

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის  
ინსტიტუტი

# კ რ ი ტ ი კ ა

№ 2

თბილისი  
2007

**რედაქტორი:** მანანა კვაჭანტირაძე

**სარედაქციო საბჭო:**

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

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

არსებობს, მაგრამ... არ არსებობს

1

ქრისტეს აქეთ აგერ უკვე ორი ათასი წელიწადი გავიდა და მანამდე კიდევ რამდენი იყო გასული, ეშმაკმა უწყის. მოგეხსენებათ, ამ დროის განმავლობაში რა აღარ მოიმოქმედა ადამიანმა, აღმაც იარა და დაღმაც, ზეცაშიც აიჭრა და ზღვის უფსკრულებიც განჩხრიკა, მაგრამ იმ წყევლაკრულვიან კითხვებს უხსოვარ დროში თვითონვე რომ დასვა, ჯერჯერობით მაინც ვერაფერი მოუხერხა. ძეხორციელი ვერ იტყვის, ბოლოს და ბოლოს არსებობს თუ არა ღმერთი, საიდან მოვდივართ, სად მივდივართ, რას ნიშნავს ეს ყველაფერი და ა. შ.

ამ გაუგებარ სამყაროში კვლავ და კვლავ ბევრი რამ რჩება ისეთი, ბრძენთა გონება რომ ვერა და ვერ მიწვდენია.

ეტყობა ამას აღარაფერი ეშველება, მაგრამ ამ ძველისძველ კითხვებს ჩვენში კიდევ ერთი, სპეციფიკურად ქართული, კითხვაც დაემატა, აშკარად გამოხატული ტენდენციით — მარადიულად გადაიქცეს: არსებობს თუ არა საქართველოში კრიტიკა?

საკითხი, ცხადია, ლაღადაა დაყენებული. ზუსტად ისე, მარადიულ კითხვას რომ შეეფერება. დამეთანხმეთ, ცოტა არ იყოს, პლებუური იქნებოდა ახლა რომ ჩავკირკიტებოდით — აბა ის რა მოვლენაა, აქამდე კრიტიკას რომ ვუწოდებდით?

რაკი ასეა, ჯანიც გავარდეს, ასე იყოს.

მაშ, არსებობს თუ არ არსებობს?

2

წარმოიდგინეთ, მე-20 საუკუნის დასაწყისში მსოფლიოში ყველაზე პატარა მდინარეების ნაპირებიდან ევროპულ საუნივერსიტეტო ქალაქებში გადახვენილ სწავლა-განათლებას მონყურებულ ჩვენებურებს რამდენი რამ გააოცებდათ. კონსტანტინე გამსახურდიას კი სხვა ბევრ რამესთან ერთად იქაურ კალმოსანთა მართლაც გაკვირვების ღირსი სისტემატურობა და შრომისმოყვარეობაც მოხვედრია თვალში.

ბალზაკმაო, წერდა მოგვიანებით ქართული არხეინობით გულგანყალბებული მწერალი, ორმოცი რომანის დაწერის შემდეგაც რომ ვერავის დაამახსოვრა თავისი სახელი, გაათკეცებული სიმშაგით შეუდგა საქმეს და ორმოცს კიდევ ორასი წიგნი მიამატაო.

ხოლო ჩვენშიო, დანანებით განაგრძობს დიდოსტატი, როგორღაც მიახრჩობს რომელიმე არხეინი გენია ერთ-ორ წიგნს, მერმე მიეცემა განცხრომას, თან ყურებდაცქვეტილი აყურადებს აქეთ-იქით, მაგრამ რაკი არსაიღამ ხმა, არსით ძახილი არ მისწვდება მის გააღმასებულ ყურთასმენას, დიდად ნაწყენი აწრიალდება — როგორ არ დამაფასეს, ქვეყანა როგორ არ შეიძრა, დაფნის გვირგვინი როგორ არ დამადგეს თავზე, არა, არა, საქართველოში კრიტიკა არ არსებობს — აი, სად მარხია ძაღლის თავიო.

3

მე თუ მკითხავთ, ძაღლის თავი აქ კი არა, სულ სხვაგან მარხია, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ თუკი, ვთქვათ, ღმერთის არსებობა-არარსებობის წყევლაკრულვიანი პრობლემა, მოგეხსენებათ, ძირითადად მაინც რწმენის საკითხია — გწამს? ე. ი. არსებობს. არა გწამს? მაშასადამე, არ

არსებობს. — საქართველოში კრიტიკის არსებობა-არარსებობის პრობლემა ასე იოლად მაინც ვერ გადაწყდება.

საქმე ის გახლავთ, რომ განაწყენებულ კალმოსანთ უეჭველად გაგონილი ექნებათ ილია ჭავჭავაძის, კიტა აბაშიძის, გერონტი ქიქოძის, ოტია პაჭკორიას, ნოდარ ჩხეიძის, გურამ ასათიანის, აკაკი ბაქრაძის, რევაზ თვარაძის... სხვათა და სხვათა, ან უკვე უკეთეს სამყაროში გარდასულთა ან ჯერაც მედგრად ჭირთამთმენთა, გამოცდილ ან ჯერაც გამოუცდელ კრიტიკოსთა სახელები.

ეს კი არა, დარწმუნებული ვარ, ისიც გაგონილი ექნებათ, რომ ადრეც გამოდიოდა და დღესაც გამოდის ჟურნალი „კრიტიკა“.

უფრო მეტიც, დარწმუნებული ვარ, იმაშიც, რომ ახლა თუ არა, ჯეელობაში მაინც ჩაუკრავთ თვალი ქართულ კრიტიკულ ოპუსებში, მაგრამ...

მაგრამ ამოდ.

როგორც ჩანს, მათზე ამას ან ვერანაირი, ანდა ფრიად ბუნდოვანი შთაბეჭდილება მოუხდენია. თითქოს კრიტიკოსები არც ადრე არსებულან და არც დღეს არსებობენ.

თვითონ ფიქრით თავი აღარ შეუნუხებიათ, მაგრამ თუკი ჩვენ მაინც შევეცდებით, როგორც მსჯელობის მოყვარულთ სრვევით, ცოტა უფრო თანმიმდევრულები ვიყოთ, ფრიად საინტერესო პარადოქსს მივადგებით: კრიტიკოსები ადრეც არსებობდნენ და დღესაც მრავლად ამძიმებენ დედამიწას, მაგრამ... მაგრამ კრიტიკა მაინც არ არსებობს.

თავის დროზე ლაკონიაში ასეთი ტიპის აზრებს გაცილებით სხარტად გამოთქვამდნენ. ვთქვათ ასე: არსებობს, მაგრამ არ არსებობს.

წარმოიდგენდით, რომ პატივმოყვარეობით განიწმატებული არხეინობა საგანთა ბუნების არსში ჩადებულ პარადოქსულობას ასეთი ქების ღირსი მოხდენილობით გამოხატავდა?

თანმიმდევრულობას მართლაც სასწაულების მოხდენა შეუძლია.

მაგრამ რაღაც კანონზომიერების გამოსობით ეს პარადოქსი დიდი ხანია გასცდა გაჯავრებულ კალმოსანთა კოჰორტებს და თითქმის მოარულ ჭეშმარიტებად იქცა. რამდენიმე მსჯელობის მოყვარულის გარდა დღეს ამ იდეას სხვადასხვა ვარიაციებით თითქმის ყველა იმეორებს, ჭკუისსაკითხავიცა და უკითხავიც, რაც, ცხადია, იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ხსენებული პარადოქსის ახსნა, როგორც ოდენ შურისძიებისა, საკმარისად ვერ ჩაითვლება.

ამკარაა, რომ საკმაოდ ვრცელი მსჯელობების გარეშე ფონს ვერ გავალთ. ძალიანაც კარგი. ქურდს რა უნდა და ბნელი ღამეო. თქვენი მონა-მორჩილიც ხომ ამას ველოდი, რადგან მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ამგვარ თემებზე გამართულ მსჯელობებზე უფრო მოსაწყენი, უფრო ამაო, ადამიანთა უდიდესი უმრავლესობისთვის ნამდვილად არაფერია, რა ვქნა, თუკი მსჯელობის სიყვარული — დღეს უკვე წყლის ნაყვის სასაცილო ჩვეულება, — სიყრმითგან ჩემით შემყვარებია?

აქა ვდგავარ და სხვაგვარად არ ძალმიძს.

#### 4

არსებობს, მაგრამ არ არსებობს.

ჯავრმორეული კალმოსნების შურისძიების მცდელობა მართლა ძალიან ცოტაა იმის ასახსნელად, რატომ მოედო ეს „ლაკონიზმი“ დიდსა და პატარას.

საკმარისი ვერ იქნება ვერც ის გარემოება, რომ გურამ ასათიანის თქმით, საქართველოში კრიტიკოსს დაახლოებით ისეთი იმუნიტეტი უნდა ჰქონდეს, როგორც ერთ ინდოელ კაცს ჰქონია, რომელიც ყველაზე საშინელი ქვენარმავლების შხამს იტანდა, რადგან ემილ ზოლას მტკიცებით, ყოველ დილით თურმე ცოცხალ გომბეშოს ყლაპავდა...

ცოტაა ისიც, რომ პროფესიულ კრიტიკას საქართველოში, ფაქტობრივად, მხოლოდ ერთი საუკუნის ისტორია აქვს.

საკმარისი ვერ იქნება ვერც ის, რომ ჩვენში, ფაქტობრივად, ყველა ერთმანეთს იცნობს, მათ შორის, ცხადია, კალმოსნებიც. მერედა რაო? სწორედ ამ გარემოებას შეუქმნია განუმეორებელი კოლორიტი. რა არის გასაკვირი ან მით უმეტეს აღმაშფოთებელი იმაში, რომ პატარა ქვეყნის პატარა დედაქალაქის პატარა, მაგრამ გამორჩეული ავტორიტეტის მქონე რამდენიმე უბანში ერთად დაქალბულ-დაკაცებულ კალმოსნები ერთად შექუჩდნენ, ნაღმაც და უკულმაც ერთმანეთს მხარი დაუჭირონ და ასე და ამგვარად პატივი მოიხვეჭონ?

მართალია, არისტოტელემ პლატონთან მეგობრობაზე მალლა ჭეშმარიტების სიყვარული დააყენა, მაგრამ იმას არც ჩვენებური კოლორიტისა გაეგებოდა რამე და არც კაცური გაგებისა, თუმცა კი ცაში და დედამიწაზე გამოუკვლეველი არაფერი დატოვა.

ოლონდ სამართლიანობა მოითხოვს ისიც ითქვას, რომ ეს ჩვენებური განუმეორებელი კოლორიტი ავყიათა მიერ ხასიათდება ისეთი რუსული წარმოშობის ქუჩურ-ჟარგონული საძაგელი ტერმინოლოგიით, როგორცაა, ერთი მხრივ, „კუტოკი“ (როგორც ჩანს, მომდინარეობს რუსული „кутёж“-იდან, რაიცა ითარგმანება როგორც „ქეიფი“, „ღრეობა“) და „სასტავი“ (რუსულად „состав“, ქართულად — „შემადგენლობა“).

მაგრამ ტერმინოლოგია ჯანდაბას. ავყიათა მტკიცებით, ჩვენში ერთიანი სალიტერატურო და ინტელექტუალური სივრცე ფიქცია ყოფილა და ყველაფერი ამ ავადგაჟღერებულ „კუტოკ-სასტავებს“ შორის დაქუცმაცებულა და ერთმანეთისგან ყრუ კედლით გამოყოფილა.

თუმცა ყველაზე კარგად ავყიათა შურიანი ბუნება იმ ბრალდებაში ჩანს, რომლის თანახმადაც „კუტოკ-სასტავი“, როგორც ასეთი, იქნება არა მსოფლმხედველობრივი, ესთეტიკური ან სხვა რამ ინტელექტუალური მოსაზრებებით, როგორც ეს გულუბრყვილო დასავლელ კალმოსნებს სჩვევიათ, არამედ, ასე ვთქვათ, გეოგრაფიული ნიშნით.

კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისება ჩვენებური კოლორიტისა ის გახლავთ, რომ თითოეულ „კუტოკ-სასტავს“ თავი ისე უჭირავს, თითქოს მეორე საერთოდ არ არსებობდეს ქვეყნიერებაზე.

დაყრუება-დაბრმავება-დამუნჯების ამგვარი დახვეწილი ხელოვნების საბრალო მსხვერპლნი ჩვენა ვართო, ზეცასა სწვდება ავყიათა მოთქმა-წუნწუნი. იმისათვის, რომ ცაში აგიყვანონ და ხოტბა შეგასხან ან თუნდაც ძირს დაგცენ და თავზე ნაცარი მუჭით გაყარონ, მარტო არ უნდა იყოო, რადგან მარტო მყოფი კაცი, თუნდაც ბალზაკივით ორასი წიგნი დაწეროს, მაინც არ არსებობს, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ვერავინ ხედავს, კრიტიკა რატომ უნდა იყოს გამონაკლისიო.

ეჰ...

ეტყობა, ავყიებს პატივმოყვარეობამ დაავიწყა ერთი ძვირფასი შუასაუკუნეობრივი სიბრძნე — რაცა ვის რა ღმერთმან მისცეს, დასჯერდეს და მას უბნობდესო. ამიტომ არც თვითონ ისვენებენ და არც სხვებს აძლევენ მოსვენებას. სულ ამაოდ კი, ღმერთმანი, რადგან გარდა იმისა, რომ არცა ძალის კუდი გასწორდების ოდესმე და არცა კირჩხიბი ისწავლის მართლიად სვლას, ეს წუნწუნ-ზუზუნნი ვერც იმას აგვიხსნის ამომწურავად, რატომაა, რომ საქართველოში კრიტიკოსები კი ბოგინობენ, მაგრამ კრიტიკის არსებობა მაინც საეჭვო გამხდარა.

## 5

„ეს გულწრფელი წიგნია, მკითხველო...“ ასე თამამად დაიწყო მონტენმა თავისი „ცდები“.

რამდენი ქართული წიგნი შეიძლება დაწყებულიყო ასეთი სიტყვებით? — თავის დროზე რიტორიკულად იკითხა გურამ ასათიანმა.

რამდენი ქართული კრიტიკული ოპუსია თავისუფალი აზრის სიმხდალის, კლანური ცალმხრივობის, წვრილმანი ანგარებისა და ზერელე პატივმოყვარეობისაგან? — კიდევ უფრო გავზრდი რიტორიკის ხარისხს თქვენი მონა-მორჩილი.

თუ გავითვალისწინებთ ზემოხსენებულ უბნურ კოლორიტს, განუმეორებელ ელფერს რომ ანიჭებდა და ანიჭებს ჩვენს ინტელექტუალურ ცხოვრებას და არც ან უკვე გამქრალ, მაგრამ თავის დროზე მრისხანე საბჭოურ ცენზურას დავივიწყებთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ, საუბედუროდ, გულწრფელობა დიდი ფუფუნება ყოფილა ჩვენთვის. რა არის კრიტიკა გულწრფელობის გარეშე?

მაგრამ თუკი ახლა მაინც ვიქნებით შეძლებისდაგვარად გულწრფელები და ვაღიარებთ, რომ არსებობდა და დღესაც არსებობს ერთგვარი ეროვნული ცენზურა, რომელსაც მიუხედავად თავისი არაოფიციალური, ვირტუალური ხასიათისა, ყოველთვის განსაკუთრებული ძალა და გავლენა გააჩნდა, წესით ახლა ის უნდა გავვიკვირდეს, თუ არსებობდა, რა სანაულის ძალით არსებობდა და მაინც რა მოვლენა იყო ის, რასაც კრიტიკას ვუნოდებდით.

როგორღაც ისე მოხდა, რომ დასავლური წარმოშობის ისეთი ლიტერატურათმცოდნეობით-კულტუროლოგიური ტერმინები, როგორებიცაა, ვთქვათ, კლასიციზმი, რომანტიზმი, რეალიზმი, მოდერნიზმი, აგერ ჩვენს თვალწინ პოსტმოდერნიზმი და სხვა, ჩვენში მრავალი გაუგებრობისა თუ ილუზიის წარმოქმნის მიზეზი ხდება ხოლმე. ცხადია, საქმე სიტყვებში არ არის. საქმე შინაარსებშია. შინაარსები კი არც მოდური ტერმინების გადმოღებითა და არც ვილაცის კეთილი ნებით არ იქმნება. ის, რასაც, მაგალითად, როლან ბარტი გულისხმობდა სიტყვა „კრიტიკის“ წარმოთქმისას, ისევე შორს დგას იმ შინაარსისგან, რაც ჩვენში ამავე სიტყვით გამოიხატება ხოლმე, როგორც ცა და დედამინა.

როგორ გგონიათ, მოყოლებული მე-20 საუკუნის 60-იანი წლებიდან თითქმის მთელი დასავლური ელიტარული კულტურა შემთხვევით გახდა, ასე ვთქვათ, კრიტიკული?

რატომღაც მასონებს განსაკუთრებით ჩვენი ჯინი რომ სჭირთ, ეს ცნობილი ამბავია, მაგრამ ნუთუ ისიც მათი ბრალია, რომ ჩვენში კრიტიკული განსჯა, საერთოდ კრიტიკული აზროვნება, დიდად დეფიციტური რამ გახლდათ და რაც იყო, ისიც სულ უფრო მეტად ემგვანება წყლის ნაყვას? ნუთუ ისიც მასონური ხრიკების დამსახურებაა, რომ ყვითელმა კულტურამ ელვის სისწრაფით გადაფარა ყველა და ყველაფერი და ტელევიზია თავისი სერიალებით, ნიუსებით, შოუებითა და რეკლამებით სულ უფრო მეტი ადამიანის ცხოვრებას ავსებს აზრითა და მნიშვნელობით? ამ პროცესში ბევრ რამეს შეაქვს თავისი წვლილი, მაგრამ ქართული კრიტიკის, ასე ვთქვათ, ნულოვანი რეიტინგის მიზეზები ყველაზე მეტად, ცხადია, თავად მასშივეა საძებარი.

მოგეხსენებათ, ისევე როგორც სხვა ბევრი რამ, „კრიტიკაც“ ბერძნული წარმოშობის სიტყვაა და ნიშნავს განსჯის ხელოვნებას. მაგრამ, თუკი, ვთქვათ, თავის დროზე, ბარტი და ძმანი მისნი იმაზე ფიქრობდნენ და მსჯელობდნენ როგორი უნდა იყოს და რას უნდა ცდილობდეს განსჯის ხელოვნება, ჩვენში, ფაქტობრივად, დღესაც იმაზე მიმდინარეობს წვერთაგლეჯა, რისი განსჯა შეიძლება და რისი არა.

აი, სად მარხია ძალის თავი.

მართალია, დიდი ხნის წინ ბატონი იმანუელ კანტი დაბეჯითებით გვირჩევდა, კრიტიკული განსჯისთვის დაგვექვემდებარებინა ყველაფერი, მაგრამ მთელი მე-20 საუკუნის განმავლობაში და დღესაც ჩვენი კულტურული სივრცე სავსე იყო და არის აკრძალული ზონებით. ანუ არსებობდა მთელი წყება თემებისა, რომელთა კრიტიკული ანალიზი მეტად მავნებელი გახლდათ კრიტიკოსის ჯანმრთელობისა და კეთილდღეობისთვის. კაცმა რომ თქვას, ასეა დღესაც.

ამ თვალსაზრისით გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ ჰქონდა იმას, რომ ჩვენში, განსხვავებით არისტოტელესაგან, ჭეშმარიტებაზე მეტად ძმაცაცობა ფასობდა.

თქვენ წარმოიდგინეთ, არც იმას, რომ თითქმის მთელი გასული საუკუნის განმავლობაში ქართულ კრიტიკას ურთიერთობა უწევდა ისეთ ძალასთან, რომელსაც ურჩებისთვის ან ციმბირი ჰქონდა მომარჯვებელი, ანდა ცხრა გრამიანი არგუმენტი.

ამ მხრივ გადამწყვეტი მნიშვნელობისა აღმოჩნდა ის სპეციფიკური დისკურსი, რომელიც ქართულმა კულტურამ მე-19 საუკუნეში შეიმუშავა და რომელმაც მე-20 საუკუნეში არაოფიციალური, არსად დეკლარირებული, თითქმის გაუცნობიერებელი, მაგრამ ამით კიდევ უფრო განსაკუთრებული ძალმოსილების მქონე ფენომენის ძალა და მნიშვნელობა შეიძინა.

ეს გახლავთ ე. წ. „რომანტიზებული პატრიოტიზმი“, რომელიც ყველანაირად ცდილობს და ახერხებს კიდევ ადამიანთა ცნობიერებაში დაჩაგრული სამშობლოს მიმართ განსაკუთრებული ემოციური კავშირი დაამყაროს. სამშობლო არის სატრფოთა-სატრფო, სამშობლო არის ღვთაება, რომელსაც ყოველგვარი პირობის გარეშე უნდა შეწირო ყველაფერი. ეს გახლავთ სრულიად კონკრეტული სულიერი მდგომარეობა, რომელიც ყოველივე ქართულის მიმართ გულისხმობს ცალსახად აპოლოგეტურ, მეტისმეტად ჰიპერბოლიზებულ, პიეტეტურ დამოკიდებულებას.

როგორ შეიძლება სატრფოს ან ღვთაების ცივი გონებით განსჯა? ვის შეიძლება მოუვიდეს თავში ასეთი იდეა? მხოლოდ მტერს, აგენტს, მასონს, მოლალატეს. რაკი ასეთი იარღილის ტარება არასდროს არავის უნდა, ყოველგვარი რაციონალისტური განჩხრეკა, თვითრეფლექსია გამოირიცხა.

ამგვარი ვითარება კულტურაში სისტემატურად ქმნის კერპებს, ასე ვთქვათ უსაზღვრო სიყვარულისა და სინაზის ობიექტებს ისტორიული მოღვაწეების, მწერლების, პოეტების, მეცნიერების, მსახიობებისა და თვით ლიტერატურული პერსონაჟებისგანაც კი, რომლებითაც მხოლოდ აღფრთოვანება შეიძლება და რომლებსაც მხოლოდ თაყვანი უნდა სცე.

ძველად, როცა ომი ხელჩართული ბრძოლების გარეშე არ ხდებოდა, წინდახედული სარდლები ცდილობდნენ გადამწყვეტი ბრძოლის წინ რაღაც ამგვარი სულიერი მდგომარეობა შეექმნათ მეომრებისთვის.

ცდილობდნენ და ბევრი ახერხებდა კიდევ ამას, რადგან როგორც ჩანს, მოკლე დროის მანძილზე ამგვარი პათეტიკური სულიერი მუხტის შექმნა და შენარჩუნება მაინცდამაინც საძნელო საქმე არ უნდა ყოფილიყო.

ქართული კულტურის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან შეძლო უკანასკნელი ორასი წლის მანძილზე ჯერ შეექმნა და მერე არა მარტო შეენარჩუნებინა, არამედ მაქსიმალურად გაეძლიერებინა ასეთი განსაკუთრებული სულიერი დაძაბულობა, ამგვარი სუპერემოციური მუხტი. მან მოინელა არა მარტო მეფის რუსეთის ოპრიჩნიკები, არამედ გაუძლო თვით კომუნისტური ტოტალიტარიზმის არნახულ წნეხს და ბოლოს მისი მესაფლავეც კი გახდა, დღეს კი ხმალამოღებული ებრძვის ჩვენებურ ნიჰილიზმს.

ცხადია, ამავე დისკურსით ოპერირებდა ქართული კრიტიკის ის ფრთაც, რომელმაც უამრავი მკითხველი გაიჩინა და თავის დროზე განსაკუთრებული როლიც შეასრულა, რისი დასტურიცაა ის უზარმაზარი ავტორიტეტი, რომლითაც 80-იანი წლების ბოლოს კრიტიკოსი აკაკი ბაქრაძე სარგებლობდა.

მაგრამ...

მაგრამ მედალს ყოველთვის ორი მხარე აქვს.

## 7

ისეთი კრიტიკოსი, როგორც გახლდათ გურამ ასათიანი, ჯერ კიდევ 50-იან წლებში მიხვდა, რომ კულტურაში გამეფებული ასეთი სუპერემოციური, ნარცისული დისკურსი ძალზე სახიფათოდ ამცირებდა რაციონალური განსჯის, საერთოდ, რეფლექსიის ხვედრით წილს. ეს აზრი მან ძალზე ფრთხილად გამოთქვა თავის „I დიალოგში“, რადგან ეროვნული ცენზურის თვალსაზრისით თვით ასეთი აზრიც კი ღვთის გმობად აღიქმებოდა.

ამის გაგება შეიძლება.

მაგრამ ის, რაც კარგი ჩანდა დაპყრობილ ქვეყანაში, უვარგისი აღმოჩნდა თავისუფალში. ის, რაც მაშინ მხოლოდ გამჭრიახთათვის ჩანდა, დღეს გამოაშკარავდა, კერძოდ, ამ დისკურსის სრულიად არარეალური, ირაციონალური, ჰიპერბოლიზებული ხასიათი. საკუთარი კულტურის მიერ განდიდებული ხალხი 90-იან წლებში მოულოდნელად სრულ პოლიტიკურ-ეკონომიკურ-სოციალურ ქაოსში აღმოჩნდა გახლართული.

გადამწყვეტ ბრძოლაში მიმავალი მეომრის პათოსი სრულიად შეუთავსებელი აღმოჩნდა თავისუფალი ქვეყნის ნორმალური ფუნქციონირებისთვის.

ეს გარემოება ნიჰილიზმის სახით ბუმერანგით მიუბრუნდა თავად კულტურასაც. მიმართულება, ცხადია, სწორია. რომანტიზებული პატრიოტიზმის მიერ შექმნილი მითები და ილუზიები დღეს არა მარტო ძალზე აბსურდულად გამოიყურება და სრულიად ვეღარ პასუხობს ახალი დროების საჭიროებებს, უკვე სერიოზულ პრობლემებსაც ქმნის მრავალი თვალსაზრისით. მაგრამ გარდა იმისა, რომ უკიდურესობანი ყოველთვის უკიდურესობებს შობენ, რაც ასეთ საქმეს არაფერში ადგება, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ჩვენებურ ნიჰილისტებს არასოდეს უკითხავთ არც ვასილ ბარნოვის, არც კონსტანტინე გამსახურდიას ან ლევან გოთუას ისტორიული რომანები, არც გიორგი ლეონიძის ან ლადო ასათიანის პატრიოტულ ლირიკას აუჩქროლებია მათი გულეები, არც სანდრო ახმეტელის თეატრზე სმენიათ რამე და არც საქართველოს მთა-ბარში ხეტიალისას გადანყდომიან როდისმე ან უკვე მივიწყებულ ტაძრის სევდიან ნანგრევებს. მოკლედ, მათ უარყოფაში არც ცოდნა იგრძნობა ყოველივე ამისა და არც სიყვარულის ტკივილები.

ამიტომ თუა, რომ ჩვენებურ ნიჰილისტთა ულტრაცივილიზებული ცინიზმი თითქმის ვერანაირ შთაბეჭდილებას ვერ ახდენს პატრიოტთა შუასაუკუნეობრივი პათოსით აღსავსე სულებზე.

პირიქით, კიდევ უფრო აძლიერებს მას.

ჩვენში ვინც ხმას იღებს, ყველა აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას ღალადებს. ასეთ ზათქსა და გრიალში ვის სჭირდება ზომიერი სკეპტიციზმისა თუ რაციონალიზმის ხმა? და თუ ეს არავის სჭირდება, როგორი კრიტიკა შეიძლება ასეთ სივრცეში არსებობდეს?

ამ საქმის ისეთი ექსპერტის თანახმად, როგორც როლან ბარტია, გაგიკვირდებათ, მაგრამ ამას გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ გააჩნია. კრიტიკა შეიძლება იყოს პოზიტივისტური, ფსიქონალიტიკური, ეგზისტენციალისტური, მარქსისტული, ეროვნული ან თუნდაც მარქსისტულ-ლენინურიც კი. მოკლედ, ათასგვარი. ტრადიციული დემოკრატიის ქვეყნებში შესაძლებელია რამდენიმე მათგანი ერთდროულადაც არსებობდეს. მაგრამ ეს ბევრს არაფერს ნიშნავს. ბარტის აზრით, პრობლემა კრიტიკის იდეოლოგიურობა კი არა, არამედ ამ ფაქტის მიჩქმალვაა.

საერთოდ, ადამიანს არ შეუძლია რომელიმე რელიგიის, მოძღვრების, იდეოლოგიის, ერთი სიტყვით, რალაც სისტემის გარეშე სამყაროს აღქმა და მისი ანალიზი. რეალურად, მართლაც შეუძლებელია რალაც ფილოსოფიური წანამძღვრების გარეშე იოლად გასვლა. მაგრამ თუკი ყველანაირი კრიტიკა აღიარებს საკუთარ ფილოსოფიურ ან რალაც სხვა ტიპის წანამძღვრების არსებობას, მოხდება ჭეშმარიტების ფლობაზე მონოპოლიური უფლების გაუქმება. არც ერთ სისტემას, არც ერთ იდეოლოგიას არ შეუძლია ბოლომდე სრულად დაინახოს და ახსნას ეს მრავალფეროვანი და წინააღმდეგობრივი სამყარო. არც ერთ სისტემას არ შეუძლია ცალმხრივი არ იყოს. შესაბამისად, კრიტიკის არსს არ უნდა წარმოადგენდეს მისი იდეოლოგიური არჩევანი ანუ კრიტიკის დანიშნულება არ უნდა იყოს „ჭეშმარიტების“ ლაღადება.

მაგრამ ეს ყველაფერი იმდენად არაადექვატურია ჩვენი კულტურული სივრცისთვის, რომ ბარტის იდეებზე საუბრის გაგრძელება სასაცილოც კი ხდება. როგორ უნდა იმუშაოს ჩვენში პოსტმოდერნისტული მგრძნობიარობიდან შობილმა ასეთმა ყოვლისმომცველმა პრულარიზმმა?

ქართული კრიტიკა ყოველთვის „ჭეშმარიტებას“ ლაღადებდა და, ცხდია, არც დღეს შეუძლია ამაზე უარის თქმა.

მაგრამ ეს ჯანდაბას.

როგორც ჩანს, ჩვენში, უბრალოდ, „ჭეშმარიტების“ ჩანაცვლება უნდა მოხდეს — ძველმა ადგილი უნდა დაუთმოს ახალს. და ეს თუ მოხდა, ესეც დიდი მიღწევა იქნება. ოღონდ ამის გაკეთება ნიჰილისტური ტაშ-ფანდურით ალბათ ვერ მოხერხდება.

ჯერჯერობით ოდნავადაც არ იგრძნობა, მაგრამ თუკი საერთოდ შესაძლებელია ამ ქვეყანაში რომანტიზებულ-ნარცისულმა დისკურსმა ადგილი დაუთმოს ოდნავ მეტ რაციონალიზმს, ოდნავ მეტ თვითრეფლექსიას, ყველაზე უკეთ ამას ალბათ თავად ცხოვრება მოახერხებს. ოღონდ ეს გაცილებით მტკივნეული პროცესი იქნება. რეალობა ყოველთვის მტკივნეულია.

მანამდე კი, კრიტიკოსებს საერთოდ რომ არ დაგვაგინყდეს ჩვენი ხელოვნება, ლუკმაპურის მოსაპოვებლად გამართული ვაი-ვიშისაგან თავისუფალ წუთებში იქნებ ხანდახან მაინც გავიხსენოთ, რომ ოდესღაც მსჯელობა გვიყვარდა. ისევ ერთმანეთისთვის, თორემ სხვებისთვის, და არა მარტო არხეინი კალმოსნებისთვის, თავად კრიტიკის არსებობა კვლავ და კვლავ რომ საეჭვო იქნება, მე მგონი, ამას არაფერი ეშველება.



## დემითოლოგიზაციის ფენომენის შემოტანა ახალ ქართულ პოეზიაში\*

### 4. ენობრივი/ლიტერატურისმილმიერი პრაქტიკები

სტრუქტურალიზმი პოეზიაში, რომლის პრეცედენტიც საერთოდ წინ უსწრებდა პოსტმოდერნიზმის ხანას, გვევლინება ენობრივი პოეზიის უპირობო საფუძვლად უახლეს ქართულ პოეზიაში. მართალია აქ სახელების ისეთ სიმრავლესთან არა გვაქვს საქმე, როგორც ვერლიბრის შემთხვევაში, მაგრამ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მოდერნიზმის ნიადაგზე, კერძოდ კი პოსტმოდერნიზმის ტრადიციაში არსებული ეს პურისტული მიმართულება ჩვენში, ვერლიბრთან შედარებით, არცთუ ისე დიდი ხნის ისტორიის მქონეა. პირველი სერიოზული განაცხადი ეკუთვნის პოეტს და ლიტერატურათმცოდნეს ნინო დარბაისელს; ეს იყო ლექსი, პნკარედი და კომენტარი, წარმოდგენილი, როგორც ერთიანი პოეტიკური სხეული. აღსანიშნავია, რომ ეს პირველი მოცულობითი სტრუქტურალისტური პრეზენტაცია ისევ „ლიტერატურული საქართველოს“ ფარგლებში მოხდა. ასევე საყურადღებოა ნინო დარბაისელის ლექსების კრებული „ახალდედები“, გამოცემული „მერანის“ მიერ.

შემდეგ ამ ტრადიციას მეთოდურად და არაერთი უნიკალური კუთხით პოეტი და ფილოსოფოსი დათო ბარბაქაძე აგრძელებს.

ვერლიბრის შემოტანის ბუნებრიობა და კანონზომიერება ამ ახალი მიმართულების სიცოცხლისუნარიანობამაც დაადასტურა, ამ ორი პოეტის შემოქმედებით რომ არის გამოხატული. თუნდაც ის ნიუანსიც, რომ ორივე ეს პოეტი ვერლიბრიდან იღებს სათავეს კიდევ ერთი დადასტურებაა სხვა ნიადაგზე ასეთი ტრადიციის განუხორციელებლობისა (ყოველშემთხვევაში, საწყის ეტაპზე მაინც, პოსტმოდერნიზმის კონვენციური ლექსით ეკლექტიკური თამაშების პოტენციურ დაწყებამდე). მესამე პოეტი, ამ ტრადიციასთან დაკავშირებული და ასევე ვერლიბრზე დაფუძნებული პოეტიკით, უშანგი გაბიტაშვილია. მან მხოლოდ ერთი ნიგნის გამოცემა მოასწრო, და ისიც საკმაოდ დაგვიანებით. უშანგი გაბიტაშვილის ენობრიობა უფრო აბსტრაქციონიზმს იკვლევს; მისი პოეზიის სახით ქართულმა ლიტერატურამ შეიძინა აბსტრაქციონისტული ვერლიბრი. მანამდე ჩვენში აბსტრაქციონისტული ლექსი წარმოდგენილი იყო ტრადიციულად, როგორც მუსიკალური ლექსი, ბგერის პრიმატით აგებული ნაწარმოები, რაც ხშირი იყო გალაკტიონ ტაბიძესთან.

80-იანი წლების მეორე ნახევარში ასევე შესამჩნევი გახდა პოსტ-სტრუქტურალისტური ტენდენციები. ასეთ გამოვლინებებს შეგვიძლია კრებითად ლიტერატურისმილმიერი პრაქტიკები ვუწოდოთ, რომელთა რამდენიმე რეპრეზენტაცია საგამოფენო დარბაზებში უფრო ხდებოდა, ინსტალაციის ან პერფორმანსის სახით. ამ მიმართულების გაჩენა ისტორიულად დაკავშირებული იყო მხატვართა ტრანსავანგარდისტულ ჯგუფთან სახელწოდებით „მეათე სართული“, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრის სახელოსნოში მუშაობდა და რომელიც მხატვარმა მამუკა ცეცხლაძემ და ხელოვნებათმცოდნემ კარლო კაჭარავამ ჩამოაყალიბეს. ამ ჯგუფის ინტერდისციპლინალური კრედო შესანიშნავ სტიმულს წარმოადგენდა საექსპოზიციო ტექსტისთვის, ანუ რადიკალური სემიოტიკური ექსპერიმენტებისთვის. მეორე მხრივ, იყო ნიშნები ზეპირმეტყველებითი პოეზიის, ან ზეპირი სუბკულტურული პოეზიის სიმულაციის. ამ რანგის მოვლენად უნდა აღვიქვათ კარლო კაჭარავას მუდმივად განახლებადი ყოველდღიური ტერმინების ლექსიკონი, რომელიც ბუნებრივად იმკვიდრებდა ადგილს ხსენებული ჯგუფის მხატვრების წრეში და დღესაც განაგრძობს არსებობას, როგორც მხატვართა ვიწრო წრის უალრესად კულტურული, მაგრამ არასტილიზებული ჟარგონი.

ამიტომაც, უკვე ხანგრძლივი საგამოფენო პრაქტიკების შემდეგ, როდესაც 1992 წელს კოტე ყუბანეიშვილის გამოკვეთილად ანტი-ლიტერატურული პოეზია გამოჩნდა, რომელსაც დამოუკიდებელი მიზეზები გააჩნდა და არ იყო გამომდინარე ენობრივი პოეზიის თუ ინტერდისციპლინალური მხატვრობის სტანდარტებიდან, თავიდანვე მიიპყრო სწორედ ავანგარდისტ მხატვართა აუდიტორიის და არა ლიტერატორთა წრეების ყურადღება. კოტე

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „კრიტიკა“, № 1, 2006.

ყუბანეიშვილის პოეზია უფრო ტოტალური ნეგაციის მატარებელი იყო, ლიტერატურის მობეზრების ნიშნით და რალაციით დაკავშირებული დადაისტურ რედუქციასთან. (მხოლოდ ამ უკანასკნელში ჯერ კიდევ დარჩენილი ყოველგვარი ლიტერატურული სეროზულობის ირონიზაციით). თუმცა ზეპირმეტყველების სუბკულტურულ ტენდენციებს არ გააჩნდა თეორიული ბაზისი და ანალიზი (რაც კანონზომიერიცაა, რადიკალური უარყოფის ტენდენციიდან გამომდინარე) და არც გაგრძელება შეიძლება ჰქონოდა, რაც სწორედ მის ერთ-ერთ მითოლოგიურ ხიბლს წარმოადგენს. ასეთი ნიმუშები ერთჯერად პოპ-მოვლენებად დარჩა (იქცა), განსხვავებით ზემოთაღნიშნული ენობრივი პოეზიისგან. თუმცა, კოტე ყუბანეიშვილის (და ირაკლი ჩარკვიანის — „რეაქტიული კლუბის“ მეორე ფუძემდებლის) ლიტერატურამ ხშირად პანკის ნაცვლად პალპის ფორმები მიიღო.

აქვე თავსდება კარლო კაჭარავას, მამუკა ცეცხლადის, მაია ცეცხლადის და კოკა რამიშვილის ლექსების უნიკალური პუბლიკაცია ჟურნალ „იახსარში“ 1989 წელს. კარლო კაჭარავას შესახებ ჩვენ უკვე გვქონდა მოკლე შენიშვნები ამასწინდელ წერილში „ენობრივი პოეზიის დღევანდელი მდგომარეობა საქართველოში“ (ჟურნალი „ალტერნატივა“, მარტი, 2005). ეს იყო უდაოდ საინტერესო ლექსები, თვისობრივად უჩვეულო და პირველი პუბლიკაციისთვის ასევე მოულოდნელად დახვეწილი (მაგ., კოკა რამიშვილის კონცეპტუალიზმი, კარლო კაჭარავას პესიმისტური სოციალისტური რომანტიკა, რაც კარგად წარმოაჩინდა არტე პოვერას იდეებით და ეგნატე ნინოშვილის სტილით გატაცებას, მაია ცეცხლადის უხეში ექსპრესიონიზმი — ამჟამად იყო წმინდა სამხატვრო ტენდენციების ზემოქმედება). უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც საქართველოში, ასევე დასავლეთში ტრანსსავანგარდი და პოსტმოდერნისტული ხელოვნება არ ყოფილა მაინცდამაინც ლოიალური საერთოდ თანამედროვე პოეზიის მიმართ და მის მხოლოდ ისტორიულ თანადროულობას არგუმენტად არ ლეზულობდა (იხ. სიუზან სონტაგის „დუმილის ესთეტიკა“ და „ჟილ დელიოზის ლექსიკონი“, ბოლო ინტერვიუ ჟილ დელიოზთან). პოსტმოდერნიზმში პოეზია დარცა ეშელონის ბოლოში და იქ ახალი მგრძობელობის ესთეტიკა ნაკლებად განხორციელდა იმ მიზეზების გამო, რაც უკავშირდება ამ ეპოქის ვიზუალური აზროვნების პრიმატს, ეპოქისა, რომელმაც მოიტანა ტელევიზია.

## 5. დაბრუნება ლიტერატურასთან/სამიზდატის კულტურა

მაინც, მიუხედავად ლიტერატურისთვის უჩვეულო სემიოტიკური ძვრებისა ბოლო ათწლეულების განმავლობაში, ცხადია, მწერლების და პოეტების უმეტესობას გააჩნიათ ბუნებრივი მოთხოვნილება ტრადიციულ საპუბლიკაციო გარემოზე. სხვა საქმეა ის, რომ მათი შემოქმედებითი სტატუსი შეიძლება ჯერ ვერ თავსდებოდეს აკადემიის ფარგლებში; ან, მეორე მხრივ, ესთეტიკური მოთხოვნილებები არ აძლევდეთ მათ ალტერნატიული პრესის ინდიფერენტულ მისწრაფებებთან გაიგივების უფლებას.

ცოტა ხნით ადრე, სანამ ალტერნატიული პრესა გაჩნდებოდა, ამ პრობლემის სქემა გაცილებით მარტივი იყო: ოფიციალური პრესა — სამიზდატი. დღეს კი, როდესაც ალტერნატიული პრესა ცდილობს ჩაენაცვლოს სამიზდატს, საკუთარ თავზე აიღოს მისი კულტუროლოგიური სტატუსი (და არა მარტო ყოფილი სსრკ-სთვის არის ეს სიახლე), პრობლემაში გარკვევა შეიძლება მეტ-ნაკლებად გართულებული გამოჩნდეს.

მწერალი, როგორი ახალგაზრდაც არ უნდა იყოს და ნაკლებად გამოცდილი, მაინც შეიძლება ბუნებრივად მივიდეს მესამე ვარიანტის პოვნის მოთხოვნილებასთან. ამისთვის საკმარისია მას აღმოაჩნდეს რამდენიმე განმსაზღვრელი ფაქტორი: როგორც აღვნიშნეთ, უნდა იყოს საკმაოდ ახალგაზრდა აკადემიისთვის; უნდა გააჩნდეს მკაფიო ესთეტიკური სამიზნეები და მოთხოვნილებები, რაღაც მონახაზი მაინც, რისი განხორციელების შესაძლებლობასაც ის ვერ დაინახავს ალტერნატიული პრესის ინდიფერენტულ (როგორც დემოკრატიულის სინონიმი ლიტერატურის სოციოლოგიისთვის) პოლიტიკაში.

აქ გამონაკლისს შეიძლება წარმოადგენდეს დებიუტანტი მწერალი, ვისთვისაც ნებისმიერი პუბლიკაცია, ცხადია, მისასალმებელი იქნებოდა. და აქაც, შეიძლება, ზოგისთვის ეს მხოლოდ დროებითი იძულებითი საშუალება იყოს და არა მაინცდამაინც მიზანი. საპუბლიკაციო ეთიკას უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ის უშუალო გავლენას ახდენს მწერლის როგორც ესთეტიკურ, ასევე ეთიკური ღირებულებების ჩამოყალიბებაზე.

ლიტერატურული სამიზდატის პირველი ჟურნალი იყო „იახსარი“, რომელიც 1989 წელს

გამოვიდა და მის შექმნაში მონაწილეობა მიიღეს პოეტებმა გელა კიკოლაშვილმა, ომარ თურმანაშვილმა, ლია ბედოშვილმა, დათო ბარბაქაძემ, ანდრო ბუაჩიძემ და სხვ. რადგან ეს ჟურნალი ამ წინამდებარე წერილის ავტორისა და ბადრი გუგუშვილის თანარედაქტორობით გამოიცემოდა (და თან მის შესახებ არაერთხელ იქნა აღნიშნული ლიტერატურულ მიმოხილვაში), აუცილებლად არ მიგვაჩნია მასზე შევარჩეოთ მკითხველის ყურადღება და პირდაპირ მომდევნო გამოცემებზე გადავალთ.

მთელი შემდგომი ისტორიაც და ტრადიციაც, ფაქტიურად, „დათო ბარბაქაძის ჟურნალმა“ შექმნა, რომელიც ჯერ მხოლოდ ზეპირი ფორმით არსებობდა, მოგვიანებით კი ვიდეო-ჟურნალის (არქივის) ფორმა მიიღო. „დათო ბარბაქაძის ჟურნალმა“ შეძლო წლების განმავლობაში ყოფილიყო მრავალი ახალი ტენდენციისა თუ ახალგაზრდა მწერლის ხელისშემწყობი და წარმომჩენი. სამიზდატის კულტურაში სხვა მსგავსი მნიშვნელობის მოვლენა არც ყოფილა. ამ ჟურნალის შეხვედრები უნივერსიტეტის პირველ კორპუსში ეწყობოდა და ნამდვილად დიდ აუდიტორიას იზიდავდა, როგორც მწერლების, ასევე მკითხველების. სწორედ იქ წამოიჭრა და განხილვის საგნად იქცა საკითხები, რომლებიც დღესაც კი არ არის ფართე დისკუსიის სახით მოცემული ალტერნატიული თუ ნახევრად-ალტერნატიული პრესის ფურცლებზე — ფორმალისმის დიალექტიკის ასპექტები, კარნავალური ინოვაციები (ერთ-ერთი მისი ასეთი დისკუსიი იმდენად რადიკალურად იყო წარმომჩენილი მისი, უაღრესად სასიცოცხლო, ლიტერატურული თეორიების, კრიტიკის და ესეების წიგნის გარეკანზე, რომ მე წიგნს ყდა მოვაცალე, რასაც ეხლა ვნანობ — მასზე გამოსახული იყო თბილისის საზოგადოებრივი ტულეტების და მათი მომსახურე პერსონალის, ასევე თავად ავტორის, მათთან ერთად, ფოტოები: ეს ყველაფერი ხომ მხოლოდ ტაქტიანი მინიშნება იყო პლურალიზმის რეალურ სემანტიკურ პრობლემატიკაზე!). ეს მონახაზები მოიცავდა უახლეს სემიოტიკურ თეორიებს, ინტერტექსტის, დიალოგიზმის, ჰიპერტექსტის დისკურსების ვერსიებს. დათო ბარბაქაძე იყო და რჩება წამყვან ფიგურად როგორც ლიტერატურის თეორიაში და ასევე პრაქტიკულ აპლიკაციაში.

ესთეტიკური კუთხით უდაოდ მნიშვნელოვანი იყო ჟურნალისათვის ზეპირი ფორმის მიცემა, მოგვიანებით კი ვიდეო (არქივიზაციის — ფილოსოფემის გაგებით) ფორმაში გადასვლა. ამ მახასიათებელს აუცილებლად უნდა ჰქონოდა საკუთარი გაცნობიერებული თუ უნებლიე დანიშნულება, რადგან დათო ბარბაქაძის ყველა საკუთარი წიგნი, ლირიკის თუ ესეისტიკის, ასევე სამიზდატის ფორმაშია გამოცემული, მაგრამ — გამოცემული და არა ზეპირი ან ვიდეო ფორმით. არ მიგვაჩნია, რომ ეს შეიძლება მხოლოდ პოლიტიკური მიზნით ყოფილიყო გამოწვეული, რათა დაუმუშავებელ მასალებს არ მისცემოდა ბეჭდური სახით დამკვიდრების საშუალება. აშკარად, უფრო მეორე, დისკუსიის ფაქტორი წამოიწვევს წინ, ცოცხალი დისკუსიის პირობების შექმნის, რაც არანაირად არ შეუძლია განახორციელოს ბეჭდურმა ჟურნალმა, თუ არ ჩავთვლით ე.წ. მრგვალ მაგიდებს მწერლებისა და რედაქციის თანამშრომლების მონაწილეობით (ასეთი შესანიშნავი წამოწყებები ჰქონდა „ცისკარს“ და „კრიტიკას“ 80-იან წლებში).

ასეთი პროცესი, ამავე დროს, ბევრი რამის კორექტირების საშუალებასაც აძლევდა მწერალს, და არა შეცდომების გასწორების სახით, არამედ ენაზე, სტილზე მუშაობის ჩვევების ჩამოყალიბების მნიშვნელობით. მწერალს შეეძლო გასცნობოდა აუდიტორიის რეაქციას მის ამა თუ იმ ნაწარმოებზე. ეს ჰგავდა ამერიკაში გავრცელებულ „ფილდ რიზიარჩის“ თანამედროვე პრაქტიკას, სადაც ხელოვანები ერთმანეთს წარუდგენენ დამთავრებულ თუ დაუმთავრებულ ნამუშევრებს რეაქციების და შენიშვნების გამოსაკვლევად.

დისკუსიის ასეთი მაღალი კოეფიციენტის გამო „დათო ბარბაქაძის ჟურნალი“ არ შეიძლება მიჩნეული იქნას ალტერნატიული პრესის გაჩენის წინაპირობად; და ის თვით საკუთარი წინამორბედისაგან, „იახსარისაგანაც“ პოზიტიურად განსხვავდება, სადაც ესთეტიკის პოლიტიკური პლატფორმა (გარდა ჯერ კიდევ დიფუზიური „თავისუფლებისა“) მაინცდამაინც გამოხატული არ იყო (რაც „იახსარის“ ერთ-ერთ მინუსადაც შეიძლება მივიჩნიოთ).

დათო ბარბაქაძემ მოგვიანებით გამოსცა სხვა ლიტერატურული პერიოდიკაც. აქედან აღსანიშნავია, პირველ რიგში, ჟურნალი „პოლილოგი“ (რომლის შესახებაც გვქონდა მიმოხილვა ჟურნალ „აფრაში“ და აქ განვრცობის უფლებას ველარ მივცემთ თავს) და გაზეთი „+— ლიტერატურა“ (ჟურნალისტ მაია გოგოლაძესთან ერთად).

საინტერესო ფენომენთან გვქონდა საქმე გაზეთ „ჩვენ მწერლობასთან“ დაკავშირებით (ამჟამად დახურულია), რომელიც ოფიციალური პრესის ერთგვარი დამოუკიდებელი წამოწყება იყო, ანუ წარმოადგენდა ახალ, ენთუზიასტურ მხარდაჭერას პლურალიზმის პირობებში ჩრდილში მოქცეული აკადემიის. ამ გაზეთს რედაქტორობდა ცნობილი კრიტიკოსი როსტომ ჩხეიძე.

მართლაც, მისი გაჩენა თითქოს აკადემიის ფრონტის გაძლიერებას მიანიშნებდა, თუ არ დავინახავთ ასეთ მოვლენებს სხვა პრიზმაში, მათ სიმპტომურ ხასიათს, რაც, პირიქით, მფარველობის ობიექტის, ჩვენს შემთხვევაში — აკადემიის, დასუსტებაზე მიუთითებს პირველ რიგში.

სამიზდატისთვის ასეთივე სიმპტომი იყომისი მხარდამჭერი ორგანიზებული პრესის გაჩენა 90-იანების დასაწყისში გაზეთების „რუბიკონის“ ( რედაქტორი: პოეტი იოსებ მაჭარაშვილი) და „მესამე გზის“ (რედაქტორი: პოეტი რამინ საჯავია) სახით, სადაც ფართე ლიტერატურული დისკურსისა და გამოკვლევის არაერთ მეტ-ნაკლებად წარმატებულ მცდელობას ვხვდებით).

მანამდე, 21-ე საუკუნის დასაწყისში ფილოსოფოსმა ელიზბარ ელიზბარაშვილმა (პოეტ გიორგი ბუნდოვანთან თანარედაქტორობით), გამოცაა ჟურნალი „მეორე არსენალი“, რაც სამიზდატის განმეორებით მცდელობად შეიძლება მივიჩნიოთ (ჯერჯერობით ჟურნალის მხოლოდ ერთი ნომერი არსებობს). თუმცა ფორმალურად სამიზდატის კატეგორიაში თავსდება, საკუთარი შინაარსით ის უცნაურ პრეცედენტს ქმნის ქართულ საპუბლიკაციო სისტემაში: მას არ გააჩნია ესთეტიკური პლატფორმა — არც აკადემიური (აბსოლუტისტური), არც ალტერნატიული (ლიბერალური) და არც ანდერგრაუნდის (ექსპერიმენტული), არამედ უფრო ემსგავსება საკუთარი ხარჯებით გამოცემული ნიგნების პრაქტიკას, რომელსაც ნამდვილად არ მოეთხოვება კულტუროლოგიურ ან სოციოლოგიურ იერარქიებში საკუთარი ადგილის დაკავება. ეს უფრო, გავიმეორებთ სიცხადისათვის, ჰგავს ახალგაზრდა მწერალთა ერთი შემთხვევითი ჯგუფის იძულებით მოქმედებას, რომელთაც აერთიანებს საერთოდ ნებისმიერი პუბლიკაციის უიმედობამდე მისული მოთხოვნილება, რისი მიზეზიც შეიძლება მრავალგვარი იყოს. რადგან ანდერგრაუნდზე მინიშნება, მათივე ესთეტიკური პოზიციებიდან გამომდინარე, თითქმის ნოლს უტოლდება, სამიზდატის არჩევა, უნდა ვიგულისხმოთ, იმით შეიძლება იყოს გამომწვეული, რომ ისინი უბრალოდ ვერ აკმაყოფილებენ, ცხადია, ვერც ნახევარ-აკადემიას და ვერც ალტერნატიული ლიტერატურის მოთხოვნილებას — „არილიდან“ „ალტერნატივამდე“ სპექტრში. ან მეორე სავარაუდო მიზეზი შეიძლება იყოს მხოლოდლა სამეგობრო გაერთიანება, როგორც დამოუკიდებლობის ერთგვარი ზეიმი. მესამე სავარაუდო მიზეზი შეიძლება იყოს ალტერნატიული პრესის და სამიზდატის ერთდროული ნიველირების სურვილი, როგორც პერვენიტიული საპროტესტო აქტი, საკუთარ თავში დაურწმუნებლობიდან გამომდინარე. ჟურნალის პროფილი არანაირად არ ამართლებს მისი რედაქტორის განაცხადებს ნეოკონსერვატიზმის შესახებ (თუ არ ჩავთვლით მისსავე სტატიას ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიური პრობლემების შესახებ, რაც მართლაც ნეოკონსერვატიზმის ბოლომდე დაუსაბუთებელი მუდმივი აპელირების თემაა).

## 6. ტონალობა/განწყობა

ზემოთაღწერილი პრაქტიკა ნიგნების გამოცემის შემთხვევისათვის უფრო ბუნებრივია თავისუფალი საზოგადოების პირობებში. ასე გამოიკა „ანომალიური პოეზიის“ ჯგუფის (შოთა იათაშვილი, გიორგი ბუნდოვანი, ზურაბ რთველიაშვილი) რამდენიმე ნიგნი — „სიკვდილის ფრთები“, „რეზიდენტი“, „ქრონოფაგები“ და თვითონ „ანომალიური პოეზიის კრებული“. რადგან ამ ჯგუფს ჰქონდა მართლაც ჯგუფური, საპროგრამო ხასიათი (მათ მანიფესტიც გამოაქვეყნეს შესაბამიდად), შეგვიძლია ეს გამოცემები პრესის პოლიტიკის ნაწილად მაინც მოვიზაროთ (თუმცა მათ არ გამოუციათ საკუთარი პერიოდიკა). პირველი გამოხმაურება მათს პროგრამაზე და პოეზიაზე ეკუთვნის პოეტ დავით მჭედლურს. საკუთარ სტატიაში, რომელიც 1993 წელს დაიბეჭდა გაზეთ „7 დღეში“, ის განიხილავს „ანომალიური ჯგუფის“ პროგრამას, როგორც საერთო პლატფორმას მათი პოეტიკის, მაგრამ შემდგომ მისი კრიტიკა დანაწევრებული და განკერძოებული ხდება, სადაც ინდივიდუალურად აფასებს ყოველ ცალკეულ ავტორს. დავით მჭედლური, თუმცა კი თითქოს მიესალმება მოცემულ ავტორთა ვულგარულ თემებსა და ინტონაციებს, როგორც რეალიზმის ადექვატურ ფორმებს იმ მოცემული დროისათვის, იმავე დროს ამ ავტორთაგან ყველაზე ზომიერად (ანუ, ლოგიკურად, ამ პროგრამისთვის შეუსაბამოდ) შოთა იათაშვილს მიიჩნევს და მის ასეთ ზომიერებას ლიტერატურულობის უპირობო კრიტერიუმად წარმოადგენს (როგორც აკადემიის ერთ-ერთ პრიორიტეტს), სწორედ იმ ნიშნით, რომ მისი პოეზია, მაინც, შედარებით, ნაკლებად ვულგარულია და უხეში — თემატიკით და მეტყველებით.

მისი კრიტიკის ეს თითქოს შემთხვევითი წინააღმდეგობა დეკადის დაგვიანებით

დადასტურდა, როდესაც „ანომალიური პოეზიის“ დარჩენილი ორი ნევრი, გიორგი ბუნდოვანი და ზურაბ რთველიაშვილი მთლიანად ვულგარიზმის რეალობაში აღმოჩნდა. აქ კი უკვე ფამილარულად იქცა ქუჩური გინება ავტორის პოზიციიდან, დაუფარავი ქედმაღლობა, პრეტენციონიზმი, აგრესიული ათეისტური პასაჟები (ათეიზმი კიდევ დაუმსახურებლად მაღალი ინტელექტუალური ტონალობის შეფასება), რაც უფრო ზურაბ რთველიაშვილის ლექსებში მჟღავნდება და თითქმის უცვლელ განწყობად გასდევს. გიორგი ბუნდოვანთან უფრო ინტონაციის მონოტონურობა თუ აშკარა ლობოტომირებული აპათიაა თვალშისაცემი (ლობოტომირება საერთოდ დღევანდელი თანამედროვე ქართული პოეზიის სიმპტომადაც შეიძლება ჩაითვალოს, სადაც ასეთი ტენდენციები უკვე საყოველთაო და უმრავლესობის დიქტატურის ფორმებს ლეებულობს. ამის მაგალითია კოტე ყუბანეიშვილის ბოლოდროინდელი ვულგარული კუპლეტები, რომლებიც კვალსაც აღარ ატარებენ მისი ადრინდელი შესანიშნავი ლირიკული მიგნებების, პერიფრაზშიც რომ ინარჩუნებდნენ საკუთარ ორიგინალურ სისადავეს („სადაც რუსთაველი პროსპექტია და ჭავჭავაძე გამზირი, მუშტაიდი ბაღია და სააკაძე მოედანი, ბარათაშვილი ხიდია და სტალინი სანაპირო, ირაკლი ჩარკვიანია და კოტე ყუბანეიშვილი“).

ასევე, „ანომალიური პოეტებისთვის“ დღეს ხაზგასმით ნიშანდობლივია მანერული პოლიტიკური სათქმელის ექსპანსია პოეტიკურის სრული ამონურვის ფონზე. ეს მანერიზაცია მკვეთრად ჩანს რთველიაშვილთან, თუნდაც მისი საჯარო განცხადებებში ე.წ. ანარქისტული პოეზიის შესახებ, რადგან პოეზიას არ გააჩნია წინასწარი პოლიტიკური პლატფორმები, მისი პოლიტიკა მისსავე პოეტიკაში იკვეთება; და ეს, თუნდაც, რიტორიკულადაც კი არ არის მოცემული მის ლექსებში.

შოთა იათაშვილთანაც დიდია პირადულის და საჩივრის, პირადი ანგარიშსწორების ინტონაციები ლექსებში, რაც მისი, სხვა მხრივ ჩამოყალიბებული ვერლიბრის ფონზე აშკარად ზედმეტია. ზურაბ რთველიაშვილის და გიორგი ბუნდოვანის პირველი ლექსების იმედისმომცემი, ან ლირიკულად დამაინტრიგებელი მიმართულება და უდაო ხიბლი კი აშკარად ლობოტომირებულია (რაც ცალკეული მიზეზებით შეიძლება იყოს განპირობებული), თუმცა შეიძლება ჯერ კიდევ არ არის მთლიანად დაკარგული.

„ანომალიური პოეზიის“ ჯგუფმა სცადა ასიმილირება პოსტმოდერნისტულ ტენდენციებთან, მაგრამ მხოლოდ ზედაპირულად. გარკვეულ ეტაპზე შეიქმნა კიდევ მოწინავე ექსპერიმენტულ პოეზიასთან თანაზიარობის ნიშანი, მაგრამ მათი მოღვაწეობა არათუ თეორიული ორიენტაციების, თუნდაც ტრადიციული მაიაკოვსკისეული „მანუფაქტურის“ მხრივაც აღარ განვითარებულა (მათ შეეძლოთ საინტერესო ადგილების მიგნება მოდერნიზმის სამოქალაქო პლატფორმასა და პოსტმოდერნიზმის პოლიტიკური რელატივიზმის გადაკვეთებზე, რაც საბოლოოდ მხოლოდ შორეული ავანგარდის რემინისცენციების ფორმით გამომჟღავნდა).

„ანომალიური პოეტები“ დღეს, როგორც საკუთარი პუბლიკაციებით, ასევე ბოლო დროს გამოცემული წიგნებით, უკვე მთლიანად „ალტერნატივასთან“ არიან ასიმილირებული. ასეთი ინტონაციების და განწყობილებების სიცოცხლისუნარიანობას, მისი კორექტირების გზებს მხოლოდ მომავალი ლიტერატურული ინფრასტრუქტურა და დისკურსები გამოავლენს.

## 7. მოდერნიზმი/პასტორალური პოეზია

მოდერნიზმი ქართულ პოეზიაში სიმბოლისციების ჯგუფისგან, „ციცფერყანწილებიდან“ იღებს სათავეს. საერთოდ, კლასიციისტიური ქართული ლექსის შესახებ ალბათ გაგვიჭირდება საუბარი, რადგან ასეთი შეიძლება ვერც მოვიძიოთ, თუ პირობითად არ ავიღებთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის რომანტიციზმს, ან ილია ჭავჭავაძის ნეოკლასიციისტიურ მანერას. შოთა რუსთაველი და დავით გურამიშვილი კლასიციზმისთვის ძალზე ადრეული პერიოდია (ბოდის ვიხდით მკითხველთან ასეთი პრიმიტიული დაზუსტებისთვის), ხოლო აკაკი წერეთელი და ვაჟა ფშაველა ისევ მოდერნიზმის წინა ეტაპად უნდა განვიხილოთ, როგორც პრიმიტივისტები ან ტრანსცენდენტალისტები, თუ უკვე მის საწყისებად არა.

მოდერნიზმის არეალი არა მხოლოდ წარსულზე, ჩვენს სინამდვილეზეც ვრცელდება, თვით იოსებ გრიშაშვილის, იოსებ ნონეშვილის, მუხრან მაჭავარიანის, მურმან ლებანიძის, ირაკლი აბაშიძის, გრიგოლ აბაშიძის, შოთა ნიშნიანიძის, ვახტანგ ჯავახიძის და ხუტა ბერულავას ჩათვლით, ანუ იმ პოეტების, რომლებიც საბჭოთა პერიოდის კლასიკად იქნა აღქმული.

ის რაც ჩვენში კლასიკურობის სახელით არის აღნიშნული სინამდვილეში მოდერნისტულსა

და პასტორალური, ფერმწერული პოეზიის გადაკვეთაზე მდებარეობს. მოდერნისტების უმეტესობას ახასიათებს მაღალი მგრძობელობა კონვენციური ფორმების და მათი მოდიფიცირების მიმართ, ქალაქისეული მგრძობელობა რაფინირებული ატრიბუტიკის მიმართ (თუ საერთოდ ქალაქის მოტივები არა).

ქალაქის თავზე წვიმის ლელია,  
ქალაქის თავზე ქარი აქანებს წვიმის ღეროებს,  
ცხოვრება მით უფრო მშვენიერია,  
რომ არ მოდის ქვეყანაზე მეორედ.

ვახტანგ ხარჩილავა

მეორე მხრივ, მოდერნისტული ხელწერის პოეტებს ახასიათებთ ძლიერი პასტორალური აღწერები და ხედვები, და ესეც, სავარაუდოა, სწორედ მათი აღმატებული ყურადღების ნიშანია ფორმის, ფერის მიმართ; როგორც კომპოზიციის გამოხატულება, ისტორიციზმიდან ისტორიულში, კონკრეტულში გადასვლის სურვილი, ლექსის შინაგანი ვიზუალური ხარისხის, ბუნების მშვენიერის ანტითეზის ხაზგასმა.

თანამედროვე ქალაქის ახალი (ანუ ორიგინალური) მხატვრები არიან ლაშა ნადარეიშვილი, ომარ თურმანაული, ანდრო ბუაჩიძე, დავით მჭედლური. მათს პოეზიაში ჩანს ცოცხალი სურათები ქალაქის ისტორიული გაელვებების, სახლების და პარკების ჩრდილები, ტონალობები (განსაკუთრებით გიგი სულაკაურთან, გელა კიკოლაშვილთან და ბადრი გუგუშვილთან). ქალაქი, როგორც სევდიანი ანტითეზა ბუნებისა წინ არის წამოწეული ელგუჯა მარღიასთან, მაყვალა გონაშვილთან, დალილა ბედიანიძესთან. ქალაქის ახალი სიმბოლური სახეობრიობის შესანიშნავი ფორმებია გივი აღხაზიშვილთან, ელა გოჩიაშვილთან, ლალი თოთაძესთან. ზაზა თვარაძესთან უფრო მუქი ფერებია, სადაც უკანასკნელი ისტორიული პერიოდი ასახული, მაგრამ არა „ანომალიურად“ ნიჰილისტურად, პირიქით მწვავე სევდით აღბეჭდილი.

ყველა ამ ზემოთხსენებულ პოეტს ახასიათებს პასტორალური თემატიკა, რაც ისევ მათი ქალაქური თემატიკის არამანერულობას უსვამს ხაზს. როგორც ერთ-ერთი განუყოფელი ურბანისტული მოტივი, მათთან იშვიათი არ არის სოციალური კრიტიკა, რისი მაგალთიც ბევრია, ჩვენ მხოლოდ მორის ფოცხიშვილის, გვიანი მოდერნიზმის ამ ტალღის პიონერის ერთ ლექსს გავიხსენებთ.

### შეუსებელი ანკეტა

- ვინ ხარ . . . . .
- საიდან მოზრდნებულხარ . . . . .
- რას იქმ . . . . .
- რას ითხოვ . . . . .
- როგორ ვლინდები . . . . .
- რის იმედი გაქვს . . . . .
- ვის რას ჰპირდები . . . . .
- დღეს რით სულდგმულობ . . . . .
- ხვალ რა იქნები . . . . .
- ვინ გითავმდება . . . . .
- ვის რად სჭირდები . . . . .
- თქვი, რას ფიქრობენ შენზე ჩიტები . . . . .
- თუ დაგიმონმებს ერთგულებას ერთი ხე მაინც . . . . .
- ო, ერთხელ მაინც თუ დაუსხი სინათლე ყვავილს . . . . .
- თუ აღიმაღლე ხმა, როდესაც როზგავდნენ ხარებს . . . . .
- თუ შეიფარე ხეტიალით დაღლილი მთვარე . . . . .
- თუ დააცალე ლოცვა იგი მღვიმეში მლოცველს . . . . .
- თქვი და უბრალოდ დამშვიდების უფლებას მოგცემ.

მოდერნიზმი ქართულ პოეზიაში საკმაოდ კარგად ჩამოყალიბებული აკადემიაა, რომელიც აწონასწორებს, როგორც ქუჩური ვულგარული ნაკადების შემოსვლას, ასევე პროვინციალური ნაციონალიზმის პოპულისტური ოკუპაციების მცდელობებს.

## 9. პოლიტიკა/ლიტერატურა

და ბოლოს, რამდენიმე პოლიტიკური შენიშვნა: ყველასთვის კარგად დასანახია ბოლოდროინდელი პოლიტიკით დაკავებულობა ქართული ლიტერატურის. უფრო კი პოზიციები ასეთია — აკადემიას სულ უფრო მეტად უხდება თავის დაცვა სხვადასხვა არალიტერატურული შეტევებისგან და კონიუნქტურებისგან, რისთვისაც, ცხადია, ისიც იძულებული ხდება პოლიტიკური იარაღებით აღიჭურვოს. ჩვენი აზრით, ეს უკვე ერთი კაპიტულაციაა მწერლობის ენისა პოლიტიკის ენასთან. ამით სამწერლო ენა მხოლოდ სეკულარიზაციას განიცდის და ყოველდღიურ ჟურნალისტიკურ-საინფორმაციო სტატუსში გადადის, ანუ იღებს იმ ფორმას, რასაც ის საკუთარი პოლიტიკური პოზიციით ყოველთვის უპირისპირდებოდა, როგორც ინფერნალურს, მეორეხარისხოვანს, გამყალბებელს, ხელოვნურს მხატვრული რეალობისთვის.

მწერლობის პოლიტიზება კომუნისტური წყობის დაშლის პერიოდის ტენდენციაა. ამ შემთხვევაში მან ნაციონალიზმის უსაზღვრო პოპულისტური ტალღისგან განიცადა ყველაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენები. ჩვენ არ ვაკნინებთ სამწერლო სამოქალაქო ესეისტიკის როლს. ეს მიმართულება მოდერნისტული ხელოვნების, როგორც ქალაქური ხედვის, უმუშალო პრიორიტეტი იყო, მსგავსად, დღეს, პოსტმოდერნიზმის „გლობალური სოფლის“ მზარდი ფილოსოფიურ-რელიგიური და კულტუროლოგიური დისკურსებისა, და მან ამ სტრატეგიის აღორძინება უნდა შეძლოს.

იმედია, ჩვენს მიერ ჩატარებული დემითოლოგიზაციის ეს მცდელობა ახალი ქართული ლიტერატურის საკვლევ ლექსიკონს მონახაზად მაინც გამოადგება, რადგან გვგონია, რომ ლიტერატურის თეორიისთვის მთავარ ღირებულებას ღირებულებათა მუდმივი დისკურსი წარმოადგენს.

## საუბარი მძინარე ადამიანთან

### სნობისტური რეფლექსიები თანამედროვე ქართულ პოეზიაზე

პოეტურ მუზას სძინავს. იმდენი ლექსი, დღეს რომ იწერება, არასოდეს დაწერილა, მაგრამ ფაქტია, პოეზიას სძინავს.

ლექსები, რასაც ვკითხულობთ, არის მეტრულად ორგანიზებული მეტყველება, მაგრამ არ არის პოეზია; თანამედროვე ლექსში სიზმარეული დალილობა უფრო იგრძნობა, ვიდრე ცოცხალი შთაგონება.

რჩება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ პოეტები აკეთებენ იმას, რაც ყველაზე ცუდად იცინ.

ხელოსანი ბევრია, ხელოვანი ცოტა.

ამიტომ ლექსებზე წერა ისევე უხერხულია, როგორც საუბარი მძინარე ადამიანთან.

მიუხედავად ამისა, ვწერ, ესე იგი, ვარსებობ, კრიზისულ სიტუაციაში ვაფიქსირებ მონანილებას ძილის მისტიკაში, სადაც ჩემი სიზმრებიც თამაშდება მოსალოდნელ გამოღვიძებამდე.

იქ, სადაც პოეზიას სძინავს, მკითხველი, გინდა არ გინდა, სნობისტი ხდება, ზემოდან უწყობ ყურებას სიტუაციას, როცა ერთნი წერენ თავისთვის – გულის დარდს გამოხატავენ, მეორენი სხვისთვის — დროს გამოხატავენ, მაგრამ ლექსისთვის არავინ წერს.

დიდი ხანია, ქართული ლექსი თავისი თავის დუბლირებას ეწევა, თავს იტყუებს, მხატვრულობის სიმულაციებით ერთობა, ფაქტიურად, ეს არის რეპროდუქციული მანქანა, რომელიც შეუჩერებლად აწარმოებს ავტომატიზებულ ასლებს.

ქრება არასახისმეტყველებითი ანუ აზრის პოეზია, ტროპების სიჭარბე ახრჩობს ლექსს.

გონება აღარ მიიჩნევა პოეზიის აუცილებელ თვისებად.

კაცმა რომ თქვას, რა არის პოეზიის მიზანი? — ხელმეორედ აღმოაჩინოს საგანი, რომელსაც ყველა ხედავს. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ პოეზიამ დაკარგა საგანი, მგრძნობელობითი ველი, ლექსი ველარ ახდენს იდეის აქტივიზაციას მგრძნობელობითი ხატების მეშვეობით.

შთაგონებით მოსული იდეა ქალაქზე გადასვლას ვერ ასწრებს, ნათურასავით გადაინვება.

თანამედროვე ქართული პოეზიაც ეს არის — ერთ დროს კამკაშა ნათურის გადამწვარი ვოლფრამი.

უიდეობის შედეგია მოჭარბებული ზედმეტობანი: ეგოცენტრიზმი, ავტობიოგრაფიზმი, წარმავლობის მოტივები, პანეგირიკი, ეპიგრამა, ჰეროიზმი, პუბლიცისტური პათოსი, ჟურნალიზმი.

არ ჩანს სულის შიგნითა მხარე, კოსმოსი, სადაც ნამდვილად ვართ და ვიქნებით მომავალშიც.

ვინ არის დღეს პოეტი? — ეგოისტურ ფანტომებად დანანევრებული „მე“, რომელიც საკმაოდ თვითკმარი მოცემულობაა თავის სიცარიელეში.

ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ შეგვიდგამს ფეხი მსოფლხედვის მოდელირების რეგრესულ გზაზე, რომელიც დასავლურმა ლექსმა ღიად და ალაღად განვლო. იქ ჯერ ბუნება პოეტის გარეთ იდგა (გოეთე), მეოცე საუკუნის დასაწყისში პოეტმა ბუნება თავის თავში შემოიყვანა (რილკე), მეოცის ბოლოს კი ნაწილ-ნაწილ გამოაქვს თავისი თავი ამ მთლიანობიდან (ჯონ ეშბერი).

მეოცე საუკუნის დასავლური პოეზია ყველანაირად ეცადა, გაეუქმებინა პოეტური ხატის ორმაგი მნიშვნელობა და დაეტოვებინა ერთი მნიშვნელობა, საგანში გამოხატული ის ერთადერთი აზრი, რაც რეალობასთან აკავშირებს ამ საგანს. ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტმა უარი თქვა მეტაფორაზე და ინტელექტუალური გამონათების იმედად დარჩა. ლექსში სააზროვნო შინაარსი შეიჭრა. სიტყვების მუსიკა აზრის რიტმმა შეცვალა. დაიწყო ემოციის ინტელექტუალიზაცია.

პოეტებმა თავი ანებეს მარცვლებისა და რითმების თვლას. ლექსი გახდა პროზა, რომელსაც აპოეტურებს მოულოდნელი, პარადოქსული აზრი, აზრობრივმა პარადოქსმა პოეტური ხატისა და მეტაფორის ადგილი დაიკავა. ლექსის ნაცვლად მივიღეთ „ტექსტი“ — თანამედროვე ინფორმაციული აფეთქების ტრავმული შედეგი.

როგორც სამეცნიერო დაკვირვებები ცხადყოფს, ადამიანს უჭირს ინფორმაციული ნაკადის აღქმა, რის შედეგადაც სამყაროს მიმართ მისი მგრძნობიარობა ჩლუნგდება; იგი გულრილად



უყურებს დისპლეის ეკრანზე მქროლავ ნიშანთა კალეიდოსკოპს და არ ცდილობს ჩასწვდეს ნიშანთა მნიშვნელობას, საგანთა სიღრმეს.

აღქმის გამარტივებული მექანიზმი გემოვნების ზოგად სტანდარტს აყალიბებს. ყველაზე მასობრივი მკითხველი ჰყავს „მატიერიალურ“ სიტყვათნყობებს ფილოსოფიური ან ნოველური ფინალით, სიტყვებისა და ალოგიზმის არლეკინურ თამაშს. ქრება ანტიმატიერია ანუ მეტაფიზიკა, რაც ყველა დროში კრიზისისგან იცავდა ლექსს.

ბოლო ათწლეულების განმავლობაში პოეზიის საზღვრები ყოველთვის არათანაბრად იყო ჩვენს მიერ გააზრებული, პოეტს უშურველად ვუთმობდით დროს, მისი იყო საუკუნეც, ეპოქაც, მარადისობაც, მაგრამ არ ჰქონდა სივრცე, — საქართველოს გარეთ ვერ გადიოდა.

გარღვევის მცდელობა „დაფიქსირდა“ გასული საუკუნის 90-იან წლებში, როცა ახალგაზრდა ავანგარდისტებმა დაიწყეს კონცეპტუალიზმის გადმონერგვა დასავლური პოეზიიდან, მაგრამ ახალი ნერგი ვერ ახარეს, რითაც კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით, რომ ავანგარდისტს აქვს გაბედულება, მაგრამ არ აქვს შესაძლებლობა.

თანამედროვე ავანგარდისტებს მემკვიდრეობით ერგოთ მეოცე საუკუნის დასაწყისში განცდილი მარცხი.

თავისუფლად შეიძლება ლიტერატურაში ჯგუფურად მოხვიდე, რომელიმე მიმდინარეობას მოჰყვე და ძალიანაც პოპულარული გახდე, მაგრამ საკუთარ მონეტას მაინც ვერ მოჭრი, ვერ შექმნი იმას, რაც გინდა რომ შენი იყოს, ვერ იქნები ინდივიდუალური, ვინაიდან კოლექტიური ინდივიდუალობა სხვა არაფერია, თუ არა მოდა, რომელსაც საზოგადოებრივი გემოვნების კარიკატურას უწოდებენ.

გემოვნების დეფიციტი — კრიზისის ნიშანი!

დღეს პოეტები სხვისი ენით წერენ, ანუ წერენ ერთმანეთის ენით.

ვინც საკუთარი ენით წერს, ის უარყოფილია და მისი ლექსები კონსერვირდება დროში როგორც წიაღისეული, რომელსაც მომავალში აღმოაჩენენ ან არ აღმოაჩენენ.

დრო აზარტული მოთამაშეა, დავინყების ზღვარზე ათამაშებს პოეტებს, თუმცა თვითონ არაფერი ავინყდება.

უახლესი ქართული პოეზია ორ პერიოდად იყოფა: გალაკტიონის დროს და გალაკტიონის შემდეგ.

გალაკტიონის შემდგომი პოეზია ძირითადად გალაკტიონის ლექსზეა კლონირებული, თუმცა ყოველთვის იყო გავლენის დაძლევის მცდელობები. პოეტიკური საშუალებების განახლების პრეტენზიით მოდის ყველა ნაკადი: პატრიოტული (ანა კალანდაძე, მუხრან მაჭავარიანი, მურმან ლებანიძე), ეგზისტენციური (ოთარ ჭილაძე), ირონიულ-პაროდიული (ტარიელ ჭანტურია, ვახტანგ ჯავახიძე), მითოლოგიური (შოთა ნიშნიანიძე), კლასიკურ-ტრადიციული (არჩილ სულაკაური, ჯანსუღ ჩარკვიანი, რეზო ამაშუკელი, თამაზ ჭილაძე, ემზარ კვიციანიშვილი, გივი გეგეჭკორი, ზაურ ბოლქვაძე, იზა ორჯონიკიძე); სიახლის ნიშნად გვევლინება გრძნობათა ახლებური დისციპლინა და მეტაფორის რაციონალიზაცია.

ძიების პროცესი გააღრმავა კონვენციურ-ვერლიბრისტული დაპირისპირების ტალღამ (ბესიკ ხარანაული, მამუკა ნიკლაური, ლია სტურუა, ჯარჯი ფხოველი) და ტრადიციული ლექსის მუსიკისა და ვერლიბრისტული ინტელექტუალიზმის შერწყმის მცდელობამ (გივი ალხაზიშვილი, გენო კალანდია, ვახტანგ ხარჩილავა). ამას გარდა გამოიკვეთა კიდევ რამდენიმე მიმართულება: მეტაფორიზმი (თამაზ ბაძალუა, ბათუ დანელია, გივი სულაკაური, ომარ თურმანაული), სოციალური შიფრი (რენე კალანდია), ნეოაკადემიზმი (მანანა ჩიტიშვილი, დათო მაღრაძე, ლალი გულისაშვილი, ნინო დარბაისელი, ანდრო ბუაჩიძე), ფოლკლორული მოდულაციები (კობა არაბული, ეთერ თათარაიძე, ელა გოჩიაშვილი, ბალათურ არაბული).

