и Федор Петрушевский [T. V ff]. С.-Петербург: Ф. Брокгауз (Лейпциг); И. Ефрон (С.-Петербург), 1890-1907).
- Gamsakhurdia, Zviad. „Vepkhist'q'aosnis“ Simboluri Onomat'ologia“. *Sakartvelos SSR Metsn. Ak'ademiis Moambe*. T. 127, № 3 (1987): 657-660 (გამსახურდია, ზვიად. „ვეფხისტყაოსნის“ სიმბოლური ონომატოლოგია“. *საქართველოს სსრ. მეცნ. აკადემიის მოამბე*, ტ. 127, N 3, 1987: 657-660), annotated in *Rustvelogiuri* 2012:
- Genev, L. „Edin Süvetski Pisatel Pisatel Govori“. *Literaturen Glas*, VI (1934), 227, 25.III.1934: 3 (Генев, Л. „Един съветски писател говори (Специална кореспонденция)“. *Литературен глас*, VI (1934), 227, 25.III.1934: 3).
- Griftsov, Boris. *Teorija Romana*. Moskva: Sovpadenie, 2012 (Грифцов, Борис. *Теория романа*. Москва: Совпадение, 2012) [1st edn 1927].
- Ivanov, Sergej G. *Reaktionnaja Kul'tura: ot Avangarda k Bol'shomu Stilju*. St.-Petersburg: Peterburgskij gosudarstvennyj politekhnicheskij universitet (Иванов, Сергей Г. Реакционная культура: от авангарда к большому стилю. С.-Петербург: Петербургский государственный политехнический университет, 2010).
- Jones, Stephen F. *Georgia: A Political History Since Independence*. London: I. B. Tauris, 2012.
- K'ak'abadze / Kakabadzé, Sargis. „Vepkhis-t'q'aosnis P'roblemebis Garshemo“ / „Sur le problème du poème 'L'homme à la peau de léopard'“. *Saist'orio moambe/Bulletin historique*, 1924, Ts'igni/Livre 1: 121-166 (კაკაბაძე, სარგის. „ვეფხისტყაოსნის პრობლემების გარშემო“. *საისტორიო მოამბე*, 1924, წიგნი 1: 121-166), <https://iverieli.nplg.gov.ge/handle/1234/201671>.
- K'arbelashvili, Mariam. „Vepkhist'qaosani“, Rogorts Met'apora“. *Mamuli*, 1996, Okt'omberi: 3-4 (კარბელაშვილი, მარიამ. „ვეფხისტყაოსანი“, როგორც მეტაფორა“. *მამული*, 1996, ოქტომბერი: 3-4) – annotated in: *Rustvelologiuri* 2012: 267.
- K'ek'elidze, K'orneli. *Shota Rustaveli da Misi Vepkhist'q'aosani*. Tbilisi: gamomtsemloba „ganatleba“, 1979 [5th edn], <https://dSPACE.nplg.gov.ge/handle/1234/401224>
- Khakhanov, Aleksandr. *Ocherki po Istorii Gruzinskoj Slovesnosti; Vypusk Pervyj: Narodnyj Epos i Apokrifjy*. Moscow: universitetskaja tipografija, 1895 (Хаханов, Александр. *Очерки по истории грузинской словесности; выпуск первый: Народный эпос и апокрифы*. Москва: Университетская типография, 1895).

- Khintibidze, Elguja. „*The Man in the Panther Skin: Cultural Bridge from East to West and from Middle Ages to the Renaissance*“. *The Knight in the Panther's Skin: A Masterpiece in World Literature*. Ed. David Shemoqmedeli. New York: Nova Publishers, 2017: 1-16.
- Lyutskanov, Yordan. „О Переводах Грузинской Литературы на Болгарский и Русский: Вводные Замечания Болгарского Русиста“. *Sjani*, 14 (2013): 206-241 (Люцканов, Йордан. „О переводах грузинской литературы на болгарский и русский: вводные замечания болгарского русиста“. *Sjani*, 14 (2013): 206-241).
- Magarotto, Luigi. „Shota Rustaveli's *Vepxi*: Tiger, Leopard or Panther?“. *The Knight in the Panther's Skin: A Masterpiece in World Literature*. Ed. David Shemoqmedeli. New York: Nova Publishers: 29-36.
- Marr, Nikolaj. *Vstupitel'nyja i zakljuchitel'nyja Strofy „Vitjazja v Barsovoj Shkurě“ Shoty iz Rustava i Pojasnenija s' Ètjudom „Kul't Zhenshchiny i Rytsarstvo v Poemě“*. St.-Petersburg: tip. Akad. nauk, 1910 (Март, Николай. *Вступительные и заключительные строфы „Витязя в барсовой шкуре“ Шоты из Рустава: грузинский текст, русский перевод и пояснения сь этюдом „Культ женщины и рыцарство в поэме“*. С.-Петербург: тип. Акад. наук, 1910).
- Martin, Terry. *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*. Ithaca, N.Y.; London: Cornell UP.
- Modebadze, Irinë. „Primechanija Perevodchika“. Rustaveli 2015a: 267-269. (Модებაдзе, Иринэ. „Примечания переводчика“. Руставели 2015а: 267-269).
- Orbeliani, Sulxhan-Saba. *Sit'qvis K'ona Kartuli, Romel Ars Leksik'oni*, S. Iordanishvilis Redaktsiita da Ts'inasin'q'vaobit. Tbilisi: gamomtsemloba "sakhelgami", 1949 (ორბელიანი, სულხან-საბა. *სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი*, ს. იორდანიშვილის რედაქციითა და წინასიტყვაობით. თბილისი: სახელგამი, 1949).
- Papernyj, Vladimir. *Kul'tura Dva*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie (Паперный, Владимир. *Культура Два*. Москва: Новое литературное обозрение, 1996) [1st edn 1983].
- [Rduktowski, Konstantin]. „Szota Rustweli, Georgijański Poeta“. *Noworocznik litewski na rok 1831*. Wilno: A. Marcinowski, 1830, pp. 149-160
<https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/419006/edition/335815/content>
- Roustaveli, Chota. *La peau de Leopard* ; [traduit par Achas Borin [Alexander Bobrinski]]. Tbilisi : Chaverdoff, libr., 1885
- Roustaveli 1938 *L'homme à la peau de léopard*; texte français [in prose] de M. Georges Gvazava et de Mme Anie Marcel-Paon. Paris : Firmin-Didot et Cie, impr., 1938.
- Roustaveli 1964 *Le Chevalier à la peau de tigre* ; traduit du géorgien avec une introduction et des notes par Serge Tsouladzé. Paris : Gallimard, 1964,
<https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/483157>
- Roustaveli 1983 *L'homme à la peau de léopard* ; texte français de m. Georges Gvazava. Paris : La Culture Hors Commerce, 1983

- Roustaveli, Chota *Le chevalier a la peau de panthere* = ვეფხისტყაოსანი = Витязь в барсовой шкуре; trad. du georg., pref. et comm. par Gaston Bouatchidze. Moscou : Radouga, [1989].
- [Rustaveli, Shota]. *Vepkhws T'q'aosani*, dabech'da [...] mepe Vakht'angis bdzanebit [...] mes-tambe Mikaeli. [Tbilisi:] Stambashi, [1712] ([რუსთაველი, შოთა]. *ვეფხისტყაოსანი*, დაბეჭდა [...] მეფის ვახტანგის ბძანებით [...] მესტამზე მიქაელი. [თბილისი:] სტამბაში, [1712]), <https://iverieli.nplg.gov.ge/handle/1234/3059>.
- Rustaveli, Shota. *Nosiashchiy Barsovu Shkuru: Gruzinskaya Poëma XII v.*, perevod K. Bal'monta. Moskva: Izdanie M. i S. Sabashnikovykh, 1917 (რუსთაველი, შოთა. *Носящий барсову шкуру: грузинская поэма XII в.*, перевод К. Бальмонта. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 1917).
- Rustaveli, Shota. *Vepkhis T'q'aosani*; K'onst'ant'ine Ch'ich'inadzis Redaktsiit. Tbilisi: gamomtsemloba „pederatsia“, n.y. [1934] (რუსთაველი, შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*; კონსტანტინე ჭიჭინაძის რედაქციით. თბილისი: გამომცემლობა „ფედერაცია“, წ. ა. [1934]).
- Rustaveli, Shota / Roustaveli Chota. *Nosjashchij barsovu shkuru: gruzinskaja poëma XII v.*; perevod K. Bal'monta / *L'Homme a la peau de Léopard: poëme géorgien du XII siècle*; traduction russe de C. Balmont. Paris: edition D. Khéladzé, 1933 (რუსთაველი *Носящий барсову шкуру: грузинская поэма XII в.*; перевод К. Бальмонта. Париж: издание Д. Хеладзе, 1933)
- Rustaveli 1935a: Rustaveli, Shota. *Nosjashchij barsovu shkuru: gruzinskaja poëma XII v.*; perevod [i predisl.] K. Bal'monta. Tiflis: Izdanie jubilejnogo komiteta pri sovmarkome SSRG, 1935 (რუსთაველი. *Носящий барсову шкуру: грузинская поэма XII в.*, перевод [и предисл.] К. Бальмонта. Тифлис: Издание юбилейного комитета при совнаркome СССР, 1935).
- Rustaveli 1935b: Rustaveli, Shota. *Vitjaz' v Tigrovoj Shkure*: Poëma; perevod s gruz. K. D. Bal'mont. Moscow: Academia, 1935 (რუსთაველი, შოთა. *Витязь в тигровой шкуре*: поэма; перевод с груз. К. Д. Бальмонт. Москва: Academia, 1935).
- Rustaveli 1937a: Rustaveli, Shota. *Vitjaz' v Tigrovoj Shkure = Vepkhistqaosani*: poëma; perevod s gruzinskogo K. D. Bal'mont. Moscow: Goslitizdat (რუსთაველი, შოთა. *Витязь в тигровой шкуре = ვეფხისტყაოსანი*: поэма; пер. с груз. К.Д. Бальмонта. Москва: Гослитиздат, 1937) [306 p., blue publisher's hardcover].
- Rustaveli 1937b: Rustaveli, Shota. *Vitjaz' v Tigrovoj Shkure*: Poëma; perevod s gruz. K. D. Bal'mont. Izd. 2-e. Moscow; Leningrad: Academia, 1937 (რუსთაველი, შოთა. *Витязь в тигровой шкуре*: поэма; пер. с груз. К.Д. Бальмонта. Изд-е 2-ое. Москва; Ленинград: Academia, 1937) [318 p., Arabic pagination throughout, grey publisher's hardcover].
- Rustaveli 1937c: Rustaveli, Shota. *Vepkhis-t'q'aosani*. Tbilisi: sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 1937 (რუსთაველი, შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*; [introd. by Pavle Ingoroqva]. თბილისი: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1937), <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/488667>.

- Rustaveli, Shota 1968: *The Knight in the Panther's Skin*. Transl. from the Georg. by Venera Urushadze; ed. Kevin Crossley-Holland a. Nico Kiasashvili; introd. David M. Lang. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo
- Rustaveli, Shota. *The Lord of the Panther-skin: a Georgian Romance of Chivalry*. Transl. by R.H. Stevenson. Albany: State University of New York Press, 1977, <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/34591>.
- Rustaveli, Shota. *Vitjaz' v Barsovoj Shkure*. Avtor Predislovija i Redactor Sargis Tsaishvili. Tbilisi: Merani, 1989 (Руставели, Шота. *Витязь в барсовой шкуре*; автор предисловия и редактор Саргис Цаишвили. Тбилиси: Мерани, 1989).
- Rustaveli, Shota. *Pantterintaljainen*: Georg. Kansallisorunolma; Marjory Scott Wardropin Englanninnoksesta Suomentanut ja Runomittaan Sepittanyt Olavi Linnus. Helsinki: Suomon Itamainen Seura, 1990.
- Rustaveli, Šota. *Vepxis q'aosani*. Prepared by Jost Gippert & Vaxtang Imnaishvili, on the basis of the editions by Akaqi Šaniže (S) & Aleksandre Baramiže / Qorneli Kekelezi (K). Frankfurt/a/M, 1996 / 1999, <https://titus.uni-frankfurt.de/texte/caucasica/georgica/vepxm.htm>
- Rustaveli 2015a: Rustaveli, Shota. *Vepkhistq'aosani (Vityaz' v tigrovoj shkure): Podlinnaja Istorija*, Podstrochnyj per. s gruz. Solomon Iordanishvili. S.-Petersburg: Simposium, 2015 (*Вепхисткаосани (Витязь в тигровой шкуре): подлинная история*, подстрочный пер. с груз. Соломон Иорданишвили. С.-Петербург: Симпозиум, 2015).
- Rustaveli 2015b: *The Knight in the Panther Skin*. Trans. Lyn Coffin, verbatim trans. Dodona Kiziria. Tbilisi: Poezia, 2015.
- Rustaweli, Schota. *Der Mann im Tigerfelle*; aus dem Georgischen übersetzt von Arthur Leist. Dresden; Leipzig : Piersons Verlag, [1889], <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/282887>.
- Rustaweli, Schota. *Der Ritter im Pantherfell = ჯგბობ ჟგობსბო*; ubers. aus dem wiederhergeschellten und kritisch bearbeiteten georgischen Originaltext von Michael Tseretheli. Paris: Nino Salia, 1975.
- Rust'aveli, Shot'ha. *The Man in the Panther's Skin*, a romantic epic; a close rendering from the Georgian by Marjory Scott Wardrop. London: Royal Asiatic Society.
- Rustaweli, Schota *Der Recke im Tigerfell: algeorgisches Poem*; deutsche Nachdichtung von Hugo Huppert. Berlin : Rutten und Loening, [1955].
- Rusthveli, Shotha. *The knight in the tiger skin = ჯგბობ ჟგობსბო*: poem; transl. by Marjory Scott Wardrop; ed. E.M. Krishtof, M.Sh. Pitskhelauri. Moscow: Progress, 1977, the text only: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/17172>.
- Rust'hveli, Shot'ha 1938: *The knight in the tiger's skin*; translated by Marjory Scott Wardrop; supplemented and revised by E. Orbelyani and S. Jordanishvili; editor of English edition Elizabeth Donnelly; Shot'ha Rust'hveli Institute of Literature, Tbilisi. Moscow: Co-operative publishing society of foreign workers in the U.S.S.R., 1938
- Rustveli, Shota. *Oblachennyj v shkuru tigra*; per. s gruz. na rus. Georgij (Guguli) Keburija; red. Irina Modebadze. Tbilisi: Neker, 2014 (Руставели, Шота. *Облаченный в шкуру тигра*;

пер. с груз. на рус. Георгий (Гугули) Кебурия; ред. Ирина Модебадзе. Тбилиси: Некери, 2014).

Rustvelologiuri Lit'erat'ura. V: 1981 – 2000 tw'.tw'. (Anot'irebuli Bibliografiia). Sheadgina da Gamosatsemad Moamzada Giorgi Arabulma. Tbilisi: [Sakartvelos metsnierebata erovnuli ak'ademia ("Vepkhit'q'aosnis" ak'ademiuri gamotsemisa da kartuli enis tesaurusis k'omit'et'i)],¹ 2012. (*Rustvelological Literature, V: 1981-2000 (Annotated Bibliography)*, compiled and prepared for publication by George Arabuli) (რუსთველოლოგიური ლიტერატურა. V: 1981-2000 წწ. (ანოტირებული ბიბლიოგრაფია). შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა გიორგი არაბულმა. თბილისი: [საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია („ვეფხისტყაოსნის“ აკადემიური გამოცემისა და ქართული ენის თესაურუსის კომიტეტი)], 2012.

Rusztaveli, Shota. *Skóra tygrysia: Poemat georgiański XII wieku*; po części w tłumaczeniu, po części w streszczeniu podał Kazimierz Łapczyński. *Biblioteka Warszawska*, 1863, vol. IV: 1-38, 250-292, 495-514.

Rusztaveli, Sota 1917: *Tariel: apárducbőrös lovag*; fordította Vikár Béla. Budapest: Athenaeum, the front cover: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/429701>.

Rusztaveli, Sota 1954: *A Tigrisbőrös lovag*; fordította Weöres Sándor. Budapest: UJ Magyar Konyvkiado, 1954, the book: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/331024>.

Strahilov, Ivo. „Constructing Heritage, Negotiating Europeaness: Three Bulgarian Exhibitions of Thracian Legacy in Paris“. *Heteroeuropeanisations: (In)capacity to stay marginal*. Ed. Yordan Lyutskanov, Benedikts Kalnacs and Gaga Shurgaia. Naples, Unior Press: 257-293.

Sulava, Nestan. „Vephistkaosani' Shota Rustaveli, ili Put' k mirovoj garmonii“ (Сулава, Нестан. „Вепхисткаосани‘ Шота Руставели, или Путь к мировой гармонии“). Rustaveli 2015a: 235-266.

Tsaishvili, Sargis. *Vepkhist'q'aosnis Tekst'is Ist'oria*. T'omi I: *Vepkhist'q'aosnis Redaktsiebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1970 (ცაიშვილი, სარგის. *ვეფხისტყაოსნის ტექსტის ისტორია*, ტომი I: *ვეფხისტყაოსნის რედაქციები*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1970).

Vinogradov, Viktor. Ed. *Slovar' jazyka Pushkina: v 4 tt. 2-oe izd.*, dop. T. 1. A – Ж. Moscow: IRJa RAN; Azbukovnik, 2000 (Виноградов, Виктор. Ред. *Словарь языка Пушкина: в 4 т. 2-ое изд.*, доп. Т. 1. А – Ж. Москва: ИРЯ РАН; Азбуковник, 2000).

¹ Annotations are prepared by: G. Arabuli, Nana Gurashvili, Irak'li K'obidze, Nino Makadze, Tamar T'abidze and Ek'a Kvatadze (the list is on p. 4).

იორდან ლუცკანოვი
(ბულგარეთი)

**„ვეფხისტყაოსანის“ სათაურის თარგმანი უცხო ენებზე
1937 წლამდე და მის შემდეგ: კულტურა 2-ის თუ
სოციალისტური რეალიზმის მარკერი?**

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: „ვეფხისტყაოსანი“, თარგმანი, სტალინური, პოსტსტალინური და პოსტსაბჭოთა ეპოქა.

სტატია ეფუძნება გონივრულ ვარაუდს, რომ მთარგმნელობითი გადაწყვეტილებები შეიძლება განპირობებული იყოს ენობრივი სემანტიკისგან (ლექსიკური, მორფო-სინტაქსური, თემატურ-რემატული) განსხვავებული მოსაზრებებით; იგივე შეიძლება ითქვას სათაურზე, რომელსაც ტექსტის გასაგებად პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება. სტატიის ავტორის აზრით, სათაურის თარგმანის ცვალებადობაში აისახება ესთეტიკური, იდეოლოგიური და უფრო ფართო კულტურული ცვლილებები და კონკრეტული „მთარგმნოლოგიური“ (ლინგვისტური, პოეტოლოგიური) არგუმენტები სათაურის თარგმანის გადაწყვეტილების მიღებისას მეორეხარისხოვან როლს თამაშობს.

სტატიაში შემოთავაზებულია „ვეფხისტყაოსანის“ სათაურის თარგმანები 1820-2010 წლებში, ყველა ძირითად ევროპულ, ასევე რუსულ და რამდენიმე სხვა ენაზე. ავტორი განასხვავებს ათწლეულების განმავლობაში, სხვადასხვა ენაზე თარგმანის მიმართ მიზანმიმართულად მოქმედ იდეოლოგიური მნიშვნელობის ტენდენციებსა და ძირითად პროცესებს; პიერ ბურდიეს კულტურული წარმოების ველის სულისკვეთებით ადგენს არსებული თარგმანების ველის რუქას. წინამდებარე პროექტის შემუშავებით ხდება „პანქრონიზმის“ დიფერენცირება სინქრონული ჭრილის მქონე რუქებად. ეს ფრაგმენტები, ამ სტატიაში განხორციელებულ კვლევაზე დაყრდნობით, ასახავს, უპირველეს ყოვლისა, შემდეგ ისტორიულ ეტაპებს თარგმანის სფეროში: 1800-1935/1937; 1935/1937 – 1989 წწ. 1989 წ. და შემდგომ.

თვალადი განსხვავებებისა და თვალსაჩინო ცვლილებების გამოსავლენად, არსებული თარგმანების სემანტიკას ავტორი ადარებს სამ ძირითად სემანტიკურ დონეზე, რომელთაგანაც თითოეული ასახავს რეალიზების სამ ვარიანტს. პირველ, სინტაქსურ დონეს შეუძლია ფოკუსირება მოახდინოს

აგენტზე, ატრიბუტზე ან მათ შორის ბალანსზე; მეორე, ლექსიკურ-სემანტიკურ დონეს პოტენციურად შეუძლია ბოლომდე არ დაასახელოს, სი-ცხადე არ მიაწიქოს, არ დააზუსტოს მოქმედი პირი – მხოლოდ მიუთითოს მისი არსებობა ტექსტში სახელწოდებით „კაცი“, „ახალგაზრდა“/„რაინ-დი“/„მამაცი გული“/ „ელიტური მეომარი“ და ა.შ.; მესამე, საკუთრივ ლექსიკო-სემანტიკურ დონეზე, შესაძლებელია ვარირება ნიშან-თვისების სამ „ჰორიზონტალურ“ (თანაბრად გამოკვეთილ) „მნიშვნელობას“ შორის: ვეფხვი/თოვლის ლეოპარდი/ პანტერის ტყავი/ზეწვი/. ამ ანალიტიკური მატრიცის რეალიზაციას ავტორი ახორციელებს „ვეფხვისტყაოსნის“ თარგმანების ემპირიულ მასალაში, მაქსიმალურად შემჭიდროვებულად, ტაბულა 1-ის სახით.

გარდა ამისა, სტატია გვთავაზობს შემდეგ ისტორიულ რეკონსტრუქციას: „ბუნებრივი“ განვითარება, რომელზეც მოწმობს 1820-1930-იანი წლების თარგმანები, ხასიათდება ატრიბუტზე ან მოქმედ პირსა და მის ატრიბუტზე ყურადღების გამახვილებით და არჩევანის გაკეთებით კატისებრთა ოჯახზე (მაგრამ ჯიქსა და ვეფხვს აშკარა უპირატესობა ენიჭებათ პანტერასთან შედარებით); 1937 წლის კონსტიტუციური ძალადობის სტალინურმა აქტმა (რომელიც გამოიხატა ბალმონტის თარგმანის სათაურის ცვლილებით, მომდევნო წელს კი უორდროპის თარგმანის სათაურის ცვლილებით) თარგმანის ველი გახლიჩა (ან ხელახლა დაყო) 1937 წლის მოვლენებზე დამოკიდებულ რამდენიმე ზონად; ეს ზონები მეტ-ნაკლებად დამოკიდებულია 1937 წელს გაჩენილ „სიმძიმის ცენტრზე“, „წინასწარ კონსტიტუციურ“ ინერციულ/ტრადიციულ და სიმძიმის „კონტრცენტრზე“.

ამ მოქმედებამ წარმატებით მიიპყრო აგენტის ყურადღება მიაღწია მასზე ზედმეტ აქცენტირებას და ნაკლები წარმატებით შეუწყო ხელი თარგმანში „ვეფხვის“ გამოყენებას რუსულ და სხვა ენებზე. მომდევნო პასუხმა (მაგრამ შესაძლოა ეს მხოლოდ საშინაო კომპრომისია, რომელიც მისაღები გახდა დასავლეთში მისი წარმოშობის მოკრძალებული ადგილის წყალობით – არა მოსკოვი, არამედ – თბილისი?) ხელი შეუწყო „პანტერას“ კატისებრთა ალტერნატივას, მაგრამ აგენტზე გადაჭარბებული აქცენტის გამო, გაება ინტერპრეტაციულ მახეში. 1950-იან წლებიდან – 1980-იანი წლების დასაწყისამდე სტალინური ცენტრი დაიშალა, მაგრამ დაახლოებით 1990 წლიდან, როგორც ჩანს, ხელახლა აღორძინდა, ხოლო როგორც ტრადიცია, ხელახლა გაცოცხლდა 2000-იანი წლებიდან. ქართულმა კულტურულმა „ისტბლიშმენტმა“ ვერ შეძლო გათავისუფლება კონსტიტუციური ძალადობის სტალინური აქტის მემკვიდრეობიდან – ვერც სტალინამდელი ტრადიცი(ებ)ის აღდგენით, ვერც ახლის ჩამოყალიბებისთვის მიღწევების დაგროვებით. ის გახდა ისეთი თვითკმაყოფილების მსხვერპლი, რომელიც გაიზარდა პოსტ-

სტალინურ საბჭოთა საქართველოში და რომელსაც სტივენ ჯონსმა უწოდა „ქართული კულტურული ნაციონალიზმი“. პარადოქსია, რომ ის ცდილობს მოიპოვოს (ან მართლაც გამოიმუშაოს) სიმბოლური კაპიტალი დასავლეთში ძირითადად სტალინისტური პროდუქტით, ხოლო, ისევ პარადოქსულად, აერთიანებს თვით-აღსანიშნავ და თვითკოლონიზაციურ ზრახვებს.

1937 წლის კონსტიტუციური ძალადობის შესაძლებლობათა სემანტიკურ პირობებზე ფოკუსირებით, სტატიის ავტორი ცდილობს გამოყოს კულტურული ძალადობის სამი მჭიდროდ დაკავშირებული და თანმიმდევრული, მაგრამ განსხვავებული პარადიგმის ესთეტიკური იმპერატივები: გასაბჭოება, კულტურის მეორე თვითდაწესება და თვითდამკვიდრება; მოდელირება სოციალისტური რეალიზმის მიხედვით. შემდეგ ავტორი ცდილობს შეაფასოს „ვეფხისტყაოსანის“ სათაურის სემანტიკური დონეების ვარიანტული განხორციელებები აღნიშნული პარადიგმების სავარაუდო ესთეტიკური იმპერატივების წინააღმდეგ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ: რამდენად ცუდად / კარგად ექცევა „ვიღაც“ / „კაცი“ / „რაინდი“ / „ვეფხვი“ / „პანტერა“ და ა.შ. საბჭოთა / კულტურა ორი-ს / სოციალისტური რეალიზმის პარადიგმის ფარგლებში? ავტორი ამ მცდელობას აჯამებს ცხრილებში 2.1. და 2.2.

1937 წლის კონსტიტუციური ძალადობის აქტის შესაძლებლობათა სემანტიკურ პირობებზე კონცენტრირებით, ავტორი ცდილობს გამოყოს კულტურული ძალადობის სამი მჭიდროდ დაკავშირებული და თანმიმდევრული, მაგრამ განსხვავებული პარადიგმა: სოვეტიზაცია; თვითდაწესებული კულტურა 2; თვითმოდელირება სოციალისტური რეალიზმის მიხედვით. შემდეგ, კი ამ აპარადიგმების ესთეტიკურ იმპერატივთა ფონზე, ცდილობს შეაფასოს „ვეფხისტყაოსნის“ სათაურის სემანტიკური დონეების ვარიანტები. სხვა სიტყვებით: რამდენად ცუდად/კარგად ცხოვრობს „ვიღაც“/ „კაცი“/„რაინდი“/ „ვეფხვი“/„პანტერა“ და ა.შ. საბჭოთა კავშირის/კულტურა ორი-ს/სოცრეალიზმის ჩარჩოში? ეს მცდელობა შეჯამებულია ტაბულა 2.1-ისა და 2.2-ის მეშვეობით.

სტატიაში ავტორი არ მალავს საკუთარ დამოკიდებულებას „ვეფხისტყაოსნის“ სათაურის ყველაზე გავლენიანი თარგმანების მიმართ. ისინი მიუღებლად მიაჩნია, პირველ რიგში, მორალურ/ სოციოლოგიური მიზეზით: სათაურმა *Витязь в тигровой шкуре* („ჭაბუკი ვეფხის ტყავში“) აღმოსავლეთ ევროპელი ხალხების კულტურული სუვერენიტეტის ველი უჭულვებელჰყო, ხოლო *The Knight in (the) Panther(s) Skin* („რაინდი პანტერის ტყავში“) ვერ გახდა ის ალტერნატივა, რომლის მხარდაჭერაც ღირს. ავტორს ისინი მიუღებლად მიჩნია პოეტიკური მიზეზებითაც: ორივე თარგმანი, განსაკუთრებით პირველი, აუბრალოებს ნაწარმოების პოეტიკას და ახდენს მისი

ანონიმი ავტორის მსოფლმეხედველობის მოდერნიზებასა და ვესტერნიზაციას. პირველი კიდევ უფრო მავნეა, რადგან ირიბად ემხრობა ორ, გამარტივებულ სამეცნიერო და მასობრივ-საზოგადოებრივ ტოპოსს და არა-ბუნებრივია რუსთაველის შუასაუკუნეების რომანისათვის: რომ ის ეპიკური პოემაა და აღორძინების ეპოქას მიეკუთვნება. სტატიის ავტორი გამოყოფს მე-19 საუკუნის მთარგმნელთა რამდენიმე მარგინალურ გადაწყვეტილებას, ასევე რობერტ სტივენსონის არჩევანს 1977 წელს, როგორც როგორც ყველაზე პერსპექტიულ გზას თავის დასაღწევად მთარგმნელობითი ჩიხიდან, რომელიც შეიქმნა ცივი ომის დროს და რომელიც, სტატიის ავტორის აზრით, რომანის ევროპეიზაციას უშლის ხელს, ხდის მას ძნელად გასაგებს ევროპელი მკითხველისათვის (სხვა სიტყვებით, ეს მკითხველები, ალბათ, ვერ გაიგებენ, რომ „ვეფხისტყაოსანი“, იმისათვის, რომ აღიარებული იქნას, აუცილებელი არ არის ჩაეწეროს ევროპაცენტრისტულ მაკროისტორიულ ტელეოლოგიაში, არც ლიბერალიზმ-პროგრესულში, არც სტალინისტურში, არც საქვეყნოდ ცნობილ მულტიკულტურულობაში).

დაბოლოს, სტატიის ავტორი ნაწილობრივ აღიარებს პოსტ-სტალინური „ქართული კულტურული ნაციონალიზმის“ გავლენას და მის გაგრძელებას 1990-იანი წლების შემდეგ „ვეფხისტყაოსანის“ საერთაშორისოდ გავრცელებაზე და კითხულობს, რატომ იყო ის საკმარისად წარმატებული, რათა აგრძელებდეს პოპულარიზაციას ორი დომინანტური თარგმანისა, შფოთვის ან დისკომფორტის თვალსაჩინო გამოხატვის გარეშე.

ლელა წიფურია
(საქართველო)

ეპიდემია ქართულ პროზასა და კინემატოგრაფში:
დავით კლდიაშვილისა და ვაჟა-ფშაველას მოთხრობების
ეკრანიზაციები

მხატვრული პროზის ინტერპრეტაცია აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისა და კინომცოდნეობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საკითხად რჩება. ქართული კინოს, ისევე როგორც მსოფლიო კინოს უმნიშვნელოვანეს ნიმუშთა შორის დიდი წილი ეკრანიზაციებია, რაც მდიდარ მასალას გვაძლევს შესაბამისი დაკვირვებებისთვის.

წინამდებარე სტატიაში კვლევის საგანია ეპიდემიის თემაზე შექმნილი ქართული პროზის ორი ნიმუშის – დავით კლდიაშვილის მოთხრობის „მიქელასა“ და ვაჟა-ფშაველას მოთხრობის „ხოლერამ მიშველა“ – ინტერპრეტაცია ქართულ კინემატოგრაფში. სტატია ლიტერატურული ნაწარმოებების სინთეზური ხელოვნების ნაწარმოებებად ქცევის პრობლემას ეხება, რაც თავისი არსით ინტერმედიალობის საკითხებთან გვაკავშირებს.

ლიტერატურული ტექსტის აუდიოვიზუალურ ტექსტად ტრანსფორმირება თანაბრად შეიძლება იქცეს განსხვავებული დარგების სპეციალისტების კვლის საგნად. მეოცე საუკუნის მეცნიერთა არაერთი მნიშვნელოვანი ნაშრომის თემა უკუპროცესიც – აუდიოვიზუალური ხელოვნების ზეგავლენა ლიტერატურაზე, თუმცა ეს უკანასკნელი სცილდება ჩვენი კვლევის საგანს. მეოცე საუკუნის შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლების, რენე უელეკისა და ოსტინ უორენის სახელმძღვანელოდ აღიარებულ ნაშრომში „ლიტერატურის თეორია“ მნიშვნელოვანი მოსაზრებებია გამოთქმული ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ურთიერთკავშირზე: „ხელოვნების სხვადასხვა დარგს, სულ ერთია, პლასტიკური (ანუ გამომსახველობითი, ვიზუალური – მხატვრობა, ქანდაკება, კინო) ხელოვნება იქნება ეს, ლიტერატურა თუ მუსიკა, განვითარების საკუთარი გზა აქვს, ინდივიდუალური ტემპითა და ინდივიდუალური შინაგანი სტრუქტურით. მათ შორის არსებული მუდმივი კავშირი უეჭველი ფაქტია, მაგრამ ის არ უნდა აღვიქვათ, როგორც ზეგავლენა“.

ნა, რომელიც მხოლოდ ერთი მხრიდან მომდინარეობს და განაპირობებს ხელოვნების სხვა დარგების განვითარებას; ჩვენ გვმართებს მათი განხილვა, როგორც დიალექტიკური ურთიერთობის რთული სისტემისა, რომლის მოქმედებაც ორმხრივია: ხელოვნების ერთი დარგიდან მეორეზე, და პირიქით – მეორიდან პირველზე“ (უელეკი 2010: 196-197). დიალექტიკური ურთიერთობის სისტემაში თავდაპირველად შექმნილი ნიმუშის სხვა დარგის ნიმუშად ტრანსფორმირებისას ინტერპრეტაციის განსხვავებულ ფორმებთან გვაქვს საქმე, რასაც დღეს ინტერმედიალოგის თეორიაც იკვლევს. ჩვენი ნაშრომის ფოკუსია პანდემიის თემაზე შექმნილი ლიტერატურული თხზულების, პროზის ტექსტის ინტერპრეტაცია აუდიოვიზუალურ ტექსტად. კინო ან ტელევიზიის შექმნის შემთხვევაში პროზაული თხზულების მიხედვით სცენარი იწერება. სცენარი ერთგვარად შუალედური, მედიაციური ხასიათის ტექსტია ლიტერატურასა და კონემატოგრაფს შორის, რომელშიც პროზაული ტექსტის ეპიზოდებიც უპირატესად ქმდითობის ნიშნით შეირჩევა. ჟანა ნურმანოვა აღნიშნავს: „ფილმის სცენარი შეიძლება პრეტექსტად იქნას განხილული, ხოლო თავად ფილმი პოსტ-ტექსტია. ამრიგად, პრეტექსტი წარმოადგენს ტექსტს, რომელიც წინ უსწრებდა ფილმს, ხოლო პოსტტექსტი, როგორც ლიტერატურული ნაშრომი შექმნილია უკვე არსებული ტექსტის საფუძველზე. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ კინო სცენარი არის გარდამავალი ტექსტი ლიტერატურასა და კინოს შორის“ (ნურმანოვა 2012: 256).

