

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

კ რ ი ტ ი კ ა

№ 3

თბილისი
2008

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

ბესტსელერი და თანამედროვე ლიტერატურული გამოწვევები

სიტყვა **ბესტსელერი** პირველად 1889 წელს გამოიყენეს. მისი ლექსიკური მნიშვნელობა უკავშირდება სიტყვებს ბესტ — საუკეთესო და სელერ — გაყიდვადი. აქედან გამომდინარე, ბესტსელერი არის პროდუქტი, რომელიც გამორჩეულია გაყიდვის რაოდენობით. ტერმინი, უმეტეს შემთხვევაში, აღნიშავს წიგნს, რომელიც აღწევს/აჭარბებს გასაღების გარკვეულ სასაზღვრო რაოდენობას, ან სხვა შემთხვევაში დანარჩენ წიგნებთან შედარებით ყველაზე დიდი რაოდენობით იყიდება. შესაბამისად, გამოყოფენ ბესტსელერის რამდენიმე ტიპს, წიგნები, რომლებიც აღწევს გარკვეულ რაოდენობრივ ნიშნულს¹, წიგნები, რომლებიც სხვა წიგნებს უსწრებს გაყიდვის რაოდენობის მიხედვით და წიგნები, რომლებიც არ ფიქსირდება ბესტსელერად ამ სიტყვის კლასიკური გაგებით, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზის გამო ხდება პოპულარული და ირგებს **ბესტსელერის** სტატუსს.

მიუხედავად ტერმინის არარსებობისა, ჩვენთვის XVII-XVIII საუკუნეებიდან უკვე ცნობილია წიგნები, რომლებიც აღწევს იმ დროისათვის დიდ პოპულარობას და, შესაბამისად, გაყიდვის თვალსაზრისით გარკვეულ რეკორდებს ამყარებს. „რობინზონ კრუზო“, „ახალი ელოიზა“, „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“, მოგვიანებით, „დევიდ კოპერფილდი“ და სხვ. წარმოადგენს თავისი დროის ყველაზე პოპულარული წიგნების, „ბესტსელერების“ კატეგორიას.

რამდენადაც თანამედროვე მსოფლიო ავლენს დიდ დაინტერესებას ლიტერატურული პროდუქციით, ბესტსელერების „შექმნის“ საქმეში ჩართულია სპეციალისტთა ჯაჭვი ლიტერატურის აგენტების, რედაქტორების, გამომცემლების, ანალიტიკოსებისა და მარკეტინგის წარმომადგენელთა სახით. ისინი, თავიანთი კვალიფიკაციის შესაბამისად მუშაობენ წიგნის დახვეწასა და მისი საზოგადოებრივი იმიჯის შექმნაზე. ბესტსელერების წარმოებაში დიდი გამოცდილება აქვთ ისეთ მსხვილ კომპანიებს, როგორცაა ფოქსის წიგნების მაღაზია, ოპრაჰის წიგნის მოყვარულთა კლუბი (აშშ) და ა.შ. დამწყებ და სუსტ წიგნის კომპანიებს არ აქვთ ბესტსელერების გამოშვების ამბიცია და იშვიათად მიდიან ამ რისკზე. საინტერესოა, რამდენად მუშაობს თანამედროვე ლიტერატურული პროდუქციის გავრცელების ეს მოდელი საქართველოში. რა თავისებურებებსა და მსგავსებებს ავლენს ჩვენი ლიტერატურული სივრცე ამ ტენდენციებთან მიმართებით.

როგორც ცნობილია, დემოკრატიულ ქვეყნებში სახელმწიფო პირდაპირ არ ერევა სამწერლობო საქმიანობაში და ლიტერატურულ გემოვნებასა და მოთხოვნებს უშუალოდ არ განსაზღვრავს; დაკვეთა თავად მკითხველთა ნრიდან მომდინარეობს, თუმცა სახელმწიფო ლიტერატურულ ტენდენციებს განაპირობებს იმდენად, რამდენადაც იგი მართავს სოციალურ პოლიტიკას, რაც, თავის მხრივ, მოქმედებს ლიტერატურულ პროდუქტზე. ფრანკფურტის სოციოლოგიური სკოლის წარმომადგენელი, თეოდორ ადორნო, ამტკიცებს, რომ ლიტერატურა, გარდა იმისა, რომ სარკესავით ირეკლავს, აჩვენებს საზოგადოების სახეს, ამასთანავე დიდი წვლილი შეაქვს მის ფორმირებაში (ადორნო, <http://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm> განთავსებულია 2007 წლიდან).

ლიტერატურის უახლესი ტენდენციების ანალიზისათვის აუცილებელია მისი წარმოდგენა მსოფლიოს „კულტურული ინდუსტრიის“² პროცესების ჩრდილში. თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესებს მნიშვნელოვნად განაპირობებს საბაზრო მოთხოვნები, რომელსაც წიგნი, როგორც ლიტერატურული პროდუქტი და თავად ნაწარმოები, რომლის პრეზენტაციის უმნიშვნელოვანესი ფორმაა წიგნი, გვერდს ვერ აუვლის. წიგნის თანამედროვე მომხმარებელთა ფინანსურმა თუ ფიზიკურმა შესაძლებლობებმა (გვულისხმობთ

¹ ბრიტანეთში წიგნის ბესტსელერად გამოცხადებისათვის ასეთი დამაკმაყოფილებელი რაოდენობაა კვირაში 4000-დან 25000-მდე გაყიდული ერთეული, ხოლო კანადაში კვირაში 5000 გაყიდული ერთეული (ბესტსელერი, <http://en.wikipedia.org/wiki/Bestseller> განთავსებულია 2006 წლის 17 თებერვლიდან.).

² „კულტურული ინდუსტრია“, როგორც ტერმინი, ეკუთვნის თეოდორ ადორნოს, რომელიც თავის ნაშრომში *The Culture Industry: Selected essays on mass culture* (1999) თანამედროვე მუსიკალურ მიმართულებებზე მსჯელობისას განიხილავს კაპიტალისტური წყობის საფრთხეებს „მაღალ“ კულტურასთან მიმართებით.

კაპიტალისტური ქვეყნის მოქალაქეთა შორის დროის სიმცირის, თანამედროვე ცხოვრების რიტმის პრობლემას) გაზარდა ე.წ. „დაბალი კულტურისადმი“ მოთხოვნილება. მოქალაქეებს, რომლებიც დღის მნიშვნელოვან ნაწილს თავიანთ საქმეს უთმობენ, დასვენების საათებში სჭირდებათ განტვირთვის საშუალება: საპნის ოპერა, დეტექტივი, მსუბუქი მელოდრამა, სხვადასხვა ხასიათის შოუ, სადაც ისინი აღმოაჩენენ მიმზიდველ, მძაფრ და აზარტულ ელემენტს, ან კომფორტულ სამყაროს, რომელიც ქმნის რეალური გარემოს ალტერნატიულ იდეალურ გარემოს, არ შეიცავს ყოფით პრობლემებს, არ მოითხოვს სააზროვნო, განსჯით ძალისხმევას, რთულ ანალიზს. „მარტივი სიამოვნებების“ (easy pleasures) ფაქტორი თეოდორ ადორნომ და მასს ჰორკჰაიმერმა კაპიტალიზმის მონაპოვრად მიიჩნიეს. მათივე მოსაზრებით ეს ფაქტორი ხელს უშლის ე.წ. მაღალი კულტურის განვითარებას (ადორნო, *How to Look at Television*: ნიგნში: *The Culture Industry*: London: Routledge: 2001.). კულტურული ინდუსტრიის მოთხოვნები აისახება თანამედროვე მსოფლიო ლიტერატურაზე, რომელიც იცვლის როლს და საგანმანათლებლო დანიშნულებას უნაცვლებს გასართობ ფუნქციას.

XX საუკუნის მსოფლიო ბესტსელერებში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა მხატვრულ ლიტერატურას. ძირითადად, გაზრდილია მოთხოვნა დეტექტივებსა და საშინელებათა ჟანრის ტექსტებზე, ე.წ. „ჰეფინდიან“ სოციალურ დრამებზე (ნიუ იორკ ტაიმსი, *What Women in Society Read These Days*: New York Times: 24 March: 1912). არამხატვრული (nonfiction) ტექსტებიდან აქტიურად კითხულობენ მემუარული და ბიოგრაფიული, დოკუმენტური ჟანრის ტექსტებს, რომლებიც თანდათანობით უფრო მეტ დაინტერესებას იწვევს, ვიდრე მხატვრული ჟანრები.

გარდა ზემოხსენებული ფსიქოსოციალური ფაქტორებისა, რომლებიც განაპირობებს ნიგნებისადმი ინტერესს, არსებობს დამატებითი ფაქტორები, რომლებიც ნაკლებად არის დაკავშირებული უშუალოდ ტექსტთან და მეტად — საზოგადოებრივ ურთიერთობებთან. ლიტერატურული ნაწარმოების პოპულარიზაციის თვალსაზრისით თანამედროვე მსოფლიოში ათვისებულია სხვადასხვა გამოცდილებები:

1. **ეპატაჟის გზა** — ტექსტის პოპულარობას განაპირობებს მასთან დაკავშირებული შოკი; ცნობილი ტექსტის, ან ისტორიული მოვლენის ორიგინალური, სკანდალური ინტერპრეტაცია და ა.შ. ამ შემთხვევის საილუსტრაციოდ გავიხსენოთ ორიოდე წლის წინ დენ ბრაუნის „დავინჩის კოდთან“ დაკავშირებული საზოგადოებრივი ვნებათაღელვა; საქართველოში ლაშა ბულაძის „პირველ რუსთან“ დაკავშირებული უსიამოვნებები, რამაც, ყველაფრის მიუხედავად, გამოიწვია ავტორისა და, შესაბამისად, ტექსტის პოპულარიზაცია. მკითხველთან დიალოგის ამგვარ ფორმას, ჩვენი აზრით, არ უნდა იყენებდნენ ის მწერლები, რომელნიც თვლიან, რომ აქვთ საკმარისი შემოქმედებითი რესურსი ამ საქმიანობისათვის და მხოლოდ პოპულარობისთვის არ მიმართავენ ლიტერატურას.

2. **ბესტსელერად გამოცხადება** — ტექსტის პოპულარიზაციის ამ საშუალებას მიმართავს არაერთი მსხვილი გამომცემელი. ამ შემთხვევაში ნიგნის სარეკლამოდ მას ასახელებენ მიმდინარე თვის ბესტსელერთა ნუსხაში, რაც ზრდის საზოგადოების მხრიდან ინტერესს და, ხშირ შემთხვევაში, ნიგნი საბოლოოდ ამართლებს ბესტსელერის სტატუსს³;

3. ნიგნი ბესტსელერი ხდება, თუ მისი **ეკრანიზაცია**ა ბლოკბასტერი, ან პოპულარობით სარგებლობს მისი სასცენო ვერსია; („პარფიუმერი“, „გასეირნება ყარაბაღში“/„მოგზაურობა ყარაბაღში“);

4. ნიგნი ბესტსელერი ხდება, თუ იგი ეხმიანება მიმდინარე პოლიტიკურ თუ კულტურულ მოვლენებს: მაგალითად, მონიკა ლევისკის მემუარები პოპულარული გახდა იმ უჩვეულო ამბის შემდგომ, რაც უკავშირდება ამერიკის პრეზიდენტსა და ნიგნის ავტორს; საქართველოში ირაკლი ჩარკვიანის დღიურები, რომელიც მომღერლის გარდაცვალებიდან რამდენიმე კვირაში გამოქვეყნდა და ერთ-ერთ ტელეარხზე 2006 წლის ბესტსელერად გამოცხადდა;

5. ნიგნის პოპულარობის უპირველესი გარანტია ძლიერი **გამომცემლობა**, რომელიც მართავს ლიტერატურულ პროცესებს, ქმნის ლიტერატურულ მოდას და ამ თვალსაზრისით სიახლეებს სთავაზობს მკითხველთა გჯუფებს (ვთქვათ, ფოქსის ნიგნის მაღაზია, ოპრაჰის ნიგნის კლუბი);

6. აგრეთვე ნიგნის პოპულარობის გარანტია მისი **ავტორი**. ვთქვათ, ავტორები: მარკესი, კოელიო, როულინგი⁴, რომელთა ტექსტებს მკითხველი ელოდება და პერიოდულად ეცნობა.

ლიტერატურული ნაწარმოებისადმი ინტერესს მართლაც განაპირობებს ავტორი. ხშირად მათდამი დამოკიდებულებების გამო მკითხველი კითხულობს, ან არ კითხულობს

³ მსგავსი შემთხვევები დაფიქსირდა ამ საქმეში დიდი გამოცდილების მქონე ცნობილი ვებგვერდის amazon.com-ის ბესტსელერების ყოველკვირეული სიების გამოქვეყნებისას.

⁴ ავტორები დავაჯგუფეთ მხოლოდ პოპულარობის ნიშნის საფუძველზე.

ტექსტს. საქართველოში საზოგადოებისათვის მეტწილად მნიშვნელოვანია მწერალთა სამოქალაქო პოზიცია, მსოფლმხედველობა, ზნეობრივი სახე.

ქართული ლიტერატურა ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ატარებდა ეროვნულ ნიშანს, იდენტობის შენარჩუნების ფუნქციას. მწერლის სტატუსისადმი ქართული საზოგადოება ყოველთვის საკრალურ და გამორჩეულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებდა, განსაკუთრებით საბჭოთა პერიოდის ქართველ მწერლებთან დაკავშირებით. ჭაბუა ამირეჯიბის, გურამ დოჩანაშვილის, ოთარ ჭილაძის, გურამ გეგეშიძის, არჩილ სულაკაურის, რეზო ჭეიშვილის და სხვათა ცენზურაგავლილ ტექსტებს მკითხველი ხშირად ვერც შოულობდა, რადგან მოთხოვნა გამოცემის ტირაჟს აღემატებოდა. ეს გარემოება ინტერესს უფრო ამძაფრებდა. ტექსტები ხელიდან ხელში გადადიოდა და მათდამი ინტერესი არ ცხრებოდა. ეროვნულის/ანტისაბჭოურის ფაქტორები ლიტერატურულ პროცესს ცოცხალსა და საინტერესოს ხდიდა.

საბჭოთა წყობილების გაუქმებისა და, განსაკუთრებით, სამოქალაქო ომის შემდეგ (90-იანი წლები), ლიტერატურამ და, ზოგადად, ხელოვნებამ ეს საჭიროება დაკარგა. საზოგადოების პოლარიზებასთან ერთად მოხდა კულტურის მოღვაწეთა პოლიტიკური ნიშნით დაყოფა და მოქალაქეთა ერთმა ნაწილმა ხელოვნება გარკვეული ჯგუფის მიმართ ნდობა დაკარგა. გარდა ამისა, ლიტერატურისადმი ინტერესი ჩააქრო ომებმა და სოციალურმა პრობლემებმა. დემოკრატიულმა პროცესებმა უნდა მოიტანოს აზრთა და ინტერესთა პლურალიზმი, საგამომცემლო პოლიტიკა როგორც წესი, იქნება არა ცენტრალიზებული, არამედ შეუზღუდავი. წერისა და ბეჭდვის თავისუფლებით ისარგებლებს ყველა ავტორი განურჩევლად მსოფლმხედველობისა თუ პოლიტიკური მრწამსისა. მიუხედავად შეუზღუდავობისა, დღესდღეობით არსებულ სტატისტიკაზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თანამედროვე ქართული ლიტერატურა არ იყიდება, შესაძლებელია, არც იკითხება. ამ უკანასკნელ საკითხს კი მასშტაბური და კვალიფიციური რაოდენობრივი სოციოლოგიური კვლევები გამოავლენს.

თბილისის ნიგნის სააგენტოს 2001-2006 წწ. მონაცემების მიხედვით ბესტსელერების ოცდაათეულში⁵ უკანასკნელ, 2006 წელს ქართულ მხატვრულ ლიტერატურას ეთმობა 3%, რამდენადაც ბესტსელერთა ოცდაათეულში შესულია მხოლოდ ერთი თანამედროვე მხატვრული ტექსტი — *მოგ ზაურობა ყარაბაღში*. 2004-05 წლებში ქართული მხატვრული ლიტერატურა ბესტსელერთა 30-ეულში მოიცავს 10-13%-ს (*მგლები, მგლები II, მოგ ზაურობა ყარაბაღში, ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები, ბოლო ზარი*), ხოლო 2001-03 წლებში — 30 %-ს (*ავგისტოს პასეანსი, ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები, ჩაძირული ქალაქის ღამე, გოდორი, გაქრები მადათოვზე, გადაფრენა მადათოვზე, შობა ღამის ალქაჯები, შენი თავგადასავალი, ტიბეტეტი*) (ნიგნის სააგენტოს ყოველწლიური მონაცემები: მიღებულია 2007 წლის მარტში.).

როგორც ვხედავთ, თანამედროვე ქართული მხატვრული ლიტერატურის მიმართ ინტერესი საქართველოში უფრო და უფრო ნელდება, რაც მხოლოდ ფინანსური მდგომარეობით არ უნდა ავხსნათ.

2000 წლიდან თანამედროვე ქართულ ლიტერატურულ პროცესს წარმართავდა კლუბ *სარდაფის* შეხვედრები, ის მწერლები, რომლებიც, ძირითადად, განახლებული *XX საუკუნის* გარშემო იყვნენ შემოკრებილები: ლაშა თაბუკაშვილი, ირაკლი სამსონაძე, დათო მალრაძე, რეზო თაბუკაშვილი (უმცროსი), დათო ტურაშვილი, რატი ამაღლობელი, ლაშა ბულაძე, კოტე ყუბანეიშვილი და რეაქტიული ჯგუფის სხვა წევრები... ენცობოდა ლიტერატურული შეხვედრები, ახალი ნიგნების პრეზენტაციები, ბეჭდვით და ტელემედიაში ხშირად ჩნდებოდნენ „სარდაფელი“ მწერლები. კლუბ *სარდაფს* ჰყავდა განსაზღვრული „პუბლიკა“, რომელიც ელოდა ლიტერატურულ სიახლეებს, მიჰყვებოდა ლიტერატურულ მოდას: ესწრებოდა შეხვედრებს თუ ყიდულობდა იმ პროდუქციას, რასაც ეს კონკრეტული დაჯგუფება სთავაზობდა. ამ მიზეზით საზოგადოებრივი აქტივობა ლიტერატურული თვალსაზრისით საკმაოდ შესამჩნევი იყო, რაც თავისთავად აისახა სტატისტიკაზეც. დღესდღეობით კი ეს სეგმენტი ქართულ ლიტერატურაში უმნიშვნელოდ მცირე ძალებით მოქმედებს.

ლიტერატურა სოციალური იდენტიფიკაციის ერთ-ერთი საშუალებაა. განსაზღვრულ ჯგუფებში განსაზღვრული „სახელებია“ მისაღები, იმის მიხედვით, რა მიმართულებას ირჩევს სოციალური წრე საკუთარი იდენტობის განსაზღვრისათვის. ზოგი ბალზაკსა და ტოლსტოის (კლასიკური მიმართულების მწერლებს) იმონებებს, ზოგი — ბორხესსა და ეკოს

⁵ ბესტსელერების ოცდაათეულის დანარჩენი 97% მოიცავს როგორც არამხატვრულ, საზღვარგარეთულ, ან საბავშვო ლიტერატურას, რომელთა უმეტესი ნაწილი სასაჩუქრედაა განკუთვნილი, ასევე ენციკლოპედიებს, კატალოგებს, ლექსიკონებს — პრაქტიკული დანიშნულების ნიგნებს.

(„თანამედროვე“ მოდურ ავტორებს). თითოეულ ჯგუფს ჰყავს თავისი ლიტერატურული სახე, ე.წ. „ლეიბლი“. მოდური ავტორის ცნება აუცილებლად არ ნიშნავს, რომ მას კითხულობენ. იგი შესაძლებელია, მხოლოდ „ჯადოსნური სიტყვების“ (keywords) დასახელებითაც ამოიწონოს მაშინ, როდესაც სავარაუდოდ, მკითხველთა დიდ ნაწილს მხოლოდ ყურმოკრული ექნება ზიუსკინდის *პარფიუმერი*, ან აკა მორჩილადის *ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები*. ამდენად, მოდურობა ატარებს სოციალურ ხასიათს და ნაკლებად — ლიტერატურულს.

როგორც აღვნიშნეთ, ლიტერატურული მოდა ერთი მხრივ ლავირებს სხვადასხვა სოციალური ჯგუფების შესაბამისად, მეორე მხრივ კი გვთავაზობს საყოველთაოდ „ცნობად“ ავტორებს. ორიოდე სიტყვით შევხებით მასობრივი ლიტერატურის არა ინდუსტრიულ, არამედ ფსიქოლოგიურ ფაქტორებსაც. მასა, როგორც გარკვეული მთლიანობა, გულისხმობს ირაციონალურ „სულს“, რომელსაც მეცნიერთა ნაწილი „კოლექტიურ სულს“ უწოდებს (ლევ ბონნი, ტარდე), ხოლო მეორე ნაწილი „კოლექტიურ არაცნობიერად“ (იუნგი, ფროიდი) მოიხსენიებს. მასობრივი ლიტერატურა ყოველთვის გულისხმობს იმ ფსიქოლოგიური „მზაობის“ ათვისებას მწერლის მიერ, რომელსაც კოლექტიური სული წარმოშობს.

ჩვენ უშუალოდ ქართველი საზოგადოების შესახებ მასის სოციოლოგიის კვლევითი ანალიზი ხელთ არ გვაქვს, თუმცა ყურადღებას იქცევს ამერიკული მასობრივი ლიტერატურის მკვლევართა ფსიქოლოგიური ანალიზის შემთხვევები. ტანია მოდლესკი, თანამედროვე ლიტერატურისა და კინოს მკვლევარი, თავის ერთ-ერთ ნაშრომში განიხილავს იმ ძირითად ფაქტორებს, რომლებიც განაპირობებს საშინელებათა ჟანრის პოპულარობას XX საუკუნის საზოგადოებაში (მოდლესკი, *The Terror of Pleasure. The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory*: Oxford: 1986.).

საინტერესოა, როგორი ლიტერატურული გმირი ან ლიტერატურული სიუჟეტი გახდება „მასობრივი“ სიმპათიის ობიექტი ქართულ საზოგადოებაში მაშინ, როდესაც არც საბჭოური ცენზურა აკავებს ლიტერატურულ პროცესებს და არც აღმსარებლობის გამო სჯიან ადამიანებს. ჩვენს ხელთ არსებული მონაცემების მიხედვით გამოკვეთილ ტენდენციებსა და ფავორიტ გმირებზე საუბარი ნაადრევი და არატიპური იქნება.

ბესტსელერის პრობლემის მესამე და, ჩვენი აზრით, მთავარი მხარეა საზოგადოების ფინანსური მდგომარეობა. იგი გადაფარავს სოციალურ და ფსიქოლოგიურ ფაქტორებს, რადგან თუ მკითხველი/მომხმარებელი წიგნს ყიდულობს, იგი თავისთავად მისდევს მოდას, არჩევს მისთვის მოსაწონ ან ნაკლებად მოსაწონ ლიტერატურას. არჩევანის გაკეთებისას იგი შეუზღუდავია და მეტ-ნაკლებად თავისუფალი. შევსებული და ფერადი თაროები ნიშნავს „ლეიბლების“ პრეზენტაციასაც, და ფართო ლიტერატურულ არჩევანსაც.

ჩვენს ხელთ არსებულ მონაცემებზე დაყრდნობით (წიგნის სააგენტოს ყოველწლიური მონაცემები: მიღებულია 2007 წლის მარტში.), ზოგადად, თანამედროვე ქართველი მკითხველი ირჩევს საინტერესოდ გადმოცემულ მსუბუქ დეტექტივებსა და სოციალურ დრამებს. მისთვის მნიშვნელობას იძენს სოციალური ფაქტორი იმდენად, რამდენადაც, როგორც ჩანს, „კითხვადობა“ განსაზღვრულია ავტორთა „ცნობადობითაც“ (ლაშა ბულაძე, დათო ტურამაშვილი, აკა მორჩილაძე).

ე.წ. „პოპულარულ“ და „ლეგიტიმურ“ ლიტერატურათა დაპირისპირების მოდელი, რაც თანამედროვე მსოფლიო ლიტერატურაში მოქმედებს, ქართულ მწერლობაში ჯერჯერობით მკვეთრად არ ვლინდება. მწერლობა, წიგნიერება ჩვენთან კვლავ განათლების კლასიკურ გაგებას უკავშირდება, ლიტერატურის ფუნქციური ცვლილების პროცესი ქართულ კულტურაში ასე მკვეთრად არ გამოსახულა. საზოგადოების ის ნაწილი, რომელიც საჭიროებს განტვირთვისათვის აუცილებელ პროდუქტს, საზრდოობს არაერთი სხვა უფრო ხელმისაწვდომი და იაფი ალტერნატიული საშუალებით და არ მოითხოვს ამ სიცარიელის შესავსებად ლიტერატურულ საზრდოს. ამიტომ, ზოგადად, საზოგადოების მხრიდან მწერლობით დაინტერესება არადაამაკმაყოფილებელია.

დღესდღეობით, როცა იდეოლოგიური შეზღუდვები სახელმწიფოს მხრიდან არ იკვეთება, ნაკლებად არის იმის საჭიროება, რომ ლიტერატურამ იტვირთოს იდეოლოგიის, მებრძოლის ფუნქცია, შეინარჩუნოს ეროვნული ან რელიგიური იდენტობა იმ ფორმით, როგორც ადრე უწევდა. გარდა ამისა, თანამედროვე მწერლებიც აღარ მისდევენ საკრალურ ხაზს და არ გამოირჩევიან ჩვეულებრივი ადამიანებისგან. ზოგიერთი პოეტი, პროზაიკოსი, ან არტჯგუფი საზოგადოების აზრით შეუფერებელი ქმედებებით საგანგებოდ ანგრევს „მწერლის“ ტრადიციულ ხატს. ამ მიზეზით თანამედროვე ქართველ მწერალთა დიდი ნაწილის მიმართ მკითხველი საკმაოდ სკეპტიკურადაა განწყობილი. გაუცხოება მკითხველსა და თანამედროვე ქართველ მწერლებს შორის და დაბნეულობა, რომელშიც იმყოფება ქართველ მკითხველთა საზოგადოება, გამომწვეულია ლიტერატურის დანიშნულებისა და ადგილის ცვლის პროცესით. ქართველ მკითხველთა მოსალოდნელობა და დაკვეთა, სავარაუდოდ, არ ემთხვევა

ლიტერატურულ პროცესებს. იმისათვის რომ ეს ბარიერი დაძლეულ იქნას, თანამედროვე ქართულმა ლიტერატურამ უნდა შეითავსოს გემოვნებათა და ხედვათა პლურალიზმი: დააკმაყოფილოს როგორც ტრადიციული ლიტერატურის მომხმარებლები, ასევე შეინარჩუნოს უახლესი ლიტერატურული ტენდენციებისადმი ადეკვატურობა. მრავალფეროვანი სპექტრი საშუალებას მისცემს მკითხველს, იპოვოს საკუთარი ავტორი.

ლიტერატურა მოდური გახდება მაშინ, როდესაც ლიტერატურული პროცესი განაახლებს სრულფასოვან არსებობას ყველა სემანტიკის (ლიტერატურული შეხვედრა, პრეზენტაცია, ლიტერატურული პერიოდიკა, ტელეშოუ, ონლაინფორუმი და სხვა) შენარჩუნებით. მკითხველთა გარკვეული (მცირერიცხოვანი) წრე აჰყვება ლიტერატურულ მოდას: დაესწრება შეხვედრებს და წაიკითხავს, ან „გაიგებს“ ავტორებისა და ტექსტების დასახელებებს. ტექსტი საყოველთაო სიმპათიის საგანი, მასობრივად „ატაცებული“ გახდება მაშინ, როდესაც მწერალი დაიჭერს საზოგადოებრივ მაჯისცემას, მკითხველთა ფსიქოლოგიურ მზაობას; ხოლო ქართულ ბესტსელერთა სიაში მხატვრული ლიტერატურა მაშინ დაიკავებს სოლიდურ ადგილს, როდესაც მკითხველთა ფინანსური შესაძლებლობები განვდება წიგნის შეძენის ფუფუნებას.

ევროპული ბესტსელერის გზა

მე პროფესიონალი რომანისტი ვარ და ლიტერატურაზე საუბარი მათთვის მიმინდვია, ვისაც ამის სურვილი და დრო აქვს, ვისი ცხოვრებაც სხვათა შემოქმედებაზე საუბარში გადის. ლიტერატურის მხატვრულ ასპექტებზე საუბარიც ამ პროფესიონალების საქმეა — ისინი ხომ შემოქმედებითი წვისა და მღელვარე განცდების ნამდვილი ექსპერტები არიან. მე მიიჩნევია ის ისტორიები მოვყვე, რაც დიდ სიამოვნებას მანიჭებს და ეს საქმე მაქსიმალურად კარგად გავაკეთო. ასე რომ, სულაც არ მედარდება, რომანი მთლიანად მოკვდა თუ მხოლოდ ნაწილობრივ. რაც შემეხება მე, ვცდილობ ჩემი რომანი ისევე ცოცხალი იყოს და ამ საქმეში ისე ვარ გართული, რომ დრო აღარ მრჩება უაზრო კამათისა და მსგავსი სისულელეებისათვის.

ამჯერად გამონაკლისის დაშვება მომიწევს: რამდენიმე დღის წინ ფრანკფურტის წიგნის ბაზრობაზე ჩემს მეგობარ კენ ფოლეთს შევხვდი, მან მთხოვა დამეზუსტებინა რამდენიმე მოსაზრება და ამისთვის ყურნალი *Vanguardia*-ს გვერდები დამითმო. და აი, ახლა მთელი ძალით ვცდილობ მიზანს არ ავაცილო და ჩემი მსჯელობა განკითხვას არ დაემსგავსოს, რადგან ეს უაზრობა იქნებოდა: რიგიანი მწერლის ნებისმიერი თხზულების ყოველ გვერდზე ისედაც შეგვიძლია ძალზე ღრმა და საფუძვლიანი განსჯა ამოვიკითხოთ.

ფრანკფურტში ყოფნისას კენ ფოლეთს ვუთხარი, რომ დანებებული მარსიალ ლაფუენტი ესტიფანიანი და დოსტოევსკით დამთავრებული, მეტ-ნაკლებად ყველა რომანი იმსახურებს პატივისცემას, თუკი ჰყავს მკითხველი, რომელიც მასში გასართობს, საფიქრალს, თანადგომას, იმედს, სიბრძნეს და ნუგეშს პოულობს, ან კიდევ რაიმეს იმ უთვალავ შესაძლებლობათაგან, რასაც წიგნი გვთავაზობს. ამ კონტექსტში ტერმინი ბესტსელერი, რომლითაც საქმის გამარტივების მიზნით ყველაზე წარმატებულ წიგნებს მოიხსენიებენ ხოლმე, წიგნის ისეთივე ღირსეულ სახეობას წარმოადგენს, როგორც ნებისმიერი სხვა. ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ რომელიმე ქალბატონი ლუისა, რომელმაც ძლივძლიობით დაასრულა სწავლა, ოცდარვა წლის ასაკში რკოს კაცუნას გაჰყვა ცოლად და დღეში თოთხმეტი საათის განმავლობაში მუხლჩაუხრელად შრომობს: უმზადებს ქმარშვილს საუზმეს, დადის საყიდლებზე, აუთოებს, აკეთებს სადილს და ვახშამს. გიჟი უნდა იყო, რომ ამ ქალბატონ ლუისას მოსთხოვო, ყოველ საღამოს ძილის წინ ჯოისის „ულისე“ იკითხოს. რა თქმა უნდა, მას კორინ ტელადო ურჩევნია, თუკი იგი დაიხსნის რეალობისგან, აჩუქებს ოცნებებსა და ახალ ცხოვრებას განაცდევინებს. ასე რომ, წიგნები ალუბალივითაა, ერთს რომ გადაყლაპავ, უკვე მეორეს იღებ. ერთი წიგნიდან შეგიძლია პირდაპირ მეორეზე გადახვიდე, და თუ ასე არ მოხდა, რას ვიზამთ, არც ამით დაიქცევა ქვეყანა.

სერიალებზე უკეთ

მე მხოლოდ იმის თქმა მინდა, რომ ყველა წიგნი კარგია და არავის აქვს უფლება, სხვისი ნამუშევარი დაამციროს. ამ თვალსაზრისით, ბესტსელერს ანუ პოპულარულ რომანს, რომლის უპირველესი დანიშნულებაც გართობა და თავგადასავლებაა, სრული უფლება აქვს იყოს პატივცემული, თუ, რა თქმა უნდა, იგი კარგადაა შესრულებული. იგივე შეიძლება ითქვას გალანძღულ, ერთჯერადი მოხმარების ინგლისურ ბესტსელერზეც, სადაც ჭეშმარიტება და სიბინძურე ერთმანეთშია აზელილი. ამ წიგნებით საზრდოობს კინემატოგრაფიც და მათ ისეთი წარმავალი, მაგრამ მნიშვნელოვანი მიზნისთვის იყენებს, როგორც მაყურებლის გართობაა. რა თქმა უნდა, იგი ნებისმიერ შემთხვევაში ჯობს სერიალს პოლიციასა და არკანზასელ ბიძებზე, თუმცა, ერთი შეხედვით, ძნელია მათ შორის განხვავების პოვნა. არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ამ ფართო ჟანრში შეიქმნა მშვენიერი ნაწარმოებები, მაგალითად, ჯეიმს კლაველის „შოგუნი“, ფორსაიტის „ტურა“, ჯონ ლე კარეს რომანები, იგივე კენ ფოლეთი და სხვ.

ინგლისური ბესტსელერის სასარგებლოდ ერთი რამ აუცილებლად უნდა ითქვას: იგი იმ ნარატიულ ტექნიკას იყენებს, რომლის ფესვებიც XIX საუკუნის ევროპულ რომანსა და კინონაში უნდა ვეძებოთ. ამ საინტერესო ტექნიკის შესწავლა და გამოყენება განსაკუთრებით შედეგიანია თანამედროვე რომანისტიკისათვის, რადგან სისულელე იქნება იმის უარყოფა, რომ დღევანდელი მკითხველი უზარმაზარ აუდიო-ვიზუალურ ენციკლოპედიას ფლობს, რომელიც დღითი დღე იხვეწება და ვითარდება. რაც შეეხება რომანის გაგებას, იგი კვლავაც უცვლელი რჩება და დღევანდელი მკითხველისათვისაც იგივეა, რაც მანამდე იყო, ანუ: თხრობის პრობლემის მოგვარება მოქმედების განვითარების მეშვეობით, მსჯელობა ან მათი

კომბინაცია და ამ პრობლემის გადაჭრა ყველაზე ეფექტური იარაღით, რაზედაც კი ავტორს ხელი მიუწვდება — დრამა, პერსონაჟები, სტილი თუ სტრუქტურა. მაგრამ არ უნდა დაგვავინყდეს (და ეს ცალკე თემაა), რომ ნიჭი, ოსტატობა, ფანტაზია ან სხვა ჯილდო, რომელიც ღმერთმა რომანისტს უბოძა, ორგანიზებული და მძიმე ჯაფის გარეშე მხოლოდ ჩხაპნაა და სხვა არაფერი. როგორც ამას წინათ ერთმა შესანიშნავმა რომანისტმა აღნიშნა, რომანები არ იწერება თითოეულ ყვავილზე ჩაკირკიტებით, ცოტა დღეს, ცოტაც — იმ თვეში, ღვთიური შთაგონების ლოდინითა და ისეთი ცხოვრების ნირით, როცა მწერალი მრგვალ მაგიდებთან, ლიტერატურულ სარდაფებში, ჟურნალის სვეტებსა და მოდური ბარის დახლებთან იხარჯება. რომანის დასაწერად ყოველდღიური დისციპლინისა და მძიმე შრომის საათები, დღეები და თვეებია საჭირო.

ამასთან დაკავშირებით, მსურს ზოგიერთ იმ საკითხს შევეხო, რამაც ბატონ ფოლეთთან სასაუბროდ ფრანკფურტში ჩამიყვანა, რადგან, როგორც მოგეხსენებათ, მსგავსი მოვლენები იშვიათად ხდება ჩემს ცხოვრებაში. ყველას მიმართ დიდი პატივისცემის მიუხედავად, ერთი რამ მინდა ვთქვა: მოდით, ნუ დავიბნევით და ყველაფერს თავისი სახელი დავარქვით. ანუ ის, ვინც „ნემსის ყუნწს“ და „ვარდის სახელს“ (ორივე უდაოდ ბესტსელერია), „თავშესაფარსა“ და „პარფიუმერს“, ან „ეგზორცისტს“ და „მეფის ჯარისკაცს“ ერთ თაროზე ათავსებს, ნამდვილი ბრიყვია და სხვა არაფერი. მიუხედავად იმისა, რომ კლასიკური ბესტსელერის ერთადერთი მიზანი ბაზრის დაპყრობაა და მისი მთავარი მოთხოვნები „მოგკლავ“ და „დაგასახიჩრებ“-ს არ სცდებიან, მძაფრი სიუჟეტი კი მხოლოდ გასართობად თუ გამოდგება, ანდა იმისთვის, რომ ავტორმა პირველი ადგილი დაიკავოს ყველაზე უკეთ გაყიდულ ნიგნთა სიაში; მიუხედავად იმისა, რომ მათი ძლევამოსილებისა და თავხედობის ერთადერთი საყრდენი მხოლოდ იმავე ბაზრის ციფრების დაფა ინგლისურ ენაზე, რაც არ უნდა გასაოცრად მოგვეჩვენოთ, ხშირად ისეც ხდება, რომ კარგად გაყიდული ევროპული რომანი საკუთარი ძალებით იხვეჭს წარმატებას, სასურველ ხარისხსაც აღწევს და კონკურენციას უწევს მასობრივ საქონელს, თანაც ისე, რომ არც საკუთარ ფესვებს და წარსულს ღალატობს. ამიტომ, წინასწარი აგრესიის მიუხედავად, უამრავი მკითხველი აღიარებს და სათანადოდ აფასებს მას.

მართალი გითხრათ, სხვაგვარად ვერც იქნებოდა. მიუხედავად თანამედროვე რომანის პანორამაში არსებული კულტურულ ფასეულობათა დრო-სივრცული შეზღუდულობისა, რაც ხან ბრიტანულ ცენტრიზმს ახმოვანებს, ხან კი ამერიკის უკანონოდ შობილ კულტურას უსვამს ხაზს, რომლის კოლექტიური მეხსიერებაც სამას წელზე ნაკლებს მოითვლის — მასში ჯერ კიდევ განაგრძობენ არსებობას ძალზე მნიშვნელოვანი ტრადიციები. ჭეშმარიტად ევროპული რომანი, რომელსაც ზურგს ღრმა და მდიდარი წარსული უმაგრებს, შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ფართო ლიტერატურული არეალი, სადაც იბეროამერიკაც იგულისხმება და გამორიცხვითაც თითქმის არაფერს გამორიცხავს. ეს სამიათასი წლის მემკვიდრეობაა, რომელიც ბიბლიასა და ხმელთაშუაზღვისპირეთში დაიბადა, საბერძნეთისა და რომის გავლით ესპანეთში ჩამოვიდა და ევროპის სამხრეთში ისლამით გამდიდრებული, შუასაუკუნეებისა და რენესანსის ეპოქაში აყვავდა. შემდეგ მან ესპანური ნავეებით ამერიკაში იმოგზაურა, და უკან დაბრუნებულმა XVII – XIX სს ბაროკოში კვლავ იფეთქა იდეათა და შესაძლებლობათა ნამდვილ დღესასწაულად. სწორედ ეს გახლავთ ის ისტორიული კონტექსტი, რომელიც აძლიერებს თანამედროვე ევროპულ რომანს, რათა მან, წარსულითა და ხსოვნით ზურგგამაგრებულმა, წარმატებით გაუწიოს წინააღმდეგობა ზემოხსენებული უკანონოდ შობილი ანგლოსაქსური ბესტსელერის შემოჭრას.

მტრის იარაღი

სხვა საკითხია, ეს რომანები საერთოდ უნდა იწერებოდეს თუ არა. სხვა საკითხია, რომ ევროპელი რომანისტები ზედმეტ ყურადღებას აქცევენ კრიტიკოსებისა და ლიტერატურის ჩინოვნიკების აზრს, რომლებმაც კარგა ხანია ხელში ჩაიგდეს კულტურა. მწერალი მათი გულის მოსაგებად იხარჯებიან და საბოლოოდ საკუთარ კომპლექსებს ეწირებიან მსხვერპლად. მაგალითად, ისეთ ქვეყნებში, როგორც გერმანია და იტალია, წარმატებულ ნიგნთა სიაში უკვე მორჩილად უთმობენ ადგილს ამერიკული ბესტსელერის თარგმანებს, თითქოს რომანის დაწერა და ის, რომ ხალხი მათ ნაიკითხავს, სამარცხვინო იყოს. იმის მაგივრად, რომ ცხოვრება სატელევიზიო დებატებსა და მსჯელობაში გაატარო, ან ცხარე ცრემლით იგლოვო რომანის მოსალოდნელი გარდაცვალება, უმჯობესი იქნება, მწერლებმა როგორმე გაუძლონ კრიტიკოსთა წრის „კულტურულად მართებულ“ იერიშებს და ბოლოს და ბოლოს მზერა მიაპყრონ ნარატიული საშუალებების ვეებერთელა არჩევანს, ხსოვნასა და ტრადიციას, რომელიც მათ ძალას და სიამაყეს წარმოადგენს. და თუ ავტორი იმ თანამედროვე

ეფექტურ ხერხებსაც გამოიყენებს, რომლებიც მარტივად შეგიძლია ისესხო ინგლისური ლიტერატურის ან თუნდაც კინემატოგრაფისაგან, შედეგიც არ დააყოვნებს და მივიღებთ რომანის ახალ სახეობას, რომელსაც არასოდეს მოაკლდება მკითხველთა თანადგომა, კარგადაც გაიყიდება და გარეგანი ზენოლისაგანაც დაიცავს თავს. ამ ყველაფერთან ერთად, იგი შეძლებს გაემიჯნოს ევროპულ ლიტერატურულ ბრძოლის ველს და საკუთარი წარსულის პატივისცემით ალჭურვილი კონკურენციასაც გაუნეწოს მას საერთაშორისო ბაზარზე. რატომ არ უნდა გამოვიყენოთ საამისოდ თუნდაც მტრის იარაღი, შეჯიბრის საგნად კი ვაქციოთ ტრადიცია, სიღრმე, გართობა.

იმის დასტურად, რომ სწორედ ამ გზით შეიძლება ევროპული რომანის შენარჩუნება და გაცოცხლება, დავაკვირდეთ, როგორ გაიზარდა წიგნის ტირაჟი ბოლო ათწლეულების მანძილზე არაერთ ქვეყანაში, მაგალითად, ესპანეთში. ასეთი ციფრი წარმოუდგენელი იყო ოცი წლის წინათ. მკითხველი მასობრივად, გზებით პასუხობს იმ ლიტერატურას, რომელიც მის კულტურულ გარემოსა და წარსულს ეხმიანება. ამისთვის მხოლოდ სამი სახელის დასახელებაა კმარა. მათ ათასობით ადამიანის გული მოიგეს. ეს არის მიგელ დელიბესის არაჩვეულებრივი რომანი „ერეტიკოსი“, ხესუს ფერნანდესის „მეფის ჯარისკაცი“ და მანუელ რივასის „ხელოსნის ფანქარი“. მე არ ვგულისხმობ მაინცადამაინც ისტორიულ რომანს, არამედ სხვა ჟანრის ნაწარმოებებსაც, რომლებიც თანამედროვე შინაარსის მიუხედავად, კავშირს ინარჩუნებენ იმ მშვენიერ, ათასწლოვან ტრადიციასთან, რომლის წყალობითაც დღემდე მოვსულვართ და რომლსაც ხოსე მარია გელბენსუ განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს თავის ამასწინანდელ სტატიაში. რომანები, რომლებიც დღეს ყველაზე კარგად იყიდება ესპანეთში და ეს ძალზე მნიშვნელოვანია, კენ ფოლეთს ეკუთვნის, კარგი რომანები ჩვეულებრივ არ გვაკინებდა. ისინი მოსწონთ ბრიტანეთსა და ამერიკაშიც, რადგან ევროპა აქ ჯერ კიდევ მიმზიდველი და საინტერესოა. რა რომანი შეიძლება იყოს უფრო ევროპული, ვიდრე ტომას პინჩონის „V“ სადაც სამხრეთ ესპანეთი შეიჭრა თავის ლათინური წარსულით და სამომავლოდ უზარმაზარი შესაძლებლობები შექმნა.

ამერიკული სისტემა

ამერიკის შეერთებულ შტატებში ძალიან ეფექტური კომერციული მექანიზმები მუშაობს. თუ წიგნს კარგად გასაღების შანსი აქვს, მისი ინგლისური თარგმანი შეგიძლიათ ერთ-ორ დღეში უკვე დახლზეც იხილოთ. მაგრამ, გარდა ანყობილი საბაზრო ეკონომიკისა, ამერიკას მჭიდრო კავშირი აქვს ევროპის ისტორიასთან, რომელიც გულისხმობს ებრაულ, იტალიურ და სხვა კულტურულ ერთობებს. თუმცა დაბრკოლება ამერიკაშიც არსებობს: გამომცემლობებს არ ჰყავთ ისეთი მკითხველი, რომელიც შეძლებდა ღრმად ჩანვდომოდა, წაეკითხა და აღმოეჩინა რომანები სხვა ენებზეც, გარდა ინგლისურისა. ეს კი საქმეს ართულებს. თუმცა ამ ბოლო დროს ყველაფერი იცვლება, აქტიურად იზრდება კასტილიურ — ან როგორც იქ უწოდებენ — ესპანურ ენაზე დანერგილი წიგნების რაოდენობა.

ბებერ ევროპას კი იმას ვეტყვი, რომ იგი მხოლოდ წარსულის ტრადიციებთან კავშირით შეძლებს შექმნას მომავალი, ამიტომ მან, ვინც მწერლობა აირჩია, თავმდაბლად უნდა აკეთოს თავის საქმე იმის გაცნობიერებით, თუ ვინ არის და საიდან მოდის. პიკასო არ იქნებოდა, რომ არა ველასკესი, რემბრანტი, ბრეიგელი. მხოლოდ თავქარიან კრიტიკოსთა ქება-დიდებათ გაგიჟებულ ყეყეჩებსა და სულელებს შეუძლიათ დაიჯერონ, რომ რაიმე ღირებულს დანერგენ, თუკი მხოლოდ იმ ლიტერატურული და კულტურული მონაპოვრით ისარგებლებენ, რომელიც კუნდერათი იწყება და ტარანტინოს ბოლო ფილმით მთავრდება. სერვანტესი, შექსპირი, ტოლსტოი, დოსტოევსკი, გალდოსი, სტენდალი, კევედო, ვერგილიუსი, ჰომეროსი, დიკენსი, დიუმა, სტივენსონი, მელვილი და სხვა მარადიული ოსტატები, რომელთაც წერა გვასწავლეს, ყოველთვის საჭირონი არიან, სანამ პირველ ნაბიჯს გადადგამ, რადგან სწორედ მათში ვპოულობთ საფუძველსა და ცოდნას, მათი დახმარებით ვავითარებთ ენობრივ საშუალებებს, სტილსა და სტრუქტურას. ევროპულ რომანს შესწევს ძალა, გვიამბოს იმაზე მეტი, ვიდრე ცხოვრების უაზრობის გამო ბენზინგასამართ სადგურზე თავდასხმაა და იყოს იმდენად საინტერესო, რომ ექვსასი გვერდის განმავლობაში, წიგნის ფურცლების ნაცვლად, საკუთარ ღიჟს არ დასცქეროდე. ღმერთო, რა საშინელებაა! ისინი, ვისაც არფერი აქვს სათქმელი, ხალხს სთხოვენ, ფული გადაყარონ წიგნებში, რომლებიც ავტორის გარდა არავის აინტერესებს. მათ კი, ვისაც მართლა უნდა წერა, ვისაც მართლა მშვენიერი ისტორიები აქვს მოსაყოლი და რომლებსაც ათასობით ადამიანი მოიწონებს, იგრძნობს, შეითვისებს და თავის საკუთართან ერთად სხვათა ცხოვრებასაც გამოცდის, ვურჩევდი, დროულად შეუდგნენ საქმეს, ყოველგვარი მორცხვობისა და ეჭვის გარეშე, მეტი ყურადღება დაუთმონ წერას, და

არა იმას, თუ რას იტყვიან კრიტიკოსები ხვალ. ამისათვის კი აუცილებელია ჩამოშორდე მეგობართა წრეს, ვაჭრებსა და პარაზიტებს, რომლებმაც მიისაკუთრეს მსაჯულის როლი და კულტურისთვის განკუთვნილი გვერდები ფეოდალურ სამფლობელოებად აქციეს. მთავარია, იმუშაო უკომპლექსოდ, იმ რწმენით, რომ როცა „პეკოდის“ აფრებს დამანგრეველი ქარიშხლის უკანასკნელი ტალღა გადაუვლის, მკითხველი ერთადერთი ადამიანი იქნება, ვინც დაღუპულ გემზე თავისიანებს ამოიცნობს.

აგონიაში მყოფ ადამიანთა ერთმა ჯგუფმა, რომლებიც ჯერ წერდნენ, მერე კი ტაშს უკრავდნენ უვარგის მწერლებს, მოკლა რომანი საფრანგეთსა და იტალიაში და ახლა ცდილობს მოკლას იგი ესპანეთში. ამის მიზეზი, როგორც ზოგიერთები შეცდომით თვლიან, ჟანრის შესაძლებლობის ამონაურვა კი არ არის, არამედ სნობიზმის, უსახურებისა და სიბრიყვის გამეფება ლიტერატურის თეორიაში, დიდი და მცირე ფორმის პროზაში. საბედნიეროდ, ყველას არ გვღალატობს მეხსიერება, ბიბლიოთეკებიც სავსეა კრიტიკოსთა მსგავსი გულგრილი შეფასებებით. ისინი, ვინც გუშინ ამტკიცებდნენ, რომ ფოლკნერი და ბენეტი ხელშეუხებელია, დღეს ხოტბას ასხამენ იმ „განუმეორებელ“ ავტორებსა და ნაწარმოებებს, რომელთაც მკითხველი ორ თვეში სამართლიანად იფიქრებს სინდისის ქენჯნის გარეშე. მაგრამ მათ გარდა არსებობენ დიდი ოსტატების შვილობილები, აღზრდილები, თანამოაზრეები, რომლებიც ნელ-ნელა სულ უფრო მეტი და მეტი გამბედაობით (თუმცა ყველა მწერალს ემინია, რომ შეიძლება მისი ნიგნი არ გაიყიდოს) მიმართავენ ტრადიციულ ენასა და სტრუქტურას, პოლიციურ ჟანრს, როგორც დრამის საფუძველს, ისტორიას, როგორც წარსულის და აწმყოს გასაღებს, საერთო იბეროამერიკულ კულტურულ გარემოს და ყურადღებით იხედებიან აქეთ-იქით, რათა გვიამბონ ისტორიები ისე, როგორც ყოველთვის ყვებოდნენ. ეს არის რომანი, რომელიც მზადაა ხელახლა დაიპყროს მსოფლიოს ნაწილი — სიუჟეტით, კომპოზიციით, კვანძის შეკვრით, ფინალით და სწორად დასმული სასვენი ნიშნებით.

საბედნიეროდ, ესპანეთში ყველა მწერალს არ მოუპოვებია „კეთილისმსურველთა“ აღიარება გამამხნეველები შეძახილებითა და ქება-დიდებით გადაჭრელებული გაზეთის ფურცლებით. არსებობენ ისეთებიც, რომლებიც რისკს ეწევიან მიუხედავად იმისა, უმართლებთ თუ არა. მენდოზას, მარსეს, სამპედროს, ტორენტოს პიროვნულ გამძლეობას უნდა ვუმადლოდეთ, რომ „მთელი ცხოვრების რომანი“ დღეს ისევ ცოცხალია და ურთიერთობას ინარჩუნებს მკითხველთან. ისინი თანამშრომლობენ რომანისტების ახალ თაობასთან. ეს უკვე ის ბირთვია, რომლის ექსპორტირებასა და თარგმნას წინ ველარაფერი აღუდგება. ამ გზით ბებერ ევროპას, ან, ყოველ შემთხვევაში, მის იმ ნაწილს, რომელიც ჩვენ გვეხება, შეუძლია მშვიდად განაახლოს საკუთარი ბანაკი. მე არაფერი მაქვს ტერმინ ბესტსელერის საწინააღმდეგო, რაც მხოლოდ და მხოლოდ კარგად გაყიდულ წიგნს ნიშნავს, თუნდაც იმიტომ, რომ მასში ისეთი მწერლები იგულისხმებიან, როგორებიცაა: კენ ფოლეთი, მენდოზა, სეპულვედრა, ეკო, მარტინ გაიტე, ლე კარე, დ'ორმესონი, პრადა, გრიშამი, მარიასი, გალა, ტერენსი, ვასკეს ფიგეროა, კლენსი, სამპედრო, კინგი, რივასი, ბარიკო, მარსე, ალბუდენა და სხვანი. ყველა წარმატებული წიგნის ადგილი ბიბლიოთეკაშია და დაილოცოს ის დრო, როცა თითოეულ მკითხველს შეეძლება აირჩიოს წიგნი საკუთარი გემოვნების მიხედვით და არ იყოს ვალდებული იკითხოს უცხოური რომანები ან კლასიკა და არ იგრძნოს სინდისის ქენჯნა მხოლოდ იმიტომ, რომ უღალატა თანამედროვეობას ან დაიღალა „ჟანგიანი ისრებით“.

დაე, ყველა წიგნი მოხვდეს ბიბლიოთეკასა და ლიტერატურულ სივრცეში, მაგრამ ყველა თავის განკუთვნილ ადგილას. რაც არ უნდა მოინდომონ გაიძვერებმა და იმბეცილებმა, არც სტივენ კინგია უმბერტო ეკო და არც კენ ფოლეთია ჟან დ'ორმესონი ან ანტონიო გალა. და კიდევ, აქ მარტინ გაიტე უფრო იყიდება, ვიდრე ტომ კლენსი. ასე რომ, ფრთხილად! ყველა წიგნი ღირებულია, მაგრამ ყველას ერთ ქვაბში ნუ მოვხარშავთ. თუმცა ისიც უნდა ვთქვა, რომ კეთილი სარამაგო მაინც ყველას გვირჩევნია.

ესპანურიდან თარგმნა
ქეთი ჯიშიაშვილმა

ანა კალანდაძის პოეზია

ნისლიან მთებში, თვალშეუდგამ ჭიუხებთან, იქ, სადაც თითქოს ცა და ღმერთიც უზომოდ ახლოა, საოცარი სასწაული იშლება:

„გალმა ბებერი შატილი
გოროზად აიზიდება,
აქით, მიწურის კედელზე
სხვა სასწაული ინთება, —
ცარციტ წერია უბრალოდ:
პოეზიასო დიდება!“

ეს მისი კრედიო იყო - პოეზიის მარადიული სადიდებელი, რომელიც არსებითად მთელი მისი ცხოვრების წესი გახლდათ. მისი შინაგანი, სულიერი სავსეობის მასაზრდოებელი, უბრალოებისა და დიდებულების იმ ამაღელვებელი სინთეზით მოცემული, რომელსაც სახელად ანას პოეზია ჰქვია.

მისთვის პოეზია ის სასწაულია, რომლის მთელი ხიბლი და ბრწყინვალეობა უბრალოებაშია, რადგან არა გამოხატვის ფორმები და გარეგნული სამკაულები, არამედ გულის ფსკერიდან ამოზიდული გრძობა-განცდაა უმთავრესი, ამ განცდათა გულწრფელობამ კი ადვილად პოვა სავალი გზა მკითხველის სულისაკენ.

მისი პოეზია მრავალპლანიანია, მაგრამ ემოციური ფონი — ერთგვარი. ყველა ლექსის მიღმა სინაზით აღსავსე პოეტი ქალი დგას, რომელიც მკითხველს იმ საოცარ ნალკოტში ინვესტ, რომლის მეზალეცა და მასპინძელიც თავად არის. უმთავრესი და ძირითადი ასპექტი, რომელიც ანას პოეზიის საერთო ხასიათს განსაზღვრავს, მძაფრი ლირიული განცდების გადმოცემაა. ეს ეხება ყველა, და მათ შორის — პატრიოტული თემატიკის ლექსებსაც. მისი პატრიოტიზმი მჭახე და ომახიანი ხმების გუგუნე კი არა, სევდანარევი და სულის სიღრმიდან ამოსული ვედრებაა, ღვთისადმი ავლენილი ლოცვაა სამშობლოს ბედნიერების უსაზღვრო სურვილთან შენივთებული, მოფერებაა იმ სულიერი არსებისა, რომელსაც ანასთვის საქართველო ჰქვია: „ქარი გიმღერის ნანასა,“ — ეს დედაშვილობის გრძობის დუდილია...

უცხოთა ფეხქვეშ გათელილი ქართული მიწის ტკივილი მოუშუშებელი იარაა პოეტისათვის, ამ მიწის დალი მეჩეთის გუმბათი და მოლათა კივილია ქრისტიანთა ტაძრებისა და ლოცვის წილ:

„სადღაც... ბურუსში,
ართვინისაკენ
მთათა მაღალთა ცისფერი უბე,
ვითარცა მახვილს გულში განწონილს,
დღემდე შეჰკვნესის მეჩეთის გუმბათს...
აღბათ მოლათა გაბმული ზარი განფენილია
ალაჰის ქებად...
ვერ გწვდებათ თვალი და გული ჩემი
თქვენ, შორეულო ქართულო მთებო“.

უნატიფესი მხატვრული ყალიბით („მთათა მაღალთა ცისფერი უბე, ვითარცა მახვილს გულში განწონილს, დღემდე შეჰკვნესის მეჩეთის გუმბათს...“) პოეტი მკითხველს ამ მიწის სევდის თანაზიარს ხდის.

* აღბათ, მკითხველი იგრძნობს: ამ რუბრიკის წერილებს, მოლოდინის საპირისპიროდ, არ ექნებათ გამოსათხოვარი ხასიათი. ჩვენ, ლიტერატურული ქვეყნის მოსახლეობა, ანუ მკითხველები, არავის არასდროს ვემშვიდობებით. ჩვენ მხოლოდ პატივს მივავებთ მათ, ვინც ჩვენგან მიდინა. კრიტიკოსები ანი ამ წერილების ავტორები ამ ქვეყნის მკვიდრი, აბორიგენი მოსახლეობაა და ცხადია, ღვანლმოსილთა გაცილებაც და მათთვის პატივის მიგებაც მათი ჩვეულებრივი საქმიანობაა (რედ.).

შორეულ საუკუნეებს გადასწვდება ანას ფიქრი და აზრი. დავითის სულს შეეხმიალება. არა საგმირო საქმეები, თავს გადამხდარი და მოგებული ბრძოლები, ქრისტიანი მეფის განცდა და სინანული უქცევია ანას თავისი ლექსის („ფეხი დამადგით...“) ძირითად თემად, ყველაზე ადამიანური — ცოდვათა განცდა და ამ განცდით გამოწვეული სულიერი მდგომარეობა პოეტისათვის საინტერესო. მეტი წყალობა — თვინიერ მიტევებისა — არ ეგულება დავითს, „საქართველოს ყოვლის მპყრობელსა“ და საქართველოსთვის თავშენიერულ მეფეს... არა ხორცის, სულის დიდებაა უმთავრესი... არა ტკბობა წარმატებით, არამედ — „განცდა თმსთა ცოდვათა,“ — ამგვარად ესახება გზა სასუფეველისაკენ ავტორს, ამ გზით მიიღწევა სულის სიმშვიდე.

არანაკლებ შთამბეჭდავია თამარის სახე ლექსში „შორია თამარ.“ ლექსის ლირიული პერსონაჟის არქეტიპის, თამარ მეფის ლეგენდარული პიროვნების წინააღმდეგობრივი შტრიხების — ქალი და მეფე, სუსტი და ძლიერი, სინაზე და ამტანობა — ხაზგასმითა და ურთიერთმორიგებით ავტორი ქმნის თამარის მხატვრული სახის ჰარმონიულ მთლიანობას. საოცარია სინაზის ძალა, აღმატებული ყველა ძალაზე... ამგვარ სინაზეს ვერავინ შეეწინააღმდეგება... ყველა ქედს უხრის! თითქოს სამყაროს რიდი და კრძალვა დაუფენია ღორღიან გზაზე... ამ გზას მიუყვება თამარ მეფე — ქალური სინაზით ძლევამოსილი. სამყაროს მთლიანობა კანონზომიერებათა უწყვეტი, ლოგიკური ჯაჭვით განისაზღვრება. ამ ჯაჭვის რღვევა იწვევს თავისთავად სამყაროს დისჰარმონიას, რომლის საფუძველიც ბოროტება და ძალადობა, კაცისკვლა, დაპყრობა და სხვათა ჩაგვრა, ადამიანის სახე-იდვის მსხვერველა, ხოლო ალტერნატივა — სიყვარული, თავგანწირვა, ღვთის გზაზე სიარული — ძნელადსავალ გზაზე... ამ გზაზე მომავალი თამარის დანახვაზე

„ცის ღიმილი აღაჩინა ცამან,
ვარდს აღმოხდა ხმაი საოცარი...“

ცა-ღრუბლის თუ ყვავილთა სიმბოლიკა ამ სამყაროს მთლიანობის წარმოსახვისათვის არის მოხმობილი, ხოლო მთლიანობის დაცვა-აღდგენისათვის თავგანწირვა, ტკივილისა და სიმძიმის დათმენაა საჭირო... უჩვეულოდ გრძელი და მძიმეა თამარის მიერ არჩეული გზა, ბოლო არ უჩანს მანძილს... მაგრამ მეტია მიზნის ერთგულება, ბევრად აღმატებულია სიყვარულის ძალა... და ისევ — ავტორისათვის უმთავრესად საინტერესოა არა გმირი, ლეგენდა, წარმატებული მოღვაწე, არამედ ის, რაც მიღმიურია, გზა გმირობისაკენ, რომელიც ადამიანურ განცდებზე და სიძნელეებზე გადის.

მცირე დეტალითა და დიდი ოსტატობით პოეტი უჩვეულო სიცოცხლესა და უშუალობას სძენს ლირიულ გმირს:

„ყაყაჩოებს ცეცხლი ენთოთ ტანზე,
ჩუმი ნამი ირეკლავდა არილს:
დედოფალსაც როგორ გაეცინა,
როს პეპელა აუფრინდა წინა
ჭრელი, პანანინა...“

სახე-სიმბოლოებითა და მინიშნებებით ავტორი იმთავითვე იმედიან განწყობილებას უქმნის მკითხველს:

„გამარჯვებას უყიოდა თამარს,
ბებერ კლდეზე არწივი რომ იჯდა:
ფრთას გამლისო საქმე შენთა ნიჭთა...“

ავტორი ისტორიულ რეალობას მხატვრულ ყალიბში აქცევს. მოკლე, ლაკონური ფრაზებით აცოცხლებს ბრძოლის სურათს და გამარჯვების ჭეშმარიტად გათავისებულ სიხარულს მკითხველსაც უშურველად უზიარებს:

„გეზლო, ნუქარდინ ბოროტს და თამამს,
ქართველი ხალხი უნდოა მტერთან...
სუსტია თამარ, მძლავრია თამარ
და არცა ღირს ხარ მის ფეხთა მტვერთა
მონმენდად ძვირფას ხამლისგან მისა!
შენ მისთვის ბრძანე დაცხრობა მზისა,
მზე დაცხრა შენდა!“

მუხტი და ემოცია გულწრფელია და გამჭვირვალე, მკითხველისა და ავტორის პოზიცია – თანხვედნილი!

ასეთივე მძაფრი ემოციით, მაგრამ, ამასთან, ტრაგიზმით არის გაჯერებული ლექსი, რომელიც ავტორმა კახეთის ულამაზეს ასულს, ქეთევან დედოფალს უძღვნა. ლექსში თითქოს თავად ავტორიც იმგვარივე ტანჯვით იტანჯება და იმგვარივე სიკვდილით კვდება, როგორც — ნამებული წმინდანი. სინაზე აქაც ტინზე უმტკიცესია, ბოროტება — კნინი, ქონდრისკაცი, რომლის ფიზიკური ძალმოსილება სულიერ სიმტკიცეს ვერასდროს შეეტოლება, მასზე გამარჯვებას ვერ იზეიმებს, ამადაც უძლურებას სისასტიკით ფარავს („დაფდაფებს ჰკრეს განარისხთა, ცხელი შანთი მიუტანეს ბროლის მკერდთან...“). პრობლემის განზოგადებით საქართველოს მწარე ისტორიულ რეალობაზე დააფიქრებს მკითხველს ავტორი. ქეთევანი არც პირველია და არც ერთადერთი, ვინაც ამგვარი ძალადობის მსხვერპლი გახდა. პიროვნებათა ბედი მთლიანობაში ქვეყნის ბედის ანარეკლი და გამოძახილია, ქეთევანის ჯალათი სრულიად საქართველოს ჯალათია, რომელიც მასთან ერთად საქართველოსაც შანთავს და ანამებს. ტანჯვის მოლოდინში გამედგრებული დედოფლის ალეგორიულ განსახოვნებას ვარდის სიმბოლოს მეშვეობით წარმოადგენს ავტორი („სიკვდილის წინ ქართლის ვარდად გაეხარა...“). ვარდის სიმბოლიკა ქეთევანის სახესთან მიმართებაში სხვა ლექსშიც („მას, ალავერდის დიდებულ ტაძარს“) გვხვდება. აქ უკვე ფერთა გამას იშველიებს პოეტი და წითელი და თეთრი ვარდების დიფერენცირებით ალეგორიულ სახე-სიმბოლოებს ამკვეთრებს: ერთგან თეთრი ვარდები — სისპეტაკისა და სინმინდის განსახიერება —

„მრავალმონამე გურჯთა დედოფალს
კალთა სავსე აქვს თეთრი ვარდებით...“

სხვაგან წითელი ვარდები – მონამის მიერ დაღვრილი სისხლისა და ტანჯვის სიმბოლო —

„ამობრწყინდება დიდი ნათელი
მარადიული მწუხრის წინაშე...
წითელი ვარდით გზა ეფინება:
ცოდვილიანი ნანობს შირაზი“

სიკვდილი ყოფიერების ის ფორმაა, რომელთანაც ადამიანთა ყველაზე მძაფრი ემოციაა დაკავშირებული. სიკვდილის თემატიკას არაერთი ავტორი შეხებია. ეს თემატიკა სულს უფორიაქებს ანასაც.

სევდა და კაემანი, სიკვდილის აჩრდილი, მიტოვებული სასაფლაო და გარდაცვლილთა ლანდები, რომელთა ჭირისუფალი მხოლოდ თოვლია, წუთისოფლის წარმავალობაზე და სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ თემებზე ჩააფიქრებს პოეტს:

„სასაფლაოზე ქარი დაძრწის
და აკლდამებში დაეძებს სადგურს...
ყვავნი სამრეკლოს გარს უვლიან
და თვალთა კრთომით
დაეძებენ მყუდრო სავანეს
და ტირის თოვლი
ობოლთ სამარეს...“

აქვე ავტორი მსუბუქი შტრიხით იმ უცვლელ ღირებულებებზე მიგვანიშნებს, რომლებიც ჟამთა სვლას არ ექვემდებარებიან:

„დუმს სასაფლაო სევდიანი,
ვით ძველი ქალდუ...
გულში ინახავს კაემანს ფარულს,
კითხულობს მთვარე
ქვის ძეგლებით უძველეს ქართულს –
წუსხურს და მთავრულს...“

თუმცა სიკვდილი პოეტისათვის არ არის ყოფიერების ბოლო წერტილი. ირეალური სამყარო, როგორც ღმერთის, ღვთიური არსებებისა თუ გარდაცვლილ სულთა სამყოფელი, რეალურ სამყაროსთან სინთეზში მოაზრებული, მისთვის ერთ კოსმიურ მთლიანობას

წარმოადგენს. ამადაც ერთობა გარდაცვლილთა სულებთან მისთვის არა შიშისმომგვრელი და შეუძლებელი, არამედ — შესაძლებელი და სასურველია:

„ამ დიდებული და ციაგი ვარსკვლავის სხივი
ისე მამშვიდებს...
მაუნყებს იგი, რომ არსებობს სულთა კავშირი
მარადიული და დიდებული...
რატომ ჰგონიათ, რომ წასულნი ჩვენგან
მინაზე არასოდეს დაბრუნდებიან?
ხედავ, ისინი თან შერთვიან კოსმიურ სხივებს
მინით აშლილნი...
ო, ციაგი ვარსკვლავის სხივი
ისე მამშვიდებს...“

სიცოცხლის ძალა სიკვდილშია, სამყაროს მარადიულობა კვდომისა და განახლების უწყვეტი მდინარებაა. ანა ყოფიერების ამგვარ ფილოსოფიურ ასპექტსაც რომანტიზმით მოსაავს:

„უცხო ყვავილის გამხმარ ღეროებს
ქვის ხეობაში მარტოდლა შთენილთ
რად ჩაუქინდრავთ თავი მწუხარედ?
მათ გარდასული სიტურფეც შვენით...
რად მისტირიან თავის გვირგვინებს
გაძრცვილთ, განპარულთ ძვირფასი თვლებით?..
მათ არაფერი ქვეყნად არ უნდათ —
თვის სულის მძიმე გლოვაში თვლემენ...
ქარების გუგუნს, ღრუბელთა ქროლას
არ აღიბეჭდენ მათი სულები?
გამოიღებენ კვლავ ახალ ფოთოლს
და თვის გვირგვინებს დაიბრუნებენ“.

განშორებას თითქმის ყოველთვის სევდის სიმძიმე ახლავს. მაგრამ ზოგჯერ განშორება უფრო მეტს, დასასრულს ნიშნავს, დასასრული — სიკვდილს. განცდის ობიექტის რაობა (ფოთოლი იქნება თუ მთა, სულიერი თუ უსულო სამყარო) გრძნობას სიმძაფრეს ვერ აკლებს... შემოდგომის სევდა, ქარების კვნესა, სიცოცხლის მიმწუხრი, როცა ბუნება საძილედ ემზადება, როცა ზამთრის მეუფება ახლოვდება, თითქოს სამყაროში დაკარგულ ბავშვად გაქცევს. ღირიული გმირის სევდას მლოცველებივით ზეატოტილი ხეები და უგზოდ გადაკარგული ფოთლების გოდება ამძაფრებს:

„ატირდნენ მთები და
ლამის მეც ავტირდე,
ნაძვები დაღონდნენ
და მეც, მეც ვღონდები...
მონყდნენ და გაფრინდნენ,
გაფრინდნენ,
გაფრინდნენ
ფოთლები... ფოთლები...
ხეთ ხელი აღაპყრეს
და ღმერთი ადიდეს,
მაგრამ უჩვეულო
კვნესით და გოდებით
მონყდნენ და გაფრინდნენ,
გაფრინდნენ,
გაფრინდნენ,
ფოთლები... ფოთლები...“

ლექსში თითქოს შემოდგომის სევდიანი მუსიკა ჟღერს და ამ სიმფონიას ხეთა ჩუმი კვნესა და მოთქმა უერთდება.

სხვაგან პოეტი ზამთრის მომლოდინე დედამინას ტკივილებში შეჭხიდება, მის ჭირისუფლად ქცეულა, დედამინისა, რომელსაც მშვენიერი სამოსი შემოაძარცვეს და სული

გაუთოშეს, ყველა ყვავილს გამოათხოვეს და აიძულეს შებილწული სალოცავებივით გაენირა გაშიშვლებული ველ-მინდვრები:

„შენ ემზადები თოვლისათვის,
ვარსკვლავის სხივებს
გული დაუხშე და გაახმე
ყველა ყვავილი...
გაშიშვლებული ველ-მინდვრები
მიუგდე ნვიშებს
შეგინებული სალოცავივით...
შორს გადახიზნე ყველა ჩიტი, შორს გადაკარგე
და ყოველ ფოთოლს დაუმკვიდრე
სასუფეველი...
მოდის ზამთარი თეთრი ცხენით, ცივი ხელებით,
ვითარცა მტერი და
მშვენების შენის
მრბეველი...
შენ ემზადები თოვლისათვის,
ო, დედამინავ!“

ხისა თუ ფოთლის მესაიდუმლეს თავადაც ტკივილის გამზიარებლად უბრალო მინდვრის ყვავილი დაუგულეზია:

„ყვავილს შეჩვილებ
ცისფერთვალეზიანს,—
მე ვდარდობ ნამეტურ,
მე ვტირი,
რამეთუ...
ძალუმ მყვარებია!“

ანას პოეზიის მძლავრი და ღრმად განტოტილი ფესვები მრავალსაუკუნოვანი ქართული ენითა და კულტურით საზრდოობს. მისი მხატვრული სტილი არქაულისა და თანამედროვე ფორმების ის ჰარმონიული შეხამებაა, სადაც არც ერთი ყალბი ბგერა არ უღერს. პოეტი ფორმის გამოკვეთისასაც ისეთივე დახვეწილობით, უბრალოებითა და ოსტატურობით გამოირჩევა, როგორც აზრობრივ-შინაარსობრივი თუ ემოციური ასპექტის ჩამოყალიბებისას:

„განძად გპოვებდი: მექმნები შიშად
და არა ლხენად...
თუ ჩაქრე, მეცა მივდრეკები ქრობად,
ფოთოლთა ცვენად...
თუ არა – მუდამ დამიბრუნდება
ჩემივე რწმენა,
მზე დიდებული – ვით ლამაზ მინდვრებს...
შენ მე ყოველთვის მომცემ წყნარ სადგურს,
სულთ დასამკვიდრებს“.

ძნელი წარმოსადგენია ფორმით მეტად დახვეწილი, მეტად რომანტიული და თავშეწირვის გრძნობით გაჯერებული სტრიქონები. ნამდვილი სიყვარული შორსაა ანგარებისაგან. ამგვარი გრძნობისათვის ყველაზე დიდი ფასეულობის — საკუთარი სულის შეწირვა განაცდევინებს ჭეშმარიტ სიხარულს ტრფიალს:

„მე შენ დაგხურავ ლამაზ გვირგვინს
და მით მიწიერს
ჩემს საიდუმლოს გაზიარებ,
ო, ფიქრთა ჩემთა,
მე ავმალდე შენს ლურჯ ცაზე,
შენთვის ვიბრწყინებ,
აღვინთები და დავშრები შენდა!“

ძნელია წერო ადამიანზე, რომლის პოეზიასთან მთელი ბავშვობა გაკავშირებს, რომლის ლექსებიც მხოლოდ პოეზია კი არა, ჩვენი ფიქრისა და განცდის განხილვა, გრძნობის გამოკვეთა და ემოციის თანხვედრა იყო, ადამიანზე, რომელიც ასე უზომოდ ძვირფასია და, რომელიც გარდასული ჟამის კუთვნილებად ქცეულა უკვე. მისი საფლავის ეპიტაფიად ალბათ ყველაზე მეტად ლადო ასათიანისადმი მიძღვნილი მისივე ლექსი გამოდგებოდა:

„სადმე, ახლოს მზეი გაშლის აკაციებს
და ყვავილნი, მათ გულმკერდზე დაფანტულნი,
მოვლენ შენთან, იტირებენ და ქართული,
და ქართული,
„უფლის ხელით დახატული“
სასაფლაო ქვის კალთაში დაგაძინებს
და, თუ მუდამ შენ მღეროდი ტკბილი ენით,
სასაფლაო? სასაფლაო დუმილს ირჩევს,
ქარი მოვა, მზეც ჩამოვა ხშირად ზენით
და „თბილ საფლავს“ თვის ოქროს ფეხს დააბიჯებს...
სიკვდილი კი არ მოსულა მგოსნის კართან,
ასეთია ქარიშხლიან სულის ბოლო...
ფიროსმანი? ფიროსმანიც მოვა, რათა
შენს სევდიან „თბილ სამარეს“ ეამბოროს...“

წმინდა წყლის მთხრობელი, ეპოქის მხატვარი ოთარ ჩხეიძე

„მწერალი მხატვარია პირველყოფლისა,
ოლონდ მემატინეცაა ეპოქისა იმავე დროსა“.
ოთარ ჩხეიძე

„იყო მწერალი, აუცილებლად ნიშნავს, იყო
პროტესტანტი“
იოსებ ბროდსკი

„სტუმრობა მაგონდება ჰაინრიხ ბიოლისა. მწერალთა კავშირში. გრიგოლ აბაშიძის კაბინეტში. იმ წინა ხანებში რალაც ჩვეულებრივი შფოთი ატყდა მწერალთა კავშირში. გრიგოლმა გამოსძებნა საშუალებაი შფოთისთავების დაშოშმინებისა: თვითონ — თავმჯდომარე ერქვა მწერალთა კავშირისა — პირველი მდივანი დაირქვა, თორმეტ სხვას სათითაოდ დაარქვა — მდივანი. ალბათ მოციქულების რაოდენობის მიხედვითა. რაცთუ რა იყო, შევალე კარები გრიგოლის კაბინეტისა. უცხო ვინმე რომ მომხვდა თვალში, გამოვტრიალდი. გრიგოლმა შემაბრუნა: მოდიო დარჩიო, გაიცანიო, ჰაინრიხ ბიოლი ბრძანდებო. მეც წარმადგინა: ჩვენი მწერალი გახლავთო. და შემოლაგდნენ რო ის მდივნებიცა, წარუდგინა და წარუდგინა: მდივანი... მდივანი... მდივანი... მდივანი... მდივანი... მდივანი... მდივანი... ჰაინრიხ ბიოლმა სიცილი მორთო: ეს ერთი მწერალი გყოლიათ და ეს ამდენი მდივანი რაში სჭირდებაო“ (ჟ. „აფრა“, 6, 1998, გვ. 226)

მოგონების ამ უბრალო ეპიზოდში კარგად ჩანს ოთარ ჩხეიძის შთამბეჭდავი თხრობის სტილი, ირონიის თანხლებით. თან ეპოქა, პიროვნებები იხატებიან. წინასწარგანუზრახველი თვითშეფასებაც გამჭვირვალედ იკითხება. ის, მართლაც, ჩვენი დროის ერთი-ერთი რჩეული მწერალი გახლდათ, XX საუკუნის პირუთვნელ მემატინედ აღიარებული, ბალზაკის დარად სიუხვითა და თანმიმდევრულობით გამორჩეული.

ოთარ ჩხეიძეს შეეძლო გაემეორებინა გაბრიელ გარსია მარკესის სიტყვები: „მე მოწოდებთაც და უნართაც წმინდა წყლის მთხრობელი ვარ, ზუსტად ისეთივე, როგორც სოფლის მთხრობელები, რომელთაც არ შეუძლიათ იარსებონ, თუკი რამეს არა ჰყვებიან, განურჩევლად იმისა, რეალურია ეს ამბავი თუ გამოგონილი. ჩვენთვის რეალურობა არ არის მხოლოდ ის, რაც მოხდა. რეალურობა ისაა, რაც არსებობს მხოლოდ იმიტომ, რომ ვილაცამ მოყვა“ (გაბრიელ გარსია მარკესი, „გასართობი სოფიზმები“ ჟ. „ჩვენი მწერლობა“, 12, 2006, გვ. 22)

ოთარ ჩხეიძე თავის უზარმაზარ მხატვრულ სამყაროში ჰყვება ცხოვრებისა და ადამიანების შესახებ, ჰყვება დინჯად, გულდასმით, დეტალურად, აუჩქარებლად, ყოველი სიტყვის დაგემოვნებით, რიტმულად, გაბმულად. ჰყვება სიცოცხლის მრავალფეროვნებაზე, სიკვდილზე, მშვენიერებასა და სიმახინჯეზე, ადამიანის დაცემასა და ამალღებაზე, მიტევებასა და შურისძიებაზე. ეს თხრობა სავსეა სამყაროს ათასგვარი ხმითა და ფერით, გემოთი და სურნელით.

მთელი მეოცე საუკუნე და XXI საუკუნის პირველი ხუთეული დაიხატა მის 22 რომანში, მოთხრობებში, დრამებში, ესეებსა თუ პუბლიცისტურ წერილებში. ის ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა ცხოვრებას და ეპოქის რიტმსა და სუნთქვას მხატვრულ სიტყვაში შეუდარებელი ოსტატობით აღბეჭდავდა. მისი რომანები — „ბორიაყი“, „ტინის ხიდი“, „ცხრანყარო“, „ჯებირი“, „ბურუსი“, „ცთომილნი“, „მეჩეჩი“, „ალმართ-დალმართი“, „კვერნაქი“, „ნაკრძალი“, „ლანდები“, „გამოცხადებაი“, „ვენეციური ჭალი“, „ჩემი სავანე“, „მთაგრეხილი“, „ამალღება“, „არტისტული გადატრიალება“, „თეთრი დათვი“, „2001 წელი“, „ბერმუდის სამკუთხედი“, „მორჩილი“, „ლაზერმოუ“ — ამისი დასტურია.

მის შემოქმედებაში იკითხება არა მხოლოდ ქართველი ერის, არამედ კაცობრიობის წარსული და მომავალი, ადამიანის მისწრაფებები.

ის იყო შესანიშნავი მთარგმნელიც. მის ნაწარმოებებში არა მხოლოდ თანამედროვეობა, არამედ წარსულიც წარმოჩნდება („ამოტ დიდი“, „თედორე“, „ქეთევანი“, „გიორგი“ და სხვა...)

