ბელა წიფურია

ქართული ტექსტი საბჭოთა / პოსტსაბჭოთა / პოსტმოდერნულ კონტექსტში



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 2016

ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში

ბელა წიფურია

GEORGIAN TEXT IN SOVIET/POST-SOVIET/POSTMODERN CONTEXT

With English Summary

Bela Tsipuria

რედაქტორი: **მაია ჯალიაშვილი**
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

ნახატი ყდაზე: **კარლო კაჭარავა.** *XX საუკუნის დასასრულის ქართული ქალაქი. – ზამთარი.*
@ ლია კაჭარავა

ყდის დიზაინი: **თამარ ბასილია**

კომპიუტერული უზრუნველყოფა: **ქეთევან ღონღაძე**

© 2016 ბელა წიფურია
© 2016 ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ISBN 978-9941-18-240-2

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ქაქუცა ჩოლოყაშვილის 3/5, თბილისი, 0162, საქართველო

ILIA STATE UNIVERSITY PRESS
3/5 Cholokashvili Ave, Tbilisi, 0162, Georgia

სარჩევი

შესავალი.....5

თავი I
ქართული ლიტერატურა და საბჭოთა/ პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნული კონტექსტი.....17

საბჭოთა კონტექსტუალიზაცია და გალაკტიონ ტაბიძე 19

გალაკტიონი – სახალხო პოეტი 19

ტოტალიტარული და ნაციონალური კულტურული მოდელები როგორც ბინარული ოპოზიციები 38

გალაკტიონის ტექსტი სწორ / მცდარ კონტექსტში..... 50

კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში..... 71

პოსტსაბჭოური ტრავმა და კიდევ ერთი ნარატივის დასასრული..... 89

პოსტსაბჭოთა პერიოდი და პოსტმოდერნიზაცია ქართულ მწერლობაში 118

კულტურული / სოციოკულტურული კონფლიქტი გარდამავალ საზოგადოებაში..... 149

თავი II
ქართული ლიტერატურული ტექსტი – საბჭოთა კონტექსტიდან პოსტმოდერნამდე.....163

ინტერპრეტაციის პრობლემა ოთარ ჩხეიძის რომანში *ბორიაყი*..... 165

გამოცხადებაი: 9 მარტის ტრავმა და სტალინური ნარატივის დასასრული საქართველოში..... 187

„საშიში არაფერია“: გივი მარგველაშვილის *მაყურებელთა დარბაზები* – ტექსტი პოსტმოდერნისტული თეორიისა და საბჭოური პრაქტიკის გასაყარზე..... 221

ინტერტექსტუალიზმი გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში
კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა 267

კომუნიკაციის შესა(შეუ)ძლებლობა 290

პეტრე-პავლობა: ტექსტი-მცდელობა, -საშუალება,
-მიზანი 316

კარლო კაჭარავა: კულტურული პოზიცია
და კონტექსტი 356

სოციალური კონტექსტი კულტურის წინააღმდეგ და
ხელოვანის (ა)სოციალურობა
(და დათო ბარბაქაძის ერთი ლექსი *ტბის სანაპიროს
სიმღერებიდან*) 375

თავი III
პოსტმოდერნი / პოსტმოდერნიზმი როგორც კონტექსტი 395

პოსტმოდერნი / პოსტმოდერნიზმი როგორც კონტექსტი 397

Summary 497

ბიბლიოგრაფია 535

საზელთა საძიებელი 556

საგანთა საძიებელი 566

შესავალი

თანამედროვე ქართული ლიტერატურის კონტექსტუალიზაცია ისტორიული დროისა და კულტურულ-ესთეტიკური პერიოდის საჭიროებების თანახმად აქტუალიზებული პრობლემაა. ამ პერიოდის თითოეული ტექსტი არა ერთ, არამედ რამდენიმე კონტექსტთან შეიძლება ამყარებდეს მიმართებას, რამდენიმე კონტექსტი შეიძლება ახდენდეს გავლენას არა მხოლოდ მის შექმნაზე, არამედ მის წაკითხვაზეც. ამავე დროს, ეს არა მხოლოდ კულტურული, არამედ პოლიტიკური კონტექსტებიცაა და მათი აქტუალობა, ლიტერატურაზე ზეგავლენის ხარისხი და, თავისთავად, ამ ზეგავლენის შესაძლებლობა XX საუკუნის მსოფლიო ისტორიული და კულტურული პროცესების მიმდინარეობით არის განპირობებული. XX საუკუნის ქართული ლიტერატურაზე ეს კულტურული და პოლიტიკური კონტექსტები ურთიერთგამჭოლი სახით ზემოქმედებდნენ: კულტურული პროცესების ხაზს მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმამდე კვეთდა საბჭოური და პოსტსაბჭოური პოლიტიკურ-სოციალური პროცესების ხაზი. XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე ამ კონტექსტების გავლენას ის თავისებურება ახასიათებს, რომ იდეოლოგიური და სოციალური კონტექსტები (საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა) ტექსტებზე აგრესიულ ზეგავლენას ახდენენ და ტექსტი, აღიბეჭდავს რა მათ ზემოქმედებას, ამავე დროს ავლენს მათგან გათავისუფლების მისწრაფებას; ხოლო კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი კონტექსტები (მოდერნიზმი/ პოსტმოდერნიზმი) ქართული კულტურული ტექსტისთვის უმეტესად სასურველი სივრცეა, მაგრამ ზოგ შემთხვევაში – ნაკლებმისაწვდომი (ზოგჯერ – სულაც აკრძალული) ან ნაკლებათვისებული. პოსტსაბჭოთა ისტორიული დროც, კონკრეტული პოსტსაბჭოური სინამდვილე, სავსებით კანონზომიერ ზეგავლენას ახდენს არა მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკურ, არამედ კულტურულ პროცესებზეც. ამ მხრივ კულტურული პროცესი აღბეჭდილია,

უწინარესად, ახალი შემოქმედებითი ორიენტირების მონიშვნის მცდელობით და, მეორე მხრივ, დროის სოციალური და იდეოლოგიური, სულიერი და მორალური ცვლილებებით განპირობებული სირთულეებით, რაც ქმნის ერთგვარ სინქრონულ (პოსტსაბჭოურ) ფონს ლიტერატურული სიტუაციისა. თუმცა კულტურულ-ესთეტიკურ ძიებებს განაპირობებს თანამედროვე კულტურის დიაქრონული პროცესიც: მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან მოდერნიზმის მიმართულებით წარმოებული საქმიანობა, აღნიშნული მიმართულების შეცვლა საბჭოური იდეოლოგიურ-პოლიტიკური აგრესიის ზეგავლენით, ამ ზეგავლენასთან წინააღმდეგობა, მოდერნიზმისეული გამოცდილების აღდგენის და, შესაბამისად, მსოფლიო ლიტერატურასთან ერთიანობის მცდელობა. სადღეისოდ, საუკუნოვანი ლიტერატურულ-ისტორიული გამოცდილების დიაქრონულ ჭრილში, უკანასკნელი პერიოდის ქართული ლიტერატურა ისევე ავლენს პოსტმოდერნული სივრცისადმი მკვეთრად გამოხატულ მისწრაფებას, როგორც პოსტსაბჭოური რეალობის სინქრონულ ჭრილში. ხოლო იმპერიული რეალობისაგან, კოლონიური მდგომარეობისაგან თავის დაღწევის სურვილი პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული სინამდვილეს პოსტკოლონიურ ნიშნებს სძენს.

სადღეისოდ ქართული ლიტერატურის კონტექსტუალიზაციის პრობლემა მნიშვნელოვანია რამდენიმე კუთხით: ქართული კულტურა კვლავაც განვითარების ბუნებრივ არეალთან, დასავლურ კულტურასთან გამთლიანების და საბჭოთა მეხსიერებისაგან გათავისუფლების მისწრაფებით არის აღბეჭდილი; საბჭოთა მემკვიდრეობის დაძლევის ეტაპად პოსტსაბჭოთა პერიოდი განიხილება, რომელშიც უნდა მომხდარიყო კიდეც რეპრესიული გავლენებისაგან გათავისუფლება; თუმცა, ზოგიერთი პოსტსოციალისტური ქვეყნისაგან განსხვავებით, პოსტსაბჭოთა პერიოდი საქართველოში საკმაოდ გრძელი და სტაგნაციური გამოდგა და, სოციალური განვითა-

რებისა და კულტურული თვითდამკვიდრების სურვილის შესაბამისად, უკანასკნელ წლებში თავად პოსტსაბჭოთა ეტაპიდან გამოსვლა და პოსტკოლონიური მდგომარეობის დაძლევა იყო აქტუალური ამოცანა. ამ ამოცანის გადაჭრით ქართულ კულტურას აქვს ამა თუ იმ სპეციფიკური სოციალურ-პოლიტიკური კონტექსტისაგან გათავისუფლების შესაძლებლობა და საკუთრივ კულტურულ კონტექსტში, როგორც ძირითად და ბუნებრივ სივრცეში დარჩენის პერსპექტივა. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ამ მიზნისაკენ სვლა დაკავშირებულია არა მხოლოდ საკუთრივ კულტურულ საქმიანობასთან, არამედ, უწინარესად, იმასთან, თუ რამდენად შეძლებს თავად საქართველო, როგორც სახელმწიფო და საზოგადოება, პოსტსაბჭოთა/პოსტკოლონიური, რეპრესირებული სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობიდან გამოსვლას და სრულფასოვან ლიბერალურ გარემოდ ჩამოყალიბებას. თუკი სახელმწიფოებრივი, ეკონომიკური, პოლიტიკური და სამოქალაქო განვითარების გზით დაიძლევა საბჭოთა მემკვიდრეობა და დასრულდება პოსტსაბჭოთა ეტაპი, ქართული კულტურული ტექსტი თავისთავად გათავისუფლდება აბსოლუტურ ესთეტიკურ სინამდვილესთან დაპირისპირებული, კულტურის ავტონომიურობის შემლახველი სოციალურ-პოლიტიკური კონტექსტისაგან. თუმცა, საზოგადოებრივი განვითარების ზოგადი გამოცდილება და ამ განვითარებაში კულტურის როლის გავთვალისწინება გვკარნახობს, რომ ეს პროცესი თავად კულტურის აქტივობის გარეშე არ განხორციელდება. ნამდვილად თავისუფალი რეალობის შექმნა, რომელშიც კულტურის ავტონომიურობაც დაცული იქნება, ვერ მოხერხდება თავად კულტურის წვლილის გარეშე, რომელსაც ის, სოციალურ-ეკონომიკური პროცესების პარალელურად, თანამედროვე ქართული სინამდვილის ლიბერაციაში შეიტანდა. პლურალური, არაიდეოლოგიზირებული და არააგრესიული გარესივრცე, რომელიც რეპრესირებული აღარ იქნებოდა საბჭოურ-კოლო-

ნიური გამოცდილებით, მსოფლმხედველობრივი, სამოქალაქო და ესთეტიკური განვითარების შედეგად იქმნება. სწორედ ამ სივრცეში გრძნობს თავისუფლებას კულტურა და, მეორე მხრივ, ასეთი სივრცე კულტურის მცდელობით ყალიბდება.

საკითხავია, რომელი კულტურული ტენდენციების ხარჯზე შეუძლია თანამადროვე ქართულ კულტურას ამ როლის შესრულება? ნებისმიერ ისტორიულ დროში არსებული ნებისმიერი კულტურის მსგავსად, დღევანდელი ქართული კულტურაც არ არის ჰომოგენური, მასშიც სხვადასხვა კულტურული ტენდენციები თანაარსებობენ და დომინანტობისთვის იბრძვიან. ამ ტენდენციების ჩამოყალიბებაშიც, ერთი მხრივ, სოციალურ-პოლიტიკური, მეორე მხრივ კი საკუთრივ კულტურულ-ესთეტიკური გავლენები იჩენდნენ თავს და ისინი ორ, საკმაოდ კარგად გამოკვეთილ ჯგუფს ქმნიან.

კითხვები, რომლებიც თანამედროვე ქართული კულტურული ტექსტის ანალიზის მიზანდასახულებას ქმნის, ეხება გარეკონტექსტთან მის მიმართებას და, ამავე დროს, მის შიდა სტრუქტურას, მის შესაძლო როლს ახალი კულტურულ-სოციალური სინამდვილის შექმნაში:

- რომელი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურული პროცესების ფონზეა შესაძლებელი თანამედროვე (საბჭოთა/პოსტაბჭთა) ქართული ლიტერატურული ტექსტის წაკითხვა;
- შეიძლება თუ არა ვიმსჯელოთ საბჭოთა პერიოდში იმ ტენდენციათა მოქმედებაზე, რომელთა გამოვლენაც ხდება მოდერნისტული გამოცდილების გაგრძელებისა თუ თანადროული მსოფლიო ლიტერატურული სივრცისკენ მისწრაფების შედეგად;
- შესაბამისად, შესაძლებელია თუ არა საბჭოთა პერიოდის ცალკეულ ლიტერატულ ტექსტში იმ ტენდენციების ამოკითხვა, რომლებიც არ არის დაკავშირებული მის უშუალო გარემომცველ კულტურულ-სოციალურ რეალობასთან;

შესაძლებელია თუ არა საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა პერიოდის ცალკეული ტექსტის ფარგლებში ისეთი ტენდენციებისა თუ კულტურული კოდების გაანალიზება, რომელთა წარმოშობისა და მოქმედების კანონზომიერება უფრო გასაგები ხდება პოსტმოდერნული თეორიის საფუძველზე;

- რა შეიძლება იწვევდეს საბჭოთა პერიოდის კულტურული ტექსტის შიგნით პოსტმოდერნული ნიშნების არსებობას: იდეოლოგიურ-პოლიტიკურ სინამდვილესთან წინააღმდეგობის სურვილი, ავტორის ესთეტიკური ინტერესის კანონზომიერება თუ ლიტერატურულ ტენდენციათა განვითარების კანონზომიერება;

- რომელი ძირითადი კულტურული არეალები იკვეთება საქართველოში საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა პერიოდებში? როგორ ნაწილდებოდა კულტურული ტენდენციები საბჭოთა სინამდვილეში და როგორ გადანაწილდნენ ისინი პოსტსაბჭოთა დროს; შეიცვალა თუ არა კულტურული დომინანტები საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პერიოდების ცვლილებების შედეგად; საკუთრივ რომელი კულტურული ტენდენციები ინარჩუნებენ ან კარგავენ დომინანტობას დღეისათვის;

- ახდენს თუ არა თანადროული მსოფლიო კულტურის დომინანტური, პოსტმოდერნული კულტურა არსებით ზეგავლენას ქართულ ტექსტზე და რომელი ისტორიულ-კულტურული მომენტიდან შეიძლება ამ გავლენებზე საუბარი;

- შეუძლია თუ დასავლური/პოსტმოდერნული ორიენტაციის კულტურულ ტექსტს სოციალური/სამოქალაქო ფუნქციის შესრულება და რა მიმართებაშია სახელმწიფოს რეორიენტაციასთან პოსტსაბჭოთა საქართველოს კულტურული რეორიენტაციის პროცესი;

- შეიტანს თუ არა კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი არჩევანი წვლილს საქართველოს პოსტაბჭოთა/პოსტკოლონიური სიტუაციისაგან გათავისუფლებაში?

როცა ამ კითხვებზე პასუხის გაცემას ლიტერატურული

მასალის ანალიზის საფუძველზე ვცდილობთ, იმგვარი დასკვნების გაკეთება ხერხდება, რომლებიც მიგვანიშნებენ ქართული ლიტერატურის სოციალურ და ნაციონალურ როლზე, ქართული კულტურის მიმართებაზე დასავლური კულტურის ერთიან კონტექსტთან, ქართულ კულტურულ პროცესებზე საბჭოური იდეოლოგიის ზეგავლენაზე და კულტურის რეზისტენტობაზე ამ ზეგავლენისადმი.

ქართული ლიტერატურული ტექსტი და მისი ზოგადი სოციოკულტურული კონტექსტი გვაჩვენებს, რომ:

- XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოს მოდერნისტული კულტურული არჩევანი, მთელი შემდგომი პერიოდის მანძილზე, ერთი მხრივ ასახავს, მეორე მხრივ კი ამყარებს საქართველოს საზოგადოებრივ, პოლიტიკურ, კულტურულ მისწრაფებას, თავი წარმოიდგინოს და დაიმკვიდროს დასავლური სამყაროს ნაწილად.
- მოდერნისტული კულტურული ტენდენციები საქართველოში ნარჩუნდება საბჭოური იდეოლოგიური პოლიტიკის მოქმედების პირობებშიც. ამავე პერიოდში ჩამოყალიბებულ, ნაციონალურ იდეაზე ორიენტირებულ კულტურულ მიმართულებასთან ერთად ისინი განსაზღვრავენ საქართველოში საბჭოურ სინამდვილესთან დაპირისპირებისა და ავთენტური სივრცის შენარჩუნების შესაძლებლობებს.
- დასავლური კულტურული პროცესებისაგან იზოლაციის პირობებშიც კონკრეტულ ქართულ ლიტერატურულ ტექსტებში მოდერნისტული ტენდენციები განაგრძობენ მუშაობას და ტიპოლოგიურად პოსტმოდერნული ნიშნების სახით იჩენენ თავს.
- დღევანდელი ქართული სოციალური და კულტურული სივრცე იმყოფება ნარატივთა და კულტურათა ცვლის, კულტურული რელოკაციის პირობებში. პოსტსაბჭოთა კულტურა, სახელმწიფოებრივი და თანამედროვე (მოდერნული) ქართული ნარატივი რეალურად ჩამოყალიბდა XIX-XX სა-

უკუნეების ქართული მწერლობის გავლენით. ეს ნარატივი მოიცავს კოლონიურ და ტოტალიტარულ რეჟიმთან წინააღმდეგობის და, ამავე დროს, მასთან ადაპტირების, ჰიბრიდულობის კომპონენტებს.

- პოსტსაბჭოთა პერიოდში დასავლური პოსტმოდერნული კულტურული სივრცისაკენ ორიენტაცია ყველაზე ძლიერი კულტურული ტენდენციაა საქართველოში.
- ამ ტენდენციების თანმიმდევრული რეალიზაციით ქართულ კულტურას შეუძლია შეასრულოს პოსტკოლონიური კულტურულ-სოციალური სივრცის ლიბერაციის ფუნქცია.

ის მჭიდრო კავშირი, რომელიც ქართულ კულტურას და საკუთრივ ლიტერატურას, როგორც ამ კულტურის ერთ-ერთ ყველაზე აქტიურ სეგმენტს ჰქონდა საბჭოთა პერიოდის ქართულ მსოფლმხედველობრივ და სოციალურ სინამდვილესთან, პოსტსაბჭოთა პერიოდშიც განაპირობებს გარკვეულ მოლოდინს კულტურის სოციალური/მსოფლმხედველობრივი როლისადმი. ამავე დროს, გარერეალობაზე რაიმე ტიპის რეალური გავლენის მოსახდენად ქართულ კულტურას თავის მხრივ დასასრულებელი აქვს რეფლექსიის პროცესი იმ გავლენებისადმი, რასაც საბჭოთა-პოსტსაბჭოთა და მოდერნულ-პოსტმოდერნული მიმართულებები ახდენდა/ახდენს მის განვითარებაზე.

თანამედროვე ქართული ლიტერატურული სიტუაციის განხილვა და ამ ფონზე ცალკეული ლიტერატურული ტექსტების ინტერპრეტაცია შეუძლებელია კულტურული და სოციოკულტურული პროცესების ურთიერთქმედების შეფასების გარეშე. პოსტსაბჭოთა სინამდვილეში ქართული მწერლობა ჯერ კიდევ გვევლინება საბჭოურ გავლენათა მატარებლად და დგას კულტურათა თუ იდეოლოგიათა გასაყარზე. დღეს-დღეობით რეალურად მოქმედებს ის ტენდენციები, რომლებიც განპირობებულია, ერთი მხრივ, ისტორიული, მეორე მხრივ კი საკუთრივ კულტურული პროცესების მონაცვლეობით.

უკვე საბჭოთა პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში, ნაციონალური ნარატივის კულტურის რეალური დომინანტურობის არეალში, შეიძლება ვიმსჯელოთ იმ ალტერნატიული კულტურული ტენდენციის არსებობაზეც, რომელიც ორიენტირდება მოდერნისტულ გამოცდილებაზე და თანადროულ მსოფლიო კულტურულ სივრცესთან ერთიანობაზე. ამ ტენდენციათა ზეგავლენით შექმნილი ლიტერატურული ტექსტები ნათლად იკითხება პოსტმოდერნულ კონტექსტში. შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის 70-80-იანი წლებიდანვე კულტურული ალტერნატიულობის პრინციპით ჩამოყალიბებული ხელოვნება საქართველოში ამჟღავნებს იმგვარ ნიშნებს, რომლებიც მეტყველებს საერთო ტენდენციაზე მთელი მოდერნისტული კულტურის მასშტაბით. თავს იჩენს კანონზომიერება, რომლის თანახმად თვით ისეთ არეალშიც, სადაც ცალკეული ქვეყნის იდეოლოგიური პოლიტიკა ან, მეორე მხრივ, ძირითადი კულტურული მიმართულება არ ქმნის მოდერნისტული ხელოვნების თანმიმდევრული განვითარების პირობებს, ლოკალურ კულტურაში ფესვგადგმული მოდერნისტული ტრადიცია განაგრძობს მოქმედებას და, მისდამი ინდივიდუალური ინტერესის საფუძველზე, კონკრეტულ ავტორებთან ავლენს განვითარების ისეთსავე ნიშნებს, როგორიც მოქმედებს ავთენტურ პოსტმოდერნულ სივრცეში, რაც ცხადია, მოდერნიზმის განვითარებისა და პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე გადასვლის საერთო ლოგიკით არის განპირობებული.

სწორად ამგვარი ლოგიკის თანახმად, როგორც საბჭოური, ისე პოსტსაბჭოური ეპოქის ქართულ მწერლობაში ჩვენ ვხვდებით ისეთ ლიტერატურულ ტექსტებს, რომლებიც ავლენენ XX საუკუნის სულიერ-რეპრეზენტაციულ მაძიებლურ პოზიციებს და იკითხებიან საერთო პოსტმოდერნულ კონტექსტში.

ამგვარი კონტექსტუალიზაციის შედეგად მსოფლიო ლიტერატურული ტენდენციების ფარგლებში მოექცევიან ისეთი ტექსტებიც, რომლებიც იქმნებიან არა უშუალოდ პოსტმო-

დერნისტული მიზანდასახულებით, არამედ ავტორის თვითორიენტაციის ან გარესივრცესთან რეზისტენტობის მიზნით. ამგვარ საფუძველზე შექმნილი ნაწარმოებები ქართულ მწერლობაში წინ უსწრებს იმ პოსტსაბჭოურ კულტურულ მიმართულებას, როცა ყალიბდება პოსტმოდერნისტული ესთეტიკისა და კონკრეტული პოსტმოდერნისტული პრინციპების ამთვისებელი ლიტერატურული სიტუაცია. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში პოსტმოდერნისტული არჩევანი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მთელი კულტურული გარემოს რეორიენტაციის შეგნებული მიზანდასახულება, რასაც, ცხადია, საფუძველს უქმნის ქართულ ლიტერატურაში საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა პერიოდში არსებული ტენდენციებიც.

პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული ლიტერატურული და კულტურულ-სოციალური სიტუაცია შეიძლება დახასიათდეს, როგორც ორი კულტურული სივრცის თანაარსებობისა და ურთიერთწინააღმდეგობის პროცესი: ერთია ქართული ნაციონალური ნარატივის კულტურა, რომლის ფორმირებისა და გავრცობის წლები საბჭოთა პერიოდზე მოდის. პოსტსაბჭოთა პერიოდში ნაციონალური ნარატივის კულტურა კარგავს დომინანტურობას, მაგრამ ინარჩუნებს ძირეულ მახასიათებლებს. ის ძნელად ტრანსფორმირდება შეცვლილ სოციალურ-პოლიტიკურ რეალობაში და ძნელად იცვლის აღსანიშნს. მაგრამ იმ ფონზე, როცა მთავარი აღსანიშნი (საქართველოს თავისუფლება) იდეალურის ნაცვლად რეალურ სახეს იძენს, რეალობასთან მიმართებას კარგავს ამ აღსანიშნზე, როგორც იდეალურ მიზანზე ორიენტირებული ნარატივი და, შესაბამისად, ნაციონალური ნარატივის მთელი კულტურული სისტემა.

თანადროულ დასავლურ კონტექსტზე (პოსტმოდერნულ კონტექსტზე) ორიენტირებული კულტურული სივრცე კი ამ პირობებში, ფაქტობრივად, მოიპოვებს დომინანტურობას. საქართველოში მოდერნიზმის გამოცდილებასა და საბჭოთა პერიოდის ალტერნატიულ ინტერესებზე დაფუძნებით კულ-

ტურის ეს სისტემა უპირისპირდება ნაციონალური ნარატივის კულტურას და მკვეთრად გამოხატავს მიმართებას დასავლური პოსტმოდერნული, გლობალური სივრცისადმი. როგორც პოსტკოლონიური კულტურა, ის თავის თავში ატარებს ტრავმატულობას, მაგრამ, ამავე დროს, გარემოს განახლების სურვილს და ესთეტიკური განახლების ენერგიასაც.

თუკი ნაციონალური ნარატივის კულტურის განვითარებას განაპირობებდა საბჭოთა იდეოლოგიურ გარემოსთან წინააღმდეგობის აუცილებლობა, ისტორიული პროცესების შესაბამისად პოსტსაბჭოთა ეპოქაში უქმდება წინააღმდეგობის სამყარო და ეს კულტურა რჩება რეზისტენტობის გარემოს, დაპირისპირების არეალის გარეშე. შედეგად, ის, როგორც ოპოზიციური კულტურა, კარგავს გასავითარებელ სივრცეს, ხოლო ქართული პოსტმოდერნისტული კულტურული ტენდენცია, რომელიც დასავლურ კულტურულ არეალთან თანხმობის, პოზიტიური მიმართების საფუძველზე ვითარდება, სასურველ კონტექსტთან დაკავშირების უფრო ფართო შესაძლებლობას იძენს. შესაბამისად ჩანაცვლდება ნაციონალური ნარატივის კულტურის ძირეული მიმართებები. საკუთარი ქვეყნის არეალში ნაციონალური იდენტიფიკაციის სურვილის ნაცვლად აქ მოქმედებს ტრანსნაციონალურ პოლიტიკურ, საბაზრო თუ კულტურულ გარემოში შემოქმედებითი (და, შედეგად, ნაციონალური) თვითდამკვიდრების მიზანი. გარეკონტექსტისაგან გამოცალკევებისა და ქართული ნაციონალურ-კულტურული არეალის ლოკალიზაციის მცდელობის ნაცვლად წარმმართველია საერთაშორისო პროცესებში, მათ შორის, რასაკვირველია, კულტურულ პროცესებში ინტეგრირებისა და, პირველ ეტაპზე, ამ პროცესებში სრულად ადაპტირების სურვილი. შესაბამისად, დაცული, დახშული კულტურის შექმნის მცდელობის ნაცვლად მოქმედებს ღია კულტურის შექმნის მიზანდასახულება. მეორე მხრივ, ნაციონალური ნარატივის კულტურის საზღვრებში სწორედ ამგ-

ვარი პროცესები იწვევს შიშს, რამდენადაც ითვლება, რომ დაუცველი შეიძლება დარჩეს ნაციონალური ღირებულებანი. შესაბამისად, პოსტსაბჭოთა პერიოდში ნონკონფლიქტური პოსტმოდერნული კულტურა მაინც ექცევა კონფლიქტურ არეალში და წინააღმდეგობას ეწევა, უპირატესად, დახშულობის მოთხოვნების იგნორირებისა და თვითგანვითარების გზით.

კულტურული მოდელების ჩანაცვლების შესაბამისად იცვლება აღსანიშნთა ორიენტირი და, ზოგადად, რეალობასთან ორიენტირების ფორმები. თუკი მთელს ნაციონალურ ნარატივში მოქმედებდა ძირითადი აღსანიშნი — ეროვნული თავისუფლების იდეა, რომლის ირგვლივად განისაზღვრებოდა მსოფლმხედველობრივი, ესთეტიკური და გამომსახველობითი პრინციპები, ქართულ პოსტსაბჭოთა კულტურას, პოსტმოდერნული სულისკვეთების თანახმად, არ გააჩნია კონკრეტული აღსანიშნი, რომლის ირგვლივაც მოხდება მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პოზიციის ფორმირება.

თუკი ნაციონალური ნარატივის კულტურის ძირითად მსოფლმხედველობრივ მახასიათებელთა შორის იყო ორიენტაცია საზოგადოებრივ რეალობაზე, პოსტმოდერნულ კულტურაში მას ენაცვლება ორიენტაცია ინდივიდუალურ მიზნებზე. შესაბამისად, ნაციონალური ნარატივის კულტურის ორმაგი მორალის ფონზე, ლიტერატურის მეშვეობით საზოგადოებრივი მორალის განსაზღვრის სურვილს აქ ცვლის ინდივიდის არჩევანის თავისუფლების აღიარება. ხელოვნების, როგორც ნაციონალური თავისუფლების ზონის აღიარებას ენაცვლება ტექსტი, როგორც ინდივიდუალური თავისუფლების ზონა. მოვლენათა ისტორიულ არგუმენტაციას და თანადროული პროცესის დიაქრონიზაციას ცვლის თანამედროვეობაში სინქრონიზაციის სურვილი.

მაშინ, როცა ნაციონალური ნარატივის კულტურაში ესთეტიკური პოზიცია ჩამოყალიბდა რეალიზმის საფუძველზე,

პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართულ კულტურაში ფორმდება ანტირეალისტური ესთეტიკა, რომელიც სულ უფრო აშკარა კულტურულ კავშირებს ეძიებს დასავლურ მოდერნისტულ-ავანგარდისტულ ტრადიციასთან და პოსტმოდერნიზმთან.

ტრადიციონალიზმსა და ისტორიული პრეცედენტების იდეალიზაციას ცვლის ინოვაციურობა. თუკი ნაციონალური ნარატივის ხელოვნებაში მოქმედებს ეტალონიზმისა და ნორმატიულობის პრინციპები, რაც ეწინააღმდეგება კიდეც ინოვაციურ ინტერესებს, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში წარმმართველი ხდება ინოვაციური პროცესი, რომელიც ქართულ მწერლობაში ბოლო ხანს სულ უფრო მეტად გულისხმობს დასავლურ ლიტერატურაში არსებული მზა მხატვრული პრინციპების ადაპტირებას, რაც თავისთავად იძლევა მრავალფეროვნების საშუალებასაც. თუკი ნაციონალური ნარატივის ლიტერატურაში გამომსახველობით ხერხებს შორის დომინირებს ალეგორიზმი – როგორც ტროპულ, ისე სიუჟეტურ ფორმებში – და ის ბუნებრივად მიემართება ნაციონალურ იდეაზე ორიენტირებულ აღსანიშნთა სისტემას, პოსტსაბჭოთა ქართულ ლიტერატურას შეუძლია ისარგებლოს პოსტმოდერნიზმის მხატვრული არსენალის მრავალრიცხოვნებით, რაც მრავლდება აღსანიშნთა სიმრავლის ფონზე.

შესაბამისად, საზოგადოებრივ-ნაციონალური ფუნქციების ინდივიდუალური ფუნქციით ჩანაცვლებისა და ესთეტიკური აქტივობის შედეგად, ნაცვლად ნაციონალური ნარატივის მაკონტროლებელი კულტურისა, პოსტსაბჭოთა ქართულ სინამდვილეში კულტურული დომინანტი ხდება პოსტმოდერნული ორიენტაციის კულტურა, რომლის მეშვეობითაც ქართულ ხელოვნებას შეუძლია შეასრულოს გარემოს ლიბერაციისა და განახლების მისიაც.

თავი I

ქართული ლიტერატურა და საბჭოთა/ პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნული კონტექსტი

საბჭოთა კონტექსტუალიზაცია და გალაკტიონ ტაბიძე

გალაკტიონი – სახალხო პოეტი[1]

გალაკტიონ ტაბიძემ ცხოვრების 30 წელზე მეტი საბჭოურ-ტოტალიტარულ სახელმწიფოში, საბჭოთა პოეტის სტატუსით გაატარა. მას „ქართული საბჭოთა პოეზის ფუძემდებლის“ სახელითაც კი იხსენიებენ (ქსე, საქართველოს სსრ, 262). მისი ნამდვილი და სრული, არასაბჭოური ბიოგრაფია ჯერ კიდევ დასაწერია. ცხადია, საბჭოურ და არასაბჭოურ ბიოგრაფიებშიც შევა ფაქტები მისთვის საბჭოთა ჯილდოებისა და პატივის ნიშნების – ლენინის ორდენის, შრომის წითელი დროშის ორდენის და, ასევე, საქართველოს სახალხო პოეტის წოდების მინიჭების შესახებ. თუმცა გალაკტიონის ცხოვრების „საბჭოური“ ფაქტებიც, მთელი საბჭოთა ისტორიის მსგავსად, დიქოტომიური ბუნებისაა და სხვადასხვა ხედვის კუთხიდან სხვადასხვა მნიშვნელობით შეიძლება იყოს აღქმული. „საბჭოთა საზოგადოება მრავალი თვალსაზრისით შეიძლება განვიხილოთ, როგორც დიქოტომია, რომელიც მოიცავდა ორ ფენას: ოფიციალურ ნორმატიულ ფენას და ქვეფენას“ (Brockdorff, *The Individual,* 148).[2] რამდენად დიქოტომიურია საქართველოს სახალხო პოეტის წოდება, მოიცავს თუ არა ის საბჭოურ, ნორმატიულ ფენასთან ერთად ნაციონალურ შრეს, საბჭოურ და ნაციონალურ მნიშვნელობათა ოპოზიციას? იყო თუ არა ის ამგვარი დუალისტური შინაარსის მქონე თავად გალაკტიონისთვის ან მისი მკითხველისთვის, ქართველი ხალხისთვის?

---

1 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *გალაკტიონი – სახალხო პოეტი, 219-235.* პირველი პუბლიკაციების ტექსტებზე დამატებები – შენიშვნები ან რეფერენციები წიგნში შედის სქოლიოების სახით.

2 აქ და შემდგომ უცხოენოვანი სამეცნიერო ლიტერატურიდან თარგმანი ჩვენია.

სახალხო ხელოვანის — პოეტის, მწერლის, არტისტის, მხატვრის, მომღერლის, არქიტექტორის და სხვა — საპატიო წოდება სსრკ-ში და, შემდეგ, თითოეულ საბჭოთა რესპუბლიკასა თუ ავტონომიურ რესპუბლიკაში შემოიღეს 1930-იანი წლების დასაწყისიდან მოყოლებული. ცხადია, წოდება ჩაფიქრებული იყო, როგორც კულტურაზე საბჭოურ-ტოტალიტარული კონტროლის ერთ-ერთი ინსტრუმენტი, დღეს კი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ამგვარი კონტროლის სიმბოლოც. ამასთანავე, წოდების შემოღება დაკავშირებულია კულტურული პოლიტიკის ტრანსფორმაციასთან სტალინურ-ტოტალიტარული მმართველობისა და იდეოლოგიური სისტემის ფორმირების შედეგად. თუკი ლენინური პერიოდიდან მოყოლებული, თავად ლენინის მიერ 1923 წელსვე განსაზღვრული „კულტურული რევოლუცია", ძირითადად, რაპპის (პროლეტარ მწერალთა რუსული ასოციაცია) და მსგავსი დაჯგუფებების აგრესიული მიდგომებითა და ქმედებებით ხორციელდებოდა, 1930-იანი წლების დასაწყისიდან შეიძლება დავინახოთ, რომ სტალინმა და მისმა უახლოესმა გარემოცვამ რეალურად დაამყარა ტოტალიტარული მმართველობა, თავის თავზე აიღო კულტურის მართვაც, შეცვალა ერთიანი კულტურული პოლიტიკა, ამავე დროს, განავითარა და განავრცო სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება[1]. კულტურის მართვის პროცესი პრინციპულად განსხვავებული გახდა და ეს ფუნქცია თავის თავზე უშუალოდ უმაღლესმა პოლიტიკურმა წრემ აიღო. 1920-იანი წლების ბოლომდე საბჭოურ სახელმწიფოში კულტურას ერთგვარი თავისუფლება შენარჩუნებული ჰქონდა: რუსული და ქართული კულტურის სივრცეშიც მოდერნისტული ესთეტიკით კვლავაც იქმნებოდა ტექსტები, განვითარდა ავანგარდისტული — ფორმალისტური, ფუტურისტული ჯგუფები, შესაბამისი პროდუქცია, მეორე მხრივ

1 სოციალისტური რეალიზმის თეორიული ისტორია საქართველოში ფართოდ იქნა გამოკვლეული ნ. გაფრინდაშვილის, მ. მირესაშვილის, ნ. წერეთლის მიერ. (იხ. გაფრინდაშვილი და სხვანი, *სოციალისტური რეალიზმის*).

კი რაპპი რუსეთში ან საქართველოს პროლეტარ მწერალთა ასოციაცია ასეთი ავტორებისაგან მტრის ხატს ქმნიდა და მათდამი აგრესიულ დამოკიდებულებას გამოხატავდა, რაც, სინამდვილეში, ბოლომდე ვერ ზღუდავდა „არასაბჭოური" ხელოვნების პრაქტიკას[1]. სტალინური პოლიტიკის შედეგად კი ტოტალიტარული სახელმწიფოსათვის გაცილებით უფრო ეფექტიანი მიდგომა იქნა დანერგილი. რაპპი და სხვა რამდენიმე ორგანიზაცია საკავშირო კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებით *О перестройке литературно-художественных организаций* (Постановление 1932) დაიშალა და მის სანაცვლოდ მალე სსრკ მწერალთა კავშირი შეიქმნა.[2] ამ დადგენილებით „საბჭოთა პლატფორმის" (ეს სიტყვები დადგენილების ტექსტში თავად სტალინის ჩამატებად მიიჩნევა) მხარდამჭერი ყველა მწერა-

1 1920-იანი წლების ბოლოს სტალინური კულტურული პოლიტიკის შემოღებამდე საბჭოური კულტურული სივრცის რეგულაცია ხელისუფლების მიერ ამგვარი, ლენინ-ტროცკის მიდგომებით ხორციელდებოდა. ტროცკი მოვლენებს „ფართო ისტორიულ შკალაზე" აღიქვამდა: პროლეტარიატის დიქტატურის გარდამავალ ეტაპზე აუცილებელი არ იყოს ხელოვნების გარდასაქმნელად პროლეტარული ენერგიის დახარჯვა, რადგან აბსოლუტური გამარჯვების შემდეგ ახალ სინამდვილეს ისედაც აღარ ექნებოდა „კლასობრივი ხასიათი"; ხოლო მანამდე მუშათა კლასს შეეძლო აეტანა ბურჟუაზიული ინტელიგენცია, რომელიც ცდილობდა პროლეტარიატის ფრთის ქვეშ თბილად ეგრძნო თავი (Trotsky, *Literature and Revolution,* 185, 217, 227). ამდენად, მოდერნისტული ლიტერატურის დაჯგუფებების არსებობაც კი დროებით დასაშვები იყო იმ მთავარი პირობით, რომ ისინი აღიარებდნენ ბოლშევიკურ რევოლუციას – სწორედ ამგვარი პირობა თუ მოთხოვნა წაუყენა ბოლშევიკური ხელისუფლების სახელით ფილიპე მახარაძემ ქართველ მწერლებს და ლიტერატურულ დაჯგუფებებს (მახარაძე, *მოხსენება*, 6-26).

2 საბჭოთა კავშირის მწერალთა კავშირის პირველ ყრილობაზე 17 აგვისტო – 1 სექტემბერი, 1934, მოდერნისტებმა მკაფიო გზავნილები მიიღეს იმის თაობაზე, რომ ინდივიდუალისტური, არაპარტიული, არასოცრეალისტური ხელოვნება ამის შემდეგ შეწყვეტდა არსებობას და მათ ბოლო შესაძლებლობა ეძლეოდათ გარდასაქმნელად (Горький, *Доклад*, 676).

ლი ერთ მწერალთა კავშირში გაერთიანდა და ლიტერატურაზე სრული იდეოლოგიური კონტროლის დამყარებაც მოხერხდა.[1]

1 „მწერლობის მოთვინიერების" მეთოდებს აკაკი ბაქრაძე თავის გახმაურებულ წიგნში აანალიზებს და ცხადყოფს, თუ როგორ „შეუკრა კრიჭა ქართულ მწერლობას" ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპმა და „ჩამოართვა უფლება, ემსახუროს ქართველი ხალხის ეროვნულ ინტერესებს (ბაქრაძე, *მწერლობის მოთვინიერება*, 19, 31). თუმცა, საბჭოური კონტროლის ბერკეტებიც კი არ აღმოჩნდა იმდენად ძლიერი, რომ ლიტერატურის სახისმეტყველებითი პოტენციალი ჩაეხშო. ამ პოტენციალის ამუშავებით დიდი მწერლები, როგორც ლელა წიქარიშვილის კვლევაც ცხადყოფს, 1930-იან წლებშიც კი ახერხებენ „ანტიპოდურობის, არქეტიპთა მსხვრევისა და იდეალთა პროფანირების" ეპოქის მხილებას (წიქარიშვილი, *მიხეილ ჯავახიშვილის*, 341). 1920-1930-იან წლებში იქმნება ახალი საბჭოური რეალობა და, როგორც როსტომ ჩხეიძე აღნიშნავს, „ამ რეალობის გაუთვალისწინებლად უთუოდ დავაკნინებთ XX საუკუნის მწერალთა ღვაწლს, თუკი არაფრად ჩავაგდებთ სახელისუფლებო რეპრესიებს, მწერალთა კავშირის დამთრგუნველ ყოფას, საიდუმლო სამსახურების, მილიციის, სასამართლოს, ცენზურის, ჩეკისტური კრიტიკის პარპაშს და მწერლებს მოვთხოვთ სასწაულის ჩადენას და ისეთ მხატვრულ მემკვიდრეობას, რაც ნიშანდობლივია დამოუკიდებელი და ძლევამოსილი ქვეყნებისათვის. ასეთი შედარების ფონზე ქართული ლიტერატურა დაზარალებულად წარმოდგება, მაგრამ იმ ეპოქის ქერქში შეღწევის შემდეგ საყვედურის გუნებაზე კი არ დავდგებით: მეტს რატომ ვერ მიაღწიესო, – არამედ განვცვიფრდებით მხატვრული მონაპოვრით და დავრწმუნდებით, რომ რაც მოხერხდა, ეს მხოლოდ ფანატიზმმა, თვითშეწირვის უნარმა, მტკიცე ნებისყოფამ შეძლო" (ჩხეიძე, *ქართული მწერლობა*, 81-82). თვითშეწირვის უნარი, თუნდაც აშკარა ან მოჩვენებითი კონიუნქტურის შემდეგ, ქართველ მწერლებს მსხვერპლის გარდაუვალობას აჩვენებდა. როგორ ირმა რატიანი წერს, „მწერლები მიდიოდნენ მსხვერპლზე, ვინაიდან მიაჩნდათ, რომ ყველა სხვა გზა ან კომპრომისი იყო, რომელსაც ისინი ვერ დაუშვებდნენ, ან არსებობის გახანგრძლივების გაუმართავი მექანიზმი. შედეგად, მონური საზოგადოების „იდეალური ტიპის" წინააღმდეგ ამბოხებული არაერთი ქართველი შემოქმედი შეგნებულად შეგებებია დახვრეტას (მიხეილ ჯავახიშვილი, ტიციან ტაბიძე, კოტე ხიმშიაშვილი), დაპატიმრებას (ნიკო სამადაშვილი), ემიგრაციას (გრიგოლ რობაქიძე), ანაც – თვითმკვლელობას (პაოლო

ნიშანდობლივია, რომ ამავე დადგენილებით გადაწყდა ანალოგიური ინსტიტუციური ცვლილებების გატარება ხელოვნების სხვა სფეროებშიც. კულტურულ პროცესზე, შემოქმედებით პროდუქციაზე კონტროლის კვალდაკვალ დაიწყო შერჩეული ავტორების პოპულარიზაცია, ლეგიტიმაცია, საბჭოური დაფნებით შემოსვა. სწორედ ამ დროიდან საკუთრივ ქართულ ლიტერატურაშიც ვეღარ შეხვდებით ლიტერატურულ ტექსტებს, რომელიც მოდერნისტული ესთეტიკით იქნებოდა შექმნილი: მნიშვნელოვანი ავტორები, და საკუთრივ გალაკტიონ ტაბიძეც, მოდერნისტული გამოცდილების შემდეგ, აკეთებენ თავიანთ ახალ კულტურულ არჩევანს, მიმართავენ რეალისტურ ესთეტიკას და საბჭოური გარემოსთვის უფრო მისაღებ რეალისტურ ტექსტებში დებენ ნაციონალურ შინაარს. ამავე პერიოდიდანვე მათთან და, მეორე მხრივ, უშუალოდ სოცრეალისტური ორიენტაციის ფსევდო-მწერლებთან ჩნდება საბჭოური, იდეოლოგიზებული ტექსტები[1] –

იაშვილი). პრობლემის გადაჭრის ყველა ეს ფორმა შინაარსობრივად იდენტური იყო, განსხვავებას მხოლოდ განხორციელების სტრატეგია ქმნიდა. მწერალი თავად იყო ტრაგიკული პერსონაჟი, რომელიც მსხვერპლად ეწირებოდა საკუთარ პრინციპებს" (რატიანი, *ქართული მწერლობა*, 149).

1 როგორც ნონა კუპრეიშვილი აღნიშნავს, „სტალინური ეპოქის რიტორიკა, რომელიც თავის დროზე საბჭოთა მმართველობითი ინსტიტუციები გაფორმდა, ოფიციოზის მიერ სრული და საბოლოო გამარჯვების გარანტად აღიქმებოდა. განიხილავდნენ რა ენას კოლექტიური იდენტობის უმნიშვნელოვანეს მახასათებლად, „ყველასთვის გასაგებ ნიშანთა და სიმბოლოთა სისტემად", მის მიმართ განსაკუთრებული კონტროლის პოლიტიკას ახორციელებდნენ. ახალი საბჭოთა ნაციონალური იდენტობისათვის აუცილებელი იყო იმგვარი ნარატიულობა, ტექსტის იმგვარი სიტყვიერი ორგანიზაცია, რომელიც მკითხველს კოლექტივის აქტიურ, დეპერსონალიზებულ წევრად აქცევდა. სოციოლინგვისტიკის ფენომენად ქცეული ენა საბჭოეთის პოლიტიკურსა და ლინგვისტურ ლანდშაფტში იმთავითვე არა გეოგრაფიულად, არამედ კონცეპტუალურად ჩანერგილი, გარკვეული დროის მანძილზე „იდეური მითვისებადობის ფორმად" განიხილებოდა" (კუპრეიშვილი, *პოეტიკა როგორც სოცრეალისტური რიტორიკის ალტერნატივა*, 385).

განსაკუთრებით თვალშისაცემია სტანდარტული საბჭოური ლექსიკით დატვირთული, აპოლოგეტური ლექსები. ასეთი ცვლილებების ფონზე, საბჭოური კულტურული პოლიტიკის შესაბამისად, მასობრივ პროპაგანდისტულ დონეზე იწყება უკვე აღიარებული, რეჟიმისთვის მეტ-ნაკლებად მისაღები წარსულის მქონე და საბჭოურ მოთხოვნებთან რამდენიმე ახალი ტექსტით მაინც მისადაგებული ავტორების გამორჩევა და მათი ლეგიტიმაცია, პოპულარიზაცია, სოვეტიზაცია. რაპპის აგრესიული, ნეგატიური რიტორიკა ჯილდოებისა და ქების პოზიტიური ოფიციალური რიტორიკით იცვლება.[1] ნიშანდობლივია, რომ „საბჭოთა მწერლების“ აღიარებული ფიგურები სწორედ მხატვრული საზომებით ნამდვილად გამორჩეული პოეტებისა და პროზაიკოსებისაგან იქმნება. პროლეტარული ფსევდო-ავტორები, მათი იდეოლოგიურ-პოლიტიკური პოზიციის მიუხედავად, მხატვრული მიღწევების გარეშე ამ რიგში ვერ ხვდებიან. მწერლების და, ზოგადად, კულტურისა თუ მეცნიერების „მუშაკების“ სახელმწიფო ჯილდოებით, მათ შორის, „სახალხოს“ საპატიო წოდებით გამორჩევა ახალი კულტურული პოლიტიკის ნაწილი ხდება. ნიშანდობლოვია, რომ თუკი სხვა ჯილდოების, ორდენების დასახელება საბჭოური სემანტიკით იქმნება (ლენინის ორდენი, შრომის წითელი დროშის ორდენი), სახალხო ხელოვანის საპატიო წოდება თავისი ფორმით მაქსიმალურად მიახლოებულია

1 ცხადია, ამგვარი პოზიტიური ოფიციალური რიტორიკის მიღმა იგულისხმებოდა კულტურაზე კონტროლის ყველაზე აგრესიული, სისხლიანი მექნიზმის ამუშავებაც. დონალდ რეიფილდი დეტალურად მიმოიხილავს ქართულ ლიტერატურაში ბერიასეული რეპრესიული მოქმედების მეთოდებს, უწოდებს რა ამას ბერიას ჰოლოკოსტს (Rayfield, *The Literature of Georgia*, 297-310). როგორც ის აღნიშნავს, სტალინმა და ბერიამ, როგორც კალვინის თუ იანსენის ღმერთმა, გადაწყვიტეს, რომ რჩეული ინტელექტუალების ნომინალური როლისთვის მცირე ელიტა უნდა გადარჩენილიყო და მათთვის ცოდვები მიეტევებინათ. ის, რომ გალაკტიონი გადაურჩა ამ რეპრესიებს, რეიფილდის მიხედვით სწორედ იმით აიხსნება, რომ ისიც ამგვარ რჩეულთა რიცხვში აღმოჩნდა (ibid. 305).

