

9 772248 095006

საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი

საქართველოს
საზოგადოებრივი
საზოგადოებრივი

პერიოდი

თბილისი 2016

1134 / 2
2016



2016/ოქტომბერი

10 (252)

იტალია - ჩანკაბლიჩის 70 წელი

თეონისაფილასის, სტილინა და
გაგონაგაგონის ისტორია

სარჩევი



შესავალი	1	ანტონიო ენრიკო ბარტოლი იტალიის სახელმწიფოს დაბადება
ლიტერატურა	3	ლევან ზერძენიშვილი დანტე დღეს
	8	ხათუნა ცხადაძე ჩეზარე პავეზე
	10	ჩეზარე პავეზე მოვა სიკვდილი შენი თვალებით იტალიურიდან და ინგლისურიდან თარგმნა ხათუნა ცხადაძემ
	16	ჩეზარე პავეზე კითხვა იტალიურიდან თარგმნა ხათუნა ცხადაძემ
	18	ლევან გიგინეიშვილი დეტექტივის და შუა საუკუნეების დეკონსტრუქცია უმბერტო ეკოს "ვარდის სახელში"
	26	მარიეტა ჩიხლაძე დარიო ფოს უონგლიორის ფიგურა და ლექციები თეატრზე
	28	დარიო ფო დღე პირველი იტალიურიდან თარგმნა მარიეტა ჩიხლაძემ
	36	დარეჯან კიკოლიაშვილი ფერნანდა პივანო - ბიტთაობის მემკვიდრე
კინო	40	თეო ხატიაშვილი "სიკვდილის რომანტიკული თაყვანისმცემელი"
თანამედროვე ხელოვნება	44	ხათუნა ხაბულიანი ყველა სარკე დეკავშირებულია ერთმანეთთან...
მუსიკა	47	შალვა ცხოვრებაძე არტურო ზენედუტი მიკელანჯელი - იტალიელი პერფექციონისტი
გასტრონომია	50	მალხაზ ხარბედიძე Slow Food
არქიტექტურა	58	ლევან კალანდარიშვილი იტალიელი არქიტექტორების თავგადასავალი თბილისში
პოლიტიკა	62	გრიგოლ გეგელია როცა შექმნეს რესპუბლიკა - იტალიის დაბადება

გარეკანი: მამუკა ტყეშელაშვილი

პრილი

საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ასოციაცია
"არილის" ყოველთვიური გამოცემა

The Literary Magazine "Ariili"

რედაქტორები

მალხაზ ხარბედი
შადიმან შამანაძე

მატყარი მამუკა ტყეშელაშვილი

კორექტორი ინა არჩუაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა თამაზ ჩხაიძე

პროექტი მენეჯერი ეკა ხარბედი

სარედაქციო აბჭო

რატი ამაღლობელი, ია ანთაძე, ანდრო ბუაჩიძე, ლაშა ბულაძე, თამაზ ვასაძე, გიორგი კეკელიძე, ზურაბ კიკნაძე, ვასილ მაღლაფერიძე, ზვიად რატიანი, ჯიმშერ რეზეიაშვილი, ირაკლი სამსონაძე, გულსუნდა სიხარულიძე, ბაკურ სულაკაური, ირმა ტაველიძე, ქეთი ქანთარია, პაატა მამუგია, ზაზა ჭილაძე.

პრილი - მასხარაშვილი სიმონიძე

ბულბულაძე

პრილი - გზის შუში, რამიზი მამდარ

ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი

პრილი - სინამდვილის ძეგლი ლიტერატურის მარილი

ბაღატი

ელექტრონული ფოსტა: info@arilimag.ge
ვებგვერდი: arilimag.ge

გამოდის 1993 წლიდან

შეურნალში გამოქვეყნებული მასალების გამოყენება
"არილის" რედაქციის ნებართვის გარეშე აკრძალულია

ქურნალი გამოდის
აღწერაშია ელექტრონული და
ფიზიკური დაცვის სამინისტროს
ფინანსური მხარდაჭერით



გვ. 100
სა. 100

იტალიის სახელმწიფოს დაბადება

**რესპუბლიკის არსებობის სამოცდაათი წელი,
ისტორიისა და კულტურის ათასწლეულები**

1946 წლის 2 ივნისი, იტალიის რესპუბლიკის დაბადება. მეორე მსოფლიო ომი ახალი დამთავრებულია. საყოველთაო რეფერენდუმში, რომელშიც, იტალიაში პირველად ქალებიც მონაწილეობენ, მონარქია მარცხდება. 25 მილიონი მოქალაქე, ქალი და მამაკაცი, კენჭისყრის ყუთებთან საკუთარ (ხალხის და არა მმართველის!) ნებას გამოხატავენ. ეს ისტორიული მომენტი: იტალია ხელახლა იბადება.

მიღებულია ახალი კონსტიტუცია, რომელზეც წელიწადნახევარზე მეტხანს მუშაობდა გამორჩეული პოლიტიკოსი ქალებისა და მამაკაცებისაგან შემდგარი საკონსტიტუციო ასამბლეა. ფაშიზმის შავ-ბნელი წლების შემდეგ, ეს სრულიად ახალი კანონმდებლობა. რესპუბლიკის შექმნა ეფუძნება იტალიის მისწრაფებებს მშვიდობისაკენ და სხვა ქვეყნებისა და ხალხების მიმართ გახსნილობისაკენ. თავისუფლება, თითოეული ადამიანის ღირსება და სოლიდარობა - ეს ის ღირებულებებია, რომლებიც ჩვენი კონსტიტუციისა და დემოკრატიის საფუძველს წარმოადგენს.

მაშასადამე, წელს აღენიშნავთ რესპუბლიკის დაარსების 70 წლისთავს. ეს უმნიშვნელოვანესი გადასახედი, საიდანაც შეგვიძლია წარსულს ჩავუღრმავდეთ და თვალი მომავალს შევავლოთ. გადასახედი, რომელიც გავგახსენებს, რომ ის პრინციპები, რომლებმაც წლების მან ჩვენი არჩევანი განსაზღვრა, დღესაც აქტუალური და

მოქმედი. ისინი ჩვენს არჩევანს მიმართულებას აძლევს და ჩვენი ეროვნული ერთიანობის ფუნდამენტს წარმოადგენს. ხელახლა მოპოვებულ თავისუფლებასა და რესპუბლიკის დაარსებას მალევე მოჰყვა პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური და, ასევე, კულტურული აღმავლობა.

დღეს, ჟურნალ „არილის“ მეშვეობით, აღვნიშნავთ რესპუბლიკის დაარსების 70 წლისთავს და მკითხველს ეთავაზობთ იტალიური კულტურის ზოგიერთი თვალსაჩინო ფიგურის შემოქმედების მიმოხილვას. აქ თავმოყრილია თეატრი, კინემატოგრაფი, ლიტერატურა, მხატვრობა, არქიტექტურა, მუსიკა, ენოგასტრონომია და თავისი კრეატიულობით, ტრადიციებისა და ინოვაციების შერწყმის განსაკუთრებული უნარით გათქმული იტალიური კულტურის სხვა მრავალი ასპექტი...

აქ იხილავთ მასალებს, რომლებიც ეძღვნება იტალიურ გენიას, ჩვენი ცხოვრების სტილს, ათასწლეულების განმავლობაში შექმნილ და სათუთად შენახულ კულტურულ საგანძურს, რომელიც ერთი ცალკეული ერის კი არა, მთელი კაცობრიობის კუთვნილებაა.

მაშ ასე, დაგინჯეთ ეს მოგზაურობა - მეტაფორულად რომ ვთქვათ, - დანტეს უსიერი ტყიდან. გავიგოთ, დღეს როგორ ალიქმება დანტეს შედეგები, რას წარმოადგენს კაცობრიობისათვის ეს უდიდესი პოეტი და რამდენად აქტუალურია მისი გზავნილი თანამედროვეობისათვის.



Ambasciata d'Italia
Tbilisi

**ნომერი გამოიცა
საქართველოში იტალიის
საელჩოს მხარდაჭერით**

საპროტექტორს კავშირების
მართვის ბიზნისი

საქართველო

ბენედიქტელების მონასტერი იტალიაში, დანტეს გარდაცვალებიდან რამოდენიმე წლის შემდეგ, მელქელი ადსოს და უილიამ ბასკერვილელის თავგადასავალი. ჩვენი ვიკარგებით უმბერტო ეკოს რომანის „ვარდის სახელი“ თბრობის მომავადოვებელ ლაბირინთში, რომანის, რომელიც 40-ზე მეტ ენაზე ითარგმნა და 50-მილიონიანი ტრადიციით გამოიცა.

ჩვენი კულტურის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სახელი, ნობელის პრემიის ლაურეატი დარიო ფო, რომელმაც თავისი თეატრალური შემოქმედება დაუკავშირა მუასაუკუნეების დროინდელი ჯამაზის ფიგურასა და უფრო გვიანდელ კომედია დელ'არტეს, სადაც შთაგონება და რეალობა ნოღების გარშემო ტრიალებს. დარიო ფოსთვის იუმორი სამყაროს აღქმის გასაღებია, რომლის მეშვეობით დრამატურგი გარე სამყაროს ნიღაბს ხსნის და მის ნამდვილ სახეს წარმოაჩენს.

მაგრამ როგორია ის რეალობა, რომელშიც ვცხოვრობთ? როგორ აღვიქვამთ მას და როგორ აირეკლება ის სარკეში? რას ვხედავთ ამ სარკის მიღმა? ჩვენი გამოსახულება ამ სარკით უფრო რეალისტურია, თუ ეს მხოლოდ ჩვენი წარმოსახვითი ხედვაა? მიქელანჯელო პისტოლეტოს ნამუშევრები გვებმარება ამ კითხვებზე პასუხის მოძიებაში, ჩვენი დროისათვის დამახასიათებელი ქაოსის გარკვევაში, რომელიც „*imago*“ (გამოსახულება) ყველაზე მნიშვნელოვანია.

„იკითხეთ“ - იტალიური ლიტერატურისა და წინააღმდეგობის მოძრაობის პერიოდის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ჩეზარე პავესის მთავარი მოწოდებაა ფაბისტური იდეოლოგიის წინააღმდეგ ბრძოლაში. კითხვა ხომ მხოლოდ ცოდნის წყარო, ან მხოლოდ გაგება არ არის, კითხვა თავისუფლებაა. აზრისა და ქმედების თავისუფლება, რომელსაც მმართველთა ხელიდან წყალობის სახით ვერ მიიღებ. თავისუფლება უნდა მოიპოვო, გაუფრთხილდე და დაიცვა.

სწორედ ამ იდეით იცხოვრა ჰიერ პაოლო პაზოლინიმ. თავისუფლების მაძიებელი, საკუთარი თავის გამოხატვის ყველახარის ფორმით ცდიდა: პოეზიისა და პროზის, ჟურნალიზმისა და კინოს მეშვეობით. პაზოლინი ხშირად უბრუნდებოდა თავისუფლების, ექსპრესიულობისა და სიკვდილის ურთიერთკავშირის თემას: „შენი თავი ან სიკვდილი უნდა გამოხატო, ან უკვდავი იყო და ვერასდროს გამოხატო, სიცოცხლის ბოლო წუთამდეც კი“.

ვინც ფიქრობს, რომ კულინარია ხელოვნება არ არის, *Slow Food*-ის დამფუძნებლის, კარლო პეტრინის აზრით, ძალიანაც ცდება. „აუჩქარებლად სმა-ჭამის“ კონცეფცია, რომელიც თავის დროზე ფილოსოფიურ და, ცოტა არ იყოს,

პედონისტურ საუბრებში გაჩნდა, ცალკეულ ხელოვნების ფორმას იძენს. ხარისხიანი კერძის შექმნისთვის მხოლოდ საუკეთესო ინგრედიენტები არ კმარა, ისევე, როგორც მხატვრისთვის შედევრის შესაქმნელად მხოლოდ ფუნჯები და საღებავები საკმარისი არ არის.

ეს მშვენივრად იცის იმან, ვინც „სხვისი ფუნჯის“ მეშვეობით, ავტორის ნაფიქრი და ნააზრევი სხვა ენაზე უნდა გადმოსცეს. ჟურნალი „არილი“ სტატიას შედგენის მუდარებელ მთარგმნელს, ფერნანდა პეკანოს, რომელმაც იტალიელ მკითხველს ამერიკული ლიტერატურა გააცნო, გიკანტებით - ჰეგელის ფილოსოფიითა და ფოლკლორით დაწყებული, „პიტ თაობის“ წარმომადგენლებით დამთავრებული.

თარგმნა და ინტერპრეტაცია, სხვა თუ არაფერი, ემოციების გადაცემას ნიშნავს. არტური ბენედეტი მიქელანჯელომ მუსიკის მისეული ინტერპრეტაცია და საკუთარი სულის ნაწილი დავეტიტოვა და თავისი უნაკლო შესრულების მანერის მეშვეობით, მუსიკალური ექსპრესიის უმაღლეს მწერელს მიაღწია. ნებისმიერ ქმნილებაში ჩაქსოვილი გული და სული, დახვეწილ ოსტატობასთან ერთად, იტალიკური გენიის მთავარი შემადგენელი ნაწილებია.

ეს იმ ერის გენიაა, რომელიც თავს ყოველთვის „იტალიელად“ გრძნობდა, მაგრამ ერთიან სახელმწიფოდ (როგორც ამას გრიგოლ გვეგული გვიხსნის) სულ რაღაც საუკუნეახევრის წინანდელი ისტორიული მოვლენების შედეგად ჩამოყალიბდა. სახელმწიფოს შექმნას მოწინააღმდეგე, ხოლო ერთიანი და მუდმივად ევოლუციის გზაზე მყოფი სახელმწიფოს შენებას - ერთი ან მეტი ხელოვანი (ან შემთხვევაში, პოლიტიკოსი) სჭირდება.

დაბოლოს, გავისხენით ის იტალიელი არქიტექტორები, ვინც თავისი წარუშლელი კვალი დაუტოვა კავკასიის ყველაზე ევროპულ დედაქალაქსაც. სკუდიერი, მორეტი, ფუქსასი - ეს ის სახელებია, ვინც წვლილი შეიტანა ამ ქალაქის უნიკალური იერ-სახის შექმნასა და მისთვის დამახასიათებელი მრავალკულტურული და მრავალნაწილოვანი იდენტობის წარმოქმნაში.

„არილის“ ამ სპეციალურ ნომერში მოთხრობილი წარმოსახვითი მოვზაურობა იტალიაში ჟურნალის ბოლო ფურცლით არ მთავრდება, მისი ბოლო სიტყვიდან იწყება იტალიასა და საქართველოს შორის არსებული უსაზღვრო შესაძლებლობების სამყარო. მათი განვითარება კი ჩვენი უნდა შევძლოთ, ნიჭით, სიყვარულითა და მეგობრობით.

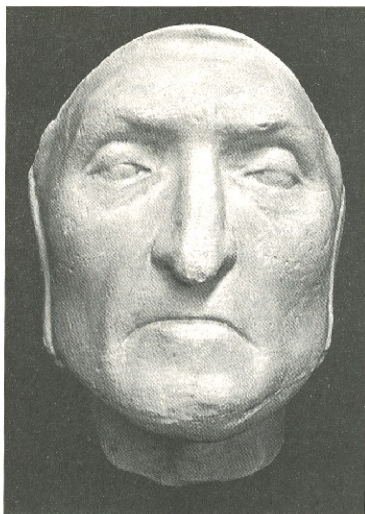
სასიამოვნო კითხვას გისურვებთ!

ანტონიო ენრიკო ბარტოლი,
იტალიის ელჩი საქართველოში

ლევან ბერძენიშვილი

დანტე დღეს

ფეხბურთიდან პოლიტიკამდე



დანტე. რას გვეუბნება ეს სახელი დღეს?

უპირველეს ყოვლისა, დანტე საოცრად პოპულარულია დღევანდელ მსოფლიოში. იგი თარგმნილია მსოფლიოს ყველა კულტურულ ენაზე. მას უამრავი გულშემატკივარი ჰყავს და მათ რიგებში მხოლოდ დანტეს მრავალმხრივი შემოქმედების მკითხველები და იტალიური პოეზიის მკვლევრები, წიგნის ჭიები და პროფესორები არ არიან.

მილიონობით ადამიანისთვის, მაგალითად, ფეხბურთის გულშემატკივრებისთვის, დანტე ფერადკანია და ზუტუტშიანი ბრაზილიელი ფეხბურთელი (დანტე ბონფი კოსტა სანტუში), შესანიშნავი მცველი, რომელიც მიუნხენის „ბაიერნის“ შემადგენლობაში სამგზის გამხდარა გერმანიის ჩემპიონი, ორგზის – გერმანიის თასის მფლობელი, იყო სუპერთასის მფლობელიც; ჩემპიონთა ლიგის გამარჯვებულიც ყოფილა და უფროს სუპერთასიც მოუპოვებია, მსოფლიოს საკლუბო ჩემპიონატშიც გაუმარჯვია და ბრაზილიის ნაკრების შემადგენლობაში კონფედერაციის თასიც მოუპოვებია. სხვათა

შორის, სახელის თვალსაზრისით, დანტე გამოჩენილი არ არის. ბრაზილიელი ფეხბურთელების დიდი პოტენციალი, ფილოსოფოსებისა თუ მსახიობების სახელების დარქმევა ჩვეულებრივი ამბავია; ამიტომ ჰყავდათ ფეხბურთელები სოკრატესი და ალენ დელონი. მეტიც, ერთ-ერთი უმცროსი ძმა საფეხბურთო ოსტატობით სოკრატესს დიდად ჩამოუვარდებოდა, მაგრამ სახელით მაინც უტოლდებოდა: სოფოკლე ერქვა.

ვიდეოთამაშების ასევე მილიონობით მოყვარულსთვის დანტე გამოგონილი პერსონაჟია, იაპონური კომანიის, კაკოჰის ვიდეოთამაშის „დევილ მაი ქრაის“ (Devil May Cry) პროტაგონისტი. იგი მთელი სერიის განუყოფელი ნაწილია, რომელშიც ხუთი ვიდეოთამაში შედის და რომელიც საერთო ცხრა მილიონიანი ტირაჟით გაიყიდა. ეს დანტე დაქირავებული მეომარია, რომელმაც მთელი თავისი სიცოცხლე მიუძღვნა დემონებზე ნადირობას და რომელიც სიცოცხლის აზრს ხედავს იმათ დევნაში, ვინც დედა მოუკლა. მამამისი ლეგენდარული ბნე-

ლი რაინდი სპარდაა, დემონი, რომელიც ამბობდა საიქიოს პრიონის, მუნდუსის წინააღმდეგ და დაამარცხა მისი არმია. ვიდუოთამაშის დანტეს ზებუნებრივი უნარები აქვს, დემონური სისხლი მას ძალასა და ამტანობას მატებს, მცირე ხნით ადამიანური იერის დაკარგვა და დემონად ქცევა შეუძლია, რაც მას გასასაკუთრებელი საშუალებად აქცევს. მთელ მსოფლიოში მოთამაშებმა დაანტე ძალიან თბილად მიიღეს და მას ხშირად მოიხსენიებენ ერთ-ერთ საუკეთესო პერსონაჟად ვიდუოთამაშების ისტორიის მანძილზე.

ვიდუოთამაშების მოყვარულებისთვის ასევე ცნობილია სხვა თამაშიც – „დანტეს ჯოჯოხეთი“ (Dante's Inferno) – ესაა სლეშერის ჟანრის (მთავარ გმირს უნებს აუთრებელი მტრის ხოცვა-ღლევა სხვა დასხვა იარაღით) ვიდუოთამაში საროლი თამაშის (მოთამაშე მართავს თამაშის ერთ ან რამდენიმე პერსონაჟს) ელემენტებით, რომელიც შექმნა კომპანია ვისცერალ გეიმზმა (Visceral Games) და გამოსცა კომპანია „ელექტრონიკ არტსმა“ (Electronic Arts). ეს ციფრული პროდუქტი წარმოადგენს დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედიის“ თავისუფალ ინტერპრეტაციას. თამაშში მოცემულია შურისძიების ეპიკური აქცია; ამავე დროს, იგი გვთავაზობს ჯოჯოხეთის ცხრა წრეში მოგზაურობას. მოთამაშე ჯვაროსნული ლაშქრობების ეგეტრანის, დანტეს როლს ასრულებს, რომელმაც უნდა გაათავისუფლოს თავისი სატრფო ბეატრიკის (დანტესული ბეატრიჩე) ლუციფერის მარნუხებიდან (ასეთი გადახვევა დანტე ალიგიერის ნამდვილად არ მოეწონებოდა). თავი ი მიჩნის მისადნეად დანტეს სულ უფრო ღრმად ჩადის ჯოჯოხეთში, უნებს ბრძოლა სულ უფრო და უფრო სასტიკ და საზიზღარ უჩხულებთან, ასევე აწყდება თავის საკუთარ ცოდვებსაც, თავისი ოჯახის ბნელ ნაწარსულსა და მის უმატებელ სამხედრო დანაშაულს.

გარდა ამისა, დანტე მულტფილმიცაა. არსებობს „ჯოჯოხეთის“ 2010 წლის ეკრანზაცია ანიმეს სტილში – „დანტეს გაცოცხლებული ჯოჯოხეთი“, რომელიც ზუსტად ასახავს ჯოჯოხეთის ავტორისეულ სტრუქტურას, მაგრამ გარკვეული თავისუფლებით უდგება პოემის სიუჟეტს. ეს 88-წუთიანი ფილმი ოთხმა ქვეყანამ (იაპონია, აშშ, სინგაპური, სამხრეთ კორეა) ერთობლივად გადაიღო. მულტფილმი პოზიციონირდება, როგორც ფანტასტიკა/საშინელებად და ეყრდნობა არა მხოლოდ დანტე ალიგიერის ორიგინალურ ნაწარმოებს, არამედ უკვე ნახსენებ ვიდუოთამაშსაც, რომელსაც „დანტეს ჯოჯოხეთი“ შიკაო.

დანტე გემიც იყო. საბრძოლო ზომადი „დანტე ალიგიერი“ იყო პირველი დრედნოუტი (საარტილერიო სამხედრო ზომადი), რომელიც Regia Marina-სთვის (იტალიის სამეფო ფლოტი) აიგო. ეს ზომადი ფლაგმანი იყო პირველ მსოფლიო ომში, თუმცა იმ კაცისგან განსხვავებით, ვის სახელსაც ატარებდა, საბრძოლო დიდებას ვერ მიაღწია – მის ქვეშევრდებს გემის არსებობის მანძილზე ერთხელაც არ გაუსვრილა. ზომადი განაახლეს 1923 წელს, გემების ოფიციალური ნუსხიდან ამოიღეს 1928 წელს და, შესაბამისად, ჯარითი ჩააბარეს.

დანტე პარკი ან სკვერიცაა (Dante Park ან Dante Square) ლინკოლნის ცენტრის წინ, ნიუ-იორკში (New York City). იტალიური წარმომავლობის ამერიკელებმა დააარსეს დანტე ალიგიერის პატივსაცემად. კარლო ბარსოტი თავდაპირველად პოეტის დიდი მონუმენტის დადგენას აპირებდა ტაიმს სკვერზე 1912 წელს, მაგრამ ფინანსურმა სიძნელებებმა შეუშალა ხელი. ასე რომ, ახლა ეტორე ხიმენის მიერ შექმნილი შვედრებით პატარა ძეგლი დგას ბროდვეიზე. ამ ძეგლის ასლი დგას ვაშინგტონშიც, რედისონ ემპაირ პოტერლის პარკში.

დანტე არის ერთ-ერთი კრატერი მთვარის უხილავ, მეორე მხარეს, ჩრდილოეთ ნახევარსფეროში. დანტე აკადემიაცაა – დანტე ალიგიერის კათოლიკური აკადემია (Dante Alighieri Catholic Academy – ასევე ცნობილია, როგორც Dante Alighieri Academy Catholic Secondary School) ტორონტოში (ონტარიო, კანადა), რომელიც წმ. იოანე ნათლისმცემლის დემადაცემს 1974 წელს.

2016 წლის 31 ივლისს ამერიკული ტელევიზიის, NBC-ს ტრადიციულ დილის გადაცემაში „შეხვეპრესას“ პოლიტიკური ექსპერტები კამათობდნენ იმაზე, შეესაფუძნება თუ არა პრეზიდენტობას დონალდ ტრამპის ტემპერამენტი. რესპუბლიკელთა მხარდამჭერი ალექს კასტელანოსი შეცვალა კლინტონსა და ტრამპს შორის განსხვავება ძველ და ახალ აღთქმებს შორის სხვაობისთვის შეედარებინა, მაგრამ დემოკრატი ექსპერტი, ცნობილი ჟურნალისტი დევიდ ბრუქსი კოლეგას არ დაეთანხმა და ბრძანა, რომ ბიბლია აქ არაფერ შუაშია, სინამდვილეში ჩვენ ყველანი დანტეს ჯოჯოხეთის მეშვიდე წრეში აღმოვჩნდით. ამერიკელ ტელემაყურებელს დილიდანვე უნდა სცოდნოდა, რომ დანტეს ჯოჯოხეთის მეშვიდე წრეში სხვებზე, საკუთარ თავსა და ღმერთსა და ბუნებაზე მოძალადეები იტანჯებიან (ტირანები, ავაზაკები, თვითმკვლელები, ღვთისმგობები, სოდონიტები და მეგასმები). დევიდ ბრუქსი, როგორც ჩანს, ჯოჯოხეთის მეშვიდე წრის პირველ სარტყელს გულისხმობდა, რომელშიც დიდმა ფლორენციელმა ტირანებმა (ალექსანდრე მაკედონელი, დიონისოსი სიცილიელი, ატილა, პაულედი ტირანი ვრონე აძილენი და სხვ.), მკვლელები და ავაზაკები (გრადი დე მონფორი, პიროსი, სექსტუსი, რინი დე პაცი და სხვ.) მოათავსა. ნათელი გახდა, რომ „ნიუ იორკ ტაიმსის“ ჟურნალისტს დანტეს ჯოჯოხეთის ამ უსიამოლო სივრცეში დონალდ ტრამპისთვის „კარგი“ ადგილი ჰქონია შერჩეული.

„ნეეროსკეპტიკოსის“ ფსევდონიმით სამეცნიერო ჟურნალების ჟურნალ „დისკავერიში“ 2010 წელს, 24 ნოემბრის გამოცემაში სატაია „სამეცნიერო ჯოჯოხეთის ცხრა წრე“, რომელშიც დეტალურადაა აღწერილი სამეცნიერო ჯოჯოხეთის მკვდრთა ცოდვები და მათი განლაგება დანტესული წრეებში. ასე მაგალითად, პირველ წრეში, ლიმბოში, არა ტანჯვის, არამედ მარადიული სინანულის საფანეში, სადაც დანტე მოუწოდებდა ჩველები და სათნოები გამორჩეული არაქრისტიანები მოათავსა, ნეეროსკეპტიკოსმა ადგილი მიუჩინა იმათ, ვისაც სამეცნიერო ცოდვები თავად არ ჩაუდენიათ, მაგრამ თავიანთი დაუდევრობით, გრანტებითა და პუბ-

საქართველოს მთავრობის განცხადება

ლოკაციებით ხელს უწყობდნენ ცოდვილებს; ხოლო მეტწილად წრეში მან დაასახლა ფალსიფიკატორები, რომლებიც ჩაქვდილი არიან ყინულის უზარმაზარ კუბებში; თითოეულის თვალწინ გაყინულია სტატია, რომელშიც დამაჯერებლადაა დამტკიცებული, რომ ჯოჯოხეთის ამ წრეში წყალი არ იყინება. მათდა საუბედუროდ, მონაცემები სტატიაში მოლიანად ფალსიფიცირებულია.

განათლებული რუსი დეკანოზი, ფრიად და ფრიად ირიგინალური აზროვნების ანდრეი ტკაწოვი თვლის, რომ დანტე დღეს არავითარ შემთხვევაში არ დანერდა „ღვთაებრივ კომედიას“ და რომელიმე გაზეთის, მაგალითად, „კორიერე დე ლა სერას“ კორესპონდენტი იქნებოდა. დეკანოზის მახვილგონივრული თეზისები და სათანადო არგუმენტები კიდევ ერთხელ გვანრმუნებს, როგორ უჭირთ ადამიანებს სხვისი ჩანადფრის, სხვისი მოძღვრების გაგება და როგორ დრამატულად არ ასვენებთ მათ სხვისი უწყობიბა დიდება.

დიახ, დანტე ბევრი ვინმეა და ბევრი რამეა; დანტე ალიგიერი ლათინურ და იტალიურ ენაზე დანერგილი ნაშრომების ავტორია, მას დაუწერია „ნადიმი“, ტრაქტიკა „მონარქიის შესახებ“, „ახალი ცხოვრება“, ლირიკული ლექსები (La Rime); იგი ბევრი რამის შემოქმედია, მაგრამ მთავარი მის შემოქმედებაში მაინც გენიალური, სამანიალიანი პოემა „ღვთაებრივი კომედია“ („ჯოჯოხეთი“, „განსანმენდელი“, „სამოთხის“).

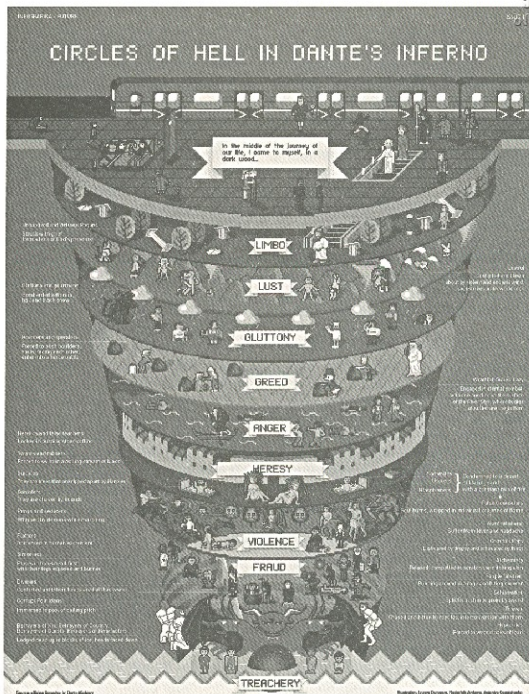
დიდი საიდუმლო არ არის, რომ ამ ტრიადიდან (ჯოჯოხეთი, განსანმენდელი, სამოთხე) ნამდვილ უკვდავებას მხოლოდ პირველმა მიაღწია. რაც უნდა თქვან დანტეს სპეციალისტებმა, ფილოლოგებმა, ისტორიკოსებმა, „დანტისტებმა“ თუ დანტეოლოგებმა, დღეს „ჯოჯოხეთს“ და „ღვთაებრივ კომედიას“ შორის ტოლობის ნიშანი დევს. „ღვთაებრივი კომედიაში“ მთელი დიდებაა „ჯოჯოხეთის“ დიდება. ამას ლიად გეტყვით ნებისმიერი იტალიელი მოსწავლე („დანტესთან მე მხოლოდ ჯოჯოხეთი მომწონს“). ამას გეტყვით ყველა ქართველი მკითხველი და, მოუხდევად იმისა, რომ მე პირადად ვვინაა აღმდეგები „განსანმენდლისა“ და „სამოთხის“ სქემატურ ოპუსებად გამოცხადების იდეას, ჩემი სტუდენტებისადამე მეც იმდენჯერ მოვისმინე ეს „იტალიური სიმღერა“, რომ ბოლოს „დიდად წიგნებს“ კურსში დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ მხოლოდ „ჯოჯოხეთით“ შევიტანე. რატომ მოხდა ასე? იმიტომ რომ არა, რომ პოემის ამ ნაწილშია ნარეკები ნამდვილი ადამიანური ენებზე? ის ორიად სტრიქონი ან ციტატა, რომელსაც იტალიელი მოსწავლე დიდობაში შეინარჩუნებს მესხიერებაში, არ თქმა უნდა „ჯოჯოხეთურია“, ანუ მინიერა. „სამოთხე“ საინტერესო არ არისო, ამბობენ სტუდენტები. უბედურება კი ისაა, რომ დანტეოლოგებს სურთ, ყველა შეფარონ სწორედ „სამოთხე“, მოუდენტების შეფასებით, სტატისტიკური დოვმა, მძღველზელი სქემები და ციტატები. მათ სურთ, აიძულონ მთამომადელობა, შეიყვარონ არა დანტე-ადამიანი, არამედ დანტე-ძველი, ამიტომ დანტეს ყველა ოუბლიე იქცევა ხოლმე გაუთავებელ სხდომებად, კონფერენციებად, სიმპოზიუმებად, სასკოლო თემებად და

ქუჩების ახალი წყებისთვის უდიდესი პოეტის ყველა მინიჭებად. მიუხედავად ამისა, მაინც ცოცხლობს იმედი, რომ ამ ოფიციალურ აურზაურში იტალია და მთელი მსოფლიო გაისვენებს დანტე-ადამიანსა და უდიდეს პოეტს, რომელსაც ცოტა ვინმე თუ შედარება მსოფლიოში.

დანტე დღეს რომ უპირველეს ყოვლისა, „ჯოჯოხეთის“ ავტორია, ამას ირიბად მოუთითებს ის არანახული პოპულარობა, რომელიც ამერიკელი მწერლისა და ჟურნალისტის, დენ ბრაუნის უკანასკნელმა რომანმა, „ინფერნოში“ მოიპოვა. ბუნებრივია, პოლიუქსად არ დააყოვნა და წელს ამ წიგნის ეკრანიზაცია გამოდის ლეგენდარული ტომ შენქსისა და ფელიხიტი ჯოუნსის მონაწილეობით. სიუჟეტი ამ რომანისა, რომლის მოქმედება XXI საუკუნის ფლორენციასა და მთელ იტალიაში ხდება, გადაიწვია კევმა დანტეს „ღვთაებრივი კომედიაში“ სიუჟეტს. რომანს საფუძვლად უდევს „და ვინჩის კოდის“ გმირის, პარვარდის უნივერსიტეტის პროფესორის, რობერტ ლენგდონის ახალი თავგადასავალი. ამჟამად ლენგდონი სიზმრად ხედავს ქალს, რომელიც ბიბლიურ ფრაზას „ეძიებდეთ და პოვებდეთ“ – აგონებს; ეს ფრაზა გახდება საიდუმლოს გასაღები. სიუჟეტის (ცენტრშია დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედია“) პირველი ნაწილი, „ჯოჯოხეთი“. არსებობს უტყუარი ცნობა, რომ დენ ბრაუნის წიგნის გამოსვლის შემდეგ აშშ-ის ბიბლიოთეკებიდან დანტეს „ღვთაებრივი კომედიაში“ გაცემა მნიშვნელოვნად გაიზარდა. შეიძლება ვიყარაუდოთ, რომ ფილმი კიდევ უფრო „დანტისტურ“ ბუმს გამოიწვევს.

„ღვთაებრივი კომედია“ გვიყვება დანტეს საიქიოში მოგზაურობის ამბავს; პოეტმა მოინახულა ჯოჯოხეთი, განსანმენდელი და სამოთხე, სადაც შეხება და ცხოვრება მიცემდებულთა სულელები. „კომედიაში“ ცოდვილები ისევებიან ჯოჯოხეთში, მომნაწილები ცოდვითაგან განთავისუფლებიან განსანმენდელში, ხოლო ნეტარნი სამოთხეში არიან და ღმერთს უჭერტენ. თავად დანტეც ხედავს ღმერთს თავისი მოგზაურობის ბოლოს. ეს ყველაფერი შეიძლება ძალიან შორს იყოს თანამედროვე მკითხველისგან, განსაკუთრებით იმათგან, ვინც არ იზიარებს დანტეს რწმენას; მაგრამ სინამდვილეში, დანტეს აწუხებს ის, რაც აწუხებს ნებისმიერ პიროვნებას ყველგან და ყოველთვის: რა არის ადამიანი? როგორ ვაფასებთ ადამიანის საქციელს? რა არის მნიშვნელოვანი სიკვდილსა და სიკვდილებზე? ადამიანის საქციელი, ჩვენი თუ სხვისი, არის საფუძველი სამყაროში ადამიანური გამოცდილებისა. პოემა, რომელიც მოგვინოვებს, რომ აყსაბოთ მრავალნარი საქციელი, ნამდვილად თანამედროვეა და ყოველთვის აქტუალური იქნება.

გარდა ამისა, უამრავი ადამიანი სწავლობს მთავარ დანტეს, დანტე ალიგიერის, ბიოგრაფიას. უამრავი წყარო არსებობს ამ საქმიანობისთვის: დანტე თავად გვიყვება თავის ამბავს „ღვთაებრივ კომედიაში“, ამასვე გვიყვებინა პოემაში ის ადამიანები, რომლებიც მას ჯოჯოხეთის ვებზე ხედევენ. მისი ცხოვრების ისტორია ძალიან მიმზიდველია: იგი იყო წარმატებული და ხელმოცარული, გაღმერთებული



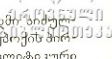
ბული და დაწყებული ერთდროულად.

დღეს, როდესაც ჯობს მაქსიმალური კუთხე კინაღამ ევროპარლამენტის წევრი გახდეს, ხელახლა ალაპარაკდნენ მწერლების პოლიტიკასთან ურთიერთობის შესახებ. დღეს იმ ხალხისთვის, რომელსაც პოლიტიკა ზნეობრივი ადამიანისთვის შეუფერებელ სფეროდ მიაჩნია ან იმათთვისაც, ვისაც ჰგონია, რომ პოლიტიკაში მხოლოდ ხელმოცარული ადამიანები მიდიან, ცუდი არ იქნება იმის შესვენება, რომ გენიალური დახტე პარტიული იყო. ოჯახური გადმოცემის მიხედვით, დანტეს წინაპრები ელიზების რომაული მოდგმის წარმომადგენლები იყვნენ, რომელთაც ფლორენციის დაფუძნებაში მიიღეს მონაწილეობა. დანტეს წინაპარი, კაჩაგვიდა, კონრად მეცამის ჯეგროსნულ ლაშქრობაში იღებდა მონაწილეობას და მუსლიმებთან ბრძოლაში დაიღუპა. დანტეს პაპა, ბელინჩონე, ფლორენციიდან გააძევეს გველეშებისა და გიბელინების ომის დროს და ქალაქში მხოლოდ 1266 წელს დაბრუნდა, ბენევენტოსთან მანფრედ სიცილიელის დამარცხების შემდეგ.

დღეს, დანტეს მამა პოლიტიკაში არ მონაწილეობდა და მთელი ცხოვრება ფლორენციაში რჩებოდა, მაგრამ პოეტი პაპისა და უფრო შორეული წინაპრების გზას დაადგა, პოლიტიკური მარცხი განიცადა, რამაც საბოლოოდ ამოუკვეთა ფეხი მშობლიური ფლორენციიდან და მარადილ დევნილად აქცია.

დანტეს ისტორიები არის ყველა ადამიანური ემოცია, რომელთაც ცნობილი და ცალკარებული: სიყვარული, სიძულელი, მრისხანება, შიში, სიხარული, მღელვარება, გაოგნება, სასიზარევეთა. პოეტმა მოგვსმოს, რომ ვიფიქროთ ამ მძლავრ გრძნობებსა და ადამიანის ცხოვრებაში მათს ადგილზე, რომ ისინი გაგვიზრდოთ არა მხოლოდ საკუთარი გამოცდილებით, არამედ საგანთა უფრო ფართო კონტექსტშიც.

ინდივიდუალური ცნობიერების საკითხები უპირისპირდება იდეათა უფრო ვრცელ ჩარჩოს. როგორ უნდა იყოს ადამიანური საზოგადოება მოწყობილი, ადამიანის სიცოცხლეს აზრი რომ ჰქონდეს ეს კითხვები ბუნებრივად აღიქმება იმ ხალხის ისე.



ტორიებიდან, რომელსაც დანტე ხვდება. ჩვენ ყოველთვის ვერ ვეთანხმებით მის მოსაზრებებს, მაგრამ მისი პასუხები იმას მაინც გვაძლევს, დავფიქრებთ.

დანტე მუდმივად წინააღმდეგობრივი იყო. „ღვთაებრივი კომედია“ ბევრ მის თანამედროვეს საშუალო ნაპროვად მიაჩნდა, მათ შორის მისივე საკუთარ კათოლიკური რელიგიის საეკლესიო ავტორიტეტებსაც. დანტეს ყველაფერი შეიძლება დახარალებული იყოს, თანამედროვეების გარდა. მისი ღრმა ორიგინალურობა და ჩარჩოებში ჩაუტყველობა არის მასზე მუდმივი მოთხოვნის არსებობის მყარი გარანტია – იგი ყველა დროისა და ყველა ქვეყნის მკითხველის მთავრობის წყაროა.

ერთ-ერთი გავრცელებული, რომელსაც გვასწავლის პოემა, არის უსამართლობისა და ძალაუფლების ბოროტად გამოყენების წინააღმდეგ ბრძოლა. დღევანდელი მთავრობის გასაოცარია, რომ დანტეს თვალში ყველაზე დიდი ბოროტმოქმედი იყო თავად რომის პაპი, კათოლიკური ეკლესიის მეთაური. ჩვენ ვხვდებით კორუმპირებული პაპების მთელ წყებას ჯოჯოხეთში. სასჯელი, რომელიც მათ მიესაჯათ, არის ამაღლებული და სიურრეალისტური, რომლის მაგარს შეიძლება მხოლოდ სამიწისქვეშა ფილმში ვხვდეთ. პაპებისთვის, ისევე როგორც ყველა სათნო ჯოჯოხეთში, ცოდვის თითოეული სახე სხვადასხვაგვარად ისჯება. დანტე უსასრულოდ გამოიგონებდა დანაშაულისა და სასჯელის ურთიერთშეხამებას. კორუმპირებული ეკლესიაში, მთელი სამყაროს სავარაუდო სულიერ ლიდერებში, არის უცნაური კავშირი დღევანდელი სამყაროსა.

პოემის სხვა მაგალითია ადამიანის ცხოვრებაში სიხარბის დესტრუქციული ეფექტი, იქნება ეს ფილოსოფია თუ ძალაუფლების სიხარბე და გაუმადლობა. ეს ორი, ფილოსოფია და ძალაუფლების დაუიქნებელი წყურვილი, როგორც წესი, ერთად დადიან. ისევ მძლავრი რეზონანსია დღევანდელ ცხოვრებასთან, ეპოქასთან, რომელსაც ახასიათებს უპატიოსნო ფონების მენეჯერებისა და ფინანსურ სპეკულატორთა სიმრავლე. ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დამცირავი, შეიძლება ითქვას, ადგილობრივი სტრუქტურა, რომელიც დანტეს ეკუთვნის, მათ ასე ახასიათებს: *la gente nuova e i subiti guadagni* („ახალი ხალხი და მყისიერი სარგებელი“).

დანტე დღევანდელია იმიტომაც, რომ სასტიკად, ამქვეყნიურად, ჩვენებურად, ტყვედებულია. ეს კაცი, რომელიც თეორიულ ცოდნას ფლობდა ზეცაზე და ცდილობდა, გრაფიკულადაც კი წარმოედგინა მოწვედილი სამყარო, სინამდვილეში ყველაზე მინიერი პოეტი იყო. „ღვთაებრივი კომედიაში“ მან მთელი თავისი არსება ჩადო: არა მხოლოდ უსისხტე მო და არამცხოვრი სტოლასტიკური თეორია, არამედ მთელი თავისი უცნაურობა, თავისი უზომო პატივმოყვარეობა, დაუოქნებელი სიძულვილი, ლირიკული სევდის იმეათი, მაგრამ ძალიან ამაღლებული მომენტები, შურისძიების მწარე სიხარული, ყველაზე მინიერი ზიზღი, ვინც კი არ აღიარა. მან თქვა უნდა, იგი XIV საუკუნის ფლორენციის პოეტი იყო – ვაჭრების, ქურდების, მეოცნებეების, მკვლელების, მხატვრების, პატივმოყვარეებისა და მხარბული ქა-

ლების ქალაქის შვილი, ერთმანეთისადმი მიძინა ვილით დამპირისპირებული პარტიების უპირისპირებაში, გაუფრთხილ მიკერძოებული პოლიტიკური ენებებით. ასეთი იყო იტალიური საზოგადოება, ჯერ კიდევ დაშინებული რელიგიით, მაგრამ უკვე აღმომჩენი მშვენიერებისა, ჯერაც დამფრთხილი და შეძრწუნებული იმეყვენიერი ძალების წინაშე, მაგრამ უკვე მიდრეკილი რეალური სამყაროს სიხარულისაკენ. დანტე მთლიანად ამ სასტიკ, ცრუ, თვითდაჯერებულ, დაუნდობელ, უსამართლო სამყაროში იყო ჩაფლული; უყვარდა, შეურაცხყოფდა, აიღვალავდა, ოცნებობდა. ბოლოს და ბოლოს, იმ პოლიტიკური მოვლენის მსხვერპლი გახდა, რომლის ქმნაშიც მარიტი აზრი სამომხდელ ვერ გაიგო; პოეზიაში ძველი დახვდა იმ საწყაროს, რომელიც უკვე სიკვდილის პირას იყო მისული. სასო მარცხედა საკუთარი მარტოობის გამო. სძულდა, იმეყრებოდა, იმეყვლებოდა. შურს იძიებდა: „ღვთაებრივი კომედიაში“, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, ცამთ აიყვანა თავისი წინაპრები, მცირერიცხოვანი მეგობრები და საყვარელი ქალი; უმღერა საკუთარ იდეებსა და გულუბრყვილო პოლიტიკურ ოცნებებს; საკუთარ თავს უფლის ტახტის ძირთან მოუყენა ადგილი და ჯოჯოხეთის სამარცხვინო მორევში ჩაყარა ყველა მონიშნაღმდეგე, ვაჭრებითა და კონსოტიერებით დაწყებული და რომის პაპებით დამთავრებული.

მთელი თავისი ენებებით დანტე იყო და რჩება თხემით ტერფამდე იტალიელად. როგორი „ღვთაებრივი“ ან „ადამიანური“ უნდა იყოს მისი კომედია, იგი, უპირველეს ყოვლისა, იტალიურია. აღორძინების ეპოქის პუბლიცისტმა დანტეს წართხვე ყველაფერი, რაც მასში „ამქვეყნიური“ ან „ამა სოფლისა“ იყო, დაუნუნა ხელოვნური სამყარო და ასე „განმედილი“ მოიყვანა „ჯოჯოხეთის“ პოეტი ჩვენთან.

* * *

შექპირის „მეფე ლიონის“ თანამედროვე დადგამა ლონდონში, რომელშიც ლიონის როლი ბრწყინვალე მსახიობმა, ავტორმა და მუსიკის ისტორიკოსმა, პროფესორმა სიმონ რასელ ბილმა განაბორცო, მთელი კრიტიკა ალაპარაკა პიესის ექსტრაორდინალურ კაქშირზე თანამედროვე სამყაროსთან. დემენციის, ასაკოვანი მშობლის, თაობების შორის ძალაუფლების გადაცემის საკითხები აქტუალური აღმოჩნდა თანამედროვე სამყაროსთვის სწორედ ისე, როგორც ეს ხდებოდა შუა საუკუნეების მითოური მეფის ეპოქაში. პიესა ისევე მძლავრად ესაუბრება თანამედროვე მკითხველს, როგორც შექპირის ხანაში ახერხებდა მას.

ასე შექპირობა, ასეა დანტესთანაც, იტალიის უდიდესი შუასაუკუნეობრივი პოეტი და ინგლისის აღორძინების ხანის უდიდესი დრამატურგი ნარმო-სახების ძალითა და ენის გამოხსახველობით სიძლიერით თანასწორნი არიან. მათ ჰქონდათ არა უზარალოდ შედეგების შექმნის უნარი, არამედ უფრო და უნივერსალური, დროსა და სივრცეში მუდმივი ზემოქმედების შინაგანი ძალის მქონე შედეგების შექმნის უნარი. „ღვთაებრივი კომედია“ ისევე თანამედროვეა დღეს, როგორც ოდესმე ყოფილა და როგორც მუდამ იქნება.

ხათუნა ცხადაძე

ჩეზარე პავეზე



40-ანი წლების ტურიანი. გამომცემლობა "ეინა-უდინი", თავად დამფუძნებლის, ჯულიო ეინაუდის გარდა, მუშაობენ ჩეზარე პავეზე, ნატალია გინიმბურგი, კარლო ლევი, იტალი კალვინო და სხვები, ადამიანები, რომლებიც იმდროინდელ იტალიურ პროზას, პოეზიას, ლიტერატურულ კრიტიკას, სა-გამომცემლო საქმეს წარმოადგენენ. იტალიური კულტურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მთავარი სახელები. როცა ჯულიო ეინაუდი თანამშრომლებთან ერთად შესვენებაზე „ტრატორია დელ პო-პოლოში“ გადის სახადილოდ, ნატალია გინიმბურგი თამაშს იწყებს: მოთხრობის დასაწყისს წერს და ფურცელს პავეზეს გადააწოდებს. პავეზე ავრძელებს. მერე კი კალვინოს გადაულოცავს, რომელიც ფურცელს ფანტასტიკური პერსონაჟებით, უღამა-ზეთი ქალებითა და კაცებით ავსებს, წარმოსახვით, რომელიც მხოლოდ კალვინოსია.

პავეზე 17 წლის იყო, როცა მისმა უახლოესმა მეგობარმა თავი მოიკლა. ამ დღის შემდეგ თვით-მკვლელობის იდეა არ ეშვება. მეგობრები კარგად იცნობენ მის ამ ცუდ „ჩვევას“. დავიდე ლაიოლო, მისი სკოლის მეგობარი, ამაზე წიგნსაც დაწერს, პა-ვეზეს ამ „მბსურდულს ჩვევას“.

1930 წელს ტურინის უნივერსიტეტში სადიპლო-მო ნაშრომი წარადგინა: „უოლტ უიტმანის პოეზიის ინტერპრეტაციის შესახებ“. სამეცნიერო ხელმძღვა-ნელმა ბოლო წამს უარი გამოუცხადა ნაშრომის წარდგენაზე: მისი აზრით, პავეზეს სადიპლომო შრო-

მას შეტისმეტად ეტყობოდა კროჩეს ესთეტიკის ზე-გავლენა და „სკანდალურად ლიბერალური“ იყო ფა-სისტური ეპოქისთვის. საქმეში ლეონე გინიმბურგი ჩაერია, რომელმაც უშუამდგომლა პავეზეს და მისი დიპლომის ხელმძღვანელად ფრანგული ლიტერა-ტურის პროფესორი, ფერნანდო ნერი დაანიშნა. ასე, უიტმანით დაიწყო პავეზეს ეპოპეა ამერიკულ ლიტერატურაში.

