



შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი



2018

Konstantine Bregadze

Modernity and Modernism

Tbilisi 2018

კონსტანტინე პრეგაძე

მოდერნი და მოდერნიზმი

თბილისი 2018

უაკ (UDC) 821.353.1.09+821.353.1.02

ბ – 911

წიგნში თავმოყრილია ბოლო წლებში (2014-2017) გამოქვეყნებული ის სამეცნიერო სტატიები, რომლებიც ეძღვნება საკუთრივ ლიტერატურულ მოდერნიზმს და მის მიმართებას მოდერნის ეპოქისადმი. წიგნისათვის სტატიები სპეციალურად გადამუშავდა და შესწორდა. წიგნი განკუთვნილია სტუდენტების, დოქტორანტების, სპეციალისტებისა და აღნიშნული საკითხებით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

რედაქტორი: პროფ. ირმა რატიანი (თსუ)

რეცენზენტები: პროფ. ბელა წიფურია (ილიაუნი)
ასოც. პროფ. გაგა ლომიძე (თსუ)

წიგნის ყდაზე გამოყენებულია ირაკლი გამრეკელის ესკიზი გრიგოლ რობაქიძის დრამა-მისტერიისათვის „მალშტრემ“ (1923).

© კონსტანტინე ბრეგაძე
ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა

ISBN 978-9941-25-438-3

ისტორიული მოდერნი და ლიტერატურული მოდერნიზმი¹

შესავალი

ესთეტიკური მოდერნიზმი², მათ შორის, ლიტერატურული მოდერნიზმი იმთავითვე დაუპირისპირდა ისტორიულ მოდერნს, რომელიც დასავლური კულტუროლოგიისა და ისტორიოგრაფიის მიხედვით, დაახლოებით მოიცავს პერიოდს მე-17 საუკუნის ბოლოდან (აქ მხედველობაში მიღებულია ინგლისის ე. წ. „დიადი რევოლუცია“ – 1688/89) ვიდრე მეოცე საუკუნის შუახანებამდე (Metzler... 2007: 508-509): კერძოდ კი, დაუპირისპირდა ისტორიული მოდერნის იმ უკანასკნელ ფაზას, რომელიც მოიცავს დაახლოებით 1850/60-1950/60 წლებს და რომელსაც დასავლურ ისტორიოგრაფიაში, კულტუროლოგიასა და კულტურის ისტორიაში გვიანი მოდერნი ქვია (გერმ. Spätmoderne) (Zima 2001: 26-35). სწორედ ამ ე. წ. გვიანი მოდერნის ფარგლებში კულმინირდა ის

1 თავდაპირველად გამოქვეყნდა ჟურნალში ლიტერატურული ძიებანი XXVII, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ-ობა, თბილისი, 2016. (გვ. 156-184).

2 შდრ.: „ცნება „მოდერნიზმი“ აღნიშნავს ხელოვნებაში, მწერლობაში, კრიტიკასა და ფილოსოფიაში გარკვეულ პერიოდსა და ახალ ტენდენციებს, რომელთაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს XX საუკუნეში ადამიანების აზროვნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. მიჩნეულია, რომ ეს ტენდენციები უკავშირდება პარიზში ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ გამოქვეყნებას 1857 წელს, რომელსაც დიდი სკანდალი მოჰყვა სექსის, დეპრესიის და თრობის შესახებ თემების გამო. რაც შეეხება მოდერნიზმის დასასრულს, ოქსფორდის ბრიტანული ლიტერატურის ენციკლოპედიის თანახმად, მოდერნიზმი 1939 წლისთვის სრულდება. ამ შემთხვევაში ჩნდება კითხვის ნიშნები: ბევრი მოდერნისტი ავტორი 1950-60-იან წლებშიც აქტიურად მოღვაწეობს (ელიოტი, ფოლკნერი, პაუნდი, ბეკეტი და ა.შ.) (დავამატებდი: თ. მანი, ჰ. ჰესე, გ. ბენი და სხვ. – კ. ბ.), თუმცა ისინი თავიანთი შემოქმედებისათვის მნიშვნელოვან ნაწარმოებებს უკვე აღარ ქმნიან. ალბათ, უფრო მიზანშეწონილი იქნება, თუკი ჩავთვლით, რომ მოდერნიზმი სრულდება მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, როდესაც მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი იდეოლოგია (ანუ, სამყაროსა და ცნობიერების რესაკრალიზაცია, ასევე, ხელოვნების ელიტარულობისა და მოდერნისტულობის პოსტულატი – კ. ბ.) კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება ხსენებული ომის შედეგების – ჰოლოკოსტის თუ ატომური კატასტროფის გამო“ (ლომიძე 2016: 8-9).

პროცესები და ფენომენები, რაც ცნობილია რაციონალიზაციის, იდეოლოგიზაციის, ინდუსტრიალიზაციის, ურბანიზაციის, სპეციალიზაციის, ტექნოკრატიზმის, სციენტიზმის სახელით, რამაც, თავის მხრივ, გამოიწვია ტოტალური დესაკრალიზაცია, დეჰუმანიზაცია და გაუცხოება. ეს პროცესები, როგორც ცნობილია, ნიციშემ შეაჯამა მეტაფორული ფორმულით „ღმერთი მოკვდა“, ხოლო გალაკტიონმა თავისი ცნობილი პოეტური ფრაზით – „ეს საუკუნე მეფისტოფელი“.³

ამგვარად, სწორედ ამ ისტორიულ და სოციოკულტურულ კონტექსტში აღმოცენებული მოდერნისტული ლიტერატურა, – მოყოლებული ბოდლერიდან, კაფკა-ჰესეთი გაგრძელებული და ჰერმან ბროხითა და ალბერ კამიუთი დამთავრებული, – იმთავითვე დაუპირისპირდა თავისსავე მოდერნის ეპოქას (Vietta 1998: 531-549). შესაბამისად, მოდერნისტული ლიტერატურა ევროპასა და საქართველოში იმთავითვე რეაგირებს მოდერნის ეპოქაში „ღმერთის სიკვდილით“, ანუ ფუნდამენტური მსოფლმხედველო-

3 თითქმის ერთდროულად არსებული და ურთიერთისადმი დაპირისპირებული ორი პროცესის აღსანიშნად პრინციპულად ვიყენებთ ორ, თითქოსდა მსგავს, მაგრამ არსობრივად განსხვავებულ ტერმინს, რათა ერთმანეთისგან მკვეთრად გაიმიჯნოს, ერთი მხრივ, დაახლ. 1850/60-1950/60 წლებში მოცემული ისტორიული ეპოქა, და, მეორე მხრივ, ამ პერიოდში აღმოცენებული ლიტერატურული ეპოქა: პირველს, ანუ ისტორიულ ეპოქას აღვნიშნავთ ცნებით „მოდერნი“, რომელსაც, როგორც შევნიშნეთ, ახასიათებს შემდეგი მასშტაბური განახლების პროცესი – ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, ტექნოკრატიზაცია, სპეციალიზაცია და ა. შ.; ხოლო მეორეს, ესთეტიკურ ეპოქას აღვნიშნავთ ტერმინით „მოდერნიზმი“. ამგვარად, *მოდერნი* არის ისტორიული ეპოქა, ხოლო *მოდერნიზმი* არის ამ პერიოდის ფარგლებში არსებული სახელოვნებო ეპოქა, ესთეტიკური მიმდინარეობანი და სტილი (მათ შორის, ლიტერატურაში). შესაბამისად, ვიყენებთ ორ ზედსართაულ ფორმას – *მოდერნიდან* ნაწარმოებ *მოდერნულს* და *მოდერნიზმიდან* ნაწარმოებ *მოდერნისტულს*: *მოდერნული*, როგორც ისტორიული ეპოქის ფარგლებში არსებული რაიმე ფენომენის მახასიათებელი, ხოლო *მოდერნისტული*, როგორც კონკრეტულ (მოდერნის) ეპოქაში არსებული ესთეტიკური მიმდინარეობის ფარგლებში მოცემული ფენომენის მახასიათებელი. ბ. ნიფურია ცნება „მოდერნის“ ანალოგიით ხმარობს ცნებას „მოდერნულობა“ – „*მოდერნულობის ცნება გულისხმობს კაცობრიობის საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი განვითარების ეტაპს, გარკვეულ ისტორიულ ეპოქას, რომელიც დღევანდელულობასაც მოიცავს*“ (ნიფურია 2016: 47). ჩვენ ვამჯობინებთ ფორმას „მოდერნი“, ვინაიდან ეს ფორმა უკეთ აღნიშნავს კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქას, როგორც ისტორიული ეპოქას, და ამ ეპოქის ფარგლებში მიმდინარე განახლების პროცესებს.

ბრივი ლოგოცენტრისტული საყრდენისა და ორიენტირის გაუქმებით (მაგ., ქრისტიანული ლოგოსი, კანტიანური ტრანსცენდენტალური იდეები, ფიხტესეული აბსოლუტური მე, ჰეგელისეული აბსოლუტური გონი და ა. შ.) გამონვეულ სამმაგ კრიზისზე – რაციონალური შემეცნების, რაციონალური სუბიექტურობისა და „რაციონალური“ ენის კრიზისზე, რასაც მოჰყვა მოდერნისტულ ლიტერატურაში ამ სამი მოცემულობის კრიტიკა და უკუგდება (Vietta 1998: 540). თავის სამმაგ კრიტიკაში ლიტერატურული მოდერნიზმის ავტორები დაეყრდნენ რაციონალიზმის, სციენტიზმის, მონოლითურ-რაციონალური სუბიექტურობისა და კონვენციონალური ენის ნიცშესეულ კრიტიკას (Vietta 1998: 541-542).

მოდერნისტული ლიტერატურის განვითარებას, პირველ რიგში, დამატებითი ბიძგი მისცა XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე სამყაროს ახალი მოდელის შექმნამ, რაც უკავშირდება ტრადიციული ნიუტონისტური ფიზიკისა და მექანიკის პრინციპების უკუგდებასა და გაუქმებას კვანტური თეორიის (მ. პლანკი), ალბათობის თეორიის (ვ. ჰაიზენბერგი), ფარდობითობის თეორიისა (ა. აინშტაინი) და ატომისტური თეორიის (ნ. ბორი) მიერ (დანვრ. იხ. ქვემოთ სტატიის მეორე თავი); ასევე, ბიძგი მისცა ტრადიციული თეოცენტრისტული (ოფიციალური ქრისტიანობა), ანთროპოცენტრისტული და ლოგოცენტრისტული პოზიციებისა (კანტისა და ჰეგელის გონის მეტაფიზიკა) და ისტორიის ტელეოლოგიურობისა და „ესქატოლოგიურობის“ (ჰეგელის ისტორიის ფილოსოფია) უკუგდებაში შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ანტილოგოცენტრისტული და ანტიმეტაფიზიკური ფილოსოფიის მიერ (დანვრ. იხ. ქვემოთ სტატიის მესამე თავი) (Leiss/Stadler 1997: 23).⁴

4 შდრ.: „და გნებავთ უწყოდეთ, თუ რა არის >>სამყარო<< ჩემთვის? გნებავთ გიჩვენოთ ის ჩემს სარკეში არეკლილი? ეს სამყარო სხვა არაფერია, თუ არ უსაშინლეს და უზარმაზარ ძალთა წიაღი, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული, რომელიც არც მცირდება და არც იზრდება, რომელიც არც ამოიწურება და არც აღივსება, არამედ გარდაისახება და მუდმივად უცვალდება ერთი სიდიდე რჩება მისგან. იგია ვითარცა მეურნეობა გასავალისა და შემოსავლის გარეშე, ზრდისა და შემცირების გარეშე. იგი სხვა >>არაფრისგანაა<< შემოსაზღვრული, იგი მხოლოდ თავად უწყებს თავის თავს საზღვრებს. მასში არაფერია ამონურვადი და განქარვებადი, მასში არაფერი ფართოვდება უსასრულოდ. არამედ სამყარო არის განსაზღვრული ძალა, რომელიც განსაზღვრულ სივრცეშია მოქცეული. ამ სივრცეში არაფერი რჩება „ცარიელი“, ის ამ ძალით ამოივსება, იგია ამ ძალთა თამამის წიაღი, ამ

ამ ვითარებაში მწერლობა და ხელოვნება დადგა მეთოდოლო-
გიური პრობლემის წინაშე, თუ რამდენადაა შესაძლებელი გარ-
ესამყაროს აღწერა/ასახვა მაშინ, როდესაც პოზიტივისტურად
გაგებულ ემპირიული რეალობა არ აღმოჩნდა დასრულებული
და თვითკმარი სინამდვილე, ვინაიდან გაირკვა, რომ სციენ-
ტისტების, პოზიტივისტებისა და რაციონალისტების მიერ ამ
თითქოსდა ბოლომდე გაზომილი, დაანგარიშებული, გამოთვლი-
ლი და შესწავლილი ემპირიული სინამდვილის მიღმა არსებულა
განუჭვრეტელი სინამდვილეც, გაირკვა, რომ ადამიანი დაკვირვე-
ბით, ექსპერიმენტით, გრძნობადი აღქმებითა და ანალიტიკური
განსჯით ყოფიერებას მხოლოდ ნაწილობრივ შეიმეცნებს, მხ-
ოლოდ მის ერთ განზომილებას შეიმეცნებს, ანუ ყოფიერების მხ-
ოლოდ ამ ე. წ. ხილულ-ემპირიულ რეალობას შეიმეცნებს.

აი, აქ კი საბოლოოდ შეირყა ტრადიციული ფიზიკისა და
პოზიტივიზმის პოზიციები, რომლის მიხედვითაც, თითქოს მხო-
ლოდ მატერია ყოფილიყოს ყოფიერების მდგრადი ელემენტი,
თითქოს ადამიანის ანთროპოლოგიური არსი მხოლოდ სამი ფუნ-
დამენტური დეტერმინანტის (გენეტიკა, ე. ი. ბიოლოგიურ-ვიტა-
ლური წარმომავლობა, დრო, გარემო) განსაზღვრულობას ექვემ-
დებარებოდეს, და თითქოს ბუნების ფენომენების ახსნა მხოლოდ
კაუზალობის (მიზეზ-შედეგობრიობის) პრინციპის საფუძველზე

*ძალთა ტალღების თამაში, ერთდროულად ერთი და მრავალი. ეს ძალნი უცებ
ერთ ადგილას მოიყრიან თავს და შეიყრებიან, ამავდროულად კი სხვაგან მც-
ირდებიან... სამყარო თავის თავში მობობოქრე სტიქიურ ძალთა ზღვაა, მარად
თავის თავის გარდამსახველი, მარად თავის თავში ჩაბრუნებული, თავის
თავში უკუმეცნეული, კვლავდაბრუნების უსასრულო წელიწადებში განრ-
თხმული...[...] ის მუდმივ ქმნადობაშია, ის ვერ ძლება თავის თავით, იგი არ
ცნობს მოყირჭებასა და გადაღლას. ესაა ჩემი დ ი ო ნ ი ს უ რ ი სამყარო („*me-
ine d i o n y s i s c h e Welt*“) – სამყარო მარად და უსასრულოდ თავის თავის
ქმნისა, მარად და უსასრულოდ თავის თავის ნგრევისა, იგია ჩემი მიღმიერება
სიკეთისა და ბოროტებისაგან, სამყარო ყოველგვარი მიზნის გარეშე. გნე-
ბავთ გარქვათ მისი სახელი, რომელიც არს ყველა მის გამოცანათა გას-
აღები? ეს ს ა მ ყ ა რ ო ძ ა ლ ა უ ფ ლ ე ბ ი ს ნ ე ბ ა ა და ს ხ ვ ა ა რ ა ფ ე რ ი
(„*Wille zur Macht*“) და თავად თქვენც ძალაუფლების ნება ხართ და სხვა
არაფერი“ (ფრ. 38[12], 1885) (აქ და ყველგან გერმანულ ავტორთა თარგმანე-
ბი ჩემია – კ. ბ.) (Nietzsche 1996: 157-158). ნიცშეს ონტოლოგიურ ხედვას კი
გამოვსახავთ ასეთი ფორმულით: $O = E_{\infty}$ ან $W=K_{\infty}$. ანუ: ყოფიერება, სამყარო
(ძვ. ბერძ. „*Ont*“, გერმ. „*Welt*“), როგორც ენერგიების, ძალის (გერმ. „*Kraft*“)
უსასრულობა, უმრეტობა და მარადიული ვლენა.*

შეიძლება (Leiss/Stadler 1997: 23).

ამგვარად, მოდერნის ეპოქაში მოდერნული ბუნებისმეტყველების ფარგლებში გაჩნდა პოზიცია, რომ სამყარო, ყოფიერება არ არის მხოლოდ „პოზიტიური“, ანუ ხილული, გრძნობად აღქმადი ოდენობა, რომლის უშუალო და თვითკმარი მეცნიერული ასახვაა შესაძლებელი კაუზალობის პრინციპის საფუძველზე. შესაბამისად, მოდერნულმა მეცნიერებამ ივარაუდა, რომ სამყარო გაუმჭვირვალე და განუჭვრეტელია და არ ექვემდებარება „ერთი-ერთში“ ასახვა-აღწერას, ანუ სამყარო იმაზე მეტია, ვიდრე ჩვენი გრძნობადი აღქმებით უშუალოდ „შემეცნებული“ უშუალო ფიზიკურ-მატერიალური მოცემულობა (Leiss/Stadler 1997: 23).

ეს პოზიცია მოცემული მომენტისათვის, ანუ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე აქტუალური ხდება ლიტერატურაშიც და საკითხი დგება ასე: მიმეზისის პრინციპით, ანუ სინამდვილის, გარესამყაროს უშუალო ასახვისა და აღწერის („ბაძვის“) პრინციპით თხზვა, რასაც მიმართავდა რეალიზმი და ნატურალიზმი, უკვე ვეღარ ასახავს რეალობას თავის მთლიანობაში, ვინაიდან იგი მყარი, თანმიმდევრული და მიზეზ-შედეგობრივი ფენომენი კი აღარაა, არამედ უკიდურესად მოუხელთებელი, გაუმჭვირვალე, განუჭვრეტელი და თვალშეუდგამი ფენომენია. ამიტომ, ახალი თაობის მოდერნისტი მწერლები უკუაგდებენ და უარყოფენ მიმეზისს – რეალობის უშუალო, თანმიმდევრული ასახვის მეთოდს. შესაბამისად, მოდერნისტული მწერლობის თეორეტიკოსები და წარმომადგენლები მიდიან დასკვნამდე, რომ რეალისტური მწერლობა სინამდვილეს კი არ ასახავს, კი არ „ბაძავს“ მას, არამედ ქმნის სინამდვილის ასახვის ილუზიას (Leiss/Stadler 1997: 23).

ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, საბოლოო ჯამში, მოდერნის ეპოქაში მივიღეთ სამგვარი, სამმაგი კრიზისი: 1. სინამდვილის რაციონალური შემეცნების კრიზისი, 2. რაციონალური სუბიექტურობის კრიზისი („მე“-ს დისოციაცია), 3. ლოგიკურ-გრამატიკული რაციონალური ენის კრიზისი, რასაც ჯერ კიდევ ნიციუმე გაუსვა ხაზი თანამედროვე მოდერნის ეპოქის კრიტიკისტულ შეფასებებში (Vietta 1998: 540; ბრეგაძე 2016a: 40-49). შესაბამისად, რაციონალური შემეცნების კრიზისი გულისხმობს, რომ მოდერნის ეპოქის ადამიანი სამყაროს მიმართ გაუცხოებულია და მის ფარგლებში სრულიად დაუცველად და უმწეოდ გრძნობს

თავს, გამომდინარე იქიდან, რომ ამ სამყაროს შემეცნება მას უკვე აღარ ძალუძს და ის მისთვის საბოლოოდ ამოუცნობი რჩება. ეს კი, თავის მხრივ, ადამიანში ინვეეს ეგზისტენციალურ შიშსა და ამოების განცდას. რაციონალური სუბიექტურობის კრიზისი კი გულისხმობს, რომ მოდერნის ეპოქის ადამიანი ამავდროულად საკუთარი თავის მიმართაცაა გაუცხოებული და საკუთარი გონების, რაციოს საფუძველზე ვეღარ „განკარგავს“ საკუთარ თავს, საკუთარ ეგზისტენციას. ენის კრიზისი კი გულისხმობს, რომ უშუალოდ აღქმული გარესამყაროს ფენომენებისა თუ გაუმჭვირვალი არაკაუზალური ფენომენების სრულყოფილი ასახვა და გადმოცემა ენის, ენობრივი ნიშნების საშუალებით და ენის საშუალებითვე სამყაროს შესახებ ურთიერთში ინფორმაციის სრულყოფილი გადაცემა იმთავითვე გამოირიცხება (Leiss/Stadler 1997: 24). შესაბამისად, ენა უკვე აღარ არის სამყაროს მოვლენების თვითემარი გამოსახტვის, აღნიშვნისა და ასახვა-აღწერის ინსტრუმენტი.

ამგვარად, XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე შექმნილმა სამყაროს ახალმა მოდელებმა და აღქმამ, რომელიც დააფუძნეს ფარდობითობის, ალბათობის, ატომისტურმა და კვანტურმა თეორიებმა, როდესაც გაირკვა, რომ ყოფიერება თავის ნამდვილ არსში „გაუმჭვირვალი“ და „განუჭვრეტელი“ მოცემულობაა და ასე მარტივად, მხოლოდ „ემპირიულად“ („ვეულგარული“ „ფიზიკალიზმი“ და „მექანიციზმი“) არაა მოწყობილი, ასევე, ამავე პერიოდში ტექნოლოგიების მზარდმა და მოულოდნელმა განვითარებამ (ტელეფონი, ტელეგრაფი, ავტომობილები, სარკინიგზო და საპორტო მიმოსვლის კიდევ უფრო გართულება და განვითარება და ა. შ.) და ამის საფუძველზე ცხოვრების ტემპის უკიდურესმა დაჩქარებამ გამოიწვია მოდერნის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური შიშით შეპყრობილობა, გაუცხოება და მის აღქმაში სამყაროს დაეკარგა ონტოლოგიური სიმყარე და საყრდენი (Leiss/Stadler 1997: 30). თანამედროვე „მოდერნისტ“ ადამიანს საზრისის შემცველი, მონესრიგებული, თვალმისანვდომი, საკუთარი თვალსაწიერისა და გონების ფარგლებში მოქცეული ერთიანი და მთლიანი, განუყოფელი ემპირიული სინამდვილის ნაცვლად, რომლის წიაღშიც თითქოსდა და გარანტირებული იყო სტაბილური და აუზღვრეველი ეგზისტენცია, ახალ დროში, მოდერ-

ნის ეპოქაში არსებობა უკვე უწევს ყოველდღიურად ცვალებად, აჩქარებულ რეალობაში, მას უკვე თითქმის ყოველდღე უწევს სხვადასხვა ეთიკური, ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური თვალსაზრისის შემუშავება სამყაროზე, მან ყოველდღე ხელახლა უნდა შეიმეცნოს და განსაზღვროს გარესამყარო და ამის საფუძველზე ეს სამყარო რამენაირად დაიქვემდებაროს და თავისთვის მოიხმაროს, ვინაიდან მოდერნის ეპოქის აჩქარებული ტემპი, დაჩქარებული ტექნოლოგიური და მეცნიერული განვითარება ყოველდღე ცვლის სამყაროს ტრადიციულ ნიუტონისტურ „მეცნიერულ“ სურათს. მაგრამ მოცემულ მოდერნულ ვითარებაში სამყაროს განსაზღვრის ცდა ამაოა, უკვე შეუძლებელი ხდება მისი დეტერმინება, ვინაიდან ახალმა მოდერნულმა მეცნიერულმა აღმოჩენებმა და ტექნოლოგიურმა ძვრებმა თანამედროვე ადამიანს სამყაროს ახალი, მისთვის აქამდე ჯერ არ ცნობილი მხარე დაანახა, რომლის ბოლომდე შემეცნებაც მისთვის უკვე იმთავითვე შეუძლებელი გახდა: ეს „ახალი“ სამყარო მოდერნის ეპოქის ადამიანს თავისი ეგზისტენციიდან და შემეცნებიდან უსხლტება, ვინაიდან ეს „ახალი“ სამყარო მისი ანალიტიკური გონების შემეცნებისა და ცდისეული დაკვირვების საზღვრებს სცდება.

სწორედ ამ სპეციფიკაზე, ანუ, ერთი მხრივ, თანამედროვე შემეცნებელი სუბიექტის შეზღუდულ რაციოსა და, მეორე მხრივ, სამყაროს ბოლომდე შეუცნობ არსს შორის დისბალანსზე მიუთითა ფრ. ნიცშემ:

„სამყარო, რომელიც ჩვენ რაღაცაში გვარგია, რომელთანაც ჩვენ დაკავშირებულნი ვართ, ყალბია („falsch“), ვინაიდან მასში არაფერია რაიმე ხელშესახები, რაიმე ხელმოსაჭიდი, არამედ მასზე გაგვიჩნია ჩვენი სუსტი დაკვირვებების საფუძველზე შედგენილი კონტურებისა და შეთხზული წარმოსახვების ჯამი; სამყარო მდინარებაშია, ქმნადობაშია, იგი თითქოსდა ხელახალი სიყალბის ქმნაშია ჩართული, რომელიც არასოდეს გადაიქცევა ქეშმარიტებად: რადგან არ არსებობს <<ქეშმარიტება>>“ („Die Welt, die uns etwas angeht, ist falsch, d. h. ist kein Tatbestand, sondern eine Ausdichtung und Rundung über einer mageren Summe von Beobachtungen; sie ist im Flusse, als etwas Werdendes, als eine sich immer neu verschiebende Falschheit, die sich niemals der Wahrheit nähert: denn – es gibt keine «Wahrheit») (Nietzsche www...).

1. მოდერნის ეპოქის პარადიგმატული მახასიათებლები

როგორც ითქვა, დასავლეთში პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური და სოციოკულტურული განახლებისა და მსოფლმხედველობრივ ღირებულებათა ძირეული გარდაქმნების ეპოქა, ანუ საკუთრივ მოდერნის ეპოქა, დაახლ. მე-19 საუკუნის 60-70-იანი წლებიდან იწყება, როდესაც მთელს ევროპაში, და შემდგომ უკვე ჩრ. ამერიკაშიც, ფართო მასშტაბებს იღებს ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, სეკულარიზაცია, რაციონალიზაცია, სციენტიზაცია (ბუნებისმეტყველებათა მკვეთრი განვითარება და მათი იდეოლოგიური დომინირება), ტექნოკრატიზაცია, კაპიტალიზაცია (დიდი კაპიტალის აკუმულირება და საბანკო სისტემების განვითარება), დაზღურ-მანქანურ და სატრანსპორტო საშუალებათა განვითარება (რკინიგზა, ავტომობილები, პორტები, დოკები, გიგანტური ფაბრიკა-ქარხნები და ა. შ.), ტექნოლოგიების განვითარება (ტელეფონი, ტელეგრაფი, საკონტინენტაშორისო სატელეფონო კაბელი, ელექტროგანათება, საბეჭდი მანქანა და ა. შ.), სახელოვნებო-კულტურული ცხოვრების კომერციალიზაცია, მასობრივ საზოგადოებათა ნარმოქმნა (წვრილბიურგერული საშუალო კლასი, პროლეტარიატი) (Vietta 1992: 28-30; Gay 2009: 39-42; Metzler 2007: 508).⁵

5 ს. ვიეტა მართებულად უკუაგდებს „მოდერნის“ ცნების იმ დეფინიციას და მოდერნის ეპოქის იმ დახასიათებასა და პერიოდიზაციას, რასაც გვთავაზობენ ამერიკელი პოლიტოლოგები და სოციოლოგები ტ. პარსონსი (T. Parsons) და ს. მ. ლიპსეტი (S. M. Lipset), რომლებიც „მოდერნის“ ცნებას განმარტავენ, როგორც სოციალური მოდერნიზაციის პროცესს და მოდერნის ეპოქის დადგომას მხოლოდ მასშტაბურ ინდუსტრიალიზაციას, დიდი კაპიტალის აკუმულირებას, მკვეთრ სოციალურ დიფერენციაციას, საკომუნიკაციო და სატრანსპორტო სისტემების განვითარებას, პოლიტიკურ პარტიციპაციას უკავშირებენ, რაც, მათი აზრით, მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ იწყება (Vietta 2007: 18). აქ ამერიკელი ავტორები, როგორც ჩანს, მხოლოდ ამერიკის სინამდვილიდან ამოდიან, მაშინ როდესაც ეს პროცესები დასავლეთში, კერძოდ, ევროპაში და თვით ამერიკაშიც, რა თქმა უნდა, ბევრად უფრო ადრე დაიწყო და განვითარდა თითქმის ერთი საუკუნით ადრე. გარდა ამისა, მოდერნის ეპოქა, პირველ რიგში, მხოლოდ სოციალ-ეკონომიკურ პროცესებს კი არ მოიცავს, როგორც მართებულად შენიშნავს ს. ვიეტა, არამედ, და უპირველესყოფისა, ფუნდამენტურ მენტალურ და აქსიოლოგიურ ცვლილებებსა და რყევებს უკავშირდება, რაც მხედველობიდან გამორჩათ პარსონსსა და ლიპსეტს: კერძოდ,



ინგლისელი უილიამ ტერნერის ფერწერული ტილო „წვიმა, ორთქლი და სინქარე – დასავლეთის დიდი რკინიგზა“ („**Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway**“) (1844) სწორედ რომ მოდერნის ეპოქის ტექნოკრატული არსის, მანქანურ-ტექნიკური ცივილიზაციის იკონური გადმოცემაა.

გამორჩათ ნიცშესეული „ღმერთის სიკვდილის“ დიაგნოზი და კონდიცია, რასაც შემდგომ უკავშირდება მოდერნის ეპოქაში განვითარებული ტოტალური დესაკრალიზაცია და იდეოლოგიზებული სეკულარიზაცია, რაც სწორედ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში განავითარა იდეოლოგიზებულმა თუ ნახევრად-იდეოლოგიზებულმა სციენტისმმა, რომელიც შემდგომ ეტაპზე იდეოლოგიზებულ ტექნოკრატისზმად ჩამოყალიბდება, განასკუთრებით ტოტალიტარულ ქვეყნებში – ნაცისტურ გერმანიასა და ბოლშევიკურ საბჭოთა კავშირში. ეკონომიკისა და სოციალურ სფეროში ტოტალური და მასშტაბური მოდერნიზაციის პროცესებს ს. ვიეტა XIX-XX საუკუნეების მიჯნასთან აკავშირებს, როდესაც ევროპაში (ინგლისი, საფრანგეთი, გერმანია და სხვ.) უკვე სრული მასშტაბით წარიმართა ურბანიზაციის, ინდუსტრიალიზაციის პროცესები, მე-დია, საკომუნიკაციო და სატრანსპორტო სისტემების მკვეთრი განვითარება (Vietta 2007: 20). აქ შევნიშნავ, რომ ეს პროცესები გოეთეს განჭვრეტილი და პროგნოზირებული აქვს თავის „ფაუსტში“ (1808-1831), კერძოდ, ტრაგედიის მეორე ნაწილის ბოლო, მეხუთე მოქმედებაში (ბრეგაძე 2016ხ: 218-232).. რაც შეეხება მოდერნის ეპოქაში აღმოცენებულ მენტალობის ცვალებადობასა და ცნობიერების დესაკრალიზაციას, რამაც გამოიწვია აღნიშნული სოციოკულტურული პროცესები, იგი სწორედ კანტის მეტაფიზიკიდან იღებს სათავეს, როდესაც მან მხოლოდ ემპირიული დრო და სივრცე, ე. წ. მოვლენათა სინამდვილის ეს ბაზისური ატრიბუტები, გამოაცხადა შემეცნების კატეგორიებად, რომლის ფარგლებშიც „მუშაობს“ სუბიექტის შემეცნება. შესაბამისად, პერსპექტივაში შესამეცნებელ ობიექტად გამოცხადდა ის „ნამდვილობა“, ის რეალობა, რასაც ადამიანის ანალიტიკური გონება და მისი ემპირიულ-გამოთვლითი მეთოდი გადასწვდება და „გადაფარავს“, სხვა ყველაფერი კი, ანუ რაც ამ ემპირიული რეალობისა და სუბიექტის შემეცნების ფარგლებს მიღმა რჩება, ის „საგანია თავისთავად“ (Vietta 2007: 21).

ამგვარად, მოდერნის ეპოქაში გვაქვს სოციალური ყოფისა და ყოფიერების ტოტალური რაციონალიზაცია, რაც გამოიხატება:

1. ყოფის სხვადასხვა სფეროს საგნებისა და მოვლენების მუდმივ მათემატიკურ გამოთვლებსა და დაანგარიშებებში,

2. ყოფის ტექნოკრატიზაციასა და ეკონომიზაციაში, რაც გულისხმობს ტექნოლოგიურ-ეკონომიკურ სარგებელზე, მაქსიმალურ წარმადობაზე ორიენტირებასა და პრაგმატულ-მერკანტილური ცნობიერების დომინირებას,

3. მუდამ რაციონალურად და პრაგმატულად მოქმედ სუბიექტში, რომლის მოქმედების სფეროა დიდი ინდუსტრიული გაერთიანებანი და ინფრასტრუქტურები, ან საბანკო სისტემები და ფინანსური ოპერაციები,

4. ე. წ. პროგრესისადმი ოპტიმიზმში (გერმ. **Progressoptimismus**), ანუ მეცნიერულ და ტექნიკურ წინსვლისადმი პერმანენტულ სწრაფვასა და ამ პროგრესისადმი უპირობო რწმენაში, რაც გულისხმობს სამყაროსა და ადამიანზე მხოლოდ მეცნიერულად შედგენილი სურათის/თვალთახედვის უპირობო აღიარებასა და იმის რწმენას, რომ მხოლოდ მეცნიერული დასკვნები და თვალსაზრისია ჭეშმარიტი და მხოლოდ მეცნიერებას შეუძლია სამყაროს სრულყოფილი შემეცნება და სამყაროს შესახებ აბსოლუტური ცოდნის მონოღება (Vietta 1992: 28-30).

შესაბამისად, ყალიბდება ინდუსტრიალიზებული, ურბანიზებული, პრაგმატულად, პოზიტივისტურად და სციენტისტურად მოაზროვნე დინამიური სეკულარული მასობრივი საზოგადოება, რომლის შიგნითაც მიმდინარეობს სპეციალიზაცია და დიფერენციაცია. როგორც ცნობილია, ამ პროცესებს მ. ვებერმა „განჯადოება“ (გერმ. „**Entzauberung**“) უწოდა (Metzler 2007: 508): ანუ, აღნიშნულმა მოდერნიზაციის პროცესებმა და ამავე პერიოდში გაბატონებულმა მატერიალისტურმა და პოზიტივისტურმა მსოფლმხედველობამ/ცნობიერებამ გამოიწვია ყოფიერებისა და ცნობიერების დესაკრალიზაცია, რასაც ნიცშემ „ღმერთის სიკვდილი“ უწოდა. ამას თან დაერთო მოდერნიზაციის პროცესებით გამოწვეული დეჰუმანიზაცია, ანუ ტოტალური გაუცხოება ადამიანებს შორის და ადამიანის ფენომენისა და ადამიანობის იდეის ნიველირება: კერძოდ, XIX საუკუნეში აღმოცენებულმა პოზიტივიზმმა და მარქსიზმმა ადამიანის არსი გაიაზრა ისეთ „სეკულარულ“ ფენომენად, რომელიც, ერთი მხრივ, იმთავითვე

ექვემდებარება დროს, ადგილსა (სოციალურ გარემოსა) და გენეტიკას (ბიოლოგიურ-ვიტალურ წარმომადობას), მეორე მხრივ, არის მომხმარებლური საზოგადოების (კოლექტივის) ცალკე აღებული გამოვლინება. ეს კი გულისხმობს იმას, რომ მოდერნულ სოციუმში მოქმედებს ბაზისისა და ზედნაშენის დიალექტიკა: ანუ, ადამიანის არსებობის საფუძველს ქმნის არა მისი სულიერ-გონითი, „მეტაფიზიკური“ მისწრაფებანი, გამოვლენილი, მაგ., მაღალ სულიერ ხელოვნებაზე მოთხოვნილებაში, ან რელიგიურ სწრაფვებში, არამედ მოდერნის ეპოქის ადამიანის ცხოვრებაში პირველადი და წარმმართველია სოციალურ-ეკონომიკური და მატერიალური უზრუნველყოფა. ამ ვითარებაში სულიერ კულტურას ეკარგება ღირებულებით არსი და აქვს დანაშაულის, ზედნაშენის ფუნქცია, რაც ნიშნავს მაღალ კულტურაზე მოთხოვნის მინიმალიზებას, ანუ თანამედროვე მოდერნის ადამიანს ჭირდება მხოლოდ კომერციალიზებული მასობრივი, „მსუბუქი“ ხელოვნება, რომელსაც ექნება მხოლოდ გასართობი და თავშესაქცევი ფუნქცია.

მოდერნის ეპოქაში აღმოცენებულ ტოტალურ დეჰუმანიზაციას ასევე ამძაფრებდა დარვინის სახეობათა თეორიიდან აღმოცენებული სოციალდარვინიზმი, რომელიც ადამიანს განიხილავდა სოციალურ ცხოველად, რომლის არსებობის ძირითადი აზრი მდგომარეობდა მომხმარებლური ვნებების დაკმაყოფილებასა და მატერიალური დოვლათის მაქსიმალურ გაფართოებაში (პრინციპით ბრძოლა არსებობისათვის). ამით კი იქმნებოდა წინაპირობები სოციუმში ადგილის მყარად დამკვიდრებისათვის, დომინირებისა და, საბოლოო ჯამში, გადარჩენისათვის.

როგორც აღინიშნა, გარდა სოციალურ-ეკონომიკური და ტექნოლოგიური ძირეული გარდაქმნებისა და განახლებისა მოდერნის ეპოქის უმთავრესი მახასიათებელია ქრისტიანული თეოცენტრისტული და ესქატოლოგიური და რენესანსულ-განმანათლებლური ანთროპოცენტრისტული პარადიგმების ცვლა.

ცნობილია, რომ განმანათლებლურ-იდეალისტურმა ფილოსოფიამ წამოაყენა სუბიექტის აპრიორულობის პოსტულატი, რაც გულისხმობდა: a) თავის თავთან მუდამ იდენტიფიცირებულ და ჰარმონიულ ადამიანს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია რაციონალური და ფსიქიკური კოჰერენტულობა, b) ადამიანის გამოცხადებას სამყაროს ცენტრად, რომელიც საზრისს და ღირებულებას ანიჭებდა სამყაროულ მოვლენებს და წესრიგი შე-

ჰქონდა მასში (Andreotti 2009: 53). ამგვარად, სწორედ ეს მონო-ლითური შემმეცნებელი სუბიექტი იყო ავტონომიური სიდიდე, ვისზეც დამოკიდებული იყო ყოფიერების მოვლენათა შეფასება და მონესრიგება. შესაბამისად, მთელი ყოფიერება მას და მის „ყოვლისშემძლე“ გონებას ექვემდებარებოდა. კანტზე დაყრდნობით, შემდგომ ფიხტემ ამ სუბიექტის აბსოლუტიზება განახორციელა. ამგვარად, შეიქმნა ანთროპოცენტრისტული დისკურსი, ანთროპოცენტრისტული მსოფლხატი: ადამიანი, როგორც ყოფიერებისათვის საზრისის მიმნიჭებელი სიდიდე (მყარი „მე“), ადამიანი, როგორც ყოფიერების საზრისისეული და ღირებულებითი ცენტრი.

ამ ანთროპოცენტრიზმს და სუბიექტის აბსოლუტიზაციას უკვე XIX ს. მეორე ნახევარში დაუპირისპირდნენ პოზიტივიზმი, მარქსი, დარვინი, ნიცშე, ფროიდი, მათ ყველამ თავისებურად განავითარეს იდეალისტური სუბიექტურობის გაუქმება: მაგ., იგივე პოზიტივიზმი, მარქსისა და დარვინის თეორიები ხელს უწყობენ, რომ ჩამოყალიბდეს მომხმარებლური ცნობიერების მატარებელი და კონკურენტულ გარემოზე ორიენტირებული მოდერნის ეპოქის სეკულარიზებული ადამიანი. შესაბამისად, ვიღებთ თანამედროვე მომხმარებელ სოციუმს, რომლის ფარგლებშიც იდეაფიქსადაა ქცეული წარმატების ინდექსი. ამიტომ, ეს სოციუმი მხოლოდ კარიერულ, ეკონომიკურ და მატერიალურ კეთილდღეობასა და წარმატებაზეა ორიენტირებული, რომელიც მუდმივად ამყოფებს საკუთარ თავს არაჰუმანური, არაჯანსაღი ეკონომიკური კონკურენციის პირობებში (მონოპოლიები, კაპიტალის ვიწრო ელიტებში აკუმულირება და ა. შ.), ვინაიდან ამ კონკურენტული საზოგადოების „ეთიკა“ ვლინდება მხოლოდ სოციალურ სტატუსში, ფინანსურ და მატერიალურ წარმატობასა და მოგებაზე აგებულ არაჰუმანურ ურთიერთობებში, რაც გულისხმობს მონინალმდეგე მხარის ყოველგვარი ხერხებით ჩამოშორებასა და გაბანკროტებას (სოციალდარვინიზმი).

ადამიანის იდეალისტურ-მეტაფიზიკური ხატის დესტრუქცია ასევე განავითარა მოდერნის ეპოქაში მზარდმა ბუნებისმეტყველებათა ექსპანსიამ. საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებმა (მაგ., ბიოლოგია) ადამიანი უკვე დაკვირვების ობიექტად აქციეს სხვა ცხოველურ, ორგანულ, თუ არაორგანულ წარმონაქმნებთან ერთად (დარვინიზმი) და ამით მას ანთროპოცენტრული პოზიციები დაათმობინეს: ადამიანი უკვე განხილულ იქნა სხვა

ბიოლოგიურ არსებათაგან ერთ-ერთ რიგით ცხოველად, ცხოველთა წრიდან გამოსულ ფენომენად, რომელიც ევოლუციის შედეგად აღმოჩნდა ყველაზე განვითარებულ ბიოლოგიურ არსებად (Andreotti 2009: 55).

ამით დარვინის ევოლუციისა და სახეობათა თეორიამ თავდაყირა დააყენა იდეალისტურ-მეტაფიზიკური ფილოსოფიისა და ქრისტიანობის ანთროპოცენტრისტული პოზიციები და ბიძგი მისცა ახალი სოციალური „ეთიკის“, სოციალდარვინიზმის განვითარებას, რაც დაეფუძნა არსებობისთვის ბრძოლის, სელექციისა (შერჩევისა და გადარჩევის) და გენეტიკური მემკვიდრეობის პრინციპებს. ხოლო ახლადწარმოქმნილმა უჯრედების კვლევამ ადამიანზე მეტაფიზიკური ფილოსოფიისა (კანტი, ფიხტე) და ქრისტიანობის იდეალისტურ-სპირიტუალური წარმოდგენები დაარღვია და ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსში ყოველგვარი სულიერ-გონითი და მეტაფიზიკური საწყისი უკუაგდო.

ინდუსტრიალიზაციამ კი ხელი შეუწყო ეკონომიკურ ურთიერთობათა განვითარებას, რის შედეგადაც სოციალ-ეკონომიკური პროცესები დაფუძნდა ყოფისა და ყოფნის უმთავრეს ბაზისად, თავისებურ კოლექტიურ ძალად, რაზეც დამოკიდებული აღმოჩნდა ადამიანის ეგზისტენცია. შესაბამისად, ადამიანმა დაკარგა სიმყარე და იგი გახდა გლობალურ სამომხმარებლო-საბაზრო პროცესში ჩათრეული მუდმივად ცვალებადი არსება. ამ ვითარებაში ადამიანმა დაკარგა თავისი ინდივიდუალობა და გადაიქცა მასის, მომხმარებელი კოლექტივის დანამატად და მუდამ მის მიერ დეტერმინებულ არსად (Andreotti 2009: 56).

აღნიშნულ კრიზისულ პირობებში და დაახლოებით ამავე პერიოდში აღმოცენდება ლიტერატურული მოდერნიზმი XIX საუკუნის 70-80-იან წლებში და განაგრძობს არსებობას XX ს. 60-იან წლებამდე (Metzler 2007: 508). იგი იყო ერთგვარი რეაქცია მოდერნის ეპოქის მიერ გამოწვეული საკრალური, ჰუმანური და ესთეტიკური დანაკარგების გამო. მოდერნიზმი საკუთარი ელიტარული ლიტერატურული და სახელოვნებო პრაქსისით შეეცადა, ერთი მხრივ, მოეხდინა ყოფიერებისა და ცნობიერების რესაკრალიზაცია, მეორე მხრივ, შეეცადა ემხილა და გაეკრიტიკებინა ამ ეპოქის მადეჰუმანიზებელი და მადისოცირებელი არსი, ასევე, შეეცადა უკუეგდო და დაეძლია რეალიზმის რეგლამენტირებული და დეტერმინებული პოეტიკა და ესთეტიკა (იხ. ქვემოთ თავი მეხუთე [დანართი]): „მთლიანობაში ლიტერატურული

მოდერნიზმი ვლინდება, როგორც რაციონალისტურ-ტექნიკურ-ეკონომიკურ მოდერნის ეპოქაზე მიმართული საპირისპირო კრიტიკული ხმა“ (Vietta 1992: 18).⁶

ამგვარად, მოდერნის ეპოქაში მიმდინარე დეჰუმანიზაციისა და დესაკრალიზაციის პროცესების გათვალისწინებით, – რაც ჯერ კიდევ XVIII ს. განმანათლებლობის ეპოქაში (და მანამდეც, XVII საუკუნეშიც) იღებს სათავეს და „დიალექტიკურად“ იქ აქვს გადგმული ფესვები (შდრ., დეკარტეს რაციონალიზმი, ბეკონისა და ჰობსის ემპირიზმი, კანტის კრიტიციზმი, ლე მეტრის მატერიალიზმი და ა. შ.) (Vietta 1992: 28), რასაც შემდგომ XIX ს. ერთვის პოზიტივიზმი, – ლიტერატურული მოდერნიზმი და მოდერნისტი ავტორები უპირისპირდებიან თავისთავად მოდერნის ეპოქას („ეს საუკუნე მეფისტოფელი“) (გალაკტიონი) და ახალი მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური ალტერნატივების შემუშავებით, ლიტერატურის განახლებითა და ესთეტიკის მოდერნიზაციით, ერთი მხრივ, ცდილობენ ყოფიერების რესაკრალიზაციას, ადამიანობის იდეის გადარჩენასა და საკუთარი შინაგანი არსის კვლევ-წვდომას, მეორე მხრივ კი, ავითარებენ:

- a) განმანათლებლობის ფარგლებში შემუშავებული ე. წ. რაციონალური და, როგორც ეგონათ, თითქოსდა მონოლითური სუბიექტის კრიტიკას,
- b) განმანათლებლური გონების/რაციოს კულტისა და, ასევე როგორც ეგონათ, რაციონალური შემეცნების თითქოსდა ყოვლისმომცველობის, ტოტალობისა და სრულყოფილების კრიტიკას,
- c) რაციონალურ-ლოგიკური ენის კრიტიკას,
- d) იდეოლოგიზებული სციენტეიზმის კრიტიკას,
- e) ტექნოკრატულ-მანქანური ცივილიზაციის კრიტიკას,
- f) ყოფის რაციონალიზაციის კრიტიკას,

6 ასევე შდრ: „სოციალური ცვლილებების ასახვა – ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომუნიკაციის ახალი ფორმები (ტელეფონი, ტელეგრაფი, რკინიგზა, ავტომანქანები), ახალი მედია-საშუალებები (რადიო, ჟურნალ-გაზეთები) – არ ქმნის მოდერნისტული რომანის ცენტრალურ პრობლემატიკას. პრობლემატიკა, რაც აქაა მოცემული, სულ სხვაგვარია: ეს არის საზოგადოებაში თანამედროვე სუბიექტის პრობლემატიკა, მოდერნის ეპოქაში მისი შინაგანი დაქუცმაცებულობა და დაშლა. სწორედ აქ ვლინდება მენტალობის ცვალებადობა, რაც მოდერნს, როგორც ისტორიულ პროცესს, ადამიანისთვის მოაქვს“ (Vietta 2007: 20-21).

- გ) საშუალო კლასის, ე. წ. ბიურგერობის, ანუ მომხმარებელი საზოგადოებისა და ბიურგერულ-მომხმარებლური ცნობიერების კრიტიკასა და თვით ზიზილს (რაც, განსაკუთრებით სიმბოლისტებთან და ექსპრესიონისტებთან გვხვდება და რაც, სავარაუდოდ, ნიცშეს მიერ „ასე იტყოდა ზარატუსტრაში“ განვითარებული უკანასკნელი ადამიანისადმი, პატარა ადამიანისადმი (**„der letzte Mensch“**, **„der kleine Mensch“**), ანუ საკუთრივ თანამედროვე ბიურგერისადმი „ზიზილისა“ (**„Eckel“**) და „მძულვარების“ (**„Verachtung“**) კონცეპტებიდან იღებს სათავეს – კ. ბ.),
- h) ხელოვნების კომერციალიზაციისა და მასკულტურის კრიტიკას,
- i) განმანათლებლობისა და რეალიზმის პოეტოლოგიურ პრინციპთა კრიტიკასა და უარყოფას (Vietta 1998: 540; Gay 2009: 24-28).

2. მოდერნული მეცნიერება/ზუნებისმეტყველება

როგორც ეს ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, მე-20 საუკუნის ცხრა-სიან წლებში საბოლოოდ მოხდა გადატრიალება ემპირიულ მეცნიერებებში, კერძოდ ფიზიკაში, როდესაც დაინგრა „კლასიკური“ ნიუტონისეული ფიზიკის მექანიცისტური წარმოდგენები სამყაროზე, უკუგდებულ იქნა მე-18 საუკუნის ლე მეტრისეული „ნაიფური“ მატერიალიზმი და მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში გაბატონებული ვულგალური პოზიტივიზმი, რომელთა მიხედვითაც, თითქოს ბუნება მხოლოდ ფიზიკური და ქიმიური კანონების პროდუქტი ყოფილიყოს. ამის საპირისპიროდ, მაქს პლანკის *კვანტური თეორია (1901)*, ერნსტ რეზერფორდის *ატომისტური თეორია (1902)* და ალბერტ აინშტაინის *ფარდობითობის თეორია (1905)* აფუძნებენ სამყაროს ახალ მსოფლხატს, ახალ მოდელს, რომელთა მიხედვითაც უნივერსუმი არა ერთგანზომილებიანი გრძნობადალქმადი სინამდვილეა, სადაც მიმდინარეობს ფიზიკური ენერგიებისა და ქიმიურ ნივთიერებათა ცვლის თანმიმდევრული, უწყვეტი, მიზეზ-შედეგობრივი მექანიკური გაცვლა-გამოცვლა, არამედ სამყარო რთული და უსასრულოდ მრავალგანზომილებიანი „ტრანსცენდენტალური“ ფენომენია, რომლის თითოეულ დაფარულ ნაწილაკში (ატომში, კვანტში) უსასრულოდ და ყოველგვარი კაუზალობისა და მიზანდასახულობის გარეშე

მიმდინარეობს ენერგიების გაცვლა-გამოცლა და კვლავწარმოება, სადაც ენერგია გარდაისახება მატერიად და მატერია – ენერგიად. შესაბამისად, გარესამყაროში, ემპირიაში მიზეზ-შედეგობრივი მექანიკის თანმიმდევრული პროცესი კი არაა მოცემული, არამედ ენერგიების, მასის წყვეტილი, ნახტომისებური, არამიზანმიმართული, არასწორხაზოვანი გამობატვა ვლინდება (Andreotti 2009: 101).

ფარდობითობის თეორიის თანახმად, თითქოსდა მყარი და თითქოსდა გამოთვლასა და გაზომვას დაქვემდებარებული განზომილებანი (რასაც აქამდე ირწმუნებოდნენ განმანათლებელი რაციონალისტ-ემპირისტები და მეტაფიზიკოსი კანტიც) „დრო“ და „სივრცე“ პირობითი და არამდგრადი, ეფემერული დიმენსიები აღმოჩნდნენ: საბოლოო ჯამში გაირკვა, რომ არ არსებობს დროის სწორხაზოვანი ათვლა და კონტინუუმი და არც სივრცეში თანმიმდევრული გადაადგილება. შესაბამისად, დროსა და სივრცეში მოძრაობა არა მხოლოდ მექანიციკური, არამედ წარმოსახვითი ბუნებისაა და ირკვევა, რომ შესაძლებელია სხვა და სხვა დროსა და სივრცეში პარალელური არსებობა და გადაადგილება. გარდა ამისა, ისიც ირკვევა, რომ სხეულის მასა მის სიჩქარესთან ერთად იცვლება, და რომ მატერია ენერგიის განსაკუთრებული ფორმაა.

ამ ახალი საბუნებისმეტყველო აღმოჩენების შედეგად სამყაროში მიმდინარე პროცესები და მოვლენები არაპროგნოზირებადი გახდა და მათი მიმოქცევის განსაზღვრა მხოლოდ ჰიპოტეტურ, სავარაუდო განჭვრეტებს დაეფუძნა. ამგვარად კი სამყაროს, უნივერსუმის სიმყარესა და სტაბილურობას საფუძველი გამოეცალა და ტრადიციული ფიზიკის მეცნიერული დამაჯერებლობა გაქარწყლდა.

ამგვარად, სამყაროში არსებულმა დისკონტინუუმმა, „ნახტომებმა“, არათანმიმდევრობამ, არამიზანმიმართულობამ, ფარდობითობამ შეარყია ტრადიციული ფიზიკის მიერ შემუშავებული სამყაროს მყარი და სტაბილური მსოფლხატი და მის მიერვე შემუშავებული მექანიკის თითქოსდა შეუვალი კანონები. შესაბამისად, სამყაროს თითქოსდა მყარი ფიზიკური კანონზომიერებანი გაქარწყლდა, ხოლო ტრადიციული ფიზიკის კანონები ახლა უკვე ჰიპოთეზებმა, გათვლებმა და მოდელებმა ჩაანაცვლა და საბ-

ოლოოდ გაირკვა, რომ სამყარო იმთავითვე „საალბათო ბუნებისაა“: თუკი აქამდე სამყარო დეტერმინებული იყო და ექვემდებარებოდა განსაზღვრასა და „შევსებას“, ახლა სამყაროში ალარაფერი ექვემდებარება ზუსტ დაკვირვებას, გაზომვას, გამოთვლასა და ექსპერიმენტს. შედეგად, სამყაროში მიმდინარე მოვლენებსა და აქ არსებულ ფენომენებზე მხოლოდ ვარაუდით თუ შეიძლება საუბარი და განსჯა, მხოლოდ მათემატიკური ფორმულებითა თუ შეიძლება მათი მიახლოებითი აღწერა (Andreotti 2009: 102-104).

3. მოდერნული ფილოსოფია

უპირველესი ფილოსოფოსი, ვინც უდიდესი გავლენა მოახდინა მოდერნისტულ მწერლობაზე (მათ შორის ქართულ მოდერნიზმზე), რა თქმა უნდა, იყო ფრიდრიხ ნიცშე (1844-1900) და მის მიერ განვითარებული ნიჰილისტურ-კრიტიცისტული ფილოსოფია, რომლის მიზანიც იყო აქამდე არსებული როგორც საკრალური, ისე სეკულარული იდეოლოგიზებული დოგმების კრიტიკული ანალიზი, მათი უკუგდება და მათ სანაცვლოდ ახალი მსოფლმხედველობრივი ღირებულებების დაფუძნება, რასაც იგი „ყველა ღირებულებათა გადაფასებას“ („**Umwertung aller Werte**“) უწოდებდა. ნიცშეს თანახმად, *სიცოცხლე* (გერმ. **Leben**), როგორც უმთავრესი ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური ღირებულება და ფენომენი, სწორედ ასეთ აქსიოლოგიურ ქმედებაში ავლენს ყველაზე სრულყოფილად თავის თავს: სწორედ ამ პროცესში – ე. ი. ღირებულებათა გადაფასების პროცესში – ხორციელდება ადამიანში არსებული სასიცოცხლო ძალების მუდმივი ზრდა. ეს დისკურსი კი ნიცშემ განავითარა თავის ცენტრალურ თხზულებაში „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“ (1883-1885), სადაც გაცხადდა ორი ფუნდამენტური დებულება – *ღმერთის სიკვდილისა* და *ზეკაცის*. ამგვარად კი, ერთი მხრივ, გაცხადდა მოდერნის ეპოქის დესაკრალიზებული და „დელოგოცენტრიზებული“ კონდიცია, ხოლო, მეორე მხრივ, ღირებულებათა ინდივიდუალური დაფუძნების გარდაუვალობა და აუცილებლობა.

ამასთან, ნიცშე გამოავლენს და წარმოაჩენს ე. წ. ავტონომიური სუბიექტისა და ენის კრიზისს და, აქედან გამომდინარე, საუ-

ბრობს კანტიანურ-ფიხტეანური სუბიექტურობის, ჰეგელიანური ისტორიული გონის ობიექტურობისა და „რაციონალური“ ენის დაძლევის აუცილებლობაზე.

სუბიექტურობის კრიტიკა: ნიცშეს მიხედვით, ყალბია კონსტრუქტი (ანუ, წმინდად სპეკულატიური განაზრებების საფუძველზე მიღებული დებულებანი, რომლებიც შემდგომ უმაღლესი „ჭეშმარიტი“ ცნებებისა და კატეგორიებს რანგში ადის), თითქოს არსებობს ერთი მონოლითური სუბიექტურობა, რომელიც ადამიანის შემეცნებასა და ეგზისტენციაში ქმნის უცილობელ წინაპირობას მუდმივად მართებულ და ჭეშმარიტ რაციონალურ გადანყვეტილებათა და ქმედებათათვის; რომ თითქოს ადამიანის გონება, რაციო სხვადასხვა ვითარებაში ერთი და იმავე ძალმოსილებითა და ხარისხით დაუბრკოლებლად ქმედებს და ყოველთვის აღემატება ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსში მოქმედ ინსტინქტებსა და არაცნობიერ ლტოლვებს, თითქოს ნებისმიერ კრიზისულ ვითარებაში გონება ყოველთვის სწორ ეთიკურ და პრაგმატულ გადანყვეტილებებს იღებს. ამით ნიცშე უარყოფს მონოლითურ სუბიექტურობას და საუბრობს ადამიანის არსის *მრავლობითობაზე (Vielheit)*, მის მრავლობით ბუნებაზე, რაც გულისხმობს, რომ სუბიექტის ანთროპოლოგიურ არსში და, აქედან გამომდინარე, მის გადანყვეტილებებში, ქცევასა და ქმედებებში წარმართველი გონება კი აღარ არის, არამედ არაცნობიერი ინსტინქტები, ლტოლვები და ქვეცნობიერი წარმოსახვები (Andreotti 2009: 111).

ამგვარად, მოდერნის ეპოქაში უკვე საბოლოოდ მოელო ბოლო ე. წ. მყარ, მონოლითურ სუბიექტურობას, პიროვნულობას, შესაბამისად, მონოლითურ სუბიექტს, რომელსაც „ოდესლაც“ ჰქონდა მყარი ღირებულებები და ეთიკური პრინციპები. ამის ნაცვლად აღნიშნულ ეპოქაში სუბიექტი იქცა პიროვნებადაშლილ, იდენტობადაკარგულ მოცემულობად (ე. წ. „მე“-ს რღვევა, „მე“-ს დაშლა, **Ich-Dissoziation**) (ს. ვიეტა). შედეგად, სუბიექტი კი აღარ ახდენს გავლენას გარესამყაროზე, იგი კი არ განკარგავს და წარმართავს მას, არამედ სუბიექტი სრულად დეზორიენტირდა თავის ეგზისტენციაში და მთლიანად დაექვემდებარა გარესამყაროს, ყოფიერების, ისტორიული პროცესის არაპროგნოზირებად, ატელეოლოგიურ არსს. ამით კი ბოლო მოელო განმანათლებლობის

ანთროპოცენტრისტულ წარმოდგენებს.⁷

ენის კრიტიკა: ნიცშეს მიხედვით, ე. წ. ბუნებრივი ენა არ არის ის ინსტრუმენტი, რომელიც სრულყოფილად ასახავს და აღწერს სამყაროში მიმდინარე მოვლენებსა და რეალობაში მოცემულ საგნებს. ენა არ არის არც აზრების სრულყოფილი გამოხატვის ინსტრუმენტი, ვინაიდან სამყარო, რომლის ასახვაზეც ენაა მიმართული, თავად არაა სრულყოფილი და ჩამოყალიბებული ოდენობა, მყარი და პროგნოზირებადი, ბოლომდე ამოცნობილი და შეცნობილი მოცემულობა. ამდენად, ისინი – ენა და სამყარო – ერთმანეთს ვერ ფარავენ, ვერ შეესატყვისებიათ (Behler 1996: 294, 300).⁸

ამგვარად, სუბიექტისა და ენის კრიტიკით ნიცშე დაუპირისპრდა ჰეგელისეულ ტოტალიობის კონცეპტს და განახორციელა მისი დეკონსტრუქცია: მთლიანობრივი, მონოლითური ყოფიერებაში აღარაფერი რჩება – არც გონება, არც სუბიექტი, არც ენა და არც თავად ყოფიერება. ამის ნაცვლად მოცემულია თითოეული მათგანის ფრაგმენტები და ფრაგმენტაცია. ხოლო ისტორიული პროცესი ტელეოლოგიის პრინციპს კი არ ეფუძნება და თანმიმდევრული, სწორხაზოვანი სვლა კი არაა აბსოლუტური გონის მიერ წინასწარდასახული მიზნისაკენ, არამედ ერთი და იმავეს მარადიული განმეორებაა: ანუ, ისტორიული პროცესი წრიული პროცესების ჯამია და თითოეულ წრეზე მუდმივად ვლინდება პოლიტიკური და იდეოლოგიური ძალაუფლებისაკენ, ბატონობისაკენ სწრაფვის ნება, მუდმივად ვლინდება სახელმწიფოს ძალადობა ადამიანის, სიცოცხლის მიმართ, გამომდინარე იქიდან, რომ ყოფიერების საფუძველი თავად ნებაა, (**Wille**) ყოფიერების უპირობო და აპრიორული პირველსაწყისი. (Andreotti 2009: 112).

მოდერნისტულ მწერლობასა და მოდერნისტ მწერალთა მსოფლმხედველობაზე გარდა ნიცშესი ასევე დიდი გავლენა იქონია სიორენ კირკეგორის *ეგზისტენცფილოსოფიამ* და არტურ შო-

7 შდრ.: „სამყაროს ძირითადი მახასიათებელი უკუნითი უკუნისამდე არის ქაოსი („**Chaos**“), სამყარო მოკლებულია წესრიგს, გააზრებულ დაგეგმვას, ფორმას, სიბრძნეს, და მშვენიერებას, როგორც ამას ჩვენი ესთეტიკები და ესთეტიკოსები იტყობდნენ“ (Nietzsche 2000b: 467).

8 შდრ.: „მას (ადამიანს – კ. ბ.) მართლა ეგონა, რომ ენაში და ენით სამყაროს შეიმეცნებდა“ („*er meinte wirklich in der Sprache die Erkenntnis der Welt zu haben*“) (Nietzsche 2000a: 30).

შენჭაუერის ნების მეტაფიზიკამ. ნიცშემდე სწორედ შოპენჰაუერი (1788-1860) და კირკეგორი (1813-1855) დაუპირისპირდნენ ჰეგელის პანლოგიზმს, ტოტალობის კონცეპტსა და მთელს იდეალისტურ ფილოსოფიას. მათი ფილოსოფიური ნააზრევი ერთგვარი შემობრუნების წერტილი იყო ფილოსოფიის ისტორიაში, ვინაიდან ისინი უშუალოდ დაინტერესდნენ ყოველი ცალკე აღებული სუბიექტისათვის მნიშვნელოვანი მწვავე ეგზისტენციალური საკითხებითა და თავად ამ ეგზისტენციის საზრისით, მათი ფილოსოფია უშუალოდ ეხმიანებოდა და განიხილავდა ყოველი ცალკე აღებული ადამიანის ეგზისტენციის პრობლემატიკას. შესაბამისად, კანტიანურმა კითხვებმა, „რა შემიძლია ვიცოდე“, „რა უნდა ვქნა“ და „რისი იმედი უნდა მქონდეს“, წმინდად შემეცნებით-თეორიული სიბრტყიდან ეგზისტენციალურ სიბრტყეზე გადმოინაცვლა.

შოპენჰაუერის მიხედვით, ყოფიერების საფუძველი აბსოლუტური გონი (**Geist**) კი არაა, არამედ აბსოლუტური ნება (**Wille**), რაც ნიშნავს იმას, რომ სამყარო და მასში მიმდინარე პროცესები, კერძოდ, ცალკე აღებული ადამიანის ეგზისტენცია იქნება ეს, თუ ისტორიული პროცესი, იმთავითვე საზრისსა და მიზანსაა მოკლებული, ვინაიდან ნება არის ყოფიერების „ბრმა“, უსაზმნო, საზრისს მოკლებული პირველსაწყისი, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული.

ხოლო ამ უსაზრისობის ვითარებაში სუბიექტს აქვს წარმოდგენები (**Vorstellung**), ანუ ილუზორული დასკვნები საკუთარი არსებობის სიმყარის შესახებ. მაგრამ სუბიექტის არსებობა და მასთან ერთად მისი წარმოდგენები სრული ილუზიაა, „მაიაა“, „მოჩვენებაა“ (**Schein**). ადამიანი კი ამ თავის პირადი წარმოდგენების ტყვეობაშია, ამ წარმოდგენათა საფუძველზე უსასრულოდ უჩნდება სურვილები, რომლებსაც ის ვერ იკმაყოფილებს და მას ამ დაუკმაყოფილებლობის გამო, საბოლოო ჯამში, საკუთარი ეგზისტენცია ტანჯვად გადაექცევა ხოლმე, ვინაიდან სუბიექტის სურვილები და ყოფიერების პირველსაწყისი – ნება (**Wille**) იმთავითვე დაპირისპირებულნი არიან და ამ კონფლიქტის ტრაგიკულობას ადამიანი ხშირად ვერ აცნობიერებს, ანუ ვერ აცნობიერებს, რომ მისი სურვილები წარმავალი და ამაოა, განქარვებადია, რომ ყოფიერების სტიქიური უსაზრისო არსი მას

ნამისყოფით წარხოცს (Safranski 2002: 313; Windelband 1980: 507, 508, 533).⁹

ამიტომ, შოპენჰაუერის მიხედვით, საჭიროა გათავისუფლება ამ სურვილებისაგან და ასე სულიერი სიმშვიდისა და თავისებური „კათარზისის“ მოპოვება, ანუ, საკუთარი მოჩვენებითი წარმოდგენებისაგან გათავისუფლება, „განწმენდა“ და ასე ყოფიერების ნებელობისაგან თავის დაღწევა, ვინაიდან საკუთარი წარმოდგენები სწორედ ყოფიერების ნებელობითი ბუნების ერთ-ერთი გამოხატულებაა (Schopenhauer 1977: 199). ამიტომ, საჭიროა კათარზისი და „სამსარადან“ „წირვანაში“ გადასვლა. ამ მდგომარეობაში გადაყვანა და ეგზისტენციით მოგვრილი ტანჯვებისაგან გათავისუფლება კი ერთადერთ რამეს ძალუძს – ხელოვნებას, კერძოდ, მუსიკას. იგია ის ესთეტიკური და ეთიკური ბერკეტი, რომელიც ადამიანს თანალმობას (**Mitleid**) ანიჭებს და განწმენდს მას საკუთარი ამოუწურავი სურვილების (შდრ., „საწყაული აღუვსებელი“ – ბარათაშვილი) და სამყაროს უსაზრისობის მიერ მოგვრილი ტანჯვისაგან (Windelband 1980: 534-535).

დასავლური ფილოსოფიის ისტორიაში პირველად კირკეგორის ფილოსოფია დაინტერესდა ყოველი ცალკე აღებული კონკრეტული ადამიანის რეალური, მიმდინარე ეგზისტენციის პრობლემატიკით, პირველად აქ დაისვა საკითხი ადამიანის ეგ-

9 შდრ., შოპენჰაუერის მთავარი ნაშრომი „სამყარო როგორც ნება და წარმოდგენა“ (1819): „ნება („*Wille*“) არის პირველადი და საწყისისეული („*ist das erste und Ursprünglichste*“), შემეცნება („*Erkenntnis*“) (ანუ, ცნობიერებისეულ წარმოდგენათა ერთობლიობა – კ. ბ.) კი ნებას უბრალოდ თან ერთვის, თან სდევს, როგორც მისი გამოვლინება („*Erscheinung*“), მისი ხელსაწყო („*Werkzeug*“). [...] ყოველი სხეული განხილულ უნდა იქნას ნების გამოვლინებად, ვინაიდან ნება უპირველეს ყოვლისა ფუძნდება, როგორც სწრაფვა/მისწრაფება („*Streben*“). ამიტომაც, ყოველი სამყაროსეული სხეულის („*Weltkörper*“) საწყისი მდგომარეობა შეუძლებელია უმოძრაობა იყოს („*Ruhe*“), იგი (ე. ი. სხეულის საწყისი მდგომარეობა – კ. ბ.) მოძრაობაა („*Bewegung*“), წინმსწრაფველი ლტოლვა („*Streben vorwärts*“) უსასრულო სივრცეში მოსვენებისა და მიზნის გარეშე. მას ვერ უპირისპირდება ვერც კაუზალობის და ვერც ინერტულობის კანონი“ (Schopenhauer 1977: 199, 368). აქვე შევნიშნავ, რომ ეს თხზულება მთელი 40 წლის მანძილზე შეუმჩნეველი დარჩა და მხოლოდ შოპენჰაუერის გარდაცვალების შემდეგ მოხდა მისი „აღმოჩენა“, რამაც მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში შოპენჰაუერის ბუმი გამოიწვია. ხოლო ამ წიგნის პოპულარობას დიდად შეუწყვეს ხელი რიჰარდ ვაგნერმა და ფრიდრიხ ნიცშემ, ვინაიდან ეს თხზულება გარკვეული ხანი მათი უპირველესი საკითხავი იყო.

ზისტენციალური შეჭირვების შესახებ და დაისახა აქედან გამოყვანის გზების ძიება. ამით კირკეგორი ისევ და ისევ დაუპირისპირდა ჰეგელის აბსტრაქტულ, განყენებულ ლოგოცენტრისტულ, იდეალისტურ ფილოსოფიას, სადაც კონკრეტული ადამიანის არსებობის რეალური სამკვდრო-სასიცოცხლო პრობლემატიკა არც განიხილებოდა, და თუ განიხილებიდა, ისიც აბსტრაქტული ფორმით კაცობრიობისა და ისტორიის ფილოსოფიის კონტექსტში (Andreotti 2009: 110).

კირკეგორისთვის ადამიანის არსებობა იმთავითვე წინააღმდეგობებით აღსავსე მოცემულობაა, მისი ეგზისტენცია პარადოქსული ბუნებისაა, რომლის ფარგლებშიც ურთიერთგამორიცხვისა და მოულოდნელობის პრინციპი მოქმედებს. კირკეგორის მიხედვით, წარმოდგენელი და შეუძლებელია, ერთი მხრივ, ამ ქვეყნად ყოფნით, „დაზაინ“-ში არსებობით მოგვრილი შიშისა (**Angst**) და ძრწოლის (**Zittern**) და, მეორე მხრივ, რწმენის (**Glaube**) ურთიერთმორიგება. ამ შემთხვევაში, ეგზისტენციალური შიში, ანუ საბოლოო ფინალობის, სამუდამო გაქრობის, არარაში განქარვების შიში ადამიანს იმთავითვე თან დაჰყვება, აპრიორულია, მას ვერ ასცდება და ადამიანი აუცილებლობით, ადრე თუ გვიან აღმოჩნდება ეგზისტენციის ე. წ. *ეთიკურ ფაზაზე*, ანუ აღმოჩნდება ეგზისტენციის იმ ეტაპზე, როდესაც ადამიანის არსებობაში ეს ეგზისტენციალური შიში ინვეეს სასონარკვეთას. ამ ვითარებაში სასონარკვეთილების დაძლევა და ეგზისტენციის რწმენის ფაზაზე გადასვლა უკვე თავად ყოველი ცალკე აღებული ადამიანის შემეცნებით ნებელობაზეა დამოკიდებული – ის ან მოიპოვებს საზრისს და იდენტობას თავის ეგზისტენციაში, ან სამუდამ დარჩება სასონარკვეთილების ტყვეობაში: „*ისეთი მიმართებისას, როდესაც ეს მიმართება („Verhältnis“)* თავის თავს მიემართება, თვითობა („*ein Selbst*“) თავის თავს ან თავად აფუძნებს, ან სხვისი მეშვეობით აფუძნებს თავის თავს. [...] ამგვარად განვითარებული და დაფუძნებული მიმართება ავლენს ადამიანის თვითობას. ეს კი არის მიმართება, რომელიც თავის თავზეა მიმართული და ვინაიდან ის თავის თავზეა მიმართული, ის სხვაზეცაა მიმართული („*zu einem Andern*“) (ეს „სხვა“ გულისხმობს ახალ ეგზისტენციალურ პერსპექტივას, ანუ მსოფლმხედველობრივი რწმენისა და ორიენტირის მოპოვებას – კ. ბ.). [...] შემდგომ კი გვაქვს ფორმულა, რომელიც თვითობის იმ მდგომარეობას აღწერს, როდეს-

საც სასონარკვეთა („*die Verzweiflung*“) დაძლეულია: როდესაც თვითობა თავის თავზე მიმართული და როდესაც მას სურს ეს მიმართება თავადვე იყოს, თვითობა ამგვარად თავის თავს აფუძნებს („*gründet sich*“) იმ ძალმოსილებაში („*in der Macht*“), რომელიც მან თავად დააფუძნა“ (Kierkegaard 1991: 9,10).

ამგვარად, იდეალისტური ფილოსოფიის (კანტიანური, ფიხტეანური, ჰეგელიანური და ა. შ.) საპირისპიროდ კირკეგორისთვის ყოფიერებასა და ადამიანის ეგზისტენციაში არ არსებობს წინასწარ მოცემული რაიმე აპრიორული საწყისი, მყარი ცენტრი (მაგ., კანტიანური ტრანსცენდენტალური იდეები, ან ფიხტესეული აბსოლუტური „მე“, ან ჰეგელისეული აბსოლუტური გონი და ა. შ.), რომელზეც ადამიანი თავის ეგზისტენციაში ორიენტაციას აიღებდა, რომელზე დაყრდნობითაც ადამიანი შეიმუშავებდა მყარ ეთიკურ ქცევის წესს, ჩამოიყალიბებდა მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას და ასე მიანიჭებდა საზრისსა და მიზანს თავის არსებობას. შესაბამისად, ეგზისტენციის ეთიკურ ფაზაზე, ანუ სასონარკვეთისა და შიშის ფაზაზე ადამიანი მხოლოდ თავის თავსაა მინდობილი და მან თავად უნდა შეიმუშაოს ამ ეგზისტენციალური შეჭირვებიდან გამოსავლის გზები, ანუ თავად უნდა მოიპოვოს ეგზისტენციალური სულიერი საყრდენი, მსოფლმხედველობრივი ორიენტირი, რაზედაც იგი შემდგომ ააგებს თავის არსებობას და დაისახავს მიზანს ცხოვრებაში (Seibert 1997: 25-31).

კირკეგორის მიხედვით, თავის ეგზისტენციაში ეთიკურ ფაზაზე ყველა წარსდგება, მაგრამ ამ ფაზის დაძლევა ცალკეულთა ხვედრია, ვინაიდან ყოველ ადამიანში ერთნაირად აპრიორული არ არის სუბიექტურობა, ანუ პიროვნულ-სულიერი და მსოფლმხედველობრივი განვითარების დონე, ყოველ ადამიანში თანაბრად მყარი არ არის თვითობა, პიროვნულობა, პიროვნული ნებელობა, შემეცნებითი ნებელობა, ვინაიდან თავად ადამიანის ანთროპოლოგიური არსი არ არის მყარი მონოლითური თვითობა (**Selbst**), მის არსში ყოველთვის არ არის მოცემული მუდმივად მყარი შემეცნებითი საწყისი, იგივე გონება, რომელიც ამ სუბიექტურობას გაამყარებდა, ვინაიდან ადამიანის ანთროპოლოგიური არსი კირკეგორისთვისაც დენადია, არამყარია, „თვითობა არც ერთი ვითარებაში არ არის მყარი“ („**was das Selbst ist, steht in keinem Augenblicke fest**“) (Seibert 1997: 32-35).

ამიტომ, რწმენის, ანუ საკუთარ შემეცნებაში ეგზისტენციალური საყრდენის, ორიენტირის მოპოვება ხშირად ნახტომისებურად, კაიროსულად ხდება, როდესაც სუბიექტის შემეცნებაში მოულოდნელად, ყოველგვარი ლოგიკის გარეშე, ყოველგვარი წინაპირობის გარეშე ჩნდება თავისებური გამონათება, გამოცხადება, *გაბრწყინება (Verklärung)*, რა მომენტშიც ადამიანს უჩნდება მსოფლმხედველობრივი რწმენა და მასში ცნობიერდება და იხსნება არსებობის ახალი პერსპექტივა, რა მომენტშიც იგი მოიპოვებს აზრს საკუთარი არსებობის მაღალი დანიშნულების შესახებ და სწორედ ამ ვითარებაში ხორციელდება ცნობილი კირკეგორისეული *ნახტომი (Sprung)* ეგზისტენციის რწმენის ფაზაზე (Seibert 1997: 31-32).

როგორც მსოფლმხედველობრივი, ისე უშუალოდ პოეტიკის თვალსაზრისით (პერსონაჟთა შექმნა, ნარატიული და კომპოზიციური ასპექტები) მოდერნისტულ ლიტერატურაზე დიდ გავლენას ასევე ახდენდნენ ზიგმუნდ ფროიდის (1856-1939) *ფსიქოანალიზი*, ანრი ბერგსონის (1859-1941) *ინტუიტივიზმი* და ერნსტ მახის (1838-1916) *ემპირიოკრიტიციზმი*.

ზ. ფროიდი თავისი *ფსიქოანალიზით*, იგივე *სიღრმისეული ფსიქოლოგიით (Tiefenpsychologie)* დაუპირისპირდა ტრადიციულ, კლასიკურ ფსიქოლოგიას, ე. წ. *ცნობიერების ფსიქოლოგიას (Bewusstseinspsychologie)*, რომელიც სუბიექტის სულის, ფსიქიკის მხოლოდ ცნობიერ სანყისზე იყო ორიენტირებული. ფროიდმა ამის საპირისპიროდ წამოაყენა თეზისი, რომ სულისმთავარი, ფსიქიკური პროცესების უმეტესობა ცნობიერებისათვის დაფარულია. შესაბამისად, ფროიდმა ადამიანის ფსიქიკა დაჰყო ცნობიერ და არაცნობიერ სანყისებად და ამ დაყოფაში დიდი წილი მოდიოდა სწორედ არაცნობიერ სანყისზე. მაგრამ შემდგომ ფროიდმა ფსიქიკის ორწევრა დაყოფა შეცვალა სამწევრა დაყოფით და ადამიანის ფსიქიკაში გამოყო სამი ინსტანცია: 1. იგი (**Es**), სადაც თავს იყრის ადამიანის არაცნობიერი სექსუალური და ცხოველურ-ვიტალური აგრესიული ლტოლვები; 2. *ზე-მე (Über-Ich)*, სადაც თავს იყრის საზოგადოებისაგან და კულტურისაგან გადმოცემული/თავსმოხვეული ნორმები; 3. *მე (Ich)* – საკუთრივ ცნობიერება, რომელიც არის შუამავალი ზედა და ქვედა სულისმთავარი ინსტანციებს შორის. ზედა ინსტანციები („მე“, „ზე-

მე“) მუდმივად ცდილობენ არაცნობიერის კონტროლს, რომელიც ამ კონტროლიდან მხოლოდ ძილსა და სიზმარში გამოდის. ეს ურთიერთდაპირისპირებული ინსტანციები ურთიერთში „გადადიან“ და ინვევენ ადამიანის „მე“-ს მუდმივ არასტაბილურობასა და დისჰარმონიას. ადამიანი აქ უკვე უძღურია გონების (**Ver-nunft**) საფუძველზე განახორციელოს სრული თვითგანსაზღვრა, მოიპოვოს თვითიდენტობა, ბოლომდე გააცნობიეროს საკუთარი არსება და დაამყაროს ჰარმონია საკუთარ თავთან, სუბიექტს მუდამ „უსხლტება“ საკუთარი „არაპროგნოზირებადი“ და ბოლომდე შეუცნობი „მე“ (შდრ., ფროიდის ცენტრალური ნაშრომი „სიზმართა განმარტება“, „**Traumdeutung**“, 1900) (Andreotti 2009: 131-132).

აქ ცხადია, რომ, ისევე როგორც ნიცშესთან, ფროიდთანაც ადამიანის სუბიექტურობა ერთიანი ცნობიერებისეული და გონებისმიერი მთლიანობა კი არაა, არამედ, *მრავლობითობაა* (**Vielheit**) (ნიცშე), რომ ადამიანის სული/ფსიქიკა იმთავითვე დანაწევრებულია სხვადასხვა ურთიერთდაპირისპირებულ სულიერ ინსტანციებად და ამ კონფლიქტში ხშირად სწორედ არაცნობიერი ინსტანცია ჯაბნის ცნობიერს, რაც ნიშნავს იმას, რომ ადამიანის არსში უმეტესწილად სწორედ არაცნობიერი საწყისია დომინანტური და ადამიანის ქცევას (და აქმყოფობაში არსებობას) სწორედ არაცნობიერი ლტოლვები წარმართავენ.

ა. ბერგსონის *ინტუიტივიზმიც*, როგორც ანტირაციონალური ფილოსოფია, ადამიანის ანთროპოლოგიური არსის სწორედ ირაციონალურ საწყისებზე აკეთებს აქცენტს, ვინაიდან ამ სივრცეში მოიძიებს იგი ადამიანის თვითიდენტობისა და სამყაროსთან უშუალო სიცოცხლისეული კავშირის დაფუძნების წინაპირობებს, რადგან, – და ამ პუნქტში იგი გერმანელ რომანტიკოსებს ეყრდნობა (ნოვალისი, ფრ. შლეგელი, ფ. ვ. ი. შელინგი), – სამყარო, ყოფიერება არა სტატიკური, „მკვდარი“ წარმონაქმნია, არამედ ცოცხალი, ცხოველმყოფელი არსია. ბერგსონი, რომლის ლექციებსაც 1923 წელს საფრანგეთში ყოფნისას კ. გამსახურდია ისმენდა ერთი სემესტრის მანძილზე პარიზის სორბონის უნივერსიტეტში, წამოაყენებს „**élan vital**“-ის თეზისს და ამ დებულებაში ბერგსონი გულისხმობს სიცოცხლისეულ ნებელობას, სიცოცხლისეულ ძალმოსილებას, ცხოველმყოფელობას, რომლითაც

განმსჭვალულია როგორც მთელი უნივერსუმი, ისე ადამიანი. ეს სიცოცხლისეული ძალმოსილება არც განსჯით, არც რაციოთი არ კონტროლდება და შეიმეცნება და არც რაიმე ცნებაზე დაიყვანება, ანუ, არც ცნებებით გადმოიცემა და აღიწერება, არამედ უშუალოდ, ცხოველმყოფელ განიცდება. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ადამიანის თვითცნობიერება, სუბიექტურობა, პიროვნება მრავალი მიმართულებით ვითარდება, იგი სიცოცხლისეულ მდინარე-ბაში განიცდება. შესაბამისად, სუბიექტი თავის არსებაში პრინციპულად განიცდის არა „გარეგან“, ემპირიულ დრო და სივრცეს, არა „გარეგანი“, ემპირიული დრო და სივრცის თანმიმდევრულ სვლას, არამედ – „შინაგან“ დრო და სივრცეს, „შინაგანი“ დრო და სივრცის არათანმიმდევრულ მდინარებას („*durée réelle*“). ბერგსონის მიხედვით, სწორედ ეს „შინაგანი“ დრო-სივრცის განცდაა „რეალობა“, ამ „შინაგან“ დრო-სივრცეში „ნაცხოვრები“ „დრო“ და „სივრცეში“ „გადაადგილება“ რეალობა, რომლის საფუძველზეც ადამიანი საკუთარი სიცოცხლის განცდას მოიპოვებს და რწმუნდება მის რეალობაში. მეთოდოლოგიურად ეს პროცესი საკუთარი მოგონებებით რეაქტუალიზდება, როცა წარსული ანმყოფი განიცდება და მუდმივად ინარჩუნებს ხანგრძლივობას (Andreotti 2009: 113-114).

იდეალისტური ფილოსოფიის მიერ შემუშავებული მყარი სუბიექტურობა ასევე გაკრიტიკებულია ავსტრიელ ემპირიოკრიტიკოს და ანტიპოზიტივისტ ფილოსოფოს ერნსტ მახთანაც, რომელმაც თავის მთავარ ნაშრომში „შეგრძნებების ანალიზი“ („*Analyse der Empfindungen*“) (1900) ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსში რაციონალური სანყისის საპირისპიროდ სწორედ გრძნობისმიერ, აღქმით, შეგრძნებით და ირაციონალურ-ფსიქიკურ სანყისებს მიანიჭა უპირატესობა და ადამიანში ეს უნარები დააყენა წინა პლანზე, შემეცნების დაფუძნების თვალსაზრისით კი წინა პლანზე წამოსწია სუბიექტის პირადი, ინდივიდუალური წამიერი, მუდმივადცვალებადი და არამყარი ფსიქიკური აღქმები, განცდები, შთაბეჭდილებები, წარმოსახვები და ხაზი გაუსვა ამ ფსიქიკური უნარებით მიღებული წარმოდგენების პირველადობას, უტყუარობასა და უპირატესობას გონებრივი ოპერაციებით მიღებული ლოგიკური ცნებების წინაშე. შესაბამისად, ადამიანი სუბიექტური მოგონებების („*Erinnerungen*“), განწყობების

(„Stimmungen“), განცდების („Gefühle“), შეგრძნებებისა („Empfindungen“) და **აღქმების („Wahrnehmungen“)** კომპლექსია, მათი ჯამია. ამიტომ, გარესამყაროს ყოველი საგანთმიმართება ონტოლოგიურად ფუძნდება, როგორც ცალკე აღებული წმინდად სუბიექტური გრძნობადი აღქმა. ეს აღქმები „მე“-დან, როგორც „განსაკუთრებული სხეულიდან“ („**ein besonderer Körper**“), მომდინარეობენ: ანუ, „მე“, სუბიექტი არის „სხეულზე“ „მიბმული“ მოგონებების, განწყობების, შეგრძნებების, გრძნობების და აზრების კომპლექსთა ჯამი, რაც, შესაძლოა, რომ ყოველდღე სხვაგვარად იყოს სტრუქტურირებული. ამგვარად კი ე. მახი გამორიცხავს სუბიექტის მეტაფიზიკურობას, ანუ მისი არსის ტრანსცენდენტური საწყისებით, უკვდავი სულით შემოსილობას. რაც მნიშვნელოვანია, ე. მახი დაუპირისპირდა ი. კანტის მიერ პოსტულირებულ დებულებას ცნობიერების ერთიანობის, მონოლითურობისა და მუდმივად ერთიდაიგივეობის შესახებ. შესაბამისად, ე. მახის მიხედვით, არ არსებობს ავტონომიური „მე“, ავტონომიური სუბიექტურობა, რომელიც, როგორც ეს დეკარტესთან და კანტთანაა, ობიექტური სინამდვილისაგან გამომიჯნულია: „მე (ე. ი. ცნობიერი, გონებრივი საწყისი – კ. ბ.) კი არაა პირველადი, არამედ ელემენტები (ე. ი. ფსიქიკური აღქმები – კ. ბ.) აყალიბებს მე-ს“ („**Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente bilden das Ich**“) (Andreotti 2009: 113).

4. მოდერნისტული ლიტერატურა, როგორც მოდერნის ეპოქის კრიტიკა და მისი მიმართება მოდერნული ფილოსოფიისადმი

XIX–XX ს.ს. მიჯნაზე ზუსტ მეცნიერებათა და ბუნებისმეტყველებათა სფეროში ატომისტურმა, კვანტურმა, ფარდობითმა და ალბათობითმა აღმოჩენებმა ერთი მხრივ, და ნიცშეს დებულებამ „ღმერთის სიკვდილის“ შესახებ მეორე მხრივ, სწორედ მოდერნისტ ავტორებზე იქონიეს მსოფლმხედველობრივი გავლენა და პოეტოლოგიური ინსპირაცია. ამ აღმოჩენების გავლენით მოდერნისტულ ლიტერატურაში ტრანსცენდენტური, მეტაფიზიკური მოცემულობანი ხშირად გაუცხოებული და პერვერტირებული

სახითაა მოცემული: მაგ., რელიგიური მადლის კონცეპტის დამდამლება-„შერყვნა“ და დეკონსტრუქცია ფრ. კაფკას რომანებში „პროცესი“ (1915/1925) და „კოშკი“ („Schloss“) (1922/1926) სასამართლო სისტემისა და ბიუროკრატიული იერარქიის ტოპოსთა ფორმით (ეს მოტივი შემდგომ თვით პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაშიც გაგრძელდა: შდრ., პ. ზიუსკინდის რომანი „სუნამო“ (1985), სადაც დეკონსტრუირებული და გაუცხოებულია ტრადიციული ღვთისხატობის იდეა, ან ქრისტიანული აღდგომის რწმენის დეკონსტრუირება ფრ. დიურენმატის პიესაში „მეტეორი“ (1966) და ა. შ.) (Andreotti 2009: 101).

მაქს პლანკის მიერ უკუგდებული კლასიკური ფიზიკის დეტერმინიზმი და კაუზალობა, რომლის მიხედვითაც ბუნება თითქოს „ნახტომებს“ არ აკეთებს, შემდგომ აისახა მოდერნისტული რომანის ნარატიულ და სიუჟეტურ თავისებურებაში: კერძოდ, მოდერნისტულ რომანში იმთავითვე უკუგდებულია ლინეალური, მიზეზ-შედეგობრივი, თანმიმდევრული თხრობა და სიუჟეტური ხაზის განვითარება, აქ თხრობისას მუდმივად მოცემულია „ნახტომები“ – მოქმედების თანმიმდევრული განვითარება მუდმივად წყდება, ხოლო სიუჟეტი წყვეტილია და მონტაჟის პრინციპით ეპიზოდურ ფრაგმენტებად „შეკონინებული“.

მოდერნისტულ პროზაში დროის ათვლის თანმიმდევრობის გაუქმება ერთგვარად ეხმიანება რელატივიზმის თეორიას, სადაც საუბარია დროისა და სივრცის ფარდობითობაზე, რომლის თანახმადაც, დროსა და სივრცეში გადაადგილებისას ყოველგვარი თანმიმდევრობა იმთავითვე გამოირიცხვლია, ვინაიდან ნავარაუდებია (ჰიპოთეზურობის დისკურსი) პარალელურ დროსა და სივრცეებში „ნახტომისებური“ გადაადგილება. შესაბამისად, მოდერნისტი ავტორები ხშირად ავითარებენ თავიანთ პროზაულ ტექსტებში ე. წ. „შინაგან დროს“, „დროის სუბიექტივირებას“, ანუ დროის სწორედ რელატიურ სუბიექტურ აღქმას, როდესაც პერსონაჟის პირად განცდასა და აღქმაში დრო კარგავს თავის ლინეალურობასა და კონტინუუმს და წარმოსახვის ძალის საფუძველზე პერსონაჟი საკუთარ თავს (ან ავტორი „თავის“ პერსონაჟს) ერთბაშად „გადაისვრის“ სხვადასხვა დროით განზომილებაში.

მოდერნულ ბუნებისმეტყველებაში განვითარებული ჰიპოთეზურობის პრინციპი მოდერნისტულ ლიტერატურაში ვლინდება

ე. წ. პარაბოლურობის განვითარებით, როდესაც ტექსტში მოულოდნელად, ყოველგვარი წინაპირობისა და კაუზალობის გარეშე ჩნდება რაიმე ეგზისტენციალური ზღვრისეული სიტუაცია, ე. წ. მოდელირებული სიტუაცია (**Modellsituation**), რომელშიც აღმოჩნდებიან ხოლმე „მოდერნისტი“ პერსონაჟები (მაგ., კაფკას რომანებსა და ნოველებში), რითაც ხაზგასმულია, რომ ტექსტის ნარაციაში მოვლენები მიზეზ-შედეგობრივი თანმიმდევრობით კი არ გადმოიცემა, არამედ ნახტომისებურად, მოქმედების განვითარებას ლოგიკა და კაუზალობა კი არ უდევს საფუძვლად, არამედ შემთხვევითობა. შესაბამისად, ამბავი, სიუჟეტი ტელეოლოგიის პრინციპით კი არ ვითარდება, ე. ი. რაიმე კონკრეტულ მიზანს კი არ მიემართება, არამედ გაურკვეველ, ჰიპოთეტურ მომავალზე მიანიშნებს. ეს ყველაფერი კი თავად ტექსტის კომპოზიციის თავისებურებაზე აისახება: მოდერნისტული ტექსტების კომპოზიცია „ღიაა“ და თავისუფალია ყოველგვარი კომპოზიციური ჩარჩოსა და მთლიანობისაგან, კომპოზიციური შეკრულობისაგან, კომპოზიცია პრინციპულად „დეფორმირებულია“ (Andreotti 2009: 102-104).

ამიტომაც, მოდერნისტულ ლიტერატურაში ხშირად გამოიყენება მონტაჟის კომპოზიციური ხერხი, რის საფუძველზეც ეპიზოდები და სცენები კადრირების პრინციპით, ყოველგვარი ლოგიკური ბმის გარეშე „(ჩამო)იჭრება“ და „ემაგრება“ ერთმანეთს. მსგავსი კომპოზიციური ხერხები გამოიყენება მოდერნისტულ ლირიკაშიც (მდრ., სიმბოლისტური ან ექსპრესიონისტული ლირიკა).

მოდერნისტული ლიტერატურის ეს პოეტიკური თავისებურებანი ერთგვარად ასახავს მსოფლმხედველობრივ შემოზღუდვას, როდესაც დაირღვა რენესანსულ-განმანათლებლური ანთროპოცენტრისტული მსოფლხატი, რომლის მიხედვითაც თითქოს ადამიანია სამყაროს ცენტრი, თითქოს ის არის სამყაროსათვის და სამყაროში ყველაფრისათვის საზრისის მიმცემი და მომწესრიგებელი ინსტანცია. ამის საპირისპიროდ მოდერნის ეპოქაში გაირკვა და აღმოჩნდა, რომ სამყარო ახლა ყოველგვარ ონტოლოგიურ ცენტრს, საყრდენს, ყოველგვარ აქსიოლოგიურ და მსოფლმხედველობრივ დაფუძნებას მოკლებული მოცემულობაა, რომ მოდერნის ეპოქის ადამიანი მყარად ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობრივი პრინციპებისა და ღირებულებების გარეშე

ეგზისტირებს, ვინაიდან მის ნიჰილისტურ ცნობიერებასა და პათოსში უკვე ყველა აქამომდელი ლოგოცენტრისტული ღირებულება გაუფასურდა და გადაფასდა.

როგორც უკვე აღინიშნა, ნიცშეს ფილოსოფიურ ნააზრევზე იმთავითვე აიღეს ორიენტაცია ისეთმა მოდერნისტმა ავტორებმა, როგორებიც იყვნენ, თ. მანი, ჰ. ჰესე, რ. მუზილი, ჰ. ბროხი, ა. დობლინი, ფ. კაფკა, თ. ს. ელიოტი, ჯ. ჯოისი, უ. ფოლკნერი, შტ. გეორგე, რ. მ. რილკე, ე. პაუნდი, ასევე ექსპრესიონისტი ავტორები – გ. ბენი, გ. თრაქლი და სხვ. მათ მსოფლმხედველობრივი და პოეტოლოგიური თვალსაზრისით მეტ-ნაკლებად გაიზიარეს ნიცშეს მიერ შემოთავაზებული სუბიექტურობისა და ენის კრიტიკა, ასევე მეტ-ნაკლებად გაიზიარეს მისი მთავარი პოსტულატები და კონცეპტები ღმერთის სიკვდილის, ზეკაცის, ძალაუფლების ნების, ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების, დიონისურობის შესახებ.

პერსონაჟთა შექმნის თვალსაზრისით, მოდერნისტებისათვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ნიცშეს კონცეპტი სუბიექტის მრავლობითობის (**Vielheit**) შესახებ, ანუ სუბიექტის ანთროპოლოგიური არსის ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ და ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულ მრავალ რაციონალურ და ირაციონალურ სანყისად დანაწევრებულობის შესახებ. შესაბამისად, მოდერნისტ ავტორებს გამოყავთ ისეთი პერსონაჟები, რომელთა ანთროპოლოგიურ არსში ერთბაშად ვლინდება და თანაბრად მნიშვნელოვანია ყველა ანთროპოლოგიური სანყისი, როგორც რაციონალური, ცნობიერი, ისე ირაციონალური, არაცნობიერი. ამიტომ, პერსონაჟების შექმნა ეფუძნება მონტაჟის პრინციპს და მათი ქცევაც ასევე მონტაჟის პრინციპითაა გადმოცემული: კერძოდ, ჯერ მათი ცნობიერი ბუნება და ქცევაა ნაჩვენები, შემდგომ, მოულოდნელად მათი არაცნობიერის სიღრმეებია ასახული და ამ არაცნობიერ სანყისთა გავლენით განპირობებული ქცევაა ნაჩვენები. ტექსტის მოქმედების მსვლელობისას, თხრობისას პერსონაჟები მუდმივად იცვლიან ქცევას, მუდმივად და „ნახტომისებურად“ მიმოიქცევიან საკუთარი ანთროპოლოგიური არსის „მრავლობითობაში“ და ეს მოულოდნელი და არაპროგნოზირებადი გადასვლები სწორედ მონტაჟის, „მექანიკური“ ქრისა და მიმაგრების პრინციპითაა შესრულებული. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ მოდერნისტ ავტორებთან უკუგდებულია პერსონ-

აქთა პიროვნების, სუბიექტურობის თანდათანობითი მორალური და მსოფლმხედველობრივი განვითარების ასახვა, რაც დამახასიათებელია განმანათლებლობისა და რეალიზმის ლიტერატურის პერსონაჟებისათვის (Andreotti 2009: 111).

