

# მოთხოვნები დიტეხატუხაზე



ლევან ბრეგაძე



მოთხრობები  
ლიტერატურაზე

გაქარს სულაკაძის  
ბაზოთმცემლოზა

საქართველოს  
ლიტერატურის  
ინსტიტუტი  
საქართველოს  
ლიტერატურის  
ინსტიტუტი



ლევან ბრეგაძე

11 264.725

ლევან ბრეგაძე  
მოთხრობები ლიტერატურაზე

თბილისი, 2008  
პირველი გამოცემა

© ლევან ბრეგაძე, 2008  
ყველა უფლება დაცულია

შპს „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“  
აღმაშენებლის 150, თბილისი 0112  
ელ-ფოსტა: info@sulakauri.ge

ISBN 978-9941-403-28-6

Levan Bregadze  
ESSAYS ON LITERATURE

© Levan Bregadze, 2008  
All rights reserved

Bakur Sulakauri Publishing, Tbilisi, Georgia  
David Agmashenebeli Ave. 150, Tbilisi 0112  
E-mail: info@sulakauri.ge

www.sulakauri.ge

საქართველოს  
პარლამენტის  
ერევნუსი  
ბიბლიოთეკა

## შინაარსი

|   |     |
|---|-----|
| ავტორისაგან   | 5   |
| კრიტიკის ხელოვნება  | 7   |
| იდუმალი ბრძოლა  | 16  |
| ჯემალ ქარჩხაძის ფრაზა   | 26  |
| ოცი წლის შემდეგ   | 30  |
| მწერალი, სტილი, მთარგმნელი  | 39  |
| „შენც ნახდი, მეც წამახდინე“   | 46  |
| „შემდეგი აზრი სთქვას აქ ნერტილმა“   | 62  |
| პოეტური სასწაული  | 70  |
| „რალაც ნაცნობი, რალაც თავისი“   | 81  |
| პოეზია და მეცნიერება  | 87  |
| რა ცხოვრობს ჩვენში?   | 92  |
| „სარკის ნატეხების“ ფაუნა  | 99  |
| ორი ფინალი  | 114 |
| ღირიკული აპოკრიფი   | 119 |
| რატომ ყარს ფული ზღვისპირა ქალაქში   | 124 |
| ცხოვრებანაგებული ქალები   | 135 |
| „რეცა განცხრომით“, ანუ დამატებითი<br>არგუმენტები უილიამ ბასკერვილელისთვის | 140 |
| ანტიგუგული  | 149 |
| იგივე არაკია?   | 158 |
| „მე ვნერ, მკითხველო, შენი იმედით!“  | 164 |
| როგორ ვასწავლი სემიოტიკას ორ საათში                                       | 176 |
| ქართული პოსტმოდერნიზმი  | 185 |
| მუზის მოლოდინში   | 239 |

## ავტორისაგან

ეს წიგნი მოგვითხრობს... მოთხრობებზე, ნოველებზე, რომანებზე, ლექსებზე, მოგვითხრობს მათი ავტორების მწერლურ ოსტატობაზე, მოგვითხრობს მხატვრული ტექსტების, მხატვრული შემოქმედების თავისებურებათა შესახებ. დიახაც, მოთხრობაზეც შეიძლება დაინეროს მოთხრობა, რომანზეც, ლექსზეც, ესეისტურ თხზულებაზეც... მოკლედ, რასაც აქ ნაიკითხავთ, არც კრიტიკული წერილებია, არც რეცენზიები და არც ესეები, ესენი მოთხრობებია იმის შესახებ, თუ რა გრძნობები ეუფლებოდა წინამდებარე წიგნის ავტორს ამა თუ იმ ნაწარმოების კითხვისას; ეს არის მცდელობა ამ გრძნობებში სიცხადის შეტანისა, მათში გარკვევისა; მცდელობა იმის ამოცნობისა, რაც ზედაპირზე არ ძევის, რაც მისაგნებია, მისაკვლევეია, რასაც მკითხველზე მხატვრული ტექსტის ზემოქმედების საიდუმლო ჰქვია. ავტორს იმედი აქვს, რომ შეძლებს მკითხველის აყოლიებას და მოუწყენლად ტარებას მხატვრული ტექსტის საიდუმლოებათა შეცნობის გზაზე, ვინაიდან ხანგრძლივი გამოცდილებით იცის: მთხზველთა ოსტატობის შესახებ თხრობა არავის ტოვებს გულგრილს, რისი მიზეზიც ის უნდა იყოს, რომ ყველა ჩვენგანი, მეტად თუ ნაკლებად, მთხზველია.

## კრიტიკის ხელოვნება

აკაკი ბაქრაძე „მწერლობის მოთვინიერებაში“ წერს: „ამრიგად, სკკპ-ს მისწრაფება – ერთხელ და საბოლოოდ გაეხადა ლიტერატურული კრიტიკა მწერლობის დამსჯელ რაზმად, კალმით ჯალათად – დამარცხდა და ჩაფლავდა. ლიტერატურული კრიტიკა თანდათანობით უბრუნდება ნამდვილ დანიშნულებას. მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ სკკპ-მ ხელი აიღო მიზანზე და შეურიგდა დამარცხებას. იგი ბრძოლას აგრძელებს. ამის უტყუარი საბუთია გაუთავებელი ნუნუნი კრიტიკის ჩამორჩენაზე. ნამდაუნუმ ნამოჭრილი კითხვები – სად არის ლიტერატურული კრიტიკა? არსებობს თუ არა კრიტიკა? – შებრუნებული პოლიტიკაა: მწერლობის სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელთა ამხედრება კრიტიკის წინააღმდეგ, ნაირ-ნაირ ანკეტებში თუ ინტერვიუებში პროზაიკოსთა, დრამატურგთა და პოეტთა მიერ კრიტიკის ფუნქციის უარყოფა“.

კრიტიკის ფუნქციის, მეტიც, საერთოდ ქართული სალიტერატურო კრიტიკის თვით არსებობის უარყოფა „მწერლობის სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელთა“ მიერ ახლაც გრძელდება, დღევანდელ „ანკეტებში თუ ინტერვიუებშიც“, ახლაც, როცა სკკპ აღარ მართავს ქვეყანას; გრძელდება უარყოფა იმისი, რისი არსებობაც ცხადზე უცხადესია. სამოციანი წლებიდან, როცა ასპარეზზე გურამ ასათიანი, აკაკი ბაქრაძე, რევაზ თვარაძე, ოტია პაჭკორია, ნოდარ ჩხეიძე, თამაზ ჩხენკელი გამოვიდნენ, ქართული სალიტერატურო კრიტიკის არანაირ ჩამორჩენაზე აღარ შეიძლება ლაპარაკი. რა არის კრიტიკის მიმართ მწერლობის სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელთა ამგვარი დამოკიდებულების ფარული მიზეზი (მიზეზები), მე



მგონი, ვიცი, მაგრამ ამაზე სხვა დროს. ახლა აკაკი ბაქრაძეზე უნდა ვილაპარაკო – აკაკი ბაქრაძეზე როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსზე. ასეთი დავალება მაქვს მიღებული აღმანახ „ლიტერატურა და სხვა“-ს რედაქტორისაგან.

ჯერ არაფრის დაწერა არ გამძნელებია ისე, როგორც ამ წერილის დაწერა მიჭირს. როგორ გინდა ერთ საყურნალო სტატიაში მიახლოებითი წარმოდგენა მაინც შეუქმნა მკითხველს აკაკი ბაქრაძეზე, თუნდაც მხოლოდ ლიტერატურის მკვლევარსა და კრიტიკოსზე! მე შენ გეტყვი და, რომელიმე ეპოქით, თემატიკით ან ყანრით იყო შემოფარგლული! რა კუთხით გინდა მიუდგე იმ უზარმაზარ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, რომელიც მან დაგვიტოვა. ჯერ მარტო ილიაზე, აკაკიზე, ნიკო ნიკოლაძესა და გრიგოლ რობაქიძეზე დაწერილი მონოგრაფიები რად ღირს! მერე თანამედროვე ლიტერატურული პროცესის ამსახველი ეს უამრავი სტატია, წერილი თუ რეცენზია – ლამის ყველა ლიტერატურულ-ფილოლოგიურ-ფილოსოფიური აზროვნების შედეგრი. ცალკე საუბრის თემაა აკაკი ბაქრაძე როგორც უბადლო პოლემისტი...

ის იყო განზრახვაზე ხელის აღებას ვაპირებდი, რომ მისი ნიგნების თვალყურებისას ხელახლა გადავიკითხე ერთი, შედარებით მცირე მოცულობის წერილი, რომლის სათაურია „საით?“ და 1983 წლით არის დათარიღებული.

გადავიკითხე და მომეჩვენა, რომ ამ ერთი წერილის მაგალითზე თითქოს შესაძლებელია წარმოვაჩინოთ აკაკი ბაქრაძის, როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსის, ცხადია, ყველა არა, მაგრამ რამდენიმე მთავარი ღირსება და თავისებურება. ვნახოთ, რა გამოგვივა.

პრობლემამ, თემამ, საკითხმა მოითხოვა და ამ ნაწარმოებში აკაკი ბაქრაძეს ლამის მთელი თავისი ნიჭიერებისა და შესაძლებლობების მობილიზება დასჭირდა.

როცა აკაკი ბაქრაძის თხზულებებს კითხულობთ, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებათ, თითქოს ამ კაცს არ დარჩენია არაფერი ნაუკითხავი. ცხადია, ეს ილუზიაა: რაც მარტო ქართულ ენაზე შექმნილა დღემდე, იმის ნაკითხვასაც კი რამდენიმე სი-

ცოცხლე არ უყოფა. მაგრამ იმდენი ჰქონდა ნაკითხული, ისე კარგად ახსოვდა ყოველივე და ისე მარჯვედ იყენებდა ამ ცოდნას საუბრისას თუ წერისას, რომ ყოვლისნამკითხველის და ყოვლისმცოდნის შთაბეჭდილებას ახდენდა.

ამ სტატიაშიც, ნიგნის სულ რალაც თექვსმეტნახევარი გვერდი რომ უჭირავს, ნახეთ, რა რაოდენობის ლიტერატურული მასალა აქვს მოხმობილი თავისი თვალსაზრისის წარმოსაჩენად: პოეზიიდან – ბარათაშვილის „მერანი“, რაჟდენ გვეტაძის ლექსების ციკლი „ვირების მესია“, დღეისათვის ნაკლებად ცნობილი პოეტის, პეტრე სამსონაძის, 20-იან წლებში დანერილი ლექსი, რომელშიც ავტორი სიხარულით გვაუწყებს, რომ ჰამლეტები სამარეში მიდიან (წარსულს ბარდებიან), აქვეა მუხრან მაჭავარიანის ლექსი, რომელიც იმაზე ლაღადებს, რომ ვინც დღეს მაძლარია, ყველა ნაქურდალით არის მაძლარი; ფრანგი პოეტის ფრანსის ჟამშის „ლოცვები სამოთხეში ვირებით შესვლაზე“ (გივი გეგეჭკორის თარგმანი); ალიო მირცხულავას „მე და ბარათაშვილი“ (თავდაპირველი ვარიანტი); ხალხური გროტესკი „კამეჩი წევს და იცობნის“; სტატიის ფინალში კი ალექსანდრე აბაშელის ლექსის სტრიქონებია ციტირებული; ახლა პროზა: ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივი“, კონსტანტინე გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“, ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“, აქვეა რომენ როლანის „კოლა ბრიუნიონი“ და დემნა შენგელაიას „ბათა ქექია“; მითოლოგიიდან – ოიდიპოსი, სიზიფე, პრომეთე; ფოლკლორიდან კი, ზემოთ დასახელებული ხალხური ლექსის გარდა, ერთი ბრძნული აღმოსავლური ანეკდოტი.

ხოლო იწყება აკაკი ბაქრაძის ეს ნერილი ციტატით ირაკლი კენჭოშვილის სტატიიდან „ჭემმარიტება სიცილშია“. ციტირებულ ნაწყვეტში იმაზეა ლაპარაკი, რომ ჩვენს დროში „ზემთაგონებული“ მგოსნის ადგილს პოეტი-არლეკინი იკავებს, „ჰამლეტს მეტისმეტად გაუჭიანურდა „ყოფნა-არყოფნის“ დილემის გადაწყვეტა და სცენა დატოვა. მისი ადგილი ხუმარამ დაიკავა, რომელიც „ბრძენისაგან“ ერთი ნიშნით განსხვავდება – ჭემმარიტებას სიცილით ამბობს“.



ირაკლი კენჭოშვილის ეს წერილი ე. წ. ირონიულ-პაროდულ ნაკადს შეეხება, XX საუკუნის 70-იან წლებში რომ იჩინა თავი ჩვენს პოეზიაში, დღემდე რომ განაგრძობს არსებობას და აზრთა დიდ სხვადასხვაობას ინვევდა და ინვევს, მონინაალმდეგეც ბევრი ჰყავდა და მხარდამჭერიც. ირაკლი კენჭოშვილის წერილი მხარდამჭერი წერილია – მასში მოხმობილია თითქმის ყველა ძირითადი არგუმენტი ამგვარი პოეზიის სასარგებლოდ. ამ სტატიას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართულ ლიტერატურაში გაჩენილი უჩვეულო სიახლეების ასახსნელად და გასამართლებლად. იგი საეტაპო წერილია და ქართული ლიტერატურის მომავალი მკვლევარი ვერაფრით აუვლის მას გვერდს (აქვე იმასაც დავსძენ, რომ თქვენი მონა-მორჩილი იმ დროს მთლიანად და უშენიშვნოდ იზიარებდა ირაკლი კენჭოშვილის ამ შეხედულებას).

აკაკი ბაქრაძის „საით?“ კამათია ამ თვალსაზრისთან.

წერილის დასაწყისშივე კრიტიკოსი ძალიან საინტერესო პოლემიკურ სვლას აკეთებს: იგი ჯიქურ კი არ მოგვახლის, თქვენ ცდებით, არა ხართ მართალი, როდესაც ესოდენ მაღალ შეფასებას აძლევთ ამ მოვლენას. არა! რაც არ უნდა უცნაური ჩანდეს, ის მთლიანად იზიარებს წერილში გამოთქმულ თვალსაზრისს, ოღონდ გვთავაზობს სხვა კუთხითაც შევხედოთ ამ საკითხს. კერძოდ, იგი წერს:

„ფაქტის კონსტატაციას ვიზიარებ და სადავო არაფერი მაქვს, მაგრამ ერთი კითხვა მანუხებს და მაშინებს – როგორი ჭეშმარიტებაა სიცილში?“

ღირსშესანიშნავი ფრაზაა! იდუმალებით აღსავსე და, როგორც ასეთ დროს ამბობენ, დამაინტრიგებელი. მასში იმდენად ძლიერი მუხტი ძევს, შეუძლებელია მკითხველში იმის ბადალი ინტერესი არ აღძრას მსჯელობის შემდგომი განვითარების მიმართ, რა ინტერესითაც მძაფრსიუჟეტიან მხატვრულ ტექსტებს ვკითხულობთ ხოლმე.

მაინც როგორი ჭეშმარიტება შეიძლება იყოს სიცილში?

ამ კითხვის საპასუხოდ აკაკი ბაქრაძე აღმოსავლურ ანეკდოტს იხსენებს, ერთმა დესპოტმა მანამდე რომ აძარცვინა

ჩაფრებს თავისი ქვეშევრდომნი, ვიდრე სასონარკვეთილი ხალხი სიმნრით არ ახარხარდა, რაც იმის ნიშანი იყო, წასართმევი აღარაფერი ებადათ.

„ამ ბრძნული თქმულებიდან, – შენიშნავს აკაკი ბაქრაძე, – ერთი ფრიად დამაფიქრებელი დასკვნა გამოდის: სიცილით სასონარკვეთილი ჭეშმარიტება ითქმის“.

მაგრამ ეს როდია მთავარი. აკაკი ბაქრაძის ანალიტიკურმა ნიჭმა საზღვარ-სამანი არ იცის. ახლა მას აინტერესებს ირონიულ-პაროდული დამოკიდებულება რაგვარი პოზიციია, ხომ არ არის ეს რომანტიკული განწყობილების (მაგალითად, ბარათაშვილის „მერანში“ გამოხატული განწყობილების) საპირისპირო მოვლენა? ან, სხვა სიტყვებით, თუკი ბარათაშვილის „მერანი“ ნონკონფორმიზმია (შეურიგებლობაა, – ბედთან შეურიგებლობა), ირონიულ-პაროდული განწყობილება კონფორმიზმი (შემგუებლობა) ხომ არ არის? თითქოს ასე ჩანს, მაგრამ სინამდვილეში სხვაგვარად ყოფილა საქმე.

და კრიტიკოსი ფრიად მახვილგონივრულ დაკვირვებას გვთავაზობს.

აკაკი ბაქრაძე იხსენებს რაჟდენ გვეტაძის ერთი შეხედვით კურიოზული ლექსების ციკლს, „ვირების მესიად“ ნოდებულს, და შენიშნავს: „...პოეტის ახალგაზრდულ კოკობზიკობასა და ორიგინალურობისადმი ტრფიალს მიანერენ ამგვარი ლექსების დაწერას. არადა, ამ ციკლში საინტიერესო და დამაფიქრებელ მოვლენასთან გვაქვს საქმე. მას გააზრება, ახსნა და ამოცნობა სჭირდება და არა მედიდური ღიმილით გვერდის ავლა... ჩემი აზრით, რ. გვეტაძის „ვირების მესია“ პოლემიკაა ნ. ბარათაშვილის „მერანთან“, რ. გვეტაძის ვირი ნ. ბარათაშვილის მერანის დაკნინებაა, დამცრობაა“.

ერთი მხრივ, ბარათაშვილის მერანი – ბედისადმი დაუმორჩილებლობის სიმბოლო, მეორე მხრივ, რაჟდენ გვეტაძის სახედარი – ბედისადმი მორჩილების სიმბოლო (ერთ ლექსში ამბობს: „გადავწყვიტე ვიცხოვრო ასე: ვირივით წყნარათ შრომით“), ანუ ნონკონფორმიზმი და კონფორმიზმი (სხვათა



შორის, ცხოვრების ნორმალური განვითარებისთვის ერთიც საჭიროა და მეორეც, პლუს-მინუსისა არ იყოს).

ირონიულ-პაროდიულ ნაკადს, აკაკი ბაქრაძის აზრით, არცერთ ამ პოზიციასთან არაფერი აქვს საერთო. მისი სიტყვით, „ნ. ბარათაშვილის „მერანში“ პრომეთეს ენერჯიაა, რ. გვეტაძის „ვირების მესიაში“ კი – სიზიფისა. როცა ადამიანს არც პრომეთეს ენერჯია აქვს და არც სიზიფის, ცხადია, იგი შუაშია გაჩხერილი. ველარც წინ მიდის და ველარც უკან. ერთადერთი, რაც დარჩენია – სიცილია. და ისიც იცინის. დასცინის თავის თავსაც და სხვასაც. ეს კი შენიღბული სასონარკვეთილების გამოვლენაა“.

ზემოთ ვთქვე, აკაკი ბაქრაძემ განსხვავებული კუთხით შეხედა-მეთქი მოვლენას. შემძლია ეს აზრი დავაკონკრეტო: მან დინამიკაში გაიაზრა მოვლენა, მაშინ როდესაც მას სხვები (მათ შორის, როგორც უკვე გითხარით, თქვენი მონა-მორჩილიც) სტატიკურ მდგომარეობაში განიხილავდნენ. ერთი მხრივ, იგი ჩასწვდა პრობლემის „გენეალოგიას“ (ამაზე უკვე ვილაპარაკეთ), ხოლო, მეორე მხრივ, პერსპექტივაშიც გადავინა მას თვალი (ეს დინამიკა სათაურშიც აისახა – „საით?“). ახლა ამაზეც ვთქვათ ორიოდ სიტყვა.

ბევრს აღუნიშნავს – აკაკი ბაქრაძე პროფეტის (წინასწარმეტყველის) ალლოთიც იყო დაჯილდოებული. არაფერი მისტიკური ამაში არ არის. დიდი ერუდიციისა და მძლავრი ანალიტიკური გონების ადამიანები წარმატებით ჭვრეტენ მომავალს (ოლონდ, სამწუხაროდ, მათი არავის სჯერა!). აკაკი ბაქრაძე იმაზეც დაფიქრებულა, სად მიგვიყვანდა ირონიულ-პაროდიული ნაკადის შემდგომი გაძლიერება. მოვუსმინოთ:

„თუ ორ კონცეფციას შორის (კონფორმიზმსა და ნონკონფორმიზმს შორის. – ლ. ბ.) არჩევანი არ მოხდა, მტკიცედ არ განისაზღვრა პოზიცია, არც იქით და არც აქეთ, შუა ადგილას ყოფნა გამოიწვევს მწერლობის გაფილისტერებას.“

ფილისტერული ლიტერატურა კი საშიშია. იგი აბნევს მკითხველს. ბორკავს ლიტერატურის წინსვლას. მას არაფერი სტიკვა, გვატყუებს კი, ვიტანჯუბიო.

ფილისტერი ყველაფრით კმაყოფილია. ყოფნა-არყოფნის პრობლემა მას საკუთარ კეთილდღეობად ესმის. როცა ამას მიაღწევს, მერე ხუმრობის გუნებაზე დგება და აღარც სხვების გართობას თაკილობს.

ფილისტერული ლიტერატურა ყოველთვის ცრუობს. სიცრუე კი წარმოშობს სასონარკვეთილებას. ხოლო, თავის მხრივ, სასონარკვეთილება მშობელია უენერგიობისა. აქედან მოდის ვნებაგაცლილი, მდორე, ერთსახოვანი და ერთფეროვანი მწერლობა, სადაც თითქოს ყველაფერი თავის ადგილას დგას, მაგრამ არ არის უმთავრესი – სიცოცხლე. არ ისმის არც გამარჯვებულის ყიჟინი და არც დამარცხებულის ქვითინი. არის მხოლოდ კმაყოფილება, რომელიც ერთ ხალხურ ლექსში ასეა გამოთქმული: „კამეჩი წევს და იცოხნის, თავის ამინდი ჰგონია, ლაფში ჩაფლული ურემი შინ მიტანილი ჰგონია“.

ჩვიდმეტი წელი გასულა ამ წერილის დაწერიდან და, როგორ ფიქრობთ, მწერალი-არლექინი უკვე აღმოჩნდა აკაკი ბაქრაძის მიერ ნაწინასწარმეტყველებ ჩიხში თუ ეს უსიხარულო პერსპექტივა მას ჯერ კიდევ წინ ელოდება?

რას ვირჩევთ? – „მერანის“ სულისკვეთებას თუ „ვირების მესიისას“? აკაკი ბაქრაძის დაკვირვებით, პოეტი-არლექინი უარს ამბობს ამ არჩევანზე და მერანსაც და ვირსაც ცრემლიანი ირონიით შეჰყურებს.

რაკი ცხოვრებისეული პოზიციის არჩევანის თემას შეეხო, აკაკი ბაქრაძემ ორი პრობლემაც გაიხსენა, რომლებიც კარგა ხანია დასმულა ქართულ მწერლობაში, მაგრამ შემდგომ უყურადღებოდ დარჩენილა. ერთი გახლავთ ფუნქციადაკარგული გლეხის პრობლემა, რომლის სახეა კაც ზვამბაია კონტანტინე გამსახურდიას „მთვარის მოტაცებიდან“ (მუსრი რომ გაავლო თავის ნაფერებ-ნალოლიავენ საქონელს, რათა კოლექტივს არ ჩავარდნოდა ხელთ). აკაკი ბაქრაძე მას გიორგის უპირისპირებს ილიას „ოთარაანთ ქვრივიდან“, რომელიც სხვისი საქონლის უდიერად მოპყრობასაც კი ვერ იტანს, ვინაიდან მან „ზედმინუნით იცის თავისი ფუნქცია და ემსახურება მას“, ხოლო კაცობრიობა,

აკაკი ბაქრაძის ღრმა რწმენით, ასეთი ადამიანების მწრებზე დგას.

არჩევანისა და ადამიანის ფუნქციის განსაზღვრის პრობლემა მე-20 საუკუნის ფილოსოფიის უმთავრესი საფიქრალია. აქ ჩვენ უკვე ფილოსოფოსი გვესაუბრება. აკაკი ბაქრაძისთვის მწერლობა და ფილოსოფია ცალ-ცალკე არ არსებობს. მასთან ჩვეულებრივი მოვლენაა წმინდა ლიტერატურული საკითხების ფილოსოფიური კუთხით დამუშავება. აკაკი ბაქრაძისეული ხედვა სინამდვილისა გლობალურია და არასოდეს ავინყდება, რომ ამ სინამდვილის შემსწავლელი, ამსახველი თუ გარდამქმნელი მოღვაწეობის დანაწევრება ხელოვნების, ფილოსოფიის, პოლიტიკის, პუბლიცისტიკის და ა. შ სფეროებად პირობითია.

უკვე ვახსენეთ აკაკი ბაქრაძის მძლავრი ანალიტიკური ნიჭი, მაგრამ იგი სინთეზის არანაკლებ ძლიერი უნართაც იყო განგებისაგან დაჯილდოებული (ეს ორი რამ კი – ანალიზისა და სინთეზის უნარი – ერთ პიროვნებას იშვიათად აქვს მომადლებული თითქმის თანაბრად). მრავალი მისი ნაშრომი სინთეზურია იმ აზრითაც, რომ იგი მწერლობის, ფილოსოფიის, პოლიტიკის და პუბლიცისტიკის ორგანული შერწყმაა.

ამ წერილში აკაკი ბაქრაძე კიდევ ერთ, სინამდვილისადმი ირონიულ-პაროდიულ მიმართებასთან ერთი შეხედვით ნაკლებად დაკავშირებულ პრობლემას წამოჭრის. მისი დაკვირვება მოულოდნელი და შემაცბუნებელია: ქართულ მწერლობაში მამები ზნეობრივად შვილებზე მალა დგანან (იგი აანალიზებს ორი მამისმკვლელი პერსონაჟის – არზაყან ზვამბაიას და გუდუ პერტიას მხატვრულ სახეებს და მათ ოიდიპოსს უპირისპირებს), რაც იმას ნიშნავს, რომ ჩვენი მწერლობა, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, წარსულზე ყოფილა ორიენტირებული და არა მომავალზე. „როცა ჩვენს მწერლობაში მამებისა და შვილების კონფლიქტს დავაკვირდი, – წერს კრიტიკოსი, – მომეჩვენა, რომ ჩვენ მამების მეტად გვწამს, ვიდრე – შვილების. ამან დამაფიქრა, რადგან ესეც სასონარკვეთილების ელფერს ატარებს“.

აკაკი ბაქრაძის რწმენით, მწერალ-არლეკინს არც ამ სა-

სონარმკვეთი ვითარების წინაშე შეუძლია გააწყოს რამე.

ახლა ვნახოთ, ყოველივე ზემოთქმული როგორ შეჯამდება (სინთეზირდება) წერილის ფინალში, მძაფრად კრიტიკულ და, ამავე დროს, მხატვრულ-ესეისტური მანერით შესრულებულ, ფილოსოფიური აზროვნების სიღრმით გამორჩეულ, პუბლიცისტური გზებით დამუხტულ ბრწყინვალე პასაჟში:

„თუ არ ვცდები, მგონი, გასაგებად ვთქვი, რომ ჩემთვის მწერალი-არლექინის არსებობა გულისხმობს სასონარმკვეთილი განწყობილების არსებობასაც. თუ ასეა, ისიც გასაგებია, რატომ გამოვყავი ზემორეხსენებული სამი პრობლემა. მწერალი-არლექინი ცრემლიანი ირონიით უყურებს მერანსაც და სახედარსაც, ანუ ნონკონფორმისტსაც და კონფორმისტსაც, ოთარაანთ გიორგისაც და კაც ზვამბაიასაც, ანუ ფუნქციის ერთგულსაც და ფუნქციადაკარგულსაც, მამასაც და შვილსაც, ანუ წარსულსაც და მომავალსაც. ამგვარი ირონია შეიძლება ზოგჯერ ეფექტურიც იყოს, მაგრამ იგი არსად მიდის, ერთ ადგილას დგას გაყინული. მისგან სიკვდილის სიცივე ჰქრის. არლექინის კლასიკურ კოსტუმს ტყუილად არ ასხია ეჭვნები. ეს ნიშანდობლივი დეტალია. იგი სიტყვაყლარუნა მწერლობით იმუქრება“.

\*\*\*

არ შემიძლია ორიოდე სიტყვა არა ვთქვა აკაკი ბაქრაძის წიგნზე „მწერლობის მოთვინიერება“ (1990 წ.). ამ ნაშრომს საერთაშორისო მნიშვნელობა აქვს. ეს ფაქტობრივად არის დოკუმენტური რომანი საბჭოური იდეოლოგიის შესახებ, მაგრამ მწერლობის მოთვინიერების მასში აღწერილი მექანიზმი დამახასიათებელია საზოგადოდ ნებისმიერი ტოტალიტარული რეჟიმისათვის. ამ ყაიდის წიგნები ძალზე პოპულარულია დღეს მთელ მსოფლიოში. თუ „მწერლობის მოთვინიერება“ რომელიმე მრავალრიცხოვანი ხალხის ენაზე ითარგმნება, ის შეიძლება საერთაშორისო ბესტსელერად იქცეს.

2000 წ.

## იდუმალი ბრძოლა

ჩვენს დროში, წიგნის მასობრივად გავრცელების ეპოქაში, მკითხველთა ერთი საინტერესო კატეგორია გამოიკვეთა – ერთდირებული, კვალიფიციური მკითხველის შედარებით ახალი ტიპი; ეს არის სკეპტიკოსი მკითხველი, მკითხველი-მეტოქე. საკმარისია ასეთმა მკითხველმა დროზე ადრე გამოიცნოს მწერლის ჩანაფიქრი, მოქმედების განვითარება, კონფლიქტის ავტორისეული გადაწყვეტა, რომ ვერავითარი სტილური ჯადოქრობა ველარ უშველის შემოქმედს. სკეპტიკოსი დახურავს წიგნს და ირონიული ღიმილით გადადებს გვერდზე მის მიერ დამარცხებული კიდევ ერთი ავტორის გონების ნაყოფს. ხოლო თუ პირიქით მოხდა?.. ამგვარმა მკითხველმა იცის ნამდვილი ლიტერატურის ფასი და უდიდესი პატივისცემით იმსჭვალება იმ ავტორის მიმართ, ვისთანაც ასეთ ბრძოლას წააგებს.

როდესაც ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობებს ვკითხულობთ, ჩნდება აზრი, რომ წერის დროს მას თვალწინ სწორედ ასეთი მკითხველი უდგას და, რაც მთვარია, კარგად არის დაუფლებული მასთან იდუმალი ბრძოლის ილეთებს.

მისი ზოგიერთი ნაწარმოების კითხვისას თითქმის ბოლო ფრაზამდე იმ ილუზიის ტყვეობაში ხარ, რომ ნაადრევად მიუხვდი ავტორს, წინასწარ გამოიცანი მისი ჩანაფიქრი... ნასაკითხი სულ რამდენიმე სტრიქონილა დარჩა და, აბა, აქ, ამ მცირე მონაკვეთზე, ისეთი რალა უნდა მოხდეს... და, აი, კიდევ ერთი, თითქმის უკანასკნელი წინადადება, რომელიც ყველაფერს მოლოდინის სანინაალმდეგოდ შეატრიალებს, სულ სხვა მუქით გაანათებს წაკითხულს.

მოულოდნელი დასასრული, რა თქმა უნდა, ნოველის ჟან-



K 264.725

რობრივი მახასიათებელია საერთოდ, მაგრამ ჯერჯერობით ქარჩხაძის ნოველის თავისებურება ის არის, რომ აქ ადრევე გინდებათ შთაბეჭდილება, თითქოს უკვე ყველაფერი გაირკვა, სინამდვილეში კი ჯერ მხოლოდ ცრუ ფინალთან გაქვთ საქმე. ამის შემდეგ მოდის ნამდვილი ფინალი, რომლის ემოციური ზემოქმედება ბევრად მეტია, ვიდრე უცრუფინალოდ იქნებოდა (მკითხველს ალბათ უკვე გაახსენდა, რომ ამგვარი რამ დეტექტივებში ხდება, მაგრამ დეტექტივებში ეს ვის უკვირს, დეტექტივებში ამგვარ მოულოდნელობებს ველით კიდევაც!).

განვიხილოთ ამ თვალსაზრისით „ოპერაცია „დეიდა ტასო“.

ოცდათვრამეტი წლის წვრილშვილიანი უბინაო საქონელმცოდნე სიკო მელაძე მოინდომებს ხელში ჩაიგდოს მარტოხელა მოხუცი დეიდის, ტასოს, ხუთოთახიანი ბინა. პერსპექტივა უიმედო ჩანს: დეიდა ტასოს მტკიცედა აქვს გადანყვეტილი ბინა სახელმწიფოს დაუტოვოს და ნათესავეების ჩანერაზე ცივ უარს აცხადებს. არაერთი ბინისმაძიებელი გაუბრუნებია პირშიჩალაგამოვლებული, თანაც მათი განბილება უდიდეს კმაყოფილებას ანიჭებს მოხუცს. იგი ასე მსჯელობს: „ქვეყანა ვიგინდარებიოთაა საესე. რა ძალა მადგია, დღეს ბინაში ჩაგწერო და ხვალ სანანებლად გამიხდეს საქმე. არ ჯობია არც ჩაგწერო და არც ვინანო?.. მე რომ მოვკვდები, მერე გინდა ერთ ვიგინდარას მისცეს სახელმწიფომ ჩემი ბინა და გინდა მეორეს“.

სიკომ ბინის მოპოვების ორიგინალური, რთული, მაგრამ ზუსტად გათვლილი გეგმა შეიმუშავა, რომლის მიზანი ის იყო, რომ დეიდა ტასოს ჩვევად უნდა გადაქცეოდა მის სიახლოვეს ყოფნა (ეს უნდა მომხდარიყო მისთვის პირობითი რეფლექსის გამომუშავების საფუძველზე) და ამის გამო ბოლოს იგი ბინაშიც უნდა ჩაენერა. მემკვიდრეობის მაძიებელმა თეატრალური ხელოვნებისადმი დეიდა ტასოს დიდი სიყვარულის გამოყენება სცადა მიზნის მისაღწევად. ჩაუჯდა თეატრის ისტორიასა და თეორიას, მოუხშირა დეიდა ტასოსთან სიარულს, სპექტაკლებზეც დაჰყავს და სასცენო ხელოვნების აქტუალურ საკითხებზეც ეკამათება ბინაზე კი, ცხადია, კრინტსაც

საქართველოს  
ნარკოტიკების  
ეროვნული  
ბიზლიოთეკა



არა ძრავს, პირიქით, ყველანაირად ცდილობს აგრძნობინოს, რომ მას ეს ამბავი არ აინტერესებს და მხოლოდ ხელოვნების სიყვარულისა და მარტოხელა მოხუცი ნათესავის მიმართ სიბრალულის გამო აკეთებს ამას.

ეს ყველფერი ძალიან ბუნებრივად გამოუვიდა.

სიკო მელაძის გეგმაზომიერი მოქმედება, მისი ტაქტიკა და, საერთოდ, მთელი ამ უძნელესი ოპერაციის პერიპეტიები დაწვრილებით, დიდი გონებამახვილობით და, რაც მთავარია, უდიდესი დამაჯერებლობით არის გადმოცემული (თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს, მემკვიდრეობის მაძიებელი თვითონ გვიყვება თავის თავგადასავალს). სიკო მელაძე დიდ ჭკუასა და გამჭრიახობას იჩენს, თავს არიდებს პრიმიტიულ, მიზნისკენ ჯიქურ მიმავალ სვლებს, შემოქმედებითად უდგება საქმეს, ფრთხილად გადადის შეტევაზე, დროულად იხევს უკან, გათვალისწინებული აქვს ოპერაციის ფსიქოლოგიური და ფიზიოლოგიური მხარეც კი. მოკლედ, ფიზიკური და სულიერი ძალების გრანდიოზულ მობილიზებას ახდენს.

მკითხველი თავიდანვე მის მხარეზეა, მასთან ერთად განიცდის, ლელავს, ნერვიულობს. თითქოს ასე არც უნდა ხდებოდეს, რადგან მოხრობელი უაღრესად დახვეწილი იუმორით ჰყვება თავის თავგადასავალს და ამის გამო მკითხველსა და პერსონაჟს შორის, წესით, დისტანციური დამოკიდებულება უნდა დამყარდეს. მაგრამ თანაგანცდის ფაქტი ამკარაა, ეს იმიტომ, რომ იუმორი, ირონია, თამაში თვით ბინის მოპოვების გეგმით არის გათვალისწინებული, მისი შემადგენელი ნაწილია და ამ, თითქოსდა ძალდაუტანებელი სიხალისის მიღმა გატანჯული ადამიანის ნერვიული, დაძაბული, თუმცა ოსტატურად შენიღბული, განწყობა იკითხება. სიტუაცია კომიკურია: ამკარაა შეუსაბამობა მიზანსა და მისი მიღწევის საშუალებას შორის – ამოდენა ძალისხმევა არა რაიმე ამაღლებული მიზნის მისაღწევად, არამედ მხოლოდ ნორმალური საცხოვრებელი პირობების მოსაპოვებლად! მაგრამ სიტუაცია ტრაგიკულიც არის, რადგან პერსონაჟის გასაჭირი რეალურია (სხვა ამბავია, რომ, წესით, ასე არ უნდა იყოს, ამხელა ენერჯია უფრო ღირ-

ქვემოთაღნიშნული  
ქვემოთაღნიშნული  
ქვემოთაღნიშნული  
ქვემოთაღნიშნული

სეული მიზნის მისაღწევად უნდა იხარჯებოდეს).

ეს მეორე, სოციალური პლანი, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს შეეფერება, მხოლოდ ორიოდ ფრაზით არის მინიშნებული ნოველაში; პირველად „პროლოგში“: „პირმშვენიერმა მდივანმა გოგონამ მერვედაც იგივე პასუხი დამახვედრა (თავმჯდომარეს თათბირი აქვს და ვერ მიგიღებსო)“; და შემდეგ კიდევ ერთხელ, როცა ვკითხულობთ: „დავუახლოვდი მეორე მეზობელს, რომელიც ქალაქის საბჭოში მუშაობდა“. ეს საჭირო რეალისტური დეტალია, რადგან ბინაში ჩანერას მართო დეიდა ტასოს თანხმობა არ ეყოფა.

და, აი, ორწლიანი დაძაბული მცდელობა წარმატებით დაგვირგვინდა. „ძალიან შეგეჩვიე... რა იქნება ჩემთან გადმოენერო და შენი ცოლ-შვილით აქ გადმოხვიდე საცხოვრებლად?“ – განუცხადა ერთ მშვენიერ დღეს დეიდა ტასომ სიკოს.

ზომით ითქვა, რომ მკითხველი თავიდანვე მთხრობელის მხარეზეა. ახლა ამას უნდა დავუმატოთ ისიც, რომ არამართო მის მხარეზეა, არამედ გულის სიღრმეში სჯერა კიდევ მისი გამარჯვებისა, იმდენად გულმოდგინედ და გონიერად მოეკიდა იგი საქმეს. ამიტომ იმ ადგილას, სადაც დეიდა ტასომ სიკოს ჯიბეში ბინის გასაღები ჩაუცურა, ერთგვარი უკმარისობის გრძნობა გვიჩნდება, რადგან ხდება ის, რასაც კარგა ხანია ვგრძნობდით და ველოდით. არადა ნოველაც დასასრულს უახლოვდება: ამის შემდეგ წასაკითხი დაგვრჩა ზუსტად ერთი გვერდი, თავი, რომელსაც თუმცა „კვანძის გახსნა ჰქვია“, მაგრამ აქაც არაფერი ხდება განსაკუთრებული, თითქოსდა ინერციით გრძელდება თხრობა. გამარჯვებული სიკო უკვე საკუთარი გასაღებით აღებს კარს და ესმის დეიდა ტასოსა და მასთან სტუმრად მოსული დეიდა ანიას საუბარი. ანია გაოცებულია, ტასო ბინაში ნათესავის ჩანერას რომ აპირებს, სთხოვს განუმარტოს, რა მოხდა ამისთანა (საუბარი რუსულად მიმდინარეობს). და ტასოც უხსნის: შენ ხომ იცი, როგორი მგრძნობიარე ვარ თეატრის მიმართო. ეს მკითხველმაც კარგად იცის. არაფერი ახალი ამით არ თქმულა. აქ უკვე საბოლოოდ განგვიმტკიცდა აზრი, რომ მეტად ენერგიულად

დანყებულნი ნანარმოები, როგორღაც ძალიან დუნედ აპირებს დამთავრებას. მაგრამ დეიდა ტასოს კიდეც დარჩა სათქმელი ორიოდ სიტყვა და ბარემ ბოლომდე მოუუსმინოთ მას:

„– Он играл блестяще, ჩემო კარგო. Я немало хороших артистов перевидала на своем веку, но такого... Представь себе, за все эти почти два года ни одной фальши, ни одного неубедительного жес...“

„სწორედ ამ დროს გავიხურე კარი. გარეთ ციოდა. ქარი ღმუოდა და ყველაფერს ანგრევდა“, – ამთავრებს თბრობას ბინის მაძიებელი.

დეიდა ტასოს უკანასკნელი სიტყვების შემდეგ გონების თვალი ძალაუნებურად ისევ უბრუნდება ნაკითხულს, რომელიც მოულოდნელად სულ სხვა შუქით განათდა. ჩნდება აგრეთვე შეცბუნების განცდა იმის გამო, რომ ნაადრევად მივიჩნიეთ ნოველა დამთავრებულად, და იმის გამოც, რომ დეიდა ტასო იმაზე ბევრად უფრო რთული მხატვრული სახე აღმოჩნდა, ვიდრე გვეგონა. შეცბუნება მალე ადგილს უთმობს გონებამახვილი დასასრულით გამოწვეულ ესთეტიკურ სიამოვნებას. ძნელი შესამჩნევი არ არის: ფინალი იმიტომ გამოვიდა ასე ეფექტური, რომ წინ მას ცრუ ფინალი უძლოდა.

ამავე პრინციპით არის დანერილი „მეთერთმეტე მცნებაც“.

სახელგანთქმულ მსახიობს ზაალ ნიჟარაძეს ერთ-ერთი ანტრაქტის დროს, როცა მარტო დარჩა მისთვის განკუთვნილ ოთახში, მოულოდნელად აეკვიცა აზრი, რომ მან საკუთარი სახე დაკარგა, მის მიერ ნათამაშევ პერსონაჟებში გაითქვიფა. არსებობს მისი შესრულებული ლირი, ოტელო, კეისარი, მაგრამ აღარ არსებობს ზაალ ნიჟარაძე. სცენის გარეთაც, ყოველდღიურ ცხოვრებაში, იგი თამაშობს, იქაც ვერ ახერხებს იყოს ის, რაც სინამდვილეშია. ბუნებრივად ცოლთან ჩხუბიც არ გამოუდის. მოკლედ, ვერაფერს აკეთებს „თეატრალობის“ გარეშე.

ამ აღმოჩენამ თავზარი დასცა სახელოვან მსახიობს, ერთბაშად გახუნდა მის თვალში საკუთარი დიდება, უაზრობად

იქცა ტრიუმფით გავლილი ცხოვრების გზა. ეს მოტივი (საკუთარსახედაკარგული მსახიობის ტრაგედია) ახალი არ არის. მაგრამ ახალია ამ მოტივის დაკავშირება ამჟამად მოდად ქცეულ მონოდებასთან – „იყავ ის, რაც ხარ!“ (ამას ზაალ ნიჟარაძე „მეთერთმეტე მცნებას“ უწოდებს. ასე ჰქვია ნოველასაც და იმ კრებულსაც, რომელშიც ის არის შესული).

მსახიობის თვალწინ ჩაივლის მთელი მისი განვლილი ცხოვრება და გული სწყდება, რომ, როგორც თვითონ ფიქრობს, ყალბად უცხოვრია. „ალარ მაინტერესებდა, რა ფერი აქვს ატმის ხეს აპრილის თვეში; არც იასამნის ფერი მაინტერესებდა. აღარასოდეს მომგონებია შემოდგომის ვაზი ნანვიმარზე, სველი ფოთოლი რომ ლოყაზე წამოგედება და მტევნებზე წვიმის წვეთებია შემორჩენილი... აღარასოდეს გავსულვარ იანვრის შუალამეს გადათეთრებულ ეზოში და ცაზე თეთრი ფანტელების თვლა არ დამიწყია“, – გულისტკივილით უტყდება იგი საკუთარ თავს, რომელსაც „ჰამპულას“ უწოდებს. შესძაგდა თავისი გაუცხოებული არსებობა. იგი აღარ არის ის, რაც სინამდვილეშია, იგი იქცა იმად, რაც სხვებს უნდათ, რომ იყოს. მისი ანალიტიკური, თვითკრიტიკულად მომართული გონება ძირისძირამდე სწვდება საზოგადოების კერპად ქცეული ადამიანის მდგომარეობის მთელ სიყალბეს: „კერპს უფლება არ აქვს ნაკლი ჰქონდეს, ყველა მენი ნაკლი შელამაზებულია და ღირსებაშია ამოვლებული. სისულელეს ორიგინალობად გითვლიან, შეცდომას – ძიებად, შაბლონს – ტრადიციად, უფიცობას – არისტოკრატიობად...“

სად არის ხსნა? როგორ შევძლოთ თავი დავალწიოთ გაუცხოებას, დავიბრუნოთ დაკარგული სახე, კვლავ ვიქცეთ იმად, რაც სინამდვილეში ვართ? ეს ალბათ მინასთან, დედაბუნებასთან დაბრუნებით თუ მოხერხდება.

დიდებით დაღლილ კაცს, ზაალ ნიჟარაძეს, თვალწინ წარმოუდგება სოფლად გატარებული ბავშვობა, გლეხური ცხოვრების პრიმიტიული, მაგრამ მისთვის ამჟამად ასე სანატრელი, „ნაღი“, თითქმის იდილიური სურათები. „ბუნებაში! ბუნებაში! მოიხსენი და გადაყარე ყველა ნიღაბი. გაშიშვლდი



და ნადი! იჩქარე! შენი სახე ეძიე! ნადი, ნადი, შე მასხარა! იჩქარე! ვინ იცის, რამდენი წელი დაგვჩა კიდევ, ნადი!" - ამ სიტყვებით ამთავრებს იგი თავის მონოლოგს, რომელსაც თავის დაუნებურად, თურმე, უკვე ხმამაღლა წარმოთქვამს. გაისმა ტაში. მსახიობის დაგვიანებით შემფოთებული თეატრის მესვეურნი უნებური მოწმენი შეიქნენ ამ აღსარებისა. განსაკუთრებით აღტაცებულია დრამატურგი ვალიკო ასკურავა: მე ამ თემაზე პიესას დავწერ, ამ მონოლოგს უცვლელად შევიტან, „მსახიობი მოიხსნის პარიკს, მოიცლის გრიმს! ჩამოირეცხავს ყველა საღებავს!.. აღარ შეიძლება ასე ცხოვრება! უნდა გაიქცეს! უნდა წავიდეს!" - პათეტიკურად გაიძახის იგი.

წაწარმოები დასასრულს უახლოვდება, რამდენიმე სტრიქონილა დაგვჩა წასაკითხი. მიუხედავად იმისა, რომ ზაალ ნიჭარაძის გადანყვეტილება, მიატოვოს თეატრი და წავიდეს სოფლად, თითქოს მოვლენების ლოგიკური განვითარებით არის პირობადებული, ეს პერსონაჟი მაინც არ გვემეტება ამგვარი სწორბაზოვანი, ლამის პროპაგანდისტული დასასრულისთვის.

უკმარისობის გრძნობას ბადებს ერთი გარემოებაც: ქალაქში მცხოვრები ადამიანისთვის ძნელი როდია სოფლის იდილიად წარმოდგენა, ზაალის გადანყვეტილება შეიძლება აფექტის ამბავი იყოს, ყოველ შემთხვევაში, ამას შემომნება უნდა, ავტორი კი თითქოს გულუბრყვილოდ ენდო თავის გმირს. არადა, რაიმე მნიშვნელოვანი ცვლილება აღარ არის მოსალოდნელი, რადგან სულ რამდენიმე სტრიქონილა დაგვჩა წასაკითხი, სულ ორიოდ რეპლიკა:

„მერე? წავა?“ - ეკითხება ზაალი ვალიკო ასკურავას მისი პიესის მომავალ გმირზე.

„წავა. ფსიქოლოგიური დრამა!“ - უპასუხებს დრამატურგი.

დარჩა ზაალ ნიჭარაძის ერთი რეპლიკა და წაწარმოებიც დასრულდება. აი, ისიც:

„წავიდეთ, ენოტო!“ - მიმართავს ზაალი ახალგაზრდა მსახიობს, რომელმაც იგი სცენამდე უნდა მიაცილოს, - „წამდვილი ბუნებრიობა მხოლოდ სცენაზეა“.

დავაკვირდეთ: ამ ფინალის შემდეგ, რომელიც ცრუ ფინალს მოსდევს, ვითარება მოულოდნელად შეტრიალდა: სიტუაცია, რომელიც დრამატული, ლამის ტრაგიკულიც კი გვეგონა, კომიკური გამოდგა. თურმე ზაალ ნიჟარაძე მაშინაც კი თამაშობდა, როცა თავის თავს სწორედ იმას უკიყინებდა, ყველგან თამაშობ, უბრალო ოჯახურ ურთიერთობაშიც კი ყალბი ხარო. ვითარება კუროზულია იმიტომ, რომ საკუთარი სიყალბის გამო თვითგვემაც ყალბი ყოფილა. რამ შეგვიქმნა ილუზია, რომ ამ კაცს შეეძლო უარი ეთქვა სახელსა და დიდებაზე? რატომ ჩავთვალეთ, რომ თითქოს ცოტა უგემურად მთავრდებოდა ნოველა? იმიტომ, რომ, გარდა ზაალ ნიჟარაძის მიერ ამ თავისი მორიგი „როლის“ დიდი ოსტატობით შესრულებისა (მწერალმა ნამდვილად დაგვარწმუნა, რომ იგი დიდი მსახიობია!), თავისი საქმე გააკეთა „მეთერთმეტე მცნებამაც“ – „იყავ ის, რაც ხარ!“, რომელიც ლაიტმოტივად გასდევს მსახიობის მსჯელობას.

ბოლოს და ბოლოს, რატომ იქცევა ასე მწერალი, მკითხველის ნერვებზე თამაშობს? ცხადია, არა. ორმაგფინალიანი დასასრულის ფუნქცია აქ დევიზის – „იყავ ის, რაც ხარ!“ – ირონიზირებაა. დღეს ეს მონოდება მეტად აქტუალურია და, მგონი, ლიტერატურაში მისი ირონიის საგნად ქცევა ჯერ არავის უცდია. პირიქით, მთელ მსოფლიოში ამჟამად მას ძალიან სერიოზულად უკავშირებენ ე.წ. გაუცხოებული ადამიანის ხსნის იმედს. ზაალ ნიჟარაძის მაგალითი კი გვარწმუნებს, რომ ფორმულას – „იყავ ის, რაც ხარ!“ – აზრი არა აქვს, იმიტომ, რომ თურმე ყველანი ისა ვართ, რაც ვართ. ღირსეული არსებობისკენ სწრაფვა კი სხვა ფორმულით უნდა გამოიხატოს (თუკი ტრადიციული ათი მცნება აღარ კმარა!).

მაგრამ ისევ ზაალ ნიჟარაძის ბოლო ფრაზას დავუბრუნდეთ. წინადადება, რომელიც მთელი ნაწარმოების კონცეფციას ასე შეატრიალებს, საგანგებო დაკვირვების ღირსია. მაინც რა ითქვა ამ პარადოქსული ფრაზით? რატომ არის ნამდვილი ბუნებრიობა მხოლოდ სცენაზე? ამის გასარკვევად გავიხსენოთ რამდენიმე მოსაზრება ზაალ ნიჟარაძის შინაგანი

მონოლოგიდან, ზოგიერთი ჯერ მხოლოდ ვარაუდის ფორმით რომ იყო გამოთქმული. ერთი ეს: „იქნებ ყველა სიცოცხლე როგორც ღია და ზოგს, უბრალოდ, ბუნებრიობის ნილაბი ერგო?“ (ამას ის ამბობს, როცა სხვა ადამიანებსა და თავის თავს შორის ავლებს პარალელს. შევადართ ამას ვახტანგ ჯავახაძის ლექსის სტრიქონები: „...რადგან ყველაზე დიდი სიმართლე არის ყველაზე კარგი ნილაბი“); მეორეც ეს: „ნილაბად საკუთარი წვერიც გამოდგებაო“, რომ გვეუბნება ბატონი ზაალი, და კიდევ: „თეატრალობა მხოლოდ თეატრშია შეუმჩნეველიო“. მოვუყაროთ ახლა ყოველივე ამას თავი: მაშასადამე, თუკი უნილობა შეუძლებელია, ან სხვანაირად, თუკი უნილობაც ნილაბია, მაშინ ერთადერთი ადგილი, სადაც სინდისის ქენჯნის გარეშე შეგიძლია ნილაბი ატარო, სცენაა.

როგორ მოახერხა ოთხსიტყვიანმა ფრაზამ ოცდაათობმეტი გვერდის მანძილზე ნალოლიავები კონცეფციის განადგურება? როგორ და, პარადოქსულ ფრაზაში ხანინააღმდეგო ცნებები (ჩვენს შემთხვევაში – „ნამდვილი ბუნებრიობა“ და ის, რაც „სცენაზეა“) ერთმანეთს კი არ აბათილებენ, არამედ აძლიერებენ და მოვლენის სიღრმეში წვდომას, მისი დიალექტიკური ბუნების შეცნობას გვიაძვილებენ. ამიტომ, რა პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს აზრი, პარადოქსული ფრაზა ლოგიკურ ფრაზაზე უფრო სრულყოფილად ასახავს სინამდვილეს.

ჯემალ ქარჩხაძე ოსტატია პარადოქსული ფრაზისა. წერილის დასაწყისში ნახსენები სკეპტიკოსი მკითხველი ერთ რამესაც გაფაციცებით უდარაჯებს: აბა ერთი ვნახო, რა განსხვავებაა „სიტყვის ოსტატის“ ფრაზასა და ჩვეულებრივი ადამიანის ფრაზას შორისო. საერთოდ, მხატვრულ ნაწარმოებში ყველა ფრაზა როდია სპეციფიკურად „მწერლური“. ვერც იმას დავადგენთ, როგორი უნდა იყოს ჩვეულებრივი და „მწერლური“ ფრაზების ოპტიმალური შეფარდება. აქ ბევრი რამ ჟანრზე, თემაზე, მწერლის იდეურ-მხატვრულ კონცეფციაზე დამოკიდებული. ის კი დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ჯემალ ქარჩხაძესთან ასეთი ფრაზები უხვად გვხვდება და,



რაც მთავარია, მუდამ თავის ადგილას. პარადოქსულ ფრაზაში დიდძალი ინფორმაციაა ჩანახილი. ამას ემყარება პარადოქსის ფეთქებადი ბუნება. იგი მწერლის ერთ-ერთი უძლიერესი იარაღია საზოგადოდ და, კერძოდ კი, ჩვენი ნაცნობი სკეპტიკოსი მკითხველის წინააღმდეგ „საბრძოლველად“.

შაბოტ მანუჩიძე უცნავე

1980 წ.



## ჯემალ ქარჩხაძის ფრაზა

დიდი მწერალი უპირველეს ყოვლისა ფრაზით იცნობა, ანუ აზრის, სათქმელის ფორმულირების ხელოვნებით. ჯემალ ქარჩხაძის ფრაზა შთამბეჭდავია. დავინწყით იმით, რომ იგი პარადოქსული ფრაზის დიდოსტატია. პარადოქსული ფრაზა უპირატესად ურთიერთგამომრიცხავი ცნებებით აიგება, რომლებიც კი არ აბათილებენ ერთმანეთს, აძლიერებენ, ფიზიკოსების ენით რომ ვთქვათ, რეზონანსში მოჰყავთ ერთიმეორე. ამას ემყარება პარადოქსული ფრაზის ფეთქებადი ბუნება.

ეს მოვლენა სხვა სიტყვებით შეიძლება ასე აღიწეროს: პარადოქსულ ფრაზაში ძალიან მცირე ტერიტორიაზე ძალიან დიდი ინფორმაციაა კონცენტრირებული. ამ შეკუმშული ინფორმაციის მყისიერი გაშლა, ანუ აფეთქება, მკითხველის ცნობიერებასთან შეხებისთანავე ხდება. მძლავრი დეტონაციის შედეგად თითქოს გონება ნათდება და ერთბაშად ვეზიარებით რალაც მნიშვნელოვან, ძნელად მისაგნებ, საიდუმლო ჭეშმარიტებას.

მაგალითი მოთხრობიდან „გუბე“:

„ღირსებით ნაკლის მიჩქმალვა შეუძლებელია, ნაკლი მხოლოდ სხვა ნაკლით თუ მიიჩქმალება“.

სხვა მოთხრობებიდან:

„უკან“ არ არსებობს, „უკან“ იმის მოგონილი სიტყვაა, ვისაც თავი წინ ჰგონია“;

„შენ მარტო ხარ კანცელარიაში, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ დანარჩენებს“;

„მეცნიერული თეორია ორგვარია: ერთია მცდარი თეო-

რია, რომელიც დროთა განმავლობაში სწორით შეიცვლება, და მეორეა სწორი თეორია, რომელიც დროთა განმავლობაში უფრო სწორით შეიცვლება“.

ჯემალ ქარჩხაძე ერთგან წერს: „როდესაც კაცის არსებაში სახელი და დიდება შემოდის, იქიდან რამე უნდა განდევნოს, რომ ადგილი იპოვოს. პირველ რიგში იუმორის გრძნობა იდევნება“.

არაჩვეულებრივია ჯემალ ქარჩხაძის იუმორი. ის, უპირველეს ყოვლისა, სიტუაციური კომიზმის ოსტატია (სიტუაციური კომიზმი, მოგეხსენებათ, კომიზმის ყველაზე რთული სახეობაა), მაგრამ დახვეწილი, ხშირად შეფარული იუმორით არის გამსჭვალული საერთოდ მისი თხრობის მანერა. მისი ტექსტები სავსეა ირონიული აფორიზმებით, რომელთა რამდენიმე ნიმუშს ახლა შეგახსენებთ:

„ღიმილში ის სიტყვაც შეიძლება იგულისხმო, სინამდვილეში გულშია რომ არ გაუვლიათ, ამითაა ღიმილი საშიში“;

„ვისაც ლალატი არ გამოუცდია, იმან არ დაიტრაბახოს, რომ სისხლსავსე ცხოვრებით ვიცხოვრეო“;

„ჯანმრთელობა თამბაქოს მაგივრობას ვერასოდეს ვერ გასწევს“;

„უნდა გაახარო კაცი, თუკი შენ ამით არაფერი გაკლდება“;

„არსებობას გამართლება უნდა. ან, უკიდურეს შემთხვევაში, გამტყუნება მაინც“;

„ცოლი და თაყვანისმცემელი ორი სხვადასხვა ფიზიკური სხეულია, რომელთაც ერთსა და იმავე დროს ერთი და იმავე ადგილის დაკავება არ შეუძლიათ“.

ერთი საყურადღებო ფრაზა უნდა გავიხსენო ვრცელი მოთხრობიდან „დღე ერთი“.

საუზმობისას ცოლი ეუბნება მეუღლეს – ერთხელ ცხონებულმა მამაჩემმა მითხრა, „შენი ქმრის ნიჭი რომ მომცა და ჩემი სინდისი, ალბათ, ყველაფერს მივატოვებდი და ბერად შევდგებოდიო“.

ეს ფრაზა, რომელიც ერთი მოსმენით (ნაკითხვით) აზრიანი ფრაზის შთაბეჭდილებას ტოვებს, სინამდვილეში აბსურდული

ფრაზაა, თუნდაც იმიტომ, რომ ვერ გაიგებ, ვისი ნიჭი და ვისი სინდისია სანატრელი, ვინაიდან ბერად კაცი იმის გამოც შეიძლება შედგეს, რომ მეტისმეტად უმნიკველო და პატიოსანია, და იმის გამოც, რომ მეტისმეტად ცოდვილია.

თუ კარგად დაუფკვირდებით, ეს დაახლოებით ისეთივე ფრაზაა, როგორიც არის ერთი შეხედვით აზრიანი, მაგრამ სინამდვილეში აბსურდული სახუმარო გამონათქვამები ამგვარი ყაიდისა: „ჯობს ზედმეტი იძინო, ვიდრე ნაკლები ჭამო“.

ჯემალ ქარჩხაძის ამ ფრაზას მოთხრობაში მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია: მან შეძრა ადრესატის ცნობიერება. ვნახოთ, როგორ გადმოგვცემს ავტორი მის რეაქციას:

„- რაო?! - ლუარსაბს ყავის ფინჯანი ჰაერში გაუშეშდა და სახტად დარჩენილი კარგა ხანს თვალმოუშორებლივ უყურებდა ცოლს. მერე დამშვიდდა, ფინჯანი ნელა დადგა ლამბაქზე და გაიღიმა, - აკი, ბუნჩულა და მიამიტი ვარო? გვატყუებდა?! თუმცა სიცოცხლეში ერთხელ ყველა ამბობს თითო გაუგებარ სიბრძნეს“.

ამის შემდეგ ბატონი ლუარსაბ რაზმაძე ამ უცნაური ფრაზის გაანალიზებას ცდილობს. ვნახოთ, რა გამოუვა (ყურადღება მიაქციეთ: ციტირებულ ნაწყვეტში კიდევ რამდენიმე ჩინებულ ფრაზასთან მოგვინევს შეხვედრა):

„ყავა ერთ ყლუპად დაცალა, ფინჯანი ორივე ხელით ჩაბლუჯა და დაფიქრდა, - ნიჭი ჩემი ინდომა, ხოლო სინდისი საკუთარი არჩია... - აქ ნამით ჩვეული ირონიული კილო გამოურია. - პირველი სავსებით მაკმაყოფილებს, მეორე კი მძაფრ აღშფოთებას იწვევს. - მერე ისევ დაფიქრებით განაგრძო: - არა, მე იმას კი არ ვამტკიცებ, ჩემს სინდისს ლაქას ვერ უპოვი-მეთქი. ადამიანი იმიტომ იბადება, რომ სინდისი მთლად სუფთა არა აქვს; მაგრამ ხომ არსებობს ფარდობითობა, ეს ყოვლისმომცველი და ძილისპირულივით ტკბილი ცნება? არა, აქ რაღაც პარადოქსი იმალება, რომელიც ასე უცებ ვერ ამოიხსნება“.

და ბოლოს კიდევ ერთი ფრაზა, რომლითაც ხშირად ინუგეშებს თავს მოთხრობა „სოლომონიანის“ მთავარი პერსონაჟი:

„ცხოვრება ყოველთვის კარგია, რაკილა ყოველთვის შეიძლება უარესი იყოს“.

მოთხრობა ამ სიტყვებით მთავრდება:

„[სამსახურიდან დათხოვილი] სოლომონი გაკვირვებულ იქნა, როდესაც საკუთარ თავს და სწორედ იმის გამო, რომ იცოდა, ცხოვრება ყოველთვის კარგია, რაკილა ყოველთვის შეიძლება უარესი იყოს, ვერ გაეგო, მაშ რატომ ეჩვენებოდა, თითქოს ეს-ეს არის ზღვიდან ამოვიდა და შიშველ სხეულზე მედუზები ასხდა...“

ჩვენ კი ვხვდებით: ასე იმიტომ ეჩვენებოდა, რომ – ცხოვრება ყოველთვის ცუდია, რადგანაც ყოველთვის შეიძლება უკეთესი იყოს.

2000 წ.

## ოცი წლის შემდეგ

ჩვენს კრიტიკაში უკვე აღინიშნა – „საკმარისია სოსო პაიჭაძის შემოქმედებას ტრადიციული პროზის კრიტიკიუმებით მიუდგე, რომ ან განიარაღებული აღმოჩნდე, ან და მწერალს მოსთხოვო ის, რაც მის მხატვრულ ამოცანას არ წარმოადგენდა“ (თ. დოიაშვილი). მართლაც, თვალის ერთი გადავლებითაც აშკარაა, რომ სოსო პაიჭაძის პროზა გადის კონვენციური, ტრადიციული პროზის ფარგლებიდან. იგი ისეთ მოტივებს ამუშავებს, ადრე რომ ყურადღება არ ექცეოდა, გვერდი ევლებოდა ან მხოლოდ ქვეტექსტებში იგულისხმებოდა. არაორდინარული, რთული, ძნელად გასაცნობიერებელი განცდების გადმოსაცემად, ბუნებრივია, ახლებური მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხები შეიქნა საჭირო. რთული სინტაქსი, რთული და უჩვეულო ასოციაციები, რთული შედარებები, რთული კომპოზიციაცა და მახასიათებელი სოსო პაიჭაძის მოთხრობებისთვის. მოკლედ, ამ ბოლო დროს გავრცელებული ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, იგი „ძნელ“ მწერალთა რიცხვს განეკუთვნება. ერთადერთი, რაც შედარებით მარტივია მის ნაწარმოებებში, ეს არის ფაბულა.

მოთხრობაში „ბაქანი „ბოტანიკური ბაღი“ პირველ სიყვარულთან ოცი წლის შემდეგ მოულოდნელი შეხვედრის ამბავია გადმოცემული. კობამ, რომელიც ორი თვით იყო მივლინებული ერთ ზღვისპირა ქალაქში პროფტექნიკური სასწავლებლის მასწავლებელთა კვალიფიკაციის ასამაღლებელ კურსებზე ლექციების ნასაკითხად, ერთ მშვენიერ დღეს თავის მსმენელთა შორის შენიშნა ქალი, თორმეტი წლისას გაუმხელელი და ძლიერი გრძნობით რომ უყვარდა. მასზე ხუთი წლით უფროსი

გოგონა მაშინ კობას მშობლიურ სოფელში დასასვენებლად იყო ჩამოსული ნათესაებებთან და შემდეგ აღარსად უნახავს. გამოხდა ხანი, კობა დაოჯახდა და ეს პირველი სიყვარული ამ ოცი წლის განმავლობაში არც არასოდეს მოჰგონებია. ის კი თურმე არ ჩამქრალა, მისი სულის სიღრმეში ყოფილა მინავლული და ახლა, ხელმეორედ შეხვედრისას, ახალი ძალით იფეთქა.

ძლიერმა განცდამ ვაჟს ადვილად დააძლევინა ჩვეული მორიდება, გამოელაპარაკა ქალს, დაუახლოვდა, ოღონდ ბავშვობისდროინდელი ნაცნობობა არ შეუხსენებია მისთვის, ამ საიდუმლოს გულში ინახავდა: მოსწონდა, რომ ეს ამბავი იდუმალების შარავანდით მოსავდა მის ურთიერთობას ივლიტასთან (ასე ჰქვია ქალს). გაირკვა, რომ ისიც დაოჯახებულა, დედაა. ურთიერთობა, კობასთვის მოულოდნელად, ძალიან ადვილად გაიბა, თუმცა მათ შორის ჯერჯერობით არაფერი განსაკუთრებული არ ხდება, ერთად ხეინობენ ლექციების შემდეგ და ასე ატარებენ მივლინების დამთავრებამდე დარჩენილ რამდენიმე დღეს. ოღონდ ვაჟი იმას კი გარკვევით გრძნობს, რომ მისმა ახლადაღორძინებულმა სიყვარულმა ქალის გულში გამოძახილი პოვა.

აქ, წესით, კობა ლიტერატურაში კარგად ცნობილი ზნეობრივი პრობლემის წინაშე უნდა დადგეს (ქალიც, რასაკვირველია, მაგრამ მარტო კობაზე იმიტომ ვლაპარაკობ, რომ მოთხრობა, ბოლო რამდენიმე პასაჟის გარდა, მისი პოზიციიდანაა დანერგილი, მის განცდებს გვაცნობს): ვაჟის არსებაში ერთმანეთს უნდა შეეჯახოს ოჯახის წინაშე მოვალეობის გრძნობა და მისი ახლანდელი გატაცება. ასეც იქნებოდა, ეს რომ ჩვეულებრივი სასიყვარულო თავგადასავალი იყოს. მაგრამ კობას არსებაში უცნაური რამ მოხდა: იგი ახლა ერთდროულად ცხოვრობს ანმყოშიც და თავის გარდასულ ბავშვობაშიც. მისთვის ანმყო და წარსული გაერთიანდა, იგი თავის თავს აღარ ეკუთვნის. მთელი ეს დღეები ბურანში დააბიჯებს, ბავშვობისდროინდელი სიყვარული ყოვლისწამლევკავ სტიქიონად მოეკლინა.



„ეს იყო, – როგორც მწერალი გვეუბნება, – რაღაც პირველ-  
 ლყოფილი, ველური ლტოლვა არა ქალისადმი, არამედ თვით  
 ბუნებისადმი, მისი სილამაზისა და დაუჯერებელი ჰარმონიის  
 შეცნობით გამოწვეული ღვთაებრივი ძრწოლა, პირველხილ-  
 ვის შიში და სასოება...“

მარტო ეს განცხადება, რა თქმა უნდა, საკმარისი არ არის  
 და მწერალი დანვრილებით გვიხატავს პერსონაჟის განსაკუ-  
 თრებულ სულიერ მდგომარეობას; იგი ახერხებს ჩვენს დარწ-  
 მუნებას, რომ კობას წინაშე არ შეიძლებოდა ზემოთ ნახსენე-  
 ბი მორალური პრობლემა დამდგარიყო, რადგან იგი ამ დროს  
 ლამის შეურაცხად მდგომარეობაში იმყოფებოდა. „ოჯახი  
 ახლა მოუხელთებლად გამფრინვალე, გაუაზრებელი ცნება  
 იყო კობასათვის და ამაზე არც ფიქრობდა, რადგან წამოუდ-  
 გენელი იყო სხვა, ნამდვილად არსებული ძალის მეტოქეობა  
 იმ გრძნობებთან, მის გულს რომ ავსებდა“.

აქ მწერალს დიდი ოსტატობა მართებდა, რათა დამაჯე-  
 რებლად დაეხატა თავისი გმირის არაჩვეულებრივი სულიერი  
 მდგომარეობა და იგი წარმატებით ართმევს თავს ძნელ ამო-  
 ცანას. პირველ სიყვარულთან შეხვედრით გამოწვეული სუ-  
 ლის ამაფორიაქებელი განცდა იმ კონკრეტულმა ვითარებამ  
 გააძლიერა, რომელშიც ეს შეხვედრა მოხდა. ორთვიანმა, მის-  
 თვის და მისი მსმენელებისთვისაც ძალიან დამლელმა, მო-  
 სანყენმა, „გაგანია სიცხეში“ უთუოდ მხოლოდ მოვალეობის  
 მოხდის მიზნით მონვეულმა კვალიფიკაციის ასამაღლებელმა  
 კურსებმა სულიერად გამოფიტა კობა. რეალისტური, შთამ-  
 ბეჭდავი შტრიხებით არის დახატული მისი და მისი მსმენელე-  
 ბის თავმომაბეზრებელი ყოფა ლექციებზე. და აი, ასეთ ვითა-  
 რებაში „მის დაოსებულ და ზიზღიან გულს უცებ გამოეცხადა  
 რაღაც შორეული და ძვირფასი გრძნობა, სადღაც ჟამის წიაღ-  
 ში ჩაძირულმა და აქამდე უჩუმრად გალურსულმა მოგონებამ  
 გაიფაჩუნა ანაზდად და მონატრებულ სამყაროში მოუხმო“.   
 არასასურველ გარემოს კობას ცნობიერება „მონატრებულ  
 სამყაროში“ – საკუთარ ბავშვობაში გაურბის. ეს რთული  
 ფსიქიკური პროცესი ასეთი მხატვრული ხერხით არის მინიშ-

ნებული მოთხრობაში: ავტორს წინასწარი გაფრთხილების გარეშე გადავყავართ ანმყოდან წარსულში და პირიქით, ისე, რომ დროში განსხვავებულ პასაჟებს ხშირად აბზაცებითაც არ გამოყოფს ერთმანეთისგან. ოღონდ ეს გადასვლები უთავბოლოდ და ნებისმიერად კი არ ხდება, არამედ ანმყოსეული ვითარება წარსულში მომხდარ მსგავს სიტუაციაში პოულობს გაგრძელებას. მაგალითად, პირველი გასაუბრების შემდეგ, როცა ქალ-ვაჟი ერთმანეთს დაშორდა, კობას დაუძლეველი სურვილი გაუჩნდა, რომ აუცილებლად იმ დღესვე ხელახლა ენახა ქალი. მობრუნდა და ძებნა დაუწყო. „სამჯერ შემოირბინა მთელი პარკი, შადრევნის ირგვლივ შემოწყობილ მერხებზე ჩამომსხდარ ხალხსაც შემოუარა და ბოლოს ქუჩაში გავიდა... მაგრამ ქალი არსად იყო... სასონარკვეთილი განაგრძობდა ძებნას. სად უნდა წასულიყო!..“

ეს ანმყოში ხდება. და იქვე, ყოველგვარი გადასვლის გარეშე, ვკითხულობთ: „სულმოუთქმელად გაირბინა ტრიფოლიატების ლოზე და მინაძეების ეზოს მიადგა, იქნებ სადმე თვალი მოეკრა გოგოსთვის“ და ა. შ. და ა. შ. ეს უკვე ოცი წლის წინათ იყო, როცა ბავშვური ეჭვებით შეპყრობილი იგი მას სოფელში დაეძებდა.

ცხადია, ეს არ იწვევს მკითხველის დაბნევას; ვხვდებით, რომ ამ ხერხით ავტორი პერსონაჟის განსაკუთრებულ სულიერ მდგომარეობას გვიხატავს.

თვითონ ივლიტასაც, მის საუბარსა და ქცევას კობას თვალში რალაც ბავშვური ელფერი დაჰკრავს. ერთგან, მაგალითად, ვკითხულობთ: კობა „იმასაც ხვდებოდა, რომ თვითონ ქალიც გრძნობდა თავის უპირატესობას კაცის წინაშე – ასეთი უპირატესობის შეგნებით მიაქვს პატარა გოგონას შინიდან გამოტანებული ტკბილეული ან საყვარელი სათამაშო თავის ავადმყოფ მეგობართან სინანულისა და ვერგამეტების, მაგრამ, ამასთანავე, გამარჯვების, საკუთარი ღირსებისა და მარადიული სიკეთის ბუნდოვანი შეგრძნებით...“. სხვა ადგილას ივლიტა კობას „სცენაზე გამოსულ ბაბთიან გოგონას“ აგონებს, რომელიც „ქალური სიკეკლეუციითა და უხერხულო-



ბის მომგვრელი დედაკაცური მანერებით კითხულობს ყვე-  
ლასათვის ნაცნობ საბავშვო ლექსს და თოჯინების საუბარში  
მისთვის შეუფერებელი ამაზრზენი სიბრძნით გადააქვს დიდი  
ცხოვრების სერიოზული და ყალბი ინტონაციები“.

ეს რთული, ობიექტური და სუბიექტური პლანების შემცვე-  
ლი ასოციაცია-შედარებებია. ცხადია, არ არის გასაკვირი,  
რომ ყურადღებით განებივრებული ლამაზი ქალის ქცევაში  
ბავშვური კეკლუცობის ნიშნებმა იჩინოს თავი, მაგრამ, მეორე  
მხრივ, კობას მიერ ამ ნიშნების ასეთი სიმძაფრით აღქმა ვაჟის  
ფსიქიკის საგანგებოდ მომართულობაზე მეტყველებს – ქალ-  
ში იგი პატარა გოგონასაც ხედავს.

კობასთვის გარემოც კი როგორღაც ბავშვური გახდა. აი,  
რა თვალთ უყურებს იგი აეროპორტის შენობას: „შუშის კე-  
დლებს მიღმა თითქოს თვითმფრინავის მომლოდინე მონიფუ-  
ლი ადამიანები კი არა, ბავშვები დაცუნცულებდნენ თავიანთი  
ბავშვური საზრუნავებით და საერთოდ, მთელი ეს ფერადი,  
მოფუთფუთე შუშის კოლოფიც თითქოს საბავშვო სათამაშო  
იყო, სათამაშო მაგიდებითა და ჩანთებით და ყველაფერი სა-  
ყვარლად და ღიმილისმომგვრელად ჰგავდა ნამდვილს“.

ეს პასაჟიც იმას მიგვანიშნებს, რომ სუბიექტურად კობა  
თავის ბავშვობაში იმყოფება, ობიექტურ პლანში კი ამ სტრი-  
ქონებით გარემოსა და ადამიანებისადმი მისი გაუცხოებული  
დამოკიდებულებაა ნაჩვენები.

სოსო პაიჭაძის მოთხრობებში ძალიან ხშირად გვხვდება  
განუსაზღვრელი ნაცვალსახელი „რალაც“ (ზემოთ მოყვანილ  
ციტატებშიც რამდენჯერმე შეგვხვდა ეს სიტყვა). მისი ასეთი  
ხშირი გამოყენება იმითაა გამონვეული, რომ მწერალი, რო-  
გორც წესი, ისეთ განცდებს ასახავს, რომელთაც გარკვეული  
სახელი არა აქვთ, ეს უფრო ხშირად არის სიამოვნება-უსიამო-  
ვნების, კმაყოფილება-უკმაყოფილების ნაზავი, რასაც ზუს-  
ტად ვერც ეს ანტინომიური გამოთქმები გამოხატავს. ერთგან,  
მაგალითად, ასეთ რამეს ვკითხულობთ: „ის, რაც ქალს ნასას-  
ვლელად ეძახდა, ოჯახი და ქმარ-შვილი კი არ იყო... არამედ  
ბუნდოვნად ნაცნობი და მაინც გასაგები რალაც, რომელიც

ისევე იყო დაკავშირებული ოჯახთან, როგორც ყვავილთან მისი სურნელი ან მდინარესთან წყლის ჩხრიალი...”

