

ალექსანდრე ორბელიანის საზოგადოება

---

# მარინა ტურაპა



## სიტოხსლე შკენობს შენითა



სიკვდილის პარადიგმა  
ქართულსა და უცხოურ  
მოდერნიზმში

თბილისი  
2012

სიკვდილის თემა ყოველთვის ანუხებდა ლიტერატურას, ფოლკლორსაც... ძნელია იპოვო მეტ-ნაკლებად ცნობილი მწერალი, რომელიც არ შეხებია ამ თემას. სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული ჭიდილი მხატვრულ ტექსტში არაერთხელ გამხდარა კრიტიკოსთა და ლიტერატურისმცოდნეთა განსჯის საგანიც, მაგრამ ასე თავმოყრილი, ერთ წიგნად შეკრული პირველად გამოდის. საკითხი მოდერნისტულ ჟრილშია განხილული, რომელიც ამ პრობლემასაც არატრადიციულად, განსხვავებულად მიუდგა. სიკვდილი ნაწარმოებში არ არის მხოლოდ სიუჟეტის ნაწილი, ის არის მწერლის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების, კონცეფციის განსაზღვრის საშუალებაც.

საკითხის სირთულისა და მხატვრული მასალის სიუხვის გამო კვლევა ამ მიმართულებით კვლავაც ვაგრძელებ, ამიტომაც ეს წიგნი შეიძლება ჩაითვალოს ავტორის მიერ ჩაფიქრებული მონოგრაფიის მხოლოდ ფრაგმენტად, საჭიშნიკე ნაწილად. უკვე ჩატარებული ძიებაც ცხადყოფს, რომ სხვადასხვა მწერალთან, განსხვავებული მხატვრული დონის მიუხედავად, ეს პრობლემა უმთავრესად ფილოსოფიურად, სიღრმისეულად არის აღქმული.

ISBN 978-9941-0-5115-9

© მარინე ტურავა, 2012

ღმერთმა გიშველოს, სიკვდილო,  
სიცოცხლე შვენობს შენითა.

ვაჟა-ფშაველა

## შენსავალი

სიკვდილი არ არის სიცოცხლის ანტითეზა, იგი სიცოცხლის არარსებობა კი არაა, არამედ მისი დასრულება. ამიტომაც უპირისპირდება არა სიცოცხლეს, არამედ დაბადებას. სიკვდილი არის ბუნებრივი პროცესი — ცოცხალი მდგომარეობიდან არაცოცხალში გადასვლა. ცოცხალი და არაცოცხალი, სიცოცხლე და სიკვდილი („ყოფნა — არყოფნა“) — ესაა ჩვენი გარემომცველი ბუნების ორი მხარე. დედამიწაზე ცნობილია სიცოცხლის მხოლოდ ერთი გამოვლინება — ცილოვანი მიკრომოლეკულების სახით. სხვა ვარიანტი შესაძლებელია შეგხვდეს მხოლოდ ფანტასტიკურ ლიტერატურასა და მხატვრულ ფილმებში. მეცნიერთა მცდელობა, რომელიმე ენაში აღმოაჩინონ რეალობის ფენომენის ერთნიშნა აღნიშვნა, რომელიც ნათელს მოფენდა სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის განსხვავებას, დღემდე უშედეგოდ მიმდინარეობს. XIX საუკუნეში ფრანგმა მეცნიერმა ტანგლიუმ განსაზღვრა სიკვდილი, როგორც ყველა

ცოცხალი ორგანიზმის ზოგადი ნიშანი. ტანატოლოგიის — სიკვდილის შემსწავლელი, განცალკევებული ფილოსოფიური მიმართულების — ერთ-ერთი ფუძემდებელი მ.ფ.კ. ბაში ამბობდა, სიცოცხლე მოვლენათა ერთიანობაა, რომელიც უპირისპირდება სიკვდილსო. რადიკალურად განსხვავებული პოზიცია ჰქონდა გერმანელ ფილოსოფოსს არტურ შოპენჰაუერს (1788-1860), მან შექმნა პალიგენეზის თეორია, რომელიც რელიგიური ინკარნაციის ალტერნატიული ფილოსოფიაა და გულისხმობს განახლებასა და კვლავნარმოქმნას. ამ თეორიის მიხედვით, ადამიანის ნება უკვდავია, ის ვლინდება სხვადასხვა ინდივიდში. პალიგენეზია აღიარებს მეტაფიზიკური საზღვრების არსებობას ადამიანთა შორის. ერთი პიროვნება შეუძლებელია ერთდროულად არსებობდეს ორ ან რამდენიმე განზომილებაში. ამის შესახებ საუბარია შოპენჰაუერის ცნობილი ნიგნის „სამყარო, როგორც ნება და წარმოდგენა“ მეორე ტომში.

ზოგიერთი ფილოსოფიური მოძღვრება და განსაკუთრებით რელიგია განიხილავს სიკვდილს არა როგორც სიცოცხლის ანტითეზას, არამედ — აღდგომის აუცილებელ პირობად. ამ პოზიციას იზიარებს ყველა აბრაამული რელიგია, ძველი ეგვიპტის რელიგიები. ზოგადად სიკვდილის არსებობამ დიდი გავლენა მოახდინა საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, გახდა რელიგიათა

წარმოქმნის უმთავრესი მიზეზიც. ყველა დიდი რელიგია აღიარებს, რომ სიკვდილი შეეხება მხოლოდ ფიზიკურ სხეულს, სულის ქურჭელს, სული კი უკვდავი და მარადიულია. სხვადასხვანაირადაა აღწერილი სულის მდგომარეობა სიკვდილის შემდეგ: ის ახალ სხეულში გადადის, რეინკარნაციას განიცდის (აღმოსავლური რელიგიები), აღწევს ნირვანას (ბუდიზმი) ან მარადიულ ცხოვრებას აგრძელებს (ქრისტიანობა). ქრისტიანობის მიხედვით, ადამიანს ამქვეყნიური ცხოვრება მიეცემა როგორც გამოცდა, განსაცდელი, მზადება მარადიული ცხოვრებისათვის. სული უკვდავია, ამიტომაც ყველა ქრისტიანის უმთავრესი საზრუნავი მისი გადარჩენა, მისთვის მარადიული სიცოცხლის მინიჭებაა. ადამიანის სიკვდილის მიზეზია მისი ცოდვილი ბუნება — „ვინაიდან ცოდვის საზღაური არის სიკვდილი, ხოლო ღმრთის ნიჭი — საუკუნო სიცოცხლე“ (რომაელთა მიმართ, 6: 23), ამიტომაც ღვთის მეფობისას „აღარ იქნება სიკვდილი და აღარც გლოვა, აღარც ტირილი და აღარც ტანჯვა აღარ იქნება!“ (გამოცხადება 21, 4)

ქრისტიანობის მიხედვით, უფლის ნებართვით, ადამიანთა რწმენისა და შემოქმედისადმი სიყვარულის გასაძლიერებლად, შესაძლებელია მიცვალებულთა მკვდრეთით აღდგომა. ბიბლიაში აღწერილია ცხრა ასეთი შემთხვევა:

1. ელია წინასწარმეტყველის მიერ ბავშვის გა-

ცოცხლება (მესამე მეფეთა, 17: 21-22); 2. ელისეს მიერ ბავშვის გაცოცხლება (მეოთხე მეფეთა, 4: 32-35); 3. ელისეს ძვლების შეხებით მიცვალებულის გაცოცხლება (მეოთხე მეფეთა, 13: 21-22); 4. სინაგოგის წინამძღოლის იაეიროს ქალიშვილის გაცოცხლება იესოს მიერ (მარკოზი, 5: 22-41); 5. იესოს მიერ ქვრივის შვილის გაცოცხლება კაპერნაუმის კარიბჭესთან (ლუკა, 7: 12-16); 6. ლაზარეს აღდგინება იესოს მიერ (იოანე 11: 1-44); 7. იესო ქრისტეს აღდგომა; 8. პეტრე მოციქულის მიერ ტაბითას გაცოცხლება (მოციქულთა საქმე, 9: 36-41); 9. პავლე მოციქულის მიერ ევტიქეს გაცოცხლება (მოციქულთა საქმე, 20: 9-12).

სიკვდილი და სიცოცხლე არ არის მხოლოდ ბიოლოგიური ცნებები, ისინი ფილოსოფიურ ტერმინებადაც იქცა. სიკვდილიც და სიცოცხლეს ბოლომდე შეუცნობელია ადამიანის გონებისათვის, ამიტომ ეს პარადიგმები ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო მხატვრული ლიტერატურისათვის. ცნობილი მკვლევარი ა.დემიჩევი წერს: „სიკვდილთან შეხვედრა ხდება ნიშნის, სიმბოლოს ან განსჯის დონეზე, ფილოსოფიური ანალიზისათვის საეჭვო და ნაკლებად პერსპექტიულია მათი ონტოლოგიზაცია.“ ხორხე ლუის ბორხესის სიტყვებით: „ფილოსოფიის მთავარი პრობლემებია — დრო, რეალობა, შემეცნება, უკვდავებას მეორეხარისხოვანი როლი ენიჭე-

ბა.“ ამიტომაც ანალიზის ყველაზე მნიშვნელოვან სფეროდ იქცა ლიტერატურა, ხელოვნება ზოგადად. ინტრიგა, რომელიც არსებობს სიკვდილსა და ტექსტს შორის, საინტერესო და მიმზიდველია მკითხველისათვის. სიკვდილის პარადიგმას მიეძღვნა არა მხოლოდ მთელი რიგი ჟანრები — ელეგია, ეპიტაფია, ტრაგედია, არამედ მიმართულებანი, მაგალითად, შუასაუკუნეობრივი ხელოვნება **macabre**, რომ არაფერი ვთქვათ, ბაროკოს, რომანტიზმის, თანამედროვე დრამის ტენდენციებზე. ლიტერატურას შეუძლია სიკვდილის „დაჭერა“, მოხელთება, უკვდავყოფა სიტყვაში. ცნობილი სერბი პოსტმოდერნისტი მწერალი მილორად პავიჩი (1929-2009) წერდა: „ცოცხალ არსებათა სიკვდილის შემდეგ, ყველაზე დიდხანს ის ნაწილი განაგრძობს არსებობას, რომელიც სიტყვასთანაა დაკავშირებული“ („ვარსკვლავური მანტია“).

სიკვდილი ლიტერატურულ ნაწარმოებში არ არის მხოლოდ სიუჟეტის ნაწილი, მისი მეშვეობით მწერალი ცდილობს საკუთარი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას, კონცეპტუალური საკითხების განსაზღვრას. სიკვდილის პროექციით იკვეთება მისი დამოკიდებულება პერსონაჟთა მიმართ, სიკვდილი გმირის ავთენტურობის ინდიკატორი ხდება. ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“ პერსონაჟთა სრულიად ადეკვატურ, ლოგიკურ სიკვდილს გვიხატავს.

ჯერ დარეჯანი ტოვებს წუთისოფელს, შემდეგ ლუარსაბი, მათ მემკვიდრე არ დარჩენიათ, უსახურად იცხოვრეს, უსახურად დაიხოცნენ. მათ არა აქვთ არსებობის ნება, უარს ამბობენ ცხოვრებაზე, ბოროტებისა და სიკეთის ბრძოლაზე. თათქარიძეებს არა აქვთ პოზიცია ან პოზიციის მოთხოვნილება, რაც არანაკლები ბოროტებაა. ადამიანს ცხოვრება არჩევანისთვის ეძლევა, მან ან უფლის გზა უნდა აირჩიოს, ან მამონასი, ლუარსაბი ამ არჩევანზე უარს აცხადებს. ამიტომაც არ შეიძლებოდა ლუარსაბისა და დარეჯანის პაროდული ყოფა, ცხოვრების ნების უქონლობა მათ მემკვიდრეს გაეგრძელებინა და ეს სავსებით გასაგები და მოსალოდნელი იყო, მაგრამ უმემკვიდრეოდ დარჩა გიორგიც („ოთარაანთ ქვრივი“). გიორგის სიკვდილი განსაკუთრებულია, აღსასრულით მან კესოს თანაგრძნობა და ცრემლები დაიმსახურა, მისი ცხოვრების მთავარი საიდუმლო გამჟღავნდა. ის ღირსეულად დაიტირეს, მთელმა სოფელმა გაისტუმრა უკანასკნელ გზაზე. ლოგიკურია ოთარაანთ ქვრივის სიკვდილიც — ერთადერთი შვილის საფლავზე, მაგრამ რატომ რჩებიან ისინი უმემკვიდრეოდ? გიორგის სიკვდილი გასაღებია მოთხრობის იდეის გასაგებად, ის მოთხრობის იდეურ-თემატურ და სიუჟეტურ დონეზე უნდა განვიხილოთ — გიორგი სხვადასხვა ფენას შორის არსებულ ხიდჩატეხილობას ენი-



რება, სწორედ ამ ჩატეხილი ხიდის გამო ვერ ეყოლება მას მემკვიდრე. მიუხედავად იმისა, რომ ილია ამ ნაწარმოების შექმნისას სოციალურ საკითხებში ლიბერალურ პოზიციებზე იდგა და კეთილშობილი თავადებიც დაგვიხატა — არჩილისა და კესოს სახით, მისი მთავარი მიზანი წოდებებს შორის განსხვავების დახატვა იყო. ამ წინააღმდეგობის მძაფრად, ხაზგასმულად ასახვას ეწირება გიორგის სიცოცხლე.

იდეურ-თემატური კუთხით უნდა განვიხილოთ განდეგილის აღსასრულიც. მწირის უაღსარებო სიკვდილი მისი უდავო სულიერი მარცხის გამოხატულებაა. „განდეგილის“ უამრავი წაკითხვა და ინტერპრეტაცია არსებობს. პოემაში ერის სულიერი დაცემა უნდა იყოს ასახული, განდეგილი ილიას თანამედროვე საქართველოს სიმბოლური განსახიერებაა. ერთ დროს სულიერი ნათლით გაბრწყინებული, ახლა დაცემულა და სანუთროს ხიბლს, ამქვეყნიურ სიამეებს შეწირვია. ილიას ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში სიკვდილი არა მხოლოდ იდეის გახსნას, არამედ პერსონაჟის ცხოვრების, ხასიათის, სუსტ თუ ძლიერ მხარეთა გამოვლენას ემსახურება და თითქმის არასდროს არ არის მხოლოდ ამბის ნაწილი.

გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე გახმაურებული ნაწარმოებია მკითხველზე ემოციური ზეგავლენა

ნის წყალობით. როცა ლესინგმა ვერთერის თვითმკვლელობის სცენა წაიკითხა, გულწრფელად ურჩია ავტორს მისი შეცვლა, მაგრამ ეს ეწინააღმდეგებოდა მწერლის იდეურ-ესთეტიკურ ჩანაფიქრს. მეტიც, გოეთე თვლიდა, რომ სხვა შემთხვევაში ნაწარმოები დაკარგავდა სიმძაფრესა და აქტუალობას, ამიტომაც არ დაეთანხმა თანამოკალმეს. ლესინგის შიში გამართლდა, ამ ფატალურმა წიგნმა არაერთი უიმედოდ შეყვარებული ახალგაზრდის სიცოცხლე შეინირა. ამიტომ ბევრ ქალაქსა და საჰერცოგოში აკრძალეს მისი გაყიდვა, მეცნიერებმა კი ამ მოვლენას „ვერთერის ეფექტი“ უწოდეს.

ლევ ტოლსტოის პერსონაჟმა უნდა გადაღახოს სიკვდილის შიში, დამოკიდებულება სიკვდილის მიმართ არის პერსონაჟის სწორი ან არასწორი ცხოვრების კრიტერიუმი. თუ ადამიანს ეშინია სიკვდილის, მას არასწორად ესმის სიცოცხლე და პირიქით. მწერლის პატარა მოთხრობა „სამი სიკვდილი“ ასახავს ქალბატონის, მეეტლისა და ხის სიკვდილს. ქალბატონმა სიყალბეში იცხოვრა, ამიტომაც შეძრწუნებული ელოდება სიკვდილს, გარეგნულად ქრისტიანულად ცხოვრობს, მაგრამ გულის სიღრმეში არ ამშვიდებს იმის შეგრძნება, რომ სული უკვდავია. მოხუცმა მეეტლემ მთელი ცხოვრება ბუნებასთან ჰარმონიაში გაატარა, შრომობდა, უყვარდა, შვილები და შვილიშვილები გაზარდა.

მისთვის სიკვდილი სრულიად ბუნებრივი და გარდაუვალი მოვლენაა და მას მშვიდად, შინაგანი ჰარმონიით ხვდება, ისევე როგორც ხე.

ტოლსტოის პერსონაჟები ისევე იბრძვიან სიკვდილისათვის, როგორც თვით მწერალი სიცოცხლისათვის. ადამიანისათვის მნიშვნელოვანია, როგორ მოკვდება: ანდრეი ბალკონსკი, პიერ ბეზუხოვი გადალახავენ სიკვდილის შიშს, ივან ილიჩს კი უჭირს ეს. გმირულად კვდება ჰაჯი მურატი, ის ამ დროს დაცლილია სიბრალეულის, ბრაზისა და სურვილისაგან. ახალგაზრდობაში ტოლსტოი ამბობდა, სიკვდილზე უარესი არაფერიაო, სიბერეში კი სიკვდილის შიშს ცრუ რწმენას უწოდებდა. იგი დარწმუნებული იყო, რომ წინააღმდეგობა პირად ბედნიერებასა და ცხოვრების წარმავლობას შორის ქმნიდა ადამიანის სულიერ მოღვაწეობას, აქცევდა მას შემოქმედად.

დოსტოევსკის პერსონაჟი კვდება მშვიდად, აუღელველად, შიშის გარეშე, რადგანაც სიყვარული მას ანიჭებს სრულ თავისუფლებას. სწორედ ამიტომ მის პროზაში სიყვარულის ზენიტში მიდიან ამქვეყნიდან. ფიოდორ დოსტოევსკის პერსონაჟს არ აწუხებს მიწიერი დიდება, არ აწუხებს წყურვილი და შიმშილი, იგი თავისუფალია, ამიტომაც თავისუფლად კვდება. დოსტოევსკი გვეუბნება: „ვისთვისაც სიცოცხლე და სიკვდილი სულერთია, ისაა თავისუფალი.“

თომას მანისათვის სიკვდილი საკრალური აქტია, მისი პერსონაჟები ბევრს ფიქრობენ მასზე, გამუდმებით კამათობენ სიცოცხლისა და სიკვდილის ანტითეზაზე („ჯადოსნური მთა“). თანმიმდევრული, დეტალიზებული, თავშეკავებული თხრობის მანერა მანმა მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურიდან შეითვისა, თუმცა მისი პროზის პრობლემები XX საუკუნეს განეკუთვნება. მას აწუხებს მოახლოებული სიკვდილი („სიკვდილი ვენეციაში“, „ჯადოსნური მთა“), სიკვდილსიქითა სამყაროს სიახლოვე („ჯადოსნური მთა“, „დოქტორი ფაუსტუსი“), ძველი სამყაროს ნგრევა და ახლის შექმნა. ყველა ეს პრობლემა ხშირად საბედისწერო სიყვარულს უკავშირდება, რასაც თომას მანის ფროიდიტა და ფსიქოანალიზით გატაცებას მიაწერენ.

XX საუკუნემ შეცვალა არა მხოლოდ სიკვდილისადმი, არამედ სიცოცხლისადმი დამოკიდებულებაც. „ცხოვრება უსარგებლო ვნებაა“, ამბობს ჟან-პოლ სარტრი (1905-1980) ფრანგი ეგზისტენციალისტი ფილოსოფოსი, დრამატურგი, ნოველისტი, ლიტერატურული კრიტიკოსი. ეგზისტენციალიზმის მთავარ აზრს სარტრი ერთი ფრაზით განსაზღვრავს: „არსებობა წინ უსწრებს არსს.“ ადამიანი ჯერ არსებობს და მერე განსაზღვრავს თავის თავს. არ არსებობს წინასწარგანსაზღვრული ბუნება თუ ბედი, ადამიანი მარტოა სამყაროში და არანაირი დახ-

მარების იმედი არ უნდა ჰქონდეს. თუ რად იქცევა იგი, დამოკიდებულია მის არჩევანზე, იგი სავსებით თავისუფალია არჩევანში, „განწირულია თავისუფლებისათვის“. სარტრთან არჩევანის გაკეთებას ანგაჟირება ეწოდება. მოქმედების დაწყებამდე ადამიანი მხოლოდ არსებობაა, არჩევანის შემდეგ კი იქცევა პერსონად. მაგრამ ადამიანის მიერ შექმნილი სამყარო საფრთხეში ვარდება, როცა იგი სხვათა დაკვირვების ობიექტად იქცევა. აქედან გამომდინარეობს სარტრის ცნობილი ფრაზა: „ჯოჯობეთი სხვებია“. ადამიანი მუდმივ საფრთხეშია, ჩაკეტილია თავის თავში იმის შიშით, რომ სხვები მას დაანგრევენ, ამიტომაც არსებობა სრული აბსურდია.

ფრანგი მწერლისა და ფილოსოფოსის ალბერ კამიუს (1913-1960) მიხედვით კი, აბსურდის ფილოსოფიის ამოსავალი წერტილი სამყაროს აბსურდულობის შეცნობაა. კამიუს მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება „სიზიფეს მითში“ მოხდა. ცხოვრება მონოტონური და ერთფეროვანია, მაგრამ რომელიღაც მომენტში ადამიანი ფხიზლდება და კითხვას უსვამს საკუთარ თავს ცხოვრებაზე, თუმცა პასუხის ნაცვლად აბსურდის კედლებს აწყდება. არსებობს კონფლიქტი ადამიანის მისწრაფებებსა და რეალობას შორის, სწორედ ეს კონფლიქტი წარმოშობს აბსურდს. გამოსავალს ზოგი იმედში ხე-

დავს, ზოგი რელიგიაში, ზოგი თვითმკვლელობაში. ეს უკანასკნელი აღიარებაა იმისა, რომ ცხოვრება აუტანელი ან გაუგებარი გახდა, ცხოვრება აღარ ღირს. კამიუ თვითმკვლელობას უპირისპირებს საღ აზრს, აბსურდის შეცნობასა და აღიარებას, რასაც ამბოხი მოჰყვება. სიცოცხლისადმი ზერელე დამოკიდებულება საინტერესოდ ბათილდება თვითმკვლელობასთან დაკავშირებით. ეგზისტენციალისტები ერთხმად აღიარებენ სიცოცხლის აზრის დაკარგვას, რაც ძირითადად ურთიერთობათა კრიზისია — ადამიანი მარტოა სამყაროში, მაგრამ ამასთანავე ისინი თვითმკვლელობასაც უღირს საქციელად მიიჩნევენ. კამიუსათვის აბსურდის შეცნობის მაგალითია სიზიფე. მან იცის, რომ ქვა ყოველთვის დაგორდება, მაგრამ მაინც ააქვს მთაზე. სიზიფე თავს აღწევს აბსურდულობას მისი შეცნობით. კამიუს მიხედვით, ადამიანი, რომელიც შეიცნობს აბსურდს, უნდა შეეცადოს გარდაქმნას ის აზრებად და ასახოს მხატვრულ შემოქმედებაში. სწორედ ხელოვნებაა ხსნის ერთადერთი გზა. ამ თვალსაზრისს მოგვიანებით არაერთი მოდერნისტი მწერალი გაიმეორებს, სიმბოლისტები ხელოვნებით ღმერთის ჩანაცვლებასაც კი შეეცდებიან, თუმცა ეს ვერ იხსნის XX საუკუნის ლიტერატურას უღმერთობისა და მარგინალობისაგან. ეგზისტენციური ფილოსოფია სიკვდილ-სიცოცხლის

მიჯნაზე გადის და სწორედ მის ფონზე წარმოჩინდება ყველა სხვა პრობლემა და სატკივარი.

სიცოცხლისადმი განსხვავებული დამოკიდებულება იგრძნობა აღმოსავლურ მსოფლმხედველობებსა და კულტურაშიც, რომელიც თავისი დისკურსით რადიკალურად განსხვავდება დასავლურისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ არ არსებობს სამყაროს აღქმის ჰომოგენური ერთიანობა, ამ საკითხში მსგავსება აშკარაა. აკუტაგავა რიუნოსკე (1892-1927) იაპონელი მწერალი, ახალი იაპონური ლიტერატურის კლასიკოსი თავის მთავარ წიგნში „ცხოვრება იდიოტისა“ ასახავს ადამიანის მარტოობას, დროისა და ისტორიის მიმართ მის უძლურებას. ჩნდება დეკადანსისა და მოდერნიზმის მოტივები — გვამების აღწერა, უსიხარულო მოგონებანი ბავშვობასა და შეშლილ დედაზე, იგრძნობა ავტორის შიში საზოგადოების მიმართ. „კალმინი ხელი უთრთოდა, ნერწყვა უმწეო ბავშვივით დაუწყო დენა, გონება უნათებოდა მხოლოდ გამოღვიძების შემდეგ, დაძინებას კი უამრავი ვეროლანით ახერხებდა. გონებასაც სულ ნახევარი ან ერთი საათით უბრუნდებოდა ჩვეული ძალა. აუწყველ და ამოუხაპავ სიბნელეში მიიზღაზნებოდა დრო, თითქოს წვრილ მახვილზე იყო დაყრდნობილი, რომელსაც ალესილი პირი გადასტეხოდა.“ სიკვდილის წინ იწერებოდა აკუტაგავას ეს სიტყვები, წიგნი მეგობარს

დაუტოვა და დაემშვიდობა წარწერით: „აღბათ, არცერთი თვითმკვლელი ბოლომდე დარწმუნებული არ არის იმ მოტივში, რის გამოც იკლავს თავს.“ მწერალმა სწორედ ტექსტში ნახსენები პრეპარატის — ვეროლანის — დიდი ღოზით მოიკლა თავი, თვითმკვლელობის დამესაც ხელნაწერზე მუშაობდა. სუიციდის ნამდვილი მიზეზი დღემდე უცნობია, „მე არ მაქვს სინდისი, მაქვს ნერვები“, ამბობდა აკუტაგავა. უმძიმესი დეპრესია, დედის შეშლილობა, დიდი შემოქმედებითი ტემპერამენტი, რომლის დაოკებაც ძნელი იყო — ათას რამეს ასახელებენ. „ადამიანის სიცოცხლე არ ღირს ბოდლერის ერთ სტრიქონად“, აღბათ ასე უყურებდა საკუთარ სიცოცხლესაც, ამიტომ ადვილად შეძლო მასთან გამომშვიდობება. XX საუკუნის მწერლებისათვის თვითმკვლელობამ ფატალური სახე მიიღო, მის მიმართ დამოკიდებულება შეიცვალა, ერთგვარი ესთეტიკური ღირებულება შეიძინა.

ქრისტიანობამ დიდი გავლენა მოახდინა მხატვრული სიტყვის განვითარებაზე, მსოფლმხედველობრივი ხატების ჩამოყალიბებაზე. ქრისტიანობის ზეგავლენით სიცოცხლეს ყოველთვის ჰქონდა აზრი, დანიშნულება, მისია — მარადიულობის მოპოვება, სულის უკვდავების მიღწევა. ეს დამოკიდებულება მკვეთრად შეიცვალა XX საუკუნეში — ადამიანმა სიცოცხლისა



და სიკვდილის საკრალურობაში ეჭვი შეიტანა, ეჭვი და კითხვა გაჩნდა ლიტერატურაშიც. ფრიდრიჰ ნიცშეს (1844-1900, გერმანელი ფილოსოფოსი, „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ ავტორი, წერდა კრიტიკულ თხზულებებს რელიგიაზე, სიკვდილზე, თანამედროვე კულტურასა და მეცნიერებაზე მეტაფორების გამოყენებით) მიერ გამოცხადებულ „ღმერთის სიკვდილს“ მოჰყვა „კულტურის სიკვდილი“ (ოსვალდ არნოლდ შპენგლერი, 1880-1936, გერმანელი ისტორიკოსი და ფილოსოფოსი, ავტორი გახმაურებული ნაშრომისა „ევროპის დაისი“), „ადამიანის სიკვდილი“ (მიშელ ფუკო, 1926-1984, ფრანგი ფილოსოფოსი), „ავტორის სიკვდილი“ (როლან ბარტი, 1915-1980, ლიტერატურის ფრანგი კრიტიკოსი, ლიტერატურისა და სოციალურ მეცნიერებათა თეორეტიკოსი, სემიოტიკოსი. ბარტის ნაშრომებმა, რომლებიც მრავალ სფეროს მოიცავს, გავლენა მოახდინა სხვადასხვა თეორიულ სკოლაზე, მათ შორის — სტრუქტურალიზმზე, სემიოლოგიაზე, ეგზისტენციალიზმზე). ყველა ეს კონცეპტი გაიზიარა მოდერნიზმმა, რომელსაც უნდა აესახა XX საუკუნის ადამიანის განსაკუთრებული დამოკიდებულება სიკვდილის მიმართ, ამით დაიწყო სრულიად ახალი, განსხვავებული ხანა არა მხოლოდ ლიტერატურაში, არამედ ხელოვნებაში ზოგადად. „ავტორის სიკვდილი“ მოგვი-

ანებით პოსტმოდერნიზმის ყველაზე პოპულარულ დეტერმინატად იქცა.

ერთი რამ უდავოა: თუ ადრე სიკვდილზე საუბარი, მისი ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური კვლევა, ონტოლოგიზაცია „ცუდ ტონად“ ითვლებოდა, დღეს პირიქითაა, ადამიანებს სულ უფრო მეტად აინტერესებთ სიკვდილის პარადიგმის წვდომა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მხატვრული ლიტერატურა, რომელიც ახერხებს სიკვდილის მოხელთებას, ასახვას, გადმოცემას სიტყვაში, მხატვრულ ქსოვილში...

ძირითადი ტანატოლოგიური კონცეფციები აღმოცენდა ჰერმენევტიკის, ფსიქოანალიზის, სტრუქტურალიზმის, ნარატოლოგიის ჩარჩოებში. კვლევები მიმდინარეობს ნაწარმოების იდეურ-თემატიკურ, მითო-ეპიკურ, სიუჟეტურ, დროით-სივრცობრივ და ჟანრულ დონეზე. XX საუკუნის ლიტერატურის მკვლევარები, ნაწარმოების ქრონოტიპის განხილვისას, ყურადღებას ამახვილებენ სივრცის განსხვავებულ ტიპზე, რომლის დომინანტიც არის სიკვდილი. „სიკვდილის სივრცე“ განსხვავებულია, სიკვდილი იძენს სივრცობრივ მახასიათებელს და ამასთანავე განსაზღვრავს მხატვრული სივრცის სპეციფიკას. ეს მოდელი შესაძლებელია განსხვავებულად იქნეს გამოყენებული მსოფლიო ლიტერატურაში.

პირველი თავი

## სიკვდილის პარადიგმა მოღერნიზმამდე

*(მოკლე მიმოხილვა)*

### ა) დანტედან... ნოვალისამდე

თანამედროვე დასავლეთევროპულ და მსოფლიო ლიტერატურაში სიკვდილისადმი ქრისტიანული მიდგომა აგიოგრაფიულმა მწერლობამ დაამკვიდრა. ამქვეყნიური ცხოვრება არის სამზადისი მარადიულისათვის, საუკუნო ცხოვრებისათვის. ამ სოფლის უსამართლობა მარადიული სამართლიანობით იცვლება იმქვეყნად. ადამიანი სიკვდილის შემდეგ დამსახურებულად მოიპოვებს კუთვნილ ადგილს — სამოთხეს ან ჯოჯოხეთს. ეს ტრადიცია გააგრძელა აღორძინების ეპოქის წინამორბედმა, ფლორენციელმა დანტე ალიგიერმა. „ღვთაებრივი კომედიის“ შექმნისას პოეტი თანადროული და უფრო ადრინდელი იტალიის ცხოვრებიდან იღებს ფაქტებს, მაგალითებს, რასაც ნაწარმოების პირველი მკითხველები, ალბათ, საკმაოდ

მტკივნეულად აღიქვამდნენ. რამდენიმე გამო-  
ნაკლისის გარდა, პოემის პერსონაჟები არიან  
არა ლეგენდარული, ცნობილი, სახელმძოვნი-  
ლი პიროვნებანი, არამედ ჩვეულებრივი ადამი-  
ანები, რიგითი ფლორენციელები, დანტეს თა-  
ნამედროვენი. იმქვეყნიური სამყარო არის არა  
ამქვეყნიურის დაპირისპირება, არამედ ლოგი-  
კური, ბუნებრივი გაგრძელება. საერთო ჩანა-  
ფიქრის მიხედვით, პოემა ფანტასტიკურია,  
თუმცა აგებულია რეალური ცხოვრების ფრაგ-  
მენტებისაგან. „ღვთაებრივი კომედია“ არა  
მხოლოდ დანტეს იდეურ-პოლიტიკური და  
მხატვრული აზროვნების შედეგია, არამედ  
მთელი შუასაუკუნეობრივი კულტურის ფილო-  
სოფიური სინთეზი, ერთგვარი შეჯამება. სწო-  
რედ ამ პოემის წყალობით არის დანტე ძველი  
დროის უკანასკნელი და ახალი დროის პირვე-  
ლი პოეტი. მწერლის ადრეული იდეოლოგიის  
ყველა წინააღმდეგობა, შემოქმედების მრავალ-  
ფეროვანი ასპექტები, პოეტური, ფილოსოფიუ-  
რი, პოლიტიკური, პუბლიცისტური აზროვნება  
აქ ერთიან ჰარმონიულ, მთლიან, დაურღვეველ  
სისტემად იქცა.

დანტეს რეალიზმი, რომელიც გამოხატვის  
მწვერვალს ჯოჯოხეთის ტანჯვისა და წამების  
სურათთა აღწერისას აღწევს, გამოხატულია პო-  
ემის შესაბამის ლექსიკაში, მხატვრულ ენაში, სა-  
ხეობრივ აზროვნებასა და სტილში. თუ ადრეულ

ნაწარმოებებში ავტორი ჯერ კიდევ „ახალი ტკბილი სტილის“ ტყვეობაშია, აქ საბოლოოდ თავისუფლდება ამ ზეგავლენისაგან და ქმნის ენერგიულ, გამბედავ, გამომსახველობით მხატვრულ ენას, რაც მისი ნაფიქრალის, სათქმელის გამოხატვის ყველაზე მძლავრი იარაღია. სწორედ ამ ენის წყალობით ახდენს ზეგავლენას მკითხველზე. დანტეს სიტყვები ღირებული და წონადია, იგი ახალ მხატვრულ სტილს აყალიბებს.

ფორმის თვალსაზრისით „ღვთაებრივი კომედია“ უნაკლოა. საგულისხმოა პოემის ერთი კომპოზიციური დეტალი. ავტორის მენტალური პოზიცია კომპოზიციურ დეტალებშიც ვლინდება: „თუ ჯოჯოხეთი, ასე ვთქვათ, იძულებითაა ორგანიზებული საღვთო სამართლის მიერ, ხოლო ყოველ ცალკეულ გარსში წარწყმედილი სულების სრულ ქაოსს წარმოგვიდგენს, სამოთხისათვის ჰარმონიულობა შინაგანი წესია — ის არა მარტო სხვადასხვა „დონეებადაა“ ორგანიზებული, არამედ ყოველ ცალკეულ დონეზე მასში მყოფი სულების ერთობლიობა წარმოადგენს თვალსაჩინო წესით მოწყობილ საზოგადოებას და არა ბრბოს. სამოთხის ბინადარნი პოეტის თვალწინ ხან მისტიკურ ვარდს შეადგენენ, ხან არწივს. ეს მათი თავისუფალი ნების თანახმად ხდება, ხოლო ყოველივე ამის აღმნიშვნელად გვევლინება ბგერითი მახასიათებელი — სიტყვა „ჰარმონია“. როგორც

ვხედავთ, ბგერასა და ხმას დანტეს გამომსახველობით საშუალებებს შორის საგრძნობი ფუნქციური დატვირთვა აქვს. მაგრამ ამასთან ერთად, ის ღრმა კონცეპტუალური მნიშვნელობითაც ხასიათდება“ (1).

„ღვთაებრივი კომედია“ არაერთი ნიშნით, დეტალით უკავშირდება ევროპულ რენესანსს, რომლისთვისაც მნიშვნელოვანია მინიერი ცხოვრების ჩვენება და ზოგადად ადამიანი. თუმცა დანტეს პოემისათვის ჯერ კიდევ დამახასიათებელია რელიგიურ-ალეგორიული აზროვნება, კათოლიკური სიმბოლიკა. მეორე მხრივ, სწორედ ამ სიმბოლიკით ამკვიდრებს იგი თვალსაზრისს — მარადიული ცხოვრების სამართლიანობის შესახებ. ქრისტიანულ პოზიციას პოეტი მხატვრული საშუალებებით ამყარებს, ლიტერატურის ზემოქმედება კი ყოველთვის ძლიერი და შთამბეჭდავი იყო. ეკლესიის მიერ უალტერნატივოდ შემოთავაზებული გზა შინაგან პროტესტს იწვევდა, „ღვთაებრივ კომედიაში“ რეალური ცხოვრებისეული პერსონაჟებისა და დეტალების გამოყენებით მწერალი, ერთი მხრივ, კრიტიკულად გადააფასებს ეკლესიის ასკეტურ, დრომოჭმულ იდეალებს, მეორე მხრივ კი ადამიანს სწორი, ეთიკური, ქრისტიანული ცხოვრებისაკენ მოუწოდებს.

დანტეს საკრალური დამოკიდებულება სიკვდილისადმი მისი პირადი ტრაგედიითაცაა

გამყარებული. ბეატრიჩეს გარდაცვალების მერე იგი ხდება პირველი ორფეული პოეტი დედამინაზე, რომელიც მთელ თავის შემოქმედებას სატრფოს სახელის უკვდავყოფას უძღვნის და ამქვეყნიური ცხოვრებით ემზადება მასთან მარადიული შეერთებისათვის. ამ მზადების ერთ-ერთი საფეხური პოეზიაა. „დანტე ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოვიდა, როგორც ლირიკული პოეტი, იგი აგრძელებდა პროვანსალელი ტრუბადურებისა და მათი მიმბაძველების ტრადიციებს“ (2), ბეატრიჩეს სიყვარულმა კი ადრეული შუა საუკუნეთა ერთ-ერთ უდიდეს ფილოსოფიურ მწერლად და ევროპული აზროვნების დიდოსტატად აქცია. დანტე ალიგიერი სამართლიანად ითვლება იტალიური და მთელი ევროპული აღორძინების ეპოქის წინამორბედად.

„დანტოლოგიაში აღნიშნავენ ბეატრიჩეს სახის დეეფიკაციას ანუ განმღრთობას. ეს ნიშნავს, რომ ტრფიალების გრძნობა უნდა განინმიდოს, მაქსიმალურად გასულიერდეს. სიყვარული — ყველაზე დიდი ადამიანური გრძნობა — არ უნდა იფარგლებოდეს მიწიერებით და ღვთაებას უნდა გვაზიარებდეს. სწორედ ამ გზით ხდება ბეატრიჩეს სახის დეეფიკაცია „ღვთაებრივ კომედიასა“ და „ახალ ცხოვრებაში“ (3). დანტესათვის ბეატრიჩე ხდება რწმენის საფუძველი, ღმერთთან მიახლოების საშუალებ-

ბა, სულიერებისა და არა მხოლოდ შთაგონების წყარო ან მუზა.

„ღვთაებრივ კომედიას“ აქვს ანტიკური წყაროები. პოეტს ყოველთვის აინტერესებდა ანტიკური ავტორები, რაც ადრეული რენესანსის ძირითადი სიმპტომია. ამ წყაროებიდან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია ვერგილიუსის „ენეიდა“, რომელშიც აღწერილია ენეასის მოგზაურობა საიქიოში მამის სულის მოსანახულებლად. ვერგილიუსს დანტე თავის მასწავლებელს უწოდებს და პოემის პერსონაჟად შემოჰყავს. ავტორი ლათინ მწერალთან ერთად მოგზაურობს ჯოჯოხეთსა და განსანმენდელში. „წარმართი ვერგილიუსი პოემაში ირგებს როლს, რომელსაც შუასაუკუნეობრივ „ხილვებში“ ანგელოზი ასრულებდა“ (4). ეპოქის კლერიკალური ლიტერატურისაგან განსხვავებით, დანტეს მიზანი არ არის ადამიანმა უარი თქვას ამქვეყნიურ ცხოვრებაზე და მხოლოდ სასუფეველისათვის მოემზადოს, პირიქით, პოეტს სურს, ადამიანმა სწორად, ქრისტიანული მორალით იცხოვროს. მისი მიზანია არა სინამდვილის უარყოფა, არამედ მისი მიღება, სრულფასოვანი, ჰარმონიული დამოკიდებულება რეალური ცხოვრებისა და ყოველდღიური საზრუნავისადმი.

დანტეს მოგზაურობა საიქიოში არ არის მხოლოდ ქრისტიანული კულტურის გამოცდილება, ანტიკურ ეპოქაშიც მოგზაურობდნენ იმ-



ქვეყნად, გარდაცვლილ ადამიანთა სულების მოსანახულებლად, წარმართი ენეასი ამის დასტურია. უფრო ადრე ძველბერძნულ მითოლოგიაში არსებობდა ელისეს მინდვრები — მიცვალებულთა აჩრდილების იმიერი სამყარო. უძველესი ანტიკური მითის მიხედვით, ორფეოსი, შვილი ეაგრისა და მუზა კალიოპასი, მომღერალია. მისი სიმღერა აჯადოებს არა მხოლოდ ველურ მხეცებს, არამედ მცენარეებსაც, რომლებიც ტოვებენ თავიანთ სამყოფელს და ორფეოსს მიჰყვებიან. სიმღერით დაიპყრობს იგი ნიმფა ევრიდიკეს გულსაც, მაგრამ ქორწილის დღეს მას დაედევნება ღმერთი არისტეოსი. სწორედ ამ დროს იღუპება იგი გველის ნაკბენით. დამნუხრებული ორფეოსი ქვესკნელში ჩაეშვება ჩანგით, რომ იქაურ მბრძანებელს სატროს სული გამოსთხოვოს. ქვესკნელის მცველი და ერინიები იხიბლებიან მისი სიმღერით და დაუბრკოლებლად ატარებენ, მბრძანებელთა გულიც გალღვება და ისინი უფლებას აძლევენ ევრიდიკეს სულს — გაჰყვეს ორფეოსს სამზოზუე. ამ მითს წინ უსწრებს მითი პერსეფონეზე. ისიც, ევრიდიკეს მსგავსად, მეგობარ ნიმფებთან ერთად სეირნობს მდელოზე, ამ დროს გაიტაცებს მას მიცვალებულთა საუფლოს მბრძანებელი ჰადესი, პერსეფონეს დაჟინებით დაეძებს დედა — ღმერთქალი დემეტრა. ღმერთების საბოლოო შეთანხმებით პერსეფონე წელი-

წადის ნახევარს ჰადესში ატარებს, მეორე ნახევარს კი დედამიწაზე. სიმბოლოურად პერსეფონეს სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე დგომა გაიგივებული იყო წელიწადის დროების — ზამთრისა და გაზაფხულის — მონაცვლეობასთან.

ანტიკური მითებითა და მენტალობით ადამიანი სიკვდილის მერე, ტრანსფორმირებული სახით ქვესკნელში აგრძელებდა არსებობას, ქრისტიანობამ კი სულს უკვდავება მიანიჭა და სიკვდილი მხოლოდ გარდაცვალებას, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლას ნიშნავს. ქრისტიანობის მიხედვით, ამქვეყნიური ცხოვრება ხანმოკლეა, დროში განსაზღვრული, ამასთანავე არის მზადება მარადიულობისათვის, სასუფეველისათვის. ქრისტეს მიერ კაცობრიობის ცოდვათა გამოსყიდვამ ადამიანი გაათავისუფლა პირველყოფილი ცოდვისაგან და იგი უკვდავად აქცია. სიკვდილი არის გარდაცვალება, ამიერ სოფლიდან იმიერში გადასვლა, ამიტომაც ამზადებს დანტე თავის მკითხველს „ზეცად აბარგებისათვის“ (დავით გურამიშვილი).

დანტეს სიკვდილიდან ხუთი საუკუნის შემდეგ სამყაროს მოეწვინა ახალი ორფეული პროექტი ნოვალისი, ადრეული გერმანული რომანტიზმის, იენის სკოლის ცნობილი წარმომადგენელი, „ერთ-ერთი ყველაზე საკვირველი სული“ (ნაირა გელაშვილი), რომელსაც ამქვეყნად უცხოვრია. დანტეს მსგავსად, მასაც ახალგაზ-

რდა სატრფო გარდაეცვალა. დანიშნულებმა დაქორწინება ვერ მოასწრეს, ამ ფაქტმა მთლიანად შეცვალა არა მხოლოდ ნოვალისის, არამედ გერმანული და ევროპული რომანტიზმის მომავალიც. სოფია კიუნის სიკვდილით დამწუხრებული ნოვალისი ცდილობს შვება პოეზიაში ჰპოვოს და კალმით უკვდავყოს სატრფოს სახელი. „სოფიას სიკვდილის შემდეგ პოეტად დაბადებული ნოვალისი პოეტად იქცა, დანტეს შემდეგ ყველაზე დიდ ორფეულ პოეტად, რომელიც სამყაროს ყველა სკნელისაკენ მიეშურება გარდაცვლილი სატრფოს საპოვნელად, რათა თავის პოეტურ სიტყვაში დააბრუნოს ამქვეყნად და მარადიული ხილული არსებობა მიაჩქოს“ (5).

სოფიას საფლავიდან დაბრუნებული პოეტი პირველ ჩანაწერებს აკეთებს დღიურში და იღებს გადაწყვეტილებას — მოკვდეს ახალგაზრდა, რომ შეუერთდეს თავის მარადიულ სატრფოს მარადიულ ნავთსაყუდელში. სოფია მას ქრისტეს აღმოაჩენინებს, სიყვარული არის საშუალება ღმერთთან მიახლოებისა. სატრფო სამოთხის შუაგულშია მოქცეული, რომლისკენაც გამუდმებით მიისწრაფის პოეტი. „ჩვენსავ სიღრმეში მიყვავართ საიდუმლო გზას“ — ასეთია ამერიიდან ნოვალისის დევიზი. რწმენა და სიყვარული მან საკუთარი თავის, წიაღის შეცნობით უნდა შეძლოს, საკუთარ თავში აღმოაჩინოს უფალი, რისკენაც სოფიას სიკვდილი უბიძგებს.

„ჩვენ ვოცნებობთ სამყაროში მოგზაურობაზე, მაგრამ განა სამყარო ჩვენში არ არის? ჩვენ არ ვიცნობთ ჩვენი სულის სიღრმეებს. ჩვენსავნიალში მივყავართ საიდუმლო გზას. ან ჩვენშია, ანდა არსად — მარადისობა თავისი სამყაროებით, წარსულითა და მომავლით“. სატრფოს მოულოდნელმა, ტრაგიკულმა სიკვდილმა ნოვალისს საკუთარი შინაგანი სამყაროც აღმოაჩინინა და უფალიც. სწორედ ამ ორი ფენომენის შერწყმით შეიქმნა ნოვალისის ყველასაგან გამორჩეული, საკუთარი ხმისა და სათქმელის მქონე პოეზია. „ნოვალისმა ერთადერთმა რელიგიურ-სულიერი კრიზისის, სკეპტიციზმისა და ქრისტიანულ ღირებულებათა გადაფასების ეპოქაში შეძლო თავის პირად საიდუმლოზე დაფუძნებული სრული ქრისტიანული მსოფლხატის შექმნა. დანტეს მერე ასეთი რამე არავის გაუკეთებია (დანტე ნოვალისისაგან განსხვავებით, ქრისტიანული შუა საუკუნეების მერე მოვიდა, რომელიც თომა აქვინელის ქრისტიანული თეოლოგიით იყო შედუღებული. დანტე ამ საუკუნეების პოეტურ-რელიგიური შემჯამებელი იყო)“ (6).

რენესანსიდან რომანტიზმამდე მრავალმა წყალმა ჩაიარა, დანტედან ნოვალისამდე უამრავი ავტორი მოღვაწეობდა სხვადასხვა ეპოქასა და ქვეყანაში, განსხვავებული ხმითა და სათქმელით, მენტალობითა და გამოხატვის საშუა-

ლებებით, მაგრამ მათთვის სიკვდილი არ ყოფილა სრული გაქრობა, თითოეული აღიარებდა ამქვეყნიური ცხოვრების გაგრძელების, მარადიულობის პერსპექტივას, ყველას სწამდა სულის უკვდავება.

დიდი გერმანელი პოეტი ფრიდრიხ შოლდერლინი (1770-1843), რომლის ადგილზეც გერმანულ ლიტერატურაში დღესაც დავა მიმდინარეობს და რომელსაც რომანტიზმისა და ვაიმარული კლასიკის ზღვარზე მდგომ ავტორად მიიჩნევენ, თავისი შემოქმედების ე.წ. ჰიმნებისა და ელეგიების ხანაში, წერს ჰიმნს „პატმოსი“, რომელშიც ბერძნულ სალექსო კლასიკურ ფორმას თავისუფალი ლექსი ენაცვლება. შოლდერლინი არის ერთ-ერთი უმთავრესი დამამკვიდრებელი არაკონვენციური ლექსისა გერმანულ ლირიკაში. ნაწარმოები მეტაფიზიკური მედიტაციებითაც გამოირჩევა. „ეს ტექსტები მწვერვალია არა მხოლოდ შოლდერლინის შემოქმედებაში, არამედ — საერთოდ, გერმანულენოვან მეტაფიზიკურ პოეზიაში“ (7). ლექსში შოლდერლინი ქრისტეს სიკვდილზე საუბრობს:

**უზეშთაესის ძის ვინც იყო მიწყვი  
თანმხლები,  
ჭექა-ქუხილის მატარებელს რაკი უყვარდა  
უბრალოება  
მონაფის და ფხიზელი კაციც**

სრულად ხედავდა სახეს ღვთისას,  
 როცა ვაზის საიდუმლოს ზიარებულნი,  
ისინი  
 ერთად დამსხდარიყვნენ ნადიმობის ჟამს,  
 და სულმალალი, უშფოთველად  
 წინათმგრძნობელი იუნყებოდა  
 უფალი სიკვდილს და უკანასკნელ  
სიყვარულს,  
 რაკი ვერ მოიძია სიკეთეზე სამეტყველოდ  
 და მათი ურვის გასაქარვებლად სამყოფი  
სიტყვა,  
 როცა იგი ამას, ქვეყნის წყრომას, ხედავდა,  
 რამეთუ კეთილ არს ყოველივე.  
მაშინ ის მოკვდა (8).

მარტინ ჰაიდეგერმა დიდ გერმანელ ლირი-  
 კოსზე ფრიდრიხ ჰოლდერლინზე დაყრდნობით  
 ასე განსაზღვრა ახალი ისტორიული ჟამი: „ეს  
 არის მწირი დრო, რადგანაც იგი გაორმაგებულ  
 არა-სა და ნაკლს შორის მყოფობს: გაფრენილ  
 ღმერთთა უკვე აღარ-სა და მოსასვლელთა ჯერ  
 არა-ს შორის... დრო მწირია, მაგრამ უმდიდრე-  
 სია მისი პოეტი.“ ორმაგ ნეგაციასა და ნაკლს  
 შორის მოქცეულ ამ ახალ დროს ჰიოლდერლინი  
 „მწირს“ უწოდებს, განსაკუთრებული სიმძაფ-  
 რით ეს სიმწირე XX საუკუნეში გამოვლინდა.

ასე აღიქვამს უფლის სიკვდილს მთელი XIX  
 საუკუნე — საკრალურად, მეტაფიზიკურად,

სიკვდილს, რომელმაც ადამიანის ცხოვრება ძირფესვიანად შეცვალა, მას სულის უკვდავება, მარადიულობა მიანიჭა.

რომანტიზმმა შეცვალა ადამიანისა და სამყაროს ხედვა. ყოველი ადამიანი წარმოადგენს განსაკუთრებულ არსებას, რაც ინვეს ინდივიდის ეგზალტაციას. ერთი მხრივ, ეს გადაიზრდება საკუთარი „მეს“ უპირატესობით გამოწვეულ მარტოობის შეგრძნებაში, მეორე მხრივ კი აქტივობაში, ნებისყოფაში, დიდების სურვილში. აქედან გამომდინარე, არსებობს რომანტიზმის ორი ასპექტი: პასიური და აქტიური (ეს ფაქტი არასწორად იქნა გაგებული საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობაში, სადაც საუბრობდნენ აქტიურ და პასიურ რომანტიზმზე და არა ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის ასპექტებზე, პასიურ რომანტიკოსებს, როგორც წესი, რომანტიზმის საუკეთესო წარმომადგენლებს მიაკუთვნებდნენ). პასიური ასპექტი ხასიათდება გონების კრიზისით და ჭარბი მგრძნობელობით, რაც ინვეს ტანჯვას, სასონარკვეთას, მელანქოლიას, გაქცევის სურვილს. ეს ყველაფერი გამოწვეულია „მეს“ გამძაფრებული შეგრძნებით, სიამაყით. ხშირად ამის გამო ჩნდება სიკვდილის სურვილიც. აქტიური ასპექტი გამოიხატება ე.წ. ინტელექტუალური რომანტიზმით, ენერჯის კულტით, სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ მოქმედებით. სუბიექტურობა

და „მეს“ გამძაფრებული შეგრძნება ხელს არ უშლის რომანტიზმს, აღიაროს უფალი და სულის მარადიულობა. ეს ტრადიცია გრძელდება რომანტიზმის მერეც. ასე იყო დანტედან XIX საუკუნის ბოლომდე...

### **ბ) ჰაგიოგრაფიიდან... რუსთაველიდან ბარათაშვილამდე**

მრავალსაუკუნოვანი ქართული მწერლობა ჰაგიოგრაფიით დაიწყო. „ჭემმარიტი მწერლობა ზედროულია, ანუ ყოველ დროში ცოცხლობს, ყოველი დროისათვის ახლობელია, მაგრამ მეორე მხრივ, ყოველი მალაღმბნატვრული ნაწარმოები თავისი ეპოქის გამომხატველია, აღვსილია თავისი დროის საფიქრალით. „ულამაზესი მხოლოდ ის არის, ვინც აღვსებულა თავისი დროის ძალით“ (გიორგი ლეონიძე). „ყოველ გმირს თავისი დრო ანიჭებს მარადიულ სიცოცხლეს. აგიოგრაფიაც თავისი დროის ნაყოფია. იგი შუა საუკუნეების ქართული პროზის უმთავრესი დარგია“ (9).

„ჰაგიოგრაფიის მწერლობის გმირთა მხატვრულ სახეებში არსებითია სიკვდილის არატრაგიკული განცდა, რადგან რელიგიური ობტიმიზმის თვალსაზრისით ადამიანის გარდაცვალება იყო ჭემმარიტი ბედნიერების წი-



ნადღე. ამ თვალსაზრისის მიღება გულისხმობდა სიკვდილთან შერიგებას, რაც პიროვნების შინაგანი ძალის გარეშე შეუძლებელი იყო. ეს გარემოება წარმოადგენდა ნებისყოფის უმაღლეს გამოცდას. სწორედ ეს ფასდებოდა კიდევ ადამიანში, რამდენადაც იგი ცხადყოფდა რწმენის სიმტკიცეს. ამ პრინციპთა კვალობაზე გმირთა მიცვალების ეპიზოდები წარმოდგენილია, როგორც პერსონაჟის გადასვლა ერთი მდგომარეობიდან მეორეში. თითქმის არც ერთ ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებში არაა აღწერილი მასთან დაკავშირებული მწუხარება“ (რევაზ სირაძე).

ჰაგიოგრაფიულ მწერლობაში სიკვდილი უფალთან შეერთების საშუალებაა და ამქვეყნიური წამების დასასრულიც. შუშანიკი ამბობს: „განვისაჯნეთ მე და ვარსქენ პიტიახში მუნ, სადა იგი არა არს თვალღებაი წინაშე მსაჯულისა მის მსაჯულთაისა და მეუფისა მის მეუფეთაისა, სადა იგი არ არს რჩევაი მამაკაცისა და დედაკაცისაი, სადა მე და მან სწორი სიტყვა ვთქვათ წინაშე უფლისა ჩვენისა იესუ ქრისტეისა. მიაგოს მას უფალმან, ვითარ მან უყამოდ ნაყოფნი ჩემნი მოისთვლინა და სანთელი ჩემი დაშრიტა და ყვავილი ჩემი დააჭნო, შვენიერებაი სიკეთისა ჩემისაი დააბნელა და დიდებაი ჩემი დაამდაბლა და ღმერთმან საჯოს მის შორის და ჩემ შორის. ხოლო მე ან ვჰმადლობ

ღმერთსა, რამეთუ ტანჯვითა მისითა მე ლხინე-  
ბაი ვპოო და გვემათ და თრევათ მისთათვის მე  
განსვენებასა მივემთხვიო და უგულისხმოებისა  
და უწყალოებისა მისისათვის მე წყალობასა  
მოველი იესუ ქრისტის მიერ უფლისა ჩემისა“.  
შუშანიკ დედოფალი, V საუკუნის მოღვაწე,  
ქრისტიანული ეკლესიის წმინდანი იყო ჩვეუ-  
ლებრივი ქალი, რომელიც ნაყოფის უჟამოდ  
დაშრეტასა და ყვავილის დაჭკნობას მისტირო-  
და, მისთვის არაფერი ადამიანური და ქალური  
უცხო არ ყოფილა. თუმცა, როცა რწმენამ მო-  
ითხოვა, უყოყმანოდ დატოვა სადედოფლო გა-  
ლიაკი, უარი თქვა თავის პრივილეგიებსა და  
უფლებებზე და წამებულის გვირგვინი დაიდგა,  
რადგან შუშანიკისათვის მთავარია ღირსეუ-  
ლად წარსდგეს უფლის სამსჯავროზე. მან კარ-  
გად იცის, რომ ამქვეყნიური ცხოვრება ხანმოკ-  
ლეა, იმქვეყნიური კი მარადიული, ამიტომაც  
სულის მოსაპოვებლად სხეულზე უარს ამბობს.  
ნაგვემი და ნატანჯი დედოფალი მაცხოვარს მი-  
აბერებს თავის სულს და სასუფეველში დაივა-  
ნებს სამარადისოდ.

„აბოს წამების“ პერსონაჟი ტომით სარკინო-  
ზი, რწმენით კი მაჰმადის მიმდევარი არაბი ჭა-  
ბუკი, უფლის შთაგონებით, ნერსე ერისთავს  
მოჰყვება ქართლში, მოინათლება ქრისტიანად  
და გაცხადებულად ცხოვრობს მუსულმან თა-  
ნატომელთა შორის. აბოს გადაწყვეტილება

ურყევია, მან იცის, რომ ჭეშმარიტი სიყვარული არ უნდა დაიმალოს. მისი რწმენა იმდენად ძლიერი, მზად არის მოკვდეს უფლისათვის. საპყრობილეში გამომწყვდეული წმინდანი ნათლისღების დღეს, პარასკევს ემზადება უფალთან შესახვედრად: „ჯერ არს ჩემდაცა დღესა ამას, რაითა განვიძარცვო შიში ხორცთა ამათ ჩემთაი, რომელნი სამოსელ არის სულისა ჩემისა და შთაგხდე, ვითარცა სიღრმესა ზღვისასა, შორის ქალაქსა ამას და ნათელვილო სისხლითა ჩემითა და ცეცხლითა და სულითა“. ჰაბოსთვის სიმბოლურია, რომ ნათლისღება პარასკევს დაემთხვა, მაცხოვრის ჯვარცმის დღეს. ევქარისტის საიდუმლოსთან ზიარების შემდეგ ჰაბო მადლობს უფალს: „გმადლობ შენ, უფალო ჩემო და ღმერთო ჩემო, იესუ ქრისტე, რომელმაც მომეც მე საგზლად ჩემდა ცხოვრების მომნიჭებელი ხორცი შენი და სიხარულად და განსამტკიცებლად ჩემდა — პატიოსანი სისხლი შენი. ან უნყი, რამეთუ არა დამიტევო მე, არამედ ჩემ თანა დადგრომილ ხარ და მე — შენ თანა. ამიერთგან არღარა მივილო სხვაი საზრდელი, რომლითა კვალად მშობიდე, და არცა სხვა სასამელი, რომლითა კვალად მწყუროდე...“ ახალგაზრდა აბო სინანულის გარეშე კვდება, რადგან მიეახლება მარადიულობას და მისი სიკვდილიც გარდაცვალებაა, ტრანსფორმაციაა და არა სრული, საბოლოო გაქრობა.

„ქართული პროზა X საუკუნის მეორე ნახევარში აღწევს მონუმენტალურ ფორმებს. „ცხოვრებაი წმიდისა გრიგოლ ხანძთელისაი“ თაურია ქართული სიტყვის გენიისა...

სიტყვა — სადა და მეტყველი. თქმა — სუფთა და დამტყვენელი. ხაზი — თითქოს მათემანტიური. ფრაზა მოქნეული და მოზომილი. პერიოდი — მარჯვედ მოზმული. სახეობა ზომიერი. კოლორი სურნელით. თავიდათავი — აღნაგობა, როგორც ქართულ არქიტექტურაში. სამკაული — მხოლოდ დეტალი.

რასსიული დახვეწილობა და სინმინდე ფორმების. შიგადაშიგ — არიული სინათლე და მზერა — ბოლოს და ბოლოს მომაჯადოებელი.

„ხოლო იყო ხილვითა დიდ, ხორციითა თხელ, ჰასაკითა სრულ, ყოვლად კეთილ, სრულიად გუამითა მრთელ და სულითა უბინო“ — აი, სიტყვის ეკონომია, ლაპიდარობა.

აი, ქართული სიტყვის ხერხემალი.

გიორგი მერჩულეზე იტყვიან ბევრს“ (10).

წმინდა იოანე ოქროპირის სიტყვებით: „ვითარცა ვიშვენით, ეგრეთ განვიდეთ ამიერ სოფლით ყოველივნი. და ესრეთ წარვდგეთ ყოველნი წინაშე მართლმსაჯულისა მის და ყოველი, რომელი მოვიგეთ სოფელსა ამას აქვე დაუტეოთ და შიშველნი განვიდეთ მისა ყოვლისა მონაგებისაგან“. წმინდა მამა, მონაგებში მატერი-ალურ სიმდიდრეს, საჭურჭლეს, ამქვეყნიურ

საგანძურს გულისხმობს, მამა გრიგოლმა კი იმ-  
ქვეყნად თავისი ქველი საქმეები წაიღო, ამიტო-  
მაც იყო 102 წლის წმინდა ბერის, „უდაბნოს  
ვარსკვლავის“ გარდაცვალება მშვიდი, უშ-  
ფოთველი, ბუნებრივი. არანაირი ტკივილი ან  
მძაფრი განცდა, არამედ მოლოდინი უზენაეს-  
თან მარადიული შერწყმისა და მარადიულ სიმ-  
შვიდეში დავანებისა. გრიგოლ ხანძთელი „ორი-  
თავე ცხოვრებით შემკობილი“ გამოეთხოვა წუ-  
თისოფელს.

„გიორგი მერჩულის ლიტერატურულ-ესთე-  
ტიკური თვალთახედვათა კვალობაზე გრიგოლ  
ხანძთელის სახე შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ  
სამი სიმბოლური ნიშნის მიხედვით: „გზა“,  
„უდაბნო“ და „მოძღვარ-აღმშენებელი“, რომ-  
ლებიც შესაბამისი იქნება სამი იდეისა: სამშობ-  
ლოს დატოვება, სულიერი გამოცდის ასპარეზი  
(უდაბნო) და მზადება აღთქმული ქვეყნისათ-  
ვის. მრავალგვარი გზა განვლო გრიგოლ ხანძ-  
თელმა: გზა იმედისა, დიდ ხიფათთან, სიკვ-  
დილთან მიახლოებული გზა, გზა განშორებისა,  
გზა იდეალთან მიახლოებისა და საბოლოოდ,  
ცხოვრების გზის ბოლოს დაისახა დიდი ეროვ-  
ნული გზა ტაო-კლარჯეთიდან ქართლისაკენ,  
რათა აღდგეს „ჩვეულებისამებრ მამულისა  
სვლაი“ (11).

სიკვდილამდე რამდენიმე დღით ადრე მამა  
გრიგოლი და ზენონი ოპიზის ვენახებს მოინა-

ხულებენ, მათთან სტუმრად მოდის მაკარ ოპი-  
ზელი და იწყება ფსალმუნება. 102 წლის ხანძ-  
თელი, რომელიც უკვე გაცხადებული სიკვდი-  
ლის მოლოდინშია, დაუღალავად კითხულობს  
დავითის ფსალმუნებს და „სახლი იგი ბნელი ვი-  
თარცა მზის მცხინვარებისაგან“ ნათლდება.  
გიორგი მერჩულე კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს  
ბერული ცხოვრების უპირატესობას — „მარტ-  
ვილნი ერთსა ხოლო შინა ჟამსა ინამნეს, ხოლო  
/ბერ-მონაზვნები/ ყოველსა ჟამსა ინამებოდეს  
სახელისათვის ქრისტესისა“.

„მსოფლმხედველობრივმა ძვრამ თავად გან-  
დეგილობის იდეალშიც შეიტანა კორექტივი:  
თვითმიზნური განდგომის კულტი ქმედითი სა-  
მონასტრო ცხოვრების წესმა შეცვალა. სერაპი-  
ონ ზარზმელის, გრიგოლ ხანძთელის, იოანე,  
ექვთიმე და გიორგი ათონელების ბიოგრაფები  
მრავალგზის აღნიშნავენ, რაოდენ ინტენსიური  
იყო მათი გმირების ფიზიკური და სულიერი  
ცხოვრება — უმკაცრეს დისციპლინას დამორ-  
ჩილებული აქტიური გარჯა მოყვასთა საკე-  
თილდღეოდ, დიდთა საქვეყნო საქმეთა აღსას-  
რულებლად“ (12).

სიკვდილის მოლოდინშიც არ წყვეტს მამა  
გრიგოლი სამონასტრო წესის აღსრულებას და  
დიდი ფიზიკური, სულიერი ძალისხმევით შედე-  
გად ლოცულობს ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ზე-  
ნონთან ერთად, რომელიც მომავალში „კლარ-

ჯეთის უდაბნოთა ზღუდედ, სულთა უკეთურ-  
თა მათებლად“ იქცევა, იმხანად კი „მინევენულ  
იყო სათნოებათა მოძღვრისა თვისისათა“.