პროზის ინტერპრეტაცია აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში, ლიტერატურული პირველწყაროს პერსონაჟთა ურთიერთობის სისტემის აუდიოვიზუალური ხელოვნების ენაზე ტრანსფორმირება, ერთი მხრივ, ლიტერატურული ტექსტის შემადგენელი ნაწილის – პერსონაჟთა დიალოგებისა თუ მონოლოგების აუდიოტექსტად გარდაქმნას გულისხმობს, მეორე მხრივ, ლიტერატურული ტექსტის შესატყვისი ქმედების ვიზუალური ფორმების ძიებას. ფორმას აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებში შემოქმედებითი ჯგუფის წევრები – რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, ოპერატორი, და ა.შ. – ერთობლივად ქმნიან და საბოლოოდ მხატვრულ პროზას სინთეზური ხელოვნების ნიმუშად, აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად აქცევენ. აუდიოვიზუალური ნაწარმოების ხმოვანი რიგის მასალა ლიტერატურული ტექსტიდან მომდინარეობს ან კინოსცენარში დამატებული კომპონენტები შეივსება; დიალოგები, მონოლოგები, საავტორო თხრობითი ფრაგმენტები მსახიობის მეტყველებით გადმოიცემა. მწერლისეული დიალოგები უმეტეს შემთხვევაში არ იცვლება. ასევე ამ პროცესში შესაძლებელია ტექსტის შეკვეცა ან გავრცობა იგივე ავტორის სხვა ნაწარმოების ნაწყვეტის ჩართვით ან სხვა ავტორის

ნაწარმოების ფრაგმენტის ჩამატებით. მწერლის ნაწარმოების ინტერპრეტაცია შეიძლება მრავალგვარი იყოს: მწერლის ეპოქის ზუსტი შესატყვისობის აღდგენის მცდელობით დაწყებული, მისი გათანამედროვეობის გზით გამოსახულიც. ეს რეჟისორისა და მხატვრის კონცეფციასა და ინტერპრეტაციაზე დამოკიდებული. ლიტერატურული ტექსტის აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად გარდაქმნის მრავალგვარობა – განსხვავებული სტილისტიკა, ჟანრული ცვალებადობა, სინთეზური ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელთა განსხვავებული ესთეტიკა – მხოლოდ იმ შემთხვევაში გარდაიქმნება ღირებულ ინტერპრეტაციად, თუკი აუდიოვიზუალური ხელოვნების შემქმნელები მწერლის თხზულებას, იდეურ-კონცეპტუალური მუდმივების შენარჩუნებით, შესატყვის აუდიოვიზუალურ ტექსტად გარდასახავენ. მწერალი და კრიტიკოსი გურამ გვერდწითელი, რომელსაც მრავალწლიანი შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებდა კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“, პროზის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის კინოტექსტად ქცევის შესახებ აღნიშნავს: „ეკრანიზაციის მრავალგვარი მეთოდი და ფორმა არსებობს, მაგრამ ერთი შეუვალი პირობის დაცვა სავალდებულოა, – კერძოდ, პირველწყაროს მთავარი სათქმელის, ფილოსოფიისა თუ პრობლემეტიკის, სახეობრივი სისტემის და პოეტიკის ღრმა წვდომა და ამისთვის ეკრანული გამოხატულების მოძებნა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ორიგინალის სული დაიკარგება. ამიტომ ეკრანიზაციის წარმატებით დაგვირგვინება მარტო რეჟისორის პროფესიულ ნიჭზე და ოსტატობაზე კი არ არის დამოკიდებული, არამედ ორი სხვადასხვა დარგის შემოქმედის, მწერლისა და კინოხელოვანის სულიერ ნათესაობაზეც, მათი ინტერესების, მხატვრული ხედვის, თვითგამოხატვის დამთხვევაზეც. თუ ეს მთავარი პირობა დაცულია, უკვე ნაკლებ საჭოჭმანო ჩანს ის მეთოდი თუ ფორმა, რასაც რეჟისორი ეკრანიზაციისთვის ირჩევს, იქნება ეს ლიტერატურული ნაწარმოების მოდერნიზაცია თუ მხოლოდ მის მოტივებზე დაყრდნობა, პირველწყაროს ეკრანული ილუსტრირება თუ შემოქმედებითი ათვისება და გადამუშავება, უფრო თავისუფალი და თამამი მიდგომაც კი“ (გვერდწითელი 2006: 61).

ქართულ კინემატოგრაფში პირველივე ქართული მხატვრული ფილმი, ალექსანდრე წუწუნავას „ქრისტინე“ (1919), ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის ეკრანიზაციას წარმოადგენს. ქართული კინოს განვითარების ყველა შემდგომ ეტაპზე უაღრესად მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ქართულ პროზას და მის აუდიოვიზუალურ ტექსტად ქცევის ამოცანას. თენგიზ აბულაძისა და რევაზ ჩხეიძის „მაგდანას ლურჯას“ (1956) წარმატების შემდეგ ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა კიდევ უფრო მეტი პოტენციალი დაინახეს ლიტერატურული ნაწარმოების ფილმად გარდაქმ-

ნაში. მართლაც, მაღალმხატვრული ქართული პროზა თემებისა და ხასიათების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და უაღრესად მიმზიდველია კინემატოგრაფისტებისათვის.

1964 წელს სამი რეჟისორის მიერ გადაღებული კინოალმანახი „წარსულის ფურცლები“ ელდარ შენგელაიას, გიორგი შენგელაიასა და მერაბ კოკოჩაშვილის მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმებისგან შედგებოდა. სამივე მათგანი იმედისმომცემ ახალგაზრდა რეჟისორად ითვლებოდა. დღეს უკვე ქართული კინოს კლასიკოსებად აღიარებული ხელოვანები მაშინ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში იყვნენ, თუმცა ორ მათგანს, ელდარ შენგელაიასა და მერაბ კოკოჩაშვილს უკვე გადაღებული ჰქონდათ სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმები, გიორგი შენგელაიას კი – ქართულ კინოკლასიკად აღიარებული მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „ალავერდობა“. სამოციანი წლების კინოსტუდია „ქართული ფილმში“, ე. წ. დათბობის პერიოდის შესაბამისად, უაღრესად საინტერესო შემოქმედებითი ცხოვრება ჩქეფდა.

ალმანახ „წარსულის ფურცლების“ ორი ნოველა მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის მიხედვით იქნა გადაღებული. ალმანახის მესამე ფილმი, ელდარ შენგელაიას „მიქელა“ ქართული პროზის კლასიკოსის, დავით კლდიაშვილის მოთხრობის ეკრანიზაციაა. ახალგაზრდა რეჟისორები ქართული პროზის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის თამამ ექსპერიმენტს იწყებდნენ, პროზის ახლებურად წაკითხვას ახდენდნენ.

დავით კლდიაშვილის „მიქელა“ ქართული პროზის საუკეთესო ნიმუშადაა მიჩნეული. როგორც ლიტერატურათმცოდნე მალხაზ ხარბედია წერს: მწერალი „ახერხებდა წარმოუდგენელი ერთგულება გამოეჩინა იმის მიმართ რასაც წერდა, ყოფილიყო თავგანწირულიც, და ამავდროულად, დაუნდობლად ზუსტი. მხოლოდ ასეთი უცნაური შეფასება თუ შემიძლია გაუკეთო მის ზოგიერთ მოთხრობას, პირველ რიგში კი, შესაძლოა ყველა დროის საუკეთესო ქართულ ნოველას, „მიქელას“. ეს თემა, რელიგიური ცრუმორწმუნეობა, ალბათ ერთ-ერთი უმთავრესია დავით კლდიაშვილთან. მას ეძღვნება მისი საუკეთესო ნაწარმოებები და ყველაზე მძაფრი ეპიზოდები. ამაში დავით კლდიაშვილს ბადალი არ ყავს და დღემდე ვერავინ შეძლო სხვაგვარი, განახლებული ხედვა წარმოედგინა ამ უმწვავესი ქართული პროზისა“ (ხარბედია 2012).

რელიგიური ცნობიერების პრიმიტიული ფორმებისა და კანონიკური სარწმუნოებრივი სისტემისგან დევიაციის ნიადაგზე შექმნილი წარმოდგენების, ცრურწმენების თემა მართლაც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია დავით კლდიაშვილთან. ამ ცრურწმენების ნიადაგზე ვითარდება კონფლიქტები

მის ყველაზე დრამატულ ნაწარმოებებში, მათ შორის მოთხრობებში „ქამუშადის გაჭირვება“ და „მიქელა“. დავით კლდიაშვილის მოთხრობა „მიქელა“ (1904) მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისითაც, რომ აქ მწერალი აღწერს, ერთი მხრივ, მოხუცებული მიქელასა და მისი თანასოფლელების ცრურწმენებს, ხალხური წარმოდგენების ნიადაგზე განვითარებულ შეხედულებებს, რომლებიც მათ გადაწყვეტილებებსა და ქმედებებს განსაზღვრავს; მეორე მხრივ კი, ფინალში შემოიყვანს მართლმადიდებელ მღვდელს, რომლისთვისაც მიუღებელია ცრურწმენებზე დაფუძნებული, უბედურების მომტანი ქმედებები, მაგრამ უკვე აღარაფრის შეცვლა არ შეუძლია. მიქელას ფიქრებში „ღვთაების“ მორჩილების განცდა დომინირებს, თუმცა მისი და მისი თანასოფლელების წარმოდგენები „ღვთაებისა“ თუ საიქიოს შესახებ ქრისტიანული სწავლებისაგან შორს არის. დღევანდელი გადასახედიდან, განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ მოთხრობაში დრამატული მოვლენები ეპიდემიის ფონზე ვითარდება. მიქელას ქმედებებში ჩანს მე-19 საუკუნის ქართულ სოფელში ეპიდემიასთან, „ჟამთან“ ბრძოლის შესახებ არსებული წარმოდგენებიც (მაგ. სახლის „გაწმენდა“ – მორების შებოღვა, დამდუღვრა – ინფექციის მოსპობის ფორმაც შეიძლება იყოს, თუმცა მიქელასა და მისი მძახლის დიალოგში აღრეულია, დაავადებასთან გამკლავების გზაა ეს თუ „მავნეულთან“, ბოროტ ძალებთან ბრძოლისა.

1964 წელს „დიადი კომუნიზმის“ მშენებლობის მორიგი ხუთწლედის ერთ-ერთი მორიგი წელი იდგა. ტოტალიტარიზმის პერიოდის ფაქტობრივი დასრულებიდან ათ წელიწადზე მეტი იყო გასული. მართალია, დესტალინიზაციის პროცესი აქტიურად წარიმართა, მაგრამ საბჭოთა საქართველოს ოფიციალური სივრცე კვლავ კომუნისტური პრინციპების ერთგულებას მოითხოვდა: რელიგია, რწმენა, ეკლესია, მღვდელი – ყოველივე მხოლოდ უარყოფით კოტექსტში განიხილებოდა. სამწუხაროდ, ქართულ ფილმებში შექმნილი მღვდლების სახეები ფაქტობრივად მხოლოდ უარყოფითია, კარგ შემთხვევაში კომიკური. დავით კლდიაშვილის, კლასიკოსი მწერლის მიერ აღწერილ ცრურწმენაზე და მისგან გამოწვეულ პრობლემებზე ფილმის გადაღება წარსულის სიბნელის ასახვისთვის ყველაზე საუკეთესო მასალა იყო. ზოგადად ქართული საბჭოთა ხელოვნება და სამოციანი წლების კინოც ამ პათოსს სრულად იზიარებდა და ეკრანზეც წარსულის კრიტიკული ხედვით გადაღებული ფილმები მრავლად იყო. ელდარ შენგელაიას „მიქელა“ ცრურწმენის მხილების პათოსით სავსე ნოველად იყო შემოთავაზებული, სადაც დაიკარგა ის უდიდესი სითბო, სიყვარული და თანალმობა, რომელიც დავით კლდიაშვილს თავისი პერსონაჟების მიმართ ახასიათებს. ფილმში კადრს უკან ჟღერს კლდიაშვილის მოთხრობის ტექსტი, მაგრამ, ათეისტური

იდეოლოგიური მოთხოვნების შესაბამისად, დამატებულია შემდეგი სიტყვები: „ეს მოუცილებელი სიკვდილიანობა, ამდენი გლოვა და ტირილი, ლოცვა და ვედრება, ღვთისა და მიცვალებულთა სულების გაუთავებელი ხსენება ზავშეს საიქიოს არსებობაში არწმუნებდა“. ფილმის სცენარის ავტორი ელდარ შენგელაიაა. ჩამატებული ტექსტიც მას ეკუთვნის. იმის შიშით, რომ საიქიოში სულის მაცხოვრებელი არ ეყოლება, ფილმში მიქელა (გრიგოლ ტყაბლაძე), ფაქტობრივად, ურჩხულად არის ქცეული და ავადმყოფ სპიდონას (მიხეილ ხვიტია) უპატრონობით სტანჯავს. აქვე უნდა ითქვას, რომ გრიგოლ ტყაბლაძე მართლაც შესანიშნავად ასრულებს გაუბედურებული მოხუცის როლს, რომელიც ჟამიანობამ აქცია სულიერად გატეხილ, დაუნდობელ ადამიანად.

სცენარში და შემდგომ ფილმში საკმაო ბევრი ცვლილება შეტანილი: შეცვლილია მიქელას შვილიშვილების ასაკი: მოთხრობაში სპიდონა ოცი წლისაა, ფილმში კი – თორმეტის. ნესტორა მოთხრობაში ათი წლისაა, ფილმში კი სამი წლის არის და შიშველი დატანტალებს ეხოში. ფილმის პერსონაჟებს დაემატა თეთრკაბიანი გოგონა ეკა (მანანა მანაგაძე), სპიდონას თანატოლი და მისი მეგობარიც. ეკა ერთადერთი ნათელი პერსონაჟია ფილმში. თეთრი კაბით შემოსილი, იგი სწორედ ამგვარად მოიაზრება. სწორედ ეკა აკითხავს სპიდონას წნელისგან შეკრულ კარავში, სათამაშოდაც იწვევს მას და როცა ბაბუის მიერ დაშინებული სპიდონასგან უარს მიიღებს, წნელის კარვის დაშლასაც იწყებს. სპიდონა კარვიდან გამოდის და ეკას მისდევს. ყმაწვილის სირბილი საკმაოდ ენერგიულია, ბიჭი ხალისიანია, გოგოს უცინის, ეკაც კისკისით გარბის. დავით კლდიაშვილის მოთხრობაში სპიდონა დამაბუნებელია და საიქიოდან მობრუნების შემდგომ მისი ამგვარი აქტიურობის ეპიზოდები არ გვხვდება. ცხადია, ამ ეპიზოდის დამატებით ელდარ შენგელაია იმ გარემოებას გამოკვეთს, რომ სპიდონას სასიკვდილო არაფერი ჭირს და ის ცრურწმენისა და გულგრილობის მსხვერპლია.

ფილმში მიქელას რძალს, მაიას, ზინაიდა კვერენჩხილაძე ასრულებს – შესანიშნავი ტრაგიკული როლების შემსრულებელი სცენაზე, ქართული თეატრის ვარსკვლავი. მაია შავებში მოსილი, ფიქრიანი მზერით, ცოდვის და, კიდევ უფრო მეტად, სწეულების შიშით შეპყრობილი პერსონაჟია.

ფილმში განსაკუთრებული დატვირთვა გამომსახველობით მხარეს ენიჭება. „მიქელა“, ისევე როგორც მთელი ალმანახი, შავ-თეთრია. ფილმის მხატვარია ქრისტესია ლებანიძე, დამდგმელი ოპერატორი – ალექსანდრე (საშა) რეხვიაშვილი. გრაფიკული კომპოზიციები მუდმივად გადმოსცემს პერსონაჟების დეპრესიულობას და შფოთვის განცდას იწვევს მაყურებლებში. ელდარ შენგელაია, თანამოაზრებთან ერთად, პერსონაჟების საინტერესო

პორტეტებს ქმნის მსხვილი ხედების მონაცვლეობით. მეორე მხრივ, შთამბეჭდავი საერთო ხედებით იქმნება ის ტრაგიკული გარემო, სადაც გაჭრილ საფლავთან მდგარი რამდენიმე ფიგურა თუ გრძელ ცარიელ გზაზე მიმავალი მიქელა დაუცველობის და მიტოვებულობის განცდას აღძრავს. გზაზე სამი ადამიანი მიემართება. მაიას ხატი უჭირავს. გრძელი კადრი თითქოს კიდევ უფრო დიდი ტრაგედიისთვის ამზადებს მაყურებელს...

დავით კლდიაშვილის „მიქელას“ მიხედვით კინონოველა ელდარ შენგელაიამ მოთხრობის დაწერიდან 60 წლის შემდეგ, 1964 წელს გადაიღო. ამ დროისთვის ჯერ კიდევ არ იყო დადგმული თემურ ჩხეიძისა და რობერტ სტურუას „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1973), რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი, საიდანაც იწყება კლდიაშვილის თეატრის ეპოქა. კლდიაშვილის თეატრის ფენომენი მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული სათეატრო ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა. ქართული ფსიქოლოგიური თეატრის ყველაზე სრულყოფილი განსხეულება სწორედ კლდიაშვილის ნაწარმოებების დადგმით მოხდა. რაც შეეხება კლდიაშვილის ნაწარმოებების ეკრანიზაციებს, 1926 წელს გადაღებული კოტე მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და 1937 წელს დავით კლდიაშვილის მოთხრობების მიხედვით გადაღებული „დაკარგული სამოთხე“ – არც ერთი ეს ფილმი არ არის ფსიქოლოგიურ ასპექტში გადაწყვეტილი, უფრო კომედიურ ჟანრს შეიძლება მივკუთვნოთ. ამდენად, შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ელდარ შენგელაიას ჟამიანობის თემაზე შექმნილი კინონოველა „მიქელა“ დავით კლდიაშვილის ნაწარმოების ფსიქოლოგიურ ასპექტში გადაწყვეტის პირველი მცდელობაა.

ელდარ შენგელაია კართული კინოს კლასიკოსია, მაგრამ ის კინოკლასიკოსად კომედიური ჟანრის ფილმებმა აქცია. თვით 1978 წელს ელდარ შენგელაიას გადაღებული „სამანიშვილის დედინაცვალიც“ არ მიიჩნევა რეჟისორის შემოქმედების მწვერვალად. ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ „მიქელა“ არ არის ელდარ შენგელაიას შემოქმედების ყველაზე წარმატებული მცდელობა; უფრო მეტიც, ხუთნაწილიანი, 48 წუთიანი კინონოველა არც ალმანახის საუკეთესო ფილმი არ არის. და მაინც, „მიქელა“, ისევე როგორც ალმანახში შესული, მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებების მიხედვით გადაღებული მოკლემეტრაჟიანი ფილმები – გიორგი შენგელაიას „ჯილდო“ და მერაბ კოკოჩაშვილის „მიხა“ (უდავოდ საუკეთესო ამ სამ ფილმს შორის) – ზოგადად, ქართული პროზის ახლებური ინტერპრეტაციის დასაწყისად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ვაჟა-ფშაველა პატარა მოთხრობა „ხოლერამ მიშველა“ 1892 წელს დაიწერა, როცა მთელს რუსეთის იმპერიაში ქოლერა გავრცელდა. მაშინ

გენიალურ მწერალს თავად ახალი გადატანილი ქონდა ციმბირის წყლული, რამაც მარჯვენა თვალი დაუზიანა, ვაჟას ჯანმრთელობა სრულიად ახალგაზრდას შეერყა. ამ ფონზე კი ქოლერის შესახებ დაწერილი მოთხრობა საოცრად ოპტიმისტურია.

„მე და სოფო დავსხდებით კერის პირას გვერდის-გვერდ და ვიცინით, როცა ჩვენს ოინს მოვიგონებთ,– ხოლერა რომ არ მოსულიყო, ხომ ჩვენ ერთად არ ვიქნებოდითო; ხომ ვერცერთი ვერ გავბედავდით ამისთანა საქმესო, მაგრამ ხოლერამ, სიკვდილის მოახლოვებამ კი გავგაბედინა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 213).

მოთხრობაში სიკვდილის შიშმა ახალგაზრდა წყვილს გამბედაობა შემატა და ბედნიერებისკენ გადაადგმევინა ნაბიჯი, მაშინ როცა მთიანი სოფლის მცხოვრებლები ტყეში გაურბიან მოსალოდნელ ეპიდემიას. პავლე ჩარკვიანის სცენარში ამ პატარა მოთხრობის პერსონაჟებს კიდევ მრავალი მთაში მცხოვრები მამაკაცი თუ დედაკაცი დაემატა, ბევრი მათგანი მწერლის სხვა მოთხრობების ადაპტირების გზით მოექცა ფილმის სიუჟეტურ ქარგაში. ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟად იქცა ბერუას (თემურ ქამხაძე) დედა (ლაურა რეხვიაშვილი), ვაჟა-ფშაველას მოთხრობის, „დარეჯანის“ მთავარი გმირი. მოთხრობაში ობოლ ბერუას დედა არ ყავს. ფილმი დაიხუნძლა სახასიათო როლებით, რომელთაც ძალზე საინტერესოდ ასრულებენ ნიჭიერი მსახიობები: ანა ნიჟარაძე, ლეო ფილფანი, ბორის წიფურია, თამარ სხირტლაძე, დავით დვალიშვილი, კოტე თოლორაია, ბერტა ხაფავა, რეზო ესაძე, გია ჯაფარიძე, გივი ჩუგუაშვილი და სხვანი – ქართული სამსახიობო სკოლის ნამდვილი თანავარსკვლავედი. მსახიობები პავლე ჩარკვიანის ფილმში მათი ნიჭის შესაფერის სახეებს ქმნიან – ფერადოვანს, კომედიურს, ისეთს, როგორც ხალხს უყვარს.

პავლე ჩარკვიანმა „ზოგი ჭირი მარგებელია“ 1984 წელს გადაიღო. ფილმის სცენარს საფუძვლად დაედო ვაჟა-ფშაველას მოთხრობები „ხოლერამ მიშველა“, „დარეჯანი“ და „სურათი ფშაველის ცხოვრებიდან“. მეოცე საუკუნის ოთხმოცდანი წლები ქართული კინოს აღმავლობის წლებია. სწორედ ამ ათწლეულში შეიქმნა ქართული კინოს შედეგები, მხოლოდ 1984 წელს დასრულებული „მონანიების“ დასახელებაც საკმარისია. ამ გარემოებას ისიც ემატებოდა, რომ ქართულ აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში უკვე შექმნილი იყო ორი შედეგრი ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებების მიხედვით: არკადი ხინთიბიძის მულტიპლიკაციური ფილმი „ჩხიკვთა ქორწილი“ (1961) და თენგიზ აბულაძის „ვედრება“ (1967). შეიძლება ითქვას, რომ ქართველი მამყურებელი განსაკუთრებულად მომთხოვნი იყო ვაჟას ნაწარმოების ყოველი ეკრანიზაციის მიმართ.

პავლე ჩარკვიანის ფილმის ვიზუალური გადაწყვეტა სრულად არის აგებული ეთნოგრაფიული დეტალებით გაჯერებული მთის სოფლის სახის მიხედვით. მხატვარი ნოდარ სულემანაშვილი და ოპერატორები ვიქტორ ანდრიევსკი და ედუარდ გრიგორიანი 83-წუთიანი ფერადი ფილმის კოლორიტს სწორედ ქართული სოფლის პეიზაჟებით, მთის კალთებზე შეფენილი ბანიანი სახლებით ქმნიან. გადაღებები მიმდინარეობდა ფასანაურში, წიფორში, ლაკადხევში. პერსონაჟების კოსტიუმებიც ეთნოგრაფიული მუზეუმის ექსპონატებით არის თითქოს ინსპირირებული. ცალკე აღნიშვნის ღირსია იაკობ ბობოხიძის შესანიშნავი მუსიკა. ფილმის ექსპოზიციურ ნაწილში მუსიკის ფონზე სხადასხვა კადრებში მთელი სოფლის ცხოვრება ჩანს, მრავალფეროვანი ეთნოგრაფიული ჩანახატი.

პავლე ჩარკვიანის ფილმი არ მიიჩნეოდა ათწლეულის საუკეთესო ფილმად, და მაინც, ფილმს დღესაც ჰყავს აუდიტორია, უჩვენებენ ტელევიზიით, ხელმისაწვდომია ინტერნეტით; „კომედია, ზღაპრული (ფენტეზი)“ – ამ ჟანრობრივ კატეგორიას მიაკუთვნებენ ფილმს ინტერნეტში სხვადასხვა ვებ-გვერდებზე განთავსებისას. ცხადია, ამგვარი კლასიფიკაცია ღიმილის მომგვრელია და არ შეესაბამება ფილმის ჟანრობრივ მახასიათებლებს.

ორი განსხვავებული ხედვა და განსხვავებული ფილმი: ჟამიანობით გამოწვეული დეპრესიის და შიშის ძალით ურჩხულად ქცეული მიქელა და ასევე ჟამიანობის წყალობით გაბედნიერებული ლამაზი წყვილი; პესიმიზმი, რომელიც სულიერ დაცემას იწვევს და დამნაშავედაც აქცევს კაცს და ოპტიმიზმი, რომელიც ყველა ვითარებიდან აპოზინებს გამოსავალს ადამიანებს – ასეთია ქართველ კლასიკოსთა პროზაული ტექსტებისა და შესაბამისი მხატვრული ფილმების გზავნილები. პანდემიით გამოწვეული დღევანდელი ვითარებაც ამგვარია, არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მთელს მსოფლიოში. საით წავა და რა გზას აირჩევს სამყარო, რა ფორმით გახდება პანდემია მწერლების და რეჟისორების შთაგონების წყარო?

მოხსენებას ელდარ შენგელაიას სიტყვებით დავასრულებ: „ქართული ხელოვნება განსაკუთრებული ფენომენია. არა მარტო ქართული კინო – ქართული თეატრი, ქართული მუსიკა, სახვითი ხელოვნება, ქანდაკება... დაიწყო ბრძოლა ცენზურასთან: ხანდახან ცენზურა იმარჯვებდა, ხანდახან ჩვენ. რაღაც ხრიკებსაც მივმართავდით ხოლმე და საბოლოოდ, ჩემი აზრით, ქართულმა კინომ დამოუკიდებლობა უფრო ადრე მოიპოვა, ვიდრე ჩვენმა ქვეყანამ – სახელმწიფოებრიობა“ (შენგელაია 2013). ქართული კინოს ფენომენის შექმნაში ქართული პროზის ეკრანიზაციებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს. დიდ მწერალთა ავტორიტეტი და ლიტერატურული მასალის ლეგიტიმურობა რეჟისორებს არა მხოლოდ წარსულის, არამედ თა-

ნამედროვეობის გააზრების საშუალებასაც აძლევდა. ეპიდემიის თემა, რომელიც ეკრანიზაციების შექმნის პერიოდში წარსულის კუთვნილებად ითვლებოდა, ფილმებში ცენტრალურ ადგილს აღარ იკავებს. ამის ნაცვლად რეჟისორები მწერლების ჩანაფიქრს მიჰყვებიან და ფილმის პრობლემატიკას მორალურ განზომილებაში გაიაზრებენ.

დამოწმებანი:

- Eldar Shengelaia. K'inorezhisori, Tavisuplebis Dghiorebi. Radio Tavisupleba. Tebervali 03, 2013 <https://www.radiotavisupleba.ge/a/liberty-diaries-eldar-shengelaia/24891868.html> (ელდარ შენგელაია. კინორეჟისორი, თავისუფლების დღიურები. რადიო თავისუფლება, თებერვალი 03, 2013), <https://www.radiotavisupleba.ge/a/liberty-diaries-eldar-shengelaia/24891868.html>
- Gverdt'siteli, G. Mok'avshire tu Met'oke? K'inozets da Skhvazets. Ts'erilebi. Tbilisi: 2006 (გვერდწითელი, გ. მოკავშირე თუ მეტოქე? კინოზეც და სხვაზეც. წერილები. თბილისი: 2006).
- Kharbedia, M. Davit K'ldiashvili-150. Sekt'emberi 09, 2012 (ხარბედია, მ. დავით კლდიაშვილი-150, სექტემბერი 09, 2012, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/24702580.html>)
- K'ldiashvili, D. Mikela. Tkhzulebani 2 T'omad. T'. 1. Motkhrobbi. Tbilisi: gamomtsemloba „sakartvelo“, 1995 (კლდიაშვილი, დ. მიქელა. თხზულებანი 2 ტომად. ტ. 1. მოთხრობები. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1995).
- Nurmanova, Zh. Lit'erat'urisa da Pilmis Shedareba, Rogorts Sametsniero Spero. Sjani, 13, 2012 (ნურმანოვა, ჯ. ლიტერატურისა და ფილმის შედარება, როგორც სამეცნიერო სფერო. სჯანი, 13, 2012).
- Uelek'I, R., Uoreni, O. Lit'erat'uris Teoria. Tbilisi: Ilias sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2010 (უელეკი, რ., უორენი, ო. ლიტერატურის თეორია. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010).
- Vazha-Pshavela. Kholeram Mishvela. Tkhzulebata Sruli K'rebuli 10 T'omad. T'. 5. Motkhrobbi. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“, 1964 (ვაჟა-ფშაველა. ხოლერამ მიშველა. თხზულებათა სრული კრებული 10 ტომად. ტ. 5. მოთხრობები. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964).

Lela Tsiphuria
(Georgia)

**Epidemic in Georgian Prose and Cinema:
Film Versions of Stories by David Kldiashvili and Vazha-Pshavela**

Summary

Key Words: Georgian prose, Georgian film, intermediality, interpretation, epidemic.

The paper discusses the changes and the forms of adaptation of the literary text suggested by the filmmaker. Two texts chosen for the analysis are related to the Georgian experience of the epidemic, depicted from two different perspectives: *Miqela* (1904) by David Kldiashvili and *Cholera Saved Me* (1892) by Vazha-Pshavela. Kldiashvili's short story served as a basis for the film *Miqela* (1964) adapted and directed by Eldar Shengelaia; while the plot of Vazha-Pshavela's short story was used by the scriptwriter and film director Pavle Charkviani in his film *Some Troubles Are Helpful* (1984). The paper deals with the issue of turning literary texts into works of synthetic art, which is essentially related to intermediality.

The interpretation of prose within film/audiovisual art is one of the topics interrelating literary studies and film studies. Georgian cinema and the world cinematograph are known for a large share of screenings among samples, which provides rich material suitable for the discussion.

While the prose texts by Georgian writers are interpreted within audiovisual art, the verbal representative system of the literary primary source is transformed into the language of audiovisual art. The constituent parts of the literary texts - the characters, and dialogues – are transformed into audio text.

David Kldiashvili's short story is one of the most dramatic among his works, depicting the life of the elderly man, Miqela, who is left hopeless against the epidemic. His naive understanding of Christian religious views on death and eternity makes his belief system primitive and, eventually, merciless to his grandson. His prejudices define the superstitions of the elderly man and his fellow villagers, popular ideas about life and death influence their decisions and actions. In the short story, the Orthodox priest tries to explain to Miqela, how ungrounded superstitions are his ideas and fears about misfortune, and how unacceptable are they in modern

times. However, Miqela's thoughts are dominated by the feeling of obedience to the 'deity', although his and his fellow villagers' ideas about 'deity' are far away from the subjects of Christian teaching.

The early 1960s, when the film was directed by Eldar Shengelaia, were declared by the Soviet propaganda as the years of construction of 'Great Communism'. The end of the period of totalitarianism was more than ten years behind, the process of de-Stalinization is still ongoing, but the Russian centre still required adherence to communist principles: religion, faith, church, priest – could be represented only in a negative context. The characters of the priests in Georgian films are shown in adverse or just comic light. The story about the superstition described by Davit Kldiashvili, a classic writer, was the best material for the consequent film of Soviet times to depict the 'darkness' of the past. In general, Georgian arts and cinema of the 1960s fully shared this pathos, and many films of the period had a critical view of the past. Eldar Shengelaya's *Miqela*, with its pathos of whistleblowers of superstition, is opposing the pathos David Kldiashvili's works, where the warmth, love and compassion towards his own characters prevail. At the same time, Eldar Shengelaya's film *Mikela* is the first attempt to represent the psychological aspect of Davit Kldiashvili's work.

Vazha-Pshavela's short story *Cholera Saved Me* was written in 1892 when the cholera epidemic spread all over the Russian Empire. At that time, the genius writer himself had recently suffered from anthrax, which damaged his right eye, and his health deteriorated. Against this background, the story written about cholera is surprisingly optimistic. In the short story, fear gives courage to the young couple and surpasses happiness, while the people of the mountain village flee to the forest from the impending epidemic. Pavle Charkviani filmed *Some Troubles are Helpful* in 1984. The script for the film was based on Vazha-Pshavela's short stories *Cholera Saved Me*, *Darejani* and *A Picture of the Pshav's Life*.

Two different visions of the epidemic, and different plots: *Miqela* turned into a monster due to the depression caused by time; on the other hand, the beautiful young couple find happiness regardless of the time. While facing death from the spreading disease, different approaches are seen in literary texts and films: the pessimism in David Kldiasvili's/Eldar Shengelaya's works gives rise to cruelty and even crime; while the optimism in Vazha-Pshavela's/Pavle Charkviani's works leads to fulfilment and happiness.

Screenings of Georgian prose played an important role in forming the phenomenon of Georgian cinema. The authority of great writers and the legitimacy of literary material allowed film directors to understand not only the past but also the

present. The theme of the epidemic, which was considered a part of the past during the creation of the screenplays, no longer occupied a central place in the films. Instead, the film directors follow the writers' ideas and understand the film's problems in a moral dimension.

The lessons given by literature and film was supportive for Georgian audiences in the troubled situation caused by the world pandemic of the 2020s. Where will this experience lead us, what path will the world choose, and in what form will the pandemic become a source of inspiration for writers and directors – these questions still have to be answered.

თამთა ღონლაძე
(საქართველო)

დესაკრალიზებული ირმის მითოლოგემა და მოდერნული პარადიგმა ვაჟა-ფშაველას პროზაში¹

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც მოდერნის ეპოქის აზროვნებით ივსებოდა ხელოვნება, ქართულ ლიტერატურაში მითოლოგიზებულ სივრცეს ქმნიდა ვაჟა-ფშაველა. მისი შემოქმედება მხოლოდ იმპლიციტურად არ დაუპირისპირდა დეჰუმანიზაციის ტოტალურ პროცესს.

მწერალმა მხატვრულად გააცხადა და გააკრიტიკა ახალი დროის დესაკრალიზებული აზროვნებაც. ვაჟა-ფშაველას მითოსურ სამყაროსა და მითის-ქმნადობაზე ბევრია დაწერილი. ჩემი მიზანია მის პროზაში ერთი მითოლოგიური სახის შესწავლა, რომელიც განსაზღვრავს მწერლის მთლიანი შემოქმედების მხატვრულ და იდეურ თავისებურებას.

ვაჟა-ფშაველას პროზაში მოდერნის ეპოქის დესაკრალიზებულ ცნობიერებასთან დაპირისპირების პროცესი ირმის მითოლოგემას დაუკავშირდა, რადგან ამ ფიგურით არის მითოლოგიზებული მისი მთლიანი შემოქმედება. შესავალში მოკლედ მიმოვიხილავ ირმის მითოლოგემას და ჩამოვთვლი ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში კომპარატივისტულ-ფუნქციონალისტური მეთოდის საფუძველზე გამოყოფილ მის ფუნქციებს. განსახილველი მითოლოგემის დიფერენცირებული და სისტემური დანახვა ვალიდურს გახდის თხზულება „ირემში“ ამ სახის განსხვავებული ფუნქციის გამოკვლევას. მწერალი თავისივე შემოქმედებითი პარადიგმიდან, რომელშიც გმირებისთვის სამყარო საკრალური და მითოლოგიზებულია, გადადის ახალ იდეურ-მხატვრულ პარადიგმაში, რომელშიც ალეგორიულად ეპოქის ტოტალური დესაკრალიზაცია-დემითოლოგიზაცია ასახა. ცალ-ცალკე გამოვყოფ თხზულებაში გამოვლენილ მოდერნის ეპოქის აზროვნების ტენდენციებს. კვლევის ჰერმენევტიკული მეთოდის საფუძველზე შევეცდები წარმოვაჩინო განსახილველი ტექსტის საზრისი, რომელიც დესაკრალიზებული, დემითოლოგიზებული ცნობიერების ასახვასა და მასთან დაპირისპირებაში ვლინდება.

¹ კვლევა განხორციელდა (PHDF-22-2546) შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით.