ხალხურ ტრადიციულ გარემოსთან, რათა ასოცირებული იყოს ეთნოკულტურულ, და არა უშუალოდ საბჭოურ სივრცესთან. „სახალხო“ წოდება იმავე იერარქიით არის შემოღებული, როგორითაც მოწყობილია მთელი საბჭოთა კავშირი: ის არსებობს საკავშირო დონეზე და ლოკალურ რესპუბლიკურ დონეებზე. ცენტრისა და პერიფერიის, მეტროპოლიის და კოლონიის ბინარულობა, რაც პოსტკოლონიალიზში კოლონიური გამოცდილების კვლევისას ერთ-ერთი საკვანძო კონცეპტია, ამ წოდების შემთხვევაშიც ვლინდება. საკავშირო წოდება ერთიანი საბჭოური კოსმოპოლიტური კულტურის შექმნის მცდელობის გამოხატულებაა, ხოლო რესპუბლიკებისა და ავტონომიური რესპუბლიკების დონეებზე წოდება საბჭოთა სიმაღლიდან ეთნიკური/ნაციონალური კულტურული სივრცის არსებობის ოფიციალური დადასტურებაა. საკავშირო კულტურა ცხადდება საბჭოთა კავშირის ხალხებისა და კულტურების ინტეგრირებულ სივრცედ, ისევე როგორც საბჭოთა კავშირი ცხადდება თავისუფალ რესპუბლიკათა ერთიან სახელმწიფოდ. ცხადია, კულტურის დონეზეც ეს ისევე არ არის თანაბარუფლებიანი ინტეგრაცია, როგორც პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივ დონეზე. მრავალი ერი და ეროვნება და მათი ისტორიული ტერიტორიები რუსეთის საბჭოური იმპერიის კოლონიაა და იმართება რუსული ცენტრიდან. ამავე ცენტრიდან იმართება, ცხადია, კულტურაც, თუმცა, მართვისთვის შექმნილი სპეციფიკური საბჭოური იდეოლოგია ოფიციალური დისკურსის ფარგლებში ერებს სთავაზობს ირწმუნონ, რომ აქვთ თავისუფალი სახელმწიფოებრივი და, რა თქმა უნდა, კულტურული არჩევანიც. ეს კი კოლონიებისთვის მეტროპოლიიდან დადგენილი ისეთი ხედვაა, რომლის იმპლემენტაციაც სწორედ ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებშია აღმოჩნდა შესაძლებელი, როცა ბეჭდური, რადიო- თუ ტელესაშუალებებით, ისევე როგორც მართვის ადგილობრივი რგოლებით და სასკოლო თუ პოლიტგანათლების სისტემით, უზრუნველყოფილია ოფიციალური რიტორიკის მა-

სობრივი გავრცელება და ცენტრს საშუალება აქვს ტოტალური ზეგავლენა მოახდინოს მოსახლეობის მსოფლაღქმითი პოზიციის ჩამოყალიბებაზე. კოლონიებში თავისუფალი არჩევანის არსებობის განცდის შესანარჩუნებლად კულტურის, საკუთრივ კი სახალხო კულტურის ბერკეტის გამოყენება საბჭოური იმპერიული მმართველობის თავისებურებად შეიძლება მივიჩნიოთ. რასაკვირველია, ისტორიულად იმპერიებს შეჰქონდათ მეტროპოლიის კულტურა კოლონიებში, თუმცა ის ხელმისაწვდომი იყო მხოლოდ ელიტარულ და არა მასობრივ, სახალხო დონეზე. ასე ხდებოდა საქართველოშიც რუსული კოლონიალიზმის პირველ ასწლეულში, მეფის რუსეთის იმპერიის პერიოდში. თუმცა საბჭოურ კოლონიურ პერიოდში, საკუთრივ კი 1930-იანი წლების დასაწყისიდან, ტოტალიტარული კულტურული პოლიტიკის ფარგლებში, სწორედ მასობრივ, სახალხო, ეთნოკულტურულ დონეებზე დაიწყო საბჭოური იდეოლოგიზირებული კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი პოზიციის დანერგვა, რაც გამოითქვა კარგად ცნობილი ლოზუნგით: „ფორმით ნაციონალური, შინაარსით სოციალისტური." ამ ფორმულაში გაცხადებულია სწორედ იმგვარი იდეოლოგიური პრინციპი, რომლის მიხედვითაც კოლონიების ეთნიკურ/ნაციონალურ ლინგვო-კულტურულ არეალში მასობრივ დონეზე შესაძლებელი იყო კულტურასთან იგივეობის განცდის შენარჩუნება, თუმცა სინამდვილეში, სწორედ საბჭოური ჩარევით, ამა თუ იმ საბჭოური კოდების და იდეების აგენტების მეშვეობით, ტექსტში შეტანილი იყო უცხო იდეოლოგია. ამგვარი ტექსტის ზუსტ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ, თუნდაც, 1930-იანი წლების ქართული საგუნდო სიმღერები კოლექტივიზაციის შესახებ, რომლებშიც საბჭოურ იდეებთან ფამილარიზაცია და მათდამი პოზიტიური მასობრივი განწყობის შექმნა სწორედ ხალხური მელოდიკით, ნაციონალური მუსიკალური ფორმით, ნაციონალურ ტანსაცმელში გამოწყობილ მომღერალთა გუნდის მეშვეობით ხდებოდა.

რამდენად გულისხმობდა ლოკალურ კოლონიურ კულტურებში სახალხო პოეტის წოდების შემოღება პოეტის ფიგურის ამგვარ უტილიზაციას საბჭოურ-იმპერიული ხელისუფლების მიერ? რამდენად გაცნობიერებულად აიღებდა თავად პოეტი ამგვარ როლს? ან, მეორე მხრივ, რამდენაც ეცდებოდა ის რეალური სახალხო და ნაციონალური მისიის შესრულებას და ამ მიზნით ხალხთან კონტაქტის შესაძლებლობის გამოყენებას, რასაც მისი სტატუსი უზრუნველყოფდა? საბჭოთა კავშირში სახალხო პოეტის ინსტიტუტის მოქმედების გამოცდილებიდან გამომდინარე, ყველა ამ კითხვას შეიძლება დადებითი პასუხი გავცეთ. ეს წოდება მართლაც მიენიჭათ იმ პოეტებს, რომლებიც რეალურად სარგებლობდნენ სახალხო პოპულარობით და ამ მხრივ საბჭოთა ხელისუფლება მათ ავტორიტეტს იყენებდა საკუთარი ავტორიტეტის განსამტკიცებლად. მეორე მხრივ კი ნათლად ჩანს, რომ პოეტები იყენებდნენ საზოგადოებრივი ურთიერთობის შეთავაზებულ ფორმატს – შეხვედრებს, საიუბილეო საღამოებს, წიგნების გამოცემს – და ამ გზით ნაციონალური კულტურული იმპულსების გაძლერების შესაძლებლობებს. პოსტსაბჭოური/ პოსტკოლონიური ხედვის კუთხიდან შეიძლება მართლაც ძნელი გასამიჯნი იყოს, სახალხო პოეტის დიქოტომიური როლიდან რომელი ზემოქმედებდა უფრო ძლიერად საზოგადოებრივ განწყობებზე. ნათელია, რომ საბჭოთა კავშირში სახალხო პოეტის წოდების დაარსებისას გათვალისწინებული იყო ნაციონალურ კულტურებში იმ პოეტების პატივისცემისა და სახალხო აღიარების მსოფლიო პრაქტიკა, რომელიც მიჩნეული იყო ხალხის განწყობებისა და ენობრივი განცდის საუკეთესო გამომხატველად. თუმცა, ცხადია, მათი სტატუსი იქმნებოდა არა რაიმე დადგენილებით ან რომელიმე სახელისუფლებო ჯგუფის გადაწყვეტილებით, არამედ მთელი კულტურული სივრცის ფარგლებში რეციპიენტთა კოლექტიური თანხმობით. სწორედ ამ სტატუსით სარგებლობს, მა-

გალითად, რობერტ ბერნსი შოტლანდიაში, ან ნიკოლაი ნეკრასოვი რუსეთში. საბჭოური სახალხო პოეტის წოდებაში კი ერთდროულად იქნა შემოტანილი ლოკალური კულტურულ-ნაციონალური ფუნქციაც და საბჭოურ-იმპერიული ფუნქციაც. ნაციონალური ფუნქციის რეალიზაცია თავად პოეტის შემოქმედებითი არჩევანის და, ასევე, კოლექტიური კულტურული და ნაციონალური მოლოდინების სიძლიერეზე იქნებოდა დამოკიდებული, მაშინ როცა საბჭოური ფუნქციის უზრუნველყოფა, ცხადია, თავად ოფიციალურ დისკურსზე კონტროლის მქონე ხელისუფლების ამოცანა იყო. საქართველოში წოდება მიენიჭა სულ რამდენიმე და მართლაც აღიარებულ ავტორს, მაგალითად გიორგი ლეონიძეს და იოსებ გრიშაშვილს, გალაკტიონის თანამედროვეებს, მხოლოდ 1959 წელს. თუმცა დიმიტრი გულიას აფხაზეთის სახალხო პოეტის წოდება მიენიჭა 1937 წელს, რაც თავისთავად ნიშანდობლივია ფაქტია. ერთი მხრივ საბჭოური, მეორე მხრივ კი ნაციონალური კონტექსტების გათვალისწინებით შემთხვევითი არ არის, რომ 1933 წელს გალაკტიონ ტაბიძეს პირველს მიენიჭა საქართველოს სახალხო პოეტის წოდება. 1921 წლიდან ის უკვე სარგებლობდა აღიარებით ნაციონალურ სივრცეში, პოეტებისგან და მკითხველებისგან მინიჭებული „პოეტების მეფის“ ტიტულით. მას დაუმკვიდრდა ტიტული პოეტების მიერ, ხმათა უმრავლესობით, რაც ატაცებული იქნა მკითხველების მიერ. მაგალითად, ბიოგრაფიები ამბობენ, რომ 1927 წელს სოხუმში გამართულ დიდ საღამოზე მას მიართემენ ლირას წარწერით „გალაკტიონს — პოეტების მეფეს“. საკმაოდ მომძლავრებული საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში გალაკტიონი უკვე იღებს იმ პატივის ნიშნებს, რაც, ცხადია, არ გაიცემოდა ამ ხელისუფლების თანხმობის გარეშე, თუმცა მისი სახალხო აღიარება და ხალხმრავალი საღამოები, უპირველესად, თავად გალაკტიონის გენიალური პოეზიისადმი ხალხის კოლექტიური განწყობების სიმძლავრის გამოხატულებაა, იმ

კოლექტიური მოლოდინებისა, რომელიც, მთელი მეცხრამეტე საუკუნის გამოცდილების შესაბამისად, კოლონიურ ქვეყანაში პოეტის როგორც ნაციონალური ლიდერის როლის გამოკვეთის შედეგად ჩამოყალიბდა. შეიძლება ნათლად დავინახოთ, რომ ამ დროისათვის სწორედ გალაკტიონმა დაიკავა ნაციონალური კულტურის ის ნიშა, რომელიც აკაკი წერეთლის გარდაცვალების შემდეგ იყო შესავსები. ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში მრავალჯერ ხაზგასმულა აკაკის განსაკუთრებული მნიშვნელობა გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებით ფორმირებაში. ზაზა შათირიშვილი წარმოაჩენს იმ არქეტიპულ როლს, რასაც აკაკი ასრულებს გალაკტიონისთვის: „"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 ინვარიანტული მოტივი – აყალიბებს „ნამდვილი" გალაკტიონის „ნარცისიტულ რიტორიკასა" და 1915-27 წლების პოეტიკას – ე. წ. „გალაკტიონის კანონს"„ (შათირიშვილი, *გალაკტიონის პოეტიკა*, 21). ამ თვალსაზრისით, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რომ აკაკის ინვარიანტი, გალაკტიონის მიერ აკაკის ჩანაცვლების მოტივი და „ნარცისისტული რიტორიკაც" აქტუალურია არა მხოლოდ პოეტების მეფის, ან „მეფე-პოეტის" სტატუსის აქტიურობისას 1915-1927 წლებში, არამედ მომდევნო პერიოდში, სახალხო პოეტის სტატუსის გაქტიურებისასაც. ზაზა შათირიშვილი გამოჰყოფს 1927 წლის შემდეგ გალაკტიონის „მეორე დაბადებას" რაც გულისხმობს ახალ რეალობასთან" კონტაქტის დამყარებას. ამიტომაც გალაკტიონი ცდილობს კონტაქტი დაამყაროს „საკუთართან" – სამშობლოსთან, მშობლიურ ლანდშაფტთან" (იქვე, 21).

ქართველ მწერალთა ახალი კულტურული არჩევანის თანახმად, გალაკტიონის პოეზიაშიც სამშობლოსთან კონტაქტის, ნაციონალური კოდის თემების, ნიშნების და, ასევე, სიმბოლისტურის ნაცვლად რეალისტური ესთეტიკის შემოსვლა, მისი „სახალხოობის“ წინაპირობა ხდება, მეორე მხრივ კი სწორედ ამ პერიოდზე მოდის საბჭოური თემებისა და კოდის დეკლარირება, საბჭოურ „ახალ რეალობასთან“ „კონტაქტის დამყარებაც,“ რაც ამ წოდებისთვის მეორე წინაპირობას წარმოადგენს. საბჭოთა ხელისუფლება აღარ ედავება სიმბოლისტური წარსულისთვის ან, თუნდაც, ანტიბოლშევიკური ტექსტისთვის *მოგონებები იმ იმ დღეების, როცა იელვა* (1921-1924), რის გამოც პოეტის დაპატიმრება და მნათობის ტირაჟის განადგურება დღეს მის ბიოგრაფიებშიც აღინიშნება. ქართული მოდერნისტული თაობის საერთო ტენდენციის შესაბამისად, ამ პერიოდის დიქოტომიური ცვლილებები, ნაციონალური და საბჭოური ტექსტებით მოდერნისტული ტექსტების ჩანაცვლება გალაკტიონის შემოქმედებაშიც ისევე ხელშესახებია, როგორც ტიციან ტაბიძესთან, პაოლო იაშვილთან, გიორგი ლეონიძესთან. თუმცა კოლექტიურ ნაციონალურ სივრცეში ყველაზე დიდი, სახალხო როლი სწორედ გალაკტიონს ეკისრება. შეიძლება ვიმსჯელოთ, ერთი მხრივ, ნაციონალურ კულტურაში გალაკტიონის მიერ აკაკის ჩანაცვლებაზე, მეორე მხრივ კი თავად გალაკტიონის თვითპრეზენტირების ფორმებში აკაკისეული სახის ადაპტაციაზე. ის თანდათან ხდება წვეროსანი პოეტი, რომელიც ასობით თუ ათასობით მსმენელის წინაშე კითხულობს ლექსებს და, რაც განსაკუთრებით ხაზგასასმელია, ეროვნულ განცდებს აღვივებს კოლონიზებულ ქვეყანაში. ხალხმრავალი საღამოები, შემოქმედებითი მოღვაწეობის იუბილეები გალაკტიონის ბიოგრაფიის მახასიათებელი ხდება: მოღვაწეობის 20 წლის იუბილე 1928 წელს, მწერალთა კავშირის მიერ აღნიშნული სალიტერატურო მოღვაწეობის 30 წლის იუბილე 1938 წელს,

ზეიმით აღნიშნული დაბადების 50-ე და სალიტერატურო მოღვაწეობის 35-ე წლის იუბილე 1943 წელს, მოღვაწეობის 50 წლის იუბილე 1958 წელს მის ფიგურას სულ უფრო მიამსგავსებს აკაკის. გალაკტიონის ჩანაწერების მიხედვით შეიძლება დავინახოთ, რომ აკაკის სახის რეფლექსია, ისევე როგორც მისი როლის ჩანაცვლება, გალაკტიონის მიერვე განიცდება.[1] მაგალითად, მის მოგონებებში ფიქსირდება გულდაწყვეტა აკაკის მოღვაწეობის 50 წლის აღსანიშნი დიდი საიუბილეო საღამოს მიღმა დარჩენისას: „აკაკის იუბილე იყო, ბევრმა პირველად დაინახა ამ დღეს აკაკი. მე ერთი კვირის წინეთ ვიკითხე სახაზინო თეატრის კასაში ბილეთი, მაგრამ სრულიად გაყიდულიყო ბილეთები. დავრჩი ასე, რომ აკაკი ვერ ვნახე, უკვე თხუთმეტი წლის ვიყავი, სემინარიაში ვსწავლობდი, ლექსებსაც ვწერდი, ვბაძავდი აკაკის... „სირცხვილი არ არის, რომ აკაკი ვერ ვნახო?“ – ვფიქრობდი, მაგრამ შემთხვევა არ მომეცა. სიონის ტაძრიდან აკაკი ეტლით წამოიყვანეს, მინდოდა დამენახა, მაგრამ ჩემს წინ ჩემზე მაღალი ხალხი იდგა. ეტლმა ჩაიარა კიდეც... შემდეგ სახაზინო თეატრის წინ ვიცდიდი, ხალხი ბუზივით ირეოდა... გათავდა საიუბილეო ზეიმი, აკაკი კი არ სჩანდა. ხალხი მოუთმენლად ელოდა მის გამოსვლას. – რაზოიდიტეს! – გაისმა პოლიციელის ხმა, აკაკი უკე უიეხალ. – აკაკი წავიდა! გულდაწყვეტილი გვიან დავბრუნდი ბურსაში, სადაც სემინარიელები ერთმანეთს უზიარებდნენ თავიანთ შთაბეჭდილებებს აკაკიზე“ (ტაბიძე, გ., *თხზულებანი*, ტ. XII, 231-233). აკაკისადმი, როგორც თაყვანისცემის ობიექტისადმი მიზიდულობის განცდასთან ერთად აქ ჩანს მარგინალობის განცდა, რომელიც შემდგომ კომპენსირებული უნდა იყოს სწორედ მისი როლის საკუთარ თავზე აღებით. აკაკისთან დატოლების სურვილიც იკითხება

1 ვახტანგ ჯავახაძე ნათლად აჩვენებს, თუ როგორ ფიგურირებს აკაკი გალაკტიონის ჩანაწერებში (ჯავახაძე, *უცნობი*, 331-333). მრავლისმთქმელია გალაკტიონის მიერ პოემა *აკაკი წერეთლის* (1940) დაწერის ფაქტიც.

გალაკტიონის ჩანაწერებში: „აკაკი წერეთელს იუბილე გადაუხადეს 50 წლის მოღვაწეობისა 1908 წელს, ე.ი. სამწერლო ასპარეზზე გამოსულა 1858 წელს. მომავალ წელს სრულდება 100 წელი აკაკის სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლიდან და 50 წელი ჩემი სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლიდან. აკაკის ლექსი იყო „საიდუმლო ბარათო;" ჩემი ლექსი „სქელი ღრუბელი." რამდენი წლისა იყო ნეტა მაშინ აკაკი? არ ვიცი, ამ სურათზე სჩანს მოხუცი არა ნაკლებ სამოცდაათი წლისა" (ტაბიძე, გ., *ამბავი ერთი,* 41-42). პირად ჩანაწერებში გამკრთალი ეს შედარება სწორედ საიუბილეო თარიღებსა და პირველ ტექსტებს შორის ანალოგიით ამყარებს თანაბარ მიმართებას აკაკისთან, მაშინ, როცა ღიად აკაკის უპირატესი როლი გალაკტიონის მიერ ყოველთვის ხაზგასმული იყო: ოთარ შალამბერიძის მოგონებაში ვკითხულობთ: „გავკადნიერდი და მისვლისთანავე გაზეპირებულივით ვთქვი: – მაპატიეთ, ბატონო გალაკტიონ, ძალიან მინდა მოგესალმოთ და პირადად გაგიცნოთ ჩვენი დროის... არა, ჩვენ კი არა, ყველა დროის უპირველესი მგოსანი. მთელი სხეულით შემობრუნდა. დამინახა თუ არა, სახე გაებადრა, თითქოს ნაცნობი ვიყავი. ჯერ თავი დამიკრა, მერე ხელი ჩამომართვა: – კეთილი, ყმაწვილო, კეთილი... ოღონდ შევთანმხდეთ, – (ამ დროს ის ხელი უკვე ჩემს მხარზე ედო) – რომ რუსთაველის შემდეგ ყველა დროის პირველი პოეტი აკაკია, არა?" (შალამბერიძე, *სიცოცხლე მშვენიერია,* 347). ნათელია, რომ სიმბოლისტურ პერიოდშივე გამოვლენილი აღქმა აკაკისა, როგორც როლური მოდელისა, ნარჩუნდება არასიმბოლისტურ პერიოდშიც, საბჭოთა ეპოქაში, როცა არსებობს საყოველთაო თანხმობა გალაკტიონის როგორც „პირველი პოეტის" სტატუსზე, რასაც, როგორც გადმოგვცემენ, თავად გალაკტიონი ეთანხმება.[1] საქართველოს, როგორც კულტურული სივრცის აქცენტირება აქ ნიშან-

1 სწორედ საქართველოს უპირველესი პოეტის სახით არის გალაკტიონი რეპრეზენტირებული ქართულ პოეზიაში, თუნდაც, მურმან ლებანიძის ლექსში „ჩემს გალაკტიონს მე ვკითხე ერთხელ" – ის არც აღიარებს სხვა, მასთან შესადარი, მეორე პოეტის არსებობას თანადროულ საქართველოში.

დობლივია. საბჭოთა პერიოდში კულტურულ სივრცეთა იერარქია, ცენტრის კულტურის – როგორც ტექსტების, ასევე კულტურული ტენდენციების – დომინირება პერიფერიულ, კოლონიურ კულტურებზე დადგენილ ფაქტად მიიჩნევა, გალაკტიონი კი ფიქრობს ნაციონალურ კულტურაზე, როგორც ცენტრზე და საკუთარ თავზე, როგორც კულტურული ცენტრის ცენტრალურ ფიგურაზე. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მთელი ის პატივი, რასაც პოეტი ამ სივრცის ფარგლებში იღებს – პატივი ხალხისაგან და პატივი ხელისუფლებისაგან – მისთვის ლოგიკური და სამართლიანია. უნდა ვიკითხოთ, საკუთრივ რომელი ტექსტებისთვის იღებს ის აღიარებას ხალხისაგან, და რომლებისთვის – საბჭოთა ხელისუფლებისაგან? და აქვე შეგვიძლია ვიკითხოთ, რამდენად მისაღებია პოეტისთვის პატივის ნიშნები?

მსოფლიო კულტურული გამოცდილების თვალსაზრისით, მოდერნისტი პოეტის სიცოცხლეშივე, სინქრონულ გარემოში სახალხო აღიარება, სიმბოლისტი პოეტის და მისი ელიტარული პოეზიის „სახალხოობა“ პარადოქსია, რომელიც გალაკტიონის სამშობლოში მაინც მოხდა. სიმბოლისტი „დაწყევლილი პოეტია“, მისი პიროვნება და მისი ლექსები არ ესმით თანამედროვეებს მაშინ, როცა ის თავის თავში ატარებს თანადროული სამყაროს მთელ ტკივილს. ფრანგული სიმბოლიზმიდან მომდინარე ეს არქეტიპი თავად გალაკტიონთანაც დომინირებს. კიდევ უფრო პარადოქსულია, რომ გალაკტიონის და მისი სიმბოლისტური ლექსების პოპულარობა რეალური და დაშვებული იყო საბჭოთა პერიოდში. რეალისტურ-პათეტიკურ, საბჭოურ ლექსებზე უწინ სწორედ *მე და ღამე*, *მთაწმინდის მთვარე*, *ლურჯა ცხენები*, *მერი*, *თოვლი* იკითხებოდა საჯაროდ, პოეზიის საღამოებზე სწორედ მათ მოსმენას ელოდა ხალხი. გალაკტიონის პოეტური ფიგურა, მაშინაც და ახლაც, უწინარესად ამ ლექსებთან ასოცირდება. საბჭოთა პოზიციიდან ამ ტექსტების პოპულარობის და ტირაჟირების დაშვება შეიძლება მივიჩნიოთ ლოკალური კულტურული სივრცისად-

მი კომპრომისად, ისევე როგორც პრაგმატულ გადაწყვეტილებად: რამდენადაც პოეტის ავტორიტეტს ამ შემთხვევაში საბჭოთა კულტურა თავის სასარგებლოდ ამუშავებს, ავტორიტეტის შენარჩუნება, თუნდაც სიმბოლისტური ლექსების ხარჯზე, დასაშვებია თვით საბჭოურ სივრცეშიც. სწორედ ამიტომ, მაშინაც, როცა საბჭოურ კრიტიკაში გალაკტიონისეული ბურუსისა და უიმედობის განწყობების სიმცდარეზე, მის მიერ საბჭოურ რელსებზე გადმოსვლაზეა საუბარი, თავად სიმბოლისტური შედევრების ტაბუირება და ამოღება კულტურული მიმოქცევიდან არ მომხდარა. თუმცა ამ დროს საბჭოური იდეოლოგიურ-მმართველობითი ღონისძიებებით მოხდა თავად სიმბოლისტურ-მოდერნისტული გამოცდილების ექსტრაქცია საზოგადოების კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი სივრციდან, შესაბამისად, ავთენტური მოდერნისტული კონტექსტისა და დეკოდირების შესაძლებლობების გარეშე დატოვებული პოეტური ტექსტები აღარ წარმოადგენდნენ საფრთხეს საბჭოური კულტურისათვის. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ საჯარო დეკლამაციისას არც აღიქმებოდა იმ სიმბოლისტური ტექსტების შინაარსი, რომლებიც მაღალი კულტურის ფარგლებში, ელიტარული მკითხველისათვის იყო განსაზღვრული. თუმცა ნათელია, რომ მსმენელთა გაერთიანება შესაძლებელი იყო იმ ღრმა ეთნოკულტურული და ლინგვისტური იმპულსების, ენობრივ ჰარმონიასთან ერთიანობის განცდის წყალობით, რომლებიც სწორედ გალაკტიონის სიმბოლისტურ ლექსებშია განსაკუთრებული სისავსით რეალიზებული. შესაბამისად, ტროპული სისტემის, მოდერნიზმის ეპოქის სულიერი და მსოფლმხედველობრივი პრობლემების, ევროპულ პოეზიასთან ინტერტექსტური კავშირების, სიმბოლისტური კულტურული კოდის გახსნის გარეშეც ლექსები ზეგავლენას ახდენდნენ ინდივიდუალური მკითხველის თუ მსმენელის ინტუიციურ საწყისზე და მათ კოლექტიურ ეთნოლინგვისტურ განცდაზე.[1]

1 როგორც თეიმურაზ დოიაშვილი ასკვნის, სიცოცხლის ბოლოს, „„ნიკორწმინდაში“ გალაკტიონმა გვითხრა, რომ არასოდეს მიუტოვე-

გალაკტიონის ჩანაწერების მიხედვით შეიძლება დავინახოთ, რომ მას აღიარება ერთდროულად ატკბობს და აცარიელებს. ჯერ კიდევ სიმბოლისტურ პერიოდში, ლექსში *მარტოობა* (1922), რომელიც პოეტების მიერ „პოეტების მეფის“ ტიტულის მინიჭებას ეხმიანება, შინაგანი სიცარიელე და მარტოობაა გამოსახული, როგორც საპასუხო ემოცია აღიარებაზე: „უპირველესი მომანიჭეს დაფნა მეფეთა, / იმ დღეს მოვიდა თეთრი თოვლი და მარტოობა. / გავაღე კარი, თეთრი თოვლი შემომეფეთა, / მოვხურე კარი, მარტოობამ დაისადგურა“ (ტაბიძე, გ. *რჩეული*, 304). ეს შინაგანი მდგომარეობა მიემართება სიმბოლისტურ-მოდერნისტულ კულტურაში პოეტის ზოგად სტატუსს. როგორც ამაზე პოეტური ტექსტები მიგვითითებენ, ეს სტატუსი გალაკტიონს ყველაზე მეტად ჰქონდა განცდილი: მარტოსული ადამიანი, პოეტი, რომელიც თავის შინაგან არსებაში ატარებს ყველაზე სიღრმისეულ განცდას კრიზისული ეპოქის მტკივნეული სულიერი მდგომარეობისა, და ამიტომ მისი გული „ხალხის გულია“, თუმცა იგი მიუსაფარია, გარიყულია როგორც სოციუმისაგან, ასევე სულიერი თანხმობის სივრცისაგან. ფიზიკურ სამყაროში დაკარგული ჰარმონია მხოლოდ მის ტექსტებში აღდგება, მაგრამ თავისი დროის წყლულები ყველაზე ღრმად მას აჩნია გულზე – ასეთია პორტრეტი, რომელიც იხატება ლექსში *გრძნობა, რომელიც დაკარგულია* (1927-მდე) „ის მღერის, როგორც დარის დარება, / იმისი გული ხალხის გულია. / მასში მოისმის იდუმალთა ხმათ მწუხარება, / გრძნობა, რომელიც დაკარგულია. / ის ხეტიალობს ასეთნაირ განწირულებით, / როგორც სამოთხის დახურულ კართან. / გულზე აჩნია უკურნავი დროის წყლულები, / გაუნელებელ ცეცხლთა და ქართა“ (ტაბიძე, გ. *რჩეული*, 282). სიმბოლისტური პერიოდის ლექსის მხატვრული და ემოციური შთამბეჭდაობა მკითხველს განაწყობს იმ განცდისადმი, რომ სწორედ ეს არის სახე ნამდვილი გალაკტიონისა – როგორა-

ბია „წმინდა ხელოვნების“ გზა. ტაძარი მისი პოეზიისა წმინდა ხელოვნების ტაძარია“ (დოიაშვილი, *ფრთები და დიადემა*, 80).

დაც ის შეიგრძნობს თავის თავს. სიმბოლისტი პოეტის თვით-შეგრძნება, როგორც ტრაგიკული ფიგურისა, მოდერნიზმის ეპოქის სულიერ-მსოფმხედველობრივი კონტექსტით, მოდერნიზმის კულტურული ლოგიკით არის განსაზღვრული, მაგრამ საბჭოური ეპოქის კულტურული ლოგიკა აღარ გულისხმობს საბჭოთა მოქალაქის, მით უფრო, ორდენოსნის, რესპუბლიკის სახალხო პოეტის ამგვარი სახით წარმოჩენას. იმ პერიოდის ოფიციალურ დისკურსში – მედიაში, ლიტერატურისმცოდნეობაში, ფოტოებში – ცხადია, გალაკტიონი საბჭოთა კონტექსტის და სახალხო პოეტის სტატუსის შესაბამისი სახით ჩანს, მაგრამ 1940-1950-იანი წლებიდან არაოფიციალურ დისკურსში ის სწორედ ასოციალური, ცინიკური, შინაგანად აღრეული სახით აღიბეჭდება. ასეთი კუთხით ჩანს ის ხალხის ნაამბობში და იმ მოგონებებში, რომლებიც მოგვიანებით, პოსტსაბჭოთა პერიოდში იბეჭდება. ვახტანგ ჯავახაძე ცალსახად ახასიათებს მას, როგორც ტრაგიკულ პიროვნებას: „როგორც მოგახსენეთ, მანამდეც ვიცნობდი გალაკტიონს, მაგრამ მისი არქივის გაცნობამდე, არ ვიცოდი, თუ როგორი ტრაგიკული პიროვნება იყო იგი“ (ჯავახაძე, *ინტერვიუ*). ვახტანგ ჯავახაძე გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების საბჭოურ პერიოდში ორ ეტაპად ჰყოფს: „1928-1936 წლები – დაშინებული გალაკტიონი. ამ პერიოდში, ძირითადად, იდეურ ლექსებს წერდა; ბოლო ეტაპი, როცა დაიბრუნა თავისი ხიბლი და მართლაც სრულყოფილ ლექსებს წერდა“ (ჯავახაძე, *ინტერვიუ*). ამ უკანასკნელი პერიოდის ლექსები მართლაც განსხვავდება 1930-იანი წლების დამძიმებული, ნაძალადევი რიტმით და ლექსიკით გაწყობილი საბჭოურ-პროპაგანდისტული ლექსების ნაკადისაგან და თემატურად თუ რიტმულად ხშირად ავლენს კავშირს სიმბოლისტური პერიოდთან. აქვე აღდგება კავშირი მოდერნისტი პოეტის სტატუსთან. ოპტიმისტური პათოსის, ბედნიერი, ხალხის მიერ დაფასებული, სახალხო პოეტის სახის ფონზე მაინც ჩნდება ტრაგიკული ფიგურა: „ისევ

ახალი ელვარება ჩემი დიდების / ტფილისს ედება, / თუ დრო მაქვს მწარე მარტოობის და მორიდების, / მოეხეტება. / დადის ყოველგან: რკინისგზაზე, სასაფლაოზე, / იცნობს ოჯახებს, / მიდის სარდაფში, დგას თეატრში, იცის პაუზა, / კარებს აჯახებს. / უკანასკნელი თანამგზავრი მორჩილი ქარის / აგროვებს გროვებს. / ო, ყველაფერი ქვეყნიური დღეს მასთან არის, სხვას სადღაც ტოვებს" (ტაბიძე, გ. *რჩეული*, 747). ეს ლექსი ლანდი (უთარიღო) რომ საბჭოური ცენზურის მიერ მკაცრად წაკითხულიყო, გალაკტიონის მიმართ ბევრი კითხვაც უნდა გაჩენილიყო: გულისხმობდა თუ არა ახალი დიდების ელვარებაში საკუთარ სახელოვან ფიგურას; ასეთ შემთხვევაში რატომ უნდა ყოფილიყო ის მარტოობის სიმწარეში, სარდაფებსა და რკინიგზებზე ხეტიალში; რატომ არ აფასებს ყველაფერს ამქვეყნიურს, რაც დღეს აქვს, და რატომ აჯახებს კარებს? თუმცა, როგორც ჩანს, თავისი სტატუსი გალაკტიონს გულმოდგინე ცენზურისგანაც იცავდა, ისევე როგორც მსგავსი ლექსების ესთეტიკურ-სახეობრივ ფორმას შეეძლო დაეცვა ის სიტყვა-სიტყვითი წაკითხვისაგან. თუმცა ის ფაქტი, რომ დიდებით მოსილი ფიგურის მიღმა იდგა ტრაგიკული, „ქვეყნიურისაგან" დაღლილი პოეტი, არ შეიძლებოდა შეუმჩნეველი დარჩენილიყო მათთვის ვინც გალაკტიონს პიროვნებას დააკვირდებოდა. კიდევ ერთი უთარიღო ლექსი კი, *ვდგავარ ხომლის კლდეზე*, თავისი რეალისტური კონტექსტით, იოლად ახსნადი მეტაფორებით – რთული სიმბოლისტური სიმბოლოების ნაცვლად – და ნათელი გზავნილებით უფრო ზუსტად გაგვცემს პასუხს შეკითვაზე, საბჭოთა პერიოდის სახალხო პოეტის დიქოტომიური საბჭოურ-ნაციონალური სტატუსიდან საკუთრივ რომელ მისიაში ხედავდა გალაკტიონ ტაბიძე საკუთარ თავს: „ვდგავარ ხომლის კლდეზე, / მაღალ კლდეზე, რომლის / სისწორეზე შორი / ვარსკვლავია ხომლის. / ვდგავარ ხომლის კლდეზე, ხელში ვიღებ ფეშხუმს. / აქ იმერეთს ვხედავ, იქით – რაჭა-ლეჩხუმს. / ჩვენს სიმდიდრეს მტერმა /

რომ ხელი ვერ ახლოს – / ვდგავარ ხომლის კლდეზე, / განძთსადების ახლოს. / ოცნებაო ყრმობის, / როგორც ხედავ, ესე, / ვისი გულიც კლდეა / ვდგავარ ხომლის კლდეზე“ [1] (ტაბიძე, გ. *რჩეული*, 755).

ტოტალიტარული და ნაციონალური კულტურული მოდელები როგორც ბინარული ოპოზიციები[2]

ტოტალიტარიზმი, როგორც ცნება და როგორც რეალური მოვლენა, XX საუკუნეში აღიწერება. მართალია, მსოფლიო ისტორია საუკუნეების წინათვე იცნობდა ამა თუ იმ ქვეყნის თუ მთელი იმპერიის ერთპიროვნულ მმართველობას, ადამიანთა და ეთნოსთა ერთიანი მართვის სტილს, იცნობდა იმპერიებსაც და მათ იდეოლოგებსაც, თუმცა ტოტალიტარული სახელმწიფოს რეალიზაცია და, შესაბამისად, თეორეტიზაცია (პრაგმატული თუ კრიტიკული პოზიციიდან) სწორედ XX საუკუნეში დაიწყო. თუ ვიკითხავთ, რის ხარჯზე შეიქმნა ამ საუკუნეში ტრადიციული იმპერიული სახელმწიფოს მოდელიდან ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოდელი, პასუხი შეიძლება ასეთი იყოს – წიგნიერებისა და კულტურულობის ხარჯზე, ანუ ხალხის მასობრივი წიგნიერების, ინფორმაციის და იდეების გავრცელების მასობრივი საშუალებების (გაზეთი, წიგნი, რადიო, კინო და, ბოლოს, ტელევიზია) და მასობრივი კულტურის პროდუცირების ხარჯზე, რამაც შესაძლებელი გახადა მოსახლეობის მოქცევა ერთიან იდეურ სივრცეში – კულტურისა და მედიის იდეოლოგიზაციის მეშვეობით.

---

1 ხომლის (ხვამლის) მთის საიდუმლო განძთსაცავის შესახებ გადმოცემის პოეტიზაცია და ამ ფონზე საკუთარი პოეტური ფიგურის წარმოჩენა გალაკტიონის ჩანაფიქრზე მიგვითითებს – ის, როგორც პოეტი, არის ნაციონალური ფასულობის მცველის მისიის მატარებელი.

2 პირველი პუბიკაციები: წიფურია, *ტოტალიტარული და ნაციონალური კულტურული მოდელები*, 178-183; *Tsipuria, Totalitarian and National Cultural Models*, 235-242.

მართლაც, ტოტალიტარული ეწოდება ისეთ პოლიტიკურ სისტემას, რომელიც მართვის ყოვლისმომცველ სტილს ქმნის, მოქალაქეთა საზოგადოებრივი და პირადი ცხოვრების ყველა ასპექტის გაკონტროლებას ცდილობს, თავისი მიზნების განსახორციელებლად კი იყენებს მართვისა და ზემოქმედების აგრესიულ ფორმებს: იდეოლოგიასა და პროპაგანადას, საზოგადობრივი აზრის კონტროლს, მათ შორის – მასმედიისა და კულტურისა, თავისუფალი აზრის დევნას, პოლიტიკური რეჟიმის ხელმძღვანელის სახეს გაიდეალებას, ანუ პიროვნების კულტს, ეკონომიკის ცენტრალიზებას, მოქალაქეთა თვალთვალსა და რეპრესიებს. თუკი არ ჩავთვლით ცენტრალიზებული ეკონომიკის მახასიათებელს, ყველა სხვა მახასიათებელი სწორედ იდეოლოგიას და მისი გავრცლების ფორმებს – შემოქმედებით კულტურას და მედიას უკავშირდება. კულტურის, ხელოვნების ყველა დარგი ტოტალიტარული იდეოლოგიისათვის თანაბრად გამოსაყენებელია, თუმცა შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ვერბალურ სივრცეში – მხატვრულ ლიტერატურაში, კრიტიკაში, პუბლიცისტიკაში – მისი ლოგიკურ-ანალიტიკური და, მეორე მხრივ, ემოციურ-მეტაფორული შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, ყველაზე თანმიმდევრულად მოხდა ტოტალიტარული იდეოლოგიური მართვით-სააზროვნო სისტემის გადმოცემა და განვითარება. ამავე დროს, მოდერნულ ხანაში, მედიევალურისაგან განსხვავებით, ხალხის ფართო რიგების წიგნიერებამ, საბაზისო მზადყოფნამ, წაეკითხა ან მოესმინა, გაეგო ან დაემახსოვრებინა იდეოლოგიურად გამყარებული აზრები და ტექსტები, რომლებიც მხატვრული ლიტერატურისა და პუბლიცისტიკის სახით იქმნებოდა და მასობრივი საშუალებებით ვრცელდებოდა, გახადა შესაძლებელი ტოტალიტარული იდეოლოგიური მოძღვრების ძირითადი პრინციპების მიტანა თვით ყველაზე საბაზისო უნარებით აღჭურვილ მოქალაქემდეც, შესაძლებელი გახადა მისი აზროვნებისა და წარმოსახვის მოდელირება.

სწორედ ამ კუთხით შეგვიძლია ვისაუბროთ ისეთ ლიტერატურულ მოვლენებზე, მხატვრულ-სააზროვნო მოდელებზე, რომლებიც ერთდროულად შეიძლება განვიხილოთ როგორც ტოტალიტარიზმის სამსახურში მყოფი და, მეორე მხრივ, მასთან დაპირისპირებული ფენომენი. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, თავიანთი თავდაპირველი სახით ეს საბჭოურ ტოტალიტარულ-იდეოლოგიურ ცენტრში შექმნილი მოდელებია, პირველმოდელები, რომელთა გამრავლების, რეპროდუცირების უფლებას ცენტრივე გასცემს: მოდელური სახის შეიძლება იყოს მთელი ტექსტი – მისი იდეური თუ კომპოზიციური წყობა, ხასიათები და ტიპები, ასევე, კონკრეტული მხატვრული სახეები, ტროპები, რომელიც ტექსტიდან ტექსტში გადადის და კულტურულ-იდეოლოგიური კოდის სახეს იძენს, ასევე – პრიორიტეტთა, შეფასებათა სქემები, წარმოდგენები, ან მისი კულტივირებული ფორმები, საბჭოური მითები, რომელებშიც სიკეთისა და ბოროტების ძალთა გადანაწილება, ცხადია, საბჭოური მხარის სასარგებლოდ მიმდინარეობს, მაგალითად ისე, როგორც კლასობივი ბრძოლის მითში. ამგვარი მოდელები ნაციონალური ლიტერატურების დონეზე რეპროდუცირდებოდა და ტირაჟირდებოდა. თავისი არსით ეს პროცესი ემსგავსება ბოდრიარისეულ სიმულაციას, სიმულაკრას გამრავლებას (Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 6), იმ განსხვავებით, რომ ბოდრიარის მიერ აღწერილ პოსტმოდერნისტულ სინამდვილეში არ მოქმედებენ პოლიტიკური ნებელობის, კონტროლის, გეგმაზომიერების, იდეოლოგიის ძალები და პროცესი თვითდინების ლოგიკით ვითარდება. საბჭოურ-ტოტალიტარული სიმულაკრაც, პოსტმოდერნული სიმულაკრას მსგავსად, სინამდვილის წმინდა წყლის სიმულაციაა, ისიც მოკლებულია პირველჭეშმარტიებასთან რაიმე კავშირს, მასაც თვითგამრავლების და პრეცესიის უნარი აქვს, თუმცა მისი ასეთი ბუნება სწორედაც რომ კონკრეტული იდეოლოგების პროდუქტია (და არა დასავლური მოდერნულ-

პოსტმოდერნული სამყაროს თავისთავადი მდინარებისა), მისი პირველსახეები მოდელირებულია სწორედაც ჭეშმარიტებისაგან დაპირისპირებულ ტოტალიტარულ ცენტრში. რადგან ცენტრალური საბჭოური მოდელები კონკრეტული ადამიანების, პოლიტიკური ლიდერების, იდეოლოგების ჩანაფიქრის შედეგია და ლოკალურ რესპუბლიკურ დონეებზე მათი რეპორდუცირებაც ამავე იდეოლოგიის მოთხოვნას წარმოადგენდა, არაცენტრულ, ლოკალურ სივრცეში გარკვეულ შემთხვევებში მოხდა, უფრო ზუსტად კი მოხერხდა ამ ჩანაფიქრთა ჩანაცვლება, რეპროდუცირებულ მოდელში საბჭოურ-ტოტალიტარული შინაარსის ნაცვლად ნაციონალური შინაარსის ჩადება, სიმულაკრულობის წრის გარღვევა და არსთან კავშირის აღდგენა. ამ თემაზე საუბრისას უნდა გავითვალისწინოთ საქართველოში ტოტალიტარული რეჟიმის მოქმედების კიდევ ერთი თავისებურება: ტოტალიტარული გამოცდილება აქ დაკავშირებულია კოლონიურ გამოცდილებასთანაც, რადგან ის ძალა, რომელიც ახდენდა ტოტალურ ზემოქმედებას მოქალაქის, პიროვნების, სოციუმის არსებობაზე, საქართველოს შემთხვევაში, ამასთანავე, ახდენდა დამპყრობლურ, კოლონიზატორულ ზემოქმედებას მთელს ერზე. შესაბამისად, პიროვნულ რეზისტენტობას და ტოტალიტარული რეჟიმისადმი წინააღმდეგობას ჰქონდა ეროვნული განზომილებაც. ამ რეჟიმთან ინდივიდუალური დაპირისპირება, ინდივიდის თვითიდენტიფიკაცია, ამავე დროს, ნიშნავდა ნაციონალურ დაპირისპირებას, ქართველთა ნაციონალურ თვითიდენტიფიკაციას და პირიქით.

1930-იანი წლების დასაწყისიდან, როცა ფორმირებული და დანერგილი იყო სტალინურ-საბჭოური იდეოლოგია, განსაზღვრული იყო კულტურის მეშვეობით მისი მოქმედების ფორმატი და, ასევე, იძულების, ძალადობის ფორმებიც, ამ ფორმატში მუშაობა დაიწყეს ქართველმა მწერლებმაც. იმ ნაწერებში, რასაც აკაკი ბაქრაძე „ერზაცლიტერატურას„

უწოდებს (ბაქრაძე, *მწერლობის მოთვინიერება*, 37), საბჭოური მოდელები ყოველგვარი ტრანსფორმაციის გარეშე იყო გამოყენებული, ხოლო იმ მწერლებმა, რომელთაც გაცნობიერებული ჰქონდათ ტოტალიტარული და კოლონიზატორული რეალობა, პიროვნებასა და ერზე საბჭოურ-ტოტალიტარული ძალადობის არსი, თავიანთ ინდივიდუალურ შემოქმედებაში მოახდინეს საბჭოური მოდელების ნაციონალური შინაარსით დატვირთვა. ამგვარი ტრანსფორმირებული მოდელები მარგინალურნი გამოდიოდნენ ცენტრის მიერ შემუშავებული მოდელების მიმართ. ამავე დროს, გარკვეული მნიშვნელობით, ეს ელიტარული მოდელები იყო, რადგან გასაგები და აღქმადი იყო ინდივიდთა შედარებით მცირე წრისათვის, ვინც გაცნობიერებულ შინაგან – პიროვნულ და კულტურულ – წინააღმდეგობას უწევდა ტოტალიტარიზმის ზემოქმედებას. თუმცა პოსტსტალინურ პერიოდში ქართული კულტურული სივრცე რეალურად გაემიჯნა საბჭოურ კულტურულ სივრცეს და მისი ფასადის მიღმა შექმნა ნაციონალური ორენტაციის კულტურული სინამდვილე, ნაციონალური ნარატივის კულტურა. ამ პერიოდში ეროვნული ორიენტაციის მკითხველისათვის (და ეს სწორედ მასობრივი და არა ელიტარული წრე იყო) ნაციონალური მსოფლმხედველობა და შესაბამისი შინაარსის მოდელები ერთადერთ რეალურ, არამარგინალურ სინამდვილეს წარმოადგენდა. თუკი ვიკითხავთ, როგორ მოხდა იმ ნაკლებსისიხლიან დროში, თუმცა მაინც საბჭოურ-ავტორიტარული ცენტრიდან კონტროლირებად ქვეყანაში, ეროვნული შინაარსის კულტურის ამგვარი გაძლიერება, პასუხი შეიძლება სწორედ ორმაგი შინაარსის მოდელების და, შესაბამისად, ორმაგი მნიშვნელობის ტექსტების, ორმაგი სინამდვილის განვითარებაში ვეძიოთ. ნაციონალური შინაარის მოდელები განვითარდნენ სწორედ საბჭოური მოდელების საფარქვეშ, მათი რეპროდუცირების და ტრასფორმაციის პროცესში. შესამაბისად, ტოტალიტარული ცენზურული პოზიციიდან შესაძლებელი

იყო მათი მეტ-ნაკლები ლეგიტიმაცია, ხოლო ლოკალური კოდირებისა და ინტერპრეტაციის გზით შესაძლებელი ხდებოდა მათი ნაციონალიზაციაც. ამგვარი ოპერაციების შედეგად საბჭოთა საქართველოში, ჯერ კიდევ სტალინურ, შემდეგ კი პოსტსტალინურ პერიოდში, საბაზისო კულტურული მოდელები ჩამოყალიბდნენ, როგორც ტოტალიტარული ცენტრის მხრივ ლეგიტიმაციის გარკვეული ხარისხით აღჭურვილი, თუმცა ლოკალური, ნაციონალური გადასახედიდან ცენტრთან დაპირისპირებული მოვლენები. დიქოტომიურობა, რომელიც მთელი საბჭოთა რეალობის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია (Brockdorff, *The Individual and the Collective*, 147-163), ამ მოდელების თვისებაც არის.

საბჭოურ-ტოტალიტარული პერიოდის საქართველოში საბჭოთა და საკუთრივ ქართული კულტურული მოდელები ჩამოყალიბდნენ როგორც ბინარული ოპოზიციები. ტოტალიტარული რეჟიმის არსებობის პირველ ეტაპზე ოპოზიციურობა ერთი და იმავე ტექსტების ორგვარი წაკითხვით მიიღწევა და ასეთ შემთხვევაში ეს მოდელები შიდა ოპოზიციის მომცველია, მოგვიანებით კი ეს ხერხდება საბჭოურთან მიმსგავსებული, რეალურად კი ალტერნატიული მოდელების შექმნით, რომლებიც ოპოზიციურ მიმართებაში არიან თავიანთ საბჭოურ პირველსახეებთან. ოპოზიციური წყვილები, სტრუქტურალიზმის თეორიიდანვე, ადამიანური აზროვნებისა და კულტურის მაორგანიზებელ ფორმებად მიიჩნევა. მართალია, დასავლურ ლიტერატურისმცოდნეობაში უკვე მსჯელობენ, რომ დამთავრდა დიდი თეორიების ბატონობის ხანა, როცა ერთ-ერთ მთავარ ამოცანად მიიჩნეოდა იმის ჩვენება, თუ როგორ აბათილებენ ტექსტში ერთმანეთს ბინარული ოპოზიციები, და რომ ბინარული ოპოზიციები, შესაძლოა, ცივი ომის პერიოდის შესაბამისი ფიგურა იყოს (Nealon, *Post-Deconstructive?*, 69, 74), თუმცა ეს კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ ტოტალიტარული ეპოქის კულტურული მოდელები სწორედ

ბინარული ოპოზიციურობის ნიშნით შეიძლება გაანალიზდეს. საბჭოური ეპოქის ქართული ლიტერატურული პროდუქციის განხილვისას ნათელი ხდება, რომ ქართული კულტურა, როგორც კოლონიურ და ტოტალიტარულ რეალობასთან რეზისტენტობის ძირითადი სივრცე, თანმიმდევრულად ავითარებს წინააღმდეგობის საშუალებებს – ანალიტიკურ-კრიტიკული დისკურსის წარმართვის შეუძლებლობის პირობებში ვითარდება მხატვრულ-ალეგორიული დისკურსი, ხოლო საბჭოური მოდელები ჩანაცვლებითი მეთოდებით შექმნილ, ოპოზიციურ ნაციონალურ მოდელებთან წყვილდება და ბინარულ ოპოზიციებს ქმნის. ამგვარ წყვილებს ერთმანეთთან შეუთავსებელი, წინააღმდეგობრივი მნიშვნელობა აქვთ, თუმცა ნაციონალური მოდელები, გარკვეული ფორმით, საბჭოური მოდელების საფარქვეშ ვითარდებიან.