გრიგოლი სულისმიერი სიმშვიდითა და სიხა-  
რულით გადადის იმიერ სოფელში — „ნეტარ-  
მან მან სრულიად განიხარა მიუმძლავრებელი  
იგი სიხარული და ჯვარი დასწერა თვისსა მას  
მონასტერსა და ძმანი თვისნი აკურთხნა საუ-  
კუნოითა კურთხევითა ყოველთა თანა ქრისტე-  
ის მორწმუნეთა“.

გიორგი მერჩულის სიტყვებით: „და ესრეთ  
შეჰვედრა სული უფალსა და შეერთო ანგე-  
ლოზთა კრებულსა, რამეთუ უხორცონი ანგე-  
ლოზნი და სულნი კაცთანი ერთბუნება არიან  
და სულსა კაცისასა აქვს მეტყველებაი ანგე-  
ლოზებური“ — ეს არის ჰაგიოგრაფის პოზიცია,  
რომელიც ეხმიანება ეპოქის საზრისს.

„როგორც ლიტურგიკა და მასში მონაწილე-  
ობა მოითხოვს განშორებას „ყოველივე მსოფ-  
ლიო ზრახვათაგან“ და გვაერთებს უზენაეს-  
თან, ამგვარ იმპულსებს ატარებს აგიოგრაფი-  
ული თქმულებაც და თავისი მიზანდასახულო-  
ბით გვიჩვენებს „გზას, ჭეშმარიტებას და ცხოვ-  
რებას“.

„რაშინა ადამიანის საიდუმლოება? აგიოგრა-  
ფია პასუხს იძლევა: იგი უდიდესი გამოცანაა.  
ადამიანი არ ეკუთვნის მხოლოდ მიწას, ის მარა-  
დისობის კუთვნილებაცაა. არც წმინდა შუშანი-

კი, აბო, ევსტათი მცხეთელი, გრიგოლ ხანძთელი თუ სერაპიონ ზარზმელი... არ არიან „ამა სოფლისანი“. რატომ? ამ საიდუმლოებას ფარდას ხდის წმინდა წერილი. ცისა და ქვეყნის შემოქმედი ადამიანს შთაჰბერავს რაღაც სხვას, არამინიერს, რასაც ბიბლიაში „სული ცხოვრებისა“ ეწოდება (დაბადება 2, 7). სწორედ აქაა ღვთის ხატება აღბეჭდილი და აგიოგრაფიის გმირები, უპირველესად, ამის მატარებელნი და „დამმარხველნი“ არიან“ (13).

სწორედ ამიტომაც ამბობენ, რომ ჰაგიოგრაფიული ტექსტები შექმნილია არა ესთეტიკური ტკობის მისაღებად, არამედ გარკვეული მიზანდასახულობით — აზიაროს მკითხველი ჭეშმარიტებას.

სიკვდილთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით თითქმის არაფერი იცვლება „ვეფხისტყაოსანშიც“. პოემაში „გაერთიანებულია ბიბლიაც და პლატონიც, არისტოტელეც და ფსევდო-დიონისე არეოპაგელიც. მრავალი მოძღვრების შეწყნარება და გაერთიანება რენესანსის საერთო დამახასიათებელი თვისებაა.

ეს ძალზე კარგადაა გამოხატული რაფაელის ტილოზე „ათენის სკოლა.“ პლატონისა და არისტოტელეს გვერდით აქ წარმოდგენილი არიან სხვადასხვა დროის, მათ შორის, შუასაუკუნეების მოაზროვნეები. ეს არის ტიპიური რენესანსული სიტუაცია.



„საქართველო თავისი ისტორიული ცხოვრებით რენესანსამდეც ჩვეული იყო სხვადასხვა მოძღვრებასთან ურთიერთობას, იქნებოდა ეს ბერძნული, ებრაული, სპარსული, არაბული, ინდური, თუნდაც სულ ადრეული ხეთურ-შუმერული. შეეჩვია ქართული აზროვნება მათგან მისაღები აზრების ათვისებას, თავისი ეროვნული თვალსაზრისისათვის შეგუებას. შეეჩვია მათ დაძლევა-უარყოფასაც“ (14).

მიუხედავად მრავალი მოძღვრების გაერთიანებისა, „ვეფხისტყაოსანი“ მაინც ქრისტიანული ტრადიციებისა და მორალის მატარებელი ნაწარმოებია. ეს ყველაზე კარგად ჩანს სიკვდილთან დამოკიდებულებაში. ამ მხრივ განსაკუთრებულია ავთანდილის ანდერძი, რომელიც თავისი ესთეტიკითა და მხატვრული თვალსაზრისით პოემის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწილია. არაბი ჭაბუკი თავის უზენაეს მოვალეობად განსაცდელში ჩავარდნილი მოყმის დახმარებას მიიჩნევს. მას სჯერა, რომ მოყვრობა განსაცდელში გამოიცდება — „ოდეს კაცსა დაეჭიროვს, მაშინ უნდა ძმა და თვისი.“ ავთანდილი იმასაც ითვალისწინებს, რომ საიქიოში, ტარიელთან შეყრის დროს პირნათელი იყოს, მას არ ავინყდება უფლის სამსჯავრო: „პირისპირ მარცხვენს, ორნივე მივალთ მას საუკუნოსა.“

სიკვდილი გარდაუვალია, ცოცხალთაგან ჯერ არავის დაუმარცხებია იგი, ამიტომ რაინდმა ღირსეულ სიკვდილზე უნდა იფიქროს:

ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა გზა ვინრო,  
ვერცა კლდოვანი;  
მისგან ყოველი გასწორდეს, სუსტი და  
ძალ-გულოვანი;  
ბოლოდ შეყარნეს მინამან ერთგან მოყმე და  
მხცოვანი,  
სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა, სიკვდილი  
სახელოვანი.

ავთანდილის აზრით, ადამიანი გამუდმებით უნდა მოელოდეს სიკვდილს და მზად იყოს მასთან შესახვედრად. მოყმე სთხოვს თავის პატრონს, მეფე როსტევეანს, მისი სიკვდილის შემთხვევაში — რაინდის სულის ცხოვნებაზე იფიქროს:

მაქვს საქონელი ურიცხვი, ვერვისგან  
ანანონები,  
მიეც გლახაკთა საჭურჭლე, ათავისუფლე  
მონები,  
შენ დაამდიდრე ყოველი ობოლი, არას  
მქონები:  
მიღწვიან, მომიგონებენ, დამლოცვენ,  
მოვეგონები...

სიკვდილის მერე აუცილებელია ადამიანს ამქვეყნად მლოცველი და მომიგონებელი დარჩეს, აუცილებელია მისი სულის გადარჩენაზე ფიქრი — ამაზე საუბრობს ავთანდილი. ეს

წმინდა ქრისტიანული პოზიციაა — არაბი ქაბუკი ქვეშარიტი ქრისტიანია.

ავთანდილი მოუთხრობს ასმათს: „გამოპარვით წარმოსვლითა ღმრთისა სწორნი მოვიმდურვენ“. იგი პირველად გამოპარვას გულისხმობს. მეფის, ამჯერად როსტევეანის, წინაშე შეცოდება შემოქმედის წინაშე შეცოდებაა: „მისი შემცოდე ღმრთისაგან კარგსა აღარას მოველი“. ავთანდილმა კარგად იცის, რომ ადამიანმა ყველა საქციელზე უნდა აგოს პასუხი, უფლის შიშით უნდა იცხოვროს.

„ვეფხისტყაოსანი“ ალეგორიული, სიმბოლოებით დატვირთული ნაწარმოებია. პერსონაჟთა სახელებსაც კი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. „ავთანდილი (არაბ. ვატანუდდინ) — „სარწმუნოების ბინა“, რწმენის პერსონიფიკაციაა“ (15). დაახლოებით იგივე შინაარსის მატარებელია „ნესტან-დარეჯანი (სპარს. „ნესთ ანდარეჯეჰან“) — „არ არის ქვეყნად“ — საღვთო, არამინიერი სიბრძნის პერსონიფიკაცია“ (16).

ქაჯეთის ტყვეობაში მყოფი და უამრავ ტანჯვა-განსაცდელში გამონრთობილი ნესტან-დარეჯანი ერთგვარ ტრანსფორმაციას განიცდის, იგი აღარ არის ინდოეთის სწორუპოვარი მეფის გულზვიადი, პატივმოყვარე ასული. მისთვის მთავარია ტარიელი იყოს ცოცხალი, გადარჩეს. ამის დასტურია საპყრობილიდან სატრფოსათვის მონერილი წერილი. „ვეფხისტყა-

ოსნის“ მხატვრულ პარტიებს შორის ნესტანის წერილი ყველაზე წარჩინებული და შთაგონებულია. რუსთველმა წარმოაჩინა, როგორი უნდა იყოს სიყვარული, რათა იგი იქცეს მშვენიერებად. პოეტისათვის სიყვარული არის ორის საიდუმლოება და ერთის სათნოება“ (17).

**მზე უშენოდ ვერ იქმნების, რადგან  
შენ ხარ მისი წილი,  
განალამცა მას ეახელ მისი ეტლი,  
არ თუ წბილი!**  
**მუნა განახო, მანდვე გსახო,  
განმინათლო გული ჩრდილი,  
თუ სიცოცხლე მწარე მქონდა,  
სიკვდილიმცა მქონდა ტკბილი.**

ნესტანმა დაკარგა ტარიელთან ამქვეყნად შეყრის იმედი, იგი დარწმუნებულია, რომ ქაჯეთის ციხის აღება შეუძლებელია, ამიტომაც სთხოვს მიჯნურს, უარი თქვას ამ განზრახვაზე —

**შენ მკვდარსა განახავ, დავიწვი,  
ვითა აბედი კვესითა,  
მოგშორდი, დამთმე გულითა,  
კლდისაცა უმაგრესითა!**

სამაგიეროდ, იმედი აქვს, რომ ტარიელს მუნ, იმქვეყნად შეუერთდება, ამის გამო იქნება მისი

სიკვდილი ტკბილი, სიცოცხლეზე უკეთესი. ამ ფრაზაში („მუნა გნახო“) ჩანს ნესტანის რწმენა, მისი დამოკიდებულება უფლისადმი, იმქვეყნიური, მიღმური სამყაროს აღიარებაც. „მიუხედავად რუსთაველის გმირების რელიგიური მრწამსისა, მათ სულში დიდი სინანული, დიდი ტრაგიკული განცდები წარმოიშვებიან ხოლმე, როდესაც ცხოვრების მიძიმე წუთები აყენებენ მათ წინაშე ყოფნა-არყოფნის საკითხს“ (გიორგი ნადირაძე). ეს სავსებით ბუნებრივია, „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები არიან ჩვეულებრივი ადამიანები და არა წმინდანები, ისინი ამქვეყნიურ ბედნიერებას მიელტვიან, უყვართ სიცოცხლე, ამიტომაც უჭირთ მასთან განშორება.

პოემის არაერთი ეპიზოდი მეტყველებს ამაზე. ავთანდილის მეორედ გაპარვის შემდეგ შერმადინი ვერ ბედავს პატრონის დანაბარების გადაცემას მეფისათვის, რადგანაც მას უყვარს სიცოცხლე და ეშინია სიკვდილის, როსტევანის სასჯელის. ავთანდილი გამგზავრების წინ უბარებს ერთგულ ყმას: „ჰკადრეო მეფესა საქმითა მეცნიერთა, შენ დაგამეტებს ვერავინ მსახურებითა ვერთა“.

მიუხედავად იმისა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟებს სჯერათ მარადიული ცხოვრების, სულის უკვდავების, ისინი მაინც ვერ აღიქვამენ სიკვდილს, როგორც „ჭეშმარიტი ბედნიერების წინააღმდეგ“, ადამიანური სისუსტენი მათთვის

უცხო არ არის. რუსთაველის დადებითი პერსონაჟებიც ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, შეცდომებიც მოსდით და ტყუილსაც ამბობენ, როცა საჭიროა, მაგრამ ეს სრულებითაც არ ამცირებს მათ მკითხველის თვალში. პირიქით, სწორედ ადამიანური და არა სექმატური ხასიათის გამო უყვართ ისინი. პოემის გმირები იმდენად ეტრფიან სიცოცხლეს, რომ უჭირთ სიკვდილის ადვილად, მორჩილად მიღება და უკიდურესი სასონარკვეთის დროსაც აგრძელებენ ბრძოლას.

ტრადიციას აგრძელებს დავით გურამიშვილი. იგი გვიანი შუა საუკუნეების პოეტია, დროისა, როცა ქართული სახელმწიფოს ბედი ბენვზე ეკიდა და უამრავი გარეშე მტერი ცდილობდა ქვეყნის განადგურებას. „დავითიანი“ საქართველოდან შორს, უკრაინაში იქმნება, მაგრამ ავტორის ყველა ფიქრი, განცდა, ტკივილი ისტორიულ სამშობლოს და ქრისტიანულ რწმენას უკავშირდება.

„დავით გურამიშვილის ლირიკა რელიგიურ-მისტიკური ხასიათისაა. ის წარმოადგენს გულის სიღრმიდან ამოხეთქილ ლოცვასა და აღზნებულ ჰიმნს, რომელშიაც შექებულია სამება-ერთარსება და ღვთისმშობელი. რელიგიურ-მისტიკური მოტივი საყურადღებო მოტივია დავით გურამიშვილის პოეზიისა.

დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში ჭარბადაა მოცემული რელიგიური ალეგორია („საღვთო მიჯნურობა“)“ (18).

„მიუნვდომელ ნათელს“, „მზის მამზევებელ მზეს“ — ღმერთს — მიელტვის გურამიშვილი. იგი ნატრობს „ნათლისა გავხდე მიჯნურიო“. პოეტის მთავარი საზრუნავი სულის უკვდავებაა:

**მომკალ ხორცითა, ოლონდ ნუ  
ნამწყმედ სულითა...  
ამად სჯობს, ხორცი უვარჰყო,  
სულსა ულოცო, უნირო.**

ასკეტური სულიერი სიძლიერით აცხადებს გურამიშვილი, რომ მთავარია სულს ულოცო, მასზე იზრუნო, რადგან ხორცი ვერ გაექცევა ამქვეყნიურ, მიწიერ სიამეებს. ხორცი სუსტია, მყრალი ჭურჭელია, სულის მუხრუჭად გაჩენილი. ადამიანის ამსოფლიური ცხოვრება სამზადისია მარადიულობისათვის:

**კაცს მის (სიმართლის) მეტი არა აქვს რა  
სიკვდილს უკან თან საბარგი,  
სულს მიუძღვის ხორცთ ნაქნარი, ავსა — ავი,  
კარგსა — კარგი.**

„დავითიანში“ პოეტის ძირითადი სათქმელი ისაა, რაც უკავშირდება „ღვთის სიტყვას“, მაცხოვარს. გურამიშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა ადამიანური სიტყვის ცხადყოფაა და მიემართება ღვთის სიტყვას, ლოგოსს.

მაგრამ ღვთის სიტყვას მიემართება იგავურად,  
თანაც მარტივი იგავებით:

**ამისათვის მე არ შევსძევ, რაც დავრგე  
იგავთ ხე ველად.  
უფრო ადვილად აღვლიან ზედ ყრმანი  
დასარხველად (19).**

რევაზ სირაძის თვალსაზრისით, დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ მსგავსად, გურამიშვილის შემოქმედებაში იგივე „გზით ხორციელდება დეეფიკაცია ზუბოვკელი ქალისა ლექსში „ზუბოვკა“. აქ თვით ნატურალისტური წარმოდგენების დემატერიალიზება ხდება. რეალური სახე ქალისა განიწმინდება და წმინდა სულიერებად იქცევა“ (19). ბეატრიჩეს მსგავსად, ხდება ქალის სახის განღმრთობა, ტრფიალების გრძნობა განიწმინდება, მაქსიმალურად გასულიერდება. „სიკვდილ-სიცოცხლე, ორივე, არიან ღვთისა განგება“, ამბობს პოეტი, მან იცის, რომ ადამიანი ყოველთვის მზად უნდა იყოს სიკვდილისათვის:

**რას მეპარები, სიკვდილო, განა არ ვიცი,  
მოხვალო!  
ყოველთვის მზადა დაგხვდები, თუნდა დღეს,  
თუნდა მო ხვალო;**





„დავითიანის“ წაკითხვა და აღქმა ქრისტიანული სიმბოლეების სწორი ახსნის გარეშე დავით გურამიშვილის პოეტური სამყაროს შეცნობისაკენ მიმავალ გზას გაგვიმრუდებს... გურამიშვილის პოეზიასთან დაკავშირებული ყველა საკვლევადიებო საკითხი, ყველა პრობლემა დიდად მნიშვნელოვანია. იგი მკითხველს ეხმარება არა მხოლოდ ღმრთივგანბრძნობილი პოეტის სულის შეცნობაში, არამედ მისივე ეპოქის და საერთოდ, ქართული სულის შემეცნება-გაცნობიერებაში“ (21).

გურამიშვილის დამოკიდებულება სიკვდილისადმი გამოხატავს მთელი ქრისტიანობის, მთელი ეპოქის სულს, არსს. სიკვდილი არის განსაცდელი, სამსჯავრო, მაგრამ არა სრული გაქრობა, არამედ ამქვეყნიური, ხშირად ხანმოკლე ცხოვრების მარადიული, ლოგიკური და ბუნებრივი გაგრძელება. ამიტომაც ადამიანი დღენიადაგ უნდა მოელოდეს სიკვდილს, მზად იყოს მასთან შესახვედრად, სწორი ცხოვრებით მოიპოვებდეს სწორ სიკვდილს. ბედნიერია ის, ვინც დაკარგავს თავის ხორციელ, ფიზიკურ სიცოცხლეს, მაგრამ მოიპოვებს მარადიულს, დაუსრულებელს.

ეს ტრადიცია რომანტიზმშიც გრძელდება, მიუხედავად იმისა, რომ რომანტიზმი წინა პლანზე წამოსწევს ავტორის „მეს“, მისთვის მთავარი ხდება ინდივიდუალობა, მწერ-

ლის პოზიციის, დამოკიდებულების და ემოციის გადმოცემა, სიკვდილი აქაც უფალთან და მარადიულობასთან, გარდაცვალებასთან, სულის უკვდავების აღიარებასთან ასოცირდება.

ასეა ბარათაშვილთანაც. „ბარათაშვილი არის ქართული პოეზიის ჰამლეტი. მისი ლექსები დანიის პრინცის მონოლოგებია, ის ჰამლეტის ნიღაბში მღერის თავის ლექსებს და წარმოსთქვამს თავის „ყოფნა-არყოფნას“...

ბარათაშვილმა, პირველმა ქართველ პოეტებიდან, გაბედა ჩაეხედა სახეში თავისი სული-სათვის.

მისი პოეზია არის უცხო და ჟრუანტელით სავსე დიალოგი პოეტსა და მის ორეულს შორის“ (22).

**მე, შენსა მჭვრეტელს, მავიწყების  
საწუთროება,  
გულის-თქმა ჩემი შენს იქითა ეძიებს  
სადგურს —  
ზენაართ სამყოფს,  
რომ დაჰშთოს აქ ამაოება.**

პოეტი სულში ჩაბრუნებული მზერით ნუგემს ზენაართ სამყოფს მიაპყრობს, მარტოსული და ჭირმრავალი წმინდა ტაძარში დაეძებს შვებას:



შვილები“ ვართ, პირნათლად უნდა მოვიხადოთ ჩვენი ადამიანური ვალი და პირნათლადვე წარვსდგეთ უფლის სამსჯავროზე. „მოუსვენარი გონება ადამიანისა ხან რას ეჭიდება, ხან რას, რომ სადგური რამ მყუდროებისა სადმე და რა-შიმე უპოვოს უბინაო სულსა, რომელიც დღეს ნაცარტუტასავით სდულს... ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ეს, ჩვენდა საუბედუროდ, უდროოდ ჩვენთვის დაკარგული პოეტი, ერთადერთი მწერალია, რომელიც სხვაზედ უფრო მეტად, სხვაზედ უფრო მკაფიოდ და თვალნათლად ატრიალებს ჩვენს აზრს და ცნობის ნყურვილს ამ თვალგადაუნვდენელს სფეროში, სადაც ზოგადკაცობრიობის დაუსრულებელი საჭირბოროტო კითხვა-პასუხია რწმენისა და არ-რწმენისა, მყოფობისა და არმყოფობისა“ (23).

ოთარ ქილაძის თვალსაზრისით, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ამქვეყნიური მისია თვით უფლის მიერ იყო განსაზღვრული და დეტერმინებული: „მართლაც, ძალიან მწარე და გულსაკლავად ხანმოკლე აღმოჩნდა ამ დიდი პოეტის მიწიერი ცხოვრება. არადა, ერთი შეხედვით, თითქოს უკეთესად უნდა წარმართულიყო ყველაფერი და მასაც უხვად მიეღო ამქვეყნიური სიამენი, რასაც, ჩვენში რომ ვთქვათ, ნამდვილად იმსახურებდა და ყველა თანამედროვეზე მეტადაც. მაგრამ, როგორც არ უნდა გვიძნელებოდეს ამის თქმა, კარგია, ასე რომ არ მოხდა.

ის, „საუბედუროდ“, პოეტად იყო დაბადებული, მარტო ხორცზე ვერ იზრუნებდა და გინდაც ეზრუნა, ყველა საშუალო საქმოსნის დასაცინი გახდებოდა ამ საქმეში. მისდაუნებურად მონად დაბადებული, ვერც სულიერ სიმშვიდეს მოიპოვებდა როდისმე და ვერც ბედს შეურიგდებოდა. მას, რაც განგებისგან ჰქონდა დავალებული, ის უნდა შეესრულებინა პირნათლად: ნაპრალისკენ მიმავალი ფარა, რომლის ყოჩსაც, ეჭვნის ნაცვლად, რუსთხელმწიფის ორდენი ჰქონდა ყელზე შებმული, უკანვე უნდა მოებრუნებინა როგორმე. მის პატარა ნიგნში, როგორც ზღაპრულ ბოთლში – ჯინი, ყველა დამონებული და დაჩაგრული ხალხის შემზარავი სევდაა ჩამწყვდეული და ამ სევდის ძალად ჩახშობილი ხმა კიდევ მრავალ საუკუნეს გადასწვდება. ის, ერთდროულად, ხელოვნურად შექმნილ კალაპოტში მოქცეული სულიცაა და ამ სულის ნაპირზე აღმართული მრავალშტოვანი, ჰაეროვანი და მაღალი ჩინარიც – იდუმალ ხმასთან მოპაექრე, „ენა რამ საიდუმლოს“ მცოდნე და უხორცო სატრფოს მიჯნური“...(24).

პოეტი ასრულებს თავის ღვთაებრივ დანიშნულებას, მიყვება უფლის მიერ მონიშნულ გზას, „ცხოვრების წყაროს ღარს“ (დავით გურამიშვილი), მაგრამ მაინც ძიების პროცესშია, ხან მოიხელთებს რწმენას, ხან დაკარგავს, ხან ქვეყნისა და სოფლის მსახურებას ითხოვს, ხა-

ნაც არმყოფობის ზღვარზეა... ამგვარი განწყობა აქვს ყველა რომანტიკოსს. ყველა ძიების პროცესშია. ზოგადად, მოდერნიზმამდელი მსოფლიო ლიტერატურა ღმერთის ძიების უწყვეტი, მუდმივი, დაუსრულებელი პროცესია.

ქართული ლიტერატურის ტრადიციას აგრძელებენ სამოციანელები, თერგდალეულები, მათთვის სიკვდილი არის გარდაცვალება, სახეცვლილი არსებობა, ტრანსფორმაცია, გადასვლა ერთი მდგომარეობიდან მეორეში.

ამ თვალსაზრისით მდგომარეობა მხოლოდ XIX საუკუნის ბოლოდან იცვლება, როცა ასპარეზზე გამოდიან ევროპელი ფილოსოფოსები, მოაზროვნენი, რომლებიც თავიანთი რევოლუციური თეორიებით მთლიანად ცვლიან კაცობრიობის საზრისს, ანგრევენ ძველ, აღიარებულ ღირებულებებს, საუკუნოვან ფასეულობებს, რაც, ბუნებრივია, ლიტერატურაშიც აისახება. იცვლება ადამიანის დამოკიდებულება რწმენის, ღმერთისადმი, აქედან გამომდინარე, სიკვდილიც არის არა გარდაცვალება, არამედ სრული გაქრობა.

„მე მინდა მოვკვდე სულ“, აცხადებს ცნობილი არგენტინელი მწერალი ხორხე ლუის ბორხესი (1899-1986), რითაც ახალ პოზიციას, ახალ საზრისს, კონცეფციას გვთავაზობს. ამგვარად აზროვნებს მთელი ეპოქა, ეს ცხოვრების ახალი გზაა, ტრადიციის, ძველის უარმყოფელი, მაგ-

რამ უკვე მყარად, საფუძვლიანად დამკვიდრებული და ამდენად საყურადღებოც, მნიშვნელოვანიც.

### ბიბლიოგრაფია:

1. ნოდარ ლადარია, ხმისა და ბგერის სიმბოლიკისათვის დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივ კომედიაში“.  
<http://burusi.wordpress.com>;
2. საზღვარგარეთის ლიტერატურის ისტორია, მოსკოვი, 1987, გვ.152 (რუსულ ენაზე);
3. რევაზ სირაძე, „დავითიანი“ და ბიბლია, ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა, I, თბ., 1992;
4. საზღვარგარეთის ლიტერატურის ისტორია, მოსკოვი, 1987, გვ.152 (რუსულ ენაზე);
5. ნაირა გელაშვილი, ნოვალისი, წიგნიდან „ტრაგიკული გრადაცია“, თბ., 1991, გვ.205-240;
6. იქვე, გვ.205-240;
7. დათო ბარბაქაძე, ფრიდრიხ შოლდერლინი, გაზეთი „ჩვენი მწერლობა“, № 17(95), 26 აპრილი-3 მაისი, 2002, გვ.11;
8. ფრიდრიხ შოლდერლინი, „პატმოსი“, გერმანულიდან თარგმნა დათო ბარბაქაძემ, გაზეთი „ჩვენი მწერლობა“, № 17(95), 26 აპრილი-3 მაისი, 2002, გვ.11;
9. რევაზ სირაძე, სახისმეტყველება, თბ., 1982;
10. გრიგოლ რობაქიძე, ქართული პროზისათვის (პროექტი);
11. ძველი ქართული ლიტერატურა, შემდგენელი ნანა კუცია, თბ., 2002;
12. რევაზ თვარაძე, თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა, თბ., 1985, გვ.50;
13. ფირუზ მეტრეველი, აგიოგრაფიული სიტყვა და ლოგოსი, თბ., 2000;
14. რევაზ სირაძე, სახისმეტყველება, თბ., 1982;
15. ზვიად გამსახურდია, „ვეფხისტყაოსნის“ სახისმეტყველება, თბ., 1991;
16. ზვიად გამსახურდია, „ვეფხისტყაოსნის“ სახისმეტყველება, თბ., 1991;



17. მოსე გოგიბერიძე, რუსთველი, პეტრინი, პრელუდიები, თბ., 1961, გვ.105;
18. კორნელი კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, II, თბ., 1923;
19. რევაზ სირაძე, „დავითიანი“ და ბიბლია, ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა, I, თბ., 1992;
20. სარგის ცაიშვილი, დავით გურამიშვილი, წიგნში „მარადიული სახეები“, თბ., 1981, გვ.107;
21. ტიტე მოსია, „დავითიანის“ სახისმეტყველება, თბ., 2005, გვ.4-5;
22. ვალერიან გაფრინდაშვილი, ლექსები, პოემა, თარგმანები, თბ., 1990, გვ.596;
23. ილია ჭავჭავაძე, წერილები ქართულ ლიტერატურაზე, რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად, ტ. III, თბ., 1986, გვ.198;
24. ოთარ ჭილაძე, ახალი ცა (ნიკოლოზ ბარათაშვილი). <http://burusi.wordpress.com>.

## მეორე თავი

### „ნიღბების მორბება“

#### ა) ნიცშეს ზეგავლენა მოდერნიზმზე

მოდერნიზმი ეყრდნობა ისეთ ფილოსოფიურ და ფსიქოლოგიურ კონცეფციებს, რომლებიც ხაზს უსვამენ ინდივიდუალიზმს, პიროვნულ თვისებებსა და იდენტობას. ასეთი კონცეფციებია ფროიდიზმი, ნიცშეანიზმი... სხვადასხვა თეორიის, შეხედულების მრავალფეროვნებამ განსაზღვრა მოდერნიზმის ლიტერატურული მანიფესტის მრავალფეროვნებაც — სიურეალიზმიდან დადაიზმამდე, სიმბოლიზმიდან ფუტურიზმამდე. თუმცა მოდერნიზმი ერთიან ლიტერატურულ მიმდინარეობად შეიძლება ჩავთვალოთ ბევრი გამაერთიანებელი, ზოგადი მომენტის წყალობით.

ფრიდრიხ ნიცშე (1813-1849) XIX საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი მოაზროვნეა, მან გავლენა მოახდინა ამ და მომდევნო საუკუნეთა არა მხოლოდ ფილოსოფიურ, არამედ ლიტერატურულ აზროვნებაზეც. მან შეცვალა ხელოვნებისადმი

დამოკიდებულება ზოგადად. ახალგაზრდობაში გატაცებული იყო ფრანკფურტელი პესიმისტის შოპენჰაუერის ნააზრევით. მისი ზეგავლენით ნიცშე ანტიკურ საბერძნეთში ეძიებდა სფინქსის გამოცანის ამოხსნას, ადამიანისა და მისი არსებობის საიდუმლოებას. შემდეგ ნიცშე გაიტაცა ვაგნერმა, მისმა ტიტანურმა პიროვნებამ და ძლიერმა მუსიკამ იგი სხვა მიმართულებით წაიყვანა. ნიცშეს პირველი წიგნი „Die Geburt Der Tragodie“ (1872) დაწერილია ვაგნერისა და შოპენჰაუერის ძლიერი ზეგავლენით. ეს იყო ნიცშეს პირველი ნაბიჯი ფილოსოფიურ სამყაროში, რომელმაც არაერთგვაროვანი შეფასებანი გამოიწვია. შემდეგ წლებში ნიცშე აღრმავებს თავის პირველ წიგნში გამოთქმულ აზრებს, ფილოსოფიაში ის კვლავ შოპენჰაუერის ერთგული მოწაფეა. მიდის ღმერთისა და ადამიანის სულის უკვდავების უარყოფისაკენ, უსმენს ვაგნერს და ცხოვრობს მისი ცხოვრებით. მაგრამ ფილოსოფოსის შეხედულებები არ არის მყარი, ის განიცდის ტრანსფორმაციას, იცვლის პოზიციას. ათი წლის შემდეგ ნიცშე ვაგნერს თანამედროვე მუსიკის გამრყენელს უწოდებს და უარყოფს მის შემოქმედებას. თომას მანის სიტყვებით: „ნიცშეს პოლემიკა ვაგნერის წინააღმდეგ, უმაღლეს ვიწროებს მისით აღტაცებას, ვიდრე რაიმეს აკლებს მას.“ 1878 წელს იწერება „Menschliches, Allzumenschliches“, სადაც ნიც-

შეს სრული გარდასახვა იგრძნობა, მას უკვე აღარ სწამს არც გენიალობა, არც მეტაფიზიკა და არც კაცობრიობა. უფრო სკეპტიკოსია, ვიდრე ალფრთოვანებული იდეალისტი. „Die frohliche Wissenschaft“ (1882) — აქაც იგრძნობა ტრანსფორმაცია, კონცეფციის რადიკალური შეცვლა, სამყაროს ახლებურად დანახვა. „მე მინდა ვიფრინო, მხოლოდ ვიფრინო,“ ამბობს ნიცშე. მას აღარ აკმაყოფილებს პოზიტივიზმი, „ძირს სოკრატე და გაუმარჯოს ინსტინქტს“.

შემდეგ იქმნება „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“. ამ წიგნით ნიცშემ „მოკლა“ ღმერთი და ომი გამოუცხადა წარსულს... „რა დაემართა ღმერთს? მე გეტყვით! ჩვენ ის მოვკალით! ჩვენ ყველანი მისი მკვლელები ვართ!“ ფრიდრიხ ნიცშეს ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი კონცეფცია ღმერთის სიკვდილის კონსტატაციაში მდგომარეობს. ეს არის იმის გაცნობიერება, რომ ქრისტიანულმა ღირებულებებმა დაკარგა თავისი მნიშვნელობა. მიუხედავად იმისა, რომ ღირებულებათა სრულფასოვანი გაცნობიერება მხოლოდ მათი დაკარგვის შემდეგ არის შესაძლებელი, აუცილებელია არა უკან დაბრუნება, არამედ ახალ ღირებულებათა შექმნა. ადამიანმა უნდა დაძლიოს საკუთარი თავი.

მიუხედავად ამისა, XX საუკუნის უდიდესი გერმანელი ფილოსოფოსი მარტინ ჰაიდეგერი ამბობს, რომ ნიცშე უკანასკნელი გერმანელი

ფილოსოფოსია, რომელიც ღმერთს ეძებდა. იგივე მოსაზრებას იზიარებს ზურაბ კაკაბაძე: „ფრიდრიხ ნიცშე ქრისტიანული მსოფლმხედველობის რადიკალური კრიტიკოსი და ინდივიდუალურ-აგრესიული „ძალაუფლების ნების“ პათეტიკური პროპაგანდისტი არ იყო თავისუფალი ღმერთზე ოცნებისაგან... ნიცშე უღმერთოა, მაგრამ ღმერთს მოწყურებული უღმერთო“ (1). და კიდევ: „არის რაღაც კანონზომიერება იმაშიც, რომ სუსტი და მძიმე ავადმყოფი ნიცშე იბრძვის სწორედ სუსტებისა და ავადმყოფების წინააღმდეგ და ამკვიდრებს ძლიერი, ყოველგვარი განსაცდელის ამტანი და გადამტანი ადამიანის, ზეკაცის კულტს“ (2).

როსტომ ჩხეიძე მიიჩნევს, რომ ეს ფილოსოფიური რომანი ფრიდრიხ ნიცშეს ფარული შინაგანი ჭიდილისა და ტრაგიკულობის ნაყოფია. ნიცშე „აღვსილია გულისჭიდილით, ეჭვებით, ყოყმანით და ღვთის დამუნათებითაც კი“, რადგან მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი ჭეშმარიტი რწმენის მიღწევა. როსტომ ჩხეიძე „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ იობის წიგნს ადარებს, ერთ-ერთს ბიბლიურ წიგნთა შორის, რომელშიც ადამიანი მკაცრ სამსჯავროზე იწვევს თვით უფალს და კიდევ იმარჯვებს ამ პაექრობაში. იობის წიგნი კი არ უმსხვრევს ადამიანს ღვთის რწმენას, არამედ უძლიერებს, ოღონდ წუთისოფლის ტრაგიზმს ღრმად განაცდევინ-

ნებს. ამიტომაც შეიტანეს იგი ძველი აღთქმის წიგნებში, თუმცა ბევრი ორთოდოქსი მორწმუნე ამ ფაქტს დღესაც შეცდომად მიიჩნევს. ასეთივეა ნიცშეს წიგნი, წუთისოფლის ღრმა ტრაგიზმის მატარებელიც და რწმენის გამძლიერებელიც, ამიტომაც უწოდებს მას როსტომ ჩხეიძე სიმბოლურად მეხუთე სახარებას (იხ.: წერილების ციკლი „ზარატუსტრა და მისი მთარგმნელი“, წიგნში — როსტომ ჩხეიძე, „მზის ამოსვლის წინ“, 1997).

ნიცშეს ფილოსოფია ყველა ღირებულების გადაფასების ცდაა. აზროვნების ეს კონცეფცია გამოხატავს არა მხოლოდ მეამბოხე მოაზროვნის სულისკვეთებას, არამედ აფუძნებს შემეცნების გარკვეულ წესს, რაც გულისხმობს, რომ შეუძლებელია ბოლომდე გაიაზრო ამა თუ იმ კულტურული ფენომენის ნამდვილი საზრისი, თუ არ მოხდა მისი ღირებულების გადაფასება და საფუძვლების კვლევა. ამ აზრით ნიცშეს ფილოსოფია არის გენეალოგია. გენეალოგიის პირველი პროექტია მისი წიგნი — „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“.

ევროპული ცივილიზაციის ხასიათი რაციონალიზმმა განსაზღვრა. ნიცშე კითხულობს, ხომ არ იყო რაციონალიზმის საფუძველი შიში და საკუთარი თავის მოტყუების ცდა?! ხომ არ დაავინწყა რაციონალიზმმა ევროპას, რომლისთვისაც სოკრატე-პლატონის ფილოსოფია მხო-

ლოდ დეკადანსს ნარმოადგენდა, ჭეშმარიტი საფუძველი — ბერძნული კულტურა. ბერძნულ კულტურასთან მიახლოება რაციონალიზმისა და ორალიზმის პოზიციიდან შეუძლებელია, რადგან მას სხვა საფუძველი აქვს — შემოქმედებითი სული.

ნიცშესთვის საინტერესოა, როგორ არის შესაძლებელი შემოქმედება და, შესაბამისად, ბერძნული კულტურის ნარმოშობა. მისი აზრით, როგორც სიცოცხლეს განსაზღვრავს საპირისპირო სქესთა ერთობა, ისე შემოქმედებას განსაზღვრავს ორი დაპირისპირებული საწყისის არსებობა. ერთი მხრივ, ეს არის დიონისური საწყისი — ერთობა ადამიანსა და ბუნებას შორის — განუსაზღვრელ ძალთა კავშირი, რომლის გამოხატულებად შეიძლება ჩავთვალოთ თხრობა და რომელიც ნარმოშობს მუსიკის არაპლასტიკურ ხელოვნებას; მეორე მხრივ, ეს არის აპოლონური საწყისი — ადამიანის ნარმოსახვის უნარი, მისი ზმანება, რომელიც განუსაზღვრელობას გარდაქმნის მრავალფეროვან სახეებად და, შესაბამისად, ნარმოშობს სახვით ხელოვნებას. ბერძენი არ ყოფილა გულუბრყვილო ბავშვი, იგი აცნობიერებდა ადამიანური ყოფის ამაოებას. დიონისური საწყისი სწორედ შიშზე დაფუძნებული ადრეული ბერძნული ცნობიერებაა, აპოლონური საწყისი კი არის შემოქმედებითი ძალა, რომელიც ადამია-

ნური ყოფის სიმძიმეს მშვენიერების სამყაროდ გარდაქმნის.

ნიცშესთვის უმაღლეს ღირებულებას წარმოადგენს სიცოცხლე, მისი ძალა. უმაღლეს ძალაუფლებას ფლობს შემოქმედი, რადგან იგი კი არ თრგუნავს ან ამარცხებს, არამედ გარდაქმნის სიცოცხლეს. სხვაა თეორეტიკოსი, მორალისტი — იგი სიცოცხლეს აუფასურებს. შესაბამისად, იუდაისტურ-ქრისტიანული კულტურა დეკადანსის კულტურას წარმოადგენს.

„რელიგიურ ადამიანთან ურთიერთობის შემდეგ, ყოველთვის მაქვს შეგრძნება, რომ ხელი უნდა დავიბანო“, „მე ვერ დავიჯერებ ღმერთის, რომელსაც უნდა რომ სულ ადიდებდნენ“, „პირველად იყო აბსურდი და აბსურდი იყო ღმერთში, აბსურდი იყო თვით ღმერთი“, „არის ადამიანი ღმერთის უხეში შეცდომა თუ თვით ღმერთია ადამიანთა შეცდომათაგანი?“ – ასეთია ფრიდრიხ ნიცშეს კითხვები და პოზიცია.

მის ფილოსოფიურ და თეორიულ ნააზრევში მთავარია:

— სამყაროს დუალისტური არსის აღიარება: აქ ერთმანეთს ებრძვის ორი სანყისი – აპოლონური და დიონისური. პირველი განასახიერებს წესრიგსა და ჰარმონიას, მეორე – ქაოსს, სიბნელეს. დიონისური სანყისი ამჟღავნებს სწრაფვას ძალაუფლებისაკენ. ევოლუციის მთელი ხაზი და გადარჩენისათვის ბრძოლა სხვა არაფე-



რია, თუ არა ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის გამოხატულება. დიონისესა და აპოლონის ბრძოლის ველად გვევლინება ბერძნული ტრაგედია (ესქილე, სოფოკლე), მაგრამ ტრაგედიაში აღწევს სიცოცხლისადმი ურწმუნობა, გონებით მისი დათრგუნვის მცდელობა. სოკრატე, პლატონი და მათგან მომდინარე ტრადიცია დიონისურ-აპოლონურ მსოფლშეგრძნებას ცვლის იდეათა დიალექტიკით, რომელიც ესწრაფის სამყაროს მოწესრიგებას გონების კანონებით. იგივეს იქმს ქრისტიანული რელიგია, რომელიც ცოდვისა და გამოსყიდვა-მონანიების ფიქციით ფარავს ადამიანური ყოფიერების ჭეშმარიტ საწყისს.

— ფილოსოფიის, ქრისტიანობისა და მეცნიერების მრავალსაუკუნოვანმა ბატონობამ ევროპული კულტურა ღრმა კრიზისამდე მიიყვანა. ქრისტიანობამ დაღუპა ანტიკური კულტურის მონაპოვარი, შემდეგ — მუსლიმური კულტურის მონაპოვარი. გათელილ იქნა ესპანეთის მავრიტანული კულტურის მშვენიერი სამყარო, რომელიც უფრო ენათესავებოდა, ეხმიანებოდა ევროპელთა გრძნობებსა და გემოვნებას, ვიდრე საბერძნეთი და რომი.

— ადამიანი მიისწრაფის ზეადამიანისაკენ, რომელიც ჩვეულებრივი ადამიანებისაგან განსხვავდება — დაუძლეველი და ურყევი ნებით. ზეადამიანი ძველ ფასეულობათა დამანგრევე-

ლი და ახლის შემქმნელია. იგი ბატონობს მთელ თაობებზე. ზეადამიანის ნიმუშად ნიცშე ქრისტეს მიიჩნევდა. ახალ ფასეულობათა შექმნით ზეადამიანი ქმნის კულტურას — დრაკონს, როგორც ნების მდინარის დამთრგუნველ ყინულს. ამიტომ მოდის ახალი ზეადამიანი – ანტიქრისტე. იგი არ ანგრევს ძველ ფასეულობებს, რომელთაც ისედაც ამონურეს საკუთარი თავი. „ღმერთი მოკვდა“, დადგა ევროპული ნიჰილიზმის ეპოქა. მის დასაძლევად ანტიქრისტემ უნდა შექმნას ახალი ფასეულობანი. შემდეგ გაჩნდება ახალი დრაკონი და მოვა ახალი ზეადამიანი. ასე გაგრძელდება მარადიულად, რადგან ისტორიული პროცესი მუდმივი დაბრუნება და გამეორებაა.

— კაცობრიობა ბაგირზე მოსიარულე ჯამბაზია, რომელიც კუჭისათვის შრომობს. იგი ირგებს ნიღბებს – კულტურას, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ხელობა, რომელიც მიითვისა კაცობრიობამ თავისი უაზრო სიცოცხლის გადასარჩენად.

— კულტურა ასრულებს ამგვარ დამცავ ფუნქციას, მაგრამ, ამავე დროს, ამახინჯებს ნამდვილ ბუნებას ანუ სიცოცხლეს. ეს დამახინჯება რამდენიმე ეტაპს გაივლის: თავდაპირველი სახეებიდან, მეტაფორებიდან, მითებიდან, რომლებიც ჯერ კიდევ დაკავშირებულია პირველსახესთან, ინტუიციურ წარმოდგენებთან,

სიცოცხლის ინტერესებიდან მომდინარე „ფალსიფიკაცია“ იქცევა სიცოცხლესთან დაპირისპირებულ დამოუკიდებელ ძალად.

— კაცობრიობის განვითარება არ წარმოგვიდგენს უკეთესისაკენ სვლის სურათს, როგორც ეს ჯერ კიდევ სჯერათ. პროგრესი მხოლოდ თანამედროვე იდეაა. თანამედროვე ევროპელი ბევრად ჩამოუვარდება ალორძინების ხანის ევროპელს. აღმავალი განვითარება სრულიადაც არ ნიშნავს ამაღლებასა და გაძლიერებას.

ნიცშე იყო პირველი ფილოსოფოსი, რომელმაც გამოაცხადა, რომ არ არსებობს არავითარი „მორალური კატეგორიები, არის მხოლოდ ამ ფენომენების მიმართ მორალური დამოკიდებულება.“ ამით მან მორალური ნორმები რელატივიზმს დაუქვემდებარა (3.4,5).

„მარადიული მობრუნების იდეა უსაზრისობისა და გამოუვალობის ტრაგიკული განცდით ავსებს ადამიანს და ამ სახით ეს უაზრო წრებრუნვა ხდება იმ სულიერი მოვლენის, იმ მძაფრი მსოფლმხედველობრივი კრიზისის პირდაპირი და უშუალო გამომხატველი, რაც ნიცშემ ნიჰილიზმის ცნებით აღნიშნა. „ძალაუფლების ნების“ სახელწოდებით გამოქვეყნებულ ჩანაწერებში ნიცშე ამ უაზრო წრებრუნვას ნიჰილიზმის უკიდურეს ფორმას უწოდებს. „ცხოვრება... უაზროა, მაგრამ გარდაუვალია მობრუნება სა-

ბოლოო „არარას“ გარეშე: „მარადიული მობ-  
რუნება“... „არარა მარად“ (6).

ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიამ უდიდესი გავლენა იქონია XX საუკუნის აზროვნებაზე. მან საფუძველი ჩაუყარა ისეთ მნიშვნელოვან ფილოსოფიურ მიმდინარეობებს, როგორებიცაა სიცოცხლის ფილოსოფია, ეგზისტენციალიზმი, ფენომენოლოგია და სხვა. ნიცშეს ძირითადმა შეხედულებებმა, მის მიერ „ღმერთის სიკვდილის“ აღიარებამ გავლენა იქონია ლიტერატურულ პროცესებზეც, მოდერნიზმზე ზოგადად. მთელი მოდერნიზმამდელი მსოფლიო ლიტერატურა არის ღმერთის ძიების უწყვეტი, მუდმივი, დაუსრულებელი პროცესი. ნიცშეს ზეგავლენით ეს პროცესი შეწყდა და ლიტერატურაც ასახავს უღმერთოდ, ურწმუნოდ დარჩენილ, მარგინალ ადამიანთა ცხოვრებას, სულიერებისაგან დაცლილ, დანრეტილ სამყაროსა და დროს.

„ცნობილია: სკოლიდან შინ მიმავალ ნიცშეს გზად წვიმა ნამოენია, რომელიც მალე კოკისპირულად იქცა. მაგრამ ბიჭს ნაბიჯი არ აუჩქარებია. ღირსეულად აგრძელებდა გზას: არ დაარღვია სკოლის წესები, რომელიც მისგან ქუჩაში წესიერ ქცევას მოითხოვდა. ასეთი წესიერებისა და ღვთისმოსაობის გამო ფრიდრიხს „პატარა პასტორი“ შეარქვეს. წლების შემდეგ კი „პატარა პასტორი“ მეამბოხე ფილოსოფოსის, მწერ-

ლისა და ფსიქოლოგის სახელს დაიმკვიდრებს და მას უწოდებენ „წამებულ სულს მარიადან“. მართლაც მონამეობრივი გზა გაიარა ნიცუმე, ვიდრე მივიდოდა დასკვნამდე: „იცოდე, შენი ცხოვრების წესი შენსავე არსებას ეწინააღმდეგება“ და თანადროული კულტურის, მორალის, რელიგიის, ფილოსოფიის, სამართლის, სახელმწიფოს, ხელოვნების პირობებში ადამიანის ეგზისტენციური შეჭირვების მრავალ სიმპტომს არ მიაგნებდა (7).“

ამ წესიერებითა და მერე დაგროვილი პროტესტის ერთბაშად ამოფრქვევით ნიცუმე თითქოს გერმანული რეფორმაციის მამას მარტინ ლუთერს მოგვაგონებს. ბავშვობიდან ღრმად მორწმუნე ლუთერმა ერფურტის უნივერსიტეტში ღვთისმეტყველება შეისწავლა, შემდეგ წმინდა ავგუსტინეს მონასტერში განაგრძო მოღვაწეობა, თითქოს მისი ცხოვრება იმთავითვე განსაზღვრული იყო, მაგრამ რომში მოგზაურობამ, პაპის რეზიდენციის გარყვნილების ხილვამ მასზე წარუშლელი კვალი დატოვა. მას ადრეც აწუხებდა რელიგიური ეჭვი, რაც რომაულმა შთაბეჭდილებებმა კიდევ უფრო გაუღრმავა, ასე იქცა იგი გერმანული რეფორმაციის მამად და ეკლესიის რეფორმატორად. ლუთერი ვერც კი წარმოიდგენდა, რომ მის თეორიებს მომავალში ქრისტიანული სამყარო გაიზიარებდა. რაც შეეხება ნიცუმეს თეორიებს, მათ გაუკუღ-

მართებული გაგება და გამოყენებაც ელოდა, რასაც ალბათ ვერც ნიცშე წარმოიდგენდა. „რას ქადაგებს ნიცშეს ზარატუსტრა? ...ისეთ საზოგადოებას, რომელსაც ელიტა წარუძღვება. ჰეროიკული ადამიანები, რომელთაც აქვთ ძალაუფლების ნება. ანუ ზეკაცნი, დამპყრობელნი, რომლებიც მასშტაბურად აზროვნებენ. ისეთები, როგორც იყვნენ კოლუმბი, ნაპოლეონი. სუსტები? პლებსი? მასები? მათი ექსპლოატაცია დასაშვებია. თანაც დაუნდობელი... მასები-სადმი არავითარი თანაგრძნობა, თანაგრძნობა ადამიანს აუძღურებს. ახალმა ადამიანმა უნდა იცოცხლოს და არა იტანჯოს, „სუსტები და ხელმოცარულნი კი უნდა გადაშენდნენ.“ ეს არის ადამიანის სიყვარულის პირველი პირობა“ (8).

ნიცშე „ცოცხალ კუბოებს“ უწოდებს იმ ადამიანებს, რომლებიც უსიტყვოდ ემორჩილებიან ცხოვრებას და მის დინებას მდორედ მიუყვებიან. სწორედ ეს დებულება აღმოჩნდა საბედისწერო. ორმოცდაათი წლის შემდეგ ნაცისტებმა ეს თეორია თავიანთი ავი ზრახვების სამსახურში ჩააყენეს და მსოფლიოს დაპყრობაც და ადამიანის დამონებაც ნიცშეს თეორიით ზურგგამაგრებულებმა გადაწყვიტეს.

ნიცშე იყო ერთ-ერთი ყველაზე მემამბოხე ფილოსოფოსი ამქვეყნად, სიმშვიდის დამრღვევი, წესრიგის უარყოფელი, ღმერთის მკვლელობის დამადასტურებელი. შტეფან ცვაიგის თქმით,

ნიცმე „გზას მიიკვლევდა შეუცნობელისაკენ მამაცურად და აგრესიულად. მის ფეხქვეშ ნიღბები ფეთქდებოდა და ხელთ მახვილი ეპყრა.“ ასეთ ადამიანები კი ყოველთვის ზემოქმედებენ კაცობრიობაზე, მის აზროვნებასა და კულტურაზე.

ნიცმეს სახელის გამოჩენა ქართულ კულტურულ სივრცეში მწერალს, პუბლიცისტს, საზოგადო მოღვაწეს გრიგოლ რობაქიძეს (1880-1962) უკავშირდება, „დიონისური“ და „აპოლონური“ კონცეპტებისა და აზროვნების მოდელების შემოტანაც მისი ღვაწლია. გრიგოლ რობაქიძემ ყანწლებთან ერთად არაერთი შემოქმედებითი სიახლე დანერგა და ქართული კულტურა ახალი არჩევანის წინაშე დააყენა — ევროპა თუ აზია? 71 წლის აკაკიმ მოისმინა გრიგოლ რობაქიძის ლექცია ნიცმეზე, აღფრთოვანდა და თქვა: ახლა მშვიდად ვარ, ჩვენში ევროპული ორიენტაციის კაცი გამოჩნდაო. აკაკის გარდაცვალებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ ნიცმეს წიგნი „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ ერეკლე ტატიშვილმა (1884-1946) ქართულად თარგმნა, თუმცა ეს გენიალური თარგმანი მხოლოდ XX საუკუნის ბოლოს იხილავს დღის სინათლეს. (როსტომ ჩხეიძის დიდი ძალისხმევით თარგმანის ფრაგმენტები, პატარ-პატარა ნაწილები, 1988 წლის პირველი ნომრიდან, ორი წლის მანძილზე, ჟურნალ „მაცნეში“ იბეჭდებოდა, მოგვიანებით კი მთლიანადაც გამოიცა).

## ბ) საკუთარი სიკვდილის გაქრობის კონსტანტაცია რილკესთან

ავსტრიული ლიტერატურა თვითმყოფადი მოვლენაა ევროპულ კულტურაში. ის არის გერმანული, უნგრული, იტალიური და პოლონური ლიტერატურის ერთგვარი სინთეზი, მაგრამ მანც თავისთავადი, გამორჩეული. ავსტრიულმა გერმანულენოვანმა ლიტერატურამ მნიშვნელოვანი განაცხადა გააკეთა XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში — ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი, შტეფან ცვაიგი, ფრანც კაფკა, რობერტ მუზილი და სხვები. ამ ლიტერატურის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელია რაინერ მარია რილკე (1875-1926). მის პირველ კრებულებში საუკუნეთა მიჯნის ყველა მოდური ტენდენცია აისახა. მის პოეტურ სიტყვაში ერთმანეთს შეერწყა შთაბეჭდილებათა და ნიუანსთა იმპრესიონისტური ტექნიკა, სტილიზებული ხალხურობა და გულუბრყვილო არისტროკრატიზმი, დახვეწილობა. რილკეს ჰქონდა საოცარი უნარი ჩანვდომოდა საგნებისა და მოვლენების შიდა არსს. სწორედ ეს ქმნის რილკეს შემოქმედების თავისებურსა და მრავალფეროვან სტილს. მისთვის მთავარია თვითჩაღრმავება, გარემომცველი სამყაროს უარყოფა, მაგრამ არა საკუთარი უპირატესობის ხაზგასასმელად. დროთა განმავლობაში პოეტმა შეძლო თვითჩ-



რეკა და გარემომცველი სამყაროსაგან განდგო-  
მა ამ სამყაროსა და ადამიანების სიყვარულით  
ჩაენაცვლებინა. სიყვარული მას ჭეშმარიტი პო-  
ეზიის განუყოფელ ნაწილად მიაჩნდა.

რილკე ვერც რწმენის საკითხში გაექცა საუ-  
კუნის ზეგავლენას. მან უარყო ქრისტიანობა,  
ღმერთი, ანგელოზი, სიკვდილის ფენომენიც  
სრულიად ახლებურად გაიაზრა, დროებით ნიც-  
შეანურ-ფროიდისტულმა იდეებმაც შეიპყრო.  
თუმცა მოგვიანებით რილკემ პოზიცია მკვეთ-  
რად შეიცვალა. ღმერთი მის გვიანდელ პოეზი-  
აში არის მთელი სამყაროსა და ყოფის შემქმნე-  
ლი, ყველა ცოცხალი არსების მფარველი („შენ  
გპოულობ ყველგან და ყველაფერში...“), ცხოვ-  
რების მომცემი, ძალა, რომელიც ყველგან სუ-  
ფევს. თუმცა რილკე არ არის ორთოდოქსი ამ  
საკითხებში და ძიება ამ თვალსაზრისით მის შე-  
მოქმედებაში ბოლომდე გრძელდება. „რილკეს  
მიხედვით, ადამიანი მხოლოდ მაშინ შეძლებს  
სამყაროს ერთიან სივრცეში („Weltinneraum“)  
შელწევას, როცა დაძლევს სიკვდილის შიშს და  
სამყარო „გაიღება“, გადაიხსნება მის წინაშე.  
აქედან გამომდინარე, სიკვდილის ფენომენს  
გვიანდელ რილკესთან სცილდება ნეგატიური  
ეპითეტები და წარმოგვიდგება, როგორც ერ-  
თიანი ყოფიერების აუცილებელი შემავსებელი  
ნაწილი. ერთ-ერთ წერილში რილკე აღნიშნავს:  
„ისევე როგორც მთვარეს, სიცოცხლესაც აქვს

მეორე ჩვენთვის უხილავი ნახევარი. ეს მისი სა-  
წინააღმდეგო მხარე კი არ არის, არამედ მისი  
შემავსებელია, რაც მას ანიჭებს სრულყოფი-  
ლებას, მთლიანობას, აქცევს ყოფიერების, ნამ-  
დვილ, სრულფასოვან და მთლიან სფეროდ“ (9).  
ფილოსოფიური რეფლექსია ადამიანის ბედზე,  
მის ტანჯვასა და იმედებზე, პოეტის დანიშნუ-  
ლებასა და მაღალ მოწოდებაზე — რილკეს პო-  
ეზიის განუყოფელი ნაწილია. ავსტრიელ პოეტს  
თავისი კოსმოლოგიაც განასხვავებს სხვა პოე-  
ტებისაგან, მსოფლმხედველობრივი სამყარო,  
ცხოვრების განსაკუთრებული ჭვრეტა —  
„რილკეს პოეტური კოსმოლოგიის ძირითადი  
არსი მოკლედ შეიძლება განვსაზღვროთ, რო-  
გორც ყოფიერების ერთ მთლიანობაში წარმო-  
სახვა. მასში მოხსნილია საზღვრები სამყაროს  
ისეთ დაპირისპირებულ სანყისებს შორის, რო-  
გორცაა სიცოცხლე და სიკვდილი“ (9, გვ.115).  
პოეტი ერთ სიბრტყეში განიხილავს სიკვდილ-  
სიცოცხლის პარადიგმას, ერთ მთლიანობად  
აღიქვამს, მისთვის ორივე ადამიანის ცხოვრე-  
ბის, ამქვეყნიური ყოფის განუყოფელი ნაწი-  
ლია. სიკვდილი და სიცოცხლე, როგორც გარ-  
დაუვალი ერთიანობა, ადამიანს გაჩენისთანავე  
თავისთავად მიეცემა. ამის შეგრძნებით უნდა  
გალიოს მან წუთისოფელი, ყოფა.

რაინერ მარია რილკესთვის სიტყვა-ცნება  
„მარტოობა“ („მარტოობა როგორი წვიმამორე-

ულია“, „მას შემდეგ მარტოობა ჩუმად მიედინება“, „და ვარსკვლავთაგან ღამეული ზეცის თაღებით სიმარტოვეში დედამინაც ეშვება მიძიმედ,“ „და იდუმალ ყველამ მიმატოვა, ან ვარკუნძული“, „მარტოსულობა რომ გვქონდეს საზიარო“...) თავისებური შინაარსის შემცველია. ერთი რამ ცხადია: მის მიერ სხვადასხვა კონტექსტში გამოყენებული ეს სიტყვა არ ნიშნავს მხოლოდ ფიზიკურ ან სულიერ სიმარტოვეს, ის უფრო მეტაფიზიკური, უნივერსალური, მრავლისმომცველი, იქნებ იდუმალი და ბოლომდე დაუდგენელი მნიშვნელობის მქონეცაა, მაგრამ ეს მარტოობა არ ნიშნავს უსიყვარულოდ, ურწმენოდ ყოფნას.

შტეფან ცვაიგი თავის წიგნში „ევროპელის მოგონებანი“ გულდანყვევით ამბობს, რომ გაივლის დრო და XX საუკუნის დამდეგს მოღვაწე ბრწყინვალე ლირიკოსთა ბადალი შემოქმედნი აღარ იარსებებენ. იგი იხსენებს რილკეს, სიყვარულით და მოწინებით ხატავს მის პორტრეტს. რილკე ხმადაბლა და მკაფიოდ წარმოთქვამდა საკუთარ ლექსებს, დინჯად ანაწილებდა აქცენტებს. ის უფაქიზესი ინსტრუმენტის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. არ უყვარდა საზოგადოების შუაგულში ტრიალი, ყოველნაირად ცდილობდა გარიდებოდა ხალხმრავლობას, უჩვეულო კრძალვა და თავმდაბლობა გამოარჩევდა ყველგან, წვეულებებსა და საჯარო თავშეყრის ადგილებში.

რილკე წერდა: „ადამიანები დაბნეულნი არიან და დაფანტულნი, ამიტომ მათ ნუგეში უნდათ. მათი ცხოვრება ბაზრობაა... თოკზე ჯამბაზობა, თავისუფლების ლოზუნგები — ეს მოტყუებაა, სიცრუე, ამის იქით კი არის უხილავობა, იდუმალება, სიბნელე, ბნელი ღამე. პოეტური ექსისტენციის სფეროც იქ არის, მნიშვნელობათა და ნიშანთა სამყაროში... ჩვენ უხილავის ფუტკრები ვართ და გამმაგებით ვაგროვებთ ხილულის თაფლს — მადლს, რათა შევავსოთ უხილავის საგანძური“. ასეთია რილკეს პოზიცია, „ჩვენ უნდა გამოვთქვათ საგნები, გავხსნათ მათი იდუმალი აზრი“, წერს იგი და მოითხოვს პოეტებმა სიტყვებით ისევე ხატონ საგნები, როგორც მხატვრებმა ფუნჯითა და საღებავით. „მე უნდა დავასრულო სამყაროს სურათი“, ასეთია პოეტის გაბედული განაცხადი.

რილკე ძირითადად ცნობილია როგორც ლირიკოსი, თუმცა მისი პროზაული ნაწარმოებები თავისი სულიერებით, ძალით, რეალობის მძაფრი შეგრძნებით არ ჩამოუვარდება მის ლექსებს. რილკეს ესეისტიკაში კი გამჟღავნებულია იდუმალებით მოცული თხრობა. ეს სტილი ერთგვარ დაუმუშავებელ მასალას ჰგავს, რომლისგანაც, როგორც თიხისგან, პოეტური ნაწარმოებები უნდა გამოიწვას. რილკეს შემოქმედებითი პოზიცია ახალგაზრდა პოეტისადმი მიწერილ წერილებშიც ვლინდება, ამ წერილებს

ესეისტიკა პირობითად შეიძლება ეწოდოს. წერილები თითქოს გარდამავალი ფაზაა პროზიდან პოეზიაში. ამ წერილებში რილკე მხოლოდ ერთ ადამიანს მიმართავს — ფრანც ქსავერ კაპუსს, რომელმაც რჩევების გაზიარებს სთხოვა უკვე აღიარებულ პოეტს. რილკეც უშურველად უზიარებს შეხედულებებს — ამ წერილებით ყველა ახალგაზრდა პოეტს ესაუბრება. („წერილები ახალგაზრდა პოეტს“ ქართულად თარგმნა ასმათ ფიცხელაურმა).

რილკე ამბობს: „შეიყვარეთ თავად კითხვები. შეიყვარეთ ისინი დალუქული ოთახებივით და უცნობ, იდუმალ ენაზე დაწერილი წიგნებივით. ახლა ნუ ეძებთ პასუხებს, რომლებსაც ვერ იპოვით, რადგან თქვენი ცხოვრებით არ მისულხართ ამ პასუხებთან. საქმე ის გახლავთ, ვიცხოვროთ, გამოვცადოთ ყველაფერი, საკუთარი ცხოვრებით გავცეთ პასუხები საკუთარ კითხვებს. ამჟამად კი იცხოვრეთ საკუთარი კითხვებით და იქნებ ერთ შორეულ დღეს თქვენმა ცხოვრებამ შეუმჩნევლად შეგიყვანოთ პასუხის სიღრმეში“.

პოეტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ხანგრძლივ სულიერ წრთობას, გამოცდილებას, შინაგანი სამყაროს ფსკერზე დაღეიქილ განცდებს ანიჭებს. ხაზგასმით კი იმასაც დასძენს, რომ ეს გამოცდილება პიროვნულ-ინდივიდუალური, უნიკალური, საკუთარი უნდა იყოს. თითქოს

არაფერია აქ საკვირველი, დელფოსის სამისნო-ზე ამოტვიფრული წარწერა — „შეიცან თავი შე-ნი“ რილკეს სათქმელსაც იტევს. მაგრამ იგი არასოდეს არავის არ ჰგავს და სხვასაც არ იმს-გავსებს. მისი თვითშემეცნებაც მეტად თავისე-ბურია, უაღრესად სუბიექტური, პიროვნულ-ინ-ტიმური. რილკე კი არ აგებს, თითქოს სახელდა-ხელოდ ქმნის ლირიკულ-ალსარებითი ტონალო-ბით შეფერილ ტექსტს, რომელშიც მისი მსოფლ-შეგრძნების და მსოფლმხედველობის ნაზავია განფენილი. ეს ტექსტი მისივე პოეტური შთაგო-ნების ცოცხალი ანაბეჭდია, მისი პირველსახეა, აზროვნების ის ფაზაა, როცა გამჭვირვალედ იკ-ვეთება ქაოსიდან კოსმოსი, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხელშესახებ ფორმას იძენს მხატვ-რულობა. რილკე თეორეტიკოსი არ არის, მისი მსოფლმხედველობა მხატვრულია, ის „დაბადე-ბიდანვე“ მხატვრულ სამოსელშია გახვეული. რაც, რასაკვირველია, ბედნიერების ნიშანია (10).

რაინერ მარია რილკე თავის ცნობილ ლექსს „ბრმა“ დიალოგის სახით აწყობს, დიალოგი უცხო-სა და ბრმას შორის იმართება და სიკვდილს ეხება.

**ჩემი სხეული იყო იარა, სამყარო,  
რომელიც მწიფდებოდა და  
ჰყვაოდა საგნებში,  
ძირფესვიანად გულამოგლეჯილი  
(ვით მენიშნა).**

ვინეჟ გათხრილ სამარეში  
და ვსვამდი ცივი ცრემლებს ნვიმას,  
რომელიც ჩემი მკვდარი თვალებიდან  
უსასრულოდ და ჩუმად დიოდა,  
ისევე, როგორც ცარიელ ციდან,  
სად ღმერთი გარდაიცვალა,  
ღრუბლები ლამის ცას დასცვიოდა  
და ჩემი სმენა დიდი და ღია  
უსმენდა საგნის უხილაობას.