ბოლო ათი-თხუთმეტი წელიწადი კლასიკური კრიზისის პერიოდია მთელი თავისი ჯიუტი ძიებებითა და თამამი დამარცხებებით. ექსპერიმენტატორობა და ნოვატორობა იმიტაციების ველს არ გასცდენია. გაურკვეველი ზავით დაამთავრა ბლიც-კრიგი დროსთან ულტრაავანგარდისტულმა ნაკადმა (დავით ჩიხლაძე, ზურაბ რთველიაშვილი, შოთა იათაშვილი, დათო ბარბაქაძე).

გალაკტიონის მიერ დაკანონებული ფორმისმიერი წესრიგი ვერლიბრმა ოდნავ შეარყია. სამოცდაათიანი წლების „ჰარმონიულ“ უძრაობაში თავისუფალი ლექსი შემოიჭრა როგორც გამონვევა, როგორც კონფორმისტული აზროვნების დესტრუქციის საშუალება. ეგრეთ ნოდებული გარდაქმნის შემდეგ, როცა აშკარა გახდა ეროვნული განხეთქილების საშიშროება, ლექსმა ისევ ფორმალურ ჰარმონიას მოუხმო და „დესტრუქციულმა“ ვერლიბრმა უკანა პლანზე

გადანაცვლა. კონვენციური ლექსის სამოქალაქო პათეტიკამ კიდევ უფრო დააჩქარა ესთეტიზმის კრიზისი.

რას წარმოადგენს თანამედროვე ქართული ლექსი? ეს არის კარგად აწყობილი აპარატი, რომლის მექანიზმები არ მოძრაობენ.

კრიზისული სიტუაციის ნიშანია მიმბაძველობის სულისკვეთება, რომელიც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ძველ ჭეშმარიტებას: მიბაძვით შეიძლება გენიოსს დაემსგავსო, მიბაძვით შეიძლება გენიალური ლექსი „გააკეთო“, მაგრამ ეს აქცია თუთიყუშის ეფექტზე შორს არ მიდის.

პოეტს, მისი მეტყველების სტიქიას, სტილისტიკას, ფორმის ქმნადობის შინაგან წესს მიმბაძველობა ან გავლენა კი არა, სულისა და სიტყვის ერთიანობა აყალიბებს. პოეზია არ არსებობს პიროვნების გარეშე. როგორი პოსტსტრუქტურალისტური საშლელითაც არ უნდა წაშალო ავტორი ლექსიდან, ის მაინც არსებობს და მისი ფაქტორი გადამწყვეტია.

პიროვნება ქმნის შემოქმედებას და არა შემოქმედება – პიროვნებას.

საერთო კულტურულ გარემოსაც ერთეულები ქმნიან.

ყოველთვის გვგონია, რომ პოეზიაში ახალი არაფერი მოხდება, თუ ჯერ კულტურაში არ მოხდა რაღაც განსაკუთრებული, მაგრამ საუკეთესო გამოჩაქვნილები ცხადყოფს ამ თვალსაზრისის უსაფუძვლობას. მაგალითად, რა კულტურული ბუმი უძლოდა დავით გურამიშვილის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ან გალაკტიონის გამოჩენას? არანაირი. თითოეულმა მათგანმა თვითონ შექმნა ახალი კულტურა; ყოველგვარი ჯგუფობრიობის, დეკლარაციებისა და მანიფესტების გარეშე ჩამოაყალიბეს ახალი პოეტური მიმართულებანი.

პოეზიის ბედს ჯგუფები და დეკლარაციები კი არა, პიროვნებები წყვეტენ.

საით უნდა წავიდეს ქართული ლექსი? რა თქმა უნდა, საკუთარი ძირებისაკენ, დასავლეთისკენ, იქით, საითაც ყოველთვის მიდიოდა. დასავლური გზა არის პირდაპირი პერსპექტივა იმ ადგილისკენ, სადაც შეგიძლია შენი თავი აღმოაჩინო, მიაგნო ახალ ხედვას, იპოვო ახალი საშუალებები, განაახლო ენა, ააგო პოეტური მეტყველების ახალი სისტემა.

ეს, რაც შეეხება იდეას.

რეალობა კი ის არის, რომ თანამედროვე ქართული ლექსი ყოფიერებას არ აღიარებს. ყოფიერება კი არცთუ სახარბიელოა, ენა აუჯანყდა პოეზიას, თანამედროვე სალექსო ენა პოეზიას აღარ ეკუთვნის. პოლ ელუარს რომ დავესესხოთ, პოეზია კვდება იმით, რომ არ კვდება...

დაბადებამდე, ახლის დაბადებამდე.

## გაუხუნარი წლები

(დავით წერეთლიანი. ანარეკლი. 2005)

შეიძლება ვინმეს უცნაურად მოეჩვენოს ამის თქმა — ჩემს გარდა დღეს არავის ეხსომება თორმეტი წლის დათო წერეთლიანი, ნაცრისფერი სვანური ქუდი რომ ეხურა და მერვე ვაჟთა სკოლის დარბაზში თავის პირველ, საკმაოდ გამართულ ლექსებს კითხულობდა საქართველოზე. ორივენი ვერის უბანში ვცხოვრობდით. მამამისი მის დაბადებას ვერც მოესწრო, ისე გააქრეს ავბედით ოცდაჩვიდმეტ წელს. მამაჩემი იმიერპოლარეთში, ვორკუტაში, ტუნდრების მხარეს გადაასახლეს. მარტოხელა დედებმა ისე, რომ იმხანად ერთმანეთს არ შეხვედრიან (ამაზე ბოლოს ვიტყვი), ერთ სკოლაში მიგვაბარეს. მალე დავახლოვდით. ბევრი გვქონდა საერთო. ერთად გვიგემნია ამ წუთისოფლის ჭირი და ლხინი. ვერ წარმოგვედგინა, თუ ასე თამამ-თამამ, ნელ-ნელაობაში, ხელში ჩაგვადნებოდა წლები. რას იზამ, ბუნების წესიდან ვის გადაუხვევია. მე მუდამ მზიბლავდა მისი უკიდურესად დახვეწილი გემოვნება, სიტყვის გამძაფრებული გრძობა. რა იდუმალი ხვეულებიც არ უნდა ჰქონდეს, რაგინდ ჩახლართულიც იყოს ნამდვილი პოეტის დაწერილი ლექსი, შეუძლებელი მგონია, დათო წერეთლიანი არ ჩახვდეს ავტორის ჩანაფიქრს, არ ამოიცნოს მისი ფარული სვლები, უღრმესი შრეები.

სიტყვაძვირი, ხმაურს გარიდებული კაცია. გარეგნულად არ გამოხატავს საკუთარ განცდებს, მაგრამ სხვათა სატკივარი მუდამ გულთან მიაქვს. ჩემდა თავად, მასავით ახლობელი და თანამგრძნობი ძალზე ცოტა მყავს. თავისი თავისადმი მეტისმეტად კრიტიკულია და დღემდე ვერაფრით დავიყოლიეთ, რომ სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული ბრწყინვალე ლექსები წიგნად გამოეცა. ლიტერატურული წერილების, საუბრებისა და თარგმანთა ნიმუშების მშვენიერი კრებული „ანარეკლი“ წლინახევრის წინ გამოსცა (ამისთვის დიდი მადლობის ღირსია გამომცემლობა „ნეკერის“ თავკაცი პარმენ მარგველაშვილი) და სწორედ მისზე მინდა თავი მოვუყარო ჩემს შთაბეჭდილებებს. წინასწარ ვარ შერიგებული იმას, რომ ყველაფერს ვერ აღვწუხებ და შევაფასებ, წერილის მოცულობის გამო, ბევრი რამისთვის მომიწევს გვერდის ავლა, მაგრამ გულწრფელი, პირუთვნელი უთუოდ ვიქნები.

\* \* \*

ძალზე მნიშვნელოვანია პირველივე, „ვეფხისტყაოსნის“ გარშემო გამართული საუბარი, რომელსაც სათანადო ნიადაგი შეუმზადა მარინე რევიშვილმა და ბუნებრივადვე წარმართა. დავით წერეთლიანი თავიდანვე აცხადებს, რომ იგი რუსთველოლოგი არ არის, მაგრამ მისთვის იმდენად ახლობელია ეს უკვდავი ქმნილება, ისე თავისუფლად ჭვრეტს მრავალკეცად განტოტვილ სიუჟეტურ ხაზებს, ცალკეულ პასაჟებს, რომ მეეჭვება, ჩვენმა ნაფიცმა რუსთველოლოგებმა მსგავსი ლალი და, ამასთანავე, დამაფიქრებელი ნიაღვრეები შემოგვთავაზონ.

სამაგალითო პროლოგის ცნობილი სტროფის („ესე ამბავი სპარსული“...) გამოწვლილვით გარჩევა, თამამი წარმოჩენა იმისა, თუ რა იმალება „მზა ქარგის“ მიღმა, როგორი შეუმცდარი ალლოთი არის მიგნებული „ორმაგი სიუჟეტი მეფის უძეობაზე“, რათა ამის შემდეგ პოეტს შეფარვით, ქარაგმულად შესძლებოდა თქმა იმისა, რისი საამკარაოზე გამოტანაც ძალზე სახიფათო გახლდათ.

უკიდურესად მოქნილი, უტყუარი და შთამბეჭდავია პოემის გმირთა დახასიათება. იქვეა წარმოჩენილი მათდამი მოსაუბრის დამოკიდებულება: „რუსთაველს ოთხივე ქალი, დავარს ნუ მივათვლით, უზადოდ ჰყავს დახატული, მაგრამ სიყვარულით მხოლოდ ნესტანი უყვარს. პოემის მთავარ გმირად, ეს სათაურიდანაც ჩანს, ტარიელი მიაჩნია, არადა, ავთანდილის გვერდით ყოფნა უფრო ეადვილება, მასთან ერთად მღერის, მასთან ერთად ლოცულობს, მასთან ერთად წერს

ანდერძის წიგნს, ანუ მასთან ერთად ქმნის სიუჟეტისათვის „უსარგებლო“ ლირიკულ წიაღსვლებს, ალბათ ყველაზე უკეთესს, „ვეფხისტყაოსანში“ რაც წერია, მაგრამ თინათინი არა, ნესტანი უყვარს. ფატმანიც მოსწონს, ფატმანიც ძალიან მოსწონს, მისი გუნების ქალია, გულანშაროს უმშვენიერეს პასაჟებს ფატმანის ეში დაატანა, მაგრამ სიყვარულით მხოლოდ ნესტანი უყვარს, „უნყალო ვითა ჯიქია...“ (გვ. 16).

იოლი მისახვედრია ეს მინიშნება და, ამავე დროს, „გულანშაროს უმშვენიერესი პასაჟები“ ტყუილად არ არის ნახსენები. იმ ზღაპრული, ზღვისპირა მხარის სამოთხისეული სანახები და ვაჭრულად გადაცმული ავთანდილის შესვლა იდუმალებით მოცულ ქალაქში ყველაზე მეტად ალაგზნებს დავით წერედიანის წარმოსახვას და იქედან დაძრულ განწყობილებებზე რამდენიმე იშვიათი სინატიფის ლექსიც დანერგა.

„ვეფხისტყაოსნის“ სამაგალითოდ ნამკითხველის მრავალი დაკვირვებიდან მხოლოდ ზოგიერთს გამოვაცალკევებ. ზუსტად ამოცნობილი და დაურიდებლად გამიშვლებულია გიორგი მესამის ორეულის, ინდოეთის მეფე ფარსადანის საჭიროებისამებრ შენიღბული სახე (რამდენად სახიფათო იყო ამ ეპიზოდების მხატვრულად ხორცშესხმა „ვეფხისტყაოსნის“ დამწერისათვის, ეს სრულიად აშკარაა). ბევრის მთქმელია ფარსადანის შეუბრალებლობა ქაჯთა ზნე-ნესებს ნაზიარები საკუთარი დისადმი და წინამდებარე დიალოგში გზიბლავს თითქოსდა იოლი, მაგრამ უაღრესად მახვილგონივრული მიხვედრა: „...ეს უახლოესი ნათესაობა... სახელშიც კი გახმინდა — და ვარ“. და ვარ, რომელსაც საკუთარი ძმა წამებით სიკვდილს მიმზადებს, იმგვარ სიკვდილს, რომ აქვე, ადგილზევე თავის მოკვლა მირჩევნია“. ამ დაქარაგმებულ შესიტყვებას მანამდე ყურადღება მიაპყრო პოეტმა თამარ ერისთავმა, ოღონდ იგი უფლისწულ დემნასა და თამარის ახლონათესაური ურთიერთმიმართების გამომხატველად მიიჩნია. დავარის თვითმკვლელობის შემზარავი სურათი, ნესტანის კიდობანში ჩასმის მერე, დრამატულობით, დინამიზმით და წარმოდგენილი მოქნილობის სიტყვათქმნადობასთან შეზავებული ბგერითი შედგენილობითაც ერთ-ერთი უძლიერესი და წარუშლელია, რაც კი „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებიდან შეგვიძლია ამოვიკითხოთ: „დანა დაიცა, მო-ცა-კვდა, დაეცა, გასისხლმდინარდა...“ თვალდათვალ იკვებება პორტრეტი ფარისეველი, ცბიერი მონარქისა, ვინც დასახული მიზნის მისაღწევად არანაირი დანაშაულის ჩადენას არ ერიდება, „დავარი მძვინვარედ სასტიკია, მაგრამ არანაკლებ მძვინვარედ სასტიკია ფარსადანიც, თავის სისხლსა და ხორცს წამებით მოკლავს, ხელი არ აუთრთოლდება“ (გვ. 19).

აქვე უნდა მოვიხმოთ „ვეფხისტყაოსნის“ ფარული შრეებიდან გამომდინარე ერთი პარალელიც, დავით წერედიანს სულ ერთ წინადადებაში რომ მოუქცევია:

„ინდოთა“ სამეფო კარი მხოლოდ და მხოლოდ იმ ცოდვა-მადლისგან იქსოვება, რომელიც საქართველოს სამეფო კარზე ტრიალებდა“.

სპარსულ ამბად „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის გამოცხადება დაახლოებით იმავე ტიპის მისტიფიკაციაა, როგორსაც სერვანტესი მიმართავს თავის გენიალურ რომანში, როცა დონ კიხოტის ფათერაკებიან თავგადასავალს ასალებს არაბულ ამბად, რომლის ავტორად გამოჰყავს ვითომდა არაბი ისტორიკოსი ჰემეტ ბენენხელი. თვით ეს ცნობილი ხერხი, ერთსა და მეორე შემთხვევაში, განსხვავებული მიზნებით, მაგრამ, საბოლოოდ, მართლაცდა სათქმელთა შესანიღბავად უნდა იყოს გამოყენებული.

„ვეფხისტყაოსნის“ საფუძვლიან ცოდნას ემყარება და რეალურ ვითარებასაც ზუსტად გამოხატავს დავით წერედიანის ეს გამონათქვამი: „რუსთაველის ენა აკი თითქმის ყველა ქართული კუთხის კილოკავს მოიცავს, რაც საეჭვოა, მნიგნობრობის გზით ჰქონოდა მეთვისებული“ (გვ. 9).

ამ დროს, „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენი კომისიის ზოგიერთი სმენამოჩლუნგებული მესვეურის დაჟინებით (კიდევ კარგი, მიზეზთა გამო, მათეული „ჩასწორება“ არ გამოქვეყნებულა) ტარიელის პირველი გამოჩენის ამსახველი სტროფის ვირტუოზულად დატრიალებულ სტრიქონში („შავი ცხენი სადავითა ჰყვა ლომსა და ვითა გმირსა“) ერთი სიტყვა ძველი მნიგნობრული ფორმით უნდა შეცვლილიყო - „სადავითა“-ს ჩანაცვლებოდა „სადევითა“, ხოლო რას დამართებდა ამ ერთი ბგერის გადაკეთება რუსთაველის ლექსს, იოლი საგრძნობია.

მეცხრამეტე საუკუნეში, როდესაც ქართველიშვილისეული გამოცემა მზადდებოდა, ტექსტის დადგენაში ნაყოფიერად მონაწილეობდნენ სახელოვანი ქართველი მწერლები (გრიგოლ ორბელიანი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი), რასაც შედეგაც სასურველი მოჰყვა.

მომდევნო ხანებში ქართველი მწერლების, პოეტების როლი ამ საშვილიშვილო საქმეში მკვეთრად შეიზღუდა, რაც არაერთი გაუგებრობის საბაზი გახდა. მაგალითად, 1966 წლის

საიუბილეო გამოცემაში აღარ იყო უბრწყინვალესი სტროფი, პირგამეხებული დავარის მიერ ნესტან-დარეჯანის კიდობანში ჩასმასა და გადაკარგვას რომ ეხება. საგულისხმოა, რომ ასმათის მონაცემაში ჰომეროსისეული სახე - „ზღვის ქიპი“ გაკრთება:

უბრძანა: „ნადით, დაკარგეთ მუნ, საცა ზღვისა ქიპია;  
წმიდისა წყლისა ვერ ნახოს მყინვარე, ვერცა ლიპია“,  
მათ გაეხარდეს, ხმამალა იყივლეს: „იპი, იპია“,  
ესე ვნახე და არ მოვკვე, არა ჰგავს არცა სიპია.

სამწუხაროდ, იმავე საიუბილეო გამოცემაში მყარად ზის (და ეს აქამდე გრძელდება) აშკარად ნაყალბევი, მდარე სტროფი (1246) ეპიზოდისა, სადაც ავთანდილი ვაჭრული სამოსლის გარეშე, ჭაბუკურად ჩაცმული მიდის ფატმანთან. წინა სტროფში, გართობისა და არშიყობის მოყვარული სანდომიანი გარეგნობის ქალი ამის გამო გაკვირვებას, მოწონებას გამოხატავს და გახარებულიცაა. ხსენებული, ეჭვმიუტანლად ჩამატებული, ყალბი სტროფი კი, თუნდაც გაუმართაობის, უსუსურობის გამო, აშკარად ზედმეტია:

ფატმან მისა შვენებასა მეტის მეტად ჰკვირდებოდა,  
მან პასუხი არა გასცა, თავის წინა ღიმდებოდა,  
„შეგეტყვების,არ მიცნობსო, ეგრე ვითა ყოვნდებოდა!“  
თუცა რასმე იფერებდა, მეტი არა გაჰვიდოდა.

სხვას ყველაფერს თავი რომ გავანებოთ, ყოვლად შეუძლებელია, რუსთაველს სტროფში ასეთი უბადრუკი, კატრენული რითმა ჩაეტოვებინა: ჰკვირდებოდა-ღიმდებოდა-ყოვნდებოდა-გაჰვიდოდა. ამ სტროფის მხატვრულ უსუსურობაზე, გართმვის თვალშისაცემ ხარვეზზე, არაკეთილშოვნებაზე ველაპარაკე სარგის ცაიშვილს, საჯაროდაც გამოვედი ინსტიტუტის ერთ-ერთ სხდომაზე, მაგრამ ამას არავითარი შედეგი არ მოჰყოლია. მოგვიანებით, ჩემგან დამოუკიდებლად (ეს კიდევ უფრო ამაგრებს რწმენას) მოტანილი სტროფი, სხვაამაგ ნაყალბევიდ მიიჩნია.

დავით წერედიანი და მარინე რევიშვილი, ბუნებრივია, საუბრობენ ანტიკური სამყაროს მოაზროვნებთან და, კერძოდ, პლატონთან რუსთაველის დამოკიდებულებაზეც. „ვეფხისტყაოსნის“ დამწერი, ცხადია, გენიალურ მოაზროვნეთა მოძღვრების, ბრძნული გამონათქვამების ილუსტრატორი არ ყოფილა, მაგრამ მათი ნააზრევი ნამდვილად არეკლილია პოემაში. ამ დიალოგის დროს გამოქვეყნებული არ იყო ბაჩანა ბრეგვაძის უაღრესად მნიშვნელოვანი, ბევრ რამეზე შუქის მომფენი ნაშრომი „პლატონი და რუსთაველი“, თორემ დიალოგის მონაწილენი მას გვერდს არ აუვლიდნენ. მე ამ ფასდაუდებელი გამოკვლევის მხოლოდ დასკვნით, რამდენიმე შემაჯამებელ სტრიქონს მოვიხმობ: „უკვდავი პოემის ორიოდ სტრიქონში, როგორც უნატიფეს ნიჟარაში, პლატონური სიბრძნისმეტყველების ბოხოქარი ზღვა ხმანებს და აზრის მფრთონავი ტალღების შორეული გუგუნი ჩაგვესმის ყურში. ფორმის ზღვრულად შეკუმშულ სივინროვეში, სულიერების ამ პანანინა ატომში, დიდოსტატური პოეტური ხელოვნების წყალობით, კოლოსალური ინტელექტუალური ენერგიაა მოქცეული.“

ანტიკური სულის ენერგია, ქართულად ტრანსფორმირებული ჩვენი პოეტური გენიის მიერ“ (ბაჩანა ბრეგვაძე, დრო და მარადისობა, I, ნეკერი, 2006, გვ. 455-456).

მარინე რევიშვილის მიმართ, დიდი მადლობის გარდა, არაფერი გვეთქმის. ფრიად სასურველი იქნება, თუ იგი დავით წერედიანს კიდევ ერთ საუბარზე დაითანხმებს, დიალოგზე, რომელშიც მოპასუხე „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ სიმალეებსა და სიღრმეებზე იტყვის თავის აზრს. მაშინ კი, დარწმუნებული უნდა ვიყოთ, ლიტერატურის მოყვარულთა წინაშე ახალი, ფართო პორიზონტები გადაიშლება და კიდევ უფრო მიმზიდველი, გრანდიოზული სურათი დაიხატება.

კრებულში ერთი საუკეთესოთაგანია ესე „გურამიშვილის პორტრეტი სამი სახელის ფონზე“, რომელზედაც ნაწილობრივ გამოვთქვი ჩემი აზრი დავით გურამიშვილის დაბადების 300 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო სესიაზე (21.12.2005).

არასოდეს გამხდარა საკამათო — უპირველესი სახელი ქართულ პოეზიაში რუსთაველია და თავიდან სწორედ რუსთაველის ლექსის ელვარე შუქზეა განჭვრეტილი დავით გურამიშვილის კოლოსალური ფიგურა. მიუხედავად დიდი წინაპრისადმი უსაზღვრო ერთგულებისა და მის მძლავრ ფესვებთან სიახლოვისა, გურამიშვილმა პირველმა გაარღვია რუსთაველის მრავალსაუკუნოვანი, მიმბაძველად მქცეველი, დამთრგუნველი გავლენის სალტე და თვალშემოუნვდენელი გარესამყაროს, „ორგემაგე სანუთროს“ თანამდევნი სატიკვარის, ათასგზის ნათქვამი და მანც ამოუნურავი სათქმელისადმი თვისობრივად ახალი, ბუნებრივობით გამორჩეული მიდგომა გამოავლინა.

ხანგრძლივი, ანონილ-დანონილი განსჯის ნაყოფია თამამი, ერთი შეხედვით პარადოქსად მოსაჩვენებელი თვალსაზრისი, რასაც დავით წერედიანი გენიალურ შემოქმედთა, გარკვეული კუთხით, შეპირისპირების შედეგად გვთავაზობს; ყოველ დებულებას მყარი საფუძველი აქვს, ჰაერში არაფერია გამოკიდული:

„დავით გურამიშვილი ძირითადი ნიშნებით რუსთაველის სკოლას მიეკუთვნება, მაგრამ თითქმის ყველა ეს ნიშანი გარეგნულია, შინაგანად იგი, თავისი მიდრეკილებებითა და პოეტური ბუნებით, რუსთაველის ლამის ანტიპოდად გვევლინება და ნიშანდობლივია, რომ ყველაზე სრულად ეს სწორედ რუსთაველურ სტროფშია გამჟღავნებული.

მათი პოეტური სამყარო ორი სიტყვით რომ დახასიათდეს, პირობითად შეიძლება ასე ითქვას – რუსთაველი ჰიპერბოლაა, გურამიშვილი ჰიპერბოლის პირუკუ მოვლენა, ლიტოტესი... რუსთაველის ტონი გამუდმებით ანეულია, გურამიშვილი თავს ტონის ანევის უფლებას მხოლოდ რელიგიურ საგალობლებში აძლევს, ისიც ხელმომჭირნე, მკვრივი, მინიერი სიტყვებით. რუსთაველს საგმირო და მითოლოგიზებული სამყარო ხიბლავს, გურამიშვილი სწორედ მაგის მიმართ არის ყველაზე გულგრილი. რუსთაველის სახეობრივი სისტემა მთლიანად ტრადიციის კუთვნილებაა, გურამიშვილი ცდილობს მხოლოდ საკუთარი ინვენტარით ისარგებლოს, გუთნით, ფარცხით, ბართა და ნიჩბით, კევერით, არნადით...

გარანდულ სტრიქონს გამოჩორკნილი ურჩევნია, რაც მორღვეულ სტრიქონს სრულებითაც არ ნიშნავს, რიტმულად ისიც მყარია, მოქნილი და მოძრავი, გარანდულზე ნაკლებ ოსტატობას არ მოითხოვს, ხოლო პოეტური ალლო, შესაძლოა, მეტიც კი სჭირდებოდეს, ტრადიცია ბევრში არაფერში წაგადგება“ (გვ. 31).

წერილში მარჯვედაა მოტანილი ორიოდ მეტყველი მაგალითი იმისა, „კლიშედ ქცეულ მოტივებს“ (ასეთია ძველისძველი ალეგორია სიკვდილისა, სადაც ცელაღესილი ჩონჩხის ალაგს მისი ორეული, „მჭლე კაცი“ იჭერს) როგორ უდგამს სულს დავით გურამიშვილი – აბიზინებული ბალახით გადამწვანებული მინდვრის შეგრძნება, „რაკურსის ოდნავი გადანაცვლება“ რა სასწაულს ახდენს მის ხელში და ისიც თვალნათლივ არის ნაჩვენები, რომ ეს განსაცვიფრებელი გარდასახვა უმაღლეს პოეზიასთან ნაზიარები „ყოფითობით, სიტყვის უბრალოებით“ არის მიღწეული. აქაც და სხვაგანაც საცნაურია დავით წერედიანის ერთი იშვიათი უნარი – ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებაზე დაკვირვებისას მთავარი ტენდენციების, თვისებების, გარკვეულ კანონზომიერებათა შემჩნევა, გამოცალკეება და თავმოყრა, დაჯგუფება, განზოგადებული სახით წარმოდგენა.

ჩემთვის მოულოდნელი არ ყოფილა, რომ ფრანსუა ვიიონის პოეზიის უბადლოდ მთარგმნელმა ღვთიური მადლით ცხებული „თეოლოგიის მაგისტრი“ მისგან დროით საკმაოდ დაშორებულ, მაგრამ მასავით სვეგამწარებულ, მსოფლჭკვრეტითა და სულიერად ახლობელს, „დავითიანის“ შემქმნელს დაუკავშირა.

შეკუმშულად, მაგრამ დიდი სიცხადითაა გახსენებული მათი მძიმე, ხიფათიანი ცხოვრების ცალკეული ეპიზოდები და დაუფერებელი სულაც არ გვეჩვენება დავით წერედიანის ვარაუდი: „...პოეტურ მონაცემთა ნათესაობა, შესაძლოა, ხასიათთა ერთგვარ ნათესაობასაც გულისხმობდეს, გურამიშვილის ღვთისმოსაობა ძალიან დამაბრკოლებლადაც არ გამოიყურება მაგ საქმეში. რელიგიის საკითხებზე ვიიონსაც ბევრი აქვს ნაფიქრი და მლოცველის პოზა არც მისთვის არ არის უცხო“ (გვ. 34).

ესეს ავტორი საგანგებოდ არ ეძებს პარალელებს, წინა პლანზე მხოლოდ ის გამოაქვს, რისი შემჩნევაც თვით მკითხველს არ გაუჭირდება. ეს ღიად, გაცხადებულად არის ნათქვამი, „მსგავებათა ჩამოთვლას აქ არ შევუდგები, აღვნიშნავ მხოლოდ იმას, მათ სტრიქონში ყველაზე ადვილად დასანახი რაც არის — კვიმატი ენა და თვალი, თვითირონია, ყოფაში ჩაურევლობა, ლირიკად შემოტრიალებული ტრაგიკომიზმი“ (იქვე).

საერთო მოტივების ძიება თვითმიზნად არ უნდა გავიხადოთ, მაგრამ ვფიქრობ, უთუოდ ანგარიშგასანევია გიორგი ლეონიძის მოსაზრება, რაც მან კარგა ხნის წინ, დავით გურამიშვილზე დაწერილ ნარკვევში გამოთქვა:

„...გურამიშვილის კაცისა და სიკვდილის „ცილობამ“ შეიძლება სახელგანთქმულ ფრანგ პოეტ ფრანსუა ვიიონის (დაიბ. 1431 წ.) „ანდერძებსა“ და „ბალადებთან“ მიგვიყვანოს. ანდერძები ხომ მბრძანებელი ჟანრი იყო საფრანგეთის მე-15 საუკუნეში. პოეზიისა.

ვიიონისა და გურამიშვილის ანდერძებს შორის ერთგვარი ნათესაობა არსებობს, როგორც დიდაქტიკური და სატირული, ისე საერთო ტონით. სიკვდილის თემა ორივე პოეტს აღიზიანებს, ორივენი ირონიული ტონით ელაპარაკებიან სიკვდილს, ორივეს შესანიშნავად ჰყავს დახატული.

ეს უკვე „ახალი ადამიანის“ თამამი ტონია“ (ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტომი II, (XII-XIII ს.ს.), თბილისი, 1966, გვ.580).

აქ დაბეჯითებით არის ნათქვამი მსგავსებაზე, თუმცა იმხანად მკვლევარმა შესაძარბელი ადგილების მოტანა, პარალელებზე ზუსტი მითითება საჭიროდ არ ჩათვალა. ის კი არ დარჩენია ალუნიშნავი, რომ გურამიშვილმა შუასაუკუნეობრივი მისტიკებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი დიალოგური პოემა შექმნა. ისე კი, გიორგი ლეონიძისეულ მინიშნებათა უგულბელყოფა არ არის სწორი. მასალა იმდენი და ისე მიმზიდველია, გულმოდგინე გარჯის მერე დიდებული წიგნი გამოვიდოდა, ხოლო ყველაზე უკეთ ამის გაკეთებას ისევ და ისევ ვიიონის მთარგმნელი შესძლებდა.

ქართულ პოეზიაში ერთმანეთის გვერდიგვერდ ისე ხშირად არავის ახსენებენ, როგორც გურამიშვილსა და ვაჟა-ფშაველას და შემთხვევითი სულაც არ არის, რომ ესეს ბოლო, მესამე ნაკვეთს ეპიგრაფად გურამიშვილის ლანდის წინ თავმოდრეკილი ვაჟას გულიდან ამოთქმული სტრიქონი უძღვის - „შენ ჩემო წინამორბედო...“

ვაჟა-ფშაველას არავისგან ესწავლებოდა, თუ ვინ იყო მისი სისხლისმიერი წინაპარი და გურამიშვილთან ერთად რუსთაველის აჩრდილსაც ტყუილად როდი მოუხმობს („მიშველეთ შენ და მოთამა, მგოსნობა გამიძრახაო...“).

საპირისპირო არგუმენტების ძებნას არ შევუდგები, თუმცა ცოტათი გადამეტებული მეჩვენება ასეთი განცხადება: „ვაჟა-ფშაველას პოეზიას გურამიშვილის გავლენის არანაირი კვალი არ ატყვია, ყოველ შემთხვევაში, თვალდათვალ ნამდვილად არ ჩანს“.

მკვლევარს აქვს საფუძველი, განაზოგადოს შემდეგი დაკვირვება: „ვაჟა დისტანციურია, გურამიშვილი, პირიქით, დისტანციას აქრობს, სრული უშუალოდ გვხიბლავს, ინტიმურობით“. თუმცა აქვე შეგვიძლია იმის თქმა, რომ ვაჟას სატრფიალო ლირიკიდან შეგვიძლია გავიხსენოთ არაერთი მშვენიერი ლექსი („რამ გაგაჩინა, ქალაო“, „თუ მამკლავ, ისევ შენ მამკლავ“, „ქალს“, „სამეფო სიმღერა“, „სიყვარული“ და სხვები), რომელთაც უშუალოდ და ინტიმურობა არ აკლია.

ამის გვერდით გამოთქმულია სრულიად უეჭველი ჭეშმარიტება რითმისადმი ორივე პოეტის მიმართებაზე, რასაც ასეთივე სწორი მსჯელობა მოსდევს: „რითმისადმი დამოკიდებულება არსებითად სიტყვისადმი დამოკიდებულებასაც ასახავს, სიტყვის დაგემოვნება გურამიშვილს უფრო ახასიათებს. ამ მხრივ, ქართულ პოეზიაში, ვგონებ, ბადალიც არ მოეპოვება, თუ რუსთაველს არ ჩავთვლით“ (გვ.40).

ასევე დამაჯერებელია მომდევნო სტრიქონები, სადაც თავიდან ნათქვამია, „...რამდენი და რა სახის განსხვავებაც არ უნდა აღმოვაჩინოთ ვაჟასა და გურამიშვილის პოეტიკაში, შინაგანად მაინც ვგრძნობთ, რომ საფანელი ერთია. ორივენი სრულიად განკერძოებულად დგანან ქართული პოეზიის ისტორიაში...“ შემდგომ განკერძოებულობის მიზეზები სწორად არის დასახელებული, ოღონდ ერთობ კატეგორიულია, მთლად სარწმუნოდ არ მეჩვენება იმის თქმა, რომ ვაჟასა და გურამიშვილს „უშუალო გამგრძელებლები არ ჰყოლიათ“...

გავიხსენოთ, ერთ საპროგრამო ლექსში სიმონ ჩიქოვანი როგორ თამამად, დეკლარაციული ტონით აცხადებდა, „გურამიშვილის და ვაჟას ფერი, მათი მომდევნო მე ვარ მესამე“.

სიმონ ჩიქოვანს უთუოდ აქვს თავისი მრავალფეროვანი, ყველასგან განსხვავებული პოეტური სამყარო, თუმცა გურამიშვილისა და ვაჟას უშუალო შემკვიდრედ მისი მიჩნევა ნამდვილად გაძნელდება. ამაზე თავს ვერ გამოვიდებ. მასთან დასაპირისპირებლად არ ვამბობ, მაგრამ იგივე არ ითქმის გიორგი ლეონიძეზე, ვინც მთელი თავისი ცხოვრებითა და შემოქმედებით ცხადყო (საამისოდ არაერთი ლექსის დამონება შეიძლება), რომ სისხლხორცულად იყო დაკავშირებული დავით გურამიშვილისა და ვაჟა-ფშაველას წიაღთან, პოეტურ სტიქიასთან; მრავალი ანთებული სტრიქონი უძღვნა მათ ცალკ-ცალკე და ერთად, მათსავით ხალხური პოეზიის მაცოცხლებელი ძირებიდან ამოზრდილი, ტყუილად როდი მიმართავდა ძვირფას აჩრდილებს ესოდენ გულმდულარედ, სასოებით:

მეტკობი, გურამიშვილო,  
გენდობი ვაჟას ჩონგურო,  
გთხოვთ, წინაპრებო, მიშველოთ,  
სათქმელი გამილომგულოთ.

ხელუკრთობელი როდი ვარ,  
იტყვა მაქვს გამოკვანძილი,  
თქვენს ნაგზაურზე მოვდივარ,

დიდი გქონიათ მანძილი...

შეუძლებელია დაგაეჭვოს ბოლო ნაკვეთის დასკვნითმა სტრიქონებმა, სადაც დავით ნერედიანი ვაჟა-ფშაველას ყველაზე სანუკვარ, გულში დაფარულ ფიქრებს გადმოგვიმლის:

„თვითონ მას, როგორც მოსალოდნელია, გურამიშვილი თავის წინამორბედად, უწინარეს ყოვლისა, იმის გამო ესახებოდა, რომ იგი პირველი იყო, ვინც ეროვნული სატკივარი შემოქმედების ქვაკუთხედად დადო. მაგრამ არის კიდევ მეორე რამ, რასაც ვაჟა ხმამაღლა არასოდეს იტყოდა, ქართული პოეზიის ეროვნული სული, მაგ სიტყვის ძალიან კონკრეტული მნიშვნელობით, ყველაზე მკაფიოდ ამ ორ შემოქმედშია გაცხადებული“ (გვ. 40-41).

დავით გურამიშვილის პოეტური მემკვიდრეობის მომავალმა გამომცემლებმა უსათუოდ უნდა გაითვალისწინონ ამ საუცხოო ესეს პრინციპული ხასიათის მინაწერი, რომელშიც ცხადად არის ნაჩვენები, თუ როგორ დაამახინჯა მთელი წიგნის არქიტექტონიკა ეპილოგის („წიგნის გამლექსავის სახელისა და გვარის გამოცხადება“) პროლოგად გადატანამ, რაც ადრე პოეტის ჭარბი რელიგიურობის მიჩქმალვის საბაბით გაკეთდა. აჯობებს, რაც შეიძლება მალე აღდგეს „დავითიანის“ ავტორისეული, ანდერძივით წმინდა სახე.

ოცდაათი წელიწადია, აკაკი წერეთლის პოეტურ ხელოვნებას საგანგებოდ ვაკვირდები და არ შემიძლია დაბეჯითებით ვთქვა — ყველაფერს სრულყოფილად, ბოლომდე ჩავწვდი. აკაკის პოეზია ბავშვობიდანვე იმკვიდრებს ადგილს ჩვენს ცნობიერებაში, მაგრამ მის სიღრმესა და სიღიადეს მოგვიანებით ვიგებთ. დავით ნერედიანს ძირფესვიანად აქვს შეთვისებული, გაშინაგებული ყველა ჩვენთაგანისათვის ესოდენ მშობლიური სამყარო „საქართველოს უგვირგვინო მეფისა“, რისი თვალნათლივი დასტურიც არის მცირე, მაგრამ მრავლისმეტყველი წერილი „ცოტა რამ აკაკის ლირიკაზე“.

თავიდანვეა გაცხადებული ღვთიური მაღლი „ციცინათელასა“ და „სულიკოს“ ავტორისა, ვინც უჩვეულო სილაღე და სისადავე შესძინა რომანტიკოსთა ხელში რამდენადმე გატლანქებულ, დამძიმებულ ქართულ ლექსს. სავსებით სამართლიანია თვალსაზრისი, რომ შედეგად არ უნდა ვაცხადებდეთ ნაწარმოებს, რომელმაც თავის დროზე თუნდ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, მაგრამ ამჯერად „უშუალო შემოქმედებას ვეღარ ახდენს ან, უკეთეს შემთხვევაში, საჭირო ძალით ვეღარ ახდენს“. მწერლის შემოქმედებაში, ცხადია, ის არის არსებითი და ფასეული, რამაც დროს გაუძლო, პირველქმნილი მომხიბლაობა და იდუმალება შეინარჩუნა. საერთოდაც, „ცოცხალი რჩება ის, რაც განუმეორებელია“.

მზესავით, დღესავით ნათელ ჭეშმარიტებას წვრილად ჩამოთვლილი არგუმენტები და თავის მომბაზრებელი მტკიცებანი არ ესაჭიროება, უფრო ასეთი სასაუბრო, ძალდაუტანებელი ტონი შეფერის:

„აკაკი ბედისა და მუხის ნებიერი იყო. თავისი ხმა, თავისი პოეტიკა იპოვა იმთავითვე, თითქმის სრულიად ყმანვილმა, ხმა და პოეტიკა, იმ დროისათვის სავსებით ახალი და მოულოდნელი. შთაბეჭდილება რჩება, სხვათა გავლენების შეგირდული ხანა სულაც არ გაუვლია“ (გვ. 45).

აკაკი წერეთლის განუხრელი პირდაპირობის, შეუპოვრობის, აღზევებულ ავტორიტეტებთან არდარიდების ანუ მისი ხასიათის ღრმა ცოდნას ავლენს დავით ნერედიანი, როდესაც ასევე პირდაპირ წერს: „ერთადერთი პოეტი, საქართველოშიც და, როგორც ჩანს, დედამიწის ზურგზეც, ვისთანაც არაფერი ჰქონდა სადავო და უყოყმანოდ აღიარებდა, იყო შოთა რუსთაველი. სხვებთან, ძველებთანაც და ახლებთანაც, თავისი ანგარიშები ჰქონდა და ამ ანგარიშს დაუღალავად ასწორებდა. ზოგჯერ ეჭვიც გამოთქმულა, რომ ამას წინასწარ გამიზნული „ავციობით“ სწადიოდა, მაგრამ ეს ნაკლებ დამაჯერებელია. ვფიქრობ, იგი გულწრფელი იყო ქების დროსაც და ძაგების დროსაც. რუსთაველი რომ რუსთაველია, ისიც კი გულწრფელად რომ არ ჰყვარებოდა, უთუოდ არც მის სახელს და ავტორიტეტს დაერიდებოდა“ (გვ. 46).

ოფიციალისა და ხელისუფლების მორჩილი კრიტიკოსების მიერ წლობით დაკანონებულ შეხედულებას უპირისპირდება ახალი და აკაკის ბუნებიდან გამომდინარე თვალსაზრისი, რაც არავითარ ეჭვს არ უნდა იწვევდეს: „მისი სწრაფვა სისადავისა და გამჭვირვალობისკენ მისი სულის და გულის, მისი გემოვნების გამოვლინება იყო და არა თერგდალეულთა დემოკრატიზმის გამოხატულება“ (გვ. 47).

ხალხურ მეტყველებასთან, ხალხურ პოეზიასთან აკაკის უმჭიდროეს კავშირზე ბევრი დაწერილა, მაგრამ დავით ნერედიანი სრულიად მართალია, როცა ფიქრობს, რომ აქ ბევრი რამ შესასწავლი და დასადგენია. მართალია ისიც, რომ გარდა რამდენიმე საგანგებო შემთხვევისა, „აკაკის ლექსსა და ხალხურ ლექსს შორის დიდი ინტონაციური განსხვავებაა...“ დაკვირვებულ



თვალს ნამდვილად არ გაუჭირდება მათი ერთმანეთისგან გამიჯვნა, განცალკევება. საბოლოოდ, ეს მართებული აზრი მოქნილ, შეკუმშულ ფორმულად არის მოწოდებული: „აკაკისთვის ხალხურს მიახლოებული ლექსი მისი ძირითადი მეტყველებაა, სრულიად ინდივიდუალური და არა გათამაშებული“ (გვ. 49).

ძალზე საინტერესოა დაკვირვება ცნობილ ხალხურ ლექსზე „ხომალდში ჩავჯექ, ზღვას გავვლ“, რომლისთვისაც აკაკის სამი იმდენი დაუმატებია. თვით აკაკი წერდა, რომ მას ხელთ ჰქონდა „ია კარგარეთელის შეგროვილი საზეპიროები“. დავით წერედიანი აღნიშნავს, „აქ ხალხური მხოლოდ პირველი ექვსი სტრიქონია, დანარჩენი კი, ოცამდე სტრიქონი, მთლიანად აკაკის კალამს ეკუთვნის“ (გვ. 49). მაინც მგონია, ხალხური ოდნავ მეტი, რვა სტრიქონია და თანაც მხოლოდ ამ სახით ახდენს მთლიანობის შთაბეჭდილებას:

ხომალდში ჩავჯექ, ზღვას გავვლ,  
ფრანგის ქვეყნები ვნახეო,  
სულ დავიარე ხმელეთი,  
ვერ ვნახე შენი სახეო;  
ანთებულ სანთელს გამსგავსე  
ცისკრის ლოცვაზე ვნახეო,  
ხელში გეჭირა ყმანვილი,  
ფარსაგ ვერ დაგინახეო.

ეს ლექსი, ვარიანტებთან შეჯერებული, ასე, მინარევის გარეშეა დაბეჭდილი „ქართული ხალხური პოეზიის მეექვსე ტომში (1978), რომლის რედაქტორი ელენე ვირსალაძე იყო. დავით წერედიანმა შეუმცდარი ალლოთი ამოიცნო კეთილი განზრახვით განხორციელებული აკაკისეული მისტიფიკაცია. ექვსივე დამატებულ სტროფში (დანელებული სტრიქონით — „შენს ლოყას ვარდი ჰყვავდა...“ დამთავრებული — „მაგრეთსა, შენ რომ გხლებია“) საცნაურია „ნათელას“ ავტორის ხელწერა.

ხალხური ლექსის მოშინაურება, გათავისება, გადახარშვა, აკაკის მსგავსად, ხელენიფებოდა ვაჟა-ფშაველას (წინამდებარე წერილში გამოთქმულია ვარაუდი, რომ ვაჟას პოეტური მეტყველება აკაკისაზე უფრო უახლოვდება ხალხურს). ხალხურ ტაეპებზე საკუთარი სტრიქონების, ნამღერის ბუნებრივად გადაბმის ოსტატი იყო გიორგი ლეონიძე (საამისოდ „ციცარის“ გახსენებაც კმარა), მაგრამ იგი ამას, აკაკის დარად, არ ნიღბავდა, დაუფარავად აკეთებდა.

არსებითი მნიშვნელობა აქვს დავით წერედიანის შემდეგ დაკვირვებასაც: „აკაკისთან გაქრა გარდამავალი, ნიუანსური ფერები, ასე უხვად რომ არის ბარათაშვილთან და დარჩა დაპირისპირება თეთრისა და შავისა, რამაც არა მხოლოდ სისადავეს, არამედ გაუზრალაობასაც გაუხსნა გზა როგორც ფორმით, ასევე შინაარსეულადაც და ამ გზით ატარა მეცხრამეტე საუკუნის მთელი მეორე ნახევრის პოეზია“ (გვ.50).

აქ არაფერია სადავო, მაგრამ „დაპირისპირება თეთრისა და შავისა“, მკვეთრად გამიჯნული ორი ფერის ამარად დარჩენა იმანაც განაპირობა, რომ აკაკის პოეზიას თავიდან ბოლომდე მსჭვალავს კონტრასტის უძველესი და ბევრ რამეში გამოსადეგი ხერხი. გარდა ამისა, თავისი დაბეჩავებული, ბოროტი ძალის ტყვეობიდან დასახსნელი სამშობლოს პატრონს, მთავარი სათქმელი ხშირად შიშვლად, პოეტური სამკაულების გარეშე უნდა ეთქვა. ეს აზრი უფრო მარჯვედ, ხატოვნად აქვს გამოთქმული თვით დავით წერედიანს, ვისაც ასე ხიბლავს აკაკის ლექსის მელოდია, კარგად იცის, რომ იგი „მხოლოდ ტკბილ ხმათათვის გამოგზავნა ქვეყნად ცამა“, მაგრამ იქვე დასძენს — „მისი მრწამსი კი ამგვარი ფუფუნების ნებას არ აძლევდა“. სწორედ ეს მრწამსი იყო მიზეზი, რომ თავის ზოგიერთ შედეგშიც შედარებით ტლანქ, პუბლიცისტური უღერადობის სტროფებს ურთავდა.

დიდად საყურადღებო, მეტად ფასეულია წინამდებარე წერილის ის ადგილები, სადაც რელიეფურადაა წარმოჩენილი აკაკისთან ქართული ლექსის თვისობრივად განმარტებელის, გალაკტიონ ტაბიძის დამოკიდებულება. საგულისხმოა, რომ „არტისტული ყვაილების“ ავტორი, ქართულ პოეზიაში სრულიად ახალი გზების გამკვალავი, მთელი ცხოვრების მანძილზე ეთაყვანებოდა აკაკის და ეს შემთხვევითი არ გახლდათ, რაშიც დავით წერედიანის გამჭოლი და, ამავე დროს, გამჭვირვალე მინიშნებაც გვარწმუნებს: „...გალაკტიონმა თვითონ ყველაზე უკეთ იცოდა, რამდენი რამით იყო მისგან დავალებული, თუნდაც ინტონაციურად რამდენი რამ ჰქონდა მისგან შესისხლხორცებული. ზოგჯერ ის, რაც წმინდად გალაკტიონისეული გვეგონია და დღევანდელი პოეტის ლექსში ყურს გვჭრის მეტისმეტი „გალაკტიონიზმით“, სწინამდვილეში

აკაკის კუთვნილება. ნიმუშად მოჰყავთ ხოლმე „ოცნებაო, ჩემო ძველო“, და „სამეფოო ძველისძველო“, მაგრამ ამგვარი პარალელები ბევრად მეტია, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს, რადგან გალაკტიონთან სხვაგვარად არის ორკესტრირებული, აკი ინტონაცია გალაკტიონის ლექსის მთავარი ქვაკუთხედი“ (გვ. 56).

აქვე ზოგადად მინდა ვთქვა ერთ, თითქოსდა უმნიშვნელო მოვლენაზე, ლექსის მუსიკას უშუალოდ რომ უკავშირდება. ის, რაც სხვა პოეტთა შემოქმედებაში ტექნიკურ ნუნად, ჩავარდნად აღიქმება (არათანაბარი, მაგალითად, ორი და სამმარცვლოვანი სიტყვების ერთმანეთთან გართმვა), აკაკისა და გალაკტიონის ლექსს ოდნავადაც არ აფერხებს, არავითარ დაბრკოლებას არ უქმნის და, ეჭვი არ უნდა გვეპარებოდეს, ასეთ შემთხვევათა დროს, მათი სტრიქონების ლალ, ტალღისებურ მდინარებას მათივე სულიდან დაძრული მუსიკა, ჰარმონიის თანდაყოლილი გრძნობა, ეგზომ იშვიათი ნიჭი ანეხრიგებს. ეს ცალკე წერილის თემაა და ამჯერად საილუსტრაციო მასალის მოხმობას მოვერიდები.

აქ უკვე თანდათან, ბუნებრივად მივადექით შემდგომ მიჯნას, რომლის მიღმა სულ სხვა სიმალეები, სხვაგვარად შეფერილი ჰორიზონტები იხსნება. ვინ არ იცის, რამოდენა სახელია მეოცე საუკუნის, ყველა დროის ქართულ პოეზიაში გალაკტიონ ტაბიძე და იშვიათად ნამიკითხავს მისი მშფოთვარე, „ვარსკვლავებზე უფრცესი სულის“ მოძრაობის გადმომცემი ისეთი მოხდენილი პორტრეტი (სათაურადაც ზედგამოჭრილია ვერლენის სტრიქონი „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“), დავით წერეთლიანმა რომ შექმნა. დარწმუნებული ვარ – მისი არაერთი დაკვირვება და დებულება გალაკტიონის მომავალ მკვლევარებს სახელმძღვანელოდ გამოადგებათ.

თავიდანვეა გაცხადებული ის აუნერელი, მათრობელა ლტოლვა, რაც უწვევრულ ჭაბუკს აღეძრა სიტვის ჯადოქრისადმი და დღემდე არ განელებულა. პირველსავე აბზაცებში მჟღავნდება წმინდა აჩრდილის წინაშე წარმოთქმული აღსარება თუ განდობა, მოწინებით, სინრფელით აღსავსე:

„გალაკტიონის ლექსის იდუმალი მუსიკა — პირველი და ალბათ ყველაზე დიდი ესთეტიკური სიხარული, რომელიც კი ოდესმე ლირიკისგან მიმიღია. ჯერ კიდევ ყმანვილისეული განცდა – ეჭვების ქურაშიც, ჯანყის ქურაშიც გამოტარებული – ამიტომაც ჩემთვის მით უფრო ფასეული, უკვე წარუვალა.

საიდან იბადება ეს მუსიკა, ეს უჩვეულო ხმოვანება? რა აჩენს ამ უცნაურ რხევებსა და მიმოქცევებს? ალიტერაციები? ბგერათა შეთანხმება? ვჩხრეკთ, ვითვლით, ვანგარიშობთ, მაგრამ შედეგი არადამარწმუნებელია. კარგმა ალიტერაციამ, ბგერათა კარგმა შეთანხმებამ შეიძლება ჟღერადი სტრიქონი დაბადოს. მაგრამ ჟღერადი სტრიქონი, ეგ ადვილია, მსგავსი მუსიკა ამით არ მიიღწევა“ (გვ.58).

მუსიკათმცოდნეები, ლიტერატორები ხშირად იმონებენ რობერტ შუმანის ხატოვან გამონათქვამს, რომელიც ასე ესადაგება გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკის უმთავრეს ნიშანსა თუ ლირსებას: „მუსიკა ის ობოლია, რომლის დედ-მამასაც ვერავინ ასახელებს. ამდენად, შესაძლოა, მთელი მისი მომხიბლაობა და სილამაზე მისივე წარმომავლობის იდუმალეებაშია ჩამარხული“.

სწორედ ამ იდუმალეების თანმიმდევრულ წვდომას ეძღვნება ხსენებული ესე; დავით წერეთლიანი თანდათან, ნაბიჯ-ნაბიჯ ავიწროებს შესაძლებლის არეს, რათა მოუხელთებელს როგორმე თვალი ჰკიდოს, მიაყურადოს, მოხერხდება, აუხსნელის ახსნას მიუახლოვდეს, მაგრამ გზადაგზა გვაფრთხილებს, რომ გალაკტიონის ლექსში გაცხადებული სასწაულის ბოლომდე წვდომა გონების ძალისხმევას აღემატება.

ყოველმხრივ გამართლებული, შეუმცდარია გალაკტიონის ლირიკის მჭიდროდ დაკავშირება ვერლენის ფენომენთან, ლექსის წერის იმ პრინციპთან, დიდ ფრანგ სიმბოლისტს ერთადერთ ამოსავალად რომ ესახებოდა. მშვენიერი და დამაჯერებელია მაძიებელი ფიქრის მდინარება ეჭვებისა და წინააღმდეგობათა ძნელ გზაზე, რათა მთავარი გამოიკვეთოს, მკრთალად მაინც გამოჩნდეს ფარული ნიალი, რომლის არსებობაც პოეტის სტრიქონთა უჩვეულო, მანამდე განუცდელ მიმოხრას განაპირობებს. მცირე მონაკვეთებად მოხაზული და დასრულებული პლასტები ამ ძნელად დასაძლევ მიზნის მიღწევას ემსახურება. დავაკვირდეთ, რამდენად პირუთვნელი, ფრთხილი და წინდახედულია მკვლევარი აზრის გამოთქმისას:

„გვეუბნებიან, რომ ეს სულის მუსიკაა, და მართლაც ასეა. მაგრამ რაღაცას ხომ ემყარება, მატერიალურად გამოხატულს, უფრო ხელშესახებს. ფორმის სრულყოფილებასო, გვეტყვიან. დიან, ეგეც სიმართლეა, გალაკტიონის ფორმაც ხშირად უზადოა. მაგრამ რამდენჯერ შევხვედრივართ სრულყოფილ ფორმას, რომელიც არ გვიზიდავს, ანდა გვიზიდავს და სულ სხვა ემოციები მოაქვს, არა ამგვარი შინაგანი მუსიკა. ამ საიდუმლოს ახსნა ალბათ შეუძლებელია

თითოეულ კონკრეტულ შემთხვევაში მით უფრო. შესაძლებელია მხოლოდ მიახლოება, ზოგიერთი ორიენტირის მონიშვნა, ფიქრი, ვარაუდი...“ (გვ. 59).

აქვე სწორად არის ნათქვამი, რომ ლიტერატურის თეორია ზედმეტ ყურადღებას აქცევს ლექსის გარეგნულ სამკაულებს, მაგალითად, ალიტერაციას, რაც „სულის მუსიკაზე“ ვერ ახდენს სასურველ, კეთილმყოფელ გავლენას. არ უნდა იყოს საკამათო — ხაზგასმული, „სააშკარაოზე გამოტანილი ალიტერაცია ხშირ შემთხვევაში, იქნებ უმეტეს შემთხვევაშიც კი, შინაგანი მუსიკისათვის ხელისშემშლელი მექანიკური ხმაურია. შინაგან მუსიკას ამ სამშვენივლებზე უფრო, აზრობრივ-ინტონაციური გრადაციები ქმნიან“ (გვ. 60).

აქ ძალზე დროულად და მარჯვედ არის შემოტანილი ვერლენის ერთი სტრიქონი — „შემთვრალი სიზუსტე“ — ლექსის მუსიკის მისაღწევად ესოდენ აუცილებელი პირობა. ვერლენისეული შესიტყვება გალაკტიონის ლირიკის არაერთ საიდუმლოს ფენს ნათელს, მისი პოეტის ერთგვარ გასაღებადაც შეიძლება გამოგვადგეს. სწორედ მან მისცა ბიძგი დავით წერეთლის, სხვებისგან გამორჩეულად შეეხედა გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკისთვის, განეჭვრიტა „სიტყვის ალქიმიის“ მისეული სათავე: „განზრახისი, ოდნავი არასიზუსტე სიტყვას ახალი ნახნაგით შემოაბრუნებს ხოლმე, სათქმელს ბურუსით მოსავს და უამრავ ასოციაციას აღძრავს. ოღონდ ამ ასოციაციათა საჭირო მხრისკენ წარმართვას უღრმესი ინტუიტიური წვდომა სჭირდება, ეს ხერხი ყველას არ არგია. გალაკტიონიდან შესაბამისი მაგალითების მოყვანა იმას ნიშნავს, მისი თითქმის ყველა შედეგრი გადმოწერო“ (იქვე, გვ. 60).

ძნელია, არ დაეთანხმო დავით წერეთლის, რომ ეპოსი არ იყო გალაკტიონ ტაბიძის სტიქია და ჯობდა, ბოლო წლების დიდძალი ენერგია, რაც „მშვიდობის წიგნის“ დაწერას შეაღია, ლირიკას მოხმარებოდა. ჩვენში, ცხადია, არსებობს სანინაალმდეგო აზრიც, მაგრამ მისი ჭეშმარიტება ნაკლებ სარწმუნოა; შიშველ ემოციებზე დაფუძნებული არაპროფესიონალთა დაჟინება ნამდვილ სურათს ვერ შეცვლის.

მინდა მოვიტანო ერთი მაგალითი იმისა, რამდენად ზუსტი და უშუალოა ამ ესეს ავტორი კონკრეტული ანალიზისას. გალაკტიონის ცნობილი შედეგრის სტრიქონებს („ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი, თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები...“) მოსდევს მრავალმხრივ საყურადღებო, უაღრესად დახვეწილი გემოვნების მაჩვენებელი მსჯელობა, რაც თვით პოეტის სულის მოძრაობაზე თვალის გადევნებას გავს, მის იდეალ სამყაროში გვახედებს:

„ყოველთვის მოხიბლული ვიყავი ამ მუსიკით. მერე პირველი დაბეჭდილი ვარიანტი შემხვდა, სადაც „თეთრის“ ადგილას „შავი“ ეწერა და, ჩემდა გასაოცრად, მუსიკა ვეღარ ვიგრძენი. ნუთუ იგი მხოლოდ „თეთრისა“ და „მოვირთვების“ ბგერობრივმა გადაძახილმა გააჩინა? არა, რასაკვირველია. ეს გადაძახილი ამავე დროს შინაგანია. „თეთრი“ და „მოვირთვები“ ჰარმონიული წყვილია, „შავს“ დისჰარმონია შემოაქვს, რაღაც ავის მოლოდინით ყურადღებას ზედმეტად იპყრობს და მუსიკას ახშობს. ზოგჯერ დისჰარმონიული წყვილიც შეიძლება ჰარმონიის შემადგენელ ნაწილად იქცეს, მაგრამ აქ ასე არ ხდება. ამ ჩასწორების ემოციურმა სიზუსტემ, მახსოვს, ძალიან გამაკვირვა, ალბათ მეგონა, მუსიკა მხოლოდ სპონტანურად იბადებოდა და გალაკტიონი ცოტა სხვა „თვალთ დამანახვა“.

დავით წერეთლისა, ლექსის ჩინებულმა ოსტატმა კარგად იცის, რომ მუსიკა სტრიქონში შეფარული უნდა იყოს, ყურსა და თვალში არ უნდა გეჩრებოდეს, ისე უნდა გიტკობდეს სმენას. ეს შეხედულება მყარ დასაყრდენს პოულობს გალაკტიონ ტაბიძის საუკეთესო ლექსებში და აქაც არაერთგან გამოსჭვივის. ყველა მნიშვნელოვანი თვალთახედვის აღწუსხვა და მათზე გამოხმაურება გაგვიძნელებს, მაგრამ რამდენიმეს ამონერა მაინც მოგვიწევს. მაგალითად, ხანგრძლივი და ბეჯითი დაკვირვება სჭირებოდა ასეთი რამის განზოგადებას: „სიტყვის ჟღერადობა, თქმა არ უნდა, ლექსში მუდმივად გასათვალისწინებელია, მაგრამ შინაგანი მუსიკისათვის მთავარი მაინც ის შეგრძნებებია, რომლებსაც სიტყვა თავისი აზრობრივი მნიშვნელობით აღძრავს“ (გვ. 65).

გალაკტიონ ტაბიძის ოსტატობის საიდუმლოს, ვფიქრობ, ყველაზე მეტად უახლოვდება და მისი პოეტური აზროვნების მანერაზე, მწყობრ სისტემაზე საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის შემდეგ აზნაცვი გაშლილი მსჯელობა:

„ოდითგანვე იცოდნენ, რომ სიტყვებს თავ-თავიანთი უჩინარი ემოციური ველი აქვთ, რაღაც მაგნიტური ველისა თუ „აურას“ მსგავსი. სიტყვათმეხამებას სადაც კი ახსენებენ, ძირითადად ეს მოვლენა იგულისხმება. „აურათა“ გადაკვეთა სათქმელს მოულოდნელ თუ მოსალოდნელ ათასგვარ ელფერს აძლევს, ცივსა და თბილს, ალერსიანსა და მსუსხავს, ირონიულსა და პათეტიკურს, და ასე დაუსრულებრივ. და, რალა თქმა უნდა, ჰარმონიულსა და დისჰარმონიულს.

გალაკტიონის უალრესად თავისებური, ყველასგან გამოსარჩევი შინაგანი მუსიკა, როგორც ჩანს, ამ გადაკვეთაზე იბადება“ (იქვე, გვ. 65).

ფუძემდებლური, პრინციპული ხასიათისაა მოსაზრება, რომელსაც დავით წერედიანი ერთ-ერთ ბოლო მონაკვეთში გამოთქვამს. არა მგონია, ამ შეხედულებას მონინალმდევე გამოუჩნდეს:

„გალაკტიონის შედევერულ ლექსებში თუ სიტყვები მაინცდამაინც შიფრებად გვინდა წარმოვიდგინოთ, ისინი მხოლოდ შეგრძნებათა შიფრებია. გალაკტიონის პოეზია დახურულ სისტემებს არ მიეკუთვნება. მე არ ვამბობ, რომ მისი ალქმა ადვილია, მაგრამ იგი არასოდეს პერმეტული არ არის, გახსნილია, ემოციურად ყოველთვის გასაგებია“ (გვ. 69).

ამას მოსდევს თავდაპირველად მონვდილი პარალელი. ტექსტში ისევ ილანდება ვერლენის ნაცნობი ფიგურა, ვისაც „არტისტული ყვავილების“ შემქმნელი „დალუპულ მამად“ იხსენიებდა. სადაო აქაც არაფერია, ყოველ ფრაზას ზუსტი მისამართი აქვს:

„ხშირად ამბობენ,- რომ მას ვერლენის გავლენა ჰქონდა, რაც არასწორი მგონია. გალაკტიონი ვერლენს რუსული თარგმანებით იცნობდა, სადაც სწორედ ის ნერვია დაკარგული, რაც მათ ერთმანეთთან ანათესავებს. ნათესაობა კი ნამდვილად არსებობს, მაგრამ ეს ლიტერატურულ გავლენას ნაკლებად მიენერება. ისინი სულიერი წყობით ჰგავდნენ ერთმანეთს“ (იქვე, 69).

ჩემთვის მოულოდნელი არ ყოფილა, რომ ამგვარი დიდი შთაგონებით დაწერილ ესეს ფინალიც ასეთივე მშვენიერი ექნებოდა (მანამდე გახსენებულია დაბეჩავებული, „თავისივე თავის უმწეო ეპიგონად“ ქცეული ვერლენი) და ზედმეტი არ იქნება, ჭეშმარიტი პოეზიის დამფასებლებს ერთხელ კიდევ მოვაგონოთ იგი:

„გალაკტიონის ცხოვრების შუა წლებმაც საკმაოდ უნაყოფოდ ჩაიარა. მაგრამ ვერლენისაგან განსხვავებით, უფრო გვიან, უკვე სიბერისაკენ, მის დაჯიჯგნილ, გაუდაბურებულ სულში სრულიად ახალი მუსიკალური სიმი შეირხა, რომელიც არავის, მათ შორის არც ძველ გალაკტიონს არ ჰგავდა:

ო, ფიქრებო, მსვლელნო ტაძრად,  
ო, ქცეულნო მტვრად და ნაცრად,  
რად მიჰყვებით ასე მკაცრად  
ჩამავალ მზეს, ჩამავალს...

ყოველგვარი მოიარებისა და მიკიბვ-მოკიბვის გარეშე შემიძლია ვთქვა – დავით წერედიანის თვალთ დახახული, შეფასებული და ლიტერატურულ პორტრეტად შეკრული გრიგოლ ორბელიანი ერთი საუკეთესოთაგანია იმათ შორის, რაც „სადღეგრძელოს“ ავტორზე დღემდე წამიკითხავს. (ზედმეტია იმის აღნიშვნა, რომ ყოველმა ქართველმა ლიტერატორმა განსაკუთრებული მადლიერების გრძნობით უნდა გაიხსენოს განსვენებული აკაკი განერელიას ბრწყინვალე კრიტიკულ-ბიოგრაფიული ნარკვევი).

აქ საჭირო იყო მოხაზვა ეპოქისა, როდესაც პოეტს ფორმითაც და სულისკვეთებითაც ახლებური, თუმცა ჯერ კიდევ გაუნაფავი პირველი ლექსების წერა უხდებოდა, მაგრამ ამკარად გამოიკვეთა, როგორ უპირისპირდებოდა იგი ტრაფარეტის თარგზე აგებული სიტყვიერი სამკაულების ხელოვნურ ნაკადს, სიცოცხლისგან დაცლილ, მომაბეზრებლად გაჭიანურებულ ინერციას. დავით წერედიანმა ზედმინევნიტ ზუსტად აღადგინა ისტორიული ფონი, დახატა მისი წერილის შესაფერი რეალური სურათი:

„გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედებითი გზის დასაწყისი ქართული პოეზიის ყველაზე კრიზისულ ხანას დაემთხვა, როცა ძირითადად აშუღური ჰანგები მძლავრობენ, — არა ოდინდელი მაღალი აღმოსავლეთი, არამედ მხოლოდ ის, რაც აღმოსავლურში ბანალობის ზღვარზეა, — უსაგნო სასიყვარულო ლამენტაციები, ჰიპერბოლიზებული უსახო შედარება-მეტაფორები, რითმების უაზრო და გამაბეზრებელი ტრიალი, მუხამბაზის სტროფიკა და ესთეტიკა. აზრი, იდეა, ცოცხალი განცდა ლექსში იშვიათადლა თუ გაკრთება. გემოვნების რანგში აყვანილი ტოპიზმები ნამდვილს, პიროვნულს, ორიგინალურს ჩანასახშივე ახშობენ“ (გვ. 71).

ვხედავთ, როგორი მოსაწყენი ფონია. ამის მერე ბუნებრივია იმის თქმა, თუ რა კვალი გაავლო ქართული რომანტიზმის ერთ-ერთმა ბურჯმა ჩვენს პოეზიაში, როგორ ჰქონდა გაცნობიერებული საკუთარი შემოქმედებითი მრწამსი, რა ძალისხმევამ განსაზღვრა მისი გამორჩეული როლი და ადგილი. აქ ისევ მოგვინევს ამონერა მოზრდილი ციტატისა, რაც ბევრ რამეს შეგვახსენებს და ათვალსაჩინოებს:

„გრიგოლ ორბელიანი პირველი აღმოჩნდა, ვინც აღარ მოინადინა ძველი გზით სიარული და სცადა, პრინციპულად გამიჯნოდა ტრადიციულ პოეტიკას. მისი ყველაზე ადრეული

ლექსებიდანაც, მიუხედავად იმისა, არის შიგ რაიმე სიახლე თუ არ არის, აშკარად იკითხება, რომ მან კარგად უწყობდა იმჟამინდელი ქართული პოეზიის ყველა ზემოჩამოთვლილი ნაკლი, მისმა თაობამ უკვე მოასწრო ევროპულ კვალზე ცოტათი უფრო ადრე შემდგარი რუსული პოეზიის გაცნობა და ცალი თვალთ დასავლეთისკენაც გაიხედა. კონკრეტულობა, ინდივიდუალური სანყისი, ახალი თემატიკა, სიტყვების პირველადი მნიშვნელობით ხმარება, ამას მოითხოვს ახალგაზრდა გრიგოლ ორბელიანი თავისი ლექსისგან, მოითხოვს, მაგრამ ჯერხნობით ძნელად გამოსდის“ (გვ. 73).

იოლი არ გახლდათ ეს გზა. „კოჭლი რითმა“ და მოუხეშავი, ზედმეტად არქაიზებული სტრიქონები უცხო არ იყო მისი ადრინდელი ლექსებისათვის, თუმცა დიდმა ნიჭმა შესაფერი ნაყოფი შედარებით ადრე გამოიღო. დავით წერედიანის პოეტურმა ალლომ, უტყუარმა გემოვნებამ აქაც იჩინა თავი; მან საგანგებო ყურადღება დაუთმო „იარალის“ და თქვა, რომ იგი „...პირველი სრულფასოვანი, მაღალმხატვრული ნაწარმოებია ჩვენს ახალ ლიტერატურაში“. გახსენებაც კი უხერხული და დაუჯერებელია იმისა, რომ გასული საუკუნის ოციან-ოცდაათიან წლებში ტოტალიტარული რეჟიმის მსახურნი, უნიჭო და უნამუსო ვულგარიზატორები ამ დიდებულ ლექსს ჭამა-სმის აპოლოგიად აცხადებდნენ.

დავით წერედიანი, ციტირების მოხმობისას, მომჭირნობას იჩენს ხოლმე, მხოლოდ აუცილებელი სტრიქონები მოაქვს, რათა შემდგომ მსჯელობა გაშალოს. ხსენებული ლექსის პირველი სტროფი კი, სადაც ნოვგოროდში გადასახლებული და იძულებით მომსახურე პოეტი პეტერბურგს მყოფ უფროს მეგობარსა და მოძღვარს იარალი შანშიაშვილს, სამშობლოსა და იქ გატარებულ უკეთეს დღეთა მოსაგონდად სევდამოძალებული მიმართავს, მთლიანადაა მოტანილი:

ჩემო იარალი, ნეტავი ოდეს  
ლხინით აღესილნი ვჯდეთ ველსა მწვანეს  
ჩვენებურადა  
ძველებურადა  
ვსვამდეთ,  
ვიძახდეთ,  
იარი-არალი!

იოლი შესაგრძნობია, ქართული გარემოსა და ყოფის გამოსახატავად, რა ნაღველშერეულ სილალეს ასხივებს ადრესატის სახელთან (იარალი) მოხდენილად შერთმული ძველისძველი შეძახილი – მინამღერი „იარი-არალი!“ (იგივე ჩვენს წარმართულ ღვთაებად მიჩნეული „ჰარალი“). ამ იდილიურ სურათს მოსდევს კონტრასტების მთელი წყება. ცალკეულ წერილმანებს ვერ გამოვედევნებთ. შეზარხოშებულ, კოჯრის მაცოცხლებელ ნიაზე შუბლმიშვერილ თანამეინახეებს, ცხადია, გაუჭირდებოდათ მზეს დანატრებულ მხარეში, სულისამომძრობ სიცივეში ყოფნა, ძნელი შესაგუებელი იქნებოდა „ღვინის წილ-კვასი, მზისა წილ-ყინვა!“ მკვლევარი უფრო ამ დეტალებზე ამახვილებს ყურადღებას, რაც ძალზე მნიშვნელოვან, ფასეულ დაკვირვებად გვესახება: „იმჟამინდელი პოეზიის ფონზე განსაკუთრებული სიახლის ელფერს იძენს დასასრულს ტონის უეცარი დაწევა, დღიურ პროზაში გადანაცვლება. ყოფითი აქსესუარები — „ყინვა“, „კვასი“ — პოეტის სიმარტოვეს და სულიერ ტკივილს არანაკლები სიცხადით გვაგრძნობინებენ, ვიდრე ამას ნამდვილი გოდება, სოფლის სამდურავები, შეძლება“ (გვ. 82).

აქ, ძირითადად, ნაგულისხმევია სამშობლოდან მოწყვეტილი ადამიანების უსაზღვრო წუხილი, მძაფრი დრტივინვა, ერთ-ერთი უძლიერესი, დრამატიზმით აღსავსე სტროფიდან რომ ისმის:

გარდმოხვენილმან ჩრდილოს წყვიდადსა  
სადღა იხილოს ცა მშობლიური?  
შენ ხარ პეტერბურგს- მე ნოვგოროდსა,  
გარეთ მკლავს ყინვა და შინ „უგარი“.

წარსული ხშირად გვახსენებს თავს. იმ დროიდან საუკუნის მერე, მოსკოვში ხანგრძლივი ყოფნის ჟამს, საბჭოთა ეპოქის გამოჩენილ პოეტს გრიგოლ აბაშიძეს (მაგონდება მისი ლექსი „სვენწკის ჩვენება“) ჩრდილოეთში ნაცხოვრები და დამინებული წინაპრების საფლავთა მონახულების შემდეგ, ძალზე მწუხარე განცდა დაუფლებია, „როგორც გვიან მოსულ ჭირისუფალს“, გრიგოლ ორბელიანის კვალდაკვალ, იმავე ჰანგზე დაუჩივლია:

ჩემო იარალი,  
ცაში მუქართ,  
ქარი დაბრუნდა ყაზარმობიდან,

გარეთ ყინვაა და შინ უგარი  
და ისევ თბილისში გავლა მომიხდა.

სამშობლოს მონატრების მოტივები მწვავედ არის გამოხატული, ჯერ კიდევ ნაკლებად შესწავლილ, ქართულ ემიგრანტულ პოეზიაში (გავიხსენოთ თუნდაც საქართველოდან სამუდამოდ მონყვეტილი, უცხოობაში დაბერებული და იქვე დამარხვის მომლოდინე დავით გურამიშვილის მწარე სამღურავი: „მე ვიყავ ერთი თავადი, მოსახლე გორის-უბანსა... მუნით გამტყორცნა სანუთრომ, გარდამაცილა ყუბანსა...“). ამჯერად ერთ მათგანს, პრესნაში, ქართველთა დასახლებაში, მცხოვრებ (მოხუცებული და დაუძღურებული, იგი მოსკოვშივე გარდაიცვალა), მეთვრამეტე საუკუნის ძალზე თავისებურ ემიგრანტ პოეტს დიმიტრი სააკაძეს დავასახელებ. გამართული რუსთველური შაირით განწყობილი, სევდიანი იუმორით განმსჭვალული მისი ბარათები მრავალ საფიქრალს აღძრავს. გრიგოლ ორბელიანის ლექსის განწყობილებას რამდენადმე ენათესავება დიმიტრი სააკაძის ერთი ბარათი, რომელსაც იგი თავის კეთილმყოფელს და უმცროს სეხნიას, ქართლის მეფე იასეს შვილიშვილს, დიდად განათლებულ პოეტს, დიმიტრი ბაგრატიონს უგზავნის. ეს ბარათიც, დანარჩენების მსგავსად, უწყალო ბედის, დაუნდობელი სანუთროს საჩივრებით არის მოპირთავებული, მაგრამ ორიოდ სტროფის ამონერაც იკმარებს, რათა ზემოთ ნათქვამი ცხადი გახდეს. დავაკვირდეთ ბარათის ტონს, ფრაზის ოსტატურ მიმოხრას, მოქნილობას:

ველარ გახლავარ, ბატონო, ველარ ვჭამ თქვენთან სუპებსა,  
ალარვინ მიწდევს ტკბილ ღვინოს, არც მიდგმენ სირჩა-რუნკებსა,  
„კაპუსტასა“ ვკეპ, შემას ვჭრი- ვიზახი ეპი-უპებსა,  
სიბერით დასუსტებული, ცრემლსა ვღვრი ღაპა-ღუპებსა.

.....

ფერხთაც არ შემრჩა, რალა ვქნა, თქვენი ნყალობა ნალები,  
დავხედავ, შოვნა არ ძალმიძს, ცრემლით მევსება თვალები,  
ჩულიც არა მაქვს საზამთროდ, გულსა მედება ალები,  
ნახეთ, სოფელმან რა მიყო, პრესნას მწუნობენ ქალები.

სიტყვამ მოიტანა და ვფიქრობ, დიმიტრი სააკაძე უთუოდ ღირსია, მის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე საფუძვლიანი ლიტერატურული ნარკვევი დაინეროს და საკუთარი სახის მქონე ემიგრანტი პოეტის მემკვიდრეობა ცალკე ნიგნად გამოიცეს.

აქ ისევ დამჭირდება მცირე გადახვევა. ერთხელ, კარგა ხნის წინ, საუბრისას დავით წერედიანმა მითხრა — „დავითიანი“ ალბათ მოიგებდა, კიდევ უფრო ცოცხალი ნიგნი იქნებოდა, ბიბლიას ცოტა ნაკლები ადგილი რომ დათმობოდაო. ძნელია ამ თვალსაზრისის სისწორემ დაგაეჭვოს, მითუმეტეს, საუცხოო პასტორალური პოემის „მხიარული ზაფხულის“ („ქაცვია მწყემსის“) ბოლო თავებს თუ გადავხედავთ. გრიგოლ აბაშიძის უკვე დამონმებულ „სვენსკის ჩვენებაში“, სადაც მოსკოვს თავშეფარებული ქართული სათვისტომოს ცხოვრების სურათებია დახატული და ბუნებრივად შემოდის გურამიშვილის თემა, დაახლოებით იგივეა ნათქვამი, ოღონდ ამ ლექსის ავტორი სამშობლოდან გადახვენილ ვახტანგ მეექვსეს ალაპარაკებს:

არის ზმობა და გადაძახილი  
და მაჯამები ძმურად მიჯრილი,  
თვალებმწუხარე და თავდახრილი,  
კარზე მოდგება გურამიშვილი.  
და მეფე იტყვის: „ხედავთ ქოჩორას,  
თითქო ილოცავს, თვალს ვით ინაბავს,  
მთელი ბიბლია ლექსად მოჭორა  
და შეეჯიბრა დავით ნინაპარს“.

ახლა კვლავ მივუბრუნდები შეწყვეტილს. ვიდრე უშუალოდ ტექსტზე დაკვირვებას შეუდგებოდა, დავით წერედიანმა გრიგოლ ორბელიანის „იარალის“ გამო წინასწარ აღნიშნა: „ამ ლექსმა უზარმაზარი გავლენა მოახდინა ქართული ლირიკის განვითარებაზე, გავლენა განიტოტა და შეიძლება ითქვას, ჩვენს დრომდეც მოაღწია“. ეს რეალობაა და სრულებითაც არ გახლავთ ეფექტის მოსახდენად გამიზნული განცხადება. იარალი, როგორც ერთგული მეგობრობის სიმბოლო, უკვე ღრმადაა ფესვგადგმული ქართულ პოეზიაში. შეგვიძლია დავასახელოთ ტიცინ ტაბიძის ამავე სახელწოდების ლექსი („იარალის“), რომელიც „ცისფერყანწელთა“ ერთ-ერთმა თავკაცმა თავის მეგობარს მიუძღვნა და ასე იწყება:

ალარ გვყოლია ბედი გამწყრალი –  
ჩვენც გვყავს იარალი,

ძმა, ძმაზე უფრო ერთგული, სანდო,  
შანშიაშვილი, ძვირფასი სანდრო.