დააკვირდით, რა საინტერესო, უჩვეულო და რთული შედარებებით ცდილობს მწერალი წარმოდგენა შეგვიქმნას პერსონაჟის სულში გაჩენილ მოუხელთებელ „რალაცაზე“! სოსო პაიჭაძის მხატვრულ კონცეფციაში ეს განუსაზღვრელი ნაცვალსახელი ცნების ხარისხშია აყვანილი. ამ აზრს ისიც განგვიმტკიცებს, რომ ერთგან მას წინკლებშიც სვამს: „მას სულ სხვა რალაც მოსწონს შენში და შენ უნდა გეშინოდეს ამ „რალაცის“ დაკარგვისა, რომელიც თურმე ისე ყოფილა შენში, რომ არც კი იცოდი...”

ერთი სიტყვით, სოსო პაიჭაძის „რალაც“ წინააღმდეგობრივი, ამბივალენტური ფენომენია. იგი რთული, არაერთმნიშვნელოვანი, ურთიერთგამომრიცხავი და, ამავე დროს, ურთიერთგანმაპირობებელი მომენტებისაგან შემდგარ განცდათა მხატვარია. თუ ეს არ გავითვალისწინებთ, ზოგი რამ შეიძლება გაუგებარი დაგვრჩეს. ერთი შეხედვით უცნაური ჩანს, მაგალითად, კობასა და ივლიტას განშორება ისე, რომ მათ შორის არაფერი „სერიოზული“ არ ხდება, თუმცა თითქოს ყველაფერი მზად იყო ამისათვის. იმ სალამოს, როცა ივლიტა შინ უნდა გამგზავრებულიყო მატარებლით, ქალ-ვაჟი, ზღვაში ერთად ბანაობის შემდეგ, გვერდიგვერდ ნეფს უკაცრიელ პლაჟზე. კობა დარწმუნებულია, რომ მისი ერთი სიტყვაც საკმარისია და ქალი წასვლას გადადებს. მან „გაუბედავად გასწია ხელი, გრილ მკლავზე მიეფერა, შემდეგ ტუჩებიც შეახო იდაყვს ზემოთ და გაიგონა ქალის წყნარი, უნაზესი სათნოებით და მადლიერებით გამსჭვალული ხმა და უცებ, მისი სიტყვების აზრს რომ ჩასწვდა, სისხლი გაეყინა, გაოგნებული მოსცილდა და ძლივს ჰკითხა: „რა თქვი?“ „როგორ მიცანი... – გაიმეორა ქალმა, სიყვარულით გაულიმა და სახეზე ხელი მოუსვა, – როგორ მიცანი... ჯერ ვიფიქრე, შევცდი-მეთქი, ახლა კი მივხვდი, რომ შენც მიცანი...”

და აქ, როდესაც მოულოდნელად გაირკვა, რომ ოცი წლის წინანდელი ამბები ივლიტას გულსაც შემოუნახავს, კობამ

უცებ იგრნო, რომ „თურმე ამ ხუთი დღის განმავლობაში არც არსებობდა ქალისათვის, ივლიტა მასთან არც ყოფილა, იმ შორეულ, თორმეტი წლის ბიჭთან მიდიოდა ასეთი თავგანწირული გაბედულებით და კობა მხოლოდ იმ ბიჭისკენ მიმავალი გზა იყო და მეტი არაფერი“.

და, აი, გამოიკვეთა არაორდინარული მოტივი: ეჭვიანობა საკუთარი ბავშვობის მიმართ. მაგრამ იბადება კითხვა: როგორ დაიზუსტა კობამ, რომ ქალს მასში მამაკაცი კი არა, მხოლოდ ბავშვობისდროინდელ განცდებთან მიახლოება იზიდავდა? ალბათ, უპირველეს ყოვლისა, ქალის ბავშვურ მოფერებასა და იმ უცნაურ გაცინებაზე მიხვდა ამას, რომელიც წყალში ჩასვლისას მოესმა (ივლიტას ამ გაცინებასა და მისგან მოგვრილ ფიქრებს ვრცელი პასაჟი ეძღვნება). მაგრამ განა ეს საკმარისი იყო იმ უცნაური ეჭვების წარმოსაშობად? ან სხვანაირად: მართალია, კობამ სწორად გამოიცნო მის მიმართ ქალის დამოკიდებულების შინაარსი, მაგრამ ხომ შეეძლო თვალი დაეხუჭა ამ დამოკიდებულების გამოვლენის ფორმებზე (რაც, კაცმა რომ თქვას, მხოლოდ ბუნდოვანი მინიშნებები იყო და სხვა არაფერი) და თავისი გრძნობები ივლიტას მიმართ არ მოეთოკა? ცხადია, ეს არ იქნებოდა ძნელი, თუკი კობა ამას მოინადინებდა. მაგრამ საქმე ის არის, რომ ხსენებული ეჭვიანობის გრძნობა, რომელმაც ასე გაუბზარა სული, ამავე დროს მხსნელადაც მოვევლინა ვაჟს, ამ ეჭვიანობას იგი მაშველი რგოლივით ჩაეჭიდა. ამაში რომ გავერკვეთ, უნდა მოვიშველიოთ ნაწარმოების დასაწყისშივე გახშიანებული ერთი მოტივი, რომელზეც აქამდე განგებ არაფერი გვითქვამს.

მოთხრობა იმით იწყება, რომ კობა აეროპორტში ელოდება ივლიტას, რომელიც კურსების დამთავრების შემდეგ რაღაც გადაუდებელ საქმეზე თბილისში გაფრენილა და ვაჟისთვის დაუბარებია, ხვალ პირველივე რეისით დავბრუნდები, გნახავ და აქედან ლამის მატარებლით გავემგზავრები ფოთში, ოჯახშიო. კობა აეროპორტის მოსაცდელში ზის და მღელვარებით ელოდება თვითმფრინავს. და აქ ასეთ რამეს ვკითხულობთ: „...უკვე ერთადერთ საშველად გაუხშიანდა გონებაში ამდენ

ხანს გაუბედავ სურვილად მოფათურე აზრი: „იქნებ არ ჩამტვირთავს ვიდეს!“

ეს მოტივი, კობას გაორებული დამოკიდებულება ივლიტას მიმართ, ასევე აშკარად არის გამოხატული მოთხრობის ფინალში, როცა საბოლოოდ ეთხოვებიან ერთმანეთს: „არ ნახვიდე“, – კინალამ დაიყვირა კობამ, – არ ნახვიდე!“... მაგრამ ხმა არ ამოულია, ერთი სიტყვაც არ უთქვამს, რადგან შეეშინდა მართლა არ დარჩენილიყო ქალი“.

აშკარაა, კობა მთელი არსებით მიილტვის ივლიტასაკენ, მაგრამ რაღაც ძალა ასევე ძლიერად განიზიდავს მისგან. მოთხრობაში ძალიან ზუსტი დეტალებითა და, როგორც თვითონ ავტორი ამბობს ერთგან, „ერთადერთი, საჭირო და შეუცნობლად ზუსტი ინტონაციით“ არის დახატული ქალ-ვაჟის ამბივალენტური, წინააღმდეგობრივი, ურთიერთგამომრიცხავ განცდებზე აგებული დამოკიდებულება. ეს ლამის ყოველ ფრაზაში, ყოველ მხატვრულ სახეში იგრძნობა (რამდენიმე ნიმუში ზემოთ განვიხილეთ), მისი ანალიზის ენაზე „თარგმნა“ უმეტეს შემთხვევაში შეუძლებელია (ეს რომ ხერხდებოდეს, მაშინ ანალიზი წარმატებით შეცვლიდა თვითონ მხატვრულ ნაწარმოებს).

რა უნდა იყოს ამ წინააღმდეგობრივი გრძნობის, ამ გაორებული დამოკიდებულების საფუძველი? ზემოთ ვთქვი, რომ კობას წინაშე იმ დღეებში არ მდგარა ოჯახის მიმართ მოვალეობის ზნეობრივი პრობლემა. ახლა ეს აზრი უნდა დავაზუსტოთ: არ მდგარა მისი ცნობიერების წინაშე; ცნობიერება მთლიანად მოიცვა ახლადალორძინებულმა სიყვარულმა, მაგრამ დათრგუნული მოვალეობა „იატაკქვეშიდან“, არაცნობიერიდან თურმე მაინც მოქმედებდა და ჯიუტად აკეთებდა თავის საქმეს, მოთხრობის ბოლოს კი იგი უკვე ცნობიერების ზედაპირზე წამოტივტივდა. ახლადალორძინებულმა სიყვარულმა და ოჯახის მიმართ მოვალეობის გრძნობამ ადგილები გაცვალეს: პირველი ნელ-ნელა უკანა პლანზე ინაცვლებს, ხოლო მეორე უკვე ნათლად იკვეთება. ეს ორივე პერსონაჟს თანაბრად ეხება. ერთ-ერთ მათგანშიც რომ დარღვეულიყო

იდუმალი წონასწორობა, ალბათ სულ სხვაგვარად დამთავრდებოდა ყოველივე, ისე, როგორც ეს არაერთხელ ყოფილა ასახული მხატვრულ ლიტერატურაში. მაგრამ სოსო პაიჭაძეს ამგვარი, მკითხველისთვის კარგად ნაცნობი მოტივები, არ აინტერესებს, იგი უფრო რთულ ზნეობრივ პრობლემებს მიეღწევის და მხატვრული დამაჯერებლობით წყვეტს ძნელ შემოქმედებით ამოცანებს.

...კობამ უცებ იგრძნო, „როგორ მოენატრა სახლი, ცოლ-შვილი, ვინ იცის, საჭმლის ფულიც აღარ აქვთ უკვე. რაც პქონდათ, თითქმის მთლად წამოიღო მივლინებაში... ხელფასს რომ აიღებს, დიდ საზამთროს იყიდის ბაზარში. გაიფიქროდა უკვე, როგორ მოენატრა თავისი სამუშაო ოთახი...“

ასეთივეა ივლიტას ფიქრთა მდინარეებაც, როცა იგი ვაგონში ადის: „...ავტობუსიც თუ დახვდა სადგურში, ადრიანად მივაშინ, ბავშვები გაღვიძებულებიც არ იქნებიან. შეიძლება ქმარი დახვდეს ამდგარი და როცა სახლში შევა, სააბაზანოდან ელექტროსაპარსის ხრიალს გაიგონებს. ამის წარმოდგენაზე ნეტარებით გაიღიმა“.

უკვე სინტაქსიც გამარტივდა, აღარც რთული შედარებები და ასოციაციები გვხვდება... კონტურები გამოიკვეთა, საგნებმა ჩვეული სახე დაიბრუნეს. მოთხრობის გმირთა ცხოვრებაში დიდი შინაგანი ჭიდილის ფასად მოპოვებული სიმშვიდის ხანა დგება. ოღონდ ეს სევდანარევი სიმშვიდეა.

1981 წ.

## მწერალი, სტილი, მთარგმნელი

1978 წელს ქართველმა მკითხველმა თითქმის ერთდროულად მიიღო დალი ფანჯიკიძის მიერ თარგმნილი ორი რომანი: თომას მანის „ჯადოსნური მთის“ პირველი ნაწილი (გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“) და შვეიცარიელი მწერლის მაქს ფრიშის „ვიქნები თუნდაც განტენბაინი“ („საუნჯე“, 1978, NN 3, 6; 1979, N1). თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ რამდენიმე წლის წინ დაიბეჭდა მის მიერვე თარგმნილი ამავე მწერლების კიდევ თითო რომანი და რამდენიმე მოთხრობა, შეიძლება ვილაპარაკოთ საგანგებო წვლილზე, რაც დალი ფანჯიკიძეს მიუძღვის თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის შედევრთა ქართულად ამეცყველების საქმეში. მთარგმნელის მიერ ჩატარებულია დიდი მოცულობის, მეტად მნიშვნელოვანი სამუშაო. თომას მანი და მაქს ფრიში იმ მწერალთა რიცხვს განეკუთვნებიან, რომლებიც არამარტო დიდი ხელოვნებით ასახავენ მეოცე საუკუნის ადამიანის ცხოვრებასა და ცნობიერებაში მიმდინარე ურთულეს პროცესებს, არამედ მნიშვნელოვნად განსაზღვრავენ კიდევ ამ ადამიანის მორალური, ესთეტიკური, გარკვეული აზრით, ფილოსოფიური და პოლიტიკური განვითარების გზასაც.

თომას მანი და მაქს ფრიში – ორი ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული მხატვრული სამყარო, განსხვავებული სტილი, განსხვავებული ხელწერა... აზრობრივ სიზუსტესთან ერთად, ცხადია, საჭიროა თარგმანში მწერლის სტილური ინდივიდუალობაც აისახოს; უფრო სწორად, უამისოდ აზრობრივ სიზუსტესაც ვერ მივალწევთ. მაგრამ ხშირად ერთი მთარგმნელის ხელში მწერლები წერის მანერით ისე ემსგავსე-

ბიან ერთმანეთს, ორიგინალთან შეუდარებლადაც შეიძლება მივხვდეთ, რომ სრულფასოვან თარგმანთან არ უნდა გვეჭონდეს საქმე. ყველა ვერ ახერხებს გარდასახვას, სათარგმნელი მწერლის მხატვრულ სამყაროში გადასახლებას, საკუთარ ენობრივ-სტილისტიკური მანერის დროებით დათრგუნვას, რაც საჭიროა იმისათვის, რომ სათარგმნელ ავტორს ჩვენი გემოვნება, ჩვენი სტილისტიკური შეხედულებები არ მოვახვიოთ თავს. დალი ფანჯიკიძე ახერხებს ამას. მისი წარმატების ერთ-ერთი „საიდუმლო“ ის არის, რომ იგი მარტო ინტუიციას კი არ ეყრდნობა, არამედ წინასწარ გულდასმით სწავლობს სათარგმნი ავტორის სტილის შესახებ არსებულ გამოკვლევებს (ეს კარგად ჩანს მისი თეორიული ხასიათის წერილებიდან). კერძოდ, თომას მანთან დაკავშირებით ის ერთგან წერს, რომ თარგმნისას მისი ერთ-ერთი ძირითადი საზრუნავი იყო ამ მწერლის ირონიული ინტონაციის შენარჩუნება. შემდეგ კი იქვე თომას მანის ირონიის ასეთ დახასიათებას იძლევა:

„თომას მანის ირონიულ სტილს მჭიდროდ უკავშირდება მწერლის მისწრაფება კრიტიკული სიზუსტისადმი. თომას მანი თითქოს ცდილობს მოგვცეს ამა თუ იმ საგნის ან მოვლენის წვდომის არა მარტო შედეგი, არამედ გვიჩვენოს კიდეც ანალიზის მთელი პროცესი. თომას მანის მისწრაფებას პრეციზირებისაკენ (სიზუსტისაკენ, დაზუსტებისაკენ. – ლ. ბ.) განსაკუთრებით აღნიშნავს რაინჰარდ ბაუმგარდტი (დასავლეთ-გერმანელი მწერალი, კრიტიკოსი, ავტორი გამოკვლევებისა „ირონიული და ირონია თომას მანის ნაწარმოებებში“. – ლ. ბ.) და ასკვნის, რომ „პრეციზულ სტილს თავისთავად უკვე აქვს ირონიული გამოხატვის ღირებულება“.

რას ნიშნავს ეს კონკრეტულად? რატომ უნდა ჰქონდეს პრეციზულ, კრიტიკული სიზუსტისადმი მიდრეკილ სტილს ირონიული გამოხატვის ღირებულება? ესე იგი, კერძოდ, რას უნდა მივაქციოთ განსაკუთრებული ყურადღება თომას მანის ნაწარმოებების თარგმნის (აგრეთვე, კითხვის) დროს, რათა სრულყოფილად გავუგოთ ამ ავტორს? ამის გასარკვევად განვიხილოთ თომას მანის სახელგანთქმული ირონიის ერთი ნი-

მუში, თან იმასაც დავაკვირდეთ, რამდენად არის თარგმანში რელიზებული მთარგმნელის სწორი თეორიული პოზიცია, მოკლედ, თარგმანის ტექსტის „ატრიბუცია“ მოვახდინოთ – დავადგინოთ არის თუ არა ეს თომას მანი.

„ჯადოსნური მთის“ მეორე თავის ბოლოს მწერალი გვაცნობს მთავარი გმირის დამოკიდებულებას შრომის მიმართ. „განა შეიძლებოდა, – წერს იგი, – ჰანს კასტორპს პატივი არ ეცა შრომისათვის? ეს ხომ არაბუნებრივი იქნებოდა. მის გარშემო ქვეყანა ისე იყო მოწყობილი, რომ შრომა აუცილებლად უნდა მიეჩნია უდიდესი პატივისცემის ღირსად, შრომაზე უფრო დასაფასებელი არაფერი არსებობდა ამ ქვეყანაზე. ის გახლდათ ადამიანის ყოფნა-არყოფნის პრინციპი, დროების აბსოლუტი, რომელიც თავის თავს, ასე ვთქვათ, თვითონვე პასუხობდა“.

აქ ცოცხალი ხნით შევწვივით ციტირება და მცირე კომენტარი გავაკეთოთ: თომას მანის ირონიისთვის, განსხვავებით, მაგალითად, მაქს ფრიშის ირონიისაგან (ფრიშიც ძლიერი ირონისტია), უცხოა იუმორი. ახლაც, მას შემდეგ, რაც გვაუნყა, ჰანს კასტორპი უდიდეს პატივს სცემდა შრომასო, იგი მთელი სერიოზულობით იკვლევს ამ პატივისცემის ძირებს. ინტონაცია დინჯია, გადაჭარბებულად საქმიანიც კი. თანაც მთელ ამ მონაკვეთს პროპაგანდისტული ელფერიც დაჰკრავს. ამიტომ, უფრო სარწმუნო რომ გახადოს თავისი მსჯელობა, თომას მანი სარწმუნოებასაც იშველიებს და გვეუბნება - „ჰანს კასტორპი შრომას რელიგიური მონინებით შეჰყურებდა და მის ღირსებას რამდენადაც გაეგებოდა ჭეშმარიტად მიიჩნევდაო“.

შრომის განდიდება ამ ფრაზაში კულმინაციას მიაღწია. ძნელი წარმოსადგენია „უახლოეს მომავალში“ აქ სადმე ირონიის ნაპერწკალი გაკრთეს. მაგრამ უცბად, აქვე, ახლახან მოყვანილი ფრაზის შემდეგ, ასეთ რამეს ვკითხულობთ: „სხვა საქმეა, თვითონ შრომა უყვარდა თუ არა“.

დავაკვირდეთ!.. ახლა თომას მანი სკრუპულოზურ დიფერენციაციას (ზედმინეწვით ზუსტ გამიჯვნას) მოახდენს („...მისწრაფება კრიტიკული სიზუსტისადმი... პრეციზირე-



ბისადმი...“): იგი ერთმანეთისაგან გამიჯნავს „შრომის პატივისცემას“ და „შრომის სიყვარულს“. ერთი შეხედვით თითქოს ესენი ერთი და იგივეა, სრული სინონიმებია, მაგრამ დიდი მწერლის კრიტიკული თვალი მათ შორის განსხვავებას ამჩნევს და ჩვენც გვაჯერებს იმაში, რომ თურმე ეს ცნებები ყოველთვის როდი ემთხვევა ერთმანეთს. მთავარი პერსონაჟის სულის უფაქიზესი ანალიზის, მისი წინააღმდეგობრივი ბუნების გახსნის მოწმენი ვხდებით. ადვილი შესამჩნევი იქნება, რომ ამ წინააღმდეგობის აღმოჩენა (რაც, ვიმეორებ, პერსონაჟის სულის სკრუპულოზური ანალიზის შედეგია) ხდება სწორედ ირონიის საფუძველი. ირონია წინასწარი განზრახვის გარეშე, ღრმად ნარმოებული კვლევის შედეგად ჩნდება. ინტონაცია ამის შემდეგაც სერიოზული რჩება, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ეს ირონია მთავარი გმირისადმი უაღრესად ობიექტური, არატენდენციური მიდგომის ნაყოფია, ამდენად, ეს არის ღრმა, ობიექტური ირონია, რომლის ძირები თვითონ სამყაროს ობიექტურ წინააღმდეგობრიობაში არის საძიებელი.

განვაგრძოთ ციტირება:

„არა, მიუხედავად დიდი პატივისცემისა, შრომის სიყვარული მას არ შეეძლო, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მუშაობას ვერ ეწყობოდა – დაძაბული შრომა ნერვებს უწენავდა, მალე აცლიდა ქანცს და იგიც სრულიად გულახდილად აღიარებდა, რომ მუშაობას მოცალეობა ერჩივნა, ჭაპანწყვეტით შეუბორკავი, გაუჭირვებელი მოცალეობა, კბილთა ღრჭენით გადასალახავი დაბრკოლებებით რომ არ ექნებოდა დამძიმებული. კაცმა რომ თქვას, შრომისადმი მის დამოკიდებულებაში გაჩენილი ეს წინააღმდეგობა დაძლევის მოითხოვდა. იქნებ მისი სხეული და გონი, უფრო სწორად ჯერ გონი და მისი მემკვიდრით სხეულიც შრომას მეტი ხალისითა და გულმოდგინებით მოჰკიდებოდა, სულის სიღრმეში, იქ, სადაც თვითონაც ებნეოდა თავგზა, მართლა რომ ეწამებინა შრომის ჭეშმარიტი ფასი და გული ამით დაეშოშმინებინა. აქ კვლავ წამოიჭრება კითხვა – ჰანს კასტორპი საშუალო ადამიანი იყო თუ საშუალოზე აღმატებული? ამ კითხვაზე არაფრისდიდებით არ გვინ-

და გადაჭრით გავცეთ პასუხი. ჩვენ თავი სულაც არ მიგვაჩნია ჰანს კასტორპის მეხოტბედ და ამიტომ ერთ ვარაუდს ვუტოვებთ გასაქანს: ჩვენი აზრით, შრომა ცოტათი ხელს უშლიდა ჰანს კასტორპს „მარია მანჩინით“ (სიგარის მარკაა. - ლ. ბ.) უღრუბლოდ დამტკბარიყო“.

გასაგებია, როგორი ყურადღება, სიზუსტე, ენისა და სტილის გრძნობაა საჭირო ამგვარი პასაჟების სათარგმნელად. ყოველი სიტყვა, გამოთქმა, სინტაქსური პერიოდი უაღრესად სერიოზული, საქმიანიც უნდა იყოს და სიღრმისეული ირონიით ოდნავ გაშუქებულიც (განსაკუთრებით ამ მონაკვეთის მეორე ნაწილში, რომელიც ეს-ესა ნავიკითხეთ), როგორც თუნდაც ეს ფრაზა: „ჩვენ თავი სულაც არ მიგვაჩნია ჰანს კასტორპის მეხოტბედ და ამიტომ ერთ ვარაუდს ვუტოვებთ გასაქანს...“ - აზრობრივად და სტილისტიკურად ზუსტი და, ამავე დროს, არცთუ ადვილად მოსანახი შესატყვისი ორიგინალის გამოთქმისა: „...und lassen der Fermutung Raum...“. ამ შტამპად ქცეული გამოთქმის შეცვლა ნებისმიერი „ძარღვიანი“ თუ გაუცვეთავი სიტყვათშეხამებით მნიშვნელოვნად დაარღვევდა ორიგინალის განწყობილებას. ეს თომას მანია, მისი ხელწერაა, იგი სხვაში არ აგვერევა.

ახლა შევადართო ამას მაქს ფრიშის ირონია. გასხვავება რომ უფრო თვალსაჩინო ყოფილიყო, აზრობრივად მსგავსი ადგილი შევარჩიე „განტენბაინიდან“. აქაც პერსონაჟის (ამჯერად ქალის) შრომისადმი დამოკიდებულებაზეა ლაპარაკი და ეს დამოკიდებულება ძალზე ნააგავს „ჯადოსნური მთიდან“ მოყვანილ ნაწყვეტში ასახულ მიმართებას. ირონიის საგანი აქაც შრომისადმი მოჩვენებითი სიყვარულია. ეს პასაჟიც ორ ნაწილად იყოფა. იწყება იმით, რომ პერსონაჟი, რომლის ცხოვრება დაოჯახების შემდეგ ისე წარიმართა, ვეღარ მოახერხა მუშაობის დაწყება, დარდობს, ქალიშვილობაში შექმნილი პროფესია ვერ გამოვიყენეო; ჯერაც არ არის გვიან სამსახურს მოეკიდოს: ენები იცის და შეუძლია მდივნად ან რედაქტორად მოეწყოს რომელიმე გამომცემლობაში... მოკლედ, გული თითქოს, როგორც ვამბობთ ხოლმე, საზოგადოებრივად



სასარგებლო შრომისკენ მიუწევეს, მაგრამ საბოლოოდ ირკვევა, რომ... თუმცა ჯობს თვითონ ტექსტს მივმართოთ:

„ხანდახან მოენატრება მუშაობა, გული დასწყდება მიტოვებულ პროფესიაზე. ის ხომ დიასახლისი არაა. დიასახლისობას კითხვა ურჩევნია. ჰყავს საკუთარი მანქანა. სხვაგვარად დამოუკიდებლობის შეგრძნება არ ექნებოდა. მანქანა ქმარმა უყიდა. ქმარს საკმაო შემოსავალი აქვს. ქმარი ჯერ არ გამოუცვლია. ჯანი და ღონე არ აკლია, მაგრამ ისეთი სიფრიფანაა, რომ შენდაუნებურად ზედ დაჰკანკალებ, არაფერი დაემართოსო. ქალიშვილობაში ტუბერკულოზი გადაუტანია, ამ მოგონებას თავის შესაცოდებლად იყენებს, როცა გაუჭირდება... (თომას მანის ჰანს კასტორპსაც ფილტვების ტუბერკულოზის მსუბუქი ფორმა აქვს! – ლ. ბ.) ჭკუა იმდენად კი უჭრის, რომ მამაკაცებს არ დაუჯეროს, თითქოს ქალი სწორედ ისეთი შრომისათვის იყოს გაჩენილი, თვით მამაკაცებს მოსაწყენად რომ მიაჩნიათ. იგი ქალია, ოღონდ ქვეშევრდომი არ გახლავთ, ესე იგი, სავსებით თანამედროვე ქალია, ჩემი აზრით, დიდებული ქალია, ეს არის ამ საუკუნის ერთ-ერთი უპირველესი ქალი, რომელიც გაუპრანჭავად უტყდება საკუთარ თავს, რომ საერთოდ არ იტაცებს არც ერთი პროფესია“.

მაქს ფრიშის ირონია მჭიდროდ უკავშირება იუმორსა და სატირას. იგი პარადოქსული ფრაზების დიდი ოსტატია. მოკლედ, მისი ირონია უფრო ტრადიციულია. თომას მანის ირონიისაგან განსხვავებით, ფრიშის ირონიაზე ვერ ვიტყვით, რომ იგი (ირონია) „საგნებს თავზე დაჰფარფატებს და ზემოდან დასცქერის ღიმილით“. მაქს ფრიშის ირონია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფაქტურაშივეა მოცემული, გაცილებით „ხელშესახებია“, მხიარულია, მისთვის უცხოა ის დინჯი, განსჯითი ინტონაცია, რაც თომას მანის ირონიული პასაჟებისთვის არის დამახასიათებელი. ეს კი, თავის მხრივ, სინტაქსურ განსხვავებებს იწვევს: ფრიშის ირონიული პასაჟები უპირატესად მოკლე და სხარტი ფრაზებით იგება. მისთვის არც ირონიული პათეტიკაა უცხო, რომლის შესანიშნავი ნიმუშია ციტირებული მონაკვეთის ბოლო წინადადება. აქ პათეტიკა ლექსიკური

გამეორებით არის გაძლიერებული: ოთხჯერ მეორდება სიტყვა „ქალი“, თანაც ჯერ ეპითეტის გარეშეა ნარმოდგენილი, შემდეგ კი განსაზღვრებები დაერთვის, რომლებიც აღმავალი ხაზით მიემართებიან: „თანამედროვე ქალი“, „დიდებული ქალი“, „საუკუნის... უპირველესი ქალი“. დედანშიც ეს ყოველივე ზუსტად ასეა. საკმარისია ეს გამეორებები უფუნქციო ტავტოლოგიად მივიჩნიოთ და მოვსპოთ ისინი თარგმანში, ან „ერთფეროვნების“ თავიდან ასაცილებლად სინონიმებს მივმართოთ (ქალი, დედაკაცი, მანდილოსანი, დიაცი და ა. შ., რასაც ხშირად სჩადიან მთარგმნელები ორიგინალის „გაუმჯობესების“ მიზნით), რომ უკვე დამახინჯდეს მწერლის ჩანაფიქრი. დალი ფანჯიკიძეს ასეთი ლაფსუსები არ მოსდის, რაც მის მიერ მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურისადმი ღრმად გააზრებული, მეცნიერული მიდგომის შედეგია.

1979 წ.

## „შენც ნახდი, მეც ნამახდინე“

აკაკი წერეთლის ისტორიულ ნოველაში „რაჭის ერისთავი როსტომ“ როსტომ ერისთავის და მისი ერთგული ჯაფარ ჯაფარიძის უბედური თავგადასავალია მოთხრობილი. უბედურების მიზეზად იქცა უნდობლობა და შური, რომელიც ერისთავის გულში აღძრეს ამათი გათიშვის მონადინე ადამიანებმა. ნავიკითხოთ ამ ნოველის ექსპოზიცია, სადაც სულ ათიოდე სტრიქონით მწერალი ახერხებს ვრცელი ინფორმაცია მოგვანოდოს და ერთბაშად შეგვიყვანოს მოვლენათა შუაგულში:

„როსტომ ერისთავი მის დროში გამოჩენილი და სახელოვანი კაცი იყო, „ორმოში დამალულ კაცს კატაც ვერ დასჩხავლებს, მაგრამ ხეზე გასულს კი ძაღლებიც უყეფენ“ და, რასაკვირველია, ცხოვრების მაღალ საფეხურზე მდგარ ერისთავსაც ბევრი შეჰყეფდა, ბევრი მტერი ჰყავდა, მაგრამ ვერავინ კი რას აკლებდა, სანამ მისი ერთგული და მისთვის თავდადებული ჯაფარ ჯაფარიძე თან ახლდა. მოინდომეს მტრებმა მათი დაშორება, მაგრამ მტრობით რომ ვერა მოახერხეს რა, მოყვრობით შეეპარენ ერისთავს, სცდილობდნენ შეესმინათ ჯაფარაზე, ეუბნებოდნენ: ეს კაცი ამისთანა-იმისთანააო, ნუ ენდობიო! რათ გინდა? შენ სახელშიაც კი წილი უძევს: სადაც შენს ქება-დიდებას ამბობენ, იქ ერთად ჯაფარასაც ახსენებენ ხოლმე და „რალაა იგი სინათლე, რასაცა ახლავს ბნელიაო“ და სხვანი“.

ლაკონიური, მაღალინფორმაციული ექსპოზიციებით დიდი გერმანელი რომანტიკოსი ჰაინრიხ ფონ კლაისტია ცნობილი. აკაკის ეს ექსპოზიცია არაფრით ჩამოუვარდება კლაისტისას, თუმცა ერთნაირ მიზანს ეს ორი მწერალი განსხვავებული

ხერხებით აღწევს (ამ ხერხების შედარებითი დახასიათება ძალიან საინტერესო იქნებოდა, მაგრამ ახლა ამის გამო სიტყვას ვერ გავაგრძელებთ). თხრობა შემდეგაც მეტად სხარტად და შთამბეჭდავად მიმდინარეობს:

„შეურყიეს გული ჯაფარაზე ერისთავს, გაანირვინეს ერთ-გული შინაყმა. აუკრიფა მიზეზი ბატონმა ყმას და უდანაშაულო ჯაფარას თვალები დასთხარა თავმოყვარეობით თვითონაც თვალდამდგარმა როსტომ ერისთავმა და, რასაკვირველია, იმავე დროს თავისი მარჯვენაც გაიგდებინა“.

ერთგული ჯაფარა გვერდით რომ აღარ ჰყავდა, უკულმა დატრიალდა როსტომის ბედის ჩარხიც, სოლომონ პირველმა მასაც თვალები დასთხარა და მის მოსისხლე მტერს პაპუნა წერეთელს გადაულოცა ტყვე.

და, აი, კარგა ხნის შემდეგ, ერთ აღდგომა დილას, ორი ბრმა – როსტომი და ჯაფარა – ერთმანეთს ეკლესიის ეზოში ხვდებიან:

„– ვიცანი შენი ხმა, როსტომ ერისთავო! ქრისტე აღსდგა!“, – მიმართავს მოხუცებული ჯაფარა თავის ყოფილ ბატონს.

„– ვინ ხარ შენ? – უპასუხა შემკრთალმა ერისთავმა.

– ველარ გამიხსენე? შენც ნახდი, მეც ნამახდინე... ქრისტე აღსდგა, გიხაროდეს!

– ჯაფარა! – დაიბობლინა ერისთავმა: – მეც ნავხდი, შენც ნაგახდინე... ქრისტე აღსდგა, გიხაროდეს!“.

მაგრამ ეს ნაგვიანევი სინანულია.

„შენც ნახდი, მეც ნამახდინე“ ის ფორმულაა, რომლითაც შეიძლება მრავალმა ქართველმა მიმართოს ერთმანეთს... და ასე გრძელდება საუკუნეების განმავლობაში. სინანული იმ დროს მოდის, როცა უკვე ამაოა თითზე კბენენი. თითქოს მართლდება ერთი ბრძენკაცის სკეპტიკური ნათქვამი: „ისტორია მხოლოდ იმას გვასწავლის, რომ ისტორიისაგან ქუის სწავლა შეუძლებელია“.

ამ ნოველის დამოუკიდებელ ნაწარმოებად გამოქვეყნებამდე, აკაკიმ იგი მთლიანად შეიტანა ერთ თავის პუბლიცისტურ ნერილში, რომელიც 1902 წელს დაიბეჭდა „ივერიაში“,

სათაურით „მეც ნახვდი, შენც ნაგახდინე, ქრისტე აღსდგა, გიხაროდეს!“. წერილი ქუთაისში ნანახი ასეთი სურათის აღწერით იწყება: „ზედ შუა გულ ხიდზე დგას დატვირთული ურემი და შიგ გაბმული ხარები, ნაცვლად იმისა, რომ მწყობრად გასწიონ ულელი, ერთმანეთს ეძალებიან, ბულვრაობენ; მარჯვენა მარცხნივ აწვება და მარცხენა – მარჯვნივ, რომ თავისი თანა-მეუღლე ხიდზე გადააგდოს, და არც ერთ მათგანს არ ესმის, რომ თვითონაც თან უნდა გადაჰყვეს“.

ხარების ამ ძიძგილაობის შემყურე ერთი მოხუცი ამბობს: „...რასაც აქ ჰხედავ, სარკეა ჩვენი ცხოვრების და აქ უნდა ვეძიოთ ისტორიის ხვანჯ-ნასკვიც. ხომ გაიგონე, გლებმა წელან რა საჩივარი შემოიტანა? „რომ მწყობრად გასწევდენ ულელს და ერთი მეორის ხელის შემშლელი არ იყონ, აქამდინ ხიდი გავლილი გვექნებოდა, მეც მოსვენებული ვიქნებოდი და ესენი გამოშვებული მეყოლებოდა ულლიდანო“. მეცამეტე საუკუნიდგან დანყებული დღემდე ჩვენი ცხოვრებაც სულ ამგვარია!.. გადასული, ადრინდელი „გვართა-ბრძოლა“ ჩვენში რა იყო, თუ არა პირუტყვეული ბულვრაობა? მის ნაცვლად, რომ ტვირთი ძმურად ეკისრათ და ულელი შეთანხმებით გაენიათ, ერთმანეთს წყალში აგდებდნენ და ქვეყანაც სეირს უყურებდა, ისე როგორც დღეს ეს ბრბო ამ ხარებს შესცქერის. და ან ეს დღევანდელი საქმიანობა რა არის, თუ არ უმნიშვნელო და ქვეყნისთვის საზარალო, საპირადო, მამლაყინნობა? და უმნიშვნელოდაც არ არის ნათქვამი ანდაზა: „შენც ნახდი, მეც ნამახდინე... ქრისტე აღსდგა, გიხაროდეს!“

და ამას როსტომისა და ჯაფარას თავგადასავლის თხრობა მოსდევს.

აკაკი წერეთელმა კიდევ რამდენიმე ნოველა მიუძღვნა ქართველთა უძველეს ეროვნულ ჭირს – ერთმანეთის გაუტანლობას, ძმათა შორის შურს, შულლსა და ქიშპს. უნდა ითქვას, რომ ამ სატკივარს ჩვენს მწერლობაში ყურადღება არასოდეს მოჰკლებია. სამართლიანად წერს რევაზ სირაძე ნიგნში „ქართული აგიოგრაფია“ (1987), რომ უკვე „შუშანიკის ნამებაში“ „დაუნდობლადაა ნაჩვენები, თუ სადამდე შეიძლება მივიდეს

ქართველთა გამყიდველობა, ლალატი ერისა, რწმენისა და ოჯახისა და რომ ეს არ არის კერძობითი მნიშვნელობის ფაქტი: ერთი პიროვნების დაცემა (ამ შემთხვევაში ვარსკენისა) ან ერთი ოჯახის ტრაგედია, ესაა საერთო-საქვეყნო უბედურება, თანამდევარი ჩვენი ცხოვრებისა" (გვ. 39-40).

მაგრამ ის კი არ უნდა იყოს სწორი, რასაც ამავე წიგნში, მე-16 გვერდზე ვკითხულობთ: „მთელ ჩვენს ლიტერატურაში საკმაოდ იშვიათია ეროვნულ ნაკლოვანებათა მხილება" და მთელს ჩვენს მწერლობაში „დადებითი გმირები გაცილებით მრავალფეროვანია, რომელთაც ტოლს ვერ უდებს უარყოფით პერსონაჟთა სახეებიო".

საბედნიეროდ, ასე არ არის. საბედნიეროდ იმიტომ, რომ, აბა, რა ლიტერატურაა ის ლიტერატურა, რომელიც ეროვნულ ნაკლოვანებათა მხილებას გვერდს უვლის და ვერ ახერხებს შთამბეჭდავი უარყოფითი პერსონაჟების შექმნას. მართებულად აღნიშნავს თამაზ ვასაძე ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ბედი ქართლისაზე" დაწერილ სტატიაში (საიდანაც ქვემოთ კიდევ ერთ ადგილს დავიმონებთ), რომ „თავისი თავისადმი მკაცრი, უშელავათო დამოკიდებულება ერის, ისევე როგორც პიროვნების, კულტურის ნიშანია, მის გონით სიმწიფეს მონშობს".

„შუშანიკის ნამების" შემდეგ, სადაც ვარსკენის სახით, მართლაც, მეტად შთამბეჭდავი უარყოფითი პერსონაჟია დაბატული, ეროვნული ნაკლოვანებების კრიტიკა ჩვენს მწერლობაში სულ უფრო და უფრო მძაფრდებოდა. განსაკუთრებით მკაცრად გამოდნენ ჩვენი მწერლები ძმათა შორის შურსა და შულს, რამეთუ მათ კარგად იცოდნენ, რომ ნაკლოვანებების, მათ შორის ხასიათისმიერი ნაკლოვანებების, აღმოფხვრის ყველაზე საიმედო გზა მათი გაცნობიერება, გაანალიზება და მხილებაა.

ზემოთ დასახელებულ წიგნში რევაზ სირაძე, როდესაც იგი გიორგი ათონელის თხზულების („ცხოვრება იოვანესა და ეფთვიმესი") იმ პასაჟებს ეხება, სადაც აგრეთვე ქართველთა ეროვნულ ნაკლოვანებებზეა საუბარი, დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის, დიდი მწერლისა და მამულიშვილის, სიტყვებ-





საც იხსენებს: „ნათესავი ქართველთა ორგულ-ბუნება არს პირველითგან თვისთა უფალთა, რამეთუ რაჟამს განმდიდრდნენ, განსუქდენ, მშვიდობა პოონ და განსუენება, იწყებენ განზრახვად ბოროტისა, ვითარცა მოგვიტხრობს ძველი მატრიანე ქართლისაი“.

ასევე მკაცრად აკრიტიკებს მშობელ ხალხში ფესვგამდგარ შურსა და გაუტანლობას ჟამთააღმწერლის სახელით ცნობილი დიდი მწერალი და პატრიოტი მემატრიანე. აი ერთი ამგვარი ადგილი მისი თხზულებიდან: „ვითარ დაეახლნეს წინამბრძოლნი და სულტანი, აქა დაიპყრა ფერხნი ივანე ათაბაგმან, იტყვიან შურითა ყო ახალციხელთა შალვა და ივანესითა. პოი, შური, ყოველთა ბოროტთა დასაბამი და ძვირად მომწყუედელი ნათესავისა კაცთასა და ყოველთა ნათესავისა მწყლველი!“

არჩილ მეფის სიტყვებიც გავიხსენით: „ასრე სჭირს საქართველოსას დიდებულთ, გინა მცირეთა, აზვავდებიან, იტყვიან: „უჩემოთ ვინ იმღერეთა“.

დავით გურამიშვილიც, როცა ქართლის ჭირზე საუბრობს, გულისტკივილით აღნიშნავს: „მერმე შინათ აიშალნენ, ძმამ მოუდვა ძმასა ყისტი“ და „კახელების აღმა ხნულნი ქართველებმა დაღმა ფარცხეს... ძმამ ძმას სახრე გარდუჭირა, მტერთ კომბალი თავში დასცხეს, ორნივ ერთად შეხრინკულნი დასცეს ქვეყნად, დაანარცხეს!“

თამაზ ვასაძის ზემოთ ნახსენებ წერილში ვკითხულობთ: „ახალ დროში ბარათაშვილმა პირველმა აქცია კრიტიკული ფიქრის საგნად ეროვნული ფსიქოლოგიის ნაკლოვანი მხარეები. ერთ წერილში იგი გულისტკივილით მიანიშნებს იმ „სნეულობაზე“, „რომლისაგამოც ქართველი თავისიანს არ გამოადგება...“. სხვაგან მწარედ კითხულობს: „განა ქართველებში არის მეგობრული და ნათესავებრივი გრძნობა?“ ასეთი კრიტიკული თვალსაზრისი შემდეგ მძლავრი შემტევი პათოსით გამოვლინდა ილია ჭავჭავაძის და მისი თანამოაზრეების შემოქმედებაში“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1988, N 10).

იქნებ ვაჭარბებთ, როცა შურსა და გაუტანლობას ჩვენს ეროვნულ ნაკლად მივიჩნევთ? განა არსებობს ისეთი ერი



ან საზოგადოება, სადაც არავის არავისი შურს და ძმა ძმას არ ექიშება? რა თქმა უნდა, ასეთი ერი ან საზოგადოება არ არსებობს. ის კი არა და, შური, თუ იგი ნორმალურ ფარგლებს არ სცილდება, პროგრესის, წინსვლის, განვითარების სტიმულიც არის. არსენი გულიგა ასე გადმოგვცემს კანტის თვალსაზრისს ამ საკითხზე: „არკადიელი მწყემსების ცხოვრების პირობებში, ერთსულოვნების, ზომიერებისა და ურთიერთსიყვარულის ვითარებაში, ნიჭი ვერ გამოვლინდებოდა და ცხვრებივით თვინიერი ადამიანები ღირსებით შინაური ცხოველების დონეზე დარჩებოდნენ. ამიტომ დაილოცოს ბუნება იმისათვის, რომ არსებობს ურჩობა, შურით აღვსილი მეტოქეობა, მოხვეჭისა და ბატონობის ჟინი. ადამიანს სურს თანხმობა, მაგრამ ბუნებამ უკეთ იცის, რა სჯობს მისი მოდგმისათვის, და განხეთქილების გზით ატარებს მას!“ (ა. გულიგა, კანტი. თბ., 1986, გვ. 154).

ეს კი ასეა, მაგრამ ზემოთ დასახელებული მწერლები (და ბევრი სხვაც) თავის თანამემამულეებს ამჩნევენ შურის რაღაც არანორმალურ გამოვლინებას, რაც შურის აღმძვრელი პიროვნების დაუყოვნებლივ და სრულ განადგურებას, ხოლო განადგურების საშუალებებად ყველაზე მზაკვრული და ვერაგული ხერხების გამოყენებას გულისხმობს. თუკი ნორმალურ ვითარებაში უპრიანია კაცი ასე მსჯელობდეს: „რომ აღარ მშურდეს, იმაზე უკეთესი უნდა გავხდე, ვისიც მშურს“, ქართველი თითქოს ასე ფიქრობს: „რომ აღარ მშურდეს, უნდა მოვსპო ის, ვისიც მშურს“. ისე ჩანს, თითქოს რა გინდ რა ნიჭით შემკობილი ქართველი თვითდამკვიდრების ერთადერთ საშუალებას მოყვასის დათრგუნვაში ხედავს, მაშინ გრძნობს თავს კაცად, როცა ახლობელს გაანადგურებს.

ცხადია, ამ დროს მოშურნე თავის თავსაც ვნებს, შური შიგნიდან ღრღნის მას, აბოროტებს და ყოველნაირად ასუსტებს. შური საშინელი დაავადებაა. აქ შეიძლებოდა დაგვემონმები-ნა მრავალი ბრძენკაცის გამონათქვამი და ცხოვრებისეული გამოცდილება, მაგრამ ერთადერთ ციტატას მოვიხმობ რამდენიმე წლის წინ გაზეთ „თბილისში“ გამოქვეყნებული



ინტერვიუდან. ეს არის საუბარი ზურაბ ანჯაფარიძესთან. „მომღერალი არ შეიძლება იყოს შურიანი, – ამბობს ბატონი ზურაბი, – არ უნდა ანუხებდეს სხვისი წარმატება. თორემ, სხვა თუ არაფერი... უსათუოდ დაკარგავს ხმას“.

ამას შეიძლება მხოლოდ ის დავეუმატოთ, რომ მომღერალი ხმას დაკარგავს, მწერალი წერის, მშენებელი შენების უნარს და ა. შ.

გარდა ამისა, მოშურნე ვერ ხვდება, რომ ახლობლის სიკეთე მისი სიკეთეც არის, ახლობლის სიძლიერე მისი სიძლიერეც არის. ამის დაუნახაობაში, როგორც ისტორია და დღევანდელი მონაპოვს, ჩვენ ნამდვილად ცოტა ვინმე თუ შეგვედრება ქვეყნად.

ახლა ვნახოთ ამ თემაზე დანერგილი აკაკის კიდევ ერთი ნოველა „გრიგოლ წერეთლის ირემი“. ეს ნაწარმოები სულ ოთხნახევარი გვერდია (საშუალო ფორმატის წიგნისა). ვიდრე სათაურად გატანილი ამბის თხრობა დაიწყებოდა, მანამდე ნოველის ნახევარი სხვა, ძირითადი სათქმელისაგან ერთი შეხედვით დიდად დაშორებულ თემაზე საუბარს უჭირავს. ეს არის მთხრობელისა და გზად შეხვედრილი მოხუცის დიალოგი. თავიდან იგი შესავალივით აღიქმება, ხოლო როგორც შესავალი, გაჭიანურებული ჩანს. მართლაც, როცა მთელი ნაწარმოების ნახევარი შესავალს წარმოადგენს, ეს უდავო კომპოზიციური ნაკლია. მხოლოდ ნოველის ბოლომდე ჩაკითხვისა და მისი მთლიანობაში გააზრების შემდეგ ვხვდებით, რომ ის, რაც თავიდან შესავალი გვეგონა, ნოველის ისეთივე ძირითადი ნაწილი ყოფილა, როგორც გრიგოლ წერეთლის ირმის ამბავი. საქმე გვაქვს ორ პარალელურ და თავისი არსით მსგავს ამბავთან, რომელთაგან ერთი ანწყობილი ხდება, მეორე – წარსულში. და ეს პარალელური ამბები ერთმანეთს განმარტავენ, ერთმანეთის გამო არსებობენ გვერდიგვერდ ნოველაში.

სად მიდიხარო, – ეკითხება მთხრობელი მოხუცს. სუდში გეახლებიო, – მიუგო მოხუცმა. „ის ღვთისრისხვა ჩემი სახლიკაცი მყავს გადამტერებული და აღარ მასვენებს: ცოტა ფული შემეგულა... ორიოდ ფარა მაქვს სამარხად გადადე-

ბული!.. ჯერ, ბატონო, მოციქულები შემომიჩინა, მაგრამ მოცურობით და სიამტკბილობით რომ ვერას გახდა, ვითომ ძალა დააპირა (...) და ბოლოს ამ ახალ კანონს დაადგა!.. „ცარიელ კაცს საბაჟოზე მიუხაროდაო“ ტყუილა კი არ არის ნათქვამი. ახლანდელი კაცები ასე გარბიან სუდში, თითქოს კაი თემში მიდიოდნენო... ჩემი სახლიკაცის ხელობაც ის არის, დღე ერთია და მისი საჩივარი ათი... ყოველ საქმეში, ბრალიანია თუ უბრალო, მონმედ მე მნიშნავს... უნდა ამ თრევაში სული ამომხადოს. გაგზედავ, მომდის „უნყება“. თუ არ ნავედი, „სწრაფს“ მახდევინებენ, და თუ ნავედი – ვარ ამ დილიდან სალამომდე ატუზული სასამართლოს კარებზე (...). როცა იქნება დამიძახებენ... დამიწყებენ დაცინებასავით აქეთურს, იქითურს და ბოლოს მეტყვიან, „ამა და ამ საქმის რა იციო“. მეც მოვახსენებ: „არაფერი-თქო“ და დამანებებენ თავს. ი ჩემი სახლიკაცი ღრეჭას მოყვება და მე კი გულზე ვსკდები“.

ამ საუბარში მალლობზე წამოდგმულ ერთ სახლს მიუახლოვდნენ და მოხუცმა იკითხა, ვისია, ბატონი, ეს სახლიო. ჩამადანოვისო, – უპასუხებს მთხრობელი. კი მაგრამ, ეს გრიგოლ წერეთლის სახლი არ იყოო, გაიოცა მოხუცმა. „იყო და აღარ არის! ახლა გადამთიელს უჭირავს ხელში“, – ეუბნება თანამგზავრი.

ამაზე მოხუცის რეაქცია ასეთია: „დიდება შენს სამართალს, ღმერთო! „ცანი და ქვეყანანი წარხდენ, ხოლო სიტყვანი ჩემნი არა წარხდენო!“ – თქვა სასოებით, მოიხადა ქუდი და მოუხშირა პირჯვრის წერას. „აი, ბეჩა, რისი მნახველი ვარ და რას მოვესწარი?! ერთმა ირემმა ამოაგდო ეგ ოჯახი!.. არც ქვეყანას დააყარა ხეირი, მაგრამ ის დიდებული ოჯახიც კი ამოფხვრა“.

როგორ თუ ირემმაო, გაიოცა მთხრობელმა და ახლა იწყება ამბავი, რომელიც თავისი საბედისწერო იდუმალებით დიდი ევროპელი რომანტიკოსების ქმნილებებს მოგვაგონებს.

„ირემი იყო თავდაპირველი მიზეზი ქვეყნის არევე-დარევის“, – წარმოთქვამს მოხუცი ამ უცნაურ ფრაზას და განაგრძობს:

„ბოლო დროს გრიგოლ წერეთელი ასე გაძლიერდა, იმაზე უფროსი ჩვენში აღარავინ ყოფილა (...). მძლავრობდა და ბა-



ტონობდა... ავსილი ჰქონდა ოჯახი, რას არ ნახავდით მის სახლში? (...) სხვათა შორის, ერთი ქორბუდიანი ირემი მყავდა გაშინაურებული... იმაზე უმშვენიერესი აღარა ნახულა რა!.. მაგრამ რად გინდა? ეშმაკის განვრთნილი იყო... ნავარდი უყვარდა, მაგრამ ხალხს კი კარგად არ უხდებოდა მისი ნავარდი - ბევრი მარცხი ხდებოდა! ვისაც კი დაინახავდა, არ დაზოგავდა... აილებდა რქებით და აბურთავებდა... ბევრი ცოდვა ჩაიდინა, მაგრამ ვინ რას ჰკადრებდა? ვინ გამოიღებდა ხმას გრიგოლ წერეთლის შიშით?!"

ერთხელ ირემს ბაჟან წერეთლის გუთნისდედა წამოუცვამს რქებზე. ამ დროს გამოუვლია თედორე ჭილაძეს, ბეჟან წერეთლის საყვარელ გლეხს, გადმოუღია თოფი, უკრავს ტყვია და ძირს გაუგორებია გაბოროტებული ცხოველი.

„გრიგოლ წერეთელმა რომ გაიგო ირმის სიკვდილი, - გვაუწყებს მოხუცი, - შეუთვალა მის სახლიკაცს ბეჟან წერეთელს: „თუ ეგ შენი ყმა, ჭილაძე, შეკრული არ გამომიგზავნე, მაშინ სწორედ, მე და შენი მოყვრობა აღარ ივარგებსო“.

მაშ, გრიგოლი და ბეჟანი სახლიკაცები ყოფილან („სახლიკაცი“ ასეა განმარტებული ლექსიკონში: „მამაკაცი, რომელიც იმავე ოჯახს ან გვარს ეკუთვნის - ძმა, ბიძაშვილი, მოგვარე“). ახლა გავიხსენოთ, ადრე მოხუცმა რომ თქვა, „ჩემი სახლიკაცი მყავს გადამტერებულიო“. ამით ნოველის ორივე ნაწილს შორის გაიბმება ძაფი, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების დედააზრის ამოსაცნობად.

ბეჟანი უარზე დამდგარა, ვერ გაუმეტებია საყვარელი ყმა. და მოხუცი შეუდგა მძლავრი გრიგოლ წერეთლის მიერ თავის ნათესავთა დანიოკების ამბის თხრობას. საშინელება დაუტრიალებია გამძვინვარებულ გრიგოლს: „არა თუ მარტო ბეჟანს დაუნყო დევნა, მის მახლობლებსა და მოკეთებებსაც აღარ ზოგავდა. ჩაბეზლებული ბეჟანი დიდხანს იმალებოდა ორღულის ტყეში... გადავარდნილი იყო და სახლს ველარ ეკარებოდა. ქუთათელი მისი ბიძა იყო და ვიცით, რაც დღე დააყენა. გენათელიც თან მიაყოლეს!.. რაღაი ერთხელვე გაიგერშა გრიგოლ წერეთელი, გაუგემრიელდა საშოვარი და სხვებსაც მიჰყო ხელი:



დიდი ივანე აბაშიძე აიკლეს და ახალციხეში მოიკლა... წულუკიძეები ააოხრეს... ნიჟარაძეები დაიჭირეს და სხვანი... სხვების დამცირება წერეთელს უფრო და უფრო ამალღებდა. იყო დიდ საშოვარში და დღითი დღე ძლიერდებოდა მისი ოჯახი. სხვები რომ ტიროდნენ, ის იყო ერთ ლხინსა და შექცევამი".

რა უნდა მოჰყოლოდა ნათესავების ხარჯზე გრიგოლ წერეთლის უსამართლოდ გაძლიერებას? ცხადია, უპირველეს ყოვლისა ქვეყნის დაუძღურება (არც ქვეყანას დაადგა ხეირო, ხომ თქვა მოხუცმა), ხოლო საბოლოოდ თვით გრიგოლ წერეთლის ოჯახის გაუბედურებაც. როცა იგი თავისი ხელით ანადგურებს თავის მოყვრებსა და ნათესავებს, ამით თვითონვე ითხრის ძირს.

ნოველაში არის პერსონაჟი, ვინც ამას ხვდება, მაგრამ ძალა არ შესწევს წინ აღუდგეს საყოველთაო გაპარტახებას. ეს არის წინამძღვარი (ეკლესიის უფროსი მღვდელი) დიმიტრი აბრამიშვილი.

და იწყება ბრწყინვალე ფინალი, რომელსაც შეიძლება „წინამძღვრის წინასწარმეტყველება“ ვუნოდოთ.

„ერთხელ, მხიარულ გულზე, გრიგოლმა, ივანე წერეთელმა და პეტრე არხიმანდრიტმა ჩამოაგდეს საუბარი ფილოსოფიაზე. ზოგი ეს თქვეს და ზოგი ის. დიმიტრი წინამძღვარი, აბრამიშვილი, აქვე იჯდა და ყურს უგდებდა. „რატომ შენ არას ამბობო?“ ჰკითხა გრიგოლმა.

„მე რა უნდა მოგახსენოთ?“ – მიუგო წინამძღვარმა, – „მე ქვეყნის კი არა, ჩემი თავისაც ვერა გამიგია-რაო!.. ჩემი ფილოსოფია ჭამნი და დავითნია, სადაც წერია: „უკეთუმცა უფალმა არა აღაშენოს სახლი, ცუდად შვრებიან მაშენებელნი მისნიო“.

დავაკვირდეთ ამ რეპლიკას!

გრიგოლ წერეთლის უშუალო კრიტიკა დავითნიდან მოხმობილ ამ სენტენციაში არ ჩანს. მეტიც, როცა წინამძღვარმა ეს სიტყვები წარმოთქვა, იმ დროს გრიგოლზე არც იყო საუბარი; მან ორაკულივით წამოისროლა ფრაზა, რომლის გაგება იმ ვითარებაში, რა ვითარებაშიც ის წარმოითქვა, სხვადასხვა-



ნაირად შეიძლება. ყოველ შემთხვევაში, დაბეჯითებით ვერ ვიტყვით, რომ უსათუოდ გრიგოლ ნერეთელია ეს „ცუდად დამაშვრალი მაშენებელი“. და მაინც ერთი შეხედვით უცნაური რამ ხდება: ეს ნათქვამი რატომღაც ყველამ ერთმნიშვნელოვნად გაიგო. ვნახოთ, როგორი იყო მსმენელთა რეაქცია: „ყველას გაეცინა, მაგრამ ივანე მიუბრუნდა გრიგოლს და უთხრა: „ეგ ბერი შენზე წინასწარმეტყველებს, და ფრთხილად, გრიგოლ, რომ სახლი დაგენგრესო“.

რატომ გაშიფრეს ასე ერთმნიშვნელოვნად წინამძღვრის სიტყვები? იმიტომ, რომ გულის სიღრმეში ყველა გრძნობს – გრიგოლ ნერეთელი უსამართლოდ და ვერაგულად იქცევა; გრძნობენ, რომ პრინციპი „შენც ნახდი, მეც ნამახდინე“ ამ შემთხვევაშიც უეჭველად ამოქმედდება, ამოქმედდება იმიტომ, რომ გრიგოლსაც და მის სახლიკაცებსაც საერთო მტერი ჰყავთ – ჩამადანოვი, რომელიც მხოლოდ იმას ელოდება, როდის დააძაბუნებენ მოყვრები ერთმანეთს, რათა თვითონ დაუფულოს მათ ავლადიდებას. როგორც დავით გურამიშვილი ამბობს: „ძმამ ძმას სახრე გარდუჭირა, მტერთ კომბალი თავში დასცხეს, ორნივ ერთად შეხრინკულნი დასცეს ქვეყნად, დაანარცხეს!“

და ბოლოს ისევ ირემი.

მოხუცი განაგრძობს: „მას აქეთ ჯერ საუკუნეც არ გასულა და, აი, როგორ ახდა ის სიტყვა!.. დაიქცა დიდებული ოჯახი და გადამთიელი დაეპატრონა. ეს უბედურება სულ იმ ერთ ირემს მოჰყვა. ქვეყანაც დაილუპა და იმ ირმის პატრონიც!..“

ადვილი შესამჩნევია, რომ გულუბრყვილო გლეხი საბაბს მიზეზად მიიჩნევს, შემთხვევითს – არსებითად. მისი მიზეზი მოვლენების ზედაპირზე რჩება და ღრმად ვერ სწვდება ვითარებას. მხატვრულობის თვალსაზრისით აქ დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ავტორი არ ერევა მოხუცის მსჯელობაში, არ უსწორებს შეცდომას. ეს არ არის საჭირო. თვით მოხუცის ნაამბობიდან და მისივე პირადი გასაჭირიდანაც აშკარაა, რომ ძმათა შური, შუღლი და გაუტანლობა ღუპავს ყველას და ყველაფერს და ირემი არაფერ შუაშია, უფრო სწორად, ირემი

მხოლოდ საბაზია, სამწუხარო აუცილებლობის გამოვლენის შემთხვევითი ფორმაა.

ზემოთ მტრადმოკიდებული სახლიკაცების საერთო მტერი ჩამადანოვი ვახსენეთ. უფრო ადრე ისიც ვთქვით, რომ არ არსებობს ისეთი ერი ან საზოგადოება, სადაც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სათანადო დოზით ძმათა შორის შულლს არ ჰქონდეს ადგილი. მაგრამ ნორმალურ ვითარებაში ასე ხდება: როგორც კი საერთო მტერი წამოყოფს თავს, ძმები შეწყვეტენ ერთმანეთთან ქიშპობას და მთელ ძალებს ამ საერთო მტრის წინააღმდეგ მიმართავენ. სულხან-საბა ორბელიანს ამაზე იგავიც აქვს – „ძალები და მგელი“. ძალები ჩხუბობენ – ლეში ვერ გაუყვიათ, მაგრამ როგორც კი მგელი გამოჩნდება, მაშინვე ერთიანდებიან მასთან საბრძოლველად. ასე რომ, გარეშე მტერი შინაურთა შორის მტრობის შემასუსტებელი და მოძმეთა შემაკავშირებელი მძლავრი ფაქტორია. მაგრამ საოცარი ის არის, რომ ეს მექანიზმი ჩვენში რატომღაც არ მოქმედებს. ამ პრობლემას მიუძღვნა აკაკი წერეთელმა აგრეთვე მეტად საგულისხმო ნაწარმოები „დათუნა გოცირიძე“.

ეს ნოველაც სხარტი, ლაკონიური, მაღალინფორმაციული ექსპოზიციით იწყება და ბარემ მთლიანად გადმოვიწერ მის შესავალსაც:

„რაჭველი აზნაური დათუნა გოცირიძე მის დროში განთქმული კაცი იყო მთელს იმერეთში. ხმაღს უქებდნენ და პირველობაც აგვირგვინებდა, სანამ საყვარელი დისწული, მისივე გაზრდილი, ივანე კვიციანი არ წამოეზარდა. სახელოვანი მონაფე გვერდში ამოუდგა სახელგანთქმულ მოძღვარს... რალა სჯობია ამ ნეტარებას?! მაგრამ ტყუილად კი არ არის ნათქვამი: „ჩამავალი მზე ამომავალ მთვარეს განზე უყურებსო“. თავმოყვარეობის სიხარბემ შური შეაპარა ორივეს და მათი გმირული ზენა-მოყვრობა საქვენაო მტერ-მოყვრობად შეიცვალა. მაგრამ მაინც მათი ცალ-ყბა მეგობრობა სხვების ორფხვ მოყვრობაზე უკეთესი იყო, სანამ ყმანვილურმა, აშვებულმა თავხედობამ ხმალი არ შეურცხვინა დამჯდარ, დინჯ მოხუცებულობას“.



აი, როგორ მომხდარა ეს.

დადიანმა მეფეს საუცხოო გაგარეულებული ნებიერი (დასაკლავად გამზადებული ხარი) მიართვა. მეფემ იკითხა, ნეტავ, თუ ვინმე მოახერხებს ხმლის ერთი დაკვრით გააგდებინოს ამას თავიო. დათუნას მეტი ვერავინ შეძლებსო, თქვა სარდალმა წერეთელმა. ვერც იმისი დისწულიო? – იკითხეს კარისკაცებმა. ვერც ისაო, დაასკვნეს და დაიბარეს დათუნა. ამან გაანაწყენა კვიტაშვილი და ბოლმა ჩაიდო გულში. ღამით მიეპარა ბიძას, ხმალი ამოაცალა ქარქაშიდან და პირი დაუბლაგვა.

მეორე დილით თავისებური კორიდა გაიმართა, დათუნა წრეში შევიდა, ხარი მისკენ გამოექანა. მოუქნია ხმალი ნებიერს და თუმცა კისრის ძვლები ერთიანად დაულენა, თავი ვერ წააგდებინა. დახედა ხმალს – დაბლაგვებულია. „ეს უღვაში ნულა მსხმია, თუ ეს შევარჩინო ამის მქმნელსაო“, – დაიფიცა.

გამჟღავნდა ივანეს დანაშაული. ველარ მოხერხდა ბიძადისწულის შერიგება. კვიტაშვილი იძულებული გახდა მიეტოვებინა რაჭა და იმერეთში გადასულიყო. დათუნას ორგვარი წუხილი ტანჯავს: ერთი მხრივ, არ შეუძლია ფიცი გატეხოს, მეორე მხრივ, ენანება თავისი გაზრდილის დაკარგვა. ბოლოს იფიქრა, საამქვეყნოდ რალა გამოსადეგი ვარო და ბერად შედგომა გადაწყვიტა. ამისთვის მეფისა და გენათელის თანხმობა იყო საჭირო და ვარციხისაკენ გაეშურა.

აჯამეთის ტყეში რომ მიდიოდა, დაინახა ხის ძირას ვილაცას სძინავს. დააკვირდა – ივანეა. ნაილო ხმლისკენ ხელი, მაგრამ გადაიფიქრა: ასე ქურდულად ხომ არ მოვკლავ, გავალვიძებ და ისე შევებრძოლებიო. არც ეს მოენონა: ძალით გალვიძებული გუნებაზე ვერ იქნება და მასთან ბრძოლა მაინც ლაჩრობად ჩამეთვლებაო. მოვიცდი, გამოიძინოს და მერე გავსწორდებიო. ამოეფარა ხეს და დაელოდა.

იმ დროს დაღესტნიდან ლეკები ყოფილან გადმოსულნი და იმერეთის ტყეებში დაყაჩაღობდნენ. უცებ დათუნას უღურტული მოესმა. მიიხედა – ლეკებს ნიშანში ამოულიათ მძინარე. ისკუპა სამალავიდან, უტაცა ლეკს თოფზე ხელი, იჭყქა შაშხა-



ნამ და მარცხენა ხელისგული გაუხვრიტა გოცირიძეს. მარჯვენათი იშიშვლა ხმალი და დასჭყვივლა მტერს. გამოელვინა ივანეს და ისიც ხმალამონვდილი გადაეშვა იქით, საიდანაც ხმაური მოესმა. დაფრთხნენ ლეკები და გაიქცნენ. შერჩა ერთ-მანეთს პირისპირ მოსისხლე ბიძა და დისწული...

აქ უნდა გამოიცადოს მწერლის ტალანტი. სიტუაცია ისეთია, რომ მცირეოდენ სიყალბესაც ვერ იგუებს. ყოველ სიტყვას, ყოველ შესტსა და მოძრაობას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ვნახოთ, როგორ გადანყვეტს ამ რთულ მხატვრულ ამოცანას აკაკი წერეთელი.

„დიდხანს ხმა ველარ ამოიღეს, ბოლოს, როგორც იქნა, შეეკითხა ახალგაზრდა:

– შენა ხარ, ბიძაჩემო? აქ რას მოუყვანიხარ?..

– შენს სიგლახეს, – უპასუხა მოხუცმა“.

„შენს სიგლახესო“, რომ წავიკითხავთ, ბუნებრივია, ვიფიქრებთ, ამ სიგლახეში ის ვერაგობა იგულისხმება, რაც დისწულმა ბიძის მიმართ ჩაიდინა. ამასვე გაიფიქრებდა ივანეც და, ცხადია, სათანადოდაც განეწყობოდა. მაგრამ მისი განწყობა ელვისებურად შეიცვლება, რადგან, რასაც ახლა დათუნა იტყვის, მოლოდინის სრულიად საპირისპიროა:

„ბედს ვაუკაცობა მოუცია შენთვის, მაგრამ ღმერთს კი ჭკუა წაურთმევი... უადგილო ადგილას რომ ძილს მინდობიხარ, ხომ ღორივით გადაგაგორებდნენ, რომ მე არ წამოგსწრებოდი და მტერს წინ არ გადავლობებოდი“.

ივანე კვიტაშვილს რალა დარჩენია? რა უნდა ქნას ამ ვითარებაში? მხოლოდ ის, რასაც ნოველაში ვკითხულობთ: „ახალგაზრდა უსიტყვოდ დაეშვა მუხლის თავებზე და მოეხვია მოხუცს“.

ივანეს ეს რეაქცია, სრულიად წარმოუდგენელი ცოტა ხნის წინ, სულ ორიოდე ფრაზით ფსიქოლოგიურად არათუ შესაძლებელი, არამედ აუცილებელიც გახადა მწერალმა.

და აი, ფინალიც:

„მოხუცმა წამოაყენა, ჩაიკრა გულში და უთხრა: „შენ ჩემთან დამნაშავე ხარ და მე კი ქვეყნის წინაშე: სანამ გარეშე მტერი

არ მოგვიგერიებია, შინაური მტრობა რჯულის უარისყოფა და ორივეს ღმერთმა შეგვინდოსო!" მისცეს მხარი მხარს, დაიძახეს: „მდევარიო!“ და ერთად გამოუდგნენ მტერს“.

ფინალი, როგორც ვნახეთ, პროპაგანდისტულია, მაგრამ ეს არ ამდაბლებს ნოველის მხატვრულ ღირსებას, რადგან ამ ფინალამდე ბუნებრივად მივდივართ, პერსონაჟთა ყოველი ქმედება ფსიქოლოგიურად მოტივირებული და დამაჯერებელია, ისე, რომ სხვაგვარი დასასრული ველარც კი წარმოგვიდგენია.

ფინალში აკაკიმ გამოხატა თავისი ნატვრა, ოცნება, რასაც იგი არასასურველ სინამდვილეს უპირისპირებს ამ სინამდვილის გარდაქმნის წადილით. მაგრამ სულ ბოლოს კიდევ არის ერთი ფრაზა, რიტორიკული შეკითხვა, საიდანაც იგრძნობა – მწერალს მაინცდამაინც დიდი იმედი არა აქვს, რომ ამ მხრივ უახლოეს მომავალში რამე სასიკეთოდ შეიცვალოს. აი, ეს ბოლო ფრაზაც: „ნეტავ თუ ახლანდელი ქართველებიც ასე დასთმობენ პირად უსიამოვნებას და განხეთქილებას საზოგადო საქმისთვის?“

ეს ნოველა აკაკიმ მეოცე საუკუნის დამდეგს დაწერა. უფრო სწორად, სათანადოდ გადააკეთა ამავე სათაურით ადრე გამოქვეყნებული სულ სხვა იდეური ჩანაფიქრის მქონე ნაწარმოები და „რაჭის ერისთავ როსტომთან“ ერთად ცალკე წიგნაკად გამოსცა 1903 წელს. ეს ის ხანაა, როცა საქართველოს ციებ-ცხელებასავით მოედო ჯგუფობრიობა, დასობა-ნა და ამ ჯგუფებსა და დასებს შორის დაუნდობელი ბრძოლა გაჩაღდა. ამ ნოველის დაწერიდან ხუთი წლის შემდეგ აკაკი მოენრება ძმათა შორის შუღლის ყველაზე ამაზრზენ შედეგს იმ შედეგთაგან, რაც კი ჩვენმა ისტორიამ იცის: მოესწრება ილია ჭავჭავაძის ვერაგულ მკვლელობას.

„თუ საქართველოს სიკვდილი არ უწერია...“, – მიმართა მოხუცმა მგოსანმა თავისი დიდი თანამებრძოლის ცხედარს. ყველას კარგად გვახსოვს, როგორ გრძელდება ეს ფრაზა. თავს უფლებას მივცემ დავესესხო აკაკი წერეთელს ფრაზის დასაწყისს და შემდეგ სხვანაირად გავაგრძელო:

თუ საქართველოს სიკვდილი არ უნერია, მაშინ ქართველმა, ჯერ ერთი, როგორმე უნდა ისწავლოს მოყვასის სიკეთით გახარება, და მეორეც – იმ ძაღლების შეგნების დონეს მიანილოს, სულხან-საბა ორბელიანის ზემოთ ნახსენები იგავის პერსონაჟებად რომ არიან გამოყვანილნი, – ამ დასკვნამდე მიყვავართ განხილული ნოველების ანალიზს.

ლიტერატურა და კინემატიკა ირანში იცნდნენ. 1988 წ.

## „შემდეგი აზრი სთქვას აქ წერტილმა“

მეცხრამეტე საუკუნეში გამოცემული წიგნების თვალყურება ერთი რამის გამოც არის საინტერესო: ზოგ მათგანს ნათლად ატყვია ცენზურის მუშაობის კვალი. ნათლად იმიტომ ტყვია, რომ ავტორს (გამომცემელს, რედაქციას) უფლება ჰქონდა ცენზორის მიერ ამოშლილი სიტყვები, სტრიქონები, აბზაცები, სტროფები წერტილებით შეეცვალა, რათა მკითხველისთვის მიენიშნებინა: აქ რაღაც მენერა (გვენერა), მაგრამ ნება არ დამრთეს (დაგვრთეს) მისი გამოქვეყნებისაო.

აკაკი წერეთელი, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების მქადაგებელი შემოქმედი, მეტად უხერხული ავტორი იყო ცარისტულ-იმპერიული ინტერესების სადარაჯოზე მდგარი ცენზურისათვის. მოდით, აკაკის თხზულებათა პირველი ორტომეულის მაგალითზე (რომელიც 1893 წელს გამოიცა) თვალი გავადევნოთ ცენზურის დამოკიდებულებას მისი პოეტური ქმნილებებისადმი.

ამ ორტომეულში წერტილებით შევსებული მრავალი ადგილი გვხვდება, მეტადრე მეორე ტომში. პირველ ტომში ცენზორის წითელი ფანქარი მხოლოდ ორ ლექსს შეჰხებია. ერთი მათგანი გახლავთ „შიქასტა“.

შიქასტა აღმოსავლური სევდიანი სიმღერაა, აღმოსავლური ელეგია. რა სევდას შეუპყრია ლექსის ავტორი? ავტორი, რომელიც ასე მიმართავს მეზურნეს: „ახ, მეზურნევ, დაჰკა, დაჰკა! ეგებ დადნეს მწუხარება და ჩემთ თვალთა გადმოსწურონ ნალვლიანი მდულარება!“

რა ნალველსა და მწუხარებას მოუკლავს მგოსნის გული? ამ გამოცემაში დაბეჭდილი ტექსტიდან, რომლისთვისაც ცენ-

ზორს თავისი ხელი დაუტყვია, ამას ვერ მივხვდებით. მხოლოდ იმას შევიტყობთ, რომ კერძო, პირადი უბედურებით გამონვეული მწუხარების მკითხველისათვის გასაზიარებლად არ აუღია პოეტს ხელში კალამი. ეს ნათლადაა გაცხადებული მეხუთე სტროფში: „ნურვინ ცდილობს, ამ ცრემლებში ნახოს კერძო სიყვარული! იქ იქნება საიდუმლო გულგამხეთქი, დაფარული!“

ამის შემდეგ მოდის ნაკლული, ცენზურის მიერ დამახინჯებული სტროფი. დაბეჭდილია მხოლოდ მესამე-მეოთხე სტრიქონები, პირველისა და მეორის ნაცვლად კი წერტილებია. ასე:

.....  
.....  
და მწარესა ნაკადულში  
გრძელ მოთხრობას გულის დამწველს.

გამოტოვებული ადგილი აკაკის თხზულებათა თხუთმეტტომიან აკადემიურ გამოცემაში აღდგენილია და, ამრიგად, შეგვიძლია შევიტყოთ პოეტის ნაღველის კონკრეტული მიზეზი, ამოვხსნათ ის „საიდუმლო გულგამხეთქი“, რაზედაც წინა სტროფშია ლაპარაკი. მთლიანი სტროფი ასე იკითხება (მუქად აკრეფილია ცენზორის მიერ ამოღებული სტრიქონები):

**ყოველს წვეთში ტანჯვას ნახავს,  
საქართველოს გამომხატველს  
და მწარესა ნაკადულში  
გრძელ მოთხრობას გულის დამწველს.**

ყველაფერი ნათელია: მას შემდეგ, რაც ვნახეთ, რა არის ნაშლილი, იმის მიხვედრაც ადვილია, რატომ ნაუშლიათ.

ამგვარად არის თხუთმეტტომეულში აღდგენილი ცენზურის მიერ ნაშლილი მრავალი სტრიქონი და სტროფი, მაგრამ ყველა არა. ის ლექსები, რომელთა არც ხელნაწერები შემორჩა და არც მათი სრულყოფილი პუბლიკაცია, დღესაც მრავალწერტილებით იბეჭდება აკაკის თხზულებათა კრებუ-

ლებში. მაგალითად, ჩვენ ალბათ ველარასოდეს გავიგებთ, რას ეუბნებოდა პოეტი მუშებს 1880 წელს დანერილი ლექსის მერვე სტროფში (ლექსის სათაურია „მუშებს“), რადგანაც მისი ხელნაწერი არ ჩანს.

ასევე, ალბათ ველარასოდეს გავიგებთ, რას ამბობდა აკაკი იმავე 1880 წელს დანერილი ლექსის „ახალი გზის“ მერვე სტროფში, რომელიც 1893 წლის გამოცემის დარად თხუთმეტტომეულშიც მრავალწერტილით არის შეცვლილი, რადგან არც მისი ხელნაწერია აღმოჩენილი.