პოეზიაში ღმერთის სიკვდილი რილკემ გამოაცხადა — სასუფევლის უარყოფამ, მარადიული ცხოვრების დავინწყებამ სიკვდილი საზარელ მოვლენად აქცია — „ჩემი თვალები კი გაშეშდნენ, მქისე, ჩემი ყვავილებიდან ფერები აიკრიფენ, ჩემი სარკეები გაიყინნენ, ჩემი წიგნებიდან სტრიქონები გაიკრიფნენ, ჩემი ჩიტები კი სახლებს შორის ფრენენ და უცხო ფანჯრებს აწყდებიან, მე სამუდამოდ განმაშორეს ცხოვრების უსაგნო სიმარტოვეს.“ ერთადერთი ნუგეში ის არის, რომ სიკვდილი, რომელიც ყვავილებს თვალს დათხრის, თავს გაინვალებს, ბრმის თვალებს მაინც ვერ იპოვის — ლექსის მთელი ირონიაც ისაა, ის, რაც სიცოცხლეში ბრმისათვის საბედისწერო ნაკლი იყო, სიკვდილის მერე პლუსად იქცა.

რილკეს უჩვეულო დამოკიდებულება სიკვდილისადმი კარგად ჩანს მის ფრანგულ წერი-

ლებში, რაც მისი დაკვირვების, ხანგრძლივი გამოცდილების შედეგია. „სიცოცხლე ნაწილობრივ უკვე შეიცავს სიკვდილს და მიკვირს, ადამიანებს რად უჭირავთ თავი ისე, თითქოს ეს არ იცოდნენ. დიახ, შეიცავს სიკვდილს, რომლის დაუნდობელ აქ ყოფნას ყოველ უმცირეს ცვლილებაშიც შევიგრძნობთ და ვცდილობთ დავძლიოთ იგი, რადგან საჭიროა ვისწავლოთ ნელი სიკვდილი. საჭიროა სიკვდილი ვისწავლოთ. მთელი ცხოვრება ეს არის და ეს, სხვა არაფერი. თავიდანვე უნდა მოამზადო შედეგრი უზენაესი და ამაყი სიკვდილისა, სიკვდილისა, რომელშიც შემთხვევითობას წილი არა აქვს, კარგად შემზადებული, უზადო, ნეტარი სიკვდილი, ისეთი, როგორსაც წმინდანები ქმნიდნენ. სიკვდილი, რომელიც დიდხანს მწიფს და თვითონ აქრობს თავის საზარელ სახელს; მისგან ყესტილა რჩება, რომელიც უსახელო სამყაროს უკან უბრუნებს მძაფრად განვლილი ცხოვრების მხსნელ და აღიარებულ კანონებს. სიკვდილის ეს იდეა ბავშვობიდანვე ასე მტკივნეულად რომ განვითარდა ჩემში (გამოცდილებიდან გამოცდილებამდე) მიზრძანებს მორჩილად გადავიტანო პატარა სიკვდილი, რათა ღირსეული გავხდე იმ სიკვდილისა, რომელსაც ჩვენი სიდიადე სურს“ (11, მიმი რომანელს, 8.12.1907).

მიუხედავად ამგვარი დამოკიდებულებისა რილკე მაინც ნიცშეს ეპოქის შვილია და კარგად



იცის, რომ ადამიანებმა დაკარგეს სიკვდილის ნიჭი, უნარი, რაც მათი გამორჩეულობის, ინდივიდუალობის, თვითმყოფადობის დაკარგვასაც გულისხმობს: „ადამიანს სულ უფრო იშვიათად უჩნდება სურვილი, მოკვდეს საკუთარი სიკვდილით. ცოტაც და საკუთარი სიკვდილი ისევე გაიშვიათდება როგორც საკუთარი სიცოცხლე. ღმერთო, ღმერთო, ამქვეყნად ყველაფერი მზამზარეული ხვდებათ. იზადებიან, პოულობენ მზა სიცოცხლეს და მორჩა. ჩაცმალა სჭირდებათ. სიკვდილი უნდათ თუ იძულებულნი არიან მოკვდნენ, სულერთია! ისე კვდებიან როგორც მოუწევთ. კვდებიან სიკვდილით, რომელიც იმ სნეულებას ესადაგება, მათ რომ შეჰყრიათ (რადგან მას შემდეგ, რაც ყველა დაავადება შეისწავლეს, ცნობილია, რომ ესა თუ ის სიკვდილი ამა თუ იმ დაავადებას შეესატყვისება, მას გამოხატავს და არა ადამიანს და ავადმყოფს, ასე ვთქვათ, გასაკეთებელი არაფერი აქვს)“ (12).

ამიტომაც რილკე ჭეშმარიტი რომანტიკოსივით მისტირის იმ დროს, როცა ადამიანები ნამდვილი, მხოლოდ მათთვის განკუთვნილი სიკვდილით კვდებოდნენ და ამისთვის მთელი ცხოვრება, ნაბიჯ-ნაბიჯ ემზადებოდნენ: „მათ ყველას (წინაპრებს) საკუთარი სიკვდილი ჰქონდათ: იმ კაცებს, იარაღსხმულ სხეულებში სიკვდილს ტყესავით შებოჭილს რომ დაატარებდნენ. ქალებს, რომლებიც ღირსეულად ბერდე-

ბოდნენ და პატარავდებოდნენ და შემდეგ უზარმაზარ სარეცელზე როგორც სცენაზე ისე კვდებოდნენ, მოკრძალებულად და დედოფლური ღირსეულობით. დიახ, ბავშვებიც, თუნდაც სულ პატარები, რომელიმე ბავშვური სიკვდილით კი არ კვდებოდნენ, არამედ ძალას იკრებდნენ და კვდებოდნენ იმას, რაც უკვე იყვნენ და იმასაც, რაც გახდებოდნენ, ცოცხლები რომ დარჩენილიყვნენ. და რა ნაღვლიან სილამაზეს ანიჭებდა ეს განცდა ქალებს, როცა ისინი ორსულად იყვნენ და იდგნენ ხოლმე და მათ დიდ ტანში, ზედ უნებურად რომ რჩებოდათ თხელი ხელები, ორი ნაყოფი ერთად ხარობდა: ერთი ბავშვი და ერთი სიკვდილი და მძიმე, თითქმის მაძლარი ღიმილი მათ ერთიანად დაცლილ სახეზე იმიტომ ხომ არ ჩნდებოდა, რომ ხანდახან ფიქრობდნენ ხოლმე, ორივენი იზრდებიანო.“ (12, გვ. 32-33).

წარსულს ჩაბარდა ჩვენი წინაპრების „საკუთარი სიკვდილი“ თავისი დრამატიზმით, იდუმალებითა და ინტიმით („სევდა უფრო ინტიმურია, ვიდრე სიხარული“). „მიეც, უფალო, ყოველსა კაცსა თვისი სიკვდილი“, ლოცულობს რილკე. ადამიანთა სიცოცხლეც და სიკვდილიც არაფრით გამორჩეული, ჩვეულებრივი, ერთმანეთის მსგავსი გახდა, ყველაფერი გაუბრალოვდა, გაჩვეულებრივდა. XX საუკუნის ხელოვნებაში, ლიტერატურაში ეს პროცესიც აღწერა.

## ბიბლიოგრაფია:

1. ზურაბ კაკაბაძე, „ეგზისტენციალური კრიზისის“ პრობლემა და ედმუნდ ჰუსერლის ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგია, თბ., 1985, გვ.29;
2. ა. პოპიაშვილი, ინდივიდის პრობლემა ს. კირკეგორი-სა და ფ. ნიცშეს ფილოსოფიაში, თბ., 1988, გვ.164;
3. [www.offline.ge](http://www.offline.ge);
4. [internetbiblioteka.mylivepage.com](http://internetbiblioteka.mylivepage.com);
5. [planeta.ge](http://planeta.ge);
6. გერონტი ქიქოძე, წერილები, ესეები, ნარკვევები, თბ., 1985, გვ.230;
7. ბირგიტ ლაჰანი, ფრიდრიხ ნიცშეს შემოქმედებითი და სატრფიალო ვნებანი, გაზეთი „ჩვენი მწერლობა“, № 45 (175) 21-27 ნოემბერი, 2003, გვ.11;
8. ბირგიტ ლაჰანი, ფრიდრიხ ნიცშეს შემოქმედებითი და სატრფიალო ვნებანი, გაზეთი „ჩვენი მწერლობა“, № 46 (176) 5-11 დეკემბერი, 2003, გვ.11;
9. ნინო ბაქანიძე, რაინერ მარია რილკეს პოეტური სამყარო, თბ., 2002, გვ.90-91;
10. თორნიკე მოდებაძე, მარტოობის წიგნი. <http://arili2.blogspot.com>;
11. რაინერ მარია რილკეს ფრანგული წერილებიდან, „ახალი თარგმანები“, 1992, გვ.122;
12. რაინერ მარია რილკე, მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები, თბ., 1992.

## მესამე თავი

### სიკვდილის კარადიგმა ევროპულ და ქართულ სიმბოლიზში

XIX საუკუნის ბოლოდან ასპარეზზე გამოდიან ევროპელი ფილოსოფოსები, მოაზროვნენი, რომლებიც ახალი თეორიებით მთლიანად ცვლიან ძველ, აღიარებულ ღირებულებებს, საუკუნოვან ფასეულობებს, რაც, ბუნებრივია, ასახვას ხელოვნებაშიც, ლიტერატურაშიც პოულობს. იცვლება ადამიანის დამოკიდებულება რწმენისადმი, ღვთისადმი. აქედან გამომდინარე, სიკვდილიც არის არა გარდაცვალება, არამედ სრული გაქრობა („მე მინდა მოვკვდე სულ“, ბორხესი). ახალი, რევოლუციური პროცესები აისახება მოდერნისტულ ლიტერატურაში. მოდერნიზმი ჩაისახა პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისში, XX საუკუნის ოციან წლებში მიაღწია მწვერვალს ევროპასა და ამერიკაში. მოდერნიზმმა უარი თქვა არა მხოლოდ რეალისტურ ტრადიციაზე, არამედ ზოგადად ტრადიციის აღიარებასა და გაზიარებაზე. ნებისმიერი ლიტერა-

ტურული მიმდინარეობა თავს გამოხატავს ტრადიციასთან მიმართებით. ანტიკურობა იყო მხატვრული შემოქმედების მოდელი კლასიციზმებისათვის, რომანტიკოსები უპირატესობას ანიჭებდნენ შუა საუკუნეებს, სწორედ ამიტომაც თითქმის ყველა კულტურულ ეპოქას მოდერნიზმამდე ეწოდება კლასიკური. მოდერნიზმი არის პირველი კულტურული და ლიტერატურული ეპოქა, რომელმაც დაარღვია „მემკვიდრეობითობა“ და ახლებურად, განსხვავებულად უპასუხა მარადიულ კითხვებს, მათ შორის კითხვას — არსებობს თუ არა ღმერთი და რა ფუნქცია აქვს მას თანამედროვე ეპოქაში?

ინგლისელი პოეტი ს.სპენდერი წერდა 1930 წელს: „მეჩვენება, რომ მოდერნიზმი შეგნებულად მიისწრაფიან სრულიად ახალი ლიტერატურის შექმნისაკენ. ისინი ნათლად შეიგრძნობენ ჩვენი ეპოქის უპრეცედენტობას და ღირებულებას, წარსულის ხელოვნებისა და პირობითობის გაუთვალისწინებლად.“ ესპანელი ფილოსოფოსისა და მწერლის ორტეგა-ი-გასეტის სიტყვებით კი: „მოდერნიზმი არის დეჰუმანიზტური ეპოქის ხელოვნება“.

მოდერნიზმი არარეალისტურ, კონსტრუქციულ ლიტერატურულ-მხატვრულ სტილთა ერთობლიობაა. შედგება სხვადასხვა სკოლისაგან (იმპიზმი, დადაიზმი, ექსპრესიონიზმი, კონსტრუქტივიზმი, სიურეალიზმი), ხშირად ეს

სკოლები ეწინააღმდეგებიან და უპირისპირდებიან ერთმანეთს. თუმცა მოდერნიზმი ერთიან ლიტერატურულ მიმდინარეობად შეიძლება ჩავთვალოთ რამდენიმე მომენტის გამო:

1) საიდუმლო მისტიკური ცოდნა, რომელიც უპირისპირდება სამყაროს აბსურდულობას. რეალური სამყარო მტრული გარემოა ადამიანისათვის, ადამიანი უმწეო და მიუსაფარია. მოდერნიზმი უარყოფს ისტორიულ პროგრესს და ყოფის უაზრობას ამტკიცებს, ასახავს ადამიანის მარგინალიზაციას.

2) პიროვნებისა და მისი ადგილის საკითხი სამყაროში. მოდერნიზმს აინტერესებს ადამიანი მისი სოციალური კუთვნილების მიუხედავად. ადამიანი, რომელიც უცხოა სამყაროსათვის და სათამაშო მსოფლიო გამონვევათა და საფრთხეების ხელში.

3) ახალი მითების შექმნა — რემითოლოგიზაცია. მოდერნიზმი სამყაროს ახსნას მითოსური მეთოდით ცდილობს. ყველა მწერალს შეუძლია სამყაროს ახალი სურათის შექმნა, ეს არის ესთეტიკური გამარჯვება მსოფლიო ქაოსზე.

მსოფლიო მოდერნიზმის სანყის ეტაპად სიმბოლიზმი ითვლება. სიმბოლიზმი (ფრანგ. **symbolisme**) არის მიმდინარეობა დასავლეთ ევროპის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში XIX საუკუნის დასასრულს და XX საუკუნის დასაწყისში (საფრანგეთში — შარლ ბოდლერი, არტურ

რემბო, პოლ ვერლენი, სტეფან მალარმე და სხვა, ბელგიაში — ემილ ვერჰარნი, მორის მეტერლინკი, გერმანიაში — გერჰარტ ჰაუპტმანი, შტეფან გეორგე; ინგლისში — ოსკარ უაილდი, ელფერნონ ჩარლზ სუინბერნი; ავსტრიაში — რაინერ მარია რილკე; რუსეთში — ალექსანდრ ბლოკი, კონსტანტინ ბალმონტი, ვალერი ბრიუსოვი...).

სიმბოლიზმი ერთგვარი რეაქცია იყო პარნასელთა პოეზიაზე. მისთვის დამახასიათებელია კონკრეტული სახის შეცვლა სიმბოლოთი, ირეალური სინამდვილის ძიება, კამერულობა, მაქსიმალური ზრუნვა სიტყვაზე, მუსიკალობის შექმნაზე. „სიმბოლისტებმა არა მხოლოდ იქადაგეს, არამედ პრაქტიკულადაც განახორციელეს პოეზიაში მუსიკალობის პრიმატი“ (1). სიმბოლისტთა პოეზიაში პირველად გამოჩნდა ბერგსონის (1859-1941, ფრანგი ფილოსოფოსი, ინტუიტივიზმის წარმომადგენელი, მისი ფილოსოფიის ცენტრალური ცნებაა „ნმინდა“, ე.ი. არამატერიალური, „ხანიერება“, რომლის შეცნობაც მხოლოდ ინტუიციით შეიძლება), ფილოსოფიის კონტურები მართალია, ბერგსონამდე ჯერ შორია, მაგრამ არის შოპენჰაუერი (1788-1860), რომლის ფილოსოფიაც მისაღებია მათთვის. სწორედ იმხანად შემოდის მოდაში პესიმიზმი და ესთეტიკური მისტიციზმი. შოპენჰაუერისათვის ხელოვნება მხოლოდ მუსიკაა. მუსი-

კის საშუალებით შეიძლება სინამდვილის წვდომა. მთავარი ლექსში მუსიკალური სიმბოლოა — აცხადებენ სიმბოლისტიები.

ისინი უარყოფენ ლექსის ლოგიკურობას და უპირატესობას ანიჭებენ ხმების ჯადოსნურობას. ქმნიან პოეტურ მელოდიებს. სიმბოლიზმი იყო ამბოხი სინამდვილის წინააღმდეგ. მისმა საუკეთესო წარმომადგენლებმა დიდი ამაგი დასდეს ლირიკული აზროვნების განვითარებას.

რწმენისადმი სიმბოლისტთა დამოკიდებულება საკმაოდ რთული და მრავალფეროვანია, ხშირად წინააღმდეგობრივიც. სწორედ აქედან იწყება ქრისტიანობასთან დიდი კონფლიქტი, განხეთქილება, მაგრამ ამასთანავე სიმბოლიზმი არის ქრისტიანობის არსსა და წიაღში დაბრუნებაც. 80-იან წლებში ვერლენი ბეჭდავს ლექსს „დანყევლილი პოეტები“, სიმბოლისტიები თავს დანყევლილ პოეტებს უწოდებენ. რემბო ლექსების ციკლს — „განათება“ — უძღვნის „ძვირფას სატანას, პოეტის მფარველს“, თუმცა ასეთი დამოკიდებულება არ არის ბოლომდე ჩამოყალიბებული, ცვალებადია. შემოქმედების მეორე პერიოდში პოლ ვერლენი საგალობელთა კრებულს უძღვნის ღვთისმშობელს. ხშირად უფლისაღმადმი ასეთი მიდგომა ტრადიციის უარყოფის ნაწილად შეიძლება აღვიქვათ. ასეთივე იყო მათი დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი, არტურ რემბო პოეზიას ჯერ უმაღლეს ქეშმა-



რიტებას უწოდებდა, ცხოვრების ბოლო წლებში, იმედგაცრუების პერიოდში კი აცხადებდა — „ხელოვნება სულელური გამოგონებაა“ (ცნობილია, რომ სიკვდილის წინ ლევ ტოლსტოიმ ზურგი აქცია ხელოვნებას, როგორც ფუჭ ფუფუნებას).

სიმბოლიზმისთვის დამახასიათებელი ღმერთის უარყოფა, სარწმუნოებრივი კრიზისი ზოგადად მოდერნიზმის თვისებაა. კონფლიქტი ღმერთსა და ადამიანს შორის გრძელდება პოსტმოდერნიზმშიც, თუმცა პოსტმოდერნიზმი ხშირად ამ საკითხს თვალს არიდებს, არ განიხილავს, ავანგარდიზმს კი სარკასტულ, ირონიულ ქრილში გადაჰყავს ის. „მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმის წყალგამყოფია რომანტიკისადმი მიმართება, რომანტიკა, როგორც ჩვენ გვესმის ხოლმე, ყოველი ამაღლებული, დრამატული, ტრაგიკული განცდის თანამდევი მოვლენაა. იგი ღამის, მთვარის, სიყვარულისა და მელანქოლიის სამყაროში იშვა, როგორც გლოვა დაკარგულზე ან როგორც ცისფერი მომავლისაკენ წარმტაცი ძალა. რომანტიკა სულის სინაზეს ამეტყველებდა, ღვთაების ხატი გადაჰქონდა სიტყვის, ფერის, ჰანგის საუფლოში“ (1, გვ.3).

მოდერნიზმში მთავარია ავტორი და შემოქმედება, პოსტმოდერნიზმში კი — ინტერპრეტაცია. სწორედ მოდერნიზმთან პოლემიკამ მიიყვანა პოსტმოდერნიზმი „ავტორის სიკვდი-

ლამდე“ (როლან ბარტი). სიმბოლისტიკებთან ყველაფრის ცენტრში დგას თვითონ პოეტი, შემოქმედი, რომელიც არის თვითკმარი, ამოძრავებს სამყაროს და ქმნის საკუთარ ნესრიგს. ისინი თავიანთი შემოქმედებით ქმნიან პოეტურ, მხატვრულ, ლიტერატურულ სინამდვილეს, რადგან ობიექტური სინამდვილე, რეალობა არ არის საინტერესო, მიმზიდველი, ყურადღების ღირსი. ამიტომაც „გასიმბოლოებული სინამდვილე“ (მაია ჯალიაშვილი), მხატვრული გამონაგონია უფრო დამაჯერებელი, მთავარი, მნიშვნელოვანი. სიმბოლისტიკები ცვლიან ქრისტიანულ მითოლოგიას და ახალ, სიმბოლისტიკურ მითებს ქმნიან. ისინი ცდილობენ ყველაფრის გადაფასებას, გადახარშვას, თავიანთ შემოქმედებით სამჭედლოში გამობრძმედას. „მე ხელოვანმა შევქმენ სამეფო“, აცხადებს შარლ ბოდლერი. მათ ქრისტეს ჩანაცვლებაც კი მოახერხეს.

„ახალი ქრისტიე“ იყო ხელოვნება, რომელიც პარიზში დაიბადა და მისი „ქადაგება“ მალე მთელ ქვეყნიერებას მოეფინა. მის დაბადებას ხელი შეუწყო კაცობრიობის მთელმა ისტორიულმა თუ კულტურულმა განვითარებამ, განსაკუთრებით კი ლიტერატურამ და ფილოსოფიამ“ (2). ამ თვალსაზრისს იზიარებენ ქართველი სიმბოლისტიკებიც. ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა: „ხელოვნება გააღმერთებს მთელ ქვეყა-

ნას და როგორც ქრისტე განკურნავს კაცობრიობას ყველა სენებიდან”.

რადგანაც ღმერთი არ არსებობს, მისი ჩანაცვლება ხელოვნებით უნდა მოხდეს, ხელოვნებამ უნდა იტვირთოს კაცობრიობის განკურნების ურთულესი მისია. ამგვარია სიმბოლისტიკა პოზიცია ევროპაშიც, საქართველოშიც. „სიმბოლისტიკებმა გაქვავებულ ლიტერატურულ, ნარმართულ თუ ქრისტიანულ სახეებს მიუმატეს სიმბოლიზირებული საგნები, როცა მწერალი ერთს წერს, მაგრამ მეორეც იგულისხმება. წერს მეტაფორული ენით და ხდება სამყაროს პირველხილვა“ (3). ვაგნერს ხელოვნება საიდუმლო მსახურებად, საზოგადოების წყლულთა უებარ მალამოდ მიაჩნდა, ამავე პოზიციას იზიარებდნენ სიმბოლისტიკები.

კარლოს შვაბის ცნობილი ნახატი „მესაფლავის სიკვდილი“ სიმბოლისტური მოტივების ვიზუალური გამოხატულებაა. სიკვდილისა და ანგელოზთა პერსონიფიკაცია, ქათქათა თოვლი და სახეთა დრამატული იერი და მიმიკრია — ყოველივე ეს გამოხატავს სიმბოლისტურ მისწრაფებას ტრანსფიგურაციისკენ — „სადმე, ამ სამყაროს იქით“. ეს ნახატი ხაზს უსვამს „ახალი ქრისტეს“ განსხვავებულ დამოკიდებულებას სიკვდილისადმი, მარადიულობის ტრანსფორმირებულ აღქმას, ამქვეყნიურისა და იმქვეყნიურის, მიწიერისა და ზეციურის არაქრისტიან-

ნულ, ქაოსურ შეფასებას, დასურათხატებას, გასიმბოლოებას.

XIX საუკუნის ბოლოს კვდება დეკადანსი და ჩასახვას იწყებს მოდერნიზმი მხატვრობაში, ნორვეგიელი მხატვრისა და გრაფიკოსის ედვარდ მუნკის (1863-1944) „მადონა“ (ღვთისმშობელი) მოდერნისტული მხატვრობის საფუძვლად იქცა. მან დიდი გავლენა იქონია გერმანული და ცენტრალური ევროპის ექსპრესიონიზმზე.

## შარლ ბოდლერი

სიმბოლისტურ მოძრაობას ლიტერატურაში ფესვები შარლ ბოდლერის (1821-1867) პოეტურ კრებულში „Les Fleurs du Mal“ („ბოროტების ყვავილები“) აქვს. სიმბოლიზმის ესთეტიკა განავითარეს სტეფან მალარმემ და პოლ ვერლენმა 1860-70-იან წლებში. 1880-იანებში ეს ესთეტიკა გამოიხატა ერთგვარ მანიფესტთა სერიაში და მან მწერალთა მთელი თაობის ყურადღება მიიპყრო. ედგარ ალან პოს ნამუშევრები, რომლებიც ბოდლერმა ფრანგულად თარგმნა, დიდ გავლენას ახდენს მთლიანად ამ მიმდინარეობაზე და მნიშვნელოვანი წყარო ხდება მრავალი ტროპისა და პერსონაჟის შექმნაში. სიმბოლისტებს პირდაპირ, შეუღლამაზებლად გადმოჰქონდათ თემები და განწყობები ედგარ პოს შემოქმედე-

ბიდან. იზიარებდნენ ამერიკელი რომანტიკოსის თვალსაზრისს, რომ პოეზიამ უნდა ასახოს არა რეალური ცხოვრება, სინამდვილე, არამედ წარმოსახვითი, მიღმური, ირეალური. თუმცა ეს თვალსაზრისი მათ უფრო გააღრმავეს და დეკლარირებულად გამოაცხადეს. სწორედ ამ ზეგავლენის გამო ამბობენ, რომ თანამედროვე ლიტერატურის სამი მეოთხედზე მეტი ედგარ პოს ლიტერატურული ნააზრევადან გამოვიდა.

ფრანგული სიმბოლიზმი უმეტესწილად რეაქცია იყო ნატურალიზმისა და რეალიზმის წინააღმდეგ, რომელთა მიმდევრები ცდილობდნენ რეალობის ასახვას მისი პირდაპირი მნიშვნელობით. ბოდლერის პოეზიას დიდი რეზონანსი ჰქონდა როგორც თანამედროვე, ისე მომდევნო თაობის მწერალთა შორის. კერძოდ, მის სახელს უკავშირებდნენ დეკადენტური ლიტერატურის განვითარებას, მაგრამ წმინდა „ბოდლერისეული“ განწყობილებებისა და თემების გარდა ამ დიდ რეზონანსს საფუძვლად უდევს პოეტის ჰუმანისტური ტენდენციებიც, აგრეთვე მისი ლექსების კლასიკურად მკაცრი, დახვეწილი სტილი, გასაოცარი ბგერწერა, რიტმულობა, მკაფიო გამომსახველობა. საქართველოში ბოდლერის პოეზიით დაინტერესებულნი იყვნენ „ცისფერყანწლები“. მისი გავლენა იგრძნობა გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ადრეულ ეტაპზეც.

1848 წლის რევოლუციის დღეებში შარლ ბოდლერი ბარიკადებზე იბრძოდა. სწორედ ამ დროს დაწერა ლექსი „აბელი და კაენი“ – ფრანგული რევოლუციური პოეზიის ბრწყინვალე ნიმუში. „ბარიკადებზე იბრძოდა შარლ ბოდლერი, უდიდესი ინდივიდუალისტი და დამწყები სიმბოლიზმის სკოლისა; ბოდლერივე სცემდა გაზეთ „ბარიკადს“ რევოლუციისას ყველაზე უფრო საგმირო დროს; პარიზის კომუნის დროს კომუნარებთან ერთად იბრძოდნენ რემბო და ვერლენი: რემბოს „დასახლებული პარიზი“ შედევრია რევოლუციური პათოსის და რემბოს იქით ხომ ჯერ არ წასულა პოეზია“ (4). სიმბოლისტთა დამოკიდებულება რევოლუციებისა და ხალხის გამოსვლების მიმართ არასოდეს ყოფილა გულგრილი, ინდიფერენტული. თუმცა რევოლუციები მათ იმედგაცრუებასა და შეხედულებების გადაფასებას, ილუზორული განცდებიდან გამოსვლასაც უწყობდა ხელს. ამიტომაც სიმბოლისტთა შემოქმედებით გზაზე რევოლუციები და პარიზის კომუნაც ერთგვარი წყალგამყოფის როლს ასრულებდა.

შარლ ბოდლერი იბრძოდა კონსერვატიული რომანტიზმისა და „პარნასის“ ესთეტიზმის წინააღმდეგ. იმდროინდელ ლექსებში თვალსაჩინოა მისი დაინტერესება სოციალური საკითხებით. მაგრამ რევოლუციის დამარცხებამ და ე.წ. მეორე იმპერიის დამყარებამ მკვეთრად შეცვა-

ლა ბოდლერის პოეზიის განწყობილება. საზოგადოებრივი პროგრესი პოეტისათვის ქიმერად იქცა. თანდათანობით დაიხვეწა მისი ძირითადი პოეტური კრებულებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი სახელწოდებაც: წიგნის სათაურების ვარიანტები („ლესბოსელი ქალები“, „ლიმბები“, „ჯოჯოხეთის რკალები“) იცვლებოდა შემოქმედებითი ძიების პროცესში, ვიდრე 1857 წელს გამოსულ კრებულს დაერქმეოდა „ბოროტების ყვავილები“ (1861 და 1869 წლებში გამოქვეყნდა ამ კრებულის შევსებული გამოცემებიც). ბოდლერის მიერ მკაცრად მოფიქრებული არქიტექტონიკის შესაბამისად, წიგნი შედგება შემდეგი თავებისაგან: „სპლინი და იდეალი“, „პარიზული სურათები“, „ღვინო“, „ბოროტების ყვავილები“, „ამბოხი“ და „სიკვდილი“. აქ პოეტმა თავი მოუყარა ადრინდელ ლექსებსაც, თუმცა კრებულში მაინც გატარებულია პოეტის საბოლოო ესთეტიკური მრწამსი: ცხოვრებაში ბოროტება ბატონობს და ხელოვნებაშიც ეს ტრაგიკული ფაქტი უნდა აისახებოდეს. იგი მრავალგზის აღნიშნავდა, რომ „ბოროტების ყვავილები“ შემთხვევითი ლექსებისგან შედგენილი კრებული არ არის, არამედ ერთიანი კონცეფციით შექმნილი „წიგნი“. ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებზე“ უთქვამთ: ეს წიგნი ჰგავს ქვის სფინქსს, რომელიც უეცრად ქვითინს იწყებსო.

„ბოროტების ყვავილები“ კონტრასტის პრინციპითაა აგებული: მასში დაპირისპირებულია სიცოცხლისა და სიკვდილის, სპლინისა და იდეალის თემები. ბოდლერი მტკივნეულად აღიქვამს თანამედროვე საზოგადოების სიმახინჯეს და მაშინაც, როდესაც გამოსავალს ვერ ხედავს, რჩება პირდაპირი და უკომპრომისო. სწორედ ამ ნაწარმოებით დაიწყო მოდერნიზმის კონფლიქტი ქრისტიანობასთან, ქრისტიანული მითების მსხვრევა და სიმბოლისტური მითების შექმნა. ბოდლერის სხვა თხზულებებიდან აღსანიშნავია ნიგნი „ხელოვნური სამოთხენი“ (1860), მისი გარდაცვალების შემდეგ შედგენილი ლექსთა კრებული „ნამსხვრევები“ (1866), კრიტიკული ნერილები ხელოვნებათმცოდნეობის საკითხებზე („1845 წლის სალონი“, „1846 წლის სალონი“, „კლასიკოსთა მუზეუმი“), სადაც იგი ავითარებს თანამედროვე რომანტიზმსა და საფრანგეთის დიდი რევოლუციის პერიოდის მხატვართა შორის ნათესაობის იდეას. ბოდლერი განსაკუთრებითი აღტაცებით წერს დელაკრუას, დავიდის, ენგრის ხელოვნებაზე, დომიეს პოლიტიკურ კარიკატურაზე, მიქელანჯელოსა და გოიას შემოქმედებაზე (5,6,7).

ზვიად გამსახურდიამ თარგმნა შარლ ბოდლერის ლექსები პროზად — „პარიზის სპლინი“. ლექსში „ფანჯარა“ ბოდლერი ამბობს: შესაძლოა, თქვენ მითხრათ: „განა დარწმუნებული



ხარ, რომ ეგ ლეგენდა შეეფერება სინამდვილეს?! მაგრამ, აბა, რა მესაქმება მე სინამდვილესთან, რომელიც ჩემ გარეშეა, მაშინ როდესაც ჩემი ლეგენდა მეხმარება მე ცხოვრებაში — მაძლევს შეგრძნებას არსებობისას, ჩემივე თავისას“. სიმბოლისტებს არაფერი ესაქმებათ სინამდვილესთან, ისინი ირეალურს, მიღმურს ეძებენ და არ სწამთ არაფრის, თვით ღმერთისაც. „უცხო“ ბოდლერის ერთ-ერთი ცნობილი ლექსია: „— იდუმალეებით მოცულო კაცო, მითხარ, ვინ გიყვარს ყველაზე მეტად: დედა, მამა, დაა თუ ძმაა — არა მყავს დედა, არც მამა, არც ძმა და არცა და? — მაშ მეგობრები? — მაგ სიტყვების აზრი დღემდე უცნობია ჩემთვის. — იქნებ სამშობლო? — არც კი ვუნცი, რომელ განუღებ მდებარეობს იგი. — მშვენიერება? — მე მზადა ვარ შევიყვარო მშვენიერება, თუ იგი ღვთაებრივი იქნება და უკვდავი. — ოქრო? — მე მძულს ოქრო, ისევე როგორც თქვენ გძულთ ღმერთი. — მაშ რაღა გიყვარს ბოლოს და ბოლოს, საოცარო უცხოელო? ღრუბლები მიყვარს... ჰე, ცის ტატნობზე რომ მისცურავენ... ის საოცარი ღრუბლები“.

ბოდლერის „უცხო“ ზუსტად გამოხატავს სიმბოლისტური ეპოქის ყველაფრის უარყოფელ განწყობებს, სრულ ნიჰილიზმს. არ არსებობს არც ხორციელი, არც სულიერი ნათესაობა, არ არსებობს სამშობლო და მშვენიერება, ოქრო,

სიმდიდრე — საძულველი განძია, ერთადერთი რაც შეიძლება გიყვარდეს — წარმავალი, მოუხელთებელი, მიუწვდომელი ღრუბელია. ღმერთი არ არსებობს, დიდი ხნის წინათ „მოკვდა“.

## პოლ ვერლენი

პოლ ვერლენი (1844-1896) და არტურ რემბო აკრიტიკებდნენ თავიანთ წინამორბედებს, მათი აზრით, პარნასელები ძალიან დიდ დროს უთმობდნენ საგნების გარეგნულ მხარეს და ყურადღების მიღმა რჩებოდათ შინაგანი. ისინი ცდილობდნენ გამოუხატავის გამოხატვას, სამყაროს საიდუმლოების შეცნობას. ეს მხოლოდ პოეზიაში შეიძლება და მარტოდენ სიმბოლოებით. მხატვრული სახე მათთვის მხოლოდ სიმბოლოა, ქეშმარიტ ლიტერატურულ ნაწარმოებში კი კონკრეტული შინაარსის მიღმა ყოველთვის იმალება სხვა, უფრო ღრმა, საინტერესო. ისინი მხოლოდ გაურკვეველი ბუნდოვანი გრძნობების გადმოცემას ცდილობდნენ, ზოგჯერ კი ხელოვნურად უხმობდნენ ასეთ წარმოდგენებსა და ჰალუცინაციებს.

პოლ ვერლენი ბოლო წლებს ალკოჰოლიზმსა და სიღარიბეში ატარებს. თუმცა ავტორის სიცოცხლეშივე მისი შემოქმედება საყოველთაოდ აღიარეს, როგორც უახლესი სიტყვა პოეზია-

აში. შესაძლოა ვერლენის ყველაზე ცნობილი პოემა იყოს „შემოდგომის სიმღერა“ (*Chanson d'automne*) — მეორე მსოფლიო ომში მოკავშირეთა მიერ ამ პოემის კოდურ გზავნილებში გამოყენების წყალობითაც. ვერლენის პოეზია პოპულარული იყო მუსიკოსებში, გაბრიელ ფორემ ფრანგი პოეტის რამდენიმე ლექსზე მუსიკა შექმნა, მათ შორის „*La bonne chanson*“ („ლამაზი სიმღერა“), კლოდ დებიუსიმ საკუთარ მუსიკაში ვერლენის კრებული, „*Fêtes galantes*“ („გალანტური დღესასწაულები“) გამოიყენა.

პოეტური მოღვაწეობის დასაწყისში ვერლენი რომანტიკოსთა და პარნასელთა პოზიციებზე იდგა, ერთმანეთს უპირისპირებდა ნათელ, მნიშვნელოვან ნარსულსა და ნაცრისფერ, ერთფეროვან ანწყოს, ეთაყვანებოდა წმინდა სილამაზეს, არამინიერ იდეალს, მისი ლექსისათვის კი დამახასიათებელი იყო კეთილზმოვანება და დიდაქტიკურობა. თუმცა პირველივე კრებულებში იკვეთება ვერლენისეული სტილი — მელანქოლიური, იმპრესიონიზმისაკენ მიდრეკილი, გარეგნულად დახვეწილი და სრულყოფილი. „მთვარის სევდიანი შუქი“, „ფერმკრთალი ზეცა“ — ასე სუბიექტურად და განსხვავავებულად აღიქვამს ვერლენი სამყაროს. „შემოდგომის საღამოთა ორაზროვანება“ და საერთოდ ორაზროვნება პოეტური შემოქმედების კრედიოდ იქცევა. 1871 წლის შემდეგ ვერლენიც ინ-

ყებს ახალი, წმინდა სიმბოლისტური პოეზიის შექმნას. მისი „პოეტური ხელოვნება“ არის არა მხოლოდ ვერლენის, არამედ სიმბოლიზმის მანიფესტიც. „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!“ — ასეთია პოეტის პირველი მოთხოვნა. პოეზიამ უნდა ასახოს გაურკვეველი, ბუნდოვანი, იდუმალი, მიუნვდომელი, უნდა ასახოს არა ფერი, არამედ მხოლოდ ნიუანსი. „ტკბილხმოვანებას კისერს მოვუგრებთ“, ამბობს ვერლენი. მან გადანყვიტა პოეტური ფერწერა შეექმნა ფერთა შეხამებით და არა სიტყვებით.

კრებულში „რომანსები უსიტყვოდ“ (1874) და „არასოდეს და ახლახან“ (1884) გამოიკვეთა მისი მოუხელთებელი, ფერადოვანი პოეზიის ყველა ნიშანი. აქ მნიშვნელოვანია შემთხვევითობის, მოულოდნელობის, გაურკვეველობის ეფექტი. შემოქმედების პირველ ეტაპზე ვერლენი უარყოფს ღმერთს და სხვა სიმბოლისტთა მსგავსად, ქრისტიანულ მითებსა და სახეებს საკუთარი, სუბიექტური მითებითა და სახეებით ანაცვლებს. ლექსი — „კაბარეთა ხმაური, ტროტუარის ტალახი“ — ზუსტად გამოხატავს სიმბოლისტთა სამოთხისაკენ მიმავალ გზას: „კაბარეთა ხმაური, ტროტუარის ტალახი, გაძარცული ჭადრები — ქარისგან განალახი, ომნიბუსი ჭრიჭინა, ძლივს რომ იჭერს ბორბლები, რკინის კორიანტელი, შლამით დანადორბლები, ზანტად რომ მოჩანჩალებს წითელ-მწვანე შუ-

შეებით, ნევა-ნევით, კლუბისკენ მიმავალი მუშე-  
ბი, ცხვირწინ პოლიციელთა პირში ჩიბუხ-ნალ-  
ვერდლით, ნესტი, სახურავიდან, კედლებს ჩა-  
მონალვენთი, ქვაფენილი სრიალა და ზედ გუბე  
მრავალი, აი, ჩემი შარავა — სამოთხისკენ მა-  
ვალი“. სიმბოლისტიებისათვის დამახასიათებე-  
ლი ირონიითა და უშუალობითაა გადმოცემული  
ლექსში არა ტანჯვა-ნამეებითა და მოთმინებით  
განვლილი მოკირწყლული გზა სამოთხისა, არა-  
მედ ყოფა თავისი ნესტიანი სახურავებითა და  
კედლებით, გუბემრავალი ქვაფენილებითა და  
ჩიბუხიანი პოლიციელით.

ლექსი „L'Art Poétique“ სიმბოლისტური ეს-  
თეტიკის ერთგვარი მანიფესტია, მასში ნათ-  
ლად იკვეთება პოლ ვერლენის დამოკიდებუ-  
ლება კლასიკისადმი, შინაარსობრივი და ფორ-  
მისმიერი მოთხოვნები: „გწამდეს მუსიკა და  
ეტრფიალე ზომას, რომელშიც მოეთავსება ნაზ  
მინანქარის ნაზი შრიალი, მაგრამ ნუ გინდა მძი-  
მე სავსება. გადაარჩინე სიტყვების დასი და შე-  
იყვარე მათი ზმანება. მთვრალი სიმღერა არის  
ძვირფასი ნათელ ბოდვაში მიექანება. თითქოს  
ნაზ ცქერას ფარავს ვუალი, ეს სიმღერაა შუ-  
ადლის კრთომა, პირველ ვარსკვლავთა ცა მიუ-  
ვალი, ეს არის მწუხრი და შემოდგომა.“ ეს ლექ-  
სი ქართულად პირველად ვალერიან გაფრინ-  
დაშვილმა თარგმნა. ლექსში არის ყველაფერი  
— მუსიკისადმი ტრფიალი, სიტყვებისა და არა

დასრულებული აზრის თაყვანისცემა, სიმთვრალისა და ბოდვის, მწუხრისა და შემოდგომის აპოლოგია...

უკვე 70-იანი წლების ბოლოდან პოლ ვერლენი ცდილობს მყარ ნავსაყუდელს მიაგნოს, იყოს „ძალიან სერიოზული და პრაქტიკული“ და ისევ უბრუნდება ქრისტიანობის წიაღს, იბრუნებს რწმენას. ამ პოზიციას გამოხატავს მისი კრებულები „სიბრძნე“ (1881), „სიყვარული“ (1988), „ბედნიერება“ (1891), „ინტიმური ლიტურგია“ (1892). ამ ლექსებში იკვეთება ფრანგული და ზოგადად სიმბოლიზმის მისტიკურ-რელიგიური განწყობები. პოეტს სინანულის მძაფრი შეგრძნება აწუხებს, იგი მიტევებას და თანადგომას ითხოვს უფლისაგან. აქ განსაკუთრებით იგრძნობა ავტორის სიყვარული ღვთისმშობლისადმი, იგი დიდი გრძნობით წარმოთქვამს წმინდა მარიამის საგალობლებს.

პოლ ვალერი თვლიდა, რომ ვერლენმა განაახლა, ხოლო მალარმემ გარდაქმნა ფრანგული ლექსი. თვით ვალერი აღიარებდა: „ჩემი იდეალია აკორდების ისეთი გამეზობისა და სისტემების შექმნა, რომლის აზრი იქნება მუსიკა.“ სწორედ ამგვარი განუმეორებელი ჟღერადობის შექმნა შეძლო ვერლენმა, მისი ლექსი და მუსიკა განუყოფელ ცნებებად იქცა. ვერლენთან მუსიკა ლექსის მეტრიდან, ზომიდან გამომდინარეობს, თითქოს შიგნიდან, ბუნებრივად ჟღერს, ამიტო-

მაც დღემდე ძალიან ძნელია ვერლენის პოეზიის თარგმნა. სხვა ენაზე გადმოტანის დროს სწორედ ყველაზე მთავარი — ჯადოსნური მუსიკა იკარგება. ვერლენის მეორე წიგნმა სწორედ ამით მოხიბლა მთელი საფრანგეთი, მერე ეს ხმა ნელ-ნელა მინავლდა, გაქრა. როგორც აღნიშნავენ, მოგვიანებით დიდი პოეტი საკუთარი ადრეული ლექსების ზეგავლენას ვერ გაექცა, მათ ჩრდილში მოექცა, სიმბოლისტთა ავი ბედისწერა მასაც მთელი ძალით დაატყდა თავს.

### არტურ რემბო

კიდევ ერთი ფრანგი სიმბოლისტი არტურ რემბო (1854-1891) დაიბადა საშუალო შეძლების ოჯახში, შარლვილში, ჩრდილო-აღმოსავლეთ საფრანგეთში. სიყმანვილეში ცელქი, თუმცა უალრესად ნიჭიერი მონაფე გახლდათ, თხუთმეტი წლისას უამრავი პრიზი ჰქონდა მიღებული და მრავალი ლექსი და დიალოგი დაწერილი ლათინურად. 1870 წელს მისი მასწავლებელი ჟორჟ იზამბარი რემბოს პირველი ლიტერატურული მენტორი ხდება, რემბოს ლექსები სწრაფად იხვეწება. ახალგაზრდა პოეტი და მემბოხე ხშირად გარბოდა შინიდან და 1871 წელს მცირე ხნით პარიზის კომუნას შეუერთდა კიდევც, რაც შემდგომ მის პოემაში „L'Orgie

parisienne ou Paris se repeuple” („პარიზული ორგია ან პარიზის რეპოპულაცია“) აისახა. იმხანად იგი უკვე ანარქისტი ხდება, იწყებს ლოტობას და ბურჟუაზიულ თავყრილობებზე დებოშებს აწყობს. 1871 წლის სექტემბრის ბოლოს პარიზში ბრუნდება პოლ ვერლენის მონვევით (ვერლენისთვის თავისი რამდენიმე ლექსის გაგზავნის შემდეგ) და მცირე ხნით მასთან სახლდება. მთელი ის ხანი რემბო აგრძელებს წერას განსაკუთრებულ, იმ დროისთვის სრულიად ახალ სტილში.

ვერლენთან ინციდენტის შემდეგ რემბო შინ, შარლევით, ბრუნდება და ამთავრებს შრომას პროზაულ ნაწარმოებზე „Une Saison en Enfer“ („ერთი სეზონი ჯოჯოხეთში“). ეს ნამუშევარი საყოველთაოდ აღიარებულ იქნა, როგორც თანამედროვე სიმბოლისტური მწერლობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პირველი ნაბიჯი. 1874 წელს ლონდონში ბრუნდება პოეტ ჟერმენ ნუვოსთან, სადაც ამთავრებს მუშაობას ერთობ საკამათო ნარმოსახვეებზე, რომელშიც შევიდა მისი პირველი ორი ფრანგული ვერლიბრი.

რემბოს პოეზიაში სიმბოლისტური ნაკადის მოძღვრება აღინიშნა ცნობილი ლექსით „მთვრალი ხომალდი“, ეს ლექსი ქართულ ენაზე პირველად პაოლო იაშვილმა თარგმნა. აქ პოეტი ორმაგ მეტაფორას მიმართავს, რომელიც ორაზროვანი სიმბოლოთია გამოხატული. გზას



აცდენილი, ზღვაში დაკარგული ხომალდი არის პოეტური „მეს“ გასიმბოლოებული გამოხატვა. რემბო ახალი გზების, საკუთარი „მეს“ ძიებაშია. პარიზის კომუნის დამარცხებამ დაარწმუნა, რომ სოციალურ ძიებათა დრო დასრულდა, ახლა მთელი ძალა და ენერგია პოეტური წარმოსახვებისათვის უნდა მიექცინა. „რემბო თვითონ იყო ის მთვარელი ხომალდი. რემბომ დასტოვა ევროპა და ველურებში მოიპოვა „მართალი რემბოს“ სახელი. ის გვაგონებს ლევ ტოლსტოის განდეგილობას იასნაია პოლიანაში“ (8, გვ.586), ასე გამოეხმაურა ვალერიან გაფრინდაშვილი უფროსი „სულიერი ძმის“ პოეტურ განდეგილობას.

„ნათელმხილველობის“ ჟამს იწერება პოეტის ყველაზე იდუმალი და ექსპერიმენტული ლექსები. ამ პერიოდის დასაწყისად შეიძლება ჩაითვალოს „ხმოვნები“. აქ იკვეთება სიმბოლისტური ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები — სიტყვა, როგორც მნიშვნელობის მატარებელი ერთეული კარგავს ფუნქციას — დაშლილია ფერებად და ხმებად, მხოლოდ შინაგანად, ინდივიდუალურად აღიქმება და არის პოეტის იდუმალი, ჯადოსნური ხილვების, წარმოსახვის სიმბოლო. „სონეტი ფერების შესახებ“ გვარწმუნებს, რომ ბგერებს აქვს ფერი: ა — შავი, ე — თეთრი, ი — წითელი, ო — ლურჯი, უ — მწვანე. ჯერ კიდევ ვიქტორ ჰიუგო და ლუდვიგ ტიკი

(„ფერი ჟღერს“) აღნიშნავდნენ ბგერის ფერადოვნებას, ეს შეხედულება რემბომ სრულყოფილებამდე მიიყვანა. არტურ რემბოს პოეზია სხვა განზომილებაში გადაჰყავს: „სიჩუმეზე კი არ უნდა წერო, სიჩუმე უნდა წერო“.

ამავე ხანს მძაფრდება ცხოვრების წარმავლობის შეგრძნება, ნეგატიური ნაკადი. ლექსი „მისტიკური“ უზუსტესად გამოხატავს სიმბოლისტურ სასონარკვეთას ყოველივე მშვენიერისა და ამაღლებულის ტრაგიკული აღსასრულის გამო: „დამრეცობის ფერდობზე ანგელოზები თავის შალის კაბებს აფრიალებენ — ფოლადოვან და ზურმუხტოვან ბალახში. იგრაგებიან ცეცხლის მდელოები — გორაკის თავამდე. მარცხნივ შავმინა თხემი უკლებლივ ყველა მკვლევლობასა და ყველა ბრძოლას გადაუთელავს; და ყოველგვარი დამღუპველი გნიასი აქედან მის მრუდზე გორდება. მარჯვენა თხემს მიღმა კი აღმოსავლეთისა და პროგრესის საზღვარი გადის. და ეს მაშინ, როცა სურათის ზედა ზოლი ზღვის ნიჟარათა და ადამიანთა ღამეების მბრუნავი და მროკავი გუგუნია. ვარსკვლავთა და ზეცათა და ყოველივე დანარჩენის ნაზი ყვავილობა ფერდობიდან ზედ ჩვენ წინ ეშვება, კალათასავით, და ქვემოთ ცისფრად მოყვავილე უფსკრულად იქცევა“ (თინათინ ცინკაშვილის თარგმანი). ყველაფერი ამქვეყნად უფსკრულად და არარაობად იქცევა, ეს არის ლოგიკური, ბუნებ-

რივი დასასრული, ასეთია ცხოვრება — დაუნ-  
ღობელი, მკაცრი, ერთფეროვანი.

ახალგაზრდა პოეტმა კარგად იცის, რომ გუ-  
ლუბრყვილო ტურისტების დრო ნავიდა და „სო-  
ფელს უნდა ბოლო მოეღოს“ (ნიკოლოზ ბარა-  
თაშვილი), რაც ადამიანს დასაკვირვებლად,  
რეფლექსიისთვის აქვს მიცემული — „ერთ სა-  
ღამოსაც, როცა, მაგალითად, ჩნდება გულუბრ-  
ყვილო ტურისტი, ჩვენი ეკონომიკური საზარ-  
ლობებისა რომ არაფერი გაეგება, მაესტროს  
ხელი სულს უდგამს მდელითა კლავესინს;  
კარტს თამაშობენ ტბორის სიღრმეში, რომლის  
სარკეშიც ირეკლებიან დედოფლები და მინიო-  
ნები; წმინდანი ქალები და აფრები და ჰარმონი-  
ის ძაფები და ლეგენდათა ქრომატიზმები —  
მზის ჩასვლის ჟამს. ის ცახცახებს, როცა გვერ-  
დით ჩაუქროლებენ მონადირეები და ურდოები.  
კომედია წვეთ-წვეთ იღვრება ფიცარნაგების  
ბალახზე. და ამ ბრიყვულ ფონზე — ლატაკთა  
და უძღურთა გაჭირვებანი!” ნარსულს ჩაბარ-  
და დედოფლებისა და მინიონების, წმინდანთა  
ეპოქა, ახლა მთავარია სილატაკე და გაჭირვება,  
„ეკონომიკური საზარლობები“, მთელი ეს კონ-  
ტრასტიც — „გონიერ არსებას დასაკვირვებ-  
ლად აქვს მიცემული — თუმცა აქ საქმე ლეგენ-  
დაში სულაც არ არის“. /არტურ რემბო, კრებუ-  
ლიდან „გასხივოსნებანი“, თარგმანი თინათინ  
ცინკაშვილისა/.

„წმინდა ხარ სიმთვრალის ხანმოკლე სიფხიზ-  
ლეც! თუნდაც იმ ნილბისტვის, რომლითაც გვა-  
ჯილდოვებ. ჩვენ გამტკიცებთ, მეთოდო! ჩვენ არ  
გვაზინყდება, რომ შენ გუშინ ხოტბა შეასხი თი-  
თოეულ ჩვენთაგანს — მიუხედავად ასაკისა.  
ჩვენ შხამის რწმენა გვაქვს. ჩვენ ძალგვიძს ყო-  
ველდღე მთელი ჩვენი სიცოცხლის მსხვერპლად  
გალება. ხომ ხედავთ ასასინთა დრო დადგა“  
(„თრობის დილა“, ციკლიდან „გასხივოსნება-  
ნი“). თრობით გამონვეული ნიღბები, ახალი მე-  
თოდი და შხამის რწმენა — ასეთია ახალგაზრდა  
პოეტის სიმბოლისტური კონცეფცია.

ამ კრებულის მინიატურა „სალდო“ განსა-  
კუთრებით ახლობელია ნიკო ლორთქიფანიძის  
სამშობლოში — „იყიდება ყველაფერი, რაც ებ-  
რაელებს არ გაუყიდიათ, რაც გემოთიც არ გაუ-  
სინჯავს კეთილშობილებას თუ დანაშაულს,  
რაც ვერ დაინახა ნყეულმა სიყვარულმა და მა-  
სათა ჯოჯოხეთურმა პატიოსნებამ, რაც არ უნ-  
და შეიცნონ დრო-ჟამმა და მეცნიერებამ“.

რემბოსთან იყიდება აღორძინებული ხმები,  
ფასდაუდებელი სხეულები, ანარქია, საცხოვ-  
რისები და გადასახლებანი, ანგარიშის გულ-  
მოდგინება და ჰარმონია, სწრაფვა მშვენიერე-  
ბისაკენ, სრულიად კონკრეტული და სრულიად  
აბსურდული, დაუჯერებელიც. აქ კარგად ჩანს  
პოეტის უნუგეშობა, ერთგვარი სასოწარკვე-  
თაც, არ კმარა, რაც გაყიდულა, გაყიდვა, ვაჭ-

რობა კვლავაც გრძელდება და ასე იქნება სულ. აქ რემბოს მხატვრულ სტილს საქმიანი თხრობა ენაცვლება, რაც მომავალში მოდერნიზმის ორგანულ ნაწილად იქცევა და რაც გამოუვალობის შეგრძნებას კიდევ უფრო ამძაფრებს.

„გასხივოსნებანი“ 1872-73 წლებშია დაწერილი, სწორედ ამ დროს დაიწყო რემბოს ეტაპობრივი გადასვლა რითმიანი ლექსიდან თავისუფალზე, რითაც მან ტრადიციული ლექსთწყობის სისტემა დაარღვია და ახალი გზა გაუკაფა არა მხოლოდ XX საუკუნის ფრანგულ, არამედ მსოფლიო პოეზიას. სწორედ ამ ციკლში შედის „ზღვის პეიზაჟი“, რომელიც „მოდრობასთან“ ერთად ითვლება ვერლიბრით დაწერილ პირველ ფრანგულენოვან პოეტურ ტექსტად:

**ვერცხლისა და სპილენძის ეტლები —  
გემთა ფოლადის და ვერცხლის ცხვირები —  
ქაფს აყენებენ  
და ბუჩქნართა ჯირკვებს აჯანყებენ.  
ვერანი სივრცეები  
და მიქცევისაგან გაჩენილი უზარმაზარი  
ღრანტეები  
წრიულად მიილტვიან აღმოსავლეთისაკენ  
ტყის ზროებისაკენ,  
ქვების გროვისაკენ,  
რომლის კუთხესაც სინათლის გრიგალი  
ასკდება.**

სწორედ ამ დროიდან მძაფრდება რემბოს რიტმული და სალექსო ექსპერიმენტები. იგი თანდათან, ნაბიჯ-ნაბიჯ უარს ამბობს კლასიკურ ლექსზე, ქრება რითმა, რომელსაც ხშირად ასონანსი ენაცვლება, არატრადიციულია რითმული სტრუქტურა და რიტმი. რემბოს ლექსი თავისუფალი ხდება, არ ემორჩილება წესებს, უახლოვდება რიტმულ პროზას.

პროზაული მინიატურებით „ჯოჯოხეთის სეზონი“ რემბო ხილვების ხანასაც მალე, უკანმოუხედავად გამოეთხოვა. ეს ციკლი საოცარი გულწრფელობითა და თვითჩაღრმავებით გამოირჩევა. ეს არის წიგნი-აღსარება და 1873 წლით თარიღდება. რემბო ერთგვარად ინანიებს საკუთარ პოეტურ სიგიჟეებს — „სიტყვების ჰალუცინაციების მაგიურ სოფიზმებს“, წარმოსახვებისა და ხილვების, თავბრუდახვევებისა და არარსებულის ესთეტიკას. ეს არის მარტოობის, უსასოობის, ტანჯვისა და მელანქოლიის, კრიზისის წიგნი.

არტურ რემბომ, ისევე როგორც სიმბოლისტთა უმრავლესობამ, არაერთხელ გადააფასა თავისი შეხედულებანი, დაიწყო, როგორც პოეტმა-მეამბოხემ, შემდეგ კი შექმნა ერთ-ერთი ყველაზე სუბიექტური პოეზია XX საუკუნის გარიჟრაჟზე. ამით მან ერთგვარად განსაზღვრა მთელი საუკუნის ლიტერატურული გემოვნება, მთავარი ტენდენცია. თუმცა რემბოს მიერ ჩა-

ტარებული პოეტური რეფორმები არ ყოფილა იოლი, როგორც სიმბოლისტთა უმრავლესობამ, მანაც ურთულესი ცხოვრების გზა განვლო და ახალი პოეზიის სამსხვერპლოზე საკუთარი სიცოცხლე მიიტანა.

გასული საუკუნის ბოლოს სიმბოლისტებმა არტურ რემბო თავიანთ დიდ წინამორბედად გამოაცხადეს, როგორც მოგვიანებით აღნიშნული არაგონმა, XX საუკუნის ფრანგული პოეზიის განვითარებაც რემბოს გადამწყვეტი ზეგავლენით წარიმართა.

## სტეფან მალარმე

სტეფან მალარმე (1842-1898) ლიტერატურულ ასპარეზზე 1862 წელს გამოვიდა. 1866 წელს მისი 10 ლექსი დაიბეჭდა კრებულში „თანამედროვე პარნასი“. მალარმეს შემოქმედების პირველ ეტაპზე, 60-იან წლებში, შეიმჩნეოდა მკვეთრი დეკადენტური გავლენა, მოვლენათა იმპრესიონისტული აღქმა, პოეტური სახის სიმბოლისტური სტრუქტურა, არსებული სინამდვილისადმი შეურიგებლობა. ამდროინდელი ლექსებიდან აღსანიშნავია „გაზაფხულის მობრუნება“ (1862), „ფანჯრები“ (1863), „ლაჟვარდი“, „სევდა“, „ყვავილები“ (სამივე 1864), „წმინდანი“ (1865), ეკლოგა „ფავნუსის ნაშუადღევის დასვე-

ნება“ (1865, გამოქვეყნდა 1876, საფუძვლად დაედო კლოდ დებიუსის სიმფონიურ პრელუდიას), დრამატული პოემა „ჰეროდიადა“ (1867–1869), „მონყალება“ (1862, საბოლოო ვარიანტი 1887) და სხვ. 70-იანი და განსაკუთრებით 80-იანი წლებიდან მალარმე კიდევ უფრო მეტ ყურადღებას აქცევდა ნაწარმოების ფორმას. ანტიდემოკრატიულ აზრს, რომ პოეზია მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია, მალარმე ავითარებს პოემაში „პროზა დეზესენტისათვის“ (1885). ამ ხანის ლექსებიდან დამახასიათებელია „გედი“ (1885), ეს ლექსი ქართულად პირველად ვალერიან გაფრინდაშვილმა თარგმნა. „რომ გადალახავ მკვდარ სივრცეებს, ტყვილად გგონია, ეალერსება შენს თეთრ კისერს თვით აგონია, შენ ფრთებითა ხარ მიჯაჭვული ლალი, გვიანი“, — მალარმესეული გამოუვალობის, უკიდურესობის განცდა კარგად იკვეთება ამ შესანიშნავ თარგმანში. მალარმეს ლექსებში ხშირად დარღვეულია გრამატიკული ნორმები, უარყოფილია პუნქტუაცია. გვხვდება მოულოდნელი ინვერსიები, აქცენტირებულია ლირიკული გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, სულიერი განწყობილებანი. მალარმეს სტატიები „ლიტერატურის განვითარების თაობაზე“ (1891), „ლექსების კრიზისი“ (1895), „კონფლიქტი“ (1895), „პოეზიის საიდუმლოება“ (1896) ნათელს ჰყვენს მისი შემოქმედების ევოლუციას.



მალარმე, ვერლენისა და რემბოსაგან განსხვავებით, იყო სრულიად აპოლიტიკური, არასოდეს აღელვებდა არც რევოლუციონერთა და არც კომუნართა ბედი. მისთვის ხელოვნება იყო დახურული ზონა, რომელიც ხელმისაწვდომი მხოლოდ რჩეულთათვის უნდა გამხდარიყო, დახურული თვით ცხოვრებისა და მისი ყოველგვარი გამოვლინებისაგან. მალარმეს სუბიექტივიზმი რემბოსა და ვერლენზე ადრე ჩამოყალიბდა — თუ რემბო მალევე მოექცა ჩიხში და უარი თქვა ამგვარ ძიებებზე, ვერლენიც არ ყოფილა ურყევი და თანმიმდევრული, მალარმე ბოლომდე ემსახურა „წმინდა ხელოვნების“ იდეას, მისი ერთგული ქურუმი გახდა. ეს პრინციპები მალარმემ აბსოლუტური იდეის დონემდე აიყვანა. „სამყარო გაჩენილია იმისთვის, რომ მასზე დაინეროს მშვენიერი ნიგნი“, წერდა პოეტი. 80-იან წლებში იგი არა მხოლოდ საფრანგეთში გახდა პოპულარული, არამედ მთელ ევროპაშიც. მის ტრადიციულ პოეტურ „სამშაბათობებზე“ არა მხოლოდ მისი თანამემამულეები იკრიბებოდნენ.

1886 წლამდე მალარმეს ლექსები შარლ ბოდლერის გავლენას განიცდიდა, პოეტი თანდათან გათავისუფლდა ამ ზეგავლენისაგან. მისი აზრით: „საგნის დასახელება ნიშნავს სიამოვნების სამი მეოთხედის გაქრობას. სიამოვნება შედეგია საგნის თანდათან გამოცნობისა.“ მნიშვნელობასა და ლოგიკაზე მეტად სიმბოლისტიკები

იდუმალეებასა და მუსიკას აფასებენ, მათი აზრით, ნამდვილი პოეზიის არსიც ეს არის.

მალარმეს პოეზიას საქართველოში საუკუნის დასაწყისშივე იცნობდნენ. მისმა შემოქმედებამ თავისებური გავლენა მოახდინა გალაკტიონ ტაბიძეზე, „ცისფერყანწელებზე“. ჟურნალ „ცისფერ ყანწებში“ ტიცციან ტაბიძე წერდა, ევროპული ფუტურიზმი მალარმეს საქმეს აგრძელებსო, ხოლო ლექსში „ავტოპორტრეტი“ არ ფარავდა თავის გატაცებას მალარმეს პოეზიით. აღფრთოვანებით მოიხსენიებს მალარმეს პაოლო იაშვილი თავისი ტრიპტიქის პირველ ლექსში „მალარმე“. მალარმეს ლექსებს თარგმნიდნენ შალვა აფხაიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, სანდრო ცირეკიძე. 1919 წელს ქუთაისში ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებში“ გამოქვეყნდა მალარმეს ლექსები და პროზაული ნაწარმოებები.

„ცა გარდაიცვალა! სუბსტანციავ! მიეცი ნება, ტანჯულს — ცოდვათა იდეალთა გადავინყება; ტანჯულს, რომელიც ეზიარა სარეცელს ღარიბს, სადაც პირუტყვი კმაყოფილი ღამეს ატარებს“ — სიმბოლისტური ბუნდოვანების მიუხედავად, ამ სტრიქონებში ნათლად იგრძნობა ყოველივე ზეციურის, ამაღლებულის გარდაცვალება, ახალი ეპოქის დეკლარაცია („ლაჟვარდი“ ქართულად თარგმნა ვალერიან გაფრინდაშვილმა).

„ზაფხულის სევდა“ პოეტის ჩვეულ, სევდიან განწყობას გადმოგვცემს და მისთვის უცხო არყოფნას ჭვრეტს. მაგრამ ეს არყოფნა არაფრით არ უკავშირდება მარადიულობას, სულის უკვდავებას, სასუფეველის მოლოდინს: „მზეო, მთვლემარე მორკინალო, ოქრო მაგ თმების სილაზე ათბობს აბაზანას მხუთავს და დამდაგს, რომელიც შთანთქავს მთელ საკმეველს შენი ღანვების და ცრემლებს ურევს სიყვარულის უტკბილეს ბადაგს. თეთრი გიზგიზი მინელების ისე ჩუმია, შენ გეუბნება (ო, ამბორნო, მკრთომარევი შიშით), „ჩვენ არ ვიქნებით არასოდეს მხოლოდ მუმია არც პალმათა ქვეშ და არც ქვეშე უდაბნოს ქვიშის“, მაგრამ მაგ თმათა სასიამო თბილ მდინარეში სული მდევარი იძირება თრთოლის გარეშე და შენთვის უცნობ არყოფნას ჭვრეტს, პოვნით გრძნეული. სველ ფერუმარილს მე ვიგემებ მაგ წამნამისა, რას იგრძნობს გული, შენგან ასე გახევებული უგრძნობელობით ქვებისა და სილაჟვარდისა“... (თარგმნა ბადრი თევზაძემ). ამ ლექსში კარგად ჩანს მაღარმეს პოეზიის იდუმალეება, სიმბოლოთა მიუწვდომლობა, შინაგანი მუსიკა.