ნიცშესეული ენის კრიტიკა მოდერნისტებისათვის მნიშვნელოვანია ე. წ. „რაციონალური“ ენის უკუგდების თვალსაზრისით, ვინაიდან მათთვისაც მისაღებია თეზა, რომ რთულ და არაპროგნოზირებად სამყაროს, აქ მიმდინარე არათანმიმდევრულ, წინააღმდეგობრივ და ურთიერთგამომრიცხავ მოვლენებს კონვენციონალური ენა ვერ ასახავს. ამიტომ, მოდერნისტი ავტორები, ერთი მხრივ, იმთავითვე უკუაგდებენ მიმეზისის პრინციპს, მეორე მხრივ, მიმართავენ ირაციონალურ, არაცნობიერ ენას, ამორფულ და დეფორმირებულ სინტაქსს, ავითარებენ ენის თემატიზებას (განსაკუთრებით ავანგარდისტები), მიმართავენ ნეოლოგიზმებს. ხოლო ნიცშეს კონცეპტი ერთი და იგივეს მარადიული დაბრუნების შესახებ მოდერნისტებისათვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა კომპოზიციის აგებისა და სიუჟეტური განვითარების თვალსაზრისით: აქ იმთავითვე უკუგდებულია სიუჟეტის ლინეალური და ტელეოლოგიური განვითარება, ხოლო კომპოზიცია ეფუძნება ღიაობისა და სპირალურობის პრინციპს (Andreotti 2009: 112).

ა. შოპენჰაუერმა სამყაროსა და ადამიანის ეგზისტენციაზე შემუშავებული პესიმისტური სურათით, რომლის მიხედვითაც ადგილი აღარ რჩება არანაირი ესქატოლოგიურ-მესიანისტური ტელეოლოგიისათვის,¹⁰ ასევე თავისი ფინალობის, საბოლოო აღსასრულის კონცეპტით მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ე. წ. საუკუნეთა მიჯნის (**Fin de Siècle**) ლიტერატურაზე, იქნება ეს „ვენის მოდერნიზმის“ წრე, თუ მოდერნისტული ლიტერატურული მიმდინარეობანი – სიმბოლიზმი, ნეორომანტიზმი, იმპრესიონიზმი, თუ ნაწილობრივ ნატურალიზმიც (შდრ., ფრანგი სიმბოლისტები, გერმანელი სიმბოლისტი და ნეორომანტიკოსი შტ. გეორგე, ავსტრიელი სიმბოლისტი ჰ. ფონ ჰოფმანსტალი, ასევე გერმანელი

10 შდრ.: „ისტორია ხომ ერთი და იმავე მოცემულობად რჩება“ (**„Geschichte bleibt sich immer gleich“**). ეს კი ნიშნავს იმას, რომ შოპენჰაუერის თანახმად, ისტორიულ პროცესში არანაირი საზრისი და მიზანი არ მოიპოვება და იგი მხოლოდ ამოუწურავი ადამიანური სურვილების (აქ: უსასრულო პოლიტიკური ვნებების) სივრცეა.

„დეკადენტი“ პროზაიკოსი გრაფი ე. ფონ კაიზერლინგი, ახალგაზრდობაში „დეკადენტი“ და იმპრესიონისტი რ. მ. რილკე, ასევე ახალგაზრდობაში „დეკადენტი“ თ. მანი, ავსტრიელი „დეკადენტები“ და იმპრესიონისტები ა. შნიცლერი და პ. ალტენბერგი, გერმანელი ნატურალისტი ა. ჰოლცი და ა. შ.) (Andreotti 2009: 111).

საუკუნეთა მიჯნის ლიტერატურაში ამიტომაც ხშირად თემატიზებულია ადამიანის სრული აღსასრულის, აბსოლუტური ფინალობის გარდაუვალობა და ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა, ასევე განვითარებულია სიკვდილის ესთეტიკა, ეროსისა და თანატოსის დიქტომია, ხშირადაა მოცემული შემოდგომის, კლინიკის, სანატორიუმის, სასაფლაოს, ხრწნილების, ლპობის, სიკვდილის ტოპოსები, ხშირადაა გამოყვანილი ავადმყოფი, პათოლოგი, ფსიქიკურად ალგზნებული, სუსტი ნერვების მქონე და, შესაბამისად, სუბიექტურობადარღვეული პერსონაჟები. ამ ტიპის პერსონაჟებს შეგვიძლია ვუნოდოთ „ქცევითი პერსონაჟები“ (**„gestische Figuren“**), „არამყარი“ პერსონაჟები: ანუ, რეალიზმის ლიტერატურის ე. ნ. დადებითი, „მყარი“ პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, რომელთაც აქვთ მყარი ეთიკური შეხედულებები და მსოფლმხედველობრივი პრინციპები, „მოდერნისტი“ პერსონაჟები უკვე სრულად დაცლილნი არიან რაიმე ღირებულებითი წარმოდგენებისა და მყარი მსოფლმხედველობრივი და ეთიკური პრინციპებისაგან, ხოლო მათი ქცევა არასოდესაა რაციონალური და გონების მიერ წარმართული, არამედ – იმპულსურია, ვინაიდან ეს „მოდერნისტი“ ქცევითი პერსონაჟები მუდმივად იმყოფებიან საკუთარი ყოველწამიერად ცვალებადი არაცნობიერი ლტოლვების, ირაციონალური ფსიქიკური იმპულსებისა და წარმოსახვების გავლენის ქვეშ, რაც მათ აიძულებს არასოდეს მოიქცნენ მიზანმიმართულად და თავდაჯერებულად (Andreotti 2009: 113). შესაბამისად, „მოდერნისტი“ ქცევითი პერსონაჟები ყოველთვის დგანან სიკეთისა და ბოროტების მიღმა, ვინაიდან მათი სუბიექტურობა, მათი პიროვნული და ცნობიერი სანყისი სწორედ არაცნობიერთაა „გადაფარული“ და მათ აღარ შეუძლიათ საკუთარი გონების (**Vernunft**) საფუძველზე ჩამოაყალიბონ მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიცია.

თუმცა, „მოდერნისტი“ პერსონაჟების სიკეთისა და ბოროტების მიღმა დგომა მათ ანთროპოლოგიურ არსში არაცნობიერი ინსტანციის ცნობიერ ინსტანციაზე დომინირებით არაა

განპირობებული, არამედ ხშირად ეს მათი პრინციპული მსოფლმხედველობრივი არჩევანიცაა: ამ პოზიციით „მოდერნისტი“ პერსონაჟები ხაზს უსვამენ, რომ გადიან „სიკეთესა“ და „ბოროტებზე“ მათი ტრადიციული კულტურისა და რელიგიის ფარგლებში ჩამოყალიბებული ყალბი წარმოდგენების სივრციდან, რითაც ისინი იქმნიან ძველ ღირებულებათა გადაფასების წინაპირობებს (შდრ. კ. გამსახურდიას პერსონაჟები კონსტანტინე სავარსამიძე და თარაშ ემხვარი რომანებიდან „დიონისოს ღიმილი“ და „მთვარის მოტაცება“, ასევე – ულრიხი რ. მუზილის რომანიდან „უთვისებო კაცი“, ჰანს კასტორპი თ. მანის რომანიდან „ჯადოსნური მთა“, ან ჰარი ჰალერი ჰ. ჰესეს რომანიდან „ტრამალის მგელი“ და ა. შ.).

ს. კირკეგორის ეგზისტენცფილოსოფიამ არა მხოლოდ მე-20 საუკუნის ეგზისტენციალიზმზე იქონია გავლენა (კ. იასპერსი, მ. ჰაიდეგერი, ფ-პ. სარტრი, ა. კამიუ, გ. მარსელი), არამედ, უპირველესყოფლისა, მოდერნისტულ ლიტერატურაზე, განსაკუთრებით საკუთარი თავისადმი და სამყაროსადმი გაუცხოებისა და „მე“-ს იზოლირების თვალსაზრისით: მაგ., იმავე რ. მ. რილკეს, ფრ. კაფკას, ჰ. ჰესეს, რ. მუზილის, გ. თრაქლის შემოქმედება დიდადაა დავალებული კირკეგორის ეგზისტენცფილოსოფიით. შემთხვევითი არაა, რომ მოდერნისტული ტექსტები ხშირად სრული ეგზისტენციალური გაუცხოების ვითარების აღწერით იწყება, რაც სიუჟეტის განვითარებისას კი არ მცირდება და დაიძლევა, არამედ უფრო და უფრო მძაფრდება და დაუძლეველი რჩება. შესაბამისად, ტექსტში პერსონაჟი იმთავითვე ჩაყენებულია კირკეგორის მიერ გამოყოფილ ეგზისტენციის ეთიკურ ფაზაზე, ანუ სასონარკვეთილებისა და გამოუვალობის ფაზაზე, რაც ხშირად აბსურდისა და სრული უსაზრისობის ვითარებაშიც გადადის (მაგ., კაფკასთან) (Andreotti 2009: 114-116).

მოდერნისტულ ლიტერატურაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს „გაუცხოების“ (გერმ. „**Entfremdung**“) ცნება, რაც ასევე კირკეგორის ეგზისტენცფილოსოფიიდან იღებს სათავეს. „გაუცხოება“ აქ გაგებულია როგორც პროცესი, როდესაც ის, რაც ადამიანს თავისთავად უნდა ეკუთვნოდეს (მაგ., ოჯახის წევრი ან საკუთარი თავი), მისთვის უცხო, არამშობლიური ხდება, მისგან დროებით, ან სამუდამოდ გამომიჯნული და დისტანცირებულია,

იგი მისთვის უცხო „საგანია“ (შდრ., ფრ. კაფკას, ა. დობლინის, რ. მუზილის, ჰ. ბროხის, ჯ. ჯოისის პროზა, გ. ბენის, რ. მ. რილკეს, გ. თრაქლის ლირიკა, ასევე ექსპრესიონისტული დრამები და ა. შ.). შესაბამისად, „მოდერნიზმ“ პერსონაჟებში ეს გაუცხოება სათავეს იღებს იმ ფუნდამენტური ეჭვიდან, რომელიც პერსონაჟს (ავტორს) უჩნდება ადამიანის ანთროპოლოგიური არსის მონოლითურობისა და ჰარმონიულობის მიმართ, ასევე – სამყაროს სტაბილურობისა და ჰარმონიულობის მიმართ, ისტორიული პროცესის ტელეოლოგიურობისა და ესქატოლოგიურობის მიმართ, ე. წ. „დიდი ნარატივების“, იდეოლოგიური და იდეოლოგიზებული რელიგიური, ფილოსოფიური და პოლიტიკური მოძღვრებების მიმართ (ქრისტიანობა, ჰუმანიზმი, განმანათლებლობა, სოციალიზმი, კომუნიზმი, ფაშიზმი და ა. შ.).

ზ. ფროიდის კონცეფციამ ადამიანის ანთროპოლოგიური არსის სამმაგი დაყოფის შესახებ („იგი“, „მე“, „ზე-მე“) და მის მიერ „მე“-ს სუბიექტურობისა და მონოლითურობის უკუგდებად ნარატიული და კომპოზიციური თვალსაზრისით ბიძგი მისცა მოდერნიზმულ ლიტერატურაში მონტაჟისა და კოლაჟის ტექნიკის განვითარებას, ასევე – „მოდერნიზმი“ პერსონაჟის შექმნის სპეციფიკასაც. ამიტომაც, თანმიმდევრული *ეპიკური თხრობის* ნაცვლად ნარატივში შემოდის *განცდილი მეტყველება*, *შინაგანი მონოლოგი*, ასევე მისი რადიკალიზებული ფორმა *ცნობიერების ნაკადი*. ნარატივის ეს ფორმები სწორედ პერსონაჟის არაცნობიერი ნაკადების ვერბალიზებას მაქსიმალურად უწყობენ ხელს. ფროიდის სქემაში მოქცეული პერსონაჟები ფუძნდებიან *ქცევით პერსონაჟებად*, *არამყარ პერსონაჟებად* (დანვრ. იხ. ზემოთ), რომელთა ქცევა, მოქმედება განსაზღვრულია არაცნობიერი ფსიქიკის ნაკადებით. ტექსტის კომპოზიცია კი „ანყობილია“ მონტაჟისა და კოლაჟის პრინციპით – სიუჟეტური ჩარჩო (ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა, ფინალი) გაუქმებულია და ამბისა და მოქმედების დასაწყისი და დასასრული იმთავითვე ღიაა, ანუ არამოტივირებულია, ჩამოცილებული აქვს ყოველგვარი ლოგიკური წინაპირობა და მოქმედების კაუზალური (მიზეზ-შედეგობრივი) განვითარება (Andreotti 2009: 131-132).

ა. ბერგსონის *ინტუიტივიზმი* კი მოდერნიზმ ავტორებს უბიძგებს, რათა მათ რეალისტური პროზის მონოლითური ქრონოტოპის ნაცვლად და მის საპირიპიროდ, სადაც მხოლოდ დროის

თანმიმდევრული ათვლა და სივრცეში ასევე თანმიმდევრული გადაადგილებაა მოცემული, განავითარონ თავისებური ორმაგი ქრონოტოპი, სადაც ერთმანეთშია არეული როგორც ემპირიული, ისე არაემპირიული დრო და სივრცე. შესაბამისად, პერსონაჟი თავის წარმოსახვებში მუდმივად გადაადგილდება ამ წარმოსახვით არაემპირიულ დროსა და სივრცეში, როდესაც ის ჩაყენებულია მოგონებათა რეჟიმში, ან როდესაც ავტორი „უკან ახვევს“ სიუჟეტური განვითარების „კადრებს“. ამგვარად, მოდერნისტი ავტორები ხშირად ავითარებენ ე. წ. „შინაგან დროს“, რაც, ერთი მხრივ, გულისხმობს პერსონაჟისეულ ქმედებათა და მის მოგონებათა თანადროულობას და, მეორე მხრივ, სხვადასხვა დროთა ერთობლიობასა და სხვადასხვა დროსა და სივრცეში ერთდროულ ყოფნას (შდრ., ჯ. ჯოისის, მ. პრუსტის, ჰ. ბოხის, ა. დობოლინის, კ. გამსახურდიას რომანები).

შესაბამისად, ნარატიული თვალსაზრისით, აქ იმთავითვე განვითარებულია ე. წ. *ცნობიერების ნაკადის ან განცდილი მეტყველების* ნარატიული ტექნიკები (შდრ., ზემოთჩამოთვლილი რომანის ავტორები), ან თხრობისას განვითარებულია კადრი-რებისა და მონტაჟის ნარატიულ-კომპოზიციური ხერხები (შდრ., განსაკუთრებით ექსპრესიონისტულ პროზაში) (Andreotti 2009: 113-114).

როგორც ეს ზემოთ უკვე ითქვა, ე. მახის ემპირიოკრიტიციზმმა და სუბიექტურობის კრიტიკამ დიდი გავლენა იქონია სწორედ *ვენის მოდერნიზმის* „დეკადენტი“ და იმპრესიონისტი ავტორებზე – ა. შნიცლერზე, ჰ. ფონ ჰოფმანსტალსა და პ. ალტენბერგზე. სწორედ მათ ტექსტებში ჩნდება პიროვნულობადაშლილი პერსონაჟები, რომელთა გაუაზრებელი, გაუნონასწორებელი და ეგზალტირებული ქცევაც დეტერმინებულია სუბიექტური ფსიქიკური აღქმებიდან წამოსული იმპულსებით, განსაზღვრულია ცნობიერების არამყარობით. ე. მახის დებულებებმა ასევე ხელი შეუწყო მოდერნისტული მხატვრული ნარატიის (თხრობის) იმ ახალი ფორმის გაჩენას, რაც დღეს *შინაგანი მონოლოგის (Innerer Monolog)* სახელითაა ცნობილი. თხრობის ამ მოდერნისტულ ფორმაში თავს იყრს და შესაბამისი დესტრუირებული სინტაქსით ფორმდება „ქცევითი“, „არამყარი“ „დეკადენტი“ პერსონაჟის წამიერი შთაბეჭდილებანი, წარმოსახვები, განცდები,

აღქმები (შდრ., ა. შნიცლერის ნოველა „ლეიტენანტი გუსტილი“ (1900), სადაც მთელი ტექსტი სწორედ შინაგანი მონოლოგის ნარატიული ტექნიკითაა შესრულებული).

ამგვარად, ე. წ. საუკუნეთა მიჯნის მოდერნისტულ ლიტერატურაში ე. მახის (ასევე შოპენჰაუერის) ინსპირაციით ხშირად თემატიზებული დისოცირებული, ე. ი. დაშლილ-დარღვეული „მე“-ს, იდენტობადაკარგული და იდენტობის მოპოვების ვერშემძლე პერსონაჟის პრობლემატიკა, ასევე ხშირად ფიგურირებს სიკვდილის თემატიკა – სიკვდილი, როგორც არარას ტოპოსი (შდრ., თ. მანის რომანი „ბუდენბროკები“ (1901) და მისივე ადრეული ნოველები, ა. შნიცლერის ნოველები და დრამები, ჰ. ალტენბერგის მინიატურები, ჰ. ფონ ჰოფმანსტალის სიმბოლისტური ლირიკა და დრამები).

5. დანართი: რეალისტური ლიტერატურა

vs.

მოდერნისტული ლიტერატურა¹¹

რეალიზმი vs. მოდერნიზმი

I. სამყაროს აღქმა

I. კოჰერენტულობა	I. დისოციაციურობა
რეალისტური ლიტერატურა გადმოსცემს, ასახავს, განიხილავს სამყაროს, როგორც მონესრიგებულ, სტაბილურ მთლიანობას/ტოტალობას, რომლის ფარგლებშიც ყველა წინააღმდეგობა, ანტაგონიზმი საბოლოო ჯამში ნეიტრალდება და დაიძლევა. შესაბამისად, რეალისტი ავტორის წარმოდგენაში სამყაროს საფუძვლად უდევს გონი (Geist), ლოგოსი.	მოდერნისტული ლიტერატურა ასახავს და გადმოსცემს სამყაროს ისეთ სურათს, სადაც მოცემულია გადაუჭრელ, ვერდაძლეულ წინააღმდეგობათა და დაპირისპირებათა უსასრულობა. შესაბამისად, მოდერნისტი ავტორის აღქმამი ყოფიერების პირველსაწყისია ნება (Wille).

11 ცხრილი შედგენილია მ. ანდრეოტის ნაშრომზე დაყრდნობით: „მოდერნისტული ლიტერატურის სტრუქტურა“ (Andretti 2009: 46-52).

II. ისტორიის გაგება

II. ისტორიის ტელეოლოგიურობა	II. ისტორიის ატელეოლოგიურობა
<p>რელისტი ავტორის მსოფლალქმაში ისტორია გაგებულია, როგორც თანმიმდევრული, უმაღლეს იდეაზე მიმართული პროცესი, და ამგვარად, გაგებულია, როგორც საზრისის შემცველი პროცესი, სადაც მოქმედებს კანონზომიერება და ლოგოსი. ეს გაგება კი მომდინარეობს ჰეგელის დებულებებიდან ისტორიული პროცესის ტელეოლოგიურობისა და დიალექტიკურობის შესახებ.</p>	<p>მოდერნისტი ავტორის მსოფლალქმაში ისტორია გაგებულია, როგორც არათანმიმდევრული, ნახტომისებური, ყოველგვარ მიზანს მოკლებული პროცესი, და ამგვარად, გაგებულია, როგორც უსაზრისო პროცესი, სადაც დომინირებს შემთხვევითობა, ვინაიდან ისტორიულ პროცესს საფუძვლად უდევს არა გონი, არა ლოგოსი, არამედ სამყაროული ირაციონალი – ნება.</p>

III. ადამიანის არსის გაგება

III. ანთროპოცენტრისტული მოდელი	III. არაანთროპოცენტრისტული მოდელი
<p>რელისტურ მწერლობაში ადამიანის (შესაბამისად, პერსონაჟის) არსი გაგებულია, როგორც სამყაროსათვის ღირებულების მიმნიჭებელი ოდენობა, იგია ყოფაში, ყოფიერებაში საზრისისეული ცენტრი, ანუ ყოფიერების არსებობის წესის განმსაზღვრელი ინსტანცია, მისთვის საზრისის მიმნიჭებელი სიდიდე. ამიტომაც, რელისტური მწერლობის პერსონაჟები „აქციონერი“ პერსონაჟები არიან, ანუ, ისინი თავად ზემოქმედებენ გარემოზე, ისინი კარნახობენ გარესამყაროს სოციალური, ღირებულებითი თუ მსოფლმხედველობრივი განვითარების გეზს.</p>	<p>მოდერნისტულ მწერლობაში ადამიანი (შესაბამისად, პერსონაჟი) უკვე აღარაა ყოფიერების აქსიოლოგიური და კოგნიტური ცენტრი, არამედ ადამიანი „ყალიბდება“, უფრო სწორედ, იმთავითვე აღმოჩნდება ყოფიერების გარეგან ძალთა, ისტორიულ ძალთა (მაგ., პოლიტიკურ, ან სოციოკულტურულ ძალთა და არაპროგნოზირებად პროცესთა) ურთიერთშეხლის, კონფლიქტის არეალში: ეს ნიშნავს იმას, რომ ადამიანზე (პერსონაჟზე) მუდმივად ზემოქმედებს გარემო, გარესამყარო იქვემდებარებს მას და ის „აქციონერული“ პოზიციიდან გადაინაცვლებს „რე-აქციონერულ“ პოზიციაში – ანუ, ინიციატივა ადამიანისგან (პერსონაჟისგან) აღარ მოდის, იგი ვერანაირ მსოფლმხედველობრივ და ღირებულებით გაგლენას ვეღარ ახდენს გარესამყაროზე, ისტორიულ პროცესზე, სოციალურ გარემოზე, არამედ ადამიანი (პერსონაჟი) მხოლოდ პოსტფაქტუმ რეაგირებს ყოფიერებაში მიმდინარე სტიქიურ, არათანმიმდევრულ პროცესებზე და ის მთლიანად ამ პროცესშია ჩათრეული (მაგ., მოდერნიზაციის პროცესში). შესაბამისად, ადამიანი (პერსონაჟი), როგორც სამყაროსათვის საზრისის მიმნიჭებელი სიდიდე, ქრება/უქმდება.</p>

IV. პერსონაჟთა შექმნის პრინციპი

IV. მყარი პერსონაჟი	IV. არამყარი, „ქცევითი“ („gestisch“) პერსონაჟი
<p>„რეალისტი“ პერსონაჟის სახით ავტორი ქმნის მყარი მსოფლმხედველობის, ეთიკისა და მტკიცე ხასიათის „კეთილ“, „პროგრესულ“ ანთროპოლოგიურ არსს, რომელიც დასახული მიზნისაკენ სრულიად შეგნებულად, გააზრებულად და შეუდრეკელად მიიწევს და ამ ტელეოლოგიურ სვლაში, – მიუხედავად ამ სვლაში ზოგჯერ მარცხისაც ე. წ. „ბოროტ“ და „რეგრესულ“ საზოგადოებრივ თუ ინსტიტუციონალურ ძალებთან კონფლიქტისას, – ბოლოს გამარჯვებულად გამოდის, რაც მას ხშირად საკუთარი სიცოცხლის ფასადაც უჯდება. ასეთი პერსონაჟის პიროვნება, როგორც წესი, მრავალნახანაგოვანია: შეიძლება წინააღმდეგობრივი თვისებებიც გამოავლინოს, სისუსტის მომენტებიც ჰქონდეს და სკეპსისი და სასონარკვეთაც დაუფლოს, მაგრამ საბოლოო ჯამში მონოლითურ ადამიანად რჩება (ფსიქოლოგიზმის პრინციპი). „რეალისტი“ პერსონაჟი საკუთარი თავის მიმართ მუდამ იდენტურია, მუდამ ერთი და იგივეა, ანუ მას მუდმივად აქვს საკუთარი პიროვნულობისა და ინდივიდუალობის განცდა. აქედან კი ამოიზრდება მისი ერთგვარი ავტონომიურობა გარე სამყაროსაგან. შესაბამისად, ტექსტში ამბავი, მოქმედება, სიუჟეტი სწორედ პერსონაჟის ხასიათს ეფუძნება, ანუ „რეალისტი“ პერსონაჟი გვევლინება ტექსტის სტრუქტურის ბაზისად.</p>	<p>„მოდერნისტი“ პერსონაჟი კი იქმნება მრავალი ურთიერთსაპირისპირო, გაუცნობიერებელი ქცევის, „უესტის“ („Geste“, „Gestus“) საფუძველზე, რაც გულისხმობს, რომ ასეთი პერსონაჟი, ერთი მხრივ, მუდმივად ექვემდებარება საკუთარ ირაციონალურ ანთროპოლოგიურ არსს და საკუთარივე არაცნობიერის ნიალიდან წამოსულ არაცნობიერ სწრაფვებს და, შედეგად, ვერასოდეს დგამს რაციონალურ, გააზრებულ ეთიკურ თუ მსოფლმხედველობრივ ნაბიჯს; მეორე მხრივ, იგი მუდმივად მოქცეულია გარეგანი გლობალური ონტოლოგიური, ეგზისტენციალური, მენტალური თუ სოციალური რყევების ქვეშ და მათ ვერასოდეს უმკლავდება. ასეთი პერსონაჟი უპიროვნო კოლექტიური ეგზისტენციალური, თუ საზოგადოებრივი ძალმოსილების, ძალის (შიში, ძალაუფლება და ა. შ.) მიმართ მუდამ „გასხნილია“, ანუ მათ წინაშე მუდამ უძლურია, დაუცველია და არსებულ ვითარებაში ვერასოდეს (ან თითქმის ვერასოდეს) ვერ ავლენს მყარ, მტკიცე პიროვნულ თვისებებს, იგი მუდმივად „ნეიტრალურია“ და ხშირად დგას ტრადიციული „დიდი ნარატივებისა“ და ტრადიციული აქსიოლოგიის მიერ დადგენილი „სიკეთისა“ და „ბოროტების“ მიღმა, ან სულაც უპირისპირდება მათ (მაგ., ჰ. ჰესეს „ტრამალის მგელის“ პერსონაჟი ჰარი ჰალერი). ამიტომაც, რომ „მოდერნისტი“ პერსონაჟი მუდამ გაუცხოებულია საკუთარი თავის მიმართ, დაკარგული აქვს თვითიდენტობა, ვერ ავლენს „სოციალურ თვისებებს“, ანუ არა აქვს სოციალნიზაციის უნარები, შესაბამისად, ვერ ავლენს ინდივიდუალიზმს სოციალურ სფეროში და იმთავითვე მონყვევითილა საზოგადოებას, ან ცდილობს თავად გაემიჯნოს მას (მდრ., რ. მუზილის რომან „უთვისებო კაცის“ მთავარი პერსონაჟი ულრიხი და მისი „სოციალური უთვისებობა“).</p>

V. გარესამყაროს აგება/ასახვა

V. კოჰერენტული სინამდვილე	V. დისოცირებული სინამდვილე
<p>რეალისტურ მწერლობაში გარესამყაროს ასახვა ეფუძნება კოჰერენტულობის პრინციპს, ანუ ეფუძნება სინამდვილის თანმიმდევრულ ასახვა-გადმოცემის პრინციპს, სადაც გათვალისწინებულია ემპირიული დრო-სივრცისა და მის ფარგლებში განვითარებული მოქმედებებისა და გადაადგილებების კანონზომიერებანი, გამომდინარე იქიდან, რომ რეალისტი ავტორის აღქმაში ყოფიერება, სამყარო, ემპირიული სინამდვილე იმთავითვე მოწესრიგებული, სტაბილური მოცემულობაა.</p>	<p>მოდერნისტულ მწერლობაში გარესამყაროს ასახვა ეფუძნება დისოციაციის პრინციპს, ანუ სინამდვილის არათანმიმდევრულ, „დეფორმირებულ“ ასახვა-გადმოცემის პრინციპს, სადაც მიზანმიმართულადაა დარღვეული და დაშლილი (დისოცირებული) ემპირიული დრო-სივრცეში გადაადგილების კანონზომიერებანი, ვინაიდან მოდერნისტი ავტორის აღქმაში ყოფიერება იმთავითვე მოუწესრიგებელი და ქაოტური ოდენობაა. შესაბამისად, ტექსტში ასახული დისოცირებული სამყარო სწორედ ამ ქაოტურობისა და დისოცირებულობის თვალსაზრისით უნდა შეესაბამებოდეს გარესამყაროს, ემპირიული სინამდვილის დისოციაციურობას.</p>

VI. სტრუქტურული წყობა, ნარაციის განვითარება და სიუჟეტის აგება

VI. მთლიანობა	VI. ლიაობა
<p>რეალისტური ტექსტის სტრუქტურის მთლიანობას, სიუჟეტის კაუზალურ-ლოგიკურ ბმულობასა და ლინეალურობას (ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა, ფინალი), ნარაციის თანმიმდევრულობას, მოქმედების ბოლოში „გადაწვევას“, ანუ სიუჟეტის ორიენტირებას ლოგიკურ ფინალზე, რის საფუძველზეც ტექსტის სტრუქტურას ენიჭება დასრულებული ფორმა, ხედვის პერსპექტივის ტოტალობას განსაზღვრავს თავად ტექსტის მყარ პერსონაჟში გამოვლენილი სუბიექტურობის მონოლითურობა და თხრობის აუტორიალობა, ანუ თხრობელი ინსტანციის ყოვლისმცოდნეობა და „ყველგანმყოფობა“.</p>	<p>მოდერნისტულ ტექსტში იმთავითვე დარღვეულია სტრუქტურა, იგი ღიაა: სიუჟეტი ყოველგვარი მოტივაციის გარეშე სტიქიურად და არათანმიმდევრულად, ნახტომისებურად ვითარდება მონტაჟის პრინციპით, რაც „მოდერნისტი“ პერსონაჟის მკვეთრი, არამოტივირებული ქცევითაა განპირობებული; ხედვის პერსპექტივა ყოველგვარ ტოტალობასაა მოკლებული და ფრაგმენტულია, ან შიდა პერსპექტივიდანაა განვითარებული; ნარაცია ე. წ. შინაგან მონოლოგს ან განცდილ მეტყველებას ეფუძნება და ეს ყველაფერი გამომდინარეობს იქიდან, რომ ტექსტში, ერთი მხრივ, გაუქმებულია ე. წ. აუქტორიალური თხრობა/მთხრობელი, მეორე მხრივ, ნარაცია თავად დისოცირებული პერსონაჟის არაცნობიერი წარმოსახვების პერსპექტივიდანაა განვითარებული. ამიტომ, ტექსტში მოქმედება არაა ორიენტირებული ლოგიკურ ფინალზე, დასასრული არ ანიჭებს მოქმედებას აზრს, ვინაიდან მოქმედება არ შეიცავს არანაირ ლინეალურ განვითარებას და პოტენციაში შეიცავს ნებისმიერი მიმართულებით განვითარების შესაძლებლობას (წრიული სტრუქტურა).</p>

VII. ენა

VII. რაციონალური ენა	VII. ირაციონალური ენა
<p>რეალისტურ ტექსტებში გამოყენებულია „მყარი“ ენა ლოგიკურად გამართული სინტაქსით: ენობრივი ნიშნის შიგნით აღმნიშვნელი და აღსანიშნი ყველა დონეზე სრულად ფარავს და თანხვედა ერთმანეთს – დექსიკურ, სინტაგმატურ და პრაგმატულ დონეებზე. რეალისტი ავტორის რწმენით, ასეთი ენით სრულად ხერხდება მიმეზისის პრინციპის განვითარება, ანუ ასახვის ობიექტის ადეკვატური აღწერა, რაც ნიშნავს იმას, რომ ენა სინამდვილეს სრულად „ფარავს“ და სრულყოფილად აღწერს გარესამყაროს მოვლენებს.</p>	<p>მოდერნისტულ ტექსტებში კი ეს „მყარი“, რაციონალური ენა პრინციპულად გაუქმებულია, აქ წინა პლანზე გამოდის ენის არა ამსახველი თვისება, არამედ სისტემური თვისება, ანუ ვლინდება ენობრივ ნიშანთა (ყველა დონეზე) უსასრულო ურთიერთმიმართების მრავალმხრივი პროცესი, ხორციელდება „ენის თემატიზება“, ე. ი. ენა აღწერს თავის თავს უსასრულო ვერბალურ კომბინაციათა თამაშში და ასე ავლენს საკუთარი შეზღუდულობისა და გარესამყაროზე დაქვემდებარებულობის დაძლევა, რაც (ეს დეტერმინებულობა) გამოწვეულია საკუთარივე რაციონალური და ლოგიკური ბუნებით. შესაბამისად, ტექსტში ენა ასახავს არა სამყაროს, არამედ ენა სინამდვილეს „აანალიზებს“, რაც ნიშნავს იმას, რომ ენა დაშლილ სამყაროზე ადეკვატურად, ე. ი. ფრაგმენტულად რეაგირებს. შესაბამისად, მოდერნისტი ავტორისათვის რაციონალური ენა აღარ არის ის სიდიდე, რომელიც მთლიანად „ფარავს“ და ზუსტად ასახავს და აღწერს სამყაროს. ამიტომ, დეფორმირებული და არასტაბილური სინამდვილე უნდა ასახოს ასევე „დეფორმირებულმა“ ენამ, „არაცნობიერმა“ ენამ (შდრ., სიმბოლისტური, ექსპრესიონისტული, ავანგარდისტული ლირიკა, ექსპრესიონისტული დრამა, იმპრესიონისტული პროზა).</p>

VIII. ზემოქმედების მიზანი

VIII. გაიგივების პრინციპი	VIII. გაუცხოების პრინციპი
<p>მკითხველისათვის რეალისტური მწელობის მყარი პერსონაჟი მაიდენტიფიცირებელი ფიგურაა, ის ამ პერსონაჟთან a priori აიგივებს საკუთარ თავს: როდესაც ის ტრაგიკულ ვითარებაშია, უთანაგრძნობს, მაღალი მიზნისკენ ორიენტირებულს კი გულშემატკივრობს. ამასთან, მკითხველისათვის გმირის მიერ მოწოდებული აქსიოლოგიური „პროგრამა“ და ეთიკური პოზიცია იმთავითვე უპირობოდ მისაღებია. აქ მკითხველის ქცევა აფირმაცულია, ანუ იგი სრულად ეთანხმება და დადებითად ეკიდება მთავარი პერსონაჟის მსოფლმხედველობას, ზნეობრივ პოზიციასა და ქცევას.</p>	<p>დისოცირებული „მოდერნისტი“ პერსონაჟი მკითხველში იმთავითვე იწვევს მყარი მსოფლმხედველობრივი და ეთიკური ორიენტირების რღვევას. ამიტომ, მკითხველი ასეთ პერსონაჟთან არასოდეს აიგივებს საკუთარ თავს, არამედ მისადმი იმთავითვე გაუცხოებულია, უკეთეს შემთხვევაში, ნეიტრალური. შესაბამისად, პერსონაჟის ქცევის, მოქმედების მიმართ მკითხველი დისტანცირებულია და ასე დისტანციაზე მყოფი აანალიზებს პერსონაჟის ირაციონალურ, არამოტივირებულ და არაპროგნოზირებად ქმედებებს. ასე კი ხდება მკითხველის სტიმულირება რეფლექსიისა და კრიტიკისადმი, ზოგჯერ მოდერნისტი ავტორის მხრიდან შეგნებული „პროვოკაციის“ საფუძველზეც. ამ დისპოზიციამ მკითხველის ქცევა მუდმივად კრიტიკული და დისტანცირებულია.</p>

დამონებანი:

- ბრეგაძე 2016a:** კ. ბრეგაძე, ნიცშეს ფილოსოფია ჩვენი გამოცდილების ქრილში. სამი ლექცია, Campus Studio/გამ-ობა „მერიდიანი“, თბ., 2016.
- ბრეგაძე 2016b:** კ. ბრეგაძე, მოდერნული მგრძნობელობა გოეთეს „ფაუსტში“: მოდერნის ეპოქის დიაგნოზი და პროგნოზი ტრაგედიის მეორე ნაწილში (გვ. 218-232); სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი XVI, გამ-ობა „უნივერსალი“, თბ., 2016.
- ლომიძე 2016:** გ. ლომიძე, მოდერნიზმი, როგორც ინვარიანტი (გვ. 5-27); წიგნში: ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია, თბ.: „მერიდიანი“, 2016.
- ნიფურია 2016:** ბ. ნიფურია, მოდერნიზმი – კულტურული და ლიტერატურული სტილი (გვ. 47-70); წიგნში: ქართული ლიტერატურა. ისტორია საერთაშორისო პროცესების პრიზმაში, ნაწილი II, თბ.: „საარი“, 2016.
- Andreotti 2009:** Mario Andreotti, *Die Struktur der modernen Literatur*, 4. Aufl., Bern/Stuttgart: Haupt, 2009.
- Behler 1996:** Ernst Behler, *Friedrich Nietzsche* (S. 291-305); in: *Klassiker der Sprachphilosophie. Vom Platon bis Noam Chomsky*, hrsg. von T. Borsche, München: Beck, 1996.
- Gay 2009:** Peter Gay, *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*, aus dem Englischen von M. Bischoff, 2. Aufl., Frankfurt/M.: Fischer, 2009.
- Kierkegaard 1991:** Sören Kierkegaard, *Krankheit zum Tode*, Hamburg, 1991.
- Leiss/Stadler 1997:** Ingo Leiss/Hermann Stadler, *Wege in die Moderne – 1890-1918. Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 8*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- Metzler... 2007:** *Metzler Literatur Lexikon*, 3. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007.
- Nietzsche 1996:** Friedrich Nietzsche, *Die nachgelassenen Fragmente. Eine Auswahl*, hrsg. von G. Wohlfart, Stuttgart: Reclam, 1996.
- Nietzsche 2000a:** Friedrich Nietzsche, *Menschliches allzu menschliches*; in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), Bd. II*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 7. Aufl., München/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, 2000.
- Nietzsche 2000b:** Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*; in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), Bd. III*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 7. Aufl., München/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, 2000.
- Nietzsche www...:** Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*; ინტერ. მის.: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/uber-wahrheit-und-luge-im-aussermoralischen-sinne-3243/1>
- Safranski 2002:** Rüdiger Safranski, *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie*, Frankfurt am Main: Fischer, 2002.

- Schopenhauer 1977:** Artur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*; in: *Werke in zehn Bänden. Züricher Ausgabe*, 1977. Bd. I
- Seibert 1997:** Thomas Seibert, *Existenzphilosophie*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997.
- Vietta 1992:** Silvio Vietta, *Die Literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart: Metzler, 1992.
- Vietta 1998:** Silvio Vietta, *Die Modernekritik der ästhetischen Moderne* (S. 531-549); in: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, hrsg. von S. Vietta und D. Kemper, München: Fink, 1998.
- Vietta 2007:** Silvio Vietta, *Der europäische Roman der Moderne*, München: Fink, 2007.
- Windelband 1980:** Wilhelm Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, hrsg. von H. Heimsoeth, 17 Aufl., Tübingen: Mohr, 1980.
- Zima 2001:** Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, 2. Aufl., Tübingen/Basel: Francke, 2001.

Historical Modernity and Literary Modernism (Summary)

The article on the one hand deals with Modernity (as a historical epoch) and its interrelation with *Literary Modernism* and on the other hand analyses the problem of the relation between the scientific paradigms and philosophical dogmas of Modernity and *Literary Modernism*. It should be outlined that from a poetic and ideological point of view *Literary Modernism* gets its main impulses from scientific (Atomic, Relativity, Probability Theories) as well as philosophical discourses (Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Bergson, etc) of the Modern Epoch.

Literary Modernism from the very beginning opposed the so-called Historical Modernity, which according to western Culturology and historiography includes the period from the XVII century (the English Revolution – 1688/89) until the mid of the XX century: namely, it opposed the last phase of Historical Modernity (1850-1950), which according to western historiography, Culturology, and history of culture is coined as *Late Modernism*. Within the frameworks of Late Modernism, processes and phenomena evolved known under the name of rationalism, ideology, industrialization, urbanization, specialization, technocracy, scientism, which afterward led to de-sacralisation, de-humanisation, and alienation. These processes made Nietzsche write his metaphorical formula „God is Dead“, as for the Georgian Symbolist Poet Galaktion Tabidze, he expressed his concerns through the famous poetical phrase „This Century of Mephistopheles“.

Literary Modernism arose in such historical and socio-cultural context and starting from Baudelaire, continued with Kafka and Hesse, and ending with Hermann Broch and Albert Camus, opposed the Modern Epoch. Hence, *Literary Modernism* in Europe as well and Georgia responded to the „Death of God“ of the Modern Era and by abandoning the fundamental logo centric basis and target (for example, Christian *Logos*, Kantian *Transcendental Ideas*, Fichtean *Absolute Self*, Hegelian *Absolute Geist*, etc.) and acknowledging the triple crises – crises of rational perception, rational subjectivity, „rational language“, starting to criticize these three conditions. In their triple critique authors of *Literary Modernism* rely on rationalism, scientism, rational subjectivity and Nietzschean critique of the conventional language.

European and National Context of Georgian Modernist Literature¹

*'We should overcome the ethnographic borders
of Georgian Culture'*

Konstantine Gamsakhurdia

In Georgia, as well as in Europe, the establishment of literary modernism, and in general, orientation on the modern outlook and modernist aesthetic, was not an unnatural and unconscious phenomenon, a kind of fashion to follow. The modernist authors were interested in the modernist aesthetic, the modernist themes, in the problems and poetical and ideological principles and it was not driven by a temporary or youth interest („youth disease“, „naive passion“), neither was it a subject of coquette („a foreign terminal disease“), but the modernist authors linked the modernist aesthetics to Georgian culture; they aimed towards ‘straightening the radius’ (T. Tabidze) of Georgian Literature to West European literature. Their main aim was to eradicate Russian and Asiatic cultural tyranny and to integrate Georgian Literature with Western Literature. Accordingly, the establishment and development of Georgian literary modernism had its fundamental political and socio-cultural background, aesthetic and conceptual and philosophical-theoretical basis (here one important point should be emphasized: Unlike Georgian Romanticism which had indirect contact with European Romanticism, and that ultimately remained a fragmentary event in Georgian reality, Georgian Modernism had direct contacts with European modernism. This can be explained from the fact that the majority of Georgian modernists – Grigol Robakidze, Konstantine Gamsakhurdia, Erekle Tatishvili, Niko Lortkipanidze, Paolo Iashvili and others were educated in Europe and in the European cultural space got acquainted with the new literary movements and trends, philosophical and aesthetic doctrines (Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Wagner, Freud, Spengler, Bergson, etc.), as well as literary and cultural life.

The thing that Georgian Literary Modernism was not a temporary, spontaneous, ‘trendy’ can be seen from the fact that Georgian modernists

¹ First was published in: *Litinfo. Georgian Electronic Journal of Literature, Volume 11, 2017.* <http://www.litinfo.ge/vol-11/bregadze.pdf>

not only created modernist texts, and not only did they see themselves as shapers of the aesthetic-cultural development and changes, but as well regarded Georgian Literary modernism as both original and inseparable part of European Literary Modernism. As a proof of this we can use the example of the modernist writers, who intensively published literary and critical articles as well as essays, concerning the current socio-cultural, cultural and political life of European, as well as modernism or other important issues concerning literature (literary and critical articles and essays of K. Gamsakhuria, Gr. Robakidze, E. Ttishvili, V. Kotetishvili, G. Kikodze, G. Leonidze, the authors from the Brotherhood of the Blue Horns and others); they also published literary manifestos declaring the foundation of this or that concrete modernist movement (for example „Manifest of Symbolism“ by the Brotherhood of the Blue Horns, or the Manifest of Expressionism „**Declaratia pro mea!**“ by K. Gamsakhurdia). Georgian Modernists held public lectures (for example famous lectures by Gr. Robakidze, who was the first to preach the ideology of literary modernism and its aesthetic in Georgian reality and highlighted the necessity to renew Georgian Literary modernism according to the principles of the West), Literary meetings (for example the literary evenings held by the „Association of Writers“ from which one evening was entirely dedicated to Friedrich Nietzsche and was organized by K. Gamsakhurdia), Literary Groups were being formed („Association of Writers“, „Brotherhood of the Blue Horns“ – which included Georgian symbolists, and Georgian Futurists) and also literary organs („Blue Horns“, „Dreaming Aurochs“, „Bakhtrioni“, „Journal of Galaktion Tabidze“, „Lomisi“, „Ilioni“, „Georgian Bell tower“, „Barricade“, „Rubicon“, „Georgian Word“, „Caucasia“, „H2SO4“)

Therefore, it is only natural that in the Georgian sense and cultural history of the Georgian modernism, and in particular, the literary modernism was the spiritual and aesthetic space, where the question was posed to get near to Europe and be orientated on European values. It also revealed a very important fact: namely, that the Georgian literary modernism did not only aim to base Georgian Literature on „European radius“ and fully implement the paradigm of European modernist aesthetics but also at the same time developed a postulate of cultural and political orientation of Georgia towards Europe.

Therefore it should be once more highlighted that Georgian Literary Modernism is not a spontaneous, fragmented and episodic display of Georgian mind and Literary History, as it was suggested by the Soviet Marxist Literary critics during the Soviet Times, but Georgian Literary Modernism had its concrete objective political and socio-cultural prerequisite:

a) Political and Colonial condition of Georgia within the framework of Russian Empire (1801-1918);

b) The backward condition of Georgian culture and literature, due to the one hundred year of Russian colonialism, which led to breaking Georgia off from the European economic and social modernization processes as well as cultural and literary contexts;

c) the political and ideological aggression in Georgia in the 1920s from the side of Russian Bolsheviks (occupation, annexation, political terror and repression and in addition ideologized technocracy) (Bregadze 2013: 8).

Hence:

1. Georgian modernists, on the one hand tried to connect Georgian culture and literature with European Modernism, as a world view and literary discourse, suggesting the need of both 'updating' Georgian Modernisms as well as making it an integral part of Western Culture and Literature, and on the other hand linked it to the restoration of Georgian statehood and integrating western orientation in the political and cultural life of the country (compare symbolic manifesto of the Brotherhood of Blue Horns „Pirveltkma“ (P. Iashvili) and „with blue Horns“ (T. Tabidze), or letters and essays on these problems by Gr. Robakidze, G. Kikodze and K. Gamsakhurdia, noteworthy is Gr. Robakidze's famous article „Georgian Renaissance“). Consequently, Paris („Brotherhood of Blue Horns“) and Berlin (K. Gamsakhurdia) were announced as the cultural-political orientation for Georgian Modernists.

2. The intense reception and introduction of the modernist aesthetics and outlook in Georgia is also associated with the political life of the 1920s in Georgia – the disaster of 1921, political terror and repression of the Bolsheviks in the 1920s, the uprising of 1924, the Bolshevik terror and anti-religious propaganda; Also, in the 1920s rather intensified was the ideological technical progress (ideological technocracy), which carried out by the Bolsheviks with messianic spirit. Finally all these

processes had a great impact on Georgian known as the „metaphysical shock“ (Nietzsche) – God is dead, all the values were reevaluated and Georgian spiritual culture was suppressed by the Bolsheviks and materialistic consciousness and machine-technical civilization started to develop. This caused dehumanization of Georgian way of life, alienation towards the mythic-sacral basis, respectively, dissolution-decomposition of subjectivity, existential fear and the impossibility of obtaining self-identity. These problems became the main topic of discussion by the Georgian Modernist Writers (K. Gamsakhurdia and his novels „Dionysus Smile“, „Stealing of the Moon“ and his expressionist novels of the 1910s and 1920s, M. Javakhishvili’s novels „Jako’s Migrants“ and „White Collar“, Gr. Robakidze’s novels „Snake Skin“ and „Killed Soul“, D. Shengelaia’s novel „Sanavardo“ and short story „Tiflis“, etc.).

Therefore Georgian Literary Modernism is based as a self-reflective phenomenon, which on the one hand realizes that modern Georgia lags behind with political, cultural and aesthetic norms and on the other hand realizes its mission and responsibility towards Georgian Culture and Literature, meaning that Georgia should be oriented on western/European paradigms and Georgian culture and literature should have tight connections with western/European paradigms (in this respect in Georgian traditional paradigm we consider „Georgian Universalism“ by Shota Rustaveli), which meant the fundamental change and development of Georgian Literature and Culture (The Formula by Tician Tabidze – Mallarme and Rustaveli, his manifest „With Blue Horns“).

Therefore, it is only natural that this self-reflection and, at the same time, propaganda of the new patterns of modernist aesthetic values can be seen in the manifestos of literary modernists, cultural, cultural-philosophical, literary-theoretical and literary-critical writings, which they extensively published in their own literary magazines and newspapers (1915-1925) (Bregadze, 2013: 9). This on its own side highlights that Georgian Modernism became a broad front to carry out the political and cultural mission.

Given the fact that Georgian Modernism, as well as Georgian literary modernism, is one of the *discontinued projects* (B. Tsipuria), whose delay occurred, on the one hand, because of the Russian Bolshevik ag-

gression (1921.), whose result was the terrorist and repressive form of Bolshevik Ideology challenging the modernist aesthetics, the modernists and their creativity, and, on the other hand, because of the fact that the only aesthetic ideology of the 1930s Soviet Georgia was declared socialist realism, and also, given Jürgen Habermas and his thesis modernism, as the ideological and socio-cultural phenomenon, is still an unfinished project, which is ongoing and is still in the process of formation (See his culturological and socio-cultural etude „Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze“ (Habermas, 1994: 177-192), the study of Georgian modernism from an aesthetic and socio-cultural point of view is still relevant, moreover, that Georgia even nowadays is still facing the serious issue of political and cultural orientation. And, in this regard, the Georgian society will be provided by the correct orientation of the Georgian modernists and their European choice of „*Occidental-centrism*“.

Among the Georgian literary modernism developed, on the one hand, anti-colonial and, on the other hand, *occidental-centrist* spirit, which can especially be seen in the texts and literary manifestos, which clearly showed Georgian aspiration of breaking from the boundaries of Russian-Asiatic colonial space, and getting nearer to the political and cultural orientation of the West. These texts are:

- a) The symbolism manifest by Tician Tabidze and Paolo Iashvili „With Blue Horns“ (1916) and „Pirveltkma“ (1916), which as noted by several scholars is more avant-garde-futurist manifests, which is not accidental, because in the 1920s Paolo Iashvili while being in Paris got to know to the Futurist Manifests of Filippo Tommaso Emilio *Marinetti* (Magarotto, 1982: 56; Tsiपुरia, 2012: 173-176);
- b) The Expressionist manifest by Konstantine Gamsakhurdia „Declaratia Pro Mea“ (1920), as well as his publicist letters and essays „Open Letter to Lenin“ (1921), where he clearly shows the Bolshevik oppression on Georgia, Essays „Ilia Chavchavadze“ (1922), „Metaphysical Diaries“ (1921-1922), Publicist Letter „Anno 1923“, etc.

Georgian Literary Modernism with its organized form is became involved in Georgian literary life and formally established itself, by the

meeting held by the Brotherhood of the Blue Horns (1915-1916) during the time of the First World War, and from the very beginning the literary manifestos had on the one hand anti-colonial sentiment, and on the other hand, declared Georgian cultural and political orientation of the West. In this respect, Tician Tabidze's (1893-1937) Symbolist Manifesto „Blue Horns“ should be outlined:

We have grounds prepared for **Modernism** (This line is mine – K.B) [...] In the future Georgian artist Rustaveli and Mallarme should come together. I see Rustaveli as the father of Georgian literature and Mallarme is the head of European futurist movement. This is the only way out. No matter how the war ends, Europe will enter the Middle Was and we should be equipped with national knowledge, [...] If we do this then it will be time for Renaissance and I drink the toast of National Revival with this „Blue Horn“ (Tabidze, 1986: 178, 180).

Therefore according to T. Tabidze being ready for Modernism means the reception of both modernist aesthetic as well as modern European social-political ideas, which was directly proportional to the revival of Georgian country – „then it will be time for Renaissance“. T. Tabidze underlines the fact that Georgia equally needs European Social and Technological development as well as social-cultural innovations. This relation is both-sided. Georgia on its side will incorporate into European values and ideas its own experience that comes from centuries long ago, starting from Shot Rustaveli in the XII century. Tician Tabidze's formula Rustaveli-Mallarme means the usage of Georgian long culture and experience and transforming it according to the modernist and European values. The incorporation of this idea can be seen in Galaktion Tabidze's (1891-1959) collection of verses „Artistic Flowers“ (1919) – Generally Georgian Modernist verse is an expression of Symbolism, uniting in itself the past as well as modernity. According to Tician Tabidze and his words „We will do it on our own“ Georgian modernists are seen as the only force capable of Georgian cultural-social-political-economic revival and getting near to the European values and orienting on the West.

Similar spirit is revealed in Paolo Iashvili's (1894-1937) Manifesto „Preface“ which is full of futuristic pathos and symbolism, where Paris is declared as the new cultural and artistic center on the contrary to the

Russian imperial centers (St. Petersburg, Moscow):

After Georgia our Holy place is Paris. Hey People praise this angry city, where with insane fascination our drunkard brothers were having fun – Verlaine and Baudelaire, Mallarme, Arthur Rimbaud, Drunk with pride, the cursed young man. [...] Adopt: denial of beauty, heroic speed, lit love, grandeur emotion, crashes of mystery. A love mystery, that sets you on fire, things that were praised in the past, smile at the call of death, ignore the feminine gentleness and tenderness [...] Fire, fire everything that causes sadness and fatigue. [...] In our direction came youth singing a song of uniting... We joined and screamed towards our future enemies „chaotic, chaotic, chaotic“ dawn has com... Our faces were kissed by happiness dressed in blue colour. We were ready for a ferocious battle (Iashvili, 1986: 291-292).

Here also a special attention is paid, on the one hand on the future and on the other hand on the new generation („Georgian Youth“). In this new Generation Paolo Iashvili definitely means the modernist artists, who are full of modernist conscious, strive towards modernist aesthetic and is linked with Georgian revival, which means that Georgia will get rid of the colonial environment and will be oriented on European culture and politics: „After Georgia our Holy place is Paris“. ²

Thus, for the Georgian Modernists, in this case, for the symbolists (T. Tabidze, P. Iashvili) orientation on Europe was seen as an indisputable prerequisite of the political renewal and cultural renaissance in Georgia, which is coded using the following formula: Rustaveli – Mallarmé, Georgia – Paris.

Like Georgian symbolists, the expressionist Konstantine Gamsakhurdia (1893-1975) in the publicist letters and literary essays of the 1920s and underlined the need of orienting on the West: For Gamsakhurdia Georgian Political, Social and Cultural development depended on Euro-

2 The modernists do not recognize such dependence on a metropolis culture that is considered valuable in the periphery, those cultural tendencies, texts and figures. [...] Seeing Europe as a cultural centre is to highlight the anticolonial spirit and on the contrary to the Russian cultural and political space show the superiority of European values. This attitude was rather significant at the first stage of the nineteenth century, in the Georgian socio-cultural space“ (Tsipuria, 2010: 8, 9).

pean orientation. In this respect anti-colonial discourse is also evident, namely overcoming Russian Asian-Bolshevik aggression. Such position of K. Gamsakhurdia is clearly shown in his publicist letter „Anno 1923“:

Inner moral change is vital for Georgia. We should be oriented on the future, which means that by old-fashioned wheels we will never be able to catch Pegasus. Time flies like a dream; radio stations have covered and crossed thousands of kilometers. Nations fight and create not only on the ground, but under the ground and above the ground as well. The nation that is able to be on the surface of the ground will never have its place among other nations. [...] Our future is not entirely hopeless, and our star will shine brightly again. Georgia faces many important issues. The great Civilization and Culture of the West is approaching the borders of our country. [...] Our motto is: Occident! (Gamsakhurdia, 1983: 453-455).

Therefore, for the modernist-expressionist K. Gamsakhurdia the future cultural and political revival of Georgia lies within its integration process with the West Civilization. Only nearing themselves with Western civilization gives Georgia the ability to get to know with the modern social-political ideas as well as the technologies, which will aid in the economic, social, and political development of the country. This is the only way, by which Georgia will overcome the Asian passive nature and the cultural backwardness.

Asia as a marker of cultural and political backwardness is quite often used in the publicist letters and essays of the 1920s by K. Gamsakhurdia. For example in the Essay ‘Ilia Chavchavadze’ (1922) Gamsakhurdia argues about the 19 century Georgia and its backwardness due to colonialism (he calls it „Tatkaridzeoba“ according to one of the characters of Ilia Chavchavadze’s work, who is a person who does nothing and is ‘dead’ in cultural, economic and social terms) and Gamsakhurdia suggests that this can be overcome by the real activities and actions that can only be done by people who are oriented on the West and such a person he sees in Ilia Chavchavadze (1837-1907) who fought for Georgian cultural, political, social and economic revival and was killed due to his strong will to bring Georgia out of the colonial environment and to make it an independent country sharing Western ideas and values:

I think that Georgian Spirit, for a long time will be in need of cleanse from the dirt, that has come into our souls and bodies in the form of eastern passive nature and Asian inactivity. [...] In the renewed Georgian History Ilia Chavchavaze served as the basis of active actions. The new dynamic force came into action by Ilia Chavchavadze. [...] He depicted the grotesque caricatures of Georgian reality. This was Georgia full of Asian inactivity, ignorance and dirt. (Gamsakhurdia, 1983: 390, 392).

In the context of Georgian cultural and political orientation towards the West K. Gamsakhurdia criticizes Oswald Spengler and his anti-European attitude, which can be seen in his famous work „The Decline of the West“ (1918) and according to which Europe will step by step decline and end its cultural abilities and in the near future will be revived and replaced by the Russian-Bolshevik-Asian culture. Gamsakhurdia wrote an essay „Diaries of a Meta-physic“ (1921-1922), where he opposes Spengler by stating that the West will find enough resources in itself to renew itself and will be in no need of aid from the Russian-Asian part (Gamsakhurdia, 1983: 360-363).

K. Gamsakhurdia sees Germany as an important factor that will hinder the Russian-Mongolian factor and will help Georgia in its anti-colonial fight towards the oppressors: „Germany has been the backbone of Europe“ (Gamsakhurdia, 1983: 308) (Noteworthy is here Gamsakhurdia's work „Notes of an apolitical person. New Germany and Future of Europe“ (1919); the historical-political work in German „Der Kaukasus im Weltkrieg“ („Caucasia in the World War“) (Kaukasielli [Aka K. Gamsakhurdia], 1916). As for the spiritual renewal K. Gamsakhurdia sees in the legacy of Goethe and Nietzsche „Faust“ and „As spoke Zarathustra“, as well in expressionism (Expressionist Manifest by K. Gamsakhurdia „Declaratia Pro Mea!“, also essays „Goethe or Mystic“, „The Birth of Tragedy from the Soul of Mystic“, „Impressionism and Expressionism“, „Mosaic“, „Literary Paris“).

Georgian Literary Modernism as an organic part of European Literary Modernism shared the philosophical principles that were characteristic to European Literary Modernism: namely, A. Schopenhauer's philosophy of Will, S. Kierkegaard existential philosophy, Friedrich Nietzsche's philosophy of life and the Apollonian and Dionysian concept, as well as S. Freud's psychoanalysis, K. Jung's depth psychology, A.

Bergson's Intuitivism, O. Spengler Cultural Philosophy and others. Accordingly, Georgian Modernism was based on these philosophical doctrines, but transformed in an original way.

In addition, Georgian literary modernism has aesthetic-poetical principles and ideological sentiment in common with European modernism: for Georgian modernism aesthetics, decadency, dandyism is not something unfamiliar; it is aware of the aesthetics of death, artistic rhetoric stylization, narrative diversity (inner monologue, stream of consciousness, impressionist speech), the installation of a narrative and compositional techniques, and suggested poetic imagery of speech, linguistic skepticism (language, as denoting cosmic events and expressive self-sufficient system), tendency towards neologisms and linguistic experiments.

Georgian literary modernism in terms of genre also renews the Georgian literature, which, first of all, is reflected in the establishment of the novel (modernist) genre. As well as developing new lyrical forms, for example the sonnet, vers libre. The Subject to renewal are other literary genres as well – modernist novella was established (Expressionist novellas by K. Gamsakhurdia – „Bells in the storm“, „Photographer“, „Taboo“, etc.), Modernist drama (Drama-mysteries by Gr Robakidze of Expressionist-Mythological nature „Londa“, „Lamara“, „Malshtrem“; Expressionist drama-mystery by K. Gamsakhurdia „Eternal Shell“).

And most importantly, the Georgian literary modernism displayed almost all the literary movements that existed in the European literary modernism: impressionism, symbolism, expressionism, Avant-garde.

Georgian modernism had not only cultural and aesthetic nature, but also a political mission, this is why in the 1920s the Democratic Republic of Georgia (1918-1921) was conquered by the Bolshevik Russia; the aggression from the side of the Russian Bolsheviks was of an oppressive nature, which not only attacked church and aristocracy by as well Georgian literary Modernism. As noted above Georgian literary modernism, on the one hand, developed an anticolonial discourse, and on the other hand, tried to establish a new European cultural and aesthetic paradigm including Georgian nationality and identity, as well as Georgian spiritual life, which is why the Russian Bolsheviks saw the Georgian modernism as an anticolonial discourse orienting on Western political and spiritual cultural values.

The Soviet Bolshevik Reaction towards Georgian Modernism and attack on it was first evident on the meeting of the Union of Writers in 1926, where the Modernist Aesthetic was declared as anti-Soviet and social realism was the only acceptable form, and Georgian Modernists were said to be anti-Soviet elements, from which the state needed urgent cleanse. And it was not before the repressions started: K. Gamsakhurdia was exiled, the Brotherhood of Blue Horns dismissed – Galaktion Tabidze from the 1920s started to write mostly such verses that were acceptable by the state, Gr. Robakize before immigrating to Germany from 1926 to 1931 did not create anything. And in the 1930s Stalinist Repressions touched Georgian Modernists (P. Iashvili, T. Tabidze, N. Mitsishvili, M. Javakhishvili), V. Gaprindashvili, N. Lortkipanidze, E. Tatishvili were imprisoned, Grigol Robakize saved himself by immigrating to Europe, D. Shengelaia started to write according to social-realist aesthetic, K. Gamsakhurdia, G. Tabidze, G. Leonidze created nationalist texts [Bregadze 2013: 15]. That is why B. Tsipuria underlined that Georgian Modernism is an „unfinished Project“ (Tsipuria, 2010: 13).

It can be said that the Georgian literary modernism is a unique phenomenon in the European literature and it is not a simple plug or peripheral area of European modernism. On the contrary, the original Georgian Modernism expands European modernism: Georgian Modernism on the one hand uses original artistic paradigms, mythological archetypes, and mythical narrative, uses purely national communities and tries to make it universal, creating new Mythic-artistic reality, a bringing in new cultural and landscape spaces and communities based on the import of new and unique artistic and literary creation, and on the other hand tries to make European literary modernism more diverse, enrich it and become an integral and organic part of it. It should be noted that this peculiarity of Georgian literary modernism and its connection with European literary modernism was first outlined by Stefan Zweig in the preface of the first German edition of Grigol Robakidze's „Snake Skin“ (1928).

I believe that Georgian Literary Modernism is an original and unique part of European Literary modernism, because on the one hand it can fully and deeply understand the anthropological, existential and ontological problems but on the other can have its own, original approach towards it and use rather complex and interesting paradigms (Gr. Robakidze's nov-

el „Snake Skin“ or K. Gamsakhurdia and his novels „Dionysus Smile“, or even the modernist/symbolist lyric used in Galaktion Tabidze’s „Artistic Flowers“).

Ultimately in Georgian literary modernism three major characteristics should be outlined, making it fundamentally different from European modernism and that determines its specificity:

1. Strong anti-colonial discourse;
2. Modernism is understood not only as a purely aesthetic phenomenon, which should aid in the renewal of Georgian literature, but also as a precondition to improve Georgian socio-cultural life;
3. The Specifics of the imagery in Georgian Literary Modernism, especially in Prose and Drama, and which can be seen in the extensive usage of mythological and mythical archetypes, which aimed at the de-humanization of the modernist epoch and to overcome the issues of re-sacralization (utopian) based on the „mythic-sacral” literary texts.

According to other approach, by the

- a) Cognition of reality, subjectivity and language crisis (Vietta 2001: 11-15);
- b) Criticism of technical civilization;
- c) The need of re-sacralization of existence.

Georgian Literary Modernism is tightly connected with the main paradigms of European Literary Modernism.

References:

- Bregadze 2013:** Bregadze, Konstantine. *Comparative Research of Georgian Modernism* (pp. 5-25); in: *K. Bregadze, Georgian Modernism (Gr. Robakidze, K. Gamsakhurdia, G. Tabidze)*. Tbilisi: Publishing House „Meridiani“. **(in Georgian)**
- Gamsakhurdia 1983:** Gamsakhurdia, Konstantine. Works in 10 volumes, Volume VII. Tbilisi: Publishing House „Sov. Georgia“. **(in Georgian)**
- Gamsakhurdia 1992:** Gamsakhurdia, Konstantine. Works in 20 volumes, Volume II. Tbilisi: Publishing House „Didostati“. **(in Georgian)**
- Habermas 1994:** Habermas, Jürgen. *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (pp. 177-192); in: *W. Welsch (Ed.), Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie Verlag.
- Iashvili 1986:** Iashvili, Paolo. *Pirveltkma* (pp. 200-202); in: *M. Khelaia (Ed.), Georgian Literary Essay. 1920s, Afterwards*. Tbilisi: Publishing House „Merani“. **(in Georgian)**
- Kavkasielli [Aka K. Gamsakhurdia] 1916:** Kavkasielli [Aka K. Gamsakhurdia]. *Der Kaukasus im Weltkrieg*. Weimar: Gustav Riepenhauer Verlag.
- Magrotto 1982:** Magarotto, Luigi. *Storia e teoria dell'avanguardia georgiana (1915-1924)* (pp. 45-99); in: *L'avanguardia a Tiflis: tuda, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*. Università degli Studi di Venezia.
- Robakidze 2012:** Robakidze, Grigol. Works in 5 volumes, Volume III. Tbilisi: Published by the Museum of Literature. **(in Georgian)**
- Tabidze 1986:** Tabidze, Tizian. *With Blue Horns* (pp. 174-180); in: *M. Khelaia (Ed.), Georgian Literary Essay. 1920s, Afterwards*. Tbilisi: Publishing House „Merani“. **(in Georgian)**
- Tsipuria 2010:** Tsipuria, Bella. *Modernist Experience in Georgia* (pp. 5-18); in: *I. Ratiani (Ed.), The Georgian Literature on the verge of Modernism and Realism* Tbilisi: Published by Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature. **(in Georgian)**
- Tsipuria 2012:** Tsipuria, Bella. „*Blue Horns*“ and *Avant-garde* (pp. 172-183); in: *I. Ratiani (Ed.), Verse Studies Vol. 5*. Tbilisi: Published by Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature. **(in Georgian)**
- Vietta 2001:** Vietta, Silvio. *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München: Fink Verlag.

ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ მოდერნიზმში¹

შესავალი

თითქოს იმთავითვე ცხადია, რომ მოდერნიზმის ესთეტიკა და პოეტოლოგია ცალსახად უნდა უპირისპირდებოდეს და უკუაგდებდეს წარსულ ესთეტიკურ და პოეტოლოგიურ გამოცდილებას, რაც ლიტერატურული მოდერნიზმის ყველაზე რადიკალურ ფრთაში, ავანგარდიზმში (ფუტურიზმი, დადაიზმი) მართლაც ცალსახა და უპირობოა. მაგრამ, როდესაც მოდერნისტული ლიტერატურა, კერძოდ, ე. წ. „კლასიკური მოდერნიზმი“ (სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი, ასევე კონკრეტულ მოდერნისტულ ლიტერატურულ მიმდინარეობათაგან მიღმა მდგომი მოდერნისტი ავტორები – თ. მანი, ჰ. ჰესე, ჰ. ბროხი, რ. მუზილი, ა. დობლინი, ფრ. კაფკა, მ. პრუსტი, ჯ. ჯოისი და სხვ.) წარსული ლიტერატურული ტრადიციის ღირებულებებს გადააფასებს, ეს, უპირველესყოვლისა, უკავშირდება რეალიზმს (შესაბამისად, ნატურალიზმს), რომლის ფარგლებშიც მოცემულია ე. წ. მიმეზისის პრინციპებით ოპერირება, და რომელიც ქრონოლოგიურად უშუალოდ წინ უსწრებს მოდერნიზმს.

მოდერნიზმში აპრიორული დაპირისპირებისა და უარყოფის საგანია რეალიზმის პოეტიკის კონვენციონალიზმი და რეგლამენტურობა: კერძოდ, მოდერნიზმი უპირისპირდება და უკუაგდებს რეალიზმის ფარგლებში მოქმედ მიმეზისის პრინციპს და ამ პრინციპის საფუძველზე განვითარებულ ე. წ. ილუზიის ესთეტიკას, ასევე უკუაგდებს რეალიზმის „რაციონალურ“ ენას, სიუჟეტის ლინეალურობას, თხრობის ერთპლანიანობას, კომპოზიციის ტექტონიკურობას, ქრონოტოპის ცალმხრივობასა და მონოლითურობას, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიზებას, მწერლობის არაავტონომიურ გაგებას, ე. წ. „დემოკრატიულობას“, ჭეშმარიტებაზე პრეტენზიას, აუქტორიალობას, „იდეოლოგიურობას“, დეტერმინებულობას, სამყაროს ჰარმონიულობის ილუზიას, ტოტალ-

¹ თავდაპირველად გამოქვეყნდა: სჯანი. *უზრნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში*, № 17, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოება, თბილისი, 2016. (გვ. 210-219)

ურობაზე პრეტენზიას (Andreotti 2009: 222-224).

მაგრამ ამის პარალელურად მოდერნიზმი ასევე ცდილობს წარსული ლიტერატურული გამოცდილების გააზრებასაც და გაზიარებასაც, ოღონდ მისი ორიენტაციის ობიექტია ის ლიტერატურული ეპოქები და მიმდინარეობები, სადაც პრინციპულად უარყოფილია მიმეზისის პრინციპი და ზემოთჩამოთვლილი პოეტიკური მახასიათებლები: კერძოდ, ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმი ორიენტაციას იღებს ბაროკოსა და რომანტიზმის პოეტოლოგიურ ტრადიციაზე.

ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმშიც (სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი) ტრადიციასთან დამოკიდებულება ზუსტად ისეთივეა, როგორც ეს ევროპულ მოდერნიზმშია: აქაც ცალსახად უკუგდებულა მისი უშუალო წინამორბედი ლიტერატურული მიმდინარეობების – რეალიზმისა და ნატურალიზმის – პოეტოლოგია და მსოფლმხედველობა, მაგრამ ამის საპირისპიროდ გამოკვეთილია ორიენტაცია ისეთ ლიტერატურულ გამოცდილებაზე, რომელიც ოპერირებს ანტიმიმეზისის პრინციპებითა და მისტიკურ-საკრალურ-მითოსური ინტენციებით: კერძოდ, ქართულ მოდერნიზმში ორიენტაცია აღებულია რუსთაველის, გურამიშვილის, ბესიკის, ბარათაშვილის ენობრივ, სახისმეტყველებით გამოცდილებასა და ონტოლოგიურ ხედვებზე.

ამ თვალსაზრისით, ქვემოთ განვიხილავთ ქართველი მოდერნისტების შემდეგ საპროგრამო ტექსტებს: ტ. ტაბიძის *სიმბოლიზმის* მანიფესტს „ცისფერი ყანწებით“ და კ. გამსახურდიას *ექსპრესიონიზმის* მანიფესტს „Declaratia pro mea“, სადაც კარგად ჩანს მათი ლიტერატურული სიმპატია-ანტიპატიები და ლიტერატურული ტრადიციის მათეული გაგება.

მაგრამ მანამადე ყურადღებას მივამყრობთ ტრადიციის ცნების გრიგოლ რობაქიძისეულ გაგებას, რაც, ვფიქრობთ, სწორ ორიენტაციას მოგვცემს, რათა მართებულად გავიაზროთ ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ მოდერნიზმში.

1. „ტრადიციის“ ცნების გაგება გრიგოლ რობაქიძესთან

მიგვაჩნია, რომ ტრადიციის ცნების რობაქიძისეული განმარტება ეხმიანება ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის

– და, ზოგადად, მოდერნიზმის – ფარგლებში შემუშავებულ ობიექტის არამიმეტური ასახვის ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ პრინციპებს, რაც უკავშირდება მოდერნისტების სწრაფვას „ყოფიერების განვრცობისადმი“ („**Seinszuwachs**“) (ჰ.-გ. გადამერი):

შინაგანი გეზი ამ ნარკვევისა (“საქართველოს სათავენი” – კ. ბ.) მოქცეულია იმ მსოფლმხედვაში, რომელსაც „ტრადიციულს“ უხმობენ. „ტრადიცია“ – სიტყვა უცხო. ფრანგულად: **tradition**, გერმანულად: **Überlieferung**, რუსულად: „პრედანიე“, ქართულად: „გადმოცემა“. ნაგულისხმევია არა ჩვეული გაგება ამ ცნებისა – მაგალითად, არა ესა თუ ის ჩვეულება რომელიმე ტომისა თუ გვარისა, არამედ: ხილვით თუ ქმედებით გამოსვლა მეტაფიზიურ სათავეებიდან (რობაქიძე IV 2012: 84).

სწორედ ქართველი მოდერნისტებისათვის (თავად გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე, ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდაშვილი და სხვ.) ხდება უმნიშვნელოვანესი „მეტაფიზიურ“ სანყისებიდან ამოსვლა, მისადმი სწრაფვა და ამ მსოფლმხედველობრივ, ესთეტიკურ და ეთიკურ სწრაფვებში რეალიზმის კონვენციონალური ენისა და რეგლამენტირებული პოეტიკის უკუგდება. ქართველი მოდერნისტების რწმენით, შექმნილ ვითარებაში (მე-20 საუკუნის 10-იანი წლები) ქართული ლიტერატურის მოდერნისტული ესთეტიკისა და პოეტოლოგიის პრინციპების საფუძველზე განახლება და განვითარება სწორედ ამ გენერალურ ხაზს უნდა დაყრდნობოდა – მეტაფიზიკურ სანყისებიდან ამოსვლას, მათ გახსნას, წვდომასა და გაცხადებას. ეს კი, ხაზს ვუსვამ, იმთავითვე გულისხმობს კონვენციონალური ენისა და პოეტიკის დაძლევასა და უარყოფას, მიმეზისის უკუგდებასა და ანტიიმეტური ტენდენციების განვითარებას.

2. ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ სიმბოლიზმში: ტ. ტაბიძის „ცისფერი ყანწებით“

ქართული სიმბოლიზმი საკუთარ პოეტიკას, ესთეტიკას და მსოფლმხედველობას პრინციპულად უკავშირებს სწორედ იმ ლიტერატურულ ტრადიციას, სადაც იმთავითვეა აღიარებული მწერლობის ავტონომიურობის პრინციპი – ანუ, ორიენტაცია

აღებულია როგორც ქართულ, ისე იმ ევროპულ ლიტერატურულ ტრადიციაზე, სადაც ხელოვნება, მწერლობა, ერთი მხრივ, წმინდად სახელოვნებო და, მეორე მხრივ, ტრანსცენდენტურობის წვდომის ამოცანების გადაჭრას ესწრაფვის. ასეთად ევროპული ლიტერატურიდან მიჩნეულია *რომანტიზმი*, ხოლო ქართული ლიტერატურიდან – რუსთაველისა და ბესიკის შემოქმედება:

„ცისფერი ყანწები“ შეეძლო გერბად აეღო მთელ ქართულ ხელოვნებას. ეს სიტყვები სიმვოლიურად აღნიშნავენ ჭეშმარიტ ქართულ მსოფლმხედველობას. „ცისფერი“ ფერია რომანტიზმის, მისი ემბლემა. ნოვალისმა გამოიტერა მისტიკა ცისფერი ყვავილის. ეს ყვავილი ატირება აჩუქებული სულის შორეულ ნათელ ქვეყანაზე. [...] ამ ორ პოეტში (რუსთაველსა და ბესიკში – კ. ბ.) საქართველომ შეკრიბა მთელი თავისი მხატვრული ენერჯია. [...] „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში საფუძველი ეყრება ქართულ პოეტიკას, რუსთაველისათვის შაირობა სიბრძნის ერთი დარგია, „საღვთო საღვთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“ [...] რუსთაველი იცავს პრიმატს მუსიკისას ლექსში, რაშიც ის ხვდება ედგარ პოს და პოლ ვერლენს. რუსთაველის შემდეგ უდიდესი პოეტი იყო ბესიკი. [...] მისი ლექსის კულტურა, მისი რითმის სიმდიდრე, მჭრელი ეპიტეტი, ნაჩდილთა ნიუანსების გამომხმობა, ენის მუსიკალურ ენერჯიის ჯადოქრობა იმას აიყვანს ქართულ სიმვოლიზმის მამათმთავრად (ტაბიძე 2012: 145, 146, 147).

შესაბამისად, ესთეტიკური ამოცანა დგას ასე: დაიძლიოს ქართული რეალიზმი და ქართული მწერლობა დაუბრუნდეს ფორმის დახვეწის, პოეტური ენის „გაირაციონალურებისა“ და კონვენციონალურობისაგან თავისუფალი პოეტური ენის ტრადიციებს, დაუბრუნდეს *მუსიკალობას*, ასევე, ანტიმიმეზისისა და ყოფიერების განვრცობის ესთეტიკურ ამოცანებს, ასევე ორიენტაცია აიღოს საღვთო საგნებისადმი სწრაფვაზე (რუსთაველურ და რომანტიზმის დისკურსთა განახლება). ტიცთან ტაბიძისეულ ფორმულაში *რუსთაველი – მალარმე* (ტაბიძე 2012: 126) სწორედ ეს ესთეტიკური და პოეტკური მიზანდასახულობაა კოდირებული: ერთი მხრივ, *რუსთაველი* და *მალარმე* განასახიერებენ „წმინდა“ ხელოვნებისადმი, „წმინდა“ პოეზიისადმი მსწრაფ შემოქმედებს, მეორე მხრივ, მათ შემოქმედებაში განხორციელებულია პოეტუ-

რი ენის ფორმალური სრულყოფა, რაც გულისხმობს კონვენციონალური ენის რაციონალიზმისა და ენობრივი ნიშნის ერთჯერადობის, კონვენციონალური პოეტური სინტაქსის უკუგდებას, გულისხმობს აქცენტს მუსიკალობასა და პოეტური მეტყველების სუგესტიურობაზე:

იყო გამარჯვება სრული „თერგდალეულთა“, მაგრამ ეს იყო დამარცხება მთელი შემდეგი ხელოვნებისა. ამ დღიდან ამოიშალა ქართულ პოეზიაში ძველი სული (ე. ი. პოეზიის რუსთველური და ბესიკისეული მალალი გაგება – კ. ბ.). ამ „ცრუ რუსთაველებმა და ლიბერალებმა“ მწერლობა გაიხადეს სამიტინგო ზალად და პოეზია გაზეთად. ილია ჭავჭავაძემ სამუდამოდ დაწყევლა „ფრინველი გარეგანი“ და „ტკბილი ხმები“. აკაკი წერეთელმა „გარემოების საყვირით“ ძალიან ბევრი იყვირა. ყველა ეს ლექსები ბანკის ოპოზიციანზე და ადვოკატებზე დარჩება, როგორც პოლიტიკური სატირის არა ნიჭიერი ნიმუშები. [...] ჩვენ უარს არ ვყოფთ...“მესამოციანელთა“ მწერლობის საზოგადოებრივ დამსახურებას, მაგრამ იმათ სამაგიეროდ არ აქვთ ესტეტიური დამსახურება. თავიანთი გაადვილებული ორთოგრაფიით იმათ დამარხეს ქართული ლექსი (აქ კი გასაკვირი და უცნაურია, რომ თავისი უარმყოფელი კრიტიკული პათოსის ფონზე ტ. ტაბიძე აქცენტს ორთოგრაფიაზე აკეთებს და არა ქართველი რეალისტი პოეტების კონვენციონალურ პოეტურ მეტყველებასა და პოეტური ასახვის მიმეტურობაზე – კ. ბ.) (ტაბიძე 2012: 149).

აქ აშკარად ჩანს ტ. ტაბიძის სწრაფვა მწერლობის, პოეზიის, ხელოვნების ავტონომიურობის პრინციპის აღდგენისაკენ, რის საფუძველზეც მოცემულ ეტაპზე ქართული მწერლობა უნდა გამოსულიყო სოციალური ანგაჟირების დეტერმინებული მდგომარეობიდან („გარემოების საყვირი“), რაშიც იგი ჩააგდეს ქართველმა რეალისტებმა, და უნდა დაბრუნებოდა თავის პირველსაწყისებს, გენერალურ ხაზს, ანუ დაბრუნებოდა ქართული პოეზიის არტისტულ და სპირიტუალურ ტრადიციას, რაც, ტ. ტაბიძის თანახმად, უკავშირდება რუსთველისა და ბესიკის პოეზიას, სადაც განხორციელებულია პოეზიის/მწერლობის ავტონომიურობის პრინციპი, რაც გულისხმობს ხელოვნებას ხელოვნებისთვის, გულისხმობს „წმინდა“ პოეზიისკენ სწრაფვას.

პრაქტიკული თვალსაზრისით კი ეს მოდერნისტული ამოცანა „ცისფერყანწელ“ „სიმბოლისტებზე“ სრულყოფილად სწორედ „წმინდა“ სიმბოლისტის, გ. ტაბიძის სიმბოლისტურ პოეზიაშია რეალიზებული (იხ. კრებული „არტისტული ყვავილები“) და მოდერნისტული პოეზიის თუნდაც ამ ნიმუშში:

დგება თეთრი დღეები,
რიდების სეზონი;
გაჩნდენ ორხიდეები
ყოვლად უმიზეზონი.

ლაჟვარდების კიდეო,
დაბურულო ზმანებით,
ლურჯო მონტევიდეო,
ვინრო ხელთათმანებით;

სულში ნისლის ტბებია
და ქაოსის მხატვარი,
სადაც ველარ თბებიან
ფრთები ნამკათათვარი (ტაბიძე 2011: 190).

ქართველი სიმბოლისტების მიერ რეალიზმის უარყოფას წმინდად პოლიტიკური შინაარსიც ჰქონდა: მათ აღქმაში რეალიზმი რუსული კოლონიალური იდეოლოგიის („ყიზილბაშური თეორია“, ტ. ტაბიძე) გამოხატულებაა: ტიცციან ტაბიძეს ქართულ სინამდვილეში აღმოცენებული ლიტერატურული რეალიზმი რუსული ხალხოსნურ-აღმზრდელობითი ლიტერატურის გაგრძელებად მიაჩნდა („ეს მისიონერობა და ცხოვრების დამრიგებლობა“) და მისი აზრით, რუსული რეალიზმის კოპირება ავტომატურად ნიშნავდა ამ იდეოლოგიის საქართველოში გადმოტანას, რაც პირდაპირ-პროპორციული იყო ევროპული კულტურული და ესთეტიკური სივრცისაგან საქართველოს საბოლოო მოწყვეტის:

„მესამოციანელთა“ მწერლების იოლი ხელით შემოტანილი ხორბალი (ანუ, რუსული რეალისტური და ხალხოსნური მწერლობა – კ. ბ.) ამოდის რუსულ ქერად. ყოველი რუსული არა თუ შკოლა, სექტაც კი იწვევს საქართველოში თავის სახეს: მონანიებული აზნაურები, ხალხოსნები, ნიჰილისტები... და ეს კიბე გრძელია.

მხოლოდ გაუგებრობას შეეძლო ქართული ხელოვნების რენესანსი ამ მწერლებიდან დაეწყო. [...] და დღეს უიმედოთ გაჰკვივის მოქალაქეობრივი არღანი კაკაფონიას. ყველა უნიჭო, უსახო, ენაბლუ, ვისაც ხელი არ ეღლება, სტანჯავს დღეს ქართულ პოეზიას (ტაბიძე 2012: 150).

ამიტომაც, ტიცინ ტაბიძე, შესაბამისად, „ცისფერყანწელთა“ დაჯგუფება, ქართული მწერლობის ესთეტიკური აღორძინებისა და განახლების, მისი „ევროპული რადიუსით“ (ტ. ტაბიძე) გამართვის ამოცანებს ქართული წარსული ლიტერატურული გამოცდილებიდან უკავშირებს რუსთაველს და ბესიკს, როგორც სიტყვის ოსტატებს, როგორც „წმინდა“ ხელოვნების წარმომადგენლებს (თავისთავად, ევროპელ მოდერნისტებსაც, კერძოდ, ფრანგ სიმბოლისტებს – შდრ., პაოლო იაშვილის სიმბოლიზმის მანიფესტი „პირველთქმა“). ხოლო პოლიტიკური ორიენტაციისა და კულტურული აღორძინების საკითხებს ცალსახად უკავშირებს ევროპულ მოდერნიზმს (ბრეგაძე 2015: 58-61). შესაბამისად, ქართულ სიმბოლიზმში საკითხი დგას იმ პროვინციალიზმისა და არაესთეტიურობის უპირობო დაძლევის შესახებ, რაშიც ქართული რეალიზმის წყალობით აღმოჩნდა ქართული მწერლობა (ამ საკითხებზე დაწვრილებით იხ. ჩემი სატატია „ქართული მოდერნიზმი როგორც ოქციდენტოცენტრიზმი“ – ბრეგაძე, 2015: 56-72):

„ცისფერი ყანწები“ როგორც შკოლა თავის თავს ამტკიცებს ეროვნულად. ინდივიდუალიზმი, თავისუფლება შემოქმედებაში, ხელოვნების თვითმიზნობა, რომელსაც ქადაგებს ეს შკოლა, არ არის ახალი. რუსთაველის და ბესიკის შემდეგ ამის მტკიცება თითქოს გაუგებრობაა. [...] მაგრამ მთავარი დებულების გამართლება შეიძლება ძველ ქართულ პოეტიკაზე დაყრდნობით. ჩვენ უარს ვეუბნებით ჩვენს ახლობელ წინაპართა ნაშრომს (ანუ, ქართველ რეალისტ მწერლებს – კ. ბ.), რამდენადაც ის არ აკმაყოფილებს, როგორც საზოგადოთ ხელოვნების, ისე ქართული ძველი ხელოვნების მოთხოვნილებათ (ტაბიძე 2012: 151).

3. ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ ექსპრესიონიზმში: კ. გამსახურდიას ექსპრესიონიზმის მანიფესტი „Declaratia pro mea“

თავის მანიფესტში ექსპრესიონისტი კონსტანტინე გამსახურდია ქართულ რეალიზმს ბრალს სდებს პროვინციალიზმსა და დეტერმინებულობას, ასევე რომანის ჟანრის ვერ განვითარებას, ვინაიდან, კ. გამსახურდიას აზრით, ქართული რეალიზმის ასახვის ერთადერთი ობიექტი იყო ქართული პროვინციული კოლონიური ყოფის სოციალური პრობლემატიკა (შდრ., ილიას, დ. კლდიაშვილის, ე. ნინოშვილის, ე. გაბაშვილის და სხვ. მოთხრობები), ან იგი ავითარებდა პროვინციულ ისტორიზმს (შდრ., აკ. წერეთლის „თორნიკე ერისთავი“):

დღეს ქართული ლიტერატურა გენერალურად ვერ გაცვილებია რეალიზმისა და სვიმბოლიზმის გადამღერებას (აქვე სიმბოლიზმის კრიტიკაც მოულოდნელი არაა, თუკი გავითვალისწინებთ, ევროპული, კერძოდ, გერმანული ექსპრესიონიზმის, – რომელზეც ორიენტაციას იღებდა კ. გამსახურდია, – ანტაგონიზმს სიმბოლიზმის მიმართ. თუმცა, ექსპრესიონიზმში სიმბოლიზმის კრიტიკის მოტივი, ცხადია, განსხვავებულია: კერძოდ, ექსპრესიონიზმი თავის თავს მოიაზრებს მოდერნისტული ლიტერატურის ახალ ფაზად, მოდერნისტული ლიტერატურის ახალ ხარისხში აყვანად და სიმბოლიზმის ექსპრესიონიზმისეული კრიტიკაც სწორედ ამითაა განპირობებული – კ. ბ.). გარდა ამისა, ქართული პოეზია ლირიკაში გაიყინა, მარტოოდენ ლირიკა არაა ლიტერატურა. ქართულმა პროზამ ვერ აიცილა სოფლურ-პრიმიტივული ელფერი. ახალმა (ანუ, მოდერნისტულმა - კ. ბ.) ქართულმა პოეზიამ, ქართულმა დრამამ, ქართულმა რომანმა უნდა გადალახოს ნაციონალური ხელოვნების სანიშნოები, ახალი კულტურა შეუძლებელია სოფლური ელფერით, და ახალი კულტურა დიდი ქალაქითაა მუდამ დაშტამპული (გამსახურდია 1983: 399-400).

მსგავსი კრიტიკული პათოსი ქართული რეალიზმის მიმართ და მისი პროვინციალიზმის, არაქსთეტიურობისა და მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობის აპრიორული უარყოფა შემდგომ განვითარებულია კ. გამსახურდიას ბოლოსიტყვაობაში თავისი

პირველი (ექსპრესიონისტული) რომანისათვის „დიონისოს ღიმილი“ (1925):

ცნობილია: გასული საუკუნის ქართულ სიტყვაკაზმულ მწერლობას კულტურული რომანის ტრადიცია არ დაუტოვებია (ანუ, საუბარია პოეტოლოგიური, სულიერი, მსოფლმხედველობრივი და გეოგრაფიული თვალსაზრისით პანორამულ ურბანისტულ რომანზე – კ. ბ.). [...] ცალკეული ცდები რომანის დაწერისა მე-19 ს. ქართულ მწერლობაში უპირატესად სოფლურ ყოფას ემყარებოდა, მემამულეთა წრეს, ხოლო პერსონაჟებს ამგვარი პროზისას უკულტურო მემამულენი, თავადები, აზნაურები, მღვდლები და განუხსნავლელი (აქ: „ხალხოსანი“ – კ. ბ.) მასწავლებლები შეადგენდა. [...] „დიონისოს ღიმილში“ მე პირველად ვცაადე ქალაქური ყოფის ასახვა და ქართული რომანის პერსონაჟების გალლერეაში პირველად შემოვიყვანე დიდი სულიერი კულტურის მატარებელი გმირი (გამსახურდია 1992: 381).

ექსპრესიონიზმი თავისი არსით უნივერსალური სწრაფვების, „კოსმიური შეგრძნებების“ („kosmisch empfinden“) (ნიცშე) გამოხატველი ესთეტიკური ფენომენია, რომელიც ამავდროულად დიდ ყურადღებას აქცევდა პოეტური გამოთქმის ტექნიკას. ამიტომაც, კ. გამსახურდია წარსული ქართული ლიტერატურული გამოცდილებიდან გამოყოფდა იმ მწერლებს, ვის შემოქმედებაშიც, ერთი მხრივ, იგრძნობა კოსმიურობა, ჰეროიკული პესიმიზი, ტრანსცენდირების დისკურსი, ექსტაზი, მეორე მხრივ, პოეტური ენის დახვეწილობა და სისავსე. ასეთ ავტორად კი მას მიაჩნია, დავით გურამიშვილი (და აქ კ. გამსახურდია, „ცისფერყანწელებისაგან“ განსხვავებით, პრინციპულად უარყოფს გურამიშვილის თანამედროვე ბესიკს მისი „ორიენტალიზმისა“ და „აკოსმიურობის“ გამო):

რელიგიოზური მისტიკაა ძირეული ფონი ახალი ექსტატიური პათოსის. ექსპრესიონიზმი თავის ფესვებს მთელს სამყაროში ეძიებს. ექსპრესიონიზმი კოსმიურია, იგი ნაციონალური ხელოვნების (იგულისხმება ქართული რეალიზმი – კ. ბ.) არტახებში არ ეტევა. საქართველოშიაც ჰყავს ექსპრესიონიზმს თავისი წინაპარი: ეს იყო დავით გურამიშვილი. გურამიშვილის შემდეგ ქარ-

თული ლიტერატურა ღერძიდან გადავარდა. მის გზას ქართველი აქტივისტები (ანუ, ექსპრესიონისტები – კ. ბ.) გააგრძელებენ (გამსახურდია 1983: 399).

ექსპრესიონისტი კ. გამსახურდიასათვის ესთეტიური ენობრივი პოლიტიკისა და საკუთარი ექსპრესიონისტული გამოთქმის ტექნიკის თვალსაზრისით ასევე მნიშვნელოვანია ქართული აგიოგრაფიის ავტორები, კერძოდ, გიორგი მერჩულე (შდრ., მისი „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“) და ე. წ. „აღორძინებისა“, თუ „ქართული ბაროკოს“ ავტორი სულხან-საბა ორბელიანი, რომელთა ენობრივ დისკურსზეც ორიენტაციას იღებდა კ. გამსახურდია თავისი პირველი (ექსპრესიონისტული) რომანის „დიონისოს ღიმილის“ (1925) ენობრივი ქსოვილის შექმნისას. ამ კონტექსტში კი მისი კრიტიკის საგანი იმთავითვეა ქართული რეალისტური პროზის მხატვრული ენა:

ამ საუკუნის (ე. ი. მე-19 საუკუნის – კ. ბ.) პროზას გენეტიკური კავშირი ჰქონდა განწყვეტილი, როგორც იდეურად, ისე სტილისტურად, მე-18 საუკუნის დიდი ქართული პროზის ტრადიციებთან (მხოლოდ საბას ვგულისხმობ), იგი სავსებით დაშორებული იყო, როგორც „ვისრამიანის“, ისე „ქილილა და დამანას“ და ქართული ჰაგიოგრაფიული პროზის მშვენიერებისაგან (გრ. ხანძთელის ცხოვრება და სხვ.) (გამსახურდია 1992: 381).

დასკვნა

1. ლიტერატურული მოდერნიზმისთვის მნიშვნელოვანია წარსული ესთეტიკური გამოცდილება, რაც ევროპულ მოდერნიზმში, პირველ რიგში, უკავშირდება რომანტიზმისა და ბაროკოს პოეტოლოგიასა და მსოფლმხედველობას: ლიტერატურული მოდერნიზმისთვის, როგორც იმთავითვე ანტიიმპეტური ესთეტიკისათვის, უაღრესად მნიშვნელოვანია წარსული ლიტერატურული ტრადიციის სწორედ ის ნაწილი, რომელიც არამიმეტური პრინციპებით ხელმძღვანელობს და წარსული გამოცდილებიდან ამას, უპირვე-

ლესყოვლისა, სწორედ რომანტიზმისა და ბაროკოს ლიტერატურაში მიაკვლევს.

2. ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმშიც ტრადიციასთან მიმართება ზუსტად ისეთივეა, როგორ ეს ევროპულ მოდერნიზმშია: აქაც ცალსახად უკუგდებულია მისი უშუალო წინამორბედი ლიტერატურული მიმდინარეობების – რეალიზმისა და ნატურალიზმის – პოეტოლოგია და მსოფლმხედველობა, მაგრამ ამის საპირისპიროდ გამოკვეთილია ორიენტაცია ისეთ ლიტერატურულ გამოცდილებაზე, რომელიც ოპერირებს ანტიმიმეზისის პრინციპებით, არაკონვენციონალური ენით და მისტიკურ-საკრალურ-მითოსური ინტენციებით.
3. ამ კონტექსტში მნიშვნელოვანია ტრადიციის ცნების გრიგოლ რობაქიძისეული განმარტება, რომლის მიხედვითაც, მნიშვნელოვანია ის ლიტერატურული ტრადიცია, რომელიც სწორედ „მეტაფიზიურ“ საწყისებიდან ამოდის, ისწრაფვის ამ საწყისებისაკენ და ამ ესთეტიკურ სწრაფვებში ავლენს ენისა და პოეტიკის კონვენციონალურობის უკუგდების აუცილებლობას (იხ. ესეე „სიტყვის როია“). ეს პუნქტი კი მნიშვნელოვანია რობაქიძისთვის იმდენად, რამდენადაც იმჟამინდელ ვითარებაში ქართული ლიტერატურის განახლება და მოდერნიზტული ესთეტიკისა და პოეტოლოგიის პრინციპებით განვითარება სწორედ ამ გენერალურ ხაზს უნდა დაყრდნობოდა – მეტაფიზიკურ საწყისებიდან ამოსვლას, მათ გახსნას, წვდომასა და გაცხადებას. ეს კი იმთავითვე გულისხმობს რეალიზმის კონვენციონალური ენისა და პოეტიკის დაძლევასა და უარყოფას, მიმეზისის უკუგდებასა და ლიტერატურაში ანტიმიმეტური ტენდენციების განვითარებას.

დამონებანი:

- Andreotti, Mario:** *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern/Stuttgart: Haupt Verlag, 2009.
- Bregadze, Konstantine.** „Qartuli modernizmi rogoris oqcidentotsentrizmi“. *Sjani. Jurnalni literaturis teoriassa da shedarebit literaturismtsodneobashi* 16 (2015): 56-72 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „ქართული მოდერნიზმი როგორც ოქციდენტოცენტრიზმი“. სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტმცოდნეობაში 16 (2015): 56-72).
- Gamsakhurdia, Konstantine.** *Tkhzulebani 10 tomad, t. 7*. Tbilisi: „Sabch. Saqartvelo“, 1983. (გამსახურდია, კონსტანტინე. *თხზულებანი 10 ტომად, ტ. VII*. თბ.: „საბჭ. საქართველო“, 1983).
- Gamsakhurdia, Konstantine.** *Tkhzulebani 20 tomad, t. 2*. Tbilisi: „Didostati“, 1992. (გამსახურდია, კონსტანტინე. *თხზულებანი 20 ტომად, ტ. II*. თბ.: „დიდოსტატი“, 1992).
- Robakidze, Grigol.** *Natserebi 5 tomad, t. IV*. Tbilisi: Literaturis muzeumis gamotsema, 2012. (რობაქიძე, გრიგოლ. *ნაწერები 5 ტომად, ტ. IV*. თბ.: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012).
- Tabidze, Galaktion.** *Leksebi. Qartuli mtserloba, t. 36*. Tbilisi: „Nakaduli“, 2011. (ტაბიძე, გალაკტიონ. *ლექსები. ქართული მწერლობა, ტ. 36*. თბ.: „ნაკადული“, 2011).
- Tabidze, Titsian.** „Tsisferi kantsebit“. *Literaturuli jurnalebi, 1910-1920-iani tslebi (otkh tsignad), pirveli tsigni*. Tbilisi: Literaturis muzeumis gamotsema (ტაბიძე, ტიცვიან. „ცისფერი ყანწებით“. – ლიტერატურული ჟურნალები, 1910-1920-იანი წლები (ოთხ წიგნად), პირველი წიგნი. თბ.: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012).

The Understanding of Literary Tradition in Georgian Modernism (Summary)

It seems clear from the beginning that the aesthetics of modernism and poetics uniquely should oppose and reject the aesthetics and poetical experience of the past, which the literary avant-garde, in particular, in the Futurist and Dadaist Movement is clearly and unconditionally so. But when in the Modernist literature the re-evaluation of the literary tradition and past values takes place, it is, first of all connected with the literary tradition which operates with the so-called Mimesis principles and, in this case, chronologically precedes modernism -realism and naturalism.

But, on the other hand, for the literary modernism the past aesthetic experience is rather important, which in European modernism, is primarily associated with Romanticism and Baroque Poetics and Worldview: For the Literary modernism as an inherently holder of the anti-mimetic aesthetics very important in the past literary tradition is the part that is guided by anti-mimetic principles and which, first of all, was found in the Romanticism and Baroque literature.