მეორე ტომში შესული ლექსი „სიყვარული“ აგრეთვე დამახინჯებულია ცენზურის მიერ. ამ ლექსში ავტორი თითქოს სატროფოს მიმართავს, სატროფოს, რომელსაც იგი სხვაზე გაუცვლია. განუმარტავს მას, ის „სხვა“ შენი მტერია და ვერა გრძნობო („ბევრის აღთქმით, დიდის ხერხით რომ ჩაგითრევს და შეგაცდენს, მერე ზედ შეგდგება ფეხით, დაგიმონებს, ცრემლებს გადენს“). მაგრამ სინამდვილეში ეს არ არის სატროფოქალზე დანერილი ლექსი, სინამდვილეში ამ ლექსით პოეტი თავის დამონებულ სამშობლოს მიმართავს. ამას ავტორი ლექსის დასაწყისშივე მიგვანიშნებს, იქვე იმასაც განგვიმარტავს, რატომ ვერ ახერხებს აშკარად გამოთქვას თავისი სათქმელი და რისთვის იშველიებს ალეგორიას. ყოველივე ეს, ცხადია, ცენზორის თვალ-ყურს არ გამოჰპარვია და ლექსის პირველი ორი სტროფის ნაცვლად აქაც მრავალწერტილი გაჩენილა.

ვნახოთ ნაშლილი სტროფები:

მინდა რამ ვსთქვა, მაგრამ თევზი  
მაგონდება მის ანდაზით,  
და სიტყვებსა ეს მიზეზი  
გულში მიკლავს უხმოდ ბრაზით!..

პირში ლაგმით რა უნდა ვსთქვა?..  
მხოლოდ ვიტყვი გადაკვრითა,  
და თუ გული არა გაქვს ქვა -  
უნდა დალბეს ამ ცრემლთ ღვრითა.



ცენზორი მიხვდა, რაც არის ამ ლექსში „გადაკვრით“ თქმული და მისმა წითელმა ფანქარმა არც ამჯერად დააყოვნა... ლაგამი ამოსდო პოეტს (აკი მგოსანი თვითონვე ამბობდა: „პირში ლაგამით რა უნდა ვსთქვაო“!).

ამ ოპერაციის შემდეგ მკითხველი ადვილად ველარ მიხვდებოდა, რომ აქ პოეტი სინამდვილეში სატროფოს კი არა, სამშობლოს მიმართავს.

თუმცა არა... მარტო პირველი ორი სტროფის მოცილებას როდი დასჯერებინან მკითხველისთვის გზის ასაბნევეად. ამ ლექსის კიდევ ერთი სტროფის მესამე და მეოთხე სტრიქონებიც ამოკვეთილია, დარჩენილია მარტო პირველი და მეორე, ასეთ-ნაირად:

მიკვირს, მიკვირს, რად არ გრცხვენის?  
 ჰხედავ, როგორ გაშვერენ თითს?..  
 .....  
 .....

საინტერესოა, რა ენერა ასეთი ამ წერტილების ადგილას? მივმართოთ თხუთმეტომეულს. იქიდან ვგებულობთ, რომ, აი, ეს სტრიქონები ამოულიათ:

ოლომფრე რომ ხარბათა გრყვნის,  
 და შენ კი ვერ ბაძავ ივდითს!

ივდითი ბიბლიური პერსონაჟია, სილამაზითა და სიმდიდრით განთქმული ქვრივი, რომელიც კარავში ეახლა მისი სამშობლოს დასამონებლად ურიცხვი ჯარით მოსულ ოლომფრეს (ოლოფერნეს), მოხიბლა იგი, სიყვარულს დაჰპირდა და... მისივე მახვილით წააცალა თავი მოძალადეს.

შენ რომ ვარგოდე, აი ამ ივდითს უნდა ჰბაძავდეო, უსაყვედურებს მგოსანი „სატროფოს“. ამ ბიბლიური პერსონაჟისადმი მიბაძვის მოთხოვნა აქ ლამის შეიარაღებული აჯანყებისაკენ მონოდებაა! აბა ამ სიტყვებს ვინ დაუტოვებდა!

ლექსებში გულმოდგინედ არის წაშლილი ის ადგილები, სა-



დაც პოეტი ოდესღაც ბედნიერი თავისი სამშობლოს იმჟამინდელ დაბეჩავებულ ყოფაზე ლაპარაკობს.

ლექსში „ნატვრა“ პოეტი ფრთოსნობას ნატრობს: მაღლა ავფრინდები და ვარსკვლავების სიმაღლიდან „გადმოვხედავ ჩემსა სამშობლო მხარეს“-ო. ამის შემდეგ წაშლილია:

მხარეს, მაგრამ რა მხარეს? ოდესმე ბედნიერსა,  
დღეს კი ჭირში ჩავარდნილს, დღეს კი  
ცოცხალ-მკვდარ მხარეს...

ლექსს „ოცნება თარზე“ ბოლო ექვსი სტრიქონი აქვს წარკვეთილი. პოეტი ყურს უგდებს თარის „ციურ ხმას“ და თავი სამოთხეში ჰგონია... მაგრამ მალევე ფზიზლდება და კვლავ გულსაკლავი სინამდვილე დაუდგება თვალწინ. „ბალის ნაცვლად სხვა რამე მეჩვენებაო“, ამბობს. აქ წყდება ლექსი და რა არის ეს „სხვა რამე“, ამ წიგნის მკითხველისთვის უცნობი რჩება. ეს „სხვა რამე“, ანუ მწარე ანწყო, ასე ჰქონდა აკაკის დახატული ცენზორის მიერ წაშლილ სტრიქონებში:

აღარც ვარდი, არც ბულბული, არც მთვარე!..  
სხვის მოედნად გადაიქცა ეს მხარე.  
ვარდის ნაცვლად ეკალს ათესინებენ...  
ბულბულის ნილ ბაყაყნი ყიყინებენ!  
ეს კი მგონი აღარ არის სიზმარი!  
მაშ, რაღად მღერს? სჯობს დადუმდეს ან თარი!

ანდა ვნახოთ აკაკის პოპულარული ალეგორიული ლექსი „ავადმყოფი“, რომელიც ასე იწყება: „არ მომკვდარა!.. მხოლოდ სძინავს და ისევე გაიღვიძებს!..“ ეს კი დაუტოვებიათ, მაგრამ მომდევნო ორი ტაეპი – „ვინც შენატრის იმის სიკვდილს, უმალ მასვე დაამინებს!“ – გამქრალა ამ გამოცემიდან.

დიდად ემტერება ცენზორი იმ სტრიქონებს, სადაც სამშობლოს მომავალი თავისუფლების და ბედნიერების რწმენაა გამოთქმული. მაგალითად, ლექსიდან „გაზაფხული“ („საპატარძლოდ მორთულია...“) ორი სტროფი ამოუღიათ, კერძოდ

ესენი: „სანამ ძველი პრომეთეოს, ქართველების ამირანი მიჯაჭვული მეგულება, ვერ გამ[მ]სჭვალავს სხვა საგანი. და როდესაც თავს აიშვებს, ჭირნახული გმირთა-გმირი, ჩემთვის მაშინ ვარდის ფერად აჰყვავდება ქვეყნის პირი“.

და ბოლოს „ნერტილებთან“ დაკავშირებულ ერთ მეტად საინტერესო შემთხვევასაც გავეცნოთ.

პირველ ტომში დაბეჭდილია ლექსი „ვედრება“. აქაც ვხვდებით მრავალნერტილს: მეხუთე სტროფის ადგილას ნერტილებით შევსებული ოთხი სტრიქონი გეცემათ თვალში. მაგრამ ეს ცენზურის ნამოქმედარი არ გახლავთ. ეს ნერტილები თვითონ ავტორის ნება-სურვილით ჩამსხდარან აქ სიტყვების მაგივრად. მახვილგონივრულ მხატვრულ ხერხთან გვაქვს საქმე. ის ამბავი, რომ ცენზურის მიერ აკრძალული სტრიქონები შეიძლებოდა ნერტილებით აღნიშნულიყო, აკაკი ნერეთელს ამ ლექსში მხატვრულ ხერხად გამოუყენებია. ეს ნათლად ჩანს თვითონ ლექსიდან, რომელშიც ვკითხულობთ:

შემდეგი აზრი სთქვას აქ ნერტილმა,  
თორემ ჩემს კალამს არა აქვს ნება!..  
უნდა მონებით ჩავინყვიტო ხმა,  
თორემ ბატონს ჩემს ეს ეწყინება!..

უნდა ჩავყლაპო სიტყვები ძალით,  
გულს თუ დამადგა, ვერც დავახველო...  
ამას კი ვიტყვი, გინდა მომკალით:  
„ფურთხის ღირსი ხარ შენ, საქართველო!“

ეს მწარე ფრაზა, უსაყვარლესი სამშობლოს მიმართ პოეტის ბაგეთ იმიტომ დასცდა, რომ იმ დროს (ლექსი 1864 წელს დაიწერა) საქართველო, ქართული საზოგადოებრივი აზრი, მიძინებული იყო და აქტიურად არ ცდილობდა მონობიდან თავდახსნას. მართალია, ლექსში ამაზე პირდაპირ არაფერია ნათქვამი, მაგრამ ირიბად აკაკი ნათლად მიგვანიშნებს თავისი გამწარების მიზეზს.

ლექსი მკითხველისადმი ვედრებით იწყება: დაცემული

კაცი თუ ნახო, მიეშველე და ფეხზე წამოაყენეო. ოღონდ მერე პოეტი იმასაც გვეუბნება, ორგვარი დაცემული არსებობსო: „ერთს ჰსურს ადგომა, უნდა თავის ხსნა, და მეორე კი გდია, ვით მკვდარი!.. ერთი მოელის კაცთაგან შველას: ებრძვის თვის დამცემს, რაც შეეძლება; მეორე ვერ ჰგრძნობს ამაებს ყველას და მტერს პირუტყვებერ ემორჩილება“.

პოეტის დასკვნა ასეთია: მათგან პირველი ხელის განოდებას იმსახურებს, მეორე კი – მიფურთხებასო.

ამას მოსდევს წერტილებიანი სტროფი, სადაც, თუ ნანარ-მოების ლოგიკას გავყვებით, ალბათ ის უნდა ეთქვა პოეტს, რომ მისი სამშობლო სწორედ „მეორე“ დაცემულს ჰგავს: დამონებულია და მონობიდან თავდახსნის არავითარ ხალისს არ ამჟღავნებს.

ცხადია, ამის თქმა ასე აშკარად ვერ მოხერხდებოდა: სხვა თუ არაფერი, სულ ერთია, მაინც ამოუშლიდნენ ამ სტროფს და წერტილებით მოუნევდა ცარიელი ადგილის ამოვსება. ამიტომ პოეტმა თვითონ „ამოშალა“ თავისი უმთავრესი სათქმელი და მხოლოდ ესლა გვითხრა: „შემდეგი აზრი სთქვას აქ წერტილმა...“

ამ ლექსში პოეტი თავის მთავარ სათქმელს არანაკლები სიმძაფრით (თუ უფრო მძაფრად არა!) ამ სათქმელის უთქმელობით ამბობს. და ასეთი რამ შესაძლებელი ხდება მახვილგონივრული მხატვრული მიგნების მეოხებით.

საბჭოური ეპოქის ბოლო პერიოდში ერთი ანეკდოტი გაჩნდა კაცზე, რომელიც ხალხში სუფთა ფურცლებს ავრცელებდა, ზოგსაც კედლებზე აკრავდა. რა არის ესო, – ჰკითხეს. რა და – პროკლამაციაო, – უპასუხა. ზედ რომ არაფერი წერილო, – გაიოცეს. რა საჭიროა, ყველამ ძალიან კარგად იცის, ზედ რაც უნდა ეწეროსო, – მიუგო ცარიელი ფურცლების გამავრცელებელმა.

დიახ, არის სიტუაციები, როცა ყველაზე საჭირობოროტო სათქმელის გამოხატვას ბევრი ლაპარაკი არ სჭირდება ან ლაპარაკი სულაც არ სჭირდება – მინიშნებაც საკმარისია, მეტიც – მინიშნება უფრო შედეგიანია.

ასეთი მოულოდნელი, უჩვეულო როლი დააკისრა ამ ლექსში მისმა გონებამახვილმა ავტორმა თითქოს უბრალო და თითქოს სავსებით უტყვევ ნერთილებს.

1990 წ.

ინტელექსუალური იტალიელები

*[The text in this section is extremely faint and largely illegible. It appears to be the beginning of an article or a long letter, discussing intellectual and cultural topics.]*

## პოეტური სასწაული

რას მოითხოვს ხალხი, უპირველეს ყოვლისა, თავისი პოეტებისგან? იმასვე, რასაც თავისი ღმერთებისგან მოითხოვდა – სასწაულს... ოღონდ, რა თქმა უნდა, პოეტურ სასწაულს. ასეთი სასწაული იყო ამ ორმოცი წლის წინათ მუხრან მაჭავარიანის ლექსების გამოჩენა – „საბასი“, „ვახტანგ მეფის ნანადირევის“, „იმერული ქელების“ თუ სხვა არაერთი შედევერისა, რომელთა გარეშე მრავალსაუკუნოვანი და უმდიდრესი ქართული პოეზიის წარმოდგენა დღეს ყოვლად შეუძლებელია. გასაოცარი ის იყო, რომ ეს ლექსები თითქოს არაფრით ჰგავდა იმას, რასაც მკითხველის წარმოდგენაში ლექსი, თანაც ქართული ლექსი, ერქვა. ყველაფერი ეუცხოებოდა თვალსა და სმენას: უცნაური სინტაქსი, ინტონაცია, სიტყვათქმნადობა, არქიტექტონიკა, კომპოზიცია, უცნაური რითმები, უცნაური – როგორც სარიტმო წყვილთა შემადგენლობით, ასევე ჟღერადობითაც (მეფე – ფეფებს; ხო ყოფილა – ხოხობია; ალაპია – აგრაფინა და მისთანანი). გამაღიზიანებლად მოქმედებდა ის თავისუფლებაც, რასაც ავტორი იჩენდა თემების შერჩევისას და, განსაკუთრებით, მათი დამუშავების დროს. სასწაული კი ის იყო, რომ ეს „ანტილექსები“ მაინც გულისგულში ხვდებოდა მკითხველს და ქვშმარიტ პოეზიასთან შეხვედრის სიხარულს ანიჭებდა.

მუხრან მაჭავარიანის ლექსები მეტისმეტად უჩვეულო გამოჩნდა იმის გამოც, რომ იმ დროისათვის საუკუნის დასაწყისის ქართველ ავანგარდისტთა პოეტური ტრადიციები კარგა ხნის ჩახშობილი იყო ხელოვნურად, ხოლო თვით ის პოეტები და მათი ლექსები – აკრძალული. ამ ჩაკლულ ტრადიციებთან ხიდის გადებაც მუხრან მაჭავარიანის ერთ-ერთი დამსახურებათაგანია.

სამართლიანად შენიშნავს აკაკი განერელია, რომ მუხრან მაჭავარიანის „ვერც ერთ სტრიქონს ვერ შეიტანთ სხვა პოეტის ლექსში ან სხვისას მის ლექსში“. ძნელია დავასახელოთ მეორე პოეტი, რომელსაც ერთბაშად ამდენი სიახლე მოეტანოს – სიახლე თემატური, სიახლე პრობლემური, სიახლე ტექნიკური, მოკლედ, სიახლე სტრუქტურის ყველა დონეზე, და თანაც ასე ერთბაშადვე მოეხერხებინოს ტრადიციულ პოეტიკაზე აღზრდილი მკითხველის გულში შეღწევა, მოეხერხებინოს მასობრივად, ფართო მასშტაბით... ასეთი რამ, საერთოდ, იშვიათად ხდება და მუხრან მაჭავარიანი ამ მხრივ ბედნიერი გამონაკლისია. ესეც მის შემოქმედებასთან დაკავშირებული ერთ-ერთი სასწაულთაგანია.

ერთი მთავარი ნიშანი, რომლითაც თავიდანვე გამოირჩა მუხრან მაჭავარიანის ლექსი, ეს არის გასაოცარი და, შეიძლება ითქვას, მოულოდნელი პლასტიკურობა. მოულოდნელი იმიტომ, რომ ლირიკა, საერთოდ, თავისი ბუნებით უფრო რიტორიკისკენ არის მიდრეკილი. დავით გურამიშვილის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ლირიკული შედევრები, აკაკის „განთიადი“, გალაკტიონის „ნიკორწმინდა“ რიტორიკული პოეზიის ჩინებული ნიმუშებია, პოეტის გულში ვერდატეული განცდების სიტყვებად, მხატვრულ სახეებად გადმოღვრაა. ასეთი ლექსები მუხრან მაჭავარიანსაც საკმაოდ აქვს, გავიხსენოთ, თუნდაც, უკვე კლასიკად ქცეული – „შენ – სისხლო ჩემო – სად არ დაღვრილო... შენ – სად გხვრეპდა შავი ყორანი... ვინ გაგაკვირვოს, რამ გაგაკვირვოს, – ნადიდგორალი, ნაშამქორალი“.

და აი, ამ ყაიდის პოეზიის ფონზე უჩვეულო სიახლედ გამოჩნდა მუხრან მაჭავარიანის ლირიკის პლასტიკური სახეები, როდესაც სიტყვის საშუალებით განსაცვიფრებელი სიზუსტით იხატება ფიზიკური მოძრაობა:

ქარი, ჩვეული ლაღობით,  
გადი-გამოდის ხერხივით,  
ქარის ჩამოყრილ ნაყოფის  
აღებას ცდილობს ხეხილი.

ხატვის ეს მანერა რომ ძალზე ორგანულია მუხრან მაჭავაძის რიანისთვის, ამაზე მეტყველებს ბატალური სცენის ერთი ეპიზოდის პოემიდან „ვახტანგი“. იქაც მსგავსი ხერხით არის მიღწეული მსგავსივე ეფექტი:

შეხლა-შემოხლა...  
და ცხენი  
ორ ფეხზე  
დადგა შემთხვევით,  
თუ  
ცათა მიმართ  
ვედრებით  
ალაპყრო  
წინა ფეხები?!  
თავს  
დანვდა  
თითქოს  
საკუთარს  
ცხენით  
უთავო თათარი;  
ვერ მოახეხა ალება  
და  
ძირს  
მოიღო ზღართანი.

მიაქციეთ ყურადღება: არცერთი მეტ-ნაკლებად ზედმეტი სიტყვა აქ არ არის! შესაბამისად, არ არის არცერთი მეტ-ნაკლებად ზედმეტი მოძრაობა. შთაბეჭდილება ისეთია, ვითომც შენელებულ კინოკადრებს ვუყურებდეთ! წინა ფრაგმენტში თითქოს ხეები ცდილობენ ქარის ჩამოყრილი ნაყოფის აკრეფას, აქ კი თითქოს მხედარი ცდილობს თავისივე მოკვეთილი თავის ალებას. ორივეჯერ სწორედ ეს „თითქოს“ აცოცხლებს სურათს, სწორედ ეს „თითქოს“ არის ის, რისი მეშვეობითაც ამ სახეებში სრულყოფილი პლასტიკურობა მიიღწევა; დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას გვგვრის ხელოვანის ოსტატო-

ბა, მისი უნარი, სიტყვის მეოხებით ასე თვალნათლივ დაგვა-  
ნახოს ფიზიკური მოძრაობა.

დიახ, ხელოვანის ოსტატობა! აქ იქნებ უპრიანი იყოს გა-  
ვიხსენოთ მუხრან მაჭავარიანისავე სტრიქონები:

კარგა ხანია კარგად ვიცი, სამშობლოვ ჩემო:  
ოსტატობისა ფრიად ბევრმა არ იცის გემო.  
თვით რუსთველიც კი,  
ვით ოსტატი,  
ვინც ყველას სჭარბობს,  
პირველ ყოვლისა  
ხოტბაშია სიბრძნისა გამო.

და ბოლოს:

ოსტატთან ერთად,  
ამიტომაც, სამშობლოვ ჩემო,  
დღე დიდი ყველას, –  
ოსტატობის ვინც იცის გემო;  
ვინც, სამწუხაროდ  
(ჩემზე უკეთ შენ უნყი, ლმერთო),  
დღესაც, ვით უნინ,  
ცოტაა ერთობ.

მრავალფეროვანია საშუალებები, რომლითაც მუხრან  
მაჭავარიანი ლექსებში პლასტიკურობის ეფექტის გადმოცე-  
მას ახერხებს. ზოგჯერ იგი ამას ორიგინალური სიტყვათქმნა-  
დობით აღწევს. ასეა, მაგალითად, ლექსში, სადაც ცხოველის  
პლასტიკური მოძრაობაა „დაჭერილი“: „ცხელი ღამე. სძინავს  
თბილისს. ეზოშია შუქიც, ბინდიც. შავი კატა – შავი ჩრდილით  
– ფეხალრიცხვით სადღაც მიდის“.

მოვახდინოთ მცირე ექსპერიმენტი: ეს უჩვეულო კომპო-  
ზიტი – „ფეხალრიცხვით“ – შევცვალოთ კარგად ნაცნობი  
სიტყვით – „ფეხაკრეფით“. ნამსვე დაიკარგება პლასტიკა.  
მოძრაობის აღწერა დარჩება, მაგრამ მოძრაობას ვეღარ „და-  
ვინახავთ“.





პოეტი დიდ ოსტატობას იჩენს მოძრავდეტალიანი პეიზაჟის ხატვისას. „და გუნდაობენ ყვავეებით ხენი“, – წერს იგი ერთგან. სახე იმდენად ეფექტურია, რომ თითქოს ენანება ერთი ლექსის „ანაბარა“ მიატოვოს ის და ცოტა შეცვლილი სახით სხვა ლექსშიც იმეორებს: „პანტას მესკია ესროლა პანტამ, როგორც თავისი ნაყოფი, ისე“. ორჯერვე ჩვენ თვალწინ გასაოცარი სიცხადით ცოცხლდება მოძრავდეტალიანი პეიზაჟი. მოდით, გავერკვეთ, რა ხდება, რას ემყარება ამ ნიმუშებში მხატვრული ეფექტი. რას და – უსულო საგნების (ხეები, პანტა) გასულიერებას, ხოლო სულიერის (ყვავეები, მესკია) უსულო საგნებად (გუნდებად, ნაყოფად) წარმოსახვას! რაც უნდა უცნაური ჩანდეს, სწორედ ამ ჩანაცვლებას (უსულოს გასულიერებას და სამაგიეროდ სულიერის უსულო საგნად წარმოდგენას) ეფუძნება ზემოაღნიშნული ეფექტი. აქაც მოწმე ვხდებით იმ მოვლენისა, პოეტურ სასწაულს რომ უწოდებენ.

აი, კიდევ ერთი მთლად ფანტასტიკური სახე. მოგეხსენებათ, ვერხვი იმით გამოირჩევა სხვა ხეებისგან, რომ იგი ფოთლებით ჰაერის ოდნავ მოძრაობაზეც კი რეაგირებს. ხშირად, როცა სხვა ხეები ფოთოლგაუნძრევლად დგანან, ვერხვის ფოთლები თრთიან და ცახცახებენ, რაც იპყრობს ბუნების სილამაზის აღსაქმელად გამახვილებულ მზერას. აი, პოეტს სურს დაგვანახოს ნიფლებიანი და ვერხვიანი პეიზაჟი და ამ მიზნის განსახორციელებლად ასეთ რამეს გვეუბნება: „ვერხვს საკუთარი ჰყავს, ალბათ, ქარი, უძრავად ვხედავ რადგან ნიფლიანს“.

განხილული მაგალითების სახით საქმე გვაქვს პოეტური ხელოვნების განსაკუთრებულ მიღწევებთან. ეს სახეები სამყაროს მხატვრული ათვისების გზაზე მძლავრად წინგადადგმული ნაბიჯებია და დიდი ყურადღებით შესწავლას მოითხოვს.

მაგრამ მუხრან მაჭავარიანის პოეზიის სიდიადეს მარტო ეს არ შეიქმს. მისმა შემოქმედებამ კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ დიდი პოეზია „სიბრძნისაა ერთი დარგი“. მან ქართული პოეზია ფილოსოფიური ლირიკის უაღრესად საყურადღე-

გო ნიმუშებითაც გაამდიდრა. აქაც, თავისი შემოქმედების ამ ნაწილშიც, იგი თვალშისაცემი ორიგინალობით, აზროვნების თავისებური, პარადოქსული მანერით, გონებამახვილობითა და ღრმააზროვნებით გამოიჩინევა. გავიხსენოთ მისი ფილოსოფიური ლირიკის, თუნდაც, ეს ნიმუში:

მას უკან,  
რაც გაჩნდა ხალხი –  
ერთს გემუდარები მინყივ:  
თქვი...  
თქვი...  
თქვი! –  
ღირს? –  
ღირს თუ არ ღირს! –  
პასუხის გამხადე ღირსი.  
უაზრო ხმაური არ მსურს.  
უაზრო დუმილი მიჭირს.  
უკეთუ არ გამცემ პასუხს, –  
შეკითხვის წამართვი ნიჭი.

„მას უკან, რაც გაჩნდა ხალხი“, ალბათ, არავის მიუმართავს არსთა განმრიგესთვის ამაზე სამართლიანი მოთხოვნით. აქ ჩვენ წინაშე მთელი სიღრმით წარმოდგება სამოთხიდან გაძევებული ადამიანის ყოფის დრამატიზმი (იქნებ ტრაგიზმიც). ყურადღება მივაქციოთ: არც მიმართვის ობიექტია დასახელებული და არც ის არის ნათქვამი, რა შეკითხვაზე მოითხოვენ მისგან პასუხს. რატომ არის ეს მომენტები ტექსტს მიღმა დატოვებული, ასე ვთქვათ, ტაბუდადებული? უთუოდ იმიტომ, რომ მკითხველი თანაშემოქმედებისთვის გამოიწვიოს. იმას, რაც აქ გამოტოვებულია, ძალაუნებურად ყველა იმით შეავსებს გუნებაში (თავის წარმოდგენაში), რაც მისთვის ყველაზე არსებითია და მნიშვნელოვანი. ეს თავისებურება ამ ლექსს ერთგვარ უნივერსალურობას ანიჭებს.

სათქმელის არდასრულების ასეთივე მხატვრული ხერხია გამოყენებული ამ ლექსშიც:

ეს გზა, მეც ვიცი, საითკენ მიდის...  
გაივლის ქარელს...  
გაივლის შინდისს...  
ხან ხიდზე გადის,  
ხან მიდის მინდვრით...  
ეს გზა, მეც ვიცი, საითკენ მიდის...  
შენ გზა მითხარი,  
ის გზა, რომელიც...  
ეს გზა, მეც ვიცი, საითკენ მიდის...

რა მჭევრმეტყველება შეცვლის წარმატებით აქ ამ მრავლისმეტყველ დადუმებას! ბუნებრივია, აქაც მრავალწერტილი მკითხველისთვის ყველაზე სანუკვარი ოცნებით უნდა შეიცვალოს (გუნებაში!), ყველაზე სანუკვარი ოცნების ტაბუირება კი ადამიანის დამახასიათებელი თვისება გახლავთ.

ამ ლექსში ჩვეულებრივიდან, ყოველდღიურიდან ერთბაშად გადასვლა უმნიშვნელოვანესსა და იდუმალზე ასევე ერთბაშად აძლევს აზრის მდინარებას უსერიოზულეს მიმართულებას. მუხრან მაჭავარიანს აქვს ისეთი ლექსიც, სადაც ეს პროცესი შებრუნებით მიმდინარეობს: უმნიშვნელოვანესიდან და იდუმალიდან მოულოდნელი გადასვლა ხდება ჩვეულებრივზე, ყოფითზე, წვრილმანზე და აზრის ამგვარი დაღმავალი მიმართულების შედეგად უკვე მსუბუქი იუმორი და ფილოსოფიური ირონია ჩნდება. მხედველობაში მაქვს უსათაურო:

ვეძებ და ვეძებ,  
რალაცას ვეძებ.  
წარსულში ვეძებ,  
ანმყოფი ვეძებ,  
მერმისში ვეძებ,  
აკვანში ვეძებ,  
კუბოში ვეძებ,  
პაერში ვეძებ...  
ვეძებ და ვეძებ,

რალაცას ვეძებ.  
 ვიცოდე მაინც,  
 ვიცოდე მაინც, –  
 რა არის, –  
 რასაც  
 ვეძებ და ვეძებ.  
 ა, კაცი! –  
 იცის – გასალებს ეძებს.  
 ამოუვარდა ჯიბიდან წელან.  
 მას ეხმარება  
 მეუღლე,  
 შვილი,  
 ცოლისდა,  
 სიძე,  
 სიდედრი,  
 დედა.  
 ეძებენ სკამზე.  
 ეძებენ სკამქვეშ.  
 ეძებენ ტახტზე.  
 ეძებენ ტახტქვეშ  
 და...  
 იპოვნის კიდევ ერთ-ერთი ალბათ.  
 მე?!

კითხულობ ამ ლექსებს და რწმუნდები, რომ დიდოსტატის  
 ხელში მხატვრული სიტყვის გამომსახველობითს შესაძლე-  
 ბლობებს ქვეშარიტად არა აქვს საზღვარი. მართლაც, განა  
 გასაოცარი არ არის, რანაირად იტევს ეს ერთი ბენო ლექსი  
 პერსონაჟის ლამის მთელ ცხოვრებას:

ღვინოს მიმართეს  
 (მოიარა სუფრა არაყმა).  
 კარგი ოჯახი.  
 პურმარილი, –  
 შენი ქებული.

- ერთად ვსწავლობდით! -  
დიდ პოეტზე ამბობს ამაყად  
კაცი რიგითი -  
რიგითობას შერიგებული.

ან ვნახოთ, რა უცნაური რამ ხდება ერთ კიდევ უფრო პატარა ლექსში: „- მზეი! - იბლავლა მინამ, მზემ დაიძახა: - მინა! ფეხზე წამოხტა მკვირცხლად, ვინც დღესაც გაიღვიძა“.

აქ „მთავარ როლს“ ასრულებს ერთი შეხედვით თითქოსდა უმნიშვნელო სიტყვა „დღესაც“. ის არის, ესოდენ მოულოდნელ მიმართულებას რომ აძლევს განწყობილებას და საოცარი სიმარჯვით მოაქვს მკითხველამდე „მძიმე“ ფილოსოფიური სათქმელი. აქ პოეტი თითქოს იმაზე ზრუნავს, რომ უკეთეს ნუთებში ზედმეტად არ გავთამამდეთ, არ დავივიწყოთ, ნუთისოფლის რომ ვართ სტუმრები.

უალრესად შთამბეჭდავია მუხრან მაჭავარიანის იუმორი - დინჯი, დარბაისლური და ღრმააზროვანი. მთელი ტრაქტიკატი შეიძლება დაიწეროს ამ თემაზე, იმდენად საინტერესოა და თავისებური ის ხერხები და საშუალებები, რომლითაც იგი თავის ლექსებში იუმორისტულ ეფექტს აღწევს. აქ მხოლოდ ერთი იუმორისტული მინიატურის გახსენებას დავეჯერდებით, რომელიც კლასიკური ეპიგრამის სტილით არის შესრულებული:

გუშინ ნატრობდა ვინც დაფნის გვირგვინს, -  
დღეს ბრძნად ცნობილი კაცია იგი.  
გაცხარებული დავაა როცა,  
აზრის თამამად გამოთქმა უჭირს...  
დღეს საკუთარი სახელი ბოჭავს,  
უსახელობა ბოჭავდა უნინ.

რა ზუსტად და ოსტატურად არის დახასიათებული ადამიანთა ერთი, სამწუხაროდ, მეტად გავრცელებული ტიპი - ტიპი კონფორმისტისა, რომელსაც თავის გასამართლებელი მიზეზები არასოდეს გამოელევა.

მეტად მრავალფეროვანია მუხრან მაჭავარიანის შემოქმედება. ქვეშარიტი ლირიკოსი, მზის, გაზაფხულის, სიყვარულის, სიკეთის მომღერალი, იგი, ამავე დროს, სოციალურ უგვანობათა დაუნდობელი კრიტიკოსიც არის. მის კალამს ეკუთვნის სოციალური სატირის უმძაფრესი ნიმუშები, რომელთაგან არ შეიძლება არ გავიხსენოთ თუნდაც „სხდომა“: „თავმჯდომარე ორატორებს უხმობს სიით. და... გარეშე ყოველგვარი ხათრის, – განსწავლულის (ეს რა ვნახე!) პრეტენზიით, – ტრიბუნაზე უნიგნური ადის. თავმჯდომარე ორატორებს უხმობს სიით. და... ტყუილში ქურციკივით მარდი, – ქველმოქმედის (დავილუპეთ!) პრეტენზიით, – ტრიბუნაზე მატრაბაზი ადის“.

ეს ლექსები მეხის გავარდნასავით მოქმედებდა იმ ვითარებაში, რომელიც ერთ-ერთ სხვა ლექსში თვითონვე ასე დაახასიათა: „ქალი და კაცი ეჯიბრება იმაში ურთერთს, ფიქრის და სიტყვის დაშორებას ვინ შესძლებს უკეთ“.

დამინცყველა ასაკის ქართველი მკითხველისთვის მუხრან მაჭავარიანი უპირველეს ყოვლისა ძვირფასია როგორც პატრიოტული ლირიკის შედევრთა ავტორი, ღრმად ეროვნული პოეტი, ერის სატკივრით გულდამწვარი, ერის სიხარულით გულანთებული, ამავე დროს ეროვნული ნაკლოვანებების დაუნდობელი მამხილებელი; „საბას“, „ვახტანგის“, „შენ სისხლო ჩემო“-ს, „დავითის და კონსტანტინეს“, ლექსების ციკლის „1832“-ის ავტორი და ავტორი მძაფრი კრიტიკული პათოსით გამსჭვალული ლექსებისა, რომლებიც იმათ გამოსაფხიზლებლად არიან მონოდებულნი, „ვინც სამშობლოთი, სამნუხაროდ, არ არის ავად, ჰკიდია ვისაც საქართველო ფეხებზე შენი“. მუხრან მაჭავარიანი ზედმეტი რევერანსების გარეშე, პირში მთქმელი კაცის პირდაპირობით აცხადებს: „სიგლახეს ჩვენსას დავაბრალებთ უცხოს ნურავის!“ ... ამდენი მწარე და სამართლიანი საყვედური კარგა ხანია ქართველ კაცს თავისი პოეტებისაგან აღარ მოუსმენია. აქ იგი ჩვენი კლასიკური მწერლობის უაღრესად საჭირო და სასარგებლო ტრადიციის ღირსეული გამგრძელებელია.



## „რალაც ნაცნობი, რალაც თავისი“

ვისაც,  
თუნდ ერთხელ,  
მთანმინდიდან სიამით მზირალს –  
დაბლა თავისი უძებნია თვალებით სახლი,  
ვისაც,  
მჯდარს კენტად,  
ლელის პირას,  
ანდა ხის ძირას –  
აღუდგენია სახეები ნაცნობი ხალხის, –  
არა მგონია, არ იპოვნოს ამ ლექსში იმან –  
რალაც ნაცნობი,  
რალაც ტკბილი,  
რალაც თავისი, –  
ვითარცა  
ნაცნობს წარმოადგენს  
ზღვათათვის წვიმა,  
ვითარცა  
სუნთქვა წარმოადგენს  
ნაცნობს ქარისთვის.

ამ ლექსს, რომელიც მუხრან მაჭავარიანს 1955 წელს დაუწერია, დიდად გამორჩეული ადგილი არ უჭირავს მის შემოქმედებაში – იგი არ გახმაურებულა ისე, როგორც, ვთქვათ, „საბა“, „ვახტანგ მეფის ნანადირევი“, „იმერული ქელები“, „პუშკინი ტფილისში“ ან ციკლი „1832“. აქ არც ისეთი ვნებათაღელვა ბობოქრობს, როგორც მრისხანე ლექსში „სხდომა“, არც იმგვარი ფილოსოფიური დილემაა წამოჭრილი, როგორც პატარა შედევერში „თქვი“.



საღეჟსო ფორმის თვალსაზრისითაც ამ ლექსში განსაკუთრებული არაფერი მოგხვდებათ თვალში: ის ქართულ პოეზიაში ესოდენ გავრცელებული თოთხმეტმარცვლიანი საზომით (5 / 4 / 5) და ტრადიციული ჯვარედინი რითმებით არის შესრულებული; თანაც ეს რითმები (მზირალს-პირას; სახლი-ხალხის; იმან-წვიმა; თავისი-ქარისთვის), აბა, სად მოვა მუხრან მაჭავარიანისავე ისეთ რითმა-შედევრებთან, როგორცაა - ელჩო, ყიალი-ხელჯოხიანი; ტურფა ტანძია-თუ ფანტაზია; შემოარა რა-„ჩემო იარლად“ და სხვა მრავალი.

რაც შეეხება ხატოვან მეტყველებას - აქ ორი შედარებაა: როგორც წვიმა ნარმოადგენს ნაცნობს ზღვებისთვის და როგორც სუნთქვაა ნაცნობი ქარისთვის, იმედი მაქვს, ასევე ნაცნობი აღმოჩნდება მკითხველთათვის ამ ლექსში ასახული განწყობილებაო, - აცხადებს პოეტი.

ეს შედარებები ზუსტია, მკაფიო და ნათელი, თუმცა არა ისე მოულოდნელი და ორიგინალური, როგორც მუხრან მაჭავარიანს საზოგადოდ სჩვევია (გავიხსენოთ, თუნდაც - „მაგონდება წრიპა მთვარე - აზნაურის უღვაშივით“; ანდა ასეთი გასაოცარი შედარება: „ღამეა შავი - ასლის შავი ქალაღდის მსგავსი, და დღე მეორე - არის ზუსტად წინა დღის ასლი“, - ამას მოსაწყენი ერთფეროვნებით დალდასმულ დღეთაგან გაბეზრებული პოეტი ამბობს).

მუხრან მაჭავარიანი ის ოსტატია, რომლის შემოქმედებაშიც ლექსის ყოველ კომპონენტს მკაცრად განსაზღვრული ფუნქცია აკისრია ნაწარმოების მხატვრულ იდეასთან მიმართებით: რითმაც, ურითმობაც, სახეობრიობაც, სადა მეტყველებაც, ფორმის სიახლეც, ფორმის ტრადიციულობაც მის ლექსში არასოდეს არ არის თვითმიზნური. პოეტის მიზანი ყოველთვის ერთია: ზუსტად, უდანაკარგოდ მიიტანოს მკითხველამდე თავისი სათქმელი, აღძრას მკითხველის გულში სასურველი ემოცია თუ განწყობილება. პოეტური ალლო მას, როგორც წესი, შეუცდომლად კარნახობს, ამ მიზნის მისაღწევად სად თვალისმომჭრელ პოეტურ ფოიერვერკს უნდა მიმართოს და სად ჩვეულებრივი, ერთი შეხედვით არაფრით გამოორ-

ჩეული პოეტური ფორმებით უნდა დაკმაყოფილდეს.

ამ ლექსშიც მხატვრული იდეა და მისი გამოხატვის ფორმა ზუსტად შეესატყვისება ერთმანეთს.

საით მიგვყავს მსჯელობა? ისე ხომ არ გამოდის, რომ არაფრით გამორჩეული ფორმით აქ უინტერესო, ბანალური სათქმელია გადმოცემული? ცხადია, არა, შეუძლებელია ასე იყოს, რადგან ლექსის ნაკითხვის შემდეგ ნამდვილად ჩნდება „რაღაც ნაცნობი, რაღაც ტკბილი, რაღაც თავისი“ განცდა. ოღონდ ისიც აშკარაა, რომ მხატვრული გამოსახვის ოსტატობით გამონეული ალტაცება კი არ გვეუფლება, არამედ გრძნობა მადლიერებისა ხელოვანის მიმართ, რომელმაც ჩვენს გულში ეს განცდა აღძრა. ლექსის ჩაკითხვის შემდეგ ტექსტი თითქოს ქრება ჩვენი თვალსაწიერიდან და ვრჩებით ჩვენს თავთან მარტო, „რაღაც ნაცნობი, რაღაც ტკბილი“ განცდით გულავსებულნი.

მაგრამ მთელი ეს მსჯელობა ლიტონ ლაპარაკად დარჩება და ვერაფერს ღირებულს ნაწარმოებზე ვერ ვიტყვით მანამ, სანამ ლექსის მხატვრულ იდეას არ მოვიხელოვებით. მოდით, ვცადოთ ეს.

რატომ ჰგონია პოეტს, რომ უთვალავ საცხოვრისს შორის ჩაკარგული საკუთარი სახლის მალლიდან თვალით ძებნის ინსტინქტურ ჩვეულებას თუკი შეგვახსენებს და ლელის პირას ჯდომისას, ნაცნობი ადამიანების სახეთა მებსიერებით გაცოცხლების უნარზე თუკი გაგვამახვილებინებს ყურადღებას, ეს ჩვენში, მის მკითხველებში „რაღაც ნაცნობ, რაღაც ტკბილ და რაღაც თავის“ განცდას გამოიწვევს?

ჯერ ის უნდა ვთქვათ, რომ ეს ინსტინქტიც და ეს უნარიც ზოგადად ადამიანური თვისებებია; ეს ის თვისებებია, რაც ადამიანებს ერთმანეთთან საერთო აქვთ, რაც ადამიანებს ერთმანეთს ამსგავსებს, რაც მათ აახლოებს. ეს ის თვისებებია, რომელთა გამოც ადამიანები სოლიდარულნი არიან ერთმანეთის მიმართ.

მაგრამ მარტო ზოგადად ადამიანურზე მინიშნებით, მარტო საერთო ადამიანურის შეხსენებით მკითხველის გულის მოგება

გაჭირდება. ადამიანისთვის ძვირფასია არა იმდენად ის, რაც მას სხვებთან საერთო აქვს, არამედ უფრო ის, რაც სხვათაგან გამოარჩევს, ანუ ის, რასაც ამ ლექსში „რალაც თავისი“ ეწოდება. ამიტომ არის, რომ ყველა ეძებს მალლიდან სიამით მზირალი თავის სახლს, მაგრამ ყველა თავის სახლს ეძებს; ლელის პირას ანდა ხის ძირას კენტად ჯდომისას (ანუ ბუნების ნიაღში განმარტოებისას) ყველას შეიძლება აღეძრას ტკბილი მოგონებები და ამით ყველანი ერთმანეთს ჰგვანან, მაგრამ ყველას მხოლოდ თავისი საკუთარი ტკბილი მოგონებები აღეძვრის და ამით ყველანი ერთმანეთისგან განსხვავდებიან.

ზოგადადამიანურისა და ინდივიდუალურის ჰარმონიაზე მინიშნება ბადებს ამ ლექსის მკითხველის გულში „რალაც ნაცნობ, რალაც ტკბილ და რალაც თავის“ განცდას. ზოგადადამიანური და ინდივიდუალური ისევე ბუნებრივად და სასიამოვნოდ ერწყმის აქ ერთმანეთს, როგორც ზღვას ერწყმის ნვიმა და სუნთქვა ერწყმის ქარს. ამ შედარებებს პირდაპირი დანიშნულების გარდა კიდევ ის ფუნქცია აქვთ, რომ მათი შემადგენელი კომპონენტები – ზღვა და ქარი – ზოგადადამიანურის, ხოლო ნვიმა და სუნთქვა – ინდივიდუალურის ასოციაციას აღძრავს იდუმალ.

მოკლედ, „რალაც ტკბილ“ განცდას ამ ლექსის კითხვისას იმის შეგრძნება წარმოშობს, რომ ისეთიც ხარ, როგორნიც ყველანი არიან და ამავე დროს ყველასგან განსხვავდები. განსხვავდები თუნდაც შენი სახლით, შენი მოგონებებით; არც ადამიანური ერთობის გარეთ ხარ გარიყული და, ამავედროულად, არც გათქვეფილი ხარ ამ ერთობის წევრებში.

პოეტი ისეთ ზოგადადამიანურ თვისებებს შეგვახსენებს, რომლებიც ამავე დროს აუცილებლად ინდივიდუალურნიც არიან. ამ თვისებების ზოგადადამიანურობის გამო პოეტს იმედი აქვს, რომ ლექსში გამოხატული განცდა პრაქტიკულად ყველასათვის ნაცნობი აღმოჩნდება. ამავე თვისებების მკაფიოდ ინდივიდუალური შეფერილობის გამო კი პოეტი იმედოვნებს, რომ ეს განცდა ყველასათვის თავისი (თავისებური) განცდა იქნება.

მკითხველის გულში სასურველი ემოციის აღსაძვრელად აქ ზუსტად არის შერჩეული საშუალებანი, თორემ ნებისმიერი ზოგადადამიანური თვისება როდია ამავე დროს მკაფიოდ ინდივიდუალურიც. მაგალითად, ზოგადადამიანური თვისებაა ისიც, რომ, როცა კაცს მოსწყურდება, სიამოვნებით მიირთმევს წყალს. წყურვილის მოკვლით აღძრული სიამოვნებაც ზოგადადამიანური განცდაა, მაგრამ ინდივიდუალურობის გამოვლენის შესაძლებლობა აქ არ არის – წყალს ყველა მწყურვალე ერთნაირად ენაფება, „თავისის“ (თავისებურის) მოძიება აქ ვერ ხერხდება.

დასაწყისში ჩვენ აღვნიშნეთ ამ ლექსის გარეგნული სისადავე. ამასაც თავისი ფუნქცია აქვს: უაღრესად ყოფით და ჩვეულებრივ მოვლენებზეა მასში ლაპარაკი და მათი ელვარე ფორმით მიწოდება მკითხველისთვის არ იქნებოდა მართებული, ეს დაგვაცვილებდა კიდეც მხატვრულ იდეას. მაგრამ უფრო ღრმად რომ ჩავხედეთ, ლექსში გამოხატული განცდა სულაც არ აღმოჩნდა ისე სადა და მარტივი, როგორც ერთი შეხედვით ჩანდა: იგი ზოგადის და ინდივიდუალურის რთული ნაზავი გამოდგა.

ასევე, ამ ლექსის ფორმის სისადავეც მაცდური სისადავეა. არ ვიცი, შეამჩნიეთ თუ არა, რომ მთელი ეს ორსტროფიანი ლექსი ერთი წინადადებაა, ერთი რთული ქვეწყობილი წინადადება. ლექსის ბოლოს რომ წერტილია დასმული, ეს აქ ერთადერთი წერტილია. მთელი ლექსი სინტაქსურად მონოლითია, რაც საკმაოდ იშვიათი რამ გახლავთ. ლექსის სინტაქსური მონოლითურობა მასში გამოხატული განცდის მონოლითურობის შედეგიცაა და საფუძველიც – ისინი ერთმანეთს განაპირობებენ.

ლექსი იწყება ორი ერთგვაროვანი დამოკიდებული წინადადებით, რომელთა თავში დგას ანაფორულად გამეორებული მაკავშირებელი სიტყვა „ვისაც“. ამას მოსდევს მთავარი წინადადება და ბოლოს ისევ ორი ერთგვაროვანი დამოკიდებული წინადადება, რომელთა თავში დგას ანაფორულად გამეორებული მაკავშირებელი სიტყვა „ვითარცა“. ეს სინტაქსური სი-



მეტრია განონასწორებულობის, სტაბილურობის, სიმშვიდის შთაბეჭდილებას ქმნის, რაც ხელს უწყობს ლექსში გამოხატული განწყობილების მკითხველამდე მაქსიმალური ეფექტით მიტანას.

ასე რომ, ამ ლექსის ფორმაც, მისი შინაარსის მსგავსად, რთული სისადავე აღმოჩნდა.

თუმცა... განა ხელოვნებაში არსებობს მარტივი სისადავე?

1991 წ.

## პოეზია და მეცნიერება

გასული საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოს ჩვენმა საზოგადოებამ გაიცნო ერთი საოცარი ლექსი – „არაპროფესიონალი პოეტის“ ივანე ნიკლაურის „სიზმარში მკითხვის ამბავი“ (ავტორი 1981 წელს გარდაიცვალა). ლექსმა ყველაზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა და დიდი თავსატეხიც გაუჩინა ლიტერატურათმცოდნეებს იმის დადგენისას, თუ სად უნდა გვეძებნა მისი ასეთი მომხიბვლელობის საიდუმლო.

ამ მოზრდილი ლექსის სრული ტექსტი 1980 წელს დაიბეჭდა პოეზიის დღისადმი მიძღვნილ კრებულში „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“. პუბლიკაციას წამძღვარებული აქვს ამირან არაბულის წინასიტყვაობა, სადაც ვკითხულობთ: „ამ ლექსში პოეზიასთან „მწყრალად მყოფნიც“ კი იგრძნობენ ადამიანური ჭმუნვისა და ტკივილის ძალუმ დინებას. „სიზმარში მკითხვის ამბავი“ ერთგვარი ჯამი და შესაკრებელია ავტორის მთელი წინანდელი შემოქმედებისა. ის მრავალნახნაგოვანი ნაწარმოებია, რომელიც საკუთარ სიღრმეში იუნჯებს და აერთიანებს ცხოვრების ბევრ ასპექტს, ჩვენთვის ნაცნობსა და გასაგებ ტკივილს... მტკიცედ შეკრულ სიუჟეტურ ქარგაში ჰარმონიულადაა შერწყმული და შეთავსებული მოტივი გმირობისა და ვაჟკაცობისა, სიყვარულისა, ნადირობისა, სევდისა... ამიტომაც ძნელია რომელიმე კონკრეტული თემატური რკალისთვის მისი მიკუთვნება“.

უფრო ადრე, 1979 წლის 14 აპრილს, ეს ლექსი საზოგადოებას გააცნო ვახუშტი კოტეტიშვილმა ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გამართულ ხალხური შემოქმედების საღამოზე, რომელიც ტელევიზიითაც გადაიცემოდა. ვახუშტი

კოტეტიშვილის შეფასება ამ ლექსის პირველი საჯარო პროფესიული შეფასებაა. გთავაზობთ ბატონი ვახუშტის გამოსვლის ტექსტს მცირეოდენი შემოკლებით:

„შირაქში, სოფელ არხილოსკალოში, ცხოვრობს რომკიდან ჩამოსახლებული ხევსური ივანე ნიკლაური... ეს გახლავთ საოცარი კაცი, საოცარი ცხოვრება აქვს გამოვლილი: დასერილი, ნახანჯლარი... ერთი სიტყვით, ნამდვილი ხევსურია, – ძირძველი ხევსური. რომ მივედით, მივადექით, მაგნიტოფონი გვქონდა და ვინერდით იმის ნათქვამს. ნამდაუნუმ უცებ მობეზრდებოდა და – „გამორთე, ბაღლო!“ – გვეტყოდა და ჩაჰკრავდა თითსა. თავიდანვე გვითხრა, რა ვიციო, მე არ ნამოვალ იქო (ფილარმონიაში. – ლ. ბ.). კიდევ კარგი ეს ლექსი მაინც ნამოვიღეთ, ეს საოცარი ლექსი. არც ხალხურ პოეზიაში, არც წიგნიერ პოეზიაში მე ამ სტრუქტურის ლექსი არ მეგულება... ლექსს ჰქვია „სიზმარში მკითხის ამბავი“. სატრფო მისი, ახალგაზრდობის დროინდელი, ეკითხება „რამ დაგაბერაო“, და მთელი ლექსი არის ჩამოთვლა იმისა, თუ რამ დააბერა. აქ არის ზოგადსაკაცობრიო მიზეზები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ნუთისოფლის წარმავლობა და სხვანი და სხვანი, სოფლის სამდურავი. არის წერილმანი ამბები, არის მეტისმეტი ყოფითი დეტალები, და აი, ამ ზოგადთან შერწყმული რალაც საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს...“ (ამის შემდეგ ვახუშტი კოტეტიშვილმა თავიდან ბოლომდე წაიკითხა „სიზმარში მკითხის ამბავი“).

უცნაური ჩანს, რომ ეს ლექსი, რომელიც ასე ძლიერ შემოქმედებას ახდენს მკითხველსა თუ მსმენელზე, არ გამოირჩევა არც რაიმე განსაკუთრებით ეფექტური მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხებით, არც მძაფრი ფაბულით. ფაბულა არცა აქვს, როგორც ვახუშტი კოტეტიშვილი ამბობს, „მთელი ლექსი არის ჩამოთვლა იმისა, თუ რამ დააბერა“. ვგრძნობთ, რომ პოეტი გვეუბნება რალაცას ძალიან ნამდვილს, ძალიან საჭიროს, პასუხს სცემს ძალიან თავსატეხ კითხვას და ყოველივე ამას არაჩვეულებრივი ბუნებრიობითა და უბრალოებით ახერხებს.

ვერა და ვერ შევძელი ამ ლექსის საიდუმლოს ამოხსნა, ვიდრე ხელში არ ჩამივარდა გამოჩენილი კანადელი მეცნიერის, სტრესების თეორიის ავტორის, ჰანს სელიეს ნიგნი „სტრესი დისტრესის გარეშე“ (მოსკოვი, 1982, მეორე გამოცემა, რუსულ ენაზე). ვნახოთ ერთი ადგილი ამ ნიგნის ერთ-ერთი პარაგრაფიდან, რომელსაც „სტრესი და სიბერე“ ეწოდება:

„არსებობს მჭიდრო კავშირი... სტრესსა და სიბერეს შორის. სტრესი, – როგორც უკვე ვთქვი, – არის ორგანიზმის არასპეციფიკური, სტანდარტული პასუხი ნებისმიერ მოთხოვნაზე ნებისმიერ დროს. სიბერე – ჯამია ყველა სტრესისა, რომელიც ორგანიზმს განუცდია სიცოცხლის განმავლობაში... ნებისმიერი სტრესი, განსაკუთრებით უშედეგო მცდელობით გამოწვეული... ტოვებს შეუქცევად ქიმიურ ნაიარევს: მათი დაგროვების შედეგია ქსოვილის დაბერების მომასწავებელი ნიშნების გაჩენა“.

ეს ხომ თითქოს ივანე ნიკლაურის ლექსის კომენტარია!

ჰანს სელიეს თეორიის ერთ-ერთი ღირსება ის არის, რომ მისი საშუალებით ბევრი ფიზიოლოგიური პროცესი, მათ შორის დაბერებაც, ახალი კუთხით იქნა დანახული, ნათელი მოეფინა ბევრ ბუნდოვან საკითხს, სახელი დაერქვა მრავალ რამეს, რასაც ადამიანები მანამდე მხოლოდ ინტუიციურად, გუმანით გრძნობდნენ, მაგრამ გაცნობიერებული არ ჰქონდათ.

ჰ. სელიეს უდიდესი აღმოჩენა ისაა, რომ თურმე როგორც დადებით, ასევე უარყოფით ემოციებზე ადამიანის ორგანიზმი ერთნაირად რეაგირებს (ამას ნიშნავს „ორგანიზმის არასპეციფიკური, სტანდარტული პასუხი ნებისმიერ მოთხოვნაზე ნებისმიერ დროს“), კერძოდ, ყველა შემთხვევაში საჭირო ხდება შეგუება, რაზედაც იხარჯება სასიცოცხლო ენერჯის ნაწილი. ამით ადამიანის მრავალფეროვან ემოციებს ჰ. სელიემ „საერთო მნიშვნელი“ მოუნახა, რასაც დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს მედიცინაში.

ეს ეპოქალური მიგნება კარგა ხანს გაუზიარებელი რჩებოდა. ჰ. სელიე წერს: „მედიცინა დიდხანს არ ცნობდა ასეთი სტერეოტიპული პასუხის არსებობას. უაზრობას ჰგავდა ის ამბა-



ვი, რომ სხვადასხვა ამოცანა, ფაქტობრივად, ყველა ამოცანა, ერთნაირ პასუხს ითხოვს“.

საინტერესო ის გახლავთ, რომ ყოველივე ეს შესანიშნავად იცის ივანე ნიკლაურმა. მისი ლექსი, რომელიც პასუხია კითხვაზე „რამ დაგაბერა?“, არსებითად სტრესორების (სტრესის გამომწვევი მიზეზების) ჩამოთვლაა, თანაც არამარტო უარყოფითი ემოციების გამომწვევი სტრესორებისა, არამედ – დადებითისაც.

ვნახოთ ჯერ პირველის (უარყოფითის) რამდენიმე ნიმუში:

„ჩემ დაბერება, ქალო, ნელმა ქნა, სამოცისამა“;

„ყოფამა სიდუხჭირითა, სიმწარემ სიობლისამა“;

„მტერ დუშმნის სახლში შავარდნამ, დედისად  
მოჭრამ მხრისამა“;

„დიდის ნიაღვრის მოსვლამა, ნაღებამ ნისქვილისამა“;

„სიჭაბუკის დროს ღალატმა ქალისა ღამაზისამა“

და ა. შ. და ა. შ.

ახლა ვნახოთ დადებითი ემოციების გამომწვევი სტრესორები:

„ჩამამაბერის ტიაღმა ქროლვამ გრილ ნიავისამა,  
კალატის წვერზე შასმამა ყინულიანის წყლისამა“;

„ზაფხულის სიღამაზემა, სიმრავლემ ყვავილისამა“;

„დილით შურთხების სტკვენამა, ღამით  
ყმუილმა მგლისამა“;

„კლდის ეხში შამაციინებამ ჯიხვთ მწყემსა ქალისამა“

და სხვ. და სხვ.

ჰანს სელიეს სიტყვით, მისი თეორიისთვის „არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, სასიამოვნოა სტრესორი თუ უსიამოვნო. მისი სტრესორული ეფექტი დამოკიდებულია მხოლოდ ორგანიზმის შემგუებლობითი უნარისადმი ნაყენებული მოთხოვნების ინტენსიურობაზე“. ამის ნათელსაყოფად მას ასეთი მაგალითი მოჰყავს:

„დედა, რომელსაც შეატყობინეს, რომ მისი ერთადერთი ვაჟი ომში დაიღუპა, განიცდის საშინელ სულიერ ძრწოლას. თუ მრავალი წლის შემდეგ აღმოჩნდება, რომ ცნობა მცდარი ყოფილა

და შვილი სალ-სალამათი შემოვა ოთახში, დედას უძლიერესი სიხარული დაეუფლება. ამ ორი მოვლენის სპეციფიკური შედეგი – მწუხარება და სიხარული – სრულიად განსხვავებული, მეტიც, ურთიერთსაპირისპიროც კი არის, მაგრამ მათი სტრესორული ზემოქმედება – არასპეციფიკური მოთხოვნილება ახალ ვითარებასთან შეგუებისა – შეიძლება ერთნაირი იყოს”.

ახლა ნარმოიდგინეთ როგორი მდიდარი ემოციური სამყაროს მქონე, როგორი პოეტური ბუნებისა უნდა იყოს ადამიანი, რომელიც თავისი დაბერების ერთ-ერთ მიზეზად დაბეჯითებით ასახელებს „ზაფხულის სილამაზეს“ და „ყვავილთა სიმრავლეს“, ვისაც „დილით შურთხების სტვენის“ მოსმენა ისეთ სიხარულს ანიჭებს, რომ მასთან შესაგუებლად მისმა ორგანიზმმა სასიცოცხლო ენერჯის მნიშვნელოვანი ნაწილი უნდა გაილოს...

ასეთი კაცი ყოფილა ივანე ნიკლაური. მისი განსაკუთრებულობა კარგად იგრძნობა ამ ლექსში. და, რაც მთავარია, მას სავსებით გაცნობიერებული აქვს ამ „წვრილმანი ამბების“ შორსმიმავალი შედეგები... კითხულობთ ლექსს და გიჩნდებათ აზრი, რომ ცხოვრების ტკბილ-მწარე მოვლენებისადმი გამძაფრებული დამოკიდებულების გამოსახატავად ძნელია (თუ შეუძლებელი არ არის) უკეთესი ფორმა მოინახოს. ჰ. სელიე თავისი დებულებების განმარტებისას უხვად იყენებს გამოჩენილი ადამიანების მოსაზრებებსა და გამონათქვამებს. ამიტომ არის, რომ იგი თავის საუბარს მიშელ მონტენის ამ სიტყვებით ამთავრებს: „შეიძლება თქვან, რომ ეს წიგნი მხოლოდ სხვისი ყვავილებისაგან შედგენილი თაიგულია, ჩემი კი აქ მხოლოდ ამ თაიგულის შესაკრავი ბაბთაა“.

ივანე ნიკლაურის ეს ლექსი ერთ-ერთი ძვირფასი ყვავილთაგანი იქნებოდა სელიეს თაიგულში.

1984 წ.

## რა ცხოვრობს ჩვენში?

გურჯა კვარაცხელიას ლექსი „უცნაური ამბავი“ გამოცანით ინყება:

შენში რალაცა ცხოვრობს  
შენზე უფრო ხანდაზმული,  
ძალიან ძველი და მკვიდრი.  
როცა საკუთარ თავში  
საკუთარ თავს ეძებ,  
მაშინ წამოედები ხოლმე,  
მანამდე შეუმჩნეველს.

ამ „რალაცის“ ხანიერება ლექსის ფინალში ასეა „დაზუსტებული“: „შენში რალაცა ცხოვრობს უხსოვარ დროსა და უსამველოდ დაშორებულ სივრცეში დაბადებული“.

ვის მიმართავს ლექსის ავტორი? ალბათ თავის თავს – მეორე პირის ფორმით თავის თავს ესაუბრება. მაგრამ ვერც იმას გამოვრიცხავთ, რომ „შენ“-ში ამ ლექსის შესაძლო წამკითხველიც, ყოველი ჩვენგანი, ანუ – საზოგადოდ – ადამიანი, იგულისხმებოდეს. ასეთი მრავლისდამტევი გახლავთ მეორე პირის მხოლოდითი რიცხვის ნაცვალსახელი აქ.

ახლა ის ვიკითხოთ, რა შეიძლება იყოს ჩვენში ჩვენზე ხანდაზმული?

ადამიანში ადამიანზე ხანდაზმული არის ადამიანობა! სუფიქსი -ობა, მოგეხსენებათ, აბსტრაქტულ სახელებს ანარმოებს კონკრეტულთაგან. ანუ: ადამიანში ადამიანზე ხანდაზმული არის ადამიანის იდეა, ადამიანის არქეტიპი, ურფენომენი (პირველფენომენი, პირველხატი), რომელსაც გრიგოლ რობაქიძემ მახვილგონივრული ქართული შესატყვისი გამოუგონა

- თაურფენომენი (ანუ თავში, სათავეში მდგომი ფენომენი. მახვილგონივრული აქ ის არის, რომ ეს სიტყვა მთლიანად შეიცავს გერმანულ „დედანსაც“ - თა-ურფენომენი!).

შეგნება იმისა, რომ კერძოს, კონკრეტულის, პიროვნულის გარდა საყოველთაოს, ზოგადს, უპიროვნოსაც წარმოვადგენთ, დამამშვიდებლად მოქმედებს, ვინაიდან ამის შედეგად ჩვენი ბედ-ილბლით მთელ კაცობრიობას ვუკავშირდებით. იმის შეგნება, რომ ჩვენი ტკივილი მარტო ინდივიდუალური კი არა, ზოგადსაკაცობრიო მოვლენაც ყოფილა, ამსუბუქებს ტანჯვას, ზოგჯერ კი განკურნებასაც იწვევს.

ახლა მეცნიერს მოვუსმინოთ:

„ზოგადი თვალსაზრისის გამოყენების შესაძლებლობას დიდი თერაპიული მნიშვნელობა აქვს. (...) ანტიკურ მედიცინაში ცნობილი იყო, რომ პირადი დაავადების უფრო მალალ, უპიროვნო დონეზე აყვანის შესაძლებლობას სამკურნალო გავლენა ჰქონდა. (...) აღმოსავლეთში პრაქტიკული თერაპიის დიდი ნაწილი პიროვნული განცდის საყოველთაო ვითარების დონეზე აყვანის პრინციპზეა აგებული. (...) თუ [ადამიანს] უჩვენეს, რომ მისი პირადი ტანჯვა მარტო მისი სატანჯველი კი არ არის, არამედ საყოველთაოა, ასე გასინჯეთ, ღმერთის ტანჯვაც კია, მაშინ ის კაცთა და ღმერთთა საზოგადოებაში იმყოფება, და ამის ცოდნა მომარჩენელია“ (კ. გ. იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები. სიმრები. თბილისი, 1995, გვ. 128-130).

კარგი იქნებოდა, ჩვენში არსებულ არაპიროვნულსაც ისევე შევიგრძნობდეთ, როგორც პიროვნულს შევიგრძნობთ, მაგრამ ასე არ ხდება: არაპიროვნულს შეცნობა სჭირდება, იგი უნდა შევიმეცნოთ, შევიგნოთ, მას გონების მეშვეობით უნდა ვწვდეთ (შეგნების ფუძე უთუოდ გონია - „შეგნება“ შე-გონების შეკუმშვით ჩანს მიღებული). ამიტომ მიმართავს პოეტი არაპიროვნულზე, საყოველთაოზე, არქეტიპულზე მინიშნებისას გამოცანის ფორმას - პოეტი პოეტურ დისკურსს იყენებს, ცხადია: „შენში რაღაცა ცხოვრობს შენზე უფრო ხანდაზმული“, და ეს მაღალმხატვრული ფორმაა - ავტორი თავს ისე

იჭერს, თითქოს არ იცის, რა არის ეს „რაღაცა“, რითაც მკითხველს აქტიური თანაშემოქმედებისკენ უბიძგებს.

შემდგომ გუჩა კვარაცხელიას ამ ლექსში შინაგანი სამყაროს აღწერა გრძელდება. იქ თურმე ჩვენზე უფრო ხანდაზმული ამ უცნობი „რაღაცის“ გარდა კიდევ ბევრი რაღაცა ცხოვრობს, მაგრამ „*იმათ ადვილად ცნობ (...)* თავიანთი სახელებით, დაბადების ადგილებითა და თარიღებით“.

შინაგანი სამყაროს ამ მდგმურთ თავ-თავიანთი გამოსაცნობი ნიშნები ჰქონიათ. ისინი ფრიად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ზოგჯერ რადიკალურადაც. პოეტი ჩამოთვლის და ორიოდ სიტყვით გვიხასიათებს შინაგანი სამყაროს ბინადართ. ზოგიერთი მათგანის დახასიათება გარეგნულია, ასე ვთქვათ, ფიზიკური, ზოგისაც – არსისმიერი. მთლიანად ნავიკითხვით ლექსის ეს მონაკვეთი, რომელიც უპირველეს ყოვლისა ყურადღებას მხატვრული შესრულების თვალსაზრისით იქცევს: შთამბეჭდავია ანაფორულად მრავალგზის გამეორება მოკლე სიტყვისა – „ზოგს“, გონგის ხმასავით რომ ზრიალებს სტრიქონთა თავში. სხარტი დახასიათებანი მახვილგონივრულია, ფორმულირებებს სიტყვის ოსტატის ხელი ატყვია:

შენში სხვა რამეც ბევრი ცხოვრობს.

იმათ ადვილად ცნობ:

ზოგს – ხმის ტემპრით, ინტონაციით,

ზოგს – ხორკლიანი კანით,

რბილი თმით, ხავერდოვანი თითებით,

ფაფუკი ლაბებით...

ზოგს – დამფრთხალი სხეულის თრთოლით,

ზოგს – ნალველის ლურჯი შლამით,

ზოგსაც – ჭინჭყლობით,

ზოგს – დაჭრელებული კოვზის

თუ ნითელი კოჭის მედიდურობით,

ზოგს – მორცხვობით,

ზოგს – მომაბეზრებელი უბინოებით,

ზოგს – განმკითხავის

დაუინებული მზერით,  
ზოგს – გვერდის ავლის გულგრილობით,  
ზოგს – კრიჭაშეკრული დუმილით,  
ზოგს – ენანყლიანობით,  
ზოგს – სიბრმავის ტყეში ხეტიალით,  
ზოგს – ფორიაქით სიფხიზლის,  
ზოგს – დამქანცველი  
არამკითხემომბეობით,  
ზოგსაც – თვითირონიის ფესვით,  
მისწრაფების უნაგირიდან  
ჩამოვარდნილის  
გადარჩენას რომ ლამობს.

და ეს ყველაფერი ერთი ადამიანის, ერთი „მე“-ს შინაგან სამყაროში?!

დიახ, ჩვენი ფსიქიკა თურმე სულაც არ არის მონოლითური, ჩვენი „მე“ უამრავი „მე“-ებისაგან შედგება, რომელთაც ავტონომიურ კომპლექსებს უწოდებენ. გუჩა კვარაცხელიას ლექსის ეს ნაწილი, ახლახან ციტირებული, არსებითად ტიპურ კომპლექსთა ნუსხაა, ოღონდ ეს კომპლექსები აქ პერსონიფიცირებული სახით არიან წარმოდგენილნი. კ. გ. იუნგის აზრით, „პიროვნული არაცნობიერი, ისევე როგორც კოლექტიური არაცნობიერი, კომპლექსთა ანუ ნაწილ-პიროვნებათა განუსაზღვრელი, ჩვენთვის უცნობი რიცხვისაგან შედგება“ (გვ. 95). მისივე სიტყვით, „სიზმრებში, მაგალითად, ჩვენი კომპლექსები ხშირად პერსონიფიცირებული სახით გვევლინებიან. შესაძლებელია ისე გავვარჯიშდეთ, რომ სიფხიზლეშიც ვუყუროთ და ვუსმინოთ მათ. გარკვეული სახის იოგას ვარჯიშების მიზანი სწორედ ცნობიერების მის შემადგენელ კომპონენტებად გახლეჩაში მდგომარეობს, რომელთაგან თითოეული ცალკეულ პიროვნებად იჩენს თავს“ (იქვე).

ის ამბავი, რომ ჩვენი „მე“ მრავალი „მე“-საგან შედგება, მოულოდნელი და უცნაური ჩანს. აქედან ამ ლექსის სათაური – „უცნაური ამბავი“.



ზემოთ დამონშებულ ციტატაში მეცნიერმა გვითხრა, „ჩვენი კომპლექსები ხშირად პერსონიფიცირებული სახით გვევლინებიანო“. პერსონიფიცირება, ანუ ქართულად – გაპიროვნება, ცნობილი მხატვრული ხერხია – გაპიროვნებისას უსულო საგანს სულიერის, ხშირად ადამიანის, თვისებები მიენერება. ანუ რა გამოდის? გამოდის ის, რომ ჩვენი ფსიქიკა – ყოველი ჩვენგანის ფსიქიკა – პოეტურ აქტს ახორციელებს, როცა კომპლექსების პერსონიფიკაციას ახდენს. ადამიანის ფსიქიკის ამ პოეტური ნამუშევრის ენობრივ ფორმაში მოქცევის წარმატებულ მცდელობასთან გვაქვს საქმე განსახილავ ლექსში.

ამ ლექსში წარმოსახულ სამყაროსთან კიდევ უფრო მიახლოების მიზნით ერთ ციტატასაც მოვიშველიებ, ამჯერად თანამედროვე გერმანელი ფილოსოფოსის, ცხოვრების ხელოვნების ფილოსოფიის ახლად დამფუძნებლის, ვილჰელმ შშიდის ნაშრომიდან, რომლის სახელწოდებაა „ცხოვრების ხელოვნების სკოლა“. ამ ტრაქტატის მეოთხე პარაგრაფში, რომელსაც საგულისხმო სათაური აქვს – „საკუთარ თავთან მეგობრობის სიკეთე“, ვკითხულობთ:

„ცხადია, გაჩნდება კითხვა, კაცმა რომ თქვას, ვინ ვისი მეგობარია აქ: ინდივიდუუმი თავისი თავისა? ინდივიდუუმი და თავისთავი ერთი და იგივე არ არის? მაგრამ თითქოსდა ერთი ინდივიდუუმის მიღმა სხვადასხვა ინდივიდუუმები იმალებიან, რომლებიც ერთმანეთს ებრძვიან და შეუძლიათ ერთმანეთი გაანადგურონ კიდევ: მოცემული და წარმოსახული ინდივიდუუმი; აზროვნების ინდივიდუუმი და გრძნობის ინდივიდუუმი; აზროვნებისა და გრძნობის სფეროებში კი კვლავაც ურთიერთწინააღმდეგობრივი აზრები და გრძნობები, რომლებიც ზოგჯერ საკუთრივ ინდივიდუუმის ნიღბით გვევლინებიან. თავის თავთან დამეგობრება ნიშნავს, ერთმანეთთან მეზობლი ნაწილები ხელსაყრელ ურთიერთმიმართებაში მოვიყვანოთ, იდეალურ შემთხვევაში კი დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონიით შევაკავშიროთ ისინი ერთმანეთს“ (ვ. შშიდი, ცხოვრების ხელოვნების სკოლა. თბილისი, 2003, გვ. 12-13).

ყურადღება მივაქციოთ პარადოქსულ გამოთქმას ციტირე-

ბულ ნაწყვეტში – „დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონია“. პარადოქსულს იმიტომ, რომ ჰარმონია თითქოსდა გამორიცხავს დაძაბულობას (ჰარმონიის ერთ-ერთი მნიშვნელობა ხომ ერთ-სულოვნებაა). ეს ის ჰარმონიაა, რომელიც ორ პოლუსს შორის არსებულ დაძაბულობის ველზე სუფევს და სიცოცხლის წინაპირობას წარმოადგენს.

გუჩა კვარაცხელიამ ამ ლექსში შეძლო ადამიანის შინაგან სამყაროში არსებული დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონიის დასამახსოვრებელი პოეტური სურათის შექმნა. მოვინიშნოთ ის პოლარობები, რომლებიც პოეტის მიერ აღწერილ სულიერ ლანდშაფტში დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონიას ქმნიან: *სიმორცხვე* და *მედიდურობა* – თუ ერთ-ერთ „მე“-ს სიმორცხვე ახასიათებს, მეორე „დაჭრელებული კოვზის თუ წითელი კოჭის მედიდურობით“ გამოირჩევა (ამ მხატვრულ სახეს ორი ქართული იდიომი უდევს საფუძვლად: 1. *ჭრელტარა კოვზით ეწრება*, რაც ნიშნავს – მეტიწრობს, და 2. *წითელი კოჭია*, რასაც ირონიულად იტყვიან ადამიანზე, ვისაც სხვათაგან გამორჩეულობის პრეტენზია აქვს); *განკითხვა* და *გულგრილობა* (ერთ-ერთი „მე“ „განმკითხავის დაჟინებული მზერით“ იპყრობს ყურადღებას, მეორე „გვერდის ავლის გულგრილობით“ გვამახსოვრებს თავს); ერთის თვისება *ენაწყლიანობა* ყოფილა, მეორის – *„კრიჭაშეკრული დუმილი“*.

ამ აშკარა ანტინომიების გარდა გუჩა კვარაცხელიას მიერ შემოთავაზებულ სულის რუკაზე ფარდობით ანტინომიებსაც ვხედავთ: *ჭინჭყლიც* შეიძლება ვიყოთ და *თვითირონიულიც* (შესანიშნავი მხატვრული სახე – „ზოგსაც – თვითირონიის ფესვით [ცნობ], მისწრაფების უნაგირიდან ჩამოვარდნილის გადარჩენას რომ ლამობს“ – სადაგ ენაზე შეიძლება ასე გარდავთქვათ: როცა მიზნისკენ მიმავალ გზაზე სათაკილო მარცხს იწვნივ (გაბითურდები), თვითირონია თუ გიხსნის, სხვა ვერაფერი!); ხან *სიბრძავის* ტყეში დავეხეტებით, ხან *სიფხიზლის* ფორიაქი გვეუფლება; ეს „*მომაბეზრებელი უბინოება*“ ხომ – რითაც ერთ-ერთი „მე“ არის დახასიათებული – თავის თავშივე შეიცავს წინააღმდეგობას: აშკარად დადებითი თვისება





(უბინობა) უარყოფითი შინაარსის ზედსართავი სახელით არის განსაზღვრული – „მომაბეზრებელი“ (ეს ორი სიტყვა ამ ლექსში შესაძლოა პირველად აღმოჩნდა გვერდიგვერდ).

და ყოველივე ეს – ეს წინააღმდეგობრიობები – ერთ პიროვნებაში!

ეს წინააღმდეგობრიობები ქმნის სწორედ დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონიას – სისხლსავსე, სრულფასოვანი ცხოვრების წინაპირობას. ეს ლექსი მაგიურ ტექსტებს (შელოცვებს) ნააგავს, იგი შთაგვაგონებს, რომ საკუთარ თავში პოლარობების, წინააღმდეგობრიობების აღმოჩენამ არ უნდა დაგვზაფროს, ანუ, როგორც საუბარში ვამბობთ ხოლმე, არ უნდა „დაგვაკომპლექსოს“, საკუთარი არასრულყოფილების (არამონოლითურობის) შეგრძნება თუ შეგნება ნევროზების ნყაროდ არ უნდა გვექცეს. იმის განცხადებით, რომ მათ – ამ კომპლექსებს – „*კარგად იცნობ... თავიანთი სახელებით, დაბადების ადგილებითა და თარიღებით*“, ავტორი მიგვანიშნებს, რომ შესაძლებელია მათი კონტროლი, რის შედეგადაც უნდა მოხერხდეს დაძაბულობით აღსავსე ჰარმონიის შენარჩუნება.

უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისგან *სრულყოფილება* (რაც ადამიანისთვის მიუღწეველია) და *სრულფასოვნება* (რისი მიღწევაც შესაძლებელია).

და კვლავ იუნგს მოვუსმინოთ: „*ღვთის გულისათვის, ნუ იქნებით სრულყოფილნი, მაგრამ ყველანაირად ეცადეთ, იყოთ სრულფასოვანი – რასაც არ უნდა ნიშნავდეს ეს ყოველ კერძო შემთხვევაში*“ (გვ. 123).