რამდენიმე წლის შემდეგ სწორედ ლეონე გინ-იმბურგმა აიძულა, პირველი პოეტური კრებული გა-მომცემლობა „კარიჩინისის“ გაეცაზვნა. ხელნაწე-რის ნაკითხვა და შეფასება ელიო ეიტორინისთვის დაუთვალეზათ. ასე გამოიცა „მუშაობა ღლია“.

თარგმნა სინკლერ ლუისით დაიწყო, ამას მო-ყვა მელვილი, ჯოისი, სტიუნი, დეფო, დიკენსი, ფოლ-კნერი, სტეინბეკი და სხვები. შერეუდ ანდერსონის „შენი სიცილის“ და მელვილის „მობი დიკა“ თარ-გმნაში 1000 ლირა აუღია. თითქმის უსასყიდლოდ თარგმნა ჯოისის „მელვინის პორტრეტი ახალგაზ-რდობაში“. პავეზეს წერია, თარგმნის გარეშე ციოვ-რება გერ წარმოედგინა. 1943 წელს ტურინი დაბომ-ბეს. გამომცემლობის შენობასაც მოხვედრია ჭურ-ვი. პავეზე მაინც უთენია მისულა სამსახურში, ნა-ხევრად ჩამონგრეულ შენობაში თავისი ოთახი მო-უთენია, სანერო მაგიდიდან მტვერი გადაუფერ-თხავს და ხელნაწერებს მისჯდომია.

ფრანკო ფერაროტი, ცნობილი იტალიელი სო-ციოლოგი და პავეზეს ახლო მეგობარი, რომელიც

ამერიკელი მეცნიერის, ევბოლების ტექსტს თარგმნიდა, იგონებს, როგორ დაურეკა ღამის 2 საათზე პავეზის და ყურმილი ჩაჰყვია, რომ იმ ტერმინის ზუსტ იტალიურ შესატყვისს მიაგნო, რომელზეც დიდი ხანია, თავს იტყნდა. პავეზი გაბარებული ნაშრომს ლოკინიდან და მალევე წეშნია გაჩნდა, ერთი რესტორანი გვეგულეობდა, რომელიც მიელი ღამე მუშაობდა, გავცვივით და დილაზე ესვამოდით ამ ამბის აღსანიშნავად, იგონებს ფერაპოტი. იმ წლებში რაღაც ისეთათვის ვმუშაობდით, რის წინამეც ჩვენს პირად ინტერესებს ჩაღის ფასი ჰქონდა, ამბობს ფერაპოტი, როცა პავეზის მუშაობის მაჩვენებელს, მის ენთუზიაზმს იხსენებს.

მისი დისკული იგონებს, როგორ სძულდა რადიო. იმ წლებში რადიო ფაზისტური პროპაგანდის მეშვეობით მანქანა იყო. მართალია, ფაზისტურ რადიოს არ უსმენდა, მაგრამ პოლიტიკურად აქტიური არასოდეს ყოფილა და ფაშისტებისთვის დისკომფორტი არასოდეს შეუქმნია, იმ წლების სხვა მწერლებისა და ინტელექტუალებისაგან განსხვავებით. მაინც დაიჭირეს 1935 წელს, ანტიფაშისტებთან შეგობრობის საბაბით და ჯერ რომის ციხეში ჩასვეს, შემდეგ კი ერთი წლით გადასახლება იტალიის უკიდურეს სამხრეთში, პანაწინა, მიკარგულ სოფელში, საიდანაც გასვლის უფლება არ ჰქონდა და სამხაროს მხოლოდ წერილებით ეკონტაქტებოდა. სინამდვილეში საყვარელი ქალის გამო დაისაჯა: ტინა პეტარდო, პავეზის ლექსების „ქალი ხრინწიანი ხმით“, მებრძოლი ანტიფაშისტი იყო და ცნობით „ბუნებისათვის“ ალტერნო სპინელი პავეზს მისამართის გამოყენებით აწერდა წერილებს. ერთი წელი დასჭირდა რეგის ამის გასაჩვენებლად, თუმცა, ჩეზარე პავეზი მაინც „შავ სიაში“ დარჩა ლეონე გინებურთან და სხვა ანტიფაშისტებთან შეგობრობის გამო.

თავისი არაპოლიტიკურაა საშინელი დანაშაულის გრძნობით ავსებდა პავეზს. იმდროინდელი პარტიზანი მწერლებისა და ინტელექტუალებისგან განსხვავებით, გერმანიის ბრძოლის ველზე ვერ ხედავდა საკუთარ თავს და მაინც იტანჯებოდა ამის გამო. ასანაღიდა, წერდა, თარგმნიდა, ხელნაწერებს კითხულობდა, სხვა ევრაფერში წარმოედგინა თავი. 1944 წელს რომის ციხეში ნაშეხი მოკლეს ლეონე გინებურმა. ამან საშინლად შეძრა პავეზი. ფაშისტებს მისი კიდევ რამდენიმე უახლოესი მეგობარი შეეწირა. ბოლოს, 1945 წელს, მაინც შევიდა კომუნისტურ პარტიაში და მის გახვითთან თანამშრომლობაც დაიწყო. „როგორც იქნა, გამოვასწორე საკუთარი მდგომარეობა“, ელემენტული მეგობარ წერს ამ ამბავს თავის მეგობარს, მასიმო მილას, მაგრამ ამ სიტყვებშიც უიშვიათეს იგრძნობა: უიმედობა, რომ ამ პოლიტიკური „რობინცით“, რომელიც სინამდვილეში მისი არაა, რაღაც შეცვლის.

პავეზმ თავისი თითქმის ყველა ცნობილი ლექსი ქალებს მიუძღვნა. საყვარელ ქალება, რომლებთანაც არ უმართლებდა, რომლებიც ტოვებდნენ, უარს ეუბნებოდნენ: ტინას, ფერაპოტსა და პიანოს (იტალიელ მწერალსა და მთარგმნელს, პავეზს მოსწონდა, რომელსაც მან შეაყვარა ამერიკელი ლიტერატურა და რომელიც ჰემინგუეის „შემდგომი იარაღის“ თარგმნისთვის დაამატებდა 1943 წელს)

და ბოლოს – კონსტანსის, ამერიკელ მსახიობის ლო სიკვარულს.

კონსტანსამაც მიატოვა. მარტოობა მისთვის უცხო არაა, მაგრამ პავეზი გამოსავალს ვეღარ ხედავს. სწორედ ამ დროს იღებს იტალიის ყველაზე პრესატივულ ლიტერატურულ პრემიას, „სტრეგა“. მისი მეგობრები იგონებენ, საქვეყნო აღიარებამ და ყურადღებამ ცენტრში მოუცევამ, გაბარების ნაცვლად, სამინისტროს დაფორმება, ის მარტოობა დაულოვია, რომელშიც მუდამ იყო გამოკეტილი. დაჯილდოების ცერემონიაზე კონსტანსის და, დორისი გაყვება, მაგრამ ველარაფერი ანუგეშებს.

„ქალის სიყვარულის გამო კი არ იკლავს თავს ადამიანი, არამედ იმიტომ, რომ სიყვარული, ნებისმიერ სიყვარული, გვაზიზივებს, ჩვენს უბადურ კობას, უძლეურებას, არარაობას აამკარავებს“.

1950 წლის აგვისტოს ბოლოს „ეინაულის“ თანამშრომლები ლუარის ციხისმაგრების დასათვალიერებლად წასულან რამდენიმე დღით. პავეზი გამოცემულობაში მისულა და ახალი თანამშრომლობისთვის, გრაფიკოსი ბიჭისთვის უკითხავს, მოლინა თუ არისო. მოლინა არ დახვდა. არც ენახა, არც ბოლანტი, არც სხვები. თითქმის ყველა შევხვედრებში იყო, გაბარებული (ცარიე აულია, დაფარე მოუწამინია „მერდა!“ და გასულა. 26 აგვისტო იყო. ის სიტყვა მრავალი წლის მანძილზე შერჩა „ეინაულის“ რედაქციის იმ დაფას.

„ალარნდერს დაგნერ“. ეს ბოლო ჩანაწერია მის დღიურში. 27 აგვისტოს ტურინის სასტუმრო „რომის“ მესამე სართულზე, 49-ე ნომერში შევიდა, ფეხსაცმელი გაისადა, რამდენიმე ფორმაცა მიღის ნამალი დალია და ჩაქმული წამოწვა საწოლზე.

მის მეგობრებს, საფრანგეთიდან 28 აგვისტოს დაბრუნებულმა, აღარასოდეს მოასვენებს ფიქრი: „ერთი დღით ადრე რომ წამოგაუფიქრებდა...“

სამოქალაქო წესით დაკრძალეს. მისი და, სასონარკვეთილი, ახლოდ ცდილობდა თვითმკვლელობის ამბის დაძაფვას. წესი არ აუტეს, ათეისტსა და თვითმკვლელს.

„მოუვა სიკვდილი შენი თვალებით“ კონსტანსის მიუძღვნა, ისევე, როგორც თავისი ბოლო რომანი. 1950 წელს, 1 თვის მანძილზე, 11 მაგიდან 10 აპრილამდე დაწერა ეს ათი ლექსი. ათიდან ორი – ინგლისურად, დანარჩენი რვა – იტალიურად. ის ორი, ინგლისურ, იტალია კალვინო უთარგმნა იტალიურებს – პავეზს მოსწონდა, რომელსაც მანვე შეარქვა „ფაუსტკალიბანი“, სახელი, რომელიც ბოლომდე შერჩა კალვინოს.

მეგობრებს საშინლად ატყია გული. თუმცა, გაკერვებით თითქმის არავის გაჰკვირვებია. არავის, კალვინოს კარდა: „ყოველთვის ისეთი ძლიერი მეგონა, იმ თავის სტილიკურ ჯავშანში გამოკეტული...“

„სასწავლი ორივე მხრიდან ვერ ჩაინებება. ჩემი მხოლოდ ცალი მხრიდან ჩაილია და მისი ნამწვი ჩემი წიგნებია“.

მასალა ეყრდნობა ჩეზარე პავეზის მეგობრების, თანამშრომლების, ნათესავების მოკონებებს, ინტერვიუებს, წერილებს, ასევე პავეზს პირად წერილებსა და დღიურებს.

ჩემარე პავეზე

მოვა სიკვდილი შენი თვალებით

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi
© 1951, 1966 e 2014 Giulio Einaudi editore S.p.A., Torino

იტალიურიდან და ინგლისურიდან თარგმნა ხათუნა ცხადაძემ

კ-ს, ჩ-საგან

შენი ღიმილი -
მკრთალი ბზარი
გაყინულ თოვლზე
მარტის ქარი,
მოცეკვავე ტოტები
თოვლში;
შენი ჩუმი ხმა,
თუთრფეხება შვლის
გაელვება.
მინდა, მივდიო ნავარდს
შენი სწრაფი დღეების,
შენი გზების
ნატიფ მაქმანებს.
მომაუალი გაყინულა
ქვევით, დაბლობზე.
შენი ღიმილი -
მკრთალი ბზარი,
დამთუთქავი
შენი სიცილი.

11 მარტი, 1950

დილაობით მაინც ბრუნდება

ცისკრის აღმური
შენი პირით
იწყებს სუნთქვას
ცარიელი ქუჩის ბოლოში.
რუხი შუქი -
შენი თვალები,
განთიადის თბილი შხეფები
მუქ გორაკებზე.
შენი ფეხის ხმა,
შენი სუნთქვა - დილის სიო -
აავებს სახლებს.
ფეთქავს ქალაქი,
იფლინთება ქვის
გრძელი სუნი.
სიცოცხლე ხარ, გამოღვიძება.

მალე ნათელში
განყალდება
ცისკრის ფარსკვლავი,
ნიავეს მოაქვს
საიდანძლავ
შორეული ქრიჭინი,

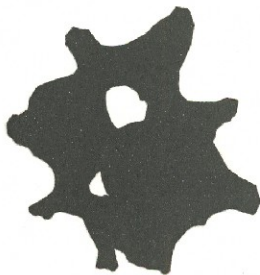


სიბო, სუნთქვა და
თავდასაღება.

დილა ხარ,
ნათელი.

20 მარტი, 1950

სისხლი, სუნთქვა
შენი სხეულის.
ეგ თმა, ეგ მზერა.
მინა, ხეები,
მარტის ცა, შუქი -
რაც ფეთქავს, შენ გგავს.
შენი სიცილი, შენი ნაბიჯი -
შეტოკებული წყლის ზედაპირი.
ნაოჭი შუბლზე -
როგორც ცაზე ღრუბელი.
შენი ტანი -
მზის ნიაღვარი.



სისხლი, სუნთქვა
შენი სხეულის.
მინის შვილი,
იციზობ მის გემოს,
დარს და ავდარს,
ძილსა და ღვიძილს.
მზესთან თამაშობ
კამკამა წყლის ჩუმ ნანკარით
ადრე გაზაფხულზე,
მინისა და გაკვირებული სიგრილის სუნში.
შენ, სხვანაირი ცის ქვეშ გაზრდილი,
თვალეში ახლაც გიდეგას
მისი ღუმელი -
პორიზონტზე ნამოქოჩრილი
ღრუბლის ნაგლეჯი.
შენს სიცილში ახლაც
იქაური სიჩუმე ისმის.
ტკბილი ნაყოფი,
დაბადებულ
ნათელი ცის ქვეშ,
ახლა გაცოცხლებს
ჩვენი ჰაერი და
მაგ დახმულ ღუმელში
ჩანს შენი ძალა.
სიოს მობერვით შერხელი
ბალახის ღერი -
კრთი, იცინი და
თავად ხარ მინა -
ხარბი ფესვი,
მომლოდინე
დედამინა.

21 მარტი, 1950

მოვა სიკვდილი შენი თვალეებით

მოვა სიკვდილი, დაქანცული,
უძილო მზერას შემომაფეთებს შენი თვალეებით
ყრუ, როგორც ძველი სინანულის
მუნჯი აჩრდილი
აბეზარი და აუხსნელი,

ვით მავნე ჩვევა,
მოვა სიკვდილი,
ფუჭი სიტყვებით,
ჩუმი კივილით,
შენი თვალებით - დილაობით რომ
დაზაფრული ჩასცქერენ სარკეს.
იმ დღეს მივხვდებით,
ტკბილი იმედი ყოფილა მხოლოდ ეს სიცოცხლეც
და არარაც - სულელების ბოლო ნავსაყუდელი.

სულ ერთი ნაბით, მაგრამ ყველასთვის იმეტებს
სიკვდილი მზერას.
მოვა სიკვდილი შენი თვალებით,
დამეხსნება ყოველგვარი ხიბლი, საცდური,
მიცვალებული გამოძხედავს
იმ ავბედითი სარკის სიღრმიდან
გასუსული დაუგდებ ყურს
შენს დამუწულ ბაგეს
და ერთად ჩაეღოს სამუდამო,
ბნელ სიჩუმეში.

22 მარტი, 1950

შენ, მარტის ქარო

სიცოცხლეც შენ ხარ
და სიკვდილიც.
მარტში მოსული,
გრილი მინის
ჟრუანტელს მოყოლილი.
გაზაფხულის სუნთქვაც,
- ლილილოვ, ღრუბლის ქულაც -
შენმა სიმსუბუქემ
მინა შეარყია.
შენმა ნიავევით ნაბიჯებმა
ჭრილობა გამიხსნა,
ისევ ამატიკია.

ცივი იყო მინა
რუხი ცის ქვეშ,
ბნელ სიზმარში გამოკეტილი,
გაქვავებული,
როგორც ტანჯვით
დაღლილი კაცი.
უძირო გულში
ლღევბოდა ყინვა,
სიკვდილ-სიცოცხლეს
შორის დუმდა იმედი.

ახლა ყველაფერს, ცოცხალს,
ხმაც აქვს და სისხლიც.
ისევ ფეთქავს
მიწაც და ზეცაც.
იმედი - ტანჯვა,
აამღვრევს დილას,
და ყველაფერს
მოერევა შენი ნაბიჯი -
აისის სუნთქვა.
გაზაფხული შეარყევს მინას
რალაც ძველი,
უხსოვარი დროის კანკალით.
მიახლებ ტყივილს,
სიცოცხლეც შენ ხარ,



შენ ხარ სიკვდილიც.
უხმოდ ჩაიარე,
როგორც ბელურამ,
როგორც ღრუბლის
ფაფუქმა ქულამ.
დაგუბებული ნიაღვარი
გულს გამოხეთქავს,
კამკამა ცაში აირეკლება
და ამ ღეარცოფში
სამყარო გამოჩნდება.
შენს მოლოდინში
გაილია ზეცაც და გულიც.
დილაა. გათენდა.
გაზაფხულის სუნთქვამ
მინა შეარყია.

იმედი - ტანჯვა,
იცდის, იძახის.
სიცოცხლეს შენ ხარ
და სიკვდილიც,
თავსდამტყდარი
მაგ ფარფატა,
უხმო ნაბიჯით.

25 მარტი, 1950.

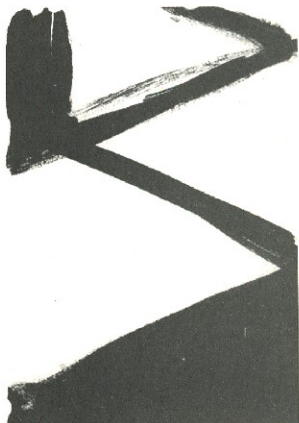
გამოვივლი ესპანეთის მოედანზე

კრიალა ცა,
ფიჭვები და ბილიკები
ქვიან გორაკზე.
ქუჩის ხმაური
ვერ შეიმღვრევს კამკამა ჰაერს.
მადრეგნებთან აფეთქებული
ყვავილები - ჭრელი შხეფები,
მხიარული გოგონები
თვალფახულები.
მზეში მღერიან
კიბეები, აივნიები და ბელურები.
იმ ქუჩაზე ქვებიც მღერიან.
გული ფეთქავს,
ჩუხჩუხებს, როგორც
წყალი მადრეგნებში.
თრთოლვით ავლბ
შენი კიბის საფეხურების.
ფანჯრებში ნაცნობი
სუნი ქვის და დილის ჰაერის.
იღება კარი.
ქუჩის ჩოჩქოლი
ემსგავსება გულისცემას
მილეულ მუქში.

და დამხედები
მტკიცე, ნათელი.

28 მარტი, 1950

დღეები გადის,
ჩახჩახა და უკაცრიელი.
როგორც ოფესლატ
შენი თვალები.
მდორე დილა



მორევს ჰგავდა
უძრავი შუქის
და შენსავეთ დუნდა.
სამყარო კამკამებდა
შენს თვალწინ, როგორც
დილით ზღვის წყალი
(არც სიბრალული,
არც ვნება ან ეჭვი).

სადაც შენ ხარ,
იქაა ნათელიც.
შენ ხარ სიცოცხლე და
საგნებიც გარემომცველი.
შენში - ჩვენი გულების კრიალა ცაში -
სუნთქავს ყველაფერი,
მასში არაა
არც სიბრალული,
არც ვნება და
არც შუადღის
ეს მძიმე ჩრდილი,
მუქი და უცხო.
შორეული ნათელი,
გვეჩვენი, გაგვაგონე
სუნთქვა განთიადის.
ბნელა.
ასე იღევა დილა
შენი თვალბის შუქის გარეშე.

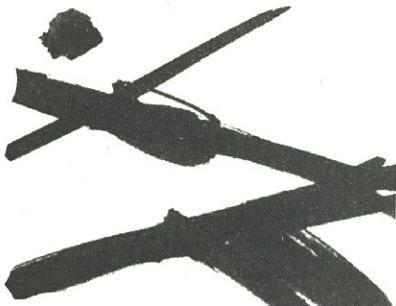
30 მარტი, 1950

როცა გეძინა

ღამეც შენ გგავს,
გვიანი ღამე,
მომტირალი მუნჯი,
უძირო გულში.
ქრებიან დაღლილი
ვარსკვლავები.
ლოყა ლოყაზე -
ცივი ჭრუანტილი.
ვიღაც იბრძვის,
გეხვეწება მარტოსული,
შენი მხურვალეებით
თავგზაარეული.

ღამე თავდება,
დილა სუნთქავს,
ფრთხილებს გული.
დახშული სახე,
ბნელი სევდა,
ჭრუანტილი -
დარდი ვარსკვლავების.
ვიღაც შენსავეთ
ელის განთიადს და
აკვირდება
შენს სახეს ჩუმად.
ნეცხარ ბნელში -
როგორც უძრავი,
მკვდარი პორტოზონტი.
საწყალო გული,
ოდესღაც შენშიც
ფეთქავდა აისი.

4 აპრილი, 1950



კატები გრძნობენ

კიდევ ინვიმებს
შენი ჭრის ქვაფენილებზე
კიდევ მოვა ის ჟუჟუნა,
მსუბუქი ნვიმა,
უნონო, ჩუმი, როგორც სუნთქვა,
როგორც შენი ნაბიჯი.
დილის სიო თრთის,
როგორც მინა შენს ფეხქვეშ,
როცა ბრუნდება.
ამ თრთოლვას მხოლოდ ყვავილები და
ფანჯრის რაფებზე განაბული
კატები გრძნობენ.

სხვა დღეები,
სხვა ხმები მოვა.
კატები გრძნობენ,
როცა სარკეში უღიმი შენს თავს,
ძველ სიტყვებს ისმენ -
დაღლილს, ჩაღლილი
ზეიმის სამოსივით
ფუქს და ამბოს და
პასუხობ მზერით,
სხეულით, სიტყვით,
გაზაფხულის მტყეველი სახით.

კატები სცნობენ
მარტის სახეს,
მსუბუქ ნვიმას,
სუმბულისფერ აისს,
უიმედოს შვებას და
შენს ნაღვლიან ღიმილს სარკეში.
სხვა დღეები,
სხვა ხმები მოვა,
ისევ გაიღიმებს
გაზაფხული
ცისკრის განცდებში.

10 აპრილი, 1950



უკანასკნელი ბლუზი, ოდესმე წასაკითხი

ფლირტი იყო,
ყველამ ვიცოდით,
მაგრამ ვილაყას
დიდი ხნის წინ
გული ატკინა.

არაფერი შეცვლილა,
დროც ისევ გავა,
ოდესლაც მოვედით,
ოდესლაც წავალთ.

ვილაყ უკვე მოკვდა,
დრომ არ დაინდო,
ვილაყ, ვინც ეცადა და
ვერაფერი გაიგო.

11 აპრილი, 1950

ჩემარე პავეზე

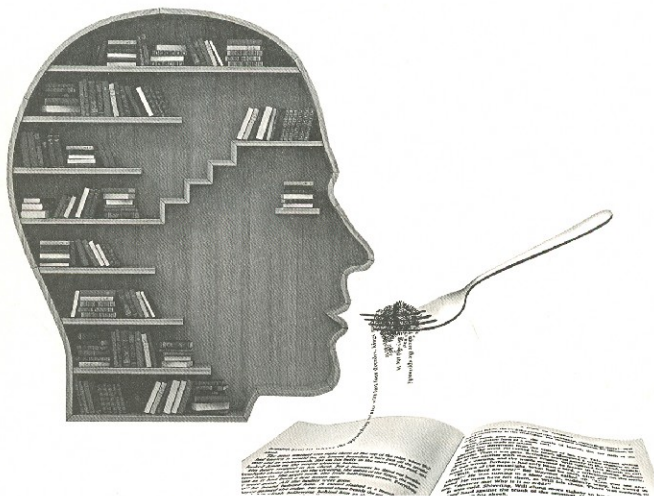
კითხვა

კრებულიდან "ამერიკული ლიტერატურა და სხვა ესეები"

Leggere. La letteratura americana e altri saggi:

© 1968, 1991 e 2014 Giulio Einaudi editore S.p.A., Torino

იტალიურიდან თარგმნა ხათუნა ცხადაძემ



აუცილებელია, მუდამ შეეხსენოთ მწერლებს მკაფიოობა, სიმარტივე, იმ ადამიანებზე ზრუნვა, რომლებიც არ წერენ, მაგრამ ხანდახან ეჭვი გიჩნდება, რომ კითხვა ყველას არ შეუძლია. კითხვას რა უნდაო, იტყვის ის, ვინც ისეა გაშინაურებული წიგნთან, რომ წაწერილი სიტყვისადმი არანაირი პატივისცემა აღარ შერჩენია. მაგრამ როცა წიგნი გადამოსი ადამიანი, რომელსაც ადამიანებთან, საგნებთან უფრო უნევეს შეხება, ვიდრე წიგნებთან, რომელიც უთენია გადის სახლიდან და გვიან ბრუნდება, დაღლილი და გაუხეშებული, ის ხედება, რომ რაღაც რთული, უჩვეულო, ბუნდოვანი და თან ძალიან ძლიერი უჭირავს ხელში; რაღაც, რაც აფრთხობს, ამინებს. ზედმეტიც კია იმის თქმა, რომ სწორედ ასეთი ადამიანია უფრო ახლოს კითხვის ქეშმარიტ არსთან, ვიდრე წიგნიერი.

წიგნებს, ისევე, როგორც ადამიანებს, სერიოზულად უნდა მოგვეცოდეთ. მაგრამ სწორედ ამიტომ

გვმართებს სიფრთხილე, რომ კერპად, ანუ საკუთარივე სიზარმაცის ინსტრუმენტად არ ვაქციოთ ისინი. ამ თვალსაზრისით ადამიანს, რომლისთვისაც წიგნი ყოველდღიურობის ნაწილი არაა, რომლისთვისაც წიგნის გადაშლა ძალისხმევაა, მოკძალებების, თავმდაბლობის უღევი რესურსი აქვს, გაუცნობიერებელი ძალის საოცარი მარაგი (და მხოლოდ ასეთი ძალაა ნამდვილი და ღირებული), რომელიც საშუალებას აძლევს, ისეთი მოწინებითა და გულსიფხავილობით ჩაუკვირდეს სიტყვებს, როგორსაც განსაკუთრებული, ძვირფასი ადამიანის სიახლოვე იწვევს. და ეს შეგრძნება ბევრად უფრო ფასეულია, ვიდრე ნებისმიერი "კულტურა". უფრო მეტიც, სწორედ ესაა ნამდვილი კულტურა: სხვისი გაგების, სხვისი შეგვარების მოთხოვნილება, რაც სინამდვილეში საკუთარი თავის გაგებისა და შეგვარების ერთადერთი საშუალებაა. კულტურა სწორედ აქ იწყება. წიგნი ადამიანი არაა, წიგნი ადამიან-

ნამდებ მიღწევის საშუალებაა. ვისაც წიგნი უყვარს, მაგრამ არ უყვარს ადამიანი, ან სულელი, ან დაწყველილი.

კითხვას – ისევე, როგორც ადამიანის არსებობის ნებისმიერ სფეროს – ერთადერთი რამ აბრკოლებს: ზედმეტი თავდაფერება, მოკრძალების უკმარისობა, სხვისი, უბრალოდ განსხვავებული, მიღების უუნარობა. ყოველთვის მტკივნეული, ძნელი ასატანი, გააცნობიერო, რომ ვილაყვამ შენგან განსხვავებული რამ დაინახა. შეიძლება, შენზე მეტიც, ან უფრო შემუშავებული, მთავარი – განსხვავებული. ადამიანი პანანია, უბადრული არსება. გაცილება ბავშვით გვახარებს, მაგრამ არა – მეტისმეტი. როცა გაცილება გავიწყდება გადიდებული, გვახარებს, მონასტრობას გვაკარგვინებს (სანაცვლოდ შეიძლება რაღაც ახალ ნონასტრობას გვთავაზობდეს, მაგრამ ის ყოველთვის მცირედ და არასანდოდ მოგვეჩვენება). ევანგელიზმით, ნიშანდევნობას ვიჩენთ, ფეხებს ვაბაკუნებთ: მართლა ბავშვებად გადავიქცევით. არადა, ბავშვის აღარც გულწრფელობა გვაქვს და აღარც სისუფთავე.

სამწუხაროა, რაღაც ყველას ნაგვიკითხავს. ცნობილია, რომ წერილი ბურჟუა უფრო ეძლეულება და თავგადაკლული იცავს ყალბ გარეგნულ ფორმებსა და კლასობრივ შეხედულებებს, ვიდრე გამჭრიახი, თავგადასავლების მაძიებელი დიდგვაროვანი. ასეა უფიციც: უფიცი, რომელსაც რაღაც წაუკითხავს, ბრმად ეძლეულება მოწონება-არმოწონებას, ბანალურობას, სტერეოტიპებს, რომლებიც წაკითხულიდან ამოკრება და მეოთხისა და მომავალში, თუ კიდევ შემოვიტოვებ რამე, ყველაფერს ან საზომით გაიკივას ან მოიწონებს. ბანალურ ხედვებზე მობლაუჭება, მისი გათავისება ძალიან ადვილია, რადგან ზუსტად იცი, რომ უმრავლესობა შენს მხარეს იქნება. კომბინირება, დავიფრო, რომ უფრო ყოველგვარი ძალისხმევა გაღებულია და საბოლოოდ გაცხადებულია მიგენიერება, ქეშმარიტება, სამართლიანობა. მიხერხებულია და თან ლარული. ეს იგივეა, მონყალებისა და კაცთმოყვარეობის მარადიული და ცოტა არ იყოს, მომისმომგვრელი ცალი დროდადრო მათობრივობის რამდენიმე გრომის მიგებობით მოხდა. პატივისცემისა და თავმდაბლობის გარეშე ისე არაფერი გამოვა: თავმდაბლობა, რომელიც საკუთარი სიამაყითა და სიზარმაცით დახშულ კარს გივლიდა და პატივისცემის, რომელიც სხვის, განსხვავებულის, უბრალოდ მოყვასის, ღირსებას დაგანახავებს.

ხშირად ლაპარაკობენ წიგნებზე. ცნობილია, რომ რაც უფრო ლუმი, კამაქა ხშირ მეტყველებს წიგნი, ვეტროს მით მეტი ტკივილი და გახცად დევს მასში. ასე რომ, აზრი არ აქვს წიგნში ჩნდება, თუ ჯერ საკუთარი საფასური არ გაქვს გაღებული. კითხვა ადვილი არაა. ხშირად ნასწავლი, გემოვნებიანი, ვისთვისაც ცოდნის სამყარო საკუთარი სახლია და ვისაც კითხვის დროც აქვს და საშუალებაც, სულგამოცლილი, მკვდარია ადამიანის სიყვარულისთვის, ჯავშანგადაკრული, გაბნეული და ღივნიერთა კასტურ ეგოიზმში ჩაჭრული. მას კი, ვინც ხარბად ელტვის აზროვნების, ფანტაზიის სამყაროს, ვისაც სიცოცხლეზეა სწავლია ცოდნა, ხშირად არაფ-

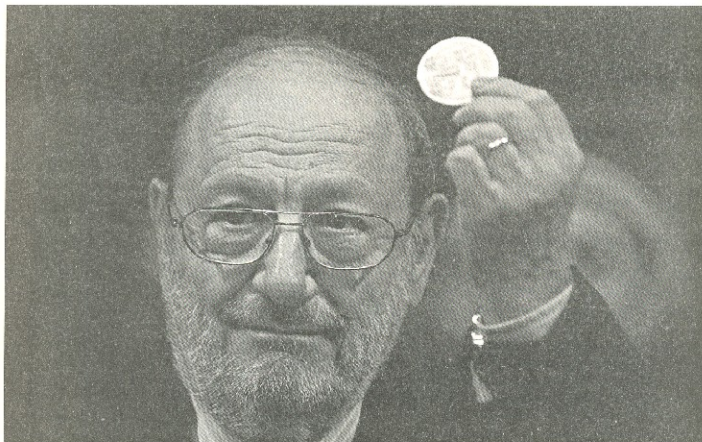
რის საშუალება არ აქვს: თვითგამოხატვის საშუალება არ აქვს და თან არც დრო აქვს და არც ძალა საამისოდ. ან, კიდევ უარეზ: გაზაცდენილი, ნაზხდარი ყალბი ცოდნით, პროპაგანდით, რომელიც ფასეულობებს უზღუდავს და უმახინჯებს. როცა ადამიანი ფიზიკის, ბუღალტერიის ან გრამატიკის წიგნს გადაშლის, იცის, რომ გარკვეული სანყისის მომზადება, აუცილებელი ცნებების მინიმალური ცოდნაა საჭირო, რომ ამ წიგნიდან სარგებელი მიიღოს. მაგრამ რამდენი აცნობიერებს იმას, რომ ასეთი მარაგი რომანის ან ლექსის ნასაკითხად საჭიროა? და რომ ეს მარაგი განუზომლად ვრცელი, კომპლექსური, ფაქიზი და მწვად ხელმოსაჭიდაა, არც რომელიმე სახელმძღვანელოში მოიპოვება, არც ბიბლიაში წერია და არც სადმე დაისწავლება? ყველაფს ჰგონია, რომ რადგან მოთარბად და ლექსი ფიზიკოსის, ბუღალტრის ან ენათმეცნიერისთვის კი არაა დაწერილი, არამედ ადამიანისთვის, რომელიც ნებისმიერი პროფესიის წარმომადგენელშია, ამიტომ იგი ჩვეულებრივი ადამიანური გონებისა და მგრძნობელობისთვის ბუნებრივად გასაგები და ხელმისაწვდომია. სწორედ ესაა შეცდომა. "ადამიანი" ერთია, "ადამიანი" – მეორე. თუმცა, ისიც სულელობაა, რომ პოეტები, მწერლები და ფილოსოფოსები რაღაც აბსოლუტურ, აბსტრაქტულ ადამიანს მიმართავენ, ზოგადად – ადამიანს. ისინი კონკრეტულ ეპოქასა და პირობებში არსებულ ინდივიდს მოიაზრებენ, რომელსაც კონკრეტული პრობლემები აქვს და თავისებურად ცდილობს მათ მოგვარებას მაშინაც კი (უფრო სწორად, სწორედ მაშინ), როცა რომისა კითხულობს. ამრიგად, რომანის გაგებისთვის აუცილებელია, შესაბამისი ეპოქა და პრობლემები გესმოდეს. ეს კი, პირველ რიგში, გამოხატვის ენების ცოდნას, მათი ნაირგვარობის აღიარებას აუცილებლობას გულისხმობს. უნდა ვიცოდეთ, რომ თუ მწერალი გარკვეულ სიტყვებს, უჩვეულო ტონალობას, გამოთქმებს, აქცენტებს არჩევს, იმის უფლება მაინც აქვს, სხვა თუ არაფერი, რომელიც სხვა, ადრე ნაკითხული წიგნის სახელითა და ზეგავლენით არ შეაფასოს და განსაჯოს მითხვდნა, წიგნისა, რომელშიც, შეიძლება, სიტყვებიცაა და აქცენტებიც უფრო მოწონებული, უფრო მარტივი და გასაგები (თუნდაც უბრალოდ განსხვავებული) ჩანდა. ენის საკითხი ყველაზე ბილუა, მაგრამ არა ყველაზე მტკივნეული. ცხადია, მწერლის ენა ყოველთვის არის მისი თავისებურების ნაწილი, მაგრამ საქმარისა, ეს ვალიანოა, რომ უაღრესად ცოცხალ და კომპლექსურ სამყაროში აღმოგვიდგები, სადაც თითოეული სიტყვა, აქცენტი თუ მინიშნება ზნეობისა და ეთიკის საკითხი ხდება. უფრო მეტიც, პოლიტიკისაც კი.

ჰოდა, ესეც კმარა. ხელოვნება სერიოზული რამაა, ბატონო. იმდენად სერიოზული მაინცაა, რამდენადაც მორალი და პოლიტიკა. და თუ ამ ორ უკანასკნელში საგაღდეგოა მოკრძალება, მკაცრობა, სხვათა მიტევება და საკუთარი თავისადმი სიმკაცრე, გაუგებარია, რომ უფლებით გვაგინებდა მხატვრობის ტექსტის ნიშნად, რომ ადამიანები ვართ და რომ ადამიანი გველაპარაკება.

20 ივნისი, 1945.

ლევან გიგინეიშვილი

დეტექტივის და შუა საუკუნეების დეკონსტრუქცია უმბერტო ეკოს “ვარდის სახელში”



უმბერტო ეკოს “ვარდის სახელი” ერთის შემდეგ დეტექტიური ჟანრის რომანია. მის მთავარ ინტრიგას წარმოადგენს უცნობი წიგნი, რომლის გამოც ხდება იდუმალებით მოცული მკვლელობები. რომანის მსვლელობაში ირკვევა, რომ ეს წიგნი არის არისტოტელეს პოეტიკის დაკარგული მეორე ტომი, რომელიც, სავარაუდოდ, ეძლეებოდა კომედიას და სიცილს. არაეინ იცის, რეალურად კომედიაზე დაწერა თუ არა არისტოტელემ ეს წიგნი, მაგრამ ის, რომ სტაგირელი სიცილს უზარმაზარ მნიშვნელობას ანიჭებდა, თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ ადამიანის მისეულ განმარტებაში სიცილი არის ადამიანის არსებითი თვისება, რომელიც, რაციონალურ აზროვნებასთან ერთად გამოყოფს მას მხეცებისაგან. ამგვარად, საესები გაშართლებულია და დამაჯერებელი ავტორის ფიქცია, რომ ამგვარი წიგნი დაწერილი იყო და ისიც, რომ მისი შეძლება შეშინებოდა ოფიციალურ ეკლესიას. მართლაც, არისტოტელე ხომ სქოლასტურ ეპოქაში იქცა ეკლესიის ავტორიტეტადაც, მას შემდეგ რაც დომინიკელმა ბერმა და თეოლოგმა თომას აკვინელმა “მონათლა” იგი, ანუ მისი ფილოსოფიური მეთოდი, ასევე მეტაფიზიკისა, კოსმოლოგიისა და ფსიქოლოგიის ასპექტები განუყოფლად დაუკავშირა ოფიციალურ კათოლიკურ რელიგიას. Ipse dictum, ანუ “მან თქვა”, ნიშნავდა სქოლასტურ ჟარგონზე, რომ არისტოტელემ თქვა, ხოლო Philosophus ყოველგვარი განსაზღვრების გარეშე ისევ მხოლოდდამხოლოდ არისტოტელეს აღნიშნავდა. ასეთ ავტორიტეტად ქცეული ფილოსოფოსის შრომა კომედიის შესახებ სიცილის სერიოზულად აღქმასა და შესწავლას გულისხმობდა, ეს კი ეკლესიისთვის სახიფათო შეიძლება აღმოჩენილიყო: ეკლესია ადვილად გაკიცხავდა ჩვეულებრივ სიცილსა და მის გამომწვევ პლებეურ და არაღირსეულ მიზნებს, მაგრამ როდესაც სიცილი იქცევა თავად არისტოტელეს განხილვის საგნად და მასში ფილოსოფოსი მნიშვნელოვან აღმზრდელობით ფუნქციას ხედავს, ეს ეკლესიისთვის ნიშნავს ავტორიტეტულ სანქციას სიცილზე, და ვითუ ამ სანქციამ გასაქანი მისცეს სიცილს ყველგან, მათ შორის იმაზეც, რაც წმინდად და ღვთიურად არის შერაცხული, თავად ღმერთზეც

ნათლა” იგი, ანუ მისი ფილოსოფიური მეთოდი, ასევე მეტაფიზიკისა, კოსმოლოგიისა და ფსიქოლოგიის ასპექტები განუყოფლად დაუკავშირა ოფიციალურ კათოლიკურ რელიგიას. Ipse dictum, ანუ “მან თქვა”, ნიშნავდა სქოლასტურ ჟარგონზე, რომ არისტოტელემ თქვა, ხოლო Philosophus ყოველგვარი განსაზღვრების გარეშე ისევ მხოლოდდამხოლოდ არისტოტელეს აღნიშნავდა. ასეთ ავტორიტეტად ქცეული ფილოსოფოსის შრომა კომედიის შესახებ სიცილის სერიოზულად აღქმასა და შესწავლას გულისხმობდა, ეს კი ეკლესიისთვის სახიფათო შეიძლება აღმოჩენილიყო: ეკლესია ადვილად გაკიცხავდა ჩვეულებრივ სიცილსა და მის გამომწვევ პლებეურ და არაღირსეულ მიზნებს, მაგრამ როდესაც სიცილი იქცევა თავად არისტოტელეს განხილვის საგნად და მასში ფილოსოფოსი მნიშვნელოვან აღმზრდელობით ფუნქციას ხედავს, ეს ეკლესიისთვის ნიშნავს ავტორიტეტულ სანქციას სიცილზე, და ვითუ ამ სანქციამ გასაქანი მისცეს სიცილს ყველგან, მათ შორის იმაზეც, რაც წმინდად და ღვთიურად არის შერაცხული, თავად ღმერთზეც

კი. ამის გამოა, რომ აბატი ხორხე მკვლელობებსაც არ ერიდება, რომ ამით კაცობრიობა გადაარჩინოს, მისი აზრით, გაცილებით დიდ ბოროტებას: წმინდის დაცინვის არისტოკრატულსა და სანქციას და ამის შედეგად სარწმუნოებისა და მორალის დაკნინება-განადგურებას. ანუ, ხორხე ამ შემთხვევაში ფანატრიკოსია და "მიზანი აბართლებს საშუალებას" კლასიკური განსახიერება. ის რომანის ანტიგმირია დიდ ინკვიზიტორ ბერნარდ გუისთან ერთად. მაგრამ საინტერესოა, რა პოზიცია უჭირავს თავად უმბერტო ეკოს. ვფიქრობ, ვინაიდან მისი გმირი არის უილიამ ბასკერვილელი, ეკოს პოზიციაც მის შეხედულებებში უნდა ვეძებოთ.

ქვემოთ მე შევეცდები ჯერ ვისაუბრო იმაზე, თუ თავის დროისთვის რა განსხვავებული ტიპის თეოლოგიას ქადაგებს უილიამ ბასკერვილელი, რომლის პროტოტიპი მეთოთხმეტე საუკუნის უდიდესი ლოკოსი, ფრანცისკანელი ბერი უილიამ ოკამაა; რით არის ამ ტიპის ფილოსოფიო-თეოლოგია დაკავშირებული ირონიისა და სიცილის თემასთან? როგორ ხდება ამავე ფილოსოფიურ-თეოლოგიური პოზიციის შეუქნე როგორც ტრადიციული დეტექტივის (რადგან მთავარი გმირები, უილიამ ბასკერვილელი და მისი შეგირდი ადსონ შერლოკ ჰოლმსისა და ვატსონის პაროდიას წარმოადგენენ - პირველის სახელი მკაფიო აღუზიანა "ბასკერვილების ძაღვზე", მეორის სახელი კი დოქტორ ვატსონზე), ისე მთელი შუა საუკუნეების ძირითადი მსოფლმხედველობითი სისტემის დეკონსტრუქცია და ამოყრავება. მე ვაჩვენებ, რომ მიუხედავად შუასაუკუნოებრივი ფონისა და იმდროინდელი ეკლესიური თუ სოციალ-პოლიტიკური რეალობის არანგეულებრივად "ფერ-ხორციანი", რეალისტური აღწერისა, ეს რომანი არის პოსტმოდერნული თავისი არსით, რადგან არღვევს იმ დიად წარმტყნს, რომელიც განმსაზღვრელი იყო მთელი შუა საუკუნეების აზროვნებისათვის და ამკვიდრებს ირონიას მის სრულიად ახალ, სწორედ თანამედროვე პოსტმოდერნულ სტატუსში. ანუ, თუ რომანის დასაწყისში ირონია მხოლოდ დასაბუთად არის აღიარებული უილიამ ბასკერვილელის მიერ როგორც პედაგოგიური დანიშნულების იარაღი, რომანის ბოლოს ირონიის პრინციპი იღებს სრულიად განსხვავებულ, აბსოლუტურ მნიშვნელობასა და დანიშნულებას.

რომანის დასაწყისშივე შერლოკ ჰოლმსური დედუქცია აღწერილი: უილიამ ბასკერვილელი ლამის ზედმტრებით სიზუსტით გამოიცნობს, თუ როგორი ცხენი დაიკარგა. აქ ჩემი მიზნისთვის არ არის მნიშვნელოვანი ამ მახვილგონივრული დედუქციური არგუმენტების განხილვა, არამედ დაკარგული ცხენის გამოჩენაზე უილიამის რეაქცია: "ჩემი გონება მხოლოდ მაშინ დაკმაყოფილდა, როდესაც კონკრეტული ცხენი დაეგინაზე, ბერებს რომ მოჰყავდათ სადავით. მო-

ლოდ მაშინ დაერწმუნდი, რომ ჩემმა მხედრობამ ჭეშმარიტებად მიმიყვანა. ის, რასაც უხილავი ცხენის წარმოსადგენად ვიყენებდი, უზრალოდ ნიშნები იყო ისევე, როგორც თოვლზე დატოვებული კვალი - ზოგადად ცხენისა; ნიშნებს და ნიშანთა ნიშნებს კი მხოლოდ მაშინ მივმართავთ, როცა კონკრეტულის ნაკლებობას განვიცდიდით". უილიამის ამ სიტყვებზე ადსონ ასეთ კომენტარს აკეთებს: "შემდეგაც ბევრჯერ მინახავს ჩემი მოძღვარი სკეპტიკურად მოლაპარაკე უნივერსალურ იდეებზე და მონიშნებით - ყველაფერ კონკრეტულზე". ამ ციტატაში ჩანს პირადად უილიამ ოკამის ფილოსოფიური პოზიცია, ე.წ. ოკამის სამართებელი: არ არსებობს იდეალური "ცხენობა", არამედ მხოლოდ კონკრეტული ცხენები; იდეალური "ცხენობა" კონკრეტული ცხენის ასსნა და განხილვა უაზრობაა, რადგან ეს ამრავლებს სააზროვნო ცვლალებს და გამარტივების ნაცვლად პირიქით ართულებს აზროვნებას. ამგვარად, პლატონური მეთოდია, ჯერ გაიანზო ამ თუ იმ არსების ზოგადობა და მერე ეს მიუყვანო კონკრეტულს და ამით შეიცნო ის, უაზრო დროის ფლანგვაა, ამიტომ საჭიროა აზროვნებითი პარ-სიმონია (მომჭირნეობა) და ოკამის სამართებელი ზოგადობის მოჭრა და პირდაპირ უშუალო ემპირიული გამოცდილებიდან ამოსვლა. როგორც მო-არულ ნათქვამია: ოკამმა თავისი სამართებლით პლატონის წვერი შეაჭრა. ოკამის ამ დამოკიდებულებიდან ბევრი მნიშვნელოვანი შედეგი გამომდინარეობს: მართლაც, რომ არსებობდეს უნივერსალური ცხენი, რომელშიც ყველა კონკრეტული ცხენი მოხაწილიყოს, მაშინ ეს კონკრეტული დაკარგავდნენ მნიშვნელობას და თავისთავად ღირებულებას, არამედ მათი არსებობა და ცხოვრება იქნება ყოველთვის რელატიური იდეალური "ცხენობის" წინაშე, ანუ არა თავისთავადად ღირებული, არამედ ღირებულ იმდენად, რამდენადაც აქვთ "სწორება" თავიანთ იდეალურ არქეტიპზე. ოკამი, თხემით ტერფამდე ემპირი-ცისტი, გრძნობადი, კონკრეტული რეალობის უმთავრესი და ცენტრალური ღირებულების აპოლოგეტია და ამით უპირისპირდება პლატონიზმს, რომელიც მთელს შუა საუკუნეებში წარმართველი დოქტრინა იყო, და რომელიც შუა საუკუნეების ფილოსოფიაში "რეალიზმის" სახელით იყო ცნობილი; ანუ ეს ტერმინი, "რეალიზმი", აღნიშნავდა დოქტრინას, რომლის მიხედვითაც უნივერსალიები "ცხენობა", "ადამიანობა" ა.შ. რეალურად არსებობენ ზემატერიალური მოდუსით და კონკრეტული ცხენები, ადამიანები ამ უნივერსალიებიში მოხაწილებიყვნენ. გამოდის, რომ კონკრეტული ასეთ სურათში აბსტრაქტულზე ნაკლებმნიშვნელოვანია, ხოლო აბსტრაქტული აბსოლუტურ ღირებულებას იძენს. საპირისპიროდ, ოკამი იდება პოზიციაზე, რომელსაც ნომინალიზმი ეწოდება, ლათინური სიტყვიდან *nomen* - "სახელი" და აღნიშნავს სწავლებას, რომლის მიხედ-

ეთათვის ერთადერთი ნამდვილი რეალობა ეს კონკრეტული მატერიალური რეალობაა, კონკრეტული ცხენი, მაგალითად, ალექსანდრე მაკედონელის ცხენი ბუცევალი, ან კონკრეტული კაცი - სოკრატე, ხოლო უნივერსალთა არის ზოგადი სახელი, რომელიც ამ კონკრეტული მყოფის არსებით მახასიათებლებს აღნიშნავს, მაგრამ მათგან დამოუკიდებელი არსებობა არა აქვს: იგი მხოლოდ სახელია - აქედან, ტერმინიც "ნომინალიზმი". დასავლური აზროვნების ისტორიაში ოკაპის ნომინალიზმს უზარმაზარი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან სწორედ კონკრეტული საგნის ონტოლოგიური სტატუსის ასეთი ხაზგასმა, როგორც ნომინალისტები აკეთებდნენ, ქმნიდა თეორიულ საფუძველს ადამიანის ახალი გააზრებისთვისაც: კონკრეტული ადამიანი, როგორც ფასეული თავისთავად, ყოველგვარ ზოგადობაში მონაწილეობის ვალდებულების გარეშე, რა ზოგადობებსაც შუა საუკუნეებში ძირითადად განსაზღვრავდნენ ეკლესია და თეოლოგია და ფიქციური პოლიტიკური სისტემები, გინდა ბიზანტიამ და გინდაც დასავლეთში. ადამიანის სწორედ ასეთ ახალ გაგებაზე აღმოცენდა შემდეგ ადამიანის უფლებების და პირადი სივრცის ხელშეუხებლობის თეორიები. მაგრამ პლატონური და არა მარტო პლატონური, არამედ არისტოტელური მეტაფიზიკების ოკაპისეული კრიტიკის უფრო ღრმა შრეც არის მოცემული უმბერტო ეკოს რომანში და ახლა სწორედ ამას გვაგვაზავს ყურადღებას, რადგან პირდაპირი კავშირი აქვს ირონიის თემასთან და რომანის მთავარ სათქმელთან.