In the Georgian literary modernism the relation with tradition is the same as in European modernism: its predecessor literary trends - Realism and Naturalism and their poetics and worldview are being refused, but on the contrary it clearly orientates on the literary experience, which supports anti-mimetic principles and mystical-sacral-mythological intentions.

Grigol Robakidze's (1880-1962) definition of the concept of Tradition is rather important in this context; According to which for Robakidze important are those literary traditions which raises from the „Metaphysic“ roots, seeks to the origins and in this reveals the need of refusing language and poetry. This point is important for Robakidze,„s to the extent that he believes that Georgian modernist aesthetics and literature should develop according to these general principles – to rise from Metaphysical roots, to open them, access and use them. This implies the reduction and denial of language and poetry at the very beginning and refusal of the conventional and anti-mimetic tendencies.

In this context important are the texts and manifestos of the Modernists – where tradition is understood like the concept of Robakidze:

Expressionist manifesto of K. Gamsakhurdia (1893-1975) - „Declaratia Pro Mea“; Paolo Iashvili's (1892-1937) „Pirveltkma“ and Titian Tabidze's (1893-1937) „The Brotherhood of the Blue Horns“.

The article deals with the literary-theoretical letters and literary manifestoes of Grigol Robakidze, Konstantine Gamsakhurdia, and Titian Tabidze and based on it defines and analysis of how Georgian Modernists understood the essence of Literary Tradition.

The article outlines that Georgian modernism differently from Futurism and Dadaism did not entirely stand out from the Georgian Literary Tradition, but on the contrary like the European, so-called Classical Modernism, on the one hand from an aesthetic and political viewpoint principally neglected the general, realist and naturalist, namely Georgian Realistic Aesthetics, Poetics and approach; on the other hand took into account the past Georgian literary tradition and oriented on in aesthetic terms, namely the literary traditions of Rustaveli („Tsisperkhantselebi“), Sul Khan-Saba Orbeliani (K. Gamsakhurdia), David Guramishvili (K. Gamsakhurdia), Besiki („Tsisperkhantselebi“).

Modernist aesthetics a priori neglects and opposes the conventionalism and regalements of the poetics of realism, hence Modernism objects the principle of mimesis existing in realistic terms and the Illusionary Aesthetics derived from it, as well as the „rational“ language, linear plot, monologist narration, technicity of composition, the one-sidedness of the chronotype and its monolithic nature, psychologize the characters, the non-autonomic understanding of the writer, claiming ultimate truth, „ideologism“, determinacy, the illusion of harmony in the world, claiming totality.

We believe that the understanding of the concept Tradition according to Georgian Literary Modernism _ and Modernism in general _ corresponds to the non-mimetic representation of the object and principles, which is in direct contact with the Modernist will to „Transcendentalism of Being“ („Seinszuwachs“) suggested by H.-G. Gadamer:

The internal aim of the research („At the Foundations of Georgia“ _ K.B) is caged in the viewpoint that is called „Traditional“. Tradition is a foreign word in French tradition, in German „Überlieferung“, in Russian: „Predanie“. It includes not the traditional understanding of the concept _

not like the custom and rituals of this or that tribe, but: visual and active deriving from the metaphysical foundations. (Robakidze IV 2012: 84)

The Georgian Modernisms (Grigol Robakidze, Konstantine Gamsakhurdia, Titian Tabidze, Galaktion Tabidze, Paolo Iashvili, Valerian Gaprindashvili and others) focus on the coming out of „Metaphysical“ roots and striving towards the neglect of the conventional realistic language and allotted poetics and creating a new viewpoint with aesthetic and ethical principles.

Georgian Modernists believed that in the on-going situation (the 1910s) the renewal and development of Georgian Literary Modernist aesthetics and poetical principles should heavily lie of metaphysical foundations, their understanding, and application.

This in itself meant neglecting conventional language and poetics, refusing mimesis and creating non-mimetic tendencies.

მოდერნული მგრძნობელობა გოეთეს „ფაუსტში“: მოდერნის ეპოქის დიაგნოზი და პროგნოზი ტრაგედიის მეორე ნაწილში ¹

„ეს საუკუნე მეფისტოფელი“
(გალაკტიონი)

შესავალი

სტატიაში შემოთავაზებულია გოეთეს ტექსტის მოდერნული ცნობიერების კონტექსტში წაკითხვა, ვინაიდან „ფაუსტი“, და განსაკუთრებით, ტრაგედიის მეორე ნაწილი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა განვიხილოთ, როგორც ერთგვარი „მოდერნული მგრძნობელობის“ გამოვლინება.

ფორმულირება „მოდერნული მგრძნობელობა“ შემოგვაქვს ჟ. ბოდრიარის ფორმულირების „პოსტმოდერნული მგრძნობელობა“ ანალოგიით. ჩვენს ფორმულირებაში კი ვგულისხმობთ თანამედროვე ადამიანის, კერძოდ, მოდერნის ეპოქის ადამიანის ცნობიერებისა და ეგზისტენციის გარკვეულ კონდიციას, კერძოდ, ვგულისხმობთ მოდერნის ეპოქაში აღმოცენებულ და ტოტალური დესაკრალიზაციისა და დეჰუმანიზაციის პროცესებით გამოწვეულ ეგზისტენციალურ შიშს, თვითიდენტობის მოპოვების შეუძლებლობას, უსაზრისობისა და გაუცხოების განცდას, რასაც მოდერნის ეპოქის დისოცირებული, ანუ პიროვნებადაშლილი ადამიანი სრულად ექვემდებარება. ეს „მგრძნობელობა“ კი გამოწვეულია ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში ჩასახული და განვითარებული პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური და კულტურული მოდერნიზაციის პროცესებით (იხ. ქვემოთ).

სწორედ ამ პერსპექტივიდან განვიხილავთ „ფაუსტის“ მეორე ნაწილს, სადაც გოეთე, ერთი მხრივ, სწორედ მოდერნის ეპოქაში ტოტალურად და ტოტალიტარულად წარმართული ტექნოკრატ-

¹ თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი*, № 16, გამოება „უნივერსალი“, თბილისი, 2016. (გვ. 218-232).

ული პროცესების ვიზიონსა და პროგნოზს გვთავაზობს, მეორე მხრივ კი, XIX ს. პირველი მესამედის ისტორიულ მოვლენებზე მინიშნებებით ავტორი მოდერნის ეპოქის ადრეული ფაზის არსობრივ ანალიზსაც გვანდის.

1. ადრეული მოდერნის ისტორიული რეალიები და მინიშნებები ტექნოკრატულ ტენდენციებზე ადრეული მოდერნის ფაზაზე

„ფაუსტის“ მეორე ნაწილში ნაჩვენებია ავტონომიური ინდივიდის გლობალური ისტორიით, უპიროვნო ისტორიული პროცესის სტიქიურობით, ისტორიის კოლექტიური ძალებითა და გლობალური პოლიტიკური კატაკლიზმებით დეტერმინება: კერძოდ, პირველი ნაწილის „მეტაფიზიკური“ იდეალებით შეპყრობილი ინდივიდუალისტი ფაუსტი, რომელსაც სურს ჩანვდეს, თუ რა არის სამყარო, ბუნება თავის არსში, მეორე ნაწილში ტრანსფორმირდება გლობალურ პოლიტიკაში ჩართულ თუ ჩათრეულ ტექნოკრატ კოლონიზატორად, რომელიც იმთავითვე ჩაერთვება ბუნების ათვისების გლობალურ სციენტისტურ, კაპიტალისტურ და ტექნიცისტურ პროცესებში (შდრ., მეორე ნაწილის მეხუთე მოქმედება) (მატენკლოტი 2004: 395). ტრაგედიის მეორე ნაწილში ფაუსტის პერსონაჟი მოდერნის ეპოქის უტილიტარისტი და კონზუმერი (მომხმარებელი) ადამიანის ერთგვარი კრებითი სახეა, მისი ობიექტური „იკონა“. ეკერმანთან საუბარში (17.02.1831) გოეთე სწორედ ფაუსტის პერსონაჟის ამ მკვეთრ ტრანსფორმაციას უსვამს ხაზს:

პირველი ნაწილი თითქმის მთლიანად სუბიექტივისტურია. აქ ყველაფერი ენთუზიაზმით აღვსილი და ვნებამოჭარბებული ინდივიდისაგან მომდინარეობს, რომლის ბუნდოვანი იდეებით შეპყრობილობა ადამიანს სიამეს ჰგვრის. მეორე ნაწილში თითქმის აღარაფერია სუბიექტივისტური, ინდივიდუალისტური, აქ ჩნდება უგრძობელი, უგულო ვრცელი და სრულიად გამჭვირვალე სამყარო (აქ და ყველგან გოეთეს ციტატების თარგმანი, ასევე „ფაუსტის“ მეორე ნაწილიდან შესრულებული ბზკარედული თარგმანები ჩემია – კ. ბ.) (ეკერმანი 1994: 470).

სწორედ ეს „უგრძნობელობა“ და „უენთუზიაზმობა“ მოდერნის ეპოქის „ეთიკური“ მახასიათებელი, საიდანაც სათავეს იღებს მოდერნის ეპოქაში აღმოცენებული ტოტალური დეჰუმანიზაცია, ტოტალური გაუცხოება ადამიანებს შორის, საიდანაც სათავეს იღებს ადამიანის აქსიოლოგიური, ეთიკური და მეტაფიზიკური არსის ნიველირება და რენესანსისა და განმანათლებლობის ანთროპოცენტრული პარადიგმის დესტრუქცია. ამ მოდერნულ მგრძნობელობას რომანტიკოსი და მოდერნისტი მხატვრები და მწერლები „ცივი გულისა“ (გერმ. „**das kalte Herz**“) და „სიცივის“ (გერმ. „**die Kälte**“) მეტაფორით აღნიშნავდნენ და ასახავდნენ: მაგ., სიცივის მეტაფორიკის დომინირება კ. დ. ფრიდრიხის 1820-30-იანი წლების ფერწერაში, ან სიცივისა და ცივი გულის მოტივი ფრ. ჰოლდერლინის ლირიკაში, ლ. ტიკის, ვ. ჰაუფის, თ. ბერნჰარდის პროზაში და ა. შ. (ვიეტა 1998: 531-537).²

როგორც ითქვა, ტრაგედიის მეორე ნაწილში ფაუსტი გარდაისახება მოდერნის ეპოქის ბიურგერულ-კაპიტალისტური ცნობიერების მატარებელ სუბიექტად და მოდერნიზებული სოციუმის ნაწილად, იგი ამ ეპოქის „ბაზისურ“ კაპიტალისტურ, ეკონომიკურ და ტექნოკრატულ დაკვეთებს ასრულებს, რომლის განსახორციელებლად იგი უკვე კოლექტიურ, მასობრივ და დაგეგმილ გამწვევს ძალას (შემდგომ „პროლეტარიატად“ წოდებულს), ახალ მექანიზებულ ტექნიკას და „ცეცხლის მანქანას“ („**Feuermaschine**“), ანუ ორთქლის ძრავას იყენებს (შდრ., მეხუთე მოქმედებაში ზღვისთვის მიწის გამოტაცებისა და სანაპირო ზოლზე არსებული ჭაობის ამოშრობის მიზნით დამბების აგებისა და არხების გაყვანის სცენები):

„დაავლეთ ხელი ხელსაწყობებს, ნიჩბებსა და ბარს,
 რაც გამოვკაფეთ და გავიყვანეთ შევინარჩუნოთ ხამს.
 მკაცრი წყობით და სწრაფი გარჯით,
 დავიმსახურებთ ყოვლადმშვენიერ ჯილდოს;
 და რომ აღსრულდეს დიადი საქმე
 კმა არს ერთის გონება და ათასის ხელი.“

2 შემთხვევითი არაა, რომ სიცივის მეტაფორა ნიცშეს „ზარატუსტრაშიც“ გვხვდება, რითაც იგი „უკანასკნელი ადამიანის“ („**der letzte Mensch**“), ანუ საკუთრივ მოდერნის ეპოქის მომხმარებელი ადამიანის, საშუალო სტატისტიკური ბიურგერის ეთიკურ ინდიფერენტულობას ახასიათებს: „ყინული იყო მის სიცილში“ („**Es war Eis in seinem Lachen**“) (ნიცშე 2000: 21).

.....
იქ სადაც ღამით დაფარფატებდნენ ცეცხლისა აღნი,
მეორე დღეს იმ ადგილზე ჯებირი აღმართათ
(ტაეპი: 11505-11510, 11125-11126) (გოეთე 2001: 201).

ფაუსტი აქ უკვე ისწრაფვის არა საკრალური ბუნების და-
ფარული არსის შესაცნობად, როგორც ამას ტრაგედიის პირველ
ნაწილში ვხვდებით, არამედ ბუნება მისთვის უკვე „მკვდარი“, დე-
საკრალიზებული მატერიაა, რომლის ტექნოკრატული ათვისები-
სა და მოხმარების შედეგად („die Tat“) იგი აბევრებს კაპიტალს,
აფართოებს საკუთრებასა და პოლიტიკურ ძალაუფლებას: „ძა-
ლაუფლებას მოვიპოვებ და საკუთრებას! / საქმეა ყველა, დიდე-
ბა - არარა“ („Herrschaft gewinn' ich, Eigentum! / Die Tat ist alles,
nichts der Ruhm“) (ტაეპი: 10187-10188)(გოეთე 2001: 163).

ამიტომაც, ტრაგედიის მეორე ნაწილში, ბუნებრივია, რომ
გაუქმებულია ლიტერატურაში „პოპულარული“ ტრადიციული
კონფლიქტი ინდივიდუალისტ სუბიექტურობასა და სოციუმს შო-
რის, იდეალსა და ცხოვრებას შორის, ვინაიდან ფაუსტი სრუ-
ლიად განზავდება უახლეს მოდერნულ ისტორიაში, ატომიზდება
ადრეული მოდერნის ისტორიულ პროცესში და ექვემდებარება
და პასუხობს ახალ სოციალურ გამოწვევებს, რაც ახალი მოდერ-
ნული საზოგადოების ბიურგერულ, კაპიტალისტურ და ტექ-
ნოკრატულ მოთხოვნილებებს უკავშირდება. თუკი ვისაუბრებთ
„კონფლიქტზე“, მაშინ ესაა ცივილიზატორული პროცესების ან-
ტოგონიზმი, დაუნდობლობა და დაპირისპირება ბუნების მიმართ
(მატენკლოტი 2004: 396).

ფაუსტი სწორედ ბუნების „გაუპატიურებაზე“ მიმართულ ამ
ახალი მოდერნიზაციის პროცესებიდან იღებს სარგებელს: მაშინ,
როდესაც ფაუსტი ტრაგედიის პირველ ნაწილში შეზღუდული
პროვინციული ფილისტერობის დაძლევა და რომანტიკოსი პერ-
სონაჟის მსგავსად უნივერსუმში ტრანსცენდირებას ცდილობს,
მუდმივად აქვს მეტაფიზიკური სწრაფვები, ბუნებას, როგორც
უმაღლესი გონის გამოვლინებას, მოწინებით და აღფრთოვანებით
ეპყრობა, მეორე ნაწილში იგი საკუთარ უნივერსალურ პიროვნე-
ბას ბიურგერულ ცნობიერებასა და მომხმარებელი საზოგადოე-
ბის ინტერესებს უქვემდებარებს. სიმპტომატურია, რომ პირვე-
ლი ნაწილის დასაწყისისაგან განსხვავებით, ტრაგედიის მეორე

ნანილის დასაწყისში ფაუსტი იმზირება არა ზეცისკენ, არა მნათობებისკენ, როდესაც ის ასეთი ქცევით თავის მეტაფიზიკურ სწრაფვებზე მიანიშნებდა, არამედ იმზირება მიწისკენ (მატენკლოტი 2004: 396) და ამ ქცევით ცხადყოფს, რომ ის უკვე მხოლოდ „მიწის აზრია“, ანუ მხოლოდ „დაზაინ“-ით, ამქვეყნიურობით, ანუ საგნობრივი და მოვლენების სინამდვილით შემოსაზღვრავს საკუთარ ეგზისტენციასა და ცნობიერებას: „*მაშ კვლავ ვუჭვრიტოთ ამა მიწას / [...] და დარჩეს მზე ჩემს ზურგსა უკან!*“ („**So dass wir wieder nach der Erde blicken, / [...] So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!**“) (ტაეპი: 4713, 4715) (გოეთე 2001: 5-6).

მაინც, რა გლობალურ ისტორიულ მოვლენებზეა „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში მინიშნებული, რომლებიც შესაძლოა გავიაზროთ ადრეული მოდერნის, ანუ მოდერნის ეპოქის საწყისი ეტაპის გამოვლინებად? ასე მაგალითად, ტრაგედიის მეორე ნაწილში გვხვდება შემდეგი ალუზიები გოეთეს თანამედროვე მასშტაბურ ისტორიულ-პოლიტიკურ მოვლენებზე და გრანდიოზულ ეკონომიკურ-ტექნოლოგიურ ძვრებზე: კერძოდ, სიტყვით „მიწისძვრა“ („**Erdbeben**“) მინიშნებულია საფრანგეთის 1789 წლის ე. წ. დიდ რევოლუციასა და 1830 წლის ე. წ. ივლისის რევოლუციასზე, ასევე მოცემულია მინიშნებები ნაპოლეონის ეპოქაზე (1804-1815), ავსტრიის კანცლერ დიდჰერცოგ მეტერნიხის მიერ ინიცირებულ აბსოლუტიზმის საყოველთაო რესტავრაციაზე (დაიწყო 1815 წლიდან და გაგრძელდა გოეთეს გარდაცვალების შემდგომი პერიოდის ჩათვლით ვიდრე 1848 წლამდე); ასევე, გვხვდება მინიშნებები იმ პერიოდის მოდერნულ ტექნოლოგიურ მიღწევებზე, რომელთაც თავად გოეთე მოესწრო: ჯეიმს ვატის ორთქლის/ცეცხლის ძრავა (1782-1784), რომელიც იმხანად ინგლისში დაინერგა გამწვევ მექანიკურ-ჰიდრავლიკურ ძალად ტექსტილის ფაბრიკებში, ასევე სამთამადნო წარმოებაში, ზენა-თესვის საქმეში. ორთქლის/ცეცხლის ძრავა შემდგომ გემებზეც დამონტაჟდა და მე-18-მე-19 საუკუნეების მიჯნაზე პირველი თბომავალი გემიც აიგო (ე. წ. ფულტონის თბომავალი გემი), ხოლო 1825 წელს ინგლისში გამოჩნდა პირველი ორთქლმავალი მატარებელი. სიმპტომატურია, რომ სწორედ ამ წელს შეუდგა გოეთე „ფაუსტის“ მეორე ნაწილზე მუშაობას (შმიდტი 2011: 215).

რაც შეეხება ახალ ეკონომიკურ და მილიტარისტულ ძვრებს, რომლებზეც „ფაუსტის“ მეორე ნაწილშია მინიშნებული, იგი

უკავშირდება საბანკო-ფინანსურ ურთიერთობათა მოდერნიზებას: 1815 წელს დაფუძნდა როტშვილდის საბანკო და საფინანსო სახლი და ამით საფუძველი ჩაეყარა თანამედროვე საბანკო სისტემას (შდრ., პირველი აქტი, ქალაქის ფულის გაჩენის ეპიზოდი), ხოლო სამხედრო წარმოებასა და სამხედრო ხელოვნებაში ნაპოლეონის ომების ფონზე დაიწყო სამხედრო ტექნიკის, განსაკუთრებით, არტილერიის დახვეწა, ასევე დაინერგა სამხედრო მეცნიერებანი, კერძოდ, საველე ინჟინერია, ბალისტიკური გამოთვლები. ტრაგედიის მეოთხე აქტში, სადაც მინიშნებებია ვატერლოოში ნაპოლეონის მარცხსა და ავსტრიის იმპერიის დიდპერცოგ მეტერნიხის მიერ 1815 წელს ვენის კონგრესზე ინიცირებულ და განვითარებულ რესტავრატორულ პროცესებზე (შდრ.: „*უმაღლეს ვარსკვლავთა ელვისებრ ცვენა*“/„**Blickschnelles Fallen Allerhöchsten Sterne**“ (ტაეპი: 10751) (გოეთე 2001: 179), ფაუსტი გვევლინება იმპერატორის მხარეზე მებრძოლ სარდლად და ის და მეფისტოფელი ამბოხებული „ანტი-იმპერატორის“ („Gegen-Kaiser“) წინააღმდეგ ბრძოლებში უკვე ჩართავენ და იყენებენ იმ პერიოდისთვის მოდერნიზებულ ახალ სამხედრო-სამრეწველო და სამხედრო-სამეცნიერო მიღწევებს – ბალისტიკურ გათვლებზე დაფუძნებულ საზარბაზნე კანონადას, სამხედრო საინჟინრო გამოთვლების მიხედვით აწყობილ ნაგებობებს (მაგ., სახელდახლო ლოჯისტიკური ხიდები) (შმიდტი 2011: 266).

„ფაუსტში“ ასევე აისახა ახალი სოციალ-პოლიტიკური იდეები, კერძოდ, ფრანგული ადრეული სოციალიზმის, ე. წ. სენ-სიმონიზმის იდეები (შდრ., მეხუთე აქტი) (შმიდტი 2011: 216).

„ფაუსტის“ მეორე ნაწილში ასევე მინიშნებებია ახალ აღმოჩენებზე ბუნებისმეტყველებაში: კერძოდ, მინიშნებაა გერმანელი ბუნებისმეტყველის ფრიდრიხ ვოლერის (Wöhler) (1800-1882) 1828 წლის ექსპერიმენტებსა და აღმოჩენებზე ბიოქიმიაში, რომლის შედეგადაც შესაძლებელი გახდა არაორგანული ნაერთებისგან მიღებულიყო ორგანული ქსოვილები, კერძოდ, შარდის კრისტალებისაგან ვოლერმა მიიღო ძუძუმწოვართა ცილის მოლეკულები. შესაბამისად, გაჩნდა შესაძლებლობა, შემდგომ ეტაპზე ხელოვნურად შექმნილიყო ცოცხალი არსებების უჯრედები და ქსოვილები, ხოლო შემდგომ კი თავად ცოცხალი არსებებიც.

„ფაუსტზე“ მუშაობისას ფრ. ვოლერის ამ აღმოჩენებისა და ცდების შესახებ გოეთე დეტალურად იყო ინფორმირებული: ინფორმაცია გოეთემ თავად ვოლერის მასწავლებლისაგან, სტოქჰოლმელ ქიმიკოს იაკობ ბერცელიუსისაგან (Berzelius) მიიღო, როდესაც ისინი ქალაქ დორნბურგში ერთმანეთს შეხვდნენ იმავე 1828 წელს. სწორედ ამის შემდეგ ქმნის გოეთე ტრაგედიის მეორე ნაწილის მეორე მოქმედებაში ცნობილ ლაბორატორიის სცენას: მეორე ნაწილში *ჰომუნკულუსის* სახით, ამ ხელოვნური ლილიპუტი ადამიანის სახით, ისეთ არსებას ვხვდებით, რომელიც ფაუსტის ფამულუსმა ვაგნერმა და მეფისტოფელმა ლაბორატორიული ცდების შედეგად კოლბაში **in vitro** გამოიყვანეს სწორედ იმ ბიოქიმიური მეთოდების საფუძველზე (გოეთე-ლექსიკონი... 2004: 209-210).

ამგვარად, უკვე მე-19 საუკუნის პირველ მესამედში საფუძველი ეყრება ახალ ინდუსტრიულ, ტექნოლოგიურ, ტექნოკრატულ და სციენტისტურ ერას, ანუ საკუთრივ ისტორიული მოდერნის ეპოქას, კერძოდ, ამ ეპოქის ადრეულ ფაზას. მოდერნის ეპოქის სულისკვეთების სიმბოლოდ ტრაგედიის მეორე ნაწილში გვევლინება თავად *მეფისტოფელი*, რომელიც განასახიერებს სწორედ ტოტალური ეკონომიკური, კოლონიზატორული, მომხმარებლური, მილიტარული, ინდუსტრიული ძვრებისა და პროცესების ირაციონალურ სტიქიურ ძალას. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა მეფისტოს შემდეგი ფრაზა: „*ომი, ვაჭრობა და მეკობრეობა, /სამპირ არან ისინი, განუყოფელნი*“ („**Krieg, Handel und Piraterie, / Dreieinig sind sie, nicht zu trennen,**“) (ტაეპი: 11187-11188) (გოეთე 2001: 192). ამ *სამერთიანობაში* გოეთე მოიაზრებს სწორედ მოდერნის ეპოქის შემდეგ აპრიორულ მახასიათებლებს: „*ომს*“ („**Krieg**“), „*ვაჭრობას*“ („**Handel**“), „*მეკობრეობას*“ („**Piraterie**“): ანუ, *ომი*, როგორც საკუთრივ ახალი ტიპის ტოტალური ტექნოლოგიური მილიტარიზმი, რომელსაც დიდწილად ეფუძნება მოდერნის ეპოქის გლობალური პოლიტიკა; *ვაჭრობა*, როგორც ახალი ტოტალური საბაზრო ეკონომიკა; ხოლო *მეკობრეობა*, ერთი მხრივ, როგორც კონკურენციაზე, წარმატებასა და წარმატობაზე ორიენტირებული ახალი მოდერნული სოციუმის „ეთიკური“ მახასიათებელი, რომელიც ვლინდება დაუნდობელ, არაჰუმანურ სავაჭრო-ეკონომიკურ ურთიერთობებში, როდესაც გამძაფრებული

კონკურენციის პირობებში საპირისპირო მხარეები ერთმანეთის განადგურების ხარჯზე აღწევენ ეკონომიკურ წარმატებას, მეორე მხრივ, *მეკობრეობა*, როგორც ბუნების კოლონიზატორული და ტექნოკრატული ათვისება ფინანსური მოგების, ეკონომიკის გაფართოებისა და კაპიტალის დაგროვების მიზნით. ეს სამი ფაქტორი ურთიერთს განაპირობებს და ავსებს. რაც მთავარია, ახალ ხანაში სწორედ მანქანურ-ტექნიკურ-ეკონომიკური პროცესები განიხილება საკაცობრიო პროგრესად, სწორედ მათ ენიჭებათ აქსიოლოგიური მარკერი, ვინაიდან ეს პროცესები ეფუძნებიან უკვე იდეოლოგიურ კონსტრუქტად გადაქცეულ სციენტისმს, რომლის მიხედვითაც, ბუნებისმეტყველებათა ნიაღში ემპირიულ კვლევების საფუძველზე მიღებული სამყაროს მატერიალისტურ-პოზიტივისტური სურათი განიხილება ერთადერთ ჭეშმარიტებად. ეს ყველაფერი კი ეფუძნება მკაცრად და ზუსტად გამომთვლელ, დამანგარიშებელ და დამგეგმავ რაციოს, *ინსტრუმენტულ გონებას*, რომლის განსახიერებადაც მეფისტოფელი და ფაუსტი გვევლინებიან: „*სწრაფ შევადგინე გონებაში გეგმა გეგმაზე*“ (ტაეპი: 10227), „*რაც გავიფიქრე, მყის აღვასრულე*“ (ტაეპი: 11501) („*Da fasst ich schnell im Geiste Plan auf Plan*“, „*Was ich gedacht, ich eil' es zu vollbringen*“) (გოეთე 2001: 164, 201).

შემთხვევითი არაა, რომ ტრაგედიის მეორე ნაწილში ხშირად გვხვდება *სიჩქარის*, *სწრაფი ტემპის* აღმნიშვნელი ლექსიკური ერთეულები, რითაც მინიშნებულია, რომ მე-19 საუკუნეში ე. წ. *სივრცითი კულტურა (Raumkultur)*, ანუ ტრადიციული პატრიარქალური პრემოდერნული კულტურა იცვლება *დროითი კულტურით (Zeitkultur)*, ანუ მოდერნული კულტურით, რაც ნიშნავს ეგზისტენციალური და სოციალური ტემპის მკვეთრ აჩქარებას, საკრალურ სივრცეზე მიბმულობის გაუქმებას (შმიდი 1999: 95-98), რაც სწორედ მოდერნის ეპოქის უმთავრესი ონტოლოგიური მახასიათებელია და სწორედ მე-19 საუკუნის პირველივე მესამედში, მოდერნის ეპოქის ადრეულ ეტაპზე იღებს სათავეს. როგორც ცნობილია, ეს კულტურული ტრანსფორმაციის პროცესი შემდგომ იმავ საუკუნის მეორე ნახევარში კიდევ და კიდევ აჩქარებულია, ხოლო მეოცე საუკუნეში თავის კულმინაციას აღწევს. „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში, ამგვარად, ხშირად გვხვდება „*სიჩქარის*“ გამომხატველი შემდეგი ლექსიკური ერთეულები: „*blick-*

schnell, „Eilebeute“, „Habebald“, „rascher Griff“, „geschwinde“, „aufraffen“, „Gemeindrang eilt“ (შმიდტი 2011: 265). და აქვე კარგად ჩანს თავად ფაუსტისა და მეფისტოფელის ქცევის თავისებურებანი: სწრაფი, მოუთმენელი, გაუაზრებელი, იმპულსური, ინსტინქტური, თავაშვებული *ქმედების* „ეთიკა“ („**die Tat**“), რაც ასე დამახასიათებელია მომხმარებელი საზოგადოებისათვის და კონკურენციაზე, წარმატებასა და წარმადობაზე ორიენტირებული სოციუმისათვის: „*ნაბრძანებია სწრაფად, უსწრაფესად ქმნა*“ („**Geboten schnell, zu schnell getan!**“) (ტაეპი: 11382) (გოეთე 2001: 198).³

ამ კულტურული ტრანსფორმაციის უკიდურესად აჩქარებულ პროცესს და თავად მოდერნის ეპოქის სწრაფ ტემპს გოეთე აღნიშნავს ნეოლოგიზმით „ველოციფერული“ („**veloziferisch**“). ამით მან, ერთი მხრივ, მიაწინა პროცესის მანქანურ-ტექნიკურ ბუნებაზე, მეორე მხრივ, თავად ამ პროცესის წარმმართველი პოლიტიკური, ფინანსური და სციენტისტური ელიტების სწრაფი და ინსტინქტური ქმედების თავისებურებაზე. და თუ ამ ნეოლოგიზმის ძირს და სუფიქსს დავუკვირდებით, იქვე ფონემურ და ლექსიკურ დონეზე იკითხება სიტყვის კიდევ ერთი დამატებითი სემა, რომელიც აღნიშნული პროცესების „ლუციფერულ-მეფისტოფელურ“, ანუ ტიტანურ არსზე მიაწინებს (შმიდტი 2011: 266).

3 შდრ., „მაქსიმებსა და რეფლექსიებში“ („**Maximen und Reflexionen**“) (1833 პოსტუმ) თანამედროვე მოდერნული ჟამისა და თანამედროვე ახალი თაობის ადამიანის ახლადჩასახული უტილიტარული და მომხმარებლური ბუნება, ამ ბუნებით აპრიორული შეპყრობილობა და ახალი თაობის ადამიანის ე. წ. „წარმატებაზე“ დაგეშილობა ზუსტად დაახასიათა გოეთემ: „*აჩქარებული სავაჭრო ტემპი („Lebhaftigkeit des Handels“), ქალაქის ფულის გამალეებული შრიალი, ვალების ვალებზე დადება, რათა ასე იქნას ვალები გასტუმრებული, ესაა ის ყოვლისმომცველი, უკიდევანო და უსასრულო („ungeheuer“) ელემენტები, რომელთაც ახლა მუდმივად გამოდევნებია ახალგაზრდა ადამიანი*“ (ციტირებულია ი. შმიდტის ნაშრომის მიხედვით – 2011: 264). აქვე აღსანიშნავია ისიც, რომ თუკი „ფაუსტის“ პირველ ნაწილში სიტყვა *საქმეს* („**die Tat**“) მეტაფიზიკური შინაარსი აქვს და სამყაროში ლოგოსის უსასრულო მოქმედებასა და სამყაროს ღვთაებრივ წარმოშობაზე მიაწინებს (იხ. ფაუსტის მიერ იოანეს სახარების თარგმნის ეპიზოდი), მაშინ ტრაგედიის მეორე ნაწილში იგივე სიტყვას უკვე ტექნოკრატული შინაარსი აქვს და აღნიშნავს მასობრივ პროლეტარულ შრომასა და მოდერნულ ტექნიკაზე დაფუძნებულ ბუნების წინააღმდეგ და მის დასამორჩილებლად მიმართულ ფაუსტის უსასრულო და ირაციონალურ ტექნოკრატულ ვნებებს.

ამ პროცესების შედეგად კი ბოლო ედება გერმანული კლასიკისა (გოეთე/შილერი/ჰუმბოლდტი) და რომანტიზმის ფარგლებში შემუშავებულ ჰუმანისტურ და სუბიექტივისტურ ინდივიდუალობას, იდეალისტური მეტაფიზიკის გონის აპრიორულობასა (კანტი, ფიხტე, ჰეგელი) და ხელოვნების მაღალ გაგებას (ვინკელმანი, მორიცი), რომლის მიხედვითაც ხელოვნება გაიაზრება ავტონომიურ გონით-სულიერ ფენომენად, რომელიც ისწრაფვის აბსოლუტური მშვენიერების ან აბსოლუტური „მე“-ს გადმოცემანვდომისაკენ. ხელოვნების ამ მაღალი გაგების საპირისპიროდ კი მოდერნის ეპოქაში საფუძველი ეყრება ხელოვნების გარდაუვალ კომერციალიზაციას და მის გასართობი ფუნქციებით აღჭურვას (შდრ.: „ერთი ხელის მოსმით [...] ერთ ღამეში ათასმა ხელოვანმა გააათასმაგოს“ („mit wenig Federezügen [...] in dieser Nacht / durch Tausendkünstler vertausendfacht,“) (ტაეპი: 6071) (გოეთე 2001: 43).

2. საიმპერატორო კარი, როგორც ახალი მოდერნული ტიპის გლობალური პოლიტიკის გენერატორი

ტრაგედიის მეორე ნაწილში (იხ. I აქტი) სწორედ საიმპერატორო კარია ტოტალური რაციონალიზაციის, კომერციალიზაციისა და ეკონომიზაციის სივრცე, სადაც ხდება ქალაქის ფულის გამოგონება და მიმოქცევა, რასაც ფაუსტი და მეფისტოფელი სწორედ „ველოციფერული“ მანქანებით ახორციელებენ. ამით გოეთემ მიაწინა თანამედროვე ეკონომიკურ და ფინანსურ სიახლეებზე (აღსანიშნავია, რომ ქალაქის ფული სწორედ გოეთეს სიცოცხლეში, ნაპოლეონის ეპოქაში იქნა გამოგონილი) (გოეთე-ლექსიკონი... 2004: 329). ამასთან, სწორედ ამ საიმპერატორო სივრცეს ახასიათებს აჩქარებული ტემპი, ამ სივრცეში ყველაფერი მყისიერად ხდება, მათ შორის, ქალაქის ფულის მიმოქცევაში გაშვება. საიმპერატორო კარი ეს სწორედ ახალი მოდერნული სოციუმის მოდელია, სადაც ხორციელდება ყოფის რაციონალიზაციისა და ხელოვნების კომერციალიზაციის ამოცანები: შდრ., მეფისტოფელის ნათქვამზე, „აქ ფული გვაკლდება“ („hier aber fehlt das Geld“) (ტაეპი: 4890), იმპერატორი მყისვე პასუხობს: „ფული გვაკლდება, მაშ გააჩინე“ („Es fehlt das Geld,

so schaff es denn“) (ტაეპი: 4926) (გოეთე 2001: 11). მეფისტოსადმი ფაუსტის შემდეგ სიტყვებში კი კარგად ჩანს, ერთი მხრივ, პოლიტიკური ელიტების პრიმიტიული ფსიქოლოგია და ტრივიალური ღირებულებები, მეორე მხრივ, ხელოვნების კომერციალიზაციის ტენდენცია ახალ დროში:

„შენ არც კი უწყი, მეგობარო,
საით წაგვიყვანს შენი ხელოვანება;
ჩვენ ის (იმპერატორი – კ. ბ.) ჯერ სიმდიდრით ავაგსეთ,
ახლა კი მისი გართობის დროა“
(ტაეპი: 6191) (გოეთე 2001: 46).

ამგვარად, საიმპერატორო კარი, ანუ პოლიტიკური ელიტები ჯერ ორიენტირებულნი არიან კაპიტალის მაქსიმალურ დაგროვებაზე, რაც ძალაუფლების გამყარებისა და გაფართოების გარანტიაა; მეორე მხრივ, ამ ელიტებს ამავდროულად აქვთ „ესთეტიკური სისუსტეც“: ანუ, მათ აქვთ მოთხოვნილება ხელოვნებაზე, ოღონდ ის უნდა იყოს თავშესაქცევი („ამუზანტური“), მსუბუქი, პომპეზური, მოგების მომტანი და ა. შ., ამგვარად, უნდა შეიცავდეს ყველა იმ ნიშანს, რაც დამახასიათებელია ე. წ. კომერციული ხელოვნებისათვის. ტრაგედიის მეორე ნაწილის პირველ მოქმედებაში ასახული საიმპერატორო კარის, ანუ, ზოგადად, პოლიტიკური ელიტის სახელოვნებო ვნებანი სწორედ კომერციულ, გასართობ ხელოვნებაზეა ორიენტირებული, იმპერატორი, საიმპერატორო კარი სწორედ ასეთ ხელოვნებას აფინანსებს და ნაახალისებს (შდრ.: ამავე მოქმედებაში მეფისტოს მიერ გაშვებული „ლატერნა მაგიკა“, ან ფაუსტის მიერ ინსცენირებული „პარისისა და ელენეს ფანტასმაგორია“).

ამავდროულად, საიმპერატორო კარი, შილერისეულ ფორმულირებას თუ დავეყრდნობით, ე. წ. „ბუნებითი სახელმწიფოს“ (**Naturstaat**), ანუ ძალადობრივი სახელმწიფოს, მოძალადე სახელმწიფოს (**Machtstaat**) ტიპიური გამოვლინებაა, რომლის ფარგლებშიც უსასრულოდ ვლინდება ძალაუფლებისმოყვარეობის პათოლოგია. აქ ვერასოდის ფუძნდება გონებაზე (**Vernunft**), – რომელიც უნდა იყოს უნივერსალური მორალისა და კატეგორიული იმპერატივის დაფუძნების აპრიორული სულიერი ძალა, – ანუ განმანათლებლურ-კანტიანურ ე. წ. „ფერნუნფტზე“ დამყარებული მაღალი ზნეობრივი იდეალი და ვერ ხორციელდება გოეთე-

შილერისეული **Bildung**-ის პრინციპი, ანუ ანტიკურობაზე ორიენტირებული ადამიანის სრული ანთროპოლოგიური განვითარების კონცეფცია (ე. ი. სხეულებრივი, სამშენიველისეული და გონისმიერი ჰარმონიული განვითარების კონცეფცია) (დჰორი 2007: 69-72), რომლის პრაქტიკული ხორცშესხმის მოტივით დააარსა ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტმა ბერლინის უნივერსიტეტი (1810).

3. ფაუსტის ტექნოკრატიზმი და სოციალუტოპიები

ტრაგედიის მეორე ნაწილის მეხუთე მოქმედებაში კულმინირებულია ფაუსტის ტექნოკრატიული ვნებები: აქ მოცემულია ბუნებაზე თანამედროვე ტექნიკური ცივილიზაციის ძალადობა, რასაც ფაუსტი ახორციელებს ზღვის სანაპიროზე არხების გაყვანითა და დამბების აშენებით, რითაც მას სურს ზღვას მიწა გამოსტაცოს. ამისთვის ფაუსტი იყენებს მასობრივ გამწევ პროლეტარულ ცოცხალ ძალას, რომლის მოქმედებასაც ის აფუძნებს შრომითი პროცესების მკაცრ ორგანიზებაზე, დაგეგმვასა და დისციპლინაზე, ასევე – ახალი ტექნიკის, კერძოდ, ცეცხლის/ორთქლის ძრავაზე მომუშავე მექანიზმების, მექანიკური ამძრავების („ცეცხლის მანქანების“, „**Feuermaschinen**“) გამოყენებაზე. ფაუსტის ამ დესაკრალიზებული ინსტრუმენტული რაციოს, ანუ გამომთვლელი გონების, – რომლის ფარგლებშიც უკვე გაუქმებულია ბუნების საკრალური გაგება, როგორც ჰქონდა ფაუსტს ტრაგედიის პირველ ნაწილში, – მიერ წარმართულ ტექნოკრატიულ პროცესებს ეწირება ბუნება, ირღვევა ზღვის სანაპიროს ეკოლოგია, ეწირება ზღვის პირას მცხოვრები მოხუცი ცოლ-ქმრის (ფილემონისა და ბავკიდეს) სიცოცხლე, მათი იდილიური სახლი და ბაღი.

მაგრამ აქ საინტერესო სწორედ ის არის, რომ ფაუსტი ბოლომდე ვერ იმორჩილებს ბუნებას და ზღვის სანაპირო ზოლზე არსებულ ჭაობს ბოლომდე მაინც ვერ ამოაშრობს: „*ჭაობი მიიწევს მთიანეთისკენ, / სრულ დაანყლულა ყველაფერი, რაც მოვიპოვეთ*“ („**Ein Sumpf zieht am Gebirge hin, / Verpestet alles schon Errungene**“) (გოეთე 2001: 203). ამით კი მინიშნებულია, რომ თანამედროვე ადამიანის ტექნოკრატიული ვნებები იწვევს არა კაცობრიობის „პროგრესს“, „ექსპერტული“ სციენტიზმით

„გამყარებული“ ტექნოკრატიზმი კაცობრიობის გონის ზნეობრივი განვითარების უმაღლესი გამოხატულება კი არაა, არამედ ამ ტექნოკრატიულ გონებასა და „ეთიკას“ კაცობრიობა სრული და გარდაუვალი ეგზისტენციალური ფინალობისკენ მიყავს (თუნდაც დღეს, გამოვლენილი გლობალურ ეკოლოგიურ კატასტროფებში).

ამგვარად, გოეთეს დაკვირვებით, მოდერნის ეპოქაში ადრეულ ფაზაზე ვიღებთ ვითარებას, როდესაც მანქანურ-ტექნიკურმა პროგრესმა წინ გაუსწრო ჰუმანისტურ ეთიკას. გოეთესავე პროგნოზით, ეს, თითქოსდა, რაციონალური პროცესი პერსპექტივაში უკვე მიიღებს სრულიად ირაციონალურ, უმართავ და აბსურდულ ფორმებს, ხოლო ე. წ. მეცნიერული პროგრესი გადაგვარდება ანტიჰუმანურ და ასევე ირაციონალურ და უმართავ ტექნოკრატიზმად.

იმავე მეხუთე მოქმედებაში მასობრივ შრომით პროცესებზე მინიშნებით გოეთე ახდენს ამ პერიოდისთვის (XIX ს. 30-იანი წლები) გავრცელებული ადრეული სოციალიზმის (ე. წ. სენ-სიმონიზმის) იდეების პაროდირებას, რომელთაც გოეთე ეცნობოდა ფრანგული სენ-სიმონისტური გაზეთის „Le Globe“ საშუალებით (შმიდტი 2011: 216): კერძოდ, ფაუსტის უკანასკნელი, სიკვდილისწინა მონოლოგი სწორედ ფრანგული ადრეული სოციალიზმის იდეებს ახმოვანებს, რომელიც ეყრდნობა რაციონალიზებულ ბრძანებისა და *მორჩილების* ახალ, მოდერნულ დიქტომიას, რაც გულისხმობს ზემოდან ნამოსული გეგმაზომიერი ეკონომიკური და ტექნოკრატიული დაგეგმარების მიხედვით მასობრივი გამწვევი ძალის ორგანიზებას და ამის საფუძველზე მასშტაბური საინჟინრო, ეკონომიკური, ინდუსტრიული და ურბანისტული პროცესების განვითარებას, რასაც, საბოლოო ჯამში, ეწირება ბუნება და ადამიანების სიცოცხლე. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა სწორედ ფაუსტის სიტყვები, რომლის მიხედვითაც, თავად იგი დაქირავებული მასობრივი მუშახელის „ბოსად“ გვევლინება: „*მხოლოდ ბატონის სიტყვას აქვს ძალა. / ჰა, დროზე, ადექით ყმებო, ქუდზე კაცი!*“ („**Des Herren Wort es gibt allein Gewicht. / Vom Lager auf ihr Knechte! Mann für Mann!**“)⁴ (11502-11503) (გოეთე 2001: 201).

4 ამ ტაეპში საინტერესოა სიტყვის „Lager“ სხვა მნიშვნელობაც, კერძოდ, ეს სიტყვა გარდა „ადგილისა“, „ადგილსამყოფელისა“ ასევე ნიშნავს „ბანაკს“. ამით თითქოს მინიშნებული და ნაწინასწარმეტყველებია, რომ ამ მასობრივი მუშახელის საცხოვრისი თავისებური საკონცენტრაციო ბანაკები („გულაგები“),

ამ კონტექსტში კი ფაუსტის ცნობილი სიტყვები „გათავისუფლებულ ხალხთან გათავისუფლებულ მინაზე დგომა“ (**„Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen“**) (ტაეპი: 11580) (გოეთე 2001: 203) გოეთეს ირონიული ალუზიაა, ერთი მხრივ, სენ-სიმონისტური ტიპის სოციალისტურ უტოპიებზე, და მეორე მხრივ, მინიშნებაა სწორედ ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან სრულ გათავისუფლებაზე, რასაც ეს ახალი მოდერნული ცნობიერება „ველოციფერული“ გაშმაგებით ავითარებს: თავისუფლება, თავისუფალ მინაზე დგომა აქ სწორედ ბუნების კანონებში ახალი „მაგიით“ ჩარევას, ანუ სამეცნიერო და ტექნოლოგიურ ჩარევას და ბუნების ძალთა სრულ სციენტისტურ-ტექნოკრატულ მართვასა და დამორჩილებას გულისხმობს (რაც, საბოლოო ჯამში, ბუნების მართვისა და დამორჩილების ილუზია უფროა), რის შედეგადაც ადამიანი საბოლოოდ თავისუფლდება ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან, შემდგომ თავად გაბატონდება მასზე და იწყებს მის მასშტაბურ ტექნოკრატულ-ეკონომიკურ ათვისებას (შმიდტი 2011: 266).

ამგვარად, ახალ, თანამედროვე მოდერნულ დროში ტექნოკრატი ფაუსტისთვის ადამიანის „თავისუფლება“ ამის იქით არ მიდის, თავად სოციუმი პოლიტიკურ-ეკონომიკურად კვლავ მორჩილებაშია და მისი შემდგომი არსებობა დამოკიდებულია ბაზრის მოთხოვნებსა და მონოპოლისტი დამსაქმებლის (ამ შემთხვევაში, უტილიტარისტი და პრაგმატიკოსი ფაუსტის) მომხმარებლურ საქიროებებზე. საბოლოო ჯამში, ტრაგედიის მეორე ნაწილის მეხუთე მოქმედებაში პირველი ნაწილის ოდესღაც ბუნებისმოყვარული და საკრალურ-მეტაფიზიკური ცნობიერების მატარებელი მარად მადიებელი რომანტიკოსი ფაუსტი რედუცირდება ტიპიურ პრაგმატიკოს და უტილიტარისტ ტექნოკრატად, „საშუალოების“ (**Mittelmässigkeit**) (გოეთე), მასობრივი მომხმარებელი სოციუმის, ანუ საშუალო სტატისტიკური ბიურგერობის წარმომადგენლად და მის ლიდერად.⁵

ბარაკებით მოწყობილი მასობრივი გადასახლების ადგილები თუ გეტოები.

5 აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ „ფაუსტის“ მეორე ნაწილის დაწყებამდე კომპოზიტორ და პედაგოგ კარლ ფრიდრიხ ცელტერისადმი (6 ივნისი, 1825) წერილში გოეთე სწორედ ამ ახალ სოციალურ და მენტალურ ტენდენციებზე მიანიშნებდა, როდესაც ნელ-ნელა ყალიბდებოდა ე. წ. საშუალო კლასი მომხმარებლური ცნობიერებით, რომელიც მე-19 საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე საბოლოოდ მოექცევა „ბაზისისა“ და „ზედნაშენის“ დიალექტიკის დე-

CODA

საინტერესოა, რომ გოეთეს თავდაპირველად სწორედ ფაუსტის აღსასრულით სურდა დაემთავრებინა ტრაგედია და თავიდან მისი სულის გამოხსნა, ცადამალეობა და მარადქალურის წიაღში შეყვანა სულაც არ ჰქონდა კონციფირებული (შმიდტი 2011: 287), ის სწორედ მეფისტოფელის, როგორც მარადიული არარას განსახიერების, წიაღში უნდა განქარვებულიყო. ეს გარემოება ცხადყოფს, რომ ღრმა მოხუცებულობაში სკეპტიკოსად ქცეულ გოეთეს, რომელსაც ისტორიის არც ობიექტური გონის მიერ წარმართულობა სწამდა და არც თანამედროვე ადრეული მოდერნის ეპოქის ადამიანის განმანათლებლურ-კანტიანური გზნების (თანამედროვე ადამიანის ბუნების უმთავრეს ბოროტეულ მახასიათებლად გოეთე მის „მოუთმენლობას“ („*Ungeduld*“) მიიჩნევდა), საკაცობრიო ისტორიის⁶ მსვლელობა წარმოედგინა ყოველგვარ საზრისსა და მიზანს მოკლებულ თვითგანადგურებისაკენ მიდრეკილ „ნეკროიდულ“ პროცესად, რისი სიმბოლური განსახიერებაცაა ტრაგედიის ფინალში ფაუსტის დაბრმავება: *სიბრმავე, როგორც სულიერი კასტრაციის სიმბოლო (სიმბოლოთა ლექსიკო-*

ტერმინებულობაში: „ახალგაზრდა ადამიანები ადრეული ასაკიდანვე არიან გააქტიურებულნი და დროის მორევში ჩათრეულნი; დღეს სწორედ სიმდიდრით და აჩქარებული ტემპითაა („*Schnelligkeit*“) მთელი მსოფლიო აღტაცებული, რისკენაც ყოველი ისწრაფვის; რკინიგზის მატარებლების, საფოსტო ექსპრეს-ეტლების, თბომავალი გემების და კომუნიკაციის სხვა შესაძლებელი მოქნილი საშუალებების წყალობით დღეს განათლებული მსოფლიო ფონს გადის, ადამიანები ერთმანეთის დაჯაბნას ცდილობენ, თავისთავს კიდევ უფრო მეტ ამოცანებს წაუყენებენ და ამის შედეგად საშუალოებაში („*Mittelmässigkeit*“) იყინებიან“ (ციტირებულია ი. შმიდტის ნაშრომის მიხედვით – 2011: 264).

6 შდრ.: „მსოფლიო ისტორია მალლადმხედი მოაზროვნისათვის სხვა არაფერია, თუ არ უაზრობათა ნყება, აქედან ძნელად თუ შეიძლება სულისთვის რაიმე სარგოს სწავლა. [...] იგი (მსოფლიო ისტორია - კ. ბ.) უზომოდ შეიცავს მხოლოდ სიბრთყევას და უგუნურებას. [...] არც ისე ახალგაზრდა ვარ, რომ მსოფლიო ისტორიის გამო ზედმეტად ავიტკიო თავი, რომელიც ყველაზე აბსურდული რამ არის, რაც კი რამ ამქვეყნად არსებობს“ (ნერილეზიდან კანცლერ, იგივე ვაიმარის საჰერცოგოს იუსტიციის მინისტრ ფრიდრიხ ფონ მიულერისადმი - 11. X. 1824, 17. XII. 1828, 06. III. 1828. კანცლერი მიულერი გოეთეს სიცოცხლის ბოლო წლებში მწერლის მდივანი და ნდობით აღჭურვილი პირი იყო იურიდიულ საკითხებში – კ. ბ.) (ციტირებულია ი. შმიდტის ნაშრომის მიხედვით – 2011: 187).

ნი... 2008: 50), აქ, პირველ რიგში, უნდა გავიაზროთ იმ ახალი მოდერნული ცნობიერების მდგომარეობად, როდესაც თანამედროვე მოდერნის ადამიანს ტოტალურად ეხშობა მეტაფიზიკურ საგანთანყოფის წვდომის სულიერ-გონითი უნარები, რის გამოც მისი ცნობიერება მხოლოდ ემპირიაზე, იმანენტობაზეა მიმართული, ხოლო მისი ლოგოსი გამომთვლელ რაციოდაა გარდასახული. შემთხვევითი არაა, რომ უკანასკნელ სიკვდილისწინა მონოლოგში გაცხადებული დაბრმავებული ფაუსტის ვიზიონები (შდრ., *სიბრმავე* ასევე, როგორც პროფეტული ნათელხილვის ტოპოსი, იხ. სიმბოლოთა ლექსიკონი... 2008: 49) სწორედ მასობრივი მშრომელი ძალის მიერ მომავალში ტოტალურად დაფუძნებულ მანქანურ-ტექნიკურ ცივილიზაციას უკავშირდება და არა ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობის ინდივიდუალისტურ-რომანტიკულ დამკვიდრებას: „გავუხსნი სივრცეებს მრავალ მილიონთ/და დავუმკვიდრებ სანახებს შემოსილთ ნაყოფით, სიმწვანით. [...] ამ აზრითა ვარ შეპყრობილი, ესაა სიბრძნე უკანასკნელი“ („**Eröffn' ich Räume vielen Millionen,/Grün das Gefilde, fruchtbar; [...] Ja, diesem Sinne bin ich ganz ergeben, das ist der Weisheit letzter Schluss**“) (გოეთე 2001: 203).

დამონებანი:

- გოეთე 2001:** Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, Stuttgart: Reclam.
- გოეთე-ლექსიკონი... 2004:** *Metzler Goethe Lexikon. Personen – Sachen – Begriffe*, 2. Aufl., hrsg. von B. Jessing, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- დორი 2007:** Volker C. Dörr, *Weimarer Klassik*, Raderborn: Fink.
- ეკერმანი 1994:** Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Stuttgart: Reclam.
- ვიეტა 1998:** Silvio Vietta, *Die Modernekritik der ästhetischen Moderne* (S. 531-549); in: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, hrsg. von S. Vietta und D. Kemper, München: Fink.
- მატენკლოტი 2004:** Gert Mattenklott, *Goethes Faust II* (S. 391-477); in: *Goethe Handbuch, Bd. 2*, hrsg. von Th. Buck, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- ნიცშე 2000:** Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bände (KSA), Bd. III*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 7. Aufl., München/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter.
- სიმბოლოთა ლექსიკონი... 2008:** *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von G. Butzer, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- შმიდი 1999:** Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, 4. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- შმიდტი 2011:** Jochen Schmidt, *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil: Grundlagen – Werk – Wirkung*, 3. Aufl., München: C.H. Beck.

**„The Sense of Modernity“ in *Faust* by J. W. Goethe:
Diagnosis and Prognosis of the Modern Epoch
in the Second Part of the Tragedy
(Summary)**

1. The article deals with the understanding of the proposed text according to the modern conscious. Faust and especially the second part of the tragedy should be regarded as an expression of „The Sense of Modernity“.
2. The formula „the sense of modernity“ is influenced by Jean Baudrillard „Post-modern Sensitivity“. In our formula we mean the condition of the modern individual and peculiarities of her/his conscious and existence; namely the existential fear, impossibility of self-identification, feeling of despair caused by the total desecralisation and dehumanization characteristic for the modernist epoch and on which the disassociated and separated individual is fully dependent.
3. Hence, from this point of view is *Faust* by Goethe being analyzed, were Goethe gives the reader the vision and prognosis of the sensitivity.

მოდერნული მგრძნობელობა გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტულ ყვავილებში“¹

„[...] როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა?
ვით ავიტანოთ უმადონობა?
გაჰქრა ზმანება, გაჰქრა ფერია,
ნუთუ ბოდღერიც არაფერია?
შელოცე ჰიუგოს დაეგვანება?
მიუსსე? ვერლენ? ღმერთი? კაინი?
აჰა, ქალაქთა გვიანი ნებით
ბურუსებში სჩანს აინშტაინი“
(„თუ ბრძოლა არ არის“, 1925).

1. მოდერნისტული ლირიკის პოეტიკა

მოდერნისტული ლიტერატურა ევროპასა და საქართველოში იმთავითვე რეაგირებს მოდერნის ეპოქაში გამოვლენილ სამმაგ კრიზისზე – რაციონალური შემეცნების, რაციონალური სუბიექტურობისა და რაციონალური ენის კრიზისზე, რასაც მოჰყვა ამ სამი მოცემულობის კრიტიკა მოდერნისტულ ლიტერატურაში (Vietta 1998: 540), მათ შორის, მოდერნისტულ ლირიკაში. თავის სამმაგ კრიტიკაში ლიტერატურული მოდერნიზმის ავტორები დაეყრდნენ რაციონალიზმის, სციენტისმის, მონოლითურ-რაციონალური სუბიექტურობისა და კონვენციონალური ენის ნიცმესეულ კრიტიკას (Vietta 1998: 541-542).

მოდერნისტული ლირიკა პრაქტიკასა და თეორიაში ცდილობს, პირველ რიგში, ენისადმი კრიტიკისტული მიდგომით, ანუ ტრადიციული კონვენციონალური ენის უკუგდებითა და „ირაციონალურ“ ენაზე ორიენტირებით, ერთგვარად გამოეხმაუროს „ღმერთის სიკვდილით“ (ნიცმე) გამონვეულ გლობალურ სულიერ კრიზისს, მეორე მხრივ, ცდილობს დაძლიოს ეს კრიზისი და „ირაციონალური“, არაკონვენციონალური ენის საფუძველზე დასახოს ყოფიერების პოეტური განვრცობისა და ეგზისტენციალური „ხსნის“ გზები.

1 თავდაპირველად გამოქვეყნდა: გალაკტიონ ტაბიძე – 125. საიუბილეო კრებული, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ-ობა, თბილისი, 2016. (გვ. 117-133)

მოდერნისტული ლირიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური და სტრუქტურული მახასიათებელია ის, რომ ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით, რომელიც ძირითადად ორიენტირებულია ლირიკული გმირის/ლირიკული „მე“-ს მკვეთრად გამოხატულ სუბიექტურობასა და მის მსოფლმხედველობრივ და ემოციონალურ წიაღსვლებზე (მაგ., სენტიმენტალური, რომანტიკული, ან რეალისტური პოეზია), რომელსაც შემდგომ ეფუძნება ტრადიციული ლირიკული ტექსტის მთელი იდეურ-მსოფლმხედველობრივი, სახისმეტყველებითი და სტრუქტურულ-კომპოზიციური სისტემა, მოდერნისტულ ლირიკაში ამის საპირისპიროდ ან უკანა პლანზე გადადის, ან სრულიად გაუქმებულია ე. წ. ლირიკული გმირი/ლირიკული „მე“ და მისი მკვეთრად გამოხატული სუბიექტურობა. შესაბამისად, მოდერნისტული ლირიკის ლირიკული „მე“ ტექსტში უკვე აღარ არის უმთავრესი საბაზისო სტრუქტურული ერთეული, ანუ ავტორისა და ტექსტის მყარი, მონოლითური მსოფლმხედველობრივი პოზიციისა და აუმღვრეველი, „დანმენდილი“ ემოციონალური მდგომარეობის გამომხატველი, რომლის საფუძველზეც ტრადიციულ ლირიკაში აიგებოდა ხოლმე ლირიკული ტექსტის ერთიანი სტრუქტურულ-ფორმალური სისტემა (ტროპიკა, რიტორიკა, ვერსიფიკაცია) (Andreotti 2009: 306-329). შედეგად, მოდერნისტულ ლირიკულ ტექსტში ე. წ. ლირიკული „მე“ და მისი სუბიექტურობა ან სრულიად „განეიტრალებულია“, უკანა პლანზე გადადის, ან სულაც გაუქმებული და უკუგდებულია.

მოდერნისტულ ლირიკაში მოცემული ეს სტრუქტურული „რყევა“, ერთი მხრივ, გამონვეულია ყოფიერების გონითი და რაციონალური მოწყობისადმი, სამყაროს ჰარმონიულობისადმი მოდერნისტი ავტორის უნდობლობით (ჰეგელის ნაკადის უარყოფა), მეორე მხრივ, გონების განმანათლებლური კულტისა და რაციონალური, მუდმივად მყარი სუბიექტის ყოვლისშემძლეობისადმი სკეპსისით (კანტიანური და ფიხტეანური ნაკადის უარყოფა). აქ კი ვლინდება მენტალობის გლობალური და საყოველთაო ცვალებადობა (გერმ. **Mentalitätswandel**) (ს. ვიეტა) – თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული არქეტიპული პარადიგმების დესტრუირება, რაც გამონვეულია ნიცშესეული ღმერთის სიკვდილით. ამიტომაც, მოდერნისტულ ლირიკულ ტე-

ქსტებში იმთავითვე გაცხადებულია სუბიექტურობის კრიზისი და ლირიკული გმირის სუბიექტურობისაგან დაცლა, მისი განპიროვნება (გერმ. **Entpersönlichung**), (მ. ანდრეოტი) რაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, აისახა მოდერნისტული ლირიკის თვით სტრუქტურულ დონეზეც კი, სადაც ლირიკული გმირის დესუბიექტირებული, დისოცირებული, დაშლილი, დარღვეული სუბიექტურობა აღარ ფუძნდება ლირიკული ტექსტის საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად.

ყოველივე ამის ნიმუშად აქ გერმანელ სიმბოლისტ პოეტ შტეფან გეორგეს (1868-1933) ერთი ქრესთომატიული და „იკონური“ ლექსი გამოდგება:

მოდი მომაკვდავ პარკში და იხილე:
მომღიმარ შორეულ ნაპირთა ციალი •
ქათქათა ღრუბელთა თალხი სილურჯე
ჭრელ ბილიკების ტბორების ბრიალი.

მოსტაცე რუხი ყვითელი ფერები
ბზის და არყის ხეს • ქარებს მათბობელს •
ჯერ არ დამჭენარან გვიანი ვარდები •
დაკრიფე დაკოცნე და დანენ გვირგვინი •

ნუ დაივიწყებ ამ ბოლო ასტრებს •
ველურ ვაზების მენამულ ხვიარებს •
და რაც გადარჩა ამ ხალას ცხოვრებას
გარდაატარე შემოდგომის ფერადოვნებას.
(თარგმანი ჩემია – კ. ბ.) (George 1997: 15).

2. „არტისტული ყვავილები“ დისოცირებული სახისმეტყველება: ლურჯა ცხენები და ქარი/გრიგალი

„არტისტული ყვავილები“ ეს არც რჩეულ ლექსთა კრებულია და არც ავტორის მიერ ბოლო პერიოდის ლექსთა ერთ კრებულში მექანიკური თავმოყრა, არამედ ერთიანი ტექსტია, დავამატებდი, თავისებური ონტოტექსტუალობაა, რომელიც შეკრული და გამთლიანებულია ერთიანი მსოფლმხედველობრივი, სახისმეტყველებითი, პოეტიკური კონცეფციითა და სიუჟეტური ჩანაფიქრით.²

2 ამ თვალსაზრისს დამაჯერებელს ხდის თ. დოიაშვილის წერილში „არტის-

ამაზე მეტყველებს ისიც, რომ თვით კრებულის ლექსები ნუმერი-რებულია, რითაც მინიშნებულია, რომ თითოეული ლექსი არის თავისებური ცალკე თავი კრებულის საერთო ტექსტუალურ ქსოვილში, რომ თითოეული ლექსი ერთდროულად ატომისტური და კოსმიური ყოფიერების ცალკეული ნახნაგის წარმოჩენაა. კომპოზიციურად არტისტული ყვავილები „შეკრულია“ მონტაჟის პრინციპით: კრებულის თითოეული ლექსი, როგორც მთლიანი კომპოზიციის თითოეული შემადგენელი ნაწილი, ერთმანეთთან რაიმე ლოგიკური ჯაჭვით კი არაა დაკავშირებული, არამედ ასოციალური ბმით, განცდისმიერი ბმით, ასევე – დისოცირებული ლირიკული გმირით, რომელიც ექსპრესიონისტული დრამისათვის დამახასიათებელი პოეტიკის მსგავსად ერთმანეთთან მონტაჟის პრინციპით „მიკერებულ“ ლექსებში სრულიად სხვადასხვა ეპიზოდში ჩნდება. ლექსები ჭრისა და ბმის მექანიციზმით ედებიან ერთმანეთს და ასე ქმნიან „კადრების ასხმას“, რითაც ხდება პოეტიკური რეაქცია სამყაროს არათანმიმდევრულად დენადი, „მონტაჟური“ ბუნების მიმართ. შესაბამისად, უნდა ვისაუბროთ არა ცალკეული ლექსების სხვადასხვა ლირიკულ გმირზე, არამედ ერთ ონტოტექსტუალურ ლირიკულ გმირზე, კრებულის ერთ ლირიკულ გმირზე. ხოლო კრებულის ის ლექსები, ანუ ერთიანი ტექსტის სიუჟეტის ცალკეული ეპიზოდები, სადაც ჩნდება ეს

ტული ყვავილების პროლოგი (ერთი ჰიპოთეზის ისტორია)“ (დოიაშვილი 2003: 41-61) გამოთქმული მოსაზრება, რომ „არტისტული ყვავილების“ პირველივე ლექსი („შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“) კრებულის არა უბრალოდ გამხსნელი ლექსია და ის არა 1917 წელს დაინერა, არამედ კრებულის გამოცემის წელს (1919) „საგანგებოდ შეიქმნა როგორც „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი“ (დოიაშვილი 2003: 59). ეს გარემოება უკვე ქმნის იმის წინაპირობას, რომ შესაძლებელია საუბარი „არტისტულ ყვავილებზე“, როგორც ერთიან ტექსტზე. „არტისტული ყვავილების“ ერთიან კონცეფცი-აზე მეტყველებს ისიც, რომ კრებულს ეპიგრაფად უძღვის ფრანგი პოეტების (ბოდლერის, გოტიეს, ვერლენის, რენიეს) ოთხი ციტატა, რაც უნდა განვიხილოთ, როგორც ერთიანი ძირითადი ტექსტის თავისებური მეტატექსტი, რომლითაც მინიშნებული და წინასწარ გაცხადებულია კრებულის ერთიანი პოეტოლოგიური და მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია და მისი პრინცი-პულად ფრანგ სიმბოლისტთა და პარნასელთა შემოქმედებასთან სიახლოვე. გარდა ამისა, კრებულში მოცემულია საპროგრამო ლექსები: „სიბერე“, რო-გორც ამაზე თ. დოიაშვილმა მიუთითა აღნიშნულ წერილში (დოიაშვილი 2003: 43) და, ჩემი აზრით, ასევე სხვა საპროგრამო ლექსიც „პოეტი ბრბოში“ (ტაბი-ძე 2016a: 65), რაც კიდევ ერთხელ მინიშნებს კრებულის ერთიან კონცეპტუ-ალურ და კომპოზიციურ არსზე.

დისოცირებული, პიროვნებადაშლილი ლირიკული გმირი, უნდა გავიაზროთ, როგორც ონტოტექსტუალური ლირიკული გმირის მარადიულად ერთი და იგივე დისოცირებული, თვითიდენტობა-დაკარგული მდგომარეობა.

აქვე შესაძლებელია საუბარი კრებულში მოცემულ გარკვეულ სიუჟეტურ ხაზზეც, რომელიც ასევე მონტაჟის პრინციპითაა განვითარებული, რომლის ფარგლებშიც ლირიკული გმირი არა თანმიმდევრულად გადაადგილდება დროსა და სივრცეში, არამედ ნახტომისებურად.

კრებულში გამოვლენილია მოდერნისტული ლირიკისათვის დამახასიათებელი ორი აპრიორული განზომილება – მასში მოცემულია თავისებური სტრუქტურული და მენტალური „რყევა“: ერთი მხრივ, შეინიშნება ტრადიციული ლირიკული გმირის, როგორც ტექსტის მთავარი საბაზისო სტრუქტურული ერთეულის, გაუქმების ტენდენცია, მეორე მხრივ, თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული მენტალობის დესტრუქციით გამოწვეული სუბიექტურობისა და ყოფიერების ჰარმონიულობის რღვევადაშლა. ამას ერთვის კრებულშივე მოცემული მოდერნისტული ლირიკის სხვა პოეტიკური მახასიათებლები: ერთი მხრივ, პოეტური სიმბოლოს ფარგლებში სახე-აზრისა, და მეორე მხრივ, პოეტური სიტყვის ფარგლებში ბგერა-აზრის მთლიანობათა გაუქმება და რღვევა და ამის ხარჯზე პოეტური მეტყველების სუგესტიურობისა და აბსოლუტური მუსიკისადმი ტენდირება.

ტრადიციული ლირიკის ლირიკული გმირისაგან განსხვავებით, კრებულის ლექსების ლირიკული გმირი აღარ არის ტექსტის სტრუქტურული ბაზისი, ვინაიდან ლირიკული გმირის სუბიექტურობა აღარ ავლენს მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას, მორალურ და ემოციონალურ მონოლითურობას, რომლის ბაზაზეც, როგორც ნესი, აიგებოდა ხოლმე ტრადიციული ლირიკის სტრუქტურა და პოეტიკა. ამის საპირისპიროდ, „არტისტული ყვავილების“ ლირიკული გმირი ავლენს სრულ პიროვნულ რღვევას, რაც გამოიხატება მსოფლმხედველობრივ სკეპსისა („არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი“, „ჯვარს ეცვი თუ გინდა! საშველი არ არის, არ არის, არ არის!“, „განსასვენებელ ზიარებაზე ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!“ და ა. შ.) და თვითიდენტობის შუძლებლობაში („რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის

შენს სახელს?“, „დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით გამაქანებენ სწრაფი ცხენები!“ და ა. შ.). ამიტომაც, კრებულის ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და მსოფლგანცდაში ყოფიერება აღიქმება როგორც იმთავითვე დისჰარმონიული მოცემულობა. შედეგად, ეს დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი „განეიტრალებულია“, ანუ, უკანა პლანზე გადადის, სრულიად „იხსნება“ და ქრება ტექსტის ქსოვილში. ხოლო ლირიკული გმირის პირველ და მეორე გრამატიკულ პირში თხრობა, – რაც ტრადიციული ლირიკისათვის დამახასიათებელი აპრიორული რიტორიკული ხერხია, რომლის საშუალებითაც ტრადიციულ ლირიკაში ინტენციურებულია ლირიკული გმირის მყარი, მონოლითური სუბიექტურობა, საკუთარ თვითობასთან და სამყაროსთან სრული ჰარმონია, – გალაკტიონთან უკვე იღებს საპირისპირო რიტორიკულ დატვირთვებს, ანუ, სუბიექტისა და სამყაროს ჰარმონიულობის რღვევისა და დაშლის გაინტენსივების რიტორიკულ ფუნქციას. შესაბამისად, ლირიკული გმირის სუბიექტურობის ნაცვლად ლირიკული ტექსტის მთავარ სტრუქტურულ ბაზისად უკვე ფუძნდება წმინდად ობიექტური, „საგნობრივი“, მეტასუბიექტური განზომილებანი – *ლურჯა ცხენები, ქარი/გრიგალი, სასახლე, ბალი, გემი* და ა. შ.

a) *ლურჯა ცხენების სახისმეტყველება*

„არტისტული ყვავილების“ მთლიან ტექსტუალურ სივრცეში, ანუ კრებულის ონტოტექსტუალობაში სწორედ ყოფიერების ატელეოლოგიური, აბსურდული, ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული არსი და ადამიანური ეგზისტენციის ამაოებაა გაცხადებული. მეორე მხრივ, კრებულში მოცემული ონტოლოგიური სურათის მიხედვით, ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ყოფიერება და ადამიანის არსებობა მხოლოდ სამყაროს ერთადერთ ირაციონალურ სანყისს – *ნებას (გერმ. Wille)* – ეფუძნება, მისი გამოვლინებაა. ამ ონტოლოგიური ირაციონალის მხატვრული სიმბოლოა *ლურჯა ცხენები* (სხვა ვარიაციით *ლურჯა რაში*): *ლურჯა ცხენების* უსასრულო და ყოველგვარ მიზანს მოკლებული სრბოლა სიმბოლურად განასახიერებს სამყაროში სწორედ *ნების*, და არა *გონის*, აბსოლუტურობას, სიცოცხლისეული ენერჯის, სიცოცხლისეული ნებელობის სტიქიურ, დაუდგრომელ

და საზრისმოკლებულ ბუნებას, ისტორიული პროცესის ატელ-
ეოლოგიურ არსს, რის საფუძველზეც ყოფიერებაში ადამიანის
ეგზისტენციას აპრიორულად ეკარგება ყოველგვარი საზრისი:

II

[...] მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში
ზევით თუ სამარეში, წყველით შენაჩვენები
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი
ჩქარი გრგვინვა გრიალით ქრიან **ლურჯა ცხენები!**
(ტაბიძე 2016a: 56).

სიმპტომატურია, რომ *ლურჯა ცხენების* სიმბოლიკა კრებუ-
ლის დასაწყისშივე, მეორე ლექსში, ანუ მეორე „თავში“ გვხვდე-
ბა („ლურჯა ცხენები“). ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ეს სიმბოლიკა
მხოლოდ ამ ლექსისთვის, კრებულის ამ „მეორე თავისთვის“ კი
არაა დამახასიათებელი, არამედ მთელი კრებულის ლაიტმოტი-
ვური გამჭოლი სახისმეტყველებითი დისკურსია, რის საფუძ-
ველზეც მთელს კრებულში *ლურჯა ცხენები* შემოდის როგორც
ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი, (ისევე როგორც სხვა საგნო-
ბრივი პერსონაჟები – *ქარი/გრიგალი, სასახლე, გემი, ბალი* და
ა.შ.), ხოლო ე. წ. „ლირიკული გმირი“ მეორე პლანზე გადადის.
ეს ის ეფექტია, რაც ზოგადად დამახასიათებელია მოდერნის-
ტული ლირიკის პოეტიკისათვის: ანუ, საგნობრივის „გასულიერე-
ბა“, „გაადამიანება“ და „სულიერის“, ადამიანის გასაგნობრივება
(მაგ., გოტფრიდ ბენისა და გეორგ თრაქლის ექსპრესიონისტულ
ლირიკაში, ან ფუტურისტულ და დადაისტურ პოეზიაში, სადაც
ეს ტროპული ხერხი თავის რადიკალურ ფორმებს იღებს. იგივე
ხერხი მოდერნისტულ პროზაშიც გვხვდება, მაგ., თომას მანის
ნოველაში „სიკვდილი ვენეციაში“, სადაც აშენბახი კი არაა ე. წ.
მთავარი პერსონაჟი, რომელზედაც თითქოს უნდა აგებულიყო
ნოველის სიუჟეტური და მსოფმხედველობრივი განვითარება,
არამედ *სიკვდილი – Der Tod*).

შესაბამისად, კრებულის იმ ლექსებში, სადაც *ლურჯა ცხ-
ენების* სიმბოლიკა გვხვდება („მარიამ ანტუანეტა“, „სილაჟვარდე
ანუ ვარდი სილაში“, „ვინ არის ეს ქალი?“, „როგორ ებრძოდნენ
ზარებს ზარები“, „ნუგეში“ და სხვ.), ე. წ. ლირიკული გმირი აღარ
არის ტექსტის სტრუქტურული ბაზისი, ვინაიდან „ლირიკული

გმირის“ სუბიექტურობა აღარ ავლენს მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციასა და ემოციურ მონოლითურობას, რომლის ბაზაზეც, როგორც ნესი, აიგებოდა ხოლმე ტრადიციული ლირიკის სტრუქტურა და პოეტიკა. ამის საპირისპიროდ, იმავე „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირი ავლენს სრულ პიროვნულ რღვევას, რაც გამოიხატება მსოფლმხედველობრივ სკეპსისა („არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი“) და თვითიდენტობის შეუძლებლობაში („რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?“). ამიტომაც, ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და მსოფლგანცდაში ყოფიერება აღიქმება, როგორც იმთავითვე დისჰარმონიული მოცემულობა. შედეგად, კრებულის დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი „განეიტრალებულია“, ანუ უკანა პლანზე გადადის, სრულიად „იხსნება“ და ქრება ტექსტის ქსოვილში. შესაბამისად, ლირიკული გმირის სუბიექტურობის ნაცვლად, კრებულში მთავარ სტრუქტურულ ბაზისად უკვე ფუნქციონირებს ნმინდად ობიექტური, „საგნობრივი“, მეტასუბიექტური განზომილება – *ლურჯა ცხენები*.

მიმაჩნია, რომ კრებულში *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება ზოგადად თანხვედება შოპენჰაუერის *ნების მეტაფიზიკისა* და ნიცშეს *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* (ანტი-)სწავლების დისოციაციურ დისკურსებს. თუმცა გალაკტიონი საკუთარი და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სუგესტიური (შთაგონებითი) პოეტური მეტყველებისა და სიმბოლისტური სახისმეტყველების საფუძველზე მონოლითური სუბიექტურობისა და მონესრიგებული, ჰარმონიული სამყაროს რღვევასა და დაშლას (რაც ჯერ კიდევ შოპენჰაუერთან და ნიცშესთან იღებს სათავეს) ესთეტიკურად კიდევ უფრო აღრმავებს, განავრცობს, აუკიდურესებს, ამდენად, აჰყავს ახალ მადისოცირებელ ხარისხში, რის შედეგადაც ფილოსოფოსთაგან მომდინარე იდეური იმპულსები და ინსპირაციები გალაკტიონთან ტრანსფორმირდება და გარდაისახება სრულიად ახალ საზრისისეულ და ესთეტიკურ ზეგანზომილებად (ბრეგაძე 2013:130-153).

ამგვარად *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველებაში ერთდროულად თავს იყრის სამმაგი სემიოზისი, სადაც იკვეთება შემდეგი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური მახასიათებლები:

1. ერთი მხრივ, *ლურჯა ცხენები* განასახიერებენ სამყაროს/

ყოფიერების ირაციონალურ პირველსაწყისს – აბსოლუტურ ნებას და მის დროსა და სივრცეში უმიზნო, უსაზრისო და უსასრულო გამოვლინებას თავისთავადი და სტიქიური წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის ფორმით;

2. მეორე მხრივ, ლურჯა ცხენები განასახიერებენ თავად ყოფიერების არსობრიობას, ანუ იმას, თუ როგორია არსებულის, როგორც არსებულის, არსებობის ფორმა. შესაბამისად, ლურჯა ცხენების სახისმეტყველებაში ასახულია ყოფიერების მარადგანმეორებადი არსი, რაც ყოფაში და ყოველი ცალკეული ადამიანის ეგზისტენციაში ვლინდება, როგორც წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის უსასრულო, უსაზრისო და მარადიულად ერთი და იგივე ონტოლოგიური აქტი.
3. და ბოლოს, ლურჯა ცხენების სახისმეტყველება კრებულის ონტოტექსტუალობაში ფუძნდება, ერთი მხრივ, როგორც ყოფიერების/ყოფის უსაზრისობის სიმბოლო, მეორე მხრივ, როგორც სუბიექტის დისოცირებული და ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ეგზისტენციისა და მისი საბოლოო აღსასრულის, მისი ეგზისტენციის აპრიორული სასრულობისა და სრული ეგზისტენციალური გაქრობის სიმბოლო. ამის გათვალისწინებით, კრებულის იმ ლირიკულ ტექსტებში, სადაც ლურჯა ცხენების სახისმეტყველება გვხვდება, სწორედ ეს სიმბოლიკა ფუძნდება უმთავრეს იდეურ და სტრუქტურულ საბაზისო ერთეულად, რასაც შემდგომ ემყარება ლირიკული ტექსტების დისოციაციური სემანტიკა, ტროპიკა, ვერსიფიკაცია და რიტორიკა.

b) ქარის/გრიგალის სახისმეტყველება

სახისმეტყველებით ტრადიციაში ქარის/გრიგალის სიმბოლიკა რამდენიმე სემანტიკის შემცველია: 1. იგი განასახიერებს ღვთის მრისხანებას, 2. ადამიანური ცხოვრების არარაობასა და ამაოებას, 3. ასევე, პოეტურ ინსპირაციას (მაგ., რომანტიზმში) (Metzler Symbol... 2008: 424).

ქარის/გრიგალის სიმბოლიკა, ლურჯა ცხენების სიმბოლიკის მსგავსად, ასევე მთლიანად მოიცავს „არტიტული ყვავილების“ ონტოტექსტს და „ლირიკული გმირის“ ონტოტექსტუალური ეგზისტენციაც მთლიანდ დეტერმინებულია ქარის/გრიგალის სიმბოლიკით. ლურჯა ცხენების მსგავსად ქარიც/გრიგალიც კრებული ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია და კრებულის სიუჟეტურ განვითარებაში ისიც „გადაწევს“ ლირიკულ „მე“-ს მეორე პლანზე.

ქარის/გრიგალის სიმბოლიკა, ქარის/გრიგალის „პერსონაჟი“ კრებულის, როგორც ერთიანი ტექსტის, სიუჟეტურ განვითარებაში ამძაფრებს სამყაროში გონითი ცენტრის, საყრდენის არ არსებობის განცდას, ამძაფრებს უღვთოობის, ღვთის დევნილობის განცდას. ქარის/გრიგალის, როგორც პერსონაჟის, დრამატურგიული ფუნქციაც სწორედ ეს არის. შესაბამისად, ქარის/გრიგალის სიმბოლიკა უნდა გავიაზროთ, როგორც აბსოლუტური ნების გამოვლინება და, ამავდროულად, თავად გალაკტიონის პოეზიის მოდერნისტული პოეტიკური მახასიათებელიც: პოეზია, რომელიც ქარის/გრიგალის სიმბოლიკის წინა პლანზე წამოწევით, ერთი მხრივ, რეაგირებს ამ ახალ სამყაროულ კონდიციასზე და, მეორე მხრივ, ამ რეაგირების შედეგად იქმნება სწორედ „ირაციონალურ“ ენაზე დამყარებული სუბესტიტუტური პოეტური მეტყველება (მდრ.: „შენ ჩემო გენიავ – გრიგალმა დარეკა!“) (ტაბიძე 2016a: 142), ასევე, ფუძნდება ლირიკული გმირის „მრავლობითი“, ქოტური, არამყარი ანთროპოლოგიის სიმბოლოდ. ამიტომაც, იგი მუდმივად იმყოფება ზმანების, მოგონებების ვითარებაში, ანუ იგი მუდმივად დანთქმულია საკუთარ ირაციონალურ სანყისებში, საკუთარი არაცნობიერის უსასრულო წარმოსახვებში:

I

[...] დაქრიან უდაბნოს ქარები,
მტანჯავენ და ვიცი: გახსოვარ!
სამრეკლოს ანგრევენ ზარები...
წმინდაო, წმინდაო მაცხოვარ!

გრიგალთა სადაურ შებერვას
მისდევნ ფოთლების შვაგები...
თებერვალს უხმობენ, თებერვალს,
სამრეკლოს ჯვარიდან ყვავები!

(„შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“)
(ტაბიძე 2016a: 53).³

ამგვარად, გარდა ლურჯა ცხენებისა კრებულში აბსოლუტური ნების, როგორც ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის საფუძვლის, სიმბოლოა ქარი/გრიგალი. კრებულის ლირიკული გმირის მრავლობითი ანთროპოლოგიური არსი და არამყარი ეგზისტენცია სწორედ ქარის/გრიგალის ტოპოსში იმყოფება მუდმივად, ლექსიდან ლექსში (ანუ თავიდან თავში) ლურჯა ცხენების გარდა იგი ქარის/გრიგალის ტოპოსშიც „შედის“ („შევიდე უცხო სიმსუბუქეში“).

ხშირად ქარისა/გრიგალისა და ლურჯა ცხენების სიმბოლიკა ერთმანეთს ფარავს, ერთ კონცეპტუალურ სიბრტყეს ქმნის და გვევლინება ორსახოვან პერსონაჟად. ამ სივრცეში დანთქმული ლირიკული გმირის ეფემერულ წარმოსახვებსა და აღქმებში სამყარო, ყოფიერება იმთავითვე ქაოტური, არამყარი, წარმავალი ფენომენია, ლირიკული „მეს“-ს აღქმებსა და შეგრძნებებში ყოფიერებას აღარ გააჩნია ლოგოსისეული, გონისმიერი საყრდენი. შესაბამისად, აქვე ისიც ხდება ცხადი, რომ ისტორიული პროცესი ტელეოლოგიურად კი არაა მონყობილი, არამედ ცირკულარულად, რომლის ფარგლებშიც მუდამ ერთი და იგივე სახით მეორდება ქარის/გრიგალის ქროლვა, ანუ აბსოლუტური ნების გამოვლინება:

XVII

„ათოვდა ზამთრის ბალებს.
მიჰქონდათ შავი კუბო
და შლიდა ბაირალებს
თმაგანწილი ქარი.

გზა იყო უდაბური.
უსახო, უპირქუბო.
მიჰქონდათ კიდევ კუბო.

3 ამ რიგში მოექცევა კრებულის შემდეგი ლექსები: „თოვლი“, „შერიგება“, „Voiles“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „ათოვდა ზამთრის ბალებს“, „სამრეკლო უდაბნოში“, „ატმის ყვავილები“, „ვერხვები“, „ფარდების შრიალი“, „ავდრის მოლოდინი“, „არ-დაბრუნება“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „ლოცვისთვის“, „სროლის ხმა მთაში“ და სხვ.

ყორნების საუბარი:
დარეკე! დაუბარე!
ათოვდა ზამთრის ბაღებს
(„ათოვდა ზამთრის ბაღებს“) (ტაბიძე 2016a: 77)

3. ეროსის კონცეპტი და ხსნის მოტივი: სიკვდილი vs. ეროსი

„არტისტულ ყვავილებში“ ერთმანეთს მუდმივად უპირისპირდება *სიკვდილისა* და *ხსნის* ტოპოსები. *სიკვდილი* აქ განასახიერებს საბოლოო გაქრობას, ფინალობას, არარასეულ განზომილებაში გადასვლას და არა ქრისტიანულ ტრადიცი-აზე დაფუძნებულ აღდგომის მისტერიის წიაღს, აღდგომის ნებელობას, რასაც რომანტიზმი ავითარებდა (შდრ., ნოვალისის ლირიკული ციკლი „ღამის ჰიმნები“). კრებულში *სიკვდილს* ხშირად განასახიერებს *ლურჯა ცხენებისა* და *ქარის/გრიგალის* სიმბოლიკა:⁴

V

[...] დედოფალო! **ლურჯა რაში**
მიჰქერის საშიშ-ჩქარი
და ბილიკთა ლურჯ ქვიშაში
მიაქვს მძაფრი **ქარი!**
(„მარია ანტუანეტა“) (ტაბიძე 2016a: 60).

4 ის, რომ *სიკვდილი* კრებულში ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია და ადამი-ანური არსებობის ფინალობის ტოპოსი (სივრცე), თავად კრებულის „ოფი-ციალურ“ ფრანგულენოვან სათაურშივეა მინიშნებული, სადაც იმთავითვე გაცხადებულია „*სიკვდილის მეტაფიზიკური ესთეტიკა*“ (კიკნაძე, 2004: 85) — „Crâne aux fleurs artistiques“ („თავის ქალა ხელოვნების /ან: ხელოვნური/ ყვავილებით“). ეს კი ნიშნავს იმას, რომ კრებულში განვითარებული სიმბოლისტური ლირიკა (შდრ. გალაკტიონის „ყვავილები“, როგორც ბოდლერის სიმბოლისტურ „ბოროტების ყვავილებზე“ მინიშნება), პირველ ყოვლისა, ამ ახალი სამყაროული კონდიციის, ამ ახალი ეპოქალური კონდიციის – „ღმერთის სიკვდილისა“ და ადამიანური არსებობის გარდაუვალი ამაოებისა და წარმავლობის — ახალი მოდერნისტული პოეტიკით ესთეტიკური გაცხადე-ბაა. თავად გალაკტიონსაც თავისი „არტისტული ყვავილები“ ხომ ეპოქალურ წიგნად მიაჩნდა — „და მთელი ხანა წიგნის Crâne aux fleurs“ („წინამურში რომ მოკლეს ილია“) (ტაბიძე 2016b:156)

XV

[...] და როცა ბედით დაწყველილ გზაზე
სიკვდილის ლანდი მომეჩვენება,
განსასვენებელ ზიარებაზე
ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!

დავიკრეფ ხელებს და **გრიგალივით**
გამაქანებენ სწრაფი **ცხენები!**
ლამე-ნათევი და ნამთვრალევი
ჩემს სამარეში ჩავესვენები
(„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“) (ტაბიძე 2016a: 73).

მაგრამ ამას უპირისპირდება *ხსნის* მოტივიც, რაც, ჩემი აზრით, სწორედ პლატონისეულ *ეროსის* კონცეპტს უკავშირდება. *ეროსის* კონცეპტი, რომელიც „არტისტულ ყვავილებშია“ განვითარებული, უახლოვდება სიყვარულის იმ კონცეფციას, რომელიც პლატონის „ნადიმშია“ გადმოცემული: აქ *ეროსი* გვევლინება ფილოსოფიური შემეცნების, სულიერი შემეცნების ძალად, რომლის საფუძველზეც სული მოიპოვებს ხსნას – თავისუფლდება მინიერი ელემენტებისაგან (მდრ., რუსთველური კონცეპტი „დამხსნას“), ამალდება ზეციურ სფეროებში და შემდგომ ნეტარებს ღვთაებრივი მშვენიერების უსასრულო ჭვრეტაში (Metzler Philosophie... 2008: 160).

„არტისტულ ყვავილებშიც“ ლირიკული გმირის *ხსნის* გზა სწორედ *ეროსის* მხსნელ ძალასთანაა დაკავშირებული: ამ ძალით აღვსილობის საფუძველზე ცდილობს იგი თანადროული დიდი ონტოლოგიური დანაკარგის, „ღმერთის სიკვდილის“ დაძლევას.

ეს კონცეპტი ხშირად ლირიკული გმირის ზმანებებში, მის კაიროსულ მდგომარეობაში, წამიერი სულიერ-მისტიური გასხივოსნების მდგომარეობაში ჩნდება და უკავშირდება *სამშობლოს*, როგორც სამოთხისეულ უკანასკნელ განსასვენებელს, სადაც იგი *ეროსის* ძალით აღმოჩნდება. აქ *ეროსისა* და *თანატოსის* ნეორომანტიკულ-ვაგნერიანული დიალექტიკა კი აღარ გვაქვს, რაც ასე დამახასიათებელია გალაკტიონის პირველი კრებულის ლექსებისათვის (1914), არამედ მოცემულია სიკვდილისა და სიყვარულის, ანუ ფინალობისა და მარადისობის, წარმავლობისა და უკვდავების დაპირისპირება და ამ დაპირისპირებაში *ხსნის* ფუნქცია, *ხსნის* მისია სწორედ *ეროსს* ეკისრება. თუმცა *ეროსით*

აღვსილობა, ეროსის ზეობა კაიროსული, წამიერი გასხვიოსნების
სულიერი მდგომარეობაა და არა მუდმივი განცდა:

LXXXIII

ლისს აქით და იქით, მტკვარს, ლიახვს და ფაზისს,
არქმევენ უდაბნოდ გადაშლილ ოაზისს,
სადაც მზე მწველია, ცხელია დარები,
მცხეთაში გრიალით მიქრიან ზარები,
გუგუნებს იტრიის ხეობა უღრანი
და ოხრავს წარსულზე ნანგრევი მუხრანი.
ყოველგან უჩინრად ტირიან დანაკლისს
თამარის ტაძრები და ძვლები ირაკლის.
და
ყოველ საფლავზე, მზის ყოველ ღეროზე
ხაზებად იშლება **ეროსი**,
სიონი მთანმინდად, გეგუთი გელათად,
არაბთა თვალები, ქცეული ელადად,
აზია –
აღელვებს ოცნებას.
სალამოს ლანდები, ვით ბინდი ნიავის,
მიდამოს სდებია.
გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? --
ეს ჩემი სამშობლო მთებია!
მე რაღაც იდუმალ მოლოდინს ვუნდები...
ირგვლივ ზვირთებია
და გემი „დალანდი“, რომლითაც ვბრუნდები!
(„დაბრუნება“) (ტაბიძე 2016a: 155).

თუმცა კრებულის ფინალში, როგორც ეს მოსალოდნელი
იყო, საკითხი ღია და გადაუჭრელია, მიუხედავად იმასა, რომ
ამ ერთ-ერთ ბოლო თავში, კრებულის LXXXIII ლექსში („დაბ-
რუნება“) ლირიკულმა გმირმა თითქოსდა მოიპოვა პარადიზული
ყოფიერება ხანგრძლივი და უსასრულო სულიერ-შემეცნებითი
მოგზაურობის შემდეგ (შდრ. ლექსები: „რამდენიმე დღე პეტრო-
გრაძში“, „გემი დალანდი“, „გზაში“), რომელი მოგზაურობაც
მფრინავი ჰოლანდიელის მსგავსად, მართალია „დაწყველილია“,
მაგრამ არა სამარადისოდ, რადგან ეს „წყველა“ *ეროსის* ძალით
თითქოსდა უკვე დაძლეულია.

მაგრამ ამ „თავს“ (LXXXIII) შემდგომ სულ უკანასკნელი ლე-

ქსის, ანუ კრებულის უკანასკნელი „თავის“ (LXXXVI „დომინო“) სახით ენაცვლება „თავი“, სადაც დიამეტრალურად საპირისპირო მოცმულობაა – სამოთხისეული ყოფის მიუწვდომლობა და სრულ არარასეულ ფინალობაში განქარვება:

LXXXVI

შევდივართ სასახლეში.

წმინდაო დამიცვე! სუროში, საშიშრად მივარდნილ კედლებით

ეს სახლი მაგონებს დაწყველილ სამარეს:

აქ მკვდრები დაქრიან ზღაპრული რაშებით და ბედის ეტლებით, ჰაერი სიკვდილით დაფარეს.

.....
უეცარი გახელა, საოცარი შენობა,

როგორ მოვანდომინო

მესმის უცხო სახელი, მტანჯავს მე უშენობა,

იდუმალო დომინო!

არაფერი ეშველა: ნილაბები წითელი,

ნილაბები ათასი!

მაგრამ მე მომეჩვენა ჩემი ცა უწინდელი

უფრო უდიადესი.

ლანდად სჩანდა ხელები და გეძებდი თვალებით,

დაღალული თვალებით!

რეკდენ ცისარტყელები ფერის ჩუმი ცვალებით

და მძაფრი გამალებით.

წმინდაო დამიცვე! სუროში, საშიშრად მივარდნილ კედლებით

ეს სახლი მაგონებს დაწყველილ სამარეს:

აქ მკვდრები დაქრიან ზღაპრული რაშებით და ბედის ეტლებით,

ჰაერი სიკვდილით დაფარეს (ტაბიძე 2016a: 163).

ამ კონტექსტში შემთხვევითი არაა, რომ არა მარტო აქ, ზოგადად, კრებულში ხშირად ჩნდება *სასახლის* სახისმეტყველება, სადაც *სასახლის* სიმბოლიკა, ერთი მხრივ, განასახიერებს ღვთაებრივი სიყვარულის, ეროსის წიაღს, მეორე მხრივ, წარმავლობას, სიკვდილს (Metzler Symbol... 2008: 327-328). აქ კიდევ ერთხელ შევნიშნავ, რომ „არტისტული ყვავილების“ სიმბოლიკა არ არის მხოლოდ ერთი სემის, ერთი მნიშვნელობის შემცველი, არამედ თითოეულ სიმბოლოს ერთდროულად მრავალი საზრისი გააჩნია, რომლებიც მსოფლმხედველობრივად და ემოციურად ერთმანეთს უპირისპირდებიან და ერთმანეთს ანიეტრალენ. შესაბამისად,

ერთი და იგივე სიმბოლო კრებულის ერთ ლექსში ერთი მნიშვნელობის მატარებელია, მეორეში – სხვა მნიშვნელობის და ა. შ.

იგივე ითქმის სასახლის სიმბოლოზეც, იგიც წინააღმდეგობრივი სიმბოლოა, ვინაიდან ერთდროულად შეიცავს ურთიერთსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავ კონოტაციებს: „არტიტულ ყვავილებში“ (და კრებულის იმავე უკანასკნელ ლექსში „დომინო“) სასახლის სახისმეტყველება, ერთი მხრივ, მარადიული სიყვარულის და ეროსის სივრცეს, საკრალურ, ტაძრისეულ სივრცეს განასახიერებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, არარასა და წარმავლობის სიმბოლოცაა.

კრებულის ფინალური ბოლო LXXXVI თავი, ლექსი „დომინო“ სახისმეტყველებითი და მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ეხმიანება პირველ ლექსს „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“, სადაც ისევ ჩნდება დისოციაციური განწყობილებები და მსგავსი სიმბოლიკა – შენობის სიმბოლიკა, ერთგან მონასტრის დანგრეული შენობის, მეორეგან დემონიური სასახლის ინტერიერის სახით. აქ უკვე გამქრალია ლირიკული გმირის ჰეროიკული და საზეიმო პათოსი და გაუქმებულია საკუთარი არაცნობიერი ლტოლვების დაურევების უნარი, რომელიც ლირიკულ გმირს აქვს ლექსში „ნმ. გიორგი“ (LXXVI), სადაც დემონიური ქობის სახით („ამოდის მთვარე, სადღაც ქობში იელვებს კვარი“) (ტაბიძე 2016a: 146) კვლავ ჩნდება შენობის სიმბოლიკა.

„დომინოში“ განსაკუთრებით ორაზროვანია ფინალი: ერთი მხრივ, ლირიკული გმირი ეგზისტენციალურ შიშს შეუპყრია, მეორე მხრივ, დომინოს გამოცხადებით ღვთაებრივ ნეტარებას და ხსნას ელის. ეს ეგზისტენციალური გაურკვეველობა კი გამძაფრებულია თავად დომინოს პერსონაჟის გაურკვეველობით, ვინაიდან მისი სახელი ორმაგადაა კოდირებული: სახელის ფონემური რიგის გამო ბოლომდე გაურკვეველია, ეს სახელი პერსონაჟის დემონიურ („დომინო“ – „დემონი“), თუ ღვთაებრივ („დომინო“ – „დომინუს“, „დომენი“, ანუ „მპყრობელი“, „უფალი“, ქრისტეს ეპითეტი) არსს აღნიშნავს (კუცია 2008: 95).