განსაკუთრებული და ორიგინალურია მისი სტილი, თხრობის მანერა, ენა. „სწორედ ენის საშუალებით გადაარჩინა ოთარ ჩხეიძემ თავისი დიდი მხატვრული სამყარო იმ სავალდებულო კომპრომისებისაგან, რასაც ბევრი მისი თანამედროვე მწერალი ვერ ასცდა“ (ტარიელ ჭანტურია, „ტრაგიკული ონომასტიკონი“ ნიგში: „ლაზერმოუ“, თბ. 2005, გვ. 406)

ოთარ ჩხეიძის სამწერლო ლექსიკა გამდიდრებულია ხალხური თქმებით, ანდაზებით, ლეგენდებით, ერთი სიტყვით, მისი ენობრივი სისავსის წყაროა ქართული ფოლკლორი, ძველი

ქართული მწერლობა (ჰაგიოგრაფია, ისტორიული ძეგლები, ბიბლიის თარგმანები). ამ თვალსაზრისით, ყველაზე სუფთა მწერალია, შეურყენელი. რომანებსა თუ სხვა ჟანრის თხზულებებში ყოველთვის დიდ ყურადღებას აქცევს სიტყვას. საგანსა თუ მოვლენას არა მხოლოდ „გამოთქვამს“, არამედ აანალიზებს, აფასებს, უღრმავდება თვით გამოთქმული სიტყვის აზრობრივსა თუ ფილოსოფიურ-რელიგიურ ასპექტებს. მისთვის სიტყვა მისტიკური ფენომენია, საიდუმლოს დამტვეიც და განმცხადებელიც, ამიტომაც რომან „მორჩილის“ დასაწყისში სწორედ სიტყვას სთხოვს შემწეობას: „სიტყვა ჩვენთან არს. სიტყვაო შეგვენიე, სიტყვაო წმინდაო, უგვანთაგან მიუკარებო. სიტყვაო ემბაზისა. სიტყვაო ღმრთისა!“ („მორჩილი“, გვ.5)

მწერალს სჯეროდა, „სიტყვა იყო ღმრთისა და არც რა უჭირდა ქვეყანასა... სიტყვა იქცა საქვეყნოდა და ღმერთსაც გაუჭირდა... ველარც ქვეყანა შეეღვეა ღვთით კურთხეულ სიტყვასა და აღარც ღმერთი ინებებს დაიბრუნოს სიტყვაი იგი გალიზღებული, გაამქვეყნიურებული, გამოვლებული დორბლიან ყბებში, დაცურებული ენაზედა“ („მორჩილი“, გვ.4)

მის სტილს ასაზრდოებს ქართლური კილო. მაგ. „მზეი“ „განითლებაცა“, „რო“ და სხვა. სიტყვის ბოლოში ა — ხმოვანი, რომელიც მუსიკალურ ჟღერადობას მატებს სტრიქონებს. უყვარს წერტილი, მძიმეს იშვიათად იყენებს (განსაკუთრებით, 90-იანი წლების რომანებში). სახელდებითი წინადადებები. (გრიგოლ რობაქიძისა და ნიკო ლორთქიფანიძის ენაშიც შეინიშნება სახელდებით წინადადებათა სიმრავლე, მაგრამ სრულიად განსხვავდება ამ სამი მწერლის ხელწერა ერთმანეთისაგან).

ოთარ ჩხეიძის შემოქმედებას თვალს ვერ გადაავლებ, ვერ გადაიკითხავ, უნდა დაბეჯითებით შეუყვე, არც ერთი სტრიქონი არ გამოტოვო, თუ გემოს გაუგებ, თუ შეყვები, მორევით ჩაგითრევს და გატრიალებს ენის თავბრუდამხვევ წიაღში.

ოთარ ჩხეიძის ენა მუსიკალურია. როგორ იქმნება ამგვარი მუსიკალურობის განცდა?

უპირველესად, სიტყვათა ან წინადადებათა გამეორებით, ალიტერაციებით, ასოციაციებით (მონათესავე სიტყვებისა და აზრების ხშირი გადაძახილით). მაგ. სანიმუშოდ დავაკვირდეთ ერთ მცირე, სახელდახელოდ მონიშნულ ფრაგმენტს მისი შედეგად აღიარებული მოთხრობიდან „ოდოჟლერი“: **„თქვეს უფროსმა გოგონებმა. ერთადა თქვეს. ერთადვე წამოჰკრიფეს ცერცვის ბურქები. შემოიწყვეს ირგვლივა. ერთნაირადვე. ეგრე აუქციეს ნაკოშპარსაცა. გადავლეს ბოგირიცა ეგრევე. ორლობეცა. ორლობეცაო. ოღონდ ისიცაა — მტვერი იდგა ორლობეში ისევა. მტვერი. მტვერი. ნახირის მტვერი. მტვერი გადასდიოდა იქაცა ოდოჟლერსა. აქაც მტვერში გაეხვია ოდოჟლერი. ოდოში. ოდოშლერი. ოდოჟლერი — გვიანობამდე შემორჩა სიტყვარსა. ქართულსა. გვიანობამდისა. წინა საუკუნის შუახანებამდე. ყანას შემორჩა“.**

ამ პატარა ფრაგმენტში ზღვის წვეთივით ირეკლება მწერლის თხრობის მანერა, თავისებურება, უჩვეულობა, ორიგინალობა. მთავარი რიტმია, მუსიკაა. ყოველი სიტყვა გამოირჩევა აზრითა და მუსიკით (სხვაგან ფერსა და სურნელსაც გამოჰკვეთს). ყოველი სიტყვა აქცენტირებულია, გამოკვეთილია, ამიტომაც ხშირად სვამს წერტილს. გამოაცალკეებს, თუმცა, ერთი შეხედვით, შეიძლებაოდა მძიმეც დასმულიყო. აზრიც შეიძლებაოდა სხვანაირად დალაგებულიყო, მაგალითად, ჯავახიშვილისებურად, გამსახურდიასებურად, რობაქიძისებურად, ლორთქიფანიძისებურად, მაგრამ აქ სულ სხვანაირი წყობაა თხრობისა, ეს არის **ოთარ ჩხეიძისებური**. ამას ვერ მიბაძავ, იმდენად განსაკუთრებულია. მიბაძვა განა არ შეიძლება, მაგრამ მაშინვე თვალში გეცემა, სხვისი, ჩხეიძისა იქნება, რადგან ძალიან განსხვავებულია, მისი მიგნებულია და ეს არის მართლაც **ალმოჩენა** თხრობაში, სადაც ძნელია რაიმე ახალს მიაგნო, სწორედაც რომ თხრობის თვალსაზრისით. აზრის გადმოცემის ორიგინალურობაზე, წინადადებაში სიტყვათა წყობის თავისებურებაზე გვაქვს საუბარი. მწერალი არ არღვევს გრამატიკის აღიარებულ წესებს, იცავს სინტაქსს, მაგრამ რაღაცას ცვლის ისე, რომ აბსოლუტურად ახალ ფორმას ქმნის. როგორც ზემოთ გითხარით, დავაკვირდეთ არა საგანგებოდ, არამედ ურალოდ შერჩეულ ფრაგმენტს, რადგან მისი ნაწარმოებები მთლიანად ამ სტილითაა დაწერილი, გამონაკლისის გარეშე. ის კი არა და, ესეებსა თუ პუბლიცისტურ წერილებსაც ასე წერდა, ამავე რიტმით პასუხობდა შეკითხვებსაც.

მივუბრუნდეთ ზემოთ მოყვანილ ფრაგმენტს. პირველ წინადადებაში უბრალო მხატვრული ინფორმაციაა გადმოცემული, აღწერილია ვითარება: **„თქვეს უფროსმა გოგონებმა“**. შემდეგ წინადადებაში იმავე აზრს იმეორებს, მაგრამ აზუსტებს, ამისთვის ახალ წინადადებას ქმნის: **„ერთადა თქვეს“**. მეორე სიტყვა პირველი წინადადებაიდან უცვლელადაა გადმოტანილი: **„თქვეს“**. აქ ახალია **„ერთადა“**, ამას უსვამს ხაზს. მისთვის მნიშვნელოვანია სწორედ ეს ერთად თქმა, იმიტომ, რომ ამას სხვა ჟღერადობა აქვს. თუ წინა ორ წინადადებაში გამეორდა სიტყვა **„თქვეს“**. შემდეგ წინადადებაში იმეორებს მეორე წინადადების ახალ სიტყვას **„ერთადვე“**, რადგან აქცენტი კვლავ ამ სიტყვაზეა. **„ერთადვე წამოჰკრიფეს ცერცვის ბურქები“**.

შემდეგ აღწერაში ახალი დეტალი შემოიჭრება, მაგრამ ის სიტყვა, რომელმაც **ერთიანობა** გამოხატა, კვლავ განმეორდა. ეს არის საოცარი გრძნობა რიტმისა, შინაგანი რიტმისა, რომელსაც ქმნის სიტყვათა, ბგერათა, აზრთა გამეორება თუ ემოციური და აზრობრივი ურთიერგადაძახილი. სიტყვები თითქოს ექოებს გამოსცემენ. შემდეგი წინადადებაა: „**შემოიწყვეს ირგვლივ**“. აქ ახალი აზრია, მაგრამ შემდეგ ისევ ერთსიტყვიანი წინადადება მოდის „**ერთნაირადვე**“. რალაც მათემატიკური სიზუსტით არის ეს რიტმი აწყობილი, ხან შენელება, ხან აჩქარდება, თანაც მუდმივად ცვალებადობს. „**ეგრე** აუქციეს ნაკოშკარსაცა. გადავლეს ბოგირიცა **ეგრევე**.“ აქ ყურადღებას იქცევს შ-ს გამეორებაც — „**შემოიწყვეს**“ და „**ნაკოშკარსაცა**“. ამ ორ წინადადებაში თავსა და ბოლოში მეორდება თითქმის ერთნაირი სიტყვები: „**ეგრე**“ და „**ეგრევე**“. შემდეგ კვლავ იმეორებს სიტყვას, ოღონდ უფრო მეტი გამოკვეთით. „**ორლობეცა**“. ეს ნერტილით გამოყოფილი ცალკე წინადადებაა, ოღონდ ამ სიტყვის გასაგები ზმნა წინა წინადადებაშია, ასე რომ, ეს წინადადება თან დამოუკიდებელია, თან არა. თანაც, რალაც თითქოს ზღაპარავით გვიამბობს ამბავს. სიტყვას ეჭიდება, რომ ამ სიტყვამ თვითონ მოიყოლოს სხვა სიტყვა, შესაფერისი თუ შესაბამისი და ასეც ხდება. შემდეგ მოდის კვლავ ერთსიტყვიანი: „**ორლობეცაო**“. აქ განსხვავება მხოლოდ სხვათა სიტყვის ო-შია, თითქოს „**დაამაგრა**“ ეს სიტყვა შთაბეჭდილებაში. და მოაყოლა წინადადება: „**ოღონდ** ისიცაა — **მტვერი** იდგა **ორლობეში** ისევა“. აქ **ორლობეს** „**ერთიმება**“ „**ოღონდ**“. ისევ მუსიკისთვის მსხვერპლშენიერვა. თუმცა, კაცმა რომ თქვას, არც არაფერს სწირავს, არაფერს არღვევს, უბრალოდ იმეორებს, რომ მკითხველი დაატკბოს სიტყვათა მუსიკით. არა განსაკუთრებული, არამედ ჩვეულებრივი, გაცვეთილი, უბრალო, ყოველდღიური, შეუმჩნეველ სიტყვათა დაფარული მუსიკით. სხვა დროს ძველ სიტყვებს აცოცხლებს ამავე მიზნით, ან ნეოლოგიზმებს ქმნის. შემდეგ წინადადებაში მეორდება წინა წინადადების ახალი დეტალი, თანაც ორჯერ: „**მტვერი. მტვერი**“. სხვა დანერდა: დიდი მტვერიო, ან ყველაფერი მტვერს დაეფარაო, არა, ის ორჯერ იმეორებს და ეს სიტყვა სხვათა დაუხმარებლად წარმოგადგენინებს გარემოს. შემდეგ წინადადებაში კვლავ იმეორებს **მტვერს**, ოღონდ მის წყაროს აზუსტებს: „**ნახირის მტვერი**“. და კვლავ იმეორებს: „**მტვერი** გადასდიოდა იქაცა **ოდოჟღერსა**. აქაც **მტვერში** გაეხვია **ოდოჟღერი**“. დამატებით: „**ნახირი**“ „**გაეხვიას**“ ერთიმება. ამ წინადადებაებში ჩნდება ახალი სიტყვა — **ოდოჟღერი**, რომელიც დამნიფებულ ყანას ნიშნავს თურმე. ეს სიტყვა თავისთავად ლამაზია, მუსიკალურია, ამიტომაც გააცოცხლა მწერალმა. თვითონაც ტკბება მისი წარმოთქმით და მკითხველსაც უბიძგებს, რომ კი არ გადაურბინოს, არამედ, შეჩერდეს, გაიმეოროს, დატკბეს და მერე ჩასწვდეს კიდევაც ამ თავანკარა ქართულს, „**ღმერთების ენას**“, მრავალ საიდუმლოს რომ ინახავს. ნახეთ, როგორ უვლის გარშემო ამ სიტყვას, ეფერება, ეალერსება და თვითონაც ტკბება და თბება, ნეტარებს: „**ოდოში. ოდოშღერი. ოდოჟღერი — გვიანობამდე შემორჩა** სიტყვარსა. ქართულსა. **გვიანობამდისა**. წინა საუკუნის შუახანებამდე. ყანას **შემორჩა**“. ნახეთ, ნამდვილი პოეზიაა. სიტყვა „**გვიანობამდე**“ მეორდება, მაგრამ წინადადებაში ადგილს იცვლის, რაც რიტმსაც ცვლის. მეორდება „**შემორჩა**“. თანაც ორში მეორდება, შუა წინადადებაში კი იგულისხმება. დამატებით: „**მტვერი**“ „**სიტყვარს**“ ერთიმება. და ბოლოს, ზემოთაც ვახსენე, სიტყვების ბოლოს ხშირად ურთავს ა-ს, ალბათ, ყველაზე მუსიკალურს ხმოვანთა შორის. ეს არის მისი თხრობის ყველაზე დამახასიათებელი შტრიხი. ასეთი დამოკიდებულება სიტყვის მიმართ ქართულ პროზაში ნამდვილად გასაოცარია, ასე მხოლოდ გალაკტიონი „**უსმენდა**“ სიტყვებს. ასე რომ, ოთარ ჩხეიძისთვისაც, **თხრობაში მთავარია მუსიკა** და მასაც შეეძლო ვერლენივით ეთქვა „**მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა**“. თანაც, ამ გამეორებულ სიტყვათა მნიშვნელობები ნიუანსობრივად იცვლება. აქ არა მარტო მუსიკალური სმენაა, არამედ მხატვრის თვალისა, რადგან ფერიც ეცვლებათ სიტყვებს სხვა სიტყვათა ჩრდილის მიფენისას. ეს არის სიტყვის ესთეტიზმი. მწერალი სიტყვისა და სიტყვების საშუალებით თხრობის მშვენიერებას შეგვაგრძნობინებს. იგი **ფერ-მწერიცაა**. ეს არის შთამბეჭდავი, თავბრუდამხვევი თხრობა. ოღონდ უნდა მიჰყვე, შეჰყვე, შეიგრძნო, „**იგემო**“, „**მოისმინო**“, მერე „**ძნელად დააღწევ**“ თავს. ამიტომაც ხშირად შეხვედებით მის შემოქმედებაში ფიქრს სიტყვაზე, ქართული ენის თავისებურებებზე, ტკივილსა და ნუხილს სიტყვისა და გამოთქმის გადაგვარებაზე. მის ნაწარმოებებში ხშირად თვითონ „**სიტყვაა**“ **ავტორი**: მას უსმენს, მას მიჰყვება მწერალი. **სიტყვას მიაქვს და მოაქვს მუსიკაც**, ფერიც, სურნელიც და, რაც მთავარია, აზრიცა და ამბავიც. სიუჟეტს აწყობს სიტყვა, კომპოზიციას ჰკრავს, ერთი სიტყვით, როგორც ბიბლიაშია, ოთარ ჩხეიძის რომანებშიც თვითონ სიტყვაა „**შემოქმედი**“. და ამ მხატვრული სამყაროს შემქმნელი კი (სადაც „**სიტყვაა**“ მთავარი შემოქმედი) ოთარ ჩხეიძეა, ასე რომ, **მის შემოქმედებაში სამყაროს, სიცოცხლის შექმნის მისტერია მეორდება**. ერთი საიდუმლო გაცხადდება, იმავდროულად, სხვა საიდუმლო იქმნება. **სიტყვა მისთვის, რა თქმა უნდა, ღმერთია და ასევე ეპყრობა კიდევაც, სიფრთხილით, თავყვანისცემით, მოწინებით, სასოებით. სიტყვისგან მოელის შეწყალებას, მაღლს, სასოებას, სიყვარულს. სიტყვას მიიჩნევს**

ამქვენიური არსებობის გამართლებად, ამაოების დამძლევად. სიტყვა შეაგრძნობინებს სამყაროს მშვენიერებას, უთვალავფეროვნებას, სიხარულსა და ტანჯვასაც.

მაკა ჯოხაძემ ჩვეული ალლოთი შენიშნა მისი სტილის ბოლოდროინდელი ცვალებადობა: „ურთულესი, ვრცელი თანწყობილი წინადადებებიდან, რომელთა განმეორებადი წრებრუნვაც თავის წიაღში ატმოსფერული ძაბრით თითქოს საგანგებოდ ითრევდა მხატვრული სივრცის ნაკადებით ამოძრავებულ ეპოქალურ პროცესებსა და მოვლენებს, რომლის წყალობით ერთდროულად ინიღბებოდა და იმიფრებოდა კიდეც მწერლის მიერ დასმული აქცენტები და „თავგზააბნეულ ცენზურასთან ერთად დიდი პოეტის მიერ „გადამკითხველებად“ მონათლულ მკითხველებსაც აღიზიანებდა, დღეს თითქოს აღარაფერი დარჩათ სასაყვედურო.“

თითქოს ყველაფერი დაიშალა, გასწორდა, გამარტივდა. მთავორიანი რელიეფივით ჩვენს თვალწინ გადაჭიმული პასაჟები, აბზაცები ორსიტყვიან, ხშირ შემთხვევაში ერთსიტყვიან წინადადებებად იქცა. მხატვრულ ტექსტში ზმნის წყალობით ისეთივე თავბრუდამხვევი დინამიკა შეიქმნა, როგორც თავის დროზე, „ტრაგედია უგმიროთ“ და „თავსაფრიანი დედაკაცის“ ავტორმა შექმნა“ (მაკა ჯოხაძე, „ოლოფლერი“ — წარმავლობის საკმეველი“, ჟ. „ჩვენი მწერლობა“, 1, 2006, გვ.11)

„მკვდარია ერი, თუ არ იბრძვის თავისუფლებისთვის“, — წერს ოთარ ჩხეიძე რომან „ბორიყში“. ეს არის მისი შემოქმედების მთავარი სულისკვეთება. ასე ყოფილა ოდითგანვე, პიროვნული და ქვეყნის თავისუფლება მხოლოდ ბრძოლით მიიღწევა.

მისი ბრძოლის ასპარეზი შემოქმედებაა. კალამი მასთანაც „წმინდა სიტყვის“ დასაცავი იარაღი, „ბოროტთა საკლავი“ და ერის სასიცოცხლო იდეალების დამამკვიდრებელია.

დრო მის შემოქმედებაში ერთიანია, იცვლებიან თაობები, მოვლენები, მაგრამ ერის უკვდავი სული მარადიულია, ცვალებადია მხოლოდ მისი გამოვლენის ფორმები. სწორედ ამ ცვალებადობას, უკვდავი სულის ჩაქრობას, მინავლებას, გაუჩინარებასა თუ აღორძინებას, გამონათებას, გაღვიძებას... გვიხატავს მწერალი.

დრო მისი შემოქმედების მთავარი გმირია. პერსონაჟები, რომლებიც ერის უკვდავ სულს გამოავლენენ საკუთარ არსებაში (მეტად ან ნაკლებად) დროს ეჭიდებიან, ეპაექრებიან, ეთანხმებიან, ემორჩილებიან... და ამ დიალოგურ ურთიერთობაში წარმოჩნდება კონკრეტული ეპოქის სატიკვარი.

სივრცე მის შემოქმედებაში ძირითადად არ იცვლება — ეს არის საქართველო. მართალია, მისი პერსონაჟები მოგზაურობენ სხვადასხვა ქვეყანაში, მაგრამ მთავარი მაინც ისტორიულად მოხაზული ის გეოგრაფიული სივრცეა, რომელშიც საქართველოს უკვდავი სული „მოძრაობს“. ეს სივრცე დროის განმავლობაში შეიცვალა. მწერლის ბოლო დროინდელ რომანებში დაკარგული ტერიტორიების ტკივილიც აისახა. ასე რომ, სულიერ-ზნეობრივ სივრცესთან ერთად შემოიჭრა ფიზიკური სივრცის დაცვის, აღორძინების, პატრონობის საკითხი.

ოთარ ჩხეიძე ერთგულია სიუჟეტისა, ოღონდ ცხოვრებაში მძლავრად ჩახლართული სიუჟეტისა.

მის ნაწარმოებებს გამსჭვალავს დაუწყებელი ტკივილი სულისა და სამშობლოსი, რწმენისა და ენისა.

მან შექმნა მითოპოეტური სამშობლო, ქვეყნიერება, კალმით მოხაზა მის უკიდევანო უხილავი საზღვრები.

მის წიგნებში ნაყოფგამომცემელი სიბრძნეა განფენილი.

ის არის რეალისტი, ამ თვალსაზრისით, ილია ჭავჭავაძისა და მიხეილ ჯავახიშვილის მემკვიდრე და მათი გზის გამგრძელებელი. ოღონდ განსხვავებულია მისი რეალისტური მეთოდი. ის (განსაკუთრებით, XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან მოყოლებული) რეალიზმს ამდიდრებს იმით, რომ რომანში დოკუმენტურს ჭარბად ჩართავს. ცხოვრებიდან კი პირდაპირ შეჰყავს რეალური ადამიანები და გვარ-სახელთა და საქმეების შენარჩუნებით მათგან სრულიად ახალი ტიპის მხატვრულ პერსონაჟებს ქმნის. ეს მნიშვნელოვანია თანადროულობის თვალსაზრისით, თორემ წლების მერე, ისინიც ჩვეულებრივ გამოგონილ პერსონაჟებად აღიქმებიან და მხოლოდ სქოლიოები თუ შენიშვნები გააძლენ მათ ისტორიულად არსებობას.

„მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს პირს უკანაო“, — კი მოიმარჯვებდა გონიერ ანდაზას ილია, მაგრამ სიფრთხილისთვის „შეკაზმულ ცხენსაც“ გვერდით ამოიყენებდა: „ჩვენ პირთან საქმე არა გვაქვს, ჩვენ საზოგადო ჭირზდა ვწერთო“, თუმცა კარგად მოესხენებოდა, პიროვნული და საზოგადო რომ არ გაეყო ერთმანეთისაგან არაფერს. ოთარ ჩხეიძე უკან აღარ იხევს და სწორედაც რომ „პირთან აქვს საქმე“. პირები კი, რეალურნი და თანამედროვენი, მრავლად არიან დახატული რომანში. თავის თავსაც, რა თქმა უნდა, იოლად იცნობენ და „ლაფის სროლასაც“ არ დაიზარებენ. ასე მოხდა, როდესაც 1994 გამოვიდა ოთარ ჩხეიძის რომანი „არტისტული გადატრიალება“ — 1991 წლის შემოდგომისა და 1992 წლის პირველი კვირის მოვლენების ამსახველი გრანდიოზული ტილო. მოვუსმინოთ თვითონ მწერალს: „შემფოთდა

მწერალთა კავშირი. გულმოდგინედ ნამზადი ყრილობა მოინვია და ორი ბრალდება წაუყენა „არტისტულ გადატრიალებასა“: 1. მოვლენის შემდეგ დიდი დრო არ გასულა და არ შეიძლება რომანის დაწერა ასე მოკლე დროში და 2. ნიგნი კერძო გამომცემლობამ გამოსცაო. აი, მწერალთა კავშირი, აი, ყრილობა აი, პრობლემები. მე იმ ყრილობას არ დავსწრებივარ, ყურადღაც არ ვიღე რჩევანი იმისი თუ თეორიული ნიაღვრები, მოვადევნე „თეთრი დათვიცა“, „ბერმუდის სამკუთხედიცა“, „2001 წელიცა“. მოგერიებაც რო მიხდებოდა უმართებულო თავდასხმებისა“.

მისი ნაწარმოებებისთვის დამახასიათებელია ყოვლისმომცველობა. ამ თვალსაზრისით, ტოლსტოისებური მწერალია. მის ნაწარმოებებში წარმოჩენილია ცხოვრების ყოფითი, სულიერი, სოციალური, ფსიქოლოგიური, რელიგიური, პოლიტიკური ასპექტები, რაც იმას ნიშნავს, რომ ცხოვრების ლექი და ნაკლი ჭარბად წარმოჩნდება. „იგი ქმნის ქართველთა დაცემის შთამბეჭდავ პანორამას და დაცემის ამ გულისშემძვრელ სურათში ვჭვრეტთ ამაღლების დვრიტასა და ნიშანს“ (ტარიელ ჭანტურია, ზემოთ დასახელებული წერილი).

როგორი იყო მწერლის ცხოვრებისეული გზა? ბიოგრაფიის მშრალ დეტალებს შეგახსენებთ. დაიბადა 1920 წლის 28 ნოემბერს გორის რაიონის სოფ. ყელქეულში. მისი მამა-ბიძანი 1924 წლის მოვლენებს შეენიღნენ. ოჯახი დაურბიეს. საშუალო სკოლა თბილისში დაამთავრა 1938 წელს, შემდეგ 1942 წელს ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტი — დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის განხრით. ერთხანს სოფლად მასწავლებლობდა. 1945-48 წლებში სწავლობდა უნივერსიტეტის ასპირანტურაში საზღვარგარეთის ლიტერატურის სპეციალობაზე. 1948 წლიდან 1981 წლის იანვრამდე კითხულობდა საზღვარგარეთის ლიტერატურის კურსს ჯერ ბათუმში, მერე გორის სახელმწიფო პედაგოგიურ ინსტიტუტში. განაგებდა უცხო ენების კათედრას ბათუმის პედაგოგიურ ინსტიტუტში, უცხო ენებისა და ლიტერატურის კათედრას გორის პედაგოგიურ ინსტიტუტში. დაცული აქვს ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხი. დაწერა ორი მონოგრაფია: „რომანი და ისტორია“ და „იტალიური დღიურები ბაირონისა“.

1950—51 წლებში მუშაობდა საქართველოს მწერალთა კავშირის პასუხისმგებელი მდივნის თანამდებობაზე. XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან 90-იან წლებამდე იყო ჟურნალების — „მნათობის“, „ცისკრისა“ და გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ სარედაქციო კოლეგიის წევრი.

მისი პირველი მოთხრობა დაიბეჭდა ჟ. „ჩვენს თაობაში“ 1940 წელს. მას შემდეგ ქართულ სალიტერატურო პრესაში იბეჭდება მისი მოთხრობების ციკლი „ჩემი სოფლის ეტიუდები“, რომანის ციკლი „მატიანე ქართლისაი“, დრამატული ნაწარმოებები, ლიტერატურულ-კრიტიკული და პუბლიცისტური წერილები. დრამატული ნაწარმოებები იდგმებოდა თბილისისა და რაიონული თეატრების სცენაზე. მოთხრობები და წერილები გამოდის კრებულებად, ხოლო რომანების ციკლის უმეტესი ნაწილი გამოცემულია ცალკე ნიგნად. პირველი რომანი 1951 წელს გამოვიდა. 22-ე „ლაზერშოუ“ 2005 წელს. 90-იან წლებში შექმნა ხუთი რომანი, რომლებშიც პოსკომუნისტური რეჟიმის რეალობა პირუთვნელად წარმოჩნდა. მისი რომანები მხატვრული მატრიანა შთამომავლობისთვის.

ოთარ ჩხეიძე გარდაიცვალა 2007 წლის 13 დეკემბერს, დაკრძალულია დიდუბის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში.

მისი სულიერი ბიოგრაფია მისსავე შემოქმედებაშია განფენილი. ეს არის, მართლაც, შთამბეჭდავი, გრანდიოზული ტილო მწერლის მოღვაწეობისა. ამ თვალსაზრისით, ის სრულიად გამორჩეულია XX საუკუნის ქართულ მწერლობაში.

მაინც რით გამოირჩევა ოთარ ჩხეიძის შემოქმედება ქართულ ლიტერატურაში?

1. უპირველესად, თხრობის სტილით, ნარატიული სიახლეებით, რაზედაც ზემოთ დაწვრილებით გესაუბრეთ.

2. ეროვნული თუ ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებების ერთგულებით:

1. ერის ისტორია, ტრადიცია, გვარი, ეროვნული თავისებურებები.

2. ჰუმანიზმი. ზოგადსაკაცობრიო იდეალები.

3. „მართლის თქმის“ პრინციპი — მისეული ვარიაციებით.

ოთარ ჩხეიძე გამოჩნდა თუ არა სამწერლო ასპარეზზე, მაშინვე გამოირჩეოდა სათქმელის სიმძაფრითა და ორიგინალური სტილით. ტაბუდადებულ თემებზე დაინყო წერა და თავიდანვე დაისახა მიზნად XX საუკუნის მატრიანე შექმნა, მხატვრულ სახეებში აღბეჭდილი ისტორია კი 20-იანი წლებიდან დაეწყო.

ეს იყო „სოციალისტური რეალიზმის“ ზეობის ხანა, ოთარ ჩხეიძისთვის უცხო და მიუღებელი. ამიტომაც გაირიყა. მისთვის ჩაიკეტა ჟურნალებისა და გამომცემლობების კარები.

„ბორიას“ (დანერა 1967 წელს და გამოქვეყნდა 1984 წელს) მწერალი „ქართლის მატეანის“ სათაო რომანად მიიჩნევა, თუმცა პირველად სხვა რომანები გამოაქვეყნა.

XX საუკუნის 50-იან წლებში გამოქვეყნდა ოთარ ჩხეიძის რომანები: „ბურუსი“ (დაინერა 1954წ, დაიბეჭდა 1955 წ.) და „მეჩეჩი“ (დაინერა 1956წ, დაიბეჭდა 1957 წ.). „მწერალს აქამდეც არაერთხელ მოუგერიებია კრიტიკოსთა თავდასხმები ნოველების კრებულისა და რომანების „ტინის ხიდისა“ და „ჯებირის“ გამო, მაგრამ ნამდვილი „ქარიშხალი“ სწორედ „ბურუსის“ გამოჩენამ გამოიწვია და არც იყო გასაკვირი. ამ რომანში ხომ სატირულად გამოიხატა საბჭოთა ყოფის მთელი სიმახინჯე, ის უმძაფრესი იდეოლოგიური ბრძოლა, რაც ხელისუფლების ნაქეზებით გაუმართეს ფსიქოლოგიის ინსტიტუტსა და დიმიტრი უზნაძის განწყობის თეორიას. როცა ფსიქოლოგია არამატერიალისტურ, არამარქსისტულ, ბურჟუაზიულ მოვლენად შერაცხეს, მართლაც, ნათელია, როგორი დაუნდობლობით ეკვეთებოდნენ მასაც და მის ყოველ დამცველსაც“ (ხათუნა კაშია, „მძიმე წლები ქართულ ლიტერატურაში“. ყ. აფრა“. VI, 1998, გვ. 240). რომანი გააკრიტიკა ბესარიონ ჟღენტმა, რომლის შეფასებასაც დიდი წონა ჰქონდა მაშინდელ ხელისუფალთა თვალში. პარტიის ცეკას პირველმა მდივანმაც თავის მოხსენებაში საგანგებოდ მოიხსენია, როგორც „გამზვიადებელი ჩვენი ცხოვრების უარყოფითი და არატიპიური მხარეებისა“.

კრიტიკული პათოსის ლიტერატურით დიდად გაითქვა სახელი სოცრეალიზმმა. მწერალი ერთგან აღნიშნავს „კრიტიკული პათოსი ეწოდებოდა წვრილბურჟუაზიული გადმონაშთებითა და დრომოჭმული ადათ-წესებით დასნებოვანებული ადამიანების მხილებასა პოეზიაში. პროზაში. დრამატურგიაში. კრიტიკასა და პუბლიცისტიკაში. ამან მაინც ყველას ნააჭარბა — კრიტიკამა და პუბლიცისტიკამა“. ერთხელ გაზეთ „კომუნისტს“ სრული სია დაუბეჭდავს ამგვარი მწრლებისა. ოთარ ჩხეიძე არ იყო დასახელებული მათ შორის. „ეგენი სად იყვნენ, შენ რო კრიტიკული პათოსი დაინყეო. მეუბნებოდა ზოგი თანაგრძობითა. ზოგი ნიშნისმოგებითა. ზოგი დაცინვითა. მე მივუგებდი ერთნაირადა. მშვიდადა და აუმღვრევლადა. „კომუნისტმა“ იცის რასაც რო წერს. მე არაფერი არ მესაქმება კრიტიკულ პათოსთანამეტქი. რალა თქმა უნდა. არ მესაქმებოდა?! კრიტიკული პათოსი ჰო გამოჰხატავდა დამნაშავე ადამიანებსა სოციალისტური კანონმდებლობის მიხედვითა — მე სხვებსა ვხატავდი: დაჩაგრულ, დაბეჩავებულ, უმწეობამდე დატანილ ადამიანებსა — იმავე კანონმდებლობის გამო“ (წონა კუპრეიშვილითან ინტერვიუ, ყ. „ჩვენი მწერლობა“, № 2, 2006, გვ. 40).

აკაკი ბაქრაძემ ზუსტად შეაფასა ეს ყოველივე, როცა დაწერა: „ოთარ ჩხეიძემ იცოდა, რა ღირდა „ბურუსის“ სიმართლე, მაგრამ აქაც პატიოსნება განსაზღვრავდა მწერლის სიმართლეს“ (ყ. „აფრა“. დასახ. ნომერი, გვ. 242).

მწერალი ცდილობდა როგორმე თავი დაეღწია ცერბერი ცენზორის თვალისაგან: „თუმცა აგნებდნენ დაგეშილი კრიტიკოსები, მანამდე აგნებდნენ რედაქტორები, ცენზორებიცა რალა თქმა უნდა, მაინც ვახერხებდი, ზოგი რამ მეთქვა, მაშინ უთქმელი, ანთუ გამოუთქმელი, მეთქვა, გამომეხვია მხატვრულ სახეებში, სტილისტურ ხვეულებში, ხალხურ თქმებში, იგავურ გადაკვრებში, ქვეტექსტებში, ქვეტექსტების ქვეტექსტებშია, ვახერხებდი როგორც რო იყო“ („ამ ნიგნისათვისა“. „ბორიას“ ბოლოსიტყვაობა, გვ. 367)

ბოლო დროს გამოქვეყნებულ შესანიშნავ მოთხრობაში „ისევ დადიანი“ (ჩემის სოფლის ეტიუდებიდან) მწერალმა გაიხსენა გორის ინსტიტუტში შეხვედრა ნოდარ ნათაძესთან: „ჩვენ ერთმანეთის პირისპირ ვიდექით: „ბურუსის“ ავტორი და „ბურუსის“ პერსონაჟი. ხელის ჩამორთმევა თავაზიანი გახლდა. ღიმილი წრფელი. ახალგაჯნობისა. არ შეუმჩნევია მეტი არაფერი. რევაზსა. მეთუ ვიგრძენი — ჩემთვის ვიგრძენი“. შემდეგ მწერალი იხსენებს იმ დროს, როდესაც ახალგაზრდა ფსიქოლოგები აიძულეს მასწავლებლის, დიმიტრი უზნაძის წინააღმდეგ გამოსულიყვნენ. „იმას ფსიქოლოგია სულაც არ უნდოდა. პარტიასა. რის სული. რა სულის მოძღვრებაო. სწორედაც რო სული უშლიდა ხელსა კომუნიზმის მშენებლობაში. სოციალიზმი ჰო აეშენებინა სწორედაც რო გმობითა. დევნითა. სულიერებისა. კომუნიზმსაც ისევე ააშენებდა. ცხადია და რალა თქმა უნდა. შენ ნახვილოდი დიადი კომუნიზმის წინააღმდეგა?!...“ ...„მთავარი სახე ფერმკრთალია „ბურუსში“. იქ პარტიაა უზნაძის წინააღმდეგა. ფსიქოლოგიის წინააღმდეგა. ასეც იყო და ასედაცა ჯობდა. არ ვტყუოდი. ერთისიტყვითა. არც სახელით არ მომიხსენიებია. არც გვარითა. რევაზი. „ბურუსში“ ცხადია“.

90-იანი წლების რომანებში უკვე გადალახა ეს მოუხსენებლობის „ბარიერი“ — პროტოტიპი აღარ გადააქცია პერსონაჟად — პირდაპირ შემოიყვანა — გვარ-სახელითა და გარეგნობითაც. საქმეებითაც, ცხადია. არც „ნათაძე“ დაინდო. „არტისტულ გადატრიალებაში“ პირდაპირ გვარ-სახელით მოიხსენია: „ცოტას მოითმენს დეპუტატი ნათაძე, ცოტასა, ცოტასა. და დგას მაინცა. სკამზე ვერ ითმენს. დუმილს ვერ ითმენს. ვერაფერს ვერ ითმენს“.

1980 წელს დაწერა რომანი „ჩემი სავანე“ (ხასიათები და პორტრეტები) ფრენსის ბეკონის ეპიგრაფით: „აქ არაფერია სხვაგან ნათქვამი, გამოგონილიც არაფერია“. მართლაც, ეს არის

თავისებურად დაწერილი მემუარები. ძირითადად გახსენებულია გორის პედაგოგიური ინსტიტუტი, სადაც მწერალმა ოცდაათ წელზე მეტ ხანს იმუშავა. აქ არის დახატული ინსტიტუტის თანამშრომელთა ცოცხალი ხასიათები. ფონად ინსტიტუტის ცხოვრებაა, თანვე, როგორც მწერალი ბრძანებს, დახატულია სრული სურათი საზოგადოდ ერთი საქმიანობის გარშემო თავმოყრილი ადამიანებისა. რომანი 1984 წელს გამოვიდა. მწერლისვე აღნიშვნით, რომანი ცოტა ირონიულია, რაც დამახასიათებელია მისი სტილისთვის, ოღონდ აქ „იმედგაცრუებასაც უნდა გამოჰხატავდეს, თვითირონიასაც უნდა გამოჰხატავდეს“. ამ რომანში მწერალი იხსენებს, როგორ არბევდნენ მის რომანებს. არბევდნენ — სწორედ ამ სიტყვას მოიხმობს ვითარების წარმოსაჩენად. „მნათობი“ ბეჭდავდა და მასაც არბევდნენ. რა იყო მიზეზი? „უიდეოაო, დამახინჯებით გადმოსცემს საბჭოთა ცხოვრებასა, ვერა ჰხედავს სოციალიზმის მონაპოვართაო და სხვა და სხვაო, ხოლო „მნათობს“ იმიტომაო — ამგვარი თხზულებებისათვის რო გაელო კარი. ორ კურდღელს იჭერდა ერთდროულადა მწერალთა კავშირი. მწერალთა კავშირს ირაკლი აბაშიძე თავმჯდომარეობდა. ორ კურდღელს იჭერდა. ვინა თქვა, ორ კურდღელს ერთდროულად ვერ დაიჭერო?! ვინა თქვა? სიმარჯვე თქვი, თორემ მეტიც დაუჭერიათ. მეტი. საქმე ეს გახლდა მწერალთა კავშირისა: ვილაც უნდა ამოეჩემებინა, გამოემჟღავნებინა უიდეობაი მისი, გამოემჟღავნებინა და აღმოეფხვრა, გაენადგურებინა, უნდა გაემართლებინა არსებობაი თავისი და წარჩინებაზედაც უნდა ეფიქრათ მოღვაწეთა მწერალთა კავშირისა. აღწევდნენ კიდეცა“ (ჩემი სავანე, გვ. 32). მორე კურდღლი ის იყო, რომ სიმონ ჩიქოვანი იყო მანამდე მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე, გადააყენეს და უ. „მნათობის“ რედაქტორად დანიშნეს. „სულერთია: სადაც სიმონ ჩიქოვანი იყო, ლიტერატურაც იქ იყო, მწერლობა იქ იყო“ „აინყვიტეს ნაფიცმა კრიტიკოსებმა, აქაოდა სოციალისტური რეალიზმი არ შეგვერყესო. შემდგნენ ზედა და ღმერთი აღარ მოიგონეს. შემდგნენ. ცულიანი და უცულოო. შემდგნენ. მე მესხმოდნენ და ცეცხლი გადადიოდა „მნათობის“ თავზედა. პირდაპირ შებმა ადვილი არ იყოვო: „ციხე — ციმბირის სუნი ტრიალებდა“. ერთადერთ გზად გადაგომა მოჩანდა: „განს გავდგომოდი. გავდგომოდი კიდეცა: გამოსახლებულსა ვგავდი, ანთუ გამოქცეულსა გორში“ („ჩემი სავანე“, გვ. 33)

რომან „მეჩენსაც“ ათვალწუნებით შეხვდა კომუნისტური საზოგადოება. საჯაროდაც განიხილეს (ამგვარი განხილვების ტრადიცია არსებობდა საქართველოში. „ჯაყოს ხიზნების“ განხილვის გახსენება ღირს, რადგან პათოსით სწორედ მას მიემსგავსა). გამომსვლელებმა (რევაზ ჯაფარიძემ, შოთა ძიძიგურმა, შალვა აფხაიძემ, აკაკი ბელიაშვილმა, კარლო კალაძემ, დემნა შენგელაიამ, გრიგოლ აბაშიძემ, სერგი ჭილაიამ) სხვადასხვა კუთხით დაინუნეს რომანი. სიმონ ჩიქოვანი შეეცადა, დაეცვა და ქართული მწერლობის მნიშვნელოვან მოვლენად გამოაცხადა, მაგრამ ბესარიონ ჟღენტი შეენინა აღმდეგა, საბჭოთა ცხოვრება უარყოფითად წარმოაჩინა, გაპარტახებული და გადაგვარებული კოლმეურნეობა, გონებაშეზღუდული რაიკომის მდივანი, ბეცი მოსამართლე, გაქნილი და გაიძვერა ფინაგენტი, უსუგულო მწყემსები დახატაო. ოთარ ჩხეიძე კი ერთხელ არჩეულ გზას არ ცვლიდა. მალე „ცთომილი“ დაწერა. „მნათობის“ აწყობილი ნომერი, რომელშიც ეს რომანი უნდა დაბეჭდილიყო, დაშალეს და სიმონ ჩიქოვანიც მოხსნეს რედაქტორობიდან. საქართველოდან ამბები ქართული ემიგრაციის ყურამდეც აღწევდა. თვალსაჩინო მკვლევარმა და პოლიტიკოსმა ალექსანდრე მანველიშვილმა 50-იანი წლების ბოლოს რადიოსადგურ „კავკასიონში“ სპეციალური გადაცემა მიუძღვნა ოთარ ჩხეიძის ამ რომანს და მწერალს „ქართველი პასტერნაკი“ უწოდა.

ოთარ ჩხეიძემ გაუძლო ამ შემოტევებს და 1967 წელს „ბორიაცი“ დაწერა. ერთი შეხედვით, არ ჩანდა, რომელ ეპოქას აღწერდა, თუმცა ბევრი მინიშნება იყო, მეთერთმეტე კანტატა, მაისის მთავრობა, დამოუკიდებლობის სიხარული

მწერალს დიდხანს უფიქრია, ისე დაეწერა, რომ გამოქვეყნებაზე არ ეფიქრა, თუ ისე, რომ როგორმე გამოექვეყნებინა. ბოლოს, გადანყვიტა, ისე დაეწერა, ცენზურას რომც დაეჩეხა, მთავარი სათქმელი მაინც დარჩენილიყო. მთავარი კი ის იყო, რომ ილუპებოდა ყველაფერი, უპირველესად, მცირე ხნით მოპოვებული დამოუკიდებლობის განცდა და დამოუკიდებლობის წყურვილი. და რადგან „ლაგამი ჰქონდა ამოდებული მხატვრულ სიტყვას“, როგორც ყველაფერს იმჟამად, რალაც უნდა მოეფიქრებინა. მოიფიქრა კიდეცა.

„ბორიაცი“ სათქმელით და გამოსატვის სიმძაფრით ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებს“ ენათესავება, თითქოს აგრძელებს. შემდეგი წლები გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლულ სულში“ აისახა.

რომანის სიუჟეტი აგებულია მოგზაურობაზე (ამ თვალსაზრისით ეხმიანება კლასიკურ ტექსტებს „კალმასობას“, „დონ კიხოტს“, „მგზავრის წერილებს“...).

ახალგაზრდა კომპოზიტორი ნიკუშა ჩაჩანიძე ქართლში სიმღერების შესაგროვებლად ჩადის, წინასწარ რუკა აქვს შედგენილი, რომელ სოფლებს და ოჯახებს უნდა ესტუმროს. მასწავლებელმა ყანჩაველმა წერილები გამოატანა დიდგვაროვან ოჯახებთან, დახმარებოდნენ,

თან გააფრთხილა, საშიში დროაო. მოულოდნელ და გაუთვალისწინებელ მეგზურობას გაუწევს ლეკო თათაშელი. ეს არის უჩვეულო, შთამბეჭდავი სახე ბედს ვერშეგუებული დარდიმანდი პატრიოტისა, საიდუმლო გმირად რომ მიიჩნევენ ნიკუმას და ცდილობს სხვებიც დაარწმუნოს. ამ ოჯახიდან ოჯახში თუ სოფლიდან სოფელში მოგზაურობისას იხატება 1924 წლის ჩანაწერი აჯანყების გამოძახილი, გრძელდება არისტოკრატთა და სხვა მონინალმდეგეთა ამოხოცვა. დიდგვაროვნების დასასჯელად საბუთი არ არის საჭირო. გვარი უკვე საფრთხეა. „საქართველოს კომისართა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე — ამხ. ლ. ლოლობერიძე — წამდგარიყო საინფორმაციო მოხსენებითა: ... „ჩვენთან საქართველოში, ექვსი პროცენტი იყო თავადაზნაურობაო, ... და უნდა გაუწყოთო, საზეიმოდ უნდა გაუწყოთ: უკვე ერთ პროცენტზე დავიყვანეთ, ერთზე, ერთადერთზე, და შემდეგ სხდომაზე ბედნიერება მიქნება მოგახსენოთ: ნოლი იქნებაო: ნოლიო. ოოოოოოო, რა ყოჩაღები ხართო, შეუძახიათ სომეხ ამხანაგებსა, ჩვენ ვერაო, ჩვენ ვერასოდეს ვერ შევძლებთ თქვენდენსაო. ოოოოოო, ვერც ჩვენაო,—თავი გაუქნევიათ აზერბეიჯანელ ამხანაგებსა, ჩვენც ვერ შევძლებთო, თქვენ სხვანი ხართო, სხვანი ხართო. და სხვანი ვართო, ცერებზე ინევდნენ ქართველი ამხანაგები“.

რომანში ბოლშევიკები ახალმონესეებადაა მოხსენებული. ახალმონესეობა მუდმივი საფრთხეა ქვეყნისთვის. როდესაც უკუღმართი იდეით შეპყრობილნი ხელისუფლებას ჩაიგდებენ ხელში, ძალადობა მეფდება. ეს არის ჩავლილი დროც და მომავლის წნასწარმეტყველებაც.

ნახეთ, როგორ აღწერს ფანიელების ამოხოცვას. ფანიელები, რწმენით გამორჩეული სოფელი, ჯერ გადაბუგეს და გაქცეულებს, ჩაძინებულებს დაესხნენ თავს: „მკვდრულ ძილში დაესხნენ თავს ხანჯლებითა, ხმლებითა, სამთითებითა, ნაჯახებითა, კეტებითა თუ რითი აღარაო, ვისაც რა მოჰხვდა, დაესხნენ და რაც ნახეს, აკუნეს, წამოაგეს სამთითებზედა ორსული ქალებიცა, აკვნიანი ბავშვებიცა; სარებზე ჩამოაგეს ორსული ქალები და მზე რო ამოვიდა, ეგრე შეაგებეს, ეგრე შეაგებეს, გამოღვიძებაც რო ვერ მოასწრო ვერავინა“. („ბორიაცი“, გვ. 325)

საერთოდ, ეს მოლოდინი გმირისა შთამბეჭდავადაა დახატული. ყველა ელის. და გრძელდება გმირის ძიების შემწყდარი მოტივიც (ორბელიანი, ილია, აკაკი, ვაჟა).

რომანის სხვადასხვა ეპიზოდში პერსონაჟთა მიერ გამოითქმის წარუვალი სიბრძნე: 1. „ქედის მოხრა და დამორჩილება შემადრწუნებელი სიმდაბლეა, ავადმყოფობაზე ავადმყოფობაა, დაცემულობაა სულისა“; 2. „გმირები უნდა ქვეყანასა და ჭიალუებს შესჩერებიათ ხელში ბედი ერისა“; 3. „ის იარსებებს, ვისაც ძალა შესწევს ურჩობისა“; 4. „დრო ყოველთვისაა, ოღონდ გმირები არ არიან ყოველთვისა“ და სხვა.

გიორგი შენგელაიამ „ბორიაცი“ მიხედვით გადაიღო ფილმი „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“, რომელმაც საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა.

ოთარ ჩხეიძის ყველა რომანს წამძღვარებული აქვს ეპიგრაფი, რომელთაგან ზოგიერთი ცენზურას არაერთხელ საფრთხედ მიუჩნევია და წაუშლია. მაგალითად, „ვენეციური ჭალი“ ჟ. „მნათობში“ ეპიგრაფის გარეშე დაიბეჭდა. ეს ის დრო იყო, როცა საქართველოში აქტიური ბრძოლა გამოუცხადეს ეროვნულ ადამ-წესებს, ბევრი აჰყვა ფეხის ხმას და ცკ-ს ბრძანებათა მიხედვით შეუდგა მხატვრულ ნაწარმოებებსა თუ სხვადასხვა ტიპის პუბლიკაციებში ქართული ჭირისა და ლხინის განქიქებას, კრიტიკას, აბუჩად აგდებას (ეს მოვლენა კარგად აქვს აღწერილ-გაანალიზებული როსტომ ჩხეიძეს ნიგნში: „ადათები ეშაფოტზე, ენა გილიოტინაზე“. თბ 2006). ოთარ ჩხეიძე ამ შემთხვევაშიც განზე გადგა, არ მიჰყვა საერთო დინებას და „ვენეციურ ჭალში“ საუკუნოვანი, ქართველთა სულიერებისა და ზნეობის განმსაზღვრელ-მასაზრდოებელი ადამ-წესები დაიცვა. ეს რომანი 1980 წელს დაწერა და 1981 წელს ჟ. „მნათობში“ (რედ. გიორგი ნატროშვილი) დაიბეჭდა. მაინც რა ეპიგრაფმა დააფრთხო ცენზურა. საბედნიეროდ, 1995 წელს რომანი სრული სახით გამოქვეყნდა. აი, ფრანგი განმანათლებლის შარლ ლუი მონტესკის ეპიგრაფად გამოტანილი თვალსაზრისი: „რო იყოს ქვეყნად ერი ზნეკეთილი, გულღია, მხიარული, დაჯილდოებული დიდი გემოვნებითა და უნარითა იმისა, სხვებსაც ადვილად რო შთააგონოს აზრები თავისი; რო იყოს ეს ერი ცოცხალი, ლალი, საამური, ხანაც თუნდაც თავქარიანი, თავშეუკავებელი თუნდაც ხშირად, — გულღია თუა, ვაჟკაცური, დიდსულოვანი, პატიოსანი თავისებურადა, არ უნდა შეავინროო ზნეჩვეულებანი იმისი რაიმე კანონებითა, თუ არ გინდა, რომ ჩაახშო სიკეთე მისი, კეთილზნეობა მისი“.

როგორც აღვნიშნეთ, XX საუკუნის 90-იანი წლებში ოთარ ჩხეიძემ ლიტერატურაში მთელი ეპოქა შექმნა. მან ზედმინეწით ასახა XX საუკუნის ბოლო ათწლეული და XXI საუკუნის პირველი ხუთი წელი. ამ რომანთა მიხედვით ძნელი არ არის საქართველოს მომავლის „წონასწარმეტყველებაც“. რადგან ანმყო მშობელი მომავლისა.

ეს დიდტანიანი რომანებია: „არტისტული გადატრიალება“, „თეთრი დათვი“, „ბერმუდის სამკუთხედი“, „2001 წელი“, „მორჩილი“, „ლაზერმოუ“.

უახლესი ეპოქის მაინც რა ტკივილები წარმოჩნდა მის რომანებში?

1. „არტისტული გადატრიალება“:

1991 წლის შემოდგომისა და 1992 წლის პირველი კვირის დრამატული მოვლენები დახატულია ირონიულ-სატირულად. სამხედრო გადატრიალება წარმოჩენილია, როგორც არტისტული გადატრიალება. ცხოვრება დახატულია, როგორც ეშმაკის რეჟისორობით დადგმული უზარმაზარი შოუ: „ხალხი ქცეულიყო თეატრად, თეატრი — ქუჩად“; „რეჟისორად ეშმაკი ჰყავს გამწესებული, სანახაობა ესმაკისაა, — ეშმაკისა, იმისი დადგმულია“.

სამოქალაქო ომის პერიპეტიები. „გამოჭედილან ერთ გამზირზედა, ერთი დროშით იმუქრებიან. „დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია!..“ სად გინდა დადგე, — დროშა ერთია, ქარიშხალი ორი. ერთ გამზირზედა. ერთ გამზირზედა. ანთუ: აქაა რო ქარბორბალა დატრიალებულა, ხოლო ქარიშხალი მოსდებია მთელ საქართველოსა; ერთი დროსა ჩაუხუტებიათ, ერთი დროშით ჰგმირავენ ერთმანეთსა მრგვალმაგიდელები და ვერავაკელები, მთლად საქართველო რო აულაშქრებიან.“

დროის მეტაფიზიკა. „დროს არც ნამყო აქვს, არც მყობადი, დრო მხოლოდ ანმყოა. დრო არის, არის, არის. ადამიანები იყვნენ, არიან, იქნებიან, რანიცა ყოფილან, იქნებიან იგივენი. მოდიან, მიდიან, მიედინებიან“. მწერალი დროის ბიბლიურ მოდელს მისდევს, რომლის მიხედვითაც, უსაწყისო დრო მარადისობისკენ მიედინება.

ხელოვნების იდეალების მსხვერვა: „რანდობამ იცოდა ლირიკული ჟანრები, პრაგმატიზმმა — არა. პრაგმატიზმმა გამორჩენა იცოდა. ლირიკა, რომანტიკა, იდეალი, სამშობლო, სათნოება, სიკეთე ყოველი ტაძარშივე რჩებოდა, ხატებთანა რჩებოდა, გარეთა ჰქრებოდა ქარიშხალში სიტყვათა, მრისხანე სიტყვათა, ულმოებელ სიტყვათა, ნყურვილში ჰქრებოდა, სისხლის ნყურვილში“.

„ნანობს ღმერთი: ადამიანი რად გავაჩინე, გამინადგურებს დედამინასა, სამყაროს მშვენებას გამინადგურებსო. ნანობს. ნანობს. გვიანლა თითზე კბენანი“ („არტისტული გადატრიალება“, გვ.54).

9 აპრილის მოვლენები. „სიმღერაზე გადადიოდა ტანკები. ჩეხავდა სიმღერასა გააფთრებული ჯარი. ჰხუთავდა სიმღერასა თავმობდილი ბალონები გაზისა. მაღლა გუგუნებდა რეაქტიული თვითმფრინავები, ბარემ სულაც რომ ჩაექციათ ქალაქ-თბილისი. ბარემ სულაცა. მთლიანდა. ერთიანდა. და სდიოდა სისხლი სიმღერასა, ღვართქაფადა სდიოდა“. ასეთივე გულისშემძვრელად იხატება 9 აპრილი ოთარ ჭილაძის „აველუმში“, ოღონდ იქ მწერალი მითოლოგიურ პარალელებს მიმართავს.

ერის დაშლა: დავა-ჭეშმარიტება და სამშობლო. „როგორც უფალი სამშობლოც ერთია ქვეყანაზედა“. არ ედავებოდნენ რაფიელ ერისთავსა. ჭეშმარიტება უფრო მაღლა არის, ვიდრე სამშობლო, — ბრძანებდა ბ-ნი მამარდაშვილი. ედავებოდნენ ბ-ნი მამარდაშვილსა. მრგვალები ედავებოდნენ: ჭეშმარიტება სამშობლო არისო. ასსამოცი პარტია აბურთავებდა სამშობლოსა. ერთი მოედანი. ერთი ბურთი და ასსამოცი გუნდი. ღმერთო დაგვიფარე!.. „როგორც უფალი სამშობლოც ერთია ქვეყანაზედა“!.. ღმერთო დაგვიფარე!.. და მატულობდა და მატულობდა გუნდები. სამშობლო არა. ფლეთდნენ სამშობლოსა და აბურთავებდნენ ნაფლეთებსა“.

„კიდევ თუ რამეს განიზრახავდნენ ურჩი ქართველები. ურჩი. მორჩილი. ურჩი — დაბნეული, მორჩილი — ცდუნებული. **ერი საცოდავი: ხან რო ხალხს დაარქმევენ, ხან რო — ბრბოსა. გამოიყენებენ, — ხალხიაო, გაუფიქლებიან, — ბრბოაო.** არა და: ერია, ძლიერი, მტკიცე, გაუტეხელი, ძენი დაბნეულნი რო ჰყიდიან, დაბნეულნიცა და დაუბნეველნიცა“. „ერი ერია თუ ერტიანია. გახლეჩილი ერთი ერთი აღარ არის. გახლეჩილი ერიც აღარ არის ერიო“.

ქართველთა ბუნება: „სპარსეთში ამხობდნენ ერთიმეორესა, ათენში ამხობდნენ, რომში ამხობდნენ, ბიზანტიაში ამხობდნენ, ამხობდნენ არაბთა კარზედა, მონგოლთა კარზედა, ეგვიპტეში ამხობდნენ ერთმანეთსა, ერთიმეორესა, უბედური შვილები უბედური საქართველოსი, ანუ ძენი საცოდავი საქართველოსი. ამხობდნენ, ლენავდნენ, ანადგურებდნენ. და. აღზევდებოდნენ მხოლოდ იმიტომ, რო: დამხობილიყვნენ ისევ თავიანთ მოძმეთაგანა“.

დამოუკიდებელი საქართველოს პირველი პრეზიდენტის, ზვიად გამსახურდიას მომხრეთა და მონინალმდევრეთა მიტინგები. ეს არის ცოცხალი, შთამბეჭდავი ქრონიკა, რეალური პერსონაჟებით, რეალური განცხადებებით.

რეპლიკებითა და ჟესტებით, მოძრაობებით, დიალოგებით იხატება ხასიათები. „აქარდებოდა მიკროფონი. წერეთელი სტაცებდა ხელსა. ჩასძახებდა ქარიშხალთან ერთადა: „ჩვენ დავანგრიეთ კერპები. ჩვენ მოვსპეთ კულტი. ახალი კულტი ახალი უბედურებაა!..“ „მაგან ჯერ „სამი მუშკეტერი წაიკითხოს, „ბაკულას ღორებიც“ არ აწყენს. დააბარებდა ქარსა პრეზიდენტი. იფშვნებოდა ბარელიეფები „იმელისა“. ნაფშვნენი, მტვერი, გოროხები გადასდიოდა წერეთელსა თავზედა. მხრებზედა...“ „მე ვასწავლე მაგათ ყველაფერი, მიტინგობანა მე ვასწავლე, გაფიცვები მე ვასწავლე, პიკეტები მე ვასწავლე, შიმშილობა მე ვასწავლე და ახლა მევე შემომიბრუნეს...“ — ირწმუნებოდა პრეზიდენტი“. „ზვი-ა-დი!.. ზვი-ა-

დი!.. ზვი-ა-დი!..“ „აიმართებოდა აჩონჩხილი ხელები უნივერსიტეტის წინა, კიბეზედა. ჩაიმსხვრეოდა. აღიმართებოდა. მიტინგობდნენ ჰო იქაცა. ისხდნენ თუ არა მიტინგობდნენ. ისხდნენ პროფესორები. სხვანი ყველა ხარისხისანი. სტუდენტები. ვერა—ვაკე—ხელოვნებისანი...“ „მსახიობები აქა ბრძანდებოდნენ. რეჟისორები აქა, პოეტები, მჭევრმეტყველი ფილოლოგები, სახელდახელოდ გამომცხვარი პოლიტიკოსები, გადაკეთებული ისტორიკოსები, გადაკეთებული ეკონომისტები, ყველას რო მოერგო ახალი როლი, ახალ ტყავში რო ჩამძვრალიყო. ყველა სახიობდა“... „მე არ ვიცხოვრებ გამსახურდიას საქართველოში, — აცხადებდა მოპოეტო ჯანი. მიბრძანდეს, საითაცა ნებავს,—წყალობას მოიღებდა პრეზიდენტი. პოეტს აძევებენ საქართველოდან!.. — გაჰკივლებდნენ საფეხურები თავზარდაცემული. პოეტს აძევებენ!.. პოეტს აძევებენ!.. პოეტს აძევებენ!.. ექო გამოსცემდა მთანმინდიდან მახათამდისა, მერე პირუკუ. მერე მოსკოვი ესარჩლებოდა...“ „ყველას საქმე მიეტოვებინა, ყველა დემონსტრანტობდა, მიტინგობდა, პიკეტობდა, კარებსა ჭედავდა, კარვებში იწვა, კიბეებზე იჯდა, ყველა, ყველაი. პრეზიდენტი იმუქრებოდა. შეუტევდა. დაიხევდა. ქვეყანა უკან მიდიოდა. უკან, უკან, უკან, უკან, შარა, შარა, შარა, შარა.“ „ღმერთო გვიშველე! მიეცი ამათ დამოუკიდებლობა, რაც გინდა, მიეცი, — ვერ შეიშნოვებენ... ვერა. ვერა. მონობისათვის დაბადებულან, გემოს ვერ გაუგებენ თვისუფლებასა“.

რეალურ პერსონაჟთა პორტრეტები.

ოთარ ჩხეიძე სულის მხატვარია უპირველესად. უსაზღვრო და უკიდევანოა მისი ხედვის თვალსაწიერი, მთელ ცხოვრებას მოიცავს, წვრილმანსა და მსხვილმანს, მატერიალურსა და სულიერს, ხილულსა და უხილავს.

როგორც ზემოთ ვახსენეთ, 1992-2003 წლის მოვლენები აისახა რომანებში: „თეთრი დათვი“, „ბერძენის სამკუთხედი“, „2001 წელი“, „მორჩილი“.

2005 წელს ოთარ ჩხეიძემ თავის ბოლო რომანი **„ლაზერშოუ“** გამოსცა: რომანს იეთიმ გურჯის სიტყვები აქვს ეპიგრაფად: „წინათ ვიყავ დაჩაგრული, ახლაც ცეცხლი მიკიდია“. ეს აზრი აქვს გაშლილი მთელ რომანში.

რომანის მთავარი გმირი შუახნის არქიტექტორი ვარაზ კარგარეთელია. ბოლო დროინდელი მოვლენების მონაწილე. ის ცდილობს განზე გადაგომას, მაგრამ მემამბონე, უსამართლობას ვერ შეგუებელი გული არ აყენებს და მალულად ჩადის სამაჩაბლოში და იქ რამდენიმე ადგილობრივ პატრიოტთან ერთად იარაღით დაიცავს ქართულ სოფელს სეპარატისტთა თავდასხმებისაგან. ეს, ალბათ, მწერლის რომანტიკული იდეალის ხორცშესხმა იყო. მას ფიზიკურადაც რომ შეძლებოდა, შეიძლება რეალურადაც ებრძოლა და არა მხოლოდ სიტყვით. ეს წადილი ჩანს რომანში. ვარაზ კარგარეთელი კვდება და ეს სიმბოლურად აღიქმება ახლა. რომანის ფონი კი მღელვარეა და აქ იხატება თანამედროვეობა: გლობალიზმის არსი; ევროკავშირისკენ დაუოკებელი სწრაფვის კრიტიკა: „რა სიკეთეა შეგყარა საბჭოთა კავშირმა, ევროკავშირში რას ელოდები?!“ ცხოვრება იქცა შოუდ. ყველაფერი სანახაობაა; გვარის, ინდივიდუალობის გაქრობა; ქართველთა ემიგრაცია ლუკმაპურის საშოვნელად; რევოლუცია, როგორც უბედურება; სხვადასხვა რეფორმის არსი და კრიტიკა; პრეზიდენტი — „ყველაფერს იკადრებს. რევოლუციის პრეზიდენტი. მითუფრო ვარდების რევოლუციისა. ვარდებიც უნდა ამოსდიოდეს პირიდანა“; უკანონო თუ კანონიერი დაპატიმრებები; უთავმოყვარეო ქართველობა; ათასგვარი საპროტესტო აქციები: „ჩვენ მოგიყვანეთ და ჩვენვე გაგრეკავთო. ბრანნი გვიჩვენეს და გამოგვრეკეს“; ურწმუნოება: „ცვალე მონისტრები. დაამხე მთავრობები. დაირქვი რვოლუციები. თუნდაც ვარდებისა. ზამბახებისა თუნდაცაო. დაჭკნობა ელის შენს მამულში ყველაფერსა თუ აღარა ტრიალებს თვალი ღვთისა; „ახლა ფული იყო მხოლოდდა საშიში. სხვა შიში გამქრალიყო. ყველანაირი. ყველაფრისაი. გამეხებულიყო გული ბედკრულთა. მშიერთა. მწყურვალთა. ჯერ ეს წყალობა მოეტანა დემოკრატიზმსა“; „იყიდება საქართველო“: მწერალი რომანში მთლიანად ჩართავს ნიკო ლორთქიფანიძის ცნობილ მინიატურას და იმავე ტონითა და პათოსით, იმავე გულისტკივილით აგრძელებს მოთქმას: „იყიდება ქართული სული და გული. ამტანობაი ქართული. გამტანობაი ქართული. ქართული. ქართული. ყველაფერი ქართული. სინდისი. ნამუსი. პატიოსნებაი. თანაგრძნობაი. პატივისცემაი. სიბრალული. ერთგულებაი. უღალატობაი. თავმოყვარებაი. სიამაყეი. ალაღმართლობაი. სინმინდე. სიფაქიზეი. თანაზიარობაი ჭირსა თუ ლხინში. გულოვნებაი და თავდადებაი. სიმტკიცეი და შეუვალობაი. სიბრძნეი და გონიერებაი. იყიდება. იყიდეთ. იყიდეთ. იყიდეთ. შეგარგოთ ღმერთმა!..“ „როდის იყო რო არ იყიდებოდა?! როდისა?!. როდისა?!.“ „ბაზარია საქართველოცა“. რომანის ერთ ეპიზოდში სოროსი ეუბნება ქართველ ქალს: „ჰო კარგად იყიდება საქართველოო. თქვენის წყალობითამეთქი“.

დემოკრატია: „აქციები მცირემცირედი კიდევაცა ნებავთ — დემოკრატიაც ესა ყოფილა. მეტი არაფერი. ჩვენ თუ არ გავალთ. ძალით თვითონვე გაგვიყვანენ. აგვატარებენ და

ჩაგვატარებენ. გვაყვირებენ და გვაბლაღვლებენ. ისე და იმსიმაღლეზე ისეოდენზე, რაოდენი დემოკრატიაცა თვითონა ნებავთ“.

თანამედროვე ამერიკელი რომანისტის, უოლკერ პერსის აზრით, რომანისტი ჰგავს ძველი ალექსის წინასწარმეტყველს, რომელიც უსიამოვნო მოვალეობას კისრულობს, **აცნობოს თავის მოქალაქეებს, საქმე ცუდად არის, ცუდ გზაზე დგახართო** (უოლკერ პერსი, „რომანის მდგომარეობა: მომაკვდავი ხელოვნება თუ ახალი მეცნიერება“. ჟ. „ჩვენი მწერლობა“, 16, 2006, გვ. 27)

ამგვარი წინასწარმეტყველება ჩანს ოთარ ჩხეიძის მხატვრულ ნაწარმოებებსა თუ წერილებში.

ბურსაჭირი

მადლიერი დავრჩები, თუკი მკითხველი ამ უმნიშვნელო ოპუსს გოდერძი ჩოხელის სამარეზე დანთებულ კენტ სანთლად ჩათვლის.

ა.ა.

„—მგონია, რომ გუდამაყრის ხეობა დიდი წიგნია. მთები ყდებოდა აქვს ამ წიგნს და შიგნით უამრავი მოთხრობა წერია. მზე და მთვარე მანათობლად მყვანან, ვზივარ ჩემთვის, გადაშლილი მაქვს ეს უცნაური წიგნი და ვკითხულობ..“

ამ დიდი, თვალმისავალი მთებით შემორკალული ტევადი წიგნის ბოლომდე შეუცნობი ფურცელია ბურსაჭირი, სადაც გოდერძი ჩოხელს ბევრი პატარა, იდუმალი, საინტერესო მოთხრობა ეგულებოდა და, სამწუხაროდ, სნებოვანმა სანუთრომ, ცრუ და ღალატინმა სოფელმა ყველა მოთხრობის მოძიების, მიგნებისა და დაგემოვნებით ნაკითხვის ბედნიერება აღარ აღირსა.

არა მხოლოდ გუდამაყრის ხეობა, მწერლისთვის ყოველი ადამიანი მოთხრობაა და თითოეულ **„მათანს სათაურს უძებნის“**; ასევე, წიგნს ჰგავს სოფელიც, **„წამკითხველი ჩვენ ვართ სუყველა, წიგნში ვკითხულობთ დიდი სოფლის ამოებას..“**

ჩაჭრილის, ქიდექის, ნარიანის, ელიას და ოზანოს მთებთან, საკიდობნისა, ბუცნახევის და საყორნის ტყეებთან, ზეგარდის, კვირიაის და ვანისკარის გორებთან, ნატბევის და ბაკურხევის ჭალებთან, ხოსროკლდესთან და ქვენამთის გადასასვლელთან ერთად ბურსაჭირია ის ლოკალური გეოგრაფიული გარემო, ადგილობრივთა საარსებო სივრცის საიმედო საყრდენად მოსააზრებელი მადლიანი ადგილი, რომლის ბედ-უბედობა, გაიშვიათებული სილაღე და მოხშირებული ტკივილი, დღე-ღამე და დარ-ავდარი არაორდინარული ხედვის ღვთიური ნიჭით დაჯილდოვებული თუ დასჯილი შემოქმედის გულზე გადადიოდა, ნაშაშრს ტოვებდა და დროთა განმავლობაში გაჩენილ სევდის მწვავე იარას თანდათანობით უღრმავებდა, უარჯლებდა და უფართოვებდა..

ჩაივლიდა დრო **„თავის გზაზე კაბის ბოლოს ფრიალით“** და მთის კიდევ ერთ სოფელს წაშლიდა მიწის კალთაზე.

ასე ნაიშალა ფასანაურის თემში შემავალი ნიკლაურთა სოფელი ბურსაჭირი..

„ბუნების ცოდვით გულგასენილი შავი არაგვი“ ხანდახან **„ლურჯი ძარღვივით“** დაეცყობოდა **„ღორღიან ხეობას..“**

ერთნაირად დაბერდებოდნენ **„შემოდგომა და სამძივარი..“**

„ცასა და მიწას ერთი ფერი დაედებოდა“. და ეს ფერი **„გარდაცვალების ფერი იყო, მტკნარი და მიტკალივით თეთრი“.**

და ძალიან ჰგავდა ხილულ სააქაოს წარმოსახვისმიერი საიქიო..

გუდამაყრის ვიწრო ხეობის ხვეული ბილიკებით უახლოვდებოდნენ და მიეახლებოდნენ ღვთაებათა წმიდა საბრძანისებს გოდერძი ჩოხელის გმირები; ამ ბილიკებით მიმოდიოდნენ და ხვდებოდნენ ერთმანეთს ბუთულა და შულლიანთ მახარა, ხეჩო და ცივათ მიხა, ჯღუნა და მაშენიანის თედუა, ბერი და ქაქეენტ კოლა, მზექალი და ომარათ ბათილა, დევგარეული და ხიზანიანთ ფიდუა, სამძივარი და ფილიპიანთ ვანუა, მწარია და კოტორიანთ ქალი, ბიბლია და მექობაურიანთ ბუთულა, აკა და ზითანდარი, შეთე და ჯულურა, ლეგა და თადეოზი, ჩაჩა და ადამი, შალვა თამნიაური და მარტია ბუბუნაური..

ამავე ხეობაში ითლებოდა მათი აკვნის და კუბოს ფიცრები.

და ძალიან მოკლე იყო მანძილი ამ ორ — დროებით და სამუდამო — საწოლს შორის..

თემიდან უღირსებოთა მოკვეთის ნიშნად გუდამაყრის გამოსაჩენ გორებზე დროდადრო სამრისხველო სამანები ჩნდებოდა.

და ეს სამანები იყო გამყოფი ხტონურისა და ღვთაებრივისა..

სწამდათ, რომ **„უცნაურ და უთქმელ“** უზენაესთან ერთად სულეთის ანუ საიქიოს ღმერთიც არსებობდა.

და აქაური ხალხი **„სიცოცხლესა და სიკვდილს ერთნაირად სცემდა პატივს..“**

* * *

მოთხრობაში “მოძღვარი” ალ.ყაზბეგი წერს: **“ზაფხული იყო. ბურსაჭირის ღელეში ურიცხვი ცხვარი იდგა. მწყემსებს ჯალაბობა სანველად მოეყვანათ და ყველსა და ერბოს ამზადებდნენ..”**

ეს ხომ ჩემი სიყმანვილის მსუყედ ფეროვანი და თვალის ბოლო დამწუხვამდე დაუფინყარი სურათია!

რა დრო-ხანი გასულა, გაცრილა, ნამები და ნუთები ჩამარცვლულა და მეხსიერებაში ამოჭდეულ დღეებს ხელთუქმნელი შუქი არ დაჰკარგვია, სითბო და ინტიმი არ მოჰკლებია.

ბურსაჭირის გავლით დედუღეთში წასვლამდე უფროსებისგან მესმოდა ამ ხიზლიანი ხეობის სახელი; მესმოდა და, რატომ, არ ვიცი, ისეთ ალაგად წარმომედგინა, სადაც ჯადოსნური ზღაპრის თვალსაცერა გმირები ადლიანი ნაბიჯებით ღარავენ ქვანარევ მიწას, გემონმინდა წყაროებთან ხმატკბილი ფერიები ბინადრობენ, შალან-დიყის ტევრში შავშულამეთ კაცთა სამტროდ და სამავენოდ სამალავებიდან გამოსული ბრიყვი დევები დაბაჯბაჯებენ და თვალის სალბუნად ამოყოჟინებული სიმწვანე არასდროს იცრიცება...

მერე, მოგვიანებით, დედის ნათქვამი ხალხური ლექსი დამამახსოვრდა:

**„ბურსაჭირისა შავ წყალო,
რექასა გეძახიანო,
დუშმანთ გულივით მირღვაო,
ჭორიან-საძრახიანო.
მთიულის ქალებს მოსწონხარ,
მაინც არ გეშვებიანო,
მე კი მინდიხარ აღარა,-
გუნებამ გადიტრიალო...“**

ბურსაჭირამდე ქვენამთა (ეს თუ “ქვენაა”, “ზენა” სადღაა?!) გვექონდა გასავლელი; ქვენამთამდე - “კიბე” და ქანჩახიან, ჩამოჩონჩხილ კლდეზე გაჭრილი ვიწრო გზასიპი, რომლის ელდისმომგვრელ მონაკვეთებს უტყუარი ცხოველური ალლოთი, სხვარიგი სიფრთხილით და ოფლმომსკდარი მკერდის ჯიშინი ფეთქვით მიიკვლევდა მოვერცხლილი აღვირ-უნაგირით და ჭრელი ხურჯინით მორთულ-მოკაზმული ცხენი..

ორი საუკუნის წინათ, უფრო ზუსტად, 1803 წელს შედგენილი პროექტი გუდამაყრის ხეობაზე სამხედრო გზის გაყვანას ითვალისწინებდა, გზისას, რომელსაც ბურსაჭირის ზეკარით სნოს ხეობასა და, შემდგომ, დარიალში უნდა გაეკლო.

1847 წელს მთავარმმართველ ვორონცოვს ხსენებული პროექტი დაუნუნებია, უარუყვია და სამხედრო გზის მშენებლობას თეთრი არაგვის ხეობაში შესდგომიან..

ქვენამთა.

არაერთგვაროვანი რელიეფის ამ უზარმაზარ მთას ახლაც ატყვია მხარგაშლა სიგანის მიხ-მოხვეული ნაგზაურები.

ისტორია ცოცხლობს; რაღაც იკარგება, იცრიცება, მაგრამ მაინც სუნთქავს, არსებობს...

**„ქვენამთა გადაიარეს,
ფერს იღვენებენ მგლისასა...“**

მთიელ ვაჟკაცთა, გამოხედვაში მგლის ბენგვარეულთა, გულრკინათა და ლომისფერთა შესახებაა ნათქვამი.

საით მიდიან სისხლაბორგებული სვილისფერი მოყმენი? ვისი დედა უნდა ატირონ მდუღარე ცრემლით? ვის ცოლსა და ასულს უნდა ჩააცვან ყორნისფერი ტალავარი?..

ესეც ხომ თავისებური მატინაია, ზეპირი სიტყვით დღემდე მოტანილი, სანდო და უეჭველი, მაგრამ სადღა მათი ნაფხურები, ნაკვალევი, ხმა და სახის იერი?

გადაუვლიათ ქვენა-ზენა მთები და გაუჩინარებულან; ნისლის გრილ ფარდებს მიჰფარებიან, სულეთის სამანს გადასულან და სამოთხის ედემ-ბაღებში დამკვიდრებულან, სათითაოდ ჩაუკრფიათ „უკენობის“ მზის მენამული სხივები, ულენიათ კუთვნილი კალო, მაჯა და მხარ-მკლავი ვადაჯვრიანი ხმლების ქნევაში დაუღლიათ, დაუღამებიათ გრძელი დღე და.. ჰე, ჰეე!.. წასულან.. წასულან..

მასხოვს ქვენამთის მისადგომები, ცხენ-მხედრის მომცელავი ღონიერი აღმართები, ლოლოიანი ნაწიბრები, გამყავრებული ნაბინავრები, უსუფთავესი ბინულები, ნაპირებაფერადებული ნაკადულები, კესანეს ლურჯ ლამქარში მიკარგული ბილიკები, წვრილად დაღენილი მოელვარე ქვიშით ნაპერანგებული ფერდობები..

მახსოვს ის ადგილები, სადაც ვჩერდებოდით, ვქვეითდებოდით, ვისვენებდით, ცხენებს ნაბალახების საშუალებას ვაძლევდით და გზა-მგზავრობის ანგელოზს ვადიდებდით ხოლმე..

მოხვევებს ცხვრის ფარები ედგათ ქვენამთას.

ჭარბობდნენ სნოვლები და კარკუჩხლები.

ხალვათ საძოვრებს შვება მოჰქონდა ტრიალ ცისქვეშეთს მიკერებული ნაჯაფარი მწყემსებისთვისაც და წვრილფეხა პირუტყვისთვისაც.

იქ იზაფხულებდნენ.

წველიდნენ ცხვარს.

წლის ნანველ-ნადღვებით არჩენდნენ ოჯახებს, ხელმოკლე ახლობლებს..

ჩემს საფერხეს, რომელიც ჯერ კიდევ უცად მხედარს მანდო თანასოფლელმა, „თამაშა“ ერქვა. ჩალისფერი გადაჰკრავდა. იორლა იყო. ტან-მომცრო და კობტად დაკვალთული..სახელს ამართლებდა, მართლაც თამაშ-თამაშით მისდევდა ბუსნოს, ბილიკს, ბუერიანს..

პირველად მივდიოდი დედულეთში და გული უნაპირო სიამაყის სიამით ძვერდა..

„ბურსაჭირის ღელე ედებია, რომელიც კაცს დახურულს გულს გაუღებს, ჯავრს გაუქარწყლებს და სევდას აშორებს...“

ალ. ყაზბეგის „მოძღვარი“ ხომ, გარკვეული აზრით, ბურსაჭირის და მისი მიმდებარე ყურე-მარეს ველური სილამაზის ერთგვარი მხატვრული ტილოა, სადაც დიდი ადამიანური ტკივილისა და ტრაგედიის თანდათანობით სამზადისს ვესწრებით და, სამწუხაროდ თუ სასიხარულოდ, არაფრის შეცვლა არ შეგვიძლია, არ შეგვწევს საიმისო ძალა, რომ მაყვალას, გელა გოდერძიშვილს და ონისე არაბულს პირკუპრი ჯანლი და ღრუბელი ავაშოროთ, ბედი სანაღმართოდ „გუქციოთ“, „წერა მოვხადოთ“, ცხოვრების ჩარხი თუ ბორბალი საკაოდ შევუტრიალოთ..

ჩვენ ხომ ჩვეულებრივი მკითხველები ვართ.

მათი ტანჯული ცხოვრების გაცნობით ვნაღვლობთ, ვწუხვართ, ვსევდიანობთ.