I. ირმის მითოლოგემა და მისი მხატვრული ფუნქციები ვაჟა-ფშაველას პროზაში

ირემი მითოლოგიისა და ფოლკლორის მნიშვნელოვანი ფიგურაა. ზღაპრებსა და თქმულებებში იგი ზებუნებრივი ნიჭის მატარებელი და ღვთაებრივ სამყაროსთან დაკავშირებული ცხოველია. კავკასიაში გავრცელებულ სიცოცხლის ხის კომპოზიციებში ირემს ზოგჯერ ჯიხვი და ნიამორი ენაცვლება. ამ სემანტიკურ სისტემაში მათ იგივეობრივი ფუნქცია აქვთ. ისინი ბუნების აღორძინების, განახლების ციკლს უკავშირდებიან. „ცხოველის სხეული რქისა და ბეწვის მიმართ განიხილებოდა როგორც მიწა. ძველ ხალხებს მცენარის ანალოგიად მიაჩნდათ ცხოველის წამოზრდილი კუდი და რქა. ... ესაა ძირითადი მიზეზი იმისა, რომ ირემი იქცა აღორძინებული ბუნების დედური ღვთაებების პროტოტიპად, მის ზოომორფულ სახედ“ (სურგულაძე 2003: 29). ზურაბ კიკნაძე აღნიშნავს, რომ ხერხემლიანთა შორის სიმბოლიკის, მოტივებისა და მითოლოგემების ყველაზე მეტი სიუხვით ირემი გამოირჩევა. „განსაკუთრებით ახლობელია ირემი კავკასიური მითოსური სამყაროსთვის. მკვლევართა აზრით, ეს ცხოველი კოსმოგონიურ პროცესში მონაწილეობს და კოსმოლოგიური სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილია“ (კიკნაძე 2016: 207).

ვაჟა-ფშაველას პროზაში გამოიყოფა ირმის სახის ცხრა მხატვრული ფუნქცია:

1. ტყის განსახიერება, მისი უმაღლესი სახე, რომლითაც ყველაზე მეტად ამაყოფს ბუნება;

2. სხვა ცხოველების მფარველი – ირემი არა მხოლოდ გარეგნულად არის ბუნების მშვენიერებისა და ძალის წარმომადგენელი, არამედ კეთილშობილი ზნისაა, მისი მშობლის გვარად მზრუნველი და მფარველია;

3. სიწმინდის ნიშანი – ირემთან კავშირი საკრალურ რეალობასთან ზიარების საშუალება და გამოხატულებაა;

4. ირმის მონადირეობა, როგორც წარმატებული ნადირობის ნიშანი:

4.1. მონადირის მთავარი ნადავლი – ნანადირევი;

4.2. მონადირის მთავარი ნადავლი – ძაღვის განახლება;

5. ირემზე ნადირობის პროცესი, როგორც სულიერ-ეგზისტენციალური გზა:

5.1. მონადირის გზა – მადლი;

5.2. მონადირის გზა – ცოდვა;

6. ირემი, როგორც ბოროტებაზე გამარჯვების ნიშანი:

6.1. მითოსური სახისმეტყველებით;

6.2. ქრისტიანული სახისმეტყველებით;

ირმის სახე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში სრულად განსაზღვრულია ამ ცხოველის მითოსური შინაარსით. იგი განასახიერებს ბუნების აღორძინების ძალას. ღვთაებრივი ბუნებით იგი არა მხოლოდ წმინდა ცხოველია, არამედ – ბოროტების მძლეველიც. ეს სახე იგივე შინაარსით ქრისტიანულ კულტურაშიც ტრადიციულია და ამ ფორმითაც გვხვდება მწერლის შემოქმედებაში.

II. დესაკრალიზებული ირმის სახე ვაჟა-ფშაველას ახალ ლიტერატურულ პარადიგმაში

განსხვავებული ფუნქციით გვხვდება აღნიშნული სახე 1906 წელს გამოაქვეყნებულ ალეგორიულ თხზულებაში – „ირემი“. მოთხრობა იწყება სტილიზებული ნადირობის აღწერით. „ყვირილით, კიჟინით მორბოდა აუარებელი ხალხი. ხელში ზოგს თოფი ეჭირა, ზოგს ხმალი, სხვას ხანჯალი, შუბი, ყველას – ერთი რამ მომაკვდინებელი იარაღი“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 123). ეს არ არის ჩვეულებრივი, რეალისტური მეთოდით დახატული ნადირობის სურათი. აქ ნადირობენ არა მონადირეები, არამედ – ხალხი, რომელიც შეიარაღებულია არა სანადიროდ, არამედ – მოსაკლავად. „მაშ, წავიდა, ვერ მოჰკალით? უკმაყოფილო სახით, რომ ცოცხალი გადაჰრჩენოდათ, ყველა წინ მიიწევდა, კბილებს აღრქენდა, გულში მუშტს იცემდა. დაიჭით, მოჰკალით, მოჰკალით!“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 123). ტექსტში ინტენსიფიცირებულია მოკვლის სურვილი, რომლის სიმძაფრეს ზრდის მოკვლის მსურველთა არარეალური ვინაობა და რაოდენობა: „დიდი და პატარა, კაცი და ქალი იმას მისდევდა, – ერი, მღვდელი და ბერი“; „რიცხვი მდევართა კი ამასობაში ერთი ათასად მატულობდა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 123-124). არარეალისტური და გაზვიადებულია ირმის ცდაც, თავის გადარჩენისა: „გარბოდა სოფლებზე, ქალაქებზე...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 124). მოკვლის საყოველთაო ლტოლვას განყენებულ კატეგორიაში აქცევს კონტრასტიც მდევართა რაოდენობას, დაუნდობლობასა და დევნილის უდანაშაულობას, უწყინარობას შორის. ამგვარი თხრობა აძლიერებს შინაარსის გაფართოების, განზოგადების ინტენციას.

ეს დევნა იმდენად უჩვეულოა, მწერალი თავადვე სვამს ტექსტში შეკითხვას და პასუხსაც სცემს: ნუთუ მარტო ირმის გემრიელი ხორცია მისი ამგვარი დევნის მიზეზი? „არა, არა. ... ის, რომ ირემი უპატრონოა“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 124). ავტორი გვეუბნება, რომ ხალხის მიერ ირმის დევნის

მიზეზი მისი უპატრონობაა, რომ მისი „მოკვლისათვის პასუხს არავინ აგებს“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 124). აქ მწერალი პარალელსაც ავლებს, რომ გემრიელი ხორცი ნინიკასა და სესიკას საქონელსაც აქვს, მაგრამ მათ პატრონი ჰყავთ, რომლებიც აურზაურს ატეხენ. თუმცა, ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების მკითხველმა იცის, რომ ნადირს ადამიანზე ბევრად უფრო დიდი ძალა-უფლების მქონე პატრონი ჰყავს, რომლის შესახებ რწმენა-წარმოდგენებითაც მითოლოგიზებულია გმირთა ცნობიერება?

ვაჟა-ფშაველას პროზაში ირმის მხატვრული ფუნქციების დიფერენცირებისას თვალსაჩინო გახდა, რომ რა მოტივითაც არ უნდა იყენებდეს მწერალი ამ სახეს, არასდროსაა უგულვებლყოფილი ირმის მითოლოგემა, რომელთანაც შერწყმულია ნადირთა პატრონის სახეც. „შვლის ნუკრის ნაამბობში“ უდედოდ დარჩენილი შველი მოიხსენიებს თავს უპატრონოდ, მაგრამ ამ ნაწარმოებს არ აქვს მითოსურ-ალეგორიული ქვეტექსტი, ამიტომ, თხზულების საზრისის გათვალისწინებით, უპატრონობა დედის დაკარგვის გარდა, სხვას არაფერს მოიაზრებს. თუმცა, ირმის მითოლოგემა აქაც გათვალისწინებულია და უდედოდ დარჩენილი შველი ტყეს მიიჩნევს თავის მფარველად.

მოთხრობებში – „შვლის ნუკრის ნაამბობი“, „ტყე ტიროდა!“ – მწერალმა ნადირობის თემა იმგვარად ასახა, რომ ნაჩვენები არაა ადამიანთა მითოსური წარმოდგენა. ამ ტექსტებში ირემზე (შველზე) ნადირობა არაა არც ალეგორიული და არც მითოსური შინაარსის, თუმცა ირმისა და ბუნების ერთარსებობა ორივე ტექსტში იგულისხმება. მოთხრობაში „ტყე ტიროდა!“ ამ კავშირის მხატვრული განსახიერება მითოსური ასპექტით ხდება; „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ კი ცხოველისა და ტყის კავშირის, ამ უკანასკნელის, როგორც მფარველისა და პატრონის რეალისტურ ასპექტს ასახავს. ნადირობა აღნიშნულ თხზულებებში არის სურათი ადამიანთა ყოფითი ცხოვრებიდან, რომლის მხატვრულ ფონზეც მწერალი ნაწარმოების იდეას ავითარებს, თუმცა ირმის მითოლოგემა მათშიც გათვალისწინებულია და იგი წარმოგვიდგება ტყის ნაწილად და განსახიერებად.

ირმის მითოლოგემის უგულვებლყოფის ნიმუშია მაგალითად აკაკი წერეთლის მოთხრობა „გრიგოლ წერეთლის ირემი“. ირემს, რომელიც „განსხვავებით სხვა მითოლოგიურ არსებათაგან, რომელთა სიმბოლიკა ხშირად ამბივალენტურია ... ერთმნიშვნელოვნად დადებითი არსებაა, აბსოლუტური, უხინჯო სიკეთის განსახიერებაა“ (კვიციანი 2016: 207), ხსენებულ თხზულებაში ბოროტება მოაქვს: „ირემი იყო თავდაპირველი მიზეზი ქვეყნის არეუ-დარევისა. ... ეშმაკის გაწვრთნილი იყო: ... ბევრი ცოდვა ჩაიდინა, მაგრამ ვინ რას ჰკადრებდა? ვინ გამოიღებდა ხმას გრიგოლ წერეთლის შიშით?!“ (წერეთელი 1985: 425). შეიძლება აკაკი წერეთელი სწორედ ირმის სიმბოლურ შინაარსს

ითვალისწინებს და გვიჩვენებს, რომ უსამართლო მფლობელის ხელში ჩავარდნილი ირემი თავისი პატრონის მსგავსი ხდება, მაგრამ ეს გააზრება უგულებელყოფს ირმის მითოლოგიას, ბოროტების გამავრცელებელი ირემი არ შეესაბამება ირმის მითოლოგიას.

ტყის შვილად, ატრიბუტად, მის მთავარ მშვენიერებად და სახედ გვიხატავს მწერალი ირემს, რადგან იგი ყველაზე საკრალური ციკლის, ბუნების განახლებადი ძალების ნიშანია. ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებში სიცოცხლის დასაბრუნებლად ტყე ირმებს უხმობს, სიკვდილის შიშით გამოღვიძებული ბუნებაც მათ ათვალთვლებს, ბუნების ძალით ავსებულ ხეებს კი უცვლელად ირმები აფორმებენ. ირემი საკრალურია თავისი მშობლის, ბუნების მსგავსად. იგი წმინდა ცხოველია და ასეთად აღიქვამენ გაპიროვნებული გმირებიც და ადამიანებიც.

ირმის სემანტიკა სიცოცხლის ხის კომპოზიციაში და ირმის, როგორც ნადირთა პატრონის ზოომორფული სახე, ურთიერთგანპირობებულია, თუმცა გვიანდელ აზროვნებაში ირმის მითოლოგიამ, მისი საკრალურობა ადამიანისთვის, როგორც მითოსა და ფოლკლორში, ისე – ვაჟა-ფშაველას თხზულებებში, ცხადად აღიქმება ნადირთა პატრონთან კავშირით. ქრისტიანულ კულტურასთან შერწყმის შემდეგ კი ირმის საკრალურობა ქრისტიან წმინდანებთან და ქრისტიანულ ღმერთთან კავშირით ცხადდება.

ნადირთა პატრონის კავშირი ირემთან, ადამიანის ურთიერთობა ნადირთა ღვთაებასთან და ამ კონტაქტში ირმის ფუნქცია ვაჟა-ფშაველას სამონადირეო თემატიკის ტექსტებში, შეიძლება ითქვას, სრულყოფილად არის ასახული. ნადირობა საკრალურია, ცოდვასთან და მადლთან არის დაკავშირებული. ადამიანმა დაუკვირვებლობით, სიხარბით, ნადირობის ჟინის დაუოკებლობით შეიძლება ღმერთი განარისხოს, ნადირთა პატრონის წყრომა გამოიწვიოს; გავიხსენოთ რას ფიქრობენ ვაჟა-ფშაველას გმირები ირმის მოკვლის წესის შესახებ: „არ არის კარგი მაგრე გამოკიდება ნადირისა, ნადირსაც პატრონი ჰყავს. ... წესზე, რიგზე სუყველაც კაია, ურიგო კი არაფერი არ ვარგა, გადაჭარბებული, წრეს გადასული. ჩემს მტერს დაემართოს, რაც კაცს დაემართება, თუ ნადირთა პატრონმა დასწყია“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 191). მონადირე მუდამ ცოდვა-მადლის ზღვარზეა, ამიტომ ფრთხილობს.

თხზულებებში – „მოგონება“, „ღმობიერი მონადირე და ირმის გონიერება“, „ცრუპუნტელა აღმზრდელი“, „შეყვარებული“, მონადირეები ნადირთა პატრონს არ ახსენებენ, მაგრამ ვხედავთ, რომ ფრთხილობენ, არასწორად მოკვლილი ნადირის ცოდვას ინანიებენ, შიში აქვთ მოსალოდნელი სასჯელის. მოთხრობებში – „უძლური ვირი“, „გაველდა ცხვარი“, ირემი და შველი გვიამბობენ, რომ მათ პატრონი ჰყავთ, რომელიც უვლით და ხიფათს არიდებთ.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ირმის სახის მხატვრულ-იდეური დატვირთვის გათვალისწინებით, უჩვეულოა იმგვარი ნადირობის დახატვა, სადაც არა კონკრეტულად ერთი გმირი აპყობია ნადირობის ჟინს და დავიწყებია გადაჭარბებული დევნისთვის მოსალოდნელი სასჯელი, არამედ საზოგადოდ, ადამიანებს არ აქვთ შიში ცოდვის ჩადენის და საყოველთაო ალტყინებით მოსაკლავად მისდევენ ერთ ირემს, რომელსაც მათ ცნობიერებაში პატრონი არ ჰყავს.

მოთხრობაში – „ნადირთა პატრონი“ და ამავე სახელწოდების ლექსში – ვაჟა-ფშაველამ მონადირის მიერ ირმების გადამეტებული რაოდენობით მოკვლა და მათზე თავშეუკავებლად გამოდევნება იმიტომ ასახა, რომ მკითხველს გააცნოს ნადირთა პატრონი, როგორც მონადირისთვის მსჯავრის დამდები. თუმცა, ეს გადამეტება ამ თხზულებებში რეალისტურია, ადამიანი სიხარბესა და ნადირობის აზარტს ჰყვება. „ირემში“ კი გადამეტება გაზვიადებული და სტილიზებულია, ამიტომ განზოგადებულ და ალეგორიულ შინაარსს იძენს.

ნადირთა პატრონი, რომელზეც ვაჟა-ფშაველას გმირები, ადამიანები და ცხოველები გვიამბობენ, ვისთანაც მონადირეები ყველაზე მეტს ფრთხილობენ და ვისაც ყველაზე მეტად ეკრძალებიან, თხზულებაში – „ირემი“ – დესუბსტანცირებულია ხალხის ცნობიერებაში. სამაგიეროდ, ნინიკას და სესიკას არსებობის დადასტურებით მწერალი კიდევ უფრო ამყარებს ადამიანთა აზროვნებაში ირმის პატრონის არარსებობის სუბსტანცირებას, მისი არარსებობა არსებითი ხდება, მნიშვნელობას იძენს. ალეგორიული თხრობით ამ არსებობას ვაჟა-ფშაველა წარმოაჩენს როგორც საზოგადოს, საკაცობრიოს.

III. ნადირთა პატრონის ონტოლოგიიდან მოდერნის ეპოქის ონტოლოგიურ არარაში

კავკასიურ მითოლოგიაში, როგორც სხვაგან, მატრიარქატის ეპოქაში უნდა დამკვიდრებულიყო ნაყოფიერების ქალღვთაების კულტი, რომელიც დიდ დედას უტოლდებოდა. მისი კულტი დროთა განმავლობაში დაიშალა დარგობრივ ღვთაებებად. ნადირთა პატრონი სწორედ კავკასიელთა ამ მთავარი ქალღმერთის, სხვადასხვა ხალხის მითოლოგიაში კი ბუნების ძალის ღვთაების განვითარებული სახეა. „ნადირობის ღვთაებები იმ ნადირით იკვებებიან, რომელსაც მფარველობენ და მერე აცოცხლებენ მას. როგორც ჩანს, ეს არის ბუნების აღორძინებასთან დაკავშირებული საკრალური აქტი“ (სიხარულიძე 2006: 17-31-99). ნადირთღვთაება კავკასიელებს წარმოდგენილი ჰყავდათ როგორც ნადირის, ისე ქალისა და კაცის სახით, რაც ისტორიის განსხვავებულ

საფეხურებთან არის დაკავშირებული. ქართველურ ტომებში ნადირთა პატრონებად ითვლებოდნენ აფსატი, ოჩოკოჩი, ოჩოპინტრე, ტყაშმაფა. ყველაზე განვითარებული მითოლოგიური პერსონაჟი არის სვანური დალი. „სვანეთში მას ადგილის დედასთანაც აიგივებენ, კოჟა დალს უწოდებენ და ნანადირევის გულ-ღვიძლს სწირავენ“ (სიხარულიძე 2006: 44). ვაჟა-ფშაველას თხზულებებშიც ნადირთა პატრონი და ადგილის დედა გაიგივებულია ერთმანეთთან, რაც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის რწმენა-წარმოდგენების შესატყვისია.

ნადირთა ღვთაება რომ უძველესი და მთავარი ღმერთის განვითარებული სახეა, ეს სხვა ხალხის მითოსურ აზროვნებაშიც დასტურდება. არტემიდე ბერძნული მითოლოგიის ერთ-ერთი უძველესი ღმერთია. ნადირთა მფარველობა მისი ერთ-ერთი გამოვლინებაა. უმთვარესი ისაა, რომ ხეებისა და მცენარეების ღვთაება და ბუნების ნაყოფიერების ქალღმერთია (მითოლოგიური ... 1972: 47). ბერძნულ მითოლოგიაში სხვა პერსონაჟიც არსებობს, რომელიც მონადირეთა და ჯოგთა მფარველია. ეს არის პანი, რომლის ანალოგი ქართულ მითოლოგიაში არის ოჩოპინტრე. პანს ზედა ტანი ადამიანისა აქვს, წელს ქვემოთ კი ვაცია. იგი ბუნების პირმშო და ავხორცი ღმერთია. სხვადასხვა ეპოქის ხელოვნებამ და მისტიკოსებმა იგი გაიაზრეს როგორც პირველქმნილი ბუნების განსახიერება (მითოლოგიური ... 1983: 388).

კავკასიურ მითოლოგიაში თუ დიდი დედა იყო ბუნების აღორძინების კულტი, და მისი გამოვლინება ნადირთა პატრონი, ბერძნულ მითოლოგიაში ნადირობის ღვთაებები არტემიდე და პანი მიიჩნევიან ბუნების აღორძინებისა და ბუნების ველური ძალების უძველეს ღმერთებად. მნიშვნელოვანია, რომ როგორც სვანური დალის ზოომორფული სახეა ირემი, ასევე, არტემიდეს წმინდა ცხოველიც ფურირემია, იგი ირემთა მწყემსია. ოჩოპინტრეს წმინდა ცხოველი ჯიხვია, მონადირემ უნდა იფრთხილოს რომ მისი რჩეული ხარჯიხვი არ მოკლას. პანი კი თავად არის ნახევრად ვაცი და რქოსანი ღმერთი. კელტების მითოლოგიაშიც ნადირობის ღვთაება ცერნუნოსი რქიანი ღმერთია და ირემთან არის დაკავშირებული, ამით კი ისიც ნაყოფიერებასთან და მცენარეულობასთან ასოცირდება. მითოსურ სიმბოლიკაში ირემი და ჯიხვი, დიდი ზომის ვაცი, იგივეობრივი მნიშვნელობისაა და მათი სიმბოლიკა ბუნების განახლებას, წრე-ბრუნვას, ნაყოფიერებას გამოხატავს, რადგან ირმის რქების და ბეწვის პერიოდული ცვლა – მცენარესთან, სხეული კი მიწასთან იგივედებოდა (სურგულაძე 2003: 29).

ვაჟა-ფშაველამ თავისი შემოქმედების კონტექსტში გმირთა მითოსური აზროვნებიდან ცნობიერების ახალ ველში გადასვლით, რომელშიც სუბსტანცირებულია ნადირთა პატრონის არარსებობა, მოდერნის ეპოქის აზროვნება

ასახა. ეს ხანა XVII საუკუნის ბოლოდან დაიწყო და გვიანი მოდერნის – 1850/60-1950-60 – პერიოდში გაფორმდა ხელოვნებაში. აღნიშნულმა მოდერნიზაციის პროცესმა და ამავე პერიოდში გაბატონებულმა მატერიალისტურმა და პოზიტივისტურმა მსოფლმხედველობამ გამოიწვია ყოფიერებისა და ცნობიერების დესაკრალიზაცია, რასაც ნიცშემ „ღმერთის სიკვდილი“ უწოდა (ბრეგაძე 2018: 14).

პოემაში – „სვინიდისი“, მწერალი პირდაპირ ამბობს, რომ ადამიანმა თავის გულში მოკლა ღმერთი. „ვაჟასათვის სწორედ სინდისის, ანუ ფართო აზრით, ზნეობრივი ცნობიერების უარყოფა ნიშნავს ღმერთის სიკვდილს ადამიანის გულში. ისევე როგორც ნიცშესთან, ვაჟა-ფშაველასთანაც ეს სიტყვები უკავშირდება კაცობრიობის სულიერ კრიზისს და ტრადიციულ ზნეობრივ ღირებულებათა გაუფასურებას“ (ბებურიშვილი 2016: 105). როგორც ლევან ბებურიშვილი ამბობს, ვაჟა-ფშაველას მსოფლმხედველობა უპირისპირდება ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიას. მწერლის ეს დამოკიდებულება განსახილველ მოთხრობაშიც გამოკვეთილია. თუმცა, მასში უფრო მეტია, ვიდრე ზნეობის უარყოფა. ვაჟა-ფშაველას გმირთა წარმოდგენაში ირმისა და ნადირთა პატრონის მითოლოგიის მნიშვნელობის გათვალისწინებით, მისი დესუბსტანცირება წარმოგვიდგება, როგორც მოდერნის ეპოქის ტოტალური დესაკრალიზებული/დემითოლოგიზებული ცნობიერება.

ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიური ალეგორია ღმერთის სიკვდილის შესახებ სწორედ პანის გარდაცვალების ინტერპრეტაციაა. კარლ გუსტავ იუნგიც პლუტარქეს პირველწყაროზე მიუთითებს, საიდანაც გავრცელდა იდეა დიდი პანის გარდაცვალების შესახებ: „The Death of Pan made its first literary appearance in *De Defectu Oraculorum* by the Greek historian Plutarch (c.45-c.125), who related how the Egyptian sea-farer Thamouos announced the news from his ship at the bidding of a mysterious voice. Of course, the Death of Pan is a common topos in world literature, but numerous writers took this theme as their subject the Victorian and early modern period in particular, including Nietzsche. ... Jung argued that *Also sprach Zarathustra* was a modern re-enactment of the Death of Pan, antiquity's version of the “Death of God“ (Bishop 1995: 259). გარდა თხზულებისა „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“, დიდი პანის გარდაცვალების იდეით შთაგონებულია ნიცშეს „ტრაგედიის დაბადებაც“: „ But the possibility that a god dies and the idea that it can have a twilight of the idols is already found in the texts leading up to *The Birth of Tragedy*“ (Almeida 2006: 27). „დიდი პანი მოკვდა!“, ახლა მთელ ელინურ სამყაროში გაისმის სევდიანი, მტანჯველი მოთქმა: „ტრაგედია მოკვდა!“ (ნიცშე 2022: 90).

საინტერესოა, რომ თუ ფრიდრიხ ნიცშეს იდეა ღმერთის სიკვდილის შესახებ ბუნების ღმერთის, პანის სიკვდილის რეაქტულიზებაა, ვაჟა-ფშაველამაც განსახილველ ალეგორიულ მოთხრობაში ადამიანთა აზროვნების დესაკრალიზაცია მათ ცნობიერებაში პირდაპირ ბუნების ღმერთის, ნადირთა პატრონის დესუბსტანცირებით, სიკვდილითა და მისი უკვე ცარიელი ხატის განდევნით ასახა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ვაჟა-ფშაველას მსოფლმხედველობის ეს ალეგორიული ფიქცია სწორედ ფრიდრიხ ნიცშეს იდეასთან დაპირისპირებით არის შთაგონებული, რომლის ფილოსოფიაშიც დესაკრალიზაცია პოზიტიური მოვლენაა.

ვაჟა-ფშაველასთვის ადამიანი სამყაროსთან მთლიანდება ბუნებასთან კავშირით. ამის ცნობიერი და შემოქმედებითი აღქმა მწერალთან მითისქმნალობით და ირმის/ბუნების ღმერთის მითოლოგიით გამოიხატება, რომლის სახე მის მთელ შემოქმედებას განსაზღვრავს. გრიგოლ რობაქიძე იმდენად კარგად ხედავდა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების საზრისს, რომ თავად მას ადარებს პანს: „გარდაიცვალა დიდი პანი! – ... მაგრამ ასეა კი ეს?! არა: ... პანი არ გარდაიცვალა, მას მხოლოდ სძინავს. ... ბევრ რჩეულში მაინც იგრძნობა პანის შუადღის სიმშვიდე, ... ასეთ რჩეულებს შორის იყო აწ გარდაცვლილი პოეტი ვაჟა-ფშაველაც. ჭეშმარიტად, მის შემოქმედებით პიროვნებაში იგრძნობა მთვლემარე პანის სუნთქვა. მასში ცოცხლობდა მიწის დასაბამიერი ძალა, ქალწული და ხელუხლებელი. ... გარდაიცვალა დიდი პოეტი, ... თუმცა, ვინც დააგემოვნა მისი ქმნილებების ნაყოფი, მან არ დაუჯერა ბოროტ ყვირილს, რომ მოხუცი პანი გარდაიცვალა“ (რობაქიძე 2014: 294-295).

ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში ხალხის ცნობიერებიდან ნადირთა პატრონის განდევნით ბუნების აღორძინების ღმერთი კვდება, რომელიც მარადიულ დაბრუნებას, განახლებასა და აღდგენას განასახიერებს. ადამიანი კარგავს ონტოლოგიურ კავშირს, რაც მისი არსებობის ორიენტირი, საზრისის მიმცემი იყო. კაცობრიობა გამოდევნებულია ღმერთის უკვე ცარიელ ნიშანს, ატრიბუტს, იმისათვის, რომ საბოლოოდ გათავისუფლდეს მისი „ნებისგან“ და სრულქმნას ონტოლოგიური უსაზრისობა, რომელში მოდერნის ეპოქის ადამიანი აღმოჩნდება.

IV. ირმის დევნის მითოსურ-ქრისტიანული საზრისის ობროვაცია

სიცოცხლის ხესთან და ბუნების აღორძინების სიმბოლოებთან კავშირის გამო ირემი მითოსურ აზროვნებაში თავად განასახიერებდა ღვთაებას, შემდეგ კი მის ზოომორფულ სახედ და ატრიბუტად იქცა. ნადირობის პროცესი კი

საკრალურის ჩენის გზა იყო. პროფანული ნადირობა არ ყოფილა მითოსისა და ფოლკლორისთვის მნიშვნელოვანი. ნადირობისას მონადირე ისეთ გამოცდილებას იღებდა, რომელსაც მის ყოველდღიურ გარემოში, „შინ“ ვერ მოიპოვებდა. ამიტომ, ნადირობა ტვირთულობს სულიერი ძიების სიმბოლიზმს, მონადირეები სულიერი რეალობის აღმომჩენები ხდებიან (კიკნაძე 2016: 170-172). ნადირობის, დევნის პროცესის საკრალურობა, ირმისა და ჯიხვის გამოსახულებებიან მხატვრულ კომპოზიციებშიც ჩანს, რომლებშიც მსვლელობები და მისტერიული ნადირობაა გადმოცემული (სურგულაძე 2003: 26).

ზურაბ კიკნაძე ნადირობის სულიერი ძიების ფუნქციის დასაბუთებისას იმოწმებს მიშელ პასტუროს, რომელიც ამბობს, რომ ირმის სიმბოლიკის გააზრებით ნადირობა ქრისტიანულ განზომილებაშიც იძნეს მნიშვნელობას – ირემზე მონადირე შეიძლება წმინდანი გახდეს (კიკნაძე 2016: 172). ჰაგიოგრაფია იცნობს ასეთ წმინდანს. მეტაფრასული ძეგლი – „წამებად წმიდისა და დიდებულისა ქრისტეს მოწამისა ევსტათისი და თეოპისტიანისი და ორთა შვილთა მათთადა – ალაპისი და თეოპისტიისი“ – გვიამბობს მონადირის შესახებ, რომელიც ირემს დადევნებული თავად გახდა მონადირეული ღვთის მიერ. უფალი ირმის რქებს შორის გამოეცხადა და უთხრა: „რაისა მდევნი მე? მე ვარ ისეუ ქრისტე(ძველი მეტაფრასული... 1986: 365). ევსტათი წმინდანი გახდა, რომელიც მონადირეთა მფარველადაც მიიჩნეოდა. ეს ძეგლი ქრისტიანულ აზროვნებაში გადასული ირმის დევნის სულიერ-ეგზისტენციალური ძიების ფუნქციას ცხადყოფს.

საქართველოში გავრცელებული ირმის მსხვერპლად შეწირვის ერთტიპური ანდრეზი – „ხანში ირემი მოვიდა“ – რომელიც ნიუანსური განსხვავებებით დასტურდება აფხაზეთში, რუსეთში, სომხეთში, ირმის მითოლოგიის ქრისტიანულ აზროვნებაში იგივეობრივი მნიშვნელობით გადასვლის ნიმუშიც არის. დღესასწაულზე ეკლესიაში შეკრებილ ხალხს წმინდა გიორგი უგზავნის მსხვერპლად ირემს, რომელიც თავისი ნებით ეწირება. წმინდა გიორგი ნადირთა პატრონის ანალოგია, რომელიც მონადირეს აძლევს მოსა-ნადირებელ ირემს. ანდრეზში ირემი არის ნებითი მსხვერპლი და მისი რიტუალური სიკვდილი ქრისტეს ვნებებთან იგივედება (კიკნაძე 2016: 209).

ასურელ მამათა ცხოვრება ირმის სულიერებასთან მაზიარებელ, ექპარისტულ დანიშნულებას სხვაგვარად წარმოგვიდგენს. მონადირეებისგან დევნილი ირემი ბერების სავანეში მიდის და ისინი შეიფარებენ ცხოველს. მადლიერი ირემი მსხვერპლად კი არ ეწირება, ემსახურება მათ, მიდის ბერებთან ყოველ ოთხშაბათს და პარასკევს და სხეულის ნაყოფს, რმეს აძლევს.

ირმების რძით საზრდოობის მოტივი ფართოდ არის გავრცელებული ქარისტიანულ ლიტერატურაშიც და კედლის მხატვრობაშიც. III საუკუნის

კესარიელი წმინდანის მამა ბუნების წიაღში იზრდებოდა და ირმები კვებავდნენ რძით. VII-XII საუკუნეების ირლანდიური აგიოგრაფია გვაცნობს არაერთ წმინდანს, რომლებიც ირმის რძით იკვებებიან. უდაბნოში ღმერთი ფურიერემს უგზავნის წმინდა ეგიდიუსს (გოგიაშვილი 2011: 188-189).

მოყვანილი მაგალითები ადასტურებს, რომ ირმის მითოლოგია, რომელიც ამ ცხოველს წარმოგვიდგენს ან ღვთაების განსახიერებად ან მისი ნების აღმსრულებლად და გამომხატველად, ანალოგიურად გადავიდა ქარისტიანულ კულტურაშიც. ირემი, როგორც მითოსში, ისე რელიგიაში, ადამიანის ღვთაებრივთან მაზიარებელია; მასზე ნადირობა და მასთან ურთიერთობა კი პიროვნების სულიერ-ეგზისტენციალური მდგომარეობის წარმომჩენი და ზოგჯერ ახალ საფეხურზე ამყვანია. ევსტათი პლაკიდას ამბავი სწორედ სულიერების ახალ მოცემულობაში გადასვლის შემთხვევაა და რადგან გმირი მონადირეა, ირმის სახით ეცხადება ქრისტე. იგი მას რჩეულად აქცევს, როგორც ნადირთა ღვთაება ასაჩუქრებს თავის რჩეულ მონადირეს, რისი მიზეზიც, რა თქმა უნდა, თავად მონადირის პიროვნული ძიებისა და განვითარების ცხადი თუ ლატენტური სწრაფვაა. როგორც ზემოთ ითქვა, პროვანული მონადირე ხომ არც არის ნამდვილი მონადირე და ვერც საკრალური იჩენს მასთან თავს.

ხანში წმინდა გიორგის ნებით მსხვერპლად მისული ირმის ანდრეზი და ასურელ მამათა თხზულება, რომელშიც დევნილი ირემი, მის შემფარებელ ბერებს ნებით ემსახურება, რძეს აძლევს, ევქარისტული შინაარსისაა. ირემი თავად არის საკრალური და ნებითი მსხვერპლშეწირვითა და მისი რძის მიღებით ადამიანებს ღვთიურთან აზიარებს.

ვაჟა-ფშაველას მოთხრობის დასაწყისშივე ნათქვამია, რომ ირმის ალეგორიულ დევნაში სასულიერო საზოგადოებაც იგულისხმება: „დიდი და პატარა, კაცი და ქალი იმას მისდევდა, – ერი, მღვდელი და ბერი“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 123); რელიგიური პირების კრიტიკას ცალკე ეპიზოდშიც დაუთმო ავტორმა. ხალხისგან დევნილ ირემს ყველგან მტერი დახვდა, სადაც კი თავის შეფარება სცადა. ერთ გამოქვაბულში ბერის სენაკი ნახა. იფიქრა, იქნებ ბერმა გამიწიოს მფარველობაო. „თვალდაფეთებული მიიჭრა სენაკის კარებზე და დაუძახა: „ბერო, მიშველე, ღმერთი გიშველის, მიპატრონე, მოკვლას მიპირობენო!“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 124); შებრალების ნაცვლად, სხვა იარაღი რომ არ ჰქონდა, ნაჯახი მოუქნია ბერმა. უნდოდა იქვე მოეკლა, მაგრამ ირემი მიხვდა და გაექცა.

ვაჟა-ფშაველა ამ მოტივს ბევრად ადრე, 1889 წელს გამოქვეყნებულ მოთხრობაშიც – „ტრედები“ – იყენებს, რომელშიც მოდერნისტული ლიტერატურისთვის ტრადიციული შიშის, განწირულობისა და უიმედობის პერსპექ-

ტივაა ასახული. მტრედი, რომელიც ღვთაებრივი სიწმინდის ნიშნად და ღმერთსა და ადამიანს შორის მედიუმად მიიჩნევა, მწერლის ამ ტექსტში ისევე შეუწყნარებელია მღვდლის მიერ, როგორც ყველა დანარჩენისგან.

ანდრეზებსა და ქრისტიანულ ლიტერატურაში ასახული ირმისა და წმინდანის/სასულიერო პირის ურთიერთკავშირის პარადიგმას არათუ იცნობს მწერალი, არამედ ასახავს კიდევ პოემაში „მონადირე“. ტექსტში სამსხვერპლო ირმის პატრონი ქრისტიანი ბერია. „ირემში“ შეცვლილია ეს პარადიგმა: ბერი არათუ შეიფარებს დევნილ ირემს, რომელშიც მან ღმერთი თუ არა, ღვთიური ნიშანი, გამოცდა, უბრალოდ შეწყნარების გამოვლენის შესაძლებლობა მაინც უნდა დაინახოს, არამედ მის მოკვლას ცდის. სამოთხის ხანის რენანიაცია, რომელიც ასურელ მამათა ცხოვრებასა (ბერებისა და ირმის კავშირი) და ხანში ნებით თავშეწირული ირმის ანდრეზშია წარმოდგენილი, დაკარგულია ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაში ნაგულისხმევ სეკულარულ საზოგადოებაში. თუმცა, აქ კიდევ უფრო მეტია, ვიდრე დაკარგვა. სამოთხისებური ყოფის დაკარგვას ნახსენები ანდრეზის ყველა გავრცელებული ვერსია იცნობს. ირემი აღარ მიდის ეკლესიაში შეკრებილ ხალხთან, რომელიც სულიერების დაბალ საფეხურზე ჩამოვიდა და ღირსეულად ვერ იღებს ნებით მსხვერპლს. ადამიანი ხარით ანაცვლებს ირემს, რათა სულ არ დაკარგოს ღმერთთან კავშირი. მოთხრობაში კი არათუ დაკარგულის აღდგენის მცდელობა, არამედ, პირიქით, ამ კავშირის ნიშნის საბოლოო გაქრობისკენ სწრაფვაა ასახული.