ამაზე ადრე, 1927 წელს დაინერა გალაკტიონ ტაბიძის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი ლექსი „ჩემო იარაღი!“, რომელშიც გრიგოლ ორბელიანის დაუფინყარი სახე ილანდება და სადაც გამოტირებულია რომანტიული ფერებით დახატული, დასანგრევად განწირული ძველი თბილისი. ათასნაირი დარბევებისა და ქარტყილების გადამტან, ფანტასტიური წარსულის ქალაქს ყოველი მხრიდან უტევს და უცვლის იერს უჩვეულო ყოფა, „ახალი სანახავი“. ამ გასაოცარი ლექსის სტრიქონებში მარცვალთა განზრახ, შეგნებულად დარღვეული თანაფარდობა იშვიათი სიცხადით გადმოსცემს ოციანი წლების მღელვარე რიტმს, მტყუბნარობას, თვით ავტორის ფარულ სევდას:

„ჩემო იარაღი!“ ასე ქადაგებდა  
ყაბახის გმირი, მსგავსება ლომის  
ორბელიანი, რომელიც აქებდა  
ღვინოს და სალომეს.

ის დრო წავიდა! თბილისი ძველი  
მიინგრ-მოინგრა, სცივით კახურებს  
და ნარიყალა, ცრემლებით სველი,  
მატარებლების კივილს გაჰყურებს.

მე ვდგევარ მთაზე, მე ვდგევარ მარტო,  
დამთვრალი ახალ სანახავითა,  
რითი გაგართო, როგორ გაგართო?  
ჩემო იარაღი, ის დრო წავიდა.

გალაკტიონის ეს შედევრიც გრიგოლ ორბელიანის ლექსიდან იშვა, თუმცა გარემო, რომელიც მასშია დახატული, ნაკლებად ესადაგება „ყაბახის გმირის“ და მისი უფროსი მეგობრის დროინდელ თბილისს. რამდენი ნალველია ჩაგუბებული ბოლო სტრიქონებში: „რითი გაგართო, როგორ გაგართო? ჩემო იარაღი, ის დრო წავიდა“. აქ პოეტი თავის თავსაც დასტირის. ეს იყო მცირე ხნით სულის მოთქმა. ამ ლექსის და მისი დიდი, „ზარნიშიანი წიგნის“ შემდეგ დაიწყო ხანგრძლივი პერიოდი, რომლის მანძილზე გალაკტიონი იძულებული გახდა უარი ეთქვა თავისი ლირიკის უძვირფასეს, უიდემალეს თავისებურებებზე, ალაგ-ალაგ გაეღვებულ იშვიათ გამოწკლისთა და ბოლო წლების გარდა, ლამის ინდუსტრიული ეპოქის მესაყვირედ იქცა.

დავით ნერედიანი არსებით, საკვანძო მომენტებს გამოყოფს გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედებაში, რაც ყოველმხრივ გამართლებულია და შედეგიც მუდამ სასურველია. ასეთ შემთხვევებში საეჭვო ან გადასასინჯი არაფერია. საამისო მაგალითის დამონშება არ გაგვიჭირდება:

„გრიგოლ ორბელიანის მეორე დიდი მიღწევა, რომელსაც „იარაღისგან“ სამი წელი აცილებს, არის „ჩემს დას ეფემიას“. ამ სამი წლის მანძილზე პოეტის ცხოვრებაში ისეთი მნიშვნელოვანი ამბები მოხდა, რომ ნაწარმოებიდან ლამის სხვა პიროვნება გველაპარაკება. მან საკუთარი წარსულიდან ბევრი რამ გადააფასა, როგორც პოლიტიკურად, ასევე პიროვნულად, და გარდატეხის ძნელი და მწარე წლების გამოცდილებამ ამჯერად აღმსარებლობითი ლირიკის სახე მიიღო, მხოლოდ ინტიმური სამყაროთი შემოიფარგლა“ (გვ. 83).

ინტონაციურად, ძლიერი პოეტური სახეებით მდიდარი, კომპოზიციურად შეკრული ეს მეტად ღრმააზროვანი ლექსი (არცთუ უშენიშვნოდ) არაერთი კუთხით არის განჭვრეტილი, დაძებნილია პარალელები, ლიტერატურული წყაროები, რამაც ბიძგი მისცა მის შექმნას.

წერილში ცალკეა აღნიშნული ისიც, რომ გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედებაში თავისებური იერი აქვს აღმოსავლური პოეზიისთვის ესოდენ დამახასიათებელ „მუხამბაზის კილოს“. სწორედ ამ ტიპის ლექსებში წარმოგვიდგინა მან დაბალი ფენების წარმომადგენელთა (ბეჟანა მკერვალი, დიმიტრი ონიკაშვილი, ლოპიანა, „ქუდჩაკეცილი“ ყარაჩოღელები...) დაუფინყარი სახეები და სასიყვარულო ლირიკის რამდენიმე ნიმუშიც დაგვიტოვა. დავით ნერედიანს ზუსტად აქვს მითითებული, რომ გრიგოლ ორბელიანმა „...აღმოსავლური პოეტური მასალა დასავლურ გემოვნებას მიუსადაგა“. ამის მაგალითად ლოპიანას პირით წარმოთქმულ ყველაზე შთამბეჭდავ „მუხამბაზს“ („გინდ მეძინოს...“) იმონშებს, რასაც განმაზოგადებელი, ყურადსაღები დასკვნა მოსდევს:

„ეს შესანიშნავი ლექსი ქართული პოეზიის იმ ნაკადს უდებს სათავეს, სადაც მუხამბაზურმა საზომმა კლასიკური ხმოვანება მიიღო-„თავო ჩემო“, „ნახევარი ცხოვრების გზა...“, „ნინონმინდა, პალატები მეფეთა...“ (გვ.92).

აქვე შეგვეძლო დაგვემატებინა აკაკისავე „აღმართ-აღმართ“, თუმცაღა აკაკის ლირიკისადმი მიძღვნილ წერილში ნათქვამია, რომ „სულიკოს“ ავტორს გრიგოლ ორბელიანის პოეტიკასთან შეხების წერტილი ძალიან ცოტა ჰქონდა“. ეს კი უდავოა — აკაკიმ „გრიგოლ ორბელიანისადმი სიცოცხლის ბოლომდე მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულება შეინარჩუნა“.

მკითხველი თავად დარწმუნდება, თუ როგორ პირუთვნელად, პროფესიული კეთილსინდისიერებით აქვს დავით წერედიანს შეფასებული გრიგოლ ორბელიანის სხვა ქმნილებებიც („სალამო გამოსალმებისა“, პოემა „სადღეგრძელო“), მაგრამ ვფიქრობ, სამომავლოდ იგი კვლავ მიუბრუნდება ამ ნარკვევს (პოეტის — გრიგოლ ორბელიანზე დაწერილი ნაშრომი ნინამდებარე ნიგნში შემოკლებულადაა შეტანილი).

თანამედროვე ქართველ მწერალთაგან ერთადერთი ჯემალ ქარჩხაძეა, ვისზედაც ამ ნიგნში დავით წერედიანი თავის აზრს გამოთქვამს. გარდაცვლილი მეგობრის ლიტერატურულ საღამოზე რამდენიმე წლის წინ წარმოთქმული სიტყვა ასეა დასათაურებული — „სათქმელი ბევრია“ — და ეს იმედს გვინერგავს, მისგან და სხვებისგანაც, მომავალში, გაცილებით მეტს უნდა ველოდოთ უაღრესად მნიშვნელოვან, უკომპრომისო შემოქმედზე.

ჯემალ ქარჩხაძის ღრმა სიმბოლოებით გაჯერებული პროზა (მოთხრობები, რომანები), მეტად გონივრული წერილები და საუბრები, ქაოტური წლების ფხიზლად ამსახველი მებრძოლი სულისკვეთების პუბლიცისტიკა ჯერ კიდევ არ არის ჯეროვნად შესწავლილი და შეფასებული. მის განუმეორებელ პიროვნებაში (ეს დიდი იშვიათობაა) ბედნიერად იყო შეზავებული პოეტურობის უფაქიზესი განცდა, ზღვარდაუდებელი, ფრთებშეუკვეცავი ფანტაზია, ნიადაგ მაძიებელი ბუნება და სამაგალითოდ ზუსტი ანალიტიკური აზროვნების უნარი.

„ადრე წასული კაცი“ თავისი სიყრმის ერთგულ მეგობარს დავით წერედიანს თავის ყველაზე სანდო და გამგებ მკითხველად სთვლიდა და ცოცხლად დარჩენილმა დაამტკიცა, რომ ეს მართლაც ასეა.

მრავალმხრივ საყრადღებო და დამაფიქრებელი, ბევრი ჯიქურ ნათქვამი სიმართლის შემცველია პოეტ ნინო დარბაისელთან გამართული საუბარი („ლექსში ეს ელვარებაა სათარგმნი“), რომელიც 2003 წელს აღმანახ „სჯანის“ მეოთხე ნომერში გამოქვეყნდა და, ძირითადად, პოეტურ ქმნილებათა თარგმნის პრობლემებს ეხება.

მოსაუბრის მიერ დასმული კითხვების შემდეგ დავით წერედიანი ამბობს: „ერთმნიშვნელოვანი პასუხი არ არსებობს“. პირადი გამოცდილებიდან გამომდინარე, იქვე აცხადებს: „ურყევი დოგმები არა მაქვს. ჩემი ზოგი თარგმანი თითქმის თავისუფალია, ზოგი თითქმის სიტყვასიტყვითი“. თუმცა მოხმობილი მაგალითი გვიმხელს, რომ იგი სიტყვასიტყვითი თარგმანის მომხრე ნაკლებად გახლავთ. აქ შედარებით მოზრდილი ამონაწერი დაგვჭირდება: „გიკითხავენ თარგმნილ სტრიქონს, რომელიც ემოციურად უბადრუკია. არ ვარგა, ეუბნები, უნდა შეიცვალოს. პასუხად გიმტკიცებენ, რომ კონცეპტუალურად ზუსტია, შეცვლას არ საჭიროებს. არსებობს სიზუსტის ასეთი კრიტერიუმიც. დედანში კი ამ ადგილას სულ სხვაგვარი სტრიქონი წერია, ელვარე, ექსპრესიული. კონცეფციის დაცვა, თუ ეს მართლა კონცეფციაა, მთარგმნელს, რასაკვირველია, ევალება, მაგრამ ჩემი სუბიექტური შეხედულებით, ავტორს, როცა იგი ამ სტრიქონს ამბობდა, თავისი საუკეთესო კონცეფციაც ვერ დააკავებდა, მიჰყოლოდა შინაგან ძახილს. ლექსში, ჩემი თვალსაზრისით, უპირველესად ეს ელვარებაა სათარგმნი, სიტყვა-სიტყვითი მეორეულია“ (გვ. 104).

აღსანიშნავია — როცა ამა თუ იმ პოეტს თარგმნის, დავით წერედიანი ლექსში ყოველთვის ამ „ელვარების“ გადმოტანას ესწრაფვის და სასურველ წარმატებასაც აღწევს.

ასევე გულწრფელია იგი, როდესაც ღიად, მოკვეთილად პასუხობს საკმაოდ რთულ შეკითხვას სხვადასხვა „იზმების“ ურთიერთმიმართებაზე. მომაქვს რამდენიმე ნაწყვეტი: „უნდა ვალიარო, რომ ჩემი განწყობა ყოველგვარი „იზმის მიმართ სავსებით ინდიფერენტულია“ (გვ. 106). მომდევნო გვერდზე ვკითხულობთ: „ლიტერატურული „იზმებიდან“ ორად ორი ჩანს ნამდვილი და არაეფემერული — რომანტიზმი და რეალიზმი. ეს ორი ნაკადი, რომანტიკული და რეალისტური, მუდამ არსებობდა, მანამდეც, სანამ მე-19 საუკუნეში ტერმინოლოგიურად გაფორმდებოდა და ლიტერატურული სკოლის სტატუსს შეიძენდა, და მას მერეც, როცა ეს სტატუსი დაკარგა. ისინი ყველა მხატვრულ ნაწარმოებში თანამონაწილეობენ ანტიკური ხანიდან დღემდე“. არა მგონია,



ვინმემ საეჭვოდ გახადოს ამ პასუხის დასკვნითი ნაწილი, რაც, სხვადასხვა დროს, მანამდეც არაერთხელ თქმულა:

„არც ერთი მნიშვნელოვანი შემოქმედი თავის „იზმში“ არ ჩარჩენილა, ყოველთვის ამსხვრევდა მაგ არტახებს, ანდა სერიოზულად არც არასოდეს უყურებდა“ (გვ. 108). ჩემთვის ეს აზრი საორჭოფო არასოდეს ყოფილა. საერთოდ კი, ვისაც ლიტერატურასთან და ხელოვნებასთან აქვს რაიმე შეხება, ყველას უნდა ახსოვდეს იგორ სტრავინსკის შეძახილი: „ფრთხილად იყავით! მოდა სწრაფად გადის“.

ძალზე საინტერესოა, აგრეთვე, საუბარი იმ საერთოზე (მეტაენაზე), რაც, განსაკუთრებით ადრეულ საფეხურზე, სხვადასხვა ქვეყნების პოეტურ ნიმუშებს ერთმანეთს ასე ამსგავსებს: „ეს ერთი პოეტური ენა, ასე ვთქვათ, მეტაენა, სხვადასხვა ფონეტიკურ და გრამატიკულ სისტემებშია ჩაწეხილი. მთარგმნელის მოვალეობაა, ერთი ენიდან ამოიღოს და მეორეში ჩაწეხოს“. მეტად ფასეული დაკვირვებაა, რასაც თამამი, არანაკლებ მნიშვნელოვანი და ჭეშმარიტი თვალსაზრისი მოსდევს: „ნულარ ჩამოვთვლით, რა სიძნელეებს ქმნის სხვადასხვა ენობრივი სტრუქტურა და სიტყვის სხვადასხვაგვარი უღერადობა. და თუ პოეზიის თარგმნა მაინც შესაძლებელი ხდება, სწორედ მაგ მეტაენის წყალობით ხდება შესაძლებელი“ (გვ. 111).

წინამდებარე საუბრის ერთ-ერთი თემა ლიტერატურული მოდის ზერეღედ აყოლა, ეპიგონობა, ბრმა მიმბაძველობა და დავით წერედიანი კვლავ ჩვეულ პირდაპირობას იჩენს ამ არცთუ სახარბიელო მოვლენის მიმართ, არ ერიდება „კრიტიკოსების დიდი ნაწილის“ გამათრახებას, ახლო წარსულში, სახელმძღვანელო უცხოელების მიმბაძველებს ყოველნაირად რომ ახალისებდნენ, ხოლო ქართულის, „ორიგინალურის მიმართ თითქოს დახშულნი ჩანდნენ“ (112). აქ იგი ჩემთვისაც ფრიად სასიამოვნო გამონაკლისს იხსენებს, „თავისთავადობის მძაფრი შეგრძნება იყო, რაც გურამ ასათიანს მათგან გამოარჩევდა, არა მხოლოდ წერის დახვეწილი სტილი. მას პირველადომიჩენის ალლო ჰქონდა, გზამკვლევეებს არ საჭიროებდა, არც შინაურსა და არც უცხოს“.

ამის მოწმე თავად ვყოფილვარ. „ცისკარში“ ჩემი მუშაობის დროს (პროზის განყოფილება მებარა) დაიბეჭდა გიორგი ბაქანიძის საუკეთესო, შინაგანი მღელვარებით აღსავსე, დრამატული განწყობილების მოზრდილი მოთხრობა „ორმოცი დღე და ორმოცი ღამე“. გურამს შევხვდი და ვუთხარი — ახალგაზრდა მწერლის, ნატანჯი კაცის ასეთი და ასეთი მოთხრობა გამოქვეყნდა, მენს გარდა იმის სწორად, კაცურად შემფასებელი არ მეგულედა და გთხოვ ნაიკითხო-მეთქი. ორი კვირაც არ გასულა, რომ იმხანად სრულიად უცნობი გიორგი ბაქანიძის მოთხრობაზე გურამ ასათიანმა ბრწყინვალე წერილი დაწერა. სამწუხარო გაუგებრობა მგონია, რომ იგი მის ოთხტომეულში არ შეიტანეს.

ჩემთვის სავსებით გასაგებია და სადღეისოდაც ერთობ დროული, საგანგაშოა ის გულისწყრომა თუ გულისტკივილი, რასაც დავით წერედიანი თავისი პასუხის ამავე მონაკვეთში გამოსთქვამს: „ნიჭიერები მუდამ უფრო ცოტანი იყვნენ და დღესაც უფრო ცოტანი არიან, შემაშფოთებელი არაფერია. ოღონდ ერთი რამ არის სასურველი, ეპიგონებმა და დილეტანტებმა ასე ველარ იპარპაზონ და დაქირავებული კრიტიკოსების ხანა დამთავრდეს, ძმაბიჭობაც მაგ შემთხვევაში იგივე დაქირავებაა“ (გვ. 112). ვერაფრით აისხლიტავ, ვერც ვერაფერს დაამატებ, მწარე, დამსუსხავი სიმართლეა. ამ ჯიშისა და ჯილაგის კრიტიკოსები ნიჭსა და ნამუსზე თანაბრად მწყრალად არიან და ურიგო არ იქნება, მათი ნაცოდვილარი, დროდადრო, საამქარაოზე გამოვიტანოთ, კუთვნილი მივაგოთ.

აქტუალური და კონკრეტული ხასიათისაა ნინო დარბაისელის ბოლო შეკითხვა, თოთხმეტმარცვლიანი საზომის მომაბეზრებელ სიხშირეს რომ ეხება: „მე მეჩვენება, რომ თარგმანებში და ჩვენს პოეზიაში მისმა ინტენსიურმა გამოყენებამ ძალზე გააღარიბა ქართული ლექსის რიტმული რეპერტუარი, ახალი რიტმები თითქმის არ იქმნება, ან კი, არის კიდევ შესაძლებელი?“

შეკითხვას მოსდევს დელიკატური, დინჯად აწონილი პასუხი, რაც, ვფიქრობ, შემკითხველს დააკმაყოფილებდა, მის შემფოთებას რამდენადმე შეანელებდა და ზოგიერთ ეჭვსაც გაფანტავდა. აი, ამ პასუხის მთავარი ნაწილი:

„რამდენადაც ვხვდები, რიტმს ამ შემთხვევაში სალექსო საზომის სინონიმად ხმარობთ, სალექსო საზომი კი, ახალიც რომ მოვიძიოთ, ერთფეროვნებისაგან ვერანაირად ვერ დაგვიხსნის, მთავარია არა საზომი, არამედ ის, საზომშიგნით რაც ხდება. საზომები ინდივიდუალურმა რიტმებმა უნდა გაავსონ, ინდივიდუალური რიტმი კი მხოლოდ ახალ პოეტურ ინფორმაციას მოაქვს, ცხადია, ყველაზე ნაკლებ ლოგიკურ ინფორმაციას ვგულისხმობ. უამრავ დიდ პოეტს,

ჩვენშიც და სხვაგანაც, ამჯერად რუსთაველისა და ვაჟა-ფშაველას სახელებით დავემყოფილდეთ, არავითარი ახალი საზომი არ შემოუტანიათ. გალაკტიონმაც კი თავისი საუკეთესო ლექსების უდიდესი ნაწილი მანამდე არსებული საზომებით დაწერა, მაგრამ სრულიად სხვა ჟღერადობა შესძინა, არავისას რომ არა ჰგავს“ (გვ. 113).

კერძოდ, „მცირე ბესიკურ“ ანუ თოთხმეტმარცვლიან საზომზე დავით წერედიანი სრულიად მართებულად ამბობს, რომ „ჩვენს ლირიკოსებს ყოველთვის უჭირდათ მისი მოდრეკა. პირველმა ბარათაშვილმა შეძლო სრული პოეტური მუხტით აეგსო, რაც ხშირადაც არ განმეორებულა“ (გვ. 114). ბევრს, ვინც კალამს იღებს ხელში, არ აწყენდა დაიმახსოვროს თოთხმეტმარცვლიან საზომთან დაკავშირებული დავით წერედიანის გაფრთხილება თუ შეგონება, რითაც ეს საუბარი მთავრდება: „ძნელი საზომია, მხოლოდ დიდი ექსპრესიულობით ან ღრმა მედიტაციურობით ხერხდება ხოლმე ნამდვილ პოეზიამდე მისი აზიდვა“ (იქვე).

ცოცხლად, სხარტად იწყება „ნაწყვეტი საუბრისა ჟურნალ „ომეგასათვის“, რომელიც მარინე რევიშვილს გაუმართავს:

— თარგმანის თეორიებთან რა დამოკიდებულება გაქვთ?

— ნაკლებად მაინტერესებს.

— არასაჭირო საქმეა?

— მე ეს არ მითქვამს, უბრალოდ, პრაქტიკულ საქმიანობაში დიდ დახმარებას ვერ გაგინევს“ (გვ. 115).

ეს ფრაზა რომ ჰაიჰარად არ არის წამოსროლილი, ამას დავით წერედიანის მრავალწლიანი, უაღრესად ნაყოფიერი და პოეზიის ჭეშმარიტ დამფასებელთა გამხარებელი მთარგმნელობითი მოღვაწეობა ადასტურებს.

ოთხგვერდიან ნაწყვეტშიც კი ბევრი მშვენიერი, სასარგებლო დაკვირვებაა, მაგრამ აქ მხოლოდ ბოლო აბზაცის ამოწერას დავჯერდებით, ვინაიდან იგი თვითონ მოპასუხის უწყვეტი მრწამსი გახლავთ:

„ერთ-ერთი უმთავრესი პირობაა, იმას, რასაც ვთარგმნით, კარგად ვგრძნობდეთ. ბლოკი ამბობს, ყოველი ლექსი რამდენიმე სიტყვაზე გადაჭიმული კარავია. სწორად უნდა მივაგნოთ საყრდენ სიტყვებს, კარვის გადაჭიმვისას კი გარკვეული თავისუფლება თუ არ გამოვიჩინეთ, კარავი ძალიან ულამაზო გამოგვივა. და ეს იქნება ყველაზე დიდი არაადეკვატურობა. კარგი ლექსი, უწინარეს ყოვლისა, სილამაზეს ქმნის“ (გვ. 118).

არავისთვის არ უნდა ყოფილიყო გასაკვირი, რომ ფრანსუა ვიიონის პოეზიის უბადლოდ მთარგმნელი, მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების შემომხაზველ პორტრეტსაც ყველაზე უკეთ მოუვლიდა. მცირე, მაგრამ უაღრესად სახიერი წინასიტყვაობა, პირველად 1986 წელს გამოცემულ ვიიონის ლექსთა კრებულს რომ წაუძღვარა, ყველასათვის კარგად არის ცნობილი და მკითხველს მხოლოდ ორიოდ, საკვარძო ადგილს შევასხენებ:

„ვიიონი ფრანგულ ლიტერატურაში ქრონოლოგიურად პირველ დიდ ლირიკოსად მიიჩნევა, ლირიკული სიტყვის პირველ მაღალ ოსტატად. აქ იგულისხმება არა სიტყვის, ცარიელი სიტყვის დამორჩილება და ვირტუოზულად გართიმვა, ასეთი რამ ბევრს შეეძლო, არამედ თვითონ სათქმელის დამორჩილება, სიტყვის სიზუსტე და ემოციური ძალა, დაძაბვისა და კეკლუცობის გარეშე“ (გვ. 128).

უცნაურ ნაღველს, ნაგვიანევი სინანულის გრძნობას აღძრავს ღრმა ქვეტექსტის შემცველი, თავშეკავებულად გამოთქმული და ფარული სიამაყით განათებული სტრიქონები, რითაც ეს მომხიბლავი ესე მთავრდება: „პატარა სქოლარი“, რომელიც არათუ „ტიტანობას“ არ იბრალებდა, თავის თავისათვის პოეტიც კი არასოდეს უწოდებია, ნელა, მაგრამ დაჟინებით იპყრობს იმ პოეტურ სივრცეს, მაღალფარდოვან „ტიტანებსა“ და „ზეკაცებს“ რომ ეკავათ. რადგან ლიტერატურაში სხვა ტენდენციებმა იძალა. დღეს უკვე აღარავის ეუცხოება, დიდი უწოდოს პოეტს, რომელიც უბრალო საგნებზე უბრალო სიტყვებით ლაპარაკობს“ (გვ. 131).

მშვენიერია „მარგინალია მთარგმნელისაგან“, რომელიც დავით წერედიანმა, თავის დროზე, პოლ ვალერის ერთ-ერთი ურთულესი ლექსის „ზღვის სასაფლაოს“ მისეულ, სრულქმნილ თარგმანს დაურთო. აქ განსაცვიფრებელ შთაბეჭდილებას ახდენს საუბარი იმ უცნაურ დამთხვევებზე, რაც მთარგმნელს ბარათაშვილის ადრეულ შედევრსა („ფიქრნი მტკვრის პირას“) და პოლ ვალერის „ზღვის სასაფლაოს“ ზოგიერთი ადგილების შედარებისას აღმოუჩენია. თავადაც გაკვირვებულია: „შეიძლება ეჭვიც კი აღგვიძრას, რაც, სამწუხაროდ, საფუძველსმოკლებულია, რომ ავტორს ბარათაშვილი ნაკითხული ჰქონდა. არა მხოლოდ

„ფიქრნი“, არამედ აგრეთვე „შემოღამება მთანმინდაზედ“, რომლის ერთი მედიტაციური პასაჟი ხელალებით მითვისებული გეგონება“ (გვ. 132).

მეტად საინტერესო და დამარწმუნებელი წიაღსვლების შემდგომ „ზღვის სასაფლაოს“ მთარგმნელი და სტრიქონ-სტრიქონ გამრჩევი დასძენს:

„ასეთია ამ სახელგანთქმული ლექსის სქემატური კარკასი, ბარათაშვილისეულს რომ თითქმის სრულად ემთხვევა. მაგრამ, ცხადია, ნაწარმოების სიძლიერეს სქემა, თუნდაც კარგად აგებული, ვერ განსაზღვრავს. აქ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, გადამწყვეტი მნიშვნელობა სიტყვიერ ქსოვილს ენიჭება. ნიშანდობლივია, რომ პოლ ვალერი მხოლოდ ემოციური სიახლისკენ ისწრაფვის. აზრებით მდიდართა შორის მდიდარი კაცი ეთქმოდა, მაგრამ მათ იგი პროზად წერდა, ლექსი მისთვის ხოლოდ ემოციის სამყარო და წმინდა სიტყვიერი ხელოვნება იყო“ (გვ. 135).

სიმბოლური ჩანს, რომ წიგნის მესამე, ბოლო განყოფილების (თარგმანთა ნიმუშები) კარიბჭესთან ფრანსუა ვიიონის სამი ლექსი გვეგება. რაოდენი სილაღე, უცთომელ ინტონაციათა რა სიმდიდრე, როგორი ელვისებური მოქნილობა, დაუბრკოლებელი მიმოხრაა თუნდაც ხილად წარმოდგენილ სტრიქონებში. ორი ნაწყვეტის მოტანაც საკმარისია იმის შესაგრძნობად, რა უზადო ოსტატობითაა გადმოღებული სილამაზის დაჭკნობაზე მგოდებელი, სანუთროს დაუნდობლობის წარმომსახველი განთქმული „ბალადა ძველი დროის ბანოვანებზე“:

რომელ მხარეში ხართ გარდასული,  
ხმალა მიმოკრთის თქვენი მაისის,  
სად არის ფლორა, რომის ასული?  
არქიპიადა? თეთრი თაისი?  
ნაკადულებთან ხმაშენყობილი,  
ტევრებისა და ტყის ბინადარი,  
სად არი ექო, მათი დობილი?  
ვაჲ, შარშანდელი თოვლი სად არი!

.....

სად არი ბლანში, სოსანი ველთა,  
ხმით სირინოზი, სახით სპეკალი?  
ან ბეატრისა, ალისა, ბერტა,  
ვინ – დედოფალი, ვინ-სეფექალი?  
სად არი ჟანა, მკვიდრი ლორენის,  
რუანს დაფლულა ვისიც ლადარი?  
ცათა ქალწულო, სად არს რომელი?  
ვაჲ, შარშანდელი თოვლი სად არი!

ნაკითხვის მერე, პირველი, რასაც გაიფიქრებ, ის არის, რომ დავით წერედიანის თარგმნილი ვიიონი არ შეიძლება, რაიმეთი ჩამოუვარდებოდეს დედანს (არ ვგულისხმობ სიტყვათა თამაშზე დამყარებულ, უთარგმნელ ფრთიან გამოთქმებს). ერთმა ადამიანმა, ვის გემოვნებასაც თვალდახუჭული ვენდობი, მითხრა – ფრანსუა ვიიონი ქართველად რომ დაბადებულიყო, თავის ბალადებს, მცირე თუ დიდ ანდერძებს მხოლოდ ასე დანერდაო. ასეთი შეფასება ყოველგვარ რეცენზიას აღემატება.

სრულიად განსხვავებული, სხვა კდემით და სინაზით მაღლმოფენილი, ცამდე, ღმერთის საუფლომდე ამაღლებულია დიდებული „ღვთისმშობლის ლოცვა, დედისთვის შეთხზული“. პირველი ნაკვეთით საცნაური და ახლობელი ხდება სისადავესთან შეზავებული იდუმალება, რაც ხატად ქცეული არსების წინაშე მუხლმოყრილი დედის ვედრებას, მხურვალე ლაღადისს ახლავს:

მინის მფარველო, ქალბატონო, ცის დედოფალო,  
მეოხ მექმენ და განმარიდე ცოდვათა ლიას,  
რჩეულთა გვერდით, სადაც უფლის შუქი მოგალობს,  
მომეც ადგილი შენს უბრალო ქრისტიან დიაცს,  
ვინც თავად უწყის, რა მცირეა, რაც საგზლად მიაქვს...  
მაგრამ ისეთი სიყვარული გადგას ნათებად,  
ისეთი კდემით აღსავსეა შენი ხატება,  
ვგრძნობ, შენი გულიც შენი ნათლის თანაბარია  
და ყველა ცოდვას უსასრულოდ აღემატება.  
მინდა ამ რწმენით ვიცოცხლო და მოკვდე, მარიამ.

ოცდაათი წელი მაინც იქნება გასული მას მერე. მახსოვს როგორ მელაპარაკებოდა ვიიონის პოეზიის ინტიმურ ხასიათზე, სულიერად ეახლობლებოდა, ეთვისებოდა იგი, ხიბლავდა ხუთი

საუკუნის შინ უკვალოდ გამქრალი პოეტის „კვიმატი ღიმილი“, მაკვილაკობა. ძნელი მისახვედრი აღარ იყო, მის სათარგმნელად ემზადებოდა. მართლაც, ბევრ დროსაც არ გაუვლია, რომ „მცირე ანდერძი“ წამაკითხა. უზომოდ გახარებული, ალტაცებული დავრჩი. ამას დაბეჭდვის მეტი არაფერი აკლია-მეთქი, ვუთხარი და მეორე დღესვე თარგმანი „ცისკარში“ გავაქანე (ჯანსუღ ჩარკვიანი იყო რედაქტორი, მეც იქ ვმუშაობდი), ყველამ აღფრთოვანება გამოხატა და „მცირე ანდერძი“ უახლოეს, საახალწლო ნომერში გამოქვეყნდა. ჩემს თაობას, უმცროსებსაც ახსოვთ, რაოდენ ფართო გამოძახილი ჰქონდა იმ ფეხბედნიერ პუბლიკაციას. „დიდი ანდერძიც“ ასევე დიდოსტატურად ითარგმნა. ვიიონი ცალკე წიგნად გამოიცა და ქართული პოეზიის ძვირფასი კუთვნილება გახდა. ხშირად მიფიქრია – იშვიათობაა, არასოდეს გამჩენია სურვილი, დავით წერედიანის თარგმნილ ვიიონში რომელიმე ფრაზა თუ სტრიქონი სხვანაირად აჟღერებულყო, თუნდ ოდნავ შეცვლილიყო. სრულყოფილება, შემოქმედებითი გარდასახვა სწორედ ამას ჰქვია.

წლები გადის, იგი გოეთეს გრანდიოზულ ქმნილებას – „ფაუსტს“ არის შეჭიდებული და წარმოუდგენლად ძნელი ამოცანა სანახევროდ უკვე დაძლეული აქვს. განსაცვიფრებელი ოსტატობით, სიზუსტითა და სიძლიერით თარგმნილი მონაკვეთები, რაც სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნდა, რწმენას გვინერგავს, რომ როცა ეს ტიტანური შრომა გასრულდება, ხელთ გვექნება ქართულად ამეტყველებული მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთი უპირველესი შედეგო, რითაც ჩვენს კულტურას შეეძლება ყოველთვის იამაყოს. თავს ნუ მოვიტყუებთ — დავით წერედიანი სადღესოდ ერთადერთია, ვისაც ამ საშვილიშვილო საქმის დაგვირგვინება ასე უნაკლოდ ხელენიფება და არც იმის თქმას მოვერიდებით, რომ ამისთვის საფუძვლიანი ფინანსური დახმარებაა საჭირო. თანაც ყველამ ვიცით, ამ დროს წიგნის ბაზარი მდიდრულად გამოცემული ორიგინალური და თარგმნილი ყოვლად უსახური მაკულატურით არის გადაჭედული, ისეთით, უმეტესობის გადათვალისწინებაც არ მოგინდება.

„ანარეკლი“ გოეთეს ორი ლექსია შეტანილი, „თხმელნართ-მეფე“ და „მთვარისადმი“. ორი სრულიად განსხვავებული ლირიკული შედეგო სხვადასხვა სიძნელეების გადალახვას მოითხოვდა მთარგმნელისაგან და სრულიად არ გვიკვირს, რომ ეს სიძნელეები ღირსეულად არის დაძლეული. ორივე შემთხვევაში საუცხოოდ, უნაკლოდ არის გადმოტანილი უფაქიზესი, მომაჯადოებელი ნიუანსები, რაც საგანგებო დაკვირვების ღირსია, მაგრამ ამჯერად არ მოგვიხერხდება.

ასევე მშვენიერია ზღაპრული იერითა და ნახევარტონებით განწყობილი ჰაინრიხ ჰაინეს უსათაურო („\*\*\*ცხოვრობდა ბერი ხელმწიფე“), რომლის ნაკითხვაც ჭეშმარიტი პოეზიის შემცნობთ მსუბუქ სევდასა და სიამოვნებას მოჰგვრის.

იმის ნათლად, მთელი სიღრმითა და სიგრძე-სიგანით წარმოსადგენად, თუ რა ბედნიერებაა ფორმის სრულყოფილად ფლობა, აქ დაბეჭდილი პოლ ვერლენის ერთადერთი სონეტიც იკმარება. თუ რაოდენ ამაღლებულად და ამასთანავე სადად ჟღერს იგი ქართულად, ამას ბოლო ექვსი სტრიქონის მდინარეებაც გვაგრძნობინებს:

შუადღე რეკავს. მადამ, წადით, მილულა თვალი.  
საოცარია აკრეფილი ფეხისხმა ქალის  
რა მოგუგუნე ექოდ ჩასდევს მარტოკაცს მძინარს.

შუადღე რეკავს, ყვავილები მიმოვრწყე კართით.  
იძინე! კაჟის ნამსხვრევებით იმედი ბრწყინავს.  
ახ, კიდევ როდის აყვავდება სექტემბრის ვარდი!

თარგმანების განყოფილებაში საკმაოდ სრულად, ფერსავსედ გამოიყურება არტურ რემბო, ვინაც ცხრამეტი წლისამ ხელი აიღო ლექსების წერაზე, თუმცა შემდეგდროინდელ ევროპულ და მსოფლიო პოეზიას უღრმესი კვალი დაამჩნია.

არსად რემბოს ისეთი სინძინდისა და მშვენიერებისთვის არ მიუღწევია, როგორსაც ასხივებს მისი უნატიფესი „ოფელია“. ეს გამაოგნებელი ლექსი, ზოგჯერ, შუასაუკუნეების ციხე-სიმაგრის ქონგურიდან გადმოზნექილი უცხო ყვავილი მგონია. იგი „ჰამლეტის“ მეოთხე მოქმედებიდანაა ამოზრდილი. თვალნათლივ ვხედავთ ავბედით ადგილს და საშინელების მაცნეს — წყლის ზვირთებში ტოტებჩაკიდულ ძენწას. რემბოს მაგიური სტრიქონები გონებაშემღვრეული ოფელიას ნაწყვეტ-ნაწყვეტი სიმღერებისა და დედოფალ ჰერტრუდას სულისშემძვრელი მონაყოლის უცნაური ნაზავია — ცის უსასრულობაში ნასროლ ვარსკვლავთა ბადესავით არის გაშლილი და აციაგებული. მთარგმნელს მთელი თავისი ოსტატობა მოუხმია, თავი არ დაუზოგავს, რათა ორიგინალის პირველქმნილი სილამაზე და უბნობა შეენარჩუნებინა. სხვაგვარად შეუძლებელი იყო ასეთ სიმაღლეს დაუფლებოდა და ზიარებოდა:

იქ, სადაც ჭავლზე, ღამეულზე, ვარსკვლავებს სძინავს,

ირწევა თეთრი ოფელია, დიდი სოსანი,  
რიდემოსილი წყალს მიჰყვება — სად? საით მდინარს?-  
ტყეში მარეკთა ხმები ისმის, შორს-ექოსავით...

ათასი წელი გახდა უკვე, მოარწევს ჩქერი,  
მღერის მწუხარე თეთრი ლანდი, ირხევა ფატა,  
ათასი წელი, და კვლავ თავის სიგიჟეს მღერის,  
მღერის, დუდუნებს დაბალ ხმაზე და ნიავს ატანს.

ადგება ქარი, ყვავილივით გადახსნის რიდეს,  
მკერდს დაუკოცნის და ჟრიალი დაივლის წელი.  
მის თავთან ძენა ტოტებს წყალში ტირილით კიდებს,  
მის მეოცნებე მაღალ შუბლზე იხრება ლელი.

არაამქვეყნიური შთაგონებით ნაქსოვი გონისწამრთმევი სურათი რამდენადმე მაინც რომ შეიკრას, ამას უნდა მოვადევნოთ ბოლო, ფინალური სტროფი, ურომლისოდაც რემბოს შედეგის ის ციური მაღლი აღარ ექნებოდა:

მგოსანი ამბობს, რომ ვარსკვლავთა შუქზე ლელიანს  
ამოივლი და ყვავილებით აივსებ კალთას,  
ჰყვება, რომ ცხადლივ დაინახა მან ოფელია,  
დიდი სოსანი ღამეულ და სიზმრეულ წყალთა...

საზომთა ერთგვარობის მიუხედავად, სრულიად განსხვავებულ ესთეტიკას და პოეტიკას წარმოაჩენს, სხვა შინაგანი წყობისა და სულისკვეთებისაა ლექსი „თმის გამხილავნი“, სადაც რემბოს გენიის ახალი ნახნავი გამოჩნდა — ჩვეულებრივი ყოფითი წვრილმანის ჭეშმარიტ, ამალღებულ პოეზიად ქცევა. ამბავი ყოვლად არაპოეტური, უბრალოა — „ტანმაღალი ორი ასული, ლამაზი დები“ პატარა ძმის საწოლთან ჩამომსხდარან და თმაში ჩაბუდეულ მკბენარს უხილავენ. განცვიფრებს თითქმის მოუხელთებელ ნიუანსთა, წამიერ განწყობილებათა ელვარე პოეტურ სახეებში გადატანა:

და სურნელოვან სიჩუმეში ისმის ფახული  
მათ შავ წამწამთა, და ტკაცანი ცივი და წვრილი,  
ხმა ელექტრული თითებისა წვერწამახულის,  
სამეფო ფრჩხილქვეშ განესრულა პანია ტილი.

რემბოს ყველაზე ცნობილი შედეგის, თავბრუდამხვევი ხილვებით აღსავსე, პოეტის მოუთოკავი, სადავენართმეული რიტმებით დატენილი „მთვრალი ხომალდის“ თარგმნას დავით წერედიანმა დიდი დრო და ძალ-ღონე შეაღია, ვიდრე წინამდებარე ვარიანტს დასჯერდებოდა. მოვიტან მხოლოდ ორიოდ სტროფს პერსონიფიციურებული ხომალდის თვალშეუვლები სისწრაფით მონაცვლე მონოლოგიდან, რომელშიც ამდენი ზათქისა და მეხთატეხის შემდეგ, პეიზაჟი, ფონი მშვიდდება, თავს იჩენს პოეტის საყვარელი, კონტრასტის უნივერსალური ხერხი:

ტრემლით ვტიროდი! ჰო, მწარეა ნალველი დილის,  
ჰო, ყველა მთვარე — ცხროიანი, ყველა მზე-ცხარე!  
ტრფობის ბალღამით გარუმბული, უგონო ქმნილი,  
ზედ ხერხემალში გადავიფშვნა, დავინთქა ბარემ!

და თუ ევროპა მაინც მინდა, პატარა ფშანში,  
შავსა და ცივში, სურნელოვან მიმწუხრში დგომა,  
სადაც მონყენით ჩამუხლული, ტბორის წინ, ბავშვი  
მაისის პეპლად მოფარფატეს გაუშვებს ხომალდს.

კრებულის ასეთივე მშვენიერებაა პოლ ვალერის გასაოცრად ღრმა, მართლაც რომ „რთულად აღსაქმელი“ უძლიერესი ლექსი „ზღვის სასაფლაო“. თარგმანს ოდნავი ბზარიც არსად ეტყობა. აქ ერთმანეთს ენაცვლება ოსტატის გამოცდილი ხელით ნაჭედი სტრიქონები: „დრო ბრწყინვად იქცა და შეცნობად იქცა ზმანება...“, „გარს ჩემი თეთრი საფლავების გაშლილა ფარა...“ „მე ვარ შენს შიგნით იდუმალი ფერისცვალება...“

მცირეოდენი დაკვირვებაც კმარა, რათა ვირწმუნოთ დავით წერედიანის მოსაზრების სისწორე, როცა მან რამდენიმე პარალელზე მიგვანიშნა „ზღვის სასაფლაოსა“ და ბარათაშვილის ლექსებს შორის. შეგვიძლია ამოვიწეროთ რამდენიმე ადგილი, რამაც შეიძლება არც ისე შორეულად გაგვახსენოს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ინტონაციათა სიღინჯე, აზრთა მწყობრი მდინარება, ცალკეულ სურათთა ფილოსოფიური ჭკრეტა:

ცავ, მშვენიერო, ცავ მართალო, დამხედე, ვქრები...

.....

მაგრამ სად გაქრნენ გულის მათის ხმანი და თქმანი,  
ხელობა მათი, სული მათი, სხვის არვის მგვანი?

.....

და რასაც ბოლო გაბრძოლებით თითები მოწნავს,  
მიწად მიილტვის ყველაფერი, თამაშსვე ერთვის!

.....

მაგრამ ვინ არის, არად უჩნდეს ამ არად ქმნილი,  
ამ გამოხრული თავის ქალის მარადი ღრეჭა!

შთაბეჭდილებათა გასამთლიანებლად, ვფიქრობ, ზედმეტი არ იქნება მოვიხმოთ ამ გენიალური ქმნილების ბოლო სტროფი, სადაც ლალად, ძალდაუტანებლად ვლინდება პოლ ვალერის ყოვლისდამძლევი პოეტური ხელოვნება, მარად მაძიებელი, დაუოკებელი სტიქიის ლექსად გარდამქმნელი ბუნება:

ცხოვრება ვცადოთ, ქარი ადგა, ნუ ვზრახავთ ნურას!  
ქარმა მიიპყრო წიგნი ჩემი, ფურცლავს და ხურავს,  
ძალს იკრებს ტალღა, კლდეს ეფშვნება და იხაფრება!  
თეთრო ფურცლებო, ბრმა ფარფატით გაფრინდით შორეთს,  
შმაგო ტალღებო, დაამსხვრიეთ ეს წყლები მდორე,  
წყნარი თავანი, კატარღება, მფრთონავ-აფრება!

დავით წერედიანის ძირითადი პრინციპი, რომ „ლექსში, უპირველესად ელვარებაა სათარგმნი“ სრულად განხორციელდა ტრაგიკულად დალუპული ავსტრიელი პოეტის პაულ ცელანის ლექსის — „სიმღერა უდაბნოში“ — თარგმნისას, ვინაიდან ცელანი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ძნელად დასაურვებელი ავტორია და დედნის ტექსტისადმი მონური მორჩილება, სიტყვასიტყვითი გადმოღება სასურველ ნაყოფს ვერ გამოიღებდა. პედანტურ კირკიტსა და ცალკეული სახეების გაშიფრას აქ აზრი არა აქვს და ლექსში წარმოსახული უცნაური, ზღაპრული სამყაროს მომხიბლაობა, ნაღვლიანი იდუმალება რომ ვიგრძნოთ, პირველი ორი სტროფის ამონერა მაინც მოგვიწევს:

გვირგვინი თალხი ფოთლებისა, ეკლიანი ქვიშრობი აკრის.  
შემოვებრუნე ჩემი შავრა და ხმალდახმალ სიკვდილს შევები.  
მიწის ბნელ ნაჟურს დავენაფე, მწარე ფერფლი დავლიე აკრის.  
ავიხსენ ზუჩი, ნაბიჯ-ნაბიჯ დავიარე ცის ნანგრევები.

ბრმა იყო ღმერთი, მკვდარი იყო ანგელოზი, მფარველი აკრის.  
არავინ ჩანდა, მშვიდი ძილით დამეძინა, ჩამდგმოდა ფესვად.  
ხმლით აჩეხილი იყო მთვარე, ფერფლისფერი ყვავილი აკრის  
და ძეძვნარებად განვდილ თითებს დაჟანგული ბეჭდები ეცვათ.

ასევე დიდებულია მეორე უნიჭიერესი ავსტრიელი პოეტის (ამ ქალბატონს საუცხოო პროზაული ქმნილებებიც დარჩა) ინგებორგ ბახმანის სევდიანი ტონალობის ლექსი „ნისლის ქვეყანა“, რომელსაც მთარგმნელმა ზუსტად შეუხამა ჩვენი ხალხური პოეზიის ცხრამარცვლიანი საზომი, „მთიბლურის“ სახელით რომ არის ცნობილი. აღსანიშნავია, რომ ინგებორგ ბახმანმა, უაღრესად დახვეწილი და მძაფრი შეგრძნებების შემოქმედმა, პაულ ცელანის მსგავსად, თავად მოისწრაფა სიცოცხლე. პირველი ორი სტროფის ამონერაც დაგვარწმუნებს, მომხიბლავი ალუზიებისა და საშობაო ნაძვისხის სამკაულებივით მოციმციმე მეტაფორების რა სიუხვე, როგორი ქალური სინაზე და განგებისი, ესოდენ მიმზიდველი მიამიტობა გამოკრთის ინგებორგ ბახმანის მეტად თავისებურ პოეტურ მეტყველებაში:

ზამთრობით ჩემი საყვარელი  
ტყეში ბინადრობს ტყიერებთან,  
დილით შინ უნდა გამოვბრუნდე,  
იცის მელამ და ეცინება.  
ღრუბლებიც როგორ ჩამომძიმდნენ!  
თოვლმა ჩამაცვა ჯუბაჩები,  
ჭირხლმა სახელო დამიქარგა.

ზამთრობით ჩემი საყვარელი  
ხეა, ყვავებით დახუნძლული,

შავი ყვავებით, ბედშავებით,  
და ხეთა შორის მემალემა,  
იცის, რომ ქარი სალამოთი  
შეყინულ კაბას მოუნამქრავს  
და მე შინისკენ გამომამქცევს.

თარგმანის განყოფილებას „ილიადას“ პირველი სიმღერის დასაწყისი აბოლოებს, თამამი და უკვე წარმატებული ცდა, რაც თანდათან უნდა გამყარდეს, სასურველ გამოცდილებად იქცეს.

აქ მცირე გადახვევა მომიწევს. კარგა ხნის წინ, როცა არისტოფანეს „ფრინველებს“ ვთარგმნიდი (ძველი ბერძნული ენის მცოდნენი მეხმარებოდნენ), ალაგ-ალაგ, ზოგიერთ ეპიზოდში, დაქტილური ჰეგზამეტრი უნდა გამომეყენებინა და ამის გამო დამჭირდა ჰომეროსისეული ჰეგზამეტრის თავისებური იმიტაცია, რომელსაც შეიძლება შენაცვლებოდა ჩვიდმეტი, ცხრამეტი, ოცდაერთი მარცვალის კი. ჰეგზამეტრი ზედგამოჭრილია (ტყუილად ჰგონიათ, რომ საზომსა და რიტმს ერთმანეთთან კავშირი არა აქვს) ამაღლებული, გამირული განწყობილების გადმოსაცემად, მაგრამ არისტოფანეს კომედიებში მას მკვეთრად გამოსატყუილი პაროდის იერი აქვს, რითაც გენიალური კომედიოგრაფი მისთვის ეგზომ აუცილებელ კომედიურ ეფექტს ქმნის.

დავით ნერედიანის გადანყვეტილება — ჰომეროსის „ილიადას“ პირველი სიმღერის დასაწყისისთვის დაქტილურ ჰეგზამეტრს მიმგვანებული საზომი შეეფარდებინა, ერთადერთი სწორი და ყოველმხრივ გამართლებულია, ვინაიდან ვერც ბესიკური თოთხმეტი მარცვალი, ვერც რუსთველური შაირი (დაბალი და მაღალი), ვერც ოცმარცვლიანი ფისტიკაური ჰომეროსის პოემების თითქოსდა მდორე, შინაგანად დანაღმული მდინარების, ფართოდ მღელვარე რიტმის გადმოსატანად ვერ გამოდგებოდა. დიდი ნიჭისა და გამოცდილების მთარგმნელმა მკაცრად დასაზღვრული თვრამეტი მარცვალი ამჯობინა, მაგრამ რადგანაც ქართულში გრძელი და მოკლე მარცვლები არა გვაქვს, უზარმაზარი პოემის მანძილზე მხოლოდ ერთი, ურყევად შენარჩუნებული საზომი მონოტონურობას გამოიწვევს და თუ იგი ამ უძნელებს, ნისქვილის ქვის კოდვასავით მომქანცველ შრომას გააგრძელებს, ალბათ ვარიაციების გამოყენებაც მოუნებს. დავით ნერედიანის უაღრესად მგრძობიარე, გაფაქიზებულ პოეტურ სმენაზე მეტყველებს ისიც, რომ სტრიქონთა აბსოლუტურ უმრავლესობას ორმარცვლიანი სიტყვები ხურავს, რაც ბერძნული სპონდეის ილუზიას, მოკვეთილად თქმის შთაბეჭდილებას ქმნის.

თარგმანის ტონალობა, დინჯი, ეპიური სუნთქვა რომ შევიგრძნოთ, საამისოდ ორიოდ ნაწყვეტის ამონერა მაინც დაგვჭირდება. ჯერ ვნახოთ, როგორ უდიერად იშორებს აგამემნონი სათხოვნელად მისულ, გამოსასყიდის შემძლეველ მოხუც ქურუმს, ქრისეს, მშვენიერი ელენეს მამას:

არ დაგინახო, ბერიკაცო, ღრმამუცლოვან ხომალდთა ახლოს,  
აქ აღარც ხანი დაიხანო, არც მეორედ გაბედო მოსვლა,  
თორემ ეგ შენი ჯილა-კვერთხიც ველარ გიხსნის ღმერთისეული.  
ქალს ვერ ნაიყვან, ტყვეობაში, მხევლობაში დაბერდეს უნდა,  
მამეულთაგან მოწყვეტილი, სახლსა ჩვენსა, არგოსის მხარეს,  
ჯარა მაქონი მიტრიალოს, უკან აღარ მოიხედო, გამასწარ მრთელმა!

პატივმიუგებელი, დამცირებული ბერიკაცი მრისხანე აგამემნონის „მზვაობარ სიტყვას“, „ბრძანებას გოროზს“ კი დაემორჩილება, განშორდება იქაურობას, მაგრამ ამქუხარებული ზღვის ნაპირს როცა მიადგება, შემწედ, შურის საძიებლად აქაველებზე შემომწყრალ აპოლონს მიმართავს:

მშვილდვერცხლოვანო, შენ რომელიც გარეშემო ევლები ქრისას  
და ნმინდა კილას, შენ, რომელიც ტენედოსში ძალსრულად სუფევ,  
სმინთევს, როდისმე თუ ლამაზად დამითაგნავს ბომონი შენი,  
დამინვავს შენთვის თხებისა და კურატების ბარკლები ლურთი,  
ძირს არ დამიგდო ეს ვედრება, შემისრულე, რასაცა შეგთხოვ,  
შენი ისრებით აზღვევინე აქაველებს მოხუცის ცრემლი!

თარგმნილ ნაწილში მყარი, მუდმივი ეპითეტები, რაც ჰომეროსის პოემებს თავიდან ბოლომდე გასდევს, მარჯვედაა შერჩეული („აქილევსი ფეხმალიადი“, „ვრცელმსუფევი აგამემნონი“, „ციხე-ქალაქს ბურჯ-გალავნიანს“ და სხვ.), ოღონდ ერთმა სიტყვამ — „მჟუჟვარება“ — ცოტა არ იყოს, ყური მომჭრა, მეხამეშა. მართალია, ასეთი აღნაგობის სიტყვები კი გვაქვს ქართულში („მძულვარება“, „მჭმუნვარება“ და მისთანანი) და „ილიადაში“ სისხლის ტბორები დგას, სისასტიკე, მებრძოლთა მიერ ერთურთის დაუნდობლად ჟლეტა იქ ხშირია, მაგრამ

ზემოთ ნახსენები ფორმა („მუჟუჟვარებას ვუცქერდე სპათა“) ნაკლებად ეგუება საერთო ქსოვილს, მითუმეტეს, მანამდე, სხვა სტრიქონში იგივე სიტყვა სავსებით ბუნებრივად ზის („ომი და ჟამი ერთიანად ამოგვჟუჟავს აქაველს ყველას...“). კაცმა რომ თქვას, ასეთ წვრილმანებზე არც ღირს ლაპარაკი.

„ანარეკლში“ დავით წერედიანის უბადლო პოეტური თარგმანების (ჩემს პირად აზრად, გადაჭარბებულად ნურავის მოეჩვენება ამის თქმა) მხოლოდ მცირედი ნაწილია შეტანილი, მაგრამ ამითაც ნათელი წარმოდგენა გვექმნება, რაოდენ დასაფასებელი და სამაგალითოა ეტალონის მნიშვნელობის მქონე მისი მთარგმნელობითი მოღვაწეობა, რაც მე, უნდა ვაღიარო, ზედაპირულად მიმოვიხილე. ერთი კი უცილობლად უნდა ითქვას — იმდენად ფართო და მრავალმხრივია მისი კულტურა და ოსტატობა, შთაბეჭდილება გვრჩება, ნებისმიერი ეპოქისა და რაგინდარა სტილისა თუ ხელნერის პოეტთა თარგმნა ძალუძს.

\* \* \*

დასასრულ, ზოგი რამ ჩვენი წარსულიდანაც მინდა მოვიგონო. ამდენი ხნის ახლობლობა გვაკავშირებს და ერთმანეთის ფასი, ნაკლიც და ღირსებაც კარგად ვიცით. მუდამ სიამტკბილობა არ გვექონია. ყოფილა შემთხვევები, დავმდურებულვართ, მაგრამ მალევე ვრიგდებოდით. დაურიდებლად მოგახლის ხოლმე სიმართლეს. ლაპარაკისას, შიგადაშიგ, თუ რამე შეგეშალა, მწარე-მწარე სიტყვებს გამოურევს, თუმცა არა ისეთს, რომ მოგშხამოს. რა დასამალია და არც მე მცხია თაფლი ენაზე, იოლად ვკარგავ წონასწორობას და ადამიანს შეიძლება ვანყენინო. მასზე ერთგული და გამგები არავინ მყავს. როცა რამე გამიჭირდება, პირველს მას ვატყობინებ. ამ სიბერეში რალა დროის დამდურება და დაუბრება?! რას მოხმარდა ჩვენი ცხოვრება, სად წავიდა?! სანანებელი ბევრი გვაქვს.

არავისთან ისე ხშირად არ დავდიოდი, როგორც დათო წერედიანთან, ჯანაშიას 5-ში, სადაც დედა-შვილი პირველ სართულზე ცხოვრობდა, პატარა ბინაში. დეიდა ია უსაზღვროდ კეთილი ადამიანი იყო, შვილის ამხანაგებზე გადაყოლილი. მარტოხელამ გაზარდა დათო. რამდენადაც შეეძლო, არაფერს აკლებდა ერთადერთ ვაჟს, ყოველნაირად ხელს უწყობდა, იმ ძნელ ცხოვრებაშიც მან გაუკაფა გზა და შვილის წარმატებები დიდად ახარებდა. სამწუხაროდ, მის დაოჯახებას ველარ მოესწრო.

ერთხელ, ზაფხულში, სტუდენტობისას, ხელს გადავყვე. უნივერსიტეტის ეზოში შოთა ჩანტლაძესა და ფილიპე ბერიძეს შევხვდი. ცოტა ხნის მერე, მელიქიშვილის ქუჩაზე, ლუდის სმა დავიწყეთ და არაყზეც გადავედით. მაგრამ ნასვამები, სალამოს, ფილიპესთან აღმოვჩნდით, ძველი თბილისის უბანში. დიდი ერთთახიანი ბინა ჰქონდა ბამბის რიგზე, მეორე სართულზე. ფანჯრიდან განუწყვეტლივ შემოდოდა რომელიღაც საამქროს დაგა-დუგის ხმა და გვიკვირდა, იქ ფილიპე კითხვას, მუშაობას როგორ ახერხებდა. უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკიდან გამოტანილი რობერტ ბერნსის ვებერთელა ტომი ედო მაგიდაზე და იმას უტრიალებდა, თარგმნიდა. მე არაყი მომიკიდა და, ტახტზე მიწოლილს, ჩამეძინა. შოთამ და ფილიპემ, სმაში ბევრად უფრო გამობრძმედილებმა, კარტის თამაში გააჩაღეს. კარგა ხნის გათენებული იყო, თავატკიებულს, პირგამომშრალს რომ გამომეღვიძა. შოთა და ფილიპე ისევ კარტს ატყლაშუნებდნენ. დავფეთდი, შინ არაფერი იცოდნენ. სახეზე წყალი შევისხი, გამოვფხიზლდი და ისინი ისევ ოთახში დავტოვე, ვერისკენ გამოვემშურე.

ამასობაში, აფორიაქებულ დედაჩემს თავისი დამართნოდა. მთელი ღამე, სანყალი, სადარბაზოს კარებთან მელოდა. დილით დათოსთან წასულა, გაუგია მისი მისამართი. დათო მომიყვა — თურმე დედაჩემი და დეიდა ია უნივერსიტეტში სწავლისას ამხანაგობდნენ. ქმრებდაპატიმრებულები, გაუბედურებულები, მერე ერთმანეთს აღარ შეხვედრიან. დაახლოებით ერთ ბედქვეშ აღმოჩნდნენ ორივენი, ახალგაზრდობაშივე უღმობელი ცხოვრების პირისპირ მარტოდ დარჩენილები, არც ისე იოლად აღსაზრდელი, არაპრაქტიკული, საეჭვო, განუსაზღვრელი მომავლის მქონე შვილების შემყურენი.

შეხედეს თუ არა პატარა ეზოში, დღის სინათლეზე, ერთმანეთს, ერთდროულად წამოუძახნიათ, — გოგუცა! — ია! და ატირებულებს ერთმანეთი გადაუკოცნიათ. ამბები გამოუკითხავთ. წარსული გაუხსენებიათ.

დათო მიხვდა ვისთანაც ვიქნებოდი შენახვედრი და დედაჩემს შოთა ჩანტლაძის ბინაში გაჰყოლია იქვე, მელიქიშვილის ქუჩაზე, ღვინის ქარხნის წინ რომ სახლი დგას. დედაჩემი მერე გალიმებული იგონებდა. შოთა, ცხადია, შინ არ დახვედრიათ, მაგრამ დედამისს, გასაოცრად



კეთილშობილ, მორიდებულ ადამიანს, დეიდა ელისოს, იმდენად მშვიდი გამომეტყველება ჰქონია (იგი შეგუებული იყო შოთას ბოჰემურ გაჭრებს), ჩემი ტანჯული მშობელიც უმალ დამშვიდებულა, გამობრუნებულა. მეც სახლში დავხვდი. გული რაზე გამიხეთქე, ამდენი ხალხი რატომ შემანუხებინეო, საყვედურებით ამავსო. იმის მერე მსგავსი რალაც არ ჩამიდენია. თუ დამაგვიანდებოდა, წინასწარ ვაფრთხილებდი ჩემიანებს ანდა ვურეკავდი.

დათოც ხშირად იმყოფებოდა ჩვენს ოჯახში. ჩვეულებად აქვს — როცა შემოვა, კარადიდან ან თაროდან რომელიმე, მისთვის სასურველ წიგნს გადმოიღებს და კითხულობს, ზოგჯერ ხმამაღლა. ის შორეული შემოდგომის საღამო ახლაც თვალწინ მიდგას, არასოდეს არ გამკრთალდება და გახუნდება. მისი უსაყვარლესი პუშკინის ტომს ფურცლავდა. თვრამეტი-ცხრამეტი წლისა თუ იქნებოდა მაშინ (მე მასზე წლითა და სამი თვით ვარ უფროსი). მალე მიაგნო უსათაუროს, რომელიც მუდამ აღელვებდა და გამორჩეულად მოწონდა. მიუხედავად ამ ლექსში ჩალვრილი სევდიანი განწყობილებისა, არ ბეზრდებოდა. თითქოს ახლაც ჩამესმის ყმანვილი კაცის უღრუბლო ცასავით კრიალა, ღვთაებრივ მელოდიას, თავბრუდამხვევ სტანსებს აყოლილი ხმა:

Брожу ль я вдоль улиц шумных  
В хожу ль во многолюдный храм,  
Сижу ль меж юношей безумных  
Я предаюсь моим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,  
И сколько здесь не видно нас,  
Мы все сойдем под вечны своды-  
И чей-нибудь уж близок час...

მართლაც როგორ სწრაფად გაიქროლეს წლებმა. უკან მოხედვაც ვეღარ მოვასწარი. ის წამები რალაც სასწაულით რომ გაცოცხლდებოდეს, რას არ დავთმობდი. ვიდეოკამერა არც მას უყვარს და არც მე, ტელევიზიის ეკრანსაც ვაჭურბივართ. დასანანი კია, ჩვენი შეხვედრები, საუბრები აღუბეჭდავი რომ დარჩა, სამუდამოდ ჩაქანდა ჟამთასვლის უსასრულობაში.

ოცდაათი წლისამ დაწერა ჩავლილის დაუბრუნებლობაზე დამნუხრებულმა პუშკინმა ეს მღელვარე სტრიქონები და ყველგან უკვე სიკვდილის აჩრდილი ელანდებოდა. როგორ უყვარდა დროსტარება, თანამეინახე მეგობართა შეჩვეული წრე, ლალისფერი ღვინით გალიცლიცებული ბროლის ჭიქების წკრიალი და ახლა სამუდამო განსასვენებლის ბნელ თაღებს ჭვრეტდა; თავს იმითლა ინუგეშებდა, რომ აკლდამის კარიბჭესთან ახალი სიცოცხლის დამამკვიდრებელი „გულგრილი ბუნება“ „მარადი სიცოცხლით იბრწყინებდა“.

ვიცოდი, კონტრასტულ სურათებზე აგებული გენიალური ლექსი ამა ქვეყნის ამაოებაზე, სიცოცხლის მსწრაფლ წარმავლობაზე ერთი გაბმული ოხვრა იყო და აზრს აღარ მიყვებოდი, მხოლოდ ჩემი მეგობრის საამოდ მჟღერ, ოდნავ ნაღვლიან, წამლერებულ ხმას ვისმენდი. თან იმასაც ვფიქრობდი, რომ ის ნეტარი, შედარებით უზრუნველი წუთები აღარასოდეს განმეორდებოდა, მერე მოსანატრებელი გამიხდებოდა და ნაგვიანევი მოგონების გარდა, ვეღარაფერი გამიცოცხლებდა.

## ინტერტექსტუალიზაციისათვის

### ფრაგმენტები

ჯერ ღმერთი მოკვდა (ღმერთების დაისი), მერე ჰუმანიზმი (დეჰუმანიზაცია), შემოქმედის როლი დაკნინდა, წმინდა შთაგონებას დისკურსი ჩაენაცვლა, ტექსტისა და ავტორის დაშორიშორებას ტექსტის გაფეტიშება, „გადანერა“ ან, სულაც, ციტირების გარეშე მითვისება მოჰყვა.

ამ უტრირებული, მაგრამ ანგარიშგასანევი მოსაზრების არსში ჩანვდომისათვის გთავაზობთ „ოპოზიციურ წყვილს“ — ორ ციტატას ქართული მწერლობიდან:

„მე მწამს, რომ მსოფლიო ღვთის ქმნადა და ხელოვანი მისი თანაშემოქმედი“ (გრიგოლ რობაქიძე, 1919 წ.; იხ. გ. რობაქიძე, „ორი ბარათი მეგობარს“, გულბათ ტორაძის პუბლიკაცია, გაზ. „თბილისი“, 1988 წ., 219).

„რატომ უნდა გაინტერესებდეს შექსპირი, როცა გაქვს „მეფე ლირი?“ — ამას აკა მორჩილაძე „მადათოვური“ ტრილოგიის პირველი წიგნის პერსონაჟ კნუტ ჰამსუნს ათქმევინებს (იხ. „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბ., 1998, გვ. 112).

ორთავე საზრისს აქვს არსებობის უფლება: ამ გამონათქვამთა შორის სხვაობა თითქმის 80 წელს მოითვლის, მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ გრიგოლ რობაქიძე „მოდერნიზმის ქადაგად“ და რეფორმატორად არის შერაცხული, ხოლო აკა მორჩილაძეს ქართული პოსტმოდერნიზმის ავანგარდში მოიაზრებენ.

პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტუალიზაციის საფანელია „ტექსტი თავისთავად“, სხვათა ტექსტის საკუთარი მიზნებისთვის გამოყენება; რაც, ძველი, ნაცადი ხერხებისაგან განსხვავებით (ალუზია, რემინისცენცია, კოლაჟი, პაროდია, მისტიფიკაცია...), უცხო ტექსტისადმი უცერემონიო, ფამილარულ, აგრესიულ მიმართებას გულისხმობს.

პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტუალიზაციის შემსწავლელთა (ტერმინის დამამკვიდრებელი კრისტევა, 1967 წ.; ბარტი, დერიდა, ეკო, ჟენეტი, ველში, გრიველი...) თეორიული მოსაზრებანი თავისთავად ძალზე საინტერესოა, თუმცა მხატვრული ტექსტის „პრაქტიკოსი“ მკვლევარი იძულებულია ზოგჯერ იობის მოთმინებით აღიჭურვოს და დეტექტივის ალლოც გაამჟღავნოს.

უმბერტო ეკოს მიერ დეკლარირებული — გონებაში „ინტერტექსტუალური ენციკლოპედიის“ დამაუნჯებელი მკითხველი, — უნდა გამოგიტყდეთ, უტოპიური ცნება მგონია. რა თქმა უნდა, „არის მკითხველი მშვენიერ წიგნის და არის მხოლოდ გადამკითხველი“ (გალაკტიონი); „მკითხველს“ გალაკტიონისეული გაგებით, როლან ბარტის ეპითეტი „არისტოკრატული“ მიესადაგება, ეკოს „სანიმუშოც“ ან ვულფის „ნარმომსახველიც“ (იხ. Можейко М. А., „Интертекстуальность“, „Постмодернизм. Энциклопедия“, Минск, 2001 г., стр. 335).

რაც არ უნდა „სანიმუშო“ და „ენციკლოპედიური“ იყოს მკითხველი, ინტერტექსტის წყაროს მიგნება ზოგჯერ შეუძლებელია; ხშირად კი „გადამწერი“ სრულიადაც არ ნიღბავს „გადანერილ“ ტექსტს, პირიქით, — სარეკლამოდ იყენებს: 2001 წელს მოსკოვის გამომცემლობა „ზახაროვმა“ გამოსცა ფიოდორ მიხაილოვის სქელი ტომი — „იდიოტი“. ის სხვა არაფერია, თუ არა დოსტოევსკის რომანის „ახლებური“ ნაკითხვა, უფრო ზუსტად — სწორხაზოვანი, ზედმინევენიტი დეკონსტრუქცია (წიგნის გარეკანსაც „შესაბამისი“ ნახატი ამკობს, — ძალზე ამხედრებული შიშველი ბიჭუნა). არადა, ვერც გამომცემელს და ვერც ავტორს (ფსევდონიმად დოსტოევსკის სახელი და მამის სახელი რომ აურჩევია — საკვირველი თავმდაბლობა!) შეედავები, რადგან ანოტაციაშივე გვამცნობენ: რომანი „იდიოტის“ პოსტსაბჭოთა გადამღერებაა, ზოგი რამ შეცვლილია, მაგრამ დედნის კომპოზიცია დაცულიაო. დოსტოევსკის ახლადგამომცხვარი „მემკვიდრე“ აბზაც-აბზაც, მონური მორჩილებით მისდევს დედანს, თუმცა პერსონაჟებს პოსტსაბჭოთა რეალობის გათვალისწინებით უცვლის სახეს: თავადი მიშკინი საშა გაგარინია, ამერიკიდან დაბრუნებული, კოსმონავტის შორეული ნათესავი, მემკვიდრეობას ამერიკიდან ღებულობს; ნასტასია ფილიპოვნა — ნადია ბარაშკოვა ფოტომოდელია; როგოჟინი — ბანდიტი ბარიგინი და ა. შ.

ასეთ კურორზულ ინტერტექსტუალიზაციას საქმის ცოდნით, მწვავე სარკაზმით და ემოციურად გამოხმაურა ლიტერატურათმცოდნე სამუილ ლურიე: „Случай уголовный, но не страшный. Обыкновенный плагиат, разве что с необычайным оттенком цинизма. К тому же пострадавшая сторона практически отсутствует“. მაგრამ „დაზარალებული მხარე“ დე-იურე დოსტოვესკი, დე-ფაქტო კი მრავალმილიონიანი რუსულენოვანი აუდიტორიაა, რომელსაც, მიკიბვ-მოკიბვის გარეშე რომ ვთქვა, — ნაუბილნეს გენიალური მწერლის გენიალური რომანი.

სამწუხაროდ, პოსტსაბჭოთა სივრცეში და, კერძოდ, საქართველოშიც, უცენზურობამ ბევრი „ფიოდორ მიხაილოვის“ მსგავსი ცინიკოსი-პოსტავანგარდისტი გააღალა.

„Это грандиозный практический опыт пресловутой деконструкции“ — ასკვნის სამუილ ლურიე (იხ. Лурье Самуил, „Идиот под псевдонимом“, „Литературная газета“, 2001 г., № 11(5826).

„ფსევდონიმს ამოფარებული იდიოტის“ (როგორც ლურიე უწოდებს ავტორს) ქმედება სისხლის სამართლის დანაშაული ან პლაგიატი რომ არ არის (უნიჭობა, მკრეხელობა, ცინიზმი და ეპატაჟი არ არის „დასჯადი“ ქმედებანი), ამას პოსტმოდერნიზმის კლასიკისადმი მიმართებაც ადასტურებს: „წარსულის შედეგური პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში შეიძლება მოწოდებული იქნას ირონიზირებული ფორმით როგორც ბანალური, ყველასათვის მისაწვდომი და გასაგები ესთეტიკური ფასეულობა. ...პოსტმოდერნის ეპოქაში, ამაღლებული სულიერი მისიის ნაცვლად, შედეგები განსხვავებული მისიით წარმოდგებიან: მათზე მითითება ხდება იმ მიზნით, რომ ხაზგასმული იქნას რაიმე ამაღლებული იდეის ამაოება ან, უბრალოდ, ირონიული ფორმით ნაჩვენები იქნას ყოფიერი იდეების რეალურობა და კომფორტულობა წარსულის ამაღლებულ იდეალებთან შედარებით“ (იხ. ნიფურია ბელა, „პოსტმოდერნიზმი“, კრებ. „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობანი“, თბ., 2006 წ., გვ. 242).

სხვისი (არა მხოლოდ კლასიკოსის) ტექსტის ვითომდა პოსტმოდერნისტულ „გათავისებას“ ზოგჯერ მართლაც მივყავართ პლაგიატამდე.

XX-XXI საუკუნეთა მიჯნაზე ესპანურ მწერლობაში ინტერტექსტუალიზაციის ნიღბით ე. წ. „პლაგიატორთა შეთქმულება“ გამოააშკარავეს. ამაზე წერდა 2001 წელს ხუან კობო (მადრიდის გაზეთები „ელ პაისი“ და „ელ მუნდო“).

ნობელისა და სერვანტესის პრემიათა ლაურეატს, ცოცხალ კლასიკოსს კამილო ხოსე სელეს, რომელმაც არა მხოლოდ ესპანურ, არამედ მთელს ლათინოამერიკულ სამყაროზე მოახდინა ზეგავლენა, მსცოვან ასაკში მწარე გამოცდა ელოდა: 1994 წელს, ესპანურმა გამომცემლობა „პლანეტამ“ მის რომანს „წმინდა ანდრესის ჯვარი“ პრემია მიანიჭა. იმჟამინდელი კონკურსის ერთ-ერთმა მონაწილემ კარმენ ფორმოსო ლაპიდომ რამდენიმე წლის შემდეგ სელეს რომანში თავისი საკონკურსო თხზულების — „კარმენი, კარმელა, კარმინია“ — ვრცელი ფრაგმენტები აღმოაჩინა; გასაოცარი იყო მსგავსება ფაბულასა და ზოგიერთ პერსონაჟს შორისაც. მას შემდეგ, რაც კლასიკოსმა ყურად არ იღო ახალბედა მწერლის მოკრძალებული მითითება, შეურაცხყოფილმა ფორმოსომ სელეს სასამართლოში უჩივლა. როგორც მოსალოდნელი იყო, 8 წლის კლასიკოსისადმი პატივისცემა იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ საზოგადოებრივი აზრი ორად გაიყო: სელეს მომხრენი, როგორც მაშველ რგოლს, ისე ჩაეჭიდნენ ინტერტექსტუალიზაციას. მალე ესპანურ პრესაში დისკუსიაც გაჩაღდა, საკმაოდ რადიკალური დევიზით, — ინტერტექსტუალიზაცია თუ პლაგიატი? თურმე ნუ იტყვი, მარტო 2000 წელს პლაგიატში ამხილეს ესპანეთის განათლებისა და კულტურის მინისტრის მოადგილე, ნაციონალური ბიბლიოთეკის დირექტორი, ცნობილი ფილოსოფოსი და სხვ. მაგრამ, როგორც ამბობენ, ძალი ყვეს, ქარავანი მიდის... ესპანეთში ინტერტექსტუალიზაციით ახლა დამწყები ავტორებიც დაინტერესებულან (ხუან კობოს პუბლიკაცია გამოქვეყნდა მოსკოვის გაზეთში „3a Рубежом“, 2001 წ.).

ბოლოს და ბოლოს, რა არის ინტერტექსტუალიზაცია? ინტელექტუალების რთული ასოციაციებით დაყურსული, მინიშნებებით და ღრმა ქვეტექსტებით აღსავსე, კოდირებული და დამიფრული ტექსტი, თუ, ხავსი — წყალწალებულ და წყალწყალა, ცხოვრებისეულ მასალაშემოღულ, ხელმოცარულ, მედროვე თუ ზარმაც ავტორთათვის? თანამედროვეობის ავანგარდში მყოფი მწერლის, „მსოფლიო მოქალაქის“, უსამშობლო და მშობლიური ფესვების უარყოფი, კულტურული გლობალიზაციის აპოლოგეტის მიერ ნიჭიერად და უნარიანად გამოყენებული ხერხი თუ „ხელმრუდე“, პლაგიატისადმი მიდრეკილ ავტორთა იოლი გამოსავალი? ჩემი აზრით, — ერთიც და მეორეც.

პოსტმოდერნიზმი, ნაგვიანევად, მაგრამ დიდი სისწრაფით რომ გავრცელდა ჩვენში, თავისთავად, არც კარგია და არც ცუდი: მთავარია, ვინ როგორ გამოიყენებს მის არსენალს და რა მიზნით.

ქართველ კრიტიკოსთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ისინი სერიოზულად დაინტერესდნენ პოსტმოდერნიზმით ზოგადად, კერძოდ კი მისი ქართული ნაირსახეობით; ხაზგასასმელია მათი საგანგებო ყურადღებაც ინტერტექსტუალიზაციისადმი, მით უმეტეს, რომ ამ მხრივ თანამედროვე თუ ახლო წარსულის ქართულ მწერლობაში მდიდარი მასალის მოძიება შეიძლება (იხ. ანდრო ბუაჩიძის, ლევან ბრეგაძის, ქეთევან თავდიშვილის, თინათო თევზაძის, ლანა კალანდიას, მანანა კვაჭანტირაძის, ნოდარ ლადარიას, ნუგზარ მუზაშვილის, ზურაბ ქარუმიძის, ზაზა შათირიშვილის, ბელა წიფურიას, მათა ჯალიაშვილის და სხვათა ნაშრომები).

ძირითადად ორი საზრისი დომინირებს.

ანდრო ბუაჩიძეს მიაჩნია, რომ პოსტმოდერნიზმი თავის საუკეთესო გამოვლინებაში არა მხოლოდ „მეორადი ხედვაა“, არამედ მაღალი ხელოვნება, რომლის მიღება ქართულ კულტურას ჯერ არ ძალუძს: „...გადამწყვეტი სიტყვა ინდივიდს, ავტორს, შემოქმედს ეკუთვნის. როგორი გულგრილობითაც უნდა ეკიდებოდეს პოსტმოდერნი ავტორობის რეპუტაციას, სულერთია — ავტორი ავტორად რჩება. პოსტმოდერნული კულტურის ავტორიტეტს ყველაზე მეტად სწორედ ორიგინალური და თვითმყოფადი მწერლები (ბორხესი, ან იგივე ნაბოკოვი) ინარჩუნებენ. ყოველივე ამას იმიტომ ვამბობ, რომ ამ კულტურის პერსპექტივა ჩვენს ქართულ პოეზიაში, პროზაში და კრიტიკაში ჯერ კიდევ სამომავლოა. პოსტმოდერნი ღრმად განათლებული, დახვეწილი გემოვნების მქონე, სხვადასხვა კულტურებში ორიენტირებული ადამიანების ძალისხმევას საჭიროებს. ყოველივე ამას კი გარკვეული მიმართულებით განეული ხანგრძლივი შრომა უნდა დაედოს საფუძვლად“ (იხ. ბუაჩიძე ანდრო, „ლიტერატურული რეტროსპექტივა და დღევანდელი რაკურსი“, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 1998 წ., 146-147). ერთგვარი რადიკალიზმის მიუხედავად, ეს მოსაზრება ღირსსაცნობად მიმაჩნია.

მკვლევართა უმრავლესობა ქართულ პოსტმოდერნიზმს უკვე ლიტერატურულ ფაქტად მიიჩნევს. ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიხმოთ მათა ჯალიაშვილის საინტერესო სტატია „იდეალები ყოველდღიურობის კონტექსტში. ლაშა იმედაშვილის მოთხრობები“ (იხ. აღმანახი „ლიტერატურა და სხვა“, თბ., 2005 წ., აგვისტო) ან ქეთევან თავდიშვილის „პოსტმოდერნისტული მონაქროლი“ (იქვე). ამ უკანასკნელი ნაშრომის ავტორის შეუვალ მტკიცებას, რომ „თანამედროვე ქართული ლიტერატურული პროცესის ერთ-ერთ მთავარ საყრდენს პოსტმოდერნიზმი წარმოადგენს“ (იქვე, გვ. 15) გაზვიადებულად ვთვლი, ისევე როგორც მეორე უკიდურესობას: „2001 წლის 11 სექტემბერს, მანჭეტენზე, საერთაშორისო სავაჭრო ცენტრის ცათამბჯენზე ტერორისტების მიერ გატაცებული „ბოინგის“ შეჯახებით დასრულდა პოსტმოდერნიზმი“ (იხ. ქარუმიძე ზურაბ, „დიდი თამაშის დასასრული, ანუ გოდო აკაკუნებს“, ჟურნ. „არილი“, 2001 წ., 18 ოქტომბერი).