ეს ორმაგობა და შეუცნობლობა ლექსს ბოლომდე მსჭვალავს და ორმაგობისა და შეუცნობლობის განცდა მკითხველს მთლიანად მოიცავს. მთელი პოეტური ტექსტი სწორედ მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი საყოველთაო ეგზისტენციალური

დუალიზმისა და შიშის პარადიგმაა. შესაბამისად, დომინოს პოეტური სახეც დუალისტურია და მკითხველში ორმაგ განცდას აღძრავს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსში სახელს დომინო შემეცნებითი გაგებაც აქვს: ანუ სახელი, როგორც შემეცნებისა და ეგზისტენციალური სწრაფვის ობიექტი („მესმის უცხო სახელი, მტანჯავს მე უშენობა“). მაგრამ გალაკტიონის პოეტურ ტექსტში სახელ დომინოს ბოლომდე შეცნობა a priori გამორიცხულია, ვინაიდან თავად მთელი ლექსის შინაგანი საზრისი შეუძლებლობითა და ვერწვდომითაა გამსჭვალული, რაც ეგზისტენციალური თვალსაზრისით ნიშნავს ჭეშმარიტების ვერ შეცნობასა და ვერ წვდომას. სახელის ეს შეუცნობლობა, ანუ პოეტური ჭვრეტისა და სწრაფვის საგნის საბოლოო შეუცნობლობა და მისი წვდომის შეუძლებლობა („მაგრამ მე მომეჩვენა ჩემი ცა უწინდელი, უფრო უდიადესი. ლანდად სჩანდა ხელები და გეძებდი თვალებით, დალალული თვალებით!“) აფუძნებს კიდევ გალაკტიონისა და მისი ამ პოეტური ტექსტის, და ზოგადად, „არტიტული ყვავილების“ ლირიკული გმირის ეგზისტენციალურ ტრაგედიას – მის ეგზისტენციალურ შიშსა და მიუსაფრობას.

დასკვნა

„არტიტული ყვავილები“ ზედმიწევნით ასახავს მოდერნის ეპოქაში მიმდინარე მენტალობის ცვალებადობით განპირობებულ მყარ წარმოდგენათა, ანუ თეოცენტრისტულ და ანთროპოცენტრისტულ წარმოდგენათა რღვევას და ამით გამოწვეულ სუბიექტურობის დაშლას (გერმ. **Ich-Dissoziation**) (ს. ვიეტა), სუბიექტის განპიროვნებას. კრებულში წინა პლანზე გამოდის არა მყარი ლირიკული „მე“ საკუთარი მყარი მსოფლმხედველობითა და ღრმა და ამაღლებული პიროვნული განცდებითა და ემოციებით, არამედ აქ უკვე მოცემულია დაშლილი, დისჰარმონიული, დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი. შესაბამისად, კრებულის ონტოტექსტუალობაში სამყარო ასახულია ისეთი, როგორიც ის არის თავის რეალურ არსში, ანუ სამყარო, რომელიც კრებულის ლირიკული „მე“-ს ცნობიერებისეული ნებელობის მიღმა, მისგან მონყვეტილად და დამოუკიდებლად ეგზისტირებს (ფიხტე-

ანურ-კანტიანური ნაკადის გაუქმება): ანუ, აქ გვაქვს ვითარება, როდესაც ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და განცდაში ყოფიერება ფუძნდება თავისი აპრიორული დისჰარმონიულობით, უსაზრისობითა და მიზანსმოკლებულობით, რასაც იგი იმთავითვე ვერ ცვლის და ვერ უპირისპირდება, არამედ პირიქით, ამ დისჰარმონიულობასა და აპოკალიფსურობას სრულად ექვემდებარება. „არტისტული ყვავილების“ დესუბიექტივირებული, „განპიროვნებული“ ლირიკული გმირი სწორედ ასეთ დისჰარმონიულ, დისოცირებულ, დაშლილ სამყაროში ეგზისტირებს და სრულად ატომიზდება მასში, საბოლოოდ ინთქმება და ქრება არარაში, კრებულის ონტოტექსტუალობაში.

დამონმებანი:

- ბრეგაძე 2013:** კ. ბრეგაძე, გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“, შოპენჰაუერის ნების მეტაფიზიკა და ნიცშეს (ანტი-)სწავლება მარადიული დაბრუნების შესახებ (გვ. 130-153); წიგნში: კ. ბრეგაძე, ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე), გამ-ობა „მერიდიანი“, თბ.
- დოიაშვილი 2003:** თ. დოიაშვილი, „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი (ერთი ჰიპოთეზის ისტორია) (გვ. 41-61); კრებულში: გალაკტიონოლოგია II, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, თბ.
- კიკნაძე 2004:** ზ. კიკნაძე, „თავის ქალა“ და „ხელოვნების ყვავილები“ (გვ. 81-87); კრებულში: გალაკტიონოლოგია III, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, თბ.
- კუცია 2008:** ნ. კუცია, ერთი ლექსის ინტერპრეტაციისათვის (გალაკტიონი, „დომინო“) (გვ. 91-99); კრებულში: გალაკტიონოლოგია IV, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, თბ.
- ტაბიძე 2016a:** გ. ტაბიძე, ლექსები (1915-1920): „Crâne aux fleurs artistiques (არტისტული ყვავილები)“, თბზულებანი 15 ტომად, ტ. II, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ-ობა, თბ.
- ტაბიძე 2016b:** გ. ტაბიძე, ლექსები. პოემები (1921-1927), თბზულებანი 15 ტომად, ტ. III, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ-ობა, თბ.
- Andreotti 2009:** M. Andreotti, *Die Struktur der Modernen Literatur*, 4. Aufl., Bern/Stuttgart: Haupt.
- George 1997:** St. George, *Gedichte*, Stuttgart: Reclam.
- Metzler Symbol... 2008:** *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von G. Butzer, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Metzler Philosophie... 2008:** *Metzler Philosophie Lexikon*, hrsg. von P. Prechtel, 3. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Vietta 1998:** S. Vietta, *Die Modernekritik der ästhetischen Moderne* (S. 531-549); in: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, hrsg. von S. Vietta und D. Kemper, München: Fink.

„This Century of the Mephistopheles“:
Modernist Sensitivity in Galaktion Tabidze’s „Artistic Flowers“
(Summary)

1. Modernist Literature in Europe and Georgia immediately react to the triple crisis revealed in the modern era - rational cognition, rational subjectivity and rational language, followed by the criticism of these three givens in the modernist literature, including modernist lyrics as well. In their triple criticism the authors of the literary modernism, heavily relied on the Nietzschean criticism of rationality, scientism, monolithic-rational subjectivity and conventional language.
2. Modernist lyrics both in practice and theory is trying, first of all, to critically approach language, and by rejecting the traditional conventional language and focusing on the „irrational“ somewhat to respond to the global spiritual crisis caused by „the death of God“ (Nietzsche) and on the other hand, is trying to overcome this crisis and by setting „irrational“, non-conventional language find ways for poetic expansion as well as existential „salvation“.
3. Galaktion Tabidze’s (1891-1959) „Artistic Flowers“ (1919) fully depict the destruction of the solid theocentric and anthropocentric beliefs in the fragile modern epoch and due to it the deconstruction of subjectivity (Ich-Dissoziation) (S. Vietta). The collection does not present a strong lyrical „me“ with an exact point of view and deep personal passions and emotions, but on the very contrary gives us a dissimilated, dis-harmonic, de-personated lyrical hero.
4. Consequently, in the onto-textuality of the collection the world is reflected in the way, like it is in the real essence of the universe, which exists beyond the conscious willingness of the lyrical „me“, isolated and independently from him (without any fichtean flow): So, here we have a situation where in the conscious and understanding of the lyrical hero, being is being established a priori with its dis-harmony, non-cognition and reasonless, that he can neither change it, nor confront and therefore becomes fully suppressed by dis-harmony and an apocalyptic sense. The lyrical hero of „Artistic Flowers“ not only exists in dis-harmony,

dis-oriented and dissolved world, but fully merges with it and eventually disappears in the non-existence of the onto-textuality of the text.

**შექსპირის „ჰამლეტის“ დე(კონ)სტრუქცია
გერმანულ ნატურალიზმში
(არნო ჰოლცის ნოველა „პაპა ჰამლეტის“ / „მამილო ჰამლეტის“
(„Papa Hamlet“) მიხედვით)¹**

შესავალი

როგორც ცნობილია, პოზიტივისტურ მსოფლმხედველობრივ და ფილოსოფიურ პოზიციებზე (ო. კონტი, ი. ტენი) ორიენტირებული ლიტერატურული ნატურალიზმისათვის მიუღებელი იყო სამყაროსა და ადამიანის არსის მეტაფიზიკური დაფუძნება და გააზრება. ამიტომაც, იგი იმთავითვე უკუაგდებდა ქრისტიანობაში, რენესანსსა და განმანათლებლობაში შემუშავებულ თეოცენტრისტულ და ანთროპოცენტრისტულ პოზიციებს. შესაბამისად, ლიტერატურული ნატურალიზმის მსოფლმხედველობასა და პოეტოლოგიაში (ნარაცია, პერსონაჟთა შექმნის პრინციპი, ობიექტის ასახვის მეთოდოლოგია და ა. შ.) მნიშვნელოვანი იყო პოზიტივისტური დეტერმინიზმის პრინციპი, კერძოდ, ბიოლოგიურ-ვიტალური *ნარმომავლობით* (ფრანგ. **racé**), *გარემოთი* (ფრანგ. **milieu**) და *დროით* (ფრანგ. **temps**) ადამიანის აპრიორული განსაზღვრულობა (Fähnders 2010: 26).

ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ გერმანული ნატურალიზმის ფოკუსში მოექცა სწორედ *ჰამლეტის თემა*, კერძოდ, ამ თემას მიმართა გერმანული ნატურალიზმის ცნობილმა წარმომადგენელმა არნო ჰოლცმა (1863-1929) ნოველაში „პაპა ჰამლეტი“ (ან: „მამილო ჰამლეტი“) („**Papa Hamlet**“), რომელიც მან „ბიარნე ჰოლმსენის“ ფსევდონიმით გამოსცა 1889 წელს (Sørensen 2002: 109). ამ ტექსტით ავტორმა მიზნად დაისახა, აესახა „ნამდვილი“ რეალობა და გადმოეცა ადამიანის დეტერმინებული არსი. ამგვარად, ჰოლცი შეეცადა მისი თანამედროვე, ანუ უკვე *მოდერნის* ეპოქაში შებიჯებული გერმანია გამოეყვანა რენესანსული ანთროპოცენტრიზმის, განმანათლებლური იდეალისტურ-ტრანსცენდენტალური *გონებისა* და ჰეგელისეული აბსოლუტუ-

¹ სტატისას საფუძვლად დაედო ამავე სათაურის მოხსენება, რომელიც ნაკითხულ იქნა თსუ-ში გამართულ საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციაზე „შექსპირი – 400“ (22-23 სექტ., 2016).

რი გონის „ილუზიიდან“. ამავდროულად, ნოველაში ხმიანდება ახლადგაერთიანებულ გერმანიაში (1871) კანცლერ ბისმარკის მიერ გატარებული სოციალური რეფორმის – ე. წ. *სოციალური სახელმწიფოს* პროგრამის (გერმ. **Sozialstaat**) ირიბი კრიტიკაც.

საინტერესო და აღსანიშნავია, რომ გერმანელი ნატურალისტები, და მათ შორის ა. ჰოლცი, თავიანთ თავს პრინციპულად თანამედროვე, „მოდერნის“ (გერმ. „**Moderne**“), ე. ი. მოდერნის ეპოქის ავტორებად მიიჩნევდნენ (იხ. მათი თეორიული ნაშრომები, იმავე ა. ჰოლცის „ხელოვნება. მისი არსი და კანონები“, 1891-1893; „ლირიკის რევოლუცია“, 1899) (Fähnders 2010: 20-24), რაც გულისხმობდა, ერთი მხრივ, სრულიად ახალი, მოდერნისტული პოეტიკური ხერხებით შემოქმედებით ოპერირებას (მაგ., გულისხმობდა აუქტორიალური მთხრობელის გაუქმებას, ჰეტეროდოქმური თხრობის განვითარებას, ნარაციაში შინაგანი მონოლოგის ელემენტებისა და განცდილი მეტყველების გამოყენებას, სცენების ასახვისას კადრირებისა და ე. წ. მონტაჟის ტექნიკის გამოყენებას, ფოტოგრაფიიდან აღებული სცენის „ლუპისეული ფოკუსირების“, ანუ ე. წ. შიდა ფოკალიზაციის ხერხების გამოყენებას, რაც ჰოლცის ნოველაში, ძირითადად, ბინძური და მყრალი კამერული სივრცის ასახვისას თავისებურ „ფეკალიზაციაში“ გადადის და ა. შ.); მეორე მხრივ, გულისხმობდა, პრინციპულად თანამედროვე, მიმდინარე მოდერნის ეპოქის სოციალური ყოფის რეალიებისა და სწორედ მოდერნის ეპოქის ადამიანისათვის დამახასიათებელი ბიოლოგიურ-ვიტალური ანთროპოლოგიური არსის ზუსტ, „მეცნიერულ“ ასახვასა და გადმოცემას, რასაც თავად გერმანელი ნატურალისტები, იგივე ჰოლცი, „თანმიმდევრულ ნატურალიზმს“ („**Konsequenter Naturalismus**“) უწოდებდნენ, რაც ეყრდნობოდა ჰოლცისეულ ფორმულას: $K = N - x$ (Sørensen 2002: 101).

ამით ჰოლცი და მისი კოლეგა ნატურალისტები (ი. შლაფი, გ. ჰაუპტმანი და სხვ.) დაუპირისპირდნენ, ერთი მხრივ, ე. წ. *ვილჰელმინური ეპოქის* გერმანიის „რეალისტურ“ *ისტორიზმს* (გერმ. „**Historismus**“) ლიტერატურაში და გერმანიის „დიად“ ნარსულზე ორიენტირებულ მის ყალბ პატრიოტულ პათეტიკასა და „ისტორიულ“ კიჩს, მეორე მხრივ, დაუპირისპირდნენ იმავე პერიოდის ნაციონალისტურ აღმშენებლობით სახელმწიფო იდეოლოგიას

(გერმ. **Gründerzeit**) (Fähnders 2010: 66-67), რომლისთვისაც ნატურალისტური მწერლობა „ყარდა“ („**Da ist alles morsch**“), როგორც ამას იმ პერიოდის ერთ-ერთი ნაციონალისტური გაზეთის „გერმანული მიმომხილველის“ („**Deutsche Rundschau**“) რეცენზენტი იუნყებოდა (Sørensen 2002: 106).

ნოველაში ე. წ. „ნამიერი სტილით“ (გერმ. „**Sekundenstil**“) (ა. ჰოლცი) დეტალურად და თითქმის („-x“) ემპირიული თანმიმდევრობით მოთხრობილია ასაკში შესულ თეატრიდან დათხოვნილ, ერთ დროს ჰამლეტის როლის საუკეთესო, „უბადლო“ (გერმ. „**un-übertroffen**“) შემსრულებელ ცნობილ მსახიობ ნილს ტინვიბელზე, რომელიც ამის გამო დეპრესიაში ჩავარდება, გაუჩნდება პარანოიდალური შეტევები, გალოთდება და უკიდურესად გაღატაკდება. მუდმივად დაბინდული გონების ქვეშ მყოფი, იგი სახლში პათეტიურად ხშირად გაითამაშებდა თავის ოდესღაც შესრულებულ ჰამლეტის როლს და მუდმივად ციტირებდა „თავისი“ პერსონაჟის ტექსტს. ნოველის ბოლო ეპიზოდში, როდესაც ის შინ მთვრალი ბრუნდება, ცხოვრებაზე გულაცრუებულსა და ცოლზე განრისხებულს აფექტში თავისი სამი წლის შვილი ფორტინბრასი შემოაკვდება. ამ ამბიდან მცირე ხანში ყველასგან მიტოვებულ მთვრალ ნილსს გაყინულს იპოვნენ ქუჩაში.

პოზიტივისტურ-ნატურალისტური პოზიციებიდან ნოველაში ნაჩვენებია პროტაგონისტის სრული დეტერმინებულობა *გარემოთი*, *დროით* და ბიოლოგიურ-ვიტალური *ნარმომავლობით* (გენეტიკით) და ამით მინიშნებულია, ზოგადად, *მოდერნის* ეპოქის თავისებური კონდიცია – „ტრაგედია უგმირით“, რაც გამოწვეულია მოდერნის ეპოქაში ადამიანის მაღალი ჰამლეტური აქსიოლოგიური პოზიციისა და მოწოდების, ჰამლეტური ჰეროიკული ეთიკის, დიადი რენესანსულ-ფაუსტური ანთროპოცენტრული ნარმოდგენების, ლესინგისეული თანაგრძნობისა და თანადგომის, განმანათლებლური სოციალური სოლიდარობის ეთიკის, კანტიანური *გონების* (გერმ. **Vernunft**) პირველადობისა და კატეგორიული იმპერატივის საყოველთაო მორალის, ჰეგელისეული აბსოლუტური *გონის* (გერმ. **Geist**) ობიექტურობის გარდაუვალი კრახითა და გაუქმებით.

1. „ლოგოცენტრიზმის“ დეკონსტრუქცია: „ჰამლეტის“ ტექსტი vs. „ნატურალისტური“ ყოფა

ა. ჰოლცი „ჰამლეტის“ ტექსტის დეკონსტრუქციას, რაც, საბოლოო ჯამში, დესტრუქცია უფროა, ვიდრე დეკონსტრუქცია, ახორციელებს თავისებური „გაუცხოების“ ეფექტით: კერძოდ, მთელი ნოველის მსვლელობისას ერთმანეთს მუდამ უპირისპირდება, ერთი მხრივ, შექსპირის ტექსტის ამაღლებული, არისტოკრატიული, ჰეროიკული სტილი და „ლოგოცენტრისტული“ დისკურსი, მეორე მხრივ, ტინვიზელის „ნატურალისტური“ საყოფაცხოვრებო მეტყველება და დაცემული, დეგრადირებული, გაღატაკებული, დუხჭირი, ამყრალებული და პათოლოგიური ოჯახური ყოფის ასახვა. ამ ორ მოცემულობას შორის ისეთი რადიკალური კონტრასტი იქმნება, რომ შექსპირის ტექსტი იმთავითვე ამოვარდნილია თავად ნოველის ტექსტის კონტექსტებიდან. „ჰამლეტის“ ტექსტი ნოველაში მუდამ დეკლამატორული ფორმით გვხვდება, რომელსაც ტინვიზელი სახლში წარმოთქვამს პარანოიდალურთან მიახლოებულ მდგომარეობაში, როდესაც ის თავის თავს ოდესღაც შესრულებულ ჰამლეტის როლში წარმოიდგენს ხოლმე. ასეთ სულიერი აშლილობის მომენტებში და ტინვიზელის დაცემული ოჯახური ყოფის ფონზე ჰამლეტის ცნობილი მონოლოგების დეკლამაცია იმთავითვე გადააქცევს ამ მონოლოგებს თავისებურ სიმულაკრად და მათ ყოველგვარ ეთიკურ და მსოფლმხედველობრივ ღირებულებას ჩამოაშორებს. ამგვარად კი მონოლოგების ტექსტი დაიყვანება მხოლოდ ხმოვანებაზე, უშინაარსო და უსაზრისო „ცარიელ“ ენობრივ ბგერით „მასალაზე“.

„ჰამლეტის“ ტექსტის დეკონსტრუქცია განსაკუთრებით მაშინ მწვავედება, როდესაც დეკლამატორულ ექსტაზში მყოფ ტინვიზელს თავისებური „მოკლე ჩართვა“, ანუ საკუთარი დეტერმინებული ყოფის მოულოდნელი გახსენება, ცნობიერებაში მისი წამიერი „ამოტივტივება“ შექსპირის ტექსტის წარმოთქმას აწყვეტინებს ხოლმე. დეკლამაციის განყვეტასა და ანმყოფ ყოფის დაცემულობის მოულოდნელ გახსენებას კი ყოველთვის მოჰყვება ტინვიზელის „მარკირებული“ ფრაზები: „რა საძაგლობაა“ („scheußlich“), „რა გულის ამრევია“ („eckelhaft“) „ფუი! ფუი ამ ყველაფერს!“ („Pfui! Pfui darüber!“), „ო, რა გაუსაძლისია ეს

ყველაფერი!“ (**„Nicht zum Aushalten das!“**), „რა სისულელეა!“ (**„Quatsch!“**), რითაც იგი რეაგირებს ამ შეუქცევად გამოუვალ და აუტანელ ყოფაზე.

ამგვარად, ტინვიბელის აღნიშნული ფრაზები მიანიშნებენ იმ კონტრასტზე, რაც „ჰამლეტის“ სიმულაკრულ ტექსტსა და რეალურ „ნატურალისტურ“ ყოფას შორისაა მოცემული, და რასაც თავად ტინვიბელიც კარგად გრძნობს. ამ ვითარებაში კი „ჰამლეტის“ ტექსტი „წმინდა“ სიმულაკრაა, აღმნიშვნელია აღსანიშნის გარეშე, ნიშანია, რომლის მიღმაც სიცარიელეა, არარაა. ტინვიბელი ხშირად ციტირებს სწორედ ჰამლეტის ცნობილ მონოლოგებს და ნოველის ტექსტში სწორედ ამ მონოლოგების წამოწევა კიდევ უფრო ამძაფრებს შექსპირის ტექსტის სიმულაკრულობას:

„ყოფნა?.. არ ყოფნა?.. საკითხავი აი ეს არის. სულ-დიდ ქმნილებას რა შეჭვერის? ის, რომ იტანჯოს და აიტანოს მჩაგრავ ბედის ნემტრითა გმირვა... თუ...“ (შექსპირი 1954: 111)

აქ ტინვიბელს სიტყვა უწყდება და გაღიზიანებული დააყოლებს „რა საძაგლობაა“ (**„scheußlich“**) (Holz www...). ეს ფრაზა უკვე იმთავითვე ანეიტრალებს ჰამლეტის ამ საყოველთაოდ ცნობილი მეორე მონოლოგის ჰეროიზმსა და „ლოგოცენტრულ“-ფილოსოფიურ დისკურსს და ახდენს მის დეკონსტრუქციას. დეკლამაციის განყვეტა და კონცენტრაციის დაკარგვა კი უკავშირდება ტინვიბელისა და მისი ოჯახის საწყალობელ ყოფას, რაც, როგორც უკვე ითქვა, შექსპირის ტექსტის საპირისპირო მოცემულობაა: როგორც ნოველის ტექსტიდან ირკვევა, ტინვიბელის ოჯახში დომინირებს სიბინძურე, ავადმყოფობა, დეგენერაცია, უკიდურესი სიღატაკე, სიმყრალე და ა. შ. სწორედ ამ დაცემულ ყოფაზე რეაქციაა შემდგომ ტინვიბელის ფრაზები: „გაუსაძლისია! ო, რა გაუსაძლისია ეს ყველაფერი!“ (**„Nicht zum Aushalten das!“**), „რა გულისამრევია“ (**„eckelhaft“**), „საბრალო იორიკ!“ (**„Armer Yorick!“**). ამ ფრაზას („საბრალო იორიკ!“) ტინვიბელი მთელი ნოველის მანძილზე მუდმივად სწორედ თავის თავზე ამბობს, ფრაზა ავტორეფერენციულია, მთელს ნოველას ლაიტმოტივად გასდევს და ამით მინიშნებულია ტინვიბელის, როგორც მოდერნის ეპოქის ადამიანის, დეტერმინებული, დეჰუმანიზებული და უსაზრისო ყოფა.

თუმცა მთელი დღის მანძილზე ტინვიბელი ჯიუტად მაინც ცდილობს ხოლმე ბოლომდე წარმოთქვას ჰამლეტის მონოლოგები და მუდმივად აგრძელებს დეკლამაციას:

„... თუ? თუ...

შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას და ამ შეებრძოლვით მოსპოს იგი? მოსპოს სიცოცხლე... ბოლო მოუდოს... მიიძინოს... სხვა არაფერი... (შექსპირი 1954: 111).

თუმცა გარემო მუდმივად არ აძლევს ტინვიბელს შესაძლებლობას, რომ ჰამლეტის მონოლოგი ბოლომდე წარმოთქვას და ტექსტით მიიღოს ესთეტიკური და ეთიკური ტკბობა, იგი მონოლოგის მხოლოდ ფრაგმენტების თქმას ახერხებს და ამით „ჰამლეტის“ ტექსტი, უკვე როგორც პლოტი, სრულად ირღვევა და ნანევრდება და ასე ხორციელდება მისი რადიკალური დეკონსტრუირება და სიმულაკრიზება. რაც მთავარია, განწყვეტილი დეკლამაციების ბოლოში მუდამ ისმის ტინვიბელის გალიზიანებული „კონცეპტური“ რეპლიკები: „რა სისულელეა“, „რა გულის ამრევია“ და მისთ. (Holz www...).

რაც მთავარია, სცენის აბსურდულობასა და კარიკატურულობას ისიც ამძაფრებს, რომ თავის შექსპირულ დეკლამაციას ტინვიბელი ასრულებს ღამის პერანგში გამონწყობილი და საძილე ქუდით შემოსილი, რაც შექსპირის ტექსტის „ლოგოცენტრიზმის“ დეკონსტრუირების დამეტებითი „ბერკეცია“ (აღსანიშნავია, რომ ტინვიბელს სხვა სამოსი არცა აქვს, ის ერთი ხელი საგარეო ტანსაცმელიც დაგირავებული აქვს). ბოლოს კი დეკლამაცია სრული კრაზით მთავრდება და თავმოებზრებული და გაღიზიანებული ტინვიბელი შექსპირის ტომს მოისვრის, რომელიც მუდმივად აულაგებელ მაგიდაზე აღმოჩნდება შუშის ლამფასთან, არყის სახდელთან, გამურულ რძის ქვაბთან და ჭუჭყიან პირსახოცთან ერთად.

შემდეგ ეპიზოდში, როდესაც ტინვიბელი ისევ უბრუნდება თავისი „საქმეს“ და ხელახლა იწყებს ჰამლეტის მონოლოგის დეკლამირებას და ასე ცდილობს საკუთარი თავის პეროიზაციასა და კლასიკურ-ლოგოცენტრისტული ტექსტით „თვით-აღზრდას“, „ჰამლეტის“ ტექსტი უკვე ორმაგადაა კოდირებული: მონოლოგის დეკლამაციით ტინვიბელი საკუთრივ ჰამლეტის, როგორც შე-

ქსპირის ტექსტის პერსონაჟის, სასონარკვეთილებასა და ტრაგიკულობას კი არ აცხადებს, არამედ, ფაქტიურად, საკუთარი „ნატურალისტური“ ყოფის აბსოლუტურ ამაოებას „დეკლამირებს“ :

„რად არ მეშლება ეს სხეული ესრეთ მაგარი?
რად არ გადნება და ცის ნამად რად არ იქცევა?
ან შემოქმედი თავის მოკვლას ნეტა რად გვიშლის?
ოჰ, ღმერთო, ღმერთო! ყველა საქმე ამ წუთისსოფლის
როგორ ფუჭია, უნაყოფო, დაობებული“ (შექსპირი 1954: 27).

დეკლამაციის ბოლოში კი კვლავ ჩნდება კონცეპტუალურად მარკირებული მადეკონსტრუირებელი და მასიმულაკრიზებელი ფრაზა: „ფუი! ფუი ამ ყველაფრს!“ („**Pfui! Pfui darüber!**“), რომელიც, ერთი მხრივ, თავად „ჰამლეტის“ ტექსტის დეკონსტრუქციასა და სიმულაკრულობას ამძაფრებს, მეორე მხრივ, ტინვიზიბელის ყოფის განზოგადების ფუნქცია აკისრია.

აქვე უნდა შევნიშნო, რომ თავად ტინვიზიბელის ეს ყოფაც არც მხოლოდ ტინვიზიბელისეულია, არამედ განასახიერებს თანამედროვე მოდერნის ეპოქის ადამიანის ამაო და სასონარკვეთილ ყოფას, რაც განპირობებულია ამ ყოფის აპრიორული სამმაგი დეტერმინებულობით (იხ. ზემოთ სამი პოზიტივისტური დეტერმინანტი). ამასთანავე, ტინვიზიბელის ოჯახის საწყალობელი და დაცემული ყოფის თანმიმდევრული ჩვენებით ირიბად გაკრიტიკებულია კანცლერ ბისმარკის სოციალური რეფორმები, რაც ყველა გერმანელი მოქალაქის საყოველთაო სოციალური დაზღვევით აღჭურვასა და ამით ახლადგაერთიანებული გერმანიის რაიხის მოქალაქეებისათვის გარანტირებული სოციალური დაცულობის სისტემის შექმნას გულისხმობდა. ტინვიზიბელის ოჯახური ყოფის დაცემულობის „მეცნიერული სიზუსტით“ აღწერისას კი ჰოლცი ირიბად მიანიშნებს, რომ ბისმარკისეული საყოველთაო სოციალური დაზღვევის პროგრამა „ჩავარდა“, იგი არაეფექტური და პოპულისტური გამოდგა.

ამგვარად, ნოველაში მუდმივად გვაქვს ორი ტექსტის კონფლიქტი: ერთი მხრივ, „ჰამლეტის“ გვიანრენესანსის თუ ადრეული ბაროკოს ჰეროიკული ტექსტი, მეორე მხრივ, ნოველის „ნატურალისტური“ ტექსტი და თავად ტინვიზიბელის ტექსტი. ამ კონფლიქტში კი, ცხადია, უპირატესობა ამ უკანასკნელს ეკუთ-

ვნის: ნოველის „მეცნიერული სიზუსტით“ შედგენილი ტექსტი გამოირჩევა რეფერენციისა და „ლეგიტიმაციის“ მაღალი ხარისხით, ვინაიდან ის ზედმიწევნით ზუსტად აღწერს მოდერნის ეპოქის ადამიანის ეკონომიკურად, მენტალურად და ანთროპოლოგიურად დაცემულ რეალურ ყოფას. ამ კონტექსტში კი შექსპირის „კლასიკური“ „უცხო“ ტექსტი გადაქცეულია წმინდად ანტიკვარულ, უსარგებლო, სიმულაკრულ „ნივთად“, სამუზეუმო „მკვდარ“ ექსპონატად, „გაქვავებულ“, რუდიმენტირებულ თუ რელიქტურ კულტურულ „არტიფაქტად“, რომლის მიმართაც ახალ მოდერნულ დროში სრული გაუცხოება სუფევს.

2. ტინვიბელი, როგორც „ქცევითი“, არამყარი პერსონაჟი: ანუ, პერსონაჟის არამყარობა, როგორც ახალი მოდერნის-ტული ლიტერატურის ახალი პოეტიკური მახასიათებელი

ტინვიბელი ტიპიური ქცევითი პერსონაჟია (გერმ. **gestische Figur**), ანუ არამყარი პერსონაჟია. პერსონაჟის ქცევითობა და არამყარობა გულისხმობს, რომ პერსონაჟის ქცევა და მისი ესა თუ ის ეთიკური აქტი განსაზღვრულია, 1. არა რაიმე მყარი მსოფლმხედველობრივი და ეთიკური პოზიციითა და მოტივაციით, 2. პერსონაჟის საქციელს ნებისმიერ კრიზისულ სიტუაციაში მუდამ ერთიდაიგივეობრივი გონება კი არ უდევს საფუძვლად, რაც მას მიანიჭებდა მართებულის, „ჭეშმარიტი“ ზნეობრივი გადაწყვეტილებისა ან პრაგმატული, თანმიმდევრული რაციონალური ქმედების შესაძლებლობას, არამედ ეს „ქცევითი“ პერსონაჟი თავის ქცევასა და საქციელში მთლიანად (ან ნაწილობრივ) ექვემდებარება ან საკუთარ არაცნობერ, ირაციონალურ სანყისებს, ან მისი იმპულსური ქცევა გარე კატაკლიზმური ფაქტორების გავლენითაა განპირობებული. ამის გამო პერსონაჟის ქცევა არათანმიმდევრული და ქაოტურია, არაპროგნოზირებადია, ხოლო მყარი ეთიკური პოზიცია და აქსიოლოგია (ღირებულებათა შკალა) სრულად გაუქმებული და მოშლილი (Andreotti 2009: 190-192).

ტინვიბელი მთელი ნოველის მანძილზე ვერასოდეს ვერ ავლენს მყარ, თანმიმდევრულ საქციელსა და ვერ იღებს ვერც პრაქტიკულ და ვერც ფუნდამენტურ ეთიკურ გადაწყვეტილე-

ბას, არამედ იგი მუდმივად ექვემდებარება გარედან წამოსულ სოციო-ეკონომიკურ დეტერმინანტებს, რაც იწვევს ტინვიბელის სოციალურ დევალვაციას და მისი მყარი და მაღალი სტატუსის გაუქმებას: კერძოდ, საპენსიო ასაკის გამო ტინვიბელი კარგავს სამუშაო ადგილს, დაითხოვენ თეატრიდან, რასაც მიყვება მოყვება ამ ერთ დროს შეუდარებელი, სახელგანთქმული და დაფასებული მსახიობის სრული მივიწყება და თეატრალური სამყაროდან მისი სრული მონყვეტა. ეს სოციალური „ამოვარდნა“ კი, რაც გამონვეულია ეგზისტენციალური, სოციალური გარემოებებითა და ყოფის, „დაზაინ“-ის, ადამიანური არსებობის აპრიორული არასტაბილურობითა და განუჭვრეტელობით, რასაც შედეგად მოჰყვება ტინვიბელის გარდაუვალი ანატომიურ-ბიოლოგიური დეგრადაცია-დეგენერაცია, გამონვეული ტინვიბელის გალოთებით, საბოლოო განაჩენია ტინვიბელისათვის და იგი განწირულია სილატაკის, სოციალური და ანთროპოლოგიური დეგრადაციისათვის, რასაც იგი ვერასდროს დააღწევს თავს, სწორედ გამომდინარე იქიდან, რომ მასზე გარემო (ფრანგ. **milieu**), მისი კონკრეტული ბიოლოგიური კონსტიტუცია და წარმოშობა (ფრანგ. **racé**) და დრო (ფრანგ. **temps**), როგორც აპრიორული დეტერმინანტები, ზემოქმედებენ.

ამასთან, ტინვიბელის არაპროგნოზირებად, არარაციონალურ და იმპულსურ ქცევასა და ეთიკურ დეგრადაციას განაპირობებს მის ანთროპოლოგიურ არსში გონებაზე (გერმ. **Vernunft**) გაბატონებული არაცნობიერი და ვიტალურ-ბიოლოგიური სანყისები, ანუ პოზიტივისტურ-ნატურალისტური ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, მისი არსის გონით-სულიერ ასპექტზე ზემოქმედებს გენეტიკა (ფრანგ. **racé**), ანუ ბიოლოგიური წარმოშობა, რაც, თუკი გავითვალისწინებთ პოზიტივისტური დეტერმინანტების აბსოლუტურობასა და ტოტალობას (იხ. ზემოთ), ადამიანში (ტინვიბელში) ასევე აპრიორული ბუნებისაა. შესაბამისად, ამ პუნქტში, და ზოგადად ტინვიბელის „ქცევითობაში“, კარგად იკვეთება კანტიანურ-განმანათლებლური გონების ერთიდაიგივეობის პოსტულატის სრული კრახი.

ამ ფონზე კი „ჰამლეტის“ ტექსტით ტინვიბელის გატაცებაც „ქცევითია“ – „ჰამლეტის“ კითხვა და დეკლამაცია წმინდად „მექანიცისტური“, გაუაზრებელი ქმედებაა, „ინსტინქტური“ ჩვევაა და

არა ტექსტისადმი აქსიოლოგიური მიდგომა. შესაბამისად, ტინვიბელის, როგორც *ქცევითი პერსონაჟის*, ხელში მოქცეული შექსპირის ტექსტი იმთავითვე განწირულია, რათა ის გადაიქცეს სიმულაკრად. ამ ვითარებაში „ჰამლეტის“ ტექსტი უკვე თავად ემგვანება და შეესატყვისება იმ „ცარიელ სიტყვებს“, რომლებიც ელსინორის სასახლეში სამეფო კარზეა მიმოქცევაში და კარისკაცთა მიერ (იგივე პოლონიუსის მიერ) მუდმივადაა მოხმარებული ფარისევლური და უტილიტარული მიზნით. სამეფო კარზე დომინირებულ ამ არაფრისმთქმელ დისკურსებს ჰამლეტი შემდგომ უშინაარსო, უსაგნო სიტყვებად მოიხსენიებს – „სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები!“ (**„Words, Words, Words!“**). ნოველაში უკვე ასეთ დეკონსტრუირებულ და სიმულაკრულ „სიტყვადაა“ ქცეული თავად ჰამლეტის ცნობილი მონოლოგები და მთლიანად ტრაგედიის ტექსტი.

ამასთან, ტინვიბელი, როგორც *ქცევითი* და *არამყარი* პერსონაჟი, სრული არაჰეროიკულობის განსახიერებაა, მასში არაფერია გმირისთვის დამახასიათებელი: მასში არც დიონისურობაა და არც ტრაგიკულობა, მასში მხოლოდ „საწყალობლობის“ ნიშნებია, რაც არანაირ თანაგრძნობას არ იწვევს – არც სოციალურ და არც ეთიკურ, ვინაიდან ტინვიბელი უპიროვნო, დეპერსონალიზებული ბიოლოგიური არსებაა. თავის მხრივ, პერსონაჟის ეს დეპეროიზაცია ასევე აძლიერებს „ჰამლეტის“ ტექსტის მაღალი ჰუმანისტური დისკურსის განეიტრალებასა და მისი „ლოგოცენტრიზმის“ დეკონსტრუქციას. მეტიც, ტინვიბელის სრულიად დეპეროიზებული და დეგრადირებული პერსონაჟი, ზოგადად, განმანათლებლურ-რენესანსული ანთროპოცენტრიზმისა და ადამიანობის იდეის, განმანათლებლურ-რენესანსული მსოფლხატისა და მსოფლგანცდის სრული დეკონსტრუქციაცაა, თუნდაც იგივე გოეთესა და შილერის *ამაღლებულის* (გერმ. **das Erhabene**) კონცეპტის დეკონსტრუქციაცაა (თუკი უშუალოდ გერმანული გონის ისტორიიდან და ტრადიციიდან ამოვალთ), რომელიც მათ გაცხადეს საკუთარი პროექტის ფარგლებში, რომელსაც შემდგომ *ვაიმარის კლასიკა* (გერმ. **Weimarer Klassik**) ეწოდა: კერძოდ, ა. პოლცის ნატურალისტური ნოველა უპირისპირდება და აუქმებს გოეთე-შილერის პოეტურ ეპიფანიასა და განმანათლებლურ ოპტიმიზმს ადამიანის კეთილშობილი არსისა და უმაღ-

ლესი მისიის შესახებ (შდრ., გოეთეს ცნობილი ლექსის „**Das Göttliche**“ თუნდაც საწყისი ფრაზები: „**Edel sei der Mensch, hülfreich und gut**“/„კეთილშობილ არს ადამიანი, შემნე და ქველი“), ვინაიდან ტინვიბელის ანთროპოსი არც გონებრივი სიდიადისა და ამაღლებულობის, არც კანტიანური ეთიკური სიმყარის და არც ვინკელმანისეული ესთეტიკური მშვენიერების განსახიერება აღარაა.

ამ კონტექსტში ნიშანდობლივია ნოველის სივრცულ განზომილებაში ტინვიბელის „განთავსება“, კერძოდ ის, რომ ტინვიბელი მუდმივად მიჯაჭვულია დახურულ, ჩაკეტილ სივრცეზე: ის მთელი დღეების განმავლობაში უმეტესწილად ან თავის ნაქირავებ აქოთებულ ოთახში იმყოფება, ან მთელს დღეს ტახტზე წამონოლილი ატარებს – „მუდამ სახლში იყვნენ“ („**Man war ja zu Hause**“) (Holz www...). რაც მთავარია, ეს არ არის საკუთარი შინი („**Zu Hause**“) არც სოციალური და არც ეგზისტენციალური თვალსაზრისით, ვინაიდან ეს უცხო, სხვისი, დაქირავებული სივრცეა; მეორე მხრივ, იმ ადგილისადმი, სადაც ტინვიბელი თავისი ოჯახით, ცოლ-შვილით ცხოვრობს, ტინვიბელი გაუცხოებულია და მისთვის ეს სივრცე არანაირად არაა იდილიური სულიერი სამკვიდრო და თავისებური „პარადიზული“ გარემო. ტინვიბელის პერსონაჟისეული „კოსტუმიც“ მიჯაჭვულობაზე, ეგზისტენციალურ გამოუვალობასა და აპრიორულ დეტერმინებულობაზე მიანიშნებს: იგი მუდამ ღამის პერანგსა და საძილე ქუდშია გამოწყობილი. ამით კი მინიშნებულია პერსონაჟის უპირობო ეკონომიკური, ეგზისტენციალური და მენტალური გამოუვალობა და განწირულობა.

ნოველაში განვითარებული განმანათლებლური ანთროპოცენტრიზმის დესტრუქციის თვალსაზრისით საინტერესო და ნიშანდობლივია თავად ტინვიბელის სახელის ეტიმოლოგია და ონომასტიკა, ანუ პერსონაჟის სახელის სიმბოლური ბუნება: ე. წ. საშუალო გერმანულში სიტყვა „**dien**“, შესაბამისად „**tien**“, რომელიც ფუძის სახით ფიგურირებს ნოველის პერსონაჟის გვარში „ტინ“-ვიბელ („**Tien-wibel**“), ნიშნავს „წოვას“, ხოლო პერსონაჟის გვარის მეორე ნაწილი „-wibel“ უკავშირდება ასევე საშუალო გერმანულ სიტყვას „**wibeler**“, რაც „ქალაჩუნა კაცს“ ნიშნავს. გარდა ამისა, ე. წ. ქვემო გერმანულში სიტყვა „**Tie-**

nerbude“, სადაც ასევე ფიგურირებს სიტყვის ძირი „**tien**“, ნიშნავს „ფარდულს“, ბარაკის ტიპის შენობას. სიტყვა „**Weibel**“ ან „**Webel**“, რომელიც ასევე ფიგურირებს ტინვიბელის გვარის სახელწოდების მეორე ნაწილში (შდრ. „**-wiebel**“), ნიშნავს „უმცროს ოფიცერს“, რომელიც თავის ჯარისკაცებს სასტიკი მეთოდებით წრთვნი და აწრთობს (Duden...: 1961: 755). ამ ეტიმოლოგიური პერსპექტივებიდან „ტინვიბელის“ გვარი შეიძლება გავეშიფროთ და „ვთარგმნოთ“, როგორც ბარაკის, ფარდულის დესპოტი მბრძანებელი, ტირანი მმართველი.

ამგვარად, პერსონაჟის გვარის, „ტინვიბელის“ („**Tienwiebel**“) ონომასტიკა და ეტიმოლოგია მიანიშნებს მის ორმაგად დაცემულ ბუნებაზე: მასში ეთიკური თვალსაზრისით აღარაფერია ჰეროიკული, ხოლო სოციალურ-ეკონომიკური თვალსაზრისით, როგორც ოჯახის მამას, არ შეუძლია ოჯახის გაძლოლა და რჩენა. ეს გარემოებანი კი გადააქცევს მას თავისებურ „ქლაჩუნად“. ხოლო „ტინვიბელის“ გვარით მინიშნებული მოძალადეობრივი ასპექტი გულისხმობს, რომ პერსონაჟის ანთროპოლოგიური არსი მხოლოდ ვიტალურ-ბიოლოგიურ-ცხოველური ინსტინქტებითაა დეტერმინებული, რომელიც წარმართავს ტინვიბელის ქცევას და ამის გამო იგი ყალიბდება უნებლიე მოძალადედ და ტირანად, რისი კულმინაციაც არის ნოველის ბოლოში მისი აფექტური და მოძალადე ქცევა ცოლ-შვილის მიმართ, როდესაც ნოველის ბოლო ეპიზოდში ის სახლში მთვრალი ბრუნდება (აღსანიშნავია, რომ „სიმთვრალე“ ნოველაში სწორედ მუდმივი ადამიანური დეგრადაციის ტოპოსია და არა დროებითი და ეპიზოდური ყოფითი მოვლენა), ჟინმორეული ცდილობს გააუპატიუროს საკუთარი ცოლი და შემდეგ, როდესაც ამას ვერ ახერხებს, ხმაურზე ახლადგაღვიძებულ სამი წლის ატირებულ შვილს, ფორტინბრასს მრისხანების აფექტში მყოფი დაახრჩობს და მოკლავს (Holz www...).

3. თეატრალური ხელოვნების განმანათლებლური გაგების კრახი

ნოველა უპირისპირდება შილერისეულ დებულებას, რომლის მიხედვითაც თეატრალურ ხელოვნებასა და თეატრს, როგორც ინსტიტუციას, ეკისრება ადამიანის ჰუმანისტურ-განმანათლე-

ბლური აღზრდის (გერმ. „**Erziehung**“), მისი პიროვნული და ჰარმონული განვითარების (კარლ ფილიპ მორიცისა და ფრიდრიხ შილერისავე „ტერმინოლოგიით“, ე. წ. „**Bildung**“-ის) გარდაუვალი მისია. როგორც ცნობილია, ეს კონცეფცია შილერმა განავითარა თავის თეორიულ ნაშრომში „წერილები ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ“ (1795) (Dörr 2007: 64-71).

სავარაუდოდ, ამ დაპირისპირებაზე უნდა მიანიშნებდეს ნოველის ტექსტში თეატრალურ ხელოვნებაზე ირონიულად შენიშნული თავად ტინვიბელის მიერ – „ამაღლებული მისია“ („**die erhabene Mission**“) (Holz www...). აქ აღსანიშნავია, რომ კონცეპტი „ამაღლებული“ („**das Erhabene**“) სწორედ გერმანული განმანათლებლობის ავტორებთან ხშირად გვხვდება, კერძოდ, კანტის, ვინკელმანის, კარლ ფილიპ მორიცის, გოეთესა და შილერის ნაწერებში და ეს კონცეპტი მათთან, ერთი მხრივ, გულისხმობს ხელოვნების მაღალ ეთიკურ და ესთეტიკურ არსს ანტიკური გაგებით, მეორე მხრივ, მიანიშნებს ასეთი ხელოვნების მიერ ადამიანის სულიერი აღზრდისა და მისი ჰარმონიული განვითარების (გერმ. **Bildung**) მისიაზე.

თანამედროვე მოდერნის ეპოქაში კი ამ მისიის კრახი ვლინდება ისევ და ისევ ტინვიბელის სამსახიობო კარიერის აღსასრულში: ტინვიბელის თეატრიდან დათხოვნა ნიშნავს თავად „ჰამლეტის“ ტრაგედიის დადგმების გაუქმებას და ამ კლასიკური ნაწარმოების იდეოლოგიურ და დიდაქტიკურ უფუნქციობას. ამასთან, თუკი გავითვალისწინებთ ნოველაში ასახულ „ნატურალისტურ“ დეგრადირებულ ყოფას და ნოველაში განვითარებულ სკეპტიკურ ანთროპოლოგიას, რაც გამოიხატება ტინვიბელისა და სხვა პერსონაჟების (ამალი ტინვიბელი, ფორტინბრასი, ოლე ნისენი, ფრაუ ვახტელი) პათოლოგიურ გენეტიკაში, მსოფლმხედველობრივ კრახსა და დაცემულ სოციალურ ყოფაში, მაშინ ცხადი ხდება, რომ თეატრალურმა ხელოვნებამ მოცემულ მოდერნის ეპოქაში დაკარგა ესთეტიკური და ეთიკური აღზრდის მაღალი ფუნქცია. ტინვიბელის სიტყვები, მიმართული თავისი შვილის, ფორტინბრასისადმი, სწორედ ამ ყველანაირად დაცემული კონდიციის ფიქსირებაა: „საბრალო ადამიანის ძევ, რომელმა ბოროტმა ვარსკვლავმა დაგწყველა და გაგწირა ამ სილატაკისთვის“ (აქ და ყველგან ნოველის ამონარიდების თარგმანი ჩემია – კ. ბ.) (Holz

www...). ეს „სილატაკე“ („Elend“) კი ორმაგი ბუნებისაა: როგორც მატერიალური, ისე სულიერი და მსოფლმხედველობრივი.

საინტერესოა, რომ ტინვიზელის ეს დასკვნა და ეპოქის კონდიციის სუმირება მხოლოდ პერსონაჟის სუბიექტური თვალსაზრისი კი არაა, არამედ ნოველის მთხრობელიც ადასტურებს და ეთანხმება მას ამ შეჯამებაში, რითაც პერსონაჟის თვალსაზრისს უკვე ობიექტური და „მეცნიერული“ ღირებულება ენიჭება: *„დიდი ტინვიზელი არც ცდებოდა: მთელი მისი შინაური ოჯახური ყოფა და საოჯახო მეურნეობა საუკუნის მოკლე ქრონიკა (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) და მისი სარკე გახლდათ“* (Holz www...). ამ ობიექტურ დასკვნას კი აძლიერებს თავად ნაწარმოების ჟანრული კუთვნილებაც: *ნოველის* ჟანრი. ნოველის ჟანრული სპეციფიკა ხომ სწორედ ისაა, რომ იგი კონკრეტული სივრცითი და დროითი მონაკვეთის ფარგლებში, ერთი ცალკე აღებული „კადრის“ ფარგლებში პარადიგმატულად გვიჩვენებს ეპოქისა და ყოფიერების განზოგადებულ კონდიციას, კონცენტრირებულად გადმოსცემს ახალ გარდამტეხ და გარდამავალ მენტალურ, მსოფლმხედველობრივ კატაკლიზმასა და მყარი ღირებულებების (ამ შემთხვევაში, განმანათლებლური ღირებულებების) რღვევას (Aust 2006: 8-14).

ამასთან, ისიც ცხადი ხდება, რომ მოცემულ ისტორიულ ეტაპზე მოთხოვნილებაა არა ავტონომიურ მაღალ ხელოვნებაზე, არამედ მასობრივ კომერციულ და მომხმარებლურ ხელოვნებაზე. ტინვიზელის შემდეგი სიტყვები, რომლითაც ის მის მეზობლად მცხოვრებ უნიჭო ახალგაზრდა მხატვარ ოლე ნისენს მიმართავს, სწორედ ამ კონტექსტში უნდა გავიგოთ: ტინვიზელის მოწოდებასა და შეკითხვაზე *„საქმე ჰორაციო, საქმე! რას საქმიანობთ ჰელსინგორში?“* ახალგაზრდა მხატვრის პასუხი – *„ფირმების აბრებს ვითიხნი“* („*Firmenschilder pinseln!*“) (Holz www...) სწორედ ავტონომიური კლასიკური და რომანტიკული ხელოვნებისა და ხელოვნების მაღალი გაგების საბოლოო კრახსა და ახალ დროში კომერციულ ხელოვნებაზე მასობრივ მოთხოვნილებასა და ხელოვნების გამოყენებით, მომხმარებლურ, ფუნქციურ დარგად რედუცირებაზე უნდა მიანიშნებდეს სრულიად არაორაზროვნად.

4. განმანათლებლური ანთროპოცენტრიზმის კრახი

როგორც აღვნიშნეთ, ნოველის ჟანრის სპეციფიკაა მსოფლმხედველობრივი და ეპოქალური პარადიგმატული ძირეული ტრანსფორმაციების ერთ კონკრეტულ საყოფაცხოვრებო მონაკვეთში მოქცევა-მოხელთება და მათი კომპაქტურად და კონცენტრირებულად ასახვა. ამასთან, ნოველის ჟანრის ნარაციაში იკვეთება მარკირებული ლექსიკური ერთეულები, ფრაზები თუ მთელი სენტენციები, რომელთაც სწორედ ეს განმაზოგადებელი ფუნქცია ენიჭებათ. ა. ჰოლცის ნოველაში სწორედ ასეთ შემკრებ ნინადადებად ფუძნდება ტინვიბელის შემდეგი სუმირება, რითაც იგი სწორედ თანამედროვე მოდერნის ეპოქის დაცემულ სოციოკულტურულ ვითარებას აფასებს: „აი, ეს არის დღევანდელი თანამედროვე კულტურა, ევროპული სამყაროს კულტურა“ (Holz www...).

ამგვარად, ტინვიბელის ამ შეფასება-შეჯამების მიხედვითა და ნოველის მთლიანი „ნატურალისტური“ ამბის გათვალისწინებით ირკვევა, რომ თანამედროვე მოდერნული ევროპის (ამ შემთხვევაში მე-19 საუკუნის დასასრულის), თანამედროვე მოდერნული დასავლეთის კულტურული ვითარება გასული განმანათლებლური საუკუნის სრული ანტიპოდი: ანუ, სრული კრახი განიცადა როგორც განმანათლებლურმა ეპისტემამ, მისმა ემანსიპატორულმა და ჰუმანისტურმა იდეებმა, ასევე ამ დისკურსის ფარგლებში შემუშავებულმა ანთროპოცენტრისტულმა პოზიციებმა: „დიდი ტინვიბელი არც ცდებოდა: მთელი მისი შინაური ოჯახური ყოფა და საოჯახო მეურნეობა **საუკუნის მოკლე ქრონიკა** (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) და მისი სარკე გახლდათ“ (Holz www...).

აქ აშკარაა, რომ ტინვიბელისა და ნოველის ნარატორის შეფასებათა ირონიული დისკურსი სრულიად აუფასურებს და ანეიტრალებს განმანათლებლობის ნიაღში შემუშავებული ანთროპოცენტრისტული „კოდური სიტყვების“ „ლოგოცენტრიზმს“, რომლებიც ტინვიბელის განცდილ მეტყველებაში ირონიული შეფერილობით ჩნდებიან და ბოლოს დეკონსტრუირდებიან ნოველის ლაიტმოტივური ფრაზით „საბრალო იორიკ“:

„როგორი უმაღლესი ქმნილება (**„Meisterwerk**) იყო ადამინი, ო, რა კეთილშობილი და ქველია იგი თავისი გონების წყალობით

(„**wie edel durch Vernunft**“), როგორი შეუზღუდავია მისი სულიერი ძალმოსილება, როგორ მიემსგავსება იგი თვით ანგელოსს, როგორ მიემსგავსება იგი თავად ღმერთს, იგია სამყაროს სრულქმნილება („**die Zierde der Welt**“), იგია ყოველ ცოცხალ ქმნილებათა და არსთა იდეალი („**das Vorbild der Lebendigen**“) – საბრალო იორიკ!“ (Holz www...).

ამგვარად, ამ ირონიული დისკურსის შედეგად აღარაფერი რჩება თუნდაც იმავე გოეთესეული განმანათლებლური ანთროპოლოგიური ოპტიმიზმისა და ანთროპოცენტრიზმისაგან, რომ თითქოს ადამიანი „კეთილშობილი“ („**edel**“) უმაღლესი არსია. ამის სანაცვლოდ ნოველაში ვითარდება ნატურალისტური სკეპტიკური ანთროპოლოგია, რომლის ფარგლებშიც ადამიანის „ღვთაებრივი“ არსი უკვე ცხოველურ არსზეა დაყვანილი, ანუ ადამიანი განხილულია დეტერმინებად სოციალურ და ბიოლოგიურ არსებად, სოციალურ ცხოველად, რომლის ეგზისტენციალური ამოცანაა ცხოველურ-ბიოლოგიური ინსტინქტებისა და ვიტალური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება: ჭამა, სექსი, ბრძოლა არსებობისათვის, სოციაუმის სხვა წევრთა შევენროება და მათზე ძალადობა, მათი დამორჩილება და დაქვემდებარება და ა. შ. სწორედ ამ თვალსაზრისით, ნიშანდობლივია ტინვიბელისეული რემარკა: „**ასეთი ცხოვრებით სწორედ რომ საქონლად/პირუტყვად გადავიქცევით**“ („**Man wird ganz zum Vieh bei solchem Leben!**“) (Holz www...).

5. ტინვიბელი და მისი ოჯახი, როგორც თანამედროვე მოდერნის ეპოქის ადამიანის დეტერმინებული არსის მეტაფორა

ამგვარად, როგორც ამ სენტენციიდან ჩანს, ტინვიბელი ადამიანის ეგზისტენციას უკავშირებს არა ღვთაებრივ-მეტაფიზიკურ წარმომავლობას, არამედ ეს საკითხი მასთან წმინდად პოზიტივისტურადაა გადანყვეტილი: ადამიანის გენეზისი და არსებობა სრულადაა დეტერმინებული მისი „საბუნებისმეტყველო“ წარმომავლობით: იგია ქიმიურ-ფიზიკალური პროცესების ჯამი, ხოლო ეთიკა განსაზღვრულია ბიოლოგიური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებით. ადამიანის ეს დეტერმინებული ვითარება და მისი

ცხოველურ-ბიოლოგიური წარმომავლობა ტინვიბელის მიერ ასევე მარკირებულია თავისებური „ფორმულით“: „ტალახისაგან ნაკურთხი“ („*vom Kot gesegnet*“). „ტალახის“ („*Kot*“) ეს მეტაფორა უთუოდ მოგვაგონებს გოეთეს „ფაუსტში“ ადამიანის დაცემული გენეზისისა და მდაბალი ეგზისტენციის „ნეხვის“ („*Quark*“) მეტაფორით აღნიშვნას მეფისტოფელის მიერ (Goethe 2000: 10). ტინვიბელის ოჯახური ყოფა სწორედ ამ ნიშნითაა დეტერმინებული და ეს დაცემული ოჯახური ყოფა მხოლოდ ტინვიბელის ოჯახის ცალკე აღებული სოციალ-ეკონომიკური პრობლემა არაა, რომელიც შესაძლოა, რომ გამოსწორდეს თანამოქალაქეთა, სხვა ბიურგერთა სოციალური სოლიდარობის წყალობით, როგორც ეს განმანათლებელ და რეალისტ ავტორებთანაა „იდეალიზებული“, არამედ დაცემული ყოფა ამ ოჯახისთვის აპრიორულია, ანუ მისგან თავის დაღწევა იმთავითვე შეუძლებელია. ამავდროულად, ტინვიბელების ოჯახის დეტერმინებული ყოფა მთელი მოდერნის ეპოქის სოციალური ყოფის დაცემულობის პარაბოლური სურათია. კონკრეტული მოცემულობის მიერ განმაზოგადებელი თვისებების გამოვლენის თვალსაზრისით აქ ისევ და ისევ უნდა გავითვალისწინოთ თავად ტექსტის *ჟანრობრივი მახასიათებელი*, რომ ის *ნოველა* (იხ. ზემოთ) და ამის გამო იმთავითვე შეიცავს კონცეპტუალურად მარკირებულ ლექსიკურ თუ სინტაგმატურ ერთეულებს, რომლებიც ნარაციისას მუდმივად ჩნდებიან ლაიტმოტივის პრინციპით: „რა სიცივეა!“, „ეს რა ცხოვრებაა!“, „ძალღური ყოფა!“, „ყველაფერი სულ ერთი იყო“, „ამალი, ცხოვრება ბრუტალური რამაა, უნდა შეეგუო ამას!“ და ა. შ.

„ტალახის“ მეტაფორა ნოველაში შემდგომ „იხსნება“ ტინვიბელის ოჯახური ყოფის თანმიმდევრული, „მეცნიერული სიზუსტით“ ასახვაში, სადაც გამოკვეთილია მხოლოდ მატერიალური, გენეტიკური, ანთროპოლოგიური და მენტალური დეგრადაციის ნიშნები და ასახულია მხოლოდ სიღატაკე, ღარიბული სადილი, გაქონილი ჭურჭელი, მყრალი და აქოთებული ოთახი, ჩვილი ბავშვის აქოთებული და ჭუჭყიანი სახვევები, ასახულია ტინვიბელის ცოლის მოგონილი ავადმყოფობა და მისი მუდმივი ინჰალაციის პროცედურები, მისი დაუბანლობა და ორსულობის შემდგომი ფიზიკური დაჩიავება, ტინვიბელის საღამურ საცვლებში მუდმივი ყოფნა, ტინვიბელების ბავშვის მენტალური დე-

ფექტები – სამი წლისა ჯერ კიდევ ვერ ლაპარაკობს და ა. შ. ამგვარად კი ა. ჰოლცი ანგრევს ბიურგერული ოჯახური იდილიის მითს, რასაც ვილჰელმინური ეპოქის დროს უკვე იდეოლოგიური დატვირთვა ჰქონდა – ოჯახი, ვითარცა ნმინდა, საკრალური სოციალური უჯრედი, რომლის ფარგლებში ალიზრდებიან ქვეყნისთვის და სამშობლოსათვის უპირობოდ შეწირული თავდადებული იდეალური პატრიოტი ბიურგერები, სინამდვილეში კი საზარბაზნე და საექსპლუატაციო „ხორცად“ განწირული ბიურგერები.

თუ ეგზისტენციალიზმის, კერძოდ, ჟ.-პ. სარტრის ეგზისტენციალისტურ ტერმინოლოგიას დავეყრდნობით, ტინვიზელის ოჯახის მაგალითზე თანამედროვე მოდერნის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენცია შესაძლოა მოვაქციოთ შემდეგ დისპოზიციაში – „ჯერარსი“ (ფრანგ. **en-soi**, გერმ. **Existenz**) vs. „არსი“ (ფრანგ. **pour-soi**, გერმ. **Essenz**) (Galle 2009: 20; Metzler... 2008: 175). ამ დისპოზიციაში ადამიანის ეგზისტენცია მეორად და იმთავითვე დეტერმინებულ მდგომარეობაშია, ვინაიდან უკვე არსებული ყოფიერება („ჯერარსი“) თავისი „ნატურალისტური“ მადეტერმინებელი ბუნებით ადამიანს („არსს“) უკვე „მზა სახით“ ხვდება, რომელზეც იგი ვერასოდეს ახდენს გავლენას (Galle 2009: 20-23), როგორც ეს კანტიანურ განმანათლებლობას „გულუბრყვილოდ“ სწამდა. ამ დისპოზიციაში ადამიანს უკვე არაფრის შეცვლა არ შეუძლია. სიმპტომატურია, რომ ნოველა ტინვიზელის ბავშვის დაბადებით იწყება და მისი (და მამამისის) სიკვდილით მთავრდება, რითაც მინიშნებულია, რომ ეს ახალი სიცოცხლე განწირულია აღმოჩნდეს ყოვლად დაცემული ყოფის ფარგლებში, რომელსაც იგი ვერასოდეს დააღწევს თავს, და რომლის ფარგლებშიც მის არსებობას არანაირი პერსპექტივა არ გააჩნია.

დამონებანი:

შექსპირი 1954: უ. შექსპირი, *ტრაგედიები, ტ. II*, ინგლისურიდან თარგმნილი ი. მაჩაბლის მიერ, გ. გაჩეჩილაძის რედაქციით, წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით, გამ-ობა „საბჭ. მწერალი“, თბ.

Andreotti 2009: Mario Andreotti, *Die Struktur der modernen Literatur*, 4. Aufl., Bern/ Stuttgart: Haupt.

Aust 2006: Hugo Aust, *Novelle*, 4. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler.

Dörr 2007: Volker C. Dörr, *Weimarer Klassik*, Paderborn: Fink.

Duden... 1961: *Der große Duden (in acht Bänden)*, 15. Aufl., Band 1, Mannheim: Bibliographisches Institut.

Fähnders 2010: Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1880-1933*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler.

Galle 2009: Roland Galle, *Der Existenzialismus. Eine Einführung*, Paderborn: Fink.

Goethe 2000: Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart: Reclam.

Holz www...: Arno Holz, *Papa Hamlet*; <http://www.gutenberg.spiegel.de/buch/papa-hamlet-6085>

Metzler... 2008: *Metzler Lexikon Philosophie*, hrsg. von P. Prechtel, 3. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler

Sørensen (Hg.) 2002: *Geschichte der deutschen Literatur, Bd II: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von B. A. Sørensen, 2. Aufl., München: Beck.

ქართული მოდერნიზმი როგორც ოქციდენტოცენტრიზმი

(ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის სოციოკულ-
ტურული, ესთეტიკური და პოეტოლოგიური კონტექსტები)*

*ჩვენ უნდა გადავლახოთ ქართული კულტურის
ეთნოგრაფიული მიჯნები.*

კონსტანტინე გამსახურდია

შესავალი

საქართველოში, ისევე როგორც ევროპაში, ლიტერატურული მოდერნიზმის დამკვიდრება და, ზოგადად, მოდერნისტულ მსოფლმხედველობასა და მოდერნისტულ ესთეტიკაზე ორიენტირება ეს არ იყო სტიქიური და გაუცნობიერებელი მოვლენა, ერთგვარი, მოდას აყოლა. ქართველი მოდერნისტი ავტორებისათვის – გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, ნ. ლორთქიფანიძე, დ. შენგელაია, გ. ტაბიძე, ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვლ. გაფრინდაშვილი და სხვ. – მოდერნისტული ესთეტიკა, მოდერნისტული თემებით, პრობლემეტიკითა და პოეტოლოგიური პრინციპებით ოპერირება არც დროებითი და სასხვათაშორისო ინტერესის საგანი იყო („ყმანვილური სენი“, „გულუბრყვილო გატაცება“) და არც კოკეტობის საგანი („უცხო სენით დაავადება“), არამედ მოდერნისტულ ესთეტიკასა და მოდერნისტულ მსოფლმხედველობას ქართველი მოდერნისტი ავტორები იმთავითვე უკავშირებდნენ ქართული კულტურის, ქართული მწერლობის „ევროპული რადიუსით გამართვის“ (ტ. ტაბიძე), მისი რუსული აზიატური კულტურის ტირანიისაგან გამოყვანისა და ქართული კულტურისა და მწერლობის დასავლურ კულტურასთან კვლავ ინტეგრირების ამოცანებს. შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ჩასახვასა და განვითარებას ჰქონდა თავისი ფუნდამენტური პოლიტიკური

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა: სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, №16, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამობა, თბილისი, 2015. (გვ. 56-72)

და სოციოკულტურული წანამძღვრები, ესთეტიკურ-კონცეპტუალური და ფილოსოფიურ-თეორიული ბაზისი.*

ის, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი არ იყო სპონტანური, დროებითი მოვლენა და მოდას აყოლა, ამაზე ასევე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი მხატვრული ტექსტების ქმნასთან ერთად ამავდროულად თავის თავსაც იაზრებდა, იგი თვითრეფლექტირებადი ფენომენი იყო, რომელიც მიზნად ესთეტიკურ-კულტურული განახლების ამოცანებს ისახავდა და თავის თავს მოიაზრებდა ევროპული კულტურის და ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის თვითმყოფად და განუყოფელ ნაწილად. ყოველივე ამის დასტურია, ერთი მხრივ, ის, რომ ქართველი მოდერნისტი ავტორები ინტენსიურად აქვეყნებდნენ ესსეებსა და ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებს მიმდინარე ევროპული სოციოკულტურული, კულტურული და პოლიტიკური ცხოვრების შესახებ, ასევე მოდერნიზმისა და, ზოგადად, ლიტერატურის აქტუალურ საკითხებზე (კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის, ტ. ტაბიძის, ვლ. გაფრინდაშვილის, ე. ტატიშვილის, ვ. კოტეტიშვილის, გ. ქიქოძის, გ. ლეონიძის და სხვ. ლიტერატურული ესსეები და წერილები); ასევე აქვეყნებდნენ საპროგრამო ლიტერატურულ მანიფესტებს, სადაც საჯაროდ აცხადებდნენ კონკრეტული მოდერნისტული მიმდინარეობის დაფუძნებას (მაგ. „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლიზმის მანიფესტები „პირველთქმა“ და „ცისფერი ყანწებით“, ან კ. გამსახურდიას ექსპრესიონიზმის მანიფესტი „**Declaratio pro mea!**“). მეორე მხრივ, ქართველი მოდერნისტები აწყობდნენ საჯარო ლექციებსა (მაგ., გრ. რობაქიძის ცნობილი ლექციების

* აქ ხაზი უნდა გავუსვა ერთ მნიშვნელოვან გარემოებას: იმავე „ქართული რომანტიზმისაგან“ განსხვავებით, რომელსაც გაშუალებული კონტაქტი ჰქონდა ევროპულ რომანტიზმთან, და რომელიც საბოლოო ჯამში მაინც ფრაგმენტულ მოვლენად დარჩა ქართულ სინამდვილეში, ქართული მოდერნიზმი უკვე უშუალო კონტაქტს ამყარებს ევროპულ მოდერნიზმთან. ეს აიხსნება თუნდაც იმით, რომ ქართველ მოდერნისტთა უმეტესობას – გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, ნ. ლორთქიფანიძე, პ. იაშვილი ე. ტატიშვილი, გ. ქიქოძე და სხვ. – განათლება სწორედ ევროპაში ჰქონდა მიღებული და ისინი უშუალოდ ევროპულ კულტურულ სივრცეში ეცნობოდნენ ახალ ლიტერატურულ მიმდინარეობებსა და ტენდენციებს, ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ მოძღვრებებს (ნიცშე, შოპენჰაუერი, კირკეგორი, ვაგნერი, ფროიდი, მახი, შპენგლერი, ბერგსონი და სხვ.), ლიტერატურულ თუ კულტურულ ცხოვრებას.

ციკლი, როდესაც მან ქართულ სინამდვილეში პირველმა იქადაგა ლიტერატურული მოდერნიზმის ესთეტიკა და ქართული ლიტერატურის მოდერნიზმის იდეოლოგიისა და ესთეტიკის საფუძველზე განახლების აუცილებლობა) და ლიტერატურულ შეკრებებს (მაგ., „აკადემიური მწერლობის ასოციაციის“ მიერ ორგანიზებული ლიტერატურული საღამოები, რომელთაგან ერთ-ერთი მთლიანად ფრ. ნიცმეს მიეძღვნა და რომლის მთავარი ორგანიზატორიც კ. გამსახურდია იყო), აფუძნებდნენ ლიტერატურულ დაჯგუფებებსა („აკადემიური მწერლობის ასოციაცია“, ქართველ სიმბოლისტთა („ცისფერყანწელები“) და ქართველ ფუტურისტთა ლიტერატურული დაჯგუფებანი) და საკუთარ ლიტერატურულ ორგანოებს („ცისფერი ყანწები“, „მეოცნებე ნიამორები“, „ბახტრიონი“, „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, „ლომისი“, „ილიონი“, „საქართველოს სამრეკლო“ „ბარრიკადი“, „რუბიკონი“, „ქართული სიტყვა“, „კავკასიონი“, „H2SO4“).

ამიტომაც, სრულიად ბუნებრივია, რომ ქართული გონისა და კულტურის ისტორიაში სწორედ ქართული მოდერნიზმი, და კერძოდ, ლიტერატურული მოდერნიზმი აღმოჩნდა ის სულიერი და ესთეტიკური სივრცე, სადაც ერთიანი ფრონტით (თუ არ ჩავთვლით ბოლშევიკური რეჟიმისადმი ლოიალურად განწყობილ მემარცხენე ქართველ ავანგარდისტებს) დაისვა ევროპასა და დასავლურ ღირებულებებზე ორიენტაციის საკითხი. და აქვე იკვეთება ერთი მეტად საყურადღებო გარემოება: კერძოდ ის, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპული მოდერნისტული ესთეტიკის პარადიგმის ბაზაზე მხოლოდ ქართული ლიტერატურის განახლებას კი არ ისახავდა მიზნად „ევროპული რადიუსით“, არამედ მის წიაღშივე შემუშავდა პოსტულატი, ზოგადად, დასავლეთზე/ევროპაზე საქართველოს კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის შესახებ. ამკარაა, რომ ახალ ისტორიულ ეტაპზე ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი (ისევე, როგორც ქართული მოდერნისტული მხატვრობა, კინო და თეატრი) ევროპეიზმის თვისობრივად ახალი ტალღა იყო ქართულ სოციალურ და კულტურულ სინამდვილეში.

ამიტომაც, კიდევ ერთხელ გავუსვამ ხაზს, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი არის არა სპონტანური, სტიქიური და ფრაგმენტული/ეპიზოდური გამოვლინება ქართული

გონისა და ლიტერატურის ისტორიაში, როგორც ამას საბჭოთა იდეოლოგიური დაკვეთის გათვალისწინებით მიუთითებდნენ საბჭოთა პერიოდის ქართველი მარქსისტი ლიტმცოდნეები, არამედ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის წარმოქმნას ჰქონდა კონკრეტული ობიექტური პოლიტიკური და სოციოკულტურული წინაპირობები:

a) საქართველოს კოლონიური პოლიტიკური მდგომარეობა რუსეთის იმპერიის ფარგლებში (1801-1918),

b) ქართული კულტურისა და ლიტერატურის ჩამორჩენილი მდგომარეობა, გამომდინარე ასწლოვანი რუსული კოლონიური ვითარებიდან, რამაც საქართველო მოწყვიტა ევროპულ კულტურულ და ლიტერატურულ კონტექსტებსა და ეკონომიკურ-სოციალური მოდერნიზაციის პროცესებს,

c) 20-იანი წლების რუსული ბოლშევიზმის პოლიტიკური-იდეოლოგიური აგრესია საქართველოზე – ოკუპაცია, ანექსია, პოლიტიკური ტერორი და რეპრესიები და ამ ყოველივეს დამატებული იდეოლოგიზებული ტექნოკრატიზმი და ქართული ყოფის ტოტალური დესაკრალიზაცია, გამოხატული, ერთი მხრივ, საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ტერორიზებასა და ათეიზმის ძალადობრივ პროპაგანდაში, მეორე მხრივ, გამოხატული ეგზისტენციალური სივრცის ძალადობრივ რაციონალიზაციასა და ადამიანთა ცნობიერებაზე ბოლშევიკური მატერიალისტური იდეოლოგიის ძალადობაში [ბრეგაძე 2013a: 8].

ყოველივე ამის გათვალისწინებით:

1. *მოდერნიზმს*, როგორც მსოფლმხედველობრივ და ლიტერატურულ დისკურსს, ქართველი მოდერნისტები, ერთი მხრივ, უკავშირებდნენ ქართული კულტურისა და ლიტერატურის განახლების საკითხებს, რაც ერთდროულად გულსხმობდა, ზოგადად, დასავლეთ ევროპის კულტურასა და ლიტერატურასთან, და კერძოდ, თანამედროვე მოდ-

ერნისტულ ესთეტიკასა და იდეოლოგიასთან ქართული კულტურისა და ლიტერატურის კვლავ დაახლოებასა და მის დასავლური კულტურისა და ლიტერატურის განუყოფელ ნაწილად ქცევას; მეორე მხრივ, უკავშირებდნენ ქართული სახელმწიფოებრიობის აღდგენისა და პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში დასავლური ორიენტაციის აღების საკითხებს – შდრ., „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლიზმის მანიფესტები „პირველთქმა“ (პ. იაშვილი) და „ცისფერი ყანწებით“ (ტ. ტაბიძე), ანდა გრ. რობაქიძის, გ. ქიქოძისა და კ. გამსახურდიას წერილები და ესეები აღნიშნულ პრობლემატიკაზე, მაგ., თუნდაც გრ. რობაქიძის ცნობილი სტატია „ქართული რენესანსი“. შესაბამისად, კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის ცენტრებად ცხადდება პარიზი („ცისფერყანწელები“) და ბერლინი (კ. გამსახურდია).

2. ქართულ სინამდვილეში მოდერნისტული ესთეტიკისა და მსოფლმხედველობის ინტენსიური რეცეფცია და დანერგვა იყო ერთგვარი რეაქცია 20-იან წლებში საქართველოში გამძაფრებულ პოლიტიკურ ვითარებაზე – 1921 წლის კატასტროფა, 20-იანი წლების ბოლშევიკური პოლიტიკური ტერორი და რეპრესიები, 1924 წლის აჯანყების ჩახშობა, ბოლშევიკური ანტირელიგიური ტერორი და პროპაგანდა; ასევე, იყო რეაქცია 20-იან წლებშივე გაინტენსივებულ იდეოლოგიზებულ ტექნიკურ-მანქანურ პროგრესზე (იდეოლოგიზებული ტექნოკრატიზმი), რასაც ბოლშევიკები ახორციელებდნენ მესიანისტური პათოსით. აღნიშნული პროცესების ფონზე კი საქართველოშიც საბოლოოდ განხორციელდა „მეტაფიზიკური რყევა“ (ნიცშე) – „ღმერთი მოკვდა“, ღირებულებები გადაფასდა და ქართული სულიერი კულტურა ჩაახშო ბოლშევიკების მიერ დაფუძნებულმა მატერიალისტურმა ცნობიერებამ და მანქანურ-ტექნიკურმა ცივილიზაციამ. ამან კი გამოიწვია ქართული ყოფის დესაკრალიზაცია, დეჰუმანიზაცია, სუბიექტის მითო-საკრალური პირველსაწყისებისადმი გაუცხოება, შესაბამისად, სუბიექტურობის დაშლა-რღვევა, ეგზისტენციალური შიში და თვითიდენტობის მოპ-

ოვეების შეუძლებლობა. აღნიშნული პრობლემატიკა კი ქართული მოდერნისტული მწერლობის უმთავრესი თემა და ინტენსიური განსჯის საგანი იყო (შდრ., კ. გამსახურდიას რომანები „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“ და მისი 20-იანი წლების ექსპრესიონისტული ნოველები, მ. ჯავახიშვილის რომანები „ჯაყოს ხიზნები“ და „თეთრი საყელო“, გრ. რობაქიძის რომანები „გველის პერანგი“ და „ჩაკლული სული“, დ. შენგელაიას რომანები „სანავარდო“ და „ტფილისი“ და სხვ.).

ამიტომაც, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი იმთავითვე ფუძნდება, როგორც თვითრეფლექტირებადი ფენომენი, რომელიც, ერთი მხრივ, აცნობიერებს თანამედროვე საქართველოს ზემოთაღნიშნულ პოლიტიკურ, კულტურულ და ესთეტიკურ ჩამორჩენას – შდრ., მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულის ქართული კოლონიური ყოფის „Обывательщина“-დ დახასიათება და შეფასება გრიგოლ რობაქიძის (1880-1962) მიერ წერილში „ქართული მოდერნიზმი“ [რუს.] (1918) [რობაქიძე 2012: 338]* – და, მეორე მხრივ, აცნობიერებს საკუთარ მისიასა და პასუხისმგებლობას ქართული კულტურისა და ლიტერატურის წინაშე, რაც გულისხმობს ევროპულ/დასავლურ კულტურულ და ესთეტიკურ პარადიგმებზე ორიენტირებასა და მათ დაფუძნებას ტრადიციულ ქართულ კულტურულ პარადიგმებთან შერწყმით (ამ შემთხვევაში, ქართულ ტრადიციულ კულტურულ პარადიგმებში ვგულისხმობ რუსთაველის მიერ დაფუძნებულ და განვითარებულ „ქართულ უნივერსალიზმს“), რის საფუძველზეც უნდა განხორციელებულიყო ქართული ლიტერატურისა და კულტურის ძირეული განახლება (შდრ., ტიცინანტაბიძის ფორმულა – *მაღარმე და რუსთაველი*. იხ. მისი საპროგრამო ტექსტი „ცისფერი ყანნებით“).

ამიტომაც, სრულიად ბუნებრივია, რომ ამ თვითრეფლექ-

* შდრ., გრ. რობაქიძის დაკვირვებამდე გარკვეული ხნით ადრე ა. ჯორჯაძემაც (1872-1913) მე-19 საუკუნის ქართული (კოლონიური) ყოფისა და კულტურის ასევე პროვინციალიზმს გაუსვა ხაზი: „ამგვარად აშკარაა, რომ ჩვენ ნელ-ნელა სრულიად მოწყვდით მსოფლიო აზროვნების ცხოვრებას და ეხლა, ხელმეორეთ შობილთ, ვერ გვებედება ისევ იმ ფართო ცხოვრების ფარგალში ფეხის შედგმა“ [ჯორჯაძე 1989: 682].

სიისა და, ამავდროულად, ახალი მოდერნისტული ესთეტიკური ღირებულებების პროპაგანდის ნიმუშებია ქართველი მოდერნისტების ლიტერატურული მანიფესტები, კულტუროლოგიური, კულტურფილოსოფიური, ლიტერატურულ-თეორიული და ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები, რომლებსაც ისინი ინტენსიურად აქვეყნებდნენ საკუთარ ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებში (დაახლ. 1915-1925 წ.წ.) [ლიტ. ჟურნალები... 2011]. ეს კი, თავის მხრივ, მოწმობს იმას, რომ ქართულმა მოდერნიზმმა გაშალა ფართო ფრონტი ახალი პოლიტიკური და კულტურული მისიის შესასრულებლად.

თუკი გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ქართული მოდერნიზმი, შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი, „შენწყვეტილი პროექტია“ (ბ. ნიფურია), რომლის შეფერხებაც მოხდა, ერთი მხრივ, რუსული ბოლშევიზმის აგრესიის გამო (1921 წ.), რის შედეგადაც ბოლშევიკური იდეოლოგია ტერორისტულ-რეპრესიული ფორმით მკვეთრად დაუპირისპირდა მოდერნისტულ ესთეტიკას, ქართველ მოდერნისტებსა და მათ მოდერნისტულ შემოქმედებას, და, მეორე მხრივ, იმის გამო, რომ 30-იანი წლებიდან საბჭოთა საქართველოში ერთადერთ ესთეტიკურ იდეოლოგიად სოცრეალიზმი გამოცხადდა, და ასევე, თუკი გავითვალისწინებთ იურგენ ჰაბერმასის თეზისს, რომ *მოდერნულობა*, როგორც მსოფლმხედველობრივი და სოციოკულტურული ფენომენი, დაუსრულებელი პროექტია, რომელიც დღემდე გრძელდება და ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია (იხ. მისი კულტუროლოგიური და სოციალფილოსოფიური ეტიუდი „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“) [Habermas 1994: 177-192], მაშინ კვლავ აქტუალურია ქართული მოდერნიზმის კვლევა როგორც ესთეტიკური, ისე სოციოკულტურული თვალსაზრისით, მით უმეტეს, რომ დღეს, მოცემულ ისტორიულ მომენტში საქართველოს კვლავ მწვავედ უდგას პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაციის საკითხი. ხოლო, ამ თვალსაზრისით, დღეს ქართულ საზოგადოებას სწორ ორიენტაციას გაუწევს სწორედ ქართველ მოდერნისტთა ევროპული არჩევანი და მათი „ოქციდენტოცენტრიზმი“.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის წიაღში განვითარებული, ერთი მხრივ, ანტიკოლონიური და, მეორე მხრივ, ოქ-

ციდენტოცენტრული სულისკვეთება განსაკუთრებით ვლინდება ქართველ მოდერნისტთა შემდეგ საპროგრამო ტექსტებსა და ლიტერატურულ მანიფესტებში, სადაც სრულიად ცხადად ცნობიერდება რუსულ-აზიატური კოლონიური სივრცისაგან გამიჯვნისა და დასავლეთზე პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაციის აუცილებლობა. კერძოდ, ეს საპროგრამო ტექსტებია: **a)** სიმბოლისტების – ტიციან ტაბიძისა და პაოლო იაშვილის – სიმბოლიზმის მანიფესტები „ცისფერი ყანნებით“ (1916) და „პირველთქმა“ (1916), რომლებიც, როგორც ეს მართებულადაა შენიშნული [Magarotto 1982: 56; სიგუა 2008: 82, 83; ნიფურია 2012: 173-176], პათოსით უფრო ავანგარდისტულ-ფუტურისტული მანიფესტებია, რაც შემთხვევითი არაა, თუკი გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ XX ს. 10-იან წლებში პარიზში მყოფი პაოლო იაშვილი უკვე გაცნობილი იყო ფ. ტ. მარინეტის ფუტურიზმის მანიფესტებს; **b)** ექსპრესიონისტი კონსტანტინე გამსახურდიას ექსპრესიონისტული მანიფესტი „Declaratia pro mea!“ (1920), ასევე მისი პუბლიცისტური წერილები და ესსეები – „ღია წერილი ულიანოვ ლენინისადმი“ (1921), სადაც იგი ამხელს ბოლშევიკური რუსეთის იმპერიალისტურ პოლიტიკას საქართველოს მიმართ, ესსეები „ილია ჭავჭავაძე“ (1922), „მეტაფიზიკოსის დღიური“ (1921-1922), პუბლიცისტური წერილი „Anno 1923“ (1922) და სხვ.

1. ქართველ სიმბოლისტთა („ცისფერყანნელთა“) ოქციდენტოცენტრიზმი

როდესაც ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ოფიციალურად, ორგანიზებული ფორმით ერთვება ქართულ სალიტერატურო ცხოვრებაში და ოფიციალურად აფუძნებს თავის თავს, მხედველობაში მაქვს ქართველ სიმბოლისტთა – „ცისფერყანნელთა“ – გამოსვლა (1915-1916 წ.წ.) პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში [სიგუა 2008: 80], მათ ლიტერატურულ მანიფესტებში უკვე იმთავითვე გამოკვეთილია, ერთი მხრივ, ანტიკოლონიური განწყობილებანი, მეორე მხრივ, დასავლეთზე კულტურულ-პოლიტიკური ორიენტაციის აუცილებლობა. ამ თვალსაზრისით, მკვეთრად გამოირჩევა ტ. ტაბიძის (1893-1937) სიმბოლიზმის მანიფესტი „ცისფერი ყანნებით“:

ჩვენში მზადაა ნიადაგი **მოდერნიზმისთვის** (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) [...] მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვდეს რუსთაველი და მალარმე. რუსთაველი მე მესმის როგორც ქართული სიტყვის შემკრები ერთეული და მალარმე ამავე აზრით ევროპის პრეზენტიზმისა და ფუტურიზმის. ეს გზა აუცილებელია. როგორც უნდა გათავდეს ომი, აშკარაა, წინა აზიაში ევროპა შემოაღებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, [...] რომ იყოს მთავარი მორგევი, რომელზედაც მოეხვევა ახალი იდეები. ჩვენ ვიზამთ ამას. მაშინ იქნება ნამდვილი რენესანსი და ამ ეროვნულ აღორძინების სადღეგრძელოს სრულიად სერიოზულად ვსვამ „ცისფერ ყანებით“ [ტაბიძე 1986: 178, 180].

ამგვარად, ტ. ტაბიძის მიხედვით, *მოდერნიზმისთვის* მზაობა გულისხმობს როგორც მოდერნისტული ესთეტიკური პარადიგმის, ისე თანამედროვე ევროპული სოციალურ-პოლიტიკური იდეების გარდაუვალ მიღებას, რაც მისთვის საქართველოს აღორძინების პირდაპირპროპორციულია – „მაშინ იქნება ქართული რენესანსი“. აქ ყურადღება ასევე უნდა მივაქციოთ თავისებურ სიტყვა-კოდებს – „ევროპული პრეზენტიზმი“ და „ევროპული ფუტურიზმი“: ამ ფორმულირებებით მინიშნებულია როგორც ევროპული ტიპის სოციალური და ტექნოლოგიური მოდერნიზაციის (ფაუსტური დისკურსი), ისე ევროპული სულიერ-კულტურული პარადიგმების ქართულ სოციოკულტურულ სივრცეში დაფუძნების აუცილებლობა, რაც ტ. ტაბიძის თანახმად შექმნის საქართველოს მომავალი პოლიტიკური, კულტურული და სახელოვნებო განვითარების წინაპირობას. აქვე საინტერესოა ტ. ტაბიძის ერთგვარი შევსებაც, რომ ამ პროცესში საქართველო თავად ევროპას ახვედრებს საკუთარ მრავალსაუკუნოვან ისტორიის მანძილზე შემუშავებულ სულიერ ღირებულებებს („შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით“), კერძოდ, რუსთაველურ ღირებულებებს („მთავარი მორგევი“). ამ კონტექსტში ტიციან ტაბიძისეული ფორმულა *რუსთაველი – მალარმე* უკვე გულისხმობს ახალ მოდერნულ და მოდერნისტულ ეტაპზე ქართული მრავალსაუკუნოვანი კულტურისა და ლიტერატურის განახლებას ევროპული მოდერნისტული ესთეტიკური პარადიგმების საფუძველზე („ახალი იდეები“).

სწორედ აღნიშნული ფორმულის განხორციელება იყო გალაკტიონ ტაბიძის (1891-1959) „არტისტული ყვავილები“ (1919), რაც

იყო, ზოგადად, ქართული მოდერნისტული ლირიკის, და კერძოდ, ქართული სიმბოლიზმის უმაღლესი გამოვლინება და, ამავდროულად, ქართული პოეზიის ძირეული განახლება და მისი ევროპული მასშტაბით გამართვა. და რაც მნიშვნელოვანია, ტ. ტაბიძის მანიფესტის მიხედვით ევროპაზე პოლიტიკური და ესთეტიკური ორიენტაციის ამოცანებს თავის თავზე იღებენ სწორედ ქართველი მოდერნისტები და სხვა არავინ – „ჩვენ ვიზამთ ამას“.

მსგავსი სულისკვეთებაა გამოვლენილი პაოლო იაშვილის (1894-1937) ასევე ფუტურისტული პათოსითა და სტილით შედგენილ სიმბოლიზმის მანიფესტში „პირველთქმა“, სადაც ახალ კულტურულ და სახელოვნებო ორიენტირად რუსული იმპერიული ცენტრების (*პეტერბურგი, მოსკოვი*) საპირისპიროდ გაცხადებულია *პარიზი*:

საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი. ადიდე ხალხო ეს ჩვენი მრისხანე ქალაქი, სადაც გიჟური გატაცებით ჯამბაზობდნენ ჩვენი ლოთი ძმები – ვერლენი და ბოდლერი, მალარმე, სიტყვების მესაიდუმლე და არტურ რემბო, სიამაყით მთვრალი, დანყველილი ჭაბუკი. [...] შეითვისეთ: უარყოფის სილამაზე, გამირული სიჩქარე, განათებულ სიმალლის სიყვარული, მღელვარების სიდიადე, დამსხვრევის იდუმალება. გიყვარდეთ მეხური მისტერიები, ცეცხლის მოკიდება მისი, რაც წარსულმა გაადიდა, გაუღიმეთ სიკვდილის ძახილს, უარყავით ლმობიერება და ქალური სინაზე [...] ცეცხლი, ცეცხლი ყველაფერს, რაც შობს მწუხარებას და დაღლილობას. [...] ჩვენსკენ მოდიოდა საქართველოს ახალგაზრდობა და გალობდა სიმღერას შეერთებისას.. შევერთდით და ერთხმად საქართველოს მომავლის მტრებს შევეძახეთ, „არული, არული, არული“. გათენდა... ჩვენი სახეები გადაჰკოცნა ცისფრად შემოსილმა ბედნიერებამ. ჩვენ მზად ვიყავით მრისხანე ბრძოლისთვის [იაშვილი 1986: 291-292].

აქაც, აქცენტი გაკეთებულია, ერთი მხრივ, მომავალზე, მეორე მხრივ, ახალ თაობაზე („საქართველოს ახალგაზრდობა“). ამ ახალ თაობაში, ცხადია, პაოლო იაშვილი იმთავითვე გულისხმობს სწორედ საკუთარ მოდერნისტ ხელოვანთა ახალთაობას, ვინც ახალი მოდერნული ცნობიერების მატარებელია, მოდერნისტულ ესთეტიკას ელტვის და ვისაც უკავშირდება საქართველოს აღორძინება, რაც იმპლიციტურად ნიშნავს საქართველოს

კოლონიური მდგომარეობიდან გამოყვანას და ევროპაზე კულტურულ და პოლიტიკურ ორიენტაციას – „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“.*

ამგვარად, ქართველი მოდერნისტებისათვის, ამ შემთხვევაში, ქართველი სიმბოლისტებისათვის (გ. ტაბიძე, პ. იაშვილი) ევროპაზე აპრიორული ორიენტაცია საქართველოს პოლიტიკური განახლებისა და კულტურული რენესანსის უცილობელი წინაპირობაა, რაც კოდირებულია შემდეგი ფორმულებით: *რუსთაველი – მალარმე, საქართველო – პარიზი*.

2. ქართული ექსპრესიონიზმის ოქციდენტოცენტრიზმი

ქართველი სიმბოლისტების მსგავსად, ექსპრესიონისტი კონსტანტინე გამსახურდია (1893-1975) თავის 20-იანი წლების პუბლიცისტურ წერილებსა და ლიტერატურულ ესსეებში მუდმივად მიუთითებდა დასავლეთზე საქართველოს უპირობო და უცილობელ ორიენტაციაზე: მისთვის საქართველოს პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული განვითარება მხოლოდ და მხოლოდ ევროპულ ორიენტაციაში მდგომარეობდა. ამ პოზიციაში იქვე იმპლიციტურად იკვეთება ანტიკოლონიური დისკურსიც, კერძოდ, რუსული აზიატურ-ბოლშევიკური აგრესიის დაძლევის აუცილებლობა. კ. გამსახურდიას ეს პოზიცია სრულიად არაორაზროვნად გაცხადებულია საპროგრამო პუბლიცისტურ წერილში „Anno 1923“:

მორალური შინგანი გარდატეხა სჭირია უწინარესყოვლისა ქართველობას. ჩვენ ძველებური ქართული ურმებით ვერასოდეს ვერ მივენევით ფეხმალ დროის პეგასებს. დრო მიფრინავს სიზმარს გადაყოლილივით, რადიოსადგურებმა ათასეული კილომეტრები

* შდრ.: „ქართველი მოდერნისტები არ აღიარებენ მეტროპოლიის კულტურისადმი იმგვარ დაქვემდებარებულ დამოკიდებულებას, როცა პერიფერიაში ფასობს და უპირატესად მიიჩნევა ცენტრის კულტურული ტენდენციები, კულტურული ტექსტები და ფიგურები. [...] ევროპის, როგორც კულტურული ცენტრის, პოზიციონირება გამოხატავს ანტიკოლონიურ სულისკვეთებას და ეწინააღმდეგება რუსული კულტურულ-პოლიტიკური სივრცის აღმატებულად აღიარების ტენდენციას, რაც კოლონიური გამოცდილების პირველ ეტაპზე, მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში, ასეთი საგრძნობი იყო ქართულ სოციოკულტურულ სივრცეში“ [ნიფურია 2010: 8, 9].

გადალახეს. ერები იბრძვიან და ჰქმნიან არა მარტო მიწაზე, მიწის ქვეშ, მიწის ზევით. ის ერი, რომელიც მხოლოდ მიწის ზედაპირზე ახერხებს ორიენტაციას, იმ ერს დღეს არავინ გაუტოლდება, მას არავინ გაუყადრებს თავს. [...] არც ისე უიმედოა ჩვენი მომავალი, არც ისე უჩინო ჩვენი ბედის ვარსკვლავი. ქართველობას დიდი ამოცანები მოელის წინ. დასავლეთის დიდი ცივილიზაციისა და კულტურის ცეცხლოვანი ეტლი უახლოვდება ჩვენი სამშობლოს საზღვრებს. [...] ჩვენი ლოზუნგია: ოკციდენტ!“ (ხაზ ჩემია – კ. ბ.) [გამსახურდია 1983: 453-455].¹

ამგვარად, მოდერნისტ-ექსპრესიონისტის კ. გამსახურდიასათვის საქართველოს მომავალი აღორძინება და მისი კულტურულ-პოლიტიკური განვითარება *a priori* დასავლურ ცივილიზაციაზე ორიენტაციასა და მასთან ინტეგრაციას უკავშირდება, ვინაიდან მოდერნულ დასავლურ ცივილიზაციასთან თანაზიარობა საქართველოს ანიჭებს უახლესი სოციალურ-პოლიტიკური იდეებისა და უახლესი ტექნოლოგიების ათვისების საშუალებას, რაც ქვეყნის შემდგომი სოციალური, ეკონომიკური და პოლტიკური განვითარების ერთადერთი წინაპირობაა. ამ გზით კი, გამსახურდიას რწმენით, საქართველო ერთხელ და სამუდამოდ დაძლევს აზიურ პასიურობასა და კულტურულ ჩამორჩენილობას.

აზია, როგორც კულტურული და პოლიტიკური ჩამორჩენილობის სიტყვა-კოდი, სიტყვა-მარკერი, ხშირად გვხვდება კ. გამსახურდიას 20-იანი წლების პუბლიცისტიკასა და ესსეისტიკაში: მაგ., ესსეში „ილია ჭავჭავაძე“ (1922) ამ სიტყვა-კოდით კ. გამსახურდია მიაწინებს მე-19 საუკუნის საქართველოს კოლონიური ყოფის აზიატურ და ჩამორჩენილ ბუნებაზე („თათქარიძეობა“), რომლის დაძლევის პირველ მცდელობასაც კ. გამსახურდია სწორედ ილია ჭავჭავაძის (1837-1907) აქტიურ პროცენტებში ქვრეტს, რომლის ფიგურა და მოღვაწეობა მას მიაჩნია ევროპული აქტივიზმის, ევროპაზე ორიენტაციის პირველ გამოვლინებად მე-19 საუკუნის ქართულ კოლონიურ ყოფაში:

მე მგონია, საქართველოს სულს დიდხანს, კიდევ დიდხანს დასჭირდება სისტემატიური განწმენდა იმ საშინელი ბალასტისაგან, რომელიც შემოიჭრა ჩვენს სხეულში და სულში აღმოსავლეთის პასიურობისა და აზიური ინერტულობის სახით. [...] განახლებულ

საქართველოს ახალ ისტორიაში ილია ჭავჭავაძით იწყება ახალი აქტივი ხასიათისა. ახალი დინამიური ძალის შემოჭრას ნიშნავდა ილია ჭავჭავაძის გამოსვლა ჩვენი უახლოესი წარსულის ასპარეზზე. [...] მის ნაწერებში საქართველო გროტესკული კარიკატურებით გამოიხატა. ეს იყო საქართველო აზიური პასიურობის, უვიცობის, სიბინძურისა; საქართველო თათქარიძის, დარეჯანის და სუტკნიელებისა [გამსახურდია 1983: 390, 392].

დასავლეთზე საქართველოს კულტურული და პოლიტიკური ორიენტაციის კონტექსტში კ. გამსახურდია აკრიტიკებს ოსვალდ შპენგლერის ანტიდასავლურ პათოსს, რომელიც მან გამოავლინა თავის ცნობილ ნაშრომში „დასავლეთის დაისი“ (**„Der Untergang des Abendlandes“**) (1918) და უკუაგდებს შპენგლერის პოსტულატს დასავლური ფაუსტური კულტურის დაქვეითება-აღსასრულისა და მისი ახალი რუსულ-ბოლშევიკურ-აზიატური კულტურით განახლების თუ ჩანაცვლების შესახებ. თავისი კრიტიკა კ. გამსახურდიამ განავითარა კულტურფილოსოფიურ ესსეში „მეტაფიზიკოსის დღიური“ (1921-1922), სადაც გამსახურდია, ვიმეორებ, უკუაგდებს რუსულ-აზიატური სივრციდან მომდინარე დასავლეთის კულტურული განახლების შპენგლერისეულ იდეას, რასაც ის უპირისპირებს თეზას დასავლური კულტურის თავად დასავლური სულიერი კულტურითვე განახლების შესახებ [გამსახურდია 1983: 360-363].