მაგალითისათვის მოვიყვანთ ერთ-ერთ საბაზისო საბჭოურ მითს და მის ქართულ ვარიაციას – მითს ბედნიერების შესახებ. ის რწმენა, რომ საბჭოთა კავშირი მთელ დედამიწაზე ერთადერთი სამართლიანი, განვითარებული, მზარდი, მუდმივი აღმშენებლობის გზაზე მდგარი, იდეალური კომუნიზმისაკენ მიმსწრაფი, ფაქტობრივად, უკვე იდეალური ქვეყანაა, რომელიც თითოეული მოქალაქის და, ასევე, მის შემადგენლობაში მყოფი თითოეული ერისა და ეროვნებისათვის ბედნიერებას უზრუნველყოფს, ადრეული სტალინური პერიოდიდანვე ამოქმედდა. ამ მითის პირველადი, ოფიციალური ვერსია პარტიულ მოხსენებებში იყო მოწოდებული, მისი კულტივირება კი ხდებოდა საბჭოთა კინოს, მუსიკის, მონუმენტური ხელოვნების, პარადების, სახალხო დღესასწაულების, რასაკვირველია, პოეზიისა და რომანისტიკის, მთელი სოცრეალისტური ხელოვნების მეშვობით. ცხადია, ამ მითში ადვილი ამოსაცნობია უტოპიის ლოგიკა. საბჭოთა იდეოლოგიის მიმართება უტოპიურ მოძღვრებასთან შესწავლილი ფაქტია. თავად საბჭოური იდეოლოგიაშივე აღიარებული იყო, რომ კომუნიზმის

იდეა შუა საუკუნეების უტოპიურ ტექსტებს ეფუძნება, ხოლო ამ საბჭოური იდეოლოგიის კრიტიკოსების მიერ, დასავლურ ანალიტიკურ და მხატვრულ ტექსტებში, მხილებული იყო მისი ჭეშმარიტი – ანტიუტოპიური, დისტოპიური ბუნება. შესაბამისად, საბჭოური უტოპიური მითის და ამ მითზე დაფუძნებული ტექსტების ალტერნატივად დასავლურ ლიტერატურაში საყოველთაოდ ცნობილი ანტიუტოპიური რომანები იქცა. ქართულ მწერლობაში, რომელიც საბჭოური კულტურის ნაწილი იყო და ტოტალიტარული ცენზურის მიერ კონტროლდებოდა, ცხადია, ამგვარი მიდგომა ფართოდ ვერ განვითარდებოდა, დისტოპიური ტექსტების, ანტიუტოპიური კულტურული მოდელების პროდუცირება ვერ მოხდებოდა. მაშინაც კი, როცა ვთანხმდებით ანტიუტოპიური რომანის არსებობაზე ტოტალიტარული ეპოქის ქართულ ლიტერატურაში (იხ. რატიანი, *ტექსტი და ქრონოტოპი*, 120-121), ეს ცალკეული შემთხვევებია და არა კულტურული ტენდენცია. ხოლო ტენდენციის სახით მუშაობს სწორედ საბჭოური მოდელების კოპირების და, თანდათანობით, მათი ოპოზიციური მოდელების განვითარების პრინციპი.

საბჭოური ბედნიერების მითის ნაცინალური რეპროდუქცია არის მითი საქართველოს ბედნიერების შესახებ. ეს მოდელი შემოდის 1920-იანი წლების ბოლოდანვე და გარკვეულ ეტაპზე წმინდა კონიუნქტურაა, რომლის მთავარი მისია, ძირითადი საბჭოურ-იდეოლოგიური ამოცანა ქართულ გარემოში იმ აზრის დამკვიდრებაა, რომ გასაბჭოებამ (რომელიც რეალურად სისხლიანი და ძალადობრივი პროცესი იყო) ქვეყანას ბედნიერება, მშვიდობა, გადარჩენა, აღმშენებლობა მოუტანა. საკმაოდ კარგად არის ათვისებული ეს მოდელი 1930-1940-იან წლებში, როცა ქართული ლიტერატურის დიდ სეგმენტს კომპრომისული ტექსტები ქმნის. თუმცა ამავე პერიოდში შეგვიძლია დავინახოთ, რომ ბედნიერი საქართველოს მოდელს ქართველი მწერლები, რეალურად, ქართული

იდეის, ნაციონალური იდენტობის სამსახურში ჩააყენებენ.

ერთ-ერთი ნათელი მაგალითი ამ თვალსაზრისით შეიძლება იყოს გალაკტიონ ტაბიძის ცნობილი ლექსი *მშობლიურო ჩემო მიწავ!* საბჭოურ ანთოლოგიებში დამკვიდრებული ეს ლექსი, ამავე დროს, ქართული ნაციონალური იდეის გაღვივების მისიასაც ატარებდა. ლექსი 1941 წელს არის დაწერილი, სამშობლოსადმი სიყვარული, მისი ერთგულების და დაცვის ფიცი მძლავრი ემოციური ფონია. ლექსში გვხვდება საბჭოურ კონტექსტზე მიმათითებელი ნიშნები: ზაჰესი, საქართველოს გადარჩენა, მისი მშვენიერი მომავალი, ახალი ხანა, გამარჯვების გზები; წარსულში დარჩენილი: ომები, დარბევები, სიდუხჭირე, გათიშულობა, ბნელი ღამე და ბურუსი; ახლანდელი მოღწევები: ბოლო ოცი წლის აღმაფრენა, განახლება, ახალი დღეების ბრწყინვალება, მშენებლობის ნიაღვარი და, ბოლოს, ლენინი, რომელიც „მუდამ წინსვლას გვიქადაგებს." საბჭოური ბედნიერების სურათი ნათლად იხატება ამგვარი კოდების მეშვეობით და შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს არის კიდეც ერთადერთი კონტექსტი. თუმცა, მეორე მხრივ, ლექსი იკითხება ნაციონალურ კონტექსტში, რომლის წყალობითაც იქნა კიდეც აღქმული და პოპულარიზებული, როგორც ქართული პატრიოტული ლირიკის ერთ-ერთი ყველაზე შთამბეჭდავი ნიმუში. გარდა საქართველოსადმი მიმართული ერთგულებისა და სიყვარულის სიტყვებისა ლექსში თანმიმდევრულად არის მოცემული ნაციონალური, საკუთრივ ქართულობისა და ქართველობის გამომხატველი ნიშნები, რომლებთან თვითიდენტიფიკაციასაც, მსგავსი ტექსტების წყალობით, ახდენს კიდეც ქართველი. მართლაც, ლექსში არც არის ნახსენები საბჭოთა კავშირი, საბჭოთა სამშობლო რაც იმ პერიოდის კომპრომისულ ტექსტებშია დაკანონებული. ლექსი აღვივებს ქართული ნაციონალური იდენტობის განცდას და ერთი სიტყვითაც არ მიგვითითებს, რომ გარდა საქართველოსი არსებობს კიდევ სხვა სამშობლო – საბჭოთა კავშირი, რომლის ერთგულნიც

უნდა ვიყოთ. (ყველას გვახსენდება, როგორ მოახდენს ამ განცდის ფორმულირებას, ქართული სამშობლოსა და საბჭოური სამშობლოს ოპოზიციონირებას შემდგომი თაობის ქართველი პოეტი, მურმან ლებანიძე: „არავითარი სხვა სამშობლო ამაზე მეტი არ გამაჩნია“). მართლაც, გალაკტიონის საკულტო ტექსტში მუშაობს საბჭოური ბედნიერების და, მეორე მხრივ, ქართული ბედნიერების მითი: საქართველო უძველესი ქვეყანაა, მთვარიანი და მზიანი ზეცა დაჰნათის, სამი დიდი ოკეანე უვლის გარს, აქ ჟღერს მრავალჟამიერი, ისმის იავნანა მეგრელ დედის, აქ ერთიანია თუში, ფშავი და ხევსური, გურია და სვანეთი, აფხაზეთი და ხევი, ქართლ-კახეთი, რაჭა-ლეჩხუმი, მესხეთ-ჯავახეთი, იმერეთი, აქ ისმის ტკბილი, მშვენიერი ქართული ენა, აქ ოცდაექვსი საუკუნის წინათ ქმნიდნენ ქართულ ანბანს, ხელნაწერნი გმირთა ამბავს მოგვითხრობენ, მათ ქართლის ცხოვრების სული და რუსთაველის აღმაფრენა შემოუნახავთ, ჯვრის მონასტრის სიამაყე მტკვარს დაჰყურებს, ჩუქურთმა შუქს გვფენს, საგურამოს მთვარის ხავერდი მოჰფენია (ტაბიძე, გ. *რჩეული*, 611-616). ამგვარად, ლექსში *მშობლიურო ჩემო მიწავ!* ნაციონალური შინაარსის მომცველი სხვა ქართული საკულტო ტექსტების მსგავსად, წარმოსაჩენია ის ფასეულობები, რამაც ქართველში საკუთარ სამშობლოსთან ერთიანობის განცდა, ანუ ნაციონალური იდენტობის განცდა უნდა შექმნას, საკუთარ სამშობლოსთან ერთიანობა კი მისთვის ბედნიერების მომტანი უნდა იყოს, ამდენად, საქართველო ბედნიერების მომცემი ერთადერთი სივრცეა. ნიშანდობლივია, რომ XIX საუკუნიდანვე, გრიგოლ ორბელიანის თუ რაფიელ ერისთავის ლექსებიდანვე, სამშობლოში ყოფნა და ბედნიერების შესაძლებლობა ერთმანეთთან არის გაიგივებული, და ეს ანალოგია მაშინვე იქნა ხაზგასმული, როგორც კოლონიურ ვითარებასთან რეზისტენტობის ფორმა. ამდენად, საბჭოური პერიოდის ქართველი პოეტებისათვის საქართველოს, როგორც ბედნიერების საუფლოს მოდელი უკვე ნაცნობი იყო. საბჭოური ბედნიერების მითთან

ქართული ბედნიერების მითის ადაპტირებაც საკმაოდ ადვილად მოხდა. ამავე დროს, სტალინური პერიოდის ქართულ კულტურაში ეს მოდელი მუშაობდა იმ დაშვებით, რომ საქართველო ბედნიერი საბჭოთა კავშირის წყალობით გახდა - ეს იყო ცენზურული პირობა საბჭოთა კონტექსტის მხრივ და თავდაცვითი, ფასადური პირობა ნაციონალური კონტექსტის მხრივ. ამ ფონზე საქართველოს ბედნიერების მითის გავრცელება საბჭოთა სისტემის ფარგლებში სრულიად დასაშვები, უფრო მეტიც, ხელშეწყობილი იყო.

1958 წელს საბჭოთა ხელისუფლებამ დაგეგმა და ჩაატარა მორიგი დღესასწაული, თბილისის 1500 წლის იუბილე, რომელსაც, სხვა დღესასწაულების მსგავსად, ბედნიერების ზეაწეული განწყობა მაქსიმალურად მასობრივად უნდა გაევრცელებინა. ღონისძიების ფარგლებში შექმნილი ახალი ლექსები და სიმღერები უკვე თბილისური ბედნიერების მითს ამკვიდრებენ. პეტრე გრუზინსკისა და რევაზ ლალიძის სიმღერის განსაკუთრებული პოპულარობის წყალობით კი თბილისის, როგორც მზის და ვარდების მხარის სახე ფართოდ გავრცელდა მთელ საბჭოთა კავშირში. ქალაქის სახოტბო სიმღერები XX საუკუნის მსოფლიო პოპკულტურის გავრცელებული ფორმაა, შესაბამისად, გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ თბილისზე სიმღერები საქართველოში აიტაცეს, მაგრამ ნიშანდობლივია, აქამდე იმ მხატვრულ სახეთა, ტოპოსთა, ისტორიულ გმირთა ჩამონათვალში, რომელთა მეშვეობითაც კოლონიურ პერიოდში ქართული მწერლობა ქართულ ნაციონალურ იდენტობას ავითარებდა, თბილისი ნაკლებად ფიგურირებდა; სწორედ თბილისური ბედნიერების მითის და პოპულარული ლირიკული და სასიმღერო ტექსტების მეშვეობით გახდა დედაქალაქი ნაციონალური წარმოსახვისთვის და ნაციონალური იდენტიფიკაციისათვის არსებითი ტოპოსი.

პოსტსტალინურ პერიოდში ტოტალიტარული იდეოლოგიისა და კულტურის მიერ ფორმირებული კულტურული მოდელები კვლავ განაგრობენ არსებობას მხოლოდ ფასადურ

დონეზე – ოფიციალურ ჟურნალ-გაზეთებში და გამოცემებში, სადღესასწაული პარადებზე კვლავ შეხვდებით შესაბამისი მოდელებით გამართულ საბჭოურ ტექსტებს, თუმცა მათი გენერირების პროცესი გაცილებით შენელებული და ნაკლებ კრეატიულია. ამ პერიოდის საქართველოში საბჭოური კულტურული მოდელები უკვე თითქმის მთლიანად დისკრედიტირებულია, მაშინ როცა მათი ოპოზიციური ნაციონალური მოდელები ინარჩუნებენ სტატუსს, აქტივობას, ნდობას.

საბჭოთა კავშირის დაშლის თანმდევმა პოლიტიკურმა და სოციალურმა ცვლილებებმა და, უწინარესად, საბჭოური ოფიციალური დისკურსის გაუქმებამ ლოგიკური, კანონზომიერი ცვლილებები გამოიწვია პოსტასბჭოთა ქვეყნების ლოკალურ კულტურულ სივრცეებშიც. ქართულ კულტურულ სინამდვილეშიც, ცხადია, შეწყდა საბჭოური კულტურის პროდუცირება, საბჭოური ლიტერატურული ტექსტები თითქმის უჩუმრად გამოიდევნა მომოქცევიდან (თუმცა გაცილებით ხმაურიანად და თვალსაჩინოდ, აქციების სახით იყო განხორციელებული საბჭოური იდეოლოგიის/კულტურის სიმბოლოების, მონუმენტების დამხობა და გამოდევნა საქართველოს ურბანული ლანდშაფტიდან). შესაბამისად, პოსტსაბჭოთა საქართველოში საბჭოური კულტურული მოდელები აღარც შეინიშნება, თუმცა ძალიან ნიშანდობლივია, რომ თანდათან შემცირდა მათი შესაბამისი, ბინარულად ოპოზიციური ნაციონალური მოდელების აქტივობის ხარისხიც. არაოპოზიციურ სივრცეში საბჭოთა პერიოდის ქართულმა კულტურულმა მოდელებმა დაკარგეს შესაბამისი ფუნქცია, ოპოზიციური მისია. საბჭოთა გარემოსგან საიზოლაციო, ნაციონალური იდენტიფიკაციის ფუნქციის მქონე კულტურული მოდელები პოსტკოლონიურ პერიოდში, გარკვეულ ეტაპზე, დანარჩენი მსოფლიოსაგან საქართველოს კულტურული იზოლაციის ტენდენციით ამოქმედნენ, ხოლო კრიზისული ეკონომიკური და სოციალური სინამდვილის ფონზე ნაციონალური მითების, მათ შორის, ბედნიერების მითის

მიმართ ფრუსტრაცია გაჩნდა სოციოკულტურულ დონეზე. ნათელი გახდა, რომ ქართული კულტურის ძირითადი კოდი და კულტურული/სოციოკულტურული მოდელები თავად საჭიროებენ ახალ რეალობასთან ადაპტირებას.

გალაკტიონის ტექსტი სწორ / მცდარ კონტექსტში[1]

XX საუკუნის საქართველოს ისტორიული პროცესები მრავალი სხვადასხვა ნიშნით შეიძლება დახასიათდეს, თუმცა ერთერთი ძირითადი ნიშანია ქვეყნის, ისევე როგორც საკუთრივ ქართული კულტურის მცდელობა, თავი დაიმკვიდროს სასურველ დასავლურ პოლიტიკურ/კულტურულ სივრცეში. საქართველოს პირველი რესპუბლიკის წლებში, რუსეთის იმპერიული კონტექსტისაგან გამოცალკევების პერიოდში, მიუხედავად შიდაპოლიტიკური განწყობების არაერთგვაროვნებისა, ეს პროცესი მართლაც მიიმართებოდა დასავლური სივრცისაკენ. საქართველო პოლიტიკურ პარტნიორობას დასავლურ სახელმწიფოებთან ეძებდა, ხოლო ქართული კულტურა დასავლეთის დომინანტური კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი მიმართულების, მოდერნიზმის ტალღაზე ვითარდებოდა. მოვლენა, რომელმაც ძალისმიერად შეცვალა ეს არჩევანი და თითქმის მთელი შემდგომი ასწლეულის მანძილზე აგრესიულ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ გარემოში მოაქცია ქართული სინამდვილე, ცხადია, ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსია იყო. ამ ისტორიული ფაქტის შედეგად საქართველოსათვის საბედისწეროდ შეიცვალა საარსებო სივრცე, რაც, ბუნებრივია, კულტურის განვითარებაზეც აისახა, დაიწყო კულტურის დამორჩილების პროცესი და, თავის მხრივ, კულტურამაც დაიწყო ამ ზეწოლისადმი რეზისტენტობა.

ცალკეული ლიტერატურული ტექსტის კონტექსტუალიზაციის მაგალითზე შეიძლება ვიმსჯელოთ იმის შესახებაც, თუ როგორ ხდებოდა მთელი ქართული რეალობის მოქცევა არა-

1 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *გალაკტიონის ტექსტი*, 216- 230.

ბუნებრივ, აგრესიულ საბჭოურ კონტექსტში. ამასთანავე, ნათელი ხდება, რომ რაც უფრო ღირებულია ტექსტი, მით უფრო ნათლად ინარჩუნებს ის ავთენტურობას მტრულ კონტექსტშიც.

გალაკტიონის პოეზია თავისი უნივერსალიზმის წყალობით სწორედ ის სივრცეა, რომელშიც მოთავსებადი აღმოჩნდა იდეათა, პრომლემათა, პოზიციათა, თეორიათა მთელი რიგი. ცხადია, როცა პოეტის შემოქმედების პრობლემატიკაზე ვმსჯელობთ, უპირველესად განიხილება ის შინაგანი პრობლემები, რომელთაც, როგორც შეიძლება ვივარაუდოთ, თავის თავში ატარებს პოეტი, პიროვნება. მაგრამ რამდენადაც ეს პიროვნება ცხოვრობს ისტორიული დროში, მით უფრო, ამდენად რთულ, კატაკლიზმურ დროში, ცხადია, წარმოიშვება ეპოქის მიერ პოეტისათვის მოტანილი მორალური და შემოქმედებითი პრობლემებიც. მაგრამ ამ შემთხვევაში, გარდა საკუთრივ პიროვნულ დონეზე შექმნილი სირთულეებისა, როცა პოეტი აღმოჩნდება მისთვის უცხო იდეურ გარემოში, ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მისი შემოქმედებისათვის თავს მოხვეული სირთულეების შესახებაც, ანუ იმის შესახებ, თუ როგორ ახვევს ტექსტს საბჭოური იდეოლოგიზირებული კრიტიკა უცხო წაკითხვას და როგორ აღმოჩნდება ტექსტი მისთვის უცხო საინტერპრეტაციო ველში, ისევ და ისევ, უცხო იდეურ გარემოში. ამ გზით ჩვენ პირისპირ ვხვდებით, ერთი მხრივ, იდეოლოგიურ პრობლემებს, მეორე მხრივ კი – ტექსტისა და კონტექსტის მიმართების, ტექსტის ინტერპრეტაციის თეორიულ საკითხებს. ამასთანავე, კონკრეტული პოეტის კონკრეტულ ტექსტებზე მსჯელობისას პასუხს, ან გარკვეულ შეთანხმებას მაინც მოითხოვს ისეთი ზოგადი კითხვებიც, თუ რამდენად არის ტექსტი დამოკიდებული კონტექსტზე, რამდენად ნებისმიერი შეიძლება იყოს ტექსტისთვის კონტექსტის შერჩევის პროცესი, არსებობს თუ არა ტექსტისთვის რაიმე ავთენტური კონტექსტი, რამდენად არის ტექსტის გაგება მიჯაჭვული წაკითხვის დროზე, რამდენად განსაზღვრავს

ტექსტის წაკითხვასა და კონტექსტუალიზაციას მკითხველთა კოლექტიურ მეხსიერებაში ან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კოლექტიური მკითხველის ცნობიერებაში არსებული ინტერტექსტუალური ცოდნა, რამდენად მნიშვნელოვანია ადამიანური გამოცდილება ტექსტისა და მისი სახეობრივი სისტემის აღქმისას. ამ გზით ჩვენ შეხებაში მოვდივართ იმ პრობლემებთან, რომელთაც შეისწავლის ტროპოლოგია – მეცნიერება ტროპების კონცეპტუალიზაციის შესახებ, რომელშიც ადამიანური გამოცდილებისა და სიტყვიერი გამოხატულების შესაბამისობა მხატვრული სახის გააზრების ძირეული თეორიული საკითხია (Mellard, *Doing Tropology*, 34).

უწინარესად, დაზუსტებას მოითხოვს ტექსტის ავთენტური კონტექსტის ცნება. საზოგადოდაც, შეიძლება თუ არა ვამტკიცოთ, რომ რომელიმე კონტექსტი, რომელიმე საინტერპრეტაციო სივრცე ტექსტისათვის არის ან მცდარი, ან სწორი? ცხადია, იმ შემთხვევაში, თუ ავტორი აღიარებს თავის კუთვნილებას ამა თუ იმ ლიტერატურული მიმდინარეობისადმი, მაშინ ყველაზე მოსახერხებელი და გამართლებულია ტექსტის დეკოდირება ამ მიმდინარეობის კულტურულ არეალში. სხვა საქმეა, რომ გალაკტიონი სწორედაც რომ არ ახდენდა სიმბოლიზმისადმი თავისი კუთვნილების აქცენტირებას და ეს ის საპირისპირო შემთხვევაა, როცა შემოქმედებაში ასახული ინტერტექსტუალური კავშირების, მიმდინარეობასთან სახეობრივი და თემატური ერთიანობის, ფაქტობრივად, სწორედ კულტურული კონტექსტის საფუძველზე შეიძლება ვიმსჯელოთ ცალკეული ტექსტებისათვის საინტერპრეტაციო ველის შერჩევის შესახებ, ანუ: კულტურული კონტექსტისაკენ მიგვიძღვის უშუალოდ ავტორის შემოქმედების საერთო კონტექსტი ან, ყოველ შემთხვევაში, შემოქმედების ერთი ეტაპის საერთო კონტექსტი მაინც. ამდენად, თავად ინდივიდუალური ავტორის შემოქმედება შეიძლება გამოყენებული იქნას როგორც უფრო ზოგადი კონტექსტი კონკრეტული ტექსტის ინტერპრეტაციისათვის.

ასეა თუ ისე, დღეს სადავოდ აღარ მიიჩნევა აზრი, რომ გალაკტიონი არის ის პოეტი, რომლის შემოქმედებაშიც მოხდა ქართულ ენობრივ გარემოში ყველაზე სრულყოფილი რეალიზაცია სიმბოლიზმის თეორიული პრინციპებისა. შესაბამისად, მისი ლექსებისთვის, უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, სიმბოლისტური პერიოდის ლექსებისთვის, რომელთა შორისაც მოექცევა შედევრების დიდი ნაწილიც, ყველაზე ბუნებრივი მსოფლმხედველობრივი/სახეობრივი კონტექსტია სიმბოლიზმი, უფრო ზოგადად, მოდერნიზმი. მაგრამ გალაკტიონი ქართული ლიტერატურის დიაქრონული პროცესის გამგრძელებელიცაა, იმ პროცესისა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ყველაზე მკვეთრად არის ორიენტირებული ქრისტიანულ აზროვნებასა და სახეობრიობაზე, ამდენად, მისი შემოქმედებისათვის ასევე ბუნებრივი კონტექსტია ქრისტიანობა. ამასთანავე, ამ კონტექსტთან მიმართებას გალაკტიონი ამჟღავნებს არა მხოლოდ ქართული ლიტერატურისა და ქართველი ერის ტრადიციასთან კუთვნილების თვალსაზრისით, არამედ იმ მხრივაც, რომ სარწმუნოებრივი პრობლემები უაღრესად გამწვავებული სახით მუშავდება მოდერნისტული ეპოქის მსოფლმხედველობაშიც. არის კიდევ ერთი კონტექსტი, საბჭოური კონტექსტი, რომელიც შეიძლება იყოს კიდეც ბუნებრივი პოეტის კონიუნქტურული ლექსებისათვის, მაგრამ ის თავსმოხვეულ კონტექსტად შეიძლება მივიჩნიოთ გალაკტიონისთვის - წინარე პერიოდის ლექსების ფონზე; მით უფრო აგრესიულია ეს კონტექსტი წინარესაბჭოური პერიოდის ლექსებისა და საბჭოური ხანის არაკონიუნქტურული ნაწარმოებებისათვის.

ამ სამი ძირითადი კონტექსტიდან სიმბოლისტური და ქრისტიანული კონტექსტები რეალურად არ ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს, რამდენადაც სიმბოლიზმი, როგორც სულიერი მოვლენა, თავისთავად ღრმა კავშირშია ქრისტიანულ სარწმუნოებრივ კრიზისთან და, მეორე მხრივ, ამ კრიზისის დაძლევის პერსპექტივასთან. გალაკტიონიც სწორედ ამ სახის

მიმართებას ამჟღავნებს სარწმუნოებასთან, მსგავსი წინააღმდეგობრივი სულიერი პროცესები მკვეთრად არის გამოხატული თვით ცალკეული ლექსების ფარგლებშიც, რომლებშიც გვერდიგვერდ მოექცევა მოდერნისტული და რელიგიური განწყობილებანი, სიმბოლისტური და ქრისტიანული კოდები. შესაბამისად, ლექსის წაკითხვა ხდება ორივე კონტექსტში, უფრო ზუსტად, წაკითხვა შეიძლება მოხდეს იმავე მიჯნაზე, რომელ მიჯნაზეც იმყოფება მოდერნისტული ეპოქის კულტურა და ამ ეპოქის ადამიანი სარწმუნოებრიობასა და კრიზისულობას შორის. ამ თვალსაზრისით სიმბოლისტური და ქრისტიანული კონტექსტები არა თუ ეწინააღმდეგება, არამედ უკავშირდება და განაპირობებს კიდეც ერთმანეთს, მაშინ როცა ტექსტის წაკითხვა საბჭოურ კონტექსტში იმთავითვე გამორიცხავს ამ ორი კონტექსტის გათვალისწინების შესაძლებლობას. წაკითხვა უნდა მოხდეს ამ კონტექსტთა უგულებელყოფის, ამ კონტექსტისგან ამოგლეჯის სახით. რეალურად, საბჭოურ პერიოდში ფართოდ დამუშავებული პრაქტიკა გახდა შესაბამისი შინაარსის ტექსტის მოწყვეტა სარწმუნოებრივი ან მოდერნისტული კონტექსტიდან. ამგვარი ინტერპრეტაციული ოპერაცია, ცხადია, მიმართული იყო ზოგადი იდეოლოგიური პოლიტიკის განსახორციელებლად, რომლის თანახმადაც საბჭოთა ხალხის ცნობიერებიდან და კოლექტიური მეხსიერებიდან უნდა ამოშლილიყო ორი კონკრეტული მსოფლმხედველობრივი და კულტურული სისტემის ცოდნა: ქრისტიანობისა და მოდერნიზმისა. ამასთანავე, თუკი ქრისტიანობის სისტემაში პრიორიტეტულია მსოფლმხედველობრივ-სარწმუნოებრივი მოძღვრება, რომელიც შემოინახება კულტურის მეშვეობით, მოდერნიზმის შემთხვევაში პრიორიტეტულია კულტურული პროცესი, რომელიც მოიცავს მსოფლმხედველობრივ მოძღვრებასაც. ორივე ეს ცოდნა, დაფუძნებული სულიერი და ინდივიდუალური, არამასობრივი და არამატერიალური პროცესების აქტივობაზე,

ბუნებრივია, მტრულ მოვლენებად ცხადდება საბჭოთა წყობილებაში. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესოა, თუ როგორ მიმდინარეობს ამ სისტემებთან ბრძოლა, მათი ამოძირკვა საზოგადოებრივი ცნობიერებიდან. ერთი მხრივ ეს მიმდინარეობს ზოგადი ფორმით, ზოგადად მთელი სისტემა შეფასდება როგორც ყალბი, არაჭეშმარიტი, მაგრამ, ამასთანავე, ბრძოლა მიდის კულტურის თითოეული კონკრეტული ტექსტის წინააღმდეგ. 1930-იან წლებში ეს ბრძოლა გულისხმობს, უბრალოდ, ამ ტექსტთა განადგურებას (ტექსტს ამ შემთხვევაში ვხმარობთ ზოგადი, დერიდასეული მნიშვნელობით, შესაბამისად, ეს შეიძლება იყოს თითოეული საეკლესიო ნაგებობა თუ ნივთი, ფრესკა თუ ხატი, წიგნი თუ საგალობელი, მოდერნიზმის შემთხვევაში – თითოეული ლექსი თუ რომანი, ნახატი, ჟურნალი). მაგრამ განადგურებას ექვემდებარება არა მხოლოდ კულტურა, არტეფაქტი, სისტემა, არამედ ამ სისტემათა მატარებელი ადამიანები: სამღვდელოება, ხელოვნების მოღვაწენი. როცა ბრძოლის ამგვარ აგრესიული ეტაპი მეტნაკლებად ჩაცხრება, ცხადი ხდება, რომ ფიზიკური განადგურების ფორმით ვერ აღგვი მთელს სულიერ და მატერიალურ კულტურას, მით უმეტეს ისეთ ქვეყნებში, სადაც, საქართველოს მსგავსად, ამგვარი იდეური დატვირთვის მქონე ტექსტები ერთიან კულტურულ ტრადიციას ქმნის. მაგრამ რამდენადაც კომუნიზმისათვის ბრძოლა, უწინარესად, იდეური ბრძოლაა, სრულიად ნათელია, რომ ამ შემთხვევაშიც კულტურასთან წინააღმდეგობის ყველაზე შედეგიანი სახე იქნებოდა ამ კულტურისათვის მსოფლმხედველობრივი საყრდენის გამოცლა, რომელიც ცალკეული ტექსტისათვის სხვა არაფერია, თუ არა საარსებო გარემო, კონტექსტი. ესე იგი, ბრძოლა, ისევ და ისევ, ხორციელდებოდა ტექსტისათვის ავთენტური კონტექსტის ჩამოშორებით – როგორც მთელი კულტურის, ისე ცალკეული ქმნილებების დონეზე. უფრო დაზუსტებით შეიძლება ითქვას, რომ რელიგიური შინაარსის ტექსტები, საბო-

ლოო ფიზიკური განადგურების ნაცვლად, შენარჩუნებული იყო როგორც კულტურულ-ისტორიული ფასეულობანი, რაც რეალურად მათ დესაკრალიზაციას ნიშნავდა (საეკლესიო ნაგებობა მოწოდებული იყო როგორც ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ხატი – როგორც ნაკეთობა, სასულიერო მწერლობა – როგორც ისტორიული წყარო ან, მეორე მხრივ, როგორც ოდენ მხატვრული ფასეულობის მქონე ფიქციური ლიტერატურა). ავთენტური იდეური კონქტექსტის დაკარგვით იკარგებოდა ტექსტის პირველადი მიზანიც – უმაღლეს ჭეშმარიტებასთან, უფალთან კავშირი. ამასთანავე, ძალზედ ნიშანდობლივია ის, რომ ქრისტიანულ ტექსტებთან მიმართებაში დაცული იყო პრინციპი, რომლის თანახმადაც აღიარებული იყო მათი ესთეტიკური ღირებულება, მაგრამ ტაბუირებული, უგულებელყოფილი იყო სულიერი შინაარსი. ესთეტიკურ ღირებულებას ამ შემთხვევაში თვითკმარობისაგან (რაც საბჭოურ კრიტიკაში თავისთავად საშიშ მოვლენად ცხადდებოდა) იცავდა არა მათი სარწმუნოებრივი, არამედ ისტორიული ფუნქცია.

საპირისპირო სურათს ვხედავთ მოდერნისტულ სისტემასთან მიმართებაში. ამ კულტურული სისტემის მსოფლმხედველობრივი საფუძველი, ცხადია, კრიტიკის საგანია და უგულებელყოფილია, როგორც ყალბი ცოდნა, მაგრამ თავად კულტურა, თავად ტექსტი აღარ არის აღიარებული რაიმე ესთეტიკურ ფასეულობად. ამასთანავე, ამ ხელოვნების ესთეტიკურ ღირებულებას არ აღიარებენ სწორედ იმიტომ, რომ ის უიდეოა და უმიზნო. აქ, რასაკვირველია, მოქმედებს ის ფაქტორიც, რომ მოდერნიზმი თანამედროვეობის ხელოვნებაა, მის გარანტად და, მეორე მხრივ, მის გამამამართლებელ საბუთად აღარ გვევლინება ისტორია. თანამედროვეობის ხელოვნება უნდა იდგეს იდეის სამსახურში, ერთადერთი ჭეშმარიტი იდეა კი კომუნიზმის იდეაა, შესაბამისად, იმგვარი ხელოვნება, რომელიც ამ იდეას არ ემსახურება და ოდენ თვითკმარი ესთეტიკური არსებობისათვის იქმნება, უნდა იქნას უარყო-

ფილი და ტაბუდადებული. ამ შემთხვევაში ტექსტი, რომელიც რჩება ავთენტური კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი კონტექსტის გარეშე, აღარც კი მოიცავს რაიმე იდეურ საფრთხეს, რადგან მისი გაშიფვრა არ მოხდება და, შესაბამისად, დაიკარგება არა მხოლოდ იდეური, არამედ კულტურული და ესთეტიკური მნიშვნელობაც. სწორედ ამ ფორმით მთელი მოდერნისტული კულტურული პროცესი განწირული ხდება დავიწყებისათვის.

შეიძლება ითქვას, რომ როგორც ქრისტიანული, ისე მოდერნისტული მსოფლმხედველობრივ-კულტურული პროცესების შემთხვევაში საბჭოთა იდეოლოგიის ეს ამოცანა რეალურად იქნა განხორციელებული. საზოგადოებრივ ცნობიერებასა და კულტურულ მეხსიერებაში მართლაც იყო შეგიწროვებული ან მთლიანად განდევნილი ცოდნის ეს ორი სისტემა (ცხადია, აქ განსაკუთრებით იგულისხმება ამ იდეოლოგიის სიმძლავრის პერიოდი, სტალინური ეპოქა, რომლის ფონზე წარიმართა კიდეც გალაკტიონის შემოქმედებითი ცხოვრების ხანგრძლივი ეტაპი). ამასთანავე, საბჭოთა რეჟიმი ამ ამოცანას ახორციელებდა სწორედ მართვადი საზოგადოებრივი ცნობიერების სფეროში. ცალკეული ინდივიდების ცნობიერების კონტროლი, ცხადია, უფრო რთული იყო, მაგრამ ყველამ კარგად იცის, რომ ამ შემთხვევაში ამოცანა ხშირად ხორციელდებოდა ფიზიკური ფორმით, ანუ ხდებოდა ქრისტიანული ცნობიერების ან მოდერნისტული კულტურის მატარებელთა განადგურება. საზოგადოებრივ ცნობიერებაში კი ხდებოდა აქამდე არსებული ცოდნის ჩანაცვლება ახალი იდეური სისტემითა და კულტურული ღირებულებებით.

როგორ მოქმედებდა ამგვარი ჩანაცვლების პრინციპი „მტრული“ კულტურისა და ცნობიერების მემკვიდრეობასთან და, კონკრეტულად, გალაკტიონის შემოქმედებასთან მიმართებით?

მაშინ, როცა ამ მემკვიდრეობის სრული განადგურება არ ხერხდებოდა, შესაძლებელი ხდებოდა მისი მოქცევა ახალ

კონტექსტში, ათვისება ახალი იდეოლოგიის მიერ, ახალ კულტურულ სივრცეში. სწორედ ასე მოხდა გალაკტიონის შემთხვევაშიაც. შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოური რეჟიმისათვის, უწინარესად, თავად პოეტის ფიგურა იყო ტექსტი, რომლის ათვისებაც და ახლებური წაკითხვაც, ანუ ახალი ფორმით მიწოდება საზოგადოებისავის რეჟიმის მიზნებში შედიოდა. საზოგადოებაში ამდენად პოპულარული პოეტის საბჭოთა რეჟიმის მიერ აღიარება, მეორე მხრივ, იმის ნიშანსაც იძლეოდა, რომ თავად პოეტიც აღიარებდა რეჟიმს, რაც, თავის მხრივ, მისაღებს გახდიდა ამ რეჟიმს პოეტის მკითხველისთვისაც. ამ შემთხვევაში რეჟიმი თავის სასარგებლოდ იყენებდა კულტურული ფიგურის მიერ დაგროვილ სოციალურ კაპიტალს. ამ ფორმით ხდებოდა კოლექტიური მკითხველის ცნობიერების შემორიგებაც. პოეტის ფიგურა უკვე ექცეოდა საბჭოურ კონტექსტში, რაც იმის წინაპირობა იყო, რომ მისი შემოქმედების მოთავსებაც და წაკითხვაც ამავე კონტექსტში იქნებოდა შესაძლებელი. შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოურ კონტექსტში გადატანილი იყო არა მხოლოდ გალაკტიონის ცალკეული ტექსტები, არამედ მთელი შემოქმედება, ზოგადი სახით და ეტაპობრივად, ანუ პოეტის მოღვაწეობის თითოეული ეტაპი გარკვეული ფორმით იყო მორიგებული საბჭოურ პოზიციასთან,[1] მაგალითად, ამგვარად: „გალაკტიონ ტაბიძის სახელთან უშუალოდ არის დაკავშირებული მეოცე საუკუნის ქართული პოეტური კულტურის ისტორიის დამახასიათებელი პროცესი, მისი მამოძრავებელი ყველა ძირითადი იდეა და მო-

1 როგორც თამარ პაიჭაძე აღნიშნავს, „იდეოლოგიური მოსაზრებით კრიტიკოს-ცენზორებმა ქართველი მწერლების შემოქმედება ორ ნაწილად გაჰყვეს და ხშირ შემთხვევაში ამ ნაწილებს შორის არა მხოლოდ იდეოლოგიურ განსხვავებას ეძებდნენ, არამედ ურთიერთკავშირსაც უარყოფდნენ და ხაზგასმულად მიჯნავდნენ. გალაკტიონის შემოქმედებაშიც რევოლუციამდელი და შემდგომდროინდელი ეტაპები გამოჰყვეს, პირველი - ბუნდოვანი, არასისტემური, უპოზიციო, პესიმისტური, მეორე - რასაკვირველია, ჯანსაღი, მაღალმხატვრული, აქტუალური, გარდაქმნილი" (პაიჭაძე, *მოდერნისტული მოდელების გააზრებისათვის*).

ტივი. 1905 წლის რევოლუციის აღმავლობის აღფრთოვანებული გამოძახილი ქართულ ლიტერატურაში, შემდეგ იმ დიდი სახალხო მოძრაობის დამარცხებით გამოწვეული გულგატეხილობისა და სოციალური სევდის განწყობილებანი, რეაქციის წლებში მწერლობაში დამკვიდრებული ინდივიდუალიზმისა და რეალური სინამდვილიდან ფანტასტიურ წარმოდგენათა სამყაროში გახიზვნის მისწრაფებანი, ხოლო შემდეგ ჩვენს სამშობლოში სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების ნიადაგზე შექმნილი ახალი ცხოვრების ღირსეულად წარმოსახვისათვის წარმოებული ბრძოლა, – ყოველივე ეს მაღალ პოეტურ გამოხატულებას პოულობს გალაკტიონ ტაბიძის შთაგონებულ პოეტურ შემოქმედებაში“ (*ულენტი, გალაკტიონ ტაბიძე*, 459). ამ ფრაგმენტში ვლინდება საბჭოური კრიტიკის რამდენიმე სამოქმედო პრინციპი: უწინარესად, XX საუკუნის მთელი ქართული სალიტერატურო პროცესის სოვეტიზაცია, რაც სწორედ მოდერნიზმის გამოცდილების დავიწყებისა და მოდერნისტული პროცესების საბჭოურ ნიადაგზე გადმოტანის გზით ხორციელდება; „ინდივიდუალიზმისა და ფანტასტიურ წარმოდგენათა სამყაროში გახიზვნა“, კონკრეტულად სიმბოლიზმის თეორიით ნასაზრდოები მისწრაფება, საბჭოურ კონტექსტშია მოწვდილი; გალაკტიონის შემოქმედება, ცხადია, ამავე კონტექსტში გადმოდის, მაგრამ, რაც უფრო ნიშანდობლივია, გალაკტიონის სახელით გასაბჭოებულია მთელი ქართული სალიტერატურო პროცესი, რამდენადაც გალაკტიონი გვევლინება კიდეც ამ პროცესის ძირითადი მიზანმიმართულების განმსაზღვრელად. ამდენად, პოეტის ფიგურა რეალურად განიხილება, როგორც ტექსტი, რომლის კონტექსტუალიზაციის შედეგად ხდება ამ კონტექსტის თავს მოხვევა მთელი კულტურული ტექსტისათვის, მთელი პოეტურ-კულტურული პროცესისათვის, ანუ ხორციელდება კულტურული პროცესისა და მისი მემკვიდრეობის გადატანა ავთენტური მოდერნისტული კონტექსტიდან უცხო კონტექსტში და მისი მოხმარება უცხო იდეოლოგიის მიერ.

ამავე პრინციპით მიმდინარეობდა ყოველი ცალკეული პოეტური ტექსტის ათვისება და გასაბჭოება. შეიძლება დავასახელოთ რამდენიმე პრაქტიკული ხერხი, რაც, თავისთავად, მხატვრული ტექსტის ბუნებისა და მისი ფუნქციონირების წესების ცოდნის საფუძველზე უნდა ყოფილიყო შემუშავებული.

ტექსტის უკონტექსტოდ დატოვება, დეკონტექსტუალიზაცია, რაც, ფაქტობრივად, ინტერპრეტაციის გარეშე დატოვებას ნიშნავს, ერთ-ერთი ის ხერხია, რომელიც ათწლეულების მანძილზე სულ უფრო და უფრო ქმედითი ხდებოდა, რამდენადაც კოლექტიური მეხსიერებიდან იკარგებოდა ავთენტური მოდერნისტული ან ქრისტიანული კონტექტის ხსოვნა და ის ინტერტექსტუალური ცოდნა, რომლის საფუძველზეც მოხდებოდა ტექსტის კოდის ამოცნობა და მისი დაკავშირება ევროპული თუ რუსული მოდერნიზმის არეალთან, იმ ტექსტებთან, რომელთაც ინტერტექსტუალური კავშირების სახით მიემართება გალაკტიონის ლექსები. აქვე აღვნიშნავდით, რომ გალაკტიონის კვლევისას ნაკლებად იყო ტაბუირებული კლასიკური დასავლური ლიტერატურული კონტექსტი და ის ავტორები, იქნებოდა ეს გოეთე თუ ბაირონი,[1] რომელთა ფასეულობაც ეჭვქვეშ არ დგებოდა მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი არ იყვნენ თანამედროვე და, შესაბამისად, მტრული დასავლური მსოფლმხედველობის მატარებელნი.

---

1 ნიშანდობლივია, რომ განსაკუთრებულად მტრულ მოვლენად ცხადდებოდა სწორედ სიმბოლიზმი, რამდენადაც ეს მიმდინარეობა იყო საბჭოთა კულტურის უშუალო წინამორბედი როგორც რუსულ, ისე ქართულ ლიტერატურაში და მისი უარყოფა უნდა განხორციელებულიყო საბჭოთა იდეოლოგიის სახელით. ხოლო რომანტიზმი, როგორც მიმდინარეობა, არ მიიჩნეოდა ამდენად მიუღებლად, ამდენად, ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში ამგვარი ხერხიც კი იქნა შემუშავებული: გალაკტიონის შემოქმედების „განწყობილებანი“ აიხსნებოდა არა უშუალოდ სიმბოლიზმთან, არამედ რომანტიზმთან კავშირით: „მაღალი პოეტური სახელი უფრო რომანტიზმთან არის დაკავშირებული, ვიდრე სიმბოლიზმთან“ (ჭილაია, *მეოცე საუკუნის ქართული მწერლობა*, 408).

ტექსტის უკონტექსტოდ დატოვების შემთხვევაში რეციპიენტისათვის ახალი კონტექსტის შექმნა ან საბჭოური კონტექსტის აქცენტირება აღარც ხდებოდა საჭირო, რადგან XX საუკუნის მეორე ნახევარში ეს უკვე გაგებული იქნებოდა როგორც აგრესიული იდეოლოგიური მოქმედება და ეჭვის საფუძველზე ინტერპრეტაციის აქტივობაც შეიძლებოდა მოჰყოლოდა. მაშინ როცა უკონტექსტო ტექსტი უკვე სავსებით გაუვნებელყოფილი იყო, რამდენადაც ავთენტურ კონტექსტთან ერთად იკარგებოდა ავთენტური მნიშვნელობაც. ამასთანავე, კონტექსტის გაუქმება, ფაქტობრივად, მიიღწეოდა არა მხოლოდ ტექსტთაშორისი კავშირების, ინტერტექსტუალური ცოდნის უგულებელყოფით, არამედ სიმბოლოთა გაუქმებით, რაც კიდევ ერთხელ ნათელჰყოფს, რომ ტექსტის კონტექსტუალიზაცია ყველაზე ქმედითად ხდება სწორედ სიმბოლოების ან, უფრო ზოგადად, კოდის მეშვეობით, რომლებიც მკითხველს უცნობი ტექსტიდან მისთვის ნაცნობი კონტექსტისაკენ შეიძლება მიუძღოდეს. სიმბოლოს ამოცნობა, ანუ სიტყვის საგნობრივი მნიშვნელობის მიღმა მისი შესაძლო სიმბოლური მნიშვნელობის განჭვრეტა, ნიშნავს კიდეც კონტექსტის ამოცნობას, ტექსტის გადატანას სხვა საინტერპრეტაციო დონეზე, იმ ასოციაციურ ველში, რომელთანაც დაგვაკავშირა სიმბოლომ.

რასაკვირველია, საბჭოთა კრიტიკის მიერ გალაკტიონისეული სიმბოლოების განუმარტავად დატოვების, დეკონტექსტუალიზაციის მაგალითები ძალიან ბევრია, მაგრამ ამ შემთხვევაში შევჩერდებით მის ლექსზე *გული* (1919 წლის ივნისამდე) სიმბოლისტური კრებულიდან *არტისტული ყვავილები*, ამ ლექსის ორ სიმბოლოზე — მეგობარი და მტერი — რომლებიც ასეთ ენობრივ და ემოციურ კონტექსტშია შემოთავაზებული:

„მის სუფევას ვგრძნობ, როცა თვალთაგან ცრემლები
მდივა:
მეგობრად მყავდა დასახული მოსისხლე მტერი!
ფარულ ჯადოთი გზას რკალავდნენ, როგორც ეკვდერი
დალილას ლანდი, ვიქტორია, ლედი გოდივა“
(ტაბიძე, გ. *არტისტული ყვავილები*, 27)

ენობრივ-ემოციური კონტექსტი აქ მნიშვნელოვანია სწორედ იმდენად, რამდენადაც პირველივე სტრიქონიდან ხდება აღქმის დაკავშირება ქრისტიანულ სივრცესთან: „სუფევა“ არის მყოფობის აღმნიშვნელი ის ზმნა, რომელიც ქართულ ენობრივ ტრადიციაში უშუალოდ ღვთის არსებობის გამოსახატად იხმარება; „თვალთაგან ცრემლის დენაც“ რელიგიურ და ლიტერატურულ ტრადიციაში მონანიების ქრისტიანულ განცდას გამოხატავს. შესაბამისად, ტექსტის მიმართება ქრისტიანულ კონტექსტთან ეჭვს არ აღძრავს იმ მკითხველისათვის, ვისთვისაც რამდენადმე ნაცნობია ქრისტიანული ენა და მსოფლხედვა. შესაბამისად, ლექსის სიმბოლოთა ამოცნობა ამავე სივრცეში მოხდება. თუმცა საბჭოურ კრიტიკაში არსად გვხდება ქრისტიანულ კონტექსტთან ამ კონკრეტული ლექსის, და არც სხვა მსგავსი ლექსების მიმართების ხაზგასმა. ამდენად, ლექსი კონტექსტის და ინტერპრეტაციის გარეშეა დარჩენილი. ნათელია, რომ კონკრეტული ლექსის ინტერპრტაცია ასახავს იმ გლობალურ პოლიტიკას, რომელიც ხორციელდებოდა საბჭოთა ეპოქაში, ანუ საზოგადოებრივი ცნობიერებისა და ყოფიერების წესის მატერიალიზაციას, სულიერი სივრცისაგან ჩამოშორებას.

ამასთანავე, ლექსში უხვადაა მოდერნისტული კულტურის ნიშნები, სიმბოლისტური პოეტური სიმბოლოები. თავისთავად ცხადია, რომ ამა თუ იმ კულტურის საყოველთაო კულტურული კოდები თუ სიმბოლოები ყოველი ახალი ტექსტის ფარგლებში ახალი კავშირებითა და ასოციაციებით მდიდრდება. მაგალითად, ცნობილი სიმბოლისტური სახეები — სარ-

კე, გედი, ლანდები და სხვა – ატარებს საერთო კულტურულ თუ მსოფლმხედველობრივ ინფორმაციას, რაც ამთლიანებს კიდეც ამ სახეების მომცველ ტექსტებს მიმდინარეობის საერთო კონტექსტში. მეორე მხრივ, ლექსიდან ლექსში (იქნება ეს, ქართული პოეზიის მაგალითზე, გალაკტიონის თუ ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსები) ზოგადკულტურულ მნიშვნელობას ავტორისეული სუბიექტური მნიშვნელობაც ემატება. მაგრამ ქრისტიანული სიმბოლოების შემთხვევაში ვითარება სხვაგვარია, რამდენადაც, როცა ავტორი მოიშველიებს კონკრეტული რელიგიური მნიშვნელობის მქონე სიმბოლოს, არა თუ ინდივიდუალური მნიშვნელობით ტვირთავს მას, არამედ თავისი ტექსტი და თავისი პიროვნებაც შეაქვს სარწმუნოების უნივერსალურ სივრცეში. ამასთანავე, ხშირად ქრისტიანულ სიმბოლოთა კავშირი მათივე მნიშვნელობასთან იმდენად მყარი და ცალსახაა, რომ სიმბოლურ-ტროპული ფუნქციის ნაცვლად სახელის ფუნქციას იძენენ. სწორედ ასეთი სახელია ქრისტიანულ ენობრივ კონტექსტში „მტერი." იმ რეციპიენტისათვის, რომელიც ატარებს ქრისტიანული ტექსტების ცოდნას, ფსალმუნებიდან ვიდრე ქართულ ჰაგიოგრაფიამდე, საეჭვო არ უნდა იყოს ამ სიტყვის მნიშვნელობა. ამ ენაში მტერი იმდენად ცალსახად აღნიშნავს ეშმაკს, კაცთა მოდგმის მტერს, რომ საჭიროების შემთხვევაში ამ სიტყვის მატერიალური მნიშვნელობის აქცენტირებაც ხდება აუცილებელი, ანუ აზუსტებენ, რომ გულისხმობენ როგორც უხორცო, ისე ხორციელ მტერს. ქრისტიანულ კონტექსტში არც „მეგობრის" მნიშვნელობაა სადავო. ის ქრისტესთან მეგობრობას მიგვითითებს იოანე საბანისძესთანაც, ისეთ ნაწარმოებში, რომელიც გვაწვდის იესო ქრისტეს სახელთა სიმბოლური მნიშვნელობის ცოდნას: „ამისათვისცა გარქუ თქვენ მონად და მეგობრად ქრისტესა. მონად ამის გამო, რამეთუ „პატიოსნითა სისხლითა მისითა სყიდულ ხართ" თქვენ, ხოლო მეგობრად ამისთვის, რამეთუ მისნი შექმნულნი ვართ და დაბადებულნი და

სიყვარულითა მისითა ნათელგვიღებიეს“ (საბანისძე, *ჰაბოს წამება*, 444). თუკი გალაკტიონის სტრიქონის წაკითხვას ამ კოდების მიხედვით მოვახდენთ, მაშინ მთელი ტექსტის ინტერპრეტაცია შესაძლებელი ხდება სწორედ იმ სულიერი კრიზისის ფონზე, რომელიც XX საუკუნის სულიერ ატმოსფეროში მოდერნიზმის სულიერ-მსოფლმხედველობრივ პრობლემათა სივრცეშიც შეგვიყვანს. მსგავს შემთხვევებში ქრისტიანული კონტექსტი ხსნის მოდერნისტულ კონტექსტსაც და პირიქით.