ქაოსისა და ფორმის იმ ჭიდილში, პოსტსაბჭოთა ქართულ ლიტერატურას რომ ახასიათებს, პირადად მე ღირსსაცნობად ნაირგვარი ინტერტექსტუალიზაცია, მისი „ნაციონალური თავისებურებისა“ და წყაროთა გამოვლენა მიმაჩნია. ყველაზე წარმატებულად მესახება „მოთამაშე“ ავტორები, რომელთა შორის, უპირველესად, „ალალად მოთამაშე“ აკა მორჩილაძეს და მის „მადათოვურ“ ციკლს მივაპყრობ ყურადღებას. პირველივე ნიგნი უხვად არის გაჯერებული ინტერტექსტით (დანვრილებით იხ. ავალიანი ლალი, „გამოთხოვება ძველ თბილისთან, ძრწოლა ახალი თბილისის წინაშე“, ნიგნში — „ჭაბუა ამირეჯიბიდან აკა მორჩილაძემდე“, თბ., გამომცემლობა „თეთრი გიორგი“, 2005 წ., გვ. 124-141), ავტორი საგანგებო „შენიშვნებში“ ხშირად თავად განმარტავს (არცთუ დიდი სიზუსტით, ზოგჯერ ტყუილ-მართლის განზავებით ან მისტიფიციებით) ინტერტექსტის წყაროს.

ინტერტექსტით გატაცებამ, ალბათ, გარკვეული უხერხულობა უნდა აგრძნობინოს მწერალს (რაგინდ წარმატებულიც არ უნდა იყოს მისი „ენობრივი თამაშები“). თავისთავადმა, ნიჭიერმა და განათლებულმა ავტორმა, რომელმაც პირველ რომანში — „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ — ციტაციის საშუალებით გამოგნებლად ჰარმონიული დისჰარმონია შექმნა (ე. ი. ღრმა ფუნქციური დატვირთვა მიანიჭა ინტერტექსტს), უადრესად სახალისო ბოლოთქმა დაურთო ტრილოგიის მეორე რომანს — „გაქრები მადათოვზე“:

„აღმოსავლური ბოდიში

ამ წიგნის თხზვისას ავტორი მაღალიმალ ესესებოდა ე. რ. ა. ჰოფმანის, ჩარლზ დიკენსის, ალექსანდრ პუშკინის, ანტონ ჩეხოვის, გაბრიელ სუნდუკიანცის, ჭაბუა ამირეჯიბის და სხვათა ნაწერებს.

ის ალალ ბოდიშსა და მადლობას უძღვნის ამ მწერლებსა და მათ გმირებს, თუ როგორც გადამწერი, ვერ გასწვდა მათ განცდათა სიღრმეებს ან, სულაც, ერთი შალაშინი მოარგო ყველას (ბილ საიქსს, გოგი წულაძეს და სხვათა)\*. ის ასგზის მეტს „უკაცრავათ“-ს იტყვის, ოღონდ კი, გულს გაიმაგრებს იმით, რომ მისთვის წერა სახალისო საქმიანობაა და ჭადრაკის ერთ უბრალო, სალალობო პარტიასა ჰგავს.

ამგვარ პარტიათა გათამაშება კი არ გახლავს მაინცდამაინც ჭკვიან კაცთა საქმე.

მტვერი ბალდადური ქოშებისა,

ამის დამწერი“ (იხ. მორჩილაძე აკა, „გაქრები მადათოვზე“, თბ., ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2001 წ., გვ. 276).

პედანტურად შევნიშნავ, რომ ჰოფმანი ერნსტ თეოდორ ამადეუსია და არა „ე. რ. ა“. აკა მორჩილაძის ოინები რომ ვიცი, იქნებ ეს შეცდომა განგებ „გააპარა“ წიგნის ჭიების გულის გასახეთქად! სხვათა შორის, ამგვარი ოინებით სავსეა წინა რომანის „კომენტარებიც“ და ძირითადი ტექსტიც: „მადამ მარი ბროსე“, „გიომ საგანელი“ და სხვ.

რატომ აქცია ისტორიკოსმა და დიდმა ერუდიტმა გიომ ახვლედიანმა მარი ბროსე ქალად? რა თქმა უნდა, „სალადაოდ“. პირადად მე ჩვენს მას-მედიამი რამდენჯერმე შემხვდა ძალიან თავისუფალი და „განათლებული“ კალმოსნების მიერ მოხსენიებული „ქალბატონი მარი ბროსე“; ტრაგიკული ბედის პოეტი საგანელი (საგანელიძე), რომელმაც თავისი გვარის შესაბამისად „გიონ“ დაირქვა, ავტორის მიერ რატომღაც „გიომად“ გადაკეთდა. ყოველივე ეს წვრილმანია, მაგრამ გასათვალისწინებელი.

აკა მორჩილაძე, ერთობ ნაყოფიერი ავტორი, ინტერტექსტს არ აფეტიშებს. მისი ბევრი საუკეთესო თხზულება („მოგზაურობა ყარაბაღში“, „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“, „ავგისტოს პასიანსი“, „ცეცხლისმფრქვეველი“ და სხვ.) პირნიმინდად „ავტორისეულია“.

საერთოდაც, თუკი აკა მორჩილაძეს პოსტმოდერნისტად ჩავთვლით, უფრო მეტი საბუთიანობა გვმართებს, მარტო ინტერტექსტუალიზაცია არ იკმარებს.

თუკი „პოსტმოდერნიზმის მიერ წარმოდგენილ სამყაროს სურათში საერთოდ არ მოიაზრება თუნდაც რაიმე სახის არაენობრივი ყოფიერება“ (იხ. კვაჭანტირაძე მანანა, „ენის სემიოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიისათვის“, კრებ. „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“, თბ., 2006 წ., გვ. 98), აკა მორჩილაძეს პოსტმოდერნისტად ვერ მივიჩნევთ; მისი ნაწერები დღევანდელი ქართული ყოფის აქტუალური რეალიებით არის გაჯერებული, სულერთია, მიმართავს იგი ინტერტექსტს, თუ არა.

თუკი ესთეტიკურ და კულტურულ ფასეულობათა გარდასახვა მატერიალურ ფასეულობად (იხ. წიფურია ბელა, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 233) პოსტმოდერნიზმის უცილობელი ატრიბუტია, არც ამ შემთხვევაში მემეტება აკა მორჩილაძე პოსტმოდერნიზმისათვის...

თუკი, „პოსტმოდერნისტული ხელოვნება ყველა ფორმასა და ყველა იდეას იღებს, მაგრამ ისე, რომ არაფრის აღარ სჯერა“ (იხ. იქვე, გვ. 229), ამ შემთხვევაშიც მსგავსი სულისკვეთების ერთგულებას აკა მორჩილაძეს ვერ დავწამებთ. მისთვის უცხოა დეჰუმანიზაცია და რადიკალური ნიჰილიზმიც. სხვა საკითხია, რომ მისი ზოგიერთი თხზულება ადვილად თავსდება პოსტმოდერნიზმის სქემატურ ჩარჩოში.

ლევ ტოლსტოის სიტყვებია: „Искусство писать хорошо для человека чувствительного и умного состоит не в том, чтобы знать, что писать, но в том, чтобы знать, чего не нужно писать“. აკა მორჩილაძემ (ერთ ტელეინტერვიუში მოზარდებთან, რომლებთანაც ისე გრძნობდა თავს, როგორც თევზი წყალში, მწერალი მოულოდნელად „გაიხსნა“, რაც არ სჩვევია, და, აღიარა, — შემოილივით ვწერო...) ყოველთვის იცის, რაზე არ უნდა დაწეროს.

ტოლსტოის ბრძნული შეგონება რომ გაეთვალისწინებინა, ერთ ნიჭიერ და განათლებულ ავტორს საერთოდ არ უნდა დაეწერა „ტრფობა ნამებულთა“. ეს უკანასკნელი თხზულება ზედმინევენითი სიზუსტით გადმოსცემს პოსტმოდერნიზმის ყველაზე ბნელ მხარეს – ნიჰილიზმს, ცინიზმსა და მკრეხელობას — ქართველთათვის საკრალური რელიგიური და ჰაგიოგრაფიული ტექსტების, ვთქვათ პირდაპირ, ამაზრზენი პაროდირებით.

\* ბილ საიქსი ჩარლზ დიკენსის „ოლივერ ტვისტის“ პერსონაჟია, გოგი წულაძე – ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხიას“ ერთ-ერთი გმირი.

თანამედროვე რუს თვალსაჩინო პროზაიკოსთა ერთი ნაწილი, მაგ., იური მამლევი, პოსტმოდერნიზმს, მის ყოვლისმომცველ „სამყაროულ“ ნიჭილიზმს, ირონიასა და სკეპსისს, — მიუღებლად მიიჩნევს; ის კი არადა, ამტკიცებს, რომ პოსტმოდერნიზმი ჩიხში მოექცა და სულს ლაფავს. ასე ნამდვილად არ არის; მაგრამ მამლევის ერთ-ერთ საყვედურს სავსებით ვიზიარებ: იქნებ საკუთარი თავისთვისაც მიგეპყროთ ირონიული მზერაო, — სარკასტულად მიმართავს იგი პოსტმოდერნიზმის ზედმეტად სწორხაზოვან მიმდევრებს. ის თვითირონია და რბილი იუმორი, რაც გასაოცარ ხიბლს სძენს აკა მორჩილადის ინტერტექსტუალურ თამაშებს, ზოგ ქართველ ავტორთან, პოსტმოდერნიზტად რომ მიიჩნევს თავს, — საერთოდ არ გვხვდება (სამწუხაროდ!).

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა კოტე ჯანდიერის ერთ-ერთი ვრცელი მოთხრობა „მაყვლიანი“ (1992 წ., გამოქვეყნდა ჟურნალ „კლდეკარი“), რომელიც „ქართლის მოქცევის“ „აპოკრიფად“ არის ჩაფიქრებული. უმბერტო ეკოს მსგავსად, რომელიც ორმაგი კოდირების გზით ათანხმებს გასართობს ინტელექტუალურთან, ძველ საუკუნეებს თანამედროვეობასთან და მისტიკურ ექსტაზს ანალიტიკურობასთან (იხ. ველში ვოლფგანგ, „პოსტმოდერნი. ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა“, იხ. კრებ. „პოსტმოდერნი როგორც ასეთი“, თბ., „მერანი“, 1999 წ.), კოტე ჯანდიერი, სრულიად შეგნებულად, ნაცად ხერხს მიმართავს.

სქემატური და თითქოს მოდელირებულია მოთხრობის შესავალი-მისტიფიკაცია: ავტორს (სავარაუდოდ, საფრანგეთში ემიგრირებულს) ხელში ჩავარდნია ლათინური ნაყალბევი ხელნაწერი, შესრულებული ხელოვნურად დაძველებულ ქალაქზე; როგორც ჩანს, ის გვიანდელი ლათინური მანუსკრიპტების იმიტაციაა. თხზულების სათაური და ავტორი არცერთ კატალოგში არ მოიხსენიება: „ელიოზ მცხეთელის ვნებანი“ — აღწერილი XI საუკუნეში ათონის მთის ბერის, ილარიონ ალაზნელისაგან და ლათინურად ნათარგმანები წმინდა სამების ეკლესიის მღვდლის, კალისტრატე ეპიგოსის (მინადგანრთხმულის) მიერ, 1209 წელს ქალაქ ტიროსს“ (ჯანდიერი კოტე, „მაყვლიანი“, ჟურნ. „კლდეკარი“, 1992, გვ. 4).

„დაეჭვების“ მიუხედავად, ავტორს მაინც საჭიროდ მიუჩნევია გადმოქართულება თხზულებისა, რომელიც, „სხვა არა იყოს რა, გარკვეულ ადგილს იმსახურებს ლიტერატურულ უცნაურობათა ისტორიაში“ (იქვე). აქედან დასკვნა: „ქართულიდან თარგმნილი“ ლათინური ხელნაწერი ალბათ გვიანდელი იმიტაციაა, ქართველი ავტორი კი მხოლოდ და მხოლოდ ხელახალი მთარგმნელი, — ტექსტის ამგვარი „კოდირებით“ კოტე ჯანდიერი ემიჯნება მას.

ხელნაწერის თავგადასავალიც განზრახ გამარტივებულია, იმავდროულად, ბურუსით მოცული: მისი მფლობელი ვინმე პროკლე ჭკადუა, რომელმაც ინგლისის გემით გამოაღწია საქართველოდან, 1921 წლის 29 თებერვალს (ნეტავ მართლა ნაკიანი იყო ის შავბნელი თებერვალი?) სტამბულის ბრიტანულ საზღვაო ჰოსპიტალში ტიფით აღესრულა. გამიზნული ტრაფარეტი: ქართველს თან ახლდა იშვიათი სილამაზის ჩერქეზი ქალი, არც მეტი და არც ნაკლები, — „მადამ ფალესტრა“ (ირონიული გადაძახილი რობაქიძესთან), რომელიც ისეთი ჯოჯოხეთური ფრანგულით მეტყველებდა, რომ მისი მონათხრობიდან მხოლოდ „ჟოლის“ (ფრანგ. — ლამაზი) ამოცნობა შეძლეს. სტამბულში დაკრძალული ჭკადუას ჩანთა ფალესტრას გადასცეს. 1928 წელს, როცა უცნობმა ქალმა ჩანთა პარიზის ქართულ სათვისტომოს ჩააბარა, მასში დამოუკიდებელი საქართველოს ბონებთან ერთად ლათინური ხელნაწერიც აღმოჩნდა (კვლავ ირონიული მინიშნება: ბონები ხომ გაუფასურებულია და, არც ეს უცნაური ხელნაწერია დიდი ბედენა).

რადიკალური სხვაობაა (როგორც მოსალოდნელი იყო) პრემბულასა და ძირითად ტექსტს შორის.

თხზულების ამოსავალია „წმინდა ნინოს ცხოვრების“ (ჩვენამდე მოღწეულია ხუთი რედაქცია, დათარიღებული IX-XIII სს.) ერთი ფრაგმენტი, უმნიშვნელოვანესი ქართული ქრისტიანული რწმენისათვის: ჰურიათა თემის მიერ მცხეთელი ებრაელი ელიოზის წარგზავნა იერუსალიმს, მაცხოვრის ჯვარცმის ხილვა, უფლის კვართის მცხეთაში ჩამოტანა, მისი გადაცემა ღვთისმშობიში დისათვის, სიდონიასათვის, რომელმაც „დაიდვა მკერდსა“ კვართი უფლისა და იქვე აღესრულა.

„მაშინ სჯულის მეცნიერთა მათ გამოარჩიეს ელიოზ მღვდელი, კაცი ბრძენი და მეცნიერი, და წარგზავნეს იერუსალიმს.

...და კვლად დაი იგი მისი ვითარცა მისცემდა მოკითხვასა, ჰრქვა:

— ძმაო სასურველო! ღირს იქმნები შენ ხილვასა კაცისა მის მართლისასა, რომელსა ჰქვიან იესუ. და ნეტარ ხარ შენ და გვედრები მე, რათა რასაცა შეხებულ იყვნენ ხელნი მისნი ნმიდანი, ანუ თუ სამოსელთა მისთა შეხებულ იყვნენ, უკეთუ მოიტანო, ნეტარ ვიყვნეთ.

...და ვითარცა მიიწია იერუსალიმს, შეკრებულ იყო ერი ჰურიათა და დაემტკიცა ჯვარცმად ქრისტესი. ხოლო არასადა ეზიარა განზრახვასა მათსა, არამედ შორს დგა იგი.

...ხოლო ვითარცა აღესრულა ნეფისითი ვნება მაცხოვრისად, მიხვდა წილითა კვართი უფლისა ჩვენისად ელიოზს, ვითარცა წერილ არს: „განიყვეს სამოსელი ჩემი და კვართსა ჩემსა ზედა განიგდეს წილი“.

...ამისსა შემდგომად წარმოვიდა ელიოზ იერუსალიმით სახედ თვისად. და დაა იგი მისი მიეგება და მოეხვია ქედსა. ხოლო ელიოზ გამოიღო კვართი იგი საუფლო და მისცა მას და ჰრქვა:

— აჰა, რომლისა-იგი გსუროდა, მიიღე კვართი მისი!

ხოლო ვითარცა მიიღო დედაკაცმან მან კვართი იგი უფლისად, რამეთუ შეკეცილ იყო იგი, და იმთხვია რა პირსა და დაიდგა მკერდსა და ხმა ყო ცრემლით და აღმოუტევა სული.

...ხოლო ელიოზ შიშითა შეპყრობილმან და იგი საყვარელი და წმიდა კვართითურთ დაჰკრძალა მინასა შინა. და მეყსეულად აღმოხდეს მის ზედა ხენი იგი კვიპაროზნი და აღმოცენა ხესა მას ქვეშე ყვავილი მრავალფერი და სულნელი“ (უცნობი ავტორი, „ნინოს ცხოვრება“, „ძველი ქართული მოთხრობა“, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1979 წ., გვ. 180-181).

ამ მცირე ეპიზოდის ვრცელი აპოკრიფია „მაყვლიანი“ — ავტორის წიგნიერების, წარმოსახვისა და უნატიფესი, შთამბეჭდავი მეტყველებითი სტილის ნაზავი. კოტე ჯანდიერი არ ზღუდავს ფანტაზიას, მისი გმირის მრავალწლიანი ყარიბობის ტრაგიკული პერიპეტები (ძლიერ რომ გვაგონებს ძე შეცდომილის განვრცობილ თავგადასავალსაც და წმინდანთა ცდუნებებსაც), „ზოგადამოსავლური“ ანტიურაჟი, დიდი ცოდვილის დიდი სიმძიმელი, ხორცის გვემა და სულის უსამანო სატანჯველი, — ყოველივე ეს მაინც „ქართლის მოქცევის“ ზემოხსენებული ამბის ჩარჩოშია მოქცეული.

ზედმეტად მიმაჩნია ყველა იმ „შეუსაბამობის“ აღნუსხვა, რითაც „მაყვლიანი“ ემიჯნება პირველწყაროს. მხოლოდ ზოგიერთს წარმოგიდგენთ სანიმუშოდ: ელიოზი პატივცემული მღვდელი კი არაა, რომელსაც მცხეთელ ჰურიათა თემი საგანგებოდ წარგზავნის იერუსალიმს მესიის საქმეთა გასაგებად, არამედ, ვაჭარ ზენონის შვილია, ბიძამ (ზებულონმა) 17 წლის ასაკში რომ იშვილა და იერუსალიმს წაიყვანა სამართლის შესასწავლად. ზებულონის მოშურნე შვილებმა მისი შეცდენა და დალუპვა განიზრახეს (მდრ. იოსები და ძმანი მისნი), კაპერნაუმელი მდიდარი ქვრივის ინდოელი სებას მეშვეობით (სებას სილამაზის აღწერა ელიოზის მიერ „ქებათაქებას“ გვაგონებს, ქალის მონათხრობი ჯატაკა — ძველ ინდურ იგავებს); ბავშვობის მოგონებამ — ჩაბურღული მაყვლიანისა და სიდონიას მაყვალივით შავი თვალების ანაზღეულმა ხილვამ — იხსნა ელიოზი მრუშობისაგან, მაგრამ გლადიატორთა შერკინებაზე ბიძაშვილების მიერ ძალით წაყვანილმა — „შესვა მძვინვარების ღვინო, ...დატკბა ცოდვის ცქერით“ და სულ მალე მემთვრალეობასა და ბილნ ცხოვრებას მიეცა.

„მაყვლიანის“ ელიოზი არა მარტო ცოდვილია, არამედ მაცხოვრის მიერ დაწყველილი: „სუსტი, ნაგვემი კაცი, რომელიც ძლივს მოათრევდა ვეება ჯვარს, ...გაუსწორდა შუა გზაში აყუდებულ თვალჩასისხლიანებულ ელიოზს, შედგა და სთხოვა გზა დაეთმო“... ელიოზის უარს მაცხოვრის შეჩვენება მოჰყვება: „...სიკვდილს ინატრებ, მაგრამ გაგექცევა სიკვდილი, სანამ მალალი ხე არ ატირდება უკვდავების ცრემლებით და მაცოცხლებელი მირონი არ ჩამოდინდება მის ტანზე, რადგან სიკვდილად მიმავალმა ღვთის შვილმა გზა გთხოვა და შენ არ დაუთმე შეჭირვებულს!..“ („მაყვლიანი“, გვ. 22-23).

ელიოზის სწეული სული, ძრწოლით შეპყრობილი, ამაოდ ეძიებს შვებას: არც ქრისტეს მოძღვრების შემეცნება, არც მარხვა-გვემა და ლოცვა-ვედრება აღმოჩნდება საკმარისი შენდობისათვის. მოძღვარი ელიაკიმი, მას, წყეულ ცოდვილს, უფლის კვართს გადასცემს. ამგვარი ქრისტიანული თანაღმობით შეძრული ელიოზი უდაბნოში განდგომას ირჩევს. თუმც იშვიათი მგზავრები მას წმინდა კაცად მიიჩნევენ, ელიოზი კვლავ ლოცვასა და ხორცის დათრგუნვაში ატარებს წლებს.

ისევე როგორც ერთ დროს სებასაგან მაყვლიანის ზმანებით დაიხსნა თავი, 90 წელს მიტანებულ სწეულ მეუდაბნოეს მხსნელად კვლავ მაყვლიანი მოევიწინება: უდაბნოს პირას, მაყვლიანში, გველისგან მონუსხული პატარა გოგონას გადარჩენის სურვილი გარინდებიდან გამოიყვანს ელიოზს და ცოდვასაც ჩაადენინებს. გველის მოკვლის და გოგონას ხსნის სანაცვლოდ (გოგონა სიდონიას სეხნია აღმოჩნდება), ელიოზს გონების თვალი გაუნათდება და პირველად

ჩაესახება იმედი: „სიდონია, სიდონია“, ტკბილ-მწარე გრძნობით ავსებდა ეს სახელი. ...უცებ მშვიდი მტკვარი გაახსენდა, იქაური მაყვლიანი და სიდონიას მტკვარით მშვიდი, რბილი ხმა. ...აქ რა უნდოდა? ან რისთვის მოვიდა? უწყალო ღმერთისაგან დავინწყებულნი, ეჭვებით დასწეულნი და ბნელში მყოფნი? ცა არ ინდობდა, იქნებ მშობელ მინას მაინც ეცხო სალბუნი მისი სულისათვის. ...ელიოზი წამოდგა, მღვიმეში შევიდა, უფლის კვართი მოიხვია წელზე და გზას გაუდგა. რა მიჰქონდა თან? კვართი უფლისა, რომელიც ჟამთასვლისაგან გახუნებულიყო და ალაგ-ალაგ ჩრჩილისგან განწყალბულიყო? სწავლება, რომელიც მასავით შესაძლოა არავინ იცოდა და რომლისაც სწამდა თუ არა, თვითონაც ვერ იტყოდა? ის მიდიოდა განსჯა-დახშული, მხოლოდ გულის ძახილს აყოლილი და სიყვარულის ხმას მინდობილი“ (იხ. „მაყვლიანი“, გვ. 32-33).

ფინალი ემთხვევა „ნინოს ცხოვრების“ რედაქციებს, განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ელიოზი შენდობილია.

„...სიდონია მაყვლიანში დაასაფლავეს. მეორმოცე დღეს მის საფლავზე უცხო და თვალწარმტაცი ხე აღმოცენდა. მის ტანს მირონი სდიოდა, მირონი კურნავდა სწეულთ, სვეტი სიცოცხლის მომნიჭებელი იყო, ეს იყო „სვეტი ცხოვლისა“. და ელიოზი მიხვდა, რომ შენდობილი იყო ღვთისაგან“ („მაყვლიანი“, გვ. 35).

კოტე ჯანდიერის დამოკიდებულება ცნობილი სიუჟეტისადმი, ყველაზე უწინარეს, „იოსებისა და მისი ძმების“ ავტორის, თომას მანის მბეჭდავი ქალის ცნობილ გამონათქვამს გვაგონებს, — ძლივს არ გავიგე, რა გარდახდა თავს იოსებ მშვენიერსო!

მინდა მკითხველის ყურადღება მივაპყრო კოტე ჯანდიერის ერთ ტენდენციას: ელიოზისათვის, რომელიც დიადი მისიის მტვირთველია, სარწმუნოებაზე უპირატესია მშობელი მინა. მხოლოდ სამშობლოში დაბრუნება ესაღბუნება მის მტკივან სულს, მხოლოდ მცხეთაში იგრძნო მან „როგორ უყვარდა მთელი სამყარო განათლებული და გამთლიანებული სიყვარულის უსაზღვრო გრძნობით“ („მაყვლიანი“, გვ. 35). ელიოზი ებრაელია, მაგრამ, ზაქარია ჭიჭინაძის მოსაზრებით, „საქართველოს მინასა და ნიადაგთან ქართველი ებრაელიც ისევე იყო მიკრული და მიწებებული, როგორც თვით ქართველი“ („ქართველთა ისრაელი საქართველოში“, 1904 წ.; ციტირებულია ნიგნიდან: სეფიამვილი ოთარ, „ხსოვნა“, ნიუ-იორკი, 2005 წ., გვ. 42).

ანალოგიურია კორნელი კეკელიძის შეხედულება „ნინოს ცხოვრების“ ავტორის ტენდენციურობაზე: „წითელი ზოლივით გატარებულია ავტორის ეროვნული ტენდენცია, რომელიც გამოიხატება მშობლიური ქვეყნის განდიდებისა და მისი ეროვნულ-კულტურული დამოუკიდებლობის დაცვის სურვილში“ (კეკელიძე კ., „ქართული ლიტერატურის ისტორია“, ტ. I, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1960 წ., გვ. 532).

„მაყვლიანის“ ეპიგრაფში, რომელიც შეამზადებს მკითხველს თხზულების სულისკვეთების უკეთ აღსაქმელად, განყენებულ ფიქრს და განსჯას მოყვასის მსახურება (ამ შემთხვევაში, — გოგონას გადარჩენა და ძმის მომლოდინე სიდონიასათვის დანაპირების აღსრულება) აღემატება. ეპიგრაფის ავტორია ვივეკანანდა (1863-1902 წწ., ინდოელი ჰუმანისტი, რელიგიის რეფორმატორი, იოგი, ადვოკატი „უნივერსალური რელიგიისა“, რომლის უპირველეს ფუნქციად ლატაკთა დახმარებას მიიჩნევდა):

„...გადადე ვედანტას კითხვა, განსჯა და ფიქრი მომავალი ცხოვრებისათვის. ახლა კი, დაე სხეული თქვენი ემსახურებოდეს მოყვასს. მაშინ მე ვიტყვი, რომ თქვენ უქმად არ მოსულხართ ჩემთან“.

„მაყვლიანი // მაყვლოვანი // ბურჩი შეუნველი“, „Неополимая Купина“, ბიბლიიდან რომ იღებს სათავეს (იელოვა აღმოდებულ მაყვლიანში გამოეცხადება მოსეს, სახარებაში – ის ღვთისმშობლის სახეს უკავშირდება) ერთ-ერთი ყველაზე შთამბეჭდავი სიმბოლოა მსოფლიო ლიტერატურაში. კოტე ჯანდიერის ტექსტში ის სინმინდის, უბინოების, სათნოების, სიყვარულის, სამშობლოს მეტაფორული განსხვავებაა. მოსალოდნელიც იყო, რომ „ქართლის მოქცევის“ ახლებურ გადაწერა-წაკითხვაში წმინდა ნინოს სამყოფელს განსაკუთრებული ფუნქცია დაკისრებოდა („ხოლო ნინო წარვიდა მაყვალთა მათ შინა... ესევეთარითა მოღვაწებითა დაადგრა მაყვალთა შინა ექვს წელ“, იხ. „ნინოს ცხოვრება“, გვ. 175). აქვე ვიტყვი, რომ მაყვალი, როგორც უბინოების თუ ბინიერების მხილების სახე-სიმბოლო ჩნდება კოტე ჯანდიერის თანამედროვეობის ამსახველ მოთხრობაში „საოჯახო ქრონიკა“. საინტერესოა, რომ ოთარ ჭილაძის „გოდორში“ მაყვლიანი დამსჯელის როლში გვევლინება: აქ ის დაუნდობელი ეკლიანი ბურჩია ბინიერი ქალისათვის.

კოტე ჯანდიერის „მაყვლიანი“ პოსტმოდერნიზმის იმ ელიტარულ ფრთას მიეკუთვნება, რომელიც ეროვნული თუ ზოგადად, ლიტერატურული ტრადიციისადმი „სერიოზულ-ირონიულ“



დამოკიდებულებას ავლენს; ხოლო მისი ტექსტი-„იმიტაცია“, მიმზიდველი თხრობის გარდა, მეტყველებითი სტილითაც სანიმუშოა და მისაბაძი; გარკვეული თვალსაზრისით, უნიკალურიც არის, — დღევანდელი თითქმის საყოველთაოდ დაკნინებულ-დამახინჯებული ქართულის ფონზე. „ქართულ“ ინტერტექსტუალიზაციაზე შეიძლება კიდევ ბევრი რამ თქმულიყო, მაგრამ ჯერჯერობით ამას დავჯერდები.

## ტკივილის მეტაფიზიკა

(ლია სტურუას ლექსების კრებულზე „ღალატსაც მხოლოდ კეფით იგრძნობ“, თბ., 2005)

„არავითარი ანალიზი! ლექსი — შექმნის და შეგრძნების დონეზე,“ — წერს ლია სტურუა. ლექსი, მართლაც, კარგავს თავის მთლიანობას, როდესაც კრიტიკოსი ანატომის გულგრილობით კვეთს და ჩხრეკს მისი უნაზესი ქსოვილის ცალკეულ ნაწილებს. მაგრამ განა ასევე არ ექცევა ხელოვანი რეალობას, როდესაც ფრაგმენტებად შლის და ისე ამოწერს თუ გადაწერს სტრიქონებად. ლექსები წარმოსახული რეალობებია, რომელთა გასაგებად დამკვირვებელი, ამ შემთხვევაში, კრიტიკოსი — თავისი უმთავრესი იარაღებით — თვალით, გულით, სულითა და გონებით ხშირად აქუცმაცებს, რათა შემდეგ უფრო განიცადოს მთელის სურნელი, აზრი და მუსიკა. ჩვენი ეს წერილიც ამგვარი დაკვირვების მცდელობაა.

ლია სტურუას ლექსების ახალი კრებული („ღალატსაც მხოლოდ კეფით იგრძნობ“ („მერანი“, 2005) ტკივილებითაა გაჟღერებული. პოეტის ნუხილი ლექსიდან ლექსში გადადის, იტოტება, მთარგმნავს ლექსისავე საზღვარს და მკითხველის გულსა, სულსა და გონებაში მიიკვალავს გზას. ეს ტკივილი თანაბრად მოიცავს კონკრეტულსა და საზოგადოს, პირადულს, ეროვნულსა თუ საკაცობრიოს. კრებული საერთო პათოსით ეხმიანება გურამიშვილს: „ვაი, რა კარგა მოვსთქვემდი, მეტყოდეს ვინმე თუ ბანსა“. ამ შემთხვევაში, ბანი მკითხველმა უნდა მისცეს, ხმა შეუწყოს პოეტის ფიქრებს, ოცნებებს, სურვილებს, მის წარსულს, აწმყოსა და მომავალს და მაშინ უკეთ შეიგრძნობს პოეტის სატიკივარს. ეს ლექსები ნატირლებია, არა ტრადიციული ფოლკლორული გაგებით, არამედ შინაარსითა და გზებით.

ეს ყოვლისმომცველი ტკივილი და გლოვა მკითხველს წიგნის ყდიდანვე შემოეფეთება, რომელზედაც ფრანს მეზერეელის „ჯვარცმია“ დახატული. ჯვარზე გაკრული მაცხოვარი მალალსართულიანი შენობების, ე.ი. ქალაქის, სიმბოლურად, თანამედროვე ცივილიზაციის ფონზე მოჩანს. ეს ნახატი კრებულის ეპიგრაფივითაა („დიდება მოთმინებასა შენსა უფალო იესო“). სამყაროში და, უპირველესად, ადამიანის გულში მარადის მეორდება მისტერია ქრისტეს ჯვარცმისა. ზოგი პავლესავით, ყოველდღე კვდება ქრისტესთვის, ზოგი კი მას იუდასავით ყოველდღე გასცემს და ჯვარს აცვამს. ე. ი. წიგნის მთავარი ტკივილი „მადლის ფონის“ დაკარგვაა, ურომლისოდაც ცხოვრების ზღვაში დაინთქმები. ყდის ნახატზე გამოკვეთილად ჩანს ქრისტეს ჯვარზე მილურსმული ხელისგულებიდან როგორ მოწვეთავს სისხლი და როგორ გადაეხმება ქალაქს. „სისხლით ხარო ნაყიდი“, ხმიანობს შორიდან პავლეს ქადაგება, „ბრალობის სისხლი თავზედა შვილითურთ გარდინთხიესო“ (გურამიშვილი). ლია სტურუაც მათი შთამომავალია და ეს „მოცხებული“ სისხლი ანუხებს, მაგრამ თვითონ როგორ ცხოვრობს? ლექსები ხომ სწორედ მისი სულის დღიურებია, მარადისობისა და ნუთისოფლის ანაბეჭდებით:

ღმერთმა დამიძახოს თავისთან,  
დაქუცმაცებული ხორცი  
მინანქრის ფილებით შემიცვალოს,  
თავიდან ამანყოს  
და ჩემზე, ბაღში ჩახატულზე,  
მიუთითოს სამოთხის ბინადრებს:  
— აი, ქალი, რომელიც  
დარდმა შეჭამა!

პოეტიც ჯვარცმულია, როგორც პოლ ვალერი იტყოდა: „თავისივე სხეულის ჯვარზეა გაკრული. უღონოდ დაბლა დახრილი თავი დაჩხვლეტილი აქვს საკუთარი აზრის ეკლებით“. ლია სტურუას პოეზია საცვება ამ ეკალთა მეტაფორული აღწერით. ერთი ეკალი კრებულის სახელწოდებაშივეა გაცხადებული. ეს არის ღალატი. „შენც, ბრუტუს!“ ყოველ წამს შეუძლია წამოიძახოს სასონარკვეთილმა, რადგან სწორედ ღალატის შეკრულ წრეზე ტრიალებს და გამოსავალს ვერ პოულობს. ერთადერთი ნუგეში ლექსებია, სიტყვებად ქცეული ტკივილები, რომლებიც ტანჯვას, მართალია, ვერ ავინყებენ, მაგრამ მის სილამაზეს შეაგრძნობინებენ. დეკარტესეული, ვაზროვნებ, ე.ი. ვარსებობ, პოეტს შეიძლება შეეცვალა, მტკივა, მაშასადამე,

ვარსებობ. ტკივილის გარეშე არ შეიქმნებოდა ღია სტურუას ეს ახალი კრებულიც. ამიტომ არც ერთ სტრიქონში არ გაისმის ტკივილიდან გაქცევის წყურვილი, ჩანს მხოლოდ მისი შეცნობის ნადილი. ვაჟასავით, მასაც ურჩევნია: „ბალახი ვიყო სათიბი, არა მნადიან ცელობა, ცხვრადვე მამყოფა ისევა, ოღონდ ამშორდეს მგელობა“. მთავარია, ამქვეყნად „გაცივებული ლეშივით“ არ იაროს, რაც იმას ნიშნავს, რომ გამუდმებით უნდა იტანჯებოდეს, სხვა თუ არაფერი, „გონებას ფიქრი სტანჯავდეს“ (ვაჟა-ფშაველა).

მაინც რაზე ნუხს პოეტი?

უპირველესად, ადამიანთა სულების გაუხეშებაზე, რაც მჟღავნდება არა მხოლოდ ერთმანეთთან, არამედ ღმერთთან, ბუნებასთან, სულიერი ღირებულებების, ხელოვნების მიმართ ურთიერთობისას. ეს ტკივილი არახალია, მაგრამ განსაკუთრებით გამძაფრებულია XX-XXI საუკუნეებში. ამ ტკივილის პოეტურ სახეებში მოქცევა და გამონახვა ღია სტურუას ჩანერს თანამედროვეობის მნიშვნელოვან ქართულ თუ უცხოელ პოეტთა სიაში. თუ როგორ აისახა კრიზისული ეპოქა სხვათა სულებზეც, ამის საილუსტრაციოდ რამდენიმე პარალელს გავავლებ. ამერიკელი რობერტ ლოუელი:

როგორ გავუძლოთ ამ ყველაფერს?  
მოყოლებული თესლიდან ბზემდე  
ტრაგედიებს არ ცნობს ბუნება.  
საიდან მოდის ეს შეშლილობა?  
ალბათ, ანმყოდან, რა თქმა უნდა,  
რადგან ჩვენ აქ ვართ, ანმყოში, ის კი  
წარსულით არის მოშხამული.

(„ჩვენ ვიყავით სამოთხეში“, ზვიად რატიანის თარგმანი.  
ჟ. „არილი“, 2, 2001, გვ. 33).

სპარსი სოჰრაბ სეფეჰრი:

მეშინია,  
მე საუკუნის მოვერცხლილი ზედაპირის მეშინია.  
მოდი, რომ არ შევუშინდეთ ამ ქალაქებს, რომელთა ჩაშავებული მიწა  
ამწეების საძოვრად ქცეულა.  
გამაღე, როგორც კარი,  
მსხლის ჩამოვარდნის მხარეს—  
ამ ფოლადის ცად ამალღების საუკუნეში.  
(„თანამგზავრთა ბალისკენ“, გიორგი ლობჯანიძის თარგმანი.  
სოჰრაბ სეფეჰრის ლექსების ნიგნიდან „წყლის ფეხის ჩქამი“, თბ.  
2003, გვ. 29)

ამერიკელი სილვია პლათი:

სივრცე — შალი გამოძენდილი,  
ცივი მკვლელები  
ზედ მაცვივა ქლიავებივით.  
(„ნიკი და შანდალი“, ლელა სამნიაშვილის თარგმანი, სილვია  
პლათის ლექსები, თბ. 1999, გვ. 25)

სპარსი ფორუყ ფაროხზადი:

ჩვენ მიწაზე სარეველებად ამოვედით  
და სარეველებივით ჩავიკრიფებით მიწაში.  
ჩვენ გზად „არაფერი“ შემოგვეყარა,  
თავის ჟღალ, ფაფარაშლილ ცხენზე იჯდა  
და ხელმწიფესავით მიგელავდა...  
(„ზაფხულის მწვანე წყლებში“. გიორგი ლობჯანიძის თარგმანი,  
ფორუყ ფაროხზადის ლექსები, „მეორედ დაბადება“, თბ. 2005, გვ. 63).

ამ პოეტებს, რომელთა სხვა მრავალი სახელიც შეიძლება დაემატოს, აერთიანებთ არა მხოლოდ საწუთროსა და მარადისობის დაპირისპირების ტკივილი, ეგრეთ წოდებული, ეგზისტენციალური პრობლემები, არამედ მათი გამონახვის მეტაფორულობაც. ღია სტურუას, მათ მსგავსად, აწუხებს ჰარმონიულობის დაკარგვა სამყაროდან და სწორედ მას დაეძებს წარმოსახულ სახეებში.

მისი ერთ-ერთი უპირველესი სატკივარი, რა თქმა უნდა, ქართული კულტურის მიმართ გამჟღავნებული ნიჰილიზმია.

მომიტანეთ ერთი პორცია გალაკტიონი,  
მდულარე გოგლა ლეონიძე  
და ჩაიში შაქარივით  
ჩაყრილი ბესიკი!

პოეტს სწორედ ამგვარი ნუგბარი ენატრება, რადგან ამ პოეტებს და მათი პოეზიის მოყვარულებს „სულყველას ბულდოზერით გადაგვიარეს“ („ნოსტალგია ბიბლიოთეკის მიმართ“). პოეზიის ამგვარი უარყოფა არახალაია, მაგრამ ტკივილი დროში არ ცვდება. ჯერ კდეც XX საუკუნის 20-იან წლებში კლასიკოსთა მიმართ ასეთივე გულგრილ სისასტიკეზე წერდა გრიშაშვილი:

ქვევით, ბაზარზე, კვირადლით, ვანქთან,  
მტვრიან ქუჩებში, დამპალს ჰავაზე.  
წონით ვიყიდე ექვსი გირვანქა:  
შოთა, აკაკი და ჭავჭავაძე.

მაშინ თუ კლასიკოსების ნიგნთა ფურცლებში სანოვაგეს ახვევდნენ, ახლა „ბულდოზერებით გადაუარეს“, ე.ი თანამედროვეობა მეტ სისასტიკეს იჩენს, ის მთლიანად ძირკვავს პოეზიას ყოფიდან, რადგან მისი „გამოყენება“ შეუძლებელია, არადა, რასაც პრაქტიკული გამოყენება არა აქვს, ის ვერ რეკლამირდება და ვერც გაიყიდება თანამედროვე პრაგმატულ საზოგადოებაში.

ღია სტურუას პოეზიის მეტაფორული ენა ნატიფი და გამჭვირვალეა. პოეტი სამყაროს მხოლოდ იმგვარად აღიქვამს, როგორც ლექსის სტრიქონებში ხატავს. მისთვის ელეგანტურია სექტემბერი, რომელსაც „ოქროს ქინძისთავებით შეკრული მაჯები, ყელზე ბელურების მძივები“ აქვს. „როგორ უხდება ლპობის გაცრეცილი ხავერდი და რა ტკბილად შედის ზამთარში“. („მშვენიერი ეგოიზმი“). ასეთი მგრძობიარე, სათუთი აღქმით გამოირჩევა ფაროყ ფაროხზადი:

მე გულმნუხარე ვარ...  
აივანზე ვდგავარ  
და ლამის გადაჭიმულ კანს ვეხები

(„ჩიტი მოკვდავია“. გიორგი ლობჯანიძის თარგმანი).

ღია სტურუას პოეზიის თავისებურება ისაა, რომ მისი სათქმელი (შეხედულებები, ნუხილი, სიხარული და სხვა განცდა) კოდირებულია მხატვრულ სახეებში, ყველაზე მეტად და ხშირად კი მეტაფორებში. ეს კოდები მრავალფეროვანია და შრეობრივი. ხანდახან ერთი რომელიმე სახის დეკოდირება არ გულისხმობს მის მთლიან ამოხსნას, გაგებას, რადგან ერთი ახსნილი კოდის მიღმა შეიძლება აღმოჩნდეს კიდევ სხვა, რომელიც კვლავ საჭიროებს შიფრის მოძებნას.

ლექსის ახსნა, განმარტება, გაგება რამდენიმე დონეზე მის ნაკითხვას გულისხმობს: 1. უნდა გაუგო ავტორს, თუ რის თქმა სურდა. 2. უნდა გაუგო ლირიკულ გმირს. 3. უნდა გაუგო მხატვრულ სახესაც. ღია სტურუას პოეზიის თავისებურება სწორედ ამ გაგების სირთულეა, თუმცა ეს იმას არ გულისხმობს, რომ მისი პოეზია ძნელი აღსაქმელია. ამ შემთხვევაში, ჩვენ ვგულისხმობთ ინტელექტუალური გაგების სიღრმეებს, თორემ ამ პოეტის ლექსები იმდენად დამუხტულია ემოციით და გაჯერებულია აზრით, რომ მისი განცდა და გაგება ნებისმიერ მკითხველს შეუძლია.

ზემოთ ნათქვამს რომ დავუბრუნდეთ, გაგების პირველ დონეზე ხდება ავტორისა და ლირიკული გმირის ერთგვარი იდენტიფიკაცია. ამ შემთხვევაში, ლექსის სტრიქონებში განფენილი და წარმოჩენილი (ცხადი თუ კოდირებული) განცდები, შეხედულებები მთლიანად მიენერება ავტორს და იგი გაიაზრება სწორედ მოცემული ლექსის დრო—სივრცულ კონტექსტში. ამ დროს ავტორისეული „მე“ მონოლოგებით წარმოჩნდება, რომელსაც უმთავრესად აღსარების, მკითხველთან განდობის ფუნქცია ენიჭება, თუმცა, იმავდროულად, ავტორი დიალოგს მართავს მკითხველთან, რომელიც ამ დიალოგში მნიშვნელოვანი ფიგურაა და ხშირად „დისკუსიის“ წარმმართველიც.

ლექსის ნაკითხვის მეორე დონეზე სტრიქონებში განფენილი ემოციები და განსჯანი მიენერება ლირიკულ გმირს, ავტორის შექმნილ ახალ პერსონას, რომელიც გაუცხოებულია შემქმნელისგან და მკითხველთან დიალოგში თავს ავლენს, როგორც „უცხო“, რომელსაც თითქმის არაფერი (ან ცოტაოდენი) მსგავსება აქვს ავტორთან.

ლექსის ნაკითხვის მესამე დონე გულისხმობს ინტელექტუალურ მკითხველს, რომელიც უნდა ჩასწვდეს მხატვრულ სახეს, მოიხილოს მისი სიღრმეები, ზედაპირი, ამ შემთხვევაში მხოლოდ საფარველია იდუმალისა, უფრო ზუსტად, საიდუმლოსი, რომელიც ლექსის სიღრმეში დევს, ე.ი. სტრიქონთა მიღმა იგულისხმება იმ ქრონოტოპში, რომელსაც ქმნის სახეობრივი სისტემა. ეს უკვე გულისხმობს მხატვრული სახის ავტონომიურობის აღიარებას. მკითხველი სწორედ მასთან მართავს დიალოგს და სამყაროს პოეტის მიერ შემოთავაზებული ახალი

რაკურსებით ხედავს. მკითხველი აქტიურად ერთვება იმ თამაშში, რომელსაც მხატვრული სახე წარმართავს, თუმცა მკითხველის თავისუფლება არ იზღუდება. თამაში სწორედაც რომ მისი სულის, გულისა და გონების შესაფერისად ვითარდება.

ლია სტურუას ლექსების ანალიზისას ჩვენ ძირითადად ვსარგებლობთ ჰერმენევტიკული პრაქტიკით, რომელიც გაიაზრება, როგორც ნებისმიერი მხატვრული ტექსტის ახსნისა და განმარტების უნივერსალური მეთოდი. ამ შემთხვევაში, ტექსტსა და მკითხველს შორის ჰერმეს—მედიატორად გამოდის კრიტიკოსი, ინტერპრეტატორი, რომელსაც პოეტის სიტყვა არა მხოლოდ მიაქვს მკითხველთან, არამედ განუმარტავს კიდევ. განმარტება კი ლია სტურუას პოეზიას წარმოაჩენს, როგორც მოცემულობას, რომელიც სხვადასხვა მკითხველს ნაირნაირი ინტერპრეტაციის საშუალებას აძლევს, რადგან ძალიან გახსნილი მხატვრული სახეები აქვს იმისთვის, რომ მკითხველს გულუხვად უმასპინძლოს.

პოეზია, საზოგადოდ, ყველაზე მეტად შეიცავს არაორდინარულ მხატვრულ კოდებს, რომელთა გაშიფვრა წარმოაჩენს ლექსის სიღრმეს. როგორც ცნობილია, ჰერმენევტიკა ჰომეროსის ეპოსისა და ბიბლიური ტექსტების უძველეს იმტერპრეტაციებს გულისხმობდა. იგი იყო მეთოდოლოგიური შუამავალი საკრალურ და არასაკრალურ ტექსტებს შორის. ჰერმენევტიკის ფილოსოფიური დამფუძნებლის, ფრიდრიხ შლაიმახერის აზრით, „ინტერპრეტაცია წარმოადგენს უკვე შექმნილი პროდუქციის თავიდან შექმნას, ანუ კვლავ შექმნის მონესრებულ სისტემას“ (ირმა რატინი, ჰერმენევტიკა, ნიგნში „ლიტერატურის თეორია „XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“, თბ.2006, გვ. 103)

ლია სტურუას პოეზიის ჩვენეული ანალიზისას ლექსის სათქმელის რეკონსტრუქციის საფუძველია ინტუიცია. შეიძლება ეს ინტერპრეტაცია ხანდახან აბსოლუტურად განსხვავდებოდეს პოეტის ჩანაფიქრისგან, მაგრამ მთავარი ეს ცდაა, როგორც ლექსის გაცოცხლების საშუალება. სრულიად სერიოზულად აცხადებდა ტომას სტერნზ ელიოტი: „ჩვენ იმასაც უნდა მივხვდეთ, რასაც თვითონ შექსპირი ვერ ხვდებოდა“ („ჰამლეტი“, ნიგნში: „რა არის კლასიკა?“, თბ. 1996, გვ. 15)

პოეტი ერთ ლექსში წერს:

იქნებ, მართლაც, უფრო ადვილი  
საკუთარი ლექსების მოკვლაა,  
ვიდრე ყურება, როგორ კლავენ,  
მათ სხვები .

(„მედეა“)

ვფიქრობ, ამ მკვლევლობაში, იგულისხმება მკითხველთან უკონტაქტობა, რაც ნებისმიერი პოეტის ყველაზე დიდი ტკივილია. ამასთან ერთად, ალბათ, ფიქრი დაწერილი სტრიქონების არასწორი ინტერპრეტაციისა. ეს უკანასკნელი ერთი ვერასოდეს დაიძლევა და პოეტს ყოველთვის ექნება განცდა ხიფათისა, რომელსაც შეიძლება გადაეყარონ შინიდან (გულიდან) გარეთ, უსულგულო სივრცეში გაშვებული შვილები (ლექსები). „ბევრმა წყალმა უნდა ჩაიაროს, სანამ მწერალი და მკითხველი ერთმანეთს იპოვიან, ერთი ალთასაა, მეორე — ბალთას, თითოეული ცალ-ცალკე კი მარტოსულია“ (ანდრე ჟიდი „სტეფან მალარმე“, ნიგნში „ხელოვნების საზღვრები“, თბ.1994, გვ.83).

კრებულში დაბეჭდილი ლექსების უმრავლესობის ლირიკული გმირი „მეა“, რომელიც მკითხველს ესაუბრება თავის ტკივილებზე. ეს ტკივილი განფენილია სხვადასხვა ოპოზიციურ ნწყილს შორის, როგორებიცაა: სიყვარული და სიძულვილი, ტკივილი და შვება, ერთგულება და ლალატი, სითბო და სიცივე, სიცოცხლე და სიკვდილი, ჩვეულებრივი და უჩვეულო ადამიანები და სხვა.

როგორც ზემოთაც აღნიშნეთ, უპირველესი ტკივილი ჯვარცმის ხსოვნაა, პოეტის ცნობიერების მძლავრი არქეტიპი, რომელიც ზედაპირზე სხვადასხვა მხატვრულ სახედ ამოტივტივდება. სწორედ ჯვარცმის გაუნელებელი ტკივილი ამართლებს ადამიანის არსებობას, რომელიც ერთგან ამგვარი მეტაფორით ცხადდება:

სულ ატლასის ბრონეულები  
ამოყარა, სიმწიფისგან  
რომ იხლიჩებოდნენ,  
ჩვენი ცოდვების ჩამორეცხვას  
ლამობდნენ,  
მაგრამ ტკივილის გარეშე  
შეიძლება გაღმერთება?

(„უკულმა მოსაყოლი ამბავი“)

მრავალმნიშვნელოვანი კითხვაა და იმ პასუხსაც გულისხმობს, რომელიც ისტორიაში სისხლიანი ასოებითაა ჩანერილი.

ადამიანი მარტოობისთვისაა განწირული. ეს მისი უდიდესი ტკივილია. თვითონ პოეტი ამავე წიგნის გარეკანზე დაბეჭდილ ავტობიოგრაფიაში შენიშნავს: „მარტოსულობის სევდას ხშირად პაროქსიზმამდე მიჰყავხარ. ადამიანი მარტოა ტკივილში, შემოქმედების დროს, სიკვდილის პირისპირ, თუნდაც ჭირისუფალთა ჯარი იჯდეს მის პანაშვიდზე და საერთო საფლავიდან ამოღებულ მოცარტს უსმენდეს“.

იქნებ ანგელოზებიც იმიტომ  
გამოვიგონეთ, რომ ტკივილი  
დავძლიეთ, მარტოობა — კი ვერა.

(\*\*\* „როგორია იქ...“)

ამ სიმარტოვეს ხანდახან არღვევდნენ ახლობლები, რომლებიც პოეტს ნელ—ნელა ჩამოსცილდნენ, ზოგი საიქიოში წავიდა, ზოგმაც უღალატა. პოეტი „დაკარგულ“ ადამიანად მიიჩნევს თავს:

რამდენჯერ ფეხით გადამიარეს,  
ახლა მანქანით?  
ყვირილს ვინყებ,  
მიუხედავად იმისა,  
რომ ერთი მესამედი  
ბალი ვარ,  
ვდგავარ და ვყვირი.

(„დაკარგული“)

ამ სახემ ედუარდ მუნკის ცნობილი ნახატი „ყვირილი“ გამახსენა. ორივეგან სასონარკვეთილი ძახილია „საერთო სიმშვიდის“ ფონზე. და კვლავ მეორდება ბნელი სივრცეებისკენ გატყორცნილი: „ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს? ვერავინ განუგებებს“ (გალაკტიონი). საშინელი და დაუძლეველი მიუსაფრობა პოეტს რეალობიდან კვლავ პოეზიისკენ უბიძგებს. ხშირად ეს არის მუსიკა, რომელიც, პოეტის აზრით, ღმერთმა მაშინ შექმნა, როდესაც სამყაროს აშენება დაამთავრა, „ხელთ არავითარი მასალა აღარ ჰქონდა და სევდა დაეუფლა. როგორ მშველის ეს მეტაფიზიკა“ („პოეტური ლიცენცია“) და მკითხველსაც სთავაზობს საშველს. „მომენატრება მუსიკის თაფლი“ (\*\*\*) „ჩემი ბავშვობის ზღაპარი...“. ვისაც „სილამაზეზე აქვს თვალი მიწებებული“, მან „ჰაერისგან უნდა გაიკეთოს ცისფერი ჩაი და სვას სიცოცხლის ბოლომდე“ (\*\*\*) „რა ვქენი...“, ე.ი. არამატერიალურით, წარმოსახულით ისაზრდოს. „შევალ საკუთარ თავში და აღარ დავბრუნდები“ („მატარებლიდან არსაითკენ“), მაგრამ ხანდახან მაინც ბრუნდება, რათა ნანახი და გახსენებული ლექსებად აქციოს. შვებას კი პოულობს დედასთან, მამასთან, ბებიასთან შეხვედრით, რომელთა სახეებს მეტაფორებით ძერწავს, რათა კვლავ განიცადოს მათი სიახლოვის სიხარული

ბავშვობის სახლი,  
სადაც ადამიანებს და საგნებს  
უყვარდათ ერთმანეთი.  
როიალი და ბებიარჩემი  
მოცარტის ვერცხლისფერ  
ქონებას იყოფდნენ  
წვეთები და ნამცეცები  
ჩემკენ ცვიოდა,  
მათ შუქზე გავიზარდე  
(„ლამაზი მკვლევლობა“).

დედა „გაუგებარ საჭმელს მომიტანდა,  
იქნებ, სულაც შექარმოყრილ ვარდებს  
(\*\*\* „რამდენიმე ქილა რძის...“).

ახლა იგი სამოთხეში ეგულება, „თავიდან ფეხებამდე მეტაფორაშია ჩაფლული“ („შეიძლება, ტკივილი შევიტანო სამოთხეში?“). იქნებ ეს სამოთხე პოეზია იყოს, სადაც მეტაფორად ქცეული დედა მარადიულ სიცოცხლეს აზიარა თვითონვე, ღვთის წყალობით, რადგან სწორედ მისგან მიეცა ნიჭი მეტაფორის გზით სიკვდილის სიცოცხლედ ქცევისა.

პოეტი ერთმანეთისგან განარჩევს ჩვეულებრივ და უჩვეულო ადამიანებს, ამ უკანასკნელებს მიეკუთვნებიან ხელოვანნი. მათ შორის, უპირველესად, ისინი, რომლებიც ხშირად შემოიჭრებიან ამ ლექსებში: ვაჟა ფშაველა, გალაკტიონი, ბესიკ გაბაშვილი, ფიროსმანი, მოცარტი, ვან გოგი, გოგენი... ისინი ყველანი დრო-სივრცულ ბარიერს დაძლევენ და პოეზიაში ერთმანეთს ხვდებიან. პოეტი მათთან გრძნობს შევებას და სიცოცხლის მშვენიერებას. ვან გოგისთვის მთავარი იყო სახე:

ხის, მინდვრის, ფეხსაცმელების,  
რომლებშიც იები ამოვიდოდა  
ვაჟა ფშაველას გაცნობის შემდეგ საიქიოში...  
მზის უპასუხოვამ მოკლა ორივე...  
ჩვენ წნევა მოგვკლავს,  
ან ინფარქტი, ან რომელიმე  
ბანალური ავადმყოფობა,  
ჩვენს კვალზე ამოვა  
და ამოვა ხალხი,  
მაგრამ არა იები.

(\*\*\* „ლინზები — შუშის დედები...“)

პოეტმა ვაჟა ფშაველა და ვან გოგი ერთმანეთს შეახვედრა საიქიოში. ეს არის უცნაური და ორიგინალური დანყვილება, რომელიც უცნობ, მოულოდნელ განცდას ბადებს მკითხველში და ფიქრთა ნაკადებს წარმოშობს. ღია სტურუა კი თავის პოეზიას ამდიდრებს ახალი სურნელით, ხმებითა და ფერებით.

ამ უჩვეულო ადამიანებს „ერთი ფეხი ბალახში აქვთ, მეორე — ცაში“ („ნატურმორტი“).

როცა დღეები ჩვეულებრივად მიდიან, პოეზიისა და მშვენიერების გარეშე, მაშინ აზრი ეკარგება ცხოვრებას, რომელიც „გძულს, როგორც პარკი ჭიას, რომელიც პეპლად ველარ იქცევა“ („ორმაბათიდან კვირამდე“). ამგვარი პოეტური სახეები ამხელენ პოეტის მიდრეკილებას ფილოსოფიური განსჯისაკენ, კონკრეტული განცდის განზოგადებისაკენ. ერთფეროვნება, მოკლებული გრადაციებსა და მეტამორფოზებს, პოეტისთვის სულიერი სიკვდილის ტოლფასია. ამიტომაც რეალურ დრო-სივრცეს ის პოეზიით გარდაქმნის, ყოველდღიურობას ის პოეზიის ნაწილად აქცევს და ამ გზით იქმნის მრავალფეროვნების ილუზიას, სიზმრისეული ლოგიკით გადის ყოფითობს საზღვრებიდან და თავს ლექსებს შეაფარებს.

ბოდლერი წერდა: „ჯანმრთელმა ადამიანმა ორი დღე შეიძლება გაძლოს უჭმელად, უპოეზიოდ კი არა“ („რომანტიკული ხელოვნება“, თბ. 1996, გვ. 13)

ღია სტურუას პოეზიაში უჩვეულო ადამიანები მეტაფორებად იქცევიან, მაგალითად, ვაჟა ფშაველა, რომელსაც ასე მიმართავს პოეტი:

მინაზე დგახარ და ბალახი გეზრდება  
ფეხებთან ერთად,  
სამელნეში იების წვენი ასხია,  
იქიდან ამოდიხარ კალმისტარივით,  
გამხდარი და წერის მოსურნე...  
...და კვდები უნივერსიტეტის აუდიტორიაში,  
თვალეში კი  
მთების მისამართები გინერია.

(„ვაჟა ფშაველა“)

ასე მოაქცევს მთელ ცხოვრებას რამდენიმე სტრიქონში. ასეთი პოეტები ვარსკვლავებად იქცნენ. დღეს კი „ცა აღარ აქვს ქალაქს“, ამიტომ ადამიანები ველარც ვარსკვლავებს ხედავენ, ე.ი. აღარ განიცდიან პოეზიას, აღარაფრად უღირთ ძვირფასი სახელები, ეს კი მათ სულიერ გადატაკებასა და სიკვდილს იწვევს.

ისინი, უჩვეულო ადამიანები, ცხოვრობენ მეტაფორაში, რომელიც მათი თავშესაფარია. გალაკტიონი „წელში გატეხა გამოგონილი ცხენების დევნამ და ზამბახის სიმაღლეზე სწორებამ...“.

...ფანჯრიდან გავიდა,  
არა თვითმკვლელობის მიზნით,  
არამედ იმიტომ,  
რომ ფანჯარა უფრო ახლოს იყო  
ცასთან, ვიდრე კარები...

(„გუშინ“)

გალაკტიონის სიკვდილზე ბევრი ლექსი დაწერილა და კვლავაც დაინერება. დაწერილთაგან კი, ვფიქრობ, ეს ერთ-ერთი ორიგინალური პოეტური ინტერპრეტაციაა. გალაკტიონი ფანჯრიდან ცაში გავიდა, ლალად, უმტკივნეულოდ, უცოდველად. ამ მეტაფორაში შესანიშნავად წარმოჩნდა გალაკტიონისა და ამ ლექსის ავტორის სულიერი ნათესაობა.

ღია სტურუას ყველაზე საყვარელი პოეტის, როგორც თვითონ ამბობს, გალაკტიონის პოეზია მისთვის შვების საუფლოა, ამიტომაც ევედრება:

შემიშვი თოვლის სამშობლოში,  
გემუდარები,  
სადაც მზე არი, ლურჯი თოში,  
ვერცხლის ზარები...  
... სევდის კიდეზე  
გაშენდება ჩემი სამყარო  
შენ შემყვანე  
მის სიღრმეში, ქარების მხრიდან  
და ცოტა, მაინც შემყვარე  
იმ შენი ციდან.

აქაც იგივე ნადილი ირეკლება რეალობის საზღვრების გარღვევისა და პოეზიის საუფლოში შესვლისა, ამ შემთხვევაში, ეს გალაკტიონის სამყაროა.

ულამაზესი ლექსია და დიდია ცდუნება მისი მთლიანი ციტირებისა.

საგულისხმოა, რომ გალაკტიონის ხსოვნა პოეტისთვის ნიშნავს „საქართველოს ხსოვნასაც“, რომელსაც ხშირად ივინყებენ „ახალი ქართველები“:

ჩვეულებრივი, ზომიერად  
მოფიქრალი თავები,  
თეთრი საყელოს თაბაშირით

მხრებში ჩაშენებული“, მათ გულზე ვერ გადაივლის „ცისფერი ატმებით სავსე მანქანა“, ისინი ძლიერები არიან, რათა გაუძლიანდნენ „უხერხემლო მეოცნებებს“ და „ხელმეორედ მოკლან“ („ახალი ქართველები“).

ასე იჭრება ამ ლექსებში დღევანდებობა, მკაცრი და უხეში, ეკლებიანი. პოეტი ცხოვრობს ქალაქში, სადაც „ხშირად ფერთხავენ თავის ადამიანებად: გინდა ქვესკნელში ჩავარდი, გინდა ცისკენ აიღე გეზი“ („თაფლი გამოტოვა“); „XXI საუკუნეა, კანალიზაციის მილებში ჩატენილი ვარდები — ალიყური პოეზიას!“ („გააჩერე დრო“);

საქმიანი გახდა ზარები,  
სადღაც გეძახიან,  
რალაცას გთხოვენ:  
ინტერვიუს, ლექსებს,  
ნეკროლოგს საკუთარ თავზე.  
ტელეფონის ძგიდიდან არ ჩანს,  
როგორი დეპრესიის  
მდულარეში გიდგას ფეხები.

(„თანაგრძნობა“)

საკუთარ თავზე ნეკროლოგის დაწერის თხოვნა ტრაგიკომიკურია და ხანდახან ამგვარი ირონიითაც არის გადაღახული რეალობის უხეშობა და სისასტიკე. პოეტს ეს ყოველივე მაინც ვერ გადააჩვევს, რომ დაინახოს: „გნოლის ფრთებით მოპრიანებს სალამო“, თუ ძალიან გაუჭირდება, სამების ჩრდილისკენ გაეშურება, „ღვთაებრივი არითმეტიკის მონანილე, სადაც სამი ოთხზე მეტია“ („უცნაური არითმეტიკა“). შვების წყაროა „ყანჩასავით გრძელკისერა ეკლესია“. თანამედროვეობა ღმერთს კლავს ნიცშესავით, მაგრამ ვერ აუქმებს ხილვას: „ის ქალი, ეკლესიის ჩრდილში თეთრი ფეხებით ამოსული, რომელიც გათენებას ჰგავს?“ („ეს ისევ თბილისია?“)

ალვის ხეებიც ტყუილად არ მაგონებენ ეკლესიებს,  
ახალ, ცის ლურჯი ზარი დარეკავს“ („ინფარქტი“),  
„უკვდავებსგან ნუთისოფელი  
გამოგვიდნო ღმერთმა.

(\*\*\* „ვურევ ჩაის კოვზს...“)

პოეტი არ ერიდება არც საკუთარი უჩვეულობის ხაზგასმასა და გამომზეურობას:

დაბადებიდან  
ბრონეულის ხეზე უფრო ვიყავი  
გამობმული ჭიპლარით.



მართალია, ნიგნებს „კლონირებულ დედნებად“ აღიქვამს, რითაც მიანიშნებს ავტორისგან მათ გაუცხოებაზე. დედანი თვითონ ავტორია, რომელიც თავის ასლებს ქმნის, მაგრამ სულს ვერ შთაბერავს. ამ შემთხვევაში, მკითხველს გადაელოცება ეს მნიშვნელოვანი ფუნქცია თანაშემოქმედებისა. მან წაკითხვისას სული უნდა შთაბეროს ამ კლონირებულ დედნებს, რომლებიც ყველაზე კარგად ჩაენაცვლებიან ცხოვრებას, ყოველდღიურ ერთფეროვნებას. მას „შექსპირის სონეტები უმაგრებს ზურგს“ და „მალარმეს ნისლიანი გამოცანები“, „ტყუის აკვარელივით ფერმკრთალ ლექსებს“ და „ცახცახებს სინატიფისაგან“ („წერტილის დასმის მცდელობა“).

ქუჩაში კი დადიან ელიოტისეული ფუტურო ადამიანები და უსულგულოდ ანგრევენ უჩვეულო ადამიანების შექმნილ სამყაროებს. პოეტი ოცნებობს უცნაური ბიბლიოთეკის აშენებაზე, რათა „ვიაროთ იქ, როგორც ეკლესიაში“ („არამოდური მონოდება“). ეს გვახსენებს ბაბილონის ბიბლიოთეკის ბორხესისეულ უტოპიას. „ყველაზე დიდი მწერლები, იმ წუთებში, როცა პირდაპირი კავშირი არა აქვთ გონებასთან, ნიგნების საზოგადოებით ტკბებიან. განა სწორედ მათთვის არ იწერება ეს ნიგნები? განა მათ არ გადაუშლიან წინ ათასგვარ სილამაზეს, რომელიც დაფარულია ჩვეულებრივი ადამიანებისთვის?“ (მარსელ პრუსტი, ნიგნის კითხვა, თბ. 1993, გვ. 65)

ღია სტურუა აგრძელებს იმ უჩვეულო ადამიანთა ტრადიციას, რომლებიც აღიარებდნენ მშვენიერების, წარმოსახვის აღმატებულობას რეალობაზე. თანადროულ ეპოქაში მისი პოეზია ის ხიდია, რომელიც მკითხველს ეხმარება ყველა იმ ხელოვანთან მისვლაში, რომლებიც საგანთა მიღმა იხედებოდნენ.

ნუ შეეგუები ჩვეულებრივ დღეს!  
ხახვით და კარტოფილით გამაძღარს,  
მოგშივდება, ვარდები ჩაყარე  
ღვინოში, გაბედე და ძალის  
მაგივრად, ბუღბუღზე თქვი, ყეფსო...“  
„...სხვა თუ არაფერი შეგიძლია,  
სიკვდილით შესძარი  
ჩვეულებრივი უნიჭო დღე!  
(„ჩვეულებრივი დღე“)

პოეტს სიყვარული აძლიერებს, სწორედ მისი ძალით უპირისპირდება იმ ადამიანებს, რომელთაც „სხვისი მწუხარება უხარიათ“. პოეტი ეხმარება „წამებულ ორბელიანს“, რომელმაც კარგად იცოდა შურის ფასი, თუმცა ლექსში „ჩემს კეთილისმყოფელს“, პოეტი შურს ნიადაგს აცლის, რადგან:

სიკეთე აღარ გამაჩნია,  
რომ ვინმე შევანუხო,  
ჯობია, უხაროდეთ  
ჩემი მონყენილი სახის დანახვა,  
ჯობია უხაროდეთ.

ეს ედარება ქრისტიანულ მოწყალებას მტერთა დალოცვისა. ასე გარდაიქმნება სიძულვილი სიყვარულად.

პოეტს არ სურს, „კეთილდღეობის სიმარტივეს დასჯერდეს“, რადგან იცის მისი მოჩვენებითობა. თვითონ კი:

თვალების გარდა კეფითაც ხედავ,  
ფრუანტელიც აქედან გივლის,  
ღალატსაც, მხოლოდ,  
კეფით იგრძნობ...

(„უკუღმართი ფიქრი“).

პოეტი გამუდმებით წარმოაჩენს საკუთარ „მეს“, არა მკითხველის წინაშე საკეკლუცოდ, არამედ თვითშემეცნებისთვის. პოეზიით სურს გახსნას სულის სიღრმეები და იმ ლაბირინთებში იხეტილოს მკითხველთან ერთად. ლექსში „მოკლე ავტობიოგრაფია“ თავდაპირველად წარმოჩენილია ბავშვობისდროინდელი გარემო, „ხეებს მაშინ ხმაურისგან თავი არ სტკიოდათ“, მიანიშნებს საკუთარ გამორჩეულობაზე: „ვაჟა ფშაველას შვილი ვიყავი“, ამიტომაც ვერ აგებინებდა ბებიას, „კურტუაზიულ პოეზიაზე შეყვარებულს“, რომ „პირში თუ ბალახი ამოგივიდა, ვერავითარი რძე და თაფლი ვეღარ გიშველის“. ეს ეხმარება ნიკო სამადაშვილის სტრიქონებს: „ავადმყოფობა ეკონათ, ბიჭო, ლექსები, ტანზე გამონაყარი“.

პოეტი იზრდებოდა მეტაფორებით, რომლებიც მისი სასმელ-საჭმელიც იყო, სახლიც და თავშესაფარიც. იზრდებოდა და ეთხოვებოდა ყველაზე ძვირფასს. ხვდებოდა, რომ

გუბეში ფეხის ტყაპუნ  
ცაზე სიარულია, სანამ  
გამოუგდიათ ბავშვობიდან,  
როგორც სამოთხიდან  
(„სანამ“)

მერე კი „გავყიდე სიტყვა, ვიყიდე ლაჟვარდი“ და სიკვდილიც მეტაფორით მოიშინაურა:

ცას გავუსწორებ თვალს,  
იქნებ, კაბა ჩამომიგდონ ახალი,  
ბამბისსამხრეებიანი, საიდანაც  
უფრო იოლად ამოვიყვან ფრთებს  
(\*\*\* „მტრედი ჩამოიღვარა...“)

პოეტი იხსენებს ერთ-ერთ პირველ შეხვედრას მისტიკასთან — ეს იყო სიტყვა „ბუნებისმეტყველება“, რომელიც მან ასე გაიგო: „ე.ი. ნებადართულია კაკლის ხის მაგიდასთან ლაპარაკი“. მას შემდეგ კი იმასაც მიხვდა, რომ „არს ენა რამ საიდუმლო“, ამიტომაც ასე ხშირია მის პოეზიაში დიალოგები ბუნებასთან: „დედამემა სარეველა ბალახის პირით შემომითვალა, რომ მელოდება“ („ვინ ხარ ახლა“)

ამ კრებულის ლექსები ერთგვარი დღიურებია, რომლებშიც, ჩვენი ინტუიციით, ჭარბადაა ავტობიოგრაფიული (სულიერი თუ ფიზიკური). მართალია, ცალკეულ ლექსებში ფრაგმენტულად, მაგრამ მთლიანობაში წარმოჩნდება ერთიანი სურათი პოეტის „მესი“. ამ ლექსებში, უპირველესად, მეტაფორების გზით აღდგება წარსული და პოეტი ამგვარად მოიპოვებს დაკარგულ დროს. ეს „აღსარებითი ლირიკა“. ამ ლექსებში არის „ცნობიერების ნაკადებიც“, დიალოგები საკუთარ თავთან და სხვებთან.

ჩავიკეტები სიზმარში,  
როგორც ოთახში  
ყველა ჩემი მკვდარი  
თბილი ხდება და რბილი  
წვიმის წყალივით...

(„სიზმარში ცხოვრება“)

პოეტი ამგვარი „ჩაკეტვით“ თავს აღწევს ქაოსს, რომელიც მის გარშემოა და მჟღავნდება საგანთა და მოვლენათა ჰარმონიულობის რღვევაში. „და ქალაქმა ნელ-ნელა დამიწყო ნაშლა“ („ოცნება ბორჯომის ხეობაზე“).

ამიტომაც მთლიანდ მიენდობა წარმოსახვას, „სიგიჟეს უმატებს“, რომ იგრძნოს, „ჰარს წვიმაში წარბენი ძალღის სუნი აქვს“. წარმოსახული სამყარო რეალური დრო-სივრცული მოვლენებიდან იქსოვება და პოეტი იმდენად „თვრება“ ცხადში დასიზმრებულთ, რომ აღმოხდება: „ღმერთო, არ მინდა ამდენი სილამაზე! მეშინია მისი...“ (ეხმიანება ნაცნობ პარადოქსულ სასონარკვეთას: „სჯობს, რომ არ გქონდეს სულაც სამშობლო, ანდა არ იყოს ასე ლამაზი“ — ტიცციანი). აი, ერთი ასეთი „საშინელი“ სილამაზე:

მუცელგაფატრული იაპონელი  
კი ზის და საკუთარი ნაწლავებიდან  
აღუბლის წითელი ხე ამოჰყავს  
შენც თუ დაინახავ  
მის ხანმოკლე ყვავილობაში  
ჯოჯოხეთის ცხრა გარსს  
და ერთ თვალგაბრწყინებულ სამოთხეს,  
იქნებ, გაიგო ეს ესთეტიკა

(\*\*\* „სულ სხვაგვარი ცხოვრება...“).

ამ ესთეტიკითაა შექმნილი ეს ლექსები, სადაც ტანჯვა და სიხარული, სითბო და სიცივე, მშვენიერება და სიმახინჯე გამუდმებით მსჭვალავს ერთმანეთს. ლექსში „წარმოსახვა“ პოეტი ხატავს, როგორ

მიაქვთ ჭიანჭველებს რალაც ლურჯი ტვირთი  
ჩემი პერანგის ნახევი ხომ არაა?  
რომელსაც სოროში ცად დაიკიდებენ  
და ეზიარებიან მეტაფორულ აზროვნებას...

...სიკვდილის მერე ჭიანჭველების ცად იქცე,  
რომელი წარმოსახვა გაუძლებს ამას.

(„წარმოსახვა“)

ასე უჩვეულოდ და ორიგინალურად წარმოიდგენს პოეტი არყოფნაში გადასვლას, სადაც გააგრძელებს თავის პოეტურ მისიას, მშვენიერებას აზიაროს ყოველი სულდგმული. ამ შემთხვევაში, ლექსის ეს სახე ავტონომიურობას იძენს და დამოუკიდებელ დიალოგს მართავს მკითხველთან, იგი სიკვდილის ლაბირინთში სანთელივით მიუძღვება მას, რათა იქაური ჯურღმულები გაუნათოს და იდუმალთან შეახვედროს. ამგვარი მოულოდნელი პოეტური სახეებით ლია სტურუა ქმნის თავის ესთეტიკას, დღემდე გამორჩეულს ქართულ პოეზიაში.

ამ ლექსებში ხშირად წარმოჩნდება ფიქრი გარდაცვლილ ახლობლებზე, მათ შორის, მეუღლეზე, შესანიშნავ ხელოვანზე, ელგუჯა ამაშუკელზე:

ვინ ხარ ახლა?

ქარი, რომელსაც ჩიტების თაიგული

მიაქვს ღმერთთან?

(„ვინ ხარ ახლა?“)

ლია სტურუას შექმნილი და წარმოსახული სამყარო, მართალია ქაოსის ფრაგმენტებისგან შენდება, მაგრამ მხოლოდ და მხოლოდ ჰარმონიის შესაქმნელად. ქაოსი რეალობაა, ჰარმონია კი სიტყვათა ფერის, მუსიკის, გემოსა და აზრისაგან შექმნილი ის ნაირფერი მოზაიკაა, რომელიც ყოველ ლექსში განსხვავებულ ვარიაციებს ქმნის და მუდმივად მკითხველის მოლოდინშია, რათა მის წარმოსახვაში უკვე შექმნილმა მხატვრულმა სახეებმა ახალი ფერისცვალება და ამ გზით ახალი სიცოცხლე შეიძინონ.

## გიგი სულაკაურის პროზა ქართულ შიდაკულტურულ კონტექსტში

„რას ამბობ, ჭამა დიდი ბედნიერებაა!“ — მეუბნება ამხანაგი და მეც გულწრფელად მეცოდება საკუთარი თავი, ასე მარტივად რომ ვერ ვხსნი ასეთ მარტივ ამოცანებს“ („ბედნიერება“).

გიგი სულაკაურის ამ ორწინადადებიანი მოთხრობა – ჩანახატის ირონიული სამიზნე ადამიანის ბიოლოგიური კმაყოფილების არსია.

„დაგძლიე თუ არ!“ — ამ სიტყვებით ილიას „განდევილში“ ხორცი შეჰყიჟინებს სულის უძღურებას.

უფრო ადრე კი პლატონი წერს „ფედროსში“, რომ სული სხეულში მოხვედრის გამო ირყვნება და იხრება უწესრიგობისაკენ.

მაგალითების გახსენება უსასრულოდ შეიძლება, ვინაიდან სულისა და ხორცის, ფსიქიურისა და ბიოლოგიურის, ქცევისა და ანტიქცევის პრობლემა სამყაროსავით ძველია, მისი ექსპერიმენტული კვლევა-ძიება კი შედარებით ახალი. ეთოლოგიის (ცხოველთა ქცევის შემსწავლელი დისციპლინის) ერთ-ერთ ბურჯს კონრად ლორენცს ეჭვი არ ეპარებოდა, რომ ცხოველური ქცევის კანონზომიერებანი ადამიანისა და საზოგადოების ცხოვრების სფეროებზეც ვრცელდება. „ფსიქოლოგიურ მოცარტად“ წოდებულ ლევ ვიგოტსკის კი სრულიად რეალურად მიაჩნდა ბიოლოგიურ და ფიზიკურ ანომალიათა ფსიქოლოგიურ ზემოქმედებათა საშუალებით აღმოფხვრა (აღნიშნულ თვალსაზრისს „ტანჯვისაგან გათავისუფლების“ უძველესი აღმოსავლეთის ფილოსოფიურ-რელიგიური სწავლებები და თვით ქრისტიანობის პრაქტიკა უმაგრებს ზურგს). ვიგოტსკიმ ანომალიურ ბავშვთა ფსიქოლოგიური აღზრდის სკოლაც კი დააარსა, რომლის არსებობა დღემოკლემ აღმოჩნდა, ვინაიდან საბჭოური აღზრდის მთავარი პრინციპი კლასობრივი შეგნების კულტივირება იყო და არა — ჯანსაღი ფსიქო-სოციალური შეგნებისა. ამის შემდეგ მეცნიერმა ცოცხალი ექსპერიმენტების სანაცვლოდ დაკვირვების ობიექტად ნიშანი (სიტყვა), ენა, უმთავრესად კი ლიტერატურის, ხელოვნების, კულტურის ენა აქცია. ჩვენი ბიოსოციალური თუ ფსიქოლოგიური აქტივობის ყოფითი პლანიდან მეტყველების აქტად ტრანსფორმირება ენის აპერცეფციულობას ეფუძნება, რომელიც გონივრულად რეაგირებს მოვლენისა, და, საერთოდ, კულტურის, ნებისმიერ გამონვევაზე. გარდასახვის ამ აქტში შიდა თუ გარეგამლიზიანებელთა ენერგია სიგნალებად გარდაიქმნება. თუკი კულტურის გაბატონებული ფორმა მოუმზადებელია მათ მისაღებად, ტრანზაციის ანუ ძველიდან ახალზე ევოლუციური გადასვლის პროცესი უსაშველოდ იწველება და უწყვეტი წარუმატებლობის ხასიათს იძენს — ჭეშმარიტად ღირებული ტრადიცია ირღვევა და ახალი კულტურული სივრცის ათვისება-მოდერნიზაციაც მძიმედ მიმდინარეობს. ქაოსისა და სოციალური ანომიის პირობებში ენა, სიტყვა, მხატვრული ტექსტი გარდა იმისა, რომ თავად განიცდის მძიმე რყევებს და იცვლის ფუნქციურ-სემანტიკურ დატვირთვას, კულტურის ტექსტის უტყუარ ინდიკატორადაც იქცევა. უმბერტო ეკოს თუ დავუჯერებთ, ბაბილონის ენათა აღრევის შემდეგ კაცობრიობას დღემდე ვერ უპოვია ენა, რომელიც შემეცნების ჭეშმარიტ ინსტრუმენტად იქცევა. მაგრამ ენა, განსაკუთრებით მხატვრული, მუდმივად იცვლება, ამიტომ მწერლობის მოლოდინი ახალთან შესახვედრად ძველთან განშორებისათვის მზაობასაც გულისხმობს. გიგი სულაკაურის სიტყვებიც, „მაშ, მშვიდობით და გამარჯობა ჩემო სამყაროვ!“ — ამ თვალსაზრისის ემოციური დემონსტრაციაა. ორივე უკიდურესობა — დროში ჩარჩენაც და მხოლოდ ძველის უარყოფაზე აგებული ნოვაციაც მარცხისთვისაა განწირული. სამწუხაროდ, დღევანდელი ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროში ეს ბალანსი დარღვეულია.