ევროპის მიერ რუსულ-მონგოლოიდური აღმოსავლური საფრთხის უკუგდებისა და დაძლევის პოლიტიკურ წინაპირობად კ. გამსახურდია მიიჩნევს გერმანიის ფაქტორს, ხოლო საქართველოს მიერ რუსული კოლონიური უღლის გადაგდების წინაპირობას ასევე გერმანიაზე საქართველოს ორიენტაციაში ჭვრეტს: „გერმანია ევროპის ხერხემალი იყო, არის და იქნება“, პირდაპირ აცხადებს იგი [გამსახურდია 1983: 308] (ამ კონტექსტში შდრ., კ. გამსახურდიას ნარკვევი „აპოლიტიკოსოს ჩანაწერები. ახალი გერმანია და ევროპის მომავალი“ (1919); ასევე ისტორიულ-პოლიტიკური ნარკვევი „კავკასია მსოფლიო ომში“ (**„Der Kaukasus im Weltkrieg“**) (1916) [კავკასიელი 1998]). ხოლო დასავლეთის, შესაბამისად საქართველოს, სულიერი განახლების ორიენტირებად კ. გამსახურდიას ესახება გოეთესა და ნიცშეს სულიერი მემკვიდრეობა, გამოვლენილი „ფაუსტსა“ და „ზარატუსტრაში“, ასევე

– ექსპრესიონიზმი (შდრ., კ. გამსახურდიას ექსპრესიონიზმის მანიფესტი „**Declaratia pro mea!**“, ასევე, ესსეები – „გოეთე თუ მისტიკოსი“, „ტრალედის წარმოშობა მისტიკის სულიდან“, „იმპრესიონიზმი და ექსპრესიონიზმი“, „მოზაიკები“, „ლიტერატურული პარიზი“).²

3. ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის პარადიგმა

ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმს, როგორც ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორგანულ ნაწილს, ბუნებრივია, რომ სწორედ ის საერთო ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები ჰქონდა, რაც ზოგადად ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის იყო დამახასიათებელი: კერძოდ, ა. შოპენჰაუერის *ნების ფილოსოფია*, ს. კირკეგორის *ეგზისტენცფილოსოფია* (გერმ. **Existenzphilosophie**), ფრ. ნიცშეს *სიცოცხლის ფილოსოფია* და *აპოლონურისა და დიონისურის კონცეფცია*, ასევე ზ. ფროიდის *ფსიქონალიზი*, კ. გ. იუნგის *სიღრმის ფსიქოლოგია*, ა. ბერგსონის *ინტუიტივიზმი*, ო. შპენგლერის *კულტურფილოსოფია* და სხვ. შესაბამისად, ქართულ მოდერნიზმსაც საფუძვლად დაედო ეს ფილოსოფიური მოძღვრებანი, სადაც მოხდა მათი ორიგინალური შემოქმედებითი რეცეფცია მხატვრულ სახისმეტყველებით პარადიგმებში.

გარდა ამისა, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმს ევროპულ მოდერნიზმთან საერთო აქვს ესთეტიკურ-პოეტოლოგიური პრინციპები და მსოფლმხედველობრივი განწყობილებანი: მისთვისაც არ არის უცხო ესთეტიციზმი, დეკადენტობა, დენდიზმი, სიკვდილის ესთეტიკა, მხატვრული რიტორიკის სტილიზაცია, ნარატიული მრავალფეროვნებანი (შინაგანი მონოლოგი, ცნობიერების ნაკადი, განცდილი მეტყველება), მონტაჟის ნარატიული და კომპოზიციური ტექნიკა, სუბესტიური პოეტური მეტყველება და სახისმეტყველება, ენობრივი სკეპსისი (ენის, როგორც სამყაროს მოვლენების აღმნიშვნელი და გამომხატველი თვითკმარი სისტემის, სოსიურისეული გაგების უკუგდება), ნეოლოგიზმებისადმი ტენდირება და ენობრივი ექსპერიმენტები.

ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ჟანრობრივი თვალსაზრისითაც ანახლებს ქართულ ლიტერატურას, რაც, პირველ

რიგში, გამოიხატა (მოდერნისტული) რომანის ჟანრის საბოლოო დაფუძნებაში. ასევე ვითარდება ახალი ლირიკული ფორმები, მაგ., სონეტი, ვერლიბრი. განახლებას ექვემდებარება სხვა ლიტერატურული ჟანრებიც – იქმნება მოდერნისტული ნოველა (შდრ., კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ნოველები – „ზარები გრიგალში“, „ფოტოგრაფი“, „ტაბუ“ და სხვ.), მოდერნისტული დრამა (შდრ., გრ რობაქიძის ექსპრესიონისტულ-მითოგრაფიული დრამა-მისტერიები „ლონდა“, „ლამარა“, „მალშტრემი“; კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული დრამა-მისტერია „გარსი მარადი“).

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

4. ქართული მოდერნიზმი და რუსული ბოლშევიზმი

სწორედ ქართული მოდერნიზმის ამ კულტურტრეგერული ბუნებისა და არა მარტო ესთეტიკური, არამედ თვით პოლიტიკური მისიის გამო, შემთხვევითი არ იყო, რომ 20-იან წლებშივე, მას შემდეგ, რაც საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა 1921 წლის თებერვალში დაიპყრო ბოლშევიკურმა რუსეთმა, რუსული ბოლშევიზმის აგრესია როგორც რეპრესიული, ისე იდეოლოგიური ფორმით ქართულ ეკლესიასა და არისტოკრატიასთან ერთად, პირველ რიგში, ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმსაც დაატყდა თავს: როგორც ეს ზემოთ ვნახეთ, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ავითარებდა, ერთი მხრივ, ანტიკოლონიურ დისკურსს, მეორე მხრივ, აფუძნებდა ახალ ევროპულ კულტურულ და ესთეტიკურ პარადიგმას ქართველობის ცნობიერებასა და ქართულ სულიერ ცხოვრებაში, რის გამოც რუსული ბოლშევიზმის მიერ ქართული მოდერნიზმი a priori იგივედებოდა როგორც დასავლურ პოლიტიკურ და სულიერ-კულტურულ ღირებულებებზე ორიენტაციასთან, ისე ანტიკოლონიურ ეთოსთან.

საბჭოთა ბოლშევიკური რეაქცია ქართულ მოდერნიზმზე ფრონტალური და ორგანიზებული ფორმით პირველად გამოვლინდა ქართველ მწერალთა კავშირის 1926 წლის სხდომაზე,

სადაც სოცრეალიზმის იდეოლოგიის ერთადერთ ესთეტიკურ დოქტრინად გამოცხადებამდე ბევრად ადრე (1932) მოდერნისტული ესთეტიკა ოფიციალურად გამოცხადდა ანტისაბჭოთა მოვლენად და დაისვა საკითხი მისი საბოლოო უარყოფის შესახებ, ხოლო ქართველი მოდერნისტები ანტისაბჭოთა ელემენტებად გამოცხადდნენ. რეპრესიებმაც არ დააყოვნა: კ. გამსახურდია გადაასახლეს ჩრდილოეთ ყინულოვან ოკეანეში მდებარე სოლოვკის არქიპელაგზე მოწყობილ „გულაგში“, ქართველ სიმბოლისტთა – „ცისფერყანწელთა“ – ჯგუფი დაიშალა, უმთავრესი სიმბოლისტი – გალაკტიონ ტაბიძე 20-იანი წლების ბოლოდან მკვეთრად მოდერნისტული ლირიკიდან ე. წ. „ახალი საგნობრიობის“ ტიპის ლირიკაზე გადაერთო და ე. წ. გამოყენებითი ლექსების წერას შეუდგა, ისევე როგორც „ცისფერყანწელები“; გრ. რობაქიძე 1926 წლიდან 1931 წლამდე, ანუ ემიგრაციაში გაქცევამდე, არსებითს მოდერნისტული ესთეტიკის ბაზაზე აღარაფერს ქმნის (თუ არ ჩავთვლით დაუმთავრებელ რომანს „ფალესტრა“). ხოლო 1930-იან წლებში უკვე ყოფილი ქართველი მოდერნისტი ავტორები ან სტალინური რეპრესიების მსხვერპლნი შეიქნენ (პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ნ. მინიშვილი, მ. ჯავახიშვილი), ან ე. წ. შინაგან ემიგრაციაში იმყოფებოდნენ (ვ. გაფრინდაშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე, ერ. ტატიშვილი), ან ევროპულ ემიგრაციაში უშველეს თავს (გრ. რობაქიძე), ან თხზავდნენ სოცრეალისტური ესთეტიკისა (დ. შენგელაია) და ნაციონალური პარადიგმების მიხედვით (კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე, გ. ლეონიძე) [ბრეგაძე 2013a: 15]. ამიტომაც, მართებულად შენიშნა ბ. წიფურია, რომ ქართული მოდერნიზმი არის „შენწყვეტილი პროექტი“ [წიფურია 2010: 13].

დასკვნა

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი უნიკალური მოვლენაა ევროპულ ლიტერატურაში და იგი არ არის ევროპული მოდერნიზმის უბრალო ეპიგონალური დანამატი ან პერიფერიული სფერო. პირიქით, ქართული მოდერნიზმი ქმნის ევროპული მოდერნიზმის სრულიად ორიგინალურ ინვარიანტს, იგი ერთგვარად აფართოებს და განავრცობს ევროპულ მოდერნიზმს: ქართული მოდერნიზმი ახერხებს ორიგინალური სახისმე-

ტყველებითი პარადიგმების, მითოსური არქეტიპების, მითოსური ნარატივისა და მითოსური სახისმეტყველების, წმინდად ნაციონალური თემებისა და ნაციონალური პრობლემატიკის გაუნივერსალურების, ქართული სინამდვილის მითო-სახისმეტყველებითი მხატვრული გააზრების, ახალი კულტურული და ლანდშაფტური სივრცეებისა და თემების შემოტანის საფუძველზე ახალი და უნიკალური მხატვრულ-ლიტერატურული ღირებულების შექმნას და ამით ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის გამრავალფეროვნებას, გამდიდრებასა და მის განუყოფელ და ორგანულ ნაწილად ქცევას. აღსანიშნავია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ეს თავისებურება და ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმისათვის მისი მნიშვნელობა ევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში პირველმა შტეფან ცვაიგმა შენიშნა და დააფიქსირა გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“ პირველი გერმანულენოვანი გამოცემის წინასიტყვაობაში (1928).

მიმაჩნია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ორიგინალური და უნიკალური შემადგენელი ნაწილია, რამდენადაც იგი ახერხებს ანთროპოლოგიური, ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური პრობლემატიკის ძირეულ გააზრებას საკუთარი ორიგინალური მხატვრული რიტორიკისა და ორიგინალური მხატვრულ-სახისმეტყველებითი პარადიგმების მოხმობით (შდრ., თუნდაც გრ. რობაქიძის რომანი „გველის პერანგი“, ან კ. გამსახურდიას რომანები „დიონისოს ღიმილი“ და „მთვარის მოტაცება“, ან სულაც „არტისტულ ყვავილებში“ კულმინირებული გალაკტიონის ქართული მოდერნისტული/სიმბოლისტური ლირიკა).

საბოლოო ჯამში კი ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ფარგლებში შეიძლება გამოგყოთ ის სამი უმთავრესი ნიშანი, რაც განსაზღვრავს მის სპეციფიკას:

1. მკვეთრად ანტიკოლონიური და ანტიიდეოლოგიური (ანტიბოლშევიკური) დისკურსი;
2. მოდერნიზმი გაგებული არა მხოლოდ როგორც წმინდად ესთეტიკური ფენომენი, რომლის საფუძველზეც უნდა განახლებულიყო ქართული ლიტერატურა, არამედ გაგებული, როგორც ქართული სოციოკულტურული

- ცხოვრების განახლების აპრიორული წინაპირობა;
3. სახისმეტყველებითი სპეციფიკა, რაც, განსაკუთრებით პროზასა და დრამაში, გამოვლინდა მითოგრაფიულ სახისმეტყველებასა და მითოსურ არქეტიპებზე აპრიორულ ორიენტაციაში. შესაბამისად, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ფარგლებში მხატვრული ტექსტი (პროზაული ან დრამატული) იმთავითვე გაგებული იყო როგორც თავისებური „საკრალური“ ტექსტი, რომელიც თავისი დისკურსით უნდა დაპირისპირებოდა დესაკრალიზებულ და დეჰუმანიზებულ მოდერნის ეპოქას, ბოლშევიკურ მატერიალისტურ იდეოლოგიას, და რომელსაც უნდა გადაენწყვიტა ყოფიერებისა და ცნობიერების რესაკრალიზაციის ამოცანები (შდრ., გრ. რობაქიძის რომანი „გველის პერანგი“) [ბრეგაძე 2013b: 178-183].

სხვა თვალსაზრისით კი, კერძოდ, **a)** სინამდვილის რაციონალური შემეცნების შეუძლებლობის, ასევე, რაციონალური სუბიექტურობისა და რაციონალური ენის კრიზისის აღიარების თვალსაზრისით [Vietta 2001: 11-15], **b)** მანქანურ-ტექნიკური ცივილიზაციის კრიტიკის, **c)** ყოფიერების რესაკრალიზაციის აუცილებლობის თვალსაზრისით, **d)** ენის ირაციონალური ბუნების „გახსნისა“ და მისი კონვენციონალურობისაგან გათავისუფლების, **f)** ირაციონალური სუბიექტურობის პრიმატისა და **g)** ელიტარულობის, არამასობრიობის თვალსაზრისით, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი სრულად თანხვედბა ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის ზოგად პარადიგმას.

შენიშვნები:

1. მსგავსი პათოსია გამოვლენილი კ. გამსახურდიას პირველ რომანში „დიონისოს ღიმილი“ (1925), კერძოდ, იხ. თავი „ვენახი“. რომანის ამ თავში გაცხადებულია ქართველი მოდერნისტი ავტორის ოცნება დასავლურ ყაიდაზე მოდერნიზებული საქართველოს შესახებ: „როგორც იქნა მოვალნიე. საქართველო ვერ ვიცანი. საქართველომ მე ვერ მიცნო. გაცოცხლებული შევწყურებ შევ ზღვაში ქართული ფლოტის აღლუმს. ნისლისფერი კრეისერები ჰორიზონტებზე დგანან: – საქართველოს თავის ჰამბურგი გაუჩენია. რიონი გაუჭრიათ. პალასტომთან ახალი პორტია: თამარაშენი. აუარებელი დოკები, ელევატორები, უშველებელი რკინის ხიდები. მთებსა და გორაკებზე ქარხნების საკომურების ტყეებია. მთებსა და მთებს შორის კანატების რკინის გზებზე გამურული ვაგონეტები დაჰქოლავენ. ძველ ტაძრებს და ძველ ციხეებს ფაბრიკები და ელექტრონის სადგურები დასცინიან. [...] ტფილისში ორასი ყოველდღიური გაზეთი გამოდის, 365 სხვადასხვა საგამომცემლო ამხანაგობა. მთელ საქართველოში 3500 ქარხანაა, 12 უნივერსიტეტი... წელს დამთავრდა ქართული აკადემიის თეთრი შენობა. ტფილისი თავის მოხუცებულ დედას, მცხეთას შეუერთდა. მტკვარზე ასზე მეტი ხილია. ქართული ავიაცია საჰაერო რეკორდებს ამყარებს. გვაქვს ახალი რეისები: ტფილისი-პარიზი, ტფილისი-ლონდონი, ტფილისი-ტოკიო, ტფილისი-ბომბე, ტფილისი-პეკინი. ტფილისში ვისმენთ პარიზის, ბერლინის, მილანოს კონცერტებს. [...] ქართულ აკადემიას ყურადღებით უსმენს მთელი ქვეყანა. ქართული ლაშქრის ერიდებათ. ქართულ ენას პატივისცემით ექცევიან მეზობლები. ქართული წიგნის ტირაჟმა ერთ მილიონამდის მიაღწია. საქართველოს მთავრობამ მთელი საქართველოს ჭაობები ამოაშრო. არცერთ ქართველს აღარ აციებს. გამრავლდა, გაძლიერდა ქართლოსის კეთილშობილი ნათესავი. მილლიონები... მილლიონები... მილლიონები...“ [გამსახურდია 1992: 133, 135].

თუმცა აღსანიშნავია, რომ სწორედ მოდერნისტი ავტორებისა და ექსპრესიონისტებისათვის დამახასიათებელი ანტიტექნოკრატული პათოსის გამო, ამ რომანშივე გამოვლენილია კ. გამსახურდიას, როგორც მოდერნისტი და, კერძოდ, ექსპრესიონისტი ავტორის, გაორებული დამოკიდებულება დასავლური ტექნიკური ცივილიზაციის მიმართ, შდრ., რომანის შემდეგი თავები: „ნისლი“, „გაყიდული კბილების ქება“, „ტელეფონში“, „ჟამიანობა“, „პერტინაქს“. ამგვარად, თუკი ავტორი, ერთი მხრივ, ელტვის ტექნიკურ ცივილიზაციას, როგორც საკუთარი ქვეყნის აღორძინებისა და მოდერნიზების, მისი დასავლური მასშტაბით გამართვის ერთადერთ უცილობელ წინაპირობას, მეორე მხრივ, წმინდად ჰუმანისტური და ექსპრესიონისტული პოზიციებიდან (არ დაგვავიწყდეს, რომ აღნიშნული რომანი მთლიანად ექსპრესიონისტულ პოეტიკაზე, მსოფლმხედველობასა და მსოფლგანცდაზეა აგებული [ბრეგაძე 2013c: 25-61]) უარყოფს მას, როგორც დესაკრალიზაციისა და დეჰუმანიზაციის სივრცეს.

2. შდრ., კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტულ რომან „დიონისოს ღიმილს“ მთლიანად მსჭვალავს ანტიკოლონიური, ანტიანიზატური, ანტირუსული და, გნებავთ, ანტიშპენგლერული, სულისკვეთება. ამ თვალსაზრისით, ეს ტექსტი მკვეთრად გამოირჩევა სხვა ქართული მოდერნისტული რომანებისაგან:

„მარმარილოს ტახტზე ლანწმალალი, ყვითელ ეპოლეტებიანი მონღოლი იჯდა. ფართე, განზე გამდგარი ყვითელი ყურები ქონდა. ყურებიდან თელგამი მოსდიოდა. თავჩაქინდრული ყვინთავდა. ვხედავ: თავზე ჩრდილოეთის მეფის გვირგვინი აქვს, მუხლზე ორთავიანი არწივი უზის. ერთ თავზე ბაგრატიონის გვირგვინია! გვირგვინში – თამარის ალმასი!

„სლანსკი!“ დაუყვირე მე, და ჩემსავე ხმაში ფოლადისებური ნკრიალი გავიგონე. ტახტზე მჯდომარემ სისხლიანი თვალები ამართა და მიუყრებს თავისი ზანტი, ხონჭკოლასფერი თვალებით. სახე დასივებია, წითელი ძარღვები ზედ ასკდება.

ახლოს მივედი. თამარის ალმასს თვალს არ ვაშორებ: „სლანსკი, დამიბრუნე დედაჩემის ალმასის თვალი“.

სლანსკიმ ისევ დახუჭა თვალი, თითქოს არც კი გაუგონიაო. და განაგრძო თვლემა.

„სლანსკი! შენ – ყინულეთი, მე – მზისგული, შენ – თოვლი, მე – ცეცხლი, შენ – მურტალი, ღორის ტყავის ფარივით ფართო და რგვალი, მე – ქართული სატევარივით ბასრი და წვეტიანი. სლანსკი, მე და შენ ერთ სახლში ვერ დავეტევით!“.

სლანსკი ისევ თვლემს. „სლანსკიიიი...!.. ვუყვივლე მთვლემარეს, ადექ და ხრმალმა გაგვასწოროს.“.

სლანსკი წამოდგა. მოიძრო თეთრი ყარყუმის მოსასხამი და იძრო ხრმალი სწორპირიანი. ხელი მივჰყევი და მოვიმარჯვე არგვეთის მთავრის ხორასნული, შემოვუქნიე, შემოვკარი ჯაჭვის ჩაბალახზე.

სლანსკიმ გვირგვინი განზე გადასდო, ტახტიდან ჩამოსვლა იკადრა, ალმასის ქურდივით განითლდა. შემომიტირა.

„სლანსკი, ასჩვიდმეტი“ შევძახე მე, სავარსამიძემ.

„კიდევ ამდენი“, ამბობს და მოდის დათვი პირსისხლიანი.

„უკუდექ ჩემი სისხლით გალეშილო, დედაჩემის ალმასის ქურდო“. შევრისხე მტერი და გავეკიდე.

სამი დღე და სამი ღამე ვიბრძოდით. ორივეს შემოგვეძარცვა ჯაჭვ-საჭურველი. [...]

მაშინ შევხედე სლანსკის თვალებში მე მამაჩემის ქორული თვალებით. და შევულოცე, ისევე, როგორც გველს ულოცავდა ტაია შელია. სლანსკის დაეძინა. ავდექი. არგვეთის მთავრის ხრმალი ავიღე ისევ. ისევ გაიღვიძა. ხრმალი რომ დაინახა, შემევედრა: „ნუ მომკლავ და შენს მიჯნურს გასწავლიო“. შევპირდი.

„ირბინე აქედან მზის დასავლისაკენ, იქ ვენახია ყვავილოვანი, ლაპის ლაზური და სმარაგდი ასხია ლერნებს და იქ დაგხვდება ღმერთების მიჯნური.“

მეც ისევე ავუსრულე პირობა, როგორც... მან ამისრულა ერთხელ... ყელი გამოვჭერი და სისხლი დაველი“ [გამსახურდია 1992: 366-369].

დამონშებანი:

- Bregadze, Konstantine (a).** „*Qartuli literaturuli Modernizmis komparativistuli kvleva*“. – *Qartuli Modernizmi (Gr. Robakidze, K. Gamsakhurdia, G. Tabidze)*. Tbilisi: „Meridiani“, 2013. (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა“. – ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე). თბ.: „მერიდიანი“, 2013).
- Bregadze, Konstantine (b).** „*Grigol Robakidzis romanebis poetika*“. – *Qartuli Modernizmi (Gr. Robakidze, K. Gamsakhurdia, G. Tabidze)*. Tbilisi: Gamomtsemloba „Meridiani“, 2013. (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა“. – ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე). თბ.: „მერიდიანი“, 2013).
- Bregadze, Konstantine (c).** „*Modernizmis epoqa, rogorc ‘mitoss moklebuli dro’ Konstantine Gamsakhurdias romanshi „Dionisos Gimili*“. – *Qartuli Modernizmi (Gr. Robakidze, K. Gamsakhurdia, G. Tabidze)*. Tbilisi: „Meridiani“, 2013. (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც მითოსს მოკლებული დრო კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში დიონისოს ღიმილი“. – ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე), თბ.: „მერიდიანი“, 2013).
- Gamsakhurdia, Konstantine.** *Tkhzulebani 10 tomad, t. 7*. Tbilisi: „Sabch. Saqartvelo“, 1983. (გამსახურდია, კონსტანტინე. თხზულებანი 10 ტომად. თბ.: „საბჭ. საქართველო“, 1983. ტ. VII).
- Gamsakhurdia, Konstantine.** *Tkhzulebani 20 tomad: Dionisos Gimili, t. 2*. Tbilisi: „Didostati“, 1992. (გამსახურდია, კონსტანტინე. თხზულებანი 20 ტომად: „დიონისოს ღიმილი“, ტ. II. თბ.: „დიდოსტატი“, 1992).
- Habermas, Jürgen.** *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt (S. 177-192); in: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von W. Welsch, Akademie Verlag, Berlin, 1994.
- Iashvili Paolo.** „*Pirvetqma*“. *Qartuli literaturuli esse. XX saukunis 20-iani tslebi, shemdeneli M. Khelaia*. Tbilisi: „Merani“, 1986. (იაშვილი, პაოლო. „პირველთქმა“. – ქართული ლიტერატურული ესსე. XX საუკუნის 20-იანი წლები, შემდგ. მ. ხელაია. თბ.: „მერანი“, 1986).
- Jorjadze, Archil.** *Tserilebi. Shemdeneli Ak. Baqradze*. Tbilisi: „Merani“, 1989. (ჯორჯაძე, არჩილ. წერილები, შემდგ. აკ. ბაქრაძე. თბ.: „მერანი“, 1989).
- Kavkasieli (K. Gamsakhurdia).** „*Kavkasia msotlio omshi*“ [1916], germanulidan targmna Konstantine Bregadzem. *Saliteruro Gazeti*. 13, 14 (1998).

(კავკასიელი კონსტანტინე გამსახურდია). „კავკასია მსოფლიო ომში“ [1916], გერმანულიდან თარგმნა კონსტანტინე ბრეგაძემ. სალიტერატურო გაზეთი. № 13, 14, (1998).

Magarotto, Louigi. *Storia e teoria dell' avanguardia georgiana (1915-1924)* (P. 45-99); *L'avanguardia a Tiflis: Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, Universita degli Studi di Venecia, 1982.

Robakidze, Grigol. *Natserebi 5 tomad, t. III*. Tbilisi: Literaturis Muzeumis Gamotsema, 2012. (რობაკიძე, გრიგოლ. ნაწერები 5 ტომად, ტ. III. თბ.: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012).

Signa, Soso. *Qartuli Modernizmi*. Tbilisi: „Mtserlis Gazeti“, 2008. (სიგუა, სოსო. ქართული მოდერნიზმი. თბ.: „მწერლის გაზეთი“, 2008).

Tabidze, Titsian. „Tsisferi kantsebit“. *QarTuli literaturuli esse. XX saukunis 20-iani tslebi, shemdgeneli M. Khelaia*. Tbilisi: „Merani“, 1986. (ტაბიძე, ტიცვიან. „ცისფერი ყანწებით“. – ქართული ლიტერატურული ესსე. XX საუკუნის 20-იანი წლები, შემდგ. მ. ხელაია. თბ.: „მერანი“, 1986).

Tsifuria, Bella. „Modernistuli gamocdileba Saqartveloshi“. *Qartuli literatura modernizmisa da realizmis mijnaze*. Tbilisi: Literaturis Institutis Gamomtsemloba, 2010. (წიფურია, ბელა. „მოდერნიზტული გამოცდილება საქართველოში“. – ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).

Tsifuria, Bella. „Tsisferi kantsebi da avangardi“. *Leqstmtsodneoba V. Tsisfer-kantselebisadmi midsgvnili leqstmtsodneobis meeqvse samecniero sesia*. Tbilisi: Literaturis Institutis Gamomtsemloba, 2012. (წიფურია, ბელა. „ცისფერი ყანწები და ავანგარდი“. – ლექსთმცოდნეობა V. ცისფერყანწელებისადმი მიძღვნილი ლექსთმცოდნეობის მეექვსე სამეცნიერო სესია. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012).

Vietta, Silvio. *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München: Fink Verlag, 2001.

ლიტ. ჟურნ... 2011: *1910-1920-იანი tslebis literaturuli jurnalebi (otkh tsignad)*. Tbilisi: Literaturis Muzeumis Gamotsema, 2011. (1910-1920-იანი წლების ლიტერატურული ჟურნალები (ოთხ წიგნად). თბ.: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2011).

European and National Context of Georgian Modernist Literature (Abstract)

1. In Georgia as well as in Europe, the establishment of Literary Modernism, and generally orientation on modernist views and aesthetics, was not a spontaneous and unconscious phenomenon, but a sort of following the fashion. For Georgian Modernist writers' operating with Modernist aesthetics, Modernist themes, problematic and poetical principles was neither the subject of temporary interest („Youth Disease“, „Naïve Fascination“) nor an object of coquetry („Diseased by a Foreign Illness“). Modernist aesthetics and Modernist Views for Georgian Writers was a source of connecting Georgian Literature with that of Western Literature. They saw Modernism as a means of leaving the tyranny of Russian and Asian Culture and therefore integrate with Western Culture again. Accordingly, the Georgian literary modernism, as well as the European literary modernism, the establishment and development had its fundamental social-political and socio-cultural preconditions, as well as aesthetic-theoretical and philosophical basis (Nietzsche, Schopenhauer, Wagner, Freud, Bergson, etc.).
2. The socio-cultural preconditions of Georgian Modernism single out two chief aspects:
 - a. Modernism, as a viewpoint and literary discourse, Georgian Modernists, on the one hand connected with the issue of renewal of Georgian Culture, which implied the approachment of Georgian and Western Culture and make Georgian Culture an inseparable part of the western one, an on the other hand, saw it as a means of re-establishing Georgian state an orientation towards the West both politically and culturally;
 - b. The intensive reception and establishment of Modernist viewpoints and Aesthetics is connected with the intensified political life of the 20s – the catastrophe of 1921, the political terror and repressions of the 20s, the suppression of the rebellion of 1924, the anti-religious terror and propaganda of the Bolsheviks. Also, it is connected with the intensified technical-mechanic ideologist progress of the 20s which was executed by the Bolsheviks under the Messianic Pathos

3. Based on the processes outlined above Georgia also saw the „Metaphysical Shake“ (Nietzsche) – God is dead, the values were re-evaluated and Georgian Culture was suppressed by the Materialist Understanding of the Bolsheviks and the mechanic-technic civilization. This led to the de-sacralisation, de-humanisation of Georgian being, alienation from mythic-sacred initial, accordingly, leading to the dissolution of subjectivity, existential fear and the impossibility of self-identification. All this created the main thematic and problems of Georgian Literature.

Le modernisme géorgien comme *occidento-centrisme* ¹

*Nous devons franchir les frontières
éthnographiques culturelles géorgiennes.
(Konstantiné Gamsakurdia)*

Dans l'histoire de la conscience et de la culture géorgiennes c'est bien le modernisme et en particulier le modernisme littéraire géorgien qui constitua cet espace spirituel et esthétique, où fut posée radicalement la question de l'orientation vers l'Europe et les valeurs européennes.

Le modernisme littéraire géorgien ne visait pas uniquement un objectif de renouvellement de la littérature géorgienne sur la base du paradigme de l'esthétique moderniste européenne dans le secteur européen (T.Tabidzé), mais aussi l'orientation politique et culturelle de la Géorgie vers l'Occident et l'Europe en général.

Le modernisme littéraire géorgien n'est pas apparu de manière spontanée, chaotique ou épisodique dans l'histoire de la conscience et de la littérature géorgiennes, comme le déclaraient les critiques littéraires marxistes sur commande de l'idéologie soviétique, mais son apparition fut précédée de prémices socioculturelles objectives et concrètes:

- a) la situation politique coloniale de la Géorgie dans les limites de l'Empire russe.
- b) l'état ralenti de la culture et de la littérature géorgienne, pendant un siècle de colonisation russe, ce qui éloigna la Géorgie du contexte culturel et littéraire européen, ainsi que du processus de modernisation économique et sociale.
- c) l'agression politique et idéologique du bolchévisme russe contre la Géorgie dans les années 20 [Brégadzé 2013 : 8].

Ainsi le modernisme géorgien se forme en tant que phénomène autoréflexif, qui d'un côté est conscient du ralentissement politique, culturel et esthétique de la Géorgie, mentionné ci-dessus, -voir le terme d' „обывательщина“ de Grigol Robakidzé dans sa lettre *Modernisme*

¹ *VALEURS ET IDENTITE EUROPEENNES*. Conférence Internationale, Texte des Conférences, Université d'Etat Ivane Javakhishvili, Tbilissi, 2014. (P. 313-318) <http://georgie-europe2014.tsu.ge/french-geo/EVROPULI-GIREBULEBEBI-DA-IDEN-TOBA-geo.pdf>

Géorgien [rus] (1918) [Robakidzé 2013 : 338] pour désigner le quotidien colonial géorgien du XIXe, début XXe-, et de l'autre est également conscient de sa propre mission vis-à-vis de la culture et la littérature géorgienne. Ceci sous-entend l'orientation vers les paradigmes culturels et esthétiques européens/ occidentaux et leur mise en place harmonieuse à côté des paradigmes traditionnels culturels géorgiens (en paradigme culturel, traditionnel géorgien je sous-entends l'universalisme géorgien, crée et développé par Rustaveli), sur le base duquel devait se réaliser le renouvellement fondamental de la culture et de la littérature géorgienne. (T.Tabidzé, – Mallarmé et Rustaveli. Voir son texte de programme, *Aux Cornes bleues*).

Il est donc tout à fait naturel, que de cette réflexion, ainsi que de la propagande de nouvelles valeurs esthétiques modernistes surgissent les manifestes littéraires des modernistes géorgiens. Ce sont les lettres, culturelles-philosophiques, littéraires-théoriques et littéraires-critiques activement publiées dans leurs propres journaux et revues littéraires (circa 1915-1925) [rev. litt... 2011]. Ceci démontre que le modernisme géorgien avait ouvert un vaste front pour l'accomplissement de sa nouvelle mission politique et culturelle.

Le modernisme géorgien et par conséquent le modernisme littéraire géorgien est un projet interrompu (B. Tsipuria). Il a été stoppé par l'agression bolchévique (1921), suite à laquelle l'idéologie bolchévique se confronta par sa forme répressive à l'esthétique moderniste, aux modernistes géorgiens et à leurs œuvres ; et ensuite par l'implantation dans les années 30 du réalisme socialiste comme unique idéologie esthétique de la Géorgie soviétique. Il faut y ajouter aussi l'idée de Jürgen Habermas sur le moderne en tant que phénomène idéologique et socioculturel représentant le projet qui ne s'interrompt pas, (voir son étude culturologique et socio philosophique *Die Moderne – ein unvollendetes Proekt*) [Habermas 1994 : 177-192]. Dans ce cadre, l'étude du modernisme géorgien est d'actualité, du point de vue esthétique ou socioculturel, d'autant plus qu'à ce moment de l'histoire, la Géorgie se retrouve, une fois de plus, devant la question de son orientation politique et culturelle. De ce point de vue, il est logique que la société géorgienne s'oriente aujourd'hui vers le choix européen des modernistes géorgiens et leur occidentalocentrisme.

Les aspirations anticoloniales et occidentalocentristes développées au sein du modernisme littéraire géorgien sont surtout visibles dans les

manifestes littéraires et textes de programme des modernistes géorgiens, où l'on observe une nette prise de distance par rapport à l'espace colonial russeasiatique ainsi que la nécessité d'une l'orientation politique et culturelle vers l'Occident. Les textes de programme comme les manifestes respectifs de Titsian Tabidzé et Paolo Iashvili *Cornes Bleues* (1916) et *Le Premier Mot* (1916), sont à juste titre considérés plutôt comme des manifestes avant-gardistes et futuristes [Magarotto 1982: 56 ; Tsipuria, 2012: 173-176], et pour cause, car dans les années 10 Paolo Iashvili, ayant visité Paris, connaissait déjà les manifestes futuristes de Marinetti. Il faut noter ici le manifeste expressionniste de l'expressionniste Konstantine Gamsakhurdia *Declaratia pro mea!* (1920), ainsi que ses lettres et essais – Lettres ouverte à *Ulianov Lenin* (1921), où il dénonce la politique impérialiste de la Russie bolchéviste contre la Géorgie, et ses essais *Ilia Tchavtchavadzé* (1922), *Le journal d'un métaphysicien* (1921-1922), une lettre *Anno 1923* (1922) et autres.

Lorsque le modernisme littéraire géorgien intègre d'une manière formelle et organisée la vie littéraire de la Géorgie et s'y établit officiellement, – la manifestation des symbolistes géorgiens „Tsisperkancelébi“ („Cornes Bleues“) lors de la première guerre mondiale (1915-1916), leurs manifestes littéraires accentuent déjà les sentiments anticoloniaux et la nécessité de l'orientation politique et culturelle vers l'Occident. Le plus notable ici est le manifeste symbolique de T. Tabidzé *Cornes Bleues*:

„Nous sommes prêts à accueillir le modernisme. [...] L'artiste géorgien de demain devrait comprendre en soi Rustaveli et Mallarmé. Rustaveli pour moi est une unité du rassemblement de la parole géorgienne et Mallarmé est pareil dans le présent et le futur européen. Il est nécessaire de faire ce chemin. Peu importe comment se termine la guerre, il est évident que l'Europe va entrouvrir la porte de l'Asie Centrale et nous devons l'accueillir munis de la conscience nationale, [...] afin d'avoir un pilier principal, qui va s'entourer de nouvelles idées. Nous y arriverons. C'est là qu'on aura une vraie renaissance, et très sérieusement je porte le toast à cette renaissance nationale avec les Cornes Bleues“ [Tabidzé 1986 : 178, 180].

Ainsi pour T. Tabidzé, être prêt pour le modernisme signifie l'acceptation incontournable du paradigme esthétique moderniste, ainsi que des idées politiques et culturelles européennes, ce qui pour lui est proportionnel à la renaissance géorgienne – c'est là qu'aura lieu la re-

naissance géorgienne. Il faudrait mentionner également les mots clefs – présent européen et futur européen. Ces derniers signalent la nécessité de la mise en place des paradigmes spirituels et culturels européens dans l'espace géorgien, ce qui selon T. Tabidzé va créer les prémices du développement ultérieur artistique, culturel et politique en Géorgie. T. Tabidzé ajoute que la Géorgie accueille l'Europe avec des valeurs spirituelles forgées lors des siècles (munis de la conscience nationale), et en particulier des valeurs de Rustaveli (pilier principal). Dans ce cadre le terme de Tabidzé Rustaveli-Mallarmé comprend déjà le renouvellement moderniste de la littérature et de la culture géorgienne séculaire sur la base du paradigme esthétique moderniste européen (les nouvelles idées). L'apparition des *Fleures artistiques* (1919) de Galaktion Tabidzé fut la réalisation de cette formule. Ce fut le sommet du symbolisme géorgien, ainsi que le renouvellement fondamental de la poésie géorgienne à l'échelle européenne. Il est très important, que d'après le manifeste de T. Tabidzé, ce soit les modernistes géorgiens et personne d'autre, qui se chargent de la tâche de l'orientation esthétique et politique vers l'Europe – „Nous y arriverons“.

On observe le même style et pathos futuriste dans le manifeste symboliste de Paolo Iashvili *Le Premier Mot*, où à la place des centres culturels et artistiques de la Russie impérialiste (Moscou, St. Petersburg) il s'oriente vers Paris :

„Après la Géorgie le pays sacré c'est Paris. Loué soit cette ville vaillante, où avec une passion folle jouaient la comédie nos frères saouls Verlaine et Baudelaire, Mallarmé, complice des mots et Arthur Rimbaud, jeune damné, ivre d'orgueil. [...] Partagez la beauté du rejet, la vitesse héroïque, l'amour des hauteurs illuminées, la grandeur de l'émoi, le mystère de l'éclatement. Aimez les grandes mystères, l'embrasement de la grandeur passé, souriez à l'appel de la mort, rejetez la tolérance et la tendresse féminine [...]. Aux flammes, aux flammes tout ce qui engendre l'accablement et la fatigue. [...] La jeunesse géorgienne se dirigeait vers nous avec un chant du rassemblement... En se rassemblant nous avons entonné Arouli, arouli, arouli aux ennemis de l'avenir de la Géorgie. C'est l'aube... Le bonheur bleu embrasse nos visages. On était prêts pour une lutte sans pitié“ [Iashvili 1986 : 291-292].

Encore une fois on met en avant l'avenir et la nouvelle génération (*la jeunesse géorgienne*). Dans cette jeunesse Paolo Iashvili comprend

évidemment cette nouvelle génération d'artistes modernistes, porteuse de la nouvelle conscience moderniste, passionnée par l'esthétique moderniste, liée à la renaissance géorgienne, ce qui implique la sortie de la Géorgie de sa situation coloniale et son orientation politique et culturelle vers l'Europe – „Après la Géorgie le pays sacré c'est Paris“.²

Ainsi pour les modernistes géorgiens et concrètement pour les symbolistes géorgiens (T.Tabidzé, P.Iashvili) l'orientation a priori vers l'Europe représente les prémices nécessaires à la renaissance culturelles et au renouvellement politique de la Géorgie, ce qui est codifié dans les termes *Rustaveli – Mallarmé, Géorgie – Paris*.

A l'instar des symbolistes géorgiens, l'expressionniste Konstantiné Gamsakhurdia, dans ces lettres et essais des années 20, parlait en permanence de l'orientation inconditionnelle et nécessaire de la Géorgie vers l'Occident: pour lui l'essor culturel, social et politique de la Géorgie rimait uniquement avec orientation européenne. Ce qui suggère implicitement un discours anticolonial, et plus précisément la nécessité de combattre l'agression russe asiatic bolchévique. Cette position de K. Gamsakhurdia apparaît sans ambiguïté dans sa lettre de programme *Anno 1923*:

„Les Géorgiens ont absolument besoin d'un bouleversement interne. Avec nos anciennes charrettes nous n'arriverons jamais à rattraper les Pegasus ailés. Le temps s'envole comme un rêve, les ondes radio traversent les milliers de kilomètres, les nations œuvrent non seulement sur terre, mais sous terre, en-dessus de la terre. La nation qui s'oriente uniquement vers la surface de la terre, est aujourd'hui dépassée. Personne ne la tolère. [...] Notre avenir n'est pas sans espoir, notre étoile brille assez, les Géorgiens ont des grands défis devant eux. Le char ardent de la grande civilisation et de la culture occidentale approche les frontières de notre pays. [...] Notre slogan est : Occident!“ [Gamsakhurdia 1983 : 453-455].

Pour le moderniste-expressionniste K. Gamsakhurdia, la future renaissance de la Géorgie, ainsi que son essor culturel et politique étaient

2 „Les modernistes géorgiens étaient contre l'asservissement à la culture de la métropole, où la périphérie honore primordialement les figures, textes culturels et tendances du centre. [...] Le positionnement de l'Europe en tant que centre culturel désigne l'aspiration anticoloniale et défie la tendance à la sublimation de l'espace politique et culturel russe, ce qui à la première étape de l'expérience coloniale, au début du XIXe siècle était si palpable dans l'espace géorgien socioculturel“ (Tsipuria 2010: 8, 9).

liés à l'orientation vers la civilisation occidentale et à son intégration, car l'adhésion à la civilisation occidentale moderne apporte à la Géorgie les nouvelles idées sociales et politiques, ainsi que les nouvelles technologies, ce qui représente les seules prémices du développement politique, économique et social. Par cette voie, selon Gamsakhurdia, la Géorgie va pour toujours braver l'inaction asiatique et l'archaïsme culturel.

L'Asie, comme mot-clé de l'archaïsme politique et culturel, le mot-repère, apparaît souvent dans les publications et essais de Gamsakhurdia dans les années 20. Par exemple, dans l'essai *Ilia Tchavtchavadzé* (1922) par ce mot-clé K. Gamsakhurdia désigne la nature archaïque et asiatique du quotidien colonial de la Géorgie au XIXe siècle (*phénomène Tatkaridzé*), pour Gamsakhurdia la première tentative de le braver est liée à la très dynamique personnalité de Ilia Tchavtchavadzé, dont il considère l'activité et l'œuvre comme la première expression de l'orientation vers l'Europe :

„Je trouve que encore longtemps, très longtemps l'âme de la Géorgie aura besoin d'une purge systématique pour se débarrasser de ce ballast horrible, qui avait envahit notre corps et âme sous la forme de l'inaction orientale et l'inertie asiatique. [...] Dans la récente histoire de la nouvelle Géorgie à travers Ilia Tchavtchavadzé s'installe une nouvelle activité. L'apparition de Ilia Tchavtchavadzé à l'avant-scène de notre passé récent était une irruption de la nouvelle puissance dynamique. [...] Il décrit la Géorgie en caricatures grotesques. C'était la Géorgie de l'inaction asiatique, de l'ignorance, de la salissure ; la Géorgie de Tatkaridzé, de Darédjan et des Sutkneinas.“ [Gamsakhurdia 1983 : 390, 392].

Dans le cadre de l'orientation politique et culturelle de la Géorgie vers l'Occident, K. Gamsakhurdia critique le pathos antioccidental d'Oswald Spengler dans le *Déclin de l'Occident (Der Untergang des Abendlandes)* et rejette le postulat de Spengler concernant l'affaiblissement et la fin de la culture occidentale faustienne et son renouvellement ou substitution par la nouvelle culture russe-bolchévique-asiatique. K. Gamsakhurdia développe sa critique dans son essai culturel philosophique *Journal d'un métaphysicien* (1921-1922), où Gamsakhurdia rejette l'idée de Spengler, sur le renouvellement de la culture occidentale provenant de l'espace russo-asiatique en lui opposant la thèse du renouvellement de la cul-

ture occidentale par le renouvellement de la culture spirituelle occidentale 317 même. [Gamsakhurdia 1983 : 360-363]. Pour K. Gamsakhurdia, les prémices politiques de *l'Europe* au rejet à et la victoire sur la menace russo-mongole orientale se trouvent dans le facteur allemand, afin de se débarrasser du poids colonial il mise sur son orientation vers l'Allemagne: „*L'Allemagne représentait, représente et représentera toujours la colonne vertébrale de l'Europe*“, déclare-t-il. [Gamsakhurdia 1983 : 308] (Voir l'article *Les notes d'un apolitique*). *La nouvelle Allemagne et l'avenir de l'Europe* (1919), ainsi que l'article historique politique *Le Caucase dans la première guerre mondiale* („Kaukasus im Weltkrieg“) (1916) [Kavkassielis 1998]. Pour les repères du renouvellement spirituel de l'Occident et par conséquent de la Géorgie, K.Gamsakhurdia prend l'héritage spirituel de Goethe et de Nietzsche présent dans *Faust* et *Zarathoustra*, ainsi que l'expressionnisme (voir le manifeste expressionniste de K.Gamsakhurdia *Declaratia pro mea!*, ainsi que les essais *Goethe ou le mystique*, *La naissance de la tragédie de l'âme mystique*, *L'impérialisme et l'expressionnisme*, *Les mosaïques*, *Paris littéraire*).

En raison de la nature „Kulturträger“ du modernisme géorgien et de sa mission non seulement esthétique, mais politique, ce n'était pas un hasard si dans les années 20 après l'invasion de la république démocratique par la Russie bolchévique, l'agression du bolchévisme russe avait frappé d'une manière répressive et idéologique l'aristocratie et l'église géorgienne, et surtout, de prime abord, le modernisme littéraire géorgien. Car, comme on l'a mentionné ci-dessus, le modernisme littéraire géorgien développait d'un côté le discours anticolonial et de l'autre fondait un nouveau paradigme esthétique et culturel dans la conscience et la vie spirituelle géorgiennes. Par conséquent, le modernisme géorgien s'identifiait a priori à l'orientation vers les valeurs spirituelles, culturelles et politiques occidentales et à l'ethos anticolonial.

La réaction du bolchévisme soviétique envers le modernisme géorgien prit la forme offensive et organisée pour la première fois lors du congrès de l'Union des écrivains géorgiens en 1926, où bien avant la déclaration de l'idéologie du réalisme socialiste en tant qu'unique doctrine esthétique (1932), l'esthétique moderniste fut formellement déclarée comme phénomène antisoviétique avec la demande de son rejet, alors que les modernistes géorgiens furent déclarés éléments antisoviétiques.

Les répressions ne tardèrent pas : K. Gamsakhurdia fut envoyé au Goulag, sur l'archipel de Solovki dans l'Océan, le groupe des *Tsisperyancelebi* (*Cornes Bleues*) fut dissous, le symboliste n°1 Galaktion Tabidzé vers la fin des années 20 passa de la poésie lyrique purement moderniste à la lyrique d'objets nouveaux et se mit aux poèmes „du quotidien“, de même pour les „Tsisperkancelebi“; Gr. Robakidzé, avant son émigration (1926-1931) ne créa plus rien sur la base de l'esthétique moderniste. Dans les années 1930 les ex-auteurs modernistes soit devinrent des victimes du régime stalinien (P. Iashvili, T. Tabidzé, N. Mitsishvili, M. Javakhishvili), soit restèrent dans l'émigration interne (V. Gaprindashvili, N. Lordkipanidzé, Er. Tatishvili), soit trouvèrent leur salut dans l'émigration européenne (Gr. Robakidzé), soit créèrent dans le cadre de l'esthétique du réalisme socialiste (D. Shengelia) et du paradigme national (K. Gamsakhurdia, G. Tabidzé, G. Léonidzé) [Brégradzé 2013: 15].

C'est pour cette raison, que B. Tsipuria avait remarqué à juste titre, que le modernisme géorgien était „un projet interrompu“ [Tsipuria 2010: 13]. Je considère qu'aujourd'hui la réactualisation des paradigmes occidentalocentristes élaborés au sein du modernisme littéraire géorgien représente un repère fort important du point de vue d'une nouvelle appréciation et de la mise en place des valeurs européennes. Les modernistes géorgiens ne voyaient la Géorgie que dans le contexte de l'Occident, d'un côté pour son développement social, politique et culturel et de l'autre pour la garantie et les prémices de la protection de la particularité culturelle de la Géorgie. Cette position représente un discours de fond pour l'orientation culturelle et politique de la Géorgie actuelle.

Bibliographie:

1. ბრეგაძე 2013: კ. ბრეგაძე, *ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა* (გვ. 5-24); წიგნში: *ქართული მოდერნიზმი* (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე), გამ-ობა „მერიდიანი“, თბილისი, 2013.

2. გამსახურდია 1983: კ. გამსახურდია, *თხზულებანი 10 ტომად*, ტ. VII, გამ-ობა „საბჭ. საქართველო“, თბილისი, 1983.

3. გამსახურდია 1992: კ. გამსახურდია, *თხზულებანი 20 ტომად*, ტ. II, გამ-ობა „დიდოსტატი“, თბილისი, 1992.

4. იაშვილი 1986: პ. იაშვილი, *პირველთქმა* (გვ. 200-202); წიგნში: *ქართული ლიტერატურული ესსე. XX საუკუნის 20-იანი წლები*, შემდგ. მ. ხელაია, გამ-ობა „მერანი“, თბილისი 1986.

5. კავკასიელი 1998: კავკასიელი (კ. გამსახურდია), *კავკასია მსოფლიო ომში* [1916], გერმ. თარგმნა კონსტანტინე ბრეგაძემ, „სალიტერატურო გაზეთი“ N 13, 14, 1998.

6. ლიტ. ჟურნ... 2011: *1910-1920-იანი წლების ლიტერატურული ჟურნალები (ოთხ წიგნად)*, ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, თბილისი, 2011.

7. რობაქიძე 2012: გრ. რობაქიძე, *ნაწერები 5 ტომად*, ტ. III, ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, თბილისი, 2012.

8. ტაბიძე 1986: ტ. ტაბიძე, *ცისფერი ყანნებით* (გვ. 174-180); წიგნში: *ქართული ლიტერატურული ესსე. XX საუკუნის 20-იანი წლები*, შემდგ. მ. ხელაია, გამ-ობა „მერანი“, თბილისი, 1986.

9. წიფურია 2010: ბ. წიფურია, *მოდერნიზტული გამოცდილება საქართველოში* (გვ. 5-18); კრებულში: *ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ-ობა, თბილისი, 2010.

10. წიფურია 2012: ბ. წიფურია, „*ცისფერი ყანნები*“ და ავანგარდი (გვ. 172-183); კრებულში: *ლექსთმცოდნეობა V. ცისფერყანნელებისადმი მიძღვნილი ლექსთმცოდნეობის მეექვსე სამეცნიერო სესია*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ-ობა, თბილისი, 2012.

11. Habermas 1994: J. Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (S. 177-192); in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von W. Welsch, Akademie Verlag, Berlin, 1994.

12. Magarotto 1982: L. Magarotto, *Storia e teoria dell' avanguardia georgiana (1915-1924)* (P. 45-99); *L' avanguardia a Tiflis: Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, Università degli Studi di Venezia, 1982.

კონსტანტინე გამსახურდიას ურბანისტული ლირიკა ¹

მოდერნისტული ლირიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური და სტრუქტურული მახასიათებელია ის, რომ ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით, რომელიც ძირითადად ორიენტირებულია ლირიკული გმირის/ლირიკული „მე“-ს მკვეთრად გამოხატულ სუბიექტურობასა და მის მსოფლმხედველობრივ და ემოციონალურ წიაღსვლებზე (მაგ. სენტიმენტალური, რომანტიკული, ან რეალისტური პოეზია), რომელსაც შემდგომ ეფუძნება ტრადიციული ლირიკული ტექსტის მთელი იდეურ-მსოფლმხედველობრივი, სახისმეტყველებითი და სტრუქტურულ-კომპოზიციური სისტემა, მოდერნისტულ ლირიკაში ამის საპირისპიროდ ან უკანა პლანზე გადადის, ან სრულიად გაუქმებულია ე. წ. ლირიკული გმირი/ლირიკული „მე“ და მისი მკვეთრად გამოხატული სუბიექტურობა. შესაბამისად, მოდერნისტული ლირიკის ლირიკული „მე“ ტექსტში უკვე აღარ ეფუძნება უმთავრეს საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად, ანუ ავტორისა და ტექსტის ძირითადი მსოფლმხედველობრივი და ემოციონალური მთლიანობის მედიუმად, რომლის გარშემოც ტრადიციულ ლირიკაში შემდგომ აიგება ხოლმე ლირიკული ტექსტის მთლიანი სტრუქტურულ-ფორმალური სისტემა (ტროპიკა, რიტორიკა, ვერსიფიკაცია). შედეგად, მოდერნისტულ ლირიკულ ტექსტში ე. წ. ლირიკული „მე“ და მისი სუბიექტურობა ან სრულიად „განეიტრალებულია“, უკანა პლანზე გადადის, ან სულაც გაუქმებული და უკუგდებულია, მაგ., ექსპრესიონისტულ ლირიკაში [ანდრეოტი 2009: 306-329].

მოდერნისტულ ლირიკაში მოცემული ეს სტრუქტურული „რყევა“, ერთი მხრივ, გამოწვეულია სამყაროს ჰარმონიულობისადმი მოდერნისტი ავტორის უნდობლობითა და ამ ჰარმონიის ილუზიის მიუღებლობით (ჰეგელის ნაკადის უარყოფა), მეორე მხრივ, გამოწვეულია განმანათლებლური გონებისა და ავტონომიური სუბიექტის ყოვლისშემძლეობისადმი სკეპსისით (კანტიანურ და ფიხტეანურ ნაკადთა უარყოფა). აქ კი ვლინდება მენტალობის გლობალური და საყოველთაო ცვალებადობა –

¹ თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი, №15*, გამოება „უნივერსალი“, თბილისი, 2015. (გვ. 15-22)

სუბიექტის ცნობიერებაში დესტრუირდება თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული არქეტიპული პარადიგმები, რაც გამოწვეულია ნიცშესეული „ღმერთის სიკვდილით“. ამიტომაც, მოდერნისტულ ლირიკულ ტექსტებში იმთავითვე გაცხადებულია სუბიექტურობის კრიზისი და ლირიკული გმირის სუბიექტურობისაგან დაცლა, მისი განპიროვნება (გერმ. **Entpersönlichung**), რაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, აისახა მოდერნისტული ლირიკის თვით სტრუქტურულ დონეზეც კი, სადაც ლირიკული გმირის დისოცირებული, დაშლილი, დარღვეული სუბიექტურობა აღარ ფუძნდება ლირიკული ტექსტის საბაზისო სტრუქტურულ ერთეულად.

კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ლირიკა, სადაც იმთავითვე დომინირებს ურბანისტული ტოპოსები, ზედმიწევნით ასახავს, ერთი მხრივ, ამ სტრუქტურულ ტრანსფორმაციას, ხოლო, მეორე მხრივ, მენტალობის ცვალებადობით განსაზღვრულ სუბიექტურობის დაშლასა და რღვევას (გერმ. **Ich-Dissoziation**), სუბიექტის განპიროვნებას. განპიროვნებული, დესუბიექტივირებული ე. წ. ლირიკული გმირი კი სწორედ დისჰარმონიულ, დისოცირებულ, დაშლილ სამყაროში ეგზისტირებს და სრულიად ატომიზდება მასში, საბოლოოდ ინთექმება და ქრება არარაში.

კ. გამსახურდიას ურბანისტული ლირიკა ექსპრესიონიზმის პოეტიკისა და მსოფლმხედველობის კონტექსტში ვითარდება, როდესაც იგი შემოქმედების პირველ ეტაპზე (დაახლ. 1918-1925) ექსპრესიონიზმის წინამძღოლი და მისი თანმიმდევრული გამტარებელია საქართველოში.

როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, ზოგადად, მოდერნიზმი და მისი მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი ექსპრესიონიზმი (დაახლ. 1910-1920 წ.წ., უპირატესად გერმანიაში) თავის თავს ურბანისტულ ფენომენად, ურბანიზმის პროდუქტად და ურბანიზმისადმი დაპირისპირებად განიხილავს, ვინაიდან მოდერნიზმი **a priori** სწორედ ქალაქურ სივრცეში ისახება და ამ სივრცესთან კონფლიქტში ავითარებს თავის ეტიკას, პოეტიკასა და ესთეტიკას. მოდერნიზმის ყველა ადეპტი სწორედ ამ გარემოებას უსვამდა ხაზს, მათ შორის ქართველი მოდერნისტებიც.²

2 შდრ.: „მოდერნული ხელოვნება ღვიძლი შვილია ქალაქის. ბუნებას არ უწოვებია მისთვის ძუძუ, შავი ქალაქის ნისლით და მკრთომარე გაზით იზრდებო-

ცხადია, ექსპრესიონისტულ ლირიკაშიც უმთავრესი ტოპო-სი სწორედ ქალაქური სივრცეა. აქ ქალაქისადმი დამოკიდებ-ულება ამბივალენტურია: ქალაქი (ამ შემთხვევაში, ბერლინი), ერთი მხრივ, არის უსულო, დესაკრალიზებული, დეჰუმანიზე-ბული მოდერნული ტექნიკური ცივილიზაციის კულმინირებული ტოპოსი, სადაც ადამიანი იმთავითვეა განწირული საკუთარი სუბიექტურობის დაკარგვის, საკუთარ თავთან, სამყაროსთან გაუცხოებისა და თვითიდენტობის ვერმოპოვებისათვის (ე. წ. „მე“-ს დისოციაცია):

Wie Aderwerk geht Straßen durch die Stadt,
Unzählig Menschen schwimmen aus und ein
Und ewig stumpfer Ton von stumpfem Sein
Eintönig kommt heraus in Stille matt.

(G. Heym, „Die Stadt“, 1911) [www.gutenberg... (a)].³

მაგრამ, მეორე მხრივ, დიდი ქალაქი ამავედროულად შესა-ძლოა მესიანისტური ალტყინებისა ან ვიტალიზმის, ნიცშეანური გაგების სიცოცხლის ტოპოსიც იყოს, რაც ექსპრესიონისტი პო-ეტისათვის უმთავრესი ესთეტიკური ღირებულებაა. ამ განწყო-ბითა და მსოფლგანცდით კი გერმანული ექსპრესიონიზმი იტალ-იურ ფუტურიზმთან ამჟღავნებს გარკვეულ სიახლოვეს:

Wie schön ist diese stolze Stadt der Gierde!
Ihr Elend und geschmähter Überfluss
Und schwere Straßen sehr verzerrte Zierde.
Schamloser Tag entdeckt dir die Konturen,
Die Häuser stehen befleckt mit Staub und Ruß...

(J. van Hoddis, „Stadt“, 1909) [www.gutenberg... (b)]⁴

და. ქალაქის ელექტრონის ფარნებზე წარმოუდგენელია ნანატრი წარსული“ (ტ. ტაბიძე, „ცისფერი ყანწებით) [ჟურნალები..... 2011(a): 121-122]; ასევე, შდრ.: „ახალი კულტურა შეუძლებელია სოფლური ელფერით, ახალი კულ-ტურა დიდი ქალაქითაა მუდამ დაშტამპული“ (კ. გამსახურდია, „**Declaratia Pro Mea**“) [გამსახურდია 1983: 400].

- 3 „ქუჩებმა ძარღვებივით დასერეს ქალაქი, ურიცხვ ადამიანთა მასსა ქრება და ჩნდება, მარად ყრუ ხმა გამოდის ყრუ ყოფისაგან და ერთფეროვან ხმად ვრცელდება მდუმარებაში“ (გეორგ ჰაიმის ლექსის „ქალაქი“ ციტატის ბნკ-არედეული თარგმანი ჩემია – კ. ბ.).
- 4 „რა მშვენიერია ეს მწყურვალი ქალაქი! რა მშვენიერია მისი სილატაკე და ფუფუნება, გადატვირთულ ქუჩების ორნამენტები. უბინო დღე გიჩვენებს მონასმებს – სახლები ჩამდგარან მტვერსა და ნაცარში“ (იაკობ ვან ჰოდისის ლექსის „ქალაქი“ ციტატის ბნკარედეული თარგმანი ჩემია – კ. ბ.).

თუკი გავითვალისწინებთ ექსპრესიონიზმის იმ არსებით თვისებას, რასაც *ანტინომიურობა* ჰქვია, რაც ფუნდამენტურ მსოფლმხედველობრივ სიბრტყეზე ექსპრესიონიზმში ვლინდება ე. წ. მესიანისტური და აპოკალიფსური დისკურსების ფორმით, გასაკვირი არაა, რომ დიდი ქალაქის მიმართაც გამოვლენილია ეს ამბივალენტურობა. მაგრამ ექსპრესიონიზმი, იგი პირობითად „აპოკალიფსურია“ თუ „მესიანისტური“, ორივე შემთხვევაში *გამოცხადებითია* თავის შინაგან ფუნდამენტურ არსში.

კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ურბანისტული ლირიკაც უპირველეს ყოვლისა *გამოცხადებითი ბუნებისაა* და ეს გამოცხადებითობა აქ ასევე ორივე მიმართულებით ვლინდება – მისი ურბანისტული ლირიკული ტექსტები შეიცავენ როგორც აპოკალიფსურ, ისე მესიანისტურ დისკურსებს, რომელთა ანტი-ნომიურობა საბოლოო ჯამში კაიროსულ პათოსში ერთიანდება და ნეიტრალდება. შესაბამისად, კ. გამსახურდიას ურბანისტულ ლირიკაში გადმოცემული და გაცხადებულია (*გამოცხადებულია*) ე. წ. *ახალი ადამიანის*, ანუ ახალი ადამის, განახლებული ადამიანისა და საკრალურად გარდასახული ყოფიერების პროფეტული ვიზიონები.

სწორედ იოანე ნათლისმცემლისეული და იოანე ღვთისმეტყველისეული მესიანისტური ეთიკითა და მამხილებელი პათოსითაა აღვსილი ლექსების – „ქრისტე პარიზში 1999 წელს“⁵ და „ბერლინი“ – ლირიკული გმირი. ეს პოზა კი იმთავითვე დამახასი-

5 საბჭოთა პერიოდის ოფიციალურ გამოცემებში, როგორც ჩანს, ცენზურის გამო (მაგ., იხ. „ქართული პოეზია“, ტ. 12, გვ. 616-620, 1982, გამ.-ობა „ნაკადული“), კონსტანტინეს ამ ლექსს ჰქვია „პარიზი 1919 წელს“, რაც არასწორია, ვინაიდან თავდაპირველად ჟურნალ „კავკასიონის“ №3-4-ში (1924) ლექსს ერქვა სწორედ ასე – „ქრისტე პარიზში 1999 წელს“ (ჟურნალები... 2011(ც): 327). გარდა ამისა, თარიღს „1999“ კონცეპტუალური დატვირთვა აქვს: თუკი გავითვალისწინებთ ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობას და იმ ფაქტორს, რომ ამ ლექსს ექსპრესიონისტი კ. გამსახურდია სწორედ ექსპრესიონისტული მსოფლმხედველობის კონტექსტში ქმნის, მაშინ თარიღით „1999“ მინიშნებულია, ერთი მხრივ, კონკრეტული ეპოქის, გარკვეული ისტორიული ციკლის დასასრული, კერძოდ, დესაკრალიზებული და დეჰუმანიზებული მოდერნის ეპოქის, როგორც ციკლის, წრის, აღსასრული/დასასრული და, მეორე მხრივ, ახალი სპირიტუალური და „მითოსური“, ანუ პირველსაწყისებთან დაბრუნებული ეპოქის/ციკლის, ახალი ათასწლეულის დასაწყისი და ე. წ. *ახალი ადამიანის*, ანუ ახალი სპირიტუალური ცოდნითა და სულისკვეთებით მოქცეული და განათლებული ადამიანის მოვლინება.

ათებელია მესიანისტური და გამოცხადებითი ექსპრესიონიზმისა და მისი ლირიკული გმირისათვის. აქვე შევნიშნავთ, რომ პარიზი და ბერლინი აღნიშნულ ლირიკულ ტექსტებში ფუძნდებიან მოდერნული დესაკრალიზებული ეპოქის იკონურ ტოპოსებად. ამასთან აღნიშნულ ტექსტებში გამოვლენილია ქალაქური ვიტალიზმის, ქალაქური სიცოცხლის ესთეტიკურ ფენომენად გზნება და მის ახალ ესთეტიკურ საგნად ქცევა („დიდი ქალაქის ავხორცობის წითელი რაში“), წარმოჩენილია ქალაქურ სივრცეში ადამიანის სუბიექტურობის დისოციაციის, ტოტალური დეჰუმანიზაციისა და დესაკრალიზაციის პრობლემატიკა, ასევე მინიშნებულია პირველყოფილი ბუნებისა (როგორც საკრალური, მითოსურ-ბიბლიური ტოპოსის) და მანქანურ-ტექნიკური ცივილიზაციის (ქალაქი-„მოლოხი“, ქალაქი-„სოდომი“) აპრიორული დაპირისპირება:

ოჰ, რარიგ მიყვარს ფეერის უხვი წუთები,
ქშენა, ზანზარი, თქარათქური, რბენა, განგაში,
ამ ქედმოხრილთა ოფლიანი მკლავის კუნთები,
დიდი ქალაქის ავხორცობის წითელი რაში!

.....
დიდია შენი გარყვნილება, შენი ცთუნება,
ფერსა ჰკარგავენ შენს სხივებთან მნათობნი ცისა,
მე შენს ნიაღში მავიწყდება დედა-ბუნება,
შენს ქარხნებს ასდით ოხშივარად ოხვრა მიწისა.

.....
აქ უფლის ნაცვლად ელექტრობას ევედრებიან,
ყვითელ ლითონსა შეუცვლია მაცხოვრის ხატი,
მილიონები თვალის ფშვნეგით ფეხზე დგებიან,
აქ ისარია მბრძანებელი და ციფერბლატი.
(„ბერლინი“) [ჟურნალები... 2011(b): 251-252].

აქ კარგად ვლინდება ლირიკული გმირის, ერთი მხრივ, დეპერსონალიზაციის პროცესი, რაც გამოიხატება მის დიდი ქალაქის სივრცეში განზავებითა და დიდი ქალაქის „ველოციფერული“ (გოეთე) ცივილიზაციის მიერ მისი მოჯადოებით, უფრო სწორად, „განჯადოებით“ („Entzauberung“) (მ. ვებერი) („დიდია შენი გარყვნილება, შენი ცდუნება“), მეორე მხრივ კი, მოცემულია ლირიკული გმირის, როგორც მოდერნის ეპოქის ადამიანის,

დეზორიენტაცია სამყაროში, რაც გამოხატულია საკრალური პირველსაწყისისაგან მისი მონყვეტილობით („აქ უფლის ნაცვლად ელექტრობას ევედრებიან, / ყვითელ ლითონსა შეუცვლია მაცხოვრის ხატი“).

ამასთან ისიც იკვეთება, რომ ქალაქისადმი ლირიკული გმირის დამოკიდებულება ამბივალენტურია: ერთი მხრივ, იგი მოხიბლული და აღტაცებულია ამ ახალი მოდერნული სივრცით, რომელიც ადამიანის ფაუსტური გონებისა და ნებელობის ახალი მონაპოვრია და ამავდროულად ახალი ესთეტიკურ-ვიტალური ტკობის ობიექტიცაა („ოჰ, რარიგ მიყვარს ფეერიის უხვი ნუთები,/ქმენა ზანზარი, თქარათქური, რბენა, განგაში“), მეორე მხრივ, იგი გრძნობს დიდი დანაკარგსაც, ვინაიდან ქალაქურ სივრცეში შთანთქმულობა იწვევს მის შინაგან დესაკრალიზაციასა და სპირიტუალურ გამოფიტვას, რაც ნიშნავს მის ღვთაებრივი პირველსაწყისებისაგან საბოლოო და სამუდამო მონყვეტას („აქ ისარია მბრძანებელი და ციფერბლატი“).

ამის პარალელურად კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტულ ლირიკაში გადმოცემულია ლირიკული გმირის პროფეტიზმიც, რაც უკავშირდება საკრალური ცნობიერებითა და დიონისური გზნებით აღვსილი მომავალი კაცობრიობისა და ახალი ღვთაებრივი სულიერებით აღვსილი სამყაროს ვიზიონებს: ექსპრესიონისტი ლირიკული „მე“ საბოლოო ჯამში აცნობიერებს, რომ უსულო, უსიცოცხლო მანქანურ-ტექნიკური ცივილიზაცია და ყოფის ირაციონალური რაციონალიზაცია ადამიანის არსებასა და არსებობაში ბადებს სიცარიელისა და უსაზრისობის ტრაგიკულ განცდას. შესაბამისად, ლირიკული გმირის კაიროსულ ვიზიონებში თანამედროვე მოდერნის ეპოქა, ან ისტორიული მოდერნი, აპოკალიფსური ჟამის კულმინაციაა, რომლის გარდაუვალ აღსასრულსაც თავისთავად უნდა მოჰყვეს ახალი საკრალურ-მითოსური ათასწლეულის დაფუძნება და ახალი, ქრისტეში ნათელღებული კაცობრიობის დაბადება:

კრთოდეთ,
მაღალო,
თვალშეუდგომო
სასახლეებო,
ოტელებო,
ლამის ბარებო.

თქვენ:
მოედნებო სენჟერმენის,
კონკორდ და კლიში.
არ გერიდებათ
თქვენ უფლის ენის?
ნუთუ არა გაქვთ
მაცხოვრის შიში?
შენც
ეიფელო,
ბაბილონო ჩვენ საუკუნის,
მოდის გრიგალი, ვერ გიშველის შენ მეხამრიდი.
ეგ არ გეგონოს არც მაროკო, ალჟირ ან ტუნის,
არც გერმანია,
ალბიონი ცრუ და პირფლიდი.
როგორც ლანქერი,
ვაგრამის გზით და ეტუალით,
ბრბო გაექანა ნოტრდამისკენ
მირაბოს ხიდით.
მოლანდება სინამდვილე ნახული თვალით,
ისმის ძახილი პოზაუენის კიდიდან კიდით.
მოდის
უფალი
ფენშიშველა, გაუკითხავი
და გეკითხებათ:
„ეგ თქვენა ხართ, სულს ფულზე ყიდდით?“
მოდის
უფალი,
მოკრძალებით დახარეთ თავი,
ეპიფანიის სასწაული დღე არის დიდი.
(„ქრისტე პარიზში 1999 წელს“) [ჟურნალები... 2011(ც): 328].

მართალია, კ. გამსახურდიას ურბანისტული ლირიკა არაა მრავალრიცხოვანი, თუმცა ურბანისტული ლირიკის ის რამდენიმე ნიმუში („ბერლინი“, „ქრისტე პარიზში 1999 წელს“, „ნოემბრის ქარი“), ალბათ, უნდა გავიაზროთ როგორც პირველი ცდა, შეიძლება ითქვას, რომ წარმატებული პირველი ცდა, ქართული ლირიკის მოდერნისტული პოეტიკით განახლებისა და „ევროპული რადიუსით“ გამართვის თვალსაზრისით, უნდა გავიაზროთ, როგორც ერთ-ერთი პირველი ცდა ურბანისტული ლირიკის ჟანრის ქართულ პოეზიაში დაფუძნებისა და მომავალი ქართველი ლირიკოსების ამ ახალ ჟანრზე ორიენტაციის თვალსაზრისით.

დამონმებანი:

ანდრეოტი 2009: M. Andreotti, *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern: Haupt Verlag, 2009.

გამსახურდია 1983: კ. გამსახურდია, თხზულებანი 10 ტომად, გამ.-ობა „საბჭ. საქართველო“, თბილისი, 1983.

ჟურნალები... 2011(a): ტ. ტაბიძე, *ცისფერი ყანწებით*; კრებულში: ლიტერატურული ჟურნალები, 1910-1920-იანი წლები, ნიგნი პირველი, ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, თბილისი, 2011.

ჟურნალები... 2011(b): კ. გამსახურდია, *ბერლინი*; კრებულში: ლიტერატურული ჟურნალები, 1910-1920-იანი წლები, ნიგნი პირველი, ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, თბილისი, 2011.

ჟურნალები... 2011(c): კ. გამსახურდია, *ქრისტე პარიზში 1999 წელს*; კრებულში: ლიტერატურული ჟურნალები, 1910-1920-იანი წლები, ნიგნი მესამე, ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, თბილისი, 2011.

www.gutenberg... (a): <http://gutenberg.spiegel.de/autor/georg-heym-273>

www.gutenberg... (b): <http://gutenberg.spiegel.de/autor/autor/jakob-van-hoddis-1396>

ფრანც კაფკას ნოველა „განაჩენის“ („Das Urteil“) ეგზისტენციალური სივრცე (ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაცია)*

*ეუძღვნი მასწავლებლის,
პროფ. ნოდარ კაკაბაძის 90 წლის იუბილეს*

კაფკალოგიაში დიდი ხანია შენიშნულია, რომ ფრანც კაფკას (1883-1924) პროზის მრავალმხრივი წაკითხვაა შესაძლებელი – ბიოგრაფიული, თეოლოგიური, ესქატოლოგიური, ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური, ფსიქონალიტიკური, მითოსური, სოციოლოგიური, პოლიტიკური და ა. შ. [Serrer 1996: 266-267; Vietta 2007: 144; კაკაბაძე 1971a: 66]. აღსანიშნავია, რომ ფრ. კაფკას უკვე პირველივე ნოველა „განაჩენი“ („Das Urteil“) [1912] ტენდირებს ამგვარი მრავალმხრივი წაკითხვისადმი, ამ პროზაული ტექსტის მრავალმხრივი ინტერპრეტაციაა შესაძლებელი სხვადასხვა საანალიზო მოდელებისა თუ საინტერპრეტაციო მეთოდების ბაზაზე. კაფკას „განაჩენის“ სწორედ ეს სპეციფიკაა გათვალისწინებული ო. იარაუსისა და შტ. ნოიჰაუზის მიერ გამოცემულ სპეციალურ კრებულში, რომელიც გვთავაზობს ამ ნოველის განმარტებას მე-20 საუკუნის სხვადასხვა ლიტერატურის თეორიების ფარგლებში შემუშავებული ათი საანალიზო მოდელის ბაზაზე [Jahraus/Neuhaus 2002]. ეს საანალიზო მოდელებია/საინტერპრეტაციო მეთოდებია: **ჰერმენევტიკული, რეცეფციული ესთეტიკის (Rezeptionsästhetik), სტრუქტურალისტური, პოსტსტრუქტურალისტური/დეკონსტრუქცივისტული, დისკურსის ანალიზის (Diskursanalyse), სისტემის თეორიის (Systemtheorie), გენდერული, ფსიქონალიტიკური, სოციოლოგიური, ინტერტექსტუალური საინტერპრეტაციო მეთოდები/საანალიზო მოდელები.**

თუმცა მიმაჩნია, რომ კაფკას ამ პროზაული ტექსტის (და, ზოგადად, კაფკას პროზის და, უფრო ზოგადად, მხატვრული ტექსტის) სიღრმისეული საზრისის მეტ-ნაკლებად სრულყოფილი

* თავდაპირველად გამოქვეყნდა: სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, №15, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამობა, თბილისი, 2014. (გვ. 48-60)

ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას სწორედ ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური ნაკითხვა იძლევა ჰერმენევტიკული მეთოდის ბაზაზე. კაფკას მოთხრობის ჩემეულ ანალიზს სწორედ ჰერმენევტიკული საინტერპრეტაციო მოდელი უდევს საფუძვლად, რომლის ბაზაზეც შევეცადე წარმომეჩინა ნოველის შინაგანი ლოგოსი, ანუ ტექსტის „აბსოლუტური“, პირველადი, უმთავრესი, ძირითადი სიღრმისეული საზრისი, მიუხედავად იმისა, რომ თავად კაფკა საკუთარი ნოველის ინტერპრეტაციის შეუძლებლობაზე მიუთითებდა – „განაჩენის ახსნა შეუძლებელია“ (**„Das Urteil ist nicht zu erklären“**) [Briefe... 1976: 396], ანუ ტექსტის სწორედ უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის არსებობისა და წვდომის (განმარტება-გაგების) შესაძლებლობას უკუაგებდა.¹

შესაბამისად, კაფკას ტექსტის ჩემეული ინტერპრეტაცია იმპლიციტურად უპირისპირდება ტექსტის დეკონსტრუქცივისტულ ინტერპრეტაციას, ვინაიდან დეკონსტრუქცივისტული მიდგომა იმთავითვე გამორიცხავს კაფკას ამ ტექსტში (და ზოგადად, მხატვრულ ტექსტში) ერთი ძირითადი, უმთავრესი, „აბსოლუტური“, პირველადი და წარმმართველი საზრისის შესაძლებლობას, რამდენადაც დეკონსტრუქცია ავითარებს საინტერპრეტაციო პლურალიზმს, ანუ **a priori** აფუძნებს ტექსტის ურთიერთსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავ საზრისთა თანაფარდობასა და თანაბარმნიშვნელობას და ამით საერთოდ უარყოფს ტექსტში „აბსოლუტური“, ე. ი. უმთავრესი, ძირეული, პირველადი საზრისის არსებობას, ან საერთოდ ტექსტში რაიმე საზრისის არსებობას და ამგვარად უპირისპირდება ჰერმენევტიკულ მეთოდს კერძოდ და ჰერმენევტიკას ზოგადად [Jahraus 2002: 241-245]. მაშინ, როდესაც ჰერმენევტიკის (ჰერმენევტიკული მეთოდის) მიზანი ტექსტის დაფარული უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის (შინაგანი ლოგოსის) განჭვრეტა და წვდომა.*

* ო. იარაუსი, ცოტა არ იყოს, ამარტივებს საქმის არსს, როდესაც მიუთითებს, თითქოს ჰერმენევტიკული მიდგომა ტექსტის მხოლოდ პირდაპირი/სწორხაზოვანი აზრის (**der gerade Sinn**) ინტერპრეტაციაზეა ორიენტირებული, ანუ მხოლოდ ისეთი ტექსტის ინტერპრეტაციაზე, რომელიც მხოლოდ არაურთიერთგამომრიცხავ, თანმიმდევრულ, ლოგიკურად გამართულ აზრს შეიცავს [Jahraus 2002: 241] და ამგვარად ცდილობს ტექსტის დეკონსტრუქცივისტული ინტერპრეტაციის „ლევგითმაციას“. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ ჰერმენევტიკული მეთოდი უპირველესად სწორედ ტექსტის არაპირდაპირი აზრის, ამ შემთხვევაში, როგორც დაფარული, ისე არათანმიმდევრული, არალოგიკური

როგორც ცნობილია, ზოგადად, მოდერნისტული პროზის, და კონკრეტულად, ფრ. კაფკას პროზის ერთ-ერთი უმთავრესი პოეტიკური მახასიათებელია მისი *პარაბოლური*, *იგავური* არსი, რაც გულისხმობს ტექსტში მოცემული თითქოსდა კერძო საყოფაცხოვრებო, ან ფანტასტიკურ-პარადოქსალური შემთხვევის ფარგლებში ადამიანის ზოგადი ეგზისტენციალური თუ ონტოლოგიური პრობლემატიკის პროექცირებას. კაფკასთან, როგორც წესი, *პარაბოლურობა* ფუნდდება პარადოქსალური და ფანტასტიკური, სიურრეალისტური ტიპის ტოპოსებისა და ტროპების ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო სიტუაციებში მონტაჟისა და ინტეგრირების საფუძველზე და ურთიერთგამომრიცხავ მონაცემთა, მოცემულობათა და დისკურსთა შერწყმის საშუალებით [Neuhaus 2002: 90-93]. შესაბამისად, კაფკას ტექსტებში *პარაბოლურობა* ვლინდება, ერთი მხრივ, როგორც პერსონაჟის ეგზისტენციალური ზღვრულობისა (შდრ., კ. იასპერსისეული „ზღვრისეული სიტუაცია“/„**Grenzsituation**“) და, მეორე მხრივ, როგორც ეგზისტენციალური გაუცხოების გაინტენსიფების იგავურ-ალეგორიული ხერხი. სწორედ მსგავსი *პარაბოლურობა* ვლინდება კაფკას მოთხრობაში „მეტამორფოზა“ („**Verwandlung**“), სადაც მთავარი პერსონაჟის პარაზიტ მწერად გადაქცევა წმინდად *პარაბოლურ-*

და ურთიერთგამომრიცხავი აზრის გაგება-განმარტებაზეცაა ორიენტირებული, რაც – ლოგიკური არათანმიმდევრობა – მხოლოდ პოსტმოდერნისტულ ტექსტებს არ ახასიათებთ, არამედ მოდერნისტულ და რომანტიკულ ტექსტებსაც: ტექსტში გამოყოფილი ქვესაზრისების (ნაწილების) გაგება-განმარტების საფუძველზე (რომლებიც – თუნდაც ისინი ურთიერთგამომრიცხავნი იყონ – ერთმანეთს ავსებენ) ხორციელდება თანმიმდევრული სვლა ტექსტის დაფარული უმთავრესი, ძირითადი სიღრმისეული საზრისის (მთელის) წვდომისა და განჭვრეტისაკენ, რითაც ჰერმენევტიკული საინტერპრეტაციო მეთოდი იმთავითვე უკუაგდება არა განსხვავებულ წაკითხვათა შესაძლებლობას სხვადასხვა საინტერპრეტაციო მეთოდების ბაზაზე, არამედ უარყოფს თავად ინტერპრეტაციის პროცესში თვითმიზნად ქცეულ ურთიერთგამომრიცხავ საზრისთა უსასრულო დაშლა-ანეყობისადმი „ვნებას“ და, აქედან გამომდინარე, გამორიცხავს ერთი ტექსტის ფარგლებში საზრისთა რელატივიზმს. თუმცა მიმაჩნია, რომ დეკონსტრუქცივისტული მიდგომა სწორედ რომ პოსტმოდერნისტული პოეტოლოგიური პრინციპებით შედგენილი ტექსტების ინტერპრეტაციაზეა ზედმიწევნით მორგებული. მაგრამ დეკონსტრუქცივისტული საინტერპრეტაციო მეთოდი აქაც გვერდს ვერ აუვლის ჰერმენევტიკული წრის მეთოდს.

სიმბოლური არსის მატარებელი ტოპოსია: აქ მეტამორფოზის ტოპოსს გრეგორ ზამზას ეგზისტენციალური ზღვრისეულობისა და რეალობაში და რეალობისადმი მისი გაუცხოების გაინტენსივების მხატვრული ფუნქცია აკისრია, რომ აღარაფერი ვთქვათ მეტამორფოზის ტოპოსის საფუძველზე მოთხრობაში განვითარებულ ნიცშეანური ტიპის სკეპტიკურ ანთროპოლოგიასა [Oschmann 2009: 134-138] და ადამიანის არსის ქრისტიანული, რენესანსული, ან განმანათლებლური გაგების დეკონსტრუქციაზე.*

შესაბამისად, კაფკას ტექსტებში გამოვლენილი პარაბოლურობის საფუძველზე ტექსტში მოცემული ამბავი ფუძნდება არა როგორც კერძო საყოფაცხოვრებო/ყოფითი შემთხვევა, არამედ როგორც ზოგადი ეგზისტენციალური ვითარება, როგორც ეგზისტენციის ზოგადი მოდელი (გერმ. **Modellsituation**).

სწორედ მსგავსი პარაბოლური ფუნქციის მატარებელია კაფკას პროზაში უხვად მოცემული იურისპრუდენციასთან და სასჯელსა და სრულდებასთან დაკავშირებული ტოპოსები: გამოძიება, სასამართლო, გამასწორებელი კოლონია, ასევე, თვით სამართალმცოდნეობითი ლექსიკით მარკირებული და კოდირებული სათაურები – „განაჩენი“ („**Das Urteil**“), „კანონის წინაშე“ („**Vor dem Gesetz**“), „პროცესი“ და ა. შ. შესაბამისად, კაფკას პროზისათვის დამახასიათებელი პარაბოლური არსიდან გამომდინარე, აღნიშნულ პარაბოლურ ტოპოსთა სპეციფიკა სწორედ ის არის, რომ თითოეული მათგანი კაფკას მხატვრულ ტექსტებში ფუძნდება, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ზოგადი ეგზისტენ-

* შდრ., ასევე პარაბოლური დატვირთვა აქვს, მაგ., ა. დეობლინის რომანში „**Berlin. Alexanderplatz**“ (1929) ბერლინის ტოპოსს, სადაც ბერლინი ძველი ალტემის ანალოგიით სიმბოლურად განასახიერებს თანამედროვე სოლომსა და გომორს, ან სიმბოლურად განასახიერებს ნიცშესეულ ირაციონალს – სი-ცოცხლეს (გერმ. **Leben**), ყოფიერების ირაციონალურ პირველსაწყისს, რომლის საფუძველზეც ყოფაში – ამ შემთხვევაში, თანამედროვე მოდერნულ ყოფაში – მიმდინარეობს ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული უსასრულო/მარადიული სტიქიური წარმოქმნა და გაქრობა, დაბადება და კვდომა: რომანის ტექსტში ლაიტმოტივად განვითარებული ალექსანდერპლაცის უსასრულო/დაუსრულებელი და ყოვლად უსაზრისო მოდერნული რეკონსტრუქცია და განაშენიანება, რომელიც ადამიანების სიცოცხლის (სისხლის, ოფლის და ცრემლების) ხარჯზე წარიმართება და რომელიც ხორცსაკეპივით ნთქავს, აქრობს და არარასეულ ფინალობაში აგზავნის ადამიანებს, სწორედ ბერლინის ტოპოსის პარაბოლურ და სიმბოლურ არსზე მიაწინებს.

ციალური სივრცის და არა კონკრეტული კრიმინალური თუ სამართლებრივი სივრცის მარკერი, ფუძნდება როგორც ძირეულ ეგზისტენციალურ ვითარებათა მარკერი.*

* პრინციპულად მიმაჩნია, რომ მოდერნისტული პროზაული ტექსტების ინტერპრეტაციისას აუცილებელია ისტორიზმის პრინციპის გათვალისწინება, ანუ იმ ისტორიულ და მენტალურ კონტექსტთა გათვალისწინება, რა პირობებშიც იქმნებოდა მოდერნისტული ტექსტები, ვინაიდან, იმავე პოსტმოდერნისტული პროზაული ტექსტებისაგან განსხვავებით, მოდერნისტული ტექსტები აპრიორული რეაქცია საკუთარ თანადროულ ეპოქაზე – მოდერნზე და მათში ვლინდება ამ ეპოქის მიერ მოტანილ მენტალურ-მსოფლმხედველობრივ ცვალებადობათა (მაგ., ცნობილი მეტაფიზიკური „რყევა“ – ნიცშესეული *ღმერთის სიკვდილი* და ღირებულებათა გადაფასება) მიღება ან უკუღებება. თუკი, მაგ., პოსტმოდერნისტული ტექსტები არ ავლენენ მსგავს რეფერენციულობას, ანუ მსოფლმხედველობრივ მიმართებას საკუთარი ეპოქისადმი და ფუძნდებიან როგორც თავისებური „წმინდა“, ჰერმეტიული ტექსტები, მაშინ ეს რეფერენციულობა, ანუ გარე სინამდვილისადმი, აქ, ისტორიული პროცესისადმი, კრიტიკული და მსოფლმხედველობრივი მიმართება მოდერნისტული პროზაული ტექსტების აპრიორული პოეტიკური და სემანტიკური მახასიათებელია – შდრ., თ. მანის „ჯადოსნური მთა“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“, ჰ. ბროხის „მთვარეულები“, ჯ. ჯოისის „ულისე“, რ. მ. რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანანერები“, მ. პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“ და სხვ.: „სოციალური ცვლილებების ასახვა – ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომუნიკაციის ახალი ფორმები (ტელეფონი, ტელეგრაფი, რკინიგზა, ავტომანქანები), ახალი მედია საშუალებები (რადიო, უურნალ-გაზეთები) – არ ქმნის მოდერნისტული რომანის ცენტრალურ პრობლემატიკას. პრობლემატიკა, რაც აქაა მოცემული, სულ სხვაგვარია: ეს არის საზოგადოებაში თანამედროვე სუბიექტურობის პრობლემატიკა, მოდერნიზმის ეპოქაში მისი შინაგანი დაქუცმაცებულობა და დაშლა. სწორედ აქ ვლინდება მენტალობის ცვალებადობა, რაც ისტორიულ მოდერნს, როგორც ისტორიულ პროცესს, ადამიანისათვის მოაქვს“ (აქ და ყველგან გერმანულ ავტორთა ციტატების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.) [Vietta: 2007: 20-21]. შდრ.: „სწორედ ლიტერატურული მოდერნიზმი ააშკარავებს ყველაზე ცხადად ლიტერატურის ისტორიითა და საზოგადოებრივი ცხოვრებით განპირობებულობას, ვინაიდან ბიურგერული (ე. ი. რეალისტური – კ. ბ.) მწერლობისაგან განსხვავებით, რომელიც სიცოცხლის/სინამდვილის ჰარმონიულობის ილუზიას ქმნის და ამით ნამდვილი რეალობის საპირისპიროდ უტოპისტური სამყაროს პროექტს გვთავაზობს, ლიტერატურული მოდერნიზმი საძაგელსა/საზიზღარსა და საშინელზეა ორიენტირებული და ამით ხელოვნებისა და სიცოცხლის/სინამდვილის დაახლოებას ცდილობს“ [Andreotti 2009: 100]. ასევე შდრ.: „თანამედროვე სუბიექტის მრავალმხრივი კონფლიქტებით დატვირთული კონსტიტუცია [...] ამავდროულად ლიტერატურული მოდერნიზმის პერმანენტული პრობლემატიკაა“ [Anz 1999: 108]. მსგავსი რეფერენციულობა ასევე დამახასიათებელია კავკას პროზისათ-

ამიტომაც, მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტი მაშინათვე დესტრუირდება, როგორც კი იგი კაფკას ტექსტის სათაურიდან უშუალოდ ტექსტზე გადადის: მიუხედავად სათაურში მოცემული სამართალმცოდნეობითი ტერმინებისა თუ ლექსიკისა („განაჩენი“, „პროცესი“, „კანონის წინაშე“ და სხვ.) მკითხველი სასამართლო გარჩევების, ან საგამოძიებო დისკურსს კი არ ენაფება*, არამედ ამის საპირისპიროდ იგი ტექსტში მოდერნის ეპოქის ადამიანის წმინდად ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას აღმოაჩენს.

სწორედ მსგავსი, კაფკასთვის დამახასიათებელი პარაბოლურობით, „პარაბოლური ესენციით“ გამოირჩევა მწერლის სიცოცხლეშივე გამოცემული პირველი ნოველა „განაჩენი“ (**„Das Urteil“**), სადაც სათაურში კოდირებული და შემდგომ ტექსტში განვითარებული განაჩენის დისკურსი, რომელიც მამის მიერ შვილისათვის განაჩენის გამოტანით და შვილის თვითმკვლელობით კულმინირდება, წმინდად ეგზისტენციალური ზღვრულობის გამაინტენსივებელ ტოპოსად ფუნქციონირებს. შესაბამისად, განაჩენის ტოპოსის ამ აპრიორული პარაბოლურობიდან გამომდინარე, იგი უკვე იმთავითვე შეიცავს მსოფლმხედველობრივი განზოგადების მხატვრულ ფუნქციას.*

თუმცა, ერთი შეხედვით, ნოველა თითქოსდა არ ამჟღავნებს მსგავსი განზოგადების წინაპირობებს: აქ, თითქოსდა რეალისტური მხატვრული თხზვის მეთოდითა და რეალისტური პოეტოლოგიური პრინციპებით (მაგ., ნოველის სიუჟეტისა და კომპოზიციის ე. წ. „ჩარჩოს“ პრინციპით აგება-განვითარება), კაფკა ასახავს მის თანამედროვე ტიპიურ ბიურგერულ რეალობას ბი-

ვის და, მათ შორის, „განაჩენისთვის“, იგი იქმნება სწორედ მოდერნის ეპოქის კონტექსტში და უპირველეს ყოვლისა მასზე აპრიორული რეაქციაა: „რომანებში „ამერიკა“ და „პროცესი“ კაფკამ მისი თანადროული მოდერნული სოციალური და ეკონომიკური სტრუქტურები ასახა. აქ მას, შესაძლოა, ის გამოცდილება გამოდგომოდა, რომელიც კაფკამ მუშათა უბედური შემთხვევებისაგან დამზღვევ კომპანიაში თოთხმეტწლიანი მუშაობის მანძილზე დააგროვა. მისი თაობის ავტორთა უმეტესობისაგან განსხვავებით, კაფკას ყველაზე მეტად, თითქმის ყოველდღე უწევდა კონფრონტაცია ინდუსტრიული რევოლუციის შედეგებთან“ [Serrier 1996: 263].

* ფრ. კაფკას ნოველაში პარაბოლურობა თვით სინტაგმატურ დონეზეც კი ვლინდება: უკვე ნოველის სპეციფიკური დასაწყისი, კერძოდ, მისი ბიბლიურ, ან ზღაპრის წარაცეხისთან სიახლოვე, მიაწინებს ამაზე: „ეს იყო...“ (**„Es war...“**) [Scheffel 2002: 62].

ურგერი პერსონაჟებით (კომერსანტი მამა-შვილი, ასევე, მთავარი პერსონაჟისვე – გეორგის – კომერსანტი მეგობარი, მსახური ქალი), მათი ბიურგერული შეზღუდული მოთხოვნილებებით, ბანალური ბიურგერული ოჯახური გაუგებრობებითა და დაპირისპირებებით (შდრ. მამის თავდაპირველი ბუზლუნი და ნუნუნი მისადმი შვილის მიერ უყურადღებობის გამოჩენის გამო და ა. შ.). ასევე, ნოველის ტექსტში გადმოცემულია მთავარი პროტაგონისტის (გეორგის) სამომავლო გეგმები საკუთარი ოჯახის შექმნასთან დაკავშირებით და ინფორმაცია ოჯახის სამომავლო თუ მიმდინარე კომერციული საქმიანობის შესახებ. ამდენად, იქმნება ილუზია, თითქოსდა მოთხრობაში მხოლოდ ახალი სოციალური ფენისათვის, ე. წ. საშუალო თუ მცირე ბიურგერული სოციალური ფენისათვის დამახასიათებელი ცხოვრებისეული ეპიზოდები და მასთან დაკავშირებული პრობლემატიკაა მოცემული.

მაგრამ, საინტერესო სწორედ ის არის, რომ ამ ბანალურ, თითქოსდა ბიურგერულ გარემოში მოულოდნელად, ყოველგვარი საფუძვლიანი მოტივირების გარეშე ვითარდება ტრაგედია: კერძოდ, შვილისადმი მამის საყვედურები (პრინციპში, ერთი ჩვეულებრივი, ერთჯერადი საყოფაცხოვრებო სცენა) მოულოდნელად გადაიზრდება მამის მიერ შვილის უარყოფასა და მისადმი აბსურდული ბრალდებების წაყენებაში, რაც შემდგომ მთავრდება გეორგის თვითმკვლელობით.

ნოველაში მოცემული მსგავსი არაპროგნოზირებადი და არამოტივირებული სიუჟეტური განვითარება და პროტაგონისტის იმპულსური ქცევა, რაც შემდგომ კაფკას შემოქმედებაში უფრო პარადოქსალურ და სიურრეალისტურ ფორმებს მიიღებს (შდრ. რომანები „კოშკი“, „პროცესი“, ან მოთხრობა „მეტამორფოზა“), უკვე ფუძნდება, როგორც კაფკას პროზის ერთ-ერთი მთავარი პოეტიკური მახასიათებელი და შემოქმედებითი მეთოდი, რის საფუძველზეც (ე. ი. პარადოქსალურობის საფუძველზე) ნოველაში მოცემული ტრაგიკული კოლიზია ფუძნდება არა როგორც „ერთჯერადი“ „საყოფაცხოვრებო“ პროტაგონისტის (გეორგის) „ერთჯერადი“ „საყოფაცხოვრებო“ ტრაგედია, არამედ იგი (ეს ტრაგედია) იძენს განმაზოგადებელ ესენციას და ფუძნდება, როგორც ზოგადად მოდერნის ეპოქის ადამიანის სრული ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის ტოპოსი.²

ნოველაში პარადოქსალური და ურთიერთგამომრიცხავი სიუჟეტური განვითარების მხატვრულ-სემანტიკური ფუნქციაა ყოფიერების, ადამიანური ყოფის აბსურდულობის, უსაზრისობისა და ეფემერულობის გაინტენსიფება (შდრ.: ნოველის დასაწყისში მოცემული გეორგის თითქოსდა წარმატებული და სტაბილური ბიურგერულ-კომერსანტული მდგომარეობა და ცხოვრება ტექსტის სიუჟეტურ განვითარებაში, რომელიც კინოკადრებს მოგვაგონებს, მოულოდნელად რადიკალურად იცვლება სრული კრახით და მთავრდება პროტაგონისტის სიკვდილით), ასევე, თავად მოდერნის ეპოქის მადეჰუმანიზებელი არსის მაქსიმალური წარმოჩენა, რამაც გამოიწვია ადამიანებს შორის კომუნიკაციის შეუძლებლობა და ურთიერთგაუცხოება – შდრ., გეორგსა და მის ბავშვობის მეგობარს შორის საბოლოოდ განწყვეტილი ურთიერთობა, რაც ტექსტში პირდაპირაა აღნიშნული სიტყვით „გაუცხოებული“ („*entfremdet*“) [Kafka 1995: 8], ან მამა-შვილს შორის კომუნიკაციის შეუძლებლობა.

ამგვარად, უკვე თავის პირველივე ნოველაში კაფკა მისთვის დამახასიათებელი პოეტოლოგიური პრინციპების (პარაბოლურობა, პარადოქსალურობა) საფუძველზე ავითარებს ატელეოლოგიურ დისკურსს (რაც შემდგომ მთლიანად მოიცავს მის მთელ შემოქმედებას და მისი პროზის ერთადერთ დისკურსად ჩამოყალიბდება) და უპირისპირდება ქრისტიანობის, განმანათლებლობისა და იდეალისტური ფილოსოფიის (ჰეგელი) ფარგლებში შემუშავებულ ესქატოლოგიურ და მესიანისტურ მეტანარატივებსა თუ დისკურსებს.

ამიტომ, ნოველაში მოცემულ ეგზისტენციალურ სივრცეში პროტაგონისტთა არსებობა, რაც ამავდროულად მოდერნის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციის სპეციფიკის კოდირებაა, ემგვანება არსაიდან გამოგდებულ/გამოტყორცნილ ეგზისტენციას, მარტინ ჰაიდეგერის სიტყვით რომ ვთქვათ, ემგვანება გადაგდებულობას (გერმ. **Geworfenheit**), რაც გულისხმობს მოდერნის ეპოქის (და არა მარტო ამ ეპოქის) ადამიანის სრულ ეგზისტენციალურ უპერსპექტივობას, რამდენადაც ამ ეპოქის ადამიანს უკვე არსებობა უნევს სრული ეგზისტენციალური საყრდენისა (ნიცშეს მიერ გამოცხადებული *ღმერთის სიკვდილი*) და ღირებულებათა სრული გაუფასურების პირობებში.