„*უცნაური ამბავი*“, რომელიც ამდენ საფიქრალს აღძრავს, დიდილექსია, ასეთი ლექსი იშვიათად იწერება. ეს თეტიკურთან ერთად მას ამჟამად გამოხატული თერაპიული ღირებულებაც აქვს. სრული სახით მას შეგიძლიათ გაეცნოთ ქალბატონ გუჩა კვარაცხელიას ლექსების კრებულში „*დაქვრივებული სივრცე*“ (2003 წ.), სადაც ბევრ სხვა არანაკლებ უცნაურ, ახლებურ და დამაფიქრებელ პოეტურ ქმნილებას აღმოაჩენთ.

## „სარკის ნატეხების“ ფაუნა

„კავკასიურმა სახლმა“ ნაირა გელაშვილის წიგნი გამოსცა სათაურით „ავტობიოგრაფიული, მეტისმეტად ავტობიოგრაფიული“. მასში შესულია ავტობიოგრაფიული რომანის „სარკის ნატეხების“ პირველი ნაწილი, აგრეთვე ლიტერატურული ზღაპრები, პოემები, ლექსები, სიმღერები, რომელთა თემატიკა და პრობლემატიკა არაპირდაპირ უკავშირდება, ეხმიანება, განავრცობს „სარკის ნატეხების“ სამყაროს.

ეს ჟანრი – ავტობიოგრაფიული რომანი – ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარულია დღესდღეობით მთელ მსოფლიოში (ჩვენი უახლესი მწერლობიდან ამ ჟანრს განეკუთვნება რეზო ჭეიშვილის არაჩვეულებრივი „მუსიკა ქარში“, რომელიც 1982 წელს გამოიცა. რუსული მწერლობიდან შეიძლება დავასახელოთ მიხაილ ზოშჩენკოს „მზის ამოსვლის წინ“, გერმანულენოვანი ლიტერატურიდან – ელიას კანეტის „გადარჩენილი ენა“). ნაირა გელაშვილის ამ ჭეშმარიტად დიდი წიგნის (ცხადია, მარტო მისი ფორმატი და მოცულობა არა მაქვს მხედველობაში!) სრულყოფილად (ამომწურავად) განხილვისა და შეფასების პრეტენზია ჩემს ამ წერილს ვერ ექნება – ამ საქმის მეტ-ნაკლები წარმატებით აღსრულებას არაერთი ლიტერატორის, ფსიქოლოგის თუ ფილოსოფოსის არაერთი საფუძვლიანი გამოკვლევა დასჭირდება, იმდენად მრავალფეროვანი, ღრმა და ორიგინალურია იგი, იმდენად ახლებურია ავტორის მიმართება სამყაროსა და ადამიანებისადმი, იმდენად საყურადღებოა ის, თუნდაც, მხოლოდ მწერლური ოსტატობის თვალსაზრისით.

ამ წერილში მხოლოდ ერთი კუთხით – „სარკის ნატეხების“

ცხოველთა სამყაროთი – შემოვიფარგლები. ეს არჩევანი იმან განაპირობა, რომ არ მეგულება ამ ჟანრის სხვა ნაწარმოები (თუ ავტორი პროფესიით არ არის დაკავშირებული ცხოველებთან), სადაც ფაუნის ამდენი წარმომადგენელი გვხვდებოდას პერსონაჟებად. თანაც ავტორისა და მათი ურთიერთდამოკიდებულება არანაკლებ დაძაბული, რთული და დრამატულია, ვიდრე ამავე წიგნში დახატული ადამიანთაშორისი ურთიერთობები. ცხოველები ამ წიგნის ისეთივე სრულფასოვანი პერსონაჟები არიან, როგორც ადამიანები. ეს მიმაჩნია „სარკის ნატეხების“ ერთ-ერთ გამორჩეულ სიახლედ.

\*\*\*

პირველსავე გვერდზე ფაუნის ორ წარმომადგენელს შევხვდებით – მიკიოტსა და ძალს. პირველი მათგანი სიუჟეტის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია, მეორე – ეპიზოდური.

თერთმეტი თვის გოგონა, ამ წიგნის მომავალი ავტორი, მძიმედ არის ავად. ის მაგიდაზე ასვენია. გარს ახვევიან: დედა, პროფესიით ექიმი, რომელმაც შვილს შეცდომით მეორედ გაუკეთა გაშეშების სანინალმდეგო შრატი და თუ ბავშვი ვერ გადარჩა, დედა გამოდის მკვლელი; პაპა და ბებია, რომელთაც ადრემრავალი ბავშვი დახოცოდათ; აქვეა მამიდაც – თვითონაც თითქმის ბავშვი. ლამეა. ამ დროს მიკიოტის შემზარავი კვილი გაისმის – ეს სიკვდილის მაცნე ფრინველი სახლის წინ მდგარ ხეზე შემომჯდარა და „ჯერ შეპარვით, გაბმით დაიკივლა და მერე გრძელი, გამყინავი მოძახილი მოაყოლა, გაფატრა ლამე“.

თავზარდაცემული პაპა წამოიჭრა, მუგუზალს დასტაცა ხელი, გარეთ გავარდა და მთელი ძალით სტყორცნა ავის მომასწავებელ ფრინველს, და მან, ბუმბულშეტრუსულმა, კვილით გადასერა ლამის წყვდიადი. სიკვდილმაც უკან დაიხია. ბავშვი გადარჩა.

მიკიოტი (ჭოტი, ბუ) ამბივალენტური სიმბოლოა – სიკვდილის განსახიერებაც არის და სიბრძნისაც. მისი კვილი

„სიკვდილზე სიმღერად“ ითვლება ქრისტიანთა წარმოდგენით. მაგრამ ძველბერძენ-რომაელთა და ინდიელთათვის სიბრძნესაც განასახიერებს. ასე რომ, ამ სიმბოლოს ამბივალენტური შინაარსიდან გამომდინარე, სავსებით ნორმალური ჩანს მისი ბრძნული უკან დახევა, როცა ღირსეულ წინააღმდეგობას შეხვდა.

მანამდე დედა გაფაციცებული უგდებდა ყურს, ატეხდა თუ არა ყმუილს ძაღლი, „მაგრამ ძაღლმა მხოლოდ რამდენჯერმე ამოიყმუვლა და გაჩერდა“.

ძაღლი, რომელიც ერთგულებისა და სიფხიზლის სიმბოლოა, სიკვდილს ასეთნაირად უკავშირდება: იგი ფსიქოპომპოსია - სულების გამცილებელია, მიცვალებულთა სულებს მიაცილებს საიქიოს. ასე სწამდათ ძველ ბერძნებს, აცტეკებს, ინდოელებს და სხვათ. ქრისტიანთა წარმოდგენაში, ბუნებრივია, მას ეს მნიშვნელობა აღარ აქვს. აქ იგი მხოლოდ ერთგულებასა და სიფხიზლეს განასახიერებს.

\* \* \*

შემდეგი ცხოველი, რომელიც წიგნის პირველსავე გვერდებზე გამოჩნდება, გველი გახლავთ. იგი მეორე და მეოთხე თავების ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია. ამ თავების სახელწოდებებია „შეხვედრა სამოთხეში“ და „ძილი სამოთხის პირას“.

გველთან შეხვედრა იმ ასაკში მოხდა, როცა ბავშვმა (სამიოდე წლისამ) არ იცის, ამ არსების რომ უნდა ეშინოდეს, და ამის გამო შეხვედრამ უჩვეულოდ გულთბილ ვითარებაში ჩაიარა: ყვავილების თაიგულად დანყობით გართულმა გოგონამ ტერფის ზედა შიშველ ნაწილზე სიცივე იგრძნო, ძირს დაიხედა და დაინახა: ფეხზე გრძელი ქრელი ჭია გადასწოლოდა „და ინვა მშვიდად, ეტყობოდა, თავს კარგად გრძნობდა“.

წავიკითხოთ ეს პასაჟი, სადაც ჩვენი გეოგრაფიული გარემოსთვის უჩვეულო შემთხვევა, მეხსიერების მიერ შემონახული ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული შთაბეჭდილებაა გადმოცემული:

„ნითელ, შავ, მომწვანო ზოლებს, ლაქებს თუ სამკუთხედებს ვაკვირდებოდი. და მან ნელა მოატრიალა თავი, ბალახზე რომ ედო მსუბუქად, რალაცნაირად, ნაზად მოატრიალა ჩემკენ და საკუთარ ზურგზე დაიდო ყელით. და მე კარგად მახსოვს, თვალეში რომ შევხედეთ ერთმანეთს. როგორც მახსოვს, დიდმა სიხარულმა შემიპყრო. ჩემი გული მას ეკუთვნოდა, ასეთ ნდობას რომ მიცხადებდა, ყველასგან რომ გამომარჩია. მან თავი გაისვ-გამოისვა ზურგზე, ესე იგი, ყელით გაეხახუნა საკუთარ ზურგს (...). მთელი არსებით ვიგრძენი, რომ გამეთამაშა. და მერე გასწორდა და უზომოდ ნელა, ნელა გაცურდა. ვხედავდი, როგორ ნელა მისრიალებდა მისი ჭრელი მრგვალი ტანი ჩემს ტერფზე და კუდი როგორ გადასცილდა მას“.

ჭეშმარიტად ცოდვით დაცემამდელი ვითარებაა დახატული, უბედნიერესი ხანა, სამოთხე.

მაგრამ ასე, ცხადია, დიდხანს ვერ გაგრძელდებოდა.

უფროსების დამსახურება იყო ჩემი სამოთხიდან გამოძევებაო, შენიშნავს ავტორი ამ თავის ბოლოს, „რადგან სწორედ ისინი მინერგავდნენ ყველა არსების წინაშე შიშს – ამით მათ (ნესტარს, ბრჭყალებს, რქებსა თუ ეშვებს) ჩემ წინააღმდეგ მომართავდნენ და ახდენდნენ ჩვენი „კონფლიქტის პროვოცირებას“ (...). სამუდამოდ წასულიყო ის დრო, როდესაც ის სიცივემისჯილი, გარიყული არსება სითბოს იღებდა ჩემგან და ჩვენ ერთმანეთი გვიყვარდა“.

გველთან თავისი მეორე შეხვედრა, რომელიც აღწერილია თავში „ძილი სამოთხის პირას“, ავტორს თავისი თვალით არ უხილავს, რადგან ამ დროს მას, საბავშვო ბაღიდან გამოქცეულს, მინდორში ეძინა. მან სხვისი მონათხრობით იცის, როგორ თამაშობდა თურმე გველი მის გარშემო.

მოგვიანებით ამ წიგნში კიდევ ერთხელ გამოჩნდება გველი, ამჯერად სიზმრად ნანახი. საქორწინო კაბაში გამოწყობილი მთხრობელი საქმროს ელის და, აი, ისიც მოვიდა: მენამული გვირგვინოსანი გველი. ეს შეხვედრა სიზმარში ცხოველისთვის ტრაგიკულად მთავრდება: გოგონა ფეხით



უსრესს გვირგვინოსან თავს ქვეწარმავალს. „სიმშვიდე, სი-  
ცარიელე, მნუხარება და გამოუსწორებელი დანაშაულის  
განცდა დამეუფლა და წინასწარშეგრძნება: მთელი შემდგომი  
მარტოობისა“-ო, გვაუნყებს იგი.

ამ წიგნში ავტორი თავის მრავალ სიზმარს მოგვითხრობს,  
მოგვითხრობს დიდი ოსტატობით, ისე, რომ მარტო უმთავრე-  
სი მოვლენების კი არა, ხშირად სიზმრისეული ირაციონალუ-  
რი განწყობის გადმოცემასაც ახერხებს, თან იქვე სიზმრების  
ახსნასაც ცდილობს. ამ სიზმრის ახსნის მცდელობა ასეთია:

„რას ნიშნავს ჩემთვის გველი ცხოვრებაში?“ – უსვამს  
ავტორი კითხვას თავის თავს და ასე უპასუხებს:

„გველთან შემთხვევითი შეხვედრები ჩემი უადრესი  
ცხოვრების იმ ეპიზოდებს განეკუთვნება, რომლებიც ყვე-  
ლაზე მკვეთრად, წარუშლელად დამამახსოვრდა და მათგან  
სამუდამო სევდა, ნოსტალგია გამომყვა: სევდა დაკარგული  
სამოთხის გამო: იმის გამო, რომ სახლს (სამყაროს, ბაღს, შენს  
თავს) გარეთ ხარ და გეშინია; თუმცა, ჯობდა მხოლოდ ის  
მეთქვა, რომ გველი ჩემთვის საიდუმლო სიბრძნის სიმბოლოა  
– სიბრძნისა, რომელიც ერთდროულად მშვენიერია და  
შემადრწუნებელი, ამიტომ თან გიზიდავს და თან გაშინებს“.

გველი არაჩვეულებრივად კომპლექსური, უნივერსალური,  
პოლივალენტური სიმბოლოა და მას საიდუმლო სიბრძნის  
მნიშვნელობაც აქვს, მაგრამ რაკი ეს სიზმარი აშკარად  
არქეტიპულია და, ამდენად, პიროვნული გამოცდილების  
სფეროს სცილდება, ამიტომ საკითხის ასე დასმა – „რას  
ნიშნავს ჩემთვის გველი ცხოვრებაში?“ – საკმარისი არ არის  
მის ასახსნელად. სხვისი სიზმრის საჯაროდ ახსნა სხვისი  
წერილის საჯაროდ წაკითხვას ჰგავს, ამიტომ მეტს არაფერს  
ვიტყვი მასზე, გარდა იმისა, რომ ეს ძალიან კარგი სიზმარია.

\*\*\*

ამის შემდეგ წიგნის ფურცლებზე ბატკანი გამოჩნდა.  
თუ გველი უადრესად მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლოა,  
ბატკანი ერთმნიშვნელოვნად ყველა ხალხის წარმოდგენაში

უცოდველობის, თვინიერების, სინმინდის, უბინოების განსახიერებაა. ის იმდენად უცოდველია, რომ ბოროტი სულები მის წინააღმდეგ უძღურნი არიან.

და, აი, არქტიკულ დონეზე ესოდენ მარტივი, ერთმნიშვნელოვანი სიმბოლო ავტორის პირადი გამოცდილების დონეზე ამბივალენტურ მნიშვნელობას იძენს.

ვიდრე ვნახავდეთ, რა სასწაულით მოხდება ეს, მცირე შესავალი დაგვჭირდება.

იმ თავს, სადაც პირველად ვხვდებით ბატკანს, სათაურად „ბლის ხე“ ჰქვია (არანაკლებ საინტერესო გახლავთ „სარკის ნატეხების“ ფლორაც, მაგრამ ჩვენ ახლა ფაუნაზე ვსაუბრობთ და ფლორას მხოლოდ იმდენად შევეხებით, რამდენადაც იგი ფაუნასთან იქნება დაკავშირებული).

ვის არ ჰყოლია ან არა ჰყავს საყვარელი ცხოველი, მაგრამ თუ გყოლიათ ან თუ გყავთ საყვარელი ხე? ალბათ ძალიან ცოტას!

ამ წიგნის ავტორს ჰყავდა საყვარელი ბლის ხე. მან ერთხელ ეს ხე სიკვდილსაც გადაარჩინა – მოჭრას უპირებდნენ. ამ ხის შესახებ მოგვითხრობს იგი აქ. ერთხელ, მნიფე ბლის ქამით გართული თავის საყვარელ ხეს კენწეროზე მოჰქცევია და ქარიც ამოვარდნილა. წარმოიდგინეთ ქარში მოქანავე ხის სუსტ მოქნილ კენწეროს ჩაფრენილი ბავშვის მდგომარეობა!

მაგრამ მთავარი ეს არ არისო, – გვაუწყებს ავტორი, – „მთავარი ის არის, რომ თავზარდაცემული და გულგანგმირული ვიყავი ამ ხის სივერაგით. ასე უდრტვიწველი და უწყინარი, საშიშროებათა ჩუმად მმალავი რომ აღმოჩნდა“.

ამას მოსდევს ღირსშესანიშნავი ფრაზა: „ახლობელ საგანთა მოულოდნელი სივერაგე ადრეც მქონდა შემჩნეული“.

ამ ფრაზით ჩინებულად არის გადმოცემული სამყაროს შეცნობის პროცესში მყოფი ადამიანის (ბავშვის) შეცბუნება საგანთა ორმაგბუნებოვნების აღმოჩენისას.

„ამ ბლის ხის საქციელი ჩემი ბატკნის საქციელს თუ შეედრება“, – განაგრძობს ავტორი, და, აბა, სცადეთ გამოიცნოთ, როგორ შეიძლება შეგაძრწუნოთ, თმა ყალყზე დაგიყენოთ,

თავზარი დაგცეთ (ეს სულ ავტორისეული გამოთქმებია) თანშეზრდილმა უმწეო და უწყინარმა ბატკანმა, რომელთან ერთადაც ტახტზე გძინავთ და საქანელაზე შემომჯდარი კალთაში ისვამთ!

ბატკანი მეზობლის სარდაფში ჩაბრძანებულა და - „მე რომ მის ამოსაყვანად (...) სულ კუნტრუშით ჩავირბინე იქ - სიბნელეში ადგილზე გამაქვავა! სადღაც, ნყვდიადის გულში ორი პატარა წრე გიზგიზებდა და ლაპლაპებდა, მწვანე თუ ყვითელ ცივ ცეცხლს აფრქვევდა და ჩამწყდარი, აცახცახებული ხმით რომ დაუძახე, სახელით მივმართე, - არც განძრეულა! იდგა იქ, როგორც ზურმუხტისთვალე-ბა კერპი, როგორც ეშმაკი და შემზარავი მრგვალი ცეცხლე-ბით ადგილზე მაქვავებდა! რა თქმა უნდა, ზემოთ, მზისქვე-შეთში ისევ იმ თეთრ, ღრუბლის ქულასავით ფაფუკ და საყვარელ ბატკნად იქცა, ურომლისობაც მე არ შემეძლო, მაგრამ იმ დღის შემდეგ სიუცხოვისა და გამოუცნობლობის შარავანდი დაადგა, რაც, ცხადია, ჩვენს შინაურულ ურთი-ერთობას ბზარს უჩინდა“.

მარტო ამ პატარა თავის - „ბლის ხის“ - წაკითხვაც საკმარისია, რომ მივხვდეთ - „სარკის ნატყებების“ სახით საქმე გვაქვს ჭეშმარიტად დიდ ლიტერატურასთან.

ბატკნისადმი ამბივალენტური დამოკიდებულების თემა მოგვიანებით იმ თავშიც გრძელდება, რომლის სათაურია „აღდგომის დილა“.

აღდგომა დილას გოგონა მყუდრო ბოსტანში განმარ-ტოებულა, მინაზე გულალმა გართხმულა და თვალმიშ-ტერებული ცის გახსნის წამს და იესო ქრისტეს გამოჩენას ელოდება, რათა შესთხოვოს - „დედა მომირჩინე!“ (აღმ-ზრდელისაგან იცის: აღდგომა დილით, მზის ამოსვლამდე, წამით ცა იხსნება და მაცხოვარი გამოჩნდება. თუ მოასწრებ და შენს სურვილს ხმამაღლა შესთხოვ, აგისრულებს).

ახლა ავტორს მოვუსმინოთ:

„მაგრამ გაქვავებულ-გახევებული უსაზღვროდ ბეჯი-თად რომ მივშტერებოდი ზეცას, ბოსტანში ჩვენი ბატკანი





შემოვიდა, თავზე დამადგა და პირდაპირ სახეში ჩამკიცხინა (...). ხელი აეუქნიე, წადი აქედან-მეთქი! იმას კი გაუხარდა და კუნტრუში დაიხყო. ზედ გადამახტა და გადმომახტა. ო, ლმერთო ჩემო, როგორ მძულდა! ცაზე ქრისტე უნდა გამოჩენილიყო ბატკნიანად, რა დროს ეს იყო! ნეტავ დაეკლათ სააღდგომოდ, როგორც აპირებდნენ, რასაც კიდევ მოიმოქმედებდნენ უფროსები, ჩემი რომ არ შინებოდათ! არა და არ მოისვენა! წამოვვარდი და გამოვვეკიდე და შუა სირბილში მომეჩვენა, რომ რალაც ხმა გაისმა ზემოდან“.

ასეთი დრამატული როლი რგებია წილად ავტორის ცხოვრებაში ამგვარი როლისთვის ესოდენ შეუფერებელ არსებას - ბატკანს.

\* \* \*

წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს თავი, რომლის სახელწოდებაა „ცისარტყელა და, რაც მთავარია, კამეჩები“. იგი ასე იწყება: „მივრბივარ რაც ძალი და ღონე მაქვს: განწირულად, საბედისწეროდ“.

ბავშვი გარბის ცაზე გადაჭიმული ცისარტყელას ქვეშ გასაძრომად, რადგან სწამს: ცისარტყელას ქვეშ თუ გაირბენ, რასაც ინატრებ, შეგისრულდება (ეს რწმენა იქიდან იღებს სათავეს, რომ მრავალი ხალხის მითოლოგიაში ცისარტყელა ამქვეყიანასა და სამოთხეს შორის საზღვარია).

ეს თავი კარგ საბაბს იძლევა საიმისოდ, რომ ორიოდ სიტყვა ვთქვათ ნაირა გელაშვილის იუმორზე. ეს არის მაღალინტელექტუალური, უაღრესად დახვეწილი, ცხოვრების ღრმა ცოდნიდან ამოზრდილი, ადამიანური სისუსტეების მიმართ შემწყნარებლური დამოკიდებულებით გამორჩეული, დიდად განათლებული და გემოვნებიანი ადამიანის იუმორი.

ამის დასტურად ეს პასაჟი წავიკითხოთ:

„აღარ მახსოვს, რომელი სურვილის ასრულების სურვილი მიმაქანებდა (ეს ტავტოლოგია - „სურვილის ასრულების სურვილი“ - ჩინებული დასაწყისია იუმორით შეზავებული პასაჟისა. - ლ.ბ.), რომელი სურვილი მქცევოდა ამ ქროლვის

სანვავად. მაგრამ რომ ჩემს ცხოვრებას მისი აღსრულების გარეშე აზრი დაჰკარგვოდა, აშკარა იყო (აქვე უნდა გამოვტყდე, რომ სურვილების იმ ტყეში, რომელიც თავად გახლდით, ისეთი სურვილებიც ერია, ფუნდამენტური ცვლილებების შეტანას რომ გულისხმობდა განგების ნებაში და თავისუფლად შეიძლებოდა ღვთისმგმობელურად მიჩნეულიყო. მაგალითად, ერთი ხანობა აუტანელ უსამართლობად და ძალმომრეობად ვთვლიდი, გოგო რომ ვიყავი, ამას ვერა და ვერ ვეგუებოდი, ბიჭად მინდოდა გადაქცევა... ველარ ვიხსენებ, რა ეშმაკად მინდოდა იმაზე უფრო უადგილო არსებად ყოფნა, ვიდრე ქალია ამ სამყაროში. და ახლა მადლობას ვწირავ უფალს, სურვილები უმეტესად რომ არ გვისრულდება. მაგრამ მაშინ, ადვილი შესაძლებელია სწორედ ის მკრეხელური სურვილი მტყორცნიდა ისარივით ცის ფერად სარტყელქვეშ გასარბენად)".

ამ თავგანწირულ სრბოლას სანუკვარი მიზნისკენ კამეჩებმა დაუსვეს ნერტილი:

„რალაცამ გამაჩერა. გამაჩერა მკვრივმა, უძრავმა, მშვიდმა სიშავემ, რომელსაც უეცრად შეაწყდნენ შვიდფერჩამდგარი, აჭრელებული ჩემი თვალები (...). გზის პირას, გუბეში კამეჩები იწვნენ და მიყურებდნენ... იმიტომ არ გავჩერებულვარ, კამეჩების მუდამ რომ მეშინოდა და მათ შორიახლო ჩავლასაც რომ ვერ ვბედავდი (...). მაშინ, ცხადია, სახელი ვერ დავარქვი იმას, რაც მათგან მოედინებოდა. ახლა კი ვიცი:

მათ თვალებში დრო გაჩერებულიყო. იდგა. მარადისობის გრილი ნატყებები ესვენა მათ დიდ, ყოველგვარი სურვილისაგან დაცლილ თვალებში, რომელთა გამაარარავებელი და თან განუსჯელი მზერა ყველანაირ სურვილებს, მიზნებსა და მისწრაფებებს აცამტვერებდა. და ყბების ზანტი, თითქოსდა სასხვათაშორისო მოძრაობა ენით აუნერელ აბუჩად აგდებას გამოხატავდა, დაუდევრობას – ყოველგვარი მცდელობისა და ხდომილების მიმართ. თითქოს ზანტად და უსურვილოდ ცოხნიდნენ და ლეჭავდნენ იმას, რასაც ნუთისოფელი ერქვა. და ეს ყველაფერი უსაზღვროდ განმტკიცებულიყო მათი

სრულყოფილი, უნაკლო, ყოველგვარ ფერთა მშთანთქავი სიშავით”.

ამაზე უკეთ მხატვარი-ფერმწერიც ვერ დახატავდა კამეჩს.

მაგრამ მტრისას თურმე, თუ ეს ზანტი ცხოველები განრისხდებოდნენ. რამდენიმე ხნის შემდეგ ავტორი ორი გააფთრებული, ცეცხლის მფრქვეველი კამეჩის ბრძოლას შესწრებია. ისინი ტრაქტორით გაუშველებიათ.

და ხომ უნდა ამ სრულიად კონტრასტულ სახეცვლილებას ახსნა? ამიტომ ახლა ნაირა გელაშვილი-მხატვარი მცირე ხნით ნაირა გელაშვილ-ანალიტიკოსს უთმობს ადგილს: „მერე, როცა გავიზარდე, ვფიქრობდი, რომ ის უსაზღვრო მრისხანებაც იმათი უსაზღვრო სიმშვიდიდან იყო ამოზრდილი. ალბათ, ერთმანეთი შეაწუხეს, ერთმანეთს სიმშვიდე დაურღვიეს და ბუნებრივად ვთვლიდი, იმხელა სიმშვიდის დაკარგვა იმხელა მრისხანებას რომ იწვევდა“.

ჩინებული ილუსტრაციაა კაცობრიობის იმ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მიხვედრისა, რომელიც ასეთი ფორმულით გამოიხატება – „უკიდურესობები ერთმანეთს ემთხვევიან“.

\* \* \*

არაჩვეულებრივი ოსტატობით არის დანერგილი პატარა თავი „ცოდნა და ცრურწმენა შუალამისას“. ის ასე იწყება: „შუალამისას დედაჩემის კივილმა გამომალვიძა“, და რაც ამას მოსდევს, შეუძლებელია უდიდესი ძრწოლვის გარეშე ნავიკითხოთ. ასეთი შემადრწუნებელი პასაჟი არ მახსოვს არც ედგარ პოსთან და არც სხვასთან:

„შიშით კინალამ გული საგულედან ამომვარდა. განზე გავიწიე, კედლისკენ: მის გვერდით ვინჭეი. ის კი თან კიოდა, თან საბანში ძვრებოდა, თან ისევ ამოჰყოფდა ხოლმე სახეს და ჰაერში რალაცას თვალს ადევნებდა. მერე მეც დამეძგერა, თავზე საბანი გადამაფარა და ლამის გამგუდა (...). შევტრიალდი, ლოგინის მეორე ბოლოსკენ გავზოხდი, საბნიდან გამოვძვერი და იატაკზე დავხტი (...). ახლა კი

კარგად ვხედავდი, რომ მამაჩემიც და ჩემი უფროსი ძმაც გაგიჟებულებიყვნენ (...): თავ-თავიანთ ლოგინებში იდგნენ და ზენრებსა და პირსანმენდებს იქნევდნენ, მერე ბალიშებისა და მუთაქების სროლა ატეხეს... მოხვდა ბალიში კარადის თავზე შემომჯდარ ბენვის დათვის და ძირს ბრაგვანი გაადენინა, მოხვდა სურათს კედელზე და ჩამოაგდო, მოხვდა ქალს და კინალამ დალენა (...). ვერაფერი გამეგო, რისთვის ხდებოდა ეს ყველაფერი. უცებ ორივენი, მამაჩემი და ჩემი ძმა ფანჯარას ეცნენ, დაკეტეს და ისე ჩამოსხდნენ სანოლებზე, რომ ცხადი იყო: ამბავი დასრულდა“.

მომხდარს ნათელს ჰყენს მამის მონოლოგი, რომელსაც იგი, ქანცგანყვეტილი, სვენებ-სვენებით წარმოთქვამს დედის მისამართით: „არსად წამიკითხავას, არსად გამიგონია, რომ ღამურები თმაში აფრინდებიან ხალხს. დამისახელე ერთი მაგალითი მაინც, ვის, სად, როდის ჩააფრინდა თმაში! არ დავნევი, თუ არ მეტყვი: ვის, სად, როდის მოაჭრეს თმა ღამურიანად, რაკილა ვერ მოაშორეს, ისე ჰყავდა ჩაფრენილი (...). ღამურა გამოსცემს ტალღებს... ტალღები ეფინება საგნებს... და ამიტომ არ ეჯახება არაფერს, თუ თვითონ შენისთანები არ დაეჯახნენ: თუ სინათლე არ აუნთეს და არ დააბრმავეს! გაიგე?“

ახლა უნდა დაიხატოს ორი ადამიანის რეაქცია მამის ამ განმანათლებლურ მონოლოგზე – დედისა და მთხრობელის რეაქციები. საამისოდ უალრესად ზუსტი სიტყვებია მოძებნილი:

„დედაჩემმა სლუკუნით დაუქნია თავი, მაგრამ გადარჩენით გამოწვეული მისი ბედნიერების განცდა ახალი ქეშმარიტების შეძენის სიხარულზე ბევრად უფრო ძლიერი უნდა ყოფილიყო“.

ბავშვის რეაქცია, რომელმაც ენით აუნერელი შიში გადაიტანა, ასეთია: „ხოლო მე დემონსტრაციულად (როგორც ჩანს, პროტესტის ნიშნად) გავემართე მამაჩემის სანოლისაკენ და მას ჩავუნექი ლოგინში, დედაჩემისთვის ზედაც აღარ შემიხედავს“.

და ახლა ნაირა გელაშვილი-მხატვარი ცოტა ხნით კვლავ დაუთმობს ადგილს ნაირა გელაშვილს-ანალიტიკოსს და იმ თავის ქმედებას ასე განმარტავს:

„ალბათ ამით გაუცნობიერებლად გავუსვი ხაზი, რომ აშკარა უპირატესობას ვანიჭებდი სალ (მეცნიერულ) აზრს – ირაციონალური შიშისა და პანიკის წინაშე; თუმცა იმის აღიარებით აღარასოდეს შემინუხებია თავი, რომ მამაჩემის მიერ შთაგონებულმა ცოდნამ, რაც კარგად შევითვისე თავით, არსებითად ვერასოდეს გააქარწყლა დედაჩემის მიერ გადმოცემული მრავალი აუხსნელი შიში, მათ შორის შიში ღამურების წინაშე, რაც მთელ სხეულში მქონდა განფენილი“.

იმედია, გემოვნებიანი მკითხველი იმ შეფარულ იუმორსაც ღირსეულად დააფასებს, რომლითაც ავტობიოგრაფიული ნოველის ეს დამაგვირგვინებელი პასაჟია გამსჭვალული.

მაშ, ამ ჯოჯოხეთური ალიაქოთისა და აურზაურის მიზეზი ღამურა ყოფილა. ის კოშმარი, რაც ორი ღამურის ოთახში შემოფრენამ გამოიწვია, არ არის გასაკვირი, რადგან თუ ძველი სიმბოლოების ლექსიკონში ჩავიხედავთ, ვნახავთ, რომ, მაგალითად, აფრიკის ხალხთა წარმოდგენაში ღამურა ამბივალენტური სიმბოლოა და მახვილგონიერებასთან ერთად სიბნელესა და გაურკვეველობას განასახიერებს; ალქიმიკოსებთან სიბრძნეც არის, ცბიერებაც, შურისძიებაც და შავ მაგიასა და ჯადოქრობასაც უკავშირდება; ბუდიზმში გაძნელებულ გაგებას ნიშნავს, იაპონელთა წარმოდგენით ავისმომასწავებელი მოუსვენრობა და ქაოტური მდგომარეობაა; ქრისტიანული თვალთახედვით ღამურა „ეშმაკის ფრინველია“, სიბნელის მეუფის განსახიერებაა. ღამურას ფრთებით გამოსახვენ სატანას.

\*\*\*

ეტყობა, ძალიან ძნელი დასანერი იყო ის თავი („სამოთხე, ჯოჯოხეთი, სამოთხე“), სადაც ავტორი ფაუნის სამი წარმომადგენლის მიმართ ჩადენილ თავის ცოდვებზე მოგვითხრობს. ამას ის მაფიქრებინებს, რომ ამ ამბების თხრო-



ბას წინ უძღვის ნაირა გელაშვილისთვის ნაკლებ დამახასიათებელი ვრცელი რიტორიკა შესახებ იმისა, თუ როგორ ახდენენ ზეგავლენას ჯერ კიდევ დედის მუცელში, ჩანასახის მდგომარეობაში მყოფ არსებაზე სამყაროს ბოროტი ძალები, ჯოჯოხეთური წარმომავლობის შიშები და ა.შ. იგრძნობა, რომ ავტორი ცდილობს (იქნებ გაუცნობიერებლადაც) რაც შეიძლება გააჭიანუროს შესავალი და რაც შეიძლება გვიან შეუდგეს მისი ცხოვრების ამ ძნელი ეპიზოდების თხრობას. თვით ამბებს კი ჩვეული ოსტატობით გვიყვება.

მათგან ყველაზე ადრინდელი ბაყაყის მიმართ ჩადენილი ბოროტებაა - ამ წიგნის ავტორს სამიოდე წლის ასაკში ის კოცონში ჩაუგდია და ცოცხლად დაუნვაეს. ადრეული ბიოგრაფიის ამ ეპიზოდის ახლო-მახლო მოვლენებს ბურუსი ფარავს, ეს კი მკაფიოდ აღბეჭდილა მეხსიერებაში. მეტად საგულისხმოა ფრაზა, რომლითაც ეს გარემოებაა ახსნილი: „და მოგვიანებით სამუდამოდ ნათდება ეს სურათი (ბაყაყის წამების სურათი. - ლ.ბ.) მკაცრი მეხსიერების უქრობი შუქით განათებული, შუქით, რომლისთვისაც მხოლოდ სინდისის დენს შეეძლო მიენოდებინა საჭირო და მუდმივი ძაბვა“.

მსხვერპლი სრულიად უდანაშაულო იყო. მაშ, რამ შეიძლება ასეთ დროს პანია არსებას ამგვარი სისასტიკისკენ უბიძგოს? „უასაკო მკვლელის“ (ავტორის გამოთქმამა) მოტივაციის ნაირა გელაშვილისეული ანალიზი ასეთია:

„და საინტერესოა ბავშვის შინაგანი მდგომარეობა: თითქოს სრული ფსიქიური ჩაურევლობა აღსრულებულ საქმეში. არც ინტერესი, არც სიხარული. და თუ მაინც რამ - მაშინ მხოლოდ ტაბუს ინსტინქტური შეგრძნება (...), თითქოს იგი რალაცნაირად გრძნობს, რომ „ეს არ შეიძლება“, მაგრამ გრძნობს აკრძალულის მიზიდულობის ძალასაც“.

მეორე შემთხვევა, ასევე მძიმედ რომ დასწოლია ავტორის სინდისს, მაშინდელია, როდესაც იგი შვიდი-რვა წლისა იქნებოდა და, როგორც თვითონ წერს, უკვე განსაკუთრებულად ზრუნავდა მათზე, „ვინც სუნთქავენ, მაგრამ ადამიანები არ არიან“. ამჯერად მისი ზრუნვის საგანი ფრთამოტეხილი

ჩიტი გახლავთ: გალიაში ჩაუსვამს – აპირებს მოარჩინოს, გამოაშუშოს და გაუშვას. დიდ პატივშია ფრინველი: „ოჯახში ყველაზე ადრე ის ჩიტი საუზმობს, სადილობს და ვახშმობს, ბინაზე ადრე მისი გალია იგვება, სურებზე ადრე მისი ფიალა ივსება სუფთა წყლით“.

რამ შეიძლება ზედიზედ სამი დღე ესოდენ საყვარელი სულდგმული გადაავინყოს ბავშვს? რამ და თამაშმა! „უკვე სამი დღეა გრძელდება რალაც ახალი, თავდავინყებული თამაშები (...) და აღარც ვახშმობის თავი აქვს, აღარც ხელპირის დაბანის – ისეთი დაღლილი ეცემა ძილში“.

მაგრამ ხომ უნდა დადგეს თამაშის ზარხოშისგან გამოფხიზლების წამი! „და მესამე დღეს, შებინდებისას უცებ შუა თამაშში ქვავდები: სრულიად გამოუთქმელია იმ თავზარდაცემის ბუნება: შავი ელვა! სიკვდილივით ყინულოვანი მიხვედრა! რომ რალაც გამოუსწორებელი უბედურება მოხდა შენი მიზეზით: მთლად შენზე მონდობილ, სრულიად ვერასმემძლებელ არსებას შენს ლოდინში შიმშილით (და ალბათ, შიშითაც) აღმოხდა სული!“

ამის შემდეგ არაჩვეულებრივი ოსტატობით არის გადმოცემული განცდები გოგონასი, რომელიც დავინყებული ჩიტის გალიისაკენ მიემართება.

და რა გგონიათ, რამ შეანუხა იგი ყველაზე მეტად ჩიტის უსულო გვამის ხილვისას? „ყველაზე მთავარი იყო შიში, რომ მიუხედავად მომხდარისა, არასოდეს იქნებოდა დაზღვეული იმავესაგან: რომ ყოველთვის შესაძლებელი იქნებოდა, კვლავ დავინყებოდა ვინმე, სრულიად უმწეო არსება“. (ტრადიციულ დიდაქტიკურ მოთხრობაში ბავშვი ასეთ დროს პირობას დებს ხოლმე, რომ აღარასოდეს ჩაიდენს ამგვარ დაუდევრობას!).

მესამე შემთხვევა ამ ათიოდე წლის წინ მომხდარა, ჩვენს ახლო წარსულში, როცა ისე გაჭირდა და გაძვირდა ცხოვრება, რომ ამ წიგნის ავტორმა „გულში დაიწყო ნატვრა, მისი საყვარელი, მის მიერ გაზრდილი, განსაცვიფრებლად ლამაზი და გონიერი ცხოველი – სამფერი კატა – თვითონ

ნასულიყო სახლიდან (...). კატის საკვები – გაყინული თევზი – მალაზიებიდან გაქრა და უსახსრობის გამო ველარ კვებავდა (...). და ეს გაფაქიზებული არსება, რომელიც მუდამ ზუსტად გრძნობდა პატრონის ფიქრებს და შინაგან მდგომარეობას, მართლა წავიდა, გაქრა, გადაიკარგა... ოლონდ ნაწყენი და გულმოკლული. ამას ამკარად ამბობდა მისი ბოლო შემოხედვები”.

ამ ნაღვლიანი ამბის ფინალი ასეთია:

„და ერთი თვის შემდეგ (როცა პატრონს, მთელი ეს ხანი ამო ძებნით რომ შეაჯერა ეზო-სარდაფები, – ტანჯვა უკვე სასონარკვეთაში გადაეზარდა), – თვითონ დაბრუნდა, ოლონდ მომაკვდავი (...) და საოცრება იყო, სწორედ იმ სალამოს რომ დაბრუნდა, რადგან პატრონი მეორე დღეს, დილაუთენია, ერთი თვით ტოვებდა თავის ქვეყანას“.

სხვა ცხოველებიც ბინადრობენ ამ მწვანე ნიგნში: ირმები, ლეკვი, მამალი, თაგვი, ობობა, ხოჭო, ჭია, ჭიანჭველა, ჭიამაია – ზოგი მთავარი, ზოგიც ეპიზოდური პერსონაჟი, მაგრამ მათზე საუბარი შორს გაგვიტყუებს, ამიტომ ამ არაჩვეულებრივი სამფერა კატით დავამთავროთ (იგი ავტორთან ერთად არის გამოსახული ნიგნის გარეკანის ბოლო გვერდზე დაბეჭდილ ფოტოსურათზე).

საერთოდ, კატა ძველთაგანვე სიბნელის, ბოროტი ძალების, უბედურების განსახიერება იყო, მაგრამ ახალ დროში ამ სიმბოლომ მნიშვნელობა იცვალა: ახლა შავი კატაც კი ბედნიერების მაცნედ ითვლება.

2000 წ.



## ორი ფინალი

მე, ალბათ, ვერასოდეს ჩავწვდები რევაზ ინანიშვილის პროზის მომხიბვლელობის საიდუმლოს. მრავალგზის მიცდია ეს, მაგრამ უშედეგოდ. წინამდებარე წერილი მორიგი წარუმატებელი მცდელობაა, და თუ მაინც ვაქვეყნებ მას, მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი, ჩემი აზრით, ერთ საგულისხმო დაკვირვებას შეიცავს.

\*\*\*

„სალამო ხანის ჩანაწერებში“ (1971 წ.) მრავალი სევდიანი ამბავია მოთხრობილი (ამაზე საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას ამავე წიგნის ბოლოსიტყვაობაში აკაკი ბაქრაძე). ერთ-ერთი მათგანის სათაურია „შავი ალაყაფი“. მასში აღწერილია ორი პატარა გოგონას მამის ვიზიტი ექიმ-ონკოლოგთან და მისი ფიქრები, განცდები და ქმედებანი, როცა იქიდან შინ ბრუნდება დანალვლიანებულ-შეფიქრიანებული (ექიმმა გული გაუკეთა, გაამხნევა და... ოპერაციის გაკეთება ურჩია). ფინალი გულსაკლავია: „ერთი კვირის შემდეგ საავადმყოფოს უკანა ეზოს შავ ალაყაფთან, წელში მოხრილი მოხუცი ქალის წინ, ორი პატარა გოგონა იდგა და ტიროდა. ალაყაფში საბარგო მანქანა გამოდიოდა. ზედ ნახმარი კუბო იდო, აქეთ-იქიდან ორი მოლუშული მამაკაცი ამოსდგომოდა. გოგონებმა მხოლოდ ის იცოდნენ, რომ იმ კუბოში მათი საყვარელი მამიკო იწვა“.

ეს პატარა მოთხრობა (ისევე, როგორც თითქმის ყველაფერი, რაც რევაზ ინანიშვილის ხელიდან გამოსულა) წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს. ამის მიზეზი, ცხადია, ის არის, რომ მკითხველს ძლიერი თანაგანცდა უჩნდება პერ-



სონაჟის მიმართ; ისიც ნათელია, ეს თანაგანცდა მწერლის მიერ ადამიანთა ბუნების ღრმა ცოდნას რომ ეფუძნება; ხოლო საკუთრივ მწერლური ნიჭი და ოსტატობა კი იმაში მდგომარეობს, რომ პერსონაჟის სულის მოძრაობა უზუსტესი სიტყვებით არის მოტანილი ჩვენამდე.

მაგრამ ამის თქმა ბევრს არაფერს ნიშნავს – ჭეშმარიტ მხატვრულ ქმნილებას ეს ყოველივე რომ უნდა ახასიათებდეს, ოდითგანვე ცნობილია; სპეციფიკურზე, ინდივიდუალურზე, განუმეორებელზე მწერლის შემოქმედებაში ეს ზოგადი ღირსებები ვერაფერს გვეტყვის, რევაზ ინანიშვილი კი უაღრესად თვითმყოფადი ტალანტია.

თეატრის ხალხს პროფესიულ ჟარგონში ერთი ასეთი სიტყვა აქვს – „შეფასება“. – შეაფასე პარტნიორის რეპლიკა (ან ქმედება), – ეტყვის რეპეტიციიაზე რეჟისორი მსახიობს და ამით მისგან ადეკვატურ შესტსა და მიმიკას მოითხოვს, ადეკვატურს, ანუ – არამართო შექმნილი ვითარებიდან, არამედ (და ეს უმთავრესია!) პერსონაჟის ბუნებიდან გამომდინარე – საც ამავდროულად.

ამგვარი „შეფასებისას“ რევაზ ინანიშვილის პერსონაჟებს არაფერი ეშლებათ. საიდან ვიცით ეს? იქიდან, რომ კითხვისას მიღებული შთაბეჭდილება არის მთლიანი, გაუზზარავი, რაც იმის ნიშანია, რომ პერსონაჟთა ქმედება, როგორც ასეთ დროს ამბობენ ხოლმე, მართალია, ფსიქოლოგიური სიმართლით არის შეთხზული.

მაგრამ „მართალი“ ამ შემთხვევაში ერთადერთსაც ნიშნავს?

განვმარტავ, რას ვგულისხმობ:

ჩვენი მოთხრობის პერსონაჟს, დადარდიანებული რომ მიუყვება გზას, უეცრად სიკეთის, თუნდაც სულ მცირე სიკეთის გაკეთების სურვილი მოეძალა და ორ უცნობ პატარა გოგონას ბლომად არაქისი უყიდა (მას შემდეგ, რაც ერთმა მათგანმა გამყიდველისაგან შეუმჩნევლად ამოიღო კალათიდან რამდენიმე ცალი, მაგრამ ვილაც ქალბატონმა უკანვე ჩააყრევინა). გოგონებმა იუკადრისეს უცნობისაგან ასეთი



ყურადღება და, ცოტა რომ გაიარეს, ერთ-ერთმა ნაჩუქარი არაქისი მის დასანახად გადაუძახა სანაგვეში.

გოგონების ეს რეაქცია მთავარი პერსონაჟის ქმედების ერთადერთი მხატვრულად სწორი „შეფასებაა“? კითხვისას გიწნდებათ ილუზია, რომ შექმნილ ვითარებაში ერთადერთი მხატვრულად გამართლებული განვითარება ამბისა სწორედ ის არის, რასაც ინანიშვილის პერსონაჟები აკეთებენ ან რაც ინანიშვილის პერსონაჟებს ემართებათ. ამ ილუზიის შექმნის ჯადოსნური უნარი აქვს მას. სინამდვილეში ეს ხომ არ შეიძლება ასე იყოს! გოგონას არაქისი რომ არ გადაეყარა, მოთხრობა აღარ დაინერებოდა? ან სუსტი მოთხრობა გამოვიდოდა?

ბევრი დიდი მწერლისგან განსხვავებით, რევაზ ინანიშვილისთვის ამბავი და ამბის განვითარება როდია მთავარი, მთავარია რაღაც სხვა, იდუმალი და მოუხელთებელი. ასეთ შემოქმედზე ამბობენ, რასაც მისი ხელი შეეხება, ყველაფერი ოქროდ იქცევაო.

შეიძლებოდა თუ არა ეს მოთხრობა „ჰეფი ენდით“ დამთავრებულიყო? შეიძლებოდა თუ არა პერსონაჟი ჯანმრთელი დაბრუნებოდა ოჯახს? ვიცი, ამის წარმოდგენისას მხატვრული ლიტერატურის გემოვნებიან დამფასებელს ტანში გააჟრიალებს, მაგრამ ჩვენ რევაზ ინანიშვილთან გვაქვს საქმე, მისთვის კი ამ თვალსაზრისით შეუძლებელი არაფერია. თითქოს ამის დასტურად დაუნერია მას არაჩვეულებრივი მოთხრობა, რომელსაც „ძალიან უბრალო სიმღერა“ ჰქვია (კრებულში „მთვარის ასული“, 1987 წ.).

აქ ონკოლოგს ამჯერად ქალი მიაკითხავს (ორი პატარა ბიჭის დედა), ილიაში თხილისოდენა სიმსივნით, რომელიც კეთილთვისებიანი აღმოჩნდება. მოთხრობის ბოლოს ვკითხულობთ (ქმარი ჰყვება): „მოვდიოდით მთლად მოულოდნელად დასაჩუქრებულებივით, წინწამოხრილნი, გამოჩქარებულნი, თითქოს მოშიშარნი, რომ ის საჩუქარი უკან არ გამოერთმია ვინმეს. გვიხაროდა, რომ ისევ ერთად, წყვილად მივადგამდით ნაბიჯებს“.

მაშასადამე, ყბადაღებული „ჰეფი ენდი“?



სწორედაც! მაგრამ არათუ დახვეწილი გემოვნების შეურაცხმყოფელი, არამედ დრამატული განცდებით გაჯერებული მოთხრობის ღირსეულად დამაგვირგვინებელი ფინალი.

ერთი და იგივე ამბავი ჯერ ტრაგიკულად დაასრულო, მერე კი ბედნიერად და ორივე შედეგრი გამოდგეს – ამაზე მეტი ჯადოქრობა რალა უნდა იყოს მწერლობაში!

\* \* \*

ისე აქვს სახელი გატეხილი ბედნიერ დასასრულს, რომ ვიცი, არცთუ ადვილი დასაჯერებელია, რაც ამ „ჰეფი ენდინი“ მოთხრობის მხატვრული ღირსებების შესახებ ვთქვი. ამიტომ რევან ინანიშვილის მწერლურ ჯადოქრობაში დასარწმუნებლად გთხოვთ ნაიკითხოთ მარტო, აი, ეს ნაწყვეტი მოთხრობიდან, მე კი განზე გავდგები და სიტყვასაც აღარ დავძრავ:

„გოლდინის ასისტენტმა თინა წინ გაუშვა და თვითონაც შეჰყვა. გოლდინი პატარა ტანის მოხუცი აღმოჩნდა. თეთრი ესპანური წვერი ჰქონდა, მაგიდაზე დახრილი რალაცას წერდა. ამოიხედა. ასისტენტმა კინოკადრებივით ჩაგრძელებული სურათები მიაწოდა. გოლდინმა ერთი შეხედა თინას და მერე სურათებს ჩააცქერდა. ასისტენტი სურათზე თითს უდებდა და ლათინურ რალაცებს ეუბნებოდა, გოლდინი თავს უქნევდა და ტუჩებს ბუსხავდა. – რამდენი წლისა ხართ? – ჰკითხა გოლდინმა თინას. თინამ უთხრა, რომ ოცდათვრამეტი წლისა იყო. – შვილი რამდენი გყავთ? – ორი. – გოლდინი თინას მიაცქერდა, – რატომ ხუთი არა, რატომ ექვსი არა, შვიდი?! – თინას კბილების კანკანი აუტყდა. გოლდინმა სურათები ასისტენტს დაუბრუნა, – თავისუფლები ხართო, – და წერა განაგრძო. ასისტენტს გაელიმა, თინას თავის გადაქნევით ანიშნა, – წავიდეთო. კართან მისულებს გოლდინის ხმა მოესმათ, – თქვენს ამხანაგებსაც გადაეცით, თუ უნდათ, რომ ეგრე არ იკანკალონ იმათაც, ბევრი შვილები იყოლიონ – ექვსი, რვა, ათი, გესმით?! – თინამ დამფრთხალმა მიიხედა და გამოღებულ კარს როგორღაც ცუდად შეეჯახა. გოლდინი წამოხტა, მოირბინა.



## ლირიკული აპოკრიფი

აპოკრიფული მწერლობის წარმოშობის მიზეზებზე კორ-  
ნელი კეკელიძე წერს: „ბიბლიაში ბევრი ამბავი თუ მოთხრობა  
ამა თუ იმ პირის შესახებ მხოლოდ აღნიშნულია, ასე ვთქვათ,  
დაწყებულია, და დამთავრებული არაა. ეს გარემოება საღმრ-  
თო წერილის წიგნების მკითხველებს ცნობისმოყვარეობას  
უღვიძებდა, მათში იწვევდა სურვილს – ამოვსებული ყოფი-  
ლიყო როგორმე ბიბლიაში ის ცარიელი ადგილები, რომლე-  
ბიც მათ ცნობისმოყვარეობას ასე აღიზიანებდა“.

არც ერთი ნარატივი (თხრობითი ხასიათის ტექსტი) არ არ-  
სებობს ამგვარი „ცარიელი ადგილების“ გარეშე. რეცეფციუ-  
ლი ანუ აღქმის ესთეტიკის ფუძემდებელი რომან ინგარდენი  
მათ განუსაზღვრელად დატოვებულ ადგილებს უწოდებს,  
რომელთა ერთი მცირე ნაწილის შევსება კითხვის პროცესში  
ხდება მკითხველის ფანტაზიით და ამის შედეგად მხატვრული  
ტექსტის აღქმელი გარკვეული აზრით მწერლის თანაავტო-  
რად იქცევა.

უპირველესი წიგნის, წიგნთა წიგნის – ბიბლიის – და მის  
პერსონაჟთა მიმართ დაუცხრომელი ინტერესი ბადებდა და  
ბადებს მხატვრული აზროვნების შედეგებს. ერთი ამგვარი  
ლირიკული შედეგები – ლირიკული აპოკრიფი – აგერ ახლახან  
შეიქმნა – ნინო დარბაისელის „ლაზარე“ („ჩვენი მწერლობა“,  
26. 12. 03).

ლაზარე გამორჩეული, მეტიც – უნიკალური პერსონაჟია  
ახალი აღთქმისა. მისი მიცვალების და ოთხი დღის შემდეგ  
ქრისტეს მიერ სულეთიდან კვლავ გამოხმობის ამბავს იოანე  
მახარებელი მოგვითხრობს. ლაზარეს შესახებ წმინდა წერი-  
ლი ბევრს არას გვამცნობს: ქრისტეს მეგობარი ყოფილა,

ქრისტეს ერთგული ქალბატონების მარიამისა და მართას ძმა.  
ეს არის და ეს.

არაფერი ვიცით იმის შესახებ, რა განწყობით დაბრუნდა იგი მარადიული სამყოფელიდან სანუთროში. თითქოსდა რადიდი მიხვედრა ამას უნდა: ვინ არ მიატოვებდა, რომ შეეძლოს, სულეთს და ვინ არ დაუბრუნდებოდა სიხარულით სააქაოს!

მაგრამ ეს ჩვენი – მოკვდავთა – თვალსაზრისია, მათი თვალსაზრისია, ვინც მხოლოდ სააქაოში არსებობის გამოცდილებას ფლობს.

ნინო დარბაისელის ლაზარე მკვდრეთით აღდგომის შემდეგ საკმაოდ უცნაურად იქცევა. იგი თავის გარეგნულ და შინაგან (სულიერ) პორტრეტს თავისი დების შთაბეჭდილების მიხედვით გვაცნობს:

ამბობდით,  
რომ აღმდგარს  
დამჩემდა დუმილი,  
რომ რალაც მთავარი  
დებსაც დაუშალე,  
ვიყავი ცოცხალი  
და ცოცხლებს არ ვგავდი,  
მდუმარე, მდუმარე...

აქედან მხოლოდ ის აზრი შეიძლება გამოვიტანოთ, რომ ლაზარე დიდად არ გაუხარებია ამ ქვეყნად ხელმეორედ მოვლინებას, თუმცა აშკარად ის ამის შესახებ არაფერს ამბობს, ალბათ იმიტომ, რომ მის განცდებს სხვები მაინც ვერაფერს გაუგებენ.

მაგრამ დაისმის კითხვა: მაშ რაღა გამოიხმო მაცხოვარმა იგი სულეთიდან?

სახარების ამ ეპიზოდის ყურადღებით წაკითხვამ და ტექსტის ღრმა სტილისტიკურმა ანალიზმა კომენტატორები იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ ქრისტე დიდი ხალისით არ ესწრაფვის ლაზარეს მკვდრეთით აღდგინებას, ვინაიდან მაცხოვარზე უკეთ ვის მოეხსენება, რომ „...ამის შედეგად საქმის

ვითარება არსებითად არ შეიცვლება: ლაზარე გაცოცხლდება, მაგრამ მალე ხელმეორედ იგემებს სიკვდილის სიმწარეს (განმარტებითი ბიბლია, ტ. 9, გვ. 422. პეტერბურგი, 1912. რუსულ ენაზე).

მაგრამ მაცხოვრის წინაშე მყოფნი, ლაზარეს ჭირისუფალნი, ნათესავ-მეგობრები დაჟინებით მოითხოვენ იესოსგან სასწაულს („ვიეთნიმე მათგანნი იტყოდეს: არამცა ეძლო ამას, რომელმან აღუხილნა თუალნი ბრმასა, ყოფად რაისამე, რაითამცა ესეცა არა მოკუდა?“ – 11, 37). ასეთმა დამოკიდებულებამ იესო გააღიზიანა: „ხოლო იესუ კუალად, ვითარცა განრისხებული თავსა შორის თვისსა, მოვიდა საფლავსა მას“ (11, 38).

როგორც კომენტატორები აღნიშნავენ, მაცხოვრის განრისხება ხალხის მცირედმორწმუნეობამ გამოიწვია: „მარიამმაც და სხვა იუდეველებმაც თითქოს სავსებით დაივიწყეს, რომ მათ წინაშე ცხოვრების მომნიჭებელი დგას! და უფალი განარისხა მცირედმორწმუნეობის ამგვარმა გამოვლინებამ მის მიმართ“ (განმარტებითი ბიბლია, იქვე). ხალხის რწმენის განსამტკიცებლად იგი სამარხიდან გამოიხმობს ლაზარეს. მანამდე კი მამას მიმართავს: „...ერისა ამისთვის, რომელი გარე მომადგეს მე, ვთქუ, რაითა ჰრწმენეს, რამეთუ შენ მომავლინე მე“ (11, 42).

დრამატული ვითარებაა! ლაზარეს მკვდრეთით აღდგინება, რაც თითქოს მიზანი ჩანს მაცხოვრის ქმედებისა, სინამდვილეში ხალხის რწმენის განსამტკიცებლად გამოყენებული საშუალებაა.

გაცოცხლებული ლაზარეს მდგომარეობის ორჭოფულობა კარგად იგრძნობა განსახილავი ლექსის ზემოთ ციტირებულ სტროფში, რომლის ნაკითხვას მკითხველს კიდევ ერთხელ ვთხოვ ახლა, ამ მსჯელობის გაცნობის შემდეგ.

ქრისტეს განრისხება მის წინაშე მყოფთა მცირედმორწმუნეობის გამო, ისევე როგორც მისი ტირილი ლაზარეს სამარხთან („და ცრემლოოდა იესუცა“ – 11, 35; წინო დარბაისელთან: „ტიროდა იესოც“) მაცხოვრის ადამიანური ბუნების გამოვლი-



ნება და, ამდენად, მისი ორბუნებოვნების დამადასტურებელია: „დიახაც, იოანე მახარებელთანაც იგი მარტო ღმერთი კი არა, ადამიანიც არის...“ (განმარტებითი ბიბლია, იქვე).

მეოთხე და მეხუთე სტროფებში გადმოცემულია ლაზარეს განცდები მისი მეორე და საბოლოო მიცვალების წინ: „მორჩილად ვიცოცხლე, მორჩილად აღვსდექი, მეორედ ცოცხალი მეორედ ვკვდები“.

ლაზარეს მეორედ მიცვალება ამ ლექსის მიხედვით ქრისტეს ჯვარცმიდან ცოტა ხნის შემდეგ ხდება. ეს ნათლად ჩანს ლექსის პირველი სტროფიდან, სადაც ლაზარე შინაგან მონოლოგში თავის დას, მარიამს, მიმართავს: „მართა მართალია. დამთავრდა, მარიამ, ჯვარს აცვეს იესო, განიბნენ სხვანი“.

ამის შემდეგ საიქიოს ნამყოფ ლაზარეს სააქაოში დასაყოვნებლად აღარავითარი მოტივაცია აღარ შერჩა – ნუთისოფელი მისთვის დაბნელდა და იგი სამუდამო ნათელში გაღწევას ესწრაფვის: „რაბი, რა ბინდია! მოვდივარ, რაბი!“

„გამოვედ გარე!“ – მოუწოდა იესომ სუდარაში გახვეულ და სამარხ-გამოქვაბულში მდებარე ლაზარეს (ცხედრის გამოქვაბულში დასვენება დაკრძალვის ძველებრაული წესი იყო). ეს მოწოდება ზუსტად არის ციტირებული საანალიზო ლექსში. იგივე მოწოდება – „გამოვედ, გამოვედ!“ – ჩაესმის „მეორედ ცოცხალ“ ლაზარეს ამჯერად უკვე ზეცად ამაღლებული მაცხოვრისაგან.

მთავარი მხატვრული მიგნება, რაც ამ ლექსს მნიშვნელოვან ლიტერატურულ ქმნილებად აქცევს, სწორედ ეს გახლავთ: გამოქვაბულში მდებარე ლაზარეს ცხედარსაც და ცოცხალ ლაზარესაც ქრისტე ერთი და იმავე სიტყვით მოუბმობს თავისკენ – „გამოვედ!“. თუ პირველი „გამოვედ!“ გამოქვაბულიდან გამოსვლას გულისხმობდა, მეორე „გამოვედ!“ საიდან გამოსვლას გულისხმობს? კვლავაც გამოქვაბულიდან, ოღონდ ამჯერად არა ნამდვილი, არამედ სიმბოლურ-ალეგორიული გამოქვაბულიდან. გავიხსენოთ, რომ პლატონმაც ადამიანთა ამ ქვეყნად არსებობა ალეგორიულად გამოქვაბულში არსებობად წარმოადგინა თავის ცნობილ პარაბოლაში.

ახლა ბგერწერასაც დავაკვირდეთ.

ლექსის დამამთავრებელ (მნიშვნელობით კი ცენტრალურ!) ფრაზას „რაბი, რა ბინდია!“ ლაპიდარულობას ანიჭებს ერთნაირი ბგერათკომპლექსის გამეორება სხვადასხვა მნიშვნელობის სიტყვებში. რაბი ექოსავით მეორდება იქვე – რა ბინდია. ლექსის საწყისი სიტყვებიც ამ ფონეტიკური პრინციპით არის შერჩეული: „მართა მართალია“. აქაც ექოსებურად მეორდება ბგერათკომპლექსი. მეოთხე სტროფში სიტყვის „მორჩივით“ ექო გაისმის ორი სიტყვის შემდეგ – „მორჩილად“, და ეს სიტყვა მომდევნო სტრიქონში კიდევ ერთხელ განმეორდება ანაფორულად. ტექსტში გაბნეული ეს „ექოები“ ბგერწერის დონეზე ეხმაურება საწუთროს გამოქვაბულად წარმოდგენის ალეგორიას.

მდორე რიტმი, რასაც დაქტილების სიუხვე ქმნის, კარგად ესადაგება ლექსის ნალვლიან განწყობილებას.

2004 წ.

## რატომ ყარს ფული ზღვისპირა ქალაქში

თანამედროვე ქართველი მკითხველი არ არის განებივრებული მძაფრსიუჟეტოიანი, ერთთემიანი, ერთ კონკრეტულ პრობლემაზე აგებული რომანებით, სადაც თხრობა კომპოზიციის კლასიკურ კანონს ექვემდებარება: ექსპოზიციაც თავის ადგილზეა, კვანძის შეკვრაც, კულმინაციაც და კვანძის გახსნაც... ძნელი სათქმელია, რისი ბრალია, მაგრამ მომრავლდა მრავალთემიან-მრავალპრობლემიანი, ეპოპეის მსგავსი რომანები, რომლებშიც მთელი ეპოქების რაც შეიძლება სრულყოფილად წარმოჩენას ცდილობენ ავტორები... ხშირად – წარმატებითაც.

ეს დიდებული საქმეა!

მაგრამ მკითხველს მოენატრა ერთთემიანი, ერთ კონკრეტულ პრობლემაზე აგებული, მძაფრსიუჟეტოიანი რომანები... მოენატრა კლასიკური კომპოზიცია – კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა...

ბოლო დროს დასტამბული ამ ყაიდის ნაწარმოები გახლავთ ზაურ კალანდიას რომანი „ზვარაკი“, რომელიც ჟურნალ „ცისკარში“ დაიბეჭდა 1985 წელს და მერე წიგნადაც გამოიცა.

ეს არის რომანი შურისგებაზე, თუ უფრო დავაზუსტებთ – სისხლის აღებაზე, უცხოურად ვენდეტას რომ ეძახიან.

„თვალი თვალის წილ, კბილი კბილის წილ“ – ძველი ბიბლიური ფორმულაა. ძველი აღთქმის ერთ-ერთ წიგნში ვკითხულობთ: „ვინც რამე ზიანს მიაყენებს თავის თვისტომს, მასაც ისევე უნდა მოექცნენ, როგორც თავად მოიქცა. მოტეხილობა მოტეხილობის წილ, თვალი თვალის წილ, კბილი

კბილის წილ. რა ზიანიც მიაყენა ადამიანს, მასაც იგივე ზიანი უნდა მიაყენონ”.

ძველი აღთქმის ეს ნორმა შემდეგ, საზოგადოებრივი განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე სახარების მორალით შეიცვალა. მთაზე ქადაგებაში იესო ქრისტე აცხადებს: „თქვენ გსმენიათ, რომ თქმულა: თვალი თვალისა წილ, კბილი კბილისა წილ. ხოლო მე გეუბნებით თქვენ: ნუ აღუდგებით წინ ბოროტს; არამედ ვინც შემოგკრავს მარჯვენა ყვრიმალში, მიუშვირე მას მეორეც“.

აშკარაა არსებითი განსხვავება ძველ და ახალ აღთქმათა ეთიკურ ნორმებს შორის, თვალსაჩინოა ეთიკურ ნორმათა განვითარება სამაგიერო სისასტიკიდან შემწყნარებლობისკენ.

რომანის პირველივე პასაჟებიდან ვგებულობთ, რომ სასჯელი მოუხდია და ზღვისპირა ქალაქში დაბრუნებულა ნანარმოების მთავარი პერსონაჟის – ალიას – ძმის, გუჯას, მკვლელი ბონძი ბედია, რომელსაც ამ დანაშაულისთვის თორმეტი წელი ჰქონია მისჯილი. ალიას იმ დროს ვეცნობით, როცა იარაღის სათხოვნელად მიდის ცნობილ რეციდივისტთან, მეტსახელად „ბარონს“ რომ ეძახიან.

რას იზამს ალია – მოუსწრაფებს სიცოცხლეს ძმის მკვლელს თუ დაინდობს მისი ოჯახის სასჯელმთხდელ გამაუბედურებელს? ანდა, თუ სისხლის აღებას არ დაიშლის, შეძლებს კი განზრახულის აღსრულებას? ბონძი ის კაცი არ გახლავთ, ადვილად რომ დაეჩაგვრინოს ვინმეს ცხოვრებაში, მით უფრო გულუბრყვილო და გაუბედავ ალიას.

ალიამ წინააღმდეგობა სამი კაცი მიუგზავნა ბონძის. შეუთვალა: „პატარა ქალაქია. დღეს-ხვალ სადმე უნდა შეგხვდე... ძმის მკვლელი ხარ, გვერდს ველარ აგივლი და გირჩევ გახვიდე ქალაქიდანო!.. ის კიდევ აქეთ დამეუქრა: – თუ არ გაჩერდება, საკუთარ თავს ილღიაში ამოვჩრი და თავის ახვარ ძმას იქა, მოუსაველეთში, ხელდამშვენებული მიუვაო... ასე სიტყვასიტყვით გადაეცით იმ საცოდავსო, უთქვამს ბონძის“.

დაიძაბა ვითარება.



რაკი ეს კითხვა – რას იზამს ალია, აიღებს სისხლს და დაინდობს ძმის მკვლელს – რომანის დასაწყისშივე ჩნდება და ფინალურ პასაჟამდე ნათელი არ არის, რა პასუხი გაეცემა მას, ამიტომ ნაწარმოები ბოლომდე დიდი ინტერესით იკითხება და ეს სრულიად ბუნებრივია: როგორც უნდა გადაჭრას კაცობრიობამ თეორიულ პლანში სისხლის ალების პრობლემა, პრაქტიკულად შურისძიებისა თუ შენდობის ყოველი კონკრეტული გამოვლინება სულისშემძვრელად მოქმედებს ადამიანზე, რადგან ერთიც და მეორეც ადამიანური ყოფიერების უარსებობითეს და უღრმეს პლასტებს ეხება და აფორიაქებს.

მაგრამ საინტერესო ამბის საინტერესოდ თხრობა (ზაურ კალანდია კი ნამდვილად საინტერესო მთხრობელია) მწერლური ოსტატობის ერთი მხარეა. მეორე მხარე მოთხრობილი ამბისადმი მწერლის დამოკიდებულება გახლავთ, რაც მხატვრულ ქმნილებაში (რეალისტური მანერით შესრულებულ მხატვრულ ქმნილებას ვგულისხმობ) შეფარულად, არაპირდაპირი გზით ვლინდება ხოლმე, რომანში იგი დეკლარაციულად კი არ გამოითქმის, არამედ მხატვრული გამოსახვის საშუალებებით ხდება მასზე მინიშნება.

ჭეშმარიტი მკითხველისათვის ძალიან საინტერესოა, ნაწარმოებში უშუალოდ გადმოცემული ამბების მიღმა ავტორის რა უმთავრესი სათქმელი იმალება, რამ ააღებინა ხელში კალამი მწერალს: ჩვენი „გართობის“ გარდა კიდევ რა იდუმალ მიზანს (ფილოსოფიურს, პოლიტიკურს, სოციალურს...) ისახავს შემოქმედი, საით სურს წარმართოს ჩვენი გრძნობა და გონება, ან, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რა მხატვრული იდეა უდევს საფუძვლად ნაწარმოებს?

მართლაც, აბა, დავფიქრდეთ!

ნაკლებმოსალოდნელია მწერალმა ისე წარმართოს თხრობა, რომ შეეცადოს სიმპათიურად განგვანყოს სისხლის ალების ძველთაძველი ადათისადმი. უმდიდრესი ქრისტიანული ტრადიციების მქონე ქვეყნის მწერალი ასეთ მიზანს ვერ დაისახავს, თუ დაისახავს და, უბრალოდ, ვერ პოვებს თანაგრძნობას, ასეთი განზრახვა ძველთაძველი, დიდი ხნის დაძლეული

ველური პრინციპის რეანიმაციის უნაყოფო და კურიოზულ მცდელობად დარჩება მხოლოდ და მხოლოდ.

ხოლო თუკი ავტორი სისხლის აღების ნაცვლად მიმტევებლობისკენ მოგვიწოდებს (მით უმეტეს, როცა დამნაშავემ უკვე ზღო თავისი ავკაცობა არსებული კანონის მოთხოვნათა გათვალისწინებით), მაშინ გამოვა, რომ ერთობ გაცვეთილი მხატვრული იდეა დაუდვია საფუძვლად ნანარმოებისთვის – უთვალავჯერ დამუშავებული სიტყვაკაზმულ მწერლობაშიც და ფილოსოფიურ თუ თეოლოგიურ ლიტერატურაშიც.

როცა ვკითხულობთ, რომ მოკლული გუჯას ძმაკაცები დაყინებით ჩასჩიჩინებენ ალიას ძმის სისხლი აიღეო, ერთი ასეთი კითხვაც იბადება: ნუთუ საზოგადოება, რომელშიც რომანის პერსონაჟებს უხდებათ ცხოვრება, სისხლის აღებას მოითხოვს თავისი წევრებისაგან ქრისტეს აქეთ მეოცე საუკუნის მიწურულს? მით უფრო მას შემდეგ, რაც მკვლელმა კანონიერი სასჯელი მოიხადა! ნუთუ ამ ადამიანებს ასე აქეთ ძვალსა და რბილში გამჯდარი ველური კანონი „თვალი თვალისა წილ“?

რალაც საეჭვო ანაქრონიზმთან ხომ არ გვაქვს საქმე?

ცხადია, არ გაემტყუნება გამწარებულ დედას, სასამართლოდან დაბრუნებულმა ნივილ-კივილით რომ ამცნო შვილს: „შენი ვაჟკაცი ძმის მკვლელი ცოცხალია ალიაო... რამაც (ალიას) კიდევ ერთხელ აგრძნობინა, რა უსუსურიც იყო (...). ალიამ თავიდანვე იცოდა, არ დახვრეტდნენ ბედიას, ეს დედამისს ეგონა, მისი შვილის მკვლელს და მშობლის ცოცხლად დამმარბავს არ დატოვებდა მართლმსაჯულება ცოცხალს“.

რა თქმა უნდა, ვერც ალიას გაამტყუნებს კაცი მაინცდამაინც, რომელიც მთელი ეს წლები, როგორც რომანში ვკითხულობთ, „სისხლის აღებაზე მეტს რას ფიქრობდა, ზოგჯერ ეგონა, სწყუროდა კიდეც: სისხლი სისხლით უნდა მოიბანოსო, იმეორებდა ხოლმე სადღაც ყურმოკრულს, მაგრამ ის მკვლელობის წინა წუთი აშინებდა, ხელ-ფეხს უბორკავდა და ამ გადაწყვეტილებამდე ვაი-ვაგლახით მისულს ყველაფერს წყალში გადაუყრიდა მისი კეთილი თუ ბოროტი ღმერთი... ალიაზე უკეთ ვინ იცოდა, რისი ჩამდენი და გამკეთებელი იყო, სანამ

ჩახმახს თითს გამოჰკრავდა... მანამდე გაუსკდებოდა გული, ალბათ..."

ასე რომ, ალია ნამდვილად იწვის ბონძის ფიზიკურად მოსპობის უნით, მაგრამ სისხლის ალებაზე ფიქრიდან, გნებავთ, ოცნებიდან მის აღსრულებამდე დიდი მანძილია...

ახლახან მოყვანილი ციტატიდანაც ჩანს, რომ ალია ბუნებით არ არის მკვლელი. ეს ნათელი გახდა ჯერ კიდევ თორმეტი წლის წინ, როცა გუჯას მეგობრების მიერ შეგულიანებულიმა სასამართლო პროცესის დაწყებამდე დააპირა ბონძის „გასალება“, მაგრამ უკანასკნელ წამს ნერვებმა უმტყუნა და ვერ აასრულა განზრახული. დიახ, ბუნებით არ ჩანს ეს კაცი მკვლელი, მაგრამ ბონძის დაბრუნებისთანავე მის გარშემო აუტანელი ვითარება შეიქმნა, გუჯას ძმაბიჭები დაუინებით მოითხოვენ ალიასაგან სისხლის ალებას. „გუჯა ძმა იყო ჩვენი, – ეუბნებიან, – შენც გიცნობთ და გაფასებთ... წესია, ჯერ ძმამ უნდა თქვას თავისი სიტყვა, მერე ვნახოთ, არც ასეა საქმეო, საბოლოო სიტყვა დაუგდეს, რაც იმას ნიშნავდა: თუ შენ განზე აპირებ გადგომას, დროულად გადექი... ჩვენ ჩვენი ანგარიში გვაქვს ბონძისთან, გუჯას ძმაკაცებსო“.

ყოფილი მოსამართლე, ქუჩაში შემოხვედრილი, წინდახედულად არიგებს ჭკუას ალიას: „იმან თავისი ზლო... არ დამინდია, უმაღლესი მივეცი... ხედავ, დაბრუნდა, კალენდარულად მოიხადა... ბედიასთანები ყველაფერს იტანენ და თავი არ წააგო... ასე ნუ მიყურებ, მე ვერავინ ვერაფერს გამომაპარებს“.

მაგრამ გვიანლაა ამგვარი შეგონებანი. გვიანლაა, რადგან მაგრად იმუშავეს გუჯას ძმაკაცებმა: ალიასთვის ნათელი შეიქნა, რომ ბონძის ცოცხლად დატოვება დიდსულოვნებად კი არა, ლაჩრობად და უსაყვარლესი ძმის ხსოვნის შეურაცხყოფად ჩაეთვლებოდა. ალია ხარაზის დანით კლავს ბონძის, ცოტა ხნის შემდეგ გონებაარეული უხერხულად დაეცემა და თვითონაც იმავე დანას წამოეგება.

რომანში დიდი ოსტატობითა და დამაჯერებლობით არის ნაჩვენები მორცხვი და მორიდებული ჭაბუკის, ალიას, სასტიკ



შურისმაძიებლად და მკვლელად გადაქცევის პროცესი. აქ ფსიქოლოგიური და მხატვრული თვალსაზრისით ყველაფერი რიგზეა, საექვო სხვა რამე ჩანს.

დავაკვირდეთ გუჯას ძმაკაცების მსჯელობას ზემოთ მოყვანილ ციტატაში: „ჯერ ძმამ უნდა თქვას თავისი სიტყვა, მერე ვნახოთ...“.

რას ნიშნავს ეს? „კბილი კბილის ნილ“ ამ ადამიანთა გაცნობიერებული, მყარად ჩამოყალიბებული მრწამსია? რომ არ ჩანან ეს ძველბიჭები, ეს ქურდბაცაცები, ეს ცინიკოსები რომელიმე, თუნდაც ყველაზე პრიმიტიული მრწამსის თანმიმდევრული აღმსარებელნი?

მოკლედ, ჩნდება შთაბეჭდილება, რომ არის რალაცა ყალბი ამ ხალხის თავგამოდებაში – თორმეტი წლის წინ მოკლული მეგობრის სისხლის აღება რომ დაუსახავთ მიზნად.

ამგვარი უნაპირო „ერთგულება“ თვით გმირულ-რომანტიკული ეპოსის პერსონაჟთათვისაც კი არაბუნებრივი გამოჩნდებოდა!

და როცა მკითხველის გონებაში მომნიჭებას იწყებს აზრი – აქ მწერლის შეცდომასთან უნდა გვეკონდესო საქმე, ერთ უცნაურ პასაჟსაც მივადგებით, რომანის მხატვრული იდეის გასაღებს რომ წარმოადგენს. მერე და მერე ნათელი ხდება, რა ამოძრავებთ სინამდვილეში გუჯას მეგობრებს, მოკლული ძმაკაცისთვის მზრუნველ ხალხად რომ სურთ წარმოგვიდგინონ თავი... ოღონდ პერსონაჟთა საქციელის სიღრმისეულ მოტივზე მინიშნება დეკლარაციულად კი არა, მხატვრულობის ყველა წესის დაცვით ხდება. ავტორს არ ავიწყდება, რომანს რომ წერს და არა სოციოლოგიურ ტრაქტატს.