განახლების უტოპიური მოდელის ეროვნული კულტურის შემაფერხებელ ძალად უკუფენა, დღეს უკვე კრიზისულ რეალობად ქცეული გასული საუკუნის ოთხმოცდაათიანი წლებიდან იოლად პროგნოზირებადი იყო. კრიზისის მიზეზები საკმარისზე მეტი აღმოჩნდა. ხალხსა და ხელისუფლებას, საზოგადოების ფენებს შორის ნდობაზე დაფუძნებული საერთო ორიენტირების არსებობა, პოლიტიკური ცნობიერების კონცენტრაციის ხარჯზე კულტურული ცნობიერების დეკონცენტრაცია, საშუალო და უფროსი თაობების ინტელექტუალური პოტენციალის პრაქტიკული გამოუყენებლობა, ნაკლოვანი ცოდნის მქონე სახელისმადიებელთა არნახული

აღზევება, უწყებრივი ცენზით ზნეობრივის უტიფარი გადაფარვა, უცხოელთათვის ექსტერიორიული უფლებების მინიჭების პარალელურად საკუთარი ხალხის აბუჩად აგდება, სუბკულტურის პროდუქტების გაუთავებელი შემოტევა და მრავალი სხვა. ერთი სიტყვით, ქართველობა თვალდახელშეუა თვითცნობადობის უნარს კარგავს.

„მე და ჩემი ლიზა“ პოეტ გიგი სულაკაურის მოთხრობების პირველი კრებულია, რომელიც ჩვენი კულტურული სამკვიდროს განადგურებით გამონვეულ წყლულებს გვიშეშლებს. კულტურის ენა კი მხოლოდ აზრთამპყრობელია, დიადი ქმნილებებისა და ქმედებების ენა არაა. იგი გარემოს ენაცაა, რომელსაც ყველგან შეიძლება შევხვდეთ — უბანში, ქუჩაში, კაფეში, „სპარტაკას სალუდემი“, „ტრისტანას დუქანსა“ თუ „ასირიელი ალიბეგას“ დახლთან. ყოველივე ამის გონებადმი მისატანად საჭიროა: პირველი — გამახვილებული პერიფერიული ხედვა და მეორე — ოფიციალური კულტურის ბუნებისათვის არატიპიურ, არტეფაქტულ მოვლენათა მიღება-ათვისების უნარი.

ახალი სანიშნების აღმოჩენისას ახალგაზრდა მწერლებში „ძველები“ ხშირად გალიზიანებას იწვევენ. მაგალითად, გორკი ამრეზით უცქერდა დოსტოევსკის, რომელიც, მისი აზრით, რუსული სულის სიმახინჯეს ამიშვლებდა. თუმცა, თავდაც არანაკლები სისატიკით უსწორდებოდა რუსული ცხოვრების მახინჯ გამოვლინებებს. მსგავსი პოზიცია ერთ დროს ილიას მიმართაც გამოვლინდა. მაგრამ ყველა თეზისს აქვს ანტითეზისიც.

„თუ ჩვენი ნაწერები არ მოგწონს, უკვე კარგია, ე. ი. რაღაც ემოციები გამოუწვევია შენში — ასე ამიხსნა ერთხელ ოტიამ“, — იხსენებს გიგი სულაკაური. თაობათა შორის დიალოგში ოტია პაჭკორიას კორექტული, ამასთანავე, ბრძნულად გათვლილი სტრატეგიული სვლა მხოლოდ აღტაცებას იმსახურებს.

გიგი სულაკაურს არასოდეს იზიდავდა ისტორიის მიერ მოტყუებული მწერლის პერსპექტივა, ამიტომ დროის გამონვევებზე კომუნისტური მმართველობის წლებშიც ადექვატურად რეაგირებდა, როცა პოეტის კონფიგურაციულ კომპოზიციებსა თუ ვერსიფიკაციული კანონების უარყოფაში ტრადიციების ლალატს ხედავდნენ. სინამდვილეში რიგ პოეტთა თავისუფალი მიდგომა სალექსო ინსტრუმენტისადმი იყო არა ტრადიციებისაგან, არამედ კვაზიესთეტიკური შაბლონისაგან განდგომის დაუფარავი ჟესტი, ქართული ლექსის მოდერნიზაციისა და ღია სალიტერატურო სივრცეში გაღწევის ნადილი. მწერალი მოვლენებზე დღესაც ადექვატურად რეაგირებს, როცა ცალმხრივად გაგნებულმა მოდერნიზაციამ გარდაცვლილ კულტურას სასიცოცხლო ტრადიციებიც თან ჩააყოლა საფლავში.

მოვლენათა უკიდურესი პოლარიზაცია დამღუპველია. კრიზისული დროის ძლევის პროცესი შედარებით უმტკივნეულოდ მიმდინარეობს და კულტურაც უფრო ეფექტურად იცავს თავს, როცა მოდერნიზებულ და აპრობირებულ კულტურულ პროექტებს ახალ ისტორიულ პირობებში თვითგამჟღავნების თანაბარი შანსი ეძლევა (უვარგისს დრო თავად მოიცილებს). კულტურის უწყვეტობის არსიც ხომ წარსულის მუდმივი სწრაფვაა მომავალში რეალიზებისაკენ. წარსულის ფასეულობათა ძალადობრივი გამოძევების გზით ახალი ტიპის ურთიერთობათა ხელოვნური ჩანაცვლების ცდები ტრადიციასა და ნოვაციას შორის თანაფარდობის ლოგიკას არღვევს, რის გამოც შიდაკულტურული ნარატივების ნიშა თანდათან ცარიელდება.

ამ საკითხს მოგვიანებით დავუბრუნდებით. ახლა კი ორიოდ სიტყვა ერთ კონცეპტსა და მის ლიტერატურულ გამოვლინებაზე.

ინტენციონალობა არის შემეცნების ფორმა, როცა სუბიექტი ობიექტის (საგნის) გავრცელებულ მნიშვნელობას საკუთარი აზრითა და პოზიციით ავსებს. ეს პოზიცია ეპოქის სპეციფიკის, სუბიექტის ასაკისა და ინტელექტუალური სიმნიფის კვალდაკვალ იცვლება. მოთხრობაში „ბელადების მარში“ ლიფტში გაჭედილი ავტორის ორეული ვირტუალურად ადრეული ბავშვობის ასაკში გადაინაცვლებს და „პირდაპირ მცხეთის სადგურის მზითვანათებულ ბაქანზე“ აღმოჩნდება.

1961 წელი. საქართველოს ხრუმჩოვი და ფიდელ კასტრო სტუმრობენ. რკინიგზის სადგურებზე პომპეზური დახვედრები, თაიგულები, მისასალმებელი სიტყვები და ტრანსპარანტები, სკოლის მერხებიდან სადგურის ბაქნებზე აყრილი მონაფეები. „არადა, რა კარგად იწყება „ზეიმი“. გართობას და თამაშს არავინ გვიშლის, თეთრ-წითელი ტრანსპარანტები თვალსა და გულს გვიხარებს, ბელადების ვეებერთელა პორტრეტები ალერსიანად გვიღიმინ, რეპროდუქტორიდან მხიარული მარში იღვრება და ჩვენს გუნება-განწყობილებას (ლიფტისგან განსხვავებით) თავდავინწყებით მიაქანებს ბოლო სართულისაკენ“.

დროთა განმავლობაში ჰეროიკული ჟანრული პანო ფარსად, თავად ზეიმი კი ზეიმის იმიტაციად და კარიკატურულ მემკვიდრეობად იქცა. ვერც „დიადი ბელადის“, ლენინის, სახე დარჩა ხსოვნის ნათელ ნიშანსვეტად და ოქტომბრელის სამკერდე ნიშნიდან მომღიმარი ოქროსკულულებიანი „ვარსკვლავიჭუნაც“ „ბრტყელთავიან ურჩხულად“ გარდაიხსნა.

წინამორბედი ეპოქის ნიშნებში ახალი შინაარსის მიკვლევა-წარმოჩენა წარმატების საწინდრად იმ შემთხვევაში იქცევა, როცა პოსტკულტურის პროდუქციას დამკვეთი და მომხმარებელი ჰყავს, ნგრევისა და უარყოფის გარდა, შენებისა და დამკვიდრების უნარიც გააჩნია, როცა საზოგადოებას მხოლოდ მიმღები კულტურის დამამცირებელი როლი არ აკმაყოფილებს და მზადაა ორმხრივ ურთიერთობებზე გადასასვლელად, პოლიტიკური ელიტა კი — საზოგადოების ნების ანუ საკუთარი მოვალეობების პირნათლად შესასრულებლად.

თუკი ხელისუფლება ყრუა საზოგადოებრივი მოთხოვნილებებისადმი და კულტურის ინტელექტუალური ცენტრის ფუნქციასაც თვითნებურად ითავსებს, მოვლენათა სწორი შეფასება ფერხდება, იკარგება დროის შეგრძნება, იგეგმება და ხორციელდება მდარე ეპიგონური პროექტები, რომლებიც რეფორმებად იხატება, კულტურის სუბკულტურით გადაფარვა კი — ლიბერალურ ღირებულებათა ათვისებად. მზრუნველობას მოკლებული ლიტერატურა, ხელოვნება, მეცნიერებისა და კულტურის სხვა დარგები უსახსრო, უუფლებო და ღირსებააყრილი ინტელექტუალური ელიტის სამეურვეო ხდება და არა — სახელმწიფოსი და მთელი საზოგადოებისა. ქველმოქმედების ცალკეული გამოვლინებები სულიერი სიდუხჭირის სურათს ნაკლებადა ცვლის, რაც ყოფითი ცხოვრების სფეროზეც მტკივნეულად ირეკლება.

ოსვალდ შპენგლერის აზრით, ადამიანთა კულტურული საცხოვრისის სულიერი თუ მატერიალური სამკვიდროს ამბიონი და საკრალური თავშესაფარი არის სახლი. მაგრამ იგი ყოველთვის ზედმინვენით არ ემთხვევა ჩვენებური ფუძისა და კერიის ცნებას ან ინგლისელთა „ჩემი სახლი ჩემი ციხე-სიმაგრეა“ პრინციპს. მიუხედავად იმისა, რომ ქართველი ოდიტგანვე ოჯახის ფასეულობათა ერთგული დამცველი იყო, იგი თანაყოფნის, კორპორაციული ცხოვრების ნესს არანაკლებ უფრთხილდებოდა, ვიდრე — ინდივიდუალურს ანუ „ჩემი სახლისას“. შესაბამისად, სახლის ცნების ისტორიული არსიც მხოლოდ შიდაოჯახური ურთიერთობებით არ ამოიწურებოდა. ამის თვალსაჩინო დასტურია ძველი თბილისური ეზოები (რატომღაც იტალიურს რომ ვუნოდებთ), დასავლეთ საქართველოს სოფლების სამეზობლო ღობეებში გაჭრილი კარები, რაც უცხოობისა და უნდობლობის ელემენტებს აქრობდა, აღმოსავლეთ საქართველოში ურთიერთმიჯრილი ქვითკირის სახლები, მტრის შემოსევის დროს საერთო სახლად, საერთო ციხე-სიმაგრედ რომ იქცეოდა. ყველა ამ კომპონენტის გაერთიანება-აგლომერაციას დიდი საერთო სახლის, სამშობლოს იდეასთან მივყავართ, რომელიც ხშირად სახელმწიფოს იდეის თანაფარდი არ არის. სამშობლო — სისტემურ ურთიერთნდობაზე დამყარებული მსგავსთა ერთიანობის პრინციპს ეფუძნება, სახელმწიფო კი — პოლიტიკურ ძალაუფლებაზე დამყარებული განსხვავებულთა ერთიანობის პრინციპს. ამიტომაცაა, რომ საქართველო სახელმწიფოებრიობის დაკარგვის პერიოდებშიც ქართველისა და მრავალი არაქართველისთვისაც სამშობლოდ რჩებოდა. აღნიშნული „ხარვეზის“ ამოსავსებად ჯერ აბსოლუტისტური, შემდგომ კომუნისტური რუსეთის ზეობის პერიოდში საჭირო გახდა ამ იდეათა გაერთმინებელიანება. შორეული აღმოსავლეთისა და სხვა ნომადურ ტომთა ასიმილაცია შედარებით იოლად ხორციელდებოდა, ტრადიციულ კულტურებსა და მათ შორის საქართველოში — გაცილებით მძიმედ. მგლისა და ცხვრის ბედნიერი თანაცხოვრების მითის გასამტკიცებლად ადამიანზე ზრუნვის იმიტაცია ნამდვილ ზრუნვას უნდა დამსგავსებოდა. ამიტომაც ხრუშჩოვისეული „დათბობის“ წლებში გაათქვამდა „დიადი აღმშენებლობის“ ტემპები: „ანგრევდნენ ძველს და აშენებდნენ ახალს ანუ ყველაფერს: საცხოვრებელი ხრუშჩოვკა სახლებს, საავადმყოფოებს, სამინისტროებს, ტრესტებს, კომუნიზმს. თვით ადამიანსაც კი აშენებდნენ. ერთადერთი, რასაც ვერაფერს უხერხებდნენ, კაპიტალიზმი იყო. თუმცა იქ, შიგნით, ღრმად სწამდათ, რომ კაცობრიობის ეს უბოროტესი ურჩხული თავისით გამოიჭრიდა ყელს და აშშ-ს ზეცაც სამუდამოდ ერთადერთ ჭეშმარიტ ფერს — ალისფერს მიიღებდა“ („იქ, სადაც გველოდებიან...“).

საბედნიეროდ, დროს ვერ მოატყუებ, რომელმაც ჩვენი „პატრიოტ“-კომუნისტების სოციალისტური „სამშობლო“ ილიასა და ვაჟას „სამშობლოს“ ბინარულ ოპოზიციად აქცია.

ადამიანი საკუთარ ბიოგრაფიულ გარემოში ცხოვრობს, ქვეყანა კი კანონებით, რომლებიც ხშირად შეუწყნარებელია საზოგადოების ზოგიერთი წევრის მოთხოვნილებებისადმი. ამ დროს ადამიანში ორმაგი ინსტინქტი იღვიძებს — მორიგებისა და განხეთქილების. მორიგებას კონფორმიზმისაკენ მივყავართ, განხეთქილებას — პროტესტის ან ამბოხისაკენ.

პროტესტის ერთ-ერთი ფორმა სისტემისადმი უნდობლობით გამოწვეული თვითიზოლაციის, საკუთარ პიროვნულ და ზნეობრივ განაწესთან ზიარების „ვექარისტული“ აქტია. „ღმერთო, შენ შემქმენი, მაგრამ გავკადნიერდები და გეტყვი, მე ჩემი თავი თავად გამოვიგონე, გავწრთვენი და საკუთარ თავს სანავარდოდ კარი თავად გავუღე“ („ვოვას გამო“). სანავარდოდ კარის გაღება ზოგისთვის განუსჯელი ცხოვრება და მოემის „შეჯამებაში“ გაცხადებული ირონიული დევიზით ხელმძღვანელობაა – იარო სურვილისამებრ, თუკი პოლიციელი არ გითვალთვალებს, ზოგისთვის კი – მორჩილების ინერციისაგან თავის დაღწევის ნყურვილი. „მე და ჩემს მეგობრებს გალაკტიონის ცნობილი ლექსის მხოლოდ ერთი სტრიქონი გვჭირდება — „წყევლისაგან გათავისუფლება“ — წერს გიგი სულაკაური. „წყევლისაგან გათავისუფლება“ მოვალეობებისაგან არ გათავისუფლებს. პირიქით, იგი შენი არსებობის გამართლებას გაძებნინებს, რომელიც ყველა ეპოქის ღირსეულ შვილს თავისებურად წარმოუდგენია.

ის, რაც ერთი კულტურის ან ეპოქისათვის მისაღებია, მიუღებელია მეორისათვის. ამ აზრის შესამოწმებლად დროებით დანტეს, ლეონარდოს, მიქელანჯელოს, პაოლო ტოსკანელის, პიკო დელა მირანდოლას, მეცნიერებისა და ხელოვნების არნახული აყვავების ხანის იტალიაში გადავინაცვლოთ. მაგრამ იტალია ამავე დროს იყო ჩეზარე ბორჯას, ფრანჩესკო სფორცას, გაუმაძღარი მედიჩების, სიბილწით განთქმული პაპების სამშობლოც, სამეფოებად, საქალაქო რესპუბლიკებად, საჰერცოგოებად დაქუცმაცებული სხეული.

აი, რას წერს მაკიაველი „მთავარში“, როცა ფიზიკურ და მატერიალურ ძალთა მობილიზება გახდა საჭირო დაფლეთილი ეროვნული სხეულის გასამთლიანებლად. ციტატას მცირე შემოკლებით ბაჩანა ბრეგვადის თარგმანიდან შემოგთავაზებთ: „რაც უფრო გულუხვი ხარ, მით უფრო ნაკლები შესაძლებლობა გრჩება მომავალშიც გულუხვობის გამოსაჩენად: გალატაკდები და ზიზღის ღირსი გახდები. ამ სირცხვილის ასაცილებლად კი მტაცებლობას უნდა მიჰყო ხელი და ყველასათვის საძულველი შეიქმნე. ამიტომ უფრო გონივრულია, შეურიგდე ძუნწის სახელს, რომელიც ინვესს სირცხვილს სიძულვილის გარეშე, ვიდრე მიელტვოდე გულუხვის სახელს და ძალაუნებურად მტაცებლად იქცე, რაც თავს დაგატყებს სირცხვილსაც და სიძულვილსაც“.

ახლა XII საუკუნის საქართველოსაც გადავხედოთ — ერთიანობის, სულიერი და მატერიალური ძლიერების ეპოქას. შენდებოდა გზები, მონასტრები, კულტურის ახალი კერები, ინერებოდა „ვეფხისტყაოსანი“. სიუხვე იყო არა მხოლოდ სამეფო დარბაზების, მთელი კულტურული სისტემის ნიშანი და შინაარსი. სწორედ ამ დროს წერს რუსთაველი: „რასაცა გასცემ შენია, რას არა — დაკარგულია“.

ამ ორი კულტურისა და მათი ლოზუნგების შედარება გვარწმუნებს, რომ არც პოლიტიკურ-ეკონომიკური კრიზისია მეცნიერებისა და ხელოვნების უძღურების მაჩვენებელი და არც გულუხვობა — ინვარიანტული ღირებულება.

რაც შეეხება ცუდ დროს, ის შეიძლება ხელოვნების სტიმულატორიც იყოს და მესაფლავიც. XVI-XVIII საუკუნეებში, როცა საქართველო სულს ღაფავდა, განსაკუთრებული მონდომებით ითხზებოდა „ვეფხისტყაოსნის“ გაგრძელებები და უბადრუკი სადევგმირო პოემები, რომელთა გმირები ქვეყნებს აზანზარებდნენ. ამ დროს კი ჩვენი ქვეყნის მესვეურთაგან ზოგი რენეგატობდა, ზოგიც კი დამპყრობთა მიერ სამადლოდ გადმოგდებულ ძვლებსა ხრავდა (რომაულ სატურნალიებსა თუ ქართულ „ყვენობაში“ მეფის მონად და მასხრად გარდასახვის რიტუალი აქ რეალური ცხოვრების დონეზე ხორციელდებოდა).

მაგრამ ამავე ეპოქაში მოღვაწეობდნენ თეიმურაზი, არჩილი, სულხან-საბა, გურამიშვილი — პოლიტიკურად თუ ვერა, შემოქმედებითად რეალიზებული ფიგურები.

დრო წარმავალია, ხელოვნება — მარადიული, რომელსაც არ უყვარს დისკრეტულობა და ხანგრძლივი შეფერხებები. საბედნიეროდ, ძველი სქემები დღესაც მოქმედებს და უვარგისი დრო მწერლების უვარგისობაზე არ მეტყველებს. საბოლოოდ არც ერთგული მკითხველი გადაშენებულა. გიგი სულაკაურის ჩინებული მოთხრობებიც, რომლებშიც ჩვენი არც თუ დაღწინებული ცხოვრების ცოდვა-მადლი ირეკლება, იმედის ნაპერკალს გვიტოვებს, რომ წიგნი მხოლოდ პროფესიონალთა ატრიბუტად არ იქცევა.

გიგი სულაკაურის ხედვა ყოველთვის ეფექტური და ესთეტიურია, თავად ცხოვრების არაესთეტიურ მხარეთა გამოვლინებებშიც კი. მისთვის არ არსებობს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, ულამაზო ქალი, „მანქანა, რომელიც ფულით იმართება“ (გობსეკის სიტყვებია); არ იცის, რა არის უღმობლობა, სარკაზმი — მხოლოდ იუმორი და თანამგრძობი ირონია, ხშირად — თვითირონია; უყვარს ქალაქური ცხოვრების წესი, უბანი, ქუჩა, მეგობრები, უყვარს სმა, ძალიან

უყვარს ნიგნი, განსაკუთრებით ეგზიუპერის „პატარა უფლისწული“, ვერ მოუნელებია მამის, ოტიას, ბიძინას დაკარგვა; არ უყვარს პირფერები, მედიდურები, არც უფროსი თაობის „ნარცისი ბუმბერაზები“ და არც მომავალი „უნიჭიერესი ნარცისები“, არ უყვარს ვალეს სამხედრო ნაწილში გატარებული „სბორები“, ოფიცერი მანველოვი, არ უყვარს „ზერკალნაია ბოლენი“, როცა ლიპიანი მამაკაცები საკუთარი სხეულის ინტიმურ ნაწილებს მხოლოდ სარკეში ხედავენ, არ უყვარს მძიმე დეკორაციები და უხვი ფიგურული კომპოზიციები, მაგრამ არც სიცარიელე უყვარს. ფართსა და სივრცეს ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს — მთავარია ადამიანებით იყოს შევსებული, უმჯობესია — თანამოაზრეებით სპარტაკას რელიკტურ ლუდხანაში მწერალი და „დანიელა ურია“ ერთი ხელისმოსმით იმაზე რთულ საკაცობრიო მნიშვნელობის პრობლემებს წყვეტენ, „ჯადოსნური მთის“ გმირებმა შვიდი წლის განმავლობაში რომ ვერ მოაბეს თავი.

მხედველობიდან გამომჩნა, რომ გ. სულკაურს პოეტებიდან განსაკუთრებით გალაკტიონი (გალა) უყვარს, ამიტომ ნაწყვეტს მოვიტან გ. ტაბიძის ლექსიდან, რომელიც უნისონშია მწერლის ერთ პატარა მოთხრობასთან:

არის მკითხველი მშვენიერ ნიგნის  
და არის მხოლოდ გადამკითხველი...

თავად მოთხრობას კი „ბიბლიოთეკა“ ჰქვია:

„როცა უცხო საპირფარეშოში, თაროზე, სხვა ნიგნებს შორის საკუთარი ლექსების კრებულს ნააწყდები, ამაზე დიდი საჩუქარი რა უნდა იყოს ქვემარტივი შემოქმედისათვის?! შენ ხომ შენი ლექსებით ერთიორად უზრდი და უხალისებ იმ სიამოვნებას, რასაც ბუნებრივი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებს ანიჭებს ჯანმრთელ, ნორმალურ ადამიანს?!“

მწერლის ერთი თვისებაც გამოიკვეთა — ადამიანის ბედნიერებაზე ზრუნვა. ხუმრობა იქით იყოს და მსგავსი „გადამკითხველები“ ფიზიოლოგიური და სულიერი ყაბზობის შეუღლების ნაყოფი არიან (თუმცა ზოგიერთი პარალიტერატურული ნაყალბევი უკეთესს ხვედრსა და ადგილს არც იმსახურებს, რასაც ვერ დავაბრალებთ გიგი სულკაურის თხზულებებს, რომლებშიც ფიქრი ყოველთვის წინ უსწრებს მოქმედებას).

საქართველოში მტრისა თუ მოყვარის სახელით მოსულს ყველაზე მკაფიო კვალი თბილისზე დაუტოვებია, რადგან იგი იყო ზოგადკავკასიური კულტურული და პოლიტიკური ცენტრიც, მნიშვნელოვანი სავაჭრო ქალაქიც, ლტოლვილთა საიმედო თავშესაფარიც და, შესაბამისად, გაუთავებელი აგრესიის ობიექტიც. ამაზე მეტყველებს მისი დემოგრაფიული სიჭრელე, ნარევი ლექსიკა, ქალაქური კოლორიტი, უბანთა ისტორიული სახელები და მრავალი სხვა ფაქტორი. ასეთია ჩვენი ობიექტური რეალობა. რეალობის შემეცნების საუკეთესო ინსტრუმენტი კი ალექსანდრ ფლორენსკის აზრით, არის სიტყვათა ერთობლიობა (ენა) არა როგორც მხოლოდ სისტემა, არამედ, როგორც სტიქიაც. მეცნიერი გადასახლებიდან ქალიშვილს წერს, რომ მხატვრული ენა ქალაქზე გადმოტანილ ნიშნებს გარდა აქტუალიზებულ, ცოცხალ ბგერებსაც გულისხმობს, ამიტომ ამ ტექსტების ხმამაღლა წაკითხვას ურჩევს მას. ფლორენსკი ახდენს ორი თვალსაზრისის შეწყვილებას: ერთი მხრივ, ფოსლერის მიმდევრებისას, რომლებიც მხატვრულ ენაში ცოცხალი მეტყველების აქტს ანიჭებენ უპირატესობას და, მეორე მხრივ, სოსიურის მიმდევრებისას, რომლებიც მხატვრულ ენას ნიშანთა სისტემის კონტექსტში განიხილავენ.

თბილისური „ენა“ ორივე თვალსაზრისით გააქტიურებულია გიგი სულკაურის პროზაში სლენგები, ჟარგონები, ბარბარიზმები, უცნაური სიტყვათმეთანხმებები სემანტიკური და ლექსიკოლოგიური თვალსაზრისითაც საყურადღებოა, რაც ჩვენი დედაქალაქის სასაუბრო გარემოს გარკვეული ენდემური ნაკრძალის მნიშვნელობას ანიჭებს. ლევან ბრეგაძის ჟარგონთა ლექსიკონის „რეპერტუარიც“ ხომ უმთავრესად თბილისური წარმოშობისაა.

გიგი სულკაურთან ქართველი, რუსი, სომეხი, ებრაელი თუ ასირიელი ერთი „ტომის“ ადამიანები არიან და მტყუან-მართალიც ზნეობრივი ნიშნით განიკითხება და არა — ეროვნული თუ კუთხური წარმომავლობით (სულკაურის მოთხრობის „იქ, სადაც გველოდებიან...“ გმირი თავ-პირს უერთიანებს სკოლის დარაჯს, რომელიც მოსწავლეებს ცემს). ყოველივე ზემოთქმულით არც ქუჩური ცხოვრების მომხიბვლელობას ვქადაგებ, არც — ძალადობას კულტს. უბრალოდ, სამწუხაროა, რომ თბილისის ეზოები, ქუჩები თუ ე. წ. „ბირჟები“ დღითიდღე კარგავენ „საფიხვნოს“ ფუნქციას, სადაც სამართლიანობისა და ურთიერთთანადგომის პრიციპი უფრო მეტად ბატონობდა, ვიდრე — უსამართლობისა და ძალადობის.

სიტყვას იმით დავასრულებ, რომ არჩილ და გიგი სულკაურებმა თბილისური ყოფის სურათებში უძველესი დროიდან არსებული თუ მოგვიანებით შემოტანილი და გაშინაურებული ენობრივი მასალით ზოგადქართული სამყაროს ულამაზესი მოზაიკა ააწყვეს.



## თაობის პორტრეტი ბნელ ინტერიერში

(ლაშა ბუღაძე, „ბოლო ზარი“)

თანამედროვე სალიტერატურო პროცესი ძალიან რთული, წინააღმდეგობრივი და მრავალფეროვანია. ისევე, როგორც ჩვენი ცხოვრების სხვა სფეროებში, აქაც მრავალი ფარული თუ აშკარა დინება ერწყმის ერთმანეთს და ყალიბდება ერთ ნაკადად, რომლის საბოლოოდ შეცნობა, შესაძლოა, ამოცნობა, ძალიან ძნელია. ლიტერატურა, მწერლობა ზუსტად მიჰყვება და აირეკლავს იმ ვითარებას, რაც თანამედროვე ადამიანის ირგვლივ შეკუმშულ დროსა და სივრცეშია გაცხადებული. ეს ეხება როგორც მატერიალურ, ისე სულიერ სფეროს. და რადგანაც მწერლობა, საბედნიეროდ, ჯერჯერობით ისევ რჩება სულიერი ინტენსივობის გამოვლენის ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებად, ძალზე მნიშვნელოვანია დროულად და პირუთვნელად შეფასდეს ან, უბრალოდ, სწორად და გულისყურით წაკითხული იყოს ყველა (ან შეძლებისდაგვარად ყველა) ნაწარმოები, რომელიც გარკვეულ ადგილს იკავებს სალიტერატურო პროცესში და თავისი გამოკვეთილი სახე და სათქმელი გააჩნია, სწორედ ამ თვალსაზრისითაა საყურადღებო ლაშა ბუღაძის რომანი „ბოლო ზარი“.

რომანი აირეკლავს თანამედროვეობის უმწვავეს პრობლემებს და მხატვრულ ქსოვილში, მხატვრულ სისტემაში აქცევს „აქ“ და „ახლა“ მომხდარს, ნანახს, განცდილსა და გააზრებულს. ეს ტექსტი უპირატესად თანამედროვე და ახალგაზრდა მკითხველზეა ორიენტირებული, შედარებით ფართო მასაზე და უპირველეს ყოვლისა, მისგან მოელის რეაქციას, მაგრამ, ვფიქრობ, როგორც ნებისმიერ არტ-ქმნილებას სჭირდება სხვაგვარი შეფასებაც, რაც მნიშვნელოვანი უნდა იყოს როგორც მწერლისთვის, ისე მისი მკითხველისთვის. ეს კი უკვე საფრთხილო, შეიძლება, სარისკოც კია და ისევედასევე ჩვენი თანადროული ცხოვრების და მასზე „დამაგრებული“ ლიტერატურული ვითარებიდან გამომდინარე.

ჩვენ, ყველანი, მთელი საზოგადოება, მივუბრუნდით გვაროვნულ-თემურ წყობილებას, ისე, რომ კაპიტალიზმი კი არა (რომელიც არც განვითარებულა ჩვენს ქვეყანაში), ერთ დროს აყვავებული ფეოდალური ინსტიტუტებიც კი უკან მოვიტოვეთ. პოსტკომუნისტური საქართველო ერთიანად გადაეშვა გვაროვნულ-თემური ურთიერთობების მორევეში, სადაც სხვადასხვა ჯგუფი (ძალიან არ მინდა გამოვიყენო უაზრო პოლიტიკურ დებატებში გაცვეთილი და მნიშვნელობადავინროებული სიტყვა — კლანი), ხან კორექტულად და ხანაც დაუფარავად და გააფთრებით ებრძვის ერთმანეთს გავლენისათვის, ძალაუფლებისა და ამქვეყნიური ნეტარებისათვის. ეს ეხება ცხოვრების ყველა სფეროს და მათ შორის ხელოვნებასა და ლიტერატურასაც. ეს არ არის მხოლოდ იმ ბედკრული ერებისა თუ ქვეყნების პრობლემა, რომელთაც კომუნისტური ქარიშხლებით გადაქელილ სივრცეზე მოუწიათ არსებობა და კარგად ახსოვთ „სამთავრობო“ ლიტერატურა. სხვა ფორმით და სხვანაირი ნიღბით მსგავსი რამ არაერთგზის ე. წ. თავისუფალ სამყაროშიც შობილა. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან ლიტერატურა და ხელოვნება, როგორი დისტანციაც არ უნდა დაიჭიროს რეალობისაგან, მაინც საბოლოოდ ამ რეალობაზეა დაფუძნებული და თვით ყველაზე განყენებულ, აბსტრაქტულ სახეებსა თუ სტრიქონებშიც კი ქვეცნობიერი (მის ზემოთ კი ყოფით) დონეზე შეჭრილია თანადროული და თანაარსებული გარესამყარო.

დღეს, ამ ჩვენს რეალობაში ლიტერატურული თემები, ჯგუფები ერთმანეთის გვერდიგვერდ მოქმედებენ და თანაარსებობენ, ზოგი — ძლიერი და ზოგიც — სუსტი და უჩინარი. ისევე, როგორც საზოგადოების ცხოვრების სხვა სფეროებში, სხვა პროფესიულ თუ არაპროფესიულ დაჯგუფებებში, აქაც დიდი მრავალფეროვნებაა, სხვადასხვა მატერიალური საფუძველი, სულიერი თუ ხორციელი ნიადაგი, რომელიც მათ კვებავს. მაგრამ აშკარაა, რომ ქიშპი, ხან ფარული, ხანაც აშკარა, არის და ძალებიც ხშირად (ისევედასევე სრულიად არალიტერატურული და არასახელოვნებო წინაპირობებისა და საძირკველ-საფუძველთა გამო) არათანაბარია. ძალიან კარგი იქნებოდა, იდეალური, რომ, ჩვენს შემთხვევაში, მწერლობაში მაინც ყველა თემი გაერთიანებულიყო და ცხვარსა და მგელს ერთად მოეძოვა. მაგრამ ეს უტოპიაა და არავინ მოიტყუებს თავს ილუზიით, რომ ამგვარი რამ ან ჩვენთან ან სადმე შესაძლებელია, მაგრამ ვითარება მაინც საკმაოდ არასასურველი და დაძაბულია, რაც არც სალიტერატურო პროცესს ნაადგება, არც მთლიანად საზოგადოებას და არც ცალკეულ ადამიანს, მით უმეტეს, შემოქმედს.

რაც მთავარია, ასეთი შეკავებულნი, მუდმივად ქარიშხლის მომლოდინე, დრტვინვაშეგუბებული სულიერი მდგომარეობა ართულებს ასე თუ ისე მაინც გათავისუფლებული სალიტერატურო პროცესისა და მოვლენებისადმი დამოკიდებულების — ასევე თავისუფალის, უშიშარის, გულწრფელის — გამოხატვას. ამგვარი სირთულე იჩენს თავს რომან „ბოლო ზარის“ შემთხვევაშიც.

დღეს არსებობს ლიტერატურული წრე, ჯგუფი, რომელსაც შეიძლება მედიაჯგუფიც ვუნოდოთ. მათ წინაშე იოლად იღება ბევრი ისეთი კარი, რომელიც, შესაძლოა, სხვისთვის სამუდამოდ დახშულია. ისინი მუდმივად სხვადასხვა საშუალებების მეშვეობით ჩნდებიან საზოგადოების წინაშე და სახელმოსხვეჭილნიც არიან. მათ რიცხვს მიეკუთვნება „ბოლო ზარის“ ავტორიც. თავისთავად ამაში არაფერია ცუდი, პირიქით, ძალიან კარგია თუ მწერალს ასპარეზი მიეცემა და მკითხველთან მისასვლელი გზა ეკლებსგან გაუთავისუფლებს. მედიასაზე და მედიამწერალი ბუნებრივად მოიგონა დრომ. არც იმას ჩავუღრმავდებით რა მექანიზმებით ხორციელდება ამგვარი აღზევება (მით უმეტეს, რომ პასუხი წინასწარ ცნობილია — კარგად ვწერ, მკითხველს ვუყვარვარ და იმიტომ), მაგრამ რთული და, ალბათ, სამწუხარო ისაა, რომ ჩნდება ამ ადამიანების ხელშეუხებლობის განცდა. დაუქვებლად უნდა მიიღოს ყველამ ის, რასაც ისინი შექმნიან და ილაღადებენ. მეორე მხრივ, არის ჯგუფები, რომელთაც სხვადასხვა მიზეზის გამო (პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ პირადი კავშირთიერთობებიდან გამომდინარე) დღესდღეობით ნაკლებად გაუმართლათ, თუ ამ შემთხვევაში მართებულია სიტყვა „გამართლება“, მაგრამ მაინც მყარად დგანან თავიანთ პოზიციაზე და მედიამწერლობა ან მედიამწერლის სრული მიუღებლობა დასტეხიან თავს. შედეგად თუ მედიამწერლის ნააზრევს ვერ მიიღებს ან მკაცრად შეაფასებს ლიტერატურათმცოდნეობა, ამ მწერლების გულისწყრომას დაიმსახურებს და ხელშეუხებელის ხელშეხებას იტვირთავს აქედან გამომდინარე შედეგებით. თუ მოინონებს რამეს მათ ტექსტში, რაციონალურს, მხატვრულად ღირებულს დაინახავს, მეორე მხარეს აღანთებს რისხვით. და არის ასე კრიტიკა შუაში გაჭყლეტილი. არადა, მედიამწერლობასაც უნდა აინტერესებდეს დითირამებისგან განტვირთული, წრფელი აზრი, ბოლოსდაბოლოს მწერალს ხომ სჭირდება მის სამყაროში ერთხელ მაინც ინტერესით ნამოგზაურები ადამიანის შთაბეჭდილება და არც მეორე, მესამე ან მეათე მხარეს უნდა აღიზიანებდეს მისთვის თუნდაც ყოვლად უსიმპათიო ან მის პოზიციასთან იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისით შეუთავსებელი სალიტერატურო პროცესის მიერ შობილი ფაქტი, რომელსაც აუცილებლად სჭირდება თავისი ადგილის მიჩენა, მისი მნიშვნელობის გამოკვეთა. დასაბანია, რომ არსებული ვითარება აიძულებს კრიტიკოსს და მწერალს, ზოგჯერ მკითხველსაც, მარტოხელა ტრამაღის მგლობაზე დაადებინოს თავი. მით უმეტეს, რომ ზოგჯერ ყველაფერი ქარის წისქვილებთან ბრძოლას ემსგავსება და ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ბრძოლაში (თუმცა არსებითად არავინ არავის არც ებრძვის, პირიქით, გრძნობით, განცდით და ლიტერატურის ღრმა პატივისცემით მიმართავს) დამტვრეულს ერთი სანჩო პანსაც არ გამოუჩნდება, რომ სული მოათქმევინოს და ჭრილობა შეუხვიოს. არსებულ ვითარებაზე ზედდართული სანჩო პანსას ფსიქოტიპიდან გამომდინარე, დღევანდელი სანჩოები გარკვეულ თემში იქნებიან უკვე შესული და შეფარებული, საკუთარ ტყავს მოუფრთხილდებიან და ამქვეყნიური თბილი ბუდიდან დააკვირდებიან რა მოხდება.

შესაძლოა, მკითხველს გაჭიანურებულად და გადაჭარბებულად მოეჩვენოს რაც ვთქვით, მაგრამ ყველა ადამიანს თავისი ხედვის რაკურსი აქვს და თავისი გამოცდილებისა და ფიქრის შედეგად გარკვეული შეხედულება უყალიბდება. აზრთა სხვადასხვაობა საქმეს არაფერს ავნებს, უფრო — პირიქით. იმაშიც ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ამ რომანის და სხვა მონათესავე ტექსტების განხილვა და შეფასებაც უფრო უკეთესი და შედეგიანი იქნება მაშინ, როცა დრო თავის საქმეს შეასრულებს, პროცესები შეიცვლება, სხვა ვითარება შეიქმნება, როცა ყველასთვის ცნობილი ბუნებრივი მიზეზით, რომელსაც ჯერჯერობით ვერაფერმა, ვერც ეკონომიკურმა ძლევამოსილებამ და ვერც სასარგებლო კავშირთიერთობებმა მოუხერხა ვერაფერი, როცა ამ ბუნებრივი და ზოგჯერ შვებისმომგვრელი მიზეზით აღარც მწერალი იქნება ამ ცოდვილ მინაზე და აღარც მისი თანამედროვე შემფასებელი, მაშინ ყველაფერს უფრო ზუსტი და დროში გამონრთობილი სიტყვა მიესადაგება. თანაც მჯერა, ლაშა ბულაძის რომანი „ბოლო ზარი“ იმ რანგის ნაწარმოებია, რომელიც მხოლოდ დროის ერთ მონაკვეთს არ ეკუთვნის და იქ არ ჩარჩება. ის სიცოცხლისუნარიანია და როგორც თავისი ეპოქის ერთი მნიშვნელოვანი მხატვრული ანაბეჭდი შემდეგშიაც მიიპყრობს ყურადღებას. არადა, არც ამ ტექსტის გააზრების და შეცნობის გადადება იქნება მართებული, ვინაიდან ის მიმდინარე სალიტერატურო პროცესის განუყოფელი ნაწილია, თანადროულობის უმწვავეს პრობლემებს ეხება და თავისებურად გამოხატავს ამ

სამყაროს განჭვრეტისას აღძრულ ტკივილს. ისლა დაგვრჩენია წარმოვიდგინოთ, რომ ყველა სალიტერატურო თუ არასალიტერატურო ნაკადი ჩავლილია ან აღარ არსებობს, ყველანაირი პიროვნული თუ პროფესიული ამბიცია (ყველა მხრის) დამცხრალია. მოვახდინოთ დროში დისტანცირება და ასე შევხედოთ და მორიდებით შევეხოთ უფაქიზეს სტრუქტურას, რომელსაც მხატვრული ტექსტი ეწოდება და ნამდვილად სულ ერთია ვისი შექმნილია.

ლაშა ბულაძე ძალიან ნიჭიერი მწერალია, რომელიც ფლობს სიტყვას, ფრაზას. ის თავისუფლად და ლაღად ქმნის მხატვრულ ქსოვილს. არავითარი ძალდატანება, არავითარი უადგილო ყოყმანი ან პაუზა. თხრობა მთლიანი, სავსე და ჰარმონიულია და ერთ უწყვეტ ნაკადად მიედინება. მკითხველისთვის თხრობის ამგვარი რიტმი იოლად აღსაქმელი და ხელმისაწვდომია და ეს კარგია, რადგან უბრალოებაში არის ღირსება და სიმართლე — ოღონდ მწერლისეული სიმართლე. ეს ტექსტი გასაგები და ახლობელია მათთვის, ვისაც ძირითადად მიმართავს ავტორი — მოზარდებისთვის და მათთვისაც, ვისთვისაც მოთხრობილი ამბავი ერთი შეხედვით დროში ან სივრცეში შორია, მაგრამ მაინც ასევე გასაგები და ამასთან მტკივნეულიც. მწერალი მკაფიოდ ამბობს თავის სათქმელს. ეს მისი სიმართლე და მისი სათქმელია და სხვა საკითხია, ვინ როგორ უყურებს და აღიქვამს აქ აღწერილის მსგავს მოვლენებს ან ქმედებას. რომანში მხატვრული ამოცანა სრულყოფილადაა შესრულებული — მოცემულია რელიეფური, ცოცხალი, ფსიქოლოგიურად დამუშავებული, სოციალურ ჩარჩოებში ზუსტად ჩასმული, მოტივირებული ქმედებით და ფიქრებით დატვირთული ხასიეთები, ურთიერთობები. იძერწება მკვეთრი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული მხატვრული სახეები. დახატულია სამყარო, რომელიც მწერლის ინდივიდუალობითაა აღბეჭდილი და ამასთან საყოველთაო ტკივილსაც აცოცხლებს და ამძაფრებს.

ამ ტექსტში ყველა პერსონაჟი თითქმის თანაბრად მნიშვნელოვანია. ისინი, ყველანი, წინა პლანზე, ზედაპირზე, სამოქმედო სცენის პირას არიან გამოყვანილი და უკან, ფარულად, ამოსაცნობად აღარც აღარაფერია დატოვებული. ერთი შეხედვით მთავარი გმირი თითქოს დემურია, მისი პირველი სიყვარული და ცხოვრების მახინჯ რეალობასთან (თვითონ კი ვერ აცნობიერებს რომ მახინჯია, ვერც ბავშვობაში და ვერც მერე) შეჯახებაა თხრობის იმპულსის აღმძვრელი, მაგრამ მაინც დემური არ არის ამ მიკროსამყაროს ცენტრი. დანარჩენი პერსონაჟებიც ისეა მოწოდებული, რომ თანაბრად აღმოჩნდეს დატვირთული როგორც ქმედებით, ისე გარესამყაროს მისეული აღქმით.

თავისი საცხოვრებელი ადგილის (არავაკე), სახელის გამო მოგვრილი არასრულფასოვნების კომპლექსით შენუხებული, სათაკილოდ გადაქცეულ წიგნთან ურთიერთობით დათრგუნული, ვერშემდგარი ძველი ბიჭობით და გაუზიარებელი, დამამცირებელი პირველი სიყვარულით თითქმის სასომიხდილი დემური გარშემორტყმულია არანაკლებ შთამბეჭდავი, გაუაზრებლად სასონარკვეთილი და, რა გულდასაწყვეტიც არ უნდა იყოს ბავშვების მისამართით ამ სიტყვის მოხმობა, ამაზრზენი თანატოლებით, თავიანთი დაუნერელი მახინჯი კანონებით, ქცევის კოდექსით და გამოშიგნული ლექსიკით ეს მოზარდები დაუნდობლად, გამიშვლებულნი წარსდგებიან მკითხველის წინაშე. მათი ურთიერთობები ზედმინუნით რეალისტურად, მეტიც, ნატურალისტურადაა დახატული. დემურზე არანაკლებ მნიშვნელოვანია ნინოს ხასიათი, რომელიც თანამედროვე პოპულარული გოგონა-კერპის განზოგადებულ სახედ წარმოსდგება. თავის მხრივ ნინო, როგორც ერთგვარი ავტორიტეტი, თავისი გარესამყაროსადმი დამოკიდებულებით გასაგებს ხდის რა არის ამ პატარა საზოგადოებაში ფასეული. ნინოს მისწრაფება კრიმინალისა და ესტრადის გროტესკული მომღერლისადმი ნათლად უჩვენებს ახალი კერპების წარმოშობის გზას. ამ მოზარდების ვითომგრძნობები სრულ სიცარიელესა და ფრუსტრაციის პირობებში წარმოიქმნება. ამასთან მწერალმა „ჩაიძინა“, ასე ვთქვათ, ყველაზე „საშინელი“ რამ: ადამიანებს გამოაცლა ზნეობრივი ხერხემალი და მკითხველის თვალწინ, ავანსცენაზე „გამოაგდო“ ამორფული, ლორწოვანი, დარბილებული, დაცლილი სხეულები, შეგნებულად დისკრედიტირებული მოზარდები.

შემზარავია სახედაკარგული ნადრიკუჩა, რომელიც ერთდროულად კრიმინალიცაა და ტრაგიკული ბედის ადამიანიც, თუმცა მწერალს მისი ტრაგიკულობისთვის დიდი დრო არ დაუთმია. ალბათ არც იყო მისი მიზანი ამ ადამიანის და არც სხვა ადამიანების ქმედების საძირკველში ჩახედვა, არსში გარკვევა. მოტივები ნაჩვენებია, ძირეული საბაზი — არა და, ვფიქრობ, შეგნებულადაც. მწერალი თავისი რომანით ცდილობს მხოლოდ სინამდვილის ანაბეჭდი შექმნას. სინამდვილეს კი იგი ასე ხედავს და, რაც მთავარია, სწორედ ასე და ამგვარად სურს გამოხატოს.

იერარქიამ, რომელიც ამ მცირეწლოვანთა საბავშვო, მოზარდულ თუ ე. წ. თინეიჯერულ თემში არსებობს, მომავლად მაიმუნების ჯგუფის შიგნით არსებულ ძალთა გადანაწილება. იქაც არის გაბატონებული მამრი, გაბატონებული მდედრი და უუფლებო ჩაგრული მამრ-მდედრების მთელი დასტა, რომელსაც არც სასიყვარულო ურთიერთობებზე მიუხედავად ხელი და ნასუფრალითაც კმაყოფილი უნდა იყოს. ამ ტექსტის ზნეობრივხერხემალგამოცლილ ადამიანებს (მოზარდებსაც და ზრდასრულთაც) ერთი ნაბიჯი უკლიათ მაიმუნობამდე, ცხოველობამდე. და იმის იქით კი, ვაი და, იქნებ, დარვინის თეორიის მტკიცებასაც კი გამოვკრათ ხელი. დარვინი ამ რომანში არსადაა ნახსენები, მაგრამ თუ რეპერის „რელიგიურ“ ერთობ „მომხიბლავ“ რეპერტუარს და მღვდლის სახეს გავითვალისწინებთ, დიდი მანძილიც არ არის იქამდე. ყოველგვარი სულიერი მომზადების, შეიძლება ითქვას, რწმენის გარეშე მასწავლებელი რაღაც უცნაურ, ფარსევლურ კავშირს აყალიბებს მოზარდებსა და მღვდელს შორის. აღსარება შეიძლება „კუპალნიკის“ ჩაცმასზე ყურთხევის მიღების პრობლემას დაუკავშირდეს, მღვდელმა დისკოთეკა აკურთხოს და მერე, ყველაფრის გვირგვინად, სპონსორებს უხადოს მადლობა ტელევიზიით. რა თქმა უნდა, ასეთი ამბები ხდება. ფარსევლური და არაგულწრფელი დამოკიდებულება რელიგიისადმი საზოგადოების ერთ-ერთი სენია, მაგრამ ამ ნაწარმოებში იმდენად ბევრი რამაა გროტესკული, სარკასტული, სკეპტიკური და ცინიკურიც კი, რომ მღვდლის ასე წარმოჩენა ზედმეტია, ეს საბოლოოდ ანგრევს ყველაფერს. მართალია, მწერალს სურდა არ დაეტოვებინა არც ერთი მანკიერი მხარე ცხოვრებისა, ყველაფერი სულმოუთქმელად ამოეხაპა ლაფიდან და ტალახშეუშრობელი დაეღაგებინა გაოგნებული მაყურებლის თვალწინ, მაგრამ რაღაც ხელმოსაჭიდი ხომ მაინც უნდა დარჩენილიყო. თანაც სასულიერო პირების ამგვარად წარმოჩენის საკმაოდ ვრცელი და მდიდარი პრაქტიკა აქვს საბჭოურ მწერლობას და, არა მგონია, დიდად მისაბაძი იყოს. მაგრამ ეს უკვე მწერლის ხედვის რაკურსის და მეტიც, მსოფლმხედველობრივი პრობლემაა: ამ ნაწარმოებში არ არის არც ერთი ნათელი ადგილი, ერთი პატარა სხივი, ერთი ხავსმოკიდებული ტოტიც კი, რომელსაც ამდენი წყალნაღებულიდან ერთი მაინც შეიძლება მოეჭიდოს. მწერალი ნამდვილად გულწრფელია, როცა ასეთ სამყაროს ქმნის, ყოველ სტრიქონში იგრძნობა, რომ მას სტკივა და აწუხებს ის, რასაც ხედავს, რაზეც წერს, რაც დაბადა მისმა წარმოსახვამ რეალობაზე დაყრდნობით. ეს მისი ხედვაა, მისი აღქმა (და არა დაკვეთა, რისი მოწმეც კომუნისტური ეპოქის მკვლევარი იყო).

როგორც ყოველი ინდივიდუალური სახე, მისი მხატვრული სამყაროც პატივისცემას, როგორმე შეწყნარებას და შეძლებისდაგვარად გაგებას მოითხოვს. მაგრამ არის ამაში ცინიზმის დიდი დოზაც. არც ერთი თაობა ამ ნაწარმოებში ზოგადკაცობრიული და მარადიული თვალსაზრისით არ იმსახურებს ადამიანის სახელს. როგორც ჩანს, მხატვრული ამოცანაც ეს არის: ნატურალისტური ხერხებით დახატული სახეებით შეძრას, ზიზღის, შიშის და უძღურების გრძნობა აღუძრას მკითხველს. მაგრამ შემოქმედს, მწერალს, როგორც წესი, თან დაყოლილი აქვს შუქ-ჩრდილის შეგრძნება. თუ ანაბეჭდს ქმნი, ზუსტს და ნატურალისტურს, კი უნდა გრძნობდე, რომ იქ, სადაც შავია, თეთრიცაა, სადაც ბნელია, იქ სხივიც კიაფობს — სუსტი მაინც, კარი თუ იხურება, სადაც ფანჯარა იღება, როცა ერთი მშობელი მხოლოდ ქარებს უშვებს, მეორე მშობელი ბაპტისტებს ემსახურება (ლუკმა-პურისთვის, რა თქმა უნდა), მესამეს ნიკები სჭირს, მასწავლებელს წესიერად გათხოვება ვერ მოუხერხებია და სკოლის დარაჯ ქმარს ინგლისელი ქალი ართმევს, როცა სკოლა თითქმის საპყრობილეა, სიტყვა დაფლეთილი, ნიგნი აბუჩად აგდებული და „დაგოიმებული“ ნივთი, სიყვარული ეკუთვნის კრიმინალებს, წრფელი გრძნობები — სასაცილოა, ყველა ფასეულობა — გამრუდებული; როცა მწერალმა, ნიგნის შემოქმედმა, შეიგრძნო და ზუსტად გამოხატა ეს „ლოკალური აპოკალიფსი“, როცა ჩაამსხვრია სარკე და ნამსხვრევებიდან გამოახედა უზნეო გმირები, მახინჯები და უბედურები (თვითონ რომ არც იციან ეს ამბავი, ისე) ხომ ბოლომდე განიცადა ეს ყველაფერი. თვითონ ხომ მიანიჭა თავის თავს ამ ყველაფრის განმსჯელის და მკაცრი გამკიცხველის (ამის ფარული და ხშირად არაფარული პრეტენზია სულ იგრძნობა რომანში) ფუნქცია; როცა ასე მოიქცა, რატომ აღარ იფიქრა შუქ-ჩრდილზე, რატომ ვერ იგრძნო, რომ თუნდაც მისი — ასე ზეალმატებულის და ყოვლისგანმსჯელის — მსგავსი ერთი ნათელი, მსუბუქი შტრიხი რომანის შიდასამყაროსაც სჭირდებოდა. თორემ იქ სრული სიბნელეა. სიყვარული ჩანჩხლულია და ბებერი ქალის ვნებით ჩანაცვლებული, მღვდელი — უჭკუო და, მგონი, არც მთლად მორწმუნე. მასწავლებელი — უბადრუკი, მშობელი — კიდევ უარესი და ამ ბნელ „ინტერიერში“ ჩასრესილი მოზარდების პორტრეტები რიალებენ თვალწინ. მოზარდები — ათასგვარი სნობური ტკივილით და ვნებით შეპყრობილი უსახური, „ცოცხლად მკვდარი“ დიდობისთვის განწირული ნახევარადამიანები. აქ

ნამდვილად სრული სიბნელე და სიშავა. არც ერთი ფერი, და რაკი არ არის დაპირისპირება, თუნდაც მკრათალი ნათელის უზარმაზარ შავ საბურველზე გაელვება, მაშინ მხატვრული ამოცანაც განზე დარჩება: ეს მხილება კი აღარ იქნება, არამედ სიმახინჯით გართობა და ხალისი.

არადა, ძირითადად ინტერესით მაინც მოზარდები კითხულობენ ამ ნაწარმოებს და მწერალს ნამდვილად არავინ სთხოვს არც დიდაქტიკოსობას და არც მორალისტობას, მისი პოზიცია ისედაც გასაგებია, მაგრამ ზნეობრივი და, რაც მთავარია, მხატვრული თვალსაზრისით მაინც, აუცილებელი იყო იმ ნათელი წერტილის, სხივის არსებობა, მხოლოდ მკითხველს გააგებინებს, რომ რასაც ხედავს, ბნელია, მხოლოდ უკუნი სიბნელე. იმისთვის მაინც, რომ ნამკითხველისთვის მთელი ტექსტი მხოლოდ გასართობად არ იქცეს, არ იხალისოს, არ იცინოს, ცოტათი შეეზიზღოს, აღმოფთვდეს კიდეც, უარეს შემთხვევაში, საერთოდ სიცოცხლე მოსძულდეს, მაგრამ დაავინყდეს, რომ სინათლეს არსებობს. შეიძლება შეეგუოს კიდეც, როგორც გარდაუვალს და გამოუხსნორებელს, იმ დაუმარცხებელ სიბნელეს, რომელიც დაისადგურებს, როცა ჩაქრება მზე. ასეა, თუ არ ჩანს და არ იცი და არ ხედავ მზის სხივს, სიბნელე მისაღები და ბუნებრივი გახდება. სიბნელე და... სიკვდილი. ტექსტი კი იქცევა პატარა ეშმაკებით დასახლებულ ჯოჯოხეთად. სიკეთისა და სინათლის გარეშე მხოლოდ ჯოჯოხეთია. და, საბედნიეროდ, ეს ცხოვრება (რაკი ცხოვრების ზუსტი ანაბეჭდის შექმნა აქცენტი გაკეთებული, ამიტომ ვამბობთ) ჯერ არ გადაქცეულა სრულ ჯოჯოხეთად. აქვე ისიც საკითხავია, რეალურად ყველა მოზარდი თავისი ახლობლებიანა ასეთი სახედაკარგულია თუ არა. თუმცა საბოლოოდ მაინც ვერ შევედგებით მწერალს. ეს მისი მსოფლხედვაა. მოსწონს ვინმეს თუ არა, მისი დანახული სამყაროა, მისი მხატვრული ჩანაფიქრის ამგვარი ხორცშესხმა და შხამიანი ნაყოფია. სჯობს დავიჯეროთ, რომ გამოფხიზლება და სარკეში, თუნდაც მის ნამსხვრევებში მკითხველის ჩახედვა იყო მისი მიზანი. როგორ მოახერხა და რა შედეგი მიიღო, ეს სხვა საკითხია. ჩემი აზრით კი, შედეგი სამიშია. ძალიანაც საშიში. განსაკუთრებით დროის მოცემულ ეტაპზე. ამ წუთას. რომ ეს არ იქცეს პირიქით, კიდეც ერთ იმპულსად იმისთვის, რომ ადამიანს საერთოდ შესძულდეს ყველაფერი, იმპულსად ნიჰილიზმის და საკუთარ მეობაზე უარის თქმის, იმის შეგრძნების, რომ „ახლა“ და „აქ“ რა საზიზღარია ყველა, როგორ იმსახურებს დაცინვას და გინებას, თამამ-თამამით ჩაქოლვას, რომ ასეთ ადამიანებს არაფრის მიღწევა არ შეუძლიათ და არც არაფრის ღირსნი არიან, რომ ჩიხია, მხოლოდ ჩიხი და ვერავინ იპოვის პასუხს კითხვაზე: რა ვქნათ? არც აქვთ პასუხი, ვერც ექნებათ და არც აქვთ უფლება ჰქონდეთ. იმის იქით კი თვითგანადგურება ან გარედან წამოსულ გამანადგურებელ ტალღებთან მორჩილი შეგუებაა. აქამდე შეიძლება მივიდეს კეთილი სურვილებით დაწყებული სიტყვებით თამაში. მით უმეტეს, როცა მწერალი ასე ლაღად ფლობს სიტყვას და მოქნილობას, სიცოცხლეს ანიჭებს ტექსტს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ნაწარმოების მხატვრული სამყარო „ბრტყელია“, ანუ აღწერილი... მიზეზი ისევე მწერლის ჩანაფიქრშია. მას მიზნად არ დაუსახავს მოვლენათა სიღრმეში შეღწევა. მხოლოდ ფაქტები გაშალა ზედაპირზე. არადა, ცუდი არ იქნებოდა (ის მხოლოდ სურვილია), თუ აქ დატრიალებული ვნებების საფუძველსაც მოიძიებდა. ბოლოსდაბოლოს ყველაფრის სათავე აქ მაინც სნობიზმია, რომელიც ლაიტმოტივად გასდევს მთელ რომანს. ყოველი ქმედება სნობიზმიდანაა ამოზრდილი. სამოქმედო არეალი, ლოკალი, სადაც ვითარდება მოვლენები, ზუსტად აქვს შერჩეული მწერალს და პირდაპირ მიუთითებს ამ სნობიზმის წარმოშობის ადგილსა და ფსევდოკულტურულ სივრცეზე (ქართულ ვარიანტში). ვაკის, როგორც ფსევდოელიტური გარემოს ფენომენი არ არის ხელნაშობსაკრავი და ეს ნაწარმოებშიც ჩანს. ის არა მარტო თბილისს, მთელ საქართველოს გადასწვდა და გარკვეული წვლილი მიუძღვის მრავალ პროცესში. კარგია, რომ მწერალი იმაზე წერს, რასაც კარგად იცნობს. შესაძლოა, მისთვის ნაცნობი და მნიშვნელოვანი რომ ყოფილიყო სხვა გარემოში გაზრდილი მოზარდების (თუ დიდების) ფსიქოლოგია, სულ სხვა მხატვრული რეალობის შექმნამდე მისულიყო. თუ უცნობი ვითარების გამოხატვას შეეცდებოდა, ასეთ ემოციურ ველს და შთამბეჭდავ სახეებს ვეღარ შექმნიდა. ამჯერად კი ყველაფერი მხატვრულად დამაჯერებელია. ამ რომანში პოსტკომუნისტური მოზარდი თაობის ცხოვრებაა აღწერილი. საკუთარი გამოცდილებიდან გამომდინარე დანამდვილებით შემიძლია ვთქვა, რომ მწერალი ზუსტია და ამასთან დიდ განსხვავებას ვერ დაინახავთ საბჭოეთის მინურულის ვაკის ნორჩი მოსახლეობის მსოფლგანცდასა და „ბოლო ზარის“ გმირების შინაგან სამყაროს შორის. რა თქმა უნდა, შეცვლილია დეკორაციები, ანტურაჟი, ლექსიკა, ნაწილობრივ პრობლემებიც, მაგრამ გარესამყაროსადმი დამოკიდებულება იგივე დარჩა. ეს ხომ იმ სოფლიდან ჩამოსახლებული (ყველაზე არ არის საუბარი, ძირითადად), საკუთარი პროვინციალიზმით (ცუდი გაგებით)

შეპყრობილი და მისი დამალვის მცდელობაში გარდასული ადამიანების მესამე და მეოთხე თაობაა, რომელიც უცვლელად მოვიდა ხელისუფლებაში ან ხელისუფლებასთან ახლო მყოფმა გაიკაფა გზა ინტელექტუალურ სარბიელზე და გარკვეულ უბანში დასახლდა როგორც „ახალი არისტოკრატია“. ამ „ახალი არისტოკრატის“ დიდმა ნაწილმა კი ქედმაღლობით და სხვისი ღირსების დამცრობით მიჰყო ხელი საკუთარი წარმომავლობის მიჩქმალვას. მათმა შთამომავლობამ ეს პროცესი გაამწვავა და უფრო მაღალ რანგში აიყვანა. ვერც დანარჩენმა მოსახლეობამ ივარგა და დაიცვა თავი და შეიქმნა, ახლა უკვე შეიძლება ვთქვათ, ე. წ. ვაკის კულტურულ-ფსიქოლოგიური ფენომენი, თავისი სნობური წანაზარდებით, სოციალური მანკიერებით. ეს მოვლენა აირეკლა რომანში. არ იყო აუცილებელი ისტორიულ-სოციალურ-ეკონომიკური და ფსიქოლოგიური კვლევა-ძიება ჩაეტარებინა მწერალს, ვფიქრობ, ტექსტს ღირებულებას შესძენდა უფრო სიღრმისეული წვდომა მოვლენათა არსში, ამ საკითხის და ფენომენის ან სულაც სხვა (ტექსტში ბევრი სატკივარია მინიშნებული: კრიმინალი, ესტრადი) ფენომენების ნამდვილი შინაარსის წარმოჩენა და საკმაოდ ხატოვანი, მაგრამ მაინც „ბრტყელი“ ზედაპირის ქვეშ დაფენა.

რაც შეეხება უკვე ყბადაღებულ სკაბრეზულ გამონათქვამებს ან ორაზროვან სცენებს (მაგალითად, დემური და მისი მეგობრების თვითსიამოვნების სურათი, ცოდვის სუნით გაჯერებული და ა. შ.), ისინი ხშირად აღიზიანებს მკითხველს, ყურადღებას უფანტავს. ამგვარი სიტყვები, რა უხეშადაც არ უნდა ჟღერდნენ, სრულიად ბუნებრივია ამგვარი ტექსტისთვის. მწერალი ლამის მინაზე გაცხადებულ ჯოჯოხეთს გვიხატავს და იქ კაზმულსიტყვაობის მოლოდინი, რბილად რომ ვთქვათ, უაზრობაა და არც მხატვრულად დამაჯერებელი იქნებოდა. თუ ადამიანი გადაშლის ამ წიგნს და მაინცდამაინც ამ სამყაროში წავა სამოგზაუროდ (კითხვა კი მოგზაურობაა), მისი ბინადრების შესაფერის მეტყველებასაც უნდა შეეგუოს. ისიც მეეჭვება, როგორც ხშირად ამბობენ (გგონებ, არც ავტორები უნდა უარყოფდნენ ბოლომდე ამას), რომ ეს გამოთქმები ეპატაჟის ან სკანდალურობის ეფექტის შესაქმნელად გამოიყენება. ამკარაა, რომ ამგვარი მსოფლგანცდის, ამგვარი მხატვრული მიზანდასახულობის მქონე ტექსტებში ძალდაუტანებლად აღმოცენდება ასეთი „მშვენება“ და „მარგალიტები“. ვისაც ეს ტექსტები იზიდავს და ხიბლავს, კეთილი უნდა ინებოს და ესეც შეიტკბოს. ასეც ხდება. სხვა საკითხია, მხატვრული თვალსაზრისით გამართლებულია თუ არა ამ გამოთქმების ამგვარი დიდი დოზით მოხმარება. შესაძლოა, სკაბრეზული ნაკადი სიმძაფრეს უკარგავდეს და აუფერულედეს კიდევ სათქმელს. ერთი-ორი „ბილნი სიტყვით“ დარტყმა უფრო მტკივნეულია. თუ მწერლის ამოცანა მხილებაა, ალბათ, ესეც გასათვალისწინებელია, თუ სიცოცხლის, ადამიანის, საკუთარი თავის და გარესამყაროს საბოლოოდ შეძლება, ნიჰილიზმის და ცინიზმის ჭაობში საბოლოოდ ჩანთქმა – მაშინ რა თქმა უნდა, არა!

როგორც ყოველთვის შემოქმედების პროცესში, „ბოლო ზარშიც“ მწერლის ფიქრების, ტკივილების და განცდების სხვისთვის ხელმისაწვდომ სახეებად „თარგმანება“ განხორციელდა. შეიქმნა, კიდევ ერთი ახალი სამყარო, თავისი ადგილით, სახით და როლით. საბოლოოდ კი ტექსტის სიცოცხლე მკითხველზეა დამოკიდებული. თუ ტექსტი და მკითხველი შეხვდებიან, მიიღებენ და გაუგებენ ერთმანეთს, ეს სამყარო გაცოცხლდება, ამოძრავდება, ბნელიც განათდება. ეს შეხვედრა ყოველთვის ინდივიდუალურია, შეზღუდვა — არანაირი, პასუხისმგებლობა — ორივე მხრიდან ძალიან დიდი.

## ბესიკ ხარანაულის „ეპიგრაფები დავიწყებული სიზმრებისათვის“

პოეტი წერს პროზას. ლიტერატურაში, ჩვენს, ქართულ ლიტერატურაშიც, ეს ამბავი არც ახალია და არც იშვიათი. სათქმელმა, რომელიც ლირიკულმა განცდამ, ემოციამ ვერ დაიტია, ვრცელი, ეპიკური თხრობა მოითხოვა.

პირველი რომანი ყოველთვის დებიუტია, რაგინდ სახელმძღვანელო პოეტიც უნდა იყოს მისი ავტორი. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ მას უკვე ჰყავს მკითხველი, რომელსაც ცნობილი ავტორის ეს სიახლე აინტერესებს და იზიდავს; მეორე მხრივ, უცნობ ავტორს მკითხველის მოლოდინი ნაკლებს ავალდებულებს და, აქედან გამომდინარე, მისგან პასუხისმგებლობასაც ნაკლებს მოითხოვს.

ბესიკ ხარანაულის შემთხვევა განსაკუთრებულია. მისი პოეზია თითქოს ნელ-ნელა მიდიოდა ამ პირველი რომანისაკენ, ის თანდათან, ლოგიკურად გარდაიქმნა პროზად.

თავის დროზე, პოეტმა პოეზიად აქცია ყოფითი, სამეტყველო ენა, პოეზიის საგნად კი — ერთი შეხედვით ყველაზე ჩვეულებრივი, ყოფითი მოვლენები („კარტოფილის ამოღება“, „მიკარნახე ანგელინა“...)

შემდეგ პროცესი ნაწილობრივ შებრუნდა. მისი პროზის საგნად იქცა ადამიანის შინაგანი არსი, განცდები, ის, რაც, ჩვეულებრივ, პოეზიის საგნად ითვლება.

ბესიკ ხარანაულის პირველი რომანის — „ეპიგრაფები დავიწყებული სიზმრებისათვის“ უშუალო წინამორბედეა ორიოდ ნლით ადრე დაბეჭდილი „ნიგნი ამბა ბესარიონისა“, პოემა (ჟანრის განსაზღვრა, ვფიქრობ, ძალზე პირობითია), ვრცელი პროზაული ჩანართებით.

კრიტიკოსი თეიმურაზ დოიაშვილი არ დაეთანხმა იმ მკითხველს, ვინც „ნიგნი“ ხარანაულის პოეზიის მწვერვალად მიიჩნია, მთელი ადრინდელი შემოქმედება — ოდენ ერთგვარ პოეტურ განსჯა-სამზადისად „ნიგნის“ შესაქმნელად. მისი აზრით, „ნიგნი ამბა ბესარიონისა“ კიდევ ერთი მაღალი ქედია, რომელიც პოეტმა მკითხველთან ერთად გადაიარა, მწვერვალი კი წინ არის. კრიტიკოსის სიმართლე „ეპიგრაფებმა“ დაადასტურა, რომლისთვისაც სწორედ „ნიგნი“ აღმოჩნდა მოსამზადებელი სამუშაო.

თავის მხრივ, იმის განსჯისას, თუ რამდენად შეიძლება „ეპიგრაფების“ მიჩნევა მწერლის შემოქმედების მწვერვალად, ბესიკ ხარანაულის მიერვე ერთ ინტერვიუში, გალაკტიონის სიდიადის შესახებ ნათქვამი მახსენდება:

„სანამ ცოცხალია ენა, ვერავინ განსაზღვრავს წინასწარ, რა ნაყოფებისათვის, როგორ იხარებს იგი და სანამ სადმე აკვანში იწვება ბავშვი, ვერავინ იქნება დიდი ამ ქვეყანაზე“. იგივეს იმეორებს რომანშიც, ჰომეროსთან მიმართებაში.

მისივე აზრის პერიფრაზირებას რომ მივმართოთ, სანამ ცოცხალია და შემოქმედებითად აქტიური მწერალი, ვერავინ იტყვის, რომ ესა თუ ის ნაწარმოები მისი შემოქმედების მწვერვალია, ყველაფერი, რაც აქამდე იყო, მხოლოდ ამ ტექსტის მოსამზადებელ სამუშაოს წარმოადგენდა.

მიუხედავად ამისა, „ეპიგრაფები დავიწყებული სიზმრებისათვის“ ბესიკ ხარანაულის შემოქმედების მწვერვალად უნდა მივიჩნიოთ, არა იმდენად შედეგის, ავტორის საუკეთესო ნაწარმოების გაგებით, რამდენადაც ერთგვარი შემაჯამებელი ტექსტის მნიშვნელობით.

ბავშვობა, დედა, წინაპრები, თიანეთი — რეალური და წარმოსახული, ანუ ისეთი, როგორადაც მის ხსოვნაში იქცა, იქ მცხოვრები ადამიანები, ყველანი ერთად ამ წიგნში მოთავსდნენ და, როგორც მკითხველს, ისეთი განცდა მიჩნდება, მწერალს გაუჭირდება მათთან მიბრუნება. თითქოს ყველაფერი ითქვა, გამომზეურდა, გაცხადდა. ამიერიდან იგი დიდ საკაცობრიო სათქმელს, რომელსაც ამ ვინრო გეოგრაფიულ არეალში აქცევდა და შესანიშნავად ახერხებდა თბილისსა და თიანეთს შორის, ერთი კაცის ცხოვრების ისტორიაში მთელი კაცობრიობის მოდელი გადმოეცა, სხვა კალაპოტს მოუძებნის, სხვა ცხოვრებისეულ გამოცდილებას. ამგვარ ფიქრს თავად მწერალიც მიდასტურებს: „ამ სუყველაფერს რომ დავწერ, მერე უნდა გამოვნახო გზა, საშუალება, რომ ამისგან გამოვალწიო... დასრულდება უკუსვლა პირველყოფილი წიაღისაკენ, ჩაიშლება გზა დედის საშვილოსკენ... სახლში ვიყავი მშვიდად, დედაჩემისა და ბებოჩემის გარემოში, სადაც აღარასოდეს დავბრუნდები“...

გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან მოყოლებული, ქართულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნის ხანა დგას. პოსტმოდერნისტული თამაშები, ინტერტექსტუალობა, კონტექსტი, რომელიც წინააღმდეგობაში მოდის ტექსტთან...

2005 წელს დასტამბული „ეპიგრაფები“ პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში შექმნილი განსხვავებული ტექსტია. პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი არაერთი გარეგნული ნიშნის მიუხედავად (ასოციაციები, აშკარა და ფარული ციტაცია, ალუზიები), ამ ნიგნში, პირველ რიგში, არ იგრძნობა პოსტმოდერნისტული განწყობა — ირონისტულ-ნიჰილისტური, დამცინავი, მკითხველთან მოთამაშე; ირონია, თუკი მაინც არის, უპირველესად, საკუთარი თავისკენაა მიმართული და არა მკითხველისკენ. თავდაპირველად, აქ თითქოს საერთოდ არ ჩანს მკითხველი. ადამიანმა შეაგროვა თავისი ცხოვრების ყველა ფურცელი, გონებაში ჩარჩენილი ყველა მოგონება ერთ ნიგნად შეკრა, კომპაქტური სახე მისცა და ძვირფასი საუნჯე შექმნა უპირველესად, საკუთარი თავისთვის. თითქოს ფსიქოთერაპიული სეანსების შედეგია, სადაც ხშირად ადამიანებს დღიურების, მოგონებების წერას ურჩევენ, ცხოვრების ტვირთისგან გასათავისუფლებლად, მარტო თავისთვის წასაკითხი ნიგნის შექმნას. ჩვეულებრივი მოკვდავი ამ დავალების შესრულებას ალბათ, იშვიათად ახერხებენ, მწერლის ხელიდან გამოსული აღსარება კი ერთი კაცის კუთვნილება აღარაა, მხატვრულ ტექსტად გარდაისახება. თანაც, მწერალი იმიტომაც არის შემოქმედი, ისე, თავისთვის არაფერს წერს. ეს ნიგნიც სრულდება, არც მეტი, არც ნაკლები, მსოფლიო პრემიით დაჯილდოების ცერემონიაზე წარმოსათქმელი სიტყვით, რომლისთვისაც, ავტორს თუ დავუჯერებთ, ყველა მწერალი პირველი გაუმართავი სტრიქონის დანერისთანავე ემზადება და რომელიც უკვე 40 წელია მზად ტექსტობს მასშიც. (ძნელი მისახვედრი არ არის, რომელ მსოფლიო პრემიას გულისხმობს მწერალი. ისიც, სათქმელია, რომ „ეპიგრაფებმა“ თუ მსოფლიო არა, თავისი ქვეყნის უპირველესი პრემია ნამდვილად მოუტანა).

ბესიკ ხარანაულის „ეპიგრაფები დავინყებულები სიზმრებისათვის“ ბიოგრაფიული რომანია, ოღონდ, ისეთი, რომელსაც ჰერმან ჰესე „სულის ბიოგრაფიებს“ უწოდებდა:

„თითქმის ყველა ჩემი პროზაული ნაწარმოები, რაც დამინერია, სულის ბიოგრაფიებია. საქმე ეხება არა ამბებს, სიუჟეტებს, პერსონაჟებს და ა.შ. ისინი, ძირითადად, მონოლოგებია, რომლებშიც განხილულია ერთადერთი პიროვნება, მის სამყაროსთან, მის საკუთარ მე-სთან მიმართებაში“.

იგივე აზრია გამოხატული ხარანაულის რომანის ამ ფრაგმენტშიც: **„ყველაფერი დასრულდება, ამბავიც, თავგადასავალიც, ომიც, მშვიდობაც, ქვეყანაც და სამყაროც კი, მაგრამ არასოდეს დასრულდება ერთი ადამიანი, დიახ, ერთი! ამიტომ ვმღერი მე ერთ ადამიანზე, რადგან მე ეს მერგო, ერთი ადამიანი და ის უნდა გამოვთქვა. მე არ მერგო არც ამბავი, არც თავგადასავალი, არც ქვეყანა, არც ხალხი და ისინი არ უნდა გამოვთქვა. მე მერგო ერთი ადამიანი, ერთს — ერთი.“**

ბესიკ ხარანაულის შემთხვევაში, „სულის ბიოგრაფია“ შეიძლება „ლექსების ბიოგრაფიით“ შეიცვალოს, რადგან მის ლექსებში (პოემებში) ავტორის მთელი ცხოვრებაა ასახული, ვინც მის მანამდელ შემოქმედებას იცნობს, რომანის ნაკითხვა უკვე ნაცნობ ტექსტთან ხელახალი მიბრუნების განცდას გაუჩენს უთუოდ; ლექსებში გამოხატული ემოციები სინამდვილის სიმბოლოებია, მეტაფორებით დაშიფრული.

რაკი ეს ტექსტი რომანის სახელით მოგვეწოდება, ის იმ ლიტერატურული ნაკადის გაგრძელებად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომლის შესახებაც XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან წერდნენ ლიტერატურის თეორეტიკოსები და კრიტიკოსები:

თანამედროვე რომანში სრულიად აშკარაა სუბიექტური სანყისის მომძლავრება და ლირიკული პოტენციალის ზრდის ტენდენცია. ასეთი რომანი ასახავს სამყაროს მთხრობელის ცნობიერებაში და არა სამყაროს თავისთავად. თანამედროვე რომანი ინტროვერსიისადმია მიდრეკილი და მთელი ყურადღება ერთი პერსონაჟის სულიერ ცხოვრებაზეა მიპყრობილი. მოქმედებას აქ ხშირად ფიქრები და საუბრები ცვლის, გამოხატული არა დიალოგის, არამედ მონოლოგის ფორმით. ასეთ რომანში სიტყვაა ქცეული ინდივიდუალობის გახსნის უნივერსალურ საშუალებად და მასში ყველაზე ბუნებრივად გამიშვლებულია ემოცია, ფიქრი, განსჯა.