მონასტერში, სადაც მიდიან უილიამ ბასკერვილელი და ადსო, უნდა ჩატარდეს საეკლესიო დებატები თეოლოგიურ საკითხზე საკუთრების შესახებ. აქ სხვადასხვა კათოლიკური ორდენის წარმომადგენლები დაუპირისპირდნენ ერთმანეთს - ერთის მხრივ ბენედიქტელები და დომინიკელები, მეორეს მხრივ ფრანცისკანელები. უანასწნელთა აზრით, კერძო საკუთრება საერთოდ არალეთური დანესებულებაა და მხოლოდ ადამიანის დაცემის შემდეგ გაჩნდა, ამდენად ბერები, რომლებიც უნდა ცხოვრობდნენ არამიწიერი, სამოთხისმიერი ნესებით, აუცილებლად უარს უნდა ამბობდნენ კერძო საკუთრებაზე; და მეტიც, თავად მონასტერსაც არ უნდა ჰქონდეს საკუთრება; ეს კი უკვე ძალიან სკანდალური და არასა-სიამოვნო თეოლოგიური იყო გაზულუქებული და ხშირად, უბრალო ხალხის ყვლეფის ხარჯზე მცხოვრები ბენედიქტური, დომინიკური თუ სხვა ორდენების მონასტრებისათვის და ასეთი მძაფრი დაპირისპირების თემა გახდა სწორედ ამის გამო. საკუთრების მომხრეები ამტკიცებდნენ, რომ საკუთრების ინსტიტუტი უკვე სამოთხეშიც არსებობდა და ამდენად მას ლეთური მძაფრი აქვს ამქვეყნიად. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ დებატები საკუთრებას ეხება, რომან-

ში ეს არ არის მთავარი. დაპირისპირება და გაყოფი ზოლი ხაზგავან და უფრო ღრმად გადის. დომინიკელები ხომ სქოლასტიკოსები არიან და მათ მთავარი წმინდანია, თომა აკვინელი, რომელიც ნახსენებია რომანში ცოტა კომიკური ელფერით, მისი სიმსუქნის გამო, ავითარებს მთელ მეტაფიზიკურ სისტემას, სადაც ხილული, ფიზიკური სამყაროდან შესაძლებელია ამაღლდე მეტაფიზიკურ, ლეთიურ სამყარომდე, სადაც ფიზიკური აღიქმება როგორც ზეფიზიკურის უფრო დაბალ დონეზე მანიფესტაცია და ამიტომ, ხილულის მიზეზ-შედეგობრიობის დადგენით ჩვენ შეგვიძლია ავამაღლებთ უხილავ მიზეზ-შედეგობრიობამდე და ღმერთამდე, ყველა მიზეზ-შედეგობრიობის და საბაზისაკენ. ამ სწავლებით, ხილული, ფიზიკური სამყაროს ავებულება მეტაფიზიკური და მარადიული საზრისითა და მუხუხტული, ამდენად მთი მიზეზ-შედეგობრიობების და კანონზომიერებების კვლევა და დადგენა, მკაცრი სილოგისტური მეთოდის გამოყენებით, თეოლოგიურ დატვირთვას იძლევა. თომასთან ლოგიკის გზით თავად ღმერთის არსებობის დამტკიცებაც შესაძლებელი იყო და ხუთი ასეთი მტკიცება მოყავს თავის "ლეთისმეტყველების ხუმში". თომა ამგვარი რაციონალისტური, არისტოტელეს ლოგიკურ და ფუნქციური თეოლოგიის ყველაზე დიდი წარმომადგენელი იყო. ამ ხაზს უპირისპირდებოდა მეორე, უფრო მეტად პლატონისკენ გადახრილი ტრადიცია, რომელიც ნეტარი ავგუსტინთან იწყება და რომლის სისტემატიზაცია მოახდინა პოპულარული მეორე დიდმა ფილოსოფოსმა - ბონავენტურამ. ეს დოქტრინა ნაკლებად აკეთებდა აქცენტს ლოგიკაზე, არამედ უფრო ლოცვით ცხოვრებაზე, რომელიც ითვალისწინებს სულის თანდათანობით ამაღლებას შემეცნების გაზუხილულიდან უხილავამდე მკაცრად განსაზღვრული იერარქიულ კიბეზე: ჯერ სული იმეცნებს ფიზიკურ სამყაროს სხეულის შემეცნებით, შემდეგ მაღლდება ზეფიზიკური სამყაროს ფორმების ქვერეგით საკუთარ თავში და საკუთარი თავის შემეცნებას იწყებს, შემდეგ კი საკუთარ თავზე დაიცავს მაღლდება და სიყვარულის ექსტაზში ღმერთის მისტიკურ ქვერეგით გადის. მიუხედავად ამ განსხვავებისა, ეს დოქტრინაც ძირითადად ჰგავს თომას სისტემას, რადგან ითვალისწინებს ხილული და უხილავი სამყაროს იერარქიულ კონტინუუმს და მჭიდრო, კანონზომიერ მიზეზ-შედეგობრიობას. ეს იერარქიულობა ნეოპლატონიზმიდან, არისტოტელესა და პლატონის ფილოსოფიების გვიან-ანტიკური დიდი სინთეზიდან მომდინარეობს, რომელიც ქრისტიანობის ნაწილი გახდა კაპადოკიელების, ავგუსტინის და გალასიურებით კი ფსევდო-აფონისე არეოპაგიტის შემეცნებით. ეს პლატონური იერარქიულობა დაუფრთხავს საფუძვლად გოთურ არქიტექტურასაც და მას რთულ სიმბოლურად, როგორც ადსო ხატავს, ამბობს რომანში: "ხურთომოდღერება ზომ ყველა

სხვა ხელოვნებაზე მეტად ცდილობს გაიმეოროს სამყაროს ნესტიანი, რასაც ყველბი კოსმოსის უნოდებდნენ, და, რომელიც, როგორც ევებერტულა ცოცხალი არსება საკუთარი ნაწილების სრულყოფილებითა და პარამონიულობითა კაზმული და გაბრწყინებული".

ვნახოთ სხვა, კიდევ უფრო საინტერესო და დამინტრიგებელი ეპიზოდიც, სადაც სამყაროს იერარქიული ნესტიანის იდეაზე საუბარი ძვირფასი ქვების მაგალითზე, როდესაც მონასტრის წინამძღვარი განუმარტავს ადსოს ქვების სიმბოლურ მნიშვნელობას: თითოეული ქვა იერარქიულად ასახავს სულიერ, ღვთიურ რეალობებსა და თვისებებს; სიმბოლო კი არ არის მხოლოდ კონვესიური და არბიტრარული, ანუ ადამიანის მიერ შეთანხმებული რამ, არამედ ესა თუ ის ქვა, წინამძღვრის ამ პატარა ქადაგებაში რეალურად და ობიექტურად გამოხატავს, რეალურად და ობიექტურად მონაწილეობს და ავლენს ღვთიურ თვისებას, ამ სიმბოლოების აღმომჩენი კი წმინდა მამების და თავად მისი, წინამძღვრის, ღვთივან-ბრძობილი გონებაა; ამდენად, ძვირფასი თვლებით მოჭედილი ბეჭედი, რომელიც წინამძღვრის თითზე უკეთია, არის მისი ძალაუფლების სიმბოლოც; მხოლოდ მას შეუძლია განსაზღვროს იერარქია და ამდენად შენ, რომელსაც ეს არ შეგიძლია, დაგვენოს კიდევ ეს იერარქია და მისით გათვალისწინებული მორჩილება დაგვადგუთლოს. სწორედ ასე აპირებს წინამძღვარიც ამ ქადაგების მერე ამთხვევისად ადსო თავის ბეჭედზე და დააფიცოს, რომ სიტყვა არ დასცდება მონასტრის მოძილარ მკვნილ საქმედზე. ადსო, როგორც თავად ბენედიქტული მორჩილი, მზად არის შეასრულოს ეს რიტუალი და დადოს ფიცი, მაგრამ მას ამისგან ისინის უილიამ ბასკერვილელი, რომელიც, ამ დროს ჩაერია საუბარში, როგორც წიგნის ირონიულად არის ნათქვამი (თქმაც ეს ეკოს ირონიად და არა ადსოსი, რადგან ადსო ამას სერიოზულად ამბობს): "განგებ კი არა (რათა დაფიცება არ ეცლია ჩემთვის), არამედ ინსტინქტურად; თითქმის გალიზიანდა და უნდოდა, როგორც წინამძღვრისთვის ლაპარაკი შეეწყვეტილებინა და გაეფანტა ის ჯადოსნგვარი ზემოქმედება, რომელშიც ვიყავი გახვეწილი". აქ საინტერესოა ეკოს დამოკიდებულება: ამ პასაჟის ლოგიკით ადსო საცადა და შეიტყუებს სწავლებაში, რომელიც მას "გაჭედავს" მყარი მეტაფიზიკური კანონზომიერებების მკაცრ იერარქიულ სისტემაში და მკითხველს რჩება განცდა, რომ იგი წკაპზე გადაარჩნა უილიამმა. ძალაუფლებურად გამახსენდა ამ ეპიზოდში კოზლევიჩის ეპიზოდი ილფი და პეტროვის "ოქროს კერპიდან": "Охмурили ксендза!" ამბობდა კოზლევიჩზე, რომელიც მღვდლებმა რელიგიურის სწავლების ოპიზოთი, ასე ვთქვათ, "გაბადგეს" და შემდეგ ოსტაპ ბენედერის შემოჭრა გახდა საჭირო, რომ ის ამ კირკესებრი ჯადოსნგან გამოეხსნა. ოსტაპ ბენედერს ათვისტური პო-

ზიკია უკავია, უილიამ ბასკერვილელს კი პეტროვი ტერნატიული თეოლოგიური პოზიცია, რომელიც ახლავს დავილაპარაკებთ. მაგრამ აქ მინშენელოვანია შევნიშნოთ, რომ ორივეგან, ილფ და პეტროვთანაც და ეკოსთანაც გარკვეული მყარი სიყვადე არის ირონიზებული, გარკვეული მყარი ეპისტემოლოგიურ-ონტოლოგიური სტრუქტურა, რომელმაც შეიძლება ადამიანი მოატყუოს და დაიმონოს, რადგან მარადიულ სტატუსს ჩემულობს, შეუძლებად ავტორიტეტზე და დაფუძნებული და ამდენად ყოველგვარი კრიტიკისაგან იმუნიტეტი აქვს. პრინციპში, "ვარდის სახელში" ამგვარ ურყევ სიყვადედ გამოყვანილია ქრისტიანული-პლატონური მსოფლხედვა: ყველაფერი იერარქიულ-ლოგიკურია და როგორც ზეცაში არის ურყევი სტრუქტურები, ისე მინიერი სტრუქტურებიც იმ იდეალური ურყეობების დროითი და სიერცილი პროეცირება და მანიფესტაციაა, ამდენად უშუალოდ დაკავშირებული უნილადთან და მარადიულთან.

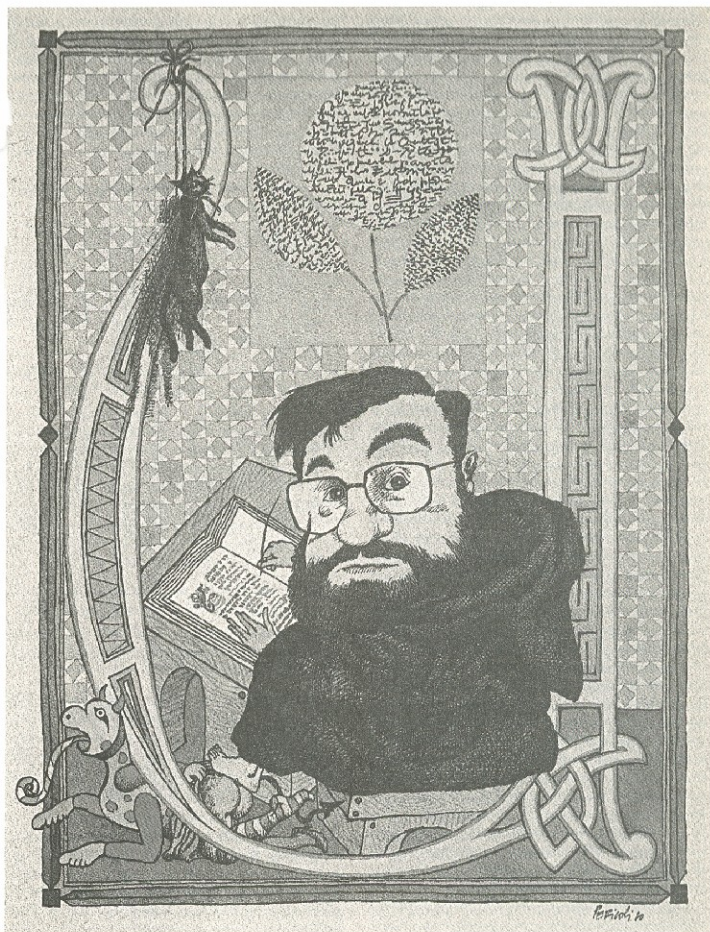
უილიამ ბასკერვილელი და მისი პროტოტიპი უილიამ ოკამი, და ფიქრობ, მათ პოზიციას ეკოც იოიანობას, უპირისპირდებიან შუა საუკუნეების ამ ყველაზე ფუნდამენტურ პოზიციას. ოკამი ძირფეხიანად თხრის მთელ შუასაუკუნეობრივ ქრისტიანულ პლატონიზმს. მისი აზრით, ამდევარი მეტაფიზიკა აღარ ტოვებს სიერცის ინდივიდისთვის, აღარ ტოვებს სიერცეს თავისუფლებისთვის. თავად ღმერთიც კი მაშინ გამოდის შებოჭილი იდეების სამყაროთი, თუნდაც ეს იდეების სამყარო მისსავე გონებაში იყოს, მაინც, რადგან იდეები და სრულყოფილებები აუცილებლად ისეთები უნდა იყვნენ, როგორებიც არიან, მაშასადამე თავად ღმერთიც აუცილებლობის ქვეშაა და აუცილებლობას ემორჩილება. მაშინ სადღა ქრისტიანული ინტუიცია რადიკალურ თავისუფლებაზე და პასუხისმგებლობაზე? ეს საკითხები აწვალბდა ოკამს. მან მთელი ტრაქტატიც კი მიუძღვნა საკითხს: "ღმერთის წინასწარი ცოდნა და ადამიანის თავისუფალი ნება", სადაც მთელ ლოგიკურ აკრიბოტიკას მიმართავს რომ მოარიგოს ეს მოურიგებელი ორი რამ: როგორ შეიძლება ადამიანი თავისუფალი იყოს, თუ ღმერთმა წინასწარ იცის ყველა მისი გადაწყვეტილება? მეტიც, როგორ შეიძლება თავად ღმერთი იყოს თავისუფალი, თუ მის გონებაში ყველაფერი იდეალური სტრუქტურების ლოგიკითაა განსაზღვრული? ოკამისთვის პრინციპულად მიუღებელია ასეთი ღმერთი, რადგან ეს არღვევს ქრისტიანული თავისუფლების პრინციპს, ეს არღვევს ბიბლიურ სწავლებას ღმერთის თავისუფლებაზე, მის სუვერენულ ძალაზე ჩაეროის ისტორიაში, მეცხვალის ბუნების წესები, მოახდინს სასწაულები. ოკამისთვის, პლატონური მეტაფიზიკის ღმერთი სასწაულებს ვერ მოახდენს და მისთვის თავისუფლება შეუძლებელია. საპირისპიროდ, მისი ღმერთი არ არის შეკრული იდეების სრულყო-

საქართველო

ფილებებითაც, ის თვითონვე ქმნის ყველა სრულყოფილებას და არა მარტო ბუნების ანუ ფიზიკური კანონებით არ არის შეკრული, არამედ არც შეზღუდვებით მატარებელი კანონებით. მისი თავისუფალი მხედრობა ყველა კანონზე, ყველა ონტოლოგიურ ურყევობაზე მალა დგას და ყველაფერს ესაფუძვლება. ეს გვაძლევს სრულიად ახალ და განსხვავებულ სამყაროს: აღმოჩნდება, რომ ის ურყევი ფიზიკური კანონები, რაც აქამდე მიანიშნავდა, რომ თავად ღმერთის მარადიული უცვლელობის გამოხატულება იყო, სინამდვილეში ეფუძნება მხოლოდ ღმერთის თავისუფალ "კამრიზს" და ამავდროულად შეიძლება უგულებელსყოფილი იქნას მის მიერ, როგორც უგულებელსყოფილი იქნას მიერ გრავიტაციის კანონი, როდესაც იგი წყალზე დადის. ამგვარი ხედვა კი საფუძვლიანად ანგრევს მთელს რაციონალურ, მიზეზ-შედეგობრიობაზე დაფუძნებულ ფიზიკასა და მეტაფიზიკას: არც ფიზიკური და არც თვით მეტაფიზიკური სამყაროში არ არის აუცილებელი; არცერთ ზოგადობას არ აქვს რამე მეტაფიზიკური რეალობა, არამედ უკვე ყოველი კონკრეტული საგანი იძენს თავისთავად და დამოუკიდებელ ღირებულებას. ეს ღირებულება აღარ არის ადგილმჩინებელი მკაცრად განსაზღვრული იერარქიული "თაროზე", რომელიც მისი კლასის ზოგადობით არის გაპირობებული. სამყაროს იერარქია, ამდენად, არ არსებობს, არამედ მხოლოდ ჩვენი მენტალური კონსტრუქციაა, მაგრამ საშუალო კონსტრუქცია, რადგან თუ მას სერიოზულად მივიღებთ და ონტოლოგიურ სტატუსს მივანიჭებთ, ამით თავად ღმერთის თავისუფლებას შევბოქვავთ. გამოდის რა? რა და ის, რომ ყველაზე ფუნდამენტური ამ სამყაროში არის თავისუფლება. კიბატონო, ოკამის შემთხვევაში ეს არის ღმერთის თავისუფლება, რადგან მხოლოდ ღმერთია შეუბოქვავე მეტაფიზიკური კანონზომიერებებით, ადამიანი კი მაინც შებოქვია, მაგრამ უკვე არა მეტაფიზიკური კანონზომიერებებით, რომლებიც ფიქციებია, არამედ ღმერთის ბრძანებებით, რომლებსაც ის წმინდა წერილში კითხულობს. ოკამისთვის ღმერთი არ შეიძლება ფიზიკურ სამყაროზე დაკორეზებული და შეუძლებელი პრაქტიკით, რომ ფიზიკურიდან ამაღლდეს მეტაფიზიკურად, არამედ წმინდა წერილით, სადაც ღმერთის ნებაა გამოცხადებული სულიწმინდით შთაგონებული წინასწარმეტყველების მიერ. მაგრამ ადამიანისთვისაც დიდი ემასისპაცია ოკამის ხედვა, რადგან ერთად ღმერთის თავისუფლად გაცხადებული ნებით თავის შებოქვა, და მეორე მეტაფიზიკური აუცილებლობით თავის შებოქვა. რატომ? იმიტომ, რომ ღმერთის ნება უცნაურად მარადიული და კონტექსტუალური: ზოგჯერ მის ნებას მოკვლა - მაგალითად საულის შემთხვევაში, რომელსაც უბრძანებს ფილისტიმელების არდანდობას და განყვეტას - ზოგჯერ კი პატიება - მაგალითად, იონას

შემთხვევაში, რომელსაც ისარგებლებს მტერი მტერი ვიღვების სინანულისკენ მონოდებას და მათ ვადარწმუნებს დაავლებს. ოკამის ღმერთისთვის ხომ არ არსებობს ზოგადი პრინციპი "არა კაც კლა", არამედ ყოველი კონკრეტული ვითარებისთვის სხვადასხვა პრინციპები შეიძლება შეიქმნას. ამგვარად, ოკამის ადამიანიც აღარ არის ურყევი მეტაფიზიკური არტახებით შებოქვლი, არამედ მოვალეა გაიზაროს ყველა კონტექსტში და ვითარება, რათა თვითონ გამოიტანოს დამოუკიდებელი გადაწყვეტილება იმაზე, თუ ღმერთის რომელი მცნება მიესადაგება ამა თუ იმ ვითარებას. ანუ ახლებური თეოლოგია ახლებური ანთროპოლოგია, თავისუფლებაზე დაფუძნებულ ანთროპოლოგიას უხსნის ზვას. და სწორედ ამ ძირითად ფილოსოფიურ-თეოლოგიურ რეგულაციასთან არის დაკავშირებული "ვარდის სახელის" მთავარი ინტრიგაც - არისტოტელეს წიგნი კომედიაზე და სიცილეზე. რაზეც წყმი სტატის დასკვნით წმინდში ვილაპარაკებ.

სიცილი არის იარაღი, რომ არ მიიღო სერიოზულად რამე ფასეულობა, არამედ ტრანსცენდირდეს მისგან, ან, ძველქართული ფილოსოფიური ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, "დამოშორდეს" მას. არისტოტელეს თუ შპინდელ კომედიაზე წიგნი, ცხადია, ექნებოდა განხილვა იმისა, თუ რა არის სიცილის ფუნქცია, რას დასცინის დრამატურგი და სპექტაკლის მაყურებელი? პლატონის "ხადიმის" ბოლოს სწორედ ამ საკითხზე საუბრობს დათრობას გადარჩენილი სამი თანამეცნიერ, და ისინი თანხმდებიან, რომ კომედიისა და ტრაგედიის საფუძველი ერთი და იგივეა. არ არის ახსნილი, რა არის ეს ერთი და იგივე, მაგრამ ერთ-ერთი ვერსიით ეს იგივე არის უკონტროლო ენება, ადამიანური მანკიერება, სიყალბე, სიცრუე: ტრაგედია ამ ენებას და მას დამორჩილებულ ადამიანს წარმოაჩენს იმგვარად, რომ მაყურებელში ეს ინგვის შერწნუნებისა და თანადობის განცდებს, შედეგად კი კათარზის, ანუ განწმენდას, კომედიაში კი ამგვარად, რომ მაყურებელს ეცინება და სიცილით ემოქვება სიცილს ამ ენებას. ამგვარად, ორივე შემთხვევაში კიდევ აქვს თერაპიულ-ზნეობრივი და კათარტული დანიშნულება: მოაჩივროს ადამიანი იმას, რაც მის სულს, მის ცხოვრებას ზიანს მიაყენებს. ამგვარ სიცილთან სოკრატული ირონია ახლოსაა: სოკრატეს ეყვება ირონიის იმისათვის, რომ ადამიანი გამოიყვანოს არასწორი და უაფუძვლოდ დაჩემებული ცოდნის კმაყოფილებაში. ორივე შემთხვევაში, დრამატურგიაშიც და სოკრატესთანაც, ირონიის პრინციპი არის ლოგოსი და ქჟშმარტება. სოკრატესთან, ცხადია, რომ ეს ქჟშმარტება დიალექტიკურ-ლოგიკური მეთოდით მიღწევადია, ან უფრო ზუსტად, ქჟშმარტება და დიალექტიკური მსჯელობის საფუძველი და მთავარი იმპულსი. მეტიც, ირონია ამ სტანდარტით თვით სახარებაში გამოიყენება: მაგალითად იოანე ირონიის თავად იესოს სიტყვებშიც დგას, როცა ის



ფარისევლებს მიმართავს პასუხად საყვედურზე, თუ რატომ დადის ის "ცოდვილებთან და მებაყეებთან": "ექიმი ავადმყოფებს სჭირდებათ, და არა [თქვენნაირ] ჯანმრთელებსი". ეკო წმინდანების ირონიასაც ასხენებს, თვით ნამების დროს. აქაც ირონიის ტრადიციული, ქვეშარიტების იმპერატივზე დაფუძნებული და ქვეშარიტებას დაქვემდებარებული, და ამდენად ლეგიტიმური მოხმარების ვითარებაა. მაგრამ ეკო უფრო შორს მიდის და ირონიას, არსულაოდ ახალ, დივერსიულ განზომილებას ხედავს და ამკვიდრებს: თუ ქვეშარიტების შუქი და სტრუქტურები აღარ არსებობენ, რადგან ეს მეტაფიზიკური ფიქციებია, ერთადერთი რაც რჩება, არის თავისუფლება ავანტიურ უკვე აბსოლუტურ სტატუსში: თავისუფლება, რომელიც აღარ კონტროლდება არაფერ მასზე უფრო პრინციპულით ან თუნდაც არანაკლებ პრინციპულით, მაგალითად ქვეშარიტებით, მაგალითად სრულყოფილებით და ა.შ. მაგრამ ასეთი თავისუფლება გამოდის არათავმძღვნილი თავისუფლება, ასე ვთქვათ, ინდიფერენტული თავისუფლება, რადგან თუ არ არის მეტაფიზიკური სიმყარე, თუ არ არის ქვეშარიტების შუქი, მაშინ არ არის არაფერი, რაზეც შეიძლება თავისუფლებამ, ასე ვთქვათ, "ექორნინოს", რის წინაშეც თავისუფლებას შეიძლება ჰქონდეს ვალდებულება. ასეთ თავისუფლებას ვალდებულება მხოლოდ საკუთარი თავის მიმართ აქვს. ეს, ასე ვთქვათ, "ჩარლი ჰეზდოს" თავისუფლებაა. თავისუფლება გამოდის ერთადერთი ღვთიური რამ, ერთადერთი ღმერთი, სხვა ყველაფერი თითქმის გელერება, როგორც აკვარელის საღებავები. სიცილი იქცევა მთავარ პონიციად. ასეთ სიცილს არაფერი კავშირი აღარ აქვს არისტოტელესთან, რადგან სტაგიროელი შეუძლებელია გამოსულიყო ასეთი უქვეშარიტო ირონიას და სიცილის აბოლოგებად. არც ეკოსთან არის ეს ნათქვამი, რომ არისტოტელეს წიგნში კომედიაზე ასეთი რამე შეიძლება თქმულიყო. ამას ეკო უბრალოდ იმიტომ არ იტყობა, რომ ეს ისტორიულად არაზუსტი იქნებოდა და თვითონ სწორედ ისტორიული სიზუსტის ზედმიწევნით დაცემა ცდილობს. მაგრამ ამის შიში აქვს აბატ ხორხეს, რომელსაც მიაჩნია, რომ სიცილი საბიფათოა, თუ გამოვიდა კონტროლიდან და თუ გზნდა პრინციპი, რომლითაც ყველაფერს, მათ შორის ღმერთსაც შეიძლება დასცინო, ხოლო არისტოტელეს ავტორიტეტით გამყარებული სიცილის ფენომენი, სიცილის დანახვა როგორც პოზიტიური და სასარგებლო რამის, უფრო ქმნის ამის სამძიროებას, ვიდრე ეკელსის პოზიცია, რომ სიცილი ვულგარული რამაა და არაფერი კავშირი ამაღლებულობასთან და სუბლიმარ გარეგნობასთან არა აქვს.

რა პოზიცია აქვს უილიამ ბასკერვილს? ეს პოზიცია ჩანს წიგნის ბოლოს, კულმინაციურ მომენტში, როდესაც ადსო და უილიამი ღმერთზე საუბრობენ, მას შემდეგ, რაც აღმოჩნდება, რომ უილიამს თურმე, მიუხედავად მთელი თავისი გა-

მოძიებული ალლოსი და დედუქციებისა, მხოლოდ შემთხვევითი მიგნებები გაუკეთებია. ამ საუბარში ვლინდება ოკამური თეოლოგიის ღმერთი. მაგრამ უილიამ ბასკერვილელი ამგვარი თეოლოგიის ისეთ ლოგიკურ დასასრულამდე მიდის, რომელსაც, ცხადია, თავად ოკამი, ეს "ღირსი დამწყებ" (Venerabilis inceptor) (რაც ოქსფორდში იყო იმ სტუდენტის საპატიო სტატუსი, რომელიც მასწავლებლად დაინიშნებოდა), არაფრისიდეებით არ დაეთანხმებოდა, ყოველ შემთხვევაში ღიად, ყოველ შემთხვევაში მეთოთხმეტე საუკუნეში; ამ უმნიშვნელოვანეს ციტატაში დიალოგს ადსო იწყებს:

"- რატომ იდანაშაულებთ თავს. რაც შეგძლოთ, ყველაფერი გააკეთეთ.

- კი, ყველაფერი, რაც ადამიანს შეუძლია. ეს არ ემარა. ძნელია მივიღო აზრი, რომ სამყაროში წესრიგი ვერ იარსებებს, რადგან ეს შეუცდამაა და ღმერთის თავისუფალ ნებას და მის ყოველსაშემძლეობას. ამრიგად, ღმერთის თავისუფლება ჩვენი სასჯელია, ან ჩვენი ამპარტავნობის სასჯელი მაინც.

ჩემს სიცოცხლეში პირველი და უანასწონელი თეოლოგიური დისკუსია ამოვდრდე:

- კი, მაგრამ როგორ შეიძლება, არსებობდეს რაღაც აუცილებელი, რომელიც მოლიანად შემთხვევითობებით იქნება ნაქსოვი? მაშ რაღაც განსხვავებაა ღმერთსა და პირველსაწყის ქაოსს შორის? ღმერთის აბსოლუტური ყოველსაშემძლეობისა განადგურდა და თან მიგანდეს, რომ ის არაფერზეა დაბოკიდებული, საკუთარ გადაწყვეტილებებზეც კი, მის მტკიცებას არ ნიშნავს, რომ ღმერთი არ არსებობს?

უილიამმა გამოჰხედა, გრძნობის ნატამალიც კი ვერ შევნიშნე მის ნაკვთებში, და მითხრა:

- როგორღა უნდა გაუზიარო სწავლულმა სხვებს თავისი ცოდნა, შენს კითხვაზე თუ დადებითად უპასუხა?

ვერ მივხვდი, რა თქვა და ჩავვითხე: - იმას გულისხმობთ, რომ თავად ქვეშარიტების კრიტიკუმი გარეშე გასაზიარებელი ცოდნაც აღარ იარსებებდა? თუ იმას, რომ ველარ შეძლებდით საკუთარი ცოდნის გაზიარებას, რადგან სხვები არ დაგანებდნენ ამას?"

ამ ციტატის მიხედვით უილიამ ბასკერვილეს და ადსო ოკამისეული თეოლოგიის საბოლოო ლოგიკამდე მიდის, ლოგიკამდე, რომელსაც ოკამი არსად ახმოვანებს: შეიძლება მაშინ გაიგოვდეს ღმერთი და შემთხვევითობა, ქაოსი, ანუ საერთოდაც გაუქმდეს ღმერთი ტრადიციული ქრისტიანული, ან თუნდაც იუდეური თუ ისლამური გაგებით.

ისევე გაგიმორბე, რომ ამგვარი ღმერთი, რომელიც არანაირ კავშირში აღარაა მეტაფიზიკას-

საქართველო
საზოგადოებრივი
მედიის ექსპერტთა
კონფერენცია

თან და დახასიათებულია როგორც სრული თავი-
სუფალი მხებელობა, უშუალო კავშირშია რადიკა-
ლურ და გაბასოლუტურებულ სიცილთან და ირო-
ნიასთან: ასეთი ხედვის შემთხვევაში არა მხოლოდ
შეგიძლია, არამედ მოვალეც კი ხარ დასკვნა ყვე-
ლაფერ მყარსა და უცვლელს, ყველაფერს, რაც
ჩემუღონს მარადიულობის იმუნიტეტს. ისევე რო-
გორც ნიცმეს ზარბაზნებსა საიდუმლო სერობა
საოცროდ ინტოლოგიის გაუქმებითა და სიცი-
ლის დამგვიდრებით, ასევე ეკოსთან ხდება ძიება
ნიგნისა, რომელიც სიცილის ფენომენის გაკეთილ-
შობილობითა და კულტურაში შემოტანით, აფეთ-
ქებს მთელს შუასაუკუნეობრივ ცნობიერებას, და-
ფუძნებულს ურყევ მეტაფიზიკურ სტრუქტურებ-
ზე და მათ წინასწარგანინრულ ძიებაზე. ისევე,
როგორც ნიცმესთან, ეკოსთანაც სიცილი და სიმ-
სუბუქე ახალი, უონტოლოგიო და უმეტაფიზიკო,
ინდიფერენტული და "ნეგატიური" თავისუფლე-
ბის მიმდევარი ადამიანის მახასიათებელი უნდა
გახდეს; როგორც ნიცშესავე მძლავრ მეტაფორა-
შია: ასეთ ადამიანს ექნება უნარი დადგეს მწვერ-
ვალზე და იცინოს, ანუ არეკრთი მღწეული მწვერ-
ვლი არ ჩათვალს რამე ურყევ ფასეულობად და
მისგან დისტანცირებისთვის, მისი დარღვევისთვის-
საც ჰქონდეს შემონახული სიცილი.

მაგრამ სადაც არ არის მიზეზ-შედეგობრიო-
ბის სიმყარე, იქ დედუქციის რეალიც დაკნინებუ-
ლია, თუ სრულიად უარყოფილი არა. ასეთ სამყა-
როში ლოგიკურ მიზეზ-შედეგობრიობაზე უფრო
ფუნდამენტური გამოდის შემთხვევითობის პრინ-
ციპი. რომანის ბოლოს, როგორც უკვე გავიყურე
ვახსენეთ, ირკვევა, რომ ყველა ის დედუქციური
მიგნება, რითაც უილიამ ბასკერვილელმა სწო-
რად გამოიძია მკვლელობების არსი, სინამდვი-
ლეში შემთხვევითობის თამაშის შედეგი ყოფილა.
ამიტომ, რომანის ბოლოს მკითხველს პირიდან
გადასდის ის გემრიელობის შეგრძნება, რაც არ-
ტურ კონან-დოილის ან აგათა კრისტიანულ დე-
ტექტივებს ახასიათებთ: დედუქციური გამოცნო-
ბის მოულოდნელი სიხარული, როცა ზუსტი დე-
დუქციით ნამდვილი რეალობა გამოჩნდება.
როდესაც ეკო ანაცვლებს შერლოკ ჰოლმსს უილი-
ამ ბასკერვილელით, ამით ის დეკონსტრუქციას
უკეთებს ტრადიციულ დეტექტივს, რომელიც
სამყაროს სწორედ ტრადიციულ, ინტოლოგიურ
და მიზეზ-შედეგობრივ გავგებაზეა აგებული. დე-
ტექტივის პარადია და ირონიული დეკონსტრუქ-
ცია სრული შეგნებით აქვს გატარებული ეკოს
"ვარდის სახელში"; როგორც თვითონ წერდა თა-
ვის 1983 წელს დაწერილი ბოლოთქმის ქვეთავში
"დეტექტივის მეტაფიზიკა", რომანი "დეტექტი-
ვით იწყება და ბოლომდე აცურების გულუბრყვი-
ლო მკითხველს, რომელიც, შეიძლება ვერც მიხ-
ვდეს, რომ ესაა დეტექტივი, სადაც ზევრი რამ
ბოლომდე არ მელაგნდება და სადაც თავად გა-
მოძიებულიც მარცხდება. ვფიქრობ, ხალხს დე-
ტექტივი მხოლოდ გვაძეგნის სიმრავლის გამო კი

არ უყვარს, ან იმიტომ, რომ მათში საბოლოოდ
ნესერიგი (ინტელექტუალური, სოციალური, სა-
მართლებრივი თუ მორალური) იმარჯვებს უნეს-
რიგობაზე". მაგრამ ეს შეუძლებელია არამეტა-
ფიზიკურ და ობიექტური მიზეზ-შედეგობრიობი-
საგან დაცული სამყაროში. მაშასადამე, შეუძლე-
ბელია ტრადიციული დეტექტივიც.

ანუ, დასკვნის სახით შეიძლება ვთქვათ, რომ
რომანი "ვარდის სახელი" მხოლოდ ეპოქის და ის-
ტორიული გადმოცემის სიზუსტის გამო შეიძლე-
ბა ჩათვალო რომანად შუა საუკუნეებზე, მაგრამ
მსოფლმხედველობრივად ეს არის პოსტმოდერ-
ნული რომანი, რომელიც ახდენს მთელი შუასაუ-
კუნეობრივი მსოფლმხედველობის დიდ დეკონ-
სტრუქციას, ტრადიციული ინტოლოგიისა და მე-
ტაფიზიკის გაუქმებას და თავისუფლების აბსო-
ლუტური, თვითმკმარი სატყუარის დამკვიდრე-
ბას. ამ თავისუფლებას თავის იარაღად აქვს რა-
დიკალური ირონია და სიცილი, რომელიც არის
ღმერთების, ანუ მეტაფიზიკური ფიქციების, მო-
გერიების საშუალება, რადგან თავისუფლების
მტერი სწორედ ეს ფიქციაა. აქ არ შეგვიძლია სა-
კითხს, თუ რამდენად არააშაო მართალი ან მტყუ-
ანი ოკამი, უილიამ ბასკერვილელი, ნიცშე თუ თა-
ვად ეკო. ეს დიდი ფილოსოფიურ-თეოლოგიური
საკითხებია. არც იმ საკითხს შეგვხვია, თუ რა-
ტომ დაინტერესდა შუა საუკუნეების დეკონ-
სტრუქციით თავად ავტორი? რამე პირადი ტკი-
ვილი განიცადა "დოგმატიკოსებისაგან" და რე-
აქცია გამოხატა ამაზე? თუ მისი ზოგადი პოზი-
ციაა, რომ პოსტმოდერნიზმი და უქვეშაირტო
სამყარო ერთადერთი შესაძლო სამყაროა ცაცო-
ბრიობისთვის და რომანიც ხელს უწყობს არსებუ-
ლი ილუზიების დაშლასა და პრევენციას უკეთეს
მომავალი ილუზიების შექმნასაც. ჩემი მიზანია
მხოლოდამხოლოდ იყო რომანი "ვარდის სახე-
ლის" არსისა და ლაიტმოტივის განსაზღვრა. თუ-
მცა, თავისთავად საინტერესოა დაფიქრდეს იმაზე,
თუ რა ხდება ცივილიზაციაში, სადაც მეტაფიზი-
კა უარყოფილია? როგორი ანთროპოლოგიური
ტიპი ყალიბდება ასეთ შემთხვევაში? არის თუ
არა თავისუფლება ერთადერთი აბსოლუტური და
უპირობო ფასეულობა, თუ არანაკლებ ფუნდამ-
ენტურია მისწრაფება ქვეშაირტებისა და ობი-
ექტურობისაგან? საინტერესოა, რომ ფილმი "ვარ-
დის სახელი", სადაც უილიამ ბასკერვილეს არამ-
ფიქციულობრივად განახსიხერებს მონ კონერი, საერ-
ოდ ვერ ხედავს ამ საკითხებს და ტრადიციულ
დეტექტივს გვთავაზობს, სადაც უილიამი უკვე
ნამდვილი შერლოკ ჰოლმსის ამბულუაშია. ეს მით
უფრო გასაკვირია, რომ ამ ფილმის კონსულტან-
ტი თავად უმბერტო ეკო იყო. აღბათ ადამიანთა
უმეტესობა, რომლებიც კინორედუქტიის ბა-
ზარი არის გათვლილი, ისეც ტრადიციული, ინ-
ტოლოგიური და ობიექტური მიზეზ-შედეგობრი-
ვი სამყაროს რწმენით ცოცხლობს, ეკოს აზრით,
მცდარი რწმენით.

დარიო ფო

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

დღე პირველი

ნაწყვეტი ნიგნიდან „მსახიობის უბის სახელმძღვანელო“

იტალიურიდან თარგმნა მარიეტა ჩიხლაძემ



კომედია დელ'არტე

ჩვენი პირველი საუბარი კომედია დელ'არტეს ეძღვნება. ერთ დღეს, უკვე აღარ მახსოვს, რასთან დაკავშირებით, კარმელო ბენეს წამოძახილი გავიცონე: „კომედია დელ'არტი? კარგით რა... ის ხომ არასდროს არსებულა!“ კარმელო ბენემ, ყველა-სათვის ცნობილმა თავისი პიპეროლური გამოთქმებითა და პარადოქსებით, წმინდა წყლის სიმარ-თლე თქვა... ოღონდ ფრაზის დასრულება დაავინყდა: „[...] არასდროს არსებულა... რადგან სულ მასზე მოგვითხრობდნენ“.

მართლაც, თუ გადავხედავთ ყველა იმ ზღაპარს, კომიკოსების ჯამბაზურ მაგიასზე მითებს რომ მყევ-ბიან, იმ გაცვეთილ ლირიკულ ნიღბებსა და მიეღ იმ დაბალ მარკეტინგულ ლიტერატურას, რაც მას-ზე დაწერილა, ყველაფერი ეს აუცილებლად გათ-ქმევენებს: „კმარა ეს სისულელეები...! იგი არას-დროს არსებულა!“

მეძავეების მფარველი არლეკინო

ფერუწი მაროტი მიყვებოდა, რომ როდესაც და-ბეჭდილ ფურცელზე პირველად გამოჩნდა არლე-კინოს სახელი (ეს იყო 1585 წელს), იგი მოხსენიებუ-ლი იყო, როგორც მეძავეების სახელგანთქმული დამ-ცველი. ტექსტი ფრანგულ ენაზეა დაწერილი და მას ჩვენ დღელა გამბელისგან ვიცნობთ. საუბარია პან-ფლელტზე, სადაც მოთხრობილია არლეკინოს მოგ-ზაურობა ჯოჯოხეთში. ამ შემთხვევაში, არლეკი-ნოს ტრისტანო მარტინელი განასახიერებს: მსახი-ობი, რომელმაც პირველად მოიჩუო ეს ნიღაბი. არ-ლეკინო ჯოჯოხეთში ჩადის, რათა კლანტებიდან გა-მოსტაცოს ლუციფერს ცნობილი ma tresse-ის, დედა კარდინის სული, რომელიც პარიზის გააარ-თობ ადგილებში ცნობილი ბორდელის მებატრონე იყო... და რომელზეც ერთ-ერთი მაჭანკალი ქალი ამბობს, მარტინელი ძვირად ღირებული შუამავა-ლიაო. ამ სასტიკი პასკვილის ავტორი ვინმე უნიჭო,

უქვანი, წარუმატებელი პოეტი უნდა ყოფილიყო, რომელსაც უდავოდ შეუზღო იმ სიმშაბითა, არ-
ლეკიარი რომ სარგებლობდა არა მარტო ხალხში,
არამედ ქალაქის კულტურის წარმომადგენლებს შო-
რის და თვით საფრანგეთის სამფეო კარზეც კი.

არლეკონი თავიდან აქვეყნებს მოკლე, მაგრამ
უმრავლეს პასკვილს, რომელშიც ის სათანადო პა-
სუსს სცემს შურიან და უნიჭო პოეტს. იგი ისევ ჩა-
ნებს ჯოჯოხეთში, მაგრამ ამჯერად მის ავადმასხე-
ნებელ პოეტსაც თან გაიყვლებს. ეს ორი, დანტე-
სა და ვერგილიუსის მსგავსად (ბუნებრივია, რომ
დანტეს როლი იმთავითვე არლეკონის აქვს მსა-
კუთრებელი), სხვადასხვა წრეზე მიდიან და ფრან-
გული სამყაროს ცნობილ წარმომადგენლებს ხედე-
ბიან. ყოველი მათგანი სიყვარულსა და სიმშაბითას
გამოსახლებს ძანის შეღისადაც, იმადროულად კი
სახეში დაცინის ავი ენის მქონე პოეტს, რომელიც
ბოლოს ფეკალური მასებით საესე ქვაბებში ხედება
სატანჯველად... კატის განავლით ხავსე ქვაბებში,
რომელთაგან ზოგიერთი დუღს, ზოგი კი ცივია, რაც
უფრო მეტად გულისამრევია.

ისე ხდება, რომ ზელზეგელთან წარდს თამაშო-
ბენ: არლეკონი-დანტე იგებს, ხოლო ავი ვერგილი-
უსი ემშავეს უფარდება ხელში სატანჯველად. გა-
ფთრებული ემშავებისგან ვერგილიუსს ცოცხლად
მოხარშვა ემუქრება, მაგრამ არლეკონი მას იხ-
სნის, რის შემდეგაც მადლიერი უმედური პოეტი
არლეკონს პატივებს სთხოვს და თავის უფროს საქ-
ცილსაც აღიარებს... დიდხულოვანი არლეკონიც,
როს საკვირვლია, მიუტევებს. ბოლოს და ბოლოს,
ისინი გამოდინან ვარსკვლავებიანი ცის დასახლად...
აღფრთხიანებულ პოეტს, თითქოს შეშთხვევით, ფე-
ხი უსრიალდება რბილ განავალზე და კოტრიალ-
კოტრიალით ეშვება... გზის დამცავ პრიაპულ სეეტს
თავს არტყამს და კვდება! პოეტის სული ისევ ჯო-
ჯოხეთში რბუნდება... ოღონდ, ამჯერად, არლეკი-
ნოს გარეშე.

ეს ფინალი ავთენტური არ არის, იგი მე დავამა-
ტე, რომელიც სკალას - არლეკონის ავტორის - კა-
ნოვანოდან ამოვიღე. ჩემი აზრით, კარგად მიესა-
დაგება... არ მეთანხმებით?

დევითი "ბიჭურებს ჭკუა ვასწავლოთ", კომი-
კოსებთან დამოკიდებულებაში ცოტა ზედმეტი მო-
უვიდათ. საქმე იქამდე მივიდა, რომ ესეების კომე-
დია იტალიურად ავტორთა პირისპირ აღმოცენდით,
რომელნიც ღიად, რა კოტევათ, ლიტერატურული
ფორმით, ჯოხს უღერებენ კომიკოსებს და ამ ფორ-
მით უსწორდებიან მათ; მათი ტექსტების მიხედვით,
იმპროვიზაციით მოთამაშე პოსტრონიკი უფროს და
ხელოსანს არმიკოდენ, მსუტყილ კორგეცავიად
ბელმოვიდგებთან: პოსტრონიკი, უზიგრო მსახიო-
ბები, რომელთაც დრო ცალთაბანდობში გაჰყავდი
და რომელიც ყველანაირი სახის გაიძევრობას მი-
მართავდნენ. თუ პოსტრონიკა ამ ჩინებულ გამა-
ნადგურებლებს დაეუფლებო, კომიკოსებს არც
პუბლიკის წინ ანაზად მოფიქრების ხელოვნების
გამოყონილი, ფარული ნიჭი გაჩანდათ და არც ხა-
ლასი და აქტუალური სიტუაციებისა და დიალოგ-
ბის შეთხზვის უნარი. პირიქით, გვარწმუნებენ, თით-
ქოს ყოველი მათი იმპროვიზაცია მხოლოდ სიყალ-

ბე და წინანარ მომზადებული სიტუაციებშია და
გაუპირებული დიალოგების მარჯვ ნაყოფი გაჩ-
ლდათ, რაც სრული სიმართლეა. მაგრამ მათი ფა-
სეულობა, სწორედ რომ ინტერპრეტაციით განი-
სახლდებოდა. და, ჩემი აზრით, ეს ფაქტი, მხოლოდ
და მხოლოდ ქებას იმსახურებს.

შენილება და სამზადისი

კომიკოსები სიტუაციების, დიალოგების, რეჟი-
ლიკების, გასათვლელი ლექსებისა და ანდაზების სა-
უბრების გასაოცრად დიდ მარაგს ფლობდნენ ზე-
პირად, რომელსაც შესაფერის დროსა და სიტუაცი-
აში სათანადოდ იყენებდნენ, რაც ზმირად იმპროვი-
ზაციის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ეს იყო მათივე
პრაქტიკული გამოცდილების შედეგი, რაც ეფუძ-
ნებოდა დაუსრულებელ რეპლიკებს, სხვადასხვა
წარმოდგენას და თვით მაყურებელზე შექმნილ სი-
ტუაციებასაც კი. თუმცა მათი უმეტესობა, რა თქმა
უნდა, ვარჯიშისა და ნერტის ნაყოფი გახლდათ.
ყოველი კომიკოსი, ქალი იქნებოდა ეს თუ მამაკა-
ლი, ათ ტირადას მაინც ფლობდა სხვადასხვა არეუ-
მენტზე, რომელიც იმ როლს ან ნიღაბს შეესაბამე-
ბოდა, რომელსაც მსახიობი განასახიერებდა; ყვე-
ლი ვიცით იზაბელა ანდრეინი, პირველი ქალი მსა-
ხიობი - უმთავრესად კომედია დელ არტისი, - რო-
მელმაც ზემოთაღ ცოლად შეყვარებული ქალის ვნე-
ბიან და გასართობ გრძელ მონოლოგთა მთელი სე-
რია: გულისწიკომის, ექვილინოსის, შეურაცხყოფის,
სურვილის, სასონარკვეთილების და ა.შ. ყველა ეს
ჩანართი მას საშუალებას აძლევდა სხვადასხვა სი-
ტუაციას იოლად მორგებოდა, ან, საერთოდაც,
მთლიანად შეცვალა დიალოგები და ამით თანამო-
თამაშე გამოუღებ მდგომარეობაში ჩაეყენებინა. მა-
გალითად, ქალი თავს იკატუნებს, თითქოს შეუ-
რაცხყოფილად და თავს განადგურებულად გრძნობს,
მაგრამ ეს მხოლოდ დაყოველწილი ნადილის მესახუ-
რი ხერხია... ტირადის შუა ნაწილში მიუტევებს კი-
დეც შეყვარებულს, რომელიც, თავის მხრივ, შეუ-
რაცხყოფილად გრძნობს თავს და საქმე იქამდე მი-
დის, რომ ის სიძულვილით იწყებს საყვარელ ქალ-
თან საუბარს. ქალი მას თავს ესხმის და ღანძლე-
ბინებით იკვებს... მერე ხარხარი უფარდება და გრო-
ტესკულ მომზაბრებელ საუბარს იწყებს, რომლის
მინახა ახალგაზრდა შეყვარებულის განასახიერე-
ბაა, მორიგ კონტრიტიმზე გადმოდის და თავის
მხრივ შეყვარებული ქალის პარაკატივებს ეწმის. ქა-
ლი შეურაცხყოფილია, მაგრამ საბოლოოდ მაინც
გართობს ეძლევა. შეყვარებულები ერთად იციან-
ან და მიეღ იმ სიტყვიერ რეპერტუარს იხსენებენ,
ერთიმეორის მოსახიბლად რომ გამოიყენეს. თან
სიცილისა და ემოციებისგან ავტოინიზებული, ერ-
თმანეთს ეხვევიან,

მსგავსი ეპიზოდისგან ათუთლობით სპონტანუ-
რი ვარიანტი შეიძლება შექმნიდ, დროისა და სიუჟე-
ტის განვითარების შეცვლით. და კომიკოსები ახე-
თი სახის მონტაჟის მართლაც რომ ნამდვილი ოს-
ტატები იყვნენ. ასეთი გზისმძიველელი ჩანართე-
ბი შეიძლებოდა მიეღ სცენარს ბოლომდე გაჰყო-
ლოდა. მაგალითად: იზაბელა მაგიურ ნაყენს ფლობს,

პარიკატი

რომლის დამლევიც ნამში ხელდება და დაუოკებელი სიყვარულის მსხვერპლი ხდება. იზაბელა მას თავის სატრფოს აწვდის, იმ მიზნით, რომ სატრფოს გამგზავრება გადააფიქრებინოს. შემთხვევით მას სატრფოს მამა - პანტალონე (კომედია დელ'არტეს კიდევ ერთი ნიღაბი) სვამს. პანტალონეს გაგიჟებით უყვარდება არლეკინო, რომელიც იმ დროს, თავისი მორიგი თაღლითობის განსაზოტრციელებლად, ქალის სამოსშია გადაცმული. იზაბელა და მისი სატრფო არლეკინოს იძულებულს ხდიან, ისევე ქალის სამოსში გადაცმულმა გააგრძელოს თამაში, რათა საყვარელი ქალის გარეშე დარჩენილი პანტალონე, სიყვარულის მსხვერპლი არ გახდეს. ნიშნობას ზეიმობენ. არლეკინო თავის როლს მაღევე ირგებს და ჭირვეულობს; ტანსაცმლის, სამკაულებისა და ჭამის გარდა არაფერზე ფიქრობს. ღამით არლეკინო ახერხებს და პანტალონეს საწოლში მსუქან მსახურს შეაბარებს. დაკმაყოფილებული პანტალონე, რომელსაც მგონია, რომ არლეკინოს დაეუფლა, კიდევ უფრო შეყვარებულია. შეყვარებული წყვილი იძულებულს ხდის არლეკინოს, რომ პანტალონეს შანტაჟი მოუწესოს, რათაც მას საკუთარი ვაჟისა და იზაბელას ქორწინებაზე დაითანხმებს. თამაში დასრულებულია. პანტალონეს მაგიური ნაყენის საწინააღმდეგო სამუალებას სთავაზობენ დასაღევეად, რომელიც მას კეთილგონიერებას დაუბრუნებს. მაგრამ არლეკინოს ამის გაგონებაც არ სურს; იმ დროისთვის მას კარგი თავშესაფარი აქვს ნაპოვნი და გონებაარეული, ანტიდოტეს მოქმედებისგან თავის დასაცავად, თავად სვამს მას. ამ შემთხვევაში არლეკინო თვითონ ხდება სიყვარულის მსხვერპლი.