ცხოვრებაში, ჩვეულებრივ, ასეა ხოლმე: ადამიანთა მოქმედების ნამდვილი მოტივი ხშირად დაფარულია და სააშკარაოზე ცრუ მოტივები გამოდიან – ბევრად უფრო კეთილშობილნი, ვიდრე ჭეშმარიტი მოტივია, ამიტომ არც მხატვრულ ნაწარმოებში ვარგა სიღრმისეული პლასტიკების ზედმეტად გაშიშვლება.

ზემოთ იმ ეპიზოდს, რომელმაც გუჯას ძმაკაცების მამო-





ძრავებელ ქეშმარიტ მოტივზე უნდა მიგვანიშნოს, უცნაური პასაჟი ვუნოდეთ. იგი მკვეთრად გამოირჩევა მთელ ამ რომანში. ტრადიციული რეალისტური პროზისთვის დამახასიათებელი თხრობა ამ ადგილას სულ ცოტა ხნით თვალში საცემი პირობითობით, „არარეალისტური“ ხატვის მანერით იცვლება.

ეს ის ეპიზოდია, სადაც მწერალი ქალაქს გვისურათებს, ქალაქს, რომელშიც რომანის პერსონაჟები ცხოვრობენ და მოქმედებენ. თითქოს ესეც უდროო დროს ხდება: რომანი დასასრულს უახლოვდება, ავტორს კი ახლა „მოაგონდა“ იმ გარემოს დახატვა, სადაც მის თხზულებაში გადმოცემული ამბები ხდება!

ქალაქის ხედების აღწერა „ნორმალური“ ფრაზებით იწყება.

„ქალაქი – სულ ერთია, ზღვით მოადგებოდი მას, მატარებლით, მანქანით თუ ფეხით შემოხვიდოდი – ზამთარ-ზაფხულ ამწვანებულ მთა-გორებ შემორტყმული, ფართო მოასფალტებული გზები, რიკულებიანი და მოჩუქურთმებული, ხის ორსართულიანი აივნისანი სახლები, კოინდრით აბიბინებული, გაკრიალებული ეზოები, ხეხილით დახუნძლული ბაღია-ბაღები თვალს გტაცებდა, გახალისებდა... ზღვის სუნსა და ჰაერს, წინვოვანი ხეების, ჩაის, ციტრუსის, ბალახის სურნელს ყველგან გრძნობდი, სახეზე გელამუნებოდა და, თუ სტუმრად გიგულებდნენ, მასპინძლის ხელგაშლილობა და მოწინება, თავაზიანი და ღიმილიანი შემოხედვა, ყველგან, კუთხიდან კუთხეში ნაბიჯ-ნაბიჯ დაგყვებოდა“.

აქამდე ყველაფერი რიგზეა, ამის შემდეგ კი უცებ ასეთ რამეს ვკითხულობთ:

„მაგრამ... კიდევ ერთი და ყველაზე მეტად ამ ქალაქისთვის დამახასიათებელი რაღაც უცხო, უცნაური სუნიც გცემდა უცნობ კაცს შენდა გასაკვირად! დიდხანს ვერ ხვდებოდი, რა ან რისი იყო ეს სუნი... დილიდან საღამომდე მაინც უნდა გეხეტიალა მის ქუჩებში, ყოველ კუთხე-კუნჭულში შეგეხედა და დაგეყნოსა, რომ გაგეგო, საბოლოოდ ამოგეცნო ასე გა-

მალიზიანებლად რა გილიტინებდა ნესტოებში... ამდენი ფიქრის, ცნობისნადილის, ხეტიალის მერე უცბად მოდიოდი გონს, თავში მოულოდნელად გაგკრავდა ის აზრი, რომ ეს ფულის სუნი იყო! თავიდანვე შენი აღმოჩენის გიკვირდა, გეუხერხულებოდა, გეეჭვებოდა, მაგრამ რაც დრო გადიოდა, მით უფრო რწმუნდებოდი – ყველგან და ყველაფერში ფულს ედო ლომის წილი ამ ქალაქში, უდაბნოს ცხელი მტკერივით პაერში მხოლოდ მისი სუნი ტრიალებდა და თავბრუს გახვევდა...”

ცხადია, წერის მანერის მხრივ ეს პასაჟი „სხვა ოპერიდან არის“, ამიტომ ერთბაშად გეცემათ თვალში, ყურადღებას იპყრობს, მარკირებულია, „ამონეულია“ რომანის მთლიანი ქსოვილიდან. მოულოდნელი ფორმა აქ გამოთქმულ აზრს ხაზს უსვამს, გამოყოფს. აზრის გამოთქმის ეს განსხვავებული ფორმა იმის სიგნალია, რომ რაღაც მნიშვნელოვანზე, სიღრმისეულზე, არსებითზე მიგვანიშნებენ.

საჭირო მომენტში წერის მანერის ასეთი თამამი, რადიკალური შეცვლა საყურადღებო მოვლენა გახლავთ მწერლური ოსტატობის თვალსაზრისით: საგულისხმოა, რომ რაღაც არსებითზე მინიშნებამ გამოხატვის „არარეალისტური“, ფანტასტიკური ფორმა მოითხოვა.

როდესაც იმპერატორმა ვესპასიანემ წერონის მფლანგველობის შედეგად დაცარიელებული სახელმწიფო ხაზინის შევსებას მიჰყო ხელი, მან ფეხისალაგებისთვისაც დაანესა გადასახადი. ამით აღშფოთებულმა მისმა ვაჟმა, ტიტუსმა, საყვედურებით აავსო მამა ასეთი კანონის შემოღების გამო. მაშინ ვესპასიანემ აიღო ერთი მონეტა იმ ფულიდან, ფეხისალაგებით სარგებლობისთვის რომ იყო აკრეფილი, ცხვირთან მიუტანა ვაჟიშვილს და უთხრა: აბა ერთი დაყნოსე, თუ ყარსო. არ ყარსო, ალიარა ტიტუსმა.

„ფული არ ყარს!“ – ეს გამოთქმა დღემდე იხმარება საეჭვო წარმოშობის ბიზნესის გასამართლებლად.

ის ფული კი, რომელიც ალიას მშობლიურ ქალაქში ტრიალებს, ყარს!

ეს შეფარული პოლემიკა ზემოთ ნახსენებ ცნობილ გამო-



ნათქვამთან ამ რომანში შემთხვევითი არ არის და აზრის მატარებელია, მაგრამ ვიდრე ამაზე ვიტყვოდეთ რამეს, ჯერ ბოლომდე ჩავიკითხოთ ის პასაჟი, რომლის ციტირება წელან გავწყვიტეთ:

„მართლაც, გინდოდა თუ არ გინდოდა, ვის რამდენი ფული ჰქონდა, კაციც მით ფასობდა აქ, ამით გზომავდნენ და გნონიდნენ არამარტო ნაცნობ-უცნობები, შენი სახლიკაციც, შვილიც კი!.. ყველგან – ქორნილსა თუ ქელეხში ფული იყო საჭირო და, რაც მეტს გაიღებდი, ხვალ მით გამოირჩეოდი. ფული ციხიდან გათავისუფლებდა, უფულობა – შიგ გსვამდა, წლებს გახეხინებდა... სალამიც ფული ღირდა თითქოს; ცდილობდნენ დაესწროთ, პატივმოყვარეობა არ შეგლახოდა, ღარიბ, უმოგებო კაცს კი ხშირად ბავშვობის მეგობარიც უქცევდა გვერდს; ღიმილს გაუქრობდა, მოკითხვას დაუგვიანებდა. აკვნის ჩვილს ფულს უჩურთავდა სტუმარი ბალიშქვეშ და, თქვენ წარმოიდგინეთ, მიცვალებულსაც ტკიცინა ასმანეთიანი უნდა სჭეროდა გაციებულ თითებში ლამაზად ჩაკეცილი...“

არსად, მთელ ქვეყანაზე, „ფული არ ყარს“, რა საეჭვო გზითაც უნდა იყოს იგი მოპოვებული. აქ კი ფულის სიმყრალე მთელ ქალაქს მოსდებია (ოღონდ ამ სუნს მხოლოდ უცხო კაცი თუ იგრძნობდაო, – ამასაც გვეუბნება ავტორი, „ადგილობრივთ“ იგი ყნოსვას აღარ უღიზიანებს)!

მოკლედ, ეს რაღაც სხვანაირი ფულია; ეს ის ფულია, რომელიც სიკეთეს ველარ ემსახურება და მხოლოდ ბოროტებას თესავს. იგი აღარ არის გარჯისა და ნიჭის დაჯილდოების საშუალება; ეს ფული, რაღაც მანქანებით, უღირსისა და ყალბაბანდისაკენ მიილტვის.

ვგონებ, ისტორიამ არ იცის მეორე ისეთი საზოგადოება, სადაც ამგვარი უცნაური რამ დამართოდეს ფულს! აქაური ფული ამქვეყნად ერთადერთი ფულია, რომელიც ყარს! აქ ძმაკაცობაც ფულია, ძმაკაცობაც ფულის სუნად ყარს და სიყვარულიც. კი, სიყვარულიც...

ამასთან დაკავშირებით ერთი საგულისხმო შედარებაც გა-



ვიხსენოთ რომანიდან. არის ნანარმოებში მრავალთა შორის ერთი კოლორიტული პერსონაჟი – ანო, „მაღალი წრის“ საექვო ყოფაქცევის ლამაზმანი. და აი, იქ, სადაც ავტორი ალიასა და ანოს შეპირისპირებით დახასიათებას გვთავაზობს, ასეთ რამეს ვკითხულობთ: „იმ საზოგადოებაში, სადაც ანო ყოველდღიურად, ანუ ფულივით მუდმივად ტრიალებდა, ალია (...) რაღაც შემთხვევით მოხვედრილა!“

ჩვენ მიერ ხაზგასმული შედარების მეოხებით „ლეგალურად“ ის არის თქმული, რომ ანო ამ საზოგადოებაში თავს მეტისმეტად შინაურულად გრძნობდა; „არალეგალურად“ (ქვეტექსტურად) კი „მაღალ საზოგადოებაში“ ამ მომხიბლავი ქალბატონის ფუნქციაც არის მინიშნებული... მოცემულ კონტექსტში ლამაზი ქალის ფულთან შედარება იმ აზრსაც ბადებს, რომ ამ საზოგადოებაში სიყვარულიც ფულია, სიყვარულსაც ფულის სუნი დაჰკრავს.

რომანში ერთი ასეთი ფრაზაც გვხვდება: „შეიძლება სულაც (იქნებ, მართლაც!) ფული წყვეტს ამ ქვეყნად ყვალაფერს...“

დიახ, ფული წყვეტს. ეს არ იცის ალიამ, ამას ვერ ხვდება იგი და თავის გულუბრყვილობას ემსხვერპლება კიდევ. ჭორად მასაც მოუკრავს ყური, „თითქოს ციხიდან ახლადგამოსული ბონდი ბიჭებისგან ითხოვდა რაღაც წილს, სხვათა შორის, არც ისე უმნიშვნელო თანხას, რაზეც ჯერ კიდევ მაშინ, ამ თორმეტი წლის წინათ, უარი უთხრეს ბონდის. ის კი არ თმობდა და სწორედ ამიტომ სცემა გუჯამ, მან კი ორი ტყვიით უპასუხა...“

აი, ნამდვილი მიზეზი (გაკვერით, თითქოს სხვათა შორის, „ჭორის დონეზე“ წარმოდგენილი რომანში), ის ნამდვილი მიზეზი, რის გამოც გუჯას ძმაკაცებისთვის აუცილებელია ბონდის ლიკვიდაცია.

კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ ზემოთ ციტირებული სიტყვები, გუჯას ძმაკაცები რომ ეუბნებიან ალიას: „წესია, ჯერ ძმამ უნდა თქვას თავისი სიტყვა, მერე ვნახოთ...“

რა წესი, რის წესი! ყოველგვარი წესი ფეხებზე ჰკიდიათ, ძველთაძველიც და ახალიც, მაგრამ ბონდი უნდა მოიშორონ როგორმე თავიდან!



შეიძლება წარმოვიდგინოთ რომანში აღწერილი ვითარების შებრუნებული ვარიანტი: ვთქვათ და, ბონდი მათთვის საჭირო კაცი ყოფილიყო „მაყუთის ამბავში“, ვთქვათ და, ამ საჭირო კაცს მისგან ძმამოკლული ალიას მხრივ საფრთხე დამუქრებოდა... აბა, მაშინ გენახათ, რა ლექციებს წაუკითხავდნენ ალიას შემწყნარებლობაზე, მიმტევებლობაზე, კაცთმოყვარეობაზე!..

მაგრამ ამჯერად საქმემ ასე მოითხოვა და აღსრულდა ოქროს კერპისადმი სისხლიანი მსხვერპლშენირვის მისტერია...

რომანს ეპიგრაფად ვაჭა-ფშაველას სიტყვები უძღვის: „მით გახდა კაცი მართალი ზვარაკად უმეცრებისა“... ჩვენ დავაზუსტოთ: თავისივე უმეცრებისა.

1990 წ.

## ცხოვრებანაგებული ქალები

სოფიო კირვალიძის (ამ ფსევდონიმით გამოაქვეყნა მოთხრობების პირველი კრებული მწერალმა ანა კორძაია-სამადაშვილმა) წიგნში „ბერიკაობა“ (ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2003) ცამეტი მცირე მოთხრობაა შესული. აქედან სამი თბილისზეა – მათი მთავარი „პერსონაჟი“ თბილის-ქალაქია („ბარბაროსთა მოლოდინში“, „რომელი ერთი მადათოვი“, „სამოთხეები – კომუნალური ბინა“), დანარჩენი ათი კი ქალებზეა დაწერილი, თბილისელ ქალებზე, დღევანდელ თბილისელ ქალებზე; კიდევ უფრო რომ დავაზუსტოთ – დღევანდელ თბილისელ ქალებზე, რომლებიც ოცდაათი წლის ასაკს გადასცდნენ, მაგრამ ორმოცისანი ჯერ არ გამხდარან. ერთი დაზუსტებაც და მორჩა – ესენი ცხოვრებაში ხელმოცარული ქალები არიან.

ამგვარ არსებათა სიმრავლე ე. წ. გარდამავალ (და ამის გამო არეულ-დარეულ) ეპოქებში შეინიშნება. გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან ხომ ჩვენში სწორედ ასეთი ხანა დაიწყო, რომელიც დღემდე გრძელდება.

მკითხველისთვის, ვისაც მე-19 საუკუნის დამლევის ევროპული და მე-20 საუკუნის 10-იანი და 20-იანი წლების ქართული ლიტერატურა უკითხავს, ამგვარ ქალთა ყოფა-ცხოვრების წირი ცნობილია: სოფიო კირვალიძის ქალებიც თავიანთი საუკუნისწინანდელი წინაპარ-პერსონაჟებივით ატარებენ დროს: სვამენ, ჭორიკნობენ, სექსაობენ (ეს ახალი სიტყვაა ჩვენს ენაში და, ცხადია, ამ წიგნშიც გვხვდება). კაცებთან ურთიერთობის ყაიდას ასე გვიხასიათებს ერთი მათგანი: „ჩემი ხნის ქალების მამრებთან ურთიერთობას (...) ხელჩართული ბრძოლის სახე აქვს. სრული უაზრობაა მათთვის მტკიცება

იმისა, რომ არაფერი გინდა. რა ფული – იქით უნდა აქამო და ასვა და სახლში ტაქსით გაუშვა, რომ რამე არ დაემართოს” („სიყვარულით ყველაზე საყვარელს“).

ამ ქალთა ერთი ნაწილი მთელ დუნიას არის მოდებული. ამ წიგნში ჩვენ შეგვიძლია მათ თავგადასავლებს საზღვარგარეთაც მივადევნოთ თვალი. შინაც და გარეთაც ესენი მარგინალები, ცხოვრების მიერ განაპირობებული ადამიანები არიან, რომლებიც ცდილობენ, რაც შეიძლება მეტი სიამოვნება წაგლიჯონ ნუთისოფელს, მაგრამ რაც დრო გადის, სულ უფრო ნაკლები წარმატებით ახერხებენ ამას.

სოფიო კირვალიძის, როგორც მწერლის, ერთი დიდი ღირსება ის გახლავთ, რომ არ რეზონიორობს, დიდაქტიკის, ჭკუის-დამრიგებლობის ნატამალსაც ვერ იპოვით მის მოთხრობებში. სოფიო კირვალიძე მხატვარია (სიტყვით მხატვარი) და არა სოციალური კრიტიკოსი ან პოლიტიკოსი, და თუკი ვინმეს მოეჩვენება, რომ ამ წიგნის პერსონაჟთა ცხოვრება არ არის მოკლებული ერთგვარ აზარტს და ამის გამო გარკვეულ ხიბლსაც, პირდაპირ უნდა ითქვას, ეს შთაბეჭდილება სულაც არ იქნება მცდარი: მარგინალთა ყოფას თავისებური რომანტიკაც რომ არ ახლდეს, ლიტერატურა და, საერთოდ, მთელი ხელოვნება ოდითგანვე ესოდენ მძაფრ ინტერესს როდი გამოიჩენდა მათ მიმართ. ყოველ შემთხვევაში ლაჩრულ-მეშჩანური, ანუ ეგოისტურ-ობივატელური, ცხოვრების წესის მიმდევართა გვერდით (აქ ამგვარ პერსონაჟებსაც შეხვდებით ეპიზოდურ როლებში) ესენი ლამის გმირებად გამოიყურებიან.

ყურადღებას იქცევს წერის ლაკონიური მანერა – ზუსტად შერჩეული ორიოდუე დეტალით და ასევე ზუსტად შერჩეული სიტყვის გამოყენებით მოვლენის თუ პერსონაჟის შთამბეჭდავად ხატვის მომხიბლავი უნარი. ნახეთ, ძალზე გამომსახველი კომპოზიტის მეშვეობით რა ცოცხლად არის გადმოცემული დინამიკური სურათი: „ფხაჭა-გლეჯით ავრბოდი კიბეზე“. იმასაც ვხვდებით, რომ ახალგაზრდა ქალი არბის და არა მამაკაცი.

პერსონაჟთა დახასიათების ერთ-ერთი უმთავრესი ხერხი სოფიო კირვალიძის მოთხრობებში თვით ამ პერსონაჟ-

თა მეტყველების მანერაა. დიალოგებში კარგად ჩანს პერსონაჟთა ხასიათი, ხშირად – უესტი და მიმიკაც:

„– გარეგნულად არ ვგავარ [ბებიას], თორემ ისე ალბათ რალაც-რალაცებით კი. ეტყობა, დიდი ნასტირნი ქალბატონი ბრძანდებოდა ეს ბებიაჩემი... საერთოდ, დედის მხრიდან ყველა ქალი ცოტა ნაგიჟარი კი იყო. იყო რა, არის.

– რა გინდა, რას გადაეკიდე...

– მოიცა, რა, შენ რა იცი. მეც მაკლია. თან ახლა მეხსიერება მიმენავლა, ლექსიკოლოგიაში კი მაგარი ვარ, მაგრამ სხვა რა გითხრა“.

„ლექსიკოლოგიაში კი მაგარი ვარო“ იმიტომ ამბობს (ირონიულად!), ამდენი ვულგარული გამოთქმის გვერდით („ნასტირნი“, „ნაგიჟარი“, „მეც მაკლია“), მნიგნობრული „მიმენავლა“ („მეხსიერება მიმენავლა“) რომ გამოურია. ეს დეტალი „კვერს უკრავს“ ამ პერსონაჟზე მოთხრობის დასაწყისში ნათქვამს: „ძალიან კი მიკვირდა: თურმე ოჯახში გაიზარდა და არა ტყეში, ფრანგი გადია ჰყავდა და რამდენიმე ენა იცოდა – ნამდვილად არ ეტყობოდა“ („ნინა“).

ავტორს ხელენიფება სიტყვაც არ დახარჯოს პერსონაჟის ქმედების აღსაწერად და ამ ქმედებაზე მარტო თანამოსაუბრის რეპლიკით შეგვიქმნას სრული წარმოდგენა:

„– ჰო, მარტში ვიყავი [ნორვეგიაში], ციოდა. ცირკს გავყევი.

ნიკო ამქვეყნად ყველაზე არასპორტული ადამიანია.

– რა ბოროტი სიცილია?! ბაზრობაზე ბლინებს ვაცხობდი. რას იკრიჭები, მაგარი ბლინები გამომდიოდა“ („მფარველი ანგელოზები და მსგავსი სულიერები“).

ამ მოთხრობებში ლაკონიურობის ისეთი ხარისხია მიღწეული, რომ გიჭირს თქმა, ეს წერის ხელოვნება უფროა თუ არდანერისა. სოფიო კირვალიძე თითქოს ასეთი დევიზით მუშაობს: გამოვტოვოთ ყველაფერი, რასაც მკითხველი შეიძლება ისედაც მიხვდეს! იმიტომ ზოგიერთი ადგილის ან მთელი მოთხრობის ხელმეორედ წაკითხვა გვინევს, მაგრამ ღირს – იმის გამოცნობის სიამოვნება, რაც ჩვენი მიხვედრილობის იმედით დატოვებს უთქმელად, გარჯას უხვად ანაზღაურებს.





ავტორის მწერლური ძალა ძალუმად იგრძნობა ფინალურ ეპიზოდებში. იდუმალებით აღსავსე დასასრული მოთხრობისა „მფარველი ანგელოზები და მსგავსი სულიერები“ დიდ რომანტიკოსთა ქმნილებებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებებს გაგვახსენებს, მოთხრობა „ნინას“ უაღრესად კოლორიტული მთავარი გმირის თვითმკვლევლობა კი თომას მანის „პატარა ბატონი ფრიდემანის“ დაუფინყარი თვითგანადგურებით მოგვრილი შოკის მსგავს განცდას აღგვიძრავს.

ერთი მოთხრობის, რომლის სათაურია „დომბროვსკი“, ფინალურ ეპიზოდს მთლიანად შემოგთავაზებთ, კომენტარის გარეშე. პოლონელი სოფლელი გოგონა ერთ-ერთ დიდ ინდუსტრიულ ქვეყანაში თხოვდება. საქორწილო სუფრასთან ერთმა ნათესავმა ჭიქა აწია და პატარძალს ასე მიმართა:

„პანი დომბროვსკა, შენ ახლა ძალიან შორეულ მხარეში მიდიხარ. იქ რომ ჩახვალ, აუცილებლად გკითხავენ, საიდან მოხვედიო. რომ უთხრა, შენს სამშობლოს რა ჰქვია, შეიძლება, ვერ მიხვდნენ. ამიტომ ასე უთხარი: მე იმ მხარიდან ვარ, სადაც დღისით ბავშვებს ჟრიაშულს და ღამით ძაღლებს ყეფას არავინ უშლის; მე იმ მხარიდან ვარ, სადაც ეზოში მოხუცები შვილიშვილებს თავიანთი სიყვარულის ამბავს უყვებიან. შენ ასე უთხარი: მე იმ მხარიდან ვარ, სადაც გაზაფხულს ყარყატები ნისკარტის კაკუნით ესაღმებიან და ზამთარში მგზავრებს მთვარე უნათებს გზას. და მაშინ ყველა მიხვდება, რომ მიკოვაიკიაში ხარ დაბადებული“.

ზემოთქმულიდან, ვფიქრობ, ნათელია, რომ სოფიო კირვალიძის წერის მანერა ისე შორს არის ნატურალისტური მანერისაგან, როგორც ცა დედამიწისგან; ანუ შორს არის იმ სტილისაგან, რომლის მიმდევარნი ცდილობდნენ, რაც შეიძლება ზუსტად აღენერათ საგანი თუ მოვლენა, ვინაიდან ეგონათ, რომ ამის შედეგად მკითხველზე ნაწარმოების ზემოქმედება უფრო მიზანმიმართული და ძლიერი იქნებოდა. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ „ყველაზე მძაფრ აქტუალიზაციას (ანუ მკითხველის გონებაში სიტყვებით გადმოცემული ამბის გაცოცხლებას. - ლ. ბ.) ინვესს არა დასრულებული, ყოვლისმომცველი სურათი

ან აღწერა, არამედ – სწორედ ფრაგმენტები ან სხვათაშორის, უცაბედად ნათქვამი სიტყვები" („სჯანი“, III, გვ. 213). ამის დასტური სოფიო კირვალიძის თხზულებებიც გახლავთ.

ერთადერთი სფერო, სადაც ამ მოთხრობების ავტორი, ჩვენს ბევრ სხვა დღევანდელ მწერალთა მსგავსად, ნატურალიზმისკენ ძლიერ მიდრეკილებას ამჟღავნებს, სექსუალურ ამბებებთან დაკავშირებული ლექსიკა გახლავთ. ენობრივი ნატურალიზმით აღბეჭდილი ეს პასაჟები, სექსუალურ ამბებთან დაკავშირებული ლექსიკის პირდაპირი (არაეფემიზებული) ფორმით გამოყენება, თავზარდამცემ ზემოქმედებას ახდენს, – იმის მსგავსს, როგორსაც, ვთქვათ, იმ ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებების საჯაროდ დაკმაყოფილება მოახდენდა, რომელთა აღსრულებისთვის კაცთა მოდგმა – რა ხანია! – უცხო თვალისთვის მოფარებულ ადგილებს ირჩევს.

იქნებ ვცდები და ამ სიტყვების ტაბუირება, საჯაროდ მათი გამოყენებისაგან თავშეკავება და ევფემიზმებით ჩანაცვლება არც იყოს საჭირო. ვნახოთ, რა აზრის არის ამის თაობაზე დიდი ფსიქიატრი, კოლექტიური არაცნობიერის აღმომჩენი და მკვლევარი კარლ გუსტავ იუნგი:

„მე ჩემს თავს ვერასოდეს ვაიძულებდი, სექსუალური სფეროსთვის ამოდენა ინტერესი დამეთმო (...). ეს ნევროტიკული სისულელეა, ნორმალური, ჭკუადაამჯდარი ხალხი ამაზე დიდხანს არ საუბრობს ხოლმე, ასეთი რალაცეების შესახებ დიდხანს მსჯელობა ბუნებრივი არაა. პრიმიტივები (იგულისხმება ე. წ. არაცივილიზებული ტომის წევრები. – ლ. ბ.) ამ მხრივ ძალიან თავშეკავებულნი არიან. ისინი სქესობრივ ურთიერთობაზე ისეთი სიტყვით მიუთითებენ, რომელიც იმასვე ნიშნავს, რასაც „ჩუ“. სექსუალური ამბები მათთვის ტაბუა და ასევეა ჩვენშიც, როცა ბუნებრივად ვიქცევით“ (კ. გ. იუნგი, „ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები“, „სიზმრები“. გერმანულიდან თარგმნა ირინე ჯიოევმა. გამომცემლობა „დიოგენე“, თბ., 1995, გვ. 158).

კ. გ. იუნგზე დიდი ავტორიტეტი ამ სფეროში არ მეგულება.

**„რეცა განცხრომით“,  
ანუ  
დამატებითი არგუმენტები  
უილიამ ბასკერვილელისთვის**

„აუგ არს მონაზონისა განცხრომაი, სიცილი და მხიარულე-  
ბაი“, – გვაუწყებს „მამათა სწავლანი“ (ილია აბულაძის გამო-  
ცემა, 1955, გვ. 167). სიცილი, ლაღობა და მხიარულება იკრ-  
ძალებოდა მონასტრებში. იოვანესა და ეფთვიმეს ცხოვრებაში  
ვკითხულობთ: „ოდეს იხილნიან ვინმე ქაბუკთა ძმათაგანნი  
გინა ერთმანერთსა თანა უბნობად ანუ სიცილად ანუ ხელის  
მიყოფად, ფიცხლად ამხილიან. და უკუეთუ მეორედ ქმნიანლა,  
მამასა მოახსენიან, და მან მძიმედ განკანონნის“ („ჩვენი საუნ-  
ჯე“, ტ. 1, გვ. 316). მეტრაპეზეს დავალებული ჰქონია ეფთვი-  
მესაგან: „უკუეთუ ვინმე იხილო გინა უბნობად გინა სიცილად  
გინა ლაღობად ტრაპეზსა ზედა, შეუთვალე, ვითა: „მაგას ნუ-  
ლარა იქმ, თუ არა მამასა გაუწესებია, რომელ გარე გაგიყვა-  
ნო“ (იქვე, გვ. 318).

რევაზ სირაძე „ქართული მწერლობის“ პირველი ტომის ბო-  
ლოსიტყვაობაში წერს: „...აგიოგრაფიული მწერლობა არ იც-  
ნობს სიცილს. ზოგჯერ გვეჩვენება, მთელმა ეპოქამ დაჰკარგაო  
იუმორის გრძნობა. აქ სიხარული ცრემლებს იწვევს. უარყო-  
ფილია სიბრძნე სიცილისა, ან ღიმილის ხელოვნება“ (გვ. 697).

ეს არსებითად სწორი მოსაზრება ასე განავითარა ვახტანგ  
როდონიაიმ იმავე „ქართული მწერლობის“ მესამე ტომის ბო-  
ლოსიტყვაობაში: „ადრეული ხანის სასულიერო მწერლობაში  
სიცილისა და ლაღობის მაგალითებს ვერ ვიპოვით. ქრისტი-

ანული თვალსაზრისით, თანაგრძობის ცრემლი გვამსგავსებს ღმერთს, სიცილი კი უცხოა და მიუღებელი (ალბათ ამიტომაცაა ერთ აპოკრიფულ გადმოცემაში მინიშნებული: მაცხოვარი ტიროდა და არასოდეს იცინოდაო). თუ ამ მაგალითებს გავითვალისწინებთ, – განაგრძობს ბოლოსიტყვაობის ავტორი, – აბუსერიძე ტბელის თხზულებაში ზემოთ მოყვანილი ეპიზოდები ადრინდელი ჟანრის სავალდებულო კანონის დარღვევად უნდა მივიჩნიოთ“ (გვ. 453).

„ზემოთ მოყვანილ ეპიზოდებში“ ვ. როდონაია გულისხმობს ორ პასაჟს აბუსერიძე ტბელის თხზულებიდან „სასწაულნი წმიდისა გიორგისანი“, რომელიც XIII საუკუნეშია დაწერილი. ამ ეპიზოდებში წმინდა გიორგი ეხუმრება მის სახელზე ტაძრის მამნებელს ბოლოკ-ბასილის. ბოლოსიტყვაობაში ვკითხულობთ: „განსაკუთრებით თვალში საცემია, როგორც უკვე აღინიშნა ჩვენს მეცნიერებაში, სრულიად ახალი სიუჟეტური დეტალი, რომელსაც ამ ნაწარმოებში ვხვდებით. მხედველობაში წმინდანის ლაღობა და ხუმრობა გვაქვს. წმ. გიორგის ტაძრის მარტოდ მშენებელს გაპობილი ქვის გაზომვა ებრძანა (წმინდა გიორგისაგან. – ლ.ბ.). ბოლოკ-ბასილი განაპობში ჩადგა, მაგრამ წმინდანმა გარედან მაგრად შემოუჭირა ქვა. აღმოჩნდა, რომ ეს ხუმრობა ყოფილა („...წმიდამან, რეცა სიცილის სახედ და ლაღობისა, განზიდნა მას განაპებსა ქვათასა და ჰრქვა: „აღმოხედ და ნუ ხარ მონყინარე მსახურებისა ჩემისა და სრულქმენ ტაძარი ჩემი“).“

ერთი სიტყვით, ადრეულ შუა საუკუნეებში ლაღობა და ხუმრობა მარტო მონასტრებში კი არ იკრძალებოდა, არამედ სასულიერო მწერლობაშიც. მაგრამ გვხვდება გამონაკლისებიც, რომლებიც ისევ და ისევ წესს ადასტურებენ. იშვიათად, მაგრამ ზოგჯერ აბუსერიძე ტბელის თხზულებაზე უფრო ადრეული ხანის აგიოგრაფიულ ნაწარმოებთა პერსონაჟებიც ხუმრობენ.

გიორგი მთანმინდელის (ათონელის) „იოვანესა და ეფთვიმეს ცხოვრებაში“ ასეთი ამბავია მოთხრობილი: ათონის ივერთა მონასტერში იოვანეს წინამძღვრობისას ერთ ზაფხულს არ-

ნახული გვალვა ყოფილა – ოთხ თვეს – მაისს, ივნისს, ივლისს, აგვისტოს – უწვიმრად ჩაუვლია. დიდი გასაჭირი დასდგომია ქვეყანას, ხეს ფოთოლი აღარ შერჩენია სიციხისაგან.

ქართველთ მონასტრის მახლობლად ელია წინასწარმეტყველის სახელზე აგებული ეკლესია ყოფილა და როცა ამ წმინდანის დღესასწაული დამდგარა, იოვანეს უბრძანებია თავისი შვილის ეფთვიმესათვის, წასძლოლოდა ბერებს წმინდა ელიას ეკლესიაში და ღამისთევით ელოცათ, იქნებ განვიმებულიყო (როგორც ძველი აღთქმიდან ვიცით, ელია წინასწარმეტყველს წვიმის მოვლინება ძალუძს).

ამის შემდეგ ვკითხულობთ:

„და ოდეს ამას უბრძანებდა, მრავალნი ძმანი შეკრებულ იყვნეს წინაშე მამისა იოვანესსა და რეცა განცხრომის სახედ უბრძანა, ვითა: „ყრმანო, სანვიმრები უკუანა წაიღეთ, რამეთუ ვესავ ღმერთსა, რომელ არა შევიქცეთ ამაოდ“ („ჩვენი საუნჯე“, ტ. 1, გვ. 313).

„განცხრომა“ ძველად გართობას, მხიარულებას ნიშნავდა, „რეცა“ თანამედროვე ქართულით არის „თითქოს“ (საბას განმარტებით – „ვითამსავით“), „სახედ“ იგივეა, რაც „მსგავსად“, ხოლო „უბრძანა“ აქ „უთხრა“-ს ნიშნავს.

„რეცა განცხრომის სახედ“ და მისი მსგავსი გამოთქმაც აბუხერიძე ტბელის თხზულებიდან ზემოთ მოყვანილ ციტატაში – „რეცა სიცილის სახედ“ – ლალობით რაიმეს თქმას ან გაკეთებას ნიშნავს და ორივე მათგანს თანამედროვე ქართულში ერთი სიტყვა შეესაბამება – „ხუმრობით“.

იოვანეს ხუმრობის აზრი – სანვიმრები წაიღეთ თანო – ის გახლავთ, რომ ოთხი თვეა ცვარი არ ჩამოვარდნილა ციდან და ასეთ ვითარებაში თადარიგის დაჭერა იმის გამო, ვაითუ გზაში წვიმამ მოგვისწროს და გავილუმპოთო, ზედმეტ პედანტობად ან უსაფუძვლო ოპტიმიზმად მოჩანს. ეს ერთი. გარდა ამისა, სახუმარო განწყობას იმის შეგნებაც აძლიერებს, რომ ამ უსაშველო გვალვის შემდეგ ოღონდ კი განვიმდეს და განუნვას ვინლა დაეძებს!

მართლაც განვიმებულა და ვინც სანვიმარი წაიღო, „მო-



ლხინებით შთამოვიდეს მონასტრად", ვინც არ წაიღო – „შრომით და ჭირით“, მაგრამ „ორნივე ჰმადლობდეს ღმერთსა და ნეტარსა მამასა იოვანეს“ გაავდრებისთვის.

ახლა გავიხსენოთ ერთი ადგილი თვით ამ თხზულების ავტორის გიორგი მთაწმინდელის (ათონელის) ცხოვრებიდან, რომელსაც მისი ბიოგრაფი გიორგი მცირე მოგვითხრობს.

XI საუკუნის შუა წლებია. ანტიოქიის მახლობლად, შავ მთაზე, ფართო მასშტაბის კულტურული საქმიანობა გაუჩაღებიათ ქართველ ბერებს იქაურ მონასტრებში. სამშობლოს მოცილებული ეს ადამიანები, მართალია, ანტიოქიის საპატრიარქოს ტერიტორიაზე მოღვაწეობდნენ, მაგრამ არ მორჩილებდნენ ანტიოქიის პატრიარქს, რადგან ქართული ეკლესია დამოუკიდებელი, თავისთავადი, ანუ ავტოკეფალური იყო. ანტიოქიის პარტიარქის, პეტრეს, გარდაცვალების შემდეგ საპატრიარქო საყდარი თეოდოსიმ დაიპყრო, „კაცმან მალაღმან და ფილოსოფოსმან“, – ასე ახასიათებს მას გიორგი მცირე.

აი ამ თეოდოსის პატრიარქობისას მოინდომეს ქართული ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმება და მისი დამორჩილება ანტიოქიის საპატრიარქოსადმი, აქაოდა, „მოციქულთაგანი არავინ მისრულ არს ქუეყანასა მათსა“, ე.ი., ქრისტეს მონაფეთაგან მათ ქვეყანაში, საქართველოში, ქრისტიანობა არც ერთს არ უქადაგია და ჭეშმარიტი სარწმუნოების უმეცარნი არიანო. ახალი პატრიარქი არ იცნობდა ქართველ ბერებს, არ იცოდა საქართველოს ეკლესიის ისტორია და ამიტომ ირწმუნა ეს ჭორები, უკეთურთა და მოშურნეთა მიერ გავრცელებული.

ამგვარად, საქართველოს ეკლესიის დამოუკიდებლობას სერიოზული საფრთხე დაემუქრა ბევრად უფრო ძლიერი ანტიოქიის საპატრიარქოს მხრივ, რომლის მრევლი თავის დროზე პეტრე მოციქულს მოუქცევია.

თუკი ამ ვითარებაში ქართველთა შორის არ აღმოჩნდებოდა დიდად განათლებული და გონიერი პიროვნება, ღრმად მცოდნე ღვთისმეტყველებისა და ისტორიისა, რიტორიკისა და ბერძნული ენისა, ადვილი შესაძლებელია, ქართული ეკლესია დამოუკიდებლობას გამოთხოვებოდა კიდევც.

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ პირობას ჩინებულად აკმაყოფილებდა გიორგი მთანმინდელი, რომელმაც ეს დიდი საფრთხე ელეგანტურად ააცილა ჩვენს ეკლესიას.

გიორგი მთანმინდელმა პატრიარქის თანდასწრებით გამართულ საჯარო დისპუტზე დოკუმენტურად დაუმტკიცა მონინალმდეგეთ, რომ ქართველები ანდრია მოციქულის მოქცეულნი იყვნენ (ანდრია ძმა იყო პეტრესი. პეტრე ანდრიამ დაუმონაფა ქრისტეს, – ასეა იოანეს სახარების მიხედვით. ეს დავიმახსოვროთ; ამ გარემოებას მნიშვნელობა აქვს მოვლენათა შემდგომი განვითარებისთვის). გიორგიმ ისიც შეახსენა პატრიარქს, რომ ერთ-ერთი მოციქული – სიმონ კანანელი – საქართველოში იყო დაკრძალული, თანაც დაასაბუთა, რომ ქართველები მტკიცედ იდგნენ მართლმადიდებლურ სარწმუნოებაზე და არასოდეს განდგომიან მას, ამიტომ სავსებით ღირსნი იყვნენ დამოუკიდებლობისა.

მაგრამ იკმარებდა ეს ყოველივე? ვინ იცის, რა გადანყვეტილებას მიიღებდა მძლავრი პატრიარქი, – აიღებდა ამის შემდეგ ხელს თავის პრეტენზიებზე?

და აქ დიდმა საეკლესიო მოღვაწემ, დიდმა მწერალმა და მნიგნობარმა, დიდმა პატრიოტმა და, როგორც ახლა ვნახავთ, ნიჭიერმა დიპლომატმა, ამჟამად გავრცელებული გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, ადამიანურ ფაქტორსაც მიმართა – ანტიოქიის პატრიარქის გულის საბოლოოდ მოგების მიზნით მან თავს მახვილგონივრული ხუმრობის უფლება მისცა. ამ ადგილას მისი ცხოვრების აღწერილობაშიც ვხვდებით უკვე ნაცნობ სიტყვათშეხამებას – „რეცა განცხრომით“. ვნახოთ ციტატა:

„და, რეცა განცხრომით, ჰრქუა პატრეაქსა: „ნმიდაო მეუფეო, შუენის ესრეთ, რათა ნოდებული იგი მწოდებელსა მას დაემორჩილოს, რამეთუ პეტრესი ჯერ-არს, რათა დაემორჩილოს მწოდებელსა თვისსა და ძმასა ანდრეას, და რათა თქუენ ჩუენ დაგუემორჩილნეთ!“ („ჩვენი საუნჯე“, ტ. 1, გვ. 375).

როგორც ვხედავთ, გიორგი მთანმინდელმა გალმა შედაგება სცადა – ცხადია, ხუმრობით!

მოდით, კარგად გავერკვეთ, რას ეუბნება იგი პატრიარქს:

რაკი პეტრე (ვისი სამოციქულო ეკლესიაც არის თქვენი ეკლესია) უფალს მისმა ძმამ, ანდრია მოციქულმა, დაუმონაფა, ამიტომ მართებული იქნება, თუ დამონაფებული (პეტრე) თავის დამმონაფებელს (ანდრიას) დაემორჩილება და, შესაბამისად, ისიც უფრო მართებული იქნება, თქვენ (პეტრეს სამოციქულო ეკლესია) ჩვენ (ანდრიას სამოციქულო ეკლესიას) დაგვემორჩილოთო.

ეს გახლავთ ერთ-ერთი უშესანიშნავესი, იუმორით შეფერილი რეპლიკათაგანი ქართული დიპლომატიის ისტორიაში. ხუმრობა იმაზეა დამყარებული, რომ არაარსებითი მომენტის არსებით მომენტზე წინ დაყენების მოთხოვნას შეიცავს. პეტრეს დამონაფება რომ მისი ძმის, ანდრიას, მეშვეობით მოხდა, ეს არაარსებითი მომენტი გახლავთ, არსებითი კი ის არის, რომ ორივენი ქრისტეს მოციქულნი იყვნენ, ხოლო კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ის გარემოებაა, რომ თუმცა პეტრე ანდრიამ დაუმონაფა მაცხოვარს, მაგრამ პეტრეს ღვანლი საქრისტიანო სამყაროს წინაშე აღემატება ანდრიას ღვანლს. და თუ მაინცდამაინც მოციქულთა უფროს-უმცროსობის გარჩევაში შევალთ, მაშინაც უპრიანია, ფორმალურ მომენტზე წინ (ვინ ვისი დამონაფებულია) არსებითი მომენტი დავაყენოთ (ვინ უფრო ღვანლმოსილია). აშკარად ფორმალური მხარის აშკარად არსებით მხარეზე წინ ნამონევა ნარმოადგენს აქ ხუმრობის საფუძველს (ასეთ დროს მით უფრო ეფექტურია ხუმრობა, რაც უფრო აშკარაა ფორმალური მომენტის ფორმალურობა და არსებითი მომენტის არსებითობა).

გიორგი მთაწმინდელის ამ ხუმრობაზე რეაქციაც სათანადო, ანუ მოდური სიტყვა რომ ვიხმაროთ, ადეკვატური იყო (კარგ მთქმელს კარგი გამგონე შეხვდა!). ტექსტში ვკითხულობთ:

„განილიმა პატრეაქმან და ჰრქუა მღდელთ-მოძღუართა მათ და ერსა: „ხედავთ ბერსა ამას, ვითარ მარტოი ესოდენსა სიმრავლესა გუერევის? ვეკრძალნეთ, ნუუკუე წინააღმდგომი შეგუემთხვიოს და არა ხოლო სიტყვით, არამედ საქმით გუამხილოს ძლეულებაი ჩუენი და დაგვიმრნენეს...“



— თუ იოვანეს ხუმრობა საწვიმრებთან დაკავშირებით ყოფითი ხასიათის ხუმრობის ფარგლებს არ სცილდება, გიორგი მთანმინდელის ხუმრობა ისტორიული მნიშვნელობისაა — მას ღირსშესანიშნავი როლი დაეკისრა ქართული ეკლესიის დამოუკიდებლობის გამო გამართულ დისპუტში.

### მინანერი

ეს ნერილი 1993 წელს გაზეთ „სიტყვა ქართულის“ მე-3 ნომერში გამოვაქვეყნე სათაურით „რეცა განცხრომითა“. მაშინ უმბერტო ეკოს რომანი „ვარდის სახელი“ წაკითხული არ მქონდა. სათაურს მეორე ნაწილი — „დამატებითი არგუმენტები უილიამ ბასკერვილელისთვის“ — ახლა, ამ რომანის წაკითხვის შემდეგ, დავუმატე. უილიამ ბასკერვილელი უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელის“ მთავარი პერსონაჟი გახლავთ. ცნობილი მედიევისტის და ნიშანთა თეორიის სპეციალისტის ეს გახმაურებული ნაწარმოები შუა საუკუნეების სამონასტრო ცხოვრებაზეა დაწერილი (რომანში მოთხრობილი ამბები მე-14 საუკუნეში ხდება). „ვარდის სახელის“ უმთავრესი პრობლემა სწორედ ის გახლავთ, რასაც ჩვენი წერილი ეძღვნება: შეიძლება თუ არა, ზოგჯერ მონასტრის ბინადართაც იხუმრონ. რომანში ამის სასტიკი ნინააღმდეგია ბერი ხორხე ბურგოსელი. იგი ამტკიცებს: „სული მხოლოდ მაშინ ხარობს, როცა ჭეშმარიტებას ჭვრეტს და სრულქმნილი მშვენიერებით ტკბება, ხოლო ჭეშმარიტებასა და მშვენიერებაზე არავინ იცინის. სწორედ ამიტომ არასოდეს გაუცინია ქრისტეს. სიცილი მარტოოდენ ეჭვს აღვივებს“.

ამ მკაცრ მოთხოვნას არ ეთანხმება ლიბერალურად განწყობილი უილიამ ბასკერვილელი, ბენედიქტინელთა სააბატოს სტუმარი, რომელიც აცხადებს, არა ვარ დარწმუნებული, თითქოს ქრისტეს არასოდეს გაეცინოსო, და განაგრძობს: „როცა მაცხოვარმა ფარისევლებს მოუწოდა, პირველი ქვა იმას ესროლა [მეძავისთვის], ვინც უცოდველი იყო, როცა მან იკითხა, ვისი პორტრეტია გამოსახული მონეტაზე, რომელიც კეისრის-

თვის უნდა მიეცათ ხარკის სახით, როცა მან სიტყვებით თამაშს მიმართა და თქვა: „შენ ხარ პეტრე“ („პეტრე“ ადამიანის საკუთარი სახელის გარდა ბერძნულად კლდესაც ნიშნავს. – ლ.ბ.) – ყველა ამ შემთხვევაში ის, ჩემი აზრით, ხუმრობდა, რათა ცოდვილნი დაებნია. და ისიც ოხუნჯობა იყო, პილატეს რომ მიუგო: „შენ ამბობ“-ო“.

მაგრამ ხორხეს ქრისტეს ეს ფრაზები არ მიაჩნია ხუმრობად. მთლად დაბეჯითებით ვერც თვით უილიამ ბასკერვილელი ამტკიცებს, ამ ეპიზოდებში მაცხოვარი ხუმრობსო. ამას მონიშნავს მის მიერ გამოყენებული ფრთხილი გამოთქმები: „არა ვარ დარწმუნებული“ [თითქოს ქრისტეს არასოდეს გაეცინოს], „ჩემი აზრით, ხუმრობდა“. ამ ეპიზოდებში კომიზმის ელემენტთა არსებობის მტკიცება უილიამ ბასკერვილელს უჭირს, რადგან სახარების ტექსტში არ არის ნათქვამი, ქრისტემ იხუმრაო.

თავისი შეხედულების განსამტკიცებლად უილიამ ბასკერვილელი იხსენებს ორ ეპიზოდს წმინდანთა ცხოვრებიდან. წმ. ლორენცი, რომელსაც ცეცხლზე ბრანავენ, ჯალათს მიმართავს – მიირთვი, ხორცი უკვე შემწვარიაო.

ამაზე ხორხე მოსწრებულად მიუგებს: ეს მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ სიცილი სიკვდილთან და ხორცის წარხდენასთან არის დაკავშირებულიო (ანუ მხოლოდ სასიკვდილო აგონიაში მყოფმა წმინდანმა შეიძლება იხუმროსო).

უილიამ ბასკერვილელის მეორე მაგალითიც წმინდანის წამებას უკავშირდება: წმ. მაურუსზე ჰყვებიან, როცა წარმართებმა იგი მდულარე წყალში ჩაუშვეს, დაიყვირა, წყალი ცივიაო. ამით გაბრიყვებულმა წარმართების მეთაურმა ხელი ტუცა მდულარეში და დაიდაგა. უილიამ ბასკერვილელის კომენტარი ასეთია: „მშვენიერი ოინი მოიფიქრა წმინდანმა, რითაც მან თავისი რწმენის მტრები გაამასხარავა“.

მაგრამ ხორხე ზლაპარკ უწოდებს ამ გადმოცემას, ვინაიდან იგი დოკუმენტურად არ ყოფილა დადასტურებული.

როგორც ვხედავთ, უილიამ ბასკერვილელი იმიტომ ვერ ახერხებს ამ კამათში წარმატების მიღწევას, რომ მან ვერ



მოიძია წმინდა ტექსტებში მახვილგონიერების ისეთი ნიმუში, რომელიც თვით პირველწყაროშივე იქნებოდა დახასიათებული როგორც ხუმრობა.

ჩვენ მიერ განხილულ ეპიზოდებში კი გარკვევით არის ნათქვამი, რომ წმინდანები ხუმრობენ.

აი, როგორ წაადგებოდა ქართული აგიოგრაფიის ცოდნა უილიამ ბასკერვილელს!

და ამას რეცა განცხრომით სულაც არ მოგახსენებთ!

1993-2003 55.

## ანტიგუგული

ეს გახლავთ გამობზაურება როსტომ ჩხეიძის სტატიაზე „მინამდისინ თუ თმას გადივარცხნი“ („ჩვენი მწერლობა“, N4, 2000), რომელშიც ლიტერატურულ გავლენებზე, ნასესხობებზე, პლაგიატზე და ამ მოვლენებისადმი ჩვენი დღევანდელი სალიტერატურო კრიტიკის დამოკიდებულებაზეა საუბარი. როსტომ ჩხეიძის მიერ ნამოჭრილი საკითხები უაღრესად საინტერესო, აქტუალური და რთულია. სწორედ ამ სირთულეზე მინდა გავამახვილო ყურადღება.

\*\*\*

გერმანელმა პოეტმა ოსკარ ბლუმენტალმა (1852-1917) ერთ თავის ეპიგრამაში პლაგიატორს შებრუნებული გუგული ანუ ანტიგუგული უწოდა: ნამდვილი გუგული თავის კვერცხებს სხვის ბუდეში დებს, შენ კი სხვის კვერცხებს იპარავ და საკუთარ ბუდეში ათავსებო („შენა ხარ ანტიგუგული, შენზეც შეთხზავენ არაკებს, რადგან სხვის კვერცხებს იპარავ და შენს ბუდეში ალაგებ“).

პლაგიატორობას, ანუ ლიტერატურულ ქურდობას (სხვა ავტორთა ტექსტების, იდეების, მოტივების და ა. შ. გამოყენებას წყაროს დაუსახელებლად) ხანგრძლივი ისტორია აქვს. სიტყვა „პლაგიატი“ ამ მნიშვნელობით პირველად პირველი საუკუნის რომაელმა პოეტმა მარკუს ვალერიუს მარციალისმა იხმარა. მანვე შემოგვინახა ერთი თავისი თანამედროვე პლაგიატორის სახელიც — ფიდენტინუსი („მე მაგ ლექსში, ფიდენტინუს, ჩემი ლექსი შევიცანი, მაგრამ ისე ცუდად ამბობ, ამავე დროს შენიც არი“).

პლაგიატორობის ერთი მცდელობის შესახებ სულხან-

საბა ორბელიანიც მოგვითხრობს თავისი „სიტყვის კონის“ ანდერძნამაგში. ვინმე იობს (ალ. ბარამიძის ვარაუდით, ეს შეიძლება იყოს ფიტარეთის წინამძღვარი იობი) საბას მიერ შედგენილი ლექსიკონის მითვისება განუზრახავს. საბა გვამცნობს:

„ამა სიტყვის კონასა რა ხელი მივყავ, მგმობდა და მეკიცხოდა. ოდეს გავასრულე, ნახა, მოეწონა და გარდასანერად ვათხოე, და გარდასწერა. სადაც ჩემი სახელი ეწერა, აღმოხოცა თავის ნაწერთა შინა და თავისი სახელი და გარჯილობა დაწერა. ეს დიდად გამიკვირდა: ვით იკადრა მან, დიდად სახელოვანმან კაცმან?“

(როგორ არ გაგახსენდება ამის ნაკითხვისას ხორხე ლუის ბორხესის მოთხრობა „პიერ მენარი, ავტორი „დონ კიხოტისა“!).

ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში ასეთი შემთხვევაც არის ცნობილი: იაკობ დუმბაძეს (1647-1713), შემოქმედის მიტროპოლიტს, ე.წ. „აბდულმესიანი“, დავითისა და თამარის ქება, რომელიც იოანე შავთელს მიეწერება, არჩილ მეფის ქებად გადაუკეთებია და ავტორად თავისი თავი გამოუცხადებია.

1965 წელს ჟურნალ „ოქტიაბრის“ N 4-ში პოეტმა ვ. ჟურავლიოვმა თავისი სახელით გამოაქვეყნა ანა ახმატოვას ლექსი. როცა ამხილეს (პლაგიატის მამხილებელი წერილი გაზეთ „იზვესტიაში“ დაიბეჭდა), მან თავი ასე იმართლა: ეს ლექსი დიდი ხნის წინ ჩამიწერია ბლოკნოტში ავტორის მიუთითებლად და ახლახან რომ წავიკითხე, ჩემი მეგონაო.

არაჩვეულებრივი ერუდიტი ედგარ ალან პო თავის თანამედროვე პლაგიატორთა რისხვა გახლდათ, მაგრამ თვით მასაც არ ასცდა ბრალდება ლიტერატურულ ხელმრუდობაში: მისი მეგობარი იურისტი და პოეტი ჰენრი ბეკ ჰირსტი ედგარ პოს ადანაშაულებდა, „ყორანის“ იდეა მომპარაო. ფაქტია, რომ ჰირსტს უფრო ადრე დაუწერია ლექსი „ჭოტი“, რომელთანაც ცოტაოდენი მსგავსება ჰქონია „ყორანს“. გერვი ალენი ედგარ პოს ბიოგრაფიაში ამის გამო წერს: „ჩვეულებრივი ამბავია: გენიოსმა რაღაც მიითვისა საშუალო ნიჭის პოეტისაგან და



შექმნა შედეგრი. საშუალო ნიჭის პოეტმა უკმაყოფილებად გამოხატა და წყენა თან ჩაიყოლა სამარეში. ჰენრი ზუკ პირსტის სახელი დღეს აღარავის ეცოდინებოდა, რომ არა მისი ღირსსახსოვარი შეხვედრა ედგარ პოსთან".

შეფასება, რასაც ედგარ პოს ბიოგრაფიის ავტორი აძლევს ამ ფაქტს, ძალზე საგულისხმოა. თუ ამ თვალსაზრისით გადავხედავთ მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიას, იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ იგმობა (ანუ პლაგიატად ითვლება) ნაკლებ ნიჭიერთა მიერ ნიჭიერთა იდეების მითვისება, საკუთარი უსუსური თხზულების ნასხვისარი იდეებით გამდიდრება, ხოლო ნამდვილად ნიჭიერთ, გენიოსებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, სხვათა ნააზრევის, მიგნების, მხატვრული აღმოჩენის საკუთარი მიზნებისთვის გამოყენება პირველწყაროს მითითების გარეშეც არ ეძრახვით.

რაც არ უნდა უცნაური (და უსამართლო) გვეჩვენოს ეს, სწორედ ამგვარი გახლავთ რეალობა.

ბაირონი გვიმხელს, გოცებუღი დავრჩი, როდესაც ძველ თხზულებებში მრავალი ისეთი აზრი აღმოვაჩინე, რომლებიც მანამდე ჩემი საკუთრება მეგონაო. „თუ ეს დანაშაულია, მზად ვარ დამნაშავედ ვცნო თავი“, — აცხადებს იგი.

გოეთემ ამის გამო შენიშნა: ბაირონი მეტისმეტად თავმდაბლობს. რასაც მე დაუნერ, ის ჩემია, ნიგნიდან ავიღებ თუ ცხოვრებიდან — სულ ერთია; მთავარია სათანადოდ შევძლო მისი გამოყენება. ჩემი მეფისტოფელი მღერის შექსპირის სიმღერას. რატომაც არა? რისთვის გავრჯილიყავი და შემეთხზა საკუთარი ტექსტი მაშინ, როცა შექსპირთან სწორედ ის იყო ნათქვამი, რაც მე მჭირდებოდა.

გოეთე პირდაპირ მოუწოდებდა შემოქმედთ, ესარგებლათ ყველაფრით, რაც წინამორბედთ და თანამედროვეთ შეექმნათ. „მხოლოდ სხვათა განძის ათვისებით შეიძლება შევქმნათ რამე ღიადი“, — აცხადებს იგი.

ახლა ჰაინრიხ ჰაინეს მოვუსმინოთ: „ხელოვნებაში მეექვსე მცნება არ არსებობს; პოეტს უფლება აქვს ყველგან მოიპოვოს მასალა თავისი ქმნილებებისათვის“.



რაც უნდა გადაჭარბებული გვეჩვენოს შემოქმედებით სფეროში ამგვარი თავისუფლების აღიარება, ერთი რამ ფაქტია: არსებობს სამი ჟანრი, რომელთა ფარგლებში მითვისება დანაშაულად არ ითვლება. ესენია: იგავი, ეპიგრამა, ნოველა.

მრავალი იგავი, რომელიც ეზოპეს მიეწერება, შეიძლება შეგვხვდეს სულხან-საბა ორბელიანთან, ლესინგთან, ლაფონტენთან, კრილოვთან.

მრავალი ეპიგრამა, რომელიც ამ ჟანრის ფუძემდებელმა, მარციალისმა, შეთხზა, შეიძლება იპოვოთ იმავე ლესინგთან და უამრავ სხვა ევროპულ პოეტთან (ცხადია, პირველწყაროს მიუთითებლად).

ასევე ნოველაც. ნოველათა ფაბულებიც მოგზაურობენ ერთი მწერლის წიგნიდან სხვებისაში. და ასე ხდებოდა არა მარტო ძველად, ასეა დღემდე. მიხეილ ჯავახიშვილის „ორი შვილის“ ფაბულა მრავალ ევროპულ მწერალთან გვხვდება, მათ შორის ალბერ კამიუსთან და ჰაიმშიტო ფონ დოდერერთანაც (დოდერერის ამ ნოველის ქართული თარგმანი, ვლადიმერ ზარიძის მიერ შესრულებული, გამოქვეყნდა „პირველ სხივში“, 1978 წელს, ალბერ კამიუს პიესის „გაუგებრობა“ პაატა ჯავახიშვილისეული თარგმანი კი დაბეჭდილია ჟურნალში „ახალი თარგმანები“, 1992, N1). გაზეთ „ალტერნატივაში“ (N12, 1999) გვერდიგვერდ დაიბეჭდა პაინრიხ ბიოლისა და შვეიცარიელი მწერლის ვალტერ ქაუერის ნოველები, რომლებიც გაჭრილი ვაშლივით ჰგვანან ერთმანეთს (თარგმნა რუსუდან ბრეგაძემ). რევაზ ინანიშვილის „კახური საშუაღამეოს“ ტყუპისცალი შეგიძლიათ იხილოთ როგორც XIV ს. იტალიელ მწერალთან ფრანკო საკეტისთან, ასევე მარგარიტ ნავარელთანაც (1492-1549) და ა.შ. და ა.შ. და ა.შ.

დიახ, ასეთი გახლავთ რეალობა, რომელთან შეგუება, ეტყობა, არც ისე ადვილია. ამ რეალობით გაღიზიანებული ვახტანგ ჯავახიძე ქმნის ირონიულ შედევრს, რომელიც ასე იწყება — „მიმბაძველებო, მიბაძეთ!“ და შემდეგ:

იხსნება დიდი სეზონი,  
მნიფდება მკაცრი აზრი,  
და თავს იწონებს სეზანის  
გენიალური ასლი.  
თქვენ რალა ღმერთი გიწყრებათ?!  
რას ელოდებით მუშტარს!  
პირნმინდად გადაინერეთ!  
გადაიხატეთ ზუსტად!  
ხომ ხედავთ, ძუძუმტესავით  
ჰკოცნის და იკრავს გულში  
ჰორაციუსი დერჟავინს,  
და დერჟავინი პუშკინს.  
ხომ გესმით, ჭრელი კაკაბი  
იადონივით უსტვენს?!  
ხომ გახსოვთ, თქვენი პაპები  
როგორ დააძლენ რუსთველს?!

ლექსი ამ მოწოდებით მთავრდება: „ძველებო, მიმბაძვე-  
ლებო, სწორდით! ნაბიჯით იარ!“

მაგრამ გავლენებისაგან, ანდა, მოდით, უფრო „მეცნიე-  
რულად“ ვთქვათ, ინტერტექსტუალური მიმართებებისაგან,  
ბუნებრივია, არც ამ ლექსის ავტორის შემოქმედებაა დაზ-  
ღვეული. საერთოდ, ლიტერატურული გავლენა ისეთი რამ  
არის, რომ მას სხვის შემოქმედებაში ვამჩნევთ და ჩვენსაში  
— ვერა!

ტარიელ ჭანტურიაც მძაფრ შენიშვნებს გამოთქვამს  
მიმთვისებულთა მისამართით (მისი ანდაზაა: „აქლემის და  
რითმის ქურდი ორივე ქურდია“. ცხადია, აქ იგი „ერთჯერადი  
გამოყენების“ რითმებს გულისხმობს), მაგრამ მსგავსი  
პრეტენზიები მის მიმართაც შეიძლება გაუჩნდეს სხვას.

სავსებით მართალია როსტომ ჩხეიძე, როცა წერს: „სხვა-  
თა უკეთესი სტრიქონები, რითმები, მეტაფორები, პასაჟები,  
სიუჟეტები ჰგონიათ თავისი და მიეზიდებიან ზოგნი უხვად  
და ზოგნიც შედარებით თავშეკავებულად“. და შემდეგ:  
„პირველწყაროები მოვიძიოთ და კეთილსინდისიერად აღ-



ვნუსხოთ, რათა სხვათა მიგნებანი სხვებს არ მიენეროთ. ამგვარი კვლევის საჭიროება უდავოა. უნდა ითქვას, ქართული ლიტმცოდნეობა ტრადიციულად ძალიან ნაყოფიერად იკვლევს ინტერტექსტუალურ მიმართებებს. ოლონდ, სავსებით გასაგები ობიექტური და სუბიექტური მიზეზების გამო, ამ კუთხით ძველი ავტორების შემოქმედება უკეთ არის ნაკვლევი, ვიდრე თანამედროვეთა.

სამაგალითოდ გავიხსენებ ნიკოლოზ ბარათაშვილს, რომლის პოეზია ჩვენი მკვლევარების მიერ ინტერტექსტუალური თვალსაზრისით გამონვლილვით არის შესწავლილი. პავლე ინგოროყვას, გიორგი ნადირაძეს, აკაკი განერელიას, ივანე ლოლაშვილს, სიმონ ჩიქოვანს, ალექსანდრე ბარამიძეს მრავალი საგულისხმო დაკვირვება მოეპოვებათ, საიდანაც ნათლად ჩანს, რომ „მერანის“ გენიალური ავტორის ბევრი იდეის, პასაჟის თუ სტრიქონის შთაგონების წყარო რუსთველის, ჩახრუხაძის, შავთელის, თეიმურაზ პირველის, არჩილის, ვახტანგ მეექვსის, გურამიშვილის, ბესიკის შემოქმედებაც იყო. ორიოდე მაგალითი: „მაშა, დუმილიც მიმითვალენ შენდამი ლოცვად“ (ნ. ბარათაშვილი) — „ჩემგან დუმილი თვით მიითვალეთ“ („აბდულმესიანი“. პარალელი შენიშვნა აკ. განერელიამ); „მან თავი დასდვა სპათათვის, სახელითა ჰქმნა სახელი“ (ნ. ბარათაშვილი) — „ორბელიანმა საბამან სახელითა ქნა სახელი“ (ვახტანგ VI. პარალელი შენიშვნა ალ. ბარამიძემ).

ს. ჩიქოვანი წერს: „ლექსიკური მასალა „მერანისა“ ძლიერ დაახლოებულია შოთა რუსთაველის სიტყვიერ მასალასთან. როგორც ეტყობა, ნიკოლოზ ბარათაშვილს მცირედ შეუსხვაფერებია რუსთაველის სტრიქონები, რუსთაველის პოეტური ლექსიკითა და მეტაფორებით უსარგებლია“.

კვლევის ეს ტრადიცია ჩვენს კრიტიკასა და ლიტმცოდნეობაში, მე მგონი, წარმატებით გრძელდება, ოლონდ, ვეთანხმები ბატონ როსტომს, გასაკეთებელი ამ მხრივ ძალიან, ძალიან ბევრია, რადგან ძალიან მდიდარი და მრავალფეროვანია ჩვენი მწერლობა, ძველიც და თა-

ნამედროვეც. ოლონდ ნუ დაგვრჩება შეუმჩნეველი ის, რაც ამ სფეროში უკვე გაკეთებულია. როსტომ ჩხეიძე ლაპარაკობს იმაზე, თუ რაოდენ საჭიროა გაირკვეს ქართულ პოეზიაში ე.წ. ირონიულ-პაროდიული ნაკადის გენეზისის საკითხი. სწორედ ამის გარკვევას მიეძღვნა მიხეილ ქურდიანის თავის დროზე გახმაურებული „ანტიავეროესი“, რომელიც ყურნალ „კრიტიკაში“ გამოქვეყნდა 1985 წელს.

ახლა ისევ ამკარა პლაგიატის თემას დავუბრუნდეთ.

იურიდიული ცნება პლაგიატისა (ისევე როგორც საავტორო უფლებისა) XIX საუკუნიდან არსებობს. ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში ვკითხულობთ:

„პლაგიატისთვის დანესებულია როგორც სამოქალაქო, ისე სისხლისსამართლებრივი პასუხისმგებლობა. ავტორს უფლება აქვს მოითხოვოს აგრეთვე ზარალის ანაზღაურება. მომეტებული საზოგადოებრივი საშიშროების შემთხვევაში (ძნელი სათქმელია, რას უნდა ნიშნავდეს ეს! — ლ.ბ.) პლაგიატი იწვევს სისხლისსამართლებრივ პასუხისმგებლობას“, და იქვე მითითებულია კოდექსის სათანადო მუხლი.

მაგრამ გსმენიათ, ვინმე ამ მუხლით გაესამართლებინოთ? ცხადია, არა, ვინაიდან ხელოვნების სფეროში პლაგიატისთვის (ანუ სხვისი იდეების, ფაბულის, მხატვრული მიგნებების მითვისებისთვის) იურიდიული პასუხისმგებლობის დაკისრება პრაქტიკულად შეუძლებელია; შეუძლებელია, რადგან, როგორც ლიტერატურულ ენციკლოპედიებსა და ცნობარებში ხაზგასმით აღნიშნავენ, ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვაოთ პლაგიატი და შემოქმედებითი ხასიათის ნასესხობა. ეს „შემოქმედებითი ხასიათი“ კი, მოგეხსენებათ, ძნელად მოსახელთებელი, დიდწილად სუბიექტური რამ არის.

ჩვენთვის ცნობილია ერთადერთი სასამართლო პროცესი, რომელზეც პლაგიატის საკითხი განიხილებოდა. საქმე თარგმანს ეხებოდა. ამ უნიკალური პროცესის მასალები გამოქვეყნებულია კრებულში „ტიეტრადი პერევედჩიკა“ (მ., 1963) სათაურით „პლაგიატი თუ დამოუკიდებელი თარგმანი?“

1959 წელს მოსკოველმა მთარგმნელმა ს. სერპინსკიმ სასამართლოში უჩივლა მთარგმნელ ტ. ოზიორსკაიას, ავსტრალიელი მწერლის კ. პრიჩარდის ჩემ მიერ თარგმნილ და 1949 წელს გამოცემულ რომანს რედაქცია გაუკეთა და საკუთარ ნაშრომად გაასაღაო (ტ. ოზიორსკაიას თარგმანი 1954 წელს გამოიცა). მოსარჩელე მოპასუხისგან საკომპენსაციოდ ოცი ათას მანეთს მოითხოვდა.

რაიონულმა სასამართლომ თარგმანი ექსპერტიზისთვის მწერალთა კავშირსა და მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტს გადაუგზავნა. მწერალთა კავშირის ექსპერტებმა კატეგორიულად უარყვეს პლაგიატის ბრალდება — მათი აზრით, ეს დამოუკიდებელი თარგმანი იყო; უნივერსიტეტის ექსპერტები კი ასევე კატეგორიულად ამტკიცებდნენ, ტ. ოზიორსკაიას თარგმანი ს. სერპინსკის თარგმანის რედაქტირებული ვარიანტიაო.

რაიონულმა სასამართლომ ცნო პლაგიატის ფაქტი და მოპასუხეს იმის ნახევარი თანხის გადახდა მიუსაჯა, რასაც მოსარჩელე მოითხოვდა.

ამით ორივე მხარე უკმაყოფილო დარჩა და რაიონული სასამართლოს ეს გადაწყვეტილება ქალაქის სასამართლოში გაასაჩივრეს.

ქალაქის სასამართლომ თარგმანი ხელახალი ექსპერტიზისთვის ამჯერად მოსკოვის უცხო ენათა პედაგოგიური ინსტიტუტის თარგმანის კათედრას გაუგზავნა. კათედრა დიდი გულისყურით მოეკიდა ამ საჩივარს, რადგან პრობლემა აქტუალური ჩანდა. საქმე ის გახლავთ, რომ ერთი და იგივე ნაწარმოები, განსაკუთრებით კლასიკური მხატვრული ქმნილებები, რამდენჯერმე ითარგმნება ხოლმე ერთსა და იმავე ენაზე. ეს ბუნებრივი მოვლენაა, რადგან ვითარდება, იხვეწება მთარგმნელობითი კულტურა და ძველი თარგმანი ვეღარ აკმაყოფილებს თანამედროვეთა მოთხოვნილებას, ან, უბრალოდ, სუსტი თარგმანი უკეთესით იცვლება და ა.შ.

საექსპერტო კომისია ძალიან რთული ამოცანის წინაშე აღმოჩნდა. მართლაცდა, სად გადის ზღვარი ძველი თარგმანის ახალ რედაქციასა და ახალ, დამოუკიდებელ თარგმანს შორის?

ექსპერტებმა საგანგებოდ ამ პროცესისთვის შეიმუშავეს პრინციპები ამ ზღვარის დასადგენად.

ერთი დედნის სხვადასხვა, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ თარგმანებში ვერ ავიცილებთ ცალკეული ადგილების სიტყვასიტყვით დამთხვევასაც კი, მაგრამ, ცხადია, ეს არ გამოდგება იმის სამტკიცებლად, რომ პლაგიატთან გვაქვს საქმე. ექსპერტთა ამოსავალი დებულება ასეთი იყო: მთავარია, რამდენად დამოუკიდებლად (ორიგინალურად) წყვეტს მთარგმნელი იმ რთულ მთარგმნელობით ამოცანებს, რომლებიც სხვადასხვა მთარგმნელმა შეიძლება სულ სხვადასხვაგვარად გადაწყვიტოს. და აღმოჩნდა, რომ ამ კრიტერიუმით ტ. ოზიორსკაიას ნაშრომი არამარტო დამოუკიდებელ თარგმანად უნდა ჩაითვალოს, არამედ მხატვრული ღირსებებითაც იგი გაცილებით მაღალ დონეზე მდგარა, ვიდრე ს. სერპინსკისა.

ქალაქის სასამართლომ უარყო პლაგიატის ბრალდება. უზენაესმა სასამართლომაც ეს გადაწყვეტილება ძალაში დატოვა.

(პლაგიატობის გამო სასამართლო დავის ერთ გროტესკულ შემთხვევაზე მოგვითხრობს რევაზ ჯაფარიძე წერილში „სასაცილო თუ სატირალი“, წიგნში: „ანონილი სიტყვა“, თბ., 1970, გვ. 81).

\* \* \*

ბოლოს ორი ავტორის ორი გამონათქვამი მინდა შემოგთავაზოთ და თვითონ განსაჯეთ, ისინი ამას ხუმრობით ამბობენ თუ სერიოზულად:

1. „ერთი წიგნიდან თუ გადაიწერ — ეს პლაგიატია; ორი წიგნიდან თუ გადაიწერ — ესეი; სამი წიგნიდან თუ გადაიწერ — სადოქტორო დისერტაციაა; ხოლო თუ ოთხი წიგნიდან გადაიწერ — მეხუთე წიგნი გამოვა“ (როდა როდა).
2. „ორიგინალობა, ეს არის ხელოვნება, დაიმახსოვრო, თუ რამეს ჭკვიანურს გაიგონებ, და დაივიწყო, სად გაიგონე“ (გერპარდ რაიხელი).

2000 წ.

## იგივე არაკია?

სულხან-საბა ორბელიანის არაკთა შორის ერთ-ერთი უბრწყინვალესია „უსამართლო შირვან-შაჰ“:

შირვანში ერთი სასტიკი და უმონყალო შაჰი მეფობდა, მთელი თავისი სახელმწიფო ააოხრა. ყველა სხვა „სიკეთესთან“ ერთად ასეთი ზნეც სჭირდა: სადაც მომჩივანს წაანყდებოდა, ცოცხალს არ გაუშვებდა. ერთმა მომჩივანმა, როცა შაჰმა მისი მოკვლა ბრძანა, ასე დაიძვრინა თავი:

„მე მოსაკლავი კაცი არა ვარ, ამაღ რომე ყოველთა მფრინველთა და მხეცთა ენა ვიციო“.

შაჰმა აღარ მოაკვლევინა იგი და ვაზირს ჩააბარა:

„ამისგან შენ ისწავლე [ფრინველთა და მხეცთა ენა] და შენ მე მასწავლეო“.

ვაზირი მიხვდა, რომ ფრინველთა და მხეცთა ენების ცოდნა ამ კაცმა თავის გადასარჩენად მოიგონა და „კაცი იგი განუტევა“, გაუშვა.

გამოხდა ხანი. ერთხელ, ნადიმობისას შაჰმა ჭოტების (საბასთან „ნოტების“) ძახილი გაიგონა და ვაზირს ჰკითხა: „ისწავლე მფრინველთა ენა მის კაცისაგანაო?“ ვაზირმა მოახსენა, ვისწავლეო. მაშ, მითხარი ჭოტები რას ლაპარაკობენო, – უბრძანა შაჰმა.

ვაზირმა „უთარგმნა“:

„ერთსა ქალი ჰყავს და მეორე ვაჟისთვის სთხოვს. ქალის პატრონი ეუბნება: თუცა ჩემს ქალს შეიდას ნასოფლარს არ მოართმევ პირის სანახავად, არ მოგცემო (ნასოფლარები ჭოტების საყვარელი საცხოვრებელი ადგილებია. – ლ. ბ.). ვაჟის მამა ასე ეუბნება, „შენს ქალს რომ შეიდასი ნასოფლარი მოვართვა, ექვსი შვილი სხვა მყავსო, მათ საცოლეებს რალა

ვუყო?" ქალის მამამ ეგრე უთხრა: რას ზარობ და დალონებულხარ? თუ შირვან შაჰს დღე გაუგრძელდა, ბევრს სხვას ააოხრებსო!"

ენყინა ამის გაგონება შაჰს და იკითხა: „მე აგრე უსამართლო ვარო?“

ვაზირმა მიუგო: „ნოტნი ეგრე იტყვიანო“.

ამის შემდეგ შირვანის შაჰი მოწყალე და სამართლიანი შეიქნა.

შენიშნულია, რომ ასეთივე ფაბულას ვხვდებით მეცამეტე საუკუნის დიდი სირიელი სწავლულისა და მწერალ-ენციკლოპედისტის აბულ-ფარაჯის (1226-1286) „გასართობი ამბების ნიგნში“, რომელიც აღმოსავლურ-დასავლური წარმოშობის მინიატურების კრებულს წარმოადგენს (აბულ-ფარაჯი ქრისტიანი იყო და კარგად იცნობდა დასავლურ კულტურასაც). აი ამ არაკის (მისი სათაურია „ორი ჭოტის საუბარი“) ქართული თარგმანი:

„ერთხელ, სეირნობისას ერთმა ხელმწიფემ და მისმა თანმხლებმა ბრძენმა დანგრეული სოფლის გვერდით გაიარეს. უეცრად ხელმწიფის მზერა ორ ჭოტზე შეჩერდა. ისინი რალაცაზე გაცხარებულნი საუბრობდნენ.

– შენ, მგონი, გესმის ფრინველთა ენა? – მიუბრუნდა ხელმწიფე ბრძენს, – საინტერესოა, რას ლაპარაკობენ.

– რალაც-რალაცები გავიგე, მაგრამ ვერ ვხედავ გითხრა, – მიუგო ბრძენმა.

– თქვი, ნუ გეშინია.

– შემომფიცე, რომ არ დამსჯი.

– გეფიცები.

– ერთ ჭოტს ვაჟი წამოეზარდა, მეორეს – ქალიშვილი და მათი შეუღლება გადაწყვიტეს. მეორე ჭოტი – საპატარძლოს დედა – მზითვად ასი დანგრეული სოფლის მიცემას აპირებს, მაგრამ სასიძოს დედას ეს ეცოტავება, საპატარძლოს დედა კი უბნება: „თუ ამ ხელმწიფემ ისევე განაგრძო სახელმწიფოს მართვა, როგორც დღემდე მართავდა, ერთი წლის თავზე მზითვად ათას დანგრეულ სოფელს მოგართმევო“.