და მაინც, „ეპიგრაფები“ ის ტექსტია, რომლის ასე მარტივად განსაზღვრა, ლიტერატურის თეორიის მოშველიებით, არც ისე იოლია. ისევე, როგორც გურამ ასათიანი, ერთ დროს, ბესიკ ხარანაულისავე პოემის — „ხეივანი თოჯინა“-ს შესახებ ამბობდა: „ამ პოემაში ჩანს ის, რაც ლიტერატურის არც ერთ თეორიას არ ექვემდებარება“. აკი ეჭვის ჭია არ მშორდება, — არის კი



„ეპიგრაფები“ რომანი? ინტერნეტში, ლიტფორუმზე, ფსევდონიმსამოფარებული მკითხველის შეფასებასაც მოვიშველიებ: „ხარანაულის „ეპიგრაფები“ ერთდროულად არის ერთ-ერთი უგენიალურესი ქართული რომანი, ერთ-ერთი უგენიალურესი ქართული პოემა, ერთ-ერთი უგენიალურესი ქართული წინადადება, ორ ასეულ გვერდზე გაჭიმული“. უგენიალურესი, ცოტა არ იყოს ყურს ჭრის. ფორუმზე ადვილია მსგავსი მაქსიმალიზმის გამოჩენა, ჩემ შემთხვევაში კი, ასეთი აღმატებითი ეპითეტების გამოყენება ისე, უბრალოდ, არ ღირს, თუკი დაწერ, უნდა დაამტკიცო კიდეც, რაც, არა მგონია, შევძლო, თუმცა, გულახდილად ვიტყვი, ამ ტექსტმა (ფიქრობ, ყველაზე კარგი განსაზღვრება მაინც ესაა, ტექსტი ხომ ყველაფერი შეიძლება იყოს, დაწერილიც და ისიც, რისი დაჭერა და სიტყვებში გამომწყვდევაც ვერ მოვახერხეთ) მაიძულა ერთი წლის განმავლობაში რამდენჯერმე მივბრუნებოდი და ვერ შევძელი წიგნისთვის თაროზე ადგილის მიჩენა.

ნაწარმოების მთავარი სიახლე, მთავარი თავისებურება ისაა, რომ მას ერთდროულად ჰყავს სამი ავტორი და სამი გმირი. თანაც, ეს სამი ერთია, ერთარსება სამება. ადამიანი, რომელიც შეძლებს საკუთარ თავში განასახიეროს სამება და მკრეხელი არ არის, შეიძლება იყოს მხოლოდ მწერალი, რომელშიც ერთდროულად ცხოვრობს 8-10 წლის, 14-15 წლის და ცხოვრების ნახევარგზაგანვლილი ადამიანი. მწერლის ერთი მთავარი ღირსება კარგი მეხსიერება, მარტო ფაქტებისა და მოვლენების კი არა, განცდებისა და გრძნობების ზუსტი აღდგენაა. რამაც 8-10-სას ცრემლი, შიში ან სიხარული მოჰგვარა, ზუსტად იმავე განცდით გახსენება დღესაც. თუმცა, აქ მწერალი იმასაც აცნობიერებს, რომ **„შეუსაბამონი არიან ახალი სიტყვები ძველი გრძნობების გადმოსაცემად, შეჭიდება კი გარდაუვალია“...**

სამასაკოვანი გმირი ლირიკული გმირია, ავტორიცა და პერსონაჟიც ერთდროულად, რადგან არ არსებობს პრინციპული საზღვრები ავტორსა და გმირს შორის. ავტორი, როგორც ნაწარმოებში რეალიზებული მთლიანობა, მის მიერვე შექმნილი სამყაროს იმანენტურია, საკუთარ თავში მოიცავს ასახულ, ან უკვე „გმირის კუთვნილ“ სუბიექტურ ფორმებს — ავტორ მთხრობელს, საკუთრივ ავტორს, ლირიკულ მე-ს და ლირიკულ გმირს.

ამასთან, გმირის ცხოვრება სწორხაზოვნად, მის ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობაში როდია წარმოდგენილი, არამედ იმ შინაგანი აუცილებლობის შესაბამისად, რომელსაც განსაზღვრავს სათქმელის მთავარი ლერძისადმი ამ ცხოვრების მიმართება.

ერთი-მეორეს ენაცვლება ხან 8-10-სას, ხან 14-15-სას, ხანაც სრულასაკოვანი პერსონაჟის ამბები. 8-10-სას და 14-15-ისას თავგადასავლები მესამე პირშია გადმოცემული, სრულასაკოვანი პირველ პირში მოგვიტხრობს, რაც იმის დასტურია, რომ მთლიანობის მიუხედავად, მწერალი იდენტიფიკაციას ზრდასრულ პერსონაჟთან ახდენს. სრულასაკოვანთან მთავარი თვითრეფლექსიაა, საკუთარ თავში ჩაღრმავება, საკუთარი რაობის გარკვევის სურვილი. საბოლოო ჯამში, საკმაოდ თამამ აღსარებას ვიღებთ. კრიტიკოს თეიმურაზ დოიბეილის მართებული შენიშვნით, ბესიკ ხარანაულის შემოქმედების ტენდენცია ადამიანში რედუცირებული ქვე-მეს რეაბილიტაციაა, „მისი პროტაგონისტი არის არა ისეთი, როგორც სხვებს, გარემოს სურს იყოს, არამედ ისეთია, როგორც არის, როგორაც უნევს გაძლება“. აქედან გამომდინარე, მწერალი საკმაოდ მტკივნეულად იჭრება თავისი არსებობის უღრმეს შრეებში, რათა მკითხველს მაქსიმალურად შესაძლო გულახდილობით მოუთხროს შეცდომებით, ცოდვებითა და მარცხით აღსავსე, მაგრამ მაინც წინსვლაზე ორიენტირებული, დიდი ადამიანური პოტენციით აღსავსე საკუთარი ცხოვრების შესახებ.

შიგადაშიგ, მსჯელობა სჭარბობს, ფილოლოგიურ-ფილოსოფიური განსჯანი; დროდადრო, ის საფრთხეც მოსჩანს, რომლის შესახებაც ერთ ბოლოდროინდელ ლექსში საკუთარ თავს აფრთხილებს ავტორი:

შენ უკვე ისეთ ზღურბლზე გადახვედი  
და უკვე ისეთ დროში შეაბიჯე,  
როცა გიჩნდება ახალი ხიფათი:  
ყოველი შენი სიტყვა ანდერძს არ ემსგავსოს...

რომ ვითომ შენ გინდოდა,  
ვითომ შენ მიგაჩნდა, ვითომ შენ გიყვარდა,  
გძულდა, ანდა წინასწარმეტყველებდი...  
(„ანდერძი“)

**„14-15-ისა „აღსარებას“ მორიდებია და თავი უბორიალებია ნამდვილსა და გამოგონილს შორის. ან კი, ამ ხნის არსებას აღსარებას რა ათქმევინებს! ხომ ჩამოიქცა ზეცა, ხომ გადატრიალდა ცხოვრება...“**

8-10-სამ პირველად წაიკითხა სადღაც სიტყვა „აღსარება“, სწორედ ამ დროიდან იწყებს მასში მოდენა უცხო ლიტერატურულმა სიტყვებმა და ფრაზებმა. დედას ჰკითხა და დაახლოებით გაიგო, რომ „აღსარება“ არის იმის ხმამაღლა თქმა, რაც გულში იცის კაცმა და მალავს. ამ განმარტებამ მოხიბლა, როგორც ნამდვილმა თავგადასავალმა, შემოქმედებითი იმპულსი მისცა და წერის დაწყებისკენ უბიძგა, ახლად აღმოჩენილი სიტყვა შიშთან დააკავშირა და იმ ამბების ჩანერა დაიწყო, რისიც ან ვისიც ეშინოდა.

თავად ავტორის თქმით, **„დაბადებიდან სიკვდილამდე ადამიანი ერთი არსებაა. არა აქვს მნიშვნელობა, სხვადასხვა ასაკში რომ სხვადასხვაა“**; საბოლოოდ, XXI საუკუნეში გადმობიჯებული სრულასაკოვანი ავტორის აღსარებას ვიღებთ, ბავშვობის მოგონებებით გაჯერებულს, რაშიც მას 8-10-სას და 14-15-სას ნაწერებიც ძალიან დახმარებია.

„ეპიგრაფები დავიწყებული სიზმრებისათვის“ ერთი ადამიანის ამბავია, სადაც არაფერია მოგონილი, იდეალური. ეს არის ნამდვილი, ცოცხალი ადამიანის ამბავი.

პირობითად, წიგნი ოთხ ნაწილად (თავად) არის დაყოფილი, თუმცა თითოეული მათგანი უამრავი მოზრდილი და მცირე ფრაგმენტისგან შედგება. ამიტომ „ეპიგრაფების“ ნებისმიერი ადგილიდან წაკითხვა შეიძლება, რაკი, როგორც ზემოთაც ვთქვით, არც ქრონოლოგიური თანმიმდევრობაა დაცული და არც სხვა რაიმე კანონზომიერება.

ფრაგმენტულობა ავტორის არჩევანია:

**„— მოდი, ფრაგმენტებს შევაჩვიოთ ჩვენი მკითხველი. სინამდვილეში გაბმულად არაფერი ხდება. ყველაფერი ფრაგმენტებად მიმდინარეობს. მოდი, შევაცუაროთ, მოდი, შევაჩვიოთ, მოდი დავარწმუნოთ ფრაგმენტებში“**. სამჯერ გამეორებაც, მკითხველზე ზემოქმედებისათვის, ჩვეული ხერხია ხარანაულის შემოქმედებისა.

ეს დარწმუნება ტექსტიდან ტექსტამდე გრძელდება, რადგან ფრაგმენტულობა, ფიქრთა ასოციაციური მდინარება, შინაგანი მონოლოგის პრინციპი ის საერთო მახასიათებლებია, რაც ბესიკ ხარანაულის პოემებსა და რომანს აერთიანებს.

ფრაგმენტულობის მიუხედავად, „ეპიგრაფები დავიწყებული სიზმრებისათვის“ ერთი მთლიანი ამბავია, თავად მკითხველის მიერ აწყობილი და გამთლიანებული იმ მოზაიკის ნატეხებიდან, მწერალმა რომ დაულაგა წინ. საერთოდ, ბესიკ ხარანაულის ტექსტების შემთხვევაში, მკითხველს მზამზარეულად არასოდეს არაფერი ეძლევა, ისინი თანამონაწილეობას, თანამოაზროვნებას ითხოვენ მისგან.

თუმცა, გარკვეული კანონზომიერება უკვე დევს რომანის დასაწყისად 14-15 წლისას ქალაქში, დიდ პოეტთან შესახვედრად წასვლის ეპიზოდის შერჩევაში, რადგან გმირის ცხოვრებას, მის მანამდელ და შემდგომ არსებობას აზრი ამ მომენტიდან ეძლევა. თუ პაპისა და დედისძმისათვის, სიზმრებში რომ მოუდიან ასულს და დას, მისი ამქვეყნად მოვლინებაა უკვე ცხოვრების აზრი, 14-15-ისას მარტო ოჯახის გაგრძელების მოვალეობა არ აკმაყოფილებს. კატასტროფა სჭირდება, დიდი ტრაგედია, ყველაფერი სიკვდილის ანუ იმის გარდა, რაც შემოქმედებას სამუდამოდ შეაჩერებს. და რა შეიძლება იყოს ამ ასაკში ყველაზე დიდი ტრაგედია, თუ არა სიყვარულში იმედგაცრუება.

ამიტომ მიდის ქალაქში, იქაური შეყვარებულის სანახავად და დიდი პოეტისათვის საკუთარი, დედის კალიგრაფიული ხელით გადაწერილი ლექსების რვეულის საჩვენებლად; გულში იმედით, რომ სიყვარული უღალატებს, დიდ პოეტს მისი ლექსები არ მოეწონება. ვერ წარმოიდგენს, **„რისთვისღა შეიძლება იცოცხლოს ადამიანი, თუ უყვარს იმას, ვისზეც არის შეყვარებული?... თუკი იმას მიაღწია, რომ მისი ლექსები მოსწონთ?...“** უნდა მოკლას ყველაფერი წაკითხული და ყველა სიტყვაც, რაც კი მანამდე არსებობდა, უნდა მოკლას საკუთარი ცხოვრებაც, რომ თავიდან დაიბადოს.

დიდი ცვლილება ესაჭიროებოდა 14-15-სას, რადგან სწამდა, რომ **„რისი დაწერაც არ შეიძლება, იმის არც ყურება ღირს და არც ცოდნა: ვაჟა-ფშაველას შემდეგ ბუნებაზე წერა თავმოყვარეობის უქონლობაა, „ჩხიკვიც“ კი არ უნდა თქვას პატიოსანმა მესიტყვემ, არათუ „შვლის ნუკრი“, 14-15-სას კი ორ საქმეში უნდოდა უფლება ეგრძნო, სიყვარულში და პოეზიაში... ბუნება 14-15-სამდე უთვალავის ხელში იყო გამოვლილი და წარსულს ეკუთვნოდა... პოეზიასაც, თუ არ უნდა წარსულად იქცეს, ბუნებას არ უნდა ემსგავსოს.“** გაცილებით გვიან, გალაკტიონთან დაკავშირებულ ინტერვიუშიც იგივეს გაიმეორებს: **„თუ გავლენაზე მიდგება საქმე, ადრეული,**

**ტრადიციული ლექსები უფრო სავსე მქონდა მისით (გალაკტიონით), მაგრამ მე ეს არ მაკმაყოფილებდა. რაღაც სხვა მინდოდა, ის, რასაც ვერ ვპოულობდი იმაში, რაც უკვე შექმნილი დამხვდა.“**

და ეს მოახერხა კიდევ, თუ მაშინ ვერა, მთელი შემდგომი შემოქმედებით; ბესიკ ხარანაული ისე შემოვიდა ქართულ პოეზიაში, თითქოს იქ არავინ დახვედროდაო, წერდა მის შესახებ გურამ ასათიანი. მან საკუთარი ენით, საკუთარი ლექსით დაიმკვიდრა თავი და მთელი თაობის, XX საუკუნის 70-იანელთა წინამძღოლად იქცა.

გავლენის შიშისაგან თავის დაღწევამ, რომელიც მთელ მის შემოქმედებას სდევდა თან, მწერალს დაეხმარა პოსტმოდერნისტული ხერხების მთელი არსენალიც, რომლებსაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, არცთუ იშვიათად მიმართავს რომანში. კრიტიკოსი ლალი ავალიანი შენიშნავს: „ბესიკ ხარანაულის პოეზია, ბოლო დრომდე (როცა სრულიად შეგნებულად დაინტერესდა ინტერტექსტუალიზაციით) თითქმის სულ თავისუფალი იყო არამცთუ ლიტერატურული ზეგავლენისაგან, მის ლექსებში ალუზიებისა თუ ლიტერატურული რემინისცენციების მიკვლევაც კი იშვიათი გამონაკლისი გახლდათ“.

ფრაგმენტულობის მიუხედავად, რომანში ეპოქის სახე იხატება. 8-10 წლის ავტორისა და მისი ოჯახისათვის, ასევე გარშემო სოფლებისათვის, მინაზეც, ცაშიც, ცხოვრებაშიც სამი სიტყვა ანუ სამი გრძნობა იყო უპირველესი და უსაშინელესი: შიში, შიმშილი, შუშა. მისი ამბებიც, ძირითადად, ამ სამი გრძნობის ირგვლივ ტრიალებს; 14-15-ისასათვის ამ სამი სიტყვა-გრძნობიდან მხოლოდ ერთი, შიში, დარჩა უცვლელი და გასაგები, რადგან გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან მთელ საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე ცხოვრება საგრძნობლად გამოსწორდა. მაგრამ მარტო შიში არ წარმართავდა ცხოვრებას, მისი ფიქრი და სინამდვილე ერთმანეთს საიმედო თავშესაფრობას უწევდნენ. **„საერთოდ კი, რა სინამდვილე ჰქონდა, რომ ადვილად ვერ გაჰქცეოდა და რა ფიქრები, რომ ვერ გამოჰქცეოდა.“**

„ეპიგრაფებში“ წარმოდგენილი თიანეთი, გარკვეულწილად, იქნებ, წარმოსახულიც არის, მაგრამ არა ისეთი, როგორც მაკონდო ან იოკნაპატოფა. გეოგრაფიული და ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ექსკურსიცი საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის ამ ნაწილში სრულიად რეალურია. თიანეთი და მისი მცხოვრებნი, — ქიტო პაპა, ხევსური ბენინა, დეიდა ოლა, ქართულის მასწავლებელი და მისი გადასახლებიდან დაბრუნებული ძმა, 8-10-სას და 14-15-სას მეგობარი ჭიჭია, მისი რუს-უკრაინელი, იმპერიალისტური იდეებით შეპყრობილი მამა, ვალიკო ბადურაშვილი, დიკვნიანთ ოჯახი... მწერლის ბავშვობის ცოცხალი პერსონაჟები არიან. ისინი სხვა ქართველი პოეტის პროზაულ ტექსტში, „ნატურის ხეში“ დახატულ სოფელ პატარძელსა და პატარძელელებს უფრო ჰგვანან. ეს პარალელი საკმაოდ გამჭვირვალედ იკითხება ლამაზი და თავისუფალი ზნის მქონე ამორაძის ქალების, ამორაძეების მთელი უბნის აღწერისას, რომლებიც, **„ამკარა იყო, ქალს ან პატარძალს ღალატისათვის ვირზე უკულმა არ შესვამდნენ“** (გვარის სემანტიკა ამორალურის ასოციაციას აჩენს, მაგრამ რაკი ამორაძეების ამორალურობა მხოლოდ სატრფიალო თავგადასავლებითაა გამოწვეული და მას უკავშირდება, ესპანური სიტყვა — ამორ, სიყვარულიც ამოტივტივდება). მთავარი განსხვავება ამ ორი ტექსტის გმირებს შორის ის არის, რომ „ნატურის ხის“ პერსონაჟები თავისთავად არსებობენ მწერლის ყრმობის სამყოფელში, შეხვედრიან მას, დამახსოვრებიან; ავტორიც მათ შესახებ მოგვითხრობს, მხოლოდ მათ ამბებს და არა საკუთარ კავშირებს, ურთიერთობებს თითოეულ მათგანთან; განსხვავებით ბესიკ ხარანაულისგან, ვის თითოეულ პერსონაჟსაც გარკვეული კვალი დაუმჩნევია 8-10-სას თუ 14-15-სას ცხოვრებაზე. მათგან უმთავრესი ავტორის დედაა, არა მარტო რომანის, მისი პოეზიის უპირველესი პერსონაჟიც. მისგან გაქცევა და მასთან დაბრუნება მთელი შემოქმედების ძირითადი თემაა.

რეალურთან მიახლოებულია წიგნში დახატული საიქიოც, რადგან ქართული ფოლკლორისა და ეთნოგრაფიის კარგად მცოდნე მწერალს ის სწორედ ამ ტიპის მასალის მიხედვით აქვს აღწერილი, ეთნოგრაფიულ ჩანაწერებში კი „ხევსურის სულეთს სააქაოს ფერი და მიმართულება ეტყობა“.

ხალხური ანდრეზები, შელოცვები, რომელიც უხვად არის გამოყენებული რომანში, მთის სალოცავებისადმი მიმართული სავედრებელი ლექსებიც, ხალხურ კილოზე თავად ავტორის მიერ გამართული, ერთგვარ ჩარჩოს უქმნიან ძირითად ტექსტს.

ტექსტის დასასრულს, „დევების ნაბურთადად“ წოდებული მაღალი გორიდან, შეგულებული ოქროსფერი ლოდი, სრულასაკოვან პერსონაჟს, 8-10-სას და 14-15-სას ერთად ჩამოაქვთ, საკუთარი ხერხისა და ღონის შეერთებით და დედის საფლავზე დებენ. ბესიკ ხარანაულის რომანი

— „ეპიგრაფები დავენყებული სიზმრებისათვის,“ ვფიქრობ, სწორედ დედის საფლავზე დადებული ამ ლოდის მეტაფორული გამოხატულებაა, დედის ხსოვნისადმი მიძღვნილი ძეგლია. ძეგლი, რომლსაც ეპიგრაფად მისივე ლექსის ფრაგმენტი წაენერება:

ნუ ტირი, რომ რაღაც დასრულდა,  
გაიღიმე,  
რადგან ეს იყო.

## იდენტიფიკაციის პრობლემა თანამედროვე ქართულ მწერლობაში

გასული საუკუნის 90-იანი წლები ჩვენს ქვეყანაში მეტისმეტად დატვირთული იყო მნიშვნელოვანი სოციალ-პოლიტიკური მოვლენებითა თუ ეკონომიკური ძვრებით. საგრძნობლად შეიცვალა საბჭოთა წყობილებიდან თავდაღწეული საზოგადოების ცნობიერება და შეხედულებანი ცალკეულ საკითხზე. აზროვნებაში შემოვიდა პიროვნული და ეროვნული თავისუფლების მაღალი ხარისხი.

ამ პერიოდში შექმნილი ლიტერატურა ეხება თანამედროვეობის მწვავე პრობლემებს, თუმცა მომხდარ მოვლენათა მასშტაბურობა და მნიშვნელობა მათსავე მხატვრულ დამუშავებას არ შეესაბამება. მიუხედავად ამისა, ჩვენს ხელთ არსებული ლიტერატურული პროდუქცია მეტნაკლებად მაინც იძლევა იმის საშუალებას, რომ შევძლოთ მასში ეპოქისა და საზოგადოების მტკივნეულ პრობლემათა ნაკითხვა და ანალიზი.

XX-XXI საუკუნეთა მიჯნის ქართული საზოგადოების წინაშე არსებულ კონკრეტულ სოციალ-პოლიტიკურ თუ ეკონომიკურ პრობლემებს დაერთო სხვა, უფრო გლობალური ხასიათის პრობლემებიც. ჩვენს საზოგადოებაში ბოლო ხანს მომხდარმა მნიშვნელოვანმა ცვლილებებმა აქტუალური გახადა იდენტობის კვლევა, რაც დღემდე, ძირითადად, დასავლური სოციოლოგიისა და ფსიქოლოგიის ინტერესის საგანს შეადგენდა.

იდენტობა ესაა ადამიანის ფსიქოლოგიური წარმოდგენა საკუთარ მე-ზე, რომელიც ხასიათდება ინდივიდუალური თვითგაიგივებისა და მთლიანობის სუბიექტური გრძნობით. იგი ფართო კონცეფციაა და მოიცავს ყველა პიროვნულ თვისებას, რაც უმეტესწილად განპირობებულია ბიოლოგიური, ფსიქოლოგიური, სოციალური და კულტურული ფაქტორებით.

რატომ გახდა ასეთი მნიშვნელოვანი ამ პრობლემის კვლევა ჩვენს დროში? რატომ ვამახვილებთ ასე დაუინებით მასზე ყურადღებას? საქმე ისაა, რომ ადამიანის ჯანსაღი იდენტობის დადგენა და ფორმირება არის პიროვნების განვითარების ღერძი, საფუძველი. პიროვნების ფსიქიკური განვითარება ორი ფაქტორით განისაზღვრება: ვინიკოტის აზრით, ეს არის ის ბიოლოგიური საფუძველი, რითაც ბავშვი იზადება, ანუ „მემკვიდრეობით მიღებული პოტენციალი“; პავლოვა კი თვლის, რომ ამასთან ერთად მნიშვნელოვანია სოციალური სიტუაცია და მშობელთა მზრუნველობა, რომელშიც აღმოჩნდება ბავშვი (Павлова О. *Идентичность: история формирования взглядов и её структурные особенности*. Москва, 2001). თავის მხრივ, ჯანსაღი საზოგადოების ფორმირებაში, რაც ერის არსებობის აუცილებელი სასიცოცხლო პირობაა, უმნიშვნელოვანეს როლს ცალკეულ პიროვნებათა მიერ პოზიტიური იდენტობის მოპოვება ასრულებს. სწორედ ამიტომ იქცა იგი თანამედროვეობის ერთერთ მთავარ განსახილველ საკითხად.

იდენტობა წარმოდგება სოციალური პროცესებით. ის სოციალური პროცესები, რომლებიც იდენტობის ფორმირებასა და შენარჩუნებას უკავშირდება, თავის მხრივ, დეტერმინირებულია სოციალური სტრუქტურის მიერ და პირიქით, იდენტობა, რომელიც შექმნილია ორგანიზმის, ინდივიდუალური ცნობიერებისა და სოციალური სტრუქტურის ურთიერთქმედების წყალობით, რეაგირებს მოცემულ სოციალურ სტრუქტურაზე – ინახავს, მოდიფიცირებას უწევს და მის ხელახალ ფორმირებასაც კი ახდენს. საზოგადოება ქმნის ისტორიას და ამ პროცესში აღმოცენდება სპეციფიკური იდენტობები, თუმცა ეს ისტორია იქმნება ადამიანთა მიერ, რომელთაც საკუთარი სპეციფიკური იდენტობები უკვე გააჩნიათ (Бокап Б. *Социальное конструирование реальности*. Москва, 2002). აქედან ნათელია, რომ იდენტიფიკაციის პროცესში სოციუმსა და პიროვნებას შორის ურთიერთკავშირი ორმხრივია.

იდენტობის სახეებში ერთერთი მთავარია სოციალური იდენტობა. მის შინაარსში მოიაზრება კულტურის თავისებურებანი, ჯგუფის ეთნიკური მახასიათებლები, ზნე-ჩვეულებანი, ადათ-წესები, რელიგია, ზნეობრივი იმპერატივები, მატერიალურ-ეკონომიკური მოღვაწეობის სპეციფიკა, რომლებიც გაერთიანებულია ცნებაში – ჯგუფის გამოცდილების ორგანიზაციის მეთოდები. სწორედ ეს „კოლექტიური მთლიანობის რეზერვუარი“, რომლიდანაც ინდივიდი იღებს თავის სოციალურ როლს, განსაზღვრავს მისი სოციალიზაციის შინაარსს და პიროვნების ეტაპობრივ ფორმირებას.

წინამდებარე წერილში ჩვენ შევეცდებით, ვისაუბროთ მოცემული პრობლემის ასახვის მასშტაბებზე თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში. ამისთვის მოგვყავს რამდენიმე მწერლის შემოქმედება, სადაც შედარებით უკეთ იკვეთება ეს საკითხი (აქვე შევნიშნავთ, რომ ამჯერად შეგნებულად არ ვეხებით აკა მორჩილაძის შემოქმედებას, რადგან ვთვლით, რომ იგი საკმაოდ დიდ მასალას იძლევა ამ მხრივ, რაც ცალკე საუბრის საგანია).

იდენტიფიკაციის განხორციელებას ხშირად წინ უძღვის კრიზისული პერიოდი, როცა ვერ ხერხდება იგივეობის დადგენა საკუთარსა და საზოგადოებრივ ცნობიერებას შორის, როცა ადამიანს, ძირითადად ახალგაზრდას, უჭირს საკუთარი თავის მიკუთვნებულობა ამა თუ იმ სოციალურ ჯგუფთან. ასეთი შემთხვევა სოციოლოგიაში სოციალური იდენტობის კრიზისის სახელითაა ცნობილი. თანამედროვე საზოგადოება იდენტობის ამ სახის კრიზისს განიცდის უმეტესად, რაც აისახა კიდევაც ლიტერატურაში.

სოციალური იდენტიფიკაციის კრიზისზე მითითება ნაწარმოებთა სათაურებიდანვე იწყება. ეკა ლალანიძის მოთხრობაში **„აჯაფსანდალი“** ცხოვრება ქვაბის ძირზე მიმწვარ აჯაფსანდალს დამსგავსებია. აჯაფსანდალი — ადამიანურ არსსმონყვეტილი, აზრდაკარგული ცხოვრების მეტაფორაა, რომლის უარყოფით შინაარსს აძლიერებს ეპითეტი — ქვაბის ძირზე მიმწვარი. იგივე შეიძლება ითქვას ბესო ზვედელიძის ახალ რომანზე — **„უზარმაზარი ბაზარი“**. ბაზარიც და აჯაფსანდალიც ასოციაციურად ერთმანეთთან დაკავშირებულ მოვლენებზე მითითებაა, აურზაური, ანარქია და უნესრიგობა. იდენტობის კრიზისის პერიოდში, როცა მყარი ადამიანური, კულტურული თუ ზნეობრივი ფასეულობები იშლება, ბუნებრივია ასეთი აზრდაკარგული ცხოვრებისეული რეალობა. ავტორთა მთავარი სათქმელიც ესაა.

ადამიანური ურთიერთობანი იმდენად გამოფიტული და არაფრისმთქმელია, რომ ერთი თაობის შვილებიც კი ვეღარ ეგუებიან და უგებენ ერთმანეთს. უფსკრული პიროვნებათა შორის, უფსკრული ოჯახის ნევრთა შორის არა მარტო თაობებში (დედ-მამა და შვილი), არამედ ერთი თაობის წარმომადგენლებს შორისაც კი გაჩენილა (და და ძმა, ცოლი და ქმარი). ეს მით უფრო საგანგაშოა, რომ ოჯახი სოციალურად ყველაზე უფრო მყარი სტრუქტურული ერთეულია და მისი რღვევა საზოგადოებისათვის უმნიშვნელო საფრთხე ნამდვილად არ არის. კატოს სახლიდან ნასვლა აღარ აღელვებს ძმას, მეტიც, ერთი კვირის თავზე ამჩნევს ამ „ახალ“ ამბავს, ისიც შემთხვევით („აჯაფსანდალი“). უფსკრული ჩნდება ერთ დროს სიყვარულით გაგიჟებულ ცოლ-ქმარს, ანდროსა და ნანას შორის. თითქოს ყველაფერი ისევ ისეა, როგორც ადრე, ურთიერთობა კი დღითიდღე იძაბება. ქმარი ვერ მიმხვდარა მიზეზს, არც ოჯახის დანგრევა სურს: „ნგრევით რა გამოვა?“ — კითხულობს იგი („უზარმაზარი ბაზარი“). ადამიანური ურთიერთობებისათვის უაღრესად შემაშფოთებელი ეს ფაქტები რეალურ კრიზისში მყოფი საზოგადოებისთვის უკვე კარგა ხანია, ერთერთ დამახასიათებელ ნიშნად ქცეულა.

თაობებს შორის გაუცხოების პრობლემა ყველა დროში იყო და, ალბათ, მეტნაკლებად ყოველთვის იქნება კიდევ, ეს ბუნებრივია. ცხოვრების წინსვლა გულისხმობს სიახლეების დამკვიდრებას შეხედულებებში, აზროვნებაში, რასაც ახალგაზრდობა უმალ აიტაცებს ხოლმე. ძველი თაობისთვის ეს სიახლეები ყოველთვის გასაგები და მისაღები არ არის, რაც მათ დაპირისპირებას განაპირობებს. XX საუკუნის ბოლოს ამ დაპირისპირებამ თითქმის კრიზისს მიაღწია, რადგანაც მამა-შვილს შორის შეუცნობელი უფსკრული გაჩნდა. ზურაბ სამადაშვილის რომან „ხმაურიანი დღეების“ პერსონაჟ გივის უკვირს, რომ შვილს საერთოდ ვერ უგებს, საკუთარი შვილის ცხოვრებისეული პოზიცია მამისთვის აუხსნელია. ეს უფრო იმიტომ უკვირს, რომ ისიც „მოძველბიჭო“ ტიპია თავად და არა კონსერვატიულად მოაზროვნე მამა. „ვერასოდეს ვიფიქრებდი, მე თუ შვილთან საერთო ენის გამონახვა გამიჭირდებოდა... საერთოდ არ მესმის ამ თაობის“ (სამადაშვილი ზ. *ხმაურიანი დღეები*. თბილისი, „საარი“, 2006, 193), — აღიარებს იგი.

უაღრესად მნიშვნელოვანია პიროვნებათა ფსიქოსოციალური პორტრეტები, რომლებიც აშკარად მიუთითებენ იდენტიფიკაციის ამ სახის კრიზისზე. კულტუროლოგიის ენციკლოპედია ამას შემდეგნაირად განმარტავს: „ფსიქოსოციალური იდენტობა იმდენად ხარისხი ან მდგომარეობა არ არის, რამდენადაც ყველა ახალი ფსიქოსოციალური მახასიათებლის შეძენის უწყვეტი პროცესი, რომელთაგან თითოეული ხორციელდება საკვანძო სასიცოცხლო ციკლის განსაზღვრულ ეტაპზე, შეაქვს რა თავისი წვლილი პიროვნული იგივეობის ფორმირებაში“. თვით იდენტობის თეორეტიკოსები აღიარებენ, რომ ეს არის მუდმივად მიმდინარე პროცესი, რომელმაც დასასრულს ცხოვრებაში შესაძლოა რამდენჯერმე მიაღწიოს და კვლავ დაირღვეს. ამას ნყვეტილ იდენტობას უწოდებენ. ამ გაგებით, იდენტობა არ გვევლინება მყარ მდგომარეობად, რომლის ერთხელ მიღწევა საკმარისი იქნებოდა. ჩვენ ნაწილობრივ ვეთანხმებით ამ მოსაზრებას, რადგან

ცხოვრებაში, და შესაბამისად, ლიტერატურაშიც, გვხვდებიან ადამიანები, რომლებიც ძიების პროცესში დიდხანს იმყოფებიან, თუმცა ეს მოვლენა არ არის ფართო მასშტაბის მქონე. უმეტეს შემთხვევებში კრიზისი ერთჯერადია და იგი სრულდება პოზიტიურად ან ნეგატიურად. იდენტობის კრიზისი პირდაპირ კავშირშია ლიტერატურაში ხელახლა გაჩენილ სოციალურ ტიპ **ნაკაცართან**. მეტად მნიშვნელოვანია, რომ გასული საუკუნის დასაწყისის ქართულ ლიტერატურაში ასე ფეხმოკიდებული სოციალური ტიპი — ნაკაცარი — თანამედროვე ლიტერატურაში ისევ ჩნდება. ნაკაცარი არის კაცობასთან, კაცობის ცნებასთან შეუფერებელი ტიპი. მათ მიმართ კითხულობდა ილია, კაცია-ადამიანო? იგი თავის თავში გულისხმობს ფსიქოსოციალურ, რელიგიურ და ღირებულებით კრიზისს. ეკა ლალანიძის მოთხრობაში „აჯაფსანდალი“ გვხვდება **XXI** საუკუნის თეიმურაზ ხევისთავი, „ნიგნებიდან ამოკითხული ფრაზების დეკლამატორი მამუკა“: „ჭკუადაბნული, დაბეჩავებული ნაკაცარი ოდინდელი უდაბნოსავით ჩაკუნცული ისუხნება მამიკოების ნასუფრალს. თანაც მადლიერი...“ (**რჩეული**. თბილისი, „მარსი“, 2003, 200). იკვთება ახალი ნიშანი, რაც **XX** საუკუნის ნაკაცარს არ ახასიათებდა: მდიდარი მამიკოს ნასუფრალით საზრდოობა და არანაირი პროტესტი საკუთარი უსუსურობის გამო. ახალი ნაკაცარიც, ძველის მსგავსად, ბრძოლისუუნაროა, პრაქტიკულ აღდგომას მოკლებული, ოღონდ თავისი წინაპრისაგან იმით განსხვავდება, რომ თვითკმაყოფილია, ნასუფრალიც ყოფნის, საკუთარი ძალების მოსინჯვას არ ცდილობს. არის კიდევ ერთი საყურადღებო და უფრო საგანგაშო ფაქტი: თუკი **XX** საუკუნის დასაწყისში ნაკაცარები ცოტანი იყვნენ, დღეს (ანუ საუკუნეთა მიჯნაზე) ისინი საკმაოდ მომრავლებულან საზოგადოებაში. თეიმურაზ ხევისთავი თუ ბონდო ჭილაძე ტრაგიკულად აღიქვამენ თავიანთ უუნარობას და ცდილობენ მისგან თავის დაღწევას. ეს, გარკვეულწილად, იძლევა შედეგს თუ არა, იმედს მაინც. ახალი დროის ნაკაცარები კი არაფრის შეცვლას არ აპირებენ: „ნასუფრალით იკვებებიან“ და „თანაც მადლიერი“ არიან. მწერლის ეს შენიშვნა მდგომარეობის უკეთესობისაკენ სვლაზე ნამდვილად არ მიგვითითებს. დღევანდელი დღის ნაკაცარობა პიროვნების ფსიქოსოციალური იდენტობის კრიზისის ერთ-ერთი ნიშანია, რაც გამოიხატება ნაკლებად გამოვლენილი პიროვნული ინდივიდუალობით, სუსტი თვითნიციატივითა და მოჩლუნგებული სიყვარულის გრძნობით. ნაკაცარი პირდაპირ ეწინააღმდეგება და უარყოფს იდენტობის განხორციელებას. ჰაბერმასი წერს: „მე, როგორც ავტონომიურად მოქმედი და სრულიად ინდივიდუალიზებული არსება, შეიძლება მყარი ვიყო მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მე მივიღებ დამტკიცებას და აღიარებას როგორც საერთოდ პიროვნება და როგორც ინდივიდუალური პიროვნება“. ამრიგად, პიროვნების ჩამოყალიბებისათვის აუცილებელია, პირველ რიგში, ამისთვის ბრძოლა, ხოლო შემდეგ ამ ბრძოლის შედეგის აღიარება საზოგადოების მხრიდან. ჩვენი დროის ნაკაცარები კი არ ცდილობენ პირველს და შესაბამისად, ვერც მეორეს აღწევენ.

ეკა ლალანიძის მოთხრობაში „მე, ნეკა თითი“ ყურადღებას იქცევს 90-იანელთა მწერლისეული „ნათლობა“ — „**კიბეების თაობა**“. ეს, ერთი შეხედვით, თითქოსდა მარტივი სინტაგმა საკმაოდ დიდი და ტრაგიკული შინაარსის შემცველი დახასიათებაა მთელი თაობისა, რომელსაც განაჩენი სწორედ ამ „კიბეებმა“ გამოუტანა. მათ 89 წლის არეულობამ სკოლის მერხთან მიუსწრო და ააგლიჯა მას, თბილისის ომმა სტუდენტობას მოსწყვიტა, ახლადშექმნილი ოჯახი აფხაზეთის ომმა დაატოვებინა, ხოლო უიმედო ეკონომიურმა ვითარებამ, კულტურული და პიროვნული იდენტობის განუხორციელებლობამ ქვეყნის გარეთ გააქცია გადარჩენისა და თვითდამკვიდრებისათვის გზების საძებნელად. ასეთია ეკა ლალანიძის ხსენებული მოთხრობის „მე, ნეკა თითის“ პერსონაჟი ლევე, „კიბეების თაობის“ სახე.

მნიშვნელოვანი აქ ის არის, რომ თაობის დავაჟკაცება ხდება არა მერხთან, არა ცოდნით, არა წარსულის გამოცდილების კრიტიკული ათვისებითა და შეცდომის გონივრული გაანალიზებით, რაც მომავალში ნაკლები შეცდომის დაშვებისა და ფსიქოსოციალური იდენტობის განხორციელების წინაპირობაა, არამედ — ქუჩით. ქუჩა არ არის ცნობიერი პატრიოტიზმის მასწავლებელი, იგი გრძნობისმიერი, ემოციური პატრიოტიზმის მომცემია და იმ ქუჩას და უბანს არ სცილდება, პატარაა და უმასშტაბო. შესაბამისად, ასეთ გრძნობას სიმყარეც ნაკლები აქვს. კიბეზე გაჩენილი პატრიოტული გრძნობა მომავალში ერის კოლექტიურ ცნობიერებაში თუკი არ გამყარდა, თუკი საფუძველი არ შეიძინა, ისევ ქუჩაში შეიძლება ჩაიკარგოს. „კიბეების თაობასაც“ ასე დაემართა და მოთხრობის პერსონაჟ ლევესავით უცხოეთის სხვადასხვა ქვეყნებში მიმოიფანტა ფიზიკური არსებობის შესანარჩუნებლად. ერი დაცოტავდა, ბევრი ახლადშექმნილი ოჯახი უკაცოდ დარჩა, ბევრი შვილი უმამოდ გაიზარდა, რაც პირდაპირ და ერთმნიშვნელოვნად მომავალი თაობის ფსიქოსოციალური იდენტობის კრიზისის მიზეზი გახდა. დამახინჯდა თაობათა

შორის არსებული კანონზომიერება: ანმყო — ნარსულის შვილი და მომავლის მშობელი. იდენტიფიკაციისთვის აუცილებელი **მამის როლიც** დედას დაეკისრა. ქალისთვის მხოლოდ მარტოობაც ძნელი ტვირთია, მით უმეტეს, თუ ამას ზედ შვილის დამოუკიდებლად აღზრდა და პიროვნებად ჩამოყალიბებაც ემატება რთულ სოციალურ და ზნეობრივ ატმოსფეროში. ამ ყველაფრის შედეგად კი მივიღეთ XX-XXI საუკუნეთა მიჯნის კიდევ ერთი ტრაგედია: **საზღვარგარეთ თავის დამკვიდრებისთვის წასული და დაკარგული მამა, მამის არდაბრუნებით გაბრაზებული და სახლიდან გაქცეული დედა და ყველაზე მძიმე შედეგი – მიტოვებული შვილი, ფსიქოსოციალური იდენტობის კრიზისისთვის განწირული კიდევ ერთი თაობა, რომელსაც აქედან გამოსასვლელად მხოლოდ საკუთარი თავის იმედი უნდა ჰქონდეს.**

შეცვლილ საზოგადოებაში კრიზისი დაუდგა ფასეულობებსაც. ფსიქოსოციალური იდენტობის განხორციელების აუცილებელი პირობა მყარ ზნეობრივ-მორალურ ფასეულობათა ქონაა. თუ ადრე ვაჟკაცობა და სამართლიანობა წესიერი და პატიოსანი ადამიანის დამახასიათებელი თვისებები იყო, ახლა ისინი „განაბის“ სინონიმად მიაჩნია ჩაიქროლას (ზურაბ სამადაშვილი, „ხმაურიანი დღეები“). უნინ ქართველი მამაკაცი ქალის შეურაცხყოფას არავის აპატიებდა, მაგრამ დღეს, გარკვეულ შემთხვევებში, ისინი ამაზე თვალს ხუჭავენ. რა უნდა იყოს ვაჟკაცური თვისებების ასეთი გადაგვარების მიზეზი? მამაკაცები ხომ არა მარტო ქალთა, არამედ, ზოგადად, საზოგადოების პატივისცემას სწორედ ამ თვისებათა გამო იმსახურებენ! ამ ფონზე აბესალომის შენიშვნა, „ადამიანის სხეული მის სულზე ბევრად სუფთა და მიმზიდველიაო“, სრულიადაც აღარ მიგვაჩნია რელიგიურ მკრეხელობად, რადგან ეს ჩვენი დროის რეალობაა. როგორც ჩანს, XX საუკუნის ადამიანი იმდენად გაღარიბდა და თან დაბინძურდა სულიერად, რომ ეს „სამშვიდნელი სხეულისა“ ახლა „ცოდვილ ჭურჭელზე“ უსუფთაო გახდა.

ზურაბ სამადაშვილის რომანი „ხმაურიანი დღეები“ სხვა პრობლემებთან ერთად ამ სატკივარსაც ეხება. არქივის ამერიკელი მენეჯერი „რამოდენიმე ნაბიჯით უახლოვდება ჩრდილში მსხდომ ქალებს და ხის გრძელ სკამს ფეხს ურტყამს. სკამი ყირავდება, ერთმანეთზე ჩაბლაუჭებული ქალები კი მიწაზე დანარცხებისაგან გაჭირვებით იკავებენ თავს“ (სამადაშვილი, 130). იქვე მდგარი ქართველი მამაკაცები, არქივის თანამშრომლები, უხერხულად ილიმებიან და არაფერს ამბობენ. ეს მოვლენა თავისთავად დამაკნინებელია მათი მამაკაცური ბუნებისათვის, მაგრამ ფაქტი ერთიორად მნიშვნელოვანი ხდება იმით, რომ ამას ახალგაზრდები უყურებენ. „მამების“ საქციელიდან გამომდინარე იმედგაცრუებაც მაშინვე იბადება: „ვიფიქრე, ცემით სულს ამოხდიან-მეთქი, ესენი კი იცინიან“. აქ არის „მამების“ ყველაზე დიდი შეცდომა, როცა ისინი ვერ აცნობიერებენ საკუთარ როლს შვილების პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესში. ფსიქოსოციალური იდენტობის მოპოვებისას მთავარი სწორედ მამის მიერ მიცემული მაგალითია, თანაც საქმით მიცემულს გაცილებით დიდი გავლენა აქვს ამ შემთხვევაში, ვიდრე სიტყვით ნათქვამს. ამ არასასიამოვნო ფაქტს ერთი სასიამოვნო მოულოდნელობა ცვლის. შეურაცხყოფის სცენას შესწრებული ბიჭი (შვილი) უფრო გამოხატავს უკმაყოფილებას, გარეგნულად მაინც, თუ საქციელით არა: „ჩემი ბიჭი დაბლვერილი მიყრდნობია მანქანას, იყურება ბრაზიანი თვალებით... მივხვდი, არ მოეწონა ბელის საქციელი“ (იქვე, 131), უკმაყოფილებას უფრო მწვავედ გამოხატავს ბიჭის მეგობარი: „ჩაიქროლა სიმნრისაგან ფაცხის ჭერს ცხრილავს... იგინება“ (იქვე, 141). ძნელია იმის თქმა, ახალგაზრდული სისხლის ბრალია ეს თუ „შვილებში“ ჭეშმარიტი მამაკაცური თვისებები იწყებს ჩამოყალიბებას. ყოველ შემთხვევაში, იმედისმომცემია მათი პროტესტი, რადგან საკუთარი პიროვნების პოვნა, ფსიქოსოციალური იდენტობის მოპოვება შეუძლებელია პასიური მდგომარეობით, აქ საჭიროა ქმედება, ბრძოლა, თუ საჭირო გახდა, სტერეოტიპის ნგრევაც კი. სწორედ ამას გულისხმობს ერიკსონი, როცა იდენტობის კრიზისს განმარტავს. მის ნეოფსიქოანალიტიკურ კონცეფციაში „ესაა დროის პერიოდი, როცა ახალგაზრდა დაძაბული გადაჭრის ისეთ კითხვებს, როგორებიცაა „რას წარმოვადგენ მე?“ „საით მივდივარ?“ ახალგაზრდა ადამიანს, ვინც მტკივნეულად განიცდის იდენტობის კრიზისს, ხშირად არა აქვს ნათელი წარმოდგენა საკუთარ სოციალურ როლზე და ისინი აგებენ წარმოდგენებს იმაზე, რომელი როლი შეესაბამებათ მათ მოცემულ სიტუაციაში“ (Хьелл Л., Зиглер Д. *Теории личности*. Санкт-Петербург, Москва, Харьков, Минск, 2000, 237).

ზურაბ სამადაშვილის რომანი ამ მხრივ არცთუ უიმედო სურათს იძლევა. ეკონომიკურმა კრიზისმა, მასობრივმა უმუშევრობამ, ქაოსმა, გაჭირვებამ ადრინადად „დაამამლა“ (ოთარ ჭილაძის „მარტის მამლის“ ანალოგიით), XX საუკუნის 90-იანი წლების ახალგაზრდობა. „ჩემი ასაკის გადამკიდემ უკვე ბევრი რამის მივინყება მოვასწარი, მაგრამ ის მაინც მახსოვს, რო თუ ძალს ჭამ — ძალლი ხარ, თუ დეგენერატი გყავს მოადგილედ — დეგენერატი ხარ, თუ ნეხვის სუნს იყნოსავ



— ნეხვი ხარ, ამიტომ, როცა გარემო არ მოგნონს, უნდა ადგე და ნახვიდე იქ, სადაც თავს უკეთ იგრძნობ, ასეთ შემთხვევაში შენ თავისთავად უკეთესი ხდები“, — ამბობს რომანის ახალგაზრდა გმირი, რომელსაც უბრალოდ ბიჭი ჰქვია. ეს ბიჭი ერთ-ერთია იმ უამრავი ბიჭიდან, რომელთაც ბევრი საზიზღრობისა და დამცირების ნახვა, ბევრი უღირსებო ადამიანის გვერდით ცხოვრება მოუხდათ სულ რაღაც 17-18 წლის ასაკში და ცხოვრებამ ადრინად დააკაცა კიდეც. ისინი გარკვეულწილად გვანან ოთარ ჭილაძის „მარტის მამლის“ პერსონაჟ ნიკოს. თუმცა ისტორიულად სხვადასხვა დროში ცხოვრობენ, თითქმის სამი ათეული წელი აშორებთ ერთმანეთს, მაგრამ მათ შორის მსგავსებაც შესამჩნევია: ორივეს გამოცდილი აქვს ომის საშინელება და აქედან მომდინარე ბოროტების აღზევება. თუკი ნიკოს მამა უძღურია და ვერ ეხმარება შვილს, ბიჭს მამა ჰყავს, მაგრამ ვერც ეს „მოძველბიჭო“ მამაა ორიენტირი ცხოვრების გზის გაკვალვისას. ესოდენ მნიშვნელოვანი **მამის როლი** აქაც დათრგუნულია. როგორც ნანარმოებიდან ჩანს, შვილები თავად უკეთ უღებენ ალღოს დროის მიერ მოტანილ პრობლემებს, ვიდრე — უფროსები. მათ გაცილებით უჭირთ თანამედროვეობასთან შეგუება, ვიდრე მათ შვილებს, რადგან მამები სხვაგვარ სოციოკულტურულ სივრცეში აღიზარდნენ და ჩამოყალიბდნენ პიროვნებებად. რთულ დროში დაბადებულ შვილებს კი თითქოს თან დაჰყვათ ამ სირთულეებთან ბრძოლის იარაღიც. მართალია, ეს იარაღი ხშირად სისასტიკე და უღმობლობაა, მაგრამ იმ ურთულეს ხანაში, რომელშიც აღმოჩნდა ბავშვობის ასაკს ახლადგადაბიჯებული თაობა, მხოლოდ ტკბილი, თბილი და თავაზიანი სიტყვით თავის დამკვიდრება შეუძლებელი იყო. ცხოვრება თავის მკაცრ კანონებს კარნახობდა და ისინიც იღებდნენ მას სურვილის მიუხედავად. ერიკსონის თეორიის მიხედვით, „ფსიქოსოციალური იდენტიობის ინგრედიენტთა ფორმირება ოთნოგენეზში მიმდინარეობს მნიშვნელობის მატარებელ სხვებთან იდენტიფიკაციის მეშვეობით, რომელთა წრეც ფართოვდება ინდივიდის ზრდასთან ერთად. ამას ემატება საზოგადოების ხასიათიც“. 90-იანელებსაც სწორედ საზოგადოებაში საკუთარი ადგილის დამკვიდრებისათვის მოუხდათ „ბრძოლა“, რომელიც, შესაძლოა, ყოველთვის მოსაწონი ხერხით და ფორმით არ მიმდინარეობდა, მაგრამ მთავარი აქ შედეგი იყო – ფსიქოსოციალური იდენტიობის განხორციელება.

ამრიგად **XX** საუკუნის მიწურულისა და **XXI** საუკუნის დასაწყისის ქართულ რეალობაში გამოიკვეთა სოციალური და ფსიქოსოციალური იდენტიობის კრიზისის რამდენიმე სახე:

- 1) კრიზისი თაობებს შორის (მამები და შვილები);
- 2) კრიზისი თაობის შიგნით;
- 3) კრიზისი ერთი ოჯახის სხვადასხვა თაობას შორის (დედ-მამა და შვილები);
- 4) კრიზისი ერთი ოჯახის ერთი თაობის შიგნით (და და ძმა, ცოლი და ქმარი).

საზოგადოებაში გამეფებულ სოციალური იდენტიფიკაციის კრიზისის **ადამიანის ფუნქციის დაკარგვასთან მიყვავართ**. ეს პროცესები კარგად ჩანს ზურაბ სამადაშვილის რომანში „ხმაურიანი დღეები“. უმიზნოდ და უსაქმოდ დარჩენილი ადამიანი კარგავს საკუთარ დანიშნულებას, რისი გამოხატულებაცაა სპორტული სკოლის ეზოში ერთად შეკრებილი ლოთები და მთვრალი სპორტმსმენი. „სპორტული სკოლის ეზოში სოციალური თანასწორობა სუფევს, პროფესიონალ ლოთებს სმამი პარტნიორობას ხშირად ექიმები, მასწავლებლები, მსახიობები უწევენ ხოლმე... ეხლა კი მთვრალ კალათბურთელს გადავეყარე. მაინტერესებს, რაზე საუბრობენ ქეიფის დროს, ან რა მიზნით იწყებენ ერთად სმას ეს სხვადასხვა ჯურის ადამიანები!“ (გვ. 61); „ფირმის ხელმძღვანელობა რა მწერლის საქმეა!“ (გვ. 85). რას მივყავართ დანიშნულების კრიზისთან? ქვეყანაში არსებულმა საყოველთაო სოციალურმა გაჭირვებამ ადამიანს არჩევანის თავისუფლება წაართვა, აიძულა იგი, ნებისმიერ სამუშაოს დათანხმდეს ფიზიკური გადარჩენისათვის. გაჩნდა ორმაგი და სამმაგი სტანდარტი. ცხოვრებისეული მიზნის უქონლობა და საკუთარი დანიშნულების შეუცნობლობა არის იმის მიზეზი, რომ „ხმაურიანი დღეების“ ერთ-ერთი პერსონაჟი რეზო ერთდროულად ნარკომანიცაა, „განაბიც“, ეკლესიასაც აშენებს და სამშობლოს დასაცავადაც მიდის ომში. ასეთივეა „უზარმაზარი ბაზრის“ პერსონაჟი კალეც: ვილაც უცნობი „ბუხოი ბიძის“ გადასარჩენად ტანსაცმლიანი დაუფიქრებლად ხტება წყალში, თუმცა, ამავდროულად, ნარკოტიკული საშუალებების ერთ-ერთი ცნობილი „წყაროა“ ქალაქში. საკუთარ ცხოვრებისეულ როლში გაურკვეველობა გაორებასა და პარადოქსულობას იწვევს, რასაც ამჩნევს უფროსი თაობის გამოცდილი თვალი: „ბანდიტობა, გვარდიელობა და აღმშენებლობა ერთად არ შეიძლება, ან ერთი უნდა იყო, ან მეორე, ან მესამე“ (სამადაშვილი, 109). მნიშვნელობათა დაკარგვისა და კულტურულ-ზნეობრივი კრიზისის პირობებში ყველაფრისადმი, თვით ხელოვნებისა და რწმენისადმიც კი, მომხმარებლური დამოკიდებულება უჩნდება ადამიანს. მატერიალური კეთილდღეობა ხდება პრიორიტეტი და ამ აზრს ექვემდებარება გარშემო

ყველაფერი. „კლავის ვინ უყურებს, კოკა... მთავარია თეთრი ფერი... არ იცი, სადა ვცხოვრობთ? ვილას უნდა დასაკრავად როიალი...“ (ხვედელიძე ბ. *უზარმაზარი ბაზარი*. თბილისი, „პალიტრა“, 2006: 8), — ამბობს რომანის გმირი, ხოლო იქვე გვერდით, უფლის მიერ ბოძებულ უფლებას უღვთოდ სწირავს მღვდელიც: „გაპარსული-გაუპარსავი ყველა გამოძალვაზე“ (იქვე: 84).

იდენტობის ზემოგანხილული სახეები მჭიდრო კავშირში არიან და, შეიძლება ითქვას, უშუალოდ გამომდინარეობენ **ეროვნული იდენტობის პრობლემიდან**. ორასწლიანმა მონობამ ერს ეროვნული თვითიგივეობის პრობლემა გაუჩინა. ამიტომ მისი გადაჭრა ამდენი ხნის შემდეგ საკმაოდ ძნელი აღმოჩნდა. დაკარგული რომ იპოვო, ჯერ მისი დაკარგვა უნდა გაითავისო, მერე კი დასაბრუნებელი გზა ეძებო. ამის მოხერხება უკვე ნახევარი საუკუნის გაკეთების ტოლფასია. XX საუკუნის 90-იანელები პირველები მიხვდნენ ამ ტრაგედიას: „ასანთის კოლოფის ზომად დაჭრილი ფორმატისაგან ეროვნულ დროშებს აკეთებდნენ ყოფილი კომკავშირლების ინიციატივით და გულზე იბნევდნენ“ (ლალანიძე ე. *მოთხრობები*. თბილისი, „მერანი“, 2001: 25). პროტესტის გამოხატვის მიზნით მთავრობის სასახლის კიბეებზე დაჯდომა მხოლოდ საწყისი ეტაპისთვის თუ იყო გამართლებული. ახლა გზის მოძიება იყო საქმე.

ეკა ლალანიძის მოთხრობაში „მე, ნეკა თითი“ კარგად ჩანს, რომ ბრძოლის შედეგი სასურველი არ აღმოჩნდა. როდესაც ილია ჭავჭავაძე თავის ცნობილ წერილში „ერი და ისტორია“ ქართველთა ისტორიულ ხვედრს და გადარჩენის მიზეზებს აანალიზებს, წერს: დროის შესაფერისი სიკეთე ვიცოდით და ამან გადაგვარჩინაო, ეხლა სისხლის ღვრის ომი კი აღარ არის, ოფლის ღვრის ომის დროაო. XX საუკუნის ქართველობას კიდევ ერთხელ დაემართა ის, რაც მრავალჯერ დამართნია — წარსულის მწარე გამოცდილება ვერც ამჯერად გამოვიყენეთ და „დროის შესაფერისი სიკეთე“ ვერ შევარჩიეთ. დროისათვის შეუფერებელი ხერხით ბრძოლაზე არაორაზროვნად მიუთითებს თვით მწერალი: „თოფის ლულაში მობინადრე ობობა, შეურყვევლი რყევით შეწუხებული, თავისსავე ნაქსოვ ქსელში ეხვეოდა“ (იქვე: 26) — ლელთ ლუნიას „უხმარ სატევარს“ ჟანგი უკვე დასდებოდა. ამას ისევ მამების თაობა მიხვდა და დაუჩანგებულ იარაღს კუთვნილი ადგილი მიუჩინა: „გეკოს“ თოფი ხალიჩაზე დაკიდა ხანჯლების გვერდით“ (იქვე: 26). (გავიხსენოთ უხეიროს კედელში გარჭობილი შუბი, რომელიც ასევეა ფუნქციადაკარგული და ბავშვის საფენების გასაშრობად გამოიყენება, ოთარ ჭილაძის რომანიდან „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“.)

იდენტობაში გაურკვეველობის დასტურია კიდევ ერთი დიდი ტკივილი — **აფხაზეთის ომი** — რაც სრულებით გამოუცდელმა და ომისუცოდინარმა თაობამ იწვნია საკუთარ თავზე. „კიბეების თაობას“ თავისი მისია ჯერ არ დაესრულებინა. გმირობის ძებნაში აფხაზეთის ომს მიაშურეს“, — ამბობს მწერალი. მოთხრობაში ნათლად ჩანს, სადამდე მიჰყავს „კიბეებზე დავაჟკაცებული“ თაობა იმ საქმეს, რის შესახებ წარმოდგენაც კი არ აქვთ და იდეას, რომლის მიღმაც დაუდგენელი და თავსმოხვეული პოლიტიკური ინტერესები ილანდება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფსიქოსოციალური იდენტიფიკაციისათვის ესოდენ აუცილებელი მამის როლი 90-იანელთა მამებმა კარგად ვერ შეასრულეს, შეცვლილ სოციოკულტურულ სივრცეში შვილებს გზის გაკვალვაში ვერ დაეხმარნენ. გზაბნეულმა ახალმა თაობამ თვითონვე სცადა გზის პოვნა. ძიების პროცესმა კი ისინი იქით წაიყვანა, საითაც საამისოდ უფრო მოკლე გზა დაინახეს. ბრძოლით იმის მიღწევა გაცილებით მოკლე დროში გახდა შესაძლებელი, რასაც სხვა ვითარებაში წლები დასჭირდებოდა. ამიტომ ამბობს რომან „ხმაურიანი დღეების“ ერთ-ერთი პერსონაჟი აბესალომი: „კომპლექსები აომებთ, იოლ გამოსავალს ეძებენ, ადვილია, ხო იცი, გამოჰკარი თითი და მორჩა, უკვე კაცი ხარ, ვილაცას შეაშინებ, ვილაცას მოერევი“ (სამადაშვილი, 164). ესაა საბრძოლო ტრადიციების არასწორი აღქმა. ძალადობა კაცურ არსთან მიახლოების ილუზიური გზაა. ამრიგად, 90-იანელთა თაობისთვის თავის დამკვიდრების ერთ-ერთ საშუალებად აფხაზეთის ომიც იქცა. მაინც რა იყო ეს ომი? კომპლექსების მოხსნის საშუალება თუ პატრიოტული გრძნობის გამოვლენის ასპარეზი? ან იქნებ ვაჟკაცისა და უშიშარის სახელის დამკვიდრების გზა? როგორც ჩანს, ზოგისთვის ერთი, ზოგისთვის მეორე და ზოგისთვისაც მესამე. ბიჭს აფხაზეთში წასვლა ქალაქის მძიმე ატმოსფეროდან გაქცევის გამო უნდა („წავალ აფხაზეთში, მოვცილდები ამ გაუგებრობას, აღარ უნდა ამას ბევრი ფიქრი“), რეზოს კი ამას ცხოვრებისეული მიზნის უქონლობა აიძულებს („ხმაურიანი დღეები“).

თანამედროვე ლიტერატურამ ჩვენი თაობის კიდევ ერთი მწვავე, ტრაგედიად ქცეული პრობლემა წამოსწია წინ: იარაღმა ბრძოლის სურვილი გააღვიძა, მაგრამ რადგანაც ის მტერი არსად ჩანდა, ვისაც ამ იარაღით შევებრძოლებოდით, ისევ საკუთარი თავის წინააღმდეგ მივმართეთ იგი. აფხაზეთის ომის წაგებით გამოწვეულმა იმედგაცრუებამ და თანამდევმა

აგრესიამ მხოლოდ ზიანი მოუტანა ერს. იარაღმა ამ სიტუაციაში გმირული, პატრიოტული სულისკვეთება კი არ აღძრა, არამედ — პირიქით, სამარცხვინო გრძნობები წამოსწია წინ. „იარაღის ჟღარუნით მოსეირნე გაზვიადებული ყმანვილები დიდხანს დაეძებდნენ მტერს თბილისის ქუჩებში. მერე ადგნენ და ერთმანეთს დაერივნენ. ვის ვისი ჟინი ჰქონდა, სულ ერთიანად იყარა“ (ლაღანიძე, 27). მართვის გარეშე დარჩენილი ძალა ვეღარ მოითოკა და უამრავი სიცოცხლეც შეინირა.

იმ უაღრესად ტრაგიკული ვითარების მიუხედავად, რასაც თანამედროვე მწერლობა აღწერს, (უიმედობა და სასონარკვეთა, სოციალური, ფსიქოსოციალური თუ ეროვნული იდენტობის კრიზისი), მაინც იკვეთება იმედიაანი მერმისის რწმენა. იდენტიფიკაციის კრიზისის წარმატებით დასრულებისაკენ მიგვანიშნებს რომან „ხმაურიანი დღეების“ ფინალიც: მისი ასაკისათვის საკმაოდ ბევრის მნახველი, უამრავ განსაცდელ და ტკივილგადატანილი, ჯერ კიდევ ბავშვობის საზღვართან მდგარი ბიჭი ძმის საფლავისკენ მიდის. დაღუპული ძმა მისთვის, ასაკის მიუხედავად, ყოველთვის დიდსულოვნების განსახიერება იყო. ნელ-ნელა, მალლა და მალლა მიიწევს ძმა ძმის საფლავისაკენ, იკვრება ჩაშლილი გენეტიკური ჯაჭვი და თან საკუთარ ქეშმარიტ გზასაც პოულობს, რომლის გავლამაც იდენტიფიკაციის დადებითად განხორციელებასთან უნდა მიიყვანოს ადრიანად „დამამლებული“ ბიჭი.

მომავლის უსაზღვრო რწმენით მთავრდება მოთხრობა „მე, ნეკა თითიც“: „ვუყურებ თითებს. ვშლი. ისინი შორი-შორს მიიწევენ. მოვმუჭავ, ერთად არიან. გავშლი, შორდებიან. მოვმუჭავ, ერთად არიან... სულ გაშლილი ან სულ მომუჭული ხომ ვერ იქნებიან? აი, ეს არის სახლობანას თამაშის საიდუმლო“. ბედნიერი მომავლის სურათს ხატავს დედის, მამის და ბაბუისგან მიტოვებული პატარა გოგონა, რომლის გულშიაც იმედი უახლოესი ხუთი ადამიანის კვლავ ერთად შეყრისა მის პატარა ხელისგულზე გაცილებით ძლიერია.

## „ვიზიონერი, რომლის გამგებიც ჯერჯერობით არავინაა...“

ეს ფრაზა ნობელიანტი მწერალ ნიკო კაზანძაკის „ჩემი ფრანცისკ ასიზელის“ გრ. რობაქიძისადმი მიძღვნილ ეგზეგეზულარზე წაუწერია და ამოუხსნელ ვიზიონერში რობაქიძე უგულისხმია. ნიკოლაუს ზომბერტი კი გრიგოლზე ასეთი აზრისა ყოფილა: „დღეს ბევრი ლაპარაკობს მითებზე. აქ, გერმანიაში, იყო ერთი ვინმე, ვისაც მართლა გაეგებოდა მითისა... თუ ვინმე იმსახურებდა პოეტის სახელს, ეს კაცი გახლავთ, ეგზოტიკოსი“... ეს შეფასებანი უცხოელი მკვლევრის თომას ჰოიზერმანის ახლახან გამოცემული წიგნიდანაა (იხ. თ. ჰოიზერმან. *Amor fati* (ბედისწერის სიყვარული) (ლონდა-კარდუ-მალმტრემი-ლამარა). გამომცემელი: ფონდი „თანამედროვეობა და მემკვიდრეობა“, თბილისი, 2006 წელი. მთარგმნელები: ლამარა ნაროუშვილი, ლამარა რამიშვილი. რედაქტორი: ნინო რამიშვილი). წიგნში შეტანილია როგორც გამოკვლევის თარგმანი, ისე ავტორისეული გერმანული ტექსტი. ნ. კაზანძაკის გრიგოლ რობაქიძისადმი მიმართული სიტყვები დღესაც აქტუალურია, რადგან, სამწუხაროდ, ვერც ქართველი, ვერც უცხოელი მკვლევრები ჯერჯერობით სრული სახით ვერ ფლობენ და ვერ აანალიზებენ ბოლო ხანებამდე ტაბუდადებული გრ. რობაქიძის შემოქმედებით მემკვიდრეობას (ერთგვარი გამონაკლისი აკაკი ბაქრაძე გახლავთ). ეს, სხვა მიზეზებთან ერთად, იმითაცაა განპირობებული, რომ დღემდე არ არსებობს მწერლის თხზულებათა თუნდაც არასრული მეცნიერული გამოცემა, დაკარგულია მისი არქივი... მეცნიერთა ნაწილი გლობალიზაციის ეპოქაში რობაქიძის ნააზრევით გატაცებას ერთგვარ „ჩამორჩენილობადაც“ თვლის.

თომას ჰოიზერმანი ერთ-ერთი პირველი უცხოელი მკვლევარი გახლავთ, ვისაც ჩვენ დროში გრიგოლ რობაქიძის მემკვიდრეობის საფუძვლიანი შესწავლა განუზრახავს (თვით ავტორის ბიოგრაფიულ მონაცემებს წიგნი არ გვთავაზობს).. ამაში მისმა რობაქიძისადმი მიძღვნილმა სატელევიზიო საუბარმაც დაგვარწმუნა, რომელიც „იმედის“ ტელეარხმა შემოგვთავაზა 2006 წლის 18 დეკემბერს. უცხოელი მკვლევრის გრ. რობაქიძის შემოქმედებით დაინტერესება იმითაცაა საყურადღებო, რომ ჩვენში სწორედ გერმანულენოვანი მასალების გარკვეული დეფიციტია, მასალებისა, რომლებიც ნათელს მოჰფენს მწერლის უცხოეთში მოღვაწეობის თუ ბიოგრაფიის უცნობ მხარეებს. ვფიქრობთ, ამგვარი კვლევა-ძიება მომავალშიც ბევრ საინტერესო აღმოჩენას გვპირდება.

ცნობილი გერმანისტი ნოდარ კაკაბაძე მიუთითებს: „ბოლო წლების დასავლურ, უპირატესად, გერმანულენოვან, ენციკლოპედიებსა და ლექსიკონებში, აგრეთვე, მსოფლიო ისტორიის კურსებში, როგორც წესი, უპირატესად შეხვდებით ორ ქართველ მწერალს, შოთა რუსთაველსა და გრიგოლ რობაქიძეს, არის შემთხვევები, როცა რუსთაველი გამოტოვებულია, დარჩენილია მხოლოდ რობაქიძე“ (იხ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1988 წლის 25 ნოემბერი, გვ. 10). ამ ფაქტს კაკაბაძე მწერლის შემოქმედების დიდი ნაწილის გერმანულენოვანებით ხსნის. შესაბამისად, დღეს გრ. რობაქიძის ნააზრევით უცხოელთა დაინტერესება სრულიად ბუნებრივია, თუმცა მთლად გასაზიარებელი არ გახლავთ თ. ჰოიზერმანის მოსაზრება, მისი ნაშრომის პირველივე გვერდზე რომ ვხვდებით: „დღეს მას აღარავინ კითხულობს. ზოგჯერ თუ გადაფურცლავს ვინმე მის წიგნებს, ვისაც გასჩენია სურვილი მეტი შეიტყოს საქართველოს შესახებ“. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში თავად გრ. რობაქიძე არაფერ შუაშია. ალბათ აქ ის „თანამედროვე მკითხველი“ უფრო იგულისხმება, რომელიც ასევე ნაკლებად კითხულობს ჰომეროსს, შექსპირს, გოეთეს, რუსთაველს... ამგვარ ნიჭილიზმს მწერლის ლიტერატურული მემკვიდრეობის საფუძვლიანი კვლევის დეფიციტიც უნდა განაპირობებდეს.

თ. ჰოიზერმანის წიგნს სიმბოლური სათაური აქვს: *Amor fati* (ბედისწერის სიყვარული) — ნიციშესეული ფრაზა, მისი მოძღვრების მსგავსად, მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის მსოფლიოსათვის მართლაც გარდუვალ ბედისწერად რომ იქცა. ფრ. ნიციშეს ჯერ კიდევ 1887 წელს

უთქვამს: „თანამედროვე ევროპას წარმოდგენა არა აქვს, თუ რამდენად დიდ პრობლემების ბორბალზე ვარ მიჯაჭვული და რა დიდ კატასტროფას შევიცავ მე ევროპისათვის“... Ecce Homo-ში კი მიუთითებია: „მე ვიცი, ჩემს სახელთან დაკავშირებული იქნება საშინელი რამ, უშველებელი კრიზისი, რომლის მსგავსი მინას არ ენახოს“ (იხ. კ. გამსახურდია. ტრაგედიის წარმოშობა მისტიკის სულიდან. გაზ. „ლომისი“, 1922 წლის 10 დეკემბერი). ამ სიტყვებით გენიალური ფილოსოფოსის უტყუარი ინტუიცია მეტყველებდა: Amor fati-ს ნიშნით გახლდათ აღბეჭდილი გრ. რობაქიძის თანამედროვე ბევრი ცნობილი პიროვნება, რომელთაც რადიკალურად შეცვალეს კაცობრიობის ისტორია და რომელთა ერთი ნაწილის შესანიშნავი ფსიქოლოგიური პორტრეტები რობაქიძის შემოქმედებამაც შემოგვინახა. აღნიშნულ ნიშანს ახალგაზრდობაშივე ატარებდა თავად გრიგოლი, რასაც მისი 1917 წლის ენკენისთვის დათარიღებული ლექსი „ავტომედალიონი (პასუხად პაოლოს)“ მოწმობს:

ჰელადის შვილი ვარ ერთგული მე „ამორ ფატის“,  
სავენებო მსხვერპლად გამზადილი, ვით სავსე თასი.  
მსხვერპლისეული მზადყოფნა ლექსის სხვა სტრიქონებშიცაა:  
თასზე თასს ვამსხვრევ, რომ ავმართო კიდევ ათასი,  
თავაღებული მე სარკე ვარ ყველა თვალების  
და მასკა ჩემი ქერკი არის მხოლოდ ცვალების.

Amor fati გრ. რობაქიძის ნააზრევის ერთ-ერთი ცენტრალური იდეაც გახლდათ.

თომას ჰოიზერმანის ნაშრომში ხაზგასმულია კვლევის მიზანი: გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ფუნდამენტური შესწავლისათვის წიგნის ავტორს გერმანულ თხზულებებთან ერთად მწერლის ქართულენოვანი ნაწარმოებების გაცნობაც განუზრახავს (როგორც გადმოგვცეს, ის ფლობს ქართულ ენას). ნაშრომში ვკითხულობთ: „ბევრი საფუძველი არსებობს რობაქიძის ქართულენოვანი შემოქმედების საფუძვლიანი შესწავლისათვის. ერთ-ერთი მათგანია მისი მნიშვნელობა ქართული ლიტერატურის განვითარებისათვის მეოცე საუკუნეში. თავისთავად ცხადია, რომ გრიგოლ რობაქიძის ქართული თხზულებების გაცნობა დაგვეხმარება უფრო ღრმად ჩავწვდეთ გერმანულ ენაზე გამოქვეყნებულ მის ნაწარმოებებს“. მკვლევრის შესწავლის არეალში ამჯერად რობაქიძის დრამატული ნაწარმოებები მოხვედრილა, რადგან, ჰოიზერმანის სამართლიანი შენიშვნით, „ბევრი რამ, რაც შემდგომ მის რომანებში შევიდა, ჯერ მის დრამებშია გამოკვეთილი. ჩვენი ინტერესის საგანიც ისინია. მე მათ შესახებ ვიამბობთ. უფრო ღრმა განსჯა კი მომავლისთვის მიმინდვია“. გვინდა შევნიშნოთ, რომ გრ. რობაქიძის შემოქმედება ამგვარი თვალსაზრისით ჯერ შესწავლილი არ გახლავთ.

წარმოდგენილი წიგნიდან ჩანს, რომ თ. ჰოიზერმანი საფუძვლიანად იცნობს და იყენებს მრავალ ქართულ გამოკვლევას, გრ. რობაქიძის დრამების ტექსტებს, გვთავაზობს მათ შეფასებას, მათი სცენაზე დადგმის ისტორიას და სხვა. ამასთან, უნდა შევნიშნოთ, რომ ნაშრომში ნაკლები ადგილი ეთმობა თვით დრამათა ანალიზს, სტრუქტურას, მხატვრულ სახეთა სისტემას, მათ მიმართებას კლასიკური თუ იმდროინდელი მსოფლიო დრამატურგიის ნიმუშებთან, რობაქიძისეულ გამომსახველობით ნოვაციებს, სახისმეტყველებით პრობლემებს და სხვა კარდინალურ საკითხებს. თუმცა ყოველივე ეს წიგნისადმი ინტერესს არ ანელებს.

თომას ჰოიზერმანი კვლევის ტრადიციულ მეთოდს იყენებს და დიდი სიყვარულითა და რუდუნებით ეძებს გრიგოლ რობაქიძესთან დაკავშირებულ ყველა მასალას. არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობასთან ერთად მას, როგორც ჩანს, დახმარებისათვის ქართველი სპეციალისტებისთვისაც მიუმართავს, რაც მის ნაშრომზე სასარგებლოდ ასახულა.

წიგნის დასაწყისში მოცემულია ოთხი სხვადასხვა შეფასება, რომელთაგან თვალში გვხვდება 1947 წელს გალაკტიონის მიერ საბჭოთა სუკ-ში ნათქვამი სიტყვები: „გრიგოლ რობაქიძე ჩვენი მასწავლებელი იყო და მისი ერთადერთი დანაშაული ის არის, რომ ყველა ბოთლს არ ერგებოდა“. თ. ჰოიზერმანი მიმოიხილავს მწერლის ადრეულ შემოქმედებას, ხაზს უსვამს მის ღვანლსა და მნიშვნელობას იმდროინდელი ქართული ლიტერატურისა და აზროვნებისათვის, იქვე მოცემულია მოკლე ცნობები გრ. რობაქიძის ბიოგრაფიიდან, აღდგენილია გარემო, სადაც მწერალმა ბავშვობის წლები გაატარა და რომელმაც მთელ მის შემდგომ შემოქმედებას დაასვა დალი. „იმ ზნე-ჩვევებსა და მითოსურ წარმოდგენებს, რომლებიც ქმნიდნენ იმერეთის სოფლის სახეს, იგი არასოდეს გამოსთხოვებია. ეს უნდა გვედგას თვალწინ მისი თხზულებების კითხვისას — არა ეგზოტიკა, არამედ ბავშვობის გამოცდილება.. ერთ პიროვნებაში მოქცეულია აბორიგენიცა და ეთნოლოგიც, ბავშვობაში ნანახსა და განცდილს იგი ერთმანეთთან აკავშირებდა

და მათში ეძებდა დრო-ჟამს დაუმორჩილებელ არქეტიპულ მსოფლხატებს”, ვკითხულობთ გამოკვლევაში.

მწერლის მხატვრული მეთოდისა და ცალკეული ქმნილების შემოქმედებითი სათავეების ძიებისას თ. ჰოიზერმანი აქტიურად იყენებს თვით გრ. რობაქიძის აღნიშნული პრობლემატიკისადმი მიძღვნილ თხზულებებს. ამ მხრივ საინტერესოა ნიგნში მოხმობილი ფრაგმენტი „ჩემი ცხოვრებიდან“, სადაც ნაჩვენებია მწერლისეული შემეცნების რთული პროცესი გოეთეს თაურფენომენიდან, ნიცშეს ზეკაცის იდეიდან, რომლის დადასტურება გრიგოლ რობაქიძეს დოსტოვესკისთანაც უნახავს, აღმოსავლურ ფილოსოფიამდე. „საქართველო, როგორც აღმოსავლეთის რალაც ნატეხი, შესაძლებელია ბოლომდე განისაზღვროს მხოლოდ და მხოლოდ სიმბოლიზმის ხაზებში”, წერდა გრ. რობაქიძე. საყურადღებოა ამ ფრაგმენტის ჰოიზერმანისეული კომენტარი: „ამ არსებითი გაგებით, რობაქიძე სიმბოლიური მეთოდის ერთეული დარჩა მთელი ცხოვრების მანძილზე. მიუხედავად იმისა, რომ მან, მოგვიანებით, სიმბოლიურ მიდგომაში შეცდომაც აღმოაჩინა: ზედმეტად გადაჭარბებული წარმოდგენა საგნისა, როგორც სიმბოლიოსი, მთავრდება „საგნის“ განადგურებით და ამის შედეგად „სიმბოლიოს“ სქემატიზება მოსდევს. ეს მეთოდი მან განავრცო იმ მხრივ, რომ საგნის სიმბოლიოდ ქცევის ძნელი საქმიდან გადავიდა უფრო ძნელ საქმეზე — ამბავის მითოსად ქცევაზე”. თ. ჰოიზერმანის დაკვირვებით, ამგვარი შემოქმედებითი გარდასახვა გრიგოლ რობაქიძემ თავდაპირველად დრამატულ თხზულებებში შეძლო.

როგორც ცნობილია, 1916 წელს რობაქიძე თავისი ცხოვრების შემობრუნების წერტილად თვლიდა, რადგან, როგორც სამხედრო მოხელე, სპარსეთში მოხვდა და ჰქონდა შეგრძნება, რომ ისტორიული ქალღმის მიწაზე თავისი ოდინდელი სამშობლო აღმოაჩინა. ირანული მძაფრი განცდებისა და შთაბეჭდილებების მხატვრული ხორცშესხმისათვის მწერალს თავდაპირველად დრამის ჟანრისათვის მიუმართავს, ოღონდ არა ტრადიციული ფორმით: „თავისუფალი რითმა ავირჩიე, ისეთი, აღმოსავლეთის მაგიურ ტექსტებში რომ წააწყდება კაცი”, ვკითხულობთ „ჩემ ცხოვრებაში”. ასე დაუნერია მწერალს „ლონდა”, „კარდუ”, „ლამარა”. თომას ჰოიზერმანი მკითხველს აცნობს აღნიშნულ პიესათა შინაარსს, მათი ინსცენირების ისტორიას და, რაც საყურადღებოა, ეძებს გრ. რობაქიძის პიესებსა და თხზულებებს (განსაკუთრებით, გერმანულენოვან რომანებს) შორის არსებულ პარალელებს. სხვათა შორის, ლონდასა და თამაზის სამსხვერპლო მზადყოფნასა და სიკვდილში მკვლევარი იმ Amor fati-ს ხედავს, გრ. რობაქიძისა და საქართველოსათვის ასე რომ ორგანულად ეჩვენება.