მაღარმე თვლიდა, რომ განსხვავდება საგანი და მისგან მიღებული შთაბეჭდილება, საგანი ქრება, რჩება მხოლოდ ამ საგნით გამოწვეული ემოცია, მხოლოდ სუბიექტური აღქმა, რომელიც არის პოეზიის საგანი. აქედან გამომდინა-

რეობს მალარმეს შემოქმედების დაშიფრულობა. მისთვის მთავარია არა შინაგანი განწყობების გამომხატველი მუსიკა, არამედ რაციონალური, ინტელექტუალური მდგომარეობის გამომხატველი ჰანგები. მისი ფორმალური ძიებანი რამდენადმე სახეცვლილია, იგი უარს აცხადებს რიტორიკულ ლექსზე, მაგრამ წერს სონეტებს, სტანსებს, ახერხებს უმკაცრესი კანონიკური საზომისა და სუბიექტივიზმის ჰარმონიულ შერწყმას, ტრადიციულისა და ნოვატორულის შეთავსებას. ტრადიციული ფორმებისადმი ერთგულება მალარმეს პოეზიის მხოლოდ ადრეული და გარეგნული ნიშანია. სათქმელის არატრადიციულობამ პოეტს უარი ათქმევინა „სწორ“ ფორმაზე და მას სრულიად ახალი, ნოვატორული ფორმების ძიება დააწყებინა. მისი „კაბალური მირაჟი“ და უცნაური ზმანებანი განსხვავებულ ფორმას მოითხოვდა.

ანატოლ ფრანსი მალარმეს „იროდიადაზე“ წერდა: „მთელი სილამაზე ფრაგმენტებშია. მე ვტკბები იმითაც, რასაც ვერ ვიგებ! ვიდრე რამეთი დავტკბებოდე, სრულიადაც არ არის საჭირო, ამისთვის წინასწარ მიიღო ნებართვა გონებისაგან“. სიმბოლისტებმა ხაზი გაუსვეს, რომ ლექსისთვის მთავარი არ არის სათქმელი და აზრის სინათლე, მთავარი და მნიშვნელოვანი არის სილამაზე, ჟღერადობა, ესთეტიკა, გარეგნული ხიბლი...

„იგი მიდის, ნიგნს კითხულობს საკუთარ თავზე“ (სტეფან მალარმე), სიმბოლისტიები ნავიდნენ და საკუთარ თავზე ნაკითხული ნიგნები დაგვიტოვეს.

## ტიციან ტაბიძე

საქართველოში სიმბოლიზმი ლიტერატურაში ჩამოყალიბდა XX საუკუნის 10-იან წლებში. „XX საუკუნის გარიჟრაჟზე ქართული ლიტერატურა შინაგანი აუცილებლობით მივიდა მოდერნისტული პოეტური კულტურის ათვისებაამდე“ (1, გვ.5). 1915 წელს ქუთაისში შეიქმნა სიმბოლისტთა ჯგუფი, რომელმაც 1916 წელს გამოსცა ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“, „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფში შედიოდნენ: პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, გიორგი ლეონიძე, სანდრო ცირეკიძე, კოლაუ ნადირაძე და სხვები. ქართველი სიმბოლისტიები ცდილობდნენ პოეტური ფორმის გადახალისებას, გამომსახველობით საშუალებათა გამდიდრებას, ამასთან კლასიკური მემკვიდრეობის გამოყენებასაც. 1925 წლის შემდეგ ქართული სიმბოლისტური სკოლა დაიშალა.

სალიტერატურო კრიტიკაში ხშირად აღნიშნავენ, რომ ქართული სიმბოლიზმი უფრო რუსულის მიბაძვა იყო, ვიდრე ევროპულისა, ამიტომ-

მაც მას მეორეულს, ქართული კულტურისათვის უცხოთა და მიუღებელს უწოდებენ, მაგრამ ერთი რამ ცხადია — სიმბოლიზმს უკავშირდება „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული სკოლის ჩამოყალიბება, პოეტური აქციებიცა და მანიფესტიც, პოეტური და მხატვრული პერფორმანსიც, რომლის სათავეებთანაც უდავოდ ყანწელები დგანან, ეს ქართულ პოეზიას ახალ გამონვევათა წინაშე აყენებდა. სამოციანელთა ტრადიციის თანახმად, მწერლობა ერის წინამძღოლის ფუნქციას ითავსებდა, საკმაოდ მძიმე ტვირთს ეზიდებოდა. ეს ტვირთი ყანწელებმა შეამსუბუქეს, სახე უცვალეს, მათ შეამცირეს მანძილი მწერალსა და მკითხველს შორის, ლიტერატურა და პოეტი უფრო ხელმისაწვდომად აქციეს. პოეტი ზეცასთან წილნაყარი, უფლის სიტყვის მქადაგებელი კი არა, ბოჰემისტი, დენდი გახდა.

ქართული სიმბოლიზმის რუსულ ფესვებთან უდავოდ ტიციანის მოსკოვურ პერიოდს მივყავართ. პოეტი თავის მოგონებებში წერდა: „1914-1915 წლებში ლიტერატურული მოსკოვი ჯერ კიდევ სიმბოლიზმის ტყვეობაში იყო, თუმცა უკვე იგრძნობოდა სიმბოლიზმის კრიზისი, შვეიცარიიდან ახლად დაბრუნებულმა ანდრეი ბელიმ თან მოიტანა თავისი ბუნდოვანი მისტიური დაქანცულობა, ცხარე კამათი გოეთეზე და ლექციები ჟესტმიმიკის თეატრზე. მახსენდება სკრიაბინის სიკვდილი და მისი დაკრძალვა. სკრიაბინისავე

მუსიკის კულტი, იგორ სევერიანინის პოეზიის უთვალავი სალამოები. რელიგიურ-ფილოსოფიური საზოგადოების სხდომები და ფორმულა „კანტიდან პრუდონამდე“, რუსეთის ჯარის წასვლა გერმანიის ფრონტზე, მარინეტისა და ემილ ვერჰარნის ჩამოსვლა მოსკოვში, თავისუფალი საზოგადოების სხდომა ლიტერატურულ-მხატვრულ წრეში და ვალერი ბრიუსოვის გამოსვლა, აკმეისტებისა და „ადამისტების“ შეტევა სიმბოლისტების წინააღმდეგ, ნაცნობობა ბალმონტთან, რომელიც მაშინ რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“ თარგმნიდა, გატაცება ბლოკითა და ინოკენტი ანენსკით, და ბოლოს მოსკოვის ქუჩებსა და ესტრადებზე ვლადიმერ მაიაკოვსკის, ხოლო უფრო მოგვიანებით ხლებნიკოვისა და სხვა რუსი ფუტურისტების გამოჩენა. ყოველივე ეს მადლევებდა და ასე თუ ისე აისახა კიდეც ჩემს შემდგომ მუშაობაში. პოლიტიკურ ამბებში მე სავსებით ნათლად ვერ ვერკვეოდი. ჩემი დამოკიდებულება რუსულ და ფრანგულ სიმბოლიზმთან სრულიად არაკრიტიკული იყო“.

ძალიან ძნელი იყო ასეთ ცოცხალ გარემოში მოხვედრილ ახალგაზრდა პოეტს არ განეცადა კულტურული გარემოს ზეგავლენა, თუმცა მოსკოვში გაიტაცა ფრანგი სიმბოლისტების პოეზიამაც (შარლ ბოდლერი, არტურ რემბო, სტეფან მალარმე, პოლ ვერლენი). განსაკუთრებით ეთაყვანებოდა სერგეი ესენინს და ეს

გრძნობა ცხოვრების ბოლომდე გაჰყვა — „სული სულს როგორ დაემალება?!“

მოსკოვშივე გაუჩნდა ოცნება ქართული პოეზიის „ევროპული რადიუსით გამართვისა.“

**გაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში,  
ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის ბოროტ  
ყვავილებს.**

1916 წელს ჟურნალ „ცისფერ ყანებში“ ტიცციანი წერდა: „აშკარაა, ევროპა შემოადებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, რომ იყოს მთავარი მორგვი, რომელსაც მოეხვევა ახალი იდეები. მაშინ იქნება ნამდვილი რენესანსი და ამ ეროვნული აღორძინების სადღეგრძელოს სრულიად სერიოზულად ვსვამ „ცისფერი ყანებით.“ XX საუკუნის დასაწყისში ქართული კულტურა წინარენესანსულ ხანაში იმყოფებოდა, ლიტერატურაში — ცისფერყანელები, მხატვრობაში — დავით კაკაბაძე, თეატრში — სანდრო ახმეტელი და კოტე მარჯანიშვილი, ქვეყანა ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა ევროპულ პროცესებს, დამოუკიდებელი საქართველო ამ მხრივ ნამდვილი ოაზისი იყო.

ტიციან ტაბიძემ ლექსების წერა ბავშვობიდანვე, მონაფეობის დროიდან დაიწყო. ქუთაისის კლასიკური გიმნაზიის მეექვსე კლასის მოსწავლე ვიყავი, პირველი ლექსი რომ დავბეჭ-



დეო, — იგონებს პოეტი. ამ დროიდანვე წერდა და ბეჭდავდა პროზაულ მინიატურებს, ჩანახატებს, ესკიზებსა და ნოველებს. 1913 წელს ტიცციანმა სწავლა განაგრძო მოსკოვის უნივერსიტეტში, ფილოლოგიის ფაკულტეტზე. სტუდენტობის წლებში აქტიურად და შემოქმედებითად ცხოვრობდა. მოსკოვის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, 1917 წელს, ტიცციანი მცირე ხანს თბილისში, „საქართველოს“ რედაქციაში მუშაობდა. გაზეთის ფურცლებზე მან მრავალი კორესპონდენცია და პუბლიცისტური სტატია გამოაქვეყნა, რომლებშიც თავისებურად აანალიზებს მაშინდელ რთულ პოლიტიკურ, ეროვნულ და სოციალურ მოვლენებს. სტუდენტობის წლებშივე ტიცციანმა აქტიური მონაწილეობა მიიღო „ცისფერი ყანების“ ლიტერატურული ჯგუფის დაფუძნებასა და ამავე სახელწოდების ჟურნალის გამოცემაში. ქართული სიმბოლიზმის დამფუძნებელი მწერლები მისი ახლო მეგობრები იყვნენ, პოეტი ჯერ კიდევ ქუთაისის გიმნაზიაში მონაწილეობისას გაეცნო და დაუმეგობრდა თითქმის ყველას. ქუთაისი ქართული პოეზიის ერთგვარ სავანედ, ოაზისად იქცა. ტიცციან ტაბიძე 1937 წელს ანტისაბჭოთა მოღვაწეობის აბსურდული ბრალდებით დააპატიმრეს და დახვრიტეს. სხვა ვერსიით, გადასახლება-მისჯილი პოეტი ციმბირის ტრამაღზე ჩამოსვეს და თოვლიან ქარბუქში მიატოვეს.

„ტიციან ტაბიძეს ბუნების პირველყოფილი სილამაზე ხიბლავდა და ადამიანის მთლად პირველი, შეურყვნილი განცდები აღელვებდა. მას ჰქონდა გასაოცარი ლტოლვა უბრალოებისკენ, სიმარტივისკენ. ეს ლტოლვა ზოგჯერ უკიდურესობამდე ვითარდებოდა და, ამ დიდი არტისტიკისაგან მოულოდნელი, ბლავი სტრიქონები იბადებოდა. ამავე დროს, ასეთი სითამამე, ასეთი დაუდევრობა, რაც სხვა პოეტისთვის მომაკვდინებელი იქნებოდა, მის ლექსებში განუმეორებელ მომხიბვლელობას იძენდა. მთელი მისი არსება იმდენად იყო შეპყრობილი ჭეშმარიტი პოეზიის გზებით, ისეთი მოუთმენლობით, ისეთი ჭაბუკური მღელვარებით მიიწვედა ზევით — სანუკვარი მიზნისაკენ, რომ ვერც კი გრძნობდა, ზოგჯერ კიბის საფეხურები რომ უტყდებოდა, ზოგჯერ კი სტრიქონს ისე უხეშად ეპყრობოდა, იფიქრებდი, კი არ წერსა — ხნავსო. მაგრამ ერთი რამ კი უეჭველი იყო: მის გუთანში წმინდა სისხლის პეგასი იყო შებმული. როდესაც მის ლექსებს კითხულობ, გრძნობ, რომ არსებობს იდუმალი კავშირი პროფესიონალ, ვირტუოზ მუსიკოსს და იმ კაცს შორის, რომელმაც პირველად ჩაბერა ხარის რქას და უეცრად დაბადებული ხმა გაისმა“ (9).

„შემიძლია დავიჩემო, რომ სიზარმაცის ნამდვილი ღმერთი ვარ. და თუ ამას დავმატება, რომ ლოთობა ჩემი სტიქიაა — ჩემზე ეროვნული პოეტი არ ყოფილა საქართველოში“ („უჟმური კვირა“)

ან:

**ნეტავ მე ისევ მიყვარდეს პოეზია  
ან თვითონ ორპირი,  
დედაჩემს რომ უყვარს მენველი ძროხა  
(შენ, ვინც ამაზე გაიცინებ,  
ვიცი, შვილიც ისე არ გიყვარს)**

*(„ორპირის ოქროპირი“)*

„დადისტური მადრიგალები“ — მოულოდნელი პასაჟებითა და ნამდვილი ეპატაჟით ესეც ტიცინის პოეზიის ორგანული ნაწილია, ახალი სუნთქვა და დამოკიდებულება რომ მოჰქონდა ქართულ სინამდვილეში. ლიტერატურის მუზეუმში ინახება ვალერიან გაფრინდაშვილისა და ტიცინ ტაბიძის ნაკლებად ცნობილი ფოტო, რომელსაც აწერია: „ჰაშიშით მთვრალი დეკადენტები.“ ყანწლებმა მოიტანეს ის მუხტი და განწყობა, რომელიც ადრე არასოდეს ჰქონია ქართულ ლიტერატურას, მათ ნაშალეს ზღვარი მკითხველსა და ავტორს შორის, უარი თქვეს ერთგვარ აკადემიზმზე, რომელიც არსებობდა საუკუნეთა მანძილზე, სწორედ აქიდან დაიწყო გლამურული მიდგომების ეპოქა.

პირველ ხანს ტიცინ ტაბიძის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია მელანქოლიური, სევდიანი განწყობილებანი და სიკვდილზე გამუდმებული ფიქრი, განსჯა, რეფლექსია. 10-იან წლებში დაწერილ ლექსებში ასეთი განწყობები

ბუნებრივია. 1910 წლის აპრილით არის დათარიღებული ლექსი "ძრწოდე, ვალტასარ!"

**დათვლილია დღე შენი მეფობის,  
თავს დაგტრიალებს სიკვდილი შავი,  
ძრწოდე ვალტასარ... ახლოა ჟამი,  
გახვალ სოფლისგან, გშთანთქავს  
საფლავი (4).**

როგორი ძლევამოსილიც უნდა იყოს ადამიანის ამქვეყნიური ცხოვრება, ბოლო ყველას ერთი აქვს — განგების განაჩენს ვერავინ გაექცევა, ეს განაჩენი მკაცრი და დაუნდობელია — უკვალოდ გაქრობა:

**შურსა იძიებს... შურს იელოვა,  
ველარ აიცდენ ბედის განაჩენს,  
უკვალოდ გაჰქრები და  
თვით შენს ფერფლსაც  
ქარი ღრიალით ველად გააბნევს.**

პოეტის სულს ამძიმებს სიკვდილის არსებობა, ამიტომაც ამბობს — „სახემიხდილი — მოკვდა და სიკვდილი, სულს ჩამოშორდა კაემნის ბადე“... სხვა ლექსში კი პირიქით, კუბოს მიელტვის — „ვნყევლი სიცოცხლეს, ოცნებაცა მძულს, მიველტვი კუბოს... ვსწვავ ჩემს გაზაფხულს.“ ეს სულ გაქრობას, აბსოლუტურ უარყოფას გულის-

ხმობს, პოეტი წყევლის სიცოცხლესა და ოცნებას, სამარადჟამოდ ქრება...

მოგვიანებით, 1926 წელს, ხალხურ მოტივებზე, დანერილ უსათაურო ლექსში ტიცციანი კიდევ ერთხელ უცხადებს სიკვდილს ომს — „სამჯერ ვარ დაბადებული, მონათლულიც ვარ სამჯერა; ერთხელ სიკვდილი რას მიზამს, ერთხელ სიკვდილის არ მჯერა.“

რუსი სიმბოლისტის კონსტანტინ ბალმონტისადმი მიძღვნილ ლექსში პოეტი წერს: „ჩვენ ძველი დაგვრჩა მაინც სინდისი და სიყვარულით გულში მოვკვდებით.“ სიყვარულით სიკვდილი, „სიყვარულით თრობა“ (ბოდლერი) სიმბოლისტებისათვის ბუნებრივი მდგომარეობაა...

„ტიციან ტაბიძეს ეკუთვნის პოეტური სახე ლექსებში ცოცხლად დამარხული კაცისა და არც ერთ პოეტს ასე მკაფიოდ და ხატოვნად არ უთქვამს ლექსი თავის სიკვდილზე, ლექსი რომელიც უსაფლაო, უდროოდ გარდაცვლილი პოეტის რეკვიემივით ჟღერს და ასე გგონია — ამ კაცს თავისი სიცოცხლე ლექსებში გაზაფხულის ფოთლებივით გაუბნევია და ამით მარადი სიცოცხლე დაუმსახურებიაო“ (10).

**მე არ ვწერ ლექსებს — ლექსი თვითონ მწერს,  
ჩემი სიცოცხლე ამ ლექსს თან ახლავს,  
ლექსს მე ვუწოდებ მოვარდნილ მენყერს,  
რომ გაგიტანს და ცოცხლად დაგმარხავს.**

ან:

**ასე კვდებოდა, ალბათ ათასი  
და მონმედ ჰყავდათ ეს ანანური, —  
ეს არის ჩემი მგოსნობის ფასი  
და თვითმკვლელობის იავნანური.**

ან:

**მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე,  
შენ ჩემს სიკვდილში არ გიძევს ბრალი.**

„ტიციან ტაბიძის სტრიქონს თან ახლავს სა-  
ოცრად მაღალი შინაგანი ძაბვა, იმდენი ერთმა-  
ნეთის საწინააღმდეგო ძლიერი და მძაფრი იმ-  
პულსი გაივლის მასში ერთდროულად. ამიტომ  
იყო, რომ მისთვის პოეზია, პოეტური შთაგონე-  
ბა უშუალოდ იყო დაკავშირებული სიკვდილ-  
თან, კატასტროფასთან“ (10, გვ.25).

სიმბოლისტური ესთეტიკა ყოველთვის გან-  
საკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა სიკვ-  
დილთან დამოკიდებულებას, ამ მხრივ ტიციანი  
არ არის გამონაკლისი, მაგრამ მას მაინც საკუ-  
თარი, პიროვნული, პოეტური დამოკიდებულე-  
ბა აქვს სიკვდილთან. მისი შემოქმედებისათვის  
უცხო არაა ავადმყოფობის, სიმახინჯის, ჭკნო-  
ბის, სიკვდილის აპოლოგია. უკიდურესი სასო-  
წარკვეთის დროსაც პოეტს ძალუმაღ უყვარს

სიცოცხლე. ტიცინი, „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟების მსგავსად, გამორჩეულად, დიდი ძალით ეტრფის სიცოცხლეს, ის სიცოცხლის მეხოტბე პოეტია, ამიტომაც ვერ ეგუება სიკვდილს. „განა ძნელი შესამჩნევია, რომ სიცოცხლის სიყვარული ტიცინან ტაბიძეს სიკვდილის განცდასაც უკიდურესად უმძაფრებს, უმწარებს, მაგრამ უნდა დავინახოთ ესეც — ამ სიმწარეში თავისებური სიტკბობაც ურევია, ბედისწერის განაჩენის განჭვრეტას შხამიანი სიხარულიც ახლავს“ (11).

ტიციან ტაბიძე არის პოეტი, რომელიც ერთდროულად და ერთნაირად ეტრფის სიცოცხლესაც და სიკვდილსაც, მაგრამ ვაჟა-ფშაველასაგან განსხვავებით, არა იმიტომ, რომ სიკვდილით სიცოცხლე მშვენიობს და ფასობს, არა იმიტომ, რომ სიკვდილის არსებობით სიცოცხლე უფრო ღირებული, მნიშვნელოვანი ხდება, არამედ — „იგი გამოსავალია, სადინარია გრძნობათა მახრჩობელა სისავსისათვის, იმ უმონყალოდ ძლიერი, მცხუნვარე და ქარტეხილივით მოთარეშე ემოციებისათვის, რომელთა გაძლება და დატევა სულს აღარ ძალუძს“ (11, გვ.37).

სიკვდილის მოლოდინი, ავი წინათგრძნობა სიკვდილის წარმოსახვას, იდუმალებას კიდევ უფრო აძლიერებს: „მე ყაჩაღებმა მომკლეს არავგზე, შენ ჩემს სიკვდილში არ გიძევს ბრალი“ ... არადა, პოეტის სიკვდილში სწორედ გას-

ხვისებულ სატროფოს — გასხვისებულ მამულს „უძევს ბრალი“... „ასე კვდებოდა, ალბათ, ათასი და მოწმედ ჰყავდათ ეს ანანური, — ეს არის ჩემი მგოსნობის ფასი და თვითმკვლელობის იავნანური“, „გარჩენილი ვარ ქვებზე კალმახი და ახეული მაქვს ლაყურები, შემართულია ფეხზე ჩახმახი და უსიკვდილოდ ვერ გადვურჩები“... „ყველა მოკვდება... ყველა გაჰქრება, საქორწილესაც გაგვხდიან საცმელს“, „ჯალათს დიდების, ვამარცხებ სიკვდილს“.

სიურეალისტი მხატვარი სალვადორ დალი თავისი ნახატების უკანა მხარეს სვამდა ბეჭედს წარწერით — „ეროტიკა საზიზღრობაა, ხელოვნება ღვთიურობა, სიკვდილი მშვენიერება“. როგორც ჩანს, სიკვდილისადმი ამგვარი ესთეტიკური მიდგომა დამახასიათებელია ხელოვანთათვის.

ტიციანმა სხვა სიმბოლისტთა მსგავსად, უფრო მოდას აყოლილმა და არა შინაგანი ძახილით, უარყო ღმერთი, განყვიტა კავშირი ქრისტიანობასთან, თუმცა სხვა სიმბოლისტებივით, იგი ისევ დაუბრუნდა მამის, ქრისტეს წიაღს. „ახალი ქრისტეს ოთხი დავრჩით მახარობელი — პაოლო, გრიგოლ, ვალერიან და მე — იოანე“. „ახალი ქრისტე“ პოეზიაა, პოეტები კი მახარებლები, მოციქულები. ფრანგი სიმბოლისტების მსგავსად, ტიციანიც საკუთარ თავს „დანყევლილს“ უწოდებს — „დანყევლილ პოეტს ნუ ამადლით, როცა გთხოვთ მირონს“, „ცეცხლი



მიმღერის... გესმით მის ნანა? — იყავ დემონი, იყავ სატანა“. პოეტს ეზმანება „დაღლილი ღმერთის მომტყდარი ფრთები“. თუმცა სწორედ ამ უარყოფამ მიიყვანა ღმერთამდე, დააბრუნა მის წიაღში — „ვინაც ჩემსავით ყველაფერი მოკლა, დამარხა, სისრულით მხოლოდ მან გინამა, მან დაგინახა.“ „მე ძველი მახსოვს ალექმები წმინდა და დავინყებულ ღმერთს ვევედრები“. მის პოეზიაში მამის სახე ორგვარად უნდა იქნას გაგებული — პოეტის მამა, სასულიერო პირი, მოძღვარი, და მამა, როგორც უფალი — „და განა ვიცი, სიდან მოვედი? რომელი ქვეყნის ცხელი მზე მწვავდა. მე დიდი მყავდა წინამორბედი, წინამორბედი მაცხოვარს ჰგავდა“ („ბალაგანის მეფე“). ჯერ „მამის ოლარზე ობობების ქსელი მოება!“ მერე კი „ლოცულობს მამა მწუხრის ლოცვას, მუნჯად ვუცქერი, ფსალმუნი სულში შეფრინდება და იმარხება!“ — ჰიმნოგრაფი ავტორის გულწრფელობასა და სიყვარულს იმარხავს ეს სტრიქონები. „ოქტომბერი, ბნელ ოლარებით, ჩემში ატირებს მამაჩემის შავ ანაფორას“. ტკივილი ავსებს სიტყვებს: „დღეს ღვთისმშობელი ძირს რომ ჩამოვიდეს, მითხარით მართლა, ვინ ეტყვის ლექს?!“

**და ვმადლობ უფალს — ჩემი სული**

**მას აბარია.**

**მან ერთმა იცის, რომ არ იყო იგი სამიწე...**

ტიციანის ცნობილი ციკლი „ქალდეას ქალაქები“, რომელიც ოთხი ლექსისაგან შედგება: „ქალდეას მზე“, „მაგი წინაპარი“, „უაბჯრონი“ და „ქალდეას ბალაგანი“ — უფალთან მის რთულ, წინააღმდეგობრივ, არათანმიმდევრულ დამოკიდებულებას გამოხატავს. არადისკურსულობა, არათანმიმდევრულობა, შეხედულებათა მუდმივი ცვლა, ტრანსფორმაცია — ორგანულია როგორც ყანწელების, ასევე ზოგადად სიმბოლისტთათვის. ქართველებისთვის ქალდეა შეიქნა მითიური რეალობა, წმინდა სივრცე, სადაც შეიძლება მხოლოდ პოეზიით მიაღწიო, ამასთანავე ქალდეა არის აღქმული ქვეყანა, ოცნება ძლიევამოსილ საქართველოზე, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ქართული სიმბოლიზმი არასოდეს მოწყვეტილა ეროვნულ ფესვებსა და ცნობიერებას. (როსტომ ჩხეიძის წიგნში „ქალდეას მონატრება“ (2003) ერთი მხრივ იკითხება ქართველი კაცის გამუდმებული სწრაფვა საკუთარი ფესვების მოძიებისაკენ, მეორე მხრივ კი, მერმისის ასეთივე ძალით განჭვრეტის სურვილი. ეს არის წიგნი უშორეს ეროვნულ ძირებზე, ხეთების სახელმწიფოსა და შუმერული ურუქის ხიბლზე. წიგნი, რომელიც ჰკრავს და აერთიანებს ამ საკითხზე გამოთქმულ მოსაზრებებს, რეფლექსიას, ჰკრავს მაღალმხატვრულად, შეიძლება ითქვას, პოეტურადაც კი).

## პაოლო იაშვილი

დაიბადა საჩხერის რაიონის სოფელ არგვეთში. პოეტის დაბადების ზუსტი თარიღი სადავოა, მაგრამ მიჩნეულია, რომ დაიბადა 1894 წლის 29 ივნისს. მამა, ჯიბრაელ (ჯიბო) იაშვილი, წოდებით აზნაური, მთელ დასავლეთ საქართველოში ცნობილი პიროვნება, კიევი გასწავლული პროვიზორი გახლდათ. საკმაოდ შეძლებულ შვილებმრავალ ოჯახს ხშირად სტუმრობდნენ პაოლოს მეგობრები. ჯიბოს, სახელგანთქმულ ფარმაცევტს, ორსართულიანი სახლი ჰქონდა ქუთაისშიც. სწორედ აქ ედო ბინა შემდგომ პაოლოს რედაქტორობით გამოცემულ ჟურნალებს „ოქროს ვერძსა“ და „ცისფერ ყანწებს“.

პაოლოს გარდა, ჯიბრაელს ოთხი ვაჟი და ერთი ქალიშვილი ჰყოლია. ერთი ვაჟი 1924 წელს დაუხვრეტიათ. პაოლომ, როგორც ცნობილია, 1937 წელს თავი მოიკლა, მესამე კი 1940 წელს გადაუსახლებიათ. 1900 წლის 1 სექტემბერიდან პაოლო მშობლებმა ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში მიაბარეს. მასთან ერთად სწავლობდნენ „ცისფერყანწელთა“ მომავალი ლიტერატურული ჯგუფის წარმომადგენლები: ვალერიან გაფრინდაშვილი და ტიცვიან ტაბიძე. კლასიკური გიმნაზიის მონაფეთა ისედაც გამოკვეთილი ეროვნულ-პატრიოტული სულისკვეთება კიდევ უფრო გაძლიერდა 1905 წლის

რევოლუციის მოახლოების შედეგად. 1911 წლიდან პოეტმა სწავლა განაგრძო ანაპაში — კერძო გიმნაზიაში.

1913 წელს პაოლო პარიზში გაემგზავრა და ლუვრთან არსებულ ხელოვნების ინსტიტუტში შევიდა — „მე დავშორდები ძვირფას პოეტებს და თან წამყვება ვაჟას კრებული, ჩემს ლექსს ბალიშქვეშ ვინ ამოიდებს, ჩუმი ოცნებით გაოგნებული?!“ („პარიზისაკენ“). პარიზში გატარებულმა დრომ, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტი როლი შეასრულა პაოლო იაშვილის შემოქმედად ჩამოყალიბებაში. იგი განსაკუთრებით გაიტაცა სიმბოლისტ მწერალთა შემოქმედებამ. 1915 წელს მსოფლიო ომის ქარცეცხლსა და „ევროპის ქაოსს“ გამოქცეული პოეტი ქუთაისში მკვიდრდება და აქტიურად ებმება ლიტერატურულ ცხოვრებაში. იგი დაარსების დღიდან აქტიურად მონაწილეობდა მწერალთა კავშირის საქმიანობაში. ქართველ მწერალთაგან პირველი, რომელიც 1937 წლის რეპრესიებმა შეინირა, პაოლო იაშვილი გახლდათ. ეს ტრაგედია მოულოდნელი არ ყოფილა. იგი საკამაოდ დიდი ხნის მანძილზე, ნელ-ნელა და თანდათანობით მზადდებოდა.

**საქართველოში არ იწამეს ჩემი დენდობა,  
მე მახალისებს მხოლოდ ჩემი  
„სალტო მორტალე“ ,**

**მაგრამ ბოდლერის ცივი ლანდი თუკი  
მენდობა,  
ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი...**

ასე წინასწარმეტყველებდა პაოლო თავის აღსასრულს.

პაოლო იაშვილის პოეზიის განხილვა მისი დაუდევარი, პოეტური, მოდერნისტული განწყობებისა და ბიოგრაფიის გარეშე შეუძლებელია. ერთი მთლიანობაა პიროვნება და პოეტი, ადამიანი და სიმბოლისტი. „სიმბოლიზმის პოეზია პარიზის კაფეებში დაიბადა“, წერდა ვალერიან გაფრინდაშვილი. პაოლო იაშვილმა პარიზში გაიცნო: პიკასო, მოდილიანი, გიომ აპოლინერი, ფრანსის კარკო, კონსტანტინ ბალმონტი, ილია ერენბურგი, ვერა ინბერი. მეგობრობდა იქ მყოფ ქართველებთან: სპირიდონ კედიასთან, ბუჭუტა (ალექსანდრე იასონის ძე) აბაშიძესთან, ლევან მეტრეველთან, გერონტი ქიქოძესთან, დავით კოპალეიშვილთან, ეპიფანე ალშიბაიასთან, თამარ ბერელაშვილთან, ტარასი ბალაშვილთან, მიხეილ დავითაშვილთან, გიორგი ხუციშვილთან, პალადი ხაბურძანიასთან, ნიკო ჯანაშიასთან (ზეინაბ ლომჯარია, „უვიცობის ტოლფასი უნებლიე შეცდომები“, პაოლო იაშვილის „დარიანული ციკლის“ შესახებ, წიგნიდან: ელენე დარიანი, ლექსები, 2000, გვ.28). პარიზში ყოფნამ, იქ მიღებულმა შთა-

ბეჭდილებებმა დიდი გავლენა მოახდინა ახალაგაზრდა პოეტზე, ის განსხვავებულად, სიმბოლისტურად დამუხტული ჩამოვიდა საქართველოში და მთელი თავისი განწყობანი „ცისფერი ყანების“ დაარსებით, არაერთი აქციითა და კულტურტრეგერული გამოსვლით გამოხატა. დღეს ამას თავისუფლად შეიძლება ვუწოდოთ პერფორმანსი — წარმოდგენა. პაოლო იაშვილი კაფეებში ექსპრომტად გამართული ყველა პოეზიის საღამოს სული იყო: „მოულოდნელად დაიწყებოდა ლექსების თქმა: პირველად დაიწყებდა და შემდეგ სხვა გამოსვლებს დირიჟორობდა პაოლო იაშვილი. ლექსებს ამბობდნენ: ტიცციან ტაბიძე, ლელი ჯაფარიძე, ლექსი უთქვამს კ.ბალმონტს, სერგეი გოროდეცკის, ი.ზდანევიჩის და ბევრ სხვას“ (4, გვ.477). სანდრო ცირეკიძის თქმით: „დირიჟორი ყველგან — პაოლო იაშვილი არის, გაბედული არქიტექტორი ორდენის. ატლანტივით ორივე ხელით უჭირავს ცისფერყანნელთა სიმძიმე.“ „წითელი ხარის გამძლებია მაგარი ჯიში და იალალზე შენ იქნები მუდამ წინამძღვრად“, მიმართავდა პაოლოს ტიცციან ტაბიძე. პაოლოს დაუცხრომელი, ბოჰემური სულის გამომხატველია ვალერიან გაფრინდაშვილის სონეტი „პაოლო იაშვილს“:

**ყანნს მოგანოდებს თვალბედითი ხარბი**  
**სკანდალი,**

შენი მაყარი უცაბედი ცეცხლისფერ  
დროშით,  
და ძვირფას კაფეს შენ დაამსხვრევ,  
როგორც ვანდალი.  
მოგენატრება აპაშებთან ცეკვა, ზარხოში.  
დაუდგრომელო! როგორც რემბოს  
გიხმობს პარიზი —  
შენი ყოფილი იალაღი და ასპარეზი.

უდავოდ პაოლო იაშვილი არის ყველაზე ეპა-ტაჟური პოეტი ქართველ პოეტთა შორის, ის არის არტისტული და ხშირად ეს ეპატაჟი შინაგანი მოთხოვნილებაა, მაგრამ პაოლო ბევრსაც მუშაობს საკუთარი თავისა და სხვა ყანწელთა პოპულარობისათვის. ოცნებობს ისეთ ქვეყანაზე, სადაც პოეტები არინ მოდაში, სადაც შლეგურ პოეზიას, სიტყვის, ფერის, ბგერის ზეიმს აღიარებენ და პატივს მიაგებენ, სადაც უყვართ გიჟი პოეტები. პაოლო იაშვილმა დაივიწყა სამოციანელთა მემკვიდრეობა, ერის წინამძღოლობა, ღმერთსა და ზეცასთან შუამავლობა („ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ, რომ წარუძღვე წინა ერსა“) და ახალი რეალობის დაწერგვა დაიწყო.

**გამთენიისას ხაშის დიდ ქვაბში**  
**ხარშავდა კეპკას მთვრალი პაოლო**  
(ტიციან ტაბიძე, „სერგეი ესენინს“...)

ამგვარი პერფორმანსით ხვდება პაოლო იაშვილი საქართველოში, მაშინდელი სინამდვილის ერთგვარ კულტურულ ოაზისში, სტუმრად ჩამოსულ რუს პოეტს — სერგეი ესენინს.

სიმბოლისტები ხომ თვითონ ქმნიდნენ საკუთარ თეატრს პოეზიაში, თვითვე იყვნენ რეჟისორებიც, მსახიობებიც, სცენარისტებიც („ჩემი სამშობლო საქართველო სხვა თეატრია, ბევრი მინახავს ხეტიალში მე თეატრები. გახუნებული მისი სული ბევრმა ათრია, მაგრამ ელვარე მზე სხივებით არ ეხათრება“ (ტიციან ტაბიძე „ქალდეას ბალაგანი“). პაოლომ ეს თეატრი პოეზიიდან ყოფაშიც გადმოიტანა — ცნობილია არაერთი წარმოდგენა, საჯარო აქცია. ის პირველია ქართველ მწერალთა შორის, რომელიც საზოგადოებრივ ურთიერთობებზე მუშაობს, დღეს ამას „ფაბლიქ რილეიშანი“ (PR) ეწოდება და მისთვის კორპორაციები იქმნება. პაოლოს კი შინაგანად ჰქონდა პერფორმანსის განცდა, რასაც მისი პოეტური ნატურა განსაზღვრავდა. მან შეძლო პოეზიის მიტანა მასებამდე, მალარმესაგან განსხვავებით, პაოლოს პოეტური წარმოსახვები ყველასთვის მისაწვდომი უნდა გამხდარიყო, პოეზიას ეხსნა კაცობრიობა სულიერი ტკივილებისაგან. თუმცა მაშინდელ კრიტიკაში, ალბათ, პოეტის გასამართლებლად, სრულიად განსხვავებული თვალსაზრისი არსებობდა: „არც პაოლო იაშვილის გარეგნობაში, არც



მის სულში არაფერი იყო დეკადენტური. გეგონებოდათ, ის სიმბოლისტური და დეკადენტური პოეზიის სკოლას უფრო თავით მიემხრო, ვიდრე გულით” (12).

პოეტმა 1913 წელს გამოსცა ჟურნალ „ოქროს ვერძის“ რამდენიმე ნომერი, 1916 წელს კი დაწერა ქართველ სიმბოლისტთა ლიტერატურული ორგანოს „ცისფერი ყანები“ „პირველთქმა“ — ქართველ სიმბოლისტთა ლიტერატურული მანიფესტი. მართალია, ჟურნალში დაბეჭდილი მასალები სიმბოლისტური იყო, მაგრამ მანიფესტი უფრო მარინეტისა და სხვათა ფუტურისტულ დეკლარაციებს ჰგავდა.

ერთადერთი წიგნი, ნოველა „ფერადი ბუმტები“ 1927 წელს გამოსცა, ლექსების პირველი წიგნი კი მხოლოდ 1955 წელს დაბეჭდეს. წერდა ესეებს, თარგმნიდა პუშკინის, ბალმონტის, მაიაკოვსკის, რემბოს, ბოდლერის, უაილდის ნაწარმოებებს. პოეზიის გარიჟრაჟზე, სხვა ყანწელების მსგავსად, პაოლო იაშვილიც მოდერნიზმს უხდის ხარკს, ცდილობს ქართული ლექსი ევროპულ მოთხოვნებს შეუსაბამოს, ქართული ლიტერატურა და სინამდვილე ზოგადად ევროპულის ნაწილად, მის განუყოფელ შემადგენლად აქციოს. ადრეული პოეზიის სიმბოლისტური ნაკადი აღსავსეა იდუმალებით, პოეტური ხილვებითა და წარმოდგენებით, ურბანისტული განწყობებით, რაც ორგანული იყო ფრანგული

სიმბოლიზმისათვის. მისი წარმომადგენლები პარიზის სილამაზეს უმღეროდნენ დაულალავად და უარყოფდნენ სოფლის იდილიას, სიმშვიდესა და პირველყოფილებას.

„ცისფერყანწელები“, პირველნი ქართულ მწერლობაში, შეეცადნენ პოეზიაში ურბანისტული მსოფლშეგრძნების შემოტანას. ამ თვალსაზრისით, პაოლო იაშვილის ლექსი „ფარშევანგები ქალაქში“ წარმოადგენს თანამედროვე ქალაქის ერთ-ერთ პირველ ლირიკულ პეიზაჟს XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში. „სიცხიანი, ჰალუცინაციებით აბოდებული ქალაქი, სადაც ლურჯი ჰაერი დამსხვრეული შუშის მტვერივით ელავს, სადაც სნეული ძაღლები ქუჩებში ყრიან და თვალეზავი ცხენები მკერდს იხევენ რკინის სვეტებზე, პაოლო იაშვილს წარმოუდგებოდა მისტიკურ კოცონად, რომელშიც უმწეო მშვენიერ ფრინველებთან ერთად სამუდამოდ ინვოდნენ პოეტის წმიდანთაწმიდა ილუზიებიც, და ეს სისხლიანი სასაკლავო, როგორც მთვრალ ხარს, ისე იზიდავდა პოეტის შთაგონებას“ (გურამ ასათიანი). რა თქმა უნდა, ეს სურათი პოეტის წარმოსახვასთან, შთაბეჭდილებებთან არის დაკავშირებული, მაგრამ პაოლოს ამგვარი პოზიცია იცვლება ლექსში „წერილი დედას“, სადაც ის არა მხოლოდ სოფლის სიყვარულს, არამედ, როგორც ქართულ კრიტიკაში არაერთხელ აღნიშნეს,

ღმერთსაც იბრუნებს, დედა კი ღვთისმშობელ-  
თან არის გაიგივებული.

**დედა! ინახულე  
შენ წმინდა ხახული!  
წადი ფეხშიშველი,  
ქალაქში დაკარგულ შვილისთვის ღამე  
გაათიე,  
ღმერთო! აპატიე, —  
მე თუ ვერ მიშველი —  
დედას, რომ დაგინთო ჩემ სიგრძე სანთელი,  
მისთვის, რომ ჩემს გულში  
დაყუჩდეს გრიგალი და კორიანტელი.**

სოფლის სინმინდეს, „მართალ ბათმანს“ აქ  
კინტოს პროფილი, ქალაქის სიყალბე უპირისპირ-  
დება, მყუდრო სამყოფელს, ქვითკირის მარანს,  
ყანას, კნუტებს, შაბიამნით შეწამლულ ვენახს —  
მშვიდ, იდილიურ სურათს — ყელსახვევები და  
ხელთათმანები — სიყალბე და მანერულობა...

ქალაქისადმი სიმბოლისტურ ლტოლვისა და  
დენდობის მიუხედავად, სოფელი პაოლოსათვის  
უცოდველობის, სინმინდის, პირველყოფილობის,  
უმანკოების სიმბოლოა. მიგელ დე უნამუნო წე-  
რილში „დიდი და პატარა ქალაქები“ წერს: „დიდი  
ქალაქი ნამდვილი გალიაა, ...დიდი ქალაქის ქუჩებ-  
ში უფრო მალე დაკარგავ შენს „მეს“, ვიდრე უკა-  
ცურსა და უდაბურ ადგილას.“ სიმბოლისტები

დიდ ქალაქებშიც არ კარგავდნენ ინდივიდუალობას, გამორჩეულობას, ისინი მასებთან დაახლოებას ცდილობდნენ, მაგრამ, გვიანდელი მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, სიმბოლიზმი მაინც არ გამხდარა გლამურული ლიტერატურა, არ გადაუბიჯებია ფარულად თუ აშკარად დანესებული ზღვრისათვის, ... სიმბოლისტები არასოდეს გამხდარან საზოგადოების ტიპური წარმომადგენლები.

„მელორის სიმღერა“ უძღები შვილის დაბრუნებაა მამის წიაღში, გლობალურად კი — ქართული სიმბოლიზმისა უფალთან და ტრადიციებთან.

უფალო, უსმინე შავარდენს, მის ხელით  
 გიგზავნი ბარათს,  
 მიშველე ღორებში ჩავარდნილს,  
 ღორებში დარჩენილს მარად...  
 უფალო, მომეცი სამხარი ძაღლივით  
 ამოსულს ცაზე  
 და შენი პერანგი ნახმარი ჩამაცვი  
 ცოდვიან ტანზე.  
 მომეცი ბავშვებში ჩარევის და მათთან  
 თამაშის ნება,  
 უფალო, შენ გარდა, არავის არა აქვს  
 ამის უფლება.  
 ფიქრები სამწყემსო ღორებზე ყოველდღე  
 ცრემლებვით მსჯიდა.  
 უფალო, გალავნის ყორეზე დამნიშნე  
 ბელურა ჩიტად...

ლექსების ციკლი „დარიანული“, პოეტური მისტიფიკაცია არის პაოლო იაშვილის კიდევ ერთი პერფორმანსი, ლიტერატურული, სიტყვაში გამჟღავნებული. პოეტი თავის ლირიკულ ორეულად აქცევს გამოგონილ პერსონაჟს — ელენე დარიანს (გუსტავ ფლობერი წერდა: „მადამ ბოვარი — მე ვარ“, პროსპერ მერიმე კლარა გაზულის ესპანური დრამებით გამოვიდა ლიტერატურულ ასპარეზზე). პოეტის პირველი სატრფო ელენე ბაქრაძე-ბერიშვილი ყოფილა, სწორედ მას ეძღვნება სონეტი „ელლის“. რომანი არ შედგა. იქნებ ამიტომაც უნოდა მისტიფიცირებულ პოეტურ ორეულს ელენე დარიანი, გვარი „დარიანი“ უაილდის „დორიან გრეის პორტრეტიდან“ ისესხა პაოლომ. კოლაუ ნადირაძე წერდა: „ელენე სახელი იყო, დარიანი კი „დორიან გრეის პორტრეტიდან“ წამოიღო. კარგი ლექსები გამოუვიდა. ყოველთვის მიკვირდა, ვეკითხებოდი, ასე როგორ იცნობ ქალის ფსიქოლოგიას-მეთქი? ვიცნობო, ჩაიცინებდა პაოლო და ტოლსტოის სიზმარს იგონებდა.

**საყვარელ ხელებს მივეცემი,  
როგორც ნაზ სანოლს  
და შენ დამკოცნი ვით  
დედოფალს, ვით მხევალს და ცოლს (13).**

„ელენე დარიანი კრებითი სახეა — თავისუფალი, ვნებიანი, სასურველი მიჯნურისა თუ

ცოლისა“ (14). ელენე დარიანის ციკლი პაოლომ უბის წიგნაკში გადანერილი მიუძღვნა მეუღლეს — „თამარ იაშვილს“.

„შეიძლება ეს პირველი მაგალითი იყოს მსოფლიო პოეზიაში, როდესაც პოეტებმა მოინდომეს პირადი მეგობრობის გაზღაპრება, როდესაც პოეტებმა გარდაქმნეს ინტიმობა პოეზიით და თავის ინტიმურ გრძნობებს მისცეს უნივერსალური ლირიკის ხასიათი. როგორც ტომას ჩატერტონმა გამოიგონა მე-14 საუკუნის პოეტის როულეის მითი, ისე ერთმა თანამედროვე პოეტმა გამოიგონა ელენე დარიანის მითი“ (15).

ყანწელთა მეგობრობა და სიყვარული, ერთმანეთის თანადგომა და გულშემატკივრობა უპრეცედენტოა ქართულ ლიტერატურაში. პაოლო მათი ლიდერი, ყველა იდეის სულისჩამდგმელი და მოთავე იყო, პოეტი და ადამიანი, ხელოვანი და მოღვაწე — ასეთია პაოლო იაშვილის, ერთერთი ყველაზე თავისთავადი ცისფერყანწელის, შემოქმედებითი და პიროვნული აბრისი.

## ვალერიან გაფრინდაშვილი

ვალერიან გაფრინდაშვილი დაიბადა 1888 წელს, ქუთაისში. დაამთავრა ქუთაისის კლასიკური გიმნაზია, შემდეგ — მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი. გამოსცა

სამი პოეტური კრებული: „დაისები“ (1919), „ლექსები“ (1926), „ლექსები“ (1937). თარგმნიდა ფრანგ და რუს პოეტებს: ბოდლერს, მალარმეს, ვერლენს, რემბოს, ტეოფილ გოტიეს, ჟიულ ლაფორგს, ვ.ბრიუსოვს, კ.ბალმონტს, ი.ანენსკის, ა.ბელის, ა.ბლოკს. 1916 წელს შეიქმნა „ცისფერი ყანნები“. ვალერიან გაფრინდაშვილი მისი ერთ-ერთი დამაარსებელი იყო.

„გაფრინდაშვილის „დაისები“ (1919) გალაკტიონის „არტისტულ ყვავილებთან“ (1919) და კოლაუ ნადირაძის „ბალდახინთან“ ერთად ქართული ლირიკის პირველი კრებულებია XX საუკუნეში” (16). პოეტის იდეალი იყო დაისი და შემოდგომა. საყვარელი ფერი — თეთრი. გატაცებით წერდა სარკეზე — მას „ლურჯ წყალს“ ეწოდებდა: „ვინ გაგიმთავრა აგზნებული ტანჯული სახე, სარკის მორევში ათრთოლებით რომ დავინახე? ადიდდა სარკე — ზვირთებიან ზღვად გარდაქმნილი და მის ტალღებში იძირება ჩემი აჩრდილი“ („მე — სარკეში“), „კვლავ სარკისადმი ჩემი ტრფობა განუკურნელი, ისევ და ისევ ვეოცნებე სარკის დაისებს“ („სურნელი სარკე“). დაისი, ჩამავალი მზე და ღამე მოსწონს და ეტრფის: „ისევ დაისი მომეველინა, როგორც იღბალი, ასე დაისში დავინახე ავი ლანდები. ჩემს სადღეგრძელოს წითელ თასით სვამს ჰანიბალი, გიჟი ოცნებით უფსკრულისკენ კვლავ დავქანდები.“ ავი წინათგრძნობა, უცნაური სახელები და პორ-

ტრეტები, პოეტური ხილვები ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეზიის ორგანული ნაწილია.

„სიმბოლისტები განდგომილნი არიან რა რეალური სინამდვილისაგან, მასში მხოლოდ თავის ოცნებას ხედავენ. ისინი ფანჯრიდან იცქირებიან“ (კონსტანტინ ბალმონტი). გაფრინდაშვილი სიმბოლოზმს რეალიზმზე აღმატებულად აღიქვამდა: „რეალიზმი არის უხეში ანარეკლი სინამდვილისა, სიმბოლიზმი კი — ქმედითი ფერიცვალება ქვეყნისა“... ვალერიან გაფრინდაშვილის აზრით, სიმბოლიზმის დევიზი არის მარადისობა, ჟანრთაგან უპირველესი კი ლირიკაა.

„ვალერიან გაფრინდაშვილმა მოიტანა სიცხე და ზომიერება ევროპიელისა“, წერდა გაზეთ „რუბიკონში“ სანდრო ცირეკიძე. წერილში „შტეფან მალარმე“ თავად გაფრინდაშვილი აღნიშნავდა: „ვერლენთან ერთად მალარმე იყო მამამთავარი ახალი შკოლის ფრანგულ ლიტერატურაში — სიმვოლიური შკოლის. მისმა მრავალმა საუბარმა პოეტებთან, არანაკლებ, ვიდრე მისმა ნაწერებმა, შექმნა ის ნიადაგი, რომელზედაც აყვავდნენ შხამიანი ყვავილები ახალი ხელოვნებისა... მალარმე სამუდამოდ დარჩა სტილის რაინდი და სიტყვით აგზნებული. იმ წრეში, რომელიც იკრიბებოდა მალარმეს სალონში, არსებობდა მალარმეს კულტი“ (13).

მალარმეს კულტს ეთაყვანებოდა ვალერიან გაფრინდაშვილიც, იგი კარგად იცნობდა ფრან-



გი სიმბოლისტის პოეზიას და მხატვრულ პოზიციას. 1917 წლის თებერვალში თბილისში გამართულ ყანწელთა საღამოზე ვალერიან გაფრინდაშვილმა ნაიკითხა მოხსენება სტეფან მალარმეზე, რომელიც მოგვიანებით, 1919 წელს, ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებში“ გამოქვეყნდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ყანწელები მხოლოდ ნიჭიერი კი არა, განათლებული პოეტებიც იყვნენ. ისინი საკმაოდ კარგად ერკვეოდნენ იმდროინდელ ევროპულ და რუსულ კულტურულ პროცესებში და სიტყვითა და საქმით ცდილობდნენ ქართული კულტურა მსოფლიო ცივილიზაციის ნაწილად ექციათ. „შეიძლება ითქვას, რომ ქართველ სიმბოლისტთა შორის ვალერიან გაფრინდაშვილის კრიტიკულ ესთეტიკური მემკვიდრეობა ყველაზე უფრო მდიდარია თემატური და ანალიტიკური თვალსაზრისით“ (17).

საგულისხმოა ვალერიან გაფრინდაშვილის წერილი „არტურ რემბო“: „რემბომ დაარღვია პოეზიაში ყველა ტრადიციები, მისი პოეზია უარყოფაა მთელი თანამედროვე მეშჩანური ცხოვრების და საზოგადოების და აგრეთვე ბურჟუაზიულ და ანტიურ პოეტების. ეს იყო ანარქისტი თავისი ცხოვრებით და შემოქმედებით. მუდამ დაუდგომელი, მუდამ ბოგემა, მუდამ მოუსვენარი“ (14, 585). კიდევ ერთ ფრანგ სიმბოლისტს ეძღვნება ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსი „ვერლენი კაფეში“:

**პანს-ბუნების ღმერთს ნამებული  
ვერლენი ჰგავდა,  
ბოგემის მეფე-უნმინდური და ბრაზიანი,  
წვერაბურძგნული, თავ-ტიტველი,  
ლალი გვიანი,  
ვარსკვლავთა ფარჩით სინამდვილის  
გზას რომ მოსავდა.**

ყანწელებიც ცდილობდნენ, ფრანგ სიმბო-  
ლისტთა მსგავსად, თვითონაც ბოჰემურად, მო-  
უსვენრად ეცხოვრათ, ცდილობდნენ პოეზია და  
პოეტი ერთმანეთთან მიესადაგებინათ, ერთნაი-  
რად პოპულარულად ექციათ ლექსიცა და ავტო-  
რიც. ეს ბუნებრივი პროცესი, ალბათ, ასევე ბუ-  
ნებრივად და ლოგიკურად გაგრძელდებოდა და  
საქართველოც უკვე დიდი ხნის წინათ იქნებოდა  
ევროპის ორგანული, განუყოფელი ნაწილი, რომ  
არა ავბედითი 1921 წელი და რუსული ოკუპაცი-  
ის მიერ დამოუკიდებელი ქართული სახელმწი-  
ფოს დასამარება. გამოცოცხლებული კულტუ-  
რული ცხოვრება არა მარტო ლიტერატურაში,  
არამედ მხატვრობაშიც, მუსიკაშიც, თეატრშიც  
სტაგნაციის მდგმარეობაში გადავიდა. სწორედ  
ამ დროიდან მოექცა ქართული კულტურა რუსუ-  
ლი კულტურის ტყვეობაში, სწორედ ამ დროის  
პროდუქტია არა ორიგინალიდან, არამედ რუსუ-  
ლი ვერსიებიდან შესრულებული მსოფლიო კლა-  
სიკოსთა ქართულენოვანი თარგმანები. სწორედ

ამ დროიდან განათლება და კულტურა მხოლოდ ჩრდილოეთიდან მოდის, რადგან ყველა სხვა გზა ჩაკეტილია. ამიტომაც ამ გადასახედიდან განსაკუთრებით ფასეულია ცისფერყანწელთა ღვანწლი „ქართული ლექსის ევროპული რადიუსით გამართვაში“. ქართული მწერლობის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მძიმე ცენზურისა და კონტროლის მიუხედავად, ქვეტესტურად, შეფარვით მაინც მოახერხა სიმართლის თქმა, ანტისაბჭოთა განწყობათა მოდელის შექმნა და გარკვეულწილად ეს ყანწელთა დამსახურებაც არის.

ვალერიან გაფრინდაშვილი ქართველ მწერლებსაც უძღვნის წერილებსა და ლექსებს: დავით გურამიშვილი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი არაერთხელ აუმიღვრევინ პოეტს წარმოსახვას. აქვე უნდა ითქვას, რომ ყველაზე გაბედული ექსპერიმენტებისა და ძიების პროცესშიც, ყანწელებს არასოდეს გაუწყვეტიათ კავშირი ქართული მწერლობის ტრადიციებთან და დეკლარირებული უარყოფისა და ნიჰილიზმის სანინააღმდეგოდ, ყველაზე გაბედული ლექსებითაც სწორედ ქართული პოეზიის ბუნებრივ მდინარეებასა და ჟღერადობას ემორჩილებიან. სწორედ ამიტაც განსხვავდება ქართული სიმბოლიზმი ევროპულისაგან.

ვალერიან გაფრინდაშვილის დღეს უკვე კლასიკად ქცეული ლექსები სწორედ შემოქმედების პირველ, სიმბოლისტურ პერიოდშია დაწერილი.

**ვარ მონყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა,  
ვით შემოდგომის ღამეებში თეთრი ვერსალი,  
შენს სილამაზეს ჩემი ტრფობა ესაფეხურა.  
ვარ მონყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა.**

მონყენა, შემოდგომის ღამეების სიჩუმე, თეთრი ვერსალის ეფემერული სილუეტი, რაღაც უცნაური მუსიკა, მელანქოლია — გაფრინდაშვილის პოეზიას განსაკუთრებულ ხიბლს ანიჭებს.

**ცაზე ჰკიდია მზე-მაღალური,  
აპრილი აკრავს მწვანე აფიშებს,  
ვით ბალდახინის თეთრი მსახური,  
სასაფლაოსკენ ის მიაბიჯებს.  
სადაც მოელის ლეში უძრავი  
გაზაფხულს, როგორც თავის მესსიას  
და აზრაილი შეუმუსრავი  
კიდევ მოითხოვს შავ პროცესიას.**

პროვინციული ქალაქის მაისის პეიზაჟი საინტერესო და მიმზიდველია თავისი ფერადოვნებით, პოეტური ხატებით, იგი სამუდამოდ რჩება მკითხველის წარმოსახვაში. „და აზრაილი შეუმუსრავი კიდევ მოითხოვს შავ პროცესიას“. აზრაილი სიკვდილის სიმბოლოა, მისი პარადიგმა, სიცოცხლე და სიკვდილი, გაზაფხული და კვდომა წუთისოფლის ორმხრივობის, ცვალებადო-

ბის, წარმავლობის გამოხატულებაა. სიცოცხლის განახლების მიუხედავად, მინა მაინც თავისას მოელის.

ვალერიან გაფრინდაშვილისათვის იმდენად ორგანული იყო სიმბოლისტური ხილვები, რომ მას ძალიან გაუჭირდა მათთან გამოთხოვება, ახალი ეტაპის დაწყება, რაც სრულებით არ ყოფილა მისი პოეზიის ბუნებრივი გაგრძელება:

**არ მსურს ვიყო ვიქტორ ჰიუგო  
ან აკაკი,  
მე მირჩევნია დავიღუპო,  
როგორც ბოჰემა,  
სამარცხვინოა პოეტისათვის სხვა  
კარიერა,  
გარდა სიგიჟის.**

თვითმკვლელობა ყანწელთა საყვარელი თემაა: თვითმკვლელობით დაგვირგვინებული პოეტური კარიერა არის ვალერიან გაფრინდაშვილისთვის ყველაზე საამაყო, ტიცციანს გამუდმებით ჩაესმის „თვითმკვლელობის იავნანური“, ყანწელთაგან ყველაზე ეპატაჟური პოეტი პაოლო იაშვილი კი სწორედ ასე დაამთავრებს სიცოცხლეს, თუმცა დღეს უკვე სრულიად ნათელია, რომ ეს იყო პოეტის ყველაზე დიდი პროტესტი ძალადობის, ტირანიის, ლალატის, დასმენის, ადამიანის ღირსების გათელვის წინააღმდეგ.

„მუხრანის ხიდზე დასახრჩობად კიდევ დავდგებით, საქართველოში ცხოვრება ხომ თვითმკვლევლობაა“, წერდა ტიცვიან ტაბიძე. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ტიციანი არ იყო მელანქოლიის პოეტი. იგი ჰეროიკული სულით, როგორც რომაელი პატრიციუსი ხვდებოდა ბედის უღმობელ განაჩენს, „თვითმკვლევლობის იავნანურს“ დეპრესიული სასონარკვეთის გარეშე“ (3, გვ.251). ასე ფიქრობდა ყველა ყანწელი, სიკვდილი მათთვის არის ერთგვარი წარმოდგენა, ჟესტი, მათთვის ბუნებრივია სიკვდილის ესთეტიზებული აღქმა. სიკვდილი სიმბოლისტთა თეატრის, საკუთარი თეატრის, განუყოფელი ნაწილია, შურისძიებაც, მაგრამ შვებაც, თავშესაფარიც, თითქმის ყოველთვის პოეტური, არტისტული აქტი. ამიტომაც მათთვის ნაკლებად მნიშვნელოვანია, რა იქნება სიკვდილის მერე — სრული გაქრობა თუ მარადიულობა. „როგორც ქრისტიანმა მარტვილებმა, ისე მოდერნისტებმა ტანჯვა და სიკვდილის კულტი ტკობად აღიქვეს“ (3, გვ.248), მაგრამ არა მარადიულ ტკობად, იმქვეყნად დამკვიდრების საშუალებად, არამედ თავიანთი დენდური, პოეტური ცხოვრების ასევე პოეტურ დასასრულად, წერტილად, ერთგვარ პროტესტად, რომელიც მთელი საზოგადოების გამონწევას ისახავდა მიზნად. სიმბოლისტები არ ძრწიან სიკვდილის წინაშე, არ ეშინიათ მისი არა იმიტომ, რომ მარადიული ცხოვრების იმედი აქვთ, არამედ — სიკვდილს უყურე-

ბენ, როგორც უკანასკნელ, ყველაზე ნარმატი-  
ბულ და აღიარებულ როლს, პარტიას, აქციას.

ვერლენივით გულწრფელია ვალერიან გაფ-  
რინაშვილის აღსარება: „ღმერთო, მაპატიე  
უმიზნო ცხოვრება, ღმერთო, მაპატიე პოეტო-  
ბის სურვილი“. თუმცა იგი ბოლომდე არ თავი-  
სუფლდება სიმბოლიზმისათვის დამახასიათე-  
ბელი ლექსიკისაგან: „თუმცა მე პოეტად თავი  
გავასაღე, თუმცა გამოვკვეთე თრთოლვა იქი-  
თური, არ იყო ჩემს ყოფაში სიმართლის ნასახი,  
მეხალისებოდა ცხოვრება ბითური.“

ვალერიან გაფრინდაშვილს ქართველ პოეტ-  
თაგან ყველაზე მეტხანს, გამოჰყვა სიმბოლიზ-  
მის ნოსტალგია:

**წინათ გსმენია ჩემი ვალობა,  
ახლა მოვდივარ შენთან  
სნეული,  
მჭირდება შენი დღეს  
მკურნალობა,  
მაშ, მომანიჭე შენი წყალობა  
და შენი ტალღა სხივ  
დაფრქვეული.**

„ღმერთების ადგილს იკავებენ პოეტები და  
ძველ ანტიურ გმირების ადგილს იკავებენ ახალი  
გმირები (ოფელია და ჰამლეტი). ამნაირად იქმნე-  
ბა ახალი მითოლოგია, რომლის გმირები არიან

არა ღმერთები, არამედ პოეტები და მათგან შექმნილი მანეკენები. სრულიად არ არის საჭირო, რომ პოეზია ამოიწუროს პოეტების სახელებით. ეს სახელები, როგორც მითები ძვირფასია, მაგრამ პოეტს შეუძლია შექმნას ახალი მითი (აშორდია, ელენე დარიანი, ორპირი). ახალი მითის შექმნა უფრო ძნელია და მას მეტი ღირებულება აქვს. ლირიკამ უნდა გამოიყენოს ყველა საოცნებო სახელები: ისტორიული, გეოგრაფიული და ლიტერატურული, ქალაქების, ძვირფასი ქვების სახელები და შექმნას ამ სახელებიდან ახალი მითები“, ნერდა ვალერიან გაფრინდაშვილი ნერილში „დეკლარაცია (ახალი მითოლოგია)“ (8, გვ. 545). ასეთი იყო მისი პოზიცია, სათქმელი და ძნელი დასაჯერებელია, რომ მხოლოდ მოდის გამო, ძნელი დასაჯერებელია, რომ ეს არ არის პოეტის შინაგანი ხმა, მისი გულწრფელი აზრი. სწორედ ახალი მითებისა და პოეტური სახე-სიმბოლოების მსახურებას შეაღია მთელი სიცოცხლე ვალერიან გაფრინდაშვილმა. სიმბოლიზმი ხომ პოეტებისაგან საკუთარი სიცოცხლის მსხვერპლად გაღებასაც მოითხოვდა, ის იყო ერთ-ერთი ყველაზე საბედისწერო, ფატალური ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომლის არაერთმა ცნობილმა წარმომადგენელმა ტრაგიკულად დაასრულა სიცოცხლე, ამიტომაც ამბობს ვალერიან გაფრინდაშვილი: „თუ წინათ პოეზიაში იყო ოლიმპი, ახლა არის წინამური“ (8, გვ. 544).



## კოლაუ ნადირაძე

კოლაუ ნადირაძე დაიბადა 1895 წლის 9 მარტს ქუთაისში. მამამისი იყო ცნობილი თვალის ექიმი გალაქტიონ ნადირაძე, რომელიც, სხვათა შორის, აკაკი წერეთელსაც მკურნალობდა. ცხრა წლისა ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში შეიყვანეს. იქ დაუმეგობრდა ტიცვიან ტაბიძესა და პაოლო იაშვილს. ბავშვობიდანვე უშიშარი იყო. ათი წლისა რევოლუციურ გამოსვლებში მონაწილეობდა, ვიქტორ ჰიუგოს გავროშივით იდგა ქუთაისის ბარიკადებზე, თავისი მოკლე შარვლით, ხუჭუჭა თმითა და ხელში თეთრი, პატარა ნაჯახით. თანატოლებში ბადალი არ ჰყავდა კრისა და ტანვარჯიშში. კლასიკური გიმნაზიიდან „მგლის ბილეთით“ გარიცხეს რევოლუციურ გამოსვლებში მონაწილეობისთვის, მაგრამ სიმნიფის ატესტატის აღება მაინც მოახერხა და 1912 წელს მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე ჩაირიცხა.

პირველი ლექსი „ავზნიანი ქალაქი“ დაბეჭდა 1916 წელს ჟურნალში „ცისფერი ყანწები“. აქედან იწყება მისი პოეტური კარიერა, სხვა სიმბოლისტთაგან განსხვავებული, გამორჩეული. იყო ქართველ სიმბოლისტთა ჯგუფის აქტიური წევრი. პირველი წიგნი „ბალდახინი“ გამოსცა 1920 წელს. სათაურებიდანაც კარგად ჩანს, რომ იგი სერიოზულად იყო „მონამლული“ სიმბოლიზმის სენით: გაღიზიანება, მარტოობა, ში-

ში, პოეტური ხილვები და წარმოსახვები მისი პოეზიის ძირითადი ნიშნებია. „წიგნში დაბეჭდილი ლექსები ძირითადად პოეტური აპერცეპციის ორ ნაკადს მოიცავს. პირველი ორგანულად არის დაკავშირებული კლასიკური მწერლობის ფესვეულ ხაზთან. პოეტის ინდივიდუალური ტემპერამენტი მთელი სისავსით ვლინდება და ამიტომ, ბუნებრივი უშუალოებით იმოსავს ფორმას. მეორე — პოეტისათვის გაუშინაგანებელი უცხო მსოფლშეგრძნების ელემენტებითაა დამძიმებული და ხშირად შთაგონების იმიტაციური ფორმით არის გამოხატული“ (18).