საბრალომ არ იცის, რომ ანტიდოტე-ლიკივეს ჯეყენის გარეშე, უფრო ძლიერად მოქმედებს. აქ დინალი ათასნაირად შეიძლება შეიცვალოს: არლეკინო, რომელსაც უყვარდება იზაბელა, ან მისი სატრფო, ან პანტალონე, ან მსახური, ან თუნდაც დაკოდილი მამალი ან თიკანი, რომელიც ქორწინლის სადილისთვის მოამზადეს.

ამ საქმის ოსტატისთვის რთული არ იქნება, ერთად და იმავე კვანის გასახსნელად სვადასხე სიტუაცია მოუძებნოს. ამისთვის საკმარისია, იმთავითვე განისაზღვროს, რომ დასაწყისში ნაყენი იმ პერსონაჟმა უნდა დალიოს, რომლისთვისაც ის არ არის განკუთვნილი, მაგალითად, ყმანელიმა, რომელსაც გაგიჟებით უყვარდება იზაბელა, ან თავის მხრივ სულაც იზაბელამ დალიოს, რომელსაც პანტალონე უყვარდება. ამ თამაშის ცვალებადობაში, ნაყენი შეიძლება იზაბელას სატრფომაც დალიოს და მსახური ქალი შეუყვარდეს; ანდა პირიქით, შეიძლება ისევე მოხდეს, რომ მთელ ამ არეულობა არლეკინო ბელმძღვანელობდეს, რომელიც ყველა ჭიქაში საკმარისი რაოდენობის ნაყენს ასხამს. შეყვარებულთა ასეთი აღრევის ეპიზოდებს შექაპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარშიც“ ვხვდებით, რომელიც კომედია დელ'არტეს კლასიკური მაგალითია; კომედიის მექანიზმების გაანალიზების დროს, თითოეულმა წვეთთაგანმა შეიძლება წარმოიდგინოს, თუ რამდენად მრავალფეროვანი სცენები შეიძლება განეითარდეს გაცვლა-გამოცვლათა თანაშემი. მოკლედ, რომ შევაჯამოთ, კომედია დელ'არტეს კომიკოსები ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი თამაშია და სიმარჯვის ნამდვილი ოსტატები იყვნენ.



რამეთა თვახი და იმპროვიზაციის ოსტატობა

ფრანკას, რომელიც ხელოვანთა პირშია, ბევრს მოიხმობდა არაჩვეულებრივი შესაძლებლობა მიეცა, ეცხოვრა იმ გარემოში, რომელსაც კომედია იტყობოდა. მის ოჯახში, ყველა მსახიობი გახლდათ, რომლებიც სათანადოდ ზემო ლომბარდიაში გადადიოდნენ (რამეთა შთამომავლობა სამ საუკუნეს მაინც ითვლის). მათი რეპერტუარი იმდენად მდიდარი იყო კომედიებით, დრამებით, ფარსებით, რომ დასს საშუალება ჰქონდა, ერთსა და იმავე მოედანზე, თვეების განმავლობაში, ყოველ საღამოს სხვადასხვა წარმოდგენა გაეჩვენა. ფრანკა იხსენებს, რომ სრულდებოდა იმ იყო აუცილებელი, მსახიობებს ყოველდღე თავიანთი რეპერტუარი გაემეორებინათ. დასის პოეტი, რომელიც ძირითადად განლდა, ერთად კრებდა დასის მსახიობებს და როლებს ურჩევდა. ის იხსენებს წარმოდგენის საუფეს, თითოეულ სურათსა და მოქმედებას აღწერდა და კულისებში მათ სცენატურ მოსახაზს აცრავდა, სადაც წამოწერილი იყო ყოველი მოქმედების რამდენიმე დასაწყისი თავისი განსხვავებული არგუმენტაციით. ისეც ხდებოდა, რომ ყოველ ჯერზე სრულიად ახალი ნაშუქვარი გამოდიოდა, სადაც საყრდენი ფაქტები ქრთმობიდან ან რომელიმე რომანტიდან იყო აღებული.

ძირითადად, პოეტი, დასის წევრებს მის მიერ მომზადებული კანონიერ კომპონენტებს უკითხავდა, ამბობდა მათ ყოველგვარი წერტილი და საინტერესო დეტალით და როლებს ანაწილებდა. წინასწარ არ იცავებოდა არანაირი სახის რეპეტიციები, ადიოდნენ სცენაზე და, მას შემდეგ, რაც წარმოდგენის თანამიმდევრობისა და შესაფერის გეგმას თვალს გადაავლენდნენ, სრულიად იმპროვიზებულად იწყებდნენ თამაშს. თითოეულ მსახიობს უსასრულოდ ბევრი დიდი რაოდენობა მომზადებული, რომლებსაც ის სიტუაციის შესაბამისად ცვლიდა. მსახიობები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ დასაწყისისა და დასასრულის თემებს, ანუ ფრანკებსა და საუფესებს, რომლებსაც ზედმიწევნით კარგად ფლობდნენ. მათი საშუალებით ისინი თანამოთამაშეს ასხენებდნენ სატუაციის ცვალებადობას, რომელიც მათ ფინალურ მონახაზთან, მოქმედებასთან ან წარმოდგენასთან ახლოვდება.

რა თქმა უნდა, მხოლოდ გაზეთბრებული დიპლომატი წარმატებას ვერ მოუტანდა წარმოდგენას, თუ მსახიობი საუფესების ბუნებრივად გადაბმის ნიჭს არ ფლობდა, ან ახლის, იმპროვიზებულის, იმ წამს გააზრებულისა და შეთხზულის გადმოცემა არ შეეძლო მას.

საიდან წარმოიშვა გამოთქმა

„კომედია დელ არტე“

მოდით, კიდევ ერთხელ გადავხედოთ, თუ რა მნიშვნელობა შეიძლება მივაწიოთ ეტიკეტს „კომედია დელ არტე“.

სიტყვის ხსენებისას გონებაში ყველამ დავიწყებულს სხეული სტერეოტიპული გამოთქმა დაგვხსენებდა. ფორმა ამოკეტივდება, რომელიც სასიამოვნო უხვად მოგვეპოვება: ხელოვნება, როგორც ფანტაზიის ამაღლებული ქმნილება; ხელოვნება, როგორც გენიოსის პოეტური გამოხატულება და ა. შ. სინამდვილეში კი, ჩვენს შემთხვევაში, სიტყვა „არტე“ ხელოვნებას უკავშირდება.

ცნობილია, რომ შუა საუკუნეებში, არსებობდა: „შალის არტე“, „აბრეშუმის არტე“, „კოლატობა არტე“ და ათეულობით სხვა „არტე“, რომელიც ბანინიარტებოდა, როგორც პროფესიული კორპორაციები. ეს თავისუფალი გაერთიანებები ერთი პროფესიის ხალხს შორის, რომელიც ერთსა და იმავე საკონტაქტო ანარქიზმს, უთანხმოებას განიცდიდა ემსახურებოდა. იგივე გაერთიანებები კოლექტიურად იოლად იგერიებდნენ მსხვილი ვაჭრების თვითნებობას და თავს იცავდნენ კარდინალის, ეპისკოპოსებისა და მთავრების კანონებისგან ბაზარზე.

უფლებები და პრივილეგიები „მოედანზე“

კომედია დელ არტე, მაშასადამე, უპირველესად ნიშნავს პროფესიონალ მსახიობების მიერ მომზადებულ კორტესს: გაერთიანებას, თავისი კანონებისა და ნორმების წესდებით, რომლის მიხედვითაც კომიკოსები თავს იცავდნენ და სხვებსაც აიძულებდნენ პატივისცემას. არაერთი კორპორაცია ცდილობდა, თავისუფალი ბაზარი ჰქონოდა, რომელშიც გარედან მოსული კონკურენტები არ ჩაეროდა. იმავდროულად არტეს მსახიობები უმოწყალოდ იმსჯელებდნენ ყველა იმ დასს, რომელიც მათთან არ იყო განუყოფრთხილები; იმავდროულად არტეს მსახიობები უმოწყალოდ იმსჯელებდნენ ყველა იმ არაგანუცხადებელ დასს, რომელიც „მოედანზე“ შეჭრას ლაშობუნდნენ; კომედია დელ არტეს მსახიობები ახერხებდნენ ამ ფაქტით ადგილობრივი ხელოსნების დაინტერესებას და საქმეში ჩართვას, რომლისგანაც - როგორც საგრაფოს და საპერსონალის კუთვნილ ერთადერთ დასს - პრივილეგიები ჰქონდათ მინიჭებული.

ასე რომ, უხეირო მსახიობებს, მოხეტიალე აკრობატებს კომპანიებს, შემთხვევით და მოუვარულ მსახიობებს „მოედნიდან გაძევება“ ემუქრებოდათ, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ზოგჯერ თავად პროფესიონალი მსახიობები აწყობდნენ სადამსჯელო ექსპედიციებს „შემთხვევითი“ დაჯგუფებების წინააღმდეგ, რომლებიც გამაფრთხილებელი განცხადების მიუხედავად, პრეტენზიას აცხადებდნენ პრივილეგიებზე, განვირინებულ კომიკოსების სათანადო ადგილზე. ბშიორად, რომელიც „შეშინებული“ დასი კორპორაციის წევრებს არ საცნაო პატივს და ღონისძიებას უწყობდა, და პატივს ფიქრობდა. ამას მომზადება ნაზავად ახდენის სწორი დასახელებაა. მსახიობი მსახიობი, სადაც, ყოველგვარი შუამავლის გარეშე, მსახიობი მიმართავს მილანის გუბერნატორს დონ პედრო ენრიკეს: „რადგანაც კარგად მოგვხსენებიათ იმთა შე-

რამეთა თვახი და იმპროვიზაციის ოსტატობა

ფრანკას, რომელიც ბელოვანთა პირმშოა, ბევრ შემთხვევაში არაჩვეულებრივი შესაძლებლობა მიეცა, ეცხოვრა იმ გარემოში, რომელსაც კომედია იტალიურად ჰქვია. მის თვახში, ყველა მსახიობი გახლდათ, რომლებიც სათამაშოდ ზემო ლომბარდიაში გადადიოდნენ (რამეთა შთამომავლობა სან საუკუნეს მაინც ითვლის). მათი რეპერტუარი იმდენად მდიდარი იყო კომედიებით, დრამებით, ფარსებით, რომ დასს საშუალება ჰქონდა, ერთსა და იმავე მოედანზე, თვეების განმავლობაში, ყოველ საღამოს სხვადასხვა წარმოდგენა გაეშარათ. ფრანკა იხსენებს, რომ სრულებითაც არ იყო აუცილებელი, მსახიობებს ყოველდღე თავიანთი რეპერტუარი გაეშარებინათ. დასის პოეტი, რომელიც ძირითადად გახლდათ, ერთად კრებდა დასის მსახიობებს და როლებს ურიგებდა. ის იხსენებდა წარმოდგენის სიუჟეტს, თითოეულ სურათსა და მოქმედებას აღწერდა და კულისებში მათ სქემატურ მონახავს აკრავდა, სადაც ჩამოწერილი იყო ყოველი მოქმედების რამდენიმე დასაწყისი თავისი განსხვავებული არგუმენტაციით. ისეც ხდებოდა, რომ ყოველ ჯერზე სრულიად ახალი ნაშუქვარი გამოდიოდა, სადაც საყრდენი ფაქტები ქრონიკიდან ან რომელიმე რომანიდან იყო აღებული.

ძირითადად, პოეტი, დასის წევრებს მის მიერ მომზადებული კანონიერი კომპონენტებს უტიმობდა, ამარაგებდა მათ ყოველგვარი წერილობითი და საინტერესო დეტალით და როლებს აწარმოებდა. წინასწარ არ იცავდებოდა არანაირი სახის რეპერტუარით, აღიარებდა სცენაზე და, მას შემდეგ, რაც წარმოდგენის თანამიმდევრობისა და შესაძლების გეგმას თვალს გადავლებდნენ, სრულიად იმპროვიზებულად იხსენებდნენ თამაშს. თითოეულ მსახიობს უსასრულოდ ბევრი დიალოგი ჰქონდა მომზადებული, რომლებსაც ის სიტუაციის შესაბამისად ცვლიდა. მსახიობები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ დასაწყისისა და დასასრულის თემებს, ანუ ფრაზებსა და სიტყვებს, რომლებსაც ზედმიწევნით კარგად ფლობდნენ. მათი საშუალებით ისინი თანამოთამაშეს ახსენებდნენ სიტუაციის ცვალებადობას, რომელიც მათ ფინალურ მონახაზთან, მოქმედებასთან ან წარმოდგენასთან აახლოებდა.

რა თქმა უნდა, მხოლოდ გაზეპრებული დიალოგები წარმატებას ვერ მოუტანდა წარმოდგენას, თუ მსახიობი სიუჟეტების ბუნებრივად გადამბის ნიჭს არ ფლობდა, ან ახლის, იმპროვიზებულის, იმ ნაწილს გააზრებულისა და შეთხზულის გადმოცემა არ შეეძლო მას.

საიდან წარმოიშვა გამოთქმა „კომედია დელ'არტე“

მოდით, კიდევ ერთხელ გადავხედოთ, თუ რა მნიშვნელობა შეგვიძლია მივანიჭოთ ეტიკეტს „კომედია დელ'არტე“.

თუ სიტყვას „არტე“ ამოვიღებთ სამიზნედ, ამ

სიტყვის ხსენებისას გონებაში ყველა წარმოგვიდგენს სტერეოტიპული გამოთქმის მქონე ფორმას ამოტივტივდება, რომელიც საკმაოდ უხეშად მოგვკოვება: ხელოვნება, როგორც, როგორც ამაღლებული ენაობა; ხელოვნება, როგორც გენიოსის პოეტური გამოთქმის ხელოვნება და ა. შ. სინამდვილეში კი, ჩვენს შემთხვევაში, სიტყვა „არტე“ შეულობას უკავშირდება.

ცნობილია, რომ შუა საუკუნეებში, არსებობდა: „მაღლის არტე“, „აბრეშუმის არტე“, „კალატროზის არტე“ და ათუთლობით სხვა „არტე“, რომელიც განმარტებოდა, როგორც პროფესიული კორპორაციები. ეს თავისუფალი გაერთიანებები ერთი პროფესიის ახალს შორის, რომელიც ერთსა და იმავე საქონელს აწარმოებდა, უთანამოებო კანონებს ემსახურებოდა. იგივე გაერთიანებები კომედიურად ითვლებოდა ივერიზებდნენ მსხვილი ვაჭრების თვითნებობას და თავს იცავდნენ კარდინალის, ეპისკოპოსებისა და მთავრების კანონებისგან ბაზარზე.

უფლებები და პრივილეგიები „მოედანზე“

კომედია დელ'არტე, მაშასადამე, უპირველესად ნიშნავს პროფესიონალი მსახიობების მიერ მომზადებულ კომედიას: გაერთიანებას, თავისი კანონებისა და ნორმების წესდებით, რომლის მიხედვითაც კონკრეტული თავს იცავდნენ და სხვებსაც აიძულებდნენ პატივისცემას. არაერთი კორპორაცია ცდილობდა, თავისუფალი ბაზარი ჰქონოდა, რომელშიც გარედან მოსული კონკურენტები არ ჩაეროვნენ. იმავდროულად არტეს მსახიობები უმონყალო ომს უტარებდნენ ყველა იმ დასს, რომელიც მათთან არ იყო განეგრძინებული; იმავდროულად არტეს მსახიობები უმონყალო ომს უტარებდნენ ყველა იმ არაგანეგრძინებულ დასს, რომელიც „მოედანზე“ შექრას ლამობდნენ; კომედია დელ'არტეს მსახიობები ახერხებდნენ ამ ფაქტით ადგილობრივი ხელისუფლების დაინტერესებას და საქმეში ჩართვას, რომლისგანაც - როგორც საგრაფოს და საპეტროვოს კუთხით ერთდროულ დასს - პრივილეგიები ჰქონდათ მინიჭებული.

ასე რომ, უხვიორი მსახიობებს, მოხეტიალე აკრობატებს, კომპანებს, შემთხვევით და მოყვარულ მსახიობებს „მოედნიდან გააქვება“ ემუქრებოდათ, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ზოგჯერ თავად პროფესიონალი მსახიობები აწყობდნენ სადამაჯულო ექსპედიციებს „ქმნიშვევით“ დაჯგუფებების წინააღმდეგ, რომლებიც გამაფრთხილებელი განცხადების მიუხედავად, პრეტენზიას აცხადებდნენ პრივილეგიებული, განეგრძინებული კომიკოსების სათამაშო ადგილზე. ხშირად, რომელიც „შემოქრელი“ დასი კორპორაციის წესებსაც კი არ სცემდა პატივს და უღმირებლ ომს უცხადებდა პატარა ფილიალს. ამას მოწმობს იზანდელა ანდრეისი წერილიდან ამოღებული პასაჟი, სადაც, ყოველგვარი შუამავლის გარეშე, მსახიობი მიმართავს მილანის გუბერნატორს დონ პედრო ენრიკეს: „რადგანაც კარგად მოგესხნებათ იმათ შე-

სახებ, რომლებიც ფიცარანაზე შემდგარი კომედიებს თამაშობენ, უფრო სწორად, ბლაღავენ კომედიებს, უმორჩილესად გვევლინებიან, მისწეროთ მის უმაღლესობა მერს პოეტსას, რათა ამის ჩადენის ნება არ დართოს".

ანალოგიურ სერიაში კიდევ უფრო კატეგორიულია მისი მუშაობის, ფრანკესკო ანდრეინის ტონი: „[...] ისინი, ვინც ქალაქებს განაგებენ... არ უნდა დართონ ნება, კომედია ან ტრაგედია ფიცარანაზე მსგავსი შეურაცხყოფელი ფორმით წარმოადგინონ, ამისათვის მათ უნდა დაუთმონ ისეთი კერძო ადგილები, როგორ პატივისცემასა და დიდებულებასაც ისინი იმსახურებენ“.

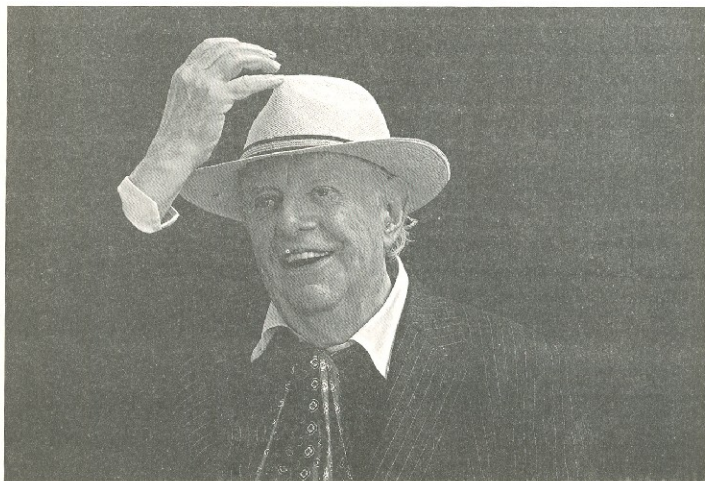
სხვათა შორის, „კომედია დელ'არტეს“ ეტიკეტზე მინდა ვითხრათ, რომ ჩვენ კარგად ვიცნობთ თეატრის ისტორიის გამოჩენილ კრიტიკოსებს, რომლებიც გვარწმუნებენ, თითქოსდა, „კომედია დელ'არტეს“ არანაირი კავშირი არა აქვს სიტყვა „ხელობასა“ და კორპორაციულ გაერთიანებასთან. ნიკოლი, ღრმად პატივცემული ინგლისელი მკვლევარი, თვლის, რომ სიტყვა „არტე“ უნდა გავიაზროთ „ხარისხის“ მნიშვნელობით (შექსპირიული ხარისხი), აქედან გამომდინარე, „არტე“ განიზარტება, როგორც „ოსტატობა“. სანინალმდეგოს ამბობს კროჩე (ბენედეტო), რომელიც თავის მხრივ იზიარებს ამ სიტყვის კორპორაციისგან წარმომავლობის ჰიპოთეზას, თუმცა მხოლოდ იმის დასამტკიცებლად, რომ იტალიური თეატრის კომიკოსები, მხოლოდ და მხოლოდ მოხერხებული ჰისტორიები და გონებამახვილი მხმები იყვნენ, და არამც და არამც მსახიობები: „[...] მათ თამაშში არ იგრძნობა გენიალური ავტორის არსებობა“.

კროჩე და მისი იდეა (ფიქსირებული ტექსტთან დაკავშირებით)

კროჩე, რომელმაც შეძლო ფრანგული რომანტიზმის სტერეოტიპების გაბათილება და კომიკოსების პროფესიონალიზმის დამტკიცება, სანაცვლოდ შეპყრობილი იყო შემდეგი დოგმით: „არანაირი ტექსტი (ლიტერატურულ-დრამატურგიული), მაშასადამე არავითარი ხელოვნება“. მაგრამ მოდიო, ნუ ჩაევიდებით ამას, და ახლა მაინც ნუ გავაჩადებთ პოლემიკას. ჩვენთვის საკმარისია იმის დამოწმება, რაც არა მარტო კითხვიდან, არამედ თვით პრაქტიკიდან გაჩნდა: კომედია დელ'არტე გახლავთ თეატრის ისეთი ფორმა, რომელიც აგებულია ღია-ლოგებისა და მოქმედებების კომბინაციების საფუძველზე წარმოქმნილ მონოლოგსა და წარმოშობულ ფესტზე, და არა მხოლოდ პანტომიმზე, რაც სრულებით უნიკალურდება იმას, რისიც კროჩეს სჯერა. მხოლოდ ყირაზე გადახედა, ცეკვა, გრიმი, მიზრა-მოხრა და ნიღბები არ იყო ის საშუალებები, რითაც კომედია დელ'არტე სულგდმოულობდა, და მარტო ჩვენ როდი ვამტკიცებთ ამას.

კამანოვა და არლეკინოს სახობო სიტყვა: მეთოდი და სტილი

მოდით, ახლა მოვისმინოთ, რას ამბობს ცნობილი კაზანოვა, მსახიობი ქალის შვილი და კომედია დელ'არტეს დიდი დამფასებელი, მეთერამენტ საუკუნის დიდებული მსახიობის, ანტონიო საკის თამაშის ინტერპრეტაციაზე: „მისი [არლეკინო საკის]



უხეში, სახუმარო საუბრების სიუჟეტი ყოველთვის ახალია, წინასწარ დაუგეგმავი და მუდამ ამაღელვებელი, [...] გაჯერებული წერილმან თემებზე შექმნილი ფრაზებით; ანაბეჭდილი ბერძნებით; ურთიერთსაწინააღმდეგო მითითებებით; ამორფული აღწერებით; ან თუნდაც როგორი უჩვეულო სტილით დამკვიდრების მეთოდი აქვს, რომლის თაბამის სიღრმეები მხოლოდ მან, ავტორმა იცის". ამ კომენტარის მოხმობას, ნიკოლო ადმინიკაძეს: „ის [კოხანოვა] თავის გულისყურს ინტერპრეტაციის აკრობატულ მოხერხებულობაზე კი არა, მის სიტყვებზე ამახვილებს“.

ეს შემთხვევითი თვითნებობა როდია, ეს გახლავთ მეთოდი და სტილი, და დიდი ხნის შემუშავებული მეთოდის არსებობის გამოცდა, რომელიც ხასიათდება კაზანოვას კიდევ ერთ შენიშვნაში: „იგი ფლობს ერთადერთ და განუყოფელ ხელოვნებას, რითაც მაყურებელს თავისი მონათხრობის იმ სიჭრელში ითრევს, რომელშიც თავადვეა ყელდამდე ჩამოჯდარი თავისი მახვილჯონიერი, გამაოგნებელი, მჭევრმეტყველური აბურდულობით. და სწორედ იმ დროს, როდესაც გეგუენება, იგი ისე გაიხლართა მასში, რომ თავს ვერ დააღწევს, სწორედ მაშინ ხსნის მოულოდნელად კვანძებს და ლაბირინთიდან გამოდის, თან ყველასთან თვალსაზრისით მარყუტებს და დიდ სიცილსაც იწვევს“.

კონკაქლარუნა კომიკოსების იდების წინააღმდეგ

კომედია დელ'არტეს მსახიობის მნიშვნელობასთან დაკავშირებით ერთი დისკუსია არსებობს, რომელზედაც მინდა, ზედმიწევნით ვისაუბრო; ის იმ მიზეზს ეწება, რომელიც ამ თეატრს, თავისი ორიონალობით და სანახაობებით, ჩვენთვის ნაცნობ ყველა სხვა თეატრისგან გამოარჩევს. მათი ორიონალობა და სანახაობრიობა ნიღბებსა და მსახიობების მიერ განაწილებულ და სტერეოტიპულ ჩამოყალიბებულ პერსონაჟებზე კი არ არის დამოკიდებული, როგორც ამის ზოგიერთებს სჯერათ, არამედ თეატრის შექმნის რეჟოლუციური იდეასა და იმ ერთადერთ და განსაკუთრებულ როლზე, რომლის შესრულების პასუხისმგებლობას მთლიანად მსახიობი იღებს საკუთარ თავზე.

მართებულად მიმართა, ზოგიერთი მეკლავის აზრი, რომელიც გვთავაზობენ, რომ ამ ჟანრს არა „კომედია დელ'არტე“ უწოდოთ, არამედ უფრო დავაზუსტოთ და დავარქვათ „მსახიობთა კომედია“ ან „მისტრიონთა კომედია“. ამ ბრძოლაში მათ ანეუთ მზრებელ მთელი თეატრალური თამაშის პასუხისმგებლობა. მსახიობი მისტრიონი ავტორიცაა, ორგანიზატორიც, მთხრობელიც და რეჟისორიც, რომელიც განურჩევლად გადამის ერთადერთ მეორე როლზე, მესიერად, ისე რომ დაუსრულებლად, ხელის შემშლელი ქმედებებით აოცებს არა წარტო მაყურებელს, არამედ მასთან თამაშში მონაწილე მსახიობებსაც.

ლოკუტურია, რომ ასეთი ჩანარები ხშირად იწვევდა არეულობას, რიტმის დაკარგვას, რეპლიკების სიუბიექს, რომლებიც კრიტიკოსებს მოსდევდა.

ხშირად კი სიცარიელე იქმნებოდა და სანდუკი გულისამრევი, მოსამწენი და, სასაცილო ხდებოდა. თუმცა იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც უცვლელად დნენ ალბის სიტუაციას და თამაშში ერთგვარდნენ. ეს დამოკიდებული იყო იმ გამოცდასა და სიასატიკეზე,

რომელსაც მსახიობი უშზადებდა თავის თანამოთამაშეს... განსაკუთრებით კი შთაგონებასა და იმ ბედნიერ ურთიერთგაგებაზე, რომელიც დროდადრო მყარდებოდა კომიკოსებსა და პუბლიკას შორის.

დიდრო და პარადოქსი „კომიკოსების“ წინააღმდეგ

სწორედ ამ უმნიშვნელო ელემენტის წინააღმდეგ გამოვიდა დიდრო თავის ნიგნში „პარადოქსი ანტიორზე“. ცნობილ ენციკლოპედისტს არ უნდოდა იმის აღიარება, რომ წარმოდგენის შედეგი დამოკიდებული იყო ექსკლუზიურად მსახიობზე, რომ სწორედ მისი განსაკუთრებული სულიერი მდგომარეობა განსაზღვრავდა, მონაწილე დაგვიტრიალებდა თუ არა წარმოდგენის საღამო, უპუბლიკოსა და მსახიობებს შორის ჰარმონიული ურთიერთობა დამყარდებოდა თუ მაყურებელი ძილს მიეცემოდა. დიდროს ეჭვი ეპარებოდა მსახიობის იმ შესაძლებლობებში, რასაც წარმოდგენის დადგენა და კონტროლი, ასევე ყოველი გამოსვლის გამოთვლა და მთელი წარმოდგენის სქემის განსაზღვრა მოითხოვდა. ასე რომ, აქედან გამომდინარე, რაციონალურობისა და ემოციურობისაგან სიმორს არაფერი აქვს საერთო შემთხვევასა და ინციდენტთან, კერძოდ კი სულიერი გუნება-განწყობილებასა და მის რესურსებთან.

დიდრო უდავოდ მართალია, როდესაც უსაქმურობისა და დევიზის: „რაც იქნება, იქნება“ წინააღმდეგ გამოდის, როდესაც თავს ესხმის ნატურალიზტურ მოდას: თავი მისცენ აღლეულებასა და შემთხვევითი frisson-ს, ასევე ყველაფერს აბიურებას, პატარა პატარა ფიქეტებს, საქვეყნოდ გამომჩურვებულ მიგნებებს, ყოველნაირი ნესისა და მეთოდის გარეშე. „სწორედ უკიდურესი მგრძნობელობა - ასკენი და დიდრო - ის, რაც საშუალო ნიჭის მსახიობებს ქმნის. დიდებულ მსახიობებს კი მგრძნობელობის აბსოლუტური არქონა ამზადებს!“ სწორედ რომ შემანიშნავი პარადოქსია!

ის ვინც ღელდება, უსაქმურია

მაგრამ თუ სიღრმისეულად ჩაგუყვრიდებით, ეს საუბარი, ჩემი აზრით, საესენით მცდარია. დიდრო აზროვნებს, როგორც ავტორი, ლიტერატორი, ამიტომაც აცხადებს, რომ სწორედ ტექსტი წარმოადგენს მაქსიმუმს: ტექსტი ნმინდა, და მსახიობი უნდა შეეწყოს და მოემსახუროს მას მაქსიმალური დისციპლინით, შეძლებისდაგვარად შეკამათების გარეშე. ოღონდ იმ ძალას, რომელსაც ტექსტი ფლობს და მას ყოველ საღამოს სცენაზე წარმოადგენს, აი ამ ძალას ის აიგნორირებს. თუმცა, ეს განსაკუთრებული ფასიულობა კარგად შენიშნა ბორომოემ (მი-

ლანის დიდმა კარდინალმა). მან მიუთითა თავის ეპისკოპოსებს კომედიის ექსპროზიტის უტყუარ შარ-მზე, მის ანაზღაურ თამაშზე: „ლიტერატურების სიტყვა მედარია, - აღიარებდა იგი თავის ერთ-ერთ წერილში, - თუკი პარალელის სიტყვა კი ცოცხალია“. და, ცხადია, აქ იგი არ გულისხმობდა მსახიობების მიერ ნათამაშებ დიდერისეულ რაციონალურ და წინასწარ დაგეგმილ ტექსტებს. მართალიც, შევა-მებისა, იმ თეატრმა, რომელსაც პარადოქსის მა-ესტრო სთავაზობდა მაყურებელს, მიუხედავად ყვე-ლაფრისა, მცირედს თუ არ ჩავთვლით, ვერ შეძლო ინტერესის გამომწვევა ხალხში. და ეს ალბათ იმის ბრალდებაა, რომ მიუხედავად დიდროს იმ ამოუწუ-რავი ინტელექტისა და სულიერებისა, რომლითაც ცნობილი იყო ლიტერატორი, იგი მოკვლევით იყო ყოველგვარი თეატრალური დიდი ზეგნის წერის უნარს.

დიდროს მეორე მნიშვნელოვანი უსუსურობა, ჩემი აზრით, პუბლიკისადმი ინტერესის აბსოლუ-ტური მოდუნებაა. მეტიც, დიდროსთვის მაყურებე-ლი არ არსებობს. ყველაფერი თავს იყრის მხოლოდ გამოქედვის პროცესთან დაკავშირებულ ფორიაქ-თან, ისიც აბსოლუტური რაციონალიზმის ფარ-გლებში; მისთვის მსახიობი თეატრში მხოლოდ და მხოლოდ არსებობის მადეგრირებული ელემენტია: შედარებისთვის, ეს დამოკიდებულება შეიძლება გა-ვიაგივით მაყურებლის როლთან თეატრში. გაწულ-მებულია სიმორცხე, თამაშში ემოციების უკმარისო-ბა, იგი თეატრის პირველ მიზანს - გართობას დაა-შორა. ისიც მართალია, რომ ზოგჯერ გონების ვარ-ჯიშითაც შეიძლება გავერთოთ... მაგრამ სიჭარბით მონეყნილობის რისკიც იზრდება... პარანოიასაც.

ყოველ რაიკალორ საუბარს სრულ მარცხად მიყავართ: დიალექტიკა გვასხვავის, თუ რო-გორ ვისარგებლობთ წინააღმდეგობათა დინამიკური კონფლიქტით. არ არის მართალი, თითქმისა შე-უძლებელი იყოს (როგორც ამას დიდრო ამტკიცებს) ემოციების განცდა და ამავდროულად კრიტიკუ-ლად განსჯის უნარის შენარჩუნება. ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად გამოწვევითი-ლი ხარ ზოგიერთ გამომწვევებით გამკლავებაში, საკუთარი ემოციების გაკონტროლებაში, წონასწო-რობის შესანარჩუნებლად გონების მოკრებაში, რაც აბსოლოდ რეაქტიულ ეფექტად აღიქმება და არა სტატიკურად. ერთი სიტყვით, დიდრო ირჩევს სა-ძირკვლის სისტემას, რომელიც მყარად დგას და უძლებს ყოველგვარ ბიძგს; დელ'არტეს კომიკოსე-ბი კი სასაპარეზოდ მუყალღურუნებოდა და უკუბიძ-გებით გაჯერებულ ცის თაღს ირჩევს. თუმცა გა-ირკვა, რომ მისი ძვლის პირველსავე ბიძგზე საძირ-კველი იშლება... თალი კი აღმართული რჩება, რაც საორცებაა.

მიუხედავად იმისა, რომ სწორედ თავისი პარა-დოქსის დასახყისმივე დიდრო საწინააღმდეგოს ამ-ბორო, იგი იმპასია აღნიშნავს, რომ მსახიობი პირ-ველ რიგში არასტატი უნდა იყოს და მგრძნობელობა განავითაროს... იგი აქ სწორედ ემოციურ ექსტაზ-ზე საუბრობს... მაგრამ ისიც ცნობილია, რომ სიყ-ვერული და პარადოქსი ხშირ შემთხვევაში ერთი-მ-ნეთში ვერ შეჯერდებიან. პირადად მე ასე მგმარ-თება, ერთ დღეს კი... და მეორე დღესაც კი.

ტერორისტი პუგენოტები

მეორე არასასურველი და აღმოსაფხვრელი აზრი უდავოდ ის გახლავთ, რომელზეც ჩვენ ერ-თხელ უკვე ვისაუბრეთ და რომლის მიხედვითაც არტეს კომიკოსები სხვა არა იყვნენ რა, თუ არა განათლებას მოკლებულ უხეირო მსახიობთა ბან-და, წერა-კითხვის უცოდინარნი და უნიგუნური კი, ბავიჩზე მოთამაშე აკრობატები, რომლებიც ამით ირჩენდნენ თავს და იმ პატიოსან მოქალა-ქეთა რისხვას იმსახურებდნენ, რომლებიც მუშა-ობდნენ და ამით სარგებელი მოჰქონდათ. კომი-კოსებს თამაში შეეძლოთ მხოლოდ ბაზრობებსა და სინიორების მიერ მოწყობილ პატარა დღესას-წაულებზე; დღესასწაულის დასრულებისთანავე სინიორები მათ პანდურით იშორებდნენ თავიდან და ისე ექცეოდნენ, როგორც ექცევიან ხოლმე მე-ძავეებს კანწავლის დასასრულს. აქ ცოტა სიფ-რთხილე გვმართებს, რათა ამ წინდაუხედავმა მე-დომამ თავგზა არ აგვიბნოს. დიხა, ისიც მართა-ლია, რომ ასეთ ამბებს ხშირად ვაწყდებით ზოგი-ერთი ქრონიკის ფურცლებზე; ისინი იმ კომიკოს-თა ცხოვრების მოწმედ გვევლინებიან, თეატრს მართლაც რომ ტაქი-მასხარაობით წარმოადგენ-დნენ. მაგრამ აქ საქმე ეგება ნაკლებად ანგარიშ-გასახვე ფენომენს. ხოლო კომედიის თეატრი, ის, რომელიც სრულიად ევროპის წარმოდგენათა ის-ტორიაში სამი საუკუნის განმავლობაში არსებობ-და, შედგებოდა განათლებული, მომზადებული და თანამედროვე ტექნიკების მქონე დასახელებს. ისიც მართალია, რომ შემთხვევით სიტუაციებში, ისი-ნი, როგორც ერთხელ უკვე ვნახეთ, შუა საუკუნე-ებისთვის დამახასიათებელი პრივილეგიურებულ კორპორაციის ღირსების თავდაცვის ტენდენცი-ას ავლენდნენ. მინდა აქვე ერთი ანეკდოტი მო-ვიყვით, რომელშიც კარგად ჩანს ის ღირსეუ-ლება და უშირაქცესობა, რომლითაც კომიკოსთა ზოგიერთი დასი სარგებლობდა... ვიტო პანდო-ფიმ იგი „კომედია დელ'არტეს ქრონიკებში“ გა-მოაქვეყნა. ეს არის უტყუარი მონმის, თავად ამ სიტუარიაში მონაწილე გმირის კალმით დაწერილ ამბავი, რომელიც ცნობილ იტალიურ კომიკოსთა დასის, „ჯელოზის“ ტრაგიკულ მოგზაურობაზე მოგვითხრობს. საფრანგეთის მეფე ანრი III, პო-ლიტიკიდან პარიზში დაბრუნებისას, ზად ვენე-ციამში, ამ დასის წარმოდგენას დაესწრო და აღ-ფრთოვანებული დარჩა. პარიზში დაბრუნებულ-ში, თავისი ელჩის სახელით, რომელიც ვენეციულ-ში მოყოლებოდა, პირდაპირ დოქტეს მიმართა თხოვ-ნით, რომ ძღვენის სახით იტალიიდან, თავის სა-მეფო კარზე, გარკვეული დროის მანძილზე, ჰყო-ლოდა „ჯელოზა“ დასი. ვენეციის რესპუბლიკა მოგზაურობას აწყობს, და აწვადებს ქარავანს, რომელიც შედგება შთამბეჭდავი ადენობის ურ-მებისა და ეტლებისგან. დასი ვალ დე ლუზაას და ალუბის გავლით ლიონში ჩადის. იქედან კომი-კოსთა ქარავანი პარიზსკენ მიემართება, მაგრამ შუა გზაზე გაუთვალისწინებელი რამ ხდება. ჰუ-გენოტთა (ფრანგი პროტესტანტების) ბანდა კო-მიკოსთა დასს ატყვევებს.



რა თქმა უნდა, გაშენიან მეთვესმეტე საუკუნის მეორე ნახევარში რომთან დაკავშირებულ კათოლიკეთა და ღრანგ პროტესტანტთა შორის არსებული კონფლიქტზე, რომელიც თავისი ურცხვი ხოცვა-ჟლეტიანობითაა ცნობილი, მათ შორის კი, ყველაზე ცნობილი უდავოდ, წმინდა ბართლომეს ღაშთა, როდესაც ჰუგენოტთა მასობრივი გლეჯის განაგრძივდა. ახლა კი, იმ ხოცვა-ჟლეტიდან რამდენიმე ხნის შემდეგ, ჰუგენოტთა ბანად ცდილობა მანტუაში მოუწყოს მეფეს და ისეთ თავდასხმას აწყობს, რომელსაც დღეს როგორც ტერორისტულს, ისე განგმარტავთ: ამგვარად, ატყვევებენ „ჯელოზთა“ დასს, სრულყოფილ, მშვენიერ III-ის წერილს უგზავნიან, სადაც დაახლოებით ასეთი რამ წერია: „თუ გსურს უკან დაიბრუნო ყველა შენი კომიკოსი, გაათავისუფლო ჩვენი ძმა ჰუგენოტები, რომლებიც საფრანგეთის ციხეებში გამოკმევნილან, გარდა ამისა, ჩაგვითავებ ათი ათასი ოქროს ფლორინი და ორმოცდაათი ათასიც ვერცხლისა, სხვა შემთხვევაში მიიღებ კომიკოსთა მხოლოდ ნახევარს... თავებში“.

თხუთმეტიდღიანი განხილვი მოლაპარაკების შემდეგ, ყველა ტყვე ჰუგენოტი გაათავისუფლებულია, მოთხოვნილი ფულიც გაცემულია და, როგორც იქნა, მსახიობებიც აგრძელებენ პარიზისკენ მიმავალ გზას.

იმდროინდელი მემპრინე გვიყვება: „ეს რომ ყოფილიყო პირველი მინისტრის, მისი ოთხი კონსული და საფრანგეთის სამი მარშალის გათავისუფლების საქმე, ანრი III მშვიდად დაელოდებოდა მათ სიკვდილს და თავს მხოლოდ ამით საპატიო პარაკისის გადახდით შეინუხებდა“, მაგრამ აქ საქმე ეხებოდა საფრანგეთის მომავალ სერენიზმას რესპუბლიკის ფიგურით საფრანგეთს ჩამოსულ მსახიობებს, რომლებიც მისი უდიდებულესობის მფარველობით სარგებლობდნენ: მერიც, მეფეს საუკუნის ყველაზე პრესტიჟულ ნაწილად, გენაზე უკვე მოწვეული ჰყავდა ქვეყნის ყველაზე მნიშვნელოვანი გვამები და ცნობილი უცხოელი სტუმრები. ცხადია, არ შეეძლო ამ ყველაფრის სანაცვლოდ მართლითა სავსე ტომრტყულ მოთავსებულ მსახიობთა თავებით წარმდგარიყო, ამიტომაც იძულებული გახდა, რომ დაეთმო. შეიძლება თუ არა მსგავსი გადანაცვტილება დღესაც მიიღოს ვინმე? არა, ყველაზე მეტი, რაც დღეს შეიძლება მოხდეს, არის ის, რომ აშშ-ში მსახიობი პრეზიდენტად აირჩიოს.

ეს მეორე ტრაგიკული ფაქტიც, სწორედ ლიონისკენ მიმავალ კომიკოსთა დასს შეეძინა. იზაბელა ანდრეინი, „ჯელოზთა“ დიდი კომიკოსი, პარიზიდან იტალიისკენ მიმავალ გზაზე ლიონის გავლით, რვა თვის ფეხმართა თავს ცუდად გრძნობს, მას აბორჯი უეცრად და კვდება. დასახლავება - როგორც ამას მომსწრენი ამბობენ - დედოფლის საკადრისი იყო. ასეთმა დიდებულმა პატივმა ყველა გააოგნა, პირველ რიგში კი თავად კომიკოსები, რომლებიც იზაბელას ეხედარს მიატოვებდნენ. კუბის მომდევნო ურიკას - ყვავილების მთა რომ ფარავდა, - უკან ევროპის ყველა ქვეყნიდან ჩამოსულ უფლისწულთა, პოეტთა, მწერალთა პროცე-

სია მიჰყვებოდა. ისიც გავიხსენოთ, რომ იტალიაში ნი ერთადერთი ქალი იყო, რომელიც მისი ისტორიაში მის წყურად იქნა აღიარებული. და არა მხოლოდ მისი ხიბლის, არამედ ნიჭის და საოცარი პოეტური შთაბრუნების გამოც. თუმცა თეატრალუბის იტალიურ მსახიობთა შორის მხოლოდ ის არ გამოირჩეოდა თავისი გონიერებით: მსახიობთა შორის მრავალად იყვნენ ისეთები, რომლებიც გარდა იმისა, რომ წერის საოცარ ნიჭს ფლობდნენ, კარგად იცნობდნენ იმდროინდელი ბაზრის ყველაზე დიდ ფიგურებს: გალილეო გალილეის (რომელმაც თავის დროზე ორი კანონი დაწერა), არისტოს, პალავიჩინის, დიდ არქიტექტორებს და ასევე თეატრის დიდ მოტრფიალებებს: მიქელანჯელოსა და რაფაელს.

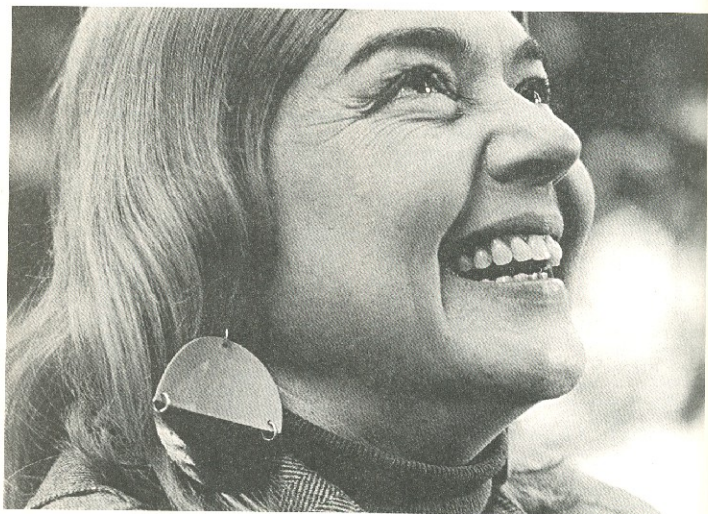
„დაე მოკვდეს მსახიობი!“

თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ როდესაც ზოგიერთი კომპანია პატივისცემითა და დიდებით ტკებოდა, სხვები ძლიერათა სრულ მორჩილებაში თამაშობდნენ და ცხოვრობდნენ. ეს მსახიობთა ფიზიკური თვალსაზრისითაც უფლისწულთა და ბატონთა საკუთრებად მიიწოდნენ, რომლებიც მათ ისე განაგებდნენ, როგორც დღეს ფეხბურთელებს ეყვრობა პატივცემული საზოგადოება, ისე, რომ პირველი კონტრაქტით დატკობაზეც არ აცდის. ძველ დროში, მოპყრობის ფორმები კიდევ უფრო მძიმე გახლდათ... როდესაც კომიკოსს რამე შეეშლებოდა, არ ჰქონდა მნიშვნელოვანი, რა დონის შეცდომა იქნებოდა, მისი უდიდებულესობა ჰერცოგს მსახიობის სიცოცხლეს აიანაირ ანგარიშს არ უწევდა და მას წამსვე საპყრობილში უკრავდა თავს განუსაზღვრელი ვადით.

ამასთან დაკავშირებით, საკმარისი გავიხსენოთ ტესტაროს მიერ მოწვევიაზე მონათხრობ ტექსტებს შორის ერთ-ერთი: საფრანგეთის მეფეს გაცივო მანტუა ჰერცოგის, კომიკოსთა კომპანიიდან ერთ-ერთი ხანში შესული მსახიობის თამაშის ხოცვა, და მოისურვა, მსახიობი თავისთან ჰყოლოდა პარიზში. თუმცა ამ დროს მსახიობი ძლიერ ავად არის. მოუხდავად ამისა, ჰერცოგი მას საწოლიდან ადგომისა და გასამგზავრებლად გაშვებებს უბრძანებს. საქმეში ექიმი ჩაერვა, რომელიც გუდარება ჰერცოგს, თავის გადანაცვტილებაზე ხელს აიღოს: „მისაბრალის მგდომარობა მართლაც რომ მიმიჭა... დიდი ალბათობაა, რომ მგზავრობის დროს დაიღუპოს“. დიდებულთა კი პასუხობს: „მირჩევნია მისი სიცოცხლე დაედო სასწორზე, ვიდრე საფრანგეთის მეფეს წუთით მაინც შეეპაროს ეჭვი იმაში, თითქმის მე მისი თხოვნის შესრულება არ მინდოდა“. მოუხდავად მაღალი სენსიხისა, სასურველ მსახიობს ჰერცოგი იძულებით გაამგზავრებს პარიზს... და, როგორც ექიმმა იფარაუდა, ის სან ბერნარდინოს გზაზე გარდაიცვლება. თავაზიანობამ იზეიმა! საფრანგეთის მეფე თავისი გულუხვი ვასალის ასეთი გულის ამარყვებელი შესტით ადელეგებული რჩება და ჰერცოგს უფასებს მსახიობის სიცოცხლის ფასად გაღებულ ერთგულებას.

დარეჯან კიკოლიაშვილი

ფერნანდა პივანო – ბიტთაობის მემკვიდრე



ფერნანდა პივანო, (1917-2009) - მწერალი, ესე- ისტი, ჟურნალისტი, კრიტიკოსი, მთარგმნელი.

დაიბადა გენუაში. იყო მდიდარი ბანკირის შვი- ლი. დედა შოტლანდიელი ჰყავდა, ამიტომ მათ ოჯახ- ში ინგლისურად და ფრანგულად ლაპარაკობდნენ. სწავლობდა შვეიცარიაში, საუკეთესო ფრანგულ სკოლაში. 1929 წელს საცხოვრებლად გადადიან ტუ- რინში. მასიზოდ დაძვლიოს ლიცეუმში შესასვლელად ფერნანდას იტალიურ ენაში მომზადება დასჭირდა. კარგად იცოდა ვინ იყო ვილჰელმ ტელი, მაგრამ არ იცოდა, ვინ იყო გარბინალდი.