თავში „რობაქიძე და ქართული თეატრი” თ. ჰოიზერმანი ჩერდება გრ. რობაქიძის დრამათა ქართულ სცენაზე დამდგმელ რეჟისორებზე: კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ახმეტელზე და მოკლედ ახასიათებს მათ შემოქმედებით პრინციპებსა და ღვაწლს. აქვე მოტანილია ფრაგმენტი კოტე მარჯანიშვილის გრიგოლისადმი მიძღვნილი წერილიდან „შვილები მზისა და მისი ქურუმი”. მზის ქურუმად დიდი რეჟისორი რობაქიძეს თვლიდა, „ლონდას” შესახებ კი მიუთითებდა: „ლონდა არის ნამდვილი დაბრუნება მზესთან. ყველაფერი მასში არის მზისგან, სიცოცხლე და სიხარული, სიცოცხლე და სიკვდილი, ეს არის ნამდვილი მისტერია მზისა, თვით არქიტექტონიკა პიესისა არის მზიური”. საგულისხმოა, რომ მკვლევარი, სრულიად მართებულად, გრ. რობაქიძის, როგორც ქართული თეატრის რეფორმატორის, თეატრალური ღვაწლის შეფასებას მომავლის საქმედ თვლის.

თომას ჰოიზერმანი მიუთითებს, რომ ოსკარ უაილდის „სალომეას” რობაქიძისეული თარგმანი ჯერ კიდევ 1919 წელს დაიბეჭდა, 1922 წელს კი თბილისის კონსერვატორიის დარბაზში მწერალმა წაიკითხა ლექცია თემაზე „თეატრი, როგორც რიტმი”, სადაც, მკვლევრის შენიშვნით, გრ. რობაქიძემ „ფილოსოფიურად განამტკიცა მარჯანიშვილის თეატრალური პრაქტიკა”.

ნაშრომის ავტორის კვლევის არეალშია ასევე რობაქიძის ორი დრამა: „ჯვარი ვაზისა” და „კარდუ”, რომელთა მხოლოდ ნაწყვეტებია შემორჩენილი (ქორალი „მინის სჯული” — „ჯვარი ვაზისას” ნაწყვეტი — 1922 წელს დაიბეჭდა, „კენტავრები” — „კარდუს” ნაწყვეტი კი — 1924 წელს. ეს თემურ ლენგის მონოლოგი გახლავთ). თ. ჰოიზერმანი ამ დრამათა პასაჟების გამოძახილს მწერლის სხვა თხზულებებში ეძებს. ამასთან, მკითხველს აცნობს „კარდუს” რობაქიძისეულ გაგებას.

ნიგნში დიდი ადგილი ეთმობა გრ. რობაქიძის 1923 წელს შექმნილ ფანტასმაგორია „მალტრემს”, რომლის ჩანასახი, ჰოიზერმანის მითითებით, გვხვდება აპოკალიპსური განწყობის ლექსში „ქალაქი ფენომენი” (1923 წ.). უფრო მეტიც, ამ ლექსში მეტაფორულად ჩასმულ ფილოსოფიურ ცნებებს მკვლევარი ხედავს რობაქიძის გერმანულენოვანი ესეების კრებულში:

„დემონი და მითოსი“. საინტერესოა ავტორისეული ძიება ლექსში ნახსენები ისტორიული პირის, აზეფის დადგენისათვის, რომელიც რეალურად სოციალ-რევოლუციონერთა პარტიის სამხედრო განყოფილების უფროსი გახლდათ, თავად ებრაელი, ამავედროულად, შინაგან საქმეთა მინისტრის, ლპევეს (მეფის ოხრანის) აგენტი. 1908 წელს ის ორმაგ აგენტობაში უმხელიათ. ამ სახელს გაიაზრებს ჰოიზერმანი „მალმტრემის“ მეექვსე სურათში, აზეფულის სახეში. თვით დრამის შესახებ მკვლევარი წერს: „მალმტრემი“ აღარ სცნობს ნიმუშად ანტიკურ ტრაგედიას. დიდი დროის მომცველი ეპიკური თეატრი ქმნის მასშტაბურ სიმბოლოებს იმდროინდელი ვითარებისა, ყოვლის წამლექავი მორევივით რომ ბრუნავს და უფრო გამანადგურებელია, ვიდრე ედგარ ალან პოს ამავე სათაურის მოთხრობაში“. აქვე მიმოხილულია „მალმტრემის“ სურათების შინაარსი და შედგენილობა. ეს დრამა 1925 წელს რომენ როლანს არც ისე მოსწონებია. ამის მიუხედავად, თ. ჰოიზერმანი თვლის, რომ ის „საქართველოს ხანმოკლე პერიოდის დოკუმენტიცაა, როცა საქართველო თავს თვლიდა მსოფლიოს ნაწილად, ქართველ მწერლებს კი მთელი მსოფლიო დაუფიქრებლად მიაჩნდათ თავიანთ თხზულებათა ასპარეზად“. ავტორის აზრით, ამის გამოხატულებაა მ. ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, გრ. რობაქიძის „ფალესტრა“. საყურადღებოა ისიც, რომ მკვლევარი „მალმტრემის“ თემატურ გაგრძელებად თვლის 1932 წელს უკვე ემიგრაციაში დაწერილ „ჩაკლულ სულს“, ხოლო სტილისტური და შინაარსობრივი თვალსაზრისით ის „გველის პერანგის“ წინამორბედიცაა. თ. ჰოიზერმანი „მალმტრემის“ სასცენო წარმოდგენასაც ეხება. ის დაწერისთანავე, 1924-1925 წლების სეზონზე დაუდგამს კოტე მარჯანიშვილს, ვისაც ეძღვნება ეს პიესა. ამასთან დაკავშირებით, სრულიად მართებულია ჰოიზერმანის შენიშვნა: „რა გამბედავი უნდა იყო კაცი, რომ კომუნისტური ოკუპაციის სამი წლის თავზე, კლასობრივი ბრძოლის ნაცვლად, სიყვარულის „პროპაგანდა“ გასწიო“. თუმცა ავტორი იქვე მიუთითებს, რომ ამგვარი გამბედაობა 1930-იან წლებში ძვირად დაუჯდათ კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო ახმეტელს. ამ უკანასკნელისათვის მის წინააღმდეგ გამართულ სასამართლო პროცესზე კლასობრივი ბრძოლიდან გადახვევის გარდა, მთავარი ბრალდება სწორედ სიყვარულის გაღმერთების იდეა ყოფილა.

თომას ჰოიზერმანის წიგნში სათანადო ადგილი ეთმობა პიესა „ლამარას“, რომელიც მწერალს 1924 წელს კ. მარჯანიშვილის შთაგონებით შეუქმნია (აქ გამოყენებულია გრ. რობაქიძის 1954 წელს დაწერილ თხზულება: „ლამარა. მოკლე ბიოგრაფია“). საინტერესოა თ. ჰოიზერმანის დასკვნა: „ლამარას დადგმით რობაქიძემ, მარჯანიშვილმა და ახმეტელმა, რომელმაც მარჯანიშვილის ავადმყოფობის გამო თვითონ დაასრულა დადგმა, შეძლეს ზუსტად მიეგნოთ ერისა და ეპოქის რიტმისათვის“. „ლამარა“ სცენაზე 1926 წლის 29 იანვარს წარმოდგენილათ. „იგი გადაიქცა კავკასიის თვითმყოფადობის მანიფესტად საბჭოთა ძალადობის წინააღმდეგ, რომელმაც თავისი სისხლისმსმელი სახე გამოამყლავნა იმ მასობრივი დახვედრით, რაც ამბოხების ჩახშობას მოჰყვა“, წერს ნაშრომის ავტორი. აქ 1924 წლის აგვისტოს სისხლიანი ტრაგედია იგულისხმება. მიუხედავად პიესის დიდი წარმატებისა, კომუნისტურ პრესას რობაქიძისათვის ბრალი „ბიოლოგიურ ნაციონალიზმში“ დაუდვია, დადგმები კი შეუჩერებიათ.

წიგნში მოხსენიებულია ის მიზეზები, რობაქიძე უცხოეთში ემიგრირებამდე რომ მიიყვანა. ამასთან, ისიც ცხადი ხდება, რომ უცხოეთში დარჩენა თავად მწერლისთვის სასურველი არ გახლდათ. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ემიგრაციაში ყოფნის ცხრა თვის თავზე გრ. რობაქიძის მიერ გერმანიიდან მიხეილ ჯავახიშვილისადმი გამოგზავნილი წერილის ფრაგმენტი: „აქ დიდი კრიზისია. მდგომარეობა თანდათან უარესდება, განსაკუთრებით, ლიტერატურულ ფრონტზე... ნურავინ იფიქრებს, რომ ევროპის სარბიელზე გასვლა (ამჟამად) მწერლისათვის მაინცა და მაინც სახარბიელო იყოს. მშობელი მიწა და მისი თბილი წიაღი ყველაფერია“.

საინტერესოა თ. ჰოიზერმანის დაკვირვება: „ეს ქვეყნები: 1931-1945 წლების გერმანია და 1945-1962 წლების შვეიცარია, სადაც ის გარდაიცვალა კიდევ, არ ასახულა რობაქიძის შემოქმედებაში. წარმოიდგინეთ, თუ რა ძნელი იქნებოდა... საკუთარ თავში ხელუხლებლად შემოენახა კარდუს სამზეო. მისებურად ესეც გახლდათ ხსენებული ბრძოლის ერთ-ერთი ფორმა.“ მართლაც, 1931-1962 წლებში უცხოეთის მიწაზე შექმნილი გრ. რობაქიძის როგორც გერმანული, ისე ქართულენოვანი თხზულებები ამ სიტყვების სრული დადასტურებაა. თვით ისეთ ტექსტებშიც კი, როგორებიცაა „ადოლფ ჰიტლერი“ და „მუსოლინი“, მწერალი ახერხებს, ადგილი დაუთმოს ქართულ რეალიებს, რომ არაფერი ვთქვათ მის სხვა ნაწარმოებებზე.

დასასრულ, გვინდა ვიფიქროთ, რომ თომას ჰოიზერმანის უდავოდ საყურადღებო წიგნს ინტერესით გაეცნობა როგორც ქართველი, ისე უცხოელი მკითხველი, ვისთვისაც ძვირფასია ყოველი დიდი მოაზროვნის ღვაწლი, იმის მიუხედავად, თუ უფლის ნებით სად და რომელ ეპოქაში

მოუხდა მას მოღვაწეობა. ამასთან, ვიმედოვნებთ, რომ როგორც თ. ჰოიზერმანის, ისე ქართველი თუ უცხოელი ავტორების სხვა უახლესი გამოკვლევები ხელს შეუწყობს გრიგოლ რობაქიძის ვრცელი და რთული ლიტერატურული მემკვიდრეობის ღრმა, მრავალმხრივ გააზრებას, რათა მწერალი კვლავ არ დარჩეს „ვიზიონერად, რომლის გამგებიც ჯერჯერობით არავინაა“...



## ქრისტიანული ნარატივის აპოლოგია

როგორც კულტურის თეორეტიკოსები ამტკიცებენ, კულტურის პარადიგმათა ცვლის და ახალი მსოფლმხედველობების თუ მიმართულებების ჩამოყალიბება ყველაზე ცხადად ვიზუალურ ხელოვნებაში, კერძოდ, არქიტექტურაში ვლინდება. სწორედ ამ აზრს ავითარებდა პოსტმოდერნიზმის მკვლევარი ჟან ფრანსუა ლიოტარი. და რადგანაც პოსტმოდერნი ვახსენეთ, შეგვიძლია ამ მიმართულების ერთ-ერთ მთავარ პოსტულატს — პოზიციების პლურალურობასაც მოვუხმოთ. ამიტომაც, პირობითად, არქიტექტურის ცნება გავაფართოვოთ, ის წიგნის აგებულების მიმართ გამოვიყენოთ და ამ თვალსაზრისით განვიხილოთ ზაზა შათირიშვილის ნაშრომი „ნარატივის აპოლოგია“.

წიგნი სამი ნაწილისგან შედგება (თუ არ ჩავთვლით წინათქმას): ლიტერატურული ნარატივი, ნაციონალური ნარატივი და ავტობიოგრაფიული ნარატივი. როგორც ავტორი აღნიშნავს წინათქმაში: „პირველი ნაკვეთი — ლიტერატურული ნარატივი — ლიტერატურული ტექსტებისა და თვითონ ლიტერატურის ფენომენის გააზრების ცდაა. აქ ნარატივი, ძირითადად, „ხდომილებათა გადმოცემას“ ნიშნავს... მეორე ნაკვეთში — ნაციონალური ნარატივი — ნარატივი ნიშნავს როგორც „ხდომილებათა გადმოცემას“, ისე „მათ ახსნასა და გაგებას“. მესამე ნაკვეთში კი — ავტობიოგრაფიული ნარატივი — ავტორი თავად ხდება მთხრობელი ანუ ნარატორი“. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვთქვათ, რომ ავტობიოგრაფიული ნარატივი, რომელშიც ავტორი ანალექსისისა და პროლექსისის საშუალებით დროში მოგზაურობს, წიგნის კონცეფციის, ანუ „უარყოფითი გამოცდილების“ მნიშვნელობის ერთგვარ გასაღებს იძლევა. მაგრამ მოდით, ჯერ მხოლოდ გარეგანი თვალსაზრისით შევხედოთ მესამე თავს — წიგნის კონცეპტუალურ ნაწილს. თუკი ამ ნაკვეთს „არქიტექტურული“ თვალთახედვით დავაკვირდებით, აშკარა გახდება ერთი მხრივ აბზაცების ე.წ. დასავლური განლაგება, როდესაც აბზაცები ერთმანეთისგან მცირე მანძილითაა დაშორებული, ხოლო მეორე მხრივ, ჩვენში გავრცელებული განლაგება, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, როდესაც აბზაცები first line-ის სისტემითაა აგებული. ყოველივე ეს კი თითქოს იმაზე მიგვითითებს, რომ ავტორის ამ ნაშრომში ერთმანეთთან შეჯერებულია, ერთი მხრივ, ბერკლის თუ სტენფორდის უნივერსიტეტების, და, მეორე მხრივ, თბილისის უნივერსიტეტის, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დასავლური და ქართული (ან გნებავთ, საბჭოთა გამოცდილება; თან, ავტორი საკუთარ თავს ერთგვან თვითირონით ხომ „ძველ საბჭოთა ინტელიგენტს“ უწოდებს) გამოცდილება. მაგრამ ეს ოდენ მეტაფორა და იმის მცდელობაა, რომ წიგნის ბაზისი (ამ ტერმინის არამარქსისტული გაგებით) განვსაზღვროთ.

ნაშრომში ზაზა შათირიშვილი ახალი დროის ნარატივთა ერთგვარ ტერნარულ სისტემას გვთავაზობს: „XVIII საუკუნიდან მოყოლებული შეიძლება გამოიყოს სამი ახალი ნარატივი: „ლიბერალური“, „ეზოტერიკული“ და „რევოლუციური“. ახალ დროში, როდესაც პრიორიტეტი ენიჭება ბურჟუაზიას, ერის, ნაციის ცნება უპირისპირდება მონარქსს, საკუთრება ღირსებაზე წინ დგას, თანასწორობა იერარქიას ცვლის და ადამიანის უფლებები პიროვნების ქრისტიანულ მოვალეობებზე აღმატებულად მიიჩნევა. თავის მხრივ, „ეზოტერიკული“ და „რევოლუციური“ ნარატივები, რომლებიც სათავეს „ლიბერალური“ ნარატივიდან იღებენ, ფაშისტურ და კომუნისტურ ნარატივებად გარდაიქმნა. მაგრამ რა არის *თანამედროვე* „ლიბერალური“ ნარატივი, რომელიც ჯეიმსონისეულ სისტემაში „პროგრესისტულ“ ნარატივს შეესაბამება? ალბათ, სწორედ ამ საკითხის დასმა (თუ გარკვევა) ამ ნაშრომის ერთ-ერთი მიზანი. თუმცა მანამდე განვსაზღვროთ, რა შედეგი მოიტანა ახალი დროის ნარატივებმა. ამისთვის თვით ავტორს მოვუსმინოთ: „დღეს ჩვენს თვალწინ ერთმანეთს უპირისპირდება არა განსხვავებული ცივილიზაციები (როგორც ეს ჰანტინგტონს ჰგონია), ან მოდერნული და არამოდერნული („ჩამორჩენილი“) სამყაროები (როგორც ფუკუიამა ფიქრობს) და არც „იმპერიალისტური დასავლეთი“ და „პოსტკოლონიური აღმოსავლეთი“ (როგორც ამას ჩაგვაგონებდა ედუარდ საიდი), არამედ „ადამიანის უფლებები“ — XVIII საუკუნეში ჩამოყალიბებული პოლიტიკური კონცეპტი — და თვითონ ადამიანი, რომელიც უფრო მეტია, ვიდრე მისი უფლებები“. მაშასადამე, ახალი დროის ნარატივების (ერთი მხრივ, „ეზოტერიკული“ და მეორე მხრივ, „რევოლუციური“) წყალობით, ერთადერთი ჭეშმარიტების აღიარება ტოტალიტარული აზროვნების ნიშნად გამოცხადდა და პოსტმოდერნულმა მრავალმნიშვნელოვნებამ ერთადერთი ჭეშმარიტების იდეა ჩიხში მოაქცია. და

თუკი II მსოფლიო ომამდე, მეტ-ნაკლებად, „ლიტერატურა სასკოლო და საუნივერსიტეტო კურიკულუმის ცენტრალური ნაწილი იყო“, II მსოფლიო ომის შემდეგ, ნაციზმის და ფაშიზმის წყალობით, ლიტერატურამ პრივილეგირებული მდგომარეობა დაკარგა და ჰუმანიტარული მეცნიერებების ადგილი პოლიტიკურმა და საზოგადოებრივმა მეცნიერებებმა დაიკავეს, ანუ ავტორის სიტყვებით, „ლიტერატურა დღეს არის „ოდენ ლიტერატურა“... ანუ დღეს ლიტერატურა დაკავებულია მხოლოდ საკუთარი თავით“. თუმცა ავტორის მიერ დასახელებულ ამ მიზეზებთან ერთად, ამ ყველაფერში ალბათ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა დეჰუმანიზაციის პროცესმა, ტექნიკის განვითარებამ, მასობრივი კვლავნარმოების ხანაში ინდივიდუალობის დაკარგვამ — მასობრივი ტიპის ადამიანის სასარგებლოდ, რაზეც „ფრანკფურტის სკოლის“ წარმომადგენლები — ბენიამინი, ადორნო თუ ჰორკჰაიმერი მიუთითებდნენ. თანამედროვეობაში ლიტერატურის არსის დეფინიციისთვის ზაზა შათირიშვილი ძალიან მოხდენილ ფორმულირებას გვთავაზობს: „სიცრუე სიბრძნისა“, რომელმაც „სიბრძნე სიცრუისა“ შეცვალა, სადაც „სიცრუე“ — ფიქცია, გამონაგონი, ლიტერატურაა.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ზაზა შათირიშვილი ინტერპრეტაციის ცვლილების თვალსაზრისით, მსოფლმხვედველობრივი ცვლილების კვალად, „ვეფხისტყაოსნის“, როგორც ქართული ლიტერატურის „კანონიკური“ ტექსტის რეცეფციის ცვლილებების ანალიზს გვთავაზობს. თუ XIX საუკუნემდე „ვეფხისტყაოსანი“ განიხილებოდა, როგორც, ერთი მხრივ, საერო ფიქციური ნარატივი („ზღაპარი“) და მეორე მხრივ, საერო და იმავდროულად „საღვთო“ ნარატივი, „თერგდალეულების“ ხანიდან პოემას ნაციონალურ ნარატივად განიხილავენ. მოდერნისტული შემდგომ ხანაში კი, ვინაიდან „დღევანდელი დღე, ნაციონალური ნარატივის ნაცვლად, სხვა პოლიტიკურ თუ კულტურულ კონიუნქტურას გვთავაზობს. ამიტომაც, რუსთაველის პოემა ჩვენს თვალწინ ოდენ ლიტერატურულ ტექსტად იქცა“.

ზაზა შათირიშვილის წიგნში ამ ძირითადი თემების გარდა კიდევ ბევრ საკითხზეა საუბარი — იქნება ეს ტფილისური კულტურის, ანუ „მუხამბაზის კილოს“ და ტრადიციული კულტურის, ანუ „რუსთაველის კილოს“ დაპირისპირება, გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკა, ქართული მოდერნისტული პროზა, „კავკასიის“, როგორც ცნების რეცეფცია რუსულ რომანტიზმში თუ ინტელიგენციისა და ინტელექტუალის ცნებათა გამიჯვნა. ერთი სიტყვით, „ნარატივის აპოლოგიაში“ არაერთი საკითხია დასმული, რომლებიც შეიძლება დამოუკიდებელი თემების სახით გაიშალოს და სრულიად ახალი ნაშრომები მივიღოთ. შთამბეჭდავია „ავტობიოგრაფიული ნარატივისეული“ უშუალო ენა, მინიშნების საშუალებით აზრის გამოთქმა (თუნდაც დელიკატური მითითება „გებეშნიკი“ რად ღირს!) თუ კონცეპტუალური „საიდუმლო თავი“, რომელიც შეიძლება ითქვას, მხოლოდ მრავალწერტილების ნაკრებია თუ მრავალმნიშვნელოვანი დუმილის გამოხატულება. საგულისხმოა წიგნის ბოლოს დართული მცირე ნარატოლოგიური ლექსიკონი და სახელთა საძიებელი, რაც წიგნის მნიშვნელობას კიდევ უფრო ზრდის.

ბოლოს ისევ „ავტობიოგრაფიულ ნარატივს“ და წინათქმის მასთან დაკავშირებულ ფრაზას დავუბრუნდები, სადაც ზაზა შათირიშვილი ამტკიცებს, რომ მისი მიზანი „ჰუმანიტარული კულტურის“ ნარატივთა დაცვა კი არა, მათი „ონტოლოგიური შეზღუდულობის“ ჩვენება იყო. მაგრამ რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ წერს: „არსებობს ისეთი ნარატიული ინსტანცია, რომელსაც თავად ძალუძს ნებისმიერი დროის, ამბისა თუ მთხრობელის განსჯა და გამოსყიდვა“. იქნებ „უარყოფითი გამოცდილება“ სწორედ დასავლური დემოკრატიის კრიზისის გაცნობიერებას უკავშირდება? იქნებ „ნარატივის აპოლოგია“ — ეს ქრისტიანული ნარატივის გასამართლებლად გამართული სამსჯავროა? ბოლოს და ბოლოს, ექსატოლოგიურ მოლოდინში ხომ ყველაფერი მოჩვენებად იქცევა, რაც აქამდე ღირებული გვეგონა. ყველაფერი ოდენ „სიზმრის სიზმარს“ ემსგავსება და უფერულდება იმ „ერთადერთი ჭეშმარიტების“ წინაშე, რომელსაც ჩვენი მულტიკულტურული და პლურალისტური ხანა უგულვებელყოფს. ყველაფერი და მათ შორის, თქვენ წარმოიდგინეთ, ხელოვნებაც კი, ჯორჯონეს „სამი ფილოსოფოსის“ ჩათვლით, რომელიც „ნარატივის აპოლოგიის“ გარეკანზეა გამოსახული.

ერთი შეხედვით, ჯორჯონეს ეს ნამუშევარი შეგვიძლია თვით წიგნის მეტაფორადაც მივიჩნიოთ და ესა თუ ის საკითხი ხელოვნების იმ კრიტიკოსების კვალად ვარკვიოთ, რომლებიც ტილოზე გამოსახული ფილოსოფოსების ვინაობის შესახებაც ვერ თანხმდებოდნენ და ერთნი მათში თვით ჯორჯონეს, ბოსხის და ლეონარდოს მეტაფორას ხედავდნენ; მეორენი გამოქვაბულის მეტაფორაზე დაყრდნობით და ჯორჯონეს ნამუშევარში შუქ-ჩრდილთა გარდატეხის საფუძველზე, მას პლატონის „სახელმწიფოთი“ შთაგონებად თვლიდნენ... სხვები კი

ამტკიცებდნენ, რომ ტილოზე ჰერმეს ტრისმეგისტუსი, პლატონი და მარსილიო ფიჩინო არიან გამოსახული. თუმცა, ამას ახლა რაღა მნიშვნელობა აქვს....

ქართული ჟურნალიზმი გლობალური საინფორმაციო-კრეატიული პროცესების სისტემაში

ინფორმაციულ საზოგადოებაში გადასვლის პირობებისდაგვარად მასობრივი ინფორმირების საშუალებებიც იცვლება. ამ დროს უამრავი ფაქტორი იჩენს თავს, რომელთა გათვალისწინების გარეშე, მედია არათუ ვერ შეძლებდა სრულფასოვან ფუნქციონირებას, ხშირ შემთხვევაში, მის არსებობასაც შეექმნებოდა საფრთხე. გლობალიზაციისა და საბაზრო ეკონომიკის პირობებში მასმედიის რეგულირების პრობლემა, სახელმწიფოს მხრიდან მისი ეკონომიკური კონტროლის ფორმების, მასმედიის კანონმდებლობის, დასავლურ დემოკრატიებში მისი სახელისუფლებო სამ განშტოებასთან დამოკიდებულების პრინციპები და ფორმები, ეროვნული კანონმდებლობის შემუშავებისას დასავლური გამოცდილების გაზიარება, — აი, იმ პრობლემატიკის არასრული ნუსხა, რომლითაც დღევანდელი ჟურნალისტიკამცოდნეობა ინტერესდება.

„ვინც მოქმედებს, ყოველთვის უსინდისოა, სინდისი აქვს მხოლოდ მაყურებელს“, — გოეთეს ეს გაუხუნარი სიტყვები თანამედროვე მედიისთვისაც ისევე მართებულია, როგორც მისი პირდაპირი ადრესატის — ხელისუფლებისთვის. მაგრამ თვით ცხოვრებაა ასეთი და არა მისი პირმო კერძო პიროვნება. საჭიროა დროის გაგება, იმ ეპოქისა, რომელშიც მოღვაწეობ. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეძლებ ჭვრიტო და დადგე ზედაპირზე, გაბატონებულ აზრზე მალა, შექმნა კვლევის სისტემა, საზომი, რათა მომავლის გადმოსახედიდან შეაფასო და დაინახო რეალობა, მისი ნამდვილი რაობა. მაგრამ, ვგონებ, სასურველის სინამდვილედ წარმოჩენის სურვილს ემსგავსება ეს აზრები. ამ მოთხოვნების შესრულება, პოეტისა არ იყოს, გულიდან სისხლის წვეთებს მოითხოვს და ერთი კონკრეტული დროის მონაკვეთისთვის მისი წაყენება, მით უფრო, ახალგაზრდა დემოკრატიის პირობებში, როდესაც მედიას „გარდატეხის ასაკიდან“ გამოყოლილი კომპლექსებისგან თავის დაღწევა ასე უჭირს, სამართლიანად არ ჩაითვლება. მწყობრი კვლევითი სისტემის ჩამოყალიბებას თანმიმდევრული ღვნა და ხანი სჭირდება. ხოლო, პირველ ყოვლისა, მეცნიერება ჟურნალისტიკის შესახებ შესწავლის ობიექტის დინამიურობას, განვითარებადობას უნდა ითვალისწინებდეს. მხოლოდ ამ კონტექსტშია შესაძლებელი კვლევის სწორი მიმართულების პოვნა (პრესა ხომ სანუთროსავით უმდგრადაა, — მუდმივ ცვალებადობაშია).

პრესის თავისუფლებაზე და მასზე, როგორც სახელისუფლებო ინსტრუმენტზე, პოლიტიკურ იარაღზე საუბარი დღეს არ დაწყებულა. იგი დიდი ხანია ქცეულა არაერთი მოაზროვნის ფიქრის საგნად. თითქმის საუკუნის წინ დაინერა გერმანელი ფილოსოფოსის ოსვალდ შპენგლერის „პოლიტიკის ფილოსოფია“ და საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების გავლენის შესახებ მასში გამოთქმული თვალსაზრისი დღესაც ინარჩუნებს აქტუალობას. ასე განსაჯეთ, დროის აქსესუარი რომ ჩამოგვეშორებინა, დღევანდელი ანალოგიას მივიღებდით. მისი აზრით, როგორც ანტიკურმა ქვეყანამ, რომის ფორუმის სახით, გამონახა საშუალება მასაზე ზემოქმედებისათვის, ისე თანადროულმა (ცხადია, ფილოსოფოსის ეპოქა იგულისხმება) ევროპა-ამერიკის პოლიტიკამ, პრესის სახით, გავლენის ისეთი არე იპოვა, „რომლის სულიერი და ფულადი ძლიერება მსოფლიო ყველა კუთხემდე სწვდება, რომელშიაც შებმულია ყველა და ყოველი და იძულებულია ისე იფიქროს, ისე იაზროვნოს, ისე იმოქმედოს, როგორც ეს სადღაც შორს მყოფ პიროვნებას მიზანშეწონილად მიაჩნია.“<sup>1</sup>

შპენგლერის აზრით, დღევანდელი პრესა (უცვლელად ვტოვებთ რვა ათეული წლის წინანდელ დროის მსაზღვრელს, ჩვენს შემთხვევაში მხოლოდ ინფორმირების საშუალებები იზრდება — მ.შ.) უდიდესი არმიაა და მას საუკეთესო ორგანიზაცია აქვს. ჟურნალისტი ოფიცირია,

<sup>1</sup> ოსვალდ შპენგლერი, «პოლიტიკის ფილოსოფია», თბილისი, 1995, გვ. 29.

ჯარისკაცი კი- მკითხველი და „აქ ის ხდება, რაც ყველა არმიაში: ჯარისკაცი ბრმად იჯერებს...მკითხველმა არ იცის, თუ რა სურთ გააკეთონ მისი ხელით და არც მოვალეა ეს იცოდეს...ამაზე უფრო საშინელი სატირა აზროვნების თავისუფლების შესახებ სწორედ აღარ შეიძლება არსებობდეს. ძველად თავისუფალი აზროვნება არ იყო ნებადართული. **დღეს მხოლოდ იმის აზროვნება შეიძლება, რაც უსათუოდ უნდა იაზროვნო და სწორედ ეს არის შენი თავისუფლება**”. ამ თავისუფლების მეორე მხარე ის გახლავთ, რომ ყველას აქვს უფლება ილაპარაკოს, რაც სურს, მაგრამ სწორედ პრესის საქმეა, გაუნევენ ამას ანგარიშს თუ არა: „პრესას შეუძლია ყოველივე „ჭეშმარიტებას“ სიკვდილი მიუსაჯოს, ის არ ისურვებს „ჭეშმარიტების“ გავრცელებას და ეს სიჩუმის საშინელი ცენზურა იმდენად ძლიერია, რამდენადაც გაზეთის მკითხველი მონა ვერაფერს იგებს მის შესახებ.”<sup>2</sup>

ასეთია „ვეროპის მზის ჩასვენების“ ავტორის მიერ დანახული პრესის თავისუფლება თანამედროვე სამყაროს პოლიტიკურ ანტიურაჟში. ეს მეოცე საუკუნის სტილია, მაგრამ ოცდამეერთეც ასე იწყება. ფილოსოფოსმა არა მხოლოდ თავისი თანადროულობა გაიზარა, არამედ მომავლის პერსპექტივაც განსაზღვრა. მისივე ნათქვამის პერიფრაზს თუ მოვახდენთ, მედიის დღევანდელ მდგომარეობას „**სიჩუმის დიქტატურას**” სწორედაც ზედმინეებით მივუსადაგებთ. მართალია, ყოველივე აქ მონათხრობი ჩვენს სათქმელს ასოციაციური პარალელიზმის პრინციპით უკავშირდება, მაგრამ მსგავსი ჩაღრმავებანი სხვა მასშტაბის კვლევის სფეროა და მეტად აღარ დავყოვნდებით.

დღეს ქართული მასობრივი საინფორმაციო საშუალებები, ავად თუ კარგად, ჩართულია, როგორც გლობალური საინფორმაციო — კრეატიული (ლათ. **creacio**-შექმნა) პროცესების სისტემაში, ისე ცხოვრებისეულ პროცესთა ტრანსფორმირების დინამიკაში. უფრო მეტიც, მასმედია თავად წარმოადგენს რთულად ორგანიზებულ სისტემას, რომელიც ფუნქციონირებს საერთო და სპეციფიკური, მხოლოდ მისთვის ნიშნული კანონებით. მხოლოდ ამ თავისებურებათა კვლევა მოგვცემს საშუალებას, განვსაზღვროთ მედიის როლი და ადგილი ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისის საქართველოში.

მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერული ჟურნალისტიკის არაერთ ასპექტზე მეტად საყურადღებო კვლევები, ზოგიერთი საკითხის ნოვაციურად გააზრების მცდელობები არსებობს, დღევანდელ ქართულ ჟურნალისტიკამცოდნეობას სასურველამდე ჯერ ბევრი აქვს მისაღწევი. ეს კი მხოლოდ ამ მიმართულებით უახლეს სამეცნიერო კვლევებსა და დასავლური და რუსული მეცნიერული ჟურნალისტიკის თეორეტიკოსთა თვალთახედვებზე დაყრდნობით, მათთან შესაბამისობაში ქართული მეცნიერული აზრის მიღწევების გათვალისწინებითაა შესაძლებელი.

სწორედ ღრმა მეცნიერული ანალიზი, პრობლემათა მთლიანობაში აღქმა, საკითხთა კომპლექსურად შესწავლა იქნებოდა საუკეთესო საშუალება, როგორც ქართული ჟურნალისტიკის დღევანდელი მდგომარეობის ასასახად, ასევე იმ შეცდომათა გამოსასწორებლად, ჩვენი მედია ყოველდღიურად რომ სცოდავს (ამის საილუსტრაციოდ თუნდაც ზემოთ მოხმობილი ფილოსოფიური ტექსტი გამოდგებოდა). ამ გზით შევძლებდით იმ დამსახურებული თუ დაუმსახურებელი უნდობლობის, სკეფსისის გაქარწყლებას, ასე ხშირად რომ გვესმის ქართული მასმედიის მისამართით.

ჟურნალისტიკამცოდნეობით პრობლემებზე ყურადღების გადატანა, დასავლური კვლევითი გამოცდილების გაზიარება მეტად აქტუალური გვეჩვენება სამკვლევრო ტრადიციების გადასინჯვისა და მათი პრაქტიკაში განხორციელების თვალსაზრისითაც. ეს განსაკუთრებულად ღირებულია სწორედ თანამედროვე ეტაპზე, როდესაც საზოგადოებრივი აზრის შექმნაში, გადამწყვეტს თუ არა, ერთ-ერთ მთავარ როლს ჟურნალიზმი ასრულებს, რაც ხშირად ფუნდამენტური ღირებულებების, ეროვნული ცნობიერების რღვევის ფარული, ზოგჯერ კი აშკარა ზრახვითაა განპირობებული და, არც თუ იშვიათად, პოლიტიკურ-იდეოლოგიური დაკვეთის შედეგია.

ამ კონტექსტში დიდ მნიშვნელობას იძენს მასმედიის თვითრეგულირების საკითხი. სულ ახლახან დასავლური ჟურნალისტიკის ეთიკურ ნორმათა გათვალისწინებით შემუშავებული ჟურნალისტიკა პროფესიული ეთიკური კოდექსი (მასთან დაკავშირებული პრესის საბჭოების, ომბუდსმენების მოღვაწეობა და ა.შ.), როგორც შინაგანი კონტროლის ფორმა ჟურნალისტიკაში, ჩვენშიაც ცხარე კამათის თემა გახლდათ.

<sup>2</sup> ოსვალდ შპენგლერი, დასახ. ნაშრ., გვ. 31.

მასმედიის მოღვაწეობის, დღეს ასე აშკარად გამოკვეთილი, ნეგატიური ტენდენციებით (ზნეობრივი საფუძვლების ნგრევის ხელშეწყობა, არაობიექტურობა რეალურ მოვლენათა ასახვისას განსაზღვრულ სოციალურ ძალთა სასარგებლოდ, საზოგადოებისათვის სასიცოცხლოდ აუცილებელი მდგომარეობების შესახებ ინფორმაციის დაფარვა, წინასწარგანზრახული დეზინფორმაცია, ინსინუაცია და ა.შ.) არა მხოლოდ ჟურნალიზმის მკვლევრები ინტერესდებიან, ეს პრობლემები ლიტერატორთა განსჯის საგანიც ხდება.

მათი შეფასებით, — „მწერლობა მკითხველის ღრმა შინაგან სტრუქტურებზე, ფსიქიკის არაცნობიერ პლასტებზე და წარმოსახვაზე ზემოქმედებს, ანუ პიროვნების ფსიქოემოციური და კულტურულ-ინტელექტუალური განვითარების უფრო ღრმა დონეს შეესიჭევა, ჟურნალისტიკა კი მხოლოდ და მხოლოდ მასობრივი ინფორმაციის შევსებისა და გაცვლის ზედპირულ კომუნიკაციურ პროცესებში მონაწილეობს.“<sup>3</sup> ხოლო მწერლობაზე უსაფუძვლოდ მოიერიშეთა სამართლიანი კრიტიკისას, „ლექსთმწერთა“ გვერდით ჟურნალისტებსაც მოიხსენიებენ და შემოქმედების ამ, ერთგვარად გამეორებადობის ხიზნობაზე, სფეროში მოღვაწეობის განმსაზღვრელად და მსოფლიოში ერთ-ერთი უძველესი პროფესიის სინონიმებად „...ზედაპირულობას, ნაუცბათეობას, გაუბრალოებას, ერთად კი — არასაფუძვლიანობას“ ასახელებენ.<sup>4</sup>

სამწუხაროდ, ამგვარ „ეპითეტებს“ დღევანდელი მასმედია ნამდვილად იმსახურებს. მართლაც, პროფესიული ტექნოლოგიების უნიფიცირების თანამედროვე პირობებში ხშირად სწორედ ინდივიდუალური და თვითმყოფადი საწყისი საჭურისდება; ცხოვრებისეულ მოვლენათა გაშუქებისას იკარგება ორიგინალობა და არასტანდარტული მიდგომა. მაგრამ ხომ არ შეიძლება ეს განწყობა მთელ ჟურნალისტურ შემოქმედებაზე გავავრცელოთ? გამოთქმული თვალსაზრისის საპირწონედ თუნდაც ქართველი მწერლების ბრწყინვალე პუბლიცისტური გამოსვლები, ლიტერატურული პერიოდული გამოცემები, ჟურნალისტური ტრადიციების გამგრძელებელი, „ოქროს შუალედის“ მაძიებელი ჟურნალ-გაზეთები იკმარებდა, რომლებიც ყოველდღიურად ბენვის ხიდზე გავლის, პოლიტკონიუნქტურის „ცხავში“ გატარებისა თუ სხვა ათასი, შინა და გარე ფაქტორების ზემოქმედებისდა მიუხედავად, ჭეშმარიტ ფასეულობათა დაცვასა და შენარჩუნებას ცდილობენ.

აქედან გამომდინარე, ხომ არ იკვეთება, ასე ვთქვათ, ორსახოვნება, ე.წ. „შავი“ და „მართალი“ ჟურნალისტიკა და რომელი ფაქტორი — სუბიექტური თუ ობიექტური განაპირობებს „კარგი“ ჟურნალისტიკის აღმოცენებას? ეს კითხვები თანამედროვე პოლიტიკის კონტექსტში კიდევ უფრო აქტუალურდება. ამგვარი ჟურნალიზმის დეფიცის პირობებში საზოგადოებას პროფესიული და მოქალაქეობრივი ვალის პატიოსნად აღმსრულებელი, პირუთენელი ჟურნალისტებისადმი განსაკუთრებული მოთხოვნილება უჩნდება.

ამ მოთხოვნილების შესასრულებლად მრავალი წინაპირობა არსებობს. პირველ ყოვლისა, პრიორიტეტები უნდა განვსაზღვროთ, — რა არის ჩვენთვის მნიშვნელოვანი: დრომოჭმულის სარჩულით წარსული გამოცდილების უპირობო ნეგაცია და ძირითად ღირებულებათა დევალვაციის ამ ყოვლისმომცველ პროცესში ჩართულ, ილიასეულ მოძღვრებაზე დაფუძნებული, ტრადიციული ჟურნალისტური მოღვაწეობის მაიგნორირებელ და უცხოურის გამფეტიშებელ ჟურნალისტთა ახალთაობისათვის სადავეების გადაბარება თუ გონივრულად გააზრებულ, წარსულისა და თანამედროვეობის ერთურთისაგან მკვეთრად გაუმჯიჯნავ მეთოდოლოგიურ სისტემაზე დაფუძნებული ჟურნალისტური სკოლის შექმნა?

კარგად გვესმის, რომ ჩვენს მიერ წარმოდგენილი მოდელი იდეალურთანაა მიახლოებული და ოპონენტთათვის ფრიად მომგებიან, საკამათო ნიუანსებსაც შეიცავს, მაგრამ თვალსაზრისის მდიდარი ისტორიული გამოცდილება გვიმყარებს. წარსული ის ძაფია, საიდანაც დაუსრულებლად ვქსოვთ ახალ იდეებს. საჭიროა სიფრთხილით, როგორც ილია იტყოდა, „თვითმსჯელობით“ გადავშალოთ ახალი ფურცელი; ისტორიის უძირო ჭიდან სიბრძნე ვწრიტოთ, რათა გაგვიადვილდეს ძნელადმისაღები სიახლის შეთვისება. ამ მიზნის მისაღწევად დიდი ძალისხმევა, თავდაუზოგავი ღვწა და, რაც მთავარია, დროა საჭირო. „მართალი“ ჟურნალისტიკა საზოგადოების მოთხოვნილება გახლავთ და ადრე თუ გვიან მაინც მოგვინეცს მისკენ სვლა, რაგინდ რთულადაც არ უნდა გვეჩვენებოდეს.

<sup>3</sup> მ. კვაჭანტირაძე, „გამეორება“, „ეროვნული მწერლობა“, თბილისი, 2005, გვ. 31.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 35.

სათქმელი უფრო თვალნათლივ რომ გამოიკვეთოს, ანალოგიისთვის მოაზროვნის სიტყვებსაც მოვიშველიებთ: „ახლის შესაქმნელად მუხლჩაუხრელი შრომაა საჭირო, ძველი კი თავისთავად განაგრძობს არსებობას და ჩვეულების ყავარჯნებს მყარად ეყრდნობა. ახალი უნდა ვიკვლიოთ; ის შინაგან შრომას, მსხვერპლშენიერებას ითხოვს; ძველს უანალიზოდ ვიღებთ, ის მზაა, — უდიდესი უფლებაა ადამიანთა თვალში; ახალს უნდობლად უყურებენ, რადგან მისი ნაკვთები ყმანვილურია, ხოლო დაძაბუნებულ ძველს ისე მიეჩვივნენ, რომ მარადიულად ეჩვენებათ.“<sup>5</sup>

მართლაც, სტიერეოტიპების მსხვერვის, „რჯულზე უმტკიცესისგან“ განთავისუფლების პროცესი ძალზე მტკივნეულია. ახალი რთულად მკვიდრდება, ნაბიჯ-ნაბიჯ იკვლევს გზას. ეს კრიზისიც მისი თანამდევია მოვლენაა, მაგრამ, როგორც ამბობენ, „წყალნი წავლენ და წამოვლენ, ქვიშანი დარჩებიან“.. დრო ტაროსსაც დანმენდს და ყოველივეს კუთვნილ ადგილს მიუჩენს. აქ გადამწყვეტი სიტყვა მასმედიის ადრესატს — საზოგადოებას ეკუთვნის, მან უნდა გააკეთოს სწორი არჩევანი, რაშიც თეორიულ მეცნიერებებს გზამკვლევის, მაორიენტირებლის როლი ენიჭება. რა თქმა უნდა, მზა „რეცეპტებს“ ვერავინ შემოგვთავაზებს, მაგრამ თეორია პრაქტიკის მედეგთა ათვისებაში დაგვეხმარება.

მკითხველის გემოვნების დახვეწისა და დღევანდელი „ჟურნალიზმის ბუმში“ მისი სწორად ორიენტირებისათვის გარდა ჟურნალისტურისა, ლიტერატურათმცოდნეობითი მეცნიერებების საჭიროებაც ნათლად იკვეთება. პუბლიცისტური გამოსვლა **მხოლოდ პოპულარიზატორის ფუნქციის მორგებას როდი ნიშნავს, იგი მხატვრული სახეებით აზროვნებასაც გულისხმობს.** პუბლიცისტის მხატვრულ ლიტერატურას ტექსტის ენობრივი ორგანიზების არაერთი პარამეტრით ენათესავება, უპირველეს ყოვლისა, ემოციურ-ექსპრესიულ სტრუქტურათა სიჭარბით.

საერთოდ, მხატვრული ლიტერატურისა და ჟურნალისტის თანაარსებობა მეტად მრავალმხრივია. ისინი ერთმანეთს ავსებენ და აძლიერებენ. ერთ-ერთის სრულყოფილად შესწავლა მეორის თავისებურებათა გათვალისწინებასაც გულისხმობს. ჩვენი მუშაობაც ამ მხრივ უნდა წარიმართოს. კერძოდ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს ლიტერატურისა და ჟურნალიზმის ურთიერთმიმართების საკითხებს, ლიტერატურული მიმართულებებისა და მიმდინარეობების (ბელეტრისტიკა, ესეისტიკა, პარალიტერატურა), ლიტერატურული მანიფესტებისა და შემოქმედებითი პრაქტიკის, თანამედროვე ლიტერატურის პრობლემების შესწავლას; მეტადრე ლიტერატურის კრიტიკას, როგორც მეცნიერების, სიტყვის ხელოვნებისა და პუბლიცისტის სინთეზს.

ლიტერატურული კრიტიკა პუბლიცისტური შემოქმედების სახეობად უნდა განვიხილოთ. ლიტერატურული კრიტიკის ერთ-ერთი საინტერესო და მეტად გავრცელებული ფორმა — საგაზეთო კრიტიკული გამოსვლა, მასზე მორგებული ანალიტიკური და სატირული პუბლიცისტური ჟანრები, ძალზე ქმედითი იარაღია თანამედროვე ჟურნალისტის ხელში. ამ შემთხვევაში, ლიტერატურული კრიტიკა, როგორც პუბლიცისტური იდეის მატარებელი გამომსახველობითი საშუალება (ობიექტურ სინამდვილეზე ზემოქმედების მხატვრული ხერხი), უშუალოდაა ჩართული ჟურნალისტური მოღვაწეობის სოციალ-პოლიტიკურ ასპექტში. მაგრამ, უნდა გვახსოვდეს, რომ იგი, როგორც ერთიანი იდეურ-ესთეტიკური ფენომენი, განსაზღვრულ მოვლენათა და საზოგადოების მიერ მათი აღქმის პროცესთა სოციალურ-ეთიკური რეგულაციის საშუალება გახლავთ და არა „სიტყვით დამცირების“ გამიზნული, ეფექტური იდეოლოგიური იარაღი (რაც თანამედროვე ლიტერატურული პერიოდული გამოცემების მაგალითებით შესანიშნავად ილუსტრირდება)..

უნდა გვახსოვდეს, რომ ჟურნალისტური შემოქმედება სოციოკულტურული და პროფესიული ფენომენის უნიკალური და მრავალსახოვანი გამოვლინებაა და, შესაბამისად, მნიშვნელოვანია ვიკვლიოთ შემოქმედებითი კომპონენტის იდენტურობა, წარსული და თანამედროვე, სამამულო თუ უცხოური ჟურნალისტის კრეატიული გამოცდილება, რათა ის პრაქტიკულ, ქმედით ინსტრუმენტად გარდაქმნათ.

ჟურნალისტური მოღვაწეობის სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ ის, ერთი მხრივ, ინტეგრირებულია შემოქმედებითი გამოვლინებების საერთო სისტემასთან, ხოლო, მეორეს მხრივ, — სოციალურ სფეროში. სწორედ ამიტომ ახასიათებს მას სამყაროსადმი შემოქმედებითი

<sup>5</sup> Герцен А. И., «Избранные философские сочинения», Москва, 1999 г., გვ. 154.

დამოკიდებულება, ქმნა და გარდაქმნა, შემოქმედებითი თვითმყოფობა, ლ. სვიტიჩის თქმით,<sup>6</sup> ზოგჯერ “შემოქმედებით განუკითხაობამდე” მისული გახსნილობა.

ამასთან, ჟურნალისტიურ საქმიანობას პრაქტიკული (ფუნქციური) ორგანიზაციის საკმაოდ უხეში ფორმები ახასიათებს. ამ სფეროში წარმატების მიღწევა სათანადო, წინასწარი მომზადების გარეშე ძნელია. აუცილებელია მუშაობის ხერხებისა და მეთოდების ტექნოლოგიურ კომპლექსთა საფუძვლიანი ათვისება. თუმცა, დაგვეთანხმებით, რომ ყოველი ჟურნალისტი წარმატებას, პრაქტიკულ ეფექტს, უწინარესად, თავისი შინაგანი თვისებების, პირადი ძალისხმევის წყალობით აღწევს.

პრობლემები, რომლითაც უნდა ინტერესდებოდეს თანამედროვე ქართული ჟურნალისტიკამცოდნეობა, მრავალშენაკადიანია. მათი ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა. აქტუალური თემატიკის გრძელი ნუსხიდან აქცენტირებას მხოლოდ რამდენიმე, მეტად მნიშვნელოვან საკითხზე გავაკეთებთ, — იქნება ეს აუდიტორიაზე ინფორმაციული ზემოქმედების მეთოდები და ფორმები, დასავლური ჟურნალისტიკის ჟანრები, ჟურნალისტიური შემოქმედების ტიპიზაცია (რეალობის ადექვატური ასახვა, საზოგადოების ცხოვრების პარალელური, ვირტუალური მოდელის შექმნა. ამისდა მიხედვით, ჟურნალისტიურ ტექსტებში ფაქტების პრეზენტაციის მეთოდებისა და ხერხების ცვალებადობა..<sup>7</sup>); მასმედიის თანამედროვე თეორიებზე პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიისა და ინფორმაციული საზოგადოების თეორიის გავლენა; ევროპელი და ჩრდილოამერიკელი მეცნიერების თეორიული კონცეფციები თუ ქართული სინამდვილის აქტუალური პრობლემები, გამონვეული მისი პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური, კულტურული სფეროების ტრანსფორმაციითა და ღირებულებათა სისტემაში ცვლილებებით.

განსაკუთრებით საგულისხმოა იმის გარკვევა, თუ რა ამოცანები დგას ჟურნალისტიკის წინაშე გლობალური და ეროვნული პრობლემატიკის შემეცნების, შესწავლისა და გადაწყვეტის პროცესში; როგორია მასმედიის რეალური პრაქტიკა — ჟურნალისტთა სოციალური პასუხისმგებლობა და კომპეტენტურობა, რაც, თავის მხრივ, მასმედიაში თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემების ადექვატურად ასახვისა და მათ გადაჭრაში ჟურნალისტიკის რეალური მონაწილეობისათვის უმთავრესი ხელშემწყობი ფაქტორებია.

მაგრამ უპირველესი მაინც საკუთარი, ეროვნული თავისებურებების გათვალისწინებაა და არა ყოველგვარი უცხოურის გაუაზრებლად მორგება, თუგინდ ძალზე ეფექტური და დახვეწილი იყოს. ამიტომ ქართულმა მეცნიერულმა ჟურნალისტიკამ უნდა შეძლოს, თავი გაართვას მიუკერძოებლობის პოზიციიდან მჭვრეტის ურთულეს ამოცანას და ობიექტურად შეაფასოს ჩვენი რეალობის თანამდევით ის მტკივნეული პროცესები, საკუთარ თვალთახედვას დამამვრალივით რომ ითხოვს.

ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა „ვარდების რევოლუციისა“ და პრესის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი; თუ რა გავლენა მოახდინა აღნიშნულმა მოვლენამ ქართულ ჟურნალისტიკაზე, როგორ შეცვალა პრესის საარსებო სივრცე, რამდენად განსაზღვრა პერიოდულ გამოცემათა ბედი, მათი ხასიათი და მიმართულება. რევოლუციის რობესპიერისეულ შეფასებას თუ გავიზარებთ, შეიძლება ითქვას, რომ დღეს კოცონის ადგილს დიდი სიჩუმე იკავებს, — აქედან გამომდინარე თვითცენზურით, თვითლიკვიდაციით, თვითდასაჭურისებით ანუ ნებაყოფლობითი იძულებებით.

მოცემულ პერიოდს პირობითად „ხოტბიდან-განხიბლვამდე“ შეიძლება ეწოდოს, სადაც მედიაზე თვალმიდევნებით ჩვენი უახლესი ისტორია იკითხება. პროცესი ძალზე ნათლად იკვეთება — რევოლუციის მეზარახებზე გაზეთების უმეტესობა ნოემბრის დღეებშივე ოპოზიციურ შეფერილობას იძენს.. ხოლო ამ ფერისცვალების მიზეზების გარკვევას თუ შევეცდებით, აღმოჩნდება, რომ დღეს განსაკუთრებით პრესას უჭირს, რომლის მიმართაც ხელისუფლებამ „არაფრად ჩაგდების“ პოლიტიკა აირჩია. აშკარად ჩანს რევოლუციის შემდგომი ტენდენცია — გაჩნდა პროსახელისუფლო და რადიკალურად ოპოზიციური გაზეთები, ხოლო „ოქროს შუალედის“ მაძიებელმა, სერიოზულმა გამოცემებმა ასპარეზი დათმეს ან კიდევ დაათმობინეს..

დასასრულ, ვიტყვით, რომ ჟურნალისტიკას მწერლობის ჩანაცვლება მართლაც არ შეუძლია და ვერც მის სულიერ და კულტურულ მისიას იტვირთებს. მათ სწორედ რომ არაფერი აქვთ

<sup>6</sup> Свитич Л.Г., „Феномен журнализма“, М., 2000. გვ. 213.

<sup>7</sup> „Методология прессы“, изд-во С.-Петербурга. ун-та, 2003. გვ. 157.



გასაყოფი, პირიქით, ურთიერთს უნდა ავსებდნენ და აძლიერებდნენ, ისე, როგორც ილია გვმოძღვრავდა. ჟურნალისტიკა მწერლობასთან უნდა თანაარსებობდეს, როგორც მისი შემადგენელი, მისგან მოსაზრდოე, განუყოფელი ნაწილი. ხოლო კრიზისი, რაზედაც არაერთგზის მივანიშნეთ, სხვა არაფერია, თუ არ დროებითი, უცილობელი დაყოვნება ახლის ძიების, ინოვაციათა გონივრული (და არა უკრიტიკო!) ათვისების ხანგრძლივ პროცესში.

## ქართული კინო და კარგული დროს ძიებაში

## კიდევ

ბოლო 15-17 წლის განმავლობაში, კინემატოგრაფისტებისა და კინოკრიტიკოსების რიგებში მიმდინარეობდა კამათი „რომელიც სხვადასხვა ინტენსივობით კვლავ იჩენს ხოლმე თავს“ — მოკვდა თუ არ მოკვდა ქართული კინო, კრიზისი ჟამი დადგა თუ ყველაფერი დასრულებულია და ხელოვნების ეს დარგი საქართველოში უკვე აღარასოდეს (ყოველ შემთხვევაში, უახლოეს დროში) აღარ აღორძინდება. ასეთ ეჭვებს საფუძველი აქვს და ისიც ბუნებრივია, რომ რეჟისორები, რომლებსაც კრიტიკა „დასტირის“, „რომლებიც გულის სიღრმეში თავადაც ორჭოფობენ — ცოცხალია მათი ნაწარმოებები თუ მკვდარი“, თავიანთ „უფლებებს“ იცავენ და ამტკიცებენ, რომ მათი ყველა უბედურება ეკონომიკური კრიზისიდან გამომდინარეობს, შემოქმედებითი თვალსაზრისით კი ყველაფერი წესრიგშია და მათ ნამუშევრებში, ამ კუთხით, დაცემის კვალიც კი არ არსებობს.

ერთი მხრივ, ეს პოზიცია სიმართლის მარცვლებს შეიცავს. ბოლო წლებში ფილმების გადაღებები, ხშირ შემთხვევაში, წლობით გრძელდებოდა, რაც დაბალი პროცენტით, დაფინანსებიდან ან უფრო ხშირად, ასეთის საერთოდ არქონიდან, სახელმწიფოს მხრიდან კინოს სრული იგნორირებიდან მომდინარეობდა. ხოლო ფილმწარმოების ახალ ფორმებზე გადასვლა ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა, გარკვეულ დრომდე, ვერ მოახერხეს.

პროცესებმა, რომლებსაც ადგილი ჰქონდათ საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, ყოფილ საბჭოეთის რესპუბლიკებში ახალი კანონები და ნორმები მოიტანა, როგორც ყოველთვის და ყველგან ხდება, როდესაც ერთი ფორმაცია ემხოზა და მის ნაცვლად ახლის შენება იწყება. ამ სიახლემ ახალი კრიტერიუმები ცხოვრების ყველა სფეროში დანერგა — როგორც პოლიტიკასა და თუ ეკონომიკაში, ასევე კულტურაში. და „აღმოსავლეთის ფრონტზე“ ცვლილებები დაიწყო — ერთი „მთავარი“ მიმართულებით — უკეთესობისკენ, და მეორე, სამწუხაროდ, უარესობისაკენ. დაინგრა, რაც იყო და გარდატეხის ეტაპის კრიზისმა ზემოქმედება მოახდინა ყველაფერზე, მათ შორის, კინოსა და კინემატოგრაფისტებზე.

შემდეგ ყველაფერი კიდევ უფრო გაართულდა. კინემატოგრაფისტების გასამართლებლად შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნებისთვის საქართველოში აღარავის ეცალა — არც თავად რეჟისორებს, არც სახელმწიფოს და არც ხალხს. ქვეყანამ ერთიმეორის მიყოლებით გადაიტანა პოლიტიკური „აფეთქებები“, ომები (სამოქალაქო და აფხაზეთის), ტერიტორიების დაკარგვა... ყოველივე ამისა და კიდევ მრავალი სხვა მიზეზით, ქვეყანა გაღატაკდა. ამას საზოგადოების საყოველთაო სულიერი კრიზისი დაემატა, რამაც არც რეჟისორების უდიდეს ნაწილს აუარა გვერდი.

მეორე მხრივ, არ ვიქნები მართალი, თუ ვიტყვი, რომ ამ წლებში არაფერი შექმნილა. არსებული კრიზისების მიუხედავად აღმოჩნდა, რომ 90-იან წლებში გადაღებული ფილმების რაოდენობა რამდენიმე ათეულს აღწევს. თუმცა სხვადასხვა თაობის რეჟისორების ამ ნამუშევრებში რაიმე გამორჩეულად ღირებულის, რაიმე ახალი, სპეციფიკური ტენდენციის დამადასტურებლის, საერთო სურათის შემქმნელის, თუნდაც, ინდივიდუალურის — გამოყოფა ძნელია.

გამოცოცხლება მხოლოდ ბოლო სამი წელია დაიწყო და ერთი მეორის მიყოლებით გამოჩნდა ფილმები, რომლებსაც, თავის მხრივ, თავიანთსმცემელიც გამოუჩნდა, რომლებმაც საერთაშორისო ფესტივალებზე, კონკურსებზე აღიარებისა და პრიზების მოპოვება დაიწყეს და რომლებმაც აიძულეს კრიტიკა „გამოტეხილიყო“, რომ ყველაზე უარესი უკანაა.

როდესაც საუბარია თანამედროვე ფილმწარმოების პროცესზე და მისი ფორმების ძიება მიმდინარეობს, ბუნებრივად ჩნდება სხვა ქვეყნების გამოცდილების გათვალისწინების სურვილი

და აზრი ორ წყაროს შორის მერყეობს — სახელმწიფო და კერძო დაფინანსებას შორის. ის, რასაც სახელმწიფო კინოსთვის ყოველწლიურად გამოჰყოფს, კინონარმოების სრულყოფილად წარმართვისთვის საკმარისი არაა. მაგალითად, ბოლო პერიოდში ეროვნული კინოცენტრი სახელმწიფოს მეშვეობით წელიწადში ერთი სრულ და რამდენიმე მოკლემეტრაჟიანი, დოკუმენტური თუ ანიმაციური ფილმის დაფინანსებას ახერხებს (ისიც საკმაოდ შეზღუდული თანხით), ხოლო ბიუჯეტის 25% პროექტის ავტორმა თავისით უნდა მოიპოვოს.

ამ პროცენტების გადანაწილების გარდა არის მეორე გზაც — კერძო ინვესტიციების მოზიდვა, თუმცა ქართველი ბიზნესმენები არათუ მთლიან, არამედ ნაწილობრივ დაფინანსებაზეც ძირითადად უარს ამბობენ და არც ერთ და არც მეორე შემთხვევაში კინოში ფულის ჩადებას მაინცდამაინც არ ჩქარობენ. ეს, ერთი შეხედვით, ბუნებრივიცაა, რადგან არ არსებობს კანონი ქველმოქმედებისა და სპონსორობის შესახებ, რაც ბიზნესმენებს საგადასახადო შეღავათებს მისცემდა და ამდენად, შეაგულიანებდა კიდევც.

თუმცა, ისიც ფაქტია, რომ სახელმწიფომ წელიწადში ორი სრულმეტრაჟიანი ფილმის დაფინანსება, ალბათ, მაინც უნდა შეძლოს. თუ ყველაფერს კერძო პირებს გადავბარებთ, ერთ მშვენიერ დღეს, შეიძლება, ვიღაც გაკოტრდეს, ვიღაცას ფული აღარ ჰქონდეს და ხომ არ შეიძლება, ქართული კინოს ბედი მხოლოდ სხვის იმედად დავტოვოთ.

ცხადია, მთავარი აქცენტი დამოუკიდებელი სტუდიების არსებობაზე (რამდენიმე უკვე არსებობს) უნდა გაკეთდეს, ეს სისტემა უფრო უნდა ჩამოყალიბდეს და თუ ყოველ წელს საქართველო ხუთი-ექვსი ფილმს მაინც გადაიღებს სრულფასოვან სამუშაო პირობებში, სავსებით საკმარისი იქნება.

ფილმნარმოების ბოლო და არანაკლებ მნიშვნელოვანი ეტაპი — ფილმის გაყიდვაა. საერთოდ, მსოფლიო კინოინდუსტრიაში მთელი კონტრაქტები, ფაქტობრივად, სცენარის დონეზე იდება. სანამ გადაღებები დასრულდება, მანამდე უკვე გარკვეულია, სად უნდა გავიდეს იგი, რომელმა ტელევიზიამ უნდა იყიდოს და ა.შ.

ჩვენი მდგომარეობა განსხვავებულია. შეიძლება ქართული სცენარი ძალიან მოეწონოს, მაგრამ, რადგან ბოლოხანს იმდენად დაკარგული იყო ნდობა საქართველოს კინემატოგრაფის მიმართ, რომ სიტყვაზე არავინ დაგვიჯერებს. ჯერ უცხოელ პარტნიორებს უნდა გაუჩნდეთ რწმენა, რომ ქართველებს მართლაც შეუძლიათ კარგი ფილმების შექმნა.

ამ ეტაპისთვის ყველა ამ მიმართულებით არსებითი გზის თუ არა, ბილიკის გაკვალვა მაინც დაინწყო. სწორი სადისტრიბუციო პოლიტიკა და კიდევ სხვა სიახლეები, მაგალითად, უცხოელების გადამღები ჯგუფების მოწვევა ახალ კინოსტუდიებსა თუ ლაბორატორიებში, მორიგი საფეხური იქნება ქართული კინონარმოების ნორმალურად ასამუშავებლად. შესაძლოა, ბოლო 2-3 წელიწადში შექმნილი და ახალ საორგანიზაციო, სადისტრიბუციო თუ კომერციული ნორმების ფარგლებში შექმნილი ქართულ-ფრანგული „13Tzameti“-ც და ქართული „გასეირნება ყარაბაღშიც“, „თბილისი-თბილისიც“ და ქართულ-ფრანგული „მემკვიდერობაც“ არაერთ წარმატებას კიდევ მოიპოვებს და ეროვნულ კინემატოგრაფს შელახულ რეპუტაციას აღუდგენს.

## მოგზაურობა ყარაბაღში და უკან

„მოგზაურობა ყარაბაღში“ აკა მორჩილაძის მეტად პოპულარული მოთხრობაა, მეოცე საუკუნის ქართული პროზის გამორჩეული ნიმუში და თითქოს იმ სივრცის პირველი გარღვევა, იმ მოვლენებთან პირველი ცოცხალი შეხმინება, რომლებსაც ადგილი ჰქონდათ საქართველოში მეოცე საუკუნის 90-იან წლებში, მათზე თანამედროვე ადამიანის — ხელოვანის რეაქცია იმაზე, რაც კინომ, სამწუხაროდ, ყურადღებისა და ინტერესის მიღმა დატოვა. ვგულისხმობთ ქვეყანაში ვითარების შეცვალას და გარეფაქტორების ზემოქმედებიდან გამომდინარე, საზოგადოების უდიდეს ნაწილში სულიერი კრიზისი დაწყებას.

ალბათ, მოთხრობაში დევს ისეთი რამ, ისეთი მარადიული მარცვალი, რაც მის, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების პოპულარობას აპირობებს. ამ შემთხვევაში საქმე რომ იაფფასიან ლიტერატურასა და აქედან გამომდინარე, ინტერესების მასობრიობასთან, იაფფასიან საკითხავთან არა გვაქვს, პირადად ჩემთვის, უდავოა.

იმ პრობლემებს, რაც ნაწარმოების გმირებს, საზოგადოდ, ქვეყანას აწუხებს და რაც ყველას თავისებურად ესმის, ბუნებრივია, განსხვავებული ადამიანები განსხვავებულად აღიქვამენ და ეს მიდგომის მრავალფეროვნებასაც განსაზღვრავს. ალბათ, ამითაა გაპირობებული ფილმის მიმართ

ინტერესიც, რომელიც ლევან თუთბერიძემ მოთხრობის გამოქვეყნებიდან 10 წლის შემდეგ გადალო და რომლის პირველმა ჩვენებებმა საქართველოს კინოთეატრების ეკრანებზე ერთ თვეში მასში ჩადებული თანხის 20-30% ამოიღო.

„ყარაბაღში“ ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი მომენტი სწორედ დროში ამბის განვითარებაა, ერთგვარი „ქრონიკალობა“, თითქმის ისტორიული სიზუსტით აღწერილი რეალური ფონი, რომლის გარემოცვაშიც მთავარი ამბავი ვითარდება. აქვე უნდა ითქვას, რომ მწერლის შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი და არსებითი თავისებურება ისაა, რომ ეს ყველაფერი განზოგადების უმაღლეს ხარისხშია აყვანილი და არამხოლოდ ქართულ, არამედ ზოგასაკაცობრიო, არამხოლოდ ერთ, თუმცა კი მეტად მნიშვნელოვან დროის მონაკვეთს, არამედ მარადიულ პრობლემებს და დღევანდლობასაც ეხმიანება.

საერთოდ, კონკრეტიზაციიდან მოდის შემდეგ უკვე რალაც იდეა, რომელიც „მუშაობს“ არაკონკრეტულ სიტუაციაში, ამიტომ კინოს განსაკუთრებით უყვარს კონკრეტული ამბავი. ფილმში ამბავი უნდა ხდებოდეს, უნდა იყოს თხრობა. ესაა, უბრალოდ, ფორმა, რომ შენ მაყურებელთან კონტაქტი დაამყარო და რალაც სათქმელი უთხრა. ფილმში აღებულია ჩვენი ცხოვრების ერთი პერიოდი, დროის პატარა მონაკვეთი და აქედან ხდება იმ იდეის მონოდება, რომელზეც შეიძლება ადამიანი ჩაფიქრდეს.

როდესაც რეჟისორი ასეთ ნაწარმოებს ჰკიდებს ხელს, ის გარკვეული რისკის წინაშე დგება. არსებობს საშიშროება, რომ მოხდეს აცდენა, დაიკარგოს ლიტერატურული საფუძვლის ღირსებები, სული, მნიშვნელოვანება, ფასეულობა, რითაც ესა თუ ის ტექსტი ხასიათდება და ამდენად, მისი ეკრანული ვერსიის შექმნა რთულია და იშვიათადაა წარმატებული.

აკა მორჩილაძემ მწერლობაში თავისი სტილი შემოიტანა. მისი დიალოგები მარტივი და სადაა. პერსონაჟები ძალიან საინტერესოა და არანაკლებ საინტერესოაა აღწერილი მოვლენებიც. სიუჟეტები ყოველთვის საინტერესო და თხრობითია. მწერალს მეტად თავისებური, კინემატოგრაფიული ხედვა აქვს, ძალიან კარგად „ხედავს“ და გვიჩვენებს იმას, რასაც წერს. მისი ნაწარმოებები თითქოს უკვე გამზადებული სცენარებია და ალბათ, შემთხვევითი მართლაც არაა, რომ რამდენიმე უკვე გამოქვეყნებული რომანიდან თუ მოთხრობიდან ლევან თუთბერიძემ სწორედ „მოგზაურობის“ გადაღება განიზრახა და ისიც დიდი ხნის შემოქმედებითი პაუზის შემდეგ.

ლევან თუთბერიძემ სცენარის ავტორებთან — აკა მორჩილაძესა და ირაკლი სოლომანაშვილთან ერთად მოთხრობის ყველა არსებითი თვისება, ხასიათი, არსი შეინარჩუნა და ამავე დროს, შექმნა მისი კინემატოგრაფიული ხატი, თავისთავადი ხელწერითა და ავტორისეული ხედვით გამსჭვალული, კინოენაზე ამეტყველებული, არაერთი თვალსაზრისით მრავლისმომცველი ნამუშევარი.

ფილმი კინოსტუდიების „აისისა“ და „რემკას“ პროდუქციაა, პირველი დამოუკიდებელი საპროდუსერო პროექტი, პირველი ქართული ფილმი, რომელიც დამოუკიდებელ სტუდიაში, კერძო დაფინანსებით შეიქმნა. ამავე დროს ესაა არა კომერციული, არამედ შემოქმედებითი კოპროდუქცია, როლის შემოქმედებით ჯგუფს ქართველი, აზერბაიჯანელი, სომეხი და რუსი მსახიობები, ქართველი მხატვრები — გოგი ტატიშვილი, კოტე ჯაფარიძე, კომპოზიტორი ნუკრი აბაშიძე, მემონტაჟე ნიკო ტარიელაშვილი, ამერიკელი ოპერატორი გორან პავიჩევიჩი, ჩეხი ხმის რეჟისორი მიხაილ ჰოუდეკი და მემონტაჟე ბორის მაჩიტკა შეადგენენ.

ამბავი, რომელიც მკითხველის თვალწინ ვითარდება, მთავარი გმირის — გიოს მონათხრობია. ტექსტი პირველ პირშია დანერგილი, მისი მოგონებებია, სულიერი მოგზაურობა თუ მოგზაურობა სულში, ერთგვარი აღსარება შენდობის გარეშე, ფინალის გარეშე, რომელიც თანადათან კვლავ თხრობის სანყისს, ანუ იმ დროს უბრუნდება, როდესაც ამბავი დაიწყო, როდესაც გიო უკვე შინაა და მოგზაურობაც დასრულებულია, მაგრამ მისი შედეგები, წინაპირობა, გამოძახილი გრძელდება და სინამდვილეში არაფერი იცვლება. სწორედ ესაა არსებითი და მთავარი.

აკა მორჩილაძისთვის საერთოდაა დამახასიათებელი სიუჟეტის ასეთი რესტროსპექტული აგება — ამბავი არა თანდათანობითი განვითარების პროცესში გადმოიცემა, არამედ უკუსვლით, რაც ერთგვარ პირობით შრეს, რომელიც „განზომილებას“ ქმნის და არსებითად, ახალ რეალობასაც, თუნდაც ის მეტად პირობითი იყოს, როგორც, ვთქვათ, „შენ თავგადასავალში“ ან „ავვისტოს პასიანსში“ გვხვდება, სადაც რეალობა და ირეალობა ერთნაირი თანაფარდობით არსებობს, ორივე „სინამდვილეა“ და სავსებით „მისაღებია“.

ლევან თუთბერიძე, რომელიც, ფაქტობრივად, არ არღვევს მოთხრობის სტრუქტურას, ამბის თხრობას ტექსტისგან განსხვავებულ ფორმაში აქცევს. მაგრამ ის, რაც მოთხრობაშია ჩადებული და რაც მის, ყოველ შემთხვევაში, მთავარ, გენერალურ ხაზს წარმოადგენს, ფილმშიც, ფაქტობრივად, შენარჩუნებულია მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტი უფრო რთული კონსტრუქციისაა და გარკვეულ „საიდუმლოებებსაც“ შეიცავს, რისი ეკრანზე გადატანაც არ, ან ვერ მოხერხდა რეჟისორის ინდივიდუალური ხედვიდან, მოვლენების მიმართ განსხვავებული დამოკიდებულებიდან და ისევ და ისევ დროის ფაქტორიდან გამომდინარე.

ეს ბუნებრივია, რადგან ამ შემთხვევაში კინონაწარმოებთან და ლიტერატურული პირველწყაროს თავისებურ აღქმასთან გვაქვს საქმე. მასზე დაყრდნობით თუ მასში გავლით რეჟისორი საკუთარ სათქმელს გამოხატავს. ფილმი მისეული, არამხოლოდ მოთხრობის, არამედ საზოგადოდ ცხოვრებისეული, თუნდაც პიროვნულ-მოქალაქეობრივი ხედვისა და შემოქმედებითი ხელნერის მატარებელია. ამავე დროს, ფილმი კინოსთვის სპეციფიკური გამომსახველობითი ხერხების მეშვეობითაა შექმნილი და არა, ვთქვათ, შინაგანი მონოლოგებისა თუ ფიქრების „გახმოვანებით“.

თვით სათაურის უფრო სერიოზული „მოგზაურობის“ შეცვლა უფრო მსუბუქით — „გასეირნებით“, ახალი დროის, არა ფილმის მოქმედების, არამედ მისი შექმნის დროის ნიშანია, თუმცა ვილაციისთვის ეს გასეირნება საბედისწეროა, ვილაციისთვის კი — სილალისა და სიხარულის მომტანი. ყარაბაღში ფიზიკური ტყვეობა გიოსთვის სულიერზე უფრო იოლი აღმოჩნდება, გოგლიკოსთვის კი თავისუფლება ყველგანაა და მას თამამად შეუძლია იყოს იქ, სადაც მოსწონს.

ვფიქრობ, ფინალის შეცვლაც, ერთი მხრივ, ფილმის მთლიანი სტრუქტურიდან გამომდინარეობს და იქიდანაც, რომ ის სხვა დროშია შექმნილი, როდესაც სამყაროს ხედვა აღარაა ისეთი ბინდითმოსილი, როგორც 10-15 წლის წინ იყო. ამას ფილმის კომერციული მხარეც აპირობებს. მაგრამ გარკვეული სილალისა და სივრცეში გახსნილობის მიუხედავად, ფინალი მაინც სევდიანია და დამაფიქრებელი. მოთხრობაში ამბავი დრამატურგიულადაა სხვაგვარად აწყობილი. რეჟისორის ჩანაფიქრით კი, რომელიც ფილმის სტილისტიკას, პრობლემებზე საუბარს, ლიტერატურული ტექსტის სიღრმესთან შედარებით, მსუბუქი ფორმით წარმართავს, ძალიან დატვირთული და დამძიმებული დასასრული ფილმს სხვა ინტონაციებს მიანიჭებდა.

ფილმში მოქმედება მაყურებლის თვალწინ, თავიდან ბოლომდე, გარკვეული ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით იშლება — ამბავი იწყება, ვითარდება და სრულდება. ბუნებრივია, ამ შემთხვევაში, აქცენტი ამბის, სიუჟეტის განვითარებაზე, მოვლენათა ჯაჭვზეა აწყობილი და უფრო ქმედითია, ვიდრე თხრობითი, ანუ კინემატოგრაფიულია.

თავისთავად მოქმედებაც, ძირითადად, მთავარი გმირის ანუ გიოსგან დამოუკიდებლად ვითარდება. ის კი არ ყვება, არამედ მის შესახებ გვიყვებიან და ამდენად, ხდება აქცენტების ბუნებრივი გადაადგილება, შინაგანი მონოლოგები, ფიქრები თუ ემოცია მოულოდნელად „გაცოცხლებულ“ სურათად იქცევა და ამ კომპოზიციაში ფრაგმენტების სახით ის ტკივილიანი ეპიზოდები შემოდის, რომლებიც გმირს ყარაბაღში ყოფნის პერიოდში აგონდება. ამით ფილმის სტრუქტურა მოთხრობის ფორმას ერთგვარად უახლოვდება, წინამორბედ ისტორიას და მისი განცდის მიზეზებს გვაუწყებს და „ყარაბღულ“, „თანამედროვე“ ეპიზოდებთან მონაცვლეობს. ასეთ შემთხვევაში ყველაფერი თითქოს ზედაპირზე ამოდის და საშუალებას გვაძლევს ქვეტექსტი თუნდაც ერთ გამოხედვაში, ერთ ფრაზაში ამოვიკითხოთ, ოღონდ ისე, რომ მის სიღრმეებში ჩასვლის კიდევ ერთი მცდელობა მოვახდინოთ. თუმცა მაინც რჩება ის, რაც სულშია, რაც სახის — ნიღბის მიღმა არსებობს. ეს საკმაოდ სერიოზული ჩაფიქრების პირობას ქმნის, რამდენადაც რთულია იმის გარკვევა, თუ რა ხდება ამ ახალგაზრდა კაცის შინაგან სამყაროში, რა აწუხებს მას, რას განიცდის; ახალგაზრდისა, რომლის მსგავსიც ბევრია, რომელსაც არსებობის, სიყვარულის, არჩევანის გაკეთების უფლება წაართვეს და თავისუფლება შეუზღუდეს. ამ ყველაფრის მიმართ მაყურებელს, ისევე, როგორც მკითხველს, არაერთგვაროვანი თუ არასწორხაზოვანი დამოკიდებულება უჩნდება.

ფილმში ზუსტადაა აღდგენილი მეოცე საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისის თბილისის ატმოსფერო, სამოქალაქო ომის პერიოდი. შექმნილია საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და ყოველდღიური ყოფის ამსახველი მეტყველი სურათი. ამავე დროს, ის სცილდება კონკრეტულ ჩარჩოებს და განზოგადებას განიცდის როგორც სათქმელის განვრცობის, ასევე წამოჭრილი პრობლემების მხრივაც.

ფილმის თითოეულ პერსონაჟში ნაცნობი კონკრეტული პიროვნების სახე შეიძლება ამოვიკითხოთ, მაგრამ ამავე დროს, ისინი კრებითი სახეებია, ტიპაჟი, რომელზეც ყოფამ,

ქვეყანაში არსებულმა ვითარებამ, ძალადობისა და განუკითხაობის სინდრომმა ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა. ისინი იმ საზოგადოების საერთო მდგომარეობის მეტაფორულად წარმოსდგებიან, რომლის ნაწილს ადამიანური ღირსებები დაუკარგავს, ნაწილს კი — ძალით აკარგვინებენ.

ამ ფონზე ახალგაზრდების ერთი ჯგუფის, თითქოსდა, პირადი ცხოვრების ამბავი იშლება — მათი მიუსაფრობის, თავსმოხვეულ ყალბ მორალთან და დამკვიდრებულ კანონებთან შეუგუებლობის ამბავი. მათ არჩევანი უნდა გააკეთონ ზნეობასა და უზნეობას, შეუგუებლობასა და მორჩილებას შორის. მათ სურთ იბრძოლონ და თავი დააღწიონ იმ მარწუხებს, რითაც საზოგადოებას მათი დამონება სურს.