მაგრამ რას შეიძლება გვაძლევდეს ამ კოდებისა და მთელი ტექსტის დატოვება ავთენტური კონტექსტის გარეშე, რაც, უწინარესად, მიღწეული იქნა ზოგადი სარწმუნოებრივი ცოდნის გამოდევნით კოლექტიური ცნობიერებიდან? ასეთ შემთხვევაში ლექსი ასახავს მხოლოდ პიროვნების მიწიერ ემოციურ გამოცდილებას (ღალატს იმ ადამიანის მიერ, ვინც მეგობრად ჰყავდა მიჩნეული) და არა სულიერ გამოცდილებას. ამგვარი წაკითხვის უმთავრესი შედეგია სიმბოლური მნიშვნელობის სიტყვათა დამცრობა საგნობრივ მნიშვნელობამდე და ამ გზით ნაწარმოების დაცლა სულიერი მნიშვნელობისაგან, ლექსის სათქმელის განზოგადების პერსპექტივის დაკარგვა. ნაცვლად სულიერი სივრცისა მოვლენები ვითარდება მატერიალურ სივრცეში.

მაგრამ რა ელის ასეთ შემთხვევაში ტექსტს, რომელსაც დაეკარგება პირველადი კონტექსტი და პირველადი მნიშვნელობა? როგორც საბჭოური პრაქტიკა გვარწმუნებს, მსგავსი ტექსტების მოქცევა სულ იოლად შეიძლებოდა სასურველ კონტექსტში და, შესაბამისად, სულ იოლად შეიძლებოდა მათგან სასურველი, საბჭოთა კონტექსტთან მისადაგებული მნიშვნელობის მიღება. აქ ვგულისხმობთ სწორედ იმ არაკონიუნქტურულ ტექსტებს, რომლებიც არანაირ კონკრეტულ საბაბს არ იძლევიან ამგვარი წაკითხვისთვის. დღეს მრავლად არის აღნუსხული ისეთი შემთხვევებიც, როცა მარტივი ჩასწორებების გზით რედაქტორთა მიერ ხდებოდა საჭირო საინტერპ-

რეტაციო გასაღებების დატანებაც ტექსტისთვის. მაგალითად, ჯენეტო ჭანტურაიას მოგონებაში დაფიქსირებულია, თუ როგორ მოხდა რედაქტორის მიერ (გალაკტიონის უცაბედი თანხმობით) სწორების შეტანა 1954 წელს დაწერილ უსათაურო ლექსში: სტრიქონში „ეხლა კი დროა, სოლომონ, რომა...“ „სოლომონის“ ნაცვლად ჩაიწერა „მშრომელი“. მას შემდეგ ეს ლექსი ყველა გამოცემაში, მათ შორის, აკადემიური გამოცემის მე-6 ტომში ასე ჩასწორებული იბეჭდება (ჭანტურაია, *რაც დავიწყებით არ იბინდება*, 299). ეს სწორება უაღრესად ნიშანდობლივია სწორედ კონტექსტუალიზაციის საკითხთან მიმართებით, რადგან ამ გზით ჩასწორდა არა ცალკეული სინტაგმა, არამედ თავად კონტექსტი – თუკი ერთ შემთხვევაში ლექსი წაიკითხებოდა ცხადი ეროვნული მნიშვნელობით და ბარათაშვილის პერიფრაზირებით გალაკტიონი კიდევ ერთხელ მიაბრუნებდა მკითხველს საქართველოს რუსეთთან კავშირის პრობლემასთან, მეორე შემთხვევაში „მშრომელი“ თავისთავად მიუთითებს საბჭოურ წაკითხვაზე. ნიშანდობლივია ისიც, რომ საბჭოურ კონიუნქტურულ ლექსებში გალაკტიონი ძალიან ზუსტ ნიშნებს იძლეოდა ამ ტექსტის კუთვნილებისა და წაკითხვის ერთადერთი შესაძლო ვარიანტის მისათითებლად.

მაგრამ არაკონიუნქტურული ლექსის წაკითხვის მაგალითად მოვიყვანთ თუნდაც ცნობილ ლექსს *განახლდა გული* (ტაბიძე, გ. *რჩეული*, 12). 1914 წლის ივნისამდე დაწერილი ამ ლექსის ინტერპრეტაციის შემთხვევაში მოქმედებდა ერთერთი საბჭოური გამყარებული კავშირი სიახლესა და რევოლუციას შორის, რომელსაც მიეწერებოდა კიდეც ყოველგვარი განახლება. ამ ლექსის საბჭოური წაკითხვა საფუძველს იძლეოდა მთელი მისი შემოქმედების სასურველი ინტერპრეტაციისათვის. სწორედ ამ ნიშნით ხდებოდა მისი პოპულარიზება და ის შეტანილი იყო კიდეც სასკოლო პროგრამაში (ნიშანდობლივია, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდში ლექსის სახელმძღვანელოებიდან ამოღებით კიდევ ერთხელ გახდა ცხადი,

რომ ტექსტი ჯერაც აღიქმებოდა საბჭოური მნიშვნელობით და ამჯერად სწორედ ამ ნიშნით იქნა უგულებელყოფილი). ლექსის კოდები ორ რიგს ქმნის. ერთი რიგი გამოხატავს პოეტის მისწრაფებას განახლებისაკენ (წამების ცეცხლში გულის განახლებისაკენ), ფერისცვალებისაკენ, ბედთან შეურიგებლობისაკენ. მეორე რიგი ახასიათებს იმ საწყისს, რომელიც უნდა გაანადგუროს პოეტმა: შავი ბურუსი, წყეული ღამე, ხელისშემშლელი ნისლი, წარსული. რეალურად არც ერთი ნიშანი არ იძლევა სახელდებით კავშირს რომელიმე კონკრეტულ კონტექსტთან და ამ ლექსის ინტერპრეტაცია მთლიანად დამოკიდებულია კულტურული არეალისადმი მკითხველის ცნობიერ კუთვნილებაზე. თუკი რეციპიენტი ქრისტიანული ენისა და სულიერი პრობლემების არეალში აზროვნებს, ეს ტექსტი სრულიად ნათლად წაიკითხება ქრისტიანულ კონტექსტში და ეს გახსნის კიდეც გზას სიმბოლისტულ-მოდერნისტული ეპოქალური კონტექსტისაკენ. მაგრამ თუკი კოლექტიური მკითხველის ცნობიერება ათწლეულების მანძილზე მუშავდება კარგისა და ცუდის საბჭოური კრიტერიუმების საფუძველზე, ცხადია, ის უკრიტიკოდ მიიღებს ტექსტის იმგვარ წაკითხვას, რომელიც მისთვის გამყარებულ აზრობრივ სტრუქტურასთან იოლად მოვა თანხმობაში. მსგავსი შემთხვევები ცხადყოფს, რომ მხატვრულ-სახეობრივი სისტემა, ფაქტობრივად, აღმნიშვნელთა ნეიტრალური სისტემაა, რომლის იდენტიფიკაცია აღსანიშნთა იდეურ სისტემასთან სწორედ წამკითხველის ცნობიერი მიზანმიმართულების შესაბამისად ხდება.

აღმნიშვნელთა ნეიტრალიტეტის დაძლევისა და ტექსტის ტენდენციური კონტექსტუალიზაციის კიდევ ერთი მეთოდი დაუკავშირდა ლექსის დაწერის თარიღებით მანიპულირებას, რაც იოლად იძლეოდა კონკრეტული ტექსტისთვის კონტექსტებით და, შესაბამისად, მთელი შემოქმედებითი პერიოდებით მანიპულირების საშუალებას. ამ შემთხვევაში ნიშანდობლივი შეიძლება იყოს სწორედ ის, თუ როგორ ხდება თარიღი

საინტერპრეტაციო ძალაუფლების მქონე ნიშანი და როგორ მიმართებაში აღმოჩნდება ის ტექსტის სისტემასთან. თუკი სემიოლოგიური თვალსაზრისით პოეტური ტექსტისთვის თვით სათაური არის გარე-ნიშანი, რამდენად გარე შეიძლება იყოს თარიღი, რომელიც ფორმალურად არც არის ტექსტისეული ნიშანი. მაგრამ ის შეიძლება გახდეს განმსაზღვრელი ტექსტის ნიშანთა სისტემის იდენტიფიკაციისა და ინტერპრეტაციისათვის. მაგალითად, თუ ზუსტად არ იქნება მითითებული, თუ რომელ თვეში, რომელი რევოლუციის შთაგონებითა და რომელი ცვლილებების მოლოდინით დაიწერა *დროშები ჩქარა* (ტაბიძე, გ. *რჩეული*, 171), მკითხველი (ანუ, საბჭოთა მკითხველი), რომლისთვისაც „რევოლუცია", მით უფრო, 1917 წლისა, ასოციაციურად უკავშირდება მხოლოდ ოქტომბრის რევოლუციას, არც კი საჭიროებს რაიმე დამატებით იმპულსს საბჭოური ინტერპრეტაციისათვის. აქ შეიძლება სწორედ კრიტიკოსმა დაიცვას კორექტულობა და მიუთითოს, რომ პოეტი თებერვლის რევოლუციას გამოეხმაურა. მაგალითად, ბესარიონ ჟღენტი უთითებს, რომ ამ ლექსით პოეტი თებერვლის რევოლუციას შეეგება, მაგრამ აქვე აკავშირებს ამას „ოქტომბრის ქარიშხლიან დღეებთან" (ჟღენტი, *გალაკტიონ ტაბიძე*, 473). მაგრამ კოლექტიური მკითხველისათვის საინტერპრეტაციო მიზანმიმართულება რეალურად მაინც არ იცვლება იმ ფაქტის საფუძველზეც, რომ საბჭოური იდეოლოგიური სამუშაოს შედეგად თვით თებერვლის რევოლუციაც წინასწარვე შემოთავაზებულია, როგორც, უბრალოდ, ოქტომბრის მოსამზადებელი პერიოდი, ამდენად, ეს ხელს არ უშლის გალაკტიონის ლექსის საბჭოურ წაკითხვას.[1]

1 ამავე დროს, ობიექტური ისტორიული სურათის გათვალისწინებით, ლექსი შეიძლებოდა ცალსახად წაკითხულიყო ქართულ ნაციონალურ კონტექსტში, რადგან პოეტი, რეალურად, ესალმება იმ რევოლუციას, რომელმაც დაამხო რუსული იმპერიული წესრიგი და საქართველოს დეკოლონიზაციის, თავისუფალ დემოკრატიულ რესპუბლიკად მისი გამოცხადების წინაპირობა შექმნა. გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელ-

თარიღების მეშვეობით პოეტის შემოქმედების ინტერპრეტაციის მაგალითები მრავლად არის ცნობილი და ცნობილია ისიც, რომ თარიღთა აღრევის მეთოდს შეგნებულად მიმართავდა თავად გალაკტიონი. პოეტის ეს გადაწყვეტილებაც მრავალგვარად შეიძლება აიხსნას, მაგრამ ეს შეგვიძლია გავიგოთ, როგორც გალაკტიონ ტაბიძის ირონიული მონაწილეობა მისი შემოქმედების კონტექსტუალიზაციისა და ინტერპრეტაციის პროცესში. ცინიკურია მის მიერ *მე* და *ღამის* „საიდუმლოს“ გაშიფვრის, ანუ ტექსტისთვის საბჭოური კონტექსტის შექმნის, მისი საბჭოური ინტერპრეტაციის მაგალითიც: ჯენეტო ჭანტურაია იგონებს გალაკტიონის მიერ მასთან პირად საუბარში მოთხრობილ ისტორიას, რომლის თანახმადაც *მე* და *ღამე* პოეტის ახალგაზრდობისდროინდელი არალეგალური რევოლუციური საქმიანობით არის შთაგონებული. ნიშანდობლივია თავად ჯ. ჭანტურაიას შეფასე-

---

მწიფო მუზეუმში დაცული ავტოგრაფების მიხედვით ლექსი 1917 წლის 13 მარტს არის დაწერილი (ტაბიძე, გ. http://www.galaktion.ge/?page=Poetry&year=-1&p=0&id=234) თუმცა საბჭოთა პერიოდში გამოცემულ კრებულებში ზუსტი თარიღი, ცხადია, არ მიეთითებოდა. როგორც ჩანს, გასაბჭოებამდე საქართველოში თებერვლის რევოლუცია (ძვ. სტ. 23-27 თებერვალი, 1917) სწორედ ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი თავისუფლების წინაპირობად, პოზიტიური კონოტაციით აღიქმებოდა. ამას ადასტურებს საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობის თავმჯდომარის, ნოე ჟორდანიას სიტყვა საქართველოს დამოუკიდებლობის ექვსი თვის თავისადმი მიძღვნილ ეროვნული საბჭოს საზეიმო სხდომაზე 1918 წლის 1 დეკემბერს: „რუსეთის დიდი რევოლუცია, რევოლუცია თებერვლისა, მთელ რუსეთის უზარმაზარ სივრცეზე მხოლოდ აქ, საქართველოში განმტკიცდა, აქ შეისხა სისხლი და ხორცი. [...] მარტო აქ, საქართველოში ამ თავისუფლებამ იპოვა თავისი ღირსეული პატრონი და გონიერი მოყვარენი, მან ვერ გააქანა ჩვენი ხალხი ვერც ანარქიისა და ვერც რეაქციისაკენ. დემოკრატია მხოლოდ აქ იშვა და აქ დაეპატრონა ქვეყანას. [...] თავისუფლება მხოლოდ ჩვენში არ აღმოჩნდა მტერი წესიერებისა. წესიერებამ მხოლოდ ჩვენში ჰპოვა ფესვები თავისუფლებისა“ (ჟორდანია, *სიტყვა*).

ბა: „მაშინ, რა თქმა უნდა, გალაკტიონის ნაამბობში ეჭვი არ შემპარვია, მაგრამ მას შემდეგ, რაც უკეთ ჩავწვდი პოეტის რთულ ხასიათს, მივხვდი, რომ ეს ამბავი ფანტაზიის ნაყოფი იყო. დიახ, ფანტაზიისა რევოლუციონერი გალაკტიონის თემაზე" (ჭანტურაია, *რაც დავიწყებით არ იბინდება*, 304). როგორც არ უნდა აიხსნას გალაკტიონის ამგვარი ფანტაზირება, პოეტის შემოქმედებისა და ამ კონკრეტული ლექსის კონტექსტუალიზაციის პრობლემა და ამ პრობლემაზე პოეტის რეაქცია ამ შემთხვევაშიც ნათელია. ნიშანდობლივია ისიც, რომ, როგორც ჩანს, სიცოცხლის ბოლოს გალაკტიონი დაბეჯითებით იმეორებდა ამ ვერსიას, რომელიც მოყვანილია მის თანამედროვეთა მოგონებებში.[1] აფიქსირებს თუ არა პოეტი

1 აკაკი თოფურია იგონებს გალაკტიონის სტუმრობას ცხინვალში, კ. ხეთაგუროვის სახელობის სახელმწიფო პედაგოგიურ ინსტიტუტში, 1956 წლის 20 აპრილს (თოფურია, *გ. ტაბიძის ერთი დღე ოსეთში*, 139). აქ კარგად შეიძლება დავინახოთ, თუ რამდენად გაბეზრებული იყო გალაკტიონი საბჭოური ინტერპრეტატორების მცდელობით, რამენაირი გამართლება მოეძენათ პოეტის სიმბოლისტური პერიოდის ტექსტებისთვის და, ამის საპირისპიროდ, ის სწორედ ქართველ საბჭოთა პოეტად წარმოედგინათ; ცინიკური ჩანს თავად გალაკტიონის პასუხი ამგვარ მცდელობებზე, როცა ის საკუთარი ტექსტების მათთვის სასურველ ინტერპრეტაციას სთავაზობს იმ აუდიტორიას, ვისთვისაც სხვაგვარი ახსნა ან მიუღებელია, ან გაუგებარი: ინსტიტუტში საზეიმო შეხვედრაზე მომხსენებელს, დიმიტრი ბენაშვილს გალაკტიონის უნაზესი ლირიკის „ნაწიბურებად" მოუხსენიებია მისი დეკადენტურ-სიმბოლისტური განწყობილებები ლექსებში *მე და ღამე* და *ლურჯა ცხენები* (იქვე, 142), რის პასუხადაც გალაკტიონს, უკვე ბანკეტზე, მასპინძლების გულითადობის საპასუხოდ, მათთვის გაუნდია „დიდი ხნის დამალული საიდუმლო" და უამბია *მე და ღამის* შექმნის ისტორია: 1912 წელს, ქუთაისის საგუბერნიო ციხეში იჯდა პოეტის ახლო მეგობარი რევოლუციონერი (მ. ოკუჯავა — ა. თ.). მას გალაკტიონისთვის ციხის საკნიდან გადაუგდია ცომის გუნდაში ჩადებული საიდუმლო ბარათი, რომელშიც ეწერა: „იარაღი შემოგვიგზავნეთ". აი, რამ მომცაო ბიძგი *მე და ღამის* დასაწერადო, დაუსრულებია თხრობა გალაკტიონს, ხოლო დ. ბენაშვილისთვის უთქვამს: „რა აქვს, დიმიტრი, ამ ამბის შემდეგ საერთო ჩემს „მე და ღამეს" სიმბოლიზმთან? არაფერი, არაფე-

ამ ფორმით რაიმე კონტექტს თავისი ლექსისთვის? საბჭოურ კონტექტზე ორიენტირებული გულწრფელი მკითხველისათვის, შესაძლოა, არ აღიქმებოდა თვით ამ ნაბიჯის ცინიზმი, მაგრამ სხვა გადასახედიდან ცხადია, რომ უმთავრესი, რასაც პოეტი აფიქსირებს, ეს არის მისივე დამოკიდებულება მისი შემოქმედების აგრესიული საბჭოური ინტერპრეტაციისადმი ან, იქნებ, ყოველგვარი შესაძლო ინტერპრეტაციისადმი?

რი“ (იქვე, 145-146) ა. თოფურიასთვის სრულიად მისაღები იყო ლექსის ფარული შინაარსის ამგვარი ახსნა, „იდეური განათება“, ლექსის „მოქალაქეობრივი“, ბოლშევიკურ რევოლუციასთან დაკავშირებული ინტერპრეტაცია. გალაკტიონის მონათხრობის გამოქვეყნებას, მისივე ნებართვით, აპირებდა „ლიტერატურულ გაზეთში“, საბოლოოდ კი შეიტანა მისი ავტორობით გამოსული *ქართული ლიტერატურის სწავლების მეთოდიკის* სამივე გამოცემაში (იქვე, 147-149). ნიშანდლობლივია, რომ ა. თოფურია ამავე წერილში აღნიშნავს, რომ მაშინ გალაკტიონმა სხვა ბევრი ამბავიც მოიგონა სტუდენტებთან, „ცოტა სიმართლეს დიდ ფანტასტიურ ამბავს გაურევდა“, მაგალითად, იმის შესახებ, თუ როგორ დაიბარა, პეტერბურგში მყოფი, ოქტომბრის რევოლუციის მომდევნო დღეებში, ის სმოლნში სტალინმა, როგორ მოსთხოვა რევოლუციის სამსახური და აგზავნიდა შუააზიაში ბასმაჩებთან საბრძოლველად (იქვე, 151). ეს ისტორია, როგორც ვხედავთ, თავად მკვლევარსაც ფანტაზიის ნაყოფად მიუჩნევია, მაგრამ *მე* და *ღამის* ისტორიის მიმართ (რომელიც, საკითხავია, რაღატომ უნდა შეენახა საბჭოთა ეპოქაში გალაკტიონს ასე საიდუმლოდ) კითხვები არ გასჩენია.

კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში[1]

XX საუკუნის საქართველოში რამდენიმე ისტორიულ-პოლიტიკური პერიოდი გამოიყოფა:

1917 წლამდე საქართველო რუსეთის იმპერიის ნაწილია;

1918-1921 – საქართველო დამოუკიდებელ დემოკრატიულ რესპუბლიკას ქმნის;

1921-1991 – საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკა სსრკ-ის ნაწილია;

1991 – საქართველო ახალი დამოუკიდებელი სახელმწიფო ხდება.

ყოველ ისტორიულ პერიოდს საკუთარი კულტურა შეიძლება შევუსაბამოთ. კულტურის, როგორც ტერმინის მნიშვნელობის მრავალფეროვნების მიუხედავად უკანასკნელი ათწლეულების კრიტიკაში დამკვიდრდა ერთგვარი სინთეზური, თანამედროვე გაგება ამ ცნებისა, როცა ის გულისხმობს არა მხოლოდ „ადამიანის, ეპოქის ან ჯგუფის გარკვეულ ცხოვრების წესს“ ან „ინტელექტუალური და, განსაკუთრებით, შემოქმედებითი აქტივობის პრაქტიკას და ნიმუშებს“, არამედ „დამოუკიდებელ და აბსტრაქტულ არსებით სახელს, რომელიც აღწერს ინტელექტუალური, სულიერი ან ესთეტიკური განვითარების ზოგად პროცესს“ (Williams, *Keywords*, 87). ტონი ბენეტი, სოციალურ პროცესებთან უაღრესად ძლიერი მიმართების ფონზე, კულტურას განსაზღვრავს როგორც სოციალურ რეგულაციათა ისტორიულად წარმოებულ ზედაპირს, რომლის გამორჩეულობა იდენტიფიცირებული უნდა იყოს შემდეგი ნიშნებით: (I) ატრიბუტებისა და წარმართვის ფორმების სპეციფიკური ტიპები, რომლებიც დგინდება, როგორც მისი მიზნები, (II) ხერხები, რომლებიც შემოთავაზებულია ამ ატრიბუტებისა და წარმართვის ფორმების განსახორციელებლად,

1 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *კულტურული იდენტობა*, 15-27.

(III) ამგვარი ხერხების მოხმობა მართვის კონკრეტულ პროგრამებში, (IV) ამგვარი პროგრამების ჩართვა სპეციფიკური კულტურული ტექნოლოგიების სამოქმედო პროცედურებში (Bennet, *Putting Policy*, 27). ზოგ შემთხვევაში კულტურა იქმნებოდა, როგორც ისტორიული პერიოდის ბუნებრივი პროდუქტი, ზოგჯერ – როგორც ძალადობრივი. ზოგიერთ ეტაპზე კი კულტურას შეუძლია ისტორიული პერიოდის განვითარებაში შეასრულოს გარკვეული როლი.

XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში რამდენიმე კულტურული სივრცის იდენტიფიკაცია შეიძლება მოხდეს:

1. საუკუნის დასაწყისში განიხილება XIX საუკუნის ქართველ სამოციანელთა მიერ შემოსაზღვრული სივრცე;

2. XX საუკუნის 1910-იანი წლებიდან – ქართველ მოდერნისტთა მიერ შექმნილი სივრცე;

3. 1920-იანი წლების ბოლოდან – საბჭოური იდეოლოგიის მიერ შემოსაზღვრული სივრცე;

4. თითქმის ამავე პერიოდიდან ვითარდება ნაციონალურ ნარატივზე დაფუძნებული სივრცე, რომელიც ტიპოლოგიურ კავშირში სამოციანელთა სივრცესთან იმყოფება, წინააღმდეგობრივ იდეურ კავშირში კი – საბჭოურ სივრცესთან;

5. XX საუკუნის 1970-იანი წლებიდან გამოკვეთილია ალტერნატიული კულტურის სივრცე, რომელიც ტიპოლოგიურად ქართული მოდერნიზმის სივრცეს უკავშირდება და ესთეტიკურად ნაციონალური ნარატივის სივრცის ალტერნატივას წარმოადგენს;

6. სწორედ ამ უკანასკნელი კულტურის საფუძველზე იმაგრებს ფეხს 1990-იანი წლების პოსტაბჭოური, პოსტმოდერნისტული ორიენტაციის კულტურა.

შესაბამისად, ისტორიულ-კულტურული კომპოზიცია ასე განლაგდება:

1900-1917 წლები – ჯერ კიდევ აქტიურია XIX საუკუნის სამოციანელთა რეალისტური, ნაციონალური იდეოლოგიის

კულტურა; იქმნება ქართული მოდერნიზმის პირველი ნიმუშები და პირველი დაჯუფებები;

1917-1921 წლები – ქართული მოდერნიზმი ძირითადი კულტურული დომინანტია;

1921-1991 წლები – კულტურული სურათი არაერთგვაროვანია:

- ქართული მოდერნიზმის ინერციას საბჭოური კონტროლი კიდევ რამდენიმე ხნის მანძილზე ვერ ახშობს;
- საბჭოური იდეოლოგიისა და იდეოლოგიური მიზნების საფუძველზე სახელმწიფო ავითარებს ახალ იდეოლოგიზირებულ კულტურას. მთელი ამ პერიოდის მანძილზე ის მოქმედებს ოფიციალური კულტურის სტატუსით;
- ქართველ მოდერნისტთა მიერვე ხდება მოდერნისტული ესთეტიკის სანაცვლოდ რეალისტური ესთეტიკისა და ნაციონალური სულისკვეთების მქონე კულტურული პოზიციის განვითარება; ამ პოზიციის საფუძველზე XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მკვეთრად შემოისაზღვრება ერის განგრძობით არსებობაზე და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის იდეაზე ორიენტირებული ახალი კულტურა – ნაციონალური ნარატივის კულტურა;
- XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართულ ხელოვნებაში, საკმაოდ აქტიურად – პროზასა და პოეზიაში, იკვეთება ახალი ტიპის კულტურული პოზიცია, რომელიც აღადგენს მოდერნიზმის ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივ ინტერესებს და ყალიბდება, როგორც დომინანტური ნაციონალური კულტურის ალტერნატივა.

შესაბამისად, პოსტსტალინური საბჭოთა პერიოდის მანძილზე საქართველოში ერთდროულად სამი კულტურული სივრცე თანაარსებობს, ეწინააღმდეგება და, ამასთანავე, გარკვეულწილად გადაფარავს კიდეც ერთმანეთს. თუმცა არსებობს წარმოსახვითი კულტურული ზღვარი, მაგრამ ხშირად ის საკმაოდ განფენილია, რადგან სხვადასხვა კულტურის ნი-

მუშები არა მხოლოდ ერთ დროში, ერთი და იმავე გამოცემების ფურცლებზე, არამედ ერთი და იმავე ავტორების მიერაც კი არის პროდუცირებული.

კულტურული სივრცის შემოსაზღვრა თავისთავად ხდება განპირობებული ისტორიულ-პოლიტიკური პროცესებით და, მეორე მხრივ, კულტურული ტენდენცია გამოიყენება კიდეც ამ პროცესების ფორმირებისას. კულტურული სივრცის ამა თუ იმ მახასიათებლების მიხედვით შესაძლებელია საბჭოთა პერიოდის ქართული კულტურული სიტუაციის შეფასება და მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში სამი ძირითადი კულტურული სივრცის იდენტიფიცირება:

საბჭოური კულტურა

სტატუსი – ოფიციალური კულტურა

იდეოლოგიური საფუძველი – საბჭოური იდეოლოგია

ესთეტიკური საფუძველი – სოციალისტური რეალიზმი

ესთეტიკური პოზიცია – ნორმატიული

კულტურული ინტეგრირების სივრცე (სინქრონული) – საბჭოთა კავშირი

კულტურული ცენტრი – მოსკოვი, რუსეთი

მხარდაჭერა – სახელმწიფოებრივი

გავრცელების / ესთეტიკის ფორმა – მასობრივი

კულტურა – პოლიტიკური კუთვნილების იდენტიფიკატორი

იდენტობა – საბჭოური[1]

1 ამ კულტურის ნიმუშებით იმდენად გაჯერებული იყო საბჭოთა სივრცე, რომ მათი მაგალითისთვის მოყვანის საჭიროება თითქმის არც იარსებებდა, რომ არა ერთი ფაქტორი – პოსტსაბჭოთა პერიოდში მთელი ეს კულტურა და მისი ესთეტიკა ძალიან მალე მიეცა დავიწყებას და ახალი თაობა თითქმის არ იცნობს ამ ტექსტებს. თავისთავად ესეც ნიშანდობლივი ფაქტია და აიხსნება, ალბათ, სწორედ იმით, რომ ამ კულტურას, განსაკუთრებით 60-იანი წლების შემდეგ, თითქმის არ ჰყავდა, ან უაღრესად მცირერიცხოვნად ჰყავდა გულწრფელი რეციპიენტების საზოგადოება, რომელიც საკუთარი ესთეტიკური მოთხოვნის შესაბამი-

ნაციონალური ნარატივის კულტურა

სტატუსი – დომინანტური კულტურა
იდეოლოგიური საფუძველი – ეროვნული იდეოლოგია
ესთეტიკური საფუძველი – რეალიზმი
ესთეტიკური პოზიცია – ნორმატიული
კულტურული ინტეგრირების სივრცე (დიაქრონული) – ქართული მრავალსაუკუნოვანი კულტურა
კულტურული ცენტრი – თბილისი
მხარდაჭერა – საერთო-ეროვნული
გავრცელების / ესთეტიკის ფორმა – მასობრივი
კულტურა – ეროვნული კუთვნილების იდენტიფიკატორი
იდენტობა – ანტისაბჭოური, ნაციონალური[1]

სად შევიდოდა ურთიერთობაში ამ სივრცესთან, მოგვევლინებოდა ამ კულტურის მატარებლად და შემნახველად. ყველაზე ნათელი მაგალითი, მაინც, იქნებოდა საბჭოური პარადის კომბინირებული ტექსტი – შესაბამისი ლიტერატურული (პოეტური), მუსიკალური (სასიმღერო და თუ საორკესტრო), მხატვრული (პორტრეტული), კომპოზიციური ტექსტურით. შორს წაგვიყვანდა მაგალითების მოხმობა რევოლუციის, სამოქალაქო თუ სამამულო ომის თემაზე შექმნილი ფილმებიდან, სოცრეალისტური რომანებიდან. ძირითადი ნიშანი ამგვარი ტექსტების იდენტიფიკაციისათვის არის, რა თქმა უნდა, საბჭოურ იდეოლოგიურ პოსტულატებზე საბოლოო ორიენტირება. საგულისხმოა, რომ არსებობდა ამ ტიპის ტექტსთა პროდუცირების და მოდელირების ცენტრი – მოსკოვი, რუსეთი. შემდეგ კი მათი რეპროდუცირება ხდებოდა ყოველი საბჭოთა რესპუბლიკის, მათ შორის, რასაკვირველია, საქართველოს დონეზეც.

1 ნაციონალური ნარატივის კულტურის სივრცე საკმაოდ ვრცელია და მოიცავს რამდენიმე ათწლეულის ქართულ კულტურას. ნაციონალურ-რეალისტური რეორიენტაციის გზით ნაციონალური სივრცის მონიშვნა, სრულიად მიზანმიმართულად, ჯერ კიდევ 1920-იანი წლების ბოლოდან დაიწყეს ქართველმა სიმბოლისტებმა. შეცვლილი პოლიტიკური რეალობის და, შესაბამისად, შეცვლილი ეროვნული საჭიროებების ფონზე ისინი ახალ ტიპის იდენტიფიკაციურ ფუნქციებს აკისრებენ თავიანთ ხელოვნებას, გაემიჯნენ რა მოდერნიზმის იდენტობის არეალს, სადაც წარმმართველი იყო არა ნაციონალური, არამედ ინდივიდუალური იდენტიფიკაციის პროცესი. 1940-იანი წლებისათვის, ლადო ასა-

ალტერნატიული კუტურა

სტატუსი – ალტერნატიული კულტურა

იდეოლოგიური საფუძველი – მოდერნისტული მსოფლმხედველობა

ესთეტიკური საფუძველი – მოდერნისტული ესთეტიკა

ესთეტიკური პოზიცია – ინოვაციური

თიანის თუ იოსებ ნონეშვილის პოეზიაში, უკვე ნათელი ნიშნები გვაქვს ამ კულტურული ტენდენციისა. სწორედ ამ პერიოდიდან ვსაუბრობთ ნაციონალური ნარატივის კულტურის სივრცის შემოსაზღვრაზე. მოდერნისტული ნიადაგის არარსებობა ამ კულტურული სივრცის ნიშანია. შემდგომ ეტაპზე, ნაციონალური იდეისადმი ყველაზე აშკარა ასოცირების მხრივ, შეიძლებოდა დაგვესახელებინა პოეზიაში მუხრან მაჭავარიანი, მურმან ლებანიძე თუ შოთა ნიშნიანიძე. ისტორიული რომანისტიკა ამ კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ჟანრია (ლევან გოთუა, ლევან სანიკიძე), თუმცა ამავე არეალში, არა უშუალოდ ესთეტიკური, არამედ იდეური ორიენტირის ნიშნით განვიხილავდით ისეთ რომანისტებსაც (ოთარ ჭილაძე, ჭაბუა ამირეჯიბი) რომლებიც სცდებიან რეალისტური ტრადიციის საზღვრებს, ნათლად გამოხატავენ XX საუკუნის მოდერნისტულ რომანთან კავშირს, მაგრამ ერთიანი ნაციონალური ნარატივის ფარგლებში მუშაობენ, იცავენ და ავითარებენ ამ ნარატივის ისეთ ძირითად იდეებს, როგორიცაა საქართველოს თავისუფლება, რუსული სახელმწიფოსადმი დაქვემდებარების მიუღებლობა, ინდივიდის მიერ რუსულ გავლენასთან წინააღმდეგობის გზების ძიება. ამ შემთხვევაში ვიზიარებთ ნარატივის იმგვარ გააზრებას, როცა ის შეიძლება ნიშნავდეს როგორც „ხდომილებათა გადმოცემას", ისე „მათ ახსნასა და გაგებას" (შათირიშვილი, *ნარატივის აპოლოგია*, 13). ალეგორიზმი ამ რომანისტიკის მიღებული ფორმაა, ისევე როგორც მიღებულია XIX საუკუნის რუსულ იმპერიულ რეალობაზე წერა და ამ ფორმით კვლავაც აქტუალურ პრობლემაზე მინიშნება. საბჭოური „ოტტეპელის" პერიოდზე, 60-იან წლებზე მოდის საქართველოში ნაციონალური ნარატივის კულტურის ძლიერ გავრცობა და რეალური დომინანტობის მოპოვება. ამ პირობებში ძალზედ ძნელია ისეთი შემოქმედებითი ფიგურის დასახელება, რომელიც იმ დროისათვის ამ კულტურის ნაწილად არ გვესახებოდეს. მით უფრო საყურადღებოა ამ ფონზე ალტერნატიული კულტურის, როგორც საკუთრივ ესთეტიკური მოვლენის გამოჩენა.

კულტურული ინტეგრირების სივრცე: (დიაქრონული) – XX საუკუნის დასაწყისის დასავლური, რუსული და ქართული მოდერნიზმი.

(სინქრონული) – XX საუკუნის მეორე ნახევრის დასავლური კულტურა

მხარდაჭერა – მკითხველთა ნაწილში

გავრცელების / ესთეტიკის ფორმა – ელიტარული

კულტურა – საკუთრივ კულტურული კუთვნილების იდენტიფიკატორი

იდენტობა – ანტისაბჭოური[1]

ამგვარი მახასიათებლებით კუტურულ სივრცეთა შედარებისას თავს იჩენს როგორც კულტურათა მემკვიდრეობითობის სურათი, ასევე კულტურიდან კულტურაში გარდამავლობის პროცესი. შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის 1930-იანი წლებიდან განვითარებული ნაციონალური ნარატივის კულტურა ყველა ძირითადი მახასიათებლით (თუ არ ჩავთვლით, რასაკვირველია, ანტისაბჭოურობის ფაქტორს, რომელიც, რეალურად, იდენტურია XIX საუკუნის ანტიიმპერიულობისა) ემთხვევა სამოციანელთა ნაციონალურ კულტურას. XX საუკუნის 1970-იანი წლებიდან გამოკვეთილი ალტერნატიული კულტურა კი ძირითადი მახასიათებლებით მიისწრაფის მოდერნისტული კულტურისკენ. ამ კულტურულ წყვილებს ერთმანეთისაგან ათწლეულები აშორებთ და კულტურათა ბუნებრივი მონაცვლეობის პირობებშიც კი ლოგიკური იქნებოდა, რომ ახალი კულტურული პროცესი მის უშუალო წინამორბედ

1 1960-იანი წლების ბოლოდან ქართული ალტერნატიული კულტურის შემოსაზღვრა კონკრეტულ შემოქმედებით ძიებებთან, უწინარესად პოეტურ პროცესთან არის დაკავშირებული (ბესიკ ხარანაული, ლია სტურუა). რამდენადმე უფრო ადრე ალტერნატიული ფიგურა იყო შოთა ჩანტლაძე. 1970-1980-იანი წლებისათვის ალტერნატიული კულტურის სივრცე საკმაოდ გამოკვეთილია. მსურველთათვის მისაწვდომია დასავლური კულტურაც და სხვადასხვა დარგში ხდება ალტერნატიული შემოქმედების პროდუცირებაც.

პროცესთან დაპირისპირებით და, შესაბამისად, სწორედ ამ პროცესის მიერ უარყოფილ პოზიციასთან მიბრუნებით, წინარე თაობის მიერ დაგმობილი ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივი პრინციპებისადმი ინტერესით იქნებოდა აღბეჭდილი. მაგრამ კულტურათა მემკვიდრეობითობის ამ ბუნებრივი თანმიმდევრობის გარდა XX საუკუნის პოლიტიკური პროცესებიც განაპირობებდა ამა თუ იმ მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პოზიციის ხელახალ გააქტიურებას. შესაბამისად, მესამე თაობის მემკვიდრეობითობის პრინციპის გარდა მოქმედებდა ისტორიულ განსაცდელთან დაპირისპირების ლოგიკაც.

შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ ლოგიკით ვითარდებოდა ქართული მწერლობა მთელი XIX-XX საუკუნეების მანძილზე, ანუ რუსულ პოლიტიკურ სივრცეში მოქცეულ ისტორიულ პერიოდში.

რასაკვირველია, ქართული მწერლობის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში, ჰაგიოგრაფიული ტექსტების ჩათვლით, იქმნებოდა ეროვნული იდეის დამცველი დიდმნიშვნელოვანი ნაწარმოებები. მაგრამ საგულისხმოა, რომ ამ იდეის ირგვლივ კონცენტრირებული მთელი კულტურული პროცესები სწორედ საქართველოს ახალი და უახლესი ლიტერატურის ისტორიის კუთვნილებაა. მართალია, ეროვნული იდეის, როგორც უშუალოდ კულტურული პროცესის ღერძის გაცნობიერება, მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ დონეზე დამუშავება სამოციანელთა დამსახურებაა, მაგრამ უკვე XIX საუკუნის დასაწყისის ქართველ პოეტებთან ეს მიმართება სრულიად აშკარაა. შეიძლება ითქვას, რომ ამგვარი ფუნქციით კულტურულ-შემოქმედებითი პროცესის მართვა ქართველ მწერალთა მიერ დაიწყო სწორედ რუსეთის პოლიტიკური ზეგავლენის არეალში მოქცევისას და სრულად გაგრძელდა ამ არეალში საქართველოს არსებობის მთელი ორ საუკუნის მანძილზე. ამ ისტორიულ პერიოდში ქართული ხელოვნება

თანმიმდევრულად განაგრძობდა კულტურული და იდეური წინააღმდეგობის გზით ნაციონალური მიზნების განხორციელებას. ამდენად, ჩამოყალიბდა კულტურული იდენტობის ნაციონალურ იდენტობასთან მიმართების კონკრეტული სქემა, რომელიც მოქმედებდა სწორედ ნაციონალურ კულტურულ სივრცეთა ფარგლებში, XIX-XX საუკუნეების მანძილზე (აქ შეიძლება ვიგულისმოთ როგორც ქართველი რომანტიკოსების, ისე სამოციანელების და XX საუკუნის ნაციონალური ნარატივის კულტურული პერიოდები). ნაცვლად სახელმწიფოსა და კულტურის იმგვარი მიმართებისა, როცა სახელმწიფო უზრუნველყოფს კულტურის განვითარებას, ამ საუკუნეებში მიმართება უკუქმედითი იყო და კულტურული აქტივობის ძალით ხდებოდა საქართველოს სახელმწიფოებრიობის პერსპექტივის შენარჩუნება. ნიშანდობლივია, რომ საზოგადოდაც კულტურისა და სახელმწიფოს მიმართების პირველი ტიპი დამახასიათებელია იმ ერებისათვის, რომლებიც თავად ფლობენ სახელმწიფოებრიობას, ხოლო მეორე თვისობრივია სხვა ერის სახელმწიფოებრივ სტრუქტურაში მოქცეული ერებისათვის. თუკი ერთ შემთხვევაში ეროვნული იდენტობა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც „საკუთარი ერისადმი და პოლიტიკური სისტემისადმის ემოციური ორიენტაციის გამომსახველი კულტურული ნორმა“ (Tsygankov, *Pathways* 15), სხვა შემთხვევაში ეროვნული იდენტობა შეიძლება აღწერილი იქნას, როგორც ზოგადი „კოლექტიური კულტურული ფენომენი“ (Smith, *National Identity*, 7), რაც ისტორიაში ერის განგრძობით არსებობას უზრუნველყოფს.

თავისთავად, ეროვნული იდენტობის, როგორც კულტურული ფენომენის, კულტურული ნორმის გაგება ცხადს ხდის XIX-XX საუკუნეების საქართველოში ნაციონალური ფუნქციით კულტურული პროცესების გააქტიურების კანონზომიერებას. ამ ფონზე კულტურა მართლაც მოქმედებდა, როგორც ეროვნული იდენტიფიკაციის საშუალება, რომლის მეშვეობი-

თაც ხალხი ადგენდა საკუთარ ნაციონალურ (კოლექტიურ) მე-ს და ემიჯნებოდა იმპერიულ პოლიტიკურ, ნაციონალურ და კულტურულ სივრცეს, რომელიც, თავის მხრივ, სწორედ ხელოვნებას მოიხმარდა პოლიტიკური იდენტობის ფორმირების საშუალებად.

ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი გამიჯვნის შედეგად ესთეტიკურ დონეზე გამოისახებოდა ცნობიერ დონეზე არსებული პოზიციები და იქმნებოდა ერთგვარი კულტურულ-ესთეტიკური ველი, სადაც „ნაციონალური წარმოსახვის კომპონენტების“ (Gutierrez, *The Study of National Identity,* 11) – არქეტიპული პიროვნებების, სახელების, ადგილების განმეორებითი ფიქსაცია მიმდინარეობდა. ამგვარად ხდებოდა ქართული კულტურულ-ისტორიული მეხსიერების შექმნა-გაცოცხლება ნაციონალური ნარატივის კულტურის ნიმუშების მეშვეობით და მოქმედებდა კულტურის, როგორც ჩანს, უნივერსალური კანონზომიერება, რომლის ძალითაც კულტურა ერისათვის გვევლინება ნაციონალური იდენტობის ძირეულ კომპონენტად, იმდენად, რომ თავად ნაციონალური იდენტობა გაიგება კიდეც, როგორც „კულტურული ნორმა“ (Tsygankov, *Pathways*, 15). ნაციონალურ იდენტობის ფორმირება ხდება კოლექტიური კულტურულ-შემოქმედებითი აქტივობის გზით, როცა „მიმდინარეობს გავრცელება და განგრძობითი რეპროდუცირება ფასეულობების, სიმბოლოების, მოგონებების, მითების და ტრადიციების მოდელებისა, რომლებიც ქმნიან ერთა გამორჩეულ მემკვიდრეობას, რის ფარგლებშიც ხდება ინდივიდთა იდენტიფიკაცია – მათი განსაკუთრებული მემკვიდრეობით, ამ ფასეულობებით, სიმბოლოებით, მოგონებებით, მითებითა და ტრადიციებით“ (Smith, *National Identity,* 30). ამ გზით კულტურული მეხსიერება ხდება ერის ისტორიული მეხსიერების ჩამოყალიბების უმთავრესი საშუალებაც. სწორედ ამ მიზნით, ერთი მხრივ, გაცნობიერებულად, მეორე მხრივ, კულტურულ-ისტორიული ლოგიკის ძალით, ნაციონალური ნარატივის

კულტურა მართლაც ასრულებდა ეროვნული იდენტიფიკატორის როლს და ამ კულტურის მეშვეობით მთელი საბჭოური პერიოდის მანძილზე მიმდინარეობდა ქართველი ერის თვითიდენტიფიკაცია, რითიც, ისევ და ისევ, სრულდებოდა საერთო კულტურული კანონზომიერება, რადგან „ერები ვერ გადარჩებიან კულტურული ისტორიის გარეშე. ერთ-ერთი ყველაზე ღრმად ფესვგადგმული კოლექტიური ემოცია არის ხალხის მოთხოვნა თვითიდენტიფიკაციისა. შემოქმედება, მხატვრული თუ ლიტერატურული მიმდინარეობები, ისევე როგორც ხალხის მგრძნობიარობა დამოუკიდებლობის მიღწევისადმი (და დაცვისადმი) გამოხატავს გამორჩეული „კოლექტიური მე-ს“ აღმოჩენის, აღდგენის, გამოსახვისა თუ გამოგონების შესაძლებლობას“ (Tsygankov, *Pathways*, 7).

ამგვარად, საბჭოურ პირობებშიც საქართველოში მიმდინარეობდა კულტურული იდენტობის საფუძველზე ეროვნული იდენტობის საზღვრების მონიშვნა, ერის კოლექტიური მეხსიერების განმტკიცება, კოლექტიური თვითიდენტიფიკაცია. ამ ნიადაგზე ნაციონალური ნარატივის კულტურის ესთეტიკაც ჩამოყალიბდა, როგორც მასობრივი ესთეტიკა. როგორც საერთო-ეროვნული ფუნქციის კულტურა, ნაციონალური ნარატივის კულტურა პასუხობდა და, მეორე მხრივ, განსაზღვრავდა და აყალიბებდა საერთო ესთეტიკურ მოთხოვნებს. შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ ეს კულტურა და მისი ესთეტიკა საერთო იყო მთელი ერისათვის.

ნაციონალური ნარატივის კულტურის ინდოქტრინაცია მიმდინარეობდა ადრეული ასაკიდან, როცა, თავდაპირველად, პარტიოტული ლირიკით, შემდგომ კი, თუნდაც, ისტორიული რომანებით (ნაციონალური ნარატივის ლიტერატურის ამ ორი ძირითადი ჟანრით) ხდებოდა ახალგაზრდებში ნაციონალური სულიკვეთების აღზრდა და შესაბამის არეალში მოქცევა. ამავე მიმართულებით ავითარებდა მათ მთელი გარემომცველი ხელოვნება – თეატრი, კინო, მუსიკა, მონუმენტური ხელოვნე-

ბა. მართალია, სწორედ ადრეული ასაკიდანვე მიმდინარეობდა საბჭოთა კულტურის, შესაბამისად, იდეოლოგიის ინდოქტრინაციაც, მაგრამ გარკვეულ პერიოდში პიროვნებისათვის მკვეთრად ივლებოდა ზღვარი ორ კულტურას, ორ იდეოლოგიას, ორ სამყაროს შორის და პიროვნებას ეძლეოდა ცოდნა იმის შესახებ, თუ რომელი ღირებულებები იყო ჭეშმარიტი და რომელ სივრცესთან უნდა მოეხდინა თვითიდენტიფიკაცია. ამ თვალსაზრისით ნაციონალური ნარატივის კულტურის ფარგლებში მიმდინარეობდა, ერთგვარი, პირველი რიგის იდენტიფიკაცია და ეს იყო, ინდივიდუალურზე მეტად, კოლექტიური იდენტიფიკაცია, რადგან ერის კოლექტიურ ფენომენთან იყო დაკავშირებული. ამ შემთხვევაში პიროვნებისათვის თვითგანსაზღვრის პროცესი უპირობოდ გულისხმობდა საბჭოთა არეალისაგან გამოცალკევებას და საკუთარ ერთან, როგორც „კოლექტიურ მე-სთან" გაიგივებას. საქართველოში ეს იყო პირველი და აუცილებელი ეტაპი, რომლის მიღმა დარჩენილი პიროვნება, ფაქტობრივად, შეიძლებოდა განხილულიყო, როგორც საბჭოური იდეოლოგიის მსხვერპლი, რომელმაც ვერ შეძლო თვითგანვითარება და გამიჯვნა ოფიციალური, პოლიტიკური რეჟიმის მიერ მისთვის წინასწარ განაზღვრული სივრცისგან. ამასთანავე, შეიძლება ითქვას, რომ ნაციონალური ნარატივის კულტურის სიმძლავრის, მასობრიობისა და გავრცელების ფორმის წყალობით XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან საქართველოში ნაკლებსავარაუდო იყო, რომ პიროვნება დარჩენილიყო საბჭოური ოფიციალური კულტურისა და იდეოლოგიის სივრცეში და არ მოეხდინა საკუთარი თავის იდენტიფიცირება საკუთარ ნაციონალობასთან და ნაციონალურ კულტურასთან.

მაგრამ კულტურის, როგორც იდენტიფიკატორის როლი კიდევ უფრო თავისებური ხდებოდა ამ მიმართების შემდგომი გაღრმავებისას, როცა კულტურული პროცესების თანმიმდევრული აღქმისას გრძელდებოდა შინაგანი ძიების ინდივიდუ-

ლური გზა. სწორედ აქ შეიძლება მსჯელობა მეორე რიგის იდენტიფიკაციაზეც. პირველი რიგის თვითიდენტიფიკაცია, „კოლექტიური მეს" გამოყოფა უცხო იდეოლოგიურ-სახელმწიფოებრივი სივრცისაგან, შეიძლებოდა გაგრძელებულიყო მეორე რიგის თვითიდენტიფიკაციით – „პიროვნული მეს" ძიებით ნაციონალური „კოლექტიური მეს" უარყოფის გარეშე. ორივე შემთხვევაში კულტურა გვევლინება იდენტიფიკაციის საშუალებად, მაგრამ კულტურის გავრცელებისა და ესთეტიკური აღქმის ფორმები განსხვავებული იყო. ნაციონალური ნარატივის კულტურა, როგორც რეალური კულტურული დომინანტი, პიროვნებას ეძლეოდა როგორც ღირებულება, რომლის აღიარება და მიღება არ საჭიროებდა მის ინდივიდუალურ არჩევანს. მასობრივი და ნორმატიული ესთეტიკით, ტრადიციასთან კავშირითა და ოფიციალურ დონეზეც კი აღიარებული ავტორიტეტებით, ნაციონალური ნარატივის კულტურა კომფორტული კოლექტიური გარემო შეიძლება გამხდარიყო ამ კულტურის ადეპტისათვის. მაშინ როცა მეორე რიგის თვითიდენტიფიკაციის პირობებში ინდივიდი აღმოჩნდებოდა ალტერნატიულ გარემოში, რომელიც, უშუალოდ ქართულ სინამდვილეში არ წარმოადგენდა ანდერგრაუნდს, მაგრამ ალტერნატიული კულტურის წარმომადგენლებს, ავტორებსა თუ რეციპიენტებს, ასე თუ ისე, უწევდათ საკუთარი არჩევანის დამტკიცება, ესთეტიკური პოზიციის დაცვა (იქნებოდა ეს პოლემიკა ვერლიბრის შესახებ პოეზიაში ან აბსტრაქციონიზმით გატაცების უფლების დაცვა მხატვრობაში).[1]

1 პიროვნების მიერ საკუთარი მსოფლმხედველობრივ-კულტურული იდენტიფიკაცია წინააღმდეგობრივი პროცესია, რომელზეც ზეგავლენას შეიძლება ახდენდეს სხვადასხვა კულტურული და ყოფიერი შრე. ეს პროცესი რთულია იდეოლოგიური პლურალიზმის გარემოშიც კი, მით უფრო რთული იქნებოდა ის საბჭოთა პერიოდში, გაბატონებული იდეოლოგიური დისკურსის ზემოქმედების ფონზე. მადან სარუპი აღნიშნავს, რომ პიროვნების იდენტობა შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც "მრავალგანზომილებიანი სივრცე, რომელშიც მრავალგვარი ნაწერია აღ-

ნიშანდობლივია ისიც, რომ საბჭოთა პერიოდის ქართული ალტერნატიული სივრცის ჩამოყალიბება ავტორების მიერ, ან მასთან მიერთება ადეპტების მიერ ხდებოდა დასავლური კულტურის გზაგავლით. იმ დროისათვის დომინანტურ რეალისტურ ესთეტიკასთან და ლოკალური კულტურულ გარემოსთან დაპირისპირების პირველი იმპულსი, როგორც წესი, ჩნდებოდა თანამედროვე დასავლური კულტურისადმი ინტერესით.