მეტი არაფერი ძალგვიძს..

სადღაც აგერ, აქ, ცადამალღებულ ფრიალოების და ძუძუშრეტი მთების გარემოცვაში იდგა ქვეყნის ამაოებით თავმოებზრებული გუდამაყრის ხეობის მოძღვარი ონოფრე..

ჯამაათს განრიდებული და გაკიდევანებული ბურსაჭირის კლდეებში განდევილობდა...

ქვისგან აშენებულ საკურთხეველზე ჯვარი და სახარება ესვენა და სულის უბინოების გადარჩენას ენუკვოდა უფალს.

„უბრალოს გამოქვაბულს კლდეში“ დაყუდებული მოძღვარი და მაყვალა ზოგი რამით საოცარ მსგავსებას ავლენენ ილია ჭავჭავაძის განდევილთან და ციური მშვენებით სავსე მწყემს ქალთან.

და ეს ორივე გენიალური ნაწარმოები რაღაცით ვაჟას „გველის მჭამელთან“ აბამს გენეტიკურ-ტიპოლოგიური სიახლოვის უხილავ შიბს.

ამაღლება და ცოდვითდაცემა, ადამიანის სულიერი სინმინდის მტვერმიუკარებელი მწვერვალიდან დაბლა დაშვება და მიწაზე მწარედ დანარცხება..

მაგრამ ახლა მე ორი თანამგზავრის თანხლებით ბაკურხევში მივიჩქარი, ზედმეტად ცნობისმოყვარე ბაღლის დაუოკებელი ინტერესით ვათვალიერებ მიდამოს და რაც კლასიკოსთა კალმის იღბლიან მონასმებში ხდება, ჯერ ამბადაც არ მსმენია..

„მუდამ დაბურული, დაღვრემილი და შეკუმშული ბურსაჭირის ფრიალო წისლს არასოდეს არ იშორებს...“

წვიმა იწყება..

გაღმა-გამოღმა, სერდასერ და ქედიდან ქედზე სასიკვდილოდ დაჭრილი ჯიხვის ცრემლივით (გვიან, დიდობაში, ესეც მინახვს!) ანკარა წვიმის სვეტები ჩამომდგარან, ჩამოშვებულან..

კუთ-კუთად დანანევრებული წისლის ფუმფულა საბანი დაჰფარებია წვრილხევეს, ღელეებს, იალაღებს, ნაირ-ნაირი ყვავილის უთვლელ ფერში ამღერებულ გზისპირებს და ბურსაჭირის გადასავალს, რომლის სიმაღლე 2377 მეტრს აღწევს..

ბურსაჭირის ღელეში გრილი ნიავი გვეგებება.

ამინდი ხომ უცებ, **„თვალწამაერთის ხანზე“** იცვლება მთაში.

უფროსების გამოცდილებას დანდობილი უშიშრად ვზივარ უნაგირზე და სადავემიშვებული „თამაშაც“ გახშირებული სუნთქვით მიუყვება ქვიან ბილიკს.

ნაშალი მთის ზედატანს ისეთი ხიფათიანი გზანვრილი გასდევს, თუ არ იფრთხილე, შეიძლება მშხებრი წვიმებით ჩარეცხილ ხევში აღმოჩნდე და თუკი ცოცხალი გადარჩი, გამჩინს მადლობას შეუთვლი და „სამეშვლოს“ შეუთქვამ..

ჩამოქვეითებული თავქვე ეშვები. მორჩილად მოგყვება დამსუბუქებული „თამაშა“. ქვემოთ ბურსაჭირის ხეობას გაუხსნია გადახასხასებული გულ-მკერდი.. სულ ცოტა ხნის წინ

უიმედოდ გამიჯნურებულ მოყმესავით დაღვრემილ ცასაც აუკარებია და ჩაღმა ჩამავალი მზის მიბჟუტული სხივები თავგამეტებულად ჩაღვრილან ქიდექის ნაჭრელა-ნაოჭებში..

„რუსეთისკენ მიმავალი გზა, — ვკითხულობთ ალ.ყაზბეგის მოთხრობაში „ბერდია“, — ამ ორმოციოდე წლის წინად, მიდიოდა გუდამაყრის ხეობაზედ, გადადიოდა ზამთარში ძნელს გასავლელს ბურსაჭირის მთაზედ და ჩადიოდა სნოს ხეობაში...“

წარმოდგენაც კი ძნელია, რა ძალ-ღონის პატრონი და ამტანი უნდა ყოფილიყო მგზავრი, ზამთარში ამ გზის გავლა რომ შეძლებოდა. ალბათ წამდაუნუმ, ყოველ ნაბიჯსა და მოსაბრუნში ჩაჩუმქვრა და გათოშვა ემუქრებოდა, ზვავი ეხედვებოდა, შავი ყორანი დაჰყეფდა და სიკვდილი ჰყავდა ჩასაფრებული დაუნდობელი ამინდისა და გავემებული ბუნების უმწეო არჩევს...

**„ნეტა რა ქარმა დაუქროლა
ვაჟებს მაგ ბუბუნაურებსა,
გადმოუყრია ბოსლის თავსა
ქარსა მაგ ბურსაჭილისასა...“**

ხმით ნატირლის ამ სტრიქონებში სრულყოფილად ჩანს კლიმატური სახე და ხასიათი ბურსაჭირის ხეობისა..

არანაკლებ ზავითიანი ფათერაკი დარიელობდა ადამიანის სიცოცხლეს გაზაფხულისა და ზაფხულის წყალდიდობებში.

ხეობის ყინულიან სათავეებში ფეხადგმული მდინარე რექა ჩანთქმას უქადოდა მის მღვრიე ტალღებთან მორკინალ ნებისმიერ სულიერს.

**„წყალო, რექასა ნუ გაირევ,
ბურსაჭილულსა, ცოდვიანსა...“**

ბევრი ბერისა თუ ახლის სუნთქვა ჰქონდა ჩახვეული და ამიტომ იყო რექა „ცოდვიანი“. მე-20 საუკუნის 40-იან წლებამდე „ბურსაჭირი“ სოფელს ერქვა, დღეს ის ნასოფლარია. უარესიც: ნაოხარი და ნაპარტახალი.

1929 წლის სტატისტიკით, ბურსაჭირში ნიკლაურების გვარის 16 მეკომურს უცხოვრია.

ახლა, ზაფხულობით, თითო-ოროლა მეცხვარე და მეძროხელა თუ ააჩქამებს იქაურობას...

წამდვილი პასტორალი, განედლებული ბუნების ჯანმრთელ ძარღვთან ადამიანის გაუზარავი ერთიანობის მძაფრი შეგრძნება, სიმშვიდის, სილამაზისა და იდილიის ის წარუვალი განცდა მას მერე, მგონი, აღარც განმეორებულა და, რაოდენ სასუხიც უნდა იყოს, დარწმუნებული ვარ, პირადად ჩემთვის აღარც განმეორდება.

უტბუნი ავდრისგან ამირღვებულ რექას ნაპირზე სამი თუ ოთხი ქოხი დგას. ვუახლოვდებით მდინარეს და ჩვენს დანახვაზე ლამის ცა ჩამოლენონ მყეფრებმა. სამხრობის ხანია. ქიდექის შუანელს მიმცვრეული ცხვრის ცია თეთრი ფარა შეუმჩნევლად მოინევს ქვემოთ... ხელმარცხნივ ჯაჭვისფერი ჭიუხის ცალი მხარე ლივლივებს. წვიმაგადავლილ მთებს ხავერდოვნება მომატებიათ... ქოხებს შორის ჭრელკაბიანი ქალები ჩანან: ერთ-ერთი ქოხის უკან, მოლობილში, ბავშვები თამაშობენ... თვალმარდი რექა შფოთავს, ბობოქრობს და ხმაურით მოაგორებს გალიპულ ქვებს. ცხენებს არ უჭირთ გაფოთებული, ვიწრო სადინარში ჩამწყვდეული, ფონუჩინარი მდინარის გარღვევა... გავდივართ გაღმა და დაღრენილი ძაღლებით გარემოცულნი ავიაღმართებთ ციცაბო ბექებს... შორიახლოდან გვშიშავენ და მათრახების სიმწრის „ხათრი“ მთლად ახლოს მოსვლას ვერ ბედავენ მეცხვარეთა ბინა-საბადებლის მოუსყიდავი დარაჯები.. ფერდობზე დაღვრილი შრატის და უმი რძის ნაჯერი სუნით გაჟივებული მთელი მიდამო... რომელიღაც ქოხში გარმონი აჩქამდება. მსუბუქ ტალღებად სწვდება ყურს ხმატკბილი საკრავის ნაღვლიანი მელოდია. დამკვრელი არ ჩანს. თქმა არ უნდა, ჩვენს გასაგონად უკრავს. მალე სიმღერაც აჰყვება მთის აღმავალ მელოდიას და წლების მერე, როცა ის დღე მასხენდება ხოლმე, მაშინ ნანახი ეპიზოდი მწყემსთა ცხოვრებიდან ღვთით ხელმომართული რეჟისორის მიერ დადგმული ერთი გრანდიოზული სპექტაკლის ფერუცვლელ ფრაგმენტად წარმოისახება ჯიუტი მასხოვრობის მგრძნობიარე ეკრანზე..

როგორც ჩანს, ძალზე ჭირდა ბურსაჭირში (სოფლის სახელის სემანტიკა და ეტიმოლოგიაც ამაზე მიანიშნებს!) ცხოვრება. სოფელ-ქვეყანას კაი მანძილით დაშორებული, გამოჟამყრებული ხეობის ზამთარი ხომ ჯან-ღონის დამღვევი იქნებოდა იქაური მოსახლეობისთვის.

თუმცაღა ხალხურ ლექსზე უკეთ მე რა უნდა ვთქვა:

„ბურსაჭირი-
სულთაჭირი,
სული კბილით საჭერია,
ხელში ბალლი,
ზურგთ-აკვანი,
კარი კბილით საღებია...“

მივდივართ და აღმართს ბოლო არ უჩანს.
ზოგან ისეა ჩაფხეკილი და ჩაფხავებული საცალფეხო ბილიკი, ვეჭვეთებით და წინ მივუძღვებით გულამოვარდნილ ცხენებს.
უცხო პანორამა იშლება თვალსაკიდში..
ნასახემსებლად წყაროსთან ვისვენებთ.
აქედან მუხლის ერთი მოღლა რჩება ცის ტატნობამდე.
ხოლო ქიდექის ქარიანი უღელტეხილიდან ბაკურხევი-ჩემი დედუღეთი („დედუღათ სოფელი“) უნდა გამოჩნდეს, საკერპოს შუაგულში აღმართული ორი უზარმაზარი ალვის ხით და აყვირებულ ბალახში გაფანტული სახლებით; დედუღეთი, რომელიც ცხადად ჯერ არა, ხოლო სიზმარში უკვე მრავალჯერ მაქვს ნანახი...

* * *

გამოხდა ხანი.
დავამთავრე სკოლა და გავხდი სტუდენტი.
სტუდენტობაში გავიცანი გოდერძი ჩოხელი..
ნაცნობობის წინახანებში, სხვა თუ არაფერი, ბურსაჭირი ხომ მაინც გვაახლოვებდა და გვაკავშირებდა ერთმანეთთან.
ჰოდა, ერთხელაც, 1980 წლის ოქტომბერში, გულმა ორივეს მთებისკენ გაგვინია.
ჩოხში ასულეებს ლელა დეიდა, გოდერძის დედა, სახლში არ დაგვხვდა. ვიცოდით, რომ გვიან შემოდგომამდე, აცივებამდე და გაბმული წვიმების ხორხომელა თოვლად ქცევამდე, ბურსაჭირში აუამკრებდა თავის ცხვარ-ძროხას და ჩვენც აღარ დაგვიხანებია, მაშინვე აღმა ავუყევით ღორღიანი ხეობის დაღვარულ ბილიკებს..
რამდენიმე მიწური, ბანიანი სახლის დანახვამ გამახალისა, სიცოცხლის სუნთქვა მაგრძნობინა და, რალა თქმა უნდა, დედუღეთში ცხენით მგზავრობის განუმეორებელი დღეებიც ცხადლივ გამახსენა..
ორად-ორი მოდღვევებული ქალი შერჩენოდა აცრიატებული ბურსაჭირის სევდიან სანახებს: მთიელთათვის უჩვეულო სითბოთი სავსე ლელა დეიდა და პირტუქსი კოტორიანთ ქალი — შემდგომ გოდერძის რამდენიმე მოთხრობისა და მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის „ადგილის დედა“ კოლორიტული გმირი.
რეჟა ველარც კი ვიცანი, ისეთი დამნდარ-დანმენდილი და დანყნარებული მოლივლივებდა თავის ძველსა და ნაპირებნაცვით უცვლელ სადინარში..
ხოლო გუდამაყრიდან უკან დაბრუნებულებმა ეს პატარა ჩანახატი თუ ეტიუდი (რაც გნებავთ, ის დაარქვით) დავწერეთ ერთად:

ბურსაჭირის ფერდობი

შემოდგომობით, როცა ცხვარ-მეცხვარე საზამთროდ აინენება ხოლმე, ბურსაჭირის ფერდობი წყნარდება, ქალებისა და წვრილი ბალებების ანაბარასლა რჩება. მერე ნება-ნება ისინიც ტოვებენ იქაურობას და სოფლებში ჩამოდიან..
ზამთრის მოლოდინში გახმება ბალახი, გაიცრიცებიან ყვავილები, გაფერმკრთალდება ზეცა, სახლები ჩუმად სხედან გადაყვითლებულ ხეობაში.
სადღაც ცხვრის ფარას ჩამორჩენილი, კუდამოძუებული ძაღლი თუ გაირბენს. ისიც არ იღებს ხმას. პატარა ლეკვები ჰყავს სიპქევმ შეფარებული, იმათ გულისათვის ველარ გაჰყვა მწყემსებს..
სულ ბოლოს კოტორიანთ ქალი ტოვებს ბურსაჭირს. წამოსვლამდე მოადუღებს უწყლო ხავინს, ჩადებს ქოთანში, ბოთლში წინწანაქარ არაყს ჩამოასხამს და ხავინთან ერთად კალოზე დადგმულ კიდობანში შეინახავს ზამთარში შემთხვევით მის სახლში ღამის გასათევად მისული მონადირეებისათვის. საჯიხვის წვერზე პირველი თოვლი რომ გამოჩნდება და თეთრი სახით დააცქერდება ბურსაჭირის ფერდობს, კოტორიანთ ქალი ადგილის დედას თავს შაახვენებს, საქონელს წინ გამოიყრის და ისიც ქვემოთ წამოვა. კაბის კალთაში პატარა

ლევები უსხედს, უკან ძალი მოჰყვება. თითქმის ყოველ შემოდგომაზე ასეა, ხან სამი ძალიც კი მოსდევს ხოლმე კოტორიანთ ქალის კალთაში აკრუსუნებულ ლევებს...

კოტორიანთ ქალის წამოსვლა ზამთრის დადგომას ნიშნავს ბურსაჭირში, ხოლო უკან მიბრუნება-გაზაფხულის მოძალებას. რაღაცით გუგულსა ჰგავს კოტორიანთ ქალი... - გაზაფხული მოდის, კოტორიანთ ქალმა ბურსაჭირისკენ აიარაო, — ასე გრძნობენ გუდამაყრელები გაზაფხულის მოსვლას...

ზის კალობანზე კოტორიანთ ქალი და მოლოდინით გაჰყურებს ქვენამთის გადმოსასვლელს, საიდანაც მწყემსები უნდა მოვიდნენ. ასე იწყება ბურსაჭირის ცხოვრება...

* * *

„თევზის წერილების“ მესამე გამოცემის (2001წ.) ანოტაციაში ავტორი წერს: „სულ პირველად ბების სიკვდილი განვიცადე. იმის მერე აღარ მივუტოვებივარ სიკვდილის მიერ მოგვრილ საშინელ განცდას. ხან ძროხა გადმოგვივარდებოდა მაღალი მთიდან, ხან ცხვარს შეგვიჭამდა მგელი, ხან მეზობელს მოუკვდებოდა გაღმა სოფელში ნათესავი, დროდადრო ყვავი შემოჯდებოდა სოფლის ბოლოს ანდა სოფლის ზემოთ რომელიმე ხეზე და მოჰყვებოდა ავისმაუნებელ ყრანტალს. — რაღაც ავი ამბავი გაიგონება, ვილაც მოკვდება! — მოჰყვებოდნენ ვიშვიშს მოხუცები და ეს შეშფოთებული ვიშვიში დღემდე მომდევს, დღემდე მაფრთხობს, დღემდე მაელდებს. რაღაც ამოუცნობი სევდიანი კაეშნით არის ჩემი გული სავსე და ვწერ მოთხრობებს სიკვდილ-სიცოცხლეზე, იქნებ როგორმე სხვას მაინც გაუუქარვო ამით სიკვდილის კაეშანი“.

სიკვდილი გოდერძი ჩოხელის მოთხრობების, რომანის „ადამიანთა სევდა“ და მხატვრული ფილმების სახიერი, სრულყოფილიანი პერსონაჟია. ის დღემუდამ ადამიანთა შორის მყოფობს, ტრიალებს, მათ კვალშია ჩამდგარი, ჩადარაჯებული, თვალთ ხან სახილველია, ხან — არა, და, როგორც ვაჟა იტყოდა, მისით შვენობს სიცოცხლე..

„— რა არის სიცოცხლე?“

— სიცოცხლე სევდა არის, ადამიანად ყოფნის ტკბილი სევდა.

— სიკვდილი?

— სიკვდილიც სევდა არის, ადამიანად არყოფნის სევდა“.

ძნელია ყოფნა-არყოფნის შექსპირული დილემისა თუ კაცობრიობისთვის დღემდე დაუძლეველი პრობლემის ამაზე უფრო ხატოვნად, შთამბეჭდავად და ლაკონიურად ფორმულირება.

ამგვარ დასკვნამდე თუ თვალსაზრისამდე რომ მიხვიდე, ჯერ ასეთი რამ უნდა განიცადო და ამოთქვა:

„მზე ჩადის.

დედაკაცები ისევ საფიხნოში სხედან და ძვლებს ითბობენ.

— ნინუავ!

— სოფიავ!

— მართავ!

— კანუშავ!

თქვენი უდროოდ ჩამობერებული ძვლებიდან ადენილი სუსტი ალი მიკივია სულში. თქვენი ოხვრა მინთია სანთლად. თქვენ მუხლებში ჩამდგარი სიბერე მაელდებს...”

ანდა ეს მოისმინო, გაითავისო და დაინამდვილო:

„ავაჰმე!

ეს სიტყვა რაღაცით ჰგავს გუდამაყრელ დედაკაცებს, თუკი შეიძლება სიტყვა ადამიანს ჰგავდეს და მსაგვსება ზოგად სახეს ატარებდეს“.

გოდერძი ჩოხელის ქრისტიანული თვალთახედვა და ადამიანთა ზოგადი წარმოდგენა სანუთროს ორგემავე ბუნების თაობაზე, ხშირ შემთხვევაში, თანამსგავსია, მათ შორის სრული შესაბამისობაა და მკითხველიც, გონიერი და გამგები, დანდობილად მიჰყვება მწერლის ფილოსოფიურ აზრთა დინებას.

„— დასასრული არ არსებობს.

— როგორ თუ არ არსებობს?!

— ისე, რაიმეს დასასრულში ყოველთვის დასაწყისი დგას...”

* * *

ალბათ არცერთი სხვა ცნება თუ წოდება ისე არსისეულად არ მიემართება და ესადაგება მწერალ გოდერძი ჩოხელს, როგორც — „სახალხო“. მისი აზროვნება, მსოფლხედვა და,

გნებათ, წერის მანერა, გენეტიკურად იყო მიბმული და დაკავშირებული „უბრალო“ ხალხის ქმნადობის ნიჭთან, გარესინამდვილის პოეტური აღქმის სპეციფიკასთან, მის სადა, ყველასთვის მისაწვდომ საუკუნოვან სიბრძნესთან. ლექსიკით დაწყებული და დამთავრებული ფრიად პოპულარული თუ ნაკლებადცნობილი სიუჟეტებით, გ. ჩოხელის პროზაში არც ისე ძნელია ხალხურ-კილოკავური პარალელებისა და მითოსური ანარეკლების მიკვლევა. „ნედლი“ ზეპირსიტყვიერი ტექსტისა თუ შესიტყვების ჩართვა ინდივიდუალურ ნარატივში აპრობირებულ სულიერ ღირებულებათა ხელახალი გამოხმობის, გაცოცხლებისა და გააქტიურების, მკითხველთა ფართო წრის გონსანიერში მოხვედრის წინაპირობაა..

უმრავალფეროვნეს ხალხურ სიტყვიერებასთან, უსახელო წინამორბედთა უდიდეს შემოქმედებით გამოცდილებასთან გოდერძი ჩოხელის ცნობიერი თუ ქვეცნობიერი დამოკიდებულების ნიუანსური თავისებურებანი სამომავლო დაკვირვების, შესწავლისა და განსჯის საგანია, ხოლო ამჯერად მათ ნათესაურ სიახლოვეზე მიმთითებელი ორიოდ თვალსაჩინო ფაქტის კონსტატაციას დავჯერდეთ.

„...დღეს თუ ხვალ ისეთი თოვლი მოვა, ჩიტი გადაბრუნდება და ცას ფეხებს მიადგამს“, — გვაუწყებს მწერალი.

„ერთხანავ, სესხშიავ, ისეთა დიდ თოვლ მასულასავ, რო ჩიტივ გულალმ დაცემულაო და მწკალივ ცისად მიუხირებიანავ“, — გვამცნობს კომპაქტურობით გამორჩეული ხევსურული ანდრეზი..

„სახლის გვერდზე ნანვიმარ მინას ჯარისკაცების ნაფეხურები ეტყობოდა მცირე იმედად. ტყიდან ფიჩხი მოიტანა და იმ ნაფეხურებს ღობე შემოავლო სალომემ. იმ დღიდან იმის საზრუნავი ის ღობე გახდა“.

გ. ჩოხელის ერთ-ერთი მოთხრობის ამ უჩინარ ფრაგმენტსაც თავისი წინარე დოკუმენტური ხალხური ამბავი უძევს საფუძვლად, სახელდობრ, სამუკათ ხვარამზეს და ვაჟიკა ნაკვეთაურის უიღბლო სიყვარულის საარაკო ისტორიის ერთი საოცრად ემოციური ეპიზოდი. წიგნის „ხვარამზე“ (1976 წ.) წინათქმაში ირ.გოგოლაური წერს: **„...ერთ დღეს, ახალ ნანვიმარზე, ხვარამზეს სახლის ახლოს ვაჟიკამ ცხენით გაიარა. ხვარამზემ მონატრებული თვალები გააყოლა მას, მაგრამ თავმოყვარე მთიელმა თავი არ შემოიბრუნა ხვარამზესკენ. როცა საოცნებო მგზავრი თვალს მიეფარა, ვაჟიკას ცხენის ნაფეხურებს ღობე შემოავლო ხვარამზემ, რომ არ წაშლილიყო...“**

* * *

უყვარდა და ეძვირფასებოდა სიცოცხლე; უყვარდა მძაფრი, ანგარიშმიუცემელი სიყვარულით და ამ სიყვარულს უჩინარი ლანდივით თუ მზის არილივით მუდამ თან სდევდა ბედისწერულობის განცდა, განცდა, რომელიც, იმავდროულად, ადამიანური ყოფიერების ტრაგიკულ შინაარსთან იყო წილნაყარი..

„...სიცოცხლე ძალიან ლამაზია, მე კი ნაადრევად ვკლავ გუდამაყრელებს, ეწყინებათ, მარა იქნება“.

უჭირდა უფრო და უფრო გაძლიერებული სულიერი კრიზისის, რღვევის, უიმედობის განცდის დაძლევა. ამას ზედ ერთვოდა სრულიად არაჯანსაღი, ხანგრძლივი სენის მომასწავებელი ბაცილებით გაჭექილი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ატმოსფერო და აბსურდის ზეობას გარიდებულმა, შორ მონასტერში განმარტოებულმა, საკუთარი სიცოცხლის ხელყოფა სცადა. საბედნიეროდ, გადარჩა. მაინც არ ტოვებდა მინიერ სიმძიმეთაგან თავდახსნის აკვიატებული განზრახვა... განყვეტამდე წვრილდებოდა, დნებოდა და ილეოდა „უთვალავი ფერის“ სამყაროსთან დამაკავშირებელი ძაფი. ნებით თუ უნებლიედ, თავადვე უწყობდა ხელს აღსასრულის დღის მოახლოებას; უწყობდა ყოველივე ყოფითისა და მატერიალურისადმი ინტერესის კლებით და განელებით, პასიური ცხოვრებისეული პოზიციით, უსხეულოთა რიგებისკენ თითქოსდა აჩემებული, დაჟინებული ლტოლვიით.. და როცა დარწმუნდა მოსახდენის გარდუვალობაში, კვლავ იმედის უღონოდ მბჟუტავ სხივს ჩაებლაუჭა, ჩაეჭიდა, ისევ სიცოცხლე მოიმშია, მოიწყურა და მოიწადინა, ბედის განაჩენს შეეურჩა და გაუძალიანდა **(„კაცი რო ავად არის და უნდა მოკვდეს, ისევ ის ჰგონია, არ მოკვდებიო...“)**, მაგრამ, სავალალოდ, გზა ხსნისა და ფიზიკური გადარჩენისა, სამზეოს სითბოსთან დაბრუნებისა და დაზავებისა ქვეყნიერების ამოუხსნელ საიდუმლოთა გაუვალ ტევრში გახლართულიყო..

* * *

მწერლის გარდაცვალების შემდგომ მისი ნაფიქრი, ნაღვანი და ნასიტყვ-ნააზრევი, ისევე, როგორც ბიოგრაფიის ღირსსახსოვარი დეტალები, წახნაგები და ცალკეული პერიპეტიები, ცოტა არ იყოს, განსხვავებული რაკურსით, მომეტებული ინტერესით და განსაკუთრებული ცნობისწადილით იკითხება ხოლმე.

ნამდვილი თუ გამოგონილი პერსონაჟების ქრონოტოპული განსაზღვრულობის ჩარჩოები მკვეთრ მოხაზულობას კარგავს, მკრთალდება და ისეთი მდგრადა, უძრავი, სტატიკური მოცემულობაც კი, როგორც ტოპონიმი გახლავთ, კვრივის, ნაკრძალის, საკრალური არეალის გარკვეულ ნიშანსა თუ შეფერილობას იძენს..

ბურსაჭირი გოდერძი ჩოხელის უცნაურ მხატვრულ ხილვებში ამეტყველებული გუდამაყრის ხეობის — შემოქმედის თვალთ ნასაკითხი ამ მართლაცდა მიმზიდველი ნიგნის — ის თავისთავადი, ქართული სინამდვილისთვის უაღრესად ორგანიული, მერმისის სისალის გარანტად შემონახული კიდევ ერთი ნიშანდობლივი მონაკვეთია, რომელსაც, რაც უნდა გაავებულმა ქარებმა იქროლონ და იბოხოქრონ, ნაშლა და დავინწყება, ქაოსში დანთქმა და დაძირვა არ უნერია, მითუფრო მაშინ, როცა უჩვეულო, „ექსტრემალურ“ გარემოში ახალი სუნთქვის გაჩენის ფაქტობრივ დადასტურებასაც შეგვიძლია შევესწროთ მწერლის ერთ მოთხრობაში: „ზამთარია. ცივა. ბურსაჭირიდან ცივი ქარი უბერავს და თოვლს სახეში აყრის. კოტორიანთ ქალი ორსულად არის და უჭირს სიარული გაუკვალავ თოვლში. ნახევარი გზა რომ გაიარა, ცუდად გახდა. თოვლში მიესვენა. იგრძნო, რომ ბაღს აჩენდა და რომ არ გაცივებულიყო, ტანსაცმელი გაიხადა და ზედ დაწვა. ტირილით დაიბადა ბიჭი...“

კოტორიანთ ქალი (ღმერთმა აცხონოს მისი სული!) ბედის ანაბარა დარჩენილი, მონყენილი და დაღონებული ბურსაჭირის მასოფლებელი, ჭირისუფალი, შნო და შინაარსია. ამიტომაც მწერალს არათუ შავი მინისთვის, დავრდომისთვისაც არ ემეტება თავისი ფილმისა თუ რამდენიმე პროზაული ტექსტის რეალური (და არა წარმოსახვითი) გმირი და უბერებლობის, მარადმყოფობის, უკვდავების თავისებურ სიმბოლოდ სახავს მას: „—კაცებო, კოტორიანთ ქალი აღარ ბერდება. — როგორ თუ აღარ ბერდება?! — ისე, გაუჩერდა სხეულში ხანი და აღარ ბერდება...“

ხოლო ბურსაჭირს, სადაც კაპასი, გააფთრებული ზამთრის თოშსა და ყიამეთში იბადება ბაღლი, დღემდე „გაცრეცილ ცასავით უსასრულო“ მოლოდინი აძლებინებს და, ადრე თუ გვიან, იმედი უნდა ვიქონიოთ, უსათუოდ აახშიანებს ჯიშინი მოდგმის გუდამაყრელთა გამოჩენა.

„...ეს ცხოვრება ჰგვანდა რას?..“

... სად, რომელ განზომილებაში ხდება სამყაროს მოულოდნელი ცვლილება? როდის გადადის ადამიანი ერთი სკნელიდან მეორეში? სანამ აქ არის, ხომ აქ არის და აქ, ხოლო როცა უკვე იქ იმყოფება, მაშინ ხომ აქაც აღარ არის. სად არის ზღვარი? სად არის შუალედი? ეჰ, ღმერთმა იცის.

ამ უპასუხო კითხვების ავტორი, მწერალი ზაზა თვარაძე, ნახევარ წელიწადზე მეტია უკვე, თავადაც აღარ არის ცოცხალთა შორის. მისი ამქვეყნიური არსებობა ნახევარ საუკუნეს ითვლიდა, რაც ადამიანური განსჯით ძალიან ცოტაა, მაგრამ უზენაესის მიერ ჩვენთვის მონიჭებული დროის ნახევარზე მეტი კი არის. შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, რომელიც მწერალს დარჩა — ორი პროზაული და ორიც პოეტური კრებული, მცირე რომანის სერიით გამოცემული „სიტყვები“ და ლიტერატურულ პრესაში გაბნეული ლექსები, ესეები — არც ბევრია და არც ცოტა, მაგრამ მათი ავტორის ადამიანურ არსებობას მთლიანად აირეკლავს.

ჩემთვის, ვისაც იგი პირადად არასოდეს მცნობია, მწერალი ზაზა თვარაძე არცთუ ბედნიერ კაცად მოსჩანს ამ ნაწერებიდან. მართალია, უკანასკნელი ათწლეულების ჩვენი ყოფა (ღრმად განმსჯელი კაცისათვის, ალბათ, არც მანამდეელი) ბედნიერებისათვის დიდ ვერაფერ საბაბს იძლეოდა, შიდაომებით, ქაოსით, გაჭირვებით, რაც მის 1999 წელს დასტამბულ მოთხრობებშიც აისახა, მაგრამ, მგონია, ეს ბედნიერი არ-ყოფნა (ამ შემთხვევაში, სიტყვის ანტონიმი — უბედური — გადაჭარბებულად მიმაჩნია და შეგნებულად არ გამოვიყენებ) გარეგანი ფაქტორების კი არა, უფრო მისი შინაგანი სამყაროს შემოქმედების შედეგია და ამ ფიქრის დასტურად ერთი სკანდალური განცხადებების მოყვარული თანამედროვე ქართველი მწერლის სატელევიზიო ინტერვიუს ნაწყვეტი მახსენდება: „არ მინდა ჩემი შვილები განათლებულები იყვნენ იმდენად, თავის თავს რამე დაუშავონ. არ მინდა იყვნენ დეპრესიულები... არ მინდა ჰქონდეთ ოცნებები, მინდა რომ ჰქონდეთ მხოლოდ სურვილები.“ კაცმა რომ თქვას, სკანდალური აქ არც არაფერია, საკმაოდ პრაგმატული და ყველასათვის ნაცნობი მოსაზრებაა, მაგრამ ყველა რომ ასეთი გახდეს, ბედნიერი და ერთფეროვანი ხალხით დასახლებული ქვეყანა აღარასოდეს გვექნება „უთვალავი ფერთა“. ზაზა თვარაძეს ასეთ ადამიანთა რიცხვს ვერაფრით მივაკუთვნებდით. აკი თავადაც ამბობდა ჟურნალ „არილისათვის“ მიცემულ ინტერვიუში: „ბავშვობიდან არ მინდოდა ვყოფილიყავი ისეთი, როგორც ყველა იყო. ამიტომ ვცდილობდი, რომ სხვანაირი ვყოფილიყავი და მივხვდი, განსხვავებულობა ბედნიერება არ არის, თუმცა არც დიდი უბედურებაა“.

ამ ადამიანისთვის სამყარო მკვეთრ შავ და თეთრ ფერებად ალბათ არასოდეს იქნებოდა გამიჯნული, როდესაც რაღაც ან არის ან არ არის, ან კარგია ან ცუდი. მთელი მისი შემოქმედება აჩვენებს, რომ ძალიან მორწმუნე, ღვთისმოშიში ადამიანია და ამავე დროს, იმქვეყნიური არაფრობის, სააქაო ცხოვრების დასრულების შემდეგ უკვალოდ გაქრობის ეჭვიც ღრღნის (მიგელ დე უნამუნოს გმირის, წმინდა მანუელ სათნოს მსგავსად). თუმცა, ვინ იცის, ეჭვი საიქიო ცხოვრებას კი არა, სწორედ ამქვეყნიურ დავინწყებას ეხება. ყველა ჭეშმარიტ პოეტმა, ხომ, რაც უნდა თავმდაბალი ადამიანი იყოს იგი, იცის საკუთარი შემოქმედების ფასი და აქვს პრეტენზია ამ შემოქმედების უკვდავებისა.

როდესაც მწერალ ზაზა თვარაძის შესახებ დავაპირე წერილის დაწერა და ხელახლა გადავიკითხე მისი მოთხრობები, ზოგიც პირველად ნავიკითხე, უფრო იმიტომ რომ ამქვეყნად აღარ იყო, სულ სხვაგვარი დატვირთვა მიეცა ზემოთ მოტანილ ორივე ამონარიდს მისი ძველი მოთხრობიდან და ინტერვიუდან. მერე სხვა ნაწყვეტიც გამახსენდა — ჭაბუა ამირეჯიბის გამოსათხოვარი, ოღონდ არა ზაზა თვარაძის, არამედ რევაზ თვარაძის გარდაცვალების გამო დაწერილი წერილიდან: „მახსოვს სამი წყვილი ბავშვის ფეხსაცმელი, შენს ბინაში შემოსასვლელ კართან მწკრივად რომ ელაგა და და შენი ჩემს მიმართ ზრუნვა და ამაგი ერთსა და იმავე აზრს მგვრიდა — შვილებზე უმეტესი საზრუნავი გაუჭინე-მეთქი“. იმ სამი წყვილიდან ერთი ზაზა თვარაძის კუთვნილება იყო, მისი მამის, ცნობილი მწერლისა და ლიტერატორის საზრუნავი კი, საკუთარი შვილების მიმართ, არასოდეს იქნებოდა სატელევიზიო ინტერვიუში მოსმენილის იდენტური.

ზაზა თვარაძის უკანასკნელ პოეტურ კრებულში „tyannosaurus rexq“ ათამდე ვრცელი ლექსი თუ მცირე პოემაა შესული, ყველა ძალიან კარგი ლექსი. მათში ყველაზე უკეთ ჩანს

პოეტის სულიერი ბიოგრაფია, მათი ავტორის შინაგანი ტრაგიზმი. ინტერვიუში ბევრად უფრო ლაღია და თავდაჯერებული. ვფიქრობ, ლექსებში გაცილებით ნამდვილია. ოდითგან ასე იყო. ქართველი კაცის სულიერი მდგომარეობა, სამყაროსადმი მისი დამოკიდებულება, საკუთარი თავის ძიებისა და შეცნობის წყურვილი ყველაზე კარგად პოეზიამ გამოხატა. პოეზიაში ქართველი ეძებდა და ეძებს იმედს, გარდასული დიდების გახსენებით მოგვრილ ნუგეშს იღებს, პოეტური ენით ებრძვის იმას და იმათ, რისი ან რომელთა დამარცხებაც იარაღით არ შეუძლია. ეს მტერი რომელიმე იმპერიაც შეიძლება იყოს და საკუთარი დარღვეული სულიერი წონასწორობაც. იბადება სურვილი — შეცვალოს არსებული, ეძიოს ახლის, განვითარების გზები, ამხილოს ადამიანური ცდომილებები და გამოთქვას პოეზიის ენით, რომელიც ყველაზე მოქნილი და ტევადია. აქ ირონიასა და სარკაზმს, სიყვარულსა და ბედნიერებას, რეალობის კრიტიკასა და მისტიფიკაციას, რაციონალურსა და ილუზიურს, ყველაფერს თავისუფლად გამოხატავს. ეს ენა ყოვლისდამტევეია და ზაზა თვარაძეც იყენებს მას, რათა დასცინოს მისთვის მიუღებელ სინამდვილეს, საზოგადოებრივ, პოლიტიკურ, ეკონომიკურ რეალობას, მოჩვენებით სტაბილურობასა და წესრიგს, ანდა ქვეყნის შემარყეველ, არაფრისმომტან ექსცესებს, დაასახელოს ის მიზეზები, რაც მოიძია პოეტური ფანტაზიით, ოღონდ გამოსავლის პოვნა მთელ საზოგადოებას მიანდოს. პოეტი დასახულ მიზანს მთელი არსებით მისდევს და მისი განხორციელების თანამონაწილედ ყველაზე დიდ სულიერ ავტორიტეტს, რუსთაველს იყენებს.

ზაზა თვარაძის ლექსში „ოდა რუსთაველს“ ნათლად იგრძნობა ავტორის ირონიზებული დამოკიდებულება თანამედროვეობისადმი, დროთა იმგვარი კავშირის აღდგენის ცდა, რომელიც ადამიანისათვის ყველაზე მნიშვნელოვან სულიერ ფასეულობათა აღდგენასა და შენარჩუნებას დაეხმარება, სულიერი სიმწირის, გონებრივი და კულტურული დაცემა-დაქვეითებისაგან იხსნის. თუკი სიცოცხლის არსი და მიზნი კნინდება, ზოგადკაცობრიული და ეროვნული ფასეულობანი ნადგურდება, მაშინ პოეტი რეალობისგან გარბის და რედაქციის დახუთულ ოთახში საუბრობს რვა საუკუნის წინ დაბადებულ და ყველა მომდევნო საუკუნეში ძლევამოსილ ადამიანთან, პოეტთან, ვინც სიმბოლოა ჩვენი წარსულისა და მომავლისაც. იქნებ უკვე გაცვეთილია ეს პოეტური ხერხიც და წარმოდგენაც იმისა, რას იზამდა რუსთაველი დღეს, რას დანერდა ან რას იტყოდა იმაზე, რაც საქართველოს რეალობაში ხდება. ამგვარი პერფორმანსი ლიტერატურაში, თეატრში, კინოში ხშირია. რა არის რვაასი წელი მრავალათასწლოვანი ქვეყნისა და კულტურის შვილისათვის. ამდენი წლის ჭადარიც შეიძლება იყოს და დგას კიდეც საქართველოში. მაგრამ დროში თამაში და პოეტური ხატოვანება უფრო ნათელს ხდის რეალურ ყოფას, არჩევანს რეალურსა და ილუზორულს შორის, საკუთარი თავის პოვნის საშუალებას.

„ცოტა შტერია პა მოემუ“, — ეს შოთას შეფასებაა, არა მის მიმართ ირონიის, არამედ მთლიანად წარსულთან და სულიერ კულტურასთან თანამედროვეობის დამოკიდებულების, გაუცხოების, მიღწეული დიდი ნიშიდან უკან დახვევის გამოსახატად. გულგრილობისა და ნიჰილიზმის, საზოგადოების დაკნინება-დაცლის მაჩვენებელია ეს დიალოგიც:

„— ისე, მაგარი ნაკითხია“

„—ნაკითხი კია, ვერ წაართმევ“.

ირონიაა იმის გამო, რომ იცი, ხვდები, მაგრამ არ გაინტერესებს ის, რის გარეშეც ქართველი ვეღარ იქნები, რადგან ქართველობის სრული გამოხატულება, მისი კვტენსაცია მასშია (რუსთაველში). მითუმეტეს, ეს შეხვედრები ხდება თანამედროვე რედაქციაში, სადაც აწინდელი სულიერება იქმნება. დროთა კავშირის დარღვევას ასე უფრო მძაფრად გამოხატავს პოეტი. რვაასი წელი და მხატვრული ფილმი, სახელად „ლაქა“ იმგვარივე კავშირშია ერთმანეთთან, როგორც რუსთაველი და მბეჭდავი ქალი, რომელიც კითხულობს: **„სოომთ, გენაცვალე?“** მთელ ამ სარკაზმსა და გულგატეხილობაში უცებ ამოტივტივდება გალაკტიონი: **„შავმა ნისლმა დანისლა მთები დაღესტანისა“**. თუმცა ამ სიტყვებს პოეტი ზაზა თვარაძე არ იტყვის, უბრალოდ, რუსთაველს აძებნინებს რითმას და „დანისლას“ მოძებნისას ხელისჩაქნევით ათქმევინებს: **„მაგრამ ერთხელ ხომ უკვე დანისლა, იმ შავმა ნისლმა მალალი მთები პოსტსაბჭოთა დაღესტანისა“**. ამ სტრიქონების რემინისცენცია ეროვნულ ბრძოლებსა და დამარცხებებსაც წამოატივტივებს (შამილის ბრძოლებს) და იმ დიდ ნათელსაც, გალაკტიონის პოეტური გენიის გაელვებას რომ ახლავს. სხვა რემინისცენციებიც ჩნდება — ქართული სულის ხელახალი აღმოჩენის, მისი საუკუნოებრივი კავშირების განმტკიცებისა, რამაც ფესვებთან თანამედროვეობის მყარად მიბრუნების განცდა უნდა შექმნას. იმ ფესვების ყველაზე სიღრმისეული და მშვენიერი გამოხატულება პოეტმა რუსთაველის სტრიქონებით დააგვირგვინა:

„მინურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნით ამოსვლა მწვანისა,

**ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა...**

შემდეგ ღრუბელს მოჰყვება ტიცინის ლექსის რემინისცენცია და თამარის გახსენება — **„არც კი გიცნობდი, არც კი მენახე, ისე გხატავდა თამარს ვრუბელი. და სიტყვა „თამარს“ რალაც სევდა დაადგა ბაკმად“**. რა სევდაა ეს — რუსთაველისა თუ თავად პოეტის, მისი ქვეყნის დამცრობა-დაკნინების გამო, გრიგოლ ორბელიანისეულად გამოხატული თამარის ფრესკის წინ: **„მიხარის გიმზერ, ვნუხვარ და გიმზერ“... თუ ზოგადადამიანური განცდა შემოქმედის ტრაგიკული ბედის გამო საზოგადოებაში, სულიერისა და მატერიალურის არაადეკვატურობით, ცხოვრების მოუნყობლობით გამონვეული, რასაც ყველა დროში და უპირველესად პოეტები გრძნობენ და განიცდიან. ისინი ეძიებენ ბნელში ნათელს და მის გამოტანას ლამობენ იქიდან თავიანთი ქვეყნისა და მოყვასისათვის. ასე იბრძვის და ცდილობს პოეტი ზაზა თვარაძე, რადგან ამის გარეშე შეუძლებელი იყო მისი ცხოვრება:**

**„შეუძლებელი, შეუძლებელი,
შეუძლებელი არის ცხოვრება,
ამღვრეული და შეუცნობელი,
დავინყებული დაუხსომებლად“.**

ამ ლექსში, რითაც იწყება მისი პოეტური კრებული „tyannosaurus rexq“, ის ამთავრებდა თითქოს ამ ცხოვრებას მონოდებით, გასულიყო აქედან — **„სამყაროში, სიყვარულის, სიკეთისა და სინათლის მოსატანად“**.

იმ ლექსებს შორის, რომელიც ამ ბოლო დროს წამიკითხავს, ქართველი და უცხოელი ავტორებისა, „დამინებული ლექსი“ გამორჩეულია. აქ დამინება სიკვდილის და მასთან ერთად გაუკვდავების სინონიმია (საქმეზე უნდა მისიკვდილდე, კარგად რომ გამოგივიდესო — გამახსენდა ბებიაჩემი. თუმცა ეს გახსენება იქნებ პაროდულიც იყოს ახლა, მაგრამ გამახსენდა).

**„დამინებაში მიდის ყველა ადამიანი,
დამინებაში მიდის ყველა გამკრთალი ელვა,
შენ კარგად იცი, რომ ელვაა ადამიანი,
ციდან მინაზე რომ გაკვესავს და გაიელვა“...**

ეს ადამიანი თუ დამინებულ ლექსებს წერს XXI საუკუნის დამდეგს, უნდა იცოდეს ის ხიბლი და შარმი, რაც ამ მიზანს ჭირდება, თილისმა, მუსიკა — სტრიქონებს შორის, არავითარ შემთხვევაში კეკლუცი სიტყვები და თავმონონება ოინბაზური გრძნობებით. ხატოვნად ნათქვამი ყოველთვის არაა ლექსი. თვითონ შაყირად თვლიდა ამ ლექსში მოტანილ რეცეპტს, ინტერვიუში ამბობდა, რომ ლექსი არ არის სიტყვები, არ არის რითმები, არც მეტაფორები, ის არის რალაც ნაკადი, სადღაც რომ დაიწყოს და აქ დამთავრდა, მაგრამ თვითონ არსად წერია, არც ამ სიტყვებში, არც მის სიმბოლოებში, მინიშნებებში, არაფერში არ არის. ეს ნაკადი უხილავია. ეს ნაკადი წმინდაა და არ უნდა შეიბღალოს, მაგალითად, ულამაზესი მეტაფორითაც კი, არც უნდა შეწყდეს, მერე რაც არ უნდა გაგრძელდეს, აღარ ვარგა. პოეზიის ნაკადს ეძებდა ზაზა თვარაძე და მიაგნო კიდევ, ჩემი აზრით, „დამინებულ ლექსში“, რადგან უკვე პოეზიაა ასე უბრალოდ ნათქვამი და დახატული ორი პოეტის საუბარი (ლექსი ეძღვნება ანდრო ბუაჩიძეს) ძველი თბილისური რედაქციის ოთახში:

**„არ გვექონდა ღვინო,
მაგრამ გარეთ ზაფხულის ქარი
ალვებს და ჭადრებს ღვინოსავით აშრილებდა
და ეზო იყო, როგორც ჭური, ღვინით სავსე —
ღრმად ჩაფლული და დამინებული“.**

სივრცეში და დროთა ციკლურ ცვალებადობაში გრძნობს პოეტი ადამიანსა და ბუნებას — ძილ-მღვიძარეს, მომლოდინესა და ზარმაცს. ლექსი პოეტს ეძღვნება, ვისთან ერთადაც სურს დარწმუნდეს თავისივე ლექსების ჭემმარიტ ღირებულებაში: **„მე მინდა, რომ ჩემი ნათქვამი იყოს ზუსტი და დამინებული“**, აქ ისევ გაკრთება ორაზროვნება სიკვდილ-უკვდავებაზე და ზაზა თვარაძის ირონიულ-პოეტური ხედვაც:

„შენ ორაზროვნად მიპასუხე, რომ ჩემ ლექსებს

**დამინება არ აკლია —
მაშინ ვერცერთმა ვერ შევნიშნეთ
ამ ორაზროვან ნათქვამს უკან
გაელვებული სამაზროვნება, — ღვინო არ გვქონდა,
მაგრამ გარეთ ხემცენარეებს
ზაფხულის ქარი ათრობდა და აქანავებდა“.**

ის ხმარობს ამკრძალავ ნიშნებს პოეზიაში, რა არ შეიძლება, რა იქნება ცივი და რა — ზედმეტად აზრიანი, რადგან თუ ტყეში, შებინდებისას, განცდილ სიამეზე წერ, ტყუიხარ. იქ ხომ, სინამდვილეში, ყველაფერი საშინელი, წინასწარ მკვდარი ჩანს. სად არ მოაცურებს თავის ნაქებ პოეტურ ნაკადს, რას არ მოიტანს, რა ფერებს და სიტყვებს, მუსიკას და განცდებს, ბოლოს მაინც გამოტყდება თავის ალევორიულ სულისკვეთებაში: როგორც სახარებისეული დამინების ბუნებაში უნდა აღდგეს კაცის ცხოვრება, ასევე ლექსშიც, უნდა მოკვდეს და აღდგეს. თუმცა გვაფრთხილებს, ლექსში არც სახარების მოშველიება ივარგებსო და პარადოქსულ რამეს გვიმტკიცებს:

**„ლექსი უნდა იზრდებოდეს კაცის კუჭიდან,
ისე, როგორც ხეზე ყვავილი,
ტყემლის ყვავილი, ტყემლისა და არა ალუჩის“,**

რადგან ტყემალი კბილის მომკვეთია და უფრო მეტად დამინებულიო. გასაგებია, რომ რაღაც ძალიან მკვეთრი და გამორჩეულად დასამახსოვრებელი უნდოდა ეთქვა ლექსით — ისიც დაინახა, რაც სხვებმა მერე ნახეს:

**„გახსოვს ძმაო, ჩვენი ზაზა, ჩვენი ძმაკაცი,
სამარეს როგორ მივაბარეთ,
იგი დარჩა ჩვენთვის ასე სამუდამოდ,
ჩვენც დავრჩით ასე“.**

ამ ლექსისა და აზროვნების მიღმა ახალი სამყარო მოჩანს, XXI საუკუნის ახალი ქართველი ინტელექტუალების სამყარო, თაობა, რომელმაც გაიარა გზა რაინდული პოეზიიდან ელიოტისა თუ სხვათა ფილოსოფიურ- ეგზისტენციალურ პოეზიამდე.

არა მარტო ამ კრებული სულს, არამედ ზაზა თვარაძის სულიერ პორტრეტს ხატავს სწორედ სათაურში გამოტანილი ლექსი. მასში არა მარტო საკუთარი ქვეყნის კულტურული წარსულის სიღრმეების მოხილვა და დარღვეული კავშირის აღდგენის ცდაა, არამედ საკუთარი თავის გააზრების მძაფრი მცდელობა, გადაძახილი სიმბოლისტური პოეზიის ისეთ შედეგთან, როგორიცაა ედგარ პოს „ყორანი“, მისტიციზმისა და პოსტმოდერნისტულ განწყობილებათა ნაზავი. ებრაული დატირებით მიღწეულია ემოციური მუხტი, ბიბლიური პარადიგმებით, ნეოგენური სამყაროს აღმომჩენი ადამიანის დამოკიდებულებაა ნაჩვენები დაუნდობელ სინამდვილესთან. კეთილისა და ბოროტის, ბნელისა და ნათელის გაუთავებელი ჭიდილის სამყაროში პოეტი ერთდროულად არის უმწეოცა და გმირიც, დაცინვის საგანიც და დამცინავიც, მონაც და იმპერატორიც. ბრძოლა დაუნდობელია და მასში პოეტს საკუთარი გზა და ხერხები აქვს, პირველყოფილი „ზავრების“ სახის მქონე ბოროტებას კი თავისი მეთოდები გააჩნია. ამ ბოროტებას ისევე ჰყავს ქმნილებები, როგორც უფალს — თავის ხატად ქმნილნი. სწორედ ისინი უკაკუნებენ შუალამისას და და ეწვევიან ლირიკულ გმირს, დასცინიან, შეჭმას უპირებენ, თუმცა საკბილოდაც იწუნებენ, მერე გადანყვეტენ:

**„თუ არ ვჭამთ, გავფატროთ მაინც,
გადავუშინვლოთ ჯიგარი,
თუმც სად ექნება ჯიგარი
ჩვენ რომ გვარგებდა იმგვარი!
დამცინეს, გამალადავეს,
გამიქიაქეს მერმისი,
ხან ზაზოზავრი მიძახეს,
ხან თვარაძოპტერიქსი“.**

პოეტი ქმნის დრამატულ ფონს, რითაც უკეთესად გადმოსცემს თავის სულიერ მდგომარეობას, შემოქმედებითი პროცესითა და მიღწეულით უკმაყოფილებას. ეფექტს აღწევს

თვითირონით, მძაფრი ვერსიფიკატორული გამოხატვის ხერხებით, მეტაფორებით. უმწეობის სოცარი განცდა ეჯახება მკაცრ რეალობას — ტირანოზავრების დამცინავ და უხემ დამოკიდებულებას, ჭეშმარიტი ფასეულობების დაკნინებას, რაც დიდი უბედურებაა. „**ღირეა, განა ხინვია, ყველა მომძახის, ვინც ქვეყნად სასონარკვეთა ინენია**“.

ამ ლექსში უბრალოდ არც სიტყვა „თერგდალეულია“ ნახმარი. არაყნასვამი „შავი მუშების“ თერგდალეულივით ცეკვაც ასევე ღრმად მიანიშნებს ეროვნულ ფასეულობათა დევალვაციასა და სულიერი ღირებულებების დისკრიმინაციაზე, იმ სამყაროს რღვევაზე, რითაც იბრძოდა და ვითარდებოდა ქართველობა, იბრუნებდა დაკარგულ დიდებასა და პატივს. უამისოდ საზოგადოებას უზნეობა და კომფორმიზმი შეჭამდა, აღარ იქნებოდა სიკეთე და მისი დამცველი გმირებიც იმ ბოროტ ხვლიკებს დაემსგავსებოდნენ, რომელთა საშუალებითაც პოეტმა ბოროტება, კაენისა და ლუციფერის დაუნდობლობა გააცნობიერა. ამ ლექსშიც გაჟღერდა რვაასი წლის ქართული მწუხარების და მეფური მუსაიფის მონატრების განცდა, ოცნება, რომ ამდენი ხნის მძინარენი მოვკვდეთ და უცებ გავიღვიძოთ ცოცხლებმა (ანუ რვა საუკუნის წინანდელ ქვეყანაში). ეს არ არის თავისუფალი ქვეყნის მოქალაქის განცდა, ეს უფრო კოლონიური სინამდვილით დამძიმებული ადამიანის სულიერი დეპრესიაა. რაზე უნდა მიუთითებდეს პოეტის ეს განცდა ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისის საქართველოში? ცხადია, ესაა თავისუფლების მცირე ხარისხით, ეროვნული სულიერების ფალსიფიკაციის ჟამით, მძაფრი გარდატეხებითა და ამაო მოლოდინით დამძიმებული, ღრმა დეპრესიითა და სულიერი ტრაგიზმით შეპყრობილი ადამიანის კვილი-წყურვილი, სწრაფვა-ძიება. პოეტი გაურბის გაბითურებას და მას ნეოლოგიზმით — „გამოსაბურთალებლით“ (საბურთალოზე მცხოვრები) გამოხატავს, ლეთარგიული ძილიდან გასასვლელად ემზადება, რაც ნიშნავს უარის თქმას ცხოვრებისეულ პრიმიტივისა და უაზრობაზე, იმათზე, ვისაც არა აქვს მრწამსი, ღირსება და სათნოება, რომლებიც გადაშენებულთა ახალი სახელითა და სახით — ტირანოზავრების სახით ებრძვიან სიყვარულსა და სიკეთეს. თავხედობა და მარიფათი, „მოხერხებულობა“ და დაუნდობლობა ის ძალაა, რომელსაც პოეტი ლექსით უპირისპირდება, მაგრამ ვერ ამარცხებს. ამიტომ პოეტები ადრე კვდებიან. ზაზა თვარაძეც ადრე მოკვდა. წავიდა, მაგრამ სულ არა. აქ დარჩა მისი სიტყვა, რომლითაც სულ გაგვახსენებს ჩვენც და ჩვენს შემდგომ თაობასაც: რწმენა უნდა დავიბრუნოთ, ფესვებს უნდა გავუფრთხილდეთ, მომავალს არ უნდა მოვწყდეთ. ამას კი მაშინ შევძლებთ, თუ კარგად გვეცოდინება — რა გვექონდა, რა გვაქვს და რა უნდა შევიძინოთ, რომ საქართველომ დაასრულოს რვაასი წლის წუხილი.

ეს ამ ლექსის, „**Tyrannosaurus rex**“ ჩემეული გააზრებაა, მისი პირველი წაკითხვით გამონვეული. მოგვიანებით, პოეტის ახლობელი ადამიანებისგან მისი ჩანაფიქრი გავიგე, ტირანოზავრები, უხსოვარ დროს გადაშენებული უზარმაზარი რეპტილიები, ქართული პოეზიის ბუმბერაზებად ესახება, რომლებიც მას, ახალი დროის პოეტს უღრენენ, რადგან ვერაფერი შექმნა ღირებული, ისიც ეოცნებება, რომ ოდესმე თავადაც მათ გვერდით იქნება, მათი საძმოს წევრი გახდება. ამ ქვეტექსტის მოძებნა ლექსში მას შემდეგ გამიიოლდა, რაც წინასწარ შევიტყვე მისი არსებობის შესახებ, ვაჟა-ფშაველას მოტივებმაც გამოაშუქა. მიუხედავად ამისა, საკუთარი სუბიექტური აღქმის „გადაგდება“ დამენანა და საყოველთაოდ მიღებული აზრითნაქეზებულმა, რომ „მხატვრული ტექსტის აღქმისას გამორიცხულია სრული თანხვედრა მწერლის ჩანაფიქრსა და მკითხველის აღქმას შორის“, გადავწყვიტე უცვლელად დამეტოვებინა.

როდესაც მწერალი ერთდროულად პოეტიც არის და პროზაიკოსიც, მისი პოეტური და პროზაული ტექსტების შეჯერება, უმეტეს შემთხვევაში, იძლევა იმის საშუალებას, რომ ამოვიცნოთ, რომელი სჭარბობს მასში. ვფიქრობ, ზაზა თვარაძე უპირველესად პოეტია, თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ მისი პროზა პოეტური პროზაა, მით უფრო, რომ პოეტური სამკაულები არც მის ლექსებშია თვალშისაცემი.

პროზაში კი... მოთხრობებში ხშირია საკმაოდ ვრცელი, დაწვრილმანებული და ნატურალისტური აღწერილობები (მაგალითად, ბინების გაცვლის პროცესის გაჭიანურებული თხრობა, გმირების ჩაცმულობის დეტალური გადმოცემა თუ თბილისის ქუჩებსა და ბინებშიც კი ერთი ოთახიდან მეორეში გადაადგილების სკურპულოზური აღწერები, ვრცელი, დოკუმენტური ჩანართები საქართველოს ისტორიიდან და სხვ.), რაც მათი კითხვისას მკითხველისაგან ნებისყოფას მოითხოვს, მაგრამ ამ მოთხრობებში მთავარი და მნიშვნელოვანი ქვეტექსტებია და მწერლის სტილის ეს თავისებურებაც ერთგვარი

დაბრკოლება-ტესტია, მკითხველის მიერ დასაძლევია. ვისაც ამ დეტალების ბოლომდე ჩასაკითხად ნებისყოფა არ ეყოფა, ალბათ ვერც მოთხრობის ქვეტექსტს ჩასწვდება.

ზაზა თვარაძის პროზაში გამორჩეული ნაწარმოებია მწერლის გარდაცვალებამდე სულ ცოტა ხნით ადრე დასტამბული მცირე რომანი თუ ვრცელი მოთხრობა „სიტყვები“ (აქაც, ისევე როგორც პოეზიაში, მოცულობა და შინაარსიც ჟანრებს შორის არჩევანის საშუალებას იძლევა), რომელიც, ვფიქრობ, უკანასკნელი პერიოდის ქართული პროზის ერთი საუკეთესო ტექსტი და, „იზმებად“ დახარისხებას თუ არ მოვერიდებით, „მაგიური რეალიზმის“ ქართული ნიმუშია, მისტიკურისა და ყოფითის თანაარსებობით. ლათინური ამერიკის ლიტერატურისათვის სისხლხორცეული ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის ნიმუშები ქართულ მწერლობაში სულ უფრო ხშირად და თვალნათლივ ჩნდება და ეს სულაც არ უნდა იყოს გასაკვირი, თუ ლათინოამერიკელ და კავკასიელ იბერიელთა ტემპერამენტის მსგავსებას გავითვალისწინებთ. თუმცა, „სიტყვების“ შემთხვევაში საქმე ერთმნიშვნელოვნად როდია. იგი ერთდროულად ატარებს ეგზისტენციალური მწერლობის ხაზს, თანამედროვე სამყაროში ინდივიდის ბედით დაინტერესების, რწმენისა და ურწმუნოების, სიცოცხლის აზრის დაკარგვისა და შექენის პრობლემების გარკვევით (ეს ზაზა თვარაძის მწერლობის ზოგადი ხაზია) და მოიცავს პოსტმოდერნისტულ ინტერტექსტუალობას, ორმაგ კოდირებას.

როგორც წიგნის გარეკანზე მოთავსებული ინფორმაციიდან ირკვევა, რომანი პირველად 1984 წელს დაბეჭდილია, თუმცა დღევანდელი მკითხველისათვის, რაც უნდა პარადოქსული ჩანდეს, იგი სრული სიახლე აღმოჩნდა. მკითხველისთვის, ვისაც საკმაოდ მწირი არჩევანი აქვს, ერთი მხრივ, რამდენიმე საყვარელი ავტორის უკვე შეჩვეული სტილისა და მოსალოდნელი სიუჟეტური ხაზის ტექსტებსა და მეორე მხრივ, იმ მწერალთა ნაწარმოებებს შორის, რომელთა წიგნებში, უმეტესად, 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა საქართველოს კატაკლიზმებია აღწერილი, ახალ ცხოვრებასთან ადაპტაციის უუნარო ადამიანებით (ეს ტექსტები ცხოვრების მხატვრული მათიანე კი არის, ხშირ შემთხვევაში, ძალზე საინტერესო მათიანეც, მაგრამ უკვე არამარტო შეჩვეული, არამედ მობეზრებულიც).

მიუხედავად საკმაოდ მცირე მოცულობისა, წიგნში რამდენიმე სიუჟეტური ხაზი და ამბავია ერთმანეთში გადანული, მთავარი გმირები კი სიტყვები არიან, რომლებიც კი არ აღწერენ მოქმედებას, არამედ თავად მოქმედებენ, განსაზღვრავენ იმას, რაც უნდა მოხდეს.

ეს წიგნი, რომელიმე უცხოელ ავტორს რომ დაენერა, იქნებ, თანამედროვე მსოფლიო ბესტსელერადაც კი ქცეულიყო. ამ შემთხვევაში ვერაფრით დავეთანხმებით ზაზა თვარაძის მიერვე ინტერვიოში ნათქვამს: „დიდი რაღაცის დაწერა აქ არ გამოვა. მე მაგალითად ვერ დავწერ... იმიტომ რომ საქართველო პატარა ქვეყანაა, სადაც რაღაც მნიშვნელოვანი მოვლენები ხდება, მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებიც იქ იწერება“. „დიდში“ უფრო მონუმენტურ, დიდი მოცულობის ტექსტს თუ გულისხმობდა მწერალი. „სიტყვები“ მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ფაქტია და ის, რომ თავის დროზე მის გამოქვეყნებას შესაფერისი გამოსხაურება არ მოჰყოლია, ვერაფრით დააკნინებს ამ მნიშვნელობას.

ძალიან ძნელია სიტყვებითვე გამოხატო სხვა სიტყვის მნიშვნელობა, რომელიც ძალიან კარგად იცი და ყოველდღიურად თამამად ხმარობ საუბარში. ნებისმიერ სიტყვას (განსაკუთრებით ისეთს, აბსტრაქტულ ცნებას რომ გამოხატავს და მისი ნაკითხვის ან მოსმენისას კონკრეტული საგანი არ წარმოგიდგება თვალწინ) ადამიანის ცნობიერებაში საკუთარი ფერი და ფორმა გააჩნია; ფიქრი ადამიანის ცნობიერებაში არა მისი შესაბამისი სიტყვებით, არამედ რაღაც გაურკვეველი, რამდენიმე ჭეშმარიტებაა, მწერალმა რომ მხატვრული ტექსტის თემად აქცია. ტექსტისა, რომელიც, წიგნის წინასიტყვაობის ავტორს უნდა დავეთანხმობთ, „რომანისათვის ძალიან პოეტური და პოემისათვის მძიმედ პროზაული ქმნილებაა“. მასში იდიომატური, მეტაფორული გამოთქმები — „ცოცხალი სიტყვა“, „სიტყვის ფლობა“, „სიტყვებით მანიპულირება“ პირდაპირი მნიშვნელობით არის გამოყენებული.

ლიტერატურის თეორიაში არსებობს ცნება „მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტი“, რაც იმას გულისხმობს, რომ წიგნის კითხვას ყოველთვის წინ უძღვის მკითხველის წინასწარი მოლოდინი, განპირობებული მისი ადრინდელი სამკითხველო გამოცდილებით, მწერლის შესახებ არსებული აზრით, წარმოდგენით მხატვრული ნაწარმოების ენის შესახებ.

„სიტყვები“ მოლოდინს პირველივე წინადადებიდან არღვევს და სრულიად იპყრობს მკითხველის ინტერესს. ენაც, სიუჟეტიც იმის მაუწყებელი ჩანს, რომ ჩვენ წინაშეა XIX საუკუნის ქართული ბელეტრისტიკის ტიპიური ნიმუში. და სანამ სოფელ -ის მისადგომებთან გამორჩენილ ცხენოსან ჩოხოსნებსა და მოჩარდახული ურმის მგზავრებს გამოყვება, იქნებ, მკითხველმა წიგნის ყდასაც კიდევ ერთხელ შეავლოს თვალი იმაში დასარწმუნებლად, ავტორი ხომ არ შეეშალა და ხელში შემთხვევით სხვა წიგნი ხომ არ მოხვდა. მაგრამ ეს დაბნეულობა სულ რაღაც ორი გვერდის მანძილზე მიყვება, მერე კი თანამედროვე ტიპიური ბინის კარზე დარეკილი ელექტროზარის ხმა მასაც, ავტორთან ერთად, გამორთავს დაწყებული წიგნიდან,

რომ უფრო საინტერესო და თანაც ფანტასტიკური ამბავი წააკითხოს. ამბის გასაღები მწერლის მიერ მიგნებულ არაჩვეულებრივი სიტყვათა თამაშია: მეგობრის მიერ აღმოჩენილი „სანეტარო კანტორა“, სადაც „ნეტარიუსი“ ზის და ათასგვარ ნეტარებებს არიგებს, უფრო სწორად, აქირავებს, ამბის ბოლოს ჩვეულებრივ „სანოტარო კანტორად გარდაიქმნება“. იქამდე კი დიდი ამბები ხდება, ნაქირავები ზარდახშიდან ამომძვრალი უამრავი ცოცხალი და მოელვარე სიტყვა, ამ სიტყვებისგან შექმნილი უამრავი აზრი და წინადადება, ლექსი და მოთხრობა, სევდიანი და მხიარული ისტორიები, მცირე ჩანახატები და ისტორიული პოემები მნიშვნელოვნებით ეკიდებიან ირგვლივ და ავსებენ სივრცეს, მერე კი უცებ ცივი ხავილით გაქანდებიან ზარდახმისაკენ და ისიც შეისრუტავს, ვითომც არაფერი მომხდარა.

„სიტყვების“ მთავარი გმირი ის კაცია, ვინც თავად ყველაზე მეტი სიტყვა იცის, ოღონდ მარტო ლიტერატურული, წიგნებში ამოკითხული სიტყვები. სწორედ ასე წარუდგენს წიგნის მეორე მთავარი პერსონაჟი მეგობარ ქალს პირველ პირში მოთხრობელს და შესაბამისად, წიგნის ავტორს, რომელიც ზარდახშიდან ამოსული სიტყვებიდან „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებს აწყობს და ქალის შეკითხვაზე, „თქვენ „ვეფხისტყაოსნის“ სპეციალისტი ხართ?“, რაღაცნაირად აწურული პასუხობს: „არა, როგორ გეკადრებათ, უბრალოდ ადგილები ძალიან მიყვარს“. აქაც, პირველ რიგში იმ ეპიზოდს იხსენებს, ნესტანის ამბავგაგებული ავთანდილი რომ ტარიელთან მიიჩქარის გახარებული: „მინურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნად ამოსვლა მწვანისა“... შოთას პოემა „სიტყვების“ განუყოფელი ნაწილია, ცოცხალი სიტყვებით აწყობილი მისი ზოგიერთი ეპიზოდი კი (მაგალითად ავთანდილისგან ჭაშნაგირის მოკვლა) თანამედროვე ბლოკბასტერით იკითხება.

მთავარი გმირი ზაზა თვარაძეა, მისი ლექსების ლირიკული გმირის მსგავსი, რომელსაც, მისივე სიტყვებით, ხანდახან უცნაური სურვილი ებადება, უნდა ნაცნობ-უცნობს პატიება სთხოვოს იმისთვის, რომ არარაობაა და მიუხედავად ამისა, მზის ქვეშ ცხოვრობს, სუნთქავს, მინას ენარცხება, ადამიანებს ეჯახება და ტკივილს თუ არა, უხერხულობას მაინც აყენებს. არც ისაა შემთხვევითი, რომ მთავარ გმირს სიტყვები — „მე“ და „ჩემი“ არ ემორჩილებიან, გამუდმებით ხელიდან უსხლტებიან და არა და არ უნდათ მის აწყობილ ტექსტებში კუთვნილი ადგილის დაკავება.

ამ წიგნში, რომელიც თავიდან ბოლომდე შეუნელებელი ინტერესით იკითხება. უამრავი, ერთი შეხედვით მთავარი ტექტიდან გადახვევით ჩართული ამბისა თუ აზრის, მიუხედავად, არცერთი სიტყვა, არცერთი ფრაზა შემთხვევითი არაა, რადგან ავტორმა იცის, რომ **„ყველა სიტყვა უნდა ანაზღურდეს“**.

ზაზა თვარაძის „სიტყვების“ მკითხველსაც, არაჩვეულებრივ, მომხიბლავ ტექსტთან მიახლების ნეტარება გარანტირებული აქვს.

P.S. ჟურნალ „ცხელი შოკოლადის“ ლიტერატურული დამატების ერთ-ერთი ბოლო ნომერი ზაზა თვარაძის ხსოვნას მიეძღვნა, რამდენიმე წერილი დაიბეჭდა, მისი მეგობრების, უახლოესი ადამიანების მოგონებები. ამ წერილებში მოჩანს ზაზა თვარაძე — მეოცნებე, ღვთისმოშიში, თავგადასავლების მოყვარული, ერთდროულად მარტოსულიც და სამეგობროს სული და გული, გაუბედავიც და დაუნდობელი მემამბოხეც. ყველაფერი ან თითქმის ყველაფერია ნათქვამი, რისი თქმაც მასთან ურთიერთობის გამოცდილების შედეგად იყო შესაძლებელი.

ჩემი დამოკიდებულება ზაზა თვარაძის, მწერლისა და ადამიანის მიმართ, ერთი მკითხველის სუბიექტური აზრია, მხოლოდდამხოლოდ მისი ნაწერების წაკითხვის შედეგად შექმნილი აზრი.

**„რამდენს იწონის ფარატინა ფურცელი?“
(ოთარ ჭილაძის ესეისტურ-პუბლიცისტური კრებულის
„ბედნიერი ტანჯულის“ გამო)**

ამკარად ორაზროვანი კითხვის შემცველი ეს სათაური, რომელიც, რა თქმა უნდა, მწერლობის სირთულეზე მიგვანიშნებს, მეტაფორული ანუ, როგორც ახლა უწოდებენ, ტრადიციული დისკურსით კეკლუცობის ნიშნად არ უნდა აღვიქვათ. ოთარ ჭილაძის ესეებსა და პუბლიცისტურ წერილებზე საუბრისას (კრებულ „ბედნიერ ტანჯულს“ ვგულისხმობ), მსგავსი მისწრაფება უბრალოდ უადგილოა და უშედეგოც.

ბეჭდვითი კულტურის დასასრულის ეპოქაში მცხოვრებ დღევანდელ მკითხველს, გამომათყვანებელი მომხმარებლური ცხოვრების უპირატესობის ილუზიას რომ უქმნიან, სერიოზული აზრების გათავისება ადრინდელზე მეტად უჭირს. შეიძლება ასეც ითქვას: ნიგნს კითხულობენ მხოლოდ ისინი, ვინც არ დანებდა.

„ბედნიერი ტანჯული“ ნაბეჭდი ტექსტისადმი არსებული „ქედმაღლური უკმაყოფილების“ ამ ფონზე „წერის ანუ ძველმოდური საქმიანობის“ დასაცავად აგებული კიდევ ერთი ჯებირია, კიდევ ერთი წყალმომარაგის შესაჩერებლად საგულდაგულოდ გათვლილი და აგებული. ემყარება იგი უმთავრესს-სამყაროზე პასუხისმგებლობის აღების ძალისხმევას, რომელიც ყოველთვის გვაოცებს მწერალში და რაც, არ შევცდები თუ ვიტყვი, საბოლოო ჯამში ქმნის კიდევ მას.

მუდმივად ასეა: საჭირო წიგნებს საჭირო დროს თითქმის ვერასოდეს ვკითხულობთ, რაც იმასაც გულისხმობს, რომ კომუნიკაციის უახლესი საშუალებების (განსაკუთრებით ელექტრონული მედიის) და პოლიტიკოსების ამარა მიტოვებულ გარემოში, სადაც ყველა სასიცოცხლო საკითხი არა პრობლემის მოგვარება-გადაწყვეტის, არამედ მასზე ბერძნის მსჯელობის, საყოველთაო ფუჭსიტყვაობის დონეზე წყდება, ბოლომდე ვერავის ვენდობით. ამგვარ ბედს, სამწუხაროდ, ჯერჯერობით მწერალი, მწერლის სიტყვა და მასთან ერთად „ქართული მწერლობის ტრადიციული ფუნქციაც“ იზიარებს, არადა პირდაპირ უნდა ითქვას: „ბედნიერი ტანჯულის“ ზოგიერთი პასაჟი ჩვენი ქალაქის შენობების კედლებზე რომ მიგვეწერა (იქ ამოკითხული ათასი ჯურის უმსგავსოების ნაცვლად), შესაძლოა, ჩვენივე უახლესი ისტორიის არაერთი საბედისწერო შეცდომა თავიდან აგვეცილებინა. ან იქნებ „ექსტრემის ზეობის“ ხანაში სულაც პერფორმანსის ან რეპის გამომსახველი ფორმებისათვის მიგვემართა, რასაც დასავლეთში ე.წ. „პოპულარული პოეზია“ „ნიგნიერი პოეზიის“ ჩანაცვლების თუ სტიმულირების მიზნით კარგა ხანია დიდი წარმატებით იყენებს. მთავარი შედეგის მიღებაა, რაც ჩვენს შემთხვევაში მწერლისა და მკითხველის თანხვდომა იქნებოდა უნიკალური სულიერი გამოცდილებით ოთარ ჭილაძის მიერ დასაზღვრულ ამ კონკრეტულ სივრცეში, სადაც არც მეტი, არც ნაკლები საგანთა და მოვლენათა მნიშვნელობების რეკონსტრუქცია ხორციელდება.

შეუძლებელია „ბედნიერი ტანჯული“ საკითხთა მთელი წყების არა მხოლოდ ღრმა და საფუძვლიანი ანალიზით, არამედ მათი თუნდაც აქტივიზირებითაც არ იყოს მნიშვნელოვანი. დააკვირდით ამ საკითხების ფორმულირების პრინციპს, სიზუსტესა და სისადავეს, რომლითაც ისინია დასმული: მწერლის მოგონილი და ნამდვილი მისია; მწერლური „დუმისის“ რაობა; ჩვენ და თავისუფლება; რას გვავალდებულებს ქართველობა?; გვინდა თუ არა ვიყოთ ქართველები?; რას ნიშნავს „აზროვნება ქართულად?"; ქართული ტრადიციული კონცეფციების, მათ შორის, რუსეთთან დამოკიდებულების, გადასინჯვის აუცილებლობა; როგორ დავბრუნდეთ „გაურკვევლობის ბურუსიდან-მშობლიურ წიაღში? "; რამია ქართული მწერლობის ნეგაციის ნამდვილი მიზეზი? ესმით თუ არა ევროპელებს „ემფატიკურ ტონად“ ეროვნულ სატივიარზე საუბარი და ა.შ.

გამოდის, გარკვეულ წილად გვგულისხმობენ და ამიტომაც შეგვახსენებენ, რომ ასეთ თემებზე სასაუბროდ მზადებას დაუყოვნებლივ უნდა შევუდგეთ, ორი რამის მიუხედავად: ისედაც დიდი დრო გვაქვს დაკარგული და მწერალი, თავისი პროფესიული ჩვევიდან გამომდინარე, „რასაც ქმნის, ხვალისთვისაა გამიზნული“...

თვით ის ფაქტი, რომ ოთარ ჭილაძეს ხშირად მიმართავენ კითხვებით „დუმილსა“ და „გვერდზე დგომასთან“ დაკავშირებით, საუკეთესოდ ავლენს ჩვენს უნებლიე მიჯაჭვულობას მწერლის ფუნქციის საბჭოურ ინტერპრეტაციასთან: სინამდვილეში დუმს კი ნამდვილი მწერალი? ან შესაძლებელია თუ არა ის საერთოდ მხარდაჭერას უცხადებდეს რომელიმე, თუნდაც უნივერსალური იდეოლოგიური სამოსით (ილია „ფერუმარლით გაგლესვას“ რომ უწოდებდა) შეფუთულ ხელისუფლებას; „ბედნიერ ტანჯულში“ ამ კითხვებზე შემდეგ პასუხს ვპოულობთ: „მწერალი ლაპარაკით კი არ არღვევს დუმილს, არამედ წერით. ოფიციალური განცხადებებით კი არ განსაზღვრავს თავის ადგილს მწერლობაში, არამედ საკუთარი ნაწარმოებებით“... საეტაპო რომანების „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“, „აველუმისა“ თუ „გოდორის“ შემქმნელს მიაჩნია, რომ მისი დუმილის აქცენტირება უსაფუძვლოა და, მეტი რომ არა ვთქვათ, უხერხულიც. სხვა საქმეა, რომ ქართული სინამდვილის სპეციფიკის გამო, რომელშიც, თუ გნებავთ, ისტორიიდან ჩვენი ტრაგიკული ამოვარდნაც ვიგულისხმობთ, მაღალმხატვრულად და ნათლად ნათქვამი მახვილთა განმეორებით დასმას, ტექსტის კონკრეტულ დრო — სივრცულ არეალთან შესაბამისობაში მოყვანას ერთხანს კიდევ საჭიროებდეს იქნება. (და ამას ქართველმა მწერალმა ანგარიში უნდა გაუწიოს). განა „კაცია-ადამიანი?!“ მხატვრული სრულფასოვნებით არ ასახავდა რეტროგრადობისა და უძრაობის არსს? მიუხედავად ამისა, მაინც მოითხოვა მკითხველისათვის „ცრემლიანი სიცილის“ განმარტების აუცილებლობა. მას შემდეგ პრინციპულად ბევრი არაფერი შეცვლილა. მეტიც, ილიას მიერ პირდაპირ ნათქვამი: „იქნებ შემომწყრე, ჩემო მკითხველო, თუმცა მე შენის წყრომისა არ მეშინიან“... ოთარ ჭილაძისათვის შემოქმედებითი ავტონომიურობის საფუძვლად ქცეულა, გაუმყარებია მისი რწმენა იმაში, რომ „იყო ყველასათვის გასაგები“ მწერალს ღირსებას ვერ მატებს.

80-იანი წლების დასასრულს, როგორც ახლა ცხადდება, თვითგამორკვევის კატასტროფულად ხანმოკლე დრო მოგვეცა. ჰომეოსტატიურმა საბჭოთა საზოგადოებამ, რომელიც დროის სხვა განზომილებაში არსებობდა და ძირითად ჰომოგენურ ფასეულობათა კრიტერიუმზე იყო ორიენტირებული, როგორც მოსალოდნელი იყო, ეს შესაძლებლობა არ და ვერ გამოიყენა. ცოტა ვინმემ თუ იცოდა, რად დაგვიჯდებოდა სულსწრაფობა, რომელსაც მყისიერი მეტამორფოზის ოსტატები ავლენდნენ. ცოტანი იყვნენ ისეთი მწერლებიც, რომლებსაც, როგორც ალექსანდრე სინიავესკი იტყოდა, ხელისუფლებასთან „ესთეტიკური უთანხმოება“ და ქართული კულტურისადმი ურყევი რწმენა თანაბარი დოზით გააჩნდათ.