ფაშისტური დიქტატურის დროს გადაასახლეს მამა, დედამ მისი გამოხსნა ერთი პირობით შეძლო: მათი კერძო ბანკი რეჟიმს დაუთმო. სამი თუ ოთხი წელი ოჯახს ფერნანდას დედის ძვირფასი სამკაუ- ლებით გაჰქონდა თავი.

სწორედ ფაშიზმის პერიოდში იწყება იტალიაში ამერიკული ლიტერატურით დაინტერესება. ეს ლი- ტერატურა თითქმის საშუალებას იძლეოდა, გაქცე- ულიყვნენ ახალ, უცნობ სამყაროში და იგივე ხიბლი

ჰქონდა, როგორც თავის დროზე ევროპელი მწერ- ლებისთვის უცნობ და მისტიკურ აღმოსავლეთში მოგზაურობას. ჩეხარე პავეზე, ელიო ვიტორინი, ჯორჯო ბასანი თარგმნიან და იკვლევენ ამერიკულ ლიტერატურას. პავეზე დანერს: "იმ წლებში აღმო- ვანიჩეთ, რომ ამერიკა არ იყო სხვა ქვეყანა, ახალი ისტორიის დასაბამი, არამედ უზარმაზარი თეატ- რი, სადაც სხვა ქვეყნების მწერლებზე მეტი გულ- წრფელობით ჰყვებოდნენ ადამიანური ყოფის დრა- მას. ... წვენ ამერიკული კულტურის საშუალებით გიგანტურ ეკრანზე ჩვენი საკუთარი დრამა დაფი- ნაზეთ". თარგმნიან მელვილს, უიტმენს, სტივენსეს, საროიანს, დიკინსონს, კაპოტის... ხოლო იტალი კალენოსთვის ამერიკა არ არის ქვეყანა, სადაც უნდა გაიქცე, ის მოგზაურობის ბოლო პუნქტი, სა- ბოლო მიზანი უფროა, და როდესაც საბოლოო მი- ზანი იცე, მისი მიღწევის გზაც გამოჩნდება.

ტურინის მასიზოდ დაძვლიოს ლიცეუმში პრემი ლევი მისი ჯგუფილია, ხოლო ახალგაზრდა ჩეხარე პავეზე - ლიტერატურის მასწავლებელი. პივანოა

და ლევის სამშეომდგომო გამოცემათ. ომის თემატიკაზე დასაწერ თავისუფალ თემაში პიკანო უფრო პატრიოტული გერაფერა მოიფიქრა და დაწერა, ტყვის მაგივრად თიერეში ყვავილები ჩაანაცვებო. ბევრად ადრე, ვიდრე "ყვავილები შევიდნენ" გამოჩნდებოდნენ ამერიკაში. სადილობო თემისთვის პავეზემ ფერმადას ურჩია, ინგლისურის მაგივრად, ამერიკული ლიტერატურით დაინტერესებულიყო. გაკვირვებულმა მოსწავლემ ჰკითხა, რა განსაკუთრება იწვევს და ამერიკულ ლიტერატურებს შორის. პასუხად, პავეზესგან მიიღო ოთხი წიგნი: ჰემინგუის "შვიდობით იარაღი", უიტმენის "ბალახის ფოთლები", ანდერსონის ავტობიოგრაფია და ლი მასტერსის "სპუნ რივერის ანთოლოგია". გადამღის "სპუნ რივერს" რომელიღაც გვერდზე და გადასაწყვეტად ფრენის ტარნერის სიკვდილის ამბავს: "მერის ეკონომი, სული პავეზე მქონდა აკრული, და გამიფრინდა". ეს იყო ერთი ნახვით შეყვარება. იწყებს თარგმნას ისე, რომ არავის უშხელს. პავეზე შემთხვევით იპოვის რეკლამა ჩანდლის ლექსებს და პიკანოს ეჩიუდის გამოცემლობაში მიიყვანს. 1943 წელს ეჩიუდი ბექდავს ანთოლოგიის არასრულ თარგმანს. ეს პიკანოს პირველი თარგმანია. ეჩიუდი თარგმნის უფლება სახალხო კულტურის სამინისტროსგან ცენზურის გვერდის აგლით მიიღო, რადგან სათაური ოდნავ შეცვალა: "Antology of S. Reever". სამინისტროს უკიდვანოდ განათლებულ ფაშისტ ცენზორებს ვინმე სინორ რივერის, თუ წმინდა რივერის ცხოვრება ეგონათ. წიგნი გამოვიდა და უამრავ გოგონას და ბიჭს ეს წიგნი ომით გაპარტახებულ და მძიმე იტალიაში ჯიბით დაჰქონდა.

უფრო ადრე, 1941 წელს იცავს დიპლომს მელვილის "მოზი დიკზე". 1943 წელს იღებს დიპლომს ფილოსოფიაში, იკლავს ეგზისტენციალიზმს.

1943 წელს თარგმნის ჰემინგუის "შვიდობით იარაღის". ანტიმილიტარისტული განწყობის გამო წიგნი იტალიაში აკრძალულია. ნაცისტური პოლიცია ჩხრეკს ეჩიუდის გამოცემლობას, აღმოაჩენს კონტრაქტს, რომელიც რედაქციამ პიკანოს დაუდო, ჰემინგუი რომ ეთარგმნა, მაგრამ სახელი შეცდომით წერია: ფერნანდო პიკანი. ესეც წიგნი ფიქრობენ, რომ მთარგმნელი ფერნანდო მძა და მას აპატიმრებენ. იტალიაში ომი დასასრულს უახლოვდება, მაგრამ სასტიკი რეპრესიები არ შეწყლებულა. ფერნანდოს ძმას, რომელიც დებერტირია, ან დახვრეტა ექვსი, ან ოსტენციში საკონცენტრაციო ბანაკი. ფერნანდო გამოცხადდება პოლიციაში და დაარწმუნებს ესეც, რომ მძამ ინგლისური არ იცის და მთარგმნელი თეთოთხაა. მას დააპატიმრებენ, მაგრამ შემდეგ მეთვალყურეობის ქვეშ გაათავისუფლებენ და ყოველ დღე მის ყოველ ნაბიჯს აკონტროლებს გერმანელი პოლიციელი, მის პირას კი ღამით რამდენჯერმე ჩხრეკენ, ნებისმიერ სათანო, ისე რომ დედას და ფერნანდოს ჩაცმულებს სძინავთ. საბედნიეროდ, ბოლოს ტურინში გაიწმინდეს გერმანელებისგან.

1948 წლის ერთ მშვენიერ დღეს იღებს დიპლომს ჰემინგუისგან, კორტინაში ეპატივება, სურს, გაიყვანოს მისი წიგნის მამაცი მთარგმნელი, ფერნან-

დას დაუფრებლად ეჩვენება ეს გამაფრთხილებელი, რომ ვიღაც მოცლილი გაცხურა. მოდი მეორე დეპეშა: "თუ თქვენ ვერ შეძლებთ ჩემთან ჩამოსვლას, მე ჩამოვალ თქვენთან. უნდა დაგელაპარაკო". მათი თანამშრომლობა და მეგობრობა მთელი სიცოცხლე გაგრძელდება. ბერს ლაპარაკობდნენ ჰემინგუის და პიკანოს სიყვარულზე. "ჰემინგუი უღამაზესი იყო, მაგრამ ჩვენ არც კი გვიკოცნია ღმერთი, რა კრებოდა ვიყავი?" მისი ცხოვრების ერთადერთი და ნამდვილი სიყვარული მისი ქმარი, ცნობილი დიზაინერი და არქიტექტორი ეტორე სოტსასი იყო. სოტსასი სხვა ქალის გამო მიატოვებს მას, ფერნანდოს კი იგი სიკვდილამდე ყვევარება.

ერთ-ერთ ინტერვიუში, ჟურნალისტის კითხვაზე: "ფიქრობ, რომ მასოფლიო ერთი დიდი სოფელია?" ფერნანდო პასუხობს: "ასე, ქალაქი ყველგან ერთნაირად ტირანს სიყვარულის გამო".

წეზარე პავეზე, ადამიანი, რომელმაც ფერნანდოს მომავალი ცხოვრება განსაზღვრა, ვიპოვე წყალობითაც ამერიკული ლიტერატურის მიმართ უბრალო ინტერესი მისი ცხოვრების მთავარ საქმედ იქცა, ხუთი წლის განმავლობაში ორჯერ უშედეგოდ სთხოვს კოცნას და ორჯერ უშედეგოდ სთხოვს გულს. ერთ წერილში მისწერს: "ასე უნახვრები, რომ შეხედრისას მხოლოდ ჩვენ ვიყოთ. მინდა გაკოცოთ. ასე გადავწყვიტე". ამ ამბისგან არაფერი გამოვა, და პავეზე "ექვიანობს, როგორც გორილი".

ცხოვრებად ბერს ახლობლის ტრაგიკული სიკვდილის მომზე გახდა. გადასახლებიდან დაბრუნებული მამა ერთ დღეს იარაღს აიღებს, მაგრამ თავი მოკლავს ვერ შეძლებს, საწოლს ესვრის. თავი ვერ მოიკლა, მაგრამ ვერც გადაარჩა, თანდათან ჩაქრა და წავიდა.

თავს იკლავს პავეზე - გადასახლების სამინებლობა გადაიტანს, თავს ეკლავს პიკანო ლევი, ოსვენციმის გადაიტანს და დატოვებს წიგნს - მოწმობას: "ნუთუ ეს არის ადამიანი".

ამერიკული ლიტერატურა მოაჯადოებს პიკანოს, მით უფრო, რომ ფაშისტის პერიოდშიან მოყოლებული, იტალიური ლიტერატურა გაძედილია ყალბი პათოსის ტექსტებით, ზოტბას ასხამენ გმირებს, რომლებიც, მაგალითად, ეთიოპიაში მიდიან საბაქტრად, და ვერაფერ გაბედეს შენიშვნას, რომ ამ გმირებს ფეხზე უყავის ფეხსაცმელი აცვიათ.

1956 წელს ფერნანდო პირველად ჩადის ამერიკაში. გაიცნობს ფოლმერს, რომელიც მაიანდა ამერიკის ყველაზე დიდ მწერლად, გაიცნობს დოს პასოსს, ჰენრი მილერს, რომელზეც მოგვიანებით დიმილით იტყვის, რომ მან "თავგზა აუბნია" და შეშურდა მილერის მაშინდელი მეგობრის, ანაის ნინის ზედწერილება. ამავე წელს დაუახლოვდება ეზრა პაუნდს.

პიკანოს თარგმანებით შემოდის იტალიაში ბიტთაობა - ალენ გინსბერგი, უილიამ ბეროუსი, ლოურენს ფერლინგუეტი, გრეგორი კორსო, ნილ კსიბი, ჯეკ კერუაკი, გერი სნეიდერი. მისი წყალობით 50-იანი წლებიდან იტალიაში ყველაფერი იცოდნენ ამერიკის შესახებ, კითხვობდნენ სტენიბეკს და ჰემინგუის, დადიოდნენ კერუაკის გზებზე, სვამდნენ ბუკოსკითან ერთად, უსმენდნენ პოპ დილანს. პი-

ვანო შვიყვარებს მათ, ცნობიერების ახალი პირობების მძიმეობა და მათი ხელოვნება ინტერვიუ ერთი იყო. პიგანოს საშუალებით გაიცნობს იტალიელი მკითხველი ახალ სამყაროს, ოცნებების, იდეალების, ღირებულებების სამყაროს. პიგანოს ადარებენ ცხოველებს ჩასულ ოქროს მძიმეობას, ადარებენ კოლუმბს, რომელმაც მეორედ აღმოაჩენინა ამერიკა იტალიელებს. მისი დაუღალავი შრომის ნაყოფი — ანთოლოგიები, ესეების კრებულები, მთავრობები, ორი რომანი, უთვალავი სტატია, ინტერვიუ და რეცენზია — ედგარ ლი მასტერსიდან პემინგუემდე, ალენ გინსბერგიდან ბობ დილანამდე, ფასდაუდებელი მასალაა ამერიკული და იტალიური კულტურული ამსოხვედრის გასაცნობად.

გინსბერგის სრესთან მას დაახლოებს საერთო ანტიმთლიანობის სული განწყობა, რომელიც, როგორც თვითონ აღნიშნავდა, ანარქისტიკურ გადახიზარა და საბოლოოდ რადიკალური მოძრაობის სიმპატიამ გადართქმნა. პიგანო არა მარტო თარგმნიდა, არამედ შევლავლეს აქეთვდა, რომ საზღვრს წაეკეთა და მუდმივად ეს თარგმანები, აწყობდა პოეზიის საღამოებს, თან ახლდა ალენ გინსბერგს და გრეგორი კორსოს იტალიის სხვადასხვა ქალაქებში ლიტერატურულ შეხვედრებზე, ჩაწერა უამრავი ინტერვიუ თავის საყვარელ მწერლებთან. ერთხელ სახედასიებულ, უგონოდ მთვრალ კერუას პითა: ჯექ, მითხარი, რატომ ხარ ასეთი სასონარკვეთილი? კერუამაც უპასუხა, მინდა, ღმერთმა თავისი სახე მაჩვენოსო.

ერთ-ერთ ინტერვიუში სევდიანად იტყვის, რომ 60-იანი წლების პაციფიზმმა სრული მარცხი განიცადა. დღევანდელი მსოფლიო მოუფნილა ბავშვთა გვამებით. ბიტთაობის იდეალები დასამარდა, მათი ნებაყოფლობითი უპოვარება, ერთობის სული, შეურიგებელი ანტიკონფორმისმი დღევანდელ მსოფლიოში სრულიად საპირისპირო იდეალებით შეიცვალა. დღევანდელი მომხმარებელური საზოგადოება ცდილობს უზრუნველი ცხოვრება მოიხსოს, არმანის კოლექციის სამოსით, როდესაც თი და უძვირესი მანქანით მოიწონოს თავი, მის ხელში ფული ძალადუღლების განხორციელების იარაღია.

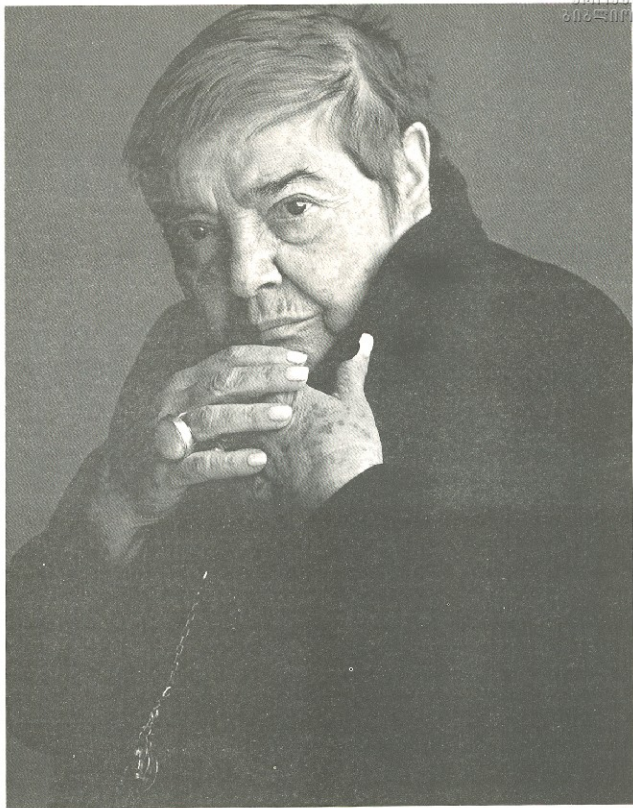
მიუხედავად ასეთი უნუგემო სურათისა, პიგანოს სჯეროდა, რომ ახალგაზრდები ისევ წაიკითხავდნენ ამ ლექსებს, ეს იდეალური თავის ადგილს მაინც იპოვდა მომავალი თაობების გულში. გინსბერგი იკონებდა, რომ მაშინაც კი, როდესაც მისი თაობის ოცნებები დაიშხვრა, პიგანოს ისევ მტკიცედ სწამდა, რომ პოეტის ერთ ლექსს სამყაროს გადარჩენა შეუძლია.

როდესაც პემინგუეის უნახავს, რომ პიგანო სრულებით არ ეკარებოდა სასმელს, უთქვამს, შვილო, ეს რა გაშიშვლება. თოელი ცხოვრების მანძილზე ერთადერთი კაცის ერთგული ცოლი, მთელი ევროპის და ამერიკის ლოთების, ნარკომანების, სექსუალურ ორიენტაციად კარგულთა მეგობარი, პიგანო ერთ ინტერვიუში გაიხსენებს: "ყელამდე ვიყავი ჩაფლული ბიტთაობის უტოპიაში, მაგრამ არასდროს მიმიღია ნარკოტიკი, არ მისვამს, არც არავისთან მიგორავია სექსუალური თავისუფლების ემბოი". ფერ-

ნანდა ყოველი წიგნის თარგმნისას მუშაობდა ჯეტერებთან, ეკითხებოდა, ახსუსტებდა, ცდილობდა ტარა არა მხოლოდ მათი სილყვები, არამედ მათი ცხოვრებაც. ეს არ იყო უბრალოდ თარგმანი, ეს იყო ცოცხალი ლიტერატურა. პიგანო არასდროს ყოფილა პირობითი, საკუთარ აზრს ყოველთვის პატიოსნად გამოხატავდა. პემინგუეის შესახებ ერთ მოგონებაში ჰყვება 1948 წელს კორტინაში შეხვედრის ამბავს. პემინგუემ მისცა, საგარაუდოდ, "ედეზის ბალის" ტელანაწერი, ფერნანდო კიტხა დაიწყო, მაგრამ დიდი აღფრთოვანება არ ეტყობოდა. პემინგუეი ყველაფერს მიხვდა, აკრიფა ფურცლები, გავიდა თავის ოთახში და პიგანომ გაიგონა, როგორ დაეარდა სანოლზე. ფერნანდო უსიტყვოდ ადგა და სახლში დაბრუნდა. ვიტორინის და პავლეის მსგავსი მენტორების დრო დასრულდა, პიგანოს მსგავსადამიანებიც სულ უფრო ნაკლებია და მისი შემცველი ალბათ ინელად გამოჩნდება.

ფერნანდოს გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნებულ მოგონებაში ფრანკო ბუფონი გაიხსენებს, რომ ამ ტომის ლიტერატურის თარგმნა და ამ უცნაურ ხალხთან მეგობრება იყო ალბათ სწორი ლიტერატორების კულერლობის მიზეზი, რომელთაც ფაქტურად დაუხურეს აკადემიური კარიერის კარი, კონფერენციებზე ან სემინარებზეც კი არავინ იწვევდა. 1975 წელს ჯანვრანკო ფოლენიან დაარღვა პადემიკოსთა დღეობი, როდესაც პიგანოს პრემია გადასცა და დაასაზუთა, რომ თარგმნა — თანამშრომელებითი საქმიანობაა, ორი შემოქმედის პოეტური შეხვედრა, კრიტიკული ანალიზის და პოეტური სინთეზის ერთობაა, დილოგია, ორიგინალი და თარგმანი არა რანგით, არამედ მხოლოდ დროის ფაქტორით განსხვავდება. არსებობს ტექსტის მინიგანი სუნთქვა, რიტმი, რომელსაც მთარგმნელი უნდა გრძნობდეს და ამ თვალსაზრისით, პოეზიის და პროზის თარგმანში სხვაობა არ არსებობს. პიგანო არასდროს ყოფილა ბენეფიკარი კრიჩეს ან ფრანჩესკო და სტატისკის ყავილის ტრადიციული ლიტერატურული კრიტიკოსი. "ყოველთვის მაყვებდიდნენ, რომ კრიტიკულ წერილებში არასდროს ვაფასებ წიგნებს, მაგრამ ჩემთვის საკმარისია, მიყვარდეს ისინი. შეფასების საემე პროფორებისთვის დამითმია".

1986 წელს წერს საკუთარ პირველ რომანს — "მაინც რა არის კეთილგონიერება?", რომელიც ლამის თამაშით დაიწყო. 1985 წლის "ზაფხულში პიგანო მარტო დარჩა რომში, მეგობრები ზღვაზე ან მთაში გაიკრიფდნენ, სამიწად მოწყვეტილმა დაიწყო მაროკოში თავს გადაადგილი ამბის ბეჭდვა. ისე გაიგება წერამ, დილის 7 საათიდან ღამის 4 საათამდე ბეჭდავდა. მეგობარმა გამოქვეყნელმა პითა, როგორ გაატარა ზაფხული, პასუხად მიიღო, დიდი არაფერი, ნიგნი დავენერო, მეგობარმა გამოართვა, წაიკითხა და სამი თვის შემდეგ კონტრაქტით მიადგა სახლში. პიგანო ეწინააღმდეგებოდა, სთხოვდა, ერთხელ გადაკითხვის დრო მიმეცა მთელა. ასე უმთხვევით გახდა მწერალი, თუმცა მისი მოზანი ლიტერატურული კარიერის შეცვლა არ ყოფილა. მკითხველმა თბილად მიიღო, ოფიციალურმა კრიტიკამ — ეგად, ისევე, როგორც მის თარგმანებს არ სწყალობ-



და თავის დროზე, თუმცა წიგნი ორ თვეში სამჯერ გამოიცა.

ფერნანდა პივანო იყო XX საუკუნის მეორე ნახევრის უმნიშვნელოვანესი ინტელექტუალი. მასთან მეგობრობდნენ ელიო ვიტორინი, დინო ბუცატი, სალვატორე კვაზიმოდო, ენო ფლაიანო, იზიაცო სილონე, ჩეზარე ძავატინი, მარიო სოლდატი, ყველა, ვინც ქმნიდა ლიტერატურულ და კულტურულ ტენდენციას იტალიაში. ჯერ კიდევ 50-იანი წლებიდან აქტიურად ინტერესდება ეკოლოგიური და ფემინიზმის საკითხებით და მაშინ, როდესაც ვერაფერი ბედავდა სექსუალურ უმცირესობათა მოძ-

რაობის ღია მხარდაჭერას, რომელიც ჯერ კიდევ ჩანასახის მდგომარეობაში იმყოფებოდა, პივანო ითანამშრომლებს მათი ჟურნალის რამდენიმე ნომრის მომზადებაში, დანერს სტატიებს ამერიკული სექსუალური რევოლუციის შესახებ.

მთელი თავისი დღევარდელი ცხოვრების განმავლობაში ფერნანდა პივანო რჩებოდა იტალიის კულტურული ცხოვრების გამორჩეულ ადამიანად. მისი ძალისხმევით დაიწყო ნიადაგის მომზადება იმ დიდი სოციალური და კულტურული ძვრების გასააზრებლად, რომელიც 60-იანი წლებიდან სამუდამოდ შეუცვლელ სახეს იტალიურ საზოგადოებასაც.

თეო ხატიაშვილი

“სიკვდილის რომანტიკული თაყვანისმცემელი”



“მე არც გამოსავალს გთავაზობთ, არც გადაწყვეტას... [ჩემი ფილმები] “სასონარკვეთილების კივილის პოემები” - ამბობს ერთ-ერთ ინტერვიუში პიერ-პაოლო პაზოლინი. თუმცა მისგან მუდმივად რალაცის ახსნას, რალაცის დადასტურებას, რალაცაზე პასუხის გაცემას ითხოვდნენ. ის კი ყოველთვის იდგა მარტო, ადამიანთა (ამა თუ იმ) ერთობის საპირისპიროდ და გაშმაგებით იცავდა თავის სიმართლეს; ისე როგორც მისი ქრისტი “მათეს სახარებო-დან”, რომელიც “არა მშვიდობით, არამედ მახვილით მოვიდა” და ვისთანაც პაზოლინი დაუფარავად ახდენს იდენტიფიკაციას. კინოს ისტორიაში არ ყოფილა სხვა რეჟისორი, რომლის სანიშნავმდეგოდ ამდენი სასამართლო პროცესი გამართულა, რომელსაც ადამიანთა უფლებებზე “მორალური შეურაცხყოფისთვის”, “სახელმწიფოს შეურაცხყოფისთვის”, “გარყვნილებისთვის”, “პორნოგრაფიისთვის”, “უწმინაური სიტყვების გამოყენებისთვის” და ა.შ. და საბოლოოდ მას მაინც აღიარებდნენ, როგორც ერთ-ერთ ყველაზე დიდ პოეტს კინოში.

პაზოლინის ცხოვრების წინააღმდეგობრიობა და კონფლიქტურობა თითქმის უკვე მისი სახელით იყო დეტერმინებული, რომელიც წმინდაების - მშვიდი, განთავსებული, რაციონალური პეტრესა და ემოციური, იმპულსური პავლეს საპატივსაცემოდ და-არქვეს. ეს პოლარულობა მას ოჯახიდანაც ერგო მემკვიდრეობით: დიდგვაროვანი, მაგრამ გაღარიბებული მამა, ამპარტავანი და ფაშისტური იდეოლოგიით შთაგონებული ოფიცერი და მდიდარი გლეხის ოჯახიდან გამოსული დედა, მოკრძალებული და სათ-

ნო, რომელიც არ იზიარებდა ქმრის შეხედულებებს, რაც არცთუ იშვიათად გამხდარა მათ შორის უკაცოფილებისა და კონფლიქტების მიზეზი.

დედ-მამას შორის არსებულმა მუდმივმა უსამოვნებამ პაზოლინის ადრეულ ასაკშივე ჩამოუყალიბა მყარი პოზიცია, რომელიც ყოველთვის დაზარალების, დამცირებულის, განდევნილისა და მარგინალურის თანადგომაში გამოიხატება. ჯერ კიდევ მაშინ, როცა უნივერსიტეტში პროფესორ ლინგვისთან ხელოვნების ისტორიას სწავლობდა, მას იტაცებდა არა იმდენად რომის კლასიკური არქიტექტურა ან ზოგადად იტალიური რენესანსის აკადემიური, “მალაი” სტილი თავისი პარმიონიული, დიდებული ნაწარმოებით, რამდენადაც პერიფერიებში განვითარებული ან ადრეული რენესანსის ნაკლებად რაფინირებული, არაკონვენციური “კუსტარული” ხელოვნება, რომლის “დაუხვეწაობაშიც” ხედავდა ცოცხალ მუხტს. პაზოლინი წერას არა ლიტერატურულ იტალიურზე, არამედ ფრიულურ დიალექტზე იწყებს, რომელსაც თავდაპირველად პერმეტივობის გელენით, წმინდა ესთეტიკური თვალსაზრისით იყენებს. ეს იყო ერთგვარი პოეტური პროტესტი დიალექტების სულ უფრო და უფრო მივიწყებისა და განდევნის პროცესის წინაშე და მისი შედეგად იტალიურის გაღარიბებისადმი. თუმცა მალევე ეს არჩევანი იღებს აბსოლუტურად გააზრებული იდეოლოგიური პროტესტის ფორმას. სწორედ ფრიულურმა მისმა პაზოლინის საშუალება, გლეხების სამყაროს გაცნობოდა და გავიდა მათი, ვინც “კისერზე წითელი ყელსახვევები შემოიხიეს” და ანტიფაშისტური მოძრაობის პარალელურად მსხვილ მიწათმფლობელებ-

თან ბრძოლაში ჩაებნენ. სწორედ ამ დროიდან ყა-
ბა კაბატილუნიზმთან, როგორც მისი აზრით, ყველაზე
ამორალურ სისტემასთან. „ძალიან მივიჩნია, ახსნა მო-
ვეუბნო ბურჟუაზიისადმი ჩემს ზიზს. ის არსებობს
და მორჩება“ - ამბობდა არევისას და უკვე კირველივე
მოთხოვნებზეა თუ რომანებში (შეგდევ კი ფილმებში)
ჩნდებიან ამ სისტემის მიერ ყველაზე მეტად წარგი-
ნალიზებული ადამიანები, ე.წ. ლუმენები, რომელ-
ბიც არ სცნობენ სოციალისტს და კულტურის განო-
ბებს და რომლებიც უნიფიცირებულად და გრინობე-
ბისგან დაცლილი კონსუმერული საზოგადოებისგან
განსხვავებით არაერთგვაროვნად, ინდივიდუალური
და ვიტალური ენერგიით სავსე არიან.

პაზოლინის პირველი ფილმებიც ლუმენების
„უსწრაფსწორი“ ცხოვრებას ასახავს („ვაკატორი“,
„მამა რომა“, „ცხვრის ყველი“ ფილმები „Ro.Ga.Pa.G.“).
იწყებს რა რეჟისორობას, როგორც თავად პაზოლი-
ნი ამბობს, იცვლის ენას. ის არა მარტო ოცივცალიურ
იტალიურზე ამბობს უარს, არამედ ზოგადად სიტყვის,
ლოგოსის ენაზე, როგორც ირანკოული, ლოგოცენ-
ტრული კულტურის საფუძველზე და მიმართავს გა-
მოსახლებლის უნივერსალურ ენას (რასაც უნერგული
თეორეტიკოსი ბელა ბალაში „დეფისეკუ“, პრალო-
ვიკუტ ენას უწოდებდა); ამით ის გარკვეულწილად
„ეროვნულობასაც იცვლის“ და იწყებს ძიებას ზენა-
ციონალურში. შემთხვევითი არ არის, რომ პაზოლი-
ნი „ლუმენების ციკლის“ შემდეგ ანტიკურ მითსა
და პრეისტორიულობას მიმართავს. პაზოლინისთვის
მითოლოგიური წარსულიც მარეინალური, ისტორი-
ის საზღვრებიდან გასული და ამდენად საინტერესო
რელიგია, რომელიც მისთვის რაღაც მიზეზების
კაცობრიობის ბავშვობას აღნიშნავს. „მედეასა“ და
„ოიდიპოს მეფეში“ რეპრეზენტირდება მორალის მიუ-
და მყოფი პრეისტორიულობა, როგორც სიკვდილისა
და სიცოცხლის ერთიანობა, როგორც ფორმირების
პროცესის მდგომარეობა, რომელსაც ცივილიზაცი-
ის რეპრესია და სისტემატიზაცია ჯერ არ ჩეხებია.

პაზოლინის ხშირად პარანარისობის/რელიგოზობის
და ირაციონალური ადამიანის რომანტიზაციასა თუ
ესთეტიზაციამაც ადამიანულებზე, რითიც გარკვე-
ულწილად გამართლებულია სისატიკე. ამის საილუ-
სტრაციოდ ყველაზე ხშირად მსხვერპლმსხვერპლის დი-
დებული და ამაღლებული სანახაობა მოყავით ხოლ-
მე „მედეადან“. ერთ-ერთ ინტერვიუში პაზოლინი ასე
პასუხობს მორალისტებს: „პირველყოფილ პარანარო-
ლობაში არის რაღაც წმინდა და იმეითობა სისას-
ტიკის გამოვლინება... რაც უფრო პირველყოფილია,
მით უფრო ნაკლებად „ანგარიზიანია“, ნაკლებად
გათვლილი, აფერხილი, ტერორისტული... ნამდვილ
ბარბაროსის, მხეცისგან განსხვავებით, არცერთ
ნაბიჯს - მათ შორის, ჩადენილ დანაშაულს - გაუც-
ნობიერებდა არ დგამს ინტელექტუალი-ყაჩაღი,
რომელიც მართავს თანამედროვე კაპიტალისტურ
სამყაროს და რომელმაც წარმოშვა ნაციონტების სი-
სასტიკე“.

პაზოლინისთვის მედეას (თუ „მედეაში“ ნაჩვენე-
ბი) სისასტიკე მორალიზმისგან თავისუფალი და სამე-
ყაროსგან ჯერ კიდევ გაუზღვრავი, მასთან მისტი-
კურ-ჯადოსნური კავშირებით შეკრული ადამიანის
რწმენის გამოვლენაა; იმ რწმენის, რომ - უნდა მოკ-

ვდე, რათა იელახლად დაიბადო.

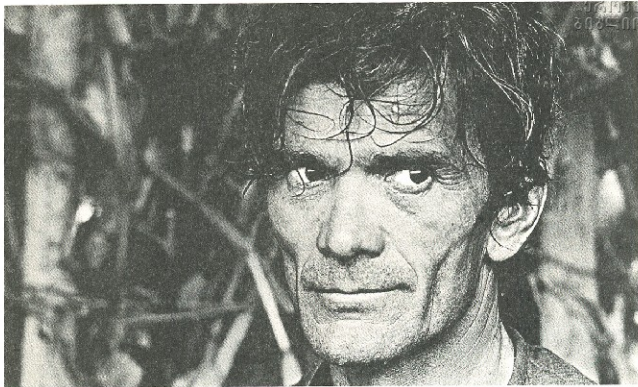
„ან სიკვდილის საშუალებით უნდა გამოსატო სა-
კუთარი თვის, ან უნდა იყო უკვდავი და ბოლომდე
გამოთქმული“ - წერს პაზოლინი „ერეტიკულ ემი-
ნიზმში“ და სიკვდილს, როგორც საბოლოო თვის-
განმსაბუცის ფორმას, ხშირად განმსაბუცის თავის ტექ-
სტებში. მისი აზრით, კინოში ამ ფუნქციას მონტაჟი
ასრულებს. სიკვდილიც მონტაჟის მსგავსად კრავს,
საბოლოო ფორმას აძლევს ქაოტურ ემიზირულ მა-
სალას. სიკვდილი ადამიანის ბოლო საქვდილია. ამ
მოსაზრებიდან გამომდინარე, პაზოლინის ცხოვრე-
ბისა და შემოქმედების წვედელისა დიდი ნაწილი
სულ უფრო დაბეჯითებითი საუბრობს იმაზე, რომ
მან, ფატობრივად, დადგა საკუთარი სიკვდილი, გა-
მოიწვია მონამეობრივი დასასრული, რომლისკენაც
მიზანმიმართულად და ნაბიჯ-ნაბიჯ მიდიოდა.

პაზოლინი ჯერ კიდევ „მათეს სახარებაში“ „ნი-
ნასწარმეტყველებს“ ამგვარ სიკვდილს, როდესაც
ჯვარცმის ეპიზოდში ლეონამშობლის როლს დედას
მიანდობს, ინტერვიუებში კი აცხადებს: „ჩემი ქრის-
ტე - ეს მე თვითონ ვარ, მტანჯველი წინააღმდეგობ-
რობებით სავსე“. პაზოლინისთვის ქრისტე თანა-
მედროვე სამყაროს ინტელექტუალია, რომელიც ყო-
ველთვის ამბობს „არას“, რომელიც ღუმილით გვერდის
არ უფლის არაფერს და რომლისაც არასდროს ეს-
მით. ფარისევლები კი იმდროინდელი მმართველი
კლასია, ძალაუფლების მოყვარე და ცინიკოსი.

ძალაუფლებისა და სიკვდილის თანა სულ უფრო
იკვეთება პაზოლინის ბოლო ფილმებში, რაც ყველა-
ზე სასტიკად „სალო ანუ სოლომოს 100 დღეში“ გამო-
იხატა. შემთხვევითი არ არის, რომ ეს უკანასკნელი
უნდა ყოფილიყო ე.წ. „სიკვდილის ტრილოგიის“ პირ-
ველი ფილმი, რომელიც მანამდე გადაღებული „სიგ-
ვარულის ტრილოგიის“ („დეკაბრიონი“, „კენტურბე-
რული მოთხრობები“, „ათას ერთი ღამის ყველაფერი“)
საპასუხოდ ჩაიფიქრა. 70-იან წლებში გადაღებულ
სამეცე ფილმში პაზოლინი მუასაუკუნეების მეურ-
ყენელ სამყაროს აცოცხლებს, რომლისთვისაც უცხოა
მომხმარებლური საზოგადოების პრაგმატიზმი და
მორალიზმი. ერთ-ერთ ინტერვიუში ის აღნიშნავდა:
„მე ვაჩვენებ ფეოდალურ სამყაროს, სადაც ეროსი
გამსაკუთრებული სიღრმით, სიმშაგითა და ბედნიე-
რებით განიცდება; სადაც ყველა ადამიანს, თვით
ყველაზე მდაბიის ჩათვლით, საკუთარი ღირსების
შეგრძნება გააჩნია. მე გაცოცხლებ ამ სამყაროს და
გვეუბნებით, გიყვებით, გასხვინებთ, როგორი იყო ეს
სამყარო...“

ეს ფილმები 60-იან წლებზე პოსტრევიუოლოგი-
ური რეფლექსიებით, რომელიც კაპიტალიზმის, რო-
გორც არამშენებური და ამორალური სისტემის წინა-
აღმდეგ მიმართულ პროტესტსა და სექსუალობის
ლიბერალიზაციის პათოსს ეხმარება. ტრილოგიამ-
დე რამდენიმე წლით ადრე გადაღებული „თეორემა-
ში“ პაზოლინი „ღმერთს“ (ან ანგელოსს თუ დემონს?)
მოუვლენს ტიპურ მსხვილბურჟუაზიულ ოჯახს, რა-
თა შეპანენის მათ, რომ იცხოვრონ და უკვადდეთ.
ფილმში გმირებს შორის სექსი ადამიანებს შორის
ურთიერთობის მეტაფორად გვევლინება. ტრილო-
გია კი „შემდეგი სხეულები უნაჩვენებია“ ნამდვილ
ოლად იქცევა, რისი უარყოფაც მოუწევს მოგვიანე-
ბით პაზოლინის, რადგან, მისი თქმით, თავისუფლი

საქართველო
განხილვისათვის



სიყვარულის იდეა "კონსუმერიზმმა გააუპატიურა". პოსტრევოლუციურ და პოსტინდუსტრიულ დასავლურ სამყაროში ისიც გაჩნდა მოხმარების საგნი, ინდუსტრიის ნაწილი და ცოცხალი სახიდან მასკულტურასა და სარეკლამო ბიზნესში ახალი კლიშეებისა და სტერეოტიპების ტრიაფრებულ იმიჯად გადაიქცა. პაზოლინი წერს სტატიას "სიცოცხლის ტრილოგიის გაბათილება", სადაც თავს ესხმის კაპიტალიზმის შეუზღუდავ ძალაუფლებას, რომელსაც ნებისმიერი იდეის/იდეალის მიტაცება და მისი ვულგარიზაცია ახასიათებს.

"სალონიკ...", სადაც პაზოლინის მარკიზ დე სადის ისტორია თანამედროვე, მარიონეტულ ფაშისტურ რესპუბლიკაში გადააქვს ანტონენ არტოს სიხასტიკოს თეატრის ესთეტიკისა და დანტეს ჯოჯოხეთის წრეების სტრუქტურის გამოყენებით, სექსუალური ურთიერთობა ისევ მეტაფორად გვევლინება, თუმცა აშკრად სულ სხვა - ძალაუფლების - მნიშვნელობით. სასტიკი პერვერსიული "თამაშებით" პაზოლინი შეუზღუდავი ძალაუფლების მექანიზმს ხატავს, რომელიც ფლობს სიამოვნებაზე პრივილეგიას, მის მისაღებად კი არ არსებობს არანაირი აკრძალვა. «იმაზე უფრო ანარქიული არაფერია, ვიდრე ძალაუფლება... - წერდა პაზოლინი ფილმზე მუშაობისას - ის აკეთებს იმას, რაც უნდა... ის მაინვილირებს ადამიანის სხეულებით არანაკლებ, ვიდრე პიტლერი... ძალაუფლებაში არის რაღაც მხეცური. ის თავისი კანონებითა და პრაქტიკით სანქცირებას უკეთებს და უზრუნველყოფს ძლიერების მიერ სუბტიტზე ყველაზე უფრო პრიმიტიული და ბრმა ძალადობის განხორციელებას... სადომო სხვა არაფერია, თუ არა სხეულთან, როგორც საკონსულთან დამოკიდებულება, მისი დაყვანა საგნის დონემდე. ჩემი ფილმი სინამდვილეში ძალიან პურიტანული და მკაცრად პოლიტიკურია».

ფილმი, რომლის ეკრანზე გამოსვლას მის წინა აღმდეგ ალტრული უპირავი სასამართლო პროცესის გამო ვერ მოესწრო რეჟისორი, პაზოლინის შემოქმედების ლოგიკურ დასასრულად იკითხება, ისევე როგორც მისი შემხარავი სიკვდილი - ნინაალდგობებით სავსე ცხოვრების მოსალოდნელ ფინალად. პაზოლინის სიკვდილთან მისი ფილმების მჭიდრო კავშირზე უამრავი დაწერილა, თუმცა რატომღაც ნაკლებად ისენიებიან ხოლმე ფილმს "სალონიკ", რომელიც, პირქით, ყველაზე პირდაპირ ასოციაციებს ალტრას 1975 წლის 2 ნოემბრის ტრაგედიასთან. არ სხვადასხვა დროში - თანამედროვე კაპიტალისტურ და წინაისტორიულ სამყაროში განვითარებულ ამბებს აერთიანებს მთავარი გმირების თვისებები. ისინი არ მისდევნენ სოციალური დადგენილ წესებს, იქცევიან "ცხოველურად" - ერთი კანიბალია, მეორე ღორებითან ურთიერთობით იღებს სექსუალურ სიამოვნებას. პაზოლინი, როგორც ყოველთვის, აქაც იყენებს მეტაფორას, რომლითაც ის აჩვენებს "შმაგ, გლობალურ პრაქტესტს, რომელსაც უკიდურესი სკანდალურებით გამოხატავენ საზოგადოების მიღმა მცხოვრები ადამიანები". კანიბალიზმი ისეთივე სემიოტიკური სისტემაა, როგორც "თეორემაში" სექსი, რაც მომხდარბულური საზოგადოებისადმი პროტესტის უკიდურესად გამოხატვად ფორმას წარმოადგენს. ორივე პერსონაჟი ისევეა კონვენციურობიდან გადახვევის გამო - მდიდარი მენარმის შვილს ჭამენ ღორები, კანიბალს კი იჭერენ და ცხოვლებს მიუვადებენ შესაქმელად. ორივე პერსონაჟს ჭამს საზოგადოება, რომელიც "როგორც ინსტიტუცია ყოველთვის იყო რეპრესიული".

- მე მოვკალი მამა, ვჭამდი ადამიანებს და სხვარულისგან ვცახცახებ - რამდენჯერმე იმეორებს სიკვდილის წინ კანიბალი, რომელიც არ იწინიებს თავის საქციელს და ამდენად, არ ნებდება საზოგადოებრივ

მოთხოვნას. ასეთი სიმშავეთი ცხოვრობდა პაპოლიონი და არც ფარავდა, რომ "სიხარულისგან ცახცახს" ჰგვრიდა მის ნინაბაღმდეგ საზოგადოებაში გარემოწერებს და ვისაც ამის ეშინია, მორალისტია" - ამბობს ახელ ფერარას ფილმში "პაპოლიონი" გამოყენებულ ინტერვიუში).

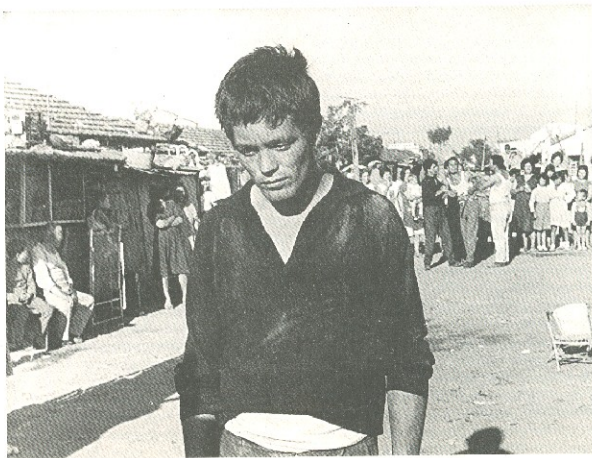
სწორედ საციკლომან უკიდურესი დაიპირისპირების - მისი კანონების იგნორირების გამო განიცდიდა ასეთ დაუფარავ სიმშავეთს აუტსაიდერების მიმართ, რომელთა ერთგვარ რომანტიზაციასაც ახდენდა. ალბათ, ამასაც არის კანონზომიერება, რომ სწორედ მათი ხელით მოკვდა, ისევე როგორც მდიდარი მეწარმის შვილი - თავისი საყვარელი ღორებისგან. ყოველ შემთხვევაში, ასეთია ოფიციალური ვერსია.

მოინათვე დაარსდა. სიკვდილის დრო: 2 ნოემბერი - ყველა მიცვალებულის ხატების დღე, ყველაზე წმინდა დღესასწაული. სიკვდილის ადგილი - რომის გარეუბანი, ოსტია, სადაც უძველეს დროში ადამიანებს მსხვერპლად წირავდნენ და სადაც პაპოლიონი "სიყვარულის საძებნელად ზშირად დაეხეტებოდა მარტო".

პაპოლიონის სასტიკი მკვლელობა დღემდე მაინც იღვწალებით არის მოცული და მის პოლიტიკურ ხასიათშიც არაფერს ეპარება ეჭვი. მით უმეტეს, რომ უკვე დახურულ საქმეს პერიოდულად ახალი ჩვენებები ემატება. როგორც ირკვევა, მკვლეელი ერთი კი არა, ოთხი იყო, რომლებიც გაშმაგებული ურტყამდნენ რეჟისორს და თან დასძახოდნენ: "ესეც შენ, დამპა-

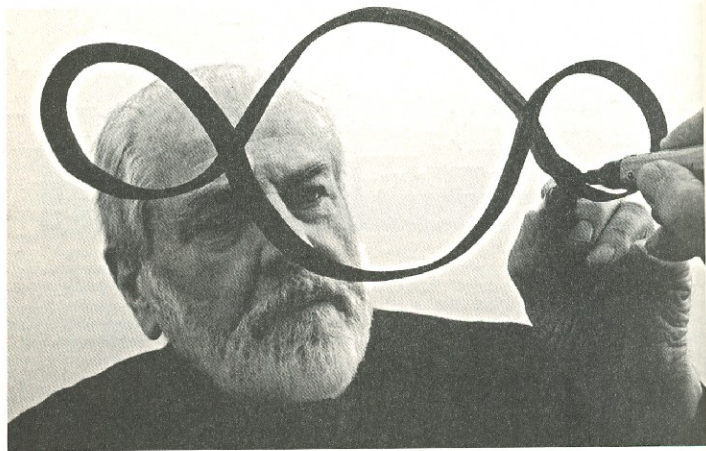
ლო კომუნისტო, შენი კომუნისტურ იდეოლოგიას საზოგადოებაში ნიჭების იტალიაში ნერ-ფიშოვსკის მკვეთრი გააქტიურება შეიზინება, რომლებმაც რამდენჯერმე დაარბიეს კიდეც პაპოლიონის სახლი. სიკვდილამდე რამდენიმე ხნით ადრე მიცემულ ინტერვიუში ის პაპოლიონის: "ყოველთვის მკიცხავდნენ არა იმდენად, როგორც პომოსესისა, არამედ როგორც მწერალს, რომლის მიდრეკილებებით შანტაჟერებასაც ვერ ახერხებდნენ... ვერ ახერხებდნენ, ამგვარად ეძულებინათ, ჩავმდგარიყავი საერთო მშკრივში. სინამდვილეში სკანდალი გამონვეული იყო არა მარტო იმიტომ, რომ არ ვმალავდი ჩემს მამათანავლობას, არამედ იმიტაც, რომ საერთოდ არაფერს ვუვლიდი ღუმლით გვერდს".

მარკო ტულეო ჯონდანას ფილმში "ვინ მოკლა პაპოლიონი", რეჟისორის მეგობარი ვარაუდობს: "შეიძლება იმ მოკლეს ფაშისტებმა... შეიძლება ისინი იქ არ იყვნენ იმ დროს, მაგრამ ფაშისტები ჩვენ გარშემო მანერშია გაჯერებული". პომოვოზია ყოფითი ფაშისტია, რომლის მსხვერპლი იყო მუდმივად პაპოლიონი, მოყოლებული არასრულწლოვანთა გარყენისთვის მის გარშემო ატეხილი სკანდალიდან, რაც გამოცემობიური კაზარისის დატოვება მოუწია. "პაპოლიონი ზედმეტად კარგი იყო ამ სამყაროსთვის" - განაცხადა სიკვდილის შემდეგ პაპოლიონის საყვარელმა მსახიობმა და მეგობარმა ნინეტო დავოლიმ; სამყაროსთვის, რომელსაც არ ეშოდა რეჟისორის, მაგრამ ამის მოუხედავად თვითონ მას ურყევად სწამდა, რომ "ნებისმიერი ადამიანი სამყაროს ადამიანია".



ხათუნა ხაბულაიანი

ყველა სარკე დაკავშირებულია ერთმანეთთან...



მიქელანჯელო პისტოლეტო - მუსიკალურად ჟღერადი სახელებიდან ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი, არტისტული და იტალიურად ელევანტური, ასაკოვანი პერფორმერი, რომელიც უროთი ამ-სხვრევს სარკეებს სხვადასხვა სივრცეებში, გალერეებში, ბიენალეებზე, გამოფენებზე. ეს რიტუალური მსხვრევა თავისი უსასრულო გამოვლენებით არავის ბეზრდება და აუდიტორიის წინაშე არტე პოვერას ვეტერანის გამოჩენა ყოველთვის ამაღლებულია იმ შეგრძნებით, რომ ცოცხალ ისტორიას უყურებ; შენს თვალწინ ის პერსონა, ვინც თანამედროვე ხელოვნების წინააღმდეგობრივი ისტორიის შექმნაში ერთ-ერთ მთავარ როლს თამაშობდა და მხატვრობის განზომილების საზღვრებს ეძებდა. ტერმინი არტე პოვერა (Arte Povera), ანუ ღარიბი ხელოვნება ჯერმანო ჩელანტის ეკუთვნის, არტ კრიტიკოსსა და კურატორს, რომელმაც 1967 წელს ახალგაზრდა იტალიელ ხელოვნათა ჯგუფის შემოქმედება ამგვარი განსაზღვრებით დაახასიათა, შემდეგ კი თვითონ გაუყედა ორგანიზება გამოფენას „არტე პოვერა - ფიქრების სივრცე“ (Arte Povera e IM Spazio) გენუაში, გალერეა La Bertesca-ში. თითოეული ნამუშევარი ყოველდღიური, უბრალო, „ღარიბი“ მასალით იყო დამზადებული და ამ-

გვარი არტისტული გადამწყვეტილების საფუძველად თავიდანვე აბსტრაქტული ფერწერის ბატონობის დასასრულისკენ სვლა ჩაითვალი, როცა ისევ წინ წამოვიდა ხელოვნების „კეთების“ ავანგარდული პრაქტიკებისადმი ინტერესი.