კოლაუ ნადირაძე „ლიტერატურულ საქართველოში“ ზუსტად აღწერდა ორდენის შექმნის მიზანს, ეს იყო ბრძოლა მოზღვავებული „პომლიაკობის“ წინააღმდეგ. „ქართული ლექსი გახდა გემოვნების დაცემისა და საოცარი ჩამორჩენილობის მაჩვენებელი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს რუსთაველი უფრო თანამედროვე პოეტი იყო, ვიდრე აკაკის მიმბაძველი პოეტთა ლეგიონი.“ თავად სიმბოლისტებმა დიდხანს ვერ შეძლეს მოდერნისტული ტექსტების წერა, ისინი იძულებულები გახდნენ ერთგვარ კომპრომისზე ნასულიყვნენ და უარი ეთქვათ წარსულზე, თუმცა ვერც ამან გაადარჩინა მათი სიცოცხლე. კოლაუ ნადირაძე გახლდათ ერთადერთი ყანწელი, რომელმაც ხანგრძლივად და ყველაზე უკომპრომისოდ იცხოვრა.

სხვა სიმბოლისტიკების მსგავსად, კოლაუ ნადირაძისთვისაც სიკვდილი არის გარდაუვალი აუცილებლობა, რომელიც სპობს და ანადგურებს ყველაფერს საუკეთესოს. არ არსებობს არავითარი სასწაული, როცა სიკვდილი ახლოსაა:

**ახლა, როდესაც ყველაფერი ასე ცხადია,  
როგორც ეგ შენი მარტოობა სასაფლაოზე  
(მე მახსოვს, მახსოვს ჩემს ხელებზე  
შენი ცრემლები  
და შევედრება გადარჩენის და სასწაულის).**

სხვა სიმბოლისტიკებით, კოლაუ ნადირაძეც არა ერთხელ იგონებს თავის ბავშვობას, თუმცა ეს კეთილი, ბედნიერი მოგონება ზოგჯერ იმას უკავშირდება, რომ სასწაული აღარ არსებობს:

**და სწორედ მაშინ, როცა გზები დაითოვება,  
როცა სკივრიდან ამოვანყობ  
წარსულის ნიშნებს, —  
ბავშვობის პერანგს, პირველ რვეულს და  
სათამაშოს —  
ისევ გიამბობ, როგორც ძველად,  
ამ გულის ამბავს,  
საბრალო ბავშვო, მეოცნებე სასწაულებზე,  
ისევ გაჩვენებ განუკურნელ მძიმე იარას,  
და გეტყვი ჩუმათ: „სასწაული  
აღარ არსებობს“.**

კოლაუ ნადირაძის ლექსებში არის სიკვდილის ტრადიციული აღქმაც, საფლავის მონატრებაც — „მე ისევ მესმის წარსულის კვნესა, კაეშანს ჩემსას სიჩუმე ათრობს, დაკარგულ საფლავს ვიგონებ შენსას, სადაც, ძვირფასო, გძინავს და გათოვს.“ უნაზესი სევდა და მონატრება იგრძნობა ამ ლირიკულ სტრიქონებში. ზამთრის მწუხრზე გახსნილი ძველი ქრილობა და ტრაგიკული სიყვარულის მოგონება ავსებს სევდიან სტრიქონებს.

კოლაუ ნადირაძემ განვლო გზა კლასიკური პოეტური აზროვნებისა და ფორმების უარყოფიდან ქართული პოეზიის ძირძველ ტრადიციათა აღორძინებამდე. მან მალე მიაგნო თავის ხმას, რომელიც სინატიფით, სინაზით, სითბოთი, სინათლითა და ამაღლებით გამოირჩევა. ეს არის ტკივილის, ფიქრისა და ოცნების ხმა, საგნებისა და ფერების მუსიკა, რომელიც საუკეთესოდ ჟღერს ლექსებში: „ადაჟიო“, „ზღვასთან“, „ჩემს ბავშვებს“, „თამარის ხიდი“, „შემოდგომა იმერეთის სოფელში“, „ოცნება საქართველოზე“, „მთვარის წყალობა“ და სხვა. პოეტისთვის მნიშვნელოვანია ეროვნული სულისკვეთება, მისი შთაგონების წყარო წინაპართა და თანამედროვეთა თავგანწირვაა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ევროპელი სიმბოლისტებისაგან განსხვავებით, ქართველები ყოველთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდ-

ნენ ეროვნულ თემატიკას, საქართველოს სიყვარულს, სიმბოლისტური ძიებებისა და ექსპერიმენტების ჟამშიც არ წყვეტდნენ მშობლიურ ფესვებთან კავშირს.

კოლაუ ნადირაძის ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსია „წინამურიდან საგურამომდე“, რომელიც პოეტს 1939 წლის შემოდგომაზე საგურამოში, ილიასეულ სახლში დაუწერია და ეძღვნება პავლე ინგოროყვას. წინამურიდან საგურამომდე სიკვდილის გზაა, პოეტის მიერ განსხვავებულად აღქმული: „წინამურიდან საგურამომდე ეკლიანი და პატარა გზაა, წინამურიდან საგურამომდე სიცოცხლის გავლა ნეტავი რაა? წინამურიდან საგურამომდე აშრიალებულ ფოთლების ზღვაა. ისევ დუდუნი ისმის არაგვის, ისევ ბიბინებს არაგვის ველი. ღამით ამოსულ და აყვავებულ ვარსკვლავებს დილა მოთიბავს ცელით, ღამით ამოსულს და აყვავებულ ნიავს არაგვი დილამდე ელის. ჰეი, არაგვო, არაგვიანო, გულში ეგ სევდა რად ჩაგწოლია?!“

კოლაუ ავტორია პოემებისა („თვრამეტი წელი“, „ფრონტებზე“, „როაღდ ამუნდსენ“, „რიონი-პორტი“), მოთხრობებისა და ნარკვევებისა, წერილებისა ქართველ, რუს, სომეხ მწერლებზე, მხატვრებზე, თეატრალურ მოღვაწეებზე, ნათარგმნი აქვს პუშკინის, ბუნინის, ბალმონტის, ბლოკის, ბოდლერის, ვერლენის, ისააკიანის ნაწარმოებები. გარდაიცვალა 1990 წელს,

დაკრძალულია დიდუბის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში (19).

მან შეძლო საუკუნის დასაწყისისა და დასასრულის ლიტერატურულ პროცესებს შორის უწყვეტი პოეტური ძაფი გაეხა და სიახლისადმი დაუსრულებელი ლტოლვა ცხოვრების ბოლომდე შეენარჩუნებინა. მან თავის თავში ორი პოეტი გააერთიანა: ერთი სიმბოლისტი, მეორე კი ქართული კლასიკური პოეზიის ტრადიციების გამგრძელებელი. „იყო თუ არა კოლაუ ნადირაძე ისეთი დაფასებული, როგორც უნდა ყოფილიყო? სწორედ ამის შესახებ აკაკი ბაქრაძე ბრძანებდა: ჩვენ ვალში ვართ ამ შესანიშნავი ლირიკოსის წინაშე. მაგრამ კრიტიკის ასეთი დუმილი და ლამის სრული იგნორირება, ვფიქრობ, ერთი მხრივ, იმანაც განაპირობა, რომ ქართველები ვართ, საქართველოში ვცხოვრობთ და კოლაუს არ აპატიეს გალაკტიონისადმი ასეთი დამოკიდებულება (კოლაუ გალაკტიონს, როგორც დიდი პოეტს, არ სცნობდა და თვლიდა, რომ არა ცისფერყანწელთა სკოლა, გალაკტიონი არ იქნებოდა იმ რანგის, იმ სიღრმის პოეტი, როგორიც იყო) — ეს ერთი.

მეორე მიზეზი მისი ჩრდილში ყოფნისა მისი ასკეტური ხასიათი გახლდათ. ის ისეთი უკომპრომისო იყო, რაღაცით, ხასიათის ბევრი თვისებით, შეიძლება ვაჟა-ფშაველასაც კი შევადაროთ. და მესამე და უმთავრესი — კოლაუ ნადი-

რადეს ყოველთვის ჩრდილში უყვარდა დგომა, არც ყანწელთა ღროს გამოირჩეოდა რადიკალური გამოსვლებით, თუ იმას არ ჩავთვლით, რომ ძლიერი მუშტი ჰქონდა და ყველა უფრთხოდა მასთან გაპაექრებას, ცდილობდნენ, საქმე დარტყმამდე არ მისულიყო (20).

უკანასკნელი ცისფერყანწელი 90 წლისა გარდაიცვალა, მან სიმბოლისტებიდან ყველაზე დიდხანს იცხოვრა. ბოლო სიმბოლისტური პერფორმანსიც კოლაუ ნადირაძის სახელს უკაშირდება. სწორედ ამ ფაქტს ეძღვნება გიორგი ბუნდოვანის მოგონება: „აფხაზეთის პირველ ომამდე მალხაზ ვაჩეიშვილმა (რომელიც შემდგომში გმირულად დაიღუპა აფხაზეთის ომში) თავის მეგობარ პოეტებთან ერთად, კოლაუ ნადირაძეს, როგორც ცისფერყანწელთა უკანასკნელ მოჰიკანს, განბანეს ფერხი და ამ საკრალური ცერემონიის შესრულების შემდგომ, კოლაუმ ამ ახალგაზრდა პოეტებს გადასცა ცისფერყანწელთა ორდენის ბეჭედი და სტატუსი. ვაჩემ გადაიბარა და აღადგინა ცისფერი ყანწების ორდენი! შექმნა ცისფერი ყანწების ორდენის ახალი ღერბი. დადიოდნენ მთელს საქართველოში და თამადობით – ლექსად ავრცელებდნენ თავიანთ პოეზიას!“ (21).

კოლაუ ნადირაძე, ალბათ, ერთადერთია სიმბოლისტთა შორის, რომელმაც ხანგრძლივი სიცოცხლე ამ ლიტერატურული მიმდინარე-

ობის ერთგულებას შეაღია. თავისი კოლორი-  
ტით იგი ცოცხლად იმარხავდა ყანწელთა ხსოვ-  
ნას, მათ მემკვიდრეობას. კოლაუ წლების მან-  
ძილზე ქართველ სიმბოლისტთა ცოცხალი მე-  
მატიანე და უერთგულესი ქურუმი იყო, თავის  
პოეტურ მსახურებასაც ჩუმად, უხმაუროდ,  
უდრტვინველად ეწეოდა.

„ქართული მოდერნიზმისათვის მთავარი  
იყო არა მსოფლმხედველობრივი საკითხი, მისი  
გამომუშავება და დაცვა ან რომელიმე მიმარ-  
თულების ან სკოლის პრინციპების ერთგულე-  
ბა, არამედ ხელოვნების იდეა, განახლების პა-  
თოსი, რომელშიც უმთავრესი იყო ესთეტიზმი“  
(3, გვ. 241). თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ყან-  
წელებს არანაკლები წვლილი მიუძღვით ქარ-  
თული ინტელექტუალური აზრის განვითარე-  
ბაში. სწორედ მათ გააცნეს პირველად ქართულ  
სინამდვილეს ნიცშესა და იმ ეპოქის სხვა ფი-  
ლოსოფიური რეცეფციები, ნერვალის, ბოდლე-  
რის, ვერლენის, რემბოს, ლაფორგის, მალარ-  
მეს, მეტერლინკის, ჰამსუნის, ბელის, სოლო-  
გუბის, მარინეტისა და სხვათა სახელები. იზ-  
რუნეს ფორმის სიახლეებზე, დანერგეს სონე-  
ტისა და ვერლიბრის ფორმები...

სიკვდილისადმი დამოკიდებულება, მისი პოე-  
ტური აღქმა სიმბოლისტური ესთეტიზმის ნაწი-  
ლია. სიმბოლისტები მიიჩნევენ, რომ არ არსე-  
ბობს მარადიული სიცოცხლე, ამიტომაც სიკვდი-



ლი არის ყველაფრის დასასრული, თუმცა ამ რეალობას ისინი პოეზიით უპირისპირდებიან. სიკვდილი მათთან ესთეტიზებული სახითაც გვხვდება — ის ამქვეყნიური წამების დასასრულია, ამიტომაც პოეტი უნდა მოკვდეს პოეტურად, განსაკუთრებულად... ტიცინი ასე მიმართავდა პაოლოს — „საქართველოს მზე გაანათებს სიცოცხლეს ლამაზს, მაშინაც კი, როცა პოეზიით დავიღუპებით“. ისინი მართლაც პოეზიამ შეინირა, მაგრამ სჯეროდათ, რომ მათი ქვეყნის მზე ისევ ძველებურად გაანათებდა ქვეყანას. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ყანწლებმა თვითვე გამოიგონეს საკუთარი სიკვდილი, გამორჩეული, დრამატული, ტრაგიკული, მაგრამ ამასთანავე პოეტურიც, ლიტერატურულიც. აკი თითოეულისათვის არა მხოლოდ შემოქმედება, არამედ ბიოგრაფიაც არტე ფაქტი იყო.

## ტერენტი გრანელი

ამ ეპოქის მიმოხილვისას შეუძლებელია გვერდი აუქციო ტერენტი გრანელს, უცნაურ მოვლენას ქართულ პოეზიაში — თავისი ცხოვრებით, პოეზიით, პოზიციით. შეუძლებელია ტერენტი გრანელს გვერდი აუქციო, როცა სიკვდილ-სიცოცხლის პარადიგმაზეა საუბარი — მან ქართველ პოეტთაგან ერთადერთმა შეძლო მთელი თავი

ვისი შემოქმედება სიკვდილის საზრისზე აეგო. იგი ირჩევს არა სიცოცხლეს, არა სიკვდილს, არამედ მესამე გზას — თავისთავადს, შეუცნობელს, იდუმალს, მიუწვდომელს, მიღმურს... გზას, რომელიც სიცოცხლესაც გულისხმობს და სიკვდილსაც, მაგრამ მაინც ახალია, სხვაა...

„ტერენტი გრანელის პოეზია, რომელიც 10-იანი წლებიდან მკვიდრდება ქართულ სინამდვილეში, გალაკტიონისა და „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედების დროსა და სივრცეს ვერ ასცდებოდა და სიმბოლისტური მხატვრულ-ესთეტიკური სახეებითა და შეგრძნებებით იქნებოდა ნასაზრდოები. ეს ასეც არის, ამიტომაც ტერენტი გრანელის სონეტებში არ ჭირს პოეტის სიმბოლისტური მსოფლალქმის დამადასტურებელი პოეტური ხატების გამოყოფა“ (22).

ტერენტი გრანელი დაიბადა 1897 წელს ნალენჯიხის რაიონის სოფელ ობუჯში, სამსონ კვირკველიას ოჯახში, დედა ხუთი წლისას გარდაეცვალა. დედინაცვალი დარია მებონია მეტად სათნო და მორწმუნე ქალი ყოფილა, განსაკუთრებით ტერენტი ჰყვარებია. პოეტს ორი და ჰყავდა — მაშო და ზოზია. სამივეს ეძღვნება გრანელის სტრიქონები. 1918 წლიდან მომავალი პოეტი თბილისშია, უკიდურეს გაჭირვებაში ცხოვრობს, უსახლკარო და მიუსაფარი ფიზიკური გადარჩენისათვის იბრძვის („სხვა პოეტი ვერ დასწერს ლექსს ოთახის გარეშე“, „ქუჩა

იყო სამუდამო ბინა“), მაგრამ ეს არ უშლის ხელს იყოს ნაყოფიერი მწერალი.

მისი ლიტერატურული მოღვაწეობა 1917-18 წლებში დაიწყო, პირველი კრებული „პანაშვიდები“ 1920 წელს გამოიცა, კრებული „სამგლოვიარო ხაზები“ — 1921 წელს, „სულიდან საფლავები“ — 1922 წელს, 1924 წელს გამოქვეყნდა „Memento mori“, რომელიც გრანელის პოეზიის მწვერვალად ითვლება. თავდაპირველი ჩანაფიქრით წიგნის სათაური უნდა ყოფილიყო „გაფრენილი დღეები“, თუმცა პოეტმა უკვე სტამბაში მიტანილ წიგნს სახელი შეუცვალა, „Memento mori“ უწოდა. „გახსოვდეს სიკვდილი“ — არა მხოლოდ ამ კრებულის, არამედ გრანელის მთელი პოეტური მემკვიდრეობის ეპიგრაფად გამოდგება. 1924 წელი წარმატებული აღმოჩნდა ტერენტი გრანელის შემოქმედებაში. მას რუსთაველის თეატრში დიდი ლიტერატურული საღამო გაუმართეს და საგანგებო გაზეთიც მიუძღვნეს. ივანე გომართელმა, გიორგი ნადირაძემ, კონსტანტინე კაპანელმა, ვასილ ბარნოვმა, პლატონ კეშელავამ დიდი შეფასება მისცეს მის პოეზიას. 1926 წელს გამოიცა გრანელის ბოლო პოეტური კრებული და აქედანვე იწყება მისი შემოქმედებითი დაღმასვლა. მას ებრძოდა ცენზურა, არ უბეჭდავდნენ ლექსებს, სრულიად იგნორირებულ იქნა მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა. 1927 წელს გა-

მოიცა ერთჯერადი გაზეთი „ტერენტი გრანელი“. ამის შემდეგ გაუარესდა პოეტის ჯანმრთელობაც, დაიწყო მისი ღრმა სულიერი დეპრესია, პოეტს ჰალუცინაციები და წარმოსახვები აწუხებდა. ამ პერიოდის წერილები, სადღიურო ჩანაწერები, ახლობელთა მოგონებები ცხადყოფენ მის ღრმა სულიერ დეპრესიასა და ავადმყოფობას. 1930 წელს იგი მოათავსეს სურამის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში, საიდანაც გამოიქცა და თბილისში „არამიანცის“ საავადმყოფოში გარდაიცვალა 1934 წლის 10 ოქტომბერს. რამდენიმე კაცისაგან შემდგარმა პროცესიამ იგი პატრე-პავლეს სასაფლაოზე დაკრძალა, 1987 წელს კი პოეტის ცხედარი დიდუბის მიწას მიაბარეს.

ტერენტი გრანელი თავისი განდგომილი და თითქმის ბერული ცხოვრების მიუხედავად, მაინც ვერ ასცდა მოდერნიზმს და სიმბოლისტური ესთეტიკით გატაცებულმა 1919 წელს გამოსცა სამხატვრო-სალიტერატურო გაზეთი „ია“ და ჟურნალი „კრონოსის სარკე“. ჟურნალში დაბეჭდილ მის სონეტებსა და რეცენზიას, სადაც ვალერიან გაფრინდაშვილის „დაისები“ არის შეფასებული, აშკარად ეტყობა სიმბოლისტური აზროვნების კვალი. ტერენტი გრანელის 1922 წელს გამოსულ პოეტურ კრებულს „სულიდან საფლავები“ გამოეხმაურნენ კონსტანტინე გამსახურდია და ვალერიან გაფრინ-

დაშვილი. თვითონ გრანელმა ლექსები უძღვნა ვალერიან გაფრინდაშვილს, პაოლო იაშვილს, ტიცვიან ტაბიძეს, რითაც თავისი სიყვარული გამოხატა ყანწელებისადმი.

1919 წელს გამოიცა გალაკტიონის „არტისტიკული ყვავილები“. „ცისფერყანწელთაგან“ განსხვავებით, ტერენტი გრანელმა მაშინვე იგრძნო და აღიარა გალაკტიონის პოეტური სიდიადე, მისი ნოვატორობა. „გალაკტიონმა დაიმსახურა პოეტის სახელი,“ ამბობდა იგი. გალაკტიონიც არანაკლებ აფასებდა გრანელის პოეტურ ტალანტს, რაც მას, როგორც წესი, უჭირდა. ტერენტი გრანელის ცნობილი ფრაზა ლექსიდან „მე და გალაკტიონი“ დღემდე რჩება კრიტიკოსთა პოლემიკის საგნად — „გალაკტიონში არის დემონი, ჩემში კი უფრო ანგელოზია.“ „გალაკტიონში ღმერთიც იყო, დემონიც ისევე, როგორც თვით ტერენტი გრანელი ცოდვილის ნილაბსაც ირგებდა, მაგრამ „უფრო“ ანგელოზი იყო მაინც“ (23). „აქ პოეტური ხასიათები უფროა წარმოდგენილი და არა დიდ პოეტთან გატოლება... ჩემთვის სრულიად უდავოა, რომ ტერენტი გრანელი ადრეული გალაკტიონის ანაყარი ყველაზე ძლიერი და ყველაზე ლამაზი ყლორტია“ (24).

XX საუკუნის 20-30-იანი წლების თბილისში ერთდროულად ცხოვრობდნენ პოეტების მეფე გალაკტიონი, რომელმაც თავისი პირველივე

კრებულით სერიოზული განაცხადი გააკეთა, ქუთაისიდან ახალჩამოსული ყანწელები და ყველასგან განდგომილი, მარტოსული ტერენტი გრანელი. ვაიმარის ჰერცოგის კარლ ავგუსტის მოწვევით გერმანიის ამ პატარა ქალაქში ერთდროულად ცხოვრობდა XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისის ოთხი დიდი მწერალი: გოეთე, შილერი, ჰერდერი და ვილანდი, მაგრამ ამისთვის ქალაქის თავს დიდი ძალისხმევა დასჭირდა. XX საუკუნის დასაწყისის თბილისი თავისთავად იქცა დიდი კულტურის კერად. სიმბოლიზმმა თავი იჩინა ქართულ დრამატურგიასა და თეატრშიც. 1924 წელს კი გამოვიდა პირველი ქართული ფუტურისტული ჟურნალი  $H_2SO_4$ . ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთი პიონერი ჩვენს ქვეყანაში დაბადებული და გაზრდილი რუსი პოეტი და დრამატურგი ვლადიმერ მაიაკოვსკი იყო.

1918 წელს პეტერბურგიდან თბილისში ჩამოვიდა ცნობილი მხატვარი დავით კაკაბაძე. მისი ფერწერული ტილოები დიდი კომპოზიციური ოსტატობისა და გადმოცემის სისხარტის გარდა, გამოირჩევა განსაკუთრებული ფერადოვანი სიფაქიზითა და დახვეწილობით, რაციონალურობასთან ერთად მათთვის პოეტურობაც ორგანულია... ქართველ მწერლებთან არაერთი რუსი პოეტი, მხატვარი, ხელოვანი ჩამოდიოდა. როგორც აღვნიშნეთ, ჩვენი ქვეყანა ერ-

თგვარ კულტურულ ოაზისად იქცა. ამ ოაზისში კიდევ უფრო ძნელია იყო ერთადერთი და თავისთავადი, მაინც რაშია ტერენტი გრანელის პოეზიის ხიბლი, რა ნიშა უჭირავს მას მრავალსაუკუნოვან და მრავალფეროვან ქართულ პოეზიაში, რითია საინტერესო მისი მისტიკური, იდუმალებით მოცული პოეზია? სოფლიდან ჩამოსულმა ღარიბმა და მიუსაფარმა ბიჭმა სამუდამოდ დაიმკვიდრა თავისი ადგილი ქართულ პოეტურ სივრცეში. ტერენტი გრანელი, ერთი მხრივ, აგრძელებს ქართული პოეზიის ზოგად ტენდენციებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, არავის ჰგავს. „რომ იყოს ახლა, ვიცი, ჩემ სევდას ბართაშვილიც ვერ გაიგებდა“, ამბობს პოეტი. „ის დადიოდა უცნობი სფინქსი და მწუხარების სნეული ლანდი“ — სფინქსივით ამოუცნობია მისი პოეზიის ზეგავლენა და ძალა.

თავისი ტრაგიკული ბედით ტერენტი გრანელი ამერიკული რომანტიზმის წარმომადგენელს ედგარ ალან პოს (1800-1849) მოგვაგონებს. ორივეს ადრე მოუკვდა დედა, ორივემ ბავშვობაშივე შეიგრძნო სიკვდილის ძლიერი, მსახვრალი ძალა. ორივე გამუდმებით მიელტვოდა სასაფლაოებს — ჭაბუკი პო საყვარელი ქალის სამარესთან ათენებდა ღამეებს, ტანჯავდა განცდა, რომ მას ყველა ახლობელი არსება ტოვებდა. ტერენტი გრანელისათვის სასაფლაო არის არა მხოლოდ ტრაგიკულის სიმ-

ბოლო, არამედ ფიქრისა და განმარტოების, თვითჩაღრმავების ადგილი, რალაც მეტაფიზიკური ველი, სადაც ადამიანი თითქოს დროებით ეთხოვება თავის მიწიერ, ყოველდღიურ ფიქრებს და მარადისობას უერთდება, თუნდაც წარმოსახვით, თუნდაც წამიერად: „ქარი არ ქრის, ფიქრიანი ვზივარ, ლოდი ადევს მიტოვებულ საფლავს“, „ახლაც ვიგონებ მეგობრის საფლავს და სიჩუმეა აქაც და იქაც“, „მოგონებების ქრიან ლანდები და საფლავები მე წინ მიმიძღვის“, „დგას საფლავების მწვანე სიმშვიდე და ეკლესია თითქოს თოვლია,“ „ახლა ვისვენებ სასაფლაოზე, ვისვენებ ახლა და მიხარია,“ „თეთრი შუადღე ბრინჯაოს ჯვრებით, ყრუ სასაფლაო და მდუმარება“. მძაფრად განიცდის პოეტი თავისი მომავალი მიტოვებული საფლავის სევდას, რომელსაც ჩხავილით გადაუფრენენ ყვავები და უცნობი ქალები მოინახულებენ: „სული ამალღდა, გული იღევა, თითქოს საკუთარ ცხედარს დავცქერი“, „ასეთი განწყობილება, — სამარე უკვე მზად არის“. პოეტს უცნაური წინათგრძნობაც იპყრობს და თავის მომავალ სასაფლაოს აქცევს პოეტურ ხატად: „შიგნით ბაღია, გარეთ მინდორი და სასაფლაო პეტრე-პავლესი.“ პოს მსგავსად, გრანელსაც მკვდრებთან, იმიერ სოფლის მკვიდრებთან განსაკუთრებული სიახლოვე აქვს: „და მესიზმრება ხშირად მიცვალებული დედა“, „მე ვიგო-



ნები გარდაცვლილ დედას და ვიგონები გან-  
ვლილ წამებას“...

ედგარ პო და ტერენტი გრანელი ფსიქიკის  
უცნაური წყობითაც ჰგვანან ერთმანეთს და  
უკიდურესი პესიმიზმითაც. „მე ის შორეული და  
მარადიული მიტაცებდა, რომელსაც ჩვენი გო-  
ნება ასე ადვილად ვერ წვდება და ჩემი და ჩემი  
ლექსების სამსჯავრო იქ მეგულება“, — წერს  
ტერენტი გრანელი. ორივეს შორეული და მარა-  
დიული, იდუმალი და მიუწვდომელი ხიბლავდა  
და იტაცებდა. ორივემ ახალგაზრდამ, მიტოვე-  
ბულმა და მიუსაფარმა, ქალაქის საავადმყო-  
ფოებში დაასრულა ტანჯული სიცოცხლე, ორი-  
ვესათვის ეს ერთგვარი შვება იყო და მარადიუ-  
ლი, პოეტური სიცოცხლის დასაწყისიც.

„ტერენტი გრანელის ლექსები უნაზესი გან-  
ცდების გამომხატველი ლირიული აღსარებაა,  
— წმინდანის ლოცვაა, რათა უკეთესი იყოს  
ცხოვრება, რათა ღმერთმა ისმინოს ჭეშმარი-  
ტად კეთილშობილური ადამიანური ღაღადისი  
და უბედურს ხვედრი შეუმსუბუქოს. მისი  
ლტოლვა ეკლესიებისა და სამრეკლოებისადმი,  
თუნდაც სასაფლაოებისადმი, ღვთისადმი მიახ-  
ლების მუდმივი ცდაა, ღვთისადმი ერთგულე-  
ბის აღიარებაა, მაგრამ ეს არ არის მუხლებზე  
დაჩოქილი მორწმუნის მინდობა უფლისადმი,  
არამედ ეს არის ფხიზელი გონების ადამიანის  
ცდა ერწმუნოს უზენაესის ძალას, როგორც სა-

მართლიანობის დამამკვიდრებელს ნუთისოფლის მიღმა“ (25).

გრანელი „ცისფერყანნელთა“ მსგავსად, ამბობს:....„პოეტი არის ყოველთვის ღმერთი“, თუმცა სიმბოლისტებისაგან განსხვავებით, არასოდეს უთქვამს უარი უფალზე, არასოდეს მოუკლავს ღმერთი, ამ მხრივ არ აჰყოლია საუკუნის მაჯისცემას. ეს ფრაზაც უფრო სამოციანელთა ტრადიციის გაგრძელებას — მკითხველსა და სამყაროს შემოქმედს შორის შუამავლობას — უნდა გულისხმობდეს, ვიდრე უფლის ჩანაცვლებას პოეტური ხატით. გრანელს არასოდეს გაუნყვიტავს კავშირი ცასთან: „მე ძლიერი ტალანტი, ზეციური არსება, ჩემი ნაზი სამშობლო — ლაჟვარდები ცისფერი“, „ყოველთვის მინდა გაფრენა ცისკენ, ყოველთვის მინდა განმარტოება.“ თუმცა ის არ არის კლასიკური აღმსარებელი, ორთოდოქსი მორწმუნეა — დანტესა და ნოვალისის მსგავსად არ მიილტვის მარადიულად მსოფლიო სკნელებისაკენ, არ ეძებს სულის უკვდავებას. იგი დაკარგულ სამოთხეზე მგლოვიარე სულია, რომელსაც ენანება ადამიანი ხანმოკლე სიცოცხლისათვის. ყოველი არსება დაბადებიდან სიკვდილისათვის არის განწირული, მისი ამქვეყნიური ყოფა იმთავითვე დეტერმინებულია, როგორც არ უნდა იცოცხლოს, ტრაგიკულ ფინალს მაინც ვერ ასცდება. სწორედ ეს იწვევს პოეტის სევდასა და

ტკივილს, ღრმა ტრაგიზმს. „ყოფნა არ კმარა, რალაც მსურს მეტი“, — პოეტი უკმაყოფილოა არა მხოლოდ საკუთარი, არამედ ადამიანის ბედით ზოგადად. „ადამიანი ნავი არ არის ნაპირს მიაბა... და მიატოვა“, საყვედურობს პოეტი უფალს. იგი ჩვენი დროის ადამია, ასე ტრაგიკულად რომ განიცდის სამოთხის დაკარგვას, პირველი ადამიანების მსგავსად, თითქოს გამუდმებით გარს უვლის დაკარგულ ედემს და სულიერ სიმშვიდეს ვერსად ვერ პოვებს.

გრანელისათვის ცა ლაჟვარდია, დედამინა კი კუბო, ამიტომაც მოჩანს მისი ლექსიდან უფსკრული. სხეული მისთვის საპყრობილეა: „ვიცი, სხეულმა რომ დამატყვევა, ტანი – ციხეა, მე — პატიმარი“, „სული სხეულის ჩუმი ტუსაღია, სული უცნობი, სული ანგელოზი.“ შეუძლებელია აქ დავით გურამიშვილი არ გაგვახსენდეს, სულისა და ხორცის გამიჯვნის ქრისტიანული კონცეფციის ერთგული და პოეტურ სიტყვაში გამომხატველი:

**ხორცსა აქვს დანაშაული, სულისა  
არა ბრალია;  
სულია ღვინო კეთილი, ხორცი ჭურჭელი  
მყრალია;  
ხორცი ამ სოფლის გემოთი ნებიერობით  
მთვრალია,  
სული იმ სოფელს დასჯისთვის შიშითა  
სულ გამქრალია.**

ტერენტი გრანელი ცდილობს გათავისუფლდეს ამ ციხისაგან, ზოგჯერ ისეთი შეგონება რჩება, რომ მას ეს მიწიერ ცხოვრებაში, ამქვეყნად სურს. „რომ მდომოდა სიცოცხლე, სიკვდილს არ ვინამებდი, მინა არ იქნებოდა ჩემთვის შავი სამარე“, „მე უფსკრულთან მივედი, ყოფნა ისე მომბეზრდა“, „მე რომ გაფრენა არ შემიძლია, ეს უკვე ნიშნავს გარდაცვალებას“, „მე იმდენად შევეჩვიე სიკვდილს, რომ აქამდე ცოცხალი ვარ, მიკვირს“ — გულწრფელად ამბობს პოეტი. მაგრამ არის წამები, როცა მას არ სურს მიჩვეულ სხეულსა და სიცოცხლესთან განშორება: „თუმცა სიცოცხლე მაინც კარგია, ღამის გრიგალი თავზე მეველება“, „მსურს გადავლახო სივრცე, მინდა გავექცე სიკვდილს.“

გარდაუვალი სიკვდილის არსებობამ პოეტს თითქოს ყველა სატკივარი და სევდა დაავინყა, ამიტომაც ყველა მისი სტრიქონი ამ თემას უტრიალებს, რაზეც უნდა წერდეს, გამუდმებით ამ ფატალურ საკითხს აწყდება, თითქოს მოჯადოებულ წრეში ექცევა. სიკვდილი მისთვის არ არის სიცოცხლის შემაცნობელი ძალა, სიკვდილით მეტად არ ფასობს ცხოვრება, არ არის ამქვეყნიური ტანჯვის ლოგიკური, მარადიული გაგრძელება, არ მოაქვს სულიერი სიმშვიდე. ამიტომაც ეძებს ტერენტი გრანელი მესამე გზას.

**არა სიკვდილი,  
არა სიცოცხლე,  
არამედ რაღაც სხვა.**

პოეტის მხატვრული სამყარო მოუხელთებელი და იდუმალია, ამიტომაც ძნელია ბოლომდე ამოხსნა გრანელის საიდუმლო, რას გულისხმობს იგი მესამე გზაში — ალბათ, მარადისობას და პოეზიით მიღწეულ უკვდავებას. „ქარმა ფოთლები დიდხანს აწვალა. ვიცი, დრო მოვა ჩემი გაგების“, „ამ საუკუნეს ხომ გასცილდება, ჩემი ტანჯული სულის ტკივილი“, „ვეგრძნობ მომავალი მაინც ჩემია“. თუმცა გრანელი ის პოეტია, მხოლოდ თავისთვის რომ ენანება ეს მესამე გზა, მას გამორჩეულად უყვარს ადამიანი და გულით სწადია იგი სიკვდილის მარწუხებისაგან იხსნას, ფრენისა და სიცოცხლით ტკბობის უნარი მიაანიჭოს, „სხვა ყოფნის“ ნიჭი არგუნოს.

მიუხედავად თავისი წინააღმდეგობრივი ხასიათისა და გამუდმებული შინაგანი ჭიდილისა, გრანელი ნამდვილი მლოცველია. მისი ყველაზე გულწრფელი სტრიქონები სწორედ ზეცად აღვლენილი ლოცვაა — „ნითელი მზე აელვარდა მინებთან, მოდის ჩუმი და ცისფერი ღამე, უიმედო გულის ძგერა მინელდა, შენ, წმინდაო მაცხოვარო, ამინ,“ „ქუჩაში მცხოვრებს და სახლიდან გაქცეულს, შემინდე, შემინდე, წმინდაო, მარიამ...“ საგალობელივით ჟღერს ეს სტრიქონები.

„ტერენტი ჭეშმარიტად მორწმუნე ადამიანი იყო. მისი ლექსების ყოველი მიუკერძოებელი მკითხველი მიხვდება, რომ მიმართავ ღვთისადმი მასთან პოეტური პირობითობა კი არ არის, არამედ უშუალო და წრფელი აღსარებაა ადამიანისა, რომელსაც სწამს ღვთაებრივი გულთამბილაობისა და თავისი ტრაგედიის პირველმიზეზად სწორედ იმას მიიჩნევს, რომ (თუნდაც ფიქრებში) ამ ზეციური ნების რომელიღაც წესს გადაუხვია“ (ზაზა აბზიანიძე).

გრანელის პოეზიაში განსაკუთრებულად შემოდის დების თემა, ორი უახლოესი ადამიანი — მამო და ზოზია პოეტის არა მხოლოდ ფიზიკური, არამედ სულიერი დებიც არიან. მსოფლიო ლიტერატურაში და-ძმური სიყვარულისა და „არჩევითი ნათესაობის“ (გოეთე) ბევრი მაგალითი არსებობს: ბაირონი და მისი ნახევარდა ავგუსტა ლი, ფრანც კაფკა და ოტილია, თომას მანი და ლულა (მწერალი დას „თავის მდებრობით მეს“ ეძახდა), მიხაილ ბულგაკოვი და ნადეჟდა, გრიგოლ ორბელიანი და ეფემია, მაგრამ მაინც ცალკე უნდა განვიხილოთ ტერენტი გრანელის დამოკიდებულება დებისადმი, განსაკუთრებით კი ზოზიას პოეტური სახე, რომელიც არაერთ ლექსში გვხვდება.

1947 წელს ტერენტი გრანელის ხელნაწერი ლექსები, დღიურები, ჩანაწერები, სხვა მასალები, რომლებიც დაკარგვას გადაურჩა, მის დას

მარიამს (მაშოს) საქართველოს ლიტერატურის მუზეუმისათვის გადაუცია. ეს ხელნაწერები სიყვარულით, სათუთად იყო აკინძული „ნიგნებად“. სწორედ ეს ხელნაწერი დაედო ძირითადად საფუძვლად ელიზბარ უბილავასა (1961) და ლერი ალიმონაკის მიერ (1972-1979) გამოცემულ გრანელის ლექსთა კრებულებს.

„არ მშორდება მე უძილო ღამე, დამიხსენი, ლაჟვარდების ცაო! მალე მოდი და მიშველე რამე, მალე მოდი, ვილუპები, დაო“, „კარგია ახლა სიკვდილი დებთან, მერე თბილისში თუ წამასვენეს“, „დაო, არ ვიცი რისთვის მებრძვიან, მე დამნაშავე არ ვარ სრულიად“, „დაო, რა ვქნა, მესამე გზას ვეძებ და მალლიდან მთვარე ტყვიას ისვრის.“ გრანელი ხან ამშვიდებს დებს: „ახლა მარტო ვარ, ის დრო წავიდა, როცა ქუჩაში ვახდენდი დებოშს, ნუ დარდობთ ჩემზე, იყავით მშვიდად, მე მალე მოვალ, ძვირფასო დებო!“ ზოგჯერ გადარჩენას, დალუპვისაგან ხსნას სთხოვს ყველაზე ახლობელ და მშობლიურ ადამიანებს.

ზოზია ადამიანური სიტბოსა და თანაგანცდის სიმბოლოდ იქცა გრანელის შემოქმედებაში, ამ უცნაური სახელის ჟღერადობაც რაღაც სიტბოთი და სიკეთით ავსებს მკითხველის წარმოსახვას. სულიერად და ფიზიკურად გატეხილი პოეტი, 1928 წლიდან გარდაცვალებამდე, 1934 წლამდე, გაჭირვებით, ძალების მობილი-

ზეებით უძლებს ტკივილებს, „ფიროსმანივით ყველასაგან მიტოვებული“ (ლერი ალიმონაკი) ყველაზე მშობლიურ და ახლობელ ზოზიას უხმობს საშველად:

**გადარჩება? — ექიმებს ეკითხება ზოზია,  
გადარჩება? — გმინავენ ლაზარეთის  
კედლები,  
დაო, შენი ცრემლები ჩემთვის ავგაროზია,  
დაო, მჯერა სიცხიანს, სადღაც დავხეებები.**

ვიდრე იარსებებს ქართული პოეზია, იარსებებს ტერენტი გრანელის მხატვრული სიტყვაც და ზოზიაც, როგორც ადამიანური სიყვარულის, თანაგრძნობისა და ერთგულების ხატი, როგორც დაძმური სიყვარულის სიმბოლო.

განსაკუთრებული ადგილი გრანელის პოეზიაში თბილისს უჭირავს. მიუხედავად იმისა, რომ მას ბავშვობის მოგონებანი და ხატება მთელი ცხოვრება სდევდა, არასოდეს ავიწყდებოდა მშობლიური წალენჯიხა, ხშირად სტუმრობდა მამა-პაპისეულ სახლს, დებთან სიკვდილი სურდა, უკანასკნელი ნავსაყუდელად მაინც თბილისი წარმოედგინა. თუმცა ეს არ უნდა იყოს სიმბოლისტთა ურბანიზმითა და ქალაქით გატაცების ანალოგია. გრანელის სიყვარული უფრო ინტუიტიურია, შინაგანი იმპულსებით ნასაზრდოები და არა კონცეპტუალური. თბი-



ლისი მისთვის ერთგვარი მუზაა, შთაგონების წყარო, ოაზისი, იგი პოეტის მარადიული სახლია, აქ არის შინ. მიუხედავად იმისა, რომ „ქალაქის შფოთი“ პოეტისათვის დამლელია, მისთვის ბევრი მოგონება „ელავს თბილისით“, ის გამუდმებით ამ ქალაქისაკენ მოისწრაფის, როგორც აღქმული მიწისკენ: „მიპყრობს ზუგდიდის ცა მშვენიერი, თუმცა თბილისის ნახვა მწყურია,“ „მიდის ჩემი სინაზე, როგორც ნისლი დიღების, და თბილისის წინაშე სანთელივით ვიღევი.“ გრანელს „სწამდა თბილისი უდაბნო დარდის“, ამიტომაც უყვარდა იგი განსაკუთრებულად, პოეტურად. მიუხედავად იმისა, რომ დედამინა აშინებდა და ოცნებით ზეცისკენ ეჭირა თვალი, მისი მიწიერი ნავმისადგომი, ლუზა მაინც თბილისი იყო.

„წმინდაო ღმერთო, რად გამაჩინე, მე ხომ სიცოცხლე არ მითხოვია?!“ — ეს სულიერი და ფიზიკური ტკივილებით გატანჯული „ბავშვი უფალის“ ამოძახილია, გულის კვნესაა. ტერენტი გრანელის განატიფებულ სულსა და სხეულს ძალაგამოლევს, სასიცოცხლო ენერგიისაგან დაცლილს ყოველთვის შესწევს უნარი გადმოსცეს თავისი განცდები, მისი ტკივილი ყოველთვის გადამდებია. იგი სევდისა და მისტიკის პოეტია, ორი სამყაროს — ამიერისა და იმიერის სამანზე მდგომი, გულიდან გადმოღვრილი სისხლითაა მისი თითოეული სტრიქონი გაჯერებუ-

ლი: „და ზეციდან – ეს ღმერთი, და გულიდან — ეს სისხლი, და ვარ თითქმის ყოველთვის განწყობილი ლექსისთვის.“ ასეთია ამ უცნაური კაცის უცნაური და დღემდე ბოლომდე შეუცნობელი პოეტური სახე, წარმოსახვები და ხილვები.

## გალაკტიონი

გალაკტიონი დაიბადა 1891 წლის 17 ნოემბერს, ვანის რაიონის სოფელ ჭყვიშში. მამა — ვასილ ტაბიძე — შვილის დაბადებამდე 7 თვით ადრე, სრულიად ახალგაზრდა, გარდაიცვალა. გალაკტიონმა სასულიერო განათლება მიიღო, იგი ჯერ ქუთაისში დეკანოზ ნესტორ ყუბანეიშვილის სახლში გახსნილ კერძო, ერთკლასიან მოსამზადებელ სკოლაში შეიყვანეს, 1900 წელს კი ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელში ჩაირიცხა, 1908 წლიდან კი სწავლა განაგრძო თბილისის სასულიერო სემინარიაში. ამავე წელს ქვეყნდება მისი პირველი ლექსები და გამოდის ხელნაწერი ჟურნალი „შუქი“, 1909 წლიდან გალაკტიონი თანამშრომლობს ჟურნალში „ფასკუნჯი“.

1910 წელს გალაკტიონმა მიატოვა თბილისის სასულიერო სემინარია, რადგან იგი თავზარდაცემული იყო უახლოესი მეგობრის ქუჩუ ქავთარაძის (ფსევდონიმით „დემონი“ აქვეყნებდა თავის ნაწარმოებებს) თვითმკვლელობით. ამის შემდეგ მან მასწავლებლობა დაიწყო სოფლის

სკოლებში, 1911 წლიდან გადავიდა ქუთაისში და ძირითადად პოეზიით იყო დაკავებული. 1914 წელს, დიდი ხნის მცდელობის შემდეგ, გამოვიდა მისი ლექსების პირველი კრებული. 1919 წელს გამოიცა მეორე კრებული „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით.“ 1922-23 წლებში პოეტმა დააარსა საკუთარი ლიტერატურული ორგანო „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“.

1924 წელს ჟურნალ „მნათობის“ მეხუთე ნომერში დაიბეჭდა გალაკტიონ ტაბიძის პოემა „მოგონებები იმ დღეებისა, როცა იელვა“, რომელიც მწვავე პოეტური გამოცახილია 1924 წლის აგვისტო-სექტემბრის ტრაგედიისა. საბჭოთა მთავრობამ პოეტი დააპატიმრა და მეტეხის ციხეში გამოკეტა, ჟურნალის მთელი ტირაჟი კი გაანადგურა. რევაზ თვარაძის დაკვირვებით საყურადღებოა ის: „თუ როგორ იქცა რევოლუციური, საბჭოთა იდეოლოგიის სადიდებლად დანყებული ნაწარმოები ანტისაბჭოურ, ბოლშევიკთა გულმხეცობის მამხილებელ ქმნილებად, რისთვისაც „მნათობის“ ტირაჟი გაანადგურეს, ხოლო ავტორი რამდენიმე თვით დააპატიმრეს“. გალაკტიონი ექვსი თვე ყოფილა საპატიმროში, სწორედ ამის შემდეგ დაუნყია „მოიარებით“, შეფარულად თქმა. ეს შემთხვევა ერთგვარ წყალგამყოფად იქცა მის შემოქმედებაში (1924 წლის შეთქმულების გალაკტიონისეული ხედვის მნიშვნელობაზე დაწვრი-

ლებითაა საუბარი რევაზ თვარაძის ნიგნში „ლეგენდა გალაკტიონის ცხოვრებისა“, 2001).

1921 წლის 27 იანვარს ქართველ პოეტთა ჯგუფმა გალაკტიონს მიანიჭა „პოეტების მეფის“ სახელი. 1927 წელს სოხუმში გაიმართა გალაკტიონისადმი მიძღვნილი დიდი საზეიმო საღამო, სადაც მას მიართვეს ლირა წარწერით: „გალაკტიონს — პოეტების მეფეს.“

1928 წლიდან მის შემოქმედებაში უკვე აშკარად იწყება იძულებითი გარდატეხის პერიოდი, იგი ქმნის პოეტურ ციკლებს: „ეპოქა“, „პაციფიზმი“, „რევოლუციონერულ საქართველოს“. იმავე წელს მოსკოვში კომუნისტური ინტერნაციონალის მეექვსე კონგრესში მონაწილეობს. 1932 წელს სახალხო პოეტის ნოდება და ლენინის ორდენი მიანიჭეს. 1935 წელს გალაკტიონმა მონაწილეობა მიიღო კულტურის დაცვის პარიზის მსოფლიო კონგრესის მუშაობაში, სადაც იგი კონგრესის პრეზიდიუმის წევრად აირჩიეს. 1937 წელს ხელმეორედ დააპატიმრეს და სამუდამოდ გადაასახლეს გალაკტიონის მეუღლე — ოლია ოკუჯავა.

1944 წელს პოეტი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილ წევრად აირჩიეს. ომის წლებში მუშაობდა გაზეთ „კომუნისტში“ და ომის თემაზე ლექსებს აქვეყნებდა, მოგვიანებით იყო მწერალთა კავშირის პოეზიის სექციის ხელმძღვანელი. 1959 წლის 17 მარტს

თვითმკვლელობით დაამთავრა სიცოცხლე, დასაფლავებულია მთანმინდაზე. 2000 წლის ივნისში საქართველოს მართლმადიდებლურმა ეკლესიამ შეუნდო მას თვითმკვლელობის ცოდვა, როგორც ლოგიკური შედეგი საბჭოთა მთავრობის მიერ მიყენებული ტანჯვისა.

„გალაკტიონმა ვალერიან გაფრინდაშვილზე უკეთ იცოდა, რომ „სამარცხვინოა პოეტისათვის სხვა კარიერა, გარდა თვითმკვლელობისა“, — აკი ასე დაასრულეს „კარიერა“ პუშკინმა და ლერმონტოვმა — ვინც დუელში გადის, მას თავი სასიკვდილოდ აქვს გამეტებული... აკი ასევე დაასრულეს თავიანთი „კარიერა“ ვლადიმირ მაიაკოვსკიმ, პაოლო იაშვილმა, სერგეი ესენინმა, მარინა ცვეტაევამ. არც გალაკტიონს უძებნია სხვა „კარიერა“. საუკუნის უდიდესმა პოეტმა, რომელსაც მოეჩვენა, რომ ვერაფერი შეასმინა დროს, შველისათვის მიმართა სივრცეს — იგი მოკვდა, როგორც პოეტს შეჰფერის, რათა მაშინვე დაეწყო ახალი — მარადიული სიცოცხლე“ (26). ასე ხსნის ტარიელ ჭანტურია დიდი პოეტის აღსასრულის ქრონოტიპს — დროსა და სივრცეს, როგორც ლოგიკურ გასაღებს გალაკტიონის თვითმკვლელობისა.

მიუხედავად იმისა, რომ პოეტს არაერთხელ მოუხდა კომპრომისზე წასვლა და ლენინის ორდენოსანიც კი გახდა, იგი ბოლომდე არასოდეს შერიგებია საბჭოთა ხელისუფლებას და მთელი

ცხოვრება შიშსა და სასონარკვეთაში გაატარა. გალაკტიონი დარწმუნებული იყო საკუთარ პოეტურ სიდიადეში და სიამაყით აცხადებდა — „ჩემთვის დღესავით არის ნათელი, რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა“. იგი მაინც მარტოსული და მიუსაფარი, ერთ-ერთი ტრაგიკული სული იყო, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლებამ გამუდმებული შინაგანი ჭიდილის მსხვერპლად აქცია, ამიტომაც სრულიად ბუნებრივი იყო „მეფე-პოეტის“ თვითმკვლელობა.

მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაში ძალუმად იგრძნობა სიმბოლისტური მოტივები და განწყობილებანი, პოეტს არაფერი აკავშირებდა ცისფერყანწელთა ლიტერატურულ სკოლასთან. ეს კავშირი მხოლოდ იმით შემოიფარგლა, რომ 1916 წელს გალაკტიონის ორი ლექსი „ლურჯა ცხენები“ და „მთანმინდის მთვარე“ დაიბეჭდა ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერში. „პროლეტმწერლები მიყენებენ ყანწლების წინააღმდეგ, ყანწლები — პროლეტმწერლებისაო“, ამბობდა.

გალაკტიონისა და „ცისფერყანწელთა“ დამოკიდებულება ყოველთვის რთული და წინააღმდეგობრივი იყო. ისინი თითქმის ერთად შემოვიდნენ ქართულ სალიტერატურო სივრცეში და ქიშპი და დაპირისპირება მათ შორის იყო გამუდმებით — ხან ხილული, ხანაც უხილავი, ხან აშკარა, ხანაც ფარული. მთავარი საკითხი ქარ-

თული ლექსის ნოვატორობა გახლდათ. XX საუკუნის კვირაძალზე ქართული ლექსის რეფორმაციას ორივე მხარე ჩემულობდა. „ვიდრე გალაკტიონის მეგობრები, ასევე შესანიშნავი პოეტები გართულნი იყვნენ ახალი ქართული ლექსის შექმნის კეთილშობილური იდეებით, დეკლარაციებით და მანიფესტებით — ამასობაში გალაკტიონმა გამოსცა „არტისტული ყვავილები“ — და მეოცე საუკუნის ახალი პოეზიის ნოვატორად მოგვევლინა. კიდევ ერთხელ დამტკიცდა, რომ მანიფესტი, რაც უნდა მნიშვნელოვანი იყოს იგი, არაა გარანტი უეჭველად ახალი პოეზიის შექმნისა“ (27). ალბათ, ეს იყო მიზეზი, რომ ყანწელთა უმრავლესობას გალაკტიონის ფენომენი პოეტის ცხოვრებაში არ უღიარებია, „მხოლოდ მისი სიკვდილის შემდეგ წამოსცდათ ის, რასაც გულში დაატარებდნენ. სიმონ ჩიქოვანს ისიც კი უთქვამს, „სიკვდილშიც გვაჯობაო“ (27, იქვე).

დღეს უკვე აღიარებულია, რომ პოეტის ყველაზე პოპულარული ლექსები სწორედ სიმბოლისტურია. ცნობილია ტიციან ტაბიძის წერილი „მარტოობის ორდენის კავალერი (გალაკტიონ ტაბიძე)“, რომელიც მან 1916 წელს მოსკოვიდან გაზეთ „საქართველოს“ რედაქციას გამოუგზავნა. ამ წერილში პირველად გამოჩნდა ქართული სიმბოლიზმის თეორიული წანამძღვრები, ტიციან ტაბიძე დაწვრილებით საუბრობს ვერლე-

ნის, მალარმეს, ბოდლერის, ლამარტინის, ბლოკის შემოქმედების ზოგად ტენდენციებზე, XX საუკუნის დასაწყისის ევროპულსა და რუსულ პოეზიაზე. შემდეგ გალაკტიონზე იწყებს საუბარს: „პირველი კავალერნი მარტოობის ორდენისა იყვნენ ნიკოლოზ ბარათაშვილი და მამია გურიელი. დღეს ახალზე მინდა საუბარი. მორცხვად შემოდგა ფეხი ჩვენს მწერლობაში გალ. ტაბიძემ... ეს მწერალი საინტერესო სახეა ქართველი მწერლისა, არა მხოლოდ სამგოსნო ტალანტით, უფრო წერის მანერითა და ლიტერატურული გავლენით... პოეტი მიდის ნამდვილ მოდერნისტულ გრძნობის ჟონგლიორობამდე და თვრება მარტოობით... მისი ლექსი უჩვეულო მოკლე სიტყვაში იშლება... მას აქვს რაღაც ჯადო, რომლითაც სულ უბრალო ფერადები წარმტაცად ბრწყინავენ... საქართველოს ჯერ შეუძლია მარტო ტანჯვის და წამების მოცემა, მაგრამ ეს დიდი ძღვენია... გ.ტაბიძის ქნარმა უნდა აამღეროს ეს ტანჯვა, სთქვას საქართველოს ნაწამები ქებანი“ (4, გვ. 459-464).

გალაკტიონს „არტისტულ ყვავილებამდეც“ ჰქონდა რამდენიმე ლექსი-შედეგრი, მაგრამ ამ კრებულის საბოლოოდ დაიმკვიდრა თავისი ადგილი ქართულ ლიტერატურაში. „არტისტული ყვავილები“ იქცა ლიტერატურულ სიახლეთა დამამკვიდრებელ, ყველაზე ნოვატორულ პოეტურ წიგნად, სულიერი და საზოგადოებრი-



ვი ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად მთელი XX საუკუნის ქართულ კულტურაში. გასული ასწლეული გალაკტიონის პოეზიის ნიშნით წარიმართა, ამ მხრივ მან არტურ რემბოს ბედი გაიზიარა. გალაკტიონის შემოქმედება იმდენად ყოვლისმომცველი აღმოჩნდა, რომ პოეტის სიკვდილის შემდეგაც მთელი XX საუკუნის ქართული პოეზია, ყველა დიდი პოეტის მემკვიდრეობა მისი ლიტერატურული ნააზრევის ერთ-ერთი ნაკადის გაგრძელება-გამეორებაა.

„არტისტულ ყვავილებში“ შევიდა 1914-1919 წლებში დაწერილია 86 ლექსი. ნიგნს დიდი აღფრთოვანებით შეხვდა ქართული სალიტერატურო კრიტიკა. ეს მოვლენა ძალიან ჰგავს „ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობის“ გამოქვეყნებას, ბაირონის პირველ კრებულს — „მოცალეობის ჟამს“ არც მკითხველისა და არც პროფესიონალთა განსაკუთრებული აღფრთოვანება არ მოჰყოლია, კრიტიკოსთა ნაწილი ლანძღავდა კიდევც. ამ პოემის ორი სიმღერის გამოქვეყნების შემდეგ კი მისი ავტორი უცებ არა მხოლოდ ინგლისში გახდა ცნობილი. სწორედ ამ უეცარი აღიარების შესახებ წერდა ბაირონი, ერთ მშვენიერ დღეს სახელგანთქმულმა გავიღვიძეო.

„არსებობს მოსაზრება, რომ დედის სიკვდილმა განაპირობა პრუსტის როგორც მწერლის დაბადება, წერის მეშვეობით პრუსტი ცდილობდა „სამოთხეში“ (დედასთან) დაბრუნებას“

(28). სატრფოს სიკვდილმა დაანყებინა წერა დანტესა და ნოვალისს. ორივესთან საყვარელი ქალი იყო სამოთხის შუაგულში და მათთან მი-ახლოება სამოთხეში ყოფნას ნიშნავდა. სხვაგვარად იყო საქმე ფრანც კაფკასთან, წერის მეშვეობით, იგი მამის დამანგრეველი ზეგავლენისაგან გაქცევას ცდილობდა. ლიტერატურა იყო ერთადერთი სფერო, სადაც იგი საკუთარ ცხოვრებასა და ბედისწერას განაგებდა. ზაზა შათირიშვილი თვლის, რომ გალაკტიონის როგორც მწერლის დაბადება აკაკი წერეთლის სიკვდილს უკავშირდება. „მეფე-პოეტის ხატს მყარად უკავშირდება დიდება და აღიარება. თუკი „მკვდარი დაღუპული მამის“ მიღმა აკაკი იკითხება, მეფე-პოეტი გარკვეული აზრით, ახალი რუსთაველია. გალაკტიონის ტრიუმფალური *Alter ego*. ყოველივე ზემოთ აღნიშნული — „მკვდარი მამის“ ინვარიანტი, კონტაქტის შეუძლებლობა, „მე“ როგორც ერთადერთი უნიკალური სხეული, მეფე-პოეტის ხატი, პოეტის დიდების ინვარიანტიული მოტივი — აყალიბებს ნამდვილი გალაკტიონის „ნარცისტულ რიტორიკას“ (28, გვ.19). თუმცა ქართულ კრიტიკაში დღეს უკვე აღიარებულია, რომ გალაკტიონი აკაკის სიკვდილამდე, თავისი პირველი კრებულებით, 1908-1914 წლებში დაწერილი ლექსებით, უკვე იყო გარკვეული ხმისა და ინტონაციის ავტორი და შეუძლებელია ამ პერიოდს

მხოლოდ შეგირდობის ხანა ვუნოდოთ და პოეტს ხელალებით მხოლოდ აკაკის ეპიგონობა დავაბრალოთ: „დიდი პოეტური რეფორმის წინარე პერიოდს არ შეიძლება ისტორიულ-ლიტერატურული პროცესის ზედაპირული აღქმის გამო „შეგირდობის“ იარლიყი მივანებოთ. რეალურად, ეს იყო ეროვნულ და უცხო ზოგად-პოეტურ ტრადიციებთან ურთიერთობის გარკვევის — ძიების, უარყოფისა და სიახლეთა ათვისების — ურთულესი პროცესი, რომელმაც გალაკტიონი უნივერსალური პოეზიის ევროკულტურულ მაგისტრალზე გაიყვანა“ (თეიმურაზ დოიაშვილი).

აკაკისადმი გალაკტიონის მიმართება ყოველთვის განსხვავებული იყო. ლიდია მეგრელიძე იგონებს: „აკაკის პანაშვიდზე ჩემი ყურადღება მიიპყრო ერთმა ახალგაზრდა ჭაბუკმა. ის იდგა ეკლესიაში საშინლად დამნუხრებული, ღრმა ფიქრში წასული. თითქოს სადღაც სამარეს ჩასცქეროდა. სახე საშინელ სულიერ ტანჯვას გამოხატავდა. თითებში ანთებული სანთელი ეჭირა. სანთელი მთლად დაინვა. ჭაბუკი ღრმა ფიქრებისაგან მხოლოდ მაშინ გამოერკვა, როცა თითებში სიმხურვალე იგრძნო. თავი ასნია და თვალები, მწუხარე, სივრცეს მიანათა, ეს იყო გალაკტიონი.“

მას სწორედ ის ადგილი უნდა დაეკავებინა ქართულ პოეზიაში, რომელიც აკაკის სიკვდი-

ლის შემდეგ გათავისუფლდა და მეტიც, მეფე-პოეტი უნდა გამხდარიყო, XX საუკუნის ქართული პოეზიის ტონის მიმცემი, მიმართულების განმსაზღვრელი, მაგრამ ეს მოგვიანებით, ბუნებრივად, თავისთავად მოხდა, იმ დღეს კი აკაკის სიკვდილი ახალგაზრდა გალაკტიონისათვის ნამდვილი ტრაგედია გახლდათ...

ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო გალაკტიონის მიმართება წარსულთან, ტრადიციებთან, წინაპრების ხმასთან. რამდენად ახერხებდა პოეტთა მეფე ნოვატორობა და ტრადიცია ჰარმონიულად შეეზავებინა. მას ამ თვალსაზრისითაც არ შეუქმნია მანიფესტები, თეორიები, თავის სათქმელს ყოველთვის ლექსით გამოხატავდა. „გალაკტიონ ტაბიძეს ზამთრის სუსხი და დამჭკნარი მდელის სევდა დახვდა ქართულ პოეზიაში. „წავიდნენ ლანდები, მეორე, მესამე“, მაგრამ წინაპართა შემოქმედება მისთვის დაფერფლილ სულთა ნეკროლოგად არ ქცეულა. პირიქით — ერთგულად ცდილობდა „ფერფლში ცეცხლის შენარჩუნებას“. ამიტომაც, რომ მანამდე არსმენილ, ქალწულებრივ სტრიქონში — „როგორმე ზამთარს თუ გადავურჩი“ მაინც გვესმის ტრადიციის მოცახცახე ხმა“ (29). მისი პოეტური ქნარისათვის უცხო არ არის ქართული კლასიკური ლექსი, ხალხური პოეზია, მსოფლიო ლიტერატურის შედეგები, იგი ისრუტავს და იღებს ყველაფერს, ალუზიისა და

რემინისცენციის დონეზე, ზოგი რამ ქვეცნობიერის უღრმეს კუნჭულებში იმარხება და მერე სტრიქონად, განწყობად ამოიფრქვევა, და მაინც „როგორც ერთია ქვეყანა მთელი, ისე ერთია გალაკტიონი.“

ნოვატორობასთან ერთად არის რაღაც მიუნვდომელი, შეუცნობელი, რასაც გალაკტიონის მკითხველი განიცდის, პოეზია-მუსიკა, სასწაული, რომელიც მუდმივად მეორდება. შეიძლება რაღაც ასაკში ეჭვით მიიღო ან სულაც ვერ მიიღო ეს, მაგრამ საოცარი მუსიკა, განუმეორებელი ჟღერადობა აუცილებლად დაგაბრუნებს გალაკტიონის პოეზიასთან. „პოეზია არის მუსიკა“, ამბობდა ჰაიდეგერი, მისი მონინაალმდეგენი ამტკიცებდნენ, პოეზია არის აზრიცო. „ის პოეტი იყო და სძულდა უზუსტობა“, წერდა რაინერ მარია რილკე. „პოეზია რეალობის ინტუიტიური ცხადქმნის შედეგი უფროა, ვიდრე ინტელექტუალური ტვინის ჭყლეტა“, ამბობდა ზვიად გამსახურდია. „მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის ქალწულებივით ხიდიდან ფენა, მწუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის და სიყვარულის ასე მოთმენა“ — ძნელია ამ სტრიქონებში ინტელექტსა ან ტვინის ჭყლეტასთან შეზავებული მხატვრული აზროვნების ამოცნობა, თუმცა ეს უდავოდ მაღალი პოეზიაა...

„მუსიკალურობით გამოჩეული ლექსები ქართულ ლირიკაში გალაკტიონამდეც დაწერი-

ლა. აკაკი წერეთლისა თუ ბესიკ გაბაშვილის ზოგიერთი პასაჟი უაღრესად მუსიკალურია. მაგრამ მათი მუსიკალურობა მაინც უფრო არითმეტიკულია, შედარებით ადვილგამოსათვლელი, „პოეზიის ინტეგრალები“ იქ არ არის. ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ცისა ფერს“, თუ არ ვცდები, ერთადერთი ლექსია, რომელიც შინაგანი მუსიკალური ბუნებით გალაკტიონს გვაგონებს. მიუხედავად კოჭლი რითმებისა, მიუხედავად ფორმისმიერი თუ ენობრივი შეცოდებებისა, მასში შორეულად, მაგრამ გარკვევით მოისმის მსგავსი შინაგანი მუსიკა. მეჩვენება, რომ ეს ლექსი ერთი იმ სამეფო კარიბჭეთაგანია, სადაც გალაკტიონმა გაიარა, მან ბარათაშვილისეულ თოთხმეტმარცვლიან ხმასაც „ფხა მოუსინჯა“, მაგრამ ქართულ ლირიკაში ეს ალბათ ერთადერთი ხმა იყო, რომელიც გალაკტიონისათვის ორგანული არ გამოდგა, რადგან მასში ლოგიკას დაქვემდებარებული პოეტური აზროვნების წვლილი გაცილებით დიდია“ (30).

დავით წერედიანი მიიჩნევს, რომ მხოლოდ ალიტერაცია, ბგერათა კარგი შეთანხმება არ არის საკმარისი გალაკტიონის მუსიკალურობის შესაქმნელად, ამას ერთვის სიტყვების „აურა“ — უჩინარი ემოციური ველი, რომელსაც გალაკტიონი არათუ გრძნობდა, არამედ ხედავდა კიდევ. თავისი მუსიკალური, ჟღერადი სტრიქონით მას ხშირად ადარებენ ვერლენს

(„ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას“), რასაც მკვლევარი არ იზიარებს: „გალაკტიონი ვერლენს რუსული თარგმანებით იცნობდა, სადაც სწორედ ის ნერვია დაკარგული, რაც მათ ერთმანეთთან ანათესავებს. ნათესაობა კი ნამდვილად არსებობს, მაგრამ ეს ლიტერატურულ გავლენას ნაკლებად მიენერება. ისინი სულიერი წყობით ჰგავდნენ ერთმანეთს“ (31, გვ.5).

გალაკტიონი განსაკუთრებულად გრძნობდა სიტყვას, მის გემოსა და ფერს, ამიტომაც ისეთ შეთანხმებებს, კომბინაციებს ქმნიდა, იმდენად აბსოლუტური სმენა ჰქონდა, რომ ცნობილ კომპოზიტორთა უკვდავ ნაწარმოებებს უტოლდებოდა. გალაკტიონს ექიმისთვის უთქვამს: „ყურებში ხმაურობა მესმოდა. შუმანი, ბეთჰოვენი, ჭიანური, როიალი, სულ ერთად იყვნენ არეული“... ამიტომაც ეძახდნენ შეშლილს.