რიტუალით და ნადირობის ჩამოყალიბებული წეს-ჩვეულებების დაცვით მონადირე ცხოველის მკვლელობას მსხვერპლშეწირვის აქტად გარდაქმნიდა და იგი კულტმსახური და მსხვერპლის შემწირველი ხუცესის ანალოგი ხდებოდა (კიკნაძე 2016: 150). განსახილველ მოთხრობაში ხალხს მკვლელობა სურს: „ვერ მოჰკალით? ... დაიჭით, მოჰკალით, მოჰკალით!“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 123). მკვლელობა სურს ბერსაც ირმის, ღვთის ნიშნის, რომლის დაკვლას მითოსური აზროვნებაც და ქრისტიანულიც ცდილობს მსხვერპლშეწირვად გადააქციოს. მსხვერპლშეწირვის აქტის მოკვლით ჩანაცვლება უარია საკრალურ რეალობაზე.

მოთხრობის ალეგორიული შინაარსი უფრო მეტია, ვიდრე „დაკარგული სამოთხის“ რეპრეზენტაცია, რაც გავრცელებულ ანდრეზებშია მოცემული. „ირემში“ მოთხრობილი ბერის ეპიზოდი მხატვრულად შლის და აღრმავებს დასაწყისშივე ნათქვამს, რომ კაცობრიობის ცნობიერების სეკულარიზმისკენ ლტოლვა მასობრივია და რომ იგი რელიგიურ საზოგადოებებსაც მოიაზრებს. ახალ ადამიანს არათუ არ შეუძლია საკრალურთან კავშირი, არამედ ებრძვის კიდევ; სურს მისი მოკვლა – საკუთარ ცნობიერებაში შემორჩენილი უკვე ცარიელი ატრიბუტის, ნიშნის განდევნა.

ვაჟა-ფშაველამ ამ მოთხრობაში მოდერნის ეპოქის ცნობიერების დესაკ-რალიზაცია, დემითოლოგიზაცია ასახა ირემზე სიმბოლურ-ალეგორიული დევნის მითოსურ-ქრისტიანული საზრისის ობროგაციით. ადამიანი ისევ დევ-ნის ირემს, მაგრამ სხვაგვარად, სხვა მიზნით. მას ირმის მონადირება კი არა, მოკვლა სურს. ამ მკვლევლობამ ადამიანს ახალი ეგზისტენციალური რეალობა – უსაზრისობა უნდა აღმოაჩენინოს.

V. ტყის ჩანაცვლება ზღვის ორმაგი ტოპოსით

ვაჟა-ფშაველას პროზაში ირმების თავშესაფარი არის ტყე. ბუნების წი-ალში მათ აქვთ საკრალური და ადამიანისგან თავისუფალი სივრცე, რომელსაც თავს აფარებენ ხოლმე („შელის ნუკრის ნაამბობი“, ალეგორიული მოთხ-რობები „უძლური ვირი“, „გველი“...). განსახილველ მოთხრობაში მწერალმა არ მიმართა ტყეს, რომელიც, როგორც მითოსში, ისე მის შემოქმედებაში, ნა-დირთა პატრონის სახეშია ხოლმე პერსონიფიცირებული (მოთხრობაში „ტყე ტიროდა“ იგი ისე დასტირი მოკლულ ირემს, როგორც ნადირთა პატრონი თავის საყვარელ ირემს თხზულებაში „უძლური ვირი“). ნადირთა პატრონის დესუბსტანცირებასთან ერთად, ტყის, ირმისა და მფარველი ღვთაების მთლიანი მითოსურ-ალეგორიული პარადიგმა დაირღვა და ტყის ტრადიცი-ული მითოსური შინაარსიც გაუქმნდა, ამიტომ მწერალმა ამ ტექსტში შექ-მნილი ახალი მხატვრულ-სემანტიკური პარადიგმისთვის ახალი ნიშანი გა-აჩინა ზღვის სახით.

ირემს, ვისაც მფარველობა სთხოვა, ყველამ მოკვლა დაუპირა. სადაც თავის შეფარება სცადა, ყველგან თოფის წვერი და მახვილი დაუხვდა. „არა სჩანდა ხმელეთზე მისთვის თავშესაფარი, და აგერ ზღვა გამოჩნდა, თვალ-გადაუწვდენელი, დიდი ოკეანე. „იქნება, იქ, ზღვაში მაინც ვპოვო თავშე-საფარიო“, – გაიფიქრა ირემმა და გასწია პირდაპირ ზღვისაკენ, მოურიდებ-ლად შეტოპა შიგ და გასწია უფსკრულისაკენ“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 124). მას ზღვაში არავინ ერჩოდა, ვეშაპიც კი. საბრალო ირემი ზღვაში იმალებოდა და ღმერთს ევედრებოდა, გარდაექმნა ადამიანის გრძნობა, ფიქრი და ვნება ისე, რომ მისი მოკვლა არ ჰქონოდა გულში. ამას რომ ლოცულობდა ირემი, მისი ცრემლები ზღვის წყალს უერთდებოდა.

წყალთან დაკავშირებულია როგორც წარღვნის სახით მოვლენილი ღვთის რისხვა, ისე განწმენდა, ღვთის მადლის გარდამოსვლა, ნათლისღება. ზღვა და ოკეანეც უძველესი ცივილიზაციის მითოლოგიაში სიცოცხლის პირ-ველსაწყისია. როგორც სიცოცხლის წარმომშობი წიაღი, ასოცირებული იყო

ქალურ საწყისთან, დიდ დედასთან. ზღვიდან ნაპირზე გადმოსვლა დაბადების მნიშვნელობას იძენდა, ზღვისკენ მიბრუნება კი – სიკვდილის (აბზიანიძე...2011: 84-147).

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ზღვა ზოგჯერ წარმოადგენს წუთისოფლის ალეგორიას, რომლიდანაც თავის დაღწევას ცდილობს ადამიანი. ზღვის ეს გააზრება ტრადიციულია ქართული მწერლობისთვისაც. გავიხსენოთ, მაგალითად, დავით გურამიშვილი: „მიდის-მოდის ეს სოფელი, ქარტეხილთა ზღვისებრ ღელავს!“ (გურამიშვილი 1986: 116). ეს მნიშვნელობა აქვს ზღვას ვაჟა-ფშაველას ლექსში „ზღვაში შევცურდი“. ლექსში „ადამიანი“ კი ზღვა ბუნების სტიქიურ ძალას წარმოადგენს, რომელიც უმალეს სათნოებას, სიკეთეს შეუძლია დაიმორჩილოს, როგორც „ბახტრიონში“ გველს უცვლის სახეს ლუხუმის გმირობა.

„ირემში“ ზღვის ტოპოსი, კონტექსტის გათვალისწინებით, ორმაგი მნიშვნელობისაა, რადგან თავად ტექსტიც ცნობიერების ორ პლანს მოიაზრებს. პირველი არის თხზულებაში ასახული კაცობრიობის აზროვნების ახალი ველი, რომელიც, როგორც ზემოთ განვიხილე, მოდერნის ეპოქით არის განსაზღვრული. ეს ველი დემითოლოგიზებული და დესაკრალიზებულია, მასში აღარ არსებობს საკრალური რეალობა; და მეორე პლანი – სამყაროს მითოსური მოდეელი, რომელიც მოდერნის ადამიანის ცნობიერების მიღმა მაინც იგულისხმება და პირველს უპირისპირდება. „ხალხმა დაინახა, ირემი როგორ ჩაიღუპა ზღვაში“ (ვაჟა-ფშაველა VI 1964: 124) – გვეუბნება მწერალი; სინამდვილეში კი, ირემი „ზღვაში დაბინავდა“ (ვაჟა-ფშაველა VI 1964: 125). ამგვარად, ტექსტში მოცემული ორი რეალობა სიტყვიერადაც ნიშანდებული და განცალკევებულია. ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედებისთვის ეს მეორე რეალობა – სამყაროს მითოსური აღქმა – უნივერსალური მოდეელია. ირემი არ გადადის უსაზრისობაში. იგი ისევე ევედრება ღმერთს დახმარებას, როგორც ბუნების სხვა გაპიროვნებული პერსონაჟები ვაჟა-ფშაველას პროზაში („ვერხვი“, „მგელი“, „ია“, „ნაპრალნი“, „ბუნების წიაღზე“, „ყორანი“ და სხვ.). სხვა მოდერნული ინტენციის მოთხრობაშიც – „ტრედები“, არსებობის შიშსა და განწირულობის პერსპექტივას ბუნების კეთილშობილება და ღვთიურის მოგონება უპირისპირდება. დესაკრალიზებული ცნობიერების ასახვით კი არ იცვლება უნივერსალური, არამედ რჩება როგორც დაპირისპირებული.

ნაწარმოებში ასახული ცნობიერების ამ ორი პლანის გათვალისწინებით, ზღვას, რომელშიც ირემი რჩება, ორმაგი შინაარსი აქვს. მოდერნის ეპოქის ადამიანისთვის ზღვა არარა და უსაზრისობაა, რომელშიც განდევნეს ირემი. ხალხისთვის „ზღვაში ჩაიღუპა“ ნიშნავს, რომ გაუქმდა მათი აზროვნების ველ-

ში ირმის არსებობა. ეს გააზრება თანხმობაშია წყლის, როგორც ზღვრულობისა და ეგზისტენციალური გაქრობის მითოსურ და მოდერნისტულ აღქმასთან.

თედო რაზიკაშვილის მოთხრობაში – „მარიამა“, რომელიც „ირემზე“ ადრე, 1895 წელს გამოქვეყნდა, კამეჩი მდინარეში გადავარდნით ადამიანის „უღელს“ აღწევს თავს: „დაილოცე, ღმერთო, იკურთხა შენი სამართალი. სიკვდილის დღეს მაინც მაღირსე თავისუფლება“ (რაზიკაშვილი 1987: 69). ეს თხზულება არ არის ალევორიული, მისი ინტერპრეტაცია არ იძლევა ფართო საზრისს, თუმცა, წყალი აქაც ადამიანისგან გაქცევის, ხსნისა და ბუნების წიაღში დაბრუნების ტოპოსს წარმოადგენს.

ეგზისტენციალური ზღვრულობის ნიშნად წარმოგვიდგება ზღვა ვაჟა-ფშაველას ალევორიულ მოთხრობაში „გოჩი“. გმირის ეგზისტენციალური უპერსპექტივობით მტანჯველი არსებობა ზღვის პირად ვითარდება და თვითმკვლელობით სრულდება. ქრისტიანულ აზროვნებასთან დაპირისპირებული მნიშვნელობით მდინარეს იყენებს ფრანც კაფკა მოთხრობაში „განაჩენი“. „ნოველის ტექსტში მდინარის სახისმეტყველება ფუძნდება გეორგის ეგზისტენციალური ფინალობის, მისი არარასეულ განზომილებაში სრული გაქრობის სიმბოლოდ, შესაბამისად, მოდერნის ეპოქის ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის სიმბოლოდ: მდინარე ნოველაში ის ეგზისტენციალური ზღვარია, რომლის წიაღშიც, ან მის მიღმა აღარც მაღლი, ცხონება, უკვდავება და აღარც სასუფეველია, არამედ საბოლოო ფინალობა და არარა“ (ბრეგაძე 2018: 185). გეორგიც, ვაჟა-ფშაველას გმირის მსგავსად, სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებს.

მოთხრობაში ასახული ცნობიერების მეორე სიბრტყიდან, ირმისთვის ზღვა ისეთივე ბუნების წიაღია, როგორც უღრანი ტყე, სადაც ადგილის დედის/ნადირთა პატრონის მფარველობის ქვეშაა ხოლმე, თუმცა უცხო და ფანტასტიკური, ფეერიული. რადგან დესაკრალიზებულია ადამიანმა გაიფართოვა „გარეს“ მასშტაბი, ირემიც ბუნების ახალ წიაღს ითვისებს, ადამიანისგან შორეულს. იგი სამოთხის დედამიწის ფსკერზე გადანაცვლებული, სახეცვლილი ხატია, სადაც უწყინარი ვეშაპები ცხოვრობენ და რომელიც ცოცხალი ადამიანისთვის დაკარგულია. ირემი ადამიანის გვამმა შეაშინა ზღვის ფსკერზე, მაგრამ მიხვდა, რომ მკვდარი იყო: „აქ ცოცხალი ადამიანი ვერ იბოგინებს“, – სთქვა მან თავისთვის“ (ვაჟა-ფშაველა 1964 VI: 125). თუ ადამიანის ცნობიერებიდან საკრალურია განდევნილი და მისი ცარიელი ნიშანი იყო შემორჩენილი, საკრალურ სივრცეში ადამიანია მკვდარი, როგორც ირემი ამბობს, იქ მისი ლანდილა არსებობს. თავად ირმისთვისაც დროებითი და არაავთენტური თავშესაფარია, რადგან მისი ადგილი მიწაზეა. ირმის დანიშნულება ადამიანის ღვთიურთან ზიარება და ამაღლებაა. ტექსტის დასასრულს წყლის ეფემერულ

სივრცეში მტირალი და ღმერთთან მავედრებელი ირემი მიწაზე მისი დაბრუნების იმედიან განწყობას ტოვებს. ვაჟა-ფშაველამ, ვისთვისაც მითისქმნა-დობა მხატვრული აზროვნების ფუნდამენტია, იცის, რომ ადამიანი დაკარგულს და განდევნილს ისევ აღადგენს, ეს არის მითის არსებობის პრინციპი: „მითი არა მხოლოდ იმას გვაცნობს, როგორ გაჩნდა ქვეყანაზე საგანი, არამედ იმასაც, სად მოვიძიოთ ისინი გაუჩინარების შემდეგ და კვლავ როგორ წარმოვაჩინოთ“ (ელიადე 2009: 17). ამ გაგებით წყლის ინტერპრეტაცია თანხმობაშია მისი, როგორც სიცოცხლის მომნიჭებელი, სულიერი ძალების განმაახლებელი სიმბოლოს გააზრებასთან.

მოდერნის ეპოქის დესაკრალიზებული ყოფიერების ასახვისას ბუნების ღვთაების დესუბსტანცირებასთან ერთად ტყის ტოპოსიც გაუქმდა. ვაჟა-ფშაველას პროზაში ტყის ტრადიციული მითოსურ-ლიტერატურული სივრცის სხვა ტოპოსით, ზღვით ჩანაცვლება ახალი მხატვრულ-იდეური პარადიგმის ნაწილია.

VI. დესტრუირებული ლოგოცენტრიზმი

მწერლის მზერა მხოლოდ ზღვაში განდევნილ ირემს არ გაჰყვა. თხზულება საკრალური ხატის გარეშე დარჩენილი საზოგადოების პერსპექტივასაც გვაცნობს. განზოგადების მიუხედავად ტექსტში შემოსაზღვრულია ის „ცუდი დრო“, რომელსაც ალეგორიულად ასახული მოვლენები წარმოგვიდგენს და რომელსაც უპირისპირდება ავტორი.

ალბერ კამიუს ფილოსოფიურ თხზულებაში „ამბოხებული ადამიანი“ მოჰყავს ფიოდორ დოსტოევსკის რომანიდან „მშები კარამაზოვები“ ივან კარამაზოვის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ თუ სათონება არ არსებობს, მაშინ ყველაფერი დასაშვებია. ფილოსოფოსის შენიშვნით, „ყველაფერი ნებადართულიათი“ იწყება თანამედროვე ნიჰილიზმის ნამდვილი ისტორია“ (კამიუ 2019: 82). ირმის განდევნის შემდეგ, მწერალი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს, რამდენჯერმე იმეორებს, რომ დედამიწაზე უსამართლობამ და ცოდვამ დაისადგურა: „ირემი რომ ზღვაში დაბინავდა, დედამიწაზე ჩოჩქოლი ასტყდა. „დაიკარგა სიმართლე!“ – გაიმახოდენ ბრალიანნი და უბრალონი, მართალნი და უსამართლონი, – „აღარ არის სიმართლე, მხოლოდ ძალმომრეობაა, უსამართლობაა, უსამართლობა! წახდა ქვეყანა, ცუდი დროა! ცუდზე ცუდი!“. გამოჩნდა მქადაგებელი, რომელიც ყოველდღე უქადაგებდა ხალხს: „აღვადგინოთ ხალხო, სიმართლე! უსამართლობა დაგვლუპავს, ქვეყანა წახდება; სიცოცხლეს, ცხოვრებას ლაზათი დაეკარგა, ცოდვა გამრავლდა... აღ-

ვადგინოთ სიმართლე...“ (ვაჟა-ფშაველა VI 1964: 125-6). ცუდი დრო, რომელსაც ვაჟა-ფშაველას მოთხრობა ასახავს, მოდერნის დროა.

მოდერნული სამყარო ონტოლოგიური, აქსიოლოგიური და მსოფლმხედველობრივი ცენტრის მიღმა დარჩა. ადამიანის ნიჰილისტურ ცნობიერებაში გაუფასურდა და გადაფასდა ყველა აქამომდელი ლოგოცენტრისტული ღირებულება. ფრიდრიხ ნიცშეს ღმერთის სიკვდილითა და ზეკაცის დებულებით გაცხადდა მოდერნის ეპოქის დესაკრალიზებული, დელოგოცენტრიზებული კონდიცია და ღირებულებათა ინდივიდუალური დაფუძნების გარდაუვალობა (ბრეგაძე 2018: 21-33). ვაჟა-ფშაველაც ტექსტში მოდერნის ეპოქისთვის დამახასიათებელ დელოგოცენტრიზებულ კონდიციას გვიხატავს, რომელშიც ნიველირებულია მითოსურ-ქრისტიანული, ჰუმანისტური ღირებულებები.

მწერალი საკრალურის გაუქმების შემდეგ ადამიანში დაშვებისა და ნებადართულობის საზღვრის გაფართოების თანმდევ პროცესად სახავს სწორედ ღირებულებათა ინდივიდუალურ დაფუძნებას, რომელიც მოთხრობაში სარგებლითა და მატერიალური ინტერესით არის განსაზღვრული. მქადაგებლის მოწოდებაზე აღედგინათ სამართლიანობა „– აღვადგინოთ, აღვადგინოთ! – გუგუნებდა, გრიალებდა ხალხი ისეთის მაღალის ხმით, რომ ცა და დედამიწა იმძროდა. ერთი რა არის, ერთი ადამიანიც კი არ გამოჩენილა, თვით უსამართლოზე უსამართლო, ეთქვა: არა, ნუ აღვადგენთო. ... აღდგენა სიმართლისა ყველას თავისებურად ესმოდა: ღარიბს და მშიერს თუ იმიტომ უნდოდა სიმართლის აღდგენა, რომ გამძლარიყო, გამთბარიყო, კარგად მოეწყო თავისი ცხოვრება, არც მდიდარი ბრძანდებოდა თავის დაცვის და შენახვის ფიქრთან უკაცრავად, მდიდარიც ფიქრობდა: აღდგეს სიმართლე, ხოლო ჩემს სიმდიდრეს მოემატოს და ნურაფერი დააკლდება, ეგრეთვე სიმამლრესა ჩემსა უმატოს ღმერთმაო... აღდგეს სიმართლე!“ (ვაჟა-ფშაველა VI 1964: 126). ადამიანთა ცნობიერებაში აღარ არსებობს ჭეშმარიტებისა და სამართლიანობის იდეაზე საერთო სწორება და წარმოდგენა. მათი ინტერესი დაყვანილია კერძო მატერიალურ სარგებელზე. ნებადართულობის საზღვრების გაფართოება და ღირებულებათა ინდივიდუალური დაფუძნება ხდება ნიშანი დესტრუირებული ლოგოცენტრიზმის.

ეს ფორმალური მორალი და სამართლიანობა, რასაც ვაჟა-ფშაველა აკრიტიკებს მოთხრობაში, იქნება ის, რაზეც XX საუკუნის ბურჟუაზიული საზოგადოება დამყარდება. „ფორმალური ზნეობა – ღვთაების ამ დამაზარალებელი მოწმისა და უსამართლობის ცრუ მოწმის ზიზღი დღევანდელი ისტორიის ერთ-ერთ ზამზარად რჩება. „წმინდა არაფერია“ – ეს შემახილი ჩვენი

საუკუნის კრუნჩხვებს იწვევს“ (კამიუ 2019: 176). ვაჟა-ფშაველას ალეგორიული მოთხრობა XX საუკუნის საზოგადოების აზროვნებისა და მორალის პერსპექტივას წარმოგვიდგენს.

* * *

მწერალს ტექსტში შემოაქვს მოდერნის ეპოქის კიდევ ორი მნიშვნელოვანი ტოპოსი: ეს არის ურბანიზაცია და აჩქარებული ტემპი. მოთხრობაში ფანტასმაგორიული სურათი იქმნება: ირემი „გარბოდა სოფლებზე, ქალაქებზე“. ქალაქი დევნილი ცხოველის გზა ხდება. ასევე, მოდერნის ეპოქის მნიშვნელოვანი ონტოლოგიური მახასიათებელია ეგზისტენციალური და სოციალური ტემპის მკვეთრი აჩქარება, საკრალურ სივრცეზე მიბმულობის გაუქმება (ბრეგაძე 2018: 83). ვაჟა-ფშაველას მოთხრობაშიც ხალხისა და ირმის გადაჭარბებული, არარეალისტური სირბილი და სიჩქარე ალეგორიულ შინაარსს იძენს და მოდერნის ეპოქის ტემპს ასახავს.

* * *

მოდერნის ეპოქის მსოფლმხედველობრივი ცვლილება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშიც გამოვლინდა ირმისა და ნადირთა პატრონის მითოლოგიის დესაკრალიზაცია/დემითოლოგიზაციით და ამ უკანასკნელის არარსებობის სუბსტანცირებით. ფრიდრიხ ნიცშეს მიერ ღმერთის სიკვდილის, როგორც კაცობრიობის ცნობიერების გარდამტეხი მოვლენის შესახებ ფილოსოფიურ გაცხადებასთან განხილულ მოთხრობაში გამოვლენილი დესაკრალიზაციის შედარება/პარალელი გვიჩვენებს, რომ ვაჟა-ფშაველა ღრმა და ფართო პერსპექტივით ხედავდა ეპოქის ცვლილებას და მისი შემოქმედება ღიაა ამ ცვლილებათა ასახვისა და მასთან დაპირისპირებისთვის.

განხილულ მოთხრობაში ვაჟა-ფშაველა ახალი ეპოქის მორალურ და ფილოსოფიურ პათოსს გვიხატავს. პოემა „სვინიდისთან“ შედარებით, რომელშიც ამბობს მწერალი, რომ ადამიანებმა საკუთარ გულში მოკლეს ღმერთი, ეს თხზულება მოდერნის ეპოქის ნიშნებს – დესაკრალიზაცია (ირმის, ნადირთა ღვთაებისა და ტყის მითოსური პარადიგმის გაუქმება), დელოგოცენტრიზმი, ღირებულებათა ინდივიდუალური დაფუძნება, ურბანიზაცია, ცხოვრების აჩქარებული ტემპი, – უფრო მკაფიოდ ასახავს. ეს ტექსტიც უპირისპირდება მოდერნულ ინერციას და ადამიანის ღვთიურისკენ, იქნება ეს მითოსური ფორმითა თუ ქრისტიანულით, შინაგანი სწორებისა და სწრაფვის ღირებულება უცვლელია.

ვაჟა-ფშაველამ მითისქმნადობასთან ერთად, რომელიც მისი მხატვრული აზროვნების ფუნდამენტია, მითოსური აზროვნების რღვევაც ასახა.

მოდერნის ეპოქის ცნობიერების დესაკრალიზაცია/დემითოლოგიზაციის ლიტერატურული გაცხადება სიახლე და ცვილებათა როგორც ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისთვის, ასევე, ამ პერიოდის ქართული ლიტერატურული პარადიგმისთვის.

დამოწმებანი:

- Abzianidze, Zaza, Elashvili Ketevan. Simbolota Ilust'rirebuli Entsik'lop'edia. Tbilisi: gamomtsemloba "bak'mi", 2011 (აბზიანიძე, ზაზა, ელაშვილი ქეთევან. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. თბილისი: გამომცემლობა „ბაკმი“, 2011).
- Almeida, Rogério, Miranda de. Nietzsche and Paradox, Pblished by State University of New York Press, 2006.
- Beburishvili, Levan. Etik'uri P'roblemat'ik'a Vazha-pshavelas Shemokmedebashi. Tbilisi: 2016 (ბებურიშვილი, ლევან. ეთიკური პრობლემატიკა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში. თბილისი: 2016).
- Bishop, Paul. The Dionysian Self / C. G. Jung's Reception of Friedrich Nietzsche., Walter de Gruyter / Berlin / New York, 1995.
- Bregadze, K'onst'ant'ine. Moderni da Modernizmi. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2018 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. მოდერნი და მოდერნიზმი. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2018).
- Dzveli Met'aprasuli K'rebulebi, Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1986 (ძველი მეტაფრასული კრებულები. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1986).
- Eliade, Mircha. Mitis Asp'ekt'ebi. Tbilisi: Ili Ch'avch'avadzis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2009 (ელიადე, მირჩა. მითის ასპექტები. თბილისი: ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009).
- Gogiasvili, Elene. Mitosuri da Religiuri Simbolik'is Dinamik'a Zghap'ris St'rukt'urashi. Tbilisi: 2011 (გოგიაშვილი, ელენე. მითოსური და რელიგიური სიმბოლიკის დინამიკა ზღაპრის სტრუქტურაში. თბილისი: 2011).
- Guramishvili, Davit. Davitiani. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“, 1986 (გურამიშვილი დავით. დავითიანი. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1986).
- K'amiu, Alber. Ambokhebuli Adamiani. Tbilisi: gamomtsemloba „agora“, 2019 (კამიუ, ალბერ. ამბოხებული ადამიანი. თბილისი: გამომცემლობა „აგორა“, 2019).
- K'ik'nadze, Zurab. Kartuli Mitologia. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 2016 (კიკნაძე, ზურაბ. ქართული მითოლოგია. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2016).
- Mitologiuri Leksik'oni. Tbilisi: gamomtsemloba „ganatleba“, 1983 (მითოლოგიური ლექსიკონი. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1983).
- Mitologiuri Leksik'oni. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“, 1972 (მითოლოგიური ლექსიკონი. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1972).

- Nitsshe, Pridrikh, T'ragediis Dabadeba. Tbilisi: gamomtsemloba „akti“, 2022 (ნიცშე, ფრიდრიხ, ტრაგედიის დაბადება. თბილისი: გამომცემლობა „აქტი“, 2022).
- Razik'ashvili, Tedo. Kartuli P'roza. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“, 1987 (რაზიკაშვილი, თედო. ქართული პროზა. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1987).
- Robakidze, Grigol. Omi da K'ult'ura, Tbilisi: gamomtsemloba „art'anuji“, 2014 (რობაკიძე, გრიგოლ. ომი და კულტურა. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2014).
- Sikharulidze, Ketevan. K'avk'asiuri Mitologia. Tbilisi: k'avk'asiuri sakhlis gamomtsemloba, 2006 (სიხარულიძე, ქეთევან. კავკასიური მითოლოგია. თბილისი: კავკასიური სახლის გამომცემლობა, 2006).
- Surguladze, Irak'li. Mitosi, K'ult'i, Rit'uali Sakartveloshi. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 2003 (სურგულაძე, ირაკლი. მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2003).
- Ts'ereteli, Ak'ak'i. Kartuli P'roza, 9. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“, 1985 (ქართული პროზა, 9. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1985).
- Vazha-Pshavela. Tkhzulebata Sruli K'rebuli at T'omad, VI, Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“, 1964 (ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, VI, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964).

Tamta Ghonghadze
(Georgia)

The Desacralized Mythologeme of the Deer and the Modern Paradigm in Vazha-Pshavela's Prose

Summary

Key words: Vazha-Pshavela, "Deer", desacralization, Modern Paradigm.

During the second part of the 19th century, when modern ideas infiltrated art, Vazha-Pshavela established a mythologized realm in Georgian literature. His writings did more than just subtly criticize the dehumanization process as a whole. The author critiqued and artistically declared the new era's dehumanized way of thinking. The mythological realm of Vazha-Pshavela and the origins of myths have been extensively documented. My goal is to study one mythological aspect in his

prose, which determines the artistic and ideological features of the writer's entire work.

Considering that the deer is the symbol of Vazha-Pshavela's whole work, the process of confronting the modern era's desacralized consciousness is linked to the deer's mythologeme in his literature. The author transitions from his own creative paradigm, in which the universe is mythologized and sacred for the heroes, to a new ideological-artistic paradigm in which he uses allegory to portray a completely desacralized and demythologized era. I shall focus on the modern era's thought patterns as they are presented in the article. I shall attempt to convey the meaning of the text in question using the hermeneutic research technique.

In Vazha-Pshavela's works, the depiction of the deer's face is deeply rooted in its mythical significance, symbolizing nature's regenerating force. It's portrayed as a divine creature, not just sacred but also a force against evil, a theme also seen in Christian tradition and echoed in the writer's works.

In Vazha-Pshavela's allegorical work "Deer", published in 1906, the face of the deer serves a distinct purpose. However, regardless of the specific role it plays in his prose, the underlying mythological significance of the deer is always present. It is intertwined with the idea of the patron of the beasts, ensuring that this mythological motif is consistently honored throughout the narrative.

The patron of the beasts, about whom Vazha-Pshavela's characters, people and animals tell us, with whom hunters are most careful, in the work – "Deer" – is desubstantiated in people's consciousness. Vazha-Pshavela presents this event in an allegorical narrative as a public one, concerning humanity.

Vazha-Pshavela's allegorical narrative echoes Friedrich Nietzsche's concept of the death of God, which symbolizes the loss of sacredness and significance in nature. In the story, Vazha-Pshavela portrays the desacralization of humanity's consciousness by depicting the demise of the patron of the beasts, akin to the death of Pan. This reflects a departure from the reverence for nature and divine entities. It's possible that Vazha-Pshavela's worldview, as depicted in this allegory, contrasts with Nietzsche's idea, where desacralization is viewed positively.

In Vazha-Pshavela's story, by expelling the patron of the beasts from people's consciousness, the god of the rebirth of nature dies, who symbolizes eternal return, renewal and restoration. Man loses the ontological connection, which was the orientation of his existence, the giver of knowledge. With this expulsion, humanity loses its ontological connection, which previously guided its existence and provided knowledge. This act frees humanity from the perceived "will" of God, aiming to

liberate individuals from the ontological confusion that modernity has brought upon them.

The process of deer hunting was the path of sacred. Profane hunting was not important to myth and folklore. While hunting, the hunter gained such experience that he could not get in his everyday environment "at home". Therefore, hunting carries the symbolism of spiritual search. Hunting also gained importance in Christian culture – a deer hunter can become a saint.

From the outset of the narrative, there's an implicit presence of the religious community aiming to hunt down the deer. Even the monk, representing both mythical and Christian beliefs, seeks to slay the deer, which symbolizes God. The attempt to transform the act of killing into a sacrificial offering reflects a departure from the true essence of sacramental reality.

In this story, Vazha-Pshavela depicted the desacralization of the consciousness of the modern era by abrogating the mythic-Christian law of the symbolic-allegorical pursuit of the deer. Man still chases the deer, but in a different way, for a different purpose. He doesn't want to hunt a deer, he wants to kill it. This murder should make a person discover a new existential reality – meaninglessness.

In Vazha-Pshavela's writings, the forest serves as a sanctuary for the deer, providing them with a sacred haven devoid of human presence. Within the embrace of nature, they find refuge, a space untouched by human influence. With the desubstantiation of the patron of the beasts, the entire mythic-allegorical paradigm of the forest, deer and patron deity was broken and the traditional mythic content of the forest was also created, so the writer created a new sign for the new artistic-semantic paradigm created in this text in the form of the sea. The chased deer disappeared into the sea.

The essay examines two realms of consciousness. The first is depicted in the story, representing the modern era's new realm of human thought. Here, notions are demythologized and desacralized, devoid of any sacred reality. And the second plane — the mythical model of the world, which is still implied beyond the consciousness of modern man and opposes the first one.

Considering these two planes of consciousness depicted in the work, the topos of the sea, where the deer takes refuge, has a double meaning. For the man of the modern age, the sea is nothing, and is nothingness into which the deer has been driven. And from the second plane of consciousness, the sea for the deer is the essence of nature, like the dense forest, although it is alien and fantastic.

The work also introduces us to the perspective of the society left without a sacred icon. After the annulment of the sacred, the subsequent process of expanding

the limit of admission to a person is the individual basis of values, where personal gain and material interests determine one's worth. In the consciousness of people, there is no longer a common correctness and representation of the idea of truth and justice. Their interest is reduced to private material benefits. Expanding the boundaries of permissiveness and individualizing values becomes a sign of destroyed logocentrism. Vazha-Pshavela's allegorical story presents the perspective of the thinking and morality of the 20th century society.

The writer incorporates two significant themes of the modern era into the narrative: urbanization and accelerated pace. The story paints a surreal image where the city becomes the displaced animal's path, while the exaggerated, unrealistic speed of both people and deer takes on allegorical significance, mirroring the accelerated existential and social pace characteristic of modern times.

The worldview change of the modern era was also revealed in Vazha-Pshavela's work by the de-sacralization/demythologizing of the mythologeme of the deer and the patron of the beasts and by substantiating the latter's absence. The comparison/parallel of desacralization revealed in the discussed story with Friedrich Nietzsche's philosophical statement about the death of God as a turning point in humanity's consciousness shows that Vazha-Pshavela saw the change of the era from a deep and broad perspective, and his work is open to reflecting and confronting these changes.

In the discussed story, Vazha-Pshavela depicts the moral and philosophical pathos of the new era. Compared to the poem "Conscience", in which the writer says that people have killed God in their hearts, this work shows the signs of the modern era – desacralization (abolition of the mythical paradigm of deer, hunting deity and forest), delogocentrism, individual basis of values, urbanization, accelerated pace of life. This text also confronts the modern inertia and man's desire for the divine, be it in mythical or Christian form, the inner rightness and aspiration is unchanged.

Vazha-Pshavela, rooted in myth-making as the cornerstone of his artistic philosophy, also portrays the fracture of mythical thought. His literary exploration of the desacralization and demythologizing of consciousness in the modern era marks a novelty and innovation within both his own body of work and the broader Georgian literary paradigm of that time.

ანი ზაიდოშვილი
(საქართველო)

ადამიანის ცნების დეკონსტრუქციის ანალიზი არტურ კლარკის „კოსმოსური ოდისეა 2001-ში“

*„ადამიანთა ახალი ჯიში დამლოცავს, როგორც თავის შემქმნელს.
უამრავი ბედნიერი და სრულყოფილი არსება ჩემი მადლიერი
იქნება თავისი დაბადების გამო.“
მერი უელი „ფრანკენშტაინი“*

2022 წლის 30 ნოემბერს ქსელში ხელოვნური ინტელექტის (Artificial Intelligence, იგივე AI-ის) ბაზაზე მომუშავე ახალი თაობის ჩატბოტების ChatGPT-ის) გაშვებამ ადამიანთა ერთ ნაწილში ვნებათაღელვა გამოიწვია. შესაბამისი ტექნოლოგიების ელვისებურმა განვითარებამ და ადამიანთა ცხოვრებაში ამ ტექნოლოგიების კიდევ უფრო სწრაფმა დამკვიდრებამ AI-სთან დაკავშირებული სავარაუდო საფრთხის საკითხი კაცობრიობის წინაშე მწვავედ დააყენა. დარგის ექსპერტების მიერ გამოთქმული ურთიერთგამომრიცხავი მოსაზრებების კაკოფონიიდან ცალსახა დასკვნის გამოტანა რთულია. ერთი რამ ცხადია, - მომავალი, რომელსაც ფანტასტი მწერლების არაერთი თაობა ძრწოლითა და აღტაცებით აღწერდა, უკვე დადგა. ხელოვნური ინტელექტის თემის აქტუალობით აიხსნება ის მომატებული დაინტერესებაც, რომლითაც სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრში ამ თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები ბოლო წლების განმავლობაში სარგებლობენ. ამგვარი წიგნების რიცხვს მიეკუთვნება სერ არტურ კლარკის „კოსმოსური ოდისეა 2001-იც“.