„ფიქრების სივრცეში“ იატაკს დაფენილი გასუთები ფარავდა, აქვე იყო აზუსტის ფილები და მკარ ფორმად ქცეული მინის გროვა. გარდა აბსტრაქტული მხატვრობისგან რადიკალურად განსხვავებული მხატვრული აზროვნების ჩვენებისა, პარალელურად მოქმედი კრიტიკული განწყობა ასევე ეხებოდა მინიმალისმის სტერილურსა და უკიდურესად ზუსტ გეომეტრიულ ფორმებს. ამ შოუში მიქელანჯელო პისტოლეტო არ მონაწილეობდა, ის რამდენიმე თვის შემდეგ გამოჩნდა უკვე არტე პოვერას ინაუგურაციაზე, რომლის თანადროულად ჯერმანო ჩელანტის წერილი - „არტე პოვერა: ჩანაწერები პარტიზანულ ომზე“ გამოქვეყნდა ჟურნალ Flash Art-ში. ეს ტექსტი არტე პოვერას მანიფესტად ითვლება, სადაც ავტორმა ამ ჯგუფის ხელოვნებისთვის საერთო მახასიათებელი მათ კონცეპტუალურ ხედვაში დაინახა, - სურვილი, დაეგრძოთ ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის არსებული დიქტომია და მათ ურთიერთგამსჭვალვაში ეყო-



ვათ ახალი სასიცოცხლო ძალები.

„პირველად ადამიანი გაჩნდა და შემდეგ - სისტემა. ჩვეულებრივად ასე ხდება. ახლა ეს არის საზოგადოება, რომელიც ანარქიზმის და მისი წევრები, რომლებიც მოხმარენ. ნებისმიერს შეუძლია რეფორმა შემოგვთავაზოს, გააკრიტიკოს, კანონი დაარღვეოს, განმარტოს, მაგრამ ყოველთვის სისტემის შიგნით დარჩენის ვალდებულებით. აკრძალულია იყო თავისუფალი. თუ ერთხელ შექმენი ობიექტი, ყოველთვის მის მხარეს უნდა დარჩე. ამას გვარნახობს სისტემა...“, - ასე იწყება ჩელანსკის ტქსტი, სადაც არტე პოვერას განცხადება ღიად პოლიტიკურულია და რევოლუციური რიტორიკის საფუძველი კი მისი კონსუმერზმის კრიტიკაზე მიმართული განწყობაა. არტე პოვერამ კითხვა დასვა ხელოვნებას და სისტემის ურთიერთობაზე. ჩელანსკის აზრით, ეს იყო ხელოვნების შექმნის ახალი გზის აღმოჩენა, სადაც „ფორმალური სტრუქტურის გამოირიცხეთ ის თავის თავს ფსიქოფიზიკურ პროექციებში ავლენდა“.

კონსუმერზმის გარდა იმ პერიოდისათვის ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური და წინააღმდეგობრივი თემა ვიეტნამის ომი იყო, რომელიც ასევე სისტემის პირობების აჩვენებდა და ამ კონტექსტით ხელოვნება და ახალგაზრდული ამბოხი ჩელანსკის თეორიამ ერთიანდებოდა, თუმცა ეს განწყობა დიდხანს არ გაგრძელდებოდა, ამბოხის დესტრუქციული პირობა გააქრო უტოპიური ილუზიები. მიქელანჯელო პისტოლეტოს ადრეულ ნამუშევარში - ვიეტნამი (1965) რეალური საპროტესტო აქცია ახალი, რომელიც მაშინდელი იტალია მთლიანად მოიცავდა, სადაც პასიური მონაწილეებიც ჩანან, რომლებიც უნებურად აღმოჩნდნენ ამ საპროტესტო მსვლელობაში. ამ დროისთვის პისტოლეტო უკვე იმუშავებდა მისთვის ჩვეულ სარკის ზედაპირებზე, რომლებშიც გამოსახულებითა და მისი ანარქული იდეოლოგიის კონცეფციები იკვლევდა.

მისი არტისტული ბიოგრაფია მამამისის - მხატვრისა და რესტავრატორის სახელობაში დაიწყო და ჯერ კიდევ საცხები ახალგაზრდამ ყურადღება მიიპყრო თავისი ავტოპორტრეტების სერიით; ამ პორტრეტებზე მთელი სიძალით გამოსახული მხატვარი მოერტყნო, მოიჭრულსა და სპილენძის მონოქრომულ ფონებზე წარმოადგენდა თავის თავს. 1961 წლით დათარიღებულ სერიაში - „ანეკდოტი“ - მან საკუთარი თავი ზღაპრულად გამოასახა, რომელიც ლექით იყო დაფარული და სარკისებურ ზედაპირს ქმნიდა. „1961 წელს საკუთარი სახის დახატვა დაიწყო იმ ფონზე, რომელსაც მანამ ვეზარდებოდა, სანამ საარქივებურ ზედაპირს არ მოვიღებდი. დავინახე, რომ ის მე მომეცოდა, სცილდებოდა იმ გარემოცველ სივრცეს, რომელშიც ყველაფერი გაადავიღებოდა იყო და გამაოგნებელი იყო. გავიზარე, რომ აღარ მჭირდებოდა ჩამხებდა სხვა სარკეები, რადგან შემეძლო საკუთარი თავი დამეხატა პირდაპირ სურათში ტექნისას. მომდევნო ნამუშევარი ფიგურა ზურგით დავსვი, რადგან ზეგნერულად გამოსახული თვალები ჯერ კიდევ ხელოვნური იყო, ხოლო ანარქული ისევე რეალურად გამოიყურებოდა, როგორც ის ფიგურა, რომელიც ტილოს

ზედაპირზე იყო გამოსახული და შიგნით ნამუშევარში და ნამუშევარში. ფაქტობრივად, ის იმეორებდა იმ იყო, რომელიც მე ვიმიყვებოდა და ჩემი თავად ვიქნებოდი (მიქელანჯელო პისტოლეტო. გამოუქვეყნებელი ხელნაწერიდან. 1979). ეს ზურგით მდგომი ავტოპორტრეტი განსაკუთრებულად ენგამატურია, - ჩაბნელებული გარემო, რომელიც ფიგურის საფარული მზერით აღქმულ სივრცეს გამოსახავს, განსაკუთრებულ ატმოსფეროს გადმოსცემს, სადაც კომუნიკაციის მისტიკა თამაშდება. ეს ავტოპორტრეტი თავისთავად გამოუხმობს მზერითი შეხვედრების კომბინაციების ისეთ არტისტულ ნიმუშებს, როგორებიც „მენინები“ ან „კაფე ფოლი-ბრეჟერში“, სადაც ტილოზე გამოსახული პერსონაჟისა და მაყურებლის თვალების შეხვედრის განსაკუთრებული მომენტები აისახება. სარკის ანარქელები და მისი უსასრულო დერეფნები ამის შემდეგ მიქელანჯელო პისტოლეტოს მუდმივი ყურადღების საგნად დარჩნა. სივრცე, რომელიც ფიგურის მიღმა, სადაც საზღვრები იკარგება, მაგრამ შემდგარია კომუნიკაციის მაგია თავისი ტრანსცენდენტური განზომილებით, გულსისხმოს ხელოვნებასა და მაყურებლის ინტერაქციის. სერიაში „მინუს ობიექტები“ - პისტოლეტო ტრიალებს იმ იდეის ირგვლივ, სადაც ხელოვნება შესაძლოა შედგეს და დასრულდეს მაყურებლის ჩართულობით. ერთ-ერთი „მინუს ობიექტი“ წარმოადგენს გერმეტიზმ-ზაზოვან ქანდაკებას, - ეს არის მოაჯირის მსგავსი კუთხე, რომელსაც ადამიანი შეიძლება დაეყრდნოს, ქვედა ხაზზე ფეხი დასველოს, „სტრუქტურა დეკონსტრუქციის საფრთხის დროს“ - რიტუალური ადგილია დიალოგისთვის, შეხვედრისთვის.

მაყურებლისკენ ზურგით დგას მიქელანჯელო პისტოლეტოს ალბათ ყველაზე პოპულარული ინსტალაციის - „პონძების ვენერას“ ფიგურაც. არტე პოვერას სხვა წარმომადგენლებსაც უკუვარდათ კლასიკური ქანდაკების რეპლიკების ჩართვა მათთვის ჩვეული „ლარიზი“ მასალების გვერდით. პისტოლეტოს ნამუშევარში, რომლის რამდენიმე ვერსიაც არსებობს, კლასიკური ქანდაკების ბუნებრივ ზომაზე მეტი სიმაღლის ახლი დგას ზურგით მაყურებლისკენ და სახით კამკამო-ფერად განხატული აგებული გროვის წინ, რომელსაც ის თითქმის ეხება. ერთ ვერსიაში პისტოლეტო ბეტონის ახლი გამოყენა, რომელიც ზემოდან დაფარა პრიალა საღებავით, სხვა შემთხვევებში - თამბაქოს ახლები (ერთგან ოქროით დაფარული), ქვისა და ბერძნული მარმარილოსგან გამოკვეთილი; ერთ პერფორმანსში ცოცხალი მოდელიც ასრულებდა ვენერას როლს.

ვენერას ქანდაკების ჩართვა პისტოლეტოს ნამუშევრებში არტ კრიტიკის მიერ ნაკითხულია როგორც დასავლური ხელოვნების კანონის იკონური მითი, რომელიც იტალიის კულტურულ წარსულს მსუბუქი ირონიით ეხება. „კლასიკური კულტურის გაერთიანება ძინძების გროვასთან სხვადასხვა ოპოზიციების მთელ სერიაზე მაინშნებს: მყარ/რბილი, ფორმის მქონე/უყვარო, მონოქრომული/ფერადი, დაფიქსირებული/მოძრავი, ისტორიული/თანამედროვე, ძვირფასი/უბრალო, კულტურა/ყოველდღიურობა“ (ქერილან პრესტო-ბაკარ-

ჯიევი, გვ. 157). „ძონძები“ თავისი „სიღარიბით“ აჩვენებენ სურვილს, მოიცვან სიცოცხლის ყველა ასპექტი ხელოვნებაში. „რამდენადაც მე შესძის, ყველა ფორმა, მასალა, იდეა და მნიშვნელობა მისაწვდომია და გამოყენებული უნდა იქნას“. - ამბობს პისტოლეტო 1967 წელს გაკეთებულ კომენტარში. იაფი, ნაბზარი და ჭრელი ტანსაცმელი, ძონძები ან გადაყრილი სამოსი პისტოლეტოს მრავალ ნამუშევარში ფიგურირებს. „ძონძების ვენერას“ უკაუმი-რებენ მოხმარების ციკლებს და თვითონ ნამუშევრის ისტორიაშიც იცვლება ტანსაცმლის გროვის ხასიათი: - „ინსტალაციის რიმეიქის არსებულ მრავალ ვერსიაში გამოიყენება როგორც ერთი და იმავე ტანსაცმლის გროვა, ისე მათი შეცვლილი ვარიანტებიც. არ იცვლება მხოლოდ სიტყვლე და გამაღიზიანებელი ხასიათი. ერთი თაბაშირის ასლი და იმტერა და მე გადაწყვიტე ერთად შეგროვილ ნამტერევებად დამეტოკებინა, თითქოს ეს ცრემლები იყო ტანსაცმლის გროვები“, - ამბობს პისტოლეტო.

1977 წელს მიქელანჯელო პისტოლეტომ საკურთხეველზე დადგა სარკე სან-სიკაროს ეკლესიაში, რომელიც იტალიის მთიან სოფელშია, სადაც პისტოლეტო პერიოდულად ცხოვრობს ხოლმე. ამ აქციის ფოტო გამოფენის პოსტერზე და კატალოგის გარეკანზე დაიბეჭდა, გამოფენის სათაური კი ასე უღერდა: „სარკის დაყოფა და გამრავლება. ხელოვნებამ იტვირთა რელიგია“. გამოფენა მოეწყო ტურინის გალერეა პერსანოში 1978 წელს. ამ გამოფე-

ნის მსვლელობისას, რომელიც ნარმოდგენილ ნამუშევრების გარდა დასრულებს აქციისავე მოცავდა, პისტოლეტომ ორი მიმართულება განიკვეთა, საითკენაც ვითარდებოდა მისი მსვლელობა. პირველი იყო „სარკეების დაყოფა და გამრავლება“, რომელიც ეყრდნობოდა ხელოვანის მოსაზრებას, რომ სარკე აირეკლავს ყველაფერს, გარდა საკუთარი თავისა, თუმცა, სარკის ორად დაყოფით და მისი ნაწილების დაყოფის ღერძის გასწვრივ სხვადასხვა მხარეებზე გადანაცვლებით, სარკე „მრავლდება“.

რაც შეეხება მეორე მიმართულებას, - „ხელოვნება იტვირთავს რელიგიას“, აქ გაცხადებულია ხელოვნების ცენტრალური ადგილი ადამიანურ საქმიანობებსა და ცოდნას შორის და სწორედ ამ განწყობას მიეყვება პისტოლეტო თავის მომდევნო პროექტებში.

მიქელანჯელო პისტოლეტოს პერფორმანსებში მუდმივად იმსხვრება სარკეები და მისივე თქმით, ხელოვანი ამით სამყაროში არსებულ ურთიერთკავშირების თემას წამოწევს: „თითოეულ ნამუშევრებს არეკვლის ისეთივე ხარისხი აქვს, როგორც მთლიან სარკეს. ამგვარად, ყველა სარკე დაკავშირებულია ერთმანეთთან, დამსხვრეული თუ მთლიანი, - როგორც ადამიანებს აქვთ ერთი საზიარო ბაზისური დნმ. მე საზოგადოებას ერთგვარ დამსხვრეულ არკედ აღვიქვამ“.

ავიხტო. 2016



მალვა ცხოვრებაში

არტურო ბენედეტი მიკელანჯელი - იტალიელი პერფექციონისტი



ლომბარდიის ბრეშას მახლობლად, პატარა ქალაქ ორძინოვოში 1920 წელს დაიბადა ჩვილი თითქმის მითოლოგიური სახელითა და გვარით - არტურო ბენედეტი მიკელანჯელი. მუსიკის პირველი გაკვეთილები სამი წლის ასაკში მამისგან მიიღო, შემდეგ ბრეშაში მიაბარეს, თერთმეტი წლისა კი მილანის კონსერვატორიაში ჩაირიცხა. ბავშვობა სხვებისგან გამოჩენილი არაფრით ჰქონია, სწავლობდა და ამასთან ერთად მახლობელ თუ შორეულ რესტორნებში დაკრით ცოტა ფულს აკეთებდა, დასწევლებულ მამას რომ დახმარებოდა. ხუთი წლისამ სცენიდან გაქცევა დაიბედა - თვისება, რომელიც მომავალში მისი ლეგენდის განუყოფელ ნაწილად იქცევა და არაერთ იმპრესარიოსსა თუ აგენტს გაუმწარებს სიცოცხლეს. თუმცაღა მამის გერავინ მიხვდა, რომ გაქცევის მიზეზი მხოლოდ და მხოლოდ მაღალი სკამი იყო, რომელსაც ვერ შესწვდა.

მომავალში იტყვიან, სრულყოფილება რაფაელი-სა აქვს, გვარი თუმც მიქელანჯელის მოუგავსო. ბენედეტი კი იტალიურად კურთხეულს ნიშნავს, რაც ბავშვისთვის იღბალს მოასწავებდა.

თუმცა, არცთუ იღბლიანი აღმოჩნდა მიკელანჯელისთვის 1938 წლის კონკურსი ბრიუსელში. პატივცემულმა ჟიურიმ, რომელსაც სხვა მრავალთა შორის, არტურ რუბინშტაინი, ვალტერ გიზეკინგი, იგნაც

ფრიდმანი და თავად ლისტის მოწაფე, წინა საუკუნიდან გადმოსული ემილ ფონ ზაუერი წარმოადგენდნენ, თითქოსდა არადაშეცემადი შესრულების გამო ჩვიდმეტი წლის იტალიელს მხოლოდ მეშვიდე ადგილი მიაკუთვნა. მაგრამ, ბელგიის დედოფალმა ელისაბედმა, რომლის პატრონაჟითაც მიდიოდა კონკურსი, სხვანაირად განსაზღვრა, იტალიელი სასახლეში მიიწვია, ბრილიანტებით განწყობილი შვიდიანის ფორმის საკინძები გაუსწოდა და მიუგო: „დღეიდან ეს თქვენი იღბლიანი რიცხვაა“. სამეფო სასახლეში დედოფალთან ერთად, რომელიც ვიოლინოზე უკრავდა, მიკელანჯელიმ დახურული კონცერტი გამართა, რასაც შემდეგ მათი მრავალწლიანი მეგობრობა მოჰყვა.

მომავალ, 1939 წელს ჰიტლერი პოლონეთში შესაჭრელად ემზადება, ევროპას მუხუბისთვის აღარ სცალია. ჩამოშლა ბრიუსელის კონკურსიც და ახლა მხოლოდ ნეიტრალურ შვეიცარიას აქვს ფუფუნება ფენევამი ახალი მუსიკალური კონკურსის ორგანიზებისა. ამ კონკურსის პირობების თანახმად, ჟიურისა და კონკურსანტებს შავი ფარდა ჰყოფს. დაცულია მონაწილეთა გვარების ანონიმურობაც, ყოველ მათგანს მინიჭებული აქვს უნიკალური ნომერი. მიკელანჯელის სწორედ „იღბლიანი“ მეშვიდე ნომერი ერგო - დადგა დრო დედოფლის სიტყვების აღსრულებისა, ფრანგული სკოლის პატრიარქი, ალფრედ კორტო მი-

კელანჯელის „ახალ ლისტად“ გამოაცხადებს და პირველი პრემიასაც მას მიანიჭებენ. სწორედ ფენევის კონკურსიდან იღება სათავეს მიკელანჯელის ლეგენდა, ლეგენდა მშენიერებისა უცნაურ მსახურზე, რომელიც ამ მშენიერებას თვეებისა და წლების მანძილზე სრულყოფდა თავის ვილებზე გაფანტულ რომაელებზე, ვიდრე ნადლიერმა იტალიის მთავრობამ ფინანსური პრობლემების გამო, ეს ვილები არ დაუყადალა. რადგან ყადაღა, გარდა უძრავი ქონებისა, მის მომავალ პონორარებასაც ენებოდა და ახლა უკვე აღარც ის რომაელები ეკუთვნოდა, რომლებზეც მეცადინებოდა, გაბეზრებულმა მიკელანჯელმა მიატოვა იტალია და იქვე საზღვართან ახლოს, შვეიცარიის ქალაქ ლუგანოში დაიდო ბინა. ამიერიდან, აღთქმის თანახმად, მშობლიური იტალიის მიწაზე აღარასოდეს დაუკრავს, რასაც ცხოვრების ბოლომდე პირნათლად შეასრულებს. გამონაკლისს მხოლოდ ვატიკანის კონცერტები წარმოადგენს.

თუმცა, ჯერ მოვლენებს ნუ გაუხსნებთ და კვლავ შენევის კონკურსს დაუბრუნდეთ. საბედნიეროდ, კონკურსის არქივმა შემოინახა მიკელანჯელის შესრულებული ლისტის პირველი საფორტეპიანო კონცერტის ჩანაწერი შვეიცარიელი ერნესტ ასენერმეს დირიჟორობით. დღეს, მსოფლიოში უნიცხვი კონკურსების ფონზე, როცა ტექნიკური შესაძლებლობები აღარავის აკვირვებს, ცხრამეტი წლის იტალიელის მუსიკალური სიმწიფე და სრულყოფილება ისევე გამოცანად რჩება. თითქოს, მიკელანჯელის ცხოვრებამ დროისა და ახაკის მიღმა ჩაიარა - ცხრამეტი წლისა ის უკვე სრულფასოვანად გრძნობდა და გადმოსცემდა მუსიკალური ნაწარმოების ფორმასა და იდეას, მისი დაკვრა ისეთივე უხაკლო იყო კარიერის დასაწყისში, როგორც შემდეგ, უკვე ლეგენდადქცეულ წლებში. ამიტომ, კიდევ უფრო გავიჭყვებს ერთი წლით ადრე ბროუსელში წარმოთქმული არტურ რუბინშტაინის სიტყვები ახალგაზრდა იტალიელის არადაშკამყოფილებელ შესრულებაზე. შენევის კონკურსს მა-

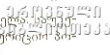
ლე მეორე მსოფლიო ომი მოჰყვა...

როგორც ამბობენ, მიკელანჯელი წინააღმდეგობის მოძრაობაში მონაწილეობდა. მეორინავის ხელის დაფუძნებისას, ის ხელში დაჭრეს და რვა თვით ციხეში უკრეს თავი, შემდეგ თითქოს დრო იხელთა, მტრის თვითმფრინავი გაიტაცა და ტყვეობას ასე დააღწია თავი. თუმცა, შემდგომში ამის გახსენება არ სიაშოვნებდა და დუმის არჩევდა, მეორე ვერსიის მიხედვით კი, ბელგიის დედოფლის ასულის, იტალიის დედოფლის, მარიი ჟოზეს პირადმა მუამდგომლობამ ის სამხედრო სამსახურიდან დაიხსნა.

ბევრი რამ არც მის პირად ცხოვრებაზე ვიცით. ომის წლებში ის ჯულია გუიდეტისზე დაქორწინებულია, რომელიც გაყრამდე, თითქმის სამი ათეული წლის განმავლობაში, ცოლისა და მდივნის მოვალეობას მოკრძალებული ერთგულებით ასრულებდა და რადგან ბორნატოს ვილის ზღურბლს იმეიათად თუ ვინმე გადალახავდა და არც წყვილს უყვარდა საფაროდ ერთად გამოჩენა, ცოტა ვინმე თუ მოიძებნებოდა, ვინც ამ ქორწინების შესახებ იცოდა. გუიდეტისთან გაყრის შემდეგ, ვიდრე მიკელანჯელის სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებამდე, მდივნისა და აგენტის მოვალეობა ოცი წლით უმცროსმა მარი-ჟოზე გრო-დიუზამ გადაიბარა. მისსავე განკარგულებაში იყო ფინანსებიც, რომლისაც მატესტროს არაფერი გაეგებოდა, თუმცა ხშირად სწორედ ფინანსური პრობლემები აიძულებდა კონცერტების გამართვას და ძალიან უყვოდა, რომ მათში ასე ძვირს უხდიდნენ. კონცერტების შემდეგ კი ძლიერი სევდა შემოანევებოდა ხოლმე და თავს კიდევ უფრო წარტოვულად გრძნობდა, ვიდრე მანამდე.

იტალიელი მატესტროსთვის ყოველი კონცერტი ერთგვარი ღვთისმეტყველების აქტია, მან ზედმიწევნით კარგად იცის ამ რიტუალის ყველა უმცირესი ნიუანსი. ზუსტად აქვს გათვლილი როდის უნდა გადადგას სცენისკენ პირველი ნაბიჯი და სად მოიჩრდილოს პროფეტორის მწველი მუტი. გრძელი, უკან გადაღარ-





ცხნილი თმით, რომელიც სიმელოტის უფარავს, და მკაცრი სახით ის უაზროვანება რიოლს, მოუყვება, აიღებს კონცენტრაციისთვის აუცილებელ რამდენიმე წამს და პაუზას და მხოლოდ ამის შემდეგ დაიბრუნებს ხელნაწი კლავიატურისკენ... ნახევრად ჩაბნელებული სცემიდან დარბაზს გერ ხედავს და ახლა, არსული კომფორტისთვის ისლა დარწმუნა, თავი აიძულეს, დაიწყოს აუდიტორია, რომელიც ისედაც არასდროს ჰყვარებდა და ასაკთან ერთად კიდევაც შეიძულა. პირველი ბგერების მოლოდინში დარბაზში არსული სიმშუღროდ ისაღვრება. ამით რიტუალის პირველი ნაწილი დასრულებულია.

რიტუალის მეორე ნაწილი უკვე თავად მუსიკაა. მიკელანჯელო მუსიკოსთა იმ ტიპს განეკუთვნება, რომელთა მომსახურება ხმის გარეშეც შესაძლებელია, თუკი მისი სხეულისა და მიმოქცევის ენას ჩაგვხვევით. თუმცა, რისი მიკელანჯელოა, თუ საქმე ავად არ გაართულა: მისი ტორსი თითქმის უძრავია და თითველიც ტუნინად მხოლოდ საჭირო კლავიშებს ეხებოდა. ზევს არც სახის გამომეტყველება გვეუბნება, მაგრამ კარგად თუ დაავკირდებით, ჟურადღებას აუცილებლად მიიტყვას საფეთქლებთან დაქონებული სინხლიარდების პულსაცია - ახლა ნათელია, ამ ერთგვარი ქიშკრულობის მიღმა რაღაც დაავადებით დასველებული კაცს სხეულთან და მუხებთან ჭიდული საქმარ ძალისხმევად რომ უყვდება. ალბათ, სწორედ ეს ძალისხმევა თუ ღალატობდა და ათქმევინებდა ხოლმე უარს უკვე გამოცხადებულ კონცერტებზე, რის შედეგადაც, თითქმის მისი გაუქმებული კონცერტების რაოდენობამ კიდევ გადააჭარბა ჩატარებულებს. მუსიკალურ სამყაროს სხვა ასეთი ახიარებული კაციც ახლოს - კარლოს კლიაბერო, ავსტრიელი დირიჟორი, რომელიც განგებად 70-იანების დასაწყისში შეახვედრა კიდეც იტალიელ მაესტროს, როცა ბეთჰოვენის მესხეთე საფორტეპიანო კონცერტი სამეგრეო მყოფობით შეაპრულეს, მაგრამ მაშინ, ალბათ იმავე განგების დახლოებით, ამ უნიკალური ტანდემის ჩანერგაზე არავინ იხრუბა. მიკელანჯელის ძალიან უჭირდა დირიჟორებთან ურთიერთობა, გამონაკლისის მხოლოდ მისი რამდენიმე რუსული წარმოდგენა, მათ შორის, იტალიელი გუიდიო კანტელი, არტურო ტოსკანინის საყვარელი მოსაყვად და იტალიური სადირიჟორო სკოლის დიდი იმედი, რომლის ადრეულ გარდაცვალებას დიდხანს საგანგებოდ უშალავენდნ მცხოვრებ ტოკანინის. რთული აღმოჩნდა მიკელანჯელოსთვის პირველი რეპეტიცია რუმინელ სერჯუ ზელიდოდაკესთან, რომელსაც იგი ცოცხალთა შორის უდევდა მუსიკოსად, ხოლო შინისსტია შორის ტემპარიტ დირიჟორად მიიწვევდა, რადგან არავის სხვას არ უტოვებდა დირიჟორის როლზე ამდენის მიღება არ შეეძლო. შემდეგ თანამშრომლობა მაინც შედგა და ლეგენდარულ რაველის საფორტეპიანო კონცერტს სწორედ მან უდირიჟორა მიკელანჯელის ერთ-ერთ უკანასკნელ კონცერტზე.

კონცერტებთან ერთად მიკელანჯელი სწავლებითაც იქცეოდა თავს, პირველი მონაწილე მორევი ნარსულში 11 წლის ასაკში ჰყავდა. ახლა კი კონცერტებიდან შემოსულ ჰობორაკებს ბელმოკლე და ნიქტორ მონაწილეს ახმარა. სხვადასხვა წლებში უმაღლესი დახელოვნების რამდენიმე კურსი მიჰყავდა ბოლომისი, ვენეციის, პოლცანოსა და არცოვის კონსერვატორიებში. ხოლო ლუგანოში დაფუძნების შემდეგ საყ-

ვარელი საქმე ვილა ჰელენიუმზე გააგრძელა. პირველი თესი მონაწილეთა შორის, საკმარისია მაქსიმალური პოლინი და მარტა არგერიხი დავასახელოთ.

სწორედ მისი მონაწილეთა გადმოცემებიდან ვიცით მიკელანჯელის ცხოვრებისა და მუშაობის სტილი. დამინება გამთენიისას უყვარდა, მუადლეა იღვიებდა და სუსტი ფილტვების მოუხედავად, გაუთავებლად ეწეოდა. არაადროს ბრუნავდა ჩაცხანზე და სულ რაღაც ორი წყვილი ტანსაცმელით გაჰქოდა თავი ზაფხულსა და ზამთარში. ხელუბნ დაზიანების შიშით სპორტს უფრთხობდა, მაგრამ რბოლის გნებათან უძღური იყო - ჰყავდა ფერარი, რომელსაც უკიდურესი სისწრაფით დაჰქოლებდა ლომბარდიის გზებზე.

ნანარმოებზე მუშაობისთვის კი, როგორც თავად ამბობდა, დღეღამეში 24 საათი ეხარჯებოდა, აქედან ისტრუმენტთან მხოლოდ შეიდრება საათს ატარებდა. თითოეულ პიესას სკრუპულოზურად ანუშავებდა, ვიდრე ტექნიკურ სრულყოფას არ მიაღწევდა. მხოლოდ ამის შემდეგ იხეებდა ინტერმარტაციანზე ფიტრს. იცნობდა მთელ საფორტეპიანო ლიტერატურას, მაგრამ კონცერტებზე მხოლოდ მცირე ნაწილი გამოქონდა. როგორც ამბობდა, ჯერ საკუთარი თავისკენ უნდა გაეცალა გზა და მხოლოდ ამის შემდეგ პუბლიკისკენ. ზრუნავდა რთიარლებზე, ძირითადად საკუთარი „სტილით“ და ერთგული ამწყობით დადიოდა ტურებში, რაც ფინანსურად არცთუ მომგებიანი იყო. იპროშიაში ერთ-ერთი გასტროლის დროს, რიოალმა მეზაგრობას ვერ გაუძლო და მწყობრიდან გამოვიდა, რის შედეგადაც მიკელანჯელომ, რა თქმა უნდა, გააუქმა კონცერტები, რასაც თავის მხრივ იპრონელების მწვავე რეაქცია და საჯაროი სამცქიოები მოჰყვა. მიკელანჯელომ სამუდამოდ დაივიწყა იპრონური პუბლიკა.

უკანასკნელად დებოუსის პროგრამა დაუკრა პამბურგში და ორი წლის შემდეგ ლუგანოში ახლობლებების გარემოცვაში დალია სული. ანდრომის თანახმად საიდუმლოდ დარჩა გარდაცვალების მიზეზიცა და ზუსტი დროც. დაკრძალვის ლუგანოს მახლობლად პუროს მატარა სასაფლაოზე. დაკრძალვას მიკელანჯელის მცირერიცხოვანი თაყვანისმცემელთა შორის, მალურიკო პოლინი და მარტა არგერიხიც ესწრებოდნენ. საფლავს უბრლოდ ხის ჯვარი ამშვენებს.

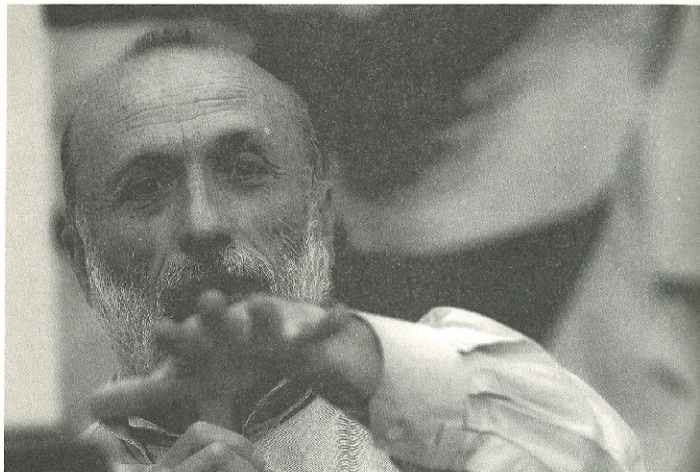
მუსიკალურმა სამყარომ გახულ წელს მიკელანჯელის გარდაცვალებას ოკი წლისთავი აღნიშნა. აღმოჩნდა, რომ ორი ათეული წლის შემდეგაც, მისი ასეკეტური ცხოვრების შესახებ ისევ ძალიან ცოტა ვიცით, მისი უნაკლო ჩანაწერები კი კვლავ ალფრთოვანებას იწვევს, განსაკუთრებით ახალ თაობებში, ვინაც იტალიელი მაესტროს ცოცხლად ხილვის საშუალება არ ჰქონია. თუ ადრე, მისი პირქუში და ცივი შესრულების სტილი ბშირად კრიტიკის საგანიც კი იყო, დღეს იგი ახალი თაობის ბგერი პიანისტისთვის შესრულების ერთადერთ მისაღებ მოდელს წარმოადგენს. მიკელანჯელის უზომო პოპულარობის დასტურია ონდანი სანკარო გაფანტული უამრავი ფალსიდოცირებალი ჩანაწერიც, რომელსაც მის მხარეზე, თუმცა, განაფული ყური გრძნობს, რომ ტონებითა და ფერებით ასე თანაში და ჩამოქნილი თითებით შესრულებული გამჭვირვალე, თითქმის ეთერული ტრელები მხოლოდ იტალიელი პერფექციონისტის არსებობაში იყო.

მაღხაზ ხარბედია

ეროვნული
ხიზლირთა

SLOW FOOD

სიამოვნება, ცნობიერება, პასუხისმგებლობა



ალბათ შეიძლება ითქვას, რომ სისწრაფე თანამედროვე ფილოსოფიის ერთ-ერთი მთავარი გმირია. ეს თემა ყოველთვის ძალიან მალეღვებდა, ბევრი მიფიქრია და წამიკითხავს სისწრაფეზე, სიჩქარეზე. სისწრაფეზე ლამის მთლიანად მოგვტაცა ყოველდღიურობა, დეტალები. დარეკავს ვინმე, გვკითხავს: - როგორ ხარ? ჩვენ ვპასუხობთ: რავი, გადარბენებში, განმანიაში. ან ის გვპასუხობს, რომ ჩქარობს, მოსასწრები აქვს რაღაცა, დედლაინს უახლოვდება. ჩვენი ყოველდღიურობა ამოცების ისტერიული ჭენებით აივსო, ასეა ყველაფერში, პირველ რიგში კი ყოველდღიურ სიამოვნებებში, მათ შორის კი, რა თქმა უნდა, კვებაში. სიამოვნება ფრამგენტული გახდა, სწრაფი, გაელვებასავით. გაელვება ხოლმე ჩვენი სადილ-განმშებიც.

ადრე არაერთხელ დამინერია სიჩქარეზე და გადარბენებზე. ერთხელ კუნდერას რომანებთან დაკავშირებითაც მომინია ამაზე ფიქრი. მიოცნება სიღინჯისა და აუჩქარებლობის იდეალზე და ჩვენი, თანამედროვე ცივილიზაციისთვის დამახასიათებელ უგულისყურობასა და სიბრყველეს მიწუნუნია. კუნდერასთან არაერთი ადგილიც მაქვს და-

ფანქრული, მაგ. ეს: "რატომ გაქრა სიღინჯით, სიზანტით ტკბობის ხელოვნება? სადღა არიან ახლა გარდასულ დროთა უქმად მოხეტიალე რაინდები?". მახსოვს, ერთი ჩხუბი გამოთქმაც მქონდა აკვიატებული, რომელიც მცონარე ნეტარებაში მყოფ ადამიანებს საინტერესო მეტაფორით ახასიათებდა: "ისინი უფლის სარკმლებს მისჩერებიან". ხომ კარგი სახეა? უქმობ, მიშტერებიაზარ „უფლის სარკმლებს“ და ასე ამოდიხარ ამოცების შორევიდან.

თანამედროვე სამყაროში ასეთი ამოცების მორევს კვება და პირის გემოც განასაზიერებს, სწრაფი კვება და დაკარგული, დაზღუნგებული, უვარჯიშებული გემოვნება. სიამოვნება ასკესისის, დაკვირვების, შემეცნების გარეშე. ამ განურჩევლობის გამოა, რომ დღეს სულ უფრო მეტს ვლაპარაკობთ და ვმოქმედებთ გემრიელი, ეკოლოგიურად სუფთა, ადგილობრივი და განსაკუთრებული პროდუქტის გასამრავლებლად და მოთხოვნილების გასაზრდელად. ჩნდება ახალი მეურნეობები, გაერთიანებები, მცირე თუ დიდი თანამეგობრობები, რომლებიც პროპაგანდის გარდა პრაქტიკული საქმიანობითაც არიან დაკავებული და პროდუქტსაც გვთა-



ვაზობენ. მწვანელით დაწყებული და ღვინით დამთავრებული, დღეს ბევრგან იკრძალება ეს დამოკიდებულიობა, პრინციპულია, სილამე, ბუნების სილამე და მშრომელი მადლიერება.

სულ სხვა სიტუაცია იყო 80-იან წლებში. მაშინ მხოლოდ ერთი-ორი აცნობიერებდნენ იმ საფრთხეებს, რომელიც გარემოს, ადამიანურ ურთიერთობებს, გემოვნებას, დროის აღქმასა თუ ჯანმრთელობას ემუქრებოდა. ამ ერთეულთა შორის იყვნენ იტალიელი ახალგაზრდების ჯგუფი, რომლებმაც 1986 წელს, რომში, Piazza di Spagna-ზე მაკდონალდის ახალი, დიდი ფილიალის გახსნის ხანისაღმდეგო აქცია ჩაატარეს. აქციის მოთავე კარლო პეტრინი იყო, ენერგიული და პრინციპული ჟურნალისტი.

მაკდონალდის გიგანტური M საშინელ შთაბეჭდილებას ახდენდა რომის ისტორიულ მოედანზე, M, რომლის მიღმაც უხარისხო სწრაფი კვება და გაურკვეველი წარმოშობის პროდუქტი იდგა. პეტრინიმ და მისმა მეგობრებმა წარსულის ფანტომები კიარ გამოიხიბეს, არამედ გადანაცვლეს ალტერნატიული ნადიმი მოერყით და იქვე, მაკდონალდის წინ დაინდეს პასტას მომზადება, პასტა მათთვის იტალიური კულტურის განუყოფელი ნაწილი იყო, იტალიური მესხობის გემო და სურნელი. პასტა, რომელიც ჰომოგენურ, ერთფეროვარ საკვებს ფარავდა თავისი განუმეორებლობით. პასტა, რომელსაც ყოველთვის სხვადასხვა გემო შეიძლება ჰქონდეს.

სამწოდნად, ერთადერთი სწრაფი შედეგი, რასაც მათ მიაღწიეს, ის იყო, რომ გიგანტური M ცოცხათი დააპატარავეს, თუმცა თავიდანვე გამოჩნდა, რომ სისწრაფე არ იქნებოდა ამ ადამიანების ძლიერი მხარე და 5 წლის შემდეგ ამ პატარა აქციიდან დიდი მოძრაობა შეიქმნა, სახელად Slow Food, ნელი კვება. ჯერ 1988 წელს გამართეს კონგრესი ტოსკანაში, ქ. სიენაში, შემდეგ კი 1989 წელს პარიზში, Opéra Comique-ში ოფიციალურად დააფუძნეს Slow Food.

ამ დაფუძნებას წინ ბევრი რამ უძღოდა - წლები, ცოდნა, მოძრაობა, ოცნებები და საიმოვნება. სანამ 1980-იან წლებში პეტრინი და მისი მეგობრები პრინციპულ ბრძოლებში ჩაერთვებოდნენ, სანამ მათი პრინციპულობა პოლიტიკულ ელფერს შეიძენდა, მანამდე ისინი კარლოს სახლში იკრებოდნენ ხოლმე ბრა-ში (Bra), პიემონტის პატარა ქალაქში. იკრებოდნენ როგორც არაფორმალური პედონისტური ჯგუფი, აკითხავდნენ ოჯახური ტიპის დუქანებს, სვამდნენ ადგილობრივ ღვინოს, აყოლებდნენ ადგილობრივ კერძებს, საუბრობდნენ, ფილოსოფიობდნენ, განცხრომას შეემცნება ცვლიდა, ხანდახან კი შეიძლება საუბარიც წყდებოდა ხოლმე და ყველანი რაღაც ერთთან, აუჩქარებლობის მღვდლურ დიქციაში შედიოდნენ.

პეტრინის აზრით, უმთავრესი რამ მესხიერება იყო მათ მოძრაობაში, უძველესი გემოების და სურნელების გაერთიანება და შენახვა, ფიქრი წარსულზე, აწმყოს მდგომარეობაზე და ოცნება მომავალზე. გულანდილად თქვით, რამდენჯერ გიფიქრიათ რას ვამდნენ ჩვენი წინაპრები 2-3 საუკუნის წინ. რამდენს შრომობდნენ იმ განუმეორებელი გე-

მოსთვის, იმ სურნელისთვის, რომელიც მათთვის შეიძლება მძიმე ყოველდღიურობის წინაშე იდგას ჩვეთვის კი ნამდვილი სასწაული აღმოჩნდებოდა, ახლა რომ გაგვცისწავა. ამ საკვებით უმკლავდებოდნენ ისინი ყოველდღიურობის სიმძიმეს. შეგაროვებული ნამცეცხები, მცირე ულუფები, ვაშლის ბოლოს ისევ შიმშილის შეგრძნება, რომელსაც წყლით, ღვინით ან წყალღვინით იკლავდნენ. ანდა სულაც ვაშამამდე სვამდნენ ქის, წყაროს წყალს, რომ მცირე ულუფებს მალე დაენახებინათ, ან თავი დაერწმუნებინათ, რომ დანაყრდნენ. საკვები აერთიანებდა დამძულ მრავალმედიან ოჯახს, საკვების გამო იყრიდნენ თავს ერთ ადგილას, ერთ პატარა სახლში. ხომ გახსოვთ ნუგზარ შატიასის „პურის მოთხრობის“ დასაწყისი?

„ბავშვობაში, კარს რომ გავიჯახებოდა დღე უფროსად ვამყარებოდი შინიდან წაიღებოდა, დედა მოგვძახებდა ხოლმე - სად მიდიხარო, თქვე სულელეებო, აქ მოვიყვანო კიდეხარო.“

პურის კიდობანს გულისხმობდა.

მართლაც, მოძიებულებს, უკან მობრუნებულებს, ვინ იცის, ჩუმად რამდენჯერ აგვიხდია ჩვენი კოდონის სახურავი, ვინ იცის, რამდენჯერ ვაპრუტუებულვართ იქიდან ამოჩქარებული პურის სურნელით, რამდენჯერ მოგვიბრუნებია შიმშილისაგან გადალახასებული გულები.“

პავეშობის მოგონებებს კარლო პეტრინი მზივად ეგება თავის ნიგნებში თუ ინტერვიუებში. იგი ბევრს ლაპარაკობს ბავშვობაზე, ბავშვებზე, იმაზე, რაც ბავშვობიდან მოდის და მოგვცემა - ბებიას მხარე მომზადებულ კერძებზე, დედის მზრუნველ მზარეულობაზე. ყველა ჩვენი ბებიის გემოვნება ხომ სწორედ ამ დროს ყალიბდება. არის დრო, როცა სახლში არაფერი გვესაქმება, გარეთ გავრბივართ, სათამაშოდ, როცა ძლივს გვიტყუვენ შინ... მაგრამ დგება წუთები, როცა ყველანი ვბრუნდებით და ერთად ვსვამდებით მაგიდასთან. ჩვენი ბებიის, სახლში იშვიათად ვახერხებთ ხოლმე თავყვარას და ერთად სადილობას ან ვაშამობას, ბავშვობაში კი, როდესაც დიდებულ ბებიარებს და ბაბუარებს ვსტუმრობდით, ყველანი ერთად ვიკრიბებოდით. 10-12 ადამიანი ვუსხედით სუფრას, ძლივს ვცტეოვდით პატარა მაგიდასთან. როცა ბებიარები ღოშს აკეთებდნენ, ბაბუარები ხარჩოს უტრიალებდნენ, ბებიარების თხელ ღოშს ყოველთვის ბაბუარების სქელი ხარჩო ან ღოშით მოყვებოდა, ბაბუარების სქელ ღოშს კი ბებიარები დახვეწილი, ნაზი ხარჩო და ღოშით.

როგორც გითხარით, პეტრინი პიემონტელია და ბავშვობიდან აქვს შეთვისებული საკვების, კერძების, გასტრონომიის კავშირი დღესასწაულებთან, ზეიმთან - საკვები და ცეკვა ან სიმღერა, საკვები და მისი ისტორიული, სოციალური და კულტურული მნიშვნელობა.

ერთ-ერთი პიემონტური ტრადიციაა, რომელსაც პეტრინი დღესაც ერთვება და გასტრონომიულ მეცნიერებათა უნივერსიტეტის სტუდენტებთან ერთად აღასრულებს, Cante J'eu-ია, ერთგვარი აღილო: ისინი კარდაკარ, მარან-მარან ადარის, მღერის, სანამ თავის ღვინოს და ხემს არ გამოუტარის

მასპინძელი და შემდეგ უკვე მზიარულ მასპინძელთან ერთად აგრძელებენ დროსტარებას.

კიდევ ასეთი ტრადიციაა, Grasso di Carr, ნაყოფიერებას დღესასწაული. ამ დღეს მოზგენს კალკონ და მისგან bollito-ს ამზადებენ. მოხარშულ ხორციან კერძს, რომელშიც სხვადასხვა ნაჭერს იყენებენ, არტალადუნ, ბარკლიდან და ბეჭიდან დანყვებული, სუბმროდებულებით, ენით და გულ-ღვიძლით დამთავრებული.

* * *

მოკლედ, Slow Food-ის ძირითადი პრინციპები ასეთია: საკვები ნატურალური და გემრიელი უნდა იყოს და აუცილებლად სიამოვნებას უნდა გვანიჭებდეს. პროდუქტი, რომლისგანაც კერძებს ეამზადებთ, სამრეწველო ობიექტებისგან მოშორებით უნდა მოიყვანოთ. კერძი მინიმალური თერმული და ქიმიური დამოშავებით უნდა მომზადდეს. ნელა უნდა გჭამოთ, ზომიერად და კარგ ხასიათზე მყოფებმა და რაც მთავარია, არავერიცა მეგობრებთან და ოჯახის წევრებთან ერთად აუჩქარებელ ჭამაზე უკეთესი.

1989 წელს ეს და სხვა პრინციპები მათ თავიანთ მანიფესტშიც ჩამოაყალიბეს:

Slow Food-ის მანიფესტი

მომდინარე ასწლეულმა, რომელიც ინდუსტრიალიზაციის ნიშნის ქვეშ დაიბადა და განვითარდა, პირველი მანქანა გამოიგონა, და შემდეგ მის ხატად და სახედ შექმნა თავისი ცხოვრების წესი.

სისწრაფე, სიჩქარე ჩვენს ბოლივებზე იქცა. ჩვენ ვირუსმა გვიმსხვერვალა, ვირუსმა, სახელად ცხოვრების სწრაფი ტემპი. ეს ტემპი ანგრევს ჩვეულებებს და საკუთარ სახლშიც კი გვტიტებს, გვაძულბებს სწრაფი მომზადების საკვები ჩვენსავე სახლში გჭამოთ.

გონიერმა ადამიანმა (Homo Sapiens) ისევ უნდა დაიბრუნოს სიბრძნე და გათავისუფლდეს სისწრაფისგან, რომელსაც უზარმაზარი ნაბიჯებით მივყავართ გადაშენებისკენ.

მოდით, დავიცვათ ჩვენი თავი ცხოვრების სწრაფი ტემპის საყოველთაო უფუნურებისაგან, დავიცვათ უზრალო, მშვიდი, მატერიული, გრძნობითი სიამოვნებებით.

იმ ადამიანებს კი, ვინც ერთმანეთში ურევს ეფექტურობასა და გააფთრებას, გრძნობითი სიამოვნებების შესაბამისი პორციით ვაკცინაციას ვთავაზობთ, რომელიც ნელი და ხანგრძლივი განცხრომით უნდა შევიყვანოთ ორგანიზმში.

შესაბამისად, ყველაფერი სამზარეულოთი შეგვიძლია დავინყოთ. მოდით, შემოვუსხედოთ მაგიდას სლოუ ფუდთან ერთად. მოდით ერთად აღმოვაჩინოთ ეროვნული სამზარეულოს სიმდიდრე და მრავალფეროვნება და უარი ვთქვათ სწრაფი კვების დამანგრეველ ზემოქმედებაზე.

ნარმოების ნაყოფიერებისთვის ცხოვრების სწრაფმა ტემპმა ჩვენი არსებობის სტილი შეც-

ვალა და ახლა ჩვენს გარემოს დაუბრუნებენ ემუქრება. სლოუ ფუდი ალტერნატივაა, ავანგარდის საპასუხო დარტყმა.

ნამდვილი კულტურა გემოს განვითარებაში და გამდიდრებაში მდგომარეობს და არა მის გაღატაკებაში. აუცილებელია გამოვლინების, ტრადიციებისა და პროექტების საერთაშორისო გავლის პროცესი დავინყოთ.

სლოუ ფუდი უკეთესი ხარისხის ცხოვრებას უზრუნველყოფს.

მემდინარე საკმაოდ პოეტური და ენერგიული ტექსტია, სამოქალაქო პოეზიის ზღვარზე დანერგული. კარლო პეტრინისაც და Slow Food-ის ავტორებსაც უყვართ მეტაფორები, მოულოდნელი ან ზუსტი მეტაფორები, ციტატები და ხატოვანი სიტყვა-თქმანი. მაგალითად, მაცივრის მეტაფორა: ჩვენ მაცივრებზე ვართ დამოკიდებული, მივდივართ მაცივრებთან, ვალები კარებს და რაღაცას მიგრერებოვართ იქ. ვფიქრობთ, რის გამო მივაცივრებთ მაცივრას. ვმზადებით, სანამ მივვადებთ რა გვინდა. არადა ეს მაცივრები საფლავებს ჰგვანან, ჩვენ საფლავებს მივტყერებოვართ. ესაა ადგილი, სადაც საკვები სიყვდილისთვის ხვდება. გაცივრეთ რამდენი საკვები გაუშვებოთ თქვენს მაცივარში, რამდენი არამეგადავიყრიათ. რატომღაც სულ გვინდა და ვცდილობთ, რომ მაცივარი და საყინულე სავეს იყოს, გვეზარება ახალი პროდუქტის სმირად შექენა და გვიჩვენია მთელი კოორა, ან სულაც 2 კვირის მანძილზე იყურუჭტოს საკვებმა მაცივარში, რის შემდეგაც დიდი ნაწილი პირდაპირ ნაგვის ყუთში ხვდება.

პეტრინის მხოლოდ სისტემის „ქვემოდას“ შეცვლის იმედი აქვს. მან ბევრი იმედგაცრეხა იწინა „ზემოდას“ უმოქმედობის გამო. სწორედ ადამიანებმა უნდა განახორციელონ იდეები, მათ უნდა შესთავაზონ ახალი ცხოვრების წესი მთავრობებს. იგი ალბერტ კაიშიუს სიტყვების პერიფრაზირებას ახდენს ხოლმე – ყველას აქვს ცვლილების შესაძლებლობა, მაგრამ თუკი საკუთარი თავიდან არ დავიწყეთ, ცვლილებები შეუძლებელი იქნება.