ხელმწიფე ღრმად ჩაფიქრდა და ამის შემდეგ სამართლიანად შეუდგა თავისი სამფლობელოს მართვას”.

სულხან-საბა ორბელიანის შემოქმედების ცნობილი მკვლევარი, ზურაბ ავალიშვილი, „სიბრძნე სიცრუისას“ გერმანულ თარგმანს დართულ ნაშრომში (ბერლინი, 1933 წ.) ამ პარალელის გამო წერს:

„აქ საქმე გვაქვს არა ანალოგიასთან ან მხოლოდ თემატურ ნათესაობასთან, არამედ ეს, უბრალოდ, იგივე არაკია. სირიელი ავტორის ვარიანტს მხოლოდ დასაწყისი აკლია, სადაც შაჰის სისასტიკეზეა ლაპარაკი, ამიტომ ჭოტების საუბარი, ცოტა არ იყოს, ნაკლებმოტივირებული ჩანს. კავკასიურ ქვეყნებში შეიქმნა თავდაპირველად ეს ანეკდოტი და იქიდან გავრცელდა სამხრეთით თუ პირიქით მოხდა, ამ შემთხვევაში სულ ერთია“.

ერთი შეხედვით, „უსამართლო შირვან შაჰ“ თითქოს მართლაც „იგივე არაკია“, რაც აბულ-ფარაჯის „ორი ჭოტის საუბარი“, მაგრამ ასე მხოლოდ ერთი შეხედვით ჩანს. უპირველეს ყოვლისა, კორექტივს საჭიროებს აზრი, თითქოს აბულ-ფარაჯისა და საბას ვერსიებს შორის მხოლოდ ის განსხვავებაა, რომ პირველს „დასაწყისი აკლია, სადაც შაჰის სისასტიკეზეა ლაპარაკი“ (რის გამოც, ზურაბ ავალიშვილის სიტყვით, ჭოტების საუბარი ნაკლებმოტივირებულია). განსხვავება მათ შორის მეტია და ძალზე მნიშვნელოვანიც.

ჯერ ერთი, სირიელი მწერლის არაკში ერთი პერსონაჟით ნაკლებია: იქ არ არის მომჩივანი, რომელიც თავის გადასარჩენად იტყუება, ფრინველთა ენა მესმისო. შემდეგ: აბულ-ფარაჯის ბრძენს მართლა ესმის ფრინველთა ენა (ესე იგი, ის ფანტასტიკური პერსონაჟია) და, რაც მთავარია, ჭოტები მართლა ამბობენ იმას, რასაც საბას ვერსიაში მოხერხებული ვაზირი თვითონ იგონებს! ეს კი საგრძნობლად ცვლის ვითარებას: იცვლება ვაზირის მხატვრული სახე (ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, საბასთან იგი აღარ არის ფანტასტიკური პერსონაჟი – ბევრად უფრო რეალისტური სახეა) და შესაბამისად იცვლება არაკის მხატვრული იდეაც. აბულ-ფარაჯთან არა

გვაქვს ვაზირის მიერ საკუთარი ინიციატივით ხელმწიფის მკაცრი, თუმცაღა შეფარული კრიტიკა, საბასთან კი სწორედ ეს კრიტიკა და მისი განხორციელების ფორმაა მთავარი. აბულ-ფარაჯის ბრძენი კეთილსინდისიერი, მაგრამ პასიური თარჯიმანია მხოლოდ, საბას ვაზირი კი გონებამახვილი, მოხერხებული, კეთილი და დიდბუნებოვანი ადამიანია.

ასე რომ, არ არის სულ ერთი ეს არაკი კავკასიიდან გავრცელდა სამხრეთის ქვეყნებში თუ პირიქით. თუ კავკასიიდან გავრცელდა სამხრეთით, მაშინ მას ამ „მოგზაურობისას“ თავისი იდეურ-მხატვრული ღირსებების მნიშვნელოვანი ნაწილი დაუკარგავს, ხოლო თუ პირიქით მოხდა (სამხრეთიდან გავრცელდა კავკასიაში), მაშინ ეს ღირსებები შეუძენია. მართო ის რად ღირს, საბას ვაზირს ობიექტური თარჯიმნის პოზა რომ მიუღია, რათა ოსტატურად შეაპაროს ხელმწიფეს სიმართლე! თანაც, რისხვა რომ აიცილოს, გაიძახის: მე რა ვქნა, „ნოტნი ეგრე იტყვიანო!“

ეს საუცხოო რეპლიკა, რომელიც შეიძლება ანდაზურ გამოთქმადაც იქცეს, აბულ-ფარაჯთან აგრეთვე არ არის. იქ, როგორც ვნახეთ, ბრძენი წინასწარ ჩამოართმევს მბრძანებელს პირობას, რომ არ დასჯის, თუკი ზუსტად უთარგმნის ჭოტების ნაუბარს.

მოკლედ, ამ არაკებს შორის გარეგნულად მართლა დიდი მსგავსებაა და გენეტიკურად ისინი უთუოდ დაკავშირებულნი არიან ერთმანეთთან, მაგრამ სხვაობაც იმდენად არსებითია, რომ შეიძლება ითქვას: საქმე გვაქვს არა ერთსა იმავე, არამედ ერთმანეთისგან მნიშვნელოვნად განსხვავებულ არაკებთან.

ზურაბ ავალიშვილი იმასაც აღნიშნავს, რომ ამ არაკის აბულ-ფარაჯის ვარიანტზე გვიანდელი ვერსია მოიპოვება თურქული არაკების წიგნში, რომელსაც „ორმოცი ვაზირი“ ეწოდება. იქაც ვაზირი იტყუება, ფრინველთა ენა მესმისო, რაც ამ ვერსიას აახლოებს საბას ვარიანტთან. ვაზირი ვერ ბედავდა პირდაპირ ეთქვა სულთნისთვის, რომ მისი მართვადანმგებლობა არ მოსწონდა. ამიტომ ასეთ ხერხს მიმართა: ერთხელ, როცა თან ახლდა მეფეს ნადირობისას, განუცხადა,





ერთი ბრძენი დერვიშისაგან ფრინველთა ენა შევისწავლე და შემოძლია გავიგო რას ლაპარაკობენ ბულბულები, ბელურები, კაჭკაჭები და სხვა ფრთოსნებით. სალამოს, ნადირობიდან დაბრუნებისას, ჭოტების ხმა გაიგონეს და სულთანმა სთხოვა ვაზირს მათი საუბარი ეთარგმნა. ვაზირმა, მას შემდეგ, რაც პირობა ჩამოართვა, რომ არ განურისხდებოდა, მოახსენა:

„ერთ ჭოტს ვაჟი ჰყავს, მეორეს – ქალი და მათი დაქორწინება უნდათ. ვაჟის მამა ეუბნება ქალის მამას: „ძმაო, მე თანახმა ვარ ამ ქორწინებაზე, ოღონდ იმ პირობით, თუ ქალს მზითვად ორმოცდაათ დანგრეულ სოფელს გამოატანთ“. ქალის მამამ მიუგო: „ორმოცდაათს კი არა, თუ გინდა ხუთასს მოგართმევთ; ღმერთმა კარგად ამყოფოს და დიდხანს აცოცხლოს სულთანი მაჰმუდი: სანამ ეგ იმეფებს, დანგრეული სოფლები არ მოგვაკლდებაო!“

ფინალი ასეთია:

„სულთან მაჰმუდს, რომელსაც არ აკლდა მიხვედრილობა, სარგებლობა მოუტანა მისი ვაზირის ოსტატურმა სიცრუემ“.

მოკლედ, სულთანი შესანიშნავად ჩახვდა თავისი ვაზირის სიცრუის სიბრძნეს და გამოსწორდა.

აბულ-ფარაჯის ვერსიის მსგავსად, ეს ვერსიაც განსხვავდება საბას არაკისაგან იმით, რომ ექსპოზიციაში არც აქ არის ლაპარაკი მბრძანებლის მეტისმეტ სისასტიკესა და უსამართლობაზე, ამიტომ ზ. ავალიშვილის შენიშვნა – უამისოდ ჭოტების საუბარი ნაკლებმოტივირებული ჩანსო, თურქული ვერსიის მიმართაც მართებულია. გარდა ამისა, საბას ვარიანტში, თურქულისგან განსხვავებით, ამ მისტიფიკაციის წამომწყები არ არის თავად ვაზირი – იგი სხვის მიერ წამონყებული მისტიფიკაციის მოხერხებული გამგრძელებელია მხოლოდ, რაც ქართულ არაკში თხრობას მეტ ბუნებრიობას ანიჭებს.

მაგრამ თურქულ რედაქციას უფრო მნიშვნელოვანი ნაკლიც აქვს. როცა ვაზირი სულთანს არწმუნებს, ფრინველთა ენა მესმისო, მას ხომ არავითარი გარანტია არა აქვს, რომ უსათუოდ ჭოტებს წააყდებიან და ხელმწიფეც მაინცდამაინც ჭოტების საუბრის თარგმნას მოსთხოვს! არადა, ჭოტებს ამ



არაკისთვის არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან, როგორც უკვე ვთქვით, სწორედ ჭოტებს უყვართ ნანგრევებში დაბუდება, ხოლო დანგრეული და გავერანებული სოფლები მათთვის იდეალური საცხოვრებელი ადგილია. ამის გამო თურქულ ვერსიაში მოქმედების განვითარება (კერძოდ, ის ამბავი, რომ მაინცდამაინც ჭოტებს გადაეყრებიან) ხელოვნური, არაბუნებრივი ჩანს.

ის შესანიშნავი რეპლიკა – რა ვქნა, „ნოტნი ეგრე იტყვიანო!“ (რომელიც ნახევარ არაკად ღირს!) – არც თურქულ ვერსიაშია.

ასე რომ, ამ არაკის საბასეული ვარიანტი მწერლური ოსტატობის თვალსაზრისით სხვა ცნობილ ვარიაციებზე აშკარად მაღლა დგას.

1989 წ.

## „მე ვწერ, მკითხველო, შენი იმედით!“

„ამ ორს გულში რა ბაღღამიც სდულდა,  
წარმოიდგინოს თითონ მკითხველმა“.

ილია ჭავჭავაძე, „კაკო ყაჩაღი“.

ამ სტატიის სათაურად გატანილი სტრიქონით იწყება მიხეილ ქვლივიძის ერთი უსათაურო ლექსი. პირველი სტროფი ასე უღერს: „მე ვწერ, მკითხველო, შენი იმედით! / როგორც რადისტი, ღამეებს ვტეხავ / და განვდი ნიშნებს... შენ უნდა მიხვდე, / რისი თქმაც მინდა... შენ უნდა თვითონ / წარმოშვა ლექსი, – მშობელი შენ ხარ!..“

მთელი ლექსი პოეტური ტრაქტატია *რეცეფციული ესთეტიკის* პოზიციიდან დანერილი.

რეცეფციული, ანუ აღქმის ესთეტიკა პოსტსტრუქტურალისტური ეპოქის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ლიტერატურათმცოდნეობითი მიმდინარეობაა, მჭიდროდ დაკავშირებული ჰერმენევტიკასთან – ინტერპრეტაციის ხელოვნებასთან. ლიტერატურათმცოდნეთა ყურადღების ცენტრში ექცევა მხატვრული ტექსტის აღმქმელი სუბიექტი – რეციპიენტი, მკითხველი. ეს განსაკუთრებული ინტერესი მკითხველის მიმართ იმ ფაქტის შეგნებამ განაპირობა, რომ ლიტერატურული ტექსტის რეალიზება, გაცოცხლება მხოლოდ მისი აღქმის პროცესში, აღმქმელი სუბიექტის ცნობიერებაში ხდება. ამის გარეშე მხატვრული ტექსტი მხოლოდ და მხოლოდ მკვდარი სქემა, მკითხველის ფანტაზიის გამღიზიანებელ პირობით ნიშანთა ერთობლიობაა.

რევაზ ყარალაშვილის ნაშრომში „ნიგნი და მკითხველი“,



რომელიც 1977 წელს გამოიცა და რომელშიც საფუძვლიანად, უხვი საილუსტრაციო მაგალითების მოხმობით არის განხილული რეცეფციული ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები, ვკითხულობთ: „აღმქმელ ცნობიერებას ნაწარმოებისადმი აქტიური დამოკიდებულება მოეთხოვება, ვინაიდან მკითხველი საგნის პასიური მომხმარებელი კი არ არის, არამედ შემოქმედებითი პროცესის აქტიური მონაწილეა. აქტიურია იგი თუნდაც იმიტომ, რომ კონსტრუქციული პრინციპი, კოდი, ნაწარმოების გასაღები აღმოჩენას მოითხოვს მისგან, და კითხვის პროცესში აღმოჩენის ადგილს მიუჩენს. ხოლო აღმოჩენა უკვე ესთეტიკური კატეგორიაა და უდიდეს ტკბობას ანიჭებს ადამიანს“ (გვ. 34-35).

ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ქმნილებათა რეციპიენტებს შორის ამ თვალსაზრისით ყველაზე აქტიური ლიტერატურული ტექსტის აღმქმელია, რაც დიდწილად იმ მასალის თავისებურებით არის გამოწვეული, რომლითაც მწერალი მუშაობს; ეს მასალა – ანუ სიტყვა, ენობრივი ნიშანი – ყველაზე აბსტრაქტულია ხელოვნების სხვა დარგთა (მხატვრობის, თეატრის, მუსიკის, კინოს...) მიერ გამოყენებულ მასალასთან შედარებით (თუ პოეტი დაწერს სიტყვას „ვაშლი“, მკითხველმა თვითონ უნდა წარმოიდგინოს ამ ვაშლის ზომა, ფორმა, ჯიში, ფერი, გემო, სურნელი... ფერმწერის მიერ დახატული ვაშლის აღქმისას ჩვენს ფანტაზიას ამ მიმართულებით ნაკლები მუშაობა უნევს).

მნიშვნელოვანწილად სწორედ ამ სპეციფიკური მწერლური მასალის თავისებურების გამო ხდება, რომ ნებისმიერ ტექსტში ყოველთვის არსებობს უამრავი *განუსაზღვრელი ადგილი*, რომელთა „შევსება“, *კონკრეტიზაცია* და *რეკონსტრუქცია* ტექსტისა და მკითხველის შეხვედრის, ანუ კითხვის, პროცესში ხდება. კონკრეტიზაციის და რეკონსტრუქციის წინაპირობა კი არის *აქტუალიზაცია*, ანუ „ნაწარმოების დეტალის ან ეპიზოდის გაცოცხლება, გასაგნება მკითხველის მიერ, – ნუთიერი სცენის გარდასახვა გაშლილ სურათად, რომელიც წარმოქმნის ასოციაციათა და ემოციათა განტოტვილ



ქსელს" ("თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურის-  
მცოდნეობა. ენციკლოპედიური ცნობარი", მ., 1996, სტატია  
„აქტუალიზაცია“. ციტირებას ვახდენ თამარ ლომიძის მიერ  
შესრულებული ქართული თარგმანიდან, „სჯანი“, III, გვ. 213.  
შემდგომ მხოლოდ „სჯანს“ მივუთითებ).

ხაზგასმული ტერმინები რეცეფციული ესთეტიკის ერთ-  
ერთ ფუძემდებელს, რომან ინგარდენს, ეკუთვნის.

განუსაზღვრელ ადგილს რ. ინგარდენი უწოდებს „ასახუ-  
ლი საგნის იმ მხარეს ან იმ ადგილს, რომლის შესახებ ტექსტის  
საფუძველზე ზუსტად ვერ ვიტყვი, როგორ არის ეს საგანი  
განსაზღვრული ამ თვალსაზრისით“ (რ. ინგარდენი, კონკრე-  
ტიზაცია და რეკონსტრუქცია; რ. ვარნიზის მიერ შედგენილ  
კრებულში: რეცეფციული ესთეტიკა, ვილჰელმ ფინკის გა-  
მომცემლობა, მიუნხენი, 1994, გვ. 44. გერმ. ენაზე.). ხოლო  
კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია ამ განუსაზღვრელი ად-  
გილების შევსებაა მკითხველის ფანტაზიით.

რ. ინგარდენისავე მაგალითი: „თუკი, ვთქვათ, „ბუდენ-  
ბროკებში“ არ იქნებოდა ნახსენები კონსულ ბუდენბროკის  
თვალეების ფერი (რაც მე არ შემომონმებია), მაშინ ეს პერსონა-  
ჟი ამ თვალსაზრისით ვერ იქნებოდა განსაზღვრული, თუმცა  
კონტექსტისა და იმ ფაქტის საფუძველზე, რომ ის ადამიანი  
იყო და თვალეებიც თავის ადგილზე ჰქონდა, იგულისხმება,  
რომ მისი თვალეები რაღაც ფერისა უნდა ყოფილიყო; მაგრამ  
რა ფერისა, ეს გაურკვეველი დარჩებოდა“ (იქვე).

ამ გაურკვეველობის ლიკვიდაცია (უფრო სწორად, ამგვარ  
გაურკვეველობათა რაღაც ნაწილის ლიკვიდაცია, ვინაიდან  
გაურკვეველი, განუსაზღვრელი ადგილები უთვალავია!) უნდა  
მოხდეს და ხდება კიდევ კითხვის პროცესში (ან მხატვრული  
ნაწარმოების ინსცენირების პროცესში, ან მისი კინოვერსიის  
შექმნისას, ან კიდევ მხატვრის მიერ ლიტერატურული ნაწარ-  
მოების ილუსტრირების დროს). ამას უწოდებს რ. ინგარდენი  
კონკრეტიზაციას და რეკონსტრუქციას.

უნდა განვასხვაოთ განუსაზღვრელი ადგილების ორი  
ტიპი: ერთი, რომლის კონკრეტიზაცია (შევსება) მკითხველს



ნებისმიერად შეუძლია (თუმცაღა ყველა შესაძლო კონკრეტისა ცია ესთეტიკურად თანაბრადღირებული ვერ იქნება) და მეორე – ისეთი განუსაზღვრელი ადგილი, რომელიც საგანგებო მხატვრული ეფექტის მოსახდენად არის დატოვებული განუსაზღვრელად და უმჯობესია განუსაზღვრელადვე დარჩეს. ანუ ამ მეორე ყაიდის განუსაზღვრელობას მხატვრული ფუნქცია აკისრია.

განვიხილოთ ორივე სახის განუსაზღვრელობა მუხრან მაჭავარიანის ერთი ლექსის მაგალითზე:

ეს გზა, მეც ვიცი, საითკენ მიდის...

გაივლის ქარელს...

გაივლის შინდისს...

ხან ხიდზე გადის,

ხან მიდის მინდვრით...

ეს გზა, მეც ვიცი, საითკენ მიდის...

შენ გზა მითხარი,

ის გზა, რომელიც...

ეს გზა, მეც ვიცი, საითკენ მიდის...

გზა, რომელზედაც ლექსის დასაწყისშია საუბარი, მკითხველს შეუძლია თავის წარმოდგენაში დააკონკრეტოს როგორც მოასფალტებული ან მოკირწყლული ან მოხრეშილი ან საურმე, სწორი ან ოღროწოღრო და ა. შ. არსებითი (რელევანტური) მნიშვნელობა არა აქვს, რა სახით დაკონკრეტდება ეს გზა რეციპიენტის ცნობიერებაში (თუმცა, ვიმეორებ, ესთეტიკურად ყველა კონკრეტისა ცია თანაბარი ღირებულებისა ვერ იქნება).

რაც შეეხება იმ გზას, რომელზეც ლექსის ბოლოს არის ლაპარაკი („შენ გზა მითხარი, ის გზა, რომელიც...“), იგი სრულიად შეგნებულად (მხატვრული მიზანდასახულობის გამო) არის დატოვებული განუსაზღვრელად. ეს გზა შეიძლება იყოს „გზა“, რომელიც შენთვის ძვირფასი ადამიანის გულთან მიგაახლოებს, ან გზა, რომელიც „ტაძართან“ მიგიყვანს, ალთქმულ ქვეყანას მიგაგნებინებს, დიდების მწვერვალზე აგვიძვება,



შენს დამონებულ სამშობლოს თავისუფლებას მოაპოვებინებს... მაგრამ ყოველი დაკონკრეტება უკმარობის გრძნობის აღმძვრელი და ესთეტიკური ზემოქმედების შემასუსტებელი იქნება. აქ მრავალმნიშვნელოვნება და იდუმალება შენარჩუნებულ უნდა იქნეს ნაწარმოების აღქმის დროსაც, ნათელი უნდა იყოს მხოლოდ ის, რომ ეს სანუკვარი მიზნის მისაღწევი გზაა, ხოლო სანუკვარი მიზნის ტაბუირება (რათა ეს სანუკვარი მიზანი არ „გაითვალოს“, მისმა გამხელამ არ გაანელოს მისკენ სწრაფვის ჟინი და ა.შ.) ერთ-ერთი ძალზე ადამიანური (ლამის მომხიბლავი!) „სისუსტეთაგანი“ გახლავთ. ამაზეა ეს ლექსი. (თუმცა იმ დროს, როცა ის დაინერა, ამ განუსაზღვრელი ადგილის კონკრეტიზაციას გუნებაში ყველა პოლიტიკური, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი შინაარსის შემცველი ფრაზით ახდენდა, დაახლოებით იმის მსგავსით, ზემოთ ერთ-ერთი ალტერნატიული კონკრეტიზაციის ნიმუშად რომ მოვიყვანეთ).

თუ ეს ლექსი სხვა ენაზე ითარგმნა და სალექსო ფორმის მოთხოვნილების გამო დასაწყისში ნახსენები გზა, ვთქვათ, ამგვარად იქნა კონკრეტიზებული - „მეც ვიცი ეს ბილიკი საითკენ მიდის...“ - ამით დიდი არაფერი დაშავდება, ვინაიდან ეს ნაკლებმნიშვნელოვანი გადახვევა იქნება დედნიდან. მაგრამ ლექსის ბოლოში არსებული განუსაზღვრელი ადგილის დაკონკრეტება ყოვლად დაუშვებელია.

(ფრანც კაფკას „პროცესის“ მთავარი პერსონაჟის უკანასკნელი სიტყვები - „როგორც ძაღლი!“ - დაუმთავრებელი ფრაზა, სიკვდილის წინ წარმოთქმული, რელევანტური (არსებითი) მნიშვნელობის მქონე განუსაზღვრელი ადგილის შემცველია: იგი ემსახურება ამ რომანისთვის არსებითი მხატვრული ბუნდოვანების შექმნას. ამიტომ არ არის მართებული, ქართულ თარგმანში მის კონკრეტიზებულ ვერსიას რომ ვხვდებით - „ძაღლივით დამკლეს“).

რეციპიენტს რომ ძალზე მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება მხატვრული ტექსტის კონსტრუირების პროცესში, ამაზე მეტყველებს მხატვრული ფუნქციის მქონე განუსაზღვრელი ადგილების სიუხვე სხვადასხვა ეპოქის მწერალთა ქმნილ-



ბებში. აკაკი წერეთელი ლექსში „ვედრება“ მთელ სტროფს (ოთხ სტრიქონს) სიტყვების მაგივრად წერტილებით ავსებს, ოღონდ მანამდე გვეტყვის:

შემდეგი აზრი სთქვას აქ წერტილმა,  
 თორემ ჩემს კალამს არა აქვს ნება!..  
 უნდა მონებით ჩავინყვიტო ხმა,  
 თორემ ბატონს ჩემს ეს უწყინება!..

ამ საინტერესო მხატვრული ხერხით პოეტი გვეუბნება: აქ რომ ის დამენერა, რაც მსურდა, ცენზურა მაინც ამომიშლიდაო. ხოლო რას შლიდა მაშინ ცენზურა, ეს ყველას ძალიან კარგად მოეხსენებოდა!

(აქ შეიძლება გავიხსენოთ საბჭოური ეპოქის ბოლო პერიოდის ერთი ანეკდოტი კაცზე, რომელიც პროკლამაციებად სუფთა ფურცლებს ავრცელებს ხალხში – აქაოდა, ზედ რაც უნდა ეწეროს, ისედაც ყველასთვის ნათელიაო).

განუსაზღვრელი ადგილების რაოდენობა ტექსტში მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული ჟანრზე. მაგალითად, იგავში პერსონაჟთა გარეგნობის აღწერას, როგორც წესი, არ მიმართავენ და მათი გარეგნული ხატის შექმნას მთლიანად მკითხველის წარმოსახვას ანდობენ, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგავის პერსონაჟთა გარეგნობა არარელევანტურია (არაარსებითია). მაგალითად, სულხან-საბა ორბელიანის იგავში, რომელიც ასე იწყება – „ერთი მელი დაცანცარებდა“, ეს მელი (მთავარი პერსონაჟი) გარეგნულად არანაირად არ არის დახასიათებული (არც საჭიროა – ყოვლად ზედმეტი იქნებოდა პერსონაჟის გარეგნობის აღწერა იგავში, როცა ამას იგავის იდეისათვის საგანგებო მნიშვნელობა არ ენიჭება). მაგრამ რევაზ ინანიშვილის ფსიქოლოგიურ მინიატურაში „ქალი და კაცი“ მელა (აქაც მთავარი პერსონაჟი) გარეგნულადაც არის დახასიათებული: „...გორაკის ფერდობს ნელ-ნელა ასდევს ბალანჩამოძედილი გამხდარი მელა“.

განუსაზღვრელი ადგილების რაოდენობა ტექსტში მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული აგრეთვე წერის სტილზე



(მანერაზე). ნატურალისტური წერის მანერის მომხრენი ცდილობდნენ, რაც შეიძლება ნაკლები განუსაზღვრელი ადგილი დაეტოვებინათ ტექსტში, ნაკლები გასაქანი მიეცათ ამ მხრივ მკითხველის წარმოსახვის უნარისათვის, და ეგონათ, რომ ამის შედეგად მკითხველზე ნაწარმოების შემოქმედება უფრო მიზანმიმართული და ძლიერი იქნებოდა. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ «ყველაზე მძაფრ აქტუალიზაციას იწვევს არა დასრულებული, ყოვლისმომცველი სურათი ან აღწერა, არამედ – სწორედ ფრაგმენტები ან სხვათაშორის, უცაბედად ნათქვამი სიტყვები» («სჯანი», III, გვ.213, სტატია «აქტუალიზაცია»).

წერის მანერას, რომელიც მაქსიმალურად ენდობა მკითხველის წარმოსახვის უნარს, აწვდის მას მხოლოდ ყველაზე აუცილებელ დეტალებს, სხვას ყველაფერს კი განუსაზღვრელად ტოვებს, დეპეშურ სტილს ან წერის აისბერგისებურ მანერას უწოდებენ. ამ სტილის ყველაზე ცნობილი წარმომადგენელი ერნესტ ჰემინგუეია. ჩვენში ამ მანერით საინტერესო მხატვრულ ტექსტებს ქმნიდა ყარამან კიკვიძე. ვნახოთ ერთი ადგილი წინამდებარე ნაშრომის ავტორის მიერ 1977 წელს გამოქვეყნებული წერილიდან, რომელშიც ყარამან კიკვიძის წერის მანერაა დახასიათებული. ციტატა ვრცელი იქნება, მაგრამ, ვფიქრობ, დღევანდელი მკითხველისთვის არ უნდა იყოს უინტერესო რეცეფციული კრიტიკის ამ ერთ-ერთი ადრეული ნიმუშის გაცნობა (თუმცა ავტორს იმ დროს ტერმინები «რეცეფციული ესთეტიკა» და «რეცეფციული კრიტიკა» გაგონილიც არ ჰქონდა):

«ყარამან კიკვიძის ფრაზა ლაკონიური და მრავლისმეტყველია; ეს ის მანერაა წერისა, ე. ჰემინგუეის შემდეგ რომ გავრცელდა ლიტერატურაში და რომელიც გარეგნული სიმარტივისა და სიადვილის მიუხედავად უაღრეს სირთულეებთანაა დაკავშირებული. მისი ტექნოლოგია ასეთია: აისახება არა მოვლენის მთელი განვითარება, არამედ კულმინაციური, ემოციურად უკიდურესად დატვირთული რამდენიმე მომენტი. მძაფრი ემოცია, აღაგზნებს რა მკითხველის წარმოსახვას, აიძულებს მას გარკვეული მიმართულებით ამუშავდეს და

მის გონებაში აღვიძებს საკუთარი, პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილების შედეგად დაგროვებულ ინფორმაციებს, მკითხველის ფანტაზია შეუმჩნეველად ავსებს „გამოტოვებულ“ ადგილებს, მკითხველი თავისი წარმოსახვით (რომელიც, რასაკვირველია, მწერლის ნებას მორჩილებს) იოლად აღადგენს მთელ პროცესს მოვლენის განვითარებისას, იგი, გარკვეული აზრით, მწერლის თანაავტორად იქცევა და გადმოცემული ამბავიც უფრო მახლობელი ხდება მისთვის (...). ვნახოთ საილუსტრაციოდ ერთი ადგილი მოთხრობიდან „კვირადღე“:

„ბავშვობაში, ერთხელ, ლამაზსურათებიანი წიგნი წამართვეს. ნახევრამდეც არ მქონდა დათვალიერებული, რომ წამართვეს და ბუხრის ცეცხლში შეაგდეს. მას შემდეგ მუდამ სიზმარში ვნახულობდი იმ წიგნს და სწორედ იმ ადგილზე, როგორც ბავშვობისას, ხელიდან მართმევდნენ და ბუხარში აგდებდნენ“.

ეს არის და ეს. ამ ამბის შესახებ მეტს არას გვამცნობს ავტორი. თითქოს დაუსრულებელი ინფორმაცია მოგვანოდა: არ არის ნათქვამი ვინ წაართვა, რატომ წაართვა, არც გარემოა დახატული (თუნდაც ორიოდვე შტრიხით), არც პორტრეტები. მაგრამ ყველა ამ „ნაკლულებას“ მხოლოდ საგანგებო დაკვირვების შემდეგ თუ აღმოვაჩინთ: ბიძგი მკითხველის ემოციის და ფანტაზიის მიმართ იმდენად ძლიერია, რომ ადვილად ხერხდება მთელი სცენის თვალნათლივ, დეტალურად წარმოდგენა“.

ამასთან საგანგებოდ აღსანიშნავია ისიც, რომ „ამ განუსაზღვრელის განსაზღვრისას“ ყოველთვის არსებობს მკითხველის მიერ საკუთარი თავის „განსაზღვრის“, ე. ი. მისი ცნობიერებისთვის აქამდე მიუწვდომელი მოვლენების აღმოჩენის შესაძლებლობა („სჯანი“, III, გვ. 218, სტატია „იდენტიფიკაცია“).

ეს კი იმას ნიშნავს, რომ კითხვის პროცესში, ანუ განუსაზღვრელი ადგილების კონკრეტიზაციის და რეკონსტრუქციის პროცესში, მკითხველი საკუთარი თავის ფორმირებას ახდენს. აქედან ისიც ცხადია, რომ რაკი ყველაზე მეტი განუსაზღვრელი

ღვრელი ადგილი სიტყვიერი ხელოვნების ნაწარმოებში მოიპოვება, პიროვნების ფორმირებას სიტყვიერი ხელოვნების ნაწარმოები უფრო მეტად უწყობს ხელს, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგთა ქმნილებანი.

(ცხოვრების ხელოვნების ფილოსოფიის ახლად დამფუძნებელი, თანამედროვე გერმანელი ფილოსოფოსი ვილჰელმ შმიდიც წერს: „ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცესში ჩვენ სინამდვილეში საკუთარი თავისა და საკუთარი ცხოვრების ინტერპრეტაციას ვახდენთ“ და „მეტადრე ენობრივი მასალის ფორმირებისას ახდენს ინდივიდუალური საკუთარი თავის ფორმირებას: ამ გარეგან ქსოვილთან (ენას გულისხმობს. – ლ. ბ.) ურთიერთობაში, რომელსაც ერთი კულტურის ინდივიდები საუკუნეების განმავლობაში ქსოვდნენ, პიროვნება თავის საკუთარ სტრუქტურას პოულობს, და რაც უფრო უკეთ ახერხებს იგი ამ მასალით შემოქმედებით თამაშს, მით უფრო მეტი რამის შექმნა შეუძლია მას თავისი თავისაგან“. – „ჩვენი მწერლობა“, 2003, N 2, გვ. 10).

რეცეფციული ესთეტიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ტერმინია *მოლოდინის ჰორიზონტი*. ჰანს რობერტ იაუსის მიხედვით, „ახალი ტექსტი მკითხველში (მსმენელში) აღვიძებს ადრე აღქმული ტექსტების საფუძველზე ჩამოყალიბებულ მოლოდინისა და თამაშის წესთა ჰორიზონტს, რომელიც მერე [ახალი ტექსტის აღქმის პროცესში. – ლ.ბ.] ვარიირებას, კორექციას, განახლებას განიცდის ან მხოლოდ უცვლელად მეორდება“ (ჰ. რ. იაუსი, ლიტერატურის ისტორია როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის პროვოკაცია; რ. ვარნიზის მიერ შედგენილ კრებულში: რეცეფციული ესთეტიკა, ვილჰელმ ფინკის გამომცემლობა, მიუნხენი, 1994, გვ. 131. გერმ. ენაზე. შდრ.: „სჯანი“, III, გვ. 221).

ავტორი ყოველთვის ითვალისწინებს (ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად) მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტს, ზოგჯერ ცდილობს გაამართლოს რეციპიენტის მოლოდინი, მიანოდოს მას თამაშის ჩვეული წესებით შესრულებული ტექსტი – ამის შედეგად იგი ქმნის კიჩს, ნაცადი, მაგრამ უკვე

გაცვეთილი ხერხების გამოყენებით შესრულებულ ნაწარმოებს, რომელიც სავსებით აკმაყოფილებს დაბალი მხატვრული გემოვნების მქონე მკითხველს, ან კიდევ რაღაც მომენტში უხვევს ნაცნობი (გატკეპნილი) გზიდან, სთავაზობს რეციპიენტს მოულოდნელ სიახლეს, ანუ არღვევს მისი მოლოდინის ჰორიზონტს, რის შედეგადაც ჭეშმარიტ (გემოვნებიან) „მკითხველს აღედგრება არა კრიტიკული რეაქცია, არამედ – ღრმად პოეტური გრძნობა, რომელსაც ბადებს ჭეშმარიტი სიახლის მიგნება“ („სჯანი“, III, გვ. 221, სტატია „მოლოდინის ჰორიზონტი“).

ასეთ დროს თითქოს იდუმალი ბრძოლა მიმდინარეობს ავტორსა და მკითხველს შორის. ამ ბრძოლის პერიპეტიები ჩვენ აღვწერეთ ჯემალ ქარჩხაძის ნოველებისადმი მიძღვნილ წერილში, რომელიც 1980 წელს გამოქვეყნდა სათაურით „იდუმალი ბრძოლა“. წერილის ექსპოზიციის ვწერდით: „ჩვენს დროში, წიგნის მასობრივად გავრცელების ეპოქაში, მკითხველთა ერთი საინტერესო კატეგორია გამოიკვეთა – ერთდირებული, კვალიფიციური მკითხველის შედარებით ახალი ტიპი; ეს არის სკეპტიკოსი მკითხველი, მკითხველი-მეტოქე. საკმარისია ასეთმა მკითხველმა დროზე ადრე გამოიცნოს მწერლის ჩანაფიქრი, მოქმედების განვითარება, კონფლიქტის ავტორისეული გადაწყვეტა, რომ ვერავითარი სტილური ჯადოქრობა ველარ უშველის შემოქმედს. სკეპტიკოსი დახურავს წიგნს და ირონიული ღიმილით გადადებს გვერდზე მის მიერ დამარცხებული კიდევ ერთი ავტორის გონების ნაყოფს. ხოლო თუ პირიქით მოხდა?.. ამგვარმა მკითხველმა იცის ნამდვილი ლიტერატურის ფასი და უდიდესი პატივისცემით იმსჭვალება იმ ავტორის მიმართ, ვისთანაც ასეთ ბრძოლას წააგებს“.

მოლოდინის ჰორიზონტის მეშვეობით მკითხველი თანაავტორი ხდება იმ აზრით, რომ ავტორთან ერთად ისიც განსაზღვრავს ნაწარმოების სტრუქტურას, მაშინაც კი, როცა ამის შესახებ პირდაპირ არაფერი მიგვანიშნებს (ვთქვათ, ტექსტში არ არის ავტორის უშუალო მიმართვა მკითხველისადმი და სხვ.).



მოვახდინოთ ამ დებულების ილუსტრირება კონკრეტული მაგალითით.

დეტექტივების მკითხველი მიჩვეულია, რომ ამ ჟანრის ნაწარმოებში მრავალია დანაშაულში ეჭვმიტანილი, დამნაშავე კი – ერთი. მკითხველის მოლოდინის ამ ჰორიზონტს არღვევს აგატა კრისტი მოთხრობაში „აღმოსავლეთის ექსპრესი“, სადაც ყველა (თორმეტივე) ეჭვმიტანილი დამნაშავე აღმოჩნდება ერთსა და იმავე, კოლექტიურად ჩადენილ მკვლელობაში. ნაწარმოების მხატვრული იდეა აშკარად მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტის (ანუ ამ შემთხვევაში დეტექტიური თხზულებებისთვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული და მტკიცე სტერეოტიპის) დარღვევის სურვილით არის შთაგონებული. მკითხველის (მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტის) აქტიური მაკონსტიტუირებელი (საფუძველდამდები) როლი „აღმოსავლეთის ექსპრესის“ შექმნის პროცესში უდავოა. ის, რაც აქ ასე თვალსაჩინოა, მეტნაკლებად ყველა ხარისხიანი მხატვრული ტექსტისთვის არის დამახასიათებელი.

პოტენციური რეციპიენტის მაკონსტიტუირებელი როლი სრულიად აშკარაა მაშინ, როდესაც მხატვრულ ტექსტში პერსონაჟად მკითხველიც გვევლინება. ამის ჩინებული მაგალითია ავტორისა და წარმოსახვითი მკითხველის კამათი ნაწარმოებში გამოყენებული მხატვრული ხერხების თაობაზე ნაირა გელაშვილის მოთხრობაში „ჩვენება (ანაბეჭდები)“.

მხატვრული ტექსტის რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით განხილვამ ნაყოფიერი ზეგავლენა მოახდინა ლიტერატურის შემსწავლელი მეცნიერების განვითარებაზე, ნათელი მოჰფინა ლიტერატურული პროცესების მრავალ „საიდუმლოს“, ლიტერატურული ჟანრების განვითარების, მხატვრული გამომსახველობის ხერხთა ევოლუციის შინაგან მიზეზებსა თუ მოტივებს. გარდა ამისა, ამ მოძღვრებამ მნიშვნელოვნად აამაღლა მკითხველის სტატუსი, მიაპყრო რა ყურადღება არამარტო მის დიდ როლს ტექსტის აღქმისას ნაწარმოების „გაცოცხლების“ საქმეში, არამედ მის იდუმალ

თანამონაწილობასაც ტექსტის შექმნის პროცესში. ამავე დროს ამ კონცეფციამ მნიშვნელოვანი შედეგები მოიტანა მხატვრული ტექსტის საზოგადოებრივი ფუნქციის კვლევის სფეროშიც.

2003 წ.

## როგორ ვასწავლი სემიოტიკას ორ საათში

ოცდაათსაათიან კურსში, რომლის სახელწოდება იყო „მხატვრული ტექსტის ანალიზის მეთოდები“ და რომელსაც ექვსი წლის განმავლობაში (2001-2006 წწ.) ვუკითხავდი ქართული ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტებს ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, სემიოტიკას (ნიშანთა თეორიას) ორი 50-წუთიანი ლექცია ეთმობოდა (ათწუთიანი შესვენებით ლექციებს შორის). მეორე ლექციის დამთავრების შემდეგ მსმენელებისთვის ნათელი იყო სემიოტიკის ანუ ნიშანთა თეორიის არსი, მნიშვნელობა, მისი კავშირი სტრუქტურალიზმთან და მხატვრული ტექსტის ანალიზისას ნიშანთა თეორიის გამოყენების მეთოდიკა.

ვინყებდი ნიშანთა თეორიის ფუძემდებლების – ამერიკელი ჩარლზ სანდერს პირსის (1839-1914) და შვეიცარიელი ფერდინანდ დე სოსიურის (1857-1913) – მოძღვრებათა ურთიერთშედარებით. ამ ორთაგან სოსიურის სახელი თითქმის ყველასთვის ნაცნობი იყო, პირსის გვარი კი უმეტესობას პირველად ესმოდა. ამიტომ ძალიან მოკლედ ვაცნობდი სტუდენტებს ამერიკელი მოაზროვნის ბიოგრაფიას, ვიხსენებდი რომან იაკობსონის ნათქვამს მის შესახებ: „იგი იმდენად დიდი იყო, რომ მისთვის ადგილი ვერცერთ უნივერსიტეტში ვერ მოიძებნა“, და ძალიან ლაკონიურად ვახდენდი პირსის ორი გენიალური დაკვირვების არსის გადმოცემას:

ა) იმ მიმართებათა შესაბამისად, რაც აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის არსებობს, ნიშანი შეიძლება იყოს სამგვარი: 1. **იკონი**, ანუ გამოსახულება (ნახატი, სქემა, გეგმა, დიაგრამა, პიკტოგრამა), 2. **ინდექსი**, ანუ მინიშნება (მაგალითად, კვამლი ცეცხლის ინდექსია, კვამლის არსებობა ცეცხლზე მიგვანიშ-

ნებს) და 3. სიმბოლო, ანუ პირობითი (დათქმული) ნიშანი (სიტყვა, ხმოვანი სიგნალი და ა. შ.).

ბ) ნმინდა სახით არცერთი მათგანი არ არსებობს – ყოველი ნიშანი შეიცავს იკონის, ინდექსისა და სიმბოლოს ელემენტებს, ოღონდ ამათგან ერთ-ერთი დომინირებს.

ნიშანთა თეორიის მეორე ფუძემდებლის სოსიურის შეხედულების ნათელსაყოფად მის ხატოვან გამონათქვამს ვიყენებდი:

„ყველას, ვინც ფეხს დაადგამს ენის ტერიტორიაზე, შეუძლია თქვას, რომ იგი ზეციურ თუ მიწიერ ყოველგვარ ანალოგიას გამოეთხოვა“ (123. სოსიურის ეს ციტატა და ქვემოთ დამონმებული პირსის ციტატები მომყავს რ. იაკობსონის ნაშრომთა გერმანული გამოცემიდან: R. Jakobson, Semiotik. Suhrkamp, 1992. რიცხვები აღნიშნავს ამ გამოცემის გვერდებს), და განემარტავდი, რას გულისხმობდა ამით შვეიცარიელი ენათმეცნიერი: სოსიურის მიხედვით, ენობრივ ნიშანსა და აღსანიშნს შორის არავითარი ლოგიკური (ბუნებრივი) კავშირი არ შეიძლება არსებობდეს, კავშირი ენობრივ ნიშანსა და აღსანიშნს შორის პირობითია, ადამიანთა შეთანხმების შედეგია; იგი ბუნებრივი არ არის იმ გაგებით, რომ ბუნებაში, სადაც მიზეზშედეგობრიობა არსებობს, მას ანალოგი არ მოეპოვება.

სოსიურის ამ მოსაზრებას პირსის უფრო ღრმა დაკვირვებები აბათილებს, მაგრამ მსმენელს არ უნდა დარჩეს ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს შვეიცარიელი ლინგვისტი ურიგო მოაზროვნე იყო და უხეში შეცდომები მოსდიოდა. არამც და არამც! სოსიურის მახვილგონივრული დაკვირვებები დამაჯერებელი, ლოგიკური და სალი აზრისთვის ერთობ მისაღები ჩანს.

მართლაცდა, რა დაენუნება თუნდაც ამ მსჯელობას: სიტყვა „დიდი“ ქართულ ენაში უფრო პატარაა, ვიდრე სიტყვა „პატარა“ (ეს უკანასკნელი პირველზე ორი ფონემით მეტს შეიცავს), რაც ხელს არ გვიშლის, ამ სიტყვებით ის შინაარსები გამოვხატოთ, რასაც გამოვხატავთ.

ეს მაგალითი ძალიან მოსწონდათ მსმენელთ, მისი მეშ-



ევობით ერთბაშად ხდებოდა მათთვის გასაგები სუსიურის თეორიის არსი (რაც თვალეზზეც ეტყობოდათ). მაგრამ კიდევ უფრო დიდ ეფექტს ახდენდა ერთი სემიოტიკური ანეკდოტი, რომელსაც აკაკი წერეთელი იყენებს ეფთვიმე წერეთელთან პოლემიკისას:

„კურდღელი მარტო სამ დღეს ნოვს [ძუძუს], აი ამ მიზეზით: თურმე, დედამ ჰკითხა, რომ დაებადა ბოცორი: – შვილო, სამ თვეს განოვო? (ჩქარა ჰკითხა) თუ სააამ დღეევს (გაუგრძელა). სანყალს შვილს სამი დღე მეტი ეგონა და მიაძახა (იმანაც გაგრძელებით), რასაკვირველია სააამ დღეევსო (აკაკი წერეთელი, თბზ. 15 ტომად, ტ. 11, გვ. 16-17).

ეს ანეკდოტიც ერთი შეხედვით სოსიურის მოსაზრების მართებულობაზე მეტყველებს. მსმენელებს უჩნდებათ შთაბეჭდილება, თითქოს სწორია სოსიურის თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ენობრივ ნიშანსა და აღსანიშნს შორის არავითარი ლოგიკური კავშირი არ შეიძლება არსებობდეს, კავშირი ენობრივ ნიშანსა და აღსანიშნს შორის პირობითია და მართლაც „ყველას, ვინც ფეხს დაადგამს ენის ტერიტორიაზე, შეუძლია თქვას, რომ იგი ზეციურ თუ მიწიერ ყოველგვარ ანალოგიას გამოეთხოვა“.

ახლა, ამ შთაბეჭდილების გასაქარწყლებლად, მსმენელები „სალი აზრის“ საუფლოდან დიალექტიკური აზრის საუფლოში უნდა გადავიყვანოთ, რისთვისაც ვიყენებ რომან იაკობსონის მსჯელობას. პირსის შესახებ დანერილ ნაშრომში რ. იაკობსონი ერთი შეხედვით ძალიან უცნაურ რამეს გვეუბნება: თვით მორფოლოგიის სფეროშიც ბლომად მოიძვეება მოვლენები, სადაც შეიმჩნევა სიმბოლოს (ენობრივი ნიშნის) მისწრაფება იკონურობისკენ (მიმეტურობისკენ). მაგალითად, მრავლობითი რიცხვის ფორმები, როგორც წესი, უფრო ვრცელია, უფრო მეტი ფონემისაგან შედგება, ვიდრე მხოლოობითისა (სახლი, სახლები; აშენებს, აშენებენ).

რაც შეეხება სინტაქსს, მისი სწრაფვა იკონურობისკენ დაუოკებელია. და აქ რომან იაკობსონი იმონმებს პირსის ფრაზას: „წინადადება რომ გავიგოთ, სიტყვათა წყობა წინა-



დადებაში იკონისებური უნდა იყოს“ (80), ანუ რეალობას რა-  
 ლაცნაირად უნდა შეესაბამებოდეს.

პირსის ამ აზრის საილუსტრაციოდ რ. იაკობსონს მოჰყა-  
 ვს ფრაზა: „მივედი, ვნახე დავამარცხე“ და აღნიშნავს, რომ  
 სიტყვათა ამგვარი დალაგება იულიუს კეისრის ქმედებათა  
 დროში თანმიმდევრობაზე გვანვდის ინფორმაციას, ანუ ამ  
 თვალსაზრისით იკონისებურად წარმოსახავს რეალობას.

იაკობსონის სხვა მაგალითის მოშველიებით კიდევ უფრო  
 ნათელს ვხდით პირსის მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ  
 ნმინდა სახით არცერთი ნიშანი (აღმნიშვნელი) არ არსებობს  
 – ყოველ ნიშანში შეიმჩნევა იკონის, ინდექსისა და სიმბოლოს  
 თვისებები, ოღონდ ამათგან ერთ-ერთი დომინირებს. მაგა-  
 ლითი: „პრეზიდენტი და სახელმწიფო მდივანი მონანილეობ-  
 დნენ კონფერენციის მუშაობაში“. იაკობსონის სიტყვით, ეს  
 თანმიმდევრობა – ჯერ პრეზიდენტი და შემდეგ სახელმწიფო  
 მდივანი – ბევრად უფრო ბუნებრივია, ვიდრე შებრუნებული  
 (ჯერ სახელმწიფო მდივანი და შემდეგ პრეზიდენტი), ვინაი-  
 დან წინადადებაში პრეზიდენტის პირველ ადგილზე დაყენება  
 ასახავს (შეესაბამება) მის პირველობას ოფიციალურ იერარ-  
 ქიაში (85), ანუ რეალობას შეესაბამება.

ამის შემდეგ ასეთ კითხვებს ვსვამდი: რა გამოყენება შეი-  
 ძლება პოვოს ენობრივი სტრუქტურის ამ თვისებამ ესთეტიკის  
 სფეროში? ანუ: შეიძლება თუ არა ენობრივი ნიშნის ეს თვისე-  
 ბა (მისი მიდრეკილება იკონურობისკენ) გამოყენებულ იქნეს  
 ესთეტიკური ღირებულების მქონე ტექსტის შესაქმნელად?

ენობრივ ნიშანთა (სიმბოლოთა) იკონურობისკენ სწრაფვა-  
 ზე დაფუძნებული ესთეტიკური ეფექტის წარმოსაჩენად ვიყე-  
 ნებდი გამონათქვამს, რომელიც კომპოზიტორ შარლ გუნოს  
 მიენერება:

„ახალგაზრდობაში ვამბობდი: მე. შუა ხნისა რომ გავხდი,  
 ვამბობდი: მე და მოცარტი. შუა ხნის ასაკს რომ გადავცილდი,  
 ვამბობდი: მოცარტი და მე. ახლა ვამბობ: მოცარტი“.

აშკარაა, რომ ამ გამონათქვამის ესთეტიკური ეფექტი  
 დიდწილად ენობრივი ნიშნის (პირველი პირის ნაცვალსახელ

„მე“-ს) „ხატოვან“ (იკონურ) პრეზენტაციაზეა დაფუძნებული. ოთხი „ხატია“ წარმოდგენილი და ისინი ამ გამონათქვამის ავტორის შეხედულების დინამიკას წარმოაჩენენ:

1. „მე“ და არაფერი მის გვერდით, რაც ძალდაუტანებლად ასე იშიფრება: ჩემი ტოლი კომპოზიციური არ არსებობს;

2. ჯერ „მე“ და შემდეგ მოცარტი, რაც ნიშნავს: მე პირველი ვარ, მაგრამ ჩემ შემდეგ მოცარტის ხსენებაც შესაძლებელია;

3. ჯერ მოცარტი და შემდეგ „მე“, ანუ: პირველი მოცარტია, მაგრამ შემდეგი მე ვარ;

4. „მე“-ს ნულოვანი პრეზენტაცია (რჩება მოცარტი, ქრება „მე“): მოცარტი იმდენად დიდია, რომ მასთან შედარებით მე სახსენებელიც არ ვარ.

ამ გამონათქვამის გაანალიზების შემდეგ მსმენელთათვის ადვილი გასაგებია დებულება, რომ ესთეტიკური ღირებულების მქონე ტექსტში ინფორმაციის დიდი ნაწილი სიტყვათა ორგანიზებით გადაიცემა და მნიშვნელოვანწილად ამას ეფუძნება მხატვრულ ტექსტთა მალალინფორმაციულობა („გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია (ნაიკითხეთ: ესთეტიკური ღირებულების მქონე ტექსტია. -- ლ. ბ.) ამაღ კარგი“).

აქ მხატვრული ტექსტის იმდენად მნიშვნელოვან თავისებურებასთან გვაქვს საქმე, რომ მისი ილუსტრირებისას ანეკდოტურ გამონათქვამს, თუნდაც მეტად მახვილგონივრულსა და ეფექტურს, ვერ დავჯერდებით, ამიტომ მოვიხმობდი ერთ სტროფს საიათნოვას ლექსიდან „დამეხსენი“:

ჩემი სიტყვა შენი დასაჯერ იყოს,  
შენი კალთა ჩემი დასაჭერ იყოს!  
ჩემი თავი შენი მინა-მტკვერ იყოს,  
შენი ბალი ჩემი ბალის გვერდთ იყოს,  
შუაშია გადალობა არ მინდა!

მსმენელთა ყურადღებას მივაპყრობდი იმ მოვლენას, რომ დამონშებულ სტროფში პირველი და მეორე პირის კუთვნილებითი ნაცვალსახელების განლაგება ჭადრაკულია: ოთხ ტაეპში პირველ და მესამე სიტყვებზეა მონაცვლეობით სხედან



„ჩემი“ და „შენი“. წარმოსახვითი (გნებავთ, რეალური) ხაზებით რომ შევაერთოთ ამ სტროფის ყველა „ჩემი“ და შემდეგ ყველა „შენი“, ერთმანეთში გადანულ-გადახლართულ ორ ზიგზაგს მივიღებთ, რაც იმის გრაფიკულ გამოსახულებად გამოდგება, რასაც ლექსის ლირიკული გმირი ნატრობს: მისი და ლექსის ადრესატის ბედ-იღბალი ერთმანეთს გადაეჭდოს და გადაენნას.

\* \* \*

მას შემდეგ, რაც ცხადეყოფთ, როგორ ხდება ინფორმაციის ესთეტიზაცია ენობრივ ნიშანთა იკონის თვისებებით აღჭურვის შედეგად, ლექციის მეორე საათს მხატვრული ტექსტის სტრუქტურალისტური ანალიზის არსის გარკვევას ვუძღვნით, აღვნიშნავთ, რომ ნიშანთა თეორიამ ბიძგი მისცა სტრუქტურალისტური ანალიზის მეთოდის გამოყენებას ლიტერატურისმცოდნეობაში. მხატვრული თხზულების სტრუქტურის ყველა დონეზე, ტექსტის ყოველ ელემენტში შეიძლება აღმოვაჩინოთ სიმბოლოს, ინდექსის და იკონის თვისებები. მაგალითად, რითმები (გარითმული სიტყვები) უპირველეს ყოვლისა რაღაც კონკრეტული შინაარსის მატარებელი ლექსიკური ერთეულები, ანუ ენობრივი სიმბოლოებია, მაგრამ ლექსის ინდექსსაც წარმოადგენენ (რითმა, როგორც ლექსის ერთ-ერთი უმთავრესი ატრიბუტი) და ამავდროულად ისიც შეუძლიათ, რომ იკონისათვის დამახასიათებელი ფუნქციაც იტვირთონ, ანუ მიმეტურად წარმოსახონ ლექსის შინაარსთან (გნებავთ, მხატვრულ იდეასთან) დაკავშირებული რაღაც ნიუანსიც. ამგვარად ხდება მხატვრულ ტექსტში ფორმის სემანტიზაცია.

ამით ბოლო მოეღო ფორმისა და შინაარსის ერთმანეთისაგან იზოლირებულ ანალიზს ლიტერატურისმცოდნეობაში.

ამის ნათელსაყოფად განვიხილავ გრიგოლ რობაქიძის მიერ ქართველი პოეტების მიმართ გამოთქმულ ერთ საყვედურს.

ქართული რითმისადმი მიძღვნილ წერილში (1918 წ.) გრიგოლ რობაქიძე წერს:



„რუსთაველის გარდა არ არსებობს ქართველი პოეტი, რომელიც რითმით ხშირად არ ამსხვრევდეს რიტმს. აქ რაღაც უცნაურობაა, ხოლო სინამდვილე მაინც არ იცვლება“.

ცოტა ქვემოთ კი აღნიშნავს:

„ერთი სიტყვით, ქართული ლექსი ამ მხრით მეტად კოჭლობს“. (ციტირებას ვახდენ გრ. რობაქიძის სტატიის გაზ. „კალმასობის“ 2002 წლის მე-9 ნომერში გადმობეჭდილი ტექსტიდან).

როცა ამ საყვედურს გამოთქვამს, გრ. რობაქიძეს მხედველობაში აქვს ის მოვლენა, რომ ჩვენი პოეტები ზოგჯერ სხვადასხვამარცვლიან სიტყვებს რითმავენ. მას იქვე მოჰყავს ამგვარი რითმის ნიმუშები პაოლო იაშვილის ლექსიდან: პერანგის : ჰანგის; უზანგის : ზანგის.

მართლაც, რაკი აქ ორ- და სამმარცვლიანი სიტყვები ერთმება ერთმანეთს, ამ უკანასკნელთა (სამმარცვლიანთა) ბუნებრივი მახვილით ნაკითხვის შემთხვევაში რითმაც დაკოჭლდება და რიტმიც „დაიმსხვრევა“. ხოლო თუ გვინდა რითმა არ დაკოჭლდეს და რიტმი არ „დაიმსხვრეს“, მაშინ სამმარცვლიანი სართომო სიტყვები ქართული ენისთვის არაბუნებრივი, ბოლოდან მეორე მარცვალზე დასმული, მახვილით უნდა ნავიკითხოთ, რაც გრ. რობაქიძეს ყოვლად დაუშვებლად მიაჩნია და სავსებით მართებულადაც.

მაგრამ გრ. რობაქიძე პ. იაშვილის ამ ლექსის რითმებს შინაარსისგან იზოლირებულად განიხილავს. ის არ სვამს კითხავს: იქნებ რითმის ასეთი დაკოჭლება და რიტმის „დამსხვრევა“ რალაცნაირად ლექსის შინაარსით იყოს გამართლებული, მოტივირებული?

თითქოსდა გრ. რობაქიძის საყვედურის საპასუხოდ ამ სტატიის გამოქვეყნებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ ტიცციან ტაბიძე წერს ლექსს „ოცდასამი აპრილი“, რომელშიც ასეთი სტრიქონებია:

ვარ დალენილი, ვით ჩემი რითმა,  
(ოჰ! ეს არ არის ბოდში მართლა),

ვერ გადიტანოს ცხენი ჯირითმა,  
ბედო, მიხმარე თვითონ კამათლად.

აქაც კოჭლია რითმა – ორმარცვლიანი და სამმარცვლიანი სიტყვები ერთმეზა ერთმანეთს, აქაც „დამსხვრეულია“ რიტმი, მაგრამ პოეტსაც თურმე ეს უნდა – ამგვარი ფორმისმიერი დასპარმონია კარგად ესადაგება, ეკორესპონდირება, მის სულიერ დისკომფორტს – „ვარ დაღენილი, ვით ჩემი რითმა“.

მაგრამ პოეტი როდია ვალდებული განგვიმარტოს, რატომ მიმართა ამა თუ იმ შინაარსის გამოსახატავად ამა თუ იმ ფორმას; მეტიც: ეს შეიძლება მას თვითონაც არ ჰქონდეს გაცნობიერებული; ფორმა-შინაარსის ასეთი კავშირები ანალიტიკოსმა, ინტერპრეტატორმა უნდა ამოიცნოს.

დავუბრუნდეთ პაოლო იაშვილის იმ ლექსს, რომლის რითმებიც გრიგოლ რობაქიძემ დაინუნა. ეს გახლავთ „ფერადი სონეტი“ „ელენე დარიანის დღიურებიდან“. ლექსის ლირიკული გმირის სულიერ მღელვარებას („სანატრელ მოყმის დაბრუნება მე თრთოლვით ვცაადე, ავტირდი ჩუმად, როცა რაში ტყვეს მოეფარა“) აქაც გამოხატვის შესატყვისი ფორმა უპოვია არათანაბარმარცვლიანი რითმებითა და „დამსხვრეული“ რიტმით შესრულებული ლექსის სახით.

ეს მაგალითები ათვალსაჩინოებს პირსის დებულებას, რომ „ყველაზე სრულყოფილი ის ნიშნებია, რომლებშიც იკონური, ინდექსური და სიმბოლური თვისებები რაც შეიძლება თანაბრად არიან ერთმანეთს შერწყმული“ (106).

რასაც პირსი ამ ციტატაში „ყველაზე სრულყოფილს“ უწოდებს, ხელოვნების სფეროში იმას მაღალმხატვრული, მაღალესთეტიკური შეესატყვისება.

\*\*\*

დასასრულს ორიოდ სიტყვით იკონის სიმბოლიზაციასაც ვეხები. განემარტავ, რომ არამარტო სიმბოლოს შეიძლება აღმოაჩნდეს იკონის ნიშნები, არამედ – იკონსაც სიმბოლოსი. რომ არაფერი ვთქვათ დიაგრამებსა და პიკტოგრამებზე



(რომლებშიც აშკარად არის შერწყმული იკონურობა და სიმბოლურობა), თვით ყველაზე რეალისტურ ფერწერულ ნახატშიც კი აღმოვაჩინეთ სიმბოლოს ელემენტებს (უფრო კომპოზიციაში), რომელთა მნიშვნელობა ნათელია მათთვის, ვინც იმ ხანაში მცხოვრები ადამიანების წარმოდგენებს, შეხედულებებს, კონვენციებს, მოკლედ, იმ ეპოქის კონტექსტს იცნობს, რომელ ეპოქაშიც მხატვარი ცხოვრობდა.

\*\*\*

გამოცდილებამ გვიჩვენა, რომ ზემოთქმული სრულიად საკმარისია ნიშანთა თეორიისა და მხატვრული ტექსტის სტრუქტურალისტური ანალიზის არსის წარმოსაჩენად.

მომდევნო ლექცია სტრუქტურალიზმს ეძღვნებოდა – მისი მოსმენა ამ ლექციაზე შეძენილ ცოდნას განამტკიცებდა.

2007 წ.

## ქართული პოსტმოდერნიზმი

თავიდან ორიოდ სიტყვა თვითონ ტერმინ პოსტმოდერნიზმის გამო. ზოგჯერ მის ნაცვლად პოსტავანგარდიზმსაც იყენებენ, რაც, ჩემი აზრით, უფრო სწორია, რადგან აქედან კარგად ჩანს, რომ ეს მიმდინარეობა ავანგარდიზმის შემდეგ გაჩნდა („პოსტ“ – „შემდეგ“ ლათინურად), ამდენად იგი, გარკვეული აზრით, ავანგარდიზმის უარყოფაც არის. ვინც ტერმინ „პოსტავანგარდიზმს“ ხმარობს, მისთვის მოდერნიზმი და ავანგარდიზმი სხვადასხვა რამეა. მოდერნიზმად ისინი იმ მიმდინარეობებს მიიჩნევენ, რეალიზმსა და ნატურალიზმს რომ მოჰყვა, ესენია – იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, აკმეიზმი, რომლებიც მიმეტური, ანუ არისტოტელური ხელოვნების ფარგლებში თავსდებიან. ავანგარდისტული მიმდინარეობები კი (პირველი მათგანი, როგორც ცნობილია, ფუტურიზმი იყო) ანტიმიმეტური, არაარისტოტელური გამოსახვის მანერას მიმართავენ, უარს ამბობენ სინამდვილის სინამდვილისეული ფორმებით ასახვაზე; სხვა სიტყვებით, სინამდვილისეულ მოვლენათა დეფორმირებას ახდენენ (რა მიზნით აკეთებენ ამას, ახლა ამის შესახებ სიტყვას არ გავაგრძელებ).

მაგრამ რაკი ტერმინი პოსტმოდერნიზმი უფრო გავრცელებულია, ვიდრე პოსტავანგარდიზმი, ჩვენც ეს ვიხმაროთ, ოღონდ მხედველობაში გვქონდეს ის გარემოება, რომ იგი ქრონოლოგიურად ავანგარდიზმს მოსდევს და, ბუნებრივია, უპირისპირდება კიდევ მას. ზემოთ დასახელებული ფუტურიზმის გარდა ავანგარდიზმს განეკუთვნებიან აგრეთვე, დადაიზმი, სიურრეალიზმი, ექსპრესიონიზმი, აბსურდის ხელოვნება, კონსტრუქტივიზმი, კონკრეტული პოეზია... თუკი ავანგარდიზმმა ზურგი აქცია წარსულს, აითვალწუნა ყოველივე, რაც



ადრე იყო (თვით ენაც კი, და ახალი ენის შექმნას მიჰყო ხელი), თუ მან მთლიანად „უნარსულო“ მომავლისკენ მიაპყრო მზერა (გავიხსენოთ, რომ „ფუტურიზმი“, სანახევროდ თუ გადმოვაქართულებთ, „მომავლიზმია“ – „ფუტურუმ“ ლათინურად მომავალია), მისგან განსხვავებით პოსტმოდერნიზმი დიდი ინტერესით მიუბრუნდა წარსულს. ყოველ შემთხვევაში, თუკი ავანგარდიზმი ყოველივე ძველთან ერთად ძველ ტექსტებსაც უარყოფდა, პოსტმოდერნიზმი განსაკუთრებული ყურადღებით ეპყრობა ნებისმიერი ისტორიული ეპოქის ტექსტს, აღიარებს მის „ატორიტეტს“, რამდენადაც ტექსტი პოსტმოდერნისტთათვის წარმოადგენს „ერთადერთ კონკრეტულ მოცემულობას, რომელთანაც ისინი მზად არიან საქმე იქონიონ“ („თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურის-მცოდნეობა. ენციკლოპედიური ცნობარი“ [შემდგომ – თსლ], მოსკოვი, 1996, გვ. 226. რუსულ ენაზე). აქედან – ციტატების, ალუზიების, რემინისცენციების, ძველი ტექსტების არანაწირობით თუ პაროდირებით შესრულებული პასაჟების სიუხვე პოსტმოდერნისტულ ოპუსებში.

ციტირებული შეიძლება იყოს ნებისმიერი ტექსტი – მხატვრულიც, მეცნიერულიც, იურიდიულიც, პოლიტიკურიც, საცნობაროც, საკანცელარიოც. ამას **ინტერტექსტუალობა** უწოდებენ.

მრავალრიცხოვანი და ვრცელი ციტატები არათუ მხატვრული ტექსტის, არამედ მეცნიერული გამოკვლევის ნაკლადაც კი ითვლებოდა და ახლაც ითვლება. იმის მიზეზი, თუ რატომ არ აღიქმება ეს ნაკლად პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ ნაწარმოებში, გახლავთ ე. წ. **ორმაგი** (ან მრავალგზისი) კოდირება, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

მეორე უმთავრესი ნიშანი პოსტმოდერნიზმისა ის არის, რომ ტექსტშივეა მოცემული რეფლექსია თვითონ ტექსტზე, ავტორს თავის შემოქმედებითს ლაბორატორიაში შევყავართ, მხატვრული ტექსტის ნაწილი ხდება ის, რაც ადრე, ჩვეულებრივ, ტექსტს მიღმა რჩებოდა. ტრადიციულად ავტორები თავიანთი შემოქმედებითი, ასე ვთქვათ, ტანჯვის რეზულ-



ტატს გვთავაზობდნენ, აქ კი ეს „ტანჯვაც“ ტექსტის ორგანული ნაწილია. ასე რომ, მხატვრულ ტექსტში ფართოდ იჭრება ესეისტურ-თეორიული ნაკადი, რაც მეტატექსტად იწოდება. „ასეთი სიმბიოზი ლიტერატურისმცოდნეობითი თეორეტიზირებისა და მხატვრული გამოწვინებისა შეიძლება წმინდა პრაქტიკული საჭიროებითაც აიხსნას, რადგან მწერლები იძულებულნი არიან განუმარტონ რეალისტური ხელოვნების ტრადიციაზე აღზრდილ მკითხველს, რატომ მიმართავენ თხრობის მისთვის უჩვეულო ფორმას. მაგრამ ამ პრობლემას უფრო ღრმა ფესვები აქვს, ვინაიდან თხრობის ესეისტურობა (...) საერთოდ დროების დამახასიათებელ ნიშნად იქცა“ (თსლ, გვ. 262).

ეს ორი ნიშნი – 1. ინტერტექსტუალობა, რაც უხვად ციტირების, ალუზიის, რემინისცენციის, მიბაძვის, პაროდის სახით ვლინდება, და 2. მეტატექსტი, რაც ნაწარმოებში თვით ამ ნაწარმოებზე ან მისი შექმნის პროცესზე რეფლექსიაში იჩენს თავს, პოსტმოდერნისტული თხზულების უმთავრესი ამოსაცნობი ნიშნები გახლავთ. სხვა ნიშნები, რომლებსაც გზადაგზა შევვხებით, ამ ორი თავისებურებიდან გამომდინარეობს.

ზემოთქმულიდან შეიძლება იმასაც მივხედეთ, რომ პოსტმოდერნიზმი ვერ იქნება „წუნია“ მხატვრული გამომსახველობის ამა თუ იმ ფორმის მიმართ. რას ვგულისხმობთ ამ „წუნიაობაში“? ყოველი მიმდინარეობა გულდასმით არჩევს მისთვის შესაფერის, მისთვის მისაღებ მხატვრულ ხერხთა და ფორმათა არსენალს. პოსტმოდერნიზმის სტილური თავისებურება კი ის გახლავთ, რომ იგი „ფორმალური თვალსაზრისით წარმოადგენს ხელოვნებას, რომელიც შეგნებულად უკუაგდება ყველა წესსა და შეზღუდვას, რომელსაც წინამავალი კულტურული ტრადიცია გამოიმუშავებს“ (თსლ, გვ. 204). პოსტმოდერნისტულ ოპუსში გვერდიგვერდ შეგხვდებათ სრულიად განსხვავებული მანერით შესრულებული პასაჟები, სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებები, და ბევრი ისეთიც, მანამდე რომ არსად შეგხვებდრია. აქედან – პოსტმო-

დერნისტული თხზულების გამიზნული ეკლექტიკურობა, ამ განურჩევლობას მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა და ასახვის ობიექტთა მიმართ ნონსელექციას უწოდებენ (ნონსელექცია – შერჩევაზე უარის თქმა).

ამ პრინციპით შესრულებული ნაწარმოები ერთი შეხედვით ქაოტური ჩანს, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან მხატვრულ ნაწარმოებში გამოყენებული ნონსელექცია სინამდვილეში ფსევდო- ანუ კვაზინონსელექციაა, „რამდენადაც ხელოვანი (ცხადია, პოსტმოდერნისტი ხელოვანი იგულისხმება. – ლ. ბ.) აუცილებლად ახდენს მასალის შერჩევას, სელექციას და არ კმაყოფილდება მის თვალსაწიერში მოხვედრილი ფაქტების მექანიკური რეგისტრირებით“ (თსლ, გვ. 252).

ჩვენ უკვე პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი რამდენიმე თავისებურება ვახსენეთ: ინტერტექსტუალობა, ორმაგი კოდირება, ესეისტურობა, ეკლექტიკურობა, ნონსელექცია. ახლა შევეცადოთ, ამ ცნებებით შეიარაღებულებმა თვალი გადავაგვლოთ თანამედროვე ქართულ ლიტერატურას და ვნახოთ, არსებობს თუ არა ქართული პოსტმოდერნიზმი. თავიდანვე ვიტყვი: არსებობს უაღრესად საინტერესო ქართული პოსტმოდერნიზმი, არსებობს დიდი ხანია.

ქრონოლოგიას დავარღვევ და იმ ნაწარმოებით დავინყებ, რომელშიც ყველაზე სრულყოფილად გამოვლინდა პოსტმოდერნიზმის სტილისტიკა, გამოვლინდა არაჩვეულებრივი მხატვრული ძალით.

1984 წელს „მნათობში“ დაიბეჭდა ნაირა გელაშვილის „ჩვენება (ანაბეჭდები)“, ყოვლად უცნაური პროზაული ტექსტი, უცნაური ვიზუალური თვალსაზრისითაც. იგი გარეგნულად, გრაფიკული ფორმითაც კი აღძრავს რიზომის ასოციაციას.

და აი, ვახსენეთ კიდევ ერთი პოსტმოდერნისტული ცნება – რიზომა, რაც ფრანგულად ფესვებს ნიშნავს, მცენარის იმ ნაწილს, რომელიც ნიადაგშია. იგი გამოირჩევა უსისტემობით, არაპროპორციულობით. ტერმინ „რიზომას“ პოსტმოდერნიზმის თეორიაში ტერმინ „სტრუქტურის“ ნაცვლად იყენებენ. სტრუქტურა რაღაც მოწესრიგებულს, იერარქიულს გულისხ-

მობს, რის გამოც ის პოსტმოდერნისტულ ლიტმცოდნეობაში ველარ „მუშაობს“, რადგან პოსტმოდერნისტული ქმნილება თითქოსდა მოკლებულია ნესრიგს, არც იერარქიულობის პრინციპს დაგიდევს და ქაოსის შთაბეჭდილობას ახდენს.

როგორც ვთქვით, ნაირა გელაშვილის „ჩვენება“ ვიზუალურადაც კი მოგვაგონებს რიზომას. მასში ციტირებულია ორმოცდაათზე მეტი დოკუმენტი. ესენი გახლავთ უკომენტაროდ, ხშირად ზედიზედ, მიჯრით მონოდებული ავადმყოფობის, მშობიარობის და ახალშობილის განვითარების ისტორიები, პას-პორტის, ატესტატის, ჩათვლის ნიგნაკის, დიპლომის, სამხედრო ბილეთის, ქორწინებისა და განქორწინების მონმობათა ასლები, ხელწერილები, სასამართლოს განაჩენი, სამსახურებრივი დახასიათებები, ბრძანებები, სამგლოვიარო განცხადებები, მოკითხვის ბარათები, კუბოს ქვითარიც კი... ხოლო მთელ ამ კოლაჟს აგვირგვინებს მეორე კლასის მონაფის ქართული წერის რვეულის ერთი გვერდის ფოტოასლი. ამ დოკუმენტებს შორის ჩართულია რამდენიმე პასაჟი, სადაც ავტორის ფანტაზიით პერსონაჟების ფიქრები და განცდებია აღდგენილი.

ასე იხატება ერთი უიღბლო ოჯახის ტრაგიკული ისტორია. კითხულობთ „ჩვენებას“ და უცნაური რამ ხდება: ეს მშრალი, შაბლონური, კანცელარიული სტილით შედგენილი საბუთები, ამ გარემოში (მხატვრულ ნაწარმოებში) მოხვედრილი, მოულოდნელად უჩვეულო ემოციურ ძალას იძენს. ამის მიზეზი ზემოთ უკვე ნახსენები **ორმაგი კოდირება** გახლავთ.

ორმაგი კოდირების არსის უკეთ გასაგებად ასეთ მაგალითს მოვიშველიებ: უბრალო სანერკალამი თავისთავად ვერავითარ ემოციას ვერ აღძრავს, მაგრამ თუ შევიტყობთ, რომ ეს დიდი მწერლის ნაქონი ავტოკალამია, სრულიად ჩვეულებრივი ნივთი მაშინვე ემოციური მუხტით აღიჭურვება.

ბერლინის კედლის ნამსხვრევები რომ სუვენირებად დაიტაცეს, სწორედ იმიტომ, რომ ისინი ორმაგად იყვნენ კოდირებულინი. პირველი კოდი, რომელიც ვერ იკმარებს ემოციების გასაღვიძებლად, ის არის, რომ ეს გარკვეული წესით დამზადებული სამშენებლო მასალის ნამსხვრევია. მეორე კოდი (ის-

ტორიულ-კულტუროლოგიური მნიშვნელობისა) კი ის ვახლავთ, რომ ეს ყბადაღებული ბერლინის კედლის ნამსხვრევია. მხოლოდ ამგვარი ორმაგი კოდირების შემდეგ ენიჭება ბეტონის უბრალო ნატეხს ემოციური მუხტი.

ნაირა გელაშვილის ამ ნაწარმოებში ერთგან ვკითხულობთ: „ეგებ ფიქრები ჰაერში რჩება? ეგებ ნივთებზეც ილექებიან? იმ ნივთებზე, ფიქრის გაჩენას რომ ესწრებოდნენ?“ და შემდეგ: „საგნებზე ჩვენი ანაბეჭდებია, უნდა გავაცოცხლოთ“.

დიახ, საგნებზე დარჩენილი ანაბეჭდების გაცოცხლება შესაძლებელია, ოღონდ იმ პირობით, თუ საგანი ორმაგად იქნება კოდირებული. სხვაგვარად ვერ ავხსნით, რატომ გვეძვირფასება საყვარელი ადამიანის ნაქონი უბრალო ნივთი.

მაგრამ ის საბუთები და დოკუმენტები, რომლებიც ამ ნაწარმოებშია თავმოყრილი, ჩვენთვის დიდად მნიშვნელოვან ადამიანთა ცხოვრების ანაბეჭდები რომ არ არის? აქ როგორღა ხდება ორმაგი კოდირება? როგორ და ასე: თავისთავად, ანუ პირველი კოდის დონეზე ყოვლად უმნიშვნელო და უინტერესო ეს ტექსტები ავტორს მხატვრული ნაწარმოების ნაწილად უქცევია (ეს არის მათი მეორე კოდი), და რეციპიენტმა, ანუ მკითხველმა გამოცდილებით იცის, რომ ისინი აქ ტყუილუბრალოდ არ იქნება მოხმობილი, თანაც ასე უხვად, თანაც ასე დემონსტრაციულად.

როლან ბარტის სიტყვით, ნებისმიერ თხრობაში სხვადასხვა კოდებია გადახლართული, გამუდმებით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს, რაც ბადებს „მკითხველის მოუთმენლობას“ ჩასწვდეს აზრის ნიუანსებს, რომლებიც მუდამ უსხლტება ხელიდან (თსლ, გვ. 204).

