

ნაშრომს ვუძღვნი ნოდარ კაკაბაძის,
რეზო ყარალაშვილის, ზურაბ ჩხენკელისა
და ოთარ ნოდის ნათელ ხსოვნას, რომელთაც
დიდი წვლილი მიუძღვით ჩემი
ლიტერატურული ხედვის
ჩამოყალიბებაში.



ბაზოცემლოზა „ვერიდიანი“

VERLAG "MERIDIANI"

IJA BURDULI

ი ა ბ უ რ დ უ ლ ი

**DAS ALLGEMEINKULTURELLE
PARADIGMA
DER POSTMODERNE IM
NARRATIVE VON PATRICK
SÜSKIND**

**პოსტმოდერნიზმის
ზოგადკულტურული
პარადიგმა პატრიკ
ზიუსკინდის ნარატივში**

Tbilissi 2010

თბილისი – 2010

წიგნში განხილულია თანამედროვე პოსტმოდერნისტული მსოფლად-ქმა – სამყარო როგორც ტექსტი. საყოველთაოდ აღიარებული თანამედროვე გერმანელი მწერლის პატრიკ ზიუსკინდის მხატვრული ნარატივი ამ კონტექსტშია წარმოჩენილი. გაანალიზებულია თანამედროვე მიმეტური ხელოვნების თავისებური ტენდენციები და პოსტმოდერნიზმი წარმოდგენილია როგორც ზოგადკულტურული პარადიგმა.

კომპარატივისტული კვლევის საფუძველზე და ტექსტებს შორის დიალოგური კავშირის გამოკვეთით ნაშრომში განხილულია ზიუსკინდის ტექსტისთვის დამახასიათებელი ინტერტექსტუალური და ფსევდოკარნავალური ძიებანი, რომლებიც ნიცშეს დისტანციის პათოსისა და დე სადის შეხედულებათა ირონიულ იმიტაციებად იკვეთება და პატარა ცახესსა თუ გერმანულენოვანი ლიტერატურისთვის ნიშანდობლივ ფაუსტურ-მეფისტოფელურ ხატებს ეხმიანება.

წიგნი განკუთვნილია მეცნიერთათვის, სტუდენტების, პედაგოგებისა და ლიტერატურის მოყვარულთა ფართო წრისათვის.

რედაქტორი ირმა რატანი, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი.

რეცენზენტები: მანანა პაიჭაძე, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი.

კონსტანტინე ბრეგაძე, ფილოლოგიის აკადემიური დოქტორი, პროფესორი.

რუსუდან თაბუკაშვილი, ფილოლოგიის აკადემიური დოქტორი, პროფესორი.

© გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2010

© ია ბურდული

ISBN 978-9941-10-218-8

წინათქმა	7
შესავალი	8
1. პოსტმოდერნიზმი როგორც კულტურის დომინანტი და მისი მხატვრული გამოხატვის ველობის ზოგადი ტენდენციები კატრიკ ზიუსკინდთან	16
1.1. ლინგვოკულტუროლოგიური მხატვრული გამოხატვის ტენდენციები პოსტმოდერნისტულ დისკურსში.....	16
1.2. კონსტრუქციის პრობლემა: მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი როგორც ეპოქა, სტილი და ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემატიკა პატრიკ ზიუსკინდის მიკრონარატივის ფონზე..	26
1.3. თანამედროვე მიმესისის დეკონსტრუქციული ტენდენციები პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ გამოხატვის ველობაში.....	38
2. რომანტიკული ელემენტის ინტერტექსტუალური მრავალფეროვნება კატრიკ ზიუსკინდის პოსტმოდერნისტულ ტექსტში კატრიკ ზიუსკინდთან	50
2.1. რომანტიკული და მოდერნიზმის „დისტანციის პათოსის“ იმიტირება ზიუსკინდის მხატვრულ ტექსტში.....	50
2.2. ფაუსტურ-მეფისტოფელური ხატის ფსევდოკარნავალობა პატრიკ ზიუსკინდის პოსტმოდერნისტულ რომანში	68
2.3. რომანტიკული ირონიის იმიტირება პოსტმოდერნისტულ ტექსტში – „სუნამო. ერთი მკვლელის ამბავი“.....	92
3. სიმბოლური ნომინაცია როგორც ზოგადკულტურული პარადიგმა და მისი სემანტიკური ველი პოსტმოდერნისტულ ჟრილში	101

3.1. მითის ადგილი განმანათლებლურ აზროვნებაში და მისი პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაცია პატრიკ ზიუსკინდთან.....	101
3.2. ინტერკულტურული კომუნიკაცია როგორც პოსტმოდერნისტული დისკურსი პატრიკ ზიუსკინდის კინოსცენარებში.....	112
3.3. სამყაროს მთლიანი ხატის მხატვრული სინთეზის პოლისტილისტური გამომსახველობა და სიმბოლურ-სემანტიკური ველი პატრიკ ზიუსკინდთან.....	118
დასკვნა.....	134
Zusammenfassung.....	137
Summary	141
ლიტერატურა.....	142

შინაშეჯამება

თანამედროვე გერმანელი მწერლისა და კინოსცენარისტის პატრიკ ზიუსკინდის საყოველთაოდ აღიარებული რომანი „სუნამო. ერთი მკვლელის ამბავი“, მისი ერთაქტიანი პიესა „კონტრაბასი“ და მწერლის მცირე ტექსტები: ნოველები, ესსეები თუ კინოსცენარები ზოგადკულტურულ პარადიგმას განეკუთვნება.

მწერლის ნარატივი თავისი ინდივიდუალური პოლისტილისტური და დესტრუქციული ძიებებით პოსტმოდერნიზმის პლურალისტური ფენომენის ფორმირებასა და დინამიკაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ყოფის ზიუსკინდისეული ანტიუტოპიური გამომსახველობითი ტენდენციები თანამედროვე პარადიულ მხატვრულ-სემანტიკურ გამომსახველობას ეხმიანება.

ზიუსკინდის ტექსტი – ტექსტი როგორც სამყარო, მრავალი მხატვრული კოდისაგან აგებული ლიტერატურული ერთეულია. იგი განზოგადებული ყოფის სიმბოლური მიკროკოსმოსია და ამიტომ შექმნილი ფორმითა და ინდივიდუალური სემანტიკური ველით ზოგადკულტურულ ღირებულებებს მაკროკოსმოსის ელემენტების სახით ატარებს.

აქედან გამომდინარე, ზიუსკინდის ინდივიდუალური ნარატივი თანამედროვე ზოგადკულტურული სივრცის მნიშვნელოვანი ნაწილია და მის ქრონოტოპულ სინთეზს განსაზღვრავს.

შესავალი

XX საუკუნის II ნახევარში თეატრსა და კულტურაში დაიწყო ტრადიციებისა და ყველა საუკუნის ნოვაციების გადასინჯვა. ამ სიტუაციაში, 80-იან წლებშიც კი გერმანულ ლიტერატურას ტრადიციულ და ახალ ტენდენციებს შორის „გარდამავალი მდგომარეობა“ გააჩნდა. ამით გამოირჩევა გერმანული უახლესი ლიტერატურა ინტერნაციონალური ლიტერატურული სცენისაგან.

გერმანიაში პოსტმოდერნისტულ რომანს დღესაც სოციალური ელფერი დაჰკრავს, რაც გერმანული ფილოსოფიური აზროვნების სპეციფიკასა და გერმანული სულის ოცნებისადმი თავისებურ მიდრეკილებას უკავშირდება.

ეს განწყობა დახვეწილი პოსტმოდერნისტული იუმორით, ირონიული ინტერტექსტულობითა და პოლისტილისტური ტენდენციების გამოყენებით იკვეთება თანამედროვე გერმანელი მწერლის პატრიკ ზიუსკინდის მხატვრულ ტექსტში.

ზიუსკინდთან ამბივალენტური პაროდული კოდების თამაშით, სიმბოლური შრეების სინთეზითა და ერთიანი სიმბოლური ნომინაციის ფორმირებით სამყარო ზოგადკულტურულ მხატვრულ-სიმბოლურ ხატად ყალიბდება. ზიუსკინდის ნარატივში ავტორის ინდივიდუალურობა ახლებურად როდი წარმოჩნდება. მწერალი როგორც პოსტმოდერნისტი შემოქმედი, საკუთარი მსოფლალქმის გამოსახატავად წარსულიდან და აწმყოდან მთელი რიგი ლიტერატურული შეხედულებების პაროდირებას ახდენს. ზიუსკინდის მხატვრულ დისკურსში, როგორც თანამედროვე ზოგადკულტურულ ერთეულში, ინდივიდუალური შემოქმედებითი პროცესით ინტეგრირებულ ქვეტექსტურ სემანტიკასა და ზოგადად ციკლიზაციას შორის ურთიერთკავშირის გამოკვეთა და ამ ურთიერთობის კონცეპტუალური გააზრება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

პოსტმოდერნისტული პარადიგმის მხატვრული ციკლები მათში შემავალი გაფართოება-გალრმავების უნარის მქონე ქვეტექსტური

სემანტიკით ერთიანდება. ეს გამოვლიანება ზიუსკინდთან მხატვრული სინამდვილის განსაკუთრებულ ერთეულად მოჩანს. მწერლის ინტეგრალური ქვეტექსტური სემანტიკა მის მხატვრულ ნარატივში, ესეებსა და კინოსცენარებში კონკრეტული მხატვრული დეტალებიდან შესაბამის სიმბოლოებად ტრანსფორმირდება და განზოგადებული ფორმით აღიქმება, როგორც კულტურულ-ცივილიზაციურ განზომილებათა დინამიკური ინტეგრირება.

მწერლის ნარატივში ქვეტექსტური სემანტიკის „ჩარჩო“ პოსტმოდერნისტული ირონიული იმიტირებით ეგზისტენციალური შიშის – „Angst“-ის გარშემო იგება და თითოეულ ნაწარმოებში ზღვრულ სიტუაციებს წარმოქმნის, როგორცაა მარგინალიზმი („ბატონი ზომერის ამბავი“, „მტრედი“, პიესა „კონტრაბასი“, რომანი „სუნამო“), უსიყვარულობისა და არალიარების შიში (რომანი „სუნამო“), დაუცველობის სინდრომი („მტრედი“, „კონტრაბასი“). ზიუსკინდთან მხატვრული ტექსტის შიდა ქვეტექსტური ჩარჩო დინამიკურად რეალიზებულ მთელ ინტეგრალურ ქვეტექსტურ სემანტიკას მოიცავს, რაც ითვალისწინებს არამკვეთრად გამოხატულ საწყისს და თავისებურად მძაფრ ტრაგიკომიკურ ფინალურ მდგომარეობებს.

ასეთი ტიპის ინვერტირებული, გლობალური სიმბოლიზაცია თანამედროვე რეცეფციული ესთეტიკის გათვალისწინებით, მკითხველისა და ტექსტის შეხვედრას გულისხმობს. ამ პროცესს ზიუსკინდი ეტაპობრივად განხორციელებული სინთეზით აღწევს. ეს პროსპექტული და რეტროსპექტული რეცეფციათა პროცესი განსაკუთრებული ღიაობით იკვეთება მის რომანში „სუნამო“. ერთი მკვლელის ამბავი“ და მის ერთადერთ ერთაქტიან პიესაში „კონტრაბასი“.

„კონტრაბასი“ 1981 წელს შეიქმნა და 1984-1985 წლებში გერმანულენოვან სცენაზე უდიდესი პოპულარობა მოიპოვა. ეს პიესა დღესაც აქტუალურია დასავლეთ ევროპის თეატრალურ რეპერტუარში, რადგან მასში თანამედროვე ყოფის დისკურსია შე-

ქმნილი. ტექსტები და მუსიკალური კოდები დახვეწილი იუმორით ეხმიანება ერთმანეთს და პიესაში ჰერმან ჰესსეს ნეორომატიკული თამაშ-თამაშის სტილისა და ფროიდის ფსიქოანალიზის ირონიული ინტერტექსტუალობის საშუალებით სტერეოტიპები და შემოქმედის გაიდვალებული ხატი ირღვევა.

პატრიკ ზიუსკინდის, როგორც ეგზოთერული გამომსახველობით გამორჩეული პოსტმოდერნისტი მწერლის პორტრეტის აღსაქმელად ძალზე მნიშვნელოვანია მწერლის მცირე ნარატივები: „მტრედი“ (Die Taube 1987), „ბატონი ზომერის თავგადასავალი“ („Die Geschichte von Herrn Sommer 1991“), ერთ კრებულად გამოცემული „სამი ამბავი“, რომელშიც გაერთიანებულია „სიღრმისკენ სწრაფვა“, „ბრძოლა“, „მეტრ მიუსარდის ანდერძი“ (Drei Geschichten 1995, 2005: Der Zwang zur Tiefe; Ein Kampf; Das Vermächtnis des Mae`tre Mussard). ამავე კრებულშია შესული ესე „დაკვირვება, ლიტერატურული ამნეზია“ (Betrachtung. Amnezie in litteris), რომელიც წარმოადგენს, ვითომდა, ინტერვიუს თავად ზიუსკინდთან საყვარელი წიგნის შესახებ, სადაც მწერალი ლიტერატურული კოდების მონაცვლეობით, მენსიერების ოსვენციმის სიმულაციით ავტორიტეტული სტანდარტების დარღვევას ცდილობს. ასევე მნიშვნელოვანია ესე „სიყვარულისა და სიკვდილის შესახებ“ („Über Liebe und Tod“), რომელშიც სიყვარულისა და სიკვდილის ხატის გამთლიანება მწერლისთვის ორფეოსის მარადიულ სიყვარულთან არის გაიგივებული და ეს ჰერმენევტიკული მსოფლალქმა გუსტავ იუნგის ფსიქოანალიტიკურ ხედვასა და მხატვრულ-ქრონოტოპულ ხატებს ეხმიანება. რაც შეეხება ესეს „გერმანია. კლიმაქსი“ („Deutschland. Wechseljahre“), მასში მწერალი ბერლინის კედლის ნგრევას დროში განხგრძლივებული პირობითობითა და ფრაგმენტულობით, კოლაჟურ-მონტაჟური გამომსახველობითა და შეფარული ირონიით აღწერს. ტექსტის ეს შინაარსობრივი და მხატვრული ფორმის ერთიანობა პოპ-არტისა და გრაფიტის სტილისტურ მიგნებებზე მიაწინებს. წერის ზიუს-

კინდისეული სტილი აშკარას ხდის პოსტმოდერნიზმის ცნობილი ჰოლანდიელი მკვლევრის ფოკემას შეხედულებას, რომ მწერლის პოლიტიკური მოტივაციის მიუხედავად, დღეს მკითხველი ძირითადად სწორედ პოსტმოდერნისტული გამომსახველობის თავისებურებებით ტკბება.

ზიუსკინდის განმარტებულ რომანში „სუნამო. ერთი მკვლელის ამბავი“ პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტენდენციებით: ამბივალენტურ-ირონიული კოდებით, რიტორიკული ტექსტებითა და ტექსტებს შორის დიალოგური კავშირების გახსნით რომანის სემანტიკური ველი და არქეტუპული სიმბოლური ნომინაცია ყალიბდება და სამყაროს ციკლიზაციასა და მთლიანობას უკავშირდება. რომანტიკული ელემენტის ინტერტექსტუალობით ტექსტში მშვენიერებასთან გაიგივების მცდელობა ხორციელდება, მაგრამ ეს ირონიული იმიტაციაა. რომანის პაროდული და ეკლექტური ხასიათით მშვენიერების განადგურების მცდელობა, უსიყვარულობა აშკარადება და ხელოვანიდან ზეკაცის ფორმირებისა და ყოფაში ბოროტების განბნევის პაროდირებული მხატვრული ხატი იკვეთება.

რომანი „სუნამო. ერთი მკვლელის ამბავი“ 1985 წელს გამოქვეყნდა და სამ ათეულ ენაზე ითარგმნა, მათ შორის ქართულადაც, ხოლო ფილმის გადაღების შემდეგ საყოველთაოდ აღიარებული გახდა. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის გადაღებით ისეთი დიდი რეჟისორები იყვნენ დაინტერესებულნი, როგორცაა: მარტინ სკორსეზე, მილოშ ფორმანი, რიდლი სკოტი და ტომ ბარტონი, კინოპროექტზე მწერალი დიდხანს იკავებდა თავს. საბოლოოდ რომანი ეკრანიზაციისთვის 2001 წელს ათ მილიონ ევროდ გაიყიდა. ფილმი „სუნამო“ გადაღებულია „ბავარია-ფილმისა“ და „ფრანც-პროვანსის“ მიერ. პროექტზე მუშაობდნენ რეჟისორი და პროდიუსერი ბერნდ აინზგერი და ტომ ტუკვერი. მთავარი როლი კი ბრიტანელმა ბენ ბისპუმ შეასრულა.

საინტერესო კინოენის მიუხედავად საგულისხმოა, რომ

ფილმში აქცენტი ხელოვანის მიერ სიყვარულსა და სექსუალური ლტოლვის შეცნობაზეა გადატანილი და არა მთავარი გმირის ძალაუფლებისაკენ სწრაფვაზე, რაც, ცხადია, სადო-მაზოხისტურ ელემენტსაც გულისხმობს და რაც ამკარად პაროდირებული და უმთავრესია რომანში.

– ასეთი რომანის შექმნა საშინელებაა, რაც არა მგონია კიდევ შევძლო, შენიშნა ერთხელ მწერალმა. ტექსტზე მუშაობისას იგი დეტალურად ეცნობოდა პარფიუმერიის წარმოების ნიუანსებს.

ზიუსკინდი 2006 წლის 7 სექტემბერს მიუნხენში „სუნამოს“ საპრემიერო ჩვენებაზე საერთოდ არ გამოცხადდა.

2006 წელს „ბავარიის რადიოში“ გაიმართა სერიული გადაცემა „ბავარიის პორტრეტი“, მაგრამ ღია ეთერში ზუსკინდის ხმა არ გასულა, მწერლის შესახებ ქრისტინე კაუფმანმა და იოზეფ კროლმა ისაუბრეს. ზიუსკინდმა ასევე უარი განაცხადა არაერთ პრემიაზე (ტუკანის პრემია 1987, ლიტერატურული პრემია 1987, პრემია საუკეთესო დებიუტისათვის, პარიზი, 1986). მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი დროის ხანგრძლივ პერიოდს პარიზში ატარებს, ცხოვრობს მიუნხენში, ხან კი მონტოლიოში და, რაც მთავარია, ეწევა მასმედიასთან სარედაქციო მუშაობას, იგი თავს არიდებს ინტერვიუების მიცემას და მისი ცხოვრების დეტალები ნაკლებად არის გახმაურებული, მაგრამ მისი მხატვრული ტექსტი მწერლის ავტობიოგრაფიულ ელემენტებსა და ცხოვრებისეულ შთაბეჭდილებებს პაროდირული შეფერილობით ამჟღავნებს.

პატრიკ ზიუსკინდი 1949 წელს დაიბადა შტრანბერგის ტბასთან, ამბახში, ბავარიის მხარეში, ჟურნალისტის ოჯახში. მამა ვილჰელმ უილიამ ზიუსკინდი წლების მანძილზე „Süddeutsche Zeitung“-ში მუშაობდა. პატრიკის უფროსი ძმა მამის კვალს გაჰყვა. მწერლის დედა კი სპორტის მასწავლებელი იყო. ზიუსკინდმა გიმნაზია პატარა პროვინციაში – ჰოლზჰაუზენში დაამთავრა, სადაც იგი ასევე ფორტეპიანოზე დაკვრას სწავლობდა. მუსიკის გაკვეთილებმა მწერალზე მძიმე კვალი დატოვა. ეს

განწყობა „ბატონი ზომერის ამბავშია“ აღწერილი და „კონტრასშია“ პაროდირებული.

სავალდებულო სამხედრო სამსახურის შემდეგ ზიუსკინდი შუა საუკუნეებისა და თანამედროვე ისტორიას სწავლობდა მიუნხენში, ასევე Aix-en-Provence-ში სწავლისას ხვეწდა ფრანგული ენის ცოდნას. მან აგრეთვე გაიარა ინგლისურის, ლათინურის, ბერძნულის, ესპანურის, პოლიტიკის, ხელოვნებისა და თეოლოგიის სასწავლო კურსები. სწავლის პარალელურად ზიუსკინდი სხვადასხვა შემთხვევით სამუშაოებს ჰკიდებდა ხელს და პარალელურად სცენარებს წერდა. მწერალმა ერთხელ ინტერვიუში ხუმრობით შენიშნა, რომ აღიარება გამოუქვეყნებელი ნაწარმოებებით და არ გადაღებული ფილმებით მოიპოვა.

საყოველთაო აღიარებამდე, რომელიც ზიუსკინდმა, როგორც გერმანელმა თანამედროვე მწერალმა რომანით „სუნამო“ მოიპოვა, გერმანელი მაცურებელი მას 80-იანი წლების დასაწყისში სატელევიზიო ფილმებისთვის შექმნილი სცენარებით გაეცნო, რომლებიც მწერალმა რეჟისორ ჰელმუტ დიტლთან ერთად შექმნა (1980-Der ganz normale Wahnsinn, 1982- Monaco Franze, 1986 -Kir Royal).

ზიუსკინდს საკუთარი კინოსცენარების მიხედვით რეჟისორ ჰელმუტ დიტლთან ერთად ასევე გადაღებული აქვს მხატვრული ფილმები: „როსინი, ანუ მომაკვდინებელი კითხვა, ვის ვისთან ეძინა („Rossini oder der mörderische Frage, wer mit wem schlief“1997) და „სიყვარულის ძიებისა და პოვნის ამბავი“ („Vom Suchen und Finden der Liebe“2005). ზიუსკინდის კინოში – თანამედროვე ხელოვანთა ელიტარულ, დახურულ და კულტურულ-კომერციულ გარემოში მითის მისტერია თამაშდება. ლორელაის ისტორია, ორფეოსისა და ევრიდიკეს დაუვიწყარი სიყვარული და ასევე ჰადესის სულთა საუფლო და ჰერმესის სიმბოლური ხატი თვითირონიული გამომსახველობით თანამედროვე ყოფაში იხსნება, რითაც თანამედროვე ელიტის ყოფითი დისკურსი მწერლის საკუთარ დისკურსად წარმოჩნდება.

პატრიკ ზიუსკინდის მოღვაწეობიდან გამომდინარე, აშკარაა, რომ იგი არ არის თანამედროვე „სერიული“ მწერალი და ყოფის წარმოჩენისას მის მიერ გამოყენებული ფანტასტიკური ელემენტის მატარებელი ლიტერატურული ტენდენციები „ჰოფმანის ხაზის“ ანტიუტოპიურ მხატვრულ-სემანტიკურ გამომსახველობას ეხმიანება. პატრიკ ზიუსკინდთან ელიტარულ და მასობრივ კულტურებთან ამბივალენტური დამოკიდებულება პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ირონიული ინტერტექსტუალობით არის მიღწეული.

ზიუსკინდის ტექსტი და ზოგადად თანამედროვე ნაწარმოები მკითხველისთვის შესაძლებლობების მინდორია, რომლის აქტუალიზაცია, მისი ინტერპრეტაცია სტრატეგიაზეა დამოკიდებული. ამ თვალსაზრისით პოსტმოდერნისტული ხელოვნება მასობრივ კულტურას ეყრდნობა, ხშირად, ასე ვთქვათ „კინს“. მან, ერთი მხრივ, შეითვისა მასობრივი კულტურის ინტერესი, ხოლო, მეორე მხრივ, უარყო იგი იმ დისტანციის მოსახსენელად, რომელიც მასობრივ და ელიტარულ კულტურებს შორის არსებობდა და რაც მოდერნისტულ ესთეტიკას ახასიათებდა.

ჩვენი კვლევის მიზანია ზიუსკინდის ნარატივის ფენომენის განხილვა პოსტმოდერნისტული ზოგადკულტუროლოგიური სინთეზის კონტექსტში ლინგვისტურ-ლიტერატურათმცოდნეობისა და კულტუროლოგიური აღქმის გამთლიანების საფუძველზე, რითიც, გარკვეული თვალსაზრისით, ჩვენს თანამედროვე სივრცეში ზოგადკულტუროლოგიური პარადიგმის, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის მთლიანობა განისაზღვრება.

ჩვენი მიზანია პოსტმოდერნიზმის, როგორც თანამედროვე მოვლენის არა აღწერილობითი, მიმოხილვითი მშრალი თეორიული კვლევა, არამედ მხატვრულ ტექსტში მისი დისკურსის გახსნა, რის გარეშეც, ვფიქრობთ, რთული და ხელოვნურია პოსტმოდერნიზმის როგორც ზოგადკულტურული პარადიგმის გააზრება, რადგან ის სწორედ თავისი მხატვრული გამომსახველობით ხორციელდება. თანამედროვე კვლევისთვის ასევე ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ

თავად ჩვენი ნაშრომი თავისი სტრუქტურით, ანუ დესტრუქციული, პოსტსტრუქტურული გამომსახველობით პოსტმოდერნისტულად იქნეს აღქმული, ჰარმონიულად შეერწყას საკვლევ თემას და გაამართლოს ტექსტის წაკითხვის ის ახალი ფორმა, რის შესახებაც თავად ნაშრომშია საუბარი, ამიტომ გამოვიყენეთ სინთეზის მეთოდი – ტექსტის დაშლისა და გამთლიანების ფორმები, რომლებიც ინტუიტიურ-სუბიექტურ გადაწყვეტილებებს ეყრდნობა და რომლის გარეშეც, როგორც პოსტმოდერნიზმის ცნობილი თეორეტიკოსი როლან ბარტი შენიშნავს თავის წიგნში „S/Z“ (1970), დღეს შეუძლებელია ტექსტის სემიოლოგიური ანალიზი.

1. პოსტმოდერნიზმი როგორც კულტურის ლომინანტი და მისი მხატვრული გამომსახველობის ზოგადი ტენდენციები პატრიკ ზიუსკინდთან

1.1. ლინგვოკულტუროლოგიური მხატვრული გამომსახველობის ტენდენციები პოსტმოდერნისტულ დისკურსში

თანამედროვე სოციოკულტურულმა რეალობამ განსაკუთრებული ტრანსფორმაცია სწორედ XX ს-ის მეორე ნახევარში განიცადა, რაც განპირობებული იყო საზოგადოების ცხოვრებაში საინფორმაციო ტექნოლოგიების აქტიური შემოჭრით, ელექტრონიკის საოცრად სწრაფი განვითარებით და, აქედან გამომდინარე, სამყაროს თავისებური აღქმით, რომელიც კონცეპტუალიზებულია ფილოსოფიურ, სოციოლოგიურ, ლიტერატურთმცოდნეობისა და კულტუროლოგიურ თეორიებში და უკვე ფართოდ გავრცელებული ზოგადი სახელწოდებით – პოსტმოდერნიზმით არის ცნობილი.

XX ს-ის 60-იან წლებში დასავლეთის სოციოლოგები (დ. ბელი, დ. რისმანი, ა. ტიურანიე და სხვ.) დასავლეთის განვითარებული ქვეყნების საზოგადოებას განიხილავდნენ, როგორც ინფორმაციულსა და პოსტინდუსტრიულს, მაგრამ ეს სოციოლოგიურ-ფილოსოფიური ტენდენციები ფუტუროლოგიური პროგნოზის ხასიათს ატარებდა, რამაც 60-70-იანი წლების გერმანულენოვან მწერლობაში ანტიუტოპიური ჟანრის განვითარება განაპირობა. მისი მომქავეობა ორგანულად დაკავშირებული იყო ფანტასტიკის პრობლემებთან – ანტიუტოპიასთან.

საერთოდ, XX საუკუნეში და განსაკუთრებით მის II ნახევარში, აქტუალური გახდა რეალიზმსა და არარეალისტურ სტილებზე ძველი კრიტიერიუმებისა და არსებული დეფინიციის რადიკალური გადასინჯვა, რადგან რეალიზმის ცნება მეტიმეტად გაფართოვდა, მან თავისებურად შეითვისა ფანტასტიკური ელემენტი

და ზღვარი რეალიზმსა და არარეალიზმს შორის არამყარი და დენადი გახდა.

XX ს-ის ბოლოს, როცა პერსონალური კომპიუტერის გამოცალკეება საზოგადოდ კულტუროლოგიური სამყაროს ხედვის კონტექსტიდან წარმოუდგენელი შეიქნა, 80-იანი წლების მსოფლმხედველობის ამოცანად იქცა არა მარტო ფილოსოფიურ კატეგორიათა დეკონსტრუქცია, არამედ, პარალელურად ძირითადი მსოფლმხედველობითი პრინციპების ფორმირება. „თითქოს თავიდან ბოლომდე შესწავლილმა მოდერნიზმმა“ სრულიად ახალი მიმართულება მიიღო და ირონიულმა ნაკადმა თავის „გადაფასებებთან“ ერთად იფეთქა.

ამ პროცესმა ახალი პაროდიის ავტორი აიძულა არ მოეტყუებინა თავი და დაეხატა თანამედროვე დასავლეთში რენესანსისა და განმანათლებლობის ეპოქათა ღირებულებების გაუფასურების და მათი აღორძინების გააბსურდების ობიექტური სურათი, ორმაგი ირონიული (ირონიული ძველისადმი და ირონიული თანამედროვეობისადმი) დამოკიდებულებით [1,42].

ტერმინებმა პოსტმოდერნიზმი და პოსტმოდერნი თანამედროვე რეალობაში თითქოს ვერ მიიღო მკაფიო, კონკრეტული თეორიული გამოხატულება და მათი განმარტება დღესაც ვარიაციულია. სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტში „პოსტმოდერნიზმი“ განიხილება „მოდერნიზმის“ კორელატად – ეპოქად, დაწყებული დაახლოებით ახალი დროიდან XX საუკუნის შუა ხანამდე: ესთეტიკური კონტექსტით „პოსტმოდერნიზმი“ „მოდერნიზმის“ კონტრაპუნტია, როგორც ხელოვნების ისტორიის განვითარების ეტაპი.

„პოსტმოდერნიზმი“, როგორც ტერმინი ამბივალენტურ დატვირთვის იძენს. იგი გვევლინება როგორც მოდერნიზმის დაძლევის, ასევე მისი გაგრძელების კულტურულ პარადიგმად. ამ თვალსაზრისით, „პოსტმოდერნიზმი“ მოდერნიზმისა და მისი ხელოვნების გადახედვაა, „პოსტმოდერნისტული“ – ამ ცხოვრების გმირული დასაწყისის დასასრულია [2,42].

„პოსტმოდერნიზმი“, როგორც ხედვა, უფრო ადრე გაჩნდა, ვიდრე ის ეპოქას გამოსახავდა. ამავე დროს, ეს ეპოქა ბევრად უფრო ადრე წარმოიშვა, ვიდრე მისი აღქმის გამოსახატავად გამოიყენებდნენ ტერმინს „პოსტმოდერნს ან პოსტმოდერნიზმს“. ფილოსოფიურ და თეორიულ ლიტერატურაში აშკარად შეიმჩნევა პარალელი და საინტერესო ურთიერთდამოკიდებულება პოსტმოდერნიზმს მსოფლმხედველობასა და ტექნოლოგიურ ნოვაციებს შორის. ამ საკითხისადმი მიძღვნილი კვლევებიდან საგულისხმოა პოსტმოდერნიზმის წამყვან თეორეტიკოსად მიჩნეული ფრანგი კრიტიკოსის ჟან-ფრანსუა ლიოტარის ნაშრომი „პოსტმოდერნის მდგომარეობა“, მასში ლიოტარმა ტერმინი „პოსტმოდერნი“ თანამედროვე კულტურული მდგომარეობის დახასიათებისთვის გამოიყენა [3,14].

საინფორმაციო ტექნოლოგიების როლი და ადგილი თანამედროვე საზოგადოებაში სხვა პოსტსტრუქტურალისტების, პოსტმოდერნიზმის შეხედულებათა ყურადღების ცენტრშიც იყო მოქცეული, რომელთა შორის შეიძლება გამოვყოთ ჟ. ბოდრიარი, ფ. გვატარი, უ. ეკო.

მართალია, პოსტმოდერნიზმი მთელი კულტურული ეპოქის აღმნიშვნელი გახდა, მაგრამ ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, მაგალითად, ბრიტანელი სოციოლოგის ენტონ გიდენსისთვის „პოსტმოდერნიზმი“ მხოლოდ მხატვრული კულტურის სფეროს მოიცავს და ლიტერატურულ, ფერწერულ და არქიტექტურულ მიმართულებებსა და სტილებს ეხება. ეკონომიკაზე, პოლიტიკასა და სოციალურ ურთიერთობებზე პოსტმოდერნიზმული დოქტრინის თანაბრად გავრცელების უარყოფის გამო, გიდენსი იყენებენს ტერმინს „მოდერნიტი“ და შესაბამისად „პოსტმოდერნიტი“.

„პოსტმოდერნიტი“ თანამედროვე ეპოქის მრავალ მოვლენას გამოხატავს და მიანიშნებს, რომ შეუძლებელია „პროგრესის“ რომელიმე ვერსიის დამაჯერებლად დაცვა, რამდენადაც აშკარად არასაიმედო გახდა ეპისტემოლოგიის ყველა „წინასაყრდენი“. [4,10].

ამ შეხედულებაში პლურალიზმზე, რაც პოსტმოდერნიზმისთვის მთავარი მახასიათებელია, საერთოდ არ არის საუბარი. ზოგადად პოსტმოდერნიზმის ფენომენის განმარტების უმეტესობა წარმოადგენდა სპეციფიკურ რეაქციას ევროპის წამყვანი ქვეყნებისა და ამერიკის არსებული კულტურის დადგენილი ფორმის მიმართ. ამერიკელი თეორეტიკოსის ფ. ჯეიმისონის აზრით, პოსტმოდერნიზმის წარმოშობა შეიძლება დათარიღდეს აშშ-ში XXს-ის 40-იანი წლების დასასრულითა და 50-იანი წლების დასაწყისით, ხოლო საფრანგეთში მეხუთე რესპუბლიკის პერიოდით (1958 წ.), რადგან როგორც კონსერვატიულად, ასევე კრიტიკულად განწყობილი სოციოლოგები პოსტმოდერნიზმს აზროვნებასა და საზოგადოების სტრუქტურულ ცვლილებას შორის არსებულ პარალელებზე მიანიშნებენ, როდესაც საუბარი პოსტინდუსტრიულ სოციუმს ეხებოდა (ბელთან, ტიურანიესთან) [5,62].

მიუხედავად ამისა, „პოსტმოდერნიზმს სამშობლო არ გააჩნია“ – რასაც ამერიკელი თეორეტიკოსი დ. სილვერმანი ამტკიცებს.

დღეს პოსტმოდერნიზმული სიტუაცია ზოგადკულტუროლოგიური მოვლენაა, ხოლო ყველაზე პოსტმოდერნიზმული ქვეყანა, ჟ. დერიდას აზრით, იაპონიაა [6,22].

პოსტმოდერნიზმი, დღევანდელ შეხედულებასთან მიახლოებული თვალთახედვით, თავდაპირველად 1946 წელს არნოლდ ტონინიმ გამოიყენა 1875 წელს დაწყებული დასავლეთ ევროპის კულტურული განვითარების გარკვეული ეტაპის აღსანიშნავად, რომელიც ეროვნული სახელმწიფოს პოლიტიკური აზროვნებიდან საერთაშორისო გლობალური ხასიათის პოლიტიკურ აზროვნებაზე გადასვლას გამოხატავდა.

გერმანელმა ფილოსოფოსმა ვოლფგანგ ველშმა, პოსტმოდერნიზმის გენეალოგიის შესწავლისას, ამ ტერმინის დასახელების სხვა შემთხვევებზეც მიანიშნა: მაგ., 1917 წელს რუდოლფ პანვინცის წიგნში „ევროპული კულტურის კრიზისი“, საუბარია „პოსტმოდერნიზმულ ადამიანზე“ [7,36].

1934 წელს ესპანელ ლიტერატორ ფედერიკო დე ონისთან კი პოსტმოდერნიზმი განხილულია, როგორც ლიტერატურის განვითარების შუალედური ფაზა (1905-1914 წწ.) „ულტრამოდერნიზმსა“ და მოდერნიზმს შორის. პოსტმოდერნიზმის არაერთგვაროვანი განმარტებები სხვადასხვა პერიოდსა და განსხვავებულ მოვლენებს ეხება და მხოლოდ თანდათანობით, დროსთან მიმართებაში ყალიბდება მისი როგორც ზოგადი ფენომენის სახე. ველში პოსტმოდერნიზმს იმ ისტორიულ ფაზად აფასებს, სადაც რადიკალური პლურალიზმი რეალური და სოციალური ყოფის საზოგადოდ აღიარებულ თვისებად იქცევა – ის სიღრმისეულად პოზიტიურია და ნამდვილი დემოკრატიისაგან განუყოფელია [8,20]. პოსტმოდერნისტული სიტუაციის სპეციფიკა არსებული, დადგენილი ნორმებისადმი დაეჭვებას გულისხმობს, რაც ლიტერატურაში, როგორც ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე იჰაბ ჰასანი შენიშნავს, ისეთი ნიშან-თვისებებით იკვეთება, როგორიცაა, მაგალითად, „დეკანონიზაცია“, „ირონია“, „პიბრიდიზაცია“, „კარნავალიზაცია“, „დეკონსტრუქცია“ და ასევე ის, რაც ზოგადად, პოსტმოდერნისტული მხატვრული გამომსახველობისთვის არის დამახასიათებელი [9,156].

ამ გამომსახველობითი ფორმებით გამოხატავს პატრიკ ზიუსკინდი დაეჭვებას არსებული გლობალური პოლიტიკური სურათისა და ოფიციალური ინფორმაციის მიმართ, რომელიც საზოგადოებაში ოპტიმიზმის პოპულისტურ დანერგვაზეა ორიენტირებული და ერთადერთი პოლიტიკური აზრის ჩამოყალიბებაზეა გათვლილი, რომელიც ყველამ უპირობოდ უნდა მიიღოს. უდიდესი პოლიტიკური ნაბიჯით – ბერლინის კედლის დანგრევით გამოწვეული აღტყინება, რაც მასობრივ აღფრთოვანებას იწვევს, ნაწილობრივ მასმედიის გაშუქებიდან გამომდინარე, ეჭვს ბადებს ცალკეულ ადამიანსა და მწერალშიც, რასაც ის ირონიული გულისტკივილით გამოხატავს თავის ესეში „გერმანია, კლიმაქსი“. ნაწარმოებში სწორედ მასმედიის და, შესაბამისად, მთავრობის პოპულისტურ

განცხადებებზეა გამახვილებული ყურადღება, რადგან მთავრობის წარმომადგენლები ეთერში მთელი გერმანელი ხალხის, თითოეული ადამიანის სახელით აღფრთოვანებული საუბრობენ.

„გერმანია, კლიმაქსი“ 1990 წელს „ორი გერმანიის“ გაერთიანების ფაქტს ეხება, რითიც, როგორც ბევრმა ადამიანმა, ასევე პარიზში მყოფმა მწერალმაც გაიხარა, მაგრამ ძირითადად იმით, რომ გერ-ის მაცხოვრებლებიც მიიღებდნენ თავისუფლად გადაადგილების კანონიერ უფლებას, ისინიც, მძიმე საბჭოური რეჟიმის შემდეგ, ბოლოს და ბოლოს დაადგებოდნენ დემოკრატიისა და ლიბერალიზაციის გზას, პოლონელების, ჩეხების, რუმინელებისა და ყოფილი საბჭოთა ქვეყნების მოსახლეობის მსგავსად, რომლებიც დიდი ხანია გათავისუფლებაზე ოცნებობდნენ.

ბურგომისტრის მიერ რადიოში განცხადებულმა ფრაზამ, რომელიც მასმედიის ლოზუნგად იქცა, რომ „დღეს ღამე გერმანელი ერი – ყველაზე ბედნიერი ერია მსოფლიოში“ და შემდეგ სატელევიზიო რეპორტაჟში კანცლერის მიერ წარმოთქმულმა სადღეგრძელომ – „გაუმარჯოს გერმანიას!“ – გააოგნა მწერალი. ამ ფრაზების პოპულარობას და ამ მოვლენებზე თავის შეხედულებებს პოსტმოდერნისტული ირონიითა და მხატვრული გამომსახველობითი ხერხებით წარმოაჩენს ზიუსკინდი.

მიუხედავად იმისა, რომ მისმა სტუდენტობამ გერმანიის გაერთიანებაზე ფიქრში გაიარა, ორმოც წელს გადაცილებული მწერალი, მისი თაობა, რომელიც გერ-ში დაიბადა და გაიზარდა, მიხვდა, რომ ეს შეუქცევადი, მაგრამ თანდათანობითი და ხანგრძლივი პროცესია. „კედლის“ დანგრევით ეკონომიკური და სოციალური პრობლემებისა და გაუცხოების ფონზე ერთიანი გერმანიის, გამთლიანებული ბედნიერი ერის აღქმა ერთ ღამეში და თუნდაც რამდენიმე დღეში წარმოუდგენელია. საინფორმაციო გადაცემიდან აღებული ფრაზებისა და გაცემების გამოხატვის რიტორიკული მსჯელობის ურთიერთშეზავებით ზიუსკინდი პოპ-არტის სტილის ირონიულ დისკურსს ქმნის. იგი სვამს კითხვას, თუ როგორ შეი-

ძლება იცოდეს ბურგომისტრმა იმ საღამოს ბედნიერია თუ არა მწერალი, ან ყოველი გერმანელი სინარულით უერთდება თუ არა მასობრივ ალტყინებას, რომლის დროსაც მოვლენის სიღრმე არ განიხილება, რადგან პოპ-არტში მოვლენის სიღრმე პირველადი ყურადღების მიღმა რჩება და ხელოვანი ხედავს თავის საგანს თავისთვის, თავისთავად ტოტემას სიმბოლოს მსგავსად [10].

ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნის ლესლი ფიდლერის აზრით, სწორედ პოპ-კულტურაა ორგანულად შეზრდილი პოსტ-მოდერნიზმთან – „ველური დასავლეთის ისტორიისთვის სწორედ ყველაზე შესაფერისია“ და ძალზე მნიშვნელოვანი მათი ურთიერთშერწყმა [11,159].

ზიუსკინდის ესეში ბერლინის „კედელი“ – ერთიანობაა, ერთმანეთს ერწყმის, ერთი მხრივ, ახალგაზრდული აღფრთოვანება, რასაც მწერლის ნაცნობი გერმანელი სტუდენტი გოგონა გამოხატავს, რომელიც მზად არის, მიატოვოს პარიზში საზაფხულო სამუშაო და სასწრაფოდ შეუერთდეს სამშობლოში მიმდინარე მასობრივ მოძრაობას და, მეორე მხრივ, ეს მოხუცთა ნოსტალგიაა გაერთიანებულ გერმანიაზე, მაგრამ ამ ერთიანობაში შუახნის ასაკის ადამიანი თითქოს ამოვარდნილია. ასეთი რეალობა თავისებური ირონიული მინიშნებაა პოპ-არტის გრაფიკზე – კედლის მინაწერებსა და ნახატებზე, ზოგადად ქალაქის კულტურის ფენომენზე, რომელიც ზედაპირულია, მაგრამ, ამავე დროს, თავის თავში არქაული მნიშვნელობისა და აზრის პლასტს ატარებს.

ამ მოვლენაზე ყურადღებას ამახვილებს პოსტმოდერნიზმის მკვლევარი ბოდრიარი წიგნში „სიმბოლური ცვლა და სიკვდილი“. პოსტმოდერნიზმის ცნობილი თეორეტიკოსი გრაფიტს განმარტავს არა როგორც მხატვრულ-გამომსახველობით ფორმას, არამედ როგორც სოციალურ პროტესტს, როგორც ანტიდისკურსს, როგორც ყველა პოლიტიკური განვითარებისადმი გამკლავებას, როგორც რადიკალურ პროტესტს, რომლის დაჭერაც ორგანიზებული დისკურსის ქსელში შეუძლებელია. ბოდრიარს მიაჩნია, რომ

გრაფიტი დაპირისპირებულია მასმედიის ყველა სახეობასთან და სარეკლამო ნიშნებთან. მას ურბანიზებული სივრცის ათვისების უნარი შესწევს – რომელიმე კონკრეტული ქუჩა, კედელი გამოაცოცხლოს, კვლავ კოლექტიურ ტერიტორიად აქციოს. გრაფიტი – ეს ნიშანთა თავისებური აჯანყებაა. იგი ქალაქის კედლებსა და კუთხეებს, მეტროს მატარებლებსა და ავტობუსებს, წერის საშუალებით, გარკვეულ ორგანიზმად – დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე, „საყოველადგილო ეროგენულობად“ გარდაქმნის. როგორც ადამიანის სხეული, შეიძლება გამოიხატოს პრიმიტიული გამოსახულებებით და ასოებით, შენიშნავს ბოდრიარი, ასევე ტატუირება ფლობს სხეულს. ტატუირების გარეშე, ისევე როგორც ნიღბის გარეშე (მაგალითად, პრიმიტიულ საზოგადოებაში), სხეული მხოლოდ სხეულია, შიშველი და არაგამომსახველობითი. ტატუირება კედელს ცოცხალ სოციალურ ქსოვილად გადააქცევს, ქალაქის მოძრავ სხეულად. ბოდრიარის აზრით, გრაფიტი ტრანსიდეოლოგიური, ტრანსმხატვრულია, ის ნებისმიერ რეფერენტს გაურბის [12,86].

გრაფიტის აზრი ზედაპირზე არ დევს, ვერბალიზაციას არ ექვემდებარება. ამას გარდა, გრაფიტი ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის საზღვრის დარღვევის კიდევ ერთი მაგალითია. ამ ფაზაში კიდევ უფრო ღრმად განიხილება ზიუსკინდთან პოსტმოდერნისტული დომინანტა – ამაღლებულისა და მდაბალის, წარსულისა და აწმყოს ირონიული სინთეზი.