პეტრინის პიერ პაოლო პაზოლინის სიტყვებიც ასხენდება იტალიის შესახებ: „იმ დღეს, როცა იტალიაში გაქრებთან გვლებია და ხელოსნები, იტალიის ისტორიაში გაქრება.“

„იმ დღეს პაპმა დამირეკა“, თქვა ერთხელ კარლო პეტრინი. 2013 წლის 28 სექტემბერი იყო, საღამოს 7 საათი, და უცებ რეკავს დაფარული ნომერი. „ალო, კარლო, ფრანკისკი ვარ – მოისმა ნაენობი ხმა – შენი წიგნი და წერილი მივიღე და მადლობა მინდა გადაგიხადო“. მერე დიდხანს ულაპარაკათ უფრმერებზე, სასოფლო-სამეურნეო კომუნების მნიშვნელობაზე კვების მრეწველობაში. თუკი თავად პეტრინის დავუჯერებთ, ეს საუბარი, ეს სიტყვები მუსიკასავით ჩაესმინდა, განსაკუთრებით კი სიტყვები: „ჩვენ გვეგონა, რომ დედამიწას უსასიერო რესურსები ჰქონდა... ჩვენ პატივს არ ვცემთ ადგილობრივ პროდუქტს, ადგილობრივ წარმოებას, ადგილობრივ გარემოს, მოქალაქეებს და ახლა გაუგებრობაში აღმოვჩნდით“.

* * *

დროა Slow Food-ის ისეთ თემებზეც გადავიდეთ, როგორც ლოკალური კულტურები, ჭარბწარმოება, ადგილობრივი ეკონომიკები და სოციალური სამართლიანობა. ყველაზე უცნაური ის არის, რომ ხარისხიანი, გემრიელი საკვები მაღალი სტატუსის, მაღალი საზოგადოების სიმბოლოდ იქცა. ბევრს ჰგონია, რომ ორგანული, ბიოდინამიკური და ა.შ. საკვები მხოლოდ მდიდრებისთვისაა. პეტრის ამბობს, მანამ, სანამ ხარისხი ფუფუნების საგნად მიიჩნევა, არაფერი გამოვა და ყოველი მცდელობა კატასტროფამდე მიგვიყვანს. ხარისხზე ყველას უნდა ჰქონდეს უფლება. თქმა ადვილია, მაგრამ სამსახურად ეს დემოკრატიული პრინციპი ხშირად ვერ სრულდება, ამბობენ Slow Food-ის კრიტიკოსები. სოციალური თემიდან გამომდინარე ზოგი ეჭვით, სხვები კი ზეურედ უყურებენ ხარისხის დემოკრატიულობის პრინციპს, თუმცა ნურც იმას დაევიწყებთ, რომ სლოუ ფუდი ძალიან ბევრი სოციალური პროექტის ავტორიცაა. ეს არაა მდიდრებისა და ფულიანი ხალხის მოძრაობა, არამედ საყოველთაო, ყველაზე გაჭირვებული, მიტოვებული და გაქრობის პირას მისული კულტურების გადარჩენაზე მიმართული ფილოსოფია. მაგ. Slow Food-ს აქვს ასეთი პროექტი, 10 000 ბოსტანი აფრიკას. თავად პეტრისის ეს ციფრი ზღვაში წვეთად მიიჩნია, მაგრამ ამის მიუხედავად, მაინც იმედინადაა, რადგან ახალგაზრდა აფრიკელი ქვეყნები თვითნებ ქვეყნებში ძალიან ბევრ რამეს ეკონარე პოლიტიკური და კულტურული თვალსაზრისით. ასეთი გამოთქმაც არსებობს: „როდესაც ლოკალურ საკვებს ვანიჭებთ უპირატესობას, ჩვენ ამით უმნიშვნელოვანეს პოლიტიკურ გადაწყვეტილებას ვიღებთ“.

აფრიკასთან კონტექსტში ლოკალურ საკვებზე ხშირადაა საუბარი და ბევრი მაგალითიც მოჰყავთ. ქათმის ნარმობა ერთ-ერთია. საქმე ისაა, რომ განვითარებული ქვეყნებიდან აფრიკაში შედის იაფი ხარჩენები. ევროპაში რჩება საუკეთესო ნაჭრები, ბარკლები, გულ-მკერდი და ა.შ. და აფრიკაში ფრთა და სხვა ნაწილები იგზავნება ძალიან იაფად, ეს კი ყველანაირ მანის უსაშუალო ადგილობრივ ფერმერებს. იგივე შეიძლება ითქვას მარცვლეულის შესახებაც. პეტრის ამბობს – ჩვენ უდიდესი რაოდენობით სუბ-საინდუსტრიული მარცვლეული მოგვანდა და მის ექსპორტირებას ვახდენთ, რაც ასევე ძალიან აზარალებს ლოკალურ წარმოებას, რადგან ტრანსპორტირების მიუხედავად, ეს სუბსიდირებული მარცვლეული მაინც გაცილებით უფრო იაფად იყიდება, ვიდრე ადგილობრივი. და ასეთი მაგალითი ძალიან ბევრია.

არსებული სისტემა საგრძნობლად ენებს მცირე ოჯახური მეურნეობებს. ქრება ადგილობრივი კულტურები, ქრებიან მინასთან დაკავშირებული ადამიანები, ქრება თემი. ჩვენთანაც ასეა, ხალხი, ვისაც შეუძლო ერთად ემართა, იფანტება. ცხადია აქ სოციალური ფონი თამაშობს უდიდეს როლს, მაგრამ ფაქტია, რომ ლოკალური კულტურები გადამენიების პირასაა მისული, გასტრონომია კი ხაჭაპურის, ხინჯალისა და ქაბაბის იმედგამე დაწერული, რომელიც ნებისმიერი ფქვილისგან, ნებისმი-

ერი ყველისგან (ხშირად ყველის გარეგანი ფორმის ბისმიერი ხორცისგან შეიძლება დამზადდეს. აქედან იზადება კითხვა: რატომ უნდა ჭამდეს ერთი-დაიგივე პროდუქტს ესკიპოსი, მაროკოელი და შვედ? არადა ყველაზე ლოკალური ყველაზე გლობალური და საყოველთაო შეიძლება გახდეს, ოღონდ კონკრეტულ დროში და კონკრეტულ ადგილას, გარკვეული პირობებით. სწორედ ამითაა ის საინტერესო. თანაც ისე, რომ არაფერი დააკლდეს მის ადგილობრივ ნასიათს.

ამ თვალსაზრისით ძალზე მნიშვნელოვანია ქორფა, სეზონური პროდუქტის თემა, რისი უდიდესი ტრადიციაც არსებობდა საქართველოში, ისევე, როგორც ალბათ ყველა ტრადიციული სოფლის მეურნეობის ქვეყანაში. ვიცი, რომ ჩაკლული გვიანი გაზაფხულისა, კვეთი ზაფხულშია კარგი, სარდას შემოდგომაზე, ხოლო ღორი ზამთარში ყველაზე გემრიელი. ნითელ, მინდვრის ლობიოს შემოდგომაზე ჩავდგამთ ხოლმე მოსახარშად, ან დროს ჭარბლანი კომპოსტის მწნილის პირველი ნაჭრები ამოვლებაც შეიძლება გასრებიდან. მანჭკელაზე სექტემბერ-ოქტომბერში მივდივართ, შემოდგომის ნივთებიან ერთად, წინაშეს თავისი დრო ბევს, ტარტისა თავისი. მარტში ღამისებზე და სატაქსურზე უნდა ვინადიროთ, შემოდგომაზე კი ახლადადგარებული გუდის ყველის დრო დგება.

საიმედებია დემოკრატიული უნდა იყოს. რაც იმას ნიშნავს, რომ დედამიწაზე ყველასთვის ხელმისაწვდომი გახდეს სუფთა, სასარგებლო და გემრიელი საკვები. ეს ხელმისაწვდომობა არახდრის მიღწევა ათასობით კილომეტრის სიშორიდან ჩამოტანილი საკვებით. ეს საკვები ადგილობრივი უნდა იყოს, რომელიც შორ მანძილზე არ გადის, ახალია, ქორფა და სასარგებლო. სამსახურად ბევრმა დაიგინა, რომ კვება ღვენი კულტურის ცენტრალური თემაა. ჭამა შეიძლება ყველას უყვარს და დიდ დროსაც ვატარებთ სუფრასთან ან შიშორ კუჭზე ოცნებაში, მაგრამ მთავარი მაინც სხვაა, ის, რომ კარგად ვაცნობიერებდეთ, საიდან მოდის ჩვენი საკვები, ჩავძიოთ მის წარმოშობას და ხარისხს. ქართულ ღვინოსთან დაკავშირებითაც ასეა. საქართველოში დიდი ხნის მანძილზე არ აინტერესებდათ ღვინის წარმოშობა, ვენახი, ადგილი, ჯიშ და სხვა დეტალები, ახლა კი ბევრი ადამიანი გაჩნდა, გინც პასუხისმგებლობით და ცნობისწადილით ეკიდება ამ საქმეს. ქალაქელებმა თავი უნდა დაანებონ მომხმარებლობას და თანამწარმოებლებად უნდა იქცნენ. პასუხის მომხმარებლობის დრო ნაივად, ბოლომდე უნდა გავაცნობიეროთ რას ვჭამთ და ვსვამთ. ეს ერთგვარად რევოლუციასაც ნიშნავს და იგი არამხოლოდ მწარმოებლებში, არამედ თანამწარმოებლებშიც უნდა მოხდეს. სწორედ მათზეა ბევრი რამე დამოკიდებული.

Slow Food-ი ეთიკისა და სამოვლენის, ეკოლოგიისა და ვასტრონომიის გასაყრზე დგას. ასეთი გამოთქმაც არსებობს – ენო-გასტრონომიიდან ეკო-გასტრონომიამდე. თუმცა, ეს არაა მხოლოდ ბიომრავალფეროვნებისთვის ბრძოლა, არამედ კულტურული იდენტობის შენარჩუნებისთვის ზრუნვა. Slow Food-ისთვის ჭამა სასოფლო-სამეურნეო აქ-



ტია, სადაც გათვითცნობიერებული, ინტერესიანი თანამშრომლები გემრიელ, სუფთა და პატიოსან, მართალ პროდუქტს ეძებს.

გემრიელი ესაა მადისალმძვრელი, არომატული, ქორფა და სასიამოვნო საკვები. საკვები, რომელმაც მოგონებები შეიძლება აშალოს, გაგახსენოს ბავშვობა ან ცხოვრების საუკეთესო წამები. გემრიელი ადვილად ამოსაცნობ, განსაკუთრებულ გემოსაც ნიშნავს, ნატურალურ გემოს. სუფთა პროდუქტი ისეა მოყვანილი, რომ გარემოს, ეკოსისტემასა და ადამიანთა ჯანმრთელობას არანაირი საფრთხე არ შექმნია. ცნებები პატიოსანი და მართალი კი სოციალური სამართლიანობის პრინციპებსაც გულისხმობს, როცა მწარმოებლის შრომა დაფასებულია და იგი სათანადო ანაზღაურებას იღებს, ამის საფუძველი კი ტრადიციისა და კულტურული მრავალფეროვნების პატივისცემაა, სწრაფვა დაბალანსებული მსოფლიო ეკონომიკისკენ, ასევე ურთიერთგაგება და ერთიანობა.

მხოლოდ ჩვენი საკვების დაცვით დავიცავთ ჩვენს რესურსებსა და ჩვენს დედამიწას, ამბობს კარლო პეტრინი. ეს ნიშნავს აქტიურ მოქმედებას ყველა დონეზე: ნარმოვებში, გაფრცელებად-დისტრიბუციასა და მოხმარებაში. დისტრიბუციაზე ვაშახსენდა, საქმე ისაა, რომ პეტრინი გოველთვის დადებითად პასუხობს კითხვაზე, „ხედავთ თუ არა დიდი კვების მრეწველი კომპანიების ადვოკატ სოფლის მეურნეობის ახალ მოდელში“. უფრო მეტიც, ერთ-ერთ ინტერვიუში იგი ამბობს, რომ ამ დიდ კომპანი-

ებს შეუძლიათ გადაამწყვეტი როლი ითანაშრომის ჩართულობით და რადიკალურად უკეთესობისკენ შეცვლილ მდგომარეობა. არადა დღეს ყველაზე მნიშვნელოვანი სწორედ ეს ცვლილებაა, არსებული კვების სისტემის, პარადიგმის შეცვლა და ერთ-ერთი უმთავრესი საკითხი ამ მიზნის მისაღწევად, ქარბნარმოების აღმოფხვრა.

კვლეების თანახმად, თითოეული ევროპელი-თვის წელიწადში 840 კგ. საკვები იწარმოება და აუცილებლად დაახლოებით 280 კგ. უკვალოდ ქრება, იკარგება. თითქმის 200 კგ. მინდვრებში, გადამუშავებად როს ან სუპერმარკეტებში ფუჭდება, დანარჩენი კი უკვე შეძენის შემდეგ იქცევა ნაგავად. პეტრინი აღნიშნავს ერთ-ერთ ინტერვიუში, რომ დღეს დედამიწაზე იმდენი საკვებია, რომ ყველას დააინარეებდა, მაგრამ ამის ნაცვლად მოსახლეობის დიდ ნაწილს ზედმეტი მოხმარება აქვს და ბევრ ნაგავს ტოვებს, მეორე ნაწილს კი არ ყოფნის, ან შიშვლობს. შესაბამისად, საკვები უფრო სამართლიანად უნდა განაწილდეს.

არსებობს ასეთი, მილანის პროტოკოლი, რომელსაც მილანის 2015 წლის ექსპოზე მოენერა ფელა და იგი რამდენიმე მნიშვნელოვან ამოცანას ისახავს მიზნად. უმთავრესია ის, რომ 2020 წლისთვის 50%-ით უნდა შემცირდეს გადაყრილი საკვების რაოდენობა. უნდა შეჩერდეს ოკეანეების და მიწის დაბყრობა და მისი ყველაზე ბირი რესურსის ერთი ხელის მოსმით ამოწურვა. მდგადი მეთევზეობა და სასოფლო სამეურნეო პოლიტიკა, ბიომრავალ-



ფეროვნების შენარჩუნება და დაცვა, მცირე მენარჩევის ხელშეწყობა მთავარი გამოწვევაა. დასავლეთი წყალი ხელმისაწვდომი უნდა იყოს ყველასთვის დედამიწის ზურგზე, ასევე საკვები, რომელიც კულტურული თვალსაზრისით იქნება მიმზღული ამათშიმ ქვეყანასთან და სივრცესთან. საკვების ეს ლოკალური მოდელი ერთადერთი გზაა ადგილობრივი ეკონომიკის განვითარებისთვის და ბევრი სხვა პრობლემის მოსაგვარებლად. ევროპის ნეგატიურ მაგალითად მექსიკის შემთხვევა მოჰყავს, ქვეყნის, რომელიც მაისის სამშობლოა და აშშ-დან გენმოდფიციერებული სიმინდი შეაქვს, იმიტომ, რომ იაფია. სამაგიეროდ, მექსიკელი დევნები მიმწილობენ.

* * *

Slow Food-ის ერთ-ერთი ძლიერი მხარე პროექტებია, მრავალრიცხოვანი ღონისძიებები თუ გრძელვადიანი ნაშრომები, რომელიც მთელი მსოფლიოს მასშტაბით ამჟღავნებს სამეურნეო თუ სამეცნიერეო ბიომრავალფეროვნების ღირებულებებს და სადაც ყველა სფეროს წარმომადგენელია ჩართული - მეცნიერები, მედია, პოლიტიკოსები, მეურნეები, შემწიერები და სხვ.

ამ პროექტიდან პირველ რიგში Terra Madre უნდა ვახსენოთ. ესაა პროექტი, რომელიც მცირე მასშტაბიანი და მდგრადი განვითარების მქონე ლოკალური ეკონომიკების აქტიურ მხარდაჭერაზე ორიენტირებული. Terra Madre-ს ქსელი რამდენიმე გროვისგან შედგება - სამეცნიერეო თანამეგობრობა, ადამიანები, რომლებიც კონკრეტულ გეოგრაფიულ ადგილთან არიან და კომერციული, მეთესლეებიდან დაწყებული, მესაქონლეებით და შემგროვებლებიდან დამთავრებული (ასკილი, სოკო, ანწლი, სხვადასხვა ერთწლიანი თუ მრავალწლიანი მცენარე), მზარეულები, უნივერსიტეტების წარმომადგენლები, ახალგაზრდული ქსელი და სხვ. პირველი შეკრება 2004 წელს გაიმართა, თუმცა ძალზე მნიშვნელოვანი იყო 2006 წლის Terra Madre, სადაც 9300 მონაწილე ჩავიდა ტურინში 150 ქვეყნიდან, მათ შორის, საქართველოდანაც. 1000 მზარეული, 400-ზე მეტი მეცნიერი 250 უნივერსიტეტიდან, 1000-მდე ყურნალები, 2300 არასამთავრობო და სხვა საზოგადოებრივი ორგანიზაციის წარმომადგენლები. უკვე 2008 წელს განსაკუთრებული ყურადღება ახალგაზრდობას დაეთმო და მთავარ თემად სტუდენტები და ახალგაზრდა ფერმერები იქცა.

Salone del Gusto-ს სლოუ ფუდი 1996 წლიდან ატარებდა ტურინში, ლინგუოტოს საგამოფენო ცენტრში, სანამ 2004 წელს ტერა მადრეს არ შეუერთდა.

გარდა ამისა არსებობს პროექტები - «გემოვნების აღზრდა», «გემოს ლაბორატორია», «კონვეიუმი». Convivium ლათინურად ნაძიმს ნიშნავს და ეს ჯგუფები (კონვეიუმები) სლოუ ფუდის ერთ-ერთი მთავარი შემადგენელია. კონვეიუმები ყოველდღიურ ცხოვრებაში სიაოვნებისა და სიხარულის უნარებს აღვივებენ, აწყობენ რეგულარულ შეხვედრებს, რათა ერთმანეთს გაუზიარონ სიაოვნება, რომელსაც ადგილობრივი კერძებიდან იღებენ. უშუ-

ალო კაპშირი აქვთ მწარმოებელთან, ნელი, უნაბენ ადგილობრივ, ტრადიციულ კვების პროდუქტების შენარჩუნებას, მართავენ დეგუსტაციებს და ნაწილობრივ და მზარეულებს მოუწოდებენ ადგილობრივი პროდუქტით მომადონ კერძები. ისინი არჩევენ სხვადასხვა საერთაშორისო ფორუმების მონაწილე მწარმოებლებს და გასტრონომიული აღზრდის საუქვლებს წერავენ სკოლებში.

ვიცი, სლო ლოუზუზებად მოისმის ასე მოკლემოკლედ დაბახიათებული საქმიანობა, მაგრამ ცოტაც გაეფშოთ და გავიხსენოთ, რომ სლოუ ფუდის ბიომრავალფეროვნების დაცვის ფონზე ასევე ხელმძღვანელობს პროექტს, გემოს კიდობანი (Arc of Taste). იგი 1996 წელს დაიწყო ტურინში და გულისხმობდა გადაშენების პირას მყოფი განსაკუთრებული პროდუქტის კატალოგის შექმნას, აღწერას და პოპულარიზებას. 1997 წელს იტალიაში გემოს კიდობნის სამეცნიერო კომისია შეიქმნა, რომელმაც დეტალურად ჩამოაყალიბა ასეთი პროდუქტის შერჩევის კრიტერიუმები. 1. პროდუქტი უმაღლესი ხარისხის და განსაკუთრებული გემური თვისებების უნდა იყოს. 2. რომელიც დაკავშირებულია კონკრეტულ გეოგრაფიულ ადგილმდებარეობასთან (ტერაფორი). 3. მცირე მწარმოებლის მიერ უნდა იყოს დამზადებული. 4. ეკოლოგიურად სუფთა. 5. და უნდა იყოს გაქრობის პირას. ამ პროექტის ფარგლებში პირველივე წელს 500-ზე მეტი პროდუქტი მოხდა - მასატირებელი ხბოს დვეწული დაწყებული, ბრაზილიური ხილი, უშუბ და ბაბაკი, დელავერის ყურეს ხაშანკები აშშ-ში და ფინური პური ქალაქუკკოთი დამთავრებული. ცხადია აქ ბევრი ქართული პროდუქტი შეიძლება მოხვდეს, როგორც კულტურული, ასევე ეკოლოგიური. ღონის ღობი, სხვადასხვა კერძი თუ მცენარეები.

Slow Fish პროექტად 2004 წელს გაიმართა საპორტო ქალაქ გენუაში, სადაც ძალიან ბევრი მეთევზე და მწარმე იკრიბება და თავიანთ პროდუქტსაც წარადგენენ და პროდუმებზეც საუბრობენ, რადგან აქ სხვადასხვა ფორმატია - კონფერენციები, გამოფენა, ბაზარი, გემოს ლაბორატორია და ა.შ.

ასევე უნდა ვახსენოთ პრეზიდია (Presidia), დედამიწის ბაზრები (Earth Markets) გამოფენა Cheese, რომელიც პეტრინის მსოფლიურ ქალაქ ბრა-ში იმართება (შესაძლოა სახელწოდებაში Cheese ყველის გარდა ღიმილიც იგულისხმება. გასული ალბათი, ფოტოგრაფების ცნობილი მომადება - Say Cheese). აქ ყველის გარდა ნებისმიერი რძის ნაწარმია წარმოდგენილი - რძე, კარაქი, არაჟანი, მაწონი, ნაყინი. პირველად Cheese 1997 წელს ჩატარდა და მას შემდეგ 2 წელიწადში ერთხელ იმართება. აქ ისეთი მნიშვნელოვანი თემებია წამოწეული, როგორც არაპასტერიზებული რძიდან ყველის ამოყვანა. (არაპასტერიზებული ყველს ევროპაში ხშირად პრობლემები აქვს კანონმდებლობასთან). გარდა ამისა, დიდი ადგილი ეთმობა ასევე საქონლის ზამთრის და ზაფხულის საძოვრებზე გადარეკვის ტრადიციის შენარჩუნებაზე ზრუნვას.

პროექტები კიდევ ბევრია, მათ შორის - «ფერმა მოდის უნივერსიტეტი», «სლოუ ფუდი კამპუსში», Cittaslow (ნელი, აუქარებელი ქალაქები) და სხვ.



მნიშვნელოვანი სიახლე იყო საავადმყოფოებში სლოუ ფუდის ფილოსოფიის დანერგვა. პიონერები ამ თვალსაზრისით წმინდა ჯოვანის საავადმყოფო იყო ტურინში და ელისის საავადმყოფო, გერმანიის ქალაქ დამშტადტში. სულ მალე კი ჯანდაცვის სამინისტროსგან ერთად სლოუ ფუდმა პროექტი ნაშინიყუ სახელად „კვებით განკურნება“ (Healing by Eating).

* * *

ზემოთ საგანმანათლებლო პროექტებიც გახსენე, რომელიც სკოლებთან და უნივერსიტეტებთანაა დაკავშირებული. ბოლო წლებში სლოუ ფუდი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ამ თემაზე. „ძალზე საინტერესო პროექტია „სასკოლო პაღები“ (2001-დან), რომელიც სკოლების ტერიტორიაზე ბოსტნების და ბაღების გაშენებას გულისხმობს და სადაც მოსწავლეები გააშენებენ სხვადასხვა კულტურას, თავადვე მოუვლიან და შედეგად, გასინჯავენ შრომის შედეგს. ეს პროექტი მთელი მსოფლიოს მასშტაბით უნდა გავრცელდეს, ამბობს პეტრინი, ბავშვები მიწის და კლიმატის რიტმებს სწავლობენ, ხედიან დამაინანებს, რომლებიც საკვებს ქმნიან, ისინი ნამდვილი თანამშრომლები ხდებიან და მეტიც, თავად აწარმოებენ საკვებს (მოგვიანებით ამ პროექტის შედეგი იყო „ბალი-მაგიდაზე“, Garden-to-Table).

უმნიშვნელოვანესი ნაბიჯი იყო „გასტრონომიულ მეცნიერებათა უნივერსიტეტი“, რომელიც 2004 წელს დაფუძნდა სლოუ ფუდისა და პიემონტისა და ემილია-რომანიის ადგილობრივი ადმინისტრაციების ხელშეწყობით. სწავლა ორ საუნივერსიტეტო განყოფილებაში წარმოებს - ერთი პიემონტის რეგიონშია, პოლენცოში, ქალაქ პრასთან, პეტრინის მშობლიური ქალაქთან ახლოს, რომელიც სამწლიან კურსს გულისხმობს. მეორე კი ორწლიანია, მათთვის, ვისაც გასტრონომიული მეცნიერების სფეროში უნდა ხარისხის მოპოვება. ხოლო ქალაქ კოლორნოში, პარმასთან ახლოს (ბოლო რამდენიმე რეგიონში) ერთწლიანი სამაგისტრო პროგრამაა (გასტრონომიული მეცნიერებები, სამრეწველო კულტურა და კომუნიკაციები).

პეტრინი კიდევ ერთ რამეს იხსენებს, თავის პირველ შთაბეჭდილებას საკვებთან დაკავშირებით, როცა დედას და ბებიაშ პირველი კერძი გააკეთეს. ალბათ ასეა. გააკეთეს იმ პროდუქტებიდან, რაზეც მიუწვდებოდათ ხელი. ეს იყო ომისშემდგომი თაობა, რომელიც ყოველდღიურად გადაარჩენაზე ზრუნავდა და ინახავდა ყველაფერს, არაფერს გადაადგმებდა. ჩვენი ზომ გვიქონდა ჩვენი ომისშემდგომი წლები, 90-იანები, ჰუმანიტარული ზეთები, პაშტეტები, ლობიო, რომელიც 10 საათის განმავლობაში იხარშებოდა, რაღაც კონსერვები, ვეჟინერები... თუმცა სამაგიეროდ სეზონურად გვქონდა ხოლმე ცოტა ცოტა სოფლის კერძები, ნივრები, ვამპი, ღვინო, ჩურჩხელა, ყველი, მჭადის ფქვილი, ღერძილი. ერთხელ დავარქვამა შემოდგომიდან შემორჩენილი კაკლები დაარჩია, ბაჭე გააკეთა და შუაზე გაჭრილი მოხარშული კვერბი ჩაასწო ამ ერთ პეშე ბაჭეში. ეს ბაჭეს ფოკუსი ადრეც არაერთხელ ჩაუტარებია და-ლი დვალს და დარწმუნებული ვარ ბევრ თქვენთან-

განს აქვს ამგვარი მოგონება დედისთან, ბებიაშთან, დედა-დედა-ბიკოლასთან დაკავშირებული. სლოუ ფუდის გავრცელება: რაჭაში ვიყავით, ჩვეს სოფელში, ზედა შავრაში. ტყიდან სოკო მოვიტანეთ მე და ბიძაჩემმა, ბევრი „ისე რა“ სოკო და რამდენიმე ცალი ძალიან საღი და თვალისმომჭრელი ქათამბარკაა (მიქლიო). შეგნე უზარაქო გამოვიღო და მიდენად ცოტა იყო, ამიტომ დედამჩვენა გადაწყვიტა ბაჭეში ჩაენყო ეს სოკო. ერთი ჩაის ჭიქა გამოვიღა, მაგრამ 1 ადამიანი გაგვასხარა გემოთი და შთაბეჭდილებით, რომელიც დედამე არ უხუნდა. ერთხელ ერთი საათი ვაგროვეთ მიდვრის წვრილი მარწყვი და ისიც ზუსტად ერთი ჩაის ჭიქა გამოვიღა, დაუვინყარი გემოს და სურნელის უნერვილსი მარწყვი.

ამ სიტყვების წერისას გამახსენდა ერთი მოხვედრითი ვახუშტი კოტეტიშვილის მოგონებების წიგნიდან, „ჩემი წუთისოფელი“, და აუცილებლად უნდა დავიხსენო. ავტორი ომის წლებში, სამეგრელოში გატარებულ დროს იხსენებს. მინდართა ბუბია ვახუშტი კოტეტიშვილის მამიდის ქმის, სერგი მაკალათას დედაა:

„მინდართა ბუბია“ ყველაფერს ამზადებდა მეტისმეტად გემრიელს, მაგრამ ძალიან ცოტას. ყველაფერს თვითონ გვინანილებდა თფუშებზე, შეჭამდი და კიდევ გინდოდა, მაგრამ ის კერძი თურმე უკვე გათავებულიყო. სამაგიეროდ ასე-ლა სხვა კერძს დაგიდებდა, იმასაც ცოტას, მაგრამ კიდევ უფრო გემრიელს. იმის დამთავრებისასაც იგივე მოვრდებოდა: გინდოდა, მაგრამ აღარ იყო... და ასე დაუბრუნებოდა რასაკვირველია, ეს ყოველივე ღვინო, კეცზე გამომცხვარი მჭადისა და უხვევლიანი კვერცხმოსხმულ მეგრული ხაჭაპურის თანხლებით. ბოლოს მოხარშული ტყინტი სიმინდი, ხილი და სხვა რან დესერტი და გრძნობდი, რომ ამ ცოტ-ცოტა, მაგრამ უგემრიელესი და უნაირფეროვნესი ხადილის შემდეგ ისე იყავ დანაყრებული, რომ არაფრის თავი აღარ გქონდა.

ეს ყველაფერი დიდ კონტრასტს ქმნიდა მამიდანის კულინარულ რეცეპტებთან, დილითვე უზარმაზარი ქვაბით რომ შემოდგამდა ხოლმე მინდვრის ლობიოს და, დიდდახეული გამოთქმა რომ ვიხმარო, „მაქვლები და ლიხავიები წყალს“. ეჰ, რა ექნა სანყალს, როცა მჭამელების პირთა რაოდენობა ზუსტად შეესაბამებოდა ლობიოს იმ მარცვალთა რიცხვს, ქვაბში რომ ეყარა“.

* * *

ზომიერი კვება კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი თემაა სლოუ ფუდისთვის. თავად პეტრინი დაუზარებლად საუბრობს ყველა თავის ინტერვიუში ამის შესახებ. ამბობს, რომ აუცილებლად უნდა შევზღუდოთ ხორცისა და თევზის მოხმარება, რადგან ამ ორ პროდუქტზე ძალიან დიდი, არაპროპორციულია დიდი წილი მოდის, ეს კი საგანმანათლებლო ზეგონებებს გარემოზე. დაუშვებელია ისეთივე მასშტაბებით ხორცის მოხმარება, როგორც აქამდე იყო და ძალიან მნიშვნელოვანია ადგილობრივად შევიძინოთ ასეთი პროდუქტი (თევზი, ფრინველი,

Slow Food®

ხორცი). მე კვირაში მხოლოდ 2-ჯერ ვჭამ ხორცს და ერთხელ თევზს – ამბობს კარლო პეტრინი და ძალიან ამაყობს პასტით. ასე ამბობს, გაგვიმართლა, რომ იტალიელებს პასტა გვაქვს, ნახშირწყლების ეს უღვევი წყარო, რომელსაც ყოველდღიურად მივითმევთ.

ზომიერებასთან პირდაპირ კავშირშია პეტრინის ირონიული დამოკიდებულება იმ კულინარიული ნიაღვრის მიმართ, რომელმაც ასე წაღვეკა ყველა არბის ეთერი. საქართველოში, საერთოდაც, რაღაც განსაკუთრებული სახე შეიძინა ამ ისტორიულმა მზარეულმა. ურემოდაც გაიხსენებთ ბევრ უხერხულ მომენტს ასეთი შოუებიდან თუ შოუს ჩანართებიდან. დედაშინის ნებისმიერ კუთხეში ჩართავ ტელევიზორს და იქ ვიღაც იდოლი დახსნის ხელში კოვზით (პეტრინის ფორმულირებაა, წამს არა) და რაღაცას აკეთებს. გარდა ამისა, აუერება რეცეპტი არსებობს, რომელიც ღამის სახეში გვეყვება და რომლის აღფაშვაც ვართ მოქცეული. თანაც ასეთ გადაცემებში როგორც წესი უხარისხო პროდუქტის მწარმოებელი კომპანიები იხდიან სარეკლამო ფულს, სამიწელი მწიღების, კეტუების, ბარკლების, ძეხვების, შარგარინების, გაულესაყვი დანების, ხიჭვებიანი დაფების, უნახვრეტო ციცხვების და გახვრეტილი ქვაბების მწარმოებლები. მოვა რომელიმე ამ კომპანიის პიარის ხელმძღვანელი და წამეყვას მოსთხოვს, რომ ჩანახი მათი მარგარინით მოამზადონ (რაღადროის დუშაა!), ხოლო ლობიოს კეტუში დაამატონ, და რაც მთავარია, მაიონეზი, ყველაფერში მაიონეზი გაზეთები და ჟურნალები თავს ვაღდებულად მიიჩნევენ რეცეპტები და მზა კერძის ფოტოები გამოაქვეყნონ, ზემოდან გადაღებული ფოტოები, თითქოს მიცვალებული იყოს (ესეც პეტრინის ხედვაა). გინდა აუარება საიტი და ბლოგი, რომელიც კულტურის განვითარებას კიარ ემსახურება, არამედ, გასტრონომიული ონანიზმის, კულინარიული მასტურბაციის ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენს.

* * *

წერილში არაფერი გვითქვამს ისეთ მნიშვნელოვან თემაზე, როგორიც ბაზრებია, ადგილები, სადაც ეს ნატურალური, ლოკალური პროდუქტი იყიდება. წლები გადის და საქართველო ვერა და ვერ ეღირსა ასეთ ბაზარს. ერთი-ორჯერ პატრულმა და-

არბია კიდევ პირველი მცდელობები. იმედო მაქვს, ახლო მომავალში გაჩნდება ასეთი ადგილები, სადაც ერთად ვნახავთ პროდუქტს, კერძს, კულტურას, ტრადიციას, სეზონურობას, სადღესასწაულო განწყობას, განათლებას, ჯანმრთელობას, სიამოვნებას. თბილისში ყველა უბანშია შესაძლებელი ასეთი ბაზრის გაკეთება, ადგილობრივი პროდუქტით, ე.წ. პირველი ხელით და ყველა კითხვაზე პასუხით, რომელიც მომავალ თბილისელ თანამშრომლებს შეიძლება გაუჩნდეს. ასეთი ბაზრები უნდა გაჩნდეს რეგიონებშიც, თვეში ერთხელ მაინც.

კარლო პეტრინი ერთხელ ლონდონის Borough Market-ის მაგალითი მოიყვანა და დასძინა, ამ ბაზარმა ბოლო წლებში განსაკუთრებული როლი შეასრულა დიდი ბრიტანეთის სოფლის მეურნეობის განვითარებაში.

და საერთოდაც, ბაზრებს გადამწყვეტი როლი შეუძლიათ შესრულონ სლოუ ფუდის იდეის კიდევ უფრო განვითარებისთვის და პოპულარიზაციისთვის. ეს საუკეთესო საშუალებაა, რათა უშუალოდ მწარმოებელმა, მეურნემ მიჰყიდოს პროდუქტი მომხმარებელს, რომელიც სინამდვილეში მომხმარებელიც აღარ უნდა იყოს, არამედ, როგორც ზემოთ არაერთხელ ვთქვით, თანამშრომლები. ბაზარში წასვლა უნდა ნიშნავდეს მწარმოებელთან შეხვედრას, მასთან საუბარს, ყველაფრის გაგებას, რაც პროდუქტს უკავშირდება. არაერთხელ გვინახავს ღვინის მაღაზიაში ან სხვა პროდუქტის მაღაზიაში დაზეპირებულ, მოსაბეზრებელ ტექსტებს რომ გვირავკრეპენ სომელიები ან კონსულტანტები.

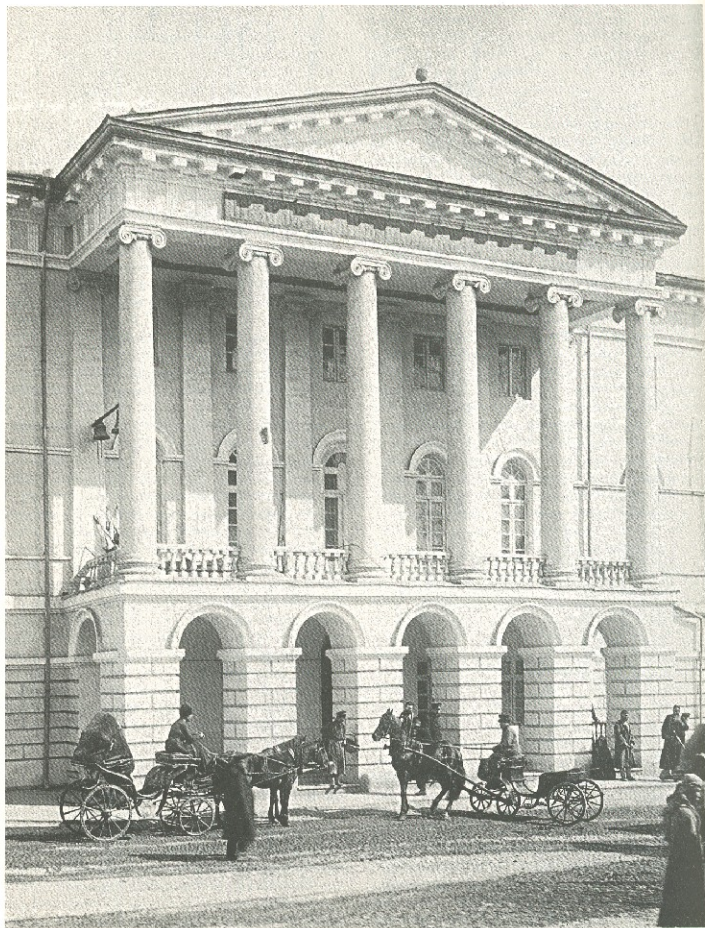
გარდა ამისა, ისტორიისათანაც შეიძლება პქონდეს კავშირი ასეთ ბაზრებს, Borough Market-ში დღესაც იკრებოდა 11-13 საუკუნეების სული და იგი შესანიშნავი ბაზარი არამხოლოდ იმიტომაც, რომ აქ საუკეთესო პროდუქტი იყიდება, არამედ იმიტომაც, რომ კულტურულ და ისტორიულ ღირსებას ინარჩუნებს. არასდროს წყდება ტრადიციულ ნიშნებს და არ უცხოვდება საკუთარი თავისგან, პრინციპებისგან, გემოვნებისგან, ჩვენი გვიდა ასეთი ადგილები, სადაც წაწვად, აუჩქარებლად შემოვივლით დახლებს, გავიცნობთ ადამიანებს და დავინახავთ შრომისა და მხარდაჭერის ცოდნებს.

ეს იქნება სიამოვნების და ფედნის და არა ამოცანის ბაზარი.

ლევან კალანდარიშვილი

გაზეთი
საქართველო

იტალიელი არქიტექტორების თავგადასავალი თბილისში



თბილისის ევროპული ყიდიის ქალაქად ჩამოყალიბების ისტორიაში, რომელიც პირობითად ორ ეტაპად შეიძლება დაიყოს - 1801-1921 წლები და 1921 წლიდან დღემდე - იტალიელი არქიტექტორებისა და მშენებლების ღვაწლი ჯერ კიდევ არაა სათანადოდ შესწავლილი. ეს საბუთიც ამ ნაკლის შევსების ერთგვარი მცდელობაა.

პირველი ასეთი არქიტექტორი, რომლის მოღვაწეობის კვალი დღესაც ხილულია თბილისში, იტალიური წარმოშადლობის არქიტექტორი და ტოპოგრაფი ჯუზეპე ბერნარდინი (1788-1840). თავის ძმასთან, ქვისმთელ და არქიტექტორ ჯოვანისთან (1782-1842) ერთად, ის 1820 წელს ჩამოვიდა რუსეთის იმპერიაში. მათ მთელი თავისი ენერგია და ნიჭი კავკასიის მინერალური წყლების საგვერვატო აღმშენებლობას შეაღიეს პიატიკორსკსა და კისლოვოდსკში. თბილისში სწორედ ბერნარდინის პროექტით აშენდა მსხვილი მენარინა და ქველმოქმედის (რწმუნით კათოლიკეს), იაკობ ზუბოლაშვილის სასტუმრო „პალასი“, რომელშიც მოგვიანებით სასულიერო სემინარია, ხოლო დღეს ხელოვნების მუზეუმი გათავსებული (აშენების წლებად მე-19 საუკუნის ოცი-ოცდაათიანი წლები უნდა მივიჩნიოთ). შემდეგ კლასიციტური („ამპირის“) არქიტექტურის კარგი ნიმუშია და დღემდე ამშვენებს პუშკინისა და გუბაშვილის ქუჩების ზაფხაყარს.

1844 წელს საქართველოში მთავარმართებლად მიხეილ გორიცივი ინიშნა, რომელსაც უკვე დიდი ურბანულ-არქიტექტურული გამოცდილება აქვს მიღებული ნოვოროსიაში, კერძოდ, ქალაქ ოდესისა და ყირიმის არისტოკრატიული მამულების მართვა-განვითარებაში და რომელიც დახვეწილი არქიტექტურული გემოვნებით გამოირჩევა. მას თბილისში ჩამოჰყავს ორი იტალიელი არქიტექტორი - ჯოვანი სკუდერი და ლო-დოვიკო კამბიაჯო. საქართველოს ისტორიულ არქივში არსებული კამბიაჯოს ტიტულიარული ნუსხა 80 გვერდს მოიცავს, საიდანაც ჩანს, რომ მას უფრო თანამდებობრივი წინსვლა აინტერესებდა, ვიდრე პრაქტიკული საქმიანობა, თუმცა მისი შვილის, დიმიტრიის დასმასურბა (ის ერწამა კოვის გვარითა ჩვენში ცნობილი) საქართველოს ფოტოდასურათებაში განუზომელია.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო არქიტექტორი სკუდერია, რომლის მიერ პალადიანურ სტილში დაპროექტებულმა მსგავსი თბილისელი სოფდაგრის, გაბრიელ თამამშვიტის ქარვასლამ და მასში განთავსებულმა ოპერამ დაასრულა გარეთუბნის მთავარი მოედნის სივრცითი ორგანიზების საკითხი (მშენებლობა 1847 წელს დაიწყო და 1851 წელს დასრულდა). ამ მოედანს მე-19 საუკუნის 20-იანი წლების დასასრულს ცნობილი ხედავითაიერის, ივანე თევდარეს ძე პასკევიჩის, და მისი ხელმძღვანელობით რუსეთის ჯარების მიერ ერევნის აღების საპატივცემოდ ეწოდა „პასკევიჩ-ერევანსკის მოედანი“. სწორედ

ამ ორი იტალიელი არქიტექტორის შემადგენლობისა და სკუდერის, შემოებმა მისცა გარეთუბნის ცენტრალურ ადგილს ევროპული იერი, და ის ორი პატარა მოედანი თამამშვიტის ქარვასლა/ოპერის შენობის სამხრეთ-ჩრდილოეთ ლერძზე ნამდვილად ქმნიდა იტალიური პიატეცისათვის ასე დამახასიათებელ ცოცხალ და ამავე დროს მყუდრო გარემოს.

XIX საუკუნის ყველა არქიტექტორი, ვისაც მიეცა საშუალება ამ ადგილის შემდგომ განაშენიანებაში მიეღო მონაწილეობა, იქნებოდა ეს ალბერტ ზალცმანი, პაულ შტერნი, ალექსანდრე ოზეროვი თუ სხვა, თვალისწინებდა ბერნარდინისა და სკუდერის მიერ მოედნისთვის პრობით დადგენილ სასიმალო თუ მოცულობით რეგულაციებს და არ არღვევდა მის მთლიანობას.

XX საუკუნის ოცდაათიანი წლებში, როდესაც მოედანს ჯერ „ზაფხედგრაივის“, ხოლო შემდგომ ლევანტი ბერიას სახელი ეწოდა, თამამშვიტის ქარვასლის შენობა (ოპერის ნაწილი ადრევე დაინგა) დაანგრეს მოედნის საბჭოური პარადებისთვის უფრო ტრიუმფალური სახის მიცემის მიზნით. 1934 წლის გენგეგმაზე აზარვე კარგს არ უტყვდიდა მოედანს, თუმცა მცირე მსოფლიო ომმა ეს „ქალაქგეგმარებითი ქირურგია“ დროებით შეაჩერა, 1956 წელს მოედანზე დიდი ზარ-ზეიმით ლენინის ძეგლი დადგეს, რომელიც ასევე ზარ-ზეიმით დაანგრეს 1990 წელს. ამ პერიოდში განვითარებულმა დრამატულმა მოვლენებმა მოედანს საბოლოოდ დაუკარგა ნიბლი; თანამედროვე არქიტექტორებმა და მონუმენტალისტმა მოქანდაკებმა ვერ შეძლეს მეცხრამეტე საუკუნისთვის დამახასიათებელი, განარსმწორებული და გარემოში ჩანერილი სივრცის ისეთივე ორგანული მოწყობა, როგორც ეს მათმა წინამორბედებმა მოახერხეს. თუმცა ამ მართო არქიტექტორების დადასტავლება არ იქნებოდა სამართლიანი, ვინაიდან ამ პროცესების მართვა ყოველთვის ქალაქის აღმასრულებელი ხელისუფლებიდან ხდებოდა, სადაც მუდმივად იგრძნობა თანამედროვე ქალაქის ურბანული ისტორიის და მისი დღევანდელი განვითარებისთვის საჭირო ხერხების თუ ინსტრუმენტების მცოდნე ადამიანების ნაკლებობა.

სკუდერიისვე დაპროექტებული იმ დროის მნიშვნელოვანი არტერია - ე.წ. „მშრალი ხიდი“, რომელმაც კუკია-ჩუდურეთი ქალაქის გარეთუბანს უმოკლესი გზით დააკავშირა. საბუნდუოდ, ეს ხიდი გადაურჩა როგორც 1934, ასევე 1954 და 1971 წლის გენგეგმით გათვალისწინებულ ლონსიძეებისა და დღესაც ინარჩუნებს თავის დიშვენლობას.

ამ პერიოდის იტალიელი არქიტექტორების ღვაწლთან ერთად არ შეიძლება ცალკე არ აღინშნოს ქვისა და მარმარილოს სახელოსნოების, ანჯელო ანდრეოლეტისა და ძმების, ბერნარდ ვილას და ანტონიო რიცის როლი თბილისის შე-

ნობელებისა თუ სადარბაზოების გაკეთილშობილებად. მათი დახვეწილი მოპირკეთების მიმქრალი კვალი დღემდე ამოიცნობა ბევრ თბილისურ სახლში. ლეონარდო ლორენცინი, ანჯელიო ნიკოლინი, ენრიკო კომოლი და ბიჯიო მორეტი - აი არასრული ნუსხა იმ იტალიელი ოსტატებისა, რომლებიც იმ დროს თბილისში მუშაობდნენ. აღსანიშნავია, რომ ცნობილი ქართველი ქვისმთელეების ნეოფიტე, ნიკო და ლავრენტი აგლაძეების შრომითი ბიოგრაფია სწორედ ანდეროლუტის ფირმაში დაიწყო.

კიდევ ერთი იტალიელი, ამჯერად მშენებელი, რომელმაც ასევე ღრმა კვალი დატოვა ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, და რაც მთავარია, ყველაფერი ეს არაჩვეულებრივად ალწერა თავის ნიგში "50 წელიწადი საქართველოს მშენებლობებზე", კარლო მორეტია (1899-1977). აღმოჩნდა, რომ ის ჩემი სახლიდან სულ რაღაც სამი ნომრის გამოტოვებით, კირპის (დღევანდელი მარჯანიშვილის N35) და ელისაბედის (დღევანდელი წინამძღვრიშვილის) ქუჩების კუთხეში, დღემდე შემორჩენილ სახლში დაბადებულია, შემდეგ ცოტა ხნით ახალციხის ქუჩაზე უცხოვრია, ხოლო ბოლოს რუსთაველზე, „ლალიძის ნყლების“ შენობაზე დაუშენებია ერთი სართული და იქ დაუდია ბინა. კარლო მორეტის ოჯახი ანდეროლუტების ოჯახთან მეგობრობდა, თუმცა მისი პროფესიონალად ჩამოყალიბება უკვე საბჭოთა დროს მოხდა და ამიტომაც ის მრწამსით მაინც ამ ეპოქის შვილი იყო. იმ შენობების ნუსხა, რომელთა მშენებლობის ხელმძღვანელობასა თუ მოპირკეთებაში მორეტის მიუღია მონაწილეობა, კინოთე-

ატრ „აპოლოდონ“ იწყება 1914 წელს და გაგრძელდა საუკუნის 70-იან წლებამდე გრძელდება. ესენია: „ოფიცერთა სახლი“, „იმელი“ და რაც მთავარია, კურორტი წყალტუბო, რომლის მშენებლობის დროსაც კარლო მორეტი ტრესტ, „საქკუროტმშენის“ მმართველის თანამდებობაზე მუშაობდა. გარკვეული პერიოდი კარლო მორეტი სამშენებლობო ტრესტს - „თბილმშენი“ ხელმძღვანელობდა. საინტერესოა კარლო მორეტის სტატია „ქალაქის არქიტექტურა: მხატვრულობა, ხარისხი, გამძლეობა“, რომელიც 1972 წლის სექტემბერ-ოქტომბერში გამოქვეყნდა თბილისის რუსულენოვან გაზეთ „ვეჩერნი ტბილისში“ და რომელშიც დიდი არქიტექტურული დისკუსიის გაჩაღებული თბილისის მომავალი განვითარების საკითხებზე, კონკრეტული მაგალითები, რომლებიც ამ სტატიაშია მოყვანილი, დღესაც აქტუალურია და ყველაზე საინტერესო ის არის, რომ სწორედ იმ შენობებთან მიმართებაში, რომლებსაც მორეტი ახსენებს (იმელი - სადაც ამ დროს ცეცხლიან გენტილიაციის სისტემას, საცხოვრებელი სახლი სანაპიროზე, რომლის ფასდასაც არასწორად ღებავენ, ოფიცერთა სახლის ფრინველდარსება). საინტერესოა მისი სამოგზაურო დაგეგმვები ფინეთის დედაქალაქის, ჰელსინკის, ახალი უბნების ქალაქგეგმარებითი ღირსებები შესახებ და ჰელსინკის მთავარი არქიტექტორის, მე-20 საუკუნის გამოჩენილი ხუროთმოძღვრის, ალვარ აალტოს, როლის შესახებ. ერთი კვირის წინ იმ ეზოში შევიარე, სადაც კარლო მორეტი ბოლოს ცხოვრობდა, იქვე უფროსი თაობის ქალბატონს გამოვუძაპარაკე და ვკითხე, თუ ასოს-





11534. Тбилиси. Николаевский мостъ черезъ рѣку Кіуру и Гранъ-Отель. 519.