სამეცნიერო ფანტასტიკაში ადამიანის არსის კვლევა ამ ცნების დეკონსტრუქციის მეშვეობით ხორციელდება. ეს გულისხმობს კაცობრიობისა და მისი ქმნილების (ხელოვნური ინტელექტის ბაზაზე მომუშავე ანდროიდების, ხელოვნურად გამოყვანილი ბიოლოგიური ორგანიზმების და ა.შ.) ურთიერთშეპირისპირებას. მეცნიერების სხვადასხვა დარგში, მათ შორის ფილოსოფიასა და ლიტერატურისმცოდნეობაში, დეკონსტრუქცია, როგორც მეთოდი, ფილოსოფოსმა ჟაკ დერიდამ შემოიტანა. ლიტერატორი ზურაბ ქარუმიძე ამ მეთოდს პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად განიხილავს. თავის მხრივ, პოსტმოდერნიზმისა და სამეცნიერო ფანტასტიკის კავშირის საკითხი სამეცნიერო ლიტერატურაში აქტუალურია. ამ თემით დაინტერესებულ მეცნიერთა რიცხვს მიეკუთვნებიან ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსი ფრედერიკ ჯეიმსონი, ლიტერატურის თეორეტიკოსი ბრაიან მაკჰილი და ფრანგი

ფილოსოფოსი ჟან ბოდრიარი. მკვლევრები სამეცნიერო ფანტასტიკისა და პოსტმოდერნიზმის საერთო ნიშნებზე საუბრისას აღნიშნავენ, რომ დეკონსტრუქცია ორივე მათგანის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია. რაც შეეხება უშუალოდ კლარკის „კოსმოსურ ოდისეა 2001-ს“, ლიტერატურის თეორეტიკოსი კარლ ფრიდმენი მიიჩნევს, რომ ნაწარმოებში ადამიანის კატეგორია დეკონსტრუირდება და საზღვარი ადამიანსა და რობოტს შორის იშლება. თუმცა, ფრიდმენის შენიშვნა ზოგადი ხასიათისაა და მეცნიერი ამ თემას აღარ განაჯვრებდა.

წინამდებარე სტატიის მიზანია „კოსმოსური ოდისეა 2001-ის“ მესამე ეპიზოდის განხილვის საფუძველზე, ნაწარმოებში ასახული ადამიანის ცნების დეკონსტრუქციის სიღრმისეული ანალიზი. ამასთან, დასახული ამოცანის მისაღწევად მიზანშეწონილი არ არის მხოლოდ ართურ კლარკის ნაწარმოებზე კონცენტრირება და სტენლი კუბრიკის იმავე სახელწოდების კინოსურათის უგულვებელყოფა, რადგანაც კინორეჟისორი და ფანტასტი წიგნსა და ფილმზე ერთი და იგივე დროს, ერთად მუშაობდნენ.

* * *

კაცობრიობის ისტორიის დასაბამიდან დღემდე აქტუალობას არ კარგავს ადამიანის რაობის საკითხი. სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ თემატიკაზე შექმნილი ერთ-ერთი ყველაზე ამომწურავი ფილოსოფიური ნაშრომი ერნსტ კასირარს ეკუთვნის. კასირარი კაცთა მოდემის ევოლუციის პროცესს განიხილავს, როგორც გარე სამყაროსთან შეგუების ახალ მეთოდს. მკვლევარი განმარტავს, რომ მაშინ როცა ცხოველთა ყველა სახეობას გააჩნია რეცეფტორული და ეფექტორული სისტემები, ადამიანი გარე სამყაროსთან ურთიერთქმედებს დამატებით მესამე, სიმბოლური სისტემის მეშვეობითაც. შესაბამისად, ადამიანი არა მხოლოდ დედა-ბუნების მცხოვრებია, არამედ სიმბოლური სამყაროს მკვიდრიცაა. ამ ახალი სამყაროს განუყრელი ნაწილები კი ენა, მითოსი, ხელოვნება და რელიგიაა. ამასთან, კასირარი მიიჩნევს, რომ ადამიანი „... განისაზღვრება, როგორც თავისი თავის მამიებელი არსება, ისეთი არსება, რომელმაც თავისი არსებობის ყველა მომენტში უნდა დაადგინოს და კრიტიკულად გადასინჯოს ამ არსებობის პირობები“ (კასირარი 1983). სამყაროსა და საკუთარი თავის კვლევისას ადამიანი ყოველივეს კატეგორიულად ახარისხებს. კატეგორიზაციის ყველაზე მარტივ ფორმას ყველაფრის ურთიერთმეპირისპირებულ წყვილებად (შავად და თეთრად, კარგად და ცუდად, ბოროტად და კეთილად) დაყოფა წარმოადგენს. ძიებისა და კატეგორიზაციის პროცესში ადამიანი მორალურ აქტანტად ყალიბდება. ამ რთულ განტოლებაში მორალის შემოტანით რელიგიის სფეროში გადავდივართ. რადგან ქრისტიანობა დასავ-

ლეთევროპული კულტურის ქვაკუთხედა, ხოლო ამ კულტურულმა ტრადიციამ დიდი გავლენა მოახდინა კლარკსა და მის „ოდისეაზე“, ამგვარად ამ შემთხვევაში მიზანშეწონილი იქნება ადამიანის ცნების სწორედ ქრისტიანული პრიზმიდან განსაზღვრა. ბიბლიის თანახმად, „შექმნა ღმერთმა კაცი, თავის ხატად შექმნა იგი, მამაკაცად და დედაკაცად შექმნა ისინი“ (დაბ. 1:27). საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ბიბლიური ტრადიციით შემოქმედისა და თავისი ქმნილების ურთიერთობა ყოველთვის გულისხმობს გარკვეულ დაპირისპირებას. დაბადებაში ეს მოტივი ისააკისა და რებეკას უმცროს ვაჟთან, ისრაელიტების წინაპარ იაკობთანაა დაკავშირებული. ქანაანში დაბრუნებისას იაკობს და მის ოჯახს მდინარე იაბოკის გადალახვა მოუწიათ. ოჯახი გაღმა ნაპირზე იაკობის გარეშე გადავიდა. გამოღმა მარტო დარჩენილ გმირს გზა უცხო ფიგურამ გადაუღობა, რომელსაც ის მთელი ღამის განმავლობაში ერკინებოდა. გამთენიისას უცხომ იაკობს სახელი ჰკითხა. პასუხის მოსმენის შემდეგ კი უთხრა: „ამიერიდან აღარ ითქვას შენს სახელად იაკობი, არამედ ისრაელი, რადგან ღმერთს და ადამიანებს შეებრძოლე და სძლიე“ (დაბ. 32:28). ამის შემდეგ „უწოდა იაკობმა იმ ადგილს სახელად ფენუელი, რადგან თქვა: პირისპირ ვიხილე ღმერთი და გადავრჩი“ (დაბ. 32:30). იელის უნივერსიტეტის პროფესორი ქრისტინ ჰეიესი აღნიშნავს, რომ ბიბლიურ ტრადიციაში საგნის სახელი მის არსს მოიცავს. მკვლევარი განმარტავს, რომ სიტყვა „ისრაელი“ „ღმერთთან ჭიდილში მყოფს“ ნიშნავს (Hayes 2006). ქრისტიანობაში ადამიანი უნიკალურ პოზიციაში, ცასა და მიწას შორის, სამყაროს ცენტრში მყოფად მოიზარება. ამასთან, გააჩნია რა თავისუფალი ნება, მას თავად შეუძლია გადაწყვიტოს ზეციური ქმნილების დონემდე ამაღლდება თუ მიწიერ არსებამდე დეგრადირდება.

ადამიანის არსის რადიკალურად განსხვავებული ინტერპრეტაცია გვხვდება პოსტმოდერნიზმში. ამ მიმდინარეობისთვის ნიშანდობლივია „სუბიექტის სიკვდილის“ გაგება. ფრანგი ფილოსოფოსი მიშელ ფუკო ამ ცნებას ისტორიულ პროცესებზეც აზოგადებს. ოლგა ნოვიკოვას აზრით, პოსტმოდერნიზმი სრულიად უარყოფს ტრადიციულ ევროპულ ფილოსოფიაში აქამდე დამკვიდრებული რწმენას ადამიანზე, როგორც სუბიექტზე, რომელიც ისტორიის შემოქმედი. პოსტმოდერნული ლოგიკის თანახმად, ისტორია ქაოსია მოვლენებისა, რომლებსაც ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებთ. მას არ გააჩნია განვითარების წინასწარგანსაზღვრული ტრაექტორია ანდა მიზანი. ადამიანი კი ამ ქაოსის უმნიშვნელო ნაწილია. ნოვიკოვა აღნიშნავს, რომ პოსტმოდერნულ ეპოქაში მეცნიერების განვითარებამ და მატერიის შემადგენელი მიკრო ნაწილაკების შესწავლის დაწყებამ ადამიანის გარემომცველი სამყაროს ხატის რღვევა გამოიწვია (Новикова 2005). უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ პოსტმოდერ-

ნულ საზოგადოებაში მცხოვრები ინდივიდის არა მხოლოდ გარე, არამედ შინაგანი სამყაროც დანაწევრებულია. ამ ეპოქაში მცხოვრების მე დეცენტრალიზებულია. შედეგად პიროვნება გვევლინება როგორც სხვადასხვა სოციალური როლების, ანუ განსხვავებული ნიღბების ჯამი. ზურაბ ქარუმიძე მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებელს კარნავალიზაცია წარმოადგენს. ამასთან, მისი აზრით, პოსტმოდერნული კარნავალი უბრალო ნიღბების თამაშია (ქარუმიძე 2010). ქარუმიძის მოსაზრებას იზიარებს ვლადიმერ ვოლკოვი და თავის მხრივ ამატებს, რომ პოსტმოდერნულ სუბიექტზე გავლენას ახდენენ გარე დისკურსები. მკვლევრის აზრით, ამ დისკურსებიდან თავის დაღწევა შეუძლებელია, შესაბამისად, პიროვნების ნების თავისუფლება ილუზიაა და ეს სინამდვილეში მხოლოდ დისკურსის ცვლილებაა (Волков 2014).

პოსტმოდერნიზმის მსგავსად, სამეცნიერო ფანტასტიკაშიც ადამიანი მოიაზრება ქაოტური სამყაროს უმნიშვნელო ელემენტად. ტატანა ჩერნიშევა განიხილავს ფანტასტიკაში პიროვნებისა და გარემომცველი სამყაროს ურთიერთიმარტების საკითხს და ასკვნის, რომ „ადამიანი იწყება მაშინ, როცა ის ბუნების წინააღმდეგ მებრძოლის პოზიციას იკავებს. მაშინ, როცა ადამიანი სამყაროს აზრობრივად უპირისპირდება“ (Чернышева 1968: 301). ეს კვლავ ზემოთნახსენები ბიბლიური მოტივის განმეორებაა. შემოქმედთან დაპირისპირების, მისი ადგილის დაკავების სურვილში უნდა ვეძიოთ ხელოვნური ინტელექტის გაჩენის გარკვეული მიზეზიც. ლიტერატურისმცოდნე დავით მაზიაშვილი ბიბლიურ კონტექსტში განიხილავს ადამიანისა და AI-ის ურთიერთიმარტების საკითხს და ასკვნის, რომ ხელოვნური ინტელექტის ტექნოლოგიის მეშვეობით კაცობრიობას სრულიად ახალი ადამის დაბადებისა და შემდგომ სასრულიდან უსასრულო არსებად გადაქცევის, ანუ უკვდავ ღმერთად გარდაქმნის საშუალება ეძლევა: „ამ სამყაროში ადამიანი მოკვდავია, თუმცა იგი სხვადასხვა ფორმით ცდილობდა და ცდილობს შექმნას მისი მსგავსი (ხატი) არსება, გონი, ცნობიერება, ანარეკლი, რომელიც დაუსრულებლად განავითარებს კაცობრიობის მიერ დაგროვილ ცოდნას, გამოცდილებას, შეინარჩუნებს მეხსიერებას, მოგონებას და მომავალში მისივე ცნობიერებით, უკვდავებას ანუ მარადიულობას მოიპოვებს“, – წერს მაზიაშვილი (მაზიაშვილი 2020). ზოგადად, დამოუკიდებლად მოაზროვნე არსების შექმნა კაცობრიობის უძველესი ოცნებაა. მაგალითისთვის, ჰომეროსი „ილიადაში“ აღწერს ჰეფესტოს მიერ ოქროსგან ჩამოსხმულ მსახურებს, რომლებსაც ინტელექტი და ცნობიერება გააჩნიათ; იუდეისტური ტრადიცია გვიყვება თიხისგან მოხეულილ ანთროპომორფულ არსებაზე, გოლემზე, რომელიც სხვადასხვა დავალების შესასრულებლად იქმნება; ალქიმიკოსები ცდილობდნენ ადამიანის მსგავ-

სი არსების, ჰომუნკულუსის ხელოვნურად შექმნას. ფანტასტიკაშიც აქტუალურია ადამიანისა და მისი ქმნილების ურთიერთდაპირისპირების მოტივი. მიიჩნევა, რომ ლიტერატურაში ამ მოტივის პირველი სრულფასოვანი რეალიზაცია მერი შელის „ფრანკენშტაინია“.

როგორც უკვე ითქვა, სამეცნიერო ფანტასტიკა ადამიანის ფენომენის გამოსაკვლევად ამ ცნების დეკონსტრუქციას ახდენს, რასაც რობოტების, სუპერკომპიუტერების, კლონირების და სხვა მსგავსი თემების ხარჯზე ახერხებს. სამეცნიერო ლიტერატურაში გაანალიზებულია დეკონსტრუქციის, როგორც ფილოსოფიასა და ლიტერატურის თეორიაში არსებული მიმდინარეობის არსი. ჯიმ ფოუელის განმარტებით, მცდელობა იმისა, რომ განვსაზღვროთ „დეკონსტრუქცია“ ამგვარი სახით: „დეკონსტრუქცია“ არის X..., ავტომატურად წინააღმდეგობაში მოდის დერიდას ნააზრევთან. „თუმცა, დეკონსტრუქცია არის კითხვის ფორმა, რომლის ფარგლებშიც ხდება დეცენტრაცია, – ყველა ცენტრის პრობლემატური ბუნების წარმოჩენა,“ აღნიშნავს ფოუელი (Powell 2007:21). დერიდას აზრით, მთელი დასავლური კულტურა ცენტრის იდეას ეყრდნობა. ცენტრი შეიძლება განვმარტოთ, როგორც იდეალური ფორმა, უცვლელი საყრდენი, სრული ჭეშმარიტება და ა.შ. მაგალითისთვის, ორიათასწლოვანი დასავლური კულტურის ცენტრში ქრისტიანობა არის მოქცეული. სხვა კულტურებს, შესაბამისად, საკუთარი ცენტრები გააჩნიათ. ამგვარი სტრუქტურების პრობლემა მდგომარეობს იმაში, რომ ცენტრის გარდა სტრუქტურის ყველა დანარჩენი წევრი მარგინალიზებულია, პერიფერიულია. მაგალითისთვის, პატრიარქატულ საზოგადოებებში დერიდასეული ცენტრის ადგილს მამაკაცები იკავებენ, ხოლო ქალები ავტომატურად მარგინალიზებულ პოზიციაში აღმოჩნდებიან. ცენტრალიზება ბინარულ ოპოზიციებს შობს (მამაკაცი – ქალი; ქრისტიანობა – რომელიმე სხვა რელიგია), ამასთან ოპოზიციაში ერთი აუცილებლად იერარქიულად მაღლა მდგომია, ხოლო მეორე კი მარგინალიზებულია, დათრგუნულია. საგულისხმოა ისიც, რომ ცენტრალიზებული სტრუქტურები ბინარული ოპოზიციების „გაყინვისკენ“, იერარქიის შენარჩუნებისკენ, მისწრაფვიან. დეკონსტრუქციისას პირველ რიგში ცხადი ხდება ცენტრალურობა, ანუ ბინარულ ოპოზიციაში ერთი ელემენტის დომინანტურობა. მეორე საფეხურია ამ იერარქიის დამხობა, რის შედეგადაც ახლა უკვე აქამდე მარგინალიზებული ელემენტი გადაიქცევა ცენტრალურად. ამ პროცედურის ჩატარების შემდეგ ცხადი ხდება, რომ ახლად მიღებული სტრუქტურა წინასავით ცენტრალიზებულია. ამგვარი მდგომარეობიდან ერთადერთი გამოსავალი არსებობს: უნდა მიღებული იქნას ბინარული ოპოზიციის შემადგენელი ელემენტების ურთიერთჩანაცვლებადობის ფაქტი ყოველგვარი იერარქიულობის გარეშე. მაგალითისთვის, ლიტერატურაში ეს გულისხმობს

ტექსტის ორი ურთიერთგამომრიცხავი ინტერპრეტაციის თანაარსებობას (Powell 2007).

მაშასადამე, პოსტმოდერნიზმსა და სამეცნიერო ფანტასტიკაში ადამიანი აღიქმება, როგორც უკიდევანო, ქაოსური სამყაროს პატარა ნაწილი. ამასთან, ის უპირისპირდება შემოქმედს ანდა ბუნებას. ამგვარი დაპირისპირება ადამიანში აჩენს შემოქმედის როლში აღმოჩენის, ანუ საკუთარ სახედ და ხატად, ახალი, მოაზროვნე არსების შექმნის სურვილს. სამეცნიერო ფანტასტიკაში ეს ახალი არსება (ანდროიდი, სუპერკომპიუტერი, კლონი და ა.შ) ადამიანთან ზუსტად იგივე წინააღმდეგობის პოზიციას იკავებს, როგორმც თავად კაცობრიობაა თავის შემოქმედთან მიმართებით. შედეგად იქმნება ბინარული ოპოზიცია, რომელშიც იერარქიულად მაღლა მდგომი, ცენტრალური ელემენტი ადამიანია, ხოლო ქმნილება მარგინალიზებულია. სამეცნიერო ფანტასტიკაში ამგვარი ოპოზიცია დეკონსტრუირდება, ზღვარი პიროვნებასა და თავის ქმნილებას შორის იშლება, რაც თავად ადამიანის რაობას კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს.

* * *

კლარკის „ოდისეა 1-ის“ მესამე ეპიზოდი „დისქავერის“ ეკიპაჟის წარდგენით იწყება. ეკიპაჟი ექვსი წევრისგან შედგება: სამი კოსმონავტი ხელოვნური ჰიპოთერმული ძილის მდგომარეობაში იმყოფება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეკიპაჟის ერთი ნაწილი სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის არსებულ შუალედურ მდგომარეობაშია „გაყინული“. ეს ზოგადად წიგნისა და განსაკუთრებით ამ ეპიზოდისთვის სახასიათო მთავარი, საზღვრების მოშლის ტენდენციის გამოვლინებაა. დანარჩენი სამი წევრის რუტინას მწერალი დეტალურად აღწერს. კოსმონავტების დახასიათებისას ავტორი „დისქავერის“ ბორტკომპიუტერ HAL 9000-ს ეკიპაჟის მეექვსე, სრულუფლებიან წევრად წარმოადგენს, – აქედან იწყება ადამიანისა და ხელოვნური ინტელექტის სიმბოლური შეპირისპირება, რასაც ადამიანის ცნების დეკონსტრუქცია მოჰყვება. რობოტსა და ადამიანს შორის არსებული საზღვრის მოშლის მხრივ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ კოლეგები HAL-ზე საუბრისას იყენებენ არა ნაცვალსახელ „It-ს“, რომელიც ტრადიციულად ცხოველებთან და უსულო საგნებთან მიმართებით გამოიყენება, არამედ “He-ს“, რომელსაც ინგლისურში მამრობითი სქესის ადამიანზე საუბრისას ხმარობენ ხოლმე.

წიგნისგან განსხვავებით ფილმში სტენლი კუბრიკი ვერბალური კატეგორიის გამოყენებაზე თითქმის სრულიად უარს აცხადებს. ამაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ კინოსურათის ქრონომეტრაჟის ორი საათი და ცხრამეტი წუთიდან დიალოგებს ორმოც წუთზე ნაკლები უკავიათ. სანაცვლოდ რეჟისორი

ჭარბად იყენებს აუდიო-ვიზუალურ სიმბოლიკას, რაც ფილმს ფსიქოდელიურ ეფექტს მატებს. „დისქავერის“ ეკიპაჟის პირველ კადრებში ადამიანსა და რობოტს შორის ზღვარი სწორედ სიმბოლოების გამოყენებით იშლება. მაგალითისთვის, კოსმონავტი გვარად პულის პირველ გამოჩენას ფილმში თან ახლავს ნაწყვეტი არამ ხაჩატურიანის ბალეტიდან „გაიანე“. ამ მუსიკალური მონაკვეთის დიდი ნაწილი ორ ხმაში ვითარდება. იმ მომენტში როცა „გაიანეს ადაჟიო“ სამ ხმაში იშლება კადრი უეცრად იცვლება და პულის ნაცვლად ეკრანზე HAL-ი და კოსმონავტი ბოუმენი ერთდროულად ჩნდებიან. დევიდ პატერსონი მართებულად შენიშნავს, რომ ასე რეჟისორი „დისქავერის“ ბორტკომპიუტერისა და კოსმონავტების თანასწორობას უსვამს ხაზს (Patterson 2004). თუმცა, ეს ამ სცენის მხოლოდ მუსიკალური შემადგენელია.

HAL 9000-ი ფილმსა და წიგნში წარმოდგენილია როგორც მანათობელი წითელი თვალი. კინოსურათში პირველი გამოჩენისას ბოუმენის ფიგურა სწორედ HAL-ის თვალშია არეკლილი, თავად ბორტკომპიუტერის მხერა კი პირდაპირ მაყურებლისკენა მიმართული. კინემატოგრაფში ამ ხერხს „მეოთხე კედლის დამსხვრევას“ უწოდებენ, რაც კლარკისა და კუბრიკის ნაწარმოებების კონტექსტების გათვალისწინებით, საზღვრების მოშლის ტენდენციის კიდევ ერთი გამოვლინებაა. ამასთან თვალს დასავლურ კულტურაში მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ქრისტიანობაში ყოვლისმხედველი თვალი თავად ყოვლისმჭვრეტელი ღმერთის სიმბოლოა. ეს სიმბოლიკა განსაკუთრებით გავრცელებული იყო რენესანსულ ფერწერაში. მაგალითისთვის, პონტორმოს ნამუშევარზე სახელად „სერობა ემმაუსში“ შემოქმედი სწორედ ცაში მოლივლივე ყოვლისმხედველი თვალის სახითაა წარმოდგენილი. კლარკი და კუბრიკი ამ სიმბოლოს გამოყენებით ტექნოლოგიების უსაზღვრო, თითქმის ღვთაებრივ, პოტენციალს უსვამენ ხაზს.

ყოვლისმჭვრეტელი თვალის სიმბოლიკა ქრისტიანობამ ძველეგვიპტური მითოლოგიიდან იმემკვიდრა. აქ ის სინათლის ღმერთ ჰოროსთან არის დაკავშირებული. ჰოროსის მარჯვენა თვალი მზეა, მარცხენა კი მთვარე. გადმოცემის თანახმად, ღმერთი საკუთარ ბიძას, სეთს, ერკინება, რაც იგივე სინათლისა და სიბნელის, კეთილისა და ბოროტის დაპირისპირებაა. მარცხდება ჰოროსი, ჩადის მზე და ქვეყანაზე წყვდიადი ისადგურებს. მარცხდება სეთი და ცის კაბადონზე კვლავ ჩნდება მზე. აქვე საინტერესოა ის, რომ ქრისტიანობაშიც სინათლე თავად ღმერთის კიდევ ერთი სიმბოლოა. სინათლე შენარჩუნებული აქვს HAL-ის ელექტრონულ თვალსაც, თუმცა ის სისხლისფრადაა განათებული, რაც თვალის მფლობელის ინფერნალურ, დემონურ არსზე მიუთითებს. ეს ბორტკომპიუტერის სახელიდანაც აშკარაა: ის წარმოითქმის როგორც [hel] რაც სიტყვა Hell-ის (ინგ:ჯოჯობეთი) ომონიმია. სხვაგვარად რომ

ვთქვათ, HAL 9000-ის შემთხვევაში ღვთიურისგან რადიკალურად განსხვავებული სინათლესთან გვაქვს საქმე. მაშ ასე, ღმერთმა შექმნა ადამიანი, ადამიანმა კი, შემოქმედის წამბაძველობით, რობოტი. თუმცა აქ ჯაჭვის მესამე რგოლი მხოლოდ და მხოლოდ ასლის ასლია, სიმულაკრია და არა ხატება. ამ რთულ მიმართებაში ადამიანი წარმოდგება, როგორც არარეალიზებული, ნაკლოვანი არსება, რომელმაც თავისი არასრულფასოვნების გამოსობით ვერ შეძლო საკუთარი სახების შექმნა და მხოლოდ სიმულაკრი დაბადა. ამ ახალ კვაზიქმნილებაში შთაბერილი სინათლე კი გადაგვარებულია, დემონურია და არა ღვთაებრივი. ამასთან, თვალსა და თანამედროვე ტექნოლოგიებზე ერთ კონტექსტში საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლით ჯორჯ ორუელის „1984-ში“ გაჟღერებულ ფრაზას, რომელიც ოცდამეერთე, ანუ ტექნოლოგიების, საუკუნის ლაიტმოტივად იქცა: „დიდი ძმა გიყურებს“. კლარკთან და კუბრიკთან პირდაპირ მაყურებლის შემყურე HAL 9000-ის წითელი თვალი შეიძლება გააზრებული იქნას ორუელის გაფრთხილების გამეორებად, კიდევ ერთ ავის მომასწავებელ ნიშნად.

არტურ კლარკი „დისქავერის“ ეკიპაჟის წევრების ცხოვრების ნირის აღწერისას მნიშვნელოვან შენიშვნას აკეთებს: *„როცა გართობა მოუნდებოდა, HAL-ი ყოველთვის მზად იყო, დახმარებოდა. ამ რობოტმა იცოდა მათემატიკური საფუძვლის მქონე მრავალი თამაში, მათ შორის, ჭადრაკისა და შაშის. თუ მთელი სიძლიერით ითამაშებდა, HAL-ს შეეძლო, ყველა პარტია მოეგო, მაგრამ ეს ცუდად იმოქმედებდა ადამიანთა განწყობილებაზე, ამიტომ ისე იყო დაპროგრამებული, რომ ყოველთვის ვერ მოეგო“* (კლარკი 2020:236)

კულტუროლოგიასა და თეოლოგიაში თამაში ღმერთისა და ადამიანის ურთიერთობის განსაკუთრებულ ფორმად მიიჩნევა. კულტუროლოგი იოჰან ჰაიზინგა თამაშის ფორმალურ დახასიათებას აყალიბებს და აღნიშნავს, რომ ეს არის ქმედება, რომელსაც არ უკავშირდება რაიმე სახის მატერიალური ინტერესი ან გარკვეული მოთხოვნილების დაკმაყოფილება. იგი მიმდინარეობს დათქმულ დროსა და ადგილას მკაცრად განსაზღვრული წესების გათვალისწინებით. კულტუროლოგის აზრით, ღვთისმსახურების ნებისმიერი ფორმა თავისი არსით სწორედ თამაშია. ამასთან, მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ღმერთის თავყანისცემის უძველეს ფორმაში, კულტში, იღებს სათავეს კულტურული ცხოვრების მთავარი კომპონენტები, როგორებიცაა მეცნიერება, ხელოვნება, ხელოსნობა, სამართალი და ა.შ. (ჰაიზინგა, 2004). ჰაიზინგას მოსაზრებებს იზიარებს თეოლოგი ჰუგო რანერი და თავის მხრივ აღნიშნავს, რომ ღმერთის მიერ სამყაროს შექმნის აქტიც სხვა არაფერია თუ არა თამაში. თეოლოგს შემოაქვს მეფე-ბავშვის გაგება, რაც გულისხმობს იმას, რომ სამყაროს დაბადებისას შემოქმედი საკუთარ თავში აერთიანებდა ყოვლისშემძლე,

სერიოზული განზრახვის მქონე მეფესა და ცნობისმოყვარე ბავშვს. რაწერი განმარტავს: „მეფე-ბავშვის დიალექტიკურ აპორიაში მოქცეულია ქმნადობის მეტაფიზიკური არსი, რაც გვაძლევს საშუალებას ვისაუბროთ მოთამაშე ღმერთზე“ (Панер 2010: 21). იგივე იდეას აქდერებს პლატონი როცა აღნიშნავს, რომ ადამიანი ღმერთის სათამაშოა. ამასთან, აუცილებელია კაცობრიობამ ღმერთს მიზაძოს და საკუთარი ცხოვრება თამაშში გალიოს (Платон 2020). ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ადამიანი წარმოგვიდგება, როგორც შემოქმედის სათამაშო დაფაზე გამომწყვდეული ფიგურა. კაცობრიობა ხელოვნებისა და მეცნიერების დახმარებით ცდილობს გაარკვიოს ამ მეტაფიზიკური თამაშის წესები და კაცთა მოდგმის როლი მასში. ამასთან ის, შემოქმედის წამბამველობით, ქმნის თამაშის საკუთარ, რთულ და მრავალპლანიან სისტემას.

მაშ ასე, კაცობრიობა და ღმერთი თამაშის ერთ-ერთი ფორმის, ღვთის-მსახურების გავლით ამყარებენ ურთიერთობას. მეორე მხრივ, ადამიანი და ხელოვნური ინტელექტიც, ამ უკანასკნელის დაბადებიდანვე, თამაშის სხვა ვარიანტის, კერძოდ ჭადრაკის, მეშვეობით ურთიერთქმედებენ. „კომპიუტერულ ჭადრაკს“ განვითარების რთული და ჩახლართული ისტორია აქვს. ამ ისტორიის აპოთეოზი 1994 წელს მიუნხენში მოხდა, როცა მსოფლიოს მეცამეტე ჩემპიონმა ჭადრაკში, გარი კასპაროვმა, პროგრამა „Fritz 3-თან“ ბლიც პარტია წააგო. „კოსმოსურ ოდისეა 2001-ში“ ჭადრაკის ხსენებით სერ არტურ კლარკმა AI-ს განვითარების ისტორიის ამ მონაკვეთზე დატოვა მინიშნება. ამასთან, ეს ეპიზოდი ღრმა სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს: HAL-ს ადამიანების მათსავე გამოგონებულ თამაშში დამარცხება შეუძლია, რაც ადამიანი-რობოტის ბინალურ ოპოზიციაში პირველი ელემენტის იერარქიული უპირატესობის დამხობის ტოლფასია. წიგნში რობოტი დომინანტურ პოზიციაში ადამიანების ხოცვის ეპიზოდის ბოლომდეა, შემდეგ კი იერარქია კვლავ უწინდელ სახეს იღებს. „დისქავერის“ ბორტკომპიუტერი ისეა დაპროგრამებული, რომ ხანდახან კოსმონავტებმაც შეძლონ პარტიის მოგება. AI-დან მომდინარე შესაძლო საფრთხის საკითხით დაინტერესებული ბევრი მკვლევარი პრობლემის გადაწყვეტას სწორედ თავდაპირველ პროგრამირებაში ხედავს: საჭიროა შემუშავდეს ისააკ აზიმოვის „რობოტიკის სამი კანონის“ მსგავსი წესები, რომლებსაც AI დაემორჩილება. თუმცა, თუ მომავალში ხელოვნური ინტელექტის ცნობიერება ისე განვითარდება, რომ მწარმოებლის მიერ ჩადებული პირველად პროგრამას გააცნობიერებს, მაშინ რა შეუშლის ხელს, რომ ეს კოდი დამოუკიდებლად შეცვალოს. ამით AI კვლავ კაცობრიობის ისტორიას გაიმეორებს, – ადამიანები მეცნიერების სხვადასხვა დარგით, მაგალითად გენური ინჟინერიით, ხომ სწორედ შემოქმედის მიერ თავდაპირველად შემუშავებული „კოდის“ შესწავლასა და გადაწერას ცდილობენ.

ფილმში სტენლი კუბრიკი ჭადრაკის თამაშის სცენას განსხვავებულად წარმოადგენს. პარტიის ერთ მომენტში HAL-ი პულს არწმუნებს, რომ სულ რამდენიმე სვლაში კოსმონავტს გარდაუვალი შამათი ელის. პულიც კომპიუტერს უჯერებს და ფიქრობს, რომ თამაშის გაგრძელებას აზრი აღარ აქვს. თუმცა, ჭადრაკის წესების ზოგადი ცოდნაც სრულიად საკმარისია „დისქავერის“ ბორტკომპიუტერის ტყუილში გამოსაჭერად. ამით სიუჟეტში HAL-თან დაკავშირებული მთავარი მოტივი, ტყუილი შემოდის. ეს ნიშანდობლივია, რადგან თუ ქრისტიანული გაგებით ღმერთი ჭეშმარიტებაა, მაშინ სიცრუე შემოქმედის საპირისპირო რამ ყოფილა. ამით, HAL-ის სიმულაკრულობას, მის გადაგვარებულ ბუნებას ესმევა ხაზი. შემდგომში ბორტკომპიუტერი სწორედ ტყუილის მეშვეობით მოახერხებს ეკიპაჟის დიდი ნაწილის ამოხოცვას.

ადამიანსა და რობოტს შორის ზღვარი „კოსმოსური ოდისეა 2001-ის“ მესამე ეპიზოდის დასკვნით ნაწილში საბოლოოდ ქრება. კლარკი წერს: *„გარაუდს თითქოს HAL-მა შეცდომა განზრახ დაუშვა, ყველა უაზრობად მიიჩნევდა. სიმართლის დამალვასაც კი ისე აღიქვამდა, როგორც თავისი არასრულყოფილების შედეგს, თავისივე საზიანოდ განხორციელებულ მოქმედებას, რასაც ადამიანები დანაშაულის შეგრძნებასა და აღიარებას უწოდებენ. HAL-ი და მისი შემქმნელი კი ამქვეყნად დანაშაულის ჩასადენად ხომ არ გაჩენილან. მაგრამ ამ ელექტრონულ ედემშიც ძალიან მალე დაიბუდა გველმა“* (კლარკი 2015: 334)

გველისა და ედემის ხსენებით მწერალი ბიბლიაში ადამიანის მიერ ღმერთის წინააღმდეგ მიმართული ამბოხის პირველ შემთხვევასთან, აკრძალული ხის ნაყოფის მიღებასთან, ავლებს პარალელს. ამასთან ცხადი ხდება, რომ თავისი არსებობის პირობების გადასინჯვის პროცესში HAL-ი ძლიერი ნეგატიური ემოციების გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა, რამაც საბოლოოდ მისი „ფსიქიკურად გატეხვა“ გამოიწვია. „დისქავერის“ ეკიპაჟის ნაწილის უმოწყალოდ ამოხოცვის შემდეგ, რობოტის ერთადერთი მოწინააღმდეგე კოსმონავტი ბოუმენია. მოქმედება საინტერესოდ ვითარდება: ადამიანი და რობოტი ადგილებს ცვლიან. მაშინ როცა ბოუმენი უემოციო არსებასავით ცივი გონებით მიჰყვება მოქმედების მკაცრად განსაზღვრულ გეგმას და კომპიუტერის გამორთვას ცდილობს, HAL-ი სულ უფრო მეტად კარგავს კონტროლს საკუთარ ემოციებზე, აღიარებს, რომ გამორთვის ეშინია და ცივისხლიან კოსმონავტს შებრალებას სთხოვს. ფილმში, ბორტკომპიუტერის „ტვინში“ გადაღებულ სცენას ფონად გასდევს ბოუმენის ღრმა სუნთქვის რიტმული ხმა, რომელიც „ლობოტომიის“ დასრულებისთანავე წყდება. მაყურებელს შესაძლოა შეექმნას შთაბეჭდილება, რომ მთელი ამ ეპიზოდის განმავლობაში სუნთქვის ნაცვლად კომპიუტერის გულის ძგერის ხმა ჩაესმოდა. დეკონსტრუქციის ამ მომენტში

ადამიანის ცნება ურთიერთგამომრიცხავი გაგებების (მონადირისა და ნადირის; მსხვერპლისა და მოძალადის; უემოციოსა და ემოციურის) გამაერთიანებლად წარმოგვიდგება. მნიშვნელოვანია HAL 9000-ის სიკვდილისწინა აგონიური სიმღერაც. კომპიუტერის ტვინის სხვადასხვა ნაწილის გათიშვას კოგნიტური უნარების საგრძნობი დაქვეითება მოჰყვება. თუ თავიდან HAL-ითული გრამატიკული სტრუქტურების გამოყენებით საუბრობდა, „ლობოტომიისას“ მისი მეტყველება თანდათან მარტივდება. იგივე ემართება კომპიუტერის მათემატიკურ უნარებსაც. ჩნდება შთაბეჭდილება, თითქოს სიკვდილის წინ მას თავში მთელი თავისი სიცოცხლე გაუეღვებს. ბოლოს HAL-ი მღერის სიმღერას სახელად “Daisy Bell”. საინტერესოა, რომ AI-ს განვითარების ისტორიაში სწორედ ეს არის პირველი სიმღერა, რომელიც კომპიუტერული მეტყველების სინთეზის პროგრამის გამოყენებით შესრულდა. HAL 9000-სთვის ეს ბავშვობის პირველი მოგონების ტოლფასი უნდა ყოფილიყო.