„ის ქართული ენის სიღრმეებიდან ისეთ მარგალიტებს ამოსტყორცნის, რომ ქართველად ყოფნის ნეტარებას შეგვასმევს, არასრულფასოვნებისაგან გვათავისუფლებს, ღირსებას გვიბრუნებს“ (30, გვ.1).

ქართული მოდერნიზმი განსხვავდებოდა ევროპულისგან იმითაც, რომ სრულიად სხვაგვარად ეკიდებოდა და იაზრებდა წინარე კულტურულ გამოცდილებას. კლასიკური რეალიზმის მხატვრული ენის განახლების აუცილებლობას,

რამაც წარმოშვა ევროპული მოდერნიზმი, საქართველოში ახლდა მიბრუნება რეალიზმამდე კულტურასთან. ეს ევროპული მოდერნიზმისთვის წარმოუდგენელი იყო. თუმცა სიკვდილისადმი დამოკიდებულებაში ქართული მოდერნიზმი ევროპულის იდენტურია — აქაც სიკვდილი სრულ გაქრობას, მარადიულობის უარყოფას ნიშნავს.

გალაკტიონისთვის სიკვდილიც პოეტურად განიცდება, უდიდესი ლირიკოსის თვალთ მისი გზა მხოლოდ ვარდისფერი უნდა იყოს, პოეტები განსხვავებულად უნდა კვდებოდნენ:

და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის  
სევდიან გედად,  
ოღონდ ვთქვა, თუ ღამემ გულში  
როგორ ჩაიხედა,  
თუ სიზმარმა ვით შეისხა  
ციდან ცამდე ფრთები  
და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები.  
თუ სიკვდილის სიახლოვე როგორ  
ასხვაფერებს  
მომაკვდავი გედის ჰანგთა ვარდებს და  
ჩანჩქერებს,  
თუ როგორ ვგრძნობ, რომ სულისთვის  
ამ ზღვამ რომ აღზარდა  
სიკვდილის გზა არრა არის,  
ვარდისფერ გზის გარდა.



აქ პოეტის ხელწერას, სტილის თავისებურებას, როგორც ადრეული ლექსების უმრავლესობაში, ქმნის რომანტიკული და სიმბოლისტური ნაკადის, წარმოსახვათა და ტროპული აზროვნების ერთიანობა. ამ სტრიქონებში არის ერთგვარი წინასწარმეტყველებაც — თვით გალაკტიონმა არა ჩვეულებრივი სიკვდილი, არამედ, რილკეს თქმით, გამორჩეული, მხოლოდ მისთვის განკუთვნილი სიკვდილი აირჩია. ამ სიკვდილისათვის, უკანასკნელი გაფრენისათვის, ემზადებოდა იგი მთელი ცხოვრება. ამიტომაც წამოსცა სიმონ ჩიქოვანს, „სიკვდილშიც გვაჯობაო“. მეფეები და მგოსნები სხვანაირად მიდიან ამქვეყნიდან:

**რომ, აჩრდილნო, მე თქვენს ახლო  
სიკვდილს ვეგებები,  
რომ მეფე ვარ და მგოსანი და  
სიმღერით ვკვდები,  
რომ წაჰყვება საუკუნეს თქვენთან  
ჩემი ქნარი.**

მაგრამ გალაკტიონი არასოდეს არ არის ბოლომდე ჩამოყალიბებული, მისი პოეტური ბუნება ცვალებადია, ამიტომაც ძნელი გამოსაცნობია მისი პოზიცია ამა თუ იმ საკითხში, ესეც არის გალაკტიონის პოეზიის ერთ-ერთი ხიბლი — მისი ავტორის ამოუცნობი და მოუხელთებელი განწყობილებანი:

დრო აღარაა ბოდვის  
და მეოცნებე მკერდის.  
არ მეშინია ცოდვის,  
არ მეშინია ღმერთის.  
გულში დაგროვდა ზიზღი  
და ბნელი ღამის ბინდი,  
არ მეშინია სისხლის,  
არც თვითმკვლელობა მინდა.

ასეთია უღმერთოდ დარჩენილი, მარტოსული, მწუხარე გალაკტიონის განცდა. ასეთია ზოგადად მეოცე საუკუნის ლიტერატურა, მარტოსული, მსხემი, ბოგანო, მარგინალ ადამიანთა ემოციების, გრძნობების, ცხოვრების ამსახველი; წინააღმდეგობრივ, რთულ, ურთიერთგამომრიცხავ შეხედულებათა დამტევი.

გალაკტიონის შედევრების უმრავლესობა სიმბოლიზმის აზრობრივი პრობლემებისაკენ არის მიმართული. ეს პრობლემები სათავეს იღებს ადამიანის სარწმუნოებრივ გაორებაში. ერთი მხრივ, იგი შეიგრძნობს, რომ XX საუკუნის დამდეგს ქრისტიანული სამყარო კარგავს ღვთის რწმენას, კარგავს კავშირს ღვთიურ სანყისთან და ამ დანაკარგს ყველაზე უწინ სწორედ სიმბოლისტი პოეტები აცნობიერებენ. მეორე მხრივ, პოეტის შინაგანი არსება კვლავაც მიისწრაფის სარწმუნოების წიაღისაკენ და სწორედ პოეტური აღმაფრენის წუთებში შეიძ-

ლება მოეფინოს ქვეშარიტი რწმენის შუქი. ამგვარი სარწმუნოებრივი გაორება განაპირობებს პოეტის შინაგან დისჰარმონიას, სულიერი, ხორციელი და გონისმიერი საწყისის დაპირისპირებას. მას უჩნდება წინააღმდეგობა საკუთარ თავთან, მოყვასთან, საზოგადოებასთან, გარესამყაროსთან. პოეტს აღარ იზიდავს ხილული, მატერიალური სამყარო და ცდილობს უხილავი, ზემატერიალური, მიღმიერი სამყაროს შეცნობას. მაგრამ რადგანაც დაკარგული აქვს ზემატერიალური სამყაროს წვდომის სარწმუნოებრივი გზა, იგი ცდილობს, პოეტური შემოქმედების, პოეტური სახე-სიმბოლოების მეშვეობით გაარღვიოს ნივთიერი, მატერიალური სამყაროს საზღვრები. როგორ შეიძლება წარმოუდგეს პოეტს მიღმიერი სამყარო, თუკი მან დაკარგა უფლის რწმენა, თუკი მის მსოფლალქმაში ამ სამყაროს აღარ განაგებს ღმერთი? (ბელა ნიფურია).

XX საუკუნის დამდეგს სამყარო ცენტრის გარეშე დარჩა, გამოთავისუფლებული ადგილის შევსებას ადამიანი სხვადასხვა რამით ცდილობდა, შოპენჰაუერისათვის ეს იყო ადამიანური ნება, სიმბოლისტიკებისათვის ხელოვნება, ნაციონალისტიკებისათვის ნაცია, ჰუმანისტიკებისათვის ადამიანი. გალაკტიონიც ეძებდა თავისი იდეურ-ესთეტიკური სამყაროს ცენტრს, ეს საკმაოდ მძიმე და მტკივნეული პროცესი იყო.

„ფიქრობთ, ყველაზე შემზარავი სახით ღვთის გარეშე დარჩენილი მიღმიერი სამყაროს სურათი გალაკტიონმა დაგვიხატა ლექსში „ლურჯა ცხენები“. აღსანიშნავია, რომ ეს ლექსი რიგით მეორეა გალაკტიონის გენიალურ კრებულში „არტისტული ყვავილები“. როგორც ჩანს, პოეტმა შემთხვევით არ მიუჩინა „ლურჯა ცხენებს“ ამგვარი ადგილი. ამ კრებულის კითხვისას ჩვენ არც უნდა გვტოვებდეს ის განცდა, რომ „თოვლი“, „სილაჟვარდე, ანუ ვარდი სილაში“, „მერი“, „მთანმინდის მთვარე“, სწორედ იმ პოეტმა დაწერა, ვისთვისაც უცხო არ არის სულიერი დაცემა, სასონარკვეთა; ვინც სასონარკვეთის წუთებში იმაზე ფიქრობს, თუ რამდენად მიუსაფარი იქნება მისი სული მიღმიერ „სამუდამო მხარეში“, თუკი არ აღდგება ის რწმენა, რომ ამ მხარეს უნდა განაგებდეს ღმერთი. მაგრამ რაც უნდა მტკივნეული იყოს ეს პოეტისათვის, „ლურჯა ცხენების“ პირველივე სტრიქონში ღმერთის ქრისტიანული სიმბოლო, მზე, ჩამავალი სახით არის დანახული. საზოგადოდ, ჩამავალი მზის, დაისის, მიმწუხრის სახე-სიმბოლოები სიმბოლისტურ პოეზიაში აღნიშნავს სულიერ დაცემას, რწმენის დაკარგვას, დეკადანსს. თუკი ჩამავალი მზე ტოვებს სამუდამო მხარეს, ეს შეიძლება მიგვითითებდეს, რომ პოეტისათვის ღვთის გარეშე რჩება არა მხოლოდ „ცოდვის სადგური“ — წუთისოფელი, არამედ

მიღმური, ანუ ტრანსცედენტური სამყარო. მართალია, ეს მხარე კვლავაც მარადიულია, სამუდამოა, მაგრამ აქ არაფერი დარჩენილა „ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე“ (31).

„და არც სულს უხარია“ — რა ინვევს პოეტის ამგვარ უიმედობას, უსასობას? გალაკტიონი „მიდის ისეთ სასონარკვეთამდე, რომ ეჭვი შეაქვს საკუთარ რწმენაში და სიკვდილს რეალურ საფლავად აქცევს. კიდევ უფრო მკრეხელური სტრიქონები დაუნერია მას და არანაკლებ გენიალური თავისი ხატოვანებით, თავისი შემზარავი ურწმუნოებით, რომელიც უფრო ყოვლისმომცველი და უსათნოესი რწმენისაკენ მიდის, ისევე, როგორც, რაც უფრო მეტ ტანჯვას გამოივლის ადამიანი, მით უფრო მჭირვალი და ნეტარია მისი კათარზისი“ (32).

„არტისტულ ყვავილებამდე“ გალაკტიონი უშვებდა მედიტაციის გარკვეულ ფორმებს და ქმნიდა მედიატორულ ფიგურებს. შეიძლება გავიხსენოთ რამდენიმე ადრეული კიჩი მისი პირველი, 1914 წელს გამოცემული კრებულიდან — „გურიის მთებს“, „მე და ღამე“, „მესაფლავე“ (28, გვ.21). თუნდაც ამ სამი ლექსის არსებობა გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაში თვალნათლივ ადასტურებს ამ ეტაპის მნიშვნელობას მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობისათვის ზოგადად.

რუსი ფილოსოფოსის ნიკოლაი ბერდიაევის (1874-1948) მტკიცებით, „კულტურა იერარქიუ-

ლია“. არსებობს სამი ტიპის ხელოვნება — ფოლკლორი, იგი ერთგვარი კოლექტიური პროცესის შედეგია, გამოხატავს ხალხის ღირებულებებს, გემოვნებას, სათქმელს. არსებობს „მაღალი“, ელიტარული კულტურა, რომელიც არასოდეს იზიარებს მკითხველის პოზიციას, არასოდეს ქმნის საზოგადოებრივ აზრზე გათვლილ პროდუქტს. პირიქით, თითქმის ყოველთვის უსწრებს მასების შემეცნებას. მესამე, შედარებით ახალი ფორმა ხელოვნებისა, არის მასკულტურა, რომელიც მხატვრული ღირებულებებით ჩამორჩება ორივე ზემოთ აღნიშნულ მიმართულებას. ეს ყველასთვის ხელმისაწვდომი, გასაგები, ადვილად აღქმადი კულტურაა. სწორედ მასკულტურის გამოვლინებაა კიჩი. ეს ტერმინი განსაკუთრებით მოდაში იყო XX საუკუნის 60-70-იან წლებში. დღეს უკვე მკვლევართა ნაწილი მიიჩნევს, რომ კიჩი არის პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი პირველსახე. კიჩი არის მასობრივი კულტურა რჩეულთათვის. ის შესრულებულია მაღალ მხატვრულ დონეზე, აქვს სიუჟეტი, ზოგჯერ ღრმა ფსიქოლოგიური კოლიზიებიც, მაგრამ მასში არ არის მხატვრული სიახლეები. პოსტმოდერნიზმის შედეგური უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელი“ არის კიჩის კლასიკური ნიმუშია.

კიჩი ასოცირდება სენტიმენტალურ, გულჩვილ, ცრემლიან შემოქმედებასთან. მილან კუნ-

დერას სიტყვებით, „კიჩი აღელვების ორგვარ ცრემლებს იწვევს, პირველი ცრემლი ამბობს: რა მშვენიერია — გაზონზე მორბენალი ბავშვები, მეორე კი: რა ბედნიერებაა მთელ კაცობრიობასთან ერთად დატკბე გაზონზე მორბენალი ბავშვებით. სწორედ ეს მეორე ცრემლი აქცევს კიჩს კიჩად.“ ეს პატარა ექსკურსი იმის დასადასტირებლად დაგვჭირდა, რომ გალაკტიონთან მიმართებით კიჩის ხსენება ნამდვილი გაუგებრობაა. შეუძლებელია მეცნიერულ კვლევებში ქრონოლოგიის სრული იგნორირება და მოვლენათა ანალიზი ქრონოტიპური და ლოგიკური ჩარჩოების გარეშე. საყოველთაოდ ცნობილია დანტეს, რუსთაველისა თუ შექსპირის შემოქმედებაში ტიპიზაციისა და, ამდენად, წერის რეალისტური მეთოდის არსებობაც, მაგრამ ეს მწერლები სხვადასხვა დროსა და ქვეყანაში ცხოვრობდნენ და ამიტომაც საუბარი ერთიან ლიტერატურულ მიმდინარეობაზე სრულიად უადგილოდ ითვლება. დღეს არავინ მიაკუთვნებს მათ რეალიზმის ლიტერატურას, რომელიც XIX საუკუნის საფრანგეთში ჩამოყალიბდა რომანტიკულ იდეალიზმთან პოლემიკაში, თუმცა XVII საუკუნის ინგლისშიც არსებობდა ყოფითი რეალიზმი. სტენდალს, ბერანჟეს, ბალზაკსა თუ ფლობერს... სრულიად ჩამოყალიბებული კონცეფცია და წერის მეთოდი ჰქონდათ და სწორედ ისინი მიეკუთვნებიან რე-

ალიზმის ლიტერატურას. როგორც აღვნიშნეთ, რეალისტური ტენდენციები ჯერ კიდევ ადრეული შუა საუკუნეებიდან იკვეთება, რაც სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ამ ეპოქაში უნდა ვეძებოთ „სოციალური რომანი“, რომელიც ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის ძირითადი და წამყვანი ჟანრია, თუმცა შეიძლება აღმოვაჩინოთ არაერთი ნაწარმოები, სადაც მძაფრად და ხაზგასმულად არის საუბარი სოციალურ უსამართლობაზე, ადამიანისა და სოციუმის ურთიერთობაზე.

გალაკტიონის ერთ-ერთი ცნობილი ლექსი „მე-საფლავე“ ყოველთვის იყო კრიტიკოსთა განსაკუთრებული ინტერესის საგანი. აქ კარგად ჩანს პოეტის დამოკიდებულება სიკვდილისადმი. იგი 1912 წელსაა დაწერილი, ჭაბუკი პოეტი შეძრულია იმით, რომ სიკვდილი ყველაფრის დასასრულია და სამარის ქვა „სამუდამოდ ასამარებს კაცთა ხსოვნას.“ ახალგაზრდა ქალ-ვაჟის სიყვარული დაღუპული სატრფოებისადმი ეფემერული და ხანმოკლე აღმოჩნდა, ერთნაირმა ტკივილმა და ცხოვრების სიყვარულმა ისინი ახალი ძალით გააერთიანა, რაც პოეტის იმედგაცრუებას იწვევს:

**განისვენეთ, განისვენეთ, დავინყებულთ  
არსთა ძვლებო...  
თქვენს ყოფნაში არ ერევა ცოცხალთ  
ფიქრი საარსებო...**



განისვენეთ, ძლიერი და უკვდავია  
 თქვენი ძილი...  
 რაღად უნდათ, სად სჭირიათ  
 თქვენს საფლავებს ვარდ-ყვავილი?  
 ან რას გარგებთ მოკვდავ კაცთა სამუდამო  
 ცრემლთა ფრქვევა?  
 ძილით ველარ გამოგარკვევთ ვერცა ძალა,  
 ვერც შემთხვევა...  
 ასე ხდება ქვეყანაზე — ყველა ცოცხლობს,  
 ყველა კვდება.  
 და ვაი მას, ვის სიკვდილი სიცოცხლეშივ  
 ავინყდება.

გალაკტიონი გულისტკივილით ამბობს, რომ ეს არის ცხოვრების წესი, კანონი, რომ არავის ახსოვს განსვენებული. ყველაფერი ჩვეულებრივად, ძველებურად, თავისი რიგით გრძელდება. არ არის არავითარი ღმერთი ან მიღმური ცხოვრება, არის მხოლოდ სამუდამო ძილი, ღმერთის მიერ დავინყებული ადამიანები ავინყდებათ ახლობლებსაც, ისინი სამუდამო დავინყებისთვის არიან განწირულნი — მიწის მხრიდანაც, ზეცის მხრიდანაც. პოეტი ნუხს ადამიანთა გამო, თუმცა სჯერა, რომ თვითონ გადაურჩება უკვალოდ გაქრობას, ამიტომაც იტყვის მოგვიანებით: „მე პოეზიამ დავინყების ცელს ამარიდა“.

„მესაფლავეს“ შეიძლება მართლა ჰქონდეს კიჩის ნიშნები — ეს არის საინტერესო სიუჟე-

ტი, ფსიქოლოგიური კოლიზიები, მაგრამ ის ნამდვილად არ არის მასობრივი კულტურის ნიმუში. „მესაფლავე“ გალაკტიონის შემოქმედების ორგანული და მნიშვნელოვანი ნაწილია. დიდ პოეტს შეეძლო, თავისი ნიჭისა და ვირტუოზული ტექნიკის წყალობით, ნებისმიერ დროში ყოფილიყო გენიოსი, თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ მას შეეძლო, თითქმის ნახევარი საუკუნით ადრე პოსტმოდერნიზმამდე, შეექმნა კირის კლასიკური ნიმუში. მისი პოეზია შეიძლება მასობრივი იყოს იმ თვალსაზრისით, რომ იგი მოსწონს და უყვარს ყველას, ლექსის მუსიკალურობის, იდუმალებისა და იმ განსაკუთრებული ხიბლის გამო, რომლის ბოლომდე ამოხსნაც დღემდე შეუძლებელია. თვითონ გალაკტიონი ალბათ ასე იტყოდა: „ნიჭი, ძამიკო, ნიჭიო.“ სწორედ ამ ნიჭის წყალობით მის სუსტ ლექსებშიც კი არის ეს ხიბლი, განსაკუთრებული გამომსახველობა და ჟღერადობა... სრულიად წარმოუდგენელია „მე და ლამის“ კირად მოხსენიება, გალაკტიონის ამ ადრეულ ლექსს არაერთი ცნობილი მკვლევარი ახალი ეპოქის დაწყების მაუწყებლად მიიჩნევს.

უამრავ ლექსში პოეტი ხაზს უსვამს, მისტიკის, უბრალოდ აღნიშნავს — უღმერთობას: „მისთვის იმ წამში არ იყო ღმერთი, მისთვის არ იყო ქრისტე და ჯვარი“, „მე ყველაფერი გადავივიწყე, არ არის ზეცა... არ არის ბინა,“ „ჩამოი-

ბუროს ზეცა, მისიც აღარა მჯერა“, „არც ღმერთი, არც ცა წყურია გაუგებარ სულს“.

უღმერთოდ დარჩენილი ადამიანი კი მიუსაფარი, მარტოსული და უბედურია, რადგან ღმერთი სიყვარულია: „მეფობს სიკვდილი — ჭკნობის მსურველი“, „წიგნი ვედრებიანი, ალოცება სატანის“, „შთაინთქნენ მაღალ კუბოებში ცის კიდეები“, „არ არის არსად ბედნიერება“, „ვილაც სიკვდილის დამმართებელი დგას უცნაური და უსახელო“, „ჩემთვის უცხოა სითეთრის რკალი და ნათელივით არის აშკარა იუდას სახე, კაენის სახე“. პოეტის სულს დემონი დაპატრონებია: „მე დემონები ქროლვით მარადით მომაგონებენ დაფარულ შხამით, რომ უიმედოდ მოვქროდი ღამით გატეხილ შუბით და მუზარადით“, „მე ის დემონი, შენ ჟრუანტელი, ჩვენ სისხლით დავდეთ ხელშეკრულება“, „ლიუციფერს, ჩემს სულში ავობით მძვინვარეს“, „სასტიკი იყო ჩემი დემონი“, „ისევ მეძახის ჩემი დემონი“. უფრო მეტიც: პოეტი ეშმაკეულად მოიხსენებს მთელ საუკუნეს, რომელმაც ღმერთისა და სიყვარულის, საყრდენისა და რწმენის, იმედის გარეშე დატოვა: „ეს საუკუნე მეფისტოფელი“, — ამიტომაც კარგავს სასოს: „ჯვარს ეცვი, თუ გინდა საშველი არ არის, არ არის, არ არის!“ „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია და შორეული ცის სილაყვარდე.“

ხშირად ფიქრობს რომ სიკვდილშია შვება: „ოჰ, მომეცალეთ, კმარა! მხოლოდ სიკვდილი

მინდა“, „მომკალით ყოფნა მაინც შუქია“, „ერთადერთი გზა არის სიკვდილი“. მთელ ამ უიმედობას, გულისტკივილს, სევდას გადასძალავს პოეტის ერთი სტრიქონი: „არასდროს ჩვენთან არ ყოფილა ნაზარეველი“. ამ საოცარ სიტყვებს იმედგაცრუებაზე მეტად რაღაც თბილი, მშობლიური განწყობა მოაქვს, არ შეიძლება ეს სიტყვები უღმერთო ადამიანს წამოსცდეს, ნაზარეველის სიყვარულს გალაკტიონი მთელი ცხოვრება დაატარებდა, ამიტომაც დღეს არავისთვის არ არის სადავო, რომ იგი ქრისტიანი ავტორია.

**შეუნდე, შეუნდე, შეუნდე ბნელ-ცოდვილს,  
ლუციფერს ჩემს სულში ავობით მძვინვარეს,  
ლუციფერს, მრისხანე ვეფხვივით  
დაკოდილს და ახლა — მძინარეს.  
შეუნდე, შეუნდე ჯოჯოხეთს —  
ჩემს თვალებს,  
შეუნდე ჩემს ხელებს, ბოროტად  
დაღალულს,  
მე შენი უმანკო ნათელი მანვალეbs —  
მე ველი სასწაულს.**

ასე ლოცულობს გალაკტიონი, ეს მისი სულის მოოხებაა, ამოძახილია. იოსებ გრიშაშვილისთვის მიუწერია პოეტს: „ამ ბოლო დროს რაღაც უჩინარი სენი შემეპარა, საშინელი სენი მარტოობისა, ესეც ხომ თავისებური ავადმყო-

ფობაა. და, ვით სიკვდილით დასჯილი, თვალით ვეძებ მონათესავე სულს, საშინელებაა. აშკარად ვგრძნობ ჩემს სულით ობლობას, ჩემს უთვისტომობას, ჩემს მარტოობას. მე დღეს შეიძლება ორასი ადამიანი ვნახო, დაველაპარაკო... შეიძლება გული გადავუხსნა კიდეც წუთის გავლენის ქვეშ, მაგრამ მაინც მარტო ვარ.“

სწორედ ამ ავადმყოფობის განკურნებად, ქრონიკული მარტოობის დაძლევის საშუალებად მიაჩნდა გალაკტიონს სიკვდილი, მაგრამ არა ჩვეულებრივი, არამედ პოეტური, ვარდისფერი სიკვდილი. „როგორ მწყურია სიკვდილი... ჩემი ტვინი დაიღალა გამოცანებით, ჩემი სხეული დაიღალა სიცოცხლით. იდეა სიკვდილის, რომელიც განადგურებას ნიშნავს, ჩემთვის ტკბილია. მე მიხარია, რომ ჩემი საკუთარი ნებით შემიძლია შევაჩერო ეს მოუსვენარი გულისცემა, ეს აღელვებული და მხურვალე სისხლი, ეს მტანჯველი ტკივილები ნერვების. მე ვერაფერს ვხედავ, ჩემი დემონის ცეცხლოვანი თვალების გარდა, არავის ვუყვარვარ ქვეყანაზე, უკეთესია, რომ მოვკვდებოდე“.

სიკვდილი არის შვება, გამოსავალი, გაქცევა, არიდება, მაგრამ არა პასუხისმგებლობა, ეს ნიშნავს, რომ არ არსებობს მარადიულობა, სულის უკვდავება, ამიტომაც არის შესაძლებელი, რომ ამქვეყნიურ ტანჯვას შენ თვითონ მოუღო ბოლო, დმერთის ბოძებულზე თვითონ თქვა უარი. „სიმ-

ბოლისტები სიკვდილს უცქერდნენ, როგორც ტანჯვისგან გათავისუფლებას. ამიტომ იქცეოდა იგი ესთეტიკურ ფენომენად და ამიტომ წარმოადგენდნენ სიკვდილს ფერებში. არტურ რემბოსთან იგი ლურჯია, ედგარ პოსთან — წითელი, ალექსანდრ ბლოკთან — ცისფერი, ვალერი ბრიუსოვთან — თეთრი, სტეფან მალარმესთან — ოქროსფერი, შარლ ბოდლერთან — ხან ცისფერი, ხან შავი, ხან მზისფერი, ხან წითელი. გალაკტიონის ლექსში სიკვდილის ვარდისფერობას ქმნის არსებობის პოზიტიური შინაარსი — ხელოვნება“ (33).

დოსტოევსკი თავის ოპონენტ ათეისტებზე წერდა: „ეს საცოდავები თვით ღვთის უარყოფის ძალითაც კი ვერ მჯობნიანო.“ გალაკტიონი ყველაფერში პოეტურად მაქსიმალისტი იყო, ერთი მხრივ, საუკუნის რიტმს აყოლილი, გრძნობდა, რომ ტრადიციული მორწმუნე ვერ იქნებოდა, მაგრამ, მეორე მხრივ, შინაგანი ძალით, ინტუიტიურად ჭირდებოდა უფლის სიყვარული და იმედი. ისეთი შეგრძნება გრჩება, ღმერთი რომ არ ყოფილიყო, მას თვით პოეტი გამოიგონებდა. სწორედ უფლის ნიაღში დაბრუნების მომასწავებელია მისი ლექსი „შერიგება:“

**ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე  
მშვენიერების ლექსით მქებელი:  
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე  
სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი.**

ამ სტრიქონების მიხედვით სიკვდილი სულაც არ არის აბსოლუტური, სრული გაქრობა, სიკვდილი გარდაცვალებაა. გალაკტიონის სული ლუციფერს სცილდება და უფალს უახლოვდება, მის წიაღს უბრუნდება...

ქართული პოეზიისა და გალაკტიონისათვის სიმბოლიზმს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. საუკუნის მიჯნის ახალმა პოეტურმა ხმებმა, რომელშიც სიმბოლიზმს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა, ქართული პოეტური სიტყვა მსოფლიო ჟღერადობას აზიარა. ქართული ლექსის წინაშე გადაიშალა მსოფლიო კულტურასთან ზიარების, მის კვალდაკვალ სიარულის დიდი პერსპექტივა. ქართული ლექსი ღირსეულად უნდა ამოდგომოდა გვერდში მსოფლიო პოეზიის შედეგებს, მათი პოლიფონია და გენიალობა აეთვისებინა, თანაც ისე, რომ არ დაეკარგა ეროვნული ტრადიცია, ქართული ლექსის ძარღვი. „მომავალ დიდ ქართველ პოეტში უნდა შეერთდეს რუსთაველი და მალარმე“, წერდა ტიცვიან ტაბიძე. გალაკტიონმა თავისი დიდი ნიჭის წყალობით ზუსტად შეძლო ეროვნული და საკაცობრიო ჰარმონიულად შეერწყა და შეეზავებინა. „მთავარი კი მაინც ის არის, რომ საქართველოში, მის გარდა, ვერავინ „გაბედა“ თუ შეძლო იდუმალის არსის გამოხატვა ენის იდუმალებით... იგი ის იყო, ვინც თავისი განუმეორებელი ხმით შეავსო სივ-

რცეთა შემზარავი სიცარიელე, ვინც პროვიდენციალური აზრი მიანიჭა დრო-ჟამს, ამორფულს და მწუხარე არყოფნას... მისი ლექსი, როგორც ქაოსის ორგანიზაციის მეტაფიზიკური ფორმა... როგორც სულიერი უდაბნოს აზრობრივი და ჰარმონიული ალტერნატივა... როგორც ნეტარი მარტოობის გენიალური მეტაფორა...“ (34).

პოეზია გალაკტიონისათვის იყო ყველაფერი, ლირიკოსი იყო თავისი გარეგნობით, ცხოვრების წესით, აზროვნებით, წერით, ლირიკის სამრეკლოდან აღიქვამდა მთელ სამყაროს. „უბრალოდ ჩაცმული, ყველასაგან გამოირჩეოდა, შიგნიდან ანათებდა და არა მარტო ფიზიკურად იდგა ყველაზე მთელი თავით მაღლა“ (ვახტანგ ჯავახაძე). ლექსით დაამარცხა განუკურნელი მარტოობა და სულიერი ობლობა, დაამარცხა სიკვდილი:

**წელინადები ნავლიან ძველნი,  
შეიცვლებიან ქარით სიონი,  
როგორც ერთია ქვეყანა მთელი,  
ისე ერთია გალაკტიონი.**

ტარიელ ჭანტურია წერს: „ვინ მეტია როგორც პოეტი ვინ ნაკლები! მეტია, ალბათ, ის, ვისაც ნაკლები დრო აქვს გატარებული მიწაზე და მეტი ცაში... ნამდვილი პოეტი მიწაზე სტუმ-



რად მოდის.“ ანა ახმატოვა ამბობდა: „В то время я гостила на земле”.

„როგორც ასომთავრულს, მუდამ შევამჩნევ ცაზე სხვისათვის უხილავ-ფარულს“, გალაკტიონს ცაც თავისი ჰქონდა განსაკუთრებული, სხვისთვის უჩინარ-ფარული. ამიტომაც წერს ტარიელ ჭანტურია: „ვისაც ქართული ჩუქურთმა ვერ გაუგია, იგი გალაკტიონის პოეზიას ვერ გაიგებს! ქართული ჩუქურთმის შესწავლისას კი ფრანგული სიმბოლიზმის გზამკვლევადა ვერ გამოდგება.“

„მთელ სამყაროს ნავეჩხუბე, როგორც საყვარელს“ (რობერტ ფროსტი), გალაკტიონს დღიურში ჩაუწერია: „საზოგადოება ვერ ითმენს ადამიანს, რომელიც მას არ ჰგავს“. იგი არ ჰგავს არცერთ პოეტს, არც ქართველს, არც ფრანგს, ყველასგან რალაცა მოაქვს, გამუდმებით ითვისებს და ივსება, და მაინც სხვაა. ამას თვითონაც გრძნობს, ამაშია ნამდვილი გალაკტიონის „ნარცისტული რიტორიკა“, როგორც მისი პოეზიის არსი, ამაშია უფალსა და სიკვდილთან მისი დამოკიდებულების გასაღებიც. „მე მესმის, მე განმიცდია ეს: ჩვენში არის დაფარული მეორე „მე“, უფრო ნამდვილი, ვინემ ხილული“, სწორედ ეს დაფარული მეორე „მე“, პოეტის ქვეცნობიერის უხილავი შრეები განსაზღვრავს მის სათქმელს, მისი პოეზიის ფერადოვნებას და მრავალხმიანობას, ქართული ფოლკლორის, მთელი ქართული პოეზიის პოლიფონიას რომ იმარხავს და იმეორებს სიტყვაში.

## ბიბლიოგრაფია:

1. სოსო სიგუა, ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში, თბ., 1994, გვ.14;
2. მაია ჯალიაშვილი, შეხვედრა წიგნში, თბ., 2009, გვ.44;
3. სოსო სიგუა, მოდერნიზმი, თბ., 2008, გვ.289;
4. ლექსები დამონმებულია კრებულიდან: ტიცვიან ტაბიძე, ლექსები, პოემები, პროზა, წერილები, თბ., 1985.
5. [lemill.net/content/webpages/.../view](http://lemill.net/content/webpages/.../view);
6. [www.urakparaki.com/](http://www.urakparaki.com/);
7. [holmes.ge](http://holmes.ge);
8. ვალერიან გაფრინდაშვილი, ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები, წერილები, მწერლის არქივიდან, რედაქტორი გურამ გვერდნითელი, თბ., 1990, გვ.472-473;
9. თამაზ ჭილაძე, ტიცვიან ტაბიძე.  
<http://burusi.wordpress.com>;
10. გურამ ასათიანი, ტიცვიან ტაბიძე, წიგნიდან „წითელი მიხაკის ლეგენდა“, თბ., 1985, გვ.15;
11. თამაზ ვასაძე „მეწყერი მეწყერს“, წიგნიდან „წითელი მიხაკის ლეგენდა“, თბ., 1985, გვ.36;
12. გერონტი ქიქოძე, წერილები, ესეები, ნარკვევები, თბ., 1985, გვ.419;
13. ნინო ჩხიკვიშვილი, „ოცნებად დამრჩა“, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1988, № 16, 15 აპრილი, გვ.12);
14. ლალი ავალიანი, ელენე დარიანის მითი, „ლიტერატურული საქართველო“, 24-31 ოქტომბერი, 1997, გვ.9-10;
15. ჟურნალი „მეოცნებე ნიამორები“, 1922, წიგნი მეშვიდე, ნოემბერი, გვ.10-12;
16. თამაზ ჩხენკელი, მშვენიერი მძღვეარი, თბ., 1989, გვ.405;
17. გურამ ბენაშვილი, „ცისფერი ორდენის ერთგული რაინდი“, წიგნიდან ვალერიან გაფრინდაშვილი, ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები, წერილები, მწერლის არქივიდან, თბ., 1990, გვ.15;
18. თ.ჩხენკელი, კოლაუ ნადირაძე, წიგნში პოეზია — სიბრძნის დარგი, თბ., 1978, გვ.244;
19. ქართული მწერლობა, ნაწილი მეორე, თბ., 2008;

20. ნინო ჩხიკვიშვილი, კოლაუ ნადირაძე.  
<http://burusi.wordpress.com>;
21. გიორგი ბუნდოვანი, ცისფერი ყანნების ორდენის ღერბი.  
<http://burusi.wordpress.com>;
22. თამარ ბარბაქაძე, სონეტი საქართველოში, თბ., 2008, გვ.153;
23. ლუარა სორდია, უცნობი სფინქსი (დაკვირვებები ტერენტი გრანელის პოეზიაზე), სოხუმი., 1992, გვ.43;
24. გივი ცქიტიშვილი, ვიცი, დრო მოვა ჩემი გაგების, დოკუმენტური მოთხრობა, თბ., 1990, გვ.225;
25. თამაზ ფიფია, სულის უცნობი სიდიადე, წინასიტყვაობა წიგნისა: ტერენტი გრანელი, 100 ლექსი, თბ., 2005, გვ.6;
26. ტარიელ ჭანტურია, უცნობი (პირველი შთაბეჭდილებები, მინერილი არშიაზე), ჟურნალი „მნათობი“, №2, 1991, გვ.142;
27. ეფეზოსი, დეტექტიური ნოველა-გამოკვლევა, გაზეთი „ჩვენი მწერლობა“, № 46 (176), 28 ნოემბერი— 4 დეკემბერი, 2003, გვ.9;
28. ზაზა შათირიშვილი, გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა, 1915-1927, თბ., ლოგოს-პრესი, 2004, გვ.19;
29. თეიმურაზ დოიაშვილი, სიცოცხლეო, მამულო, გაზეთი „ჩვენი მწერლობა“, № 46 (124), 15-21 ნოემბერი, 2002, გვ.1;
30. დავით წერედიანი, „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“, გაზეთი „ჩვენი მწერლობა“, № 31 (109), 2-9 აგვისტო, 2002, გვ.5;
31. ბელა ნიფურია, „ლურჯა ცხენების“ გააზრებისათვის.  
<http://www.galaktion-tabidze.narod.ru>;
32. ლია სტურუა, „იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს“, ჟურნალი „ცისკარი“, № 11, 1990, გვ.118;
33. ლუარა სორდია, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის პრობლემური საკითხები, თბ., 1991, გვ.88;
34. გურამ ბენაშვილი, „არტისტული ყვავილები“ პარადიგმები, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 17-23 მარტი, 2000, გვ.11.

მეოთხე თავი

**სიკვდილისადმი  
მოდერნისტული მიდგომა  
ევროპულ და ქართულ  
ლიტერატურაში**

ნოვალისი წერდა: „ადამიანი მზეა, მისი აზრები კი პლანეტები“, ამგვარი მიდგომა რადიკალურად შეცვალა მეოცე საუკუნემ. ჟან-პოლ სარტრი ასე განსაზღვრავს ადამიანის არსს: „ადამიანი, არსებითად, არის მისი ჟინი, რომ ღმერთად იქცეს.“ ჟინი და არა სურვილი, მისწრაფება ან იდეალი. ღმერთად ყოფნა სრულყოფილებას კი არ მოასწავებს, არამედ ძალაუფლების მოპოვებას, ყოვლისშემძლეობას...

მოდერნიზმის მიხედვით, სამყარო შეუცნობადია, ამიტომაც ყველა მხატვარს შეუძლია მისი ახალი სურათის დახატვა, ეს არის ესთეტიკური გამარჯვება სამყაროს ქაოსზე. განსხვავებული, მაგრამ მკვეთრად ინდივიდუალური ფილოსოფიური კონცეფციები განსაზღვრავს მოდერნიზმის არსს. ნიცშე განასახიერებს უმაღლეს სუბიექტურობას — ყველა თვითონვე

არის ღმერთი და კანონი. ადამიანის სამყაროს განსაზღვრავს თვით ადამიანი, ოღონდ ამისთვის საკმარისი ძალები უნდა აღმოაჩნდეს. მთავარი მამოძრავებელი ძალა კი სამყაროსა და ადამიანისათვის ძალაუფლების სიყვარულია. ფროიდის ფსიქონალიზის მიხედვით, ადამიანი არის არა რაციონალური არსება, არამედ გაუცნობიერებელი იმპულსების კომპლექსი, რომელიც დათრგუნულია სოციალიზაციის შედეგად. რაციონალური „მეს“ ფუნქცია მხოლოდ ნონასწორობის დაცვაა არაცნობიერის ორ გამოვლინებას შორის. ფროიდი უარყოფს პლატონის აზრს, რომ სიყვარული არის ადამიანთა სწრაფვა ამაღლებულისადმი, სილამაზისა და ზეციურისადმი. ეს სიყვარული საუკუნეების მანძილზე ვითარდებოდა ჯერ ქრისტიანული, მერე კი რომანტიკული სიყვარულის სახით. ფროიდის მიხედვით, ადამიანი იღებს ღმერთის თავისუფლებასა და ცხოველის თავისუფლებას და რატომღაც ამ უკანასკნელს ირჩევს. შოპენჰაუერთან სამყაროს არსი ახსნილია, როგორც არაგონივრული ნება, ბრმა, უმიზნო სწრაფვა სიცოცხლისადმი, სამყაროსაგან „გათავისუფლება“. ესთეტიკური ჭვრეტა, ასკეტიზმი მიიღწევა ერთგვარი ნირვანით.

მოდერნიზმი ახალი მეგანარატივია, რომელშიც იკარგება, ბუნდოვანდება ადამიანის დანიშნულება. ჯემალ ქარჩხაძე (1936-1998)

წერს: „ერთადერთი, რაც დანამდვილებით ვიცო, ისაა, რომ არავინ უწყის რა არის ადამიანის დანიშნულება... მე რომ ეს ვიცოდე, მაშინვე ყველაფერს მივატოვებდი, გამოვიდოდი და ყვირილს დავიწყებდი: ხალხო, აი, ეს არის-მეთქი, თქვენი დანიშნულება, იცოდეთ.“

შეიძლება მწერალი თავისი შემოქმედებით არ ქმნიდეს მოდერნიზმის ლიტერატურას, მაგრამ ძნელია გაექცეს მის ყოვლისმომცველ ზეგავლენას, არ შეეხოს მენტალური სიახლეები, რომლებმაც შეცვალეს სამყარო. მოდერნიზმი არ არის მხოლოდ ლიტერატურული მიმდინარეობა ან პროცესი, ესაა ახალი აზროვნების დასაწყისი. ამ აზროვნების მასშტაბები კი გლობალურია.

„ადამიანი ერთადერთი ცოცხალი არსებაა დედამიწაზე, რომელმაც იცის, რომ უნდა მოკვდეს“ (მ. რიხნერი). მოდერნიზმმა ვერ გაანელა ინტერესი სიკვდილ-სიცოცხლის პარადიგმის მიმართ, რეფლექსირება ამ საკითხზე ახალი ძალით განახლდა.

მოდერნიზმმა მთლიანად შეცვალა ლიტერატურული ტრადიციები, ის, რაც საუკუნეთა მანძილზე იყო დადგენილი, მიღებული, დაფუძნებული. მან „საგანთა და მოვლენათა ესთეტიზების (უფრო დრამატიზების) ისეთ ფორმებს მიმართა, რომელმაც შესაძლებელი გახადა ხილული ქვეყნის მიღმა არსებული ყოფიერების, იგივე ნამდვილი ყოფიერების, „სიტყვის უჩვეუ-

ლო ფერადებითა და მუსიკალური ხმიერებით”  
წვდომა. ღრმად ინდივიდუალიზებული გრძნო-  
ბის პრიმატმა, „მთვრალი და დაუდგარი”,  
„შეშლილი და ბედნიერი” სულის მოძრაობამ  
„დიონისურ სიშმაგესთან” ერთად განწირული  
დახვეწილობის განუმეორებელი ელფერი შეი-  
ძინა. სავსებით მართებულია, როდესაც ასეთ  
განწყობას მოდერნისტთა მიერ „სამყაროს  
დისჰარმონიულობის”, მისი საბედისწერო „მო-  
უნესრიგებლობის” (ამირან გომართელი) სულ  
უფრო მზარდ შეგრძნებასთან აკავშირებენ” (1).

## ფრანც კაფკა

ფრანც კაფკას (1883-1924) შემოქმედებას  
სხვადასხვა კუთხიდან თუ რაკურსიდან განიხი-  
ლავენ, მიაკუთვნებენ სხვადასხვა ლიტერატუ-  
რულ სკოლას — მოდერნიზმს, „მაგიურ რეა-  
ლიზმს“. გამოუვალობა და აბსურდი ეგზისტენ-  
ციალიზმის ნიშნად მიიჩნევა, ბიუროკრატიზ-  
მის სატირას მარქსიზმით ხსნიან, ზოგიერთები  
მის ნაწარმოებებს იუდაიზმის პრიზმიდან განი-  
ხილავენ (თუმცა სიჭაბუკეში ის ნამდვილად არ  
იყო მართლმორწმუნე იუდეველი და მხოლოდ  
გვიან გაუჩნდა რელიგიური ინტერესი). ხორხე  
ლუის ბორხესმა რამდენიმე მახვილგონივრუ-  
ლი მინიშნება გააკეთა ფროიდის ფსიქონალი-

ზის ზეგავლენით (დაძაბული ოჯახური ურთიერთობების გამო), თომას მანმა ყველაფერი უფლის მეტაფიზიკური ძიების ალეგორიით ახსნა. ინტერესი დღემდე არ განელეებულა...

ფრანც კაფკა და მისი შემოქმედება შეიძლება მივიჩნიოთ საუკუნის სიმბოლოდ. დაიბადა პრალაში ებრაულ ოჯახში, წერდა გერმანულ ენაზე და მიეკუთვნებოდა ავსტრიულ ლიტერატურას, რადგან წარმოშობით ბოჰემიიდან იყო. მრავალეროვანი ჰაბსბურგის იმპერიის დაშლის შემდეგ ავსტრიამ სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა მოიპოვა, რაც ხელს უწყობდა გერმანულენოვანი ლიტერატურიდან ავსტრიულის გამოცალკავებას. ავსტრიაში მოღვაწეობს ზიგმუნდ ფროიდი, აქ იქმნება მაზოხიზმის სწავლება, რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ნოველისტის, ზახერ მაზოხის სახელს უკავშირდება. ავსტრიამ შვა ერთ-ერთი გამოჩენილი „გერმანელი“ პოეტი რაინერ მარია რილკე, ცნობილი ნოველისტი შტეფან ცვაიგი, რომელმაც თავის შემოქმედებაში რეალიზმის ტრადიციები გააგრძელა. აქ ნათლად გამოისახა იმპრესიონიზმისა და ექსპრესიონიზმის ტენდენციებიც. აქედან გამომდინარე, ცნება — „პრალული გერმანული ლიტერატურა“ — უკავშირდება იმ ლიტერატორთა სახელებს, რომლებიც ცხოვრობდნენ ჩეხეთის დედაქალაქში, იგი თითქმის სამი საუკუნის განმავლობაში შედიო-



და ავსტრია-უნგრეთის შემადგენლობაში: ფრანც კაფკა, რაინერ მარია რილკე, მაირინკი (მისტიკური რომანები: „გოლემი“ და „ვალპურგის ღამე“) და რობერტ მუზილი.

ფრანც კაფკას ფანტაზიის შედეგად შექმნილი კომმარები და ფანტასმაგორიები ერთობ წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა. მეორე მსოფლიო ომის მძიმე წლებმა, სტალინურმა და ჰიტლერულმა დიქტატურამ, საკონცენტრაციო ბანაკთა სისასტიკემ მისი ნაწარმოებები შეავსო იმ შინაარსით, რომელიც ავტორს მათში არ ჩაუდევს. რეალობა ზოგჯერ მწერლის ნებასურვილის გარეშე, თავისთავად, ძალაუნებურად აღწევს მის მხატვრულ სამყაროში. კაფკას წინასწარმეტყველებებზე მისი გარდაცვალების შემდეგ ალაპარაკდნენ. სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ქვეყანაში მისი წიგნები აკრძალული იყო, არ თარგმნიდნენ და არ გამოსცემდნენ (2).

ფრანც კაფკას მთელი პროზა შეიძლება მოვინათლოთ ერთ დიდ ესეიდ შიშის შესახებ. ესეი ადამიანზე, რომელიც, ყველა მცდელობის მიუხედავად, განწირულია მივიდეს კანონთან და მიაღწიოს სიმართლეს, მაშინაც კი, როცა ამისათვის არანაირ ძალისხმევას არ იშურებს.

ფრანც კაფკამ დაამთავრა პრალის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი, მუშაობდა სადაზღვევო აგენტად, რაც იმ დროისათვის საკმაოდ პრესტიჟულად და საპასუხისმგებლოდ ითვ-

ლებოდა. მარტოხელა, უსასოო, არ ან ვერ გაგებულ კაფკა წერდა ღამით. სიცოცხლეში ნაკლებად იბეჭდებოდა. მისი შემოქმედება სამი დაუსრულებელი რომანისაგან შედგება: „ამერიკა“, „პროცესი“ და „ციხე-სიმაგრე“, რომლებიც მწერლის გარდაცვალების შემდეგ, 1925-1926 წლებში, გამოსცა მისმა მეგობარმა, მწერალმა მაქს ბროდმა, კაფკაზე პირველი მონოგრაფიის ავტორმა და ამით ფაქტობრივად დაარღვია მწერლის სურვილი და ანდერძი – დაენვა ყველა მისი ნაწარმოები. ბროდმა გამოსცა ასევე ნოველები „მეტამორფოზა“ და „გამოსასწორებელ კოლონიაში“. კაფკას მიერ შექმნილ ნაწარმოებებში იმდენად იგრძნობა ესეისტურობა, ქვეტექსტი, მეორე პლანი და წარმოქმნილი ასოციაციები, რომ ჟანრისგან დამოუკიდებლად, თამამად შეიძლება მივაკუთნოთ „თქმულებებს“ (2)...

მოდერნიზმის პროზაიკოსებისათვის საყვარელი პერსონაჟია „პატარა ადამიანი“, საშუალო მოსამსახურე (მაკლერი ბლუმი „ულისეში“, გრეგორი „მეტამორფოზაში“). იტანჯება დაუცველი პიროვნება, ზეციურ ძალთა სათამაშო ხდება. „აბსურდი ეს არის ადამიანის მეტაფიზიკური გვარი სამყაროში“, წერდა ალბერ კამიუ. სარტრის სიტყვებით: „იცხოვრო ცხოვრების უაზრობის შეგრძნებით — ეს არის ადამიანის საშინელი ბედი, ამასთან მისი სიდიადის გაცნობიერება. ეს არის სამყარო, სადაც არ არის მინიშნება არც მი-

ნაზე, არც ცაზე.” აქ ადამიანი თავად ქმნის პირად მორალურ ნორმებს, ახორციელებს თავისუფალი არჩევანს. პერსონაჟის ცხოვრებისეული გზა არის სიტუაციების რიგი, პირადი ქცევა — არჩევანის აქტების რიგი, ამასთან ნამდვილი არჩევანი თითქმის ყოველთვის „ზღვრულია“, არარეალურ სიტუაციებში ხორციელდება. ადამიანი თითქოს არარეალურ სამყაროში ცხოვრობს. საზოგადოება, ხელისუფლება თუ სახელმწიფო მისთვის ირაციონალურის მტრული ფენომენებია ან მისტიკური, აშკარად გამოხატული იდუმალი. ცხოვრება და შავი ჭირი ერთი და იგივეა. ბოროტება ყველგან მეფობს. რაც მოსდით მოდერნიზმის პერსონაჟებს, ხდება ყოველთვის და არასდროს, ყველგან და არსად, მაგრამ სიუჟეტის გარეგნული ირაციონალობის მიუხედავად, დეტალების ზუსტი აღწერით იქმნება სიტუაციის ნამდვილობისა და ყოფითობის შეგრძნება, მითოსური სიტუაცია დამაჯერებლობას იძენს.

ფრანც კაფკას პერსონაჟებიც „პატარა ადამიანები“ არიან, თავიანთი უცნაური სამყაროთი და დაუცველობით, „ზღვრული“ გადანყვეტილებებითა და მარგინალობით. მწერლის ერთ-ერთ გახმაურებულ მოთხრობაში „მეტამორფოზა“ ზედაპირზე დევს ყველაზე ბანალური გააზრება მეტამორფოზისა. ეს „გაუცხოება“, გაუცხოება ოჯახისა და საზოგადოებისაგან, მგრძნობიარე ნატურის მარტოობაა, რო-

მელსაც შეუძლია აიტანოს ტანჯვა და მზადაა თავგანწირვისათვის.

იგივე თემაა ინტერპრეტირებული რომანში „პროცესი“, რომელიც გვიხატავს კომმარებს სამართალწარმოებისა, რომელიც ემტერება ადამიანს, შთანთქავს მას და ანადგურებს ყოველგვარი საფუძვლის გარეშე. იოზეფ კ.-ს 30 წლისას აპატიმრებენ, თუმცა ის მაინც „გარეთ“ რჩება. მასა და ადამიანებს შორის დუმისა და ეჭვიანობის კედელი აღიმართება. საბოლოოდ სასამართლო, რომლის დანიშნულებაც არაა ქეშმარიტებაში გარკვევა, არამედ მსხვერპლის განადგურება, მას გამოუტანს განაჩენს, რასაც აღასრულებენ საშინელ, მკვდარ გარემოში — ქვის სახერხში.

რომანის ჩანაფიქრის კვინტესენცია კონცენტრირებულია თქმულებაში, — ჩართულ ამბავში, რომელსაც დამოუკიდებელი სტრუქტურული მნიშვნელობა აქვს და რომანში მომხდარის მოდულირებას ახდენს. ამ თქმულებას იოზეფ კ.-ს უყვება მღვდელი, რომელსაც ის ტაძარში შეხვდა.

მართლმსაჯულების მცველი, მეკარე არ უშვებს ადამიანს კარიბჭეში, თუმცა არც უარს ეუბნება, მოგვიანებით შეშვებას პირდება. „თუ ძალიან გეჩქარება შიგნით შეღწევა, შედი, ჩემი აკრძალვის მიუხედავად. მაგრამ დაიმახსოვრე, მე ყოვლისშემძლე ვარ, მიუხედავად იმისა, რომ მე ყველაზე დაბლა მდგომი ვარ. დარბაზიდან

დარბაზამდე ერთმანეთზე ყოვლისშემძლე და-  
რაჯები დგანან, მესამის წინ მეც კი ვიკარგები.“  
ეს სიტყვები მუქარასავით ჟღერს არა მარტო  
„პროცესის“ მთავარი პერსონაჟის — იოზეფი-  
სათვის, არამედ ზოგადად ადამიანისათვის,  
რადგან ამ ლეგენდის პერსონაჟი ერთი სოფლი-  
დან ჩამოსული კანონიერების მაძიებელი ანუ  
ზოგადად ადამიანია. წლების მანძილზე ელო-  
დება იგი კარიბჭის გაღებას და შიგნით შეღწე-  
ვას. იგი გმობს გარემოებათა საბედისწერო  
დამთხვევას, რადგან საკუთარ თავს ვითარების  
მსხვერპლად მიიჩნევს. მისი მდგომარეობა იმ-  
დენად აბსურდულია, რომ მცველის ბენჯიან სა-  
ყელოში ჩაბუდებულ რწყილებს სთხოვს დახმა-  
რებას. იგი უძღვება სიმართლის გაგებაში, მაგ-  
რამ კარიბჭესთან მომაკვდავს უკვირს, რატომ  
არ ხედავს აქ კანონის სხვა მაძიებლებს. სიკვ-  
დილის წინ კი იმის გაგებას ახერხებს, რომ ეს  
შესასვლელი მხოლოდ მისთვის იყო განკუთვ-  
ნილი, აქ სხვა ვერავინ შეაღწევდა. მისი სიკვდი-  
ლის მერე ეს კარიბჭეც სამუდამოდ გაქრებოდა,  
გაუქმდებოდა. ცხადია, სიცოცხლის ბოლოს გა-  
გებული ეს სიტყვები შვებას ვერ მოუტანს მარ-  
თლმსაჯულების მარადიულ მაძიებელს. ალ-  
ბათ, იმიტომ, რომ შვება კაფკასა და მისი პერ-  
სონაჟებისათვის არ არსებობს. ამ გზავნილის  
მიხედვით, არ არის საკმარისი იპოვო შენი, სა-  
კუთარი, ერთადერთი მართლმსაჯულების კა-

რიბჭე, საჭიროა მასში შეღწევა. ამისათვის მხოლოდ ადამიანური, თუნდაც მაქსიმალური ძალისხმევაც ცოტაა, რადგან გარემოებათა დამთხვევას ვერავინ უპირისპირდება.

ამ თქმულების აზრი ადამიანური ყოფის გაორებასთანაა დაკავშირებული: გზა ჭეშმარიტებისაკენ არსებობს, თუმცა ამ გზაზე მცველი დგას. კარები ღიაა, მაგრამ მასში ვერ შეხვალ. ადამიანი იმედოვნებს, მაგრამ განწირულია. ის თავგამოდებით იბრძვის, მაგრამ უძლურია. ის სუფთაა სინდისის წინაშე, მაგრამ ეჭვიმიტანილია კანონით. თქმულების პარაბოლა ჭეშმარიტების მითის რღვევაშია, დილემა – კანონი და უკანონობა.

ამ თქმულების ვარიანტებს ჩვენ კვლავ შევხვდებით რომანში „ციხე-სიმაგრე“ („Das Schloss“, ქართულად თარგმნიან, როგორც სასახლეს, თუმცა ზუსტი თარგმანია ციხე-სიმაგრე), სადაც ასევე იგრძნობა ეგზისტენციალიზმის გავლენა. აბსურდულია და ძალიან აბსურდული მიწისმზომელ კ.-ს ამბავიც, რომელმაც ციხე-სიმაგრის კანცელარიიდან მოწვევა მიიღო. მთელი რომანის განმავლობაში ის მაინც ვერ იღებს ვერც სამსახურს და ვერც მითითებებს, თუმცა დაჟინებით ცდილობს. იგი უკვე არასასურველი პიროვნებაა სოფელში, მას აღარ ენდობიან. ციხე-სიმაგრე – გიგანტური ბიუროკრატიული ადმინისტრაციული მანქანაა ჩინოვნიკების, მაცნეების, უფროს მოსამსახურეთა განშტოებებით,

რომლებიც გრაფ ვეს-ვესტის ნებას ასრულებენ. ცხოვრების ასეთ მოწყობაში ჭეშმარიტება და სამართლიანობა შეუძლებელია. ამის მაგალითად მენაღის ქალიშვილის, ამალიას ამბავიც კმარა, რომელმაც უარყო სასახლის ჩინოვნიკის სურვილები და ამით დაღუპა ოჯახი. მათ ყველამ ზურგი შეაქცია. მენაღე შეკვეთების გარეშე დარჩა და ხელობას თავი დაანება. მან გადანყვიტა მისულიყო ციხე-სიმაგრემდე. გლეხის მსგავსად, ისიც დიდხანს იჯდა გზაზე, მაგრამ კანონთან მაინც ვერ მიაღწია.

უსაზღვრო ძალაუფლება რყვნის მათ, ვის ხელშიც არის, ვინც მას ემსახურება. ეს ძალაუფლება ასახიჩრებს ადამიანს. სამყაროსაგან იზოლირებული ხალხი სოფელში — გარდაუვალი დამარცხებისთვის განწირული ხალხია. ასეთ ტოტალიტარულ და ბიუროკრატიულ სახელმწიფოში არის ორი კლასი: დიქტატურის მსახურნი ანუ ფუნქციონერები და ადამიანური არსებანი — პარალიზებული ნებით, რომლებიც არ ისწრაფიან თავისუფლებისაკენ და არც ძალუძთ თავისუფლების სიმძიმის ტვირთვა. რომანი „ციხე-სიმაგრე“ ასეთი ტიპის სახელმწიფოებრივი წყობის მოდელია, წარმოადგენს რა თქმულებას პიროვნებისა და მისი გამანადგურებელი დიქტატურის ძალაუფლებაზე. ამასთან ეს ძალაუფლება მისტიფიცირებულია იმდენად, რომ მისი აღმოჩენა შეუძლებელია: ის უჩინარი და გამოუც-

ნობია, მაგრამ სწორედ ის მართავს ადამიანთა ბედს. კაფკა თავისი შემოქმედებით ქმნის რეალური სამყაროს ლაბირინთს, მის მოდელს, რომელიც არ ემთხვევა გარე სამყაროს (2).

კაფკა არ ეთანხმება პლატონს, რომელიც ამბობს, რეალობის აღქმა შესაძლებელიაო. მისი აზრით, ყველაფერი ინტერპრეტაციას ემყარება, სამყაროს ერთ-ერთ ინტერპრეტაციას თვით მწერალი ქმნის.

კონკრეტული რეალიები, რომლებიც შეგვიძლია ვიპოვოთ კაფკას თქმულებებში, უფრო მეორეხარისხოვანია. ავტორი იყენებს რეალურობას, ცდილობს რა მოშორდეს გრძნობებს: „არ არის საჭირო სახლიდან გამოხვიდე. დარჩი შენს მაგიდასთან და ყური დაუგდე. ყური კი არ დაუგდო, დაელოდე. კი არ ელოდო, იყავი უმოძრაო და მარტოსული და სამყარო გაგეხსნება შენ. მას სხვაგვარად არ შეუძლია“ (დღიურიდან). „კაფკას... სურათხატებით ყველაზე მდიდარი, სიმბოლური პროზა იმავდროულად ნარმოსახვის ავტონომიური აქტიცაა“ (3).

1914 წლის 13 დეკემბერს ფრანც კაფკამ დღიურში ჩაწერა: „ჩემი საუკეთესო ნაწერები ემყარება ადამიანის უნარს — მოკვდეს კმაყოფილი. სხვების საუკეთესო ნაწერებში კი საუბარია იმაზე, როგორ კვდება ვიღაცა უსამართლოდ, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ტანჯვით. და ეს გულს უჩუყებს, მოსწონს მკითხველს. ჩემთვის პირა-



დად, როგორც ადამიანისათვის, რომელიც ფიქრობს, რომ მოკვდეს საკუთარ თავთან შერიგებული, ამგვარი ასახვა ემორჩილება საიდუმლო თამაშის წესებს. მე ვერთობი იმით, რომ ვკვდები ყოველ პერსონაჟთან ერთად, გათვლილად ვუნევ ექსპლუატაციას მკითხველის ინტერესს „სიკვდილის“ თემისადმი. თამაშის დროს ჩემი გონება მკითხველის გონებაზე ნათელია, მე წარმოვიდგენ, როგორ ნაიკითხავს ამას სასიკვდილო სარეცელზე მყოფი და ვცდილობ, ჩემი მოთქმა-გოდება სრულყოფილებამდე მივიყვანო”.

მწერალი ყურადღებას ამახვილებს ადამიანის უნარზე მოკვდეს კმაყოფილი, ამდენად, მთავარია ქცევა, პროცესი, უნარი, საკუთარ თავთან და არა ღმერთთან შერიგება. ამ გაუცხოებულ, უსიყვარულო სამყაროში თვითკმაყოფილება მხოლოდ გარეგნულ სიმშვიდეს, ფორმას მოაქვს. სწორედ ასე კვდებიან „განაჩენის” (გეორგ ბინდემანი), ”მეტამორფოზის” (გრეგორ ზამზა), ”პროცესის” (იოზეფ კ.), ზოგადად ფრანც კაფკას პერსონაჟები.

„განაჩენის“ მთავარი პერსონაჟი გეორგ ბინდემანი გამოეყოფა მამის საქმეს და საკუთარს იწყებს. ამის გამო ივინწყებს მოხუც მამას, გარდაცვლილ დედას, განსაცდელში მყოფ მეგობარს. იგი პირველი პერსონაჟია ფრანც კაფკას შემოქმედებაში, რომელიც მორალური დანაშაულის გამო ისჯება. განაწყენებული მამა, დაძა-

ბული საუბრისა და კამათის შემდეგ, მას სასტიკ განაჩენს გამოუტანს. ეს არის „წყალში დახრჩობა“. შეუცნობელი ძალების ზეგავლენით გეორგი დაუფიქრებლად გარბის მამისეული სახლიდან და პირველივე ხიდიდან წყალში ხტება. „მშვიდობით, საყვარელო მშობლებო, მე მაინც მიყვარხართ“ — ეს გეორგის უკანასკნელი სიტყვებია. სიკვდილის წინ ბინდემანი ერთგვარ შემრიგებლურ ფრაზას ამბობს. ამ ფრაზით კაფკა ცდილობს, პერსონაჟი ამ სამყაროდან კონფლიქტური, შეურიგებელი არ გაუშვას. ეს განცდა, მწერლის შემოქმედების სხვა პრობლემებთან ერთად, „განაჩენში“ ჩანასახის სახითაა, თითქმის ყველა ნაწარმოებში მწერალი განიხილავს განაჩენის არსებობას, რაც ცხოვრებისადმი ფრანც კაფკას დამოკიდებულების, ერთგვარი დანაშაულის გამოვლინებაა.

„განაჩენში“ წამოჭრილი საკითხები კიდევ უფრო მძაფრდება „მეტამორფოზაში“. საქმისადმი დამოკიდებულებამ გრეგორი ზამზა, გეორგ ბინდემანის მსგავსად, ერთგვარ მექანიკურ მანქანად აქცია. მისთვის მთავარი სამსახურის შენარჩუნება და ოჯახის რჩენაა. მთელი მისი სულიერი და ფიზიკური ენერგია სოციალური ფუნქციის შესრულებას ეწირება. ეს პროცესი ზამზას გარდასახვით — უცნაურ მწერად ქცევით — მთავრდება. სამსახურისა და შემოსავლის დაკარგვის შემდეგ იცვლება ოჯახის წევრთა დამოკიდებუ-

ლება გრეგორისადმი. ზამზა კვდება შიმშილის, ახლობლების სასტიკი დამოკიდებულების გამო. თუმცა გადანყვტილებას სიკვდილის შესახებ თავად იღებს. ეს გადანყვტილება საბოლოოა და გასაჩივრებას არ ექვემდებარება. იგი მშვიდად ხვდება სიკვდილს. ფრანც კაფკას პერსონაჟები ეგუებიან შემზარავ სიმართლეს, ზამზას შემთხვევაში კი სიმართლე საკმაოდ მკაცრი და დაუნდობელია — იგი არავის სჭირდება, ყველაზე ახლობელი ადამიანები ამბობენ მასზე უარს. ამიტომაც ერთადერთი გამოსავალი თვითმკვლელობასთან გაიგივებული აღსასრულია. გარეგნული ტრაგიზმის მიუხედავად, ზამზა შინაგანი სიმშვიდით, საკუთარ თავსა და გარემოსთან შეგუებული კვდება. მთავარ პერსონაჟთა სიკვდილი არცერთ ნაწარმოებში არ იწვევს გარემომცველთა განსაკუთრებულ განცდებს. ბინდემანის სიკვდილის შემდეგ ქუჩაში არ ცხრება მანქანების ნაკადი, ზამზას სიკვდილის შემდეგ კი ოჯახი ქალაქგარეთ მიდის, ახალი ცხოვრების დასაწყებად. გრეგორის დას სიცოცხლით ტკბობის სურვილი ეტყობა. მისი ნორჩი სხეულის დანახვისას მშობლები შვილის გათხოვებაზე, მომავალ ცხოვრებაზე იწყებენ ფიქრს, თითქოს მათ ოჯახის წევრი კი არა, ნამდვილად მწერი დაეკარგოთ.