და მისი ცნობილი მეზობელი, რაზედაც დადებითი პასუხი მივიღე, ამავ დროს მეორე ქალბატონმაც გადმოიხედა მოპირდაპირე ფანჯრიდან და ამ გადახედვაში და საინტერესო დეტალების გახსენებაში ბევრი ისეთი რამე გავიგე, მომავალ კვლევაში რომ აუცილებლად დამეხმარება.

ოცდამეერთე საუკუნის პირველი ათწლეული ქართულ-იტალიური არქიტექტურული ურთიერთობების განახლების პერიოდია. სწორედ ამ დროს მნიშვნელოვანი საჯარო დანიშნულების ობიექტების დასაპროექტებლად (პრეზიდენტის სასახლე, იუსტიციის სახლი, შინაგან საქმეთა სამინისტროს შენობა) გოველგვარი კონკურსების გამართვის გარეშე მთავრობა იწვევს მსოფლიოში ცნობილ იტალიელ არქიტექტორებს მასიმილიანო და დორიანა ფუესაისებს და მიკელე დი ლუკის. მათი შერჩევა, მოწვევა, დამდურთა კვალი ფიკაცია, საერთაშორისო თანამშრომლობის სტანდარტი, მშენებლობის მიმდინარეობა კარგი მაასალაა ერთი დოკუმენტური ფილმისთვის საგამოძიებო ჟურნალისტიკის ჟანრში. კამათი ამ შენობების გარშემო დღემდე არ წყდება. მოწინააღმდეგეებიდან ზოგი უცხოელი არქიტექტორების მოწვევის მიზანშეწონილობას იწუნებს, ზოგი სახელმწიფო სახსრების უყიარათო ხარჯვაზე მიუთითებს, ბევრი თანხმდება, რომ მშენებლობისთვის უკეთესი ადგილები უნდა შერჩეულიყო,

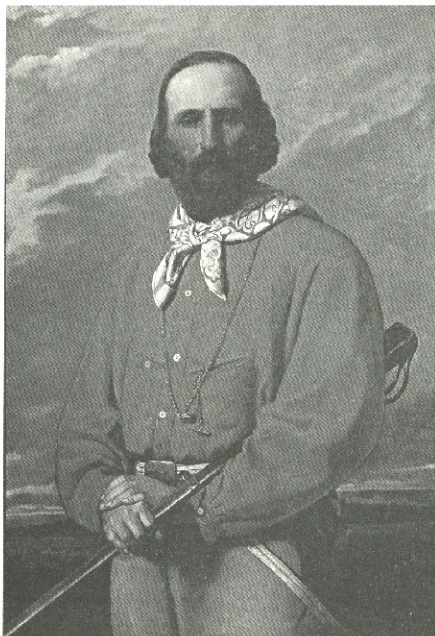
ზოგი რიგი შენობების დემონტაჟს და პერიფერიებში გადატანას მოითხოვს, ზოგს ავინდებს, რომ ამ ტერიტორიების არასწორ ათვისება-განვითარებაში თვითონაც მიუძღვის დიდი ღვაწლი.

მოკლედ, დღევანდელი თბილისის ურბანულ განვითარებაში ზუსტად ისეთივე მოვლენები ვითარდება, როგორიც 1963 წლის ვენეციის კინოფესტივალის „ოქროს ლომის“ მფლობელი რეჟისორის, ფრანჩესკო როზის გახმაურებულ ფილმში „ხელები ქალაქის თავზე“ (Le mani sulla città). განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ მშენებლობის „იტალიელ კაპიტალისტ ზვიგენებს“ იქ იტალიის კომპარტიის წევრი უპირისპირდება, ხოლო ჩვენს მშენებლობის „ზვიგენებს“ - უმეტეს შემთხვევაში კომპარტიიდან თუ კომკავშირიდან ოროთ-დოქს დოგმატიკოსებად გარდასახულ პირებს - სამოქალაქო ურბან-აქტივისტები, რომელთა რაოდენობაც დღეს თითქმე ჩამოსათვლელია.

ნათქვამია, იმედი ბოლოს კვდებაო და მეც გაუღს გავიმაგრებ და საკუთარ თავაც და მკითხველსაც ვუსურვებ, რომ ამ ფილმის ფინალი, რომელშიც დევლოპერი სოტოლა და ქალაქის მერი დე ანჯელისი მინისტრთან და კარდინალთან ერთად სხედან ქალაქის განვითარების ახალი პროექტის პრეზენტაციაზე, ჩვენს სინამდვილეში უფრო ოპტიმისტური სიუჟეტით შეიცვლება.

გრიგოლ გეგელია

როცა შექმნეს რესპუბლიკა - იტალიის დაბადება



1864 წლის 11 აპრილს, შუადღის 2 საათსა და 30 წუთზე, ლონდონის ვატერლოოს მიმდებარე Nine Elms-ის სადგურზე მატარებელი გაჩერდა. სამხედროსთვის ჩვეული მძიმე ნაბიჯებით, მატარებლიდან 57 წლის ზედმეტად მკაცრი შესახედაობის ახმაზი იტალიელი გადმოვიდა. სადგური დროშებით მოერთოთ, განწყობა საზეიმო იყო. გოროზი იტალიელის გამოჩენას მხურვალე ოვაციები მოჰყვა — მთელი სადგური, ახლომდებარე ქუჩები და რამდენიმე მეზობელი უბანიც კი ბრიტანელ გულშემატკივართა ლეგიონებს შეეცსო. *The Times*-ის დილის ნომერი იტყობინებოდა, რომ იტალიელი სტუმარი შუადღის ოთხ საათზე სადგურიდან სულ რაღაც ოთხი კილომეტრის დაშორებით მდებარე Stafford House-ს ეწ-

ვეოდა. სტუმარი დანიშნულების ადგილს მართლაც ეწვია, თუმცა მთელი ოთხი საათის დაგვიანებით, საღამოს რვა საათზე. ხალხმრავლობის გამო, სახელგანთქმულმა იტალიელმა ოთხი კილომეტრის ეჭლით გაელას ხუთ საათზე მეტი მოანდომა. გზად მას აღფრთოვანებულ ბრიტანელთა მასა აბრკოლებდა, რომელიც ცდილობდა ლეგენდარული იტალიელი-თვის ხელი ჩამოერთმია, მაღლობა გადაეხადა, ან უბრალოდ შეხებოდა მაინც. ახილო ამასობაში, იგი იჯდა ამაღლებული, ხან ქუდს მოიხდიდა, ან ხელა მშვიდად დაიქნევდა, ხანდახან კი ჩუმად იჯდა და ირგვლივ და ზევით იყურებოდა, თითქოსდა ძლიერ იჯერებს, ასეთი დიდებული დახვედრა მხოლოდ მა-რომ ეძღვნებოდა ... ათას სახეში ამოიცნობდი მის გზა-

რულ სახეს", წერდა თვითმხილველი.

გენერალს სამშობლოშიც მილიონობით ადამიანი აღემართებდა. იტალიის ჯორჯ გამონეტონის, ჯუზეპე გარბინის, წმ. გიორგისა და წმ. ამბროსიის ადარებდნენ და ჯვარცმის ახლებურ მასტერულ ინტერპრეტაციებში „მეორე ქრისტიანად“ კი გამოსაზადებდნენ. გარბინალდი სიცოცხლეშივე მესულსი თანამედროვე ლიბერალ წმინდანთა დასში - კრომეელთან, ეპონეტონთან, ლინკალთან და სხვა „თავისუფლების მოწამეებთან“ ერთად. იგი უკვე გამხდარიყო ალტერნატიული მასების საუბრის, ფიქრისა და სიყვარულის საგანი. ყველაფერი კი მრავალი წლით ადრე დაიწყო. 1864 წლის 11 აპრილს გენერალი გარბინალდი 57 წლის იყო, იტალია კი იზადებოდა. გასაერთიანებლად, რომელიც ამ დროს უკვე გარდაუვალი პერსპექტივა იყო, იტალიას რომისა და ვენეციის შემოერთება აკლდა.

პრეისტორია

ისტორიულად, იტალია სხვა არაფერი იყო, თუ არა კულტურული სივრცე და, როგორც ანტონიოს კანტონის მეტრინიზი იტყობდა - „გეოგრაფიული ტერმინი“. თუმცა, იმის და მიხედვით, თუ როგორ აღვიქვამთ კულტურას, შესაძლოა კულტურულ მსგავსებაზე საუბარიც სადავო იყოს. ერთი რამ, რაც იტალიას, როგორც სხვადასხვა სახელმწიფოებით დაკომპლექტებულ ერთობას უდავოდ აერთიანებდა, ეს იყო რელიგია. იტალიელები იყვნენ ქრისტიანები, ეკდომი - *cattolici*. ეს იყო და ეს. სხვა მხრივ, რასაც შემდგომში იტალია ეწოდებოდა, სხვა არაფერი იყო, თუ არა ერთმანეთთან დაპირისპირებული სხვადასხვა სამთავროებს, ქალაქ-სახელმწიფოებისა და სათავადოების ერთობა. 1796 წელს, როდესაც აპენინის ნახევარკუნძული ნაპოლეონ ბონაპარტის ჯარებმა დაიკავეს, იტალია ათ სახელმწიფოდ იყოფოდა: პაპის სახელმწიფო, ვენეციის, გენუის და ლუკას რესპუბლიკები, მოდენის, პარმის და მილანის სათავადოები (თუმცა, ეს უკანასკნელი პაპსაბურგების ავსტრიის ეკუთვნოდა), ტოსკანას დიდი სათავადო, სარდინიის სამეფო და ნეაპოლის სამეფო. გარდა იმისა, რომ ამ პოლიტიკურ ერთეულებს სამი სხვადასხვა პოლიტიკური ფორმა ჰქონდა (სამეფო, სამთავრო და რესპუბლიკა), მათ სხვადასხვა ტიპის პოლიტიკური ელიტებიც მართავდნენ, სხვადასხვა ადმინისტრაციული სტრუქტურებისა და ინსტიტუტების მეშვეობით. ამასთანავე, განსხვავებული იყო მათი კანონები, ეკონომიკური სტრუქტურები და ვალუტები. თუმცა, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, განსხვავებული იყო მათი კულტურა, ყოველდღიური ცხოვრებისუფლი წესრიგი, ადათ-წესები და დიდიეტიკები.

მამასადავმე, აპენინის ნახევარკუნძული უთვალავი კედლით დაქსაქსული გეოგრაფიული ტერიტორია იყო. იტალიის ქალაქ-სახელმწიფოებს, სამთავროებსა და სამეფოებს „სხვა“ სივრცეებისგან მართლაც გამოჰყოფდა სეული კედლები. თუმცა, ფიზიკური კედლების გარდა, მოძალოს იტალიას კულტურული და ლინგვისტური კედლებიც ჰყოფდა - არც მეტი, არც ნაკლები, ათ სხვადასხვა მინისახელ-

მწიფოდ. როდესაც 1870 წელს იტალია გერმანიის იტალიელთა მხოლოდ 2.5% საუბრობდა იტალიურად, ხოლო დანარჩენები - გარკვეულ დიდიეტიკებით უმრავლესობას იტალიის სხვა ნაწილებში საერთაოდ კი ენაზე და არც ეროვნულობის რაიმე განცდა გააჩნდა. სწორედ ამ ვითარების საპირსწინედ შეიშინა ინტელექტუალებმა და პოლიტიკოსებმა, მასიმო ტეპარელი და პელონი, რომ იტალია უკვე შექმნილიყო, ახლა კი დევნიდა დრო იტალიელების შექმენა. თუმცა, იტალიის ისტორიული რეალობის პირველი მნიშვნელოვანი ცვლილება ერთმა ფრანგმა ნამოინყო.

Epoca francese

იტალიის შექმენა ყველაზე დიდი როლი საფრანგეთმა ითამაშა - თავდაპირველად, საფრანგეთის რევოლუციით, შემდეგ კი ბონაპარტის რეფორმების მეშვეობით. იტალიის ისტორიის ამ გრძელ მომენტს „ფრანგული ეპოქა“ (*epoca francese*) ეწოდება, რომელიც ორ ფაზად - „რევოლუციურ სამწიფოდ“ (1796-99 წწ.) და „ნაპოლეონურ წლებად“ (1800-1814 წწ.) იყოფა. „ფრანგული ეპოქამდე“ და შემდგომ იტალია ორი სრულყოფილ განსხვავებული სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული წესრიგია. მეტიც, *Italia*, როგორც ამ სახელის მატარებელი პოლიტიკური ფორმა, პირველად სწორედ ფრანგული მმართველობის წყალობით იზადება.

საფრანგეთის რევოლუციამ იტალიამდე შვიდი წლის თავზე მიიღო, როდესაც 1796 წელს ბონაპარტმა ჩრდილოეთ იტალია ავსტრიელებს გამოჰტაცა. ნაპოლეონამდე რანდმდე წლით ადრე, იტალიაში უკვე ჩაელსია ფრანგულ რევოლუციურ იდეალებს. მასონთა ლოგეებში, უნივერსიტეტების აუდიტორიუმში, სამკითხველო კლუბებში და ყავის სახელებში რევოლუციური და რეფორმისტული იდეების ფართო არქივებს გადამეყრებოდა. „ძველი რეჟიმის“ უქრობითა და სოციალური რეფორმების ნარეჟმებთან ერთად განხილულ იტალიელ ინტელექტუალურ წრეებს სამყაროს რადიკალური ცვლილების რწმენადა ასულდგმულებდა, როდესაც იტალიაში საიდუმლო საზოგადოებები გაიშენდა: სამრევითი, განსაკუთრებით ნეაპოლში, დაფუძნდა *illuminati*, იტალიის მასმეობით კი - იაკობინელები (*giacobini*). ცვლილების მოლოდინში მყოფ იტალიელ იაკობინელებს დახი, რომელიც საკუთარ თავს *patrioti*-ს უწოდებდა და სხვადასხვა სახის პროგრესისტებს, დემოკრატებსა და რევოლუციონერებს აერთიანებდა, ნაპოლეონის მმართველობას სიხარულით შეეცა. ნაპოლეონმა მათი იდეები 1796 წელს დაწესებული რევოლუციურ სამწიფედმე (*triennio rivoluzionario*) გაანართალა.

სწორედ ამ დროს გადაიდგა იტალიაში ძველი რეჟიმის დასაზოხად პრეცედენტი. მართლაც, ბონაპარტის მოსვლისთანავე, *ancien regime*-ს არისტოკრატიული ელიტების მმართველობა მყისიერად ჩანაცვლდა რესპუბლიკანური მმართველობით და გაუქმდა პრივილეგიათა ვრცელი სისტემა, რომელიც აქამდე საეულიყო და საერო არისტოკრატია სარგებლობდა. რაც მთავარია, პირველად აპენინის ნახევარკუნძულის ისტორიაში, ნაპოლეონის რეჟიმმა იელი მეუწყო იტალიის აქამდე ცალკე ერთეულ-

ზად არსებული რეგიონების უფრო მოზრდილ, გაერთიანებულ პოლიტიკურ ფორმებზე ჩამოყალიბებას. ეს, რა თქმა უნდა, იტალიის გაერთიანების სურვილის გამო არ მომხდარა. ამის მიზეზი საფრანგეთის ინტერესებიდან გამომდინარე სრულიად პრაგმატული გათვლები იყო. ჯერ ერთი, საფრანგეთის რევოლუციის პოლიტიკური აზრი რევოლუციური იდეალების განვითარებისთვის აუცილებელ პოლიტიკურ ფორმად ერ-სახელმწიფოს მიიჩნევდა, რაც, შესაბამისად, გულისხმობს არა წარსულის ქსლავ-სახელმწიფოს, ან მომცრო პოლიტიკურ ფორმებს, არამედ ვრცელ და ცენტრალიზებულ პოლიტიკურ ერთეულს. ამის შემდეგ კი იტალიის მიმართ ნაპოლეონის გეგმა ორი პრაგმატული ნაბიჯის გადადგმა ითვალისწინებდა - გადასახადების აკრეფას და იტალიელთა ჯარში გაწვევას. ორივეს აღსრულება, თავის მხრივ, აუცილებლად საჭიროებდა ეფექტურ და ცენტრალიზებულ სახელმწიფო აპარატს. ამ თვალსაზრისით, აუცილებელი იყო ახალი იტალიური რესპუბლიკების ჩამოყალიბება, რომლებიც საფრანგეთის „და რესპუბლიკები“ იქნებოდა.

ახალ რესპუბლიკებს ფრანგული რევოლუციის იდეალებისადმი ლოიალურად განწყობილი ახალი პოლიტიკური ელიტები ცდილობდა, რომლებიც ხელს შეუწყობდნენ როგორც კულტურულ და პოლიტიკურ რევოლუციას, ასევე ეთნოლინგვის რესპუბლიკების ფრანგულ სისტემასთან ინტეგრაციას. ბონაპარტმა პირველად ცისპადაინის რესპუბლიკა დააფუძნა, რომელშიც რეკო ემილია, მოდენა, ფერარა და პოლონია შევიდა, რამდენიმე თვეში კი იგი მილანში დაფუძნებულ ცისპაპურ რესპუბლიკას შეუერთდა, რასაც სულ მალე ვენეციის ნაწილების მიერთებაც მოჰყვა. ახალ რესპუბლიკაში 3.5 მილიონი მოქალაქე იყო და მას თავისი კონსტიტუციაც ჰქონდა, რომელიც, სხვა იტალიური რესპუბლიკების მსგავსად, საფრანგეთის 1795 წლის კონსტიტუციის მოდელს ეფუძნებოდა. 1797 წელს, ცისპაპური რესპუბლიკის რომისა და ნეაპოლის რესპუბლიკებიც დაემატა.

მცირე პაუზის შემდეგ 1800 წელს იტალიაში დამარუხებულმა ნაპოლეონმა კიდევ უფრო ყოველნაირად ცდილობდა რადიკალურ რეფორმათა სერიას მიჰყო ხელი. 1802 წელს ნაპოლეონმა იტალია სამ ნაწილად დაყო. ჩრდილოეთის ტერიტორიები ახლად შექმნილ „იტალიის რესპუბლიკად“ იქცა (1805 წლიდან - იტალიის სამეფო), სამხრეთის მიწები ნეაპოლის სამეფოს დარჩა, დანარჩენი კი საფრანგეთს მიუერთა. 1810 წლამდე ნაპოლეონ ბონაპარტი უკვე მთელ იტალიას აკონტროლებდა, სიცილიის და სარდინიის გამოკლებით, რომელთაც პრიტანეთი ფაქტობრივად ფრანგულმა ეპოქამ იტალია სრულიად გადასხვაფერებულ დატოვა. ჯერ ერთი, რომ სწორედ ამ ეპოქის შემდეგ, პირველად ისტორიამ, უკვე გაჩნდა პოლიტიკური ფორმა სახელად „იტალია“, და მეორეც - არავითარგან დაკომპლექტებული აპენინის ნახევარკუნძულის ისტორიამ პირველად სწორედ ნაპოლეონის წარმატებულმა რეფორმებმა შექმნა ერთიანი მმართველობის სისტემა, საერთო ადმინისტრაციული, ფისკალური და სამართლებრივი ნორმებითა და პრაქტიკებით.

ფრანგულ ეპოქამდე ან პოლიტიკურ ერთეულად

დაყოფილი ნახევარკუნძული, რომელსაც მომდინარეა და თვითმმართველობის მხრივ კიდევ უფრო მეტი განსხვავებულება ახასიათებდა, ფრანგული ეპოქის შემდეგ ვაცილებით ერთგვაროვანი გახდა. თუმცა, ნაპოლეონის მთავარი წვლილი მაინც „იდეალური ეპოქის“ სტრუქტურებისა და ქსოვილის რღვევა იყო, რომელიც მომავალში იტალიის თავის თავს აპოვინებდა და გაერთიანებულ, დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ ჩამოაყალიბებდა. შემთხვევითი სურულაც არ ყოფილა, რომ პირველი ნაციონალისტური აზრის სწორედ ამ დროს დაიბადა, როდესაც იაკობინელმა პატრიოტებმა სოციალური რეფორმების პარალელურად ეროვნული დამოუკიდებლობის იდეაზე დაიწყეს წერა და მსჯელობა. მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ კარგა ხანი უნდა გაეიდეს, სანამ იტალია ერთიანი გახდებოდა და რაიმე სახის კონსოლიდირებულ ეროვნულმა მიაღწევს, „ერის“ ცნებამ ერთხელ და სამუდამოდ გაიშალა ფეცვები აპენინის ნახევარკუნძულზე - დაიბადა *Italianità* (იტ: იტალიურობა, იტალიური ხასიათი). მართალია, რესტავრაციის“ წლები, რომელიც ნაპოლეონის მმართველობის მოწყვეტის, ზეჟ რამეს შეცვლიდა, მაგრამ იგი ევლარასდროს ამოძირკვავდა ფეცვებს, რომელიც ფრანგულმა ეპოქამ იტალიაში გაიშალა.

სირცხვილი და ნაციონალიზმი

რისორჯიმენტო, როგორც შეგნებული კულტურული და პოლიტიკური მოძრაობა „რესტავრაციის“ ფაზა დაიბადა, როდესაც ნაპოლეონი კვლავ ძეგლმა რეჟიმმა ჩააწვავლა. თუკი *Italianità*-ს განცდა პირველად ნაპოლეონური წლებში დაიბადა, მიიჩნევა, რომ იტალია ცნობიერად უდავოდ „რესტავრაციის“ დრომ შეა. ეს არის მომენტი, როდესაც იტალია სიმწიფისა და ზრდასრულობის ფაზაში გადადის და საკუთრი თავის შესწავლას იწყებს, და იქნებ სწორედ ამ მომენტს არის ის იტალიაც, რომელიც გულგატეხილია და რომელსაც საკუთარი თავის რცხვენი. ეს არის იტალია, რომლის პოლიტიკური და ინტელექტუალური ელიტები განუწყვეტლად საუბრობენ მორალურ და პოლიტიკურ გადაგვარებაზე, ყველანაირ ნარუმატებლობაზე, სოციალურ და პოლიტიკურ მრცეობაზე.

იტალიის ცხოვრების ამ მომენტში, სირცხვილი პოლიტიკური ენერგია ხდება და რისორჯიმენტოს მთელ რიგ ნაწერებში იგი გამოიყენება არაბარტო ინსაბიური რეალისტის შეფასებისთვის, არამედ მის შესაცვლელად საჭირო ბრძოლისაკენ მონაღების პოლიტიკურ კატეგორიადაც. იტალიის მდგომარეობით გამოჩენილი სირცხვილი რისორჯიმენტოს ინტელექტუალთა ნაშრომებში უპირველეს ყოვლისა „სხვისთან“ მიმართებით იჩნება თავს. „სხვა“ მრავალნაირი შეიძლება ყოფილიყო, მაგრამ იგი, ფაქტობრივად, ყოველთვის იყო ჯაკომო ლეოპარდიაეული „ამაჟი ეროს“ წარმომადგენელი, ტიპური ევროპელი, რომელიც ჩამორჩენილ და დანაწევრებულ იტალიას სექსუალური თანაცდრობით შესცქეროდა. უცხოელის გამკიცხვებილ შუერა, რომელიც სიბრალულთან აკვირდება იტალიას და ჩამორჩენილი, პოლიტიკურად გაუთვითცნობიერებელი და მოუწინა-



დებელი ბრბოს გარდა სხვა ევრაფერს ხედავს, რისორჯიმენტის პერიოდის „სირცხვილის პოლიტიკის“ განუყოფელი ნაწილია. მაგალითად, ჯუზეპე ბარეტი თვლიდა, რომ უცხოელები იტალიელ ქალებს აღვირახსნილად აღიქვამდნენ, დიდი უფო ფოსკოლო კი აღნიშნავდა, თუ როგორ აღიქვამდა უცხოელი იტალიის - არც მეტი, არც ნაკლები, სექსუალური ტურიზმის ეპიცენტრად, „თავისი თამაშობების, სიამოვნებების და ვნების ბაღად“. ხოლო ჩეზარე ბალბო, დიპლომატი სახელად „უცხოელი“, ჩრდილო-ევროპელ უცხოელს ასეთი სიტყვებს ათქმევინებს: „შეუძლებელია ადამიანის ან ერის გახრწნა, თუკი მას არ სურს იყოს გახრწნილი“, რასაც შემდეგ იტალიელთა მანკიერებების სია მოსდევდა.

სირცხვილის პატრიოტული დისკურსი განსხვავებული ტიპისა და შინაარსის ტექსტებში სახეცვლილ ფორმებს იძენდა. თუმცა, უცვლელი იყო მთავარი პატრიოტული ნარატივი იტალიის გახრწნიასა და გადაგვარების შესახებ, რაც თავის მხრივ მორალური და პოლიტიკური რეფორმის აუცილებლობას უსვამდა ხაზს. იტალიური ნაციონალიზმი, თავისი ორგანიზებული ფორმით, პირველად 1830-იან წლებში იზადება, სწორედ სირცხვილნარევი თვითგანვითარების ფაზა, როდესაც იტალია საკუთარ თავს სარკეში ეჩვენება. სარკე „სხვას“ ფეხვარა ხელო, იტალიას კი საკუთარი თავი არ მოსწონს. სწორედ ამ მომენტში იზადება ნაციონალიზმი, როგორც უფრო ფართო შინაარსის დამტყევი ენერგია, ვიდრე ეს ნაპოლე-

ონორ წლებში ჩამოყალიბებული *Italianità*-ს განცდაა.

იტალიური ნაციონალიზმი არსებითად რომანტიკულ ენერგიას წარმოადგენდა და ემოციის დადებით ენერგიად აღიქვამდა, რომელსაც ემხადობის პოტენციალი ჰქონდა. სირცხვილი ემოცია იყო, ხოლო ემოციებს სოციალური და პოლიტიკური ძალა გააჩნდა. ყველაზე უკეთ ეს ჯუზეპე მაძინი უწყობდა, რომლის ცეცხლოვანი პოლიტიკური გამოსვლებიც მუდმივად და შეგნებულად გამოიხიზნებოდა კონკრეტულ ემოციებს: სირცხვილს, სიყვარულს, სიძულვილს, სოციალურ სოლიდარობას თუ დემოკრატიულ გულისტკივილს. მაგრამ მაძინისათვის ემოციები მხოლოდ ემოციები კი არა, პოლიტიკური ქმედების საწინდარი იყო ყოველთვის. თანამედროვე ისტორიოგრაფია სამართლიანად მიიჩნევს, რომ მაძინის უდიდესი ინოვაცია რომანტიკული ნაციონალიზმის რევოლუციურ აქტიუობასთან და რესპუბლიკანურ პოლიტიკურ ფილოსოფიასთან შეერწყმა იყო. მართლაც, მაძინის დიაკურსი ისტორიულ დროებს აერთებდა - იგი თავის თავში იტევდა როგორც მაკიაველის და რენესანს, ასევე რომანტიკულ ლტოლვას შუა საუკუნეებისადმი; როგორც ემოციურ სიყვარულს, ასევე რეალურ და რადიკალურ პოლიტიკურ ქმედებას.

სწორედ ასეთი იყო მაძინისეული პოლიტიკური ნაციონალიზმიც, როგორც სეკულარულ დროში არსებული რელიგია. სეკულარისტობისა და ანტიკლე-



რიკალობის მიუხედავად, მაძინის აზრით, რელიგი-
ას ხალხების სოციალური და მორალური რეფორმა-
ციისთვის უმთავრესი მნიშვნელობა ჰქონდა. მაუ-
რითი ვიროლი შესანიშნავად აღნიშნავს, რომ "მა-
ძინისათვის რელიგია რწმენაა, რომელიც იძლევა
მორალური იდეალის კონკრეტულ ქმედებად გადა-
თარგმნის ძალას და ამდენად, ის ხალხების განმახ-
ლებელი ძალაა". თუმცა, ამგვარად აღქმული რე-
ლიგია არა თეოლოგიური დოგმებისა და ქვემოთ-
ტეგების კრებული, არამედ შინაგანი ენერგიაა, რო-
მელსაც შეუძლია შექმნას ახალი პოლიტიკური და
სოციალური ფორმები - ეს არის „ცნება, რომელიც
აამაღლებს ინდივიდს, განსწმენდს მას ეგოიზმისა-
გან და მიანიჭებს უნარს იმოქმედოს ისტორიაში,
რათა განახორციელოს მორალური იდეა". მაძინის
პოლიტიკური აზრი, უპირველეს ყოვლისა, შეყვარ-
ებული ადამიანის პოლიტიკური აზრია. სირცხვი-
ლის, სიყვარულის, სამშობლოსა და სოციალური სო-
ლიდარობის განცდის გარეშე მაძინი არაფერია, მა-
ვებში გამოწყობილი, შუა ხნის გოროზი მამაკაცის
გარდა, რომელიც მის ყველაზე ცნობილ პორტრე-
ტებს შემორჩენია. მაძინისეული სიყვარული, ეს არის
განცდა არამარტო მრმავლისა, არამედ ასევე ღვთა-
ებრივად სანქცირებული რომანტიკული მისიისა,
რომელიც ნიშნავს ერთიან იტალიას.

თუმცა, მაძინის ცეცხლოვანი გამოხვედრებისა და
ამაღლებული მორალური იდეალების მიღმა არსე-
ბული ისტორიული რეალობა ხშირად საკმაოდ გან-
სხვავებული იყო. რისორჯიმენტოს იდეალიზებულ

ნარატივებს ეს არაერთგზის გამოარჩენია (ხშირად
კი შეგნებულადაც გამოუტოვია), რაც რისორჯი-
მენტოს მითოლოგიზებული ხედვის ერთი-ერთი უმ-
თავრესი მიზეზია. მნიშვნელოვანია გვასხვადეა,
რომ იტალიის გაერთიანების იდეაზე არასდროს არ
არსებობდა ჰარმონიული თანხმობა, არც პოლიტი-
კურ და ინტელექტუალურ ელიტებში და არც იტა-
ლიელთა მასებში. რასაკვირველია, პროგრესისტე-
ბიც, ლიბერალებიც და რადიკალი დემოკრატებიც
ცალსახად ანტიაესტრიქივლები იყვნენ და ძველი რე-
ჟიმის ნებისმიერ გამოხატულებას მტრობდნენ. თუმ-
ცა, არც ანტიაესტრიქივობა და არც პროგრესორ-
მობობა თავისთავად არ გულისხმობდა კონსენსუსს
იტალიის გაერთიანების თაობაზე. რადიკალი მაძი-
ნისაგან განსხვავებით, 1848 წლის რევოლუციამდე,
ზომიერ ლიბერალთა დიდი ნაწილი იტალიით საე-
სებით არ ინტერესდებოდა, ან, თუ ინტერესდებო-
და, მათი ყურადღების არეალი უმეტესწილად ლი-
ტერატურითა და კულტურით შემოიფარგლებოდა.
მაგრამ ეს საესებით არ გულისხმობდა არც პოლი-
ტიკური ნაციონალიზმს და არც იტალიის გაერთი-
ანების სურვილს. სინამდვილეში, პოლიტიკურ და ინ-
ტელექტუალურ ელიტებში 1848 წლის რევოლუცი-
ამდეც და შემდეგაც ყველაზე მეტად კვლავ ადგი-
ლობრივი „პატარა სამშობლოს“ (*piccola patria*) გან-
ცდა ჭარბობდა. მეტიც, იტალიის უნებლიედ გაერ-
თიანების შემდეგაც, ისინი კვლავ თავ-თავიანთი ად-
გილობრივი სამშობლოების ინტერესების ლობირე-
ბას განაგრძობდნენ.



მაგრამ, რატომ „უნებლიე გაერთიანება“? გარკვეული თვალსაზრისით, იტალიის გაერთიანება უდავოდ იყო მაძინის პოლიტიკური აქტიუზიზმის დამსახურება. თუმცა, ამ მხრივ საყურადღებოა, რომ მაძინიმ 1850 წლის შემდეგ დაკარგა პოპულარობა და სინამდვილეში ბოლოს უმნიშვნელო გავლენა ჰქონდა იტალიურ პოლიტიკაზე. ისიც არაბაკლებ მნიშვნელოვანია, რომ 1830-იანებშიც მოყოლებული, ეტაპობრივად ვითარდებოდა ლიბერალური საჯარო სიერცე, რომელიც სხვადასხვა აქტიუზებით სულ უფრო მეტად შესასაძლებელს ხდიდა *Italian-ჩქ-ს* ახლებურ დამკვიდრებას. ამ მხრივ უდიდეს როლს ასრულებდა ბექდური მედია, განსაკუთრებით ზრდილით და ცენტრალურ იტალიაში. მათ შორის იყო *L'Antologia* ტოსკანაში და *Il Conciliatore* რომბანოში, რომლებიც საკანძო როლს ასრულებდნენ არამარტო ნაციონალისტური აქტიუზიზმი და იდეების გაშუქებაში, არამედ ლოკალური სამიწის მართლმართვის ძიებაშიც - საერთო იტალიური წარსულის, იტალიური ლიტერატურის და იტალიური აზრის განხილვასა და წინ წაშეწევაში. 1840-იანი წლებიდან მოყოლებული, საერთო ზეგნის სხვადასხვა კერძო გაერთიანებებიც ეძებდნენ. მათ შორის იყო გარკვეული ასოციაციები და სამეცნიერო კონგრესები, რომლებიც „ერთვნილი“ პროფესიული საკითხების განსახილველად იკრიბებოდა. მაგალითად, ამ ტენდენციის ნაწილი იყო ახლებური დანტერესება სტატისტიკით, რომელიც არა მომცრო, ადგილობრივ პოლიტიკურ ერთეულებს, არამედ უკვე მთელს იტალიას აღწერდა. სილვანა პატარაყა მართლმართლად ამბობს, რომ იტალიის ამგვარი სტატისტიკური აღქმის განვითარება წარმოადგენდა „მკაფიო პოლიტიკურ განცხადებას მომავლის ერის ლეგიტიმურობასა და სიცოცხლისუნარიანობის შესახებ“. ნაციონალისტურად დისკუსიას, რომელიც პოლიტიკურ პრაქტიკაში, ლიტერატურა და ხელოვნებაში თანაბრად ფიგურირებდა, ისევე როგორც ლიბერალური საჯარო სიერცის გამოჩენა, მეძლი და „რესტავრაციის“ მიერ ხელახლა დაქუცმაცებულ იტალიაში, *italianta-ს* განცდა მეტნაკლებად შეინარჩუნა. სწორედ ამ პროცესების წყალობით, ნაპოლეონურ წლებში დაბადებული *italianità* კვლავ ცოცხლობდა და ახალი დროის სამიწის მართლმართლად ფორმებს უსწლავდა.

მაგრამ, საერთო ჯამში, იტალია მაინც შემთხვევით გაერთიანდა. რეალურად ყველაფერი 1859 წლის აპრილსა და 1860 წლის ოქტომბრის შორის მოხდა და დიდწილად გეოპოლიტიკურ მომენტის ხასიათითა და სახარბილო შემთხვევითობებით იხსნათ. 1859 წლის მაისში, სწორედ გეოპოლიტიკური შემთხვევითობის გამო - როდესაც მოულოდნელად პრუსიამ აესტრიაის მოლოდინი გაუცრუა და არ მიემხრო - საფრანგეთსა და პიემონტის არმიებმა აესტრიაზე დაიხრეს ორ ბრძოლაში დაამარცხა. აესტრიის მარცხისთანავე, ძველი რეჟიმის ლიდერებმა დაუყოვნებლივ დატოვეს თავიანთი საფლობელოები, რაშიც ლომბარდია და რომანა პირდაპირ დაუქვემდებარა პიემონტ კავონსა და პიემონტის მმართველობას, რომელიც უკვე განხილვებოდა, როგორც იტალიის პოტენციურად გამაერთიანებელი ძალა.

შემდგომ თვეებში, ადგილობრივი დემოკრატიული ორგანიზაციები დადგმული „პოპულარული პიემონტის“ შედეგად, რომლებიც აფიქსირებდა პიემონტთან მიერთების სახალხო სურვილს, პიემონტის შეუერთდა ემილია და ტოსკანა, პიემონტის საგარეო წარმატება უდავოდ დიდი იყო, თუმცა პრესიერი კავონი დამატებითი გაფართოების მიმართ სერიოზული სექტაციზმით გამოირჩეოდა. როგორც პიემონტელ არისტოკრატსა და პრემიერს, კავონს საესებით არ ადარდებდა იტალიის გაერთიანება. თუმცა, ამასთანავე იგი შიშობდა, რომ დამატებითი ექსპანსია დიდი ძალების გაღიზიანებას გამოიწვევდა, რაც მას ყველაფერს დააკარგვინებდა. სამაგიეროდ, აქამომდე ნელთმილად განწყობილი, თუმცა უკვე გამარჯვებით განვითარებული საყოველთაო აზრი, ახლა მეტსა და მეტ *Italia-ს* მოითხოვდა. კავონისა და საუბედუროდ, ეს „აზრი“ ძალიან უთანაგრძნობდა ჯუზეპე გარინალდის, რომელიც ამ დროს უკვე ცოცხალი ლეგენდა იყო. ამიტომ, კავონს ბევრი არაფერს გაკეთება არ შეეძლო გარინალდის შესაჩერებლად.

ყველაფერი სწორედ გათვალისწინებული იყო, როდესაც სიცილიელი მობოხინი, თუმცა სექტაციურად განწყობილი პრემიერის სურვილის საწინააღმდეგოდ, იგი 1860 წლის 6 მაისს სამხრეთისაკენ დაიძრა და, მისი ბოვარფის ყველაზე გასაოცარ მომენტში, სულ რაღაც 1087 სამხედროსთან ერთად, სამხრეთ იტალიიდან, არც მეტი, არც ნაკლები, ბურბონები გააძევა. თუმცა, სამხრეთშივე მყოფი გარინალდი იტალიის უნებლიე გაერთიანების განმაპირობებელ უმთავრეს მოზეზადაც იქცა. სამხრეთის აღებისთანავე, გარინალდმა პაპის სახელმწიფოს დააფა თავალი და რომისაკენ გაემართა. საქმე ისაა, რომ რომში პიემონტის მოკავშირე საფრანგეთი არმებო იდგა, გარინალდის იქ გამორჩენა აუცილებლად გამოიწვევდა სამხედრო კონფლიქტს. ამგვარი სიტუაციის თავიდან ასაცილებლად, გარინალდის პოპულარულობითა და წარმატებით უკვე შემფთხებულმა კავონმა, საფრანგეთთან შეთანხმებით, პაპის სახელმწიფოსაკენ დაუყოვნებლივ გააფაზენა თავისი არმია, და დროსაც იტალიის დარჩენილი ნაწილიც აიღო. ასე გაერთიანდა ჩრდილოეთის, ცენტრისა და სამხრეთის ფაქტობრივად მთელი ტერიტორია, რომისა და ვენეტოს გამოკლებით. რამდენიმე წლის შემდეგ, ვენეტოს რეგიონისა და საკუთრივ რომის აღებაც საგარეო გეოპოლიტიკური მდგომარეობის წყალობით მოხდა - კერძოდ კი, პრუსიის მიერ აესტრიასთან და საფრანგეთთან წარმოებული ორი წარმატებული ომის შედეგად: აესტრიის დამარცხებით ვენეტო გაათავისუფლდა, ხოლო საფრანგეთის დამარცხებით - რომი. იტალიელებმა ფაქტობრივად უბრალოდღებდა აიღეს რომი და ვენეტოს რეგიონიც. ახე დაიბადა იტალია - არა ელიტების შეგნებული მცდელობისა თუ განსაკუთრებული პერიოკული აქტების გამოიხიბით, არამედ გეოპოლიტიკური მომენტის წყალობითა და შემთხვევითობის ბრწყინვალეობით. იტალიის გაერთიანება *fait accompli* უფრო მეტად იყო, ვიდრე რაიმე გრძელვადიანი პროცესის „ლოგიკური დასასრული“.

კედლების წერება

მასასადამე, „რისორჯიმენტო“ სახეებით არ ყოფილა თავისუფლებისთვის მებრძოლი „გმირების“ ეპიკური ამბავი, როგორადაც იგი ისტორიის ხშირად წარმოუქმნია. „რისორჯიმენტო“ არა მარტო გამარჯვებების, არამედ წინააღმდეგობის, შური-სა და კონკურენციის ამბავია, ისევე როგორც დიდი იმედგაცრუებების ამბავიც. მათ შორის, მაძინის იმედგაცრუების ამბავიც, რომელმაც თელი ცხოვრება იტალიის გაერთიანებას მიუძღვნა, თუმცა კი გაერთიანების შემდეგ პიემონტის დომინაციას არ ეუბნოდა, რის გამოც პარლამენტარობაზეც უარი განაცხადა, მცირე ხნით ციხეშიც მოხვდა, შემდეგ კი ლონდონს მიაშურა. მაძინი ზედმეტად რადიკალი გამოდგა რისორჯიმენტოს გემოვნისთვის, როცა რისორჯიმენტომ სარკემო ჩაიხსა და გმირთა პარმონიული პანთეონი შექმნა. მიუხედავად იმისა, რომ რისორჯიმენტომ ცოცხალ ლეგენდად აქცია გარიბალდი, საერთო იტალიური არმიის შემქმნელმა, რეგიონალური დანაყოფების გაერთიანებისას, გარიბალდის 70 000-ჯარისკაცისათვის „სამხრეთის რაზმი“ - რისორჯიმენტოს უდავოდ ყველაზე წარმატებული სამხედრო რაზმი - გარიბალდის პოპულარულობის შიშით, არც მეტად, არც ნაკლებად, დაშალეს, თუმცა დამოუკიდებლობის მონაწილედვე პრემიერი კაუური გმირთა პანთეონის ერთ-ერთ მთავარი ხატია. ჯუზეპე მაძინის კი რისორჯიმენტოს ძველი მხოლმე მოპოვებული გენუა დაუდგა - სხვებისთვის იგი ზედმეტად რადიკალი იყო. მასზე ვერ მიაღწევდნენ ისეთ კონსენსუსს, როგორიც ვაშინგტონის შემთხვევაში მოხდა.

რისორჯიმენტომ კიდევ ბევრი რამ მოიგონა და გამოიგონა. ის, რაც მას აუცილებლად უნდა გამოეგონებინა, იყო ტრადიცია და ისტორია, რადგან იტალიას არ ჰქონდა საერთო წარსული და, შესაბამისად, არც კოლექტიური მახსოვრობა ჰქონდა. უმბერტო ლეონი მართებულად აღნიშნავს, რომ რისორჯიმენტო არამარტო თავისუფლების მოპოვების პერიოდია, არამედ „საერთო ტრადიციის შექმნის დროც, როდესაც ხდება სურათბატების შეერთება იტალიის, როგორც ერის, წარმოსახვად“. თავად რისორჯიმენტოს პერიოდში მომდინარეობდა აქტიური ბრძოლა ისტორიის მიმდინარე მნიშვნელობებისთვის. ყველას ჰქონდა საკუთარი ისტორიული არგუმენტი. მაგალითად, სიცილიელი ავტონომისტები მოუთხოვნიდნენ ადგილობრივ საპარლამენტო ტრადიციას, რომელიც, მათი დაუყენებელი მტკიცებით, შუა საუკუნეებიდან არსებობდა, ვიდრე ბურბონებმა არ შეწყვეტეს ის 1815 წელს. მოკლედ, იმას, თუ ვისი ისტორიული ინტერპრეტაცია გაიმარჯვებდა, გადაწყვეტი მიიშველიდა ენიჭებოდა პოლიტიკური გამარჯვების თვალსაზრისითაც. 1860 წლის შემდეგ, თვითონ რისორჯიმენტო გადაიქცა გამაერთიანებელ ისტორიულ მომენტად სეკულარული ისტორიიდან. ამდენად, რისორჯიმენტო უკვე იყო კოლექტიური მახსოვრობისა და აწმყოს კულტურული იდენტობის ერთგვარი ფორმაც. შესაბამისად, იტალიურ სახანაელებლებ-

ში, მსგავსად ევროპის სხვა ქვეყნების მსგავსად, ისწავლებოდა, როგორც ნაციონალისტური ეპიკური ბრძოლის დიადი ამბავი. „რატომ გიყვართ იტალია?“ - ასეთი იყო სასკოლო ენეს ერთი ტიპური შეკითხვა.

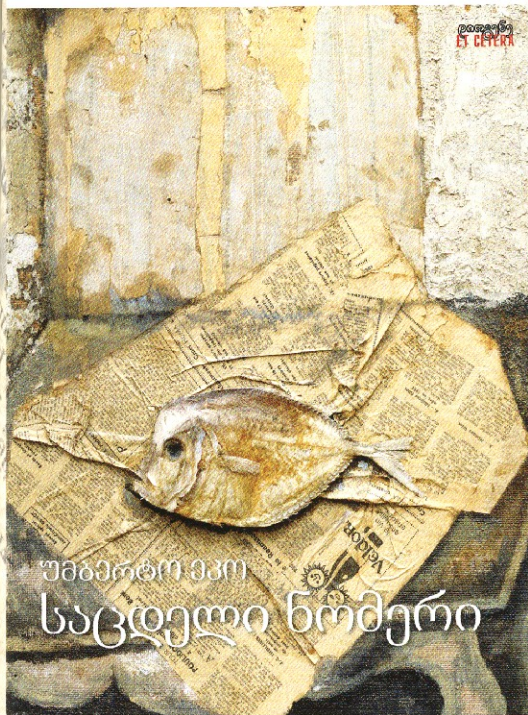
თუმცა, იტალია უნდა გამხდარიყო არა მარტო თეორიული რამ, არამედ იგი უნდა შეგვერძოდა განცდაც კიდევ. ეს რისორჯიმენტოს პროექტს სჭირდებოდა. 1860 წელს, იტალიის სამხედრო გეოგრაფიის ინსტიტუტმა პირველი იტალიური რუკის შედგენა დაიწყო, რასაც 40 წელზე მეტი დასჭირდა, თუმცა, ქვეყანაში, სადაც მოსახლეობის დიდი უმრავლესობა თავისი ქვეყნის სხვა ნაწილებს სახეებით არ იცნობდა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო სკოლის მოსწავლეებისა და საჯარო მოხმარებისთვის გეოგრაფიის ადეკვატური სწავლება, მომცრო რუკების წარმოება და მგზავრობის გახალისება. უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელი იყო ფიზიკური და მტკავორული კედლების წერება, რასაც იმთავითვე ჰქონდა ადგილი. მილანში, ფლორენციაში, ბარიში, პალერმოში და მოდენაში ქალაქის კედლები დაეცა, იტალია კი გაიხსნა. მთელი სამხედრო მასშტაბით დაიწყო სადგურების აგება, დიდ ქალაქებში კი ურბანული რეორგანიზაცია. რომში ვიქტორიო ემანუელეს გრანდიოზული სასახლე აიგო, რომელიც რომის ფორუმს, კაპიტოლიუმსა და ვენეციის მოედანს გასცქეროდა და თავისი მედიდრობით ხაზს უსვამდა როგორც ახალი დროის გრანდიოზულობას, ასევე ძველ და ახალ იტალიების შერწყმას. ფლორენციაში კი ებრაული გეტოს ადგილას ახალი რესპუბლიკის მოედანი გაჩნდა და ცენტრთან დამაკავშირებელი გზები აიგო. სრულიად იტალიის მასშტაბით გაერთიანდა ფართო პიაკები და ქუჩების ახალი ქსედიც. ასე იგონებდნენ ეტაპობრივად იტალიას, როგორც წარსულის დროთა, სიმბოლოთა და ფორმათა ერთობა.

...არავინ იცის, რას ფიქრობდა ვატიკანოში მიმავალი ჯუზეპე გარიბალდი. მას ადმირირებდნენ როგორც ცოცხალ ლეგენდას, რაზეც, ალბათ, ვერც კი იოცნებებდა ლონდონის ქუჩებში ექლათი მშავალ კედერალზე - მისი აწმყო ხომ სულაც არ ყოფილა ისეთი პარმონიული, როგორც ისტორიულ დალაგა; და არც თავად „რისორჯიმენტო“ იყო ისეთი ერთგვაროვანი, როგორადაც იგი ხშირად წარმოუჩენია. „რისორჯიმენტო - იტალიელი ხალხის ბრძოლა ეროვნული განათვისუფლებისა და თავისი ქვეყნის გაერთიანებისათვის“, გვამცნობს უცხო-სიტყვითა ლექსიკონი. თუმცა, „რისორჯიმენტო“ გაცილებით უფრო კომპლექსური და უცნაური მოვლენაა. ერთი შეხედვით, „რისორჯიმენტო“ ჯუზეპე მაძინის ათწლიანი ბრძოლის, რომანტიკული ნაციონალიზმის, კაუურის მაკიაველიზმისა და გარიბალდის სამხედრო გენიის ერთობლივი ქმნილებაა, მეორე მხრივ კი, ის იტალიის შიდა პროცესებისაგან სრულიად დამოუკიდებლად დაბადებული პოლიტიკური ფორმაა, რომლის შექმნაშიც ყველაზე დიდი წვლილი არა მაძინისა და კაუურის, არამედ საფრანგეთისა და პრუსიის მიუძღვნა. იტალიის შექმნა, აქ თუ ისე, როგორც იქნა, დასრულდა, იტალიელთა შექმნა კი კიდევ დიდხანს გრძელდებოდა.

მალე!

უმბერტო ეკოს ბოლო რომანი
„დიოგენეს“ სერიაში ET CETERA

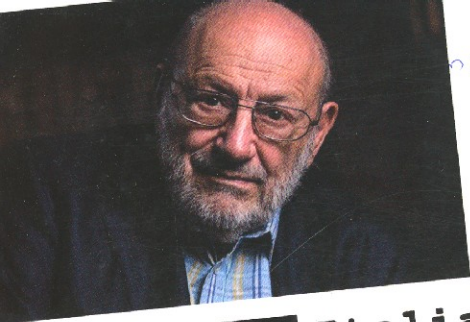
დიოგენე
ET CETERA



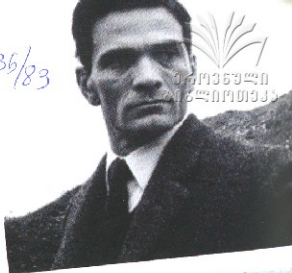
დიოგენე
ET CETERA

უმბერტო ეკო

საცდელი ნომერი



36/83



**Italia - 70
anni della
Repubblica.
Una storia
di libertà,
stile e
creatività.**