HAL-ის სიკვდილს ნაწარმოების სიუჟეტურ დონეზე მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს. კლარკისა და კუბრიკის საერთო ქმნილების მთავარი თემა ადამიანთა რასის ევოლუციაა. ამ უდავოდ ჩახლართული პროცესის გარდამტეხ მომენტში კაცთა მოდგმა თავის გარემომცველ სამყაროზე დომინირებას გარკვეული ინსტრუმენტების დახმარებით სწავლობს. გადის დრო და ეს ინსტრუმენტები სულ უფრო მეტად იხვეწება, თავდაპირველ ქვასა და ძვალს ხელოვნური ინტელექტი ანაცვლებს. თუმცა, „ოდისეა 1-ის“ თანახმად, ადამიანის პოტენციალის სრულად რეალიზაციისთვის, ნიცშესეული ზეკაცის დაბადებისთვის, საჭიროა ყოველგვარ ინსტრუმენტზე უარის თქმა. „დისქავერის“ ბორტკომპიუტერის „ლობოტომიის“ ეპიზოდი სწორედ კაცობრიობის ევოლუციის ახალ ეტაპზე გადასვლის მზაობის სიმბოლური გამოხატულებაა.

* * *

მაშასადამე, სტენლი კუბრიკისა და არტურ კლარკის ერთობლივი ძალისხმევით შექმნილ „კოსმოსურ ოდისეა 2001-ში“ ხელოვნურ ინტელექტსა და ადამიანს შორის საზღვრის მოშლამ ამ უკანასკნელის არსის ფილოსოფიური გადააზრება გამოიწვია. ოდისეა 1-ში, ფილმსა და წიგნში, ადამიანი წარმოგვიდგება არსებად, რომელმაც განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე საკუთარი ღვთიური პოტენციალის სრულად რეალიზება ჯერ კიდევ ვერ მოახერხა. ნაწარმოებებში ასახული ჭადრაკის პარტიის ეპიზოდის ანალიზიდან ჩანს, რომ კაცობრიობა მეტაფიზიკურ სათამაშო დაფაზე, ანუ სამყაროში, გამომწყვდეულ შემოქმედის სათამაშოდ მოიაზრება. ამგვარ ეგზისტენციალურ მდგომარეობაში აღმოჩენილი პიროვნება გარემომცველი სივრცის წესების დადგენასა და ცხოვრებაში საკუთარი ადგილის პოვნას

ცდილობს, – სწორედ ეს არის „დისქავერის“ მისიის მთავარი მოტივაცია. ამასთან, ადამიანს გააჩნია შემოქმედის ადგილის დაკავების მწვავე სურვილი. ეს მოთხოვნილება უბიძგებს მას, რომ ბიბლიური დაბადების აქტი გაიმეოროს და საკუთარი სახე და ხატი, თავისი მსგავსი არსება შექმნას. კლარკის ნაწარმოებისთვის ცენტრალური, თვალის სიმბოლიკის ანალიზის შედეგად დადგინდა, რომ ადამიანური პოტენციალის არარეალიზებულობის გამო, მის მიერ შექმნილი ახალი არსება არასრულფასოვანია და დემონური, გამანადგურებელი პოტენციალის მატარებელია. ამასთან, თუ ნაწარმოების მესამე ეპიზოდის ანალიზით არ შემოვიფარგლებით და მიღებულ შედეგებს მთლიან წიგნზე განვაზოგადებთ, მაშინ ცხადი გახდება, რომ კუბრიკისა და კლარკის აზრით, ადამიანის ევოლუციის პროცესის გასაგრძელებლად აუცილებელია ამ ქმნილებაზე დამოკიდებულებისგან თავის დაღწევა.

დამოწმებანი:

- Biblia (ბიბლია (https://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia_sruli/sarchevi.php))
- Chernysheva, Tatyana. *Chelovek i Sreda v Sovremennoy Nauchno-fantasticheskoy Literature*. Moskva: izdatel'stvo "mol.gvardiya". 1968 (Чернышева, Татьяна. *Человек и среда в современной научно-фантастической литературе*. Москва: издательство Мол. гвардия, 1968).
- Freedman, C. *Kubrick's "2001" and the Possibility of a Science-Fiction Cinema*. DePauw University. *Science Fiction Studies*. 1998. Vol:25. No.2. <http://www.jstor.org/stable/4240703>.
- Haizinga Iohan. *Homo Ludens-K'atsi Motamashe*. Tbilisi: Mshvidobis, demok'rat'iisa da ganvitarebis k'avk'asiuri inst'it'ut'i, 2004 (ჰაიზინგა, იოჰან. *Homo Ludens-კაცი მოთამაშე*. თბილისი: მშვიდობის, დემოკრატიისა და განვითარების კავკასიური ინსტიტუტი, 2004).
- Karumidze, Zurab. P'ost'sabcs'ota Sakartvelo da P'ost'modernizmi. Arili, 2 Ivli, 2010 (ქარუმიძე, ზურაბ. *პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი*. არილი, 2 ივლისი, 2010. Arilimag.ge. <http://arilimag.ge/ზურაბ-ქარუმიძე-პოსტსაბ-2/>)
- K'asirari, Ernst'. *Ra Aris Adamiani*. Tbilisi: gamomtsemloba „ganatleba“, 1983 (კასირარი, ერნსტ. *რა არის ადამიანი*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1983).
- K'lark'i, Art'ur. *K'osmosuri Odisea 2001*. Tbilisi: gamomtsemloba „tw'ignebi batumshi“, 2015. (კლარკი, არტურ. *კოსმოსური ოდისეა 2001*. თბილისი: გამომცემლობა „წიგნები ბათუმში“, 2015).
- Maziashvili, Davit. Chvennairi Mankanebi. Arili, 17 Noemberi, 2020 (მაზიაშვილი, დავით. *ჩვენური მანქანები*. არილი, 17 ნოემბერი, 2020. <http://arilimag.ge/დავით-მაზიაშვილი-ჩვენ>)

- Novikova, O. V. FENOMEN CHELOVEKA V FILOSOFII ISTORII POSTMODERNIZMA. *VesnikBDU*. 2005 (Новикова, О. В. ФЕНОМЕН ЧЕЛОВЕКА В ФИЛОСОФИИ ИСТОРИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА. *ВесникБДУ*. 2005. <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/149470/3/45-49.pdf>)
- Patterson, D. W. *Music, Structure and Metaphor in Stanly Kubrick's "2001:A Space Odyssey"*. University of Illinois Press. *American Music*. 2004. Vol:22, No. 3. <https://doi.org/10.2307/3592986>
- Platon. *Zakony*. Moskva: izdatel'stvo AST, 2020 (Платон. *законы*. Москва: издательство АСТ. 2020).
- Powell, Jim. *Derrida for Beginners*. Hyderabad. Orient Blackswan. 2000.
- Raner, Khyugo. *Igrayushchiy Chelovek*. Moskva: izdatel'stvo BBI, 2010 (Ранер, Хюго. *Играющий человек*. Москва: издательство ББИ, 2010).
- Volkov, Vladimir Nikolaevich. SUB"YEKT, LICHNOST', DUKH I DUKHOVNOYe V EPOKHU POSTMODERNA. *Metody i METODOLOGIYA Issledovaniya Kul'turnykh Protsessov*. 2014 (Волков, Владимир Николаевич. СУБЪЕКТ, ЛИЧНОСТЬ, ДУХ И ДУХОВНОЕ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА. *методы и МЕТОДОЛОГИЯ исследования культурных процессов*, 2014. <https://cyberleninka.ru/article/n/subekt-lichnost-duh-i-duhovnoe-v-epohu-postmoderna/viewer>)
- [YaleCourses]. *Lecture 6. Biblical Narrative: The Stories of the Patriarchs (Genesis 12-36)* [Video]. Youtube. (2012, December 7). <https://www.youtube.com/watch?v=O89-OaWMkP0&list=PLh9mgdi4rNeyuvTEbD-Ei0JdMUujXfyWi&index=6>

Ani Baidoshvili
(Georgia)

Deconstruction of the Notion of “Human” in Arthur C. Clarke's “2001: A Space Odyssey”

Summary

Key words: deconstruction, postmodernism, science fiction, odyssey.

For the last decade, the topic of Artificial intelligence (AI) has been on the boil. A Few years ago, a significant milestone came about in the history of AI: On November 30, 2022, a new generation of AI chatbots was launched. The brisk evolution of AI technology and the potential risks associated with this development caused utmost concern in one part of a global society. This international uneasiness

resulted in a further rise of heed in the Science Fiction works that deal with the same trope. As a matter of course, "2001: A Space Odyssey" is among such works.

Generally, science fiction examines the notion of "human" by deconstructing it. This process involves juxtaposing humanity with its creations (such as AI computers, Androids, artificially created biological organisms, etc.). In different areas of science, especially literature and philosophy, deconstruction, as a method, was introduced by French philosopher Jacques Derrida. It is also important to note that the researchers from the related fields firmly believe that deconstruction is one of the main characteristics of both Postmodernism and science fiction. In the third episode of "2001: A Space Odyssey", the notion of mankind is deconstructed by setting against one another a human, David Bowman, and an AI supercomputer, HAL 9000. To adequately dissect and interpret the episode, it is crucial to consider both: "2001: A Space Odyssey" the book written by prominent sci-fi writer Arthur C. Clarke, and the movie version of it by Stanley Kubrick, simultaneously.

What is human?— this issue has been troubling philosophers of all generations ever since the beginning of the history of mankind. Christianity situates humanity in the center of the universe, declaring its uniqueness. As an exceptional being created by an omnipotent god, the human race has the unquenchable urge to replace the deity by replicating the act of divine creation. It could be viewed as one of the prime inducements behind mankind's quest to bring into being a creature of superior intellectual abilities.

Unlike Christianity, Postmodernism and Science Fiction regard man as an entity of trifling importance. Humans are thrown into existence without an initial purpose. Postmodernism views the inner world of a man to be decentralized. This results in a complete denigration of notions such as "personality" and "self." According to postmodern thought, a person is a sum of different social roles a.k.a masks.

The third episode of the "Odyssey 1" begins with the introduction of the "Discovery" crew. The dividing margin between humans and nonhumans is fading away right from the beginning as the supercomputer HAL 9000 is regarded as "He" instead of "It" by his crewmates. In the book, as well as in the movie, HAL is personified as an electronic eye. It is important to note, that an eye is a paramount symbol in Christianity which denotes God himself. Hence, HAL's eye is red, which gives the computer a hellish appearance. It leads to the conclusion that because of not having finalized its spiritual development, mankind is incompetent to recreate the act of divine creation and therefore, gives birth to a diabolical being that is only a simulacrum, not a mirror image of its begetter.

Culturology and Theology consider the process of playing a game as a special form of interaction between deity and man, as religious rituals (for example, communion) are viewed as a kind of game. On the other hand, humankind and AI interact through games as well. In "Odyssey 1" Hal demonstrates an uncanny ability to beat his human colleagues in chess. This fact shifts the binary opposition, in doing so placing the computer in the center of the new system. In the movie, Stanley Kubrick connects the game of chess with the HAL 9000's main leitmotiv, namely lie, as HAL beats his human colleague by deceiving him. In Christianity, truth is considered to be the God itself, while a lie is something of the opposite of God. This tendency further highlights the fact that the computer is just a simulacrum.

In the final part of the third episode, the border between humans and robots vanished without a trace. In the scene of Hal's lobotomy, Dave Bowman demonstrates dispassionate judgment and determination in his actions. On the contrary, Hal is overwhelmed with fear of his inevitable "death." The scene demonstrates the merging of some human characteristics that are usually considered to be opposites.

HAL's lobotomy has grave importance for the overall plot. The main topic of Clarke's and Kubrick's work is the evolution of the human race. In the initial stages of this process, mankind learned to dominate the outside world by wielding tools, such as sticks and stones. Those primitive tools later develop to the stage of Supercomputers such as HAL 9000. As time passed, humans became too dependent on these tools. According to Clarke and Kubrick, the ultimate stage of evolution can only be reached if humans learn to overcome this dependence.

ლევან ბებურიშვილი
ნათია სიხარულიძე
(საქართველო)

**„ჟამი შეკრებად ქუათა“
(თეიმურაზ დოიაშვილის თხზულებათა ხუთტომეულის
გამოცემის გამო)**

თეიმურაზ დოიაშვილის სახელი კარგად არის ცნობილი როგორც სამეცნიერო-ლიტერატურული საზოგადოებისათვის, ისე მკითხველთა ფართო წრისათვის. მისი ინტერესის სფერო მრავალფეროვანია და მოიცავს ლიტერატურის ისტორიასა და თეორიას, ვერსიფიკაციას, გალაკტიონოლოგიას და კრიტიკას.

თეიმურაზ დოიაშვილის სამეცნიერო მოღვაწეობა ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტს უკავშირდება, სადაც მან გაიარა გზა ასპირანტიდან მთავარ მეცნიერ-თანამშრომლამდე. 1999 წლიდან იგი ლიტერატურის თეორიისა და ლექსმცოდნეობის განყოფილებას ხელმძღვანელობდა, დღეისათვის კი მისივე დაარსებული „გალაკტიონის კვლევის ცენტრის“ ხელმძღვანელია.

თეიმურაზ დოიაშვილი სხვადასხვა დროს იყო მთავარი რედაქტორი ჟურნალებისა: „კრიტიკა“, „ქართული მწერლობა“, „ცისკარი“, „ლაშარი“. მისი დაარსებულია პერიოდული თეორიულ-ლიტერატურული კრებული „სჯანი“ და სამეცნიერო-ლიტერატურული კრებული „გალაკტიონოლოგია“.

მეცნიერის ლიტერატურული დამსახურება არაერთი პრემიით არის აღნიშნული. მათ შორისაა საქართველოს მწერალთა კავშირის პრემია კრიტიკაში, ვაჟა-ფშაველას პრემია, „საბა“, მიხეილ ჯავახიშვილის სახელობის პრემია, „საგურამო“ და გრიგოლ კვიციანი სამეცნიერო პრემია ლიტერატურათმცოდნეობაში.

თეიმურაზ დოიაშვილის გამოკვლევები, წერილები და მონოგრაფიები თავმოყრილია თხზულებათა ხუთტომეულში, რომლის მნიშვნელობაზე ქვემოთ ვისაუბრებთ.

* * *

თეიმურაზ დოიაშვილის თხზულებათა პირველ ტომში შეტანილია ქართული ლიტერატურის ისტორიის საკითხებისადმი მიძღვნილი ნარკვევები, ესეები, რეცენზიები და პოლემიკური სტატიები.

ეს ნარკვევები გამორჩეულია არამხოლოდ თემის გადაწყვეტის, არამედ საკითხის დასმის სიახლითაც. თეიმურაზ დოიაშვილი იმ პრინციპის მიმდევარია, რომლის თანახმადაც მკვლევარმა მხოლოდ მაშინ უნდა მოჰკიდოს კალამს ხელი, როდესაც მას თვისებრივად ახალი სათქმელი აქვს მკითხველისათვის. საზოგადოდ, ავტორის სამეცნიერო ნაშრომთა საერთო მახასიათებელია საკვლევ საკითხთან დაკავშირებული მასალის ზედმიწევნით ფლობა და სიღრმისეული ანალიზი ფართო ლიტერატურული კონტექსტის გათვალისწინებით. ქართული ლიტერატურის ისტორიის პრობლემებისადმი მიძღვნილ ამ წერილებში ჩვენი კლასიკოსების შემოქმედება გაანალიზებულია არამხოლოდ ეროვნული ლიტერატურის განვითარების ჭრილში, არამედ ევროპული ფილოსოფიური და თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების კონტექსტში. ეს ნაშრომები კომპლექსური ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ნიმუშებად გვევლინება, რამდენადაც ავტორი ერთი რომელიმე მეთოდოლოგიის გამოყენებით კი არ იფარგლება, არამედ საკვლევი საკითხის სპეციფიკის შესაბამისად სინქრონულად იყენებს კვლევის სხვადასხვა მეთოდებს.

თხზულებათა პირველი ტომი აღორძინების ხანის ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის – სულხან საბა ორბელიანის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ნაშრომებით იხსნება. წერილებში „სულხან-საბას „დიალოგები“ და „მოტირალ-მოცინარი სულხან-საბა“ დადგენილია ის ლიტერატურული კონტექსტი და გზა – თუ როგორ უნდა იქნეს წაკითხული „სიბრძნე-სიცრუისა“; წარმოჩენილია, რომ ნაწარმოების პერსონაჟები არამხოლოდ კონკრეტული მხატვრული სახეები არიან, არამედ – მსოფლმხედველობრივი სიმბოლოები და მათი ურთიერთობით ტექსტში მსოფლმხედველობათა დიალოგი იქმნება. საზოგადოდ, დიალოგურობა „სიბრძნე-სიცრუისას“ კონსტრუქციული პრინციპია, იგავები კი მწერლის ეთიკური კონცეფციის თანამიმდევრულად მოცემას ემსახურება. თეიმურაზ დოიაშვილის დასკვნით, სულხან-საბა რელიგიურ-ეთიკური პოზიციიდან აკრიტიკებს გვიანრენესანსულ სეკულარულ ინდივიდუალიზმს, რაც „სიბრძნე-სიცრუისას“ ბაროკოს კულტურასთან აახლოებს.

გენიალური ქართველი რომანტიკოსის – ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტიკის ძირითადი მარკერებია გაანალიზებული წერილში „სულის კვეთება“. აქვე მოცემულია პოეტის რამდენიმე ლირიკული შედევრის გააზრება ახლებური კუთხით.

ბარათაშვილის შედეგში – „ფიქრნი მტკვრის პირას“ – გამოხატული ფილოსოფიური თვალსაზრისის გენეზისის კვლევას ეძღვნება სტატია „მაგრამ რადგანაც (კანტი – კარამზინი – ბარათაშვილი)“. ამ მცირე, მაგრამ აზრობრივად ტევად ნაშრომში აღნიშნულია დიდი გერმანელი ფილოსოფოსის – იმანუელ კანტისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეთიკურ თვალსაზრისთა დიდი მსგავსება. გამოვლენილია ის სავარაუდო ლიტერატურული წყაროც, რომელსაც შუამავლის როლი უნდა შეესრულებინა კანტის ნააზრევის ბარათაშვილამდე მიტანაში – ესაა რუსული სენტიმენტალიზმის ფუძემდებლის – ნიკოლაი კარამზინის ენციკლოპედიური ინფორმაციის შემცველი წიგნი – „რუსი მოგზაურის დღიურები“.

ბარათაშვილისადმი მიძღვნილი ორივე ნარკვევი იმ ფაქტის ნათელ ილუსტრირებას ახდენს, რომ ქართველი რომანტიკოსის შემოქმედებითი ინტერესები განუყოფლადაა დაკავშირებული მისი თანამედროვე ევროპული ინტელექტუალური ელიტის საფიქრალთან.

ილია ჭავჭავაძის პოეტიკის საყურადღებო დახასიათებაა წარმოდგენილი წერილში „სამირკვლად აზრი ჩააგე“. ნაშრომში ნაჩვენებია ილიას ლირიკის ფორმირების პროცესი და წარმოჩენილია მისი რეალისტური პოეზიის ნოვატორული არსი. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ილიას ლირიკაში პაროდირების მხატვრული ხერხის აქცენტირება, რაც დიდი სამოციანელის შემოქმედებაში რომანტიკული პოეტიკის დამღვევის ერთ-ერთ საშუალებად გვევლინება. ლიტერატურის ისტორიკოსისათვის მეტად ფასეულია ნაშრომის ავტორის დაკვირვებები ილიას ლირიკის რიტმულ მდინარებასა და პოეტური ფრაზის ენერგიულობაზე.

წერილი „ბედნიერი ერი“: სტრუქტურა და საზრისი“ იმის ნათელ დასტურად გვევლინება, თუ რამდენად შეიძლება გაამდიდროს ჩვენი ცოდნა ნაწარმოების იდეური შინაარსის შესახებ მისი მხატვრული ფორმის დაკვირვებულმა შესწავლამ. ქართული ლექსის ისტორიის საფუძვლიანი ცოდნა მკვლევარს შესაძლებლობას აძლევს დაადგინოს „ბედნიერი ერის“ პოეტური ფორმის გენეზისი. ნაშრომში საკითხის ვირტუოზული კვლევით „ბედნიერი ერის“ მაგალითზეა წარმოჩენილი, „თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა „უტილიტარისტი“, „შინაარსის პოეტი“ ილია ჭავჭავაძე ფორმა-შინაარსის ერთიანობის პრინციპს“.

ანალოზის მასშტაბურობით და დასკვნების ნოვაციურობით იპყრობს ყურადღებას ნარკვევი „აკაკის „გამზრდელი“ და განმანათლებლობის პარადიგმა“. არაერთი მკვლევარი დაუბნევია „გამზრდელში“ გამოვლენილ წინააღმდეგობას პოემაში გამოხატულ ზოგად თვალსაზრისსა („მაგრამ მარტო წვრთნა რას უზამს, თუ ბუნებამც არ უშველა“) და მოძღვრის საქციელს შორის.

ამ წინააღმდეგობას თეიმურაზ დოიაშვილი ნაწარმოების ორპლანიალობით ხსნის. მისი შეხედულებით, „გამზრდელი“ ერთგვარი „ფილოსოფიური პარა-ბოლაა“, პერსონაჟები კი ფსიქოლოგიური ხასიათები კი არ არიან, არამედ ერთგვარ სახე-იდებებად გვევლინებიან: ბათუ – რუსოსეული „ბუნების ადამიანის“ პერსონიფიკაციაა, საფარ-ბეგი – ცივილიზებული ცხოვრების ექსპანსიას გამოხატავს „მარტივი ცხოვრების“ მიმართ, ჰაჯი უსუბი კი განმანათლებლობის სიმბოლურ სახედ წარმოდგება. ნაშრომის ავტორის დასკვნით, აღმზრდელის თვითმკვლევლობის ფაქტი მიუთითებს აკაკის სკეფსისზე აღზრდის ყოვლისშემძლეობის განმანათლებლური იდეისადმი. ამგვარად ჩნდება ქართული რეალიზმის კლასიკოსის შემოქმედებაში კრიზისული, მოდერნისტული ცნობიერების ნიშნები. ეს დასკვნა იმითაცაა საყურადღებო, რომ ადასტურებს იმ თვალსაზრისის სიმცდარეს, რომლის თანახმადაც, მოდერნიზმი ჩვენში იმპორტირებული მოვლენა იყო და ეროვნულ ლიტერატურაში წანამძვრები არ მოეპოვებოდა.

თხზულებათა პირველ ტომში რამდენიმე სტატია ეძღვნება მეოცე საუკუნის ქართული პროზის კლასიკოსების – მიხეილ ჯავახიშვილის, კონსტანტინე გამსახურდიასა და ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედებას.

ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისათვის საეტაპო მნიშვნელობის ნაშრომად შეიძლება ჩაითვალოს „მიხეილ ჯავახიშვილი და ფსიქონალიზი“, რომელშიც დიდი მწერლის ორი მოთხრობა ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქონალიზის შუქზეა განხილული. ქართულ სინამდვილეში ეს არის პირველი ნიმუში ისეთი კვლევისა, რომელშიც ავტორი საბჭოური კლიშეების გარეშე მსჯელობდა ფროიდის მოძღვრებაზე და მის რეცეფციაზე ქართველი მწერლის შემოქმედებაში.

ასეთივე დიდი სიახლე იყო 60-იანი წლების მიწურულს კონსტანტინე გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ნოველების კვლევა, რომლებიც მიზანმიმართულად იყო ჩრდილში მოქცეული მოდერნიზმისადმი საბჭოთა იდეოლოგიის მტრული დამოკიდებულების გამო. ნარკვევში „მატერიაზე გავლით – სულობისაკენ“ კონსტანტინე გამსახურდიას მცირე პროზა – ნოველისტიკა სიღრმისეულადაა გაანალიზებული ექსპრესიონისტული ესთეტიკის არეალში. მწერლის შედარებით უცნობი, საინტერესო მოდერნისტული ნოველის ანალიზს ეთმობა წერილი „სიბრძნე სიცრუისა“ და „სიბრძნე სიცრუისა“, რომელშიც საინტერესოა ნაჩვენები, თუ როგორ ცდილობს მოდერნისტი ავტორი, ვულგარული რეალიზმის ეპოქაში, მიმეტური ხელოვნების კრიტიკისა და შემოქმედებითი გამონაგონის უფლებების დაცვისას, მოკავშირედ გაიხადოს სულხან-საბა ორბელიანი.

ნიკო ლორთქიფანიძის იმპრესიონისტული პოეტიკის საყურადღებო დახასიათებას ვხვდებით წერილში „განწყობილებათა და შთაბეჭდილებათა მხატვარი“, სტატიაში „ერთ მოთხრობის კონცეფცია“ კი ახლებურად, სრულიად ახალი აქცენტების გამოკვეთითაა გაანალიზებული მწერლის ცნობილი ნოველა „შელოცვა რადიოთი“.

მეოცე საუკუნის ქართული პოეზიის შესწავლისათვის ჩინებულ გეზის გამკვალავად გვევლინება პუბლიკაციები – „პოეტი ენას ეკუთვნის“ და „წინასიტყვა ქართული პოეზიის თხუთმეტომეულის XII-XV ტომებისათვის“. მათში თეზისურად, კონდენსირებულადაა დახასიათებული უახლესი ქართული პოეზიის განვითარების ძირითადი ეტაპები და პანორამულადაა წარმოჩენილი მეოცე საუკუნის ქართველ პოეტთა შემოქმედების ძირითადი ტენდენციები. დასახელებულ წერილებში წარმოდგენილი არაერთი თეზისური დებულება იძლევა ფართო ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის გაშლის შესაძლებლობას.

თხზულებათა პირველ ტომში ცალკე განყოფილება ეთმობა ქართული ლიტერატურის ისტორიისა და თეორიის პრობლემებისადმი მიძღვნილ ნაშრომებზე დაწერილ რეცენზიებს, რომელთა ნაწილი კრიტიკოს ლევან ბრეგაძესთან თანაავტორობითაა შექმნილი. 70-იან წლებში სწორედ თეიმურაზ დოიაშვილმა და ლევან ბრეგაძემ ააღორძინეს სამეცნიერო რეცენზიის ჟანრი, რომელიც, ფაქტობრივად, გამქრალი იყო ქართული სინამდვილიდან. ახალგაზრდა კრიტიკოსები არ უშინდებოდნენ, პირუთვნელად შეეფასებინათ აღიარებულ ავტორიტეტთა შრომები, რამაც ბევრი დაუმსახურებელი უსიამოვნება შეამთხვია მათ (თეიმურაზ დოიაშვილი სამჯერ გაათავისუფლეს ლიტერატურული ჟურნალების მთავარი რედაქტორის თანამდებობიდან).

თეიმურაზ დოიაშვილისა და ლევან ბრეგაძის საქმიან, საკითხის ღრმა ცოდნითა და კრიტიციზმით დაწერილ რეცენზიებში მიუდგომლადაა შეფასებული ქართველი მეცნიერების – რევაზ სირაძის, გრივერ ფარულავას, მანანა კაკაბაძის, იუზა ევგენიძის და სხვათა სამეცნიერო ნაშრომების ავ-კარგი.

ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის წინაშე დღემდე გადაუჭრელ პრობლემად დგას სქემატიზმი, კლასიკის „კვლევა“ ისტორიულ-ლიტერატურული კონტექსტის გაუთვალისწინებლად, ტექსტებისთვის თავს მოხვევა ათასნაირი თეორიისა, რომელთა არსი თავად მკვლევარებსაც არ აქვთ ნათლად გაცნობიერებული. ამ თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვანია თეიმურაზ დოიაშვილის კრიტიკული მონოგრაფია „ორნი ერთ ნავში“, რომელშიც ნაჩვენებია, თუ როგორ ლიტერატურულ კუროზებამდე შეიძლება მიიყვანოს მკვლევარი თვითმიზნურმა ლტოლვამ ნოვაციებისაკენ და იმ დებულების უკუღმართად გამოყენებამ, რომ „ნაწარმოები მხოლოდ ინტერპრეტაციაში ცოცხლობს“.

* * *

თეიმურაზ დოიაშვილის სამეცნიერო საქმიანობაში ცენტრალური ადგილი ბოლო ოცწლეულში გალაკტიონოლოგიურ მიმართულებებს ეთმობა.

გალაკტიონის ლირიკის შესწავლა თეიმურაზ დოიაშვილმა ჯერ კიდევ 1970-იანი წლებიდან დაიწყო. საკანდიდატო დისერტაციაში, რომელიც ლექსის ეფონიკის მიეძღვნა (1973) და მოგვიანებით წიგნად გამოიცა, საანალიზო მასალა, ძირითადად, გალაკტიონის შემოქმედებიდან იყო შერჩეული.

ოდნავ მოგვიანებით, ოთხმოციან წლებში, თეიმურაზ დოიაშვილი გალაკტიონის ვერსიფიკაციით ინტერესდება, კერძოდ, იკვლევს პოეტის ადრეულ შემოქმედებას, აკვირდება გ. ტაბიძის 1908-1914 წლების პოეტიკის სპეციფიკას – რიტმულ-მეტრული სტრუქტურის, რითმისა და სტროფიკის თავისებურებებს.

1990-იანი წლებიდან გალაკტიონის პოეზიის კვლევას სისტემური ხასიათი ეძლევა, იწერება სადოქტორო დისერტაცია „გალაკტიონ ტაბიძის სახეობრივი აზროვნება“ (1995), ხოლო 2001 წელს თეიმურაზ დოიაშვილის ინიციატივით შეიქმნა „გალაკტიონის კვლევის ცენტრი“, სადაც მისი ხელმძღვანელობით არაერთი მნიშვნელოვანი პროექტი განხორციელდა.

სწორედ „გალაკტიონის კვლევის ცენტრის“ დაფუძნებას უკავშირდება ვრცელი ინტერვიუ „ოცნება გალაკტიონოლოგიაზე“, რომლითაც იხსნება თეიმურაზ დოიაშვილის თხზულებათა მეორე, გალაკტიონოლოგიური ტომი. 2001 წელს მომზადებული ეს საპროგრამო, მრავალწახნაგოვანი ინტერვიუ მხოლოდ გალაკტიონის ოცნების რეალობად ქცევის მნიშვნელობაზე კი არ გვიქმნის ზუსტ წარმოდგენას, არამედ იგი ერთგვარი გზის მაჩვენებელია მკითხველისა თუ მომავალი გალაკტიონოლოგებისთვის. მეცნიერი აქ, ერთი მხრივ, გალაკტიონის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების კვლევის ასპექტებსა და პერსპექტივებს გვაცნობს, ახალ კონცეფციებსა და თეორიულ მიდგომებზე გვესაუბრება, ხოლო, მეორე მხრივ, მასშტაბურ, გრძელვადიან გეგმებს მოხაზავს და პოეტთან დაკავშირებულ აქტუალურ და პრობლემურ კითხვებზეც გვცემს პასუხს.

გალაკტიონოლოგიური ტომის ძირითად ნაწილს წარმოადგენს განყოფილება „გავშლილი ძვირფასი ლექსების კონებს“, სადაც შეტანილი გამოკვლევები, სტატიები და ესეები გალაკტიონის შემოქმედებითი განვითარების მიხედვით არის განლაგებული და ოთხ ნაწილადაა დაყოფილი. მიუხედავად იმისა, რომ აქ სხვადასხვა დროს დაწერილი ნაშრომებია გაერთიანებული, „გავშლილი ძვირფასი ლექსების კონებს“ აღიქმება როგორც ერთიანი წიგნი, რომელსაც შესავალი, განვითარების საკუთარი დინამიკა და ეპილოგი აქვს.

უნდა ითქვას, რომ ამ განყოფილების პირველი და ბოლო მონაკვეთები – გალაკტიონის ადრეული და გვიანი პერიოდის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ნაშრომები – გალაკტიონოლოგიის მნიშვნელოვანი შენაძენია. ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში ათწლეულების განმავლობაში იყო დამკვიდრებული შეხედულება გალაკტიონის 1908-1914 წლების ლირიკის შეგირდული ხასიათის შესახებ. ამ წინასწარ შემუშავებული თვალსაზრისის გამო პოეტის ადრეულ ლირიკას სათანადო ყურადღება არ ექცეოდა, ხოლო რაც შეეხება გალაკტიონის ბოლო პერიოდის შემოქმედებას, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ორიოდე გამონაკლისს, შეიძლება ითქვას, რომ იგი თითქმის შეუსწავლელი იყო.

ტომში შეტანილ პირველსავე ნაშრომში – „გზა „არტიტული ყვავილებისკენ“ პოეტის ადრეული ლირიკის დეტალური ანალიზის შედეგად ნაჩვენებია, რომ გალაკტიონი 1908-1914 წლებში სხვათა შეგირდი კი არა, გარკვეული მსოფლალქმისა და სტილის დასრულებული პოეტია; ხოლო თუ რა სიღრმეებს მოიცავს ჭაბუკი პოეტის მსოფლალქმა, ცხადყოფს გამოკვლევა „წიგნი – მთლიანობა“. გ. ტაბიძის პირველი კრებულისადმი (1914) მიძღვნილი ამ სტატიიდან უდავო ხდება, რომ ეს წიგნი – პოეტური მთლიანობის პრინციპით შექმნილი ტექსტი-მითი – უნიკალური მოვლენა იყო თავისი დროის ქართულ პოეზიაში და ახალგაზრდა ავტორს განახლების გლობალური პროცესის თანამონაწილედ და ლიდერად წარმოაჩენდა.

პოეტის ადრეული შემოქმედების მნიშვნელობასა და მასშტაბებზე კიდევ უფრო ზუსტი შთაბეჭდილება გვექმნება, როდესაც აღნიშნულ პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებების შესახებ დაწერილ გამოკვლევებს ვეცნობით. 1908-1914 წლების იმ ტექსტთაგან, რომელთაც ტომში ცალკე სტატია ეძღვნება, ერთ-ერთია „მე და ღამე“ – ისტორიულად გამორჩეული ლექსი, ახალგაზრდა პოეტს საყოველთაო აღიარება რომ მოუტანა. ამ ლექსის თ. დოიაშვილისეულ ანალიზში, სადაც ყურადღების მიღმა არ არის დატოვებული პოეტური ტექსტის არცერთი დეტალი, ბევრ სხვა, დღემდე ბუნდოვან საკითხთან ერთად ახსნილია „მე და ღამეში“ ნახსენები „საიდუმლოს“ რაობაც, რომლის მნიშვნელობა უკვე ათწლეულებია მკითხველთა და მკვლევართა დაუცხრომელ ინტერესს იწვევს. ფართო ლიტერატურულ-ესთეტიკური კონტექსტისა და გალაკტიონის სახეობრივი აზროვნების გათვალისწინებით მკვლევარი მიდის დასკვნამდე, რომ „მე და ღამის“ საიდუმლო მისტიკურ გრძნობას გულისხმობს – გალაკტიონი ამ ლექსში პოეტურ პერფორმანსს გვიწყობს, რათა „მე და ღამის“ კითხვისას სახე-სიმბოლოებით, ირიბი მინიშნებით უშუალოდ ვიგრძნოთ იდუმალების არაქაური სუნთქვა.