ზიუსკინდის ესეს მაგალითზე („გერმანია, კლიმაქსი“), პოსტ-მოდერნიზმი ყველა სფეროში იაზრებს კაცობრიობის გამოცდილებასა და განვლილ გზას არა მარტო შეცდომების, გაურკვევლობის გათვალისწინებით. პოსტმოდერნისტული ხედვა, წარსულისა და აწმყოს განჭვრეტით მომავლისაკენაა მიმართული. ის ეძებს კაცობრიობის თვითგადარჩენის გზებს. პოსტმოდერნიზმი თავის განვითარების საწყის ეტაპზე მიიჩნევდა, რომ ფილოსოფოსების ამოცანაა, არა იმდენად მემკვიდრეობითობის დადგენა წარსულსა და მომავალს შორის, რამდენადაც, წარსულისგან განსხვავებით,

უკეთესი მომავლის შექმნა, რამაც შემდგომ, 70-იან წლებში ეკლექტიზმი და პარალელურად პლურალიზმი გამოიწვია [13,29].

ზიუსკინდისთვის ბერლინის კედელი წარწერებითა და გამოსახულებებით გამყარებული რეჟიმის პროდუქტია და ამავდროულად, ტოტალურობისადმი პროტესტია, რომლის დეკონსტრუქცია თანამედროვე ყოფასა და აზროვნებაში ბუნებრივია. ასეთი შეფასებით მწერალი პოსტმოდერნისტულ დესტრუქციულ აზროვნებაზე მიანიშნებს.

ამ პერიოდის შემოქმედება ერთმანეთთან აზავებს ტრადიციასა და ინოვაციას, ექსპერიმენტს, ამიტომაც თქვა პოსტმოდერნიზმის დახასიათებისას გერმანელმა ფილოსოფოსმა რონალდ გელენმა, რომ „ის ყველა სტილისა და შესაძლებლობის სინკრეტული განურჩევლობაა“ [14,141].

თანამედროვე ლიტერატურის თემატური ინტერესი კლასიკურსა და ანტიკურზეა მიმართული, მაგრამ კლასიკურ და ანტიკურ ტრადიციებთან დამოკიდებულება არავითარ შემთხვევაში არ არის კლასიკური, არამედ თავისუფალი, ირონიული. „პოსტმოდერნისტული კლასიციზმის“ გაგების თვალსაზრისით, იკვეთება პრინციპული ნოვიზმი. ეს არის თხრობა, ასე ვთქვათ, ეპიკურ კონიუნქტურაში, რასაც ფესვები გადგმული აქვს მთხრობელის ურწმუნოებაში, დაურწმუნებლობაში. მთხრობელი აქ არ არის დარწმუნებული რეალობის რეალობაში, ემპირიის ემპირიულობაში, მის ფაქტობრიობაში. აქ შექმნილია ჩანაცვლებადი (შენაცვლებადი) სიტუაციები და მოქმედებანი. ეს არის მკითხველთან შეთანხმების, დაშვების, ვარაუდის სინამდვილე [15,60].

ამრიგად, პოსტმოდერნის მხატვრულ გამომსახველობაში თანამედროვეობისთვის დამახასიათებელი აზრობრივი სტრუქტურის მრავალფეროვნება ხორციელდება. არსობრივად პოსტმოდერნიზმი, როგორც ზოგადკულტურული პარადიგმა, გამოხატავს დასავლეთის ცივილიზაციაში და ფილოსოფიის სფეროში განახლების, სულიერი შემობრუნების მცდელობას.

პოსტმოდერნიზმის დისკურსის თითქმის ყველა პრობლემის გააზრებით, აუცილებლად ჩნდება იდეა მემკვიდრეობის კულტურული განვითარების შესახებ და თანამედროვე ინტერკულტურულ სივრცეში ეს განვითარება სწორხაზოვნებას მოკლებულ და საკმაოდ რთულ ლინგვოკულტუროლოგიურ პროცესად ყალბდება.

1.2. კონსტრუქციის პრობლემა: მოდერნიზმი და
პოსტმოდერნიზმი როგორც მკობა, სტილი და
ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემატიკა პატრიკ
ზიუსკინდის მიკრონარატივის ფონზე

„პოსტმოდერნის დეფინიციისაგან ბევრს არაფერს უნდა ელო-
დე“, – წერდა ჯონ ო'ნილი [16].

„მოდერნიზმი“ და „პოსტმოდერნიზმი“, ერთი შეხედვით,
ქრონოლოგიურად არიან კონსტრუირებულნი, როგორც მიმდინა-
რეობები ან ეპოქები.

პრეფიქსი „პოსტ“ მიანიშნებს, რომ საუბარია დროზე, პერი-
ოდზე, რომელიც მოდერნიზმს მოჰყვება, მაგრამ პოსტმოდერნიზმის
განაღიზების პროცესში ყველა მტკიცებულება ფერმკრთალდება.

მოდერნიზმი, როგორც *Neuzeit*“ (ახალი დრო), მხოლოდ
გერმანულ ენობრივ სივრცეში არსებობს სრულყოფილი აზრის
მატარებელ განმარტებად.

სიტყვა „*Neuzeit*“ ინგლისურ ენაში „*modern times*“ and „*mo-
dernity*“, ფრანგულში მხოლოდ „*temps modernes*“ an „*modernite*“
და იტალიურად „*eta moderna*“ გადმოიცემა [17,23]. მაგრამ, როცა
ვალტერ ბენიამინი „*moderne*“-სა და „*modernite*“-ზე საუბრობს,
მოდერნს გულისხმობს არა როგორც „*Neuzeit*“-ს, არამედ როგორც
XIX საუკუნის გვიანდელ მოდერნიზმს, როგორც ამ პერიოდის
ხელოვნებაში, ლიტერატურასა და ფილოსოფიაში გარდატეხილ
მოდერნიზმს [18,683]. ეს საკითხი ჯერ კიდევ სიორენ კირკე-
გორთან გამოიკვეთა. იგი დაუპირისპირდა ჰეგელს, თავის მასწავ-
ლებელს და „წმინდა აზროვნებას“ „ქიმერა“ უწოდა, რადგან, მისი
აზრით, „ჭეშმარიტება იმისთვის შეიცნობა, რომ მასში იცხოვრო“
[19,15]. ნიცშემ კი, სანამ იგი ნიჰილიზმის საკითხს წამოჭრიდა,
რაციონალურობა „ავადმყოფურ ობობად“ გამოაცხადა [20,25]. რაც
შეეხება იურგენ ჰაბერმასს, მან თავის გახმაურებულ ნაშრომში
„მოდერნიზმი – დაუსრულებელი პროექტი“, გვიანდელ მოდერ-
ნიზმს განმანათლებლობის მარცვლიდან გაღვივებულად მიიჩნევს,

რაც ანტიგანმანათლებლურ ტენდენციებს, თუნდაც რომანტიკულს
აბუნდოვანებს და აკნინებს [21,42].

მოდერნიზმმა ფილოსოფოსებმა და მწერლებმა, მაგალითად,
ნიცშემ, დოსტოევსკიმ, მუზილმა, კაფკამ განმანათლებლობის მთა-
ვარი აზრი – რაციონალიზმი და მისი წარმატების რწმენა ეჭვქვეშ
დააყენეს. თუმცა ეს პერიოდი ასევე სულიერი რწმენის კრიზისითაც
გამორჩეოდა – ნიცშე შემეცნებაზე მაღლა სიცოცხლეს აყენებდა.
მისთვის სიცოცხლე სრულ ღირებულებას წარმოადგენდა, ხოლო
სიცოცხლის ნება ძალაუფლების ნებასაც გულისხმობდა. ამან
კი ახალი რელიგიის ფორმირება – „ქერა ბესტიას“, „ზეკაცის“
შექმნა განაპირობა [22,271].

რაც შეეხება კაფკას, თავის ლაბირინთის პრობლემით, მისი
დიდი თაყვანისმცემელი, ამერიკელი მკვლევარი კაუფმანი წერდა,
რომ კაფკას შემოქმედება უშვებს რა უხვ, მრავალფეროვან მი-
ნიშნებს, განმარტებებს ან „ორაზროვნებას“, გამოხატავს არა-
რას, „*man*“-ს, ადამიანურ ინდივიდუალობის ტრაგიზმს“ [23,101].
კაფკასთან, ჰაიდეგერის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, ადამიანი
„გადაგდებულია *man*-ის აბსურდულ სამყაროში“ [24,189]. ამ
თვალსაზრისით, რიგითი ინდივიდი, როგორც *man*-ის შემადგენე-
ლი ნაწილი, უფასურდება. ნიცშეს ყოფისადმი ზიზლის ჰგვრიდა
„ზეკაცის“ ფონზე „პატარა ადამიანის მარადიული მობრუნება“
[25,416].

თანამედროვე გერმანელი მწერლის პატრიკ ზიუსკინდის
პოსტმოდერნისტულ მზერაში კი სწორედ საზოგადოებიდან გა-
მორჩეული „ზეკაცი“ და მისი ფიურერად ფორმირებაა ირონიულად
იმიტირებული.

ზიუსკინდის შემოქმედება რომანტიზმისათვის დამახასიათე-
ბელ თვითირონიაზეა ორიენტირებული, ხოლო თხრობის თანმიმ-
დევრულობას რეალიზმისთვის დამახასიათებელი სიმწყობრე და
ამავდროულად, გვიანდელი მოდერნიზმის გამომსახველობითი ტენ-
დენციები ახლავს, მაგრამ ზიუსკინდთან რომანტიკული და მოდერ-

ნისტული პოსტმოდერნისტულად იმიტირებული და ირონიულად კოდირებულია. სამყაროსა და მარგინალიზმის ზიუსკინდისეული თანამედროვე აღქმა სამყაროს წარმოაჩენს, როგორც „გადაშლილ წიგნს“, რასაც მწერალი სარაინდო და ბაროკოს პერიოდის, რომანტიკოსთა პილიგრიმობისა თუ გვიანდელი მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ქვეცნობიერის ნაკადისა და დისტანციის პათოსის ინტერტექსტუალობით აღწევს. ეს კი ტექსტის შედარებით კვლევას გულისხმობს, რადგან პოსტმოდერნისტული ტექსტი აღიქმება როგორც მრავალზმიანობის, ერთმანეთში შეჭრილი და დაუმთავრებელი მრავალი კოდის ირონიული ურთიერთშერწყმა.

ზიუსკინდის რომანს „სუნამო. ერთი მკვლელის ამბავი“ პოსტმოდერნისტული ენობრივი გავლენა და ტექსტის ავტორიტეტულობა გამოკვეთილად ახასიათებს. რომანის მთავარი სიმბოლური ნომინაციის – სუნის ამბივალენტურად წარმოჩენა, ყოფიერების – ბოროტებისა და მშვენიერების მთლიანობას ქმნის, ხოლო მკვლელის ვნებათაღელვის და მისი ზებუნებრივი შემოქმედებითი უნარის – უჩვეულოდ გამძაფრებული ყნოსვითი აღქმის ურთიერთშერწყმა, სატანის პაროდიულ სახედ ყალიბდება. ამ უკანასკნელში ირონიულად კოდირებულია ბოროტების ზოგადი მხატვრული მეფისტოფელური სახე (რომელიც გერმანული ლიტერატურისთვის ესოდენ დამახასიათებელია – ფაუსტი, ლევერკიუნი, შლეშილი და სხვა).

„Man“-ისადმი და რიგითი ადამიანისადმი სწორედ ზიზლის, მოდერნისტული დისტანციის პათოსის ირონიული ინტერტექსტუალობა იკითხება პატრიკ ზიუსკინდის რომანის მთავარი გმირის ჟან ბატისტ გრენუის – ვირტუოზი ხელოვანის პაროდიულ სახეში. იგი ჩვეულებრივი ადამიანებისადმი ზიზლით გამსჭვალული და განდიდების მანიით შეპყრობილი ერთ-ერთი მკვლელთაგანია, ხოლო მისი შემოქმედებითი ლტოლვა – მშვენიერებასთან გაიგივება, მისი მითვისება ტექსტში აშკარად ტრაგიკომიკურია. სიმბოლური ნომინაციების მრავალწახნაგოვნებისა და კოდების შერწყმის მი-

უხედავად, მწერალი ქმნის სამყაროს ხატს, რომელიც საკუთარი ყოფის, თვითგამომსახველობისა და მასობრივი აღქმის დისკურსს გულისხმობს. რომანის მთავარი სიმბოლური ნომინაცია – სუნი კულტურის სპეციფიკურ კოდად აღიქმება, ხოლო თავად სიმბოლური სტრუქტურა, თავის ამბივალენტურობით – სურნელითა და სიმყარალობით, მიმართულია იმაზე, რომ ყოველი კერძო მოვლენა „ჩადირულ“ იქნეს ყოფიერების პირველსაწყისთა სტიქიაში და ამ გზით შექმნას სამყაროს მთლიანი ხატი. ხელოვნება ცდილობს მოუძებნოს ჩვენს კრიზისს გამართლება. თანამედროვე ხელოვნება არ ცვლის განვლილი კულტურის ღირებულებასა და მისწრაფებებს, მაგრამ უარყოფს სქემებს, რომლებმაც ტრადიციულ ფსიქოლოგიასა და ხელოვნებაში ისე გაიდგა ფესვი, რომ ის სქემები ბუნებრივად გვეჩვენება. შესაბამისად, სადავოა ლიტერატურული კვლევების მცდელობა, რომ ორი მთლიანობა „მოდერნიზმი“ და „პოსტმოდერნიზმი“ არ განისაზღვროს ერთ სტილისტურ სიბრტყეზე. ამ თვალსაზრისით, ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ანალიზი იჰაბ ჰასსანის ეკუთვნის. პოსტმოდერნიზმი, როგორც სტილისტურ ნიშანთა ანსამბლი, ყველაზე მეტად უნდა იყოს დამახასიათებელი მოდერნიზმის შემდგომი ლიტერატურისათვის [26,47]. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ პოსტმოდერნიზმი არაცალმხრივი რაკურსით აღიქმება. პოსტმოდერნისტული გამომსახველობის ამ კლასიფიკაციას რომანტიკოსების „დაფარული“ ირონია მიესადაგება და პოსტმოდერნისტული სტრუქტურის თვისებები ასევე მოდერნიზმის ტექსტისთვისაც ძალზე ნაცნობია: ფრაგმენტულობა უკვე კაფკასა და მუზილისათვის არის დამახასიათებელი და კარნავალურობა მთავარი სტილისტური ფიგურაა დოსტოვესკისთან.

ჰასანი ასევე წინააღმდეგია ფრანკ ფეხნერის განმარტების, რომ მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი ერთად უნდა მოიაზრებოდეს. ამ უკანასკნელთან პოსტმოდერნიზმი და მოდერნიზმი ლინგვოკულტუროლოგიის განზოგადებულ სივრცეშია განხილული: არა სწორხაზოვნად – ქრონოლოგიურად, როგორც პერიოდი

ან იდეოლოგია, ანდა სტილისტური სისტემა, არამედ, როგორც „კონსტრუირებადი პრობლემატიკა“, რასაც ზიუსკინდი ძირითადად მიკრონარატივის საშუალებით აღწევს [27,25].

მოთხრობაში „მტრედი“, კაფკას მოდერნისტულ-ექსპრესიონისტულ „ლაბირინთის პრობლემას“ პოსტმოდერნისტული აღქმა – „სამყარო, როგორც ქაოსი“, „სამყარო, როგორც ტექსტი“ ეხმიანება [28,16]. ცხოვრებისეულ ქაოსში მწერალთან მარგინალური სახეებისთვის თავდაცვითი იმპულსები პოსტმოდერნისტული ირონიით იკვეთება, რადგან მის თანამედროვე აღქმაში ყოფა არა დამღუპველ დამანგრეველ ქაოსად, არამედ გარდუვალ მოვლენად არის მიჩნეული, რომელიც თანამედროვე კულტურამ გამოავლინა.

ზიუსკინდის ნარატივში ირონიზებული ე. წ. მოწესრიგებული ცხოვრება სრულიად შეტრიალდება სწორედ არარაციონალური მიზეზიდან გამომდინარე, რომლის სიმბოლური სახე – მტრედი, პარადიული ელემენტის მატარებელია; მასში კაფკას სიმბოლური ხატი – მეტამორფოზული ზამზას სახის ელემენტები და დაუცველობის სინდრომი ირონიულად კოდირებულია მშვენიერი ფრინველის, მშვიდობის, სისპეტაკის სიმბოლოს – მტრედის მწვანე ნაკვალევით, რამაც მოთხრობის მთავარი გმირი – თავის ნაჭუჭში მოკალათებული ნოილი შეძრა, რაც ეგზისტენციალური კრიზისისა და კაფკას, კამიუს პერსონაჟთა დეზინტეგრაციის პაროლად იკვეთება.

მართალია, მოდერნიზმის ტრადიციული ელემენტები აშკარაა ზიუსკინდის შემოქმედებაში, რადგან მწერლისთვის ამოუწურავია ნაცნობი, ცხოვრებისეული თემები, მაგრამ მათი ინტერპრეტაცია ეპოქის პოსტმოდერნისტულ დისკურსად იკითხება.

პოსტმოდერნიზმმა სეკულარიზაციისა და დეჰუმანიზაციის ხანგრძლივი პროცესის შედეგად მოდერნიზმი პლურალიზმით განაახლა, დაახლოვა მასობრივ კულტურასთან და როგორც საერთოდ პოსტმოდერნიზმზე, ასევე ზიუსკინდის სალიტერატურო ენაზე ამიტომაც შეიმჩნევა მედიის – ყველაზე მასობრივი საკომუნიკაციო

საშუალების გავლენა. მაგრამ, ამასთანავე, მარტივი, ტრადიციული, თანმიმდევრული და თან ესთეტიკური თხრობის სტილით, ლიოტარის აზრით, საზოგადოების გადასვლა ე. წ. პოსტინდუსტრიულ, ხოლო კულტურის გადასვლა პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში დაიწყო დაახლოებით XX-ის 50-იანი წლებიდან, რაც ევროპაში მისი აღორძინების დასასრულს გამოხატავდა.

ცნობილმა ფრანგმა ფილოსოფოსმა ამ აზრის გამოსახატავად გამოიყენა გამოთქმა „ოსვენციმი“. პოსტმოდერნიზმი დაიწყო „ოსვენციმმა“ – დანაშაულმა. სწორედ მან გახსნა პოსტთანამედროვეობის კარი“ [29,215].

ამ სიტყვა-სიმბოლოთი მინიშნებულია ერთი დისკურსით მეორე დისკურსის მოსპობის საფრთხე; ერთი ჟანრობრივი დისკურსის დაქვემდებარება მეორეზე, რასაც ასევე გარდუვალ ტოტალიტარიზმამდე მივყავართ.

სოციალური, ყოფითი, თუ, რაც მთავარია, სულიერი „ოსვენციმი“, რამაც მხატვრული ოსვენციმი განაპირობა, სწორედ პოსტმოდერნისტული ფრაგმენტული გამომსახველობით იკვეთება ზიუსკინდის მოთხრობაში „ბატონი ზომერის ამბავი“.

ნაწარმოებში თხრობის დანაწევრებით – მთავარი გმირის ზომერის სულის დაკუწული მდგომარეობით, რაც მას, როგორც რიგით ადამიანს, ომმა, ყოფითმა „ოსვენციმმა“ მოუტანა, ბუნებრივად ყალიბდება ირონია და სევდანარევი „დამლილი“ დისკურსი, მარგინალური ლტოლვა და უსასრულობისაკენ სწრაფვა, რაც „სოციალური ოსვენციმით“ დასრულდა.

ლიოტარისთვის, როგორც პოსტმოდერნიზმის მკვლევრისთვის, სწორედ ეს წარმოადგენს განსჯის ამოსავალ პუნქტს – „თუ როგორ უნდა გადაარჩეს ოსვენციმის შემდეგ აზროვნება“, რადგან პოსტმოდერნიზმი არ წარმოადგენს მოდერნიზმის ანტითეზას, იგი მოდერნიზმის ნაწილია – პოსტმოდერნიზმი იმპლიციტურად შედის მასში.

ლიოტარი აღნიშნავს, რომ ტერმინი „რედაქტირებული მო-

დერნიზმის“ მისთვის მორალურად უფრო გამართლებულია, ვიდრე „პოსტმოდერნიზმი“ ან „პოსტმოდერნი“, რადგან მკვლევარი სუფიქს „პოსტ“-ს გამორიცხავს, ამით იგი გამორიცხავს როგორც პოსტმოდერნიზმის, ასევე მოდერნიზმის ისტორიული ანტითეზის განხილვის შესაძლებლობას [30,216].

პოსტთანამედროვე ცოდნის თავისებურება შეთანხმებასა და კონსენსუსზე რომ არის აგებული, დახვეწილი იუმორით აშკარად იკვეთება ზიუსკინდის ერთაქტიანი პიესაში ერთადერთი მოქმედი პერსონაჟის კონტრაბასისტიის საშუალებით.

პიესაში „კონტრაბასი“ მარგინალურობა და ირონია ურთიერთ-შერწყმულია. ამბივალენტურად ირონიზებულია არა მხოლოდ მარტოლმარტო მყოფი კონტრაბასისტი, რომელიც ასევე რიგითი ხელოვანის სამყაროს თვითირონიაა, არამედ ირონიულ რაკურსშია დახატული და მარგინალურია ზოგადად ადამიანური ყოფა, და ასევე, დიდ შემოქმედთა ცხოვრებაც.

პიესაში მუსიკალური კოდების თამაშის წყალობით ტექსტი განზრახ დაშლილი და გაფანტულია, რაც ბეთჰოვენის, ბრამსის, ვაგნერის მუსიკალური ელემენტების ურთიერთმონაცვლეობით მიიღწევა. კონტრაბასისტისთვის ყოფა სულიერ – ე. წ. „ოსვენციმად“ აღიქმება, თუმცა მისი გარეგნული ფასადი აღდგენილია, დაზღვევით და ხელფასით უზრუნველყოფილია და დაცული; მთლიანია როგორც სახელმწიფო ორკესტრი, რომელშიც კონტრაბასისტი უკრავს, მაგრამ შინაგანად თანამედროვე სახელმწიფო ორკესტრით დაშლილია.

35 წლის კონტრაბასისტს სწორედ ამ ხელოვნური, ფასადური მთლიანობის დარღვევა უნდა! უნდა სერიოზული კონცერტის დროს, რომელსაც პოლიტიკური ელიტა უნდა დაესწროს, დაიყვიროს სასურველი ქალის სახელი – სარააა! – დაუძახოს მთელი მუსიკალური საზოგადოების ყურადღების ცენტრში მყოფ ახალგაზრდა მეცნოსოპრანოს, რომელზეც შეყვარებულია და რომელიც საერთოდ ვერ ამჩნევს „კონტრაბასს“ და ყოველ საღამოს

ფეშენებელურ თევზის რესტორანში თავის მდიდარ და ცნობილ თაყვანისმცემლებთან ერთად სადილობს. ამ დამახებით პიესაში ზიუსკინდი ორკესტრის – ფსიქოლოგიურად დაშლილი სტერეოტიპული შეთანხმების წინაშე აღიარებს შინაგან რღვევას. ააშკარავებს სოციალურ, ყოფით, თუ, რაც მთავარია, სულიერ „ოსვენციმს“, რამაც მხატვრულ-გამომსახველობითი ოსვენციმი განაპირობა.

პოსტმოდერნისტული ფრაგმენტული გამომსახველობა იკვეთება აგრეთვე ზიუსკინდის მოთხრობაში „ბატონი ზომერის ამბავი“. ნაწარმოებში თხრობის დანაწევრებით – მთავარი გმირის, ზომერის სულის დაკუწული მდგომარეობით, რაც მას, როგორც რიგით ადამიანს, ომმა, ყოფითმა „ოსვენციმმა“ მოუტანა, ბუნებრივად ყალიბდება ირონია და სევდანარევი „დაშლილი“ დისკურსი, მარგინალური ლტოლვა და უსასრულობისაკენ სწრაფვა.

ავტორი აქ იხსენებს ბავშვობას, დაკავშირებულს ომის შემდგომ მძიმე წლებთან, შინაგანი – ადამიანური თუ ყოფითი სიძნელეების დაძლევას. ზომერის უარის მიზეზს ყოველგვარ ადამიანურ კომუნიკაციაზე თუ დახმარებაზე მხოლოდ პატარა ბიჭი ხვდება. ზომერის გამოჩენა, ისევე როგორც გაქრობა, სხვებისთვის ფრაგმენტულია. იგი „უცხოა“, რასაც ზომერი თვითონვე ესწრაფვის. იგი მხოლოდ ღამე იძინებს უბადრუკ ნაქირავებ ოთახში, სადაც ცოლთან ერთად ცხოვრობს, გათენებისთანავე ზურგჩანთით, საგზლითა და უცნაური ჯოხით ხელში მუდამ მიიჩქარის სადღაც სოფელში თუ ტყეში, სადაც არავინაა და ერთხელაც, ტბასთან მისული, უკან აღარ ბრუნდება. ეს მისთვის ერთადერთი ხსნაა – თავი დააღწიოს სამყაროზე დამოკიდებულების გრძნობას, გათავისუფლდეს და „დაანებონ ბოლოს და ბოლოს თავი“ [31,62].

ზომერის ტრაგედია ნამდვილი ოსვენციმით დაიწყო: არავინ იცოდა ომის შემდეგ საიდან მოვიდა ეს ადამიანი და „სოციალური ოსვენციმით“ დასრულდა.

ლიოტარისთვის, როგორც პოსტმოდერნიზმის მკვლევრისთვის, სწორედ ეს წარმოადგენს განსჯის ამოსავალ პუნქტს –

„თუ როგორ უნდა გადარჩეს ოსვენციმის შემდეგ აზროვნება, რადგან პოსტმოდერნიზმი არ წარმოადგენს მოდერნის ანტითეზას, იგი მოდერნიზმის ნაწილია – პოსტმოდერნიზმი იმპლიციტურად შედის მასში“ [32,215].

ამ პრობლემის – ძველი ფასეულობებისა და სოციალური ოსვენციმის ურთიერთობის გათვალისწინებით, ფილოსოფოსები უნდა მოერიდონ სიახლის ძიების ცდუნებას. ფილოსოფოსის დანიშნულებას უნდა წარმოადგენდეს „ახლის და ძველის მიღება“, რათა ისინი შუამავლები იყვნენ შთამომავლობას შორის, კულტურის აქტიურ სფეროებსა და ტრადიციებს შორის. განსხვავების შენარჩუნება კი შესაძლებელია კოსმოპოლიტური მისწრაფების შემთხვევაში – ჰეტეროგენულ არაპოლიტიკურ და კულტურულ ჭრილში [33,47].

ზიუსკინდი კოსმოპოლიტურად აზოგადებს ადამიანისთვის ჩვეულ გრძობას – სიყვარულს და გარდუვალ მოვლენას – სიკვდილს. იგი ანტიკურ წყაროებს ფურცლავს თავის ესეში „სიყვარულსა და სიკვდილზე“ და ეძებს გადარჩენის გზას.

ზიუსკინდის სხვა ტექსტების მსგავსად, ეს ტექსტიც უჩვეულოა ერთმანეთში გადაზრდილი დისტანციურობითა და უშუალობით. ესეში პოსტმოდერნისტული იუმორით განიხილავს მწერალი სინამდვილისა და ჭეშმარიტების, სიყვარულისა და სიკვდილის არსს. თუმცა სიყვარული ყოველდღიურია – ადამიანურ ყოფას ახლავს, მაგრამ ის არაჩვეულებრივია, მას უძველესი ხანიდან უამრავი ლექსი მიეძღვნა, იმიტომ, რომ ის სულისთვის მნიშვნელოვანია! – ასკვნის ზიუსკინდი და იუმორით შენიშნავს, რომ დილის ტუალეტიც ყოველდღიურია, მაგრამ მას არავინ უძღერის პოეტურ ქმნილებებში [34,9].

მწერალი ცხოვრებისეულ რეალობაში ეძებს სიყვარულისა და სიკვდილის მარადიულ – ერთმანეთზე გადაგრეხილ ფესვებს, რაც აზროვნების ტრადიციათა შრეებზე მიანიშნებს, კერძოდ კი, ორფეოსის ქალწულებრივ, მარადიულ სიყვარულზე. ასეთი სიყვარული გამთლიანებას მხოლოდ სიკვდილით, სულთა საუფლოში ახდენს.

ეს არის სერაფიტას მარადიული განსხეულება, რაც ადამიანური თანამედროვე ყოფით ირონიზირდება და ეს ყოფითი დისკურსი ზიუსკინდმა დახვეწილი პაროდულიობით, ცოცხალი სურათებით წარმოაჩინა თავის კინოსცენარებში, რომანსა და პიესაში, რომელთა შექმნა წინ უსწრებდა ესეის „სიყვარულსა და სიკვდილზე“ და თითქოს, ეს უკანასკნელი ამ ნაწარმოებების გასაღებად აღიქმება – ორფეოსის ქნარი, როგორც ადამიანური გრძნობა, მარადიულად უძღერის ამქვეყნად ჭეშმარიტ სიყვარულს, როგორც აპოლონურ და დიონისურ საწყისთა ურთიერთშერწყმას.

ზიუსკინდთან პოსტმოდერნისტული ხედვა იღებს ადრე შემოთავაზებულ და დღეს აუცილებელ მრავალგვარობის აზრობრივ სტრუქტურას სხვა აზრობრივ ველში, იგი ემთხვევა ამ საუკუნის შემოქმედებით ნოვაციებს, რომლის ძირითადი არსია – მრავალგვარობის თანმიმდევრული ფილოსოფია.

ზიუსკინდი თავის მცირე პროზის ნიმუშის – „ლიტერატურული ამნეზია“ ფინალით მიგვანიშნებს, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სულის ფორმირებისა და სამყაროს აღქმისას მწერალი ისტორიული და ლიტერატურული ტრადიციების ცოდნას, მაგრამ სტერეოტიპების, ტრადიციულად გამყარებული აზრის მიმართ ირონია ნაწარმოებში კვლავ ამბივალენტურია.

„ლიტერატურული ამნეზია“ შეიძლება აღვიქვათ პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ძირითად ნიშან-თვისებათა განზოგადებული კლასიფიკაციის მხატვრულ ფორმად, რემიქსად. ეს არის „გაურკვევლობა, რაც ჩვენ სამყაროს ქმნის“.

ტექსტი თავიდანვე „დიალოგიზმით“ იწყება – ავტორთან ინტერვიუთი, შეკითხვით, თუ რომელია მისთვის ყველაზე საყვარელი წიგნი და ზიუსკინდის თხრობა საკუთარი ლიტერატურული ამნეზიის აღიარებით, ტექსტის ღიაობით გრძელდება. იგი აღნიშნავს, რომ მწერალს, რაც კი წაუკითხავს, იქიდან არც ერთი მხატვრული ნაწარმოებისა და ისტორიული ნაშრომის შინაარსი არ ახსოვს. ამ ე. წ. ამნეზიას იგი რიტორიკული მსჯელობით

განიხილავს და ქმნის დიალოგის იმიტაციას. ნაწარმოების ასეთი კონსტრუქციით დასტურდება, რომ „დიალოგი“ გახდა კულტურის არსებობის და კულტურაში ადამიანის არსებობის უნივერსალური და ყოვლისმომცველი საშუალება.

საკუთარი ფრაგმენტული არამყარი ცოდნით, ანუ რაც მის მეხსიერებას შემორჩა, ზიუსკინდი დეკონსტრუქციული მიმდინარის ფორმებს ქმნის კოლაჟისა თუ მონტაჟის ეფექტებით.

მნიშვნელოვანია, რომ ზიუსკინდი არა იმიტაციას ქმნის, არამედ იმიტაციის ირონიულ დისკურსს, რისი აღიარებაც სწორედ ნაწარმოების ფინალით ხდება. ზიუსკინდის „ამნეზიის“ „პოსტმოდერნისტული დაკუწული შემეცნება“ თანამედროვე ადამიანის ფრაგმენტულ აღქმის თვითირონიას, ანუ რეალური სურათია, თუ „როგორ იჭრება ხელოვნება დღეს ცხოვრებაში“ და, ამასთანავე, უარია ავტორიტეტულობაზე – ზოგადად „ძველ მეტანარატივზე“ და არა კულტურულ მემკვიდრეობაზე. ავტორისათვის მთავარია არა ენციკლოპედიური ცოდნა, არამედ ხელოვნების ნიმუშის აღქმის პროცესში მიღებული ემოცია, ხედვის გაფართოებული ჰორიზონტი. ზიუსკინდი იქვე იხსენებს „დავიწყებული“ ლექსიდან მხოლოდ ბოლო ფრაზას და შეფარული ირონიით მიმართავს საკუთარ თავს – „უნდა შეცვალო შენი ცხოვრება“. ეს ლიტერატურული კოდი აპოლონის – მუზების ღმერთის უთავო ტორსის სიმბოლოების ინტერტექსტუალობას გულისხმობს, რადგან ეს ფრაზა არის რაინერ მარია რილკეს ძალიან ცნობილი ლექსიდან, რომლის ავტორსაც „ვერ იხსენებს“ ზიუსკინდი და რომელიც სკოლის საპროგრამო მასალაა [35,70].

მართალია, დღეს თანამედროვეობის თითქმის ყველა ფორმა და ყველა ძალა შევიდა სიმულაციის ტრანსესტეტიკურ სამყაროში, მაგრამ ეს თანამედროვე რეალიზმის გამომსახველობაა, ამიტომაც აზროვნების ჭეშმარიტი სიღრმე, ცხოვრების რეალური არსი, პოსტმოდერნისტული „ზედაპირულობით“ მოჩანს ზიუსკინდთან.

პოსტმოდერნიზმი მწერლისთვის არ არის მსოფლმხედველობა, იდეოლოგია, „სამყაროს სისტემა“ ან „ესთეტიკა“. იგი ისევე

განიხილება, როგორც გვიანდელი მოდერნიზმი, მონათესავე პრობლემებისა და კითხვების ანსამბლი, პრობლემატიკა, რომელზეც როგორც პიროვნებები, ასევე ჯგუფები ძალზე განსხვავებულად პასუხობენ.

ამრიგად, პატრიკ ზიუსკინდის შემოქმედებაზე დაყრდნობით, პოსტმოდერნიზმი დასავლეთის ცივილიზაციის თვითშემეცნების მრავალმხრივი თეორიული გამომსახველობაა, რომელიც პოსტმოდერნისტული პრობლემების გათვალისწინებით, სავალდებულოდ მიიჩნევს კულტურული იდეის გატარებას. ეს ურთულესი პროცესია, რომელიც სწორხაზოვნებას გამორიცხავს და გამომსახველობითი პოლიფონიური დისკურსის შექმნით, აზროვნების ისეთ სტრუქტურას ახორციელებს, რომელიც უკეთესი მომავლის შექმნაზეა ორიენტირებული. პოსტმოდერნიზმს მოდერნიზმისაგან განასხვავებს პარადოქსული კავშირის უარყოფა განსაკუთრებულობასთან. ის, რაც მოდერნიზმში განსაკუთრებულ შემთხვევებში მიიღწეოდა, პოსტმოდერნიზმმა ყოველდღიურობაში განახორციელა და ერთმანეთთან დაპირისპირების ნაცვლად, წამყვანი – „ეზოთერული“ და „ეგზოთერული“ კატეგორიები თანამედროვე ლინგვოკულტუროლოგიურ ტენდენციებზე დაყრდნობით გამოკვეთა.

1.3. თანამედროვე მიმდინარის დემონსტრაციული ტენდენციები პოსტმოდერნისტულ მსატპრულ გამომსახველობაში

თანამედროვე ხელოვნება მომავლისკენ იღებს გეზს და მის გამომსახველობას სწორედ პოსტმოდერნისტული კულტურა ახორციელებს, რომელიც სამყაროს არათუ ბაძავს, არამედ მის რუკას ქმნის. ამ პროცესში ყოველგვარი აზრობრივი ცენტრი ქრება და მისი თითოეული წერტილი ერთმანეთთან არის დაკავშირებული, მაგრამ ეს კავშირი პრინციპულად თავისებურია: დესტრუქციულია, პოლიფონიურია, ერთმანეთში ჩახლართულია და გამოსახსნელი ძაფი მოულოდნელად წყდება. ასეთი არასწორხაზოვანი კავშირი თავისთავად ახლებური წაკითხვის უნარს გულისხმობს.

ცნობილი ფრანგი პოსტმოდერნიზმის მკვლევარი და ფილოსოფოსი ჟილ დელიოზი და მისი თანაავტორი ფსიქოანალიტიკოსი ფელიქს გვატარი ნამდვილ თანამედროვე ხელოვნებას „რიზომად“¹ – ნაკუწებად, დისჰარმონიად მოიხსენიებენ, რომელიც თავის არსს სწორედ ამ დანაწავრებით ამართლებს, და რომელთა ურთიერთშერწყმა ჰარმონიას ქმნის. მხოლოდ ასეთი ლიტერატურის მხერაა მიპყრობილი დღეს მომავლისკენ. თანამედროვე ხელოვნება მრავალფეროვანი გამომსახველობითი ქსელია, საიდანაც ყოველი მომხმარებელი იმ ნაწილს იღებს, რაც მას ესაჭიროება [36,133].

ხელოვნებისა და მისი გამომსახველობითი ფორმებისადმი ასეთი დესტრუქციული, რიზომატული მიდგომა შერწყმულია თანამედროვე სამყაროსთან – ყოფით ოსვენციმთან, რასაც თავად ეს ხელოვნება ასახავს.

ცოდნის სწორედ ასეთი ქსელის სიმბოლურ გამოსახულებად

¹ რიზომ – (ფრანგულად)–*reseau* (ქსელი).

Mille Plateaux _um eine Pluralisierung, zugleich Partikularisierung _mit den Wörtern von Best und Kelner: A sustained celebration of difference and multiplicity. (Zima.S149).

G. Best, D. Kellner , *Postmodern Theory, Critical Interrogations*, London: Macmillan, 1991, p. 97.

შეიძლება გამოიკვეთოს პატრიკ ზიუსკინდის უკვე დასახელებული ესე „ლიტერატურული ამნეზია“. მასში მწერალი ცხოვრების მანძილზე წაკითხული და შესწავლილი ისტორიული და ლიტერატურული ტექსტებიდან მიღებული სხვადასხვა შთაბეჭდილების, განცდების, ცოდნის, ფრაგმენტების ერთმანეთში შერწყმით პოსტმოდერნისტულ გარემოში წარმოაჩენს საკუთარ „მე“-ს, რითიც პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებს ქმნის.

„შინაგანად ასეთ ქაოტურ მდგომარეობაში, როგორ შემძლია ვუპასუხო შეკითხვას, რომელმა ცალკე აღებულმა წიგნმა შეცვალა ჩემი ცხოვრება? არც ერთმა? ყველა? ზოგიერთმა? არ ვიცი“ [37,4].

მწერალი კითხვას კვების თავისებურ აქტად მიიჩნევს, როცა სხვადასხვა პროდუქტით ივსება რაციონი. შთაბეჭდილებათა შექმნის ასეთი მეთოდი შეუმჩნეველი და მოუხელთებელია, მაგრამ მხატვრული გამომსახველობის პროცესში, ავტორის ფანტაზიასთან ერთად ამ შთაბეჭდილებებისა და ფანტაზიის საფუძველი, თვით ავტორისთვისაც კი შეუმჩნეველად, სიმულაციურ ფორმებსა და ვარიაციულ სახეებს იღებს.

როგორც დელიოზი აღნიშნავდა, დღეს ფანტაზიის შემქმნელი მხატვრული მანქანა სიმულაციის ზეგავლენით გამოირჩევა. მისი განმარტებით, ლიტერატურა – ნამდვილი შიზოფრენიაა, პროცესია და არა მიზანი, წარმოებაა და არა გამომსახველობა“. ამოტომ დელიოზი და გვატარი მხატვრული გამომსახველობის ათწლეულების მანძილზე ყოვლისმომცველი „ტვინების საფიქრალი“ ფსიქოანალიზის ნაცვლად, კვლევითი ახალ მეთოდს ქმნიან – „შიზოანალიზს“. ეს უკანასკნელი კი არაფიგურირებულ, არა-სიმბოლიზებულ არაცნობიერს ხსნის და ლობილოზურ ენერგიას წვავს. შიზოანალიზი აჩვენებს საზოგადოების კონიუნქტურობასა და ანგაჟირების ხელოვნებას, რომელშიც პირველადი თანამედროვე სოციალური ველია, სადაც თავისუფლად მოძრაობს კაპიტალი. მისი აზრია, სამყაროს გარდაქმნისა და ევოლუციისაკენ სწრაფვა, ინცესტის ტრივიალური სურვილით შეცვლა [38,390].

ამ თვალსაზრისით, პატრიკ ზიუსკინდი ნაწილობრივ თვითონვე აკეთებს ჟან ბატისტ გრენუის „შიზონალიზს“ თავის რომანში „სუნამო“, როცა მას XVIII საუკუნის „მონსტრებს“ ადარებს და სურნელთა მეუფეს „საზოგადოებრივი ველის“ მამოძრავებელ ძალად წარმოადგენს, რომელიც ღვთაებრივი სურნელით „ანგაჟირებს“, და რის შედეგადაც ბიურგერული ოჯახებისა და საზოგადოების წარმომადგენლები სახალხო ორგანოს აწყობენ. მაგრამ ამ ფაქტს თავად საზოგადოებრივი ყოფა უწყობს ხელს თავის „სიმყრალით“.

ბიურგერული ოჯახის ტრაგიკომიკური დისკურსით ზიუსკინდის „სუნამო“ ეხმიანება გიუნტერ გრასის რომანს „თუნუქის დოლი“, რომელშიც სამყარო დანახულია „მაგიდის ქვეშიდან“, ასე ვთქვათ, „ბაყაყის პერსპექტივიდან“, ე.ი. „ქვემოდან ამოხედვის“, ზემოდან გადახედვის, პანორამული ხედვის საპირისპირო პოზიციიდან. როგორც გრენუი დაიბადა მაგიდის ქვეშ თევზის გამოწვევის სიმყრალეში და ცდილობდა თავი დაეღწია ამ სივრციდან მშვენიერების შესისხლხორცებით, ასევე „თუნუქის დოლის“ მთავარი გმირი, უფრო სწორად, ანტიგმირი ოსკარ მაცერატი მაგიდის ქვეშ ნანახი საალერსო სცენის ნახვის შემდეგ, როცა ოჯახის წევრების, მშობლების სიყალბესა და ურთიერთლალატს აღმოაჩენს, ბავშვად დარჩენას გადაწყვეტს. იგი კიბიდან დაგორდება, რომ არ გაიზარდოს. მაგრამ თავის დაღწევის პროცესი ორივე რომანში ყოფაში ჩაბმას გულისხმობს და პარადოქსით – ისეთივე სულიერი სიმახინჯით, მკვლევლობით, გაუცნობიერებელი დანაშაულით ხორციელდება, რამაც პროტესტი გამოიწვია და ამ თვალსაზრისით ორივე ტექსტი თანამედროვე პარადიაა.

„ბავშვად დარჩენილი“ ოსკარი თვითონაც ამ ცხოვრების ნაწილი ხდება. თუ გრენუის ყნოსვითი აღქმა აქვს უჩვეულოდ განვითარებული, ოსკარის ხმა, ბიჭის ემოციური აგზნების დროს, გარშემო მინის ყველა საგანს ამსხვრევს. ამავედროულად, მას დოლის ხმის გარეშე არსებობა ვერ წარმოუდგენია.

ჯუჯად დარჩენილ ოსკარს უყვარს მაგიდის, ტრიბუნის, ბებიის ქვედაკაბის ქვეშ და ა.შ. დამალვა და იქიდან ყურება. იგი 30 წლის ასაკში, უკვე გაზრდილი, მაგრამ საგიჟეთში მყოფი, მოგვითხრობს თავისი ცხოვრებისა და ამასთან ერთად, თავისი ეპოქის ამბავს. ანუ, 3 წლის „პიროვნება“ წყვეტს, როგორც ფიზიკურ, ასევე სულიერ-გონებრივ განვითარებას, მაგრამ ახერხებს ჩაუსახოს ბავშვი თავის მომავალ დედინაცვალს. მეტად საგულისხმო და დამახასიათებელია ცნობილი დასავლეთგერმანელი პოეტის ჰანს მაგნუს ენცენსბერგერის მიერ ამ რომანის შესახებ დაწერილი ესეს სათაური: „თუნუქის დოლზე დაბრახუნებული ვილჰელმ მაისტერი“¹, რაც სწორედ იმაზე მიუთითებს, რომ გიუნტერ გრასის რომანი კლასიკური „განვითარების რომანის“ პარადიადაა მოფიქრებული. აღზრდის რომანში ჩვეულებრივ ნაჩვენებია ზოლმე პიროვნების თანდათანობითი განვითარება. ოსკარ მაცერატს, ჯერ კიდევ როგორც ჩანასახს, ავტორის მიერ ირონიულად მიეწერება შორსმჭვრეტელობა. ზიუსკინდის რომანში „სუნამო“ გრენუის დაბადება, აღზრდა და აღზრდის ტრადიციული რომანი (Ausbildungsroman) ასევე ირონიულად იმიტირებულია, იმის მიუხედავად, რომ ჟანრობრივად „სუნამო“ პოსტმოდერნისტულად მრავალპლანიანია, დეტექტიურ-ისტორიულია და იგავურ ხასიათს ატარებს.

საგულისხმოა, რომ „სუნამოს“ მთავარი პერსონაჟი გრენუი და მისი უჩვეულო ტალანტი – სამყაროს ყნოსვითი აღქმა, შეზრდილი იყო მისი გონების სიჩლუნგესთან, სულის სიმყრალესთან და ასევე ნაკლთან – მას საკუთარი ადამიანური სუნი არ გააჩნდა ჩვეულებრივი ყნოსვითი აღქმის დონეზე; მისი ტალანტი კი მანიაკალური განდიდებისაკენ იყო მიმართული. ოსკარის შექმნილი ნაკლი კი – ბავშვობის შენარჩუნება, მოჩვენებითად უმწეო, თავდაცვით მექანიზმს გამოხატავდა, რაც ფაშისტურ გარემოში პატარა ადამიანის განდიდების ირონიულ კომპლექსად გამოიკვეთა.

¹ Hans Magnus Enzensberger, *Auferstanden über alles fünf Untersuchungen*. 1986.

გიუნტერ გრასი დასავლეთგერმანულ ბიურგერულ საზოგადოებას ბრალდებას შოკირების საშუალებით უყენებს: საგიჟეთში მყოფი ინფანტილური გნომი გამოყვანილია ეპოქის მსაჯულად [39, 62].

გრენუი კი ის ტკიპაა, რომელიც მუდმივად სახეს იცვლის, შეუმჩნეველი და მარადიულია.