ოთარ ჭილაძე, რომელმაც შეძლო არ გამხდარიყო საბჭოთა მწერალი, სწუხს არა მარტო ხელიდან გაშვებული შესაძლებლობის გამო, არამედ იმ კულტურული კრიზისის გამოც, რომელიც მსგავს მოვლენებს უეჭველად მოსდევს ხოლმე: „რასაკვირველია... საბჭოთა ხელისუფლებამ ჩვენშიც შექმნა იდეოლოგიური კონიუქტურის დამცველ მწერალთა მთელი არმია, მაგრამ ჩვენ იმათი გამოცალკავება და მხილება კი არ დავისახეთ რატომღაც მიზანდ, არამედ თითქოს დიდი ხნის სანატრელი აგვისრულდაო, თითქოს კარგი შემთხვევა მოგვეცაო, იმათთან ერთად ნამდვილი ქართული მწერლობაც მოვისროლეთ სანაგვეზე... იოლი გზა ავირჩიეთ. რასაკვირველია, გაცილებით ძნელია, კარგს კარგი დაარქვა და ცუდს-ცუდი“ ... დღეს, როდესაც „უნარსულობა“ ინტელექტუალთა ერთი ნაწილის ძირითად უპირატესობას წარმოადგენს, ამგვარი დეტერმინიზმი, ერთი შეხედვით, დაგვიანებულიც კი ჩანს. თუმცა ამ თვალსაზრისით ვითარება საკმაოდ ცვალებადი და ნაკლებ პროგნოზირებადი აღმოჩნდა. სწორედ ჩვენთვის კარგად ნაცნობი „ქართული მაქსიმალიზმის“ განვლების ხარჯზე ხდება შემობრუნება ისეთი ცხადლივი ჭეშმარიტებისაკენ, რომელსაც ოთარ ჭილაძე იმთავითვე ეჭვიმუტანლად მიიჩნევს: „ახალი მწერალი ციდან არ ვარდება, არც ცარიელ ადგილზე ამოდის. სხვათა შორის, არც არაფერს ამბობს ახალს, ახლებურად ამბობს ძველს, ბევრჯერ თქმულს, რამდენადაც თვითონაა ახალი და არა ის, რასაც ლიტერატურა ემსახურება, რაც ლიტერატურის სფეროს განეკუთვნება...“

როდესაც ნოდარ კაკაბაძე განმარტავდა, რომ „ჩვენს საზოგადოებაში ჩასატარებელია ძლიერი დემითოლოგიზირების და დეილუზიონირების პროცესი“ ის, ცხადია, XX საუკუნის ქართველი რომანისტების მიერ მითოსის, როგორც სამყაროსა და ამ სამყაროში ადამიანის შეცნობის უნიკალურ მეთოდს არ გულისხმობდა. ან კი როგორ უნდა განვიხილოთ ოთარ ჭილაძის რომანები, როგორც მათ მწერლის შემოქმედების სერიოზული მკვლევარი მანანა კვაჭანტირაძე უწოდებს, „კულტურული მეხსიერების ვეებერთელა რეზერვუარებად, სადაც შენახულია ჩვენი ისტორიული ცნობიერების თითქმის ყველა მონაპოვარი“, თუ მწერლის მიერ ჭეშმარიტების შეცნობის მიზნით მითოლოგიური წარსულისაკენ მიბრუნებას, სადაც „ადამიანის სამყაროსთან მიმართების“ პირველხატები და ენაში ასახული „პირველი მნიშვნელობები“ გვხვდება, მითოსით მავნე გატაცებად, მთელი ქართული კულტურისათვის დამახასიათებელი მითომანიის გამოვლინებად მივიჩნევთ. ოთარ ჭილაძე ამ ძალიან

მნიშვნელოვან პრობლემასაც ეხება: „როცა საქართველოს ისტორიას კითხულობ, ძალაუნებურად მითოლოგიურად იწყებ აზროვნებას. ისეთი შთაბეჭდილება გექმნება, თითქოს ღმერთმა, უფრო სწორად, ღმერთებმა, ამ პატარა ქვეყანას სიცოცხლის შესაძლებლობები წაართვეს, მაგრამ, სამაგიეროდ, უკვდავება აჩუქეს; უკვდავება კი, მოგეხსენებათ, სიცოცხლეზე გაცილებით ძნელია“... ასეთი ყოვლისმომცველი მზერა, რომელიც „მარადისობის-დროში, მითის კი ისტორიაში“ გადაყვანის უნარს გულისხმობს ასევე ყოვლისმომცველ მეხსიერებაზეა დაფუძნებული. „ყველაფრის დამახსოვრება, იმისიც, რაც სხვებმა შენი იმედით დაივიწყეს“ (როგორც ეს „აველუმშია“ ნათქვამი) მწერლის კიდევ ერთი უნივერსალური თვისებაა. „ბედნიერ ტანჯულშიც“ ყველაფერ იმას მოუყრია თავი, რაც გუშინდელი ორმომტრიალით თავგზააბნეულებს უწესრიგოდ მიგვიყრ-მოგვიყრია, რაც მოტივირების, გააზრებისა თუ განცხადების შუაგზაზე მიგვიტოვებია, რის მიმართ გაურკვევლობის ყოვლისმომცველი შიში გვიგრძნია.

„გაურკვევლობის ბურუსი“ ოთარ ჭილაძისათვის ისტორიის მიღმა გასვლის შემზარაობას ათვალსაჩინოებს, რომლის იქით ქართველად დარჩენის შესაძლებლობა მინიმუმამდეა დაყვანილი. ქართველ კაცს კი ქართველად დარჩენის უფლება უნდა დაუტოვონ. თანაც აი, როგორ: „დაანახონ, აუხსნან, რა გზებითაა შესაძლებელი დაცემული, გალახული სამშობლოს აღდგენა და დაქრულმუნეთ, შეუძლებელს შეძლებს... განა დღეს ვინმე უდგას გვერდში ქართველ კაცს? განა, ვინმე ამხნევებს, ესმარება შინაური თუ გარეული მტრების ხრიკებში გარკვევას? რა თქმა უნდა, არა...“ თუმცა კონტრშეკითხვა, რომელიც ამავე კონტექსტიდანაა აღმოცენებული, როგორღაც უჩვეულო რაკუსითაა დასმული, მოულოდნელად და შემამოფოთებლად: ბევრს შემორჩა კი ქართველად ყოფნის სურვილი? მეხსიერებაში ახალი ტალღის ერთი სკანდალური პოეტის სტრიქონები ცოცხლდება, მისივე „კოტესტროფებიდან“: „ჩემო სამშობლო მხარეო, რით ველარ გაიხარეო, ... მეხი კი დაგაყარეო“. ასეა, ზოგს მოლოდინი ღლის, ფიტავს, ზოგს იგი „მარადიულ ომად“ ექცევა, მიზანმიმართულად და გააზრებულად.

ოთარ ჭილაძის, როგორც „ეზოთერული საკითხავის“ შემქმნელი მწერლის სულიერი წონასწორობა ენისადმი მის დამოკიდებულებას ეფუძნება. ჰაიდეგერის ცნობილი მოსაზრება: რამდენადაც ფლობ ენას, იმდენად ფლობ რეალობას, თითქოს გვაავადლებულებს ყველაფერი, რაც კი ამ მწერლის ხელიდან გამოსულა, ჟანრობრივი ნაირგვარეობის მიუხედავად, სწორედ ამ ურთიერთგანპირობებულობით ავხსნათ და შევაფასოთ.

ახალი ენის შემოტანა, მაშინ, როდესაც იგი არ არის რეალობის ადეკვატური, ქმნის შეუთავსებლობასა და ხელოვნურობის განცდას. ოთარ ჭილაძემ კი დაამტკიცა, რომ ტრადიციული ენითაც შესაძლებელია ახალი რეალობის აღწერა, რაც ენისადმი მისი, როგორც მწერლის, მუდმივად ფრთხილი დამოკიდებულების შედეგია. ოთარ ჭილაძე ხომ ე.წ. „ახალი სამოციანელთა“ იმ თაობას ეკუთვნის, რომელმაც „გაათბო ქართული სიტყვა“, იხსნა ის საბჭოური შტამპისაგან, დააბრუნა ეს სიტყვა „შინ“. ენაში, როგორც კულტურის უმთავრეს ფენომენში, დაწყებული „შინ დაბრუნების“ მისტერია ამავე ენით გასაგნებული მსოფლმხედველობის, აღქმის და განცდის მტვერნაყრილ რეცეპტორთა ამოქმედებით დაიწყო და ამ მიმართულებით იქნა გავრცობილ-გადრმავებული. მაშინაც, როდესაც პოეტი ოთარ ჭილაძე თაობათა სულთამპყრობელის, გალაკტიონის, ყოვლისმომცველი შეღწევალობისაგან თავის დაცვას ცდილობდა (რაც მან დიდი წარმატებით განახორციელა კიდევც), იგი უკვე ერთგვებოდა უხილავ, თუმცა მწერლისათვის ამით არანაკლებ მნიშვნელოვან, ფილოსოფიურ კვადრატში: სული-ადამიანი-სიტყვა-საგანი. ენა იწყებდა დენას მისი პოეტური სამყაროსაკენ, როგორც ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული მარადისობა, ი. ბროდსკი კი იტყოდა, როგორც „ლინგვისტური აუცილებლობა“. ძალა, რომელიც ქართველ მწერლად, იმავე „ბედნიერ ტანჯულად“ ყოფნას სჭირდებოდა, სწორედ ამ ამოუხაპავი ჭიდან იქნა აღებული, რომელშიც თვითგანწმენდისა და თვითაღდგენის თვითრწმენა ჩვენთვის ხშირად აუხსნელი ძალით ცოცხლობს: „სიტყვა ერთადერთი და საკმაოდ ბნელი გვირაბია, რომლის მეშვეობითაც სამყაროს ვუკავშირდებით ჩვენი არსებიდან თავდაღწეულნი“ — გვიხსნის თვითონ მწერალი — „და რომლის მეშვეობითაც ისევ ჩვენს არსებაში ვბრუნდებით, მარად ამოუცნობი სამყაროდან, ოღონდ უფრო უკეთესნი, ვიდრე „გამგზავრებამდე“ ვიყავით, უფრო მეტის მცოდნენი და მეტის ამტანნიც, სიტყვის მარადიულ, მარად ცოცხალ ნიაღში გამოვლილნი“.

ბულგარეთში დაბადებული ცნობილი ლიტერატურის თეორეტიკოსის, იულია კრისტევას, ენისმონაცვლეობამ დამარწმუნა იმაში, თუ რატომ უნდა მივანიჭოთ უპირატესობა ოთარ ჭილაძის ენობრივ კონცეფციას. ბულგარული იულია კრისტევასთვის, გარკვეულ პერიოდამდე „მამველი რგოლია, პირვანდელი სიღრმეებიდან აღმოცენებული“, რომელიც, „მუდმივად მის დასახმარებლად მოიწვეს“. მოგვიანებით, ემიგრაციაში წასულისათვის, უფრო სწორად კი, ბულგარეთის მუდმივ მოუწყობლობას

განრიდებულისათვის, ფრანგული, „თავიდან მყიფე და ხელოვნური, სულ უფრო და უფრო აუცილებელი ხდება. მოკლედ, „სახელთა ალქიმიის“ იულია კრისტევა „ერთი-ერთზე რჩება ფრანგულთან“, „არქმევს სახელს ყოფიერებას და იწყებს ცხოვრებას ფრანგულად“. ბულგარულს ხან მკვდარ ენად აცხადებს, ხანაც „დედობრივ მეხსიერებას“ უწოდებს, რაც, ალბათ, აძლევს კიდევ უფლებას ბულგარეთსა და ბულგარელებს ჩვენთვის, ქართველებისთვისაც, უაღრესად ანგარიშგასაწივე, უმწარესი სიმართლე უთხრას: ისტორიის გემბანიდან გადაგდებულები ხართო, მის დაწვევას ცდილობთ და არ იცით, როგორ მოიქცეთო; ვერავინ გამჩნევთ და არავის სჭირდებითო; თუნდაც ყველაზე ადრე გაიღვიძოთ, მაინც აგვიანებთ ამ ძველ სამყაროში, მუდმივად რომ ახლდება და დაგვიანებულებს ვერ იტანსო; გინდათ ყველაფერი მიიღოთ, ოღონდ იმ პირობით, რომ თვლემას განაგრძობთ, თითს არ გაანძრევთ, ან იხულიგნებთ, მოატყუებთ, ცბიერებას გამოიჩინებთ; ზოგჯერ ღონემიხდილნი სიკვდილამდეც იმუშავებთ, თუმცა თქვენი სიკვდილიც რომ არავის სჭირდებო; თქვენი გულუბრყვილო მოაზროვნებისა და გულისხმიერი გლახების ენა, ისევე უიმედოდ გამოიყურება, როგორც თქვენი მისწრაფებები და ა.შ.

ენის უბადლო სპეციალისტი, რომელიც სინტაქსითა და სუფიქსებით, ენაში სავაზნეებივით ჩატენილი უცხო სიტყვების მოუქნელობით ენის ოდნავი ვიბრირების ანუ, როგორც თვითონ ამბობს, „ცახცახის“ შეგრძნებათა კლასიფიცირებას ახდენს და ამით ბევრად უფრო მეტ ინფორმაციას ფლობს ბულგარელებზე, ვიდრე ისტორიკოსთა მთელი კოჰორტა, მაინც უხერხულ მდგომარეობაში ვარდება. მიუხედავად იმისა, რომ ხალხს ასეთ სიმართლეს ეუბნები, მიუხედავად ტკივილისა, რომელსაც ამ დროს განიცდი, მაინც დროში ჩარჩენილებზე მოხერხებულად, ნასულად და რაც მთავარია, აპატრიდად (უსამშობლოდ) გამოიყურები. უსამშობლობა, რომელსაც თავად იულია კრისტევა „ზღვარზე ყოფნას“ უწოდებს, ცხადია, დანაშაული არ არის. ეს უბრალოდ იმის საპირისპირო მოვლენაა, რასაც „ბედნიერ ტანჯულში“ ვხედავთ და განვიცდით. გამოდის, რომ ის, რასაც განჭვრეტის ძალით დამორდა იულია კრისტევა, იმავე ძალით უახლოვდება ოთარ ჭილაძე; ენით რეალობის ფლობა, მით უფრო, ამგვარად მოუხელთებელი რეალობის, ოთარ ჭილაძისათვის ხომ მხოლოდ ქართული ენისადმი გაცხადებული რწმენა არ არის? აქ ბევრი რამ იყრის თავს და სათქმელი რაც შეიძლება ნაკლებად პათეთიკური რომ გამოგვივიდეს, ისევე მწერალს დავესესხები: „ვიდრე საქართველოში ერთი კაცი მაინც წერს და ერთი კაცი მაინც კითხულობს, მართლა შეიძლება ყველაფერი დავიბრუნოთ, არამარტო მინები, არამედ ზნეობაც!... დღეს საქართველოში ბრმა ტყვიების ჟამი დგას. ბრმა ტყვიას კი ყველაფრის მოკვლა შეუძლია — ოცნებისაც. ამიტომ ყველანაირად უნდა ვეცადოთ, ბრმად არ ისროდნენ ჩვენს ქვეყანაში, არამარტო ტყვიას, არამედ სიტყვასაც“... (აი, ერთ-ერთ კედელზე მისანერი თუ გასაზებური ფრაზაც: ბრმად ნუ ვისვრით სიტყვას!).

დღეს ჩვენი ლიტერატურაცენტრიზმი ანუ ის, რომ „ლიტერატურის ქვეყანა ვართ“, ლამის შეურაცხყოფელ მოსაზრებად ითვლება. მართლაც, ხშირად, როდესაც „მოძველებულ ლულულს“ ისმენ, რომელშიც მხოლოდ საბჭოური „სამოთხის“ ხსოვნაა აღბეჭდილი და რომელიც ფსევდოაქტიურობას, ფსევდომსჯელობას, ფსევდოპრინციპებს და ბოლოს და ბოლოს ფსევდოპროფესიონალიზმს განასახიერებს, უიმედობა გიპყრობს. მხოლოდ მაშინ, როდესაც ამ საკითხზე ნამდვილი წიგნების შემქმნელი მწერალი გესაუბრება, აცნობიერებ შლამისა და მინარევებისაგან დანმენდილი ლიტერატურის მნიშვნელობას, მის პირველადობას, მის ყოვლისმომცველობას. სწორედ ლიტერატურის მიერ ჩვენი ქვეყნისათვის განუვლი სამსახურის სწორად გააზრებითაა შესაძლებელი ესოდენი სინათლის შეტანა თავად „ქვეყნის“ ცნებაში. აი, თურმე როგორ „მარტივად“ ყოფილა ყველაფერი: „ქვეყანა კი სხვა არაფერია: შენი პური და შენი ღვინო უნდა მოგყავდეს, სხვებს რომ არ შესცქეროდე ხელებში და შენს თავგადასავალს წერდე აუჩქარებლად, შეულამაზებლად კეთილსინდისიერად“...

ლექსადაც და პროზადაც იმეორეთ წინაპართა დანაბარებით! — მიმართავს ოთარ ჭილაძე ახალგაზრდა მწერლებს. უფრო ზუსტად, „ჯერჯერობით“ იმეორეთ, „სანამ ჩვენი ხალხის ბედი არ გარკვეულა, ვიდრე ჩვენს არსებობას არ აღიარებს და არ შეეგუება დანარჩენი მსოფლიო!“, ბედის მაძიებლები იყავით, შურის მაძიებლები ნუ გახდებითო! — ამასაც ეუბნება, სრულიად დარწმუნებული იმაში, რომ მწერლობის „უძლები შვილები“ ადრე თუ გვიან ცდუნებებით სავსე გზაზე ხეტიალის შემდეგ, კვლავ იმ ათვლის წერტილს დაუბრუნდებიან, სადაც ყველაფერი მთავრდება და საიდანაც ყველაფერი იწყება.

მთელი ეს მსჯელობა „უძლები შვილების“, „ქართული მწერლობის თხუთმეტსაუკუნოვანი უღლის“, „მწერლობის სახლში დაბრუნების“ და განსაკუთრებით ამ საბედისწერო „ჯერჯერობით“ — ის შესახებ ძლიერ მაგონებს XX საუკუნის დასაწყისში ევროპის ჰაერჩასუნთქული შემოქმედებითი ახალთაობის საქართველოში დაბრუნების ოდისეას, მათ მიერ ევროპული „სულის კრიზისის“ ძირითად ნიშანთა გადმოტანის,

იმიტირების სურვილს და შემდგომ „საკუთარი თავის ალაგვმას“ (დაახლოებით 1925-26 წლამდე, თორემ „ალაგვმა“ შემდგომ რა ხასიათისა იყო ყველამ კარგად იცის), სწორედ ამ „ჯერჯერობით“ — ის გამო. ეს სიტყვა „მარადიულ ომში“ ჩვენ ჩართულობასთან ერთად მარადიული მოლოდინით ნასაზრდოები თვითდისციპლინის, თვითშექმნის უნარსაც ხომ არ გულისხმობს? — ასეთ საფიქრალსაც გვიჩენს მწერალი. ყველაფერი კი იმ კიდეც ერთხელ მოცემულ შანსს უკავშირდება (იგულისხმება ცხადია, დამოუკიდებლობის გამოცხადება), რომელიც ახლა უკვე მართლა საბოლოოდ წარმოგვიდგენს ჩვენი არჩევანის სისწორეს „თავისუფლებასა და მონობით მიღებულ კეთილდღეობას შორის“.

ისტორიულ დროში ჩვენი ხანგრძლივი მოგზაურობის, ჩვენივე მონობისა თუ შესაძლო თავისუფლების მიზეზ-შედეგობრიობა ოთარ ჭილაძეს თავისი მწერლური ნიჭიერების მასშტაბურობითა აქვს ნაკვლევი. „ბედნიერ ტანჯულში“ კი, როგორც აღვნიშნე დღევანდელი მკითხველის დაფანტული ყურადღების კონცენტრირების მიზნით მახვილებს კიდეც ერთხელ სვამს. „ყურადღების გამფანტავთა“ შორის არაპროფესიონალური ჟურნალისტიკაც სახელდება, უფრო სწორად, ის ჟურნალისტიკა, რომელიც თვითდამკვიდრებას მწერლობის მარგინალიზაციის ხარჯზე ესწრაფვის. დაშვებულია ერთგვარი პროფესიულ დაღტონიზმი, როდესაც დავიწყებულია განსხვავება მწერლისა და ჟურნალისტის ფუნქციებს შორის. თანამედროვე მასმედიისაგან განსხვავებით მწერალს „ადამიანის სიგლახის, სიმდაბლისა თუ გარყვნილების კიდეც ერთხელ აღმოჩენა კი არ ევალება, არამედ კიდეც ერთი თანაგრძობის გამოხატვა ადამიანისათვის“ — ვკითხულობთ „ბედნიერ ტანჯულში“ და შემდეგ: ის, რომ ჟურნალისტს არ რცხვენია, ნორმალურად რომ ვერ მეტყველებს მშობლიურ ენაზე, უფრო სწორად, „სახელმწიფო ენის იმ ნორმების შესაბამისად, რომელთა დაცვაც ერთნაირად სავალდებულოა ყველასათვის“, იმაზე მიგვანიშნებს, რომ იგი მიკროფონთან „ქართულად აზროვნებას“ მიუჩვეველი დადგა და შემდეგ თითქმის არაფერი გაუკეთებია ამ ნაკლოვანებების აღმოსაფხვრელად („ქართულად აზროვნება“ — ოთარ ჭილაძის განმარტებით: „ჯერ სამშობლოსათვის და მერე საკუთარი თავისთვის ცხოვრება“). მაშინ, როდესაც „მწერალსაც და ჟურნალისტებსაც მეტი წინდახედულობა მართებთ დღეს — ვიდრე დაილაპარაკებდეს, ძირფესვიანად უნდა ჰქონდეს შესწავლილი ნებისმიერი საკითხი, უნებურად მტრის ნისქვილზე რომ არ მოუშვას წყალი...“

ხაზგასმითაა ნათქვამი: „ძირფესვიანად უნდა ჰქონდეს შესწავლილი“, რაც პირველ რიგში, პიროვნული თავისუფლებისა და პასუხისმგებლობის ხარისხს უკავშირდება. საიდან უნდა მოვიდეს იგი, თუ ბევრი თავს კომფორტულად ისევ აღრეულ კრიტიკიუმითა გარემოცვაში გრძნობს? და ასე გაგრძელება მანამ, სანამ ჩვენი განსჯა ჭორიკანობა იქნება, ჩვენი თანადგომა — ქედმაღლობა, ჩვენი წვდომა — თვითკმაყოფილება, ჩვენი თავაზიანობა... აღარ გავაგრძელებ. უკანასკნელი ორი საუკუნის მანძილზე ეს ჩამონათვალი სხვადასხვა ვარიანტით ყოფილა წარმოდგენილი და ჩვენეულზე ბევრად ნიჭიერადაც. თავი და თავი პრობლემისა, რომელიც დროის ნიშნითაა აღბეჭდილი, მწერლობის ჟურნალისტიკით ჩანაცვლება, რაც ძალიან სახიფათო ტენდენციაა ქვეყნისათვის, რომლის კულტურული იდენტობაც აქამდე სწორედ მწერლობამ მოიტანა.

„ბედნიერი ტანჯული“ მრავალი მიზეზის გამო პოლიტიკური დისკურსის ესთეტიზაცია ვერ იქნებოდა და არც არის. ეს აზრობრივად ამოუწურავი წიგნია, იმიტომ, რომ თავის უფლებებში აღდგენილი სიტყვებითაა დაწერილი. ოთარ ჭილაძე, პირველ რიგში, მნიშვნელობათა შემნახველია და იქნებ სწორედ ეს აძლევს მას უფლებას თქვას, რომ იგი არა „მებრძოლი მწერალია“ (ამ სიტყვის ჩვენთვის ნაცნობი უკიდურესად უტრირებული მნიშვნელობით), არამედ გადამრჩენი. ის, ვინც გაფრთხილებს, სიტყვებს ბრმა ტყვიებივით ნუ ისვრითო, ამასთან ჯარგად იცის მკითხველის გაზანტებული სულის ამუშავების მნიშვნელობა და ისიც, თუ როგორი შინაგანი თვითდისციპლინა და პატიოსნება სჭირდება ცარიელი ფურცლის შევსებას.

პოსტმოდერნიზმიდან წინ – რომანტიზმისაკენ!

(კარლო კაჭარავას „ლექსები“)

კარლო კაჭარავას სახელი ქართული ავანგარდის ისტორიას შეენიჭა. უკვე ორი ათეული წელი მიიწურა 1986 წლიდან, როდესაც სამხატვრო აკადემიის მეათე სართულზე მუშაობა დაიწყო მხატვართა ერთმა ჯგუფმა (მამუკა ცეცხლაძე, ნიკო ცეცხლაძე, მაია ცეცხლაძე, ოლეგ ტიმჩენკო, მამუკა ჯაფარიძე, კარლო კაჭარავა, გია დოლიძე, თემურ იაკობაშვილი, ზურაბ სუმბაძე, გია ლორია, გიორგი მალლაკელიძე), რომელმაც მოგვიანებით „მეათე სართულის“ სახელწოდება მიიღო.

ამ ჯგუფმა თავისებურად გააგრძელა რომანტიზმის ტრადიციები ქართულ ხელოვნებაში. როგორც კარლო კაჭარავა გვაუწყებს, ეს იყო ნეოექსპრესიონისტული ფიგურატიულობით გაცოცხლებული სამყარო რაინდების, მეფეების, ჯუჯებისა და უჩვეულო თამაშში ირონიით დახასიათებული ეშმაკების ან ყოველდღიურობის უსიამოვნებათაგან დაღლილი, სასაცილოდ იერცვლილი დემონებისა. ახალგაზრდები გულწრფელად ცდილობდნენ, ალეგორიული სახე-ხატებით ესაუბრათ საჭირობოროტო სოციალურ პრობლემებზე და ჩამოეყალიბებინათ სასურველი ლიტერატურულ-კინემატოგრაფიული სამყარო, რომელიც მიკროსაზოგადოებისათვის მაინც იქნებოდა მისაღები, თუკი იგი ფართო მასებისათვის უცხო აღმოჩნდებოდა.

ყოველი ახალი მხატვრული, სახეობრივი აზროვნების მოსურნე ჯგუფი მეამბოხეა, საზოგადოდ, ამიტომ მომხრეთა და მონინააღმდეგეთა თანაარსებობას თავისი მომავალი ისტორიისათვის აუცილებლად გულისხმობს. დღევანდელ საქართველოში პოსტმოდერნიზმის თეორია და პრაქტიკა საკმაოდ ძლიერია: თავისი რჩეულებიც გამოკვეთა და „მინებებულებიც“; კარლო კაჭარავაზე კი ყველა, შეთანხმებულივით, პატივისცემით, კრძალვით, რიდით საუბრობს, როგორც XX ს. 80-იანი წლების ქართული ავანგარდის კლასიკოსზე, ახალი მიმდინარეობის ლიდერზე, ქართული პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ ძლიერ თეორეტიკოსზე, საინტერესო მხატვარზე. ნაკლებად არის გაანალიზებული კარლო კაჭარავას ლექსები, რომელთა ნაწილი იყო მხოლოდ დღემდე ცნობილი პერიოდიკის მეოხებით.

ამჟამად კი ხელთა გვაქვს კარლო კაჭარავას მშვენივრად გამოცემული ორტომეული, რომელთაგან ერთი სტატიებს ეთმობა, ხოლო მეორე — პოეზიას. ორივე წიგნის ყდა გაფორმებულია კარლო კაჭარავას ცნობილი ნახატი, რომელსაც, ალბათ, „სინათლის სიკვდილი“ ჰქვია. მხატვრის წარწერა ასე გვაუწყებს: „სინათლის სიკვდილი“. ეს ნახატი ეძღვნება გამოჩენილ ავსტრიელ ხელოვნებათმცოდნეს ჰანს ზედლმაიერს“. პოეზიის ტომის ყდაზე ფონი „სინათლის სიკვდილისა“ ღია, ნათელია, ხოლო სტატიების კრებულის ყდა ჩამუქებულია, ბნელია და „სინათლის სიკვდილს“ მეტ დამაჯერებლობას ანიჭებს: პროზაულია და შავ-სევდიანი.

ამჯერად კარლო კაჭარავას ორტომეულის პირველ ტომზე უნდა ვისაუბროთ. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ლექსებს კრებულად გაერთიანების პრეტენზია ავტორის მიერ, ალბათ, არ ექნებოდა, სამწუხაროდ, ჩვენ ისე უნდა მივიღოთ იგი, როგორც უდროოდ გარდაცვლილი პოეტის ნიჭის თაყვანისმცემლებმა შეადგინეს. ჩვენი აზრით, კარლო კაჭარავას ლექსების ეს კრებული ძვირფასი შენაძენია ქართული პოსტმოდერნიზმის ისტორიის მკვლევართათვის.

„Dor Tod des Lichtes“ — „სინათლის სიკვდილი“ — ავტორისა და კრებულის შემდგენელთა ჩანაფიქრს ჩვენც ვუერთდებით და მიგვაჩნია, რომ კარლო კაჭარავას ლექსები ამ თემატიკის გარშემო ჯგუფდება და, საერთოდ, ქართული ავანგარდის მიერ XX ს. 80-იანი წლების ქართული პოეზიის ერთ-ერთი ძლიერი ტენდენციის გამომხატველიც უნდა იყოს ეს სიკვცები. კარლო კაჭარავას ლექსების კრებულის ყდაზე, შესაბამისად, მხატვრის მიერ გამოკვეთილია: უცხოელი მამაკაცის პორტრეტი წარწერით: Sorgen — „საზრუნავი“ და კედლის ნათურა წარწერით: Achtung!!! - „ყურადღება“. ნათელ ფონზე შავი შტრიხებით შესრულებული ფიგურები დამღვლილია და გამაღიზიანებელი, საშიში და მიუსაფარი — ქუჩაში გამოტანილი, გამოფენილი დარდითა და გაუქარვებელი ნაღველით. თეატრის გარეშე დარჩენილი საზოგადოება ქუჩაში მართავს სანახაობას: „ანტითეატრი ქმნის ახალ ესთეტიკას (ღირებულებას)“.

კარლო კაჭარავას პოეზიას მხატვრის მიერ დაწერილი ლექსები ქმნიან და ეს სრულიადაც არ არის საგანგაშო: პირიქითაც კი უნდა იყოს. ახალი ესთეტიკა, ახალი ღირებულება აღარ

ეფუძნება „განგების ეთიკის“, „ბედი-მდევარის“, განგების მაცნის უეჭველობას, პირიქით: აქვე, ამქვეყნადვე, ამჟამად, ჩვენ თვალწინ უნდა ვიხილოთ ოცნებების მსხვერვეა და დავრწმუნდეთ, რომ ჩვენ გარდა არავინ იზრუნებს და იფიქრებს ჩვენზე; უნუგეშოდ, უიმედოდ ცხოვრებაში ვპოულობთ შვებას: მხატვრის მიერ განივთებული ოცნებები კი ქვასავით მძიმედ გვითრევს ფსკერისაკენ:

„ვილაც ქვას ესვრის ამ მფრინავ კაცებს
მძიმედ ხვდება ეს ძირს დაშვებული ქვა
ვარსკვლავივით ბრჭყვიალებს ვილაცის სანოლზე...“
(„ანტითეატრი ქმნის ახალ ესთეტიკას (ღირებულებებს)“, 1985)

ქვა — ვარსკვლავი — სანოლი — ასეთია ტრაექტორია ციდან ვარსკვლავების ნაცვლად სიზმრებში ჩამოყრილი ქვასავით მძიმე ოცნებებისა, რომელთაც „პოეზია“ — „ეს მძიმე და მოუქნელი სიტყვა“ (კ. კაჭარავა), რასაკვირველია, ველარ შეიფარებს.

XX ს. 80-იანი წლების ქართულ პოეტურ სინამდვილეს დაეპატრონენ „მძიმე, მუშტებშემართული კაცები“: აგრესიამ დაიმკვიდრა ჩვენს ქვეყანაში და ჩაახშო, გადაფარა სინაზისა და უმწეობის სუსტი კვილი: „ბავშვის ქუდი, მოხუცის ხელჯოხი და ქალის წინდა“.

კ. კაჭარავას ლექსების კრებულის პირველსავე გვერდზე მხატვრის თვალით დანახული, ნივთებით თვალსაწიერშეზღუდული, საგნებით ამოქოლილი ჰორიზონტი გვაბრუნებს საკუთარი წიაღისაკენ, ახალი პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა გვაიძულებს, „დავტკბეთ“ სიმულაკრებით — ორიგინალების გარეშე არსებული ასლებით: საგნებისა და მოვლენების მიღმა შევწყვიტოთ რაიმე დიადისა და ამაღლებულის ძიება, არ მოვიტყუოთ თავი შემთხვევათა ჯაჭვის კანონზომიერების აღმოჩენის სიხარულით: ვიცხოვროთ ნათელ-მხიარული აღმადრენის გარეშე!

კარლო კაჭარავას ესსეში: „რა, არის ავანგარდი და რა უნდათ მისგან თანამედროვე ქართველებს“ (1992 წელი, 30 მაისი, „დრონი“, № 21, ორტომეული, სტატიები, გვ. 117-120) სადად, უბრალოდ, გასაგებად, ნათლად, ადამიანურად არის ნათქვამი, რომ „ნამდვილი ავანგარდისტებისათვის მნიშვნელოვანი, მთავარი არის რეალობის პრობლემების ფიქსაცია და საზღვრების მოშლა ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის. ამ გზაზე კომუნიკაციის მოძიების მცდელობა უმთავრესი გახლდათ. გარეგნული, პარადოქსული ფორმებიც ამისთვის იყო მოხმობილი და არა თვითმიზნური ლაზღანდარობისათვის“.

კარლო კაჭარავა ამავე ესსეში საუბრობს იმ საშიშროებაზე, რაც ქართველ „ავანგარდისტებს“, ცრუ ღირებულებათა დამკვიდრებით, საზოგადოების გალიზიანებითა და მათი შემოქმედებისადმი უნდობლობით ემუქრებათ: „ჩვენში პირიქით ხდება: მომხმარებელს ნიშნისმოგებით სთავაზობენ რაღაც იაფ, ვითომ ელიტარულ სუროგატებს და სურთ ამ ნიმუშების დიდ ღირებულებაში დაარწმუნონ... „ეროვნული“ ავანგარდიც... ცუდად შენიღბული აგრესიის საშუალებად იქცა“.

კარლო კაჭარავას არ ეეჭვებოდა, რომ „შეუძლებელია ლიტერატურაზე საუბრისას მხოლოდ ლიტერატურით შემოსაზღვრა“ („რას გვაძლევს ამერიკული ლიტერატურა“ — 1993, სტატიები, გვ. 157), თუმცა ამგვარი საუბრის ფორმას ძიება და პოვნა სჭირდებოდა. მხატვარმა და პოეტმა კარლო კაჭარავამ, ჩემი აზრით, მოიძია ქართული ავანგარდისტული ცხოვრებისა და ხელოვნების გამაერთიანებელი, თავის თანამემამულეებთან დიალოგისათვის საჭირო სიტყვათა კავშირები, ერთდროულად: მაღალფარდოვანი და სადა, ისეთი, როგორიც იყო დაკვეთა მისი თანამედროვე საზოგადოებისა. მერე კი უბრალოდ განაცხადა ამის თაობაზე: „მე მივაგენი ამ ენას“. კარლო კაჭარავას პოეტური „გადაკითხვების“ რუკა ზღაპრული, ციური მოგზაურობისა და მინასთან მტკივნეული შეხების მრუდე, კლაკნილი ხაზებით არის დაქსელილი და მკითხველს არ უჭირს მასზე გზის გაგნება, რადგან პოეტი-მეგზური კეთილია: მართლაც ნამდვილად სურს, მკითხველი თავის თანამგზავრად აქციოს და არა მხოლოდ პოეტი-ვიზიონერის უზარმაზარი და უკიდევანო ცოდნით თავზარდაცემულ, უსუსურ არსებად მიაჩნვიინოს თავი. პოეტი კარლო კაჭარავა გულწრფელად სთავაზობს მისი ლექსების მკითხველს ცხოვრებიდან ზღაპრებში გადასახლებას და მერე კი — პირიქით:

„ვმოგზაურებ ვით ხალიჩით ალაღინის ცისფერ ქვებზე ზევით მფრენი.
წარმოსახულ თევზთა ან ფრინველთა, წარმოსახულ რადიოხმათა მუდამ შემცვლელი.
დაბნეული, ამაყი, თან სასაცილო უნუგეშოდ ჩემშივე მიტოვებული“.
(„გამგზავრებისათვის“)

კლემენტს გრინბერგი, „პოსტმოდერნის“ ერთ-ერთი თეორეტიკოსი, სწორად აღნიშნავს, რომ „მოდერნიზმი კრიზისის პასუხად გაჩნდა. ამ კრიზისის ზედაპირულ ასპექტს იმ ნორმათა აღრევა წარმოადგენს, რომლებიც რომანტიზმმა დააწესა... რომანტიზმზე მოდერნიზმის

რეაქცია ნაწილობრივ პოეზიასა და მხატვრობაში ახალი ნორმების ძიებასა და კვლევაში მდგომარეობდა, ასევე მკაფიოსა და კონკრეტულზე ყურადღების ფიქსირებაში“. როგორც სტატიის დასაწყისში მივუთითებდით, კარლო კაჭარავას ესეზე დაყრდნობით, „მეათე საუკუნის“ ჯგუფიც რომანტიზმის ტრადიციების რღვევა-აღდგენით შემოვიდა XX ს. 80-იანი წლების მეორე ნახევრის ქართულ ხელოვნებაში.

კარლო კაჭარავას ავტორეფლექსია, პოეტური თვითდახასიათება ზუსტად წარმოგვიდგენს ხელოვანის დამოკიდებულებას შემოქმედებითი პროცესისა და ტექსტების ადრესატების მიმართ:

„რამდენიმე ხნის წინ მხოლოდ იმის წერა დავინწყე,
რაც ვერ იკითხება
რადგან აქ არაფერია საკითხავი
და სპონტანურ ხატებში ნება მკვდარი
ვწერ აბსურდისა და სასონარკვეთილებისაგან —
გულუბრყვილოდ ცდება ის, ვინც ფიქრობს
რომ აბსურდისგან არაფერი სტკივა
ზურგის, თავის ან ყურის გარდა“.
(„რუდაქი. აბსურდული პოემა“, 1987)

კრიზისული ცნობიერებით გაჯერებული კარლო კაჭარავას „ღარიბი სიზმრები“ რომანტიზმის ნოყიერ ნიადაგზე ხარობს, მიუხედავად იმისა, რომ თვითონ პოეტმა კარგად იცის: ეს სიზმრები ყვავილებად ვერ გადაიშლება, წინაპრებზე ფიქრი და ოცნება კი ძილს მხოლოდ დააფრთხობს:

„...ისევ ვხატავდი მფრინავ მამებს,
რომლებიც გადასარჩენად თუ დასალუბად იტაცებდნენ ქალებს
და ცხადია, ისევ მე მგავდნენ.
ნახატებზე ქართულ და გერმანულ
წარწერებს ვაკეთებდი.
ქოლგის ქვეშ ვიდექი დედასთან ერთად
და წინაპრებზე ვსაუბრობდით.
ლამით დიდხანს არ დამეძინა“.
(„ხანგრძლივი ეფემერა“, 1987)

კარლო კაჭარავას ვერლიბრთა შორის ერთი ჩვეულებრივი, ტრადიციული, კონვენციური, მამაპაპური რითმებით დაწერილი ორსტროფიანი ლექსია; თუმცა თავისი შინაარსითაც, სემანტიკითაც და ფორმითაც, სტრუქტურითაც იგი რომანტიკოსთა ხელწერით არის შესრულებული, ტაეპობრივი ანჟამბემანითა და რომანტიკული ლამის სიზმრებით:

ხან მოსულია, ხან მოდის ისევ
ნაძვების ჩუმი მიმოსვლა ცაზე
როცა კლებულობს შუქი თან ღამე
სივრცეს გვიმოკლებს საცხოვრის თავზე.

ასე შემოვა თან მიმავალი
უბრალოებით, სიმშვიდით, რიგით
სიზმრად სრულდება მისი სავალი.
ასაკთა ხანგრძლივი თან მოკლე რიგით.
(„ღამე“, 1988)

სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) შესრულებული ლექსის მხოლოდ უკანასკნელი სტრიქონია დისჰარმონიული (5/6), სადაც პოეტის მზერა ზეცას მიემართება და რომანტიკოსთა ხანმოკლე და მარადიული ცხოვრების ფილოსოფიას ხსნის მშვიდად და უბრალოდ. პოსტმოდერნული ეპოქიდან წინ, რომანტიზმისაკენ მიგვიძღვის კარლო კაჭარავას „ამაო თევზჭერაც“:

„განჯადოებული კუნძულები ჰგვანან ვარსკვლავებს
წყლის სიმშვიდე უკვე გვამშვიდებდა ფსკერისკენ დავინწყებულთ.
ხეებს შეზღუდულ სივრცეთა საწოლებში შფოთით ეძინათ
და დასიზმრებულნი ვგონებ სიზმრებს აღარ ხედავდნენ“.

(„ამაო თევზჭერა“, 1988)

სხვაგვარად შეუძლებელი იქნებოდა, გაგვეგო და აგვეხსნა პოეტის ლექსების მძაფრი ჟინიანობა დაკარგული ნახვრის ძიებისა, გამთლიანების სურვილით ნაკარნახევი, გამახვილებული მზერა ვარსკვლავიანი ცისა და იღუმალი წყლის სიღრმისაკენ, ნივთებით გადატვირთული სივრცის გარღვევისა და თავისუფლებისაკენ წინმსწრაფი ქროლვის სურვილით აღბეჭდილი:

„...მხოლოდ შიში როდი გვკარნახობს სურვილს.
ურთიერთში დაკარგულნი ჩვენ ერთმანეთს ვეძებთ“.
(„მამათა თაობა“, 1988)

პოეტის საოცნებო, უცნობი ქალიც რომანტიკული სივრცის ბინადარია, რომანტიკული წარსულის მზეთუნახავი, კოსმიურ ქარში თმაგაშლილი:

„შენ ხარ იმ ეზოს დედოფალი, რომელშიც ნახშირი ყრია
და ქარი ქრის.
მე ვხედავ შენი თმების სამაგრს.
მე ვხედავ შენს მზერას სადღაც იქეთ,
სადღაც არ მირტყამდნენ, სადღაც მამაჩემი ცოცხალი იყო“.
(„ედღენება უცნობ ქალს“, 1988)

ამ მცირე ზომის ლექსის ლირიკული გმირი, პოსტმოდერნული ეპოქის შვილი, იძულებულია, ზღაპრული მზეთუნახავის გაშლილი თმის ნაცვლად, „თმის სამაგრზე“ შეაჩეროს მზერა, ხოლო უცნობი ქალის თვალსაწიერს მოშორებულმა, თავისი უღმერთო და დროით ნაგვემი უახლოესი წარსული ვერ დაივინყოს ვერასოდეს; მიუხედავად ამისა, მკითხველი მაინც პოეტის ბავშვურად მეოცნებე ანგელოზებს უფრო უშინაურდება, ვიდრე დემონური რობოტებით ამეტყველებულ სტრიქონებს, რადგან მან ნამდვილად შეიყვარა „სიზმრებმონამლული“ პოეტი ადამიანური, ნამდვილი თანაგრძნობით:

„მე თვალების დახუჭვა მომინდა, მაგრამ სიზმრები მომინამლეს.
როგორ ნამლავენ სიზმრებს
წარმოვიდგინე ცოცხალი არსების ქსოვილთა თუ ნერვთა შეკრთომა
უეცარი მტკივნეული შევინროება...“

სიზმრების მონამლვა ჩემს მონამლვას ნიშნავს
სიზმრების უწინარეს თუ სიზმრის შემდეგ“

.....
სიზმრის მონამლვის საკმაოდ ზუსტი ხატია
ჩემს სიზმრებში ამ ბოლო ჟამს მხოლოდ უინტერესო
უღიმღამო ქალებმა და შეუხედავმა ბავშვებმა დაისადგურეს.

.....
მონამლვის ეს ბიოლოგიური ხატი დაკარგულ
სატრფოებზე ნოსტალგია იყო“.
(*დიდი ხნის მერე..., 1989)

პოეტი ხედავს: „შეიშალა სასწაულებრივის რწმენით სამყოფი სამყარო“, მაგრამ არ ავინყდება: „უფალი ჩვენი მარადისი სიცოცხლეა და სიყვარული ფერისცვალება მისი – სახიერი დღესასწაული“, ამიტომ: „შიში უსუსური მდევარია“.

კარლო კაჭარავას პოეზიის სამშობლო ტიციან ტაბიძის საქართველოა და არა „ტვინფრატუნა კოსმოპოლიტების“ (ვაჟა-ფშაველა) მიერ შემოთავაზებული მსოფლიო, უსაზღვრო სივრცე:

„...ჩვენთვის მისაღებია რაღაც ამგვარი
— ჩვენ ყაჩაღებმა მოგვკლეს არაგვზე
თქვენ ჩვენს სიკვდილში ბრალი არ გიდევთ“
აი, რა არის ჩემთვის სამშობლო —
ჩვენი დროებითი, მაგრამ ყოველთვის
მოუხელთებელი თავშესაფარი“ (1990).

ციტაციისა და ინტერპრეტაციის პოსტმოდერნული თეორიებიდან კარლო კაჭარავა ზედმინვენით ზუსტად სესხულობს მხოლოდ მისთვის ბუნებრივს, ორგანულს, ერთი მისხალითაც რომ არ არის ნაყალბევი და ფუტურო; თუმცა პოეტმა იცის, რომ „ცოდნა გვათავისუფლებს შიშისაგან“, ხოლო „როცა სინათლე კლებულობს... საღამოვდება“, ადამიანი კი, „რომელიც დიდხანს ფიქრობს, — მხოლოდ ფიქრობს“ — მაინც არ შეუძლია, იყოს სხვა ეპოქის შვილი და, მიუხედავად იმისა, რომ „სინათლის სიკვდილი“ ხშირად ანალვლებს, მაინც ვერ დაიჯერებს, რომ არ გათენდება:

„სამყარო, ჩვენი სამყარო, ისეც საკმაოდ ღარიბი
მაინც გვიყვარდა ამ ოთახიდან,
სადაც საუბრობდნენ: ონკოლოგები, პოეტები, მსახიობები
და გვაცინებდა ვიღაც ხუმარა.
თენდებოდა.
ლამით გასრულებული მოგზაურობა სარკმლებში სინათლით —
ყოველი მხრიდან“.

(„მოსკოვეური ღამეები“, 1993)

შემთხვევითი არ არის, რომ პოსტმოდერნიზმს ხშირად განიხილავენ არა როგორც განხეთქილებას რომანტიზმისა და მოდერნიზმის შეხედულებებთან, არამედ როგორც ლოგიკურ კულმინაციას ამ ადრეულ მიმდინარეობათა განცხადებისა, რომლებიც ყოველთვის ზუსტად არ განისაზღვრება ამ საკითხებზე მსჯელობისას (ბ. ნიფურია, პოსტმოდერნიზმი; ნიგნში: ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები, თბ., 2006, გვ. 223); ამიტომაც არის წინააღმდეგობრივი კარლო კაჭარავას ბევრ ლექსში პოეტის ჩანაფიქრისა და ლირიკული გმირის აღსარების ურთიერთშეთანხმება. მაგ.: „შენ დაიბადე ფოთის ელევატორთან“ (1993, თბილისი), ერთი მხრივ, ავტორის გადაწყვეტილებით, თეორიული ნიალითა და სვლაგებით, ნამდვილად პოსტმოდერნული ტექსტია: ფრაგმენტულობით, ფარული თუ აშკარა ირონიით, ინტერტექსტუალურ არეალთან მიმართებით, კრიზისული ცნობიერებით, პოსტმოდერნული დამოკიდებულებით კლასიკური მემკვიდრეობისადმი, მეორე მხრივ კი, თუკი ვალიარებთ, რომ პოსტმოდერნიზმი არის გაგრძელება დასასრულის შემდეგ ანუ ხელოვნება გახდა ყოფიერების ნაწილი, სრულიად გასაგები ხდება ლირიკული გმირის რომანტიკული აღიარება, რომანტიზმის სკოლისა და ცნობიერებისათვის დამახასიათებელი დამოკიდებულება იდეალური და რეალური სამყაროს მიმართ:

„იქ, სადაც არ ისვრიან, შენი სამშობლო აღარაა,
„მამავ, მამავ, მომეცი ცოტა ფული და ხეტიალის უნარი
და ნუ დაივინყებ დასავლეთ საქართველოს წვიმიან სასაფლაოებს.
ჩემს ცას, რომელსაც მთელი ცხოვრება მართმევენ ჩემიანები“.
შენ ეს არ გითქვამს, შენ არ გძინავს, შენ თოფით იცდი
შენ მებაჟე ხარ“.

კარლო კაჭარავას ეს, მართლაც საოცარი ხილვა-ჭვრეტის სურათი, ქართული ცის მცველი ორი თაობის — ძველი და ახალი, „მამათა“ და „შვილთა“, რომანტიკოსთა და რეალისტთა — „არახალია“ — „ძველიას“ დაპირისპირების ფონზე იხატება.

კარლო კაჭარავას, პოსტმოდერნისტული, კრიზისული ეპოქის მოქალაქესა და ხელოვანს, არ შეუძლია გულგრილი და უღმერთო, უწინაპრო და უმომავლო იყოს, ამიტომაც არის იგი ჩვეულებრივი, ქართველი რომანტიკოსი, გალაკტიონის მსგავსად, „რომანტიკოსთა სკოლის პირველი კლასის მოსწავლე“, ოთარ ჭილაძის წვიმიანი ცითა („წვიმს. მონყენილი და სველი კვამლი / ცას ეტმასნება და ცაში ადის...“) და მშობლიური კვამლით თვალებატკიებული, მზერადაბინდული, ტიცინივით, ნებაყოფლობით ქცეული „მონა“, საქართველოს უღელში შებმული („დავბადებულვარ, რომ ვიყო მონა და საქართველოს მედგას უღელი“); თუმცა ისიც იცის, რომ იმედგაცრუებას უნდა შეეგუოს ყოველივე ზემოთქმულის გამო:

„შენ ისევ იმ სკოლაში ხარ,
რომელშიც მხოლოდ მომავალ
გულდანყვეტებს გასწავლიან!“
(1994. მოსკოვი)

კარლო კაჭარავას პოეზიის წიგნის ლირიკის განყოფილება დასრულებულია ლექსით, რომელსაც „სიყვარული“ ჰქვია. ავტორი კიდევ ერთხელ გვევლინება ე. წ. „მიჯნის“ ადამიანად; საზღვარი ამჟამადაც პოსტმოდერნული სინამდვილე – ყოფასა და რომანტიზმს — ოცნებას — აცალკევებს ერთმანეთისაგან:

„...ე. ი. მე ვსწავლობ ნამდვილ ცხოვრებას
რომ დარჩენილი მცირეოდენიც
არ წამართვას საფრთხესთან უმიზნო ბრძოლამ —
რომანტიზმმა“ (1994).

სამწუხაროდ, თუ საბედნიეროდ, სწორედ კარლო კაჭარავას პოეზიის წიგნი, პოეტის ათწლიანი (1985-1994) ციკლი სიტყვიერი შემოქმედებისა, გვარწმუნებს, რომ რომანტიზმმა, ყოველდღიური საფრთხეების წინააღმდეგ თავგანწირულმა ბრძოლამ, გვაჩუქა ნამდვილი პოეტი: „სინათლის სიკვდილის“ შემდეგ მხოლოდ სულით პოეტებს, ნამდვილ მეოცნებებს, რომანტიკოსებს შეუძლიათ, „ზრუნვა“ და „ყურადღება“ არ მოაკლონ წინაპრებსა და მემკვიდრეებს: კარლო კაჭარავას შემოქმედებას კი ფესვძლიერი და რტომრავალი ქართული პოეზია კვებავს და დაიცავს კიდევ.

„სად მივიდრიკო თავი...“

მაინც რა არის წიგნის კითხვა, რა უნდა ადამიანს, რას ელის მის წინ გადაშლილი სტრიქონებით აშენებული სამყაროსაგან ან რატომ ცდილობს საკუთარი წარმოსახვით ჩაერთოს და შეერწყას სხვისი წარმოსახვით შექმნილ სამყაროს?

რას ეძებს ადამიანი ხელოვნების ნიმუშში, მხატვრულ ტექსტში — სხვას თუ საკუთარ თავს? ყველაფერს, ალბათ, რადგან ბუნება კაცისა რთულია და აღუვსებელი, დაუკმაყოფილებელი და მარტოსული. საკუთარ თავთან მარტოდ დარჩენილი იგი კედლებს აწყდება და ეძიებს პასუხს კითხვებზე, ეძებს ახსნას იმისას, რასაც განიცდის, რასაც ხედავს ან ვერც ხედავს, მაგრამ გუჟანით გრძნობს, ესწრაფვის ტკობას და თანაზიარობას სიტყვაში, ბგერაში, ფერში, თანაშემოქმედებას და მიუსაფრობის შიშის დაძლევას. საბოლოოდ შემოქმედებას და შემოქმედების შეცნობას ალბათ ერთიდაიგივე იმპულსი — შინაგანი მთლიანობის, სისავსის მოპოვება — აღძრავს. ამ დროს და განსაკუთრებით კი ამ ბოლო დროს, ანუ ბოლო ხანებში, სულ უფროდუფრო ხშირად წამოყოფს თავს ერთი ფიქრი — ვინ ან როგორ კითხულობს მწერლის ნააზრევს. თითქოს ყველაფერი მარტივად უნდა იყოს: მწერალმა თქვა, მკითხველმა თავისი შესაძლებლობების ფარგლებში ესთეტიკურად შეიმეცნა და გაიაზრა მისი სათქმელი, მაგრამ კომუნიკაციის ეს ფაქტი და მშვენიერი პროცესი მთლად ასე იოლად და უბრალოდ რომ არ ან აღარ ხორციელდება? ავტორი ავტორია, მაგრამ საკითხავია ვინ არის მკითხველი, როგორია მისი ზნეობრივი საყრდენი, გემოვნება, ფილოსოფიური კრედი, სოციალური თვითშეგრძნება, ბოლოსდაბოლოს. პირობითად, ძალიან სწორხაზოვნად, შეიძლება დავყოთ ასე: მკითხველი „სედრაქი“ და მკითხველი „რუქა“. ერთსადაიმავე სამყაროს, ამბავს, სახეობრივ სისტემას ისინი სხვადასხვაგვარად აღიქვამენ და განსხვავებული ინტერპრეტაციით წარმოადგენენ, ან სულაც ვერ მიიღებენ, უარყოფენ. ის, რაც ესმის და ახლობელია „სედრაქისთვის“, უცხო და მიუღებელია „რუქასთვის“. კიდევ არა უშავს, თუ, ვთქვათ, „რუქა“ გვერდზე გადადებს და სულაც თავს მიანებებს მისთვის გაუგებარი ფასეულობების და შინაგანი დინამიკის მქონე ტექსტს, მაგრამ თუ ასე არ მოიქცა? თუ მისდგა და ირონიული ღიმილით, ცინიზმითა და ნიჰილიზმით პირთამდე ავსებული გულითა და სულით მოინდომა ავტორის, მწერლის გვერდზე განევა („მოკვლა“) და თავისი ნებისამებრ, საკუთარ სისტემაზე მოსარგებლად ჭრასა და კვეცას შეუდგა ცოცხალი სხეულის- ტექსტის? ირაკლი სამსონაძის ბოლოდროინდელი მოთხრობების და, განსაკუთრებით, „ყურთბალიშის“ კითხვისას გამიჩნდა ეს განცდა: შეუძლებელია „რუქამ“ წაიკითხოს, გაიგონოს და გაიგოს ის, რაზეც წერს მწერალი. გაჩნდა რაღაც ცდუნებისმაგვარიც, რომ შეიძლებოდა მკითხველ-ინტერპრეტატორ „რუქას“ ტყავში შეძრომა, ერთგვარი ლიტერატურული თამამ-მისტიფიკაციის ხერხის გამოყენება და ისე განხილვა ამ მოთხრობის, სულ საპირისპიროს, გამაოგნებელს, ამაზრზენს გვეტყოდა ტექსტი, და არა იმას, რასაც გვეუბნება: ავტორის ნებით, ავტორის გრძნობით, მისი ყოველი ნერვით, სისხლძარღვით, მისი სიცოცხლისა და სიკვდილის განცდით, სამყაროს და ადამიანის მარადიული ურთიერთგამსჭვალვას პროცესის ტკივილით. სხვას მივიღებთ, სულ სხვას და არა იმას, რაც არის.

თუმცა, იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ მკითხველ-ინტერპრეტატორი „რუქას“ მსახვრალი ხელი და თვალი არ შეეხება ამ სამყაროს, რადგან თანადროულ რეალობაში „რუქა“ „კარგად“ არის. ამავე რეალობაში კი „კარგად“ და „ცუდად“ ყოფნა საპირისპიროდ აისახება სულიერი სისავსის, ზნეობრიობის და ესთეტიკური განცდის თვალსაზრისით, ის, ვინც „კარგად“ არის, არ მიესწრაფვის საკუთარი წარმოსახვით სხვის წარმოსახვაში, შორეულ სამყაროში მოგზაურობას, არ ესწრაფვის ტკივილს, ფიქრს და ძიებას, არ სვამს კითხვებს, არ ეძებს პასუხს. აქ არის, ალბათ, ხელოვნების და ლიტერატურის ყბადაღებული ელიტურობის გასაღები და სიკეთეც, თუ სიკეთე შეიძლება ეწოდოს იმას, რომ ზოგიერთი ადამიანი კარგავს სტრიქონის შესისხლბორცების სურვილს და უნარს. „რუქა“ არასოდეს არ და ვერ მიიღებს „ყურთბალიშს“, რადგან ეს არის ამბავი „ცუდად“ მყოფ შემოქმედზე, რომელიც სულიერად არის „კარგად“.

„ყურთბალიშისა“ და სხვა მოთხრობების („ხმა მინიდან“, „შვება“) კითხვისას ჩნდება განცდა, რომ ყოფა, სილატაკე აქცენტირებული, ზედმეტად ხაზგასმული, თითქმის ნატურალისტურადაც კია მონოდებული. თითქოს ლუკმა-პურისთვის ყოველდღიურმა ბრძოლამ გადაფარა სხვა ყველაფერი, მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით, არსებობისთვის, სიცოცხლისთვის ბრძოლა მართლაც გამხდარა შემოქმედის ხვედრი. ეს რეალობა, რეალობა, რომელიც ტექსტშიც შეიჭრა. ერთ-ერთ ინტერვიუში („წიგნები“, 29 აპრილი, 2005) ირაკლი

სამსონაძე წერს: „სახელმწიფო თუ ხარ, უნდა შეიმუშავო კიდეც გარკვეული პოლიტიკა, რომ შენს თანამედროვე პროზაიკოსს, პოეტს და დრამატურგს საარსებო წყარო ჰქონდეს. საარსებო წყაროს გარეშე არ არსებობს პროფესიონალიზმი, პროფესიონალიზმის გარეშე კი დონე არ გვექნება. ამიტომ უნდა დაეხმაროს მწერალს, პურის ფული მაინც იშოვოს თავისი შემოქმედებით, ფუფუნებაზე არ არის ლაპარაკი“. არ დაეხმარება, არა! იმიტომ, რომ თვითონ „კარგად“ არის, იმიტომ, რომ არც პროფესიონალიზმი სჭირდება ჯერჯერობით და არც მწერალი. თუ გამბედაობა ეყოფა, პასუხად იმასაც იტყვის, თუ ვინმეს წერა უნდა, წეროს და თავი კი რითაც უნდა იმით ირჩინოს, სხვისი სურვილები მე რატომ უნდა დავაკმაყოფილოო („რუქა“-ნამკითხველი დასძენდა: ვერ ფლობ „პიარს“, ვერ ფლობ ურთიერთობის ხელოვნებას, ვერ იმკვიდრებ საკუთარ თავს და, საერთოდ, რა საინტერესოა ნარეჟები და ლარიბი გინდ შემოქმედი, გინდ ისე ადამიანი). რეალობაში „მარიფათი“ გახდა სათავე საეჭვო „კარგად“ ყოფნისა. შემოქმედი კი არის „ცუდად“ და სწორედ ამ შემოქმედზეა არაჩვეულებრივი, მტკივნეული „ყურთბალიში“, მიტოვებულ, „გადაგდებულ“, თითქოს უწონადობაში აფარფატებულ, ყოფით დალაზვრულ მწერალზე, თითქოს სიღარიბით და გამოფიტვით, სიცარიელით გულშეკუმშულზე, მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით.

სინადვილეში შემზარავი ყოფა მხოლოდ იმპულსია იმისთვის, რომ გამოისახოს ადამიანი, თანაც შემოქმედი, „ცუდად“ მყოფი, თუმცა მარადისობის ნაწილი, კონკრეტული ეპოქის შიგნით. მოთხრობის გმირი — მწერალი ასე წარმოვიდგინე: შიშველი, ყველაფრისგან განძარცვული ადამიანის ჰოლოგრაფული გამოსახულება, რომლის სხეულზეც უამრავი მანათობელი ხაზია გამოსახული. ისინი გრძედებივით და განედებივით კვეთენ ერთმანეთს, ქსელავენ მთელ სხეულს, როგორც გლობუსს. თითოეულ ამ ხაზს თავისი სახელი და მელოდია, შინაარსი და ტკივილი აქვს, ზედაა წარწერილი: შემოქმედება, ოჯახი, მეგობრობა, ომი, ყოველდღიური წვალბა, ფიქრი, დედა, შვილი, დაბადება, სიკვდილი, უიმედობა, შიში, თაობა, „მე“... ეს მანათობელი ხაზები ტრიალებენ სხეულზე, თავბრუდამხვევი სისწრაფით ბრუნდებიან, ეწვნიან ერთმანეთს და იკვთება ერთი ადამიანი — სავსე სული სავსე სამყაროში.

მწერალი არის თავისი თაობის ერთი ნატეხი, ამასთან მთელი თაობაცაა. წვეთში ირეკლება ზღვა. ის გრძნობს ყველაფერს. უფრო მძაფრად, ვიდრე ჩვეულებრივი ადამიანი. მკვეთრი სიტყვის განცდა: „დროის სურთქვა. დროის ხასიათი, სიტყვიდან ნაგრძნობი დროის სულისკვეთება“. თუმცა დროის სულისკვეთება ჩანს გასაყიდად განწირულ თირკმელშიც, მუდმივად რალაცის მაძიებელი მეგობრის წვალბა-ფაციფუცშიც, უკვე ჩავლილ ომშიც — დამარცხებულთა ომშიც, ოჯახშიც, სადაც ცოლ-ქმრის ღამე გადის „არაფრის მოლოდინში“ ან მხოლოდ საკუთარი სხეულის შეგრძნების დაბრუნების სასონარკვეთილ მცდელობაში. შვილი და ოჯახი — „სილატაკით გალახული“: „იმაზეც ვფიქრობ, რომ სილატაკით გავილახეთ. სამივენი. ჰო, სამივენი, სილატაკით გალახულები. ქეთინომ ბიჭს. მე ქეთინოს. ბიჭმა მე. ყველას შეგვეხო ერთმანეთის ხელი. ოჯახი. მიკროსამყარო. ქაოსი მიკროსამყაროში. მიწისძვრა. ღვარცოფი. შავი ქირი. სილატაკის ყოველდღიურობა, რომელიც ასეთი შეუბრალებელი მიზანდასახულობით აგროვებს ადამიანებში უიმედობას“.

უიმედობა აზნელებს მომავალს, სათუოს ხდის ამ ყოფაში ყოფნას და ბუნებრივად კიდეც ერთხელ ახშიანებს საშინელ კითხვას: ყოფნა, არყოფნა... ანმყოს სიმძიმეს ენაცვლება წარსულის სითბო. მწერალი იხსენებს ოჩამჩირეს. მამიდის სახლს. ოჩამჩირის კინოს. სინმინდის სიმბოლოს — მაღონას. ეს უკვე აღარ არის ყოფით მოგვრილი ტკივილები. ეს დროში და დროისგან შემუსვრილ ნანგრევებში მოქცეული ადამიანის განცდაა, რომლისთვისაც ომი წაგებით, მშვენიერება კი სიგიჟით დასრულდა. ყოფა ნელ-ნელა გვერდზე იჩოჩებს ისე, რომ თითქოს ვერც მწერალი და ვერც მისი პერსონაჟი-მწერალი ვერ ხვდებიან ამას. დღევანდელი თავისი სისასტიკით ერთ შედეგებულ ადგილადღა წარმოსდგა დროის სისხლიან ნაკადში. ვინ არიან ამ დინებაში აფართხალებული ადამიანები? ყოფილები. ყოფილები და სანაგვეზე გადაყრილები. შემთხვევითი არ არის, რომ ერთ-ერთი ყველაზე დრამატული ეპიზოდი სწორედ ნაგავსაყრელს უკავშირდება. მწერალმა მთელ თაობას, საზოგადოების ნაწილს მოუძებნა სახელი — ყოფილები, ისინი, ვინც აღარავის სჭირდება და აღარაფერს ფლობენ, ჰქონდათ და დაკარგეს, გაიწირნენ. მოთხრობა 2002 წლის აგვისტოთი თარიღდება და ჯერ კიდეც დიდი დროა იმ ავადსახსენებელ „ჩარეცხილებამდე“, რომელმაც გული მოუკლა ბევრ ადამიანს. მწერალმა, შემოქმედმა კი ბევრად ადრე იგრძნო, როგორც ფხიზელმა ანალიტიკოსმა მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივი კავშირიდან ამოიტაცა ეს ცნება — ყოფილი, როგორც შემზარავი ობიექტურობის დამლა, გარდუვალობის მძიმე ჯვარი.

არსებობს თაობა „დაკარგული“, თაობა „გაბრაზებული“, როგორც ჩანს, არსებობს უკვე „გადაგდებული“ თაობაც, თუმცა როგორი ღირსებით ატარებს ამ ტვირთს მოთხრობის გმირი, რომელიც „ცუდად“, ამ ეპოქის თვალსაზრისით „ცუდად“, და „ცუდი“ არის. ფასეულობების აღრევა იწვევს ტკივილს. გმირი-მწერალი ნელ-ნელა სცილდება მიწას, ამწუთიერს. „სიყალბე,

სიყალბე, სიყალბე მღლის“. — ამბობს იგი. ლლის შიშიც. შიშის გზით და შიშის მიღმა თანდათან უახლოვდება უფალს. „თვითდამკვიდრების ინსტინქტი. თვითგადარჩენის ინსტინქტი. ყველგან შიში იგრძნობა, ყველა გამოხედვის მიღმა შიში იჭყიტება. ყველა ომახიანი სიტყვის მიღმა შიში ხმაურობს. შიშით გაბოროტებულნი, შიშით თვალდაბინდულნი, შიშით შიშის მთესავნი, იცოდა. იცოდა, სადაც იყო ყველა ცოდვის სათავე და ამიტომაც უთხრა ადამიანს: — შეხედე ცის ფრინველებს. შეხედე ველის შროშანს, ნუ შფოთავ, ნუ შფოთავ, ნუ გეშინია! კერპადქცეული ინსტინქტები. ან, კერპის სამხსვერპლოზე მოტანილი შენი ყველაზე დიდი საჩუქარი, რითიც იმან დაგასაჩუქრა — შენი გულის ფექთვა. შენი ფიქრი. მხოლოდ შენი, რადგან მარტო ხარ მოვლენილი. თუნდა ცოდვა თქვი. თუნდა შეცდომა. მაგრამ მტკივნეულად განცდილი შენს მიერ, ის ტკივილიც ხომ შენ ხარ. შენ ერთი კაცი. ერთი ადამიანი, ვინც ბოლოს და ბოლოს მარტო უნდა წარსდგე მის წინაშე“.

ამ მოთხრობის განსაკუთრებული ხიბლი მისი განვითარების დინამიკაშია. ის თითქოს ნელ-ნელა იშლება, ფართოვდება, სივრცეს მოიცავს. თანდათანობით ადამიანის სხეულზე გავლებული მბრწყინავი თემატური მერიდიანებითურთ მიჰყვება თხრობის ყოველი მიმართულებით გაფართოებულ ნაკადს და მინიერიდან სულიერისკენ მიიწვეს. „სილატაკით გალახულები“, „ყოფილები“, „გადაყრილები“ — ეს ადამიანები და მათი დაკუმშული სახე-ხატი, ერთეული სიმბოლო — გმირი-მწერალი მართლაც დაიმსახურებდა ამ ეპითეტებს, თუმცა სადღაც ობიექტურს, მაგრამ მაინც ღირსების შემლახავთ, რომ არა ის ახალი დინებები, რომელიც შემოდის თხრობაში: ადამიანის დაბადება, სიკვდილი. ადამიანის დედამინაზე მოსვლა გადმოცემულია არაჩვეულებრივ მონაკვეთში, რომლის სიღრმე და ღირსიზმი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს. ამ ეპიზოდში მწერალი ერთდროულად ეხება — ფაქიზად, რბილად, თბილი და მტკივანი სულით — ზეციურს და მიწიერს, დაბადების საიდუმლოს, მარადიულობას, რომელიც ადამიანის სიცოცხლეში ხშირადდება თაობათა საფეხურებით, მათი შინაგანი კავშირით. ასევე მნიშვნელოვანია მიცვალებულის დატირების ეპიზოდი. მწერალი გასცდა ყოფის ფარგლებს. ქალის ტირილში ისმის ადამიანური სევდა, მუდმივი ტკივილი, სიცოცხლის და სიკვდილის სიმწარეც და შვებაც. და სადღა არის აქ „ყოფილი“, „გადაგებული“ ადამიანი — მოთხრობაში მთელი სისავსით წარმოსდგა ჩარჩოებიდან თავისუფალი, ზოგადად ადამიანი — „მუდამ მყოფი“, „მკვიდრი“ და მარადიული, იობის გულწრფელობით წარმდგარი ღვთის წინაშე.

„ყურთბალიშის“ ტექსტი, ასე ვთქვათ, „აუტანელი სიმსუბუქით“ გამოირჩევა. უმძიმესი ამბავი, დაუნდობელი მხილება, ტკივილიანი ანალიზი გადმოცემულია დახვეწილი, მოქნილი ფრაზებით, ზოგჯერ ერთსიტყვიანი წინადადებებით. მწერალი თითქმის იმპრესიონისტული ხერხებით ცდილობს შთაბეჭდილების და ფიქრის გაცოცხლებას და მკითხველს თანაზიარობისკენ უბიძგებს. ძალიან რთული და მრავალფეროვანია სახეობრივი სისტემა. მაგრამ განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ორი სიმბოლური ხატი: ნახევრად გახრწნილი უზარმაზნარი ცხოველის ლეშზე შემომგდარი ჩიტი და ყურთბალიში. პირველი სახე სხვადასხვაგვარად შეიძლება გავიაზროთ: დროისგან შექმული და დანგრეული სამყარო; განადგურებული სიცოცხლე და ა. შ. აი, ყურთბალიში, ყურთბალიში კი მთელ ნაწარმოებს გასდევს, როგორც შემკვრელი და შემაერთებელი ყველა მელოდიის, როგორც ბოლო და უმთავრესი აკორდი, როგორც ბოლო ნავსაყუდელი, რომლისკენაც მიისწრაფვის მისი მრავალსახეობის და მრავალგანცდის გამომხატველი მოციმციმე მერიდიანებით სხეულგადაქსელილი სულმტკივანი ადამიანი. ის დიდია, ის მარადიულია, ის მოაზროვნეა, ზედროული და ზესივრცული მიკროკოსმოსი, მაგრამ ამავედროს აქაც რომ არის, ამ კონკრეტულ წერტილში? მინა თავისი ბრწყალებით ჩასჭიდებია და გაუსაძლის ტკივილს აყენებს, „კარგად“-მყოფთა უზნეობა და სუსხი სტანჯავს და არც ბანალური ჭეშმარიტება, ადამიანი რომ ტანჯვისთვის არის გაჩენილი, აღმოჩნდა დიდი საშველი. გაუსაძლისი ტკივილი, დანაკარგის სიმწარე სულ უფრო მძაფრად აღძრავს კითხვას: ყოფნა თუ... ტომარაში, რომელიც ნაწარმოებში გულის გამოხატულებაა, მთელი სამყაროს და საკუთარი ტანჯვა ერთადაა თავმოყრილი, ყველაფერი ჩაეცია. როგორ გაუძლოს ადამიანმა ამდენს? რა გზით მივიდეს ერთადერთ ხსნამდე — ქრისტემდე? მოთხრობის ფინალში მთელი სისავსით წარმოსდგება ადამიანი — თავისი ყურთბალიშით, თავისი კუთვნილი სიყვარულით და სითბოთი, ღმერთთან მისული, სულ ახლოს მისული, თითქმის შესაერთებლად, თუმცა მაინც ამ გზაზე მყოფი. „იქ, ქრისტე ღმერთი იყო, ვახო! ბუბიაჩემის ნაფერები ხატიდან რომ მახსოვს, იმ სახის კაცი იჯდა ქვაფენილზე და გუბებს ჩასჩერებოდა. მონყენილი, ვახო, მონყენილი იჯდა, და ვიგრძენი, რატომღაც ვიგრძენი, რომ მისი გულის აპკი თხელია. მონყენილი. მონყენილი. გუბებს მიჩერებული. შენ კი სად გაქრი, როგორ გაუჩინარდი ასე უეცრად. შენც ჩემს ტომარაში ხარ? იქნებ. ვინ იცის, დამძიმდა ძალიან. ლოდად დამანვა მხრებზე და ძვლიან მუშტს მთელი ძალით მიჭერს კეფაზე. ო, მძიმეა, მაგრამ ერთი შვება მეც მომეცა ახლა, ძმაო! როდესაც

სულისშეთუხვამდე დავილლები, შვეიპარები ჩემი ბიჭის ოთახში. დედაჩემის მარილებით დაკრუნჩული ხელებით შეკერილ ყურთბალიშს ცხვირთან ავიკრავ. დავცნოსავ. დავცნოსავ, შევისრუტავ, სუნთქვას გავისხნი. მერე წამოვწვები, ყურთბალიშს თავქვეშ ამოვიდებ, ერთ ხელს ქვეშ შევუცურებ, მეორეს ზემოდან შემოვადებ. ლოყასაც ავუსვამ, რათა ჩემი ბიჭის შეგრძნება ავიყოლო, და მომეჩვენა, რომ ოთახში დედაჩემის მიერ გაუთავებული ნამიანი თეთრეულის თბილი, მყუდრო სუნი დატრიალდა. ჩაძინებამდე ერთხელაც შევისრუტავ ჩემი ბიჭის თავნადებ ყურთბალიშს, შორეული მოგონება გამიხსნის ბაგეს, მერე კი არ ვიცი, მერე არაფერი არ ვიცი, მერე ვნახოთ, ძმაო“.

ადამიანმა ყველაფერი თქვა ადამიანზე, ადამიანურობაზე, ძალიან დაფარულზე, სათუთზე და ამავე დროს ყოვლისმომცველზე. მაღალფარდოვნად თუ ვიტყვით, სიყვარული გადაარჩენს ადამიანს — დედის, შვილის და მათი გზით, უფლის. მაგრამ ამ მოთხრობას ოდნავი ზეანეული ტონიც კი აამღვრევს, შეძრავს. ფინალი სუფთა გრძნობაა, მხოლოდ გრძნობა სიტყვაში გამოხატული — ადამიანი ყურთბალიშზე და მერე, მართლაც, „მერე ვნახოთ, ძმაო“.

„მოგზაურობა საკუთარი სულის გარშემო“

როცა ზვიად რატიანი მისთვის კარგად ცნობილ ამერიკელ პოეტ რობერტ ლოუელის შესახებ წერს (რომლის მთარგმნელიც თვითონ არის), უპირველესად მიანიშნებს მისი შემოქმედებითი ნატურისთვის ყველაზე მეტად დამახასიათებელ თვისებაზე — ნესიერებაზე... რომ ლოუელისათვის უცხო იყო მრავალი პოეტისთვის ჩვეული მესიანისტური ილუზიები, რომ იგი ყოველთვის თავს არიდებდა მაღალფარდოვან საუბარს შთაგონებაზე და იმ მსხვერპლზე, რომელსაც შემოქმედება მოითხოვს... იგი ლექსის წერას განმარტავდა, როგორც „უცნაურ ჩვეულებას“ და ა. შ. ზვიად რატიანისთვისაც ასეთი ჩანს შემოქმედებითი პროცესი. ამგვარია პირველი და გამოკვეთილი შთაბეჭდილება, რომელსაც მისი ლირიკა ტოვებს. მისთვის შემოქმედებითი პროცესი თითქოს არ ითხოვს რაღაც განსაკუთრებულ დრო-სივრცეს, მით უმეტეს — განსაკუთრებულ იდეალებს. იგი ყოფიერების კვალდაკვალ აჩვეულებრივებს პოეტურ სათქმელს. უწყვეტი მონოლოგები და დიალოგები, საკუთარ თავთან, ისე მიემართება ტექსტიდან ტექსტში, როგორც ყოველდღიური ყოფა (საკუთარი ტექსტებით): „გულიდან თითქმის უნებლიეთ გადმოცვენილი სიტყვებითა და იმ ყველაფრით, რასაც მაღავენ ან ვერ მაღავენ ეს სიტყვები“ („გზები“).

რაც შეეხება ზემოხსენებულ მსხვერპლის გაღებას ანუ მსხვერპლშენიერვას პოეტის მხრიდან, რომელიც დღეს არამოდურია (უნესობაც?..) და ირონიის საგანიც ხდება, თავისი ისტორია აქვს, თავისი ადგილიც — წარსულშიაც და დღესაც. მსხვერპლშენიერვას პოეზიისგან ითხოვდა დრო, ეპოქა, ჩვენს სინამდვილეში — განსაკუთრებით წინასაუკუნეების ქართული ისტორიული სივრცე. ილიასა და მთელი მისი თაობის პოეზია მსხვერპლშენიერვა იყო. მათ (განსაკუთრებით ილიამ, როგორც პოეტმა) მამულის პრობლემებს ანაცვალეს პირადული, მარადიული ადამიანური ცნობისნადილი. თავისი ხალხის შესახებ ილია „აჩრდილში“ წერს: „ორი რამ იყო, რისთვისაც ძე შენი იღვწოდა, ბედმა უწყალომ სხვა საქმისთვის არ მოაცალა, — მამულისა და რჯულისათვის იგი იბრძოდა, ორივე დაიცვა, მაგრამ ყველა მას ანაცვალა“. ამ ნათქვამში ზოგადად ისინიც მოიაზრებიან, რომლებიც საქმიანი სიტყვით ემსახურებოდნენ ქვეყანას. „სხვა ყველაფერი“ იყო სწორედ სუბიექტური, სათავისო. ქართველის ბედს აყოლილები მამულისათვის მსხვერპლშენიერვის რიტუალად აღიქვამდნენ თავიანთ შემოქმედებას და მოღვაწეობას საზოგადოებრივ ასპარეზზე. თუნდაც დღესაც, მსხვერპლშენიერვის რისკ-ფაქტორია პოეტის მიერ მაძიებლის რთული გზის არჩევა ნოვაციისათვის, არ-გამეორებისათვის, გან-სხვაგვებისათვის. სად არის გარანტია, რომ ეს ფიასკოთი არ დამთავრდება, არ დარჩება ნაცრის ქექვად, ოდენ თამამად (პირდაპირი გაგებით და არა ფიგურალურად, რომელშიც თამამად პოეზიას მოვიაზრებთ). ამ თვალსაზრისით ზვიად რატიანი ფონს გასულია, მისი არჩევანი გამართლებულია.

90-იანი წლები, როცა ზვიად რატიანის ლექსები იბეჭდება, უკვე დასაწყისია პოსტსაბჭოური ეპოქისა, რომელმაც მოიტანა დამოუკიდებლობა, თავისუფლება — სამწუხარო ქართველობით და პარადოქსებით... და მაინც — რაც არ უნდა მტკივნეულად მივიღოთ ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ეს მონაკვეთი, ფაქტია, რომ სიტყვა გახდა თავის-უფალი, შემოქმედისთვის სიტყვა თვითგამოხატვის იმ საშუალებად იქცა, რომელსაც შენიღბვა, ალფგორია, ტაბუირება აღარ სჭირდება. ამან ერთბაშად გამოაცალა პოეზიის სპექტრს ამაღლებულობის, მშვენიერების ხიბლი და ეფექტი. შემოქმედს შეუზღუდავად მიეცა საკუთარ არსში ჩაღრმავების საშუალება (რაც ჯერ კიდევ 50-იანი წლების II ნახევრიდან იღებს სათავეს ქართულ ლიტერატურაში). ე. წ. პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის შემდგომ საკუთარ თავთან ცენზორის გარეშე დარჩენილი (გარეგანი და არა შინაგანი ცენზორის) ადამიანის ემოციები და პრობლემები არანაკლებ მტკივნეული გამოდგა. „გარდა იმისა, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა რეალიებმა ახალი წინააღმდეგობრივი ფონი შექმნეს“ (ბ. ნიფური), თავისუფალ შემოქმედს, სიტყვით თამაშის ხელოვანს, უფრო ინტენსიურად დაეუფლა ეგზისტენციური შიში. მაღალი იდეალებისაგან მოცალეობამ (როგორც, თუნდაც, ნებისმიერი ადამიანი) იგი არნახულად შეძრა და ააფორიაქა. 90-იანელი ლირიკოსებისათვის ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით ქართული ლექსისთვის ახალი გზის მონახვა თითქმის შეუძლებელი იყო; თავისუფალმა ლექსმა, რომელიც ამ თაობამ ძირითად გამომსახველობით იარაღად გაიხადა, უკვე მყარი ტრადიცია შექმნა მანამდე, მაგრამ ახლებმა ხედვის, გამოთქმის ალტერნატიული გზები აირჩიეს. გზებში ვგულისხმობთ იმას, რომ ამ თაობაშიც სხვადასხვა მიმართულება გამოიკვეთა. მათთვის საერთოა თანამედროვე ევროპული პოეზიისკენ მიმართება, თანამედროვე ევროპეიზმი (ზოგადად ევროპეიზმი უცხო არ ყოფილა ქართული პოეზიისათვის). საბჭოური კულტურის სივრცეში 70-წლიანმა

დახშულობამ ქართული პოეზია იზოლაციაში მოაქცია. პოსტმოდერნიზმი, რომელიც თავის დროზე ხელოვნურად დაბრკოლებულ მოდერნიზმს ჩაენაცვლა, ჩვენს სინამდვილეში მნიშვნელოვან სახეს სწორედ 90-იანი წლებიდან იღებს.