ამავდროულად, კაფკას ნოველაში ეგზისტენციალური პრობლემეტიკის განმაზოგადებელი ფუნქცია აკისრია პერსონაჟთა პარადოქსალურ ენტელექციას (შინაგან ბუნებას). კერძოდ, განვიხილოთ გეორგის მამის ფიგურა, რომელიც ზედმინვენით შეიცავს პარადოქსალურ ენტელექციას: ერთ ეპიზოდში იგი წარმოგვიდგება ავადმყოფ, უმწეო ადამიანად, რომელსაც შარვლის ჩაცმა-გახდის თავიც არ აქვს და შვილის დახმარების გარეშე ვერც სანოლიდან დგება და სანოლამდეც ძლივს აღწევს, რომელიც მთელ დღეებს საკუთარ ნახევრად ჩაბნელებულ ოთახში ატარებს გაზეთის კითხვაში. მაგრამ იქვე, შემდგომ ეპიზოდში, სწორედ კაფკასთვის დამახასიათებელი მოულოდნელი სიუჟეტური განვითარების საფუძველზე, ანუ *გაუცნაურების* ეფექტის საფუძველზე, აღნიშნული პერსონაჟი გადაიქცევა ჯან-ღონიან, კორპულენტურ, ყოვლისმცოდნე და ყოვლისშემძლე პერსონად, რომელსაც თავდაპირველად ვითომდაც წარმოდგენა არ ჰქონდა, თუ ვინ იყო გეორგის მეგობარი, ხოლო შემდგომ ირკვევა, რომ მან თურმე ყველაფერი იცის გეორგის რუსეთში სამი წლის წინ გადაკარგული მეგობრის შესახებ; ასევე – შეუძლია ბოლო ხმაზე ღრიალი, და ბოლოს, ყოფნის ფსიქოლოგიური ძალმოსილება და უმაღლესი ინსტანციის ანალოგიით საკუთარი შვილისათვის სასიკვდილო განაჩენი გამოაქვს – თანაც კონკრეტული განაჩენი – მაინც და მაინც *წყალში* დახრჩობით სიკვდილი. და აქ საინტერესოა თავად გეორგის რეაქცია: იგი ყოველგვარი პროტესტის გარეშე, უსიტყვოდ და თითქოსდა საკუთარი დანაშაულის შეგრძნების განწყობით უსწარფესად აღასრულებს გამოტანილ განაჩენს და სწორედ მდინარეში იხრჩობს თავს.*

* ერთი მხრივ, ყოფითი, ნორმალური, რეალური და სიურრეალისტურ-პარადოქსალური სცენების „კანონზომიერი“ მონაცვლეობა და ერთმანეთში ინტეგრირება და, მეორე მხრივ, ერთდროულად ნორმალურ და პარადოქსალურ ენტელექციათა (შინაგან არსთა) შემცველი პერსონაჟების შექმნის ხერხი კაფკას, როგორც ჩანს, ცნობილი გერმანელი რომანტიკოსი მწერლის ე. თ. ა. ჰოფმანისაგან აქვს შეთვისებული, რომლის რომანებსა და მოთხრობებში მუდმივად ენაცვლება ერთმანეთს ყოფით-რეალური და ფანტასტიკურ-სიურრეალისტური სცენები, ხოლო პერსონაჟთა ანთროპოლოგიური არსი ერთდროულადაა დეტერმინებული ნორმალური ადამიანური და ფანტასტიკურ-სიურრეალისტური თვისებებით [Kremer 2003: 196]: „კაფკას მხატვრულ-შემოქმედებითი სპეციფიკა ისაა, რომ ყოველდღიურობაში, საოცრად ბანალურ და ტრივიალურ ფილისტერულ გარემოში მოულოდნელად შემოაქვს ფანტასტიკა, სიზმ-

ფინალურ ეპიზოდში მნიშვნელოვანი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური სემანტიკა ენიჭება *მდინარის* სიმბოლიკას, რომელიც უკვე ნოველის დასაწყისშივე ჩნდება [Kafka 1995: 7] და, ამდენად, გეორგის მაინც და მაინც *მდინარეში/წყალში* დახრჩობა სრულიად მიზანმიმართული ავტორისეული ინტენციაა და არა შემთხვევითობა. უფრო მეტიც, *მდინარის/წყლის* სახისმეტყველება ნოველის ცენტრალური სიმბოლიკაა და ტექსტში ფუძნდება როგორც პროტაგონისტის, ისე, ზოგადად, მოდერნის ეპოქის ადამიანის, უპერსპექტივო ეგზისტენციის სემიოტიკური კოდი.

სახისმეტყველებითი ტრადიციის თანახმად, *მდინარის/წყლის* სიმბოლიკას სხვადასხვა და ურთიერთსაპირისპირო საზრისი აქვს: კერძოდ, ქრისტიანობაში *წყალი* (ნათლობის წყალი) სულიერი განწმენდისა და განღმრთობის, მარადიული სიცოცხლის, საღვთო მადლის, საღვთო ტრანსცენდენტურობასთან ზიარების სიმბოლოა, ძველბერძნულ მითოსში – სიკვდილისა და ეგზისტენციალური ზღვრულობის სიმბოლო (შდრ. საიქიოს/ჰადესის მდინარე აქერონტი), ხოლო ფსიქონალიზში *წყალი/მდინარე* სუბიექტის არაცნობიერი ფსიქიკის სიღრმეებს განასახიერებს [Metzler... 2008: 110-111, 415].

რის ლოგიკა, რაც ფაქტიურად ალოგიკურობას უდრის, და პარადოქსულ-კუროზული სიტუაცია. ფანტასტიკური, დაუჯერებელი ამბავი (სიტუაცია, შემთხვევა) აქ ყოველდღიურის, ჩვეულებრივის „პრეტენზიით“ შემოდის. [...] თუ კაფკას წინამორბედებსა და წინაპრებზე მიდგება საქმე, მწერალთა შორის პირველ რიგში გერმანელი რომანტიკოსი ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანი უნდა დავასახელოთ, რომელსაც რატომღაც თვითონ კაფკა, მგონი, არსად არ ახსენებს. ყოველდღიურობისა და ფანტასტიკის ჰოფმანისეული „კომბინაციების“ გარეშე ძნელი წარმოსადგენია კაფკას მხატვრული ოსტატობა, მისი სინამდვილის დუალიზმი და ორპლანოვნება“ [კაკაბაძე 1971a: 85, 86]. ამდენად, შესაძლებელია საუბარი კაფკას ტექსტებში მოცემულ თავისებურ ჰოფმანის ეფექტზე, რომელსაც საბოლოო ჯამში ეფუძნება კაფკას პროზაულ ტექსტებში განვითარებული გაუცნაურების ეფექტი. თუმცა, მხატვრული თხზვის მსგავსი პარადოქსალური ხერხის მსოფლმხედველობრივ-შემოქმედებითი მოტივაცია ორივე ავტორთნ, ცხადია, განსხვავებულია: ფანტასტიკურობის ტოპოსით ჰოფმანი საკუთარ ტექსტში ხორცს ასხამს ცნობილ რომანტიკულ ირონიას (ანუ, შეუძლებლისა და შესაძლებლის, სასრულისა და უსასრულოს თანაარსებობის რეალურობას), ხოლო კაფკა იმავე ტოპოსით აინტენსივებს სამყაროსა/ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის სრულ აბსურდულ და უსაზრისო არსს.

ამ სახისმეტყველებითი ტრადიციისა და თავად ნოველის შინაარსის გათვალისწინებით ცხადი ხდება, რომ ნოველაში *მდინარის* კაფკასეული სიმბოლიკა იმთავითვე მიზანმიმართულად უპირისპირდება *მდინარის/წყლის* სიმბოლიკის ქრისტიანულ გაგებას და 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, ცხოვნება, უკვდავება და აღარც სასუფეველია, არამედ საბოლოო ფინალობა და არარა.

ამგვარად, სწორედ კაფკას პერსონაჟთა, ამ შემთხვევაში მამის ფიგურის პარადოქსალური და „სიურრეალისტური“ ენტელექტია და გეორგის არამოტივირებული და აფექტური ქცევა, ასევე, ნოველის სიმბოლიკა ქმნის იმ წინაპირობებს, როდესაც კაფკას პერსონაჟის (გეორგის) ტრაგედია უნდა გავიაზროთ არა როგორც „ერთჯერადი“, კერძო საყოფაცხოვრებო ვითარება, არამედ როგორც ზოგადეგზისტენციალური პრობლემა, როგორც მოდერნის ეპოქის ადამიანის, ისე, ზოგადად ადამიანის, სასიცოცხლო ფუნდამენტური ეგზისტენციალური პრობლემატიკა: „კაფკას აინტერესებს არა ის თავისებურებანი, რაც გააჩნიათ ამა თუ იმ კლასის, ფენის, სახელმწიფოს, ეროვნების და ა. შ. ადამიანებს, არამედ ის, რაც საერთოა ყველა თანადროული ადამიანისათვის – ე. ი. ზოგად ადამიანური (ანუ, თანამედროვე ადამიანის და, ზოგადად, ადამიანის ზოგადი ეგზისტენციალური ვითარება – კ. ბ.)“ [კაკაბაძე 1971b: 97].³

ამ თვალსაზრისით ასევე გასათვალისწინებელია ტექსტის სიუჟეტური განვითარებისას ინტეგრირებული პარადოქსალური სიტუაციები, როდესაც კაფკას პერსონაჟები სრულიად აბსურდულ და თავისებურ „სიურრეალისტურ“ ვითარებაში აღმოჩნდებიან ხოლმე, რომლის რეალობასა და ჭეშმარიტებაში შემდგომ თავადაც (ისევე როგორც მკითხველს) არ ეპარებათ ეჭვი. მსგავსი ვითარებაა „განაჩენშიც“, როდესაც ფინალურ ეპიზოდში გეორგს მამის აბსურდული ბრალდებების მოსმენა უნევს [Kafka 1995: 16-19].

აქ კარგად ჩანს კაფკას პერსონაჟის ეგზისტენციის თავისებურება: კერძოდ ის, რომ გეორგის „დანაშაული“ აპრიორული ბუნებისაა, და რაც მთავარია, მან არ იცის, რატომაა დამნაშავე. შესაბამისად, გეორგი აპრიორულადაა განწირული იმისათვის, რომ დასჯილ იქნას, რასაც (სასჯელს) იგი ყოველგვარი პროტესტის გარეშე იღებს. მსგავსი პასიურობა, უმწეობა და უუნარობა ყოფიერების/ყოფის მიერ შემოთავაზებული აბსურდის წინაშე (რაც, ზოგადად, კაფკას პერსონაჟების ანთროპოლოგიური და ეგზისტენციალური მახასიათებელია), სადაც ყველანაირი ფსიქოლოგიური, თუ სხვა რამ მოტივაცია იმთავითვე გამორიცხულია, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს კაფკას ნოველის პარაბოლურ არსს: მსგავსი დისპოზიცია – ე. ი., ერთი მხრივ, ყოფიერების აბსურდული არსი და, მეორე მხრივ, გეორგის ტიპის უთვისებო პერსონაჟი (რაც კაფკას პროზის ერთ-ერთი აპრიორული პოეტიკური მახასიათებელია) – იმთავითვე ავლენს პროტაგონისტის ზოგად ეგზისტენციალურ და არა „ერთჯერად“ საყოფაცხოვრებო პრობლემატიკას.* მსგავსი პოეტიკური ხერხით კაფკა ეფექტურად ახერხებს როგორც საკუთარი პერსონაჟების, ისე მოდერნის ეპოქის ადამიანის და, ზოგადად ადამიანის, ეგზისტენციის ე. წ. *ეთიკურ ფაზაზე* ყოლას, ანუ სასონარკვეთით, შიშითა და ძრწოლით შეპყრობილობის, სრული ეგზისტენციალური დისოციაციის მდგომარეობაში „ჩატოვებას“.

* პრინციპულად მიმაჩნია, რომ კაფკას პროზაში დომინირებული დანაშაულის ტოპოსის თეოლოგიური ნაკითხვა, ამ ტოპოსის პირველცოდვასთან (ბიბლიური ცოდვითდაცემა) დაკავშირება და კაფკას პერსონაჟების ეგზისტენციის კირკევორისული სინდისის ქენჯნისა და თვითგვემის მდგომარეობად გააზრება კონცეპტუალურად არამართებულია [დოლიძე 2012: 66], ვინაიდან: **a)** დანაშაულის ტოპოსს კაფკას ტექსტებში აქვს წმინდად პოეტიკური დატვირთვა, კერძოდ, ტექსტში გაუცნაურების ეფექტისა და პარადოქსალურობის დისკურსის გაინტენსიფიკების ფუნქცია, **b)** პერსონაჟების აბსურდული ეგზისტენციისა და მათი აპრიორული „გადაგდებულობის“ გამძაფრების ფუნქცია. ხოლო ნოველის ტექსტში ინტეგრირებული ბრალდებისა და განაჩენის „სამართალმცოდნეობითი“ მარკერები და ტოპოსები იმთავითვე ფუძნდება, როგორც პარაბოლური არსის მატარებელი მოცემულობანი, რომელთა მხატვრული ფუნქციაც მოდერნის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური გამოუვალობისა და აბსურდულობის მაქსიმალური გაინტენსიფიკებაა. მსგავს მხატვრულ მიდგომას კაფკა შემდგომ კიდევ უფრო ავითარებს და მის ტექსტებში სამართლებრივი მარკერები თუ ტოპოსები ფუძნდება, როგორც ერთ-ერთი დომინანტური პარაბოლური ტოპოსი, რისი პარადიგმატული ნიმუშიცაა მისი დაუმთავრებელი რომანი „პროცესი“.

ამგვარად, პერსონაჟთა მსგავს აბსურდულ ვითარებაში აღმოჩენა (უდნაშაულოს აპრიორული „დამნაშავეობა“) მეტაფორული გამოხატულებაა მოდერნის ეპოქის ადამიანის სუბიექტურობის აპრიორული დაშლის, მისი საზრისს მოკლებული ეგზისტენციისა და ეგზისტენციალური უპერსპექტივობისა, რისი სიმბოლური გამოხატულებაცაა გეორგის თვითმკვლელობა. ხაზს ვუსვამ, სცენა იძლევა განზოგადების საშუალებას და იგი არ არის „ერთჯერადი“, კერძო საყოფაცხოვრებო ტრაგედია, გამონეველი ოჯახური კონფლიქტებით, არამედ იგი, ზოგადად, მოდერნის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური ტრაგედიაა. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ნოველის უკანასკნელი სცენის დისპოზიცია: ერთი მხრივ, ადამიანი, რომელიც თავს იკლავს, მეორე მხრივ, ხიდზე ტრანსპორტის მიმოსვლა, რომლის ხმაურში იკარგება გეორგის სასონარკვეთილი კივილი. ეს ვითარება ნოველაში ფუძნდება, როგორც მოდერნის მადეჰუმანიზებული ეპოქის მარკერი – მანქანური სტიქია, ტექნიკური პროგრესი, როგორც თავისებური შოპენჰაუერისეული „ბრმა“ ნება, რომელიც ადამიანის ეგზისტენციალურ გამოუვალობას კიდევ უფრო ამძაფრებს, მას უსაზრისობასა და უმიზნობაში ამყოფებს და არარაში მიაქანებს – „*იმ წუთას კი ხიდზე უსასრულოდ მიმოდისოდა ტრანსპორტი*“ (*„In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr“*) [Kafka 1995: 20]. ნოველის „სუიციდურ ეპიზოდში“ კი ვლინდება კაფკას პერსონაჟის, როგორც მოდერნის ეპოქის ადამიანის, სუბიექტურობის აპრიორული რღვევა (გერმ. **Ich-Dissoziation**) და მისი სრული ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა, რითაც კაფკას მიერ უკუგდებული და დესტრუირებულია ქრისტიანული თეოცენტრიზმი, რენესანსულ-განმანათლებლური ანთროპოცენტრიზმი და ჰეგელისეული ისტორიის ტელეოლოგიურობა.

შენიშვნები:

1. შდრ., საკუთარი საცოლის, ფელის ბაუერისადმი მიწერილ წერილში (02. 06. 1913) კაფკა კვლავ თავისი ნოველის ინტერპრეტაციის შეუძლებლობას უსვამს ხაზს: „იპოვი «განაჩენში» რაიმე აზრს, ვგულისხმობ, რაიმე პირდაპირ, თანმიმდევრულ აზრს? მე მას ვერ ვპოულობ და არც შემძლია მასში რაიმე ავხსნა“ („*Findest Du im «Urteil» irgendeinen Sinn, ich meine, einen geraden, zusammenhängenden, verfolgaren Sinn? Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären*“) [Briefe... 1976: 394]. მაგრამ ტექსტის ეს აპრიორული აუხსნელობა და მასში პირდაპირი აზრის, ე. ი. თანმიმდევრული ლოგიკური აზრის არმყოფობა, ჩემი აზრით, პირველ რიგში, უნდა გავიაზროთ როგორც თავად ტექსტის მოდერნისტული პოეტიკური მახასიათებელი, რითაც იგი უპირისპირდება ტრადიციული, ანუ რეალისტური პროზის პოეტიკურ მახასიათებელს, კერძოდ, რეალისტური პროზის პირდაპირ (**gerade**), ანუ თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს და მის სწორხაზოვან კომპოზიციურ გამართულობას (აქ უნდა შევნიშნო, რომ კაფკამ „განაჩენი“ კონცეპტულაურად ჩაიფიქრა სწორედ როგორც ტრადიციული კონვენციონალური პროზის, რეალისტური პროზის პოეტოლოგიური პრინციპების დეკონსტრუქცია – Bluhm 2002: 176-182). თუკი დავუკვირდებით, კაფკას ტექსტის სწორედ ეს ლოგიკური არათანმიმდევრულობა და უსაზრისობა/აბსურდულობა ქმნის ტექსტის საზრისს: ანუ, ეს არის ტექსტი, სადაც ტექსტის საზრისი ლოგიკური არათანმიმდევრობის მიღმაა მოცემული. ეს კი თავად მოდერნისტული პროზაული ტექსტის ერთ-ერთი პოეტიკური მახასიათებელი და მოდერნისტული პროზის დაფუძნების უმთავრესი პოეტოლოგიური პრინციპია, რომელიც **a priori** უგულვებელყოფს და უკუაგდება პირდაპირ აზრს, ანუ თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს, რაც ვლინდება სიუჟეტის ლოგიკური ბმულობისა და უწყვეტობის, ქრონოტოპის მთლიანობისა თუ ტექსტის კომპოზიციური გამართულობისა და თანმიმდევრობის (ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, კვანძის გახსნა, ფინალი) რღვევაში, ან ვლინდება თხრობის პერსპექტივათა და ნარატიულ ტექნიკათა მუდმივ ცვლაში (მაგ., ეპიკური მთხრობელისა და პროტაგონისტის ე. წ. ხედვის კუთხის ხშირი ცვლა, ეპიკური თხრობისა და განცდილი მეტყველების მუდმივი მონაცვლეობა) [Scheffel 2002: 66-68], ასევე ვლინდება ტექსტის ყველა ლინგვისტურ დონეზე (ლექსიკურ, სინტაგმატურ, პრაგმატულ) აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის მთლიანობისა და „ერთჯერადობის“ რღვევაში. ხოლო აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის მონოლითურობისა და განუყოფლობის საპირისპიროდ განვითარებულია ურთიერთგამომრიცხავი დისკურსი. მაგ., ლექსიკურ და სინტაგმატურ დონეზე ეს ასე ვლინდება: თუკი ტექსტში მოცემულია მტკიცებითი წინადადება, რომელიც მკითხველს არწმუნებს, რომ ესა და ეს პროტაგონისტი ერთ კონკრეტულ ადგილას კონკრეტული მისიითა ჩამოსული (შდრ. რომანი „კოშკი“/„**Schloß**“), მას იქვე მოსდევს ე. წ. კონცესიური (შეზღუდვის) წინადადება შესაბამისი ლექსიკური ერთეულებით (მაგრამ,

თუმცა, მართალია, მიუხედავად იმისა, რომ...), რომლებიც ანეიტრალებენ თხრობის სანდოობას, უპირისპირდებიან ტექსტის თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს და აფუძნებენ ალსანიშნის არაერთმნიშვნელოვანებასა და პლურალიზმს [Serrer 1996: 261, 264]. ანდა, თავად ნოველა „განაჩენში“: ტექსტის ნარაცია ჯერ გვატყობინებს და გვარწმუნებს, რომ გეორგის მამამ არაფერი იცის გეორგის პეტერბურგში გადახვენილი მეგობრის შესახებ, მაგრამ იქვე შემდგომ საპირისპირო ირკვევა – მამამ თურმე ყველაფერი დანვრილებით იცის თავისი შვილის რუსეთში მყოფ მეგობარზე (მიმონერაც კი ჰქონიათ ერთმანეთში) [Kafka 1995: 17-18]. შედეგად, ჩნდება ეჭვი საერთოდ მეგობრის რეალურად არსებობის შესახებ. მსგავსი წინააღმდეგობრიობითა და კონცესიურობით მთლიანადაა დეტერმინებული კაფკას პროზაული ტექსტები და ეს მათი პოეტიკური მახასიათებელია. ეს ყველაფერი კი იმთავითვე აფუძნებს კაფკას პროზაული ტექსტების თავისებურ გაუმჭირვალეობასა თუ შეუღწევლობას (Undurchsichtigkeit) [Vietta 2007: 159-161]. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც შესაძლებელია კაფკას პროზაულ ტექსტებში, და მათ შორის „განაჩენში“, ერთი უმთავრესი და ძირითადი სიღრმისეული საზრისის (შინაგანი ლოგოსის) გამოკვეთა და წვდომა, რისი წინაპირობაც ჰერმენევტიკა, ჰერმენევტიკული საინტერპრეტაციო მეთოდია და არა დეკონსტრუქცია და დეკონსტრუქცივისტული მეთოდი, რომელიც საბოლოო ჯამში ინტელექტუალურ საინტერპრეტაციო თამაშს გვთავაზობს და არა ტექსტის უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის ინტერპრეტაციასა და წვდომას, განმარტებასა და გაგებას: „მართალია კაფკას პერსონაჟები და, შესაძლოა თავად კაფკა, საკუთარ ეგზისტენციაში საზრისს ვერ პოულობენ და მას ვერ აფუძნებენ, მაგრამ ეს ტექსტზე არ ითქმის. ტექსტი თავად ანიჭებს საკუთარ თავს საზრისს: რამდენადაც ტექსტი ირწმუნება, რომ იგი საზრისს არ შეიცავს, ამით იგი სწორედ საზრისის ძიებისაკენ გვიბიძგებს და გვინვევს. „განაჩენი“ კაფკას განაჩენია სწორედ ჰერმენევტიკის ძალმოსილების შესახებ“ [Selbmann 2002: 56].

2. შდრ.: „კაფკას მხედველობაში აქვს ხოლმე მოვლენათა ჩვეული, ყოველდღიური მდინარეობა, რომელსაც გარს ახვევია ადამიანთა ჩვეული ილუზორული იმედები და მოლოდინი; მაგრამ იგი ამ ილუზიების საწინააღმდეგოდ ხედავს რალაცა საშინელსა და მახინჯს, რაც ფარული სახით ხდება და მოსალოდნელია უწყინარი გამომეტყველების, „შენიღბულ“ მოვლენათა ამ ჩვეულ მდინარეობაში. ამ საშინელებისა და სიმახინჯის განცდის ძალით მწერლის ხედვაში, როგორც ეს კომპარული სიზმრის შემთხვევაში ხდება ხოლმე, ჩნდება ფანტასტიკური ელემენტი, ჩართული მოვლენათა ჩვეულ მდინარეობაში, როგორც ამ უკანასკნელის ჭეშმარიტი მნიშვნელობისა და შედეგების გამომხატველი. [...] ადამიანის ცხოვრების ამგვარი ორაზროვნების განცდამ განაპირობა კაფკას შემოქმედებაში (და არა მხოლოდ კაფკას შემოქმედებაში) ნატურალისტური ელემენტის შერწყმა ფანტასტიკურ ელემენტთან; პირველი ადამიანის ცხოვრების ჩვეულ, ნორმალურ წესრიგს გადმოსცემს, ხოლო მეორე – ამ წეს-

რიგის ფარულ აზრს – დახრლად რადიკალურ უნესრიგობას“ [კაკაბაძე 1972: 32, 34].

3. აქ უნდა შევნიშნო, რომ ჩვენში კაფკას კვლევა ძმებ კაკაბაძეებით – ფილოსოფოს ზურაბ კაკაბაძით და გერმანისტ ნოდარ კაკაბაძით – იწყება და კაკაბაძეებითვე მთავრდება, ვინაიდან მას მერე, რაც 45-50 წლის წინ მათი პირველი სტატიები გამოქვეყნდა კაფკას შემოქმედებაზე, ქართულ გერმანისტიკაში და, ზოგადად, ქართულ ლიტმცოდნეობაში, კაფკას ინტენსიური, მასშტაბური და თანმიმდევრული კვლევის თვალსაზრისით ბევრი არაფერი გაკეთებულა. ეს გარემოება, ანუ ამა თუ იმ გერმანელი ავტორის მასშტაბური, თანმიმდევრული და ინტენსიური კვლევის შეუძლებლობა, სამწუხაროდ, ქართული ლიტმცოდნეობითი გერმანისტიკის სიმპტომატური მახასიათებელია: ანუ, იგი მოკლებულია საკვლევი ობიექტის დროში განფენილი, თანმიმდევრული და უწყვეტი კვლევის უნარს/შესაძლებლობას. შესაბამისად, ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედების კვლევა მხოლოდ ერთეულ მკვლევართა ამარაა დარჩენილი (თუ რა არის ამის ობიექტური და სუბიექტური მიზეზი, აქ ამჯერად არაფერს ვიტყვი და მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციით შემოვიფარგლები. თუმცა, ერთი უმთავრესი მიზეზის დასახელება შეიძლება – მკვლევართა რესურსის დეფიციტი). ამიტომაც, კვლევა ფრაგმენტულია და არა მასშტაბური. იგივე შეიძლება ითქვას თ. მანისა და ჰ. ჰესეს შემოქმედების კვლევაზეც, რომელსაც ჩვენში დაახლოებით 45 წლის წინ საფუძველი ჩაუყარა ნ. კაკაბაძემ, ხოლო 35-40 წლის წინ – რ. ყარალაშვილმა (იხ. მათი ნაშრომები: ნ. კაკაბაძის „თომას მანი. ადრეული შემოქმედება (1893-1900)“ [1967] და რ. ყარალაშვილის „ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები“ [1980]). თ. მანისა და ჰ. ჰესეს კვლევა ჩვენში ამის იქით აღარ წასულა და იგი ამ ეტაპზე ნ. კაკაბაძით/რ. ყარალაშვილით იწყება და ამ მკვლევარებითვე მთავრდება, თუ არ ჩავთვლით გერმანისტ და კულტუროლოგ ნინო ფირცხალავასა და გერმანისტ მაია ქოლაძის ნაშრომებს თ. მანის შემოქმედებაზე, კერძოდ, მის რომანზე „ჯადოსნური მთა“. სამწუხაროდ, ეს ფრაგმენტულობა და არათანმიმდევრობა დღემდე ქართული ლიტმცოდნეობითი გერმანისტიკის მახასიათებელია, მის ფარგლებში წამოწყებული ამა თუ იმ ავტორის კვლევა ვერასოდეს გადაიზარდა ერთ უწყვეტ და მასშტაბურ კვლევაში. სამწუხაროდ, უახლოესი პერსპექტივა საიმედოს ვერაფერს გვთავაზობს.

დამონებანი:

- Andreotti, Mario.** *Die Struktur der modernen Literatur.* 4. Aufl., Bern/Stuttgart: Haupt Verlag, 2009.
- Anz, Thomas.** *Die Seele als Kriegsschauplatz. Psychoanalytische und literarische Beschreibungen eines Kampfes* (S. 96-108); in: *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz.* Hrsg. von Th. Anz, Würzburg, 1999.
- Bluhm, Lothar.** »ein Sohn nach meinem Herzen«: Kafkas „Das Urteil“ im Diskursfeld der zeitgenössischen Goethe-Nachfolge (S. 176-196.); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen.* Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit.* Hrsg. von E. Heller und J. Born, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1976.
- Dolidze, Mamuka.** „Tsovitdatsemis Gantsda (Phenomenologiuri Analizi)“. *Religia.* 1 (2012): 66-70 (დოლიძე, მამუკა. „ცოდვითდაცემის განცდა (ფენომენოლოგიური ანალიზი)“. რელიგია. სამეცნიერო-საღვთისმეტყველო ჟურნალი. № 1 (2012): 66-70).
- Jahraus, Oliver.** *Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund.*
- Kafkas „Das Urteil“ aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht* (S. 241-260); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen.* Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Kafka, Franz.** *Das Urteil und andere Prosa.* Hrsg. von M. Müller, Stuttgart, 1995. *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen.* Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Kakabadze, Nodar (a):** „Frants Kafkas Tsoxovreba da Shemokmedeba“. Portretebi da Siluetebi. Tbilisi: Gamomtsemloba „Ganatileba“, 1971 (კაკაბაძე, ნოდარ. „ფრანც კაფკას ცხოვრება და შემოქმედება“ – პორტრეტები და სილუეტები, თბ.: გამ-ობა „განათლება“, 1971).
- Kakabadze, Nodar (b):** „Tomas Mani da Frants Kafka“. Portretebi da Siluetebi. Tbilisi: Gamomtsemloba „Ganatileba“, 1971 (კაკაბაძე, ნოდარ. „ტომას მანი და ფრანც კაფკა“ – პორტრეტები და სილუეტები, თბ.: გამ-ობა „განათლება“, 1971).
- Kakabadze, Zurab.** „Frants Kafka“. Tserilebi. Tbilisi: Gamomtsemloba „Sabch. Sakartvelo“, 1972 (კაკაბაძე, ზურაბ. „ფრანც კაფკა“ – წერილები, თბ.: გამ-ობა „საბჭ. საქართველო“, 1972).

- Kremer, Detlef.** *Romantik*. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, 2003.
- Metzler Lexikon literarischer Symbolik*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2008.
- Neuhaus, Stefan.** *Im Namen des Lesers. Kafkas „Das Urteil“ aus rezeptionsästhetischer Sicht* (S. 78-100); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*. Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Oschmann, Dirk.** *Skeptische Anthropologie: Kafka und Nietzsche* (S. 128-146); in: *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Hrsg. von Th. Valk, Berlin/New York: De Gruyter, 2009.
- Scheffel, Michael.** „Das Urteil“ – Eine Erzählung ohne »geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn«? (S. 59-77); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*. Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Selbmann, Rolf.** *Kafka als Hermeneutiker. „Das Urteil“ im Zirkel der Interpretation* (S. 36-58); in: *Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*. Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Serrero, Michael.** *Franz Kafka* (S. 253-269); in: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von H. Steinecke, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.
- Vietta, Silvio.** *Der europäische Roman der Moderne*, München: Fink Verlag, 2007.

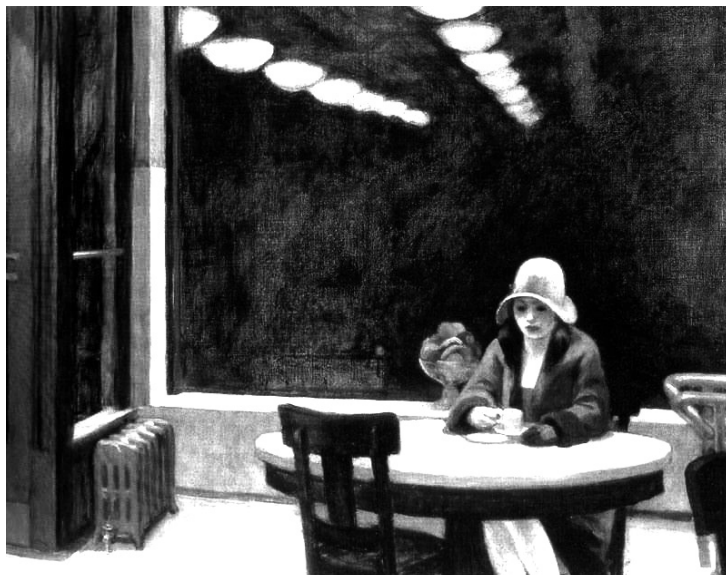
**Existencial Space in Franz Kafka's Short Story „The Verdict“
(„Das Urteil“) (Hermeneutical Interpretation)
(Summary)**

1. As generally believed, for the modernist prose in general, and specifically significant in Franz Kafka's prose is the essential feature of his poetical (allegorical essence), which in this case refers to the entire text which is a combination and a synthesis of both realistic layers combined with the scope of irrational-surrealistic metaportical nature. But the parabolism of Kafka's prose apart from purely artistic – fictional function (narration, text, structure and composition structuring, facial images) has ideological importance as well: namely, the parabolism of the texts is revealed, on the one hand, as a character existential self-understanding, and on the other hand, as the parabolic-allegoric method of intensifying existential alienation in discourse. The typical manifestation of such parabolic nature is Franz Kafka's short story „Metamorphosis“ („Verwandlung“), where the transformation of the main character into a parasite insect is a pure parabolic topos: The Metamorphosis topos in this case plays the artistic tool to show alienation and intensify the reality and his attitude towards reality. Accordingly, the parabolism revealed in Franz Kafka's texts are not a private event, but could be understood as a general existential condition, general model of Existence (Modelsituation).

2. The many topos related to law and enforcement in Franz Kafka's prose are of the same parabolic function: investigation, judicial, labor penalty colony, as well as the titles which have much in common with law – ‘The Verdict’ („Das Urteil“), ‘Before the Law’ („Vor dem Gesetz“), ‘Process’ and others. Accordingly, the essence of Kafka prose is that the parabolic topos specifics of the case is that each of Kafka's literary texts general existential space is established as a human and not a specific criminal law area, established as a marker of the most fundamental existential circumstances.

3. Therefore, the reader's expectational horizon immediately deconstruct, as soon as one moves on to Franz Kafka's text from the title, despite the titles and the judicial terms or vocabulary („sentences“, „process“, „before the law“, etc.) the readers are not part of some kind of trial, but indeed they are given the chance to find the purely existential problematic in the era of modernism.
4. The same parabolic characteristics and „parabolic essences“ is shared by the short story 'The Verdict' („Das Urteil“), which was published during Franz Kafka's lifetime, which is encoded by sentence not only in the title but in the text as well, which deals with the verdict carried out by the father and the suicide committed by the son as a result. This is a purely existential topos. The topos of the verdict accordingly is an artistic generalization and world outline from the standpoint of the author.

ყოფნა და არარა:
ედუარდ ჰოპერის მოდერნისტული მეტაფორები¹



მოდერნის ეპოქა, რომელიც განსაზღვრულია „მეტაფიზიკური რყევითა“ (ნიცშე) და ტექნიკური ცივილიზაციის პროგრესით, ამ „მეტაფიზიკური რყევის“ გამო გამოიწვია თავისებური მოდერნული მგრძობელობა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სამგვარი, სამმაგი კრიზისი – შემეცნების, სუბიექტურობისა და ენის (Vietta 2001: 11-15).

შემეცნების კრიზისი გულისხმობს და აფიქსირებს ყოფიერების გონებით/რაციონით შემეცნების აპრიორულ შეუძლებლობას, ვინაიდან მოდერნის ეპოქაში განვითარებული სციენტოზმისა და ტექნოლოგიების შედეგად ყოფიერება უკვე ჩამოყალიბდა მრავალფეროვან და რთულ სტრუქტურად, რაც, მაგ., გამოააშკარავა ტრადიციული ნიუტონისტური ფიზიკის ფარგლებში შემუშავებული „ნაივური“ მექანიკის უკუგდება

¹ თავდაპირველად გამოქვეყნდა: *სემიოტიკა, სამეცნიერო ჟურნალი, № 14*, გამოება „უნივერსალი“, თბილისი, 2014. (გვ. 22-27)

ატომური (ე. რეზერფორდი), კვანტური (მ. პლანკი, ნ. ბორი) და ფარდობითობის (ა. აინშტაინი) თეორიების მიერ (**Andreotti 2009: 102**). ამას დაერთო სუბიექტურობის კრიზისიც, რაც გულისხმობს სუბიექტის ანთროპოლოგიურ არსში გონების ინსტანციაზე არაცნობიერი ფსიქიკის დომინირებას და სუბიექტის, როგორც თითქოსდა აპრიორულად გონებით მოქმედი არსის, გაუქმებას („მრავლობითობა“/„**Vielheit**“, ფრ. ნიცშე). ხოლო ამ ვითარებაში ენა აღარ არის ის თვითკმარი მოცემულობა, რომელსაც ძალუძს მრავალშრიანი ყოფიერების ფენომენტა ადეკვატური ასახვა და გადმოცემა. ამავდროულად, დესტრუირდება ენის საკომუნიკაციო ფუნქციაც, რაც შემდგომ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხელშემწყობი ფაქტორია მოდერნის ეპოქაში დომინირებული ტოტალური გაუცხოების (მდრ., ე. ნ. „ვენის მოდერნიზმის“ ავტორების, არტურ შნიცლერისა და პეტერ ალტენბერგის ნოველები და მინიატურები, ან მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმები „ღამე“, „დაბნელება“ და „**Blow Up**“/„ახლო ხედით“, სადაც პერსონაჟთა მეტყველებაში ენას სრულიად მოშლილი აქვს საკომუნიკაციო ფუნქცია).

ამ პირობებში კი ვითარდება ეგზისტენციალური შიში, თვითიდენტობის მოპოვების შეუძლებლობა, კომუნიკაციის შეუძლებლობა, გაუცხოება, ფუძნდება ყოფის საზრისმოკლებულობა და ისტორიის პროცესში ტელეოლოგიურობის გაუქმება. ჩემი აზრით, ეს *მოდერნული მგრძნობელობა* მოდერნისტულ მწერლობაში თავისი აბსოლუტური სახით გამოვლენილია ფრანც კაფკას პროზაში, ხოლო XX საუკუნის მოდერნისტულ მუსიკაში – „**The Rolling Stones**“-სა და „**The Doors**“-ის კომპოზიციებში – „**Gimme Shelter**“ (1969) და „**The End**“ (1967).

ედუარდ ჰოპერის (1882-1967), როგორც მოდერნისტი ხელოვანის, ფერწერაში ზედმინწევით ასახულია ამ სამგვარი, სამმაგი კრიზისით გამონვეული ეგზისტენციალური გამოუვალობა და მის მხატვრობაში ასახული თანამედროვე ადმიანის ყოფა ემსგავსება ყოფნას არარასეულ განზომილებაში.

ჰოპერი მისთვის დამახასიათებელი მახასტრაგირებელი ინტენციის საფუძველზე ამ ვითარების გადმოცემისას ხშირად მიმართავს დიდი ქალაქის ტოპოსსა და მის მარკერებს, რომლებიც იმთავითვე ფუძნდებიან იკონურ მეტაფორებად: ოფისები,

კინოთეატრები, სასტუმროები, ბარები, რესტორნები, მატარებლების კუპეები, თანამედროვე საცხოვრებელი კორპუსების ბინები/ოთახები და ამ სივრცეებში გამოკეტილი გაუცხოების პროცესში მყოფი მარტოსული თანამედროვე ადამიანები (შდრ., შემდეგი ფერწერული ტილოები: „რესტორან-ავტომატი“ [1927], „ოფისი ნიუ-იორკში“ [1962], „ოთახი ნიუ-იორკში“ [1932], „კინო ნიუ-იორკში“ [1939], „სასტუმროს ფანჯარა“ [1952], „ზაფხულის საღამო“ [1947], „ღამეულები“ („**Nighthawks**“) [1942]).

ჰოპერის პერსონაჟები სწორედ *მოდერნული მგრძნობელობით* შეპყრობილი მელანქოლიკი პერსონაჟები არიან (ისევე როგორც თავად ჰოპერი) (**Iversen 2004: 53**), რომელთა მელანქოლია გამონეუელია ეგზისტენციალური „გარღვევის“ შეუძლებლობით, ტრანსცენდირების აპრიორული განუხორციელებლობით და მდაბალ ყოფიერებაში საბოლოო „ჩარჩენით“, რაც ჰოპერის ტილოებზე მეტაფორულად გადმოცემულია პროტაგონისტთა დახურული სივრციდან გაულწევლობით – იქნება ეს საკუთარი ბინის ოთახი, სასტუმროს ფოიე, რესტორნის დარბაზი, ოფისი, ბარი თუ სხვა (შდრ., გაულწევლობის ტოპოსი ფრანც კაფკასა პროზაში – „მეტამორფოზა“, „სოფლის ექიმი“, „განაჩენი“ და სხვ., ან ფედერიკო ფელინის „8-1/2“-ში).

ე. ჰოპერის ფერწერაში მუდმივად მოცემულია მოდერნის ეპოქის ადამიანის დისოცირებული, დარღვეული/განრღვეული ეგზისტენციალური ვითარება, ჟ. ბოდრიარის ანალოგიით თუ ვიტყვით, მოცემულია თავისებური *მოდერნული მგრძნობელობა* – გაუცხოების პროცესი, პარადიზული ყოფიერებისა და ეგზისტენციის საბოლოო დაკარგვა, ეგზისტენციალური შიშით შეპყრობილობა, თვითიდენტობის ვერმოპოვება, კომუნიკაციის შეუძლებლობა და საგანთსამყაროს განზომილებებით საბოლოო თვითშემოსაზღვრა. ყოველივე ამის მეტაფორებად ჰოპერის ტილოებზე მოცემულია *სიცივის, სიჩუმისა და სიცარიელის* ტოპოსები (შდრ. „სახლი რკინიგზასთან“ [1925], ან „ექსკურსია ფილოსოფიაში“ [1959]) (**Renner 2009: 85**):

ჰოპერთან ასახულია მარტოობა, ასევე მარტოობისგან მოგვრის საშინელების განცდა. ჰოპერი აფიქსირებს ადამიანებს შორის არსებულ მდუმარე, ამოუვსებ დისტანციას, გაქვავებულ მდგომარეობაში მყოფ ადამიანს, რომელიც გამოკეტილია თავის სას-

რულობაში, რაც მარადისობად ევლინება მას. [...] მისი სუბიექტურობა ამ ცარიელ სივრცეში/ოთახში საკუთარ თავთანად დარჩენილი და იგი ამ სივრცეში ქრება (თარგმანი ჩემია – კ. ბ.) (Schmid 1999: 19, 25).

ამიტომაც, რომანტიკოსებთან და, მათ შორის, ფრიდრიჰის ფერნერულ ტილოებზე დომინირებული დინამიკური და ცხოველმყოფელი სივრცე, როგორც ტრანსცენდირების ტოპოსი და ტრანსცენდენტურობის სიმბოლო, ჰოპერის ტილოებზე უკვე დარღვეული და გაუქმებულია: ჰოპერის ტილოებზე სივრცე კი არ იხსნება, არამედ იგი ხშირად „ჩამოჭრილია“, იზღუდება და ვინროვდება, რაც სიმბოლურად განასახიერებს რომანტიზმისეული უსასრულობის რღვევასა და ადამიანის ემპირიულ სასრულობაში აპრიორულ გამოკეტვას. შესაბამისად, ეს დავინროვებული სივრცე არც პროტაგონისტში და არც მაცურებელში აღარ იწვევს ტრანსცენდირებას, არამედ აინტენსივებს მოდერნის ეპოქის ადამიანის სასრულობაში საბოლოო დეტერმინებულობას.

შემთხვევითი არაა, რომ სივრცისაკენ მიქცეული ჰოპერის პროტაგონისტების მზერა მუდმივად ეხლება გარეთ მყოფ ფუნქციონალურ შენობებს, ანუ მოდერნის ეპოქის მიერ მოტანილ კონსტრუქციებს, რომლებიც აბრკოლებენ პროტაგონისტის მზერას ტრანსცენდენტურობისაკენ – შდრ. ჰოპერის შემდეგი ფერნერული ტილოები: „კვირა დილა“ [1930], „ოთახი ბრუკლინში“ [1932], „ოთახი ზღვის პირას“ [1951], „დილის მზე“ [1952], „სასტუმრო რკინიგზასთან“ [1952], „ოფისი პატარა ქალაქში“ [1953], „მზის შუქი კაფეტერიაში“ [1958], „ექსკურსია ფილოსოფიაში“ [1959] და სხვა.

ჰოპერის ფერნერისათვის დამახასიათებელია თავისებურება, როდესაც თითქოსდა ყოფითი სიტუაცია აპრიორულად იღებს აბსტრაგირებულ ნიშან-თვისებასა და იკონურ დატვირთვას და ამას ჰოპერი აღწევს მისთვის დამახასიათებელი მაცურებლის მზერის მიჯაჭვულობით, „დაბმით“, რაც ჰოპერთან განვითარებულია დავინროვებული შეზღუდული სივრცის ინტენსივობით, თავისებური „ჩარჩოს ეფექტით“: კერძოდ, ჰოპერს მაცურებლის მზერა „იძულებით“ შემოყავს თავის სურათებზე და მაცურებლის მზერას მიაჯაჭვავს, ერთი მხრივ, ან შიგნიდან განათებულ, იზოლირებულ ოთახებზე, ოფისებზე, რესტორნებზე, ბარებზე, რომელთა

გარშემოც არარა სუფევს, ან, მეორე მხრივ, მაყურებლის მზერის „დაბმა“ ხორციელდება სივრცის/სცენის მიზანმიმართული მოჭრით კადრირების პრინციპისა და თავისებური „გეომეტრიზების“, „გაჩარჩოების“ საფუძველზე. მყურებლის მზერის განათებაზე ან ჩარჩოზე „იძულებითი“ ფოკუსირებისას უკვე თავად სურათის მაყურებლებიც გადაიქცევიან ამ არარას „ტყვებად“ და მოდერნის ეპოქით გამოწვეული მელანქოლიის თანამონანილებად.

ამასთან, ჰოპერი საგნის/საგნების მინიმალური დეფორმაციითა და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფერთამეტყველებით – „დეფორმირებული“, „ვულგარული“ ფერები, რომლებიც, ერთი შეხედვით, თითქოსდა გამოყენებით, ფუნქციონალურ, „მალიარულ“ საღებავებს მოგვაგონებს – აინტენსივებს კონკრეტული საგნის ან სცენის იკონურობასა და აბსტრაგირებულობას, ამძაფრებს გაუცხოების განცდას (შდრ., „სახლი რკინიგზასთან“ [1925], ან „ოთახი ნიუ-იორკში“ [1932]).

ჰოპერის ტილოების დისპოზიციაში მნიშვნელოვანია ორი სივრცის დაპირისპირება: შიდა – კამერული სივრცისა და გარე – ბნელი სივრცის. აქ განხორციელებულია რომანტიკულ ფერწერაში მოცემული „სამყაროს გარომანტიულების“ (ნოვალისი) პოსტულატის თავისებური დეკონსტრუქცია: თუკი რომანტიკოსი პერსონაჟები აპრიორულად ისწრაფვიან შიგნიდან გარეთ, გადიან შეზღუდული სივრციდან (მაგ., ოთახიდან) და მათი სწრაფვის საგანი არის სწრაფვა ტრანსცენდენტურობისაკენ (შდრ., კასპარ დავიდ ფრიდრიჰის ტილო „ქალი ფანჯარასთან“ [1818]), მაშინ ჰოპერის პერსონაჟები აპრიორულად მოკლებულნი არიან ტრანსცენდირების უნარს, სამყაროს გარომანტიულების უნარს, რამდენადაც შიგნიდან განათებული დახურული სივრცე, სადაც იმყოფებიან ჰოპერის პერსონაჟები, იმთავითვე გარშემორტყმულია არარასეული სივრცით, რაც ჰოპერთან გადმოცემულია შავი ფერის სახისმეტყველებით, შავი ფერის „იკონურობით“. ეს გარემოება კი იმთავითვე გამორიცხავს ჰოპერის პერსონაჟთა უნარს, საკუთარ ცნობიერებაში განავითარონ სამყაროს გარომანტიულება, რაც გულისხმობს შეზღუდულ ბიურგერულ და წარმავალ ყოფაში უსასრულობის მიგნებასა და მისკენ სწრაფვას („მაგიური იდეალიზმი“, ნოვალისი), ვინაიდან ჰოპერის პროტაგონისტთა მზერა იმთავითვე ეხლება ჩაბნელებულ სივრცეს, რაც არარას,

ეგზისტენციალური ფინალობის სიმბოლოა.

ჰოპერის სურათებში ასევე ერთმანეთს უპირისპირდება ორი სხვა სივრცეც – ბუნებისეული და ცივილიზაციისეული. თუკი იმთავითვე ცხადია, რომ ჰოპერთან ცივილიზაციის სივრცე დისოციაციური სივრცეა, სადაც მოცემულია სრული გაუცხოება და სასონარკვეთა, აქვე ირკვევა ისიც, რომ ჰოპერთან თვით ბუნებაც უკვე აღარ არის პარადიზული ყოფის სიმბოლო, როგორც ეს, მაგ., იმავე რომანტიკოს კ. დ. ფრიდრიჰთანაა, არამედ ბუნება, ბუნებისეული სივრცე ჰოპერთან ასევე სიმბოლოურად განსახიერებს არარასეულ სივრცეს, ეგზისტენციალური ფინალობის სივრცეს და ამდენად, ბუნებისკენ სწარფვა უკვე აღარ არის ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობის დამკვიდრების პროცესის სიმბოლოური განსახიერება: შდრ., „სალამო კეიპ-კოდში“ [1939], „დილის შვიდი საათი“ [1948], „ბენზინის გასამართი სადგური“ [1940], „დილა სამხრეთ კაროლინაში“ [1955], „მარტოობა“ [1944] და სხვა.

ჰოპერთან ბუნება (და მასთან ერთად, მთელი ყოფიერება) გვევლინება შოპენჰაუერისეულ ან ნიცშეანურ „ბრმა“, „ბნელ“ ნებად, შთანთქმელ, ბნელ წიაღად (შდრ., „ღრმა შუალამე,“/„**tiefe Mitternacht**“ – ნიცშე), გვევლინება „ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების“ (ნიცშე) სივრცედ, რომელ სივრცეშიც ყოველ ცალკეულ სუბიექტს სრული ეგზისტენციალური გაქრობა მოეწივს, არარაში შთანთქმა მოეწივს, გამომდინარე იქიდან, რომ სამყაროს, ყოფიერების პირველსანყისი ჰოპერისთვისაც (როგორც ეს შოპენჰაუერთან და ნიცშესთანაა) „ბრმა“ ირაციონალია – *ნება/სიცოცხლე/ძალა* (გერმ. **Wille/Leben/Kraft**), რომელიც მუდმივად, უსასრულოდ და ყოველგვარი მიზანმიმართულებისა და ტელეოლოგიის გარეშე ვლინდება ყოფიერებასა, ადამიანურ ყოფასა (გერმ. **Dasein**) და ყოფნაში (გერმ. **Sein**). ეს კი ჰოპერისათვის მუდმივად ერთი და იგივე, მარადიულად განმეორებადი აპრიორული ონტოლოგიური მოცემულობაა.

შესაბამისად ირკვევა, რომ მოდერნის ეპოქის ადამიანის ყოფნა (გერმ. **Sein**) საბოლოოდ ექცევა არარასეული განზომილების ტყვეობაში. ამგვარად, „ფორმალური“ დაპირისპირების მიუხედავად, როგორც ცივილიზატორული, ისე „ნატურალური“ სივრცე, ორივე გაუცხოების სივრცეა და თითოეული მათგანი

იმთავითვე გამორიცხავს ტრანსცენდირების შესაძლებლობას.

მოდერნისტი ჰოპერი თავისი ფერწერით ერთგვარად უპირისპირდება მის თანამედროვე ამერიკაში (მე-20 ს. 20-იან-30-იანი წ.წ.) დომინირებულ მზარდი ურბანიზაციის პროცესებით აღფრთოვანებულ ბიურგერულ ოპტიმიზმს, უპირისპირდება ე. წ. პროგრესის რწმენით აღვსილ ამერიკელ ბიურგერობას, რომელიც მხოლოდ რეკლამებით განათებულ ვიტრინებში ჭვრეტდა კაცობრიობის ჭეშმარიტ განვითარებას. ამავდროულად, ჰოპერი დაუპირისპირდა ე. წ. ამერიკულ „ცივილიზატორულ რეალიზმს“, მაგ., პრეციზიონისტ ჩარლზ შილეს (**Charles Sheeler**), რომელიც თავის „სოცრეალიზმის“ ტიპის გარკვეულწილად იდეოლოგიზებულ ფერწერაში აღმერთებს ტექნიკურ პროგრესს, თაყვანს სცემს მანქანურ ცივილიზაციას და აქვს რწმენა ე. წ. მეცნიერული პროგრესისადმი (შდრ., ჩ. შილეს შემდეგი სურათები: „ამერიკული ლანდშაფტი“ [1930], „კლასიკური ლანდშაფტი“ [1931], „მგორავი ძალა“ [1939]). ამის საპირისპიროდ კი ჰოპერი თავის მხატვრობაში ავითარებს სრულ ანტიტექნოკრატულ, ანტიცივილიზატორულ დისკურსს, რაც, ზოგადად, მოდერნისტი ხელოვანებისთვისაა დამახასიათებელი (თუ არ ჩავთვლით ფუტურისტებს), რომლის იკონური ნიმუშებია ჰოპერის ურბანისტული ტილოები – „სახლი რკინიგზასთან“ [1925], „ქალაქი“ [1927], „ქალაქში შესვლა“ [1946], „მანჭეტენ ბრიჯი“ [1928] და სხვ., ვინაიდან ჰოპერისათვის ურბანული სივრცე იმთავითვე განასახიერებს *მოდერნული მგრძობელობისა* და *ეგზისტენციალური გადაგდებულობის* (გერმ. **Geworfenheit**) (მ. ჰაიდეგერი) აპრიორულ ტოპოსს.

დამონებები:

- Andreotti 2009:** M. Andreotti, *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern/Stuttgart: Haupt Verlag.
- Iversen 2004:** M. Iversen, *Hoppers melancholischer Blick* (S. 52-68); in: *Edward Hopper*, hrsg., von Sh. Wagstaff, Ostfildern-Ruit: Hatje Kantz Verlag.
- Renner 2009:** R. Renner, *Edward Hopper (1882-1967), Transformation der Wirklichkeit*, Köln: Taschen.
- Schmid 1999:** W Schmid, *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, 4. Aufl., Frankfurt/M.: Shurkamp.
- Vietta 2001:** S. Vietta, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München: Fink Verlag.

დ ა ნ ა რ თ ი

რომანის პოეტიკის ისტორია*

შესავალი: ისტორიული ექსკურსი

ეპოსი** სწორედ ის ლიტერატურული გვარია, საიდანაც შემდგომ (დაახლოებით გვიან შუა საუკუნეებში – XV-XVI სს.) აღმოცენდა და განვითარდა დღესდღეისობით ყველაზე წამყვანი და პოპულარული ლიტერატურული ჟანრი – **რომანი**. თუმცა, მიუხედავად ეპოსისა და რომანის გენეტიკური და გარკვეული ფორმალური სიახლოვისა (ვრცელი მხატვრული სტრუქტურა), იკვეთება ისეთი მახასიათებლები, რაც მათ მკვეთრად მიჯნავს:

1. ეპიკოსი ძირითადად მითოსურ, რელიგიურ ან ისტორიულ თემებს ამუშავებს და მას ზეანეული მხატვრული რიტორიკითა და სტილისტიკით ვერსიფიცირებულად, ე. ი. სალექსო მეტრიკის/სალექსო საზომის საფუძველზე ხშირად გართიმულად გადმოსცემს, სადაც ამა თუ იმ მითიური, თუ ისტორიული გმირის ფანტასტიკურ-საგმირო თავგადასავლია მოთხრობილი; რომანისტი კი ძირითადად აწმყოს, ე. ი. მისი თანამედროვე ეპოქისა და თანამედროვე ადამიანის არსებით სასიცოცხლო საკითხებზე მოგვითხრობს.
2. მაშინ, როდესაც ეპიკოსი მასალად ძირითადად ნაციონალურ გადმოცემებს ირჩევს და მათ ამუშავებს (მაგ., საკუთარი ქვეყნის მითოსურ წარმოდგენებს ან საკუთარი ქვეყნის ისტორიას), პერსონაჟებს ცალსახად კეთილ და ბოროტ პერსონაჟებად ყოფს და ეპოსში მოთხრობილ ამბავს ზეციურ ძალთა მიერ მონესრიგებულ სამყაროში ავითარებს, მაშინ რომანისტი თავის პირად სულიერ

* აქ მაძღობას ვუხედი ჩემს კოლეგებს შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტიდან რუსუდან ცანავას და რუსუდან თურნავას სტატიის ენობრივ-სტილისტური რედაქტირებისათვის.

** *ეპოსი* [ნაწარმოებია ბერძნული სიტყვისაგან *épos*, რაც ნიშნავს „სიტყვას“, „გამოთქმას“, „თხრობას“], ვრცელი ვერსიფიცირებული, ე. ი. ლექსად განწყობილი მხატვრული თხზულებაა, სადაც, როგორც წესი, მოთხრობილია ღმერთების, ნახევარღმერთების, ან ისტორიულ გმირთა ფანტასტიკურ-ჰეროიკული თავგადასავალი (Metzler... 2007: 200; Literaturwissenschaft... 1999: 52).

გამოცდილებას გადმოსცემს, მხატვრული გამოსახვის (თხრობა, სიმბოლოთქმნა, მხატვრული რიტორიკა, სტილი) ინდივიდუალურ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ხერხებს იყენებს და რომანის მოქმედებას ქაოტური და მოუწესრიგებელი სამყაროს ფარგლებში ავითარებს (Metzler 2007: 658; Literaturwissenschaft... 2008: 112).*

რომანის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის, განვითარებაში მნიშვნელოვანი ნვლილი შეიტანეს ჯერ კიდევ გვიან ანტიკურ ხანაში შექმნილმა რომანის წინარე ფორმებმა, თავისებურმა პროტორომანებმა (წინარე რომანებმა): პეტრონიუსის „სატირიკონი“ (II ს.), აპულეუსის „ოქროს ვირი“ და „მეტამორფოზები“ (II ს.), ჰელიოდორეს „ეთიოპიკა“ (III ს.), ფსევდო კალისტენეს „ალექსანდრეს რომანი“ (III ს.) და სხვ. ხოლო უფრო გვიან პერიოდში **რომანის** ჟანრის განვითარებაში გადამწყვეტი იყო შემდეგი პოეტოლოგიური ცვლილება: დაახლოებით XV-XVI სს-ში, დასავლეთევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში კლასიკური ეპოსის ვერსიფიცირებულ თხზულებებს, – ესენია: ერთი მხრივ, საგმირო ეპოსი, მეორე მხრივ, საკარო-სარაინდო ეპოსი (XII-XIII სს.), სადაც ასახულია ლეგენდარული, ნახევრად ლეგენდარული, თუ ისტორიული გმირების (მაგ. მეფე არტურისა და მისი მრგვალი მაგიდის რაინდების საძმოს), ან სულაც გამოგონილ პერსონაჟთა თავგადასავალი (მაგ., გრაალის სამეფოს დინასტიის წარმომადგენელთა – პარციფალის, ლოენგრინის და სხვ.), – ნელ-ნელა უკვე ჩაენაცვლნენ პროზაული, ე. ი. თხრობითი ფორმით შესრულებული ვრცელი ლიტერატურული ტექსტები, რომლებიც ფაქტობრივად იყო რომანის ჟანრის პირველი ნიმუშები. (Metzler... 2007: 658; Literaturwissenschaft... 2008: 111).

ამასთან, მართალია, XV-XVI სს-ში შექმნილი რომანის ტიპის ვრცელ პროზაულ ტექსტებში ავტორები ძირითადად იმავე მასალას იყენებდნენ და ამუშავებდნენ, რასაც ეპოსში (ლეგ-

* საინტერესოა ცნობილი გერმანელი კულტურის ფილოსოფოსისა და ლიტერატურის კრიტიკოსის, ვალტერ ბენიამინის (1892-1940) დაკვირვება რომანის ჟანრის თავისებურებაზე: „რომანის ჩასახვის ადგილი საკუთარ სიმარტოვეში მყოფი ინდივიდია, რომელიც თავის უმნიშვნელოვანეს სურვილებსა და მისწრაფებებს სრულყოფილად ველარ გამოთქვამს, რომელიც თავადაა უმწეო და თავად აღარ შეუძლია სხვებისთვის რჩევის მიცემა“ (Benjamin 1988: 437).

ენდარულ, ან ისტორიულ გმირთა და რაინდთა ფანტასტიკურ-ზღაპრული თავგადასავლები, მაგ., ესპანურენოვანი რაინდული რომანი „ამადისის ისტორია“ [1490]), მაგრამ აქ მნიშვნელოვანია, რომ სწორედ პოეტიკის თვალსაზრისით მოხდა არსებითი ძვრა: ეს თავისებური რომანიზებული ისტორიოგრაფიები, რომლებიც ძირითადად ცნობილ ისტორიულ პირებს ეძღვნებოდა (ალექსანდრე მაკედონელს, კარლოს დიდს, იმპერატორ ფრიდრიჰ I ბარბაროსას, იმპერატორ მაქსიმილიანე I და სხვ.), უკვე სალექსო საზომებით და გართიმულად კი აღარ ითხზებოდა, არამედ თხრობითი ფორმით.

გარდა ამისა, აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ პერიოდში შექმნილი რომანის ტიპის პროზაული ტექსტების ერთი ნაწილის თხრობის სტილი ხშირად სატირულ იუმორისტული იყო, ისევე როგორც ანტიკური წინარე რომანისა. თხრობის ამგვარი სტილით კი ავტორი არსებულ სოციალურ-პოლიტიკურ ურთიერთობებსა და ვითარებას აკრიტიკებდა: მაგ., ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“ (1532-64), ე. წ. ხალხურ წიგნთა კრებული „ტილ ოილენშპიგელის თავგადასავალი“ (1515), მიგელ დე სერვანტესის „დონ-კიხოტი“ (1605-1615) და მრავალი სხვა (Vogt 2008: 226-228).

გარდა წმინდად პოეტოლოგიური ცვლილებებისა, ვერსიფიცირებული ეპოსიდან რომანის ტიპის პროზაულ ტექსტებზე გადასვლას ასევე ხელს უწყობდა შემდეგი გარე ობიექტური ფაქტორებიც: კერძოდ, მოცემულ ისტორიულ ეტაპზე (დაახლ. XIV-XV ს. ს.) წარმოქმნილი ენობრივ ბგერათა ფონეტიკური ცვლილებები (ე. წ. ბგერათა გადანევა, ბგერათა გადანაცვლება) შლიდა საკარო-სარაინდო ეპოსში გამოყენებულ პოეტურ მეტრიკასა და რითმებს. გარდა ამისა, ამ პერიოდში შეიცვალა თავად მხატვრული ტექსტების გაცნობისა და რეცეფციის (აღქმის, მიღების, გააზრების) მედიალური ფორმა და რეციპიენტთა წრე: თუკი აქამდე ეპოსი ორიენტაციას იღებდა განათლებულთა ვიწრო სოციალურ წრეზე (არისტოკრატთა წრე), ზეპირი ფორმით გადმოიცემოდა და თავისი ვერსიფიცირებული სტრუქტურის წყალობით ადვილად აღიქმებოდა, ახალი პროზაული მხატვრული ტექსტები უკვე წერილობითი ფორმით გადმოიცემოდა და მათ ბეჭდური სახით ინდივიდუალურად ეცნობოდნენ წერა-კითხვის მცოდნე ნებისმიერი სოციალური ფენიდან გამოსული მკითხველები. მს-

ატვრული ლიტერატურის გავრცელებისა და მიწოდების ფორმათა ცვალებადობა კი (ე. ი. ლიტერატურის გავრცელებისა და მიწოდებისას ზეპირიდან ბეჭდურ ფორმაზე გადასვლა), ცხადია, განაპირობა XV ს-ში გერმანიაში იოჰან გუტენბერგის მიერ ნიგნის ბეჭვდის გამოგონებამ (Metzler... 2007: 658).

XVII საუკუნის ევროპაში მიუხედავად იმისა, რომ უკვე საბოლოოდ ჩამოყალიბდა რომანის ჟანრი და იგი ლიტერატურული პროცესის განუყოფელ ნაწილად იქცა, მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში რომანის ჟანრმა დიდი პოპულარობა მოიპოვა, მიუხედავად იმისა, რომ უკვე მასიურად იქმნებოდა სხვადასხვა ქვე-ჟანრის სქელტანიანი რომანები (ზოგი მათგანის მოცულობა ათას გვერდსაც აჭარბებდა) – ე. წ. პიკარესკული რომანები (რომანები თაღლითებსა და ავანტიურისტებზე), ასევე საკარო-ისტორიული და სათავგადასავლო რომანები, – ლიტერატურულ სივრცეში **რომანის** ჟანრი მაინც არ განიხილებოდა სერიოზულ და უმაღლეს ლიტერატურულ ჟანრად, ძირითადად, სათავგადასავლო თემატიკისა და „მდაბალ“, ხალხურ მეტყველებასთან მიახლოებული თხრობის გამო და ამ პერიოდში ეს ლიტერატურული ჟანრი მუდმივად დრამისა და ლირიკის ჩრდილშია (Metzler... 2007: 658; Vogt 2008: 226).*

მართალია, **რომანის** მიმართ ეს დამოკიდებულება და განწყობა მეტნაკლებად თავს იჩენდა XVIII საუკუნეშიც (მაგ., ფრ.

* საინტერესოა, რომ მიუხედავად რომანის ჟანრის მრავალსაუკუნოვანი არსებობისა, პირველად მხოლოდ XVII საუკუნეში განისაზღვრა *რომანის* ცნება (თუმცა იმ პერიოდის ჟანრის თეორიის გათვალისწინებით), რომელიც ჩამოაყალიბა ფრანგმა რომანის თეორეტიკოსმა აბატმა პიერ დანიელ ჰუემ (**Pierre Daniel Huet**) თავის თეორიულ ნაშრომში „გამოკვლევა რომანების წარმოშობის შესახებ“ (**„Traité de l'origine des romans“**, 1670): „*დღესდღეისობით რომანებს ვუნდებთ მოვარაყებელი ენით დაწერილ სასიყვარულო ამბებს პროზად, მკითხველის დასამოძღვრად და სალალობოდ დაწერილთ*“ (Romantheorie... 1999: 76-77). მიუხედავად იმისა, რომ თავად ჰუემ თავისი თეორიული ნაშრომით შეეცადა რომანის ჟანრის მნიშვნელობის წინ წამოწევისა და მის ლირიკისა და დრამის ჟანრებთან გათანაბრებას, რომანის ცნების ჰუესეულ დეფინიციაში მაინც იკვეთება იმ პერიოდისათვის ნიშნეული რომანის ჟანრის მარგინალური (ჩრდილშიმყოფი, დამცრობილი) მდგომარეობა და რომანის ჟანრისადმი „აგდებული“ დამოკიდებულება, რაც ვლინდება რომანის უპირატესად თავშესაქცევ, გასართობ („სალალობო“, „avec art“) მხატვრულ ტექსტად გაგებაში, სადაც იმთავითვე გამორიცხულია სერიოზული თემატიკისა და პრობლემატიკის განვითარება.

მილერთან), მაგრამ სწორედ XVIII ს-ში **რომანმა** ლირიკისა და დრამის გვერდით საბოლოოდ მოიპოვა სრულუფლებიანი ლიტერატურული და ჟანრობრივი პოზიციები. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია გერმანელი ლიტერატურის თეორეტიკოსის, ქრ. ფონ ბლანკენბურგის ნაშრომი „ცდა რომანის შესახებ“ (**„Versuch über den Roman“**, 1774), რომელშიც იგი ყურადღებას ამახვილებს ლიტერატურულ პროცესში მიმდინარე მნიშვნელოვან გარდატეხაზე, კერძოდ, **რომანის** ჟანრის წინა პლანზე წამოწევა და სხვა ძირითად ლიტერატურულ ჟანრებთან (ლირიკა, დრამა) მის საბოლოო რანგობრივ გათანაბრებაზე (**„Ranggleichheit der Gattungen“**), რასაც იგი კონკრეტული ობიექტური გარე ფაქტორებით ხსნის, კერძოდ, ახალი ეპოქის მიერ მოტანილი ახალი მოთხოვნებით (Romantheorie... 1999: 194).

ამ ახალ მოთხოვნებსა და მოთხოვნილებებში ბლანკენბურგი პირველ რიგში გულისხმობდა პიროვნების ემანსიპაციას (გათავისუფლებას), ანუ ადამიანის მოთხოვნილებას, იაზროვნოს თავისუფლად და დამოუკიდებლად მიიღოს საკუთარი თავისათვის, ან საზოგადოებისათვის სასარგებლო გადანიშნულებანი, გულისხმობდა ადამიანის მოთხოვნილებას, წინა პლანზე წამოსწიოს საკუთარი პიროვნება და დააფუძნოს საკუთარი პიროვნების განუმეორებლობა. ამასთანავე, ეს „შეცვლილი მოთხოვნილებანი“ ასევე გულისხმობდა ძირეულ სოციალურ (საზოგადოებრივ) და პოლიტიკურ გარდაქმნებს, რის საფუძველზეც უნდა შექმნილიყო ყოველი ცალკეული ადამიანის, მისი პიროვნების ღირსებისა და ნიჭის დაფასებისათვის, პიროვნების სულიერი განვითარებისათვის სათანადო პირობები. შესაბამისად, ბლანკენბურგის მიხედვით, ეს ყველაფერი უნდა იქცეს სწორედ რომანის თემატიკად და პრობლემატიკად, ვინაიდან სწორედ რომანის ჟანრს ძალუძს სრული მასშტაბურობით ასახოს ზემოთ აღნიშნული პრობლემატიკა.

მართლაც, XVIII საუკუნეში მომხდარი ეს ლიტერატურული შემობრუნება, როდესაც **რომანმა** საბოლოოდ მოიპოვა სრულფასოვანი ლიტერატურული ჟანრის სტატუსი და მარგინალური (ჩრდილშიმყოფი, დამცრობილი) მდგომარეობა საბოლოოდ დაძლია, რა თქმა უნდა, უკავშირდება ამ საუკუნეში მიმდინარე ძირეულ სოციალურ და მენტალურ ცვლილებებს, კერ-

ძოდ, სააზროვნო სივრცეში ფილოსოფიური განმანათლებლობის დამკვიდრებასა (ვოლტერი, ჟ. ჟ. რუსო, ი. კანტი, გ. ე. ლესინგი და სხვ.) და ბიურგერობის, როგორც ახალი სოცოკულტურული ფენომენის განვითარებას, რამაც საბოლოო ჯამში ხელი შეუწყო მოდერნული და სეკულარული ცნობიერებისა და აზროვნების ჩამოყალიბებას, რაც, პირველ რიგში, გამოვლინდა:

- a) როგორც ახალი ეთიკური დისკურსი – ზოგადად სამყაროში, და კერძოდ, სოციუმში ცალკე აღებული სუბიექტის სუბიექტურობის, ე. ი. მისი პიროვნულობისა და ინდივიდუალობის წინ წამოწევა და მის ახალ კულტურულ და სოციალურ ღირებულებად დაფუძნება (სოციალური ასპექტი – ადამიანის სამოქალაქო უფლებათა საყოველთაო პრინციპი, ონტოლოგიური ასპექტი – ყოფიერების ცენტრად გონებით შემმეცნებელი ადამიანის მოაზრება);
- b) როგორც ახალი მენტალური დისკურსი – მოდერნული მენტალობის განვითარება, ე. ი. ტრადიციული მენტალური დისკურსისაგან, ანუ პოლიტიკური, ეკონომიკური, რელიგიური და სოციალური მიბმულობისაგან (გერმ. **Ge-bundenheit/Bindung**) (ვ. შმიდი) გათავისუფლება და გამიჯვნა, რაც გამოიხატა თავისუფლებათა განვითარებაში, კერძოდ – პოლიტიკურ, სოციალურ, ეკონომიკურ და რელიგიურ თავისუფლებათა განვითარებაში (Schmid 1999: 99-100).

ამიტომ, შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ ამ პერიოდში (ე. ი. XVIII ს-ის მეორე ნახევარი და XIX ს-ის პირველი ოცნლეული) შეიქმნა ადამიანის ემანსიპაციისა და საზოგადოების სრულყოფის პრობლემატიკისა და თემატიკისადმი მიძღვნილი საყოველთაოდ ცნობილი რომანები, ანუ შეიქმნა ისეთი მხატვრული ტექსტები, რომელთა ავტორებიც სწორედ თანამედროვე ადამიანის სასიცოცხლო პრობლემატიკით, ადამიანის ბედით დაინტერესდნენ, ტექსტები, რომელთა ავტორებმაც უმთავრეს ღირებულებად ადამიანი აქციეს: მაგ., ფრანგი ჟან-ჟაკ რუსოს (1712-1778) „ახალი ელოიზა“ (1761) და „ემილი ანუ აღზრდის შესახებ“ (1772), ინგლისელი ლორენს სტერნის (1713-1768) „ტრისტრამ შენდი“

(1759-1767), გერმანელი იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს (1749-1832) „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ (1774) და „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლები“ (1795/96).

მაგრამ აქ უპირველესყოვლისა ხაზი უნდა გაესვას, გერმანელ რომანტიკოსთა (ფრ. შლეგელი, ლ. ტიკი, ნოვალისი [ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი], ქლ. ბრენატანო, ა. ფონ არნიმი, ე. თ. ა. ჰოფმანი, ი. ფონ აიჰენდორფი) უდიდეს ღვაწლს რომანის ჟანრის განვითარებასა და მის სრულფასოვან, ნამყვან ლიტერატურულ ჟანრად დაფუძნებაში: კერძოდ, რომანტიკოსები, გარდა იმისა, რომ თითქმის ყოველი მათგანი თავად ქმნიდა რომანებს, პარალელურად ისინი თავიანთ ლიტერატურულ-თეორიულ ნაშრომებში ავითარებდნენ ახალი თანამედროვე რომანის, რომანტიკული რომანის კონცეფციასაც (ფრ. შლეგელი და ნოვალისი). ამ თვალსაზრისით საინტერესოა, რომ ცნება **რომანტიზმი** ისინი მხოლოდ ახალ ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ მიმდინარეობას კი არ მოიაზრებდნენ, არამედ ამ ცნებაში წმინდად პოეტოლოგიურ შინაარსსაც დებდნენ: კერძოდ, ცნება **რომანტიზმი** მათთვის ასევე აღნიშნავდა სწავლებას რომანის შესახებ (ნოვალისი), რაც გულისხმობდა **რომანის** ჟანრის განვითარებას პრინციპულად ახალი რომანტიკული შემოქმედებითი ხერხების მიხედვით და ახალი ტიპის, ანუ რომანტიკული რომანის შექმნას. რომანტიკოსებთან იმთავითვე გაცნობიერდა, რომ მათ რომანტიკულ ფილოსოფიაში დაფუძნებული უნივერსალური სუბიექტურობის პრიმატისა და მასთან დაკავშირებული ონტო-ეგზისტენციალური პრობლემატიკის ესთეტიკური ასახვისა და გააზრების ამოცანებს, ასევე გამოცხადებული ჟანრობრივი და ნარატიული უნივერსალობის რეალიზების შემოქმედებით ამოცანებს, მხოლოდ და მხოლოდ **რომანის** ჟანრი თუ შეესაბამებოდა, თავად **რომანის** ყოვლისშემკრები და ყოვლისმომცველი ფორმატიდან გამომდინარე (შდრ., ფრ. შლეგელის დებულება „**პროგრესივული უნივერსალური პოეზიის შესახებ**“/„**progressive Universalpoesie**“) (Schlegel 2005: 90-91; Kremer 2003: 90-99).*

* იმავე ნოვალისისა და ფრ. შლეგელის მიხედვით, ცნება „რომანტიზმი“ (გერმ. „**Romantik**“) ყველაზე ვიწრო გაგებით ნიშნავს ახალი რომანის შექმნის ესთეტიკურ პროცესსა და რომანის ახალი პოეტოლოგიური პრინციპების ჩამოყალიბების თეორიული სივრცეს, ამგვარად, ნიშნავს ახალ(ი) რომანის თეორიას,

ამიტომაც, ამავე პერიოდში ერთმანეთის მიყოლებით იქმნება რომანტიკული რომანები, რომლებიც ამავედროულად ექსპერიმენტული მხატვრული ტექსტებია: ლ. ტიკის „ფრანც შტერნბალდის მოგზაურობანი (1798), ფრ. შლეგელის „ლუცინდე“ (1799), ნოვალისის „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“ (1800/1801), ქლ. ბრენტანოს „გოდვი, ანუ დედის ქვის ქანდაკება“ (1802), ა. ფონ არნიმის „გრაფინია დოლორეზის სილარიბე, სიმდიდრე, დანაშაული და მონანიება“ (1810), ი. ფონ აიჰენდორფის „მომავალი და ანმყო“ (1815), ე. თ. ა. ჰოფმანის „ემმაკის ელექსირი“ (1815/16) და „კატა მურის ცხოვრებისეული ფილოსოფია“ (1819/1821).

ამგვარად, ესთეტიკურ სივრცეში უპირველესი ლიტერატურული ჟანრი, რომელიც ამ პერიოდში იმთავითვე „დაინტერესდა“ ცალკე აღებული თანამედროვე ადამიანის სამკვდრო-სასიცოცხლო მიმდინარე პრობლემატიკითა და მისი გარესამყაროსადმი მიმართებით (ცნობილი დაპირისპირება – სუბიექტი **vs.** ყოფიერება, ან ინდივიდი **vs.** სოციუმი), სწორედ **რომანი** აღმოჩნდა (მაგ., თუნდაც იგივე გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“). მაგრამ, ცხადია, აქ გარე ობიექტური (ისტორიული) ფაქტორის გარდა მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა სუბიექტური (ჟანრობრივი) ფაქტორიც: კერძოდ, თავად რომანის სტრუქტურული ბუნება, ე. ი. მისი ყოვლისმომცველი თხრობითი და რთული კომპოზიციური ფორმატი, ასევე რომანისათვის დამახასიათებელი პერსონაჟთა მარავლრიცხოვანი „გალერეა“, თხრობის პერსპექტივათა მონაცვლეობის შესაძლებლობა და სიუჟეტური მრავალმხრივობა, რაც, ლირიკისა და დრამისაგან განსხვავებით, ზედმინვენით ზუსტად „მოერგო“ XVIII საუკუნეში წარმოქმნილი კულტურული და ცნობიერებისეული გარდაქმნების მხატვრული ასახვისა და გადააზრების ესთეტიკურ ამოცანებს.

რომანის ეს პოეტიკური თავისებურება და ლიტერატურულ სივრცეში მის წამყვან ჟანრად ჩამოყალიბების შეუქცევადი პროცესი ზედმინვენით ზუსტად გაიაზრა და განსაზღვრა ცნობილმა გერმანელმა ფილოსოფოსმა გ. ვ. ფრ. ჰეგელმა (1770-1831),

ხოლო რომანტიკოსი ნიშნავს საკუთრივ (ახალი რომანტიკული) რომანების ავტორს (Hoffmeister 1990:124). ამის გათვალისწინებით, თავად რომანების მკითხველიც „რომანტიკოსია“, ანუ ის პირია, ვინც რომანებს კითხულობს.

რომელმაც თავის „ლექციებში ესთეტიკის შესახებ“ (1818-1828), **რომანის** ჟანრის ისტორიული და ესთეტიკური მნიშვნელობა ასე განსაზღვრა:

ზუსტად რომანისათვის შესატყვისი და ჩვეული კოლიზიაა კონფლიქტი გულის პოეზიასა („**Poesie des Herzens**“) და (ყოფით) ურთიერთობათა პროზას („**Prosa der Verhältnisse**“), შემთხვევით გარემოებათა პროზას შორის [...]. რაც შეეხება გადმოცემის ფორმას, ისევე როგორც ეპოსს, რომანსაც მოეთხოვება მსოფლმხედველობრივი, სამყაროსეული და ცხოვრებისეული ტოტალობის გადმოცემა („**Darstellung**“) და განჭვრეტა (აქ და ყველგან უცხოელ ავტორთა ციტატების თარგმანი სტატის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.) (Hegel 1986: 393).*

ამგვარად, ჰეგელის მიერ ხაზგასმულმა **a**) ობიექტურმა (ისტორიულმა) ფაქტორმა, რაც გულისხმობდა შემდეგ ორმხრივობას – ინდივიდი **vs.** საზოგადოება/ობიექტური ისტორიული კონტექსტი (ანუ, რასაც ჰეგელი უწოდებს კონფლიქტს „გულის პოეზიასა და ყოფით ურთიერთობათა პროზას, შემთხვევით გარემოებათა პროზას შორის“) და **b**) სუბიექტურმა (ჟანრობრივმა) ფაქტორმა, რაც გულისხმობდა თანამედროვე, ან უკვე მოდერნულ ისტორიულ ვითარებაში ადამიანსა და პირქუშ გარესამყაროს შორის არსებული კონფლიქტების სრულყოფილი ასახვისა და გადმოცემისათვის რომანის ჟანრის ფორმატულ და სტრუქტურულ შესაბამისობას, განაპირობა სწორედ **რომანის** წინა პლანზე წამოწევა, რამაც კულმინაციას XIX და XX საუკუნეებში მიაღწია

* შდრ., ჰეგელამდე გაცილებით ადრე, გერმანელი რომანტიკოსი ფრ. შლეგელი (1772-1828) თავის ცნობილ ათენუმის 116-ე ფრაგმენტში (1798), ერთი მხრივ, სწორედ რომანის ყოვლისმომცველ სტრუქტურულ თავისებურებასა და ყოვლისშემკრებ არსზე მიუთითებდა, მეორე მხრივ, რომანის საშუალებით ყოფიერების მასშტაბური დრამის ასახვა-გადმოცემაზე: „*ეპოსის მსგავსად მხოლოდ მას (ე. ი. რომანტიკულ რომანს, და რომანს საზოგადოდ – კ. ბ.) ძალუძს იყოს მთელი გარემომცველი სამყაროს სარკე („Spiegel“), მთელი ეპოქის სურათი („Bild“)*“ (Schlegel 2005: 90). აქვე დავამატებდი, რომ ნიცშეს „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“ (1883-1885) სრულად პასუხობს რომანის ჰეგელისეულ დეფინიციას, ვინაიდან აქ სწორედ მხატვრულ-ფიქციონალურ ქსოვილში მოცემულია გარდაუვალი კონფლიქტი ინდივიდის (ზარატუსტრას) სულიერ მისწრაფებებსა და მისი თანამედროვე ისტორიული ეპოქისა და მოდერნული სოციუმის პრაგმატიზმს შორის.

(რეალისტური და მოდერნისტული რომანები). **რომანის** ჟანრის ეს წამყვანი მდგომარეობა ლიტერატურულ სივრცეში დღემდე გრძელდება, რისი დასტურიც ახალი პოსტმოდერნისტული რომანის პოპულარობაა (როგორც სამეცნიერო, ისე სახალხო).

1. რომანი: მისი ფორმები და ქვეჟანრები

ცნება **რომანის** ეტიმოლოგია უკავშირდება ძველფრანგულ სიტყვას **romanz**, რაც, ერთი მხრივ, ნიშნავს ხალხის ენას/ხალხურ მეტყველებას, ანუ რომანულ ენებსა (პროვანსული, ფრანგული, იტალიური, ესპანური, პორტუგალიური) და ამ ენებზე მოლაპარაკე ხალხებს (ფრანგები, იტალიელები და ა. შ.), ხოლო, მეორე მხრივ, ეს სიტყვა აღნიშნავს ამ ე. წ. ხალხურ თუ ხალხის ენაზე, ე. ი. რომანულ ენებზე (**lingua romana**) (ძირითადად პროვანსულ და ფრანგულ ენებზე) XII-XIII სს-ში შექმნილ ვერსიფიცირებულ საკარო-სარაინდო ეპოსს. შუა საუკუნეებში ამ ე. წ. ხალხის ენას (ე. ი. რომანულ „ხალხურ“ ენებს პროვანსულს, ფრანგულს, იტალიურს და ა. შ.) უპირისპირდებოდა განსწავლულთა და საეკლესიო პირთა ლათინური ენა, რაზეც იმ პერიოდში ძირითადად საღვთისმეტყველო-საეკლესიო ლიტერატურა იქმნებოდა (Metzler... 2007: 658; Literaturwissenschaft... 2008: 115)

თავად ცნება/ტერმინი **რომანი** ჩნდება XVII საუკუნეში, როდესაც საბოლოოდ ჩამოყალიბდა რომანის ჟანრის პოეტოლოგიური პრინციპები და **რომანმა**, როგორც ვრცელმა პროზაულმა მხატვრულმა ტექსტმა, უკვე საბოლოოდ მიიღო ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელი გამოკვეთილი სტრუქტურული კონტურები.

დღეს, თანამედროვე ლიტერატურულ და ლიტმცოდნეობით სივრცეში **რომანის** ცნებაში მოიაზრება ფიქციონალური (გამოგონილი) ვრცელი/დიდი ფორმის პროზაული თხრობითი მხატვრული ტექსტი. **რომანი ეპოსისაგან** უმთავრესად განსხვავდება თავისი პროზაული თხრობითი ფორმითა და ბექდური სახით, ხოლო მცირე ეპიკური ჟანრებისაგან (ნოველა, მოთხრობა, მინიატურა) – ვრცელი, განფენილი სტრუქტურითა და რთული ყოფიერებისეული სივრცის პანორამული გადმოცემით, სადაც მხოლოდ ერთი მოვლენა/ამბავი, ერთი კონკრეტული დრო და ადგილი, ან პროტაგონისტთა შეზღუდული რაოდენობა და მათი

„ერთჯერადი“ კონსტელაციები (ურთიერთმიმართებანი) კი არ არის მოცემული, როგორც ეს ნოველასა და მოთხრობაშია, არამედ **რომანი** თავისი ყოვლისმომცველი ფორმატის, ანუ მისთვის დამახასიათებელი ე. წ. „ეპიკური განფენილობის“ გამო, მოიცავს მრავალ დროსა და ადგილს, მრავალ მოვლენასა და ამბავს, პერსონაჟთა მრავალფეროვან შემადგენლობასა და მათ „მრავლობით“ და მრავალმხრივ ურთიერთობებს. ხოლო **რომანი** სხვა ვრცელი პროზაული ფორმებისაგან (ავტობიოგრაფია, მოგონებები/მემუარები, დღიური, ისტორიული ქრონიკა) განსხვავდება თავისი მხატვრული ბუნებითა და გამოგონილი ისტორიით (Literaturwissenschaft... 1999 ; Metzler... 2007: 658)

რამდენადაც **რომანის** ჟანრის ისტორია ცხადყოფს, რომ იგი ხშირად ფიგურირებს სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში, სხვადასხვა ეპოქის ლიტერატურულ პროცესში, და რამდენადაც **რომანის** ყოვლისმომცველი, შემკრები, თავმომყრელი ბუნება ასევე ვლინდება მის უნარში – მოიცვას განსხვავებული ლიტერატურული მიმართულებანი, განსხვავებული მასალა, თემები, პრობლემატიკა, საზრისისეული დისკურსები, კომპოზიციური ფორმები, ნარატიული ფორმები, გადმოცემის სტილი, კონკრეტულ ადრესატთა წრე (ე. წ. მიზნობრივი მკითხველი) ან გავრცელების არეალი, ამ დიმენსიათა (განზომილებათა) გათვალისწინებით შესაძლებელია გამოიყოს რომანის შემდეგი ქვეჟანრები და ფორმები:

a) ლიტერატურული მიმდინარეობებისა და ეპოქების მიხედვით:

ანტიკური, შუა საუკუნეების, რენესანსული, ბაროკოს, განმანათლებლური, რომანტიკული, რეალისტური, ნატურალისტური, მოდერნისტული, პოსტმოდერნისტული რომანი;

b) მასალისა და პერსონაჟთა მიხედვით:

საკარო-რანინდული, ავანტიურისტულ-სათავგადასავლო, ისტორიული, სახელოვნებო (ე. ი. რომანი, სადაც ასახულია მთავარი პროტაგონისტის სახელოვნებო გზა და მისი ხელოვნად ჩამოყალიბების ამბავი, ასევე, სადაც განვითარებულია აქტუალური, ან გლობალური ესთეტიკური პრობლემატიკა, გერმ. **Künstlerroman**), ურბანული (ე. ი. რომანი, სადაც მოქმედება გაშლილია თანამედროვე დიდ ქალაქში და ძირითადად ასახულია ქალაქური

ყოფა), გოთიკური (სადაც მოქმედება ვითარდება დანგრეული ეკლესია-მონასტრების, მედიტერანული, ე. ი. ხმლთაშუაზღვისპირეთის ლანდშაფტების, ან ულრანი ტყეების, ძველი მიტოვებული სასახლეებისა და ეკლესია-მონასტრების ფონზე ვამპირების, მოჩვენებებისა და გარდაცვლილთა სულების გარემოცვაში), ეროტიკული, პორნოგრაფიული, სამეცნიერო-ფანტასტიკური, კრიმინალური/დეტექტიური რომანი, ასევე რომანი-ვესტერნი, რომანი-ფენტეზი (რომელიც სხვა და სხვა ხალხთა მითოსურ გადმოცემათა – მაგ., სკანდინავიური და კელტური მითოსის – სინკრეტული შერწყმის საფუძველზეა შექმნილი და სადაც ასახულია ზღაპრულ-ფანტასტიკური სამყარო, რომელიც ზღაპრული არსებებით, მაგ., ჯუჯებით, ურჩხულებითა და ჯადოქრებითაა დასახლებული, და სადაც უხვადაა მოცემული სხვა და სხვა მაგიური საგნები, მაგ., ბეჭდები, ხმლები, ბარძიმი და სხვ.);

ც) თემის/პრობლემატიკის მიხედვით:

სამიჯნურო, განვითარების (ე. ი. რომანი, სადაც გმირის სულიერი სრულყოფის ისტორიაა ასახული, გერმ. ე. წ. **Bildungsroman**-ი), საზოგადოებრივი (სადაც მთელი თანამედროვე საზოგადოების სოციო-კულტურული ვითარებაა პარადიგმატულად გადმოცემული), საოჯახო (სადაც ასახულია ერთი კონკრეტული ოჯახის სხვა და სხვა თაობის ისტორია, ანუ მისი აღზევებისა და დაცემის ისტორია), პოლიტიკური, რელიგიური რომანი;

დ) საზრისისეული დისკურსის მიხედვით:

ფილოსოფიური, ეგზისტენციალური, ფსიქოლოგიური, უტოპიური, ანტიუტოპიური რომანი;

ე) ნარატიული და კომპოზიციური ფორმის მიხედვით:

რომანი-დღიური, ეპისტოლარული რომანი (ე. ი. რომანი, რომლის ნარატივი და კომპოზიცია მთლიანად მთავარი პროტაგონისტის წერილების, ან პროტაგონისტთა მიმოწრის საფუძველზეა აგებული), ცნობიერების ნაკადის რომანი (ე. ი. რომანი, სადაც ძირითადად მთავარი პროტაგონისტის ირაციონალურ ანთროპოლოგიურ სივრცეში მიმდინარე წინარეფლექსიური, არაცნობიერი თუ ქვეცნობიერი აღქმები და წარმოსახვებია გადმოცემული), ე. წ. **Ich**-რომანი (ე. ი. რომანი, რომელიც მთლიანად პირველ გრამატიკულ პირშია მოთხრობილი და რომელშიც თხრობას მთავარი პროტაგონისტი ავითარებს), ესეისტური რო-

მანი (სადაც მოცემულია ამა თუ იმ მნიშვნელოვან სოციოკულტურულ, ფილოსოფიურ, თუ ესთეტიკურ საკითხებზე ვრცელი ავტორისეული, ან პერსონაჟისეული განსჯები და განაზრებანი, რაც ან ავტორისეული მონოლოგის, ან პერსონაჟთა დიალოგის ფორმითაა გადმოცემული);

f) გადმოცემისა და ასახვის სტილის მიხედვით:

სატირული, კომიკური, იუმორისტული, სენტიმენტალური, რეალისტური (მიმეტური), იდეალისტური (ანტიმიმეტური), ფანტასტიკური, დიდაქტიკური, ექსპერიმენტული, პროპაგანდისტული რომანი.

გ) კონკრეტულ ადრესატთა წრისა (მიზნობრივი მკითხველის) და გავრცელების ფორმის მიხედვით:

საბავშვო რომანი, ე. წ. ფემინისტური რომანი, ტრივიალურ-ბულვარული რომანი, რომანი-ბესტსელერი.

2. ტრადიციული რომანი (განმანათლებლური და რეალისტური რომანი) VS. არატრადიციული რომანი (რომანტიკული და მოდერნისტული რომანი) (XIX-XX სს.) *

რომანის ჟანრის ისტორიაში, კერძოდ, რომანის ჟანრის აღზევებისა და მისი საბოლოო ჟანრობრივი დომინირების პერიოდში (XIX-XX სს.), პოეტიკის თვალსაზრისით გამოიკვეთა რომანის ორი ძირითადი ტიპი, რომელთაც პირობითად შეგვიძლია ვუნოდოთ *ტრადიციული რომანის* ტიპი, რომელიც ავითარებს მხატვრული თხზვის რეალისტურ-მიმეტურ ხერხებს (განმანათლებლური, რეალისტური რომანი) და *არატრადიციული რომანის* ტიპი, რომელიც ავითარებს მხატვრული თხზვის არამიმეტურ ხერხებს და უპირატესად ეფუძნება მეტაფორულ-პარაბოლური, პარადოქსალურ-ირაციონალური და სიმბოლური თხზვის მეთოდს (რომანტიკული და მოდერნისტული რომანი).**

* აღნიშნული დიქოტომიის დაფუძნებისას ვეყრდნობოდი შვეიცარელი ლიტმცოდნის, მ. ანდრეოტის შემდეგ ნაშრომს „მოდერნისტული ლიტერატურის სტრუქტურა“ (Andreotti 2009: 164-192, 222-224, 249-250).

** აქვე ხაზი უნდა გავუსვა, რომ ჩემი ანალიზის ამოსავალი პუნქტია ისტორიული და არა ჟანრობრივი კონტექსტი. აქედან გამომდინარე, ჩემი კვლევის

მართალია, რომანის ამ ორ ტიპს აახლოებს ერთი საერთო მახასიათებელი, რაც ვლინდება ძირითადი პრობლემატიკის თანხვედრაში – კერძოდ, რომანის როგორც ერთი, ისე მეორე ტიპის ზოგადსაზრისისეული დისკურსი დეტერმინებულია მსგავსი ანთროპოლოგიური და ონტოლოგიური პრობლემატიკით, ანუ სუბიექტის ონტო-ეგზისტენციალური პრობლემატიკით, სადაც გამოკვეთილია ორი ასპექტი: ერთი მხრივ, თავად სუბიექტის პიროვნული სრულყოფისა და ამ სრულყოფის რეალიზების, სუბიექტის ეგზისტენციის, მის მიერ თვითიდენტობის მოპოვების შესაძლებლობა და, მეორე მხრივ, ისტორიული კონტექსტებისადმი (მსოფლმხედველობრივი, ღირებულებითი, კულტურული, სოციოკულტურული, სოციალურ-ეკონომიკური, პოლიტიკური და ტექნოლოგიური კონტექსტები) სუბიექტის დამოკიდებულების პრობლემატიკა და ამ კონტექსტებში სუბიექტის თვითრეალიზების შესაძლებლობა.

მაგრამ არსებითი და გადამწყვეტი სხვაობა ამ ორი ტიპის რომანში იკვეთება სწორედ მხატვრული თხზვის მეთოდისა და პოეტოლოგიური პრინციპების დიამეტრალურ განსხვავებასა და დაპირისპირებაში, რაც, ცხადია, იმთავითვე ვლინდება რომანის ამ ორი ტიპის სტრუქტურულ/ფორმალურ თავისებურებებში (ნარაცია, კომპოზიცია, პროტაგონისტთა სახეების შექმნის პრინციპი, ქრონოტოპული სპეციფიკა, მხატვრული ასახვისა და გამონახვის მეთოდი).

ამ ორი ტიპის რომანის, ესე იგი *ტრადიციული* (განმანათლებლური, რეალისტური) და *არატრადიციული* (რომანტიკული, მოდერნისტული) რომანის პრინციპული პოეტოლოგიური სხვა-

სფეროში არ შემოდის რომანის ცალკეული ქვეჟანრების პოეტიკის ანალიზი და მათი ტიპოლოგიის განსაზღვრა (ისტორიული რომანი, სათავგადასავლო რომანი, ტრივიალური რომანი, პორნოგრაფიული რომანი, დეტექტიური რომანი, მეცნიერული ფანტასტიკა, რომანი-ფენტეზი და ა. შ). შესაბამისად, ამ თავში რომანის ტიპოლოგიის განსაზღვრას საფუძვლად უდევს არა ჟანრობრივი, არამედ ისტორიული თვალსაზრისი: ანუ, რომანის ტიპოლოგიას ვადგენ ისტორიული განვითარების, ე. ი. ამა თუ იმ ლიტერატურული მიმართულების – ამ შემთხვევაში რეალისტური და მოდერნისტული მიმართულებების – ჭრილში. რომანის ისტორიაში, კერძოდ, XIX-XX საუკუნეებში რეალისტური და მოდერნისტული მიმართულებების ფარგლებში გამოკვეთილ რომანის ორ ძირითად ტიპს ქვემოთ მოვიხსენიებ როგორც *ტრადიციულ* და *არატრადიციულ რომანს*.

ობა და დაპირისპირება ზუსტად განსაზღვრა ლიტერატურული მოდერნიზმის გერმანელმა მკვლევარმა ს. ვიეტამ, რასაც მეც ვიზიარებ:

მოდერნისტული რომანი ორიენტაციას აღარ იღებს გარე სამყაროზე, საგანთა სამყაროზე („Welt der Dinge“), არამედ – თავად ადამიანში მოცემულ წარმოდგენათა სამყაროზე ამ საგნების შესახებ („Welt der Vorstellungen“). იგი აღარ ასახავს გმირის მოგზაურობას გარე სამყაროში, არამედ ასახავს სამყაროს არეკლილს თავად პროტაგონისტის ცნობიერებისეულ სამყაროში (Vietta 2007: 13).