აშკარაა, რომ ორივე მწერალი რეალისტია. „თუნუქის დოლში“, ისევე როგორც „სუნამოში“ ბევრია როგორც ნატურალისტური (განსაკუთრებით კი „თუნუქის დოლში“ ეროტიკულ-სექსუალური) სცენები და დეტალები, ასევე სიურეალისტური მეტაფიზიკური სიმბოლიკაც.

ამრიგად, თანამედროვე ავტორი ცდილობს თავისუფალი იყოს ყოველგვარი იდეოლოგიური თვალსაზრისის, პოლიტიკურ-სოციალური, მორალური პოზიციისაგან, მას სურს, თვით დეტალმა ილაპარაკოს საკუთარ თავზე. მაგრამ ავტორი თუ რომანი, რასაკვირველია, ვერ „ფარავს“, „ვერ მალავს“ თავის მორალურ პოზიციას. ტრადიციული, კლასიკური რომანის (აგრეთვე პროზის) ექსტენსიური დრო და სივრცე, რაც ზოგჯერ მოიცავდა ნახევარ საუკუნეს და მეტსაც, აგრეთვე მთელ ქვეყანასა თუ ქვეყნებს, თანამედროვე რომანში შეიკუმშა გაცილებით მცირე ინტენსიურ დროდ და დავიწროვდა შემოფარგლულ სივრცედ. მაშასადამე, ერთი მხრივ, თანამედროვე პროზა და რომანი ინტენსიური, ინტრასპექტრული გახდა, ამისდა შესაბამისად შემცირდა, დავიწროვდა დრო და სივრცე. მაგრამ, მეორე მხრივ, ფანტასტიკისა და წარმოსახვის, წარმოდგენების, ვიზიონების მომძლავრების გამო უსაზღვროდ გაფართოვდა და გაიშალა, მაგრამ არა ემპირიული, რეალური დრო და სივრცე, არამედ წარმოსახული, ადამიანის ფსიქიკაში ტრანსფორმირებული. პერსონაჟის ცნობიერებას მკითხველი გადაჰყავს უშორეს წარსულსა თუ მომავალში, ისტორიასა თუ მითოსში, მაგრამ ეს დროისა და სივრცის მხოლოდ ფიქციური, მხოლოდ ცნობიერების გაფართოება-განვრცობაა [40, 84-85].

ამრიგად, ჩვენი თანამედროვე ეპოქა გამეორებების ეპოქაა.

მაგრამ თანამედროვე ლიტერატურულ ტექსტში გამეორება არ შეესაბამება ჩვეულებრივ პირდაპირ განმარტებას. არსებობს ხელმეორე გადაღება, გადაკეთება, ინტერტექსტუალური დიალოგი და მთავარია, მკითხველმა ნაცნობი მოტივების შეცნობით, ინტერტექსტუალური კავშირებით ესთეტიკური სიამოვნება მიიღოს, გაიაზროს, თუ როგორ არის ტექსტი აგებული. პოსტმოდერნიზმში ყურადღების გამახვილება, ძირითადად, სწორედ მრავალმხრივობაზე ხდება: ხელოვნებაში პოლისემიაზე და მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის მომენტში, მკითხველის შერეულ ინტერესებზე.

დელიოზისა და გვატარის აზრით, სწორედ ბიურგერული ოჯახი უნდა მოვიშორეთ თავიდან, რომლის საფუძველი და განმსაზღვრელი ძალოვანი სუბიექტის ფორმირების პროცესია.

ზიუსკინდთან ეს თემა ტრაგიკულად ირონიზებულია. ირონიზებულია მის რომანში გრენუის დედის სამომავლო გეგმები „წესიერ გათხოვებაზე“, კანონიერი შვილების ყოლაზე, რის გამოც იგი მუდმივად ცდილობს გათავისუფლდეს არასასურველი, „სამარცხინოდ“ გაჩენილი ბავშვებისაგან. ზიუსკინდი ცდილობს, რეალისტურ თხრობასთან ერთად მხატვრული დეტალით — სიმბოლოდ მრავალწახნაგოვნებით, გამოხატოს თავისი დამოკიდებულება მოცემული ეპოქის, როგორც განზოგადებული ყოფის მიმართ. თანამედროვე ოჯახების ტაბუდადებული ფროიდისეული ფსიქოანალიზი კი მწერალთან ირონიის მრავალმხრივი კოდირებით იჩენს თავს როგორც სატელევიზიო და მხატვრული ფილმების სცენარებში, ასევე პიესაში „კონტრაბასი“.

მხატვრული შემოქმედების პოსტმოდერნისტული თეორია იაზრებს იმ მესაზღვრე სიტუაციას, რომელიც აფიქსირებს გამყოფ პრობლემას ტექსტსა და სტრიქონებს მიღმა გამოხატულ აზრს შორის, რაც თანამედროვე აღქმით რეალობადაა კლასიფიცირებული.

„ეპოქის სულის“ მოთხოვნით გამოწვეული ძველის მსხვერვა მხოლოდ განმანათლებლობისადმი კრიტიკულად განწყობილი პოსტმოდერნისტული ეპოქის მოვლენა როდია. იგი განსაკუთრებით

აქტუალური სწორედ განმანათლებლობის პერიოდში და განმანათლებლობაზე ორიენტირებულ მოდერნიზმის ეპოქაში იყო, მაგრამ თანამედროვე ყოფაში ეს პროცესი სწორედ წინა ეპოქების მიერ დადგენილი სტერეოტიპების მსხვრევით გაგრძელდა, რაც უკვე გვიანდელ მოდერნიზმში აშკარად შესამჩნევი გახდა.

ასეთი მიმეტური გამომსახველობა მსუბუქი იუმორითა და ფანტასტიკური ელემენტით უკვე ჰერმან ჰესეს ტექსტში იკვეთება. ჰესეს რომანში „ტრამალის მგელი“ საკუთარი თავისადმი მიმართული ირონია არსებული ყოფის არატრადიციულად რეალისტურ აღქმას გულისხმობს, რაც ლიტერატურულ კოდებად ხშიანდება ზიუსკინდის პიესაში „კონტრაბასი“.

მიმესისის დეკონსტრუქციის განხორციელებისას წერის ახალი კონცეფციის საკითხი დგება, რასაც უკვე ღეროდა გრამას დანაწევრებას უწოდებს. წერის ეს თანამედროვე პრინციპი დისკურსის დონეზე კოლაჟისა და მონტაჟის პრაქტიკას მიესადაგება. კოლაჟი თავისი მხატვრული გამომსახველობით, როგორც რეპრეზენტატულობას, ასევე ილუზიას – ცრუ თამაშს გულისხმობს, ხოლო მონტაჟის პრაქტიკა, ხელოვნებას ცხოვრებასთან გამომსახველობით აახლოებს. იგი მიმართულია არა იმდენად რეალობის ასახვაზე, რამდენადაც ცხოვრების შეცვლაზე – მის ახლებურ გააზრებაზე.

ღეროდა თავის თეორიულ კვლევაში ცდილობს აღქმის ეფექტი და ყოფნა-არყოფნას შორის მერყეობა დაამკვიდროს. „გრამა“ ემსახურება სწორედ იმ აშკარა ფაქტის გაზიარებას, როცა აღმნიშვნელი და აღსანიშნი ერთმანეთს მუდმივად შორდება და შემდეგ ახალ კომბინაციაში ისევ ერთდება. ღეროდას განმარტებით, „გრამა“, როგორც დანაწევრება, არის მოძრაობა და სტრუქტურა, რომელიც აღარ ექვემდებარება ოპოზიციური საფუძველის არსებობა-არარსებობას. დანაწევრება – ეს განსხვავებულობის, მისი ნაკვალევის, ურთიერთმერწყმის მუდმივი თამაშია, რომლის შედეგადაც ელემენტები ერთმანეთს მიესადაგება [41,378].

ძალზე ნიშანდობლივია, რომ არა მარტო თანამედროვე

მხატვრულ გამომსახველობაში, არამედ უკვე გვიანდელ მოდერნიზმში „თამაში“ არა მარტო სიმბოლურ ნომინაციად იკვეთება, როგორც შინაგანი და გარეგნული ცხოვრების მთლიანობა, არამედ, როგორც ღროისა და სივრცის განზრახ არეგ-ღარევა, ყოფის თამაშ-თამაშით გამომსახვა. ჰერმან ჰესეს „ტრამალის მგელში“ მოცარტი სიცილით მიმართავს მთავარ გმირს ჰარი ჰალერს: – „გარკვეული მანძილიდან რომ შეხედავ, ურთიერთდაპირისპირებულობანი საოცრად ჰკავს ერთმანეთს. ისე, კაცმა რომ თქვას, რთული მუსიკა ვაგნერისა და ბრამსის პირადი შეცდომა კი არა, მათი ღროის შეცდომაა“. ხოლო თანამედროვე გერმანელი მწერლის პატრიკ ზიუსკინდის პიესაში „კონტრაბასი“ კონტრაბასისტი მაყურებლის წინაშე აცხადებს, ანუ ისიც თანამედროვეობას მიმართავს, რომ „ვაგნერის პარტიტურა სავსეა გაუგებრობებითა და შეცდომებით“. პროფესიონალი მუსიკოსი ათასჯერ უკეთ გრძნობს თავს მენდელსონთან, რომ არაფერი ვთქვათ, შუბერტზე“ [42,11].

პიესის პერსონაჟი ასევე იუმორითა და მუსიკალური კოდების თამაშით – მენდელსონისა და შუბერტის ემოციურ მუსიკასა და ამ უკანასკნელის არავირტუოზულობაზე ხაზგასმით მიანიშნებს რომანტიზმის ეპოქის ადამიანურ გრძნობებსა და ფასეულობებზე. ვაგნერის კრიტიკა კი აშკარად მოდერნიზმის განზოგადებული კრიტიკაა, რაც მწერლის ბრამსისადმი დამოკიდებულებაშიც იგრძნობა, მიუხედავად მისი მუსიკისადმი კეთილგანწყობისა – „ერთადერთი სხვებზე უკეთესი კომპოზიტორი, რომელიც კონტრაბასზე უკრავდა, იყო ბრამსი... უფრო სწორად, მამამისი... რაც შეეხება ჰიტლერს, მუსიკაში ვაგნერის მეტი არაფერი გაეგებოდა... ნაციზმი და მუსიკა... უბრალოდ არ გამოდის ერთად. არასოდეს... მუსიკა ადამიანური რამ არის. პოლიტიკისა და თანამედროვეობის მიღმა, ღროისა და ისტორიის, ლატაკისა და მდიდარის, სიცოცხლისა და სიკვდილის მიღმა. მუსიკა – მარადიულია. გოეთე ამბობს: „მუსიკა ისე მაღლა დგას, რომ მას ვერავითარი გონება ვერ მისწვდება“ [43,26].

გოეთესა და მოცარტისადმი ჰერმან ჰესე და ზიუსკინდი

ერთნაირ, ამბივალენტურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ. მათთვის გოეთე და მოცარტი წარმოადგენს ჭეშმარიტ მარადიულ ღირებულებას – გენიას, ვირტუოზულობას და ამავედროულად, მათი ფენომენი ორივე მწერალთან განხილულია ადამიანური – ყოფითი თვალსაზრისით, ავტორიტეტულობის ირონიზებით.

ამ მთლიანობის სიმბოლური გამოხატულება მოცარტის ნაწინავზე ჩამოკიდებული ჰარის მოგზაურობაა დედამიწის ზევით, თუ საკუთარ ცხოვრებაში. საბოლოოდ კი, ჰარისთვის მოცარტი თავის მეგობრის – პაბლოს სახეში, სიცილისა და ცხოვრების თამაშის ხელოვნებაში გადადის, რაც თავისთავად მისტერიაა. ზიუსკინდის კონტრაბასისტიც შეფარული იუმორით, მაგრამ ჰესესგან განსხვავებით, ამბივალენტური ირონიით შენიშნავს, რომ „მოცარტისთვის მუსიკა ბოლოს და ბოლოს მისტერია იყო და იმ დროისათვის მოცარტი მსოფლმხედველობრივად უბრალოდ ვერ წავიდა ამაზე შორს.“ ზიუსკინდთან ამბივალენტური ირონია, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი ყოფისკენაა მიმართული, სადაც მისტერიას თავის ღირებულება დაუკარგეს. კონტრაბასისტი, სხვათა შორის, შენიშნავს, რომ თავად გოეთეზე უფრო შორსაც წავიდოდა. „მე ვიტყვოდი, რომ რაც უფრო მემატება ასაკი და რაც უფრო ღრმად ვწვდები მუსიკის ჭეშმარიტ არსს, მით უფრო ნათელი ხდება, რომ მუსიკა არის დიდი საიდუმლო, მისტერია“ [44,27].

ცხადია, პიესის პერსონაჟი მოცარტს ერთადერთ დიდ კომპოზიტორად მიიჩნევს, ვისაც საკუთარი საფორტეპიანო და სავიოლინო კონცერტების დაკვრა ვირტუოზულად შეეძლო, მაგრამ ჰარი ჰალერივით აღნიშნავს, რომ „იმხანად, როცა მოცარტი წერდა მუსიკას, პრაქტიკულად ჯერ არაფერი არ არსებობდა. ბეთჰოვენი, შუბერტი, შუმანი, ვებერი, შოპენი, ვაგნერი, შტრაუსი, ლეონკავალო, ბრამსი...“

XVIII საუკუნეში მასონურ მოძრაობაში მისტიკური აზროვნების აღორძინების აღნიშვნით ზიუსკინდის პერსონაჟი გოეთეს პანთეისტურ აზროვნებასა და მოცარტის მასონობას ერთმანეთთან

აკავშირებს. შემდეგ კი ამ გამთლიანებით და ასევე მოცარტის მამის აღზრდის მეთოდის კრიტიკის საშუალებით, თავისუფლების, როგორც იმდროინდელ, ასევე თანამედროვე გაგების ირონიულ დისკურსს ქმნის. პიესაში განმანათლებლობის, მოდერნიზმისა და თანამედროვე ყოფის, რეალობის ეს ერთობლიობა განსაკუთრებული ირონიით მუსიკალური და რევოლუციური კოდების ურთიერთმონაცვლეობით მიიღწევა.

„საკმარისია სადმე რაიმე რევოლუციურმა განწყობამ იჩინოს თავი, რომ ფრანგიც მაშინვე იქ გაჩნდება. ასე იყო, ბატონო, XVIII საუკუნეში, ასე იყო XIX საუკუნეში და ასე იყო XX საუკუნეშიც. დღემდე ასეა. მაისის დამდეგს პარიზში გახლდით. გაფიცული იყვნენ მენაგეები, გაფიცული იყო მეტრო, დღეში სამჯერ დენს თიშავდნენ და დემონსტრაციებს მართავდნენ... ვერ წარმოიდგენთ, რა დღეში იყო ამის შემდეგ ქუჩები... მაშინ, 1832 წელს, ასეთი რამეები არ გაუვიდათ. სამსიმიანი კონტრაბასი გაქრა... საბოლოოდ. არადა, რა იყო მართლა ეს მრავალფეროვნება. თუმცა, დასანანი კია, იმიტომ, რომ ბევრად უკეთ ჟღერდა, ვიდრე... აგერ ეს“ [45,10].

ტექნოკრატიული დისპარმონიით გამოწვეული სევდის მიუხედავად, ჰერმან ჰესეც მომავალ ხელოვანს თანამედროვე სამყაროს მიღებისა და აღქმის პოსტმოდერნისტულ გამომსახველობით ხერხებს სთავაზობს, რითაც თავის თანამედროვეობას უსწრებს წინ – „ხომ გაიგეთ, რა განაჩენიც გამოგიტანეს? თავს ძალა უნდა დაატანოთ და მომავალში შეძლოთ ცხოვრების რადიომუსიკის მოსმენა. სიცილი უნდა ისწავლოთ, სწორედ ეს მოგეთხოვებათ!“ რომანის „ტრამალის მგელი“ ქვეცნობიერის ნაკადის შედეგი, რაც ჰარისა და მოცარტის დიალოგით ხორციელდება, ასევე არა ყოფის მექანიკურ ცვლილებაზეა ორიენტირებული, არამედ შინაგანი ხედვის შეცვლაზე, საკუთარი თავის, როგორც სამყაროს ნაწილის აღქმაზე – „ერთხელაც იქნება შევძლებ უკეთესად თამაშს, ერთხელაც იქნება ვისწავლი-მეთქი სიცილს... რადიოს მოსმენისას შეიტყობთ, რომ წარმოებს მუდმივი ბრძოლა იდეასა

და მის განხორციელებას, დროსა და მარადისობას, ლვთაებრივსა და ადამიანურს შორის“ [46,342].

ძველი ღირებულებებისა და ახალი კომუნიკაციების ურთიერთშერწყმას ჰესე ახალი გამომსახველობითი საშუალებებით – „ჭადრაკის ფიგურების“ ახალი, იუმორისტული კონფიგურაციით ახდენს, რაც ასევე ეხმიანება ზიუსკინდის ნოველას „ბრძოლა“.

მაგრამ თუ ჰერმან ჰესესთვის ორკესტრი იდეალია ჰარმონიული სტრუქტურით, ზიუსკინდის კონტრაბასისტისთვის იგი უკვე გარეგნულად მოწესრიგებულ, მაგრამ შინაგანად ზოგადი ყოფის დესტრუქციულ მოდელს წარმოადგენს, რისი აღიარების სურვილიც სტანჯავს მუსიკოსს. პიესა „კონტრაბასი“ ასე მთავრდება: – „წავალ ახლა ოპერაში და დავიყვირებ. თუ გავბედე. ხვალინდელი გაზეთიდან შეიტყობთ. ნახვამდის“ [47,38].

ამ გადაწყვეტა-გადაუწყვეტობაში მოჩანს პოსტმოდერნისტული გაურკვევლობა, ის რაც შესაძლებელია შეიცვალოს პერსონაჟში, რასაც ტექსტის ღიაობით, დიალოგის იმიტირებით – მაყურებელთან გასაუბრებით აღწევს ზიუსკინდი.

ამრიგად, როგორც ჰესეს, ასევე ზიუსკინდის ტექსტში არა მარტო თემატურად განსხვავებული ელემენტები მონაცვლეობს რეალური ყოფის წარმოსაჩენად, არამედ წინა ეპოქების რეალობის გააზრებით განიხილება თანამედროვე მიმესისის შედეგი – რადიკალური პლურალიზმი. ხოლო სტილის „ორმაგი“ სტრუქტურა პრობლემის ალეგორიულ რეპრეზენტაციას ემსახურება, რომელსაც ის ხან ღიად, ხან კი შეფარულად აწარმოებს. თანამედროვე მხატვრულ გამომსახველობაში მიმესისი უარყოფილი კი არ არის, არამედ თავისი განმარტებით გაფართოებულია – ფსიქომიმეტურია. პოსტმოდერნისტული ავტომიმესისი სამყაროს სურათის დაუსრულებლობას აღიარებს, რისი პროპაგანდაც შემდგომ მან თვითონვე მოახდინა. დღეს კი პოსტმოდერნისტული ავტომიმესისი თანამედროვეობის ზოგადკულტურულ პარადიგმად არის ჩამოყალიბებული.

აღსანიშნავია, რომ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის მიერ მასობრივ და ელიტარულ კულტურებს შორის დისტანციის მოხსნით გამოწვეულმა ღიაობამ სამყაროს სურათს ახლებური აღქმა შესძინა, კარდინალურად განსხვავებული ყველა წინამორბედი გაგებისგან.

ზიუსკინდის ნარატივის გათვალისწინებით საგულისხმოა, რომ თანამედროვე ლიტერატურულ ტენდენციებში პოსტმოდერნისტული სიტუაციების გააქტიურებით, მხატვრული სტრატეგიის განსაკუთრებული ტიპები ჩამოყალიბდა – გვიანი მოდერნიზმის ლაბორატორიული გარემოს, დისტანციურობის, მარგინალიზმის დაძლევის გზების ძიება, რაც განზრახ ზედაპირულობის იმიტირებასა და სტაბილურობის ილუზიის პაროდირებას უკავშირდება.

თანამედროვეობის ასეთი პრიორიტეტული აღქმა გუსტავ იუნგის შეხედულებას ეხმიანება, რომლისთვისაც მხოლოდ ის ცხოვრობს ჭეშმარიტ აწმყოში, ვინც თანამედროვე ადამიანია, ამ ცნების ჩვეულებრივი გაგებით; მხოლოდ მას გააჩნია დღევანდელი ცნობიერება და მხოლოდ ის მიიჩნევს, რომ ცხოვრების წესი, რომელიც ადრეულ დონეებს შეესატყვისება, მას მოყირჭებული აქვს. იუნგი ამ სქემის გამარტივების საშიშროებას ხედავს, რადგან საზოგადოების დიდი ნაწილი ყალბ თანამედროვეობის ნიღაბს იფარებს იმით, რომ ხელოვნურად გადაახტება კულტურული განვითარების საფეხურებს და ზერელედ შეხედავს თავის ადამიანურ ვალდებულებებს. ჭეშმარიტად თანამედროვე ადამიანი კი ხშირად დაჩრდილულია [48,25].

ზიუსკინდი ზოგადად რეალობის პოსტმოდერნისტულ რეფერენტად გამოდის. მის შემოქმედებასა და მხატვრულ გამომსახველობაში სწორედ სინამდვილე, მიმესისის ცნება დეკონსტრუირდება და, ამდენად, მწერლის ტექსტი მდარე, მასობრივი შოუბიზნესისთვის არ არის შექმნილი.

2. რომანტიკული ელემენტის ინტერტექსტუალური მრავალფეროვნება პატრიკ ზიუსკინდის პოსტმოდერნისტულ ტექსტში პატრიკ ზიუსკინდთან

2.1 რომანტიკულისა და მოდერნიზმის

„დისტანციის კათოსის“ იმიტირება ზიუსკინდის მხატვრულ ტექსტში

„ადამიანი არის საიდუმლო, რომელიც უნდა ამოიცნო და თუ მის გამოცნობას მონადომებ მთელ სიცოცხლეს, ნუ იტყვი, რომ დრო დაკარგე; მე სწორედ ამ საიდუმლოთი ვარ დაკავებული.“ – წერდა დოსტოევსკი [49, 550].

თანამედროვე ხელოვნება კიდევ უფრო ახლებურად აღიქვამს ადამიანსა და სამყაროს სურათს, ვიდრე რომანტიკულ ინდივიდუალიზმზე ორიენტირებული გვიანდელი მოდერნიზმი. იგი ცდილობს გაარღვიოს ფსიქოლოგიური და კულტურული საზღვრები. პოსტმოდერნიზმი სინამდვილის ფარგლებში რეალიზდება, ეგზოთერულად – ზედაპირზე გამოსახავს იმას, რაც მოდერნიზმში აპრობირებული იყო ეზოთერულად – შიგნით მიმართულად.

გამორჩეულობისა და დისტანციურობისადმი ირონიული განწყობა დახვეწილად იკვეთება ზიუსკინდის არა მარტო რომანსა და პიესაში, არამედ მის მოთხრობებსა და მხატვრული ფილმების სცენარებში. უმბერტო ეკოს მიხედვით, პოსტმოდერნისტული ღიაობა – „მუდამ ახალი სიღრმის“, „ყოველისმომცველი მთლიანობის შეგრძნება“, ითვალისწინებს მკითხველის სერიულ ინტერესს.

ურთიერთშერწყმის დისკურსს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პატრიკ ზიუსკინდი დახვეწილი ტრაგიკომიკურობით წარმოაჩენს მცირე ნარატივში „სიღრმისკენ სწრაფვა“. ნოველაში ირონიზებულია როგორც ელიტარული კულტურის დისტანციური პოზა და პრიორიტეტულობა, ასევე მისი დისტანციურობისა და კომპეტენტურობის გავლენა მასმედიაზე და მასობრივი, საზოგადოებრივი აზრის, მდარე შეხედულებების ფორმირებაზე. ეს თანამედროვე

ამბავი ინტელექტუალურობის და ე. წ. პროფესიონალიზმის კომპეტენციით შენიღბული ნიჰილისტური აზროვნების პაროდიაა.

ნოველაში ახალგაზრდა, მომხიბლავი, ნიჭიერი მხატვარი ქალის პირველ პერსონალურ გამოფენაზე ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა, ახალგაზრდა შემოქმედის „მხარდაჭერის მიზნით“, მიანიშნა მხატვრის ტალანტსა და მისი ნამუშევრების მნიშვნელობაზე, მაგრამ იქვე შენიშნა, რომ ახალგაზრდა ნიჭიერ ხელოვანს სიღრმისკენ სწრაფვა აკლდა და შემდგომ, ჟურნალში გამოქვეყნებულ რეცენზიაში, იგივე აზრი გაიმეორა, რაც საზოგადოებამ სწრაფად აიტაცა.

შეწუხებული ქალი ჩაუღრმავდა ფერწერის ისტორიისა და ტექნიკის ხელახლა შესწავლას. ეძებდა სიღრმეს, მაგრამ თავის თავში დაეჭვებულმა, ხატვა ვეღარ შეძლო, იმოგზაურა კიდევ, თუმცა საკუთარი თავის რწმენა საბოლოოდ დაკარგა. როცა ფული შემოეღია, ნამუშევრები გახვრიტა, ჩამოხია და თვითმკვლელობით დაამთავრა სიცოცხლე.

ამ ტრაგიკულმა ფაქტმა ინტელექტუალური სამყაროს აჟიოტაჟი და მასმედიის დაინტერესება გამოიწვია. იმავე კრიტიკოსმა კი ახალგაზრდა, „იმედისმომცემი“ მხატვრის თვითმკვლელობის შესახებ გამოქვეყნებულ წერილში გულისტკივილით აღნიშნა სახელმწიფოს გულგრილი დამოკიდებულება მხატვრული სექტორისადმი, მაგრამ ტრაგედიის გამომწვევი ძირითადი მიზეზი შემოქმედის ინდივიდუალობას დაუკავშირა, რაც, მისი აზრით, მიღწეული იყო დახვეწილი ტექნიკით, ფერთა გამით, „სპირალისებური“, „შემადრწუნებელი შინაგანი გაორებით“. კრიტიკოსი წერდა: „ხომ არ მოჩანს შემოქმედის აშკარა პროტესტი საკუთარი ბნელი „მე“-ს მიმართ? ის დამღუპველი პროტესტი, რომელსაც მე სიღრმისკენ თავდაუზოგავ სწრაფვას ვუწოდებდი“ [50, 15].

ინტრავერსიისაკენ მიდრეკილი კომპეტენტური ინტელექტუალი ხელოვნებათმცოდნე რეალურად ნიჰილისტია, მისეული სიღრმის ჭვრეტის უნარი ხელოვნებასა თუ შემოქმედში ცარიელი სიტყვებია – ინტელექტუალური პოზაა, ორიგინალური ხედვის

უნარის წარმოჩენის სურვილია, ხოლო მის მიერ ახალგაზრდა შემოქმედის კრიტიკული შეფასება, ქვეცნობიერში დამალული თვითდამკვიდრების, საკუთარი უპირატესობის წარმოჩენაზე მინიშნებს. კრიტიკოსი დანაშაულის სიღრმეს ვერ სწვდება, ისევე როგორც ვერ ჩასწვდა მხატვარი ქალის შემოქმედების რეალურ აზრს, რაც ზიუსკინდის ნაწარმოებს ტრაგიკომიკურობას ანიჭებს. სწორედ ასეთი „ინტელექტუალურად“ ტონის მიმცემი, რეალურ შინაარსობრივ სიღრმეს მოკლებული, დაუკონკრეტებელი, მაგრამ საზოგადოების წინაშე, „კომპეტენტური ფრაზის“¹ ორ ერთმანეთის საპირისპირო სიტუაციაში გაცხადება თანამედროვეობის ირონიზებულ სურათს ქმნის. როგორც ფილოსოფოსი ზურაბ კაკაბაძე ნიჰილისტური კონტექსტის შესახებ შენიშნავს, „ადამიანი ვერ ისვენებს „მასობრივის“² ღონეზე – იგი ინდივიდუალური სუბიექტის სახით თვითგანმტკიცებას, ანუ გარემომცველთა ფონზე გავლენიანი ფიგურის სახით გამოკვეთას და თავის ჩვენებას, ამგვარად, მათი ყურადღების მიპყრობასა და დაპყრობას ცდილობს. ზოგიერთნი თავიანთ აღმატებულ ინტელექტს ჰფენენ, ისე, რომ ამ გამოფენის იქით არავითარი ინტელექტუალური ინტერესი არ გააჩნიათ: შესაძლოა იმასაც დასჯერდნენ, რომ სხვების გამოფენაზე მიიღონ რაღაცგვარი მონაწილეობა და ამ ირიბი გზით მოხვდნენ ყურადღების ფოკუსში“ [51, 88].

ზიუსკინდთან კრიტიკოსის შინაგანი სიცარიელე, „nihil“-ი მძაფრდება და ზოგადად ტრაგიკული ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი ამაღლებული თუ ამაღელვებელი იდუმალეობა ტექსტში ირონიულად იმიტირებულია კრიტიკოსის დისტანციის პათოსისა და კომპეტენტურობის მიმართ საზოგადოების მასობრივი ალტყინების გამოხატვით, რომელიც ასევე ცდილობს არ ჩამორჩეს მოდურ ორიგინალობასა და არაორდინალობას – ახალგაზრდა ქალი თვითმკვლელობის მიზნით, სატელევიზიო ანიმდანი გადმოხტომისას მიწაზე კი არ დაენარცხა, არამედ ქარის გამო უჩვეულო ტრაექტორიის წყალობით გაფრინდა, ნაძვის კენწეროზე შერჩა,

მაგრამ, სამწუხაროდ, იქვე გარდაიცვალა. „ეს შემთხვევა მაღლიერებით აიტაცა“ ბულგარულმა და ყოველდღიურმა პრესამ, როგორც ცაში გაფრენის ფრაგმენტი.

მოთხრობაში თავად ირონია ამბივალენტურადაა წარმოჩენილი – არა მარტო სიტუაციით, არამედ სიტყვების თამაშითა და მათი მრავალმნიშვნელოვნებით. მაგალითად „სიღრმე“, რომელშიც ირონიზებულია ინტრავერსულობისკენ „თავდაუზოგავი“³ მისწრაფება, როგორც გამორჩეულობისა და დისტანციურობის სინდრომი, გამეორების, მრავალფეროვანი დატვირთვის შედეგად მხატვრულ სიმბოლურ ნომინაციად იკვეთება – ახალგაზრდა ქალმა გააფრთხილა თავისი თავყანისმცემელი, რომელიც თავადაც მოსწონდა, რომ მათი ერთად ყოფნის შემთხვევაში ახალგაზრდა კაცი მზად უნდა ყოფილიყო იმისთვის, რომ ქალს არ ჰქონდა სიღრმე, რის გაგონებაზეც შეცბუნებულმა კაცმა, რომელიც ფრაზის ნამდვილმნიშვნელობას ვერ მიხვდა, ხელი აიღო თავის განზრახვაზე.

მიუხედავად იმისა, რომ ზიუსკინდთან საკმაოდ გვხვდება მოდერნისტული ტენდენციები, მწერალი ირონიის მრავალმხრივი კოდირებით და ტექსტური თუ სიტუაციური იმიტაციით, გამოკვეთილ პოსტმოდერნისტულ, ყოველდღიურობის დისკურსს ქმნის, სადაც ირონიზებულია, როგორც მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი განსაკუთრებულობის წინ წამოწევა,⁴ ასევე „მაღალი კასტის“

¹ *Ohne das Pathos der Distanz, wie es aus dem beständigen Ausblick und Herabblick der herrschenden Kaste auf Untertänige und Werkzeuge und aus ihrer ebenso beständigen Übung im Gehorchen und Befehlen, Nieder – und Fernhalten erwächst, könnte auch jenes andere geheimnisvollere Pathos gar nicht erwachen, jenes Verlangen nach immer neuer Distanz-Erweiterung innerhalb der Seele selbst, die Herausbildung immer höherer, seltenerer, fernerer, weitgespannterer, umfänglicherer Zustände, kurz eben die Erhöhung der Typus, „Mensch – die fortgesetzte Selbstüberwindung des Menschen, um eine moralische Formel in einem übermoralischen Sinne zu nehmen. F. Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, Bd. VIII, S.235.*

² პოსტმოდერნიზმის განზრახ ზედაპირულობას ლიოტარი ეგზოტერულ კონტექსტში განიხილავს. I. F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilee, Paris, 1989.

წინაშე თავყვანისცემის შინაგანი მოთხოვნილება, რასაც ნიცშე „დისტანციის პათოსს“ უწოდებს თავის ნაშრომში „სიკეთისა და ბოროტების მიღმა“. მისი აზრით, დისტანციის პათოსი ადამიანს სისხლში აქვს გამჯდარი, რომელიც გამორჩეულობის გრძნობასთან ერთად ღვივდება და ფარულ პათოსს აღძრავს – დისტანციის ზრდას საკუთარ სულში და სულ უფრო მეტად ამაღლებულ, იშვიათ და შორეულ მდგომარეობას. ასე რომ, შეუძლებელი იქნებოდა შინაგანი ზრდა და ფორმირება „ადამიანად“, თუ მუდმივად არ იქნებოდა „ადამიანის მიერ საკუთარი თავის დაძლევა“, – აღნიშნავს ნიცშე და მორალურ ფორმულას ზემორალურად განიხილავს.

ყოველდღიურობის, ჩვეულებრივი ყოფის აზრს გამოხატავს ზიუსკინდთან თავისი ჩაცმულობითა და ასაკით ტიპური ფრანგი პენსიონერი მოხუცი ჟაკი, ნოველაში „ბრძოლა“, რაც შეიძლება ასევე ითარგმნოს როგორც „პაექრობა“.

ჟაკი ყველასათვის მომხიბვლელ უცნობ ამაყ და ელეგანტურ ახალგაზრდასთან პაექრობისას ფსიქოლოგიურად არ გატყდა. ახალგაზრდა მხატვარი ქალისგან განსხვავებით („სიღრმისკენ სწრაფვა“), მოხუცმა ცხოვრებისეული გამოცდილებით დასძლია წინააღმდეგობა. დიდი შინაგანი ბრძოლის მიუხედავად, ჟაკმა საკუთარი შესაძლებლობა რეალურად შეაფასა, სიახლისა და არაორდინალურობით საზოგადოების აღფრთოვანებამ ვერ გატყნა იგი და „ბრძოლას“ პროფესიონალურად მიუდგა, მიუხედავად იმისა, რომ ჟარდენ დე ლუქსემბურგის მოთამაშეებსა და გულშემატკივრებს მობეზრებული ჰქონდათ მოხუცის მოგება და ახალგაზრდა უცნობი მოჭადრაკე, გამოკვეთილად დახვეწილი ქცევითა და ჩაცმულობით, მათ ფავორიტად იქცა. უცნობის არტისტიზმით შესრულებულ გამოვლენებლად დილეტანტურ სვლებს ისინი ყიჟინით ხვდებოდნენ და თამაშის ახალ, არაორდინალურ სტრატეგიად აღიქვამდნენ. ნაწარმოებში „ეზოთერული“ რომანტიკული ხელოვანი, გამორჩეული „მე“ ირონიულად კოდირებულია უცნობ – „უცხო ფრინველის“ ახალგაზრდა მოჭადრაკის სახეში, რომელშიც იმიტირებულია

თომას მანის, რაინერ მარია რილკეს, ჰერმან ჰესეს ინტრავერტი ხელოვანი-პერსონაჟები. მაგრამ ირონია აქაც პოსტმოდერნისტულად ამბივალენტურია: თუ ჭეშმარიტად რომანტიკული, სულით პოეტის დამოკიდებულება მასასთან და საზოგადოებასთან უმეტესად შეუმჩნეველი ან დისტანციური, კამერული იყო და მისი დისტანციურობა მისივე, ასე ვთქვად, ფაქიზი შინაგანი სამყაროდან მოდიოდა, დღეს დისტანციურობა, ძირითადად, ელიტის პოზაა, შოუბიზნესს უკავშირდება და უმეტესად ფსევდოინტელექტუალიზმს გამოხატავს. დისტანციის პათოსის ამ სიახლეზე ზიუსკინდი განსაკუთრებული ირონიით ამხვილებს ყურადღებას. იღუმალი სიახლე სწორედ რომ მიმზიდველია, რომანტიკულად მოჩანს და აღფრთოვანებასაც იწვევს ზოგჯერ პროფესიონალებშიც კი, იმედს ბადებს თანამედროვე ყოველდღიურ პოსტმოდერნისტულ ყოფაში. ჟაკიც კი მოიხიბლა გულშემატკივართა რჩეულით – „ის მატრაკვეცას საკუთარი ნებით დაემორჩილა“.

მოხუცი სიამონებით იგემებდა დამარცხებას ყველასთვის მიმზიდველი ახალგაზრდა მეტოქისაგან – „ამის ლოდინი მას რახანია მობეზრებოდა, ჟაკს უნდოდა, რომ ბოლოს და ბოლოს გათავისუფლებულიყო დაუდარცხებელი ფავორიტის, პირველობის ტვირთისაგან, რათა ეს გაავებული მაყურებელი, ეს შურიანი ბრბო დაკმაყოფილებულიყო, ყველა დაწყნარებულიყო ბოლოს და ბოლოს“ [52, 26].

იაფფასიანი პოპულისტური სიახლე – „news“-ი ნაწარმოებში ირონიზებულია პაექრობის, ჭადრაკის პარტიის გაანალიზებით. სათაური აქაც ორმაგი მნიშვნელობით (Kampf – ბრძოლა, პაექრობა) მხატვრულ სიმბოლურ ნომინაციად ყალიბდება ჭადრაკის თამაშის და პარალელურად მაყურებელთა ემოციის გამძაფრების ფონზე – თხრობის დინამიკის საშუალებით, რისი მხატვრულ-შინაარსობრივი გადაწყვეტა ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ჭეშმარიტი ღირებულების – ჟაკის გამარჯვებაა. „ეს გამარჯვება მისთვის ყველაზე უსიამოვნო იყო მთელ მის საჭადრაკო კარიერაში და მისთვის თავი

რომ აერიდებინა, ჟაკი უკან იხევდა, თავს იმცირებდა, ფარ-ხმალს ყრიდა მსოფლიოში ყველაზე უფრო ამაზრზენი ყალბაბანდის წინაშე. იგი არ იყო დიდი მორალური დასკვნების ადამიანი, ეს ჟაკი, ადგილობრივი ჭადრაკის კორიფე... გადაწყვიტა თავი დაენებებინა ჭადრაკისათვის, რადგან ეს თამაში დიდ მორალურ მოთხოვნებს უყენებდა მონაწილეებს“ [53, 29-30].

„დიდი მორალური დასკვნები“, რაც საზოგადოების გაცხოველებულ ინტერესს იწვევს, ეჭვს ბადებს პატრიკ ზიუსკინდში. ძალოვანთა თუ მასმედიის მიერ მთელი ხალხის სახელით განცხადებული პოპულისტური ფრაზებით, „უჩვეულოსა და სიანხლის“ გაიდეალების წარმოჩენით, მწერალი იდეალებით იმედგაცრუებული ყოველდღიურობის ირონიულ დისკურსს ქმნის როგორც თავის მცირე ტექსტებში, ასევე თავის მოკლემეტრაჟიან და მხატვრული ფილმების სცენარებში.

მწერლის ამბივალენტური ირონია გულისხმობს ძველი ნარცისული შეხედულებების გადასინჯვას, რასაც ნიცშე „გრძელ იერარქიულ კიბესა“ და „ღირებულებას“ უწოდებს, რომელიც ერთ ადამიანს გამოარჩევს მეორისგან, იმ საზოგადოებისგან, რომელიც მონობას მიეღობს ამ სიტყვის სხვადასხვა გაგებით. ზიუსკინდი ასევე თანამედროვე ინფორმაციას, ასე ვთქვათ, პრიზმაში ატარებს, რაც პერმანენტულ გადაფასებასთან არის დაკავშირებული. მწერალთან ირონიზებულია „სოციალური ინტერესი“, სოციალური ჯგუფის მისია, რაც ადღერის მიხედვით, ზღუდავს უმწიფარ ინდივიდუალურ შეხედულებას იმის შესახებ, რომ ადამიანმა უნდა დაამტკიცოს სხვებთან შედარებით თავისი არაჩვეულებრიობა და რომ, მეორე მხრივ, თვითმეფასება უფრო ღირებულია, როცა ინდივიდი საკუთარი თავის საჭიროებას გრძნობს შედარებით ფართო სპექტრის, ანდა მთელი კაცობრიობის კონტექსტში.¹ ზიუსკინდი ამ

¹ Jede Erhöhung des Typus „Mensch“ war es immer sein: als einer Gesellschaft; welche an einer lange Leiter der Rangordnung und Wertverschiedenheit von Mensch und Mensch glaubt und Sklaverei in irgendeinem Sinne nötig hat. F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Bd. VIII, S. 218. ადღერის

საჭიროების პაროდიულ იმიტაციას ქმნის თავის რომანში „სუნამო“, გრენუის შემოქმედების საბოლოო, მთელ კაცობრიობაზე გათვლილი „დიადი“ მიზნის დასახვით. გრენუის თითქოს სარგებელი უნდა მოეტანა საზოგადოებისთვის მისი არაჩვეულებრივი შემოქმედებითი ტალანტის წყალობით, – „ის სურნელთა შემოქმედი უნდა გამხდარიყო. ყველა დროის საუკეთესო მენელსაცხებლე“ [54, 54].

ეს სწორედ ის თემაა, რაზეც ზიუსკინდი პაროდიას აგებს. მწერალი მენელსაცხებლეზე, როგორც მესიაზე, ირონიულად შენიშნავს, რომ „მას უნდა განეხორციელებინა რევოლუცია სურნელთა სამყაროში“, რამაც მსხვერპლი მოითხოვა ქალწულთა სახით და რამაც გრენუი საბოლოოდ ერთ-ერთ მკვლელად „ტიპურ რევოლუციურ ურჩხულად“ ჩამოაყალიბა [55, 23].

ზიუსკინდი იმიტაციის პროცესში ეყრდნობა როგორც სენსორულ, ყნოსვით ინფორმაციას, როგორცაა „რევოლუციის სუნი“, „დახვავებული გვამის სუნი“, „სიკვდილის, სიღარიბის სუნი“, ასევე როგორც პოსტმოდერნისტი მწერალი, ეყრდნობა მკითხველის მეხსიერებასა და მის წარმოსახვაში უკვე არსებულ ინფორმაციას, გამოცდილებას, მოგონებებსა და განცდებს.

გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე ვერნერ ფრიცენი, რომელიც გრენუიზე ავადმყოფობათა მთელ სტრუქტურას აგებს, შენიშნავს, რომ ზიუსკინდის გმირში ირონიულად იმიტირებულია მითი მიგდებულ ბავშვზე, რომელიც თავისი ხალხის მხსნელად უნდა გაიზარდოს [56, 30].

რომანში პაროდირებულია განმანათლებლური, მოდერნისტული და თავად პოსტმოდერნისტული ყოფა და ამ უკანასკნელის დამოკიდებულება ამ გარემოშივე აღზრდილი მხსნელის მიმართ. ეს მესიანიზმი, განსაკუთრებული გენიალურობა, ისევე როგორც

ინდივიდუალური ფსიქოლოგია მიიჩნევდა, რომ საკუთარი თავის აღმატებული შეფასებისას, კაცობრიობის გათავისუფლებისაკენ ამ შეფასების მიმართვა, ათავისუფლებს განდილების მანიით შეპყრობილ ადამიანს პათოლოგიური ნარცისიზმისაგან. Alfred Adler, *Der Sinn des Lebens* (1933), 1973; *Individualpsychologie und Schule* (1929), Frankfurt: Fischer, 1979.

ამ საკითხთან დაკავშირებული ნიციშეს ხაზის ირონიული ინტერტექსტუალობა, მთელ ნაწარმოებს ლაიტმოტივად გასდევს.

გრენუი თავიდანვე სურნელთა სამყაროში ცხოვრობს, მასში თითოეული საგანი თუ გრძნობა მხოლოდ სუნით შემოდის, იგი ოთხი წლის ასაკში იწყებს ლაპარაკს და ალბათ, მხოლოდ ყნოსვითი აღქმიდან გამომდინარე, „... სინდისი, ღმერთი, სიხარული, ... მადლიერება მისთვის იყო და დარჩა კიდევ ბუნდოვანი“ [57, 31].

საკუთარი სუნის არქონა გრენუის საკუთარი „მე“-ს არქონაზე მიანიშნებს, დეკადენსური ხელოვანის დისტანციის პათოსის პაროდირების და ასევე ხელოვანის ზემორალური ყარიბობის, განდეგილობის ირონიულ იმიტირებას ეხმიანება ნიციშეს განმარტება, რომ „ადამიანი მრავალმხრივი, მატყუარა, ხელოვნური ცხოველია, ავადმყოფური ცხოველია“, ანდა რომ „ადამიანი მამაცი ცხოველია, რითიც მან ყველა სხვა მხეცზე გაიმარჯვა“,¹ როგორც, მაგალითად, გადარჩა ყველა სიტუაციაში გრენუი – „ტკიპა“, რომლის წასვლის შემდეგ ყველაფერი ნადგურდებოდა და ყველა მისი გამზრდელი თუ პატრონი კვდებოდა. სიზმარში თუ ხილვისას, ჭკობიდან ანაორთქლზე უფრო მყრალი, საკუთარი სულის სუნის შეგრძნებით, გრენუი მხოლოდ ერთხელ აღმოაჩენს მისთვისაც კი გაუსაძლის, ამყრალბულ საკუთარ „მე“-ს.

სიზმარში ქვეცნობიერის ნაკადის გახსნით, თუ ხილვისას „შეიცან თავი შენის“-ის გააზრებით, პოსტმოდერნისტულად ერწყმის ერთმანეთს ტაბუს მოხსნის ფროიდის ფსიქონალიტიკური და რომანტიკული, რელიგიურ-მისტიკური, თუ შოპენჰაუერის „მე“-ს შეცნობის ირონიული ინტერტექსტუალობა,² ხოლო გრენ-

უის ცხოველური ინსტინქტების ექსპრესიულ-ნატურალისტური გამოსახვით ნიციშეს „თავისუფალი ნების“ კოდები იკითხება. გრენუის შვიდწლიანი „განდეგილობა“, სხვა მრავალ კოდთან ერთად, ნიციშეს ზარატუსტრას გამოქვაბულში შვიდწლიანი გამოკეტვის ირონიული იმიტაციაა.