პოეზია (პოეტი) იმით არის საინტერესო, რომ გამონახავს ახალ საშუალებას თვითგამოხატვისათვის, თავისი ინდივიდუალური არსებობის გამართლებისათვის. ზვიად რატიანმა ეს შეძლო. იგი თავისი თაობის და, საერთოდ, თანამედროვე ქართული პოეზიის ერთი საინტერესო და ორიგინალური სახეა, რომელსაც უდავოდ გააჩნია თავისი სათქმელი, საკუთარი ხელწერა და პოეტური მონასმი. შოთა იათაშვილი, როცა ქართულ პოეზიაში დასავლური გავლენების ისტორიაზე საუბრობს, მათ შორის, ზვიად რატიანზე, აღნიშნავს: „მის ლექსებში გადამუშავებულია მასალა, ალებული სულ სხვა პოეტების ტექსტებიდან. აქ ალუზიებზე არაა ლაპარაკი: ალუზიები და რემინისცენციები რატიანთან თითქმის არ გვხვდება, ის „ციტირებს“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ლექსწერისა და პირად გამოცდილებასთან დამოკიდებულების სხვადასხვა ტიპებს. ამასთან რატიანი სრულიად არ გამოიყურება მეორადად. მისი პოეტიკის აღწერა საკმაოდ რთულია: შეუძლებელია იმ ავტორების ზუსტად დასახელება, რომლებიც განსაზღვრავენ მის ძირითად ტენდენციებს. თუმცა ცხადია, რომ იგი „დასავლელია“ — როგორც შინაარსობრივი, ასევე ფორმალური თვალსაზრისით. ისე კი, ალბათ მაინც შეიძლება ორი ავტორის გამოყოფა, რომლებთანაც გარკვეული თვალსაზრისით ახლოა რატიანი. ესენი არიან რობერტ ლოუელი და იოსებ ბროდსკი“. გამომდინარე აქედან, ზვიად რატიანთან იმ შემთხვევას უნდა ჰქონდეს ადგილი, რომელზედაც აღნიშნავს რ. ბარტი: „ინტერტექსტი ანონიმური ფორმულირების ზოგადი ველია, რომლის წარმომავლობის დადგენა იშვიათ შემთხვევაშია შესაძლებელი“ („კავკასიის მაცნე“, 2005, 10, გვ. 240). მაიკლ რიფატერისთვის „მკითხველის მიერ ტექსტების ურთიერთზეგავლენის აღმოჩენა შეიძლება იყოს მხოლოდ შემთხვევითი ასოციაცია, ერუდიტის მარჯვე აღმოჩენა“ (სჯანი, 2004, V, გვ. 52); შემთხვევითი ასოციაციები, საგრძნობლად არა, მაგრამ მაინც გვხვდება ზვიად რატიანის ლირიკულ ტექსტებში. თუმცა, საგულისხმოა ისიც, რომ ასეთ შემთხვევაში ბევრი რამ არის დამოკიდებული „მკითხველის სიმარჯვეზე“, აღმოჩენის შესაძლებლობებზე.

როცა ვმსჯელობთ ნებისმიერი პოეტის ტექსტებში სხვა ტექსტებიდან „მიღებულ მასალაზე“, ბუნებრივია, უნდა კარგად ვიცნობდეთ იმ სხვას, მაგრამ, რაც სახეზეა ზემოდასახელებული პოეტების ტექსტებიდან, ის ავლენს ზვიად რატიანის ლირიკის სიახლოვეს მათთან მხოლოდ ზოგად-პოეტური ეფექტებით, სათქმელის დეტალიზაციით; როცა ვმსჯელობთ, რომ იგი, ამისდა მიუხედავად, ინდივიდუალურია, ამის საფუძველს გვაძლევს მთელი მისი პოეზია: პიროვნული ხასიათის სიმკვეთრით, საკუთარი სივრცის დაუნჯებით, გნებავთ, საკუთარი პოზითაც, პირდაპირი გაგებით (დაბნეულობის, გზაარეულობის, განზილების, სასონარკვეთის, გაოგნების, განმარტოების, ქანცგანყვეტის... დროს); ნაცნობი გეოგრაფიული სივრცით, რომელიც სულაც არ არის საკრალური სამშობლოს სივრცე, მაგრამ ნაცნობი კონკრეტული პუნქტებია (ფოთი, ქუთაისი, ბათუმი, რაჭა...), სამშობლოა, სადაც „ფანჯრის მიღმა... ჯერ უვარსკვლავო ცაა, მერე თბილისი, სადაც იმდენი პოეტი და ავადმყოფია, კარგი იქნება ჩამოფრინდნენ მოელვარე ანგელოზები და მათი ფრთიდან ამოცლილი თუნდაც ერთი ოქროს ბუმბული სულ ადვილად განკურნავდა ყველა ლექსს და ყველა ტკივილს“ („შრომალამე. განმარტებითი ელეგია“). სამშობლო, როგორც ასეთი, არ არის მისი პოეზიის თემა და, საერთოდაც, ეს ტექსტები არ (ვერ) ლაგდება თემატური პრინციპით. რადგან სიტყვამ მოიტანა, კიდევ ერთი ტექსტი, სადაც ამჯერად სამშობლო „ძველისძველი სიზმარია და ვინც იგი პირველად ნახა, მოკვდა კი არა, ისე წმინდად ჩაინაცრა, რომ ნიაგმა ვერც კი იგრძნო, ისე წაიღო“... სამშობლო წარსულში — უწმინდესი, საკრალური იდეალი; „დღეს ეს სიზმარი აბრეშუმის ჭიასავით უვნებელია, მას უჩვენებენ ყველა მოზარდს, დიდ ეკრანებზე, გარკვეულ ასაკში, და ზოგჯერ კიდევ აღწევენ მიზანს. ზოგიერთებში აღვივებენ მეტნაკლებად ჯანსაღ ინტერესს, თუ ვინ წარმოთქვამს დასკვნით სიტყვას ჩვენების შემდეგ“ („სიზმარი — სამშობლო“), — თითქოს ირონიული შეფერილობითაა ნათქვამი, მაგრამ ალბათ უფრო იმისთვის, რომ არატრადიციული მხატვრული ხედვით წარმოსახოს „სიზმარი — სამშობლო“. სათაურის სემანტიკა ამის ნიშანს იძლევა. საერთოდაც, იგი ლექსების სათაურებში არც ისე მარტივ, მაგრამ საგულისხმო მინიშნებებს გვთავაზობს. ის საიდუმლო გასაღებია, ამოსაცნობი, გასააზრებელი, რომლის დაშლილ, ცალკეულ მხატვრულ დეტალს წარმოადგენს მთელი ტექსტი („ცხოვრება ქვებში“, „მცირე ელეგია მამისათვის“, „შრომალამე. განმარტებითი ელეგია“, „ადამიანი ფანჯარასთან, გარეთ შემოდგომა“, „მთვარე ხვალისათვის“, „წერილი საიდუმლო დედას“, „ჯიბის ჰაერი“, „მეგობარი ფანჯარა“, „ზამთრის ანკეტა“, „ზურგხედი“ და სხვ.). მისთვის, პირველივე ლექსებიდან ბოლომდე, დამახასიათებელია სუბიექტივიზმი, მაგრამ — არა უკიდურესი. იგი ზომიერია ამ მხრივ.

მიუხედავად მისი პოეტური სამყაროს არეული, ქაოტური, დამაბნეველი სახეებისა, ანტი-კომპოზიციურობისა, ხშირად — სტიქიური სიუჟეტებისა, მკითხველისათვის არც ისე იშვიათად იძლევა იდენტიფიკაციის მიზეზს და საშუალებას, ემოციების, გრძნობათა ნათესაური კავშირისათვის. და მაინც, რთულია თანმიმდევრულად, გარკვეული მიმართულებით, მით უმეტეს, თემატურად გააწყოს მასზე მსჯელობა. მთელი მისი ლირიკა ერთი ვრცელი, წრიული სივრცეა, რომელშიც ფრაგმენტებად, დეტალებად, შტრიხებად, ნაკუნებად არის განფენილი ყველა და ყველაფერი — რეალური და ირეალური, საგნობრივი და წარმოსახული, იდეალური და ყავლგასული, ნამყო და ამჟამინდელი... გზები და დღეები — ავტობიოგრაფიული „ლექს-დღიურები“, ხშირად ნატურალისტური ფორმებით, გათენებებს შორის არეული და ჩაკარგული დღეებით, აბსურდის განცდით და, ამავედროულად, ცხოვრებისეული საზრუნავით, პრაგმატული კითხვის ნიშნებით.

„მოგზაურობა საკუთარი სულის გარშემო“ (და არა სულის მოგზაურობა — სპირიტუალურ პლანში), — ეს ზვიად რატიანის ვრცელ, უსათაურო ტექსტში საგანგებოდ ხაზგასმული სტრიქონია. ამ მოგზაურობაში იხატება ამორფული გარეგანი და სულიერი პორტრეტი სუბიექტისა, რომელიც თითქოს შემთხვევით მოხვედრილა ამ გაუგებარ სივრცეში და როგორც „უფარჯრო დილეგში“ (კაფკა) გამოძვრული, აწყდება აქეთ-იქით კედელს, რომელსაც ცხოვრება ახვედრებს ადამიანს, საითაც გაიხედავს. ამ სირთულის შეგრძნობით და გაცნობიერებით იწყება მისი გზა. პირველსავე სტრიქონებში იგრძნობა „სევდით ჩანიხლული“ სუბიექტი, „გაყინული ხელისგულებით“, რომელიც სიტბოს და თავშესაფარს ითხოვს: **„გამომიგონე“**. ღამის ჩრდილიდან გამოთალე შენი ოცნება და დამამსგავსე... გამომიგონე შეყვარებული ყვითელ ფოთოლზე, მეოცნებე შორეულ ზღვაზე და ყვავილებით სიჩუმეზეც ვნებააშლილი... მკითხე, თუ როგორ შემოვაცვდი ნანვიმარ ქუჩას, როგორ ჩამქოლეს, შემატოვეს დალუპვას როგორ, როგორ მივედი უზარმაზარ ფოლადის კართან, შიგნიდან როგორ შემიტყუეს, ჩაკეტეს კარი, როგორ ვტიროდი უსასრულო, ნაცრისფერ ზამთარს და როგორ გაჩნდა ჩემს სხეულში პირველი ბზარი... გამომიგონე... დამამსგავსე შენს ერთ-ერთ სიზმარს“...

„გამომიგონე“ — ასე ჰქვია ზვიად რატიანის პირველ ნიგნსაც, რომელმაც გამოავლინა თვითმყოფადი სახე, პოეტი — „სევდიანი სიმართლით“, რომელმაც უკვე იცოდა, „რომ ცხოვრება არის მკაცრი და შეუბრალებელი, სწორედ ისეთი, როგორადაც მას გვიხატავდნენ და არ გვჯეროდა“... თუ დავეუკვრებით, იგი აქ მოულოდნელს, უჩვეულოს ამბობს (ცხოვრება რომ მკაცრი და შეუბრალებელია, ამას ადამიანი მერე და მერე უფრო იგებს, ბავშვობა ვარდისფერი და ხშირად ცრუ წარმოსახვებისა და დაპირებების ხანაა (ბარათაშვილი, გალაკტიონი, ლადო ასათიანი...)). ბავშვობისა და სიჭაბუკის, ოცნებისა და რეალურის ვექტორი აქ შეტრიალებულია, ინვერსიულია, რაც ზვიად რატიანისთვის დამახასიათებელია შემდეგ და შემდეგაც... მის პირველ ნიგნს პირველი და სანდო სიტყვა წარუმიძღვარა ბესიკ ხარანაულმა. ეს არ იყო მხოლოდ გზის დალოცვა, ეს იყო შეფასებაც: „ზვიად რატიანი ახალგაზრდა პოეტი და იმან, ვინც პოეტების რამდენიმე თაობას მაინც შეჰყრია, იოლად შეიძლება გამოარჩიოს იგი მრავალთა შორის. მიუხედავად პოეტური სიმნიფისა, იგი არ არის არც ადრე დაკაცებული და არც ადრე დაბრძენებული (ეს ორივე უსარგებლოა პოეზიისათვის) და, როგორც ჩანს, მიღწეულიც არასოდეს იქნება მისთვის ის ზღვარი, რომ უკან იყუროს“. ზვიად რატიანი უკან ნამდვილად არ იყურება, იგი მუდამ წინგამხედავია, წერს იმაზე, რაშიც ვლინდება პიროვნების სულიერი ცხოვრების დეტალები, იმაზედაც, „რასაც არავინ დაუჯერებს“, „რის გამოც დასცინებენ“: **„ნუ დაუცდი შთაგონებას, თამამად წერე ყოველდღიურ უსამართლო დამცირებაზე და პირჯვარაყრილ შენს რწმენაზე“** (ex voto). რწმენადაკარგული და პირჯვარაყრილი იგი მუდმივად დაძაბულია. რთულ ლირიკულ მონოლოგებში, ალოგიკურ პასაჟებს შორის მწარედ საგრძნობია ეს ადამიანური დაძაბულობა. თუ ძალიან ჩავუკვირდებით, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს ნევროზული დაძაბულობაა და პოეზიის ამგვარობას „ნევროზული ლირიკის“ ტერმინიც მივუსადაგოთ, მაგრამ, ვფიქრობ, ზვიად რატიანი იმით არის გამორჩეული, რომ მისი დაძაბულობა, ემოციები, ტკივილები, ზოგჯერ გაფანტული და არეული ხედვა საოცრად მართალია, ზემოციურია, მაგრამ ჯანმრთელი სიმართლეა. ამგვარი პოეტური ფრაგმენტები ტექსტის მთლიან სხეულში ცალკე ტექსტის სახით იკითხება, სადაც უკვე ყველაფერი თავის ადგილზეა. ტექსტი ტექსტში — ბუნდოვანი და ნათელი ანუ ალოგიკური და ლოგიკური ქმნიან ორიგინალური კომპოზიციის სინთეზს. ყველა შემთხვევაში მისი სიტყვა მოქნილია, კარგად მიგნებული, კარგად მორგებული სათქმელს. სიტყვისქმნადობა მისი საყვარელი ხერხია. მთავარი მაინც ის განცდაა, რომელიც „ძლივს კი არ ჟონავს ქრილობიდან“, არამედ „სისხლივით ასხამს“:

რაც ახალია, ყველაფერი ლამაზია, რაღაცით ლამაზი.
ახალია შენი ჭრილობაც...

სიმახინჯე მერე იცის, შეხორცებისას,
ვიდრე ბოლომდე მოშუშდება, და მოშრება,
და ნაოჭებს გაისწორებს.

... და ბავშვობაც ასე იყო: თავიდან – ლამაზი,
მაგრამ ვერა და ვერ მოშუშდა, პირი ვერ შეიკრა,
ისევ ჟონავს, თავს არ გვავეინყებს.

ამ შემთხვევაში ბავშვობა უკვე ისე მოიაზრება, როგორც ყველას მიერ — „თავიდან ლამაზი“, მერე კი — ჭრილობასავით მოუშუშებელი. ცხოვრება სიმახინჯედ მერე იქცევა, „როცა გაივლის ამდენი და ამდენი წელი“ და „ის მოუვა, რაც ბავშვობას მოუვიდა — დამახინჯდება“... ცრემლი, წვიმა, მთვარე — ყავლგასული, არამოდური სახეები თანამედროვე ლექსისათვის, თავდაპირველი ხიბლით და საჭირო დროს შემოდინ მის ტექსტებში, ვთქვათ, მაშინ, როცა დაცარიელებული ბავშვობა, ნარსული უნდა გამოიტირო, მაგრამ ისე, რომ არც ცრემლი ახსენო, არც ტირილი და მაინც მკითხველს ტირილზე უფრო ტირილის და ცრემლზე უფრო ცრემლის შთაბეჭდილება დარჩეს.

ცარიელია შენი ბავშვობა, აღარვინ დადის ქუჩებში.
ანვიმს სკოლის ცარიელ მოედანს,
გუბებს აშხეფებს ცარიელი ველოსიპედი
და სწრაფად კარგავს წონასწორობას,
წვიმს.

ცარიელია შენი ბავშვობა, აღარვინ დადის ქუჩებში-
იქაურები მოკვდნენ და დასუქდნენ,
მოკვდნენ და დასუქდნენ,
წვიმს.

(შეხორცებამდე)

ლექსში „შემოპარული“ სიტყვა „წვიმს“ ემოციური, მეტყველი სახეა, რომელიც ახალ სიცოცხლეს იბრუნებს.

„მთვარე ხვალისათვის“ (ლექსის სათაური, ზ.ც.) – ეს შეჩერებული წამია, როცა „წყლის ყურადღება მიიპყრო მთვარემ“ („სოფლის გუბეში გაჩრილა მთვარე“, გ. ლეონიძე). რეალურად ადამიანის, პოეტის ყურადღება მიიქცია მთვარემ „და გაჩნდა რაღაც პირობითად — სიყვარული“... „და ძნელი იყო მოხელთება იმ ერთი წამის, რათა მოგესწრო თვალის დახუჭვა და შეგენახა მთვარე ხვალისათვის („შენახული შთაგონებით“, ი. აბაშიძე), როცა აღარ იქნები გარეთ, როცა აღარ იქნები მთვრალი, როცა იჯდები მაგიდასთან“... მაგრამ ამ აწყობილ კომპოზიციას ფინალში დროსთან მიმართებაში დარღვეული სინტაქსური წყობა ენაცვლება. ესეც ზვიად რატიანის სტილია, რასაც არაერთხელ იყენებს წარმატებულად, რომ გამოარჩიო, იცნო, იგრძნო, განასხვაო:

და დავყურებდი შუალამის მდინარეზე არეკლილ მთვარეს,
რომლის შესახებ ხვალ ვერ დანერ. ხვალ იჯდები მაგიდასთან
და დიდხანს წერდი ლექსს მთვარეზე,
რომელიც გუშინ არ გინახავს.

ის თითქოს არ არის სილამაზის მხატვარი, მაგრამ შეუძლია თქვას: „მე კი არ ვიცი, როგორ ვიცხოვრო, როგორ ვწერო და როგორ განვიცადო ეს ამსიყვითლე შემოდგომა“ და მკითხველის წარმოსახვაში გაცოცხლდეს გადაყვითლებული სამყაროს სევდანარევი მშვენიერება, „ამსიყვითლე“ მშვენიერება. შემოდგომის ეს ეპითეტი და „შემოდგომამშვიდობისა“ მის მიერ შექმნილია, სიტყვის სისავსისათვის, ეფექტისათვის. ამას გარდა, „შემოდგომამშვიდობისა“ ცხოვრებასაც მიემართება — მუდამ ცვალებადს, მუდამ მოუხელთებელს, მოსვენებადაკარგულს:

შემოდგომამშვიდობისა, ჩემო ცხოვრებავ,
ჩემო მუდამ ცვალებადო, ჩემო მოუხელთებელო,
ჩემო თითქმის არაჩემო არსებობავ.

ისევ საგანგებო სინტაქსური შეუსაბამობაა დროში და თხრობის უჩვეულო ლოგიკა ლექსის ბოლო სტროფებში – გამომწვევი, ალტერნატიულ პასუხს რომ ბადებს მკითხველში, რაც შემოიძლება ასე წარმოვიდგინოთ (ავტორი და მკითხველი ანუ კომენტარი):

ავტორის ტექსტი:

მკითხველი:

„მე შეიძლება საათობით ვიჯდე ფანჯანასთან
მე შემოიძლია შემოდგომის დღე იყოს გარეთ
მე შემოიძლია გარეთ თბილოდეს“

(ანუ მაშინაც, როცა იქ არ არის)...
(მაშინაც, როცა საერთოდ არ
არის შემოდგომა)
(მაშინაც, როცა
გარეთ არ თბილა და
შეიძლება შენ არ
გთბილოდეს)...

„მე შემოიძლია მოდიოდეს სამი გოგონა,
გული კი გრძნობდეს: მათგან ერთ-ერთი
ჩემი შეყვარებულია, ხოლო მეორე

ჩემი შეყვარებულია, მესამე კი

(ანუ, როცა არცერთი არ არის
შენი შეყვარებული).

ჩემი შეყვარებულია. შემოიძლია
არ შემეძლოს სხვაგვარად წერა“.

ასევე მისეულია სინტაგმა „თავსგადამხდარი შემოდგომები“ უსათაურო ლექსიდან („მე
შენს ხელებში“):

და იღვიძებენ ჩემში მოგონებები
დიდი ხნის წინ თავსგადამხდარ შემოდგომების...

კიდევ ერთი საყურადღებო სახისმეტყველება: „რა უცებ *მოხდა* გაზაფხული“ („ეს
გაზაფხული რა უცებ გაჩნდა“ — მ. ლებანიძე).

მზე — ანტი-სახე ანტი-განწყობისათვის, რომელიც ეუფლება ლირიკის სუბიექტს
(პროტესტის თავისებური გამოხატვა):

სიკვდილს, რომელსაც ჩემივე ფეხით მე არასოდეს არ ვეახლები
შესწევს უნარი – ასეთი რამ შემომთავაზოს,
რომ აქ დაყრილი ნაგვის მიმართ უკიდევანო ვნებით ამავსოს...
მზე კი არ ტოვებს თავის იარუსს.
რატომ ჰკივია მუდამ ცაზე, როგორც ნახატი?!
ჩამოეთრიოს, ამ ქუჩაზეც ცოტა იაროს
და მერე როგორც ინათებდა, მასაც ვნახავდი!
(„მე შენს ხელებში“)

ამ ვრცელ ტექსტში მონაცვლეობენ სწორხაზოვანი და ირიბი შტრიხები პორტრეტისათვის, „რომელიც ჯანმრთელია, თუმცა არის ოდნავ ყვითელიც, მაგრამ სიყვითლე მის ღირსებებს ფერს ვერს დააკლებს, ... ის ისე არის ნაგვემი და მხრებჩამოყრილი, როგორც ქალაქი უკანასკნელ შემოსევიდან“... ნაგვემი პორტრეტი, რომელსაც „მანანწალა ძაღლების დასთან აერთიანებს უხილავი, მკვრივი ძაფები“... რით ჰგვანან ისინი ლირიკულ სუბიექტს“ — იმით, „რომ მთელი ღამე, გათენებამდის, ხმის ჩახლეჩამდე, უაზროდ ყეფენ?“ ძაღლური და, უაზრო ყოფის მიუხედავად, იგი ცისკენაც იმზირება, უფლისკენ (თუმცა, „პირველად ყრული რწმენით“...).

მე ვინ ვარ, მაგრამ, ხდება ხოლმე, მეც გავჩერდები,
და ცას ავხედავ, ჩემი სახე რომ არ გამორჩეს
უფალს, რომელიც ზის და ჭედავს თავდაჯერებით
კაცობრიობის ახალ ნაოჭებს.

„ცარიელ ოთახში წარმოსათქმელი სიტყვა“ (ლექსის სათაური) ალბათ იმიტომ არის ცარიელ ოთახში წარმოსათქმელი, რომ, ერთი შეხედვით, აბსურდულია, ბანალურია და სულის

ვერშემძვრელი, მაგრამ ეს ბანალურობა იგრძნობა სიცხადით. აქაც — ურთიერთსანინააღმდეგო შტრიხები და განწყობები: ნათელი და მუქი, სიმსუბუქისათვის და სიმძიმისათვის, ისე, როგორც ხდება, როგორც ყოფილა, როგორც იქნება, ამიტომაც გადადის ბანალური სხვა ხარისხში: „**არსებობს ღამე, რომელიც ქურდისთვის და შეყვარებულისათვის მზეზე უფრო მეტად ანათებს. არსებობს კუბო, თოკით მიბმული ურემზე ანდა ავტომობილის სახურავზე მიმაგრებულ საბარგულზე, რომელიც მიაქვთ მიცვალებულთან, რომ ჩაასვენონ. არსებობს კიდევ ჰორიზონტი — მზის სასაფლაო. კიდევ არსებობს დაბადება: კიდევ ერთი ადამიანი მიენვეთა სიცოცხლის მიწას**“...

საუკუნის მიწურულიდან ქართულ პოეზიაში კვლავ საგრძნობი გახდა ტრადიციული ლექსისკენ შემობრუნება, „უპირატესად ირონიულ-პაროდიული შეფერილობის მქონე პოეზიაში“ (ლ. ბრეგაძე), განსაკუთრებით — სონეტებში, რომელიც, ასევე, საუკუნის მიწურულიდან შემობრუნდა და საკმაო ნოვაციითაც. ზვიად რატიანიც მიმართავს კონვენციურ ლექსს, განსაკუთრებით — ბოლო წლებში და განსაკუთრებით — ლირიკულ ციკლებში: „წერილი საიდუმლო დედას“, „გზები და დღეები“, „ავტო-საგზაო ელევია ანუ როდის წერენ გარდაცვლილები“... თეორიულად მისი მიზანი აქაც იგივეა: „ცივი პოეზია და არა ცხელი“.

— ვგულისხმობ ლექსებს – არ შეიცავს თუმცა ოცნებას ან იმას, რასაც ანდაზაში გულისხმობს ხავსი, მე მაინც მიყვარს მათი წერა. როცა მოძვრება გულიდან რალაც, გარეგნულად – ტკივილის მსგავსი.

პრაქტიკულად კი ამ ციკლებში მისი ლირიკა სასურველ ტემპერატურასაც ინარჩუნებს, რითმასაც კარგად იყენებს და სილამაზესაც არ გაურბის, — „ვთქვათ — გაზაფხული, ან ყვითელი ფოთლების ფანტვა“...

ტრადიციული ლექსისკენ შემობრუნება კანონზომიერ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ (ამის მოსალოდნელობაზე ადრევე მიაჩნებდნენ მკვლევარები, კრიტიკოსები — გ. ბენაშვილი, თ. დოიაშვილი, ა. ხინთიბიძე...). აქ საგანგებოდ გავიხსენებთ ამერიკელი კრიტიკოსის სიტყვებს: „ვიდრე იარსებებს კაცობრიობა და ენა — მისი მემატანე, პოეზია იქნება ადამიანის უმთავრესი სულიერი საზრდო. პოეზია არის ხელოვნება, რომელიც არსებობდა დამწერლობის გაჩენამდე და ის ტელევიზორსაც მოინელეს და ვიდეოთამაშებსაც, მთავარია, დარჩეს ისეთად, როგორიც არის — სხარტი, უშუალო, ემოციური, დაუფინყარი, მუსიკალური“ (დენა ჯოია, „არილი“, 2005, № 2); მისივე თვალსაზრისით, დღევანდელი პოპულარული ამერიკული პოეზიის (რეპი, სლემი, კავბოური პოეზია...) ნიშანდობლივი ტენდენცია, მისი ორიენტაცია ლექსის ჟღერადობაზე სულ უფრო მეტად დამახასიათებელი ხდება ე. წ. ამერიკული „ნიგნერი“ პოეზიისათვის; თუმცა გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან და შემდგომ ამერიკული ლიტერატურის მკვლევართა დასკვნებში რითმა და მეტრი მოძველებულ ტექნიკად მიიჩნეოდა. ეს ე. წ. ელიტარული და ევროპული ფენომენი დისკრედიტირებული იყო და დემოკრატიულ ამერიკულ ლიტერატურაში სრულიად უადგილოდ მოიაზრებოდა.

არც იმის თქმა გვინდა, რომ ზვიად რატიანი ტრადიციულ ლექსს დაუბრუნდა, მაგრამ, შეიძლება ითქვას, თანაბრად ფლობს და იყენებს თავისუფალი და ტრადიციული ლექსის ტექნიკას.

„გზები და დღეები“ წარმოაჩენს მის პიროვნულ, სულიერ პორტრეტს. აქ განსაკუთრებით იგრძნობა სუბიექტური განწყობილებები, სუბიექტური მიზეზები, ხშირად ვაკუუმის მსგავსი კონკრეტული სივრცე, თავისი წვრილმანი ტკივილებით, გაუთავებელი „სხვაგანყოფნებით“, „შვილის ან ცოლის ხმები სიჩუმიდან“, „გახშირებული დეჟა ვიუ. საერთოდ, ხშირი და უმიზეზო მოწყენები“... (მაინც — არა ის შემთხვევა, რაზედაც ითქვა: „მზად ვიყავ, უმიზეზოდ მთელი დღე მეტირა“, ტ. ტაბიძე). მას თავისი მოწყენების მიზეზებიც საგრძნობი აქვს, სამშობლოს გზებზე გატარებული უაზრო წლების: „**მოგზაურობა სამშობლოში. წელი — მესამე. მიზეზი — საქმე, სამსახური. შედეგი — ფული... ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქებში გამოღვიძება**“, ისე, რომ „**მათგან სამშობლოს ვერ აკინძავ**“... როცა მაინც „**სხვამ შენზე უკეთ ტრასაც ისწავლა და სამშობლოც**“... შენ კი ისევ რჩები — „ერთი შენთაგანი, სხვა არაფერი... როცა აწვნილი წლებისაგან არაფერი გრჩება ბედნიერების მსგავსი, მხოლოდ ნატვრა, რომ „ახლა მოგცა მეგობარი. ნაცნობი ახლა, / ამ ძველ ტაძარში. როცა თითო სანთელს დაუთვთ / ორიოდ წმინდანს და ღვთისმშობელს, და როცა გახვალთ, / დასხდეთ და ერთი გულიანად გართქმაუნდეთ“. ისევ სიტყვათწარმოება — „**გართქმაუნდეთ**“ ანუ ერთი შენთაგანი და ტკივილებში ჩაკეტილი კი არ დარჩე, გაიხსნა, ამაღლდე, უბრალოდ, გაიხარო, რა თქმა უნდა.

როცა ლევან ბრეგაძე პოსტსაბჭოური პერიოდის ქართული ლიტერატურის სიახლეებზე მიაჩნებებს, პოეზიის შესახებ აღნიშნავს: „ახალგაზრდა პოეტები წინამორბედებთან

შედარებით ხშირად მიმართავენ წმინდა ენობრივ-გრამატიკულ მომენტებზე დაფუძნებულ გამომსახველობით ხერხებს, ანუ მიმართავენ გრამატიკის პოეტიზაციას — უჩვეულო სიტყვათწარმოებას ანუ ოკაზიონიზმებს, სინტაქსური ნორმების დარღვევას მეტი გამომსახველობის მიღწევის მიზნით და მისთ.“ (კრიტიკა, 2005, 1, გვ. 43).

თხრობის თავისებური სტილით გამოირჩევა „სიკვდილისჯილთა ბლუზი“ (ბალადა, — ასე დავარქმევდი), რომელსაც მინაწერი აქვს: „განაჩენის სისრულეში მოყვანის შემდეგ“. აქ ბუნდოვანია, სად, როდის, რატომ მოხდა ყველაფერი. ტექსტში ნახსენები პინოჩენტი, ჰიტლერი, კინო და სხვ. მიგვანიშნებენ, რომ ეს შუასაუკუნეების ფაქტი კი არა, XX საუკუნეა, პინოჩენტისა და ჰიტლერისშემდგომი ხანა, მსგავსი სისატიკით:

ექვსი თოფიდან გვესროლეს —
მივწეით ექვსი მკვდარი
და განაჩენი სისრულე —
ში მოყვანილი არის!
თავი გვეგონა კინოში
და ვიკვნიტავდით თითებს,
ჩვენ არას ვერჩით პინოჩენტს
და, მით უმეტეს, ჰიტლერს:

ორწერიტილი და მრავალწერიტილი ქვეტექსტისათვის — თუკი ახსნა შესაძლებელია, ეს მიგვანიშნებს, რომ, რაც მოხდა, არც პინოჩენტს უქნია და არც ჰიტლერს, გულგრილმა მამებმა გაიყვანეს ახალი დროის „სარჩობელაზედ“ ისინი. ყოველ სტროფს ასეთი მრავალწერიტილი მოსდევს; ინტონაციამ რატომღაც ინგლისური ხალხური ბალადების ადრინდელი ქართული თარგმანები გამახსენა (რობინ ჰუდზე და სხვ.). ესენი არ ყოფილან ახალი დროის რობინ ჰუდები. აღსარებაში ჩანს ყველაფერი: „ჩვენ ყველამ დავიმსახურეთ / ეს განაჩენი, რადგან / დავხარბდით ძვირფას საყურეს / და გადავხედეთ ნაგანს. / მერე გვიპოვეს, დაგვაპატიმრეს, / დედა გვიტირეს, / უფრო სწორად, თვითონ გვატირეს... / თოვა დაიწყო გუშინ და / თოვა დახვრეტას ხელს არ უშლიდა...“ ტექსტში შემოდის სიკვდილის კიჩური სიმბოლო — „მორგი“, ირონიით, სულში ჩაბრუნებული ბოლმით:

ჩვენ ექვსმა ლულამ გაგვწირა
და ვწევართ,
ვწევართ...
ვწევართ...
ველარ გავაღებთ მაცივარს,
ალარ აგვიწევს წწევა.
ალარ შეგვცივა, დაგვცხება,
და ალბათ ალარც მოგვმივა,
ალარც მათრახებს დაგვცხებენ —
იზოლატორის მორგში ვართ.

დასაწყისი და დასასრული თოვლიანი პეიზაჟია — ისევ სინტაქსური ნორმების დარღვევით — დროსთან გრამატიკული შეუსაბამობა მეტი გამომსახველობისათვის:

თოვა დაიწყო გუშინ და
ხვალ სალამომდე თოვა,
ჩვენ კი დღეს მოკვდით... (ტექსტის დასაწყისი)
.....
თოვა დაიწყო გუშინ და
ხვალ სალამომდე ითოვა,
ზეგ სალამომდე ითოვა,
და ასი წელი ითოვა (დასასრული).

მარტივად რომ ვთქვათ, გულიანი ბალადაა, ცხელი გულით დაწერილი, სულს რომ ამღვრევს... მით უმეტეს, თუ აღადგენ იმ ცოდვა-ბრალის განაჩენის ისტორიას ჩვენი უახლოესი წარსულიდან...

ბევრი რამ შეიძლება ითქვას ზვიად რატიანზე, როგორც მთარგმნელზე, საინტერესო წერილების ავტორზე, რომლებშიც ასევე საუკეთესოდ ჩანს მისი უნარი და სულიერი სამყარო, მაგრამ ეს უკვე სხვა თემაა.

საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ იგი, საგრძნობი ნოვაციებითა და არდავინწყებული ძველის გაახლებით, უწყვეტად აგრძელებს ქართული პოეზიის ტრადიციას.

„თხა და გიგოს“ პოსტმოდერნული ვერსია

ფრანგი მწერალი ალენ რობ-გრიე ამბობს: „მწერალმა უნდა წეროს ის, რაც სულში დაუგროვდა, საკუთარ სიგიჟეშიც, რაც შეიძლება, შორს უნდა შეტოპოს“. ამ თვალსაზრისის გათვალისწინებით, ზურაბ ქარუმიძის „თხა და გიგო“ ფრიად საინტერესო წიგნია არა მარტო ავტორის, არამედ იმ საზოგადოების სულში ჩასახედადაც, რომელსაც იგი ეკუთვნის. წიგნის უკანა ყდაზე, თვით ავტორისავე პორტრეტზე გადაბეჭდილი ფრაზაც: „ვისი ნაბოდვარია ეს შიზოიდური პასტორალი?... მე მაგის მატრიცას“ — კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ მწერალს „საკუთარ სიგიჟეში“ ნამდვილად „შეუტოპავს“. პასტორალური იდილიისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ მას ბევრი პრობლემა რომ დაუნახავს ამ „შეტოპვით“, თანაც საკმაოდ მწვავე, ეს წიგნის კითხვისას აშკარა ხდება.

საკმაოდ რთულია თანამედროვე ავტორთა და მათ მიერ მოთხრობილ ამბავთა (ხშირად ისიც ძნელია, ამას **ამბავი** უწოდო) ღრმა წვდომა და იმის გააზრება, რისი თქმა სურთ მათ ამით, მეტადრე მაშინ, როცა თავადვე აღიარებენ „ყოველი ამბავი გამონაგონია და გამონაგონი კი მხოლოდ თავის თავს გულისხმობს“ (ზ. ქარუმიძე, „ღვინომუქი ზღვა“), თუმც ჩვენ მაინც შევეცდებით.

დასაწყისისათვის შევეხებით ნაწარმოების ჟანრის საკითხს. „თხა და გიგო“ ამ მხრივაც ორიგინალობას ინარჩუნებს.

თხა და გიგო [დიდი სონატა] თხზულება 9/11, WTC 20-01

ასე გამოიყურება წიგნის სატიტულო ფურცელი, რომელსაც ტრადიციული სახე ნამდვილად არა აქვს. დღევანდელი ინტერდისციპლინარული კვლევებისათვის, ალბათ, გასაკვირი არ არის ლიტერატურული ნაწარმოების ჟანრის მუსიკალური ტერმინით განსაზღვრა. რადგანაც ავტორი მას „სონატას“ უწოდებს, თანაც „დიდს“, ეს ლიტერატურის თეორიის ენაზე, დაახლოებით, მცირე ზომის რომანს ან ვრცელ მოთხრობას უნდა უდრიდეს. გარდა ამისა, სონატასთან წიგნს სხვა მსგავსებაც აქვს. სონატა არის კამერულ-საკრავიერი მუსიკის ერთ-ერთი ჟანრი, რომელიც, ჩვეულებრივ, სამნაწილიანი ციკლური ნაწარმოებია და შედგება ჩქარი განაპირა ნაწილებისა და ნელი შუა ნაწილისაგან. „თხა და გიგო“ ამ არქიტექტონიკას ზუსტად იმეორებს: იწყება **ექსპოზიციით** (იგი მოიცავს სამ პატარა თავს - „გიგო“, „თხა“ და „ჰიპერჰილი“), შემდეგ მოდის ყველაზე ვრცელი ნაწილი **დამუშავება** (სადაც მწერალი ევრიპიდეს „ბაკხი ქალების“ პაროდულ გადამღერებას გვთავაზობს) და მთავრდება **რეპრიზით** (რაც წარმოდგენილია ერთი მცირე თავით „ამაღლებულისათვის“). ამასთანავე, საკმაოდ ძნელია, ამ წიგნის ჟანრობრივ ერთგვაროვნებაზე ისაუბრო, თუკი მის ცალკეულ თავებს გაეცნობი. სიტყვა რომ აღარ გაგვიგრძელდეს, მოდით, თვით ნაწარმოების განხილვას შევეუდგეთ, თუმც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს არც ისე ადვილი საქმეა.

დავიწყოთ სიუჟეტი. პოსტმოდერნიზმი უარყოფს სიუჟეტის არსებობას. იმავეს ამბობს ზურაბ ქარუმიძეც რამდენიმე წლით ადრე დაწერილ ნოველაში „BLOW-UP“: „სიუჟეტმა თავისი თავი კარგა ხანია ამოწურა. მას აღარც არქიტექტონიკური ფუნქცია გააჩნია და აღარც სხვა რამ რეალისტურ-მიმეტური დატვირთვა. ახლანდელი ავტორები სიუჟეტს თუ მიმართავენ — ისევ და ისევ სიუჟეტურობის პაროდირების მიზნით; მხატვრულ ქსოვილს კი ხელოვნების სხვა დარგებიდან ნასესხები ფორმების მეშვეობით ამრთელებენ“. იმავეს თქმა შეიძლება „თხა და გიგოს“ შესახებაც. მისი სიუჟეტი სხვა არაფერია, თუ არა სიუჟეტის, როგორც კომპოზიციის ერთ-ერთი ელემენტის, პაროდია.

წიგნის პირველი თავიდანვე ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი გიგო, რომელიც მეტისმეტად გამიჯნურებოდა ერთ თანასოფელ გოგოს და რომელიც, ავტორისავე თქმით, ბევრი კითხვით „ერთი ჰისპანიელი აზნაურივით იყო დაშტერებული“, კვლავ წიგნებში სამოგზაუროდ ემზადება ფრიად მნიშვნელოვანი რამისათვის: „რა გაენყოზა, ნავალ, ქვეყანას მოვივლი, იმ ალყაშემორტყმულ ქალაქში შინ მივიქცევი, ღმერთის თვითმკვლელობის ამბავსაც შევიტყობ და დაკარგულ ფასეულობებსაც ვიპოვი“. თუ იმას გავითვალისწინებთ, რომ პოსტმოდერნული მასკულტურა დაკარგულ ფასეულობებზე დიდად არ ნაღვლობს, მაშინ ეს ან ისევ და ისევ პაროდიაა, ან კიდევ იმას ნიშნავს, რომ ნიჭიერ მწერალთან ყოველთვის შეიძლება რაღაც ფასეულის პოვნა, მიუხედავად მისი მსოფლმხედველობისა და ამა თუ იმ

ლიტერატურული სტილისადმი სიმპათიისა. ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში საქმე სწორედ ამ უკანასკნელ მოვლენასთან გვაქვს.

რაც შეეხება იმას, თუ რამდენად უკავშირდება ეს ნიგნი პოსტმოდერნიზმს, ამის დასტურია თვით ავტორისეული შენიშვნები, ცალკეული ნიშნები და ტექსტის ენობრივი ანალიზი. გიგო ცხოვრობს სოფელ გლობალში, ხოლო ამ სოფლის მარშალ-მამასახლისი არის მაკლუჰანთა გვარის კაცი. ეს იგივე მარშალი მაკლუჰანი — შენიშნავს მწერალი — პოსტმოდერნული მასკულტურის ერთ-ერთი თვალსაჩინო თეორეტიკოსი, რომელსაც ეკუთვნის გამოთქმა: „მსოფლიო — გლობალური სოფელია“. აქ ყურადღებას იქცევს სიტყვა — „სოფელი“, მართალია, გლობალური, მაგრამ მაინც სოფელი, საინანაღმდეგოდ ქალაქისა. თუკი ეს უკანასკნელი თავისთავად გულისხმობს ურბანიზაციას, კულტურულ თუ ყოფით წინსვლას, სოფელი მასთან შედარებით არის უფრო ჩამორჩენილობის მაჩვენებელი, სიახლეებისადმი უცხო და ჩაკეტილი სივრცე. აზროვნების განვრცობა ამ მხრივ, ანუ მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის შედარება, ფრიად საინტერესო სქემას გვაძლევს: მოდერნიზმი — ელიტკულტურა — ქალაქი, პოსტმოდერნიზმი — მასკულტურა — სოფელი. პოსტმოდერნული აზროვნება, უპირველეს ყოვლისა, არის „დროის სულისკვეთების“ გამოხატვა, ხოლო პოსტმოდერნული თვალთახედვა გამოირჩევა გლობალურობით. სავარაუდოდ, ეს სოფელი გლობალი, რომელშიც გიგო ცხოვრობს, იგივე მსოფლიოა. აქ მომხდარი ამბები კი დღევანდელი მსოფლიოს ნიშანდობლივი მახასიათებლებია.

ნიგნიში პოსტმოდერნიზმთან კავშირის ზედაპირული ნიშნებიც გვხვდება. გიგო მაკლუჰან მამასახლისის სთხოვს, ფინეგანის ქელეხის გადახდა მინდა და თანხების მოძიებაში დამეხმარეო. ცნობილია, რომ პოსტმოდერნიზმი იხაზ ხასანისთვის სწორედ ჯოისის „ფინეგანის ქელეხით“ იწყება (1939 წ.).

ლიტერატურის მკვლევართა მიერ მრავალზისაა აღნიშნული, რომ ევროპული ლიტერატურული მიმდინარეობები (რომანტიზმი, რეალიზმი, სიმბოლიზმი) სხვადასხვა ქვეყანაში გავრცელებისას გარკვეულ ნაციონალურ ელემენტს იძენდნენ. ასე მოხდა ჩვენს შემთხვევაშიც. ქართულ ლიტერატურაში შემოსვლისას მათ განიცადეს ერთგვარი „გაქართულება“, ნაციონალური პრობლემებისა და თემების გათავისება. ამიტომაც საუბრობენ ქართულ რომანტიზმსა, რეალიზმსა თუ სიმბოლიზმზე. პოსტმოდერნიზმის შემთხვევაშიც გამოითქვა ასეთი აზრი. კერძოდ, რუსი მკვლევარი მარკ ლიპოვეცკი საუბრობს რუსულ, ამერიკულ, ინგლისურ თუ ფრანგულ პოსტმოდერნიზმზე. ამ მოსაზრების მონიშნაღმდეგეები ამბობენ, ეს სტილი იმდენად კოსმოპოლიტური და გლობალურია, რომ გამოკვეთილი ნაციონალური ძირების ძიება აქ უშედეგოაო. „თხა და გიგოშიც“ მოიპოვება გარკვეული ეროვნული ნიშნები, თუმც მხოლოდ ფორმალურად. მწერალი გვეუბნება, რომ გლობალელების ძირითადი კულტურა იყო ვაზი - „მაკინტოს შავი“, რომელსაც მარცვლების მაგიერ ხარის თვალის ოდენა შავი ციფრული მარგალიტები ესხა, რაც *ჰიპერშვილის* სათამაშოდ გამოიყენებოდა. ვაზი — ეროვნული იდენტობის ნიშანი — ციფრული მარგალიტების მარცვლებით ძალიან ჰგავს საუკუნის წინანდელ „ცისფერ ყანწებს“, ანუ იმ პრინციპს, რითაც ქართველმა სიმბოლისტებმა ევროპული სტილის ეროვნულ ძირებთან შერწყმა სცადეს.

პოსტმოდერნიზმის საკვანძო ცნებაა „პოსტმოდერნული მგრძნობელობა“. სამყარო მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებსა და ფასეულობით ორიენტირებს მოკლებული ქაოსია. ეს კი ჩვენს ცნობიერებაში აყალიბებს გარკვეულ მენტალიტეტს, სამყაროს განსაკუთრებულ აღქმას. მართალია, პოსტმოდერნული აზროვნება „დროის სულისკვეთების“ გამოხატვაა, მაგრამ იგი უფრო მსოფლშეგრძნებით პრობლემებს მოიცავს, ვიდრე — მსოფლმხედველობითს. ლოგიკურად გაფორმებული, რაციონალური თხრობის მაგიერ აქ წინა პლანზე იწვევს რეაქცია გარემომცველ სამყაროზე, რაც წინასწარმოაზრებული და გონებით შექმნილი ტექსტის მეშვეობით არის გამოხატული. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ნიგნიში თუნდაც ის ეპიზოდი, როცა თხა ჯერ მაკლუჰან-მამასახლისის მუცლიდან ამოხტება, ხოლო შემდეგ იგივე დაემართება ჟიურის ყველა წევრს, თხები მათი მუცლებიდანაც ამოხტებიან და სირბილს იწყებენ ყველგან. ადამიანის გარდასახვა ცხოველად, თანაც ისეთ ცხოველად, რომელიც, ანტიკური ტრადიციით, აუცილებელია დიონისური კულტის საწესრველებო რიტუალისათვის, ვფიქრობ, თანამედროვე ადამიანის აზრდაკარგული ცხოვრების ირონიულ ასახვას უნდა წარმოადგენდეს. იგი პირდაპირ ასოცირდება ზოგადადამიანურ ან, თუკი უფრო ვიწრო ჭრილში განვიხილავთ, უშუალოდ ქართულ სინამდვილესა და „ქართულ“ ნიშნებთან.

იმასთან დაკავშირებით, თუ რა არის პოსტმოდერნიზმის ყველაზე სახასიათო ნიშანი, არსებობს მოსაზრებათა საკმაოდ ფართო სპექტრი. მაგალითად, ალან უაილდი თვლის, რომ პოსტმოდერნიზმის ყველაზე მთავარი თვისება არის „ირონიის მაკორექტირებელი“ სპეციფიკური ფორმა. „თხა და გიგოში“ მთლიანად ირონიზებულია ტექსტის ის ნაწილი,

რომელშიც მწერალი გლობალელთა უმთავრეს გასართობზე — ჰიპერშპილზე საუბრობს. ჰიპერშპილი (ქართულად ჰიპერ-თამაში ან უნივერსალური თამაში) არის გლობალელთა (ანუ თანამედროვე სამყაროს) ძირითადი გასართობი. თამაში, როგორც რეალობის გადალახვის, დაძლევის, სპეციფიკური ფორმა, წარმოადგენს კრეაციულ, შემოქმედებითი იმპულსების აღმძვრელ სივრცეს. იგი გულისხმობს ნორმიდან გასვლას, თავისუფლებას, რეფლექსიამდელ არსებობაში ჩაძირვას, ინტუიციამი ჩაბრუნებას და, როგორც ასეთი, ემოციურად დატვირთული კომუნიკაციის სახეა. იმავდროულად, თამაშის სახელითვე, მისი მექანიზმების გამოყენების გზით ტარდება ძალზე სახიფათო, დამანგრეველიც კი — სოციალური და პოლიტიკური ექსპერიმენტები, ინგრევა ძველი და იქმნება ახალი იდეოლოგიური მითები.

ჰიპერშპილის უზენაესი ღვთაებაა ჰიპერ-დიონისე, რომელიც, ავტორისავე შენიშვნით, „უმაღლესი აპოლონური თვისებების მატარებელი გახლდათ, ვინემ დიონისურისა“. უდაბნოთა ქალაქმყოფელმა და მისმა საძმომ დააარსეს ხუროთმოძღვრული სტილი „ლაშვეგაშ“, რომელიც შემდგომ მთელ ქვეყანას მოედო. აქ არც თუ ისე ძნელი ამოსაცნობია, რომ მწერალი ქართული ქრისტიანული კულტურის ერთ-ერთი შესანიშნავი ძეგლის „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ პაროდირებას, უფრო მეტიც, გროტესკს მიმართავს. ცინიკური და ირონიული დამოკიდებულება ნებისმიერი ავტორიტეტისადმი — ესეც პოსტმოდერნული მასკულტურის ერთ-ერთი მახასიათებელია. ასეთ შემთხვევებში პოსტმოდერნი ემსგავსება ხოლმე როგორც ანტიკური, ისე ქრისტიანული კულტურის ნამუსრევზე მოთარეშე ცხოველს, რომელსაც ეს ნამუსრევი იმისათვის სჭირდება, რომ საკუთარი არსებობა გაიგრძელოს. აღსანიშნავია ერთი საინტერესო მომენტიც: ჰიპერშპილს ახასიათებს ეროვნული ელემენტი: „მას ჰყავს ცერემონიამაისტიერი ისე, როგორც სუფრას — თამადა, თამაშის პრინციპი კი „ალავერდისეული“ დამუშავებით განივრცობა“. ზ. ქარუმიძის ამ სიტყვებში ჩანს დღევანდელი ქართული სუფრის დაკნინებული სახე. ესეც, როგორც ბევრი რამ ჩვენს რეალობაში, თამაშად ქცეულა და ამით დაუკარგავს ის კულტურულ-სოციალური ფუნქცია და როლი, რაც საუკუნეთა განმავლობაში ჰქონდა მას საქართველოში (რაც შეეხება თამაშს, დღევანდელ ქართულ ლიტერატურაში მისი არაერთი მაგალითი მოიძებნება. კერძოდ, აკა მორჩილაძის „სანტა ესპერანსა“ — ესაა რომანი, რომელიც ბანქოს ერთი შეკვრის ანალოგიურად ჰნ ნიგნაკისაგან შედგება, ხოლო კუნძულ სანტა ესპერანსას მკვიდრთა მთავარ გასართობს კი ერთგვარად ხელოვნების რანგში აყვანილი თამაში *ინტი* წარმოადგენს.)

პოსტმოდერნიზმმა უარი თქვა სინამდვილესა და დროის მიზეზ-შედეგობრივ, ვექტორულ კონცეფციაზე. მოუნესრიგებელი, დაულაგებელი დრო კონცეპტუალურ და სიმბოლურ დატვირთვას იძენს „თხა და გიგოშიც“: „იქ ანმყო წარსული იყო, წარსული კიდე ანმყო, ხოლო აი, მომავლისა კიდე ან სულ არაფერს იტყოდა, ან თუ იტყოდა, ისიც წარსულ-ანმყოს აღრევ-დაღრევის ალაგად“ (ქარუმიძე ზ.: 6).

„თხა და გიგო“ საყურადღებო ნაწარმოებია იმიტაც, რომ მასში ზოგადად ადამიანის სახეა პაროდირებული. ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი გოდო (god — ღმერთი), რომელიც ბეკეტის პიესის — „გოდოს მოლოდინში“ — ასოციაციასაც აღძრავს, თხა-კაცია, თხა-მამისა და ადამიანის (ქალის) ძე. თუ ბონდო ჭილაძის სახეს გავიხსენებთ დემნა შენგელაიას „სანავარდოდან“ (საჯავახოში მიმდინარე მისტერიები, ბაყაყთან დაკავშირებული სცენები და ა.შ.), შეიძლება ვიფიქროთ, რომ პრინციპული ზღვარი მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის არ არსებობს. ზ. ქარუმიძის თხისა და ქალის კავშირი დ. შენგელაიას ბონდოსა და ბაყაყის ამბავს მოგვაგონებს.

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი და უცილობელი კომპონენტი ინტერტექსტია. „ყოველი ტექსტი ინტერტექსტია, მასში სხვადასხვა დონეზე მეტ-ნაკლებად ცნობადი სახით წარმოდგენილი არიან სხვა ტექსტები: წინამორბედი კულტურის ტექსტები და გარემომცველი კულტურის ტექსტები“ — ამბობს როლან ბარტი. სხვა ტექსტების აქტიური „მოხმარება“ ეჭვქვეშ აყენებს პოსტმოდერნიზმის სიცოცხლისუნარიანობას, ანუ ბადებს კითხვას, რამდენხანს შეძლებს იგი სხვათა „ნამუსრევით“ არსებობას. საბოლოოდ, ამგვარი „ნასესხობა“, თვით მწერალს უქმნის შეზღუდვებს და იგი იკეტება თხრობის პარადიულ მოდულში.

ყველა პოსტმოდერნისტი მწერალი თავად არის კიდეც, გარკვეულწილად, თეორეტიკოსი. ჩვენ მიერ გაანალიზებულ ნაწარმოებსა და ავტორთანაც ასეა. ზურაბ ქარუმიძე რომანში „ღვინომუქი ზღვა“ ამბობს: „ნეო-თანამედროვე ავტორები იქეპებიან კლასიკოსთაგან უკვე განცდილსა და ავანგარდისტთაგან უკვე დაფერფლილში: სხვათა ფერფლთა და ნაცარში გამოჰყავთ თავიანთი ნაწერი, ზედნაწერი, მინაწერი, გადანაწერი თუ გადმონაწერი; მტვერს აყენებენ, ხიმანკლობენ; ძველთა გიგანტთა ნადიმებზე დაძვრებიან და მათს ქონებას — ნამუსრევს — ისაკუთრებენ.“

„თხა და გიგოში“ მწერალი ევრიპიდეს „ბაკხი ქალების“ პაროდირებულ ვარიანტს გვთავაზობს. „ტრაგედიის გადამღერება მეორედ გადამღერებული თხათა მიერ „ბაკხი ქალების“ ხმაზე“ — ასეთია სათაური ნაწარმოების შუა ნაწილისა, რომელიც მოცულობით ყველაზე დიდია. ავტორი თავადვე მიუთითებს, რომ გამოუყენებია ევრიპიდესეული ტექსტი (ზ. კიკნაძის თარგმანი) და მისი „მეორედ გადამღერება“ უცდია. პაროდირება მოქმედი პირების დასახელებიდანვე იწყება, როცა ბახუსის ღმერთ დიონისეს წარმოადგენს თხაკაცი გოდო:

ევრიპიდე	ქარუმიძე
დიონისე	გოდო დიონისედ გადაცმული
ტირესია	გიგო მისანი, როგორც ტირესია
	მაკლუჰან მამასახლისის კლონი
კადმოსი	უიტგენშტაინ ტერმინატორი, მაკლუჰან
პენტეუსი	მამასახლისის შემდეგ მამასახლისად არჩეული
აგავე	მერილინ მოცარტი
გუნდი	თხათა ქორო

ტრაგედია თავისთავად არის თამაში, ხოლო მისი პაროდირება უკვე ნიშნავს თავად პოსტმოდერნის პაროდირებას, რადგან თამაში მისი უმთავრესი ელემენტია. ეს კი, თავის მხრივ, ამ სტილის დასასრულის დასაწყისზე მიგვანიშნებს (ასახელებენ კონკრეტულ თარიღსაც: 2001 წლის 11 სექტემბერი). პაროდირება აქ სამი სხვადასხვა კუთხით მიმდინარეობს: 1) თვით ტრაგედიის ჟანრისა, რომელიც მკითხველსა და მაყურებელში კათარზისს იწვევდა; 2) „თხა და გიგოსი“ — მცირე მოცულობის დიდაქტიკური ხასიათის ქართული საბავშვო მოთხრობისა და 3) სონეტის ფორმისა.

არქიტექტონიკით ტექსტები ერთმანეთს საკმაოდ გვანან. ზ. ქარუმიძის ტექსტი ზუსტად იმეორებს ევრიპიდეს ტრაგედიის ფორმას. ორივეგან ამბავს იწყებს პროლოგოსი, შემდეგ არის პაროდოსი და ა.შ. ერთადერთი განსხვავება ისაა, რომ ქარუმიძესთან ამბავი მეოთხე ეპისოდითა და სტასიმონით მთავრდება, ევრიპიდესთან კი — მეხუთით.

ტექსტების შედარებითა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ თუ ირონიზებულ და პაროდირებულ ქვეტექსტებს არ გავითვალისწინებთ, ზურაბ ქარუმიძე ზოგან თითქმის უცვლელად მიჰყვება ევრიპიდეს ტექსტს, მაგალითისათვის:

ევრიპიდე
 გამიბოროტდნენ დედისდანი, არ დაიჯერეს,
 რომ თავად ზევსმა გამაჩინა მე, დიონისე;
 ცილი დასწამეს დედაჩემსაც — სემელემ თითქოს,
 ვილაც მოკვდავთან სამარცხვინოდ შეუღლებულმა,
 ზევსს დააბრალა საიდუმლო თვისი ნაყოფი
 (ასე ერჩიოს თითქოს კადმოსს ქალიშვილისთვის!)
 და იმიტომაც მოიკლაო ზევსისვე ხელით“.
 (ევრიპიდე, ბაკხოსის მხეველები, თბ., გვ. 481)

ქარუმიძე
 ვით დიონისეს დედისდებმა ცილი დასწამეს
 დედას ღმრთისას – სემელემ თითქოს,
 ვილაც მოკვდავთან
 სამარცხვინოდ შეუღლებულმა,
 ზევსს დააბრალა საიდუმლო თვისი ნაყოფი
 (ასე ერჩიოს თითქოს
 კადმოსს ქალიშვილისთვის!)
 და იმიტომაც მოიკლაო ზევსისვე ხელით.“
 (ქარუმიძე ზ.: 59)

ან კიდევ:

ევრიპიდე
 შმაგი ფერხულით თავყანს სცემენ ღმერთს ახალბედას,
 ღმერთს, დიონისედ სახელდებულს, აჰკიდებიან.
 წინ უდგათ სავსე ლაგვინები, თანაც მალულად
 მამაკაცების სარეცლისკენ უჭირავთ თვალნი.“ (გვ. 486-487)

ქარუმიძე

შმაგი ფერხულით

თაყვანს სცემენ ღმერთს პრიმიტიულს, ღმერთს,
დიონისედ სახელდებულს აპკიდებიან; წინ უდგათ
სავსე ლავინები, თანაც მალულად მამაკაცების
სარეცლისკენ უჭირავთ თვალნი.“ (გვ. 71)

ზოგან კი მწერალი ევრიპიდეს ტექსტის პაროდირებას იძლევა:

ევრიპიდე

„მიდგომილ ასულს ნაყოფი ედგა
მომლოდინეს საღმობის ჟამისა —
ოდეს ზეგარდმო მეხისტეხით
უჟამოდ აშობინა ზევსმა.
და მერმე მეხით დაფერფლილი
დედა განერიდა სანუთროს.“ (გვ. 483)

ქარუმიძე

„გოგოვ, გოგოვ, სემელე!
ღმერთის მამამ დაგკეპლა —
მეხისტეხამ დაგფერფლა!
გოგოვ, გოგოვ, სემელე!“ (გვ. 62)

„თხა და გიგო“ პოსტმოდერნისტული ტექსტის ენისათვის დამახასიათებელ სხვა ნიშნებსაც შეიცავს: გრამატიკული ნორმების უარყოფა, ეროტიკული ლექსიკის ჭარბად გამოყენება თუ პორნოსცენების თამამი აღწერა, მაგალითად, ორგიაში მონაწილე აგავესა (იგივე მერილინ მოცარტი) და გოდოს სცენა: „უცხოოდ მოხველ შენ, რომელი ხარ სახე მომავლისა, რომელი არს სახე ჭეშმარიტი და ერთადერთი, რამეთუ აწმყო უსახოა, ხოლო წარსულისას კი მხოლოდ უკანალსა ვჭვრეტთ, რომელიც არს ჭეშმარიტი უკვე: მაგიტომაც მოხველ შენ, რომ წარსულის უკვე უკანალიდან ჩამისახო მომავლის სახე! (დგება ოთხით და გოდოს მიუშვერს უკანალს. გოდო მიაჯდება აგავეს).“

ევრიპიდე თავის ტრაგედიაში ხატავს ბახუსით გონებადაბნელებულ ქალებს და მათ სასტიკ ნამოქმედარს, რაც იმით აიხსნება, რომ თებელებმა არ აღიარეს დიონისე ღმერთად და დასცინეს მას, რის გამოც დაისაჯნენ ასე მკაცრად. რაც შეეხება ზურაბ ქარუმიძის „თხა და გიგოს“ ამ მონაკვეთს, იგი არცთუ ისე შორეული წარსულის პოლიტიკური მოვლენების აღუზიას იწვევს, პოსტმოდერნულ კულტურაში ასე ფართოდ გავრცელებული ეროტიკული სცენები (თუმც, ვფიქრობ, რომ სიტყვა „ეროტიკული“ გაცილებით ესთეტიურია იმ სცენებისათვის, რასაც დღევანდელი ლიტერატურა გვთავაზობს) თუ პორნოლექსიკა, ავტორისეული განმარტებით, პორნო-ლინგვისტური მარგალიტები, პიესაში განსაკუთრებულ მხატვრულ და აზრობრივ დატვირთვას იძენენ. ისინი ათვალსაჩინოებენ თანამედროვე და, მათ შორის, ქართულ სოციალურ-პოლიტიკურ სივრცეში მიმდინარე მოვლენათა პერვერსიულ, გადაგვარებულ სახეს, „ფემინისტური ბუნტის“ მთელ გროტესკულ ხასიათს. ამ დეფორმირებული სოციუმის შეფასებას ზურაბ ქარუმიძე სწორედ „პორნო-ლინგვისტური“ ხერხებით ახდენს. ელინისტური და პოსტმოდერნული ეპოქების ლიტერატურათა შედარებისას ნუგზარ მუზაშვილი წერს: „ისევე, როგორც ოცი საუკუნის წინ, დღესაც ადამიანებმა მოულოდნელად ცხოვრების ორიენტირი დაკარგეს. რაღაც საერთო მიზანი, რომელიც, ჩვეულებრივ, აზრსა და მნიშვნელობას ანიჭებს ხოლმე სიცოცხლეს, თვალსა და ხელს შუა გაქრა. ფასეულობები, რომელთა აბსოლუტური და მარადიული ხასიათი ადრე არავითარ ეჭვს არ იწვევდა, სრულიად გაუფასურდა.“

...როგორც ელინისტური, ისე პოსტმოდერნისტული ხელოვნება და ლიტერატურა გარდაუვლად კარგავს ინტერესს სერიოზული თემების მიმართ.

ტრაგედია ცუდ ტონად იქცევა.

...ყველაფერი გამირული, სერიოზული და ღრმა პუბლიკას ან ალიზიანებს, ანდა მთქნარების გუნებაზე აყენებს. დიდი მოთხოვნილებაა მსუბუქ, გასართობ ჟანრებზე.

...დღეს უმთავრესია შოუ. ადამიანები ყველგან და ყველაფერში გასართობს ეძებენ და პოულობენ კიდეც“ („ანალოგიები“). სწორედ ელიტური ლიტერატურიდან, რასაც წარმოადგენდა მოდერნიზმის კულტურა, მასკულტურაზე გადატანილმა აქცენტმა და მსუბუქ, გასართობ ლიტერატურაზე გაზრდილმა მოთხოვნილებებმა განაპირობა ზემომოტანილი სცენების ასეთი სიუხვე ჩვენს, და არა მარტო ჩვენს, დღევანდელ მწერლობაში.

ზურაბ ქარუმიძესთან ირონიისა და პაროდირების მიღმა ჩანს იმ დიდ ტკივილთა და პრობლემათა ხაზგასმა, რაც ეპოქამ მოიტანა. ანტიკური სამყაროს ადამიანი ღმერთისაგან იმართება, მის ბედისწერასაც ღმერთები წერენ და ის მხოლოდ მარიონეტია მათ შესრულებაში. როგორც ანტიკური ლიტერატურის ერთ-ერთი ცნობილი მკვლევარი რისმაგ გორდუზიანი აღნიშნავს, ევრიპიდე სწორედ იმით განსხვავდება მის თანამედროვე სხვა ტრაგიკოსთაგან, რომ მან ადამიანს მიანიჭა უფრო მეტი ძალა და ნება, დრამატული კოლიზია გარე რეალობიდან გამირის შინაგან სამყაროში გადაიტანა. ამიტომაც ამბობდა მის შესახებ

არისტოტელე: „სოფოკლე ასახავდა ადამიანებს ისეთად, როგორებიც ისინი უნდა იყვნენ, ხოლო ევრიპიდე ისეთებად, როგორებიც ისინი არიან“. გარდა ამისა, ევრიპიდე მითოლოგიურ მასალას განსხვავებულად უდგება და მას არატრადიციულ ინტერპრეტაციას აძლევს. მისი შემოქმედების ძირითადი თავისებურებანია: დემითოლოგიზაცია, ყოფითი დეტალების შემოტანა, ენისა და სტილის სისადავე, ადამიანის მიწაზე ჩამოყვანა. ამკარაა, რომ ეს ის ნიშნებია, რაც პოსტმოდერნიზმსაც ახასიათებს. ოღონდ უკიდურესი, უტრირებული სახით. ამ უკანასკნელმა უდიდესი თავისუფლება მიანიჭა მწერალს და ხშირად ისეთი, რომ თვით მკითხველიც კი უხერხულობაში ჩააგდო. შესაძლოა, ზ. ქარუმიძეც ამიტომ დაინტერესდა ამ ტრაგიკოსით. ევრიპიდეს მსგავსად, მასაც ანუხებს ეპოქის თუ ერის წყურვილი ცვლილებისა: „თქვენ ახლახანს მიმტყიცებდით, რომ თამაშის არსი გარდასახვა და გარდასხეულებაა. მე კი გეტყვით, კოლეგა, რომ ჩვენი თამაშის, ისევე როგორც თამაშის უპირველესი არსი არის თავისუფლება! დიახ, თავისუფლება და მხოლოდ თავისუფლება — ტოტალური თამაშის პირობებში. ინფორმაციის ხელმისაწვდომობა და წარმოსახვის თავისუფლება — აი ჩვენი პური და ღვინო!“ (ქარუმიძე ზ.: 77-78). („თამაში და მორალური პასუხისმგებლობა“ — ბარტი.) XXI საუკუნის ადამიანისათვის, რაოდენ პარადოქსულიც უნდა იყოს, ყველაზე დიდი წყურვილი სწორედ თავისუფლება აღმოჩნდა. ნამდვილი, რეალური თავისუფლება ვერა და ვერ მოიპოვა ადამიანმა. პირიქით, კულტურული თუ მეცნიერული აფეთქებების პირობებში მან სულ უფრო მეტად დაუცველად იგრძნო თავი. სამყარომ, რომელიც ტოტალური თამაშის პრინციპებს დაემორჩილა, ღვთის უმაღლესი ქმნილება ამ თამაშის ნაწილად აქცია და ამით მოანატრა მას „პური და ღვინო“ — იგივე რწმენა (ან ღმერთი). ყველა ტიპის, პოლიტიკური, სოციალური თუ კულტურული თამაში მართვის ფორმად იქცა და თავისუფლების შეგრძნებაც ამიტომ ვერ მოიტანა.

რაც შეეხება ტექსტის ენობრივ მხარეს, „თხა და გიგოს“ აქვს თითქმის ყველა ის ნიშანი, რაც ახასიათებს წერის პოსტმოდერნულ მანერას, კერძოდ, სალიტერატურო ნორმების უარყოფა: დიალექტიზმები (ჰყვარობდა, რომლისაცა რომა, იგრე, რო, ჰგამს); არქაიზმები, რაც ერთგვარი ინტერტექსტია გრამატიკულ დონეზე (ყველაზედ, ჰისპანიელი, შინ მივიქცევი, დაიპო პერანგი თვისი); ბარბარიზმი (კაპლი) და ა.შ. ყველაზე უფრო უხვად არის წარმოდგენილი ირონიზებული, ხანდახან პაროდირებულიც კი, ინტერტექსტი: ბაზრის მოედნის — აგორას გაყოლებაზე სილიკონური ლავაშებით დახურეს სეფა და მაკლუჰან მარშალ-მამასახლისი დასვეს „თამაშისუფლად“ ანუ — ცერემონიამისტერად; სუფრებს მიუსხდნენ, ორ რიგად, როგორც რომ ჟღალ ჩოხებში ძველი მსმელები („გულბაათ ჭავჭავაძე“); ქაოსმოსის მეფე ფსევდოდონისი მეორე დიონისე მრავალ და მრავალ სვიანი, უზომოდ მაღალი და უზომოდ მდაბალი („ვეფხისტყაოსანი“); ფსევდოსის ჰყავდა ვაზირი ფანტაზმო სპარსი — ხუროთმოძღვარი და სულით კალატოზი („დიდოსტატის მარჯვენა“); რეპრეზენტაციის მეფის ასულის ეიკონას მოტაცება ფსევდოსი მეფემ დაავალა ფანტაზმო სპარსს, ეიკონას კი გზაშივე შეუყვარდა თავისი მომტაცებელი („ვისრამიანი“), ეიკონას ძმებმა ხეთა-მერქანთაგან გამოხვეწეს ვეება ცხენი დის გაბახებისათვის შურისსაძიებლად („ილიადა“); ეიკონას ძმები ჩაიკარგნენ ლაბირინთში და ათი წელი ეხეტებოდნენ, რათა გზა ეპოვნათ („ოდისეა“); მოგესალმებით, მე განტეგების ვაცი ვარ — აზაზელი! („ოსტატი და მარგარიტა“); ჩაძინებულ გონებას ურჩხულები დაეპატრონენო (ქართული ანდაზა); მონტეკრისტომა თხარა-თხარაო, ბედნიერება გამოთხარაო (ქართული ანდაზა და „გრაფი მონტე-კრისტო“);

„მევახშეობით იფქლის მარცვალი არ ღვის
შამგზის გადახნულ მინდორზე;
მევახშეობით მზის სიტკბოება არ აღავსებს
მტევანს ვაზისას;
მევახშეობით არ დაქალდება ქალწული და
ყმანვილკაცი არ დაკაცდება;
ვერც მეომარი გაიმარჯვებს მევახშეობით,
და ვერც ქურუმი მოუხმობს წვიმას;
მევახშეობით არ არსებობს თვით სიყვარული,
და თვით არარა არ არსებობს მევახშეობით...“

(ქარუმიძე ზ.: 91-92) („უსიყვარულოდ“)

ეს ლექსი, ლირიკულობისა და მევახშეობის ამგვარი დაწყვილება, შეუთავსებელ კონცეპტთა მორიგების პოსტმოდერნულ ცდადაც შეიძლება განვიხილოთ. გლობალური „სენის“ — მევახშეობის პაროდირებად: სიყვარული / მევახშეობა.

პოსტმოდერნულ ტერმინთა ირონიულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს მერილინ მოცარტის ბალაის შემდგომ წარმოთქმული სადღეგრძელოები: „უდროოდ წასულთა

რეტენციისა“, „ხვალინდელი დღის პროტენციისა“, „სიმულაკრუმ-სალოცავებისა“, „ავტორის ქვრივ-ობლობისა“, „სემიოტიკური დედ-მამიშვილებისა“, „ინტერსუბიექტური მეზობლობისა“, „ალტერნატიულ მეგობრობისა“, „მარგინალური გაგებისა“ და ა.შ. ამ სიტყვებში კიდევ ერთხელ ჩანს მწერლის დამოკიდებულება დღევანდელი ქართული სუფრისადმი. აქ პაროდირებულია არა მხოლოდ მისი ფორმა და ქართულ სადღეგრძელოთა შაბლონური სახე, არამედ სუფრის წევრების ყალბი დამოკიდებულება ერთმანეთისადმი.

ტექსტში გამოყენებულია სამედიცინო და ტექნიკური ტერმინოლოგიაც.

დაბოლოს, ჩვენი წერილი ერთი მარტივი ჭეშმარიტებით გვსურს დავასრულოთ. როგორც ჩანს, პოსტმოდერნიც ერთ-ერთი იმ სტილთაგანია, რომელიც სულის სიღრმეში თავად მწერლისთვისაც არ არის ახლობელი, გარკვეულწილად, ეს, ალბათ, მანერაცაა. ამიტომ, ბოლოს და ბოლოს, ყოველგვარი ინტერტექსტისა და ორმაგი კოდირებისგან, ეპისტემოლოგიური დაეჭვებისა და პასტივისაგან, პოსტმოდერნული მგრძნობიარობისა და ავტორის ნიღბისაგან დაღლილ ადამიანში მაინც იჩენს თავს ერთი გულწრფელი სურვილი, რაც გამოსათქმელადაც ისეთივე მარტივი და სადაა, როგორც ნებისმიერი ჭეშმარიტება ამქვეყნად: „კაცს უბრალოება გაუხდა სანატრელი, ჰო, ის, რაც უბრალოდ არის, აი, როგორც პური და ღვინო...“ (ზ ქარუმიძე.: 82)

სარეკლამო დისკურსის პრაგმატილისტიკური ასპექტები

გაბრიელ გარსია მარკესმა გასული საუკუნის 50-იან წლებში საბჭოთა კავშირში იმოგზაურა და შთაბეჭდილებების კვალზე, როგორც სჩვეოდა, შესანიშნავი ნარკვევი დაწერა, ასეთი მრავლისმთქმელი სათაურით: „224 000 00 კვადრატული კილომეტრი კოკა-კოლას რეკლამის გარეშე“. მხატვრული (და პუბლიცისტური) სიტყვის უზადლო ოსტატს მაშინდელი საბჭოეთიდან ყველაზე თვალშისაცემად სწორედ ეს ფაქტი მიუჩნევია. და თუ არა მას, სხვას ვის ხელენიფებოდა სახელდების რანგში მთელის ამსახველი ამგვარი დეტალის წარმოჩენა.

ეს საბჭოური სტილი იყო. დღეს კი ყველაზე მიყრუებული სოფლის ფარდულსაც კი „ვესტერნიზაციის“ ამ მეტად პოპულარული სიმბოლოს სახელი აწერია (ისე, რა ამის პასუხია, მაგრამ ყავის მოყვარულთა ინტერესსაც თუ გაითვალისწინებენ ჩვენი დასავლელი „ექსპანსიონისტები“, და „სტარბასის“ განთქმული ბრენდითაც გაგვანებვირებენ, დიდად დაუფასებდით), რომ აღარაფერი ვთქვათ მედიასაშუალებათა მიერ „ელექტორატის“ ცნობიერების რეკლამით პერიოდული დაბომბვის ფაქტებზე.

მართლაც, რეკლამა დღეს ჩვენი რუტინული ცხოვრების ყველა ფორიდან შემოღწევას ლამობს და რაც არ უნდა ეცადოთ, აბეზარი მწერივით თავიდან მოიშოროთ, უშედეგო იქნება. განა ჩვენს ლექსიკაში უკვე მყარად არ დამკვიდრდა სარეკლამო სლოგანები? განა სარეკლამო კლიპების „მახინჯი სტილისტიკა“ არ ზემოქმედებს ჩვენს ცნობიერებაზე? თანამედროვე რუსი მწერლის, ვიქტორ პელევიჩის, ვისი ხელწერაც, თითქოსდა ერთმანეთთან შეუთავსებელი მასობრივისა და ელიტურობის წარმატებული თანხვედრაა, რომანის, „Generation II“, მთავარი პერსონაჟი ვავილენ ტატარსკი თვლის, რომ რეკლამის ნამდვილი ფასი იცის, — ის ხომ მას ქმნის! მაგრამ ყველაზე კომპარულ სიზმარშიც კი ვერ წარმოიდგენს ბოთლიდან მის მიერ ამოშვებული ჯინის რეალურ საფრთხეს. პერსონაჟთა ამ ჭეშმარიტად ბაბილონურ ბაკქანალიაში — ღვთაება იშთარიდან და ჩე გევარადან დაწყებული, თანამედროვე პოლიტიკოსებით დამთავრებული, გიჭირს გაარკვიო, მართლაც რეალურია ეს სამყარო თუ მხოლოდ სარეკლამო კლიპებში არსებული.

დღევანდელ საქართველოში, რომელმაც სარეკლამო „სახადი“ ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 90-იან წლებში გადაიტანა, იგი, გარკვეულწილად, სპონტანურ, ისტერიულ ფონთან ასოცირდება. ამას ინფორმაციის ზედმეტი დრამატიზებაც ემატება, რაც ნამდვილად არ გახლავთ დამარწმუნებელი არგუმენტი. მით უფრო, თუ ჩვენი სამიზნე აუდიტორიის „განსაკუთრებულობას“ მივიღებთ მხედველობაში. მნიშვნელოვანია აგრეთვე, როგორ ვსაუბრობთ რეკლამის ადრესატთან, — ტონი, სტილისტიკა, განწყობა.

სარეკლამო საქმიანობის ყოვლისმომცველობისა და საზოგადოებრივ ცნობიერებზე მისი ზეგავლენის მასშტაბების განსაზღვრა შორს წაგვიყვანს და სულაც არ გახლავთ ჩვენი მიზანი. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ამ უტილიტარულ — საქმიანი, პრაგმატული სფეროს შემოქმედებითი ასპექტების კვლევა; თანხვედრის იმ წერტილთა ძიება, რითიც სარეკლამო შემოქმედება ლიტერატურათმცოდნეობითი ინტერესის სფეროში შემოდის (ხატოვნად რომ ვთქვათ, თუ როგორ ირგებს ეს პრაგმატული სამოღვაწეო სფერო ე.წ. „ლიტერატურულ სამოსელს“). პირველ ყოვლისა, ვგულისხმობთ რეკლამის დისკურსის სემიოლოგიურ ასპექტებს — რეკლამის ენას, როგორც დისციპლინათაშორისი კვლევის ობიექტს. აქვე იკვეთება არანაკლებ საინტერესო, რეკლამაში ინფორმაციის ვერბალურ — ვიზუალური ელემენტების ურთიერთქმედების საკითხიც.

საგულისხმოა ასევე, ქართულ საინფორმაციო სივრცეში სარეკლამო საქმიანობის ტაქტიკისა და სტრატეგიის ანალიზი.. ამასთან, მკაფიოვდება საკითხი რეკლამის მნიშვნელობისა და ფუნქციის შესახებ სახელმწიფო მონყობის ტეტრარქიულ სისტემაში, როგორ თანხვედება ის კონკრეტული მედია — საშუალების მსოფლმხედველობას, იკვეთება თუ არა იდეოსინკრეტიზმი და ა.შ..

ცხადია, თითოეული საკითხი სიღრმისეული კვლევის საგანია და ერთ კონკრეტულ ნაშრომს მისი ტვირთება არ ძალუძს. უკვე აღვნიშნეთ, რომ ჩვენი საკვლევი სეგმენტი რეკლამის ტექსტუალური მხარით შემოიფარგლება და სარეკლამო მოღვაწეობის სფეროში შექმნილი ვითარების ზოგადი სურათის წარმოჩენაში გვეხმარება.

დასახული მიზნის განხორციელება შესაძლებლად მივიჩნით ქართულ საინფორმაციო სივრცეში განთავსებული სარეკლამო პროდუქციის მოკვლევა-დაჯგუფების, მათი საინფორმაციო ტაქტიკისა და სტრატეგიის, ტიპოლოგიური და შინაარსობრივი ანალიზის საფუძველზე. კვლევის მეცნიერულ ბაზად მოვიაზრეთ ამ მიმართებით დასავლური რეკლამის თეორიის, სემიოლოგიური და ჟურნალისტიკისმცოდნეობითი ძიებანი (მათ შორის: რეკლამის აუდიტორიაზე ზემოქმედების ემოციური დონეების რონ ჰაბარდისეული კონცეფცია, ალასტერ კრომპტონის ბრენდინგის თეორია და სხვ.); ზოგადად, პუბლიცისტიკის კრეატიული გამოცდილება.