ქვემოთ ტრადიციული და არატრადიციული რომანის ტიპოლოგიას განვიხილავ შემდეგი ასპექტების მიხედვით: მთხრობელი ინსტანცია/ავტორისეული თხრობა, პროტაგონისტების სახეთა შექმნის პრინციპები, ნარატიული და ქრონოტოპული თავისებურბანი, მხატვრული ასახვის/გადმოცემის ფორმები.

a) მთხრობელი ინსტანცია/ავტორისეული თხრობა

ტრადიციულ (განმანათლებლურ, რეალისტურ) რომანში იმ-თავითვე გამოკვეთილია ე. წ. აუქტორიალური მთხრობელი/აუქტორიალური თხრობა, ანუ, წინა პლანზე გამოდის თავად ავტორი, რომლის მყარი ნარატიული პოზიციიდან ტექსტში ძირთადად მოცემულია ამ მთხრობელი ინსტანციის შეტყობინება, რაც შემდგომ ქმნის რომანის ძირეულ სტრუქტურულ და კომპოზიციურ ბაზისს. ტრადიციულ რომანში დომინირებული ამ აუქტორიალური მთხრობელისათვის/აუქტორიალური თხრობისათვის იმ-თავითვე დამახასიათებელია ის, რომ იგი „გარედან“ აკვირდება თავის პროტაგონისტს, თავად ტექსტში ასახულ მოვლენებს და მათზე ფლობს აბსოლუტურ ცოდნას. შედეგად, ასეთი ტიპის მთხრობელი შემდგომ თავად ერევა ხოლმე ტექსტის სიუჟეტურ განვითარებაში, რაც გამოიხატება ტექსტის პერსონაჟების ქცევისა და მოვლენების შეფასებებში, მათზე რეფლექსიებში, მთხრობელის მიერ თხრობის პროცესში პერსონაჟთა ბედისა და მოვლენათა შემდგომი განვითარების წინასწარ გამოცხადებასა და რომანის სიუჟეტის წინანარგანსაზღვრულობაში (ე. წ. ტელეოლოგიური პრინციპი). ამგვარად, ტრადიციული რომანის

ავტორი გვევლინება ყოვლისმცოდნე მთხრობელ ინსტანციად: იგი ტექსტში ავითარებს წინასწარგანსაზღვრულობას, ანუ იგი წინასწარ განსაზღვრავს, თუ როგორ განვითარდება საკუთარ ტექსტში ამბავი, წინასწარ იცის რა გადახდებათ თავს საკუთარ პერსონაჟებს. ამასთან, *ტრადიციული* რომანის ავტორმა ზედმინევნით იცის საკუთარი პერსონაჟების გარეგნობა, ფსიქოლოგია, ცხოვრებისეული დეტალები. ამიტომ, „*ტრადიციულ*“ რეალისტურ ტექსტში საქმე გვაქვს აუქტორიალურ მთხრობელ ინსტანციასთან, ანუ ყოვლისმცოდნე ავტორთან. ხშირად ასეთი ტიპის მთხრობელი მიმართავს ხოლმე დამრიგებლურ, დამოძღვრით დისკურსს. ამით „*ტრადიციული*“ რეალისტი ავტორი ხშირად თავად აფიქსირებს ხოლმე საკუთარ მსოფლმხედველობას, საკუთარ მოქალაქეობრივ, ზნეობრივ პოზიციას, ხშირად თავად აფასებს ტექსტის ამა თუ იმ მოვლენას, ან პერსონაჟის ამა თუ იმ საქციელს და ამ ყველაფერს თავს ახვევს მკითხველს.

ეს აუქტორიალური ტიპის მთხრობელი/თხრობა მთლიანად მოიცავს მკითხველის ცნობიერებას და იქვემდებარებს მას. შედეგად, მკითხველი „ენდობა“ ავტორს, ექცევა მისი გავლენის ქვეშ და იზიარებს ავტორის მორალურ პოზიციას, მის მიერ შემოთავაზებულ თვალსაზრისებს ტექსტის პროტაგონისტებსა და მოვლენებზე, რის გამოც მკითხველი ხშირად მთავარ პროტაგონისტთანაც კი აიგივებს საკუთარ თავს.

თავად *ტრადიციულ* რომანში ასახული „სინამდვილე“ მკითხველის მიერ, ერთი მხრივ, განიცდება და აღიქმება როგორც რეალურად არსებული სინამდვილე (აქ კი იქმნება თავისებური ესთეტიკური ილუზია), ხოლო, მეორე მხრივ, აღიქმება როგორც ჰარმონიული და კანონზომიერი სინამდვილე, რამდენადაც თავად ავტორს აქვს მსოფლმხედველობრივი რწმენა ყოფიერებაში აპრიორულად მოცემული კანონზომიერებისა და ჰარმონიისადმი, აქვს მყარი ონტოლოგიური თვალსაზრისი სამყაროს სტაბილურობისა და მონესრიგებულობის შესახებ.

ამის გამო, *ტრადიციულ* რომანში, როგორც წესი, მოცემული თხრობა გადმოცემულია მესამე გრამატიკული პირის ნამყოფ თხრობითში (ე. წ. ეპიკური დრო). თუკი ზოგჯერ *ტრადიციულ* რომანში მოცემულია პირველ პირში თხრობა, მაშინ მისი ფუნქციაა ტექსტში მოცემული მოვლენებისა და ფაქტების ნამდვი-

ლობის ხაზგასმა, შესაბამისად, მკითხველის ცნობიერებაში მათი ნამდვილობის ილუზიის აღქვრა.

VS.

არატრადიციულ (რომანტიკულ, მოდერნისტულ) რომანში მთხრობელი ინსტანცია (ავტორი) თანდათან უკანა პლანზე გადადის და ტექსტის მსვლელობისას საერთოდ „ქრება“ და „უჩინარდება“ თავად ტექსტის „მასალაში“ (ნარატივში), რაც ნიშნავს იმას, რომ ტექსტში თხრობა ავტორის მყარი თვალთახედვიდან კი აღარ წარმართება, არამედ თხრობა (ნარაცია) – **a**) ან *აპერსპექტიულია*, ანუ ავტორი თმობს ყოვლისმცოდნე ინსტანციის პოზიციებს (აუქტორიალობას) და რომანის ნარატივში უკვე აღარ არის მოცემული ავტორისეული ყოვლისმომცველი ცოდნა საგნებსა და მოვლენებზე; **b**) ან *პოლიპერსპექტიულია*, ანუ ნარატივში აისახება თავად პროტაგონისტთა თვალთახედვიდან აღქმული სინამდვილე, რაც ნიშნავს იმას, რომ ავტორი უკვე თავად პროტაგონისტის თვალთახედვით ჭვრეტს საგნებსა და მოვლენებს და არა როგორც დამოუკიდებელი მთხრობელი ინსტანცია. შესაბამისად, *არატრადიციულ* რომანში ავტორისეულ თხრობას ენაცვლება თავად პროტაგონისტისეული თხრობა, სადაც დამოცემულია თავად პერსონაჟისეული თვალსაზრისი საგნებსა და მოვლენებზე, რაც შემდგომდ უპირატესად ვლინდება *არატრადიციული* (მოდერნისტული) რომანისათვის დამახასიათებელ ნარატიულ ტექნიკებში – *შინაგანი მონოლოგი, ცნობიერების ნაკადი, განცდილი მეტყველება*.

ამგვარად, *არატრადიციულ* რომანში ავტორი უკვე გვევლინება ნეიტრალურ მთხრობელად, ე. ი. ავტორი „გარედან“ კი აღარ აკვირდება პროტაგონისტსა და ტექსტში განვითარებულ მოვლენებს, არამედ „შიგნიდან“, იგი საკუთარი პროტაგონისტის ქმედებებსა და ტექსტში ასახულ მოვლენებში აღარ ერევა, არამედ მათი ნეიტრალური თანადამკვირვებელია. ამიტომაც, *არატრადიციულ* რომანში ხშირად მოცემულია პირველ გრამატიკულ პირში თხრობა, რომლის მხატვრული ფუნქცია მთავარი პროტაგონისტის „შიგნი“ მოცემულ მთხრობელ „მე“-სა და განმცდელ

„მე“-ს შორის არსებული დაპირისპირებისა და დაძაბულობის წარმოჩენაა, რითაც ტექსტში აქცენტირებული და გაინტენსიფიკებულია ე. წ. იდენტობის კრიზისის თემა, ანუ ყოფიერებაში სუბიექტის მიერ თვითიდენტობის მოპოვების მცდელობა, ან შეუძლებლობა და აბსოლუტური ღირებულებებისაგან (ამ შემთხვევაში ღვთაებრივი მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან) მისი სრული გაუცხოება (შდრ. თუნდაც კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული რომანი „დიონისოს ღიმილი“).

ამის გამო, *არატრადიციული* (რომანტიკული/მოდერნისტული) რომანის ავტორი უკვე აღარ არის ის ყოვლისმცოდნე ინსტანცია, რომელიც ტექსტში მოცემულ მოვლენებსა და პროტაგონისტთა ცხოვრებაზე ფლობს სრულ ცოდნასა და განაგებს მათ ბედ-იღბალს, არამედ იგი უშუალოდ საკუთარი პროტაგონისტების საარსებო და სამოქმედო სივრცეში გადადის და გადაიქცევა თანაგანმცდელ და თანადამკვირვებელ ნეიტრალურ მთხრობელ ინსტანციად. *არატრადიციულ* რომანში ავტორისეული თხრობის პერსპექტივის ეს ცვალებადობა გამოწვეულია გარესამყაროს ჰარმონიულობისა და მონესრიგებულობისადმი რომანტიკოსი/მოდერნისტი ავტორის უნდობლობით, მას უკვე ან ნაწილობრივ, ან სრულად აღარ გააჩნია მსოფლმხედველობრივი რწმენა ყოფიერების ჰარმონიულობისადმი, აღარ გააჩნია მყარი ონტოლოგიური თვალსაზრისი სამყაროს შინაგანი კანონზომიერებისა და მონესრიგებულობის შესახებ. ამიტომაც, ტექსტში აღარ გვხვდება ავტორისეული შეგონებანი, რომელთაც უმაღლესი ჭეშმარიტების გაცხადების პრეტენზია აქვთ, აღარ გვხვდება ავტორის მიერ მკითხველის „დამოძღვრა“, იგი მკითხველს თავზე არ ახვევს თავის აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას. შესაბამისად, *არატრადიციული* რომანის ავტორი წინასწარ აღარ განაგებს ტექსტში მოცემულ მოვლენათა და გმირთა ცხოვრებას, პირიქით, მან თითქოსდა „არ იცის“, თუ როგორ შეიძლება წარიმართოს გმირის შემდგომი ბედი, ან ამა თუ იმ მოვლენას რა გაგრძელება ექნება. ამიტომაც, მკითხველი უკვე აღარ აიგივებს თავის თავს რომანტიკული/მოდერნისტული რომანის პროტაგონისტთან (შდრ., რომანტიკოს ე. თ. ა. ჰოფმანის, ან მოდერნისტ ფ. კაფკას რომანები).

ბ) პროტაგონისტების სახეთა შექმნა

ტრადიციული რომანისათვის დამახასიათებელია ე. წ. მყარი პერსონაჟები (გერმ. **feste Figur**), ანუ პერსონაჟები გამორჩეული პიროვნული და ინდივიდუალური თვისებებით, რომელთაც შემუშავებული აქვთ ფუნდამენტურ ღირებულებათა სკალა, რომელთა მიხედვითაც ისინი მოქმედებენ და მათგან არასოდეს გადაუხვევენ. ამიტომაც, გარეგანი კოლიზიები (ყოფიერებისეული, სოციალური თუ ფსიქოლოგიური კრიზისები) ასეთი ტიპის პროტაგონისტის პიროვნებაზე გადამწყვეტ გავლენას ვერ ახდენენ. პირიქით, კრიტიკულ გარემოში მთვარი პერსონაჟი მუდმივად ინარჩუნებს თავის ინდივიდუალურ და პიროვნულ თვისებებს, ავლენს ხასიათის სიმტკიცეს, გაუტეხელობას და საკუთარი ეთიკური ქცევითა და გადამწყვეტი ეთიკური აქტით თავად ახდენს გავლენას სხვა პერსონაჟების, ან სულაც მკითხველისა და სოციუმის მენტალობასა და მორალზე.

ამიტომაც, რომანის სიუჟეტურ განვითარებასა და რომანის ნებისმიერ ეპიზოდში მუდმივად შენარჩუნებული და ხაზგასმულია (მთავარ) პროტაგონისტთა შინაგანი პიროვნული მთლიანობა (მიუხედავად იმისა, რომ შესაძლოა ისინი სოციუმთან ან ინსტიტუტებთან უთანასწორო დაპირისპირებისას ფიზიკურად დამარცხდნენ ან დაიღუპონ კიდევ). აღსანიშნავია, რომ ასეთი ტიპის პერსონაჟები რომანის ტექსტში, როგორც წესი, ასევე გამორჩეული სახელითა და გვარით ჩნდებიან, კონკრეტულ სახელსა და გვარს ატარებენ, რითაც მათი გამორჩეული პიროვნული თვისებებია აქცენტირებული.

ამიტომ, ხშირად ტრადიციული რომანების დასათაურება თავად პროტაგონისტთა სახელისა და გვარის მიხედვით ხდება (მაგ., ჰ. ფონ კლაისტის „მიჰაელ კოლჰაასი“, ან ი. ვ. გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლები“).

აქედან გამომდინარე, ტრადიციულ რომანებში დეტალურადაა მოცემული პროტაგონისტის როგორც გარეგნული და ფსიქოლოგიური პორტრეტი, ისე მისი სოციალური წარმოშობა, მასთან დაკავშირებული სოციალური გარემო და ა. შ. შესაბამისად, მკითხველი ტრადიციული რომანის პერსონაჟის შესახებ მთელ ბიოგრაფიულ მონაცემებს ფლობს – მოყოლებული გმირის ბავშვობიდან და მისი მხცოვანებით დამთავრებული. ტრადიციულ

რომანებში იმთავითვე მოცემული მხატვრული თხზვის მიმეტური პრინციპის გამო, „რეალისტი“ პერსონაჟები ზუსტად იმეორებენ ემპირიული ადამიანის როგორც გარეგნულ, ისე ფსიქოლოგიურ ნიშან-თვისებებს. შესაბამისად, ტრადიციულ რომანში ავტორი დეტალურად აღწერს ამა თუ იმ პერსონაჟის (მნიშვნელობა არა აქვს მთავარი პერსონაჟია იგი, თუ მეორეხარისხოვანი) გარეგნულ პორტრეტს, ტემპერამენტს, ამა თუ იმ კონკრეტულ ეპიზოდში აღმოჩენილი პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას. ამასთან, ტრადიციული რომანის (ზოგადად, პროზის) პერსონაჟები ხშირად არიან თავად ავტორის მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გამხმოვანებლები და რეალიზატორები (მაგ., ილიას ოთარაანთ ქვრივი, ან გოეთეს ვილჰელმ მაისტერი).

VS.

არატრადიციულ რომანში კი მოცემულია ე. წ. „ქცევითი პერსონაჟები“ („**gestische Figur**“) (ბ. ბრეხტი), ანუ, არამყარი პერსონაჟები, რომლებიც უკვე ველარ/აღარ ავლენენ პიროვნულ გამორჩეულობას, შინაგან ჰარმონიას, ხასიათის სიმტკიცესა და მონოლითურობას, რამდენადაც მათი ინდივიდუალობა უკვე დესტრუირებულია (ე. წ. „მე“-ს დაშლა/რღვევა//**Ich-Dissotiation** – ს. ვიეტა), რაც გამოწვეულია მათ ცნობიერებასა და მენტალობაში მყარ ღირებულებათა სისტემის დაშლითა და რღვევით. ამიტომაც, არატრადიციული რომანის პერსონაჟები, ერთი მხრივ, მუდმივად აღმოჩნდებიან ონტო-ეგზისტენციალურ დისჰარმონიაში და ხშირად ექცევიან საზოგადოებაში (ოჯახი, სოციალური წრე, ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარება) გაბატონებული სააზროვნო-მენტალური და მორალური კლიშეებისა და სტერეოტიპების გავლენის ქვეშ, ან იმთავითვე უპირისპირდებიან მათ; მეორე მხრივ, ისინი სოციუმსა და, ზოგადად, ყოფიერებაში ვერ აღწევენ ეგზისტენციალურ თვითიდენტობას/თვითდადგინებას, საკუთარი მყარი თვალსაზრისისა და პოზიციის მოპოვებას.

არატრადიციული რომანისათვის დამახასიათებელი ასეთი პერსონაჟი ტექსტში ხშირად კონკრეტული სახელისა და გვარის გარეშე, ინიციალებით ჩნდება (მაგ, „იოზეფ კ.“, ან უბრალოდ „კ.“ იხ. კავკას დაუმთავრებელი რომანები „პროცესი“ და „კომპი“),

ან არაფრის მთქმელი, არაფრით გამორჩეული სახელითა და გვარით, ან ავტორის მიერ მინიჭებული ზედმეტსახელით ჩნდება, რაც ამ არამყარი პერსონაჟის პიროვნული დისოციაციისა (ინდივიდუალობის, პიროვნულობის დაშლა/რღვევა) და მის მიერ თვითიდენტობის მოპოვების უუნარობის/მეუძღვებლობის მარკერია (აღმნიშვნელია): მაგ., რ. მუზილის რომანის მთავარი პროტაგონისტისათვის (უღრუხისათვის) ამგვარი მარკერია *უთვისებობა*, იგი *უთვისებო* კაცია (**ohne Eigenschaften**), რაც თავად რომანის სათაურშივეა ერთდროულად მინიშნებულიც და კოდირებულიც (რომანის სათაურია „*უთვისებო* კაცი“/„**Der Mann ohne Eigenschaften**“); ასევე, შდრ. ჰ. ჰესეს რომანის პროტაგონისტის ჰარი ჰალერის ზედმეტსახელი „ტრამალის მგელი“, რაც, ისევე როგორც რ. მუზილთან, რომანის სახელწოდებაშივეა ასახული, რითაც კვლავ მინიშნებულია ჰარი ჰალერის *უთვისებობა* და მისი პიროვნულობის, სუბიექტურობის რღვევა (რასაც ფრ. ნიცშე „მრავლობითობას“/„**Vielheit**“ უწოდებს). ამიტომაც, *არატრადიციული* რომანების სათაურები ხშირად მთავარი პერსონაჟების ასეთი ტიპის ზედმეტსახელებითაა კონცეპტუალურად მოტივირებული. შესაბამისად, *არატრადიციული* რომანის პროტაგონისტის ქცევა არასოდეს წარმართება გონების/ცნობიერების საფუძველზე, მისი ქცევა ფსიქოლოგიურად არასოდესაა მოტივირებული. გმირის ქცევის შინაგანი საფუძველია არაცნობიერიდან და ქვეცნობიერიდან მომდინარე იმპულსები, ხოლო მისი არსებობა მუდმივად დეტერმინებულია გარეგანი ეგზისტენციალური ფაქტორებით. ამიტომაც, *არატრადიციული* რომანის პერსონაჟი მუდმივად კრიზისულ/კრიტიკულ სიტუაციაში იმყოფება და ვერასოდეს ახერხებს მისგან თავის დაღწევას, რაც ტექსტის ფინალში კიდევ უფრო გამძაფრებულია.

ც) სტრუქტურული, ნარატიული და ქრონოტოპული თავისებურებანი

ტრადიციულ რომანებში თხრობის დასაწყისი მეტ-ნაკლებად ურთიერთის მსგავსი და სტანდარტულია და, როგორც წესი, იწყება მთავარი პროტაგონისტის სოციალური და საცხოვრებელი გარემოს, მისი სოციალური სტატუსის აღწერით, ან მისი პიროვნების ფსიქოლოგიური და გარეგნული პორტრეტის დახა-

სიათებით: მაგ., „ქალაქ ბამბერგში ცხოვრობდა ერთი წარმოსადგეი და პატიოსანი მოხელე, სახელად მათიას შლაიხერი...“. ტრადიციულ რომანებში თხრობა ლინეალურია/ხაზოვანია, ანუ რომანში ასახული მოვლენები და მოქმედება ლოგიკურად, ქრონოლოგიური და სივრცობრივი თანმიმდევრობით წარიმართება და მიზეზ-შედეგობრიობის პრინციპზეა აგებული. შესაბამისად, გვაქვს ქრონოტოპის (მხატვრული დრო-სივრცის) ერთიანობა/მთლიანობა და ერთმანობა, ანუ ტექსტში ძირითადად მოცემულია ემპირიული დრო და ემპირიული სივრცე და მათი მთლიანობა. რომანის სიუჟეტური ხაზის ლოგიკურ თანმიმდევრობაში კი ასახულია, ერთი მხრივ, თავად მთავარი გმირის თანდათანობითი „ზრდა“, ანუ მისი ფიზიოლოგიური, ფსიქოლოგიური და მენტალური განვითარება, მეორე მხრივ, პერსონაჟის გარემყაროში, კონკრეტულ ისტორიულ, სოციოკულტურულ გარემოში გადაადგილება და არსებობა. ამიტომაც, ტრადიციული რომანის ნარატიულ სტრუქტურაში, როგორც წესი, იმთავითვე მოცემულია კრიზისული/კრიტიკული სიტუაცია, რომელთა დაძლევაც შემდგომ მთავარ პროტაგონისტს უწევს და ამ პროცესში იგი კიდევ უფრო „იზრდება“ და ვითარდება პიროვნულად. ხოლო კრიტიკული სიტუაციის დაძლევის შედეგად ტექსტის ნარატიული სტრუქტურა ერთ მთლიანობად ყალიბდება და იკვრება.

აქედან გამომდინარე, ტრადიციული რომანის ტექსტის ნარატიული სტრუქტურა შეკრული და მონოლითური სტრუქტურაა, სადაც მოცემულია თხრობის ლოგიკური დასაწყისი, განვითარება და დასასრული – ე. წ. ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა, დაღმასვლა და ფინალი.

VS.

ამ თვალსაზრისით, საპირისპირო ვითარება გვაქვს არატრადიციულ რომანში: აქ უკვე უკუგდებულია ტექსტის სტანდარტული დასაწყისი, ანუ ტექსტის დასაწყისშივე მოცემული არ არის პერსონაჟთა სოციალური წარმომავლობის, მათი გარეგნული თუ ფსიქოლოგიური პორტრეტის გადმოცემა, ან სულაც პერსონაჟთა კონკრეტული სოციალური გარემოს აღწერა. ნაცვალდ ამისა, არატრადიციული რომანის ტექსტის დასაწყის-

შივე, მაგალითად, მოცემულია „ნახტომი“ შორეული წარსულში, ვთქვათ, ასეთი ტიპის: „როდესაც ექვსი წლის ვიყავი...“; ან, მოცემულია ისეთი დასაწყისი, სადაც იმთავითვე განვითარებულია ე. წ. გაუცნაურების ეფექტი, მაგ.: „მემონტაჟე იოზეფ ბლოხს შვატცობინეს, რომ ის სამსახურდან დაითხოვეს“, ან, „ეტყობა, ვილაცამ ცილი დასწამა იოზეფ კ.-ს, რადგან არაფერი დაუშვებია და ერთ მშვენიერ დილას მაინც დააპატიმრეს“.

არატრადიციულ რომანში დარღვეულია ლოგიკური ქრონოლოგია: ემპირიული დრო – წარსული, აწმყო და მომავალი – თანმიმდევრულად კი არ მისდევს ერთმანეთს, არამედ, ერთმანეთში გადადის და „იხლართება“ მონტაჟის კომპოზიციური ტექნიკის საშუალებით და ამდენად, რეალური, ემპირიული თანმიმდევრული დროის ნაცვლად გვაქვს ე. წ. შინაგანი დრო, როდესაც დრო თავისებურ „ნახტომებს“ აკეთებს აწმყოდან მომავლისაკენ, აწმყოდან წარსულისაკენ, წარსულიდან მომავლისაკენ და ა. შ. შესაბამისად, არატრადიციულ რომანში ე. წ. სიმულტანური (ერთდროული) ტექნიკისა და ე. წ. „უკანგადახვევის“ („Rückblende“) საფუძველზე ერთდროულად ერთმანეთში გადადის გმირის მოგონებები, წარსულში წიაღსვლები და მომავლის ხილვები (შდრ., მ. პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, ან კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“).

გმირის სივრცობრივი გადაადგილების ლოგიკაც ხშირად დარღვეულია, რამდენადაც იგი გადაადგილდება არა მხოლოდ ემპირიულ სივრცეში, არამედ, უპირველესყოვლისა, არაემპირიულ სივრცეში – სიზმრისეულ, ცნობიერებისეულ ან არაცნობიერებისეულ სივრცეში, სადაც იმთავითვე გამორიცხულია სივრცეში გადაადგილების თანმიმდევრობა (მაგ. რომანტიკულ რომანებში ხშირია მოულოდნელი და პარადოქსული გადასვლები ემპირიული სივრციდან არაემპირიულ წარმოსახვით სიზმრისეულ სივრცეში და პირიქით, რასაც სრულიად „ბუნებრივი“ და კანონზომიერი ხასიათი აქვს – შდრ. ნოვალისის რომანი „ჰაინრიჰ ფონ ოფტერდინგენი“). ამას ისიც ემატება, რომ არატრადიციული რომანის ნარატიულ სტრუქტურაში, ხშირად ლიტერატურული ზღაპრები (გერმ. ე. წ. **Kunstmärchen**) ან მითოსური პარადიგმები და არქეტიპებია ინტეგრირებული (მაგ., იმავე ნოვალისის „ოფტერდინგენი“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“, ჯ. ჯოისის „ულისე“,

გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“, კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“), რაც იმთავითვე იწვევს ქრონოტოპის გაორმაგებას: ანუ, ტექსტის ნარატიულ სტრუქტურაში იმთავითვე ერთდროულადაა მოცემული როგორც ემპირიული, ისე არაემპირიული დრო და სივრცე, რომლებიც (ე. ი. ემპირიული და არაემპირიული დრო-სივრცე) მუდმივად ერთმანეთში გადადის და მონაცვლეობს. შედეგად ვიღებთ მითოსურ, ციკლურ დროს. ამიტომაც, არატრადიციული რომანის ნარატიულ სტრუქტურაში, განსხვავებით ტრადიციული რომანის ნარატიული სტრუქტურისაგან, გვაქვს ქრონოტოპის (მხატვრული დრო-სივრცის) აპრიორული ორმაგობა.

აქედან გამომდინარე, არატრადიციული რომანის ნარატიული სტრუქტურისათვის დამახასიათებელია კომპოზიციის გახსნილობა, რაც ვლინდება სიუჟეტური ხაზის არათანმიმდევრობაში, გამოკვეთილი ლოგიკური ფინალის უგულვებლყოფასა და ერთჯერადი ქრონოტოპული მთლიანობის რღვევაში, ვინაიდან რეალური, ემპირიული დრო-სივრცის ნაცვლად აქ უკვე მოცემულია არაემპირიული, ირაციონალური, პერსონაჟისეული წარმოსახვითი მხატვრული დრო-სივრცე – ცნობიერებისეული, სიზმრისეული, ან სულაც „მითოსური“.

d) ასახვის/გადმოცემის ფორმები

ტრადიციული რომანი მხატვრული თხზვისა და ასახვის პროცესში აპრიორულად ეფუძნება მიმეტური თხზვის/ასახვის პოეტოლოგიურ პრინციპს (მიმეზისი), რაც გულისხმობს მხატვრულ ტექსტში ემპირიული სინამდვილის (ბუნების სურათები, გეოგრაფიული პუნქტები, სოციალური გარემო, სოციალური ურთიერთობები და ა. შ.) ზუსტ გადმოცემასა და ასახვას, რის შედეგადაც ტრადიციული რომანის ტექსტში მოცემული ფიქციონალური (გამონაგონი) ამბავი რეალური ფაქტების, რეალურად მომხდარი ამბის შთაბეჭდილებას ახდენს. ამიტომაც, ტრადიციული რომანის ტექსტებში მაქსიმალურად რედუცირებულია სახისმეტყველებითი, ანუ სიმბოლური და მეტაფორულ-პარაბოლური თხზვის პრინციპები. შესაბამისად, ტრადიციული რომანის ტექსტში საერთოდ, ან თითქმის არ გვხვდება ისეთი ნარატიული ტექნიკები, როგორცაა შინაგანი მონოლოგი, ცნო-

ბიერების ნაკადი, განცდილი მეტყველება, მონტაჟისა და კოლაჟის კომპოზიციური ტექნიკა. ამიტომაც, ტრადიციული რომანის ტექსტის ნარატივი ძირითადად გადმოცემულია ნამყო თხრობითი (ე. წ. პრეტერიტუმში), რაც ტექსტს ანიჭებს „დახურულ“ და კომპოზიციურად შეკრულ ფორმას.

VS.

არატრადიციულ რომანში კი პრინციპულად უარყოფილია მიმეტური მხატვრული თხზვის პრინციპები. ამის საპირისპიროდ ტექსტში ასახულია (არა-)ცნობიერებისეული, ირაციონალური/სიზმრისეული, ან ტრანსცენდენტურ-მითოსური მხატვრული სივრცე, რაც ინვესს შესატყვისი ნარატიული ტექნიკებისა (ცნობიერების ნაკადი, შინაგანი მონოლოგი, განცდილი მეტყველება, მონტაჟის ხერხი) და სახისმეტყველებითი და მეტაფორულ-პარაბოლური მხატვრული თხზვის ინტენსივობას. შესაბამისად, ასახული სინამდვილე იმთავითვე დეფორმირებულია და არ შეესატყვისება ემპირიული სინამდვილის საგნებსა და მოვლენებს. ამასთანავე, არატრადიციული რომანების ნარატივისათვის დამახასიათებელია თავად მხატვრული რიტორიკის თემატიზება: ე. ი., როდესაც ავტორი თხრობის პროცესში მიმართავს ენობრივ ექსპერიმენტებს, რაც, პირველ რიგში, გამოიხატება ტრადიციული სინტაქსური და გრამატიკული ფორმების მიზანმიმართულ დესტრუქციასა და ამის საპირისპიროდ ელიფსური, ასოციაციური და წყვეტილი სინტაქსური წყობის განვითარებაში (სინტაგმატური ქაოსი), ვინაიდან ამგვარმა სინტაქსურმა წყობამ, ერთი მხრივ, ზედმიწევნით უნდა ასახოს გარესამყაროს, ყოფიერების ქაოტურობა, უსაზრისობა, განუჭვრეტლობა და შეუმეცნებლობა, მეორე მხრივ, ზედმიწევნით უნდა გადმოსცეს პროტაგონისტის ქვეცნობიერსა და არაცნობიერში მიმდინარე „ნაგლეჯ-ნაგლეჯ“, ფრაგმენტული სახით მოცემული ჭვრეტითი და „ნათელხილვითი“ პროცესი, ანუ არაცნობიერი ფსიქიკის წარმოსახვები და აღქმები. ამიტომაც, ტექსტში ინტენციონებულია ე. წ. ცნობიერების ნაკადის (გერმ. **Bewusstseinsstrom**, ინგლ. **stream of consciousness**), შინაგანი მონოლოგისა (გერმ. **innerer Monolog**, ფრანგ. **monologue intérieur**, ინგლ. **Interior Monologue**) თუ განცდილი

მეტყველების (გერმ. **erlebte Rede**) ნარატიული ტექნიკები. შესაბამისად, ტრადიციული რომანის ტექსტებში დომინანტური ე. წ. ეპიკური ნარსულის (პრეტერიტუმის) ნაცვლად არატრადიციული რომანის ტექსტის ნარატიულ ასპექტში მოცემულია სხვადასხვა გრამატიკული დროის გამუდმებული არათანმიმდევრული და ქაოტური მონაცვლეობა.

3. პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა*

დასავლეთში, უპირატესად XX ს. 70-იანი წლებიდან, ხოლო ჩვენში დაახლ. 90-იანი წლებიდან, ლიტერატურულ პროცესში ფეხს იკიდებს რომანის ახალი ტიპი, ე. წ. პოსტმოდერნისტული რომანი, რომელიც რომანის ჟანრის ისტორიაში სრულიად ახალ ეტაპს ქმნის, და რომელიც პრინციპულად უპირისპირდება პოეტოლოგიური და იდეურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, ერთი მხრივ, ტრადიციული (განმანათლებლური, რეალისტური) და, მეორე მხრივ, არატრადიციული (რომანტიკული, მოდერნისტული) რომანის ტიპს.

თუმცა, როდესაც ვსაუბრობთ თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ რომანზე, აქ აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ და გამოვყოთ თავად პოსტმოდერნის (დასაწყისი დასავლეთში – დაახლ. 1960-იანი წლებიდან, ჩვენში – დაახლ. 1990-იანებიდან), როგორც ეპოქის, მსოფლმხედველობრივი და სოციოკულტურული მახასიათებლები, ვინაიდან პოსტმოდერნისტული რომანი ზედმინევნით ასახავს და ავითარებს იმ მენტალურ და მსოფლმხედველობრივ სპეციფიკას, რაც სიმპტომატურია პოსტმოდერნისათვის, როგორც პოსტმეტაფიზიკური ფილოსოფიური დისკურსისათვის, ისე სოციოკულტურული სივრცისა და ეპოქისათვის.

ამ თვალსაზრისით, პირველ რიგში, უნდა ითქვას, რომ პოსტმოდერნული ფილოსოფიისათვის იმთავითვე დამახასიათებელია ლოგოცენტრისტული პარადიგმების დეკონსტრუქციისადმი (დაშლისადმი) აპრიორული სწრაფვა – ანტილოგოცენტრიზმი:

* აქ მადლობას ვუხდით ჩემს მეგობარსა და კოლეგას ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტიდან, ასოც. პროფ. ლ. ცაგარელს სტატიის ამ თავის კრიტიკული შტუდირებისა და ღირებული (ზოგჯერ საკამათო) შენიშვნებისათვის.

პოსტმოდერნული ფილოსოფიური დისკურსი, ანუ პოსტმეტაფიზიკური ფილოსოფია (მ. ფუკო, ჟ. ბოდრიარი, ჟ.-ფ. ლიოტარი, ჟ. დერიდა, ჟ. დელიოზი და სხვ.) იმ მოტივით, რომ ნებისმიერი იდეალისტური და მეტაფიზიკური დისკურსი **a priori** მხოლოდ გონითი მოქმედებებისა თუ ოპერაციების შედეგად მიღებული და თავსმოხვეული კონსტრუქტია, ამავდროულად იმთავითვე უკუაგდება ყოფიერებაში საერთოდ ლოგოსის, გონის ცხოველმყოფელ მოქმედებასაც – ანუ, აქ უარყოფილია თეზა, რომ ყოფიერებას საფუძვლად უდევს რაიმე ცხოველმყოფელი აბსოლუტური პირველსაწყისი (მაგ., ღმერთი), მეტაფიზიკური პირველსაზრისი (მაგ., გონი, ლოგოსი) პირველიდეა; ე. ი. უარყოფილია პოსტულატი, რომ ყოფიერება ეფუძნება ღვთის მიერ წინასწარგანსაზღვრულ ღვთაებრივ და ჰარმონიულ წესრიგს (წიფურია 2008: 264, 268; Zima 2001: 125-127).

შესაბამისად, უარყოფილია ადამიანის/სუბიექტის ეგზისტენციის უმაღლესი ღვთაებრივი გონის/გონების მიერ წარმართულობა. აქედან გამომდინარე, პოსტმოდერნულ ფილოსოფიაში უარყოფილია ყველა ის მსოფლმხედველობრივი პარადიგმა თუ სისტემა (და მასთან ერთად სისტემურობა ზოგადად), კერძოდ, რელიგია (მათ შორის ქრისტიანობა), თეოლოგია, მეცნიერება, განმანათლებლობა, მეტაფიზიკური ფილოსოფიური დისკურსი (კანტი, ფიხტე, ჰეგელი, შელინგი), შუასაუკუნეების, რენესანსის, განმანათლებლობის, რომანტიზმისა და მოდერნიზმის ხელოვნება, ანუ ის მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური სისტემები, რომლებიც აფუძნებდნენ სამყაროს ისეთ მოდელს, სადაც ყოფიერებისა და ადამიანის არსებობა წარმართება ღვთაებრივი და/ან რაციონალური კანონზომიერებებით, რომლის საფუძველზეც სამყაროში/ყოფიერებაში მყარდება წესრიგი და უმაღლესი ღვთაებრივი ზნეობა (შდრ., ლიოტართან პოსტმოდერნი გაგებული სნორედ როგორც ე. წ. (მესიანისტური) დიდი მეტანარატივების („**grands récits**“, „**métarécits**“) – ქრისტიანობა, რენესანსი, ჰუმანიზმი, განმანათლებლობა, სოციალიზმი და ა. შ. – დასასრული):

თუკი მის (ისტორიის – კ. ბ.) გენეალოგიას ჩავუღრმავდებით, აღმოვაჩენთ, რომ ისტორია სულაც არ ისახავს მიზნად ჩვენი იდენტობის საფუძვლების წარმოჩენასა და ჩვენი იდენტობის განვითარებას, არამედ პირიქით: ისტორიის მიზანია მათი გაუ-

ქმება. ისტორია არ წარმოაჩენს იმ ერთადერთ პირველსაწყისს, საიდანაც, მეტაფიზიკოსთა თანახმად, ჩვენ წარმოვსდგებით და რომელსაც, როგორც ჩვენს პირველსამშობლოს, ვუბრუნდებით. არამედ, ისტორია წარმოაჩენს ყველანაირ რღვევას/წყვეტას (**dis-continuities**), რომელთაც ჩვენ შევუპყრივართ (Foucault 1994: 154).

ამგვარად, საბოლოო ჯამში, პოსტმოდერნული ფილოსოფია მაინც მიდის პირველსაზრისის, პირველიდის, იმ „ტრანსცენდენტალური ბიძგის“ უარყოფამდე, რომლის საფუძველზეც მეტაფიზიკური ცნობიერების მიხედვით, ყოფიერებაში მყარდება ჰარმონია და ადამიანის არსებობას აზრი ენიჭება. ამის საპირისპიროდ კი, პოსტმოდერნულ ფილოსოფიაში საკაცობრიო ისტორიის მანძილზე ჩამოყალიბებული ნებისმიერი მეტაფიზიკური/იდეალისტური თუ რაციონალისტური სააზროვნო, ღირებულებითი და სახელოვნებო პარადიგმა აპრიორულად განიხილება, როგორც სუბიექტისათვის გარედან თავსმოხვეული იდეოლოგიური კონსტრუქტი, რომლის დეკონსტრუქციაც უნდა მოხდეს (Metzler 2008: 473; Zima 2001: 126).

აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ პოსტმოდერნული ფილოსოფია, ერთი მხრივ, ეფუძნება ფრიდრიჰ ნიცშეს (1844-1900) *ღმერთის სიკვდილის* პოსტულატსა და ღირებულებების გადაფასების თეზას (ფუკო, დერიდა), მეორე მხრივ, მარტინ ჰაიდეგერის (1889-1976) *გადაგდებულობისა* (გერმ. **Geworfenheit**) და *დაძლევის/გადალახვის* (გერმ. **Verwindung**) პოსტულატებს (დერიდა) (Metzler 2008: 473), რითაც ჰაიდეგერმა, ერთი მხრივ, თანამედროვე ადამიანის (და, ზოგადად, ადამიანის) ეგზისტენციის უსაზრისობა, აბსურდულობა, ამაოება და სრული უპერსპექტივობა დაახასიათა, მეორე მხრივ, ისტორიული პროცესის ტელეოლოგიურობა უკუაგდო.

შესაბამისად, ჟან ბოდრიარი (1929-2007) აფუძნებს თეზას, რომ *პოსტმოდერნი* არის *მოდერნის* რადიკალიზება (Metzler 2003: 65)*. ბოდრიარის თანახმად კი, ეს ნიშნავს იმას, რომ საბოლოოდ სწორედ პოსტმოდერნის ეპოქაში ფუძნდება, როგორც *ღმერთის*

* შდრ., ჟ.-ფ. ლიოტარის მოწაფე გერმანელი პოსტმოდერნისტი ფილოსოფოსის, ვ. ველშის დებულება: „და ამდენად, ჩემი საფუძველმდებელი თეზაა ის, რომ პოსტმოდერნი ამ საუკუნის (ე. ი. მე-20 საუკუნის – კ. ბ.) რადიკალური მოდერნია („**Radikalmoderne**““) (Welsch 1991: 84).

სიკვდილი, ანუ მყარი მსოფლმხედველობრივი ღირებულებების დესტრუქცია, ისე ადამიანის ეგზისტენციალური უსაზრისობა.

პოსტმოდერნული ფილოსოფია, იზიარებს რა ნიცშესეული ღმერთის სიკვდილის, ანუ ლოგოცენტრისტული ცნობიერების დეკონსტრუქციისა და ჰაიდეგერისეული გადაგებულობის თეზისს, კიდევ უფრო აუკიდურესებს ამ კრიზისულ ვითარებას და საბოლოო ფაზამდე მიჰყავს იგი იმით, რომ პოსტმოდერნისტი ფილოსოფოსები საბოლოოდ უარყოფენ ლოგოსის – უპირველესყოვლისა, სახარებისეული ლოგოსის – იდეას, ვინაიდან მათ, იმავე რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, ვერ წარმოუდგენიათ ყოფიერებასა და ადამიანის ეგზისტენციაში ლოგოსის ცხოველმყოფელი მოქმედება ყოველგვარი სისტემურობისა და იდეოლოგიური კონსტრუქტების მიღმა.¹

პოსტმოდერნული ფილოსოფიური დისკურსი – ზუსტად ისე, როგორც ეს ჯერ კიდევ არტურ შოპენჰაუერისა (1788-1860) და ფრიდრიჰ ნიცშეს *ნების მეტაფიზიკაშია* განვითარებული – გამორიცხავს ყოველგვარ ტელეოლოგიას, ანუ ყოფიერებაში რაიმე უმაღლესი სულიერი მიზნისაკენ თანმიმდევრულ სვლას, როგორც ეს, მაგ., ქრისტიანობაშია მოცემული – ზეციური სასუფევლის დამკვიდრებისაკენ და ღვთის ხატობის იდეალის განხორციელებისაკენ, როგორც უმაღლესი საკაცობრიო მიზნისაკენ, სწრაფვა; ან, როგორც ეს განმანათლებლობასა და იდეალისტურ ფილოსოფიაშია მოცემული – უმაღლესი ადამიანობის იდეალისაკენ და ჰუმანისტური საზოგადოებისაკენ კაცობრიობის თანმიმდევრული და კანონზომიერი სვლა (ლესინგი, კანტი, გოეთე, შილერი, ვ. ფონ ჰუმბოლდტი, ჰეგელი) (Zima 2001: 130-140).

სწორედ თავისი ანტილოგოცენტრისტული პათოსის გამო, პოსტმოდერნული ფილოსოფია ანგრევს ტრადიციულ დიქტომიურ სკალას და ნიცშეზე დაყრდნობით აცხადებს აბსოლუტურ ცნობიერებისეულ იმორალიზმს, ანუ აუქმებს ორმაგი კატეგორიებით აზროვნებასა და აქსიოლოგიურ (ღირებულებით) დაყოფას: ღმერთი **vs.** ეშმაკი, სამოთხე **vs.** ჯოჯოხეთი, ჭეშმარიტება **vs.** სიყალბე, აბსოლუტური **vs.** რელატიური, უსასრულობა **vs.** სასრულობა, ტრანსცენდენტურობა **vs.** ემპირეა, უკვდავება **vs.** მოკვდავობა, სული **vs.** ხორცი, ცნობიერი **vs.** არაცნობიერი, სიკეთე **vs.** ბოროტება, ზნეობა **vs.** უზნეობა, სუბიექტი **vs.** ობიექტი და ა. შ.

შესაბამისად, პოსტმოდერნული ფილოსოფიის პირობებში გვაქვს ღირებულებათა რელატივიზმი (ფარდობითობა) და პლურალიზმი, ანუ დიქტომიის შემადგენელი ნაწილებიდან არც ერთი მათგანი არ არის საბოლოო ჯამში ჭეშმარიტი, არც ერთ მათგანს არ გააჩნია პრეტენზია აბსოლუტურ ჭეშმარიტებაზე, არც ერთი მათგანი არ აღემატება მეორეს (აქსიოლოგიური რელატივიზმი).*

შესაბამისად, პოსტმოდერნული ფილოსოფიური დისკურსი აფუძნებს მსოფლმხედველობრივ პლურალიზმს, ანუ მსოფლმხედველობრივ ინდიფერენტულობას (გერ. **Indifferenz**, ინგლ. **indifference**, ფრანგ. **indifférence**), ანუ განურჩევლობასა და ნებისმიერობას (Zima 2001: 128), რაც ეთიკურ და გნოსეოლოგიურ სიბრტყეზე საბოლოო ჯამში მსოფლმხედველობრივ კომფორმიზმსა და მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიციის უქონლობას, ეგზისტენციალურ დეზორიენტაციასა და სამყაროში თვითიდენტობის ვერ მოპოვებას ნიშნავს. თუმცა, აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ პოსტმოდერნული ფილოსოფიის, იგივე პოსტმეტაფიზიკური ფილოსოფიის დამსახურება ისაა, რომ იგი, ერთი მხრივ, უპირისპირდება და აკრიტიკებს იდეოლოგიზებულ ლოგოცენტრიზმს, დიდი ნარატივების იდეოლოგიურ თხრობას, მეორე მხრივ, ამ იდეოლოგიათა ანალიზისა და კრიტიკისას ნიცშეზე დაყრდნობით ხსნის ახალ პერსპექტივას, ქმნის ახალ სივრცეს, „მესამე სივრცეს“, სწორედ იმ მეთაფიზიკურ „მონაცემთა“ ხელახალი, ან უკვე ინდივიდუალური და არაიდეოლოგიზებული გააზრებისათვის (ფუკო, დერიდა).

შესაბამისად, იქმნება წინაპირობები ურთიერთდაპირისპირებული მსოფლმხედველობრივი და/თუ ესთეტიკური პოზიციების ერთიან კულტურულ სივრცეში თანაარსებობისათვის და ამ ვითარებაში არც ერთ მათგანს არ ენიჭება ჭეშმარიტებისეული ღირებულება: მაგ. ლიბერალიზმი და კონსერვატიზმი, ნაციონალიზმი და კოსმოპოლიტიზმი, დემოკრატია და დიქტატურა, პარლამენტარიზმი და ავტორიტარიზმი, ელიტარიზმი და პლუბიზმი,

* თუმცა ამ ტრადიციული დიქტომიის დეკონსტრუქცია ჯერ კიდევ ნიცშეს ფილოსოფიიდან იღებს სათავეს, რასაც შემდგომ პოსტმოდერნული ფილოსოფიური დისკურსიც იზიარებს და კიდევ უფრო ამძაფრებს: „ღირსეული მეგობარო“, უპასუხა ზარატუსტრამ, „ეს ყველაფერი არ არსებობს, რაზეც შენ უბნობ: არც ეშმაკი არსებობს და არც ჯოჯოხეთი. და შენი სული შენს ხორცზე სწრაფად მოკვდება: ან ნულარაფრის ნუ გეშინია!“ (Nietzsche 2000: 22).

კლასიკური ხელოვნება და მასობრივი ხელოვნება და ა. შ., რასაც ბოდრიარი „კულტურულ ბულიონს“ უწოდებს.

თუმცა, ამ „ბულიონის“ ფარგლებში უკვე მოცემულია პლურალისტური სივრცე და ალტერნატივათა შესაძლებლობანი, ხოლო პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში გვაქვს ისტორიულად აქამდე არსებული ყველა სტილისა და მიმდინარეობის თანაარსებობა, რასაც ესთეტიკური ეკლექტიზმისკენ, ანუ ესთეტიკური ნაზავისაკენ, ქიმერული უსახურობისაკენ მივყავართ (მაგ. პოპ-არტი), რასაც ბოდრიარის ანალოგიით ესთეტიკური ბულიონი შეგვიძლია ვუწოდოთ.*

აქ კი იშლება ზღვარი ელიტარულ და არაელიტარულ, მაღალ და დაბალ ხელოვნებას შორის და თანაბარი ღირებულება ენიჭება ლეონარდო და-ვინჩის „მონა ლიზას“ და ენდი უორჰოლის (1928-1987) მერლინ მონროს აპლიკაციებს, აფროდიტეს ანტიკურ ქანდაკებასა და „კოკა-კოლას“ თუნუქის ქილის ინსტალაციას (შდრ. უორჰოლის პოსტულატი – „**All is pretty**“). შედეგად, თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ხელოვნება ფუძნდება მასობრივ ხელოვნებად, ანუ მასობრივ მომხმარებელზე გათვლილ ზედაპირულ, უსაზრისო, უშინაარსო მასობრივ ხელოვნებად, რომლის ერთადერთი ფუნქციაა დეკორი ან გართობა, ხოლო არსი „დეკორაციულობა“ ან „ივენტურობა“ (მაგ. პოპ-არტი, ან პოპ-მუსიკა).

ამგვარად, პოსტმოდერნული ფილოსოფიის მიხედვით, ვინაიდან მოვლენათა სინამდვილის, სამყაროსეული მოვლენების მიღმა არ არსებობს მეტაფიზიკური პირველსაზრისი, ვინაიდან ყოფიერებას საფუძვლად არ უდევს ღვთაებრივი პირველსაწყისი, ვინაიდან „ღმერთი მოკვდა“, შესაბამისად, წარმოსაჩენი/გამოსავლენი და გასაცხადებელიც არაფერია: ანუ, გარესამყარო მიღმიერი ტრანსცენდენტური სამყაროს ნიშანი, მისი გამოვლინება კი არ არის, იგი ღვთაებრივი შემოქმედების პროდუქტი კი არ არის, ღვთაებრიობის გამოცხადების სფერო კი არ არის და მის მიღმა რაიმე ღვთაებრივი იდეა, საზრისი კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ გარესამყარო და მასში მიმდინარე მოვლენები სიმულაკრე-

* შდრ., ვ. ველშის დებულება: „*პოსტმოდერნული ფენომენები იქ იჩენენ თავს, სადაც ენების, მოდელებისა და მეთოდების ყოვლისმომცველი პლურალიზმი მოქმედებს და, თანაც, არა სხვადასხვა ნაწარმოებში, არამედ ერთსა და იმავე ნაწარმოებში*“ (Welsch 1988: 10).

ბია (ბოდრიარი), სიმულაციებია, ცარიელი ნიშნებია, რომლებიც არაფერს აღნიშნავენ და არაფერზე მიემართებიან.

ამიტომაც, სამყაროში, თავის მიერვე შექმნილ კულტურაში ადამიანს აქვს მხოლოდ უსაზრისო ნიშნებთან და საგნებთან, სიმულაციებთან მიმართება, რომელთა მიღმა არანაირი აზრი არ დევს, რომელთა მიღმა *სიცარიელეა* (შდრ. ბოდრიარისეული „დედნის დაკარგვის“ პოსტულატი). აქ კი პოსტმოდერნული ფილოსოფიური დისკურსი აუქმებს *აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის* დიქტომიას, შესაბამისად, აუქმებს ემპირიული გარესამყაროსა და ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური რეალობის დიალექტიკას და იგი გარესამყაროს აღარ მოიაზრებს ტრანსცენდენტურობის ნიშნად, მის გამოხატულებად და აფუძნებს *გამოვლინების* (გერმ. **Erscheinung**), ნიშნის უფუნქციობას: ანუ, ვიღებთ გამოვლინებას (ნიშანს), რომელიც არც არაფერს აღნიშნავს და არც არაფერზე მიანიშნებს. აქედან გამომდინარე, პოსტმოდერნული ფილოსოფია ავითარებს, ერთი მხრივ, გამოვლინების/გამოხატულებისა და, მეორე მხრივ, დიალექტიკის/დიქტომიის დეკონსტრუქციას. შესაბამისად, პოსტმოდერნულ ფილოსოფიურ დისკურსში –

- a) ყოფიერება არ განიხილება ღვთაებრივი ჩანაფიქრის გამოვლინებად,
- b) ენა/ენობრივი ნიშანი არ გამოხატავს (ვერ აფუძნებს) ერთ კონკრეტულ მთავარ იდეას, რამდენადაც მის ფარგლებში დესტრუირებულია (დარღვეულია, დაშლილია) აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის მთლიანობა – მათი ერთჯერადობა და ერთადერთობა,
- c) ხელოვნება არ გამოხატავს ავტორისეულ რაიმე ღრმა ჩანაფიქრს, იგი იქმნება ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი (ლოგოცენტრისტული) მოტივაციის/საფუძვლის გარეშე, ანუ გვაქვს ხელოვნების ნიმუში საზრისის გარეშე (მაგ. ენდი უორჰოლის მონალიზას პოპარტული აპლიკაციები, რაც არის ასლის ასლი, ანუ ასლი ორიგინალის, საზრისის გარეშე).

ამის გათვალისწინებით, პოსტმოდერნული ფილოსოფია აფუძნებს სამი ტიპის სიკვდილს, „სამმაგ სიკვდილს“ – ღმერთის, სუბიექტის და ავტორის „სიკვდილს“:

- a) იგი ძალაში ტოვებს ნიციშეს პოსტულატებს ღმერთის სიკვდილისა და ღირებულებების გადაფასების შესახებ – არ არსებობს ღმერთის ცხოველმყოფელი იდეა, ე. ი. **a priori** არ არსებობს საფუძველმდები ეგზისტენციალური და ზნეობრივი ორიენტირი (დერიდა, ბოდრიარი);
- b) ნიციშეს, ფროიდას და ჰაიდეგერზე დაყრდნობით აცხადებს სუბიექტის სიკვდილს (ფუკო): აქ, ერთი მხრივ, ადამიანი განიხილება არა როგორც ცნობიერი, მოაზროვნე სუბიექტი, რომელიც საკუთარი გონების ძალმოსილების საშუალებით მყარ ეთიკურ და შემეცნებით ღირებულებებზე აგებს საკუთარ ქმედებასა და არსებობას, არამედ ადამიანი განიხილება, როგორც გაუცნობიერებელი ინსტინქტებისა და ლტოლვების საფუძველზე იმპულსურად მოქმედი არსება, რომლის არსებობას წარმართავს მის არაცნობიერში აპრიორულად მოცემული ძალაუფლების ნება (აქ კი, მაგალითად, იკვეთება ვაიმარული კლასიკის ჰუმანისტური იდეალის დესტრუქცია, რაც (იდეალი) გაცხადებულია იოჰან ვოლფგან გოეთესა (1749-1832) და ფრიდრიჰ შილერის (1759-1805) ცნობილ ლირიკულ ტექსტებში – გოეთეს „**Das Göttliche**“ და შილერის „**An die Freude**“, ან ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიაში. შდრ.: სტენლი კუბრიკი თავის ფილმში „მექანიკური ფორთოხალი“ (1971), ერთი მხრივ, სწორედ სუბიექტის „პოსტმოდერნისტულ სიკვდილს“ გვთავაზობს, მეორე მხრივ, პოსტმოდერნის ეპოქაში განმანათლებლური და ჰუმანისტური იდეალების საბოლოო კრახს, რაც ვლინდება ფილმში გამოყენებული ბეთჰოვენის სიმფონიური მუსიკის პაროდირებაში); მეორე მხრივ, პოსტმოდერნის ეპოქაში ადამიანის ეგზისტენცია განიხილება როგორც გადაგდებულობა (გერმ. **Geworfenheit**), ანუ ეს არის ისეთი ტიპის არსებობა, რომელსაც არც ლოგიკური დასაწყისი აქვს და არც დასასრული, ვინაიდან იგი იმთავითვე საზრისსაა მოკლებული (მაგ., აქ გვაქვს ქრისტიანული ესქატოლოგიური სწავლების დეკონსტრუქცია/დესტრუქცია). ასეთი ტიპის ეგზისტენციის ფარგლებში კი სუბიექტი განიხილება როგორც „გამოგდებული/

გამოტყორცნილი პროექტი“ (გერმ. „**geworfener Entwurf**“) (ჰაიდეგერი);

- c) ავტორის სიკვდილი (ბარტი): თუკი ყოფიერებაში არ არსებობს ღვთაებრივი ნესრიგი და მეტაფიზიკურ-საკრალური საზრისი, შესაბამისად, თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ხელოვნებაც არც არაფერს მიემართება და არც არაფერს გადმოსცემს, არაფერზე არ იძლევა შეტყობინებას, მასაც არ გააჩნია საზრისი, ვინაიდან თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ნიმუში იქმნება ავტორისეული ჩანაფიქრის გარეშე, ანუ ავტორი იმთავითვე არანაირ იდეურ-მსოფლმხედველობრივ დატვირთვას არ აქსოვს მასში და ამით ავტორი გაუცხოებულია საკუთარი ხელოვნების ქმნილების მიმართ. შესაბამისად, პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ნიმუშის სახით გვაქვს უსაზრისო, უშინაარსო ხელოვნების ქმნილება, ანუ სიმულაცია, სიმულაკრა, რომლის მიღმაც სიცარიელეა, იგი არის ნიშანი აღსანიშნის გარეშე. აქაც, ხელოვნების ნიმუში არის გადაგდებულობა, ანუ დაუსრულებელი ნაწარმოები, თავისებური კონსტრუქცია, არსაიდან „გამოგდებული/გამოტყორცნილი პროექტი“ (გერმ. „**geworfener Entwurf**“) (ჰაიდეგერი), რომელიც არსაითკენ ისწრაფვის. ხელოვნების ქმნილების ეს ტიპი შეესაბამება ხელოვნების ქმნილებათა დიაქრონულ ჭრილში განსაზღვრის ბოდრიარისეული სკალის მეოთხე ტიპს, რომლის მიხედვითაც, საუბარია ხელოვნების ქმნილებაზე, „რომელსაც არანაირი კავშირი არა აქვს არანაირ რეალობასთან (არც ემპირიულთან და არც არაემპირიულთან, არც სოციალურთან და არც ტრანსცენდენტურთან – კ. ბ.), ის საკუთარი თავის წმინდა სიმულაციაა“ (ბოდრიარი), მხოლოდ თავის თავზე მიმართულ სიმულაკრათა არტისტული თამაშია.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტოლოგიაში ზედმიწევნით გათვალისწინებულია პოსტმოდერნული ფილოსოფიის ანტილოგოცენტრისტული პათოსი და გაზიარებულია მისი მთავარი პოსტულატი სიღრმისეული რეალობის არ არსებობის შესახებ. ამიტომაც, პოსტმოდერნისტული

რომანის პოეტოლოგია ითვალისწინებს პოსტულატს ყოფიერების სრული უსაზრისობის, სიმულაკრულობისა და სამყაროს საფუძველმდებო მეთაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური პირველსაწყისის არარსებობის შესახებ. შესაბამისად, პოსტმოდერნისტული რომანის დისკურსი აღარ ავითარებს რაიმე უმაღლესი იდეალისაკენ სწრაფვას და იმთავითვე გამოორიცხავს სიღრმისეული რეალობის (ტრანსცენდენტურობის) რაიმე ფორმით ასახვის, ან ამა თუ იმ ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანისტური მაღალეთიკური პოსტულატის გადმოცემისა და მისადმი მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიციის შემუშავების აუცილებლობას.*

ამიტომაც, პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტოლოგია ითვალისწინებს პოსტმოდერნული ფილოსოფიის თეზას მყარ მსოფლმხედველობრივ ღირებულებათა დაფუძნების მიზანშეუწონლობის შესახებ და უკუაგდება რაიმე ლოგოცენტრისტული თეზისის განვითარებას – მაგ. სწრაფვას უმაღლესი ტრანსცენდენტური ეგზისტენციის დამკვიდრებისაკენ. აქედან გამომდინარე, პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტოლოგია პირველ რიგში უპირისპირდება რომანის შლეგელისეულ და ჰეგელისეულ გაგებას, რომლის მიხედვითაც რომანი იმთავითვე ყოფიერებაზეა მიმართული, ანუ რომანი უნდა ასახავდეს სუბიექტის ეგ-

* შდრ.: „...ვინაიდან ცხადი ხდება, რომ მოდერნისტული რომანისათვის (ასევე რომანტიკული, ან რეალისტური რომანისათვის – კ. ბ) დამახასიათებელი სწრაფვა ჭეშმარიტ ღირებულებათა სკალის დაფუძნებისა და ჭეშმარიტ „მე“-საკენ, პოსტმოდერნიზმში (შესაბამისად, პოსტმოდერნისტულ რომანში – კ. ბ.) საბოლოოდაა უკუგდებული. [...] ამბივალენტურობიდან ამოზრდილი მოდერნისტული კითხვა ჭეშმარიტების, ღირებულების, გარესამყაროს რაგვარობისა და სუბიექტის შესახებ, პოსტმოდერნიზმში უქმდება“ (Zima 2001: 342, 344). ასევე შდრ. პოსტმოდერნისტი ავსტრიელი „ავტორის“, თომას ბერნჰარდის (1931-1989) შენიშვნა გერმანულ გაზეთ „ცაიტისათვის“ მიცემულ ინტერვიუში: „ჩემი პოზიციია – ყველა საგანთა თანაბარი ღირებულება“ („**Mein Standpunkt ist die Gleichwertigkeit aller Dinge**“) (იხ. *Die Zeit*, 29. 06. 1979, S. 33). ასევე, შდრ.: ცნობილი გერმანულენოვანი ქართველი პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ გივი მარგველაშივილი (დაიბ. 1927) თავის რომანში „კაპიტანი ვაკუში: ავტობიოგრაფიული რომანი. ტ. I დოიქსილანდში“ („**Kapitän Wakusch: autobiographischer Roman. Bd. 1 In Deuxiland**“) (1991) გრ. რობაქიძის (1880-1962) მოდერნისტულ რომან „გველის პერანგის“ (1926) პაროდირებით უპირისპირდება რობაქიძის რომანში მოცემულ ლოგოცენტრისტულ ცნობიერებას და ტექსტში განვითარებულ მეთაფიზიკურ-საკრალურ დისკურსს და არღვევს/ანგრევს მას (პოსტმოდერნისტული დეკონსტრუქცია).

ზისტენციალურ დრამას და ტელეოლოგიის პრინციპის გათვალისწინებით უნდა აფუძნებდეს უმაღლესი იდეისაკენ/იდეალები-საკენ სუბიექტის სწრაფვას – შდრ. რომანის სამყაროს სარკედ (გერმ. „**Spiegel**“), სამყაროს სურათად (გერმ. „**Bild**“) გაგება ფრ. შლეგელთან (Schlegel 2005: 90), ან რომანის ყოფიერების საზრისის განჭვრეტად და გადმოცემად (გერმ. „**Darstellung**“) გაგება ჰეგელთან: „...ჭეშმარიტ რომანსაც მოეთხოვება მსოფლმხედველობრივი, სამყაროსეული და ცხოვრებისეული ტოტალობის გადმოცემა და განჭვრეტა“ („...**fordert auch der eigentliche Roman die Totalität einer Welt- und Lebensanschauung**“) (Hegel 1986: 393).²

ყოველივე ამის საპირისპიროდ პოსტმოდერნისტული რომანი სამყაროს ჭეშმარიტი საზრისის განჭვრეტასა და მის წვდომაზე კი არ არის ორიენტირებული, იგი ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა ხელახალ გააზრებასა და დაფუძნებას კი არ ცდილობს (რაც ჯერ კიდევ მოდერნიზმის ეპოქაში იქნა დესტრუირებული), პოსტმოდერნისტული რომანი სუბიექტის ონტო-ეგზისტენციალური პრობლემატიკის მხატვრულ გააზრებასა და მისთვის ახალი მაიდენტიფიცირებელი (თვითშემეცნებითი, თვითგანმსაზღვრელი) ორიენტირების დასახვას კი არ გვთავაზობს, როგორც ეს ტრადიციული და არატრადიციული რომანებისთვისაა დამახასიათებელი (მაგ., ყ-ყ. რუსოს, ი. ვ. გოეთეს, ნოვალისის [ფრ. ფონ შარდენბერგი], ფრ. შლეგელის, ე.თ.ა. ჰოფმანის, ო. ბალზაკის, ჩ. დიკენსის, ჯ. გოლზუორთის, გ. ფლობერის, ლ. ტოლსტოის, თ. დოსტოევსკის, თ. მანის, ჰ. ჰესეს, ჰ. ბროხის, რ. მიუზილის, ჯ. ჯოისის, უ. ფოლკნერის, მ. პრუსტის, ა. კამიუს, კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის, მ. ჯავახიშვილის და ა. შ. განმანათლებლური, რომანტიკული, რეალისტური და მოდერნისტული რომანები), არამედ პოსტმოდერნისტული რომანი უპირველეს ყოვლისა ონტოტექსტია (გ. მარგველაშვილი), ანუ თვითკმარი ყოფიერებაა, ყოფიერებაა ყოფიერებაში, იგი მხატვრული ტექსტია თავის თავად: ანუ, პოსტმოდერნისტული რომანი არანაირ მსოფლმხედველობრივ მიმართებას (როგორც ამას რომანისგან ჰეგელი და შლეგელი მოითხოვდნენ, იხ. ზემოთ, ასევე შენ. 2) აღარ ამყარებს არც ტრანსცენდენტურ სინამდვილესთან და არც გარემომცველ სინამდვილესთან (სოციოკულტურულ და ყოფით რეალობასთან). ეს ყველაფერი მას არ აინტერესებს, მისადმი გულგრილია (ინ-

დიფერენტულობის დისკურსი), მას უარყოფს და ამის სანაცვლოდ თავის თავს აფუძნებს, როგორც თავის თავში ჩაკეტილ, „მონადური“ ტიპის ტექსტს, როგორც თავისებურ „წმინდა“ ტექსტს, „წმინდა“ ფიქციას, სახელოვნებო კონსტრუქციას.

შესაბამისად, პოსტმოდერნისტული რომანი თავის თავში, საკუთარი თავიდან „გაუსვლელად“ და საკუთარი ტექსტის სახით თავად ქმნის ახალ სინამდვილეს, სინამდვილეს სინამდვილეში, ქმნის ახალ ზერეალობას – ე. წ. ჰიპერრეალობას – ვირტუალური (წამოსახვითი) ესთეტიკური რეალობის სახით, რომელსაც მხოლოდ წმინდად სიმულაკრული (ნიშანი აღსანიშნის გარეშე) ესენცია (არსი, ბუნება) აქვს.

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის ერთ-ერთი თვალშისაცემი მახასიათებელია მისი ეკლექტიკური არსი, ვინაიდან პოსტმოდერნისტული რომანის ავტორი აპრიორულად იყენებს ისტორიულად უკვე არსებული, მაგ., ტრადიციული (რეალისტური) და არატრადიციული (მოდერნისტული) რომანის მზა პოეტოლოგიურ პრინციპებს, ან სარგებლობს რომანის სხვადასხვა ჟანრით და ერთი ტექსტის ფარგლებში აქსოვს მათ. ასე მაგალითად, პოსტმოდერნისტულ რომანში მუდმივად მოცემულია ჟანრული აღრევა და აქ ერთი ტექსტის ფარგლებში ერთდროულად თავს იყრის და თანაარსებობს დეტექტიური და ისტორიული რომანის ჟანრი (მაგ., უ. ეკოს „ვარდის სახელი“/„**Il nome della rosa**“), ან დეტექტიური და ე. წ. სახელოვნებო რომანის (გერმ. **Künstlerroman**) ჟანრი (მაგ., კ. მოდიკის „კაროლინების სინაცრისფრე“/„**Das Grau der Karolinen**“), ან ე. წ. განვითარების რომანის (გერმ. **Bildungsroman**), ისტორიული რომანისა და რომან-ტრილერის ჟანრები (პ. ზიუსკინდის „სუნამო“/„**Das Parfum**“), ან სამეცნიერო ფანტასტიკისა (ინგლ. **Science Fiction**) და ანტი-უტოპიის ჟანრები (მაგ. ა. შმიტის „ათეისტების სკოლა“/„**Die Schule der Atheisten**“), ან დეტექტივისა და ეგზისტენციალური რომანის ჟანრები (პოლ ოსტერის „ნიუ იორკული ტრილოგია“/„**The New York Trilogy**“).

აქ აშკარაა, რომ პოსტმოდერნისტული რომანი ფრ. შლეგელის „პროგრესირებადი და უნივერსალური პოეზიის“ (გერმ. „**progressive Universalpoesie**“) პოსტულატის (რომელიც მოცემულია „ათენეუმის“ ცნობილ 116-ე ფრაგმენტში) თავისებურ დეკონსტრუქციას ახორციელებს, სადაც შლეგელის მიერ განვი-

თარებულთა თვალსაზრისი მხატვრული ტექსტის, ამ შემთხვევაში რომანის, ფარგლებში ყველა ჟანრისა და სხვადასხვა ტიპის ნარატივთა – როგორც ფიქციონალურის, ისე არაფიქციონალურის – სინთეზის შესახებ, რომლის (სინთეზის) უპირველესი მიზანიც ტრანსცენდენტურობის პოეტური წვდომისა და გახსნის შესაძლებლობათა მაქსიმალური გაფართოება და გაინტენსივებაა. ამასთან, შლეგელთან უნივერსალობა და პროგრესულობა გულისხმობს მეტაფიქციონალური (ამ შემთხვევაში ფილოსოფიურ-თეორიული) თვითრეფლექტირებადი ნარატივის მხატვრულ ტექსტში ინტეგრირებას, რასაც რომანტიკული მწერლობის, როგორც ჭეშმარიტი მწერლობის, დაფუძნებისა და მის ესთეტიკურ შესაძლებლობებზე რეფლექსიის ფუნქცია აკისრია.

მაგრამ ამის საპირისპიროდ პოსტმოდერნისტულ რომანში ჟანრული აღრევა, ნარატივთა და სტილთა პლურალიზმი, ერთი მხრივ, ექვემდებარება არტისტული თამაშის პრინციპს, ანუ სახელოვნებო თამაშს თამაშისათვის, რაც გულისხმობს შემდეგს: პოსტმოდერნისტული რომანი იმთავითვე იქმნება როგორც ინტელექტუალურ თავშექცევისათვის, როგორც ინტელექტუალურ გართობისათვის განკუთვნილი სათამაშო მონყობილობა, რომლის მიღმაც რაიმე ღრმა ლოგოცენტრისტული ჩანაფიქრი არ იმალება;* მეორე მხრივ, ეს „შემოქმედებითი“ ეკლექტიკა და

* შდრ.: ფრანგი კომპოზიტორის, ჟურნალისტისა და დიზაინერის, მორის როშეს (Maurice Roche) (1924-1997) მიერ თავის ექსპერიმენტულ რომან „Compact“-ის (1966) ბოლოსიტყვაობაში გაცხადებული დაკვირვება ფრანგულ ახალ რომანზე (Nouveau Roman) [ექსპერიმენტული რომანები, რომელთა მსოფლმხედველობრივი საფუძველია ფრანგი ფილოსოფოსის, ჟან-პოლ სარტრის ეგზისტენციალიზმი. აღნიშნულ რომანებში მთლიანად დარღვეულია ტრადიციული რომანის პოეტიკა. იქმნებოდა 50-იან-60-იან წწ.], რომ ის სათამაშო ტიპის კონსტრუქტია, რომ ის თავისებური გაჯეტია, ანუ, სათამაშო მონყობილობაა, თავისებური საკითხავი მანქანაა (ფრანგ. „gadget litteraire“): „ახალი რომანების უმეტესობა მართლაც დახურული სისტემებია, რომლებიც, ცხადია, სტრუქტურული ანალიზისათვის დიდ არქეოლოგიურ მასალას შეიცავენ, მაგრამ ზუსტი და უსარგებლო მანქანებზე ფუნქციონირებენ, ანდა ფუნქციონირებენ როგორც ნამდვილი ლიტერატურული გაჯეტები (სათამაშო მონყობილობები – კ. ბ.)“ (ციტირებულია პ. ციმას წიგნის მიხედვით – Zima 2001: 354). ფრანგულ ახალ რომანზე მ. როშეს მიერ თქმული ზუსტად შეესაბამება პოსტმოდერნისტულ რომანსაც, ისიც საკითხავი მონყობილობაა, თავისებური სათამაშო აპარატი, რომელიც დამზადებულია მკითხველის ინტელექტუალური თავის შექცევის მიზნით (თავად მ. როშეს ექსპერიმენტული რომანიც სწორედ

პლურალიზმი (ე. ი. თვითმიზნური ჟანრული, ნარატიული, სტილური აღრევა) ექვემდებარება მხატვრულ ლიტერატურაში პოსტ-მოდერნიზმამდე არსებულ ლიტერატურულ ჟანრთა, სტილთა და ნარატივთა პაროდირებას მათი დეკონსტრუქციისა და სიმულაკრულობის ხაზგასმის მიზნით.

ტექსტში მეტაფიქციონალობის შემოტანით კი პოსტმოდერნისტული რომანის „ავტორი“ ცდილობს ხაზი გაუსვას, რომ პოსტმოდერნისტული ტექსტის სახით სწორედ წმინდად სახელოვნებო/არტისტულ თამაშთან, ანუ ტექსტობრივი კონსტრუქციის აგებასთან, ტექსტუალობასთან გვაქვს საქმე. შესაბამისად, აქ ფიქციონალურ თხრობაში არაფიქციონალური თხრობის ინტეგრირებით ხაზი ესმება, რომ პოსტმოდერნისტული რომანის მხატვრული სამყარო მართლაც გამონაგონია და სხვა არაფერი, რომლის მიღმაც არანაირი მყარი მსოფლმხედველობრივი ჩანაფიქრი, არანაირი ლოგოცენტრისტული საზრისი არ უნდა ვიგულისხმოთ, და რომ მას (ტექსტს) არანაირი მსოფლმხედველობრივი (ან მიმეტური) მიმართება არ გააჩნია გარე სინამდვილესთან: ანუ, პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტი (აქ: რომანი) არ ქმნის არანაირ ილუზიას იმისას, რომ ის, ერთი მხრივ, საკუთარ მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას აფიქსირებს და რომ ის, მეორე მხრივ, ისწრაფვის „ყოფიერების განვრცობისადმი“ („**Seinszuwachs**“) (ჰ.-გ. გადამერი), ე. ი. სამყაროსეულ მოვლენათა ახლებური და გაღრმავებული ინტერპრეტაციის, ახლებური ხედვის დაფუძნებისაკენ (რაც, რომანტიკული, ან მოდერნისტული რომანისთვისაა დამახასიათებელი), ან ისწრაფვის გარესამყაროს

მკითხველისათვის შეთავაზებული ინტერტექსტუალური კროსვორდის სახით სტრუქტურირებული გაჯეტია). სწორედ პოსტმოდერნისტული რომანის „გაჯეტურობაზე“ მიუთითებს მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის გერმანელი მკვლევარი პ. ციმა რ. ბარტზე დაყრდნობით: „რომანისტებს ეკოსა და ფაულსხაც შეეძლოთ ბარტივით ეთქვათ: „ჭეშმარიტება კი არ მიზიდვებს მე, არამედ თამაში, თამაშის ჭეშმარიტება“. ხოლო თამაშის ჭეშმარიტება გულისხმობს განურჩევლობას (გერმ. *Indifferenz*), რომელიც ყოველგვარ იდეოლოგიურ-მეტაფიზიკურ ანგაჟირებას გამოორიცხავს. [...] [რომანის] კითხვას ჭეშმარიტების, საზრისის კრიტიკული ძიება კი არ წარმართავს, არამედ „ტექსტით სიამოვნება“ (ფრანგ. „*Le plaisir du texte*“ – რ. ბარტი), საკითხავის კითხვითა და მასზე რეფლექსიებით/განაზრებებით მიღებული სიამოვნება, გამართლებული ან გაცრუებული მოლოდინით მიღებული სიამოვნება, თამაშით სიამოვნება“ (Zima 2001: 350, 356).

მიმეტური ასახვისა და მაღალეთიკური ან აქტუალური სოციო-კულტურული პრობლემატიკის გადმოცემისადმი (რაც, მაგ., რეალისტური რომანისთვისაა დამახასიათებელი) (Metzler... 2007: 493-494; Nünning 2004: 171-172). ამგვარად კი პოსტმოდერნისტული რომანი ავითარებს *გაუცნაურების* (გერმ. **Verfremdung**) ეფექტს, რითაც ხაზგასმულია თეზა, რომ პოსტმოდერნისტული რომანი იქმნება ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი მოტივაციის გარეშე, ანუ ჭეშმარიტების ძიებისა და ღირებულებათა პარადიგმების დაფუძნების მოტივაციის გარეშე: შდრ., თუნდაც ესპანელ-კატალონელი პოსტმოდერნისტი „ავტორის“ ფელიქს დე აზუას (**Félix de Azúa**) მიერ საკუთარ რომანში „ერთი იდიოტის ისტორია...“ („**Historia de un idiota...**“) (1986), რომელიც განვითარების რომანის (გერმ. **Bildungsroman**) პაროდიაა, დაფუძნებული მეტაფიქციონალური თეზა – „მე ვწერ საფუძვლის გარეშე“ („**escribo sin razón**“) (ე. ი. ვწერ ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი მოტივაციისა და მიზანდასახულობის გარეშე).*

მეტაფიქციონალობასთან ერთად პოსტმოდერნისტულ რომანში აპრიორულადაა მოცემული *ინტერტექსტუალობა*, რომელიც ხშირად ვლინდება კლასიკური მხატვრული, ან არამხატვრული ტექსტებიდან ციტატების მოხმობის (ციტატურობა), ტექსტების ამა თუ იმ პასაჟის პარაფრაზის, გადაკეთების ან მინიშნების ფორმით. *ინტერტექსტუალობაც*, ისევე როგორც *მეტაფიქციონალობა*, სწორედ *გაუცნაურების* ეფექტის ფუნქციას ასრულებს, რითაც ხაზი ესმევა, რომ კლასიკური ტექსტებიდან მოხმობილ ამონარიდებზე აპელირება და მათზე მინიშნება მხოლოდ ტექსტობრივი კონსტრუქტის აგებითაა მოტივირებული, რაც, თავის მხრივ, განპირობებულია თავად პოსტმოდერნისტული ტექსტის არტისტული თამაშისადმი აპრიორული სწრაფვით

* ასევე შდრ., ქართველი პოსტმოდერნისტი „ავტორის“, აკა მორჩილაძის (დაიბ. 1966) მიერ ერთ-ერთ ინტერვიუში გაცხადებული მსგავსი პათოსი, როდესაც მას ჰკითხეს, თუ როგორ წერს: „რა ვიცი, მგონი იოლად, ყოველ შემთხვევაში, თუ დავჯექი, მიერეკება წყალივით... ძალით და ტანჯვით არ მიყვარს“ (იხ. ლიტერატურული პალიტრა № 2, 2004. გვ. 18). აქ კარგად ვლინდება პოსტმოდერნისტი „ავტორის“ ერთ-ერთი უმთავრესი პოეტოლოგიური პრინციპი და პოსტმოდერნისტული ტექსტის პოეტიკური მახასიათებელი – თხრობის აბსოლუტიზება, რაც იმთავითვე გამორიცხავს „ავტორის“ მსოფლმხედველობრივ მოტივირებულობასა და საკუთარ ტექსტში ფუნდამენტურ ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა დაფუძნების სურვილს.

(Metzler... 2007: 357-358; Nünning 2004: 110-111).

ამასთან, პოსტმოდერნისტულ რომანში ინტერტექსტუალობის მეორე ფუნქციაა კლასიკური ტექსტის საზრისის ნიველირება და დესტრუქცია, რამდენადაც ციტატას კლასიკური ტექსტიდან პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ მოიხმობს არა საკუთარი მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისის გასამყარებლად, არამედ კლასიკური ტექსტის პაროდირების მიზნით, რითაც პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ ხაზს უსვამს კლასიკური ტექსტის მსოფლმხედველობრივი დისკურსის სიმულაკრულობასა და არარსებობას, ანუ იმას, რომ ლოგოცენტრისტულ ცნობიერებას (მაგ., ვაიმარის კლასიკის (გოეთე/შილერი) ნაივური სწრაფვა უმაღლესი ადამიანობის ანტიკური იდეალისადმი) თანამედროვე პოსტმოდერნულ ეპოქაში არანაირი ღირებულება არ გააჩნია (აქ არ უნდა დაგვაბნოს იმან, რომ მართალია „პოსტმოდერნისტული მწერლობა ახორციელებს კლასიკურ-ტრადიციული ესთეტიკური პარადიგმებისა და ღირებულებების აქტუალიზაციას“ (ლ. ცაგარელი), მაგრამ აქ არსებითი ისაა, რომ ამ აქტუალიზაციის მიზანი ამ პარადიგმების ხელახალი სულიერი აღორძინება კი არაა, არამედ, ერთი მხრივ, მათი პაროდირება, და მეორე მხრივ, პოსტმოდერნისტულ სახელოვნებო თამამებში ჩართვა. შედეგად, ამ აქტუალიზებული ტრადიციული ღირებულებებისა და პარადიგმების მიღმა სიცარიელეა, სიმულაკრულობა).

გარდა ამისა, ინტერტექსტუალობა პოსტმოდერნისტულ რომანში ხშირად ვლინდება მხატვრული რიტორიკის პოლიფონიურობის სახით, როდესაც პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ ტექსტში იყენებს კლასიკური ტექსტებიდან აღებულ მხატვრულ რიტორიკას და საკუთარ ტექსტში ხშირად ცვლის მათ: მაგ., ზურაბ ქარუმიძე თავის პოსტმოდერნისტულ ტექსტ-გაჯეტში „თხა და გიგო“ (2003), ერთმანეთს უნაცვლებს ქართული აგიოგრაფიის რიტორიკასა და ქართული ხალხური ზღაპრის მხატვრულ მეტყველებას; ან აკა მორჩილაძე თავის პირველ რომანში მადათოვის ტრილოგიიდან „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (1998) ერთმანეთს უნაცვლებს XIX და XX საუკუნეების მიჯნის ქართული პროზისა და პუბლიცისტიკის სტილს. ცხადია, პოსტმოდერნისტულ რომანში მოცემული კლასიკური ტექსტების მხატვრული რიტორიკის იმიტირებით ხდება ამ კლასიკური ტექსტების პაროდირება და მათი

ლოგოცენტრისტული პოზიციების დეკონსტრუქცია (ან, სულაც, დესტრუქცია).

გაუცნაურების ფუნქცია აკისრია პოსტმოდერნისტულ რომანში ხშირად მოცემულ ე. წ. ორმაგი (სამმაგი და ა. შ.) კოდირების მეთოდსაც (რომ აღარაფერი ვთქვათ არტისტული თამაშის აპრიორულობაზე), რომლის საშუალებითაც უკუგდებულ და გაუქმებულა რომანტიკული და მოდერნისტული პროზაული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი სიმბოლურ-ალეგორიული (სახისმეტყველებითი) თხზვის მეთოდი, ვინაიდან მხატვრული თხზვის ეს მეთოდი სწორედ ლოგოცენტრისტულ მსოფლმხედველობრივ ასპექტებს ითვალისწინებს (მაგ. ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვა რომანტიზმსა და სიმბოლიზმში და ტრანსცენდენტურობის სახისმეტყველებითი პროექცია). ორმაგი კოდირების მეთოდს პოსტმოდერნისტულ რომანში სწორედ ტექსტის უსაზრისობის, ტექსტის მსოფლმხედველობრივი სიცარიელის, მოჩვენებითი საზრისშემცველობის (სიმულაკრულობის) გამძაფრების ფუნქცია აკისრია, ვინაიდან ორმაგი კოდირების დროს თავს იჩენს ორ (ან სამ, ოთხ და ა. შ.). ურთიერთსაპირისპირო საზრისთა თანაარსებობისა და მონაცვლეობის (გერმ. **Austauschbarkeit**) შესაძლებლობა, რის საფუძველზეც თითოეული მათგანი ერთმანეთს ანიცტრალეებს. შედეგად, არც ერთ მათგანს არ გააჩნია ქვემარტივებაზე პრეტენზია. აქ კი საბოლოო ჯამში გვაქვს სახისმეტყველებითი (სიმბოლურ-ალეგორიული) მხატვრული თხზვის წესისა და ტრადიციული ტროპული დიქტომიის – სახისა და საზრისის მთლიანობის სრული დაშლა/რღვევა. ამიტომაც, პოსტმოდერნისტულ რომანებში საერთოდ არ გვხვდება „ტრადიციული“ ალეგორიები და სიმბოლოები და მათ სიმულაკრული და რიზომატული კოდები და ტოპოსები ენაცვლება – მაგ. სუნის (გერმ. **Geruch**) ტოპოსი პ. ზიუსკინდის რომანში „სუნამო“ (1985) (ბურდული 2010: 96), ან სინაცრისფრის (გერმ. **Grau**) ტოპოსი კ. მოდიკის რომანში „კაროლინების სინაცრისფრე“ (1986), ან დაკარგული მანუსკრიპტის (ხელნაწერის) სემიოტიკური კოდი უ. ეკოს რომანში „ვარდის სახელი“ (1980) (Schärf 2001: 167).

გარდა ამისა, პოსტმოდერნისტულ რომანებში ორმაგი კოდირების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური ფუნქ-

ცია სახელოვნებო თამაშის განვითარება, გაინტენსიფება და ამ თამაშში თავად მკითხველის ჩართვა: ანუ, „პოსტმოდერნისტული რომანი მკითხველს მისი ინტელექტუალური მზაობიდან და შესაძლებლობიდან გამომდინარე სთავაზობს ორგვარი ნაკითხვის შესაძლებლობას – ნაკლებად ნაკითხი მკითხველი პოსტმოდერნისტულ რომანში მარტივ, გასართობ ამბავს ამოიკითხავს, ხოლო განსწავლული მკითხველი კი დამატებით სიამოვნებას მიიღებს იმ ალუზიების ამოცნობის შედეგად, რომლებიც ტექსტშია დაფარული“ (ლ. ცაგარელი).

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის ერთ-ერთი მახასიათებელია თხრობის პერსპექტივათა მუდმივი და უსასრულო მონაცვლეობა, რითაც პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ მიზანმიმართულად აღვივებს მკითხველში ტექსტის მიმართ უნდობლობასა და გაუცხოებას. ასე მაგალითად, მას შეუძლია გამოიყენოს რეალისტური რომანებისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი აუქტორიალური თხრობა და პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ მოგვევლინოს ყოვლისმცოდნე მთხრობელად, მაგრამ ამას, ცხადია, რეალისტური რომანისათვის დამახასიათებელ აუქტორიალურ თხრობასთან და აუქტორიალურ მთხრობელთან არაფერი აქვს საერთო, არამედ თხრობის ამ პერსპექტივას წმინდად სიმულაკრული ხასიათი აქვს: კერძოდ, აუქტორიალობის შემოტანით პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ რაიმე მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გადმოცემას, მყარ აბსოლუტურ/ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა დაფუძნებას, ან მკითხველის დამოძღვრას კი არ ცდილობს, არამედ მას იყენებს *გაუცნაურების* ეფექტისათვის, რამდენადაც ირკვევა, რომ აუქტორიალურ თხრობას ტექსტში თანმიმდევრული ხასიათი არა აქვს, რომ იგი არ არის დომინანტური ნარატივი, ვინაიდან მას იქვე ჩაენაცვლება, მაგ., ამა თუ იმ პროტაგონისტის პირველ პირში თხრობა, რომელიც თავისი მონათხრობის/ამბის უტყუარობაში (ან „საეჭვოობაში“) არწმუნებს მკითხველს და ამით ფარავს და ანეიტრალებს ავტორი-მთხრობელის აუქტორიალობასა და მის თხრობის პერსპექტივას. შემდეგ, შესაძლოა ერთი პროტაგონისტის „დომინანტური“ თხრობის პერსპექტივა სხვა პროტაგონისტის თხრობის პერსპექტივამ ჩაანაცვლოს და უკვე ის გახდეს დომინანტური ნარატივი და ა. შ.

გარდა ამისა, პოსტმოდერნისტი „ავტორის“ (უფრო სწორად, მთხრობელი ინსტანციის) „აუქტორიალურ“ თხრობას შესაძლოა

ჩაენაცვლოს ან მეტაფიქციონალური, ან ინტერტექსტუალური ნარატივი და ამგვარად კვლავ იქმნება გაუცნაურების ეფექტი, რომლის მხატვრული ფუნქციაა, ერთი მხრივ, მკითხველი ჩართოს/ჩაითრიოს ტექსტის მიერ შემოთავაზებულ სახელოვნებო თამაშებში, მეორე მხრივ, რეციპიენტს/მკითხველს განაცდევინოს რომანის ტექსტის აპრიორული უსაზრისობა და უშინაარსობა. შედეგად კი ფუძნდება თავისებური ანტილოგოცენტრისტული მგრძნობელობა: შდრ., ჯონ ფაულზის (**John Fowles**) რომანის „ფრანგი ლეიტენანტის ცოლის“ (**„The French Lieutenant’s Woman“**) (1969) მთხრობელი ინსტანციის „გამაუცხოებელი“ ფრაზა: „არ ვიცი. ეს ისტორია, რომელსაც ვყვები, ეს ყველაფერი ნარმოსახვაა“ (**„I do not know. This story I am telling is all imagination“**). სწორედ ამ გამაუცნაურებელი ფრაზით იხსნება რომანის მე-13 თავი, მაშინ, როდესაც მე-12 თავში ავტორი-მთხრობელის მიერ დასმულ კითხვას „სად არის სარა, სად გაუჩინარდა ის?“, – რომლითაც ეს თავი მთავრდება, და რომელსაც წმინდად კონვენციონალური ხერხით (კვანძის შეკვრის მიზნით) რომანში დაძაბულობა კიდევ უფრო უნდა გაეძლიერებინა, – შემდგომ თავში (მე-13 თავში) უნდა მოჰყოლოდა კვანძის გახსნა, რის მოლოდინსაც მკითხველს/რეციპიენტს ავტორი ამ კითხვით უღვივებს. ამის სანაცვლოდ შემდგომ ავტორი-მთხრობელი (ან მთხრობელი ინსტანცია, ანდა სულაც ცრუ ჰომოდიეგეტური ყოვლისმცოდნე მთხრობელი) თავისი მეტაფიქციონალური ფრაზით („არ ვიცი. ეს ისტორია, რომელსაც ვყვები, ეს ყველაფერი ნარმოსახვაა“) ტექსტისადმი და ამბისადმი სწორედ დისტანციასა და გაუცნაურების ეფექტს ავითარებს და მკითხველს უღვივებს უნდობლობის განცდას ტექსტში მოთხრობილი ამბის მიმართ, და შესაბამისად, უნგრევს მას ილუზიას, თითქოს ტექსტში რაიმე ღრმა მსოფლმხედველობრივ-იდეური დატვირთვები იყოს ჩადებული. შედეგად, მკითხველი ჩაბმულია ტექსტის არტისტულ თამაშში, ანუ ტექსტის სემიოტიკური ნიშნების აწყობა-დაშლის დაუსრულებელ თამაშში. ამიტომაც, პოსტმოდერნისტული რომანი ქმნილება კი არაა ტრადიციული გაგებით, რომელსაც ავტორისეული ღრმა ფილოსოფიური ჩანაფიქრი უდევს საფუძვლად, არამედ კონსტრუქციაა, „წმინდა“ სახელოვნებო კონსტრუქცია, სათამაშო მექანიზმია.

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის შემდეგი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია ნარატიული თამაშები, რაც გამოიხატება კლასიკური ტექსტების გაგრძელებებსა და გადათამაშებებში – მაგ. გივი მარგველაშვილის რომანი „მუცალი: ერთი ქართული რომანი“ („**Muzal: ein georgischer Roman**“) (1991), სადაც, ერთი მხრივ, ვაჟა-ფშაველას პოემა „ალუდა ქეთელაურისა“ და ნ. ბარათაშვილის „მერანის“ გაგრძელებები და ახალი ვერსიებია მოცემული, მეორე მხრივ, ეს ორი კლასიკური ტექსტი შემდგომ ერთმანეთს სიუჟეტურად ერწყმის (ასევე შდრ., ა. მორჩილაძის მოთხრობა „ნიგნი“ (2003), რომელიც ფრიდონის მიერ მოთხრობილი „ვეფხისტყაოსნის“ ახალი ვერსიაა).

პოსტმოდერნისტულ რომანში მოცემული კლასიკური ტექსტების ამ გადათამაშებებისა თუ ახალი ვერსიების მიზანია კლასიკური ტექსტების პაროდირება და ამ პაროდირების საშუალებით კლასიკურ ტექსტებში მოცემული ლოგოცენტრისტული და აქსიოლოგიური პოზიციების დეკონსტრუქცია, ასევე, იმის ხაზგასმა, რომ თანამედროვე პოსტმოდერნულ ეპოქაში, პოსტმოდერნული მგრძნობელობის ვითარებაში, როდესაც სამყაროს და ადამიანის ეგზისტენციას საბოლოოდ გამოეცალა საზრისი, კლასიკურ ტექსტებს არანაირი ღირებულება არ გააჩნიათ.

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკისათვის ასევე დამახასიათებელია თამაშის სხვა ტიპი, კერძოდ, ენობრივი თამაშები, რაც ეფუძნება სოსიურისეული ენის/ენობრივი ნიშნის კონვენციონალურობისა და აღსანიშნი-აღმნიშვნელის დიქოტომიის ერთჯერადობის უკუგდებასა და დეკონსტრუქციას. ეს გულისხმობს იმას, რომ რომანში, როგორც სუპერ-ნიშანში, დარღვეულია აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის მთლიანობის ერთჯერადობა და ერთადერთობა. ამის სანაცვლოდ მოცემულია ან აღმნიშვნელი სემანტიკის (აღსანიშნის) გარეშე, ან ერთი აღმნიშვნელი მრავალი, ურთიერსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავი სემანტიკით (აღსანიშნით) და მნიშვნელობათა თანაფარდობით (შდრ. დელიოზისეული რიზომას პრინციპი). ეს პროცესი განფენილია ტექსტის ყველა დონეზე – ლექსიკურ, სიტყვათწარმოების, შესიტყვების, სინტაგმატურ და პრაგმატულ დონეებზე. ამ ენობრივი თამაშების შედეგად რომანის ტექსტში მიღწეული პოლისემანტიკის (მრავალმნიშვნელობის) მიზანია დააფუძნოს ტექსტის მრავალფეროვან და უსასრულო ინტერპრეტაციათა შესაძლებლობა

და პლურალიზმი. ეს კი გულისხმობს იმას, რომ რომანის ტექსტი **a priori** არ დაიყვანება ერთადერთ ქეშმარიტ საზრისზე და ამით რეციპიენტს ეძლევა შესაძლებლობა, ჩაერთოს რომანის „ავტორის“ მიერ შემოთავაზებულ ინტერპრეტაციულ თამაშში და თავად იყოს მოცემული ტექსტის „გამგრძელებელი“-ავტორი, ეძლევა შესაძლებლობა „შევიდეს“ ტექსტში და გახდეს ტექსტუალობის, ტექსტუალურ-ვირტუალური ჰიპერრეალობის, ანუ ონტოტექსტის ნაწილი და წამოიწყოს ტექსტით „გაჯეტური“ თამაში, ანუ ტექსტის სხვადასხვა სემანტიკური შრეების სხვადასხვა სემანტიკური მიმართულებებით დაშლა-ანყობა.

და ბოლოს, მართალია, ზოგჯერ პოსტმოდერნისტული რომანი ტრადიციული (რეალისტური) რომანის კონვენციონალურ ნარატივთან თითქოსდა სიახლოვეს ამჟღავნებს ხოლმე, მაგ., ტექსტში ჰომოდიეგეტური აუქტორიალური მთხრობელის შემოყვანა, თხრობის ლინეარულობისა (თანმიმდევრობის) და სიუჟეტური კონტინუუმის (უნწყვეტობის) განვითარება და ერთიანი ქრონოტოპის დაფუძნება (მაგ. ა. მორჩილადის „მადათოვის ტრილოგია“), მაგრამ პოსტმოდერნისტულ რომანში ყველაფერ ამას სიმულაკრული, მოჩვენებითი ნიშან-თვისება აქვს, ვინაიდან განსხვავებით ტრადიციული რომანის ნარატივისაგან, სადაც თხრობას აქვს დაქვემდებარებული როლი და იგი გამოიყენება როგორც ავტორის/აუქტორიალური მთხრობელის მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გადმოცემისა და ავტორისეული „იდეოლოგიის“ ქვემკითხველის ტოტალური/“ტოტალიტარული“ მოქცევის საშუალება, პოსტმოდერნისტულ რომანში ნარაციას (თხრობას) უკვე მსგავსი ფუნქცია საერთოდ არ გააჩნია. ამის საპირისპიროდ აქ გვაქვს თხრობა თხრობისათვის, ანუ თხრობა აქ თვითმიზანია.

ეს კი გამომდინარეობს იქიდან, რომ ერთადერთ და ქეშმარიტ რეალობად ცხადდება ენა/დისკურსი და მის ფარგლებში მიმდინარე ენობრივი თამაშები (ვიტგენშტაინი, ფუკო). ამიტომაც, პოსტმოდერნისტულ რომანში გვაქვს მხოლოდ თხრობა/დისკურსი, როგორც ენის, ენობრივი თამაშების რეალიზების საშუალება. შესაბამისად, პოსტმოდერნისტულ რომანში თხრობას ჩამოცილებული აქვს „იდეოლოგიური“ დატვირთვები, რამდენადაც მის მიღმა არანაირი საზრისი აღარ დგას, არამედ იგი არის „წმინდა“, უსასრულო თხრობა, თავისებური თხრობა არარაში, თხრობა უსაზრისობაში. ამით კი აპრიორულად დესტრუირებუ-

ლია ტრადიციული რომანის სიუჟეტურ ხაზში, სიუჟეტის კონტინუუმში მოცემული მიზეზ-შედეგობრიობა.

ამიტომაც, პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ თავის თავს განიხილავს არა „იდეოლოგიად“, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ავტორ-მთხრობელად, თავისებურ **Homo-Narratorus**-ად (ამის თვალსაჩინო ნიმუშია თუნდაც იმავე ა. მორჩილადის პოსტმოდერნისტული რომანები, მათ შორის მადათოვის ტრილოგია: „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, „გაქრები მადათოვზე“, „ვეშაპი მადათოვზე“ – 1998-2004).*

საბოლოო ჯამში, პოსტმოდერნისტული რომანის ფარგლებში შეგვიძლია გამოვყოთ მისი შემდეგი ზოგადპოეტიკური მახასიათებლები:

- a) **აპრიორული ანტილოგოცენტრიზმი** – აქსიოლოგიური პარადიგმების დაფუძნებისა და ჭეშმარიტების დადგენისადმი სწრაფვის მიზანშეუწონლობისა და არაარსებითობის პოსტულირება;
- b) **დეკონსტრუქცივისტული პათოსი** – ლოგოსზე, ანუ მეტაფიზიკურ პირველსაზრისზე ორიენტირებულ მსოფლმხედველობათა და ესთეტიკურ პოზიციათა უარყოფა და მათი დესტრუქციისადმი სწრაფვა;
- c) **ონტოტექსტუალობა** – პოსტმოდერნისტული რომანის მიერ ყოფიერებისაგან/ გარე სამყაროსგან სრული მსოფლმხედველობრივი და მიმეტური იზოლირების/დისტანციის „დაფუძნება“ და საკუთარი თავის ახალ ზეყოფიერებად (ჰიპერრეალობად) „განსაზღვრა“;
- d) **არტისტული თამაშისადმი აპრიორული სწრაფვა** – პოსტმოდერნისტულ რომანში განვითარებული ტექსტის მუდ-

* ქართულ ლიტერატურულ და კულტურულ სივრცეში გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან დამკვიდრებულ პოსტმოდერნისტულ სახელოვნებო ტენდენციებსა და პოსტმოდერნიზმზე იხ. ქართველი ავტორების შემდეგი სტატიები: ლ. ბრეგაძის „ქართული პოსტმოდერნიზმი“ (ბრეგაძე 2008: 185-238), მისივე „პოსტსაბჭოური კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი“ (ბრეგაძე 2005: 27-47), ე. ელიზბარაშვილის „ჟან ბოდრიარის კულტურული ბულიონი და ქართული „ბულიონის“ დრო“ (ელიზბარაშვილი 2011: 7-16), ა. იმნაიშვილის „XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა თაობის ქართული პროზის პოსტმოდერნისტული ტენდენციები“ (იმნაიშვილი 2010: 73-94), ზ. ქარუმიძის „პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი“ (ქარუმიძე 2010: www...)