შემდეგ წრე კიდევ უფრო ვინროვდება და მოვლენები ორი ყმანვილის — გიოსა (ლევან დობორჯგინიძე) და გოგლიკოს (მიშა მესხის) თავგადასავლამდე დადის, მას შემდეგ, რაც ისინი აზერბაიჯანში ნარკოტიკების საყიდლად მიდიან. ბედისწერა მათ ყარაბაღის კონფლიქტის ზონაში ახვედრებს, სადაც ტყვედ უვარდებიან ორ დაპირისპირებულ მხარეს — აზერბაიჯანელებსა და სომხებს. მთელი კავკასია ომშია ჩაბმული და ძალადობის ეს რეალური სურათი ფილმში ძალადობის მეტყველ მეტაფორად იქცევა, ძალადობისა, რომელიც თითოეული ადამიანის ბედზე აირეკლება.

ომში მთელი კავკასიაა ჩათრეული, საქართველოში სამოქალაქო ომი მიმდინარეობს, სომხები და აზერბაიჯანელები ტერიტორიების გაყოფისთვის იბრძვიან, ჩეჩნეთის ომამდე კი რამდენიმე თვეა დარჩენილი. გარშემომრტყემელ რკალად კი რუსეთია, რომელიც კავკასიის ოთხივე რესპუბლიკაში თავის ინტერესებს ახორციელებს და სიტუაციას აქტიურად წარმართავს.

ამ ვითარებიდან გაქცევით (თვით ყარაბაღში წასვლის მიზეზი — ნარკოტიკების შექენა — გარკვეული თვალსაზრისით, რალაცისგან გათავისუფლების მეტაფორაა), იშლება ორი ახალგაზრდის სვლა ძალადობის ერთი მხარიდან ძალადობის მეორე მხარეში, მაგრამ ეს ოდისეა საბოლოოდ სახლში დაბრუნებას მაინც არ ნიშნავს. მართალია, დაბრუნება ფიზიკურად ხდება, მაგრამ ეს არ ნიშნავს სულიერს, ანუ იმას, რისკენაც ადამიანები ისწრაფიან, რადგან იქ ვილაც მოუთმენლად ელოდებათ. გიოსთვის შინდაბრუნების ეს აქტი არაფერს ნიშნავს, რადგან იცის, რომ არაფერი შეიცვლება, რადგან ყველაზე მთავარი და მნიშვნელოვანი, რაც ამ ცარიელ სამყაროსთან აკავშირებდა და სიცოცხის წყურვილს მატებდა — საყვარელი გოგონა და ბავშვი, რომელსაც დაბადება არ ეწერა (კიდევ ერთი მეტაფორა) — მას სხვისმა ჩარევამ დააკარგვინა.

ყარაბაღში მოგზაურობა ესაა ორი ახალგაზრდის სვლა საკუთარი თავის, ცხოვრების შესაცნობად, მაგრამ ამავე დროს, საზოგადოდ, ადამიანის სულისა და სამყაროს რთულ ლაბირინთებში გასარკვევად. ფილმი ადამიანის თავისუფლებასა და შინაგან ტყვეობაზეა. იმ კონფლიქტების შესახებაა, რომლებიც ამქვეყნად მუდამ არსებობდა, მაგრამ ექსტრემალურ სიტუაციაში განსაკუთრებული ძალით იჩენდა თავს; იმ შინაგან წინააღმდეგობაზე, რომელიც პიროვნების ნებას ზღუდავდა და უხილავი ტყვეობის ხლართებში ხვევდა მას. ყარაბაღში მოხვედრილი ახალგაზრდების ხვედრი სულიერი პატიმრობის კიდევ ერთი მეტაფორაა. გიოს პროტესტი, ამბოხი და გაქცევა, ტყვეების დახსნა და მეგობრის გათავისუფლებისკენ სწრაფვა არამხოლოდ ფიზიკური თავისუფლების მოპოვების მცდელობაა, არამედ, პირველ რიგში, შინაგანის.

„გასეირნება ყარაბაღში“ ამ თაობის ადამიანების, ყველა ჩვენთაგანის ტკივილზე და იმაზეა, რომ ეს ტკივილი არ არის რომელიმე კონკრეტული დროის, ადამიანების ჯგუფის ან ერის წარმომადგენლის ხვედრი. ის მასშტაბურია. თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, თავისუფლებისათვის ბრძოლა ადამიანს დაბადებიდან თან დაჰყვება. ესაა ფილმი სულიერ თავისუფლებაზე, იმაზე, თუ რა არის ის, რისთვისაც იბრძვი, სწორია მისკენ სწრაფვა, თუ არ არის სწორი.

სწორია თუ არა ფილმის მთავარი გმირი, როდესაც თავისუფლებისთვის იბრძვის და არის თუ არა ეს თავისუფლება (ან იქნებ, ის უფრო სწორია, რასაც მამამისი ეუბნება და მეგობრები ურჩევენ? თუ გლობალურად შევხედავთ, ეს საკითხები კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას, მაგრამ ძირითადად მაინც, ესაა ფილმი შინაგანი, სულიერი თავისუფლებისკენ სწრაფვაზე და სევდაზე, ტკივილზე, გაურკვევლობაზე, გაორებაზე, რომელიც ყველგანაა: გიოსი, მის მეგობრებში, მამაში, ყველა ადამიანში. როდესაც მამა, მაგალითად, თავის პოზიციას ამართლებს (რაც გიოსთვის, საზოგადოებისთვის ან საერთოდ, ზნეობრიობის თვალსაზრისით მიუღებელია), შეიძლება, თუნდაც ძილის წინ, ისიც ფიქრობს, სწორია თუ არა, რასაც აკეთებს.

სწორია თუ არა ის, რასაც სომხები და აზერბაიჯანელები აკეთებენ და არის თუ არა მათი დაპირისპირება ბრძოლა თავისუფლებისთვის; თუ ესაა ომი სხვის დასამონებლად, სხვისი

ტერიტორიების დასაპყრობად, გნებავთ, საკუთარის დასაბრუნებლად; იყო თუ არა ის ომი, რომელსაც საქართველოში ადგილი ჰქონდა, სამართლიანი; რას ფიქრობდნენ ამის თაობაზე ისინი, ვინც მაშინ იბრძოდა და რას ფიქრობენ დროის გასვლის შემდეგ ისინი, ვინც გადარჩა.

„გასეირნება ყარაბაღში“ ესაა ფილმი იმის შესახებ, თუ როგორ იქცევიან ან მოიქცეოდნენ ადამიანები კონკრეტულ ვითარებაში, ანდა მაშინ, როდესაც მათ ცხოვრება სხვა პირობების, სხვა განსაცდელის, სხვა არჩევანის წინაშე დააყენებდა.

ფილმი მრავალი ურთიერთგადამკვეთი და პარალელური ხაზისგან შედგება, ამბავი დინამიკურად, ცოცხალ ტემპო-რიტმში ვითარდება და მაყურებელს წამითაც არ აძლევს მოდუნების, ინერტულობის საშუალებას. მოვლენები რამდენიმე მიმართულებით იშლება და საბოლოოდ, ერთ წერტილში იყრის თავს. დრამატიზმით გამსჭვალულ სცენებს ლირიკული და მსუბუქი იუმორით გაჯერებული ეპიზოდები ენაცვლება. ამავე დროს, მთელ ფილმს თან სდევს იუმორი და თხრობის ზომიერი სილაღე, რაც მისი მთლიანი ხასიათის განმსაზღვრელია და რაც, საბოლოოდ მაყურებელს იმ თავისუფლების განცდას ანიჭებს, რისკენაც ფილმის გმირები ისწრაფოდნენ.

დღეს, როდესაც ქართული კინოს კრიზისის შესახებაა საუბარი, რის მიზეზადაც კინოსამყარო სახელმწიფო დაფინანსების არქონას ასახელებს, საქართველოში გამოჩნდნენ ადამიანები, რომლებმაც სახელმწიფო მონყალების ლოდინს, პრობლემის გადანაცვების საკუთარი გზა არჩიეს და ეროვნული კინონარმოება ახალ ეტაპზე აიყვანეს.

მათ დაამტკიცეს, რომ სწორად გათვლილმა ფინანსურმა თუ სანარმოო, გეგმაზომიერმა პროცესმა შემოქმედებითი იდეების, ჩანაფიქრის რეალიზებასა და შესაბამისად, წარმატებას შეიძლება შეუწყოს ხელი. საფიქრებელია, რომ ფილმს ფინანსური წარმატებაც ექნება, რადგან ის იმ იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენს, როდესაც მხატვრული ღირებულება კომერციულ მხარესთანაა შერწყმული და მასთან მშვიდობიანად და ჰარმონიულად თანაარსებობს.

„გასეირნება ყარაბაღში“ პირველი ქართული ფილმია, რომელიც უცხოურმა „სეილ აგენტურამ“ სადისტრიბუციოდ აიღო. „ყარაბაღი“ მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება მის შექმნაზე დახარჯული თანხების თანდათან „დაბრუნებას“. თუმცა, ფილმი საქართველოში ორ ეკრანზე გადიოდა და ერთ თვეში ჩადებული თანხის 20-30% ამოიღო.

შეიძლება იქვას, რომ ლევან თუთბერიძემ „მითი“ ქართული კინოს გარდაცვალების შესახებ ერთი ხელის მოსმით დაანგრია და საზოგადოებას ხმამაღლა აუწყა მისი ხელმეორედ დაბადების შესახებ.

### ჩაწყვეთ რიგში „13Tzameti“ ტყვია

ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ფილმი, რომელიც აქტიურად მონაწილეობს ქართული კინოს დაღუპვის მითის წგრევის პროცესში და სერიოზული საერთაშორისო მიღწევებიც აქვს, ახალგაზრდა რეჟისორის გელა ბაბლუანის ქართულ-ფრანგული ფილმი „13Tzameti“-ა. ფილმი, რომელიც ფრანგულ სტუდიაში LES FILMS la STRADA-შია შექმნილი და რომელმაც უკვე მოსწრო მსოფლიოს ერთ-ერთი პრესტიჟული და მნიშვნელოვანი ფესტივალის — ვენეციის დაპყრობა, საუკეთესო დებიუტისთვის „ოქროს ლომისა“ და „ფიპრესის“ პრიზის, ლუიჯი დე ლაურენტიის სახელობის პრემიის მიღება, ამერიკის საერთაშორისო, მთავარ ფესტივალ „სანდენსზე“ „გრან პრისა“ და თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალზე „ვერცხლის პრომეთეს“ მოპოვება.

უკვე მიღწეული წარმატებებიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ დიდი ხანია, არავის უსაუბრია ქართველი რეჟისორის ფილმზე იმდენი, რამდენიც „13Tzameti“-ზე, და ვინც ის ნახა, ადვილად მიხვდებოდა, თუ რატომ „მოიგო“ გელა ბაბლუანმა ამდენი „ბრძოლა“. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ საზოგადოების ყურადღებას გელა ბაბლუანი იმითაც იზიდავს, რომ იგი ცნობილი რეჟისორის, 80-იანელთა თაობის და თანამედროვე ქართული კინოს ერთ-ერთი ლიდერის თემურ ბაბლუანის შვილია. ბუნებრივია, როდესაც რეჟისორს ასეთი მამა ჰყავს, ის ინტერესის ობიექტი თავისთავად ხდება, რაც შვილს, ამავე დროს, გარკვეულ პასუხისმგებლობასაც აკისრებს. როგორც ამბობენ, „კვიცი გვარზე ხტის“, მაგრამ ეს „კვიცი“, სრულიად „ახალი სისხლის“, სხვა „შეფერილობისაა“, რადგან სრულიად ახალ კინოს ქმნის. იგი სამყაროს მამისგან განსხვავებულად ხედავს და სახავს, თუმცა ის ენერგეტიკა, ის მუხტი, რომელიც თემურ ბაბლუანის შემოქმედებისთვისაა დამახასიათებელი, გელა ბაბლუანის

ფილმშიც აშკარაა და მძლავრ ნაკადად ვლინდება. ამ მუხტის მატარებელია (ოლონდ სხვა ასაპექტში) თემურ ბაბლუანის მეორე შვილი და გელა ბაბლუანის უმცროსი ძმა გიორგი ბაბლუანიც, რომელიც „13“-ში მთავარ, ფსიქოლოგიურად ურთულეს, მრავალ უმცირეს ნიუანსზე აწყობილ სახეს ქმნის და, ფაქტობრივად, მთელი პროცესი მიჰყავს.

რომ ვთქვა, რომ გელა ბაბლუანის „13“ კარგი ფილმია, იგივეა, არაფერი ვთქვა. ალბათ, არც იმის თქმა იქნება საკმარისი, რომ, როგორც რეჟისორებს უყვართ ხოლმე ახსნა, „ეს კინოა“. იმის განსაზღვრაც ძნელია, თუ რომელ ჟანრშია ის გადანყვეტილი, რადგან აქ ყველაფერია — ყოფითი დრამაც, რომელიც თითქოს დეტექტივში გადაიზრდება თრილერთან „მიქსში“, და ტრაგედია, რაც ფილმის მსვლელობისას თანდათან მძაფრდება მთავარი გმირის „უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე“.

აქ მნიშვნელოვანია და „მუშაობს“ ყველაფერი — სიუჟეტიც, რომელსაც რეჟისორი საოცარი ოსტატობით შლის და რომელიც სრულიად მოულოდნელ ვირაჟებს აკეთებს; ატმოსფერო, რომელშიც მოქმედება ვითარდება და რომელიც განსაკუთრებული დამუხტულობით გამოირჩევა; შავ-თეთრი ფირი, რაც ფილმს თავისებურ ფაქტურასა და გამომსახველობას ანიჭებს; სიჩუმე (უმუხიკობა), რომელსაც მხოლოდ რეალური ხმები ავსებს და საერთო ატმოსფეროს აქტიურად აჯერებს; მსახიობები და მათ მიერ შექმნილი სახე-ტიპაჟი, განსაკუთრებით კი გიორგი ბაბლუანის გმირის მიერ, დროის ხანმოკლე მონაკვეთში სრულ გარდასხვამდე განვლილი გზა.

გაოცებას იწვევს ის ფაქტიც, თუ როგორი სიმსუბუქით, ლაღად და თითქოს მართლა ერთი ამოსუნთქვითაა შექმნილი ურთულესი სიუჟეტურ-პრობლემური ხაზის შემცველი ფილმი, სადაც არც ერთი ზედმეტი კადრი არ არის, სადაც ყოველი დეტალი ერთიან, დახვეწილ მთლიანობას ქმნის — ქმედით გამოსახულებას რეალურისა და ზერეალურის, მოვლენათა განვითარების, ასევე ფილმის მონტაჟური გადანყვეტის თვალსაზრისით. ფილმი მაყურებელს პირველი კადრებიდანვე, შეიძლება ითქვას, უკიდურესად დაძაბულ მდგომარეობაში ამყოფებს, მაგრამ ის, რაც შემდგომ ხდება, ყოველგვარ „ნორმას“ სცილდება და მას სერიოზულ სტრესს აყენებს.

ფილმი ევროპული, „უფრო კი 60-იანი წლების ფრანგული და ქართული კინოს საუკეთესო ტრადიციებითაა გადაღებული, რაც, შეიძლება იქვას, თვით ევროპაშიც და, მით უფრო, საქართველოში, უკვე აღარ არსებობს. ამავე დროს ის გამორჩეული საავტორო ინდივიდუალობითა და მკვეთრად გამოსატყუი, უმაღლესი კლასის სარეჟისორო ხელნერით გამოირჩევა.

როგორც შემოქმედებითი ჯგუფის შემადგენლობის, ასევე წმინდა შემოქმედებითი გადანყვეტიდან გამომდინარე, ფილმი ქართულ-ფრანგულია. „13“ გელა ბაბლუანმა საკუთარი სცენარით გადაიღო. ოპერატორია ფრანგი ქართველი ტარიელ მელიავა, რომლის როლიც ფილმის გამოსახველი ფაქტურის შექმნაში განუზომელია, მემონატაჟეა ნოემო მორო, ხმის რეჟისორი — დიდიე ლოზაჰი.

რეჟისორი მაყურებელს არაერთ ხაფანგს უგებს და არაერთ ნაღმს უფეთქებს ცხვირწინ.

მთავარი გმირი — მუშა სებასტიანი ჩამონგრეული ჭერის ნაპრალიდან დანახულ უცნაურ გარემოებათა უნებლიე მონმე და შემდეგ ამ გარემოებათა მონანილეც ხდება. თუმცა, რამდენად ხდება იმის გაცნობიერება და დაგეგმვა, სწორი და უტყუარი გადანყვეტილებების მიღება მაშინ, როდესაც საქმეში ბედისწერა ერევა?!

ნარკომანი სახლის მეპატრონისგან უცნაური მემკვიდრეობის მიღების შემდეგ იწყება ახალგაზრდა კაცის თანამედროვე ოდისეა — უცნაური, სახიფათო თავგადასავალი საბედისწერო ადგილამდე, სადაც ბედმა საზოგადოებისგან განწირულ 13 ადამიანს მოუყარა თავი. ამ ხაფანგში 12 საკუთარი ნებით შედის და ერთი — სებასტიანი — 13 ნომრით მოთამაშე უნებლიედ ხდება იგი თითქოს ილბლიანი (რაც გამორჩეულად ძვირად ფასობს), „რუსული რულეტკის“ პრინციპით თამაშში მოგებული საბოლოოდ მაინც ვერ იმარჯვებს.

მოქმედება საფრანგეთში ვითარდება, მაგრამ ეს არაა ის საფრანგეთი, რომელსაც მთელი სამყარო იცნობს თუ ცნობს. ამბავი, რომელიც ფილმში ხდება, შეიძლება მოხდეს ყველან, სადაც ადამიანი სახლობს და სადაც საზოგადოება უიმედოდაა ავად. გელა ბაბლუანი სადაც, საფრანგეთის პროვინციაში, ტყის სიღრმეში ჩაკარგულ სახლს და მასში განვითარებულ მოვლენებს სამყაროს მიკრომოდელად წარმოადგენს. ის შორს ცდება მხოლოდ ერთი თუ 13 ადამიანის ცხოვრების ერთი მონაკვეთის შესახებ თხრობას, ანუ იმ გარემოს ფარგლებს, სადაც მოქმედება ვითარდება. სცილდება იგი იმ თემის ფარგლებსაც, რომელიც, პირველი მთაბეჭდილებიდან გამომდინარე, შეიძლება გვეგონოს, რომ ფილმს საფუძვლად უდევს.

ამ სახლში ანუ სამყაროში — მტრულად განწყობილ გარემოში, სადაც ყოველი წამი, ნათურის ანთებასთან ერთად სიკვდილთან მიახლოება და მასთან თამაშია — ძნელია



განსაზღვრო, სად გადის ზღვარი სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის. აქ, ფაქტობრივად, შეუძლებელი ხდება იმის გარჩევა, სად იწყება და სად მთავრდება ადამიანობა, ზნეობა, მორალი, დანაშაული თუ უდანაშაულობა, რადგან ესაა ჩაკეტილი წრე, სადაც ადამიანებს ბედისწერა ახვედრებს და საიდანაც გამოსავალი, მაშინაც კი, როდესაც ეს წრე ოდნავ იხსნება, არ არსებობს.

„13“ რეალობის სახიერი ანარეკლია. ჩაკეტილი სივრცე ქმნის სულიერი ჩაკეტილობის მტანჯველ შეგრძნებას როგორც სებასტიანისთვის, ასევე მაყურებლისათვის. ესაა თანამედროვე ადამიანის ტრაგედია, რომელიც სამყაროში გამეფებული უკანონობის, ძალადობის, უზნეობისა და სხვისი ბედის მიმართ სრული გულგრილობის მსვერპლი ხდება. მის თავისუფლებას ბევრი გარემოება ზღუდავს და ცხოვრებაში რადიკალური ცვლილებებისკენ უბიძგებს.

სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე ბალანსირება, ისედაც წონასწორობადარღვეულ სამყაროში, რთულია და ის განსაკუთრებით რთული ხდება იმ ახალგაზრდა კაცისთვის, რომელმაც ყოფის ყველა სიმძიმე საკუთარ თავზე გამოსცადა, ვისაც არსებობისთვის მრავალი წინააღმდეგობის დაძლევა უწევს, მაგრამ ადამიანის სახე, ადამიანური თვისებები შენარჩუნებული აქვს.

ადამიანის სიცოცხლე ერთდროულად ძვირადაც ფასობს და ფასიც არა აქვს, იმის მიხედვით, ღმერთი ვის რა ბედს არგუნებს. თამაში ბედისწერასა და დიდ ფულზეა. თანხა, რომელსაც მოთამაშეები ჩამოდიან, კატასტროფულ მასშტაბებს იღებს. ლაპარაკი მილიონებზეა და სიკვდილ-სიცოცხლით ვაჭრობაზე. ფსონზე 13 ადამიანის სიცოცხლე დევს, 13 განსხვავებული ბედის ადამიანის, რომლებიც ამ თამაშში სხვადასხვა გარემოებამ მოახვედრა.

„ჩაანყვეთ ტყვიები, დაატრიალეთ „ბარაბანი“, გაჩერდით, ნათურას უყურეთ, როდესაც აინთება, ჩახმახს გამოჰკარით!“ — ავისმომასწავებლად გაისმის „მსაჯის“ ეს სიტყვები თითოეული მოთამაშისათვის და მაყურებლისათვის. ეს პროცესი დაუსრულებლად გეჩვენება. თამაში თავისი გზით მიდის, უფრო და უფრო რთულდება, იძაბება, წრე ვიწროვდება, მიზანი ახლოა და შერკინებაც ფინალს უახლოვდება. თანამედროვე „გლადიატორები“ სისხლისსუნაგემები ბრბოს წინაშე, თავადაც ამ ბრბოს ნაწილი, მაგრამ ამჯერად არენაზე ბარიერის მეორე მხარეს, გამოსული და იქვე სამუდამოდ დარჩენილი, რადგან კიდევ ერთხელ და უკანასკნელად არ გაუმართლათ.

სამაგიეროდ, გაგვიმართლა ჩვენ, ვინც ქართული კინოთი ოდესღაც განებივრებულები ვიყავით და ვისაც ის გვიყვარდა, რადგან „13Tzarneti“, მრავალი დარტყმისა და მიზანში ზუსტად მოხვედრილი გასროლის შემდეგ, მომავლის იმედს გვაძლევს.

## რა მემკვიდრეობა გადასცა თემურ ბაბლუანმა გელა ბაბლუანს და რა არის მათი

### „მემკვიდრეობა“?

70-იანი წლების ბოლოდან და 80-იანების დასაწყისიდან მოყოლებული, მას შემდეგ, რაც საზოგადოებამ პირველად იხილა „ბელურების გადაფრენა“ და მოინუსხა, იგი ყოველთვის ელოდება თემურ ბაბლუანის ფილმებს და ყოველთვის უმართლებს. მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორი თაყვანისმცემლებს მაინცდამაინც ხშირად არ ან ვერ ანებივრებს და მოლოდინიც ძალზე იწელება, ყოველი მორიგი ფილმი ესაა შეხვედრა. ნაცნობ ბაბლუანთან, მაგრამ, ამავე დროს, სრულიად ახალ, შეცვლილ და ახალ სიმაღლეზე ასულ მის ხელოვნებასთან.

როდესაც 21-ე საუკუნის საქართველოში გელა ბაბლუანის „13Tzarneti“ უჩვენეს, მაყურებლის რეაქცია ისეთივე იყო, როგორც უკვე შორეულ 70-80-იანების მიჯნაზე. მაშინ „ბელურებმა“ ნაღმის გავარდნის ეფექტი გამოიწვია. მეორე ნაღმი მეორე ბაბლუანმა თავისი შოკური „13“-ით ააფეთქა და ახლა უკვე მესამე აფეთქების დრო დადგა — თემურ და გელა ბაბლუანებმა, თემურ ბაბლუანის სცენარის მიხედვით, ერთად გადაიღეს ფილმი „მემკვიდრეობა“.

ჯერ კიდევ ცოტა ხნის წინ, როდესაც ბაბლუანზე ვინცებდით ხოლმე საუბარს, გასაგები იყო, რომ იგი თემურ ბაბლუანს შეეხებოდა. დღეს, როდესაც ამ გვარს ახსენებ, უკვე საჭიროა დაახისტო — მამაა ის თუ შვილი, ხოლო თუ ამ გვარის კიდევ ერთ წარმომადგენელზე ვისაუბრებთ, რომელმაც ჯერ კიდევ „13Tzarneti“-დან მოხიბლა ყველა გამორჩეული სამსახიობო მონაცემებით, დახვეწილი სამემსრულებლო მანერითა და არანაკლებ დახვეწილი, კეთილშობილი გარეგნობით, კიდევ ერთი დაკონკრეტება მოგვინევს — გიორგი ბაბლუანი. მსახიობია თემურ

ბაბლუანის მეულეც — ლია ბაბლუანი და ქალიშვილი ოლიკოც, თუმცა იგი ოლგა ლეგრანი გახდა მეუღლის, ასევე მსახიობისა და ასევე ბაბლუანების ფილმების მონაწილის, გვარის მიხედვით. ამდენად, ბაბლუანები ბევრნი არიან და ამ შემთხვევაში, რაოდენობა ხარისხსაც განსაზღვრავს.

ამ ხარისხის დემონსტრირებაა „მემკვიდრეობაც“, რომელიც საფრანგეთის სტუდიებში — NK2 და ისევე, როგორც „13“, LES FILMS la STRADA-შია გადაღებული, ქართული წარმოშობის ფრანგი ოპერატორის ტარიელ მელიავას მიერ, ქართველი და ფრანგი მსახიობების მონაწილეობით.

ამბავი, რომელსაც თემურ და გელა ბაბლუანები თავიანთ ახალ და პირველ ერთობლივ ფილმში გვიამბობენ, ერთი მხრივ უჩვეულოა და მეორე მხრივ, კარგად ნაცნობი მათთვის, ვინც საქართველოს მთიანეთის ტრადიციებს იცავს.

საქართველოში სტუმრად მყოფი სამი ფრანგი და ერთიც, საქართველოში დასახლებული მათი თანამემამულე — ქართული ენის სპეციალისტი, სვანეთში სისხლის აღების წესის მეტად უცნაური ფაქტის მომსწრენი ხდებიან. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ თემურ ბაბლუანის მიერ შეთხზული, თუმცა, შესაძლოა, რეალურ ისტორიაზე დაფუძნებული ამბავი, ქართველი, საქმეში მეტ-ნაკლებად ჩახედული, მაყურებლისთვისაც კი ძრწოლისმომგვრელია. განსაკუთრებით იმიტომ, რომ გამორჩეულ კინემატოგრაფიულ ნიმუშთან გვაქვს შეხება, სადაც ეს ყველაფერი ძალიან მაღალი ხარისხის მხატვრულ განზოგადებას განიცდის და დახვეწილი გამოსახველი ხერხებითა და სტილური ფორმებითაა შექმნილი.

დანჯღრეული, ადგილობრივი მცხოვრებლებით სავსე ავტობუსით სვანეთისკენ მიმავალ ფრანგ სტუმრებს ხანდაზმული მამაკაცი და ახალგაზრდა დაემგზავრებიან, უცნაური ტვირთით, უცნაურად მდუმარენი. აღმოჩნდება, რომ ეს ტვირთი კუბოა პაპისთვის, რომელიც „ხვალ“ უნდა მოკლან, რადგან მათ ოჯახს სისხლი მართებს. იმისთვის, რომ მსხვერპლი ოჯახის რომელიმე ახალგაზრდა წევრი არ გახდეს, მოხუცი გადანყვეტს, თავად იქცეს ვენდეტის ობიექტად. შემდეგ, ერთ-ერთ სვანურ სოფელში იარაღმომარჯვებული, მოსისხლეებისკენ მიმავალი კაცი უეცრად ბუნებრივი სიკვდილით კვდება და მის ნაცვლად შვილიშვილს კლავენ.

მთელი ფილმის განმავლობაში რეჟისორები მაყურებელს დაძაბული მოლოდინის მდგომარეობაში ამყოფებენ და ეს დაძაბულობა სხვადასხვა დეტალით, სხვადასხვა მინიშნებით, მოვლენათა განვითარების სხვადასხვა ეტაპით მიიღწევა. როდესაც კულმინაცია დგება, როდესაც თითქოს უკვე ყველაფერი მოხდა, ფილმი ახალ მიმართულებას ღებულობს. „ექმენის“ ჟანრი ჯერ მომხდარის გამოძიების, ადამიანთა ქმედების ასახსნელადა გამოიზნული, შემდეგ კი მათი ურთიერთობების, დამოკიდებულებების ახალი ნახნაგების გამოსავლენად. ამ ყველაფერს ფონად საქართველოს დღევანდელი რეალობა, ქაოსი, დანაშაულისა და სასჯელის უკონტროლობა, ქურდობა, იარაღით უკანონო ვაჭრობა და ტრადიციების „ერთგულება“ უდევს.

ფილმის თითოეული პერსონაჟის — ჯალათის, მსხვერპლისა და მათი ისტორიის უნებლიე მონაწილის — ცხოვრებაში თითქოს რაღაც იცვლება, რაღაც ხდება მათს შინაგან სამყაროში. ისინი, და მათთან ერთად მაყურებელიც, აცნობიერებენ, რომ ის, რაც ერთი შეხედვით ეგზოტიკაა, რაც, ერთი შეხედვით ლოკალური მოვლენაა, ისევე ეხება საქართველოს ამ კუთხეს, როგორც მთლიანად საქართველოს, ისევე ეხება ერთ კონკრეტულ ადამიანს, როგორც მთლიანად საზოგადოებას. სადაც არ უნდა არსებობდეს ის, რომელიც გაუმართლებელი „თუნდაც კეთილშობილი მიზნით — მემკვიდრეობით მიღებული შუღლის დასასრულებლად იყოს ჩაფიქრებული“ საქციელით ძალადობის გამწვავებას უწყობს ხელს და უდანაშაულო მსხვერპლს სწირავს.

### მოგზაურობა არსაით გრძელდება

იმის კიდევ ერთი იმედი, რომ ქართულმა კინომ ახალი და სწორი კურსი აიღო და ჩვენი დროისა და სინამდვილის კიდევ ერთი მხატვრული ასახვა მოახდინა, გაჩნდა ლევან ზაქარეიშვილის ბოლო ფილმშიც „თბილისი-თბილისი“. ის მართლაც ბოლო აღმოჩნდა ამ რეჟისორისთვის, რომელიც 2006 წლის ზაფხულში მოულოდნელად გარდაიცვალა. ფილმის გადაღებები 10 წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა არა რეჟისორის ახირების, არამედ იმ ზემოხსენებული მიზეზების გამო, რაც საზოგადოდ თანამედროვე ქართული კულტურისა და, მათ შორის, კინემატოგრაფის განვითარების ერთ-ერთ შემაფერხებლად იქცა. აღსანიშნავია, რომ „თბილისი-თბილისის“ თემატიკის საფუძველში ჩაიდო ის გარემოებები, რომლებშიც ლევან

ზაქარეიშვილსა და მის კოლეგებს უხდებოდათ მუშაობა და რაც ფილმში ქართული კინოს მდგომარეობის ამსახველ სურათად ჩამოყალიბდა.

ფილმის მთავარი გმირი — დათო რეჟისორია. იგი იმისთვის, რომ შიმშილისა და სილატაკისგან თავი გადაირჩინოს, საკუთარი სახლის ერთ სართულს აქირავებს. მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნება არავის სჭირდება, დათო მაინც ვერ ცვლის ხელოვნებას ხელოსნობაზე. დრო მასში ვერ კლავს შემოქმედის აქტიურ სულს, პროფესიული კინოკამერის ნაცვლად ვიდეოკამერას იღებს და მისი მეშვეობით ცხოვრებაზე დაკვირვებას იწყებს. მასალის ძიებაში დათო შემთხვევით ბაზრობის ტერიტორიაზე ხვდება. რასაც იგი იღებს, მისი ობიექტივის საზღვრებიდან გამოდის და მაყურებლის თვალწინ ეკრანზე აისახება. ამგვარი გადანყვეტა ზაქარეიშვილის მიერ რეალობის წარმოსაჩენად გამოყენებულ ერთ-ერთ სარეჟისორო ხერხს წარმოადგენს.

გარემომოჭუჭყი და ნაცრისფერი, უსახური ატმოსფეროა. ასეთად აღიქვამს დათო და .ცხადია, რეჟისორიც, ცხოვრებას. დიდ ბაზრობადაქცეული ქალაქი და შესაბამისად, ქვეყანა, რომლის მიკრომოდელსაც რეჟისორი ჩვენი სინამდვილის ამ „აქტუალური“ მეტაფორით ქმნის, მასზე დამთრგუნველად მოქმედებს. დათო სწორედ ბაზრობაზე გადაეყრება თავის ლექტორს, ბატონ ოთარს, რომელიც დახლთან ვაჭრობს. შეძრწუნებული ახალგაზრდა კაცი სახლში ბრუნდება და მომავალ ფილმზე იწყებს ფიქრს.

დათო ბაზრობაზე ყოველდღე დადის და რეალური ცხოვრების ეპიზოდებს აკვირდება. აქ სხვადასხვა ასაკის, სოციალური ფენის ადამიანები ერთად ცხოვრობენ, ერთნაირ საქმიანობას ეწევიან, მაგრამ ბედის ერთგვაროვნების მიუხედავად, დაუნდობელნი, შეუწყნარებელნი არიან ერთმანეთის მიმართ. ღია ცისქვეშ პატარა მინის ნაგლეჯისთვის მათ შეუძლიათ თავს აბსოლუტურად ყველაფრის უფლება მისცენ.

მრავალწლიანი პაუზა ლევან ზაქარეიშვილის შემოქმედებაში და რეჟისორების „გულგრილი დუმილი“ თანამედროვე ცხოვრებისა და არსებული პრობლემატიკის მიმართ, მკვეთრ მეტაფორად იქცა და თითქოს გადაძახილი ჰპოვა ალექო ცაბაძის ფილმებთან, რომლებიც მოსალოდნელ „ხიფათზე“ უფრო ადრე გვაფრთხილებდნენ.

აქ ყველა ერთი ჯაჭვითაა გადაბმული. ყრუ-მუნჯი ნონა თავს მხოლოდ იმიტომ არ იკლავს, რომ ძმა ამქვეყნად მარტო არ დატოვოს. მათ საცხოვრებელს მატარებლის ძველი ვაგონი წარმოადგენს და დ-ძმა დარწმუნებულია, რომ სწორედ ეს ვაგონი დააბრუნებს მათ აფხაზეთში. ჯიბგირი ბესოს და სხეულით ვაჭრობს, მისი მუშტრები კი პოლიციელები არიან ბაზრობიდან. პოლიცია დანაშაულებრივი სამყაროს ერთ-ერთი რგოლია.

ყოფილი პროფესორი და თავის მხრივ, ფილმის გმირიც მოვლენებს აკვირდებიან, თუმცა, ბუნებრივია, არაფრის შეცვლა არ შეუძლიათ. ცხოვრება ამ ადამიანებისთვის იმ წინააღმდეგობას წარმოადგენს, რომელიც უნდა გადაილახოს. ჩვენ ისეთები ვართ, როგორსაც რეალობა გვექმნის და თუ ჩვენს ბედს მთლიანობის დეტალს შევადარებთ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სამყარო სწორედ ასეთი დეტალებისაგან შედგება.

ლევან ზაქარეიშვილმა თავისი გმირები ერთ დიდ ხაფანგში მოაქცია. ისინი კედლებს ეხლებიან, მაგრამ გარეთ გამოსვლას ვერ ახერხებენ. წრე ჩაკეტილია. ქაოსი ბატონობს. ქაოსის დროს კი გადარჩენა რთულია. დათოს ეს ესმის და ამდენად, მის სცენარში რეალური ცხოვრების პერსონაჟი — თემო ილუპება, ბაზრობაზე ხელახლა მოხვედრილი რეჟისორი კი შემზარავ ამბავს იგებს — ჩხუბის დროს თემო საკუთარ დანას ნამოეგო და მართლაც მოკვდა.

ასე გადაეჯაჭვა ერთმანეთს ერთ მთლიანობაში სინამდვილე და გამონაგონი, თუმცა დათოს სცენარს რეალური საფუძველი აქვს და ამ რეალობამ, მასზე დაკვირვებამ, მისი ასახვის სურვილმა ფილმის მთავარი გმირი ჩიხში შეიყვანა.

იგი ბევრისგან განსხვავებით, კონფორმისტი არაა. ფულად გარიგებებზე არ მიდის, იბრძვის ადამიანური სახის შენარჩუნებისათვის, ცდილობს, არ იქცეს ბრბოს ნაწილად, არ იცხოვროს გარედან თავსმოხვეული ნორმებით. ყოფა მის ცნობიერებაზე არ მოქმედებს — ესეც ჩვენი რეალობაა, რომელიც კონკრეტულის საზღვრებს არღვევს და ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობათა ორბიტაზე გადინაცვლებს.

გარემომცველი სამყარო დათოსთვის, ერთი მხრივ, დრამატული და, მეორე მხრივ, შემეცნებითი აღმოჩნდა. სწორედ ამან მისცა შესაძლებლობა ჩაღრმავებოდა პრობლემებს, ჩასწვდომოდა მათ და როგორღაც გაერკვია ის, რაც სინამდვილეში ხდება.

ქართველი ერის ცნობიერება სერიოზულადა შეირყა და დაზიანდა, მან დაკარგა ბრძოლის უნარი და თვისება — გაუმკლავდეს ძალებს, რომლებიც უპირისპირდებიან საზოგადოების

სურვილს თუ მისწრაფებას, თავიდან აიცილოს კატასტროფა და სამშვიდობოს გავიდეს. ამდენად, მიზნის მისაღწევად მას ბევრი წინააღმდეგობა ელობება.

გრძნობების, ჰარმონიის დაკარგვა, გამოცდილების დაზიანება, ცხოვრების ცოცხალი შეგრძნების გაქრობა, ნიადაგის გამოცლა, მარადიულ მორალურ-ზნეობრივ საფუძველთან კავშირის უნარის ამონურვა, რასაც ასე აქტიურად უპირისპირდებოდა 60-70-იანი წლების კინემატოგრაფი, იქცა იმ კრიზისის მიზეზად, რომელმაც ერთიანად მოიცვა თანამედროვე ქართული კინო.

სწორედ ის ფაქტი, რომ მრავალი დრამატული, ტრაგიკული მოვლენის შემდეგ, რაც საქართველოში განვითარდა, თანამედროვე ქართველი რეჟისორები ამ პრობლემატიკით, ამ საკითხებით არ ინტერესდებოდნენ, უმოქმედობაში მათი ბრალდების საფუძველად იქცა.

ისტორიის ეს გაკვეთილი მეხსიერებას ჯერ კიდევ შემორჩა, მაგრამ ეს მხოლოდ მეხსიერებაა და ნოსტალგია იმაზე, რაც უკვე იყო, მაგრამ აღარ განმეორდება. ნოსტალგია დროზე, განშორება სულიერ სამყაროსთან, ილუზიებთან. კაცობრიობის ისტორიაში ასეთი რამაც არაერთხელ მომხდარა და ხელოვნებას მსვლელობა, განვითარება დროებით შეუწყვეტია. ქართულ ხელოვნებაშიც არსებობს ამგვარი „თეთრი ლაქები“, მაგრამ ამ ჯერზე ეს გამოთხოვება ძალიან დიდხანს გაგრძელდა და ლოდინის პროცესი დროში უსასრულოდ გაიჭიმა. 10-15 წელი ისტორიისთვის არაფერია, ადამიანისთვის, ხელოვანისთვის, კულტურისთვის კი ათწლეულებს უდრის.

ის, რაც მოხდა, თავის ფილმებში იწინასწარმეტყველა ალექსანდრე რეხვიაშვილმა. მან თითქოს განსაზღვრა, რა მოხდებოდა სამყაროში და თავის ფილმებში იგავის ფორმით ასახა ის ვითარება, ძალადობის ის სურათი, რაც 70-იანი წლების საქართველოსთვის იყო დამახსიათებელი და ამით XXI საუკუნეში გამეფებული სულიერი კრიზისის წინასწარმეტყველური მეტაფორული ხატი შექმნა.

დღეს ახალი რეალობა დადგა. რაც არსებობდა, ვერ დაიბრუნებ, ამიტომ წინ უნდა გაიხედო და სწორედ იქ მოძებნო საყრდენი ნერტილი. სამყაროში ჰარმონიის მოპოვება, ალბათ, წარმოუდგენელია, მაგრამ იმის შანსი, რომ არ დაეცე, ყოველთვის არსებობს.

ლევან ზაქარეიშვილის „თბილისი-თბილისით“, ისევე, როგორც „გასეირნებით“, „13“-ით და „მემკვიდრეობით“ თითქოს ამ დანაშაულის გამოსყიდვა მოხდა და ისინი იქცნენ იმ „შემდგარ“ თანამედროვე ნაწარმოებებად, რომლებმაც ქართული კინოს ჩიხიდან გამოყვანა დაიწყეს. მართალია, ილუზიების სრულ ახდენამდე, ნდობის მთლიანად აღდგენამდე ჯერ კიდევ შორია და ამისთვის კიდევ ბევრია გასაკეთებელი. მატარებელი მხოლოდ ახლა დაიძრა და საით მიემართება, უცნობია.

ჩვენ კიდევ ერთხელ უნდა გადავხედოთ წარსულს, ჩავუღრმავდეთ მას და შემდეგ მომავლისკენ გავიხედოთ — იქ ბევრი, ჯერ კიდევ აღმოუჩინელი საბადო გველოდება.

## დაკარგული სივრცის ძიებაში

ტრადიციულად, ქალაქის ფილოსოფიაზე საუბარი არქიტექტურის სტილის აღწერასა და ანალიზს ეყრდნობა, რაც გულისხმობს არა მხოლოდ სხვადასხვა სამშენებლო სტილის მონაცვლეობას, არამედ გამოხატავს „ეპოქის სულს“, ამა თუ იმ ეპოქის ხილულ მსოფლმხედველობას.

თუკი ამ მიმართულებით განვიხილავთ ჩვენს დედაქალაქს, თვალშისაცემი ხდება მისი სახეცვლილება ბოლო ათწლეულების მანძილზე, რაც საბჭოური ეპოქის რღვევასა და ახალი ფორმაციისაკენ სწრაფვას დაემთხვა. ისტორიული წარსულის ყოველი პოლიტიკურ-ეკონომიკური ფორმაცია საკუთარ „ქალაქს“ ქმნიდა. გვიანი კაპიტალიზმისთვის ქალაქის ორგანული ფორმა მეგაპოლისია — სარკე, სადაც თანამედროვეობის ყველა პარადიგმა მკაფიოდ ირეკლება. აქ განსაკუთრებით იჩენს თავს ინივიდისა და ქალაქის ობიექტური გარემოს ურთიერთობის საკითხი, სწორედ ინდივიდისა და ქალაქის დინამიური ურთიერთპროექცია წარმოქმნის იმ რთულ სოციოკულტურულ კვანძს, რომლის მეშვეობითაც ქალაქის მეტაფიზიკური სახე იკვეთება.

აღნიშნული გარემოების გათვალისწინებით დავაკვირდეთ თბილისს: საბჭოთა სისტემა, ერთი მხრივ, თავის თავზე იღებდა ქალაქის განაშენიანებას: ახალი ნაგებობები ერთიანი გეგმის ნაწილს წარმოადგენდა, მეორე მხრივ კი თავადვე არეგულირებდა მის განვითარებას. დედაქალაქი სისტემის ფუნქციონირების გამჭვირვალე სახეს წარმოადგენდა, მისი კულტურულ-სოციალურ ფუნქციონირების ასპარეზს. სისტემა აგვარებდა ქალაქის ყველა სოციალური საკითხს, განაგებდა მისი თითოეული ელამენტის არსებობას, ანუ ზღვარი სისტემასა და ქალაქის სოციალურ-კულტურულ არსებობას შორის თითქმის არ არსებობდა. იგი ქალაქის ყველა შრეში აღწევდა, ამიტომაც საბჭოთა ეპოქის დასრულებასთან ერთად ქალაქს გამოეცალა სისტემის მდგრადი სუბსტანცია და ავტონომიური განვითარების რეალური შანსი მიეცა.

თუკი დღეს ქალაქის სახეცვლილების მასშტაბს განვიხილავთ, ნათელი გახდება, რომ ქალაქი უფრო დამოუკიდებელი, ავტონომიური ორგანიზმი გახდა, რომელიც ჯერ ისევ ავტოიდენტიფიკაციის პროცესშია და საკუთარი სახისა და პოტენციის გამოვლენა-დამკვიდრებისაკენ ისწრაფვის. რამდენად წარმატებულია ეს პროცესი, რამდენად ესთეტიკურ ან მართებულ ფორმებს ქმნის ქალაქი, ეს ცალკე თემაა. ახალი შესაძლებლობების ძიება, გარკვეული გეოგრაფიული ზონების აქცენტირება, ცენტრების გადანაცვლება, ახალი ფუნქციური ნაგებობების მშენებლობა, სხვადასხვა არქიტექტურულ სტილთა შეჭრა. ქალაქს მუდმივ ფლუქტუაციურ სუბსტანციად აქცევს, რომელიც დამოუკიდებელი თვითრეგულირებით ხასიათდება. ეს პროცესები მიმდინარეობს კაპიტალიზმის დანერგვის ფონზე, რაც, ბუნებრივია, განაპირობებს ქალაქის სახეცვლილების ვექტორსაც. დედაქალაქი ერთადერთი აღმოჩნდა, რომელმაც საკუთარ თავზე აიღო ახალი მოთხოვნების დაკმაყოფილების ფუნქცია. ახალი სახის ეკონომიკური ურთიერთობები, რაც სრულიად უცხო და უმნიშვნელო იყო სოციალისტური რეჟიმისდროინდელი თბილისისთვის, ქალაქის ცხოვრების დომინანტად და სასიცოცხლო იმპულსად იქცა. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ არა ზოგადად დედაქალაქის როლს ქვეყნის ან საერთაშორისო მასშტაბით, არამედ კაპიტალისტურ ურთიერთობის მთელ სპექტრს, რომელმაც მთლიანად დაიკავა სოციალურ ურთიერთობებში რღვევის დროს წარმოქმნილი ვაკუუმი. საბაზრო ეკონომიკის ფორმები, რომლებიც უკვე მყარად დამკვიდრებული და გამოცდილი იყო საბჭოური სივრცის მიღმა, მტკივნეულად მისაღები, და მე ვიტყვოდი, ხშირად უხერხულიც კი გამოდგა არსებული სოციალური გარემოსათვის. მიუხედავად რიგი მკაფიოდ განსაზღვრული ორიენტაციისა და სოციალურ-ეკონომიკური ურთერთმომართებისა შორის, ქალაქსა და ინდივიდს შორის ეს ურთიერთობა ჯერ კიდევ მოუწესრიგებელი და ბუნდოვანია. „იმ წუთიდან, რაც საზოგადოება გაჩნდა, ნებისმიერი, რასაც იგი იყენებს, მისი მოხმარების ნიშნად იქცევა“ — ამბობს ბარტი.(Elementi di Semiologia.cit.,II.1.4) არქიტექტურა ყველაზე ფუნქციური ხელოვნებაა, მისი ფუნქციის დამკვეთი კი სოციუმია.. არქიტექტურა ამ სოციუმის „შინაგანი მოძრაობის“ ნიშანთა საუკეთესო მაუნყებელია და იმავდროულად გარდაქმნისაკენ უბიძგებს მისსავე დამკვეთ სოციუმს. ამგვარი ურთიერთგავლენები ძნელად გასამიჯნია, რაც კიდევ უფრო ართულებს მათ დიფერენცირებულ ანალიზს. მაგალითად, თუკი ჩავთვლით, რომ სოციალურ გარემოში დღეს

დომინანტური ადგილი სავაჭრო ურთიერთობებს უჭირავთ, მათ შესატყვის არქიტექტურულ მოვლენად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ქალაქის სივრცეში შემოჭრილი ისეთი ზონები, როგორებიცაა ბაზრობები, მაღაზიები, ხშირად ისტორიულ-კულტურული დანიშნულების შენობათა გაქირავება-გაყიდვა კვების ობიექტებსა და სხვა სახის სავაჭრო დაწესებულებებზე. ასევე გარე ვაჭრობა, სხვადასხვა სარეკლამო აბრები. არქიტექტურა, რომელიც სოციალურად ყველაზე „გულახდილი“ ხელოვნებაა, არაორაზროვნად მოგვითხრობს ქალაქის, ანუ საზოგადოების კულტურულ-ისტორიული ღირებულებების უკანა პლანზე გადასვლასა და მის ადგილას ახალი პრიორიტეტების აღმოცენებაზე. ქალაქი კი, როგორც ზეარქიტექტურული სუბსტანცია, ამ გარეგნული ნიშნებით ჩვენი ყოფის რაობას კი არ ასახავს მხოლოდ, არამედ სტიმულის სახით ზემოქმედებს ჩვენზე. თუ კი სტიმულს განვსაზღვრავთ, როგორც შეგრძნებათა კომპლექსს, არსებული არქიტექტურის ზეგავლენას ინდივიდზე (უკუქმედება ჩვენს მიერ განხორციელებულ ცვლილებებზე) შემდეგ სახეს მიიღებს: თბილისის არქიტექტურული კომუნიკაცია მეტნილად სამომხმარებლო დატვირთვის მატარებელია, ნაგებობათა კულტურული კომუნიკაცია უკანა პლანზე გადადის, როგორც უფრო სუსტი, ნაკლებაგრესიული. მაშინაც კი, როდესაც კულტურული კომუნიკაციის დამყარებას ცდილობს, იგი საურთიერთოდ იყენებს „არაკულტურულ“ ენას, იქნება ეს კონცერტის აფიშა თუ სპექტაკლის რეკლამა. როგორც წესი, იგი დამფინანსებელ კომპანიათა რამოდენიმე ლოგოს მაინც შეიცავს, რაც მისი მთავარი მესიჯის გარდა, გარკვეულ ფინანსურ ურთიერთობასა და ვალდებულებაზე გვატყობინებს. ასე რომ, კულტურული პლასტი, რომელიც ქალაქის მეტაფიზიკური სახის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო, თანდათან საგრძნობლად სუსტდება. ამ მოვლენას პაულ შეერბარტი მემდეგნაირად განიხილავს: „ჩვენი კულტურა გარკვეულად ჩვენივე არქიტექტურის ნაყოფია. თუკი გვსურს, რომ ჩვენი კულტურა უფრო მაღალ საფეხურზე ავიყვანოთ, იძულებული ვიქნებით — როგორც არ უნდა შევეწინააღმდეგოთ ამას, — შევცვალოთ ჩვენი არქიტექტურა. ასეთი ტრანსფორმაციის განხორციელებას კი მხოლოდ მაშინ შევძლებთ, როცა შევეწინააღმდეგებით იმ ჩაკეტილ სივრცეს, რომელშიაც ვცხოვრობთ.“ (<http://magazines.russ.ru/logos?2002/3/fris.html>).

თუკი შევთანხმდებით, რომ ქალაქი არ არის მხოლოდ მატერიალური რეალობა, რასაც ჩვენ ვხედავთ, არამედ მისი არსი მდგომარეობს იმ ფუნქციებსა და გავლენებში, რომელსაც იგი სახელმწიფოსა და ინდივიდზე ახდენს, მაშინ შესაძლებელი გახდება ზოგიერთი მოვლენა სწორედ ამ გავლენების ფონზე განვიხილოთ. თბილისი მიმზიდველი გახდა, როგორც ინტელექტუალურ-სავაჭრო შესაძლებლობათა ასპარეზი, რამაც გამოიწვია მოსახლეობის ინტენსიური დინება ცენტრისკენ, შედეგად კი გაიზარდა სივრცით ერთეულზე ინდივიდთა კონცენტრაცია. აქ ვგულისხმობთ არა მხოლოდ რაოდენობრივ მაჩვენებელს, არამედ კომუნიკაციის მრავალფეროვნებასა და სიხშირესაც. მომხმარებელზე ორიენტირებული ახალი კაპიტალისტური საბაზრო პრინციპების დამკვიდრება იმთავითვე შეიცავს მისწრაფებას მასათა ამგვარი „დაგროვებისაკენ“, მაქსიმალური მატერიალური მოგების მიზნით. ამიტომაც დიდი ქალაქები, დიდი ფულადი მეურნეობით, სადაც მოსახლეობის მსიყდველობითი უნარი უფრო მაღალია, ვიდრე პატარა ქალაქებში, მასათა ამგვარი აკუმულაციის ერთგვარ კერებს წარმოქმნიან.

ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ ქალაქის არქიტექტურა და ყოფა მთლიანად დამოკიდებულია კაპიტალიზმის პრინციპებს, ამიტომ ვერც იმ ფსიქოლოგიურ გავლენებს ავიცილებთ თავიდან, რომელიც ამ ნყობილების სამაგალითო გამოვლინებისათვის- მეგაპოლისისათვისაა დამახასიათებელი. გაზვიადებული იქნებოდა ჩვენი დედაქალაქის შედარება ევროპულ ან ამერიკულ მეგაპოლისებთან, სადაც ქალაქური ცხოვრების ნებისმიერი ასპექტი — კომერციული ურთიერთობები, დასაქმების ბაზარი, ტექნიკურ- ინტელექტუალური მოღვაწეობა — შეუდარებლად მაღალ ინტენსივობას აღწევს და შესაბამისად, ბევრად მძაფრ გავლენას ახდენს ინდივიდის ფსიქიკურ მდგომარეობაზე, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ განვითარების ახალ ვექტორთან ერთად, თავს იჩენს მეგაპოლისისთვის დამახასიათებელი ისეთი ფაქტორები, რომელთა ერთობლიობაც თანდათან ცვლის ქალაქის აღქმას და უბიძგებს ინდივიდს მეტი იზოლაციისა და ჩაკეტილობისაკენ. ამის ყველზე თვალსაჩინო და ადვილად შესაგრძნობ მაგალითს დროისა და სივრცის ახლებური აღქმა წარმოადგენს. ახალ მშენებლობათა სიმრავლემ საგრძნობლად შეცვალა თბილისის ბევრი უბნის იერსახე. ქალაქის განაშენიანების ახალი ტალღის მასშტაბი მოლოდინის ლოგიკურ ზღვარს სცდება და ყველა შესაძლებელი თუ შეუძლებელი მიმართულებით ედება ქალაქს. სტილისტურად განსხვავებულ მრავალსართულიან შენობებთან ერთად იქმნება ახალი მიკროუბნები, ახალი სოციალური დატვირთვით, რაც სოციალური აქცენტების ახლებურ გადანაწილებას იწვევს. სტილთა შეუთავსებლობისა და ხაზგასმული

კონტრასტების გამო სივრცის აღქმაში გარკვეული ფრაგმენტულობა შემოდის. ერთიანი სივრცე, რაც ერთიან არქიტექტურულ ხატს განაპირობებდა, ნაწილებად იშლება და აღქმაშიაც კარგავს მთლიანობას, ცალკეულ ფრაგმენტებად აღიქმებიან სხვადასხვა გარეუბნებიც და ცენტრიც, რომელთაც ახალი გადანაწილებისას სოციალური დატვირთვაც შეეცვალათ. ვინაიდან სივრცის ათვისება ყოველგვარი წინასწარი გეგმის გარეშე, მხოლოდ ბაზრის მოთხოვნა- მიწოდების პრინციპით მიმდინარეობს. ინდივიდი წყდება მისთვის ნაცნობ სივრცეს. ასეთი სწრაფი და ქაოტურ სახეცვლილებების გამო, ვერ ასწრებს ახალ ფორმასთან ადაპტირებას და ვერ გრძნობს თავს ამ, თითქოს „თავისთავადი“ პროცესის მონაწილედ, რაც ინვესს მის გაუცხოვებას, დამორებას საკუთარი ქალაქის არქიტექტურული სივრცისაგან.

არანაკლებ მტკივნეულად აისახა ქალაქის რიტმის საგრძნობი აჩქარება ინდივიდის სულიერ ცხოვრებაზეც. ქალაქის რიტმი გარკვეულ მოვლენათა განმეორების ინტენსიურობაა ქალაქის შიგნით. გარდა პირადი სულიერი გამოცდილებისა, რომელიც ასევე ქალაქის ხატს ატარებს თავის თავში — ინდივიდის ყოველდღიურ ყოფას მეტწილად სწორედ „ქალაქური მოვლენების“ ერთობლიობა განსაზღვრავს. სიტყვა „მოვლენა“ დღევანდელ რეალობაში, რა თქმა უნდა, აღარ ატარებს ძველ მნიშვნელობას და მითუმეტეს აღრინდელ ხარისხს. მოვლენა შეგვიძლია მივიჩნიოთ ნებისმიერ იმ „გამალიზიანებლად“, რასაც კაპიტალისტური მანქანა საკუთარი მიზნისთვის, კერძოდ კი — ფულადი მოგების მაქსიმალური გაზრდისთვის იყენებს, მაგრამ ამ შემთხვევაში არსებულ მიზნებსა და მიზეზებს ნაკლები მნიშვნელობა აქვთ, რადგან გადამწყვეტი მხოლოდ ის ფსიქოლოგიური შედეგია, რაც ამგვარ დაჩქარებულ ტემპს ახლავს თან. გარკვეული სიხშირით მონაცვლე ემოციური გამალიზიანებლები ადეკვატურ რეაქციას ინვევენ სუბიექტის მხრიდან. ხშირი ნერვიული აღზნების შედეგად კი სუბიექტი „ამოსწურავს“, ცვეთს ემოციათა მარაგს და აღარ რეაგირებს გამალიზიანებლებზე, რაც მისგან ენერჯის უაზრო ხარჯვას მოითხოვს. გულგრილი, ცივი დამოკიდებულება ნებისმიერი ფაქტის მიმართ ადამიანის ერთგვარი საპასუხო თავდაცვითი რეაქციაა, ერთადერთი იარაღი მოძალებული ობიექტური რეალობის წინააღმდეგ. რაც მეტად აგრესიული ხდება ქალაქის ობიექტური რეალობა, მით მეტი იზოლაციისა და ავტონომიურობისაკენ ისწრაფვის სუბიექტი. იგი ცდილობს შექმნას კულტურა, რითაც საპასუხო გავლენას მოახდენს ქალაქის ობიექტურ რეალობაზე, ცდილობს საკუთარი ორიგინლობის დამკვიდრებით ხაზი გაუსვას სუბიექტურ უფლებებს. ყოველივე ზემოთქმული ინვესს „ინდივიდუალური კულტურის“ ჰიპერტროფიას, რისი მიზეზიც დევიდ ფრისბის აზრით ამ ორივე ობიექტური კულტურისთვის დამახასიათებელი ავტონომიურობისაკენ სწრაფვაა. ამასთან, ობიექტური კულტურა ერთიანი და თვითმართია, სუბიექტური კულტურა კი „თანამედროვეობის სუბიექტივიზმის“ პირმშოა და ამიტომაც „დისოციაციითა“ და ობიექტური კულტურისგან განზე დგომით ხასიათდება. (Дэвид Фрисби. Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/>).

ქალაქის დამორგუნველი ზემოქმედების ვალდაკვალ, ადამიანი თავდაცვით სულიერ ფორმებთან ერთად „მატერიალური თავშესაფრის“ ძებნასაც იწყებს. იმპულსი, რომელსაც ქალაქის არქიტექტურული რეალობა გვაძლევს, სუბიექტს ისეთი სივრცეების ძიებისაკენ უბიძგებს, სადაც იგი დაძაბულობისა და ყოვლისმომცველი ნევროზულობის განცდისაგან განთავისუფლებას შეძლებს. ალტერნატიული სივრცე ერთადერთ მოთხოვნას უნდა აკმაყოფილებდეს — იყოს დიდი ქალაქისაგან განსხვავებული, რადგან მხოლოდ განსხვავებულობის დაფიქსირების საფუძველზე გასცემს ტვინი „მოდუნების“ სიგნალს. სივრცე, რომელიც ყველაზე მეტად აკმაყოფილებს ჩვენს ამ მოთხოვნას, ქალაქის ძველი უბნებია. ამას მოწმობს ის გაზრდილილი ყურადღება, რაც ამ ბოლო დროს თბილისის ევროპული და აღმოსავლური ნაწილის მიმართ გაჩნდა. უეცრად და საგრძნობლად გაზრდილი ფასები ამ, დანგრევის პირას მისულ უბნებში, მხოლოდ მათი „პრესტიჟული“ მომავლის მაუწყებელია.

ქალაქის ამ ნაწილების კულტურულ-ისტორიული ღირებულება ყოვლთვის სათანადოდ იყო დაფასებული. განსაკუთრებული ყურადღებით ძველი თბილისის ხის არქიტექტურას ეპყრობოდნენ, რომელიც საბჭოურ პერიოდში ერთხმად აღიარეს ქართული ქალაქური ყოფისა და კულტურის სახედ, თბილისის სავიზიტო ბარათად. მაგრამ, ვფიქრობ, დღევანდელ ვითარებაში ქალაქის ამ უბნების წინ წამოწევა მხოლოდ მათი ისტორიულ-კულტურული ღირებულების გამო კი არ ხდება, არამედ იმ ფაქტორების გამო, რომელთა გამოკვეთასაც სწორედ თბილისის ახლებურმა განვითარებამ შეუწყო ხელი.

ის, რაზეც პირველ რიგში ღირს ყურადღების შეჩერება, ეს ის სტილური ერთიანობაა, რომელიც ძველ უბნებს ახასიათებთ. თავისთავად ცხადია, რომ აქ არ ვგულისხმობთ სტილურ

იგივეობას ხის არქიტექტურასა და ევროპულ ნაგებობებს შორის (ეს მსგავსება მხოლოდ დანარჩენი ქალაქისგან „განსხვავებულობის“ საფუძველზე მყარდება), არამედ ამ ზონათა დაუნაწევრებელ, ხელშეუხებელ ლანდშაფტს, რომლის სივრცეშიც ჯერ კიდევ სუსტად იგრძნობა მზარდი ქალაქის მეტასტაზები. არქიტექტურული სივრცის არაერთგვაროვანი ქსოვილსა და ულოგიკო ფლუქტუაციას, დიდი ქალაქისგან განსხვავებით, აქ არ ვხვდებით. სოლოლაკის, პლენხანოვისა და ძველი თბილისის ზონებში ახალი მრავალსართულიანი შენობები იშვიათად გვხვდება. არქიტექტურული პეიზაჟი ერთიანია, მთლიანი და დაურღვეველი. სხვა საკითხია, რამდენად მისაღებია მორალურად ან ესთეტიკურად დაბზარული და ნახევრად ჩამონგრეული სახლები, მაგრამ ერთერთი ძირეული განსხვავება ძველ და ახალ ქალაქს შორის აქ აშკარად ვლინდება: ეს არის ნაკლებად ეკლექტური არქიტექტურა, რაც სივრცის ერთიანი აღქმის საშუალებას იძლევა. სტაბილურობის განცდა, რომელიც ამ უბნებში გადაადგილებისას გვეუფლება, ერთგვარი „ვიზუალურ მოდუნებულობას“ ბადებს. დანარჩენ ქალაქსა და ძველ უბნებს შორის არქიტექტურულ ფორმათა განსხვავებული სტილური ნიშნებიც აქ ახლებური კონტექსტით შემოდინან სუბიექტის აღქმაში. ფუნქციური სტილის ეგზალტირება, რომლიც ქალაქის ცხოვრების ყველა შრეში ვლინდება, ნაკლებად საგრძნობია თბილისის იმ ნაწილებში, სადაც ევროპული არქიტექტურა ჭარბობს. თუკი თქვენ ქალაქის ამ ნაწილში მოხვდებით, აუცილებლად შეამჩნევთ საგულდაგულოდ შემკულ ნაგებობებს, ფასადების დეკორატიულ დანაწევრებას, ხშირად — მოდერნისტულ მოტივებს, ლარნაკებს, მორთულ ფასადებს. ამ დეტალების გამოყენება დიდი ხანია აღარ თანამედროვე ესთეტიკური ღირებულებების გამო, აგრეთვე მათი მათი სიძვირისა და „უფუნქციობის“ მიზეზით. ამიტომაც ეს დეკორი კიდევ ერთხელ გვახსენებს, რომ ჩვენ განსხვავებულ სივრცეში ვართ, იმ სივრცეში, სადაც „უფუნქციო“ შეიძლება იყოს ღირებული. რაც შეეხება ხის არქიტექტურას, აქ ძველი ქალაქი სხვაგვარად შემოდის დიალოგში. გამჭვირვალე არქიტექტურული სქემები ღია კიბეებითა და ხის რიკულებიანი აივნებით ღიაა უშუალო კომუნიკაციისათვის. არქიტექტურის ამგვარი დაგეგმარება ახლო ყოფით ურთიერთობებზეა გათვლილი, როგორც ნაგებობათა შიგნით მაცხოვრებლებისათვის, ასევე მის გარეთ აღმოჩენილთათვისაც. თითოეული არქიტექტურული დეტალი (Эко Умберто. Отсутствующая структура Введение в семиологию; ТОО ТК “Петрополис“, 1998 г. - 432с. ვ.207. არსებული სიტუაციისას უკვე კარგად აქვს გაცნობიერებული, რომ ამგვარი კომუნიკაცია მისთვის უკვე შეუძლებელი და ულოგიკოა. ქვის კედლისა და რკინის კარებებს მიღმა ცხოვრება ერთადერთი საშუალებაა გამიჯნო საკუთარი ინდივიდუალობა ქალაქის რეალობისაგან. ინტერიერის, დიზაინის ბუმი სწორედ ამით არის განპირობებული, საკუთარ სამყაროს ადამიანი ხომ სწორედ ბინაში ქმნის. ყოფის იმგვარი ფორმა კი, რასაც ხის არქიტექტურაში ვხვდებით, მხოლოდ ფანტომია, რომლის ხილვაც უკვე მუზეუმად ქცეულ ნაგებობებში თულა შეიძლება.

იგივე ითქმის ამ ქუჩების დროსივრცულ კომუნიკაციაზე. სასრული სივრცე ვინრო ქუჩებით სუბიექტს დროისა და სივრცის დაუბრკოლებელი დაძლევის შესახებ ატყობინებს და ხსნის იმ კომპლექსს, რაც ტრანსპორტით გადაადგილებას და ამასთან დაკავშირებულ უაზრო დროით დანაკარგს ახლავს თან. ქალაქის დადგენილი მარშრუტის დაძაბულობის ალტერნატივად ძველი ქუჩები ინდივიდს უმიზნო, „დაუფეგმავ“ სეირნობას სთავაზობს.

სწორედ ამგვარი ალტერნატიული სივრცე, რომლის ღირებულებაც პირდაპირპროპორციულია დანარჩენ ქალაქთან არსებული განსხვავებისა, თანდათან უფრო ავტონომიური ხდება. იგი თითქოს თანდათან ემიჯნება სახელმწიფოს ფუნქციონალურ ცენტრ-დედაქალაქს და საკუთარ თავს სთავაზობს გადაღლილ ადამიანს. იგი არქიტექტურას იყენებს, როგორც სამარკო ნიშანს და თავდაჯერებით გამოდის „ბაზარზე“ — სთავაზობს დათრგუნულ ინდივიდს: ფრაგმენტული სივრცის ნაცვლად — ერთიან არქიტექტურულ ლანდშაფტს; ყოვლისმომცველი მშრალი ფუნქციურობის სანაცვლოდ — დეკორატიულ ორნამენტსა და ელიტარულ ცხოვრების წესს; ჩაკეტილი, განმარტოებული ყოფის მაგივრად ძველი უბანი საერთო ეზოება და აივნებს გამოფენს; ნევროზული სიჩქარე აქ შეიძლება ნებიერი, აუჩქარებელი ხეტიალით შეიცვალოს.

შემთხვევითი არ არის ძველ თბილისში გაღვრეთა სიუხვე. ხელოვნება ალტერნატივაა, სადაც სუბიექტი ქალაქის აგრასიისაგან ცდილობს თავის დახსნას და საკუთარი ინდივიდუალობის გამვლენას, ამიტომაც ხელოვნათათვის ამგვარი სივრცე ახლობელია და მისაღები. მათ კი, ვისაც მხოლოდ მოდუნება სურთ, შეუძლიათ ძველ თბილისში გახსნილ კაფეებს ეწვიონ, სადაც ყველაზე მეტად იგრძნობა, რომ ქალაქს „მიღმა“ ხარ, სამყაროში, რომელსაც



საერთო არაფერი აქვს არც კაპიტალისტურ მსოფლმხედველობასთან და, მითუმეტეს, საბჭოურ ხედვასთან. მისთვის უცხოა ამ ორივე სისტემის ფუნქციონირების კანონები, ძველი ქალაქი სისტემის მიღმა არსებობს.

**თეიმურაზ დოიაშვილი. „ორნი ერთ ნავში (ლალანიდის კნინი წიგნი და რეცენზენტი კიკნაძე)“.** „საარი“, თბ., 2006, 127 გვ.

ნაშრომში გამოწვლილვით არის გაანალიზებული მ. ლალანიდის „სინამდვილე და წარმოსახვა დავით გურამიშვილის „მხიარულ ზაფხულში“ („ლომისი“, თბ., 2002), წარმოჩენილია ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძვლების მცდარობა, კონკრეტული ანალიზისას, ტექსტის ინტერპრეტაციისას დაშვებული უხეში შეცდომები, „დავითიანის“ ტექსტის განზრახ თუ უნებლიეთ გაყალბების შემთხვევები.

თ. დოიაშვილის აზრით, მ. ლალანიდის მცდელობა, დავით გურამიშვილის პოემა „მხიარული ზაფხული“ ესქატოლოგიურ თხზულებად წარმოედგინა, სრული კრახით, კურიოზული შედეგებით დამთავრდა. ავტორის დასკვნით, „ლალანიდის წიგნი ნიმუშია იმისა, თუ რა და როგორ არ უნდა ინერებოდეს ლიტერატურაზე, მით უფრო – კლასიკოსებზე“.

**ზაზა გოგია. საუკუნეთა გზაგასაყარზე (ლიტერატურული ნარკვევები),** თბ., გამომცემლობა „ზეკარი“, 2006.

წიგნი მოიცავს ლიტერატურულ ნარკვევებს, პორტრეტებს, რეცენზიებს, ესეისტურ ნერილებს XX საუკუნის ქართული მწერლობის შესახებ. „ვეცადე, თითოეული თაობის როლი დინამიკაში, ლიტერატურული ცხოვრების მთლიანი კონტექსტის გათვალისწინებით მეჩვენებინა“, — ვკითხულობთ წინასიტყვაში. მართლაც, ავტორი თაობათა მხატვრული შემოქმედების ფართო სპექტრს გვიჩვენებს. აქ საუბარია ნ. ლორთქიფანიძის, ო. ჩხეიძის, პ. ჭილაძის, ა. სულაკაურის, ჯ. ჩარკვიანის, რ. ინანიშვილის, თ. ბიბილურის, ვ. ჯავახაძის, გ. დოჩანაშვილის, გ. გეგეშიძის, ჯ. ქარჩხაძის, გ. ჩოხელის, გ. ლომაძის, მ. ჯოხაძის, ნ. გელაშვილის, ზ. სამადაშვილის, ბ. ჭოხონელიძის, მ. ალექსიძის, ჯ. თოფურაძის, თ. ჩალაურის, მ. აბაშიძის, კ. ჯანდიერის, თ. ჩარკვიანის, რ. ამალლობელის შემოქმედებითი ოსტატობის საინტერესო დეტალებზე.

მნიშვნელოვანია 80-იანი წლების ქართული პროზის ლიტერატურული სურათი. ზაზა გოგია მიაწვლილვს ცალკეული ავტორის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შესახებ, მკითხველს გარკვეულ წარმოდგენას უქმნის XX საუკუნის ბოლო ათწლეულების კულტურულ-ლიტერატურულ ცხოვრებაზე, ცალკეულ შემთხვევაში ზომიერად კრიტიკულია.

წერილი „კრიტიკოსი და ლიტერატურის პრობლემები“, უთუოდ სიამოვნებით გაახსენებს მკითხველს გურამ ასათიანს, როგორც მკვლევარს, კრიტიკოსს, პიროვნებას.

**მაია ჯალიაშვილი. „სიცოცხლის საიდუმლო“. „წყაროსთვალი“, თბ., 2006, 256 გვ.**

გამოვიდა მაია ჯალიაშვილის ახალი წიგნი „სიცოცხლის საიდუმლო“, რომელშიც ბოლო რამდენიმე წლის მანძილზე სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული ლიტერატურული წერილებია თავმოყრილი. წიგნი საკმაოდ მრავალფეროვანია. შემოთავაზებულია XIX-XX საუკუნის ქართველ კლასიკოსთა ცალკეული ნაწარმოებების ახლებური წაკითხვა და ინტერპრეტაცია. წიგნში დიდი ადგილი ეთმობა თანამედროვე მწერალთა შემოქმედების განხილვას: ჯემალ ქარჩხაძე, ანა კალანდაძე, ოთარ ჭილაძე, ოთარ ჩხეიძე, მაკა ჯოხაძე, ნაირა გელაშვილი, თამაზ ხმალაძე, გიორგი ლობჯანიძე — ეს არასრული სიაა იმ ავტორებისა, რომლებზეც წერს მაია ჯალიაშვილი. წიგნში შესულია რამდენიმე წერილიც საზღვარგარეთულ ლიტერატურაზეც, კერძოდ, ნიკოს კაზანძაკის, ფრანც კაფკას, ჰერმან ჰესეს და ჯონ ქიტსის შესახებ.

**მაია ჯალიაშვილი. „ქართული მოდერნისტული რომანი“, „წყაროსთვალი“, თბ., 2006, 256 გვ.**

ნიგნში გაანალიზებულია 20-იანი წლების ახალი ტიპის რომანისათვის დამახასიათებელი ნიშნები და თავისებურებანი. კვლევა მიმდინარეობს ევროპული მოდერნიზმის ქრილში და გამოკვეთილია ის მსგავსება-განსხვავებანი, რაც ქართულ მოდერნისტულ რომანს ახასიათებს ევროპულთან შედარებით. სათანადო ყურადღება ეთმობა მითოსის მხატვრული ფუნქციის, ქართული მოდერნისტული რომანის სტრუქტურისა და პრობლემატიკის ანალიზს. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს მოდერნიზმის მხატვრულ თავისებურებებზეც, რაც პროზის რიტმულობასა და ფერის მხატვრული ფუნქციის გააზრებაში მდგომარეობს. საინტერესოა და განხილული ტროპული მეტყველების თავისებურებანი.

ნაშრომს ერთვის დასკვნები, დამონმებული ლიტერატურის სია და რეზიუმე ინგლისურ და რუსულ ენებზე.

**ირმა რატიანი. „ქრონოტოპი ილია ზავზავაძის პროზაში“ (ხუთი თხზულების ანალიზი). გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბ., 2006.**

ნიგნში ილია ჭავჭავაძის ხუთი ნაწარმოების („მგზავრის წერილები“, „ოთარაანთ ქვრივი“, „კაცია-ადამიანი?“, „გლახის ნაამბობი“, „სარჩობელაზედ“) ანალიზის საფუძველზე წარმოჩენილია ქრონოტოპის თავისებურებანი. გაანალიზებულია ავტორისეული დრო-სივრცე, როგორც მხატვრული დრო-სივრცის ერთ-ერთი ძირითადი პოზიცია; თხრობის დრო-სივრცული სტრუქტურა, მხატვრული, ანუ სიუჟეტური დრო და სივრცე. წარმოჩენილია მხატვრული დროის ზოგადი სტრუქტურა და მისი რეალიზების ფორმები, დახასიათებულია ილიას პროზისთვის ნიშანდობლივი ძირითადი სივრცული მოდელები — გზა, სოფელი, კარ-მიდამო, სახლი, ქალაქი, დუქანი, საყდარი და პეიზაჟური ფონი. გაანალიზებულია მხატვრული ქრონოტოპული სისტემის ცალკეული კომპონენტები, მათ შორის, პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი, გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი, პერცეპტუალური დრო და სივრცე, მკითხველისეული ქრონოტოპი.

**ცისანა გენძეხაძე. „მამულის თავისუფლებაზე მეოცნებენი“ (XX საუკუნის 60-იანელთა ახალი ლირიკული პოემა)“, თბ., „ზეკარი“, 2006, 150 გვ.**

მკითხველმა მიიღო ცისანა გენძეხაძის სტატიების კრებული „მამულის თავისუფლებაზე მეოცნებენი“, რომელშიც თავმოყრილია ნიგნის ავტორის რეცეპციები მე-20 საუკუნის 60-იანელთა განახლებულ ლირიკულ პოემაზე. პოემის კონცეპტუალური და სახეობრივი თავისებურებები, პრობლემატიკა და მისი გადანყვეტის გზები განხილულია ო. ჭილაძის, ჯ. ჩარკვიანის, ტ. ჭანტურიას, გ. გეგეჭკორის, ე. კვიციანიშვილისა და ვ. ჯავახაძის ლირიკული პოემების მაგალითზე.

**ზოია ცხადაია. „XX საუკუნის ქართული ლირიკის ისტორიიდან“, „მერანი“, თბ., 2005 წ., 232 გვ.**

ნიგნი წარმოადგენს ქართული ლირიკის ისტორიის ორი, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ეტაპის — 30-40-იანი და 70-80-იანი წლების — მეცნიერულ-კრიტიკულ შეფასებას. თანამედროვეობის თვალსაწიერიდან ავტორი კარგად ხედავს ქართული პოეზიის განვითარების პროცესის რიგ თავისებურებებს. იმ სირთულეებს, რომელთა დაძლევა უხდებოდათ ქართველ პოეტებს ამ წინააღმდეგობებით აღსავსე იდეოლოგიურ-კულტურული ეპოქის მთელ დროით ქრილში.

ნიგნში შესულია ცალკეული წერილები და რეცენზიები მე-20 საუკუნის სხვადასხვა თაობის ქართველ ლირიკოსებზე: მოთა ჩანტლაძეზე, ნიკო სამადაშვილზე, გიგი სულაკაურზე და სხვ.

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

### თვალსაზრისი

<b>ნუგზარ მუზაშვილი</b> არსებობს, მაგრამ... არ არსებობს.....	3
<b>დავით ჩიხლაძე</b> დემითოლოგიზაციის ფენომენის შემოტანა ახალ ქართულ პოეზიაში.....	9
<b>ივანე ამირხანაშვილი</b> საუბარი მძინარე ადამიანთან (სნობისტური რეფლექსიები თანამედროვე ქართულ პოეზიაზე) .....	16

### ექტორები

<b>ემზარ კვიციანიშვილი</b> გაუხუნარი წლები.....	19
<b>ლალი ავალიანი</b> ინტერტექსტუალიზაციისათვის (ფრაგმენტები) .....	42
<b>მაია ჯალიაშვილი</b> ტკივილის მეტაფიზიკა.....	50
<b>ზაზა გოგია</b> გიგი სულაკაურის პროზა ქართულ შიდაკულტურულ კონტექსტში.....	60
<b>ინგა მილორავა</b> თაობის პორტრეტი ბნელ ინტერიერში.....	65
<b>მირანდა ტყეშელაშვილი</b> ბესიკ ხარანაულის „ეპიგრაფები დავიწყებული სიზმრებისათვის“ .....	71
<b>ადა ნემსაძე</b> იდენტიფიკაციის პრობლემა თანამედროვე ქართულ მწერლობაში.....	77

### კრიტიკის კრიტიკა

<b>მანანა კვატაია</b> „ვიზიონერი, რომლის გამგებიც ჯერჯერობით არავინაა...“ .....	84
<b>გაგა ლომიძე</b> ქრისტიანული ნარატივის აპოლოგია.....	89

### ჟურნალისტიკა

<b>მანანა შამილიშვილი</b> ქართული ჟურნალიზმი გლობალური საინფორმაციო-კრეატიული პროცესების სისტემაში.....	92
--	----

### ხელოვნება

<b>ლელა ოჩიაური</b> ქართული კინო დაკარგული დროს ძიებაში ... (და)... ..	98
<b>ქეთი ჯიშიაშვილი</b> დაკარგული სივრცის ძიებაში.....	109
<b>ახალი ნიგნები, 2006 წელი</b> .....	114