მეტად საინტერესოა აგრეთვე განვსაზღვროთ შემოქმედებითი მოღვაწეობის ამ სფეროზე პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიისა და ინფორმაციული საზოგადოების თეორიის გავლენის ხარისხი. სწორედ აღნიშნული საკითხის გარკვევას ეცადა ნუგზარ ბარდაველიძე ჟურნალ „სჯანში“ გამოქვეყნებულ ნერილში „პოსტმოდერნისტული დისკურსი PR-ზე და რეკლამაზე“ (ლიტერატურულ-თეორიული ჟურნალი „სჯანი“, 7, თბ., 2006წ., გვ. 169-178). იმთავითვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ავტორი მეტწილად პოსტმოდერნიზმის ფენომენზე ამახვილებს ყურადღებას და ზოგადი მსჯელობით შემოიფარგლება. ამ ხარვეზზე სათანადო და სამართლიანმა მინიშნებამ არ დაახანა (მ. კვაჭანტირაძე, „ლიტერატურული სივრცის ახალი პერსპექტივები“, გაზეთი „კალმასობა“, 3(102) 2007, გვ. 9-10.). რეცენზიაში შენიშვნებთან ერთად საკითხის სრულფასოვანი შესწავლისათვის ფრიად საგულისხმო რეკომენდაციებიცაა შემოთავაზებული:

„მინდა შეგახსენოთ, რომ ჰოიზინგისგან განსხვავებით, თამაშის თანამედროვე გაგებაში თავისუფლებაზე არანაკლებ მწვავედ განიხილებიან „საცდურის“, „ყურადღების გადატანის“ „ფარული ზემოქმედების“ ფაქტორები. რეკლამა, როგორც ჩვენი ყოველდღიურობის ნაწილი, ისევე არათავისუფალია, როგორც ნებისმიერი ნორმა. ნორმატიული თავისუფლება კი მხოლოდ თავისუფლების ილუზიაა, რომელიც თავისუფლების ილუზიაში შეფუთული იძულებითი აქტებით ვრცელდება. ამ ანალიზის ანალოგიით, რაც ბარტმა და ეკომ ჩაატარეს რეკლამის სემიოლოგიის თვალსაზრისით, შეიძლება გარჩეულიყო ჩვენი რეკლამების დენიტაციური — გარეგანი, ზედაპირული, და შინაგანი — კონიტაციური, ფარული იდეოლოგიური ზემოქმედების დონეები (გაზ. „კალმასობა“, გვ. 10)“.

ეს ვრცელი ამონარიდი იმისთვის დაგვჭირდა, რომ ჩვენი სტრატეგიის ძირითადი ორიენტირები დაგვესახა და ძალები პრობლემის გადაჭრისკენ მიგვემართა. რადგანაც ჩვენი კვლევის საგანი, უპირატესად, რეკლამის სტილისტიკური ასპექტებია, სარეცენზიო ნაშრომში ამ მხრივ არსებულ ხარვეზებსაც გვერდი ვერ ავუარეთ. პირველ ყოვლისა, სათაურშივე დაშვებულ სინტაქსურ შეცდომაზე უნდა გავაკეთოთ მინიშნება. საჭირო იყო მარტივი გრამატიკული მანიპულაციით ორი ზე-თანდებულისანი არსებითი სახელიდან, „და“ კავშირის წინამავალი უთანდებულო მიცემით შეგვეცვალა. აქვე ისიც გვინდა მივანიშნოთ, რომ უპრიანი იქნებოდა სახელდებაში ჯერ რეკლამა გვეხსენებინა, ხოლო შემდგომ — ფიარი, მითუმეტეს, რომ ტექსტში, ძირითადად, რეკლამაზე კეთდება აქცენტი (პოსტმოდერნიზმზე მსჯელობის შემდგომი ხვედრითი წილის მიხედვით). საბოლოოდ, ამგვარ ფორმულირებას მივიღებდით: „პოსტმოდერნისტული დისკურსი რეკლამასა და PR-ზე“.

სამწუხაროდ, ენობრივ-სტილისტიკური შეცდომები მხოლოდ ამით როდი შემოიფარგლება. უცხოური პარონიმების ხმარებისას ტრადიციულ შეცდომას ვაწყდებით (თანაც, არაერთხელ!): „PR — კომპანია“ „PR — კამპანიის“ ნაცვლად („სჯანი“, გვ. 177). აქვე ავტორის მიერ შემოთავაზებული დისციპლინის სახელდებას შესახებაც გვინდა შევნიშნოთ. „რეკლამმცოდნეობა“ რუსულის უზუსტო კალკია. სრულყოფილი თარგმანისას „რეკლამისმცოდნეობას“ მივიღებდით და ორი მან-ის უხერხულ თავმოყრასაც თავიდან ავიცილებდით. უმართებულო კალკირებას ზოგჯერ აზრობრივ უზუსტობამდე მივყავართ. ასე მაგალითად, ნაშრომში ვკითხულობთ: „რეკლამის მიზანია — აღძრას ადამიანების რაღაც ქმედებები (...) თუნდაც, უბრალოდ შეახსენოს ადამიანებს რაიმე საქონლის ან მომსახურეობის სფეროს პერსპექტიული სტუმრობის შესახებ“ („სჯანი“, გვ. 176)“. „საქონლის ... პერსპექტიული სტუმრობა“, ალბათ, ასე უნდა ავხსნათ: საუბარია რეკლამის ძირითად მიზანზე — რაიმე პროდუქციის რეკლამირებით მიიზიდოს მომხმარებელი.

ეს ხარვეზები კომპილაციური ხასიათის ნაშრომისთვისაა დამახასიათებელი და თუ ამ მეთოდს მივმართავთ, თარგმნისას მის სტილისტიკურ სრულყოფაზეც უნდა ვიზრუნოთ.

რაც შეეხება შინაარსობრივ მხარეს, შენიშვნებს ვერც აქ ავუარეთ გვერდი. რეკლამისა და ფიარის მსგავს და განმასხვავებელ ნიშნებზე საუბრისას, ავტორი პროპაგანდის ამ ორ, მონათესავე სფეროს ჯერ სრულიად განსხვავებულ სამყაროებად მოიხსენიებს (გვ. 176), ხოლო მომდევნო ფრაზით საკუთარ მოსაზრებას სავსებით აბათილებს, როდესაც ამბობს, რომ მათ შორის სხვაობა „ზემოქმედების მასშტაბურობით განისაზღვრება“ და რომ „PR

განსაზღვრავს რეკლამის ეფექტურობას“ (გვ. 177). დაგვეთანხმებით, — დასახელებული ნიუანსები მკვეთრად გამიჯვნის საფუძველი ვერაფრით იქნება და, უფრო მეტიც, ეს ავტორის მთელი შემდგომი მსჯელობითაც ნათლად დასტურდება.

ერთსაც ვიტყვით — ფიართან დაკავშირებით (საინტერესოა, მხოლოდ ფიართან რატომ?) სტატიის ენდინგის (ინგ. Ending: დაბოლოება — ტექსტის კომპოზიციური ელემენტი) ოპტიმიზმი არაფრით შეესაბამება მთლიანად ტექსტის პათოსს, მით უფრო, ლიდისას (ინგ. Lead - წინასიტყვაობა), სადაც ფიარის შეფარულ, იდეოლოგიურ ზეგავლენებზე, ე.წ. „შავ ფიარზე“ მინიშნება (სუნ ძის ავტორისეული პერიფრაზი). საერთოდაც, უნდა ითქვას, რომ ზღურბლზე ნათქვამი მეტს გვპირდება, ვიდრე რეალობაშია წარმოდგენილი.

ვთვლით, რომ თეორიული მსჯელობა კონკრეტული მაგალითებით უნდა იყოს გამყარებული, რაღა თქმა უნდა, მასობრივი საკომუნიკაციო სივრცის თავისებურებათა გათვალისწინებით. ამიტომაც, ჩვენი სინამდვილისთვის კონტექსტს მოკლებულია დასავლელ თეორეტიკოსთა მიერ შემოთავაზებული და ნაშრომში მოხმობილი რეკლამის, როგორც „პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის პრინციპებით აგებული პოსტმოდერნისტული ტექსტის (გვ. 174)“ განმარტება (კვლავ შევნიშნავთ, რომ აქაც მრავალსიტყვაობასა და ამით გამოწვეულ ტავტოლოგიასთან გვაქვს საქმე). საერთოდ, პოსტმოდერნიზმი ვერბალურ და ვიზუალურ სარეკლამო კომუნიკაციებზე უპირობო გავლენას რომ ახდენს, ცხადია, მაგრამ არის კი თანამედროვე ქართული სარეკლამო პრაქტიკა პოსტმოდერნული სტილისტიკის ნიმუში? ვფიქრობთ, ამგვარი კითხვაც ირონიას იწვევს. ნათქვამის დასტურად ქვემოთ განხილული არაერთი ნიმუში გამოდგებოდა.

სანამ უშუალოდ საკვლევ პრობლემატიკას შევეხებოდეთ, ვიტყვით, რომ ჩვენთვის საინტერესო კონტექსტში კვლევის პრეცედენტი დღესდღეობით არ გაგვაჩნია (წინმსწრებ ნაშრომს მცდელობად თუ არ მივიჩნევთ). ზოგადად რეკლამის ფენომენზე კი სხვადასხვა დროს დასტამბულ არაერთ გამოკვლევაშია საუბარი (სარეკლამო საქმიანობის მნიშვნელოვან ასპექტთა ძიების თვალსაზრისით ყურადსაღებია: ვ. შუბითიძის, მ. ლომიძის, თ. მეტრეველის, ა. კაციტაძის, ნ. კუპრაშვილის, თ. ალფაიძისა და სხვათა ნაშრომები).

სარეკლამო მოღვაწეობის შემოქმედებით მხარეზე საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლით ბრენდის ფენომენს, როგორც ემოციურ ასოციაციათა განსაკუთრებულ მთლიანობას, ჟურნალისტური ოსტატობის ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო გამოვლინებას. უცილობლად უნდა ითქვას, რომ იგი ბევრად მეტია, ვიდრე სავაჭრო ნიშანი. მათი გაიგივება დაუშვებელია. ცნობილი ფრანგი სემიოლოგი როლან ბარტი მიიჩნევს, რომ ბრენდინგი უნიკალური კომუნიკაციური ელემენტია, რომელიც საშუალებას გვაძლევს პროდუქცია სიმბოლისტური სამყაროს ამა თუ იმ ობიექტს დაუფუკავშიროთ. მაგ. მალბორო — კოვბოი (იხ.: P. Барт, избранные работы: Семиотика. Поэтика, М: „Прогресс-универс“ 1994г.). მისი შექმნის პროცესი ნამდვილი ხელოვნებაა, შემოქმედების მეტად ორიგინალური წარმოჩენა, რომელიც რეკლამის დასავლელმა თეორეტიკოსმა ალასტერ კრომპტონმა დაწვრილებით აღწერა ნიგნში „სარეკლამო ტექსტის სახელოსნო“. მასვე ეკუთვნის რეკლამის სამყაროში გაბატონებული ბრენდის ფორმირების თემატური კლასიფიკაცია. კრომპტონის მტკიცებით, არსებობს 17 თემა, რომელიც ადამიანების მომეტებულ ინტერესს იწვევს (Аластер Кромптон, „Мастерская рекламного текста“, изд. 2-е. М., 1998г., с. 27) და თუ მათ იდეის სახით გამოვიყენებთ, წარმატება გარანტირებულია.

ბრენდის შექმნა რთული, შრომატევადი და მრავალფაზიანი პროცესია. ყველა კომპონენტს შორის უმნიშვნელოვანესი სახელის შერჩევაა. სწორედ ის მოითხოვს შემქმნელთაგან შემოქმედებითი პოტენციის მაქსიმალურ გამოვლინებას. ნათქვამის საილუსტრაციოდ სადღეისოდ ყველაზე ცნობილი და წარმატებული ბრენდი „პენტიუმი“ — Pentium გამოდგებოდა (მფლობელი და მწარმოებელი — კორპორაცია Intel, ბრენდის შემქმნელი — კომპანია Lexicon Branding). ამ სახელზე „ნათლიები“ სამ თვეზე მეტხანს მუშაობდნენ. ის სპეციალური, 1500 სიტყვიანი ბაზიდან ამოარჩიეს. ფუძე ბერძნული „Pente“-დან წარმოიქმნა, რომელიც მიანიშნებს, რომ „პენტიუმი“ მეხუთე თაობის პროცესორია. ლინგვისტთა როლზეც უნდა მივუთითოთ: მათი გამოთვლით, სიტყვის ხმოვანთა ერთიანობა ასოცირდებოდა მცირედთან, მაგრამ ძალზე მძლავრთან. ფორმულამ წარმატებით იმუშავა. ასე რომ, სახელის შერჩევისას მისი ლინგვისტური უპირატესობანიც — სტრუქტურა, რიტმი — უნდა გავითვალისწინოთ.

ლინგვისტური ანალიზი მოითხოვს აგრეთვე ახლადშექმნილი სიტყვის მორფემის ენის ლექსიკურ მნიშვნელობასთან შედარების აუცილებლობასაც. მხედველობაშია მისაღები, თუ სად უნდა იმუშაოს ბრენდმა. საერთაშორისო ბაზარზე გატანისას, სავარაუდო გავრცელების ქვეყნებში ენობრივად ნეგატიურ ასოციაციებზე ლინგვისტური ანალიზი უნდა ჩატარდეს.

გაუგებრობათა თავიდან ასაცილებლად, საერთაშორისო ბრენდზე მომუშავე სოლიდური სააგენტოები სემანტიკურ ანალიზს 14 ენაზე ატარებენ. აზრობრივის გარდა, ზოგჯერ ფონეტიკურ ანალიზსაც მიმართავენ. მოვიხმობთ წარუმატებელი ბრენდის რამდენიმე ნიმუშს, რომლითაც ნათქვამის მნიშვნელობა ნათლად დასტურდება. მაგალითად, ავტომობილების სახელწოდებები: „Ford Pinto“ — ლათინურ ამერიკაში ჟღერს როგორც „თვალთვალი“, „Mitsubishi Pajero“ ესპანურად — როგორც „ალიყური“; „Lada Nova“ — კვლავ ესპანურად — „უძრავი“; „Fiat Uno“ — ფინურად — „უმნიფარი“ და ა.შ. საქმე ზოგჯერ ანეგდოტამდეც მიდის. ასე მაგალითად, რუსეთში შეხვდებით მოდური ფეხსაცმლის მაღაზიას სახელწოდებით, არც მეტი არც ნაკლები, „Mazzoli“, რაც პეტერბურგელებმა წარმატებით ამოიკითხეს როგორც „კოჭრები“ (რუსული „Мозоли“). (იხ.: „Основные понятия брендинга“, <http://www.changebuy.ru>).

თანამედროვე ქართულ ბაზარზე წარმატებული ბრენდის ნიმუშად შეიძლება დასახელდეს „ბადაგონი“. იგი ევროპულ ბაზარზე გამავალი, ქართულ — იტალიური ღვინის ბრენდია (კომპანია „ბადაგონის“ პარტნიორია ცნობილი ენოლოგი, დოქტორი დონატო ლანატი). სახელწოდება მჟღერია და კარგად აღსაქმელი, როგორც ქართულად, ისე იტალიურად. ნაწარმოებია ქართული „ბადაგი“-დან, იტალიურისათვის დამახასიათებელი სუფიქსის დამატებით. ასე რომ, ბგერით თანხმიერებას შესატყვისი აზრობრივი დატვირთვაც ემატება. შესაბამისად, ბრენდი ტევადია, ინვეს დადებით ასოციაციებს, გამოხატავს პროდუქტის ძირითადი მახასიათებლების არსს. კეთილხმოვანია, იოლად დასამახსოვრებელი და წარმოსათქმელი არა მხოლოდ ჩვენთვის, უცხოელთათვისაც.

ბრენდის სტრატეგია შემდგომში სწორ რეკლამირებასაც ითვალისწინებს. უპირატესობათა მოლოდინი, რომელსაც ბრენდის ავტორები ქმნიან, ბრენდის საფუძველშივე არსებული მთავარი იდეაა. სარეკლამო კამპანიაზე ამავე იდეით უნდა წარიმართოს, რაც „ბადაგონის“ შემთხვევაში, შეიძლება ითქვას, რომ ვერბალურ — ვიზუალური ელემენტების ჰარმონიული ურთიერთქმედების შედეგად, ასევე წარმატებით განხორციელდა. შთამბეჭდავი სარეკლამო კამპანია მინიშნებას გამოიჩეულობაზე, დახვეწილობაზე, მარადიული ფასეულობებისადმი თავყვანისცემაზე აკეთებდა და დასტურდებოდა ყველა ამ თვისების მატარებელი პერსონაჟის რიტორიკით. ფირმის რენომეს აძლიერებს კარგად შერჩეული, ერთობ ყურთამტკობი ქართულ — იტალიური სლოგანი: „რა თქმა უნდა, ბადაგონი!“ სწორი სარეკლამო კამპანიით, შემტევი მარკეტინგით სადღეისოდ „ბადაგონმა“ დიდ წარმატებებს მიაღწია.

ზოგიერთი ბრენდი გაცილებით მეტია, ვიდრე მხოლოდ მისი პროდუქციასთან ასოცირებულობა. ზოგჯერ იგი დიდი სოციალური ერთობის, დროისა და ადგილის სიმბოლოდ, ერთგვარ „მეტასიმბოლოდ“ გვევლინება (თუნდაც ისე „კოკა-კოლა“ ანდა „მადკონალდსი“ დავიმონწოთ, რომლებიც, იმავდროულად, დასავლეთის მეტასიმბოლოებიცაა). მის ფართო, მასშტაბურ და, გარკვეულწილად, კულტუროლოგიურ მნიშვნელობაზე საუბრობს ტრენდის უნივერსიტეტის (აშშ) პროფესორი, ანთროპოლოგი პოლ მანინგი ნაშრომში: „მაგნას ეპოქა: ბრენდის ტოტემიზმი და წარმოსახვითი გადასვლა სოციალიზმიდან პოსტსოციალიზმზე საქართველოში“ (გაზ. „ახალი 7 დღე“, 2007წ., 20-28 ივლისი, გვ.13-15), სადაც ძალზე მკაფიოდაა ნაჩვენები, თუ როგორ ასოცირდებიან ბრენდი და რეკლამა სოციალურ ტრანსფორმაციებსა და პოლიტიკურ პროექტებთან, როგორ უკავშირდება იგი წარმოდგენების ცვლილებას საზოგადოებაში. ტერმინში „ბრენდის ტოტემიზმი“ მანინგი გულისხმობს სიტუაციას, სადაც ბრენდებს შორის განსხვავებები გამოყენებულია კულტურული განსხვავებების ორგანიზაციისათვის.

პოლ მანინგი ლიტერატურული პერსონაჟის, აკა მორჩილადის „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლების“ მთავარი გმირის, ზაზას რთულ, წინააღმდეგობებით აღსავსე შინაგან სამყაროზე დაკვირვებით, მისი პიროვნების ფსიქო-ემოციური ცვლილებების დაკვლად, რომელიც უბრენდობიდან ბრენდზე, ე.წ. „კულტურნოსტიდან“ „პერმანენტული რეკოლუციის“ პროცესზე გადასვლით იყო გამოწვეული, ნათლად გვიჩვენებს, თუ როგორ იქცა „მაგნას“ ნითელი კოლოფი მთელი პერიოდის გამომხატველ, ე.წ. გადასვლის მეტასიმბოლოდ (კონკრეტული პერიოდის გამომხატველ ერთგვარ მეტასიმბოლოებად შეიძლება მივიჩნიოთ აგრეთვე სახელდებები: „ჯინსების თაობა“ და „ჩიპსების თაობა“).

თავადაც ამ პროცესის მონაწილე, იგი წერს: „1992 წელს მთელი თბილისი „მაგნას“ ეწეოდა, მათ შორის მეც. „მაგნა“ იქცა სიმბოლოდ არა მხოლოდ პროდუქტისა, არამედ დროისაც, ადგილისა, ადამიანებისა; იქცა სიმბოლოდ მთელი პოსტსოციალისტური რთული პერიოდისა. (...) ზაზასთვის სიგარეტი „მაგნა“, საქონელი, ორი განსხვავებული თვასლაზრისით, პრობლემური სიმბოლოა. ერთი მხრივ, „მაგნა“ არის შესანიშნავი სიმბოლო ახალი ეპოქისა, „მაგნას ეპოქის“ მოსვლისა. მეორე მხრივ, „მაგნა“ დომინირებს მის ფიქრებში, რადგან ის ნამდვილი საქონელია, რომელსაც აქვს ნამდვილი ღირებულება. ზაზა მწვევლია,

მწველისთვის კი სიგარეტის კოლოფი არასდროსაა მთლიანად სიმბოლური. „მაგნა“ ზაზასთვის მისივე რთული პერიოდის, ამ გადასვლასთან დაკავშირებული პრობლემების მეტაფორაცაა და მეტონიმიც“ (პოლ მანინგი, გვ.14). მანინგის აზრით, „მაგნა“, ერთი მხრივ, აბსტრაქტული მეტაფორაა, დროების ნიშანი, მეორე მხრივ — ჩვეულებრივი საქონელი. და რადგან ადამიანს არ შეუძლია მეტაფორების მოწვევა, ხოლო ნამდვილი სიგარეტის ყიდვის საშუალება ზაზას არა აქვს, „მაგნა“ მისი პრობლემების მეტონიმური, კონკრეტული სიმბოლოცაა. ამგვარად, „მაგნა“ გადასვლის პერიოდის ყველაზე თვალსაჩინო ბრენდია, ყველაზე ნათელი, ხილული დიაკრიტიკული (ბერძ. diakritikos — განმასხვავებელი ასობგერითი ნიშანი, რომელიც მიუთითებს, რომ მასთან ერთად ასობგერა სხვაგვარად იკითხება) ნიშანი, რომელიც კაპიტალისტურ საქონელს სოციალისტურისგან გამოყოფს. ის წარმოადგენს ყველაფერს, რითაც პოსტსოციალისტური თბილისის დრო და სივრცე განსხვავდება სოციალისტურისგან. ეს „მაგნას“ ეპოქაა.

რეკლამის მთავარი მიზანი მომხმარებლის ფსიქიკაზე ზემოქმედებაა. ფსიქოლოგიურ დისციპლინათა ახალთაობის წარმომადგენლების აზრით, ნებისმიერ ასეთ მანიპულაციას სოციალური ზიანი მოაქვს. ამასთან, უმთავრესი სელფ-დეტერმინიზმის დაკნინებაა (**self-determinism**: გადანყვეტილებების დამოუკიდებლად მიღების უნარი). მიაბიტიობაა, უარი გვეთქვა რეკლამის წარმოებაზე. აზრიც არა აქვს — დღევანდელ საზოგადოებას ურეკლამოდ არსებობა აღარ წარმოუდგენია, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს — როგორც კარგსა და ცუდ ღვინოს განსხვავებთ, ასევე უნდა განვასხვავოთ კარგი და ცუდი რეკლამაც. და მაინც, რა არ ვიცით რეკლამის შესახებ?

ამერიკელი მწერალი-ფანტასტიკისა და მკვლევრის, რელიგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრების, საენტოლოგიის („ცოდნა ცოდნაზე“), ფუძემდებლის რონ ჰაბარდის მტკიცებით, რეკლამის ზემოქმედების პრინციპებში გარკვევა ტონების შკალით (ადამიანის ემოციურ-ფსიქიკური ტონუსით) შეიძლება. თითოეული ტონი ადამიანის განსაზღვრულ მდგომარეობას შეესაბამება. რაც უფრო მაღალია იგი, მით მეტია გონებრივი პოტენციალი. ტონების ურთიერთქმედებას არეგულირებს ე.წ. „აფინიტის კანონი“ (**affiniti** — ფსიქოლოგიური მიზიდულობა). ნიუანსებზე საუბარს აღარ გავაგრძელებთ, უბრალოდ ვიტყვით, რომ დაბალ ტონებში ადამიანის გონებრივი შესაძლებლობები ქვეითდება და იგი თითქოსდა იმათ „გადასცემს“, ვისაც მაღალი ტონი აქვს. იგივე ვრცელდება სოციალურ ჯგუფებსა და მთელ ქვეყნებზეც. ჰაბარდის შკალის მიხედვით, ჩვეულებრივ, ადამიანური ქცევების ტონთა ამპლიტუდა 4,0 -დან 0-მდე მერყეობს. არსებობს სიტუაციები, როდესაც ტონი ზედა ზღვარს აჭარბებს (ეიფორიის, აღფრთოვანების, ექსტაზის მდგომარეობა), ანდა უდაბლესია (უემოციო, ფსიქიკური პრობლემების მქონენი, ადამიანი — ზომბი). ამიტომ საზოგადოებაში, სადაც ძალიან დაბალი ტონი ბატონობს, ხალხი მხოლოდ სხვის აზრს იზიარებს, ასე ვთქვათ, „პატრონის“ დირექტივას ელოდება. თეორიის ავტორის დასკვნით, **დემოკრატია 2,0 ტონს ქვემოთ არ არსებობს** (იხ. Л.Р. Хаббард, „Наука Выживания“, изд. „Нью Эра“, М., 2000 г.)

რა კავშირშია ყოველივე რეკლამასთან? საქმე ის გახლავთ, რომ რეკლამის ძირითადი პრინციპებიდან გამომდინარე (მასშტაბურობა, უწყვეტობა, აგრესიულობა, სარეკლამო მასალის პერიოდული ცვალებადობა), დაბალი ტონების საზოგადოებაში (მათ რიცხვს ჩვენც მივეკუთვნებით, თუ გავითვალისწინებთ, რომ 2,0 ტონს ქვემოთ ისეთი ქცევითი რეაქციები მოიაზრება, როგორცაა: მტრობა, სულიერი ტკივილი, მრისხანება, სიძულვილი, წუხილი, ანტიპათია, განგაში, შიში, სასონარკვეთილება, აპათია და ა.შ.) რეკლამის ზემოქმედების საუკეთესო საშუალება აგრესიულობაა ე.ი., თუკი იგი ინვესს შოკს, ზიზღს, უსასოობას. სპეციალურად ე.წ. ახალი დემოკრატის ქვეყნებისთვისაა განკუთვნილი იაფიანი და უხარისხო საქონლის, მაგალითად, „სპრაიტისა“ და „ფანტას“ რეკლამები, რომელთა არაეთიკური, ზიზღის მომგვრელი სიუჟეტებით შოკირებული მაცურებელი სრულ აპათიაში ვარდება.

ტონი ხელს უწყობს რეკლამის ეფექტურობას. დაბალი ტონის პირობებში, საუკეთესო ზეგავლენისათვის რეკლამამ მაცურებელს უნდა უჩვენოს მისივე „ძალღური ცხოვრება“, რომ პირი, რომელიც რეკლამაში ფიგურირებს, ისეთივეა, „როგორც ყველა“. ეს კი განსხვავებულობის უარმყოფისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია. ის სწორედ იმიტომ იყიდის რეკლამირებულ საქონელს, რომ მას „ყველა ყიდულობს“. ამ თვალსაზრისით ძალზე ეფექტურია პოლიტიკური რეკლამა, რომელიც სოციალურ პრობლემებზე, არსებულის კრიტიკაზე და მისი შეცვლისკენ მოწოდებაზეა ორიენტირებული. როგორც წესი, ასეთი რეკლამა ოპოზიციური პარტიების სამოქმედო არსენალშია.

პოლიტიკური რეკლამა ცალკე საუბრის თემაა, მაგრამ აუცილებლად უნდა შევნიშნოთ, რომ დღეს იგი, უმეტესად, არაკეთილსინდისიერი, არაეთიკური მეთოდებით, ე. წ. „შავი ფიარით“ იქმნება და, არცთუ იშვიათად, სამართლებრივ ნორმებსაც არღვევს. ხშირია დეზინფორმაციის, კონკურენტის რეპუტაციის შელახვის, აუდიტორიის წინაშე მისი

კომპრომეტირების შემთხვევები. ქართულ პოლიტიკასა და სატელევიზიო თუ სხვა მედიასაშუალებებში ამგვარი მაგალითები საკმაოდ მოიპოვება. მართალია, საქართველოში არსებობს საკანონმდებლო დებულებანი, რომლებიც არეგულირებენ სარეკლამო საქმიანობის წარმართვას (საქართველოს კანონი „რეკლამის შესახებ“ მიღებულია 1998 წლის 18 თებერვალს), მაგრამ ჩვენმა სინამდვილემ არაერთხელ გვიჩვენა, რომ მარტო საკანონმდებლო დადგენილებებს არ ძალუძს ვითარების სასიკეთოდ შემობრუნება.

ყველა ეს დარღვევა მთელი სიცხადით გამოვლინდა 2008 წლის 5 იანვრის, საარჩევნო ბატალიებისას. პოლიტიკოსები ერთმანეთს სარეკლამო სლოგანებით ეპაექრებოდნენ, — ურთიერთგამომრიცხავი ლოზუნგებით ცდილობდნენ ელექტორატზე ზემოქმედებას. საარჩევნო კამპანია ოპოზიციამ, ჩვეულებისამებრ, ნეგატიური, მამხილებელი კლიპებით წარმართა („იტყუება!“; „შეხედე, რა დღეში ხარ!“ და ა.შ.). ხოლო სახელისუფლებო კანდიდატის იმიჯმეიკერებმა სხვა ტაქტიკა არჩიეს: შემტევი სარეკლამო კამპანია გააჩაღეს და ნაცვლად პოზიტიურზე აქცენტირებისა, წინა პლანზე სოციალური პრობლემები წამოსწიეს. ამით, გარკვეულწილად, ოპოზიციური „ნიშის“ ქვეშ აღმოჩნდნენ.

უკანასკნელმა წლებმა კიდევ ერთი ტენდენცია გამოკვეთა — პოლიტიკოსის პოზიტიური იმიჯის შექმნაში განსაკუთრებულ როლს რეკლამის ეფექტური ფორმა — მუსიკალური კლიპი ასრულებს. გავიხსენოთ მოქალაქეთა კავშირის საარჩევნო კამპანიისთვის შექმნილი „გისაროდენ!“, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა აგრეთვე „ახალი მემარჯვენეების“ სარეგისტრაციო ნომრის — 38 მიხედვით შექმნილი მუსიკალური კლიპი (იხ. მ. ლომიძე, „პოლიტიკური რეკლამის მთავარი შტრიხები“, „ჟურნალისტური ძიებანი“, ტ. VII, გვ. 92-99). წინამორბედთ არც ამჯერად ჩამორჩნენ და საყოველთაოდ ატაცებული „მიშა მაგარია!“ შემოგვთავაზეს. ეს თვითმიზნური ენობრივი „ინოვაცია“ კი სხვა არაფერია, თუ არა ჩვეულებრივი ჟარგონი, რომელიც მეტყველების დემოკრატიზაციის ყალბ სიმპტომად უნდა ჩაითვალოს.

თუკი ჩვენი მასმედიის სივრცე გაფერებულია მაღალი ქცევითი ტონისათვის სახასიათო სარეკლამო პროდუქციით, ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ რეკლამირებული საქონელი მომხმარებლის ინტერესთან შესაბამისობაშია. გავიხსენოთ თუნდაც სამშენებლო კომპანია „ცენტრ პოინტი ჯგუფის“ სარეკლამო რგოლი, სადაც შეღავათიანი პირობების რეკლამირებას ეწევა კომპანიის ერთ-ერთი სახე, ერთობ კარიკატურული გარეგნობით — ზედგამოჭრილი „კორუფციონერის“ ტიპაჟი, გამაძღრის თვითკმაყოფილი იერიით. აქ, უთუოდ, „ბედის ნებიერისადმი“ გაღიზიანების ფაქტორი ამუშავდება. ასეთი რეკლამა მომხმარებლის მხოლოდ გარკვეულ კატეგორიაზეა გათვლილი და, შესაბამისად, არაეფექტურია. კომუნიკაცია მომხმარებელი — საქონელი, მეტწილად, დარღვეულია, რადგან მოსახლეობის უმრავლესობა სოციალურად დაუცველია და დუხჭირ ყოფაშია. ასე რომ, რეკლამის უპირველესი პრინციპი — მასშტაბურობა და მასობრიობა უგულვებელყოფილია.

რეკლამის მოქმედების პრინციპი ასეთია: ვთქვათ, ტელევიზორში ძალიან საინტერესო ფილმს უყურებთ. დაძაბულობა ზღვარს აღწევს, ე.ი. ტონიც და ანალიტიკური პოტენციალიც ძალიან მაღალია. უცებ ფილმს სარეკლამო რგოლი წყვეტს. რა ხდება? ღიზიანდებით, თქვენი ტონი მკვეთრად (გაუცნობიერებლად) ეცემა, ანალიტიკური პოტენციალი სუსტდება, შესაბამისად, ჰიპნაბელურობის (ინდივიდუუმზე ჰიპნოზური ზემოქმედების) ხარისხი იზრდება. გარკვეული დროის შემდეგ ტონი აღდგება. ეს ვარდნა თავში უროს მოხვედრის ტოლფასია. საქმის კარგად მცოდნემ იცის, რომ ცალკეული სარეკლამო რგოლებით ჭრა უფრო მომგებიანია, ვიდრე ბლოკებად მისი გაშვება, რადგან მეტი ზეგავლენა სწორედ მონიხავე რეკლამას აქვს.

ნორმალურ ვითარებაში სახელმწიფო და მასმედია, პირიქით, ცალკეულ სარეკლამო ტიხარს ბლოკურ მეთოდს ამჯობინებენ და ამით მოსახლეობის ფსიქიკას უფროთხილდებიან (სამწუხაროდ, ეს მხოლოდ დასავლური პოლიარქიების პრაქტიკაში გვხვდება). იწყება ბრძოლა (დიდ ბრიტანეთში, მაგალითად, ის სახელმწიფოს სასარგებლოდ დასრულდა: ტელევიზიაში რეკლამით გადაცემების გაჭრა კანონით იკრძალება). ჩვენთან გადაცემებს შორის ბლოკური ტიხვრის პრინციპი უკანასკნელ წლებში მთლიანად ამოიღეს და გადაცემების შიგნით მოათავსეს. ჭრაც ხდება და ბლოკური პრინციპიც დაცულია. კანონით შეზღუდულია რეკლამის გაშვების სიხშირე ერთი გადაცემის განმავლობაში, მაგრამ ეს შეზღუდვა საკმაოდ დაუსაბუთებელია. რუსეთის საზოგადოებრივმა არხმა თემატური ჭრის მეთოდი შეიმუშავა, რაც, პრინციპში, ნაკლები ზიანის მომტანია. იგივე ტენდენციის დამკვიდრებას ცდილობს ქართული საზოგადოებრივი არხიც, იმ განსხვავებით, რომ საკუთარი ტელეპროდუქციის რეკლამირებაზე მეტად, აქ დიდი ადგილი სააგიტაციო კამპანიას ეთმობა, რომელშიც აუდიტორიაზე ფარული ზემოქმედებისათვის წარმატებით გამოიყენება ენობრივი

მანიპულაციები. სოციალური ძალაუფლების ამ ინსტრუმენტს ადრესანტი საჭიროებისამებრ მიმართავს.

სრულიად სანინალმდგოს ამტკიცებს „მეოცე საუკუნის კულტურის ლექსიკონის“ ავტორი ვ. რუდნევი. იგი რეკლამის ფსიქოთერაპიულ ფუნქციაზე ამახვილებს ყურადღებას და მის ფსიქოსექსუალური განვითარების სტადიებთან კავშირზე მიუთითებს. რუდნევის აზრით, რეკლამა ადამიანის ინფანტილური განვითარების ჩაცხრობისა და ნევროტული ლიბიდოს რეალიზების საშუალებაა, ხოლო განვითარების მოხსნის შემდეგ, ცხოვრებაში ყველაზე მნიშვნელოვანი, ნორმალური ეროტიკული კონტაქტისაკენ გზის გამკვალავი. რუდნევი რეკლამის მომხმარებლის კატეგორიებად დაყოფისას ფროიდისეულ თეორიას ეყრდნობა და საკუთარი ჰიპოთეზის მართებულობას ფსიქოთერაპიის ძირითადი ფუნქციით ხსნის: აიძულოს ადამიანის ცნობიერება, მიიღოს ცხოვრებისაგან შეთავაზებული ინფორმაცია. აქედან ასკვნის, რომ სარეკლამო ტექსტის სპეციფიკა ენთროპიის (ინფორმაციის თეორიაში: სიტუაციის წინადაწინ განუსაზღვრელობის საზომი. მაგ., ცდა, რომლის ჩატარებამდე რეზულტატი ზუსტად არაა ცნობილი) ინფორმაციად ქცევისას ვლინდება. ამასთან, რეკლამა წარმოაჩენს მხოლოდ იმას, რაც „კარგია“, მაგრამ არასდროს — რაც „ცუდია“. მარტივად რომ ვთქვათ, გვიჩვენებს ჰარმონიის ქაოსზე გამარჯვების პროცესს. ასეთია რუდნევისეული „მოდერების“ ლოგიკა (იხ. В. Руднев, „Метафизика рекламы“, журнал „Реклама и жизнь“ №4, 2000г.).

დათანხმება ძნელია, თუმცა, რაღა თქმა უნდა, ნებისმიერ თვალსაზრისს აქვს არსებობის უფლება. ამ ლოგიკით, ყოველი ქმედება — იქნება ეს ბავშვისთვის წვენი შექმნა, ცოლისთვის — სარეცხი მანქანის თუ საყვარელი ქალისთვის — პომადისა, — ცხოვრების ჰარმონიზებით ნაზღაურდება, რომელიც, თავის მხრივ, წინააღმდეგობა მიუხედავად, ადამიანს ყოფით და კულტურულ გადარჩენას ჰპირდება. ვერაფერს ვიტყვით, რეკლამის გაკეთილშობილების თავდაუზოგავი მცდელობაა, რაც ისეთივე უტოპიად გვეჩვენება, როგორც გულუბრყვილო აზრი, თითქოსდა, ხვალიდან მსოფლიო „დენტის კასრზე ჯდომას“ გადაიფიქრებსო.

ყველაფერი, რაც ითქვა, ელექტრონულ მედიას შეეხებოდა, უფრო სწორად, სატელევიზიო სარეკლამო პროდუქციას. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ბეჭდვითი მედია ამ მხრივაც თმობს პოზიციებს ელექტრონული სასარგებლოდ. თუმცა, ეს ერთი შეხედვით. რეკლამის შემკვეთათვის პრესა კვლავ მიმზიდველია. ისინი ერთმანეთს ხელს ბანენ. ამას ის ფაქტიც ადასტურებს, რომ გაზეთის მკითხველს შეუძლია კონკრეტული რეკლამის უგულვებელყოფა წელიწადში 364 დღის განმავლობაში, მაგრამ, როცა ერთ დღეს ამ რეკლამით შეთავაზებული მომსახურება დასჭირდება, ეს შეიძლება გაზეთის ნაკითხვის ერთადერთი მიზეზიც გახდეს.

რაკილა ვიზუალური ჟურნალისტიკის ბეჭდვითთან უპირატესობაზე ჩამოვარდა საუბარი, შევნიშნავთ: დღეს მთელ მსოფლიოში პრესას აღსასრულს უწინასწარმეტყველებენ. ამერიკის გაზეთების ასოციაციის ლობისტმა ერთ-ერთ კონგრესმენს ასე მიმართა: „გამარჯობა, მე დინობავრებს წარმოვადგენ“ („ჩაეჭიდეთ პრესას“, გვ. 265). ამ სევდარენარევ ხუმრობაში პრობლემის მთელი სიმწვავე იგრძნობა. ხუმრობა რეალობად რომ არ იქცეს, ბეჭდვითი მედიაც, ვინდელბანდის თქმისა არ იყოს, ფილოსოფიასავით „მეფე ლირის“ მდგომარეობაში რომ არ აღმოჩნდეს, სხვა მრავალთან ერთად, საიმედო კონტრარგუმენტად მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ საგაზეთო მასალაში რეპორტიორები სულ უფრო მეტად ცდილობენ ტელევიზიით გადმოცემული ამბების ახალი კუთხით დანახვას, მოვლენებში ჩაღრმავებას. ბეჭდვით მედიას სხვა უპირატესობებიც აქვს, მაგრამ ვთვლით, რომ ეს ფაქტორი ერთგვარი ბიძგის მიმცემი იქნება ტელევიზიის გავლენისაგან მის გასათავისუფლებლად, ანალიტიკურობისკენ შემოსაბრუნებლად, რადგან სწორედ „დროის ელემენტების გაქრობაში“ (იშვიათია შემთხვევა, რომ რომელიმე გაზეთი ხალხს მნიშვნელოვან ინფორმაციას ელექტრონულ მედიაზე ადრე აწვდიდეს) გამოიხატა ელექტრონული მედიის ბეჭდვითთან ყველაზე დიდი უპირატესობა.

ამასთან, გასათვალისწინებელია ამერიკული მედიის, როგორც საახალამბებო ჟურნალისტიკის, თავისებურება. აქ მასმედია აღიქმება, როგორც, უმთავრესად, ახალი ამბების გავრცელების საშუალება და არა იდეისა. კომენტარი, პოლემიკა და პუბლიცისტიკა არ არის აქტუალური იმ ქვეყნებში, სადაც პრესა ჩამოყალიბდა როგორც კომერციული ინფორმაციის წყარო. ასე ხდებოდა აშშ-ში, პოლანდიაში, დიდ ბრიტანეთში, კანადაში, ავსტრალიაში ანუ ე.წ. პროამერიკულ ქვეყნებში. სხვაგან კი, სადაც ფორმაციულ ცვლილებებს წინ უძღოდა ხანგრძლივი პოლიტიკური ბრძოლა, ჟურნალისტიკა ლიტერატურულ-პოლიტიკური პოლემიკის ასპარეზად იქცეოდა. ამიტომ იყო, რომ იტალია, ესპანეთი, გერმანია, საფრანგეთი, რუსეთი და სხვა აღმოსავლეთ ევროპული ქვეყნები, მათ შორის საქართველოც, პრიორიტეტულად თვლიდნენ ანალიტიკური ჟურნალისტიკის განვითარებას

(გავიხსენოთ, მაგალითად: ჰაინრიხ ჰაინეს დროის მაკრიტიკებელი ლიტერატურულ-პუბლიცისტური წერილები, „კიხოტიზმის“ კონცეფციის ავტორის, მიგელ დე უნამუნოს ეროვნული პრობლემატიკით აღბეჭდილი პუბლიცისტური გამოსვლები; ან კიდევ, იდეოლოგიური დაპირისპირების ფონზე, მე-19 საუკუნის 90 — იანი წლებიდან მოყოლებული, თითქმის მე-20 საუკუნის პირველ მეოთხედამდე, ცნობილ ქართველ საზოგადო მოღვაწეებს, მწერლებსა და პუბლიცისტებს შორის პრესით გაჩაღებული უმწვავესი პოლემიკა და ა. შ.). ასე შეიქმნა ორი მიმართულება — ახალი ამბებისა და პრობლემურ-ანალიტიკური ჟურნალისტიკა. დღეს პრესის ამერიკანიზებისკენ აშკარად გამოხატულ სწრაფვას, პირველ ყოვლისა, სწორედ საახალამბებო ჟურნალისტიკის განვითარების ხელშეწყობა ადასტურებს.

პრობლემის არსში უკეთ გასარკვევად მოხმობილი, ამ ერთგვარი ისტორიული წანამძღვრების ჩვენებით, ნათლად იკვეთება რეალური სურათი, არჩევნის სიმწვავე — დავმორდეთ წარსულ გამოცდილებას, უარი ვთქვათ ინტელექტუალურ გამოცემებზე და საახალამბებო ჟურნალისტიკის პრიმატი ვაღიაროთ, თუ ეს ორი ჟანრობრივი სახესხვაობა ერთმანეთთან მოვარიგოთ? სხვათა შორის, ანალოგიური კითხვები თავად ჟურნალისტიკის დასავლელ თეორეტიკოსებსაც ებადებათ. „კრისჩენ საიენს მონიტორის“ ავტორი დანტე კინი ამ პრობლემის მიღმა უფრო სერიოზულ და განსაზღვრულ ტენდენციას ამჩნევს. ციფრების ლოგიკაზე დაყრდნობით იგი ამერიკის ამჟამინდელი საინფორმაციო კულტურის პირობებში „კარამელგადასხმული“ გამოცემების (ე.წ. „მეინსტრიმი“ — პოპ-მედია) რევანშზე საუბრობს და სვამს კითხვას: „ხომ არ ეშუქრება ამერიკას იმ ქვეყნად გადაქცევა, სადაც მხოლოდ ადამიანთა მცირე რაოდენობას ექნება საკმარისი ცოდნა, რათა გააზრებული არჩევანი გააკეთოს არჩევნებზე, ხოლო უმრავლესობის ცოდნა მხოლოდ საიმისოდ იქნება საკმარისი, რათა „ვარსკვლავური მოვლენების ადგილებიდან“ მიღებული რეპორტაჟები ზეპირად გაიმეოროს.“ (გაზ. „რეზონანსი“, 1 მარტი, 2007 წ., გვ. 11).

პრობლემა უფრო ნათლად წარმოჩნდება, თუკი სტატისტიკას მოვიხმობთ: შეერთებული შტატები განვითარებულ ქვეყნებს შორის მკითხველთა რაოდენობის მიხედვით ბოლო ადგილზეა. ყველა, ვინც საგამომცემლო საქმესთანაა დაკავშირებული, შემოფოთებით უყურებს მომავალს, — ამბობს რიჩმონდის „ტიამს-დისპეჩერის“ ერთ-ერთი რედაქტორი ენ მერიმენი. „წერა-კითხვის უცოდინრობის საშინლად მაღალი დონე და ახალი თაობის ტელევიზიაზე მიჯაჭვულობა მცირე საფუძველს გვაძლევს იმედი ვიქონიოთ, რომ ბეჭდვითი სიტყვა კიდევ დიდხანს დარჩება კომუნიკაციის მთავარ საშუალებად“. („ჩაეჭიდეთ პრესას“, გვ. 261-262). ვფიქრობთ, აქ კომენტარი ზედმეტია. და სანამ „დინოზავრები“ ჩვენში ჯერ კიდევ დადიან, ეს პრობლემა სერიოზული განსჯის საგნად უნდა ვაქციოთ.

ისევ რეკლამაზე ბეჭდვით მედიაში: აქ ვითარება იმგვარია, როგორც ეს გაზეთებზე რეკლამის ზენოლის შესახებ მსჯელობისას, ჟურნალისტიკის ამერიკელმა თეორეტიკოსმა ფილიპ მერიმენმა წარმოაჩინა. მისი მოსწრებული შენიშვნით, „თუ გაზეთის პირველ გვერდზე ნათქვამია, რომ დიასახლისი შოტლანდიური ნაგაზისგან დაფეხმძიმდა, შიდა გვერდები გადაშალეთ და რეკლამას გადახედეთ.. იქ შეხვდებით სარეკლამო განცხადებებს, რომლებიც გამიზნულია იმ ხალხისთვის, ვინც ყველაფერს დაიჯერებს, მაგალითად, იმას, რომ ამა და ამ ფირმის ტაბლეტებით შესაძლებელია წონის დაკლება ძილში (ჯონ მაქსველ ჰამილტონი, ჯორჯ კრიმსკი, „ჩაეჭიდეთ პრესას“, თბ., 2004 წ., გვ. 46)“. აქედან დასკვნა: რეკლამის ხარისხი გაზეთის ხარისხზეა დამოკიდებული, ანუ, მაგალითიდან გამომდინარე, ყველაზე უპასუხისმგებლო შემკვეთები რეკლამის განსათავსებლად უპასუხისმგებლო გაზეთებს იყენებენ.

ქართულ პრესასაც შევეხმიანოთ: როცა გაზეთის პირველ გვერდზე, პუბლიკაციათა ანონსში, კითხულობთ: „ჯაბა წულაძე: სად იყვნენ ნინა წკრიალაშვილი და ანრი ჯოხაძე, როცა მე საქვეყნოდ გავშიშვლდი!“ — ნუ გაგიკვირდებათ, თუ ამავე გაზეთის შიდა ფურცლებიდან სარეკლამო განცხადება გამცნობთ, რომ „ნიგნის თაროს შეემატა სერიიდან „კანონიერი ქურდის ცხოვრება“. მკითხველმა მიიღო ლერი მუსხელაძის რომანი-დეტექტივი „მიზანსაცდენილი სახელობითი ტყვია“. (გაზ., „ასავალ-დასავალი“, №12, 2008 წ., გვ. 35).

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ რეკლამა, თავისთავად, საზოგადოებრივი მომსახურებაა და იგი გაზეთის ყიდვითუნარიანობას ზრდის. მასმედიის ისტორიკოსების მაიკლ და ედვინ ემერების თქმით, კოლონიალურ ეპოქაში რეკლამის შემკვეთებმა „სწრაფად გააცნობიერეს, რომ სარეკლამო განცხადება მარტივად უნდა აღედგინა, რათა მისი გაგება მკითხველთა უმრავლესობამ შეძლოს.. ამას გარდა, ისინი მიხვდნენ, რაოდენ მნიშვნელოვანია საქონლის მიმზიდველად წარმოჩენა. ისინი ატარებდნენ ექსპერიმენტებს შრიფტის, ილუსტრაციების, ფერებისა და ტექსტის ცვლით. პრესა ძალიან უნდა უმაღლოდეს ამ პრაქტიკოს ფსიქოლოგებსა და მხატვარ-გრაფიკოსებს (მაიკლ ემერი, ედვინ ემერი, „პრესა და ამერიკა: მასმედიის ისტორიის განმარტებითი ისტორია“, პრენტის ჰოლი, 1996წ., გვ. 47).“

ვიზუალური კომუნიკაციების უდიდეს მნიშვნელობაზე მიუთითებდა უმბერტო ეკო, როდესაც სემიოლოგიურ ანალიზში ლინგვისტიკის როლის შესახებ დამკვიდრებულის სანინალმდეგოდ შენიშნავდა: ყველა კომუნიკაციური ფენომენი როდი აიხსნება ლინგვისტური კატეგორიების მეშვეობით (Эко У., „Отсутствующая структура: Введение в семиологию“, СПб., 1998, с.121). იგი გვთავაზობს ლექსიკოდების ანდა მეორადი კოდების ცნებით გაძლიერებულ კომუნიკაციის მოდელს, რომელთა მიღმა ეკო სხვადასხვა წარმოშობის დამატებით კონოტატიურ მნიშვნელობებს გულისხმობს. მასობრივი კულტურის კონტექსტში კომუნიკაციების თემას იტალიელმა სემიოლოგმა ცალკეული კვლევები მიუძღვნა (იხ.: Эко У., „О членениях кинематографического кода//Строение фильма“, -М., 1985).

მან შემოგვთავაზა კომუნიკაციის მოდელირებისათვის არსებითი საერთო მოდელები, აგრეთვე კონკრეტული მოდელები ვიზუალური კომუნიკაციისათვის. ერთიც და მეორეც მეტად მნიშვნელოვანია რეკლამისა და ფიარის სპეციალისტებისათვის. უმბერტო ეკო რეკლამისათვის რ. იაკობსონის მიერ ჩამოყალიბებულ ენის ექვს ფუნქციას გამოყოფს: ემოტიურს, რეფერენტულს, ფატიურს, მეტალინგვისტურს, ესთეტიკურს, იმპერატიულს. ყველაზე მნიშვნელოვანი მათგან ემოტიური და ესთეტიკურია, რაზედაც რეკლამა იგება (Эко У., „Отсутствующая структура“ с. 179).

რეკლამის სემიოლოგიურ მოდელებზე ერთ-ერთმა პირველმა როლან ბარტმა გაამახვილა ყურადღება. 1964 წელს მან ფირმა „პანძანის“ სარეკლამო პლაკატის დღეისთვის კლასიკურად აღიარებული ანალიზი შემოგვთავაზა (Барт Р., „Риторика образа“//избранные работы.Семиотика, Поэтика, -М.,1989 г.,с.301). მასზე ასახული სურსათის ღია ბადურიდან მოჩანდა: ორი კოლოფი მაკარონი, სოუსიანი ქილა, პომიდვრები, ხახვი, წინაკები, შამპინიონები და სხვა პროდუქტები. თუ თავად პროდუქტები ყვითელ-მწვანე ფერებში იყო გამოსახული, ფონად წითელი ფერი აერჩიათ. პირველი ინფორმაცია ცხადად გამოითქმოდა: ეს გამოსახულების ქვემოთ და ეტიკეტებზე გაკეთებული წარწერა იყო. მეორე ინფორმაცია, რომლის ფორმულირებაც შესაძლოა, როგორც „ბაზრის დაღამქერა“, ახალი პროდუქტების გამოსახვით საცნაურდებოდა. თავმოყრილი პროდუქტები და ქილის სოუსი ფირმა „პანძანის“ კვების პროდუქტებისადმი კომპლექსურ მიდგომაზე მეტყველებდნენ. ესეც კიდევ ერთი ინფორმაცია. მომდევნო ინფორმაცია იქცა პლაკატის ფერების იტალიის დროშის ფერებთან თანხვედრა, რაც მის „იტალიურობას“ ამტკიცებდა.

რ. ბარტი ხაზს უსვამს ვიზუალური (ხატწერითი) და ვერბალური ნიშნების განსხვავებულობას. პრაქტიკაში თავდაპირველად მაინც გამოსახულებას ვკითხულობთ და არა ტექსტს, — ასე მიიჩნევს ფრანგი სემიოლოგი და ვერბალური ტექსტის როლი, საბოლოოდ, ვიზუალურის დამაზუსტებლის ფუნქციამდე დაყავს (რ. ბარტი, დასახ. ნაშრომი, იქვე). უმბერტო ეკო თვლის, რომ რეკლამა ყოველთვის იყენებდა ვიზუალურ ნიშნებს დამკვიდრებულ მნიშვნელობით, რითიც პროვოცირებას უწევდა ჩვეულ ასოციაციებს, რომლებიც რიტორიკული წანამძღვრების როლს ასრულებდნენ. მაგალითად, ბავშვიანი ახალგაზრდა ცოლ-ქმრის გამოსახულება გვიქმნის წარმოდგენას, რომ „არაფერია ოჯახურ ბედნიერებაზე მშვენიერი“ და შესაბამისად, გვაძლევს არგუმენტს — „თუ ამ პროდუქტით ბედნიერი ოჯახი სარგებლობს, რატომ არ აკეთებთ თქვენც ამასვე?“ (უ. ეკო, დასახ. ნაშრომი, გვ. 107)

სარეკლამო ტექსტების ხარისხის ასამაღლებლად ერთ-ერთი უმთავრესი გზა მათი ლინგვისტური ექსპერტიზაა—სანიშნუშოთა შესწავლა, ხოლო წარუმატებელთა კრიტიკა. ცნობილია, რომ ენობრივი ნორმები ქმნიან კომუნიკაციური ნორმების საბაზისო დონეს, რომელზედაც სტილისტიკურ ნორმებს ვაშენებთ. ეს უკანასკნელნი ზოგჯერ წინააღმდეგობაში მოდიან მთავართან და იმარჯვებენ კიდევ.

ჩვენი აზრით, ქართულ სალიტერატურო ენაში უკვე ფორმირებულია ახალი ფუნქციური სტილი, რომლის წამყვან სტილურ ნიშნად უტილიტარულობა გვევლინება და რომელსაც სარეკლამოს ვუნოდებთ. ამ სტილის ნორმათა დარღვევად უნდა მივიჩნიოთ შეფასების ჰიპერბოლიზება, აგრეთვე უადგილო კანცელარიზმები, საგაზეთო კლიშეები, უმართებულო კალკები, ჟარგონი, ბარბარიზმები, არასწორი სიტყვანარმოება და სხვა ლექსიკურ — სტილისტიკური დარღვევები.

ხშირად საქმე უზუსტო რეკლამასთან გვაქვს. ეს მაშინ ხდება, როდესაც სარეკლამო პროდუქციას, უსაფუძვლოდ, აღმატებითი ხარისხის ტერმინოლოგიით მოიხსენიებენ. მაგალითად, სიტყვები: „ყველაზე“, „მხოლოდ“, „საუკეთესო“, „აბსოლუტური“, „ერთადერთი“, „გამორჩეული“ და სხვა მისთანანი. სწორედ მასობრივი აუდიტორიის შეცდომაში შეყვანის მცდელობებია და სხვა არაფერი. ამ სავალალო ვითარებაზე მიანიშნებდა მწერალი, როცა ამბობდა: „ცალკე სასაუბროა დღევანდელი ტენდენცია, რომელსაც ამჟღავნებს ის

ქარაფშუტული რეკლამები, რომელთაც შეიძლება საერთო დევიზი მოეძებნოს: კიდევ უფრო გემრიელი, კიდევ უფრო ტკბილი!

სად არის გემოს და სიტკბოს ზღვარი? ანდა რას ნიშნავს კიდევ უფრო გემრიელი ან კიდევ უფრო ტკბილი? ეს უაზრო ჯირითი მეტს არაფერს ნიშნავს, გარდა იმისა, რომ დააკარგვინონ ადამიანს ნამდვილი გემო და ნამდვილი სიტკბოება. გემოს შესახებ უნდა ჰკითხოთ იმათ, რომლებმაც ბოლომდე დაიცვეს, ვთქვათ, აღდგომისწინა მარხვა და სააღდგომო სუფრაზე გემოს უსინჯავენ ნაკურთხ ნითელ კვერცხებს, ყველს, ხორცს და ღვინოს. სულ სხვა გემო აქვს ნაყოფს, ხელთა შენთა მიერ მოწეულს (ერლომ ახვლედიანი, „ძველი და ახალი“, „დილის გაზეთის“ გამომც., 2003 წელი, გვ.109).“

არცთუ იშვიათია რეკლამის არაეთიკურობის შემთხვევები, რომლებიც ზნეობის საყოველთაო ნორმების დამრღვევ ტექსტურ, ვიზუალურ და ხმოვან ინფორმაციას შეიცავენ. გვხვდება, მაგალითად, სარეკლამო სიუჟეტები, სადაც ქალი-პერსონაჟი საქონლისადმი ყურადღების მისაპყრობად, ეროტიკულ გრძნობებს აღძრავს, რითაც ქალთა სქესის მიმართ მომხმარებლურ დამოკიდებულებას გამოხატავს. ასეთი რეკლამა, ცნობილ რუს ჟურნალისტსა და ანალიტიკოსს რომ დავესესხოთ, *სექსპლუატაციის* გამოვლინება გახლავთ (E.C. Кара-Мурза, „Русский язык в рекламе“ //Портал „Русский язык“ 2000-2001). სამამულო პროდუქციიდან გავიხსენოთ ერთ-ერთი ავეჯის სახლის მულტიპლიკაციური სარეკლამო რგოლი და მისამღერი ფრაზა — რეფრენი: „მიყიდე, რა..“, რომელიც, საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე, წარმატებით გადაიცემოდა ქართული ელექტრონული მედიასაშუალებებით. თუ ამ შემთხვევაში ეროტიკულობას იუმორისტული კონტექსტი „ამსუბუქებდა“, ასე ვთქვათ, შარჟულ სიხალასეს მატებდა, სანტექნიკისა და საყოფაცხოვრებო ნივთების გალერეა „დამასის“ სარეკლამო სიუჟეტი ისეთი აშკარა, შოკისმომგვრელად აგრესიული ეროტიზმით იყო გაჯერებული (ვნების ექსტაზით ერთიანად ატანილი, მაცდურად მროკავი ახალგაზრდა ქალი), რომ ზემოქმედების ეფექტურობაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია.

სარეკლამო პროდუქციის შექმნისას გასათვალისწინებელია აგრეთვე აუდიტორიის სოციალური შემადგენლობა. სოციოლექტის ადექვატური არჩევანი რეკლამის წარმატების უცილობელი პირობაა. ზოგჯერ, კრიტიკისას ამ ფაქტორს არ ითვალისწინებენ. ეს უფრო სარეკლამო „აღმოჩენებს“ ეხება. მაგალითად, ცნობილი სლოგანი — ოკაზიონალიზმი (შემთხვევითობა, მოულოდნელობა. ლათ. **occasio** — შემთხვევა) „ნაუსნიკერსე!“ — ბაზრის განსაზღვრულ სეგმენტზე, ახალგაზრდობაზეა გათვლილი. მაგრამ თუ იგი ბუნებრივი რუსულისთვის ორიგინალური მიგნებაა („Сникерсни!“), ხელოვნური და არაადექვატურია ქართული ბაზრისათვის. საერთოდაც, ახალგაზრდული აუდიტორიისათვის განკუთვნილი რეკლამები აგრესიულობითა და იმპერატიული ტონით გამოირჩევა, რასაც, ხშირად, კვლავ ეთიკურობის პრობლემასთან მივყავართ. შეუძლებელია მშვიდად უცქიროთ ჩიპსები „ლუქსის“ სარეკლამო სიუჟეტს, სადაც „შეყვარებული“ ვაჟი გემბანზე, სატრფოსთან ალერსისას, ცნობილი „ტიტანიკის„ სცენას რომ იმეორებს, ერთი შეკვრა ჩიპსის გამო ხელს უშვებს და სასიკვდილოდ იმეტებს გოგონას! ფატალური აღსასრულისგან მას მხოლოდ აუზი იხსნის (საკულტო რეჟისორი აქ რა მოსატანია, მაგრამ ასეთი „შავი იუმორი“ მხოლოდ ტარანტინოს უსაზღვრო ფანტაზიას შეეძლო აღმოეცენებინა. კიდევ კარგი, რომ მას გასტრონომიული ინტერესები ჯერ არ აწუხებს).

უნდა ითქვას, რომ თარგმნის პრობლემა ქართული სარეკლამო ინდუსტრიის აქილევსის ქუსლია. აქ ისეთ „მარგალიტებს“ წააწყდებით, თვით ყველაზე გამოუსწორებელ ოპტიმისტსაც გულს აუცრუებს. არ არსებობს გრამატიკული ნორმა, რომელიც არ ირღვევა. საქმე კურონებამდეც მიდის. უმართებულო კალკის „კლასიკურ“ ნიმუშად დღემდე რჩება შოკოლადი „მილკას“ რეკლამა: „აი, რატომ მილკას აქვს ასეთი გემრიელი გემო!“. რაც ყველაზე განსაცვიფრებელია, კალკირებისას ხელოვნურად გაბერილი წინადადებები, უპირველესად, რეკლამის შემკვეთთა ქისაზე აისახება. არადა, სიტყვასიტყვითი თარგმანის სხარტი, გაქართულებული კონსტრუქციით ჩანაცვლებისას დროსაც დავზოგავთ და, შესაბამისად, ფულსაც (ყოველი საეთერო წუთი ხომ ზღაპრულად ძვირია!). მართალია, ამ შემთხვევაში ტექნიკური ხასიათის პრობლემაც იჩენს თავს, ტექსტი (ხმა) გამოსახულებას უნდა თანხვდებოდეს, მაგრამ უხეში შეცდომების გასწორება ხომ შეიძლება?

სარეკლამო ტექსტის შეფასების კრიტერიუმების განსაზღვრისას, სარეკლამო კანონმდებლობასა და კორპორატიული რეგულირების დოკუმენტებთან ერთად უმნიშვნელოვანესი სწორედ ენობრივი ნორმების დაცვაა. ამასთან, ნებისმიერი დარღვევა შეიძლება განვიხილოთ, ერთი მხრივ, როგორც შეცდომა და ტექსტის ავტორის არასათანადო კომპეტენცია, ხოლო, მეორე მხრივ, — როგორც ექსპრესემა, ენობრივი თამაში (გამორიცხული არაა, ტროპული აზროვნების ნიმუშთანაც გვექონდეს საქმე).

ლოგიკისა და გრამატიკული ნორმების დარღვევის მაგალითი „თამაშის“ ხასიათს იძენს მობილური ქსელების კომპანია „მაგის“ გონებამახვილურ სარეკლამო რგოლში სლოგანით — „გადმორეკე!“ ამ შემთხვევაში, გრამატიკული ნორმის დარღვევითა (ერთ შემთხვევაში, ტელეფონზე საუბრის აღსანიშნავად, ზმნურ ფორმას „და“ ზმნისწინის ნაცვლად უმართებულოდ (რუსულის კალკი) „გადმო“ დაერთვის, ხოლო მეორეგან იგივე ზმნა — სრულიად მართებულად — კონკრეტულ ქმედებას, ცხვრის ფარის გადმორეკვას აღნიშნავს) და სიტყვათა თამაშით მივიღეთ შესანიშნავი კალამბური და შთამბეჭდავი სარეკლამო სიუჟეტი. იგივე შეიძლება ითქვას სარეკლამო რგოლზე „მაგთი საზღვრების გარეშე“ (ერთი მხრივ, საზღვარი, როგორც გეოგრაფიული ტერმინი და საზღვარი, როგორც შემოუსაზღვრავის გამომხატველი). საერთოდაც, უნდა აღვნიშნოთ, რომ კომპანია „მაგის“ სარეკლამო პროდუქცია გამორჩეულად დახვეწილია, როგორც ტექსტობრივი, ასევე ვიზუალური თვალსაზრისით. თითოეულ მათგანს, გადაუჭარბებლად, მინი-ფილმიც შეიძლება ეწოდოს.

გრამატიკული ნორმების განზრახ დარღვევის ასეთივე ნარმატებული ნიმუშია ცნობილი ევროპული ბრენდის, „ვესტელის“, სარეკლამო სლოგანი: **„Happy ვესტელ to jou“**. ვერ ვიტყვით იგივეს კომპანია „ჯეოსელის“ „აღმოჩენაზე“ — „ზუმი — თქვენი განზუმილება“.

აქვე შემოგთავაზებთ სარეკლამო ტექსტებში ენობრივ — სტილისტიკური ნორმების უგულვებელყოფის ტრადიციულ ნიმუშებს, რომლებიც მეტ-ნაკლებად თითქმის ყველგან დასტურდება:

შეუსაბამო მსაზღვრელ-საზღვრული:

- მდგრადი ტრადიცია
- უებრო გემო
- სურვილის გემო
- ობიექტური ფასები
- დახვეწილი გემოვნების ცოცხალი მუსიკა
- მოძრავი გონება
- ახალი სიურპრიზი
- ქართული ღვინის შესმა
- მრავალფეროვანი ტკივილი
- ინტენსიური ფერი
- ავეჯის ლამაზი მომავალი და ა.შ. და ა.შ.

აღბათ გეცნოთ ამონარიდები სარეკლამო ტექსტებიდან, რომლებითაც გაჯერებულია ქართული მედიასივრცე. ეს ჩამონათვალი უსასრულოდ შეიძლება გაგრძელდეს. გრამატიკულთან ერთად აზრობრივი შეცდომებიც იკვეთება. ასე მაგალითად, სადაურობისა და ნარმომავლობის აღმნიშვნელი სუფიქსების აღრევასთან გვაქვს საქმე სარეკლამო ტექსტში: „რისტონი — ნამდვილი ინგლისური ჩაი ცეილონიდან“. უნდა იყოს: „ცეილონური ჩაი ინგლისიდან“ (რამდენადაც ვიცით, ინგლისში ჩაის კულტურის მოყვანა ჯერ არ დაუწყიათ). ხშირია ორი და რამდენიმე საზღვრულის მსაზღვრელთან რიცხვში შეუთანხმებლობის შემთხვევები. მაგ: „კინოთეატრი რუსთაველი და ამირანი“; ზოგჯერ სარეკლამო სიუჟეტის პერსონაჟები სრულიად შეუფერებელი, საგაზეთო კლიშეებით მეტყველებენ. მაგალითად, სამშენებლო კომპანია „ტექს-ჯგუფის“ კომპლექსის „ბაკურიანი ტექსის“ რეკლამაში ოჯახის დიასახლისი ამბობს: „სულ ვოცნებობდი ასეთ სახლზე, ასეთი ადგილმდებარეობით..“. რომ ეთქვა: „ამ ადგილას სახლზე სულ ვოცნებობდი..“ — უფრო ბუნებრივი და დამაჯერებელი იქნებოდა.

ხშირია აგრეთვე მრავალსიტყვაობის მაგალითები, რაც, ძირითადად, კალკირების შედეგია: „ნეოანგინი ჩააქრობს ხანძარს თქვენს ყელში“ (თუ მაინცდამაინც, სჯობდა: „ნეოანგინი ჩაგიქრობთ ხანძარს ყელში“), „ევროპული სტილის ბრენდები“ (უნდა იყოს: „ევროპული ბრენდები“). ასევე, უმართებულო ტავტოლოგიები: „ვაკე — პალასი — მშენებლობა დაზღვეულია სადაზღვეო კომპანიის მიერ“, „საოფისე ფართების ფართო არჩევანი“; არასწორი სიტყვანარმოება: „ბრენდმაღაზიები“; რაც შეეხება უცხოენოვანი ნასესხები ლექსიკის გამოყენებას, იგი დიდი დოზით იხმარება სარეკლამო ტექსტებში. ყოველივე ზემოთქმული, ქართული ენის არცოდნასთან ერთად, მის უპატივცემულობაზე მიგვითითებს.

დაგვეთანხმებით, წარმოდგენილი მასალა კრიტიკას ვერ უძლებს. იმ ხარვეზების ჩამოთვლა, რომლითაც დღევანდელი ქართული სარეკლამო ინდუსტრია სცოდავს, შორს წავიყვანდა. როგორც აღვნიშნეთ, ამჯერად განსაკუთრებულად სახასიათო ნიმუშების განხილვით შემოვიფარგლეთ. ეს მხოლოდ ზღვაში წვეთია და დაჟინებით მოითხოვს დაუყოვნებლივ ქმედებას, რეალური ნაბიჯების გადადგმას მდგომარეობის

გამოსასწორებლად. სანამ დროა, უნდა შევჩეროთ ეს განუკითხაობა, დღითი დღე მოუცილებელ ლაქებად რომ აჩნდება ჩვენს ფსიქიკას და ანგრევს მას.

დასასრულ, ვიტყვით, რომ სარეკლამო ჟურნალისტიკა ჩვენი დროის რეალობაა, რომლის თავისებურებები სერიოზულ შესწავლასა და გააზრებას მოითხოვს. თანამედროვე ეტაპზე მისი ფენომენისადმი მომეტებული ინტერესი მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა როლის ზრდასთანაა დაკავშირებული.. მიმდინარე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროცესების კონტექსტში კი, იგი უფრო მეტად აქტუალურდება (რეკლამის შინაგანი, ფარული იდეოლოგიური ზეგავლენის გამო)..გარდა კომუნიკაციური აქტისა, იკვეთება სარეკლამო და ჟურნალისტური შემოქმედების არაერთი საგულისხმო ასპექტი. დროის შესაბამისად იხვეწება სარეკლამო ნაწარმოების ავტორისა და ადრესატის ურთიერთობის ფორმები, რეკლამის სფეროში მომუშავე ჟურნალისტის ინდივიდუალური შესაძლებლობები. იმედი ვიქონიოთ, რომ გაუმჯობესდება რეკლამის ენაც და მთლიანობაში — რეკლამის ხარისხიც. და სწორედ თეორიული ნაწარმოების პრაქტიკულ კვლევებთან შერწყმის შედეგად გროვდება ყველა ის საჭირო ინფორმაცია, რომელიც სარეკლამო სფეროში ეფექტური მოღვაწობისთვისაა აუცილებელი. ჩვენი მოკრძალებული მცდელობის მიზანიც ეს გახლავთ.

რასაკვირველია, თითოეული სიახლე გულდასმით თვალყურის მიდევნებას საჭიროებს, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ „ყოველი ცვლილების სარგებლიანობა იმით კი არ იზომება, რაც იცვლება, არამედ იმით, რაც უცვლელი რჩება“. სწორედ ამიტომ, ჩვენს მიერ არაერთგზის დამონშებულ უმბერტო ეკოს კვლავ მოვიშველიებთ და ვისურვებთ ისეთ სარეკლამო ტექსტებს, რომლებშიც თავს მყუდროდ ვიგრძნობთ.

ხელოვნება თუ, უბრალოდ, ასახვა?

მრავალწლიანი დუმილითა და „კომუნისტის“ მკაცრი ცენზურით, „კოსმოსის“ კვამლისგან გაჭვარტლულ ატელიეებს თავშეფარებული ქართული ფოტოგრაფია იატაკქვეშეთიდან გამოდის და, ავად თუ კარგად, ხელოვნების სხვა დარგების გვერდით ღირსეულ ადგილს იმკვიდრებს. ავად, — რადგან ქართული საზოგადოების მეტი ნაწილი ფოტოგრაფიასა და ფოტოხელოვნებას ჯერ კიდევ ერთმანეთისგან მიჯნავს. ზოგს მოსწონს ფოტოგრაფია და ტერმინი — „ფოტოხელოვნება“ ყურთასმენას სულაც არ უღიზიანებს. ზოგი შემოქმედების ამ სფეროს განდიდების ჟინსაა აყოლილი და პრობლემის სიმძიმეს ვერ იაზრებს. ძირითადად კი, აღნიშნულ ტერმინს თუნდაც იმისთვის იყენებენ, რომ თავის დროზე, გაზეთ „კომუნისტში“ დაბეჭდილი ჭრელი ძროხების ფოტოები სერიოზული ნამუშევრებისგან განასხვავონ.

ვფიქრობთ, აქვე უნდა შევთანხმდეთ, რომ დეფინიცია „ფოტოხელოვნება“ არ არსებობს. ის ერთგვარი ჰიბრიდია, რომელიც, საბედნიეროდ, ჯერ კიდევ ინკუბაციის პერიოდს გადის და ფოტოგრაფიასთან ავთვისებიანი სიმსივნის სახით შერწყმისკენ მიიღვს. არ არსებობს მხატვარი — ხელოვანი, მუსიკოსი — ხელოვანი, გინდაც სკულპტორი — ხელოვანი ან კიდევ რეჟისორი — ხელოვანი და არც ფოტოხელოვანი არსებობს. ამ ტერმინის გამოყენება ისეთივე მარაზმია, როგორც თანამედროვე სასაუბრო ლექსიკაში გამეფებული სიტყვა „მარაზმის“ გამოყენების სიხშირეა მარაზმი და ფოტოგრაფიას ისევე ღლის, როგორც თქვენ დაგლალათ ამ წინადადების წერტილის მოლოდინმა.

პრობლემა ისე წამოვჭერთ, თითქოს სხვა საფიქრალი არ იყოს და გეგონება, მისი მოგვარებისთანავე, ერთმანეთის მიყოლებით, იტსმენის და ლუდვიგის დარი ფოტონამუშევრების მუზეუმები გაიხსნება. მაგრამ თბილისში სახელი ამ შემთხვევაში სახის ფუნქციას ასრულებს და როგორც საზოგადოებრივ მაუწყებელს, უპირველეს ყოვლისა, კადრების კი არა, მინოტავრის ლაბირინთს დამსგავსებული, სიურეალისტური ლოგოს შეცვლა სჭირდება, ისე მოითხოვს ფოტოგრაფიაც საზოგადოებისგან არა „თიკუნით“, არამედ ნამდვილი სახელით მოხსენიებას.

სიტყვა მუზეუმზე ჩამოვადგეთ და ჩვენი ვალია, განსაკუთრებით ოპტიმისტურად განწყობილ მკითხველს აღტკინება აქვე დავუცხროთ. რომელ მუდმივმოქმედ ფოტომუზეუმზეა ლაპარაკი, როცა თავად ხელოვნების მუზეუმში, დარბაზის პერსონალის მიერ შენობის ბზარში გაჩენილი აბლაბუდა ორჯერ მეტადაა „გაფეტიშებული“, ვიდრე დარბაზშივე ექსპონირებული ტილოები, ექსპოზიციის ყველა კანონის დარღვევით რომაა გამოფენილი. ისინი ვერც იქვე მინიშნებულ „ПК“-სა და კანდინსკის შორის პოულობენ სხვაობას და მათ ერთდროულად, ერთი მოძრაობით აქცევენ ზურგს. და როგორ ფიქრობთ, რა არის ამ შემთხვევაში „ПК“? რეალურად არსებული ცეცხლსაქრობი საშუალება, ე.წ. „Пажарный кран“ თუ „Панихида культуры“? ვგონებ, ეს უკანასკნელი უკეთ შეეფერება. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფოტოგამოფენების რიცხვი გეომეტრიული პროგრესიით მატულობს. ქართველი ავტორების გარდა, თბილისში ისეთი სახელებიც გვინახავს, როგორც, მაგალითად, ჯორჯო ფრონტონე ან თვით ლასლო მაჰოლი-ნაჯი ან კიდევ ბაუშაუზის სკოლაა, რაც ფოტოგრაფიის განვითარებაზე, რა თქმა უნდა, დადებითად მოქმედებს.

პრობლემა არც ზემოთ ხსენებული გარემოების გამო იძენს სიმძაფრეს. ბევრი კარგი ფოტოგრაფი ქართული პრესის ფურცლებზე უგზოუკვლოდ იკარგება და ეს ყველაფერი მხოლოდ იმიტომ, რომ ფოტოს, რომელიც თქვენ მოგეწონათ, ავტორის ვინაობა, უბრალოდ, არ ანერია. ის რომელიღაც ფურცელზე საჭირისუფლო სიასავით ჩამონეროილ სახელგვარებშია ჩაკარგული და გინდ „მაგნუმის“ დონის ფოტოს ნაანყდეთ, რომლის ავტორი თუნდაც, ჩვენი ფანტაზიის ნაყოფი, ვინმე ივან დედაკიმოვი გახლდეთ, ვერაფრით გაარკვევთ მის ვინაობას და გულწრფელნი რომ ვიყოთ, არც ძებნას დაუნყებთ. ხოლო თავად დედაკიმოვი ვინ იცის, გულში რას იფიქრებს, როცა კარგსა და ჩვეულებრივ ფოტოში ერთნაირად, სამიდან შვიდ ლარამდე შესთავაზებენ. სამწუხაროდ, საქართველოში არ არსებობს ერთი ფოტოსააგენტოც კი, რომლის მეშვეობითაც ფოტოგრაფები საკუთარ უფლებებს

დაიცავდნენ; საკუთარ სახელს და პროდუქციას საერთაშორისო არენაზე გაიტანდნენ, რითიც, სულ მცირე, შიშველ ენთუზიაზმზე მუშაობა მაინც არ მოუნევდათ.

ფინანსური თვალსაზრისითაც ერთი სავალალო ტენდენცია შეინიშნება. დღეს საქართველოში ძირითადად ე.წ. გლამურული და სარეკლამო ფოტოები იყიდება, თუ, რა თქმა უნდა, რეიტინგული გაზეთის მიერ შემოთავაზებულ „სამიდან შვიდამდე“-ს და საქველმოქმედო გამოფენა-გაყიდვებზე ჩატარებულ PR- კამპანიებს არ ჩავთვლით, რაც ამ ჟანრის ფოტოგრაფიისკენ სულ უფრო მეტ შემოქმედს უბიძგებს საარსებო წყაროს მოსაპოვებლად და მათ იდეების მეორე პლანზე გადადებს, ფაქტიურად, ენთუზიასტის პოზიციიდან ქმედებას აიძულებს. რასაკვირველია, გლამურსა და რეკლამაზე მთელ მსოფლიოშიც დიდი მოთხოვნილებაა, გაცილებით მეტი, ვიდრე საქართველოში, მაგრამ იქ იგი ვერ ახერხებს ბაზრის მთლიანად შთანთქმას.

არიან ავტორები, რომლებიც უშუალოდ საკუთარ თავზე და საკუთარი სიამოვნებისთვის მუშაობენ. მაგალითად, ჯოილ პიტერ ვიტკინი ავიღოთ. მას არასდროს უმუშავია დაკვეთაზე და ამასთან, არც ფინანსური პრობლემები განუცდია ოდესმე. მიზეზი მარტივია — მისი ფოტოები და, კიდევ კარგი, რომ არა მხოლოდ მისი, ადამიანებს სულიერ საზრდოდ სჭირდებათ და მზად არიან ამ ნამუშევრებში ათასობით დოლარი ან ევრო გაიღონ. რომ აღარაფერი ვთქვათ მათი ავტორობით გამოცემულ, მრგვალტირაჟიან ნიგნებზე, რომლებიც ფულის არანაკლებ მრგვალ კუპიურებად, ერთიმეორის მიყოლებით იცლება ნიგნის მაღაზიების თაროებიდან. ისიც კარგად გვესმის — ამის მოთხოვნა საქართველოში ჯერჯერობით ნაადრევია. აქ არც ბიზნეს-გარემო და არც სოციალური ფონია შესატყვისი. ქვეყანაში ყველასათვის ცნობილი პრობლემები მძვინვარებს და, მიუხედავად ამისა, მაგანს მაინც უჩნდება სურვილი, ფოტოკამერა ხელში აიღოს და საკუთარი სიამოვნებისთვის გადაიღოს.

ასეა თუ ისე, ბოლო წლებში ფოტოგრაფიით დაინტერესებამ მასობრივი ხასიათი მიიღო და „ალბათ, ხედვის ზედაპირული კუთხის გამო, „სახელ-დიდების მაძიებელ“ სულ უფრო მეტ ადამიანს უჩნდება „მარტივი“ შემოქმედებითი პროცესის შედეგად უკვდავი შედეგის შექმნის სურვილი. და მერე რა, რომ დადებით მოვლენაშიც მოიძებნება უარყოფითი მხარეები. კარტიე-ბრესონის თქმისა არ იყოს: თქვენი შემოქმედების ყველაზე ცუდი მხარე პირველი ათი ათასი ფოტოაო. ამ რაოდენობის ფოტოს გადაღებას კი დრო სჭირდება, დრო, რომელიც რჩეულებს გამოავლენს და მოყვარულებს თავის ადგილს მიუჩენს. ხოლო ეს უკანასკნელნი, თავის მხრივ, ერის კულტურის განვითარებაში სულ მცირე წვლილს მაინც შეიტანენ.