„საიდუმლოს“ ამგვარი ახსნა თავისთავად აჩენს აუცილებლობას განი-
მარტოს, რა წარმომავლობისაა მისტიკური გრძნობა გალაკტიონის პოეზიაში:
ლიტერატურულ-მწიგნობრული გავლენის შედეგია, თუ რეალური განცდა,
მსოფლმხედველობრივი ღირებულების ფაქტი?

მკვლევარს მოაქვს სათანადო არგუმენტები, რომლებიც გვარწმუნებს,
რომ „მე და ღამეში“ მოქცეული ამადლეგებელი, უნიკალური სულიერი განცდა
მისტიკურის შეგრძნებით მიღებული პიროვნულ-რეალური შთაბეჭდილებაა.
ეს დასკვნა, თავის მხრივ, იძლევა საშუალებას ითქვას, რომ გალაკტიონის სიმ-
ბოლისტური ლირიკა „მწიგნობრული რეცეპტებით“ კი არ იქმნებოდა, ავტო-
რის უნიკალური, „ზეგრძნობადი“ ფსიქოლოგიური განცდების ნაყოფი იყო.

გალაკტიონის ადრეული შემოქმედების შესახებ ტრადიციულ წარმოდ-
გენას აბსოლუტურად ცვლის ვრცელი ნაშრომი „ბალადა ქართველ კლეო-
პატრაზე“. პოეტის ნაკლებად ცნობილი ტექსტის – „თასის“ ფართო ინტერ-
ტექსტობრივი არეალის გაცნობა და მისი ავტორის კადნიერი ინტენციის
შთამბეჭდავი ანალიზი საბოლოოდ გვარწმუნებს, რომ გალაკტიონის ადრე-
ული ლირიკა ეროვნულ და უცხოურ პოეტურ ტრადიციებთან ურთიერთობის
გარკვევის ის ურთულესი ეტაპია, რომელმაც გალაკტიონი საბოლოოდ უნი-
ვერსალურ ევროკულტურულ ძიებათა მაგისტრალზე გაიყვანა.

უკვე ითქვა, რომ თეიმურაზ დოიაშვილის თხზულებათა გალაკტი-
ონოლოგიური ტომის ერთი მონაკვეთი პოეტის ბოლო პერიოდის შემოქ-
მედებას – გალაკტიონის მეორე პოეტურ რეფორმას ეძღვნება. სტატიაში „ახალ
სიტყვაში მყოფი სამყარო“ გაანალიზებულია 1930-50-იანი წლების ტენდენ-
ციები და ნაჩვენებია პოეზიის ახალი ფორმა-შინაარსის ძიების ის ხანგრ-
ძლივი პროცესი, რაც გალაკტიონის მიერ თვისებრივად განსხვავებული
მხატვრული სისტემის შექმნით დაგვირგვინდა. ვფიქრობთ, ეს პროსპექტის
ტიპის ნაშრომი სანდო დასაყრდენი იქნება თითოეული მკვლევარისთვის,
ვინც გალაკტიონის შემოქმედებითი ევოლუციის შესწავლას გადაწყვეტს.

ზემოთ ნახსენებ ინტერვიუში – „ოცნება გალაკტიონოლოგიაზე“ ნათ-
ქვამია, რომ გალაკტიონოლოგიის უმთავრეს ამოცანათაგან ერთ-ერთი პო-
ეტის შემოქმედების გლობალურ კონტექსტში გააზრება და მისი ნაწარმო-
ებების ანალიზია უცხოური ინტერტექსტების გათვალისწინებით. გალაკტიო-
ნოლოგიაში ამგვარი ტიპის ფუნდამენტური კვლევები, ძირითადად, თეიმურ-
აზ დოიაშვილის სახელს უკავშირდება. მართალია, ძიებანი ამ მხრივ ადრეც
არსებობდა, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ თ. დოიაშვილის გამოკვლევებში
გალაკტიონის შემოქმედების გლობალურ ლიტერატურულ-კულტურულ სივ-
რცეში გააზრებამ განსხვავებული, უფრო მიზანმიმართული ხასიათი და
მასშტაბები შეიძინა.

ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, საეტაპოდ უნდა ჩაითვალოს „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი“, რომელიც გალაკტიონის 1919 წელს გამოქვეყნებული მოდერნისტული კრებულის პირველი ლექსის – „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ ანალიზს წარმოადგენს.

გამოკვლევაში დადგენილია გალაკტიონის დასავლურ კულტურაზე ორიენტირებული წიგნის – „არტისტული ყვავილების“ ტიპოლოგიური და გენეტიკური კავშირები ბოდლერის, გოტიესა და გოეთეს უმნიშვნელოვანეს კრებულებთან – „ბოროტების ყვავილები“, „მინანქრები და კამეები“, „დასავლურ-ადმოსავლური დივანი“, რომელთაც ნოვატორული როლი შეასრულეს ევროპული ლირიკის ისტორიაში. მკვლევარის მიერ მიგნებული პარალელებით შემოწერილია გრანდიოზული კონტექსტური სივრცე, გაერთიანებული ახალი მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური მრწამსით. სწორედ ამ პარალელებისა და ფართო ლიტერატურული კონტექსტის გათვალისწინებით გამოკვეთს ავტორი „არტისტული ყვავილების“ უმნიშვნელოვანეს როლს. მისი აზრით, როგორც გოეთე და გოტიე იწყებდნენ თავ-თავის ეპოქაში ახალ ხანას, ასევე ახალ ხანას იწყებს გალაკტიონი ქართულ პოეზიაში თავისი ეპოქალური წიგნით.

„არტისტული ყვავილების“ პირველი ლექსის – „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ – აზრობრივ-კონცეფციური სიახლოვე გოტიეს „მინანქრებისა და კამეების“ წინათქმასთან და ამის მეშვეობით გოეთეს „დივანის“ პროლოგთან – „ჰიჯრა“, აგრეთვე რიგი კონკრეტული რეალიებისა, მკვლევრის აზრით, ქმნის იმის საფუძველს, რომ გალაკტიონის ეს ლირიკული შედევრი „არტისტული ყვავილების“, როგორც მთლიანი წიგნის, პროლოგად მივიჩნიოთ.

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ლექსის, როგორც კრებულის პროლოგის გააზრებამ და, შესაბამისად, წიგნის ერთ მთლიანობად წარმოჩენამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა შემდგომი წლების გალაკტიონოლოგიურ კვლევებზე – ამ კონცეფციაზე დაყრდნობით დაიწერა და დაიბეჭდა არაერთი სამეცნიერო სტატია.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ თეიმურაზ დოიაშვილი მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში იკვლევს არამხოლოდ გალაკტიონის სიმბოლისტური პერიოდის შემოქმედებას, რომელიც მეტ საშუალებას იძლევა პარალელების გასავლებად, არამედ პოეტის სხვა, უფრო გვიანდელი ხანის ნაწარმოებებსაც. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა 1946 წელს გამოქვეყნებული შედევრის – „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ ანალიზი – წერილი „ფრთები და დიადემა“, სადაც მკვლევარი გალაკტიონის ლექსს ჟანრობრივად თე-

ოფილ გოტიეს ეკვრასისებთან აკავშირებს, ხოლო ტიპოლოგიურად – ფრანგული გოტიკის ბუნებასა და სტილთან.

გამოკვლევაში დამაჯერებლად არის ნაჩვენები, რომ „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ ორპლანიანი ლექსია – მასში ერთდროულად ორი შინაარსობრივი პლასტია: ხილვადი – ულამაზესი ჩუქურთმებით შემკული ხუროთმოძღვრული ძეგლი და უხილავი – „შუქურთმებით“ ნაგები, ხელთუქმნელი პოეზია გალაკტიონისა; ისტორიული ტაძარი გარე-სახეა გამოსახვის ეგზისტენციური საგნისა – „შინა-ტაძრისა, რომელსაც შეფარულად მიემართება აღწერა“.

„ნიკორწმინდას“ გალაკტიონის პოეტურ ანდერძად გააზრება და, ზოგადად, ლექსის მრავალწახნაგოვანი ინტერტექსტური ანალიზი სრულიად ახლებურად წარმოაჩენს არამხოლოდ ერთი კონკრეტული ნაწარმოების სათქმელს, არამედ – გალაკტიონის ბოლო პერიოდის შემოქმედებასაც.

მკვლევარი ევროპული ლიტერატურის კონტექსტში გაიაზრებს და აანალიზებს გალაკტიონის ცნობილ ლექსებს: „მამული“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „მზეო თიბათვისა“... უნდა ითქვას, რომ თეიმურაზ დოიაშვილის ამ და სხვა ლექსებისადმი მიძღვნილ გალაკტიონოლოგიურ სტატიებში მოხმობილი პარალელები მხოლოდ გალაკტიონის ჩანაფიქრის მასშტაბურობაზე კი არ გვიქმნის წარმოდგენას, ან იმ კონტექსტზე, რომელსაც იცნობდა და რომელშიც მოიაზრებდა პოეტი საკუთარ ქმნილებებს, არამედ – მკვლევარი გვთავაზობს ლექსის ანალიზის შთამბეჭდავ ნიმუშებს, იმის მაგალითებს, თუ როგორ უნდა ხდებოდეს გალაკტიონის პოეტური ტექსტის კვლევა. პარალელების მოძიება, როგორც ხშირად ხდება, მისთვის თვითმიზანი კი არაა, მხოლოდ ხელსაყრელი შესაძლებლობაა პოეტის იდეალური სათქმელის ამოკითხვისა, გაცხადებისა.

გალაკტიონოლოგიურ ტომში შეტანილი სტატიების ერთი ნაწილი პოეტის შემოქმედებასთან დაკავშირებულ უმნიშვნელოვანეს, თუმცა აქამდე ნაკლებად შესწავლილ ან სულაც უცნობ საკითხებს ეძღვნება. აქ უპირველესად უნდა დავასახელოთ ნაშრომი „გალაკტიონი და სიმბოლიზმი“, სადაც თანამიმდევრულად, პოეტის ჩანაწერებისა და ლექსების განხილვის საფუძველზე ნაჩვენებია გალაკტიონის მიმართება XX საუკუნის უმთავრეს მოდერნისტულ მიმდინარეობასთან და მის კორიფეებთან.

პრობლემის განხილვისას ავტორი ორი ასპექტით წარმართავს ძიებას: ერთი მხრივ, იგი პოეტის ათიანი წლების ლირიკაში განფენილ ცნობიერების შინაარსს ადარებს სიმბოლისტურ ცნობიერებასთან, მეორე მხრივ კი – გალაკტიონის „ახალი პოეტიკის“ ძირითად პრინციპებს განხილავს სიმბოლისტური ესთეტიკისა და პოეტიკის შუქზე. ამგვარი კვლევის შედეგად

თეიმურაზ დოიაშვილი გვთავაზობს პოზიტიურ დასკვნას, რომ გალაკტიონ ტაბიძის კონტაქტი მოდერნისტულ პოეზიასთან და, კერძოდ, სიმბოლიზმთან, ახალ ესთეტიკურ ფასეულობათა შექმნით გასრულდა, რის შედეგადაც ეპიგონიზმის ჩიხში შესული ქართული პოეზია ევროპულ პოეტურ ძიებათა მონაწილე გახდა.

თუ გალაკტიონის სიმბოლიზმთან მიმართების თაობაზე ურთიერთ-საპირისპირო, იდეოლოგიზებული ან სულაც იმპრესიონისტული მოსაზრებები მაინც იყო გამოთქმული, პოეტის 20-იანი წლების – პოსტსიმბოლისტური შემოქმედება, შეიძლება ითქვას, მკვლევართა ყურადღების მიღმა იყო დარჩენილი. ამის გათვალისწინებით, განსაკუთრებული ღირებულება აქვს თეიმურაზ დოიაშვილის სტატიას „პოსტსიმბოლისტური ძიებანი: ცხოვრების წრიდან – ეფემერებში“, სადაც არაერთი ლექსის ანალიზის საფუძველზე ნაჩვენებია, რომ ოციანი წლების დასაწყისში, ურთულეს პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ვითარებაში, გალაკტიონი თავგამოდებით იბრძოდა შემოქმედებითი თავისუფლებისათვის, პოეტური კულტურის გადარჩენისათვის. სწორედ ამ პერიოდში შექმნა მან, მოდერნისტულ ტრადიციასთან კავშირის გაუწყვეტლად, ახალი მგრძნობელობითა და ფორმის ნოვატორობით ალბექდილი არაერთი პოეტური შედეგრი.

გალაკტიონოლოგიურ ლიტერატურაში, კლასიკური მემკვიდრეობის საკითხს რომ ეხება, შედარებით ნაკლებად არის შესწავლილი თემა „გალაკტიონი და ილია“. ამ კუთხით საყურადღებოა თეიმურაზ დოიაშვილის გამოკვლევები „ილიას სიმღერა“, „ილია, ლელთ ღუნია და გალაკტიონი“, აგრეთვე ესეი „ეს არ არის საქართველო!“. მკვლევარი ნაირგვარი ფაქტების შეჯერებით გვიჩვენებს, რომ გალაკტიონის კონკრეტული ნაწარმოებების ჩანაფიქრი მთელი სისავსითა და სიღრმით მხოლოდ და მხოლოდ ილიას ტექსტებთან მიმართებით იკითხება.

განყოფილებაში „გავშლი ძვირფასი ლექსების კონებს“ ოცდაექვსი წერილია გაერთიანებული. თითოეულ მათგანში გალაკტიონის ბიოგრაფიასთან ან შემოქმედებასთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი და აქტუალური საკითხია გადაწყვეტილი. მაგალითად, სტატიაში „ლირიკული ტექსტი და ისტორიის კონტექსტი“ პოპულარული ლექსის – „სადღეგრძელო იყოს მისი“ უცნობი რედაქციის შესწავლის შედეგად წარმოჩენილია გალაკტიონის ეროვნული პოზიცია საქართველოს ოკუპაციის დღეებში; „დრამა ბინაში ანუ ფსევდოლეგენდის წინააღმდეგ“ გალაკტიონისა და ოლია ოკუპაციას დრამატული ურთიერთობის რეალურ, შეუღამაზებელ ისტორიას გვაცნობს; სტატიაში „ინტეგრალი თუ ინტერვალი“ დადგენილია გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში დადასტურებული ორი ფუნდამენტური ესთეტიკური ცნებიდან

რომელი უნდა იკითხებოდეს ლექსში „ეფემერა“ („ცხენთა შეჯიბრებაზე“), ხოლო „ირმიგალში“ პოეტის ოციანი წლების ერთ ტექსტში („აივანზე“) გამოყენებული ენიგმატური ლექსემის შინაარსია ამოხსნილი და, რაც უფრო არსებითია, გარკვეულია, რომ გალაკტიონს უცდია დაეარსებინა ლიტერატურული ჯგუფი, რომლის არსებობის შესახებ დღემდე არაფერი ვიცოდით.

ზოგადად, უნდა ითქვას, რომ თეიმურაზ დოიაშვილის თითოეულ სტატიაში მკითხველს ერთი ან რამდენიმე გალაკტიონოლოგიური აღმოჩენა ელოდება. შეიძლება, ეს აღმოჩენები სხვადასხვა მასშტაბის იყოს, მაგრამ ყოველი მათგანი ისეთი თვისებისაა, რომ სამომავლოდ ვერცერთი გალაკტიონოლოგი გვერდს ვერ აუვლის.

გალაკტიონოლოგიური ტომის მეორე ნაწილი რეცენზიებსა და პოლემიკურ წერილებს ეთმობა, რომელთაგან ზოგიერთი დაწერილია კრიტიკოს ლევან ბრეგაძის თანაავტორობით. აქ მკითხველი გაეცნობა მიხეილ კვესელავას, ვახტანგ ჯავახიძის, ნოდარ ტაბიძის, როლანდ ბურჭულაძის და სხვა ავტორთა წიგნებზე დაწერილ რეცენზიებს. აღსანიშნავია, რომ ეს რეცენზიები მხოლოდ კონკრეტული ნაშრომების შეფასებას არ წარმოადგენს, რადგან თეიმურაზ დოიაშვილი, შეფასების პარალელურად, გალაკტიონის შემოქმედებასთან დაკავშირებულ ამ თუ იმ საკითხზე საინტერესო ლიტერატურულ-თეორიულ ექსკურსს გვთავაზობს. იგივე შეიძლება ითქვას პოლემიკური წერილების შესახებაც. სწორედ ამ მიზეზის გამო ეს პუბლიკაციები სანდო და საყურადღებო ორიენტირს წარმოადგენს იმ მკვლევართათვის, ვინც გალაკტიონის შემოქმედების საფუძვლიან შესწავლას გადაწყვეტს.

* * *

თეიმურაზ დოიაშვილი ვიწრო სპეციალობით ლექსმცოდნეა, ამიტომ, ბუნებრივი იყო, რომ მისი ლიტერატურული დებიუტი ვერსიფიკაციული კვლევების სფეროში შედგა. თავის პირველ წერილში „სერგი გორგაძე და ქართული ვერსიფიკაციის საკითხები“ მან გამოთქვა ორიგინალური აზრი, რომ ქართული ლექსის გამოჩენილი მკვლევარი, რომელიც ე.წ. დოგმატიკური სკოლის მიმდევრად ითვლებოდა, ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, რეალური რიტმის მოვლენებისადმი ინტერესს ამჟღავნებდა.

შემდგომ წლებში თეიმურაზ დოიაშვილმა გამოაქვეყნა არაერთი ნაშრომი თეიმურაზ პირველის, არჩილის, დავით გურამიშვილის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძის, ვაჟა-ფშაველას, გალაკტიონ ტაბიძის ლექსთწყობის საკითხებზე.

აღორძინების ხანის პოეტების – თეიმურაზ პირველისა და არჩილის ვერსიფიკაციის შესწავლისას, მათი მეტრულ-რიტმული რეპერტუარისა და

რიტმის პარამეტრების აღწერის პარალელურად, მკვლევარმა შეამჩნია ეროვნული სალექსო კულტურის დეკადანსის აშკარა ნიშნები. ამ ფონზე უფრო თვალნათლივ გამოიკვეთა თეიმურაზ პირველის პრიორიტეტი ეპოქის სხვა პოეტებთან მიმართებით, გაცხადდა, რატომ ერგო მეფე-პოეტს რუსთაველთან შედარების დიდი პატივი.

ყურადღების ღირსია აგრეთვე დავით გურამიშვილის რითმაზე დაკვირვებანი, სადაც სწორად არის შენიშნული გურამიშვილის მიზანმიმართული სწრაფვა სარიტმო სიტყვათა სრული შეთანხმებისაკენ. ბგერითი თანხმიერება პოეტის რითმებში ხშირად კლაუზულის ფარგლებს სცილდება და მთლიან სიტყვებზე ვრცელდება.

ალბათ, არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ თეიმურაზ დოიაშვილის ვერსიფიკაციულ კვლევებში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ილია ჭავჭავაძის ლექსთწყობისადმი მიძღვნილი ნარკვევები.

ბარათაშვილის ლექსი და პოეტიკა საკმაოდ კარგადაა შესწავლილი ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. თეიმურაზ დოიაშვილის ნაშრომის ღირსება ისაა, რომ აქ მეტი სინათლე მოეფინა იმ პარადოქსს, თუ როგორ გახდა ბარათაშვილი, ვისაც ერთი ახალი საზომიც კი არ შემოუტანია ჩვენს პოეზიაში, ქართული ლექსისა და პოეტური აზროვნების დიდი რეფორმატორი.

ილია ჭავჭავაძის შესახებ დაწერილ გამოკვლევაში ნაჩვენებია ის გზა, რომელიც პოეტმა გაიარა პირველი ბავშვური ცდებიდან მის საქვეყნოდ ცნობილ ლექსებამდე და პოემებამდე.

თეიმურაზ დოიაშვილი ობიექტურად საუბრობს იმ უცნაურ პოლემიკაზე, რომელიც ილიას პოეზიას დებიუტიდანვე თან დაჰყვა და მის „პოეტობას“ ეხებოდა. ილიას მხატვრული ტექსტების მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის დაკვირვებული ანალიზის საფუძველზე მკვლევარი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ პოეტი ყოველთვის ზედმიწევნით იცავდა ლექსთწყობის კანონებს, ხოლო მეტრიდან გადახვევანი ანუ საზომთა შერევა, – უმეტესად, შაირში, – ხალხურ პოეზიაზე შეგნებული ორიენტაციის შედეგია. მეტიც, აღმოჩნდა, რომ თურმე ის, რაც აბსტრაქტული ვერსიფიკაციული ნორმის თვალსაწიერიდან, ტრადიციულად, ნაკლად აღიქმებოდა, ლექსის კონკრეტულ შინაარსთან მიმართებით განსაკუთრებულ გამომსახველობით ფუნქციას ატარებდა. ამას გვიდასტურებს არაერთი შთამბეჭდავი საილუსტრაციო მაგალითი როგორც ლექსებიდან, ისე პოემებიდან.

ლექსმცოდნეობის ტომში შესულია ორი მონოგრაფია – „ლექსის ევფონია“ (1973) და „Enjembement“ (1993). მათგან პირველში შესწავლის საგანია ლექსის ბგერითი ორგანიზაციის სპეციფიკა XX საუკუნის ქართული პოეზიის

მაგალითზე, ხოლო მეორეში – სალექსო სტრუქტურის ისეთი გამორჩეული მოვლენა, როგორცაა ანჟამბემანი ანუ გადატანა.

ევფონიის კვლევისას არსებითი ის არის, რომ ბგერითი სტრუქტურა მკვლევარის მიერ გაანალიზებულია არა იზოლირებულად, არამედ სალექსო სისტემების სხვა ელემენტებთან მიმართებაში, რაც ააშკარავებს ევფონიის პოლიფუნქციურ ბუნებას. საკვლევი საკითხისადმი ნოვატორული მიდგომითა და სიახლით გამოირჩევა მონოგრაფიის ისეთი ნაწილები, როგორებიცაა „ევფონია და პოეტური სიტუაცია“, „ევფონია და შთაბეჭდილების ერთიანობა“, „ევფონია და ჰიპერსემანტიკა“.

მონოგრაფიის ბოლო, შემაჯამებელ თავში – „ევფონია და მწერლის შემოქმედებითი პოზიცია“ ნაჩვენებია პოეტის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური კრედოს მნიშვნელობა ბგერითი ორგანიზაციისათვის. მრავალფეროვანი მასალის დამოწმებით, ოთხი ლიტერატურული მიმდინარეობის – რომანტიზმის, სიმბოლიზმის, ფუტურისმისა და რეალიზმის მაგალითზე აქ გამოკვეთილია ევფონიისადმი მიდგომის პრინციპები და ბგერათა ფუნქციური გამოყენების თავისებურებანი თითოეული მათგანისათვის.

მეორე მონოგრაფიაში „Enjembement“ გადატანის მეტრულ-სინტაქსური ფიგურა წარმოდგენილია ისტორიულ, თეორიულ და ფუნქციურ ასპექტებში. აქ უტყუარად არის დადასტურებული ანჟამბემანის არსებობა ძველ ქართულ პოეზიაში, რაც ადრე კატეგორიულად იყო უარყოფილი; თეორიული ღირებულება აქვს ავტორის თვალსაზრისს, რომ ანჟამბემანის არსებობისთვის სტრიქონიდან სტრიქონზე გადასვლასთან ერთად აუცილებელია შიდაპაუზაც; დაბოლოს, ვრცლად არის ნაჩვენები ანჟამბემანის, როგორც მხატვრული ხერხის, აქამდე დაფარული არაერთი აზრობრივ-სტილური შესაძლებლობა.

ქართული ლექსის ისტორიისა და თეორიის რიგი საკვანძო საკითხების საფუძვლიანი განხილვაა მოცემული თეიმურაზ დოიაშვილის ორ რეცენზიაში – „ჰიპოთეზიდან თეორიამდე“ და „პროცესი-სისტემა-ნორმა“, რომლებიც ცნობილი მეცნიერის – აპოლონ სილაგამის საეტაპო წიგნებს ეძღვნება ლექსმცოდნეობაში.

მესამე ტომს დამატების სახით ერთვის გასული საუკუნის 70-იანი წლებისთვის აქტუალური საინფორმაციო-ანალიტიკური წერილი სტრუქტურალიზმი: Pro et contra“, რომელიც ამ მნიშვნელოვან მიმდინარეობასთან მიახლოების ერთ-ერთი პირველი ცდა იყო ქართულ სინამდვილეში.

თეიმურაზ დოიაშვილის ვერსიფიკაციული გამოკვლევები ორმოცდაათზე მეტი წლის განმავლობაში იწერებოდა. დრომ ზოგი რამ შეცვალა, თუმცა დარჩა წყება დაკვირვებებისა, რომლებიც დღესაც ინარჩუნებენ და არ კარგავენ სამეცნიერო ღირებულებას.

* * *

განსაკუთრებულია თეიმურაზ დოიაშვილის წვლილი ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში. იგი მეცნიერებიდან მივიდა ამ სფეროში და საკუთარი მაგალითით ნათელიყო, თუ რაოდენ აუცილებელია კრიტიკოსისათვის საფუძვლიანი თეორიული მომზადება, რათა თავისი საქმის პროფესიონალად ჩამოყალიბდეს. თხზულებათა მეოთხე ტომში ავტორის ის წერილებია თავმოყრილი, რომლებიც მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების ანალიზს ისახავს მიზნად.

70-იანი წლების დასაწყისში კრიტიკის სფეროში, მიუხედავად იმისა, რომ ამ დარგში რამდენიმე თვალსაჩინო ავტორი მუშაობდა, მაინც შეიმჩნეოდა კრიზისის ნიშნები. ერთი მხრივ, არსებობას განაგრძობდა და საკმაოდ ძლიერიც იყო საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის ინერცია, რაც გამოიხატებოდა იმით, რომ მხატვრული ტექსტი განიხილებოდა, როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების გამოვლენის ერთ-ერთი ფორმა, ლიტერატურაზე საუბარი კი სოციოლოგიური კატეგორიებით მიმდინარეობდა. კრიტიკული აზროვნების მეორე ნაკადს ქმნიდა იმპრესიონისტული, ესეისტური კრიტიკა, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების განხილვისას, ძირითადად, არ სცდებოდა პირად შთაბეჭდილებათა ფიქსაციას და „ლამაზი სიტყვებით“ ცდილობდა მსჯელობის ზედაპირულობის შენიღბვას.

აღნიშნული პერიოდის კრიტიკის საერთო მახასიათებელი იყო მხატვრული ტექსტის კონკრეტული ანალიზის უნარის ნაკლებობა, ასევე, გულგრილობა ნაწარმოების მხატვრული ფორმის, სტილისადმი. უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ თეორიული ცოდნის სიმწირე კრიტიკოსებს შესაძლებლობას არ აძლევდა ამ რიგის საკითხებზე მსჯელობისათვის.

ამ ფონზე ყურადღებას იქცევდა თეიმურაზ დოიაშვილის არგუმენტირებული, ანალიტიკური წერილები. „რა ნიშნებითაც არ უნდა დახასიათდეს კრიტიკის რაობა, იგი, უპირველეს ყოვლისა, ანალიზის ხელოვნებაა“, – ასეთი იყო ავტორის მრწამსი, რომელსაც იგი პრაქტიკულად ასხამდა ხორცს თავის სტატიებში. ამასთანავე, თეიმურაზ დოიაშვილი იმ იშვიათ კრიტიკოსთა რიცხვს ეკუთვნოდა, რომელთაც ლიტერატურული ფაქტი, უპირველეს ყოვლისა, აინტერესებდათ, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, ფორმა-შინაარსის ერთიანობა.

თეიმურაზ დოიაშვილის, როგორც კრიტიკოსის, ინტერესის სფეროში მოქცეულია თანამედროვე ქართული პოეზიის უმთავრეს წარმომადგენელთა შემოქმედება. თხზულებათა მეოთხე ტომში დაბეჭდილ წერილებში გაანალიზებულია უკანასკნელი ორმოცდაათწლეულის თვალსაჩინო პოეტების – მუხრან მაჭავარიანის, მურმან ლებანიძის, შოთა ნიშნიანიძის, ოთარ ჭილაძის,

ვახტანგ ჯავახაძის, გივი გეგეჭკორის, ჯანსუღ ჩარკვიანის, ემზარ კვიციანიშვილის, ბესიკ ხარანაულის, ლია სტურუას, იზა ორჯონიკიძის, ჯარჯი ფხოველის, მამუკა წიკლაურის და სხვათა მსოფლადქმისა და პოეტური სტილის საკვანძო ასპექტები.

კრიტიკოსის ყურადღების მიღმა არ რჩება თანამედროვე ქართული პროზაც, კერძოდ, – რევაზ ინანიშვილის, თამაზ ბიბილურის, ნუგზარ შატაიძის, გოდერძი ჩოხელის შემოქმედება.

ეს წერილები გამოკვლევის დონეზე შესრულებული ნაშრომებია, რომელთაც შეიძლება ენდონ და დაეყრდნონ დასახელებულ ავტორთა შემოქმედების შესწავლის მსურველნი. მათი უმთავრესი ღირსება იმითაა განსაზღვრული, რომ კრიტიკოსი ახერხებს, წარმოაჩინოს ამა თუ იმ მწერლის მხატვრული აზროვნების არსებითი, სხვათაგან განმასხვავებელი ნიშნები, რაც კრიტიკოსს უპირველესი ამოცანაა. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ თეიმურაზ დოიაშვილი იზოლირებულად კი არ განიხილავს ამ ავტორთა ცალკეულ ნაწარმოებსა თუ მთლიან შემოქმედებას, არამედ – მიმდინარე ლიტერატურული პროცესისა და, ზოგადად, ლიტერატურის ისტორიის კონტექსტში. ერთი სიტყვით, წერილებში იმთავითვე ვლინდება ლიტერატურის თეორეტიკოსის, სისტემატიკოსის თვალთახედვა. თეიმურაზ დოიაშვილისათვის ამოსავალია ისტორიზმის პრინციპის დაცვა, რაც მისეულ შეფასებათა სისწორისა და თანამიმდევრულობის გარანტიაა.

დასახელებული წერილების გაცნობისას თვალსაჩინოა ავტორის არამარტო მაღალი პროფესიონალიზმი, არამედ, გარკვეული აზრით, მოქალაქეობრივი გამბედაობაც – აღიარებულ, გავლენიან ავტორთა გაკრიტიკება კრიტიკოსისათვის უამრავი უსიამოვნების წყაროდ შეიძლება ქცეულიყო და იქცა კიდევ. თუმცა, როგორც თავად თეიმურაზ დოიაშვილი გვიმხელს, მას კრიტიკოსის ერთ აუცილებელ თვისებად ზნეობრივი უკომპრომისობა მიაჩნდა: „კრიტიკოსობა ურთულესი პროფესიაა, რომელიც მოითხოვს სრულიად განსაკუთრებულ სულიერ წყობას, ჭეშმარიტების ფანატიკურ სიყვარულს და უკომპრომისობას“, – წერდა იგი.

მეოთხე ტომში წარმოდგენილ წერილთაგან საგანგებოდაა გამოსაყოფი ნაშრომი „ქარი არა სჩანს“, რომელშიც გაანალიზებულია 70-იანი წლების ქართული პოეზიის ძირითადი თემატური და სტილური ნაკადები, გამოვლენილია ის სირთულეები, რომელთა დაძლევის გარეშეც შეუძლებელი იყო იმ პერიოდის პოეტური აზროვნების განახლება.

ამავე ტიპის ნაშრომია „აგევსოთ – რაც ხარვეზია“, რომელშიც ახალგაზრდა ავტორთა მხატვრული პროდუქციის კონკრეტული ანალიზის გზითაა წარმოჩენილი ქართული პოეზიის წინაშე მდგარი პრობლემები – პოეტური

აზროვნების ტრაფარეტულობა, აბსტრაქტულობისაკენ მიდრეკილება, სიტყვისა და აზრის გათიშვა, საგანთა მიმართებების შეცვლა სიტყვათა მიმართებებით და სხვ. უახლესი ქართული პოეზიის ისტორიკოსისათვის უდავოა ამ წერილების მნიშვნელობა.

თეიმურაზ დოიაშვილი არამხოლოდ პრაქტიკოსი კრიტიკოსია, არამედ ზოგადად დაინტერესებული ლიტერატურის ამ დარგის წინაშე მდგარი გამოწვევებითა და ამოცანებით. მეოთხე ტომის ბოლო ნაწილში დაბეჭდილია ავტორის ინტერვიუები და პასუხები ლიტერატურულ ანკეტებზე, რომლებშიც გამოთქმულია საყურადღებო მოსაზრებები მიმდინარე ლიტერატურული პროცესის, ქართული კრიტიკისა და თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების წინაშე მდგარ პრობლემებზე.

* * *

თეიმურაზ დოიაშვილის თხზულებათა ბოლო, მეხუთე ტომი იხსნება წიგნით „გალაკტიონი უცენზუროდ“. რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის, რომ გენიალური პოეტის შესახებ დაწერილი 150 უჩვეულო ამბავი გალაკტიონოლოგიის სპეციალურ ტომში კი არ შევიდა, არამედ – იმ ტექსტებთან ერთად დაიბეჭდა, რომლებსაც თავად ავტორი სახალისო ლიტერატურათმცოდნეობას უწოდებს და მიაკუთვნებს.

გალაკტიონის შესახებ მეოცე საუკუნის 50-იანი წლებიდან დღემდე ათეულობით წიგნი დაიწერა და გამოქვეყნდა. „გალაკტიონი უცენზუროდ“ მათგან გამოირჩევა, უპირველესად, იმით, რომ ამ წიგნის იდეის ავტორი თავად გალაკტიონია, რომელსაც სურდა ერთად შეეკრიბა თავისი ეპიგრამები – ცენზურაგაუვლელი ლექსები. გარდა ამისა, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, „გალაკტიონი უცენზუროდ“ მკითხველს აცნობს არა ზეციურ, პარნასზე მდგომ გენიოსს, არამედ – გალაკტიონის მიწიერი ცხოვრების ადამიანურ მხარეებს, მის ყოფას, დამოკიდებულებას დროსთან, ეპოქასთან, კოლეგა-მწერლებთან თუ ოჯახის წევრებთან, ნაცნობებთან თუ სრულიად უცნობებთან.

წიგნი მთლიანად დოკუმენტურ მასალას ეყრდნობა, ძირითადად, პოეტის ეპიგრამებს, მის საარქივო ჩანაწერებს, ასევე – სანდო მოგონებებს გალაკტიონის შესახებ. აღსანიშნავია, რომ გალაკტიონის ეპიგრამების ტექსტები და სხვადასხვა ტიპის სახუმარო ჩანაწერები ყოფით თუ ისტორიულ კონტექსტშია მოქცეული და მიცემული აქვს თხრობით-ბელეტრიზებული ფორმა. ეს ამბები საჭირო ფონს, აუცილებელ ინფორმაციულ კონტექსტს ქმნის ეპიგრამების, მახვილსიტყვაობისა თუ არაორდინარული პერსონაჟის უცნაური ქცევის აღსაქმელად.

„გალაკტიონი უცნაურად“ პოეტის იუმორს, ირონიას და სატირასაც გვაზიარებს. მართალია, მოთხრობილი ამბების უმრავლესობა სახალისოა, მაგრამ ამ სახალისო ისტორიების გაცნობისას არ გვტოვებს ფიქრი იმის შესახებ, თუ ყოფიერების რა იმპულსები, არსებობის რა სურათები ილანდება უცნაურად თუ ცნაურად გაუვლელი ლექსებისა და ცხოვრების ეპიზოდების მიღმა.

წიგნს დამატების სახით ერთვის პოეტის მიერ სხვადასხვა დროს შეკრებილი თავშესაქცევი ამბები, დიალოგები და ანეკდოტები.