დაჭერიდან ერთი წლის შემდეგ, 31 წლის თავზე, სასამართლოს წარმომადგენლები „პროცესის“ მთავარ პერსონაჟს იოზეფ კ.-ს სიკვდილით

სჯიან. ერთი წელი იგი ამაოდ ცდილობს საკუთარი თავის გამართლებას, უკიდურეს შემთხვევაში კი ბრალდების გარკვევას. ადრეული პროზის პერსონაჟებივით, ისიც მორალური დანაშაულის გამო ისჯება. ეს საკმაოდ მტანჯველი და დრამატული სცენაა, მწერლისათვის ასეთი სიტუაციების დახატვისას უცხოა დეტალიზაცია, თუმცა ამ დრამატულ ეპიზოდში იგი ყურადღებას ერთ დეტალზე ამახვილებს — სიკვდილის წინ ჰორიზონტზე გამოჩენილ უცხოზე, რომელსაც იოზეფ კ. თანამგრძობად მოიაზრებს, რითაც კიდევ ერთხელ ხორციელდება საკუთარ თავსა და გარე სამყაროსთან მორიგების აქტი. ფრანც კაფკას ყველა პერსონაჟის, განსაკუთრებით კი იოზეფ კ.-ს., სულიერ მდგომარეობას უზუსტესად გამოხატავს კანტის სიტყვები: „ნებისმიერი ადამიანი ყოველგვარი ახსნა-განმარტების გარეშე შეიძლება დავაპატიმროთ ათი წლით და იგი სადღაც სულის სიღრმეში მიხვდება — რატომ“. ეს სიტყვები თვით კაფკას სულიერ მდგომარეობასაც ასახავს.

მწერლის დღიურის ერთ-ერთ ბოლო ჩანაწერში ვკითხულობთ: „ჩემი გზის საბოლოო მიზანზე ფიქრისას, განსაკუთრებით არ ვიღვნი, გავხდე კარგი ადამიანი და ამგვარად წარვდგე უმაღლესი მსაჯულის წინ, არამედ, პირიქით, მსურს მზერა მოვავლო მთელ საზოგადოებას და ცხოველთა სამყაროს, შევიცნო მათ საფუძ-

ვლებში არსებული უპირატესობათა სისტემა, მოთხოვნათა სტრუქტურა, ზნეობრივი იდეალის არსებობა და ეს ყველაფერი დავიყვანო ყოფის უბრალო კანონებამდე. მათი შეცნობით მსურს ჩემი განვითარება წარვმართო ისე, რომ შევარიგო ჩემი თავი გარემომცველ სამყაროსთან, შემდეგ კი ჩემში არსებული სიმდაბლეები გამოვფინო ყველას თვალწინ. მე მსურს ამ დროს არ დავკარგო გარემომცველთა სიყვარული... ასე რომ, ჩემთვის მნიშვნელოვანია მხოლოდ ადამიანთა სამსჯავრო“.

კაფკას მორალის თანახმად, უღმერთო, უსიყვარულო სამყაროში ადამიანები ერთმანეთის მიმართ მაინც არ უნდა კარგავდნენ პასუხისმგებლობისა და მოვალეობის გრძნობას.

## მარსელ პრუსტი

პრუსტის (1871-1922) ცნობილი ნაწარმოები „დაკარგული დროის ძიებაში“ ითვლება მოდერნიზმის ერთ-ერთ პირველ და კლასიკურ ნიმუშად. მწერალი ნათლად ამბობს, რომ ამ რომანის ყველა ეპიზოდი და პერსონაჟი გამოგონილია. „და მაინც ავტორის ცხოვრებასთან მჭიდროდ დაკავშირებული პრუსტის რომანი, რასაკვირველია, ავტობიოგრაფიის საპირისპირო პოლუსზე იმყოფება: მასში ავტობიოგრა-

ფიულ ჩანაფიქრს ვერ ვხვდებით. მწერალმა ის იმისთვის კი არ დაწერა, რომ საკუთარ ცხოვრებაზე ესაუბრა, არამედ იმიტომ, რომ მკითხველებისათვის მათივე ცხოვრება ეჩვენებინა. „ყოველი მკითხველი, როცა კითხულობს, სინამდვილეში საკუთარი თავის მკითხველია. ნაწარმოები მხოლოდ ერთგვარი ოპტიკური ინსტრუმენტია, რომელსაც ის მკითხველს აწვდის, რათა მან იმის გარჩევა შეძლოს, რასაც ამ ნიგნის გარეშე საკუთარ თავში ვერასოდეს დაინახავდა. მკითხველის მიერ საკუთარ თავში იმის ამოცნობა, რასაც ნიგნი ამბობს, ნიგნის სიმართლის დამამტკიცებელი საბუთია“. პრუსტის ეს სიტყვები მხოლოდ მისი რომანის არსს არ განსაზღვრავს, არამედ რომანის, ნამდვილი ხელოვნების არსს — ზოგადად“ (4).

მარსელ პრუსტი ადრეული ასაკიდანვე ძალიან მგრძნობიარე, სათუთი ბავშვი ყოფილა, რაც მომავალში დაეხმარა გრძნობათა სრულიად შეუმჩნეველი ნიუანსები შეემჩნია. დიდი მოკრძალება სიკეთისადმი, რაც დედის სიყვარულით არის გამოწვეული, ხშირად სინდისის ქენჯნა და სინანული იმის გამო, რომ დედა ვერ გაახარა, ავადმყოფობა, რაც ნებას აძლევს სამყაროს განერიდოს, ბავშვობაშივე გაჩენილი მოთხოვნილება მხატვრული სტილით აღბეჭდოს რთული და წუთიერი შთაბეჭდილებანი — მისი მწერლად ჩამოყალიბების საფუძველია. ის

არის ადამიანი, რომელმაც მთელი თავისი ცხოვრება, სრულად და მთლიანად ლიტერატურას მიუძღვნა.

პრუსტის სამწერლო დებიუტი 25 წლის ასაკში შედგა, 1896 წელს გამოვიდა მოთხრობებისა და ლექსების კრებული „სიამოვნება და სინანული“, რამდენიმე წლის მანძილზე პრუსტი ფრანგულად თარგმნიდა ჯონ რესკინის ნაწარმოებებს. 1907 წელს გაზეთ „ფიგაროში“ გამოქვეყნდა სტატია, სადაც მწერალი აანალიზებს მახსოვრობისა და დანაშაულის გრძნობის ცნებებს, რაც მომავალში მისი შემოქმედების საკვანძო საკითხებად იქცა. 1909 წელს დაიწერა ესეი „სენტ-ბევის წინააღმდეგ“, რომელიც შემდგომ მრავალტომიან რომანად იქცა და მას მწერალი სიცოცხლის ბოლომდე ქმნიდა — 1910-1922 წლებში იწერება „დაკარგული დროის ძიებაში“. მარსელ პრუსტს ერთი ნაწარმოების ავტორს უწოდებენ, მიუხედავად იმისა, რომ 1919 წელს გამოიცა მისი მოთხრობებისა და ესეების კრებული „სტილიზაცია და ნარევი“, 1952 წელს კი, მწერლის გარდაცვალებიდან 30 წლის შემდეგ, რომანი „ჟან სანტი“.

„დაკარგული დროის ძიებაში“ გახდა საუკუნის რომანი, მან გავლენა მოახდინა მთელი ასწლეულის ფრანგული, საერთოდ ევროპული რომანის შემდგომ განვითარებაზე, მარსელ პრუსტს კი უამრავი მიმდევარი და მიმბაძველი

გაუჩინა. „პირველივე ტომებიდან ყველასათვის ნათელი გახდა, რომ მათ წინაშე იყო არა მხოლოდ დიდი მწერალი, არამედ ერთ-ერთი ის იმ-ვიათი „შემოქმედი“, რომელსაც ლიტერატურის ისტორიაში რალაც სრულიად ახალი რამ შემოქ-ქონდა“ (5).

ფრანგული ლიტერატურის ისტორიაში პრუსტი ცნობილია როგორც ფსიქოლოგიური რომანის ფუძემდებელი. მწერალი უპირისპირდება ფრანგულსა და მსოფლიო ლიტერატურაში დამკვიდრებულ რეალისტურ რომანს და ძირითადად იმპრესიონისტულ ხედვას ემყარება. საზოგადოებრივი ცხოვრების ობიექტურ ასახვას უპირისპირებს მოვლენათა ინტუიტიურ წვდომასა და სამყაროს სუბიექტურ ხედვას. პერსონაჟის ხატვისას მისთვის მთავარია ზოგადადამიანური სანყისი, ადამიანის შინაგანი სამყარო და არა სოციალური განსაზღვრულობა. პრუსტი ბერგსონის ფილოსოფიურ მოძღვრებასა და ფროიდის ფსიქოანალიზს ეყრდნობა. მის ნაწარმოებებში უარყოფილია ფაბულა, თხრობა მიმდინარეობს სპონტანურად წარმოქმნილ მოგონებათა და ქვეცნობიერ მინიშნებათა კვალდაკვალ. მწერალი არღვევს რომანის ქრონოტიპულ მოთხოვნებს, არ იცავს დროისა და სივრცის ერთიანობას. ძირეულად ცვლის რომანის სტრუქტურის ტრადიციულ, საუკუნეებით გამყარებულ ქარგას. პრუსტის კონცეფ-



ციის მიხედვით, სამყარო წარმოდგენილია მხოლოდ პერსონაჟის ცნობიერებაში, მეხსიერებაში, არეკლილი და გარდატეხილი სახით, ამიტომაც ობიექტური ხედვა იკარგება. ადამიანის წარმოდგენა საკუთარ თავზე, გარე სამყაროზე, საზოგადოებაზე პირობითია, ყოველგვარი ცოდნა სუბიექტურია, ადამიანს არ ძალუძს საკუთარ „მეს“ გასცდეს და მეორე ადამიანის ცხოვრების ჭეშმარიტი არსი შეიცნოს. ამიტომაც ადამიანის არსებობა გააზრებულია, როგორც „დაკარგული დრო“. ამ რწმენას მწერალი უკიდურეს პესიმიზმამდე მიჰყავს, იგი აცნობიერებს, რომ მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია ადამიანის გათავისუფლება პირობითობისაგან და მარადისობასთან შერწყმა. პრუსტს ადამიანის ქვეცნობიერი მოვლენების ფიქსირებისა და ჰიპერბოლიზაციის გამორჩეული უნარი აქვს. ლირიკული ნიაღვრები, ფერის, ხმის, ღიმილის, შთაბეჭდილებათა გადმოცემის ფილიგრანული ოსტატობა, განცდათა, აღქმათა, გრძნობათა უნატიფეს ენობრივ სხეულში გადმოცემა პრუსტის რომანს XX საუკუნის ერთ-ერთ უდიდეს ნაწარმოებად აქცევს.

1999 წელს ორმა უმსხვილესმა წიგნის მაღაზიამ ჩაატარა მომხმარებელების — ფრანგ მკითხველთა — სოციალური გამოკითხვა საუკუნის 50 საუკეთესო წიგნის გამოსავლენად, მარსელ პრუსტის რომანი „დაკარგული დროის

ძიებაში“ მეორე ადგილზე გავიდა, ალბერ კამიუს „უცხო“ შემდეგ.

მარსელ პრუსტთან დიდება და აღიარება გვიან, 1919 წელს მოვიდა, სიკვდილმა კი 1922 წელს უსწრო. დღე ეძინა, მთელი ღამე წერდა, ეჩქარებოდა, დანერილს ასწორებდა, შენიშვნებს ურთავდა. საზოგადოებაში არ გამოდიოდა, ძირითადად ლოგინში იწვა და მუშაობდა, ამიტომაც არავინ ელოდა მის სიკვდილს, ერთგვარ განრიდებად, ცხოვრების წესად მიაჩნდათ მისი ავადმყოფობა. ძალიან საინტერესო ამბავს ყვებიან პრუსტის გარდაცვალების შესახებ. იგი ცდილობდა ეკარნახა დამატებითი შესწორებანი და შენიშვნები წიგნის იმ ნაწილისათვის, რომელშიც აღწერილი იყო მწერალ ბერგოტის სიკვდილი. პრუსტს უთქვამს, ამ ადგილს ჩემი სიკვდილის წინა წუთებში დავამთავრობო. სცადა კიდევ ამის გაკეთება, მისი უკანასკნელი სიტყვაც გმირის სახელი იყო.

ბერგოტის სიკვდილი წიგნში ასეა აღწერილი: „ის მოკვდა. სამუდამოდ მოკვდა? ვის შეუძლია ეს გვითხრას? ცხადია, სპირიტული ცდები ისევე, როგორც რელიგიური დოგმები არ გვაძლევს ამის საბუთს, რომ სული არსებობას განაგრძობს. შეიძლება მხოლოდ ის ითქვას, რომ ცხოვრებაში ყველაფერი ისე ხდება, თითქოს ჩვენ მასში რაღაც უწინდელ ცხოვრებაში მიღებულ ვალდებულებათა ტვირთით შევდივართ. ჩვენს

ცხოვრებაში არავითარი საფუძველი არა გვაქვს იმისა, რომ მაინცდამაინც სიკეთე ჩავიდინოთ, ვიყოთ გულთბილი და ზრდილიც კი, ისევე, როგორც არა აქვს საფუძველი განათლებულ ხელოვანს თქვას, ვალდებული ვარ ოცჯერ გადავაკეთო ესა და ეს ფრაგმენტიო, რათა ამით გამოიწვიოს აღტაცება, რაც მისი მატლებით დაჭმული სხეულისათვის ისევე სულერთი იქნება, როგორც საუკუნოდ უსახელოდ დარჩენილი მხატვრის მიერ არანაკლები ხელოვნებითა და სინატიფით მოხატული ყვითელი კედლისთვის... ამქვეყნიური ცხოვრებით გაუმართლებელი ყველა ეს ვალდებულებანი უთუოდ განეკუთვნება სხვა სამყაროს, რომელიც სიკეთეზე, სინდისიერებასა და მსახვერპლის მიტანაზეა დამყარებული, განეკუთვნება ჩვენი სამყაროსაგან სრულიად განსხვავებულ სამყაროს — სამყაროს, რომელსაც ჩვენ ვტოვებთ, რათა ამ ქვეყანაზე დავიზადოთ... ამგვარად, ის აზრი, რომ ბერგოტი სამუდამოდ არ მომკვდარა, არ არის დაუფერებელი. ბერგოტი დაკრძალეს, მაგრამ მთელი ის ღამე განათებულ ვიტრინებში მისი წიგნები სამსამად იყო გამოწყობილი. წიგნები ფხიზლობდნენ, როგორც ფრთაგამლილი ანგელოზები და იმისთვის, ვინც ამ ქვეყანაზე აღარ იყო, თითქოს ხელახალი აღდგომის სიმბოლო გახდნენ (5).“

ამ ფრაგმენტის მიხედვით სრულიად აშკარაა, რომ პრუსტს სჯერა სულის რამდენჯერმე

მოვლინებისა ამქვეყნად. იგი აღიარებს სულის უკვდავებას, მაგრამ არა მარადიულ სასუფეველს. მისი აზრით, ადამიანი ამქვეყნიურ ცხოვრებას იწყებს გარკვეული ცოდვებითა და წარსულით დამძიმებული, რაც მისი მრავალჯერადი დაბადებით არის განპირობებული. პრუსტის რწმენა ძალიან შორსაა ქრისტიანობისაგან. რეინკარნაცია თავის დასაბამს ინდურ რელიგიებში (ინდუიზმი, ბუდიზმი, ჯაინიზმი) იღებს. სწორედ რეინკარნაცია და მასთან დაკავშირებული კარმული კანონია ის ძირითადი იდეა, რაც საერთოა ამ სამი რელიგიისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ თავისი თეოლოგიური და კოსმოლოგიური შეხედულებებით ისინი ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. რეინკარნაციის მომხრეთა აზრით, სხეული მხოლოდ სამოსია, რომელიც სულმა მრავალგზის უნდა გამოიცვალოს. მეტემფსიქოზის თეორიის მიხედვით, ადამიანს წინარე ცხოვრებაში ჩადენილი ცოდვა მომდევნო ცხოვრებისას დაატყდება თავს. რეინკარნაციის აღიარება გულისხმობს როგორც სულის არსებობის მაღალი ფორმებიდან დაღმასვლის შესაძლებლობას, ისე მის პირუკუ პროცესსაც. ეს კი სიკეთისა და ბოროტების განმასხვავებელ კრიტერიუმთა არარსებობას მოასწავებს, რასაც ხაზს უსვამს მარსელ პრუსტიც.

ქართულ მწერლობაში მეტემფსიქოზის გამოვლინება გვხვდება ვასილ ბარნოვის პროზაში.

მოთხრობა „ტკბილი დუდუკი“ პერსონაჟის წინარე ცხოვრებაზე მინიშნებაა. მიხაკო ხედავს ადამიანებსა და საგნებს, მაგრამ იმავდროულად ხედავს სხვათათვის უხილავს — მათ მიღმა მიმალულ ჭეშმარიტ არსსაც. პერსონაჟს აქვს განსაკუთრებული უნარი — ახსოვდეს წინარე ცხოვრებაში ნანახი ადამიანები, ადგილები, სახეები, ესმოდეს ნაცნობი ხმები: „მახსოვს, ბინდბუნდად მაგონდება ის დრო, როდესაც წინათ ვცხოვრობდი ისევ ამქვეყნად, ისევ აქ, ხომ ბევრჯერ მითქვამს შენტვის, მაგონდება-მეთქი ესა თუ ის ადგილი თუ მდებარეობა ტყეში, მდინარის პირას ან სხვაგან. თანდათან გამოვარკვიე გონებაში ეს ყველაფერი და ეხლა დანამდვილებით ვიცი, რომ ოდესმე კიდევ ვცხოვრობდი ამ ქვეყანაზედ.“

როგორც მოდერნისტთა უმრავლესობას, მარსელ პრუსტსაც მტკიცედ სწამს ხელოვნების უკვდავების. სჯერა, რომ ბერგოტის გარდაცვალების შემდეგ მისი წიგნები განაგრძობენ სიცოცხლეს. სიმბოლისტებს მიაჩნდათ, რომ პოეზიით შეცვლიდნენ სამყაროს, ჩაანაცვლებდნენ დმერთს, უმკურნალებდნენ ადამიანს. გვიანდელი ვიქტორიანული ლონდონის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული დრამატურგი და მწერალი ოსკარ უაილდი თვლიდა, რომ ნამდვილი, ჭეშმარიტი სილამაზის გადმოცემა მხოლოდ ხელოვნებას შეეძლო. „ზნეობა ყოველთვის უკანასკნელი თავშესაფარია ადამიანთათვის, რომელთაც

მშვენიერების არა გაეგებათ რა,“ ამბობდა „დორიან გრეის პორტრეტის“ ავტორი. მარსელ პრუსტი მიიჩნევს, რომ „ერთადერთი რეალური სამყარო ხელოვნების სამყაროა და ერთადერთი ნამდვილი სამოთხე ის არის, რომელიც დაკარგეთ... თავად პრუსტი მთელ თავის ერთგულებას ხელოვნებას ახმარდა, ხოლო ხელოვნება, რომელიც ესოდენ დიდ თვითშეგნებამდე, თავისთავისადმი მომთხოვნელობამდე ადის, უცნაურად წააგავს რელიგიას... კურთხეულ ნუთებში მხატვრის მისტიციზმი ძალზე უახლოვდება მორწმუნე ადამიანის მისტიციზმს.“ (5, გვ. 272-274).

„დაკარგული დროის ძიებაში“ არ არის ავტობიოგრაფიული რომანი და თითოეულმა ჩვენგანმა მისი კითხვის დროს შეიძლება ჩვენი თავი და ცხოვრება აღმოვაჩინოთ, მაგრამ მარსელ პრუსტი საკუთარი გამოცდილებითა და შეგრძნებებით, მათ შორის უკანასკნელითაც, ავსებს მას, რაც რომანისადმი ინტერესს კიდევ უფრო ამძაფრებს.

## ალბერ კამიუ

ფრანგ მწერალსა და ფილოსოფოსს ალბერ კამიუს (1913-1960), აბსურდის ფილოსოფიის წარმომადგენელს, ნობელის პრემიის ლაურეატს ლიტერატურის დარგში (1957) „დასავლეთის სინდისს“ ეძახდნენ.

კამიუს ესთეტიკის, პროზისა და დრამატურ-გოისათვის დამახასიათებელია აბსურდის შეგრძნება („აბსურდი მეფობს“), სიკვდილის საყოველთაობა („საკუთარი თავის შეცნობა არის სიკვდილის შეცნობა“), მარტოობისა და გაუცხოების შეგრძნება („ჩემთვის ყველა უცხოა“). თუმცა ეგზისტენციალიზმის ეს ტრაფარეტული ცნებები იცვლებოდა კამიუს ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან გამომდინარე. უცვლელი რჩებოდა მისი ფილოსოფიის მთავარი პრობლემა — ღირს თუ არა ცხოვრება? ალბერ კამიუ დაიბადა ალჟირში საკმაოდ ხელმომჭირნე ოჯახში, მამის გარდაცვალების შემდეგ კი ოჯახს ფიზიკური არსებობისათვის უხდებოდა ბრძოლა. ამიტომაც მწერლისათვის „ადამიანური ტვირთი“ დაკავშირებული იყო „არსებობის პირობებთან“. გაჭირვებამ უბიძგა მას ჯანყისა და ელიტარული, „წმინდა“ ხელოვნების უარყოფისაკენ. „ალბერ კამიუმ ადრე შეაღწია დასავლეთში არსებულ რეალობაში, იგრძნო საზოგადოების უსამართლობა, რამაც მისი უნდობლობა გამოიწვია ყოველგვარი იდეოლოგიის მიმართ. ახალგაზრდა კამიუსათვის თანამედროვეობის სულიერი ცხოვრება წარიმართა ერთი მიმართულებით — ადამიანის ხვედრი მუდამ ტრაგიკულია“ (6).

ალჟირული შთაბეჭდილებებით იკვებებოდა ალბერ კამიუს „რომანტიკული ეგზისტენცია-

ლიზმი“ — შემოქმედების პირველი ეტაპი. ადრეულ კამიუსთან ბატონობს სამყაროსთან შეხების, მისი სილამაზის აღმოჩენის სიხარული. თანდათან მძაფრდება ეგზისტენციური გაუცხოება და მცირდება „კონტაქტის“ მოთხოვნილება. მწერლის პირველი რომანი „ბედნიერი სიკვდილი“ 1937 წელს დაიწერა და მხოლოდ კამიუს სიკვდილის შემდეგ, 1971 წელს გამოქვეყნდა. კრიტიკოსთა ნაწილი მას „უცხო“ ადრეულ ვარიანტად მიიჩნევს. ნაწარმოები ბევრ გამოცანას შეიცავს, მასში უკვე იგრძნობა გაუცხოების მოტივი, რომელიც მოგვიანებით კამიუს მთელი შემოქმედების ქვაკუთხედად იქცევა. ეს არის დაუსწრებელი დიალოგი ნიცშესთან. მერსოს მობეზრდა ჩვეულებრივი ობივაციის ცხოვრება, ის ყოველთვის სიკეთესა და ბოროტებას, სიმდიდრესა და სიღარიბეს შორის მერყეობს. მას სურს ნამდვილი, ნათელი, დინამიკური ცხოვრება, მაგრამ მისი მისწრაფებანი და სურვილები არ ემთხვევა რეალურ შესაძლებლობებს. სურვილების განხორციელებაში მერსოს უფულობა უშლის ხელს. ამ დროს გამოჩნდება ზაგრეი, რომლის მოკვლის შემდეგაც ის დიდ ფულს მიიღებს. მერსოს რეაქცია ასეთია — „ადამიანები კვდებიან და ისინი ბედნიერები არ არიან.“ „კამიუს შემოქმედების ერთ-ერთმა მკვლევარმა როჟე კიიომმა „ბედნიერ სიკვდილს“ მშვენიერი ენით დანერვილი, მაგრამ



ცუდად ანყობილი რომანი“ უწოდა. „რომანმა „უცხოვრებ“ კამიუს შემოქმედებით წარმოსახვაში შეავიწროვა „ბედნიერი სიკვდილი“, წერდა ის“ (6). უკვე ამ ნაწარმოებიდან იკვთება, რომ კამიუსათვის „საერთოდ არ არსებობს ცოდვის, დანაშაულისა და მონანიების საკითხი, უფრო მეტიც, იგი არ ცნობს ადამიანის დანაშაულს“ (6). შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს ფრანც კაფკას ცნობილი კითხვა-რიტორიკა: „შეიძლება ადამიანი საერთოდ დამნაშავე იყოს?!“

„ეგზისტენციურ რომანტიკოსად“ იქცა „უცხოვრებ“ (1937-1940 წლები, დაიბეჭდა 1942 წელს) გმირი. თვითონ კამიუ მიუთითებდა რომანის ორ — მეტაფიზიკურ და სოციალურ — აზრზე. „უცხოვრებ“ სიუჟეტი „ფორმალური მორალის“ უნდობლობაზეა აგებული. უბრალო, რიგითი ადამიანის დაპირისპირება საზოგადოებასთან, რომელიც თითოეულისაგან მისი კანონების მიღებას მოითხოვს, აშკარა ხდება რომანის მეორე ნაწილში. კამიუს გმირი არ იღებს ამ წესებს, უარს ამბობს მათზე, ამიტომაც მას ასამართლებენ — არა იმიტომ, რომ ადამიანი მოკლა, არამედ იმიტომ, რომ არღვევს წესებს, არ ადარდებს დედის სიკვდილი, ყავას სიამოვნებით სვამს მის დაკრძალვაზე... იგი აბსოლუტურად თავისუფალია, რადგან „აბსურდი მეფობს“, იგი არის აბსურდული სამყაროს გმირი, რომელშიც არ არის აზრი, არ არის ქეშმარიტება, სამაგიეროდ, არის სიკვ-

დილის ჭეშმარიტება. ფინალში მჟღავნდება მთავარი სათქმელი — არაფერს არა აქვს ფასი და მნიშვნელობა, მერსოს სიკვდილი აქვს მისჯილი, როგორც ყველა მოკვდავს, ამიტომაც არ ემორჩილება მართლმსაჯულებას. ცხოვრების უაზრობა ათავისუფლებს მას დანაშაულის, ცოდვის შეგრძნებისაგან, მერსო არ ცხოვრობს, იგი არსებობს „გეგმის“, იდეის გარეშე. არ არსებობს არანაირი კანონზომიერება და სამართლიანობის შეგრძნება. სარტრმა აღნიშნა „უცხოს“ კომენტარებისას: „თითოეული ფრაზა მყისიერია, თითოეული ფრაზა კუნძულს ჰგავს, ჩვენ ნახტომებით მივემართებით ფრაზიდან ფრაზამდე, არყოფნიდან ყოფნაში“.

არჩევანის არქონის გამო მერსო გულგრილია ყველაფრის მიმართ, იგი ბრმად ემორჩილება თავის ინსტინქტებს, ყველანაირ შემოთავაზებას, თითქმის არასოდეს ამბობს უარს. მისთვის ყველაფერი სულერთია. ამიტომაც ლოგიკურია მის მიერ ადამიანის მოკვლა და საკუთარი თავის დაღუპვა.

ომის დაწყების შემდეგ კამიუ ალჟირიდან საფრანგეთში გადადის საცხოვრებლად. იგი წინააღმდეგობის ფრონტს უერთდება. ისტორიამ მწერალი ისეთი რეალობის წინაშე დააყენა, რომ აბსურდის იდეაში ეჭვი შეიტანა. ომმა მოახდინა მკვლელობის ლეგალიზაცია, „განუკითხაობა“ თეორიული კატეგორიიდან პრაქტი-

კაში გადავიდა. კამიუ იწყებს საუბარს ჭეშმარიტებასა და სამართლიანობაზე, სამშობლოს დაცვისა და ფაშისტებთან ბრძოლის მორალზე („წერილები გერმანელ მეგობარს“). „შავი ჭირის“ შინაარსი არის ევროპული წინააღმდეგობის მოძრაობა ნაციაზმის წინააღმდეგ“, წერდა კამიუ. მთავარი გახდა „ადამიანის ხსნა“, მეტაფიზიკურ ცნებები ისტორიის კონკრეტული გარემოებებით შეიცვალა. აქედან გამომდინარე, „შავი ჭირი“ ნაკლებად აბსურდული ნაწარმოებია, თუ „უცხოში“ არჩევანის მხოლოდ ერთადერთი ვარიანტი არსებობდა, რომელიც ერთადერთ გმირს უნდა განეხორციელებინა, ამ რომანში არის ბევრი გმირი და ბევრი არჩევანი. რიეს ხასიათში შესაძლებელია სიზიფეს თვისებების აღმოჩენა, სიზიფეს მსგავსად, მასაც არ სჯერა გამარჯვების, მას მხოლოდ უბედურებისა და საკუთარი თავის რწმენა აქვს, თუმცა ექიმის ბრძოლა სიკვდილთან არ წყდება.

ნაწარმოების მეტაფიზიკური აზრი ისაა, რომ ავადმყოფობამ შეაღწია ყველგან, განკურნება შეუძლებელია, შავი ჭირი ყველა იმ ბოროტებისა და უბედურების სიმბოლური განსახიერებაა, რომლითაც აღსავსეა ადამიანთა ცხოვრება. ეს არა მხოლოდ შავი ჭირია, არამედ ბოროტება, რომლის გარეშეც ნარმოუდგენელია არსებობა. შავი ჭირი არის აბსურდიც, რომელიც გააზრებულია, როგორც ბოროტების არ-

სებობის ფორმა. ჭირი მოულოდნელად, ალოგიკურად, უდროოდ ატყდება ადამიანს თავს. რიე იბრძვის, არ ნებდება, ყოველდღე ცდილობს სასტიკი დაავადების დამარცხებას, მაგრამ შედეგს ვერ ხედავს. ბოლოს და ბოლოს დაავადება უკან იხევს, მარცხდება, მაგრამ არ ჩანს, ეს ნაწარმოების პერსონაჟთა ბრძოლის შედეგია თუ შავმა ჭირმა ამოწურა თავისი შესაძლებლობანი. პატარა ალჟირული ქალაქის — ორანის — მკვიდრნი ზეიმობენ ეპიდემიის დამარცხებას, მაგრამ ექიმმა იცის, რომ შავი ჭირის მიკრობი არასოდეს ქრება, მას შეუძლია ათწლეულებით მიიძინოს, მერე კი ისევ გაცოცხლდეს, ამიტომაც ადამიანი ვერასოდეს იქნება მშვიდად, მისი სიხარული ყოველთვის მოკლებულია საფუძველს. ადამიანი განწირულია, იგი გამუდმებით სიკვდილის მოლოდინშია.

რომანის ჟანრი განსაზღვრავს მის მხატვრულ სტილსაც, ხაზგასმული ობიექტურობა განაპირობებს მწერლის ლექსიკას, ემოციურ-ექსპრესიულ შეფერილობის დეფიციტსა და თხრობის სიმშრალეს. რომანის ზოგადი აზრი საკმაოდ ღრმაა, მას აქვს ზოგადადადამიანური და ზედროული კონტექსტი. ფილოსოფიურ-ინტელექტუალური თვალსაზრისით ეს არის ავტორის მონოლოგი, სხვადასხვა პერსონაჟი მწერლის მსოფლმხედველობის სხვადასხვა მხარეს წარმოაჩენს, რაც არ გამორიცხავს პერ-

სონაჟთა ინდივიდუალობასა და გამოხატვის სპეციფიკას. ეს რომანი-ალეგორია მიეკუთვნება ინტელექტუალურ პროზას, ამასთანავე არის რომანი-გაფრთხილება, რომანი-განჭვრეტა.

უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი მომენტი ალბერ კამიუს შემოქმედებაში, ხელოვნება მისთვის არის რომანტიკული ოპტიმიზმის წყარო, მის მიერ ასე დაფასებული ფრანგული რომანი სძლევს ბედისწერას, ახვევს რა მას თავის „ფორმას“, „ხელოვნების წესებს.“ ხელოვნება უგულვებელყოფს საზოგადოების მიერ დაწესებულს, ზღვარდადებულს და, ამ თვალსაზრისით, განიცდის მარგინალიზაციას, რითაც იმსახურებს კამიუს კეთილგანწყობას. ხელოვნება არის თავშესაფარი, განსხვავებული პოზიციის გამოხატვის ასპარეზი და შესაძლებლობა და ამდენად სიკვდილის დამარცხებაც.

### ჰენრი მილერი

ჰენრი მილერის (1891-1980) „კირჩხიბის ტროპიკი“ XX საუკუნის ერთ-ერთი სკანდალური და ხმაურიანი რომანია. ის თავის დროზე ამერიკაში სასტიკად აკრძალეს, როგორც უნმანური, ამორალური. პირველად პარიზში გამოიცა (ჯეიმზ ჯოისის „ულისეს“ მსგავსად, რომელიც ეზრა პაუნდის ძალისხმევით, სილვია ბიჩისა და მისი

პარტნიორის, ადრიანა მონიეს, ბუკინისტური მა-  
ლაზია „შექსპირი და კომპანიის“ სახელით გამო-  
იცა, რაც იმთავითვე წარმატების საწინდარი  
იყო), 1934 წელს. ამერიკაში მხოლოდ XX საუკუ-  
ნის მეორე ნახევარში დაისტამბა, როდესაც გა-  
მარტივდა ამერიკული ცენზურის მოთხოვნები.  
დღეს ჰენრი მილერს მეოცე საუკუნის გამოჩენი-  
ლი ამერიკელი მწერლების გვერდით მოიხსენიე-  
ბენ. 30-იანი წლების ამერიკაში კი არავის გახსე-  
ნებია ოსკარ უაილდის ცნობილი სიტყვები: „არ  
არსებობს მორალური და ამორალური წიგნები,  
არის კარგად და ცუდად დაწერილი წიგნები.“ მი-  
ლერის უწმანურობა არასოდეს არ არის დაუხვე-  
წავი, უგემოვნო. მწერალი ამას დიდი ოსტატო-  
ბით ახერხებს, რაც მთავარია — მიზანდასახუ-  
ლად. „კირჩხიბის ტროპიკი“ კარგად დაწერილი  
წიგნია, როგორც ჩხეიძის სიტყვებით, უხამსობი-  
სა და უწმანურობის „მღვრიე ნაკადი ადრე თუ  
გვიან უნდა დასრულებულიყო და ასეთ დროს  
ერთ ხერხადაც ესეც გამოდგებოდა — „კირჩხი-  
ბის ტროპიკი“, როგორც თვალსაჩინოება უკი-  
დურესი მხატვრული ნატურალიზებისა, პერსო-  
ნაჟთა ხასიათებისა და გარემოს რელიეფური  
წარმოსახვისათვის რომ ყოფილიყო საჭირო (7).“  
მილერი ამ უწმანურ, დაუნდობელ, უხამს სამყა-  
როს უხამსობის უტრირებით ებრძვის.

„კირჩხიბის ტროპიკის“ მოქმედი პირი — კო-  
რექტორი — კაფკას პერსონაჟთა ერთგვარი

შთამომავალია. იგი მთელი არსებით ცდილობს კორექტორის მოკრძალებული ადგილის შენარჩუნებას, რადგანაც ეს არსებობის ერთადერთი წყაროა, დიდი ძალისხმევისა და მონდომების მიუხედავად, იგი მაინც ქუჩაში აღმოჩნდება. თუმცა ამჯერად ჩვენთვის მთავარია ერთ-ერთი კორექტორის, „საბრალო ნაბიჭვრის“ ინგლისელი პეკოვერის სიკვდილი. იგი უბედურმა შემთხვევამ შეინირა, ლიფტის ორმოში ჩავარდა. ეს უსახური, არაფრით გამორჩეული ადამიანი, მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ აღმოჩნდა მნიშვნელოვანი. „სიკვდილის სუნმა“ პეკოვერი ყურადღების ცენტრში მოაქცია, თუმცა სიცოცხლეში „ერთი ჯიგრიანი შეგინების ღირსიც არ ყოფილა.“ მისი სიკვდილისადმი დამოკიდებულება თავიდანვე გროტესკულია. მწერალი მკითხველს სიცილ-ტირილის ზღვარზე ამყოფებს. ტრაგიკულ ამბავს პეკოვერის კბილის პროთეზის თემა მოსდევს, ფეხებმოტეხილი, ნეკნებჩალენილი, ორმოს ფსკერზე დანარცხებული კორექტორი ხელის ფათურით ეძებს ახალჩადგმულ პროთეზს. ბევრისათვის პეკოვერის სიკვდილთან დაკავშირებული აყალმაყალი „მომაკვდინებელ, მდუმარე“ ზიზღს იწვევს. მან თავისი ცხოვრებით დაიმსახურა ასეთი „სასეირო იერით“ შემოსილი სიკვდილი. რაც უფრო ტრაგიკულად კვდებიან ასეთი ადამიანები, მით მეტ სიცილს იწვევენ, მათ სიკვდილში ტრა-

გიკულის აღმოჩენა ფარისევლობის გარეშე წარმოუდგენელია. ჰენრი მილერი მთელი რომანის მანძილზე აპროტესტებს სიყალბეს — სიცოცხლეში უსახური ადამიანების განდიდებას სიკვდილის შემდეგ. ისინი, ვინც მთელი ცხოვრება „გაუბითურეს“ პეკოვერს, ახლა მის სიკვდილს ნამდვილ კატასტროფად აღიქვამენ. კორექტორის სიკვდილი არის წინაპრების გამორჩეული, დამსახურებული, ღირსეული სიკვდილის ჭეშმარიტი პაროდია. ცოცხალი პეკოვერი ნამდვილი არარაობა იყო, მუდამ უბადრუკი გამომეტყველებით, ეგზემითა და ქერტლით. ახლა შთამბეჭდავი ნეკროლოგიტ, გვირგვინით, დაკრძალვის ცერემონიით შეეცდებოდნენ მისთვის შუქის მოფენას, „აყვავებას“. „თუმცა ის ნაღდი ნოლი იყო და ის ფაქტიც კი, რომ მოკვდა, ერთ ბენოზეც ვერ განადიდებდა მის სახელს.“ ოფიციალური ცერემონიის შემდეგ ქელეხი ბისტროში გაიმართა, ავტორს ძალიან ეცოდება პეკოვერი, რომელმაც ვერ შეძლო თავისავე ქელეხში ნახემსება და თავისი სახელის ხშირად ხსენების მოსმენა. მთელი ტრაგიზმი ისაა, რომ პეკოვერის ადგილზე მისული ახალი კორექტორიც იმაზე ფიქრობს, რომ იქნებ, ბედის წყალობით, ოდესმე ისიც ჩავარდეს ლიფტის ორმოში და დიდი გვირგვინი დაიმსახუროს.

„კირჩხიბის ტროპიკის“ პერსონაჟებისათვის არ არსებობს მარადიული სიცოცხლე, ცათა სა-



სუფეველი, ცნობიერების მივარდნილ კუნჭულში ისინი ოცნებობენ სხვა სამყაროს არსებობაზე, რომელიც ამ ჭაობის, უწესრიგოდ მიყრილი ცხოვრების მიღმა არსებობს, მაგრამ უღმერთო რეალობაში ამგვარი იმედიც აბსურდულია. სწორედ ამიტომ ადამიანები უკიდურეს სასონარკვეთილებაში ვარდებიან და მათი მთავარი საზრუნავიც ფიზიკური არსებობის შენარჩუნებაა, მათ არ შესწევთ უნარი მარადიულ ღირებულებებსა და სიცოცხლეზე იფიქრონ. ამ ადამიანებისათვის ცხოვრება არის „უარყოფითი რეალობა“, სწორედ სიკვდილის მსგავსი — ცათა სასუფეველი ტკივილისა და კვდომის შიშის გარეშე. ამ ქვესკნელში ერთადერთი ანგარიშგასაწევი რამ არის ორთოგრაფია და პუნქტუაცია. აქ ჰენრი მილერის პაროდირების უნარი პიკს აღწევს. აქ მარადიულ ღირებულებებს, ცათა სასუფეველზე ფიქრსა და მზადებას ყოველდღიური საზრუნავი, ჭუჭყი და სიყალბე ენაცვლება და სწორედ ეს არის მარადიული. მთავარი ამ „უარყოფით რეალობაში“ გადარჩენაა, სიცოცხლის შენარჩუნება. არ არსებობს მიღმური სამყარო და არ არსებობს იმედიც. სწორედ იმედის გაქრობა იწვევს პეკოვერების მომრავლებას და მათ ტრაგიკომიკურ სიკვდილს, რომელიც რამდენჯერმე, პირველად და უკანასკნელადაც გაახშიანებს მათ უსახურ, არაფრისმთქმელ სახელებს, წამით დაამარცხებს მათ არარაობას.

„კირჩხის ტროპიკში“ გადმოცემული განწყობის სრულ ანტითეზას ქმნის გივი გეგეჭკორის ლექსი „ხასიათი“, საოცარი ოსტატობითა და მხატვრული უშუალობით რომ გადმოსცემს პოეტის სულიერ მდგომარეობას: „ყველას უნდა მოემსახურო, ყველას გინდა გზა დაუთმო, გერიდება, სხვას კარებში შეასწრო, სანამ სხვა არ დაჯდება, არ დაჯდება. საჭმელს სანამ სხვა არ გადაიღებს, არ გადაიღებ. არავის არ გინდა აწყენინო, არც უფროსს, არც უმცროსს. გერიდება, ბაზარში კაცს შეევაჭრო, რასაც გიფასებს, იმას აძლევ. აივნის მოედანზე ჩიტი რომ დაჯდება, ფეხი ვერ დაგიდგამს, რომ არ დააფრთხო, ისიც კი გერიდება, წიგნი გადაფურცლო, ვაითუ გაიღვიძოს, რა გეშველება, შენი სიკვდილით ხალხი როგორ უნდა შეაწუხო.“ ამგვარი ცხოვრების შემდეგ საკუთარი, ღირსეული, ჭეშმარიტი სიკვდილის მოპოვება შეიძლება, რომელსაც სულაც არ სჭირდება განსაკუთრებული ფორმა — „ხალხის შეწუხება.“

ვლადიმერ ნაბოკოვის „ლოლიტას“ შეფასებისას ერთი კრიტიკოსი წერდა: „მწერალმა ისე ააგო შენობა, არცერთი ლურსმანი არ გამოუყენებია, არცერთი უხამსობა არ უთქვამსო.“ ჰენრი მილერზე იმავეს ვერ ვიტყვით, იგი საკმაოდ იყენებს უხამსობას, უწმანურობას, ოღონდ მაღალმხატვრულად, დახვეწილად, ლიტერატურული გემოვნებით და, რაც მთავარია, სწორედ

ამ უხამსობის, უნმანურობის წინააღმდეგ. ჭაობის დასაშრობად, გასაქრობად, მწერალი ამ ჭაობის ნატურალიზაციის, მარგინალობის გადალახვის, დაძლევის მცდელობას ახდენს.

## გურამ რჩეულიშვილი

გურამ რჩეულიშვილის (1934-1960) პროზამ იმთავითვე მიიპყრო ყურადღება თემატიკის მრავალფეროვნებით, დოკუმენტურთან მიახლოებული თხრობით, ტევადი, დაწურული დიალოგებით, სტილის სიზუსტით. მისი პერსონაჟების სიფიცხესა და მოზანსწრაფულობას, ვნების სიმძაფრესა და პირველადმომჩენის ჟინს ერწყმის ადამიანური სიკეთე და შემწყნარებლობა, სიყვარული. მწერლის მცირე ლიტერატურულმა მემკვიდრეობამ გარკვეული კვალი დააჩნია ქართული პროზის განვითარებას. გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობების მიხედვით თითოეული ადამიანის სიცოცხლე მარადიულია, სამყაროში უკვალოდ არაფერი ქრება, სიცოცხლე ღვთიური მისიაა („სად გაექცევი ზამთრის ღამეს?“ „ალავერდობა“, „ბათარეკა ჭინჭარაული“, „ნელი ტანგო“, „სიკვდილი მთებში“...).

თუმცა არის მოთხრობები, სადაც ადამიანთა არაფრითგამორჩეული, უსახური სიკვდილი და რიტუალზე ფიქრია ასახული, სადაც ფორ-

მას მეტი მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე სიკვდილის არსის გაგებას. ამ ნაწარმოებთა მონოტონური, სადა, უსამკაულო თხრობა ცხოვრების წარმავლობას უსვამს ხაზს, აღრმავებს ადამიანურ სევდას.

გურამ რჩეულიშვილის პატარა მოთხრობა „კიდე კარგი“ 1956 წლით არის დათარიღებული, მასში მოხუცი ქალის უკანასკნელი ღამე და სიკვდილის მოლოდინია აღწერილი. თითქოს განსაკუთრებული არაფერი ხდება, ახლობლების გარემოცვაში, თბილ და მყუდრო გარემოში ებრძვის სიკვდილს მოხუცებული. უკანასკნელ წუთამდე იგი შვილზე ზრუნავს, რომელიც, ავი წინათგრძნობის ნყალობით, მივლინებას გადადებს, მიუხედავად იმისა, რომ ანეტა დიდიხანია ავადმყოფობს. სწორედ ეს ხდება ახლობლების კმაყოფილებისა და მოთხრობის ამგვარად დასათაურების მიზეზი. ანეტას გარდაცვალების შემდეგ იწყება ოჯახის ტრადიციული ფუსფუსი მიცვალებულის გასაპატიოსნებლად, ადათჩვეულებათა შესასრულებლად. „თენდებოდა. გათენდა. ამოვიდა მზე. მოდიოდა დღე. მოდიოდა ხალხი.“ ცხოვრება გრძელდება თავისი რიტმით, რასაც რიტმულად ერწყმის დასატირებლად მოსული ხალხის სვლა. სასაფლაოდან გახარებული ბრუნდება ჭირისუფალი, რადგან უკანასკნელი თავშესაფარი სასაფლაოს ცენტრში იშოვა, ორი მეტრის სიგანისა და ორ-ნახე-

ვარი სიგრძის ადგილს კიდევ ერთი მეტრი მია-  
მატა. ამ მისვლა-მოსვლაში, თადარიგში, არა-  
ვის ახსოვს მიცვალებულის სულზე ზრუნვა.  
მთავარი ყურადღება სიკვდილის რიტუალს  
ექძვნება და არა მის არსს, თითქოს სამუდამოდ  
დავიწყებიათ სიკვდილისადმი ქრისტიანული  
მიდგომა. ხშირად ადათების ზედმინევენით შეს-  
რულებას მთავარი ღირებულებანი ეწირება,  
მნიშვნელოვანი ხდება ფორმა და არა შინაარსი.  
საყურადღებოა ანეტას ღირსეულად დაკრძალ-  
ვაა და არა მიღმურზე, მარადიულზე ზრუნვა.  
რაც არსებობს ადამიანი, ალბათ იმ დროიდან  
არსებობს დაკრძალვის ესა თუ ის რიტუალი,  
რომელიც, ეპოქიდან და კულტურიდან გამომ-  
დინარე, სახეს იცვლის, ტრანსფორმირდება.  
ქართული კულტურა სანახაობასა და კრეატიუ-  
ლობაზე ორიენტირებული კულტურაა, ამიტომ  
ჩვენთან რიტუალს, განსაკუთრებით უკანასკ-  
ნელს, იმთავითვე გამორჩეული ადგილი ეჭი-  
რა... მონოტონური თხრობის მიღმა მწერლის  
ღრმა პესიმიზმი იმალება ცხოვრების წარმავ-  
ლობის, ხანმოკლეობის, ამაოების გამო.

ერთი წლის მერე, 1957 წელს, არის დაწერი-  
ლი კიდევ ერთი პატარა მოთხრობა „ქიტესა“,  
მწერალს უყვარს ჩვეულებრივი, რიგითი ადამი-  
ანების ცხოვრების ასახვა, ასეა აქაც. სიკვდილი  
გურამ რჩეულიშვილს ქიტესას მთელი ცხოვრე-  
ბის ფრაგმენტულად, კინოფირივით ჩვენების

საშუალებას აძლევს. ას წელს გადაცდენილი მოხუცი, რომელსაც სამი ცოლი და რვა შვილი ჰყავდა, ახლა სრულიად მარტო კვდებოდა. ერთადერთი ოთხმოცდაათი წლის შვილი და ექვსი წლის შვილიშვილი დარჩენოდა, მაგრამ მარტო ებრძოდა სიკვდილს, თუმცა არც ებრძოდა, ჩუმად, უხმაუროდ თავისთვის კვდებოდა. მთელი ცხოვრება მიწას შეაღია, სულ პატარა იყო, როცა მამამ ტარგატეხილი ნიჩაბი მისცა და კვალში ჩააყენა. მას მერე სხვა საქმე არც გაუკეთებია, ხან სახლში, ხანაც სახლიდან შორს ნიჩაბს იქნევდა, ხან თიხნარს ბარავდა, ხან შავ მიწას, ასეთ ადგილებში უფრო უადვილდებოდა მუშაობა. სამუშაოებს შორის ცოლებს ან შვილებს მარხავდა, თავისი ხელით დათლილ ჯვრებს უდგამდა საფლავებზე, წირვებს უხდიდა.

ქიტესა ეზოში, თიხნარში დამარხეს, ზემოთაც თიხა მოაყარეს, „მერე შვილმა სადღაც ამოქექა გადატეხილი ბარის ტარი, ნატეხი შუაზე გადააჯვარედინა და საფლავს დაუსო თავთან.“ ქიტესას მთელი ცხოვრება თიხიან მიწასა და გადატეხილ ბარს უკავშირდება, ასი წელი ისე დაასრულა არასოდეს უფიქრია თავის დანიშნულებაზე, იცხოვრა, მოკვდა ჩვეულებრივად, ვერაფრით დაიმსახურა თავისი, ერთადერთი, გამორჩეული სიკვდილი.

ამ მოთხრობებში სივრცული მაჩვენებელი სიკვდილით არის განსაზღვრული, სიკვდილის

გარშემო ტრიალებს სიუჟეტი, ვლინდება მწერლის სათქმელი... დრო თითქოს უკანა პლანზე გადადის, მონოტონური ხდება, მხოლოდ დროს აღნიშნავს და სხვა არაფერი.

## ნიკო სამადაშვილი

ნიკო სამადაშვილმა მთელი ცხოვრება გაჭირვებაში გაატარა, ამიტომაც ხშირად ქართული პოეზიის ფიროსმანსაც უწოდებენ, მაგრამ ფიროსმანთან პოეტური ხილვების სისადავე და პირველყოფილება, ერთგვარი შემოქმედებითი მიამიტობაც აკავშირებს.

ნიკო სამადაშვილი დაიბადა 1905 წელს თბილისში, 1928 წელს კი საცხოვრებლად ბორჯომის რაიონის სოფელ სადგერში გადავიდა და სოფლის დანყებით, ოთხკლასიან სკოლაში მასწავლებლობა დაიწყო. იქვე მოზრდილთა და ხანშიშესულთათვის ღამის სკოლა დააარსა უსასყიდლოდ. 1929 წელს პოეტი თბილისში დაბრუნდა. 1943 წლის 12 იანვარს სოფელ სადგერში სამადაშვილი მოულოდნელად ცოლ-შვილის თვალწინ დააპატიმრეს და ომის შემდგომ გამოუშვეს. თუმცა ინტრიგები, სიდუხჭირე, შევიწროება ცხოვრების ბოლომდე თან სდევდა. 1947 წელს ხელმეორედ დააპატიმრეს, ამჟამად როგორც ბუღალტერი — გაამტყუნეს და ერთი

წელი მიუსაჯეს. 1958 წელს დამბლა დაეცა, მარჯვენა მხარე წაერთვა, დიდხანს იავადმყოფა. 1963 წელს გარდაიცვალა.

სამადაშვილის მოთხრობების პირველი კრებული 1989 წელს გამოქვეყნდა. სიცოცხლეში არ დაბეჭდილა მისი არც ერთი ლექსი, მიუხედავად იმისა, რომ გერონტი ქიქოძე, ვახტანგ კოტეტიშვილი, ერეკლე ტატიშვილი, თვით გალაკტიონ ტაბიძეც განსაკუთრებულ პოეტად აღიარებდნენ. გალაკტიონმა მას ასეთი სიტყვებიც კი მიუძღვნა: „დავრწმუნდი მე თქვენს სიძლიერეში, მომავლისაკენ, წინ, იერიში!“ გალაკტიონს არაერთხელ უთქვამს ნიკოსათვის: „ნუ გამოაქვეყნებ შენს ლექსებს, თორემ შენს პოეზიასაც ისევე გარყვნიან კომუნისტები, როგორც ჩემი გარყვნიეს.“ სამადაშვილის პირველი ლექსები დაიბეჭდა 1967 წელს „ლიტერატურულ საქართველოში“, პირველი კრებული „ბეთანია“ 1973 წელს, მომდევნო — 80-იან წლებში. ნიკო სამადაშვილის ლექსებს „თითქოს სიძველის ელფერი გადაჰკრავდა, იქნებ ეს სიძველესთან ერთად, ქართლის მკაცრი და პირქუში პეიზაჟების ცივი ციმციმიც იყო. დაუდევრად მოსროლილი რითმა, მჭიდრო, ერთმანეთთზე მიბჯენილი ფერწერული სახეები, უცნაური ლექსიკა ისეთ მთლიანობას ქმნიდა, რომლის წარმოდგენაც გაგიჭირდებოდა“ (8).

პოეტის კრებულების გამოცემაში დიდ წვლილი მიუძღვის მთარგმნელსა და მკვლევ-



ვარს, თამაზ ჩხენკელს. „მოქუხს პოეტის დიდი მდინარე, გვრიტების სტვენა მოსწყდება ჭალას, მე წაგიკითხავ ვარდებს, ბენარესს, შენ კი მიმღერებ შენს გატანჯალას“, მიმართავს ლექსში „შეხვედრა“ ნიკო სამადაშვილი თამაზ ჩხენკელს. პოეტს, რა თქმა უნდა, მხედველობაში ჩხენკელის ცნობილი თარგმანი აქვს. მეგობრების მეშვეობით ეცნობოდა ნიკო სამადაშვილი მსოფლიო აზროვნების შედეგებს, ერეკლე ტატიშვილისგან გაიცნო ნიცშე. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 20-იან წლებში ქართულად თარგმნილი გერმანელი ფილოსოფოსის ფრიდრიხ ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ მხოლოდ საუკუნის ბოლოს გამოქვეყნდა. ნიცშეზე ნიკო სამადაშვილი ასე საუბრობს: „ქუჩებში მარტო და გაცრეცილი, გზებგადამცდარი ნიცშე ბლაოდა,“ „რა ექნა იყო ქვა თუ ზეკაცი, ვისთვისაც ზეცა დაპატარავდა“... ზარატუსტრას მთარგმნელს კი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: „წარმართ თვალებზე ქრისტეს წყევლა გქონდა აკრული... ბნელ გეთსიმანის ბაღში დიდხანს ტრუბადურობდი, ღმერთების ჯოგი გოლგოთაზე გელანდებოდა, დასწყევლოს ჭირმა, რალა ნისლებს დაუმეგობრდი“ („ერეკლე ტატიშვილისადმი“). ერეკლე ტატიშვილი მისთვის არა მხოლოდ მეგობარი, არამედ შთაგონების წყაროც იყო — „შენ კი ხარ ჩემი განწყობილება“. ტატიშვილის „ნისლებთან დამეგობრება“ ნიკო

სამადაშვილის „ნისლებთან დამეგობრებასაც“ მოასწავებდა. ცნობილი მოღვაწე, ინტელექტუალი და პოლიგლოტი ერეკლე ტატიშვილი არა მხოლოდ „ზარატუსტრას“ არსს, მის ფარულ ხვეულებს აღმოაჩენს, არამედ თვალწინ გადაგვიშლის თვით ფილოსოფოსის სულიერ ტრაგედიას, სადაც ნიციშე ერთდროულად გვევლინება გმირად, ჯალათად და მსხვერპლად. ეს, ბუნებრივია, ზეგავლენას ახდენს ნიკო სამადაშვილის პოეტურ ხილვებზეც.

სამადაშვილი ჩვენი დროის პოეტია, იგი კარგად აცნობიერებს, რომ წინაპრების რწმენას ყავლი გასვლია, ამიტომაც ამბობს: „უფლის ნათელი დაბარბაცებდა გაუთენარი გზების ბოლომდე,“ „შეეშინდება მოხუც მაცხოვარს და ფშაურ ლოცვებს კუნჭულში იტყვის“. მის შემოქმედებაში არაერთხელ არის ნახსენები ღმერთები: „გოლგოთას მთიდან მორეკილი ღმერთების ჯოგი“, „ეჩხუბებოდნენ და ღმერთებთან მიჰყავდათ შიშით“, „ისხდნენ ღმერთები, სდუმდნენ ზარები“. მის ერთ-ერთ საუკეთესო ლექსში „ატენის სიონი“ ქრისტიანულისა და წარმართულის ამგვარი ნაზავია:

**წარმართა ძვლებზე იდგა ტაძარი,  
ზევით ლეგენდა მიჰქონდათ მთიებს,  
ძირს წმინდა ნინოს ნაფეხურები  
ჰგავდნენ სისხამზე მოკრეფილ იებს.**

ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ქრისტიანულისა და წარმართულის აღრევით პოეტი თავისი ეპოქის უღმერთობას უპირისპირდებოდეს. ნიკო სამადაშვილის თავშესაფარი ზოგჯერ ბუდაა: „შენ ეყოლები ქრისტეს ფარეშად და მე კი ბუდას მოჯამაგირედ“, სხვა ლექსში პირიქითაა: „მე ქრისტე მწამდა, შენ — ბუდას რჯული.“

განსაკუთრებულია პოეტის ცნობილი ციკლი „უკანასკნელი ქრისტიანები“, რომელიც ექვსი ლექსისაგან („ბეთანია“, „ხილვა“, „ვედრება“, „ლოცვის ანეული“, „თქმულება“, „გამობრუნება“) შედგება. ექვსი უკანასკნელი ქრისტიანი, უცოდველი და წმინდა, მიდის ბეთანიის ტყეში, მაგრამ ტაძარი მათ ზურგს აქცევს, ირღვევა საუკუნოვანი იდილია და პასტორალური სიმშვიდე. ბეთანია წარსულის მოგონებებს აღძრავს, თამარისა და ლაშა-გიორგის ხსოვნას იმარხავს. პოეტი ნატრობს, რომ დედას ტაძრისათვის შეეწირა იგი მსხვერპლად და „შავი ღრუბლების ცივ წინწკალს“ აეგო მისთვის ნესი. ახლა კი ექვსი ქართველი წმინდანებმა არ მიიღეს, ტაძართან კი „მათხოვარი ზის, როგორც ობობა — მყრალ ჯოჯოხეთის მოხდილი ბკეა“. ფინალიც უიმედო და ნალვლიანია: „უსინანულოდ ვტოვებდით ტაძარს უკანასკნელი ქრისტიანები“.

პოეტი ირონიულად უყურებს საკუთარ სიკვდილს: „სად ვინ იხილავს ჩემს პანაშვიდებს?!“

„თითქოს საკუთარ ცხედარს მივყვები“, „რა თავში ვიხლი სამოთხის კარებს“, „და ჩემ მკვდარ სხეულს ჩემი ხელით დავასამარებ“. ამ შიშის, რეალობის დაძლევის საშუალება პოეზიაა, თუმცა: „შთამომავლობა მე არ მომძებნის, ან ვის რათ უნდა ეს ნაწერები“, „ვინძლო მოყვარედ არ გაიხადო ჩემი ხმაბნელი შემოქმედება“, „პოეზია იყო ვერაგი ჭირი, რომ შემეყარა მე ბალღობისას“, დაბოლოს ქრესტომათიულად ქცეული სტრიქონები:

### **ავადმყოფობა ეგონათ, ბიჭო, ლექსები ტანზე გამონაყარი.**

„და მაინც მიესწრაფვის პიროვნება პოეზიას, ეს იმიტომ, რომ პოეზია არჩევანი კი არ არის, პოეზია ბედისწერაა. აქ მაინც არის რაღაც წესრიგი, თუნდაც ეფემერული“ (9). პოეტი, ხელოვანი ზოგადად, გამუდმებით მიისწრაფის ჰარმონიისკენ, ამასთან მისი მხატვრული ნააზრევი სამყაროს გარკვეული პროექციაა. სამადაშვილი უღმერთო სამყაროში ცხოვრობს, ერთდროულად ეჯავრება და ეცოდება ნიცშე, მაგრამ ვერ გაქცევია მის ზეგავლენას. იგი სხვა პოეტების მსგავსად, ვერ ახერხებს უფლის წინააღმდეგ დარჩენას, თუმცა ყველაზე გულწრფელად სწორედ ეს უნდა, ამიტომაც თვითონაც ნიცშესავით გზებგადამცდარი და მარტოსუ-

ლია. ამიერიდან ამგვარად განიხილება სამყარო და ადამიანი — „რამდენი კაციც სცხოვრობს მიწაზე, ქვეყნად იმდენი საგიჟეთია“. სწორედ რომ მეოცე საუკუნის თემატიკაა — შეშლილი სამყარო და მასზე არსებული არაერთი შეშლილი პროექცია.

ასე მიმართვდა გერონტი ქიქოძე სამადაშვილს: „თქვენ მთავარ ღირსებას ის წარმოადგენს, რომ თქვენ არ დადიხართ გატკეპნილი გზებით და არავის ბაძავთ. მთავარი შთაბეჭდილება, რომელსაც თქვენი ნაწერები იძლევა, ჩემის აზრით, არის სამყაროს დაშლის შეგრძნება, რაღაც კოსმიური ტრაგედია, რომელსაც სხვა თანამედროვე მწერალიც გრძნობს, მაგრამ სულ სხვანაირად გადმოსცემს...“ (8).

ნიკო სამადაშვილის ლოკალური პოეტური გარემოდან ყველაზე გლობალური პრობლემები განიხილება. მისთვის „თითქოს არ არსებობს კონკრეტული ნივთი და ადამიანი, და თუ არსებობს, წერტილივით ჩანს უაღრესად ხელშესახები, საგნობრივი, მეტაფორულად განსხეულებული მარადისობის ფონზე. პოეტი წერს ადამიანზე და არც ერთი წამით არ ავიწყდება, რომ ეს ადამიანი „მარადისობის კონტექსტში“ მოიაზროს. მისთვის არაფერი არ არსებობს მარადისობის გარეშე, არც უახლოესი მეგობარი, არც უსაყვარლესი სოფელი და ცხადია, არც საკუთარ არსებაში გაღვიძებული პოეტური „მე“ (8).

რაც მთავარია, სამადაშვილი არავის არ ჰგავს, თითქოს სუფთა ფურცლიდან იწყებს, პირველადმომჩინის სიჯიუტით არის გაჯერებული მისი სტრიქონები. ამიტომ ძნელია არა მხოლოდ ზეგავლენებსა და ლიტერატურულ პარალელებზე, არამედ პოეტურ ინსპირაციაზე საუბარიც. ამ პირველყოფილი სინმიდისა და სამყაროსთან სიახლოვის გამო სთხოვდნენ მას გალაკტიონიცა და უახლოესი მეგობრებიც, არ გამოექვეყნებინა თავისი ლექსები.

„ნიკო სამადაშვილის პოეზიაში ჩანს კულტურული სუბიექტის თვითუარყოფა, თვითდაძლევა, ნიცშეს მიხედვითაც — ადამიანი არის ის, ვინც უნდა დაიძლიოს“ (9, გვ.12). თვითგვემითა და თვითუარყოფით ჩვენ თვალწინ ყალიბდება ნიკო სამადაშვილის პოეზია — მოულოდნელი პოეტური ხატებით, უცნაური ხილვებით, ღმერთის შეცოდებითაც კი, წარმართულისა და ქრისტიანულის ნაზავით, ბუდას აღმოჩენითა და დაკარგვით, და მაინც დაუოკებელი ძიებით, ჩხრეკით, ჰარმონიისკენ სწრაფვით. სიკვდილ-სიცოცხლისა და პოეზიის არსში გარკვევით, თვითჩხრეკითა და სამყაროში ადამიანის ადგილის მოაზრებით იკვეთება ნიკო სამადაშვილის პოეტური მსოფლადქმა, გამორჩეული, განსხვავებული, და მაინც ბუნებრივი ქართული პოეტური აზროვნებისათვის.

## გოდერძი ჩოხელი

„სანამ ცოცხალი ხარ, არ მოკვდები და თუ მოკვდი მერე აბა რისლა უნდა გეშინოდეს, სიკვდილს იქით ხომ კიდევ უფრო დიდი სიცოცხლეა“, ამბობდა გოდერძი ჩოხელი. ცნობილი მწერალი და კინორეჟისორი დაიბადა 1954 წელს დუშეთის რაიონს სოფელ ჩოხში. 1977 წლიდან იბეჭდება მისი მოთხრობები ჟურნალ-გაზეთებში. 1980 წელს გამოიცა პირველი წიგნი „წერილი ნაძვებს“. გამოცემული აქვს ლექსებისა და მოთხრობების კრებულები: „ბინდისფერი სოფელი“, „თევზის წერილები“, „შემინახე დედაო, მიწავ!“ „სულეთის კიდობანი“, „არჩევნები სასაფლაოზე“, რომანები: „მგელი“ და „მღვდლის ლოცვა.“ გარდაიცვალა 2007 წელს. გოდერძი ჩოხელი არის მწერალი, რომელიც სიკვდილს არ უყურებს მოდერნისტული პოზიციიდან, მისი თქმით: „სიკვდილი ვალია, უნდა მოიხადოს კაცმა თავისი ვალი“, — პირველყოფილი ქრისტიანული რწმენა ისმის მის სიტყვებში: „სიკვდილი ისევე ალამაზებს სიცოცხლეს, როგორც მზე და მთვარე ალამაზებენ წყვდიადს“. გოდერძი ჩოხელის აღქმაზე მხოლოდ იმიტომ ვამახვილებთ ყურადღებას, რომ იგი ქრისტიანულია, მართლმადიდებლური, მწერალმა ჩვენს დროში შეძლო შეენარჩუნებინა რწმენა, მის მიერ მოაზრებული მხატვრულ-ესთეტიკური მოდელის ცენტრში — და ზოგადად სამყაროს ცენტრში —

დგას უფალი. გოდერძი ჩოხელი არ არის დროს აყოლილი მწერალი, მას არ აშინებს რეტროგრა-დობა, პირიქით, თანამედროვე მწერალია და მი-იჩნევს, რომ მხოლოდ ამ პოზიციიდან შეიძლება ადამიანის სიყვარულიცა და წერაც.