ასე რომ, ფოტოგრაფიას სასათბურე პირობები თუ არა, დაგვეთანხმებით, ცოტათი მეტი ხელშეწყობა მაინც სჭირდება, რადგან დღევანდელ ეტაპზე სწორედ შემოქმედების ეს სეგმენტი გვევლინება თანამედროვე დასავლური კულტურის ერთ — ერთ მთავარ ლოკომოტივთაგანად თუ არა, ერთიან სახელოვნებო წრებრუნვაში ჩაბმულ რონოდად მაინც. იგი, გარკვეულწილად, სიახლეცაა, რის ხარჯზეც საზოგადოების არცთუ მცირე ნაწილისთვის ხელოვნებით დაინტერესება კვლავ აქტუალური გახდა. რაც მთავარია, ეს ნაწილი თავადვე იქცა შემოქმედად და ამ შემთხვევაში, გვერნმუნეთ, გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს, პროფესიონალიზმის რა ნიშნით შევაფასებთ მათ.

... შედეგრი თავად მოვა და მოვა ისე, რომ არც კი დაგეკითხება. ერთია, როგორც ყველაფერ ღირებულს, მასაც განსაკუთრებულად ნოყიერი ნიადაგი უყვარს, რომლის შექმნაც, უპირველეს ყოვლისა, საქმისადმი უანგარო სიყვარულითა და თავდაუზოგავი შრომით შეიძლება.

ფილოსოფია და ლიტერატურა

ვ. პოდოროგა — ბ-ნო დერიდა, თუ წინააღმდეგი არ იქნებით, შეიძლება ჩვენი დღევანდელი საუბრის თემისთვის „ფილოსოფია და ლიტერატურა“¹ გვეწოდებინა. ვფიქრობთ, იგი ახლოსაა დღევანდელ თქვენსა და ჩვენს ინტერესებთან.

ჟ. დერიდა² — თანახმა ვარ. თუმცა, საუბარი, სავარაუდოდ, დამოკიდებული იქნება ორი შესაძლებლობიდან ერთ-ერთის არჩევანზე: პირველი ჩვენგან მოითხოვს დავრჩეთ თემის ზოგადი ამოცანის ჩარჩოებში, მეორე, და ეს ჩემთვის ძალზე საინტერესო იქნებოდა, შეიძლება რეალიზებულიყო, მაგალითად, ჩემი ნაშრომის ცალკეული მეთოდოლოგიური ფრაგმენტების განხილვაში, რათა გაგვეჩვენა, თუ რამდენად მართებულია ისინი რუსული ლიტერატურის ფილოსოფიური საფუძვლების კვლევისას.

ვ. პოდოროგა — ვიმედოვნებ, რომ რომელიმე ამ შესაძლებლობათაგან აუცილებლად იქნება რეალიზებული ჩვენს საუბარში. ნება მომეცით, ჩემთვის საინტერესო ერთი პრობლემით დავიწყო. უკანასკნელ ხანს, რუსული ლიტერატურის იმ ტრადიციის შესწავლისას, რომელიც გოგოლიდან იწყება და დოსტოვესკის გავლით ბელიმდე და პლატონოვამდე მოდის, მე რამდენადმე მოულოდნელ სიტუაციას შევეჯახე: ეს ტრადიცია, ძალზე მგრძობიარე ენისა და მისი მნიშვნელობის მიმართ ლიტერატურულ საქმიანობაში, ცდილობს გამოიყენოს ენა მხოლოდ როგორც დამხმარე საშუალება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ოპტიმალურად იყენებს რა ენის უნარს, იგი უარყოფს ენობრივი ონთოლოგიის შესაძლებლობას, ანუ ლიტერატურული ცდის ფესვულ კავშირს ენის გამოსახველობით საშუალებებთან. მეტიც, მიმდინარეობს განუწყვეტელი ბრძოლა ენასთან რაღაც ისეთი იდეების სადემონსტრაციოდ, რომლებსაც არ შეუძლიათ იპოვონ ადეკვატური გამოხატულება ენაში, „ვერ ეწერებიან“ მასში. და ყველაზე საყურადღებო ისაა, რომ ეს „ჩაუნერლობა“, ერთი მხრივ, ხვეწს ენას, სულ უფრო რაფინირებულს ხდის მას, მეორე მხრივ კი — ამახინჯებს, მისი აღიარებული ნორმატიული სტრუქტურების დეფორმირებას ახდენს. ეს ბრძოლა ენასთან მონაშობს, რომ ბრძოლა მიმდინარეობს რაღაც არაენობრივი რეალობისათვის, რომლის სახელითაც იგი (ენა — მ.კ.) მსხვერპლად ეწირება. თქვენს ტექსტებზე ფიქრისას, ამ მიმართულებით ჩემთვის ბევრი საყურადღებო აღმოვაჩინე: რამდენადაც ვხვდები, თქვენ თქვენს კვლევებს წარმართავთ არა ტექსტის ლინგვისტური რეალობის დონეზე და სხვათაშორის, არც ტექსტის, როგორც ასეთის დონეზე, არამედ უფრო ქვემოთ, სხვადასხვა მიკროტექსტური წარმონაქმნების დონეზე, სადაც ენის ლინგვისტური ძალაუფლება თავის გავლენას კარგავს და ტექსტი იძლება უწვრილეს ფონეტიკურ და გრაფიკულ შემადგენლებად. რეალობა, რომელიც ენის მიღმა დგას, თითქოს ქრება თვით ენაში ჩაღრმავების კვალდაკვალ. რამდენად სწორია ჩემი ვარაუდი, რომ ანალიზის თქვენეულ მეთოდში შეგნებულად ამბობთ უარს ტოპოლოგიურ „ენაზე“?

ჟ. დერიდა — რას გულისხმობთ ტოპოლოგიურ ენაში?

ვ. პოდოროგა — როცა საუბარში ეს ცოტა უჩვეულო ტერმინი შემომქონდა,³ მხედველობაში მქონდა მხოლოდ ერთი რამ — რაღაც ისეთი რეალობის არსებობა, რომელიც საკუთარ იმანენტურ ლოგიკას ატარებს და რომელიც არ დაიყვანება ენაზე, პრინციპულად არ დაიყვანება. ჩემი რწმენა ამ ენის მიღმა თუ ენამდელი რეალობის არსებობისა ეყრდნობა რუსულ ლიტერატურულ ტრადიციაში არაერთგზის გამოვლენილ სივრცის ფანტაზმს: ყველა მისი იმედი, ოცნება უფრო მაღალზე და უკეთესზე, ასე თუ ისე, უკავშირდება განსაკუთრებული სივრცული ხატების წარმოქმნას, რომლებიც, თავის მხრივ, ეჭვქვეშ აყენებენ ენისადმი რწმენას. ჩემთვის ნათელია, რომ თქვენი *espacement* (განსივრცება) და ის ინტერპრეტაციები, რასაც თქვენ მრავალგან — ნიგნებში, სტატიებში თუ ინტერვიუებში — აძლევთ ამ ცნებას, ტოპოლოგიურია. რუსული ავანგარდის ფილოსოფიაში მე ვპოულობ მონათესავე ცნებებს: ტინიანოვთან „ბგერითი ეკვივალენტისა“ (საუბარია რიტმის ენერგიით დამუხტულ იმ მუნჯ სტროფებზე, რომლებიც ხშირად გახვდება პუშკინის პოეზიაში), ძიგა ვეტროვთან — „ინტერვალის“ ცნება, სერგეი აიზენშტაინთან — „ატრაქციონის“ ცნება და ა. შ. მაგრამ საკითხავია, რამდენად ახლოს არიან ერთმანეთთან ამ ცნებათა მნიშვნელობები? ეს კითხვა კითხვად რჩება. თუმცა ვთვლი, რომ ამ ცნებებით შეიძლება აიხსნას ის ერთგვარი ტოპოლოგიური სევდა, რომელიც სამამულო კულტურაში არსებობს და არ აძლევს საშუალებას ენას, გაანეიტრალოს და დაძლიოს იგი. ჭეშმარიტად, მთელი ჩვენი დიდი

ლიტერატურა ტოპოლოგიურია. დოსტოევსკის „დანაშაული და სასჯელი“, ანდრეი ბელის „პეტერბურგი“, ანდრეი პლატონოვის „ჩვენგური“ თვით ხლებნიაკოვის „ზანგეზამდე“ — მთელი ეს ლიტერატურა განსაკუთრებულ სივრცეთა ლიტერატურაა. ენის ლიტერატურული ინტერპრეტაცია მოდის სივრცული, ტოპოლოგიური ხატებიდან, რომლებიც თითქოს უკვე მოცემული, ხილული, აღქმულია და რომლებიც თითქოს აქვია, ხელის განვდენაზე. საკმარისია მხოლოდ იპოვო თითოეული მათგანისათვის განსაკუთრებული ენა, იპოვო, რადაც არ უნდა დაგიჯდეს, თუნდაც ამისთვის ახალი ენის შექმნა ან ძველის დამახინჯება გახდეს საჭირო.

ჟ. დერიდა — შევეცდები, რამდენიმე სიტყვით გიპასუხოთ. უპირველესად, მინდა ძალზე ზოგადად გითხრათ იმ დაჟინებულ და თითქმის გადაულახავ გაუგებრობაზე, რაც ენასთან დაკავშირებულ ჩემს ნამუშევრებს ხვდათ წილად. ჩვეულებრივ დეკონსტრუქციას⁴ წარმოადგენენ როგორც რაღაც ისეთს, რაც უარყოფს ყველაფერ გარეგანს ენასთან მიმართებაში, როგორც მეთოდს, ყველაფერი მოაქციოს ენაში. ზოგიერთები რატომღაც ამჯობინებენ განსაზღვრონ როგორც „ენა“ ის, რასაც მე „ტექსტს“ ვუნოდებ. როგორღაც ისე მოხდა, რომ დავწერე: „არაფერია ტექსტის გარეთ“ (მილმა — მ.კ.). ჩემს გამონათქვამს კი თარგმნიან და განმარტავენ ასე. „არაფერია ენის გარეთ“. სინამდვილეში კი, თუკი ძალზე გაკვრით და სქემატურად ვიტყვი, საქმე სწორედ პირიქითაა — დეკონსტრუქცია დაინყო ლოგოცენტრიზმის დეკონსტრუქციით,⁵ ფონოცენტრიზმის დეკონსტრუქციით,⁶ იმის მცდელობით, რომ აზროვნებას გავანთავისუფლოთ ლინგვისტური მოდელის ბატონობისაგან, რომელიც ერთ დროს ესოდენ გავლენიანი იყო — მხედველობაში მაქვს 60-იანი წლები. ასე რომ, ესაა ძალზე ღრმა და, მე ვიტყვოდი, იდეოლოგიურად და პოლიტიკურად მოტივირებული გაუგებრობა — წარმოადგინონ დეკონსტრუქცია როგორც პირდაპირ საპირისპირო იმისა, რაც ის სინამდვილეში არის. რაც შეეხება ლიტერატურას, ბევრი ადამიანი ცდილობს, ლიტერატურის ჩემეული გაგება წარმოადგინოს როგორც დამოკიდებული იმაზე, რასაც ისინი რეფერენტის შეჩერებას⁷ უწოდებენ, ეს კი პირდაპირ ეწინააღმდეგება ჩემი ძალისხმევის მიმართულებას. იმისათვის, რომ მოხდეს ლოგოცენტრიზმისა და ლინგვისტური მოდელის ძალაუფლების დეკონსტრუქცია, რომელთაც მაშინ ძალზე დიდი გავლენა ჰქონდათ, მე მომიხდა შემეცვალა ტექსტის ცნება, განმეზოგადებინა იგი. ასე რომ, ამ შემთხვევაში „ტექსტს“ უკვე აღარ აქვს საზღვარი, უკვე აღარაფერია მისთვის „გარეგანი“. მაგრამ არ შეიძლება ტექსტი დავიყვანოთ ენაზე, ენობრივ აქტზე ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით. ასეთია ფუნდამენტური გაუგებრობა, რომელიც, ვიმეორებ, არსებითად გადაულახავიც კია, რადგან ზოგიერთი დაინტერესებულია დეკონსტრუქციის კრიტიკით და საზრდოობს ამ გაუგებრობით. და ეს ხდება ყველგან, დაწყებული საფრანგეთით, შეერთებული შტატებით დამთავრებული. ფუკო, მაგალითად, ცდილობდა დეკონსტრუქცია შეეზღუდა ამ ტექსტური სივრცით, დაეყვანა ტექსტი წიგნზე, იმაზე, რაც ქალაქის ფურცელზეა დაწერილი. დეკონსტრუქციას ბრალი ედებოდა უაზრო ჩანაფიქრში, ყველაფერი დაეყვანა წიგნის „შიგთავსზე“. უნდა ვთქვა, რომ ჩემთვის ენას გააჩნია გარეთა მხარეც.⁸ მე გამიჭირდება ამას ვუნოდო უბრალოდ „რეალობა“, რამდენადაც რეალობის გაგება გადატვირთულია რიგი მეტაფიზიკური დაშვებებით. ახლა კი, რაც ეს ყველაზე ზოგადი განცხადება გავაკეთე, მე კვლავ მივუბრუნდები იმას, რაც ვალერიმ (ვალერი პოდოროგა — მ. კ.) თქვა:

ვეფიქრობ, რომ პრინციპში არაფერია დასაძრახი იმაში, რომ ლიტერატურული ტრადიცია, განსაკუთრებით კი ის, რომელიც ვალერიმ მოიხსენია, ცდილობს აწარმოოს ბრძოლა ენასთან, ეძებოს რაღაც მის საზღვრებს მიღმა. მე ვიტყვოდი, რომ არსებობს რაღაც, რაღაც მართლაც არსებობს ენის საზღვრებს მიღმა და ყველაფერი ინტერპრეტაციაზეა დამოკიდებული.

ვ. პოდოროგა — ენის საზღვრებს მიღმა ტექსტია...

ჟ. დერიდა — დიახ, მაგრამ მაშინ არსებობს განსხვავებებიც, რომლებიც, ფაქტობრივად, სხვა არაფერია, თუ არა განსხვავებები ამ „ენის საზღვრებს მიღმა არსებულის“ ინტერპრეტაციის მეთოდებს შორის, ამ ყველაფრისადმი ენის დამოკიდებულებებს შორის, ტექსტისა ან კვლებისადმი ენის მიმართებებს შორის. ის, რასაც ჩვენ აქ „ენის მიღმა არსებულს“ ვუნოდებთ, ჩემთვის, ყველაზე ფართო გაგებით, ნიშნავს სხვადასხვა ტექსტების კვლების მატერიას. იმის მიმართ ინტერესი კი, რასაც ვალერი ტოპოლოგიურ ენას, ენის საზღვრებს მიღმა ტოპოლოგიურ სტრუქტურებს უწოდებს, ჩემთვის სტრუქტურულად გარდაუვალია (აუცილებელია). მე ამ კითხვის სხვაგვარ ფორმულირებას შემოგთავაზებდით: როგორ გარდავექმნათ ტოპოლოგიური ენის გარკვეული ტიპი რაღაც სხვა ტიპის მეშვეობით, თანაც ისე, რომ განსხვავება⁹ წარმოადგენდეს არა ტოპოლოგიურსა და არატოპოლოგიურს შორის ოპოზიციას, არამედ თვით ტოპოლოგიური ენის შიგნით განსხვავებას ან ოპოზიციას.

ამის ასახსნელად მე დავუბრუნდები განსივრცების ცნებას. განსივრცება მხოლოდ ინტერვალი არაა. სხვათაშორის, ინგლისური სიტყვა spacing-იც საკმაოდ ზუსტად გამოხატავს

აზრს. ფრანგული *espacement*, როგორც მე მას ვიყენებ, იმავდროულად ინტერვალის ღიაობასაც ნიშნავს.

ნ. ანტონოვოვა — მაგრამ ეს ცნება ხომ ორ მომენტს აერთიანებს: გამოცალკევებას სივრცეში და შეყოვნებას დროში...

ჟ. დერიდა — დიახ, სწორედ ამას ვუნოდებ დროის-გან-სივრცეებს (დროის — სივრცედ — ქმნას) — და ეს დროის სახეცვლილებაა სივრცეში. ამ სტრუქტურის ფარგლებში შეუძლებელია ერთმანეთს დავეუპირისპიროთ და განვასხვაოთ სივრცე და დრო. და ეს სტრუქტურა — არ ვამბობ, რომ იგი ფუნდამენტურია, მაგრამ ყველგანმყოფია და სრულიად მოუხელთებელია ცდაში ერთად. იგი არამხოლოდ კონკრეტულადაა წარმოდგენილი, მაგალითიც, იმ სახით, რაც აქ ტინინიანოვთან დაკავშირებით ითქვა — ბგერითი ინტერვალის მდუმარე სტროფით — არამედ ეს ყველაფერი აბსოლუტურად ზოგადი სტრუქტურის ცალკეული საინტერესო მაგალითებია. როგორც კი ჩნდება ხოლმე ცდა, იქვე ჩნდება რაღაც სხვაზე მითითებაც, ვთქვათ, ტექსტზე, კვალზე.¹⁰ იმისათვის კი, რათა კვალმა დატოვოს კვალი, საჭიროა განსივრცება. ამიტომ, თუკი არსებობს სიღრმისეული კავშირი განსივრცებასა და ტოპოლოგიურ ენას შორის, მაშინ, უბრალოდ, შეუძლებელია რაიმე ოცნებაც კი რედუქციაზე, ტოპოლოგიური ენის ნეიტრალიზაციაზე. ერთადერთი, რის გაკეთებაც შეიძლება ვცადოთ, ეს ტოპოლოგიური ენის რომელიღაც ტიპის, ან გაბატონებული სტრუქტურის გარდაქმნაა, ან თუნდაც სივრცული გამოცდილების, ენასა და სივრცეს შორის ურთიერთკავშირის შეცვლაა. როგორც მოგესხენებათ, ჰაიდეგერმა ერთგან თქვა, რომ თვით იმის არსებობა, რასაც სივრცულ მეტაფორებს ვუნოდებთ, შემთხვევითი არაა. ენა ვერ იარსებებს სივრცული მეტაფორების გარეშე. ამდენად, ოცნება სივრცული, განმასივრცებელი მეტაფორების რედუქციაზე ან კრიტიკაზე თავისებურად მეტაფიზიკური ოცნებაა. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ჩვენ უნდა ვალიაროთ ნებისმიერი სივრცული მეტაფორა, მაგრამ ჩვენ ხელგვენიფება შევცვალოთ სივრცული მეტაფორა სხვა მეტაფორით, მეტაფორის სხვა ტიპით.

და კიდევ ერთი მომენტი: რაკილა საუბარი სივრცულ მეტაფორას ეხებოდა, მე შევეცადე, გამეანალიზებინა ეს პრობლემა ტექსტებში, რომლებიც მეტაფორისადმია მიძღვნილი, სახელდობრ: „თეთრი მითოლოგია“, ასევე „Le retrait de la metaphore“ და „Geschlecht“. მათში შესულია ზოგი რამ Dasein-ის მეტაფორების გარდუვალ სივრცულობაზე. მე ნამდვილად არ შემიძლია იმის თქმა, თუ როგორ უნდა გაანალიზდეს ეს პრობლემები რუსული ლიტერატურის მაგალითზე, რადგან ეს თქვენი ამოცანა და თქვენი საკუთარი სივრცეა. დარწმუნებული ვარ, რომ ვალერის მიერ მოხსენებულ ლიტერატურულ ტრადიციაში, გოგოლიდან დაწყებული, არსებობს სპეციფიკური პრობლემები, რომლებიც დაყენებას თხოულობს და ეს ისაა, რისი გაკეთებაც მხოლოდ თქვენ შეგიძლიათ.

ნ. ანტონოვოვა — ერთხელ შენიშნეთ, რომ გონების მიმართ ყველა პროტესტი შეიძლება ფორმულირებული იყოს მხოლოდ თვით გონების ფორმებით (ეს ნათქვამი იყო ფუკოს „სიგიჟის ისტორიასთან“ დაკავშირებით, რომელიც სავსებით „გონივრული“ ფორმით იყო დანერგილი). ეს პარადოქსი ყოველთვის მიზიდავდა.¹¹ ალბათ, იგივე სიტუაციაა ენასთან მიმართებაშიც. ვფიქრობ, რომ ნებისმიერი „ბრძოლა ენასთან“ შესაძლებელია — ყოველ შემთხვევაში ლიტერატურაში — მხოლოდ თვით ენის ფორმებით. და მაშინ აღმოჩნდება, რომ ნებისმიერი „ზენობრივი“, მათ შორის „სივრცული“ ინტუიციები (მაგალითად, ტოპოლოგიური დეფორმაციები ანდრეი პლატონოვის ენაში) ყოველთვის ჩანერილი და წარმოდგენილია ამა თუ იმ ენობრივი ფორმით. სწორედ ამ ფორმების მეშვეობით ვიჭერთ, ვხვდებით, ვაანალიზებთ მათ. სხვა საქმეა, რომ უნდა ვიცოდეთ მათი დაჭერა, თორემ ისე გამოდის, თითქოს ენაში არაფერია თვით ენის გარდა. ახლა კი — ჩვენს პრობლემებზე ტრადიციული ფილოსოფიური სიუჟეტების თვალსაზრისით, რომლებიც, გვინდა თუ არა, დღესაც ცოცხლად არსებობენ ნებისმიერ ჩვენს მცდელობაში „ვიაზროვნოთ სხვაგვარად“. ჩემთვის პირადად, სულაც არაა სულერთი ენასთან და ტექსტთან მიმართებაში ჩემი ძალისხმევის ეპისტემოლოგიური სტატუსი. ხდება თუ არა რაიმეს შემეცნება ამ დროს? რა პირობებშია შესაძლებელი (ან შეუძლებელი) ამგვარი შემეცნება და როგორ შეესაბამებინა ერთმანეთს ამ საქმეში ინდივიდუალური და უნივერსალური, ან კიდევ დეტალები, კერძო ელემენტები და სურვილი — მოგისმინონ და გაგიგონ? გუშინდელ თქვენს ლექციაში ეს საკითხი ასე იყო ფორმულირებული: შეგვიძლია თუ არა ერთმანეთს შევუთანხმოთ, შევუსაბამოთ „იდიომატური“ და „რაციონალური“. შესაძლებელია თუ არა საერთოდ მათ შორის არჩევანი? მართლაც, ერთ პოლუსზე ჩვენ ვეჯახებით უამრავ თავისებურებას — ნაციონალურს, კულტურულს და ა. შ. და ამას გარდა, ურიცხვ რაოდენობას იმისა, რისი პირდაპირ არც გამოთქმაა შესაძლებელი და არც წარმოდგენა. მეორე პოლუსზე კი დგება თითოეული ადამიანის ღრმად ნაგრძნობი მოთხოვნილება განზოგადებისა, გაგებისა, *Aufklärung* (განმანათლებლობა).¹² ალბათ, დგება ისეთი პერიოდები, როცა კულტურის ან ინდივიდის მიერ

ამ ორერთიანი ამოცანის ერთი რომელიმე ნაწილი უფრო ღირებულად აღიქმება და მაშინ არჩევანი თითქოს თავისთავად კეთდება, სპონტანურად. თუმცა საქმე აქაც არც ისე მარტივია. როგორც კი რაიმე უნივერსალური მდგომარეობის დაკონკრეტებას იწყებ, უცებ შენიშნავ, რამდენად სახიფათოა ეგზალტირებული შემართება ამა თუ იმ კერძობითის განსჯისას, მთლიანობის უგულბელებოა. იქნებ გვითხრათ, როგორ აფასებთ ამ შესაძლებლობა-შეუძლებლობას, *metier impossible*: სხვათა შორის, თუკი არჩევანი მართლაც შეუძლებელია, ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ სპეციფიკაცია და უნივერსალიზაცია შეიძლება ერთი საერთო სტრატეგიით განხორციელდეს? დიალექტიკოსები, ალბათ, ზედმეტი სულსწრაფობის გამო პრეტენზიას აცხადებენ ამაზე. როგორ მივუდგეთ პრობლემას, თუკი მისი გადაჭრა, პირდაპირ რომ ვთქვათ, იმთავითვე შეუძლებელია?

ჟ. დერიდა — დიახ, მისი გადაჭრა შეუძლებელია.

ნ. ავტონომოვა — პრინციპულად შეუძლებელია? მაგრამ ეს საკითხი მაინც დგას ყველა ჩვენგანის წინაშე.

ჟ. დერიდა — მანამ, სანამ თქვენს შეკითხვას ვუპასუხებ, თანაც რაღაც აუცილებლად არადამაიმედებელს, მე ხაზს გავუსვამდი იმას, რომ გამოუთქმელი, ის, რასაც თქვენ გამოუთქმელს უწოდებთ, ანუ ენის უხილავი შესაძლებლობები, გუშინდელ ლექციაზე რომ ვახსენე, არაა უბრალოდ ენის გარეშე არსებული, იდიომისაგან მონყევილი რამ. გამოუთქმელი, ვთქვათ, აქ, რუსეთში, ან გარკვეულ ეტაპზე საბჭოთა კავშირში, მჭიდროდაა დაკავშირებული გამოთქმულთან. ეს არაა უბრალოდ ნეიტრალური, არაა არც სიცარიელე, არც რაღაც ნეგატიური. გამოუთქმელი დეტერმინირებულია. იგი იმთავითვე დეტერმინირებულია თავისი კავშირის იმასთან, რაც...

ნ. ავტონომოვა — რაც გამოითქმება?

ჟ. დერიდა — დიახ, გამოითქმება ან რეპრესირდება, თუმცა რეპრესირება სულაც არაა აუცილებელი მაშინაც კი, თუკი გამოუთქმელი განთავსდება უფრო ღრმად, ვიდრე ფსიქიკურად გაძევებული ან პოლიტიკური და პოლიციური ზენოლით განდევნილი. გამოუთქმელი არაა ყველაფერი, რაც მოგესურვებათ, ეს არაა უბრალოდ არაენა, რაღაც უბრალოდ უცხო იმის მიმართ, რაც ითქმის ან იწერება. და რაკი ასეა, თქვენ უნდა, უფრო ზუსტად, ჩვენ უნდა გავაჟღეროთ ეს დეტერმინირებული გამოუთქმელი იმის საშუალებით, რაც ითქმის ან უკვე ითქვა. სწორედ ამ დროს ჩნდება რიტუალური კითხვა: ერთი სტრატეგია არსებობს ასეთი არტიკულაციისა თუ მრავალი? სტრატეგიები უთუოდ მრავალია. თუ თქვენ მიგაჩნიათ, რომ შეგიძლიათ აღმოაჩინოთ ერთი ასეთი სტრატეგია, დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, რომ იგი ცუდი იქნება. ეს პრობლემა ყველა ჯერზე კონკრეტული სიტუაციიდან გამომდინარე უნდა გადაიჭრას, აუცილებლად კონკრეტულიდან და ცალკეულიდან. და ეს ემპირიული მტკიცება არ გახლავთ. მაგალითად, დღეს ეს პრობლემა სხვაგვარად დგას საბჭოთა კავშირისათვის, ვიდრე, ვთქვათ, პოლონეთის, უნგრეთის, რუმინეთის ან აღმოსავლეთ გერმანიისათვის. იგი განსხვავებულია დასავლეთ ევროპასთან შედარებითაც და ასე შემდეგ, მაგრამ საბჭოთა კავშირის შიგნითაც კი იგი არაერთგვაროვანია სხვადასხვა რესპუბლიკებს შორის და თვით რესპუბლიკის შიგნითაც რომელიმე ლაბორატორიისათვის და, ვთქვათ, დანარჩენი მეცნიერებათა აკადემიისათვის, განსხვავებულია იგი სხვადასხვა ინდივიდებისთვისაც. ასე რომ, ეს არაა ემპირიული მტკიცებულება, რაკილა იგი გვკარნახობს სტრატეგიის მორგებას ან მისადაგებას კი არა, არამედ ყოველ ჯერზე თავიდან გამოგონებას. ყოველ ჯერზე ჩვენ გვიხდება გამოთქმის საკუთარი საშუალების გამოძებნა, საკუთარი იდიომისა, და თქვენი პასუხიც იდიომატურია. საქმე ისაა, როგორ მივუსადაგოთ იდიომი საზოგადო გონებას, საყოველთაო გამჭვირვალე ენას და ასე შემდეგ — მოდერნისტული ან პოსტმოდერნისტული *Aufklärung*-ის (განმანათლებლობა — მ.კ.) იდეალის შესაბამისად. ამრიგად, პრობლემა ისაა, თუ როგორ შევუსაბამოთ იდიომის ღირებულება, რომლის გარკვეული წილი უთარგმნელი რჩება (აკი არ არსებობს არაფერი აბსოლუტურად უთარგმნელი და არც აბსოლუტურად თარგმნილი). ერთი სიტყვით, როგორ შეიძლება შევუსაბამოთ ერთმანეთს თარგმნადი და უთარგმნელი, როგორ მოვარგოთ იდიომატური ენა ზოგად აზროვნებასთან, გასაშუალებასთან და ა. შ. მაგრამ პასუხი კითხვაზე — როგორ მოვარგოთ განსხვავებული პოლუსები — ასევე არაერთგვაროვანია, არაერთგვაროვანია ხელმონერებიც მათ ქვეშ. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ არ არსებობს ზოგადი წესი და არავის შეუძლია ვინმეს ზოგადი რჩევა მისცეს.

ნ. ავტონომოვა — ამ შემთხვევაში, თუ წესი არა, თვით თარგმნის ამოცანა ხომ რჩება?

ჟ. დერიდა — აჰ, ამოცანა. მე რომ შემეძლოს მისი განსაზღვრა ყველაზე ზოგადი სახით, მას წარმოვადგენდი ეკონომიკური ფორმით. მე ვიტყვოდი, რომ ჩვენ უნდა ვთარგმნოთ მაქსიმუმი უფრო მდიდარი იდიომისა. ჩემთვის ეს საუკეთესო საშუალებაა შემდეგი ამოცანის ფორმულირებისათვის: ვთარგმნოთ ყველაზე უთარგმნელი ლექსი ერთი ენიდან მეორეზე. რა

თქმა უნდა, ეს ძალზე ძნელი, თითქმის შეუძლებელი ამოცანაა და როგორც ასეთს, მე მას შემდეგნაირად განვსაზღვრავდი: შევინარჩუნოთ იდიომა და შევინარჩუნოთ თარგმანი, შევინარჩუნოთ ნა-თარგმნის გამჭვირვალება.

შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ეს შეუძლებელია და ტერმინოლოგიურადაც შეუსაბამოდ გამოიყურება, მაგრამ ასე არ არის, რადგან იდიომა ანუ ის, რაც შეიძლება გამოითქვას, მაგრამ იმავდროულად გამოუთქმელად დარჩეს ენისავე შიგნით — არაა რაღაც გაუმჭვირვალე, საკუთარ თავში ჩაკეტილი. იდიომა ქვა არ გახლავთ. თვით ყველაზე იდიომატურ იდიომაშიც არის ის, რაც თხოულობს თარგმანს და რაც საყოველთაო კუთვნილებაა. იდიომა არაა სასაზღვრო მიჯნა ჭიმკართან პოლიციური დაცვით. როცა რუსი ან ფრანგი პოეტი ლექსს წერს, იგი ბეჭდით ან ხელმოწერით განამტკიცებს რაღაცას, რაც თხოულობს თარგმანს, თხოულობს საზღვრის გადალახვას; ამიტომ, გამოხატო რაღაც საკუთარ ენაზე არ ნიშნავს, განუდგე თარგმანს, არ ნიშნავს, წინ აღუდგე მას, პირიქით, ეს ნიშნავს მონოდებას თარგმნისაკენ. თარგმნა ხომ ისედაც ხორციელდება ყველაზე იდიომატური ლექსის, ყველაზე იდიომატური გამოთქმის შიგნით.¹³

ნ. ავტონომოვა — ერთ მაგალითს მოვიტან. საუბარია დუგლას ჰოფშტატერის ექსპერიმენტზე. იგი მათემატიკოსია, პოლიგლოტი. თქვენ, ალბათ, გასმენიათ ეს სახელი.¹⁴

ჟ. დერიდა — დიახ.

ნ. ავტონომოვა — ჰოფშტატერმა აიღო კლემან მაროს¹⁵ ლექსი და დაუგზავნა თავის მეგობრებს მთელ მსოფლიოში. მან მიმართა ყველას, მიეწოდებინათ მისთვის თარგმანის ის ვარიანტი, რომელსაც თითოეული მათგანი მოცემულ კონკრეტულ სიტუაციაში გააკეთებდა. მან თქვა, რომ შეეცდებოდა რაც შეიძლება მეტი ვარიანტი მოეპოვებინა და შემდეგ ერთმანეთისთვის შეედარებინა ისინი. როგორც ჩანს, ამიტომ გამომიგზავნა ლექსი მეც — უნდოდა ჰქონოდა არა ერთი, არამედ რამდენიმე რუსული თარგმანი, მნიშვნელობა არ ჰქონდა, პროზად თუ ლექსად. რაზე მეტყველებს ეს? ალბათ, იმაზე, რომ ერთი ენიდან მეორეზე თარგმნისას ჩვენ მანაც...

მ. რიკლინი — რაღაცას თავიდან ვქმნით...

ნ. ავტონომოვა — დიახ, ვქმნით და იმავდროულად ყოველთვის ვეჯახებით იმ მოვლენას, რომ ის, რისი მიღწევაც თარგმანს ერთ ენაზე შეუძლია, არაფრით არ გამოსდის მეორეზე. როგორ ვუშველოთ ამას? ისევ გადაუჭრელი ამოცანა...

ჟ. დერიდა — მაგრამ, ამავე დროს, სწორედ ეს გადაუჭრელი ამოცანა არის ის, რასაც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ვხვდებით და ყოველ ჯერზე წარუმატებლობის მიუხედავად, ყოველ ჯერზე მანაც ვიმარჯვებთ. აი, თარგმანი — მაგრამ თარგმნა შეუძლებელია. ყოველთვის არის რაღაც გადათარგმნილი — გადა-თარგმნილი თვით ლექსის შიგნით: საუბარია არამხოლოდ იმ ფორმაზე, რომელსაც ჩვენს თარგმანს ვუნოდებთ, არამედ უფრო იმაზე, რომ თარგმნის გამოცდილება არის თვით პოეტის უპირველესი გამოცდა. იგი განიცდის თარგმნის აქტს და იმავდროულად, მის წინააღმდეგობასაც აწყდება. ის ცდილობს დაწეროს ის, რამაც, შესაძლოა, თარგმნისას წინააღმდეგობა წარმოქმნას, მაგრამ განა ლექსად შეიძლება ჩაითვალოს ის, რაც არ ეწინააღმდეგება თარგმანს? და მხოლოდ ასეთი წინააღმდეგობის განცდისას წერს იგი ლექსს, განიცდის რა თარგმნის აქტს, როგორც საკუთარ ცდას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თარგმნისათვის წინააღმდეგობის განწევა არის კიდევ თვით თარგმნის გამოცდილება (გამოცდა — მ.კ.), მაგრამ, იმავდროულად, იგი სხვა ენის გამოცდილებაა. ამიტომ ჩვენი საკუთარი იდიომა, ის, რაც გამოუთქმელია ჩემს საკუთარ იდიომაში, უნდა იყოს იმავდროულად სხვისი ენისადმი ღიაობა, სხვა ენის წინაშე ღიაობა. იდიომის საზღვრები და ის, რასაც მე „ეგზაპროპიაცია“ — ენის გათავისების (დაუფლების, „დასაკუთრების“ — მ.კ.) მეთოდს ვუნოდებ, არ წარმოადგენს უბრალოდ საკუთარ ენაში, როგორც საკუთარ სახლში ყოფნის მეთოდს. იგი გულისხმობს ჩაძირვას სხვის, უჩვეულოსა და უცხოს გამოცდილებაში, ოღონდ საკუთარი ენის საზღვრებიდან გაუსვლელად. ეს ერთი და იგივე ცდაა: *appropriier, disappropriier, enteigner, eigner, экзапроприация, экспроприация*. მე ვიტყვოდი, რომ ეს ერთი და იგივე, და იმავდროულად, არაიგივეობრივი ცდაა. იგი არ ემთხვევა საკუთარ თავს. ეს ყველაფერი განსხვავებულად ხდება სხვადასხვა ენებში და სხვადასხვა პოეტებთან, სხვადასხვა ლექსებში, ლიტერატურის განსხვავებულ სახეებში. დარწმუნებული ვარ, ეს მოვლენა სხვადასხვაგვარად ჰქონდათ განცდილი გოგოლს, პუშკინს ან დოსტოვესკის, და, ვთქვათ, ცელანს და პრუსტს.

მ. რიკლინი — სანამ შეკითხვას დავსვამდე, მინდა ერთი რამ განვმარტო: ჯერ ერთი, ჩემთვის სულაც არაა ადვილი საკუთარი თავი განვანყო იმის მიმართ, რასაც თქვენ აკეთებთ, შექმნა შესაბამისობის სიტუაცია იმ კონტექსტს შორის, რომელშიც მე ვიმყოფები — მხედველობაში მაქვს ინტელექტუალური კონტექსტი — და მისგან ძალზე განსხვავებულ კულტურულ და ინტელექტუალურ სიტუაციას შორის, რომელსაც თქვენი შემოქმედება გულისხმობს. დეკონსტრუქცია შეიძლება გავიგოთ როგორც მცდელობა, აი ხსნას იმ

არალოგიკურ წინააღმდეგობათა და სხვა ტიპის დისკურსულ შესაძლებლობათა ჰეტეროგენული სიმრავლე, რომლებიც ლოგიკური წინააღმდეგობების მოხსნის შემთხვევაშიც კი არ ემორჩილებიან ფილოსოფიურ არგუმენტაციას. ის ალოგიკური შეუსაბამობები, რომლებსაც თქვენ იკვლევთ, მაშინაც ნარჩუნდებიან, როცა ლოგიკური წინააღმდეგობები უკვე დაძლეულია. ეს ნიშნავს, რომ ძირითადი ფილოსოფიური ცნებები სულაც არ არიან მარტივი, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი ფილოსოფოსის მიერ ისინი აღიქმებიან, როგორც მარტივი, დაუშლელი და „ატომარული“, ეს სიმარტივე არაიშვიათად გარედანაა მათზე თავს მოხვეული — და თქვენ სწორედ იმ მრავალფეროვან ტექსტურ სტრატეგიებს ავლენთ, რომლებიც ამ მოჩვენებითი სიმარტივის მიღმა დგას. ეს სტრატეგიები არ გამორიცხავენ დისკურსულ ძალადობას იმისათვის, რომ გაუმჭვირვალე გამჭვირვალედ აქციონ. მაგრამ ჩვენი ტექსტური სიტუაცია სულაც არ გავს იმ ტექსტებს, რომლებზედაც თქვენ ჩვეულებრივ მუშაობთ.

რამი ხედავთ ამ განსხვავებას? ალოგიკური წინააღმდეგობები, ჩემი აზრით, იმდენად ცხადია ჩვენს კულტურაში, რომ სულაც არ საჭიროებენ განსაკუთრებით დახვეწილ პროცედურებს, რათა გამოაშკარავებულნი და სიღრმიდან დღის სინათლეზე იქნან გამოყვანილნი. ისინი ზედაპირთან არიან განლაგებულნი, თანაც იმდენად მრავალრიცხოვანი და ცხადნი არიან, რომ ვიმეორებ, ჩვენ სულაც არ გვჭირდება სპეციალური პროცედურები, რათა ისინი თვალნათლივ დავინახოთ.

ცოტა ხნის წინ, როცა ფერწერაში დეკონსტრუქციის შესახებ სტატიის წერას შევუდექი და თქვენი წიგნის „La verite enpeinture“-ს („ჭეშმარიტება ფერწერაში“) — გამოყენება ვცადე, განსაკუთრებული სიცხადით ვიგრძენი, რომ ამოცანა, რომელიც საბჭოთა მხატვრების წინაშე დგას, სრულიად განსხვავებულია იმისგან, რაც თავის დროზე ტიტუს-კარმელისა და ვან გოგის წინაშე იდგა. ჩვენი ვიზუალური კულტურა და ყველა მეტაფიზიკური დაშვება, რომელიც ამ კულტურაში ივარაუდება, უკანასკნელი ნახევარი საუკუნის მანძილზე, სტალინის დროიდან, ნაშლილი და დაზიანებული აღმოჩნდა იმდენად, რომ გაჩნდა უცნაური პრობლემა: როგორ მოვახდინოთ ხედვის რეკონსტრუირება, მეტაფიზიკის რეკონსტრუირება? და ჩვენი მხატვრები სწორედ ამის გაკეთებას ცდილობენ. მათი დეკონსტრუქციული ძალისხმევა გამოიხატება ცდაში, მოახდინო ხედვის ზოგიერთი დაკარგული შესაძლებლობის რეკონსტრუირება. ისინი ცდილობენ შექმნან ვიზუალური სიტუაციები, რომელშიც შესაძლებელი გახდება ჭვრეტის აქტის განხორციელება. ეს ვითარება იმის შედეგია, რომ ჩვენთან დომინირებს ძალადობრივი პერცეპციული კულტურა, კულტურა „პოტლახის“ ტიპისა.¹⁶ მხედველობაში მაქვს ის, რაზეც ბატაი¹⁷ და მარსელ მოსი¹⁸ წერდნენ „პრინციპულ“ საზოგადოებასთან და ჩრდილოამერიკელ ინდიელებთან დაკავშირებით. ეს პრინციპულად ახალი ამოცანაა: იმისთვის, რომ დეკონსტრუქცია მოვახდინოთ, ჩვენ გვჭირდება, პირველ რიგში, შევძლოთ თვით დეკონსტრუქციის შესაძლებლობების რეკონსტრუქცია. რას ფიქრობთ ასეთი სპეციფიკური კულტურული სიტუაციის შესახებ?

ჟ. დერიდა — ვფიქრობ, რომ ეს ძალზე მნიშვნელოვანი მომენტი. რა თქმა უნდა, არ უნდა დაგვავიწყდეს ის, რაც ახლა შეგვახსენეთ. მაგრამ მე შევეწინააღმდეგებოდი თქვენს მიერ აღწერილ დეკონსტრუქციას, როგორც შესაძლებლობების, ნესების, ხერხებისა ან ინსტრუმენტების წინასწარმოცემულ ერთობლიობას, რომელიც უნდა გამოვიყენოთ ყოველი ახალი სიტუაციის, ტექსტების ყოველი ახალი კორპუსის მიმართ. დეკონსტრუქცია არ წარმოადგენს, ჯერ ერთი, მარტივ ლოგიკურ დეკონსტრუირებას, წინააღმდეგობათა ლოგიკურ გამოაშკარავებას. ძირითადად დეკონსტრუქცია არ მიმდინარეობს ლოგიკურ დონეზე. ეს არაა უბრალოდ წინააღმდეგობათა გამოაშკარავებისა ან მისი დეკონსტრუქციის, კრიტიკის მეთოდი.

მ. რიკლინი — ... და არც საპირისპირო მხარის, ლოგიკურ წინააღმდეგობათა შიდაპირის გამოაშკარავების მეთოდი.

ჟ. დერიდა — დიახ. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთია მრავალ შესტთა შორის. მე მტკიცედ ვდგავარ იმ აზრზე, რომ არ არსებობს ერთადერთი დეკონსტრუქცია. არაიშვიათად, განსაკუთრებით, შეერთებულ შტატებში გამართული პოლემიკური დისკუსიის დროს ჩემს სიტყვას იმით ვინყებ, რომ „დეკონსტრუქცია“ პირველ ასოს ვაშორებ და არასოდეს ვხმარობ „დეკონსტრუქციას“ მხოლოდით რიცხვში. დეკონსტრუქციები ხდება ყველგან, და ისინი ყოველთვის დამოკიდებულნი არიან განსაკუთრებულ, ლოკალურ-იდიომატურ პირობებზე. ახლახან თქვენ ჩემი წიგნის გამოყენება ახსენეთ. რა თქმა უნდა, ის, რომ მე დეკონსტრუქციას რამდენიმე, ჩემთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელოვან მაგალითზე განვიხილავ, სანიშნოდ ვერ ჩაითვალება. ჩემს საკუთარ ტექსტებში მოიპოვება რიგი ზოგადი მსჯელობებისა დეკონსტრუქციის შესახებ, ასევე მაგალითები, რომლებიც ჩემთვის აუცილებელია მათი განუმეორებელი ბიოგრაფიული თავისებურებების გამო. მე ვმუშაობ ფრანგულ ტექსტებზე,

ვმუშაობ ჩემთვის მნიშვნელოვან ზოგიერთ წინასწარმოცემულ სიტუაციაზე, მაგრამ ვიცი და ხშირადაც შევახსენებ ხოლმე ჩემს მკითხველს ამას — და ნატაშასათვის (ნატაშა ავტონომოვა — მ.კ.) ახლახან გაცემული პასუხის არსიც სწორედ ესაა — რომ დეკონსტრუქცია უნდა იყოს ერთჯერადი და დამოკიდებული სხვადასხვა კონკრეტულ სიტუაციაზე, რომელშიც იგი აღმოცენდება. ამიტომ, ვფიქრობ, რომ თუ თქვენ მოისურვებთ გამოიყენოთ, ვთქვათ, ფრანგული მოდელი დეკონსტრუქციისა თქვენს სიტუაციაში, ასეთი მცდელობა წარუმატებელი იქნება და არანაირ შედეგს არ მოგვცემს. ამას არ გირჩევთ, პირიქით, მე ვთვლი, რომ თითოეულმა თავის განსაკუთრებულ ისტორიულ, პოლიტიკურ, იდეოლოგიურ სიტუაციაში თავიდან უნდა გამოიგონოს თავისი საკუთარი დეკონსტრუქცია. დეკონსტრუქცია თავის საქმეს აკეთებს, გინდათ თუ არა ეს თქვენ.¹⁹ იგი სრული სვლით მიდის წინ. ის, რაც ახლა ხდება საბჭოთა კავშირში, თავისებური დეკონსტრუქციაა მოქმედებაში. მაგრამ თქვენ უნდა გამოიგონოთ მეთოდი, რომლითაც შეძლებთ თქვენი საკუთარი სამუშაო, წერილობა ანდა პოლიტიკური საქმიანობა ჩართოთ განსაკუთრებულ სივრცეში, მაგალითად, ისეთში, როგორც თქვენ ახლახანს აღწერეთ — სტალინის დროინდელ მოვლენებში. შესაძლებლობათა რეკონსტრუქცია, მაგალითად, ხელოვნებისათვის, წარმოადგენს დეკონსტრუქციის ნაწილს და მე ვიტყვოდი, რომ ეს ასეა, განსხვავებულად, მაგრამ მაინც ასევე საფრანგეთშიც და შეერთებულ შტატებშიც. დეკონსტრუქცია აქაც წარმოადგენს სივრცის გახსნის საშუალებას ახალი ფორმებისათვის. რა თქმა უნდა, ეს ახალი სივრცე სხვადასხვაგვარად გამოიყურება, რადგან არსებული გარემოებები განსხვავებულად იცვლებოდნენ, მაგრამ ისინიც ხომ განადგურდნენ და სტალინი სულაც არაა აუცილებელი საიმისოდ, რომ ხელოვნებაში გამოსახვის ზოგიერთი შესაძლებლობა დაარღვიო. ასე რომ, ყოველ ჯერზე რაღაც ახალი ჩნდება და ყოველ ჯერზე გვიხდება შესაძლებლობების რეკონსტრუქცია ამის გამო.

მ. რიკლინი — უკაცრავად, მაგრამ მე არ ვლაპარაკობ მხოლოდ ზოგიერთი შესაძლებლობის დაშლაზე ხელოვნებაში, მე ვლაპარაკობ თვით კულტურის ინფრასტრუქტურის დაშლაზე.²⁰

ჟ. დერიდა — ეს ერთი და იგივეა, ერთი და იგივე. მე მოგიყვანთ მაგალითს რომელიც სასაცილო მოგეჩვენებათ სიტუაციათა შეუსაბამობის გამო. ამ მაგალითით თქვენ მიხვდებით, რა მაქვს მხედველობაში. მე ვთვლი, რომ საფრანგეთში ფილოსოფიის სწავლების ის ინფრასტრუქტურები, რომლებიც ამ სწავლებაზე ჩემს წარმოდგენებს აკმაყოფილებენ, ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში სულ იშლებოდნენ, თანაც ისე, რომ ასე ვთქვათ, არ შეხებოდნენ უფრო ადრეულ და ღრმა რაღაცეებს. ზოგიერთი ჩვენგანი, მაგალითად, ჟან-ლუკ ნანსი და სხვები, უპირველეს ყოვლისა, შეეცადნენ გაეანალიზებინათ დესტრუქციის პროცესი: რა მიზეზით მოხდა ეს რყევა, რა ინტერესები და მოტივაციები მოქმედებდნენ და ა. შ. — რათა შემდეგ ჩაბმულიყვნენ ფილოსოფიის სწავლების ისეთი ინსტიტუტების აღდგენისათვის ბრძოლაში, რომლის ფარგლებშიც ახალი შესაძლებლობები გაჩნდებოდა. შედარება სასაცილოა, რადგან შეუძლებელია ერთმანეთს შევუდაროთ სწავლების ინსტიტუტი საფრანგეთში და საბჭოთა კავშირის სიტუაცია, მაგრამ რამდენადაც სასაცილოა, იმდენად შეუძლია გამოავლინოს, ახსნას კიდევ მექანიზმი. დეკონსტრუქცია არა მხოლოდ ცნებებისა და მნიშვნელობების ანალიზის ფორმაა, არამედ ინსტიტუტებისაც, რათა რაღაც ხელახლა დავაფუძნოთ და რეკონსტრუქცია მოვახდინოთ. სტალინმა ხომ დაშალა გარკვეული ინფრასტრუქტურები, მან ისინი სხვა სტრუქტურებით შეცვალა, რომლებიც საკმაოდ მყარნი აღმოჩნდნენ.

მ. რიკლინი — სტალინი ამ შემთხვევაში მხოლოდ საკუთარი სახელია უფრო ზოგადი პროცესებისა და მოვლენების აღსანიშნავად.

ჟ. დერიდა — ეს არაფერს ცვლის, მე სტალინს ბრჭყალებში ვსვამ.

ვ. პოდროგა — სტალინი როგორც იდიომა.

ჟ. დერიდა — დიახ, როგორც იდიომა, ასეც შეიძლება ითქვას. დავუშვათ, რომ ინფრასტრუქტურის დაშლის პროცესში მათი ადგილი დაიკავეს სხვა სტრუქტურებმა, ამას კი არქიტექტურული მნიშვნელობა აქვს: თქვენ იცით, რომ დანგრეული ეკლესიების ადგილას შენობათა სხვა სახეობები გაჩნდნენ. ასე რომ, თუ თქვენ გინდათ რაიმე ძველი აღადგინოთ, არცთუ იშვიათად, საჭირო ხდება დავანგრიოთ უფრო ახალი სტრუქტურები და მაშინ აუცილებელია ზუსტად მოვნიშნოთ, რისი გაკეთებაა საჭირო — აუცილებელია თუ არა დავარლიოთ, გავანადგუროთ, თუ ხანდახან შეიძლება რაღაც შევინარჩუნოთ, გადავაკეთოთ, გადავლებოთ. ასეთი გათვლების გაკეთება ყოველდღიურად ხდება საჭირო.

მ. რიკლინი — დიახ, მაგრამ ხომ არ გამოდის ისე, რომ ლოგოცენტრიზმის კრიტიკა აღარაა ესოდენ აუცილებელი თქვენი სამუშაოსათვის, რადგან, თუ თქვენ განიხილავთ...

ჟ. დერიდა — არა, ჩემთვის ის სრულიად აუცილებელია.

მ. რიკლინი — მაგრამ თუკი თქვენ დაბეჯითებით ამტკიცებთ ასეთი კრიტიკის აუცილებლობას, თუკი თვლით, რომ ნებისმიერი ფორმის ლოგოცენტრიზმის კრიტიკა აუცილებელია, მაშინ თქვენი პროცედურები ვერ იქნება მთლიანად მისაღები ჩვენი სიტუაციისათვის, რამდენადაც მასში მეტაფიზიკა გვევლინება რალაც ისეთ სახეობად, რომელიც გაქრობის საშიშროების წინაშე დგას. იგი კი არ უნდა დავანგრიოთ, არამედ დავიცვათ, რადგან მეტაფიზიკის შესაძლებლობები არ ყოფილა რეალიზებული ჩვენს კულტურაში. თუკი ჩვენ ლოგოცენტრიზმს გავაკრიტიკებთ, მაშინ არც ის უნდა დავივინყოთ, რომ ჩვენში გაბატონებული იდეოლოგიაც ყოველთვის აკრიტიკებდა იმას, რასაც შეიძლება ლოგოცენტრიზმი ეწოდოს. მაგრამ, ცხადია, არა თქვენი პოზიციებიდან, არამედ, უბრალოდ, როგორც ბურჟუაზიულ იდეალისტურ მეცნიერებას.²¹

ჟ. დერიდა — მე ვიცნობ, ვიცნობ მაგ ლოგიკას. მას, რა თქმა უნდა, შეიძლება დაეთანხმო, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს მთლად სერიოზული არგუმენტი არაა. ცხადია, თუკი ლოგოცენტრიზმის კრიტიკაში თქვენ იგულისხმებთ ნარწერას დროშაზე „ძირს ლოგოცენტრიზმი“ და ქუჩის დემონსტრაციებს, ამის გაკეთება, რა თქმა უნდა, არ ივარგებს. ლოგოცენტრიზმის დეკონსტრუქცია გაცილებით ნელი და რთული საქმეა, და ცხადია, არ შეიძლება უბრალოდ თქვა: „ძირს“. მე ამას არასოდეს ვამბობ. მე მიყვარს ენა, მიყვარს ლოგოცენტრიზმი. თუკი მინდა, რომ საფრანგეთში ფილოსოფიის სწავლება აღვადგინო, როგორც ინსტიტუტი, მხოლოდ იმისთვის, რომ მეტაფიზიკა ვასწავლო.²² მე ვიცი, რომ მეტაფიზიკა გვჭირდება და არასოდეს მითქვამს, რომ იგი, უბრალოდ, სანაგვეზე უნდა მოვისროლოთ.

და მაინც, მე დაბეჯითებით ვრჩები იმ აზრზე, რომ საბოლოოდ, თუკი გინდათ დარჩეთ თანმიმდევრულნი მთლიანობაში მთელი წამოწყების მიმართ, უნდა შეინარჩუნოთ იდეა ლოგოცენტრიზმის დეკონსტრუქციისა, რადგან ამ საერთო არქიტექტურაში ყველა და ყველაფერი ლოგოცენტრიზმზეა დამოკიდებული. რა თქმა უნდა, ეს უნდა გაკეთდეს ძალზე ფაქიზად, სიფრთხილით, შუალედური ღონისძიებების გამოყენებით და ა. შ. არ შეიძლება ავიღოთ და ყველაფერი ერთბაშად ავაფეთქოთ. მესმის, რომ მაგალითად, მარქსიზმის ან სტალინიზმის რომელიმე სახესხვაობა ისარგებლებდა ამ არგუმენტით და მოჰყვებოდა მტკიცებას, თითქოს ლოგოცენტრიზმი ბურჟუაზიული, იდეალისტურია და ამიტომ მას უნდა გაუსწორდე, როგორც ბურჟუაზიულ, იდეალისტურ მიმდინარეობას. და მაინც, დრო რომ მქონდეს, შევძლებდი მეჩვენებინა, რომ სტალინი ლოგოცენტრული იყო, მაგრამ ეს მოითხოვს ფართო და საფუძვლიან კვლევას. თუკი სათანადო თანმიმდევრულობას გამოვიჩინოთ, იმის დამტკიცებაც შეიძლება, რომ ის სახესხვაობა მარქსიზმისა, რომელსაც სტალინი წარმოადგენდა, ან რომლის მიმართაც სტალინის სახელი მეტონიმიად გვევლინება, არსებითად ლოგოცენტრულია. მაგრამ ამაზე მოუმიზანდებლად საუბარი არ მსურს.

აი, რატომ იყო, რომ დასაწყისში, როცა ვალერის (ვალერი პოდროგა — მ.კ.) ვპასუხობდი, შემდეგი პარადოქსით დავინყე: მე ძალზე ხშირად მადანაშაულებენ იმაში, რომ ენის მხარეს ვარ, მადანაშაულებენ ლოგოცენტრიზმში. პარადოქსი ასეთია: დეკონსტრუქცია აღიქმება როგორც ... ზელოცენტრული, რამდენადაც ჩემთვის თითქოს ყველაფერი ენაა, ყველაფერი ამოიწურება ენით. ასე რომ, ყურადღებით უნდა ვიყოთ ამ პარადოქსის მიმართ.

ნ. ავტონომოვა — გამოდის, რომ დეკონსტრუქცია ლოგოცენტრიზმის მიმართ სიმპათიის გამოხატვის, მისი სიყვარულის ძალზე დახვეწილი მეთოდია. ასეა?

ჟ. დერიდა — დიახ, ძალზე დახვეწილი.

მ. რიკლინი — რას ნიშნავს ეს? უარს აღიარებაზე და უარისყოფის აღიარებას?

ჟ. დერიდა — დიახ, ეს ძალზე ფაქიზი რამეებია და როცა მათთან გაქვს საქმე, რა თქმა უნდა, თვითონაც იძულებული ხარ, ძალზე დახვეწილი იყო, მაგრამ დახვეწილობა არ ნიშნავს, რომ შენ ყოველთვის არგუმენტაციის სრულყოფით ხარ დაკავებული. ხანდახან დახვეწილობა წარმოგვიდგება როგორც უნარი, გააკეთო სწორი არჩევანი სიტუაციის შესაფერისად. ხანდახან საჭიროა ქუჩის დემონსტრაციების გამართვაც ყველაზე სწორხაზოვანი ლოზუნგებით.²³

მ. რიკლინი — მაგრამ, შესაძლებელია თუ არა — და ეს ჩემი ბოლო შენიშვნაა — შესაძლებელია თუ არა ვამტკიცოთ, რომ პოტლანის ტიპის ლოგიკა ლოგოცენტრულია? სტალინი არაა წარმატებული მაგალითი, რამდენადაც მასზე მაინც იქონიეს გავლენა მეტაფიზიკის გარკვეულმა მეორეულმა და მესამეულმა ვერსიებმა (თუნდაც იმიტომ, რომ მარქსიზმი მონანლიეობდა ევროპის ინტელექტუალურ ბედისწერაში). მაგრამ ავიღოთ, მაგალითად, კვაკიუტლების გვაროვნული საზოგადოება, რომელსაც ბოასი²⁴ შეისწავლიდა. შეგვიძლია კი ვამტკიცოთ, რომ ლოგიკა, რომელიც ამ ტიპის საზოგადოებას ედო საფუძვლად — *echanges des dons* (საჩუქრების გაცვლა) და სხვა ამგვარი მექანიზმები, შეგვიძლია კი

ვამტკიცოთ, რომ ისინი ლოგოცენტრულია? თუკი ამას შეეძლება, მაშინ უძლეველები ვყოფილვართ.²⁵

ჟ. დერიდა — უძლეველები?

მ. რიკლინი — დიახ, ჩვენი დამარცხება შეუძლებელია... რადგან მაშინ ჩვენი იარაღი უნივერსალურია. მაგრამ თუკი ამის მტკიცება არ ძალგვიძს, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ დედამიწის უმეტესობა უკავიათ სწორედ ამ ტიპის საზოგადოებებს, რომლებიც არ ემორჩილებიან არა მხოლოდ მეტაფიზიკის, არამედ ჩვეულებრივი ლოგიკის კანონებსაც.

ჟ. დერიდა — მე არ შემიძლია პასუხი გავცე ამ კითხვას. უპირველესად იმიტომ, რომ ის, რასაც თქვენ პოტლახის ლოგიკას უწოდებთ, მეტისმეტად რთულია. მე არასოდეს არ ვცდილვარ იმის დამტკიცებას, რომ პოტლახის ლოგიკა ლოგოცენტრულია. აქ ჩვენ ზოგიერთი განმარტება დაგვჭირდება. მე არ მესმის, მაგალითად, რა გაქვთ მხედველობაში, როცა ამბობთ — თუ სწორედ ასე თქვით — სტალინური საზოგადოება პოტლახის ტიპის თავისებური სანარმო იყო.

მ. რიკლინი — დიახ, ინდუსტრიული, სამრეწველო პოტლახისა.

ჟ. დერიდა — ამას ხანგრძლივი, ძალზე ხანგრძლივი ანალიზი დასჭირდებოდა.

მ. რიკლინი — სწორედ ამის გაკეთებას ვაპირებ.

ჟ. დერიდა — და მაინც, არა ვარ დარწმუნებული ამაში. მე არ ვამბობ, რომ ეს მცდარია, მაგრამ იმისთვის, რომ თქვენ ამაში დამარწმუნოთ, ხანგრძლივი განსჯა იქნება საჭირო. საქმე ისაა, რომ უკანასკნელი ათი-თხუთმეტი წლის განმავლობაში ჩემს კვლევებში არსებით მნიშვნელობას იძენს ჩუქების საკითხი. გაჩუქება, საპასუხო საჩუქარი, გაცვლა. მე გამიჭირდება, აქ წარმოვადგინო მოძრაობის აუცილებლობა, ვთქვათ, დეკონსტრუქციის პირველი ნაბიჯიდან საჩუქრის პრობლემისა და სხვა პარადოქსების ანალიზამდე, რომლებიც ჩუქების და მიღების, საპასუხო ბოძების ცდას უკავშირდებიან. შესაძლოა, ამას მოგვიანებით მივუბრუნდეთ, მაგრამ ერთადერთი, რაც შემიძლია თქვენი მტკიცების ან თქვენი შეკითხვის პასუხად ვთქვა, ეს ისაა, რომ არასოდეს მილაპარაკია ლოგოცენტრიზმის საყოველთაო ხასიათზე. ლოგოცენტრიზმი ევროპული, დასავლური აზრობრივი წარმონაქმნია, დაკავშირებული ფილოსოფიასთან, მეტაფიზიკასთან, მეცნიერებასთან, ენასთან და დამოკიდებულია ლოგოსზე. ეს — ლოგოსის გენალოგიაა. ეს წარმოადგენს არა მხოლოდ მეთოდს ყველაფრის ცენტრში ლოგოსის განთავსებისა და მისი თარგმანებისა (გონება, დისკურსი და ა. შ.), არამედ თვით ლოგოსის, როგორც მაცენტრირებელი, შემკრები ძალის განმარტების საშუალებაც. *Versammlung* (გერმ. შეკრება — მ.კ.), როგორც ჰაიდეგერი განმარტავს ამ ყველაფერს და განსაკუთრებით *Logos, Legein* (გერმ. დადება, ფუნდამენტის ჩაყრა — მ.კ.), ეს ისაა, რაც აგროვებს და საზღვარს უდებს დაფანტვას. ესაა ხერხი ყველაფრის შეკავშირებისა და შეგროვებისა, ევროპული მეთოდი, რომელიც საბერძნეთში იშვა.

ევროპა არაა უბრალოდ ერთერთი კონტინენტი და ის, რომ ევროპულმა ლოგოცენტრიზმმა მასთან დაკავშირებული რიგი ძალების დახმარებით მსოფლიო მასშტაბები შეიძინა, გვაიძულებს თავი შევიკავოთ კატეგორიული მტკიცებულებისაგან, რომ ლოგოცენტრიზმი საკუთრივ ევროპული მოვლენაა. ამასთან, იგი არ წარმოადგენს არც უშუალოდ საყოველთაოს. მე არ ვიტყვი, რომ ლოგოცენტრიზმი უნივერსალური სტრუქტურაა. ის ევროპული სტრუქტურაა, რომელიც გარემოებათა გამო გადაიქცა მსოფლიო მოვლენად, ან ცდილობდა ასეთად ქცეულიყო ძალზე პარადოქსული გზით, რასაც ახლა განვიცდით საკუთარ თავზე და ძალიან მძაფრადაც. თუმცა, მე ვიტყვი, რომ ფონოცენტრიზმი უფრო უნივერსალურია და მე ახლა დავასახელებ განსხვავებას ლოგოცენტრიზმსა და ფონოცენტრიზმს შორის. ეს უკანასკნელი შეიძლება აღმოვაჩინოთ ჩინურ კულტურაში, სადაც არასდროს ყოფილა ლოგოსი და სადაც წერილობაც თავისი ტიპით არაა ფონეტიკური. ამისდა მიუხედავად, იქაც საგრძნობია ლოგოსის ძალაუფლება, რომელიც ისტორიული აუცილებლობის სახეს ატარებს და რომელსაც აღმოაჩინოთ მთელ მსოფლიოში გარკვეულ ეტაპზე. ასე ვთქვათ, ჰუმანიზაციის, ანთროპოსის ისტორიის ეტაპზე. ამიტომ მე განსხვავებას შემოვიტანდი ფონოცენტრიზმსა და ლოგოცენტრიზმს შორის და არ დავინყებდი მტკიცებას, რომ ლოგოცენტრიზმი — უნივერსალური სტრუქტურაა.

ახლა კი მივუბრუნდეთ თქვენს საკითხს საჩუქართან დაკავშირებით, ძღვენსა და საპასუხო ჩუქებას. ეს ვეებერთელა პრობლემაა. დეკონსტრუქციამ უნდა ახსნას საჩუქრის (ძღვენის — მ.კ.) პრობლემა, პრობლემა, რომელიც ნიშნავს გაცემას. რა თქმა უნდა, ჰაიდეგერთანაც გვაქვს მცდელობა, მოგვცეს ეს გიბტ-ის (გერმ. არსებობა, მყოფობა, რაიმეს ქონა — მ. კ.) ახსნა, რომელიც ყოფიერების საკითხის მიღმა დგას ან რომელიც მის უღრმეს საფუძველს შეადგენს — ესაა კიდევ უფრო ფუნდამენტური საკითხი იმის შესახებ, თუ რას ნიშნავს *es gibt*, რას ნიშნავს *geben* (გერმ. მიცემა, მიწოდება, მნიშვნელობის მინიჭება — მ.კ.) ვიღებდი რა მხედველობაში ჰაიდეგერის ამ მცდელობას, მინდოდა მეპოვა გზა ძღვენის,

საჩუქრის გაღების გააზრებისათვის, გზა, რომელიც ცოტათი განსხვავებული იქნებოდა ჰაიდეგერისაგან, ჰაიდეგერის აზრისაგან. მე შევეცადე ჩუქების ცდის ფორმულირებას, თუკი *საერთოდ არსებობს ის*, რასაც ჩუქება შეიძლება ვუნოდოთ: ის, რაც მოახდენდა ტრანსგრესიას ან იქნებოდა მეტობა (სიჭარბე –მ.კ.), ის, რაც განთავსდებოდა გაცვლის, ეკონომიკის მიღმა, იქნებოდა ალება-მიცემის მიღმა. ალება-მიცემის კავშირის შესახებ საკითხი ძალზე მნიშვნელოვანია და რამდენადაც ვიცი, ბენვენისტის მიხედვით, მაგალითად, ეტიმოლოგიურად გაცემა და მიღება ზოგიერთ ენაში ერთი და იგივეა (ღებ: გაღება — მიღება — მ. კ.).

უკანასკნელი ათი-თხუთმეტი წლის მანძილზე ჩემი ყურადღება მიპყრობილია საჩუქრის სტრუქტურისაკენ. მე მაინტერესებს საკითხი ჩუქების შესაძლებლობაზე, ანუ ისეთ გაცემაზე, რომელიც არ გულისხმობს ხელმეორედ ჩართვას გაცვლის წრეში, თუკი ასეთი რამ საერთოდ შესაძლებელია. ჩვენ უძლურნი ვართ მოვახდინოთ ასეთი შესაძლებლობის დემონსტრირება იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი იგი არსებობს. მისი დამტკიცება შეუძლებელია ერთი არსებითი მიზეზის გამო: როგორც კი მის დემონსტრირებას მოინდომებთ, წამსვე ჩნდება საშუალება, მიანიჭო მას გარკვეული აზრი, რაც ხელმეორედ ჩართავს მას ეკონომიკისა და გაცვლის წრებრუნვაში, რომელიც გაანაიტრალებს, უარყოფს ან გააცმატვერებს ამ საჩუქარს. მაგრამ მითითება ამ საჩუქარზე და ბოძების ამ ცდაზე აუცილებელია, რათა კვლავაც მოვახდინოთ მცდელობა და იმ შემთხვევაშიც კი, თუკი ვერ ვაჩვენებთ ამ შესაძლებლობას, ჩვენი აზრი მის შესახებ უკვე დაუკავშირდება იმას, რასაც მე ვუნოდებ მტკიცებულებას (affirmation). მტკიცებულებას, რომელიც შეადგენს დეკონსტრუქციის არსსა თუ პრინციპს. აი, რატომაა დეკონსტრუქცია არანეგატიური და არა დესტრუქციული. არსებობს რაღაც „ჰო“, მაგრამ ისეთი „ჰო“, რომელიც არ წარმოადგენს პოზიტიურ მტკიცებას. ეს არაა პოზიტიური ნეგატიურის საპირისპიროდ, ეს ისეთი „ჰო“ ან ისეთი საჩუქარია, რომლის გარეშეც არანაირი დეკონსტრუქცია არ იქნებოდა და მე ვცდილობ მოვახდინო „ჰო“-ს, საჩუქრისა და სხვა ამგვარ შესაძლებლობათა ფორმულირება.

დარწმუნებული ვარ, რომ სუფთა საჩუქარი არ არსებობს, როგორც არ არსებობს სუფთა „ჰო“. მაგალითად, ტექსტების ერთ ნაწილში ვცდილობდი მეჩვენებინა, რომ „ჰო“ თხოულობს გამეორებას. როცა ამბობ „ჰო“-ს, საჭიროა თქვა „ჰო, ჰო“, რათა დაადასტურო დაპირება, გააძლიერო თანხმობა, რათა განაცხადო: დიახ, მე მზად ვარ ერთი წუთის მერეც ვთქვა „ჰო“. ის, რომ „ჰო“ უშუალო სახით იმთავითვე გაორმაგებული ან გამეორებულია, მას სისუფთავეს უკარგავს. „ჰო“ შეიძლება დაინგრეს, შეიძლება თავადვე გაიფუჭოს თავი, იქცეს საკუთარ პაროდიად, უბრალო მექანიკურ გამეორებად, სიმულაკრად და ა. შ.²⁶ ამრიგად, ყოველთვის არსებობს შესაძლებლობა საჩუქრის ან „ჰო“-ს კონტამინაციისა მისი ორეულით, ფანტომით ან სიმულაკრით, და ამიტომ არასოდეს არ შეიძლება დარწმუნებული იყო, რომ „ჰო“ ან მტკიცება შედგა. მაგრამ რეფერენცია, უმცირესი შესაძლებლობა ჩუქებისა სრულიად ineffables-ა (წარუშლელი).

მ. რიკლინი — თქვენ განიხილეთ საჩუქრის პრობლემა 60-იან წლებში დაწერილ თქვენს შესანიშნავ სტატიაში ჟორჟ ბატაიზე. დაუბრუნდით თუ არა ამის შემდეგ ბატაის?

ჟ. დერიდა — არა.

მ. რიკლინი — არა? ეს ერთადერთი სტატია იყო? სამწუხაროა, რადგანაც ვფიქრობ, რომ თქვენი შეხვედრა ბატაისთან ძალზე ნაყოფიერი იყო.

ჟ. დერიდა — ჩემი პრობლემა ისაა, რომ იშვიათი გამონაკლისის გარდა, როცა შემთხვევითი მიზეზების გამო მუშაობას ვინყებ რაიმე ტექსტზე ან ტექტთა კორპუსზე, სამი თვის შემდეგ სხვაზე გადავდივარ ხოლმე.

მ. რიკლინი — მაგრამ ჰაიდეგერის ფილოსოფია თქვენი ანალიზის მუდმივი საგანია.

ჟ. დერიდა — დიახ, გარკვეულ გამონაკლისებსაც ვაკეთებ.

მ. რიკლინი — ბატაი ის მოაზროვნე იყო, რომელიც ძალზე მძაფრად რეაგირებდა ჰაიდეგერზე. ის თვლიდა — ბატაი მყავს მხედველობაში — რომ იმყოფებოდა მეტაფიზიკის მიღმა, ამ სიტყვის ყველაზე ცნობილი გაგებით. მე მახსენდება მისი შენიშვნა ჰაიდეგერზე „l'expérience interieure“-ში („შინაგანი ცდა“).

ჟ. დერიდა — ბატაი მასში პროფესორს, სეროზულ პროფესორს ხედავდა.

მ. რიკლინი — დიახ, დიახ. თვით ბატაი თავისუფალი მწერალი იყო, „თავისუფალი მსროლელი“, არ იყო დაკავშირებული აკადემიურ ფენასთან. იგი ჰაიდეგერის მიმართ გარკვეულ გაუცხოებას გრძნობდა, მაგრამ ამავე დროს ძალზე აფასებდა მას.

ჟ. დერიდა — მგონი ვხვდები, თუ რატომ ანიჭებთ უპირატესობას გარკვეულ საკითხებს. ბატაისა და ჰაიდეგერის ურთიერთობის მაგალითი მარწმუნებს, ერთი მხრივ, ბატაის შეხედულებაში, რომ ჰაიდეგერი მეტისმეტად აკადემიური, მეტისმეტად სეროზული იყო და ეს შეხედულება სავსებით შეეფერება იმას, ვისაც თქვენ „თავისუფალ მსროლელს“ უწოდებთ.

მაგრამ ვფიქრობ, რომ მე, როგორც აკადემიური პროფესორი, უფრო კრიტიკული, უფრო რადიკალური ვარ ჰაიდეგერის მიმართ, ვიდრე ბატაი. და ვფიქრობ, რომ ჰაიდეგერის, როგორც აკადემიური პროფესორის ჭეშმარიტი როლის შესაფასებლად, იმის გასარკვევად, აქვს თუ არა აკადემიისადმი ასეთ კუთვნილებას ღრმა გავლენა მის აზროვნებაზე, თვითონაც აკადემიისაკენ უნდა იყო შებრუნებული, და არა მხოლოდ შებრუნებული, მთლიანად უნდა ეკუთვნოდეს მას, რათა მიხვდეს, თუ რა ხდება იქ. ვიმედოვნებ, რომ ჰაიდეგერის აკადემიური, პოლიტიკური ცდის ჩემი დეკონსტრუქცია უფრო უფექტურია, ვიდრე ბატაისა. და ასე სწორედ იმიტომ მოხდა, რომ მე აკადემიას ვეკუთვნი, იმიტომ, რომ არ ვიმყოფები თავისუფალი ავანგარდული მწერლის, „თავისუფალი მსროლელის“, სიტუაციაში, რომელიც ამბობს: აი, ბატონო, ეს ადამიანი პროფესორია... მე მიმაჩნია, რომ გარკვეული დოზით ჩვენ შიგნით უნდა ვიმყოფებოდეთ. მე არ ვცდილობ დავიცვა ჩემი საკუთარი სამუშაო ბატაის ხანჯზე, რომელსაც, ცხადია, ვაფასებ. მაგრამ ამ კონკრეტულ საკითხზე — ჰაიდეგერის ფილოსოფიაზე მუშაობას ვგულისხმობ — მე არ ვფიქრობ, რომ მან მაინცდამაინც დიდი ნაბიჯი გადადგა წინ.

ვ. პოდოროგა — მინდა იმ საკითხებს დავუბრუნდე, რომლებიც ჩვენი საუბრის დასაწყისში წამოვჭერთ. ის მიზეზები, რომლებიც მათკენ მიბრუნებას მკარნახობენ, თქვენი ფილოსოფიური აზროვნების პრინციპების უფრო უკეთ ნვდომას უკავშირდება. მაგრამ არა მხოლოდ ამას. მეორე მხრივ, აქ მართებული იქნებოდა ორი ფილოსოფიური სიტუაციის შედარება: ერთში ვიმყოფებით ჩვენ, მეორეში – თქვენ. ბუნებრივია, რომ ჩვენ ყველას, როგორც ვვარაუდობ, უფრო მეტად გვანტერესებთ განსხვავება, ვიდრე მსგავსება ამ სიტუაციებს შორის. როცა თქვენ, მაგალითად, საუბრობთ ტექსტის სტრატეგიებზე, იმაზე, რომ ყოველ ჯერზე ისინი თავიდან უნდა გამოვიგონოთ (და ეს გასაგებად მეჩვენება), მე ჩემს თავს ვიჭერ იმ აზრში, რომ ამგვარი სტრატეგია განისაზღვრება კითხვის და წერილობის ერთიანი რიტმებით. ის, რაც ამ ცნებებში იგულისხმება, შორსაა მათი ჩვეულებრივი გაგებისაგან. მგონია, რომ თქვენ წერთ ისე, როგორც კითხულობთ, ანუ კითხვის აქტი თქვენთან წერის აქტს ემთხვევა. მაგრამ ეს სხვა კითხვაა, სხვა წერა. ჩვენს სამამულო კულტურაში მე ვერ შევძლებ ასეთი, მეტისმეტად შენელებული კითხვა-წერის მაგალითების პოვნას და შესაბამისად, ვერც ტექსტის სტრატეგიათა ტიპებს დავძებნი.. და მაშინ მე ასეთი კითხვა მიჩნდება: სად ან ტექსტური რეალობის რომელ დონეზე ვითარდება **თქვენი კითხვის დრამა?** როგორც ვვარაუდობ, თქვენი კითხვა-წერილობა ტექსტური სახისაა, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თქვენ ის ინტერპრეტატორი ხართ, რომელიც კითხულობს არა ტექსტებს, არამედ ტექსტების ტექსტურებს. ყოველ შემთხვევაში, თქვენი ადრეული სამუშაო „ხმა და ფენომენი“ სწორედ ასეთი მსჯელობის საშუალებას მაძლევს. მეტიც, თავს ნებას მივცემ, ვამტკიცო, რომ თქვენი ფილოსოფიური აზრი ფოკუსირებულია გარკვეულ ტექსტურ (ან შიდატექსტურ) რეალობებზე, რომელთაც ჰუსერლმა ცნობიერების „ნეიტრალური მოდალობა“ უწოდა. ეს ცნება შეიძლება ასე განგვემარტა: ჩვენი გრძნობადი აღქმის საზღვრებში არსებობს რაღაც ნეიტრალური მოდალობა, რომლის საშუალებითაც სამყარო პირველად შემოდის ჩვენში, სადაც ჩვენ არ ვართ მისგან გამოყოფილნი, და რამდენიც არ უნდა ვეცადოთ მის გაობიექტურებას, იგი ხელიდან გვისხლტება, რადგან იგი რაღაც მეტია, ვიდრე გრძნობადობის საზღვარი. მისი გავლით შემოდის მთელი ის ინფორმაცია, რომელიც ცოცხალ ორგანიზმად გვაქცევს, მაგრამ ამასთან ერთად ჩვენ არ შეგვიძლია ამ ინფორმაციით ვისარგებლოთ ჩვენი ნება-სურვილის მიხედვით. ჩვენ ვართ მასში და არა ის – ჩვენში. გრძნობელობის ამ მიკროსკოპული დონის ჩართვა წაკითხულ აზრში ჩვენ არ შეგვიძლია იმიტომ, რომ იგი უაზრობის უმცირესი ნაწილაკებისაგან შედგება. და რამდენადაც ჩვენ მაკროარსებებს წარმოვადგენთ, ამდენად ცნობიერების ნეიტრალური მოდალობების მიკროსკოპია ჩვენს მიერ, წესით არც უნდა შეიგრძნობოდეს და არც აზრად უნდა გარდაიქმნებოდეს.

აი, რატომ განვიხილავ კითხვის და წესის თქვენეულ ტექნიკას როგორც რაღაც ისეთს, რომელიც სწორედ ნეიტრალური მოდალობის საფარველქვეშ მყოფი ტექსტურის მიკრომოვლენებს გამოავლენს. ამგვარად ინტერპრეტირებული ტექსტი კითხვის არა იმდენად დისკომუნიკაციურ, რამდენადაც ა-კომუნიკაციურ რეჟიმში იმყოფება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იმ დონეზე, სადაც თქვენ თქვენს ტექსტურ სტრატეგიას „ქმნით“, არ არსებობს არავითარი ნორმატიული კომუნიკაცია, რადგან ჩნდება კითხვის ისეთი მიკროსივრცე, რომელშიც ადამიანის ყოფნა არ იგულისხმება. მაგალითად, როცა ნიცშესადმი მიძღვნილ თქვენს ტექსტებს ვკითხულობ, ჩემს წინაშე ისეთი შიდატექსტური ან ტექსტური რეალობა იხსენება, რომელიც თანაბრად გულგრილია როგორც ნიცშეს, ისე ჩემს მიმართაც.