1990-იანი წლების დასაწყისში, როცა ნაციონალური ნარატივის კულტურას შეუზღუდავად, პირდაპირი დისკურსის ფორმით გაეხსნა გზა, მოხდა არა მხოლოდ აქამდე არსებული, მხატვრულად ღირებული ტექსტების გამოყენება, არამედ მზა მხატვრული ხერხებით ახალი ტექტსების უხვად პროდუცირება (განსაკუთრებით პოეზიასა და სიმღერაში), რამაც დასცა პოეტური პროდუქციის ხარისხი. რამდენიმე ხანში, საერთო ფრუსტრაციის ფონზე შემცირდა მოთხოვნა მსგავს კულტურულ-ესთეტიკურ პროდუქციაზე. ამასთანავე, პოსტსაბჭოთა პერიოდში ნაციონალური ნარატივის კულტურას აუცილებლობით აღარ უკავშირდება ეროვნული იდენტიფი-

---

რეული და ურთიერთშეჯახებული. ეს ნაწერები მრავალი ციტატისაგან შედგება, რომლებიც მომდინარეობენ კულტურის, იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატის და სხვადასხვა პრაქტიკის ურიცხვი ცენტრებიდან, როგორიცაა: მშობლები, ოჯახი, სკოლები, სამსახური, მედია, პოლიტიკური პარტიები, სახელმწიფო. ადამიანურ სუბიექტებს შეუძლიათ ინდივიდის შიგნით „იმუშაონ“ ამ განსხვავებებზე, ინდივიდი კი თავისი მთლიანობით არასოდეს არის რომელიმე ერთი გამთლიანებული ჯგუფის წევრი. სწორედ ეს განსხვავებები ქმნიან სივრცეს, რომელშიც ადამიანური სუბიექტი განიცდის გარკვეულ ინტერპრეტაციულ თავისუფლებას“ (Sarup, *Identity, Culture,* 25). სარუპი, ასევე, ამბობს, რომ ნაციონალური კულტურები გამომსახველობითი სისტემებია (იქვე, 183). ცხადია, როცა ვსაუბრობთ საბჭოთა პერიოდის საქართველოში პიროვნების თვითიდენტიფიკაციაზე, არც აქ იგულისხმება ამა თუ იმ კულტურული სივრცისადმი აბსოლუტური კუთვნილება და გასათვალისწინებელია იდენტობის მრავალგანზომილებიანობაც.

კაციის პროცესი. საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის, ოფიციალური მოქალაქეობრივი სტატუსისა და სახელმწიფოებრივი ატრიბუტების არსებობის პირობებში კულტურის, როგორც ძირითადი ნაციონალური იდენტიფიკატორის ფუნქცია ბუნებრივად სუსტდება. სხვა საკითხია, თუ როგორი წინააღმდეგობრივი ნაციონალური განცდების ფონი შექმნა პოსტსაბჭოთა პერიოდის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა რეალიებმა. თუმცა უკანასკნელ ეტაპზე ამ კულტურას მაინც აღმოაჩნდა ეროვნული კუთვნილების შეგნების განმანტკიცებელი ფუნქცია: უაღრესად ნიშანდობლივია, რომ უახლესი სახელმწიფოებრივი რიტორიკა, ზოგადეროვნული და სახელმწიფოებრივი მსოფლმხედველობის ფორმირების სურვილით, დაეფუძნა სწორედ ნაციონალური ნარატივის ესთეტიკას, რომელიც უკანასკნელ ხანს განსაკუთრებით ნათლად იკითხება მასობრივი ღონისძიებების გადაწყვეტაში. მაგრამ ინდივიდუალურ დონეზე ამავე როლის შესრულება ნაციონალური ნარატივის ხელოვნებას შეუძლია სწორედ მაშინ, თუ ის ახდენს არა მსოფლმხედველობრივ, არამედ ესთეტიკურ ზემოქმედებას. ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ამ შემთხვევაში იზრდება ინდივიდუალური ესთეტიკური არჩევანის მნიშვნელობა, რომელიც საბჭოურ პირობებში ნაკლებქმედითი იყო. მეორე მხრივ, ესთეტიკური თავლსაზრისით ნაციონალური ნარატივის კულტურას უკვე გავლილი აქვს განვითარების ციკლი, საერთო კულტურულ გარემოში მას შესუსტებული აქვს სიახლის ეფექტი და რეციპიენტზე შემოქმედებითი ზემოქმედების ძალა. რაც მთავარია, ნაციონალური ნარატივის კულტურის ესთეტიკისადმი მაძიებლური შემოქმედებითი ინტერესი შესუსტდა თავად ამ კულტურის ძირითად ავტორებს შორის, რომლებიც საკმაოდ განსხვავებული ფორმით აგრძელებენ მუშაობას პოსტსაბჭოთა პერიოდში. ამ კულტურის პროდუცირება საგრძნობლად შემცირდა, თუმცა არიან გვიანი ადეპტებიც, რომლებიც კვლავაც საზრდოობენ ამ კულტურის ფარგლებში ჩამოყალიბებული იდეური პოსტულატებით და მხატვრული ნორმებით და თითქმის არ

მიმართავენ ესთეტიკურ ძიებებს. ნაციონალური ნარატივის კულტურა თავისთავად ნორმატიულია, ამ შემთხვევაში ის შექმნილი ესთეტიკური ტრადიციითაც არის გამყარებული და თავის წიაღში უკვე ნაკლებად მოიცავს სახეცვლილებისა და განახლების რესურსს. ამასთანავე, ბუნებრივია ისიც, რომ ნორმატიული კულტურული სივრცის ფარგლებში მაძიებლური ინტერესის გაჩენა თავისთავად ნიშნავს ამ ფარგლებიდან გასვლას, რაც, თავის მხრივ, უკვე განხორციელებული ნაბიჯია და ამ ნაბიჯის გადადგმა ქართულ სინამდვილეში სწორედ ალტერნატიული კულტურის სახელით დაიწყო.

თუკი ისმის კითხვა, საბჭოთა პერიოდის რომელი კულტურული სივრცე აღმოჩნდა სიცოცხლისუნარიანი პოსტსაბჭოთა პერიოდში, ამგვარი თვალსაზრისით გამოირჩევა ალტერნატიული კულტურა, რომლის იდენტიფიკაციისათვის ამჯერად ვეღარ გამოვიყენებთ ალტერნატიულობის ნიშანს, რადგან არც ერთი სხვა დომინანტური კულტურული სივრცისადმი აღარ არის ალტერნატიული და, უფრო მეტიც, თანდათან თავად ხდება დომინანტური. თუმცა ის დომინანტურია არა რეციპიენტთა ზოგად რეოდენობასთან, არამედ ახლად პროდუცირებული ტექსტების რაოდენობასთან მიმართებით. ეს კულტურა პოსტსაბჭოთა პერიოდშიც ინარჩუნებს ალტერნატიული კულტურის ყველა ზემოთჩამოთვლილ მახასიათებელს, მაგრამ გახსნილი საზღვრებისა და ახდილი „რკინის ფარდის“ პირობებში კიდევ უფრო ნათლად ავლენს ორიენტაციას დასავლური კულტურული პროცესისადმი. შესაბამისად, შეიძლება ვიმსჯელოთ ალტერნატიული კულტურის პოსტსაბჭოურ ფორმაზე, რომლის კონტექსტუალიზაცია დასავლური პოსტმოდერნული კულტურის ფარგლებშია შესაძლებელი და სწორედ ამიტომ ეს კულტურა შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც პოსტმოდერნული კულტურა პოსტასბჭოური პერიოდის საქართველოში.

ამ კულტურამ რამდენიმე ნიშნით შეინარჩუნა ქმედითობა, ინდივიდზე ზემოქმედების საშუალება და, შესაბამისად, იდენტიფიკატორის ფუნქცია: ის თავისთავად მაძიებლური

კულტურაა და ამგვარად ინარჩუნებს განახლების რესურსს; ის ორიენტაციას იღებს პოსტმოდერნული პერიოდის თანადროულ დასავლურ კულტურაზე, რომელსაც თავისთავად გააჩნია ამგვარის რესურსი, შესაბამისად, საზრდოობს მისი წიაღიდან; ის ახორციელებს ამთვისებლურ სამუშაოს დასავლური კულტურისადმი და ამგვარი ფუნქციით მოქმედებს ქართულ სინამდვილეში; რეციპიენტთა საზოგადოებისათვის ის ორგვარად ქმნის სიახლეს: მოვლენათა პროდუცირებით და მოვლენათა დუბლირებით. მართალია, დუბლირება, ანუ ლოკალურ აღქმით გარემოში სხვა კულტურულ-გეოგრაფიულ სივრცეში დამუშავებული ხერხების გადმოტანა, მსოფლიო კულტურათა დიალოგში აპრობირებული მეთოდია, მაგრამ ამ უკანასკნელ შემთხვევაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ ამით არ ამოიწურის არც ტექსტის ავტორის და არც რეციპიენტის კულტურული მოთხოვნა. მნიშვნელოვანია ამ მოთხოვნათა საფუძველზე უფრო ღრმა და გაცნობიერებული სამუშაოს ჩატარება, რათა კულტურამ ახალ ისტორიულ ეტაპზე კვლავ შეასრულოს ინდივიუალური თუ კოლექტიური მე-ს იდენტიფიკაციის ფუნქცია. ამასთანავე, თუ საჭირო გახდა იმ სოციალური ჯგუფის გამოყოფა, ვისთვისაც აღნიშნულმა კულტურამ უნდა შეასრულოს იდენტიფიკატორის როლი, შეიძლება არსებითი იყოს თაობისადმი კუთვნილება, რაც მოიცავს მსოფლიო კონტექსტში პოსტმოდერნული ლიბერალიზმისადმი, პოლიტიკური და სამოქალაქო შეხედულებებისადმი და, ბოლოს, ესთეტიკისადმი ორიენტირებულ თაობას. ამჯერად ეს პროცესი გულისხმობს არა ნაციონალურ, არამედ, უფრო მეტად, სოციალურ იდენტიფიკაცას საზოგადოების ფარგლებში (იმ ფონზე, რომ ნაციონალური იდენტიფიკაციის ამოცანას ბუნებრივად ასრულებს სახელმწიფოებრიობის ფაქტორი). თუმცა აქვე შეიძლება აღინიშნოს, რომ ამ სოციალურ ჯგუფშიც არსებობს გარკვეული შრეები, რომელთა შორისაა პოსტმოდერნული მასკულტურის მომხმარებელთა შრე, რომლის იდენტიფიკაცია მართლაც ხდება კულტურის მეშვეობით, მაგრამ ნაკლები ცნობიერი სამუშაოს

ხარჯზე. იკვეთება ისეთი შრეც, რომელიც ზოგადი სოციოკულტურული სივრცის ფონზე საკუთარ თვითგანსაზღვრას ახდენს არა იმდენად შემოქმედებითი, არამედ სამოქალაქო-პოლიტიკური აქტივობის ფორმით. თუმცა, რასაკვირველია, არის ისეთი შრეც, რომლისთვისაც, ამასთანავე, კვლავ აქტუალურია ინტელექტუალურ-ესთეტიკური სივრცის მოძიება თვითიდენტიფიკაციისათვის, რაც გულისხმობს, ისევ და ისევ, იდენტიფიკაციის ინდივიდუალურ და არა კოლექტიურ პროცესს. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ინიდივიდუალურ დონეზე ამ მოთხოვნის ფარგლები უფრო ფართოა, იდენტიფიკაცია არ ხდება უშუალოდ ქართული შემოქმედებითი პროდუქციის მეშვეობით და ინდივიდი გვევლინება გაცილებით უფრო ფართო, საერთო-დასავლური კულტურული სივრცის წევრად. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ ჯგუფზე ორიენტირებით, მის სოციოესთეტიკურ მოთხოვნებზე პასუხის გაცემის მცდელობით მოხდება თანამედროვე ქართული ხელოვნების ზოგადკულტურული, შემოქმედებითი, სოციალური ან ნაციონალური ფუნქციის აღდგენა.

პოსტსაბჭოური ტრავმა და კიდევ ერთი ნარატივის დასასრული[1]

რამდენადაც სამწუხარო არ უნდა იყოს, პოსტსაბჭოური პერიოდი, რომლის მოლოდინიც საბჭოთა დროს ამდენად იმედიანად ასოცირდებოდა თავისუფლებასთან, განახლებასთან, თანხმობასთან, 1990-იანი წლებიდანვე ქართულ ლიტერატურაში აღიბეჭდა, როგორც ტრავმა, სტრესი. ცხადია, ლიტერატურამ ამ პერიოდის სტრესულობა აღბეჭდა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ის გახდა კიდეც სტრესული, ტრავმული საზოგადოებისათვის თუ ცალკეული ინდივიდებისათვის (ნიშანდობლივია, რომ პოსტსაბჭოთა ლიტერატურაში აღბეჭდილი კრიზისულობა განიხილება თითქმის ყველა პოსტსაბჭოთა ქვეყნის ლიტერატურაში, რაც სწორედ ტრავმატული და პოსტტრავმატული პერიოდის თავისებურებად შეიძლება მივიჩნიოთ: „ზოგს შეიძლება ეგონოს, რომ როგორც კი ლიტერატურა გათავისუფლდებოდა კომუნიზმის მმართველობის ქვეშ არსებული შეზღუდვებისა და დამცირებებისაგან, როგორც კი მას შესაძლებლობა მოეცემოდა იმ მოვლენთა დამოწმებისა, რომლებსაც აქამდე ვერ ახსენებდა, ის უპრეცედენტო ძალასა და ენერგიას მოიპოვებდა. სამწუხაროდ ეს ასე არ მომხდარა. პირიქით, კომუნიზმის დაცემიდან მალევე სიტყვა „კრიზისი“ სულ უფრო და უფრო ხშირად გამოიყენება ლიტერატურასთან მიმართებაში“ (Papadima, *Perpetual Crisis,* 239). შესაბამისად, პოსტსაბჭოურ პერიოდში შეიქმნა იმგვარი ნაწარმოებებიც, რომლებშიც სტრესი აისახება საზოგადოებრივ დონეზე და იმგვარი თხზულებებიც, რომლებშიც ავტორები გამოსახავენ პიროვნულ ტრავმას, ცხადია, განპირობებულს ირგვლივ მიმდინარე პროცესებით. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში თხზულებები ხშირად იქმნება იმ ფუნქციით, რომ ავტორმა გარკვეული მიჯნა დადოს გარესამყაროსა და

1 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *პოსტსაბჭოური ტრავმა,* 151-170.

შინაგან სამყაროს შორის და სტრესულ ვითარებაში პიროვნული მდგომარეობის აღწერის, ანუ თვითფიქსაციის გზით მაინც დაიცვას საკუთარი თავი და საკუთარი ინდივიდუალობა გარე აგრესიისაგან. თუმცა ამ პერიოდში დაიწერა იმ ტიპის ნაწარმოებებიც, რომლებშიც გამოიკვეთა ავტორის საზოგადოებრივი, გამაცნობიერებელი ფუნქცია, ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების მიზეზ-შედეგობრივი გააზრების, მხილებისა თუ პაროდირების სურვილი. ამა თუ იმ ფორმით პოსტსაბჭოურ მწერლობაში ტრავმა მაინც დაფიქსირდა და საზოგადოებრივი რეალობა აისახა მხატვრულ რეალობაში (პოსტსაბჭოური სინამდვილის შეფასება ერთგვაროვნად ნეგატიურია ქართულ ლიტერატურაში. ის აისახება, როგორც ფარსი (ოთარ ჩხეიძის რომანებში „არტისტული გადატრიალება“ (1994), „თეთრი დათვი“ (1999)), ფრაგმენტირებული დრამა (გურამ დოჩანაშვილის „ლოდი ნასაყდრალი“ (2002)). ხშირ შემთხვევაში ის აისახება, როგორც აგრესია და ასევე ხშირ შემთხვევაში ინდივიდი მას იმ უმწეო მდგომარეობით პასუხობს, რომელშიც მას ბრალი არ მიუძღვის: „ის თვალები, რომლებიც დამყვა დაბადებიდან, / ვერ უყურებენ დამწვარ ქალაქს, / მოღრეცილ პირებს, დაგლეჯილ ქუჩებს, / დარბაისელ, კეთილ მათხოვრებს. / შინაგანი ხედვა დამიჩლუნგდა ულექსობისაგან“ (სტურუა, *შუქს ნუ ჩამიქრობთ*, 5)

თუმცა ნიშანდობლივია, რომ XX საუკუნის დასასრულს ქართულმა ლიტერატურამ ამ საუკუნის მანძილზე, ფაქტობრივად, პირველად მიიღო სოციალური ტრავმის იმავდროული დაფიქსირებისა და ადეკვატური გამოსახვის საშუალება. მართალია, მეოცე ასწლეულში საქართველო არაერთი ტრაგიკული ისტორიული მოვლენის მომსწრე გახდა და საზოგადოებრივი ცხოვრებაც მუდმივი წნეხის ქვეშ იყო მოქცეული, მაგრამ იდეოლოგიურ-ცენზურული კონტროლის გამო ამ პროცესების პირდაპირი ასახვა ან აშკარა გამოვლენა თითქმის არ ხდებოდა. პირიქით, ამ ამოცანის განხორციელება,

პოსტსაბჭოური ეპოქის ლიტერატურისაგან განსხვავებით, არ გამხდარა ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი მიზანი, რამდენადაც ხდებოდა ტრავმის რეპრესირება, შესაბამისი ემოციის დათრგუნვა და თემის ტაბუირება. სწორედ ამგვარად იყო ტაბუდადებული, როგორც პუბლიცისტურ ისე მხატვრულ დონეზე, ისეთი დიდი ისტორიული ტრავმები, როგორიც იყო საქართველოს გასაბჭოება, 1924 წლის აჯანყება, 1930-იანი წლების რეპრესიები. ფაქტობრივად, არ მომხდარა არც მეორე მსოფლიო ომის როგორც ტრავმის გაცნობიერება, მისი გამოსახვა შესატყვისი, არაიდეოლოგიზირებული ფორმით. რასაკვირველია, ეს ისტორიული ტრავმები მთელი შემდგომი ათწლეულების მანძილზე მაინც აისახებოდა ქართულ ლიტერატურაში, მაგრამ ასახვა მიმდინარეობდა, უმეტესად, შეფარული, სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმით, ან, თუნდაც, გამოუქვეყნებელი ნაწარმოებების სახით. ამასთანავე, შეუძლებელი იყო ამ თხზულებათა შესაბამისი ლიტერატურულ-კრიტიკული შეფასება, რაც ხელს უშლიდა ტრავმის რეალურ გაცნობიერებას. ხელისშემშლელი ფაქტორი იყო ისიც, რომ ამგვარი ნაწარმოებები რაოდენობრივადაც ვერ ანაზღაურებდნენ ერის კოლექტიურ ცნობიერებაში არსებული სტრესისაგან გათავისუფლების სურვილს, თუმცა, მეორე მხრივ, საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ისინი იქმნებოდნენ მნიშვნელოვანი ავტორების მიერ და მათი მხატვრული ღირებულებაც არ განიზომება მხოლოდ კონკრეტული ისტორიული პრობლემის ლიტერატურული გამოხატვით. ასეა თუ ისე, შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის მტკივნეულ საზოგადოებრივ პროცესებზე გამოხმაურების უფლება ქართულ ლიტერატურას თითქმის არც ჰქონია, ისევე როგორც არ მომხდარა ამ პროცესების თანადროული, სინქრონული გამოსახვა იმგვარი მხატვრული დისკურსის მეშვეობით, რომელიც ამავე დროს ოფიციალური დისკურსითაც იქნებოდა გამაგრებული. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ პირველად XX

საუკუნის მანძილზე ისტორიული სტრესის, ამ შემთხვევაში პოსტსაბჭოური პერიოდის საზოგადოებრივი პრობლემების გამოსახვა შესაძლებელი გახდა როგორც პუბლიცისტური, მედია-დისკურსის, ისე მხატვრული დისკურსის საშუალებით და ლიტერატურული პროცესი შესატყვისობაში აღმოჩნდა საზოგადოებრივ პროცესთან. აღარაფერს ვიტყვით იმ ფაქტზე, რომ ამ პერიოდის პუბლიცისტიკასა თუ მწერლობაში დაიწყო განვლილი საუკუნის ტრაგიკული პროცესების გაცნობიერებაც და რეპრესირებული გრძნობების გამოხატვაც.

სავსებით ბუნებრივია, რომ 1990-იანი წლები, თავისი შიდაკონფლიქტური თუ ეთნოკონფლიქტური, ეკონომიკური თუ სოციალური პრობლემებით, ტრავმული გახდა საქართველოსათვის. მაგრამ არის კიდევ ერთი ნიშანი, რომელთანაც ასოცირებული იქნა ტრავმა – ეს არის ნგრევა, რღვევა. რასაკვირველია, აქ არ იგულისხმება საბჭოთა კავშირისა და საბჭოური იდეოლოგიის ნგრევა. თუ საქართველოში იყვნენ კიდეც უფროსი თაობის ადამიანები, რომელთათვისაც იდეური მრწამსის დონეზე ტრავმული აღმოჩნდა სწორედ საბჭოური სისტემის რღვევა, ვერც რაოდენობრივად და ვერც საზოგადოებრივი ფუნქციის მხრივ ისინი ვერ შექმნიდნენ საერთო სტრესულობის ატმოსფეროს, თუმცა მათეული არგუმენტი ქვეყანაში გამეფებული სიტუაციის ასახსნელად იყო კიდეც საბჭოთა კავშირისა და საბჭოური სოციალურ-იდეოლოგიური სტრუქტურის დაშლა. ყველაზე მტკივნეული ამ ადამიანებისათვის აღმოჩნდა, ალბათ, ის, რომ მათთვის დასრულდა, დაირღვა იდეებისა და იმედების სისტემა, მითი, რომელზედაც ისინი აფუძნებდნენ საკუთარ მსოფლხედვას, მოვლენათა შეფასებას, პიროვნული თუ საზოგადოებრივი ცხოვრების პერსპექტივას. ეს მსოფლმხედველობრივ-იდეოლოგიური სისტემა, რომელიც საბჭოთა ბელადების მიერ ამდენად დიდი ძალისხმევისა და სისხლიანი მსხვერპლის ფასად იყო შექმნილი, ათწლეულების მანძილზე მართლაც

წარმოადგენდა როგორც სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური მანქანის, ისე ხალხის მასათა ცნობიერების საფუძველს. ამ მახასიათებლებით საბჭოური მითი ან მონათხრობი, საბჭოური ნარატივი ნამდვილად ექცევა ჟან ფრანსუა ლიოტარის მიერ დიფერენცირებული დიდი ნარატივების, ანუ მეტანარატივების რიგში. მეტანარატივი განისაზღვრება, როგორც მძლავრი მსოფლმხედველობრივი მოძღვრება, რომლის საფუძველზეც ხდება: ადამიანისეულ და არაადამიანისეულ სამყაროთაგან მომდინარე მოვლენათა მასის ორგანიზება მათი მიმართვით კაცობრიობის არსებობის უნივერსალური იდეისადმი (Lyotard, *Postmodern Condition*. 34). საზოგადოებრივი ცნობიერებისათვის ამგვარ დიდ ნარატივებს იმდენად დიდი, მაორგანიზებელი მნიშვნელობა აქვს, რომ მათი დასრულება ლიოტარის მიხედვით ახალი სულიერი თუ სოციალური ეპოქის, პოსტმოდერნული ეპოქის დადგომის საფუძველი ხდება. XX საუკუნის 1970-იან წლებში, როცა ლიოტარი დიდ ნარატივთა დასასრულის თეორიას ქმნიდა, ის საუბრობდა, სხვა მეტანარატივთა შორის, მარქსისტული მეტანარატივის დასრულების შესახებაც, მაგრამ აქ იგულისხმებოდა მარქსისეული, არასოვეტიზირებული მეტანარატივის ქმედითობის დასრულება დასავლურ სამყაროში და არა საბჭოური მეტანარატივის დასასრული, რაც ჯერ არ გახლდათ ისტორიული ფაქტი. თუმცა ისიც უდავოა, რომ თუკი საქართველოში მართლაც მოქმედებდა საბჭოური დიდი ნარატივი არა მხოლოდ სახელმწიფოებრივ, არამედ საზოგადოებრივ დონეზე, მისი მოქმედების დასასრული ალბათ შეიძლება დავუკავშიროთ არა საბჭოთა კავშირის, როგორც სახელმწიფოებრივ-იდეოლოგიური წარმონაქმნის, არამედ საკუთრივ სტალინური ეპოქის დასრულებას. 1956 წლის მოვლენები, კიდევ ერთი რეპრესირებული ტრავმა და ფრუსტრაცია, გარკვეული თვალსაზრისით შეიძლება მივიჩნიოთ ქართული საზოგადოებრიობისათვის დიდი საბჭოთა ნარატივის დასრულების ნიშნად

(ნიშანდობლივია, რომ არც 1956 წლის სიხლიანი მოვლენებისა და სტალინური მეტანარატივის დასრულების ტრავმა გამოხატულა თავის დროზევე ლიტერატურული ან ოფიციალური დისკურსის ფორმით). ალბათ აქვე შეიძლება ითქვას ისიც, რომ თუკი ამ პერიოდიდან 1990-იან წლებამდე, საბჭოთა კავშირის დაშლამდე, საბჭოური მეტანარატივი კვლავ მართავდა სახელმწიფოებრივ რეალობას, საზოგადოებრივ ასპექტში საქართველოში ის ფუნქციონირებდა როგორც ფარსი, რაც სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ მას არ გააჩნდა ძალმოსილება და არ წარმართავდა ადამიანთა ცხოვრებას როგორც სოციალურ, ისე ინდივიდუალურ დონეზე.

შეიძლება ითქვას, რომ გასაბჭოების დროიდანვე საქართველოში მოიძებნა ორი ურთიერთგანსხვავებული, თუმცა დროსა და ლიტერატურულ პროცესში პარალელურად განვითარებული ფორმა საბჭოური მეტანარატივის პირობებში საზოგადოების ფუნქციონირებისა თუ ინდივიდუალური თვითდამკვიდრებისათვის. ერთი მათგანი გვაკავშირებს კიდევ ერთ პოსტმოდერნულ პრობლემასთან, სიმულაციურ სიტუაციასთან და ეს სიმულაციურობა განსაკუთრებით აღსაქმელი გახდა სწორედ 50-იანი წლების ბოლოდან. სიმულაკრულობა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მთელი საბჭოური სინამდვილის მახასიათებელი. ბოდრიარის მიერ დასავლური სამყაროსათვის დამუშავებული ეს თეორიაც (იხ. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. 1-43) განსხვავებული კუთხით იხსნება საბჭოთა კონტექსტში, რამდენადაც მთელი სახელმწიფოებრივ-იდეოლოგიური მანქანის მოდელი მართლაც გახდა ორიგინალს მოკლებული ასლი, რომელიც არანაირ მიმართებაში აღარ იყო ძირეულ რეალობასთან, მაგრამ მისი არსებობა მტკიცდებოდა და ძლიერდებოდა ამ არსებობის დამადასტურებელი ნიშნების, უწინარესად სწორედ მხატვრული ნიშნების კვლავწარმოებით. ამგვარი ნიშნების მიწოდების ფუნქცია იმთავითვე დაეკისრა საბჭოთა ხელოვნებას. თუკი ჩავთვ-

ლით, რომ საბჭოთა კავშირის რეალურ დაშლამდე რამდენიმე ათწეულის მანძილზე ქართული საზოგადოებრივი ცნობიერებისათვის დასრულებული იყო დიდი საბჭოთა ნარატივი, ამის მიუხედავად ქართული ლიტერატურა მაინც ამარაგებდა საბჭოურ მითს მისი რეალურობის დამადასტურებელი პოეტური თუ პროზაული ქმნილებებით, კომპრომისული თუ სიმულაკრული ნაწარმოებებებით. თუმცა ამ მეტანარატივის რეალურობა ამ პერიოდშიც განისაზღვრებოდა არა მხოლოდ მსაგვსი ნიშნების სიუხვით, არამედ, უპირველესად, იმ ძალმოსილებით, რომელიც უზრუნველოფდა პოლიტიკური რეჟიმის არსებობას და მისი გარეგნული ნიშნების კვლავწარმოებასაც. იდეოლოგიზირებული, პანეგირიკული ნაწარმოებები, გარკვეულ ეტაპზე რეჟიმის მიერ გათვლილი საზოგადოებრივი ცნობიერების სამართავად, დიდი საბჭოური ნარატივის დისკრედიტაციის პირობებში თავად საზოგადოების მიერ აღიქმებოდა, როგორც სიმულაციური სიტუაციის არსებობის ერთერთი პირობა. რა თქმა უნდა, საქართველოში ძნელად თუ მოიძებნებოდა ავტორი თუ მკითხველი, რომელსაც სჯეროდა საბჭოურ კალენდართან შეხამებული მოწინავე სტატიებისა თუ პათეტიკური ლექსებისა. ისინი ვეღარ განამტკიცებდნენ საბჭოთა მეტანარატივს, რომელიც არც იყო ამ პერიოდში მოქმედი ერთადერთი ნარატივი. ქართული საზოგადოებრივი ცნობიერებისათვის გაცილებით უფრო ქმედითი, მასაზრდოებელი ძალა იყო საქართველოს ეროვნული თავისთავადობისა და ისტორიაში ქართველი ერის განგრძობითი არსებობის იდეაზე დაფუძნებული მსოფლმხედველობრივი სისტემა, რომელსაც პირობითად შეიძლება ნაციონალური ნარატივი ვუწოდოთ (ამ შემთხვევაში ლიოტარისეულ ტერმინს „მეტანარატივს“ ანუ „დიდ ნარატივს“ ვუნაცვლებთ „ნარატივს“, რადგან თავისი მასშტაბით თუ კონკრეტულ ნაციონალურ-კულტურულ სივრცეზე ორიენტაციის ნიშნით XX საუკუნის საქართველოში მოქმედი მოძღვრება ძნელად შეეფარდება

ლიოტარის მიერ ჩამოთვლილ მეტანარატივებს, თუმცა საქართველოს ფარგლებში XX საუკუნის ნაციონალური ნარატივი თითქმის ყოვლისმომცველი, მეტატექსტური მოვლენაა; ის არის არა რომელიმე კონკრეტულ ტექსტში გადმოცემული მონათხრობი, არამედ იმ პერიოდის მთელი ქართული კულტურული სივრცისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების ფარგლებში განვითარებული მოძღვრება).[1] XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში განვითარებული თემებისა და იდეების საფუძველზე XX საუკუნის მწერლობამაც განამტკიცა ეს ნარატივი და სწორედ ის გახდა საბჭოურ მეტანარატივთან დაპი-

1 თუკი ვეცდებით, კონკრეტული ტექსტებით და ავტორებით მოვნიშნოთ საბჭოთა პერიოდის ნაციონალური ნარატივის კულტურის სივრცე, საჭიროა რამდენიმე მახასიათებლის გათვალისწინება: ამ სივრცის ავტორებს არ მოსწევიათ აქტიური მოდერნისტული ეტაპის გავლა, მათ შემოქმედებაში გამოკვეთილია ქართული პატრიოტიზმის თემა, მათი ესთეტიკაც და მსოფლხედვაც რეალისტურია, საქართველოს თავისთავადობის და თავისუფლების შეფარული იდეა ამ მხატვრული სისტემის ღერძია. ამ ტიპის ავტორები მკვეთრად დომინირებენ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პოეზიაში: ლადო ასათიანიდან მოყოლებული, მუხრან მაჭავარიანის, მურმან ლებანიძის, შოთა ნიშნიანიძის, ანა კალანდაძის პოეზია ქართული ლიტერატურული და, ზოგადად, ნაციონალური არეალის ფორმირებას ახდენს. შეიძლება ითქვას, რომ ამ პერიოდის ქართული პროზისთვის, ხელოვნების სხვა დარგებისთვისაც, განსაკუთრებით კი სკულპტურისთვის, სწორედ პოეზიის ფარგლებში გააქტიურებული თემატიკა და ესთეტიკა ხდება დასაყრდენი. თუმცა, ცხადია, ამ ავტორების მიერ შექმნილ, მათი შემოქმედებისთვის ავთენტურ მხატვრულ ენასა და მეთოდებს თავისუფლად მიმართავდნენ სხვებიც; საბჭოთა პერიოდში სწორედ ეს ენა იძლეოდა წარმატების გარანტიას ქართული სოციუმის ფარგლებში; თუმცა ნიშანდობლივია, რომ ის წარმატების გარანტიას იძლეოდა ოფიციალური კულტურის და ხელისუფლების წინაშეც, რომელიც ადვილად აყენებდა ნაციონალური ნარატივის კულტურის მეორე რიგის ავტორებს საკუთარ სამსახურში, სთავაზობდა მათ ორმაგი კულტურის, ორმაგი ენის, ორმაგი მორალის ფარგლებში მუშაობას. სწორედ ამიტომ, ნაციონალური ნარატივის კულტურა, როგორც სისტემა, დაცული ვერ იქნა საბჭოური დიქოტომიისგან.

რისპირების მეორე ფორმა, სწორედ მის განვითარებასა და მხატვრულ დამუშავებას დაუკავშირდა საბჭოური ნარატივის პირობებში ერისა თუ ინდივიდის თვითგადარჩენის ამოცანა. ნიშანდობლივია, რომ უახლეს ქართულ ლიტერატურაში ამ ნარატივის განმტკიცების პროცესი ქართული მწერლობის საუკეთესო წარმომადგენლების მიერ დაიწყო საქართველოს გასაბჭოებისა და, უფრო მძლავრად, 1924 წლის პირველი დიდი რეპრესიების დაწყებისთანავე, ანუ მაშინვე, როცა ქართველ ერს გამოეცალა რეალური სახელმწიფოებრივი ბერკეტი ეროვნული იდეის დასაცავად და მის საფუძველზე რეალური აწმყოს მოსაწყობად. ამ პერიოდში პატრიოტული სულისკვეთების შეფარული, დრამატიზებული ფორმით გამოხატვა და იდეისათვის ტრაგიკული თავის გაწირვა გახდა საბჭოთა სინამდვილეში ეროვნული იდეის შენარჩუნებისა და განმტკიცების გზა. თუკი დამოუკიდებელ სახელმწიფოში ნაციონალური ნარატივი, ეროვნული მსოფლმხედველობრივ-იდეოლოგიური მოძღვრება სახელმწიფოებრივი იდეოლოგიის საფუძველი გახდებოდა, საბჭოთა საქართველოში ის გახდა, ერთი მხრივ, მტრულ საბჭოურ სივრცეში ეროვნული თავისთავადობის დაფიქსირებისა და შენარჩუნების პირობა, მეორე მხრივ კი ქვეყნის სამომავლო თავისუფლებისა და ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი განმტკიცების პერსპექტივის მატარებელი სისტემა. ამდენად, ნაციონალური ნარატივი მიმართული იყო არა რეალური აწმყოსადმი, არამედ იდეალური მომავლისადმი. განსაკუთრებით ნათლად ეს გამოიკვეთა სწორედ იმ პერიოდში, როცა ქართულ სოციუმში დისკრედიტაცია განიცადა დიდმა საბჭოთა ნარატივმა და, ამასთანავე, შერბილდა მისი დამცავი მექანიზმების, რეპრესიებისა თუ იდეოლოგიური კონტროლის აგრესია. XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურაში, ფაქტობრივად, შესაძლებელი გახდა ეროვნული თავისუფლებისა და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის იდეის სიმბოლურ-ალეგო-

რიული ფორმით გამოხატვა. ეს იდეა განმტკიცდებოდა ისტორიული პრეცედენტების საფუძველზეც, ანუ ის ფაქტი, რომ ოდესმე საქართველო იყო დიდი და გამარჯვებული სახელმწიფო, ქართული პოეზიისა თუ ისტორიული რომანისტიკის მეშვეობით მკითხველს მიუძღოდა ლოგიკური დასკვნისაკენ: ამ პრეცედენტების საფუძველზე ჩვენ კვლავაც გვაქვს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის უფლება და ისტორიული კანონზომიერების თანახმად, თუნაც მსხვერპლის ფასად, დადგება დრო, როცა ამ უფლებით ვისარგებლებთ.[1] რაღა თქმა უნდა, ამგვარ დროდ გაიაზრებოდა სწორედ საბჭოთა სისტემისაგან გათავისუფლებისა და ეროვნული დამოუკიდებლობის მოპოვების ხანა, ანუ პოსტსაბჭოური ხანა.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ მწერლობაში შეაფარვით გამოხატული იდეა XX საუკუნის მეორე ნახევარში გახდა ქართული ნაციონალური ნარატივის ღერძი. ამავე დროს, საბჭოთა კავშირისაგან გათავისუფლება ასოცირებული იყო იდეალური აწმყოს უპირობო დასაწყისთან. ფაქტობრივად, ეს მომენტი, ზღაპრისეული ქორწინების მსგავსად, გახდა ნაციონალური ნარატივის მიჯნა: ამ მომენტიდან დაიწყებოდა ქვეყნის აყვავების, ეროვნული თუ სულიერი თავისუფლების უღრუბლო და ბედნიერი ხანა. ეს მოლოდინი აშკარად, თითქმის შეუნიღბავად ვლინდებოდა ამ პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში, განსაკუთრებით დეკლარაციური და ნაივური სახით კი ის გამოიხატა ქართულ პროფესიულ და სამოყვარულო პოეზიაში საბჭოთა კავშირის კოლაფსის წლებში, როცა უკვე დაუფარავად შეიძლებოდა ეროვნული თავისუფლების მოთხოვნის წამოყენება. მაგრამ პატრიოტული პოეზია ისე-

1 ნიშანდობლივია, რომ მსხვერპლის („დასაღვრელი სისხლის", „სისხლისფერი თავისუფლების" და ა.შ.) გარდაუვალობა, მისი მოლოდინი და მისი გაღებისათვის მზადყოფნა ქართული ნაციონალური ნარატივის კიდევ ერთი ასპექტი იყო. შესაძლოა, ქვეცნობიერმა თუ იდეალისტურმა ორიენტაციამ მსხვერპლზე განაპირობა ისიც, რომ პოსტსაბჭოური პერიოდის დასაწყისშივე ვერ გადაიდგა ცნობიერი ნაბიჯები მისი თავიდან ასაცილებლად.

ვე არ მიდიოდა ამ მოთხოვნის მიღმა, როგორც, ზოგადად, ნაციონალური ნარატივი, რომელშიც, როგორც აღმოჩნდა, ეროვნული დამოუკიდებლობა მართლაც ზღაპრის, იდეალის და არა რეალობის სახით ფუნქციონირებდა. ამ ნარატივს არ მოუმზადებია საზოგადოებრივი ცნობიერება პოსტსაბჭოური პერიოდისათვის, რეალობასთან შეხვედრისათვის და რეალური ტრავმებისათვის, რომლებიც მით უფრო მტკივნეულნი აღმოჩნდნენ, რამდენადაც მათ დაამსხვრიეს არა მხოლოდ სინამდვილე, არამედ ფანტაზიაც, ზღაპრული მომავლის მოლოდინიც, რომელიც ერთბაშად დადგებოდა ერთადერთი პირობის – ფორმალური თავისუფლებიის მოპოვებისთანავე.

პოსტსაბჭოურ პერიოდში დაიმსხვრა კიდევ ერთი წარმოდგენების სისტემა, ფაქტობრივად, მითი. ეს იყო ნაციონალური ნარატივის კიდევ ერთი ფრთა – მითი საქართველოსა და საკუთრივ თბილისის, როგორც იდეალური სამყაროს შესახებ. რატომ გაჩნდა XX საუკუნის ქართულ ნაციონალურ ნარატივში ამგვარი მითი? ცხადია, უწინარესად აქ პატრიოტულმა იდეამ შეასრულა თავისი როლი, მაგრამ საკმაოდ თავისებური აღმოჩნდა ამ იდეის მოქმედებისა და ურთიერთქმედების პრინციპი საბჭოთა მეტანარატივთან მიმართებაშიც. უწინარესად სწორედ საბჭოურ იდეოლოგიაში მოქმედებდა პრინციპი, რომლის თანახმადაც ის სახელმწიფო, ის რეალობა, რომელშიც ცხოვრობდა მოქალაქე, უნდა აღქმულიყო იდეალურობის, სამართლიანობის, ბედნიერების საუფლოდ. ეს პრინციპი სავსებით ნათლად უკავშირდებოდა უტოპიას, რამდენადაც უტოპიური თეორიები ოფიციალურად იყო აღიარებული კომუნიზმის თეორიის წინამორბედად. და თუკი ოფიციალურ დისკურსში მუშავდებოდა აზრი, რომ მეცნიერული კომუნიზმი მეცნიერულ საფუძველზე აყრდნობდა, ანუ რეალურად განხორციელებადს ხდიდა უტოპიურ იდეებს, მხატვრული დისკურსის მეშვეობით ამ იდეებს უფრო ქმედითად იყენებდა სოციალისტური რეალიზმი. მართალია, აქ უტოპის-

ტური პრინციპები მოქმედებდა არა რეალურობის, არამედ ილუზორულობის დონეზე. სოციალისტური რეალიზმისა და, შესაბამისად, საბჭოური მეტანარატივის ზეობის ხანაში ხელოვნების ქმნილებას მართლაც შეეძლო შეექმნა საყოველთაო ბედნიერების, ქვეყნის კეთილმოწყობის ილუზია. ამ თვალსაზრისით სოცრეალიზმი იყო კიდეც ილუზორული რეალიზმი, რადგან გვევლინებოდა არა რეალობის, ანუ სინამდვილის ამსახველად, არამედ ილუზიის შემქმნელად. ნიშანდობლივია ისიც, რომ მასობრივ აღქმაზე გათვლილი ამგვარი ხელოვნების რეციპიენტი ხდებოდა არა იმდენად ინდივიდი, არამედ სწორედ მასობრივი, საზოგადოებრივი ცნობიერება, რომელზეც ზემოქმედებდა საყოველთაო ბედნიერების უტოპიური მითი. თუკი ინდივიდუალური ცნობიერების დონეზე პიროვნებას შეეძლო არც მიეღო ეს მითი, კოლექტიური ცნობიერების დონეზე ის მაინც განაგრძობდა მოქმედებას. შესაძლოა, სწორედ საბჭოური იდეოლოგია და საბჭოური ხელოვნება ამძაფრებდა ინდივიდში იმ განცდის საჭიროებას, რომლის ძალითაც პიროვნებას, თუნდაც ირაციონალურ დონეზე, შინაგან კომფორტსა და დაცულობას უქმნის მისი გარემომცველი სამყაროს ბედნიერებისა და ჰარმონიულობის ფაქტის დაშვება, მაშინაც კი, როცა ცნობიერად აღიარებს ამ ფაქტის ილუზორულობას. მეორე მხრივ კი, შესაძლოა, საბჭოური იდეოლოგია და სოცრეალისტური ხელოვნება, უბრალოდ, სარგებლობდა ადამიანის ბუნებაში იმთავითვე არსებული ამ მოთხოვნილებით. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ ფაქტორმაც იქონია ზეგავლენა იმაზე, რომ საბჭოური, სოცრეალისტური ჰარმონიის მითს ქართულ ლიტერატურაში ჩაენაცვლა საქართველოს, როგორც ჰარმონიული და იდილიური სამყაროს მითი და ნაციონალური ნარატივის ფარგლებში, ფაქტობრივად, ამოქმედდა ნაციონალური, ანტისაბჭოური უტოპია. ქართული პოეზიის ფარგლებშიც შეიძლება თვალი გავადევნოთ ამ მითის ძირითადი სახეობრივი ელემენტების ჩამოყა-

ლიბებას. ამ ნიშან-სახეთა მეშვეობით ხდებოდა საქართველოს, როგორც გეოგრაფიული, სულიერი, ეროვნული არეალის გამოყოფა, გამოცალკევება საბჭოური არეალისაგან და ის, რაც განუხორციელებელი იყო რეალურ დონეზე, ხორციელდებოდა ნარატივის, სახეობრივი აღქმის, შესაძლოა, ისევ და ისევ, ილუზიის დონეზე. ამ სახეობრივი სისტემის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტი იყო თბილისისა და საქართველოს მზიანობა, მზიურობა, ნიშანი, რომლითაც საქართველო კონტრასტული, ყინვიანი რუსეთისაგან ჯერ კიდევ გრიგოლ ორბელიანმა გამოაცალკევა („ღვინის წილ – კვასი, მზისა წილ – ყინვა! / გარდმოხვეწილმან ჩრდილოს წყვდიადსა / სადღა იხილოს ცა მშობლიური?“ (ორბელიანი, *იარალის*, 85). ნიშანდობლივია, რომ სწორედ გრიგოლ ორბელიანის ციტირება ხდებოდა ანა კალანდაძის ცნობილ ლექსში *საქართველოო ლამაზო*, რომელიც ნაციონალური ნარატივის ლიტერატურის ერთ-ერთ საკულტო ტექსტად შეიძლება გავიაზროთ). მაგრამ თუკი ორბელიანთან პირდაპირ იყო მითითებული, თუ რომელ სინამვილეში აღმოჩნდნენ ქართველები მზიანი, ღვინიანი, მშობლიური სამყაროს წილ, საბჭოთა პერიოდის სახეობრივ სისტემაში ეს ანტაგონიზმი მხოლოდ შეფარული სახით იყო წარმოდგენილი და როცა აქცენტი კეთდებოდა საქართველოს მზიურობაზე, ბუნებრივად იგულისხმებოდა, რომ მის გარეთ არსებობს სხვა, ცივი, მტრული, დისჰარმონიული რეალობა. სწორედ ამ სამყაროს ემიჯნებოდა ჩვენი ნათელი და ჰარმონიული სამყარო. რასაკვირველია, გამიჯნვა ხდებოდა, უწინარესად, ეროვნული ნიშნით და ეროვნული საზღვრების მონიშვნის სურვილით: საზღვარი, რომელიც არ იყო დადებული მატერიალურ დონეზე, ფიქსირდებოდა სახეობრივ თუ განცდისმიერ დონეზე. ის ფიქსირდებოდა ნაციონალურ მსოფლმხედველობაში და კოლექტიურ თუ ინდივიდუალურ ცნობიერებაში განამტკიცებდა ეროვნული თავისთავადობის შეგნებას. რასაკვირველია, ამ ფორმით ქართული ლიტერატუ-

რა ასრულებდა ეროვნულ მისიას და ანტისაბჭოთა, ნაციონალურ ნარატივს ააქტიურებდა საბჭოთა მეტანარატივის სამოქმედო სივრცეში ისე, რომ ოფიციალურად არც უპირისპირდებოდა მას. ქართული სივრცის ჰარმონიულობის იდეაც, ფაქტობრივად, პირდაპირ არ ეწინააღმდეგებოდა საბჭოურ უტოპიას – რადგან საქართველო რეალურად საბჭოთა კავშირის ნაწილი იყო, ამ სამყაროს იდილიურობა საჭირო შემთხვევაში შეიძლებოდა საბჭოთა სისტემის დამსახურებად გამოცხადებულიყო. ქართული მწერლობა, ფაქტობრივად, მოქმედებდა იმ არეალში, რომელიც მისთვის განსაზღვრული იყო საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ, ის „უმღეროდა სამშობლოს", მაგრამ ამ სამშობლოს ცნება, ცხადია, არ ემთხვეოდა საბჭოთა კავშირს. რასაკვირველია, ქართული ლიტერატურისა და ნაციონალური ნარატივის არეალში ყველას კარგად ესმოდა ამგვარ თხზულებათა რეალური შინაარსი, მაგრამ ოფიციალური სიმულაციური ვითარების შესანარჩუნებლად კმაროდა ის, რომ არაპირდაპირ, მხატვრული ენაზე გამოთქმული სათქმელის გადმოტანა არ ხდებოდა პირდაპირ ენაზე, სალიტერატურო კრიტიკაში. უფრო ზუსტად, არ ხდებოდა ამ ინფორმაციის აშკარა გაშიფვრა, თორემ სხვა მხრივ ეროვნულ იდეაზე ორიენტაციით, ცალკეულ ავტორთა შემოქმედებაში ეროვნული ხაზის გამოკვეთით და მწერლისათვის, უწინარესად, სამშობლოს სიყვარულის მოთხოვნის წამოყენებით სალიტერატურო კრიტიკაც ნაციონალურ ნარატივს ავითარებდა. ნიშანდობლივია, რომ რაც უფრო მყარდებოდა ქართულ ლიტერატურაში მსგავსი ორიენტაციის იდეურ-სახეობრივი სისტემა, მით უფრო აშკარად მკვიდრდებოდა სამშობლოს, როგორც იდილიური სამყაროს აღქმა საზოგადოებრივ ცნობიერებაში. ამასთანავე, ცხადია, ჰარმონიულ მიმართებაში აღიქმებოდა არა მხოლოდ გარემო (ლამაზი და მზიანი), არამედ პიროვნების მდგომარეობა ამ გარემოში (ის თავს ბედნიერად გრძნობს და სხვაგან არსად არ ისურვებდა ყოფნას)

და საზოგადოებრივი ურთიერთობანი (აქ მეფობს ურთიერთსიყვარული და ურთიერთგაგება). ამ თანხმობისა და ურთიერთგაგების საფუძვლად მხოლოდ ის კმაროდა, რომ ადამიანები ერთი ერის შვილები ან ერთი ქალაქის მოქალაქეები იყვნენ. პიროვნების სრული ბედნიერების პირობაც ის იყო, რომ ის თავის ლამაზ სამშობლოში ცხოვრობდა. სხვა არგუმენტები არც პოეზიის, არც მითის და არც კოლექტიური ცნობიერების დონეზე საჭირო არ ხდებოდა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ფორმით ქართული უტოპიაც დადგა უტოპიზმის იმ პრობლემის წინაშე, რომელიც ხდება მწერლობის კრიტიკის საგანი დისტოპიურ ლიტერატურაში და რომელიც გულისხმობს ინდივიდიდის შინაგანი მუშაობისა და თვითრეალიზაციის უფლების უარყოფას საყოველთაო წესრიგის დამკვიდრების სახელით. ფაქტობრივად, ქართულ ნაციონალურ ნარატივშიც გარესამყაროსთან (სამშობლოსთან) და საზოგადოებასთან პიროვნების უპირობო თანხმობის იდეაც ანტიინდივიდუალიზმად შეიძლება იქნას გააზრებული, მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს პრობლემა იმდენად არ გამძაფრებულა იმ მიზეზითაც, რომ საბჭოთა იდეოლოგიასთან დაპირისპირების ფონზე ინდივიდის შინაგანი მოღვაწეობაც უაღრესად დიდი ფუნქციური მნიშვნელობის საქმიანობად მიიჩნეოდა. თავისი არსით ინდივიდუალური თვითშეგნების განვითარებისა და ეროვნული თვითშეგნების შენარჩუნების იდეებიც ურთიერთდაკავშირებული იყო, მაგრამ თუკი ამ ფონზე მაინც წამოიჭრებოდა კონფლიქტი და პიროვნება განაცხადებდა, რომ ინდივიდუალური განვითარების გზა შეიძლება ბოლომდე არ თანხვდებოდეს საზოგადოებრივი (ეროვნული) თვითდამკვიდრების გზას, სწორედ ნაციონალური ნარატივით განმტკიცებული საზოგადოებრივი ცნობიერება აღდგებოდა თავისი პოზიციის დასაცავად. თუმცა ნიშანდობლივია, რომ ამგვარმა პრობლემამ, ისევე როგორც საბჭოური პერიოდის ნაციონალური ნარატივის პოსტსაბჭოურ ხანაში ტრანსპონირებასთან დაკავშირე-

ბულმა სხვა პრობლემებმა, თავი იჩინა არა საბჭოურ, არამედ პოსტსაბჭოურ პერიოდში (ვგულისხმობთ, თუნდაც, მერაბ მამარდაშვილთან ცნობილ პოლემიკას სამშობლოსა და ჭეშმარიტების მიმართებაზე). ფაქტობრივად, უტოპიური იყო ნარატივის ის პრინციპიც, რომლის თანახმადაც ქვეყანაში გამეფებული ურთიერთგაგების ატმოსფერო გამთლიანებული იყო თითოეული ქართველის ერთგულებით ეროვნული იდეისადმი. ფასეულობათა სისტემის სათავეში პატრიოტული იდეის მოქცევით ქართულმა ლიტერატურამ და, მისი მეშვეობით, ნაციონალურმა ნარატივმა შეასრულა მნიშვნელოვანი ფუნქცია, ეროვნულ ცნობიერებაში მართლაც იქნა დაცული ეროვნული იდეა, სამშობლოს სიყვარულის განცდა და მისდამი ერთგულების მისწრაფება; მაგრამ პრობლემურმა ასპექტმა თავი, ისევ და ისევ, პოსტსაბჭოურ პერიოდში იჩინა, როცა ცხადი გახდა, რომ ეს იდეები, შესაძლოა, არც ამოძრავებს თითოეულ ადამიანს ან ერთნაირად არც ესმის თითოეულ მათგანს. როგორც ჩანს, უტოპიზმის პრობლება დგებოდა სწორედ იქ, სადაც ნაციონალური ნარატივი ახდენდა პრინციპების აბსოლუტიზაციას, სასურველის რეალობად გამოცხადებას, კონკრეტულის სრულ განზოგადებას; იქ, სადაც რეალობა კარგავდა რეალურობას, რამდენადაც ოდენ პოზიტიურ ასპექტში განიხილებოდა. ამგვარი უტოპიური პოზიტიურობაც, რომელიც ერთი მხრივ საბჭოურ მეტანარატივს უპირისპირდებოდა, მეორე მხრივ განპირობებული იყო კიდეც ამ მეტანარატივის მოქმედების პრინციპით – ნეგატიურობის შეფასებისა და წარმოჩენის წესით. საბჭოთა საზოგადოებაში ნეგატიური შეიძლებოდა ყოფილიყო მხოლოდ ანტისაბჭოური ელემენტები, რაც ხდებოდა კიდეც კრიტიკის საგანი იდეოლოგიზირებულ ლიტერატურასა და პუბლიცისტიკაში, მაგრამ ნაციონალური ნარატივის ფარგლებში მსგავსი „ნეგატიური მოვლენები“ სრულიადაც არ წარმოადგენდა კრიტიკის ან ინტერესის საგანს, რამდენადაც აღიქმებოდა მხოლოდ საბჭოთა

პროპაგანდის ნაწილად და, რაც მთავარია, ფასდებოდა სხვა კრიტერიუმებით. არაიდეოლოგიზირებულ ლიტერატურაში, ისევე როგორც ოფიციალურ დისკურსში, შეუძლებელი იყო საზოგადოების რეალური პრობლემების აშკარა განხილვა, ფაქტობრივად არ მიმდინარეობდა მათი გააზრება, გაცნობიერება. ამდენად, ესეც არის მიზეზი იმისა, რომ ნაციონალური ნარატივი ცალმხრივად განვითარდა და პოზიტიური, უტოპიური სამშობლოს არსებობის ილუზია შექმნა. ამავე დროს კი საზოგადოება თავის თავში ატარებდა არა მხოლოდ იმ სულიერ, ზნეობრივ თუ სოციალურ სიძნელეებს, რომლებიც დამახასიათებელი იქნებოდა მეტ-ნაკლებად მოწესრიგებული სოციუმისათვის, არამედ საბჭოთა სისტემის მოქმედებით განპირობებულ, ათწლეულობით დაგროვილ უაღრესად მძიმე სულიერ პრობლემებს, რომელთა გაცნობიერებაც არ ხდებოდა იმდენად, რამდენადაც არ ხდებოდა ამ ტრავმათა გამოხატვა.[1] ამასთანავე, საზოგადოება, რომლის ცნობიერებასაც მართავდა ორმაგი – საბჭოური და ნაციონალური ნარატივი, ორმაგი – ოფიციალური და არაოფიციალური დისკურსი, განაგრძობდა არსებობას მორალური პრობლემების ფონზე, რადგან ორმაგი დისკურსი ნიშნავს კიდეც ორმაგ მორალს. დიქოტომია მოქმედებდა როგორც იდეოლოგიურ და ენობრივ, ისე მორალურ დონეზე. ფაქტობრივად, ამ პრობლემის წინაშე დგებოდა საზოგადოება, როგორც მთლიანობა, და თითოეული ადამიანი, როგორც ინდივიდი, რომელსაც, სასწავლო დაწესებულებების ყველაზე საწყისი ეტაპიდან მოყოლებული, შეხება ჰქონდა ოფიციალურ ორგანიზაციებთან და

1 XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული სინამდვილის შეფასებისას დღეს აღინიშნება სწორედ არაანალიტიკური, არარაციონალური მიდგომა მოვლენებისადმი: „ემოციურ დისკურსს, რომელიც მიდრეკილია სიყვარულის ობიექტის გაღმერთებისაკენ და რომელსაც არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მისი რაციონალური შემეცნება თავისი ნაკლითა და ღირსებით, თითქმის მთლიანად გაუძევებია ჩვენი კულტურული სივრციდან რაციონალური დისკურსი“ (მუზაშვილი, *ორი მგზავრობა*, 30).