„თუმცა ნიციშესთვის უმაღლეს ღირებულებას პიროვნულობა და მისი ღირსება წარმოადგენდა... მაგრამ ნიციშეს ჰქონდა სხვა მხარეც, რამაც ხელი შეუწყო მისი ფილოსოფიის რეაქციული მიზნებისთვის გამოყენებას, რასაც თ. მანი სიმბოლურად და კონკრეტულად გვიჩვენებს თავის „დოქტორ ფაუსტუსში“. ნიციშე ეწეოდა ინსტინქტების თავისუფალი ნების პროპაგანდას, უარყოფდა განსჯის კონტროლს“ [58, 126-127].

ზიუსკინდთან ნიციშეს ეს ტენდენციები ორმაგადაა ირონიულად კოდირებული გრენუიში და ინტერტექსტუალურად იკვეთება ლევერკიუნის სატანასთან წილნაყარი, გამძაფრებული დისტანციის პათოსის მქონე ინტრავერსის, „დიონისური“ ხელოვანის პოსტმოდერნისტულად იმიტირებული სახე, რომლის ერთ-ერთ პროტოტიპსაც თავად ნიციშე წარმოადგენდა. ხოლო შემლილობისა და დეგენერაციის ელემენტები თავიდანვე ჩნდება გრენუის სახეში, რასაც ლოგიკურად ეხმიანება რომანის ფინალი, და სადაც ასევე მოჩანს ნიციშესა და ლევერკიუნის ცხოვრების დასასრულის, შემლილობის კოდები და ნიციშესული ბიოლოგიური, ვიტალური მოთხოვნის ნების, თავისუფალი – სიცოცხლის ნების გამოთავისუფლების ტენდენციები. ნიციშესთან, ეს როგორც ცნობილია, ძალაუფლების ნებას უკავშირდება – „ჩემი ფორმულა, მისი გაგება ღაღადებს – სიცოცხლე – ეს არის ძალაუფლების ნება.“¹

ზიუსკინდის რომანში ძალაუფლების ნება ზეიმობს, როცა გრენუი საბოლოოდ, ქალწულთა სერიული მკვლელობებით, მათი სურნელთა შეთვისება-გადაძუმაგებით, ღვთაებრივი სუნამოს ავტო-

¹ *Der Mensch ein vielfaches, verlogenes, künstliches und undurchsichtiges Tier... er ist das kranke Tier. Der Mensch aber ist das müttigste Tier: damit überwand er jedes Tier.* F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, Samt. W., Bd. 5, 1980, S. 413-417.

² ნიციშე აკრიტიკებს შოპენჰაუერს თანაგძნობის (*Mitleid*) გამოხატვისას. *შოპენჰაუერი ცხოვრების მტერი იყო: ამიტომაც მასთან სიბრალული სათნობად იქცა, რაც უპირისპირდება განვითარების კანონს.* F. Nietzsche, *Der Antichrist*, Samt. W., Bd. 6, 1980, S. 458.

¹ *Meine Formel dafür lautet, Leben ist Wille zur Macht!* F. Nietzsche, *Briefwechsel*, 1984, Bd. 5.

რი გახდება და საზოგადოებას ექსტაზში გაახვევს, ყველასთვის „ზეკაცად“, „გენიალურ გრენუიდ“ გადაიქცევა.

აქ ირონიულ კოდად ნიცშეს გენიოსი იკვეთება – შუალედური არსება დამნაშავესა და შეშლილს შორის, რომელსაც ერთდროულად გააჩნია მგრძობიარობა და სისასტიკე და რომლის შესახებაც – „გვიანდელი ნიცშეს“ შესახებ, თომას მანი წერდა: „მისი გამომსახველობითი საშუალებები და აქცენტები, ცხადია, გამოწვეული იყო დემონური შეპყრობით და შესაბამისად იმ სულიერი მდგომარეობით, რაც მის ფსიქიკურ მდგომარეობას ახლდა“ [59, 462].

ზიუსკინდი თავის რომანში ნიცშეს მრავალმხრივ კოდირებას ახდენს, რითიც ინარჩუნებს თავად ნიცშეს ამბივალენტურ აღქმასა და პარადოქსულ წერის მანერას. გრენუი, ერთი მხრივ, ნიცშესეულ ავადმყოფური სულის ხელოვანს ესადაგება, ნიცშეს ვერ წარმოუდგენია ხელოვანი, რომელიც ავად არ იქნებოდა¹ და რასაც ფროიდიც აღნიშნავდა ლიბიდოს სუბლიმაციის განმარტებისას.² ხოლო, მეორე მხრივ კი, გენიოსი მენელსაცხებლე „ფიურერის“ პაროდიულად იმიტირებულ სახეს იღებს. დისტანციის პათოსი კი შავი იუმორით იხსნება მასასთან ურთიერთობისას, როცა უბირი ბრბო სიყვარულით აღტაცებული დაგლეჯს გრენუის და თითოეული მათგანი „გაბრწყინებული ზეადამიანისაგან“ სიყვარულის სახელით იკემებს თითო წილს და თვითკმაყოფილებას შეიგრძნობს.

„თქვენი ცოდვა კი არა, თქვენი თვითკმაყოფილება ღალადებს ზეცაში; თქვენი ცოდვების არარაობა ღალადებს ზეცაში!“ ეს ქვენა

¹ ... so dass es nicht möglich scheint, Künstler zu sein und nicht krank zu sein. ნიცშეს მიხედვით, მხატვარი ქმნის თავის ბიოლოგიური არასრულფასოვნების გამო. F. Nietzsche., Bd. X, S.66 .

² ფროიდის მიხედვით, ლიტერატურა და ხელოვნება ინსტინქტების სუბლიმაციაა – *geglücktes Sublimierung der Triebe*. S. Freud. *Totem und Tabu*.

Dabei setzt sich Nietzsches Einsicht durch, die er möglicherweise den Junghegelianern verdankt, wie wenig Vernunft, wie sehr der Zufall unter den Menschen herrscht. P. Zima, *Moderne/Postmoderne, Nietzsches Erben*, Tübingen und Basel: Francke, 2001, S.130.

„მე“-ს განზოგადებად აღიქმება, რომელიც რომანში რეალურად ვერ ახერხებს სიყვარულის, ქალწულებრივი მშვენიერების შესისლ-ხორცებას და პოსტმოდერნისტულ იმიტაციას ახდენს, და რაც თვითონ რომანში არსებულ პოსტმოდერნისტულ დისკურსზე მიანიშნებს. ამას ამძაფრებს გრენუის, როგორც ბრბოს ბოროტების მასაზრდოებელი წყაროს სახე და ბრბოს ნიცშესეული აღქმის იმიტაცია, როცა ნიცშე ზარატუსტრას ქვეთავში „ბრბოსათვის“ ამბობს: „სიცოცხლე წყაროა სიხარულისა, ხოლო სად ბრბო სვამს, მოშხამულია იქ ყოველი წყარო“ [60, 165].

გრენუი გადის ზეკაცის განვითარების სტადიებს – „შენ უნდა“, „მე მსურს“ და „გაბავმეების“ – პირველ საწყისთან დაბრუნების პერიოდს. „იგი იძენს თავის სამყაროს, თავის ქვეყანას“... მაგრამ თავის პირველ საწყისთან დაბრუნება ზიუსკინდთან, ასევე ნიცშეს „უკანასკნელ ადამიანად“ გარდაქმნის ირონიულ იმიტაციად მოჩანს, რაც რომანში ბრბოს საზრდოდ, მასში მისტიკურ გადასვლად არის პაროდირებული. ნიცშესთან ვკითხულობთ: „რა არის სიყვარული? რა არის შემოქმედება? რა არის ლტოლვა? რა არის ვარსკვლავი? – კითხულობს უკანასკნელი ადამიანი... დედამიწა პატარავდება, მასზე დახტის უკანასკნელი ადამიანი და ყველაფერს აკნინებს, მისი მოღვაძე მიწის რწყილივით შეუშუსრავია, აცხადებს ნიცშე, – პატარა ადამიანი მარად მობრუნდება!“ [61, 165-166].

ზიუსკინდი პოსტმოდერნისტული გამომსახველობით, ავტორის ჩარევის, ახსნა-განმარტების გარეშე ბუნებრივად უკან აბრუნებს გრენუის ბრბოში, სადაც მისი საბოლოო გაბრწყინება მოხდა. გრენუიმ მთლიანად გადაისხა მომაჯადოებელი სუნამო და საკუთარი ნებით მივიდა დასასრულამდე, მაგრამ, მეორე მხრივ, ბოროტება გადანაწილდა, თითოეულ მათგანში გააძლიერა უკვე ღრმად გადგმული ბოროტების ფესვები და მმართველი გახდა – გაგრძელდა სისხლიანი კვალი. „ბოროტება ადამიანის უკეთესი ძალაა. „ადამიანი უნდა უკეთესი და უფრო ბოროტი იყოს“, – ამას მოვასწავებ. „უბოროტესი უხმს ზეკაცის სიკეთისათვის“, –

აცხადებს ზარატუსტრა „მაღალი ადამიანისთვის“ [62, 214].

ნიშანდობლივია, რომ კოდების ურთიერთშერწყმით, პოლიფონიურობით ზიუსკინდის ტექსტი პოსტმოდერნისტულად მრავალმხრივი ინერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. „სუნამოში“ ირონიული ორმაგი კოდების თამაში, მათი ერთმანეთში გადახლართვა თავად ნიცშეს ფენომენსა და ნიცშეს ტექსტის ამბივალენტურობაზე მიანიშნებს, რისი ინტერტექსტუალობაც ზიუსკინდთან ზოგჯერ არა ირონიულად, არამედ თავისივე ნიცშესეული პარადოქსული მნიშვნელობით იჩენს თავს.

„სუნამოში“ გრენუის არ იღებს საზოგადოება, რადგან მას ყნოსვითი შეგრძნების დონეზე სუნი არ გააჩნია და ზვრელიდან გამომდგრალი, მხოლოდ „ადამიანის სუნის“ სუნამოს შექმნით, რომელიც სიმყრალის და კეთილ სურნელთა ნაზავია, იქცევს ადამიანთა ყურადღებას, უთანაბრდება მათ, ცდილობს მათზე ამაღლებას და შემდგომ გრენუი-ხელოვანი წარმოაჩენს თავის დისტანციის პათოსს. მას, უსიყვარულოდ შობილსა და გაზრდილს, სძულს ადამიანები და საკუთარი თავის განდიდებით უნდა მათზე შური იძიოს; ადამიანების გაბატონებას ესწრაფვის მათი გაბრუნებითა და ეიფორიით.

ნიცშეს „ზარატუსტრაში“ ზვრელიდან გამომდგრალი ტარანტულის სულშიც ასევე დვარძლია, რაც სულს თავბრუს ახვევს და იგი შურისძიებაზე ოცნებობს.

„ამას იგავით გეტყვით თქვენ“, – ამბობს ზარატუსტრა, – „რომელნი აბრუებთ სულს, თქვენ მქადაგებელნი თანასწორობისა! ტარანტულები ხართ და ფარული შურისმგებელნი! ... თქვენიდან გადმოხეთქს ეს, ვით ცეცხლი და შურისგების შემლილობა“ [63, 77-78].

გრენუი – „ტკიპა“, სწორედ ჭაობიდან ანაორთქლი სიმყრალის – საკუთარი სამყაროს წამიერი შეგრძნების შემდეგ აცნობიერებს ბოლომდე საკუთარ არაჩვეულებრიობასა და საკუთარი ტალანტის განსაკუთრებულობას. იგი ტარანტულისა და ზარატუსტრას ირო-

ნიული ნაზავია, რითიც ავტორიტეტულობისა და მასობრიობისადმი პოსტმოდერნისტული დამოკიდებულება მჟღავნდება. თავდაპირველად გრენუი ცხოველივით მხოლოდ თავის გრძნობას მიჰყვებოდა, როგორც „ჭაობში ხელჩაყოფილი, წურბელების ნაკბენებით დასისხლიანებული, მიწაზე გართხმული უცნობი, რომელსაც ზარატუსტრამ ფეხი წამოჰკრა. კაცმა მას უთხრა: „რამდენი ხანია ერთ რამეს ვეძიებ, წურბელის ტვინს, რათა სლიპი ჭეშმარიტება არ გამისხლტეს! აქ ჩემი სამეფოა! ... წურბელის გულისათვის ვიწექი აქ, ამ ჭაობთან... და კვლავ უფრო მშვენიერი ცხოველი იწეებს ჩემი სისხლის წოვას, თვით ზარატუსტრა!“ [64, 186-187].

სისხლისმწოველი ზარატუსტრა გრენუის, გენიოსი ხელოვანის განდიდებისა და დისტანციის პათოსის ინტერტექსტუალობად მოჩანს.

გრენუისთვის არ არსებობდა მორალის გაგება: ერთი მხრივ, იგი ყველაფერს როგორც ცხოველი, ისე აღიქვამდა, ხოლო, მეორე მხრივ, ხელოვანის მიზანი ამართლებდა მოქმედებას, რის ერთ-ერთ ირონიულ კოდად ნიცშეს წურბელებიანი კაცი ზარატუსტრას ეუბნება – „ამისთვის გულგრილი ვარ დანარჩენისთვის; და ჩემი ცოდნის გვერდით დაბანაკებულია ჩემი შავი უვიცობა... ჩემი სულის პატიოსნებას ესა სწადია, ერთი ვიცოდე და დანარჩენი არ ვიცოდე: მძულს ყველა სულით გაორებული, მეოცნებე, აღტაცებული... სისხლით გავიმაგრე მე ჩემი ცოდნა!“ [65, 187].

გრენუისაც არ აინტერესებს მატერიალური ყოფა. ის ცოდნის გაღრმავებისთვის იღვწის, შრომობს და ყველაფერს თავის შემოქმედებით მიზანს უძღვნის. არ აინტერესებს ქალი სექსუალური თვალსაზრისით. გრენუის ჟღალთმიან ახალგაზრდა ქალწულთა სურვილი მხოლოდ მათი განსაკუთრებული სურნელის დასაპყრობად იზიდავს, მასალად საკუთარი შემოქმედების მწვერვალისთვის.

ამ თვალსაზრისით, ის როგორც ზემორალურია, ასევე უსქესოა, ის – მისი ჯადოსნური სუნამო, ერთნაირად ხვევს ეიფორიაში ქალსაც და კაცსაც და ის ყველაში განიბნევა, როგორც

ცხოვრების ბოროტი მარცვალი. ის ინსტინქტების მატარებელი es-ია, რომელიც ყველაში ცხოვრობს.

მრავალი ამბივალენტური კოდის მიუხედავად, რომლითაც ზიუსკინდი თამაშობს, ავტორის ირონიულ-კრიტიკული დამოკიდებულება აშკარაა. გრენუი თავის გამომსახველობის კოდთა იმიტაციაა.

გრენუი-„es“-ში ფროიდის ლიბიდოზური ინსტინქტი თავიდანვე ირონიულად სუბლიმირდება, ხოლო მის მიერ „ადამიანის სუნის“ შექმნა: – „მე“-ს, ანუ „ich“-ის, „es“-სა და „über ich“-ს („ზე-მე“-ს) შორის არსებული შუალედური ფაზის იმიტაციაა. „über ich“-ს ხელში ბავშვყვანილი გრენუი განასახიერებს, რომელიც ცდილობს კეთილშობილების გამომჟღავნებით საკუთარი თავი-„es“-ი¹ დაფაროს. სინამდვილეში კი დასცინის ადამიანს და მის შემოქმედ ღმერთს, რომელსაც ის მიიჩნევს „მდარე არომატთა მოყვარულად“, რომელსაც მას ადამიანები უკმევენ და „აქოთებულად“ მოიხსენიებს. გრენუი ეკლესიაშიც ზიზღით შეიგრძნობს ყველა მძაფრ სუნს, რაც ადამიანის ყოფას ახლავს. ეს დისკურსი კვლავ ზარატუსტრას ზიზღის იმიტაციად იკვეთება, როცა ზარატუსტრა თავის გამოქვამულიდან გამოდის, და როცა ეს უკანასკნელი ამბობს: „ყველგან ვენოსავ მე პატარა ფარულ მრევლს; და სად თავშესაფარია, იქ ახალი თანამლოცველია და სიმყრალე თანამლოცველ ძმათა“ [66, 138].

პოსტმოდერნისტული კვლევისას აღსანიშნავია, რომ პოსტმოდერნისტული ამბივალენტური გამომსახველობა – სინთეზის გარეშე ურთიერთსაწინააღმდეგო წინადადებათა დიალექტიკური მთლიანობა, ფსიქონალიტიკური თვალსაზრისით, როგორც მასტრუქტურირებელი პრინციპი – ნიცშეს ფილოსოფიიდან და ფროიდის ღრმა ფსიქოლოგიიდან მომდინარეობს [67, 303].

¹ ზიგმუნდ ფროიდი მიიჩნევდა, რომ არა მარტო გაუცნობიერებლად, არამედ გაცნობიერებულადაც ხდება მაღალი იდეალებით, ანუ ზე – „მე“ - თი ქვენა დონეზე დაფარული ინსტინქტების შენიღბვა.

S. Freud, *Das Ich und das Es, Massenpsychologie und Ich-analyse*, Frankfurt: Fischer, 1982

ნიცშეს ესეისტურ დაკვირვებაში მუდმივად ორი საწინააღმდეგო ექსტრემა, რომლებიც ძველი შეხედულებით ერთმანეთისგან მკაცრად განირჩეოდა, დღეს ერთმანეთს შეერწყა.

ზიუსკინდთან გრენუი ზეკაცად პირველად სწორედ მორწმუნე საზოგადოებას ევლინება, დისტანციის პათოსით შეპყრობილი და ეს საზოგადოება ეიფორიაში ვარდება, ორგანს აწყობს, ადამიანები ივიწყებენ ღმერთს და საკუთარ „მე“-ს, სანამ გრენუის ჯადოსნური სურნელი იფრქვევა. ზიუსკინდის იმანენტურ განწყობას ფონს უქმნის ნიცშეს ნიჰილისტური აღიარება ადამიანების, მათი დაფარული გრძნობების მიმართ, რომელთათვისაც ჭეშმარიტი ღირებულებები გაუფასურდა [68, 250].

ზარატუსტრა ქრისტეზე ამბობს, რომ ღმერთი „სიკეთეა, იქნებ, იმ მქადაგებელთათვის პატარა ხალხისა, რომ ის იტანჯა და ადამიანის ცოდვები იტვირთა. ხოლო მე მახარებს დიდი ცოდვა, ვით ჩემი დიდი ნუგეში“ [69, 214].

ცოდვა-ტანჯვა ნიცშესთან განხილულია, როგორც ზოგადად დაძლევა. იგი თავის საყვარელ ადამიანებს ამ ტკივილს უსურვებდა¹.

ნიცშესთან გვხვდება არა მარტო ერთმანეთის საწინააღმდეგო ტერმინები, არამედ მთელი სემანტიკური პარადიგმა. სიკეთე და ბოროტება, აღორძინება და დაცემა, ტკობა და ასკეზა, სიმართლე და ტყუილი ერთმანეთშია შეზრდილი.

ნიცშეს იდეათა შესახებ ვალტერ ბენიამინი აღნიშნავს, მათზე დაკვირვებისას გასათვალისწინებელია, რომ ეს იდეები არა ერთმანეთის საწინააღმდეგოდ დგანან, არამედ ქმნიან ვირტუალურ წრეს, საიდანაც შესაძლებელი ექსტრემები ამოჭრილი არ არის [70, 31].

სიმართლე და ტყუილი შედუღებულია ნიცშეს დისკურსში,

¹ *Solchen Menschen, welche mich etwas angehen, wünsche ich Leiden, Verlassenheit, Krankheit, Misshandlung, Entwürdigung...* Nietzsche, F., Werke, München: Hanser. 1980, Bd. X, S. 139.

როგორც სამყაროს მთლიანობა, და რასაც ნიციშე თვითონ აღიარებდა.¹ ხოლო მიზანთროპიულობას, როგორც ადამიანის სავალდებულო სიყვარულს, „კაცკაცამიობის“ გაგრძელებად მიიჩნევდა. მთლიანობის ასეთმა ინტერპრეტაციამ სამყარო ფსიქოანალიზმამდე მიიყვანა, სადაც სიყვარული და სიძულვილი, ეროსი და თანატოსი, სადიზმი და მაზოხიზმი ამბივალენტურ მთლიანობას ქმნიან [71, 304].

ფროიდის ამ ფსიქოანალიტიკურ სიძულვილ-სიყვარულის (Hass-Liebe)² პაროდირება ზიუსკინდთან რომანში „სუნამო“ არაცნობიერის დონეზე შეიძლება განვიხილოთ, რასაც გრენუი გოგონათა მკვლევლობით იკმაყოფილებდა, მათ სურნელთან გაიგივებით, როგორც დედისკენ – სისხლის კვალისკენ გაუცნობიერებელ ლტოლვას. არასრულფასოვნების კომპლექსმა, რომელიც გრენუის ბავშვობაში უსიყვარულობით ჩამოუყალიბდა, დიონისური ხელოვანის პათოსი³ „მამისმიერი“ ფიურერის სადო-მაზოხისტური დისტანციის პათოსით ჩაანაცვლა,⁴ რითაც პოსტმოდერნისტული

¹ *Die >Seinbare< Welt ist die einziege: die >wahre Welt< ist nur hinzugezogen...* F. Nietzsche, Werke, München, Hanser, 1980, Bd. 4, S. 625.

² *Misanthropie ist die Folge einer allzu begehrliehen Menschenliebe und >Menschenfresserei<...* Nietzsche, F., Werke Bd. 3, S. 142.

Die verwandlung eines Triebes in sein (materieles) Gegenteil wird nur in einem Falle beobachtet, bei der Umsetzung von Liebe in Hass. Da diese beiden besonders häufig gleichzeitig auf dasselbe Objekt gerichtet vorkommen, ergibt diese Existenz auch das bedeutsamste Beispiel einer Gefühlsambivalenz. S. Freud, Studienausgabe, Ergänzungsband, Frankfurt, Fischer, 1982, S.413.

³ *Mit dem Wort dionysisch ist ausgedrückt... ein verzücktes Ja-Sagen zum Grundcharakter des Lebens, als dem in allem Wechsel Gleichen, Gleichmächtigen, Gleichseligen; die große pathetische Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit, welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Seiten des Lebens gutheißt... der ewige Wille zur Zeugung, zur Fürchtbarkeit, zur Wiederkehr; das Einheitsgefühl der Notwendigkeit des Schaffens und Vernichtens.* F. Nietzsche, S. W., Bd. 6, S.34. გრენუის არ აღუძრავდა სიყვარულს და არც მამაკაცურ ლტოლვას ამ ქალწულთა მშვენიერება. *Zartheit, Kraft, Dafür, Vielfalt und erschreckende, unwiderstehliche Schönheit.* Patrick Süskind. *Das Parfum. Die Geschichte eines Morders*, Zürich: Diogenes V., 1985,1994, S.57.

⁴ *Übertragung ist ambivalent, sie umfaßt positive, zartliche wie negative, feindselige Einstellungen gegen den Analytiker, der in der Regel an die Stelle*

ტექსტში ირონიზებულია როგორც თანამედროვე და მოდერნისტული, ასევე განმანათლებლური ხელოვნება.

ამრიგად, რომანში ზიუსკინდი პიროვნულობის არა ახალ შეხედულებებს ავითარებს, არამედ წარსულისა და აწმყოს ცნობილ ლიტერატურულ შეხედულებათა მრავალმხრივ პაროდირებას ახდენს [72, 99].

ზიუსკინდთან შეიმჩნევა, რომ ძიების ასეთი პროცესის დროს, იგი პოლარული პოზიციებიდან ერთს ირჩევს და თუნდაც ჰქონდეს თავიდანვე საბოლოო მზა პასუხი, იგი თამაშ-თამაშით შეუმჩნევლად მიდის მისკენ. ასეთი პოზიცია გამორიცხავს ყოველგვარ ცალმხრივ დოგმატურ სერიოზულობას და აბსოლუტიზაციას არ ახდენს არც ერთ შეხედულებაზე, ცხოვრებისა და აზრის არც ერთ პოლუსზე. ყველა ცალსახა სერიოზულობა (ცხოვრებისა და აზრის), ცალსახა პათოსი გმირს ენიჭება.

პოსტმოდერნისტული ერთ-ერთი აქტუალური თემის – სიკვდილთან თამაშის საკითხი ზიუსკინდთან თავს იჩენს როგორც ავტორის სიკვდილი.¹ ამ პრობლემას მორის ბლანშო მეტაფიზიკური ინტერპრეტაციით განიხილავს, როგორც არყოფნის უპიროვნო სტიქიას, „სუბიექტურ ეპოპეას“ სუბიექტის გარეშე და როგორც მეტაფორას, რომელიც იდეის ზღვარის წარმოდგენაში გვეხმარება. ეს საკითხი რომანის პოლიფონიურ სახეობაზე მიაჩნდება. იგი მეტაფიზიკურ სუბიექტივიზმთან ერთად, პოსტმოდერნისტული პრობლემატიკიდან გამომდინარე გახდა აქტუალური [73, 19].

იდეის ზღვარი ზიუსკინდთან ტექსტის პოლიფონიურობის შედეგად გაბუნდოვანებულია.

eines Elternteils, des Vaters oder der Mutter, gesetzt wird. S. Freud, Studienausgabe, Frankfurt, Fischer.1982, S413.

¹ რომანთან მიმართებაში სუბიექტის სიკვდილი ჯერ კიდევ გოეთემ განსაზღვრა როგორც სუბიექტური ეპოპეა. Goete J. W., *Maximen und Reflexionen*, München, DTV, 1968. (2 Aufl.), S. 16. მოგვიანებით ეს თემა განვითარდა ბლანშოსთან, რაც შემდგომ „ავტორის სიკვდილის“ საკითხად ჩამოყალიბდა. J., Becker, *Gegen die Erhaltung des literarischen status quo*, in: L. Kreutzer (Hrsg.), *Über Jürgen Becker*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972.

აღსანიშნავია, რომ პოლოფონიურ რომანში ავტორის ხმა მაინც ისმის, ოღონდ იგი პერსონაჟის ხმის თანასწორუფლებიანია, ავტორი არ ზღუდავს მის სიტყვებსა და მის თვალსაწიერს [74, 138].

2. 2. ფაუსტურ-მიფისტოფელური ხატის ფსევდოპარნაპალობა პატრიკ ზიუსკინდის პოსტმოდერნისტულ რომანში

შოპენჰაუერსა და ვაგნერში ნიცშეს ხიბლავდა „ეთიკური ჰაერი, ფაუსტური სურნელი, ჯვარი, სიკვდილი და აკლდამა“¹.

ზიუსკინდთან კი გრენუის იზიდავდა ზღვის ქაფით, ჭერმის ყვავილით შეზავებული ჰაერი, შემდეგ კი ფაუსტური დანაშაულის აღმძვრელი ქალწულებრივი მშვენიერების სურნელი, რასაც მოჰყვა წამება და სიკვდილი – მკვლელობა, საბოლოოდ კი „აკლდამა“ – გრენუის ბრბოში „განბნევა“. შემოქმედი-მკვლელის ეს პაროდირებული გზა და ასევე თავად ხელოვნება ეტაპობრივი, საკარნავალო მსვლელობით სუნის აზრობრივ დეტერმინიზმთან არის გაიგივებული.

მუსიკა, რომელსაც ჯერ კიდევ ნიცშე მხატვრული გამომსახველობის უმაღლეს ფორმად მიიჩნევდა, იდენტურობას პოულობს სურნელთან როგორც აბსტრაქტული გამომსახველობით, ასევე ფიზიოლოგიური აღქმის თვალსაზრისით.

ზიუსკინდთან აღქმის ორგანო – ყური – შეცვლილია ცხვირით. ამ იდენტურობაზე მინიშნებას მწერალი თვითონვე ახდენს – „როგორც მუსიკალური ბავშვი იქნებოდა შეპყრობილი ორკესტრის ანლოს ნახვის წადილით, ანდა აღმაფრენას იგრძნობდა ტაძარში ორღანის იდუმალი კლავიატურის ნახვით აღელვებული, სწორედ

ისე იყო შეპყრობილი გრენუი პარფიუმერიაში ჩახედვის სურვილით“ [75, 89].

გრენუის ეს პათოლოგიურ სწრაფვაში გადასული შემოქმედებითი მუხტი თომას მანის გმირების მუსიკალური ალტყინების ირონიულ იმიტაციად მოჩანს. სურნელთა გადაცემის მუსიკალური მოდელი თავიდანვე წინა პლანზე იწევს „სუნამოში“. ზიუსკინდი თავად მინიშნებს ბავშვი-გრენუის ტალანტზე, რომ მისი ეს ზეჭემ-მარიტი საოცარი უნარი ყველაზე კარგად სწორედ მუსიკალურ სამყაროში იქნებოდა გამოყენებული.

„მართლაც, ყველაზე უფრო ზუსტი იქნებოდა, რომ იგი შეგვედარებინა იმ მუსიკალური ნიჭის ვუნდერკინდთან, რომელმაც მელოდიიდან და ჰარმონიიდან ცალკეულ ბგერათა ანბანი აიტაცა, ახლა კი თვითონ ქმნის სრულიად ახალ მელოდიასა და ჰარმონიას, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ სურნელთა ანბანი, ბგერით ანბანთან შედარებით, ბევრად მასშტაბური და მრავალფეროვანია“ [76, 49].

გრენუი ადგენს „ცალკეულ ბგერათა ანბანს“, შემდგომში კი მათგან უმაღლესი წესრიგის საკუთარ მთლიანობას ქმნის. მას ისევე იტაცებდა ამქვეყნად მხოლოდ ამ „ბგერათა“ თამაში, როგორც თომას მანის მუსიკის „დემონით“ შეპყრობილ ჰანო ბუდენბროკს მუსიკალური ბგერები რომანში „ბუდენბროკები“. მაგრამ, თუ ჰანოს სახით მანი ბუდენბროკების ბიურგერულ ყოფას ეწინააღმდეგება და ხელოვანის შინაგან სამყაროზე, როგორც ხელოვანის ტიპის ფაქიზ ბუნებაზე მინიშნებს, ზიუსკინდთან გრენუი ხელოვანის დისტანციურობის პაროდირებული სახეა, რაც სიმბოლურად იმით მჟღავნდება, რომ მას არანაირი ადამიანური სუნი არ გააჩნია. თომას მანი ტრადიციული კულტურისადმი გულგრილობისა და თანამედროვე დისჰარმონიული მუსიკით დაინტერესების გამოსახვით კაცობრიობის კულტურის, ყოფისა და აზროვნების სახეცვლილებაზე მიუთითებს.

ბეთჰოვენსა და ბახზე აღზრდილი ჰანო ბუდენბროკის მუსიკის

¹ Die etische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft. F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Säm. W., Bd. I, 1980.

მასწავლებლისთვის წარმოუდგენელია ვაგნერის შესრულება – მისთვის ასეთი მუსიკა ქაოსია, დემაგოგიაა. მაგრამ გარკვეული პერიოდის შემდეგ, იგი ნებდება ამ მუსიკას.

ზიუსკინდი კი, რომანის ფინალით უფრო მეტად მის მიერ ირონიზებული ხელოვანი-ფიურერის თვითგანადგურების პათოსის კოდირებას ახდენს, რითიც გარკვეულწილად დეკადენსური იდეა იმიტირდება, რაც „ბუდენბროკებში“ იმ აზრით იკვეთება, რომ ხელოვნება დაკავშირებულია ბიოლოგიურ გადაჯიშებასთან.

ხელოვანის ნატურის ფორმირება, რომელიც თომას მანის რომანებში თანდათანობით ცვლილებასა და დეგრადაციას განიცდის, ერთ-ერთი მთავარი ქვეტექსტია ზიუსკინდის რომანისთვის „სუნამო“.

თომას მანის რომანი „ჯადოსნური მთა“ კი იმ ლაბორატორიულ გარემოდ აღიქმება, რომლის ირონიულ იმიტირებასაც აქვს ადგილი გრენუის შვიდწლიანი „განდევლობისას“. საინტერესოა, რომ ირონიული ინტერტექსტუალობა შრეებად ლაგდება; ალპებში – ბერგჰოფის ტუბსანატორიუმში, ბიძაშვილის სანახავად ჩასულმა ჰანს კასტორპმა, წინასწარი გათვალისწინების გარეშე, შვიდი წელი გაატარა მთაში. იგი რეალურ სამყაროს მოსწყდა რაინდ ტანჰოიზერის მსგავსად, რომელმაც სარაინდო თქმულების მიხედვით, სიყვარულის – ვენერას ტყვემ, ჰოერზელბერგის მთაზე ასევე შვიდი წელი დაჰყო, რაზეც აიგო რიჰარდ ვაგნერის მიერ ლიბრეტო და მისივე ოპერა „ტანჰოიზერი“. ეს ყოველივე ირონიულ კოდებად იკითხება უკაცრიელი გამოქვაბულის ხვრელში გრენუის ასევე შვიდწლიანი არსებობით, სადაც მან თავისი შემოქმედების გეგმა შეიმუშავა და „საკუთარი თავი აღმოაჩინა“. მისი ეს „გარდასახვა“ სხვადასხვა ლიტერატურული კოდის ჯაჭვს ქმნის, რომლის ერთ-ერთი რგოლი პაროდული მინიშნებაა ჰანს კასტორპზე. ჭლექით დაავადებულთა სანატორიუმში, ავადმყოფობასა და ბედს შეგუებული კასტორპი განსჯითა და მსჯელობით, საწინააღმდეგო აზრთა ურთიერთშეჯერებით ცდილობდა საკუთარი

თავი ეპოვა რეალურ სამყაროდან მოშორებით. მისი კვლევა ექიმ ბერენსთან კანის, ლიმფის, ცხიმოვანი ჯირკვლების გამაღიზიანებლებსა და ფორმულების შემადგენლობაზე ინტერტექსტუალურად ეხმიანება ბალდინთან სუნამოთა ქიმიური ფორმულების კვლევას გრენუის მიერ. კასტორპი დეტალურად იკვლევს რენომისტიკურ პროცესებს ორგანიზმში და ასკვნის, რომ თუ სიკვდილიცა და სიცოცხლეც ოქსიდაციაა, ქიმიურად ჟანგბადური წვის პროცესია, მაშინ სიცოცხლე იგივე სიკვდილია – ორივე მატერიის ცვალებადობაა. მაგრამ ახალგაზრდა კაცი ექიმისგან შეიტყობს, რომ „რაც სხვაობა მაინც არსებობს. სიცოცხლე იმას ჰქვია, რომ მატერიის ცვალებადობისას ფორმა უცვლელი რჩება.

– ფორმის შენარჩუნება რა საჭიროა? – თქვა ჰანს კასტორპმა.

– რა საჭიროა? – ყური დამიგდეთ, ყმაწვილო. რასაც თქვენ ამბობთ, ეგ ჰუმანური აღარ გამოდის.

– ფორმაზე გამოდევნება კოკობზიკობა გახლავთ,“ – პასუხობს ფიზიოლოგიის „მკვლევარი“ კასტორპი [77, 410].

სიცოცხლის მიმართ კასტორპის ასეთი დამოკიდებულება ჟან ბატისტ გრენუის კვლევისთვის განხორციელებული სერიული მკვლელობების ირონიულ მოტივაციად იკითხება.

კასტორპი ასკვნის, რომ „თუკი ადამიანს სიცოცხლე აინტერესებს, მაშინ მას სიკვდილიც აინტერესებს.“¹ ამ შეხედულებას ფონს უქმნის რომანში მუსიკა – ვერდის „აიდა“, ბიზეს „კარმენი“, გუნოს „მარგარიტა“, შუბერტის სიმღერა „ჭა კარიბჭის წინ“ – რაც რომანტიკოსთა მიერ სიკვდილის ძიებას გამოხატავს [78, 231].

„ჯადოსნურ მთაში“ ბერგჰოფი თავის „ჰორიზონტალური მდებარეობით“ და ძალზე დაბალი ტემპერატურით ჰადესის სამყოფელს ჩამოჰგავს, სადაც ჰანს კასტორპი ორფეოსის როლის იმიტირებას

¹ *Sympathie mit dem Tod* – სიკვდილისადმი სიმპათიას გამოხატავს ჰანს კასტორფი და ორფეოსის როლის იმიტირებას ახდენს კროკოვსკის ოთახში. Th. Mann, *Der Zauberberg*, F. am M., Fischer, 2002.

ახდენს და სიკვდილის ძიების მიდრეკილებას ამჟღავნებს. ეს ორმაგად კოდირებული და პაროდირებულია ზიუსკინდთან გრენუის შემოქმედებითი მისწრაფების დაგვირგვინებით – სიკვდილზე წასვლით, მისი დანაწევრებით ორფეოსის მსგავსად ბაკქანალიის დროს. ორფეოსის ერთადერთი საფიქრალი სიკვდილის, აიდას საშუალებით ევრიდიკესთან შეხვედრა იყო, იმ მარადიულ სიყვარულთან, რომელიც მის პოეტურ სულს და ცხრა მუზას ასაზრდოებდა. გრენუიც მიელტვოდა მშვენიერებას, რაც მის ნიჭსა და ტალანტს ასევე ასაზრდოებდა და იგი „გაიგივდა“ მშვენიერებასთან; საბოლოოდ კი გრენუის სურვილი იყო ყოფილიყო მკვდარი.

რაც შეეხება გრენუის, ორფეოსის მსგავსად, მისთვისაც არ არსებობდა სხვა რაიმე ამქვეყნიური ინტერესი ან მოთხოვნილება, გარდა, საკუთარი შემოქმედებითი ძალების ამეტყველებისა, რომლის მასაზრდოებელ ძალასთან – ქალწულებრივ სურნელთან შერწყმის და გაიგივების მხოლოდ გათამაშება – იმიტირება მოხერხდა, რაც გუნოს „ფაუსტს“ ინტერტექსტუალურად ეხმიანება, ხოლო ზიუსკინდთან ქალწულთა მოკვლა კარმენის საკვდილის რომანტიკულობის ირონიულ კოდად აღიქმება.

„ჯადოსნური მთის“ შესახებ თომას მანმა თავად შენიშნა, რომ რომანში მოჩვენებითი მეცნიერული აკრიბია, კვაზიმეცნიერული დეტალურობა მისთვის იუმორისა და ირონიის თავისებური გარკვეული მხატვრული საშუალება იყო [79, 257]. მწერალმა თავის რომანს „გამოთხოვების წიგნი“ უწოდა – რეალობისგან მოწყვეტილი გარემოდან, წარსულიდან ცხოვრებისადმი დამოკიდებულება. იქ ერთმანეთს ორი აზრი, ხოლო შემდეგ იგივე ორი ძალა უპირისპირდებოდა – ჰუმანისტი და მასონი, ზესახელმწიფოს მომხრე სექტემბრინი, რომელსაც შინაგანად განმანათლებლური მრწამსი ჰქონდა და იეზუიტი, ებრაელი ლეო ნაფტა, რომელიც სექტემბრინის იდეოლოგიური მოწინააღმდეგე იყო და თავის იდეებით ღმერთის რწმენასთან შეზავებული, კომუნისტურ-ანარქისტული და

ფაშისტურ-ტერორისტული აზროვნების ელემენტებს ატარებდა.¹

ისინი ჰანს კასტორპის გონებისა და სულითვის იბრძოდნენ და მათი ურთიერთობა დუელით დამთავრდა. სექტემბრინი ამტკიცებდა, რომ მეტაფიზიკა ადამიანებში „იმ ძალისხმევას აძინებს, საზოგადოების ტაძრის აგებას რომ უნდა შევალიოთ.

ამის მაგალითი კარგა ხნის წინ მოგვცა საფრანგეთის დიდმა აღმასვლამ, როცა ყველა თავის ხელნაწერიდან ამოიღო ღმერთის სახსენებელი. „ჩვენ, იტალიელებმა, მივბაძეთ მათ მაგალითს...“ – განაცხადა კლასიკურ-ჰუმანისტური მემკვიდრეობის ქომაგმა [80, 263]. ამ მემკვიდრეობის ღირებულების მარადიულობა კი ნაფტამ ეჭვქვეშ დააყენა და იგი მხოლოდ „ერთი ეპოქის, ბურჟუაზიული-ლიბერალური ეპოქის“ აზროვნების ფორმად შერაცხა. იტალიელი ლიტერატორისთვის ჰუმანიზმი სიყვარულია, ამიტომ ჰუმანიზმი პოლიტიკაც არის და ამბოხიც. გონის ინტერპრეტაციაში სექტემბრინი პრომეთესეულ კეთილშობილებას ხედავს, რაც ნაფტას მიერ პროლეტარიატის ჩამოყალიბების საფრთხედ აღიქმება, რაც მას, გარკვეული თვალსაზრისით, ალაფრთოვანებს კიდევც.

„შემდეგ ნაფტა თავს დაესხა განმანათლებლურ ომებს, ფიზტესეულ აღმაფრთოვანებელ საშუალებებს, გაბრუნებული ხალხი სიმღერით რომ აღდგა აუტანელი ტირანიის წინააღმდეგ, რომელიც, ვაგლახ რომ, თავისუფლების, ანუ რევოლუციის იდეებს განასახიერებდა... ვითომ რევოლუციით ტირანიის დამხობა უნდოდათ და რეაქციული თავადობის უღელქვეშ კი მოექცნენ, და ეს თავისუფლებისათვის ბრძოლის სახელით ჩაიდინეს“ [81, 531].

ამ შეხედულებათა ერთობლიობა პაროდულად ეხმიანება „სუნამოს“ განმანათლებლურ ირონიულ დისკურსს. რომანის პირველ გვერდზევე ვკითხულობთ, „იმ დროში, რომლის შესახებაც ჩვენ

¹ თომას მანი *ჯადოსნური მთის* პერსონაჟების შესახებ წერდა, რომ ისინი პრინციპებს, სამყაროებს წარმოადგენენ და აქედან გამომდინარე, ცოცხალი სახეები არიან. *Sie sind Exponenten, Principien und Welten. Ich hoffe, sie sind deswegen keine Schatten und Wandellnde Allegorien... also sie sind wirkliche Menschen* – Th. Mann, *GW, Briefe 1889-1936*.

ვსაუბრობთ, ქალაქებში გაბატონებული იყო ჩვენთვის, თანამედროვე ადამიანებისათვის, წარმოუდგენელი სიმყრალე... ყარდა მდინარეები, ყარდა ეკლესიები, ყარდა ხიდის ქვეშ და სასახლეებში... და, რა თქმა უნდა, ყველაზე დიდი სიმყრალე პარიზში იდგა, რადგან პარიზი ხომ საფრანგეთის უდიდესი ქალაქი იყო“ [82,5].

ზიუსკინდი ექსპრესიულად აღწერს, თუ როგორ ხვავდებოდა თვრამეტი საუკუნის განმავლობაში საავადმყოფოს „ჰოტელ-დიუას“ გვამები თხრილში, რომელიც რევოლუციის შედეგად საბოლოოდ ამოივსო და დაიხურა. მონმარტრის კატაკომბაში მილიონობით ძვალი და თავის ქალა ჩაიმარხა, რომლის ზევიდან მონმარტრის ბაზრობის მოედანი გაიმართა. „აქ, სამეფოს ამ ყველაზე უფრო მყრალ ადგილას, 17 ივნისს 1738-ში ჟან-ბატისტ გრენუი დაიბადა“ [83,7].

ნაფტასა და სეტემბრინის მხატვრული ხატები „სუნამოში“ ინტერტექსტუალურად ერთიანდება, რაც მოდერნიზტული აზროვნებისა და ამავდროულად, ყოფის ქრონოტოპად – დროისა და სივრცის ერთიანობის ირონიულ კოდებად აღიქმება – გრენუი XVIII საუკუნის მყრალი ჰაერითაა ნასაზრდოები და მისი შემოქმედებითი გენიალურობა და განსხვავებულობა გამორჩეულობის და ფიურერის განდიდების ირონიულ პათოსს ატარებს. საბოლოოდ, როგორც ნაფტამ, შეურაცყოფილმა, რომ დუელის დროს დაინდეს იგი და არ ესროლეს, მოწინააღმდეგისათვის გამზადებული ტყვია თვითონ დაიხალა შუბლში, საკუთარი მრწამსისადმი ერთგულების დასამტკიცებლად, ასევე გრენუიმაც ნებაყოფლობით მსხვერპლ-შეწირვის რიტუალი განახორციელა საკუთარი „გასხივოსნებულის“ სხეულისა და გენიალურობის განხვევით.

ზიუსკინდი გრენუისთვის თავიდანვე ტრაგიკომიკურ საკარნავალო გარემოს ქმნის ბაზრობის მოედნის აღწერით, რევოლუციის შედეგად მეფისა თუ საუკუნეების სიმყრალის დახურვითა და ამ საფუძველზე ახალი, ყოფითი სიმყრალის წარმოშობის პაროდული, საკარნავალო დისკურსის შექმნით. თხრობის დინამიკის ფონზე, სხვადასხვა სიტუაციაში მოედნებზე მასობრივი თავყრილობების

აღწერით პაროდის საკარნავალო სიცილის საყოველთაობაზეა ხაზი გასმული. XVIII საუკუნის საფრანგეთი ზუსკინდის რომანში საკარნავალო არენაა, სადაც გრენუის მსვლელობა ეწყობა – პარიზიდან გრასსში, გამოქვაბულისა და მონპელიეს გავლით და უკან პარიზში დაბრუნებით.

ამ კულტურის ძირითადი საკარნავალო ბირთვი სრულიადაც არ წარმოადგენს წმინდა მხატვრულ თეატრალურ-სანახაობრივ ფორმას და საერთოდ არ განეკუთვნება ხელოვნების სფეროს. ის ხელოვნებისა და ცხოვრების ზღვარზე იმყოფება. არსობრივად ის თავად ცხოვრებაა, მაგრამ თამაშის განსაკუთრებული სახეობებით [84, 7-8].