პოსტმოდერნისტული თხრობისას ამგვარ შემთხვევაში ავტორის განმარტების გარეშე ფონს ვერ გავალთ. ავტორმა თვითონ უნდა გაშიფროს კოდი, უნდა აგვიხსნას რატომ იყენებს ამა თუ იმ უცნაურ მხატვრულ ხერხს. მოკლედ, აქ საჭირო ხდება ავტორის ესეისტურ-თეორიული ჩარევა თხრობაში (ანუ საჭირო ხდება მეტატექსტი, ტექსტი ტექსტის შესახებ), რაზედაც ზემოთ უკვე გვექონდა საუბარი.

ამ მიზანს ემსახურება ნაირა გელაშვილის ნაწარმოების ის პასაჟი, რომელშიც მკითხველსა და ავტორს შორის პოლემიკაა გადმოცემული. პოსტმოდერნისტულ თხზულებაში, მოგეხსენებათ, ყველაფერი შეიძლება მოხდეს და აქ ავტორთან ერთად ნაწარმოების პესონაჟად მკითხველიც გვევლინება. ამ პასაჟში, არსებითად, პოსტმოდერნიზმის პოეტიკაა მოცემული, და არამართო პოეტიკა, არამედ პოსტმოდერნისტული მსოფლგანცდაც, ე. წ. პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა და ირონიაც.

შესრულების თვალსაზრისით ეს გახლავთ ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მხატვრულ ტექსტთაგანი. ეს პოლემიკა ავტორსა და მკითხველს შორის საკმაოდ ვრცელია, ნიგნის რვა გვერდი უჭირავს. იძულებული ვარ კუპიურებს მივმართო, რის შედეგადაც ეს არაჩვეულებრივი პასაჟი უღვთოდ დამახინჯდება, მაგრამ სხვა გზა არ არის. მე მხოლოდ იმ ადგილებს ამოვინერ, რომლებიც ყველაზე მეტად საჭიროა ამჟამად ჩვენთვის ამ ნაწარმოების უცნაურობათა გასარკვევად.

მკითხველი:

„- შეჩერდით! შეჩერდით! თქვენი განზრახვა სრულიად ნათელია! თქვენ გადაწყვიტეთ თანმიმდევრულად წარმოგვიდგინოთ ერთი ცხოვრების დოკუმენტები (...). თქვენი ნებაა. ყველაფრის უფლებას გაძლევთ მე პირადად - თქვენი, ასე ვთქვათ, თანამედროვე და ყოველგვარ სიახლეთათვის მზადმყოფი მკითხველი. ყოველგვარი საშუალებით შეგიძლიათ გამოთქვათ თქვენი სათქმელი, აი, მხატვრობაც ხომ იყენებს, და უკვე რა ხანია, ათასგვარ მასალას ტრადიციული საღებავის გვერდით: ქსოვილს, ხეს, შუმას... და ხომ გვინახავს ფერწერულ ნახატში პირდაპირ ჩართული კაბის ნაჭერი, ლილი, საყელო, სიგარეტი, წერილის კონვერტი თუ რაიმე უბრალო ინტიმური ნივთი და იქ ის უაღრესად შთამბეჭდავია, რადგან ნივთი მთელი გამოუთქმელი და საიდუმლო ყოფიერებით ცოცხლდება (...). და ამ ცნობებს იგივე ფუნქცია უნდა პქონდეთ აქ, ამ თქვენს (რა დავარქვა... მოთხრობაში? მაგრამ თქვენ ხომ თითქმის არაფერს მოგვითხრობთ...)... მაგრამ თავს მაინც მივცემ



უფლებას, ერთი რამ შეგნიშნოთ: თქვენი მეთოდი წინააღმდეგობრივია. თუ თქვენ თხრობაში (თუმცა ეს ხომ თხრობა არც არის) არ გასურთ ჩაერიოთ და ოფიციალური ცნობების სახით განიზრახეთ ვინმე გ. გიორგობიანის ცხოვრების წარმოდგენა, თუ თქვენ არ გასურდათ გამოგონებული რეალობის შემოტანა და მას უნდობლობა გამოუცხადეთ, მაშინ რატომღა გაქვთ ჩართული ამ ისტორიის (...) მონაწილეთა ფიქრები ცნობებს შორის, მაგალითად, დედის - ნ. ლაბაძის ფიქრები სიკვდილის წინ? დოკუმენტურობის თვალსაზრისით მე ხომ უფლება მაქვს, გკითხოთ: საიდან იცით, რას ფიქრობდნენ ისინი? (...) ხოლო თუ ეს უხილავი რეალობა თქვენი მოგონილია, თქვენი მხატვრული ჩანართია, მაშინ ხომ შეგეძლოთ უფრო ხშირად ჩარეულიყავით ამბის მსვლელობაში და დანარჩენი ცნობები ასე მშრალად და უკომენტაროდ არ გაგემწკრივებინათ?" (...)

ავტორი:

„- დიდად მადლობელი ვარ თქვენი გულწრფელობისა და გულისხმიერებისათვის. გისმენდით და მართლა შემოგნატროდით: რა გარკვეულად, რა ნათლად მსჯელობთ. თქვენი ყოველი ფრაზა ისე დამამშვიდებლად გასაგებია. მე კი... საკმარისია რაიმე მკითხონ ამ ჩემს შინაგან და საბედისწერო საქმიანობაზე (...), რაიმე მკითხონ წერის შესახებ, მაშინვე ისე თავგზააბნეულად ავმეტყველდები, თითქოს ცრუ მონმე ვიყო, ანდა ის კაცი, სხვის დაწერილს თავისად რომ ასაღებს (...). დიახ, მართალი ბრძანდებით... ბევრი ვეძებე ძველ არქივებში, დავთრებსა და ოქმებში (...). როდესაც ჩემი „გმირის“ ცნობები შევაგროვე, ავკინძე და ერთ საქალაქში მოვაქციე (...), მე თვალწინ მქონდა მთელი ცხოვრება, სადაც ვერ ჩავერიე... და გადავწყვიტე, ასე პირდაპირ გამომეტყველებინა ეს დოკუმენტები, როგორც ნამდვილი რეალობა, როგორც... როგორ გითხრათ, ჩემი სასჯელი, როგორც ფაქტი, რომელიც სიტყვის უფლებას მართმევდა...“

არ ვიცი, გითხარით თუ არა რაიმე... მაგრამ მაინც განვაგრძობ და ვეცდები, ავიხსნათ, რატომ არ ვერევი ამ ისტორიაში, ან რატომ ვერევი... ოდესღაც ხშირად ვკითხულობდი ავადმ-



ყოფობის ისტორიებს (...) და, მისმინეთ, მე შეძრული ვიყავი იქ მოთხრობილის უსაზღვრო ნამდვილობით. ეს ელემენტარული ისტორია, სადაც მხოლოდ იმდენი სიტყვა ეწერა, რამდენი საგანი ან მოვლენაც ჩანდა, ისეთი მძაფრი სინამდვილით იყო დამძიმებული, რომ მთელი ლიტერატურის გამოგონილი სამყარო ერთბაშად ამჩატდა ჩემს თვალში (...) და მე ვიფიქრე, აი, თუ სიცოცხლეს ავად არის, ზაფრაჩაღვრილი, მოდი, მეც ასე აღვწერ მას, როგორც ისტორიას, დოკუმენტურად, სადაც მხოლოდ იმდენი სიტყვა იქნება, რამდენი საგანი ან მოვლენაც: დაიბადა, გაიარა, ეტკინა, ატირდა (...) და ვეტყვი ჩემს თავს: შენ ნულარაფერს ნუ დაუმატებ, აი, ცხოვრება ასე მიდის და შენ არაფერი არ შეგიძლია (...).

მაგრამ, როდესაც შინ, მაგიდაზე გავამწკრივე ეს საბუთები, ცხოვრების დანომრილი საფეხურები, მე ვერ შევძელი მარტო დამეტოვებინა ადამიანები მათ უდიდეს სიმარტოვეში... მე ჩავერიე იქ, სადაც ისინი სულ ახლოს იყვნენ საფრთხესთან (...) და ისე ახლოს მივედი, რომ მათში ჩავსახლდი... საიდან ვიცი მათი ფიქრები? აი, ამგვარად, როგორც გითხარით..."

ხოლო ეს „ჩასახლება“, როგორც ზემოთ ვთქვით, საგნებზე დატოვებული ანაბეჭდების გაცოცხლებით ხდება.

ჩვენ შევეხეთ ამ თხზულების ორ სტილურ პლასტს – „დოკუმენტურს“ და ესეისტურ-თეორიულს. ამათ გვერდით არის კლასიკური რეალისტურ-ფსიქოლოგიური წერის მანერით შესრულებული პასაჟები, პერსონაჟთა ფიქრებისა და განცდების ამსახველი, რომლებიც უძლიერეს თანაგანცდას გამოიწვევს ისეთ მკითხველშიც კი, ვისაც გრძნობა კარგადააქვს დიფერენცირებული. მხედველობაში მაქვს, უპირველეს ყოვლისა, მამის შინაგანი მონოლოგი ვაჟიშვილის კუბოსთან, ღამით.

მთავარი პერსონაჟი ავტოკატასტროფაში ილუპება (ცდილობს გვერდი აუქციოს გოგონას, რომელიც მის ავტომობილს წინ გადაუბრუნებს, და ახლად გათხრილ ორმოში გადაიჩეხება). ამიტომ ნაწარმოებში ბუნებრივად ჩნდება პასაჟი, სადაც თავს იჩენს ბედისწერის ძველთაძველი მოტივი, გადაჯაჭვული აუ-



ცილებლობისა და შემთხვევითობის ასევე ერთობ ხნიერ პრობლემასთან, რომელიც კარგად არის დამუშავებული როგორც ფილოსოფიაში, ასევე მხატვრულ ლიტერატურაშიც (გავიხსენოთ, თუნდაც, მაქს ფრიშის „ჰომო ფაბერი“).

ეს პასაჟი შესრულებულია მაღალფარდოვანი სტილური მანერით, რიტმული პროზით და თავისი სტილისტიკით ძველბერძნული ტრაგედიების ქოროს მიერ წარმოთქმულ ტექსტს მოგვაგონებს:

„შეჩერდი, წამო! არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მშვენიერი ხარ. არა, საშინელების წინა წამი ხარ და თუკი ოდნავ შეჩერდები და გაგრძელები, აღარ მოხდება ის, რაც უნდა მოხდეს...“

შემდეგ მოდის უზარმაზარი ჯაჭვი „რომ“-კავშირიანი პირობითდამოკიდებული წინადადებებისა:

„ეს დღე დედის სიკვდილის დღე რომ არ ყოფილიყო, როდესაც ორნი სასაფლაოზე გადიოდნენ ხოლმე ყოველ წელს, მამა და შვილი, ამიტომ რომ არ ეჩქარა ქალაქში დაბრუნება და ამ სიჩქარეში მუხრუჭი უყურადღებოდ რომ არ დაეტოვებინა, რომელიც ჯერ კიდევ დილით რაღაც თვალში არ მოუვიდა, ველარ იჭერდა თითქოს... ამ გზით რომ არ დაბრუნებულიყო და ისევ იმ გზას დასდგომოდა, რომლითაც ჩვეულებრივ ბრუნდებოდა ხოლმე ქალაქში... ამ გზის გადაღმა ნარეკალშეფენილ დაბალ ბექობზე, ბრონეულის ჯუჯა ხეებში პატარა, კედლებამწვანებული საყდარი რომ არა მდგარიყო, რომლის დანახვაც უცბად მოუნდა, რადგან ამ საყდართან წლების წინათ ის ქალი გაიცნო, ვინც უყვარდა, მას ეკუთვნოდა და ვინც ახლა უკვე შორს იყო, სულ სხვასთან იყო... და ამის გამო რომ არ გადაენწყვიტა ამ გზით წამოსვლა...“

იმდენი „რომ“ არის დახვავებული, რომ ვხვდებით: აქ ირონიზებულია და აბსურდამდე არის მიყვანილი სინანულის გამომხატველი გავრცელებული ფორმულა – „ეს რომ ასე არ მომხდარიყო!..“ აშკარაა მინიშნება, გნებავთ, ალუზია გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობის „სიკვდილი მთებში“ იმ ეპიზოდზე, სადაც გურამი გერმანელ მწერალს ალფრედ კურელას

(რომლის მეუღლე ცოტა ხნის წინ გაჭენებული ცხენიდან გადმოვარდა და დაიღუპა) ასეთ რამეს ეუბნება:

„– ჯერ რომ შატილით წასულიყავით, ეს ამბავი არ მოხდებოდა“.

აღფრედ კურელა მიუგებს:

„– მაგ „რომ“-ზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული. მაგ „რომ“-ების უზარმაზარი ჯაჭვი შეიძლება გაკეთდეს. ასე რომ ჩავყვეთ, მივალთ იქამდე, „რომ“ საერთოდ არ დაბადებულიყო, არც მოკვდებოდა“.

აქ „ჯაჭვის“ მხოლოდ საწყისი, ბოლო და ერთი შუალედური რგოლია წარმოდგენილი („ჯერ რომ შატილით წასულიყავით“), რაც სავსებით საკმარისია იმისათვის, რომ რაციონალისტური გზით წარმოჩნდეს სინანულის გამომხატველი ფორმულის – „ეს რომ ასე არ მომხდარიყო!..“ უაზრობა. ნაირა გელაშვილი კი აღადგენს ჯაჭვის შუალედური რგოლების ერთ მოზრდილ წყებას და რაციონალისტური მსჯელობის ნაცვლად ამ გზით ახდენს დეტერმინისტული შეხედულების ირონიზებას.

ხერხი, რომელსაც აქ ავტორი იყენებს, პოსტმოდერნისტულ ლიტმცოდნეობაში „სიჭარბის ხერხად“ იწოდება და იგი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ნონსელექციის პრინციპთან. ჭარბად დახვევაზე ზემოთ ნახსენები ჯაჭვის შუალედური რგოლებისა, რომლებიც გურამ რჩეულიშვილის რეალისტური მანერით შესრულებულ მოთხრობაში გამოტოვებული იყო სელექციის პრინციპის თანახმად, ნაირა გელაშვილთან ინფორმაციული ხმაურის ეფექტს ქმნის, სურათები კალეიდოსკოპური პრინციპით ცვლიან ერთმანეთს, რაც აძნელებს ტექსტის მთლიანობაში აღქმას და მკითხველში პოსტმოდერნისტული განწყობის წარმოქმნას უწყობს ხელს:

„...გზის პირას ის თხრილი რომ არ დაეტოვებინათ ამოსავსები, წინა სალამოს გაჭრილი ორმო, გზის მუშები დილითვე რომ არ გაბრუნებულიყვნენ შინ, ერთ მათგანს უცბად ცოლი რომ არ გახდომოდა ცუდად და შვილს ეს ამბავი რომ არ მოეტანა, შინ წამოდი, დედა ცუდად არისო, და მეორე მუშაც რომ



არ გაპყოლოდა... მის ცოლს, ფეხმძიმეს, ნაადრევი ტკივილები რომ არ დაწყებოდა, წყალი რომ არ ეზიდა ვედროებით..." და ა. შ. და ა. შ.

აქ საქმე გვაქვს პოსტმოდერნისტულ ირონიასთან, რომელიც არავის და არაფრის დაცინვას არ ისახავს მიზნად. ეს არის, ამერიკელი კრიტიკოსის ა. უაილდის გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ, „მაკორექტირებელი ირონია“ ცხოვრების ყოველგვარი გამოვლინების მიმართ (თსლ, გვ. 270). ერთი მხრივ, ვერ ვიტყვით, რომ პერსონაჟი ბრმა შემთხვევითობის მსხვერპლი არ არის, მაგრამ, მეორე მხრივ, არ გვტოვებს განცდა, რომ ეს აღსასრული კანონზომიერია. ეს განცდა უუფლება მამასაც, რომელიც შვილის კუბოსთან წარმოთქვამს: „ეგებ არც ისე შემთხვევით მომიკვდი, როგორც გარედან ჩანს“.

აქვე აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ მამის ეს სიტყვებიც: „რალაც სხვა გინდოდა, ვერ ისვენებდი, სხვანაირად მინდა ყველაფერი, მამიო, ეგრე იცოდი ხოლმე მთვრალმა, სხვანაირადო. რა იყო მაინც ეს სხვანაირი, რომ არ მესმოდა (...), სხვანაირად უნდა ვცხოვრობდე, სხვანაირადო“.

და ცოტა ქვემოთ: „ერთხელ მითხარი მთვრალმა, მამაჩემო, კაცი ისე უნდა ცხოვრობდეს, ვარსკვლავივით კაშკაშებდესო (...). ჩვეულებრივ გეოლოგად დარჩი“.

აქ საქმე გვაქვს პოსტმოდერნისტულ მგრძობელობასთან, რომელსაც რაციონალური დისკურსი ვერ ჩაენაცვლება, რადგან ის, რასაც კატასტროფის ნამდვილ მიზეზად შევიგრძნობთ, არ გვევლინება მის ფორმალურ მიზეზად. ერთი მოვლენა (რიგით ადამიანად დარჩენის სევდა) აქ მხოლოდ „პოეტური აზროვნებით“ შეიძლება დაუკავშირდეს მეორეს (ავტოკატასტროფას ლეტალური შედეგით).

დიახ, მთავარი პერსონაჟის ცხოვრება დალდასმულია რიგით ადამიანად დარჩენის სევდით, რომელიც არ არის შემსუბუქებული არც რელიგიური რწმენით, არც მატერიალური კეთილდღეობით, არც თვითირონიით და ამიტომ ტრაგიზმში გადაიზრდება. მთელი ნაწარმოები – ეს გახლავთ (როგორც მასშივე ციტირებული ერთი მისტიფიცირებული ნიგნიდან

მოყვანილ ნაწყვეტში ვკითხულობთ) ზარი, რომელიც გლთ-  
ვობს „იმ ჩიტებს, დედამიწას რომ ვერ ასცილდნენ, ზემოდან  
ჩამოვარდნაც კი არ ელირსათ!“ ეს არის ზარი, რომელიც გლო-  
ვობს „იმ ფრთას, რომელიც ტანზე მიკრული დარჩა, ვერ გადა-  
ველო ჰაერის ტალღებს!“

თომას მანი „ჯადოსნურ მთაში“, როცა თავის მთავარ პერ-  
სონაჟს ახასიათებს, ასეთ საკითხსაც ნამოჭრის: „ჰანს კას-  
ტორპი საშუალო ადამიანი იყო თუ საშუალოზე აღმატებული?“  
– თქმა არ უნდა, ნაირა გელაშვილის პერსონაჟთან მიმართე-  
ბით ამ მხრივ საკითხავიც არაფერია – გიორგი გიორგობიანი  
უსაშველოდ საშუალო ადამიანია, მეტიც – ყოვლად უფერული,  
ისევე როგორც მამამისი, და თუკი მათ ბედს ესოდენ მძაფრად  
განვიცდით, თუკი გულის გაგლეჯამდე თანავუგრძნობთ ორი-  
ვეს, ეს წერის პოსტმოდერნისტულმა მანერამ განაპირობა. ამ  
მანერამ აქცია მათი ტრაგედია საერთოადამიანურ ტრაგე-  
დიად, მათი უსაშველობა – ზოგადადამიანურ უსაშველობად.  
პოსტმოდერნისტული ყურადღება ყველა წერილმანში აღ-  
მოაჩენს მსხვილმანს, უფრო სწორად, აქ მოშლილია მსხვილ-  
მან-წერილმანის იერარქია. აქ ხომ ყველა ტექსტი ინტერტე-  
ქსტია, ყველა ადამიანი – ინტერადამიანი.

სასურველ ეფექტს ავტორმა იმით მიაღწია, რომ მოშალა  
დისტანცია ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის, მოახდინა  
„მოკლე ჩართვა“, „რათა მკითხველი შოკურ მდგომარეობაში  
გადაეყვანა და არ მიეცა მისთვის საშუალება პოსტმოდერნის-  
ტული წერის ხერხების ტრადიციული ლიტერატურის კონვენ-  
ციურ კატეგორიებთან ასიმილირებისა“ (თსლ, გვ. 254).

ინგლისელი მკვლევარის დ. ლოჯის მიხედვით, ამ ეფე-  
ქტის მისაღწევი საშუალებებია: „აშკარად ფაქტობრივისა  
და აშკარად გამონაგონის შერწყმა ერთ ნაწარმოებში, ტე-  
ქსტში ავტორის შემოყვანა და ამით ავტორობის პრობლემის  
ნამოჭრა, და ლიტერატურული პირობითობების გაშიშვლება  
ამ პირობითობათა გამოყენების თვით პროცესშივე. ეს მეტა-  
ლიტერატურული ხერხები თავისთავად პოსტმოდერნისტა  
აღმოჩენილი არ არის – ისინი შეიძლება ვიპოვოთ სერვანტე-



სისა და სტერნის დროინდელ მხატვრულ პროზაშიც, მაგრამ პოსტმოდერნისტული წერის მანერა მათ ისე ხშირად და ისე მრავლად იყენებს, რომ ეს აშკარად ახალი ფენომენის გაჩენას მოასწავებს" (თსლ, გვ. 254).

პოსტმოდერნიზმის პოეტიკის ელემენტებმა ნაირა გელაშვილთან თავი იჩინა ჯერ კიდევ 1981 წელს დაწერილ მოთხრობაში „მივემგზავრები მადრიდს“; უფრო უხვად პოსტმოდერნიზმის მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებს მწერალმა 1982 წელს შექმნილ „სერსოში“ მიმართა. „ჩვენება (ანაბეჭდები)“ კი უკვე სრულყოფილი პოსტმოდერნისტული ქმნილებაა. სამივე ამ შედეგში არაჩვეულებრივი ძალით გამოვლინდა მწერლის ტალანტიც და ეპოქის მიერ მოტანილი განწყობილებებიც.

\* \* \*

პოსტმოდერნიზმის სათავესთან ქართულ ლიტერატურაში მუხრან მაჭავარიანი დგას. იგი ორმოციანი წლების ბოლოს ახალი ესთეტიკის დამამკვიდრებლად მოგვევლინა, აღადგინა რა ხელოვნურად განყვეტილი კავშირი საუკუნის პირველი ორი ათეული წლის ავანგარდისტულ ტრადიციებთან. ამ ტრადიციების განვითარებამ პოეტის შემოქმედებაში, ეპოქის შესაბამისად, პოსტმოდერნისტული სახე მიიღო. ამ სტილის ნიშნებმა მკაფიოდ და, რაც მთავარია, დიდი მხატვრული ძალით იჩინა თავი 1958 წელს დაწერილ პოემაში „ვახტანგი“.

პოემა ამ ტექსტს პირობითად ჰქვია – ესეც პოსტმოდერნისტული ხერხია ჟანრის გაუცხოებისა. სინამდვილეში იგი სხვადასხვა სტილური მანერით შესრულებული რამდენიმე ეპიზოდისაგან შედგება, რომლებიც ვახტანგ გორგასლის მიერ თბილისის დაარსების თემატურ რკალს ქმნიან (ერთი მხატვრული ტექსტის ფარგლებში სხვადასხვა სტილური მანერის გამოყენება თუ პაროდირება პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ნიშანია). მოცულობითაც „ვახტანგს“ ნაკლებად ეთქმის პოემა.

ექსპოზიცია წმინდად პოსტმოდერნისტულია: ტექსტშივეა მოცემული რეფლექსია თვითონ ტექსტზე; ავტორს თავის შე-

მოქმედებითს ლაბორატორიაში შევყავართ, თავის ფიქრებს ეჭვებს გვიზიარებს – მხატვრული ტექსტის ნაწილი ხდება ის, რაც, ჩვეულებრივ, ტექსტს მიღმა რჩებოდა. ტრადიციულად ავტორები შემოქმედებითი ტანჯვის რეზულტატს (შედეგს) გვთავაზობენ, აქ კი ეს «ტანჯვაც» ტექსტის ორგანული ნაწილია. ოღონდ ეს «ტანჯვა», რომელიც, ვინ იცის, სინამდვილეში იქნებ მართლაც მეტად მტკივნეული პროცესი იყო, მკითხველებს ხუმრობანარევი ინტონაციითა და ერთგვარი ცრუსერიოზულობით მოგვენოდება. წინა პლანზე ლაღობის, თამაშის, ირონიისა და პაროდის ელემენტებია წამოწეული; ოღონდ ეს ირონია პოსტმოდერნისტული ირონიაა, რომელიც, როგორც ზემოთ ითქვა, არავის და არაფრის დაცინვას არ ისახავს მიზნად. ამიტომ არის, რომ აქ ირონია ოდნავადაც არ ბლალავს პოემის მთავარი გმირის ვახტანგ გორგასლის შარავანდს.

მოდით, გავიხსენოთ ეს შესავალი:

მოგეხსენებათ, რა ძნელია პოემის წერა;  
არა ერთი და ორი გახდა ამ საქმის წერა.  
ეს არცთუ ისე იოლი საქმე, –  
როგორ დავიწყო,  
სით მიუძღვე,  
მირჩიეთ –  
რა ვქნა!  
დავიწყო ისე,  
როგორც სხვები იწყებენ ხოლმე, –  
რატომღაც გული არ მაძლევს ნებას.  
არადა  
უშნოდ რომ მოვედვა ლობეს და ყორეს –  
ეს შეიძლება? –  
რა თქმა უნდა –  
არ შეიძლება!  
რაც არის – არის –  
გავარდეს ჯანი.

თუ გინდა, ლაფი დამასხან თავზე –  
 ესე პოემა იწყება ასე:  
 ვახტანგმა გადინადირა  
 ქედი მალალი – ტყიანი;  
 ვერ მოკლა ფური,  
 ვერც ხარი:  
 – ვაზირნი რას იტყვიანო!

ციტატის ბოლო სტროფში წმინდა სახით არის წარმოდგენილი პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტუალობა, ანუ ძველი ტექსტების „გადანერა“-გადამუშავების ის სახეობა, რომელიც პოსტმოდერნისტული წერის მანერის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელთაგანია: საყოველთაოდ ცნობილი ფოლკლორული ტექსტი „ავთანდილ გადინადირა“ არის „გადანერილი“. ოლონდ ახალ „ვერსიაში“ საკუთარი სახელი „ავთანდილი“ ჩანაცვლებულია „ვახტანგით“, ხოლო ბოლო სტრიქონის მაგივრად – „ვერცა ირემი რქიანი“ – ახალი ტაეპი გაჩნდა: „ვაზირნი რას იტყვიანო!“. საგულისხმოა ის ცვლილებაც, რაც აქ რითმაში მოხდა: ფოლკლორისთვის დამახასიათებელი თითქმის ტავტოლოგიური რითმა „ტყიანი: რქიანი“, სადაც ერთი და იმავე სუფიქსიანი სიტყვებია გარითმული, თანამედროვე დისონანსური რითმით შეიცვალა: „ტყიანი: იტყვიანო“. ეს ცვლილებები ან (როგორ ვთქვათ უკეთ!) ასეთი ნაფენა კარგად ნაცნობ ძველ ტექსტზე განახლებულისა, ავთენტიკურზე – არანაფირებულისა, მრავალი ქვეტექსტისა და ნიუანსის გაჩენის საფუძველია, რომელთა ანალიზის ენაზე „თარგმნა“ თითქმის შეუძლებელია და არც შევეცდები.

ვნახოთ გადანერის, ანუ სხვათა მიერ შექმნილი კარგად ცნობილი ლიტერატურული ტექსტის საკუთარი მხატვრულ-შემოქმედებითი მიზნების შესაბამისად გადამუშავების (სამუსიკო ტერმინი რომ ვიხმაროთ – გარემიქსების) კიდევ ერთი ნიმუში მუხრან მაჭავარიანის ამავე პოემიდან:

რა გამოსცილდნენ მცხეთას –  
 თქვა დიდვაჭარმა ერთმა:

იცოცხლე! –  
ლდინზე ვიბანო  
ჭრელ აბანოში ნურითო!  
მეორემ: –  
გაგიხარია! –  
გამოვთვრე ატენურითო!  
მესამემ: –  
ოქროდ გავყიდი –  
ნაყიდსა ასპანურითო!

აქ დავით გურამიშვილის ბერების საუბარია „გარემიქსე-  
ბული“, იმ ბერებისა, კახთ ბატონმა ქართლელთა ბატონს რომ  
გაუგზავნა მოციქულებად:

ერთმან იხუმრა: ვიბანებ თიფლის აბანოს ნურითა,  
მეორემ – თევზით გავძლები ზურგიელ  
გელაქნურითა,  
მესამემ – მივიბრუყები ღვინითა ატენურითა,  
მეოთხემ – კიდევ დაგვთოკვენ საბლითა  
მაზმანურითა!

დავით გურამიშვილის ამ სტროფში სრულიად აშკარაა  
მუცელმერთა ბერებისადმი მიმართული სატირა. მუხრან  
მაჭავარიანთან მსგავს ტექსტს უკვე თბილისისკენ მომავალი  
ვაჭრები წარმოთქვამენ, რომელთათვისაც იგი უფრო უპრიან-  
ნია და სატირაც აღარ გვაქვს. მაშასადამე, ცნობილი ტექსტის  
„არანჭირება-გარემიქსება“ ახალი მხატვრული იდეის ხორც-  
შესასხმელად ხდება.

კიდევ უნდა გავიმეოროთ: „არანჭირების“ ტექნიკა, რომე-  
ლიც სპეციფიკურ კოლორიტს ანიჭებს პოსტმოდერნისტულ  
ოპუსებს, მრავალგვარი ქვეტექსტის, ფაქიზი ნიუანსების და  
მინიშნებების წარმომშობია, რომელთა მოხელთება და სხვა  
სიტყვებით გადმოცემა, ანუ განმარტება, ძალიან ჭირს. ასეთ  
დროს ერთ-ერთი ნიუანსი დროთა იდუმალ კავშირზე მინიშ-  
ნებაც უნდა იყოს: მეოცე საუკუნის ავტორი მეთვრამეტე





საუკუნის ტექსტის გამოყენებით მეხუთე საუკუნის ამბავს მოგვითხრობს, რაც პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის თავისებურ გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს.

დროთა კავშირზე მინიშნება პოსტმოდერნიზმში უფრო მკაფიოდ სხვა ხერხის გამოყენებით ხდება: ისტორიული ეპიზოდის თხრობისას ავტორი თვითონაც ჩაერთვება ხოლმე მოქმედებაში და მერე ისევ თანამედროვეობაში ბრუნდება. შთამბეჭდავად აქვს ეს ხერხი გამოყენებული მუხრან მჭავარიანს იმ ეპიზოდში, სადაც ვახტანგ გორგასლის გარდაცვალებაა აღწერილი:

უძრავად იწვა ვახტანგი.

დავხედე –

ველარ ვიცანი.

კითხვაზე: –

არის იმედი?

პასუხი: –

არავითარი!

„დავხედე – ველარ ვიცანი“ – ამას ავტორი თავის თავზე ამბობს. ყველაზე კრიტიკულ მომენტში პოეტმა გადალახა დროთა საზღვარი, ნამით მეხუთე საუკუნეში გადავიდა, გადავიდა ერთბაშად, ისე, რომ მკითხველი არ „გაუფრთხილებია“, არავითარი საამისო სიგნალი არ მიუცია მისთვის. ამ მხატვრული ხერხით მან მიგვანიშნა, რაოდენ მძაფრად განიცდის შორეულ ეპოქაში მომხდარ ამბებს, რაოდენ თანამედროვეა მისთვის წარსული.

ამ პოემაშიც და სხვა ლექსებშიც მუხრან მჭავარიანი ეფექტურად იყენებს პოსტმოდერნიზმისთვის ესოდენ დამახასიათებელ სიჭარბის ხერხსაც (მის ფუნქციაზე ზემოთ ვილაპარაკეთ). სიჭარბის ხერხი მასთან ზოგჯერ ვრცელი ჩამონათვალის ფორმით გვხვდება („ვახტანგიდან“: „მზე ამოდიოდა, მთვარე ჩადიოდა, მამალი ჰყიოდა, კვამლი ადიოდა, ვილაცა ტიროდა, ვილაცა ჩიოდა, ვილაცას შიოდა, ვილაცას სციოდა...“; „თბილისის ფართო ქუჩებში დადის: ლეილა, ლონ-

და, ნათია, ნანი, ელისო, ვაჟა, გიორგი, გივი...“; სხვა ლექსიდან: „მას ეხმარება მეუღლე, შვილი, ცოლისდა, სიძე, სიდედრი, დედა. ეძებენ სკამზე. ეძებენ სკამქვეშ. ეძებენ ტახტზე. ეძებენ ტახტქვეშ...“), ხანაც ხანგრძლივი გამეორების სახეს იღებს („ვახტანგიდან“: „...გადადიოდა, გადადიოდა, გადადიოდა – და მოდიოდა, და მოდიოდა, და მოდიოდა, და მოდიოდა, ვითარცა მტკვარი“; სხვა ლექსებიდან: „ეს მე ვარ, ეს მე ვარ, ეს მე ვარ, მინაო, ეს მე ვარ, ეს მე ვარ, ეს მე ვარ, ცაო“; „და... ვიცი: ვივლი, ვივლი, ვივლი, ვივლი, და...“).

სიჭარბის ხერხის თავისებური გამოვლინებაა აგრეთვე თოხმეტამდე დათვლა პოემაში: „ყველაყა – მცირემდე დიდიდან – იდგა და სპილოებს ითვლიდა. – ერთი... ორი... სამი... ოთხი, – ხელებს შლიდნენ: – ვაა!.. ხუთი... ექვსი... შვიდი... – ბიჭოს!.. – აი მესმის! – რვა... თერთმე... თორმე... ცამე... თოთხმე, – გრძელდებოდა თვლა“.

\* \* \*

სამოცდაათიანი წლების შუა ხანებში პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში ერთ-ერთ მძლავრ სტილურ ნაკადად ჩამოყალიბდა. პოსტმოდერნისტულ პოეტურ ტექსტებს უხვად ქმნის ამ დროისათვის **ვახტანგ ჯავახიძე**. განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს იგი კოლაჟისადმი.

კოლაჟი თავდაპირველად სახვით ხელოვნებაში გაჩნდა და იქიდან გადმოვიდა მწერლობაში – ჯერ ავანგარდისტებმა (ფუტურისტებმა, დადაისტებმა...) გამოიყენეს, ჩვენს დროში პოსტმოდერნისტებმაც მიმართეს მას. ეს ტექნიკა ზედგამოჭრილი აღმოჩნდა პოსტმოდერნიზმისთვის, რომლის ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურება ინტერტექსტუალობაა.

წავიკითხოთ ვახტანგ ჯავახიძის ერთი „ფერწერილი“ კოლაჟი, რომელიც სახვითი ხელოვნების მსოფლიო შედევრთა ფრაგმენტებისაგან არის შედგენილი:

მანეს იასამანთან და  
მონეს იასამანთან

მზემ

გოიას საქანელა  
გაჰკიდა და გამართა.  
ჰოკუსაის მთებზე  
ენტო კოროს შარავანდედი,  
იღვიძებდნენ  
ვან გოგის და რენუარის ვარდები.  
არც როდენის ქარი ჩანდა –  
უთავისებურესი –,  
არც ვრუბელის  
ღრუბელი და  
არც რემბრანდტის ბურუსი.  
ორი ფერი ბატონობდა  
შერწყმით და შეთავსებით:  
ხან სეზანის ფორთოხლები,  
ხან მატისის თევზები.  
ველასკესის მეძებარი  
აღარავის უყეფდა,  
ფიროსმანაშვილის  
შველი  
იდგა რუსოს მუხებთან.  
დორეს ედემს ფერს მატებდა –  
ტინტორეტოს ედემი,  
ვერონეზეს ლაჟვარდები  
და პიკასოს მტრედები.  
გადაევლო  
ცას  
რუბენსის ცისარტყელა ხალასი,  
ბოტიჩელის გაზაფხული  
შედიოდა ძალაში.  
შემოვიდა ცხრა ნაცნობი  
და ბალს დაეპატრონა:  
ტიციანის მადონა და  
ვან ეიკის მადონა და

ვან დეიკის მადონა და  
ბოსხის,  
გრეკოს,  
ლეონარდოს,  
ჯოტოს,  
მიქელანჯელოს და  
რაფაელის მადონა.

„ფერწერული“ კოლაჟის გარდა ვახტანგ ჯავახიძეს „ფო-ტო“-კოლაჟიც მოეპოვება:

მოდის,  
ბებრების უცნაური ფოტო გაჩვენო,  
ყველას იცნობ და  
ჩამოთვლაში თვითონ მიშველი, –  
სხედან:  
პლატონი,  
რუსთაველი,  
მიქელანჯელო;  
დგანან:  
ვოლტერი,  
გოეთე და  
გურამიშვილი;  
ფეხმორთხმით სხედან:  
ლევ ტოლსტოი,  
ვიქტორ ჰიუგო,  
პაბლო პიკასო,  
კლოდ მონე და  
ჩარლი ჩაპლინი.  
ქვეშ გაჭირვებით იკითხება  
სოფლის აუგი,  
ულონო ხელით  
გადანეროილ-გადაჩხაპნილი:  
„ნუთისოფელი რა არი? –  
– აგორებული ქვა არი,

როდესაც დავიბადებით,  
იქვე საფლავი მზა არი".

შემამჩნიეთ, რა პრინციპით არიან „ფოტო“-კოლაჟისათვის“ შერჩეული მაინცდამაინც ეს გენიოსები? ყველა მათგანმა ოთხმოც წელზე მეტი იცხოვრა! დიახ, რვა ათეულს გადააბიჯეს, მაგრამ მათი ამ ქვეყნად ფიზიკური არსებობაც წუთი იყო („წუთისოფელი“). ამით არის გამართლებული ცნობილი ხალხური ლექსის გადანერა „ფოტო“-კოლაჟის ბოლოს.

ასე ქმნის პოსტმოდერნიზმი მონტაჟის ტექნიკის გამოყენებით ახალ მხატვრულ ღირებულებებს ძველისაგან.

\*\*\*

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი პრაქტიკათაგანია დეკონსტრუქცია (დეკონსტრუქტივიზმი). დეკონსტრუქციის მეთოდი სალიტერატურო კრიტიკის მეთოდია, მაგრამ მისი გამოყენებით ვახტანგ ჯავახიანი უნიკალურ მხატვრულ ტექსტებს ქმნის.

ჯერ მოკლედ დავახასიათოთ ჟაკ დერიდასეული დეკონსტრუქციული ანალიზის დედაარსი.

ჟაკ დერიდა ტრადიციული ბინარული (ორწევრა) ოპოზიციის დეკონსტრუქციას ახდენს. ბინარული (ორწევრა) ოპოზიციის შემადგენელი კომპონენტები უპირისპირდებიან და გამორიცხავენ კიდევ ერთმანეთს. ასეთი ოპოზიციები უთვალავია, მაგალითად: სინათლე და სიბნელე, სიკეთე და ბოროტება, სიმართლე და სიცრუე, თავმდაბლობა და ამპარტავნობა, ლექსი და პროზა, ზოგადად, პლუსი და მინუსი. თანაც ბინარული ოპოზიციის მარცხენა წევრი პრეტენზიას აცხადებს პრივილეგირებულ მდგომარეობაზე და, ასე ვთქვათ, ჩაგრავს მარჯვნივ მდგომს, რომელზედაც იგი ამავე დროს დამოკიდებულია. მაგალითად, სინათლე მხოლოდ სიბნელის წყალობით არსებობს, სიბნელე რომ არ იყოს, სინათლეს ვერ იარსებებდა. ჟაკ დერიდას დეკონსტრუქციის მიზანი ის კი არ არის ბინარული ოპოზიციის წევრებს ადგილები შეუცვალოს და ამით



ღირებულებათა გადაფასება მოახდინოს (მაგალითად, პრივილეგირებული მდგომარეობა სიბნელეს მიანიჭოს სინათლის ნაცვლად), არამედ მისი ამოცანაა მოშალოს წინააღმდეგობა ბინარული ოპოზიციის წევრთა შორის, წარმოაჩინოს მათი დაპირისპირების ფარდობითი ხასიათი.

ვნახოთ, როგორ ახერხებს ვახტანგ ჯავახიძე ტრადიციული ბინარული ოპოზიციის „რითმიანობა – ურითმობა“ დეკონსტრუქციას მხატვრულ ტექსტში.

ამ ოპოზიციის მარცხენა წევრს – რითმიანობას – მარჯვენა წევრთან – ურითმობასთან – შედარებით პრივილეგირებული მდგომარეობა უკავია, იგი აღიქმება ლექსის ერთ-ერთ უმთავრეს მაკონსტრუირებელ ელემენტად, ის ურითმობის უარყოფაა, თუმცა ამავე დროს თავის არსებობას მას უნდა უმადლოდეს, როგორც მისთვის აუცილებელ ფონს.

ამ შესავლის შემდეგ ნაწიკითხოთ ვახტანგ ჯავახიძის ლექსი, ქეთევან დედოფლისადმი მიძღვნილი.

შაჰი ქეთევანისგან რჯულის გამოცვლას მოითხოვს, მოითხოვს მისგან დასტურის სიტყვას „დიალ“, მაგრამ ქეთევანის პასუხია „არა!“ – უარყოფის გამომხატველი სიტყვა:

– დიდსულოვნება ჩვენი  
 დიდი და დიადია,  
 ოლონდ დასტური მოგვეც,  
 დასტურის სიტყვა!  
 – არა!

აქ ქეთევანისგან დასტურის სიტყვას მარტო შაჰი კი არ მოითხოვს, არამედ ამას დაჟინებით მოითხოვს რითმაც. „მაგრამ ლექსის ლოგიკა რითმის კარნახს კი არ ემორჩილება, არამედ დედოფლის ისტორიულ პასუხს – „არა“... ყოველი სტროფის პირველი სართმო სიტყვა (...) მოითხოვს ევფონიურ გამართლებას – „დიალ“, მაგრამ ნაწარმოების აზრობრივი ნყობა ყველგან საპირისპირო „არას“ წამოწევს“ (თ. დოიაშვილი, ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები. თბ., 1982, გვ. 196-197).

მოკლედ, გაუტყებელი მონამე არც შაჰის თხოვნას დაგი-

დევთ და არც სალექსო ფორმის მოთხოვნილებას. იგი შეუვა-  
ლია და მისი ეს შეუვალობა, მისი ნონკონფორმიზმი, რითმიანი  
სალექსო დისკურსის, პრივილეგირებული სალექსო დისკურ-  
სის, მოშლას იწვევს:

- რაც ქვეყნად გაბადია,  
და რაც არ გაბადია,  
გიბოძებთ ყოველივეს,  
ოლონდ ინებე!  
- არა!

- არ არი დიდი ცოდვა  
და დიდი ტრაგედია,  
იზრუნო მომავალზე,  
და სიცოცხლეზე...  
- არა!

- თუ გსურს,  
ქართული ხმა და  
ქართული მელოდია  
ოდესმე მოისმინო,  
უარს ნუ იტყვი!  
- არა!

- თუ გსურს  
გახედო კვლავაც  
ალაზანსა და ლიახვს,  
თანხმობის ერთადერთი  
სიტყვა გვალირსე!  
- არა!

- თუ გსურს  
დაბრუნდე კვლავაც  
მთათა მაღალთა წიაღ,

ნულა წარმოსთქვამ – არას,  
წარმოსთქვი ოდენ...

– არა!

– მაშასადამე  
რჩევამ ამოდ ჩაგვიარა,  
ალარც მუდარამ გასჭრა,  
ალარც მუქარამ...  
– დიალ!

ბოლო სტროფში, როგორც ვხედავთ, ქეთევან წამებულის ოპონენტიც და სარიტმო სიტყვაც („ჩაგვიარა“) დედოფლისაგან ამჯერად უარყოფის გამომხატველ სიტყვას მოითხოვენ, პასუხად კი „დიალ“ გაისმის (სხვათა შორის, დასკვნით სტროფში „არა“ ორ არასარიტმო სიტყვაშიც უღერს – „მუდარამ“, „მუქარამ“, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ავტორი ვირტუოზულად ფლობს ვერსიფიკაციის ხელოვნებას).

ვერ ვიტყვით, რომ ეს რითმიანი ლექსია, ანუ რითმიანი სალექსო დისკურსია, მაგრამ ვერც იმას ვიტყვით, რომ ურითმო სალექსო დისკურსთან გვაქვს საქმე. ეს გახლავთ ბინარული ოპოზიციის დეკონსტრუქცია დერიდასებური გაგებით, ეს არის ოპოზიციის შემადგენელ კომპონენტებს შორის დაპირისპირების მოსპობა, მათი რელატიურობის წარმოჩენა. უარყოფილი რითმიანი კონსტრუქცია ამ ტექსტში იმანენტურად მაინც არსებობს, მაგრამ ლექსის „ფაქტურაში“ იგი ჯიუტად არ ვლინდება, რაც შინაარსთან მიმართებით უკომპრომიზობის, ნონკონფორმიზმის თემის ეფექტური, უნიკალური ფორმით ხორცშესხმას განაპირობებს.

ამ ტექნიკით შესრულებული ლექსი ვახტანგ ჯავახიძეს სხვაც აქვს. ვნახოთ ორი სტროფი იქიდან:

დაისადგურებს სულში  
სიცივე გამთიშავი,  
შორს, თანაგრძნობის ნიშნად  
მთა გამოჩნდება თეთრი.



.....  
და თუკი მთვარემ ზეცა  
მოაშარავანდედა,  
დაგესიზმრება ისევ  
შენზე უმცროსი მამა.

სრულყოფილად დაახასიათა ამ ლექსის თავისებურებები თეიმურაზ დოიაშვილმა 1978 წელს გამოქვეყნებულ წერილში „არ ვეთანხმები მაინც მაგელანს...“. კერძოდ, იგი წერს:

„ეფონიური სიტყვის“ „ლოგიკური სიტყვით“ შეცვლის ეფექტი განსაკუთრებით საგრძნობია მაშინ, როდესაც რითმა შეცულია, ე. ი. როდესაც რითმის პირველი თანანევერი მთლიანად შეიცავს ასოციაციურად მისაგნებ სიტყვას, „მოსალოდნელი“ და „რეალური“ სიტყვები კი ერთმანეთის ანტონიმებია (...). პოეტი ქმნის ისეთ კონსტრუქციას, სადაც რითმა, როგორც ასოციაციური წვერი, არსებობს, მაგრამ უარიყოფა კიდევ აზრობრივი ლოგიკით. რითმა არის და არც არის“.

ჩვენ მხოლოდ იმას დაუვმატებდით ამ მსჯელობას, რომ ეს „არის და არც არის“ წარმოადგენს სწორედ ჟაკ დერიდასთან დეკონსტრუქციის მიზანს.

ვახტანგ ჯავახიძის ლექსებში მხატვრული გამოსახვის უამრავ ნაცად თუ ორიგინალურ პოსტმოდერნისტულ ხერხს ნააწყდებით. პოეტის გამომგონებლობას ამ სფეროში ჭეშმარიტად არა აქვს საზღვარი!

\* \* \*

ნაყოფიერად მუშაობს დეკონსტრუქციის მეთოდით როსტომ ჩხეიძე. 2005 წელს მან გამოსცა „ქება სიზარმაცისა“ (ლიტერატურულ-ფოლკლორული ცდა). ამ წიგნით იგი აგრძელებს დეკონსტრუქციას სერიას (გავიხსენოთ ხალხური მურმანის, ლუარსაბ თათქარიძის, თეიმურაზ ხევისთავის მხატვრულ სახეთა და სხვა გახმაურებული დეკონსტრუქციები, როსტომ ჩხეიძის მიერ შესრულებული). ამ არაჩვეულებრივად ერუდირებული, ფართო შემოქმედებითი ინტერესების



მქონე მწერლის დეკონსტრუქციული ანალიზები სიღრმით, მახვილგონიერულობით, კარგად ცნობილი ტექსტების ახლებური, მოულოდნელი კუთხით ნაკითხვა-ინტერპრეტაციით გამოირჩევა და ცხოველ ინტერესს, აზრთა შეხლა-შემოხლას (ზოგჯერ აჟიოტაჟსაც!) იწვევს, აცოცხლებს ჩვენს სამწერლო ცხოვრებას.

„ქება სიზარმაცისაში“ როსტომ ჩხეიძე ფოლკლორისა და ლიტერატურის კარგად ცნობილი პერსონაჟებისა და პასაჟების ახლებური ინტერპრეტაციით სიბუჯითისა და სიზარმაცის ოპოზიციური წყვილის დეკონსტრუქციას ახდენს.

გერმანელი ლიტერატურათმცოდნის ჰანს რობერტ იაუსის მართებული შენიშვნით, სიახლის შემცველ ნებისმიერ ტექსტს მას შემდეგ, რაც ის კლასიკად იქცევა, „კულინარიულ“ (გასართობ) ლიტერატურად გადაქცევის საფრთხე ემუქრება (ანუ, როგორც პოეტი ამბობს, „საბავშვო მწერლად იქცევა კაფკა“). ეს საფრთხე უნდა დაიძლიოს კლასიკის ახლებური ნაკითხვით, კლასიკურ ქმნილებებში ახალ-ახალი, მანამდე შეუმჩნეველი სიღრმეების წარმოჩენით.

დეკონსტრუქციაც კლასიკის ახლებურად ნაკითხვის ერთ-ერთი მეთოდია, დეკონსტრუქციული ანალიზიც იცავს კლასიკას „კულინარიულ“ ლიტერატურად გადაქცევისაგან, კვლავ ინტერესით მიგვაპყრობინებს მზერას არაერთგზის ნაკითხული რომანის, პიესისა თუ პოემისადმი, მათი პერსონაჟებისადმი, რომლებსაც თითქოს ძალიან კარგად ვიცნობდით, ახლა კი, ორიგინალურად, არასტანდარტულად მოაზროვნე ლიტერატორის გარჯის მეოხებით, ისინი სულ სხვა, მოულოდნელი კუთხით წარმოდგენენ ჩვენ წინაშე.

დეკონსტრუქცია, საზოგადოდ, როგორც ზემოთ ვთქვით, ლიტმცოდნეობისა და სალიტერატურო კრიტიკის მეთოდია, მაგრამ ამ მიზანდასახულობით შესრულებული ნაშრომი ისეთივე გატაცებით გვაკითხებს თავს, როგორითაც წარმტაცი ფაბულის მქონე მხატვრული ტექსტი; ასე რომ, შეიძლება ითქვას: ყოველი დეკონსტრუქციული ანალიზი თავისთავად მხატვრულობისა და მეცნიერულობის ტრადიციული ოპო-

\* \* \*

ერთი უცნაური ნაწარმოები აქვს რევაზ ინანიშვილს – „ჯარგვალე“, რომელსაც ვერც ნოველას ვუნოდებ და ვერც მოთხრობას, თუმცა ნოველებისა და მოთხრობების კრებულშია შეტანილი („სალამო ხანის ჩანაწერები“, 1971). უფრო ესეის ჰგავს, მაგრამ წმინდა წყლის ესეი ეს, ცხადია, არ არის. იგი ასე იწყება:

„გადაშლილი მაქვს ეგნატე ნინოშვილის ათას ცხრაას ოცდათხუთმეტ წელს გამოცემული თხზულებათა სრული კრებულის უკვე გაყვითლებული მესამე ტომი და სიტყვასიტყვით ვინერ ესმა თოთიბაძის მოგონებას“.

თავის ამ ქმედებას მწერალი „ჩვენი დროისათვის უცნაურ საქციელს“ უწოდებს და მის ასახსნელად ასეთ მოტივაციას გვთავაზობს:

„სტრიქონები, რომლებსაც მე ამ წიგნიდან ვინერ, ყრუ, განმწმენდელ ტკივილებად შემოდის ჩემში. მინდა ასეთი ყოფნა გაგრძელდეს რაც შეიძლება დიდხანს, მინდა ხელები გავშალო, მივანვდინო სხვებს და ეს ტკივილები ელექტროდენივით გადავცე მათაც“.

მოკლე ექპოზიციიდან საგულისხმოა ავტორის ეს განცხადებაც: „რა ხასიათის ლიტერატურულ ფაქტთან გვაქვს საქმე (თავის ამ ქმედებას – გადანერას – გულისხმობს), მე ეს არ მადარდებს, ამ კატეგორიების დამდგენთა წინაშე მე შემიძლია ძალიან გულმშვიდად წარვდგე“.

ამას მოსდევს უბრალო სოფლელი ქალის, ესმა თოთიბაძის, მოგონება ეგნატე ნინოშვილზე, რომელიც მოცულობით სამჯერ დიდია, ვიდრე ავტორისეული შესავალი და ფინალი ერთად აღებული.

მოკლედ, „ჯარგვალეს“ არქიტექტონიკა ასეთია: ავტორის ოცსტრიქონიანი შესავალი, რვასტრიქონიანი ფინალი და

ამათ შორის ეგნატე ნინოშვილის თხზულებათა მესამე ტომიდან თავიდან ბილომდე გადმონერილი მოგონება ეგნატეზე.

ეს მოგონება, რომელსაც რევაზ ინანიშვილი ამ უცნაური თხზულების შესაქმნელად წაუქეზებია, თავის მხრივ ნაივური პროზის ჩინებული ნიმუში გახლავთ (შეგახსენებთ: ნაივური პროზა, რომლის მიმართ ჩვენს ეპოქაში ძალიან გაიზარდა ინტერესი, არის არაპროფესიონალი ავტორის თხზულება, რომელშიც გულწრფელად, მართლად, შეულამაზებლად და, ცხადია, სტილისტიკურად დაუხვეწავი ფორმით გადმოცემულია მკითხველთა ფართო წრისთვის საინტერესო ფაქტი ან მოვლენა). ნაივური პროზის ქაშნიკად წავიკითხოთ ნაწყვეტი ამ მოგონებიდან:

„არც ფეხსაცმელი ჰქონდა (ეგნატეს. – ლ. ბ.). ერთი წვეიდა შინ და შინაურებს ქალამანი შეიკერენ მისდა. ზამთარში ფეხშიშველი ჩამევიდა, ქალამანი ხელით ჩამეიტანა, გზაზე დაგვებოდაო.

რაც გიენყობოდა, სუფთა ბიჭი იყო საწყალი. გაზაფხულზე ან შემოდგომაზე, როიცხა ძაან სიცივე არ იყო, წვეიდოდა ნატანების წყლის პირზე, გეიხთიდა ტანზე, გარეცხვიდა ყველაფერს და ტანსაც დეიბანდა. საქამდე ტანისამოსი შეშრებოდა, მიიმალებოდა ფეეროში და წიგნს კითხულობდა. ჩეიცვამდა მერე ნახევრათ მშრალს და მევიდოდა შინ...

წიგნსავით ეგნატეს არაფერი არ უყვარდა... ღამე შვალამემდი კითხულობდა, დღეი მეიმზადებდა ფიჩხებს და იმით ინათებდა სინათლეს, რის გამო ხშირათ თმაიც კი ქონდა შერუჯული. აბრიალდებოდა ფიჩხის ცეცხლი. წეიკითხავდა ცოტას და ჩოუქრობოდა. კიდომ შეურთავდა ფიჩხს და ამასობაში ნაკითხულს მოყობოდა, რაც ბევჯელ გამიგონია, რომ დამიტანებია ყური იქითკენ მიმავალს... სახლიდანაც რომ გევიხედვიდით, განათლდებოდა მისი ჯარგვალე უცბათ და დაბნელდებოდა. კი ჩანდა, ნუ გეშინია, დაღრიოვებულ კედლებიდან. კიდომ განათლდებოდა და მიბნელდებოდა, ასე იყო ზამთარშიც...“.

ჩვენ უკვე გავეცანით ავტორის განცხადებას: „რა ხასიათის ლიტერატურულ ფაქტთან გვაქვს საქმე, მე ეს არ მადარდებს...“.

მაინც, რა ხასიათის ლიტერატურულ ფაქტთან გვაქვს საქმე რევაზ ინანიშვილის ამ ტექსტის სახით?

ჩვენ წინაშეა ტიპური პოსტმოდერნისტული ოპუსი. მასში გამოყენებულია პოსტმოდერნისტთა საყვარელი ლიტერატურული ხერხი – უკვე არსებულ ტექსტთა „მოხმარება“ საკუთარი შემოქმედებითი მიზნებისათვის. მაგრამ რევაზ ინანიშვილზე შორს ამ ხერხის გამოყენებისას, მგონი, არც ერთი ნაფიცი პოსტმოდერნისტი არ წასულა – რევაზ ინანიშვილმა თავიდან ბოლომდე გადაწერა არსებული ტექსტი და მისთვის თავსა და ბოლოში მცირე კომენტარების დართვით ახალი მხატვრული ღირებულება შექმნა.

და ბარემ ფინალიც ნავიკითხოთ – ტიპური პოსტმოდერნისტული ფინალი:

„ეგნატე წინოშვილი ოცდათოთხმეტი წლის გარდაიცვალა ფილტვების ტუბერკულოზით. სოფელში კუბოსთვის ფიცრები ვერ იშოვეს, მთლიანი მორი ამოგულეს, შიგ ჩაასვენეს და ისე დამარხეს. მის კალამს ეკუთვნის: „პალიასტომის ტბა“, „ჯანყი გურიში“, „გოგია უიშვილი“, „ქრისტინე“, „სიმონა“, „პარტახი“, „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ და სხვა მოთხრობები“.

სულ ბოლო ფრაზით კი უშუალოდ მიმართავს მკითხველს: „თუმცა, სულ დამავინყდა მეკითხა, გიყვართ, საერთოდ, მოთხრობები თუ არა?“

ამ უცნაურად ჭკვიანური და ოდნავ ნალვლიანი ირონიით შეფერილი დამავგვირგვინებელი ფრაზის წყალობით ეს უჩვეულო ტექსტი ერთბაშად იქცა ხელოვნების ჭეშმარიტ ქმნილებად.

„ჯარგვალეში“ გამოყენებულმა მხატვრულმა ხერხმა შეიძლება ხორხე ლუის ბორხესის „პიერ მენარი, ავტორი „დონ კიხოტისა“ გაგვახსენოს. მაგრამ მსგავსება მათ შორის მხოლოდ გარეგნულია, ზედაპირული – არგენტინელი მწერლის ამ პოსტმოდერნისტულ შედევრს სულ სხვა მხატვრული იდეა

უდევს საფუძვლად. ბორხესის გამოგონილი პერსონაჟი ვადანერს სერვანტესის „დონ კიხოტს“ და ამტკიცებს, რომ თუ ცნობილ ტექსტს სხვა ავტორის, სხვა ბიოგრაფიის მქონე ადამიანის სახელს მოვანერთ და სხვა ეპოქაში შექმნილად გავასაღებთ, ის სხვაგვარად წაიკითხება, სულ სხვა ნაწარმოებად გადაიქცევა, სხვა იქნება მისი მხატვრული იდეა.

„ჯარგვალეს“ ასეთი ექსტრავაგანტური მხატვრული იდეა არ უდევს საფუძვლად, თუმცა მისი იდეაც ერთობ ორიგინალურია, რაც კარგად ჩანს ექსპოზიციის ამ ფრაზიდან: „მგონია, ამით (ეგნატე ნინოშვილზე მოგონების გადაწერით. – ლ. ბ.) ნაწილობრივ მაინც მოვიხდით სასჯელს, რაიც გვეკუთვნის დიდი, პატიოსანი ადამიანების წამებული სულების წინაშე თუნდაც შემთხვევით გამოჩენილი გულგრილობის გამო“.

„ჯარგვალემ“ თავის დროზე ოტია პაჭკორიას ყურადღებაც მიიპყრო. კრიტიკოსი მასზე ლაპარაკობს რევაზ ინანიშვილის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ წერილში „ოსტატი“. აქ ასეა დახასიათებული „ჯარგვალეს“ თავისებურებანი:

„რ. ინანიშვილმა (ესმა თოთიბაძის მოგონებას) წინ დაურთო უფრო პუბლიცისტის, ვიდრე ბელეტრისტის, ნიმუში და ყოველივე ამის სინთეზმა (ქალის მონათხრობი, ავტორისეული დანართი, დასკვნა – უაღრესად საინტერესო რიტორიკული რემარკა – „თუმცა, სულ დამავინწყდა მეკითხა, გიყვართ, საერთოდ, მოთხრობები თუ არა?“) მოგვცა **თავისებური** მოთხრობა, რომლის ზემოქმედების ძალა საკმაოდ მნიშვნელოვანია და ნათელი მოქალაქეობრივი პოზიცია და ეთიკური მრწამსი ახასიათებს“.

ცოტა ქვემოთ ვკითხულობთ:

„ავტორს მაინც „ადარდებს“ მოთხრობის **უჩვეულო** ფორმა და „ლიტერატურული ფაქტის“ რაობა...“ (ხაზგასმა ორივე ციტატაში ჩვენია. – ლ. ბ.).

მას შემდეგ, რაც პოსტმოდერნისტული წერის მანერის პრინციპებს გავეცანით, რევაზ ინანიშვილის ამ „ლიტერატურული ფაქტის“ რაობა ძნელი ამოსაცნობი აღარ არის: „ჯარგვალეს“ თავისებურება, მისი ფორმის უჩვეულობა



ჩვენ უკვე გავეცანით ავტორის განცხადებას: „რა ხასიათის ლიტერატურულ ფაქტთან გვაქვს საქმე, მე ეს არ მადარდებს...“.

მაინც, რა ხასიათის ლიტერატურულ ფაქტთან გვაქვს საქმე რევაზ ინანიშვილის ამ ტექსტის სახით?

ჩვენ წინაშეა ტიპური პოსტმოდერნისტული ოპუსი. მასში გამოყენებულია პოსტმოდერნისტთა საყვარელი ლიტერატურული ხერხი – უკვე არსებულ ტექსტთა „მოხმარება“ საკუთარი შემოქმედებითი მიზნებისათვის. მაგრამ რევაზ ინანიშვილზე შორს ამ ხერხის გამოყენებისას, მგონი, არც ერთი ნაფიცი პოსტმოდერნისტი არ წასულა – რევაზ ინანიშვილმა თავიდან ბოლომდე გადაწერა არსებული ტექსტი და მისთვის თავსა და ბოლოში მცირე კომენტარების დართვით ახალი მხატვრული ღირებულება შექმნა.

და ბარემ ფინალიც ნავიკითხოთ – ტიპური პოსტმოდერნისტული ფინალი:

„ეგნატე წინოშვილი ოცდაათოთხმეტი წლის გარდაიცვალა ფილტვების ტუბერკულოზით. სოფელში კუბოსთვის ფიცრები ვერ იშოვეს, მთლიანი მორი ამოგულეს, შიგ ჩაასვენეს და ისე დამარხეს. მის კალამს ეკუთვნის: „პალიასტომის ტბა“, „ჯანყი გურიაში“, „გოგია უიშვილი“, „ქრისტინე“, „სიმონა“, „პარტახი“, „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ და სხვა მოთხრობები“.

სულ ბოლო ფრაზით კი უშუალოდ მიმართავს მკითხველს: „თუმცა, სულ დამავინყდა მეკითხა, გიყვართ, საერთოდ, მოთხრობები თუ არა?“

ამ უცნაურად ჭკვიანური და ოდნავ ნალვლიანი ირონიით შეფერილი დამაგვირგვინებელი ფრაზის წყალობით ეს უჩვეულო ტექსტი ერთბაშად იქცა ხელოვნების ჭეშმარიტ ქმნილებად.

„ჯარგვალეში“ გამოყენებულმა მხატვრულმა ხერხმა შეიძლება ხორხე ლუის ბორხესის „პიერ მენარი, ავტორი „დონ კიხოტისა“ გაგვახსენოს. მაგრამ მსგავსება მათ შორის მხოლოდ გარეგნულია, ზედაპირული – არგენტინელი მწერლის ამ პოსტმოდერნისტულ შედევრს სულ სხვა მხატვრული იდეა



უდევს საფუძვლად. ბორხესის გამოგონილი პერსონაჟები დაწერს სერვანტესის „დონ კიხოტს“ და ამტკიცებს, რომ თუ ცნობილ ტექსტს სხვა ავტორის, სხვა ბიოგრაფიის მქონე ადამიანის სახელს მოვანერთ და სხვა ეპოქაში შექმნილად გავასაღებთ, ის სხვაგვარად ნაიკითხება, სულ სხვა ნაწარმოებად გადაიქცევა, სხვა იქნება მისი მხატვრული იდეა.

„ჯარგვალეს“ ასეთი ექსტრავაგანტური მხატვრული იდეა არ უდევს საფუძვლად, თუმცა მისი იდეაც ერთობ ორიგინალურია, რაც კარგად ჩანს ექსპოზიციის ამ ფრაზიდან: „მგონია, ამით (ეგნატე ნინოშვილზე მოგონების გადაწერით. – ლ. ბ.) ნაწილობრივ მაინც მოვიხდით სასჯელს, რაიც გვეკუთვნის დიდი, პატიოსანი ადამიანების წამებული სულების წინაშე თუნდაც შემთხვევით გამოჩენილი გულგრილობის გამო“.

„ჯარგვალემ“ თავის დროზე ოტია პაჭკორიას ყურადღებაც მიიპყრო. კრიტიკოსი მასზე ლაპარაკობს რევაზ ინანიშვილის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ წერილში „ოსტატი“. აქ ასეა დახასიათებული „ჯარგვალეს“ თავისებურებანი:

„რ. ინანიშვილმა (ესმა თოთიბაძის მოგონებას) წინ დაუერთო უფრო პუბლიცისტის, ვიდრე ბელეტრისტის, ნიმუში და ყოველივე ამის სინთეზმა (ქალის მონათხრობი, ავტორისეული დანართი, დასკვნა – უაღრესად საინტერესო რიტორიკული რემარკა – „თუმცა, სულ დამაფინყდა მეკითხა, გიყვართ, საერთოდ, მოთხრობები თუ არა?“) მოგვცა **თავისებური** მოთხრობა, რომლის ზემოქმედების ძალა საკმაოდ მნიშვნელოვანია და ნათელი მოქალაქეობრივი პოზიცია და ეთიკური მრწამსი ახასიათებს“.

ცოტა ქვემოთ ვკითხულობთ:

„ავტორს მაინც „ადარდებს“ მოთხრობის **უჩვეულო** ფორმა და „ლიტერატურული ფაქტის“ რაობა...“ (ხაზგასმა ორივე ციტატაში ჩვენია. – ლ. ბ.).

მას შემდეგ, რაც პოსტმოდერნისტული წერის მანერის პრინციპებს გავეცანი, რევაზ ინანიშვილის ამ „ლიტერატურული ფაქტის“ რაობა ძნელი ამოსაცნობი აღარ არის: „ჯარგვალეს“ თავისებურება, მისი ფორმის უჩვეულობა



პოსტმოდერნისტული წერის მანერის თავისებურებითა და უჩვეულობით აიხსნება.

სხვათა ტექსტების გათავისების პოსტმოდერნისტული ხერხისთვის რევაზ ინანიშვილს სხვა დროსაც მიუმართავს. ერთგან იგი წერს: „არ შემიძლია, რალაცნაირად ჩემად არ ვაქციო ჰემინგუეის ერთი წერილი“. და ორი წერტილის შემდეგ სიტყვასიტყვით იწერს ჰემინგუეის მიერ 1950 წლის 2 ივლისს არტურ მაიზენერისადმი მიწერილ ბარათს, რომელშიც „ჰარი მორგანის“ ავტორისა და მისი დაიკოს არაჩვეულებრივად გულთბილი ურთიერთდამოკიდებულებაა აღწერილი. ბოლოს ამას მოსდევს რევაზ ინანიშვილის კომენტარი: „ისე ცუდად ვიცნობთ დასაუღელეს, გვგონია, რომ ანომალიაა ასეთი სათნოება მათთვის“.

\*\*\*

ზემოთ ხორხე ლუის ბორხესი ვახსენეთ და მის თბზულებას „პიერ მენარი, ავტორი დონ კიხოტისა“ პოსტმოდერნისტული შედევრი ვუნოდეთ. „პიერ მენარი“ 1944 წელს გამოსულ კრებულშია შესული, ამ დროს კი პოსტმოდერნიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის, ხსენებაც არ ყოფილა: ჯერ მოდერნიზმის ეპოქაც არ ჩამთავრებულიყო. მოდერნიზმზე ბორხესმა უკვე 30-იან წლებში აიღო ხელი – უცნაური მოთხრობა-ესეების წერა დაიწყო, რომლებიც იმ დროს გაბატონებული მოდერნისტული ესთეტიკის ფარგლებში ვერ თავსდებოდა. რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ მსგავსი მანერით შესრულებული თბზულებები პოსტმოდერნისტულ ქმნილებებად მოინათლა.

გენიოსები დროს უსწრებენ.

**გალაკტიონ ტაბიძის** შემოქმედება წერის სტილთა და მანერათა მრავალფეროვნებითაც იქცევს ყურადღებას. პოეტის აკადემიური თორმეტტომეულის გამოცემის შემდეგ სავსებით ცხადი გახდა ისიც, რომ „50-იანი წლებიდან ქართული პოეზიის ყველა მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ტენდენცია გენეტიკურად გალაკტიონის ბოლო ოცნლეულის შემოქმედე-

ბას უკავშირდება" (თ. დოიაშვილი). გალაკტიონის შემოქმედებაში პოსტმოდერნისტული ტექსტის აღმოჩენაც შეიძლება. 1935 წელს, როცა დასავლეთში მოდერნიზმი, ხოლო საბჭოთა კავშირში სოციალისტური რეალიზმი ბატონობდა, გალაკტიონი წერს ლექსს სათაურით „სადღაც კი...“ და იგი 1948 წელს გამოცემულ კრებულში „ზღვა ახმაურდა“ შეაქვს. ნაბეჭდ ტექსტშიც და ხელნაწერშიც ლექსის დანერის ადგილად ბერლინია მითითებული (1935 წელს გალაკტიონი ბერლინის გავლით გამგზავრებული პარიზს მწერალთა ანტიფაშისტურ კონგრესში მონაწილეობის მისაღებად). ლექსი თორმეტტომეულის მე-4 ტომშია შესული (გვ. 50, კომენტარი – გვ. 289).

ამ ნაწარმოებში გალაკტიონი იყენებს ხერხს, რომელიც რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ მნიშვნელოვან ადგილს დაიჭერს პოსტმოდერნისტული მანერით მომუშავე მწერალთა არსენალში: ეს გახლავთ ზემოთ ჩვენ მიერ უკვე განხილული, ინტერტექსტულობად წოდებული მხატვრული ხერხის რადიკალური სახეობა, რომელიც სხვა ავტორთა მიერ შექმნილი ტექსტების გათავისებას ეფუძნება.

პირველი სტროფი ასეთია:

სადღაც კი ჰყვავის ბრონეული,  
ნუში და ვაშლი,  
და პოეზიის არ იქნება  
გადავინწყება.  
თუ მომეძალა მწუხარება –  
გიოტეს გავშლი,  
იქ მშვენიერი ერთი ლექსი  
ასე იწყება:

და ორი წერტილის შემდეგ მოდის იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს „მინიონის“ („Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn...“) ქართული თარგმანი, თავიდან ბოლომდე, ანუ სამივე სტროფი, ოღონდ მეორე სტროფის ადგილას მესამეა და მესამის ადგილას – მეორე.

მინიონი გოეთეს რომანის „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლების“ პერსონაჟი გოგონაა, რომლის სიმღერები,

მათ შორის ამჟამად ჩვენთვის საინტერესოც, რომანისგან და-  
მოუკიდებლად იბეჭდება.

სხვისი ტექსტების გათავისების შემთხვევებს იცნობს ლიტერატურის ისტორია. თვითონ გოეთეს მეფისტოფელიც მღერის ერთ სტროფს შექსპირის ოფელიას („ჰამლეტი“) სიმღერიდან (ეკერმანთან საუბარში გოეთე ამბობს: „ჩემი მეფისტოფელი მღერის შექსპირის სიმღერას. რატომაც არა? რისთვის გავრჯილიყავი და შემეთხზა საკუთარი ტექსტი მაშინ, როცა შექსპირთან სწორედ ის იყო ნათქვამი, რაც მე მჭირდებოდა“).

მაგრამ გოეთესებურ გათავისებასა და გალაკტიონისებურ გათავისებას შორის არსებით განსხვავებას ქმნის ტექსტის საკუთარ და გათავისებულ ნაწილთა შეფარდება. შეფარდება 36 (სტრიქონი): 8 (სტრიქონთან) გათავისებულის სასარგებლოდ აქცევს გალაკტიონის ტექსტს პოსტმოდერნისტულ ქმნილებად.

როგორც ცნობილია, ციტატა პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში ყოველთვის ორმაგად (ან რამდენიმეგზის) არის კოდირებული, ანუ გარდა იმისა, რომ ეს ციტირებაა, იგი კიდევ რაღაცას ნიშნავს. ვიდრე გალაკტიონის მიერ გოეთეს ლექსის ასეთი უცნაური ციტირების ფუნქციაზე ვიტყვოდეთ რამეს, მანამდე „მინიონის“ შინაარსი გავიხსენოთ.

მთელი ლექსი არის დაუოკებელი სწრაფვა კარგა ხნის წინ მიტოვებული მხარისაკენ, სამხრეთის უმშვენიერესი ქვეყნისკენ: „...სად იზრდება დაფნა და ტვია, ღრმაა და სუფთა ლაფვარდები ცათა კამარის, სადაც ლიმონსა და ფორთოხალს ოქრო ატყვია, ხშირ სიმწვანის ქვეშ მხურვალეა უცხო რამ არის. იცი ეს მხარე? ო, ძვირფასო, იქ, იქ ნეტავი გადაგვაფრინა, შევაფაროთ მე და შენ თავი“.

პირველ სტროფში (საიდანაც ახლა ციტატა მოვიტანეთ) აღწერილია ქვეყანა, რომლისკენაც ისწრაფის ლირიკული გმირი, მეორე სტროფში – სახლი (სასახლე) და მესამეში – მთებზე მიმავალი გზა ამ სახლისაკენ. ვიქტორ ჟირმუნსკი, რომელმაც დეტალურად გააანალიზა ეს ლექსი ბაირონის მსგავსი

შინაარსის ლექსთან ერთად (ბაირონის პირველი სტრიქონითი თქმის სიტყვასიტყვით იმეორებს გოეთეს პირველ სტრიქონს), მისი სტროფული აღნაგობის გამო შენიშნავს: „ლექსის ყოველი სტროფი მკაცრად არის ერთმანეთისგან გამიჯნული თემების მიხედვით, მათი თანმიმდევრობა შეესატყვისება სიუჟეტის ლოგიკურ განვითარებას. ეს თემები მკაფიოდ არის მონიშნული ყოველი სტროფის დასაწყისში: ქვეყანა (ლირიკული გმირის მშვენიერი სამშობლო) – სახლი (მისი მშობლიური სახლი) – გზა (სახლისკენ მთების გავლით მიმავალი ძნელი გზა)“ (ვ. ჟირმუნსკი, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა, ლ., 1979, გვ. 424-415. რუს. ენაზე).

ახლა დავუბრუნდეთ ორმაგ კოდირებას.

რას უნდა ნიშნავდეს ის ამბავი, რომ გალაკტიონმა თავიდან ბოლომდე თარგმნა გოეთეს ლექსი, დაურთო მცირე შესავალი ლექსადევე, მისცა ახალი სათაური და თავისი ორიგინალური ლექსების კრებულში შეიტანა?

პირველ ყოვლისა, ეს არის ერთი პოეტის მიერ მეორე პოეტის ქმნილების უმაღლესი შეფასება: მას ისე მოსწონს ეს ლექსი, რომ უნდა თავისი იყოს, და არამარტო უნდა, არამედ ითავისებს კიდევ, ანდა უმჯობესია ასე ვთქვათ – არ შეუძლია არ გაითავისოს.

შემდეგ: გოეთეს ლირიკული გმირის საოცნებო ქვეყანა, სადაც ლიმონიც ყვავის და ნისლით დაბურული მთიანი ლანდშაფტებიც არის, იტალიაა (თუმცა ლექსში ეს ქვეყანა ერთხელაც არ არის ნახსენები), მაგრამ იგი ისეა აღწერილი, ქართველს აუცილებლად თავისი სამშობლო მოაგონდება. შეიძლება ამ გარემოებამაც გაუძლიერა იმ დროს უცხოობაში მყოფ გალაკტიონს გოეთეს ამ ლექსის გათავისების წადილი.

ლექსის გაქართულების სურვილის გამოხატულება მგონია ერთი დეტალიც: ამ, საერთოდ, საკმაოდ ზუსტ თარგმანში თვალში გეცემათ ერთი, გერმანული დედნისგან განსხვავებული სახე. გოეთეს უწერია, მთის მღვიმეებში დრაკონთა ძველი ჯილაგი ბინადრობსო („In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut“). გალაკტიონთან კი არის: „სად მათათა მოდგმა დასადგურდა,

გარდაქეშანი" (ვარიანტებში ყოფილა „გარდანქეშანი“). გარ-  
დანქეშანი „ყარამანიანის“ პერსონაჟია, მარჯვე, გონიერი ვა-  
ჟაკა. ეს საკუთარი სახელი ქართულ ენაში დიდი ხანია საზო-  
გადო სახელად არის ქცეული – ვაჟაკის, გმირის სინონიმი  
(იხ. ქეგლ). მაშ, გოეთესთან მთებში დრაკონები ბინადრობენ,  
გალაკტიონთან – ვაჟაკები, გმირები (სტერეოტიპული ნარ-  
მოდგენა მთების მკაცრ კლიმატურ პირობებში მცხოვრებ ადა-  
მიანებზე). უარყოფითი კონოტაციის მქონე სიტყვა („დრაკო-  
ნი“) გალაკტიონთან დადებითი კონოტაციის მქონე სიტყვით  
შეიცვალა („გარდანქეშანი“).