მაშინაც, როცა ინდივიდუალური ცნობიერების ფარგლებში იცავდა თავისუფალი აზროვნების, თავისუფალი ენის უფლებას, მაინც უხდებოდა არსებობა ოფიციალური ენის პირობებში, რომელიც ვლინდებოდა როგორც მხატვრულ დონეზე (ყოველი ცალკეული ლექსის, ლოზუნგის ან პლაკატის სახით), ისე მედია-ენის, პარტიული დოკუმენტებისა თუ იდეოლოგიური დისციპლინების ფსევდომეცნიერული ენის, მთლიანობაში, ტოტალიტარული ენის დონეზე. რასაკვირველია, საბჭოთა მეტანარატივის ენის ტოტალიტარულობის დარღვევა ხდებოდა იმ ენათა მეშვეობით, რომელთაც აღმოაჩენდა ინდივიდი ინტელექტუალური მუშაობის შედეგად, მაგრამ ყველაზე მძლავრი სისტემა გახლდათ სწორედ ნაციონალური ნარატივის ენა, რომელიც, ანტისაბჭოურობის ნიშნით, მოიცავდა თავის თავში სხვა ენათა გაერთიანების პოტენციასაც. თუმცა ნაციონალური ნარატივის ენაც საკმაოდ სპეციფიკურ ენას წარმოადგენდა, რამდენადაც მას საბჭოურ რეალობაში უხდებოდა შექმნა, განვითარება და თავის დამკვიდრება. მასში ამუშავებული იყო, უპირატესად, ენის ტროპული (ალეგორიული) და ემოციურ-გამომსახველობითი შესაძლებლობები, გამოსახვის არაანალიტიკური (არაპირდაპირი) საშუალებები. რასაკვირველია, ამ ენაშიც შინაგანი, აზრობრივი, გამაცნობიერებელი საქმიანობის წილი მნიშვნელოვანი იყო, მაგრამ მის სამოქმედო არეალს მაინც შეადგენდა მხატვრული დისკურსი (იქნებოდა ეს ლიტერატურა, კინო თუ თეატრი). თუმცა ნაციონალური ნარატივის არეალში უნდა მოვიაზროთ სამეცნიეროსაქმიანობაც (იქნებოდა ეს საქართველოს ისტორიის, ხელოვნების, ძველი ქართული ენისა თუ ლიტერატურის კვლევა). ამ არეალში, ფაქტობრივად, მხოლოდ ეს საქმიანობა მიმდინარეობდა პირდაპირი ენობრივი ფორმით, მაგრამ, რამდენადაც მიმართული იყო წარსულის მემკვიდრეობისაკენ, თანამედროვეობას და, შესაბამისად, რეალობას ისიც მოწყვეტილი იყო. ამ მიზეზებითაც შორდებოდა სინამდვილეს ნაციონალური

ნარატივი, როგორც მთლიანობა. რეალობასთან დაბრუნების ტრავმაც საზოგადოებრივი ცნობიერების, ლიტერატურისა თუ ინდივიდუალობის დონეზე სწორედ პოსტსაბჭოურ პერიოდში გახდა გადასატანი.

თუკი ნაციონალური ნარატივის სამოქმედო ენად, უმთავრესად, ქართული პატრიოტული მწერლობის ენას მივიჩნევთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ უფრო ახლოს იდგა რეალობასთან საბჭოური პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში XX საუკუნის 1970-იანი წლებიდან გამოკვეთილი კიდევ ერთი ლიტერატურული ტენდენციის ენა. ამ ტენდენციის ფარგლებშიც მიმდინარეობდა დაპირისპირება საბჭოურ ნარატივთან, იდეოლოგიასთან, კულტურასა თუ ესთეტიკასთან, მაგრამ რამდენად იყო დაპირისპირების საფუძველი ნაციონალური ნარატივი? ფაქტობრივად, ნაციონალური ნარატივის ძირითად იდეურ მიმართულებას ამ ტიპის ლიტერატურა არ უარყოფდა და ანტისაბჭოურობისა და ეროვნულობის ნიშნით სწორედ ამ მიმართულებით ვითარდებოდა, მაგრამ კულტურულ-ესთეტიკური ნიშნით გამოიკვეთა საკმაოდ განსხვავებული მიმართულება, მისწრაფება იმ კულტურული სივრცისაკენ, რომლისგან მოწყვეტა თავის დროზე მოხდა ცალსახად იდეოლოგიური პრინციპით. ამ სივრცეში ზოგადად ერთიანდება მოდერნიზმი, მოდერნიზმისეული გამოცდილება და ამ გამოცდილების საფუძველზე დასავლურ კულტურაში განვითარებული პროცესები. ამ კულტურული არეალისაკენ მისწრაფება ნათლად მჟღავნდებოდა ქართველ ვერლიბრისტთა და ცალკეულ რომანისტთა შემოქმედებაში. სწორედ ეს ენა, ეს სახეობრივ-ესთეტიკური სისტემა გამოეყო ნაციონალური ნარატივის ენას და ამ კულტურული პოზიციიდან გახდა დასანახი, რომ საბჭოური მეტანარატივის ოფიციალური ბატონობის ხანაში სწორედ ნაციონალური ნარატივის განმამტკიცებელი ქართული პატრიოტული ლიტერატურის სივრცე გაფორმებულიყო ტრადიციულ და დომინანტურ კულტუ-

რულ-ესთეტიკურ სივრცედ. ტრადიციულობის თვალსაზრისით აქ მართლაც ვლინდებოდა კავშირი ქართულ ლიტერატურაში თერგდალეულთა თაობის მიერ შექმნილ იდეურ-თემატურ და ესთეტიკურ სისტემასთან. მაგრამ უფრო ნიშანდობლივია ის, რომ ქართულ საზოგადოებაში დომინანტურობისა და ავტორიტეტულობის თვალსაზრისით სწორედ ეს კულტურული სივრცე ჩაენაცვლა საბჭოთა (იდეოლოგიზირებულ) კულტურულ სივრცეს, რომელიც XX საუკუნის მეორე ნახევარშიც ინარჩუნებდა ოფიციალურობასა და რაოდენობრიობას, მაგრამ დაკარგა დომინანტურობა (თუმცა აქვე უნდა დავაზუსტოთ, რომ აბსოლუტური დომინანტი საქართველოში ეს კულტურა არც ერთ ეტაპზე არ ყოფილა, რამდენადაც ყოველთვის აღინიშნებოდა მასთან შინაგანი წინააღმდეგობა). რეალური დომინანტი გახდა სწორედ ნაციონალურ ნარატივთან დაკავშირებული კულტურა, რომელმაც თავდაპირველად არსებობის საშუალება მხოლოდ იმიტომ მოიპოვა, რომ ესთეტიკის მხრივ იმდენად აშკარად არ უპირისპირდებოდა საბჭოურ კულტურას. ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ მოდერნიზმისეული გამოცდილებისაკენ ორიენტირებულ ლიტერატურას ამ პერიოდში უხდებოდა ორმხრივი წინააღმდეგობის დაძლევა: იდეოლოგიური კუთხით ის ეწინააღმდეგებოდა საბჭოთა მეტანარატივს, ესთეტიკური კუთხით კი ნაციონალურ ნარატივთან დაკავშირებულ ტრადიციულ სისტემას. თუმცა შეიძლება ითქვას, რომ ნაციონალურ ნარატივს ის უპირისპირდებოდა რეალობასთან მიმართებისა და რეალობის შეფასების თვალსაზრისითაც. მოდერნიზმის გამოცდილების შესაბამისად ამ ტიპის ლიტერატურაც მიმართული იყო პიროვნებისაკენ, ინდივიდის შინაგან სამყაროში არსებული სირთულეებისაკენ და გარესამყაროდან მომდინარე პრობლემების გაცნობიერებისაკენ. რეალობისადმი იმგვარი დამოკიდებულება, რომელშიც ინდივიდი წინასწარვე ამჟღავნებს მზადყოფნას პოზიტიური აღქმისათვის, ამ ლიტერატუ-

რული სივრცისათვის იმთავითვე არ ყოფილა დამახასიათებელი. ბუნებრივია, რომ მათ შემოქმედებაში არც მოქმედებდა უტოპიურობის პრინციპი, მითი საქართველოსა და მისი დედაქალაქის იდილიურობის შესახებ. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ პოსტსაბჭოურ პერიოდში, 1990-იან წლებში, მაშინ, როცა ტრადიციული კულტურის დომინანტურობა, ფაქტობრივად, დასრულდა და კულტურული თვალსაზრისით განმსაზღვრელი გახდა სწორედ მოდერნიზმისეულ გამოცდილებაზე დაფუძნებული მიმართულება, ცხადი შეიქმნა, რომ ეს მითი ქმედითი იყო თვით იმ ლიტერატურული სივრცის ფარგლებშიც, რომელშიც არ მომხდარა არც მისი შექმნა და არც დამუშავება. თბილისისა და საქართველოს, როგორც ჰარმონიული და ბედნიერი სამყაროს ასახვა საბჭოთა პერიოდში არ ყოფილა მოდერნიზმზე ორიენტირებული მწერლობის ამოცანა, მაგრამ ამ ჰარმონიის დარღვევა, კავშირების მოშლა, სტრესულობა 1990-იან წლებში სწორედ ამ მიმართულების ლიტერატურაში აღიბეჭდა უფრო მძაფრად. სწორედ აქ გახდა უფრო თვალსაჩინო ანტაგონიზმი რეალობასა და წარმოდგენებს შორის: რეალობა აქ გვთავაზობს სამყაროს, რომელშიც „ნაგავი სანაგვეებს მილიარდჯერ აღემატება“, „ყოველი კაცი არის / მარტო და უსასოო ანგელოზი; / თბილისი, საიდანაც გარბის ბუნება, პეიზაჟები, სანახები / ოდესლაც ძვირფასი მოპყრობების და / ურთიერთობის. / საიდანაც გარბის წუთები, სახეები და თვით ხსოვნაც / ამ სახეების. / სადაც მინისტრი არის გიჟი, ასეთივეა კოცნა, ფული, / ზრუნვა, მგზავრობა და შენც / გიჟი ხარ ამის მერე; / სადაც ნაგავი სანაგვეებს მილიარდჯერ აღემატება და / ცის ლაჟვარდებს თავს ვერ აფარებს / ვერც ერთი ჩიტი“ (დავით ჩიხლაძე, *თბილისი*) (ჩიხლაძე, *მოხეტიალე წვეთები*, 43). მაგრამ ეს სწორედ ის რეალობაა, რომელიც „მზის და ვარდების“ ბედნიერი მხარის სახით იყო აღბეჭდილი ერთიან ნაციონალურ წარმოსახვაში და მხატვრულ სივრცეში. ნათელია, რომ უტოპიურ სუ-

რათებს ჩაენაცვლა დისტოპია, მოვლენათა ხედვა მკვეთრად ნეგატიური, დისჰარმონიული სახით. ამასთანავე ცხადია, რომ ორივე შემთხვევაში ხედვა მიმართულია არა საკუთრივ მატერიალური სინამდვილისაკენ, არამედ სულიერი სინამდვილისაკენ, რომელიც აღქმადი ხდება ნივთიერ სამყაროში დანახული სახე-ნიშნებით. ცხადია ისიც, რომ ამგვარ აღქმას უკავშირდება ინდივიდის შინაგანი დაცულობის განცდაც, რომელიც, როგორც ჩანს, უფრო ძლიერი იყო ნაციონალური ნარატივის მოქმედების ეტაპზე და დაიკარგა სწორედ მისი ქმედითობის დასრულებისას. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ამ დასასრულით მოხდა პოზიტიური ხედვის ჩანაცვლება ნეგატიური ხედვით. ფაქტობრივად, 1990-იანი წლების ლიტერატურაში არ ჩნდება რაიმე პოზიტიური ნიშანი რეალობასთან და დროსთან მიმართებით, სინამდვილე ფიქსირდება, როგორც ტოტალური სტრესი. ქართულმა ლიტერატურამ აღიბეჭდა არა მხოლოდ უკიდურესად მძაფრი რეალური პრობლემები, არამედ ისიც, რომ ამ პრობლემების წინაშე დაუცველი აღმოჩნდა ცნობიერება როგორც საზოგადოებრივ, ისე ინდივიდუალურ დონეზე. რაიმე მყარი, დროსთან შესაბამისი შეფასებათა სისტემა, რომლის საფუძველზეც საზოგადოებრივ ცნობიერებაში მოხდებოდა მართლაც უაღრესად გართულებულ მოვლენათა მასის ორგანიზება, პოსტსაბჭოურ პერიოდს თან არ მოუტანია. უფრო მეტიც, ზედიზედ ხდება ყოველი ახალი თუ ახლადაღდგენილი მსოფლმხედველობრივი სისტემის დისკრედიტაცია. საზოგადოება, ფაქტობრივად, ამ სისტემების საფუძველზე ითხოვს არა სულიერი ან ცნობიერი, არამედ სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური პრობლემების მოგვარებას. შეიძლება ითქვას, რომ ნაციონალურ ნარატივს არც ამ რიგის პრობლემებისათვის არ მოუმზადებია საზოგადოებრივი ცნობიერება, რადგან სოციალურ-ეკონომიკურ თემას ნარატივში თავისი ადგილი, ფაქტობრივად, არ ჰქონია. ცხადია, საბჭოთა პერიოდში შეუძ-

ლებელი იყო პირდაპირი განხილვა რეალური სოციალურ-ეკონომიკური პრობლემებისა, რომელთაც ადგილი ჰქონდათ საბჭოთა სისტემაში. ფაქტობრივად, საბჭოთა მეტანარატივში ხდებოდა ამ პრობლემათა ტაბუირება, ხოლო ნაციონალურ ნარატივში – მათი უგულებელყოფა. საბჭოთა იდეოლოგიური აკრძალვა, ბუნებრივია, აქაც მოქმედებდა, მაგრამ იყო კიდევ ერთი პრინციპი, რომლის თანახმადაც ეროვნულ იდეებზე ორიენტირებული ნარატივი, უბრალოდ, არ უნდა დამდაბლებულიყო მატერიალურ თემებამდე, ანუ, ისევ და ისევ, ხდებოდა რეალურ მოვლენათა, ამ შემთხვევაში სოციალურ პროცესთა იდეალიზაცია. სწორედ ამგვარი იდეალიზაციის ტენდენციის შემდეგ აღმოჩნდა პოსტსაბჭოური სინამდვილის, უაღრესად გამწვავებული მატერიალური პრობლემების წინაშე ქართული საზოგადოებრივი ცნობიერებაც და, შესაბამისად, ამ პრობლემებმა მწერლობაშიც ძალზედ ფართო ასახვა ჰპოვა. ამდენად, სწორედ პოსტსაბჭოურმა ლიტერატურამ აირეკლა პრობლემათა მთელი სპექტრი როგორც რეალობასთან, ისე ცნობიერებასთან თუ სულიერებასთან მიმართებაში, რომელთა დამუშავებაც არ მომხდარა ნაციონალურ ნარატივში. რასაკვირველია, სავსებით ბუნებრივია, რომ ნარატივი, რომელიც სრულიად განსაკუთრებულ, საბჭოურ პირობებში ვითარდებოდა და, რაც მთავარია, სრულად განსაკუთრებულ როლს ასრულებდა კიდეც, ბოლომდე ვერ მოიცავდა ყველა პრობლემას და, მით უფრო, ვერ დაიცავდა საზოგადოებრიობას მომავალში წარმოქმნილი სირთულეებისაგან, მაგრამ ალბათ აქვე შეიძლება ითქვას, რომ ამ სირთულეთა გადალახვა საზოგადოებრივ თუ ინდივიდუალურ ცნობიერებაში გაძნელდა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მათთვის არ მოგვამზადა ნაციონალურმა ნარატივმა, არამედ იმიტომაც, რომ ამ ნარატივმა ქართულ საზოგადოებრივ ცნობიერებაში თითქმის არ დატოვა ადგილი სხვა სისტემებისათვის და გარკვეულ ეტაპზე იმოქმედა აბსოლუტიზაციის პრეტენზიით. ხოლო 1980-

1990-იანი წლების მიჯნაზე, როცა შესაძლებელი გახდა ნაციონალური ნარატივის შეფარული იდეების პირდაპირი ენით გამოხატვა, იგი ამოქმედდა პროპაგანდისტულ და მასობრივ დონეზეც, ფაქტობივად, იდეოლოგიური მოდელით. ეს კი, რეალურად, ყველა დიდი თუ მცირე ნარატივის მოახლოებული კრიზისის ნიშანი ხდება. ამასთან ერთად, ფაქტობრივად, ამავე პერიოდში გახდა აქტუალური ნაციონალური ნარატივის შეთავსება უფრო დიდ, უნივერსალურ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობრივ მოძღვრებასთან, ქრისტიანულ მეტანარატივთან. ქართულ ისტორიულ ტრადიციაში, ჰაგიოგრაფიის დროიდანვე, ეროვნული იდეა სრულიად აშკარად დაუკავშირდა სარწმუნოებრივ იდეას. ამ კავშირის კლასიკური ფორმულირება იოანე საბანისძისეულია, სწორედ მან განსაზღვრა და გაამთლიანა ტერიტორიული, აღმსარებლობით და ლინგვისტური კრიტერიუმები. XX საუკუნის ქართულ სინამდვილეში ქრისტიანული მეტანარატივის მოქმედებას კონკრეტული ეტაპები ჰქონდა, რაც სრულიად აშკარად იყო განსაზღვრული პოლიტიკურ-იდეოლოგიური პროცესებით. XX საუკუნის დასწყისში საქართველოც ეხმიანებოდა იმ საერთო ტენდენციას, რომლის ძალითაც ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ყოვლისმომცველობა ორმხრივად გადაისინჯებოდა: სულიერ-შემოქმედებით ასპექტში დასავლურ სამყაროში დამდგარი სულიერი კრიზისის დაფიქსირებასა და გამოსახვას ახდენდა მოდერნიზმი, ხოლო იდეურ-სოციალურ ასპექტში ქრისტიანულ მეტანარატივს აშკარად უპირისპირდებოდა მარქსისტული მეტანარატივი. სწორედ ამ მატანარატივის საფუძველზე, ან, როგორც დღეს გაიაზრება, მისი სახეცვლილების საფუძველზე აღმოცენებულმა საბჭოთა მეტანარატივმა ძალადობრივად განდევნა გასაბჭოებული სივრციდან ქრისტიანული მეტანარატივი და ჩაენაცვლა მას. მაგრამ რამდენად მოხდა ქრისტიანული იდეალების აღდგენა მაშინ, როცა ნაციონალურმა ნარატივმა საბჭოთა პერიოდში აღადგინა ეროვ-

ნული იდეალებისაკენ ორიენტაცია? თუკი ჩავთვლით, რომ XX საუკუნის ნაციონალური ნარატივი უმთავრესად ილიას ნააზრევით იქნა განსაზღვრული, მოსალოდნელი იქნებოდა, რომ ილიასეული ერთიანობა სარწმუნოებრივი და ეროვნული იდეალებისა აქაც დაცული ყოფილიყო. მაგრამ, მეორე მხრივ, ცხადია, რომ ამ ერთიანობის დაცვა, სარწმუნოებრივი იდეების აშკარა ან ფარული ქადაგება იდეოლოგიური კონტროლის პირობებში კიდევ უფრო ძნელად წარმოსადგენი და განსახორციელებელი იყო, ვიდრე სამშობლოს სიყვარულის იდეისა – იმ მარტივი მიზეზის გათვალისწინებით, რომ ნაციონალურ ნარატივში პრინციპული თვალსაზრისით ამოქმედებული ალეგორიზმი საშუალებას იძლეოდა „სამშობლოს“ ცნება ორმაგად, ორი ნარატივის (საბჭოური და ნაციონალური) კონტექსტში წაკითხულიყო, მაშინ, როცა სარწმუნოებრივ იდეათა ალეგორიზაცია ძნელად ხერხდებოდა და, ამავე დროს, ლიტერატურულ გამოცდილებაში მსგავსი მეთოდი აღარ მუშავდებოდა. ერთ შემთხვევაში ეს შესაძლებელი ხდებოდა ენობრივ დონეზე შენარჩუნებული ერთიანობის მეშვეობით – საბჭოურ მეტანარატივში თითქმის უცვლელად იქნა დაცული პატრიოტული ენა საბჭოური პატრიოტიზმის პროპაგანდისათვის. ამ ენაში ლავირებით, ანუ აღმნიშვნელთა ნეიტრალურ სისტემასთან ანტისაბჭოური, ნაციონალური აღსანიშნთა სისტემის დაკავშირებით ხდებოდა კიდეც ეროვნული იდეის პროპაგანდა. თუმცა სარწმუნოებრივი ენა ან, თუნდაც, რელიგიური იდეების გამოსახვის შესაძლებლობების მქონე ენა ისევე მკაცრად განიდევნა საბჭოური პერიოდის ენობრივი არეალიდან, როგორც თავად ეს იდეები განიდევნა საზოგადოებრივი ცნობიერებიდან. თუკი ინდივიდუალური ცნობიერების დონეზე ცალკეულ შემთხვევებში ხერხდებოდა ამ იდეების, ანუ რწმენის შენარჩუნება, საზოგადოებრივ და ზოგად ენობრივ დონეზე ისინი ძნელად გამოიხატებოდნენ და ძნელად მოქმედებდნენ და, შესაბამისად, ძნელად უკავშირ-

დებოდნენ აწმყოს. რასაკვირველია, ქრისტიანული ენა და კულტურა, ანუ რწმენის მატარებელი და მატერიალური სახის მიმცემი ფენომენები, ბოლომდე ვერ განიდევნებოდა ქართველი ერის ისტორიული სინამდვილიდან, მაგრამ ისინი თითქმის განდევნილ იქნენ აწმყოდან, როგორც საზოგადოებრივი რელობიდან. ნაციონალური ნარატივის დონეზე კი, ფაქტობრივად, სარმუნოებრივი ისტორია განიხილებოდა, როგორც ეროვნული ისტორიის ნაწილი, ისევე როგორც სარწმუნოებრივი თავგანწირვის შემთხვევები წარსულიდან ხშირად გამოხმობილი იყო, როგორც ერისთვის თავგანწირვის მაგალითები. რასაკვირველია შეუძლებელია ამ მისწრაფებათა ურთიერთგანცალკევება, მით უფრო, ქართველი ერის ისტორიის გათვალისწინებით, მაგრამ ალბათ შეიძლება ვიმსჯელოთ ნაციონალურ ნარატივში ეროვნული იდეის პრიორიტეტულობაზე – როგორც წარსულის შეფასებისას, ისე აწმყოს იდეალების განსაზღვრისას. ამ ნარატივის მიერ ფასეულობათა სისტემისა და უნივერსალურ იდეათა სისტემის სათავეში მართლაც იყო მოქცეული ეროვნული იდეა და ხდებოდა კიდეც ამ იდეის შენახვა, მაგრამ ჰქონდა თუ არა ნაციონალურ ნარატივს სარწმუნოებრივი იდეის შემნახველი ფუნქცია? ასეა თუ ისე, პოსტსაბჭოურ პერიოდში რელიგიური გრძნობების გაძლიერების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა პერიოდში ნამდვილად მომხდარა სარწმუნოებრივი იდეის დაცვა, მისი შენახვა ერის კოლექტიურ მეხსიერებაში. აღსანიშნავია ისიც, რომ 1980-1990-იანი წლების მიჯნაზე, როგორც კი შესაძლებელი გახდა ეროვნული იდეების აშკარა პროპაგანდა, ეს იდეები ასევე აშკარად და პროპაგანდისტულად დაუკავშირდა სარწმუნოებრივ სფეროს. ნაციონალური ნარატივის ენას, რომელიც იმხანად მოქმედებდა უკვე არა მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურული ენის, არამედ პუბლიცისტიკის, საზოგადოებრივი გამოსვლების, ფაქტობრივად, ოფიციალური, დეკლარაციული, პროპაგანდისტული ენის

დონეზე, დაემატა სარწმუნოებრივი ენა. ამასთანავე, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ქრისტიანული მეტანარატივის ენა რეალურად გამოიყენებოდა ნაციონალური ნარატივის ავტორიტეტის განსამტკიცებლად, თუმცა სიტყვიერ დონეზე პრიორიტეტულად, ცხადია, სარწმუნოებრივი იდეა ცხადდებოდა. თავი იჩინა იმ ფაქტმაც, რომ ეს ორი ნარატივი დროსთან განსხვავებულ მიმართებაში აღმოჩნდა. ქრისტიანული მეტანარატივი აახლებდა თავის მოქმედებას პოსტსაბჭოურ ეპოქაში, მაგრამ ეს განახლება უნდა მომხდარიყო ენობრივი, სულიერი, უწინარესად კი საეკლესიო ტრადიციების ზუსტი დაცვით, ანუ განახლება ხდებოდა არა მეტანარატივის შიდა სისტემაში (რაც სარწმუნოებრივ ტრადიციაზე ორიენტირებული მართლმადიდებლური ეკლესიის ფარგლებში დაუშვებელია), არამედ საზოგადოებისა თუ ცალკეული ინდივიდების დამოკიდებულებაში ამ სისტემისადმი. მაგრამ ნაციონალური ნარატივი პოსტსაბჭოურ ეპოქაში სრულიად საპირისპირო მდგომარეობაში აღმოჩნდა. საერთო განწყობილებით ცხადი ხდებოდა, რომ საზოგადოებრივ ცნობიერება კვლავ უპირობოდ იღებდა ამ ნარატივს, მაგრამ მისი შინაგანი განახლების, ახალ ეკონომიკურ-პოლიტიკურ თუ იდეოლოგიურ სიტუაციასთან შეთავსების საჭიროება ამ სისტემის დანაწევრების საფუძველზეც ცხადი გახდა. თავის მხრივ, ნაციონალური ნარატივიც ტრადიციაზე, ამ შემთხვევაში ეროვნულ ტრადიციაზე იყო ორიენტირებული, რაც თავის თავში აერთიანებს კულტურულ და საზოგადოებრივ ტრადიციებსაც, მაგარამ ეს სწორედ ის ტრადიციებია, რომლებიც მუდმივად განახლებადია და ხელახლა უნდა იშვას ყოველ ახალ საზოგადოებაში, მაშინ, როცა ქრისტიანულ სისტემაში არა ტრადიცია, არამედ ყოველი ინდივიდი უნდა იშვას ხელახლა ამ ტრადიციისათვის. ნაციონალური ნარატივი, რომელიც საბჭოთა პერიოდში ორიენტირებული იყო სწორედ დაცვაზე, იდეისა და ტრადიციის შენახვაზე, საკმაოდ რთულად იქნა ადაპტირებული

ახალ ვითარებასთან, განახლების საჭიროებასთან. თავად განახლებაც გარკვეული თვალსაზრისით ნგრევის საფრთხედ იქნა მიჩნეული და ეს საფრთხე დაუკავშირდა ცვლილებებს არა პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სისტემაში, რამაც რეალურად გამოიწვია მთელი სოციალური ატმოსფეროს შეცვლა, არამედ კულტურულ თუ ცნობიერ სისტემებში. შეიქმნა ისეთი განცდაც, რომ ნაციონალური ნარატივიც, როგორც ერთიანი სისტემა, რომელიც სწორედ კულტურის, ხელოვნების, ცნობიერების სისტემების საფუძველზე არსებობდა, დაცული იქნებოდა ამ სისტემათა უცვლელობის მეშვეობით. ფაქტობრივად, უცვლელობის მოთხოვნა შეიძლებოდა წამოყენებული ყოფილიყო იმ სისტემების მიმართ, რომელთა არსებობის პირობაც მუდმივი შემოქმედებითი განახლების პროცესია. ამ სისტემათა დახშვის მოთხოვნა პოსტსაბჭოურ პერიოდშიც იმავე შედეგის მომცემი იქნებოდა, როგორიც საბჭოთა პერიოდში, საბჭოთა მეტანარატივის ფარგლებში აღინიშნა.

შეიძლება თუ არა ვიფიქროთ, რომ საბჭოური პერიოდის ნაციონალური ნარატივის უცვლელი სახით შენარჩუნების მისია, უწინარესად, ხელოვნებას, ლიტერატურას უნდა ეტვირთა და უზრუნველყოფდა თუ არა ეს ეროვნული იდეის დაცვას? ფაქტია, რომ ქართულმა მწერლობამ ეს მისია თავის თავზე არ აიღო და ესთეტიკური, კულტურული, ცნობიერი განახლების პროცესი მისთვის ნაცნობი ყველა სისტემის ნგრევიდან მიღებული სტრესული გამოცდილების ფონზე წარმართა. მაგრამ რამდენად დაუცველი დარჩა ამ პროცესში ეროვნული იდეა? ამ შემთხვევაში კითხვა შეიძლება სხვაგვარი კუთხითაც დაისვას: ნიშნავს თუ არა საბჭოთა პერიოდის ნაციონალური ნარატივის კულტურის ჩანაცვლება თუ განახლება პოსტსაბჭოთა პერიოდში, ზოგადად, ეროვნული იდეის, მისი უნივერსალობისა და აქტუალურობის დაკარგვას? ამ კითხვაზე პასუხი იმისდა მიხედვით შეიძლება გაიცეს, თუ როგორ მიმართებაში განვიხილავთ იდეისა და სისტემის ურთიერთქ-

მედებას. თუკი ჩავთვლით, რომ იდეის მოქმედებას სისტემის ძალმოსილება უნდა უზრუნველყოფდეს, მაშინ ცხადია, რომ სისტემის დაშლასთან ერთად იდეაც დაიკარგება. ვფიქრობთ, სწორედ ამგვარი პროცესის მოწმე გავხდით პოსტსაბჭოურ სინამდვილეში, როცა საბჭოური სახელწიფოებრივი სისტემისა და საბჭოური მეტანარატივის სისტემის დაშლით არსებობა შეწყვიტა კომუნიზმის საბჭოურმა იდეამაც, რომელიც უნივერსალურ იდეად ცხადდებოდა კიდეც ამ მეტანარატივის მიერ. მაგრამ თუკი ეროვნულ იდეას, როგორც ისტორიაში ერის განგრძობითი არსებობის უფლების გამოხატულებას, განვიხილავთ ზოგად ჰუმანისტურ იდეათა რიგში, მაშინ ის გაიაზრება, ერთდროულად, როგორც ცალკეულ სისტემათა დამცველი და, ამავე დროს, მათ მიერ დაცული მოვლენა, რომელიც არ დაირღვევა ამა თუ იმ საზოგადოებრივი ფორმაციის თუ კულტურულ-ესთეტიკური პროცესის ცვლილებების შესაბამისად. ამ იდეას შეუძლია თავად დაიცვას ყველა სისტემა იმ შემთხვევაში, თუ ეს სისტემებიც დაიცავენ მას მისი მნიშვნელობის გათვალისწინებით, მისი გაუყალბებლობით, უფრო ზოგადი და უნივერსალური იდეით, სარწმუნოებრივი იდეით გარანტირებულს.[1]

---

1 შეიძლება ითქვას, რომ მორალური დიქოტომიის პრობლემას, რომელიც, საბჭოთა პერიოდის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ნაციონალური ნარატივის ენის მახასიათებელი იყო, პოსტსაბჭოთა პერიოდში დაერთო ღირებულებითი და ენობრივ-დისკურსული დიქოტომიის პრობლემაც. მართალია, თავისი არსით ნაციონალური ნარატივის დისკურსი დაფუძნებული იყო არარელიგიურ, რეალისტურ-მატერიალისტური მსოფლხედვასა და ენაზე, ის ფართოდ სარგებლობდა საქართველოს ისტორიის და, შესაბამისად, ქრისტიანული კულტურის ნიშნებით. ამდენად, პოსტსაბჭოთა პერიოდში ჩაითვალა, რომ სწორედ ნაციონალური ნარატივის კულტურის ენობრივ-მხატვრულ სისტემას შეესაბამება ყველაზე მეტად ქრისტიანული ტრადიციის ენა. ამიტომ პოსტსაბჭოთა რეალობასთან არაადაპტირებული ნაციონალური ნარატივის ენას პირდაპირ დაემატა სარწმუნოებრივი ენა და დისკურსი, რომლის გამოყენებაც ნაციონალური ნარატივის გვიანმა წარმომადგენ-

პოსტსაბჭოთა პერიოდი და პოსტმოდერნიზაცია ქართულ მწერლობაში[1]

1990-იანი წლების დამდეგისათვის, სანამ საბჭოური სისტემის რღვევა მნიშვნელოვან კულტურულ ცვლილებებსაც გამოიწვევდა, ქართულ ლიტერატურაში ძირითადად სამი კულტურული-ლიტერატურული სივრცე იყო შემოსაზღვრული: ოფიციალური, საბჭოურ-იდეოლოგიზირებული ლიტერატურული სივრცე; მასთან დაპირისპირებული, ეროვნულ იდეაზე და ტრადიციულ რეალისტურ ესთეტიკაზე ორიენტირებული მწერლობის სივრცე; და, ბოლოს, მოდერნიზმისეულ ესთეტიკაზე და თანადროულ მსოფლიო კულტურულ არეალზე ორიენტირებული ლიტერატურის სივრცე.

ოფიციალური საბჭოური ლიტერატურული სივრცის არსებობა გახლდათ კულტურული თვალსაზრისით უკვე სრულიად პირობითი, ფასადური, მაგრამ მატერიალური თვალსაზრისით ჯერ კიდევ სავსებით რეალური ფაქტი, გამყარებული რეალურად არსებული სახელმწიფოებრივი სისტემით. ამ სივრცეს ასაზრდოებდა დაკვეთილი ლიტერატურა, გეგმიური გამოცემები, ოფიციალური პერიოდიკა, უფრო ზუსტად, პერიოდიკის ფასადური ნაწილი, გათვლილი საბჭოურ სიმულაციურ სიტუაციაზე და არა რომელიმე რეალურ მკითხველზე, რომლის არსებობაც საქართველოში ამ დროისათვის ნაკლებ სავარაუდო იყო. თუმცა ამ ფორმით მაინც ხდებოდა ლიტერატურის, საზოგადოებრივი ცნობიერების და, ზოგადად, ენის დაყოფა ორ, ოფიციალურ (ფიქტიურ) და რეალურად ქმედით ნაწილად. ენა და ლიტერატურა არსებობდა ორმაგი დისკურსის პირობებში, რაც, ფაქტობრივად, ნიშნავდა ორმაგ მორალს. მართალია, პოსტსაბჭოურ პერიოდში ოფიციალური ლიტერატურულ-იდეოლოგიური სივრცე და ორმაგი დისკურსის პრობლემა ავტომატურად გაუქმდა, მაგრამ დარ-

ლებმა საკუთარი ავტორიტეტის განსამტკიცებლად დაიწყეს.

1 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *პოსტსაბჭოთა პერიოდი*, 127.

ჩა ამ დაყოფით განპირობებული კულტურული, იდეური და მორალური სირთულეები.

პოსტსაბჭოთა პერიოდში ქმედითობა შეინარჩუნა ეროვნულ იდეაზე და ტრადიციულ ესთეტიკაზე ორიენტირებულმა ლიტერატურულმა სივრცემ. ის, ცხადია, ეფუძნებოდა 1920-იანი წლების ბოლოდან, საქართველოს გასაბჭოებისა და სტალინური კულტურული პოლიტიკის დამკვიდრების საპასუხოდ ქართველ მოდერნისტთა ახალ კულტურულ არჩევანს — რეალისტური ესთეტიკისა და ნაციონალური თემატიკის გააქტიურებას, რაც პოსტსტალინურ ეპოქაში ნაციონალური ნარატივის კულტურული სივრცის ჩამოყალიბებით დასრულდა. თუმცა ნაციონალური ნარატივის კულტურული სივრცის ერთ-ერთი მახასიათებელი ისიც არის, რომ რეალიზმისა და პატრიოტიზმის მიღმა ის, უმეტეს შემთხვევაში, არ ფლობს ესთეტიკური ალტერნატივის ცოდნას, არ არის მოდერნიზმის ზოგადკულტურული ესთეტიკური გამოცდილების მატარებელი და არც ქართული მოდერნისტული გამოცდილების გამგრძელებელი. შესაბამისად, ნაციონალური ნარატივის კულტურა არის წყვეტის შედეგად აღმოცენებული კულტურული ტენდენცია — წყვეტისა, რომელიც სტალინურ-საბჭოური კულტურული პოლიტიკის ყველაზე აგრესიულმა პერიოდმა მოიტანა 1930-იანი წლების დამდეგიდან.

1950-იანი წლების ბოლოს, პოსტსტალინური პერიოდიდანვე და 1960-იანი წლებში ეს იყო უკვე მკვეთრად შემოფარგლული არეალი, დაფუძნებული მწერალთა და მკითხველთა ურთიერთგაგებაზე, ნაციონალურ სულისკვეთებაზე, რომლის მიღმაც ბოლომდე არ იყო ვერბალიზებული ანტისაბჭოური განწყობები. ნიშანდობლივია, რომ ამ პერიოდში ნაციონალური ნარატივის კულტურა, ტრადიციული ესთეტიკის ნიშნით, იდეოლოგიისათვის მეტ-ნაკლებად დასაშვები სივრცე აღმოჩნდა. თანდათანობით, ქართულ სინამდვილეში სწორედ ის გახდა მკითხველისათვის აქტუალური, დომინანტური კულ-

ტურა, ნაციონალური იდეური მიზანდასახულებითა და ნაცნობი, ნაკლებექსპერიმენტული ესთეტიკით. პოსტსტალინურ პერიოდში, როცა საზოგადოებაში თანმიმდევრულად დისკრედიტირდებოდა და სუსტდებოდა საბჭოთა იდეოლოგიური მოძღვრება და ამ მოძღვრებაზე დაფუძნებული კულტურა, სწორედ ეროვნული იდეისკენ მიმართული კულტურის სივრცეში ჩამოყალიბდა მთელი ქართული საზოგადოებრიობის მასშტაბით მოქმედი, ეროვნული თავისთავადობისა და თავისუფლების შეფარულ იდეაზე ორიენტირებული კულტურა. რამდენადაც ოფიციალური ენის, პირდაპირი დისკურსის ფორმით ეროვნულ იდეათა გამოსახვა შეუძლებელი იყო, სწორედ ლიტერატურული, მხატვრულ-ალეგორიული დისკურსის ფარგლებში ჰპოვა განვითარება ამ სისტემამ.

პოსტსაბჭოთა პერიოდში ლოგიკურად დადგა კულტურული არეალის განახლების საჭიროება როგორც მსოფლმხედველობრივი, ისე ესთეტიკური ნიშნით, რამდენადაც საბჭოთა კავშირის გაუქმებით გაუქმდა სწორედ ის სისტემა, რომელთან დაპირისპირების ფორმითაც ფუნქციონირებდა ამ პერიოდის ქართული კულტურა. ამასთანავე, ეროვნულ არეალზე, კონკრეტულ პრობლემებზე სწორებამ, არა მხოლოდ იდეალებისა და ღირებულებების, არამედ კულტურულ-გამომსახველობითი ნორმებისა და ავტორიტეტების უცვლელობამ ათწლეულების მანძილზე მაინც განაპირობა კულტურული დახშულობა. შეიქმნა იმგვარი გამომსახველობითი კლიშეებიც, რომელთა დაძლევაც ბოლო დრომდე დარჩა ქართული მწერლობის, განსაკუთრებით ქართული პოეზიის ამოცანად.

ასეა თუ ისე, ბუნებრივია, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდში აუცილებელი გახდა სწორედ კულტურულ და ესთეტიკურ განახლებაზე ფიქრი.[1] თუმცა ეს პროცესი, რასაკვირველია,

1 ქართული კულტურის „მსოფლიო რადიუსით გამართვა“ (ტ. ტაბიძე) ხელახლა ხდება ქართული ლიტერატურის ამოცანა. ირმა რატიანის მიხედვით: „მსოფლიო ლიტერატურა“ გააზრებულია, როგორც ინტერაქციებისა (ურთიერთზემოქმედების) და ინტერ-

არ დაწყებულა მხოლოდ 1990-იან წლებში. განსხვავებული კულტურული ორიენტაცია, რომელმაც, პირობითად, მესამე, ალტერნატიული კულტურული სივრცე შექმნა, ქართულ ლიტერატურაში გამოიკვეთა გაცილებით უფრო ადრე. ეს სივრცე მოდერნიზმისეულ გამოცდილებაზე იყო ორიენტირებული, იმ გამოცდილებაზე, რომელიც რეპრესირებული იქნა საბჭოური იდეოლოგიზაციის აგრესიულ პერიოდში, მაგრამ ფარული სახით მაინც შენარჩუნდა ამ კულტურის მატარებელი ავტორებისა და მკითხველების მიერ. როგორც კი იდეოლოგიურ-პოლიტიკურმა ვითარებამ XX საუკუნის სამოციანი წლებისათვის ამ ჩახშულ მისწრაფებათა გამოვლინების საშუალება შექმნა, ქართულმა მწერლობამ უკვე აშკარად გაამყარა აღნიშნული კულტურული სივრცის საზღვრები. ნიშანდობლივია, რომ ამ სივრცეში ხდებოდა ურთიერთქმედება და ერთგვარი დაპირისპირებაც არა უშუალოდ სოცრეალისტურ, არამედ სწორედ ტრადიციულ ესთეტიკასთან, რამდენადაც საბჭოურ იდეოლოგიასთან და ესთეტიკასთან დაპირისპირების სამუშაოს, თავის მხრივ, ასრულებდა ნაციონალური ნარატივის კულტურა. აღსანიშნავია ისიც, რომ 1990-იან წლებში სწორედ ამ ალტერნატიულ სივრცეში გამოკვეთილი პრინციპებისა და ორიენტირების საფუძველზე გაგრძელდა მუშაობა და ახალმა თაობამ (თაობამ, რომლის სიყმაწვილის,

ფერაციების (ჩარევების) სისტემა (უორენი, უელეკი), რომელიც „ფორმას სძენს საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესს" (დამროში), მაგრამ რომლის აღქმეც მხოლოს ნაციონალური ლიტერატურების სისტემის გავლითაა შესაძებელი; [...] „ნაციონალური ლიტერატურა," მათ შორის ქართული, გაგებულია როგორც განსაზღვრული კულტურული მეხსიერების მქონე მოდელი (კასანოვა) — მსოფლიო ლიტერატურის „ინდივიდუალური ვერსია," რომელიც თავისი ორიგინალობით აფართოებს მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის მასშტაბებსა და შესაძლებლობებს. მსოფლიო ლიტერატურისა და ნაციონალური ლიტერატურების კულტურული ინტეგრაცია, განხორციელებული იდენტობის დაცვის მკაცრი წინაპირობით, ქმნის საერთო ლიტერატურულ პარადიგმას" (რატიანი, *ქართული ლიტერატურა*, 24).

პიროვნული და შემოქმედებითი ჩამოყალიბების წლები ჯერ კიდევ საბჭოურ პერიოდზე მოდის) გარკვეულად გაიზიარა ეს გამოცდილება.[1]

შეიძლება ითქვას, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდში სწორედ ამ სივრცეთა ურთიერთქმედების და, მეტ-ნაკლებად, ურთიერთწინააღმდეგობის გზით განვითარდა ქართული ლიტერატურული სიტუაცია, რაც, უფრო ზოგადად, ნიშნავს კიდეც წინააღმდეგობას ტრადიციასა და განახლებას შორის, ნორმატიულ და ინოვაციურ პროცესებს, ძველ და ახალ ავტორიტეტებს შორის. ახალ მიზანთა რიცხვში შეიძლება დავასახელოთ კულტურული ღიაობის მიღწევა, გარე-ბარიერების გაუქმების შემდეგ დარჩენილი შიდა-ბარიერების დაძლევა, კულტურული და სააზროვნო პროცესების ლიბერაცია, ესთეტიკურ სფეროში თანადროული დასავლური გამოცდილების ათვისება.

პოსტსაბჭოთა პერიოდის პირველი ეტაპი ქართულ სინამდვილეში მოდერნიზმის მსოფლიო გამოცდილებასთან, ისევე როგორც უშუალოდ ქართულ ლიტერატურაში არსებულ გამოცდილებასთან დემონსტრატიული მიბრუნებით აღინიშნა. ეს ლოგიკურიც იყო, რამდენადაც მწერლობა ცდილობდა XX საუკუნის ოციან წლებში გაწყვეტილი ხაზის აღდგენას. მკვეთრად გამოხატული დასავლური ორიენტაცია XX საუკუნის დასასრულის ქართულ მწერლობაში ამ საუკუნის ზოგადი ლიტერატურული სულისკვეთების გამოვლინებად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომლის თანახმადაც ქართული ლიტერატურა XX საუკუნის დამდეგიდანვე მიზნად ისახავდა დასავლურ სულიერ-მსოფლმხედველობრივ და კულტურულ-ესთეტიკურ

1 ამ თაობის იდენტიფიკაცია ხდება, უწინარესად, პოლიტიკური ან სოციალური კონტექსტისადმი კუთვნილების ნიშნით. როგორც ანა იმნაიშვილი აღნიშნავს, „1990-იან წლებში ქართულ მწერლობაში მოვიდა თაობა, რომელსაც ერთნაირად შეგიძლია უწოდო „დაკარგულიც", „ომისშემდგომიც" და „პოსტსაბჭოთაც". თუმცა, ზემოხსენებული უხერხულობის გამო მათ დღემდე მხოლოდ დროსთან დაკავშირებული ტერმინით – 90-იანელებით მოიხსენიებენ" (იმნაიშვილი, *XX საუკუნის 90-იანი წლების*, 5).