„სუნამოს“ კარნავალობა უჩვეულო სიცილით გამოხატავს კარნავალის ბახტინისეულ განმარტებას, კარნავალის, როგორც სცენის მოშლის და ყოვლისმომცველი მსვლელობის მოთამაშე ხასიათს, რომ კარნავალმა სინამდვილეში არ იცის მაყურებლისა და შემსრულებლის განცალკევება. მან სცენა ჩანასახის ფორმითაც კი არ იცის. სცენა დაარღვევდა კარნავალს (როგორც პირიქით, სცენის განადგურება დაარღვევდა თეატრალურ სანახაობას). კარნავალს არ ჭვრეტენ, ის თავისი იდეით საყოველთაოა. სანამ კარნავალი მიმდინარეობს, არავისთვის, საკარნავალო ცხოვრების გარდა, არ არსებობს სხვა ცხოვრება. მას ვერსად გაექცევი, რადგან კარნავალმა არ იცის სივრცობრივი საზღვრები.

სურნელით „შენიღბული“ გრენუი კარნავალში რთავს მთელ საზოგადოებას, ეიფორიასა და ორგიაში ახვევს მას და ამ უკანასკნელისთვის იმ სიტუაციაში უკვე აღარ არსებობს საკუთარი ნამდვილი ცხოვრება, აღარ არსებობს არაფერი იმ ექსტაზის გარდა.

ასეთ ფსევდოკარნავალურ ყოფას გრენუი თავისი მსვლელობის პერიოდში პერიოდულად ახორციელებს რომანის ფინალის ჩათვლით, რაშიც მას სურნელის შექმნის მომაჯადოებელი უნარი ეხმარება.

როგორც თომას მანთან, ასევე ზიუსკინდთან, ბუნებრივი და დახვეწილია თავად მითის იმიტირებული კარნავალობა.

თომას მანის რომანში კარნავალის კარნავალია. „ჯადოსნურ მთაში“ ფაუსტის „ვალპურგის ღამე“, – კარნავალური მსვლელობა და ორფეოსის როლი, როგორც ავადმყოფთა კარნავალი, როგორც თავად სიკვდილის კარნავალი ისე იდგება და თამაშდება.

სახალხო-მოედნური სიცილი თითქმის ყველა სახალხო-საეკლესიო დღესასწაულს ახლდა. ასეთი იყო, მაგალითად, ე.წ. „საბაზრო დღესასწაულები“, ჩვეულებრივ ბაზრობების თანხლებით, მოედნებზე გამართული მდიდარი და მრავალფეროვანი მხიარულებითა და გართობით (გოლიათების, ჯუჯების, მახინჯების, „სწავლულთა“, ცხოველთა მონაწილეობით). ამ სახეებს გრენუი თავის თავში ატარებს, ხოლო, რაც შეეხება მოედნის ამბის თხრობას, ტექსტის შიგნით დიალოგი იმართება ისტორიულ მოვლენებს შორის. ეს არის კონტაქტი ერთ ტექსტში ტექსტებს შორის, რითიც იკვეთება აზრი სამყაროზე და აზრი სამყაროში. ეს პროცესი სამყაროს შეცნობისკენ არის მიმართული. ეს არის საკუთარი თავის შეცნობა სამყაროში (საკუთარი თავის აღქმა სამყაროს ნაწილად, მოვლენად სამყაროში და არა მზამზარეულ ყოფნად). „მხოლოდ ამ კონტექსტიდან გამომდინარე გამონათდება სინათლე ყველა მხრიდან, – შენიშნა ტექსტის დიალოგის კვლევასთან დაკავშირებით მიხეილ ბახტინმა, – და ეს გარდაქმნის მოცემულ ტექსტს დიალოგად. საკარნავალო სიცილთან დაკავშირებით ბახტინი სამ განსაკუთრებულ ასპექტს გამოყოფს, რომელსაც ზიუსკინდის მხატვრული გამომსახველობა საინტერესოდ ეხმიანება. იგი აღნიშნავს, რომ საკარნავალო სიცილი არ არის ინდივიდუალური რეაქცია ამა თუ იმ ერთიანობაზე, (კერძო) სასაცილო მოვლენაზე.

საკარნავალო სიცილი, პირველ რიგში, საყოველთაოა (როგორც კარნავალია საყოველთაო), ყველა იცინის. ეს სამყაროზე სიცილია. მეორე მხრივ, ეს სიცილი უნივერსალურია, ის მიმართულია ყველასა და ყველაფერზე (ამასთან, თვით კარნავალის

მონაწილეებზე), მთელი სამყარო სასაცილოდაა წარმოდგენილი, აღიქმება, განიხილება სიცილის ასპექტში თავისი მხიარული დამოკიდებულებით და საბოლოოდ, მესამეც, ეს სიცილი ამბივალენტურია: ის მხიარულია, ამაღელვებელი და ამავედროულად დამცინავი, გამამასხარავებელი, ის უარყოფს და თან ამტკიცებს, მარხავს და თან აღორძინებს [85,5-8].

სწორედ ასე, ურთერთწინააღმდეგობრივი შეხედულებებისა და განმანათლებლობის კარნავალობით წარმოაჩენს თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ და ზიუსკინდის „სუნამო“ ყოფას, როგორც ერთ მთლიანობას, მაგრამ ასევე აღსანიშნავია, რომ ორივე ავტორთან, განსაკუთრებით კი ზიუსკინდთან რომანტიკული კარნავალის კამერული ტენდენციები გამორჩეული პაროდულობით არის იმიტირებული.

საინტერესოა სწორედ ის, რომ შეხედულებათა ორი საწინააღმდეგო პოლუსი – იეზუიტი ნაფტა და მასონი სეტემბრინი უკვე თომას მანთან ქმნიან მთლიანობას, ამაზე ინტერტექსტუალურად მიაჩნებენ „ჯადოსნურ მთაში“ განხილული მასონთა და იეზუიტთა ის საერთო მარცვალი, რომელიც XVIII საუკუნეში განსაკუთრებით გამოიკვეთა, ხოლო ეს მთლიანობა პეპერკორნის მხატვრულ ხატში, როგორც ყოფის, დრო-ჟამის ირონიულობაში პერსონიფიცირდა. – „პეტერ პეპერკორნი თავისი შუბლდაღარული, მეფური ნიღბითა და სიმწრით გახეული პირით ორივე უკიდურესობას აერთიანებდა, ორივეს საწყისი მისთვის ზედგამოჭრილიც ჩანდა და ერთმანეთის გამაბათილებელიც, მის შემხედვარეს გეგონებოდათ, რომ იგი ისიც იყო და ესეც, ერთიც იყო და მეორეც. დიახ, ასეთი იყო ეს უჭკუო ბერიკაცი, ეს მბრძანებელი ნული!.. ეს მობარბაცე მისტერია მალლა იდგა არა მარტო სისულელესა და გონიერებაზე, არამედ იმ მრავალ ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენასაც ზემოდან დასცქეროდა, სეტემბრინი და ნაფტაც რომ იშველიებდნენ, რათა აღმზრდელობითი მიზნით მაღალი ძაბვა გამოემუშავებინათ. ეს პიროვნება, ერთი შეხედვით, აღმზრდელობით ზეგავლენას არ

ახდენდა, მაგრამ მასთან ურთიერთობა რამოდენა შანსი იყო განათლებას დაწაფებული მოგზაურისათვის!“ [86, 378].

საგულისხმოა, რომ აღმზრდელობითი წიაღსვლები თომას მანთან შეფარულად ირონიზებულა კასტორპისთვის – შეგიძლისთვის აღმზრდელთა ურთიერთქმედებით, მათი მსჯელობის პომპეზურობითა და კარნავალობით. ნაფტა ამტკიცებს, რომ რევოლუციებმა, თავისუფლების პრინციპმა, იმ პედაგოგიკამ, რომელსაც თავი დღესაც განმანათლებლობის პირმშო ჰგონია და აღმზრდელობით ხერხებს „მე-ს“ კრიტიკაში, მის განთავისუფლებასა და მოვლა-პატრონობაში ხედავს, თავისი დრო მოჭამა და ჰუმანიზმს, ამ „კლასიციკლურ უხამსობას“ ბოლო მოეღო და მის გაცამტვერებას ახალი, ჩვენი რევოლუცია აპირებს. თუკი ჩვენ, როგორც აღმზრდელები, ეჭვს ვთესავთ, და იმაზე უფრო ღრმად, ვიდრე თქვენს კდემამოსილ განმანათლებლობას ოდესმე დასიზმრებია, მშვენივრად ვიცით კიდევ, რასაც ჩავდივართ, მხოლოდ რადიკალური სკეფსისიდან, მორალური ქაოსიდან შეიძლება იშვას კატეგორიული აუცილებლობა, წმინდა ტერორი, ეპოქას რომ სჭირდება.“ [87,530].

ეს აღმზრდელობითი კარნავალური დისკურსი ზიუსკინდთან ეპოქებს ამთლიანებს და სრულ პაროდიად ყალიბდება. მწერალი თავის რომანში ფრანგულ-განმანათლებლურ ფონს ყოფის განზოგადებულ ფორმად ხატავს, რაც გარკვეულწილად ნიცშეს პოლიტიკურ შეხედულებათა ირონიული იმიტირებაცაა, „არაგერმანული, ფრანგების ცივილიზაცია, რომელსაც მერყევი გემოვნებით დაუდევრად ბაძვენ, და ამ მიბაძვით გერმანულ საზოგადოებას, პრესას, ხელოვნებასა და სტილისტიკას ყალბ ფორმას აძლევენ.“¹ ამ კონტექსტში შეიძლება განვიხილოთ ნიცშეანური „ძალაუფლე-

ბის ადამიანის“ ფენომენი და ლიბერალური პროგრესის ელემენტები. ნიცშეს მიაჩნდა, რომ ხდება ლიბერალურ-ოპტიმიზტური მსოფლმხედველობის საყოველთაო გავრცელება, რასაც თავისი ფესვები ფრანგულ განმანათლებლობასა და რევოლუციაში აქვს გადგმული, შესაბამისად, სრულიად არაგერმანულ, არამედ, წმინდა რომანულ, ზედაპირულ და არამეტაფიზიკურ ფილოსოფიაში.¹ აქვე საგულისხმოა, რომ ევროპის ყველა ქვეყანაში სახალხო კარნავალის გავრცელების მიუხედავად, იგი ყველაზე აქტუალური საფრანგეთში იყო [88, 5-9].

ამ კონტექსტთან მიმართებაში მნიშვნელოვანია საყოველთაო, სახალხო-სადღესასწაულო სიცილის ნიშანდობლივი თავისებურება. ეს სიცილი სწორედ იმისკენაა მიმართული, ვინც იცინის. ხალხი არ გამორიცხავს საკუთარ თავს მთლიანი არსებული ყოფიდან, რომელიც უსასრულოა. სიცოცხლის მსგავსად, კარნავალის სიცილი ქრება, ხელახლა ჩნდება და გადახალისდება. ამაშია ერთ-ერთი არსებითი განსხვავება სახალხო-სადღესასწაულო და ახალი დროის წმინდა სატირული ხასიათის სიცილს შორის.

წმინდა სატირიკოსი, რომელმაც მხოლოდ უარყოფელი სიცილი იცის, თავის თავს არასასაცილო მოვლენით წარმოაჩენს და საკუთარ თავს ამ მოვლენის საპირისპიროდ აყენებს. ამით კი სამყაროს სიცილის ასპექტის მთლიანობა ირღვევა. სასაცილო, კერძო მოვლენა ხდება, საყოველთაო ამბივალენტური სიცილი კი მთელი სამყაროს თვალსაწიერს გამოხატავს, რომელშიც ისიც ერთიანდება, ვინც იცინის [89,8].

მთლიან სამყაროსთან მიმართებაში ასეთი კარნავალობით, პაროდოული თამაშით აღიქვამს საკუთარ თავს ზიუსკინდი. მწერლის შემოქმედებით ირონიული მზერა საყოველთაობისკენაა მიმარ-

¹ ... Hier übt den stärksten Einfluß, die im tiefsten Fundamente ungermanische Zivilisation der Franzosen, die talentlos und mit unsicherstem Geschmack nachgeahmt wird und in dieser Nachahmung der deutschen Gesellschaft und Presse, Kunst und Stilistik eine gleißnerische Form gibt. F. Nietzsche, *Zum Genealogie der Moral*, 1980, B.5, S.325.

¹ Diesem Zwecke entsprechen sie durch die allgemeinste Verbreitung der liberal-optimistischen Weltbetrachtung, welche ihre Wurzeln in den Lehren der französischen Aufklärung und Revolution, das heißt in einer gänzlich ungermanischen, echt romanisch flachen und unmetaphysischen Philosophie hat. – F. Nietzsche, *Sam. W.*, Bd. 5, S. 218.

თული, რომელშიც იგი საკუთარ თავს ხელოვანის თვითირონიის კონტექსტში მოიაზრებს.

ზიუსკინდი გრენუის ისეთ კარნავალურ, ცვალებად სახეს ქმნის, რომლის რეალური სახის აღქმა შეუძლებელი და შეუმჩნეველია; რაც მიმალებულია „გულის-გულში“, რასაც თავად სქესის შეგრძნება არ გააჩნია და ერთნაირად ითრევს ყველას ვნებების თამაშში, საკარნავალო თვითდავიწყების თამაშში. კარნავალში თავად ცხოვრება თამაშობს, ხოლო თამაშში დროებით თავად ცხოვრება ხდება.

გრენუის სუნამოთი თავდავიწყებული საზოგადოების ორგია ამბივალენტურად შეიძლება აღვიქვათ – ნიღბების ჩამოხსნად, ანდა პირიქით, დროებით თავდავიწყებულ თამაშად – შინაგანი სურვილების შესაბამისი ნიღბის მორგებად, რაც რეალურად რომანში ერთმანეთშია შეჭრილი, რომლის გროტესკულ სახეს გრენუი, როგორც „ES“-ი (საშუალო სქესი, „უსქესო“) წარმოადგენს. აღსანიშნავია, რომ გროტესკულ სამყაროში შემოსული ყოველგვარი „ES“-ი „სასაცილო საფრთხობელად“ გარდაიქმნება, – თვით რომანტიკულ გროტესკშიც კი, რაც პოსტმოდერნიზმისთვის ერთ-ერთ მთავარ ინტერტექსტუალურ წყაროდ მოიაზრება.

და ამ თვალსაზრისით, გოეთეს „ფაუსტის“ გაურკვეველი სქესის პერსონაჟებიც – ქაჯები, ნახევრად ქაჯები, „ვალპურგის ღამის“ კარნავალურ მსვლელობაში პაროდული რაკურსით აღიქმებიან, რადგან აღსანიშნავია, რომ კარნავალი, სახალხო კულტურის მეორე ცხოვრება, მეორე სამყარო, როგორც ჩვეულებრივის პაროდია ისე ყალიბდება, ანუ „ფაუსტი“ პაროდიაა არასადღესასწაულო ყოფაზე, არაკარნავალურ ცხოვრებაზე, როცა ყოველდღიურობის ნიღბი ყოფის მუდმივი, არასადღესასწაულო ატრიბუტი გამხდარა. ზიუსკინდთან კი პაროდია პოსტმოდერნისტულია – „სუნამო“ აღიქმება პაროდიად „ჩვეულებრივის“ პაროდიაზე, იგი პაროდის პაროდიაა. ეს რომანი სწორედ კარნავალურობის პაროდიად – ფსევდოკარნავალად მოჩანს, რის გამოსახატავადაც

თავად კარნავალობაა გამოყენებული. ეს იმიტაციაა იმიტაციაზე. „სუნამოში“ ირონიულად იმიტირებულია „ჯადოსნური მთის“ ჰერმეტულად დახურული მიკროკოსმოსი, რომელშიც, თავის მხრივ, უკვე იმიტირებულია გოეთეს „ფაუსტის“ – „ვალპურგის ღამის“ კარნავალური სცენა – კუდიანებისა და ჯადოქრების ზემი გამოქვაბულში, რის ინტერტექსტუალობაზეც თომას მანთან სეტემბრინი მინიშნებს გოეთეს ციტატით.¹

„ვალპურგის ღამის სიზმარის“ კარნავალში კი, სადაც „კოლოებისა და ბუზების“ ორკესტრი უკრავს, ერთმანეთს უპირისპირდებიან დოგმატიკოსი, რეალისტი, სუპერნატურალისტი თუ სექსტიკოსი, ასევე, გოეთეს მიერ შეთხზული შნოიანის, უშნოს, მოწყვეტილ ვარსკვლავთა, გასივებულთა და ცთომილ ალთა ხატები, ნიღბებით ერთმანეთს ხვდებიან მონარქიის მსახურნი, რომლებიც შემდეგ რევოლუციის შემდეგდროინდელ წესებს ადვილად მოერგნენ, ბრწყინვალე დაკარგული ფრანგი არისტოკრატი ემიგრანტები, ასევე, ვინც არეულობის დროს ადვილად გაიკაფა გზა, ყავლგასული პიროვნებები და ისინი, რომლებიც თავს არაფრით იზღუდავენ.

„ნიღაბი“ – თავის ვინმედ გასაღება, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ვალპურგის ღამეს ბროკენზე ასვლისას და იქ გამართულ ბაზრობაზე. როცა ფაუსტი ეკითხება მეფისტოფელს, თუ ის რად აპირებს თავის გასაღებას – ეშმაკად თუ ჯადოქრად², მეფისტოფელი პასუხობს: –

„ეჰ, ინკოგნიტოდ ყოფნას კი აქვს თავის სიკეთე, მაგრამ ზემზე ყველა თავის ორდენს იკეთებს.

თუმც მე ორდენის ბათებით თავს ვერ მოვიწონებ,

აქ ცხენის ჩლიქიც დიდად ფასობს, შენ რომ იცოდე“ [90, 178-179].

¹ *Allein bedenkt! Der Berg ist heute zaubertoll, und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll, so müßt Ihr's so genau nicht nehmen.* - J. W. Goethe, *Faust* I Teil, (Walpurgisnacht), Ein Lesebuch für unsere Zeit, Berlin und weimar: 1986, S.254

² *Faust: Willst du dich nun, um uns hier einzuführen, Als Zauberer oder Teufel produzieren?..* (Walpurgisnacht)

შემოქმედის ფორმირებისას შეუმჩნევლად ყოფნა და შემდეგ „ნიღბის შერჩევის“ მეფისტოფელური ირონია ზიუსკინდთან იმიტირებულია გრენუის სახეში, როცა ის ადამიანებისთვის შეუმჩნეველია მკვლევლობისას და არც აღიარებას ეძებს შევირდობისას. მხოლოდ მაშინ, როცა საზოგადოების ყურადღების მიპყრობას განიზრახავს, მოირგებს ადამიანის სუნს – საქონლის ნეხვისა და კეთილ სურნელთა ნაზავს და კეთილშობილური სახით, ხელში ბავშვაყვანილი გრენუი საზოგადოების გულისხმიერებას დაიმსახურებს.

გრენუის სახეში პაროდირებულია და გაერთიანებული ფაუსტური შემოქმედებითი სიღრმისეული ძიება, მეფისტოფელური ზიზღი და ირონია ადამიანების მიმართ.

XVIII საუკუნის ადამიანი სკეპტიციზმით გამოირჩეოდა, რაციონალიზმის აყვავება ერწყმოდა კრიტიკული სულის გაღვივებას. ყველაფერი ის, რაც განსჯას არ შეესაბამებოდა, ეჭვქვეშ იყო დაყენებული და ის, რაც სასიცოცხლო პრინციპად იქცა, მეფისტოფელის კარნავალურ სახეში განსხეულდა. მაგრამ თავად მეფისტოფელი ყველაფერს აკრიტიკებდა – ადამიანურ სისულელესა და მის ცოდნისკენ სწრაფვას.

მართალია, ის აღნიშნავდა, რომ ღმერთმა უბოძა ადამიანს განსჯის ნაპერწკალი, მაგრამ ამისგან არანაირი სარგებელი არ არის, რადგან ადამიანი საქონელზე უარესად იქცევა. მეფისტოფელი აქ მოჩანს, როგორც თავად ირონია საზოგადოებასა და პესიმიზმით შეპყრობილ ფაუსტზე – მკვლევარზე, რომელიც საზოგადოებასა და ხალხს უიმედობის გამო გაურბის, მოგვიანებით მკვლევლობის მონაწილე ხდება და ამ თვალსაზრისით, ინტერტექსტუალურად გრენუის სახეში ირეკლება. გრენუისთვის, როგორც მეფისტოფელისათვის, აშკარაა ღმერთის არსებობა, მაგრამ გრენუი თავის თავს „აქოთებულ საბრალოზე“ მალლა აყენებს, როგორც სურნელთა მბრძანებელი. რაც შეეხება მეფისტოფელს, მართალია, მას სჯერა, რომ ფაუსტის სულს ხელში ჩაიგდებს და ღმერთზე გაიმარჯვებს, მაგრამ ის დასცინის მხოლოდ ადამიანებს, რადგან ისინი თავად

ცდილობენ გაუმკლავდნენ ბოროტებას და იმდენად გარყვნილნი არიან, რომ სატანას არ სჭირდება მიწაზე განსაკუთრებული ბოროტების შექმნა, რადგან ამას ადამიანებიც მშვენივრად ახერხებენ.

აღსანიშნავია, რომ სატანის მეფისტოფელური სახე არა-ბიბლიურია, იგი რენესანსის პერიოდში გავრცელდა, როცა სახალხო-საკარნავალო მსვლელობები გამორჩეულად აქტუალური გახდა. ამ პერიოდის კარნავალი წარმოადგენდა ორი სამყაროს განსაკუთრებულ სახეს, რომლის გათვალისწინების გარეშე ვერც შუა საუკუნეების კულტურული ღირებულებები, ვერც ალორძინების კულტურა ვერ იქნება სწორად აღქმული. შუა საუკუნეების საყოველთაო სიცილის უარყოფა, ან არასათანადოდ შეფასება ამანხინჯებს სურათს და ზოგადად, ევროპული კულტურის შემდგომ ისტორიულ განვითარებას.

სამყაროსა და ადამიანური ცხოვრების აღქმის ორმაგი ასპექტი არსებობდა კულტურის განვითარების საკმაოდ ადრეულ სტადიაში. სერიოზული თაყვანისცემის კულტის გვერდით, არსებობდა სიცილის კულტი, რიტუალური სიცილი, სერიოზულ მითებთან ერთად სიცილის მითები და საომარი მითები, გმირების გვერდით – მათი პაროდირული ორეულები – ღუბლიორები.

ამ პერიოდის ფარსებში სატანის ნაცვლად ხშირად გამოყვანილი იყო ბოროტი ენაკვიმატი თავხედი, მხიარული და მატყუარა მეფისტოფელური სახე. შუა საუკუნეების გერმანული თქმულებიდან შექმნილი გოეთეს „ფაუსტის“ მეფისტოფელიც გაიძვერა ცინიკოსია და სერიოზულ სახეს მხოლოდ საჭიროების შემთხვევაში იღებს, როცა, მაგალთად, ქაჯების წინაშე თავისი გავლენის გამოსაჩენად თავის თავს სატანის უძველეს სახელს ვოლანდს უწოდებს: –

„ახლა მივმართავ ჩემს უფლებებს და მე მაგ ბრიყვებს შავ ღლეხს დავაყრი. გზა! გზა-მეთქი, ვოლანდი მოდის!“ [91,178].

ასეთი მეფისტოფელური კარნავალური მრავალსახოვნების

იმიტირებას ზიუსკინდი გრენუის სახეში ასევე თამაშ-თამაშით ახორციელებს. გარეგნულად მას მეფისტოფელური სატირის სახე აქვს – დამახინჯებული ფეხი და ნაყვავილარი სახე, შინაგანად კი იგი ასევე უჩვეულო, არაადამიანური და ჯადოქრულია – მისი გენიალურობა „კვალს არ ტოვებს“. „ის თავიდანვე ურჩხული იყო“, გენიალური ურჩხული“ და მისი ურჩხულობა მოუხელთებელი იყო – „ის იყო უფრო პატარა, ვიდრე არაფერი“ [92,129].

გრენუი ადამიანური შემოქმედებით სამყაროსა და ბუნებას, ანუ შეგრძნებებს შორისაა, რაც ინსტინქტებს ამძაფრებს, იგი ირონიულად ირაციონალური და ზემორალურია. გრენუი ფაუსტისა და მეფისტოფელის გამთლიანებულ პაროდულ სახეს წარმოადგენს, ხოლო მისი დისტანციურობა და აღსასრული მოდერნისტული ფაუსტური ყოფის იმიტაციად იკვეთება. ის ყველაზე მეტად თომას მანის ადრიან ლევერკიუნს ჰგავს, „რომლის ხასიათშიც ყოველთვის რაღაც იკითხება „Noli me tangere“-დან, – წერდა რომანში კომპოზიტორის შესახებ მისი მეგობარი ცაიტბლომი, რომ მან ლევერკიუნის გადახრის შესახებ იცოდა, თუ თავიდანვე, ადამიანების მიმართ, როგორი დისტანციური და ზიზღიანი იყო მუსიკოსი. მისთვის უცხო იყო გრძნობა, „როცა ფიზიკური კონტაქტიდან გამომდინარე, ერთი მეორის სუნთქვას გრძნობს. ჩემთვის ეს არაჩვეულებრივად კარგად იყო ცნობილი. ის იყო ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, გადახრის მქონე, განზე მდგომი, დისტანციური ადამიანი“ [93, 288].

გრენუისაც ნამდვილად არ სჭირდებოდა ვინმესთან სიახლოვე, მისი სუნთქვის, ტკივილისა თუ სინარულის მოსმენა. მას თავის შემოქმედებისთვის მხოლოდ მასალად ესაჭიროებოდა ქალწულებრივი მშვენიერება, სიცოცხლის ხალისისა და კდევამოსილების ნაზავი, ანუ ის, რაც ადამიანებში სიყვარულს აღძრავს და ადამიანებს სიყვარულისაკენ, სიცოცხლის ხალისისაკენ უბიძგებს. გრენუის, როგორც ფაუსტური სულის ხელოვანის სახე პაროდიაა მოდერნში უკვე ირონიზებულ ფაუსტურ მხატვრულ სახეზე და ამ

თვალსაზრისით, კიდევ უფრო უახლოვდება ის ადრიან ლევერკიუნს. თომას მანი ფაუსტური განცდის პაროდირებასა და ირონიზებას ახდენს. ის ფაუსტის ისტორიით თამაშობს ამბივალენტურ თამაშს და არ ცდილობს, რომ ემპირიული სინამდვილე შექმნას, რისი ხელახალი გადათამაშება ხდება ზიუსკინდთან.

„მე საკუთარი თავისაგან გაკვეთილი მივიღე, რომელიც არც მეტი, არც ნაკლები ჩემი დროის რომანი იყო. მხატვრის ტანჯული და ცოდვიანი ცხოვრების სტილში.“ – წერდა მანი „დოქტორ ფაუსტუსის“ შესახებ თავის სტატიაში „დოქტორ ფაუსტუსის ისტორია“. და იქვე მას მწერალი „ერთ-ერთი რომანის რომანს“ უწოდებდა [94,14].

მართალია, რომანში მინიშნება გარკვეულწილად ვაგნერზეც ხდება, მაგრამ ლევერკიუნის გამოკვეთილი პროტოტიპი, როგორც ცნობილია, ფრიდრიხ ნიცშეა.¹ მუსიკოსი აქ, ცხადია, პირობითი სახეა, ხელოვანის განზოგადებული სახის მხატვრული პარადიგმა.

ლიტერატურათმცოდნე გუნილი ბერგსტენი აღნიშნავდა, რომ თომას მანი თავის „დოქტორ ფაუსტუსში“ წამოჭრილ საკითხებს ორმხრივად, ორ პერსონაჟს შორის განიხილავდა ადრიანსა და ცაიტბლომს შორის და არსად არ ახდენდა საკითხის საბოლოო გადაწყვეტას [95, 262].

ამ ორ წინააღმდეგობრიობათა მთლიანობის ირონიულ იმიტირებულ სახედ გრენუი მოჩანს და თუმცა, „დოქტორ ფაუსტუსისგან“ განსხვავებით, „სუნამოში“ ფაუსტური გერმანული ლიტერატურული ტრადიციებისთვის დამახასიათებელი ემმაკთან ხელშეკრულების გაფორმების ფაქტი მოცემული არ არის, მაგრამ გრენუის შემოქმედებითი მისწრაფება აშკარად ფაუსტური პაროდიაა. ბოროტებისადმი ირონიზებულად „ნაივური“ დამოკი-

¹ იხ.: Th. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus, 1949: Essays Leiden und Große Richard Wagner*. Veget H. R. Hans Rudolf: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main, Fischer, 2006, S.337 – 338

დებულება, დანაშაულის ცხოვრებისეულ ჩვეულებებზე მოვლენად აღქმა, გამოკვეთილად მეფისტოფელურ ელემენტს ატარებს, რაც ნიცშეს შეხედულების ირონიული იმიტაციაა. ნიცშე წერდა, რომ აქტიური, თავდამსხმელი და გამაზვიადებელი ადამიანი ასი ნაბიჯით მაინც უფრო ახლოსაა სიმართლესთან, ვიდრე პასიური – რეაქციული. ამიტომ ფაქტობრივად ყველა დროში აგრესიულ ადამიანს, ხარისხობრივად უფრო ძლიერი, გამბედავი და კეთილშობილური თვისებები გააჩნდა და უფრო თავისუფალი შეხედულებები, უკეთესი სინდისი...¹

ამ აზრს ამკარად ეხმიანება XIX საუკუნის მიწურულის ფაუსტის – კლავდიოს სევადა, რომელიც ასევე პაროდულ კოდად იკვეთება გრენუში გერმანელი მწერლის ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის პიესიდან „შლეგი და სიკვდილი“. ² ეს პიესაც გოეთეს ფაუსტის თავისებური პაროდული იმიტაციაა, რომლის მთავარი გმირი-ჭაბუკი კლავდიო დაკნინებული, უმოქმედო, პასიური ფაუსტია, რომელიც შემოქმედებიდან მჭევრმეტყველებაზეა გადასული. კლავდიო ის ნარცისული ესთეტია, რომელმაც ვერ მოახერხა თავისი სათქმელის თქმა, მის უკან უნაყოფო, უსიყვარულო ცხოვრების გზაა.

კლავდიოსა და ფაუსტს შორის მხოლოდ ისლა დარჩენილა საერთო, რომ ორივე ატანილია ცხოვრების აზრის მტანჯველი ძიებით. ორივეს აინტერესებს, რა არის ცხოვრების მიზანი, რა არის ადამიანის დანიშნულება.

თითქმის მთელი პიესა ჩივილი და გოდებაა ფუჭ ცხოვრებაზე, ეგოცენტრიკოსის მარცხსა და უნაყოფობაზე, რისი ელემენტებიც ზიუსკინდთან პაროდირებულია, როგორც „სუნამოში“, ისე პიესაში

„კონტრაბასი“. თავის ოთახში გამოკეტილ კლავდიოს ვიოლინოს ტკბილი ბგერები ჩაესმის და უქარვებს დარდს, ისევე როგორც ფაუსტს თვითმკვლელობაზე ხელს ააღებინებს სააღდგომო ზარების ხმა.

მუსიკა კლავდიოს ბავშვობაში დააბრუნებს, როგორც ფაუსტს საეკლესიო ზარის ჟღერა, – ფაუსტი იხსენებს ბავშვობისდროინდელ რწმენას, რომელსაც იგი ეშმაკთან ხელშეკრულებით ივიწყებს, ხოლო კლავდიო მოგონებებში უბრუნდება ხელოვნებას, რასაც ის ბავშვობიდან აღმერთებდა და რაც ერთადერთი იყო მისთვის.

ეს დაბრუნება შეიძლება მკვლევლობისადმი გრენუის ჟინის სატირულ ინტერტექსტულობად იქნეს აღქმული, როგორც დაბრუნება საკუთარ დაბადებასთან, ჩვილობის დროინდელ სისხლის კვალთან, რაც გრენუის შემოქმედებითაა გზამ „მოითხოვა“. საგულისხმოა, რომ მეფისტოფელური ხელშეკრულება სისხლით ხელმოწერას მოითხოვს, რასაც სულიერი კვდომა მოსდევს, ხოლო ვიოლინოს ჰანგებს კლავდიოსთვის სწორედ სიკვდილი გამოსცემს, რომელიც ეცხადება ხელოვან-შლეგს არა ტრადიციულად, არა როგორც ჩონჩხი ცელით ხელში, არამედ, როგორც დიონისესა და ვენერას მონათესავე ღმერთი ვიოლინოთი, რასაც, თავის მხრივ, სიმბოლურ-იუმორისტული დატვირთვა გააჩნია – აქ სიკვდილი ესთეტიზებულია.

კლავდიო ხვდება, რომ აღარ უნდა სიკვდილი, ის წუხს, რომ ჯერ ღმერთს არ შეხვედრია, ჯერ ნამდვილი ცხოვრების ფასი არ შეუცვნია. დედის, შეყვარებულისა და ახალგაზრდა მეგობრის აჩრდილთა გამოჩენით მისთვის ცხადი ხდება, რომ მას არავისთვის გაუზიარებია სიყვარული. მან არ იცის, რა არის სიყვარული. რაც კიდევ უფრო მასშტაბურად და ირონიულადაა ხაზგასმული ზიუსკინდთან, სიყვარული როგორც გრენუისთვის უცნობი – უსუნო გრძნობა, და თუ კლავდიო და ლევერკიუნი მაინც ნარცისებად კვდებიან, ადამიანების კეთილდღეობაზე, მათ თავისუფლებაზე მზრუნველი და მეოცნებე ფაუსტი ცდილობს

¹ *Der aktive, der angreifende übergreifende Mensch ist immer noch der Gerechtigkeit hundert Schritte näher gestellt als der reaktive... Tatsächlich hat deshalb zu allen Zeiten der aggressive Mensch, als der Stärkere, Mutigere, Vornehmer, auch das freie Auge, das bessere Gewissen auf seiner Seite gehabt.* F. Nietzsche *Zum Genealogie der Moral.* W. BD 5. 1980, S.424

² Hugo von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, Lyrisches Drama verfasst 1893; H. Koch, Hugo von Hofmannsthal, Dtv., München: 2004.

შეაჩეროს წამი! გოეთე ამას კავშირებითი კილოს გამოყენებით – ნატვრით გამოხატავს, მაგრამ ეს კეთილი წადილი, რომლის გამოც დადო სწავლულმა მეფისტოფელთან ხელშეკრულება და რომელიც, უკვე ბრმამ, მიიჩნია, რომ განახორციელა, ათავისუფლებს მის სულს მეფისტოფელური ტანჯვისა და ცოდვებისაგან, მაგრამ საკითხისადმი ასეთი მიდგომის ირონიზება პროგრესულ-მოდერნიზტულ აზროვნებაში განვითარდა.

ნიცშე დასცინოდა ისეთ ადამიანებს, რომლებიც თავიანთ სისუსტეს კეთილშობილებად წარმოაჩენდნენ.¹ ნიცშეანურმა ინსტიტუტების – თავისუფალი ნების, „ძალაუფლების ნების“ გამძაფრებისკენ მოწოდებამ ძალაუფლებურად ასაზრდოვა ის რეაქციული ძალები, რომელსაც ვერ იტანდა თავად ნიცშე [96, 127].

მოდერნიზმის ეს ტრაგიკომიკური ფაუსტური ხატი, ძალაუფლების ნების ერთ-ერთ კოდად იკვეთება აქოთებულ ყოფაში შობილი გრენუისთვის და ეს ნება პაროდულად ვრცელდება მასაში. თუ საკუთარი ბედი და სიკვდილი კლავდიოსა და ლევერკიუნის ხელში აღარ არის, ხოლო ფაუსტისთვის უფლის ნებით იგი მაინც იცვლება, რადგან ფაუსტს თავიდანვე კეთილშობილური გრძნობები, ადამიანის კეთილდღეობაზე ზრუნვა ამოძრავებდა, „სუნამოში“ თავად გრენუია საკუთარი სიკვდილ-სიცოცხლის ბატონ-პატრონი. მის მიერვე დადგმული საკუთარი სიკვდილის სცენა, პაროდიაა ფაუსტურ პერსონაჟებზე – ის ისევე მარტო რჩება სიკვდილის დროს, როგორც იყო მთელი ცხოვრება – ადამიანებისთვის უცხო და საბოლოოდ „გაბრწყინებული“ შემოქმედი, ხოლო, მეორე მხრივ, გრენუი თავისი შემოქმედებით – ჯადოსნური სურნელით „ენმარება“ მონუსხულ საზოგადოებას, რომ იგი შურისძიებისა და დამნაშავის მოკვლისგან გათავისუფლდეს, ბრბოს კი კანიალიზმის ცოდვით გამოწვეული სინანულისაგან ათავისუფლებს – მაწანწალებმა, მკვლელებმა და ყაჩაღებმა მიიჩნიეს, რომ გრე-

ნუის ნაწილთა შეჭმით ზებუნებრივს ეზიარნენ. სინამდვილეში კი სურნელთა ჯადოქარი მეფისტოფელური ელემენტებით შეინიღბა. ღვთაებრივად მომჯადოებელი სუნამოთი მონუსხულმა ბრბომ იგი დაგლიჯა და კანიალიზმის საშინელი ქმედებით საკუთარი სხეულის – ცოდვის ნაწილის გადაცემით გრენუიმ მხოლოდ გააძლიერა ბრბო და, შესაძლოა, ამით აიხდინა თავისი ერთადერთი ოცნება – საკუთარი შემოქმედების გვირგვინი დაედგა და ადამიანებზე გაბატონებულიყო, როგორც „ეს“-ი და როგორც ცოდვის კვალი. შეიძლება ითქვას, რომ ცხოვრება, ყოფა თავის გზით გაგრძელდა, ცხოვრება, თავისი წრებრუნვითა და ფუთფუთით, თავისი ავ-კარგით, რაც დაბრმავებულმა ფაუსტმა გაიდევალბულად აღიქვა.

მნიშვნელოვანია, რომ რენესანსის პერიოდის სატანის იუმორისტულ-კარნავალური და მეფისტოფელური გამომსახველობა და სახელი ძველი ევროპული, შუა საუკუნეების ვერსიით mefuz – გამავრცელებელს, განსაბნეველს გულისხმობს, ხოლო mofel – ცოდვას, ბიწიერებას ნიშნავს, ერთ-ერთი განმარტებით კი სიმყრალის მოყვარულს¹ და თითოეული მათგანი ირონიულად კოდირებულია ზიუსკინდთან.

გრენუის მიერ საკუთარი სხეულის ნაწილის გაცემის ირონიულ ქვეტექსტად მოდერნიზმის ლიტერატურულ-დეკადენსური და პოლიტიკურ-სექსუალური ორიენტაცია იკვეთება, კერძოდ კი, ჰუგო ჰონ ჰოფმანსტალის ლექსს ეხმიანება, რომელიც ჰოფმანსტალმა თავის უახლესსა და საყვარელ მეგობარს – ესთეტსა და ნიცშეანულ-არისტოკრატიული აზროვნების პოეტს შტეფან გეორგეს მიუძღვნა. ლექსში გეორგე ფრთხილი ნაბიჯით უახლოვდება ავტორს, რაც აკრთობს ჰოფმანსტალს და, იმის მიუხედავად, რომ ზოგადად მისი სიზმრისეული მწერლობის არ ესმით და მას ყალბად მიიჩნევენ, პოეტი გრძნობს ნათესაურ სულთა ერთიანობას. ჰოფმანსტალი ხაზს უსვამს გეორგეს გარეგნულად დისტანციურ

¹ *Meine Formel dafür lautet. Leben ist Wille zur Macht!* F. Nietzsche, *Zum Genealogie der Moral..* W. BD 5. 1980

¹ Mephistophiles könnte auf Latain mephitis und Griechisch Philos zurückgehen, der den Gestank liebende). Die freie Enzyklopädie Wikipedia.

არისტოკრატიულობას და, ამავე დროს, გრძნობს მის შინაგან ლტოლვას – „მოგვიანებით მან მაჩუქა მე საკუთარი ნაწარმოები“. – ასე მთავრდება ლექსი, რომელიც შეიძლება ასევე ითარგმნოს – „მან მაჩუქა მე მოგვიანებით თავის ნაწილი“, რადგან სიტყვას „ein Stück“-ს ორივე მნიშვნელობა გააჩნია.

საგულისხმოა, რომ გრენუის მიერ გონებაზეზღუდულობისა და გენიალური ტალანტის ურთიერთშერწყმით განვლილი პაროდული გზა ფიურერობამდე, გეორგეს ლექსების „ზეკაცის“, ახალგაზრდა ბელადის სახეს ირონიულად ემსგავსება [97, 89].

გრენუის ეს, ასე ვთქვათ, ამბივალენტურობა შტეფან გეორგეს წარმოდგენაში შექმნილი პოეტის გამოსახულების იმიტაციაა, სადაც ერთმანეთში შერწყმულია ურთიერთსაწინააღმდეგო ხატები – „მე ვარ ერთი და ამავე დროს, ვარ ორივე, ვარ შემქმნელი და ვარ საშო, მე ვარ დაშნა და ამავე დროს, ვარ ქარქაში, ვარ მსხვერპლი და ვარ დარტყმა“.¹ – გეორგესთვის ხელოვანის სულში ერთმანეთთანაა შერწყმული ქალური და მამაკაცური საწყისი, დამნაშავისა და მსხვერპლის კომპლექსი, მსხვერპლის მიღებისა და გაცემის მზაობა.

შერწყმის ეს პათოსი თავად შტეფან გეორგეს პირადი ცხოვრებისა თუ ახალი რაიხისადმი პოლიტიკური განწყობის ტენდენციებს ატარებს, რაც ასევე ერთ-ერთ ქვეტექსტად იკითხება რომანში „სუ-

¹ *Da schreckt mich auf ein leises, leichtes Gehen,
Und aus dem Erker tritt mein Freund, der Dichter...
Ich weiss, mein Freund, dass sie dich Lügner nennen...
doch ich verstehe dich, o mein Zwilingsbruder,
Und seltsam lachend ging er leise fort.
Und später hat er mir sein Stück geschenkt.*
Hugo von Hofmannsthal, Beziehung zu Stefan George, Der Tod des Tizian. (1892).
*Ich bin der Eine und bin Beide
Ich bin der zeuger bin der schoss
Ich bin der degen und die scheid
Ich bin das opfer bin der stoss.*
Stefan George, Der Stern des Bundes. (1914). Leipzig Reclam: 1987, S.110

ნამო“. ზიუსკინდთან გრენუი თავისი შემოქმედებისთვის ითვისებს მსხვერპლს, რასაც საბოლოოდ თვითონაც ეწირება. მას არასდროს ჰქონია „სექსუალური სიმწიფის სურნელი“, მაგრამ ვიტალურ გრძნობებს აღვიძებს თავისი „შემოქმედების ნაყოფით“ როგორც ქალში, ისე მამაკაცში. იგი უსიყვარულობის მსხვერპლი და, ამავე დროს, სიყვარულის უნარს მოკლებული დამნაშავეა. უშუალოდ რომანში გრენუის მეფისტოფელურ-ფიურერული გამოსახულების იმიტირებასა და პარალელურად ფსევდოფაუსტური ელემენტის – ხელოვანის დეგრადაციაა და განადგურებას ინტერტექსტუალურად ედება კლაუს მანის რომანი „მეფისტო – რომანი კარიერაზე“,¹ რომელიც XX საუკუნის 30-იან წლებს, ნაციონალ-სოციალიზმის პერიოდს და ამ პერიოდში მოღვაწე მსახიობ – ჰენდრიკ ჰოფგენს ეხება. ეს უკანასკნელი მესამე რაიხის ამომავალი ვარსკვლავი იყო და მის პროტოტიპს რეალური პიროვნება გუსტავ გრუნდგენსი წარმოადგენდა [98, 404-408].

მეფისტოფელის როლით მსახიობმა სახელი გაითქვა და სახელმწიფო თეატრში მოღვაწეობდა, მაგრამ მას რეალურ ცხოვრებაში მოუხდა ამ როლთან გაიგივება. იგი დაექვემდებარა ძალოვანთა და მათ ცოლთა მფარველობას – ბოროტების ხელშეკრულება ბუნებრივად დაიღო და პარიზში ცხოვრების შანსის, თუ პირადი ტრაგედიის მიუხედავად, იგი გერმანულ ნაციონალ-სოციალისტ ძალოვანთა არენის „მსახიობად“, სადომაზოხიზმში ჩაფლულ მეფისტოდ იქცა და მან საბოლოოდ „ნიდაბი“ ველარ მოიხსნა [99, 413-415].

ზოგადად ყოფის ფსევდოკარნავალობის ტონს ზიუსკინდისთვის ფაუსტურ-განმანათლებლური ეპოქა ქმნის. კლაუს მანის რომანის სათაურიც ირონიულად იმიტირდება ზიუსკინდთან – მეფისტო ირონიულად მისი ერთ-ერთი განმარტების – სიმყრალის ანტონიმით – სურნელით, სუნამოთა შეცვლილი, რომელიც

¹ Klaus Mann, *Mephisto-Roman einer Karriere*. im Exilverlag. 1938. Erstmals in Deutschland Ostberlin: Aufbau-Verlag, 1956.

„აორთქლებადია“, ხოლო რომანი კარიერაზე – პაროდირებულადაა კოდირებული ზიუსკინდის რომანის სათაურის მეორე ნაწილში – „ერთი მკვლელის ამბავი“. აშკარაა, გრენუის კარიერამ მსხვერპლი მოითხოვა. სურნელთა შემოქმედი თეატრალური ნიღბის ორივე მხარეს ატარებს – ზიუსკინდი ფაუსტურ-მეფისტოფელურად, ტრაგიკომიკურად ხატავს ადამიანურ სამყაროში მიმალულ შეუმჩნეველ მარადიულ ბნელ ნიჭს, რომელიც ხან მკვლელად, ხან პატივმოყვარეობად, სიძულვილად ყალიბდება და ნიღბებს დროის შესაბამისად ირგებს.

2.3. რომანტიკული ირონიის იმიტირება პოსტმოდერნისტულ ტექსტში – „სუნამო. მართი მკვლელის ამბავი“

რაც უფრო კარგად გესმის, თუ რა არის პოსტმოდერნიზმი, მით უფრო სიღრმისეულად შეიგრძნობ დემარკირებული საზღვრის დაძვრის სურვილს, რომელიც მას XX საუკუნეში მოდერნიზმისაგან ყოფს. პოსტმოდერნიზმი ჩვენი სულიერი დამარცხებაა, არა მარტო გარდუვალი დამარცხება, არამედ აუცილებელიც, რადგან გვეჩვენება, რომ ურწმუნოების ცეცხლის გარდა ვერაფრით შევძლებთ განვიწმინდოთ მომაკვდინებელი იდეოლოგიის გარყვნილებისაგან და ამ თვალსაზრისით უკვე კაფკა მოიაზრება „პოსტმოდერნისტად“. მისთვის უცხო იყო დადებითი მეტამორფოზა – იგი არ ეყრდნობოდა იმ უნარს, რომელიც შეძლებდა კატასტროფის აცილებას. საბოლოოდ, კაფკას აზრით, ჩვენ გველის არა ჯოჯოხეთი, არამედ ის, რაც ცხოვრებაა, რის გამოც მოსე ვერ შევიდა ქანაანში [100, 683].