მივი და დაუსრულებელი დაშლა/ანყობის სახელოვნებო „ხალისი“, რასაც რ. ბარტი უწოდებს „ტექსტით ხალისს“ (ფრანგ. „**Le plaisir du texte**“). შედეგად, პოსტმოდერნისტული რომანის სახით ვიღებთ *გაჯეტის* (ინგლ. **gadget**) ტიპის, ანუ სათამაშო ხელსაწყოს, სათამაშო აპარატის ტიპის ტექსტს, რომელსაც უსასულოდ და ყოველად უმიზნოდ შლის და აწყობს „ავტორი“. ხოლო ამ დაშლა-ანყობაში ჩართული მკითხველი შემდგომ თავად იღებს ინტელექტუალურ სიამოვნებას („**plaisir**“) „ავტორის“ მსგავსად. ეს გაჯეტურობა, პრინციპში, პოსტმოდერნისტული რომანის უმთავრესი არსია (მაგ. იგივე უ. ეკოს „ვარდის სახელი“ სწორედ ამ გაჯეტურობის, სემიოტიკური გაჯეტურობის პრინციპზეა აგებული).

e) აქედან კი მომდინარეობს პოსტმოდერნისტული რომანის აპრიორული **სიმულაკრულობა** – მხოლოდ აღმნიშვნელებით თამაშზე ორიენტაცია ტექსტის ზედაპირულობის დაფუძნებისა და ტექსტის საზრისის (აღსანიშნის) სრული უკუგდების მიზნით.

f) **ინტერტექსტუალობა** – იგი პოსტმოდერნისტულ რომანში ვლინდება კლასიკური ტექსტის პირდაპირი ციტატის, პარაფრაზის, მიბაძვის ან მასზე მინიშნების ფორმით, ტექსტში მონოსემანტიკის უკუგდებისა და თანაფარდი მრავალმნიშვნელობის დაფუძნების, ან კლასიკური ტექსტების პაროდირებისა და მათთან პოლემიკის გამართვის მიზნით;

g) **მეტაფიქციონალობა** – მისი მიზანია პოსტმოდერნისტული ტექსტის ფიქციონალობის ხაზგასმა, ანუ ტექსტის, როგორც სრული გამონაგონის, მისი, როგორც ტექსტობრივი კონსტრუქციის ხაზგასმა; მეორე მხრივ, მეტაფიქციონალობის საშუალებით ხაზი ესმება ტექსტში მოცემული ამბებისა და საზრისების არაჭეშმარიტ და სიმულაკრულ არსს (ამაზე ან თავად „ავტორი“/მთხრობელი ინსტანცია, ან პროტაგონისტი მიუთითებს ექსპლიციტურად), რამაც უნდა გამოიწვიოს ტექსტისადმი მკითხველის/რეციპიენტის გაუცხოება, რათა მას არ შეექმნას ტექსტში მოცემული „ამბების“ ნამდვილობის/შესაძლებლობის ილუზია და არ შეუდგეს ტექსტში რაიმე დაფარული უმაღლესი

იდეის ძიებასა და ნვდომას, არამედ „ავტორთან“ ერთად ბოლომდე იყოს ჩართული ტექსტის დეკონსტრუირება-კონსტრუირების უსასრულო პროცესში;

- h) ორმაგი (სამმაგი და ა. შ.) კოდირების პრინციპი**, ანუ „ჩაკოლოფება“ (გერმ. **Verschachtelung**) – გამოიყენება პოსტმოდერნისტული რომანის ტექსტის საზრისის სრული გაბუნდოვანების, ან სხვადასხვა საზრისთა პრულარიზმის, ნებისმიერობისა და განურჩევლობის დაფუძნების მიზნით;
- i) რიზომატულობა** – პოსტმოდერნისტული რომანის ტექსტში ვლინდება სემანტიკური პლურალიზმის, თანაფარდი მრავალმნიშვნელობის (ტექსტის სემანტიკური პოლიფონიურობის) დაფუძნების მიზნით;
- j) კლასიკური ტექსტების გაგრძელებები/ახალი ვერსიები** მათი პაროდირების მიზნით, რითაც ხორციელდება მათში მოცემული ლოგოცენტრისტული პოზიციებისა და ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა დეკონსტრუქცია/დესტრუქცია;
- k) თხრობის/ნარაჯის აბსოლუტიზება** (თხრობა თხრობისათვის) – გამოიყენება მკითხველის „დაბმისა“ და პოსტმოდერნისტი „ავტორის“ მიერ ნამონწყებულ უსასრულო არტისტულ თამაშში (ტექსტის უსასრულო ანცობა-დამლა) მისი (მკითხველის) ჩართვის მიზნით;
- l) ჟანრობრივი, სტილისტური და რიტორიკული პლურალიზმი და თანაფარდობა** – გამოიყენება კლასიკური ტექსტების ჟანრობრივი, სტილისტური და რიტორიკული მახასიათებლების პაროდირების მიზნით;
- m) თხრობის პერსპექტივათა** პლურალიზმი და თანაფარდობა;
- n) ტექსტის ყველა დონეზე** (ლექსიკური, სინტაგმატური, პრაგმატული) აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის მთლიანობის, ანუ მათი ერთმნიშვნელოვანი თანხვედრის რღვევა-დამლა /დეკონსტრუქცია;
- o) გასართობი/ტრივიალური ლიტერატურისადმი მოჩვენებითი სწრაფვა და ტექსტის ფარგლებში გასართობ-მასობრივ და ინტელექტუალურ-ელიტარულ დისკურსთა თანაარსებობა;**
- p) ავტორის „სიკვდილი“** – ლოგოსზე, ანუ მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებზე, ან რაიმე მსოფლმხედველობრივ-ლი-

რებულებით სისტემაზე/პარადიგმაზე ორიენტირებული ტრადიციული ავტორის „ლიკვიდაცია“.

4. ქართული რომანის დაბადება

ევროპული რომანისაგან განსხვავებით ქართული რომანი გაცილებით გვიან ჩაისახა, კერძოდ, XX საუკუნის 10-იან წლებში, როდესაც თავდაპირველად შეიქმნა ვასილ ბარნოვისა (1856-1934) და შალვა დადიანის (1874-1959) ე. წ. ისტორიული რომანები, შესაბამისად – ბარნოვის „მიმქრალი შარავანდედი“ (1913) და „ტრფობა წამებული“ (1918), დადიანის – „უბედური რუსი“ (1916-1926). მაგრამ საბოლოოდ მხოლოდ შემდგომ, 20-იან წლებში დაფუძნდა და განვითარდა ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში რომანის ჟანრი და ამ ჟანრის ევროპული მასშტაბით გამართვა უკავშირდება ქართულ მოდერნიზმს და ქართული მოდერნიზტული მწერლობის ისეთ უმნიშვნელოვანეს წარმომადგენლებს, როგორებიც იყვნენ კონსტანტინე გამსახურდია (1893-1975), გრიგოლ რობაქიძე (1880-1962), მიხეილ ჯავახიშვილი (1880-1937) და დემნა შენგელაია (1896-1980), რომელთაც 20-იან წლებში ერთმანეთის მიყოლებით შექმნეს და გამოსცეს შემდეგი საეტაპო ქართული რომანები: კ. გამსახურდიამ – „დიონისოს ღიმილი“ (1925), გრ. რობაქიძემ „გველის პერანგი“ (1926), დ. შენგელაიამ „სანავარდო“ (1926), მიხეილ ჯავახიშვილმა – „ჯაყოს ხიზნები“ (1925).

რატომ დაიგვიანა ქართულმა რომანმა, რა იყო ამის მიზეზი, რატომ ვერ ჩაისახა იგი თუნდაც XIX საუკუნეში, მაშინ, როდესაც ევროპასა და რუსეთში რომანის ჟანრი საბოლოოდ დამკვიდრდა წამყვან ლიტერატურულ ჟანრად?

პირველ რიგში, უმთავრესი მიზეზი უნდა ვეძიოთ თავად XIX საუკუნის საქართველოს ისტორიულ გარემოში, ისტორიულ ყოფაში: კერძოდ, აქ მხედველობაში მაქვს მთელი მე-19 საუკუნის მანძილზე საქართველოში შექმნილი ის ისტორიული ფონი, როდესაც საქართველო რუსეთის იმპერიის კოლონია იყო და დაქუცმაცებული თბილისისა და ქუთაისის გუბერნიებად, ასევე სოხუმის, ბათუმისა და ზაქათალის ოლქებად. ანუ, ამ პერიოდ-

ში საქართველო არის რუსეთის იმპერიის განაპირა პროვინცია, რომელიც პოლიტიკური, კულტურული და სახელოვნებო თვალსაზრისით სრულიად, ან თითქმის სრულიად, მონყვეტილია ევროპულ კულტურულ ცხოვრებასა და ლიტერატურულ პროცესს და უშუალოდ არაა ჩართული საერთოევროპულ პოლიტიკურ და სოციოკულტურულ ცხოვრებაში – „ჩვენ არც საკუთარი სახელმწიფო გაგვაჩნდა, არც ეროვნული სკოლა, არც ქალაქური ყოფა“ (გამსახურდია 1992: 382).*

სწორედ ამ იძულებითი შეზღუდულობის გამო მე-19 საუკუნეში ველარ მოხერხდა შექმნილიყო ისეთი ყოვლისმომცველი მხატვრული ტექსტი, ანუ რომანის ჟანრის ტექსტი, სადაც მთელი სისრულით აისახებოდა ქართული სინამდვილის, ქართველი ადამიანის მრავალმხრივი კონტაქტი მსოფლიო პოლიტიკურ, საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებასთან, ვინაიდან თავად პოლიტიკურად, ეკონომიკურად და კულტურულად ჩამორჩენილი ქართული ყოფა (შდრ., ილიას „ლუარსაბ თათქარიძე“ სხვა არაფერია, თუ არა ამ ქართული ისტორიული ყოფის კრიტიკული ასახვა და მიუღებლობა) არ იძლეოდა მასშტაბური და ძირეული უნივერსალური პრობლემატიკის მხატვრული გადმოცემისა და ასახვის საშუალებას. შესაბამისად, ამ პერიოდის ქართველ მწერალთა თვალსაწიერიც შეზღუდული იყო და ქართული პროვინციული ყოფის წვრილმანი პროვინციული პრობლემატიკის, ძირითადად, სოციალურ-ეკონომიკური პრობლემატიკის ასახვას და მის კრიტიკას არ სცილდებოდა (შდრ., ე. ნინოშვილის პროზა), ანდა ამ პერიოდის ქართველი მწერლები ისტორიული თემატიკის ფარგლებში ავითარებდნენ ანტიკოლონიურ და ეროვნულ პრობლემატიკას (მაგ., აკ. წერეთლისა და ალ. ყაზბეგის პროზა).**

* შემთხვევითი არაა, რომ აქ კ. გამსახურდია მიუთითებს XIX საუკუნის კოლონიურ საქართველოში სწორედ ევროპული ტიპის ქალაქური ყოფის არარსებობაზე, ვინაიდან კლასიკური ევროპული რომანის შემდგომი განვითარების ადგილი სწორედ დიდი ქალაქია – პარიზი, ლონდონი, ბერლინი და ა. შ.

** შდრ., საკუთარი რომანის, „დიონისოს ღიმილის“ მეორე გამოცემის ბოლოსიტყვაობაში კ. გამსახურდია სწორედ ქართული რომანის მე-19 საუკუნეში ვერდაფუძნების კონკრეტულ მიზეზებზე მიუთითებდა და სრულიად მართებულადაც: „ცნობილია: გასული საუკუნის (ე. ი. მე-19 საუკუნის – კ. ბ.) ქართულ სიტყვაკაზმულ მწერლობას კულტურული რომანის ტრადიცია არ დაუტოვებია ჩვენთვის. [...] ცალკეული ცდები რომანის დაწერისა მე-19 ს. ქართულ მწერლობაში უპირატესად სოფლურ ყოფას ემყარებოდა, მემამუ-

ამიტომაც მე-19 საუკუნეში ძირითადად იქმნება ვრცელი მოთხრობები, ან ნოველები და მინიატურები, რომლებიც ზედმინევნიტ პასუხობდა ქართული პროვინციული ყოფის კრიტიკული ასახვის ამოცანებს, სადაც ძირითადად გადმოცემული იყო ქართული კოლონიური სოციალური ყოფის სიდუხჭირე და ამაოება, მაგ., სხვადასხვა სოციალური წრეების (კერძოდ, თავად-აზნაურთა, ან გლეხთა) მენტალური (სააზროვნო, სულიერი თვალსაწიერი) და ეკონომიკური კრიზისი (შდრ., ი.ჭავჭავაძის, ლ. არდაზიანის, დ. კლდიაშვილის, გ. წერეთლის, ე. ნინოშვილის, ე. გაბაშვილის, შ. არაგვისპირელის, ჭ. ლომთათიძის და სხვ. მოთხრობები და ნოველები). შესაბამისად, ამ ავტორთა მოთხრობებისა და ნოველების პერსონაჟები ქართულ კოლონიურ-პროვინციული ყოფის ფარგლებში „მოღვაწეობენ“ და ამ სივრცეს ვერ სცილდებიან, რადგან მათი(პერსონაჟების) სააზროვნო და მენტალური თვალსაწიერიც შეზღუდული იყო. ეს ტენდენცია მე-20 ს-ის 900-იან და 10-იან წლებშიც გაგრძელდა – შდრ., ლ. ქიაჩელის („ტარიელ გოლუა“) და მ. ჯავახიშვილის („ჩანჩურა“, „მეჩექმე გაბო“, „კურკას ქორწილი“ და სხვ.) მოთხრობები და ნოველები.

მაგრამ XX ს-ის 900-იან და განსაკუთრებით 10-იან წლებში ქართული კულტურული ცხოვრება ნელ-ნელა უახლოვდება ევროპულ პოლიტიკურ, სოციალურ, კულტურულ და ლიტერატურულ პროცესებს, რამდენადაც ამ პერიოდში მრავალი მომავალი ქართველი მწერალი და ხელოვანი (კ. გამსახურდია, გრ. რობაქიძე, ნ. ლორთქიფანიძე, ი. ნიკოლაძე, დ. კაკაბაძე, შ. ქიქოძე, ე. ახვლედიანი, ლ. გუდიაშვილი), ასევე სხვადასხვა ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა (მაგ., ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, სოციოლოგია) წარმომადგენელი (შ. ნუცუბიძე, დ. უზნაძე, ერ. ტატიშვილი, კ. კაპანელი, მ. გოგიბერიძე, გ. ქიქოძე და სხვ.) სწორედ ევროპაში (ძირითადად, გერმანიასა და საფრანგეთში) და დიდი ურბანული (ქალაქური) ყოფის პირობებში (პარიზი, ბერლინი,

ლეთა წრეს, ხოლო პერსონაჟებს ამგვარი პროზისას უკულტურო მემამულენი, თავადები, აზნაურები, მღვდლები და განუსწავლელი მასწავლებლები შეადგენდა. ამ საუკუნის პროზას გენეტიკური კავშირი ჰქონდა განყვეტილი მე-18 საუკუნის დიდი ქართული პროზის ტრადიციებთან (მხოლოდ საბას ვგულისხმობ), იგი სავსებით დაშორებული იყო, როგორც „ვისრამიანის“, ისე „ქილილა და დამანას“ და ქართული ჰაგიოგრაფიული პროზის მშენებლისაგან („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“ და სხვ.)“ (გამსახურდია 1992: 381).

ლონდონი, ვენა, ბრიუსელი, ლაიპციგი და სხვ.) იღებდა ფუნდამენტურ ევროპულ განათლებას. ევროპაში ცხოვრებამ და მოღვაწეობამ კი საშუალება მისცა მომავალი თაობის ქართველ მწერლებს (კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძეს, ნ. ლორთქიფანიძეს და სხვ.) გაფართოებოდათ შემოქმედებითი თვალსაწიერი და მხოლოდ საკუთარი ქართული კოლონიურ-პროვინციული ყოფის თვალთახედვიდან არ განეჭვრიტათ სამყარო, ყოფიერება და ადამიანის არსი.*

ეს უკვე იყო უმნიშვნელოვანესი და გადამწყვეტი წინაპირობა იმისა, რომ ნელ-ნელა დაფუძნებულიყო ქართული რომანი. და მართლაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, 20-იან და 30-იან წლებში ერთმანეთის მიყოლებით იქმნება ქართული (მოდერნისტული) რომანები: კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ [1925] და „მთვარის მოტაცება“ [1933-1934], გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“ [1926], დ. შენგელაიას „სანავარდო“ [1926] და „ბათა ქექია“ [1933], მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ [1924], „ჯაყოს ხიზნები“ [1925] „თეთრი საყელო“ [1928] და „არსენა მარაბდელი“ [1935-1936]. ამ რომანებში როგორც ავტორთა, ისე მათ პერსონაჟთა თვალსაწიერი უკვე გაფართოებული და გახსნილია – ისინი მსოფლიო მასშტაბით აზროვნებენ, „ევროპული გაგებისანი“ (კ. გამსახურდია) არიან, თანამედროვე ფილოსოფოსებს ციტირებენ (მაგ., ფრ. ნიცშეს), სამყაროული, კოსმიური ტკივილები აწუხებთ, რომელთა ტრაგედიაც „ევროპული გაგების ახალგაზრდა კაცის ტრაგედიაა“ (კ. გამსახურდია). ამ თვალსაზრისით, გავიხსენოთ, თუნდაც გრ. რობაქიძისა და კ. გამსახურდიას რომანების პერსონაჟები – არჩიბალდ მეკემი („გველის პერანგი“), ან კონსტანტინე სავარსამიძე („დიონისოს ღიმილი“) და თარაშ ემხვარი („მთვარის მოტაცება“). ისინი ევროპული მასშტაბის, ევროპული ტიპის პერსონაჟები არიან: ერთი მხრივ, მათი აზროვნება უკვე ევროპული ყაიდისაა, ვინაიდან ეს პერსონაჟები (ისევე როგორც მათი ქართველი ავტორები) კარგად ერკვევიან თანამედროვე ევროპული ფილოსოფიის პრობ-

* შდრ.: „დიონისოს ღიმილში“ მე პირველად ვცაადე ქალაქური ყოფის ასახვა და ქართული რომანის პერსონაჟების გალღერეაში პირველად შემოვიყვანე დიდი სულიერი კულტურის მატარებელი გმირი (იგულისხმება რომანის მთავარი პერსონაჟი კონსტანტინე სავარსამიძე – კ. ბ.)“ (გამსახურდია 1992: 381).

ლემატიკაში (მაგ., შესწავლილი აქვთ შოპენჰაუერის, კირკეგორის, ნიცშეს, ფროიდის, ბერგსონის, შპენგლერის ფილოსოფიური მოძღვრებანი), ასევე კარგად ერკვევიან ევროპაში მიმდინარე მასშტაბური კულტურული, საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ცვლილებების გამომწვევ მიზეზებში (მაგ., ევროპული სულიერი კულტურის დაცემა, რაც განპირობებული იყო ნიცშეს მიერ დიაგნოზებულ „ღმერთის სიკვდილში“), ვინაიდან მათ (როგორც პერსონაჟებს, ისე მათ ავტორებს) ამ პროცესებში (მოდერნის ეპოქა) თავადაც უწევთ ცხოვრება და მოღვაწეობა; მეორე მხრივ, ეს ახალი ტიპის „ქართველი“ პერსონაჟები, ქართულ სოფლურ, ნახევრად სოფლურ თუ პროვინციული ქალაქის გარემოში კი არ ცხოვრობენ, როგორც მაგ., ილიას, დ. კლდიაშვილის, ან ე. ნინოშვილის პერსონაჟები, არამედ დიდი ურბანული (ქალაქური) ყოფის პირობებში მოღვაწეობენ და მთელს ევროპასა და აზიაში გადაადგილებიან – პარიზი, რომი, ბერლინი, ლონდონი, მესოპოტამია, ირანი და ა. შ.

30-იან-50-იან წლებში კი ვითარდება ქართული ისტორიული რომანი, კერძოდ, მხედველოში მაქვს კ. გამსახურდიას ისტორიული რომანები „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“ (1937-1939) და ტეტრალოგია „დავით აღმაშენებელი“ (1942-1962), სადაც ასახულია ქართველი ერის მოწინავე პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრება შუა საუკუნეებში. ამ რომანებს იმ პერიოდში ერთი უმთავრესი კონკრეტული დანიშნულება ჰქონდა: კერძოდ, ასეთი ტიპის რომანებს საბჭოთა კოლონიურ პერიოდში, როდესაც საქართველო საბჭოთა იმპერიის ნაწილი იყო და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა დაკარგული ჰქონდა (1921-1991 წ.წ.), ქართველობისთვის, ერთი მხრივ, უნდა ჩაენერგა ეროვნული სიამაყის გრძნობა, გაეღვიძებინა ეროვნული თვითშეგნება და გაემყარებინა ეროვნული ძირების ხსოვნა, მეორე მხრივ, ქართველობაში უნდა გაეღვივებინა მომავალ ეროვნულ სახელმწიფოზე ფიქრიც.

XX ს-ის 60-იან-80 წლებში ქართული რომანის ისტორიაში იხსნება ახალი ასპექტი, როდესაც იქმნება ე. წ. ქართული ეგზისტენციალური რომანები, რომლებშიც თანამედროვე სამყაროში მიმდინარე ძირეული ზნეობრივი ორიენტირების რღვევის (მაგ., ღმერთის იდეის რღვევის), ეგზისტენციალური (არსებობის) შიში-

სა და მიუსაფრობის, ადამიანებს შორის ურთიერთგაუცხოებისა და ადამიანის მისიის ფილოსოფიური პრობლემატიკაა წამოჭრილი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ რომანებში მოთხრობილი ამბავი ხშირად ისტორიული წარსულის ფონზე ვითარდება, მაგ., ანტიკური კოლხეთის, ან მე-17 საუკუნის იმერეთის სამეფოს ისტორიის, ანდა XIX-XX საუკუნეების მიჯნის საქართველოს ისტორიული ყოფის ფონზე, ცხადია, ეს პირობითი ისტორიული ფონია და ეს რომანები სრულიადაც არ არის ისტორიული რომანები ტრადიციული გაგებით, არამედ უპირატესად ეგზისტენციალური რომანებია. ამ თვალსაზრისით უნდა გამოვყოთ ხუთი უმნიშვნელოვანესი ავტორი და მათი ეგზისტენციალური რომანები: ჭაბუა ამირეჯიბი (1921-2013) და მისი რომანები „დათა თუთაშხია“ (1973-1975) და „გორა მბორგალი“ (1984-1994), ოთარ ჩხეიძე (1920-2007) და მისი რომანი „ბორიაცი“ (1974), ოთარ ჭილაძე (1933-2009) და მისი რომანები „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ (1973), „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ (1976), „რკინის თეატრი“ (1981), ჯემალ ქარჩხაძე (1936-1998) და მისი რომანი „ქარავანი“ (1984), გურამ დოჩანაშვილი (დაიბ. 1939) და მისი სამხანაილიანი რომანი „სამოსელი პირველი“ (1975-1982).

ხოლო 90-იანი წლებიდან უკვე იქმნება ქართული პოსტმოდერნისტული რომანები. ქართული პოსტმოდერნისტული რომანის უმთავრესი წარმომადგენელია აკა მორჩილაძე (დაიბ. 1966) თავისი საეტაპო რომანებით: „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (1998), „გაქრები მადათოვზე“ (2001), „ვეშაპი მადათოვზე“ (2004), „სანტა ესპერანსა“ (2004) და სხვ. ასევე აღსანიშნავია სხვა მნიშვნელოვანი ქართველი პოსტმოდერნისტი ავტორი ზ. ქარუმიძე (დაიბ. 1957) და მისი რომანები: „თხა და გიგო“ (2003) და „მელია ტულეფია Fox-Trot“ (2011).

დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ მე-20 საუკუნეში ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში მთელი სისავსით განვითარდა რომანის ჟანრი და ქართულმა რომანმა რომანის ჟანრის თითქმის ყველა ასპექტი მოიცვა. დღეს უკვე ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში გვაქვს თითქმის ყველა ქვეჟანრის, თემატიკისა და ყველა ფორმის ქართული რომანი: მიმდინარეობების მიხედვით – რეალისტური, მოდერნისტული, პოსტმოდერნისტული რომანი; მასალისა და პერსონაჟთა მიხედვით – ეგზისტენციალური, ისტორიული, ურბანული (ე. ი. რომანი, სადაც მოქმედება

გამლილია თანამედროვე დიდ ქალაქში და ძირითადად ასახულია ქალაქური ყოფა), ეროტიკული, კრიმინალური/დეტექტიური, საზოგადოებრივი (სადაც მთელი თანამედროვე საზოგადოების სოციო-კულტურული ვითარებაა ასახული), საოჯახო რომანი (სადაც ასახულია ერთი კონკრეტული ოჯახის სხვა და სხვა თაობის ისტორია, ანუ მისი აღზევებისა და დაცემის ისტორია); გადმოცემის ფორმის მიხედვით – ცნობიერების ნაკადის რომანი (ე. ი. რომანი, სადაც ძირითადად მთავარი პროტაგონისტის ირაციონალურ ანთროპოლოგიურ სივრცეში მიმდინარე წინარეფლექსიური, არაცნობიერი თუ ქვეცნობიერი აღქმებია გადმოცემული), ე. წ. **Ich**-რომანი (ე. ი. რომანი, რომელიც მთლიანად პირველ გრამატიკულ პირშია მოთხრობილი და რომელშიც თხრობას მთავარი პროტაგონისტი ავითარებს), ესეისტური რომანი (სადაც მოცემულია ამა თუ იმ მნიშვნელოვან სოციო-კულტურულ, ფილოსოფიურ, თუ ესთეტიკურ საკითხებზე ვრცელი ავტორისეული, ან პერსონაჟისეული მსჯელობანი და განაზრებანი, რაც ან ავტორისეული მონოლოგის, ან პერსონაჟთა დიალოგის ფორმითაა გადმოცემული).

შენიშვნები:

1. შდრ.: „პოსტმოდერნიზმში კი თანამედროვეობის დანახვა, როგორც სიმულაკრასი, მიგვიითბებს, რომ აქ არსთან, პირველად ჭეშმარიტებასთან არანაირი მიმართება აღარ იგულისხმება, უფრო ზუსტად, აღარ იგულისხმება ამგვარი ჭეშმარიტების არსებობა. თუკი მოდერნისტულ ეტაპზე ჭეშმარიტების არსებობა ეჭვქვეშ დგებოდა, პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე ეს საკითხი, უბრალოდ, აღარ განიხილება. არსის ძიება აღარც კი მიმდინარეობს და გარესამყარო, მისი სოციალური თუ ხელოვნებისეული ფორმებითურთ, აღიქმება, როგორც ჭეშმარიტებას (ორიგინალს) მოკლებული ასლი. [...] რასაკვირველია, ღვთის, როგორც სამყაროს მაორგანიზებელი ძალის რწმენა პოსტმოდერნულ მსოფლხედვაში არ აღმდგარა. ამიტომ უშუალოდ პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაში გარესამყარო კვლავ ისახება შინაგან წესრიგს მოკლებულ რეალობად, რომლის ქოტურობაც პიროვნების აღქმითი პროცესის ალოგიკურობასა და გამომსახველობით ფორმათა ქოტურობაში შეიძლება გამოიხატოს („შიზოფრენიული დისკურსი“)“ (ნიფურია 2008: 264, 278). ამიტომ, ბოლომდე ვერ გავიზიარებ ი. ბურდულის შემდეგ დებულებას, რომ „არსობრივად პოსტმოდერნიზმი, როგორც ზოგადკულტურული პარადიგმა, გამოხატავს დასავლეთის ცივილიზაციაში და ფილოსოფიის სფეროში განახლების, სულიერი შემობრუნების მცდელობას“ (ბურდული 2010: 24). ეს „სულიერი შემობრუნება“ ნაკლებად შეეხება პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებასა და ლიტერატურას, რომელიც შემოქმედებითი ორიგინალობის თვალსაზრისით თავისებური დაღმასვლა და „დეკადანსია“ იმავე მოდერნიზმთან შედარებით, რომ არაფერი ვთქვათ რომანტიზმზე.
2. შდრ.: „ზუსტად რომანისათვის შესატყვისი და ჩვეული კოლიზია კონფლიქტი გულის პოეზიასა („*Poesie des Herzens*“) და (ყოფით) ურთიერთობათა პროზას („*Prosa der Verhältnisse*“), შემთხვევით გარემოებათა პროზას შორის [...]. რაც შეეხება გადმოცემის ფორმას, ისევე როგორც ეპოსს, რომანსაც მოეთხოვება მსოფლმხედველობრივი, სამყაროსეული და ცხოვრებისეული ტოტალობის გადმოცემა („*Darstellung*“) და განჭვრეტა, რომლის მრავალმხრივი მასალა და შინაარსი ცალკეული ინდივიდუალური ურთიერთობების ფონზე შემდგომ წინა პლანზე გამოდის და სამყაროსეულ ტოტალობაში ცენტრალურ ადგილს ქმნის“ (Hegel 1986: 393). ასევე შდრ.: „ეპოსის მსგავსად მხოლოდ მას (ე. ი. რომანტიკულ რომანს – კ. ბ.) ძალუძს იყოს მთელი გარემომცველი სამყაროს სარკე („*Spiegel*“), მთელი ეპოქის სურათი („*Bild*“)“ (Schlegel 2005: 90)“.
3. შდრ.: „პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იქმნება ისე, რომ მისი მიზნები არ მიემართება არც ტრანსცენდენტურ, არც ემპირიულ რეალობას, სიღრმისეულ რეალობას მისი რაიმე ფორმით. რაც მთავარია, ის

არ გამოხატავს იმ იდეას, რომ ყველაფრის დასაბამი, მათ შორის ხელოვნების ქმნილების დასაბამი, არის ამ რეალობაში. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას ერთად ერთი დასაბამი შეიძლება ჰქონდეს. ეს არის თავად ხელოვნება, აქამდე არსებული გამომსახველობითი ფორმები, რომელთა მოხმარებას, გადამუშავებას, გადაწერასაც ახდენს იგი. [...] უპირველეს ყოვლისა, არსებული ხელოვნებისა და გამომსახველობის ფორმებს პოსტმოდერნიზმი იმეორებს ისე, რომ აცლის მათ მთავარ შინაარსს – მიმართებას სიღრმისეულ რეალობასთან, იმ შინაარსს, რომლის გაცხადების მიზნითაც იქმნებოდა ეს ხელოვნება. ასე მაგალითად, პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში შეიძლება განმეორდეს რეალისტური ხელოვნების პრინციპები, მაგრამ, ამავე დროს, ისე, რომ იგი არც ასახავდეს ყოფიერ რეალობას (რომლისაც ავტორს აღარ სჯერა) (ე. ი. პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ქმნილება არ ამყარებს რაიმე მსოფლმხედველობრივ და აქსიოლოგიურ მიმართებას რეალობისადმი, მას არ გააჩნია საკუთარი მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ყოფაში/ყოფიერებაში ადამიანის სასიცოცხლო პრობლემატიკისადმი – კ. ბ.). ან მასში შეიძლება განმეორდეს მოდერნისტული ძიებანი ისე, რომ ავტორი აღარც ეძიებდეს ტრანსცენდენტურ ჭეშმარიტებას ან ახალ გამომსახველობით გზას. ამდენად, არსთან, არსებითთან მიმართების დაკარგვის ნიშნით, ეს ხელოვნება არის კიდევ სიმულაკრა, ასლი ორიგინალის გარეშე, ფენომენი (მატერიალური სახე) ზემატერიალური იდეის, პირველსახის გარეშე“ (წიფურია 2008: 267-268).

დამონმებანი:

- ბრეგაძე 2008:** ლევან ბრეგაძე, *ქართული პოსტმოდერნიზმი* (გვ. 185-238); წიგნში: ლ. ბრეგაძე, *მოთხრობები ლიტერატურაზე*, ბაკურ სულაკაურის გამ.-ობა, თბილისი.
- ბრეგაძე 2005:** ლევან ბრეგაძე, *პოსტსაბჭოური კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი* (გვ. 28-47); კრიტიკა № 1, ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი.
- ბურდული 2010:** ია ბურდული, *პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული პარადიგმა პატრიკ ზიუსკინდის ნარატივში*, გამ.-ობა „მერიდიანი“, თბილისი.
- გამსახურდია 1992:** კონსტანტინე გამსახურდია, *თხზულებანი 20* ტომად, გამ.-ობა „დიდოსტატი“, თბილისი. ტ. II
- ელიზბარაშვილი 2011:** ელიზბარ ელიზბარაშვილი, *ყან ბოდრიარის კულტურული ბულიონი და ქართული „ბულიონის“ დრო* (გვ. 7-16); სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი № 10, გამ.-ობა „უნივერსალი“, თბილისი.
- იმნაიშვილი 2010:** ანუკი იმნაიშვილი, *XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა თაობის ქართული პროზის პოსტმოდერნისტული ტენდენციები* (გვ. 73-94); სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი № 7, გამ.-ობა „უნივერსალი“, თბილისი.
- ქარუმიძე 2010:** ზურაბ ქარუმიძე, *პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი*; მის.: <http://arili2.blogspot.com/2010/07/1.html>
- წიფურია 2008:** ბელა წიფურია, *პოსტმოდერნიზმი* (გვ. 259-291); კრებულში: *ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, თბილისი.
- Benjamin 1988:** Walter Benjamin, *Ausgewählte Schriften, Bd. 2*, Frankfurt am Main.
- Foucault 1994:** Michel Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire. M. Foucault, Dits et écrits II*, Paris: Gallimard.
- Hegel 1986:** Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke, Bd. 15*, Frankfurt am Main.
- Hoffmeister 1990:** Gerhart Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler.
- Kremer 2003:** Detlef Kremer, *Romantik*, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler.
- Literaturtheorie... 2004:** *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, (Hg.) A. Nünning, Stuttgart: Metzler.

- Literaturwissenschaft... 1999:** *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*, (Hg.) H. Gfrereis, Stuttgart: Metzler.
- Literaturwissenschaft... 2008:** *Grundkurs Literaturwissenschaft*, (Hg.) S. Becker, Stuttgart: Reclam.
- Metzler... 2007:** *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Aufl., Stuttgart: Metzler.
- Metzler... 2008:** *Metzler Lexikon Philosophie*. 3. Aufl., Stuttgart: Metzler.
- Metzler... 2003:** *Metzler Philosophen Lexikon*. 3. Aufl., Stuttgart: Metzler.
- Nietzsche 2000:** Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*; in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, 7. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter. Bd. IV.
- Romantheorie... 1999:** *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, (Hg.) H. Steinecke, Stuttgart: Reclam.
- Schärf 2001:** Christian Schärf, *Der Roman im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler.
- Schlegel 2005:** Friedrich Schlegel, „Athenäums“-*Fragmente und andere Schriften*, Stuttgart: Reclam.
- Schmid 1999:** Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, 4. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Vietta 2007:** Silvio Vietta, *Der europäische Roman der Moderne*, München: Fink.
- Vogt 2008:** Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa*, 10. Aufl., München: Fink.
- Welsch 1988:** Wolfgang Welsch, *Einleitung* (S. 1-43); in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion*. Hg. von W. Welsch, Weinheim: VCH-Verlag.
- Welsch 1991:** Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, 3. Aufl., Weinheim: VCH-Verlag.
- Zima 2001:** Peter Zima, *Moderne/Postmoderne*, 2. Aufl., Tübingen: Franke.

Einige Betrachtungen zur diskursiven Natur des Horazschen Konzepts *dulce/utile*

(Ein Beitrag zur Geschichte der Diskursivität in der
Literaturrezeption am Beispiel des Romankanons
von Marcel Reich-Ranicki und zur Beförderung
eines *anderen* Romankanons)

Einleitung*

Das vor ungefähr 2000 Jahren von Horaz festgelegte Konzept von *dulce* und *utile* wurde ausschlaggebend für die literarischen Epochen der *Neuzeit* (vgl. den französischen Klassizismus, den deutschen Barock, die europäische Aufklärung, den europäischen Realismus usw.). Auf diesem Konzept aufbauend wurden in der *Neuzeit* die fundamentalen Kriterien der Literatur bestimmt: Die Literatur sollte dem Leser *nützlich* und *angenehm* sein, das heißt, sie sollte den Leser erziehen, also im allgemein aufklärerischen Sinne zu einem anständigen Bürger *erziehen* und *bilden*, wie es schließlich im Laufe der Literaturgeschichte der letzten drei Jahrhunderte auch der Fall war.

Der allgemeingültige Charakter des horazschen Konzepts schrieb somit der Literatur strikt erzieherische Zwecke zu, jene Zweckmäßigkeit der Literatur, die der Romantiker Fr. Schlegel widerlegte und sogar hasste: „...und die Poesie will nur nach dem Unendlichen streben und verachten weltliche Nützlichkeit und Kultur“.¹

Bei der *nützlichen* und *angenehmen* Literatur als Produkt der „weltlichen Nützlichkeit und Kultur“ geht es um die Erziehung zur so genannten Humanität und Anständigkeit besonders seit dem 18. Jh., wobei das Bewusstsein des Rezipienten direkt oder indirekt dem „ideologisierten“ Diskurs der Aufklärung, der so genannten Episteme unterworfen ist.

Im Lichte der nietzscheschen Konzepte oder Formeln *Willen*

* Wurde veröffentlicht: *Goethe-Tage 2017, Bd.10*, hrsg. von N. Kakauridse und D. Schluchtmann, Kutaissi, 2017. (S.34-42)

1 Schlegel, Friedrich: *Ideen* (S. 242-261); in: *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Auswahl hrsg. von Gerda Heinrich, Leipzig: Reclam, 1984, S. 246.

zur Macht, Willen zur Wahrheit und Willen zum Wissen, unter denen der dogmatische, ideologisierte, institutionalisierte und Wahrheit beanspruchende Charakter des zu herrschenden Wissens- und Werteguts verstanden wird, ² versuche ich am Beispiel des Romankanons von Marcel Reich-Ranicki ³ und des Skulpturen-Projekts *Walk of Ideas. Deutschland – Land der Ideen* ⁴ die diskursive (im Sinne Foucaults) Natur des horazschen Konzepts zu erschließen, wobei der Machtcharakter des Konzepts deutlich wird.

1. Wille zur Wahrheit als Wille zur Macht und dessen Kritik bei Friedrich Nietzsche

In „Also sprach Zarathustra“ (Sieh Kap. „Von der Selbst-Überwindung“, Teil III) entlarvt Nietzsche den gewalttätigen Charakter des *Willens zur Wahrheit*, den (den Willen also) die so genannten „Weisesten“ (vermutlich Hegel, Positivisten, auch Vertreter der offiziellen christlichen Religion u. a.) ausüben, diejenigen, die die Moral des optimistischen Bildungsphilistertums, der bürgerlichen Mittelmäßigkeit prägen, um

2 Sieh dazu: Fr. Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, Kap., „Von der Selbst-Überwindung“; M. Foucault, „Die Ordnung des Diskurses“, ders., „Überwachen und Strafen“.

3 Sieh dazu: Reich-Ranicki, Marcel: *Brauchen wir einen Kanon?* (S. 9-21); in: *Der Kanon. 20 Romane und ihre Autoren*, Frankfurt am Main: Insel, 2002.

4 Im Jahr 2006, im Jahr der Fußballweltmeisterschaft in Deutschland, hat man ein Skulpturen-Projekt *Walk of Ideas. Deutschland – Land der Ideen* veranstaltet. Die Skulpturengruppe bestand aus 6 Installationen, die die kulturellen, wissenschaftlichen und technologischen Leistungen Deutschlands und seinen Beitrag für das Weltkulturerbe präsentierten, darunter eine Installation, die den Gutenbergs Buchdruck darstellte: die Installation zeigte die gestaffelten Bücher, auf deren Umschlagsrand die Namen der deutschen Dichter und Philosophen standen – Luther, Goethe, Schiller, Kant, Hegel, Heine, Mann, Brecht u.a. (Sieh unten das Foto am Ende des Beitrags). Es ist auffallend, dass die Liste der Autoren eben diskursiv ausgewählt wurden: man sieht ausgerechnet die Autoren, deren Werke genau dem horazschen Konzept folgend die erzieherischen Aufgaben zur Bildung der Humanitätsidee erfüllen. Denen gegenüber wurden die „ketzerischen“ Autoren wie Romantiker Novalis, Fr. Schlegel, L. Tieck, E. T. A. Hofmann oder Philosophen wie Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger u. a. *disqualifiziert* und *liquidiert*, da deren Werke der aufklärerischen Episteme gegenüber „feindselig“ wirken, nicht in der humanistisch-erzieherischen aufklärerischen Diskurstradition stehen, um Menschen zum anständigen Bürger zu machen. Außerdem wirkt die Stellung, die hohe Form der Installation, das Graue und das Monumentale entsprechend der diskursiven *Pastoralmacht*.

die erkennende Willenskraft des jeden einzelnen Subjekts und seine *Parrrhesia* (Griech. **parrhēsia**), also den Mut „alles zu sagen, freimütig zu sprechen“, ⁵ zu neutralisieren. Diese „Weisesten“, so Nietzsche, die sich in Sachen der Wahrheitsfragen absolutisieren, indem sie die *Wahrheit* für sich beanspruchen, versuchen eine eindimensionale, *positivistische* und „positive“ Sichtweise der zu erkennenden Welt und der Moralvorstellungen aufzustellen und genau diese Sicht zum einzig *Wahren* zu erklären. Dieser Diskurs des *Willens zur Wahrheit* und der des *Willens zum Wissen* setzt sich nach Nietzsche aber als *Wille zur Macht* d. h. als *Wille zur Gewalt* durch, postuliert sich zur Herrschaft und zum ideologischen „Konstruktivismus“, wobei sich diese „Weisesten“ als die einzig wahren Wertschätzer verstehen:

„>>Wille zur Wahrheit<< heisst ihr’s, ihr Weisesten, was euch treibt und brünstig macht?

Wille zur Denkbarekeit alles Seienden: also heisse i c h euren Willen! [...]

So will’s euer Wille. Glatt soll es werden und dem Geiste untertan. [...]

Schaffen wollt ihr noch die Welt, vor der ihr knien könnt: so ist es eure letzte Hoffnung und Trunkenheit. [...]

Mit euren **Werthen** und **Worten** (d. h., diskursive Handlung der *Weisesten* – Verf.) von Gut und Böse übt ihr **Gewalt**, Werthschätzenden: und dies ist eure verborgene Liebe“.⁶

Im letzten Satz hebt Nietzsche die realen Leidenschaften der „Weisesten“ hervor: Hinter ihren „edlen“ „humanistischen“, moralischen Wertschätzungen vom *Gut* und Böse verbirgt sich in der Tat die Liebe zur *Gewalt*, die Liebe zur *Macht*. Damit wird darauf hingewiesen, dass die Diskurse („Werthen und Worten“) oft verborgene Formen haben, verborgen wirken, mit Foucault „Moraltechnologien“ verwalten, „also die Verfahrensweisen, mithilfe derer die Subjekte den von der Macht gesetzten Normen unterworfen werden“.⁷

5 Schmid, Wilhelm: *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 65.

6 Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*, Bd. IV, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 7. Aufl., München/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag /de Gruyter 2000, S. 146, 149.

7 Schmid, Wilhelm: *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, S. 52.

Somit sind die *Moraltechnologien* in Besitz und in der Verfügung der *Weisesten*, wodurch sie Praktiken der Ausschließung, „der Einschließung, der Überwachung, der Normierung und der Disziplinierung“⁸ ausüben.

2. Der Diskursbegriff bei Foucault

Im Grunde genommen orientiert sich Foucault bei der Definition des eigenen Diskursbegriffs an Nietzsches Analyse des Willens zur Macht, die von den „Weisesten“ ausgeübt wird. Unter Diskurs versteht Foucault folgendes:

„Der Diskurs ist eine Reihe von Elementen, die Innerhalb eines allgemeinen Machtmechanismus operieren. Darum muss man im Diskurs eine Folge von Ereignissen, zum Beispiel vom politischen Ereignissen sehen, die der Macht als Vehikel dienen“. [...]

„Weil der Diskurs eine Waffe der Macht, der Kontrolle, der Unterwerfung, der Qualifizierung und Disqualifizierung ist, ist er das, worum ein grundsätzlicher Kampf geführt wird“.⁹

Der Diskurs setzt sich nach Foucault als Praxis der Machtausübung durch, innerhalb und im Prozess derer das *Andere* (also *andere* Diskurse) überwacht, isoliert, marginalisiert, liquidiert oder im besten Fall diszipliniert und erzogen wird:

„Ich setze voraus, dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishafte zu bannen, seine Schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen“.¹⁰

8 Ebenda, S. 58. Genau diese „verborgene Liebe“ zur Macht und das verborgene Funktionieren dieser Macht ist im Spielfilm von Michael Haneke „Das weiße Band“ (2009) aufgegriffen, indem gezeigt wird, dass sich die epistemologischen Lehren zum Strafwerk umwandeln.

9 Foucault, Michel: *Der Diskurs darf nicht gehalten werden für...* (S.164-165); in: *M. Foucault, Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd II (1970-1975)*, hrsg. von D. Defert und François Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 165; ders.: *Gespräch über die Macht* (S. 594-608); in: *M. Foucault, Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd III (1976-1979)*, hrsg. von D. Defert und François Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 595.

10 Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember, 1970*. Aus dem Französischen von Walter Seitter, München:

Dabei spielt nach Foucault die aufgrund der *Moraltechnologien* erarbeitete „Tugend“ des *Gehorsams* eine entscheidende Rolle, der genauso wie der *Macht-Wissen-Komplex* seinem Wesen nach „fundamental“ ist und in verborgener oder offener Form von der säkulären oder sakralen Macht institutionell gesteuert wird. Foucault spricht in dieser Hinsicht von der „Regierungskunst“ („gouvernementalité“).¹¹

3. Die Diskursivität des Romankanons von M. Reich-Ranicki

Die Akzentsetzung auf Kanonisierung der konkreten Romane unter dem horazschen Konzept von *dulce* und *utile*, also vom *Angenehmen* und *Nützlichen*, stellt sich von vornherein als diskursive Machtausübung dar, weil dabei eine Reihe von Romanen aus den ideologischen Gründen ausgeschlossen, marginalisiert und liquidiert werden. Es geht um Romane, die keinen sozialoptimistischen, sozialerzieherischen, sozialkritischen und logozentristischen Bildungsanspruch im Sinne der Weimarer Klassik oder Aufklärung äußern, die den Prinzipien der so genannten Mimesis nicht folgen, die Romane, die nicht sozialengagiert sind und dagegen den „transzendentalen Ausschweifungen“ und reinem Subjektivismus nachhängen (z. B. Romane der Romantiker: Novalis’ „Heinrich von Ofterdingen“, Fr. Schlegels „Lucinde“, L. Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen“ oder J. v. Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“; Romane der Modernisten – H. Hesses „Steppenwolf“, H. Brochs „Der Tod des Vergil“ und andere).

M. Reich-Ranicki hebt in seinem Romankanon ausgerechnet die Romane hervor, die den Wahrheitsanspruch und ideologischen Hang in

ag, 1974, S. 7.

11 Vgl.: „Was im Christentum vorexerziert wurde, verlangte von den Individuen Gehorsam und Unterwerfung, das Geständnis der Wahrheit, Praktiken, die in den Ritualen der Buße dramatische Form gewannen. [...] Aus der Form der antiken Lehrer-Schüler-Verhältnisses etwa wurde in monastischen Institutionen die Form des unbedingten und unentwegten Gehorsams, der alle Aspekte des Lebens umfaßt. Der Gehorsam wurde zum positiven Wert und geradezu zur Institution in der Form der Demut. Dabei ging es eher um eine Destruktion des Selbst als darum, eine souveräne Beherrschung seiner Selbst zu etablieren“. Sieh: Schmid, Wilhelm: *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, S. 62, 63.

Sachen der aufklärerischen Erziehung/Bildung des Menschen zum anständigen Bürger äußern, die Romane, die in sich den Anspruch auf das sozialkritische Engagement beinhalten, oder ein „aufklärerisches“ *Mitleid* im Sinne Lessings erwecken.¹² Im Kanon wird der mindeste Hang zum so genannten Subjektivismus und Assozialität streng verurteilt, ausgeschlossen und verdrängt.

Genau nach diesen Kriterien werden in den Romankanon folgende Romane aufgenommen: Goethes „Die Leiden des jungen Werther“, die „Wahlverwandtschaften“, E. T. A. Hoffmanns „Elixiere des Teufels“, G. Kellers „Der grüne Heinrich“, Th. Fontanes „Effi Briest“, Th. Manns „Buddenbrooks“, H. Manns „Professor Unrat“, H. Hesses „Unterm Rad“, R. Musils „Verwirrungen des Zöglings Törless“, Fr. Kafkas „Prozess“, A. Döblins „Berlin. Alexanderplatz“, A. Segers’ „Das siebte Kreuz“, G. Grass’ „Die Blechtrommel“ und andere:

„So eben sind zwanzig Romane ausgewählt, die diesen Teil unseres Kanons bilden: Sie sollen, wie eine beliebte, wohl auf Horaz zurückgehende deutsche Redensart empfiehlt, das *Angenehme* (*dulce*) mit dem *Nützlichen* (*utile*) verbinden“.¹³

Die Akzentuierung des horazschen Konzepts und selbst die hervorgehobene rote und fette Druckschrift des Worts „Kanon“ auf dem Buchumschlag, die freilich diskursiv wirkt oder zumindest wirken soll, schließen schon von vornherein die Roman-Alternativen aus, die außerhalb dieses Konzepts stehen – wie z. B. zahlreiche Romane der Romantiker. Sie werden als *Andere* betrachtet, die man verdrängen, *disqualifizieren* und *liquidieren* soll, da sie den erzieherischen Aufgaben der *Pastoralmacht* (Foucault) nicht gewachsen sind, die sind einfach *unangenehm* und *nicht nützlich*. In diesem Sinne ist es symptomatisch, dass Hesses Roman „Steppenwolf“ nicht in den Kanon aufgenommen wird, da die Problematik und Poetik des Romans dem horazschen erzieherischen Anspruch nicht gerecht wird.

Aber es entsteht dann die Frage: Was nutzt die „optimistische“ Epis-

12 Reich-Ranicki, Marcel: *Brauchen wir einen Kanon?* (S. 9-21); in: *Der Kanon. 20 Romane und ihre Autoren*, Frankfurt am Main: Insel, 2002, S. 18.

13 ebenda, S. 16.

teme der allgemeinen Humanität, wenn einem die Endlichkeit seines Wesens zuschlägt und somit das *Tragische* des menschlichen Daseins bewusst wird? Genau die *anderen*, „ketzerischen“ Romane, wie z. B. Hesses „Steppenwolf“ oder Fr. Schlegels „Lucinde“, bieten dem Rezipienten eine *andere* Perspektive, damit man sein endliches, bürgerliches Dasein alternativ, *anders* auffassen und dabei die dionysischen und tragischen Grundlagen des Seins und des Lebens entdecken, sich ihnen nähern und sie für sich in Anspruch nehmen kann.

4. Vorschlag eines *anderen* Romankanons

Der aus meiner Sicht zusammengestellte alternative Romankanon umfasst eben jene deutschsprachigen Romane, die sich antidiskursiv auswirken: Es geht demnach um Romane, die sich das Ziel setzen, einerseits die gespitzte Subjektivität des Menschen und seine individuelle Einmaligkeit zu erfassen, zu erschließen und zu erweitern, und andererseits den Individualisationsprozess des Menschen zum Hauptthema zu beinhalten, die Diskursivität der ideologischen *Metaerzählungen (métarécits, les grands récits)* (J-F. Lyotard) zu widerlegen. Somit schaffen die Romane den freien Raum dafür, das perspektivische und experimentelle Denken des jeweiligen Lesers zu entwickeln und lassen ihn antidiskursiv denken und handeln. Der vorgeschlagene Romankanon entspricht genau den erwähnten humanitären (didaktischen) bzw. humanistischen (ethischen) Zielsetzungen:

1. **Karl Philip Moritz:** „Anton Reiser“ (1785-1790)
2. **Friedrich Hölderlin:** „Hyperion“ (1797-1799)
3. **Ludwig Tieck:** „Franz Sternbalds Wanderungen“ (1798)
4. **Friedrich Schlegel:** „Lucinde“ (1799)
5. **Novalis:** „Heinrich von Ofterdingen“ (1800/01)
6. **Clemens Brentano:** „Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter“ (1802)
7. **August Klingemann(?):** „Nachtwachen von Bonaventura“ (1804)
8. **Joseph von Eichendorff:** „Ahnung und Gegenwart“ (1815)
9. **E. T. A. Hofmann:** „Die Lebensansichten des Katers Murr“ (1816/17)

10. **Friedrich Nietzsche:** „Also sprach Zarathustra“ (1883-1885)
11. **Rainer Maria Rilke:** „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (1910)
12. **Franz Kafka:** „Das Schloß“ (1926)
13. **Hermann Hesse:** „Steppenwolf“ (1927)
14. **Erich Kestner:** „Fabian. Die Geschichte eines Moralisten“ (1931)
15. **Robert Musil:** „Der Mann ohne Eigenschaften“ (1922-1942)
16. **Hermann Broch:** „Der Tod des Vergil“ (1945)
17. **Max Frisch:** „Homo Faber“ (1957)
18. **Arno Schmidt:** „Die Gelehrtenrepublik“ (1957)
19. **Heinrich Böll:** „Ansichten eines Klowns“ (1963)
20. **Ulrich Plenzdorf:** „Die neuen Leides des jungen W.“ (1974)
21. **Thomas Bernhard:** „Der Keller“ (1976)



Quelle: <https://www.flickr.com/photos/venana/760033999>

თ ა რ გ მ ა ნ ე ბ ი

ქვემოთ გაეცნობით გერმანული რომანტიზმისა და გერმანულ-ენოვანი მოდერნიზმის ლირიკოსთა, ასევე გრიგოლ რობაქიძის გერმანულენოვანი ლექსების ცალკეული ნიმუშების ჩემეულ თარგმანებს, რომლებიც შევასრულე 2013-2017 წლებში.



ფრიდრიხ შოლდერლინი (1770-1843)

ცხოვრების შუაგ ზა

ყვითელი მსხლებით,
ველურ ვარდებით
გადაკიდულა ქვეყანა ტბაში,
სათნო გედებო,
მაშვრალნო ამბორით
ჩაყვინთულნო
ამ წმიდა წყალში.

ვაჲ ჩემდა, სად ვპოვებ ყვავილებს,
ოდეს ზამთარი მოვა,
სად ვპოვებ მზის შუქს,
ოდეს მინა ჩრდილებს გაიფენს?
გალავანები აღმართულან
პირქუშად, უტყვად,
და ქარში გააქვთ ჭრიალი ფლუგელთ.
(1799)

[9 ოქტ., 2014]

Friedrich Hölderlin (1770-1843)

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

ფრიდრიხ შოლდერლინი (1770-1843)

ჰიპერიონის ბედისწერის სიმღერა

ზეცად დაჰქრიხართ სინათლეში
ლბილ მინაზე კურთხეულო გენიის შვილნო!
მოელვარე საღვთო ეთერი
საამურად გეველებათ თავს,
ისე, ვით თითები ხელოვან ქალთა
ეხებიან წმიდასა სიმებს.

ვით უზრუნველი მთვლემარე ჩვილნი
ფშვენენ ზეცისა ძალნი;
გაყურსულ და
მწყაზარ კვირტად
მარადიულ აყვავებულა
იმათში სული,
და კურთხეული თვალნი
მარად სჭვრეტენ
აუმღვრევ ნათელს.

ჩვენ კი გვებოძა ხვედრი
ვერ მივიდრიკოთ თავი;
ჟამით ჟამამდე
დატანჯული ადამის ძენი
მყის ეცემიან და ქრებიან,
სამარადისოდ ჩაკარგულნი მოუსავლეთში,
ვით წყლისა წვეთნი
მოდენილნი რიფიდან რიფზე.

(1799)

[15 ოქტ., 2017]

Friedrich Hölderlin (1770-1843)

Hyperions Schicksalslied

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der Schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt,
In bescheidener Knospe
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller

Ewiger Klarheit.
Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruh'n;
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen
Jahrlang in's Ungewisse hinab.



ნოვალისი [ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი] (1772-1801)

* * *

ოდეს ციფრებით და ფიგურებით
ვერ შეიცნობა ღვთის ქმნილებანი,
ოდეს ვერ მისწვდნენ ღრმადგანსწავლულნი,
თუ როგორ მღერენ, ამბორს უყოფენ,
ოდეს სამყარო თავისუფალი
საკუთარ სულში ისევე ვლინდეს,
ოდეს შუქ-ჩრდილნი განმეორებით
მოიპოვებენ ღვთაებრივ სხივებს,
ოდეს შევიცნობთ ზღაპრ-ლექსებში
ამა სამყაროს ჭეშმარიტ ამბებს,
მაშინ გაიფენს იდუმალ სიტყვა
ქაოსით მოცულ ველურ არსებებს.
(1800)

[7 მარტი, 2015]

Novalis (Friedrich von Hardenberg) (1772-1801)

* * *

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen
Wenn die, so singen oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
Wenn sich die Welt ins freie Leben
Und in die Welt wird zurück begeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu ächter Klarheit werden gatten,
Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die wahren Weltgeschichten,
Dann fliegt vor Einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.



იოზეფ ფონ აიჰენდორფი (1788-1857)

ჯარისკაცი

ოდეს დაბინდდება
და მინა ამავსებს,
ლამე მენამული
ანთებს ქალაქებს:
ოქროს კოშკებიდან
ქორო იგალობებს,
და ჩვენ კი შევმუსრავთ
ზეციურ სანახებს.
(1837)

[10 მაისი, 2017]

Joseph von Eichendorff (1788-1857)

Der Soldat

Und wenn es einst dunkelt,
Der Erd bin ich satt,
Durchs Abendrot funkelt
Eine prächtge Stadt:
Von den goldenen Türmen
Singet der Chor,
Wir aber stürmen
Das himmlische Tor.



ფრიდრიხ ნიცშე (1844-1900)

დითირამები დიონისოსადმი

4. უკანასკნელი ნება

დე ისე მოვკვდე,
როს ის ვიხილე მომაკვდავი –,
მეგობარი, ვინც ჩემს ბნელითმოსილ ჭაბუკ სულს
ღმრთაებრივი მზერით მოჰხედა
და მეხთატება აუტება:
– მის სიღრმე-ძალით,
ბრძოლაში მროკავი...
მებრძოლთა შორის უმხნესი,
გამარჯვებულთ შორის უმძლავრესი,
თვის ბედისწერით ბედისწერის დამთრგუნველი,
მოუდრეკელი, ფიქრითმოსილი, მუდამ მჭვრეტელი – :
ჟრჟოლა მოჰგვარა გამარჯვებამ,
ყიჟინა დასცა, სიკვდილში იმარჯვა – :
და მომაკვდავმა ბრძანა,
რომ დაეგლიჯათ...

დე ისე მოვკვდე,
როს ის ვიხილე მომაკვდავი:
ტრიუმფატორი და დაგლეჯილი...
(1888)

[13-14 ოქტ., 2014]

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Dionysos Dithyramben

4. Letzter Wille.

So sterben,
wie ich ihn einst sterben sah –,
den Freund, der Blitze und Blicke
göttlich in meine dunkle Jugend warf:
– muthwillig und tief,
in der Schlacht ein Tänzer –,
unter Kriegern der Heiterste,
unter Siegern der Schwerste,
auf seinem Schicksal ein Schicksal stehend,
hart, nachdenklich, vordenklich –:
erzitternd darob, daß er siegte,
jauchzend darüber, daß er sterbend siegte –:
befehlend, indem er starb,
– und er befahl, daß man vernichte ...
So sterben,
wie ich ihn einst sterben sah:
siegend, vernichtend ...

ფრიდრიხ ნიცშე (1844-1900)

ზარატუსტრას სიმღერა!

ადამიანო! მოდი, ისმინე!
რას განაზრახებს ეს შუა ღამე?
„ღრმა ძილით ვიძინე –,
„ან კი ვფხიზლობ მე: –
„ღრმა არს ქვეყანა,
„ულრმესი დღისა.
„ღრმა არს ტკივილი –,
„ლხენა – ულრმესი:
„ტკივილი უხმობს: განქარდი, განქარდი!
„ლხენას კი სწადია
„ულრმესი მარადი!“.
(1885)
[10 აპრილი, 2014].

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Zarathustra's Rundgesang!

Oh Mensch! Gieb Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
»Ich schlief, ich schlief –,
»Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
»Die Welt ist tief,
»Und tiefer als der Tag gedacht.
»Tief ist ihr Weh –,
»Lust – tiefer noch als Herzeleid:
»Weh spricht: Vergeh!
»Doch alle Lust will Ewigkeit
»will tiefe, tiefe Ewigkeit!«

ფრიდრიხ ნიცშე (1844-1900)

ახალ ზღვებისკენ

იქით მივილტვი – ისევ მივინდე,
ისევ მივინდე მე ჩემს განგებას,
ვრცელია ზღვა და სილურჯეში
შმაგ მიმაქროლებს (გენუიდან) ჩემი გენია.

და ყოველივე ახლად ენთება,
დრო-სივრცეები შუადღემ დაფარა,
მხოლოდღა შენი თვალი – საზარი
მიმზერის მე, უსასრულობავ!

(1887)

[28 მარტი, 2015]

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Nach neuen Meeren

Dorthin – will ich; und ich traue
Mir fortan und meinem Griff.
Offen liegt das Meer, in's Blaue
Treibt mein Genueser Schiff.

Alles glänzt mir neu und neuer,
Mittag schläft auf Raum und Zeit –:
Nur dein Auge – ungeheuer
Blickt mich's an, Unendlichkeit!

ფრიდრიხ ნიცშე (1844-1900)

Sils-maria

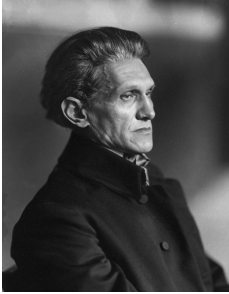
აქ ვიჯექ და არც არარას ვუცდიდი,
ვიჯექ სიკეთისა და ბოროტების მიღმა,
ხან სხივით ვტკებობდი, ხანაც ლანდებით,
მხოლოდ თამაში, მხოლოდ ზღვები,
მხოლოდ შუადღე, მხოლოდ ჟამი მიზნის გარეშე.
უცებ დაიკო! ერთი ორად იქცა –
და ზარატუსტრამ თვალწინ ჩამირბინა.
(1882)

[2 სექტ., 2016]

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Sils-Maria

Hier sass ich, wartend, wartend, – doch auf
Nichts, Jenseits von Gut und Böse, bald des
Lichts Geniessend, bald des Schattens, ganz nur
Spiel, Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.
Da, plötzlich, Freundin! wurde Eins zu Zwei –
Und Zarathustra ging an mir vorbei .



შტეფან გეორგე (1868-1933)

* * *

მოდი მომაკვდავ პარკში და იხილე:
მომღიმარ შორეულ ნაპირთა ციალი •
ქათქათა ღრუბელთა თალხი სილურჯე
ჭრელ ბილიკების ტბორების ბრიალი.

მოსტაცე რუხი ყვითელი ფერები
ბზას და არყის ხეს • ქარებს მათბობელს •
ჯერ არ დამჭკნარან გვიანი ვარდები •
დაკრიფე დაკოცნე და დასწენ გვირგვინი •

ნუ დაივინყებ ამ ბოლო ასტრებს •
ველურ ვაზების მენამულ ხვიარებს •
და რაც გადარჩა ამ ხალას ცხოვრებას
გარდაატარე შემოდგომის ფერადოვნებს.
(1897)

[12-13 ნოემბ., 2013]

Stefan George (1868-1933)

* * *

Komm in den totgesagten park und schau:
Der Schimmer ferner lächelnder gestade ·
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellte die weiher und die bunten pfade.

Dort nimm das tiefe gelb · das weiche grau
Von birken und von buchs · der wind ist lau ·
Die späten rosen welkten noch nicht ganz ·
Erlese küsse sie und flicht den kranz ·

Vergiss auch diese letzten astern nicht ·
Den purpur um die ranken wilder reben ·
Und auch was übrig blieb von grünem leben
Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.



გოტფრიდ ბენი (1886-1956)

კაცი და ქალი დადიან სიმსივნის ბარაკებში

კაცი:

აი, იხილე ეს წყება ჩამოშლილ საშოთა და აი, ეს წყებაც ჩამოშლილ ძუძუთა. სარეცლები ყარს. მონყალების დანი ენაცვლებიან საათში ერთხელ.

მოდ, მშვიდად გადახადე აი, ეს საბანი. იხილე, ერთმანეთში აზელილა ქონი და შედედებული სითხე. ეს ხორცი კაცთათვის ოდესალაც იყო დიდი ცეცხლი და ვნება და ეს იყო სამშობლო მისი.

მოდ, იხილე მკერდზე აი, ეს ნაიარევი. გრძნობ რბილ კვანძებს ვარდისფერ გვირგვინზე? მშვიდად შეავლე მათ ხელი: ხორცი რბილია, ტკივილი ჩამცხრაღა.

ქალს სისხლი მოთქრიალებს, თითქოს ოცდაათ ტანს სდიოდეს სისხლი.

ადამის არც ერთ ძეს აქვს ამდენი სისხლი.

აი, იხილე, ჩვილიც ამოკვეთეს სიმსივნიან საშოდან.

ქალი მიაძინეს. დღეები და ღამეები. – ახალშემოყვანილს ეუბნებიან:

Gottfried Benn (1886-1956)

Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke

Der Mann:

Hier diese Reihe sind zerfallene Schöße
und diese Reihe ist zerfallene Brust.

Bett stinkt bei Bett. Die Schwestern wechseln stündlich.

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.
Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte,
das war einst irgendeinem Mann groß
und hieß auch Rausch und Heimat.

Komm, sieh auf diese Narbe an der Brust.
Fühlst du den Rosenkranz von weichen Knoten?
Fühl ruhig hin. Das Fleisch ist weich und schmerzt nicht.

Hier diese blutet wie aus dreißig Leibern.
Kein Mensch hat soviel Blut.
Hier dieser schnitt man
erst noch ein Kind aus dem verkrebsten Schoß.

Man läßt sie schlafen. Tag und Nacht. – Den Neuen

აქ გექნება ჯანსაღი ძილი. – მხოლოდ კვირაობით
ოდნავ შეაღვიძებენ მნახველთათვის.

საკვებიც მცირედ მიიღება. ზურგი დანყლულდა.
უცქერ ამ ბუზებს. ხანდახან ავადმყოფ ქალს მონყალების და გარეცხავს.
გარეცხავს ისე, როგორც გრძელ სკამებს რეცხავენ პარკში.

ყოველ სარეცელს მინა შემოენყო ბელტებად.
ხორცი მინად მიიქცევა. ცეცხლი ჩაცხრება,
სითხე გადმოდინდება. მინა იძახის.
(1916)

[16 ივნისი, 2017]

sagt man: hier schläft man sich gesund. – Nur sonntags
für den Besuch läßt man sie etwas wacher.

Nahrung wird wenig noch verzehrt. Die Rücken sind wund.
Du siehst die Fliegen. Manchmal wäscht sie die Schwester.
Wie man Bänke wäscht.

Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett.
Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort,
Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft.



გიორგი თრაქლი (1887-1914)

ყრმა ელისს

ელის, როცა შავ ტყეში შაშვი ძახილს დაიწყებს,
იცოდე, შენი აღსასრულია.
შენი ბაგენი შესვამენ ლურჯ კლდეთა წყაროს სიგრილეს.
სისხლად დაედინება შენს შუბლს
ძველი ლეგენდები
და ფრინველთმისანთა ბნელმეტყველება.
შენ კი ნელი ნაბიჯით გაუყვები ღამის ბილიკებს,
ღამეს, შემკობილს მენამულ მტევნებით
და სილურჯეში გაშლი შენს ნატიფ ხელებს.
აშრიალებულ ეკალბარდებში
გამოჩნდება შენი მთვარეული თვალები.
ო, უკვე რამდენი ხანია, მკვდარი ხარ, ელის.
შენი სხეული სუმბულია,
რომელშიც ბერი ცვილის თითებს ჩაანობს.
ჩვენი დუმილი შავი მღვიმეა.
ხან და ხან სათნო ნადირი გამოვა იქიდან
და ნელა დახრის დამძიმებულ ქუთუთოებს.
შენს საფეთქლებზე შავი ცვარ-ნამი დაიწყებს წვეთვას,
დაცვენილ ვარსკვლავთა უკანასკნელი ოქრო.
(1913)
[05 მაისი 2016]

Georg Trakl (1887-1914)

An den Knaben Elis

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.
Laß, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.
Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt
Und du regst die Arme schöner im Blau.
Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.
Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,
Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,
Das letzte Gold verfallener Sterne.

გეორგ თრაქლი (1887-1914)

* * *

ბნელია გაზაფხულის წვიმის სიმღერა ღამით,
ღრუბლებქვეშ ქროლვა მსხლის ხეთა ვარდისფერ კვირტების
შეცბუნდა გული, სიმღერა, სიგიჟე ღამის.

ჩამქრალ თვალთაგან დგებიან ცეცხლოვანი ანგელოზები.
(1912)

[12 დეკ., 2017]

Georg Trakl (1887-1914)

* * *

Dunkel ist das Lied des Frühlingsregens in der Nacht,
Unter den Wolken die Schauer rosiger Birnenblüten
Gaukelei des Herzens, Gesang und Wahnsinn der Nacht.
Feurige Engel, die aus verstorbenen Augen treten.

გეორგ თრაქლი (1887-1914)

გროდეკი

მწუხრისას მოაქვთ სიკვდილის საჭურვლის ხმა
შემოდგომის ტყეებს, ოქროს ველები,
ლურჯი ტბები, მათ თავზე მიგორავს
პირქუში მზე; ღამე ეფინება
მომაკვდავ მებრძოლებს, შმაგი გოდება
დამსხვრეულ ბაგეთა.

ნელ-ნელა გროვდება ველ-მინდვრის უბეში
ნითელი ღრუბლები, შიგ მრისხანე ღმერთს დაუდევს ბინა,
დაღვრილი სისხლი, მთვარის სიგრილე;
ყოველი ქუჩა უერთდება შავ ხრწნეულებას.
ღამის ვარსკვლავთა ოქროვან რტოებს ქვეშ
მდუმარე ჭალებში ფარფატებს აჩრდილი, აჩრდილი დისა,
ეგებება გმირების სულებს, სისხლიან თავებს;
ნელი-ნელ ხმიანობს შემოდგომა ბნელ ფლეიტებში.
ო, სიამაყე, დარდი, ნალველი! თქვენ, რვალისა საკურთხეველნო,
ცხელი ცეცხლი სწავს დღეს სულსა და აჩენს ტკივილებს,
უშობელი შვილიშვილები.

(1914)

[17 ოქტ., 2017]

Georg Trakl (1887-1914)

Grodek

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Mäuler.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel.

გეორგ თრაქლი (1887-1914)

*ნოვალისს
(1-ლი ვერსია)*

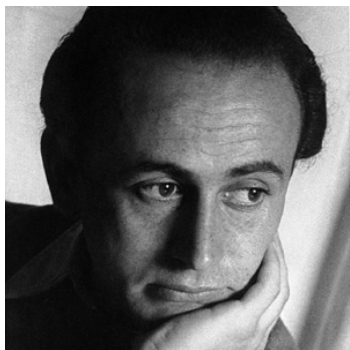
კრისტალის მიწაში განისვენებს, წმიდა უცნობი
სათ ბაგეთაგან ღმერთმა წარხოცა მას მწუხარება,
როს ის ჩაეშვა თავის ყვავილში
მკერდში კი
მინელდა სიმების თამაში,
ფეხქვეშ უფენდა გაზაფხული თვის პალმის რტოებს,
როს ნელი ნაბიჯით
მდუმარედ ტოვებდა ღამეულ სასახლეს.
(1912/14)
[14 დეკ. 2017]

Georg Trakl (1887-1914)

An Novalis

(1. Fassung)

Ruhend in kristallner Erde, heiliger Fremdling
Vom dunklen Munde nahm ein Gott ihm die Klage,
Da er in seiner Blüte hinsank
Friedlich erstarb ihm das Saitenspiel
In der Brust,
Und es streute der Frühling seine Palmen vor ihn,
Da er mit zögernden Schritten
Schweigend das nächtige Haus verließ.



პაულ ცელანი (1920-1970)

* * *

ჯერ
ისევ დგანან ტაძარნი.
ერთ ვარსკვლავს
ისევ შერჩენია სხივი.
არაფერი,
არაფერია დაკარგული.
(1959)
[23. ნოემბ., 2015]

Paul Celan (1920-1970)

* * *

Also
stehen noch Tempel.
Ein Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.



გრიგოლ რობაქიძე (1880-1962)*

ელვანაკრავი

თრობის ღმერთის დაყუდებულ ხანგრძლივ ლოდინში
ელევა სუნთქვა:

მენადა იძვრის გამეხებულ გაქვავებისგან და
ცეცხლოვანი ამღვრეული გოგირდის მზერით
ველურ ილტვის მოტანებულ გრიგალისაკენ –
ვით ნადავლი შმაგ ეძლევა დაბინდულ თრობას.
და როდესაც ელვამ დალოშნა და შეისრუტა ველურმა ლტოლვამ,
განლეული მეხთატეხაში ელვანაკრავი გამოსხლტა ქაოსს,
– იშვა ქალღმერთი.

(ბერლინი, 1942)

[ოქტ., 2013].

* გრ. რობაქიძის ლექსები მოხმობილია შემდეგი წიგნიდან: N. Gagnidse/M. Schuchard, *Grigol Robakidze (1880-1962). Ein georgischer Dichter zwischen zwei Sprachen und Kulturen*, Shaker Verlag, Aachen, 2011. S. 205, 225.

Grigol Robakidse (1880-1962)

Die Blitzberührte

In langem Harren auf den Rauschgott,
der sich verweilt, geht ihr der Atem aus:
und die Mänade bricht aus ihrem wüsten Starre und
mit sprühend irrem Schwefelblick
läuft Sie dem nahenden Gewitter wild entgegen
und wirft als Beute sich dem blinden Rausche hin.
Als nun der Blitz sie leckend streift,
und, ihre Sehnsucht rasch geschlürft,
im Sprengschlag sich entladet,
löst sich die Blitzberührte ab vom Chaos
und wacht entrückt als Göttin auf.
(Berlin, 1942).

გრიგოლ რობაქიძე (1880-1962)

მზის დაყუდებისას ნართქმული...

მონყვეტილი
გაყურსული
მძიმე
ყვითელი კომში
აგრძელებს მნიფობას
და მზეს ატარებს
თავის თავში
როგორც ზმანებას.
(ყენევა, 1961)
[ოქტ., 2013]

Grigol Robakidse (1880-1962)

Im Stillstand der Sonne gefallene Zeilen...

Schlummern
der schweren
gelben Quitte
unlängst gepflückt
die weiter reifend
die Sonne
in sich
als Traum trägt.
(Genf, 1961)



ედუარდ მუნქი, „ნიცჷე“ (1906)

ნიცჷე და მოდერნის ეპოქა

ქვემოთ გაეცნობით ჩემს მიერ თარგმნილ იმ ამონარიდებს ნიცჷეს თხზულებებიდან, სადაც იგი აკრიტიკებს და ამხელს მისი თანამედროვე მოდერნის ეპოქის დეჰუმანიზებულ არსსა და კონდიციას.

„სახელმწიფო? რა არის ის? სახელმწიფოა ყველაზე ცივი ურჩხული ურჩხულთა შორის. გულგრილად ტყუის იგი და ეს სიცრუე ყოველი პირიდან მოედინება: >>მე, სახელმწიფო, ეს მე ვარ ხალხი<< (**„Ich, der Staat, bin das Volk“**). რასაც ის უბნობს, ტყუილია, ხოლო რასაც ფლობს – მოპარული აქვს. ტყუის მისი ყოველი ენა სიკეთისა და ბოროტების შესახებ. ყველაფერი ყალბია მასში და მას ზედა. ბნელმეტყველებს ის სიკეთისა და ბოროტების შესახებ. დახეთ, როგორ იზიდავს ის მრავალს, როგორ შთანთქვს მათ, იცოხნის და ამოანთხევს. [...] გამაძლართათვისაა სახელმწიფო მოგონილი. დახეთ ამ გამაძლართ (**„Überflüssigen“**), მუდამ ავად არიან, თავიანთ ნაღველს აღმონერწყვენ და გაზეთებად უხმობენ ამას. ისინი ერთმანეთს ნთქავენ და ვერ ინელებენ. [...] ყველას ტახტზე უჭირავს თვალი. ეს არის მათი სიგიჟე. ასე გონიათ, თითქოს ბედნიერება ტახტზე სუფევდეს. ტახტზე კი ხშირად შლამი და ტალახი დევს ან თავად ტახტი დგას შლამსა და ტალახზე. [...] დახეთ ამ გამაძლართ! სიმდიდრეს მოიხევეჭენ და ღატაკად ქცეულან ამით. ძალაუფლება სწადიათ მათ და, უპირველეს, ძალაუფლების მსხვერველი რვალის ფლობა, თანაც ბევრი ფულიც სწადიათ ამ უქონელთ. დახეთ, სხარტი მაიმუნებოვით მიცოცავენ ზემოთ, სულ ზემოთ! ერთმანეთს ასწრებენ ცოცვისას და მით ერთუროს თავს უკრავენ შლამსა და უფსკრულში. შეშლილნი არიან და ხურვება შეპყრობილნი ეს მცოცავი მაიმუნები. სიავის სუნით ყარს ყოველი მათგანი, ეს კერპთმსახურნი. სიავის სუნი მცემს მათი კერპისგან, ამ ცივი მხეცისგან. [...]

„და ღრიალებს მხეცი: >>ამ ქვეყნად სხვა არაფერი სუფევს დიადი რამ, თუ არა მე: ღვთის განმრიგე ხელი ვარ მე!<<. გმირნი და ღირსეულნი სურს მას თვის შორის იახლოს მსახურად, ამ ახალ კერპს! ამ ახალ მხეცს! ყველაფერს მოგიძღვნით იგი, თუკი მას ეთაყვანებით, ამ ახალ კერპს. ამადაც შეისყიდის ის თქვენგან თქვენს სიქველეთა ბრწყინვალებას, თქვენს სიამაყეს, თქვენს ამაყ მზერას. [...] ჯოჯოხეთური ხელოვნების ქმნილებაა იგი, ეს სიკვდილის ცხენი. დიახ, ესე არს: მრავალთა სასიკვდილოდ შეიქმნა იგი, სიკვდილს სთესს იგი, რასაც ის სიცოცხლედ ასაღებს. სახელმწიფო ვარქვი მას, სადაც ყველა შხამის მსმელია, სათნონი და ღრძონი, სახელმწიფო, სადაც ყველა თავს კარგავს, სათნონი

და ღრძონი, სახელმწიფო, სადაც ყოველთა ნელ თვითმკვლელობას >>სიცოცხლე<< ჰქვია. [...]

„ძმებო, განა გსურთ ამოიხრჩოთ მათი დინგიდან გამომავალ ჯანღში და წარხდეთ მათი ხურვებისაგან? უმჯობეს არს ამსხვრიოთ სარკლმელნი და მიიქცეთ თავისუფლებად. გზა უტიეთ ამ სიმყრალეს, უკუდექით ადამიანთა მსხვერპლის ამ ოხშივარისაგან! ჯერ ისევ თავისუფალია მიწა დიად სულთათვის, ჯერ ისევ დაუსახლებელია მრავალი სამკვიდრო მარტოსულთა და წყვილ სულთათვის („Zweisamen“), ვისთვისაც მოჰბერს მშვიდი ზღვების სურნელი. ჯერ ისევ განმარტოებით დგას თავისუფალი სიცოცხლე დიად სულთათვის. ჭეშმარიტად, ვინც მცირედსა ფლობს, უფრო მცირედს მოიპოვებს: კურთხეულ არს უპოვარება, ნეტარ არიან უპოვარნი. [...]

„და იქ, სადაც სახელმწიფო მთავრდება, იქ იწყება ადამიანი, რომელიც არა არს გამაძლარი. ხედავთ ძმებო, იქ სადაც სახელმწიფო მთავრდება, იქ გადაიშლება ცისარტყელა და გაიდება ხიდი – იგია ხიდი ზეკაცისა.

ასე იტყოდა ზარათუსტრა“.

(„ასე იტყოდა ზარათუსტრა“, „Also sprach Zarathustra“ [1883-1885], ნაწილი I, თავი – „ახალ კერპთა შესახებ“, „Von den neuen Götzen“).

„და ესე არს ზარათუსტრას მონათხრობი ცეცხლოვან ძაღლთან მისი საუბრის შესახებ.

„მიწას“, თქვა ზარათუსტრამ, აქვს გარსი და ამ გარსს აქვს ავადობანი. ამ ავადობათაგან ერთს ჰქვია >>ადამიანი<<, მეორეს – >>ცეცხლოვანი ძაღლი<< („Feuerhund“). და რა არს ამ ცეცხლოვან ძაღლსა და მის მსგავს მყვირალა, ცეცხლისმფრქვეველ და დამამხობელ ეშმაკეულთა თავს („Auswurf- und Umsturz-Teufeln“), ან უკვე ვუნყი მე. [...] შენ წყალსა სვამ ზღვიდან და ამას ამჟღავნებს შენი განაფული მლაშე მეტყველება. მიწაზე მუცლად ქადაგადდავარდნილთა და მუცელმეტყველთა („Bauchredner“) მოდგმისა ხარ შენ: და ყოველ ჟამს, როდესაც მყვირალა, ცეცხლისმფრქვეველ და დამამხობელ ეშმაკეულთა სიტყვა მესმოდა, სწორედ რომ შენი მსგავსნი იყვნენ ისინი: მლაშენი, ფლიდნი, გაიძვერა, ბრტყელნი და ზედაპირულნი („flach“). თქვენ ყველა

ღრიალებთ >>თავისუფლება<<, მაგრამ მე მუდამ მოვიშორებდი რწმენას ამ „დიდი მოვლენების“ („**große Ereignisse**“) მიმართ, როგორც კი დიდი ღრიალი, გნიასი და კვამლი ავარდებოდა ხოლმე მათგან. ახლა კი მერწმუნე მეგობარო, შენ, თავად ქვესკნელის ღმუილო! დიდი მოვლენები – ესე არს არა ჩვენი ხმამაღალი ღრიალების ჟამი, არამედ ჩვენი დუმილის ნყნარი საათები. არა ახალ ხმაურის მქმნელთა გარეშემო ტრიალებს სამყარო, არამედ ახალ ღირებულებების მქმნელთა გარშემო; და უხმაუროდ ტრიალებს იგი. [...] და ამ სიტყვას ვეტყოდი სვეტთა დამამხოვლთ: დიდი სიბრძნევა მარილის ზღვაში ჩაყრა და სვეტთა შლამში ჩაფლვა. ამ რჩევას კი მივცემდი მეფეებსა და ეკლესიებს და ყველას, ვინც კი ასაკით დაოსებულა და სიქველით სუსტია – დაე, მიეცით თქვენს თავს დამხოვის ნება, რათა კვალვ აღივსოთ სიცოცხლით და თქვენს თავში მოიპოვოთ ახალი სიქველე! ასე ვეტყოდი ცეცხლოვან ძაღლს და ამ დროს მოლუშულმა სიტყვა შემანყვეტინა და მკითხა: >>ეკლესია? და რა არის ეს?<< –

>>ეკლესია?<< ვუპასუხე მე, >>ეს არის სახელმწიფოს ნაირსახე, და კერძოდ, ყველაზე ფლიდი და მატყუარა. თუმც, დადუმდი, ორპირო ძაღლო! შენ თავად კარგად უწყი საკუთარი ნაირსახე! შენს მსგავსად სახელმწიფო ორპირი და ფლიდია, შენს მსგავსად მეტყველებს და ქადაგებს იგი კვამლითა და ღრიალით – რომ განავრცოს რწმენა. შენს მსგავსად ისიც მუცლითმეტყველებს, რამეთუ სახელმწიფოს სწადია უმძლავრესი ცხოველი იყოს დედამინაზე, და მისი სწამთ კიდევ.<<

და რა ესმა ეს ჩემგან, მეტის მოსმენას ველარ გაუძლო ცეცხლოვანმა ძაღლმა, დარცხვენილმა კუდი ამოიძუა, დაინკმუტუნა და ისევ შეძვრა თავის ქვაბულში“.

(„ასე იტყოდა ზარატუსტრა“, „**Also sprach Zarathustra**“ [1883-1885], ნაწილი II, თავი – „დიდ მოვლენათა შესახებ“, „**Von großen Ereignissen**“).

„ეს არის სწორედ მთელი თქვენი ნება, თქვენ უბრძენესო (**„ihr Weisesten“**), თქვენი ნება, როგორც ძალაუფლების ნება. იგი მოქმედებს თქვენში, როდესაც თქვენ კეთილსა და ბოროტზე საუბრობთ, როდესაც თქვენ ღირებულებათა შეფასებებზე საუბრობთ. [...] კეთილისა და ბოროტის თქვენეული შეფასებებით

და თქვენი სიტყვებით კეთილისა და ბოროტის შესახებ თქვენ ძალადობთ, თქვენ ფასმდებელნო („**ihr Wertschätzenden**“): და ეს არის თქვენი დაფარული სიყვარული და თქვენი სული ბრწყინავს, თრთის და აღტყინებულია ამ დროს“ („ასე იტყოდა ზარატუსტრა“, ნაწილი მეორე, თავი – „თვით-ძღვევისათვის“, „**Von der Selbst-Überwindung**“).

„მთელი ჩვენი თანამედროვე ყოფა („**modernes Sein**“) ვლინდება და აღზევდება როგორც ძალაუფლებისადმი ცნობიერი სწრაფვა“ („**Machtbewusstsein**“), ქედმაღლობა/ამპარტავნება („**Hybris**“) და უღმერთობა („**Gottlosigkeit**“). ჩვენი დღევანდელი დამოკიდებულება ბუნებისადმი ამპარტავნულია. [...] ჩვენ ქედმაღლობას ვიჩენთ ბუნების მიმართ, როდესაც მას მანქანებით და წარმოუდგენელი ტექნიკური და საინჟინრო გამოგონებებით ვაუბატიურებთ. ქედმაღლურია ჩვენი დამოკიდებულება ღმერთის მიმართ, პირველსაგანთა დიადი ქსელის მიმართ, რომელზეც ჩვენი პრაგმატული მორალითა და ზრახვებით ობობებივით დავძვრებით. ქედმაღლურია ჩვენი დამოკიდებულება ჩვენი თავის მიამრთაც, ვინაიდან ჩვენ ისეთ ექსპერიმენტებს ვუწყობთ საკუთარ თავს, რასაც არც ერთ ცხოველს არ მოვუწყობდით („მორალის გენეალოგიისათვის“, „**Zur Genealogie der Moral**“ 1887).

„არასრულფასოვნების განცდა სწორედ მაშინ გაჩნდა, როდესაც გაცნობიერდა, რომ არც ცნებით (!!! – კ.ბ.) „მიზანი“ („**Zweck**“), არც ცნებით „მთლიანობა“ („**Einheit**“) და არც ცნებით „ჭეშმარიტება“ („**Wahrheit**“) აქ-ყოფნის („**Dasein**“) ყველა მახასიათებლის („**Gesamtcharakter**“) ინტერპრეტაცია (იქნება ეს რელიგიური, ფილოსოფიური, მეცნიერული და ა.შ. – კ.ბ.) არ შეიძლება; ხდომილების მრავალფეროვნებას/მოვლენათა მრავლობითობას ყოვლისშემკრები ერთიანობა/მთლიანობა აკლია. ყველა ფასეულობა, რომლებზე დაყრდნობითაც აქამდე შევეცადეთ სამყარო ჩვენთვის მისაღები და ღირებული გავგეხადა, ყველა ეს ფასეულობა განსაზღვრული სარგებელისათვის („**Nützlichkeit**“) შედგენილი პერსპექტივაა, რათა შენარჩუნებულიყო და განვითარებულიყო „ძალაუფლების სტრუქტურა“ („**Herrschaftsgebilde**“): ეს ფასეულობანი სრულიად შემთხვევით იქნა პრო-

ეცირებული საგნებზე (ანუ, გარესამყაროს საგნებისა და მოვლენების მონყობასა და შემეცნებაზე – კ. ბ.). დღეს მუდმივად ვაწყდებით ადამიანის ჰიპერბოლიზებულ მიამიტობას: საკუთარი თავი დააფუძნო საგანთა („Dinge“) შემფასებლად და საზრისის მიმნიჭებლად. („კოსმოლოგიურ ღირებულებათა რღვევა“, „Zerfall der kosmologischen Werte“, 1886).

„ერთი დისერტაციის ჩანაწერიდან. – >>რა არის სასკოლო სისტემის უმაღლესი ამოცანა?<< – ადამიანისგან შეექმნათ მანქანა. – >>როგორ უნდა მივალწიოთ ამას?<< – ადამიანმა უნდა ისწავლოს, მოიწყინოს და სულს ღაფავდეს სწავლისას. – >>როგორ მიიღწევა ეს?<< – მოვალეობის ცნების საფუძველზე. >>ვინ არის სრულყოფილი ადამიანი?<< – სახელმწიფო-მოხელე. >>რომელი ფილოსოფია გვთავაზობს უმაღლეს ფორმულას სახელმწიფოს მოხელეთათვის?<< – კანტის: სახელმწიფო-მოხელე, ვითარცა საგანი თავისთავად, სახელმწიფო-მოხელეზე, ვითარცა გამოვლინებაზე, წამოსკუპებული მსაჯული და გეზის მიმცემი („Richter“). („კერპების მწუხრი“, „Götzen-Dämmerung“, 1888).

„პრომეთე – ერთ-ერთი ტიტანთაგანი, რომელმაც დიონისო დაგლიჯა, ამიტომაც იტანჯებიან ის და მისი ქმნილებანი სამარადისოდ [...] მხოლოდ დაგლეჯით („Zerreissung“), მხოლოდ ტიტანთა საქმითაა კულტურა შესაძლებელი (აქ: ასევე იგულისხმება თანამედროვე მოდერნული ცივილიზაცია – კ.ბ.) [...] პრომეთე – დიონისოს დამგლეჯავი – ამავდროულად მამა პრომეთეული ადამიანებისა („die prometheischen Menschen“) (ფრაგმენტები, Fr. 7, 1870).

„დიონუსური მაგიის წყალობით ხელახალი კავშირი იკვრება არა მარტო ადამიანებს შორის, არამედ გაუცხოებული, დათრგუნული და მტრადმიჩნეული ბუნებაც ზეიმობს ხელახალ ზეობას თავის დაკარგულ ძესთან, ადამიანთან ერთად. [...] და აი, მივეახლებით დიონისურობას („das Dionysische“) (აქ ნიციშეს მხედველობაში აქვს ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონია – კ.ბ.), სწორედ ახლა და ასე გადაიქცევა მონა თავისუფალ კაცად, სწორედ ახლა და ასე მოელება ბოლო ყოველ გამაქვავებელ დისტანციას, რაც

ადამიანებს შორის დაამყარა „თავხედმა ჟამმა“ („**freche Mode**“). [...] აი, ასე გადაეჩვევა ადამიანი სიარულსა („**das Gehen**“) და საუბარს („**Sprechen**“) და ცეკვით შეუყვება გზას ზეციური სფეროებისაკენ. ადამიანი კი აღარაა ხელოვანი, არამედ თავადაა ხელოვნების ქმნილება: მთელი ბუნების შემოქმედი ძალა თრობის ექსტაზში ცხადდება ადამიანის არსში, რაც განაზრახებს მას პირველერთთან („**Ur-Eine**“) უმაღლესი ნეტარებისათვის. [...]

„როდესაც ასე უმონყალოდ დაკოდელი ადამიანის სულში (აქ ნიციშე გულისხმობს მოდერნული ეპოქის მიერ დისოცირებელ, დეზორიენტირებულ, გაუცხოებულ ადამიანს – კ. ბ.) ჩვენი გერმანელი მაისტერის (ვაგნერის – კ. ბ.) მუსიკა გაიჟღერებს, ჭეშმარიტად, რა გაიჟღერებს მაშინ მის სულში? სწორედ რომ ჭეშმარიტი განცდა („**die richtige Empfindung**“), რომელიც არღვევს ყოველგვარ კონვენციას, არღვევს ადამიანებს შორის ხელოვნურად წარმოქმნილ გაუცხოებასა და გაუგებრობას: ეს მუსიკა დაბრუნებაა ბუნებასთან, რომელიც ამავდროულად თავად ბუნებას განწმენდს, გარდასახავს და განახლებს. სწორედ სიყვარულით შემოსილი ადამიანის სულში იშვის საჭიროება ამ უკუქცევისაკენ, სწორედ მის (ვაგნერის – კ. ბ.) ხელოვნებაში ჟღერს ტრფობად ქცეული ბუნება („ტარგედის წარმოშობა მუსიკის სულიდან“, „**Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik**“, 1872).

„საოცარია, მაგრამ ჩვენს მეცნიერებს თავში აზრადაც არ მოსდით ერთი საჭირობოროტო კითხვა: ვის რას არგებს მათი შრომა, მათი სიშმაგე, მათი გავეშება და მათი ტკივილით აღსავსე ცთომილებანი?!“ („არათანადროული განსჯანი“, „**Unzeitgemässe Betrachtungen**“ I, 1873).

„ის, თუ რისთვის არიან ადამიანები აქ, რისთვის არის <ადა-მიანი> აქ, ეს სულაც არ გვაღელვებს: მაგრამ ის, თუ რისთვის ხარ შენ აქ, ეს შეეკითხე შენს თავს: და თუ შენ ამის შეტყობა („**erfahren**“) არ შეგიძია, მაშინ შენ თავად დაუსახე შენს თავს მიზნები, დიადი და კეთილშობილი მიზნები და მათთან ერთად დაიღუპე! ცხოვრებაში უკეთეს მიზნად სხვა არაფერი მიმაჩნია, თუ არ დიადისა და შეუძებლის გამო დაღუპვა“ (ფრაგმენტები, **Fr. 29/54, 1873**).

„შენ შენს თავზე უნდა იბატონო, შენ შენსავე სიქველეებზე უნდა გაბატონდე. უნინ ისინი იყვნენ შენი მბრძანებლები; მაგრამ ისინი ახლა უნდა იქცნენ ხელსაწყობად („**Werkzeuge**“) სხვა ხელსაწყობებთან ერთად. შენ უნდა („**du sollst**“) გაბატონდე შენს „ჰო“-სა და „არა“-ზე და შენი მაღალი მიზნების შესატყვისად ისწავლო შენი ძალის („**Gewalt**“) შებოროკვა და შემდგომ კვლავ ამოქმედება. შენ პერსპექტიულობის („**das Perspektivische**“) გათვალისწინება უნდა ისწავლო ღირებულებების მინიჭების დროს“ („ადამიანური, ძალზედ ადამიანური. წინათქმა“, „**Menschliches, allzu menschliches. Vorrede**“ 1878-80).

„თანამედროვე პრუსია კულტურისათვის მეტად საშიშ ძალად მესახება“ (07. 11. 1870).

„გერმანული სულის (**Geist**) ამოძიროკვა გერმანული იმპერიის (**Reich**) სასარგებლოდ“ („არათანადროული განსჯანი“ „**Unzeitgemässe Betrachtungen**“ I, 1873).

„განა გერმანიის მომავალი ფულის მოხვეჭის მომავალი არაა?“ (ფრაგმენტები, **Fr. 21**, 1877).

„მე არ ვაპირებ არც მეფეების და არც რაიმე დიდებულების („**Größe**“) წინაშე ქედის მოხრას“ (ფრაგმენტები, **Fr. 17**, 1882).

ამონარიდები მოხმობილია ნიცშეს თხზულებათა შემდეგი გამოცემიდან:

Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, 7. Aufl., DTV/De Gruyter, Berlin/New York, 2000.

სარჩევი

ისტორიული მოდერნი და ლიტერატურული მოდერნიზმი..	5
European and National Context of Georgian Modernist Literature	48
ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ მოდერნიზმში.....	61
<i>მოდერნული მგრძობელობა</i> გოეთეს „ფაუსტში“: მოდერნის ეპოქის დიაგნოზი და პროგნოზი ტრაგედიის მეორე ნაწილში.....	76
<i>მოდერნული მგრძობელობა</i> გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტულ ყვავილებში“	94
შექსპირის „ჰამლეტის“ დე(კონ)სტრუქცია გერმანულ ნატურალიზმში (არნო ჰოლცის ნოველა „პაპა ჰამლეტის“/ „მამილო ჰამლეტის“ („ Papa Hamlet “) მიხედვით)	115
ქართული მოდერნიზმი როგორც <i>ოქციდენტოცენტრიზმი</i> (ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის სოციოკულტურული, ესთეტიკური და პოეტოლოგიური კონტექსტები)	134
Le modernisme géorgien comme occidento-centrisme	158
კონსტანტინე გამსახურდიას ურბანისტული ლირიკა	167
ფრანც კაფკას ნოველა „განაჩენის“ („ Das Urteil “) ეგზისტენციალური სივრცე (ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაცია)	175
ყოფნა და არარა: ედუარდ ჰოპერის <i>მოდერნისტული მეტაფორები</i>	195

დანართი

რომანის პოეტიკის ისტორია 204

**Einige Betrachtungen zur diskursiven Natur des
Horazschen Konzepts *dulce/utile* (Ein Beitrag zur
Geschichte der Diskursivität in der Literaturrezeption
am Beispiel des Romankanons von Marcel Reich-Ranicki und
zur Beförderung eines *anderen* Romankanons) 264**

თ ა რ გ მ ა ნ ე ბ ი 273

გერმანულენოვანი ლირიკა 274

ნიცშე და მოდერნის ეპოქა 309


Konstantine Bregadze
კონსტანტინე ბრეგაძე

Modernity and Modernism
მოდერნი და მოდერნიზმი

Tbilisi 2018
თბილისი 2018

ღანიპქლა:

გამომცემლობა „მერიდიანი“,
თბილისი, ალ. ყაზბეგის გამზ., №47.

 239-15-22

E-mail: meridiani777@gmail.com