პროცესში სინქრონიზაციას. ცხადია, ამაში არაფერია გასაკვირი, რამდენადაც არა მხოლოდ კულტურული, არამედ თვით სახელმწიფოებრივი და სოციალური მოწყობის თვალსაზრისით სწორედ დასავლური მოდელის მიხედვით წარიმართა მსოფლიოს განვითარება. ამგვარად, საქართველოშიც სხვა კულტურული ორიენტირის არსებობა თავისთავად ძნელი წარმოსადგენია XIX საუკუნიდანვე, მას შემდეგ, რაც ქართული კულტურა, პოლიტიკური ცვლილებების ფონზე, ევროპულ მიზანმიმართულებას იძენს. XIX საუკუნის დასაწყისის პოლიტიკურმა რეალობამ მნიშვნელოვნად შეცვალა კულტურული რელობაც. აღმოსავლურ სამყაროსთან პოლიტიკური კავშირები ჩანაცვლდა რუსულ იმპერიასთან კავშირით, რომელიც იმ დროსათვის თავად იდგა ევროპული კულტურისადმი ამთვისებლურ პოზიციაში. ცხადია, რუსული კულტურული სივრცის გზაგავლითაც, ქართული კულტურულ-სოციალური ელიტა ევროპულ არჩევანს აკეთებს. XIX საუკუნეში რომანტიზმისა და რეალიზმის მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პოზიციების გამოვლენა ქართულ მწერლობას ახალი ევროპული ლიტერატურის არეალში მოაქცევს. XX საუკუნის დასაწყისში მოდერნიზმისაკენ მისწრაფებით ქართული ლიტერატურა განიმტკიცებს თავის ადგილს ამ არეალში. ის ავტორები, ვინც 1910-იანი წლებიდან ქართული მწერლობის მოდერნიზმის სივრცეში დამკვიდრების სურვილით მოქმედებენ, ქმნიან უაღრესად მნიშვნელოვან ტრადიციასა და გამოდილებას. გარკვეულ ეტაპზე ეს მათი ძირითადი შემოქმედებითი და კულტურული ამოცანაა, თუმცა ეს ავტორებივე განიხილავენ დროში აცდენილობის პრობლემას, რომლის შედეგადაც ქართულ სივრცეში სიახლის სახელით მოქმედებს ის მსოფლმხედველობრივ-გამომსახველობითი ტენდენციები, რომელთაც ავთენტურ კულტურაში უკვე დაასრულეს განმაახლებელი ფუნქცია.[1]

1 სწორედ ამ პრობლემაზე ამახვილებს ყურადღებას ტიციან ტაბიძე, როცა „ცისფერი ყანწების“ დაარსებისთანავე თავის საპროგ-

მაგრამ, როგორც XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორია, ჩვენს სინამდვილეში მოდერნიზმის, შემდგომში კი პოსტმოდერნიზმის დამკვიდრების პროცესი ცხადყოფს, კულტურულ-გამომსახველობითი სიახლის ფუნქციონირების დაწყებისას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სწორედ ლოკალურ კულტურულ სიტუაციას. ყოველი კონკრეტული კულტურული სივრცის მასშტაბით განმტიცებული ნორმატიული კანონების წინააღმდეგ განმაახლებელ როლს შეიძლება ასრულებდეს ის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური პრინციპებიც, რომლებიც ათწლეულების ისტორიას ითვლიან პირველად კულტურულ რეალობაში. ძირითადი სამუშაო ამ შემთხვევაში სრულდება, ერთი მხრივ, ნორმასთან კონტრასტის, ხოლო მეორე მხრივ, თავად ამ პრინციპთა კულტურული მნიშვნელოვნების საფუძველზე. კიდევ ერთი პრობლემა, რომელიც განიხილებოდა ქართველი ავტორების მიერ ჯერ კიდევ მოდერნიზმის დამკვიდრების პერიოდში, ეხება ქართულ სინამდვილეში დასავლური კულტურული მიმართულების იმპორტს. თავად ამ კულტურის ადეპტების მიერ ხდება ფიქსირება და გააზრება იმგვარი საკითხებისა, როგორიცაა ნაციონალურ ენასთან, ცნობიერებასთან და ესთეტიკურ წარმოდგენებთან ახალი კულტურული მოთხოვნების თავსებადობა და, რაც მთავარია, ამგვარი სინთეზის სულიერი და კულტურული ფუნქცია.[1] ბუნებრივია, ანალოგიური პრობლემა განიხილე-

რამო წერილში აღნიშნავს: „საქართველოში სიმვოლიზმი გამოდის მაშინ, როცა ის სხვაგან მებრძოლ შკოლიდან უკვე შეიქმნა აკადემიური, რომ მისი მწუხრი იგრძნეს თვითონ ეპიგონებმა“ (ტ. ტაბიძე, *ცისფერი ყანწებით*, № 2, 20).

1 საგულისხმოა, რომ ქართულ კულტურაში მოდერნიზმის შემოსვლის ეტაპზევე ეს პრობლემა ამ ჭრილში განიხილებოდა ქართველი ავტორების მიერ. ასრულებდა რა ქართულ კულტურაში ევროპული მოდერნიზმის შემოტანის კარგად გააზრებულ ამოცანას, ტიციან ტაბიძე წერდა: „სიმბოლიზმი ჩვენში რომ უცხოეთიდან მოდის, ამაში არაფერი საფრთხე არ არი. ჩვენ ვიცით, რომ ისტორიულ დროში საქართველო იმყოფებოდა ბევრ სხვა და სხვა კულტურის გავლენის ქვეშ. ბევრი გადმოუღია იმას ბერ-

ბა ქართულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის შემოტანისას, პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში საჭირო ხდება იმავე ტიპის წინასწარი სამუშაოების შესრულება. დროში აცდენილობისა თუ ეროვნულ კონტექსტთან შესაბამისობის პრობლემა, რომელიც უნდა გადაჭრილიყო ჯერ კიდევ მოდერნიზმის ეტაპზე, საუკუნის დასაწყისში, კვლავაც საყურადღებოა საუკუნის ბოლოს. სრულიად ცხადია, რომ მსგავსი ვითარება განაპირობა იმ კულტურულმა წყვეტამ, რომელსაც ადგილი ჰქონდა გასაბჭოების შემდგომ. რომ არა ეს წყვეტა, დასავლური კულტურის, მოდერნიზმის მიმართულებით მიმავალი ქართული ლიტერატურა განაგრძობდა ბუნებრივ განვითარებას და ეს გზა ბუნებრივადვე მოაქცევდა მას პოსტმოდერნულ კულტურულ-ეპოქალურ კონტექსტში. ეს თავის მხრივ გულისხმობს სისტემათა და დისკურსთა პლურალობას, რომლის პირობებშიც მოქმედებს და ურთიერთხელშეწყობით ვითარდება განსხვავებული ესთეტიკისა და იდეური მიზანმიმართულების ხელოვნება – ტრადიციული, მასობრივი თუ საკუთრივ პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაზე დაფუძნებული. ამ შემთხვევაში პლურალობა გულისხმობს სწორედ იმას, რომ არც ერთი სისტემა არ ხდება ერთპიროვნული კულტურული დომინანტა და ვერც ერთი მათგანი ვერ გამოვა წარმმართველობის, აბსოლუტურობის პრეტენზიით. აბსოლუტური დომინანტურობის საშუალებას მას არ უქმნის არა იმდენად საერთო კულტურული, არამედ სოციალური გარემო. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოს პოსტსაბჭოური კულტურული სიტუაცია პოსტმოდერნთან მიმართებას ორი ნიშნით ამყარებს: ერთია

ძნულ, არაბულ, სპარსულ კულტურის, ბევრი იმათთვისაც გაუტანებია [...]. უკანასკნელ დროში ჩვენში დამკვიდრდა ერთგვარი ცვლა ლიტერატურულ შკოლათა, იმ გეგმით, როგორც ევროპაში. აქ იდეები სამუდამო ცვლაშია. როცა ხალხი იღებს სხვისგან რამეს, იმას თავის ბრძმედში ატარებს. ნაციონალური აპერცეპციის (*ბაზგასმა ავტორისაა*) ძალით ერი ითვისებს იმას, რაც მის ეროვნულ თავისებურებას ეგუება, რასაც იმასთან ახლობელი კავშირი აქვს" (ტაბიძე, ტ. *ცისფერი ყანწებით*, № 1, 25-26)

კულტურული ღიაობისა და პლურალობისაკენ სწრაფვა და იმ სოციალური ვითარების დაკანონება, რომელშიც ეს პროცესი განხორციელდება;[1] მეორეა საკუთრივ პოსტმოდერნისტული გამომსახველობითი სივრცისაკენ სწრაფვა, ანუ ავტორთა და მკვლევართა მცდელობა – უშუალოდ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის, მხატვრულ-გამომსახველობითი ფორმების, ანალიტიკური მიდგომების დასავლური გამოცდილების ათვისებისა და მისი ქართულ სივრცეში დანერგვისა.[2]

---

1 ნიშანდობლივია, რომ კულტურული ღიაობისა და ლიბერალიზაციის ამოცანა პოსტსაბჭოთა პერიოდში ასევე დაუკავშირდა იმ მემკვიდრეობის გააზრებას, იმ პრიორიტეტების აღდენას, რაც ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში შეიქმნა ქართულ სააზროვნო სივრცეში. ხელახლა ხდება ილია ჭავჭავაძისა და მისი თანამოაზრეების პოზიციის გაცნობიერება, რომელიც მიზანმიმართულად გულისხმობდა ევროპული სააზროვნო კატეგორიების, სოციალური და სახელმწიფოებრივი განვითარების მოდელების შემოტანას საქართველოში (იხ. რატიანი (რედ.), *ილია ჭავჭავაძე 170*; ზედანია (რედ.) *ქართველი ერის დაბადება*; აბზიანიძე (რედ.), *ლიბერალიზმის ეპოქა*).

2 ამ თვალსაზრისით, თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნისტული ტენდენციის ამოქმედებაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანია ლიტერატურის მკვლევართა მიერ გაზიარებული პრაქტიკა ამ პროცესის ანალიზისა. ლევან ბრეგაძე პოსტმოდერნისტული ხერხების – პოსტმოდერნისტული ირონია, ორმაგი კოდირება, ნონსელექცია, გადაწერა, დეკონსტრუქცია, ინტერტექსტუალიზმი, კოლაჟი, ავტორის ნიღაბი – იდენტიფიცირებას ახდენს ცალკეულ ქართველ ავტორებთან, საბჭოთა პერიოდიდან მოყოლებული: მუხრან მაჭავარიანი, რევაზ ინანიშვილი, ჯემალ ქარჩხაძე, ვახტანგ ჯავახაძე, ნაირა გელაშვილი, გურამ დოჩანაშვილი, აკა მორჩილაძე, ბესო ხვედელიძე, ლაშა იმედაშვილი (ბრეგაძე, *ქართული პოსტმოდერნიზმი*, 185-238); ნუგზარ მუზაშვილი იკვლევს „ქართული პოსტმოდერნიზმისა" და დასავლური პოსტმოდერნიზმის მიმართებას, 90-იანი წლების ქართულ მწერლობაში პოსტმოდერნისტული მსოფლგანცდის რეალიზებას (მუზაშვილი, *ქართული პოსტმოდერნიზმი*); ნაირა გელაშვილის, გურამ დოჩანაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძის, ოთარ ჭილაძის პროზაში პოსტმოდერნისტულ ტენდენციას იკვლევს ლელა მირცხულავა (მირცხულავა, *პოსტმოდერნისტული ტენდენციები*, 54-162); მაია ჯალიაშვილი გივი მარგველაშვი-

პოსტმოდერნულ კულტურულ სიტუაციას პოსტსაბჭოურ

ლის ტექსტებში ავლენს პოსტმოდერნისტულ ნიშნებს (ჯალიაშვილი, *შეხვედრა წიგნში*, 132-139); ანა იმნაიშვილი პოსტმოდერნისტულ ტენდენციებს იკვლევს ზურაბ ქარუმიძის, აკა მორჩილაძის, შოთა იათაშვილის, ზაზა თვარაძის, ზაზა ბურჭულაძის, დათო ბარბაქაძის პროზაში (იმნაიშვილი, XX *საუკუნის 90-იანი წლების*, 107-138); სოფიკო ძნელაძე იკვლევს პოსტმოდერნისტული რომანის ჟანრსა და ორიენტირებს, ქართველი ავტორების: ზურაბ ქარუმიძის, ლაშა იმედაშვილის, ზაზა ბურჭულაძის, ნესტან კვინიკაძის, აკა მორჩილაძის რომანებს (ძნელაძე, *პოსტმოდერნისტული ტენდენციები*, 124-192); თავად ზურაბ ქარუმიძე კი თამაშის, პაროდირების, დესტრუქციის, კარნავალიზაციის, ორმაგი კოდირების ნიშნებით პოსტმოდერნისტულ ტექსტებად განიხილავს აკა მორჩილაძის, დათო ტურაშვილის, დათო ბარბაქაძის, ლაშა ბუღაძის, ზაზა ბურჭულაძის, ბესიკ ხარანაულის, რატი ამაღლობელის, შოთა იათაშვილის, ანა კორძაია-სამადაშვილის ნაწარმოებებს (ქარუმიძე, *პოსტსაბჭოთა საქართველო*, 15-40); პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკის საფუძველზე ქართული ლიტერატურული დისკურსის ფორმირებას იკვლევს ზაალ კიკვიძე (კიკვიძე, *პოსტმოდერნიზმი*); ზოია ცხადაია ქართველი პოეტების: გივი ალხაზიშვილის, გიგი სულაკაურის, ზვიად რატიანის, ზაზა თვარაძის ტექსტების ინტერტექსტუალურ ბუნებას და პოსტმოდერნიზმის მიერ ლირიკულ ტექსტში შეტანილ თვისობრივ ცვლილებებს იკვლევს (ცხადაია, *ინტერტექსტუალური ძიებები*, 408-415). ქართველ ავტორთა ცალკეული ტექსტების თუ საერთო ტენდენციების ანალიზის დროსაც მკვლევარები თანმიმდევრულნი არიან პოსტმოდერნისტული სტილური ნიშნების ძიებისას (იხ.: მუზაშვილი, *პოსტმოდერნისტული ბიოგრაფიები*; ავალიანი, *ინტერტექსტუალიზაციისათვის*, 73-87; ავალიანი, *ჭაბუა ამირეჯიბიდან*; ელბაქიძე, *ქართული ლიტერატურული კანონი*, 445-454; კალანდია, *ციტატის ინტერტექსტუალური*; ლომიძე, *რეალისტური/პოსტმოდერნული*, 33-47). მალხაზ ხარბედიას ესსეებში პოსტმოდერნული ეპოქის უცხოელი ავტორების კვალდაკვალ ქართველი ავტორები განიხილებიან (ხარბედია, *პირადი ბიბლიოთეკა*); ქართული სალიტერატურო ჟურნალების – *ჩვენი მწერლობა, არილი, ცხელი შოკოლადი, ლიტერატურული პალიტრა, ახალი საუნჯე* – ფურცლებზე ლიტერატურის კრიტიკოსები უახლეს ქართულ ლიტერატურულ პროდუქციას ასევე თანმიმდევრულად განიხილავენ პოსტმოდერნიზმის კონტექსტში. ამ ჟურნალებში, ცხადია, პოსტმოდერნიზმის გლობალური პროცესი აისახება, უწინარესად, მსოფლიო ლიტერატურის

საქართველოში ხელს უწყობს, უწინარესად, სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებები. ერთი მხრივ ოფიციალური მხატვრულ-პუბლიცისტური დისკურსის გაუქმებამ, ხოლო მეორე მხრივ ნაციონალური ნარატივის კულტურის ესთეტიკური შესაძლებლობების ამოწურვამ თითქმის თანაბარი პირობები შეუქმნა ლიტერატურის სფეროში მოღვაწე პირებს, ცალსახა პრიორიტეტებისა და ერთპიროვნული ავტორიტეტების გარეშე დატოვა ლიტერატურა. შეიძლება ითქვას, რომ პოსტსაბჭოთა საქართველოში აღარ მოქმედებს არც ერთი პირი, ჯგუფი თუ ესთეტიკური სისტემა, რომელიც ეჭვქვეშ არ ექცევა. ეს დაეჭვება შეიძლება ეხებოდეს როგორც ესთეტიკურ, ისე მორალურ ღირებულებას. მორალური პრობლემა უწინარეს ყოვლისა საბჭოურ მემკვიდრეობად შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგრამ რამდენადაც ამ პრობლემაზე აშკარა მსჯელობა პოსტსაბჭოურ პერიოდში, უფრო ზუსტად, ამ პერიოდის დადგომისთანავე დაიწყო, შეიძლება ითქვას, რომ თავისი კვალი მან ლიტერატურულ სიტუაციასაც დაამჩნია. საბჭოური ორმაგი დისკურსის პრობლემა, ოფიციალურ და ნაციონალურ სფეროთა დაპირისპირება პოსტსაბჭოურ წლებში განსხვავებული კუთხითაც წარმოჩნდა: თავისთავად რამდენად მორალურია ამ პრობლემების განხილვა, მძიმე მორალური მემკვიდრეობის

დიდი ავტორების პრეზენტირებისას, ისევე როგორც თანამედროვე ქართული ტექსტების მიმოხილვისას. ასევე მნიშვნელოვანია, რომ ქართველი მკვლევარების მიერ იქნება მონოგრაფიები დასავლური პოსტმოდერნისტი მწერლების შესახებ (იხ. ცაგარელი, *არნო შმიტის გვიანდელი პროზა*, 2008; ბურდული, *პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული პარადიგმა*, 2010; მაზიაშვილი, *ტომ სტოპარდი*, 2014) მერაბ ღაღანიძის ჩანაწერები დასავლური ლიტერატურის მოზაიკურ პანოს ქმნის, რომელზეც პოსმოდერნისტი ავტორების როლიც ნათლად იკვეთება (იხ. ღაღანიძე, *მწერლის ცხოვრება*). იბეჭდება სტატიები პოსტმოდერნიზმის ცალკეული ავტორების ან ესთეტიკური პრინციპების შესახებ (იხ. ბერეკაშვილი, *პოსტმოდერნიზმი*, 167-175; თავდგირიძე, *ტრიქსტერი და სიმულაკრა*, 15-25, ბიგანიშვილი, *ნიჰილიზმი*, 146-152).

განჩხრეკა და რამდენად ფლობს თანამედროვეობა უტყუარ ფაქტებსა და უტყუარ კრიტერიუმებს; სად გადის საკუთარ ეპოქაზე პიროვნების პასუხისმგებლობის ზღვარი და რა ფორმით შეიძლება გამოიხატოს ეს პასუხისმგებლობა? პოსტმოდერნულ ელფერს ამ ვითარებას ანიჭებს სწორედ კონკრეტული კრიტერიუმებისა და უახლოესი წარსული მოვლენათა სრული სურათის არარსებობა,[1] შესაბამისად – ყოველგვარი ღირებულებისადმი დაეჭვება და ამ დაეჭვებისაგან ყოველი პირის დაუცველობა. ავტორიტეტთა გადაფასება ამ პროცესის შემადგენელი ნაწილიცაა, თუმცა გადაფასება ხდება ესთეტიკური ნიშნითაც ან, უბრალოდ, იმ ნიშნით, რომ ავტორიტეტთა ფუნქცია შესრულებულად და ამოწურულად ცხადდება. სიტუაცია პოსტმოდერნულია სწორედ პატრიარქალურობის დასრულების თვალსაზრისით. „პატრიარქალური კულტურის რღვევა“ საქართველოში ჯერ კიდევ მოდერნიზმის დამკვიდრებისას, ცისფერყანწელთა მიერ გამოცხადდა, მაგრამ საბჭოთა ეპოქამ ახალი შინაარსით აღადგინა და საბჭოური რეჟიმის სამსახურში ჩააყენა სოციალურ ავტორიტეტთა პატრიარქალური ინსტიტუტი. ამასთანავე, ეს პროცესიც ორმაგი იყო. საბჭოთა მეტანარატივში, რომელიც ტრადიციულ პატრიარქალურ მოდელს დესაკრალიზებული ფორმით იყენებდა, ცხადდებოდნენ საკუთარი ბელადები, პატრიარქები და ავტორიტეტები, რომელთაც ქართული ნაციონალური ნარა-

1 საბჭოთა პერიოდის არაერთ ავტორთან, პატრიოტული შინაარსის ტექსტების კვალდაკვალ, საბჭოურ რეჟიმთან თანამშრომლობის გამოცდილება ღიად ჩანდა რეჟიმის მხარდამჭერ ტექსტებში. ასეთმა ავტორებმა, უბრალოდ, ტაბუ დაადეს თავიანთ საბჭოურ ტექსტებს და ეროვნული ღირებულებების სახელით მოინდომეს თავიანთი სოციალური სტატუსის დაცვა, რაც შეძლეს კიდეც საზოგადოების იმ ნაწილის ხარჯზე, ვისთვისაც გასაგები და ალსაქმელია სწორედ ნაციონალური ნარატივის კულტურის ესთეტიკა. თუმცა მათ სტატუსს არ ალიარებს საზოგადოების ის ნაწილი, რომელიც უფრო მკაცრია ორმაგი მორალის პრობლემისადმი და, ამავე დროს, აქვს განსახვავებული, რეალურად კი პოსტმოდერნისტული ესთეტიკური ინტერესები.

ტივი ტრადიციულ (ისტორიულ, ნაციონალურ) იდეალებზე დაფუძნებულ ავტორიტეტთა სისტემას უპირისპირებდა. მაგრამ ლიტერატურულ რეალობაში საკმაოდ რთული აღმოჩნდა ზღვარის დაცვა საბჭოურ და ნაციონალურ ავტორიტეტთა შორის, რამდენადაც საბჭოური იდეოლოგია ცდილობდა საკუთარი მეტანარატივის ფარგლებში მოექცია რეალური ლიტერატურული ავტორიტეტებიც, ამ ფორმით განემტკიცებინა საკუთარი ავტორიტეტულობა და მოეპოვებინა კონტროლი საერთო სიტუაციაზე.[1] პოსტსაბჭოურ პერიოდში კი მოხდა

1 საბჭოთა ელიტის, სოციალური ავტორიტეტების სახით საბჭოთა სისტემამ მძლავრი ინსტიტუტი შექმნა. როგორც გიორგი მაისურაძე ახასიათებს, ეს იყო „მრავალრიცხოვანი, „ინტელიგენციად“ წოდებული ფენა, რომლის წარმომადგენელთა უდიდეს ნაწილს არანაირი ილუზია საბჭოთა წყობილების აღმატებულობისა თუ კომუნიზმის იდეალების შესახებ არ ჰქონია, მაგრამ განსხვავებით დისიდენტებისგან, რომლებიც ძირითადად სწორედ ინტელიგენციის რიგებიდან იყვნენ გამოსული, იგი, არსებულ ვითარებასთან მორგებითა და თავის სასარგებლოდ მისი გამოყენებით, საკუთარი საქმიანობის არეალს ნებადართულის ფარგლებში შემოსაზღვრავდა. ამით ინტელიგენცია საზოგადოების რეპრეზენტაციულ ან, უფრო სწორად, დეკორატიულ ელიტად ჩამოყალიბდა, რომელიც ძალაუფლების რეალურ მექანიზმებს არ ფლობდა, მაგრამ ხელისუფლებასთან სიახლოვე მასაც მატერიალური თუ მორალური პრივილეგიებით ამკობდა. [...] პოსტსტალინური ხანის კორუმპირებულ საბჭოთა საზოგადოებაში ინტელიგენცია, ეკონომიკური თვალსაზრისით, საშუალო ფენას წარმოადგენდა, მაგრამ მისი ძალაუფლებისა და ელიტარულობის განმსაზღვრელი ფაქტორი ამ საზოგადოებრივი ფენის რეპრეზენტაციული სტატუსი და ლავირების უნარი იყო, რომელსაც ყველა ფენასთან კარგი ურთიერთობა ჰქონდა, „უბრალო“ ხალხისთვის ის, როგორც „გამოჩენილი ადამიანის“ ხატი, თაყვანისცემის ობიექტი იყო, ფულიანი საქმოსნებისთვის – „პრესტიჟული“ ნაცნობ-მეგობარი, ხოლო ხელისუფლებისთვის – იდეოლოგიური საყრდენი. ინტელიგენცია იყო როგორც ოფიციალური საბჭოთა კულტურული ინდუსტრიის მთავარი მამოძრავებელი და აღმასრულებელი ძალა, ასევე იდეოლოგიურად ნებადართულის ფარგლებში საბჭოთა სისტემის ერთგვარი საპირისპირო, ე.წ. კონტრპრეზენტული მითების ავტორიც (მაისურაძე, *დაკარგული კონტექსტები*, 39-40).

მკვეთრი ან ფარული დაპირისპირება ფსევდო თუ რეალურ ავტორიტეტებთან, რაც, ცხადია, ამგვარ საბჭოურ მემკვიდრეობაზე რეაქციად შეიძლება მივიჩნიოთ. მეორე მხრივ კი ეს პროცესი გვაახლოებს დასავლურ პოსტმოდერნულ სიტუაციასთან, რომელშიც ღირებულებათა გადაფასება საკუთრივ მოდერნისტულ გამოცდილებას დაეფუძნა. პოსტსაბჭოთა საქართველოს შემთხვევაში კი შეიძლება ითქვას, რომ ავტორიტეტულ და დომინანტურ ღირებულებათა გადაფასება წარიმართა ერთი მხრივ მოდერნისტული, მეორე მხრივ კი საბჭოური გამოცდილების ფონზე. თუმცა სიტუაციის პოსტმოდერნულობის კიდევ ერთი ნიშანი არის ახალი ავტორიტეტების სოციალური არალეგიტიმურობა. საწყის ეტაპზე ეს პერიოდი არ გვთავაზობს იმგვარ ავტორიტეტებს, რომლებიც გამოვიდოდნენ აბსოლუტურობის პრეტენზიით და კანონიზაციის მოთხოვნით. ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ის, თუ რა ფორმით ხდება ავტორიტეტის მოპოვება ან მისი კანონიზაცია. საბჭოურ ეპოქაში, ისევ და ისევ, არსებობდა ღირებულებათა და ავტორიტეტთა ორი ველი: ოფიციალური სტრუქტურები და ხალხის ყურადღება. მართალია, მოქმედებდნენ ხალხში მოარული საავტორო ლექსები და ისტორიები და ისინი ეროვნული ცნობიერების მასშტაბით ასრულებდნენ გარკვეულ ფუნქციას, მაგრამ სერიოზული ძალა სახალხო ან ანდერგრაუნდის ლიტერატურას და, შესაბამისად, ავტორიტეტებს, ფაქტობრივად, არ მოუპოვებია.[1] რასაკვირველია, იყვნენ ისეთი ავტორებიც,

1 დღეს ამ ფაქტს იმითიც ხსნიან, რომ, სხვა საბჭოთა რესპუბლიკებისაგან განსხვავებით, საქართველოში ოფიციალური გამოცემებისა და სტრუქტურების სივრცე, მათი ხელმძღვანელების წყალობით, საკმაო გასაქანს აძლევდა ქართველ მწერლებს და მათ იმდენად არ სჭირდებოდათ იატაკქვეშა სივრცეში ლოკალიზება ან არალეგალური გამოცემები. ამ ხელმძღვანელთა ტიპი, თავის მხრივ, ჩამოაყალიბა სწორედ საბჭოურმა სოციოკულტურულმა სიტუაციამ და ორი – საბჭოური და ნაციონალური – კულტურული სივრცის თანაარსებობის ფაქტორმა; ერთი მხრივ, ისინი საბ-

რომლებიც არ წარმოადგენდნენ ოფიციალურ ფიგურებს არც საბჭოური და არც ნაციონალური კულტურისათვის და, იმისდა მიუხედავად, რომ ქმნიდნენ ესთეტიკურად ღირებულ ლიტერატურას, იმ პერიოდის საყოველთაო ავტორიტეტებად ისინი არც იქცეოდნენ და რეალურად სამწერლო გარემოდან მარგინალიზებულნი იყვენენ (აქ შეიძლება ისეთი ავტორების დასახელება, როგორიცაა შოთა ჩანტლაძე ან გივი მარგველაშვილი). ასეა თუ ისე, შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა პერიოდში ლიტერატურული ავტორიტეტის შექმნის ფორმა იყო ოფიციალური ბეჭდური გამოცემები, ოფიციალური საზოგადოებრივი ყურადღება და საბჭოური ლიტერატურული სტრუქტურები. საბჭოური მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები ამ პროცესში მონაწილეობდნენ მხოლოდ ამგვარი აპრობირების შემდეგ და, ფაქტობრივად, ახდენდნენ ფაქტის კონსტატაციას. პოსტსაბჭოთა პერიოდში კი ამოქმედდა ავტორიტეტულობის განსხვავებული ფორმა, რომელიც პოსტმოდერნული ეპოქისათვის დამახასიათებელი პრინციპებით, კომერციული და მედია წარმატებით მიიღწევა და ამ წარმატებითვე იზომება. ავტორის პოპულარობა ქმნის კიდეც მის ავტორიტეტულობას, რაც რეალურად არც ეწინააღმდეგება ავტორიტეტის ტრადიციულ გაგებას, მაგრამ ნიშანდობლივი ამ შემთხვევაში არის ის, თუ რეციპიენტთა რომელ ფენაზე ზემოქმედებს ამგვარი ინფორმაცია. პოსტმოდერნულ ეპოქაში, მათ შორის, პოსტსაბჭოურ საქართველოში, ხშირად მწერლის

ჭოური იდეოლოგიის და რეალობის პირობებში მსახურობდნენ, საბჭოთა გამომცემლობებსა და გამოცემებს ხელმძღვანელობდნენ, რაც, ბუნებრივია, მათ საბჭოური ოფიციალური კულტურის სივრცეში მოაქცევს. თუმცა პოსტსტალინურ პერიოდში ასეთი ხელმძღვანელები, ჩვეულებრივ, თავიანთი ღირებულებებით და ესთეტიკური პოზიციებით რეალურად მიეკუთვნებოდნენ ნაციონალური ნარატივის კულტურას. შესაბამისად, ისინი აძლევდნენ კიდეც გასაქანს ამ კულტურის წარმომადგენლებს, ისევე როგორც მოგვიანებით გარკვეული გვერდები ეთმობოდა ალტერნატიულ კულტურასაც.

იდენტიფიკაცია ხდება არა მის შემოქმედებით სათქმელთან, არამედ მის მედია-სახესთან.[1] ამ შემთხვევაში პოპულარობის ინფორმაციის აღმქმელი პოტენციურად წარმოადგენს ისეთ პირს, რომელიც ელის და თანხმდება მზა მედია-შეტყობინებას, იღებს წარმოდგენილი პირის მწერლობის ფაქტს, მაგრამ, უმეტესად, არ ახდენს ფაქტის ანალიზს, ანუ რეალურად არ ხდება მკითხველი. ამ შემთხვევაში პოპულარობის ცნება, რაც თავისთავად უნდა ნიშნავდეს ხალხის აღიარებას, არ თანხვდება ავტორის, ავტორიტეტის სახალხოობას ტრადიციულ კულტურასა და საზოგადოებაში, სადაც მწერალი ცნობილი ხდებოდა, ერთი მხრივ, მისი შემოქმედების გავრცელების ხარისხის შესაბამისად, მეორე მხრივ კი რეალური პიროვნული შთამბეჭდაობის, შეკრებილ ხალხთან რეალური ურთიერთობის საფუძველზე. პოსტმოდერნული პოპულარული ავტორი კი ნაკლებად არის ჩაბმული მხატვრული ან პიროვნული კომუნიკაციის პროცესში იმ პუბლიკასთან, რომელიც მის პოპულა-

1 2000-იანი წლების დამდეგისთვის ამგვარ ავტორთა რიცხვში მოექცნენ სწორედ ის ახალგაზრდა მწერლები, რომელთაც იმთავითვე ან დროთა განმავლობაში იწყეს პოსტმოდერნული კულტურული სივრცისკენ სწორება და პოსტმოდერნისტული მხატვრული ხერხებით ოპერირება. ლაშა ბუღაძე, დათო ტურაშვილი, რატი ამაღლობელი ამ დროიდანვე შეიძლება მივიჩნიოთ თანამედროვე ქართული მწერლობის მედია-სახეებად. ამავე გუნდში აღიქმებოდა აკა მორჩილაძეც, რომელიც პირადად არ გამოირჩევა მედია-აქტივობით. ამ ნიშნით და, ცხადია, ესთეტიკური მახასიათებლებით, 2000-იანი წლების ავტორებმა დაიწყეს პოსტმოდერნისტული კულტურული სიტუაციის შექმნა. როგორც ინგა მილორავა აღნიშნავდა, „დღეს არსებობს ლიტერატურული წრე, ჯგუფი, რომელსაც შეიძლება მედიაჯგუფიც ვუწოდოთ. [...] ისინი მუდმივად სხვადასხვა საშუალებების მეშვეობით ჩნდებიან საზოგადოების წინაშეც და სახელმოხვეჭილნიც არიან. [...] მედიასახე და მედიამწერალი ბუნებრივად მოიტანა დრომ“ (მილორავა, *თაობის პორტრეტი*, 115) ლიტერატურული კომუნიკაციის ფორმატის ეს ცვლილება 2010-იან წლებში ახალ ხარისხში აიყვანა სოციალურმა მედიამ, რითიც უკვე შემდგომი თაობის ავტორებმა ფართოდ ისარგებლეს და კიდევ უფრო ცხადი გახადეს სწორედ პოსტმოდერნისტული კულტურული სიტუაციის არსებობა.

რობას იზიარებს. ის ხდება ცალმხრივი მედია-კომუნიკაციის მონაწილე და პოპულარული კულტურის, მასობრივი კულტურის ფიგურა.

ნიშანდობლივია, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდში, ქართული სინამდვილე, ფაქტობრივად, პირველად დადგა მასკულტურის ან პოპკულტურის რეალობის წინაშე. საბჭოთა პერიოდში ოფიციალური დისკურსის, იდეოლოგიური, არაკომერციული მიზანმიმართულებისა და კონტროლირებადი მედიის პირობები არ იძლეოდა მასკულტურის რეალური განვითარების საშუალებას. ცენზურულ და იდეოლოგიზირებულ ვითარებასთან დაპირისპირება ხდებოდა მაღალი კულტურის სივრცეში გამოვლენილი შემოქმედებითი ენერგიის საფუძველზე. პოსტსაბჭოურმა სოციალურ-ეკონომიკურმა ცვლილებებმა და, რაც მთავარია, მედიის ლიბერაციამ და კომერციალიზაციამ უკვე შექმნა პოპკულტურის განვითარებისთვის შესაფერისი გარემო. მანამდე კი, როცა 1990-იანი წლების პირველ ნახევარში, ძლიერი საზოგადოებრივი სტრესის პირობებში, ლიტერატურა ფრუსტრაციის ველში მოექცა, მან დაკარგა გარემოსთან ბრძოლისა და ადაპტაციის ჩვეული ფორმები და ერთგვარად დაკარგა სოციალური ფუნქციაც. მოხდა ავტორთა, როგორც ინდივიდთა, სოციალური და შინაგანი იზოლაცია. ნიშანდობლივია, რომ რამდენიმე ხანში ლიტერატურის რეაბილიტაცია მოხდა სწორედ მედიის, საგამომცემლო-კომერციული საქმიანობის გააქტიურებისა და საზოგადოების, უფრო მეტად სწორედ პოპკულტურაზე ან ეპატაჟზე ორიენტირებული თაობის ინტერესის ფონზე. ცხადია, ამ პროცესში თავისი საზოგადოებრივი ფუნქცია აღიდგინა საბჭოთა პერიოდშივე შემდგარმა ავტორიტეტულმა მწერლობამ, მაგრამ საგულისხმო სწორედ ის არის, რომ ამ ტიპის ლიტერატურამ მხოლოდ სოციუმის ერთი ნაწილისთვის დაიბრუნა თავისი ბუნებრივი სოციალური როლი. შეიძლება ითქვას, რომ რეაბილიტაციის პროცესში უფრო აქტიური პოზიცია ჰქონდა ახალ თაობას, ანუ ახალ ავტორიტეტებს, რომელთაც თანდათანობით შექმ-

ნეს რეალობასთან მწერლობის ადაპტაციის ახალი ფორმები. თუმცა, შესაძლოა, ზოგ შემთხვევაში მედიასა და პოპულარობაზე მუშაობა მათი გამიზნული ნაბიჯი არც იყო, მედიამ უფრო იოლად გამონახა მათთან საურთიერთო გზა და, მეორე მხრივ, მიაწოდა ისინი იმ პუბლიკას, რომელიც ნაკლებად იყო ორიენტირებული ტრადიციულ, შემდგარ ავტორიტეტებზე, კითხვის ტრადიციულ მანერაზე და, ამასთანავე, თუნდაც ასაკობრივი ნიშნითაც, ნაკლებად იყო სტრესისა და ფრუსტრაციის მატარებელი. პოპკულტურა, რომელიც თავის თავში მოიცავს მაღალი კულტურის გამოდევნის ან მისი დევალვაციის შესაძლებლობას, საქართველოში მართლაც გახდა ერთგვარი საფრთხე ავტორთა ინდივიდუალური შემოქმედებითი განვითარებისათვის, თუმცა სოციალურ ასპექტში ის შეუდგა კულტურის, მწერლობის ხელახალი პოპულარიზაციის საკმაოდ მნიშვნელოვან როლის შესრულებას.

მაგრამ საკითხავია, განვითარდა თუ არა ეს პროცესი გარკვეული ესთეტიკური ცვლილებების საფუძველზე? მოხდა თუ არა მსგავსი პოპულარიზაცია ახალი თაობის ახალი კულტურულ-ესთეტიკური მიზანდასახულების შესაბამისად? ფაქტობრივად პოსტაბჭოური პერიოდის მედია-ფიგურები, პოპულარული ახალი ავტორიტეტები გახდნენ ის მწერლები, რომელთა შემოქმედება სრულიად ცალსახად ან ზოგადი ნიშნებით მაინც მოექცევა პოსტმოდერნიზმის კულტურულ-ესთეტიკურ არეალში. ამ თვალსაზრისითაც შეიძლება ითქვას, რომ ამგვარმა ლიტერატურამ ერთგვარად განახლებული საზოგადოებრივი ფუნქცია სწორედ პოსტმოდერნიზმის კულტურული ათვისების პროცესში შეასრულა. საზოგადოებრივი როლი ამ შემთხვევაში განიხილება როგორც შედეგი თავისთავად საყურადღებო ცვლილებებისა, რომელთა არეალი, რასაკვირველია, უფრო ფართოა, ვიდრე მედიის ზედაპირზე არეკლილი მოვლენები.

რამდენად კანონზომიერია „პოსტმოდერნიზაციის“ პროცესი ზოგად ლიტერატურულ ტენდენციათა თვალსაზრისით და

რას შეიძლება ელოდოს ამის შედეგად ქართული მწერლობა? შეიძლება ითქვას, რომ პოსტსაბჭოურ პერიოდში ქართულმა ლიტერატურამ გაწყვეტილი კულტურული ხაზის აღდგენის პროცესში ხელახლა, მოკლედ და ნაწყვეტ-ნაწყვეტ გაიარა მოდერნიზმისეული ეტაპები. ამის შედეგად შეიძლება მივიჩნიოთ ახალგაზრდული ლიტერატურული დაჯგუფებების გამოჩენა, თავდაპირველად ნეოსიმბოლისტური, შემდგომ კი ნეოავანგარდისტული ტენდენციების მომძლავრება ქართულ პოეზიაში.[1] თუმცა ამავე პერიოდში, 1990-იანი წლების

1 კულტურაზე კონტროლის შესუსტებისა და, შემდგომ, გაუქმების ერთ-ერთი შედეგი ქართული ლიტერატურაში ორგანიზებული პოეტური დაჯგუფებების გაჩენა იყო. მას შემდეგ, რაც სკპ(ბ) ცკ 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებით (*О перестройке*, 1932) მთელს საბჭოთა კავშირში დამოუკიდებელი ლიტერატურულ-მხატვრული დაჯგუფებების არსებობა აიკრძალა და ხელოვნების ყველა სფეროში შესაბამისი, სახელმწიფოს მიერ კონტროლირებადი შემოქმედებითი კავშირები შეიქმნა, საქართველოში ლეგალურ, ან თუნდაც არაფორმალურ, კონკრეტული სახელწოდებით და ესთეტიკური პოზიციით იდენტიფიცირებულ ლიტერატურულ დაჯგუფებას აღარ უარსებია. 1980-იანი წლების ბოლოს და 1990-იანი წლების დასაწყისში კი საქართველოში ერთმანეთის მიყოლებით ჩნდება პოეტური დაჯგუფებები, რომელთაც თავისი ფუნქცია, როგორც დღეს ჩანს, არა იმდენად შემოქმედებითი, ესთეტიკურ მიღწევების მხრივ შეასრულეს, არამედ, სწორედ, ლოკალურ დროში ლიტერატურული გარემოს ინსტიტუციური განახლების, ტოტალური სივრცის დეკონსტრუქციის მხრივ. 1990-იანი წლების ლიტერატურულ სივცეში ამ დაჯგუფებების გამოჩენა შეიძლება აღვიქვათ უფრო როგორც XX საუკუნის დასაწყისის, ოდესღაც ჩახშული პოეტური პროცესების გამოძახილი, როგორც დაკარგული კულტურული ფორმებისა და შემოქმედებითი ურთიერთკავშირის შესაძლებლობის აღდგენის ცდა. ეს არა მხოლოდ ინსტიტუციური თვალსაზრისით იყო 1910-1920-იანი წლების საქართველოს კულტურული რეალობის რეკონსტრუქციის მცდელობა, არამედ ესთეტიკური თვალსაზრისითაც, რადგან დაჯგუფებებმა სწორედ 1990-1920-იანი წლების საქართველოში დაფიქსირებულ სიმბოლიზმის ან რადიკალური ავანგარდის ათვისების გამოცდილებას მიმართეს, რითიც, კიდევ ერთხელ, თვალნათელი გახდა გლობალური კულტურული პრაქტიკის გათავისების გამოცდილების მნიშვნელობა ნაციონალური

დასაწყისში გამოჩნდნენ ისეთი ახალგაზრდა ავტორებიც, რომლებიც არ საჭიროებდნენ კულტურული რეორინტაციის სამუშაოს ჩატარებას, რადგან სუბიექტურ დონეზე ის ადრევე ჰქონდათ შესრულებული. ამიტომ აქტიური საქმიანობის დაწყების შემდეგ ინდივიდუალური შემოქმედებითი მოღვაწეობის გარდა ცდილობენ, ერთი მხრივ, XX საუკუნის დასაწყისის, მეორე მხრივ კი ამ საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურულ-კულტურული თეორიებისა და მნიშვნელოვანი ფიგურების პოპულარიზაციას, თარგმნასა და პუბლიკაციას და ამ ფორმით ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში მათ დამკვიდრებას. ნიშანდობლივია, რომ მათ ამ პერიოდიდანვე სწორედ პოსტმოდერნიზმისაკენ მიმართეს ყურადღება. 1990-იანი წლების დასაწყისიდან საქართველოში ისინი იწყებენ ტერმინ „პოსტმოდერნიზმის" ხსენებას, გარკვეული მასალების თარგმნას და საკუთარ შემოქმედებით ძიებებს რთავენ პოსტმოდერნულ კონტექსტში.[1] რამდენიმე წელი-

კულტურის სივრცეში. განსაკუთრებით ნათლად ეს ტენდენცია 1990-იანი წლების დასაწყისის ქართულ ახალგაზრდულ პოეზიაში გამოიხატა. საუკუნის დასაწყის ქართული პოეზიის გავლენები გაჩნდა ცალკეულ ავტორებთან და, რაც ყველაზე ნიშანდობლივია, ერთმანეთის მიყოლებით, და მოკლე ხნით, გაჩნდა რამდენიმე დაჯგუფება, რომლებიც კონკრეტულად „ცისფერი ყანწების" და გალაკტიონის პოეტიკით (და მათი გზაგავლით – ფრანგული სიმბოლიზმით) საზრდოობდა, მათ შორის – *ქრონოფაგები* (1991), *მარადახალი ქნარი, ბებერი პოეტების ორდენი* (1996). კულტურულ-ესთეტიკური ლოგიკის თანახმად, მათთანაც მალევე ჩნდება ავანგარდიზმისადმი ინტერესი და 1993 წელს *ქრონოფაგების* „მემარცხენე ნაწილი" (როგორც თავად უწოდეს თავის თავს) უკვე *ანომალიური პოეზიის* კრებულს გამოსცემს. ამავე წლებში *რეაქტიული კლუბი* რადიკალური ავანგარდის ესთეტიკური მემკვიდრეობით სარგებლობს.

1 სწორედ ამ მიზანმიმართულებით იწყებენ ორიგინალურ, მთარგმნელობით თუ საგამომცემლო საქმიანობას დათო ბარბაქაძე, კარლო კაჭარავა, დათო ჩიხლაძე. ზურაბ ქარუმიძე 1990-იანი წლების დასაწყისის საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკურ თუ სოციალურ ცვლილებებს პოსტმოდერნიზაციის კონტექსტში განიხილავს, ამ ფონზე ქართული ლიტერატურული სიახლეების

წადში პოსტმოდერნიზმი ბევრისთვის ხდება დამაინტერესებელი და თვით დამაინტრიგებელი მოვლენა. XXI საუკუნის დამდეგს და ამ საუკუნის პირველივე წლებში პოსტმოდერნიზმმა ისე გაიარა გზა კიტჩისკენ, რომ მისი თეორიული და მხატვრული ფასეულობების ინტელექტუალური ათვისება მწერალთა და მკითხველთა შედარებით ფართო წრეებში არც მომხდარა. თუმცა ეს ხელს არ უშლის იმ ფაქტს, რომ სულ უფრო და უფრო იზრდება იმ ავტორთა რიცხვი, ვინც აითვისა ტექსტის აგების გარკვეული პოსტმოდერნისტული პრინციპები და ამ პრინციპთა გამოყენებით აღწევს მხატვრულ ეფექტს. ფაქტობრივად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული

მთავარ შედეგს საბჭოური პერიოდის მეინსტრიმული კულტურის ლიბერალიზაციაში ხედავს: „პოსტსაბჭოთა საქართველოს ჩამოყალიბების თანმხლები კარნავალიზაცია მხოლოდ პოლიტიკურ პროცესებს და ენერგოსექტორს კი არ შეეხო, არამედ ლიტერატურასაც. ჩნდება ლიტერატურული საძმოები, რომელთაგან პირველი იყო „რეაქტიული კლუბი“ – კოტე ყუბანეიშვილის, ირაკლი ჩარკვიანისა და სხვათა მონაწილეობით. თუმცა, კლასიკური ქართული ლიტერატურის კანონების სადარაჯოზე კვლავაც იდგნენ მწერალთა კავშირიცა და ლიტერატურის ინსტიტუტიც. სწორედ ამ კანონების დანგრევა დაიწყეს „რეაქტიულმა პოეტებმა“ თავიანთი პერფორმანსებით და ლიტერატურული ლაზღანდარობით. იყო სხვა საძმოებიც, მაგალითად, „ქრონოფაგები,“ დათო ბარბაქაძემ წამოიწყო თავისი ვიდეოჟურნალი და შემდეგ ბეჭდვითიც – „პოლილოგი,“ კარლო კაჭარავაც – მხატვარი, პოეტი და არტ-კრიტიკოსი – წერდა თავის ვერბალურ და ვიზუალურ ტექსტებს [...]; ერთ-ერთი პირველი დამოუკიდებელი ლიტერატურული გამოცემა იყო გაზეთი „ლიტერატურა და სხვა“ (ქეთი ქურდოვანიძის რედაქტორობით), შემდეგ „არილიც“ გამოჩნდა, ასევე გაზეთი „ალტერნატივა“ და ა.შ. ერთი მხრივ, ახალი ბეჭდვითი გამოცემები რელიგიური თემატიკით იყო გავსებული, რაც ათეისტური აკრძალვების მოხსნის შედეგად სრულიად ბუნებრივი რამ უნდა ყოფილიყო, ხოლო მეორე მხრივ, მწერლები იწყებენ იმ ლიტერატურული ფორმების იმიტაციას, რომლებიც „რკინის ფარდის“ ჩამოგდების შედეგად შემოდიოდა რუსული თარგმანების სახით. თანდათან იწყება ლიტერატურული „მეინსტრიმის“ – ძირითადი ნაკადის ლიბერალიზაცია“ (ქარუმიძე, *პოსტსაბჭოთა საქართველო*, 30-31).

ლიტერატურის არეალში სწორედ სიტყვა „პოსტმოდერნიზმი“ აღიქმება სიახლის, დასავლური კულტურული სივრცისკენ ორიენტაციის, თანადროულობაში ჩართვის, განახლებისა და განვითარების ერთადერთი შესაძლებლობის მნიშვნელობით. ამასთანავე, აშკარა დასავლური ორიენტაცია ამ შემთხვევაში ჩაანაცვლებს რუსულ კულტურულ კავშირებს, რომლებიც საბჭოურ პერიოდში ერთი მხრივ ობიექტური გარემოებებით, მეორე მხრივ კი ბუნებრივი მხატვრულ-ინტელექტუალური ინტერესით იყო ნაკარნახევი. შეიძლება ითქვას, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდში ამგვარი კულტურული რეორიენტაცია, რეალურ სოციალურ მიზეზებთან ერთად, საბჭოური კულტურული არეალისაგან გამოცალკევების ერთ-ერთი ნიშანიცაა. თავისთავად ძიების პროცესი, ტექსტზე ექპერიმენტაცია კი კონკრეტულად დაუკავშირდა პოსტმოდერნიზმის გამოცდილებას. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ესთეტიკურ-რეპრეზენტაციული და არა სულიერ-მსოფლმხედველობრივი ძიებების ნიშნით წარიმართა კულტურული რეორიენტაციის პროცესი პოსტსაბჭოურ საქართველოში, რაც თანხვდება კიდეც პოსტმოდერნულ სივრცეში ეგზისტენციალური კითხვების გაუქმებას.[1]

თუმცა ქართულ რეალობაში საერთო პოსტმოდერნულ კულტურულ ტენდენციასთან ერთად მოქმედებს იდეოლო-

1 ნიშანდობლივია, რომ ის ავტორები, რომლებიც პოსტმოდერნიზმის კულტურული რესურსით საზრდოობენ, ამ ცვლილებებს ხედავენ. მაგალითად, შოთა იათაშვილი პოსტაბჭოთა თაობის ქართველ მწერალთა შეფასებისას ყურადღებას სწორედ იდეური დატვირთვისა და იდეოლოგიური აქცენტის (ამ შემთხვევაში – ნაციონალური იდეოლოგიის) გაუქმებაზე ამახვილებს: „ეს იყო ეპოქა, როდესაც მწერალს აუცილებლად უნდა ჰქონოდა სათქმელი. დღეს კი ისეთი ლიტერატურა წამოვიდა, რომელიც ხშირად გარკვეულ გარეგნულ ეფექტზეა აგებული. იგი გასცდა „სათქმელის“ ესთეტიკას და ეს, გარკვეული თვალსაზრისით, კარგიცაა, მაგრამ, მეორე მხრივ, აღარ არსებობს სათქმელი, ან, თუ არსებობს, უმეტესად – დესტრუქციული. დესტრუქციულობა ეპოქის ნიშანია“ (იათაშვილი, *მკითხველი უპირატესობას*).