ზოგადად ნეორომანტიკულის გააზრებისთვის აუცილებელია რომანტიზმის, როგორც მხატვრული კულტურის პარადიგმული განხილვა, რომანტიზმის იმ ნიშნების წამოწევა, რაც დამახასიათებელია ნეორომანტიზმისთვის და რაც „ნეორომანტიზმის“ როგორც ტერმინის, გახსნას გულისხმობს.

რომანტიზმი დაუპირისპირდა მანამდე გაბატონებულ სისტემურ აზროვნებას და გამოხატა ადამიანის „მე“-სა და სამყაროს შორის უნივერსალურად აგებული სრულიად ახალი ურთიერთმიმართება. მისი სპეციფიკა განპირობებული იყო ეპოქის გარდამავალი ხასიათით. ნაწილობრივ ამით აიხსნება რომანტიკოსთა „ესთეტიზმი“, მათი ლტოლვა ხელოვნების ენისაკენ, რადგან ამ ენას, მათი აზრით, ყველაზე უფრო ადეკვატურად და ნაყოფიერად შეეძლო ახალი რეალობის შექმნა. „ეს ის მომენტი, რომელიც აახლოებს რომანტიზმს ყველა გარდამავალ ეპოქასთან. შესაბამისად, ნეორომანტიზმიც XIX და XX საუკუნის მიჯნაზე აღმოცენდა. პოსტმოდერნიზმი, როგორც თანამედროვე ხედვა, თავის სიღრმისეული არსითა და გამომსახველობით, პოლიტიკურ-სოციალური პროცესებით განსაკუთრებულად ითვალისწინებს XX საუკუნის ბოლო პერიოდს. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა მსგავსი დამოკიდებულება განმანათლებლობასა და რომანტიზმს შორის. ეს უკანასკნელი, როგორც ცნობილია, XVIII საუკუნის მიწურულის პოლიტიკურ პროცესებსა და საფრანგეთის რევოლუციაზე რეაქციას წარმოადგენდა. ეს იყო დანაკარგის შეგრძნება, მაგრამ ზოგიერთისთვის დანაკარგი იყო თავად რევოლუცია. ხოლო სხვებისთვის კი ტრაგედია რევოლუციის სახეცვლილება იყო – ზნეობრივი დაცემა და მისთვის დაღვრილი სისხლის მდინარეები, მაგრამ დანაკარგის წინააღმდეგობრივი, განსხვავებული შეგრძნების მიუხედავად, საგულისხმოა მისი დამოკიდებულება დანაკარგისადმი და, აქედან გამომდინარე, რომანტიზმის, როგორც მთლიანობის, დუალისტური ხასიათი; როგორც აზროვნების ბუნება, რაც შელინგის განმარტებით, ბუნებისა და თავისუფლების სინთეზია, ამიტომ ხელოვნების ნაწარმოების დამახასიათებელ განსაკუთრებულ თვისებად არაცნობიერის უსასრულობა უნდა მივიჩნიოთ. „რომანტიკული სიტუაცია“ დროის უსაზღვროებას გულისხმობს – „ყველაფერი რაც იყო, უკვე გავიდა, ყველაფერი, რაც იქნება, არ დამდგარა“ [101, 20].

რენესანსი და საერთოდ შუა საუკუნეების საკარნავალო

გროტესკი მიმზიდველი იყო ტექნიკური პროგრესით აღფრთოვანებული ადრეული მოდერნიზმისათვის, რადგან, ძირითადად, ის არსებითი, ჩვეულებრივი ესთეტიკური ნორმებიდან მკაფიო გადახრას წარმოადგენდა. მასში განსაკუთრებულად იყო ხაზგასმული მატერიალურ-სხეულებრივი მომენტი, აქედან გამომდინარე, მოდერნიზმი მთელი თავისი კლოუნადით სწორხაზოვანად მოჩანს.

რომანტიკული გროტესკი კი უფრო კამერული იყო; ის უფრო წარმოადგენდა მარტო განცდილი კარნავალისმაგვარ სიმარტოვის მძაფრ შეგრძნებას, სამყაროს კოსმოგენური გამთლიანების ფონზე.

ზიუსკინდის პოსტმოდერნისტულ ტექსტში სამყაროს კოსმოგენური მთლიანობის შეგრძნების მიღწევისას ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს რომანტიკულის ირონიული იმიტირება თამაშობს.

გრენუი საზოგადოების აუტსაიდერია, ინდივიდუალური, გამორჩეული განდევილია, ანუ გენიოსი ცხოვრობს ფანტაზიაში წარმოსახულ სამყაროში, მაგრამ მისი აუტსაიდერობა აუტიზმში გადადის. უსუნობის გამო, გრენუის ადამიანები ან იგნორირებენ, ან მისდამი ზიზღს განიცდიან. მის სახეში ირონიზდება რომანტიკოსი პოეტი, რომელსაც ვერ ამჩნევს ადამიანთა ჩვეულებრივი მასა, ხოლო ყოფით, პრაქტიკულ ადამიანებში იგი გაუცნობიერებელ ზიზღს და ირონიას იწვევს. მთაში შეიდწლიანი განდევილობისას ის შეიცნობს საკუთარ ეგზისტენციურობას – ეს არის აბსურდამდე დაყვანილი, მხატვრის აპოლიტიკური არსებობის ალეგორია და მისი ამორალურობა-ზემორალურობის ირონიული იმიტირება, რასაც ინტერტექსტუალურად ნოვალისის ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგერული რომანტიკოსი ყარბის მსვლელობა ეხმიანება. გრენუი უარყოფის, დაცინვის მიუხედავად გრძნობდა, რომ მაღალი მიზნისთვის იყო შექმნილი.

ზიუსკინდი, ამ დისკურსის არაჩვეულებრივად პაროდირებული

გამომსახველობით, წინ წამოწევს სწორედ იმ არსებით გარდასახვას – სიცილის საწყისის თავისებურ აღქმას, რასაც ახდენდა რომანტიზმი.

რომანტიკულ გროტესკში სიცილი რედუცირდება და იუმორის, ირონიის, სარკაზმის ფორმას იღებს. სწორედ ასეთი კამერულ-რომანტიკულ-კარნავალური განცდა აძლევს წამყვან ინტერტექსტუალურ ტონს ზოგადად პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ გამომსახველობას და შესაბამისად ზიუსკინდის ირონიას.

საბოლოოდ კი გრენუი თავის შედეგს ქმნის, როგორც ნამდვილი პოსტმოდერნისტი. იგი ცოცხალ ქმნილებათაგან და ბუნებიდან ფარულად აღებული მასალით, არა მარტო ინტუიციაზე, არამედ უკვე პროფესიონალურ ცოდნასა და გამოცდილებაზე დაყრდნობით ქმნის თავის შედეგებს. მათი შემადგენლობა ინტერტექსტუალურად დამალულია და სხვადასხვა სურნელი ერთმანეთშია გადახლართული. როგორც ლიტერატურული კოდები, ღვთაებრივ სურნელთან გაიგივებაც იმიტირებულია, რაც ზიუსკინდის თვითირონიად იკვეთება.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ ექსკურსით მწერალი ყოფის განზოგადების რომანტიკულ გროტესკს მიმართავს.

გრენუი გადის განვითარების რამდენიმე სტადიას – რომანტიზმიდან პოსტმოდერნიზმამდე. მთაში გახიზვნამდე იგი სტილიზებულია მხატვარ-რომანტიკოსად. თავდაპირველად ის აგროვებს და ჩაისუნთქავს, იმასსოვრებს სხვადასხვა სურნელს, თავის წარმოსახვაში მუდმივად ქმნის სურნელთა ახალ-ახალ კომბინაციას. მაგრამ ეს ქმნილებები არანაირ ესთეტიკურ პრინციპს არ ეყრდნობა და მხოლოდ ინტუიტიურია. გრენუი აგროვებს და შლის თავის ფანტაზიის ქმნილებებს „როგორც კუბიკებით მოთამაშე ბავშვი“ – გამოგონებლურად და დესტრუქციულად, განურჩეველი შემოქმედებითი პრინციპით [102, 46].

ხელოვანი-გრენუი „ვითარდება“ თავის პირველ მსხვერპლთან შეხვედრით, რომელშიც უმაღლეს პრინციპს აღმოაჩენს.

ამით რომანტიკულის ცისფერი ყვავილის სიმბოლო ირონიულად იმიტირდება – რის მიხედვითაც უნდა ააგოს შემოქმედმა დანარჩენი არომატები. მსხვერპლის მოკვლით გრენუი საკუთარ თავს გენიოსად შეიცნობს, გაიაზრებს თავის უმაღლეს მოწოდებას – „მას უნდოდა ამით გამოესახა საკუთარი შინაგანი მე ... რომელიც ყველაზე ხელშესახებად მიაჩნდა, იმასთან შედარებით, რაც კი გარე სამყაროს შეეთავაზებინა მისთვის“. [103, 131].

ზიუსკინდი კვლავ იუმორისტული თამაშით, თანდათანობით გადადის ცისფერი ყვავილის ირონიული ინტერტექსტულობიდან დეკადანსის ბოროტი ყვავილის იმიტირებაზე.¹ როგორც ფრიცენი აღნიშნავს, მთაში გრენუი მიდის როგორც რომანტიკოსი, მაგრამ იქიდან ბრუნდება, როგორც დეკადენტი: „თავის „ჯადოსნურ მთაზე“ ორგინალური შემოქმედი დაბერდა, მხატვარ-დეკადენტად გადაიქცა“ [104, 30].

აღორძინება არ შედგა სიკვდილის გავლით, რადგან საკუთარი სულის სიმყრალის წამიერი შეგრძნების გარდა, არ იყო რომანტიკული „მე“, რომელიც გარდაიქმნებოდა. დაბრუნებულმა გრენუიმ შარლატან-მარკიზთან ყოფნისას შეისწავლა ილუზიის – ადამიანის სუნის შექმნა. გრასში კი პარფიუმერული მეცნიერების ტექნოლოგია – სუნის გამოცალკევების ტექნიკა აითვისა. თავის პირველივე შედეგით გრენუიმ მოინდომა ადამიანების იძულება, რომ მათ შეჰყვარებოდათ იგი, როგორც ღმერთკაცი, რის შედეგადაც დეკადენტის გენია ფიურერის სახედ დეგრადირდა; რადგან მისი ჭეშმარიტი „მე“ – გამორჩეული სულის სიმყრალე, მკვლევლობაზე ორიენტირდა, ხოლო ერთიანობისაკენ სწრაფვა ტოტალიტარიზმად შემობრუნდა. ფიცნერი გრენუის სახეს გებელსის სიტყვებს უკავშირებს: – „გენიოსი ქმნის ახალ სამყაროს“.² ჰიტლერის სახალხო გამოსვლების დოკუმენტები ადასტურებენ მასობრივ ექსტაზს,

¹ Novalis, *Heinrich von Offterdingen oder Blaue Blume*, (1800; 1802). Albert Speer: Bücher. www.Amazoni.de/Erinerungen-Albert-Speer/dp/.

² *Hitler ist tot, aber ich lebe noch.-Zeitungen sprechen über ihre Erinnerungen an das Dritte Reich*. Dr. Armin Fleder, idw-online.de/pages.

რომელშიც საზოგადოება, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, ვარდებოდა და ფიურერის უსაზღვრო სიყვარულს განიცდიდა [105,75].

ბაკქხანალიის სცენის დროს გრენუი, რომელსაც საკუთარი ინდივიდუალობა არ გააჩნდა, „სხვებსაც იძულებულს ხდიდა, რომ დაეკარგათ პიროვნული მეობა, ინდივიდუალური აზროვნების უნარი. იგი ექსტაზით ადამიანებს ველურ ცხოველურ მასად გარდაქმნიდა. გრენუი-ფიურერის ფორმირებისას ზიუსკინდი ბოლომდე იყენებს რომანტიკული გროტესკის ირონიასა და სარკაზმს.

მწერლის პოსტმოდერნისტული დისკურსი თვითონვე ქმნის ასევე თანამედროვე კვლევის საშუალებას, რომ პოსტმოდერნისტულად განზოგადებული გრენუი-ფიურერის თანამედროვე ხატი გაიხსნას წინამორბედ, უკვე მანამდე არსებულ, რომანტიკულ დისკურსში – კერძოდ ჰოფმანის ცნობილ ნაწარმოებში „პატარა ცახესი ცინობერად წოდებული.“ ზიუსკინდის რომანის განმანათლებლური ფონი ჰოფმანთანაც რომანტიკული-კარნავალურ გროტესკად აღიქმება, რისი წამყვანი ფიგურაც გრენუივით მიგდებული პატარა ცახესია, რომელიც სწორედ განმანათლებლურ გარემოში ახერხებს ფერია როზაბელვედერის – „მშვენიერი ვარდის ქალწულის“ სიბრაღის წყალობით შეიძინოს ილუზიის შექმნის უნარი – სხვისი სილამაზე, ჭკუა და სულის მშვენიერება გააყალობს და საკუთარ ღირსებად მოაჩვენოს საზოგადოებას, რისი საშუალებითაც ის თავადის კარზე მინისტრი ხდება. მას გაქნილობა და ძალაუფლების ნება მას არ აკლია, რაც ღორმუცელა მახინჯს, გრენუის მსგავსად შველის მიზნის მიღწევაში. საგულისხმოა, რომ როგორც გრენუის, ასევე ცახესის „გენია“ აღზევებას განმანათლებლურ საზოგადოებაში აღწევს.

ლიბერალი მმართველის – დემეტრიუსის გარდაცვალების შემდეგ, მისმა შთამომავლებმა პაფნუტიუსმა და ბარანუფმა გაატარეს დეკრეტით „განმანათლებლობა“. გლობალურ სახელმწიფოებრივ გარდაქმნაში უკვე ჩართულია ფერიაც, სასახლეში ქალბატონად

ქცეული ბელვედერი [106, 157-160]. მმართველობამ ყველას შესთავაზა პოეზიის „საიდუმლო შხამი“¹ – ელექსირი, რომელიც გრენუის შედეგად – მომაჯადოებელ სუნამოდ აღიქმება, ფიურერის ექსტაზის იარაღად. ცახესი მმართველის თანამდებობას, როგორც გრენუი საკუთარ შემოქმედებით უნარს, ასევე სიყვარულის მოსაპოვებლად, მის დასაპყრობად იყენებს.

ერთი შეხედვით, გრენუის მსგავსი თანდაყოლილი ტალანტი ცახესს არ გააჩნია, მაგრამ საზოგადოებაში წარმატების მოპოვებას ორივე ქარიზმის საშუალებით აღწევს. თავდაპირველად, როგორც ცახესი, ასევე გრენუი პიროვნულ ქარიზმას იძენენ – ცახესი თმის სამი უჩვეულო ღერით, ხოლო გრენუი ადამიანის სუნის შექმნითა და მორგებით, რაც გრენუიმ ცახესისგან განსხვავებით, დიდი შრომისა და გულმოდგინე ძიების შედეგად შეიძინა. მაგრამ ილუზიის შექმნის, გაყალბების უნარი როგორც ცინობერში, ასევე გრენუიში თავიდანვეა ჩადებული – როგორც არაადამიანური თვისება – საგნებისა და მოვლენების მხოლოდ ყნოსვით შეგრძნება და აღქმა. ცინობერი, ერთი შეხედვით, გრენუი-ტკიპასთან შედარებით, სრულიად უსუსურია, მაგრამ გრენუივით უსაზღვროა მისი ძალაუფლების ნება – შენიღბული სადომაზოხისტური ელემენტი, რაც აყალიბებს ფიურერის ქარიზმატულ სახეს.

ცახესის სიყალბესა და სიმანინჯეს მხოლოდ ჭეშმარიტად შეყვარებული და ხელოვანი ადამიანები ამჩნევენ, ხოლო გრენუის უსუნობას, მის არაჯანსაღ ბუნებას უბრალო, მაგრამ სათნოებასთან ახლოს მდგომი ადამიანები – ჩვილი ბავშვის მოსიყვარულე ძიძა და უბრალო მღვდელი.

ცახესი, გრენუივით ცდილობს სიყვარულის მიტაცებას უსიყვარულოდ, რაც მას ხალხის თვალში კიდევ უფრო გააბრწყინებს და აამაღლებს და რითიც ის ამავედროულად იმ ადამიანთა განადგურებასაც შეძლებს, ვინც მის სიყალბეს ამჩნევს. ამ უკანასკნელთა

სახეში კი, ზიუსკინდის გადასახედიდანაც შეიძლება ნაწარმოების ავტორი ამოვიკითხოთ, რომელიც პაროდის ქმნის საზოგადოების მომწესხველ შემოქმედ ფიურერზე, რომლის დისკურსში და მის გახსნაში საკუთარ თავსაც მოიაზრებს – გრენუის პარიზში, საკუთარ გარემოში დაბრუნება, მკვლელთა და მაწანწალათა შორის განბნევა, ცახესის საკუთარ სიბინძურეში ჩახრჩობის გროტესკად იკითხება.

საკარნავალო გროტესკი, სადღესასწაულო უჭკუობას, სიგიჟეს გულისხმობს, რომელიც შუა საუკუნეებში ოფიციალური „სინამდვილის“ წინააღმდეგ იყო მიმართული, ხოლო მისი რომანტიკული განცდა, ინდივიდუალური განმარტოება პირქუშ და ტრაგიკულ შეფერილობას იძენდა [107, 26-27].

კარნავალური შიში ურჩხულების მიმართ, რომანტიკულ გროტესკში სამყაროს წინაშე შიშად ყალიბდება, რისი ჩანერგვაც მკითხველში მიზანმიმართულად ხდებოდა მისი მძაფრად შეგრძნების მიზნით, რაც „სუნამოში“ სიმყრალისა და გრენუისგან დაუცველობის სინდრომადაა კოდირებული.

გრენუის კარნავალური ნიღბების ცვლა კი ხსნის გროტესკის არსს. ნიღაბი რომანტიკულ გროტესკში პირქუშ ჩრდილად გარდაიქმნება და ხშირად, საშინელ სიცარიელეს წარმოადგენს – „არაფერს“ და ამავედროულად ცხოვრების მრავალწახნაგოვნებას გამოხატავს, რაც ასევე ინტერპრეტირებულია ღამის გროტესკში – ჰოფმანის „ღამის ამბებში“.

ეს განცდა ზიუსკინდთან გრენუის ღამეულ მკვლევლობებშია კოდირებული. რომანტიკული გროტესკის – ილუზიის ინტერტექსტუალობის გარდა, ზიუსკინდი იყენებს ციტატების ჰომოგენიზაციის ტექნიკას – სხვადასხვა ტექსტის ელემენტებს – სუნამოების კომპოზიციის ტექნიკის მიხედვით.

ამრიგად, „სუნამო“ თანამედროვე ლიტერატურისთვის დამახასიათებელ „ჰოფმანის ხაზს“¹ მიჰყვება. მაგრამ „სუნამო“ არა ცი-

¹ *Heimlich Gift der Poesie*. Hoffman E.T.A., *Klein Zaches genannt Zinnober*, Werke in drei Bänden, B I., Berlin und Weimar: 1982, S.161.

¹ *ვანტასტიკურ თანამედროვე ლიტერატურაში ანტიუტოპიურ ნაკადს*

3. სიმბოლური ნომინაცია როგორც ზოგადკულტურული პარადიგმა და მისი სამანტიკური ველი პოსტმოდერნისტულ ჟრილში

3.1. მითის ადგილი განმანათლებლურ აზროვნებაში და მისი პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაცია პატრიკ ზიუსკინდთან

როგორც კარლ გუსტავ იუნგი აღნიშნავდა, „სიმბოლოები ჩვენგან სპონტანურად წარმოიშობა. როგორც ჩვენივე სიზმრებიდან ჩანს, მათ ჩვენ კი არ ვიგონებთ, არამედ ისინი გამოხატავენ იმას, რაც ჩვენ თავს ხდება. მათი ანალიზი შესაძლებელია ასოციაციების დახმარებით, მაგრამ არა „თავისუფალი ასოციაციების“, რომლებსაც, როგორც ცნობილია, ბოლო ხანს ემოციურ აზრებს ან კომპლექსებს მიაწერენ, რომლებიც ჩვენი გონების არაცნობიერს იპყრობს... არამედ საგულისხმოა ის რომ, რაც ჩვენ თავს ხდება, არქეტიპული ხატები – ზოგადი ქვეცნობიერი“, მწერლობაში მხატვრული დეტალის საშუალებით ხორციელდება და „ჩვენში ცოცხლობს და რასაკვირველია, ნამდვილია“ [109, 11].

სხვადასხვა ისტორიულ-ლიტერატურული პერიოდის დამოკიდებულების მიხედვით, მითი ან არარეალურია ან სუბიექტური, უმწეო ან პირიქით, რეკოლუციური, სათაყვანებელია, ან მშვენიერი და ღვთიური, წმინდა და ა.შ. მაგრამ სინამდვილეში მითოლოგიური შემეცნებით, მითი რეალურია, კონკრეტულია, ცხოვრებისეულია, მაგრამ სულაც არ არის იდეალური, იგი შეიცავს ცხოვრებისეულ ვნებებსა და ადამიანურ განცდებს – შურს, სიყვარულს, სიძულვილს. მითი, აზროვნების თვალსაზრისით, სავსეა აუცილებლობით, არაფანტასტიკურობით, მაგრამ მისტიკურითა და ცხოვრებისეული საოცრებით. ის თავის თავში მოიცავს განსაზღვრულ სტრუქტურას და ლოგიკურად, ე.ი., უპირველეს ყოვლისა, შემეცნების და საერთოდ, ყოფის აუცილებელი კატეგორიაა. რეალურ ყოფაში იგულისხმება არა საუკეთესო ყოფა, სრულყოფილი და ამაღლე-

ტატების კონგლომერატია, არამედ დიალოგური თამაშია ლიტერატურულ ტრადიციებთან და მკითხველთან. ასეთი გამოძახებლობა ამართლებს რენანის მოსაზრებას, რომ პოსტმოდერნისტული ტექსტი გამომდინარეობს უნიკალური სიტუაციიდან, რომელშიც ეს ტექსტი ყალიბდება – პაროდიასა და დაცინვას შორის [108,92].

„სუნამოც“ როგორც პოსტმოდერნისტული რომანი რომანტიკულის ინტერტექსტულობით, ასევე პაროდიასა და დაცინვას შორის არსებობს, ისევე როგორც გრენუია ადამიანთა სამყაროსა და ბუნებას შორის. იგი განეკუთვნება ერთსაც და მეორესაც.

რომანტიკული გროტესკის პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაციით ზიუსკინდი აყალიბებს ციკლიზაციის, სამყაროს განზოგადებული პარადიგმის ქრონოტოპულ სახეს.

ზოგადად შეიძლება ვუწოდოდ პოფმანისეული საზი. ნოდარ კაკაბაძე, თანამედროვე გერმანული ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები, თბ.: მერანი, 1988.

ბული, არამედ ჩვეულებრივი, აზრობრივი ყოფა, როგორც ყველა საგანს გააჩნია არსებობის აზრი, არა მისი მიზნობრივი, არამედ მისი არსებობის მნიშვნელობის თვალსაზრისით.

განმანათლებლობის ეპოქაში აზროვნება აღიქმებოდა ერთდროულად, როგორც საგანი და როგორც მითის საწინააღმდეგო მოქმედება. საგანი იმიტომ, რომ ასეთი აზროვნება უპირისპირდებოდა ურღვევი სახის ტრადიციასთან შეზრდილ ავტორიტეტულ მოვლენებს უფრო დამაჯერებელი არგუმენტით. ხოლო როგორც საწინააღმდეგო ძალა, არღვევდა მისი მოწინააღმდეგის კოლექტიურ ძალას ცოდნის საშუალებით, რომელიც მიღებული ჰქონდა დამოუკიდებლად და რომელიც გადაზრდილი იყო მოტივაციაში, ანუ განმანათლებლობა უპირისპირდებოდა მითს, აცლიდა რა თავად მითს თავის ძალაუფლებას.

მითი არ არის წმინდა, აბსტრაქტული აზრის მატარებელი, მის არსში დევს აფექტის ფესვები, ამიტომაც იგი გამოხატავს მავანის ცხოვრებისეულ მოთხოვნებს და მისწრაფებებს. მითი თვით ყოფის ინტელექტუალური შემეცნებაა, მაგრამ დღეს მიუღებელია მითის გაიდეალება – მისი პირველყოფილ მეცნიერებად წარმოსახვა, როგორადაც მას განმანათლებლობა აღიქვამდა. მითის მიმართ მეცნიერული, როგორც აბსტრაქტული დამოკიდებულება, გულისხმობს მის იზოლირებულ ინტელექტუალურ ფუნქციას [110, 2-3].

მეცნიერულ-მითოლოგიური ძიებანი ირონიულად კოდირებულია პატრიკ ზიუსკინდთან რომანში „სუნამო. ერთი მკვლელის ამბავი“ – უცნაური და შარლატანი მარკიზის სახეში, რომელმაც გრენუი გამოქვაბულიდან დაბრუნების შემდეგ შეიფარა, როგორც ცხოველის მსგავსი არაჩვეულებრივი ეგზემპლარი და გაადამიანურების პროცესში მყოფი დაკვირვების საინტერესო ობიექტი. აქ პაროდიული ინტერტექსტუალობით მოჩანს განმანათლებლობის მიზანმიმართული სწრაფვა პროგრესისაკენ. ცხადია, დღევანდელი განვითარებული მეცნიერება მითოლოგია არ არის და შესაბამისად, მითოლოგია ვერც ადრეული, განუვითარებელი მეცნიერება იქნება,

რადგან როგორც განვითარებული, ასევე პრიმიტიული მეცნიერება, მეცნიერების ერთიანი ისტორიის ნაწილია.

მითი კი სავსეა ემოციით, რეალურ-ცხოვრებისეული განცდებით. ის განასახიერებს ცხოვრებას, აღმერთებს, ეთაყვანება ან ეზიზღება, შურს იძიებს, სიბოროტეს ან სიკეთეს სჩადის. პირველყოფილი მეცნიერებაც ემოციურია და ამ თვალსაზრისით, სწორედ ის არის მითოლოგიური, მაგრამ მათ შორის არის „აქციდენტალური“ და არა „სუბსტანციური“ იგივეობა.

მითი თვითშემეცნებაა – მეტაფიზიკური ელემენტები მას არ უშლის ხელს, რომ იგი იყოს ვიტალური, ცხოვრებისეული და მითი სწორედ სასწაულია. რაც შეეხება თანამედროვე მეცნიერულ-ტექნიკურ და სოციალურ პროგრესს, იგი სწორედ ისტორიული პროგრესისადმი რწმენას გულისხმობს, რამაც, თავის მხრივ, გარკვეული თვალსაზრისით, მარქსისტულ ტრადიციებს ჩაუყარა საფუძველი და ტექნოკრატიული საზოგადოების განვითარების განხილვას განმანათლებლობის ისტორიის თვალსაწიერიდან შეეცადა.

ნაშრომში „განმანათლებლობის დიალექტიკა“, გერმანელი მკვლევრები აღორნო და ჰორკჰაიმერი გონების გზას წარმოაჩენენ მამოძრავებელ ძალად, რომელიც დღემდე მართავს კაცობრიობას. გონების გზა აყალიბებს მყარ, მბრძანებლურ დამოკიდებულებას ბუნებასა და ადამიანს შორის.¹

მართალია, „განმანათლებლობის დიალექტიკაში“ ასევე აღნიშნულია, რომ სამყაროს ბატონობა ბუნებაზე საწინააღმდეგოდ შემოუტრიალდება თავად მოაზროვნე სუბიექტს და მისგან არ დარჩება არაფერი, გარდა მხოლოდ მარად ერთისა, „მე ვაზროვნებ“, რასაც ექვემდებარება მთელი პიროვნული შეხედულებები და როგორც ობიექტი, ასევე სუბიექტიც უსუსურდება; ადამიანი ლოგიკის სამ-

¹ Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen, erkennt sie, insofern er sie manipulieren kann. Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido, 1947, S.20.

უალებით სამყაროს უნიფიცირებას ახდენს, რადგან განსხვავებული სამყარო ემორჩილება ადამიანს [111, 39]. მაგრამ ამავედროულად ადამიანმა უნდა აღიაროს დამორჩილების ზღვარი და ჩასწვდეს საკუთარი თავის შესაძლებლობებს, რომ მას როგორც ავტონომიურ სუბიექტს, არ შეუძლია ასევე იყოს ობიექტიც.

ამრიგად, შესაბამისად იმისა, რომ გონება „ტექნიკური“ ხდება, იგი ბუნების დასამორჩილებლად უნივერსალურ ინსტრუმენტად გარდაიქმნება და ადამიანიც მოიაზრება ამ პროცესის უნივერსალურ ინსტრუმენტად – თავისუფლად ჩასანაცვლებელ ნაწილად და მისი დანიშნულებაც განისაზღვრება იმ შესაძლებლობებით, რომელსაც ის აღნიშნული ფუნქციისთვის გამოავლენს. მისი მოქმედება ინდუსტრიული საზოგადოების ზოგადი კანონებით განისაზღვრება.¹

აქედან გამომდინარე, საერთო ტოტალურობა „სისტემად“ ყალიბდება – იღებს რა უფლებას ერთეულებზე, სუბიექტზე, რითიც აზროვნება „საგნობრივ ხასიათს“ ატარებს და მატერიალიზდება. ანუ მკვლევარები განმანათლებლობის წინააღმდეგ კი არ გამოდიან, არამედ მის განახლებას ცდილობენ.

ამ შეხედულების ირონიაშეპარულ გამოხმაურებად შეიძლება მივიჩნიოთ პატრიკ ზიუსკინდის ნაკლებად განხმაურებული ნოველა „მეტრ მიუსარდის ანდერძი“, რომელშიც მიუსარდის მეცნიერული კვლევის დაწყებას ქვაზე მიმაგრებული ლოკოკინის ნიჟარა განაპირობებს. მაესტრო აღმოაჩენს, რომ ქვაცა და ნიჟარაც ერთი და იგივე მასალაა, რაც მისთვის სამყაროს საწყის მატერიალად აღიქმება. იგი სწავლობს ფილოსოფიურ კვლევებს, ეცნობა არისტოტელეს ნაშრომებს, თვითონ ატარებს ცდებს, რათა გაერკვეს ამ პროცესში, რითიც ნაწარმოებში ამბივალენტურად და ირონიულად კოდირებულია განმანათლებლური და მარქსისტული ხედვის დუალისტური პირველწყარო, ასევე მიწა-მატერია, როგორც პირ-

ველსაწყისი, მაგრამ, ამავე დროს, დასასრულიც. თავის განვლილ გზას – კვლევებსა და საბოლოო დასკვნას – სამყაროს დაყვანას „განიჟარებადღე“, ნაწარმოების დასაწყისშივე იხსენებს მომაკვდავი მაესტრო. ცოდნის დაგროვებით და კვლევით ადამიანის განთავისუფლება შეუცნობელისაგან, ტექსტში გოეთეს ფაუსტის, როგორც მეცნიერის ინტერტექსტუალური შუქ-ჩრდილებით მოჩანს.

აღორნოსა და ჰორკჰაიმერის მიხედვით, განმანათლებლობის მიზანია, გაათავისუფლოს ადამიანი შიშისგან და აქციოს იგი ძალაუფლების მფლობელად. მათი თვალსაზრისით, ჯერ კიდევ მითში შეიმჩნევა განმანათლებლობის ფესვები. ამ აზრით, ღმერთებს არ შეუძლიათ იტვირთონ ადამიანების შიში, იმ გაქვავებული ხმებით, რომლებსაც ისინი თავიანთი სახელწოდებებით ატარებენ. ადამიანი განთავისუფლდება შიშისგან, როცა აღარ იარსებებს უხილავი [112, 74]. ამ გზით განისაზღვრება დემითოლოგიზაციის პროცესი. განმანათლებლობა სულიერს უსულოსთან აიგივებს, როგორც მითში უსულო გაიგივებული იყო სულიერთან. მკვლევართა აზრით, მითი გარდაიქმნება განმანათლებლობად, ბუნება კი მხოლოდ და მხოლოდ ობიექტად. მაგალითად, ჰომეროსის ოდისეისა და პრომეთეს მითის საფუძველზე ობიექტი ნიველირდება, გარდაიქმნება აბსტრაქციად.

ცხადია, რომ განმანათლებლობისთვის დამახასიათებელი იყო ანთროპომორფიზმი, ძალაუფლების აქცეპტირება, რომელიც ვრცელდებოდა არა მარტო ბუნებრივ ყოფაზე, არამედ სოციუმზე, საზოგადოებრივი ცხოვრების იერარქიული სტრუქტურიდან გამომდინარე.

აღორნოსა და ჰორკჰაიმერის განმარტებით, ოდისეისის მაგალითზე, განმანათლებლობა მითოლოგიას უბრუნდება, ვინაიდან მისთვის ყველა პროცესი გადაწყვეტილია და ტოტალურია – ოდისეისი, როგორც განსჯის ადამიანი, მითოლოგიაში განმანათლებლობას განასახიერებს.

ბერძენი გმირი მითოლოგიურ არსებებთან შეხვედრის შემდეგ

¹ *Subjekt und Objekt werden beide nichtig.* Horkheimer M., Adorno Th. W., *Dialektik der Aufklärung.* Amsterdam: Querido, 1947, S.20.

ყოველთვის ინარჩუნებს თვითმყოფადობას. ამ თვალსაზრისით, მითი მკვლევრებისთვის განმანათლებლობაა, რითიც ისინი ცდილობენ გაამართლონ თავიანთი დიალექტიკა, ძალაუფლება ბუნებაზე. ანუ, განმანათლებლობის დიალექტიკამ ჯადოსნური ელფერი უნდა მოუხსნას სამყაროს.¹ მაგრამ, როცა ადამიანი ბატონობს მითიურისა და მისტიკურობისაგან განთავისუფლებულ ბუნებაზე, მის წინაშე ბუნება წარმოჩნდება უდიდეს მატერიალურ და ადამიანი თვითგადარჩენისთვის იცავს ცხოვრების კანონებს უფრო ძლიერის პრინციპით, რამაც მოდერნიზმში, „გვიანდელ“ ნიცშესთან მხატვრული გამომსახველობით გაიჟღერა, რომ ადარაფერი ვთქვათ რევოლუციებზე.

ალსანიშნავია, რომ „განმანათლებლობის დიალექტიკა“ თავის თავს ეწინააღმდეგება, როდესაც მითს განმანათლებლობად აღიქვამს და პარალელურად ცდილობს, მითი წარმოაჩინოს მისტერიისაგან დაცლილად და საერთოდ ზედაპირულობით დაშალოს იგი. თუ ის არ ითვალისწინებს ამ უკუქცევით პროცესს საკუთარ თავთან მიმართებაში, მაშინ ამით განმანათლებლობას საკუთარი თავისთვისაც გამოაქვს განაჩენი [113, w].

საინტერესოა, რომ მარკიზ დე სადი რევოლუციის შემდეგ თავის ტრაქტატში – „ფრანგებო, კიდევ ერთი ძალისხმევა, თუ გინდათ გახდეთ რესპუბლიკელები“ – ირონიულად წერდა, რომ ახლა, როცა ჩვენ გამოვედით რელიგიური ცრურწმენების გაუგებრობიდან, რომლის ტყვეობაშიც ვიმყოფებოდით, დავამარცხეთ ისინი და მივუახლოვდით ბუნებას, ახლა მხოლოდ მის ხმას მოვისმენთ, დავეთანხმებით, რომ მთავარი დანაშაული სურვილის წინააღმდეგ წასვლაა. იმ სურვილის, რომელსაც ჩვენ ბუნება გვინერგავს და ვრწმუნდებით, რომ ამ სურვილთა შედეგი – ვნებით ტკბობა, ჩვენს გრძნობებს კი არ ჩააქრობს, არამედ ამ ვნებების

¹ აქ იგულისხმება მისტიკური. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, Bd. 7., F. Suhrkamp, 1970. Der Ausdruck *psychotechnische Behandlung* stammt von Adorno: Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt: Suhrkamp, 1958, S. 194 -195.

მშვიდად დასაკმაყოფილებლად მის მამოძრავებელ ძალას დაგვარეგულირებინებს“. აქ სადი რევოლუციურ რიტორიკას თავის საღისტური დიალექტიკისთვის იყენებს, რაც საკმაოდ კომიკურად გამოიყურება [114, w].

ცხადია, სადს ზიუსკინდი თავის საუკუნის შვილად მიიჩნევს რასაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მწერალი თავის რომანის „სუნამოს“ დასაწყისში მიანიშნებს და გრენუის მარკიზთან და განმანათლებლობის რევოლუციონერებთან: ნაპოლეონთან, ფუშესთან და სენ ჟიუსტთან ერთად საუკუნის მონსტრად მოიხსენიებს.¹ ხოლო ის სუნივით მოუხელთებელი, შეუმჩნეველი, რაც რევოლუციურ სისხლისღვრასა და სადო-მაზოხისტურ გრძნობებს აღძრავს, გრენუის მხატვრულ-სიმბოლურ სახეში პერსონიფიცირდება.

მარკიზის მიერ ძალადობისა და დაუნდობლობისაკენ ინდივიდის მიდრეკილების მიზეზის განმარტება ვერ აღწევს განმანათლებლური ფილოსოფიის ცოდნის სპექტრს, მაგრამ ბიწიერ ვნებათა განვითარების ლოგიკა იშვიათი მხატვრული დამაჯერებლობითაა მის მიერ გამოსახული. დე სადმა განჭვრიტა XX საუკუნის დასავლური ინტერესი სექსუალური პრობლემის მიმართ. აჩვენა რა თავის ნაწარმოებში სექსუალური ინსტინქტის მნიშვნელობა და მისი გამოვლენის სხვადასხვა ფორმა დააფიქსირა, გეზი მისცა ფროიდის პრობლემატიკას. ეს ინსტინქტი, სახეშეცვლილი – ზედაპირულად თითქოს სექსუალური სადო-მაზოხიზმისგან თავისუფალი, მკვ-

¹ *Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichen Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epochen gehörte. Seine Geschichte soll hier erzählt werden. Er hiess Jean-Baptiste Grenouille, und wenn sein Name im Gegensatz zu den Namen anderer genialer Scheusale, wie etwas de Sades, Saint-Justs, Fouches, Bonapartes usw., heute in Vergessenheit geraten ist, so sicher nicht deshalb, weil Grenouille diesen berühmteren Finsternännern an Selbstüberhebung, Menschenverachtung, Immoralität, kurz an Gottlosigkeit nachgestanden hätte, sondern weil sich sein Genie und einziger Ehrgeiz auf ein Gebiet beschränkte, welches in der Geschichte keine Spuren hinter lässt: auf das flüchtige Reich der Gerüche“.* (P. Süskind, *Das Parfüm*).

ლელობად ვლინდება ზიუსკინდთან, ხოლო სექსუალური ორგანოები ირონიულად სახეშეცვლილია ყნოსვის ორგანოთი, ცხვირით. ასევე ირონიულ ინტერტექსტულობად მოჩანს გრენუის სახეში დე სადის პოპულარობა და მისი აღიარება. თავის სიცოცხლის მანძილზე მარკიზი „იმედოვნებდა“ მომავალში საკუთარ ანტიგმირობას, რომ ადამიანების მეხსიერებას არ შემორჩენოდა მისი ხსოვნა, თუმცა სიცოცხლეში იგი სკანდალური და პოპულარული პიროვნება იყო [115,w] და გრენუიც, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი თავის „მოღვაწეობის“ მანძილზე ცდილობდა შეუმჩნეველი ყოფილიყო, ყველას აფორიაქებდა და მიზნის მიღწევის შემდეგ კი მიელტვოდა, რომ პიროვნულად, როგორც გრენუი, „ყოფილიყო მკვდარი“.

„სუნამოს“ ყოვლად მოულოდნელი ფინალით, რაც ბოროტებასთან მისტიკური ზიარების – შინაგან ძალთა გადასვლის პაროდიული იმიტირებაა, რომანის დასაწყისი და დასასრული ერთიანდება და ირონიულად გრძელდება ბუნების ციკლიზაციის პროცესი. იგი რომანში ეპოქის სიმყრალის ფონზე, გამოფატრული თევზის ნაყარში ჟან ბატისტის დაბადებით, გასაჩენი და გაჩენილი ბავშვებისადმი დედამისის საღო-მაზოხისტური დამოკიდებულებითა და სისხლიანი კვალით დაიწყო, გრენუის „აღრზდით“, მისი მკვლელად ჩამოყალიბებით გაგრძელდა და მაწანწალებს შორის გრენუის სიკვდილით, მისი სხეულის გამოფატვრითა და დანაწევრებით დამთავრდა.

ზიუსკინდის დიდაქტიკური მომენტის პაროდიული ელემენტები სადის მხატვრულ დიდაქტიკას ეხმიანება. დე სადის რომანში „ბიწიერების დანაშაული“ დიდაქტიკური მომენტის მნიშვნელობამ გააბედინა მ. ბლანშოს მარკიზის განსჯა, რომ სადი Bildungsroman-ის (აღმზრდელიობითი რომანის) ტრადიციებზე ქმნიდა.

ეს დიდაქტიკა განსაკუთრებული განხილვის საგანია, იგი თითქოს განმანათლებლური დამრიგებლობის პაროდირებას ახდენს, აფუნებს „ლიბერტინაჟის“ სკოლას საუკუნის ფილოსოფიის ფუნდამენტზე. ზიუსკინდთან კი ამ პაროდიული ელემენტის პარო-

დირებაა, მისი ორმაგი კოდირებაა „სუნამოს“, როგორც რომანის დეტექტიურ-აღმზრდელიობითი ხასიათით, რასაც ამბოფრებს ის მომენტი, რომ მსგავსი საღო-მაზოხისტური ისტორია, მიუხედავად თავის სიმბოლურ-იგავური ხასიათისა, შეიძლება რეალურ და თანამედროვე ყოფაშიც მომხდარიყო.

სურნელთა ჯადოქარი – გრენუი, ღმერთს „აქოთებულ საცოდავს“ უწოდებს, ხოლო დე სადი რელიგიას ქიშერად აქცევს – „ქიშერის იდეადა“ შეფასებული ღმერთის იდეა მარკიზის რომანში „ბიწიერების დანაშაული.“ დე სადის გონება ყველაფრის მფლობელია, რაშიც მთავარი ადგილი განსჯას უჭირავს, რაც XX საუკუნისთვის იდეალის შემობრუნებაა, და თუ ამ პროცესში კანტი რწმენას უტოვებს ადგილს, სადისთვის მთავარი ძალა მხოლოდ განსჯაა, გონება, როგორც ეროვნულად მთავარი, რაც ვნებებს ათავისუფლებს, ანუ რაციონალიზმი – ე. ი. გრძნობის დასასრული. დემითოლოგიზაციის პროცესი სწორედ აქედან, განმანათლებლობიდან დაიწყო.

ექსპერიმენტების პროცესში კაცობრიობა უბრუნდებოდა წრე-ბრუნვას აღორძინებიდან – ანტიკურობისაკენ, რომანტიზმიდან შუა საუკუნეებისაკენ. მითოლოგიური ედემის დაბრუნების სურვილი, სოციალურ-ტექნიკური უტოპია, რაც ადამიანის ძალის გამოვლენაზეა ორიენტირებული და ცხოვრების მოწყობის სოციალურ-ტექნიკური პროგრესისაკენ სწრაფვა რენესანსიდან მოყოლებული არ შემწყდარა, უფრო სწორად არ ამოწურულა. ენთუზიასტებს კაცობრიობის ისტორია ესახებოდათ გამთლიანებულ ზეადმავალ პროგრესად (ამ თვალსაზრისით, რენესანსის პერიოდის ჰუმანისტები, განმანათლებლები და მარქსისტებიც კი დიდად არ განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან). მართალია, მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებამ პროგრესის სწორხაზოვანი იდეა თანდათან ყოვლისმომცველი გახადა, მან საგრძნობლად შეავიწროვა ციკლიზაციის თეორიები, მაგრამ მისი სრული ჩახშობა ვერ მოახერხა. მას შემდეგ, რაც სამყაროს იდეალურად მოწყობის მცდელობამ მორიგი

კრახი განიცადა (ნიცშე, რევოლუციები...), ციკლიზაციის თეორიის ნიადაგი თანდათან ყოვლისმომცველი გახდა. ეს კი მითის მისტიკურ ფესვებთან დაბრუნებას, მითს, როგორც ცხოვრების ციკლიზაციის პროცესს გულისხმობს, თუნდაც თანამედროვეობაში.

ეს გარკვეულწილად კოდირებულია პატრიკ ზიუსკინდის უკვე მოხსენებულ ნოველაში „მეტრ მიუსარდის ანდერძი“, რომელშიც პირველსაწყისის კვლევა ტრადიციული ციკლიზაციის ფინალით – ჩვეულებრივი გარდაცვალებით მთავრდება. ცხოვრების, როგორც უცვლელი მარადიული წრებრუნვის თვალსაზრისით აღქმა არა მარტო უძველესია, არამედ ბუნებრივიცაა, რადგან თავად ბუნების იმანენტურია. ეს ზიუსკინდთან რომანში „სუნამო“ სიყვარულსა და ადამიანის ჩვეულებრივ ოცნებასაც გულისხმობს, ამბივალენტური, შეფარული და სევდანარევი ირონიით დახატულ ნუგემის მომგვრელ ოცნებას – მშვიდ ოჯახურ სიმყუდროვეზე, ბავშვზე – უმანკობაზე.

„სურათი სამყაროსავით ძველი იყო და მაინც ახალი, ალალ-მართალი დასაბამიდან... დიახ! დიახ!“ [116, 16].