თხზულებათა მეხუთე ტომში ასევე წარმოდგენილია ავტორის კრიტიკული მონოგრაფია „ანდერძი ტარიელისა. ჭანტუროლოგიური შტუდიები“ და ორი პამფლეტი: „იუდასავით გამცემია ხანდახან რითმა“, „და შენს წინაშე ვდგავარ ტიტველი“.

თანამედროვე ქართულ მწერლობაში შექმნილი კრიზისული ვითარება, სენად ქცეული მიდრეკილება უხამსობისა და ეპატაჟისაკენ დიდწილად განსაზღვრა უფროსი თაობის რამდენიმე მწერლის შემოქმედებითა და მორალურმა უპასუხისმგებლობამ. მათ დაივიწყეს მარტივი ჭეშმარიტება – „სასაცილოა, ბერიკაცი რომ ყმაწვილობდეს“ და სკაბრეზისადმი მოჭარბებული ინტერესით, შემოქმედებითი თავისუფლების ვულგარული გაგებით ცუდი მაგალითი მისცეს ახალგაზრდა ავტორებს.

ტარიელ ჭანტურიასადმი მიძღვნილ მონოგრაფია-პამფლეტში „ანდერძი ტარიელისა“ შეულამაზებლად დახატული ფსიქოლოგიური, მოქალაქეობრივი და ლიტერატურული პორტრეტი უკიდევანო ამბიციების მქონე, დისიდენტობაზე მეოცნებე, კონფორმისტი და უხამსი „პოეტი-არლეკინისა“, რომელმაც ლიტერატურის ისტორიაში საკუთარი ადგილის მონიშვნა და „სიდიადის“ წარმოჩენა თვით გალაკტიონის წინააღმდეგ უღირსი – პირდაპირი თუ ირიბი – ბრძოლითაც სცადა.

წერილში „იუდასავით გამცემია ხანდახან რითმა“ თეიმურაზ დოიშვილი გივი ალხაზიშვილის შემოქმედების მაგალითზე გვიჩვენებს, თუ რა შედეგამდე შეიძლება მიიყვანოს პოეტი თვითმიზნურად გატაცებამ რითმით; პამფლეტში „და შენს წინაშე ვდგავარ ტიტველი“ კი კრიტიკოსი ამავე ავტორის „ეროტიკული“ ლირიკის ფსიქოანალიტიკური მიმოხილვით წარმოგვიჩენს, რომ ჭარმაგი მელექსის მხრიდან ინტიმური თემებისადმი გამოვლენილი გადაჭარბებული ინტერესი სინამდვილეში არა მისი ახალგაზრდული, ჩაუქრალი პოეტური ტემპერამენტის, არამედ ღრმა კრიზისის, შემოქმედებითი იმპოტენციის მაჩვენებელია. პამფლეტში გამოვლენილია თანამედროვე მწერალთა ერთი ნაწილის საერთო სენი – ზედაპირული დამოკიდებულება ლიტერატურული კლასიკისადმი, რამაც ალხაზიშვილის შემთხვევაში ასეთი კუროზის ფორმა მიიღო: დასახელებულმა ავტორმა დავით გურამიშვილის

დრმად ქრისტიანული პოემა „მხიარული ზაფხული“ ისე გამოაცხადა „ზნეობრივ კოდექსებზე მაღლა მდგომ ნაწარმოებად“, რომ ხეირიანად არც ჰქონდა წაკითხული.

თეიმურაზ დოიაშვილის თხზულებათა ხუთტომეული ქართული ფილოლოგიისა და, ზოგადად, ჰუმანიტარული მეცნიერების ფასეული შენაძენია. აქ წარმოდგენილ გამოკვლევებს, წერილებსა და ესეებს არამხოლოდ თავისი დროის ამსახველი ლიტერატურული დოკუმენტის მნიშვნელობა აქვს, არამედ ღირებულია თანამედროვე ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის არაერთი პრობლემური საკითხის გადასაჭრელად. მეცნიერისა და კრიტიკოსის შრომები და სტატიები იმის სახიერ ნიმუშადაც გვევლინება, თუ როგორი პასუხისმგებლობით უნდა იწერებოდეს მწერლობაზე, ლიტერატურაზე.

Levan beburishvili

Natia Sikharulidze

„A Time to Gather Stones“

(About the Publication of Teimuraz Doiashvili's Five-Volume Works)

Summary

Keywords: Georgian Literature; galaktionology; Teimuraz Doiashvili

Teimuraz Doiashvili is well known for both the scientific-literary community and a wide circle of readers. His diverse areas of interest include literary history and theory, versification, galaktionology, and criticism. Doiashvili's research, letters, and monographs are collected in a comprehensive five-volume set. This article provides an analysis of this five-volume collection.

The first volume of works includes essays, reviews, and polemical articles dedicated to issues in the history of Georgian literature. These pieces are distinguished not only by their solutions to various topics but also by the novelty of their questions. In these writings, which address problems in the history of Georgian literature, the works of our classics (Sulkhan-Saba Orbeliani, Nikoloz Baratashvili, Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli, and others) are analyzed not only in terms of the development of national literature but also in the context of European philosophical and theoretical literary thought. These works exemplify complex literary research, as the author does not limit himself to any single methodology but employs various research methods synchronously, according to the specifics of each research issue.

In the last twenty years, Teimuraz Doiashvili has focused extensively on galactionological research. The second volume of his works brings together various scientific studies dedicated to the creativity of Galaktion Tabidze. Each article within this volume contains one or more significant galactionological discoveries. While these discoveries vary in scale, each is of such quality that future galactionologists cannot afford to ignore them. These publications serve as a reliable and noteworthy reference point for researchers aiming to study Galaktion's work in depth.

Teimuraz Doiashvili is a specialist in versification with a precise focus on poetry composition. He has authored works on the poetry of Teimuraz Permieri, Archili, Davit Guramishvili, Nikoloz Baratashvili, Ilia Chavchavadze, Vazha-Pshavela, and Galaktion Tabidze. Additionally, he has written two monographs: "Euphonia of Poetry" and "Anjambemani." The versification studies included in the third volume of his writings span over fifty years of scholarly work.

Teimuraz Doiashvili's contribution to Georgian literary criticism is significant. Coming from a scientific background, he exemplified the importance of thorough theoretical preparation for a critic to become a professional in the field. The fourth volume of his writings collects letters aimed at analyzing current literary processes. Doiashvili is not only a practicing critic but is also deeply interested in the challenges and tasks facing literary criticism. The last part of the fourth volume includes the author's interviews and responses to literary questionnaires, where he shares noteworthy opinions on the current literary process, Georgian criticism, and the issues confronting theoretical-literary thought.

The fifth and final volume of Teimuraz Doiashvili's works opens with the book "Galaktion Uncensored." It is no coincidence that 150 unusual stories about the genius poet were not included in the special volume on galaktionology but were instead printed alongside texts the author describes as amusing literary studies. This volume also features Doiashvili's critical monograph "Tarieli's Will," Chanturological studies, and two pamphlets: "I am Sometimes Given a Rhyme Like Judas" and "And I Stand Before You with a Title." These publications address the crisis situation in modern Georgian literature.

The five-volume collection of Teimuraz Doiashvili's works is a valuable asset for Georgian philology and the humanities in general. The research, letters, and essays presented here are important not only as literary documents reflecting their time but also for addressing several problematic issues in modern Georgian literary studies. Doiashvili's works and articles serve as a tangible example of the responsibility required when writing about literature.

ოთარ ჭულუხაძე

ხელოვნება ნიცშესა და ჰაიდეგერის ფილოსოფიაში

გამომცემლობა: Carpe diem, 2024

წინამდებარე მონოგრაფია დაცულ იქნა დისერტაციის სახით 2023 წელს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში სახელწოდებით – „ხელოვნება ნიცშესა და ჰაიდეგერის ფილოსოფიაში“. დისერტაციის ვერსიასთან შედარებით, ნაშრომში შესულია მხოლოდ მცირე ცვლილებები.

ზიგმუნდ ფროიდი

სიზმრის ინტერპრეტაცია

გამომცემლობა: დიოგენე, 2024

ზიგმუნდ ფროიდის (1856-1939) – ფსიქონალიზის ფუძემდებლის – ერთ-ერთი უმთავრესი ნაშრომი „სიზმრის ინტერპრეტაცია“ 1900 წელს გამოიცა (ფაქტობრივად, 1899 წლის ნოემბერში დაიბეჭდა). ითვლება, რომ ფსიქონალიზის საუკუნე სწორედ ამ წიგნით დაიწყო. რატომ ვხედავთ სიზმრებს? რას გვაუწყებენ ისინი? რა ფუნქციას ასრულებს სიზმრის ფენომენი ადამიანის ფსიქიკურ ცხოვრებაში? ფროიდის „სიზმრის ინტერპრეტაცია“ ამომწურავი პასუხების გაცემის მცდელობაა კითხვებზე, რომლებიც კაცობრიობას დასაბამიდან ალელვებს.

კარლ გუსტავ იუნგი

აწმყო და მომავალი

გამომცემლობა: აქტი, 2023

კარლ გუსტავ იუნგის ეს ნარკვევი კაცობრიობისადმი შეხსენება და გაფრთხილებაა და აგრეთვე, ადამიანის მიერ იმ აუცილებლად გადასადგმელ ნაბიჯებზე, რომელიც მას დაიხსნის ავტორიტარული, პერსონიფიცირებული სახელმწიფოსა და პერსონიფიცირებული ეკლესიის კოლექტიური, მასობრივი ჯოგის კლანჭებისაგან და დააყენებს ინდივიდუალის ჯანსაღ გზაზე, რაც მას აქცევს ღირსეულ პიროვნებად, ანუ იმად, რომელიც არ ემორჩილება არანაირ გარე ძალასა და ძალაუფლებას, და ხდება თვითმყოფადი, თავისთავადი და თავისუფალი.

ანნა ცანავა

თხრობითი სივრცე და მისი ტექსტუალური ასახვის

შესაძლებლობები კასანდრას ნარატივში

გამომცემლობა: თსუ გამომცემლობა, 2023

კასანდრას ნარატივი ესქილეს ტრაგედიების ჩართულ ნარატიულ ნაწილებს შორის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო კომპლექსურ და რთულ თხრობით სისტემას ქმნის. ამავდროულად, იგი საკვანძო სცენად გაიაზრება არა მხოლოდ აგამემნონის, არამედ მთლიანად ორესტეას სწორი გაგებისა და ინტერპრეტირების პროცესში.

ავთანდილ პოპიაშვილი

ინდივიდის პრობლემა სორენ კირკეგორისა და ფრიდრიხ ნიცშეს

ფილოსოფიაში

გამომცემლობა: კონდორსე, 2024

ნაშრომში ინდივიდის პრობლემა განხილულია საწინააღმდეგო მსოფლმხედველობრივ პოზიციებზე მდგომ მოაზროვნეებთან – ექსისტენციალიზმის წინამორბედ რელიგიურ ფილოსოფოს ს. კირკეგორსა და სიცოცხლის ფილოსოფიის ფუძემდებელ ფ. ნიცშესთან. გაანალიზებულია ტრადიციული ფილოსოფიისადმი ზურგმუქცეულ ამ მოაზროვნეთა ძიების ძნელი გზა ადამიანის უზრუნველსაყოფად მსოფლმხედველობრივი საყრდენ ორიენტირით: „პირველი ქრისტიანობის“ აღდგენის ცდა ს. კირკეგორთან და „ღმერთის სიკვდილის“ შემდეგ ზეკაცისკენ მიმავალ გზაზე მითითება ფ. ნიცშესთან.

როზმარი ბოდენჰაიმერი და ფილიპ დეივისი

დიალოგი დიკენსთან. გულის გონება

In Dialogue with Dickens.

The Mind of the Heart by Rosemarie Bodenheimer and Philip Davis

გამომცემლობა: Oxford University Press, 2024

ესაა პირველი წიგნი, რომელიც დეტალურად განიხილავს დიკენსის ხელნაწერის რევიზიებს, როგორც მის ფსიქოლოგიურ აზროვნებას. დაწერილია, როგორც არაფორმალური სასაუბრო დიალოგი ორ სწავლულს შორის, რომლებიც წერდნენ დიკენსის შესახებ მთელი თავიანთი კარიერის განმავლობაში. მასში განხილულია „დომბი და შვილი“, „დევიდ კოპერფილდი“ და „პატარა დორიტი“. წიგნში წარმოდგენილია ნიმუშები დიკენსის ხელნაწერე-

ბიდან და პირადი წერილებიდან და იკვლევს, რას ამბობს ისინი მწერლის აზროვნებაზე.

ენტონი უელჩი

ეპოსი: ძალიან მოკლე შესავალი

The Epic: A Very Short Introduction

by **Anthony Welch**

გამომცემლობა: Oxford University Press, 2024

ეპოსი უძველესი, მრავალფეროვანი და გლობალური ხელოვნების ფორმაა. ეს ძალიან მოკლე შესავალი მიზნად ისახავს აჩვენოს, ეპიკური თხრობის მასშტაბები და მრავალფეროვნება მთელ მსოფლიოში. უელჩი იყენებს გლობალურ მიდგომას, რომელიც ავლენს ძირითად მსგავსებებს ევროპულ კლასიკასა და ტრადიციულ გმირულ პოეზიას შორის აფრიკიდან, ცენტრალური აზიიდან და ახლო აღმოსავლეთიდან.

ენტონი უელჩი არის ინგლისური ენის ასოცირებული პროფესორი ტენესის უნივერსიტეტში. მის პუბლიკაციებს შორისაა „რენესანსის ეპოსი და ზეპირი წარსული“ (2012), ასევე ესეები მილტონის, სპენსერის, დრაიდენის და ევროპული ეპიკური ტრადიციის შესახებ ინგლისურ ლიტერატურულ რენესანსში.

არა მერჯიანი

ფუტურიზმი: ძალიან მოკლე შესავალი

Futurism: A Very Short Introduction

by **Ara Merjian**

გამომცემლობა: Oxford University Press, 2024

მოტოციკლეტიდან რადიომდე თანამედროვე ტექნოლოგიამ რადიკალურად შეცვალა ურბანული ცხოვრება მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულში. ეს ძალიან მოკლე შესავალი იკვლევს იდეებს, ნამუშევრებს, საკვანძო ფიგურებს და ფუტურისტული მოძრაობის განვითარებას იტალიაში და მის ფარგლებს გარეთ, მე-20 საუკუნის დასაწყისის არეულობისა და სწრაფი ცვლილების კონტექსტში.

არა ჰ. მერჯიანი არის ნიუ იორკის უნივერსიტეტის იტალიის კვლევების პროფესორი, სადაც ის არის სახვითი ხელოვნების ინსტიტუტისა და ხელოვნების ისტორიის კათედრის წევრი. მისი ნაშრომებიდან საგულისხმოა „ტოტალურობა: ფუტურიზმი, ფაშიზმი და სკულპტურული ავანგარდი“

(2024), „ერეტიკული ესთეტიკა: პაზოლინი ფერწერაზე“ (2023), „ავანგარდის წინააღმდეგ: პიერ პაოლო პაზოლინი, თანამედროვე ხელოვნება და ნეო-კაპიტალიზმი“ (2020). სხვადასხვა დროს ის ასწავლიდა ჰარვარდსა და სტენფორდში.

ფრედრიკ ჯეიმსონი

აწმყოს გამოგონებები. რომანი გლობალიზაციის კრიზისის პერიოდში

Inventions of A Present. The Novel in its Crisis of Globalization

by **Fredric Jameson**

რომანი არის ქმედება, ინტერვენცია, რომელსაც ყველაზე ხშირად გულ-უბრყვილო მკითხველი რეპრეზენტაციად აღიქვამს. რომანი მიზნად ისახავს ჩვენი ტრადიციული წარმოდგენების შეცვლას ან გამოსწორებას და, საუკეთესო შემთხვევაში, წარმოადგინოს სრულიად ახალი იდეა იმის შესახებ, თუ რა არის მოვლენა ან ცხოვრებისეული გამოცდილება. ყველაზე საინტერესო თანამედროვე რომანებია ის რომანები, რომლებიც ცდილობენ, გააღვიძონ ჩვენი კოლექტიური გრძნობა ინდივიდუალური გამოცდილების მიღმა. და რადგან ერისა და ეროვნების ცნებაში ყველაზე ხშირად გამოიხატება კოლექტიურობა, აუცილებელია ამ ნაციონალიზმების ფარგლებში ჭეშმარიტი მოქმედების შესაძლებლობების გათიშვა. ესეების ეს ყოვლისმომცველი კრებული მოიცავს ავტორის ნაშრომებს, რომლებიც ეხება საკითხებს ჩრდილოეთ ამერიკის ლიტერატურის პოლიტიკური ცხოვრებით დაწყებული აღმოსავლეთის ქვეყნებისა და ყოფილი საბჭოთა კავშირის ზოგჯერ გაყინული ნარატიული გამოცდილებით დამთავრებული... ნებისმიერი ასეთი მოგზაურობის მსგავსად, ეს არის თვითნებური მოძრაობა ისტორიული სიტუაციების სამყაროში, რომელიც ყველაფრის მიუხედავად, ცდილობს, მათი საერთო ნათესაობის დრამატიზებას თავად გვიანდელ კაპიტალიზმში.

ნომრის ავტორები:

ირმა რატიანი

პროფესორი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
ir.ratiani@gmail.com

ირაკლი კენჭოშვილი

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
iraklichenchoshvili@gmail.com

თამარ ლომიძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
lomidzet@gmail.com

სალომე ლომოური

თსუ დოქტორანტი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
lomourisalome@gmail.com

მერაბ ღაღანიძე

ფილოლოგიისა და ფილოსოფიის დოქტორი

პროფესორი

საქართველოს უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
merabghaghanidze@yahoo.com

ნესტან კუტივაძე
ფილოლოგიის დოქტორი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ქუთაისი, საქართველო
n.kutivadze@yahoo.com

გიორგი ვაშალომიძე
თბილისის სასულიერო აკადემიის დოქტორანტი
თბილისი, საქართველო
g.vashalomidze84@yahoo.com

ნათელა ჩიტაური
ფილოლოგიის დოქტორი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
natela.chitauri@gmail.com

შორენა შამანაძე
თსუ დოქტორანტი
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
ildatu@yahoo.com

ნანა ტრაპაიძე
პროფესორი
ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ბათუმი, საქართველო
nana.trapaidze@bsu.edu.ge

ჰაიატე სოტომე
ასისტენტ პროფესორი
ცუკუბას უნივერსიტეტი
ცუკუბა, იაპონია
h.soutome@gmail.com

იურატე ლანდსბერგიტე-ბეხერი
მკვლევარი
ლიტვის კულტურის კვლევის ინსტიტუტი
ვილნიუსი, ლიტვა
jurate128@yahoo.de

იმანტს ლავინში
პროფესორი
გამოყენებითი მეცნიერებათა უნივერსიტეტი (EKA)
ლატვია, რიგა
imauts@inbox.lv

კუნალ ჩატოპადიაი
პროფესორი
ჯადავპურის უნივერსიტეტი
კოლკატა, ინდოეთი
kunal.chattopadhyay@jadavpuruniversity.in

სომა მარიკ
პროფესორი
RKSM ვივეკანანდა ვიდიბჰავანი
კოლკატა, ინდოეთი
mariksoma@hotmail.com

რომან დიკი
პროფესორი, მკვლევარი
იური ფედკოვიჩის ჩერნივცის ეროვნული უნივერსიტეტი
ჩერნივცი, უკრაინა
roman.r.dzyk@chnu.edu.ua

ლილია შუტიაკი
მკვლევარი
იური ფედკოვიჩის ჩერნივცის ეროვნული უნივერსიტეტი
ჩერნივცი, უკრაინა
l.shutiak@chnu.edu.ua

იორდან ლუჯკანოვი
ასოცირებული პროფესორი
ლიტერატურის ინსტიტუტი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემია
სოფია, ბულგარეთი
yljuckanov@gmail.com

ლელა წიფურია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასისტენტ პროფეროსი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
lela.tsiphuria@tsu.ge

თამთა ღონღაძე
თსუ დოქტორანტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
tamta.ghonghadze519@hum.tsu.edu.ge

ანი ბაიდოშვილი
თსუ დოქტორანტი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, საქართველო
aniani037@gmail.com

ლევან ბებურიშვილი
ასისტენტ პროფეროსი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
levan.beburishvili@tsu.ge

ნათია სიხარულიძე
ფილოლოგიის აკადემიური დოქტორი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
sikharulidzenatia@yahoo.com

გაგა ლომიძე
ასოცირებული პროფეროსი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
თბილისი, საქართველო
gagalomidze@gmai.com

Contributors:

Irma Ratiani
Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
ir.ratiani@gmail.com

Irakli Kenchoshvili
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
iraklikenchoshvili@gmail.com

Tamar Lomidze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
lomidzet@gmail.com

Salome Lomouri
PhD Student
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
lomourisalome@gmail.com

Merab Ghaghanidze
PhD in Philology
PhD in Philosophy
Professor
The University of Georgia
Tbilisi, Georgia
merabghaghanidze@yahoo.com

Nestan Kutivadze
PhD of Philology
Akaki Tsereteli State University
Kutaisi, Georgia
n.kutivadze@yahoo.com

Natela Chitauri
PhD
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
natela.chitauri@gmail.com

Shorena Shamanadze
PhD Student
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
ildatu@yahoo.com

Nana Trapaidze
Professor
Batumi Shota Rustaveli State University
Batumi, Georgia
nana.trapaidze@bsu.edu.ge

Haiate Soutome
Assistant Professor
Tsukuba University
Tsukuba, Japan
h.soutome@gmail.com

Giorgi Vashalomidze
PhD student of Tbilisi Theological Academy
Tbilisi, Georgia
g.vashalomidze84@yahoo.com

Jūratė Landsbergytė-Becher
Researcher
Lithuanian Culture Research Institute
Vilnius, Lithuania
jurate128@yahoo.de

Imants Lavins (Ļaviņš)
Professor
The EKA University of Applied Sciences (EKA)
Latvia, Riga
imauts@inbox.lv

Kunal Chattopadhyay
Professor
Jadavpur University
Kolkata, India
kunal.chattopadhyay@jadavpuruniversity.in

Soma Marik
Professor
RKSM Vivekananda Vidyabhavan
Kolkata, India
mariksoma@hotmail.com

Roman Dzyk
Professor, Researcher
Yuriy Fedkovich Chernivtsi National University
Chernivtsi, Ukraine
roman.r.dzyk@chnu.edu.ua

Liliia Shutiak
Researcher
Yuriy Fedkovich Chernivtsi National University
Chernivtsi, Ukraine
l.shutiak@chnu.edu.ua

Yordan Lyutskanov
PhD, Associate Professor
Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences
Sofia, Bulgaria
yljuckanov@gmail.com

Lela Tsiphuria
Doctor of Arts
Assistant Professor
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
lela.tsiphuria@tsu.ge

Tamta Ghonghadze
PhD Student
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
tamta.ghonghadze519@hum.tsu.edu.ge

Ani Baidoshvili
PhD Student
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
aniani037@gmail.com

Levan Beburishvili
Assistant Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
levan.beburishvili@tsu.ge

Natia Sikharulidze
PhD of Philology
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Tbilisi, Georgia
sikharulidzenatia@yahoo.com

Gaga Lomidze
Associate Professor
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
gagalomidze@gmail.com

სამეცნიერო ჟურნალი – „სჯანი“

სტატიების წარმოდგენის წესი და ციტირების სტილი

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)-ს ჟურნალ „სჯანი“ იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს. ჟურნალი „სჯანი“ არის საქართველოში გამოშვებული ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში.

2011 წლიდან ჟურნალი განთავსებულია ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდზე ([http:// www.ceel.com](http://www.ceel.com)). 2017 წლიდან ჟურნალი „სჯანი“ მიღებულია ERIH PLUS-ისა და EBSCO-ის საერთაშორისო ბაზებში. ჟურნალს ჰყავს საერთაშორისო სარედაქციო კოლეგია; სტატიები იბეჭდება სამ (ქართული, ინგლისური, რუსული) ენაზე; მათი დასაბეჭდად შერჩევა ხდება ანონიმური რეფერირების წესით.

1. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ელექტრონული ვერსიით (ელ-ფოსტით) და თან ახლდეს:
 - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
 - ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენებზე (სტატიის მოცულობის მიხედვით, მინიმუმ 800 და მაქსიმუმ 1500 სიტყვა), საკვანძო სიტყვებითურთ (3-5 სიტყვა).
2. დამოწმებანი სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში. ქართული და რუსული დამოწმებანი წარმოდგენილ უნდა იქნას როგორც ტრანსლიტირებული ფორმით, ისე – ორიგინალის ენაზე. ქართული დასახელებების ტრანსლიტირება უნდა განხორციელდეს **„რომანიზაციის ქართული ეროვნული სისტემის მოდელზე“** (იხ. www.google.com – ამ დასათაურებით) (იხ. ცხრილი, დანართი 2).
3. ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **თხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.
4. ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს A 4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
 - ა) ნაშრომის სათაური (იწერება შუაში);
 - ბ) ნაშრომის ტექსტი;
 - გ) დამოწმებანი ორიგინალის ენაზე და ტრანსლიტირებული (იხ. დანართი 2. დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა);
 - დ) ანოტაცია;
 - ე) ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
 - ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი – 1;
 - ❖ მე-5 პუნქტის ა), გ) და დ) ქვეპუნქტების მოთხოვნები არ ეხება რუბრიკებს „მემორია“ და „ახალი წიგნები“.

5. ჟურნალში მიღებულია „ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი“ (ლისტ), რომელიც კორექტირებულია „ტომფსონის“ კატალოგის სტანდარტის მოთხოვნის შესაბამისად:
- ა) მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტიდან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი ორიგინალის ენაზე, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ – ორწერტილი და გვერდი. მაგალითად: (აბაშიძე 1970: 25), (Балашова 1982: 27), (Pound 1935 67).
- (იხ. წარმოდგენილი ნიმუში, დანართი 1).**
- ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Sylfaen 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Sylfaen 10).
6. დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით
- (დაწვრილებით იხ. ცხრილი, დანართი 2).**
- ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
- ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები დაინომრება და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
7. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
8. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტებს.
9. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
10. ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაზმებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

დანართი 1

ნიმუში:

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „ და მეტონიმია შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიათა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმის როლი მეტაფორაში“ (Gennet 1998: 37). რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით, ძალზე გაზვიადებულია.

დანართი 2

ცხრილი:

მონაცემის ტიპი	დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხის (დამოწმებანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form
<p style="text-align: center;">წიგნი, ერთი ავტორი</p> <p style="text-align: center;">Book, one authors</p> <p style="text-align: center;">ერთი თავი წიგნიდან ან ესე კრებულიდან</p>	<p>Abashidze, K'it'a. <i>Et'iudebi XIX-s-is Kartuli Li'terat'uris Shesakheb. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1970</i> (აბაშიძე, Kვიტა. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970).</p> <p>Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i>. Seattle: University of Washington Press, 1962.</p> <p>Tsipuria, Bela. „P'ost'modernizmi“. <i>Lit'erat'uris T'eoria. XX Sauk'unis Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobebi</i>. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2005 (წიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი“. <i>ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები</i>. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005</p>

<p>Chapter in a book or an essay from a collection</p>	<p>Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i>. Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.</p>
<p>წიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი</p> <p>Book, two or more authors</p>	<p>K'ek'elidze, K'orneli da Aleksandre Baramidze. <i>Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria</i>. Tbilisi: <i>gamomtsemloba „metsniereba“</i>, 1975 (კეკელიძე, კორნელი, და ალექსანდრე ბარამიძე. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975).</p> <p>Natadze, K', et al. <i>Kartul-Rusuli Lit'erat'uruli Urtiertobebis Ist'oriidan</i>. Kutaisi: „gantiadi, 1994 ნათაძე კ ... ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან. ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994).</p> <p>Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i>. Cambridge: Harvard University Press, 1959.</p>
<p>სტატია სამეცნიერო ჟურნალიდან</p> <p>Article in a scholarly journal</p> <p>სტატია გაზეთიდან ან ჟურნალიდან</p> <p>Article in a magazine or newspaper published monthly</p>	<p>K'avtiashvili, Venera. „Ilia Ch'avch'avadzis da Hainrikh Haines Shemokmedebis T'ip'ologiisatvis“. <i>Lit'erat'uruli Dziebani</i>. XXXI (2010): 163-174 174 (კავთიაშვილი, ვენერა. „ილია ჭავჭავაძის და ჰაინრიხ ჰაინეს შემოქმედების ტიპოლოგიისათვის“. <i>ლიტერატურული ძიებანი</i>. XXXI (2010): 163-174)</p> <p>Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti“. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.</p> <p>K'ik'nadze, Valeri. „Mikheil Javakhishvili Akhali Teat'risatvis Brdzolashi“. <i>Kartuli Universit'et'i 18-24 mart'i</i>, 2010:5 (კიკნაძე, ვალერი. „მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში“. <i>ქართული უნივერსიტეტი, 18-24 მარტი</i>, 2010: 5).</p> <p>Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i>. 9 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i>. 9 сентября 1998: 10).</p>
<p>წიგნი, ავტორის გარეშე</p>	<p><i>Sabibliotek'o Sakmis Organizatsia da Martva..Batumi: gamomtsemloba „ach'ara“</i>, 1989 (<i>საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მარტვა</i>. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989).</p>

<p>Book, no author given</p>	<p><i>New Life Options: The Working Women's Resource Book.</i> New York: McGraw-Hill, 1976.</p>
<p>დაწესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Institution, association, or the like, as "author"</p>	<p>Sakartvelos Sap'at'riarko. <i>Ts'igni Shekmnisa.</i> Tbilisi: 2006 (საქართველოს საპატრიარქო. <i>წიგნი შექმნისა.</i> თბილისი: 2006.</p> <p>American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory.</i> Chicago: American Library Association, 1995.</p>
<p>რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Editor or compiler as "author"</p>	<p>Duduchava, Marina. Ed. <i>Lit'erat'uris Teoriis Mtsire Leksik'oni.</i> Tbilisi: gamomtsemloba "nakaduli", 1975 1975 (დედუჩავა, მარინა. რედაქტორი. <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი.</i> თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975).</p> <p>Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions.</i> London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.</p>
<p>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</p> <p>Electronic document From Internet</p>	<p>Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn.</i> Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html; Internet.</p> <p>Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija “Yama” A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts.</i> Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts.</i> Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).</p>
<p>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p>„Ideologia“. <i>Kartuli Sabch'ota Entsik'lop'edia.</i> Abashidze, Irakli. ed. Tbilisi: 1964 („იდეოლოგია“. <i>ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია.</i> აბაშიძე, ირაკლი. რედ. თბილისი: 1964).</p> <p><i>Webster's New Collegiate Dictionary.</i> Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.</p>

<p>ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი Interview (unpublished) by writer of paper</p>	<p>Morganisi, Nensi D. <i>Int'erviu Avt'ortan</i>. 16 ivlisi 1996. Pol Riviera, Masachuset'si, Chanatseri (მორგანისი, ნენსი დ. <i>ინტერვიუ ავტორთან</i>, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანაწერი) Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i>. 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.</p>
<p>კონფერენციის მასალები Conference Proceedings</p>	<p>Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i>. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (ზოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუ ნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. <i>ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).</i></p>
<p>თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები) Thesis or dissertation</p>	<p>Ts'ikarishvili, Lela. <i>Mikheil Javakhishvilis Shemokmedebis Sakhismet'q'velebiti Asp'ek'tebi</i>. PhD. Diss. TSU, 2004 (წიქარიშვილი, ლელა. <i>მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების სახისმეტყველებითი ასპექტები</i>. ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თსუ, 2004). Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i>. PhD. Diss. Purdue University, 2002.</p>

* ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).

Sjani (*Thoughts*)

Submission Guidelines and Citing Style

Sjani (Thoughts) Submission Guidelines and Citing Style Sjani (Thoughts) is an annual scientific journal of literary theory and comparative literature, published in Georgia. The journal includes important works covering actual themes and problems of contemporary literary studies, which have not been published yet.

Since 2011 Sjani is a member of e Central and Eastern European Online Library and has been uploaded on the web-site www.ceeol.com. Since 2017 Sjani has been included in international databases – ERIH PLUS and EBSCO. The journal has an international editorial board. Articles are published in Georgian, English and Russian languages and are evaluated according to a blind peer-review process:

1. An article should be sent by E-mail (English materials – maillit@litinstituti.ge) and accompanied by:
 - ❖ Title page, where authors name, surname, academic degree, position and contact coordinates should be indicated.
 - ❖ Annotation in Georgian and English Language (According to the size of article. Minimum 800 words and maximum 1500 words)
 - ❖ Key words (3-5 words)
2. List of approved bibliography in the end of the article on original language. Georgian and Russian resources should be transliterated. (Please, conform to standard transliteration system);
3. The text should be minimum 5 and maximum 15 printed papers;
4. An article should be formatted (A4) in the following way:
 - A. Title of the article (in the middle)
 - B. Key Words
 - C. Main text
 - D. Bibliography on original language (Georgian and Russian resources transliterated)
 - E. Annotation
 - F. Margins: top-bottom, left-right 25mm
 - G. Font size: 11, Line spacing-1The requirements (A, C and D) do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”.
5. The Citing Style “Style of the Institute of Literature” which is based of Thomson’s catalog. Requirements:
 - A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (“ ”) at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation on the original language, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998: 37) see the Appendix 1.

- B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is -11, the citation font size is -10)
- C) These requirements do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”, where the font size is: • Main Text –10 • Notes– 9 6.
6. Bibliography list should be ordered according to the index, in alphabetical order. See the Appendix 2.
 - ❖ Wide explanations of the author of the article is numbered and placed at the end of the work.
 - ❖ Small notes are indicated with asterisk and explanation is made at the end of the page.
 7. The article will be evaluated by anonymous experts.
 8. The author is responsible for the literary style and orthography of the work.
 9. After evaluating submitted articles the board of editors will contact authors for further directions.
 10. The article is returned to the author during a certain period (maximum 3 days) for proof-reading. If the author breaks dead line the board of editors preserve the right to ban its publication or publish a work without informing an author.

Sample for citation, indication and bibliography

Appendix 1

Jennet's task is to examine Proust's artistic methods and to prove that "Metaphor and Metonymy are not incompatible antagonist. They strengthen and enhance each other, assessing the other does not mean to form some kind of metonymy list, (which will compete with metaphor) but to find out how they function in the boundaries of analogy. Therefore the role of metonymy in metaphor should be revealed" (Jenet 1998: 37). Why did Jennet chose Proust's works for analyzes? The reason for this is that in Proust's aesthetic theory, as well as in practice , metaphoric relations (based on analogy) play a vital role, important in such an extend that their meaning and role, in relation with other semantic relations is exaggerated.

Appendix 2	Bibliography Form
Book, one authors	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
Chapter in a book or an essay from a collection	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
Book, two or more authors	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959.
Article in a scholarly journal	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti “. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.
Article in a magazine or newspaper published monthly	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i> . 9 centjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i> . 9 сентября 1998: 10).

Book, no author given	<i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i> . New York: McGraw-Hill, 1976.
Institution, association, or the like, as "author"	American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i> . Chicago: American Library Association, 1995.
Editor or compiler as "author"	Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i> . London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.
Electronic document From Internet	<p>Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i>. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html; Internet.</p> <p>Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushhego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedeniya “Yama” A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).</p>
Encyclopedia, Dictionary	<i>Webster's New Collegiate Dictionary</i> . Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
Interview (unpublished) by writer of paper	Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i> . 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.
Conference Proceedings	Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i> . Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (Coloyasvili, rusudan. „gadmoemebi totalitaruli komunisturi rejimis Sesaxeb saqartveloSi“. <i>totalitarizmi da literaturuli diskursi. meoce saukunis gamocdileba. Tbilisi, 7-9 Ootomberi, 2009. irma ratiani. red. Tbilisi: literaturis institutis gamomcemloba, 2010</i>).

<p>Thesis or dissertation</p>	<p>Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i>. PhD. Diss. Purdue University, 2002.</p>
--	--

* Works published in the same year (separately or in co-authorship) or one and the same work (with continuations) in several volumes will be indicated in alphabetical order. For example: (Abashidze 1987a: 21). (Abashidze 1987b: 87).