გოდერძი ჩოხელმა შეძლო დაეხატა ადამიან-ნად მიწაზე ჩამოსული ხორციელი სიკვდილი, რომელიც უზარმაზარ სიყვარულს ატარებდა. მწერალი საფლავის ქვებსაც დიდი სიყვარულით ესაუბრებოდა, სიკვდილით დათრგუნული კაცის სასონარკვეთილება კი არა, დიდი სევდა და სიყ-ვარული იგრძნობოდა მის სიტყვებში. „სულს არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული“, სჯე-რათ ჩოხელის პერსონაჟებს. იმიერ სამყაროს იგი სულეთის ქვეყანას ეძახის, მწერლის თქმით, აქ არის სამოთხეცა და ჯოჯობეთიც. „ნაღვლიან-ნი და სევდიანია კაცთა მოდგმა. სევდიანი და ცოდვიანია სულეთის ქვეყნისაკენ მიმავალი მათი გზა“. მაგრამ ეს გზა არსებობს, უფლის მიერ არის მოცემული და ამიტომაც ადამიანმა სწო-რად უნდა იცხოვროს, რომ ეს გზა გაიადვილოს.

გოდერძი ჩოხელის „გაცოცხლებული მიცვა-ლებული“ იმაზე მოგვითხრობს, რომ ადამიანს უმძიმესი ცოდვები სასუფევლისაკენ მიმავალ გზას უხერგავს და მის სულს ტანჯავს. „ყველა ადამიანი მოთხრობა მგონია, იმ ნუთშივე წარმო-ვიდგენ, რომ მოთხრობა ხარ და სათაურს გამო-გიძებნი.“ ბერა განსაკუთრებული ადამიანი-



მოთხრობაა, მთელი ცხოვრება შურისძიებასა და ქისტების ამოხოცვას შეაღია, ბავშვობაში გატაცებული ბიძაშვილის დასაბრუნებლად 100-ზე მეტ ქისტს გაავლო მუსრი, მართას დაბრუნება მაინც ვერ შეძლო. თავად კი ლალატის მსხვერპლი გახდა. იგი ჩოხელთა გმირად იქცა, სიმღერებს უძღვნიდნენ, პატივს მიაგებდნენ, ბერას სული კი იტანჯებოდა. ჩოხის წმინდა გიორგის დღესასწაულზე ჭეჭა-ქუხილმა და ნიაღვარმა საფლავები დააზიანა და კუბოები საფლავებიდან ამოყარა, ჩოხელებმა ძლივს შეძლეს ყველა კუბოს გადარჩენა. ერთმა ახალგაზრდამ ბერას იარაღის ნახვა გადანყვიტა, ორი საუკუნის მიცვალებული კუბოში გაუხრწნელი იპოვეს, ბერა გაცოცხლდა და იქ შეკრებილებს მისი სულის გადარჩენისთვის ლოცვა შესთხოვა. ყველა ცოდვა მიუტევებია უფალს, მაგრამ ქორწილში პატარძლისა და უდანაშაულო პატარა ბავშვის მოკვლა არა, ამიტომაც იტანჯებოდა ბერა, ამ ორი უმძიმესი ცოდვის გამო ვერ შედიოდა სასუფეველში. „გვედრებით, რომ ნუ შედგებით და ნუ დახოცავთ ხალხს, ეცადეთ, თოფ-იარაღით კი არა, ერთურთის სიყვარულით, ღვთის სიყვარულით, და თუნდაც მტრის პატივისცემით გალიოთ ეს ნუთისოფელი“, ევედრებოდა ბერა ჩოხის წმინდა გიორგის ყმებს.

თანდილას სიკვდილის გადმოცემისას („მგელი“) გოდერძი ჩოხელის ტექსტი საღვთისმეტყველო ტექსტებს უტოლდება: „სიკვდილის მოსვლასაც

მშვიდად ელოდა. ისეთი რა მოვა, ღვთის ხელი-დან რომ არ გამოსულაო“. ღვთაებრივი სიმშვიდე ვერც ეშმაკის მოსვლამ აუძღვრია. ამაოდ ცდილობს ეშმაკი, სული წაართვას თანდილას, ღმერთს დავინწყებიხარო. პასუხი მშვიდია: „ღმერთს არაფერი ავინწყდება“. საღვთო სასწაულსა ჰგავს თანდილას სიკვდილის სცენაც: „მამაჩემს ჯერ შუბლზე ამოუვიდა ყვავილები, მერე მთელ მის სხეულზე იწყო ამოსვლა... ჰყვოდა მამაჩემი... ყვავილები ამოსდიოდა ყველგან: თავზე, ხელებზე, ზურგზე. ყველგან. ჰყვოდა და თან სურნელება იდგა, ენით აუნერელი. ხმის ამოუღებლად შევყურებდით. ბოლოს სულ ყვავილების თაიგულად იქცა. კაცის ფორმა ჰქონდა ამ თაიგულს და სკამზე იჯდა... თაიგულის სურნელება ათრობდა მიდამოს. მერე წამოუბერა ზენა ქარმა და ჰაერში მიმოაბნია ეს თაიგული. მიფრინავდნენ ყვავილები ჰაერში და აზრად არავის მოგვსვლია, ერთი მაინც აგველო სამახსოვროდ.“ ყვავილი აქ უფლის პარადიგმაა, რწმენის სიმბოლო, მის დამცველად რომანში თევდორეს მამა, თანდილა, წარმოგვიდგება. მას გულთან, ხალათის უბეზე დამჭკნარი, მაგრამ მაინც ულამაზესი ყვავილი ჰქონდა დაკერებული — „ეს ყვავილი მამაჩემია... ყველა ყვავილი, ეტყობა, ვილაცის მამაა, ოღონდ ეგ არის, ალბათ, დიდი ხანია მას მერე გასული და აღარ გვახსოვს, ვინ რომელი ყვავილის ჩამომავლობა ვართ“.

ნოვალისის „ცისფერი ყვავილისაგან“ (*die blaue Blume*) განსხვავებით, რომელიც რომანტიკული იდეალის, უმაღლესი პოეზიის მარადიული სიმბოლოა (ბარათაშვილმა ნოვალისისაგან დამოუკიდებლად, ინტუიტიურად უმღერა ცისფერს — პირველად ქმნილ ფერს, ეს პოეტური კონცეპტი გაიმეორეს „ცისფერყანწელებმა“, ნოვალისის „ცისფერი ყვავილი“ არაერთხელ იქცა გალაკტიონის პოეტური ინსპირაციის წყაროდ), გოდერძი ჩოხელთან ყვავილი წმინდა საღვთო დანიშნულების მატარებელია, იგი არა მხოლოდ უფლის სახეა, არამედ თაობათა შორის უწყვეტი, ღვთიური მადლის განსახიერებაც. ნოვალისს ეკუთვნის სიტყვები — ქრისტე ყვავილია, ტანჯვაში აღმოცენებულიო.

**იყო ირგვლივ ზიანება  
და ყორნების ჩხავილი,  
ღმერთმა სილას მიაწება  
ნოვალისის ყვავილი.**

ასე აღიქმებოდა სულიერების კრიზისი და პოეტური სიტყვის გაუფასურება ნოვალისის შემდეგ. ჰოფმანს ნოვალისს რომ ადარებდა, ჰაინე წერდა: „ნოვალისი თავისი იდეალური სახეებით მუდამ ლურჯ ზეცაში დაფრინავდა, ხოლო ჰოფმანი თავისი კარიკატურული ნიღბებით ერთთავად მიწიერ სინამდვილეს ებლაუჭება.“ გოდერძი

ჩოხელთან ყვავილის ძიება უფლის ძიებაა, მისი დაკარგვა კი რწმენის დაკარგვა. „თევზის წერილებში“ ეკითხულობთ: „მინახავს, როგორ ჰყვაოდნენ იები მიწიდან ამოჩრილ კაცის ძვლებში. სიცოცხლეში რომ ეკითხათ ამ ძვლების პატრონისათვის, რას ინატრებდით, ალბათ, ვერც ინატრებდა ასეთ რამეს... მე — ვინატრებდი...“

**ემგზავრებიან ამ სანუთროში სული და  
ხორცი ერთიმეორეს,  
არაფერს ჰკარგავს წუთისოფელი,  
მხოლოდ ნაშლის და... გაიმეორებს...  
და, როცა სული სულს ვერ პოულობს  
ამ უკაცრიელ სიმარტოვეში,  
სხეულისაგან ნასვლას თხოულობს  
შორეულ ზეცის სიმყუდროვეში.**

ესეც ჩოხელია, ოღონდ აქ პოეტურ სიტყვაში გვიმჟღავნებს თავის სათქმელს, გვიყვება „ადამიანთა სევდაზე“, იმაზე თუ როგორ მიელტვიან სულიერად დაობლებული ადამიანები ზეციურ სიმყუდროვეს, მამის წიაღს.

**ყველას ეკუთვნის ჩემი სულის მთა:  
ცხვარს — საბალახოდ, ნისლებს — სატირ-  
ლად, ვარსკვლავებს, მთვარეს, დღესა და ღამეს...  
კაცებს — ბალახის სათიბელად, ხან — სა-  
ნადიროდ...**

იმ შავ ყორნებს — საყრანტალებლად...  
ყოველ ცისმარე მზე ამოდის მთის იქითიდან,  
ბნელს გაანათებს და უფსკრულში ჩაიწურება...

სუყველგან ჩემი ნაწილია... სუყველგან მე ვარ...

როგორც ზამთარში თოვლიან ტყეს მწიფე  
ძახველი, ისე შემომჩა სულში ბავშვობა.

სწორედ ამიტომ არის მისი შემოქმედება სახარებისეული ბავშვური სისუფთავითა და სიყვარულით, მიამიტობით აღსავსე.

ჩოხელის მიხედვით „დასასრული არ არსებობს, რაიმეს დასასრულში ყოველთვის დასაწყისი დგას... ყოველი არსი თვითონ ეძებს თავის დასასრულს. ესაა მიზანი... ვისაც არ ეშინია დასაწყისის, ის არც ტირის... სხვის სიკვდილს კი იმიტომ ტირის, რომ თავისი თავი ჰყავს წარმოდგენილი. მკვდარი არ ტირის იმიტომ, რომ სიკვდილი უკვე დასაწყისია.“ აქ შეუძლებელია ნეტარი ავგუსტინე არ გაგახსენდეს: „ნუ ტირი, თუ მართლა გიყვარვარ, თუ მართლა იცი, რა არის ღმრთის მადლი და სასუფეველი. თუ ძალგიდს გაიგონო ანგელოზთა გალობა და ანგელოზებს შორის დამინახო!.. თუ ძალგიდს დაინახო გადახსნილი სასუფეველი, საუკუნო სამყოფელი, ახალი ბილიკი, რომელსაც ვადგავარ... როგორ? თუ საწუთროში, აჩრდილთა საუფლოში მხედავდი

და გიყვარდი, წარუვალ სიცხადეთა საუფლოში  
ველარ უნდა მხედავდე და გიყვარდე?“ ნეტარი  
ავგუსტინე (354-430) ქრისტიანი თეოლოგი და  
ფილოსოფოსი, დასავლეთის ეკლესიის უდიდესი  
მასწავლებელი, პატრისტიკის წარმომადგენ-  
ელი იყო. მან არსებითი ზეგავლენა მოახდინა  
ქრისტიანული ღვთისმეტყველების კანონიკის  
განვითარებასა და მთლიანად დასავლური ტი-  
პის კულტურის ევოლუციაზე.

ნეტარი ავგუსტინე (ავგუსტინე ავრელიუსი)  
IV-V საუკუნეების მიჯნის მოღვაწე იყო, მისი პო-  
ზიცია გასაგები და ბუნებრივია, მაგრამ თექვს-  
მეტი საუკუნის შემდეგ გოდერძი ჩოხელის პო-  
ზიცია ადამიანის სულის უკვდავებაზე, მართ-  
ლაც გასაოცარია. როგორც ნოვალისმა გაიმეო-  
რა საუკუნეების შემდეგ დანტეს ცხოვრების ის-  
ტორია და ერთ-ერთი ყველაზე ქრისტიანული  
პოეზია დაგვიტოვა, გოდერძი ჩოხელმა შეძლო  
დროის დაძლევა, მისი შემოქმედება ქრისტიანუ-  
ლი მსოფლალქმის ანარეკლია. მხოლოდ ქრის-  
ტიანულად მოაზროვნე მწერალს შეეძლო ეთქვა:  
„დედამინა ჩემი სულის გარშემო ბრუნავს.“

გოდერძი ჩოხელის შემოქმედების მთელი  
არსი ჩანს სიტყვებში: „ადამიანთა სევდა საერ-  
თთა, სიკვდილ-სიცოცხლის სევდა. რა არის  
სიკვდილი, რა არის სიცოცხლე? ორი კითხვა და  
ორი პასუხი. მე მგონი, სევდაა, ადამიანად ყოფ-  
ნა, მეორე სევდა კი — არყოფნა.“

გოდერძი ჩოხელის ლიტერატურული მემკვიდრეობა იმის დასტურია, რომ არ არსებობს შეუქცევადი პროცესები, და რომ განვითარების კანონი სპირალურია და კაცობრიობა ისევ უბრუნდება უკვე განვლილს, მივიწყებულს, მაგრამ მარადიულს...

## ნაირა გელაშვილი

ნაირა გელაშვილი (დაიბადა 1947 წელს) ცნობილი მწერალი და მოღვაწეა. 1969 წლიდან იწყება მისი მთარგმნელობითი საქმიანობა, მის მიერ თარგმნილი გერმანული ფილოსოფიისა და პოეზიის ნიმუშები იბეჭდება სხვადასხვა ჟურნალსა და გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“. მკვეთრი დაპირისპირება საბჭოთა იდეოლოგიასა და ცხოვრების წესთან, ნონკომფორმში, მამის ტრაგიკული ბედისწერა, რომლებიც ბოლშევიკურმა სისტემამ შეინირა, ღრმა სიახლოვე გერმანულ სულიერ სამყაროსთან, პოლიტიკური ემიგრაციასთან დაკავშირებული პირადი ცხოვრება ქმნის ამ საინტერესო მწერლის მრავალმხრივ აბრისს.

„ჭეშმარიტება მისი გამოვლენის სიხშირით სულაც არ განისაზღვრება. პირიქით, ისიც ვიცით: მას ხშირად ერთადერთი პიროვნება ღაღადებს, უმრავლესობა კი ცდება. ასეთ პიროვ-

ნებას ჩვეულებრივ კლავენ (სოკრატე, ქრისტე, ილია, მაჰატმა განდი). ხალხს სძულს სიმართლე, რადგან მას ძალადობად აღიქვამს: იგი მტკივნეულია, ადამიანისაგან დიდ ძალისხმევას და შინაგან გარდაქმნას მოითხოვს. იგი ძნელი გზაა და უმეტესად დინების საპირისპიროდ სვლა. ყოველდღიურ ცხოვრებაში შეიძლება ისე მოხდეს, რომ სიმართლის მატარებელი ხან უმცირესობა აღმოჩნდეს, ხან უმრავლესობა და რაკი რაოდენობრივი მაჩვენებელი სწორი პოზიციის გარანტია არ არის, ამიტომაც საჭირო აზრთა სხვადასხვაობიდან საერთო ძალისხმევით, მსჯელობითა და დასაბუთებით რაღაც ოპტიმალური გზის გამოძებნა“.

მწერალს კარგად ესმის, რომ ჭეშმარიტება არ არის მზამზარეული რამ, მით უფრო ჩვენს დროში, არ არსებობს ურთულეს კითხვებზე წინასწარ მოფიქრებული და სწორი პასუხები, ამიტომაც იგი მსჯელობით უნდა იქნეს მიღწეული. ამ ფრაგმენტში კარგად ჩანს ტრადიციულ პარადიგმათა ახლებურად ნაკითხის მცდელობა, შემოქმედის განსხვავებული აზროვნება.

თუმცა ნაირა გელაშვილის პროზაში კარგად ჩანს ბედისწერის გარდაუვალობაც, მისი აღიარებაც: „სიცოცხლე, სადაც მე ვერ ვერევი, ვერ ჩავერიე, ვერაფერი ვერ გადავაადგილე და ვერ შევცვალე“ — გარდაუვალი აუცილებლობა, წინასწარი მოცემულობა, რომლის შეცვლაც ადამიანს არ



შეუძლია, სწორედ ამაშია ჩვენი დროის ადამიანის ტრაგიზმი და მარგინალობა. არ იცვლება ერთადერთი რამ: „ვირწვეით სიცოცხლიდან სიკვდილისაკენ, ტკივილიდან – ტკივილისაკენ.“

ჩვენმა დრომ სიკვდილი ჩვეულებრივ მოვლენად აქცია, გააუბრალოვა, მარადიული სიცოცხლის უარყოფამ გამორჩეული სიკვდილის — გარდაცვალების — შესაძლებლობაც უარყო. მარგინალური, სულიერებისაგან დაცლილი, უღმერთო ყოფის დასასრული ჩვეულებრივი, არაფრით გამორჩეული სიკვდილია და იგი სრულ გაქრობას ნიშნავს.

ნაირა გელაშვილის მოთხრობის „ერთი კაცის სიკვდილი“ თემაც ჩვეულებრივი სიკვდილია. ამ პატარა მოთხრობაში ავტორი გვიჩვენებს პერსონაჟის სიცოცხლის ბოლო დღეებს, თუმცა ჩვენ თვალწინ გაიელვებს მთელი მისი ყოფა, თავისი ტკივილ-სიხარულითა და ჭირვარამით. ნაირა გელაშვილი აქაც ადამიანის ტრაგიკულ შინაგან სამყაროს გვიხატავს.

პერსონაჟს სახელიც კი არა აქვს, მისი ცხოვრების მნიშვნელოვანი მომენტები შვილის გაჩენით, ბრმა ნანლავის ამოჭრით, ცოლთან გაყრითა და დედის გარდაცვალებით შემოიფარგლება, ამ ჩარჩოებშია მოქცეული მთელი მისი ცხოვრება, ძირითადად სხვებთან დაკავშირებული. მას არაფერი გაეგებოდა „არც საკუთარი თავის და არც ამ ცხოვრების. არც ცდილობდა გაეგო.“

ერთადერთი ციფრების საიდუმლო ესმოდა და მთელი ცხოვრება მათთან ჰქონდა საქმე. ციფრები უყვარდა, ასოები არა. სიტყვა უარყო: „რა იყო სიტყვა? სიტყვები? სიტყვებით გრძნობებს ვერ გამოთქვამდა, სიტყვების არ სჯეროდათ, სიტყვებით ატყუებდნენ, სიტყვებით ვერასოდეს შეიტანდა გარკვეულობას ცხოვრებაში, ურთიერთობაში. სიტყვებით საგნები არ იქმნებოდა, რა აზრი ჰქონდა მათ წარმოთქმას?“

სიტყვებისადმი გაუცხოება ღმერთის უარყოფაა, სიტყვის წარმოთქმა შესაქმის საიდუმლოს გამეორებაა. „დასაბამიდან იყო სიტყვა და სიტყვა იგი იყო ღმერთისა თანა და ღმერთი იყო სიტყვაი იგი“ (იოანეს სახარება 1,1). ეს არ არის მხოლოდ მოთხრობის პერსონაჟის ტრაგედია, სიტყვებით ყველა იტყუება, სიტყვები ბუნდოვანების სათავეა ყველასთვის, ღმერთი ყველამ უარყო.

ამიტომაც ეს კაცი თავის ერთოთახიან ბინაში სრულიად მარტო კვდებოდა, არ გარდაიცვლებოდა. ეს ბოლომდე სიკვდილს, სრულ გაქრობას გულისხმობდა, რადგან უღმერთო სამყაროში სხვაგვარად არ კვდებიან. სიკვდილის წინ თავისი ცხოვრებისათვის უცნაური, მაგრამ ადამიანური სურვილი გაუჩნდა — მეორე ადამიანის, თუნდაც უცნობის, ხმა გაეგო უკანასკნელად, რადგან მარტოობა ყველაზე დიდი სასჯელია. ტკივილამდე მოუნდა, მეორე ადამიანისათვის ეთქვა: „გამარჯობა, მე ვკვდები,

მშვიდობით.“ ეს ის იშვიათი სიტყვები იყო მის ცხოვრებაში, რომელიც ზუსტად გამოხატავდა გრძნობებს და არ სჭირდებოდა განმარტებანი და ქვეტექსტი. ამ სიტყვებით ცდილობდა ქვეყნიერებასთან შეერთებას, ღმერთის წამიერ მოხელთებას. მაგრამ მის უკანასკნელ სურვილსაც არ ეწერა შესრულება. ყასიდად აკრეფილი ნომრიდან სიტყვების ნაცვლად მისთვის საყვარელი ციფრები შემოესმა: „ოც-და ორი. საათი. და ათი წუთი.“ პირველად ცხოვრებაში ამას სიმშვიდე, წესრიგი და გარკვეულობა არ მოუტანია, სიტყვებისა და გრძნობების ბუნდოვანი, გაუგებარი, უთავბოლო სამყაროს საპირისპიროდ. პირიქით, ახლა სიტყვიერ აწეწილ-დაწეწილობას თხოვდა მთელი არსება. უკანასკნელად „გისმენთ“ მაინც უნდოდა გაეგონა, მშრალი „ალოს“ ნაცვლად, მაგრამ არც ეს სურვილი აუსრულდა. სიტყვებთან დაკარგული ჰარმონიის აღდგენა სიკვდილის წინ შეუძლებელი აღმოჩნდა.

კაცი ჩვეულებრივად დაიბადა, დახვდა „მზა სიცოცხლე“ (რილკე), მოკვდა როგორც მილიონები იხოცებიან, ვერც ამქვეყნიურ დანიშნულებას ჩანვდა და ვერც სიკვდილს გაუგო რა. „გაკვირვება აღმოჩნდა ბოლო განცდა, რომლითაც უკვე შეჩვეულმა ცხოვრებამ გაისტუმრა“. მის სიკვდილში ტრადიციული მხოლოდ გარდაცვლილ წინაპრებთან წამიერი კავშირის არ-

სებობაა. უკანასკნელ წამს დედა ეზმანა, თეთრთმაგაშლილი, რომელიც... ტელეფონის ციფერბლატზე ამოიზარდა, და მოლოდინის საწინააღმდეგოდ, შვილს ამოჭრილი ბრმა ნაწლავი გადმოუგდო, რომელიც მისი გამცილებელი გახდა ამქვეყნიდან.

წარსულს ჩაბარდა ჩვენი წინაპრების „საკუთარი სიკვდილი“ თავისი ინდივიდუალობით, მოთხრობის პერსონაჟმაც თავისი სიცოცხლით დაიმსახურა ამგვარი უსახური, უადამიანო, ჩვეულებრივი, არაფრით გამორჩეული სიკვდილი და მოკვდა ისე, როგორც შიშობდა, არ მომკვდარიყო. სწორედ ეს არის მისი ცხოვრების ტრაგიზმიც და ირონიაც და ამაში მაინც არ არის მარტო. თითქოს ადამიანმა დაკარგა არჩევანის თავისუფლება და ამიერიდან ბევრნი სწორედ ამგვარად იცხოვრებენ და დაიხოცებიან ჩუმად, უხმაუროდ, მარტო, სულ...

თითქოს თომას მანის რომანის „ჯადოსნური მთა“ პერსონაჟი ჰანს კასტორფია სიკვდილზე მარადიულად დაფიქრებული პერსონაჟთა უკანასკნელი მოჰიკანი. იმათი, ვისაც ბავშვობიდანვე სიკვდილისადმი განსაკუთრებული მოწინება ჰქონდა, ამაღლებულობისა და იდუმალების გრძნობა იპყრობდა დასაფლავების ცერემონიის დროს და ფიქრობდა, ადამიანმა სიცოცხლე სიკვდილის მოლოდინში უნდა გაატაროსო.

## ბესიკ ხარანაული

ბესიკ ხარანაულმა (დაიბადა 1939 წელს) სწორად აუღო ალლო თავის მისიასა და დროს და ქართული პოეზია სხვა მიმართულებით წაიყვანა, ღია სტურუასთან ერთად იგი ქართული არაკონვენციული ლექსის ფუძემდებლად ითვლება, თუმცა აქ განახლება, გათანამედროვეობაზე უფრო საუბარი. რაც მთავარია, ბესიკ ხარანაულმა თავი დააღწია ბედისწერას — გალაკტიონის შემოქმედების ერთი რომელიმე ნაკადის გამგრძელებლობას, თუნდაც განსაკუთრებულად და ახლებურად. ხარანაული უარს ამბობს „ნარცისტულ რიტორიკაზე“, უარს ამბობს სამოციანელთა ტრადიციაზეც, რომ პოეტი უნდა იყოს ერის სულიერი წინამძღვარი, იგი საკუთარ ტანჯვასა და თვითგვემაზე ორიენტირებული შემოქმედია — „არც ერთი ყლუპით, არც ერთი გროშით, არც ერთი ღერით, არც ღონითა და არცა ჭკუით: — ერთი ცრემლით მეტი ვარ თქვენზე“.

„ბესიკ ხარანაულისათვის ადამიანის არსის შეცნობის ერთ-ერთი საიმედო გზა თვითანალიზია“ (ლევან ბრეგაძე). მისმა არატრადიციულმა, მაგრამ ამასთანავე ფშაურ კილოსა და ხალხურ ლექსთან დაახლოებულმა, ირონიულმა და იმავდროულად მოდერნისტულმა შემოქმედებამ თვისებრივი სიახლე შეიტანა XX საუკუნის 70-იანი წლებისა და შემდგომი დროის პოეზიაში.

„ლექსი ადრე მუსიკად ქცევას ლამობდა, შემდეგ სკულპტურას დაემგვანა, ახლა კი ხან ფილოსოფიას, ხანაც კლოუნადას მოგვაგონებს, რომელსაც თხზავენ ირონიულად და სერიოზულად, უგულოდ და მოგვური ფანატიზმით. ხოლო რომანში ტიპს ერთვის ან ცვლის არქეტიპი, ხასიათს — მოდელი, ეპიკურ თხრობასა და დიალოგს — მონოლოგი და ასოციაცია, სიყვარულს — სექსი, სიუჟეტს — იდეა. ჩვენ მოწმენი ვართ ლიტერატურის სწრაფი და უეცარი ტრანსფორმაციისა, ჟანრების რღვევისა და სინთეზისა, სალექსო ფორმების მოსპობისა და გაჩენისა, იდეების მსხვრევისა და წარმოშობისა“ (10).

ამგვარ ტრანსფორმაციას თავისი ობიექტური მიზეზები აქვს — სამყარო არ არის ისეთი დაცული, როგორც ადრე იყო, ადამიანი უამრავი საფრთხისა და გამონვევის წინაშე დგას, მან დაკარგა საყრდენი, თავშესაფარი და სიყვარული ღმერთის სახით. ღმერთი დაიცალა ყოვლისმომცველი, ყოვლისშემქმნელი და დამცველი ფუნქციისაგან, დაკარგა ეთიკური მაჩვენებელი და მხოლოდ ესთეტიკური შეინარჩუნა. ასეთ ვითარებაში პოეტი, შემოქმედი ზოგადად, ვერ იქნება ჰარმონიაში სამყაროსთან. სწორედ ამგვარ ჰარმონიას ქმნიდა კონვენციული, ტრადიციული ლექსი. ვერლიბრით თანამედროვე პოეტი სამყაროში ადამიანის დაუცველობას, მარგინალობას, გაუცხოებას უსვამს ხაზს.

ამასთან არაკონვენციული ლექსი აზრზე კონცენტრირების, სათქმელის მაქსიმალურად გამოხატვის მეტ შესაძლებლობას შეიცავს. თუმცა ამგვარი ლექსი უპირატესად ინტონაციურ-სინტაქსურ საფუძველზეა აგებული, ამიტომაც პოეტი სულ ბენვის ხიდზე გადის, არსებობს რეალური საფრთხე, დაიკარგოს ინტონაციურობა, რიტმულობა, შინაგანი ჟღერადობა და ლექსი პროზას დაემსგავსოს.

„ქართულ ვერლიბრს, რასაც 70-იანი წლების სიახლედ გამოგვიცხადებენ, საკმაოდ ატყვია კვალი ევროპულ-ამერიკული ვერლიბრული ნიმუშების რუსული თარგმანებისა, პნკარედს რომ უფრო ჩამოჰგავდა, რადგანაც იქ ბევრი რამ იყო მოშლილი ორიგინალისა და დაკარგული იყო რიტმიც. თითქოს ეს აუცილებელი არც ყოფილიყოს თავისუფალი ლექსისათვის. ამასთან: ევროპული ვერლიბრის სტრუქტურას ბევრწილად განსაზღვრავს მახვილი, შეიძლება ითქვას, რიტმი და მახვილი ერთად ქმნიან პოეტური მეტყველების სარჩულს და მოჩვენებითია ევროპული თავისუფალი ლექსის პროზაული იერი. ასე რომ: რაკილა ქართულ ენას არ გააჩნია მახვილი, ყოველ შემთხვევაში იმ გამომსახველობისა, რომ თავისი როლი ითამაშოს რიტმის გაძლიერებაში, ქართულ თავისუფალ ლექსში თვითონ რიტმი უნდა იყოს მკვეთრი“ (11). რიტმის დაკარგვა ან შენელება კი უკვე ქმნის

საფრთხეს, ამიტომაც ბუნებრივად ჩნდება კითხვა — არის თუ არა ეს პოეზია? არაერთხელ გაჩენილა ეს შეკითხვა ბესიკ ხარანაულის პოეზიის, განსაკუთრებით კი პოემების მიმართ. თუმცა არ შეიძლება არ აღინიშნოს, განსაკუთრებით ლირიკაში, ოდნავ შენელებულ რიტმულობას თან ერთვის ერთგვარი შინაგანი ღვედი თუ ლერძი, რომელიც ამთლიანებს ხარანაულის ლექსს, მას დასრულებული, პოეტური ქმნილების სახეს ანიჭებს. „ბესიკ ხარანაული სალექსო ფორმის გრძნობის არაჩვეულებრივი უნარით გამოირჩევა, რაც ახლებური სათქმელის შესატყვისი ახლებური ფორმის მოძებნას გულისხმობს უპირველეს ყოვლისა („არავინ შთაასხის ღვინოი ახალი თხიერსა ძველსა“). ეს კი, თავის მხრივ, დროის (ეპოქის) რიტმისა და აზროვნების ყაიდის გრძნობასთან არის დაკავშირებული“ (12). თუმცა ხარანაულის ლექსის მიღება-ვერმიღება მაინც გემოვნების საქმეა, მაგრამ პოეტი ჯიუტად მიუყვება არჩეულ გზას და არ ღალატობს მას. თუ ღია სტურუა დაუბრუნდა რითმიან ლექსს, თან ისეთ კანონიკურ საზომს, როგორც სონეტია: „როგორც ალბათ შენიშნეთ, მე დავუბრუნდი რითმას... ჩვიდმეტია წელია არაფერი დამინერია რითმით, ახლა კი უცებ ვიგრძენი მისი მოთხოვნილება,“...ბესიკ ხარანაული არ ღალატობს ვერლიბრს და ისევ ამ გზას მიუყვება.



**ბესარიონ ხარანაული —  
გინდა  
ეს ორი სიტყვა გითქვამს,  
გინდ ორი ქედი გადაგივლია.**

თავის თავს იგი ბესარიონ გაბაშვილს უპირისპირებს — ნებიერსაც და მრავალტანჯულსაც, „მეთვრამეტე საუკუნის ბანოვანთა ბაგეებიტ რომ გაილია“. ტკბილი ბგერებით და ძველი ფეთქვით რომ დაიმარხეს ძველმა ეტრატებმა. ხარანაული სხვაა, არავის ჰგავს, ორი ქედის გადავლაა მისი სახელი, მისი პოეზია.

ღმერთი მის პოეზიაში ისევე კარგავს ყოვლისმომცველ ფუნქციას, როგორც მთელი XX საუკუნის ლიტერატურაში. დღეს რწმენა ვერ იქნება თავშესაფარი, გადამრჩენელი, სიმშვიდის მომტანი.

**ადრე ეგონათ,  
რომ არის ღმერთი  
და იგი ფიქრობს ადამიანზე,  
მაგრამ ღმერთი  
თვითეულზე ხომ ვერ იფიქრებს?  
მე და პეტრეს კი  
საერთო მხოლოდ ხერხემალი გვაქვს.**

მხოლოდ ადრე ეგონათ, რომ ღმერთი იყო, ახლა აღარ არის, მოკვდა, მაგრამ მაშინაც, რო-

ცა არსებობდა, ის ყველაზე, თითოეულ ადამიანზე ვერ იფიქრებდა, მითუმეტეს ისეთ განსხვავებულებზე, როგორებიც პოეტი და პეტრე არიან. კიდევ უფრო ადრე, მკაცრ დროში კი პოეტი მონა იქნებოდა და მისი პატრონი იფიქრებდა მის ნაცვლად, მიიღებდა გადაწყვეტილებებს, აიღებდა პასუხისმგებლობას, ახლა კი იძულებულია თავად გაისარჯოს.

### **მრავალი სახე — არც ერთი ხატი!**

ულმერთო დროში ადამიანი არ არის უფლის ხატი და სახე, ამიტომაც დაიკარგა ღმერთთან მსგავსება. ამიტომაც პოეტი ამაოდ ეძებს ბედნიერებას, რომც იპოვოს, მაინც ვერ იქნება კმაყოფილი:

**მარტო მე რად მინდა  
ვიყო ბედნიერი,  
მარტო ჩემს კარგა ყოფნას  
რა ჯანდაბად ვაქნევ.**

ასეთ დროს სიტყვებიც კარგავს ძალას, ირღვევა საუკუნოვანი ტრადიცია: „ენა კი არ არის პოეტის იარაღი, სანინაალმდეგოდ — პოეტი არის ენის იარაღი“ (იოსიფ ბროდსკი). „სიტყვები... ყალბი და მატყუარები, თავის ნებაზე რომ

დაათრევენ ჩვენს აზრს და ფიქრებს, სიტყვები, რომლებიც იმათ ჰქვია, რაც ჩვენ უკვე მოვიწყინეთ და რაც გულმა გადაიყვარა. სიტყვები... რათა ერთხელ კიდევ ვთქვათ ის, რაც არასდროს არ გვიფიქრია.“ ლექსიც არ არ არის უკვდავების გასაღები: „რა შეუძლია ლექსებს? მათი სუსტი ფრთების იმედით მივალწევთ განა გაღმა ნაპირს, რათა იმედით შემოვსხდეთ ტოტზე და განსაცდელს გამოვუხედოთ.“ თუმცა პოეტისათვის ის მაინც ერთადერთი ნათელია: „როგორც კი პოეზიას შევებები, ყოველგვარი ჩრდილი მომშორდება“, „იშვიათად, სულ ერთი წამით, ჩემში აღმოცენდება შუქი მშვენიერი, მაგრამ იმ წამსაც ლექსი მომტაცებს.“ ბესიკ ხარანაული ლექსს იმაზე მეტ მისიას აკისრებდა, რაც ლექსს შეუძლია ზოგადად ამით არის გამოწვეული პოეტის იმედგაცრუება:

**მე ხომ ლექსი არ მინდოდა —  
რამე ისეთი,  
რომელიც ყველას ნუგეშსა და  
შვებას მოჰგვრიდა,  
შურს იძიებდა კაცი რითაც ამ ცხოვრებაზე,  
რითაც დაკარგულს შეივსებდა  
და ცრემლს დაცლიდა.**

სიმბოლისტიებისაგან განსხვავებით, ხარანაული ხვდება, რომ ადამიანის ტკივილების გან-

კურნება პოეზიას არ ძალუძს. თუმცა ლექსი ისევ მოითხოვს პოეტის ცხოვრებას, ზვარაკს. „ლექსების წერა არის სიკვდილში გავარჯიშება“ (იოსიფ ბროსკი): „განა პოეტი არ შეჭამეს თვისმა ლექსებმა? რა მკვლელი უნდა იმას, მითხარ, რა მოშურნალი, როს ლუკმა-ლუკმა მიაქვთ ლექსების მისი გულ-ღვიძლი.“

პოეტს არ ასვენებს კითხვა — „საიდანა ვართ და სად მივდივართ“? ამ კითხვაზე პასუხი აღარ არის მზა, აღარ არის ცალსახა. ერთი რამ არის მარადიული: „მდინარეები ზღვებისკენ, ხოლო კაცნი — სიკვდილისაკენ“. პოეტს კითხვები აქვს შემოქმედთანაც: „შენ მიპასუხე — როგორ უყურებ შენივე შექმნილს, უბედურსა და დაკნინებულს როდესაც ხედავ?“ ღმერთი მკაცრია: „შენშია ერთად სადიზმი და გონიერება.“

**მოვიშორეთ ყველაფერი,  
რაც ბუნებისგან გვაქვს ნაბოძები,  
რადგანაც ისიც კი არ ვიცით:  
გულით გვაჩუქეს,  
თუ დაცინვით გამოიმეტეს.**

ასე მიმართავს პოეტი ადამიანებს.

სიკვდილი არ არის ტრაგიკული ან დრამატული, პოეტი მას პაროდულად ასახავს, აქ არაფერი იგრძნობა ჩვენი წინაპრების მოწინებული, კრძალვითი დამოკიდებულებისა:

მკვდარი კი არ ვარ,  
მკვდარს ვაჯავრებ.  
ამქვეყნად მოვლინებას სიხარული  
და მადლიერების გრძნობა არ მოაქვს:  
ის არ მერჩივნა  
დედის საშვილოში რომ ვიჯექი,  
როგორც ძველი მინიატურა  
ოქროს ჩარჩოში.

თუმცა პოეტმა იცის, რომ ყოველი ადამიანის სიკვდილთან ერთად კვდება მთელი სამყარო, ყოველი ადამიანი თავისთავადი და ინდივიდუალურია: „ო, ცაო, ცაო, ჩემთან ერთად რომ იმარხები და სამყაროვ, ჩემთან ერთად რომ კვდები, ჩემი თვალების წყალობითა ხართ, თქვენ ხართ ჩემი თვალების ხელა!“ ადამიანი რომ არ იყოს, აზრი არ ექნებოდა არც ცის, არც მიწის არსებობას, მათ სწორედ ადამიანი ანიჭებს აზრს. თამაზ ბიბილური მოთხრობაში „ჩივილი“ წერს: „მინდოდა მეთქვა, რომ „ერთი ადამიანი“ მილიონობით ადამიანს ნიშნავს, რომ ერთის მოკვლით ჩვენ მილიონებს ვკლავთ და მთელი კაცობრიობის წინაშე ვხდებით ცოდვილნი“. იგივე აზრია გამოთქმული მარკესის ცნობილ მოთხრობაში „გამოცხადებული სიკვდილის ქრონიკა.“

ბესიკ ხარანაული აცხადებს: „ვერ გავიგეთ ეს ანბანი, მეცხრამეტე საუკუნე“, რითაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს საკუთარ ნოვატორობას,

მაგრამ ამ თვალსაზრისით სწორედაც XIX საუკუნის მაჯისცემას უახლოვდება. „ოჰ, რა ცარიელია ეს ქვეყანა უადამიანოდ“, წერდა ილია „მგზავრის წერილებში“. ვაჟას პოემაში „სვინდისი“ (1913) პერსონიფიცირებული, გასულიერებული სინდისი ღმერთის წარმოგზავნილია დედამინაზე. იგი უფლის ნაწილი, სიმბოლოა. სინდისი მიიჩნევს, რომ ღვთის მიერ დაკისრებული მისია ვერ შეასრულა, ადამიანებთან ადგილი ვერ დაიმკვიდრა, ამიტომაც საუკუნეების მერე გადანყვიტა, თავის მშობელს, შემოქმედს დაბრუნებოდა. ადამიანები კი სინდისის, შინაგანი ხმის, ღვთაებრივი საწყისის გარეშე დაეტოვებინა. მაგრამ უფალი უკრძალავს მას ცაში დაბრუნებას, „ხმა ციდამ“ კატეგორიულია სინდისის მიმართ. მან კარგად იცის, რომ უფლის მიერ შექმნილი სამყარო განადგურდება სინდისის გარეშე. უფლის მიერ შემკობილ მთელ ბუნებას „კაცთა ცთუნება“ დაღუპავს. უსინდისოდ დაიღუპება ადამიანიც, უადამიანოდ კი აღარაფერს აქვს ფასი და მნიშვნელობა, მის გარეშე უფუნქციოდ რჩება დედამინა. „ამ პატარა არსებას — ადამიანს თითქოს მთელი ბუნება თავის ვინაობაში მოუთავსებია“, წერს ვაჟა. პოეტი, რომელსაც ყველაზე კარგად ესმის უსულო, უენპირო ბუნების, მწერალს მაინც „ადამიანთა ცხოვრების დარაჯს“ უწოდებს, მის მიერ მოაზრებული სამყაროს ესთეტიკური მო-

დელის ცენტრში დგას ადამიანი — ერთადერთი სულიერ-ზნეობრივი არსება, თავისი ტკივილითა და სიხარულით, იმედითა და დარდით.

„ადამიანთა ცხოვრების დარაჯია“ ბესიკ ხარანაულიც, მას ეცოდება უღმერთოდ დარჩენილი, უბედური და მარტოსული ადამიანი, რომელიც სამყაროს ურთულესი გამოწვევების წინაშე მარტოდმარტო დარჩენილა, ყოველგვარი საყრდენისა და იმედის გარეშე.

მხოლოდ სიკვდილი აპოვნინებს ადამიანს ნამდვილ სახეს, შეაცნობინებს შეუცნობელს, მაგრამ უკვე გვიანია: „მხოლოდ სიკვდილია ის კამარა, რომლითაც ჩვენ ჩვენს თავს შევიპყრობთ. შიშია ჩვენი გულის მადანი“. მხოლოდ სიკვდილია პოეტის ღირსეული მეტოქე:

**სიკვდილი არის ერთადერთი,  
ვისთან თამაშიც  
საკადრისია,  
ვინც ნამდვილი პარტნიორია.**

ცხოვრება კი ტრაგიკულია, დრამაა, ადამიანის ტკივილით არის აღსავსე: „ცხოვრება, რა თქმა უნდა, ტრაგიკულია, მოდით, ამას ნუ დავუკარგავთ, მაგრამ იმასაც აქვს სუსტი მხარე: შეგიძლია მიაფურთხო, დასცინო, უარყო, ბოლოსდაბოლოს შეგიძლია, რომ სულაც გასცილდე (მაგრამ უნდა დაასწრო)“.

თუმცა ხარანაული მაინც პოულობს იდუმალ, უხილავ ადგილს, სადაც შეიძლება გაექცე ყოველდღიურობას, გაექცე სიკვდილს: „მატერიკებს შორის, წყნარი ადგილი, სახელშეურქმეველი, როგორც ღიობი სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის, როგორც მომხდარსა და არმომხდარს შორის.“ „ჩვენი საუკუნე არის კოლექტიური ნამუსის შენახვის საუკუნე“ და უღმერთობის საუკუნე, მაგრამ ეს სულაც არ უხარია პოეტს, პირიქით, იგი სულ უფლის ძიებაშია: „ღმერთო, ნუთუ ვერასოდეს გნახოს ადამიანმა!“ თუმცა იცის, რომ უფლის ნახვასა და აღქმას შინაგანი მზერა, სულიერი მზადყოფნა სჭირდება: „მათ ხომ ქრისტე ღმერთიც რომ შეხვდეთ, იმასაც ვერ იცნობენ.“ ამიტომაც მოთქვამს იგი:

**რატომ დამივიწყე მე, მარიამ,  
რატომ დამივიწყე?!**

მის პოეზიაში ორი დედაა — ღვთისმშობელი და პოეტის დედა, ხარანაული გამუდმებით მიელტვის ორივეს, მას ეცოდება უფლის, რწმენის გარეშე დარჩენილი ადამიანი, ეცოდება გაუცხოებული სამყარო, მარადიული სიყვარული ენატრება.

ბესიკ ხარანაული არის პოეტი, რომელმაც ისე დაიწყო თავისი შემოქმედებითი გზა, თით-



ქოს სცენაზე არავინ დახვედრია (გურამ ასათიანი). ის არის პოეტი, რომელსაც არ აქვს საერთო დისკურსი გალაკტიონთან, მისი ვერლიბრიც კი მკვეთრად განსხვავდება გალაკტიონის რიტმული ვერლიბრისაგან. ფრანგული პრესა ქართველ პოეტზე წერდა: „სამოცდაათი წლის ასაკში ბესიკ ხარანაულმა ნაციონალური აღიარება მოიპოვა თავის ქვეყანაში და სახელმწიფო ჯილდოც — რუსთაველის პრემია მიიღო. პოეტმა არაფერს არ შესწირა პოეტური ქმნილების მოთხოვნები, რომელიც იყო ამოძახილი სულისა, საქართველოს მთიანი მწვერვალებისკენ რომ მივყავართ. საქართველო არის მინა კონტრასტებისა, სადაც სათნოება და ქრისტიანობა შეჯვარებულია. ეს არის გზაჯვარედინი სპარსთა, ბიზანტიელთა, არაბთა, მონღოლთა, რუსთა და კომუნისტთა.

საბჭოთა კავშირის პერიოდში ხარანაული ხელახლა იგონებს, აცოცხლებს ქართულ პოეზიას, ათავისუფლებს კალამს ყოველგვარი ფორმალიზმისაგან, რომელიც იმ პერიოდში მეტად აქტუალური იყო. საბჭოთა კავშირის მომხრეებსა და მონინაალმდეგეებს არ მოსწონთ ეს ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა და მის მიმდევრებს ირონიით „ვერლიბრისტებს“ უწოდებენ. ბესიკ ხარანაულის ვერლიბრები მასპინძლობს მთის აქცენტსა და ტონალობას, ადგილობრივ სიტყვებს, იჭერს ხასიათს ლირიზმის

გარეშე. აქ პოეზია ყოველდღიური ცხოვრების ამოძახილია.“

ბესიკ ხარანაულის მიერ შექმნილი არატრადიციული, ნოვატორული მეტა-ტექსტები დღემდე აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს და მუდმივ დავას პოეზიის რაობასა და მკითხველის გემოვნებაზე. ერთი რამ უდავო და ცალსახაა: ხარანაულის გზით სიარული არ არის მარტივი, პირველადმომჩენის მიერ გაკვაღული სივრცის მიუხედავად, „სიძნელე გზისა“ არ არის გაადვილებული, და მაინც ეს გზა ქართული პოეზიის მანამდე მიუწვდომელი და შეუცნობელი კონტურებისა და მონახაზების, მომავლის გზაა, იქნებ სახეშეცვლილი, იქნებ ტრანსფორმირებული, მაგრამ უკვე მონიშნული, უკვე დეტერმინირებული...

#### **ბიბლიოგრაფია:**

1. სოსო სიგუა, ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში, თბ., 1994, გვ.14;
2. ჰერმან ჰესე, „მაგიური თეატრი, შტრიხები ფრანც კაფკას თეატრისათვის“.  
**[lilubeso.blogspot](http://lilubeso.blogspot)**;
3. სიუზან ზონტაგი, კამიუს „უბის ნიგნაკები“, გაზეთი ჩვენი მწერლობა“, № 21 (151), 30 მაისი-5 ივნისი, 2003, გვ.9;
4. მილან კუნდერა, მარსელ პრუსტის ვერდიქტი.  
**<http://literatura.mcvane.ge/main/ucxouri/poezia-proza/>**
5. ანდრე მორუა, ლიტერატურული ეტიუდები, თბ., 1988, გვ.253;
6. ხათუნა ნიკლაური, ალბერ კამიუს შემოქმედება.  
**[burusi, wordpress.com](http://burusi.wordpress.com)**;

7. როსტომ ჩხეიძე, ბილიკები ჯადოსნურ ტყეში, წიგნიდან „ათი ამერიკელი“, თბ., 2004;

8. ანდრო ბუაჩიძე, საყდრის ჩიტი, ჟურნალი „არილი, 3 მაისი, 2009;

9. რევაზ სირაძე, „მოჰქონდა ჯვარი“, წიგნიდან: ნიკო სამადაშვილი, ასი ლექსი, თბ., 2006, გვ.8;

10. სოსო სიგუა, ალთქმული ქვეყნის ძიება, თბ., 1984, გვ.58;

11. როსტომ ჩხეიძე, ვითარცა ფრინველნი ცისანი (ბესიკ ხარანაული და ამბა ბესარიონო), გაზეთი „ჩვენი მწერლობა“, № 19 (149), 16-22 მაისი, 2003, გვ.1;

12. ლევან ბრეგაძე, შეშფოთებიდან სასონარკვეთილებამდე, ჟურნალი „ჩვენი მწერლობა“, № 8 (112), 16 აპრილი, 2010, გვ. 5.

## დასკვნა

ნაშრომის დასაწყისში მიმოხილულია სიკვდილისადმი დამოკიდებულება ევროპულ ლიტერატურაში დანტედან რომანტიზმამდე, სიკვდილისადმი დამოკიდებულება ქართულ ლიტერატურაში ჰაგიოგრაფიიდან რუსთაველამდე, გურამიშვილამდე და რომანტიზმამდე. კონკრეტული მაგალითებით დასტურდება, რომ ამ მწერლებისათვის, ზოგადად ეპოქისათვის, სიკვდილი არ იყო სრული გაქრობა, თითოეული აღიარებდა ამქვეყნიური ცხოვრების გაგრძელების, მარადიულობის პერსპექტივას, მენტალურად ყველას სწამდა სულის უკვდავება.

XIX საუკუნის ბოლოდან ასპარეზზე გამოდიან ევროპელი ფილოსოფოსები, მოაზროვნეები, რომლებიც თავიანთი რევოლუციური თეორიებით მთლიანად ცვლიან კაცობრიობის პოზიციას, ანგრევენ ძველ, აღიარებულ ღირებულებებს, საუკუნოვან ფასეულობებს, რაც, ბუნებრივია, ასახვას ლიტერატურაშიც პოულობს. იცვლება ადამიანის დამოკიდებულება რწმენის, ღმერთისადმი. აქედან გამომდინარე, სიკვდილიც არის არა გარდაცვალება, არამედ

სრული გაქრობა („მე მინდა მოვკვდე სულ“, ბორხესი).

ჩვენმა დრომ სიკვდილი ჩვეულებრივ მოვლენად აქცია, გააუბრალოვა, პომპეზურობა და იდუმალება, ინტიმი მოაკლო. გაქრა სიკვდილისადმი მონინება, მოკრძალება, დარჩა მხოლოდ ინსტინქტური შიში გაურკვეველის, შეუცნობელის მიმართ. დაიკარგა როგორც გამორჩეული სიცოცხლის, ასევე სიკვდილის უნარი. „ცოტაც და საკუთარი სიკვდილი ისევე გაიშვიათდება, როგორც საკუთარი სიცოცხლე,“ ჯერ კიდევ წინა საუკუნეში იწინასწარმეტყველა რაინერ მარია რილკემ. ეს მოვლენა კარგად ასახა მოდერნისტულმა ლიტერატურამ. სამყაროში, სადაც ღმერთი არ არსებობს, სიკვდილი სრულ გაქრობას ნიშნავს. დავიწყებულია ადამიანის სულის უკვდავება. მარადიული სიცოცხლის უარყოფამ გამორჩეული სიკვდილის — გარდაცვალების — შესაძლებლობაც უარყო. მარგინალური, სულიერებისაგან დაცლილი, უღმერთო ყოფის დასასრული ჩვეულებრივი, არაფრით გამორჩეული სიკვდილია და იგი სრულ გაქრობას გულისხმობს.

კონკრეტულ ნაწარმოებთა მხატვრული ანალიზისა და კომპარატივისტული კვლევის საფუძველზე დგინდება სიკვდილის აღქმა ქართულ და მსოფლიო სიმბოლიზმში. რწმენისადმი სიმბოლისტთა დამოკიდებულება საკმაოდ რთუ-

ლი და მრავალფეროვანია, ხშირად წინააღმდეგობრივიც. სწორედ აქედან იწყება ქრისტიანობასთან დიდი კონფლიქტი, განხეთქილება, მაგრამ ამასთანავე სიმბოლიზმი არის ქრისტიანობის არსსა და წიაღში დაბრუნებაც.

სიმბოლისტებთან ყველაფრის ცენტრში დგას თავად პოეტი, შემოქმედი, რომელიც არის თვითკმარი, ამოძრავებს სამყაროს და ქმნის საკუთარ წესრიგს. ისინი თავიანთი შემოქმედებით ქმნიან პოეტურ, მხატვრულ, ლიტერატურულ სინამდვილეს, რადგან ობიექტური სინამდვილე, რეალობა არ არის საინტერესო, მიმზიდველი, ყურადღების ღირსი. ამიტომაც „გასიმბოლოებული სინამდვილე“, მხატვრული გამონაგონია უფრო დამაჯერებელი, მთავარი, მნიშვნელოვანი. სიმბოლისტები ცვლიან ქრისტიანულ მითოლოგიას და ახალ, სიმბოლისტურ მითებს ქმნიან. ისინი ცდილობენ ყველაფრის გადაფასებას, გადახარშვას, თავიანთ შემოქმედებით სამყედლოში გატარებას. „მე ხელოვანმა შევქმენ სამეფო“, აცხადებს შარლ ბოდლერი. მათ ქრისტეს ჩანაცვლებაც კი მოახერხეს.

„ახალი ქრისტი“ იყო ხელოვნება, რომელიც პარიზში დაიბადა და მისი „ქადაგება“ მალე მთელ ქვეყნიერებას მოეფინა. მის დაბადებას ხელი შეუწყო კაცობრიობის მთელმა ისტორიულმა თუ კულტურულმა განვითარებამ, განსაკუთრებით კი ლიტერატურამ და ფილოსოფი-

ამ“. ამ თვალსაზრისს იზიარებენ ქართველი სიმბოლისტებიც, ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა: „ხელოვნება გააღმერთებს მთელ ქვეყანას და როგორც ქრისტე განკურნავს კაცობრიობას ყველა სენებიდან“. რადგან ღმერთი არ არსებობს, მისი ჩანაცვლება ხელოვნებით უნდა მოხდეს, ხელოვნებამ უნდა იტვირთოს კაცობრიობის განკურნების ურთულესი მისია. ამგვარია სიმბილოსტთა პოზიცია ევროპაშიც, საქართველოშიც.

ტერენტი გრანელი თავისი განდგომილი და თითქმის ბერული ცხოვრების მიუხედავად, მაინც ვერ ასცდა მოდერნიზმს და სიმბოლისტური ესთეტიკით გატაცებულმა 1919 წელს გამოსცა სამხატვრო-სალიტერატურო გაზეთი „ია“ და ჟურნალი „კრონოსის სახე“. ჟურნალში დაბეჭდილ მის სონეტებსა და რეცენზიას, სადაც ვალერიან გაფრინდაშვილის „დაისები“ არის შეფასებული, აშკარად ეტყობა სიმბოლისტური აზროვნების კვალი.

გრანელი დაკარგულ სამოთხეზე მგლოვიარე სულია, რომელსაც ენანება ადამიანი ხანმოკლე სიცოცხლისათვის. ყოველი არსება დაბადებიდან სიკვდილისათვის არის განწირული, მისი ამქვეყნიური ყოფა იმთავითვე დეტერმინებულია, როგორც უნდა იცოცხლოს, ტრაგიკულ ფინალს მაინც ვერ ასცდება. სწორედ ეს ინვევს პოეტის სევდასა და ტკივილს, ღრმა ტრაგიზმს. „ყოფნა

არ კმარა, რაღაც მსურს მეტი“, — პოეტი უკმაყოფილოა არა მხოლოდ საკუთარი, არამედ ადამიანის ბედით ზოგადად. „ადამიანი ნავი არ არის, ნაპირს მიაბა... და მიატოვა“, საყვედურობს პოეტი უფალს. იგი ჩვენი დროის ადამია, ასე ტრაგიკულად რომ განიცდის სამოთხის დაკარგვას, პირველი ადამიანების მსგავსად, თითქოს გამუდმებით გარს უვლის დაკარგულ ედემს და სულიერ სიმშვიდეს ვერსად ვერ პოვებს.

ქართული პოეზიისა და გალაკტიონისათვის სიმბოლიზმს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. საუკუნის მიჯნის ახალმა პოეტურმა ხმებმა, რომელშიც სიმბოლიზმს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა, ქართული პოეტური სიტყვა მსოფლიო ჟღერადობას აზიარა. ქართული ლექსის წინაშე გადაიშალა მსოფლიო კულტურასთან ზიარების, მის კვალდაკვალ სიარულის დიდი პერსპექტივა. ქართული ლექსი ღირსეულად უნდა ამოდგომოდა გვერდში მსოფლიო პოეზიის შედევრებს, მათი პოლიფონია და გენიალობა აეთვისებინა, თანაც ისე, რომ არ დაეკარგა ეროვნული ტრადიცია, ქართული ლექსის ძარღვი. „მომავალ დიდ ქართველ პოეტში უნდა შეერთდეს რუსთაველი და მალარმე“, წერდა ტიცვიან ტაბიძე. გალაკტიონმა თავისი დიდი ნიჭის წყალობით ზუსტად შეძლო ეროვნული და საკაცობრიო ჰარმონიულად შეერწყა და შეეზავებინა.



დოსტოევსკი თავის ოპონენტ ათეისტებზე წერდა: „ეს საცოდავები თვით ღვთის უარყოფის ძალითაც კი ვერ მჯობნიანო.“ გალაკტიონი ყველაფერში პოეტურად მაქსიმალისტი იყო, ერთი მხრივ, საუკუნის რიტმს აყოლილი, გრძნობდა, რომ ტრადიციული მორწმუნე ვერ იქნებოდა, მაგრამ, მეორე მხრივ, შინაგანი ძალით, ინტუიტიურად ჭირდებოდა უფლის სიყვარული და იმედი. ისეთი შეგრძნება გრჩება, ღმერთი რომ არ ყოფილიყო, მას თვითონ პოეტი გამოიგონებდა. სწორედ უფლის წიაღში დაბრუნების მომასწავებელია მისი ლექსი „შერიგება.“

„როცა ჩვენ ვართ, სიკვდილი ჯერ არ არის, როცა სიკვდილი დგება, ჩვენ უკვე არა ვართ, იგი უხილავია ყველასთვის — ცოცხლებისა და მიცვალებულთათვის“, წერდა ეპიკურე, ამიტომაც არის სიკვდილი საინტერესო. ლიტერატურისათვის სიკვდილი ისეთივე მარადიული თემაა, როგორც სიყვარული. სიკვდილი და უკვდავება XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის, ზოგადად კულტურის, ერთ-ერთი ცენტრალური პრობლემაა. ის უარს არ ამბობს სიკვდილის დრამატულ ასახვაზე, თუმცა დამოკიდებულება სიკვდილისადმი არის ესთეტიკური, შინაგანად ჰარმონიული, ამიტომაც მოკლებულია გარდაუვალი ტრაგიზმის განცდას. ამასთანავე არის სულიერი ტკივილის, ტანჯვის, იმედგაცრუების ანტითეზა. სიკვდილს უპირისპირდება

ხელოვნება, როგორც მისი დამარცხების საშუალება, რეალური ალტერნატივა.

სიკვდილის თემასთან არის გადაჯაჭვული უკვდავებაც. რა იქნებოდა ადამიანის უკვდავება, სიკეთე თუ მწუხარება? ლერმონტოვის დემონი მარადისობის სევდითა და მონყენილობით არის სნეული. მარინა ცვეტაევას ეკუთვნის სტრიქონები: «**Послушайте! Еще меня любите за то что я умру**». უძველეს ადამიანებს სჯეროდათ, რომ უკვდავება მხოლოდ ღმერთების ხვედრია, ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის ის მიუწვდომელია, თუმცა შესაძლებელია დიდი გმირობისა და თავგანწირვის შედეგად (ჰერაკლე). პირველი ევროპელები, რომელთაც სჯეროდათ სულიერი უკვდავების იყვნენ კელტები. რელიგიური, ფილოსოფიური, მისტიკური და ეზოთერიული თვალსაზრისით სულის უკვდავება გულისხმობს ინდივიდის მარადიულ არსებობას („მე“, სული, მონადა), პიროვნების განმსაზღვრელ ინდივიდუალურ თავისებურებათა კომპლექსის განმეორებას (ბუდიზმის ფენომენოლოგია), უნივერსალურ სულიერ სუბსტრატს (ტრანსპერსონალური ქვეცნობიერი — კარლ იუნგის ანალიტიკურ ფსიქოლოგიაში, ნეოსფერო შარდენის ფილოსოფიურ-რელიგიურ კონცეფციაში და ა.შ.). უკვდავების თემა ადამიანის სიცოცხლის ხანგრძლივობასაც უკავშირდება. ბიბლიურად ადამიანის საშუალო ასაკი 70 წე-

ლია („დღენი წელიწადთა ჩვენთანი მათ თანა სამეოცდაათ წელ“, ფსალმუნი 89,10), ამიტომაც ამბობს დანტი „ღვთაებრივ კომედიაში“ — წუთისოფლის ნახევარ გზაზე შემომალამდაო, ვხვდებით, რომ მწერალი 35 წლისა უნდა ყოფილიყო. ჯორჯ ბერნარდ შოუს ხუთი პიესისაგან შემდგარ ციკლში „უკან მათუსალასაკენ“ მწერალი ამბობს, რომ ადამიანის საშუალო ასაკი ბევრად მეტი, 300 წელი მაინც უნდა იყოს, რადგან იგი ვერ ასწრებს დაღვინებას და თითქმის ბავშვურ ასაკში კვდება, ამიტომაც არის მისი გადაწყვეტილებანიც მოუმნიფებელი, ბავშვური. ქართულ ლიტერატურაში უმთავრესად სულიერი უკვდავების პრობლემა განიხილება და ის ხელოვნებას უკავშირებდა — „მე პოეზიამ დავინყების ცელს ამარიდა“, წერს გალაკტიონი. ხელოვნება სიკვდილის დამარცხების, უკვდავების მოპოვების საშუალებაა.

ჩვენს დროში ადამიანმა დაივიწყა სიკვდილზე ფიქრი, თითქოს თომას მანის რომანის „ჯადოსნური მთა“ პერსონაჟი ჰანს კასტორფია სიკვდილზე მარადიულად დაფიქრებული პერსონაჟთა უკანასკნელი მოჰიკანი. იმათი, ვისაც ბავშვობიდანვე სიკვდილისადმი განსაკუთრებული მოწინება ჰქონდათ, ამაღლებულობისა და იღუმალების გრძნობა იპყრობდათ დასაფლავების ცერემონიის დროს და ფიქრობდნენ, ადამიანმა სიცოცხლე სიკვდილის მოლოდინში

უნდა გაატაროსო. ასეთი შეგრძნება გეუფლება მოდერნისტულ ტექსტთა ანალიზისას, თუმცა: „სიკვდილი რომ არ იყოს, აღარ იქნებოდა ამქვეყნად გულადი და ლაჩარი, მდიდარი და მონა, თვით სიკეთე და ბოროტებაც არ იქნებოდა... სიკვდილი რომ არ იყოს არ დაგვჭირდებოდა არც ბრძოლა და ერთმანეთის ჟლეტა, მაგრამ არც მოსავლისათვის მიწის დაბარვა დაგვჭირდებოდა, არც ოსტატური სიტყვა-პასუხი, არც ვისიმე შიში გვექნებოდა და არც კეთილები ვიქნებოდით, არც ბედნიერი და არც უბედური — აღარაფერი არ ვიქნებოდით, ვილა გაგვარჩევდა, სიკვდილი რომ არ იყოს... მთელი ის ჩვენი უსასრულო სიცოცხლე აღარაფერი იქნებოდა. ახლა კი, ახლა სიკვდილი რომ არის, სიცოცხლე — სიცოცხლე“, ეს სიტყვები გურამ დოჩანაშვილს ეკუთვნის, თანამედროვე ქართველ მწერალს და არა კლასიკური ეპოქის ხელოვანს.

XX საუკუნის ცნობილი სასულიერო მოღვაწე, მიტროპოლიტი ანტონი ასე აღიქვამს სიკვდილს: „ჩვენს ცხოვრებაში ყოფილა წუთები, როდესაც გვიზეიმია სიცოცხლე, გამოგვიცდია სიცოცხლის სიტკბოება, მისი სიხარული. გვიცხოვრია მთელი სისავსით, დავმდგარვართ ამ სოფელზე მაღლა და განგვიცდია რაღაც არამქვეყნიური. ამიტომაც ვამბობთ, რომ უნდა მოვემზადოთ არა სიკვდილისათვის, არამედ მარა-

დიული სიცოცხლისათვის. სიკვდილი კი მხოლოდ კარი იქნება, რომელიც საუკუნო ცხოვრებაში შეგვიყვანს.“

ვიდრე იარსებებს კაცობრიობა, იარსებებს სიკვდილის თემა, რეფლექსირება მის გარდაუვალობაზე, სხვადასხვა ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი აზრი და ეს ყველაფერი აისახება ლიტერატურაშიც, რადგანაც ის არის „აზროვნების ლინგვისტური ეკვივალენტი“ (იოსიფ ბროდსკი).

კაცობრიობა ებრძვის სიკვდილს, მათ შორის და პირველ რიგში სიტყვითაც...

## შინაარსი

შესავალი .....	3
პირველი თავი სიკვდილის პარადიგმა მოდერნიზამდე .....	19
(მოკლე მიმოხილვა)	
ა) დანტედან ნოვალისამდე .....	19
ბ) ჰაგიოგრაფიიდან... რუსთაველიდან ბარათაშვილამდე ..	32
მეორე თავი „ნიღბების მორბევა“ .....	58
ა) ნიცშეს ზეგავლენა მოდერნიზმზე .....	58
ბ) საკუთარი სიკვდილის გაქრობის კონსტანტაცია რილკესთან .....	72
მესამე თავი სიკვდილის პარადიგმა ევროპულ და ქართულ სიმბოლიზმში .....	84
შარლ ბოდლერი .....	92
პოლ ვერლენი .....	98
არტურ რემბო .....	103
სტეფან მალარმე .....	111
ტიციან ტაბიძე .....	117
პაოლო იაშვილი .....	131
ვალერიან გაფრინდაშვილი .....	142
კოლაუ ნადირაძე .....	153
ტერენტი გრანელი .....	161
გალაკტიონი .....	178

მეოთხე თავი  
სიკვდილისადმი მოდერნისტული მიდგომა

ევროპულ და ქართულ ლიტერატურაში .....	212
ფრანც კაფკა .....	215
მარსელ პრუსტი .....	229
ალბერ კამიუ .....	238
ჰენრი მილერი .....	245
გურამ რჩეულიშვილი .....	251
ნიკო სამადაშვილი .....	255
გოდერძი ჩოხელი .....	263
ნაირა გელაშვილი .....	271
ბესიკ ხარანაული .....	277
დასკვნა .....	292

**რედაქტორი  
როსტომ ჩხეიძე**

**რეცენზენტი  
სალომე კავანაძე**

**დიზაინერი  
კარლო ფაჩულია**

**კომპიუტერული უზრუნველყოფა  
თენგიზ რობიტაშვილი**