ამრიგად, მითოლოგიურ-ფანტასტიკური ელემენტი ხელს უწყობს ლიტერატურას, გამოსახული სანამდვილე აქციოს ჭეშმარიტად – კი არ მიბადოს, დაამსგავსოს ხილულ სინამდვილეს, ემპირიას, არამედ წვდეს ამ სინამდვილის „ჭეშმარიტებას“, აზრს, მნიშვნელობას, ღირებულებას. ჭეშმარიტი, ესთეტიკურად ღირებულნი არიან არა მხოლოდ ხილული საგნები, არამედ აგრეთვე ვიზიონები, აზრები, იდეები, ფიქრები, ოცნებები, სიზმრები, არაცნობიერიც ანდა ქვეშეცნეულიც.

ფანტასტიკური, მაშასადამე, არის სამყაროს განზომილებათა ეპიკურად მხატვრულ-ესთეტიკური ჰორიზონტის გაფართოების საშუალება. იგი გამიზნულია სამყაროს წვდომა-ათვისების მთლიანობისათვის და აგრეთვე მნიშვნელოვანია, რომ გრძნობადისა და ზეგრძნობადის მითოლოგიური ურთიერთდამოკიდებულება მისტიკურ ელემენტს ყოველთვის შეიცავს. როგორც ჰოფმანმა შენიშნა,

„რაც ადამიანებს პირწავარდნილი ფანტაზია ჰკონიათ, ნამდვილად ზოგჯერ ნაღდი სინამდვილის ნატეხია“ [117,106].

მითის პერსონაჟები განკერძოებული იდეები როდი არიან, ან აზრისა და გრძნობების მეთოდები. მითი თავად არის გრძნობა, რომელიც ცხოვრებისეული სითბოთი და ენერგიით სუნთქავს, სადაც სწორედ „მინაგანი“, „კონკრეტული“, „გრძნობადი“, „კერძო“, „რეალური“, „გამომსახველობითი“ ერთადაა მნიშვნელოვანი.

პატრიკ ზიუსკინდისთვის მითი სწორედ ადამიანური ურთიერთობებია, ცხოვრების მარადიული ციკლია. იგი თანამედროვე ცხოვრებაშიც ადამიანური ამბის გადაშლილი წიგნია, თავისი ფანტასტიკური ელემენტით. ამრიგად, მითი, როგორც ინტერკულტურული კომუნიკაციის მთავარი ასპექტი, თავისი მარადიული სინამდვილით, სიცოცხლის უნარიანობითა და სიმბოლური დატვირთვით ზიუსკინდის ირონიულ-ყოფით დისკურსში გადამწყვეტია.

საკუთარი კინოსცენარების მიხედვით ჰელმუტ დიტლთან ერთად გადაღებულ მხატვრულ ფილმებში „როსინი, ანუ მომაკვდინებელი კითხვა, ვის ვისთან ეძინა“ და „სიყვარულის ძიების და პოვნის ერთი ამბავი“ ზიუსკინდი, თანამედროვე ცხოვრებისა და მითოლოგიური ხატების ურთიერთშერწყმით, ლინგვოკულტურულიოგიური, ირონიული კოდების ახალ შრეს ქმნის, რაც ვერბალური კომუნიკაციითა და ტრაგიკომიკურად წარმოჩენილი ეროტიკული ურთიერთობებით ყალიბდება.

3. 2. ინტერკულტურული კომუნიკაცია როგორც პოსტმოდერნისტული დისკურსი პატრიკ ზიუსკინდის პინოსცენარებში

მსუბუქი ირონია, რომელსაც ზიუსკინდი თავის სრულმეტრაჟიანი ფილმების კინოსცენარებში მიმართავს, პოსტმოდერნისტული უარია ავტორიტეტულობაზე, ძველ მაკრონარატივებზე.

ზიუსკინდთან იმანენტურობით, ფრაგმენტულობითა და ზედაპირულობის საშუალებითაა ყოფიერებისა და შემეცნების სიღრმე გახსნილი, რითაც დღევანდელი რეალობა და ყოფის დისკურსი აშკარავდება, სადაც ხელოვნება ყოველდღიურ ყოფაშია შეჭრილი, და როგორც კომუნიკაციის საშუალება, იგი ყოველდღიურობის განუყოფელ ნაწილად იკვეთება.

აღსანიშნავია, რომ ზიუსკინდის კინო პოსტმოდერნისტული თვალთ დანახული საკუთარი, პოსტმოდერნისტული სამყაროა. ეს არის იმიტაცია იმიტაციაში, თანამედროვე კინო თანამედროვე კინოში.

თანამედროვე კინოს სამყაროში მითოლოგიური ხატის რეალურ სახეს, მის შინაგან ხასიათს არაჩვეულებრივი ირონიული ამბივალენტურობით ხსნის ზიუსკინდი ფილმში „როსინი“, რომლის მთავარი მითოლოგიური ხატი, თითქმის ყველა გერმანელისთვის მიმზიდველი ქერათმიანი ბუნდოვანებით მოცული ქალი ლორელაია, სირინოზი, რომელიც რაინის პირას, პატარა კლდის თავზე ჩნდებოდა, ოქროსფერ თმებს ივარცხნიდა და მომაჯადოებელი ხმით მღეროდა, ნუსხავდა მამაკაცებს ნავის მართვის დროს და ისინი მონუსხულნი და შეყვარებულნი თავს კარგავდნენ, კლდის ქიმს ეჯახებოდნენ და გაოგნებულები მდინარეში იღუპებოდნენ.

ზიუსკინდისა და დიტლის ფილმში მოქმედება მიუნხენში, ელიტარულ იტალიურ რესტორანში ვითარდება.

მასში არაერთი ზოგადკულტურული სიმბოლური ნომინაცია „წაფენის“ მეთოდით არის გამოყენებული, რაც, ერთი შეხედვით, რომანტიკულ, მაგრამ რეალურად ბანალურ-მატერიალურ, ზოგად-

ადამიანურ ყოფაზე მიუთითებს. მაგალითად, ნიჭიერი, პოპულარული და ექსცენტრული მწერალი ვინდმი და რესტორანის მიმტანი ჟოზეფინა-სერაფინა (ვინდიშისთვის კი „სერაფიტა“) თავიანთი გერმანულ-იტალიური ვერბალური კომუნიკაციითა და ეროტიკული ურთიერთობებით თანამედროვე ინტერკულტურული კომუნიკაციის ირონიულ სივრცეს ქმნიან. მსგავსი ინტერტექსტუალობა ყალიბდება მუსიკით, 80-იან წლების იტალიური სიმღერითა და სათაურით „როსინი“, ანუ მომაკვდინებელი კითხვა „ვის ვისთან ეძინა“. საწოლთან ასოცირებული ინტიმური ურთიერთობა ფილმში გამარჯვებულია, მაგრამ ზიუსკინდის პოსტმოდერნისტულ კინოენაში ეს ურთიერთობები ამავდროულად თანამედროვე ინტერკულტურული კომუნიკაციის საშუალებადაც იკვეთება.

„როსინის“ მეპატრონე მდიდარი, პრიმიტიული იტალიელი გერმანელ ინტელექტუალთა მუდმივი მასპინძელია. ეს რესტორანი მაღალი საზოგადოების ყოფის ჩარჩოა, განმანათლებლური ელიტის, ლაბორატორიული გარემოს იმიტაციაა, სადაც ჭამა-სმასთან, მეგობრულ და საქმიან ურთიერთობებთან ერთად დაბანა, მუშაობა და ვნებების დაკმაყოფილებაც ხდება. იქ შეღწევა შემთხვევითი ადამიანებისთვის შეუძლებელია. „როსინიში“ არა მარტო რაინდულ-საკარო პოეზიისა და რომანტიზმის ინტერტექსტუალობაა, არამედ, ფილმში პოსტმოდერნისტულ ურთიერთობებზე ხაზგასმით, თავად ირონია ორმაგად არის კოდირებული. „როსინის“ ხელოვნები ცდილობენ წარმატებული შოუბიზნესის, ფულისა და გავლენის მოპოვებისას და ბანალურ-ინტიმური ურთიერთობების ფონზე, რომანტიკულის იმიტირებას. ისინი პოეზიით, ვარდების წვიმით, სანთლების შუქით, ძვირფასი საჩუქრებითა და აქსესუარებით ილამაზებენ ცხოვრებას, მაგრამ ყველაფერი ყოფითი, რეალური ფინალით მთავრდება – ცხოვრება ჩვეულებრივად გრძელდება.

თანამედროვე ურთიერთობების არსზე მიუთითებს და სიმბოლურ დატვირთვას იძენს თეატრში მისული ბავშვების გაოცება, როცა ისინი საბავშვო სპექტაკლის ნაცვლად ზღაპრის გმირების

კოსტიუმებში გამოწყობილი ორი მსახიობი ქალის აგრესიულ-ეროტიკულ შერკინებას პირდაპირ სცენაზე უმზერენ. ეს რომანტიკული სცენის მიღმა მზერაა, ბრძოლაა, თანამედროვე სამყაროში ადგილის მოსაპოვებლად, რის ქვეტექსტადაც გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერი“ მოჩანს. რაც შეეხება ზიუსკინდის კინოში ერთმანეთის პარტნიორ და ამავდროულად ერთმანეთის მოწინააღმდეგე ქალებს, ერთ-ერთი მათგანი თავისი ბავშვური მომხიბვლელობის, ბუნებრივი ქერა თმების, არაორდინალური თვითწარმოჩენისა თუ საკუთარი ქალური იდუმალების წყალობით „როსინის“ ელიტარულ გარემოში ხვდება. იგი საკუთარ თეატრალურ როლებთან – ზღაპრის გმირებთან „ფიფქიასა“ და „კონკიასთან“ არის გაიგივებული და სიყვარულის მწვერვალზე აღის კინორეჟისორთან ერთად. მაგრამ ფილმში მის გაიდილებას ორპლანიანობა და ირონია მუდმივად გასდევს. რომანტიკულობაც საბოლოოდ ილუზიაა რეალურ, შოუ-ბიზნესის გარემოში. ეს ძალზედ ბუნებრივი თამაშია, რომელიც კარიერასა და ადგილის დამკვიდრებაზეა გათვლილი. „მე ხომ მსახიობი ვარ“, – ამბობს ქერათმიანი და იკავებს კინოპროდიუსერისა და პოეტის ფავორიტი, არისტოკრატი ქალის – ვალერიას ადგილს, რომლის პერსონაჟსაც ასევე ტრაგიკომიკურად გასდევს „როსინიში“ „მოღვაწე“ პოეტის მიერ მიძღვნილი სიტყვები: „შენ ჩემი ტკივილი ხარ, ჩემი ტანჯვა“ [118]. მალე პროდიუსერისა და პოეტის ახალი „ტკივილი“ ქერათმიანი ქალი ხდება. აღსანიშნავია, რომ ეს ურთიერთთამაში და კომუნიკაცია მითის არსის პოსტმოდერნისტული გახსნაა. ქერათმიანი ლორელაი როლის ერთადერთი და შეუცვლელი შემსრულებელი ხდება იმ ფილმისთვის, რომლის გადაღებასაც აპირებენ „როსინის“ ხელოვანები. ქერათმიან ქალისგან მიტოვებულ გულგატეხილ ინტელექტუალ რეჟისორს ციგონიერსა და გაბედნიერებულ პროდიუსერს ოსკარ რაიტერს პროფესიონალური მიგნება ამჟღავნებთ და კვლავ აერთიანებთ: მათთვის ცხადია, რომ ჭეშმარიტი სილამაზის გარდა, მათ რჩეულ ქალს გააჩნია ის მაცდუნებელი ძალა, ქალური იდუმალების ბუნე-

ბრივად გამოყენების ნიჭი საკუთარი მიზნის მისაღწევად, რასაც ასევე ფლობდა სირინოზი ლორელაი¹. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ თანამედროვე „ლორელაისგან“ მონუსხული ასევე თანამედროვე მამაკაცები ფილმში არ ილუპებიან, ისინი ჩვეულ მდგომარეობას უბრუნდებიან. მათ იცინან, რომ „კინო საოცრებაა“, „კინო ცხოვრებაა“, „კინო ფულია“, ამიტომ რეჟისორი და პროდიუსერი აიძულებენ ექსცენტრიულ მწერალ ვინდიშს, რომელმაც ჰაინეს „ლორელაი“ საყოველთაოდ აღიარებულ პოსტმოდერნისტულ რომანად გადაამუშავა, დაწეროს ამ წიგნის კინოსცენარი და გააფორმოს მათთან კონტრაქტი, რითიც ოსკარი მოახერხებს კრედიტორ ბანკირებთან გარიგებას – თანამედროვე ხელოვნება ხომ შოუბიზნესია.

ფილმში იუმორისტული და ცოცხალი გამომსახველობითი ხერხებით ბუნებრივად იკვეთება პოსტმოდერნისტული აზროვნებისა და თანამედროვე ხელოვნების სიმულაციის პროცესი, რომლის მასობრივ გავრცელებას სწორედ მასმედია და კინო უწყობს ხელს.

ზიუსკინდთან არა მარტო მითიური ხატის სიმბოლური სახე იკვეთება, არამედ თავად მითი მოჩანს, როგორც ყოფის ერთი ამბავი, რომელზეც ცოცხალი, სიმბოლური ხატები გვიამბობენ, ხოლო მისტიკური თავად სიყვარული და ადამიანური ურთიერთობებია. სწორედ ასე გამოიყურება სიყვარულის თანამედროვე ისტორია ფილმში „სიყვარულის ძიებისა და პოვნის ერთი ამბავი“.

¹ ძველგერმანულად ლორელაი ნიშნავდა ჩურჩულს, შრიალს, რაც ექოსთან ასოცირდება. ამ თემაზე შექმნილია როგორც ჰაინეს ცნობილი ლექსი *ლორელაი*, ასევე კლემენს ბრენტანოს ბალადა და რომანი *ვოდვი*.

Heinrich Heine griff das Thema 1824 in dem bekannten Gedicht die *Lore-Ley* auf, 1837 vertönte Fridrich Schiller dieses Gedicht. Clemens Brentano hat *Ballade zu Bacharach am Rheine* 1801 veröffentlicht und dann den zweiten Teil des Romans *Godwi oder Steineine Bild der Mutter*. Nach einer 1978 von Werner Bellmann veröffentlichten Interpretation handelt es sich bei der Lore-Lay Ballade um eine Variation des antiken Narzissus und Echo-Mythos. <http://iq.lycos.de/ga/show>

აქ მითი გამოყენებულია როგორც სამყაროს წრებრუნვის, ზოგად-კულტურული კომუნიკაციის მარადიული საშუალება.

ფილმს ლაიტმოტივად გასდევს მითი ორფეოსისა და ევრიდიკეს შესახებ. მითის სიმბოლური დატვირთვითა და მუსიკალური ინტერტექსტუალობით ირონიული აქცენტი რაინერ მარია რილკეს ორფეოსისადმი მიძღვნილ სონეტების სიღრმეზე კეთდება [119].

კომპოზიტორი მიმი ნახტიგალი, რაც ბუღბუღს ნიშნავს, ერთ სადამოს გადაეყრება მომღერალ ვენერა მორგენშტერნს – ცისკრის ვარსკვლავს, ანუ თავად სიყვარულს და მათ თავდავიწყებით შეუყვარდებათ ერთმანეთი. ამ სიყვარულს ორფეოსის ქნარი – მუსიკა ამთლიანებს. ჰადესის სამფლობელოს გზა ფილმში ორი ადამიანის შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე ურთიერთობების სიმბოლური გამოხატულებაა, ხოლო მისტიკური სწორედ სიყვარულია, რაც ტრაგიკომიკურად ვითარდება პოსტმოდერნისტულ თანამედროვე ყოფაში. ფილმში მუდმივი კამათი კულიმინაციას აღწევს და შეყვარებულთა დაშორების მიზეზი ხდება. განშორებით სასოწარკვეთილი მიმი, თავისი მეგობრის – თეო სტოკოვსკის სააგარაკო სახლში ერთ-ერთ ბერძნულ კუნძულზე გადასახლდება. მას მეგზურად ჰერმესი ახლავს, რომელიც ჰერმეფროდიტია და მას შეუძლია საკუთარი თავი წარმოაჩინოს როგორც მამაკაცად, ასევე ქალად. აქ ირონიული შეფერილობით, მამაკაცური და ქალური საწყისის ურთიერთშერწყმა ზოგადად ადამიანში „es“-ის განზოგადებულ ნატურას გულისხმობს. ორფეოსის ხატის სიმბოლური ელემენტები გაფანტულია მიმისა და ვენერაში. მიმი თავის მოსაკლვად აბების მიღების შემდეგ, პიანინოზე უკრავს მელიოდias „აჰ, ის მე დაგვარგე – „che faro senza Euridice“ – ქრისტოპ ვილიბალდ გლიუკის ოპერიდან „Orfeo ed Euridice“ [120]. ამ მელიოდias ვენერას ახალი მენეჯერი და „მფარველი“ აიტაცებს, რომ გაათანამედროვოს, რაც აშკარა ირონიული კოდი განმანათლებლობისა და თანამედროვეობის აზრობრივ მსგავსებაზე. მხატვრულ ფილმში „სიყვარულის ძიების და პოვნის ერთი ამ-

ბავი“ მწერლისთვის სიყვარული არა ალევორიული იდეაა, არამედ ცხოვრებაა და მითოლოგიური სასწაული. ეს პოსტმოდერნისტულ ყოფაზე პოსტმოდერნისტულად მოთხრობილი მითია – სიყვარულის თანამედროვე, კონკრეტული ისტორია, თავისი ვნებებით, ტკივილით, ქვესკნელითა და სინათლით, და არა შეფარული იდეა დაკარგული სიყვარულის დაბრუნებაზე ან დანაწევრებული სიყვარულის გამთლიანებაზე. ეს ერთი ნაწყვეტია ქალისა და მამაკაცის სიყვარულის მარადიული ისტორიიდან.

ამრიგად, მითი, როგორც ინტერკულტურული კომუნიკაციის მთავარი ასპექტი, თავისი მარადიული სინამდვილით, სიცოცხლის უნარიანობითა და სიმბოლური დატვირთვით ზუსკინდის ირონიულ-ყოფით დისკურსში გადამწყვეტია, რაც კინოს საშუალებით განსაკუთრებულად ტრანსფორმირდება, რადგან პოსტმოდერნისტული მხატვრული გამომსახველობა კულტურული ტრადიციების კოდების სინთეზსა და ინტერტექსტუალობას გულისხმობს. კინო, როგორც თავად სინთეზური ხელოვნება, მოდერნისა და პოსტმოდერნის პირში, ორმაგი ძალისხმევით ახდენს კულტურულ ტრადიციათა ტრანსფორმირებასა და სინთეზს, რასაც პოსტმოდერნიზმის მკვლევრის ბოდრიარის შეხედულება აშკარად ეხმიანება, რომ კინო დღესდღეობით ტრანსფორმირდება და მოჩანს არა როგორც ხელოვნების დარგი, არამედ როგორც გენერატორი, რომელიც ავსებს ცხოვრებას მითოლოგიური ძალით და ეს მისეული მითოლოგიური გარდასახვა უკანასკნელი დიდი მითია ჩვენს ცხოვრებაში [121, 114].

3.3. სამყაროს მთლიანი ხატის მხატვრული სინთეზის კოლინტილისტური გამოხატვის ველი და სიმბოლურ-სემანტიკური ველი პატრიკ ზიუსკინდთან

ნოვალის სიმბოლოს მთავარ ფუნქციად სამყაროს გამთლიანებული ხატის ფორმირებას მიიჩნევდა, რადგან სამყაროს გამთლიანება მხატვრული სიმბოლოს დანიშნულებაა, რაც რომანტიკულ-ლიტერატურულ გამომსახველობასა და მსოფლალქმას ეხმარება.

თანამედროვე მხატვრულ დისკურსში სიმბოლოს შემეცნებისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პოსტმოდერნისტული ტექსტის სიმბოლოთა მრავალპლანობა. ამ თვალსაზრისით სიმბოლოური სემანტიკის ისეთი თავისებურება მთლიანდება, როგორცაა სიმბოლოს შინაგანი მრავალფეროვნება და ის შემეცნებითი, აღქმითი მოთხოვნა, რომელსაც სიმბოლო მის შემეცნებელს უსახავს. ამიტომ პოსტმოდერნისტული ტექსტის სიმბოლოური ნომინაცია, რომლის ფუნქციასაც წინამორბედი ლიტერატურულ სიმბოლოთა ველის ერთობლიობა გამოხატავს, ინტერპრეტირდება სწორედ ინტერპრეტატორის იმგვარი „შინაგანი აქტივობით“, რომელიც ერთდროულად ატარებს პრაგმატულ და კულტუროლოგიურ ხასიათს, რადგან მხატვრული ცოდნის საგანს წარმოადგენს ადამიანური არსებობის სპეციფიკური მთლიანობა – „მე“ სამყაროში.

აღსანიშნავია, რომ მხატვრული კულტურის ისეთი პარადიგმები, როგორცაა რომანტიზმი, შესაბამისად ნეორომანტიზმი და პოსტმოდერნიზმი, რეალიზდება არა ერთი რომელიმე განკერძოებული სიმბოლოთი, არამედ სიმბოლოთა ჯგუფის საშუალებით. ამიტომ, სიმბოლოური ნომინაცია აღნიშნულ პარადიგმათა ფარგლებში მუდამ ველის სახეს ატარებს. თუმცა ისიც ცხადია, რომ ნებისმიერ ვერბალურ სიმბოლოს, დერივაციული თვალსაზრისით, საფუძვლად სიტყვა უდევს, როგორც ლექსიკური ფენომენი; სიმბოლოური ნომინაციას კი შესაბამისად, საფუძვლად ლექსიკური ნომინაცია უდევს. სიმბოლოური სტრუქტურა კი მიმართულია იქითკენ, რომ ყოველი

კერძო მოვლენა „ჩაძირულ“ იქნეს ყოფიერების პირველსაწყისთა სტიქიაში და ამ გზით ცდილობს შექმნას სამყაროს გამთლიანების ხატი. სიმბოლოს აზრობრივი სტრუქტურა მრავალფეროვანია და მისი სტრუქტურის აღქმა შემეცნებლის აქტივობაზე დამოკიდებული [122, 827].

პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტში მთავარი ყურადღება სიმბოლოს აღქმის ადეკვატურ წინაპირობას ექცევა, რაც სიმბოლოს პრაგმატული ასპექტის ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, ხოლო სიმბოლოთა ერთობლიობა ლიტერატურული ტრადიციების, წინამორბედი მხატვრული კულტურის „პაროლებად“ აღიქმება.

ენობრივი სტრუქტურის საშუალებით, ირონიული ამბივალენტურობით, „სტერეოტიპების“ დამსხვრევისაკენ რომანტიკოსთა, ნეორომანტიკოსთა და ექსპრესიონისტთა მისწრაფება ინტერტექსტუალურ მასალას აწვდის პატრიკ ზიუსკინდის შემოქმედებას. ეს მოვლენა კი ზოგადად „გამყარებული შეხედულებებისადმი“ პოსტმოდერნისტული „რწმენის ეროზია“ [123,81].

ეს პროცესი პოსტმოდერნისტულ დისკურსში გაიაზრება, როგორც ადამიანის შიდა მხერვა, რომელიც გარე მთლიანობაზე მიმართული – „სამყაროზე როგორც ტექსტზე“, „როგორც ქაოსზე“¹ და თავადაც ამ სამყაროში მოიაზრება. მისი მხატვრული გამომსახველობის მთავარი ფუნქცია სიმბოლოურ ნომინაციას ეკისრება და თანამედროვე ლიტერატურული კვლევა ამ ნომინაციის ქმნადობის შიდატექსტობრივი „მექანიზმის“ გამოკვლევასა და მისი ენობრივ თუ კულტურულ ასპექტთა სინთეზურ აღქმაზეა ორიენტირებული.

პატრიკ ზიუსკინდის რომანის „სუნამო. ერთი მკვლელის ამ-

¹ უმბერტო ეკო სამყაროს ქაოსს განიხილავს ტექსტის სახით, რომელიც უნდა წაიკითხო და აღმოაჩინო, ხოლო წარსულზე აღნიშნავს, რომ ახალი სიბრძნის მიხედვით ის ირონიით არის თვალში საცემი – *auf neue Weise ins Auge gefasst mit Ironie, ohne Unschuld.*“ U. Eco., *Nachschrift zum Namen der Rose.* München: DTV, 1987, S. 78.

ბავი“ მთავარი სიმბოლო სუნი, თავისი წინააღმდეგობრივი, ამბივალენტური თვისებრივი დატვირთვით ტექსტში შემოდის როგორც ვერბალური ნომინაცია „სიმყრალე“¹ და გამეორების საშუალებით განივრცობა ეპოქალური ფონის მასშტაბით. რასაც თანამედროვე ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევებიც მიესადაგება, რომელთა მიხედვით, სიმბოლო კულტურასთან მიმართებაში განიხილება, როგორც კულტურის პაროლი, ხოლო კულტურა საკუთარ თავს იმ სიმბოლოთა სიმრავლით ავლენს, რომლებიც ინფორმაციული, ემოციური და ექსპრესიული გამოხატულებით ხასიათდებიან. კულტურაში არსებობს სიმბოლოთა ის სისტემა, რომელიც უნდა გაავიზროთ, როგორც კულტურის სპეციფიკური კოდი.

ზიუსკინდი სუნს წარმოაჩენს როგორც ყველას და ყველაფრის ზოგად თვისებას, აბსტრაქტულს და წინ წამოწევს ამ სიმბოლოური სტრუქტურის თვისებრივი გარდაქმნის შედეგს – ისეთივე უხილავსა და მოუხელთებელს, როგორც არის მთავარი პერსონაჟის ჟან ბატისტ გრენუის დანაშაულის არსი. ეს უკანასკნელი კი გრენუის სულის სიმყრალიდან და, ამავე დროს, გენიალურობიდან – უჩვეულოდ განვითარებული ყნოსვითი აღქმიდან იღებს სათავეს და მშვენიერებას სურნელის სახით შთანთქავს.

ნომინაცია – სუნი რომანში ბოროტებისა და მშვენიერების, სიმყრალისა და სურნელის მთლიანობას ქმნის. მკვლელი გრენუის სატანის სახე და მასში ირონიულად კოდირებული ბოროტების ზოგადი მეფისტოფელურ-ფაუსტური მხატვრული ხატი, კულტურის სპეციფიკურ კოდად აღიქმება, ხოლო მისი მსხვერპლი ქალწულებრივი მშვენიერება – სიცოცხლისა და სულიერი სიფაქიზის ნაზავი სურნელად სახელდება. ზიუსკინდთან ტექსტები და მათი სიმბოლოური განმარტებები ერთმანეთთან დიალოგს მართავენ.

„აღამიანის სუნი“, რაც გრენუის არ გააჩნია, მხატვრული

დეტალის სახით ჩნდება და მხატვრული სიმბოლოური ნომინაციის ერთ-ერთ მთავარ ხატად იკვეთება – ყოფის გამოსახულებად, სიმყრალისა და სურნელის ნაერთად, რაც რომანის მთავარი სიმბოლოური ნომინაციის მიკროხატად მოჩანს, ხოლო სიმყრალე მკვლელის ასევე შეუმჩნეველ „სულის სიმყრალედ“ ყალიბდება. გრენუის განვლილ გზასა და განდევილობაში ექოდ ხშიანდება ტექსტები.

რომანტიზმსა და ნეორომანტიზმში ობიექტი – მთა, და აქტი – აღმასვლა, ისეთ ფუნქციურ ერთეულად ტრანსფორმირდება, როგორც ამაღლებულის განცდა, დაბლობზე – შეჩვეულზე, მაგრამ ყალბზე ამაღლება, რაც სვლის პარალელურად ხდება, მაგალითად, რომანტიკულ ელემენტზე აგებულ ჰერმან ჰესეს ზღაპარში „რთული გზა“,¹ რომელშიც ასევე მნიშვნელოვანია „ყარბის“, არამიზანმიმართული „მოხეტიალის“ და დასახული გზის მქონე „პილიგრამის“ მოტივი, რომელთა გზები, „მათი საკუთარი გზები“ ერთად იყრება – საკუთარი თავის აღმოჩენად [124, 470-517].

ზიუსკინდთან კი „შეიცან თავი შენი“ და მისი სიმბოლოური გამომსახველობა ირონიით იმიტირდება. ეს სიმბოლოური ნომინაცია გარკვეულ ფორმებსა და სახეებს იღებს გრენუის ზმანებით, როცა გრენუი ჭაობიდან ანაორთქლ ნისლს საკუთარ სუნად შეიგრძნობს, შემადრწუნებელ წამიერ სიმყრალედ, რადგან შეუმჩნეველია, მოუხელთებელია ზოგადად ბოროტება, როგორც აბსტრაქტული

¹ Der schwere Weg. Herman Hesse. (1916).

ჰერმან ჰესეს არაერთხელ აღუნიშნავს რომანტიზმისადმი თავისი სიყვარული და ერთგულება, თუმცა იგი, ამავე დროს, რომანტიკული მწერლობის ბრმა მიბადვის პრინციპული მოწინააღმდეგე იყო.

რეზო ყარალაშვილი, „აღსარების პროზის ტრადიცია და თანამედროვე „ცენტრისკენული“ რომანი. თბ.: თსუ, 1988, გვ.163.

ჩვენი ამოცანაა, რომ რომანტიზმის საფუძველზე აღვზარდოთ ჩვენს თავში პასუხისმგებლობით აღსავსე ხელოვანი, გამოვიჩინოთ სიმკაცრე სიტყვის მიმართ და უაღრესად ფრთხილად მოვეკიდოთ ყოველი ნიმუშების მიბადვას. რომანტიზმი უკვე არსებობს და მისი ხელმეორედ შექმნა არაა საჭირო. რ. ყ.

H. Hesse, Briefe, *Wanderer und Pilger*, Frankfurt am Main: Fischer, 1964, S.163.

¹ Und natürlich war in Paris der Gestank am größten, denn Paris war die größte Stadt Frankreichs. P. Züskind, *Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich: Diogene, 1985, 1994, S.6.

– სულის სიმყრალე. თუმცა ის ყველა ეპოქას, ადამიანურ ყოფას თან სდევს. ზიუსკინდის პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ გამოქ-სახველობაში, სიმბოლოში ირონიულად მჟღავნდება კულტურათა პაროლები, წინამორბედ ლიტერატურულ პარადიგმათა სიმბოლური ნომინაციები, რითიც თანამედროვე სოციოკულტურული პარადიგმა იხსნება, ანუ პოსტმოდერნისტული სიმბოლური ნომინაცია მოიცავს არა მარტო საკუთარი გამთლიანების შრეებს, არამედ შიდა შრეებს და სწორედ ამით აღწევს სრულ გამთლიანებას.

ზიუსკინდთან სიმბოლური ხატის შინაარსობლივი გლობალ-იზაცია ნაწარმოების ფინალში კულიმინაციას აღწევს – ოცდაათ წილად განლქილი გრენუის სხეულის ბრბოში განზნევიით – იუდას ოცდაათი ვერცხლის სისხლიან მინდორზე მიმოფანტვისა და თავის მოკვლის კოდირებით, ბოროტებასთან ზიარების პოსტმოდერნის-ტული იმიტირებით და სიმბოლური ნომინაციის მარადიული წრე-ბრუნვის ქრონოტოპული გამომსახველობით ზოგადკულტურული „პაროლი“ ყალიბდება.¹

ყნოსვითი შეგრძნება, როგორც სიმბოლო, ნაწარმოებში როგორც რეალურ, ასევე ასოციაციურ განცდებს აღძრავს, როცა სუნი გარკვეულ შეგრძნებასა და მოგონებას იწვევს [125, 374-551].

ბავშვობაში, უმანკო სიყვარულისა და სილალის ხანაში მიყენ-ებული ტკივილით ჩახშობილი სიყვარულის გამოხატულებაა ზიუს-კინდის რომანში გრენუის გადია, საკუთარი მამისგან ფიზიკურად და სულიერად დასახინრებული ქალბატონი გაიარი, რომელთან მიმართებაშიც ყნოსვით შეგრძნებას როგორც რეალური, ასევე სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ქალბატონმა გაიარიმ, რომელსაც

ბავშვობაში მამამ ცეცხლის საჩხრეკი ჩაარტყა სახეში, ყნოსვა დაკარგა, რასაც მოჰყვა სიყვარულის შეგრძნების დაეწეება. მან კავშირი გაწყვიტა წარსულთან და აწმყოში დაიწყო უსიყვარულო ადამიანური სამართლიანობის ძიება და ამ სამართლიანობის დაცვის თავისებური მექანიზმის შემუშავება, რაც აშკარად ირონიზებულია რომანში და ტრაგიკომიძურად იკვეთება წამოზრდილი გრენუის თავიდან მოშორებით, როცა აღმზრდელი ბიჭს მეტყავეს მიჰყ-იდის. აღმზრდელ-აღსაზრდელის ერთობლიობით უსიყვარულო-ბის სიმბოლური წრე იკვრება რომანში და ეს უსიყვარულობის გრძნობა ასევე ყნოსვითი აღქმით გადმოიცემა. ადამიანის სუნის არმქონე გრენუიც, რომელიც თევზის გამონაწლავის სიმყრალისგან ყნოსვადაჩლუნგებულ თევზის გამყიდველ ქალს ეყოლა ბაზარში, მოკლებულია სიყვარულის აღქმას, რადგან გრენუი სამყაროს მხოლოდ ყნოსვით აღიქვამდა, ხოლო სიყვარულს სუნი, რეალური შეგრძნების დონეზე, არ გააჩნია. გრენუი თუმცა ვერ აღიქვამდა სიყ-ვარულსა და მშვენიერებას განყენებული აბსტრაქტული ფორმით, მაგრამ სწორედ ფიზიოლოგიური, ყნოსვითი აღქმით შეიგრძნობდა სიყვარულის განსხეულებულ ფორმას, მის უმანკო ქალწულებრივი გამომსახველობას და ამიტომაც სიყვარულისა და მშვენიერების მითვისებას სურნელის სახით ცდილობდა. მაგრამ საბოლოოდ ვერც გრენუიმ (და ვერც ბრბომ) მასთან გაიგივება ვერ შეძლო, იმიტომ, რომ ზიუსკინდთან – რომანის რეალობაში უსუნო ან-ტიგმირის სული ყარს, ხოლო ღვთაებრივი სურნელი, როგორც რომანის არქესიმბოლოს მეორე ნათელი მხარე, რეალურად უსუნო, რომანში ქვეტექსტის დონეზე ღვთაებრივად სურნელოვანია და სულის უმანკობასა და სიცოცხლის ხალისის გამოხატულებაა. რომანში გამთლიანებული სიმბოლოს შინაარსი გვერდითი აზრო-ბრივი კვანძების საშუალებით მთავარს უკავშირდება – კოსმოსური და ადამიანური სამყაროს მთლიან ღირებულებას.

ზიუსკინდთან ეს სიკეთისა და ბოროტების გაყოფა ცალსახა არ არის; არ ხდება კეთილ საწყისზე აქცენტირება იგავ-არაკის

¹ თავის ნაშრომში AION – თვითობის ფენომენოლოგიის გამოკვლევა, V თავში – ქრისტე თვითობის სიმბოლო, კარლ გუსტავ იუნგი ანალიზებს, თუ რატომ მსჯელობს იგი თვითობის კვლევისას მოულოდნელად ქრისტეზე და მის თპონენტ – ანტიქრისტეზე? და იუნგი ასკვნის, რომ მსჯელობას უდავოდ ქრისტესთან მივყავართ, რადგან იგი ჯერ კიდევ ჩვენი კულტურის ცოცხალი მითია. Karl-Gustav Jung, *AION*, www.jungland.ru/node/1781.

მორალურ იდეაზე მინიშნებით. რომანში ცხოვრებისეული სიმახინჯე და ასევე ცხოვრებისეული მშვენიერება ერთმანეთში ირევა და ერთმანეთს ეწირება. ყოფის მარადიული ბოროტი ნაწილი, მუდამ გადარჩენილი გრენუი – „ტკიბა“ თავის განვითარების მწვერვალს აღწევს მშვენიერების რეალური განადგურებით, საიდანაც მიღებული აბსტრაქტული მშვენიერება – ღვთაებრივი სურნელი – თუ შეიძლება ასე ითქვას, ქარიზმის შექმნა რეალურად შეიწირავს გრენუის, როცა ამ ქარიზმით აღტყინებული ბრბო შეესევა მას და ერთმანეთში არეული სიმახინჯე და მშვენიერება გაიფანტება ყოფაში, რაც ჰერმენევტიკულად აღიქმება. კანიბალური მსხვერპლშეწირვის რიტუალი შედგება, რითიც სიმბოლურად გაგრძელდება გრენუის სისხლიანი კვალი, რომელიც თევზის გამონაწელიდან დაიწყო, რომლის წიაღშიც იფატრებოდა და ითქვიფებოდა თავიდან მოშორებული, ყოფიდან განდევნილ ჩვილთა გვამები და სადაც გრენუი შემთხვევით გადაურჩა თავისი დედის ასევე სისხლიან კვალს.

ზიუსკინდთან ტექსტები და მათი სიმბოლური განმარტებები ერთმანეთს ეხმიანება – ერთმანეთთან დიალოგს მართავენ. შეიძლება ითქვას, რომ დანაწევრებული, გამოფატრული და აყროლებული თევზის სიმბოლიკით ზიუსკინდი განმანათლებლური ეპოქის ბაზრის ფონზე, რომლის საძირკველიც ასევე ყარს, ყოფაში მაცხოვრის სახის პოსტმოდერნისტულ, ექსპრესიულ კოდირებას ახდენს.¹ რომანში თევზის სიმბოლიკა კარლ გუსტავ იუნგის შეხედულებას ეხმიანება, რაც, არა მარტო ქრისტიანული სიმბოლიკის მიხედვით, ქრისტეს ორი ბუნების ერთიანობას გამოსახავს, არამედ, აგრეთვე ჰერმენევტიკის თვალსაზრისით, მთლიანობაში განიხილავს

¹ კარლ გუსტავ იუნგი, როგორც ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ფუძემდებელი, ჰერმენევტიკის მიმდევარი, სიმბოლოს მთლიანობის სრულყოფილ გამომსახველობად, რაც ყოფიერების მთლიანობის აღქმას უკავშირდება, სიმბოლოს მრავალშრიანობის გარდა, ძირითად ასპექტად ურთიერთსაწინააღმდეგო მხარეთა აუცილებლობას გულისხმობს, რომლებიც არა მარტო ერთმანეთს ავსებენ და მთლიანობას ქმნიან, არამედ ერთმანეთისგან გამომდინარეობენ. Yung C. G., *AION*, Kapitel 6. *Das Zeichen der Fische*. Freiburg: Walter-Verlag, 1976, 8 Aufgabe, 1992

ქრისტესა და ანტიქრისტეს ურთიერთსაწინააღმდეგო ფენომენს, როგორც სამყაროს ერთიანობას [126, w].

სამ თევზს როგორც „ტრინიტეტს“, ერთიანობას გამოხატავს ზოგადი იკონოგრაფია, მათ შორის ფრანგულიც (მესოპოტამიური, კელტური, ინდური).¹

თევზის სიმბოლიკის ზიუსკინდისეული პოსტმოდერნისტული გააზრება შესაძლებელია, ამბივალენტურად დაკავშირებული იყოს ყოფაში გათქვეფილ მშვენიერებასთან, რადგან თევზი ზოგადი სიმბოლიკის მიხედვით, ცხოვრების საწყისის, განახლების, ნაყოფიერების, კამკამა წყლის სიმბოლოა და, ამავე დროს, თევზი ასახიერებს ცხოვრების წყალში მოხანავე რელიგიურ ჩანასახსა და რწმენას. მორწმუნე სულებს იესო პეტრე მოციქულის ბაძეს მოყოლილ უამრავ თევზს ადარებს. იუნგის ტერმინი კარგად ერგება ამ პროცესს – იესო „მებაღურია.“² იგი ადამიანებისთვის თევზის გამამრავლებელი, დამანაწევრებელია, მაგრამ, ამავე დროს, თვითონაც თევზია,³ რომელსაც ანაწევრებენ და სწორედ ამით გრძელდება მისტერია – ვრცელდება მისტიკური სიყვარული, რასაც იუნგი ორფეოსის სიკვდილთან და სიყვარულთან აკავშირებს და განზოგადებული მწყემსის სახეს თევზის სიმბოლიკასთან მიმართებაში განიხილავს, რაც ინტერტექსტუალურ მასალად აღიქმება ზიუსკინდის უკვე აღნიშნულ ესესთვის „სიყვარულსა და სიკვდილზე“.

¹ Drei Fisch mit einem Kopf symbolisieren die Einheit der Trinität; diese Symbolik findet sich in der ägyptischen, keltischen, indischen, mesopotamischen, burmesischen, persischen und französischen Ikonographie und ist fast überall anzutreffen, vom Altertum bis zur Neuzeit.

Cooper F. C., *Lexikon Alter Symbole*. Leipzig: VEB Seemann Verlag 1986. Cooper F. C. *Lexikon Alter Symbole*, S.56.

² „Der Fischfänger“. C. G. Jung. *Aion*. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები. ლუკას სახარება, გადაამუშავებული გამოცემა, თავი 5, სიმონის, პეტრეს, იაკობისა და იოანეს მოწოდება. ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი, სტოკჰოლმი: 1991.

³ ახალი აღთქმა და ფსალმუნები. ლუკას სახარება, გადაამუშავებული გამოცემა. თავი 5, სიმონის, პეტრეს, იაკობისა და იოანეს მოწოდება. სტოკჰოლმი: ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი, 1991.

ეს თემა პოსტმოდერნისტულად ინტერპრეტირებული და თანამედროვე ყოფაში ირონიულად კოდირებულია ზიუსკინდის კინოსცენარში „ამბავი სიყვარულის ძიებასა და პოვნაზე“. ფილმში „როსინი, ანუ მომაკვდინებელი კითხვა ვის ვისთან ეძინა“. ქალთევზა „ლორელაის“ მაცდუნებელი ორბუნებოვანი სიმბოლური ხატი ასევე ორმაგადაა კოდირებული და შეიმჩნევა საზღვრის მოშლა სიმბოლოსა და მითს შორის. ეს პრეცედენტი თითქოსდა წარმოშვა იუნგის განმარტებამ, რომ კაცობრიობის სიმბოლიკის ყველა სიმდიდრე, როგორც არაქვეცნობიერის (არქეტიპების) მყარი ფიგურალური გამომსახველობა, თავის საბოლოო არსით განუყოფელია.

ეს აზრი პაროდულად იმიტირდება ზიუსკინდთან და ზღვარიც განზრახ იშლება, თანამედროვე სამყაროში მითის აღქმისა და ცხოვრებაში მისი მიზანმიმართული ინტერპრეტაციის ირონიული დისკურსის შესაქმნელად, რითიც მწერალი აპელირებს სიმბოლოზე, როგორც ხატზე, რომელიც თავის ნიშნობრივ ასპექტშია აღებული და რომელსაც მითის მთელი ორგანულობა და ხატის ამოუწურავი მრავალმნიშვნელოვნება ერწყმის.

ზიუსკინდი ხატავს თანამედროვე გარემოს, სადაც მითის მისტერია მხოლოდ სცენაზე თამაშდება. პიესაში „კონტრაბასი“ მოდერნისტული, მისტერიიდან დაცლილი მითის გაგებაა პაროდირებული, როცა კონტრაბასისტს ერთმანეთში ერევა „ღვიძლდაკორტნილი და შეფურთხებული“ პრომეთე და სიზიფე, რომელთანაც საუთარ თავს აიგივებს და ირონიით ჰყვება „ზიგფრიდის“ წარმოდგენაზე – „სცენაზე დაყიალობს ზიგფრიდი – მოუხეშავი, ჩასუქებული, „ფრიცი“, როგორც იტყვიან... თითომ ორასი მარკა ავიღეთ, მაგრამ მე ისე მრცხვენოდა მთელი წარმოდგენის გამო, რომ დიდი-დიდი ნოტების მეხუთედი დაუკარი. და ამის მერე... იცით, რა ვქენით მთელმა ორკესტრმა? ავდექით და გავიღეშეთ, პროლეტარებვით მოვიქეცით“ [127,19].

აღსანიშნავია, რომ პიესაში ტექსტებს შორის სიმბოლური

დიალოგებია, ორკესტრი კი კონტრაბასისტისთვის ცხოვრების იერარქიული გამოხატულებაა. ზოგადად „დიალოგი“, რომელშიც სიმბოლოს გაცოცხლება მიიღწევა, შეიძლება დაირღვეს ზედმეტი „მგრძნობელობით“, რაც სიმბოლოს სიღრმეში ჩასვლის მიზნით ხორციელდება. დიალოგი შესაძლებელია, გარდაიქმნას მონოლოგად, ანდა ამის საპირისპიროდ, ზედმეტად რაციონალურად, გარკვევით და ობიექტური სიზუსტით განისაზღვროს დიალოგური მომენტი და ამით დაიკარგოს სიმბოლოს არსი, დაირღვეს შრეების ერთმანეთში გარდამავლობა. სიმბოლოს უსასრულო აზრობრივი პერსპექტივა იხურება ასეთი „საბოლოოდ“ გადაჭრილი განსაზღვრებით, რითიც სიმბოლო რეალობის განსაზღვრულ ფენას მიეწერება (ბიოლოგიურს, როგორც ფროიდიზმში, სოციალ-ეკონომიკურს, როგორც ვულგარულ სოციალიზმში) [128, 229].

ეს პრობლემა ზიუსკინდთან იუმორითა და კოდების მრავალფეროვნებით არის დაძლეული.