რატომ შეიცვალა გალაკტიონთან მეორე და მესამე სტრო-  
ფების თანმიმდევრობა, ძნელი სათქმელია. მართალია, ზემოთ  
დამონმებულ ციტატაში ვ. ჟირმუნსკი ამბობს, სტროფების  
თანმიმდევრობა შეესატყვისება სიუჟეტის ლოგიკურ განვი-  
თარებასო (ქვეყანა – სახლი – გზა), მაგრამ არც გალაკტიონი-  
სეული თანმიმდევრობა ჩანს ლოგიკას მოკლებული: ქვეყანა  
– გზა – სახლი, ანუ სახლი, როგორც საბოლოო მიზანი, რო-  
მელთანაც გზამ უნდა მიგვიყვანოს, ბოლოშია გადატანილი.

ზუსტად ამ მანერით შესრულებული ლექსი გალაკტიონს  
სხვაც ჰქონია, ოღონდ ის მხოლოდ პოეტის გარდაცვალების  
შემდეგ გამოქვეყნდა ტორმეტტომეულის მე-7 ტომში – ამ ლე-  
ქსით მთავრდება ტომის ის განყოფილება, რომლის სახელწო-  
დებაა „პოეტის არქივიდან“.

აქ უკვე ვიქტორ ჰიუგოს ლექსი „გადაუნერია“ გალაკტი-  
ონს, რის შესახებაც იგი მცირე ესეისტურ ექსპოზიციასივე  
მოგვახსენებს:

ის ჰიუგო, რომელიც პარიზს გულით ატარებს,  
ასე ამბობს, როდესაც სულს ჭაობებს ადარებს:

„სული მრავალ ჩვენგანის ტბაა მთაში ჩასმული,  
გამჭვირვალე სარკეა შუქით შემორაზული.

იგი ოდნავ ქანაობს იმ შემთხვევით, ქართია,  
უსულგულო ცხოვრების ღელვას რომ აგვარიდა.

მასში ტყე ჩამარხულა, მშვენიერი ჩრდილებით,  
ზეცა ფერად-ფერადი ღრუბლის აყვავილებით;  
სიღრმეში კი არც მზეა, არც ღრუბელი მავალი,  
იქ ირევა ათასი შავი ქვენარმავალი”.

დანერის თარიღად ამ ლექსსაც 1935 წელი უზის.

ეს უსათაურო ლექსი ვიქტორ ჰიუგოს 1835 წელს შეუქმნია და შეუტანია 1840 წელს გამოცემულ ნიგნში „სინათლის სხივები და ჩრდილები“ („Les Rayons et les Ombres“). მისი ბნეკარედული თარგმანი ასეთი გახლავთ:

როგორც ტყეებქვეშ ჩაძინებულ ტბებში,  
[ისე] ზოგიერთ სულში ორ რამეს ვხედავთ  
ერთდროულად:

ზეცას, რომელიც ოდნავ მთრთოლავ წყალს  
აფერადებს

ყველა თავისი სხივით და ყველა თავისი ღრუბლით,  
და შლამს, – პირქუშ ფსკერს, საშინელს,  
ბნელსა და მთვლემარეს,  
სადაც შავი ქვენარმავლები ფუთფუთებენ  
ბუნდოვნად.

დედანი ექვსი სტრიქონისგან შედგება, გალაკტიონის თარგმანი ორი სტრიქონით მეტია.

როგორც უკვე ვთქვით, ორივე ეს ლექსი 1935 წლითაა დათარიღებული; ერთი მათგანი პოეტის სიცოცხლეში გამოქვეყნდა, მეორე პოეტის არქივს შემორჩა, თითქოსდა იმის დასტურად, რომ დიდი ნოვატორის მიერ ლექსის შექმნის ამ ტექნიკური ხერხის – იმ დროისათვის მეტად უცნაურისა და მოულოდნელის – გამოყენება შემთხვევითობა არ ყოფილა.

\*\*\*

ჯემალ ქარჩხაძის ნოველა „დრო“, რომელსაც ქვესათაურად „ფანტასტიკური ლიმილი“ უზის, ფორმით ფსევდომეტ-

ნიერული ნაწარმოებია, ფანტასტიკური პროზის პაროდიაა, დახვეწილი იუმორით შესრულებული.

შინაარსით კი იგი ფილოსოფიური ნოველაა. აზროვნების მოდელი, რომელიც აქ არის გამოყენებული, პოსტმოდერნისტული აზროვნებისთვის გახლავთ ნიშანდობლივი, კერძოდ, ეს არის ჩინებული ილუსტრაცია პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის (და, საერთოდ, პოსტმოდერნული აზროვნების) ერთ-ერთი ყველაზე რთული ცნებისა, რომელსაც **ეპისტემოლოგიურ დაეჭვებას** ეძახიან, ანუ დაეჭვებას სამყაროს იმ სურათის სისწორეში, რომელსაც საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები გვთავაზობენ (თსლ, გვ. 263).

ეს დაეჭვება, ცხადია, მოდერნის და პოსტმოდერნის ეპოქებში არ გაჩენილა. ჯერ კიდევ კანტი ამტკიცებდა, რომ ადამიანს პრინციპულად არ ძალუძს შეიმეცნოს საგანი თავისთავად, რაც იმას ნიშნავს, რომ სამყაროს უმთავრეს საიდუმლოებებს ბოლომდე ვერასოდეს ამოვხსნით. მაგრამ ეს ნაღვლიანი ქვეშარტიტება საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა დიდი წარმატებებით განებივრებულ კაცობრიობას XIX საუკუნის ბოლოს საფუძვლიანად ჰქონდა დავიწყებული. ახალგაზრდა მაქს პლანკს, რომელიც ერთნაირ ნიჭიერებას ამჟღავნებდა ფიზიკაშიც და მუსიკაშიც, ფიზიკის მასწავლებლები ურჩევდნენ მუსიკას გაჰყოლოდა, რადგან ჩვენს დარგში თითქმის აღარაფერი დარჩა გასაკეთებელიო. პლანკმა მაინც ფიზიკა ირჩია და... XIX საუკუნის დამლევს დასაბამი დაუდო კვანტური ფიზიკის ეპოქას. რამდენიმე წლის შემდეგ (1905 წ.) გამოქვეყნდა მეორე გამოაოგნებელი საბუნებისმეტყველო მოძღვრება – აინშტაინის ფარდობითობის თეორია, რამაც თავდაყირა დააყენა კლასიკური (პრემოდერნული ეპოქის დროინდელი) წარმოდგენა დროსა და სივრცეზე.

ამ ორმა ფანტასტიკურმა აღმოჩენამ დიდი დაღი დაასვა მოდერნის ეპოქას, იმდროინდელი ადამიანის აზროვნებას. ხელოვნებაში სიურრეალიზმი იყო თავისებური გამოძახილი ამ გამოაოგნებელი საბუნებისმეტყველო თეორიებისა (საღვადორ დალის დამდნარი საათები თითქოს დროის ფარდობითობის მეტაფორული გამოხატვაა).

მაგრამ ჩამთავრდა მოდერნის ეპოქა, რომელმაც ორი უსაშინლესი მსოფლიო ომი დაიტია, კაცობრიობას გაუარა სამყაროს კლასიკური მოდელის დანგრევით გამოწვეულ-მა შოკმა, შოკის ადგილი ირონიამ და თვითირონიამ დაიკავა – ადამიანმა მოწყალე ღიმილით გახედა თავის პრემოდერნის დროინდელ რაციონალისტურ თავდაჯერებულობას და იმასაც მიხვდა, რომ ამგვარ გონებისშემარყვევებელ აღმოჩენებს სამყაროს შემეცნების გზაზე არასოდეს ექნებოდა დასასრული; კაცობრიობის ისტორიაში დაიწყო ხანა, რომელსაც მოგვიანებით პოსტმოდერნი ეწოდა.

„მეცნიერული თეორია ორგვარია: ერთია მცდარი თეორია, რომელიც დროთა განმავლობაში სწორით შეიცვლება და მეორეა სწორი თეორია, რომელიც დროთა განმავლობაში უფრო სწორით შეიცვლება“, – ფაქიზი იუმორით შეფერილი ამ პარადოქსული ფრაზით არის ჯემალ ქარჩხაძის ამ ნოველაში გამოხატული ეპისტემოლოგიური დაეჭვება და მთელი ნოველა ამ დებულების ბრწყინვალე მხატვრული ხორცშესხმაა. მასში ასეთი ამბავია მოთხრობილი:

მესამე წელთაღრიცხვის მეორე ათასწლეულის მეორე ნახევარში კაცობრიობას ეჭვი აღარ ეპარებოდა, რომ ერთხელ და სამუდამოდ ამოიციწო დროის არსი; აღმოჩნდა, რომ დრომ უნდა გაიაროს შვიდი საფეხური, ბოლო მეშვიდე საფეხურზე იგი აღწევს სრულ ლოკალიზაციას და სივრცედ იქცევა. რაკი დადგინდა, რომ სივრცე იგივე დროა, იმასაც მიხვდნენ, რომ დროში მოგზაურობაც მოხერხდებოდა. ასე ჩაეყარა საფუძველი ქრონონავტიკას.

დადგა დრო და დროში მოგზაურობა ტექნიკურადაც შესაძლებელი გახდა. გულდასმით შეარჩიეს პირველი ქრონონავტი და ნარსულში მიავლინეს. ნოველაში ვკითხულობთ:

„ფაქტიურად ერთადერთი დირექტივა, რომლის დაცვასაც სამეცნიერო ცენტრი ყოველგვარ ვითარებაში და ყოველგვარი ღონით მოითხოვდა ქრონონავტისაგან, იყო სრული ჩაურევლობა ნარსულის ყოფაში... ცენტრს კარგად ესმოდა, რომ საკუთარ ნარსულში უმნიშვნელო ცვლილებების შეტანაც კი შეიძლებოდა ისეთ ჯაჭვად ასხმულიყო და ისეთ ბიძგად გადა-



ქცეულიყო, რომელიც, კაცმა არ იცის, რა კატასტროფას დაატეხდა თავს ანმყოს“.

და აი, ეს, ფაქტობრივად, ერთადერთი დირექტივაც ვერ შესრულდა: დროში მოგზაურობიდან დაბრუნებულმა ქრონონავტმა აღიარა, ჩემდაუნებურად წარსულში ჩავერიე, სიტყვიერი კონტაქტი დავამყარე წარსულის ერთ-ერთ ბინადართანო. თავზარდაცემულ სამეცნიერო საზოგადოებას მხოლოდ მაშინ მოეშვა გულს, როცა გაირკვა, რომ ქრონონავტის მიერ მოთხრობილი თავგადასავალი ზუსტად ემთხვეოდა ერთ ეპიზოდს, აღწერილს უძველეს და იმ დროისათვის ლამის ერთადერთ სამუზეუმო ეგზემპლარად შემორჩენილ წიგნში, რომელსაც ბიბლია ერქვა; ქრონონავტი ბიბლიურ მოსეს დალაპარაკებია და შეუგულიანებია იგი, ეგვიპტელთა მონობიდან ეხსნა თავისი ხალხი.

მაშასადამე, ასეთი პარადოქსული ვითარება მივიღეთ: წარსულში ჩარევა (წარსულის „კორექტირება“) სწორედ ის იქნებოდა, ქრონონავტი რომ არ ჩარეულიყო მოსესა და მისი მშობელი ხალხის ბედ-იღბალში, – წარსულში ჩარევა კი წარსულში ჩაურევლობა გამოვიდა. ირკვევა, რომ წარსული, ანმყო და მომავალი, ყოველგვარი საღი აზრის სანინაალმდეგოდ, ერთდროულად არსებობს.

კვლავ ციტატა ნოველიდან:

„ამ ამბავმა გვარიანად შეარყია ფიზიკის ის გრანდიოზული შენობა, რომელსაც ამ რვაასი წლის წინ, მესამე ნელთალრიცხვის 1979 წელს ჩაუყარა საფუძველი დიდმა ტაიძიმ, და ჩვენ პირშიჩალაგამოვლებულები დავრჩით, რადგან დრო, ერთხელ და სამუდამოდ შეცნობილი რომ გვეგონა, კვლავ ხელიდან გავვისხლტა“.

საინტერესოა, რომ ნოველაში ცნობილი ბიბლიური ეპიზოდი ორჯერ არის გადწერილი: ერთხელ სხვა სიტყვებით, პარიფრაზირებულად, რათა მკითხველი დროზე ადრე ვერ მიხვდეს, რა ისტორიასთან აქვს საქმე, მეორედ კი – თითქმის სიტყვასიტყვით, უმნიშვნელო ცვლილებებითა და კუპიურებით.

ქართულ სინამდვილეში „გადმოუნერია“ ზაალ სამადაშვილს სალვადორ დალის მემუარების ერთი ეპიზოდი თავის მცირე ზომის პოსტმოდერნისტულ ოპუსში „პიკეტი“ („ქომაგი“, 2000, N4). ამ „გადმოუნერის“ ამბავს ბოლოს ვგებულობთ, ძირითადი ტექსტიდან გამოყოფილ ფინალურ კომენტარში. მანამდე კი...

...ბიჭები პიკეტზე დგანან ფინვალის ნყალსაცავთან, სამხედრო გზაზე. 1991 წლის იანვარია. სამოქალაქო ომია საქართველოში.

აღწერილია მოპიკეტეთა ჩვეულებრივი საქმიანობა, მათი ერთ-ერთი სადაგი სამუშაო დღე. სამ-სამი კაცი მორიგეობით გადის სადარაჯოდ. აჩერებენ, ამონებენ, ჩხრეკენ მანქანებს. გზისპირას დუქანია და ის მოპიკეტენი, რომელთაც მორიგეობა ჯერ არ უნევთ, წითელი ღვინით იქცევენ თავს.

პიკეტზე მდგომნი სიცივემ აიტანა. ერთ-ერთი მოქეიფეთაგანი ღვინოს გაუტანს გათოშილ ძმაკაცებს, მაგრამ მოლიპულ გზაზე ფეხი მოუცურდება, ბოცა გაუტყდება და დაღვრილი ღვინო დიდ წითელ ლაქად დააჩნდება თოელს.

ცოტა ხნის მერე ტყავის ჩემოდნებით დატვირთულ „ნივას“ გააჩერებენ. მძღოლის გარდა კიდევ ვილაც ქალი და კაცი ზის შიგ... ეტყობა, კარგად ვერ დამთავრდება ამათი ამბავი. მაგრამ მძღოლის მცდელობამ და ერთ-ერთი მოპიკეტის უფროსი ძმის (მთხრობელის) გულისხმიერებამ გაჭრა...

მოკლედ, არაფერი განსაკუთრებული არ ხდება, მაგრამ თხრობის ინტონაციაა ისეთი, ისე ცოცხლად, მწერლური ოსტატობით და რალაცნაირი შინაგანი დაძაბულობით არის გადმოცემული ნვრილმანი დეტალებიც კი, რომ რალაც არაჩვეულებრივს ველით, ის კი – არა და არ ჩანს, ვიდრე იმ მცირე კომენტარს არ წავიკითხავთ, ცალკე ნაწილად რომ არის ბოლოში გამოყოფილი. აი ისიც:

„არ ვიცი, მოვყვებოდი თუ არა ამ ამბავს, ახლახან სალვადორ დალის ავტობიოგრაფიული წიგნი რომ არ ჩამვარდნოდა ხელში. ერთ-ერთ თავში მხატვარი სამოქალაქო ომის პე-

რიოდს იხსენებს და აღწერს ისტორიას, რომელიც მას და მის მეუღლეს გადახდათ თავს ესპანეთიდან საფრანგეთში გადღწევისას. დალი ჰყვება, როგორ გააჩერეს ზღვისპირა გზაზე მათი მანქანა პატრულებმა, როგორ გაალიზიანა ისინი მისი ცოლის ჩემოდნებმა, როგორ უპირებდნენ დახვრეტას და როგორ იყოჩაღა მძღოლმა. ეს არაფერი. დალის თქმით, იქვე ახლოს დუქანი ყოფილა, სადაც მძღოლს ცოტა გადაუკრავს, ხოლო დუქნისკენ მიმავალ გზაზე ვილაცის მიერ დაღვრილი ღვინო ლაპლაპებდა თურმე...”

მისტიკური ელემენტის შემოტანა თხრობაში, ცხადია, ავტორის თვითმიზანი როდია. არც მარტო იმ ძველი ჭეშმარიტების მკითხველისთვის შეხსენებაა მისი ამოცანა, რომ არაფერია ახალი მზის ქვეშ. ეს ხერხი მას მოვლენის გაუცხოებისთვის, მასთან დისტანციური დამოკიდებულების დასამყარებლად სჭირდება, რათა გაადვილოს მისი ობიექტურად შეფასება. თოვლზე დაღვრილი ნითელი ღვინის კაშკაშა ხატმა (დაღვრილი სისხლის ასოციაციასაც რომ ბადებს) შეძლო დროსა და სივრცეში ესოდენ დაცილებულ მოვლენებს შორის იდუმალი, პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობით აღბეჭდილი კავშირის გაბმა.

\*\*\*

„გადანერა“ პოსტმოდერნიზმში სხვისი ტექსტების მხოლოდ სიტყვასიტყვით გადაღებას არ ნიშნავს. როდესაც პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ ნაწარმოებში „გადანერაზე“ ლაპარაკობენ, გულისხმობენ პაროდირებასაც (ენობრივ-სტილისტიკურს, ჟანრობრივს, თემატიკურს და სხვ.), არანაფიქრებასაც, სხვა ავტორთა ცნობილი ლიტერატურული პერსონაჟების საკუთარ თხზულებაში გადმონერგვასაც და ამათ მსგავს ინტერტექსტუალურ მოვლენებს.

გადანერის სინონიმად იყენებენ აგრეთვე ციტაციასაც. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ციტატა პოსტმოდერნისტულ ქმნილებაში ყოველთვის ორმაგად არის კოდირებული (რაზე-

დაც ზემოთ უკვე ვილაპარაკეთ), ამიტომ არსებითად ციტატა ციხასთან კი არა დეციტაციასთან გვაქვს საქმე.

გადანერისთვის, ანუ ციტაცია-დეციტაციისთვის, ყველაზე ფართო ასპარეზს, ბუნებრივია, პოსტმოდერნისტული რომანი იძლევა, რისი ნიმუშიც არის აკა მორჩილაძის „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 1998). ამ რომანზე ბევრი დაინერა და ყველა რეცენზენტმა საგანგებოდ გაამახვილა ყურადღება მასში გადანერილი ადგილების არაჩვეულებრივ სიუხვესა და ამ ლიტერატურული ხერხის გამოყენებით მიღწეულ მხატვრულ ეფექტზე.

„ლალად და ბუნებრივად შემოჰყავს ავტორს გამოგონილ ამბავში რეალური ისტორიული პირნი (კნუტ ჰამსუნი, ილია ჭავჭავაძე, იაკობ გოგებაშვილი, ნიკო ხიზანიშვილი, აკაკი წერეთელი, გრიგოლ ყორღანაშვილი, იოსებ ირემაშვილი...), აგრეთვე სხვათა ნაწარმოებებიდან ნასესხები, ყველასათვის ნაცნობი ლიტერატურული გმირები (გრაფი სეგედი, მუშნი ზარანდია, გაბრიელი, პეპია, თამრო...), და ისე ოსტატურად აკავშირებს მათ ერთმანეთთან და მთავარ სიუჟეტურ ხაზთან, რომ ძნელი გასარჩევი ხდება, სად იწყება სინამდვილე და სად მთავრდება გამონაგონი. ზღვარი მათ შორის ნაშლილია და რეალობის ილუზიაც კვლავ სრულზე სრულია“ (დავით ჯავახიშვილი, იმედის დიდი ნაპერწკალი, „ალტერნატივა“, 1999, N15).

ლანა კალანდიას სიტყვით, „აკა მორჩილაძის ტექსტში ციტაცია ერთდროულად აზრობრივი, სტრუქტურული და სტილისტიკური მნიშვნელობის ელემენტად ფორმდება. ციტაციით ავტორი მიგვითითებს გარკვეულ ისტორიულ-ლიტერატურულ არეალზე. ამ გზით ხორციელდება სხვადასხვა შინაარსის ტრანსპლანტაცია მხატვრულ ტექსტში. მკითხველის მოქცევა „ნაცნობ“ სივრცობრივ განზომილებაში იმთავითვე განაპირობებს მზადყოფნას მხატვრული კომუნიკაციისთვის (გამოცდილი მკითხველი მომზადებულია გრაფ სეგედისთან ან მუშნი ზარანდიასთან სასაუბროდ, რადგან მას გააჩნია სა-



თანადო ცოდნა ამ პერსონაჟების შესახებ)“ (ლანა კალანდია, „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (ციტაციის გაგებისათვის), „ლიტერატურა და სხვა“, 1999, N1).

პოსტმოდერნისტული რომანის ნაკითხვით მიღებული შთაბეჭდილება შესანიშნავად გადმოსცა ლალი ავალიანმა ნერილში „გამოთხოვება ძველ თბილისთან, ძრწოლა ახალი თბილისის წინაშე“ („განახლებული ივერია“, 2000, N 8-9). ქართულ პოსტმოდერნიზმზე ჩვენი თხრობის ეს ნაწილი მისი ამ ნერილიდან მოხმობილი ციტატით დავამთავროთ:

„აკა მორჩილაძე ღრუბელივით ისრუტავს ყოველივეს, რაც ოდესმე დაუნახავს, ნაუკითხავს, დაულანდავს, – ცხოვრებაშიც და ეკრანზეც. ყველაფერ ამას ჩაუძახებს თავის „ქვაბში“, აურ-დაურევს, ან გადახარშავს, ან არა, ცოტას იუმორით შეკმაზავს, გემოვნებისამებრ, და შემდეგ მკითხველს პირდაპირ თავზე გადმოამხობს. მაგრამ საოცარი ის გახლავთ, რომ ყოველივე ეს საკმაოდ მიმზიდველია, ხოლო ლიტერატურულ-მხატვრულ-კინემატოგრაფიული „შარადების“ ამოცნობის მოყვარულთათვის, – პირდაპირ სულზე მისწრებაა“.

\* \* \*

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისმცოდნეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ცნებაა ავტორის ნილაბი, ტერმინი, შემოთავაზებული ამერიკელი კრიტიკოსის კ. მამგრენის მიერ. ავტორის ნილაბი გულისხმობს ავტორის რეფლექსიას ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე თვითონ ტექსტშივე. ამ გზით შემოდის პოსტმოდერნისტულ თხზულებაში ესეისტურ-თეორიული ნაკადი, რაზედაც უკვე გვქონდა საუბარი.

ვიდრე პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში ესეისტური ნაკადის სახით წარმოდგენილ ავტორის ნილაბის ფუნქციაზე ვილაპარაკებდეთ, მანამდე უნდა ითქვას, რომ ავტორის ესეისტური ჩარევა თხრობაში ტრადიციული სიტყვაკაზმული მწერლობისთვისაც არ იყო უცხო – ზოგჯერ, როცა ავტორი გრძნობდა, რომ მისი მიზანდასახულობა შესაძლოა არასწორად ყოფილიყო გაგებული, იგი მკითხველთან ესეისტური

გასაუბრების ხერხსაც მიმართავდა. ამის ჩინებული მაგალითია „კაცია-ადამიანის“ ფინალი – ავტორის, ილია ჭავჭავაძის, უშუალო გასაუბრება მკითხველთან: „ალარ გაათავებ?– მკითხავს მონყენილი, და იქნებ გაჯავრებულიც, მკითხველი. – როგორ არა? გავათავებ, მაგრამ იცით რითა? იმითი, რომ ლუარსაბის ბედნიერება დაირღვა. თუ მაგისტანა მტკიცე ბედნიერებაც დაირღვა, მაშ რალა ყოფილა დაურღვეველი ქვეყანაზედ?– დაიძახებს ჩემთან ერთად დალონებული მკითხველი“.

ამ ესეისტური ჩარევის უმთავრესი მიზეზი ცოტა ქვემოთ არის გაცხადებული:

„...მამიგონე ჭორი – შენ ხომ ჭორების მოგონება გიყვარს – რომ მე ვითომც ქართველობას ვლალატობ, რადგანაც იმის სასაცილო ამბავს გაიმბობ და არა ვმალავ ზოგიერთ გულმოკლე პატრიოტივით. ვიცი, რომ, ჩვენდა საუბედუროდ, თქვენში, მკითხველო, ძნელად იპოვება იმისთანა კაცი, რომ მართალს სიტყვას გონება გაუსწოროს“ და ა.შ.

ცხადია, ილია ჭავჭავაძის ეს ტექსტი პოსტმოდერნისტული არ არის, მაგრამ აქ უკვე გვხვდება ელემენტები, რამაც შემდგომი განვითარება პოვა პოსტმოდერნიზმში.

რაც არ უნდა უცნაური ჩანდეს, ლირიკოსთა შემოქმედებაშიც შეიძლება მოვიძიოთ მათ მიერ გამოყენებული მხატვრული ხერხის თვით მხატვრულ ტექსტშივე კომენტარების შემთხვევები. მაგალითად, ერთგან იოსებ გრიშაშვილი ლირიკულ ლექსშივე ახდენს რეფლექსიას (ანუ მსჯელობს, განმარტავს), რატომ მიმართა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ურითმო სალექსო დისკურსს:

წელთა დაღმართზე შეგხვდი ანაზდად.  
 (აქ, ალბათ, მოვა რითმა „განაზდა“,  
 მაგრამ რითმებში ვერ შევკრავ გრძნობას  
 და თეთრი ლექსით მსურს გესაუბრო).  
 ყაზბეგის მთების ჯეირანი ხარ,  
 მოხვეისაგან განზე გამხტარი...

და ა.შ.

კონსტანტინე ჭიჭინაძეს დედის გარდაცვალების  
დანერვილ ლექსში ასეთი სტრიქონები აქვს:

...მწუხარებამ ამ ლექსისათვის,  
როგორც ბრწყვიალა სამკაული ძაძაზე, ისე  
ჩემი უბრალო რითმებიც კი ამაკრძალვინა.

გავიხსენოთ აგრეთვე სიმონ ჩიქოვანის სტრიქონები:

მე სულ სხვა რამე მინდოდა მეთქვა  
და სხვას მამლერებს ნყეული რითმა

და მუხრან მაჭავარიანის

დღეს ქართველებს ჭეშმარიტად  
საყვედური არ გვეთქმის.  
(ეს რა მიყო ერთმა რითმამ, –  
გამახსენა არგვეთი!).

ლირიკულ ტექსტში მეტატექსტის შემოტანა – რომლის მეშვეობითაც ავტორი თავის შემოქმედებით ლაბორატორიაში გვახედებს, ტექსტშივე გვთავაზობს რეფლექსიას თვითონ ტექსტზე – მეტად მოულოდნელი ჩანს იმის გამო, რომ ლირიკული ნაწარმოების ბუნება თითქოს გამორიცხავს ასეთ ეპიკურ (ბრენტისებური გაგებით) რემარკებს. და თუ მაინც ვხვდებით ჩვენს ლირიკაში ამგვარ ესეისტურ ინტერვენციებს, რაც არღვევს ლირიკული ტექსტისთვის ესოდენ აუცილებელი უშუალობის ილუზიას, ეს უთუოდ ქართული სალექსო კულტურის (უფრო ზუსტად, სარიტმო კულტურის – რაკილა ზემოთ ციტირებული მეტატექსტები პირნმინდად რითმას ან ურითმობას ეხება) ერთობ მაღალ დონეზე მეტყველებს. ეს ის დონეა, როდესაც აღარ დაჰკანკალებ მიღწეულს და მოთხოვნილება გიჩნდება გაამხილო პროფესიულ საიდუმლოებათა ნაწილი.

მაგრამ ეს მაგალითები მარტოოდენ პოსტმოდერნისტული პოეტიკის ჩანასახებად თუ ჩაითვლება. მით უფრო ვერ ვიტყვით, თითქოს აქ საქმე ავტორის ნილაბთან გვექონდეს,

რომელსაც სრულიად განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ ქმნილებაში: მას მაორგანიზებული ფუნქცია ეკისრება, ავტორის ნილაბი ეკლექტიკური, ფრაგმენტული და ზოგჯერ ქაოტური პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტის შემადგულებელია.

ავტორის ნილაბის საქრესტომათიო ნიმუშს ქმნის გურამ დოჩანაშვილი მოთხრობაში „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“. აქ ორმაგ ნილაბთან გვაქვს საქმე: ესეისტურ-თეორიული ჩანართების ავტორი ფორმალურად (გრამატიკულად) თითქოს სხვა პიროვნებაა და არა ამ მხატვრული ტექსტის შემოქმედი, რადგანაც ამ უკანასკნელზე ჩანართ-კომენტარებში მესამე პირშია ლაპარაკი. კერძოდ, მოთხრობა ასე იწყება:

„ქვემოთ მოყვანილი ამბის ავტორმა, აფრედერიკ მემ, გაითვალისწინა რა ეროვნულ ლიტერატურაში ფანტასტიკური ჟანრის გამოვლენათა რეალური ნაკლებობა, გადანყვიტა, რადაც არ უნდა დასჯდომოდა, შეექმნა ძნელად მიმოსავლელ გზებზე დაფუძნებული ამა მიმართულების ნაწარმოები (იგივე: ქმნილება, ნიმუში, შედევი, სისულელე) და ალაფრთოვანა იმ გარემოების გახსენებამ, ნებისმიერი ნაშრომის დასურათხატებას მხოლოდ სამი უბრალო რამ რომ სჭირდება – ქალღი, მელანი და შვინდისფერი კალამ-კალმისტარი“.

მაგრამ ისიც თავიდანვე აშკარაა, რომ კომენტატორის ნილაბის უკან თვით მოთხრობის ავტორი ანუ ავტორის ნილაბი დგას (ანუ ორმაგ ნილაბთან გვაქვს საქმე), რაზედაც ნათლად მიგვანიშნებს თუნდაც ავტორის მიერ მოთხრობელისთვის შერქმეული სახელი – აფრედერიკ მე.

აი ეს თავის თავზე მესამე პირის ფორმით მოსაუბრე აფრედერიკ მე დრო და დრო უშუალოდ ერთეება თხრობაში შემოქმედებით პროცესთან დაკავშირებული ირონიულ-პაროდიული მეტატექსტებით, „ასრულებს კამერტონის როლს, რომელიც სათანადო მიმართულებას აძლევს იმპლიციტური მკითხველის რეაქციას, რითაც უზრუნველყოფს აუცილებელი ლიტერატურულ-კომუნიკაციური სიტუაციის შექმნას, რამაც



თავიდან უნდა აგვაცილოს ნაწარმოების „კომუნიკაციური ჩა-  
ვარდნა“ (თსლ, გვ.183).

განვიხილოთ ერთი მაგალითი ზემოთქმულის საილუსტრა-  
ციოდ.

„ვატერ(პო)ლოს“ სათაურის ქვეშ წერია: „ფანტასტიკური  
მოთხრობა“. სინამდვილეში არაფერი საერთო ამ ნაწარმოებს  
ფანტასტიკურ მოთხრობასთან, ანუ სამეცნიერო ფანტას-  
ტიკასთან არა აქვს. მაგრამ თუ მკითხველი დროზე არ მიხვ-  
და, რომ სამეცნიერო ფანტასტიკას არ უნდა ელოდოს, „კო-  
მუნიკაციური ჩავარდნა“ გარდუვალია. ეს რომ არ მოხდეს,  
რეციპიენტმა დროულად უნდა მიიღოს სიგნალი, რაც მიახ-  
ვედრებს, „ჩვეულებრივ“ ფანტასტიკურ თხზულებასთან რომ  
არ მოუწევს შეხვედრა. და მართლაც, დასაწყისშივე ვკითხუ-  
ლობთ:

„აქ აფრედერიკ მეს ცოტათი მოგვიშვიდა და გაახსენდა,  
ფანტასტიკურ ნაწარმოებში ფანტასტიკური მოვლენებიც  
საჭირო როა, ხოლო დანიშნულება ესე დააკისრა ისეთ მარტივ  
და ამ შემთხვევაში უწყინარ საგანს, როგორიცაა სიგარეტი და,  
მაშინვე თამბაქოს ნაწარმი „კარმენ“ (...) გახსნა, ამოიღო ორი  
ღერი სიგარეტი, სამკუთხა ტაფაზე დადო, კარაქით შესწვა და  
მიირთვა კიდევ“.

კიდევ რამდენჯერმე უბრუნდება გურამ დოჩანაშვილი თა-  
ვისი მოთხრობის ჟანრის საკითხს, მაგალითად, მე-16 თავი  
ასე იწყება:

„აშარო კარმენ, ხედავ, რარიგად მიავიწყდა ჩვენს აფრედე-  
რიკს, აფრედერიკ მეს, დაუძალებლად ამორჩეული ჟანრი? ცო-  
ტათი უნდა გავასწოროთ ეს ხარვეზი და სისულელეს ვთქომთ,  
მაგრამ მაინც ერთიოდ ნუთით მომბაყარით თავაზიანი ყური  
– ლოკოკინა ხტის, სპილო დაფრინავს, ფლეიტას ობი მოსდე-  
ბია, თევზი ყმუის და მგელი წინდას ქსოვს, ცოტათი, ვგონებ,  
რალაც გასწორდა იმაში, არა? – ჟანრსა ვგულისხმობ“.

ძნელად თუ მოიძებნება ისეთი მკითხველი, რომელსაც  
ამის ნაკითხვის შემდეგ კიდევ გაუჩნდება პრეტენზია, ფან-  
ტასტიკურ მოთხრობას რომ დამპირდით, სად არისო!

მაგრამ სათაურის ქვეშ რომ მაინც „ფანტასტიკური მოთხრობა“ წერია? ეს პოსტმოდერნისტული თამაშია სიტყვის პოლისემიით: ფანტასტიკური უჩვეულოს, ჯერარნახულს, არაჩვეულებრივს, დიდებულს და ბრწყინვალესაც ნიშნავს. ამგვარი ღრმად დაფარული, ხუმრობანარევი თვითშეფასებაც წმინდა წყლის პოსტმოდერნიზმია.

როგორც კონფერანსიე ამთლიანებს საესტრადო პროგრამას, რომელშიც სრულიად განსხვავებული შემსრულებლები, სტილები, ჟანრები, თემატიკა არის წარმოდგენილი, აფრედერიკ მეც ამის მსგავსად ხასიათთა მრავალფეროვნებით, სიუჟეტის უჩვეულო განვითარებით, სტილური ეკლექტიზმით გამორჩეული მხატვრული ტექსტის შემადგენლობად გვევლინება. (მსგავსი როლი დააკისრა რობერტ სტურუამ ჟანრი ლოლაშვილის მიერ განსახიერებულ პერსონაჟს ბ. ბრეხტის „კაეკასიურ ცარცის წრეში“. თვით პიესაში ასეთი პერსონაჟი არ არის). აფრედერიკ მე ზოგჯერ თავისივე პერსონაჟების გვერდით ამოყოფს თავს, რომლებიც მას ვერ ამჩნევენ, თითქოს უჩინმაჩინის ქუდი ეხუროს, და მოვლენათა განვითარების ეპიცენტრიდან გვანვდის მეტატექსტუალურ კომენტარებს:

„ნაწილობრივ ზემორემოყვანილი და ძირითადად ქვემორემოსახსენებელი ამბის ავტორი, აფრედერიკ მე, ყოვლად ფანტასტი, შეუმჩნევლად აახტა უკანიდან ეტლს და ზურგითა სარკმელს სუნთქვაშეკრული მიენება. თუმცა არა, არა, აჰჰ, ეს რა წამომცდა მაინცდამაინც ეს, „შეუმჩნევლად“-მეთქი – აფრედერიკ მეს ძალიანაც რომ ეღრიალა და ევიშივიშა, მაინც ვერავინ შეამჩნევდა – ავტორი გახლდათ“;

ხანაც პერსონაჟის ცხოვრებაში მოსახდენი რადიკალური ცვლილებებისთვის გვამზადებს:

„აქ არ გეგონოთ, თითქოს ამბავი სრულიად მორჩა – აჰ, ნახევრამდეც არა ვართ, მგონი. არადა, ისე, თითქოს მორჩაო, არა? – სხვა რალა გვინდა, ობოლი ბიჭი კარმენსიტასგან განსხვავებით, სწორ გზაზე დადგა, დაფასებასაც მიაღწია (...), რა ადვილია აქ დამთავრება, მოკლედ რომ მოვჭრათ: „ბესამე კარომ მუყაითი მეცადინეობით თავი გამოიჩინა, გახდა

ცნობილი მუსიკოსი, წამოზრდილ რამონაზე ჯვარი დაინერა, მოხუცმა სიკვდილის წინ მას გადააბარა დიდი თეთრი კონსერვატორია და დირიჟორის სპილოს ძვლისა პატარა ჯოხი, ბესამეს მუსიკალური გამოსვლებისას დარბაზი ტაშით ინგრეოდა, შინ ჰყავდა მშვენიერი შვილები, ორი ბიჭი და ერთი გოგო, ხოლო ჩიტები სტვენდნენ“ (კიჩის პაროდია. - ლ. ბ.). მაგრამ არ იყო, ძვირფასნო, ასე და აფრედერიკ მემ რომ მოგატყუოთ, სირცხვილისაგან, სარკეში ველარ ჩაიხედება...”

ავტორის ნილაბი - აფრედერიკ მე - ის მეტაპერსონაჟია, რომელიც თავისი კომენტარებით სათანადო განწყობას უქმნის მკითხველს, ახდენს მის ორიენტირებას „ფანტასტიკურ“, ჭრელ, უჩვეულო გარემოში, განმარტავს უცნაური, არატრადიციული მხატვრული ხერხების გამოყენების მიზნებს, მოკლედ, მხატვრული ტექსტის მნიშვნელოვანი მაკონსტიტუირებელი (საფუძველდამდები) პრინციპის განსახიერებაა.

ავტორის ნილაბის და, შესაბამისად, მეტატექსტის ორიგინალურ ნიმუშს თხზავს ბესო ხვედელიძე მოთხრობაში „ქალაქის თვითმფრინავები“. აქ ავტორი პერსონაჟების ნილაბით გვევლინება, რაც იმას ნიშნავს, რომ მეტატექსტი პერსონაჟთა სახელით იქმნება - თავიანთი ავტორის მიმართ კრიტიკულად განწყობილი პერსონაჟების სახელით.

ციტატა:

„- ნახე, ცისარტყელა! - აიშვირა უცებ ხელი გოგომ ცისკენ. პორიზონტიდან პორიზონტამდე ცისარტყელა კვასკვასებდა.

- წვიმა რომ არ ყოფილა? - გაუკვირდა ბიჭს.

- იმას ეგრე უნდა და... - ახსნა გოგომ და გაიღიმა“.

„იმაში“ გოგონა თავიანთ ავტორს გულისხმობს! სათანადო ძალისხმევის გარეშე ძნელი მისახვედრია ტექსტთან გვაქვს საქმე თუ მეტატექსტთან; ჩვეული ინერცია გვიბიძგებს ნაკითხული ტექსტად აღვიქვათ, მაგრამ პერიოდულად, ზემოთ ციტირებულის მსგავსი რეპლიკებით, პერსონაჟები შეგვახსენებენ, რომ დაწყებულ-დაუმთავრებელი ტექსტის მეტატექსტს ვეცნობით. ეს ვითარება უჩვეულო განცდას ბადებს

„ქალაღდის თვითმფრინავების“ კითხვისას, განცდას, რომელიც პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობისა და ეპისტემოლოგიური დაეჭვების ნაზავს წარმოადგენს.

\*\*\*

პოსტმოდერნისტული მხატვრულ-შემოქმედებითი ტენდენციების გამოხატვის თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს ლაშა იმედაშვილის ბოლოდროინდელი ნამუშევრები, რომლებსაც ავტორმა თავი მოუყარა წიგნში „ბიოგრაფიები“ („იესო ქრისტე“, „ლეონარდო და ვინჩი“, „ალფრედ ბერნჰარდ ნობელი“, „მიხეილ ჯავახიშვილი“, „გალაკტიონ ტაბიძე“, „დიაბოლოს“. – გამომცემლობა „ლომისი“, 2003). განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ მხრივ „მიხეილ ჯავახიშვილი“ (გაზეთ „ჩვენს მწერლობაში“ პირველი პუბლიკაციისას ამ მოთხრობის სათაური იყო „მწერლობის იმიტაცია: საექვო ბიოგრაფიის კაცია“). ამ თხზულებას ასე ახასიათებს კრიტიკოსი ნუგზარ მუზაშვილი:

„აქ არის აშკარად გამოკვეთილი ეპისტემოლოგიური დაეჭვების სპეციფიკურად ქართული ვარიანტი, განხორციელებულია მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებასთან დაკავშირებული მთელი რიგი სტერეოტიპული მოსაზრებების პოსტმოდერნისტული მგრძნობიარობის პრინციპით გადასინჯვის მცდელობა, ჩვენ თვალწინ ხდება ზოგიერთი ჩვენი დიადი მეტამოთხრობის მუტაცია მრავალწერილმან და პარადოქსული ელფერის ამბებად, რომელთა მიზანია არა ახალი მეტამოთხრობების აშენება, არამედ არსებული კრიზისის ავტორისეული გაგების დრამატიზირება (ყან-ფრანსუა ლიოტარი). აშკარაა მოთხრობის ინტერტექსტუალური ხასიათი – სისტემატური ციტირებები, ალუზიები როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის, ისე სხვათა ნაწარმოებებიდან, კინოფილმიდან. შეუძლებელია თვალში არ მოგხვდეთ მოთხრობის ხაზგასმული ესეისტურობა – თქვენ არა მარტო ის იცით, როგორ შეიქმნა ეს ტექსტი, რომელსაც ახლა ინტერესით კითხულობთ, არამედ ზოგჯერ იფიქრებთ, რომ გა-

მოკვლევას კითხულობთ მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. თვალში საცემია ორმაგად კოდირებული ციტატები და ნონსელექციის პრინციპი – ტექსტში განხორციელებულია რეალისტური ხელოვნებისათვის წარმოდგენილი სხვადასხვა ჟანრისა და მხატვრული სტილის სინთეზი“ (ნ. მუზაშვილი, ჩვენ და ისინი, 2004, გვ. 90-91).

\*\*\*

პოსტმოდერნიზმი რის პოსტმოდერნიზმი იქნებოდა, თავისივე თავის პაროდირებაც რომ არ ეცადა! და, აი, აკა მორჩილას „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, მეტადრე მისი „დანართი“ (კომენტარები), სწორედაც რომ პოსტმოდერნიზმის პაროდიაა. კერძოდ, „დანართი“ ჩვენი ამჟამინდელი ინტერესის საგნის – ავტორის ნიღბის – პაროდია გახლავთ.

ამ რომანში ავტორისეული რეფლექსია თავისივე თხზულებაზე ძირითადი ტექსტის ბოლოს მოთავსებული კომენტარებით არის წარმოდგენილი, ოღონდ პირველსავე გვერდზე, სქოლიოში ასეთ „ინსტრუქციას“ ვეცნობით: „ყოველი ამბის შემდეგ (ეს ნიშნავს – ყოველი თავის წაკითხვის შემდეგ. – ლ. ბ.) მკითხველმა უნდა იხილოს 178-ე გვერდზე მოთავსებული შენიშვნა-დამატებანი“.

ამ შენიშვნა-დამატებათა, ანუ თავისივე ტექსტზე ავტორის განაზრებათა პაროდული ხასიათი სრულიად აშკარაა. ისიც სავსებით ცხადია, რომ აქ პოსტმოდერნიზმი თავისივე თავის პაროდირებას ახდენს. ორიოდ ნიმუში:

კომენტარში, რომელიც განკუთვნილია თავისათვის „ქრონიკა გლახაკი სემინარიელისა“, ვკითხულობთ: „ავტორი არ მალავს და ვერც დამალავს, რომ მესამე ქრონიკა არის ერთგვარად გადაკეთებული „გლახის ნაამბობი“ ერთი მისი და ერთიც სხვა კლასიკური თხზულების ეპიგრაფით. ეს ვერელმა დავითამაც აღნიშნა რეფლექტორთან ჯდომისას“.

აი კიდევ ბოლო თავის – „ქრონიკა ქალაქისა და მისი ხმებისა“ – კომენტარი:

„ქრონიკისა და ნიგნის ბოლო თავი ავტორს დიდად არ

მოსწონს, თუმცა ჭარბსიტყვაობას განრიდებულს მაინც ასე ურჩევნია. იგი უპეიგრაფოდ იმიტომ წარმოადგინა, რომ თავიდან სწორედ ეს ქრონიკა წარმოიდგინა ეპიგრაფად, რახან იქ ბევრი არაფერი იყო მოსაყოლი. ერთადერთი, რაც უნდოდა ეთქვა ავტორს, ის არის, რომ ყორღანოვმა მკვლელი ამოიცნო. ავტორი ფიქრობს, რომ ეს ჩანს თუ ბოლო თავში არა, წიგნს დართულ გარდაცვლილთა ნუსხაში მაინც”.

ავტორის ნიღბის მართლაც რომ ჩინებული პაროდიია! ოღონდ ამ თვითპაროდირებაში ხომ არ იგრძნობა პოსტმოდერნის ეპოქის დასასრულის დასაწყისი?

აკა მორჩილაძის ამ რომანის გამოქვეყნებიდან გაივლის სულ რაღაც სამიოდე წელი და მთელ პლანეტას შეძრავს მოვლენა, რომელმაც, როგორც ფიქრობენ, წერტილი დაუსვა პოსტმოდერნს. ზურაბ ქარუმიძის ჩინებულ ესეიში, „დიდი თამაშის დასასრული ანუ გოდო აკაკუნებს“ („არილი“, 2001, 18 ოქტომბერი) ვკითხულობთ:

„2001 წლის 11 სექტემბერს, მანჰეტენზე, საერთაშორისო სავაჭრო ცენტრის ცათამბჯენთან ტერორისტების მიერ გატაცებული „ბოინგის“ შეჯახებით დასრულდა პოსტმოდერნიზმი: კულტურის მდგომარეობა, რომელიც ორმოც წელიწადზე მეტ ხანს გაგრძელდა. დასრულდა ეს თამაში, რომელიც ქმნიდა გამოგონილი ორიგინალების აბსოლუტურად იდენტურ ასლებს; დასრულდა ონტოლოგიური მუშაითობა ნამდვილსა და შეთხზულს შორის გაბმულ ბანარზე; დასრულდა ორაზროვან და განუსაზღვრელ ნიშანთა ღია სისტემებში როგორც ლაბირინთებში ხეტიალი...“

ამავე აზრისაა ბერლინელი ფილოსოფოსი ვილჰელმ შმიდიც:

„ეს ეპოქა (ეპოქა, რომელიც 2001 წლის 11 სექტემბრის შემდეგ დადგება. – ლ. ბ.) ველარ იქნება „პოსტმოდერნი“, ეს იქნება მისი შემდგომი ხანა (...). განა ამის შემდეგ (იმ ტრაგედიის შემდეგ, რაც მანჰეტენზე დატრიალდა. – ლ. ბ.) კიდევ შეიძლება ვირტუალური მოვლენებით, თამაშითა და გართობით თავის შექცევა? ჯოჯოხეთური აფეთქების წყალობით

რეალობამ ყოველგვარ ვირტუალობას, ყოველგვარ გართობას „გადაუჯოკრა“. ეს გახლავთ პოსტმოდერნის დასასრული. სხვა (ახალ) მოდერნში განთავისუფლების პარადიგმა კი აღარ იქნება გაბატონებული, არამედ თავისუფლების ფორმებზე მუშაობა დაიწყება. ეს კი ნიშნავს: უმჯობესია ჩვენ თვითონ დავუწესოთ ჩვენივე თავს საზღვრები, ვიდრე მათ სხვა დაგვინებს“ („ჩვენი მწერლობა“, 2001, 7 დეკემბერი).

რა ფორმებს შეიმუშავენს ახალი ეპოქის, ახალი (სხვა) მოდერნის ხელოვნება, ახლა ამის გამოცნობას ალბათ ვერავინ შეძლებს. ეპოქის მაქსიმალურად შესატყვისი ფორმების მოძებნას დრო სჭირდება. მანამდე კი პოსტმოდერნისტული ინერცია გაგრძელდება. და, მე მგონი, იმის თქმაც თამამად შეიძლება, რომ თბრობის ესეისტურ მანერას არც პოსტმოდერნიზმის მომდევნო მიმდინარეობისგან (ნეტა რა სახელს შეარქმევენ!) მოაკლდება ყურადღება.

1997-2003 წწ.

## მუზის მოლოდინში

მეტატექსტი, ანუ ტექსტი ტექსტის შესახებ, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცნებათაგანია. იგი გულისხმობს ავტორისეულ რეფლექსიას (განაზრებას, კომენტარს) ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე თვითონ ტექსტშივე.

მეტატექსტი გახლავთ ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“-ის ფინალური ნაწილი, რომელიც ასე იწყება: „ალარ გაათავებ? – მკითხავს მოწყენილი, და იქნებ გაჯავრებულიც, მკითხველი, – როგორ არა? გავათავებ, მაგრამ იცით რითა? იმითი, რომ ლუარსაბის ბედნიერება დაირღვა. თუ მაგისტანა მტკიცე ბედნიერებაც დაირღვა, მამ რალა ყოფილა დაურღვეველი ქვეყანაზედ? – დაიძახებს ჩემთან ერთად დაღონებული მკითხველი“.

მეტატექსტების სიუხვით გამოირჩევა ოთარ ჩხეიძის პროზა, მეტატექსტი მისი წერის მანერის ერთ-ერთი უმთავრესი სტილური ნიშანია. ერთი ნიმუში: „გადაიტანდა ავდარსა ყოველსა, რალა თქმა უნდა, გადაუტანია როგორც რო ბევრჯერა, ეს ისე ცხადია, ისე ნათელია, არც უნდა მეთქვა, ესეც ზედმეტია რალა თქმა უნდა, მაგრამ დაუურთავ შიშითა იმისა, რო არ დამნამონ გულგატეხილობა, უიმედობა რო არ დამნამონ, თორემ ამბავი იქა თავდება: ცაზე ისევ რო მზე ავარვარდა, – იქა თავდება“ („გამოცდა“).

მეტატექსტია იოსებ გრიშაშვილის ლექსში ფრჩხილებში ჩასმული მონაკვეთი:

წელთა დაღმართზე შეგხვდი ანაზდად.

(აქ, ალბათ, მოვა რითმა „განაზდა“,



მაგრამ რითმებში ვერ შევეკრავ გრძნობას  
და თეთრი ლექსით მსურს გესაუბრო).  
ყაზბეგის მთების ჯეირანი ხარ,  
მოხვეისაგან განზე გამხტარი

და ა.შ.

მეტატექსტია მუხრან მაჭავარიანის პოემის „ვახტანგის“ დასაწყისიც („მოგეხსენებათ, რა ძნელია პოემის წერა; არა ერთი და ორი გახდა ამ საქმის წერა. ეს, არცთუ ისე ადვილი საქმე, – როგორ დავინყო, სით მივუდგე, მირჩიეთ – რა ვქნა“.).

მეტატექსტია ავტორისა და მკითხველის ვრცელი გასაუბრება ნაირა გელაშვილის მოთხრობაში „ჩვენება“ და სხვა და სხვა.

მეტატექსტმა, რომელიც თავიდან არცთუ მაინცდამაინც თვალში საცემი, მარგინალური მხატვრული ხერხი იყო, თანდათან მეტი და მეტი მნიშვნელობა შეიძინა, წინა პლანზე გადმოინაცვლა, და ჩვენს ეპოქაში, ყოველგვარი მარგინალურისადმი ინტერესის გამძაფრების ხანაში, ლამის მთლიანად განდევნოს ტექსტი.

ეს უცნაური და წარმოუდგენელიც კი ჩანს: როგორ შეიძლება ტექსტი მთლიანად (ან თითქმის მთლიანად) განდევნოს ტექსტზე (არარსებულ ტექსტზე?!) მსჯელობამ?

ვნახოთ კონკრეტული ნიმუშები:

**მიხეილ ქურდიანი:**

თუ მოვინდომე – ყველაფერს შევძლებ,  
მეტრ იპოლიტ ტენს გავურითმავ მეტროპოლიტენს.  
მაგრამ, ღმერთო, გთხოვ მოწყალებას:  
შვილებისთვის დანერილ ლექსში  
გამართმინე სამშობლო და თავისუფლება.

**რატი ამაღლობელი:**

მე ახლაც მიჭირს ლექსების წერა,  
კალამი თითქოს პირველად მიჭირავს –  
წერას ვურითმავ მე ბედისწერას,  
მიჭირავს ვურითმავ უბრალოდ ჭრიჭინას.

მალონებს ის, რომ ბევრი მაქვს სანერი,  
ცისკენ აღმაცერი გამექცა ცქერა.  
მინდა რომ სანერი გავრითმო საცერით,  
რომლითაც გავცრიდი თვითეულ ბგერას.

და იქნებ მჯეროდეს სულ ერთი წამით, რომ  
შევძლო და მთლიანად სამყარო გავრითმო.

ორივე ეს ლექსი საგულისხმო გახლავთ იმით, რომ აქ ტექსტს მთლიანად ენაცვლება მეტატექსტი, ანუ რეფლექსია არარსებულ, დაუნერულ ტექსტზე, რომელიც კონიუნქტივში, კავშირებით, პირობით, ნატვრით კილოშია გატანილი და ამდენად ჯერჯერობით არ არსებობს.

მთლიანი მეტატექსტია **ლაშა ბულაძის** მინიატურა „მოთხრობა“ (ციკლის სათაურია „უბის წიგნი“, ქვესათაური – „მხოლოდ პროფესიონალი მკითხველისათვის“). მეტატექსტის მეშვეობით ავტორი მკითხველის პერსონაჟად ქცევას ახერხებს:

„ყურადღება!

თქვენ ეს-ესაა შეუდექით მოთხრობის კითხვას.

თქვენ ამწუთას წაიკითხეთ პირველი წინადადება, მაგრამ ჯერჯერობით მოსალოცად არა გაქვთ საქმე, რადგან ნასაკითხი, გარწმუნებთ, კიდევ ბევრია.

გილოცავთ!

თქვენ ნელ-ნელა ემზშიც შედიხართ. სულ ცოტაც და წაიკითხავთ შემდეგ წინადადებას.

(რა დასამალია და, თქვენ უკვე კითხულობთ ამ წინადადებას)“.

უცნაური გრძნობა გვეუფლება ამის წაკითხვისას, რადგან ვგრძნობთ, რომ იმ ტექსტის პერსონაჟად ვიქცევით, რომელსაც ვკითხულობთ, და ვერაფრით დაგვიღწევია თავი ამ უჩვეულო და არცთუ სასიამოვნო სტატუსისათვის. ფინალი კი ასეთი გულსაკლავად რეალისტური გველის:

„ყურადღება!

თქვენ კითხულობთ ერთ-ერთ ბოლო წინადადებას.

თქვენ დაასრულეთ კითხვა და უკვე მერამდენედ გაგი-  
ცრუვდათ დღეს იმედი".

გაზეთ „ალტერნატივაში“ 1999 წელს დაიბეჭდა ბექა ქურ-  
ხულის მოთხრობა „ტრაგედია უგმიროდ“, რომელიც ასევე  
მთლიანი მეტატექსტია. მას უფრო დანვრილებით განვიხი-  
ლავთ.

ბექა ქურხულის თხზულებაში პერსონაჟი-მწერალი მო-  
გვითხრობს, როგორ ვერ ახერხებს მხატვრული ტექსტის შე-  
ქმნას; ეს არის მოთხრობა უშედეგო შემოქმედებითი ტანჯვის  
შესახებ, მუზის ღალატის შესახებ.

თვითონ პერსონაჟ-მწერლის მიერვე გაცნობიერებული,  
მისი შემოქმედებითი გზხეობარების გამანელებელი მოტივები  
ასეთია:

1. „წერა აბსოლუტურ გულწრფელობას მოითხოვს, საკუ-  
თარი თავის გაბაზრებას, საკუთარი თავის გაბაზრება კი  
საკუთარი თავის გამეტებას ნიშნავს“.

ფრიად ანგარიშგასაწევი მოტივია: მწერლობა მართლაც  
ჰგავს რალაციით სახალხოდ გაშიშვლებას.

2. „ყველაზე მწარე მაინც ის არის, რომ ასეთ შემთხვევა-  
შიც კი (ანუ იმ შემთხვევაში, თუ რალაც გამოგივიდა. – ლ.ბ.)  
ნაწარმოები ცხოვრების ანარეკლია, მეტ-ნაკლებად ზუსტი  
ანარეკლი და მეტი არაფერი (...). როგორც ჩანს, ცხოვრებაც  
რომელიღაც უფრო ნამდვილი ცხოვრების ანარეკლია“.

ესეც მხატვრულ-შემოქმედებითი გზხეობის დამაცხრობე-  
ლი ერთობ სერიოზული მოტივი გახლავთ, მინიმუმ პლატონის  
დროიდან ცნობილი.

3. შემდეგი მოტივია შიში შემოქმედებითი მარცხისა, რის-  
განაც არცერთი ტალანტი არ არის დაზღვეული: „მწერლობა  
პარაპუტისტობასაც ჰგავს. სულ იმის შიშში ხარ, – ერთხელაც  
იქნება არ გაიხსნება!..“

4. კიდევ ერთი მოტივია ადრე სხვათა მიერ შექმნილი ტექს-  
ტები, რომლებიც გაფიქრებინებს: ნუთუ ამათ შემდეგ კიდევ  
შეიძლება რამე დაინეროს? მოთხრობაში ვკითხულობთ: „არც  
ერთზე არ მწყდება გული. არც „ომსა და მშვიდობაზე“, არც

ბორხესზე, არც „ულისეზე“ (...), „ბათარეკა ჭინჭარაულზე“ მწყდება გული, ერთი ეგ ჩემი დანერილი იყოს, ეგ და რამდენიმე ხალხური ლექსი“ (და აქ ციტირებულია ხალხური ლექსი „შატილს ნუ მისდევთ ფშავლებო“).

რა გასაკვირია, რომ ასეთი სერიოზული ეჭვებით შეპყრობილი პერსონაჟი-მწერალი ვერაფერს ქმნიდეს და იტანჯებოდეს შემოქმედებითი უძლურების გამო. ეს ტანჯვა და ამ ტანჯვით აღძრული განცდები, ფიქრები, აზრთა მდინარება არის გადმოცემული ბექა ქურხულის მოთხრობაში.

„როცა ვერ ნერ, იცი, რასა ჰგავს? საყვარელი ქალი უარს რომ გეუბნება (მიზეზს მნიშვნელობა არა აქვს)“, – ამბობს იგი ერთგან.

ეს უფრო ადრე და უფრო მძაფრად აქვს ნათქვამი პოეტს: „გიჟის ხალათი გერჩიოს, თოლიგე, მხატვრის და მგოსნის ხალათს, საყვარელ ქალის ღალატი, თოლიგე, შვიდფერი მუზის ღალატს“.

ზემოთ ციტირებულ ერთ-ერთ მსჯელობაში (ხელოვნება რომ ცხოვრების ანარეკლია, ხოლო ცხოვრება – სხვა, უფრო ნამდვილი ცხოვრებისა) პლატონი ვიცანით, ახლა კი – მურმან ლებანიძე („გიჟის ხალათი გერჩიოს...“); ნაწარმოების ფინალში რომ შთამბეჭდავი პასაჟია („კითხულობ ნიგნს, დახურავ და ე! არაფერი... უყურებ ტელევიზორს, ქრება სინათლე, ანთებ სანთელს, ნერ... ე! არაფერი. მიდიხარ ქალთან. მერე ბრუნდები, ე! არაფერი... მოგყავს ცოლი, ე! არაფერი...“ ა.შ.), ეს თომას მანის ნოველა „იმედგაცრუება“ გახლავთ, რაზედაც ამკარად მეტყველებს იმედგაცრუებათა ჯაჭვის ფინალური რგოლი:

ბექა ქურხული: „ერთადერთი, რაც არ ჩაგიდენია, სიკვდილია. მოკვდები და ე! არაფერი... ყველაზე დიდი არაფერი...“

თომას მანი: „...და მე ველი სიკვდილს. მაგრამ უკვე ვიცი, რაც იქნება ეს სიკვდილი, უკანასკნელი იმედგაცრუება“.

ეს უხვად მოხმობილი ციტატები, რემინისცენციები თუ ალუზიები, ამ კარგად ცნობილი ფრაზების, აზრების თუ იდეების თვალმისაცემი სიმრავლე უთუოდ რაღაც მხატვრული დანიშნულების მატარებელი უნდა იყოს ამ მოთხრობაში. და არის



კიდევაც: ესეც პერსონაჟ-მწერლის შემოქმედებით კრიზისზე მიგვანიშნებს – დიდი ნადილის მიუხედავად იგივერ ქმნის ახალ ესთეტიკურ ღირებულებას, ძველს იმეორებს. ამგვარ პასაჟთა ეს ფუნქცია უეჭველი გახდება, თუ გავიხსენებთ, რომ ავტორს თავისი თხზულებისთვის „ტრაგედია უგმიროდ“ დაურქმევია – ნიკო ლორთქიფანიძის კარგად ცნობილი ნაწარმოების სახელწოდება, – სათაური შედევი! ეს „თავხედური“ დასესხება გახლავთ ამ მოთხრობის მხატვრული კოდის გასაღები.

გავიხსენოთ პერსონაჟ-მწერლის ნატვრა გურამ რჩეულიშვილის „ბათარეკა ჭინჭარაულის“ გამო: „ერთი ეგ ჩემი დანერვილი იყოსო“. ეტყობა, არც ნიკო ლორთქიფანიძის მინიატურაზე იტყოდა უარს, არც თომას მანის ზემოთ ნახსენებ ნოველაზე, არც... მოკლედ, ეს პერსონაჟი, მთელი თავისი ცნობიერი თუ არაცნობიერი ლტოლვებით, მეტად საყვარელი ვინმე ჩანს, და, უნდა ვიფიქროთ, მის თავს დატეხილი შემოქმედებითი კრიზისი, რასაც ასე აუფორიაქებია მისი „გული, გონება და სული“, წარმავალია. ამას გვაფიქრებინებს თუნდაც ეს ფრაზა: „იყავ ბედნიერ! – ნიშნავს: გიყვარდეს თავი შენი – მტერი შენი“, – მახვილგონივრული კონტამინაცია მცნებისა „გიყვარდეს მტერი შენი“ და მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილების შედეგად გაჩენილი ცნობილი ბრძნული გამონათქვამისა: „თავის თავზე დიდი მტერი ადამიანს არ ჰყავს“.

ძალზე საყურადღებო ჩანს აგრეთვე მწერლის შემოქმედებითი შრომის დამაბრკოლებელი ერთი მოულოდნელი მოტივის წარმოჩენა, რომელიც ზემოთ, წერის ხელის შემშლელი ფაქტორების ჩამოთვლისას, განგებ გამოვტოვე – ბოლოსთვის შემოვინახე:

„როცა ვწერ, ასე მგონია, ჩემზე უკეთესებს, ჩემზე მაგრებს ვუშვებ“.

რა საინტერესოა! წერა – ჩაშვება (დასმენა, დაბეზლება) ავტორზე უკეთესებისა, ანუ – იმათ სულში ხელის ფათური, იმათი შინაგანი სამყაროს სამზეოზე გამოტანა, „ვინც არ წერს, თავშიც არ მოსდის ასეთი სიგიჟე და უბრალოდ ატარებს დიდ „კამაზს“, ანდა ვინც მეცხვარეობს ობოლი იმერასავით, რო-

მელმაც „თვითონ არ იცის, რომ მაგარია, თავშიც არ მოსდის და ამიტომაც არის მაგარი“.

ესენი არიან ამ „უგმირო ტრაგედიის“ გმირები, ეს ეპიზოდური სახეები, პერსონაჟ-მწერლის მუხათა მთავარი დამაფრთხობელი.

ყველა მეტატექსტის უმთავრესი ნიშანი მისი ესეისტურობა გახლავთ. მეტატექსტით გვაცნობს ავტორი თავის შეხედულებებს ცხოვრებაზე, თავისივე ქმნილებაზე, შემოქმედებით პროცესზე, ლიტერატურაზე... განსჯის მანერა კი, ცხადია, ნაირგვარი შეიძლება იყოს. ბექა ქურხული ყოველივე ამის შესახებ სერიოზულად მსჯელობს, ხოლო **ზაზა ბურჭულაძე**, ახლახან გამოცემულ რომანში „მინერალური ჯაზი“ („მერანი“, 2003) – იუმორით, ირონიითა და თვითირონიით, გროტესკისა და ექსცენტრიკის ელემენტების უხვად გამოყენებით.

„მინერალური ჯაზი“ რომანი-მეტატექსტია დაუნერეღ რომანზე, უფრო ზუსტად რომანზე, რომლის წერას ავტორი იწყებს, მაგრამ შემოქმედებითი კრიზისის გამო (თვითონ ამას „შემოქმედებით კლიმაქსს“ უწოდებს) ველარ განაგრძობს. იგი არ კარგავს იმედს, რომ მუხა მისკენ გამოიხედავს, და მუხის მოლოდინში ცხოვრებაზე, მწერლობაზე, მუსიკაზე, თავის მომავალ პერსონაჟებზე საუბრით სურს, რომ შეგვიყოლიოს, რასაც, წარმოიდგინეთ, ახერხებს კიდეც. „წარმოიდგინეთ“-მეთქი იმიტომ ვამბობ, რომ... როგორი წარმოსადგენია რომანის – თუნდაც მცირე რომანის – ოდენა მეტატექსტი, რომელიც თავს ნაგაკითხებს! **ზაზა ბურჭულაძის** რომანი-მეტატექსტი კი არამარტო იკითხება, სულმოუთქმელადაც იკითხება.

ენახოთ კონკრეტული ნიმუში იმისა, როგორ ენაცვლება **ზაზა ბურჭულაძის** ამ ნაწარმოებში ტექსტს მეტატექსტი, ანუ **ამბის თხრობას – თხრობა ამბის თხრობის შესახებ** (ეს ბაროკული ფრაზა, ვფიქრობ, კარგად გადმოსცემს ამგვარი ტექსტების უმთავრეს თავისებურებას). XVI თავი ასე იწყება:

„მაშასადამე, შამუგია A პუნქტიდან B პუნქტში – ვთქვათ, დიდუბის სამმართველოდან მოსკოვის პროსპექტზე უნდა მივიყვანოთ. რა ადვილია, არა? დავწერთ: „მივიდა“-თქო, და სა-



ქმეც გაჩარხულია. მაგრამ, ჩემო ბატონებო, ამის ერთი ხელის მოსმით შესრულება ჩემთვის ყოვლად შეუძლებელია. **ო, არა, რამეს კი არ ვოხუჯობ, არამედ მოგახსენებთ იმას, თუ რაზომ საძნელოა დღევანდელ გააზიზებულსა და დაგეშილ თვალთა მქონე მკითხველამდე ამის უიალლიშოდ მიტანა. „მოვიდა; ნავიდა; ავიდა; ჩავიდა“, და ასე შემდეგ, დაგვარი სიტყვებით იოლას გასვლა ოდენ ჩემზე უპირატეს მწერალთ ხელენიფებათ. მეც რომ შემძლებოდა, ამ ვაიუშველებელი წერილის წერას კი აღარ შევუდგებოდი, არამედ თხილის გულისოდენა მოთხრობა-კანფეტს, ანუ კოკროჭინა, პუჭურა ანეკდოტს – მოკლე შეგონებას, რომელიც ხალხთა საუკუნოვან გამოცდილებაზეა დაფუძნებული – შემოგთავაზებდით და საქმეც გამოჭახრაკდებოდა. და კიდევ, როგორც უკვე მიხვდით, მე უთუოდ ლიტერატურული ძეგლის, მაღალღირს მამათა საგულისკოვზე თქმულების, აფოფინებულ სულთა საამო ამბის დანერას ვცდილობ, საკანცელარიო დოკუმენტაციას კი არ ვანარმოებ. ასე რომ, A-დან B პუნქტში კი მიგვყავს შამუგია, ოლონდ მთავარი ისაა – სახელდობრ სად, კერძოდ რანაირად, ზუსტად როდის, ნეტავი რითი და რატომ მიგვყავს“.**

ერთი პერსონაჟი ჰყავს, სახეიბრო ეტლს მიჯაჭვული, დამბლადაცემული ქალბატონი ჟენია. ერთგან დაიქადნა, ეს ქალი უსათუოდ ფეხზე უნდა წამოვაყენოო. შუა რომანში ეს გაახსენდება და გვეტყვის:

„...დაპირებისამებრ ჟენიაც ბარემ ახლავე წამოვაყენოთ ეტლიდან; ამაზე ღვთისნიერ საქმეს ამჟამად სხვას მაინც ვერას გავაკეთებთ. და თუმცა მსგავსი ტრიუკი თქვენ შეიძლება გადაჭარბებად და უღმობლობად მოგეჩვენოთ (და ვინძლო დღევანდელი ყოვლისმპყრობელი დემოკრატიის ფონზე ჟენიას გამოჯანმრთელება მის პირად ცხოვრებაში უხემ ჩარევად და, ვინ იცის, ანტიკონსტიტუციურ და ანტიჰუმანურ აქტადაც კი მონათლოთ)... მაინც უნდა გამოგიტყდეთ, რომ, რაც უნდა თქვენი რისხვა მქონდეს, ამ დასნებოვნებულ ქალს მაინც ვუნამლებ და, ყველაფრის მიუხედავად მაინც წამოვაყენებ ეტლიდან“.



ვნახოთ ჩინებული იუმორით შესრულებული რამდენიმე პასაჟი, სადაც ავტორი ამ (დაუნერელი!) რომანის მთავარ გმირზე მსჯელობს:

„...ერთი გამოკვეთილი პერსონაჟი, ნაწარმოების ქვაკუთხედი, „მთავარი გმირი“, ასე ვთქვათ, თანაგრძნობის ან იდენტიფიკაციის ობიექტი აუცილებლად, ყოველ მიზეზს გარეშე გვესაჭიროება. გვესაჭიროება და მერე როგორ! ალბათ დამეთანხმებით, გმირი ნაწარმოებში აუცილებლობაა და არა ფუფუნება. ასე რომ, გვინდა არ გვინდა, გმირი უნდა გამოვაჩინოთ, და რაც მალე ვიქმთ ამას, ჩვენთვისვე უკეთესი“.

რომანის ბოლოს კვლავ უბრუნდება ამ თემას:

„უყურე შენ, ამ ხუმრობა-ხუმრობაში კინალამ არ შემოგვეგმირა ეს ლაყე? ისე, თქვენა (მკითხველებს მოგვმართავს. – ლ.ბ.) შეიძლება სწორედ ამას ფიქრობთ, მთავარი გმირი თუ ვინმეს ეთქმის, სწორედ ამას ეთქმისო. ვის, შამუგიას? ეხეხე, არ დაიჯეროთ, ისე არაა ჩემი მტერი, შამუგია დავაყენო ამ ქმნილებაში მთავარ გმირად. (...) აქ შეიძლება წიგნის მლილნი შემომედავონ, უკეთუ მთავარი გმირი პეპოა, მაშ რატომ აქამდე არ განისაზღვრა და დამძიმდა მისი ხვედრითი წონა და მისი ხასიათი-ბუნება-მიდრეკილება? რატომ აქამდე არ გამოიკვეთაო. ვისაც რა უნდა, ის იფიქროს, მე კი ვიმეორებ: სანამ ჩემი ხელიდან გამოდის ეს ქმნილება და სანამ პირშიც სული მიდგას, მანამდე პეპოც ხელშეუხებელია, და, აქედან გამომდინარე, მის ტექსტუალურ კეთილდღეობასაც არაფერი ემოქრება... უკლებლივ ყველა წიგნის მლილი ერთად რომ გასკდეს ჭიპზე და დაბოლმელმა შეკრას ჩემ წინააღმდეგ პირი, მაინც პეპო იყო, არის და იქნება ამ ქმნილებაში მთავარი გმირი“.

ხოლო იმას, რომ მთავარ გმირად ჩაფიქრებული პერსონაჟი იშვიათად თუ გამოჩნდება წიგნის ფურცლებზე, ასეთი „წყალგაუვალი“ არგუმენტით ამართლებს:

„...აკი არც რომის პაპი გვხვდება ყოველი ფეხის ნაბიჯზე და აკი მაინც ყველა თანხმდება იმაში, რომ იგი უდავოდ ღირსეული და მრავალთა შორის გამორჩეული ადამიანია?“



ამ და ამის მსგავს მრავალ სხვა პასაჟშიც – როგორც უჩე-  
მოდაც მიხვდებოდით – ე. ნ. ავტორის ნება არის პაროდირე-  
ბული.

სახუმარო-სახალისო ფორმით მოწოდებულ ლიტერა-  
ტურულ-თეორიულ განაზრებათა გარდა (მარტო ამით „ფარ-  
თო მკითხველ საზოგადოებას“ რას შეიქცევ!), რომანში თავი-  
სებური ფორმით შემოდის ცხოვრება, ჩვენი თანადროულობა,  
ასე ვთქვათ, დოკუმენტური რეალობა: ამა თუ იმ ლიტერა-  
ტურულ ან საზოგადოებრივად საჭირობოროტო საკითხზე  
მსჯელობისას მოულოდნელად გაიელვებს ხოლმე მკითხველ-  
თათვის კარგად ცნობილი სახელები და სახეები, ვითარცა  
ერთგვარი პარალელი ან ავტორის მოსაზრებათა განსამტ-  
კიცებელი არგუმენტი: მარინე თბილელი, გულიკო ჭანტუ-  
რია, ნოდარ ლაღარია, კაშპიროვსკი, მამა ბასილი და სხვანი.  
ტექსტში გვხვდება მრავალი ალუზია ანუ მინიშნება ლიტე-  
რატურისა და ხელოვნების კარგად ცნობილ ქმნილებებზე.  
ეს ინტერტექსტუალური მომენტებიც სახალისო საკითხავს  
ხდის ნაწარმოებს, სიღრმეს სძენს „მინერალური ჯაზის“ სახე-  
ობრივ-სააზროვნო სისტემას: „გრაფს უყვარს თავისი საქმე.  
რასაც ის აკეთებს, ლაზათიანად აკეთებს“ („კავკასიური ცარ-  
ცის წრე“), „არადა, ღმერთმანი, როგორი აუცილებელია თუნ-  
დაც ერთი შემოლანუნება“ („ნატვრის ხე“), „შამუგიას აღა-  
რა შეესმის, სოფლით გაღმა გააბიჯა“, („ვეფხისტყაოსანი“),  
„რაო, გგონიათ, თავს არ მოიკლავს ქართველი არა, ის შეი-  
ძლება... კეთილი და პატიოსანი, მეც მანდა ვარ“ (ლაღო ასა-  
თიანი), „მართალია, ჩემთვის დღესავით არის ნათელი, თუმცა  
ამავდროულად სულერთია – რას იტყვის ჩემზე შთამომავლო-  
ბა, მაგრამ ვიცი, შთამომავლობისთვის არაა სულერთი, რას  
ვეტყვი მე მას“ (გალაკტიონი). იგრძნობა კეთილისმყოფელი  
გავლენა „გარგანტუა და პანტაგრუელის“ გურამ გოგიაშვი-  
ლისეული თარგმანისა, ზაზა ბურჭულაძე ხშირად მიმართავს  
ამ თარგმანის სტილის იმიტირებას, ანუ წერისა და თხრობის  
მანერის „ციტირებას“: „ეხე-ხე, ვინძლო ასეთი ტარაბუა-შე-  
სავლის მერმე უკვე გაგივიდათ კიდევ ქვეშა? არა უშავს, ჩაი-

გეთ პერანგის ამხანაგ-ამფსონ-მოსაგრეში ანუ უბრალოდ ნიფხავში სამფად დაკეცილი მარლა, რამეთუ საქვეშგასას-ვლელო სცენები კიდევ მრავლად გველოდება სანიწაოდ, და ამ კარის კითხვას ისე შევეუდგეთ". (ბარემ აქვე ვიტყვი იმასაც, რომ სკაბრეზი, ანუ უხამსობანი „მინერალურ ჯაზში“, ორიოდუე პასაჟის გარდა, ფუნქციონალურად და ზომიერად არის გამოყენებული, განსხვავებით ამავე ავტორის სხვა ნიგნები-საგან, სადაც უნმანურობანი თვითმიზნური ჩანდა).

ამგვარად, ჩვენ თვალი გავადევნეთ მეტატექსტის განვითარების პროცესს ქართულ მწერლობაში, გზას, რომელიც ამ ლიტერატურულმა მოვლენამ განვლო მარგინალური სტილური ხერხიდან ერთ-ერთ უმთავრეს მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებად გადაქცევამდე. ამ სახით განხორციელდა თანამედროვე მწერლობაში მხატვრული აზროვნებისა და ესეისტურობის შერწყმა, ესეისტურობისა, რაც, როგორც აღნიშნავენ, არამარტო ლიტერატურული ქმნილებების, არამედ „საერთოდ დროების დამახასიათებელ ნიშნად იქცა“. ეს მოვლენა რამდენადმე ტრადიციული სიტყვაკაზმული მწერლობის კრიზისის მომასწავებელიც უნდა იყოს – შესაძლოა დიდი გარდატეხის მაუწყებელი კრიზისისა. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი თანამედროვე ხელოვნება – ევროპული ხელოვნება – მუზის მოლოდინშია, მაგრამ დროს უქმად არ კარგავს – ძველს იმეორებს, ნაცნობი თემების არანაყოფიერებას ან პაროდირებას ახდენს, მონტაჟის ტექნიკის გამოყენებით ქმნის კოლაჟებს, აპლიკაციებს, აგროვებს ცოდნას, თამაშ-თამაშ იმალლებს ოსტატობას – ეტყობა, დიდი ფერისცვალებისთვის ემზადება.

2003 წ.

K 264.725  
3  
UNIVERSITY  
OF TORONTO

ISBN 978-9941-403-28-6



9 789941 403286