ჩემს შეკითხვას ასე ჩამოვყალიბებდი: შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ როცა თქვენს წერილობა-კითხვაში საინტერპრეტაციო ტექსტის ტექსტურულ რეალობამდე ჩადიხართ,

თქვენ ენის ტრანსგრესიული მოქმედების პროვოცირებას ახდენთ (იგი თავის მიკროშემადგენლებად იწყებს დაშლას), ეს კი, თავის მხრივ, აბსოლუტურ წინააღმდეგობას ქმნის საიმისოდ, რომ მკითხველი ერთი დონიდან გადავიდეს მეორეზე, იქ, სადაც შესაძლებელი გახდება ერთიანი აზრობრივი ხატების წარმოქმნა. ჩემი შეკითხვის ნათელსაყოფად რუსული ლიტერატურის ტრადიციას მივმართავ: გასაოცარია ანდრეი ბელის სივრცულ-ენობრივი ექსპერიმენტაციები, რომელიც, სივრცის რაც შეიძლება სრული განსახიერების მიზნით, თავის რომანს „პეტერბურგს“ აგებს, როგორც მიკროსკოპული ჟესტიკულაციების — ფონეტიკურისა და იმავდროულად სხეულებრივის — ერთობლიობას, რომელთა საშუალებითაც იგი თვით ნაკითხვის სივრცეს ქმნის. მე ასე ვხედავ მის ამოცანა-მაქსიმუმს: არ მისცეს ნება ენას, მოსცილდეს ტანს,²⁷ ყოველივეს გვეჭიროს ენა და ტანი ერთად, ხელიდან არ გაგვისხლტეს მათი რეფენენციის უწვრილესი ძაფი, რაც არ უნდა უიმედო ჩანდეს ეს ყველაფერი. უაზრობა მატულობს, გროვდება, დაშლით ემუქრება ყველაფერს, რასაც ჯერ კიდევ აქვს აზრი და ეს გასაგებია, რამდენადაც ბელი ცდილობს კითხვის რიტმის ორგანიზებას არა წარმოდგენათა დონეზე, არამედ საკითხავ ტექსტში მკითხველის სხეულებრივ დასწრების დონეზე. მხოლოდ ამ უკანასკნელის საფუძველზე შენდება თვით რომანის სივრცული ხატი. ანდა სხვა მაგალითი: ჩემს ნაშრომში ნიცშეს ტექსტებზე მე ვცდილობ მოვახდინო გარკვეული იმანენტური კომუნიკაციური სტრატეგიის რეკონსტრუირება, აღვადგინო კითხვის ისეთი პროცედურა, რომელიც შესაძლებლობას მომცემდა ნამეკითხა ენის გარეშე ან ენის წინააღმდეგ. ანუ, მე ვცდილობდი, არ მიმეცა ნება ენისთვის, ხელი შეეშალა ზოგიერთი იმ ტოპოლოგიური ხატის გამოვლინებაში, რითაც ნიცშეს აზრი ცოცხლობდა. ამ მცდელობით მე თითქოს წინდანინვე უარვყოფ, ვენინააღმდეგები მისი სახის ნაშლას ტექსტში. მინდა ვთქვა, რომ მაინც არსებობს ნიცშეს ტექსტი, როგორც გარკვეული, მასთან იმანენტური „ქმნადობა“, რომლის განადგურებაც შეუძლებელია. მაგრამ ნიცშეს ტექსტს „ქმნის“ არა ფილოსოფიური პერსონაჟი და არა ცოცხალი ადამიანი სახელად ნიცშე, არამედ მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი იმანენტური სტრატეგია, რომლის საზღვრები განთავსდება სწორედ ნიცშეს მიერ შექმნილი ტექსტის შიგნით. მე მკაცრად ვუკრძალავ საკუთარ თავს კითხვისას ინტერტექსტური სიტუაციების შემოტანას. ნიცშეს თქვენეულ ანალიზს მე თვალი მივაღვენე, ასე ვთქვათ, ჰოდოლოგიურად, თითქოს შევიგრძენი კითხვის თქვენეული გზების ფიზიოგნომიკა. თქვენ მიდიხართ ტექსტის საწინააღმდეგოდ. თავიდანვე არღვევთ კითხვის იმ რეჟიმს, რომელსაც ნიცშე ადგენს თავისი იდეალური მკითხველისათვის და რომლის წყალობითაც სრულყოფილად შეიძლება ტექსტის სტრატეგიის განხორციელება – თუნდაც ეს იდეალური მკითხველი დიონისე იყოს. ყველაზე არსებითი ჩემთვის აქ ისაა, რომ ვერც ანდრეი ბელი და ვერც ნიცშე ვერ შეეგუებიან ტექსტის სახის დაკარგვას.²⁸ მაშინაც, თუკი იგი იმდენად დეფორმირდება და დამახინჯდება, რომ საერთოდ გაქრობის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდება, მის ადგილას მაინც უნდა დარჩეს რაიმე ნიშანი, რათა ხელმეორედ გააღვიძოს ჩემში ამ სახის ხსოვნა.

ჟ. დერიდა — შემოძლია რაღაც ვთქვა ამის შესახებ? ეს ძალიან საინტერესოა და ახლა მე უკვე გავეცანი თქვენს მიმდინარე სამუშაოს. ჯერ ერთი, როდესაც თქვენ წერილობა-კითხვის ჩემი მეთოდი აღწერეთ როგორც არაკომუნიკაციური თუ აკომუნიკაციური, ვაპირებდი, მთლიანად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც, გამენია წინააღმდეგობა თქვენი მოსაზრებისათვის. მე ჩემს თავს ვუთხარი: ჰოც და არაც – რამდენადაც თითოეული ჩემი ტექსტი სტრუქტურულად ისეა ორგანიზებული, როგორც ახლა თქვენ აღწერეთ. მაგრამ იმავდროულად ეს ნეიტრალური მოდალობა²⁹ თუ აზრის მიკროსკოპიული ერთეულები სტრატეგიულად გადაჯაჭვულია თეზისთან, კომუნიკაციურ მოძრაობებთან, დემონსტრაციებთან. არსებობს კიდევ მრავალი პლასტი და ფენა, და არამხოლოდ ის, რაც თქვენ დაახასიათეთ. მაგრამ როცა თქვენი დაკვირვების დასასრულს თქვით, რომ ნიცშეს ასევე აქვს იმანენტური კომუნიკაციების სტრატეგია, მე მივხვდი, რომ აკომუნიკაციური დონე თუ ფენა მხოლოდ საშუალებაა, რომლის გამოყენებაც შეიძლება კომუნიკაციის სხვა სახეობისათვის, თუნდაც იმისთვის, რომელიც თქვენ ბოლოს აღწერეთ: „არ მისცე საშუალება ენას, მოშორდეს ტანს, ყოველთვის „გეჭიროს“ ენა ტანთან ერთად“ და ა. შ. ვფიქრობ, ეს გამოდგება იმის ადექვატურ აღწერილობად, რის გაკეთებასაც მე ვცდილობ, სახელდობრ: ავაგო ისეთი ტექსტები, სადაც კომუნიკაციის, თეზისის, სტაბილურობის, გარკვეული შინაარსის, ასევე, აზრის მიკროსტრუქტურების ნეიტრალიზაციით მიიღწევა ის, რომ არა მხოლოდ მკითხველს, არამედ შენ თვითონვე მოგიცავს ახალი თრთოლვა, ახალი ჟრუანტელი დაგივლის სხეულში ისე, რომ საბოლოოდ ცდის ახალი სივრცე გაიხსნება. ამით შეიძლება ავხსნათ ის გარემოება, რომ ზოგიერთი მკითხველი ხშირად რეაგირებს ჩემს ტექსტებზე შემდეგი სიტყვებით: „ბოლოს და ბოლოს, ჩვენ ვერაფერს ვიგებთ, ვერ გამოგვაქვს ვერანაირი დასკვნა იქიდან, რასაც ლაპარაკობთ“. ბევრი კი ამაზე აცხადებენ: „აჰ, არაფერი გვესმის, ძალზე ჩახვეულია, ამას ვერასოდეს

გავიგებთ, ბოლოს და ბოლოს ჩვენ ვერ ვხვდებით, ეთანხმებით თუ არა ნიციშეს ქალთა საკითხში... ჩვენ ვერ ვხვდებით, რა დგას ტექსტის უკან, როგორია მისი შედეგი ან ზოგადი დასკვნა. ეს ყველაფერი მეტისმეტად სასტიკი და დესტრუქციულია, და ჩვენ არ ვიცით, ვინ ხართ თქვენ, საით მიგყავართ“. მაგრამ იმავდროულად არსებობენ სხვა მკითხველები, ადამიანები, რომლებიც არ არიან მომზადებულნი კითხვისათვის. ყოველ შემთხვევაში ისინი, ვინც ჰუსერლს ან ნიციშეს არ იცნობენ და კითხულობენ ჩემს ტექსტებს, ასე ვთქვათ, ბარბაროსულად, ნაივურად, უფრო მგრძობიარენი არიან ტექსტის სხეულის თრთოლვის მიმართ, იმ ტექსტური ზემოქმედების მიმართ,³⁰ რომელიც საბოლოოდ ტანთანაა დაკავშირებული — მკითხველის სხეულთან ან ჩემს სხეულთან. ისინი რაღაც ღირებულ გამოცდილებას იღებენ ამ უ-აზრო ტექსტისაგან ან აზრის ამ მიკროსტრუქტურულობისგან. კულტურულ ან ზეკულტურულ ადამიანებთან შედარებით ისინი უფრო გახსნილი არიან იმისადმი, რასაც მე ვაკეთებ. ხშირად ორივე რეაქციას ვხვდები. მკითხველი ან ძალიან გამობრძმედილი (გამოცდილი) უნდა იყოს, ან საერთოდ არ იყოს ასეთი, და ეს, თავის მხრივ, დამოკიდებულია სხვის გამოცდილებაზე, იმაზე, თუ როგორაა მოწყობილი ეს სხვა: გახსნილია თუ არა, და როგორია მისი სხვა გამოცდილება.

მე არ ნამიკითხავს ბელი და არ ვიცი, რა ექსპერიმენტებს ატარებს იგი ენაზე, მაგრამ მე ვენდობი თქვენს აღწერას. მე იგი ძალზე საყურადღებო მეჩვენება კითხვისა და წერის იმგვარი ცდის თვალსაზრისით, რომელიც უბრალოდ კომუნიკაციის მიღმა კი არ იმყოფება, რჩება რა აკომუნიკაციურად, არამედ ცდილობს თავისი ადგილი დაუთმოს კომუნიკაციის სხვა ტიპს. დათმოს იქ, სადაც, როგორც თქვენ თქვით, ენას არ შეუძლია დაშორდეს ტანს ან შორდება მას სხვაგვარად, რადგან საზოგადოდ იგი ყოველთვის შორდება ტანს. ასეთია ენის ბელი — დაშორდეს ტანს. მაგრამ დაშორების ერთი გზა არ გავს მეორეს. აქ ჩვენს წინაშე ისევ არჩევანია, მაგრამ არა იმისა, დაშორდე თუ არა ტანს, არამედ ტანთან დაშორების ორ განსხვავებულ გამოცდილებას შორის. კვალი ისაა, რაც გვიჩვენებს, თუ როგორ ხდება ტანის ამოვარდნა ენისაგან, მისგან გასვლა. კვალი ისაა, რაც რჩება, თუმცა არასამუდამოდ, ის, რაც გამოიყოფა სხეულისაგან. კვალი — სხეულის ნაწილია, სხეულის მინიმუმი, ვიმეორებ, ნაწილი, მაგრამ ისეთი, რომელიც გამოიყოფა და ცდა არის ამ ნარჩენის ცდა ანუ *reste* (გერმ. ნარჩენი, დარჩენილი ნაწილი — მ.კ.). ამ გამოყოფის გამოცდილება, შენი კანის ნაგლეჯი, რომელიც ნაწილობრივ იქცა ტექსტად.

ასე რომ, არსებობს გამოყოფის სხვადასხვა ხერხი, სხვადასხვა სახეობა, და თქვენს ახლანდელ სამუშაოს ახლა უკვე აღვიქვამ როგორც მცდელობას ასეთ — როგორ უწოდებთ? — ჰოდოლოგიურ გრძობათა სხვადასხვა ტიპების აღწერისა. ისევ გვიხდება საქმის დაჭერა „ჰოდოსთან“ (ბერძ. გზა — მ.კ.), „განსივრცებასთან „ჰოდოსში“. თქვენ უთუოდ გეცოდინებათ ჰაიდეგერის ტექსტი „ჰოდოსზე“ და „მეთოდოსზე“, სადაც იგი ამბობს, რომ ბერძნები არ იცნობდნენ „მეთოდოსს“, არამედ მხოლოდ „ჰოდოსს“. მეთოდოლოგიური ზრუნვა კი — ასეთია ჰაიდეგერის აზრი და მე ამას მისი პასუხისმგებლობის ქვეშ ვტოვებ — პირველად გამოჩნდა დეკარტთან, ჰეგელთან და ა. შ. ხოლო ბერძნები, როგორც ამას ჰაიდეგერი ამტკიცებს, ინტერესდებიან „ჰოდოსით“ და არა „მეთოდოსით“, არა რომელიმე ტექნიკური პროცედურის ფორმალიზაციით. ასე რომ, „ჰოდოსი“ — ესაა გარღვევა, კვალი. კვალი კი ისაა, რისი წყალობითაც ჩნდება გზა. გზა არის *via rupta* (გერმ. *via* — გზა, გადატ. — ხერხი, საშუალება; *ruptor* — დამანგრეველი, მძლეველი — მ.კ.), სივრცის გახსნის მეთოდი. ახალი *Weg*-ის ახალი გზის გახსნის ხერხი, რომელიც მანამდე გაღებული არ ყოფილა. ხოლო ტექსტის წერა და კითხვა — თუკი ამას შემოქმედებითად და ახალი საწყისის სულისკვეთებით გავაკეთებთ, არის კიდევ ტექსტში განსივრცების ახალი ფორმის აღმოჩენა, ან კიდევ, საკუთარი თავისთვის ახალი სივრცის პოვნა.³¹ ამასთან, თქვენ უბრალოდ კი არ აღწერთ, არამედ სტრუქტურულად აყალიბებთ ახალ სივრცეს თვით კითხვისა და წერის აქტში. მე მგონია, რომ, როცა ვწერ ან ვკითხულობ, მე ვცდილობ არა მხოლოდ რაიმე თქმას ან ჩვენებას, რაიმეში დარწმუნებას, არამედ უბრალოდ ახალი ფორმის, ახალი ჰოდოლოგიური სტრუქტურის მოხაზვას. მაგალითად: აი, ჩვენს წინაშეა ტექსტი. იგი ობიექტი კი არაა, არამედ რუქა, რუქა — გეოგრაფიული აზრით ან ქარტია — კონსტიტუციურად. ეს რუქაა, რომელსაც საკუთარი გზები და უხილავი განშტოებები, მიწისქვეშა ბილიკები აქვს, ამიტომ მე ძალზე ყურადღებით ვეკიდები იმას, რაც თქვენ თქვით ჰოდოლოგიურ გრძობებზე.

ნება მიბოძეთ შევჩერდე კიდევ ორ მომენტზე და ამით დავამთავრებ. როცა თქვენ ამბობთ, რომ უნდა დანესდეს აკრძალვა ინტერტექსტურ სიტუაციათა შემოტანაზე, მინდა გკითხოთ, რაში გჭირდებათ ეს აკრძალვა?

ვ. პოდოროგა — მე ინტერტექსტუალობის აკრძალვა შემომაქვს იმიტომ, რომ ვიღებ ტექსტს, როგორც განსაზღვრულ ტექსტს, რომელსაც გააჩნია საკუთარი, მხოლოდ მისთვის

იმანენტური კომუნიკაციური სტრატეგია. ანუ მე ყოველთვის ვირჩევ მარგინალურ ტექსტს, რომელიც გამოირჩევა სხვა ტექსტებისაგან გაუცხოების რალაც მიჯნით.

ჟ. დერიდა — გასაგებია. ამით თქვენ იმის თქმა გინდათ, რომ, როცა, ვთქვათ, თქვენ ნიციშეს კითხულობთ, თქვენი ნაკითხვა იმანენტური უნდა იყოს, რათა ჩაწვდეთ ამ ტექსტის ორგანიზაციის კანონებს და მის საკუთარ იმანენტურ კომუნიკაციურ სტრატეგიას. თუ თქვენ იმავე წამს მოიხმობთ დასახმარებლად ჰეგელს და მარქსს, მაშინ დაიკარგება ნიციშეს ტექსტის უნიკალური სხეული. გეთანხმებით იმაში, რომ ჩვენ უნდა დავანესოთ აკრძალვა გარკვეულ ინტელექტუალურ სტრატეგიაზე, თუკი მასში იგულისხმება ნიციშეს ნასაკითხად სხვების დაუყოვნებლივ მოხმობა. ცხადია, როცა რომელიმე ავტორს კითხულობ, კითხულობ სწორედ მას და სულაც არ ფიქრობ სხვების მოხმობას. მაგრამ, ვფიქრობ, რომ რომელიმე მომენტში იმანენტური კითხვა და წერა, დაკავშირებული ამგვარ ნაკითხვასთან, მოცემული ტექსტის მიმართ ერთგვაროვანი უნდა იყოს, და ამასთან ერთად ჰეტეროგენულიც, რალაცით მისი შემავსებელიც. ძალზე ძნელია წერო ის, რაც მხოლოდ და მხოლოდ საკუთრივ თქვენი გამოგონებაა, მოვლენაა, სწორედ მოვლენა, და იმავედროულად ერთგული დარჩეთ სხვა გასაანალიზებელი ტექსტის ან ტექსტების კორპუსისა.

მ. რიკლინი — ვთქვათ, ნიციშე. იგი ყოველთვის ძალზე არათამიმდევრული იყო საკუთარი თავის მიმართ. ბევრ, ძალიან ბევრ საკითხში. თქვენ აჩვენებთ კიდევ ამას თქვენს ნიგში „დეზები“. ალბათ, ნიციშესთვის ეს იყო გაცნობიერებული სტრატეგია დაუმთხვევლობისა (ამოუცნობლობისა — მ.კ.). სამი ქალის სახე, რომელთაც თქვენ მის ტექსტებში გამოჰყოფთ, ძალზე განსხვავებულია, არსებითად, შედარებას არც კი ექვემდებარება, და მიუხედავად ამისა, ისინი მშვენივრად თანაარსებობენ ერთმანეთის გვერდით. გამორიცხული არაა, რომ ნიციშესთან ქალის კიდევ უფრო მეტი სახე გამოძებნოს.

ჟ. დერიდა — სამზე მეტი, სამ ქალზე მეტი... ვიმიდოვნებ. და კიდევ ორიოდე სიტყვა ძალიან, ძალიან რთულ საკითხთან დაკავშირებით: სახე და ნაშლა (effacement). ეს მეტისმეტად რთული საკითხია. მასზე მსჯელობას, ალბათ, საათები, შესაძლოა, წლები დასჭირდეს. მაგრამ ამ შემთხვევაში მე მხოლოდ პოლ დე მანის ტექსტებს მოვიშველიებ, რომლებსაც, თქვენ შესაძლოა არ იცნობთ. მას აქვს ტექსტი სახელწოდებით... რალაც „Defacement“ („ნაშლა“, სიტყვა-სიტყვით „სახის დაკარგვა“); თავის ბოლოდროინდელ ნაშრომებში იგი ინტერესდებოდა ტექსტებს შორის ურთიერთობით, სახით და ნაშლით, ანუ იმით, რასაც ჩვენ ვეძახით „სახის დაკარგვას“ (Defacement). ამასთან, გარკვეულ უპირატესობას ანიჭებდა მეტყველების ფიგურას, რიტორიკულ ტროპს, რომელსაც პროზოპოპეა ეწოდება. პროზოპოპეა – ეს ისაა, როცა შენ შესაძლებლობას აძლევს სხვას, გახმოვანდეს. ესაა სახის შემოსვა (ხორცშესხმა — მ. კ.), და ყოველი ლექსის სტრუქტურა, როგორც ის აღნიშნავს, წარმოადგენს პროზოპოპეას – გაჟღერებულ სხვის ხმას. თამაში სახესთან, ნაშლასთან, სახის ნაშლასთან ძალზე საინტერესოა პოლ დე მანის ტექსტებში. ზუსტ სახელწოდებას ვერ ვიხსენებ, ვგონებ, „ავტობიოგრაფია როგორც სახის ნაშლა“.

ნ. ავტონომოვა — დე მანთან ენის „რიტორიკა“ (მათ შორის მაპერსონიფიცირებული ტროპებიც) — ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სფეროა ტექსტური თვითდეკონსტრუქციულობისა. აკი თვით „წერილობის“ ცნებას იგი უპირველესად ენის რიტორიკულ-ფიგურატულ ასპექტებს (რუსოს მიხედვით, „ვნებათა ენას“) უკავშირებს. კომუნიკაციური სტრატეგიების თემას გავაგრძელებ და შევნიშნავ: მე ძალზე მნიშვნელოვნად მეჩვენება თქვენი მტკიცება, რომ საქმე კომუნიკაციურ და ა-კომუნიკაციურ სტრატეგიებს შორის განსხვავებაში კი არ არის, არამედ კომუნიკაციური სტრატეგიების მრავალფეროვნებასა და მრავალდონიანობაში. მე პირადად განსაკუთრებით მაინტერესებს ის ფენები და დონეები, რომლებიც ენაზე არ დაიყვანებიან – მაგრამ არა სივრცული თვალსაზრისით, არამედ ტანისა და აფექტურობის თვალსაზრისით. ჩემი აზრით, ამ დონეზე ძალზე უცნაური იქნებოდა გვეძებნა რაიმე „ნეიტრალური მოდალობები“ ან ნეიტრალური სტრატეგიები იმ აზრით, რომლითაც ამაზე ზემოთ იყო საუბარი. ყოველ შემთხვევაში, ნათელია, რომ ურთიერთობის ეს აფექტური დონე გაცილებით ძლიერადაა დამუხტული და დატვირთული ემოციებით, ვიდრე საკუთრივ ენა. სწორედ ამ კომუნიკაციურ დონეებზე იძენს შეუდარებელ მნიშვნელობას მთელი პრობლემემატიკა ფსიქოანალიტიკური „წერილობისა“ და „ნაკითხვისა“, შესაბამისობა ვერბალურსა და არავერბალურს, ვერბალიზებულსა და არავერბალიზებულს შორის. რა თქმა უნდა, ფსიქოანალიზი არ წარმოადგენს შემთხვევით გამოყენებით სფეროს დეკონსტრუქციული მიდგომებისათვის, რადგან ყველაფერი, რაც უკავშირდება ჩანერასა და ნაშლას, გამოტოვებულ ადგილებსა და ხელწერებს, ჩანერის განსაკუთრებულ ტექნეებსა და ხერხებს, ფროიდისა და განსაკუთრებით, ლაკანის ფსიქოანალიზში ფუნდამენტურ მნიშვნელობას იძენს.

ჩემთვის ცნობილია ფართო პოლემიკა, მათ შორის თქვენსა და ლაკანს შორის, რომელიც ფროიდის მემკვიდრეობასთან დაკავშირებით გაიმართა საფრანგეთში. ზოგიერთი მკვლევარი (მაგ. მ. ბორშ-იაკობსონი) ცდილობენ განახორციელონ ლოგოცენტრიზმის დეკონსტრუქცია ფსიქოანალიზის ფრანგული, პირველ რიგში, ლაკანის ვერსიის მიმართ. როგორ ფიქრობთ, შეიძლება თუ არა ფროიდი ლოგოცენტრისტ, ლაკანი კი — ფროიდის მიმდევრად ჩაითვალოს? როგორია ფრანგული ფსიქოანალიტიკური ლოგოცენტრიზმის არსებითი შედეგები? ეთანხმებით თუ არა პოზიციას — ამოცნობილ და გამოამკარავებულ იქნას ენის მიღმა არსებული ცდის სხეულებრივ-აფექტური ასპექტები როგორც ფსიქოანალიზთან მიმართებაში, ისე უფრო ფართო აზრითაც?

ჟ. დერიდა — თქვენი შეკითხვის ბოლო ნაწილიდან დავიწყებ: დიახ, უდაოდ, დიახ, მაგრამ ამასთან ერთად არ ვთვლი, რომ აფექტური დონე უბრალოდ სხვაგვარია იმის მიმართ, რასაც მე ტექსტური ვუნოდე — არა ლინგვისტური, არამედ ტექსტური. ყოველ შემთხვევაში, ჟესტები, წინარევერბალური სტრუქტურები უბრალოდ გაუმჭვირვალენი ან ტექსტუალური კი არ არიან, არამედ წარმოადგენენ კიდევ ერთ ტექსტს, მეტყველებამდელ ტექსტს, და ჩემთვის ასეთი ფსიქიკური ტექსტის სტრუქტურა ძალზე საინტერესოა. ასე რომ, ამ თვალსაზრისით მე, ვთქვამთ, გავაკრიტიკებდი ლაკანს ზედმეტი ვერბალურობისათვის, ლინგვისტური სტრუქტურებისადმი ზედმეტი ინტერესისა და აფექტის მიმართ ზედმეტად უარყოფითი დამოკიდებულების გამო. ლაკანს არასოდეს ყვარებია ისინი, ვინც აფექტის მიმართ ინტერესს ამჟღავნებდნენ. იგი მართალი იყო იმდენად, რამდენადაც მათთვის, ვისაც სჯერა სიტყვა „აფექტით“ მოხსენიებული იმ მოვლენისა, რომელიც ენის საფუძველში დევს, იგი სავსებით მყარ, რეალურ და კონსტრუქციულ ცდას წარმოადგენს. მე კი ვფიქრობ, რომ არსებობს წინარევერბალური და ეს უნდა გავითვალისწინოთ, თუმცა ეს წინარევერბალური არ წარმოადგენს ატექტუალურ, უბრალო განცდას, არასტრუქტურირებულ აფექტს.

ახლა კი თქვენი შეკითხვის შესახებ ლაკანზე. ეს ძალზე რთული საკითხია. ლაკანის თეორია თავისი ყველაზე სისტემატური ფორმით უაღრესად ლოგოცენტრულია, მაგრამ ამის გამო მე არ აპირებ მის უპირობო კრიტიკას. რომელიც ეტაპზე, გარკვეული ისტორიულ სიტუაციაში, იმის გათვალისწინებით, თუ რას წარმოადგენდა ფროიდის მემკვიდრეობა განსაკუთრებით საფრანგეთში, ასეთი დიდი ინტერესი ენის, სოსიურის მიმართ, ლინგვისტური მოდელების მიმართ — ვფიქრობ, იგი პოზიტიური იყო. ამიტომ მიმაჩნია, რომ მისი სტრატეგიული სვლა საინტერესო და აუცილებელ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. ამასთან, მან აღმოაჩინა რიგი ახალი თეორიული შესაძლებლობისა, თუმცა მაგრამ ამის გამო იძულებულნი ვართ სხვა შესაძლებლობებზე ვთქვათ უარი. 60-იან წლებში, როცა წერა დავიწყე და ლაკანის მიდგომა უკვე არსებობდა, მე მიწოდდა მეჩვენებინა, ერთი მხრივ, აუცილებლობა, მეორე მხრივ კი — პერსპექტივა და საშიშროება ამგვარი ყოველმომცველი ლინგვისტურობისა. ჩემი რეაქცია რთული და არაერთმნიშვნელოვანი იყო. მე არასოდეს ვყოფილვარ იმათ მხარეზე, ვინც ლაკანს მხოლოდ იმის გამო აკრიტიკებდა, რომ იგი შეეცადა გაეზავლებინა ფსიქოანალიტიკური თეორიის ისტორიის ზოგიერთი პრობლემა. მაგრამ მინდა შევინარჩუნო თავისუფლება საიმისოდ, რომ საჭიროების შემთხვევაში, ორმაგი ჟესტები გამოვიყენო.

თქვენ მკითხეთ, იყო თუ არა ლაკანი ფროიდის ერთგული. ვფიქრობ, რომ მან შეავსო ფროიდი რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანით, რაც ფროიდს არ გააჩნდა — სიმბოლური ანალიზის პლანში, ენის მიმართ განსაკუთრებული ინტერესის პლანში და ა. შ. მაგრამ, იმავდროულად, ლაკანი რეგრესული იყო ფროიდთან შედარებით ამ ლინგვისტურობის გამო, რომელიც ფროიდთან არ ყოფილა ესოდენ გამოკვეთილი. როგორც ისტორიაში ხშირად ხდება, მან გადადგა ნაბიჯი წინ, მაგრამ ამ ნაბიჯის გამო რაღაც დათმო კიდევ. ჩვენ კი ამის გამოსწორება უნდა ვცადოთ.

თარგმნა მანანა კვაჭანტირაძემ წიგნიდან: Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М., ИК "Культура", 1993 ("Философия по краям". Международная коллекция современной мысли. Литература. Искусство. Политика)

შენიშვნები და კომენტარები:

1. 1990 წლის თებერვალ-მარტში რუსეთში იმოგზაურა ცნობილმა თანამედროვე ფილოსოფოსმა ჟაკ დერიდამ და ამ მოგზაურობის შესახებ დაწერა წიგნი „Bach from Moscow in the USSR“, რომელშიც გაანალიზებულია საბჭოთა კავშირში მოგზაურობათა შესახებ 20-30-იან წლებში შექმნილი სხვა შთაბეჭდილებათა სერიები, კერძოდ, ვ. ბენიამინის, ა. ჟიდისა და რ. ეტემბლის. ესაა დერიდას პირველი წიგნი, რომელსაც მკითხველი რუსულ ენაზე გაეცნო. მასში ასევე შესულია ცნობილი რუსი ფილოსოფოსის მიხეილ რიკლინის სტატია „Back in Moscow, sanc the

USSR“ და ზემოთმოყვანილი საუბარი „ფილოსოფია და ლიტერატურა“, რომელშიც დერიდასთან ერთად მონაწილეობდნენ ფილოსოფოსები ნატალია ავტონომოვა, ვალერი პოდოროგა და მიხეილ რიკლინი.

2. **ჟაკ დერიდა** — პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ე. წ. დეკონსტრუქტიული კრიტიციზმის ავტორი. დაიბადა ალჟირში, მდიდარ ებრაელთა ოჯახში 1930 წელს. 1952-53 წლებში სწავლობდა პარიზში, 1960-64 წლებში ასისტენტად მუშაობდა სორბონის უნივერსიტეტში. ამავე პერიოდს ეკუთვნის მისი პირველი პუბლიკაციებიც ჟურნ. „კრიტიკოსში“ და „ტელ-კელში“.

1966 წლიდან იზრდება ამერიკის ინტერესი ფრანგი ინტელექტუალების გამოკვლევების მიმართ. ამ ჯგუფს შეადგენენ სხვადასხვა თაობის ჩვენთვის მეტნაკლებად ცნობილი სახეები: ალტუსერი, ფუკო, ბურდიე, ბლანში, ჟენეტი, ბაშლიარი, კანგიემი, რიკიორი, ვალი, ლაკანი, პოლ დე მანი, ბარტი, იპოლიტი, ვერნარი, ჰოლდმანი და სხვ.

1967 წ. გამოდის მისი პირველი სამი წიგნი. ამ პერიოდში იგი განუწყვეტლივ მოგზაურობს ევროპაში და მის საზღვრებს გარეთ. ამავე პერიოდში შეიმჩნევა დერიდას გავლენის მკვეთრი ასიმეტრიულობა საფრანგეთში და მის საზღვრებს გარეთ, განსაკუთრებით — აშშ-ში. იყო შემთხვევა, როცა 80-იანი წლების დასაწყისში უნივერსიტეტმა გააუქმა პროფესორის პოსტი, რომელზედაც დერიდა აცხადებდა პრეტენზიას.

1972 წელს დელიოზთან, კლოსოვსკისთან, კოფმანთან, ლაქუ-ლაბერტთან, ლიოტართან, ნანსისთან და სხვა ფილოსოფოსებთან ერთად მონაწილეობს კოლოქვიუმში, რომელიც ნიცეს ეძღვნება. ამ პერიოდშივე ქვეყნდება მისი კიდევ სამი წიგნი. დერიდასთან კავშირს წყვეტს ფ. სოლერსი და „ტელ-კელის“ ჯგუფი.

1968-74 წლებში ლექციებს კითხულობს ჰოპკინსის უნივერსიტეტში. 1975 წლიდან მუშაობას იწყებს იელის უნივერსიტეტში და საფუძველს უყრის ე. წ. „იელის სკოლას“ პოლ დე მანთან, ჰილის მილერთან, ჰარტმანთან, ბლუმთან ერთად. იწყება ცნობილი დებატები „დეკონსტრუქციის მიერ ამერიკის ოკუპაციასთან“ დაკავშირებით.

1979 წელს დერიდა მონაწილეობს ფილოსოფოსთა გახმაურებულ შეკრებაზე სორბონაში. ამ დროს პრესაში პირველად ჩნდება დერიდას ფოტოსურათები, რომელთა გამოქვეყნების წინააღმდეგ იყო იგი ხანგრძლივი დროის განმავლობაში (!).

1980 წელს დისერტაციას იცავს სორბონაში, 1981 წლიდან კი იან ჰუსის ასოციაციის ვიცე-პრეზიდენტი და ჩეხეთის (არამარტო - მ.კ.) დისიდენტებს მფარველობს. 1982 წელს დერიდა საიდუმლო სემინარებს მართავს პრალაში. ერთ-ერთი ვიზიტისას პრალის აეროპორტში მას აპატიმრებენ ნარკოტიკებით ვაჭრობის ბრალდებით, ათავისუფლებენ საფრანგეთის ხელისუფლებისა და მიტერანის ენერჯიული ჩარევით.

1983 წელს აფუძნებს საერთაშორისო ფილოსოფიურ კოლეჯს და თავადვე ხდება მისი პირველი დირექტორი. ეცნობა და თანამშრომლობს ამერიკელ არქიტექტორთა ჯგუფთან, მონაწილეობს ვილეთის პარკის შექმნაში. ასწავლის უმაღლეს სოციალურ სკოლაში, მონაწილეობს სხვადასხვა პოლიტიკური ხასიათის პროექტებში. 1995 წელს საფრანგეთის საპრეზიდენტო არჩევნებზე იყო სოციალისტი კანდიდატის ჟოსპერის შტაბის წევრი.

1989 წლიდან დერიდას მონაწილეობით აქტიურდება დეკონსტრუქტიული კვლევები ფილოსოფიასა და სამართლის თეორიაში აშშ მასშტაბით. აქტიურად ეწევა მულტიკულტურის პროპაგანდას საფრანგეთში.

1990 წელს მოგზაურობს საბჭოთა კავშირში. ატარებს სემინარებს და საუბრებს მოსკოვის უნივერსიტეტში. ამ მოგზაურობის შედეგად შეიქმნა წიგნი: „ჟაკ დერიდა მოსკოვში: მოგზაურობის დეკონსტრუქცია“.

დერიდა გარდაიცვალა მძიმე ავადმყოფობით 2004 წელს, პარიზში.

3. **„ტოპოლოგიური ენა“**, პოდოროგას განმარტებით, იმ რეალობის ამსახველი ენაა, რომელსაც გააჩნია საკუთარი იმანენტური ლოგიკა და რომელიც პრინციპულად არ დაიყვანება ენაზე. დერიდა არ ცნობს ასეთ რეალობას. პოდოროგა ლიტერატურულ არგუმენტაციას იძლევა.

4. **დეკონსტრუქციის ძირითადი თეზისია:** „სამყარო ტექსტია. ტექსტი კი — ციტატებისა და „არქიკვლების“ ერთობლიობა. ამ მიმართულებამ ფილოსოფიაში შემოიტანა რიგი არატრადიციული ტერმინებისა, რომელიც კლასიკური და პოსტკლასიკური ფილოსოფიისაგან განსხვავებულად განმარტავს სამყაროს მოდელს: „წერილობა“, „კვალი“ „Differance“, „დეკონსტრუქცია“ და სხვ. დეკონსტრუქციის თანახმად, ყოფიერება პრინციპულად გამოუთქმელია, ამდენად, მნიშვნელობა მოჩვენებითია. იგი არ ეკუთვნის რეალობას, მხოლოდ ნიშანს, ისიც დროებით. იგი გაიგება, როგორც კვლების ბადე, ოღონდ არა საგანთა, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ნიშანთა კვლებისა. ამგვარად, ენის კავშირი რეალობასთან, ობიექტთან და ამ რიგის ცნებათა შინაარსებთან მოჩვენებითია. ყველაფერი, რაც ენის მიღმაა, მოკლებულია რეალურობისა და არსობის გაგებას. რეფერენტი (აღსანიშნი) და ნიშანი დერიდასათვის ერთმანეთთან აცდენილია. ენა, როგორც ნიშანთა სისტემა თვითნებურად კონსტრუირდება და არ გააჩნია რეფერენტთან ობიექტური კავშირი. სამყარო წარმოადგენს

მხოლოდ ნიშანთა ინტერპრეტაციის უსასრული ჯაჭვს, ანუ „ნიშნის თამაშს და თამაშს ნიშანში“.

5. **ლოგოცენტრიზმის დეკონსტრუქცია** კლასიკური და პოსტკლასიკური ევროპული კულტურისა და ცნობიერების რეინტერპრეტაციასა და ოპონირებას ახდენს და რამდენიმე ვექტორს გულისხმობს: 1. ევროპული მეტაფიზიკის უარყოფას, ანუ მეტაფიზიკური სუბიექტისა და მთლიანი სამყაროს მოდელის ჩანაცვლებას მოზაიკური და მეორადი მოდელით; 2. მიზეზ-შედეგობრიობის, როგორც დეტერმინიზმის იდეის მოშლას; 3. ზოგადი სამყაროული პროცესის, როგორც მიზანშეწონილობის იდეის კრიტიკას; 4. ბინარული ოპოზიციების (კეთილი-ბოროტი, ობიექტი-სუბიექტი, ქალური-კაცური და ა. შ.), როგორც აზროვნების ევროპული წესის უარყოფას, რისი შედეგიცაა, დეკონსტრუქციის პოზიციებიდან, აზროვნებისა და კულტურის მასკულიზირების ტიპი; 5. ფონოცენტრიზმის მოშლას, ანუ აქცენტი ხმიდან, გახმოვანებული სიტყვიდან, რომელიც ტექსტის იმანენტურ აზრს ახმოვანებს, გადადის თვით ტექსტზე, როგორც აზრთნარმოქმნის არამდგრად (არაკონსტატურ), „მოძრავ“ სივრცეზე; დაბოლოს, 6. უარყოფა იმ იდეისა, რომ სამყაროს გააჩნია იმანენტური არსი, ყოფიერებას კი — ლოგიკა, რომელიც შეიმეცნება კოგნიტურად (ცნობიერების, ლოგოსის მიერ), როგორც ჰერმენევტიკული აქტები.
ლოგოცენტრიზმის დეკონსტრუქციის მოთხოვნით დერიდა პრაქტიკულად უარს ამბობს არა მხოლოდ დასავლეთევროპული კლასიკური ფილოსოფიის ტრადიციაზე, არამედ პრეტენზიას აცხადებს უნივერსალური ფილოსოფიის შექმნაზე, რომლის მიზანია ისტორიულად უფრო პერსპექტიული და ყოვლისმომცველი რაციონალიზმის შექმნა (შესაძლოა, ევროპული რაციონალიზმის საზღვრების გაფართოება და მისი მოდერნიზაცია. — მ.კ.). დერიდა შიგნიდან ანგრევს დასავლური კულტურის ფუნდამენტურ ცნებებს. კულტურის ტექსტებს იგი განიხილავს როგორც არამყარ, არამუდმივ სტრუქტურებს, როგორც მნიშვნელობათა განუწყვეტელი ცვლილებების ველს. მისი ამოცანაა: 1. ყველა ტიპის ოპოზიციის მოშლა; 2. მისი წევრების გათანაბრება; 3. მათი დისტანცირება, რაც შესაძლებლობას მისცემს, თავიდან დასვას საკითხი ამ ოპოზიციის შესაძლებლობაზე ან შეუძლებლობაზე. დერიდას თქმით, „დეკონსტრუქცია მდგომარეობს არა ერთი ცნებიდან მეორეზე გადასვლაში, არამედ მათი კონცეპტუალური წესრიგის სრულ ამოტრიალებაში და ამ მოვლენის არტიკულირების მცდელობაში“.
6. **ფონოცენტრიზმის დეკონსტრუქცია** უპირისპირდება პლატონის ტრადიციას, რომლის თანახმადაც გამოთქმული სიტყვა გაცილებით მეტი ძალის მქონეა, მეტყველი სუბიექტის ნებისა და ძალისხმევის, ყოფიერებისადმი მისი მიმართების უკეთ გამომხატველი, ვიდრე დანერილი. ეს იდეა, რომელმაც ღრმად გაიდგა ფესვი დასავლურ ფილოსოფიაში, გულისხმობს, რომ ლოგოსში ანუ სიტყვაში სრულადაა გახმოვანებული აზრი, მნიშვნელობა მაშინ, როცა დანერილი წარმოადგენს მის „ავტორიზებულ“ სახესხვაობას. ქრისტიანულ აზრში ლოგოცენტრიზმის იდეა მიმართული იყო იუდაიზმის წინააღმდეგ. „ლოგოსი“; როგორც ცოცხალი ხმა უპირისპირდებოდა იუდაისტურ მორჩილებას წერილობის, ტექსტის მიმართ. ამ ნაწილში, დერიდას ოპონენტების აზრით, იგი ცდილობს აჩვენოს ცოცხალი სიტყვის ლოგოცენტრული პრიორიტეტის სიცრუე. დერიდას აზრით, ქრისტიანობის ცოცხალ რელიგიურ გამოცდილებას ანგრევს სეკულარიზაცია მაშინ, როცა ებრაული წერილობითი ტრადიცია ინარჩუნებს აუთენტურ არსებობას, როგორც რწმენის ფაქტორი. ებრაელთა უნიკალურობას იგი სწორედ იმაში ხედავს, რომ იგი ერთგული რჩება „ნიგნისა“. სანამ გაგრძელდება ებრაელის დიალოგი „ნიგნთან“, გაგრძელდება რწმენაც.
7. **„რეფერენტის შერჩევა“**. დერიდას ფილოსოფიის ქვაკუთხედი არა საგნის, ობიექტის, არამედ ნიშნის პირველადობა. ამრიგად, რეფერენტი მეორადია, რეფერენცია — პირველადი. ამ ლოგიკით (თუმცა ეს ცნება სრულებით არ შეესაბამება დერიდას ფილოსოფიას), Difference-ს პირობებში, მნიშვნელობა არ არსებობს, იგი იფანტება მანამდე, ვიდრე ჩამოყალიბდებოდეს. საგანიც არ წარმოადგენს საგანს, არამედ მხოლოდ კვალს, რომლის არსებობის პირობა არა თვითიგივეობა, არამედ გამოსხვავება. ამ კონტექსტში, ტრადიციული გაგებით, წერის აქტი პრინციპულად განსხვავდება დეკონსტრუქციული „წერილობისაგან“. წერისას აღნიშვნის პროცედურები თავს იყრიან მყოფობის დაუმოლელ წერტილში, რომელიც ლეგიტიმური აზრისა და ნამდვილობის გარანტიაა. დეკონსტრუქციული „წერილობისას“ კი განუწყვეტლივ მიმდინარეობს მნიშვნელობის ცენტრიდანული დაფანტვა გენეალოგიისა და ციტაციის უსასრულო ქსოვილში.
8. **„ენას აქვს გარეთა მხარე“... —** მაგრამ დერიდა უარს ამბობს, უნოდოს მას „რეალობა“ ან „რეალური“, რადგან ამ ცნებას შეიძლება „შემოჰყვეს“ რაიმე ტიპის მეტაფიზიკის დაშვება. აქ იგი არანაირად არ განმარტავს, რა არის მისთვის ენის გარეთ.
9. **იგი აღიარებს „ტოპოლოგიური სტრუქტურების“ არსებობას** ენის გარეთ, თუმცა იქვე ტოპოლოგიურსა და არატოპოლოგიურს შორის განსხვავება შემოაქვს თვით ენის შიგნით. ენის გარეთ დერიდა არაფერს ტოვებს.

Differance — ამ ნეოგრაფიზმით (Difference — Differance) — დერიდა გამოხატავს სამყაროს ორაზროვნებას, ანუ „თავდაპირველ, ამოსავალ განსხვავებას“ (ცნობიერებასა და ყოფიერებას შორის, რომელიც ვერ დაიძლევა ერთმნიშვნელოვანი აზრით. ეს ცნება, რომელიც წარმოადგენს ენაში არსებული ყველა ოპოზიციური ცნების ზოგად საფუძველს და საერთო აღმნიშვნელს, დერიდას შემოაქვს რიგი არსებითი მეტაფიზიკური ცნებების დასაძლევად. მაგ., „მყოფობის“, „იგივეობის“, „ლოგოსის“ და ა. შ. „არაფერი — არავითარი მყოფი და გულგრილი არსი არ უძღვის წინ და-შლას და გან-შლას. არ არსებობს არავითარი სუბიექტი, რომელიც იქნებოდა აგენტი, ავტორი და პატრონი ამ გან-შლისა“. ამით დერიდა ფაქტობრივად უარს ამბობს ტრანსცენდენტური სუბიექტის (ღმერთი) თვით იდეაზე. აქედან — დელოგენცენტრიზმი. აქედანვე იღებს სათავეს მოსაზრება, რომ თვითგაიგივება საგნისა, ცნებისა, ადამიანისა შეუძლებელია. იგი შესაძლებელია მხოლოდ სხვასთან შედარების გზით. აქედან — იდენტიფიკაციის, რეალობისა და მნიშვნელობის კრიზისის მდგომარეობები სამყაროს პოსტმოდერნისტულ წარმოდგენაში.

Differance, როგორც განსხვავება, გამოსხვავება და დერიდას ფილოსოფიის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ცნება, შეიცავს ორმაგ აზრს: 1. არაიგივეობრიობა, განსხვავებულობა; 2. გადანევა (დროში), გადავადება. გამოსხვავება ეს ისაა, რითაც ყოფნა, არსებობა იმთავითვე გამსჭვალულია. იგივეობა, როგორც ასეთი, დერიდასთვის არ არსებობს. სამყარო დაყოფილია ყოფიერებად (presence) და ადამიანური არსებობის (Differance) სამყაროებად. ეს უკანასკნელი აბსოლუტური უნიადგობის, მიწყვიტე ქრობის სამყაროა. მისი არტიკულირება დეკონსტრუქციისათვის მთავარი პრობლემაა. ეს სამყარო ინერება ყოფიერების ამოშლის (ნა-შლის), გაცვეთის პროცედურებით და ადამიანის აქ-მყოფობის ნებისმიერი კვალის ნაშლით, ლიკვიდაციით. დერიდას Differance-ს უკავშირდება როგორც რეფერენტის გაქრობის იდეას, ისე, ამერიკულ პოსტმოდერნისტულ ფილოსოფიაში — „მრავალფეროვნების“, „სოციალური განსხვავებულობის“ იდეების დამუშავებას სხვადასხვა ტიპის არატრადიციული სოციალური ობიექტების, მაგალითად, ჰომოსექსუალიზმის, გენდერული და ფემინისტური თემატიკის ფონზე.

10. **კვალი** — ტერმინი, ცნება (დეკონსტრუქციის მიხედვით „არა-ცნება“), რომელსაც დერიდა უპირისპირებს ტრადიციული მეტაფიზიკის საყოველთაოდ მიღებულ ცნებებს: „არსებობას“, „მყოფობას“. კვალი გაიგება როგორც „არ-ყოფნის“ უნივერსალური ფორმა. კვალი არის ის, რაც ყოველთვის იშლება, რაც თავს ავლენს მხოლოდ ნაშლაში: „კვალმა უნდა ნაშალოს საკუთარი თავი, გაექცეს იმას, რასაც შეუძლია იგი აქციოს „მყოფად“. კვალი არც შემჩნევადია და არც შეუმჩნეველი. კვალი თავს ავლენს მხოლოდ სხვა კვალთან ურთიერთობაში: „მისი საკუთარი ძალა თვითნარმოებისა პირდაპირპროპრიულია მისი ნაშლის ძალისა“. „წერილობა არის კვალის წარმომადგენელი ყველაზე ფართო აზრით, იგი არ წარმოადგენს თვით კვალს. თვით კვალი არ არსებობს“. რეფერენცია დერიდასთან სხვა არაფერია, თუ არა „თვითნაშლა“. კვალი სწორედ „ნაშლის“, როგორც ასეთის, შედეგია. ნიშანი წარმოადგენს არა აღსანიშნ-აღმნიშვნელის, არამედ აღმნიშვნელის სხვა აღმნიშვნელებთან ურთიერთობის შედეგს და ამ ურთიერთობათა დინამიურ რიგს. ამ აზრით, კვალი, გარკვეულწილად, არის ნიშანი დინამიურობაში. დერიდას თანახმად, ჩვენი შეხვედრები წარსულის ნაშთებთან, როგორც „კვლებთან“ გაუგებარია, ჩვენ არ გვესმის მათი მნიშვნელობა. ისტორია წარმოადგენს მასზე აზრის, შეხედულების, წარმოდგენების ისტორიას და არა ჭეშმარიტი ფაქტების ისტორიას, რომლებიც უსასრულობაში ჩაიკარგნენ. კვალი წარმოადგენს აქ მყოფ ნიშანს იმ საგნისა, რომელიც არ არსებობს (არ მყოფობს). დერიდასათვის თავდაპირველი, წარსულის „მყოფი“, „არსებული“ კვალი არც არასოდეს არსებულა. ამ თეორიამ ეჭვქვეშ დააყენა ისტორიული ფაქტებისა და, შესაბამისად, ისტორიული მეცნიერებების ლეგიტიმურობა და საფუძველი დაუდო „ახალი ისტორიზმის“ პრინციპს, ისტორიის ხელახლა „გადაწერას“.

11. **არაერთგზისი შენიშნული დერიდას ტექსტების ბუნდოვანება** და მრავალმნიშვნელობა არა მხოლოდ მისი აზროვნების სირთულის, არამედ წერის სტრატეგიის გამოხატულებაა, რომელიც გამოიხატება შემდეგი თეზისით: ილაპარაკე ისე, რომ არაფერი თქვა. ყველა სხვა შემთხვევაში, დერიდას აზრით, ჩვენ ან ვამართლებთ გონებას, ან გონიერულად ვაკრიტიკებთ მას, რაც ორივე შემთხვევაში უაზრობაა და გამოუსადეგარია დეკონსტრუქციის მიზნებისათვის, რომლის სტრატეგიაც გამოიხატება „მეტყველი (მოლაპარაკე) სუბიექტის შეთქმულებაში ლოგოსის წინააღმდეგ“. დაუპირისპირდე გონებას მისივე ენით, დერიდას აზრით, შეიძლება მხოლოდ იმით, რომ მოაჩვენო თავი, თითქოს შენ იმ დაპირისპირებას უპირისპირდები. მიზანი ტირანული ლოგოსის განადგურებაა. ეს ჩანაფიქრი უნდა არსებობდეს გონებაში, მაგრამ არ გამოითქვას ენით, არსდროს არ იქნას გამოთქმული სიტყვით.

12. **თარგმანის პრობლემა** დეკონსტრუქციისთვის უმთავრესი, კონცეპტუალური დატვირთვის პრობლემაა და ფართო სოციალურ, პოლიტიკურ, იდეოლოგიურ კონტექსტში მოიაზრება. ამ პარადიგმის თანახმად, ყველა ტიპის იდიომატური გამოთქმა „თარგმანია“, ოღონდ თვით იდიომა გაგებულ უნდა იქნას არატრადიციულად, ანუ არა როგორც სპეციფიკური, გამოუთქმელი, ყველა დონეზე — პიროვნულზე, ნაციონალურზე, კულტურულზე —

ინდივიდუალური და განუყოფელი, მხოლოდ მოცემული ენისთვის დამახასიათებელი, რომელიც არ დე-კონსტრუირდება მასში შემავალი სიტყვების მარტივ მნიშვნელობათა ჯამად. იგი უნდა განიხილებოდეს, როგორც საინტერპრეტაციო ობიექტი, რომელსაც თავისუფლად მიუსადაგებ სხვა ენასა და კულტურას. მომდევნო მსჯელობაში დერიდა პრაქტიკულად არ ცნობს „გამოუთქმელს“.

13. **„თარგმნა“ ენისავე შიგნით** და ერთი ენიდან მეორეზე – სხვადასხვა სიღრმისა და დანიშნულების პრობლემა და ცხადია, დერიდამ ეს იცის. საკითხის ასე დაყენებას, როგორც ჩანს, მისი „დეკონსტრუქცია“ თხოულობს. ცნებები „სიღრმე“, „დანიშნულება“ („ამოცანა“), „კონცეფცია“ დერიდასათვის მიუღებელია ისევე, როგორც „აუტენტური“, „თავდაპირველი“, „ყოფნობა“ და ა. შ. თარგმნისა და ენის პრობლემა მასთან არატრადიციულ გაგებას ეყრდნობა: ენა წარმოადგენს თვითკმარ მოცემულობას, რომელიც მიემართება არა რეალობას, არამედ ტექსტს.

თარგმანის პრობლემა იმთავითვე კარგად ჩანს ნიშანში — საგნიდან — ვერბალურ გამოსახულებამდე. დერიდა ყველაზე მდიდარი იდიომის გამჭვირვალე თარგმნას მოითხოვს. მაგრამ ემორჩილება თუ არა საგნის მოქცევა ნიშანში იმავე პრინციპს, რასაც — იდიომის თარგმნა ერთი ენიდან მეორეზე? თუ სამყარო ტექსტია და მეტაენაა, მაშინ იდიომაც ენის მიღმაა, ენაზე მეტია და საერთო პრინციპის ვარაუდი აქ დასაშვებია. თუ სოსიურს მივყვებით და აღსანიშნ-აღმნიშვნელს შორის ყოველგვარ დეტერმინაციას უარყოფთ, მაშინ პრინციპულად ეჭვი უნდა შევიტანოთ „მდიდარი იდიომის“ გამჭვირვალე თარგმანის შესაძლებლობაშიც, ანუ, თუ ვაღიარებთ, რომ არაფერია გამოუთქმელი, მაშინ დეტერმინაციის აღიარებაც მოგვიწევს, მაგრამ, დეტერმინაციის სტიმული, „სუბიექტი“ გარეთ უნდა ვიგულისხმოთ და არა ენის შიგნით, როგორც ამას დერიდა მიიჩნევს („ჩვენ უნდა გავაჟღეროთ ეს დეტერმინირებული გამოუთქმელი იმის საშუალებით, რაც ითქმის ან უკვე ითქვა“). კავშირი აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის უკვე ფონეტიკურ დონეზეა დეტერმინირებული, და მას ხშირად ფონეტიკური მიმესისის სახე აქვს (მაგ., „ჩურჩული“, „ჩხრიალი“ და ა. შ.). გამოთქმული რაიმეთი მიგვანიშნებს გამოუთქმელზე, მის დაჭერას ცდილობს და რაღაც კვალს ატარებს. ეს, ცხადია, ყველა შემთხვევაში არ დასტურდება და ეს მოსალოდნელიცაა, მაგრამ ცალკეული (გამონაკლისი) შემთხვევა სწორედ კანონის არსებობას ადასტურებს. მაგალითად, მითის ინტერპრეტაცია სხვა არაფერია, თუ არა მისი „თარგმნა“ დროში, მისი მნიშვნელობის გადაადგილება და, შესაბამისად, ცვლილებაც დიაქრონულ ჭრილში. შეიძლება ითქვას, რომ რემითოლოგიზაციისას ჩვეულებრივ ხდება მისი ყველაზე მდიდარი იდიომის „თარგმნა“ (მითი თავისთავადაც არის ყველაზე „მდიდარი იდიომა“), სტრატეგიებიც მრავალია, თუმცა არა უსასრულო. „სტრატეგიების უსასრულო სიმრავლის“ აღიარებით დერიდა, პრაქტიკულად, მთლიანად უარყოფს აღსანიშნს და პოლ დე მანის მსგავსად, ინტერპრეტაციების სრულ თავისუფლებას აღიარებს, რაც მხოლოდ თეორიულადაა შესაძლებელი და არა პრაქტიკულად.

ლიტერატურაში ითარგმნება, განიმარტება, ინტერპრეტირდება იდიომის მნიშვნელობა, თუმცა ითარგმნება რაღაც სხვაც, და ეს „სხვა“ ძალზე ღირებულია. ეს „სხვა“, როგორც განსხვავება, არის რთულიც და იდუმალიც, ანუ ის, რაც ყოველთვის მალავს თავს ნიშანში.

14. **დუგლას ჰოფშტატერი** (1945 წ. ნიუ-იორკი) — ინდიანას უნივერსიტეტის პროფესორი, ადამიანის ტვინის შემოქმედებით შესაძლებლობათა შემსწავლელი ცენტრის ხელმძღვანელი. ამერიკელი ფიზიკოსის, ნობელის პრემიის ლაურეატის რობერტ ჰოფშტატერის ვაჟი. პოპულარობა მოიპოვა ნიგნისათვის „გიოდელი, ეშერი, ბახი: უსასრულო გირლიანდა“ (1979). 1980 წელს მიანიჭეს პულიცერის პრემია „არამხატვრული ლიტერატურის“ კატეგორიაში. ამჟამად ნობელის პრემიის ლაურეატია ლიტერატურულ კრიტიკაში.

15. **კლემანს მარო** (1496-1544, ტურინი) — რენესანსის ეპოქის ფრანგი პოეტი, ჰუმანისტი. დაახლოებული იყო მარგარიტა ნავარელთან. უპირისპირდებოდა ეკლესიას, პროტესტანტობისათვის მოხვდა ციხეში. 1533 წელს თარგმნა დავითის ფსალმუნები, რომელიც ჰუგენოტების საბრძოლო სიმღერად იქცა. ეკუთვნის სატირული თხზულებები, სასიყვარულო ლირიკა ანტიკურ სტილში. დიდი გავლენა მოახდინა შემდეგი საუკუნეების პოეზიაზე.

16. **პოტლახი** — წარმოადგენს ინდივიდის ან ჯგუფის ღირსების დამაფუძნებელ თამაშს, რომელიც აგონალურ ინსტინქტებს ეყრდნობა. ჰოიზინგას აზრით, ესაა „თამაში დიდებისა და ღირსებისათვის“. ამ დროს ტომის ბელადები და წევრები ერთმანეთს ეჯიბრებიან საკუთარი ნივთების განადგურებაში — დანვაში, დამსხვრევაში და ა. შ. ასეთივე შეჯიბრებები იმართება ნივთის ჩუქებაში, გაცემაში. ხანდახან თამაშის აზარტი იმდენად შორს მიდის, რომ ყოფილა შემთხვევები, როცა პოტლახში გამარჯვებულს მთელი ქონება დაუკარგავს შეჯიბრში.

როლან ბარტი პოტლახის შესახებ: „ბაზარი იმორჩილებს ყველაფერს და იმ მოვლენათა ინტეგრირებასაც კი ახდენს, რომლებიც უშუალოდ მის წინააღმდეგ არიან მიმართულნი. იგი ეუფლება ტექსტს, რთავს რა მას დანაკარგის აბსოლუტურად უაზრო, თუმცა დაკანონებულ ორომტრიალში. ტექსტი ერთვება რაღაც კოლექტიური სამეურნეო მექანიზმის მუშაობაში (თუნდაც ამ მექანიზმს ღრმად ფსიქოლოგიური ბუნება ჰქონდეს) — იგი ემსგავსება ინდიელთა პოტლახს: სასარგებლო ხდება თვით უსარგებლოც (სასარგებლო და უსარგებლო თითქოს

თავდაპირველ მნიშვნელობას კარგავენ და ერთმანეთს ადგილს უცვლიან — მ. კ.), ერთი მხრივ, ჩვენ ხალთა გვაქვს ტექსტი, როგორც რალაც იდეალური და ამალღებული, მეორე მხრივ კი — როგორც ჩვეულებრივი საქონელი, რომელიც ფასობს იმდენს, რამდენი შრომაც მასშია დახარჯული. თანაც, საზოგადოებას არანაირი წარმოდგენა არა აქვს თავის განხეთქილებაზე, არაფერი უწყის თავის პერვერსიაზე“.

17. **ჟორჟ ბატაი** (1897-1962) — ფრანგი ფილოსოფოსი. მის შემოქმედებას უკავშირებენ სიურეალიზმს, ეკზისტენციალიზმს, სტრუქტურალიზმს, თუმცა არსებითად არცერთ მათგანს ამ მიეკუთვნებოდა. ბატაის სახელი დგას ისეთი გამოჩენილი მოაზროვნეების გვერდით, როგორიცაა ა. ბრეტონი, ა. კამიუ, ჟ.-პ. სარტრი და ა. შ. მისი არაერთი იდეა აიტაცა და განავრცო უახლესმა ფრანგულმა ფილოსოფიურმა აზრმა. მათ შორის არიან ბარტი, დერიდა, დელიოზი, ლაკანი, ფუკო. ბატაი ეჭვქვეშ აყენებს დასავლური კულტურისათვის დამახასიათებელ ბევრ ცნებასა და კონცეპტს. მისი თხზულებები ენერგიულად შლის ჰუმანიტარულ დისციპლინათშორის საზღვრებს, ჟარნულ ფორმათა ნორმებსა და კანონებს.
 18. **მარსელ მოსი** (1872-1950) — ფრანგი მეცნიერი, ეთნოლოგი, ანთროპოლოგი, სოციოლოგი, ფილოსოფოსი, ენციკლოპედისტი, ინდოლოგი, სინოლოგი. დიდი გავლენა მოახდინა მთელი რიგი ჰუმანიტარული დისციპლინების ჩამოყალიბებაზე საფრანგეთში და მის ფარგლებს გარეთ. რელიგიის სოციოლოგიაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი: „ნარკვევი მსხვერპლშენიერვის ბუნებისა და ფუნქციის შესახებ“, „ლოცვა“, „მაგიის ზოგადი თეორია“, „კოლექტიური წარმოდგენები და ცივილიზაციათა მრავალფეროვნება“.
 19. **დერიდა** ფლობს დიალოგის მკაფიოდ შემუშავებულ სტრატეგიას, რაც მისი დეკონსტრუქციის აუცილებელი ნაწილია. ის არ ამწვავებს დიალოგს მაშინაც კი, როცა მწვავე შეკითხვებს უსვამენ და მისი თეორიის პრინციპულად საპირისპირო მოსაზრებებს გამოთქვამენ. დერიდა ხაზს უსვამს, რომ დეკონსტრუქცია უკვე შედგა, თუმცა რეალურად ასეთი თვითრწმენა საეჭვოა, რადგან ყოველთვის რჩება კითხვა: რამდენად ღრმა და ხანგრძლივი შეიძლება აღმოჩნდეს იგი, როგორც მიზანმიმართული „ქაოსის სტრატეგია“.
 20. **რიკლინისათვის ნათელია**, რომ დერიდა ცდილობს თავიდან აირიდოს პირდაპირი პასუხი და მწვავედ სვამს კითხვას, რადგან პრობლემა დეკონსტრუქციის პირობებში კულტურის მთელი ინფრასტრუქტურის დაშლის საფრთხეს ეხება. იმ შემთხვევაში, თუკი კულტურას განვიხილავთ როგორც „ენას“, მაშინ ყოველი ასეთი „ენიდან“ გასვლა რეალურად წარმოადგენს სასაუბრო ერთიდან გასვლის ანალოგიურ მოვლენას, ანუ იმ წრიდან გასვლას, რომელსაც, ჰუმბოლტის თანახმად, ენა შემოსწერს ყოველი ერის გარშემო. ეს გასვლა, რომელიც ესოდენაა „ნახალისებული“ დეკონსტრუქციის მიერ, არ გულისხმობს გასვლას თავისუფალ სივრცეში, რომელიც არსად არ არსებობს და არც არსებულა, არამედ სხვა ენის საზღვრებში შესვლას, საკუთარის მოშლის ხარჯზე. ასე რომ, დეკონსტრუქციაში „თარგმნისა“ და „კულტურათა დიალოგის“ პრობლემა დესტრუქციაში გადაიზრდება.
 21. **საუბრის ამ ნაწილში** დერიდა განუწყვეტლივ განციდის ტაქტიან „შეტევებს“ რიკლინის მხრიდან. როგორც ჩანს, დერიდასთვის ეს მოულოდნელია.
 22. **დერიდას სჭირდება მეტაფიზიკა**, მაგრამ არა ევროპული იდეალიზმის ტრადიციის სახით. წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი ნათქვამი ლოგოცენტრიზმის სიყვარულზე, უბრალოდ, გაუგებრობაა (ეჭვის შეტანა მის გულწრფელობაში არაკორექტული იქნებოდა).
 23. **დერიდა აქ არათანმიმდევრულია** თავისივე ნათქვამის მიმართ: სულ რამდენიმე ფრაზით ადრე იგი უარყოფდა დეკონსტრუქციის დანერგვის ასეთ რადიკალურ გზებს: „თუკი ლოგოცენტრიზმის კრიტიკაში თქვენ იგულისხმებთ წარწერას დროშაზე „ძირს ლოგოცენტრიზმი“ და ქუჩის დემონსტრაციებს, ამის გაკეთება, რა თქმა უნდა, არ ივარგებს. ლოგოცენტრიზმის დეკონსტრუქცია გაცილებით ნელი და რთული საქმეა, და ცხადია, არ შეიძლება უბრალოდ თქვა: „ძირს“. მე ამას არასოდეს ვამბობ“.
 24. **ფრანც ბოასი** (1858, ვესტფალია — 1942, ნიუ-იორკი) — გერმანელ-ამერიკელი ეთნოლოგი, ლინგვისტი, კულტურული ანთროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიაში ისტორიული სკოლის დამაარსებელი. თავისი კულტურულ-ანთროპოლოგიური მოძღვრებით დაუპირისპირდა ლუის მორგანის შედარებით-ისტორიული ევოლუციის მეთოდს, ასევე მარქსის კონცეფციას საზოგადოებრივ-ეკონომიკური ფორმაციების შესახებ. განსაკუთრებით ცნობილია მისი ნაშრომი „პირველყოფილი ადამიანის გონება“.
 25. **„შეგვიძლია კი ვამტკიცოთ, რომ „პოტლახი ლოგოცენტრულია“... ქართული ლიტერატურა** კარგად იცნობს ამ კულტურულ ტრადიციასთან დაახლოებულ ეთიზირებულ ფორმულებს, თუნდაც: „რასაცა გასცემ შენია, რაც არა, დაკარგულია“.
- თუკი რიკლინის კვალდაკვალ დავუშვებთ, რომ პოტლახი და სხვა ამგვარი მექანიზმები ლოგოცენტრულია, ანუ ლოგოსს ემორჩილება, შეიძლება ისიც დაგვეშვა, რომ მსოფლიო თანაარსებობის უნივერსალური საფუძველი მოძებნილია, რასაც შეიძლება ნიშნავდეს რიკლინის სიტყვები „მაშინ უძღვევლები ვყოფილვართ“, თუმცა დერიდა არ იზიარებს ამ მოსაზრებას და ერთგვარად დამფრთხალიც კი ჩანს რიკლინის მოულოდნელი განცხადებით. გაუგებარია ისიც, ვის გულისხმობს რიკლინი „ჩვენ“-ში.

26. **შეიძლება თუ არა, „ჰო“ იქცეს პაროდიად?** გაიფუჭოს თავი? იქცეს უბრალო მექანიკურ გამეორებად? ვფიქრობთ, რომ არა. მექანიკური და შემთხვევითი მხოლოდ ადამიანის ხელით გაკეთებული საჩუქარი შეიძლება იყოს, ადამიანის ნათქვამი „ჰო“. ამაშია სწორედ მისი მეორადობის, მისი „გაკეთებულობის“ (არტიფაქტობის) არგუმენტი. ღვთის მიერ შექმნილი სამყარო არასოდეს იქცევა პაროდიად, მექანიკურ გამეორებად. ამისგან მას იცავს განსხვავების ის მიკრონი, რომელიც გამეორებად აქტებს შორის ჩნდება და „ერთისა და იმავეს“ ფუნდამენტურ, ონთოლოგიურ ილუზორულობას განსაზღვრავს. არ არსებობს ზუსტი გამეორება, არ არსებობს ერთი და იგივე. როცა გალაკტიონი იმეორებს ფრაზას „ქარი ქრის“, იგი ძლიერდება (ამდენად, ყოველ ჯერზე სხვაა, ვიდრე წინა სინტაქსური წყვილი) ან ეფფონიურ-ინტონაციურად, ან სემანტიკურად. პაროდია კი დეფორმირებული გამეორებაა, რომელიც ცვლის, ამახინჯებს და ამავე სახით ინახავს საწყისზე ხსოვნას. პაროდია ლიტერატურული პერვერსიაა. იგი არ ნიშნავს „არას“ — „ჰო“-ს წინააღმდეგ, არ ნიშნავს სრულ უარყოფას. იგი ისევ თანხმობაა, ოღონდ უკმაყოფილო, იმედგაცრუებული, გადაგვარებული, დროებით დაკარგული შანსი საკუთარ ერთ-თან დაბრუნებისა.

„ჰო“-ს გამეორება ესაა დაპირების დადასტურება, თანხმობის გაძლიერება — ყოფიერების (ლოგოსის, ღმერთის) დასტური იმაზე, რაც არსებობს, როგორც მისი შექმნილი. და თუკი გამეორება — ესაა საჩუქარი, თუკი „ჰო“ — საჩუქარი, მიცემა და ბოძებაა, მაშინ გამეორებით ქრება ეჭვი, რომელიც ერთჯერადი ხდომილებისას (როგორც შემთხვევითი ცალკეულო მოვლენისას) ყოფიერების ნამდვილობის, მისი ღვთითბოძებულობის, მისი სიკეთის მიმართ ჩნდება.

როგორც ორმაგი თანხმობა ზოგადად ნიშნავს თანხმობის გაძლიერებას, ისე თვით გამეორების სტრუქტურა ნიშნავს თანხმობის გაძლიერებას არსებობაზე. ყოველი დაბადებული სიცოცხლით ღმერთი იმეორებს თავის თანხმობას, თავის „ჰო“-ს ზოგადად სიცოცხლეზე, ანუ განმეორებით გვჩუქნის სიცოცხლეს თავისი წყალობის, კეთილგანწყობის, იმედის ნიშნად. შეიძლება დერიდასებურად ვთქვათ, რომ გამეორებისას თანხმობას, „ჰო“-ს სისუფთავე, ან, ჩვენებურად — სიმტკიცე და დამაჯერებლობა აკლდება, მაგრამ ერთის სამყაროში მეორის, ანუ გან-სხვა-ვებულის გაჩენა (Differance) განა არ ნიშნავს, რომ ესაა მტკიცების მარადიული ფორმა, რომელიც თვით ერთის ბუნებიდან გამომდინარეობს და მის ერთ-ადობას, ძალმოსილებას, ერთად-ერთობას ადასტურებს. განა არ ნიშნავს იმასაც, რომ განსხვავებულად, მაგრამ მას ადგილი აქვს ყოველ მეორეში, მეათეში და მემილიარდეშიც. ესაა ერთის დაუცხრომლობა, მისი ჩუქების, ბოძების ღვთიური ნიჭი. დემიურგის ნამოწყება, რომელიც ი-მეორებს, რათა შეგვახსენოს თავდაპირველი — ონთოლოგიური ერთ-ობა ყველაფრისა. ესაა სიცოცხლის, არსებობის დამადასტურებელი დამატებითი განზომილება, რომელსაც ვერ ვხედავთ, არ გვეძლევა აღქმაში, მაგრამ გვეძლევა სპირალის, ხეულის, ძაბრის ყელის შეგრძნების სახით, რომელშიც სიცოცხლე მიედინება ყველა დონეზე და რომლის გარსშიც არის გამოხვეული ადამიანი. პოეტური ენის რეჟიმი კარგად „იჭერს“ ამ სტრუქტურას: „რომ გაიკვირვოს მეთათსჯერ: რატომ არის ეს ცხოვრება ერთდროულად ასე ძველი და ასე ახალი“ (ბესიკ ხარანაული).

27. **ტანი** (სხეული) — დეკონსტრუქციისა და პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი კატეგორია, რომელიც გაიგება, როგორც ლოგოსის ოპოზიციური მენყვილე, როგორც საკუთრივ „ჩემი“ — განსხვავებით ლოგოსისაგან. გარემოს ათვისების თვალსაზრისით, „ტანი“ იძენს „შინაგანის“, ხოლო ლოგოსი, მენტალობა — „გარეგანი“ რაკურსის სტატუსს. იგი განიხილება როგორც აზროვნებამდე არსებული, როგორც ადამიანური ცდის გაუცნობიერებელი ჰორიზონტი. მისი ნებისმიერი ფრაგმენტი წარმოადგენს უძველესი „მსოფლიო სხეულის“ ანაბეჭდს და სამყაროს ემანაციის „ზღურბლს“. „ტანი“ (და არა ლოგოსი, გონება) კომუნიკაციური პროცესების ცენტრალური ელემენტია პოსტმოდერნიზმში. პოსტმოდერნიზმმა შემოიტანა ტექსტის, როგორც განსაკუთრებული ტანის, სხეულის გაგება და დაუკავშირა იგი სურვილს და სასურველს. თუკი სამყარო ტექსტია, მაშინ ტანი მასთან ურთიერთობის ძირითადი „ორგანოა“, შესაბამისად, სურვილის, საცდურის, არაცნობიერის გამტარიც და შემკრებიც ერთდროულად. ვ. პოდროგა მუშაობს ტანის პრობლემაზე დოსტოევსკის შემოქმედებაში.

28. **„ვერც ანრეი ბელი და ვერც ნიცშე ვერ შეეგუებიან...“** — მინიშნება „ავტორის სიკვდილის“ პარადიგმაზე დეკონსტრუქციასა და პოსტმოდერნიზმში, რომელიც მოგვიანებით „გადაჭარბებად“ შეფასდა თვით მისი აქტიური მხარდამჭერების მხრიდან (ჟენეტი). ავტორი ამ პარადიგმაში აღიქმება მკვეთრად უარყოფითად, როგორც აზრის, ტექსტის მიღმა არსებული, ონთოლოგიურად წინასწარ განსაზღვრული წყარო. კლასიკური ფსიქოანალიტიკური გაგებით, ავტორი წარმოადგენს მამის ფიგურის სხვა სახეს, როგორც ავტორი-ტეტის სიმბოლოსა და პერსონიფიკაციას, ერთადერთი ლეგიტიმური დისკურსის მფლობელსა და კანონმდებელს. როგორც ასეთი, იგი პოსტმოდერნიზმის განსაკუთრებული კრიტიკის ობიექტად იქცა, რაც აისახა კიდევ კლასიკური ტექსტების „აგრესიულ“, ელიმინირებულ ინტერპრეტაციაში და „ავტორის სიკვდილის“ კონცეფციაში. ტექსტის საწინააღმდეგოდ წასვლა, რომელსაც

პოდოროგა ახსენებს, ამ კონცეფციის ნაწილია და ტექსტზე ინტერპრეტაციულ „ძალადობას“ გულისხმობს.

29. **„ნეიტრალური მოდალობა“** — პოდოროგას მიერ გამოყენებული ეს ტერმინი, რომლითაც აქ დერიდა სარგებლობს, ვფიქრობთ, ახლოსაა „თეთრ“, „ნეიტრალურ“, „გამჭვირვალე“ წერილობასთან, რომელიც, პოსტმოდერნიზმისა და ბარტის მიხედვით, წარმოადგენს ლიტერატურაში სიტყვის განთავისუფლების საშუალებას. ესაა ღრმად დენოტაციური წერილობა, რომელიც დაცლილია ყოველგვარი კონოტაციური იდეოლოგიური შინაარსისაგან, ანუ, როგორც ბარტი აბობს, „ანტიმითოლოგიურია“. წერის ის მოდუსი, სადაც „ყველა სოციალური და მითოლოგიური ნიშნები ენისა ქრება და ადგილს უთმობს ნეიტრალურ და ინერტულ ფორმას“. ამგვარი წერის ნიმუში ბარტისთვის კამიუს „უცხოა“, რომლის სტილიც ეფუძნება არმყოფობის იდეას. ასეთი წერილობის შემქმნელი შეიძლება იყოს მხოლოდ ე. წ. „ლიტერატურის გარეშე“ მწერალი, რომელიც არაა ჩართული არანაირ იდეოლოგიაში, რომელსაც მას, ნებისთ თუ უნებლიეთ, თავს ახვევს ენა და სტილი. „ნულოვანი წერისას“ იგი გარდაიქმნება „უკიდურესად პატიოსან ადამიანად“ ყოველგვარი საიდუმლოს, თავშესაფრის გარეშე. აღდგება მწერლის თავისუფლება, რომელიც შეილახა დროთა განმავლობაში. წერილობის ამ დონეზე იგი თავისუფლდება საზოგადოების ზეგავლენისაგან და მთლიანად ექვემდებარება საკუთარ სხეულს, სქესს, არაცნობიერს: „ახლა აღარ ამბობენ: „შენ გაქვს სული, რომელიც უნდა გადაარჩინო. არამედ: შენ გაქვს სქესი, რომელიც ეფექტურად უნდა გამოიყენო“ ან „შენ გაქვს არაცნობიერი, საჭიროა, რომ „მან“ ილაპარაკოს“ და ა. შ.
30. **ვფიქრობ, აზრის ამ ნაწილში** დერიდას თვითშეფასებას სიზუსტე აკლია, თუმცა, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს თვითშეფასება დეკონსტრუქციის ავტორს ეკუთვნის. ის, რაზედაც დერიდა ლაპარაკობს — „თრთოლა“ და სხვა ამგვარი — როგორც სხეულებრივი პრაქტიკა, ვფიქრობთ, გადაჭარბებაა, რადგან „ნაივური“ მკითხველისათვის დერიდას ტექსტები, უბრალოდ, გაუგებარია. მათ შეფასებას სწორედაც გამოცდილი, მეტიც, ძალზე გამობრძმედილი მკითხველი სჭირდება. ამიტომაც უწოდებენ „ბუნდოვან ფილოსოფოსს“.
31. **ეს ახალი სივრცე** იკავებს თანასწორუფლებიან ადგილს რეალობის გვერდით, მერე კი მთლიანად ჩაენაცვლება მას. ადამიანი ერთვება თამაშის რეჟიმში, მის მხარეს — წარმოსახვითი/რეალურისა და თამაში/სერიოზულობის ოპოზიციათა პარადიგმალურ სივრცეში. „მე“-ს დისიმილაციის პირობებში ესაა „მე“-დან რადიკალური გასვლა, მისი ჩანაცვლება სათამაშო პრაქტიკით.

**თედო იაშვილი. ანდერძი ტარიელისა,
გამომცემლობა „საარი“, თბ., 2007, 304 გვ.**

კრიტიკოს თეიმურაზ დოიაშვილის(თედო იაშვილის) სტატიების კრებული ეძღვნება თვალსაჩინო ქართველი პოეტის — ტარიელ ჭანტურიას დაბადების 75-ე წლისთავს.

წიგნში თავმოყრილია ავტორის მიერ ბოლო წლებში დაწერილი და ლიტერატურულ პერიოდიკაში გამოქვეყნებული წერილები იუბილარის შესახებ („ტარანტული“, „სეზონის ფალავანი“ ანუ „ხაიპინგი“ ქართულად“, „(ნე)ტარიელ ღვთისმეტყველის აღსარებანი“...) და მოცემულია მისი ხანგრძლივობა ექსპერომენტული ლირიკის კრიტიკული შეფასება.

სოსო სიგუა. მოდერნიზმი, თბ., 2008, 610 გვ.

„მოდერნიზმის“ სახელწოდებით ავტორს გაერთიანებული აქვს ორი წიგნი — „ქართული მოდერნიზმი“, რომელშიც განხილულია ამ მიმართულების ისტორია და სულიერი ფასეულობანი, და ალექსანდრ ბლოკის რჩეული ლექსებისა და პოემების თარგმანი, რომელსაც უძღვის წინასიტყვა და ერთვის ვრცელი კომენტარები.

**თამარ ბარბაქაძე. სონეტი საქართველოში,
გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბ., 2008, გვ. 532.**

წიგნში მონოგრაფიულად არის შესწავლილი სონეტის ისტორიის ეტაპები ქართულ მწერლობაში.

ნაშრომში ნაჩვენებია, რომ სონეტი ეროვნული პოეზიის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე გავრცელებულ მყარ სალექსო ფორმათაგან დღეს ყველაზე უფრო პოპულარულია.

მონოგრაფიაში მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული სონეტის ისტორიისა და თეორიის პრობლემები. გაანალიზებულია ქართველ პოეტთა ძირითადი ვერსიფიკაციული პარამეტრების შესწავლის საფუძველზე.

წიგნში წარმოდგენილია, აგრეთვე, სრული სურათი საქართველოში სონეტის კვლევისა, საუბარია „სონეტების გვირგვინზე“, რომელიც შედარებით გვიან შემოვიდა ჩვენში.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

თვალსაზრისი

ქეთევან ნინიძე

ბესტსელერი და თანამედროვე ლიტერატურული გამონვევები.....

ქეთი ჯიშიაშვილი

არტურო პერეს – რევერტე

ევროპული ბესტსელერის გზა.....

გაცილება

ნანა მრევლიშვილი

ანა კალანდაძის პოეზია.....

მაია ჯალიაშვილი

ნმინდა წყლის მთხრობელი, ეპოქის მხატვარი ოთარ ჩხეიძე.....

ამირან არაბული

ბურსაჭირი.....

მირანდა ტყეშელაშვილი

„...ეს ცხოვრება ჰგვანდა რას?..“

ვექტორები

ნონა კუპრეიშვილი

„რამდენს იწონის ფარატინა ფურცელი?“

(ოთარ ქილაძის ესეისტურ-პუბლიცისტური კრებულის „ბედნიერი ტანჯულის“ გამო).....

თამარ ბარბაქაძე

პოსტმოდერნიზმიდან წინ – რომანტიზმისაკენ!

(კარლო კაჭარავას „ლექსები“).....

ინგა მილორავა

„სად მივიდრიკო თავი...“

ზოია ცხადაია

„მოგზაურობა საკუთარი სულის გარშემო“.....

ადა ნემსაძე

„თხა და გიგოს“ პოსტმოდერნული ვერსია.....

ჟურნალისტიკა

მანანა შამილიშვილი

სარეკლამო დისკურსის პრაგმატილისტიკური ასპექტები.....

ხელოვნება

კოკა ვაშაკიძე

ხელოვნება თუ, უბრალოდ, ასახვა?.....

XX საუკუნის თეორიული აზრის ისტორიიდან

მანანა კვაჭანტირაძე

ფილოსოფია და ლიტერატურა.....

ახალი წიგნები, 2007 წელი.....