ნაწარმოებში ლექსიკური ნომინაციის სახით შემოსული კონტრაბასი პიესის მთავარი სიმბოლოა. ზიუსკინდისათვის ჩვეულ შეგრძნებათა გამძაფრებით, ლექსიკური ნომინაცია – თავისებური მუსიკალური ინსტრუმენტი – ამბივალენტური დატვირთვის მხატვრულ დეტალად გარდაიქმნება, როგორც ორკესტრისა და პატრონისთვის განუყოფელ, უმნიშვნელოვანეს ნაწილად და იქვე, კონტრაბასისტი ეჭვქვეშ აყენებს ამ „მოუხეშავი“ ინსტრუმენტის ღირებულებას და პლურალისტურ-იუმორისტულ განწყობას ქმნის. კონტრაბასი სიმბოლიზდება მომაბეზრებელ ყოველდღიურობად, რომელთან განშორებაც, ამავე დროს, წარმოუდგენელია კონტრაბასისტისთვის, რომელიც თავშესაფარია მისთვის. ამით ირონიულად იმიტირდება ფროიდიისეული „ოიდიპოსის კომპლექსი“, საბოლოოდ კი კონტრაბასი, როგორც სიმბოლური ნომინაცია როგორც ვიზუალური, ასევე „შინაგანი მსგავსების“ საფუძელზე, კონტრაბასისტისთვის სასურველი ქალის სახეს გამოხატავს, თავის მომხიბვლელი და კონტრაბასისტისთვის ნაკლებად სანდომიანი

თვისებებით. „ქალი მუსიკაში დაქვემდებარებულ როლს თამაშობს, შემოქმედების თვალსაზრისით, მე მხედველობაში მაქვს, კომპოზიცია. კონტრაბასი ეს ქალური ინსტრუმენტი. მასიურობის მიუხედავად, ქალური ინსტრუმენტი – მაგრამ მომაკვდინებლად სერიოზული, ისევე როგორც თვით სიკვდილი, ეს ასოციაციური გრძნობითი სიდიდეა, ქალური საკუთარ სიღრმეში ჩაძირული – სიკვდილიც ხომ ქალურია თავისი მზრუნველი სისასტიკით, მეორე მხრივ კი – როგორღაც გამოლიანებული საწყისი, სიცოცხლის პრინციპია, ნაყოფიერების, დედამიწის... კონტრაბასი, როგორც სიკვდილის სიმბოლო, ებრძვის აბსოლუტურ არარაობას, რომელში დანთქმაც ემუქრება სიცოცხლესაც და მუსიკასაც“ [129, 40;18].

რაც შეეხება პიესის მონოლოგურ გამომსახველობას, ის არა მარტო ტექსტების დიალოგია, არამედ დიალოგია მსმენელთან და საკუთარ თავთან, რაც „აღსარების“ იმიტაციასაც გულისხმობს და დისტანციის პათოსის მოხსნასაც. პიესის ტექსტში ისეთი კონოტაცია ხორციელდება, რომელიც პოსტმოდერნისტული ტექსტისა და ყოფის ადეკვატურობისთვის კავშირს, შესაბამისობას აყალიბებს ან განზრახ შეუსაბამობას ქმნის; მაგალითად, როცა ბასის მნიშვნელობაზე მსჯელობას კონტრაბასისტი თანამედროვე ეკონომიკურ კრიზისს უკავშირებს. სიმბოლური ქვეტექსტები კი პიესაში, ძირითადად, მუსიკალური ბგერებითაა აგებული, ხოლო ეროტიკულობა და იუმორი, რაც პიესას ლაიტმოტივად გასდევს, აყალიბებს ნაწარმოების ეროტიკულობის გამომხატველ, მთავარ მხატვრულ სიმბოლურ ნომინაციას კონტრაბასის სახით და კონტრაბასი ტექსტში მცირე ტექსტად აღიქმება.

პატრიკ ზიუსკინდი ხატისა და სიმბოლური ნიშნის გამოლიანებით პოსტმოდერნისტული გარემოს განზოგადებულ სახეს ქმნის და მისი სიმბოლური ნომინაცია უდავოდ ზოგადკულტურული პოსტმოდერნისტული პარადიგმის ფუნქციას ასრულებს.

ასეთი ტიპის ინვერტირებული, გლობალური სიმბოლიზაცია თანამედროვე რეცეფციული ესთეტიკის გათვალისწინებით მკითხვე-

ლისა და ტექსტის შეხვედრას გულისხმობს. ამ პათოსს პატრიკ ზიუსკინდი ეტაპობრივად განხორციელებული სინთეზით აღწევს. ეს პროსპექტული და რეტროსპექტული რეცეფციათა პროცესი განსაკუთრებული ღიაობით იკვეთება მის რომანში „სუნამო. ერთი მკვლელის ამბავი“ და პიესაში „კონტრაბასი“.

„კონტრაბასში“ ხორციელდება მკითხველის „აქტუალური პოზიციით“ ნაგულისხმევი შინაარსის კონცეპტუალური ექსპლიკაცია და პიესა, ლიოტარის ტერმინით – „ენერგეტიკული თეატრის“ მუხტის მატარებელი ხდება, სადაც არ იგრძნობა „დრამატურგის დომინირება“ და დაძლეულია დამდგმელი რეჟისორი, მხატვარი. ტექსტი კონოტაციას ეყრდნობა და ესთეტიკური ნიშნის „დეზინტეგრაცია“ – „არასერიოზულობა“ და თამაშის სტილი ახასიათებს.

„კონტრაბასი“ – გამომდინარე პიესის ძირითადი სიმბოლური ნომინაციიდან, გლობალურ სიმბოლიზაციას, ძირითადად, ვერბალური ვზით ახდენს და ეს პიესა სტრუქტურის თვალსაზრისით პოსტმოდერნისტული თეატრის ზოგადკულტურულ დისკურსს ქმნის, სადაც უმთავრესია მსახიობი-პერფორმერი, რომელიც თავს ისე წარმოაჩენს, თითქოს მაყურებელამდე მხოლოდ „გზის ნაწილი“ გაიარა.

ზიუსკინდის თანამედროვე დრამა ახლებურად განმარტავს მეტყველებას და სხეული, სხეულის შეგრძნებები მისთვის თავისებური ენაა.

ავტორი თამაშის ტექნიკას, ლაღ იუმორს და ტექსტთა პლურალისტურ დიალოგს იყენებს მთელი პიესის სიმბოლიზაციის მისაღწევად.

XX საუკუნის მხატვრულ დისკურსში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ინდივიდუალურ შემოქმედებით პროცესში ინტეგრირებული ქვეტექსტური სემანტიკისა და ზოგადი ციკლიზაციის სიღრმისეული კავშირის დადგენა და კონცეპტუალური გააზრება.

პოსტმოდერნისტული პოეტიკის აღქმაში „ნაციონალური განსხვავების“ ერთ-ერთ მთავარ ასპექტად ფოკემა კულტურათა

შორის ვერბალურ-მხატვრულ განსხვავებას მიიჩნევს. ეს მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც ამ ხელოვნების გააზრება ართულებს, უპირველეს ყოვლისა, ტიპოლოგიურ სისტემატიზაციას. თუმცა ამ შემოქმედების ზოგადმხატვრულობის აღქმის მრავალეროვნული გარდატეხა, სწორედაც რომ უფრო მკაფიოდ ავლენს თანამედროვე პოეტიკის კონსტანტებს, ერთდროულად წარმოაჩენს სამწერლო ოსტატობის ინდივიდუალურ უნარს. ეს, საერთო ჯამში, აძლიერებს ინტერნაციონალური კულტურის თვითმყოფადობის შენარჩუნებას, რაც მხატვრულ-გამომსახველობით სფეროში მკაფიოდ ვლინდება [130, 34].

პოსტმოდერნისტული პარადიგმის მხატვრული ციკლები თავის თავში მოიცავენ ქვეტექსტურ სემანტიკას, როგორც გაფართოება-გაღრმავების უნარის მქონე დინამიკურ მოვლენას, რომელიც მთლიანობას ქმნის და ეს მთლიანობის ციკლი მხატვრული სინამდვილის განსაკუთრებულ მოდუსად ვლინდება ზიუსკინდთან. მწერლის ინტეგრალური ქვეტექსტური სემანტიკა, რომელიც კონკრეტული მხატვრული დეტალების შესაბამის სიმბოლოებად ტრანსფორმირების შედეგად იქმნება, ზიუსკინდის ტექსტებში კულტურულ-ცივილიზაციურ განზომილებათა დინამიკურ ინტეგრირებად განიხილება.

ზიუსკინდთან ეგზისტენციალური ხდომილება განიხილება, როგორც პროცესი, ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ განზომილებათა სინთეზი და სემანტიკა ასახავს დინამიკურ და შინაგანად უსასრულო ფენომენს. შიში, ყვაველები, მცენარეები, ღილისა და ოცნებად ქცეული ზღვის სიგრილის სურნელი, ასევე დევნა, ცხოველური ჟინი, სხეულის სუნი, მასობრივი ორგია, ბავშვობის მოგონებები და შეგრძნებები და, რა თქმა უნდა, პარფუმერია – ეს ყველაფერი გრძნობით აღქმასთან დაკავშირებულ სემანტიკურ ველს ქმნის, ყნოსვითი შეგრძნებით ერთიანდება და გადაამწყვეტია მწერლის პოსტმოდერნისტულ პროზაში.

ამრიგად, პატრიკ ზიუსკინდის რომანი „სუნამო“ მხატვრულ-

სემანტიკური თვალსაზრისით, სუნთა სემანტიკურ ველს აყალიბებს და სუნის აღქმა თავის თავში სუბკატეგორიებისათვის ისეთ ზოგად ტერმინებს მოიცავს, როგორცაა „სიმყრალე“ და „კეთილსურნელება“.

სუნი – სხეულისა და საგნების აორთქლებადი აურა, მისი მოლიცლიცე კონტური, პირველი მოძრავი სამხილია გარსსა და გარეგნულ ატმოსფეროს შორის. სემანტიკური ველის თვალსაზრისით, სურნელით ტკობა – თავის ეფემერული სუბსტანციით, მეტაფორაა მატერიალური სამყაროს დაუფლებაზე. ამავე დროს, რეალურად არაფერი ისე არ აღაგზნებს მენსიერებასა და მიძინებულ გრძნობებს, როგორც მივიწყებული სურნელი.¹

ზიუსკინდის ტექსტში ჰეტეროგენული მრავალფეროვნება „აზრის დამუშავების“ საშუალებაა და ინფორმაციის უსასრულო სიუხვის და მრავალფეროვნების მიუხედავად, სრული ერთიანობისკენ, საწყისი პუნქტისაკენ მიისწრაფის.

თანამედროვე ხელოვნებისა და კულტურისთვის დამახასიათებელი დესტრუქციული პროცესი, დანაწევრებული, მრავალფეროვანი მხატვრული ელემენტების სინთეზი ზიუსკინდთან ეკლექტიკა კი არ არის, სადაც ყველაფერი შემთხვევითაა თავმოყრილი, არამედ ცხოვრების მიდრეკილებაა, რადგან თანამედროვე ყოფა სხვადასხვა ჩანაფიქრის მასშტაბურ სინთეზს ითხოვს. ხელოვნების სინთეზი – ეს ორგანიზმია, სადაც თითოეული ნაწილი თავის ფუნქციას დანიშნულებისამებრ ასრულებს, ხოლო მთლიანობაში ესთეტიკური ერთიანობა ყალიბდება და რამდენადაც რთულია ნაწარმოების შინაგანი ცხოვრება, იმდენად მოვლენათა უფრო დიდ წრეს მოიცავს იგი; რაც უფრო პოლიფონიურია განცდები, მით უფრო ჭრელია, მაგრამ ეს მრავალფეროვნება პირველი ჩანაფიქრი-

¹ მარსელ პრუსტი თავის ესეში *სენტ-ბიოვის წინააღმდეგ წინასიტყვაობაში* წერდა, რომ ის, რასაც გონება გვაწვდის წარსულის სახელით, მართლა წარსული როდია (მწერალი, როგორც ცნობილია, ყნოსვისა და გემოს შეგრძნებებს უკავშირებს ე. წ. „წარსულს“ (დაკარგული დროის ძიებაში). მარსელ პრუსტი, წიგნის კითხვა ფიქრები. რჩეული ბიბლიოთეკა, ლომისი, წიგნი 4.

თაა გამთლიანებული და მიკროკოსმოსს წარმოადგენს.

ქრონოტოპული ერთიანობა ზიუსკინდთან ხატისა და სიმბოლური ნიშნის გამთლიანებით და ტექსტის სრული მრავალშრიანი სიმბოლიზაციით მიიღწევა, ხოლო „სუნამოს“ ჟანრობრივი ხასიათი პოსტმოდერნისტული „ყველაფრის-სინთეზის“ ადეკვატურია და ამიტომაც არის ის პოსტმოდერნისტული რომანი.

ზოგადად თანამედროვე რომანი, როგორც ჟანრი, სხვადასხვა თვალსაზრისით თავის საზღვრებს ცდება, მაგრამ სწორედ ამით ადასტურებს საკუთარი თავის, როგორც პოეტური ჟანრის უნივერსალობას.

ზიუსკინდის რომანიც ცდება რომანის რომელიმე კონკრეტულ ტიპს, იგი პოსტმოდერნისტული ტექსტია, რომელიც წინასწარ დადგენილი წესების მიხედვით არ არის აგებული. მისი პოსტმოდერნისტული ეგზისტენცია ნაკლებადაა რეალობაში, რომანის ყოფა – სინთეზია არა მარტო ნაწარმოების შიგნით, არამედ – ეს არის ზოგადად კულტურაში ყოფნა, კულტურის შემეცნება. ნაწარმოების კვლევისას, თანამედროვე ფილოსოფიის მნიშვნელოვანი ასპექტით იხსნება ნაწილისა და მთელის და, რაც მთავარია, ანალიზისა და სინთეზის ერთობა. მის ცალკეულ ელემენტებს შორის განსაკუთრებული სწორედ მათ ურთიერთკავშირში განიხილება, ხოლო მთელი ცალკეული ასპექტის მოძრაობის ანალიზის დროს ფიქსირდება, როგორც სინთეზის ერთობა [131, 225].

რომანის მხატვრული სინთეზირებისას მნიშვნელოვანია მისი ზოგადი ფორმა, რომელიც მხატვრული ხერხებით იგება – ენით, ინტერტექსტუალობით, სტილისტიკით (ამ სიტყვის ფართო გაგებით), ფრაგმენტულობით, მონტაჟით, წაფენის ხელოვნებით. ზიუსკინდთან ასევე, ადგილი აქვს პოსტმოდერნისტული რომანისთვის დამახასიათებელ მუდმივ შეერთებას, მხატვრულ ფორმათა აღრევას და მხატვრული დომინანტების ურთიერთშენაცვლებას ირონიული დისკურსის შექმნით.

დასავლური ცივილიზაციის პოსტმოდერნისტული მხატვრული

მზერა, თვითშემეცნებისკენ ლტოლვაა, სემანტიკურ-სიმბოლური ველისა და პოლისტილისტური ხერხების საშუალებით წარსულის გააზრებისა და თანამედროვეობის ურთიერთშერწყმით ფორმირებული ყოფაა, როგორც ზოგადი ფენომენი. ეს კი პატრიკ ზიუსკინდთან შინაარსობრივი და გამომსახველობითი ინდივიდუალობით ზოგადკულტურულ პარადიგმად იკვეთება.

დასკვნა

ამრიგად, პოსტმოდერნიზმის მხატვრულ გამომსახველობაში თანამედროვეობისთვის დამახასიათებელი აზრობრივი სტრუქტურის მრავალფეროვნება ხორციელდება. არსობრივად პოსტმოდერნიზმი, როგორც ზოგადკულტურული პარადიგმა, გამოხატავს დასავლეთის ცივილიზაციასა და ფილოსოფიის სფეროში განახლების, სულიერი შემობრუნების მცდელობას.

პოსტმოდერნიზმის დისკურსის თითქმის ყველა პრობლემის გააზრებისას, აუცილებლად ჩნდება იდეა მემკვიდრეობის კულტურული განვითარების შესახებ და თანამედროვე ინტერკულტურულ სივრცეში ეს განვითარება სწორხაზოვნებას მოკლებულ და საკმაოდ რთულ ლინგვოკულტუროლოგიურ პროცესად ყალიბდება. ზიუსკინდის პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ გამომსახველობაში ირონიულად მუდგანდება კულტურათა პაროლები, წინამორბედ ლიტერატურულ პარადიგმათა სიმბოლური ნომინაციები, რითიც თანამედროვე სოციოკულტურული პარადიგმა იხსნება, ანუ პოსტმოდერნისტული სიმბოლური ნომინაცია მოიცავს არა მარტო საკუთარი გამთლიანების შრეებს, არამედ შიდა შრეებს და სწორედ ამით აღწევს სრულ გამთლიანებას.

ტექსტში გამთლიანებული სიმბოლოს შინაარსი გვერდითი აზრობრივი კვანძების საშუალებით მთავარს უკავშირდება – კოსმოსური და ადამიანური სამყაროს მთლიან ღირებულებას.

ზიუსკინდთან არ ხდება კეთილ საწყისზე აქცენტირება იგავ-არაკის მორალურ იდეაზე მინიშნებით. რომანში ცხოვრებისეული სიმახინჯე და ასევე ცხოვრებისეული მშვენიერება ერთმანეთში ირევა და ერთმანეთს ეწირება. მხატვრულ-სიმბოლური ნომინაციისას პოსტმოდერნისტული ამბივალენტურობა არა ცნებების სახითაა გამოკვეთილი, არამედ მხატვრული კულტურის ინტერტექსტუალურ პაროლებად ერთმანეთშია გადახლართული.

ქრონოტოპული ერთიანობა ზიუსკინდთან მრავალშრიანი სიმ-

ბოლიზაციით მიიღწევა, ხოლო მისი რომანის ჟანრობრივი ხასიათი პოსტმოდერნისტული „ყველაფრის-სინთეზის“ ადეკვატურია და ამიტომაც არის ის პოსტმოდერნისტული რომანი. მხატვრულ ტექსტში ფორმირებული განმანათლებლურ-ირონიული დისკურსი მწერლისთვის ზოგადად ყოფის სიმბოლური სინთეზია არა მარტო მხატვრული ტექსტის შიგნით, არამედ ზოგადად. ეს არის კულტურაში ყოფნა, კულტურის შექმნება.

ზიუსკინდთან სემანტიკურ-სიმბოლური ველისა და პოლისტილისტური ხერხების საშუალებით ხორციელდება პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვის დამახასიათებელი დაშლილი ელემენტების მუდმივი შეერთება, მხატვრულ ფორმათა აღრევა და მხატვრული დომინანტების ირონიული ურთიერთშენაცვლება. ეს არის წარსულის გააზრებისა და თანამედროვეობის ურთიერთშერწყმით ფორმირებული დასავლური ცივილიზაციის პოსტმოდერნისტული მხატვრული მზერა და თვითშემეცნებისკენ ლტოლვა; ადამიანური ყოფის ქრონოტოპული სიმბოლური ნომინაცია როგორც ზოგადკულტურული ფენომენი.

მწერლის ტექსტში არა მარტო თემატურად განსხვავებული ელემენტები მონაცვლეობს რეალური ყოფის წარმოსაჩენად, არამედ წინა ეპოქების რეალობის გააზრებით განიხილება თანამედროვე მიმესისის შედეგი – რადიკალური პლურალიზმი. სტილის „ორმაგი“ სტრუქტურა პრობლემის ალგორითულ რეპრეზენტაციას ემსახურება, რომელსაც ის ხან ღიად, ხან კი შეფარულად აწარმოებს. თანამედროვე ავტორის მხატვრულ გამომსახველობაში მიმესისი უარყოფილი კი არ არის, არამედ თავისი განმარტებით გაფართოებულია – ფსიქომიმეტურია.

ზიუსკინდთან პოსტმოდერნისტული ავტომიმესისი სამყაროს სურათის დაუსრულებლობას აღიარებს, რისი პროპაგანდაც ამ უკანასკნელმა თანდათანობით თვითონვე მოახდინა და დღეს პოსტმოდერნისტული ავტომიმესისი თანამედროვეობის ზოგადკულტურულ პარადიგმად არის ჩამოყალიბებული.

აღსანიშნავია, რომ პოსტმოდერნიზმმა შეითვისა ელიტარულ და მასობრივ კულტურას შორის დისტანციის მოხსნის პათოსი და ღიაობამ სამყაროს სურათს ახლებური აღქმა შესძინა, კარდინალურად განსხვავებული ყველა წინამორბედი გაგებისგან, რაც ამკარაა ზიუსკინდთან.

ზიუსკინდის ნარატივის გათვალისწინებით საგულისხმოა, რომ თანამედროვე ლიტერატურულ ტენდენციებში პოსტმოდერნისტული სიტუაციების გააქტიურებით, მხატვრული სტრატეგიის განსაკუთრებული ტიპები ჩამოყალიბდა – გვიანდელი მოდერნიზმის ლაბორატორიული გარემოს, დისტანციურობის, მარგინალიზმის დაძლევის გზების ძიება, რაც განზრახ ზედაპირულობის იმიტირებასა და სტაბილურობის ილუზიის პაროდირებას უკავშირდება.

ამრიგად, პატრიკ ზიუსკინდის შემოქმედებაზე დაყრდნობით, პოსტმოდერნიზმი დასავლეთის ცივილიზაციის თვითშემეცნების მრავალმხრივი თეორიული გამომსახველობაა, რომელიც პოსტმოდერნისტული პრობლემების გათვალისწინებით, სავალდებულოდ მიიჩნევს კულტურული იდეის გატარებას, რაშიც ტექსტი ინტერკულტურული კომუნიკაციის ფუნქციას ითავსებს. ეს ურთულესი პროცესია, რომელიც სწორხაზოვნებას გამორიცხავს და გამომსახველობითი პოლიფონიური დისკურსის შექმნით, აზროვნების ისეთ სტრუქტურას ახორციელებს, რომელიც უკეთესი მომავლის შექმნაზე ორიენტირებული. პოსტმოდერნიზმს მოდერნიზმისაგან განსხვავებს პარადოქსული კავშირის უარყოფა განსაკუთრებულობასთან. ის, რაც მოდერნიზმი განსაკუთრებულ შემთხვევებში მიიღწეოდა, პოსტმოდერნიზმმა ყოველდღიურობაში განახორციელა და ერთმანეთთან დაპირისპირების ნაცვლად, წამყვანი – „ეზოთერული“ და „ეგზოთერული“ კატეგორიები თანამედროვე ლინგვოკულტუროლოგიურ ტენდენციებზე დაყრდნობით გამოიკვეთა.

Zusammenfassung

Der Bruch von der Moderne zur Postmoderne tritt klarer in Erscheinung, wenn man die philosophische Problematik mit der soziologischen vergleicht und über Extraversion und Intraversion spricht.

„Der Modernismus“ und „der Postmodernismus“ sind komplexe und heterogene Systeme, die allmählich, durch eine Verschiebung innerhalb der literarischen und gesellschaftlichen Problematik, aus der Romantik und dem Realismus hervorgegangen sind. Allerdings werden die Epochen wie Romantik oder Realismus nicht einfach als Ästhetiken oder Stilrichtungen gedacht, sondern als Problematiken und Konstellationen.

„Es kommt jedoch der Moment, da die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann. Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, dass die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefasst werden muss: mit Ironie, ohne Unschuld.“ - schreibt Eko in seiner Nachschrift zum „Namen der Rose“. Also hier führt der Weg aus der Sackgasse des Modernismus zurück zu tradierten Erzählmustern. Tatsache ist, dass die „wirkliche Welt“ weitgehend unbewusst auf den sprachlichen Gewohnheiten der Gruppe errichtet wird. Damit ist mit dem Blick auf die Gegenwart des deutschsprachigen Romans auch die konzeptuelle Entwicklungsrichtung der Spätmoderne akzentuiert.

In der postmodernen Prosa des deutschen modernen Schriftstellers Patrick Süskind stehen das tägliche Leben und die menschlichen Beziehungen im Mittelpunkt. Die ausbreitende Skepsis gegenüber den großen Makronarrativen und der Totalität schafft einen tragikomischen Diskurs wie z. B. in dem weltbekannten postmodernen Roman „Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders“ als auch in seinem Theaterstück („Kontrabaß“), in kleinen Metanarrativen („Der Zwang zur

Tiefe“, „Der Kampf“, in Essays („Amnesie in Litteris“, „Deutschland, Wechseljahre“, „Über Liebe und Tod“) und auch in Filmen („Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief“ [1997] und „Vom Suchen und Finden der Liebe“ [2005]), deren Drehbücher Patrick Süskind zusammen mit dem Filmregisseur Helmut Dittl geschaffen hat. Das Ergebnis dieser hervorragenden Arbeit ist eine in jener Weise ausgesuchte Satire über die Welt der Kultur, wo das Ego der Menschlichkeit durch das „Pathos der Distanz“ von Moderne und Nietzsche imitiert wird. Süskinds Narrative im allgemeinen ist auch ein Kommentar zum politischen Totalitarismus. Sein Text ist in der Tat nach den wichtigsten Grundmustern der Publikumswirksamkeit gestrickt: Kriminalgeschichte, Historienbild, trivialphilosophische Parabel zielstrebig erzählt, das Vorhandensein des Symbols ist aber im Text a priori gemeint. Man kann über ihn mit Barths Worte sagen - „Mein idealer postmoderner Autor lehnt weder völlig ab, noch imitiert er bloß seine modernistischen Eltern des 20. oder seine vormodernistischen Großeltern des 19. Jahrhunderts“. Süskinds Roman, der vielfach kodiert ist, ist nicht nur ein historischer Roman, Kriminal- oder Schauerroman, sondern auch eine Variation romantischer oder symbolischer Kunstapotheken. Zugleich werden alle diese semantischen Ideologie-Zitate am Ende des Buches aufgehoben in einer Selbstvernichtungssorgie, die auch ein Ende der Geschichte akzentuiert.

Der Mädchenmörder Grenouille erliegt nicht so sehr dem sexuellen Impuls, sondern seinem raffinierten Geruchssinn, der ihn für seine Karriere als genialer Hersteller unwiederstehlicher Parfüms prädestiniert. Grenouille erreicht schließlich sein Ziel, die Menschen durch die geniale Erfindung eines unwiederstehlichen Duftes so in seinen Bann zu schlagen und sich zu unterwerfen, daß sie ihm in einer karnevalistisch-ekstatischen Szene seine Morde verzeihen und ihn als Gott und Herrscher anbeten. Statt den verurteilten und vom

Henker schon erwarteten Mörder zu richten, wirft sich das Volk ihm zu Füßen.

Der Determinismus erfasst eine karnevalistische Szene, wo zwei Impulsen folgen: der Geruch und die Sexualität. Es folgt eine Beschreibung des Bacchanals, in dessen Verlauf jede Art von Subjektivität im Determinismus zergeht, aber das ist keine neue Vorstellung des menschlichen Subjekts; Süskind parodiert eine Reihe von bekannten literarischen Vorstellungen. Ein subjektives Epos ohne Subjekt muss aporetisch werden und sich auflösen.

Bei Süskind ist zusammen mit dem Tod des Subjekts der Tod der Kunst inszeniert. Der Text ist aber auch als Kriminalroman zu lesen. Der Roman wird so zu einem Spiel, in dem die Schlagwörter wie z. B. „stinken“ und „Aufklärung“ – die lexikalische Nomination durch Ironie und Wiederholung symbolische Nominationen bilden. Das scheint wie ein Teil des chronotypischen Hauptsymbols des Textes, der zweite Teil des Hauptsymbols sind aber die Herrlichkeit, die im Text durch den Lebensduft der Mädchen dargestellt ist. Grenouille trägt eine Maske mit zwei Seiten: Das sind die Lüge – aus dem unwiederstehlichen Parfüm bekommene Duft, Schönheit und die Wahrheit – das seelische Stinken, das Grenouille nur einmal selbst in der Höhle erfüllt hat. Das ist intertextuelle Ironie: Während der wahrheitssuchende Philosoph der Lüge überführt wird, wird der Misanthrop als Liebender erkannt: „Misanthropie ist die Folge einer allzu begerlichen Menschenliebe und „Menschenfresserei“. Solche Überlegungen, die in Nietzsches Werk allenthalben anzutreffen sind, führen mitten in die Welt der Psychoanalyse, wo Liebe und Haß, Sadismus und Masochismus ambivalente Einheiten bilden, die bei Süskind ironisch in „Es“ zusammengefaßt und durch das Hauptsymbol mit ambivalenten Schattierungen wie das hermeneutische Wahre, die Welt als das Ganze dargestellt ist.

Für die Abgrenzung von moderner und postmoderner Literatur

ist diese Passage von großer Bedeutung: Erstens, weil sie Süskinds Forderung nach einer neuen, ironischen und nicht-naiven Aufarbeitung der literarischen Vergangenheit erfüllt und zweitens, weil sie den Spielcharakter des postmodernen Textes zutage treten lässt.

Überhaupt benützt Süskind in seiner Erzählung (Theaterstück „Kontrabaß“ u.s.w.) „karnevalistische Ambivalenz“ für postmoderne Parodie – die scheinbare Welt ist die einzige: die wahre Welt ist nur hinzugelogen.

Also, die implizite Unterscheidung zwischen einer Intellektuellenkultur und einer von Ideologien dominierten populären Kultur war wesentlich zur Subjektkonstitution der Gruppe und des Einzelnen beigetragen. Zwar belächeln postmoderne Intellektuelle die Metaerzählung, sind aber durchaus bereit, sich unter bestimmten Bedingungen wieder etwas erzählen zu lassen. Süskinds Kino ist eine soziale Wirklichkeit dieses Schriftstellers, die er aus der Position seiner Zeit sieht. Also, das ist seine eigene postmoderne Welt. Das ist eine Imitation in der Imitation und allgemein gesagt - ein modernes Kino im modernen Kino.

Die Mythe, als eine der Hauptaspekten der interkulturellen Kommunikation, mit ihrer ewigen Wahrheit, Lebensfähigkeit und symbolischen Bedeutung spielt bei Süskind eine entscheidende Rolle in der Entwicklung des ironisch-gesellschaftlichen Diskurses.

In seinen Drehbüchern sind mit Hilfe der Vereinigung des modernen Lebens und der mythischen Bilder eine neue Schicht der ironischen und linguokulturellen Kodex gebildet, die durch die verbale Kommunikation und erotische Beziehungen dargestellt wird.

Also, die Postmoderne ist keine neue Epoche oder gar ein neues Zeitalter, sondern sie ist eine der Moderne innewohnende kritische Gegenbewegung aufzufassen. Durch die selbstironische Distanzierung der Künstler schafft Süskind eine Parodie des postmodernen Diskurses von der Vergangenheit und der Gegenwart in der Literatur und auch im Kino.

Summary:

The works of the modern German novelist and script writer Patrick Süskind, his widely acclaimed novel 'Perfume: the story of a Murderer' and the one act play 'Double Bass', as well as his Short narratives, essays and scripts refer to the general cultural paradigm.

In the process of the formation of pluralistic phenomenon, the narrative of the writer plays an important role with both its individual polistilistic and distructional researches.

The tendency of Süskind's antiutopian expression of the objective reality responds to the contemporary parodical fictional – semantical assertion.

Like the world, Süskind's text is loaded with numbers of fictional codes and is considered to be an important literary unit. It's a symbolic microuniverse of the reality, as it bears general cultural values, individual ways of expression with its compacted forms and semantic fields.

Consequently, Süskind's narrative appears as an important part of the modern chronotopic cultural Space and defines its synthesis.

ლიტერატურა

1. Hassan I., Postmoderne heute, in: W. Welsch (hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne. Postmodernisierung als Demokratisierung? Wien: Passagen, 1990.
2. Habermas I., Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990, Leipzig: Reclam, 1990.
3. Lyotard J.-F., Das postmoderne Wissen. Ein Bericht: Wien: Passagen, 1986, S. 14. (La condition postmoderne. 1979).
4. Giddens E., The Consequences of Modernity. Cambridge, Polity, 1990.
(Гидденс Э., Последствия модернити. Новая постиндустриальная волна на западе. Антология. Москва: Academia, 1999).
5. Jameson F., Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham-North Carolina, Duke Univ. Press, 1991.
6. Bigunet J., Schulte R. *Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrid.* (www.amazon.com/theories-Translation-Anthology-EssayDerrida/dp.0226048713).
Pannwitz R., Die Krise der europäischen Kultur. Werke. Bd. 2, Nürnberg: 1917, S.22.
7. Wolfgang W., Unsere postmoderne Moderne. 2. Auflage, Weinheim, 1988.
8. Zima P. V., Moderne/ Postmoderne. Tübingen, Basel: 2 Auflage, A. Francke, 2001.
9. Hassan I., Pluralismus in der Postmoderne – In Die unvollendete Vernunft. Frankfurt a.M.: 1987.
10. Süskind P., Deutschland. Wechseljahre. Zürich: 1990.
11. Fiedler L., Überquert die Grenze schiebt den Graben. Frankfurt a.M.: 1987.
12. Baudrijard I., Symbolic Exchange and Death. London: 1993.
13. Rorty R., Eine Kulture ohne Zentrum. Vier philosophische Essays. Stuttgart: Reclam, 1993.
14. Gehlen A., „Über kulturelle Kristalisation“, in: W. Welsch Wege aus der Moderne, Unsere postmoderne Moderne. Weinheim: VCH, 1991.
15. კაკაბაძე ნ., თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები. დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1988.
16. Neill I., The poverty of postmodernism. London – New York: Routledge, 1995.
17. Zima P. V., Moderne/ Postmoderne. 2 Aufgabe, Tübingen und Basel: 2001.
18. Benjamin W., Gesammelte Schriften. Bd.12, Frankfurt am Main: 1978.
19. Kierkegaard S., Philosophische Brosamen und unwissenschaftliche Nachschrift. Düsseldorf - Köln: 1976.
20. Nietzsche F., Die Geburt der Tragödie aus der Geiste der Musik. Sam. Werke, in fünf Bänden, B.I, 1980.
21. Habermans J., Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. Philosophisch – Politische Aufsätze 1977 – 1980. Leipzig: Reclam, 1990.
22. Nietzsche F., Also sprach Zarathustr. S.W., (B.3, B.4), B6, 1980.
23. Кауфманн У., Хрестоматия На парогe закона. Мотылева – зарубежный роман сегодня. Москва: 1966.

24. Heidegger M., Sein und Zeit, Tübingen: Mak Niemeyer, 1963.
25. Nietzsche F., Also sprach Zarathustra. Sämthiche Werke. B. N. Y., Bd., 4. 1980.
26. Hassan I., Postmoderne heute, in: Welsch W., Wege aus der Moderne.
27. Zima P. V., Moderne/ Postmoderne. 2 Aufgabe, Tübingen und Basel: 2001.
28. Welsch W., Unsere Postmoderne Moderne. 2 Aufgabe, Weimar: 1987.
29. Lyotard J.F., (Postmoderne expliquaux enfants.1986) Die Moderne redigieren. Wege aus der Moderne: schlüsseltexte der Postmoderne – Diskussion / von W. Welsch, Berlin: 1994.
30. Lyotard J.F., (Postmoderne expliquaux enfants.1986) Berlin: 1994, S.215 – 216.
31. Süskind P., Die Geschichte von Herrn Sommer. Zürich: Diogenes V., 1997.
32. Lyotard J.F., (Postmoderne expliquaux enfants.1986) Die Moderne redigieren. Wege aus der Moderne: schlüsseltexte der Postmoderne – Diskussion / von W. Welsch, Berlin: 1994.
33. Rorty R., Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.
34. Süskind P., Essay über Liebe und Tod. Zürich: Diogenes V. 2006.
35. Rilke R. M., Die schönste Gedichte. Zürich: Diogenes V., 1997.
36. Lyotard J.F., Des dispositifs pulsionnels. Paris: Galillee(1973), 1994. (auch Zima. S.133).
37. Süskind P., Amnezie in litteris. Berlin: Demons V., 2000.
38. Deleuze G., Guattari F. Anti-Ödipus, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
39. კაკაბაძე ნ., თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები. დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე), თბ.: 1988.
40. იქვე.
41. Derrida J., Randgänge der Philosophie. Paris: Minuet, 1972.
42. Süskind P., Kontrabaß. Zürich: Diogenes V., 1997. ზიუსკინდი პ. „კონტრაბასი“. თარგმანი ბიძინა რამიშვილის, თბ.: ოთარ ყარალაშვილის გამომცემლობა, 2002.
43. იქვე, 2002.
44. იქვე, 2002.
45. იქვე, 2002.
46. Hesse H., Der Steppenwolf. Berlin und Weimar: Taschenbibliothek,1986, S.148. ჰესე ჰ., ტრამალის მგელი., თბ.: მერანი, 1985.
47. Süskind P., Kontrabaß. Diogenes V., 1997. პ. ზიუსკინდი, „კონტრაბასი“. თარგმანი ბიძინა რამიშვილის, თბ.: ოთარ ყარალაშვილის გამომცემლობა, 2002.
- 48.. Jung K. G., Die Seele der Menschen, Archetypen. <http://www.cqjug.de/html/cqjung.htm>/Gesammelte Werke und andere Schriften.
49. Достъевский Ф., Письма. Сб. II, III Москва: Мысль, 1924.
50. Süskind P., Drei Geschichten – Der Zwang zur Tiefe. Berlin: Demons V., 1988.
51. კაკაბაძე ზ., ფილოსოფიური საუბრები, თბილისი, საბჭ. საქართველო, 1988, გვ. 88.
52. Süskind P., Drie Geschichten - Ein Kampf.
53. იქვე.

54. Süskind P., Das Parfüm die Geschichte eines Mörders. Zürich: D. V., 2004.
55. იქვე.
56. Friten W., Patrick Süskind, Das Parfüm. Interpretation Oldenbourg, München: . 1996.
57. Süskind P., Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes V., 2004.
58. Какабадзе Н., Томас Манн, Грани творчества. Тбилиси: Мерани, 1985.
59. Mann Th., GW., Bd. XII.
60. ნიცშე ფ., თარგმანი ერეკლე ტატიშვილი., ასე იტყოდა ზარატუსტრა, გამოჯანსაღებული. თბ.: ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა, 1993.
61. იქვე.
62. იქვე.
63. იქვე, ტარანტულასთვის.
64. იქვე, წურბელა.
65. იქვე.
66. იქვე, განმდგართათვის.
67. Zima P., Moderne Literature und Ambivalenz. Zwischen Nietzsche und Freud. Moderne/ Postmoderne. 2. Auflage, Tübingen und Basel: Francke C., 2001.
68. ბუაჩიძე თ., ფრიდრიხ ნიცშე და მისი „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, ღმერთის სიკვდილი, ზეკაცია და უკანასკნელი ადამიანი. თ. III, თბ.: ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა, 1993.
69. ნიცშე ფ., თარგმანი ერეკლე ტატიშვილის, ასე იტყოდა ზარატუსტრა, მაღალი ადამიანისათვის. თბ.: ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა, 1993.
70. Benjamin W., Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, S. 31.
71. Zima P., Moderne Liteatur und Ambivalent. Zwischen Nietzsche und Freud. Moderne / Postmoderne/ Tübingen und Bassel: Francke, 2001.
72. Ryan J., „Pastische und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman das Parfüm in: P.M. Lützelers Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwarts Literatur. Frankfurt: Fischer, 1991.
73. Becker J., Gegen die Erhaltung des literarischen Status quo, in: L. Kreutzer (Hrsg.), Über Jürgen Becker, Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
74. Bachtin M., Literatur und Karnaval. carl Hanser, 1960.
75. Süskind P., Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders. Zürich, Diogenes V., 1985, S.89. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. 2-е изд., Москва: Худ. лит., 1990.
76. Süskind P., Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes V., 2004.
77. Mann Th., Der Zauberberg. Fankfurt a. M.: Fischer, 2002. თომას მანი, ჯადოსნური მთა, თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1978.
78. Veget Nans Rudolf: Seelenzauber Thomas Mann und die Musik. Frankfurt am Main: Fischer, 2006.
79. Mann Th. Bd XI.
80. Mann Th., Der Zauberberg. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002. თომას მანი, ჯადოსნური მთა. საბჭოთა საქართველო, თბ.: 1978.

81. Mann Th., Der Zauberberg. F. am M.: Fischer, 2002, თომას მანი, ჯადოსნური მთა. თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1978.
82. Süskind P., Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes V., 1985.
83. Süskind P., Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes V., 1985.
84. Бахтин М. М., Творчество франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. 2-е изд., Москва: Худ. лит., 1990.
85. Бахтин М. М., Творчество франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. 2-е изд., 1990.
86. Mann Th., Der Zauberberg. F. am M.: Fischer, 2002, თომას მანი, ჯადოსნური მთა. თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1978.
87. იქვე.
88. Бахтин М. М., Творчество франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. 2-е изд., Москва: Худ. Лит., 1990.
89. Бахтин М. М., Творчество франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. 2-е изд., 1990.
90. Goethe J.W., Ein Lesebuch für unsere Zeit, Faust. I Teil, Walpurgisnacht. Berlin und Weimar: 1986. გოეთე, ფაუსტი. მთარგმნელი გ. ჯორჯანელი, თბ.: მერანი, 1987.
91. იქვე.
92. Süskind P., Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes V., 1985, 2004.
93. Mann Th., Doktor Faustus. Frankfurt a. M.: Fischer, 1989, Манн Т., собр. соч. Худж. лит., Москва: 1960.
94. Mann Th., Die Entstehung des Doktor Faustus Roman eines Romans. Frankfurt a. M.: Fischer, Taschenbuch, 2001.
95. Bergsten G., Thomas Manns, Doktor Faustus. Ergänzende Auflage, Tübingen: Max Niemeyer, 1974.
96. Какабадзе Н., Томас Манн, Грани творчества. Тбилиси: Мериани, 1985.
97. George S., Gedichte: Nietzsche. Leipzig: Reclam, 1987.
98. Balzer B., Volker M. Literatur im Dritten Reich (1933 – 1945) und Exilliteratur. Deutsche Literatur in Schlaglichtern. Mannheim/ Wien/ Zürich: Meyers Lexikonverlag, 1990.
99. Führer Partei und Volk – Massenerliteratur im Nationalsozialismus.
Mann K., Mephisto. Roman einer Karriere. Reinbek: Sekundärliteratur, Neuausgabe, 2000.
100. Benjamin W., Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M.: Bd.12, 1978.
101. Де Мюссе А., Исповедь сына века. Москва: 1958.
102. Süskind P. Das Parfüm. Die Geschichte eines Morders. Zürich: Diogenes V., 2004.
103. იქვე.
104. Frizen W., Patrick Süskind. Das Parfüm: Interpretation. München: Oldenbourg, 1996.
105. Süskind P., Das Parfüm, Die Geschichte eines Mörders. Zürich: Diogenes V., 2004.
106. Hoffman E.T.A., Klein Zaches genannt Zinnober. (1800, 1802). Berlin – Weimar: Werke in drei Bänden, Bibliothek Deutscher Klassiken Aufbau – Verlag, 1982.
107. Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. 2-е изд. Москва: Худож. лит., 1990.

108. Ryan J., Pastiche und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman das Parfüm/ Spätmoderne und Postmoderne. Frankfurt a. M.: Herausgegeben von P.M. Lützeler, Fischer, 1991.
109. Jung C.G., Vom Wesen der Traüme. München: Die Taschenbibliothek, 1996.
110. Лосев А.Ф., Диалектика мифа. г. I, II. Москва: Правда, <http://psylib.ukrweb.net/books/losew/index.htm>.
111. Horkheimer Th., Adorno W. Dialektik der Aufklärung. Amsterdam: Querido, 1974.
112. Adorno Th. W., Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Bd. 7, 1970, Horkheimer M., Adorno Th. W., Dialektik der Aufklärung. Amsterdam: Querido, 1974.
113. Habermas J., Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt a. M.: Deutsche 1988, Nationalbibliothek, <http://www.d-nb.de/hab/pdf>.
114. Ерофеев В., Осмысление садической мистерии в XX веке. Г. 3, <http://www.zhurnal.lib.ru/editors/v/victor-v-e/>.
115. Ерофеев В., Маркиз де Сад, Садизм и XX век. От философии наслаждения к философии насилия. Журнал Самиздат, <http://www.zhurnal.lib.ru>.
116. Süskind P., Das Parfüm. Die Geschichte eines Morders. Zürich: Diogenes V., 1985, 2004.
117. კაკაბაძე ნ., თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები, დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე), თბ.: 1988.
118. Süskind P., Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief. 1997.
119. Süskind P., Vom Suchen und Finden der Liebe, 2005.
120. Rilke R. M., Die Sonnette an Orpheus. (1901). Werke in sechs B. Frankfurt: Insel, 1984. B.2.
121. Baudrillard J., Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes & Seitz 1982.
122. Аверинцев С., Символ, Краткая литературная энциклопедия. Советская Энциклопедия, Москва: 1971.
123. Lyotard J.-F., Grabmal des Intellektuellen. Graz-Wien: 1979.
124. Soring J. Über die „Grenze der Darstellbarkeit“ Novalis und Hesse, In Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Band XXI, Stuttgart: 1977.
125. Jung C.G., Diagnostische Assoziationsstudien. Leipzig: 1911, um Jung C.G. Studies in Word-Association, 1918. Диагностические исследования ассоциаций в кн. Юнг К. Г. Труды по аналитической психологии. том 3, Цюрих: 1939.
126. Jung C.G., Aion, Kapitel 6, Das Zeichen der Fische. Kapitel 8, Über die geschichtliche Bedeutung des Fisches. Freiburg im Breisgau: Walter – Verlag, 1976. 8 Auflage, 1992, [http://www.geschichteinchronologie.ch/k/Jesus als Saturn – Iupiter – in fisce aus iung. htm](http://www.geschichteinchronologie.ch/k/Jesus%20als%20Saturn%20-%20Iupiter%20-%20in%20fisce%20aus%20iung.htm).
127. Süskind P., Kontrabaß. Diogenes V., 1997. პ. ზიუსკინდი, „კონტრაბასი“. თარგამანი ბიძინა რამიშვილის, თბილისი: ოთარ ყარალაშვილის გამომცემლობა, 2002.
128. Аверинцев С., Символ. Краткая литературная энциклопедия. Советская Энциклопедия. Москва: 1971.
129. Süskind P., Der Kontrabaß. Zürich: Diogenes V., 1980.
130. Fokkema D., Internationale Postmodernism. Amsterdam – Philadelphia: Benjamins, 1986.
131. Мамардашвили М., Процессы анализа и синтеза, Как я понимаю философию, 2-е изд., Москва: 1992.

ი ა ბ უ რ დ უ ლ ი

**პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული
პარადიგმა პატრიკ ზიუსკინდის ნარატივში**

გამომცემლობა „მერიდიანი“
თბილისი 2010

რედაქტორი *ნელი ელიზბარაშვილი*
ტექ. რედაქტორი *ინგა ნავროზაშვილი*

გამომცემლობა „მერიდიანი“,
აღ. ყაზბეგის გამზ. №47
E – mail: info@meridianpub.com ☎ 39-15-22