გიათა დისკრედიტაციის ლოკალური პროცესიც. მასში ჩართული აღმოჩნდა არა მხოლოდ საბჭოთა იდეოლოგია, არამედ ნაციონალური ნარატივის მიერ ფორმირებული ეროვნული იდეოლოგიური სისტემა, რომლის ქმედითობაში დაეჭვება მოხდა სწორედ პოსტსაბჭოთა პერიოდის სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემებიდან გამომდინარე. უფრო ზუსტად კი შეიძლება ითქვას, რომ დაეჭვება მიმართულია სწორედ ესთეტიკურ-იდეოლოგიური დომინანტისადმი. ახალი კულტურული პოზიციების მატარებელი ავტორები, უბრალოდ, ვეღარ ახდენენ ნაციონალური იდეების კულტივირებას იმ მიზეზითაც, რომ მათთვის დისკრედიტებულია ნაციონალური ნარატივის კულტურის გამომსახველობითი ფორმები და მისი იმპერატიული ტონი. ამასთანავე, ეროვნულ იდეაზე საზოგადოების ორიენტაციის აღდგენის მსურველთა მხრიდან მოთხოვნები თავისთავად უკავშირდება კულტურული ნორმების უცვლელი სახით შენარჩუნებასაც, რაც, ფაქტობრივად, კულტურულ ღიაობასთან დაპირისპირების მოთხოვნაა და, შესაბამისად, ეწინააღმდეგება თანამედროვე მსოფლიო კულტურის და საკუთრივ ქართული კულტურის უძლიერეს ტენდენციას კულტურული გახსნილობისა.

პოსტსაბჭოთა ქართულ რეალობაში ტრადიციულ-პატრიარქალური ლიტერატურული იერარქიის დაშლა და, მეორე მხრივ, საკუთრივ ესთეტიკური ნორმების რღვევა ცენტრულ-იერარქიული კულტურული სისტემის ჩანაცვლების ნიშანია. ამგვარ სისტემად, ბუნებრივია, ნაციონალური ნარატივის კულტურა შეიძლება განვიხილოთ, მაშინ, როცა პოსტსაბჭოთა პერიოდში გააქტიურებული კულტურა, თავის მხრივ, ავლენს სწორედ განმტკიცებული, ნორმატიული, ცენტრული სისტემის იგნორირების ტენდენციას. კულტურის დეცენტრაცია და მარგინალური არეების გააქტიურება პოსტმოდერნული ეპოქის ერთ-ერთი მახასიათებელია. მარგინალურობა ამ შემთხვევაში შეიძლება დავახასიათოთ როგორც

ნორმატიული კულტურიდან განდევნილი (რეპრესირებული) თემებისადმი, ენებისადმი, პრობლემებისადმი ინტერესი, ესთეტიკური თავისუფლება, ტრადიციული ნორმებისა და ავტორიტეტებისაგან თავის არიდება, ცენტრის მოშლა.

ამასთანავე, პოსტსაბჭოთა ეპოქის ქართული ლიტერატურული რეალობის ფარგლებში დეცენტრულმა ტენდენციებმა არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ, კვლავ და კვლავ, ისტორიულ-პოლიტიკური ლოგიკის თანახამადაც იჩინა თავი.

საბჭოთა კავშირის, როგორც ცენტრალიზებული პოლიტიკური სისტემის რღვევა ბუნებრივად გულისხმობს ფიქსირებული ცენტრის მოშლას ყველა დონეზე, მათ შორის, რაღა თქმა უნდა, კულტურის დონეზეც. შეიძლება ითქვას, რომ ამ პროცესის შედეგად დაირღვა არა მხოლოდ პოლიტიკური ცენტრის მაკოორდინირებელი ფუნქცია, არამედ გაუქმდა თავად ცენტრის მითი. ორივე შემთხვევაში, როგორც რეალურ, ისე მითოლოგიზირებულ ასპექტში, ამგვარი ცენტრი, რასაკვირველია, მოსკოვია. ამ რეალობისა თუ მითის დამხობით საქართველოში, როგორც პოსტსაბჭოთა კულტურაში, ბუნებრივად უნდა დაწყებულიყო ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი ცენტრების მოშლის, ნორმატიული ესთეტიკური სისტემის რღვევის პროცესი, რასაც მართლაც ჰქონდა ადგილი, მაგრამ არ წარმართულა მხოლოდ საბჭოეთის დეცენტრაციის სახელით, რადგან ამ შემთხვევაშიც ამოქმედდა ოფიციალური და რეალური კულტურული დომინანტების ფაქტორი. საბჭოური ცენტრი და ცენტრული (იდეოლოგიზირებული) კულტურა, რომელიც მხოლოდ ოფიციალურ, ფასადურ დონეზე წარმოადგენდა გაბატონებულ სისტემას, პოსტსაბჭოურ ქართულ კულტურულ არეალში, რეალურად, არც ექვემდებარებოდა მოშლას, რამდენადაც მისი ცენტრული როლი წინასწარვე მოშლილი იყო ნაციონალური ნარატივის კულტურის მიერ – თუკი ვიგულისხმებთ, რომ ამ კულტურის ფარგლებში უკვე ათწლეულების მანძილზე საბჭოური ცენტ-

რი ჩაანაცვლა ნაციონალურმა ცენტრმა. ამდენად, თუ ვიმსჯელებთ დეცენტრაციის ტენდენციაზე პოსტსაბჭოთა ქართულ კულტურაში, მაშინ უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამგვარი ტენდენცია მიმართულია არა საბჭოური ცენტრის (მოსკოვი, კომუნიზმის მითი და სხვა) წინააღმდეგ, არამედ ნაციონალური ნარატივის კულტურის ფარგლებში გამოკვეთილი ცენტრული სქემების საპირისპიროდ. ამ შემთხვევაში მხოლოდ ერთი კითხვა ჩნდება: რამდენად იქონია ზეგავლენა პოსტსაბჭოთა ქართული კულტურის დეცენტრაციაზე საბჭოთა ფიქციური ცენტრის მოშლამ? ამგვარი ცენტრი ხომ ფიქციური გახლდათ კულტურულ-მსოფლმხედველობრივ დონეზე, მაგრამ სავსებით ქმედითი და რეალური იყო მატერიალურ დონეზე.

ფაქტობრივად, შეიძლება ითქვას, რომ იმ ფონზეც როცა საბჭოური ცენტრის მითი დესაკრალიზებული იყო ქართული ნაციონალური კულტურის მიერ, ამ კულტურის არეალში სწორედ აღნიშნულ მითთან წინააღმდეგობის ძალით ფუნქციონირებდა ნაციონალური ცენტრი. იქმნეოდა იმგვარი სიტუაცია, როცა საბჭოურ ცენტრთან წინააღმდეგობა (როგორც იდეურ, ისე მატერიალურ დონეზე) აძლიერებდა ნაციონალურ კულტურას და მის ცენტრულ სისტემას. ამ შემთხვევაში საბჭოური ცენტრის, მოსკოვის, საბჭოთა იდეოლოგიის საფრთხე განაპირობებდა ნაციონალური კულტურისა და იდეოლოგიის ორიენტაციას ეროვნული ცენტრის ირგვლივ. შესაბამისად, საბჭოთა სისტემის კოლაფსის შედეგად მოიშალა არა მარტო საბჭოური ცენტრის იდეოლოგიური ან რეალური ფუნქცია, არამედ ამ ცენტრის, როგორც რისკის საფრთხე, რომლის ძალითაც ქართული კულტურის დაჯგუფება ხდებოდა ნაციონალური ცენტრული სისტემის ირგვლივ. სწორედ ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართულ კულტურაში დეცენტრიზმის ტენდენციას მაინც ჰქონდა პოლიტიკური მიზეზი და ის მაინც იყო კავშირში საბჭოთა სისტემის რღვევასთან.

1990-იანი წლების ბოლოდან ქართულ ლიტერატურაში შეხვდებით საკმაოდ აქტიურ ინტერესს მარგინალიზებული არეებისადმი როგორც ენობრივ, ისე სიუჟეტურ დონეზე. ეს, ბუნებრივია, მიგვითითებს მარგინალიზმის ესთეტიკით დაინტერესებაზეც. ნორმირებული გარემოდან გარიყული ადამიანის თემა საკმაო თანმიმდევრულობით მუშავდება ქართულ პროზაში. ასეთივე თანმიმდევრულობით და, შეიძლება ითქვად, დიდი გატაცებითაც ხდება ქართული სლენგის დამუშავება.[1] თუმცა სიუჟეტურ-ესთეტიკურ დონეზე გამოვლენილი ალტერნატივები მხოლოდ ერთი ასპექტია მარგინალიზმისა და არანაკლებ მნიშვნელოვანია იდეალებისადმი და ღირებულებებისადმი მიმართების საკითხი. რასაკვირველია, მარგინალურ მოვლენებზე საუბრისას ჩნდება კითხვა, თუ რა ნიშნით და რის მიმართ არის ეს მოვლენა მარგინალური, მით უფრო, თუკი ვიგულისხმებთ, რომ ტრადიციულ სივრცეებში, მათ შორის, ნაციონალური ნარატივის სივრცეში, ცენტრის ცნება გულისხმობს სწორედ ღირებულებების კონცენტრაციას.

საყურადღებოა, რომ უშუალოდ პოსტმოდერნისტული კულტურული ტენდენციების მომძლავრებისას მარგინალობის თემა ნაკლებად საჭიროებს გამართლებას იდეალებისადმი

1 მარგინალიზებული სოციალური ფენებისამი და მათი ლექსიკისადმი ინტერესით მუშავდება, ცხადია, აკა მორჩილაძის რომანები და მოთხრობები – *ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებიდან* (1995) მოყოლებული; მიხო მოსულიშვილის *ფრენა უკასროდ* (2001). პოსტსაბჭოთა პერიოდში ლაშა თაბუკაშვილის პიესის *მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი* (1997) და სპექტაკლის პოპულარობაც მიუთითებს მარგინალიზებული ადამინის თემისა და სლენგის სიახლეზე იმ გარემოში, სადაც მასობრივ მკითხველს/მაყურებელს ძირითადად ნორმირებული, ცენტრული ორიენტაციის ტექსტები მიეწოდებოდა. ამ ტენდენციის შესაბამისად, ამგვარ ტექსტებში სიუჟეტური არჩევანი ლოგიკურად უკავშირდება ენის არჩევანსაც და ძნელი სათქმელია, ენობრივი ინტერესი განაპირობებს შესაბამისი თემების აუცილებლობას თუ მარგინალიზებული ფენების პრობლემებისადმი ინტერესი იწვევს შესაბამისი ენის შემოტანას.

შინაგანი ერთგულების ნიშნით. მაგალითად, თუკი ნაციონალური ნარატივის კულტურის არეალში შემოდიოდა საზოგადოებისაგან გარიყული ან საზოგადოებრივი ნორმების დამრღვევი ფენის ან პიროვნების თემა, ტექსტში ის ფიქსირდებოდა შესაბამისი ენობრივი ქსოვილით, შესაბამისი დეტალებისა და მახასიათებლების ფონზე, ხოლო იდეურ პლასტში ავტორი, ხშირ შემთხვევაში, მიუთითებდა, რომ სწორედ ასეთი, მარგინალიზებული პერსონაჟები სულიერად გაცილებით უფრო ახლოს დგანან იმ იდეალებთან, რომელსაც საზოგადოების ცენტრული, ოფიციალური იდეოლოგიის მატარებელი ნაწილი შინაგანად ღალატობს და მხოლოდ გარეგნულად იცავს. შესაბამისად, სწორედ ცენტრია ბრალეული მარგინალობის წინაშე (მსგავსი სქემით არის აგებული, თუნდაც, ნაციონალური ნარატივის ეპოქის საკულტო ტექსტი, ჭაბუა ამირეჯიბის *დათა თუთაშხია*). ამგვარ ტექსტებში ხშირად მაინც ფიგურირებდა ტრადიციული ავტორი, რომელიც მოვლენებს განსჯის, აფასებს, ბრალს სდებს, ღირებულებათა მოცემულობაში ადგილს მიუჩენს მართალს და დამნაშავეს. ნაციონალური კულტურის არეალში დამუშავებული ეს მოდელი, ცხადა, უცხო არ გახლდათ, ზოგადად, რეალისტური ლიტერატურისათვის, მაგრამ საბჭოურ კულტურულ/იდეოლოგიურ გარემოში მის აქტუალურობას განაპირობებდა საბჭოური ცენტრის ღირებულებითი სისტემის უარყოფის სურვილი. თავის მხრივ, საბჭოური კულტურის არეალში მარგინალიისა და ცენტრის ამგვარი მიმართება, ცხადია, ვერ გაჩნდებოდა, რადგან თავისთავად ვერ გაჩნდებოდა საბჭოური ცენტრის ალტერნატივა.

შეიძლება ითქვას, რომ პოსტმოდერნისტული ტექსტი სწორედ დამკვიდრებული ღირებულებების სისტემისადმი ნეიტრალობის ნიშნით არ თავსდება ტრადიციული ლიტერატურის სივრცეში. აღწერილი სქემა არ ფიქსირდება თავად ტექსტში, თუმცა, შესაძლოა, ასეთი მიმართება იგულისხმება, როგორც წინარე ეტაპი ლიტერატურული ტენდენციისა. პოსტსაბჭოთა ქართულ ლიტერატურაში ახალი თაობის მწერლების მიერ

შექმნილი ტექსტები მარგინალიზმის აქცენტირების ნიშნით შეგვიძლია მივიჩნიოთ არა მხოლოდ პოსტმოდერნული კულტურული ორიენტაციის, არამედ საკუთრივ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის მატარებლებად.

კულტურის დეცენტრაციის ერთ-ერთი ნიშანია არა უბრალოდ სოციალურად მარგინალიზებული, არამედ რეპრესირებული თემებისა და ლექსიკისადმი ინტერესი. ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული, კონცეპტუალური ნიმუში ნორმატიული ენის მიერ რეპრესირებული, მარგინალიზებული ლექსიკით ოპერირებისა დათო ბარბაქაძის *ტრფობა წამებულთაა* (1993). აქ აგრესიული ლექსიკით იქმნებასოციალური გარემოს ამსახველი და მორალური ღირებულებების რეალური დევალვაციის მამხილებელი ტექსტი.[1]

---

1 პოსტმოდერნისტული ლოგიკის შესაბამისად, რეპრესირებული თემების და აგრესიული ლექსიკის შემოტანა, როგორც კულტურულ-ესთეტიკური კონტროლისგან და ტაბუსგან გათავისუფლების ტენდეცია, სრულიად განსხვავდება მასკულინური აგრესიის იმ ნიშნებისგან, რაც ქართულ პოეზიაში გვხვდებოდა. თუ გავიხსენებთ, აგრესიული მასკულინური პოზიცია და შესაბამისი ლექსიკა სწორედ ნაციონალური ნარატივის კულტურის ფარგლებში იკიდებს ფეხს. ამასთანავე, ამ შემთხვევაში ეს არის არა მამხილებელი, არამედ ავტორის/ლირიკული გმირის მიერ პოზიტიურად აღქმული, სიამაყით ნაჩვენები და მკითხველის მიერ გაზიარებული პოზიცია. ცირა ბარბაქაძის დაკვირვებით, ქართული საბჭოთა პოეზიაში უხვადაა აგრესიული ლექსიკაც და ემოციაც, და „ის მხოლოდ ავტორს აღარ ეკუთვნის, ის ეკუთვნის მკითხველსაც და კულტურასაც" (ც. ბარბაქაძე, *დაგინება*, 235). დათო ბარბაქაძის *ტრფობა წამებულთა* კი შეიძლება წავიკითხოთ, სწორედ, როგორც აგრესიაზე, სულიერ და ფიზიკურ ძარცვაზე, ძალადობაზე დაფუძნებული კულტურის, სოციალური გარემოს, ურთიერთობების მხილება. ნანა ტრაპაიძე მას განსაზღვრავს, როგორც ტექსტს *„არარსებული, გამქრალი სიყვარულისა და არსებული, ნამდვილი ვერაგობის შესახებ"*; „აქ არის არა მარტო 1990-იანი წლების სამოქალაქო ყოფის მხატვრული მოდელირება, არამედ თანამედროვე სამყაროს ექსისტენციაც აღიწერება: ცხოვრებას კი არ მოაქვს სიკვდილი, როგორც დასასრული ყველაფრის, რაც დრო-სივრცეში ამოწურავს თავს, არამედ სიკვდილს მოაქვს სიცოცხლე, როგორც სიცარიელე — როგორც ყველაზე დიდი ტყუილი ფორმებისა და მატერიის შესახებ, — არ-

ცხადია, ცენტრული ორიენტაციისა და რაციონალისტურ-ობიექტივისტური ღირებულებათა სისტემის ირგვლივ განვითარებული კულტურის ფარგლებში ტრადიციისამებრ რეპრესირებულია სექსუალური თემები და ლექსიკა. ამ თემებისადმი მიმართებისა და ეროტიზმის ზღვართან სიახლოვის ნიშნით ხშირად ხდება კიდეც კულტურული პროცესების დახასიათება. თუმცა საბჭოური საზოგადოების ფორმირებისას, 1920-იან წლების კომკავშირულ სულისკვეთებაში სექსუალური რევოლუციის ნიშნებიც შეიძლება დავინახოთ, 1930-იანი წლების დამდეგისთვის ფორმირებული საბჭოურ-სტალინური იდეოლოგია და ოფიციალური საბჭოური კულტურა საკმაოდ პურიტანული იყო. ცხადია, რომ საბჭოთა პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში მკაცრად ტაბუირებული იქნებოდა ეროტიული თემატიკა და ლექსიკა, რამდენადაც ამას განაპირობებდა, ერთი მხრივ, ოფიციალური საბჭოური კულტურა, ასევე ნაციონალური ნარატივის კულტურა, რომლის მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური მოთხოვნები ტრადიციულ-რეალისტურ ჩარჩოში ჯდება.[1] ამგვარად, XX საუკუნის მეორე

სებობის შესახებ, *რადგან უსულო საგნები ბუნებაში არ არსებობენ!* გამოდის, *სიცოცხლე* ბრჭყალებში უნდა ჩაისვას, რადგან იგი აქ (ტექსტში) სინამდვილეში არ არსებობს" (ტრაპაიძე, *ვერაგობა და/თუ სიყვარული*, 305).

1 თუმცა, როგორც ქეთევან ელაშვილი მიიჩნევს, ეროტიზმი, რომელიც „უპირველესად, გრძნობადი სპექტრის თავისუფალი გამომსახველობითა და მინიშნებებით უნდა იყოს მოწოდებული, [...] ერთგვარად ატროფირებული იყო საზოგადოდ ქართულ ეთნოფსიქოლოგიაში და ამიტომაც, ქართული მწერლობის წიაღში არ განვითარდა „ეროტიზმის ესთეტიკა"; მიუხედავა იმისა, რომ ნაყოფიერების საწესჩეულებო რიტუალები თუ ქართული მთის პოეზია, ან რენესანსის ადრეული ტენდენციები ქმნიდა ქართულ ლიტერატურაში ეროტიზმის განვითრების წინაპირობას, „ქართულ ენაში მაინც არ შეიქმნა ამ ნაკადის მეტყველი სისტემა და, შესაბამისად, მკვეთრად აქცენტირებული ეროტიული მწერლობა", თუ არ ჩავთლით „აღმოსავლური ბანგნარევი პოეზიისა" და ევროპული იმპულსის სინთეზის შედეგს ბესიკის პოეზიაში ან ცისფერყანწელთა პოეზიას; „ამ მარადიულმა ტაბუირებამ თავისი დამღა დაამჩნია ქართული სიტყვის ბუნებრივ დიაპაზონს, ერთგვარად ჩაკეტა კიდეც" (ელაშვილი, *სიტყვით თრობა*, 69-75).

ნახევარშიაც ორმხრივად იყო შევიწროვებული ჯერ კიდევ მოდერნისტული კულტურის ფარგლებში განვითარებული ინტერესი ეროტიული თემებისადმი: ერთი მხრივ რეპრესირება ხდებოდა საბჭოური იდეოლოგიის სახელით, მეორე მხრივ კი – რეალისტური ნაციონალური კულტურის სახელით. პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში დეცენტრაციისა და ლიბერაციის ტენდენცია სრულიად კანონზომიერად გამოვლინდა რეპრესირებული ეროტიული თემატიკისა და ლექსიკის მოძალებაში. ჩნდება ეროტიული და, ზოგჯერ, რომანტიული ურთიერთობების ამსახველი ტექსტებიც შესაბამისი ლექსიკური გამოსახულებით, თუნდაც დიანა ვაჩნაძის (შოთა იათაშვილის) *ნატა, ანუ ახალი ჟიული* (2003).

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკური ტენდენციების გაძლიერებას ბუნებრივად უნდა გამოეწვია ნორმირებულ ყალიბში დაბრუნების მოთხოვნაც ნაციონალური ნარატივის კულტურის მხრიდან, მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ლიტერატურის სივრცის ნორმირებისა და ცენტრირების მცდელობა კულტურის არეალში არ ყოფილა მძლავრი. შეიძლება ითქვას, რომ უკურეაქციამ მხატვრული ლიტერატურის ნაცვლად პუბლიცისტურ, საბოლოოდ კი პოლიტიკურ სფეროში გადაინაცვლა და, ნაცვლად ესთეტიკურისა, უფრო საზოგადოებრივი პროცესებისაკენ გახდა მიმართული. ასევე ნიშანდობლივია, რომ საზოგადოებრივ სფეროში პუბლიცისტური ფორმით განვითარებული დისკუსიები წარიმართა ნაციონალური იდეოლოგიის სახელით და ნაციონალური ნარატივის კულტურის ადეპტების მიერ.[1] ამგვარ ფონზე ხშირია ამ კულტურის უტ-

1 ცხადი გახდა, რომ ნაციონალური ნარატივის კულტურის ფარგლებში შექმნილმა ენამ ამოწურა თავისი ესთეტიკური რესურსი და შეცვლილ კონტექსტში ვეღარ ფუნქციონირებს შემოქმედებითი თვითგამხატვის გზით. თუმცა ცხადი გახდა ისიც, რომ ამ ენის ახლანდელი მატარებლებისთვის – რომელთა შორის უკვე აღარ არიან მისი რეალური შემქმნელები – უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა საკუთარი სოციალური სტატუსის დაცვა, ვიდრე შემოქმედებითი ან ანალიტიკური პოზიციისა. ამიტომ საკუთარ სტატუსს იცავენ არა კულტურის, არამედ სოციუმის და, შესაბამისად, პოლიტიკის სივრცეში. როგორც დავით ჩიხლაძე აღნიშნავს, „მწერლობის პოლიტიზირება კომუნისტური წყობის დაშ-

რირებაც. შეიძლება ითქვას, რომ პოსტსაბჭოთა სინამდვილის საერთო-კულტურულ არეალში პოსტმოდერნულმა კულტურამ, ფაქტობრივად, მოახდინა ნაციონალური ნარატივის კულტურის მარგინალიზაცია და დეცენტრაციის შედეგად ტრადიციული ცენტრი მარგინალურ არეში მოექცა.[1]

ლის პერიოდის ტენდენციაა. ამ შემთხვევაში მან ნაციონალიზმის უსაზღვრო პუბლიცისტური ტალღისაგან განიცადა ყველაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენები" (ჩიხლაძე, *დემითოლოგიზაციის ფენომენის*, 25).

1 ამ ენათა შორის კონფლიქტი, რომელიც თითქმის დასრულდა კულტურის სივრცეში, გაგრძელდა სოციალურ-პოლიტიკურ სივრცეში. კულტურულ არეალში პოზიციის არჩევანი ცალსახაა. მაგ. ივანე ამირხანაშვილი აცხადებს: „საით უნდა წავიდეს ქართული ლექსი? რა თქმა უნდა, თავისი ძირებისკენ, დასავლეთისკენ, იქით, საითაც ყოველთვის მიდიოდა. დასავლური გზა არის პირდაპირი პერსპექტივა იმ ადგილისკენ, სადაც შეგიძლია შენი თავი აღმოაჩინო, მიაგნო ახალ ხედვას, იპოვო ახალი საშუალებები, განაახლო ენა, ააგო პოეტური მეტყველების ახალი სისტემა" (ამირხანაშვილი, *საუბარი*, 30). როსტომ ჩხეიძე იმედოვნებს, რომ მეოცე საუკუნის „კონიუნქტურული მწერლობის ნიაღვრის" მიუხედავად ქართული ლიტერატურის პოტენციალს დღეს ქმნის „ჭეშმარიტ მხატვრულ-სულიერ მონაპოვართა ოაზისები და ევროპა-ამერიკულ სალიტერატურო პროცესს სწორედ ამ ძარღვის სიმრთელით დავუახლოვდებით და მისი განუყოფელი ნაწილიც შევიქმნებით" (ჩხეიძე, *ქართული ლიტერატურა*, 82). ირმა რატიანი მიიჩნევს, რომ ქართული მწერლობა „არსობრივად ქრისტიანული მწერლობაა, იმთავითვე ორიენტირებული დასავლურ კანონზე და შინაგანად მუდმივად დასავლეთისკენ მომზირალი (რატიანი, *ქართული მწერლობა*, 26).თუმცა გაცნობიერებულია ისიც, რომ სოციალურ სივრცეში გადატანილი კონფლიქტი კვლავ მწვავეა და პოსტმოდერნული ეპოქის ენას ქართულ კონტექსტშიც მოუწევს თავისი სამოქალაქო ფუნქციის შესრულება: „როგორ უნდა უმუშაოს ჩვენში პოსტმოდერნისტული მგრძნობიარობიდან შობილმა ასეთმა ყოვლისმომცველმა პლურალიზმმა? [...] ჯერჯერობით ოდნავადაც არ იგრძნობა, მაგრამ თუკი საერთოდ შესაძლებელოა ამ ქვეყანაში რომანტიზებულ-ნარცისულმა დისკურსმა ადგილი დაუთმოს ოდნავ მეტ რაციონალიზმს, ოდნავ მეტ თვითრეფლექსიას, ყველაზე უკეთ ამას, ალბათ, თავად ცხოვრება მოახერხებს" (მუზაშვილი, *არსებობს, მაგრამ...*, 13).

კულტურული / სოციოკულტურული კონფლიქტი გარდამავალ საზოგადოებაში[1]

თანამედროვე მსოფლიოში გარდამავალი საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი განვითარების ფაზის გავლა არაერთ ქვეყანას უწევს, მათ შორის – საქართველოს. საბჭოურ-კოლონიური რეალობიდან გამოსვლის პროცესში საქართველოში ის ზოგადი ნიშნები ვლინდება, რომლებიც პოსტსაბჭოურ და პოსტკოლონიურ რეალობას ქმნის და გარდამავალი საზოგადოების ტიპობრივ მახასიათებლებად აღიწერება, ხოლო მათი გამოვლენის თავისებურებანი, ცხადია, კონკრეტული ქვეყნის რეალურ გამოცდილებას უკავშირდება. პოსტსაბჭოთა პერიოდში ქართულ რელობაში გარდამავალი საზოგადოების მახასიათებლები შეიძლება მიემართებოდეს პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ სფეროებს. თუმცა ისეთი ღრმა ცვლილებები, რომლებიც საბჭოურ-კოლონიური სისტემის რღვევას ახლდა თან, ცხადია, უკავშირდება კრეატიული კულტურისა და საზოგადოებრივი კულტურის სფეროებსაც – თუკი განვიხილავთ კულტურას, როგორც შემოქმედებითი აქტივობებით გაერთიანებულ სივრცეს; და სოციოკულტურას, როგორც გარემომცველი სამყაროს შესახებ საზოგადოებრივი წარმოდგენების აქტივობის სივრცეს, რომელიც, თავისთავად, კულტურული ტექსტებისა და სოციალური რეალობის ურთიერთქმედების შედეგად ყალიბდება. კულტურული და ესთეტიკური დომინანტების ცვლა, სოციოკულტურული წარმოდგენების კონფლიქტი, კულტურული/სოციოკულტურული ავტორიტეტების და ავტორიტეტული ზონების მოშლა, სოციალურ რეალობასთან კულტურის მიმართების ფორმების ცვლა – ნიშნები, რომლითაც პოსტსაბჭოთა საქართველოს გარდამავალი საზოგადოებრივი რეალობა ხასიათდება, ამავე დროს კულტურულ და სოცი-

1 პირველი პუბიკაცია: წიფურია: *კულტურული/სოციოკულტურული კონფლიქტი*, 139-150.

ოკულტურულ სივრცეთა ურთიერთქმედების ბუნებასაც წარმოაჩენს. კოლექტიური წარმოდგენები, რომლებიც სოციოკულტურულ სივრცეს ამთლიანებს, ერთი მხრივ იქმნება როგორც კულტურული, პოლიტიკური, სახელმწიფოებივი რეალობის რეფლექსია, თუმცა მეორე მხრივ ამ რეალობაზე ზეგავლენის ძალა აქვს, რაც კულტურულ და სოციოკულტურულ სივრცეთა თემას პოსტმოდერნისტული ანალიტიკური დისკურსის ფარგლებში მოაქცევს. კოლექტიური წარმოდგენები, ცხადია, რეალობის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს და მათი ობიექტურობა ნებისმიერ საზოგადოებაში პირობითია, თუმცა პოსტმოდერნულ ეპოქაში პირობითობად აღიქმება თავად რაიმე ტიპის რეალობის არსებობა. პოსტმოდერნული სიტუაციის მნიშვნელოვანი მახასიათებელი, ნებისმიერი იდეოლოგიის გავლენის მიუღებლობა (Eagleton, *Capitalism, Modernism,* 60-73), პოსტსაბჭოთა/პოსტკოლონიურ საქართველოში იდეოლოგიათა კრიზისის სახით ვლინდება.

საბჭოთა პერიოდის საქართველოში საზოგადოებრივი და კრეატიული კულტურების სივრცეთა ურთიერთქმედება გაშუალებული იყო იდეოლოგიის მიერაც. საბჭოური იდეოლოგია ზემოქმედებდა როგორც კულტურაზე, ასევე საზოგადოებრივ წარმოდგენებზე, უფრო ზუსტად კი, იდეოლოგიზებულ საბჭოურ კულტურას იყენებდა საზოგადოებრივი წარმოდგენების სოციოკულტურული სივრცის სამართავად. თავის მხრივ, ნაციონალური, ანტისაბჭოური და ანტიკოლონიური იდეების განვითარებისა და გამოხატვის სფეროდაც საქართველოში კულტურა, უწინარეს ყოვლისა კი ლიტერატურა ჩამოყალიბდა. საბჭოურ იდეოლოგიასთან მიმართება – ამ შემთხვევაში წინააღმდეგობა, რეზისტენტობა – ნაციონალურად ორიენტირებული კულტურული და სოციოკულტურული სივრცის მნიშვნელოვანი კომპონენტიც იყო. XX საუკუნის მეორე ნახევარში საბჭოური პერიოდის საქართველოს კულტურული ვითარება რომელიც უშუალოდ წინ

უძღოდა საბჭოთა კავშირის კოლაფსს და პოსტსაბჭოთა პერიოდის დადგომას, ხასიათდებოდა არაჰომოგენურობით და წინააღმდეგობრიობით. სამი ძირითადი კულტურული სივრცე – საბჭოური კულტურა, ნაციონალური ნარატივის კულტურა და ალტერნატიული კულტურა – ბუნებრივია, ქმნიდა შესაბამის სოციოკულტურულ სიტუაციასაც. ნაციონალური ნარატივის კულტურა, რომელიც პოსტსტალინურ პერიოდში რეალური კულტურული დომინანტი იყო, გამოხატავდა და აძლიერებდა ნაციონალურ საზოგადოებრივ განწყობებს. ამ კულტურის მიერ განვითარებული ანტისაბჭოური/ანტიკოლონიური დამოკიდებულების ფონზე საბჭოური კულტურა ქართულ საზოგადოებაში ფასადურ კულტურად აღიქმებოდა, ამდენად, სოციოკულტურულ დონეზეც ვითარდებოდა საბჭოური იდეოლოგიურ-სახელმწიფოებრივი სისტემისადმი რეზისტენტული განწყობები. ანტისაბჭოური და, განსაკუთრებით, ანტიკოლონიური მისწრაფებები, რომლებიც კულტურულ დონეზე ალეგორიული, არაპირდაპირი ფორმით გამოისახებოდა, ასევე არაპირდაპირი ფორმით მოქმედებდა საზოგადოებრივ დონეზეც – პირადული საუბრებისა და შეხვედრებისას გამოთქმული დამოკიდებულება, ცხადია, ფორმალურ, ოფიციალურ დონეზე ვერ იქნებოდა გამოხატული. შესაბამისად, საბჭოური იდეოლოგიური სიტუაცია განაპირობებდა იმ ფაქტს, რომ როგორც კულტურულ, ასევე სოციოკულტურულ სივრცეში ნაკლებად განვითარდა არსებული განწყობების პირდაპირი და ანალიტიკური ფორმით გამოსახვის გამოცდილება. პოსტსაბჭოთა პერიოდში, როცა ოფიციალურ, ფორმალურ დონეზე დასაშვები გახდა საბჭოური და კოლონიური წარსულისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების გამოხატვა, კვლავაც რთულად განსახორციელებელ ამოცანად დარჩა სოციოკულტურული სივრცეში წარმოდგენებისა და დამოკიდებულებების ვერბალიზაცია და ანალიტიკური დისკურსის დონეზე გადატანა. ამავე დროს, საბჭოური პე-

რიოდის გამოცდილებიდან გამომდინარე, სოციოკულტურულ სივრცეში ნაციონალური განწყობების გაღვივება პოსტსაბჭოურ პერიოდშიც დარჩა ყველაზე გავრცელებულ პრაქტიკად, მაშინ, როცა კულტურულ-ესთეტიკურ დონეზე ნაციონალური თემების გამოხატვის შესაძლებლობების განახლება ერთ-ერთ ყველაზე რთულადგანსახორციელებელ ამოცანად იქცა. უფრო ზუსტად, შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკური და, ასევე, რიტორიკული ფორმების განახლების ამოცანა ნაციონალური ნარატივის კულტურის ფარგლებში ნათლად არ ყოფილა გააზრებული. პოსტსაბჭოთა პერიოდის კულტურულ სიტუაციაში ნაციონალური ნარატივის კულტურამ თავისათავად დათმო დომინანტური როლი, მოხდა გარდამავალი საზოგადოებისთვის ძალზედ ლოგიკური ჩანაცვლება და დომინანტური როლი მოიპოვა თანამედროვე დასავლური კულტურული ღირებულებებისადმი, უწინარესად კი პოსტმოდერნისტული ესთეტიკისადმი ორიენტირებულმა კულტურულ-ესთეტიკურმა პრაქტიკამ, რომელიც, ასევე, ეყრდნობოდა საქართველოში არსებულ კულტურულ მემკვიდრეობას: XX საუკუნის პირველ ნახევარში ქართული მოდერნიზმის, ხოლო მეორე ნახევარში – ალტერნატული კულტურის ფარგლებში შექმნილ გამოცდილებას.

1990-იანი წლებიდან მოყოლებული პოსტსაბჭოთა, ტრავმატულ, მაგრამ მაინც სტაგნაციურ მდგომარეობას საქართველოში თითქმის არ გამოუწვევია კონფლიქტი კულტურულ სივრცეთა შორის. ოფიციალური საბჭოური კულტურის ტექსტები მალე მიეცა დავიწყებას, მაშინ როცა თავად ამ კულტურისა და იდეოლოგიის დასაძლევად კვლავაც საჭიროა მათი ანალიზი და შეფასება. პოსტმოდერნისტულმა კულტურამ, ისევე როგორც მასთან დაკავშირებულმა პოპკულტურამ იოლად იპოვა გავრცელების არეალი – ვგულისხმობთ როგორც რეციპიენტთა წრეებს, ისე ფიზიკურ საკომუნიკაციო სივრცეს: გამომცემლობებს, მედიას, კაფეებს. თუკი საბჭოთა

პერიოდში საბჭოური, ნაციონალური ნარატივის და ალტერნატიული კულტურები ერთსა და იმავე ფიზიკურ საკომუნიკაციო სივრცეში თანაარსებობდნენ, პოსტსაბჭოთა პერიოდის დასაწყისშივე ორი დარჩენილი კულტურული სივრცე თითქოსდა გამწვავების გარეშე გაემიჯნა ერთმანეთს.[1] დიქოტომიამ, რომელიც საბჭოთა პერიოდში კულტურული და სოციალური სინამდვილის თვისობრივი, მაგრამ არა ინსტიტუციური მახასიათებელი იყო, პოსტსაბჭოთა პერიოდში უკვე განიცადა ინსტიტუციონალიზაცია და თითოეული ის არეალი, სადაც კულტურის თვითგამოსახვა ხდება (იქნება ეს ჟურნალი, გამომცემლობა თუ შენობა) ამ ხნის მანძილზე სრულად გამოცალკევდა ერთმანეთისაგან არა მხოლოდ მსოფლმხედველობრივი ან ესთეტიკური, არამედ ორგანიზაციული ნიშნითაც. ამასთანავე, პოსტმოდერნული კულტურა გავრცელების საკუთარ არეალში დამკვიდრებისას, უბრალოდ, გამოვიდა ნაციონალური ნარატივის კულტურის არეალიდან, დატოვა რა ის მისსავე საკომუნიკაციო სივრცეში, მისივე ადეპტების ამარა. მაგრამ ასეთი გამიჯვნის შედეგად საზოგადოებრივმა ინტერესმა (განსაკუთრებით ახალგაზრდა თობის მხრიდან), ისევე როგორც გარკვეულმა კომერციულმა პერსპექტივამ გადაინაცვლა სწორედ იმ კულტურის მხარეს, რომელიც ლიბერალური აზროვნებისა და გამოხატვის წესით და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, საბაზრო ეკონომიკასთან ადაპტირების ნიშნით თანამედროვე და აქტიური აღმოჩნდა.

ასეთი ვითარება ნაციონალური ნარატივის ავტორების ან მისი მიმდევრების პროტესტის საგანი გარკვეული ხნის მანძილზე არც გამხდარა, ამ სივრციდან თითქმის არ ყოფილა

1 ფქტობრივად, საბჭოთა საქართველოს ბოლო ათწლეულებში ერთსა და იმავე ფიზიკურ სივრცეში (მწერალთა კავშირში, გამომცემლობებში, პერიოდულ გამოცემებში) მოქცეული ორი კულტურა – ნაციონალური ნარატივის კულტურა და ალტერნატიული კულტურა – პოსტსაბჭოთა პერიოდის პირველ ათწლეულშივე ფიზიკურად და ინსტიტუციურად გაემიჯნა ერთმანეთს. შეიქმნა პარალელური სტრუქტურები.

მოწოდება დებატებისთვის ან დიალოგისთვის კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი პოზიციის, ეროვნული ან სოციალური მისიის თემებზე. დიალოგის, შეფასების ან გადაფასების მხრივ აქტივობა არც პოსტმოდერნული არეალიდან მოდიოდა. საკომუნიკაციო და საარსებო სივრცეების ამგვარი დანაწილება ფართო საზოგადოებისა და მედიის ყურადღების მიღმა, ნამდვილი კონკურენციის გარეშე მიმდინარეობდა მანამ, სანამ პოსტსაბჭოთა რეალობის სოციალური და მენტალური ცვლილებები სახელმწიფოს სისტემურ, სტრუქტურულ ცვლილებებში არ გარდაისახა, კონკურენტული პირობები თანაბრად არ შეეხო ძველ და ახალ ინსტიტუციებს და ამით, ფაქტობრივად, არ დასრულდა ერთი მხრივ მატერიალური მემკვიდრეობის, ხოლო მეორე მხრივ სოციოკულტურული გავლენების დანაწილების პოსტსაბჭოური სიტუაცია. ამგვარ კონკურენტულ ვითარებაში, გარკვეული ჯგუფების თუ ცაკლეული ავტორების მხრიდან, რომლებიც ნაციონალური ნარატივის კულტურის პოზიციონირებას ახდენდნენ, საკუთარი მდგომარეობის დაცვა სწორედ ამ კულტურის სახელით, უწინარესად კი ნაციონალური ღირებულებების სახელით დაიწყო – სწორედ მაშინ, როცა დასავლურ ღირებულებებზე ორიენტაცია არა მხოლოდ კულტურის, არამედ სახელმწიფოებრივ სფეროშიც იქნა დეკლარირებული და გაჩნდა ნაციონალური ნარატივის კულტურის გვიანი ადეპტების მიერ შენარჩუნებული სოციალური და მატერიალური ზონების დაკარგვის საფრთხე.

ამდენად, პოსტსაბჭოთა პერიოდში დაპირისპირება კულტურათა შორის მაინც შედგა, მაგრამ ამ დაპირისპირების ასპარეზი უშუალოდ ლიტერატურის, ესთეტიკის არეალი არ ყოფილა, ეს ასპარეზი არა საკუთრივ ლიტერატურული, არამედ საზოგადოებრივი რეალობა და სოციოკულტურული სივრცე აღმოჩნდა, რომელზე გავლენის შესანარჩუნებლადაც ფართო სოციალური ფენისათვის უფრო მეტად ნაცნობი ესთეტიკური და რიტორიკული ფორმები იქნა მოშველიებული.

ნათლად გამოჩნდა, რომ ნაციონალური ნარატივის კულტურა ფლობდა ეროვნული იდეისა და ღირებულების გამოსახვის ამ დროისათვის ერთადერთ ჯერ კიდევ ნაცნობ, მასობრივად გავრცელებულ ენასა და რიტორიკულ ფორმებს. სწორედ გამომსახველობითი ენის კუთვნილების შედეგად ამ კულტურის ადეპტები პრეტენზიას აცხადებდნენ ღირებულებათა კუთვნილებაზეც. მეორე მხრივ, გამოჩნდა ისიც, რომ ალტერნატიული/პოსტმოდერნული კულტურული სივრცე, რომელიც ინდივიდუალისტური ძიებებითა და მსოფლიო კულტურულ პროცესთან სინქრონიზაციით იყო დაინტერესებული და არ ამუშავებდა ნაციონალურ თემებს, უბრალოდ, არ ფლობდა მსგავს მხატვრულ-ენობრივ გამოცდილებას და, შესაბამისად, არც ენობრივ და მხატვრულ მოდელებს. ამის გამო კი ის არ ფლობდა არც სოციოკულტურულ სიტუაციას.[1] სწორედ ეს გარდაისახა მათ მიმართ ეროვნული ღირებულებებისადმი გულგრილობის ან, უფრო მეტიც, ამ ღირებულებებთან წინააღმდეგობის ბრალდებებში ნაციონალური ნარატივის კულტურის მიმდევრების მხრიდან. ამასთანავე, მსგავსი ბრალდებები პიროვნებებზე იყო ფოკუსირებული და არა საკუთრივ კულტურულ პოზიციაზე, ხდებოდა პირადული, კერძო სივრცის შელახვა, მაგრამ არა კულტურული სივრცის ესთეტიკური და ღირებულებითი (თუნდაც სამოქალაქო ღირებულებების) სისტემების ანალიზი. ნათელი გახდა, რომ ამ ორი კულტურულ-მსოფლმხედველობ-

1 ამ დროშიც კი ქართულ პოეზიაში ნაციონალური კულტურის არეალში დამუშავებული მეტრულ-სახეობრივი ფორმებისა და ეროვნული თემატიკის კავშირი სრულიად ცალსახაა. ნიშანდობლივი მაგალითია, რომ როცა ქართული ალტერნატიული კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი, ბესიკ ხარანაული, რომელიც XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პოეზიაში არარეალისტურ ესთეტიკასთან, ინდივიდუალიზმთან, სახეობრივ და რიტმულ (ვერლიბრულ) ძიებებთან ასოცირდება, პოსტსაბჭოთა პერიოდში ეროვნულ თემებზე წერისას, უბრალოდ, უბრუნდება ნაციონალური ნარატივის კულტურის ფორმებს, მეტრულ ლექსს, პატრიოტული ლირიკის მატრიცებს (იხ. ბესიკ ხარანაული, *ლექსები, უკანასკნელი ათწლეული*, თბილისი: მერანი, 2002)

რივი სივრცის მხრივ სხვადასხვაგვარი იყო არა მხოლოდ თავად ღირებულებებთან მიმართებისა და მათი მსახურების პრინციპების გაგება, არამედ თვითგამოსახვისა და საზოგადოებასთან კომუნიკაციის გზებიც. ამასთანავე, ნაციონალური ნარატივის კულტურული სივრცის ერთ-ერთი პრობლემური ასპექტი, მორალური დიქოტომია, ორმაგი მორალი, რომელიც, ერთი მხრივ, ღირებულებათა სისტემაში, ხოლო, მეორე მხრივ მატერიალურ სამაყაროში თვითდამკვიდრების საბჭოურ პრაქტიკას ეფუძნებოდა, ამ ეტაპზე განსაკუთრებით თვალსაჩინო გახდა და, რაც ნიშანდობლივია, არა ესთეტიკურად ფასეული ნაციონალურ-კულტურული პოზიციის მატარებელთა მხრიდან, არამედ მათი მხრიდან, ვისაც სოციოკულტურულ სივრცეში ამ ღირებულებათა უკეთ დეკლარირება (ან ფსევდო-დეკლარირება) შეეძლო.

შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ პოსტსაბჭოთა რეალობის მეორე ათწლეულში, საბჭოური სისტემის რეალური რეფორმირების ეტაპზე, კულტურული კონფლიქტის ნაცვლად განვითარდა სოციოკულტურული კონფლიქტი. სხვა შემთხვევაში ცვლილებათა ტენდენციას ნაციონალური ნარატივის კულტურის მხრიდან ბუნებრივად უნდა გამოეწვია ნორმირებულ ესთეტიკურ არეალში დაბრუნების მოთხოვნაც, მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ლიტერატურის სივრცის ნორმირებისა და ცენტრირების მცდელობა არ ყოფილა მძლავრი. კულტურული ცენტრის ჩანაცვლების პროცესი,[1] რომელიც უშუალოდ კულტურულ-ესთეტიკურ დონეზე წარიმართა (პოსტსაბჭოთა პერიოდის მხატვრულ-გამომსახველობით ძიებებში საბჭოური ეპოქის ოფიციალური კულტურული ცენტრი, მოსკოვი, და, ასევე ნაციონალური ნარატივის კულტურის ცენტრი, თბილისი, ჩაანაცვლა „დასავლეთმა", როგორც კულტურულმა ცენტრმა), თითქმის უკონფლიქტოდ მიმდინარეობდა მანამ,

1 თავისთავად კულტურული ცეტრის და კულტურის ლოკაციის პრობლემა გარდამავალი საზოგადოების მახასიათებელია, რომლის ლოგიკაც საერთოა პოსტკოლონიურ ქვეყნებში, იმისდა მიუხედავად, რომელი ქვეყანა იყო კოლონიზატორი და, შესაბამისად, კულტურული თუ პოლიტიკური ცენტრი.

სანამ ჩანაცვლებითი პროცესი სოციოკულტურულ დონეზე არ იქნა აღქმული. თუმცა ამ ეტაპზე ღირებულებითმა დავამ და, რეალურად, გავლენის ზონების შესანარჩუნებელმა ქმედებებმა კულტურულ-ესთეტიკური არეალის ნაცვლად პუბლიცისტურ სფეროში გადაინაცვლა, საზოგადოებრივი პროცესებისაკენ გახდა მიმართული და სოციოკულტურული და პოლიტიკური სიტუაციის მართვის ამოცანას გაუტოლდა. ამ ფონზე სწორედ სოციოკულტურულ დონეზე განვითარდა გარდამავალი საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი ტენდენცია – ავტორიტეტების კრიზისი.[1] ნაციონალური ნარატივის კულტურის რეალური ავტორიტეტები, ავტორები, რომელთა საქმიანობაც ნამდვილი მხატვრული მიღწევებით არის აღბეჭდილი, ამ ეტაპზე, უმთავრესად, ამავე კულტურის გვიანი წარმომადგენლების მიერ იქნენ ჩანაცვლებულნი. ასეა თუ ისე, საზოგადოებრივ სფეროში პუბლიცისტური ფორმით განვითარებული დისკუსიები წარიმართა ნაციონალური იდეოლოგიის სახელით და ნაციონალური ნარატივის კულტურის ადეპტების მიერ. ამგვარ ფონზე ხშირია ამ კულტურის უტრირებაც. მართალია, პოსტსაბჭოთა სინამდვილის ერთიან კულტურულ არეალში პოსტმოდერნისტულმა კულტურამ, ფაქტობრივად, მოახდინა ნაციონალური ნარატივის კულტურის მარგინალიზაცია და დეცენტრაციის შედეგად ტრადიციული კულტურული ცენტრი მარგინალურ არეში მოექცა, მაგრამ სოციოკულტურულ დონეზე, როგორც აღმოჩნდა, ძალაუფლების

1 ავტორიტეტების კრიზისი გარდამავალ საზოგადოებაში შეიძლება შეეხოს საზოგადოებრივი საქმიანობის ყველა სფეროს (Nonet; Selznick, *Law and Society*, 4-8), თუმცა საქართველოს სინამდვილეში ის, უწინარესად, კულტურის სფეროში განვითარდა. ეს, ცხადია, განპირობებული იყო იმით, რომ საბჭოურ/კოლონიურ პერიოდში სწორედ კულტურის მოღვაწეები წარმოადგენდნენ საზოგადოებრივ ავტორიეტეტებს: საბჭოური კულტურის ფიგურებისაგან ავტორიტეტების შექმნას თავად საბჭოთა რეჟიმი უზრუნველყოფდა, ამ ფონზე კი ნაციონალური ნარატივის კულტურის ფიგურები ქართული საზოგადოების რეალური ავტორიტეტები ხდებოდნენ.

გადანაწილების პროცესი სულაც არ იყო დასრულებული.

თუმცა ენათა და კულტურათა პოზიციების ცვალებადობა, ცხადია, მოიცავს არა მხოლოდ კულტურის საჯარო მონაწილეების დონეს, არამედ მასობრივ დონესაც, სადაც კულტურათა ცვალებადობის პროცესი შეიძლება შეუმჩნეველი დარჩეს, სანამ ის ინდივიდუალური ავტორების მხატვრული ძიებების, წიგნების ან, თუნდაც, ლიტერატურული პრესის ფარგლებში მიმდინარეობს, მაგრამ ეს ცვალებადობა ყველასათვის ნათელი და საზოგადოებრივად აქტივირებული ხდება მაშინ, როცა ის ელექტრონული მედიის სივრცეში ინაცვლებს და, შესაბამისად, მიეწოდება იმ მაყურებელსაც, რომლის თვალთახედვის არეშიც ეს პროცესი სხვაგვარად არ მოხვდებოდა. ამ თვალსაზრისით მედიამ აქაც შეასრულა ის როლი, რასაც, ზოგადად, დასავლურ პოსტმოდერნულ რეალობაში ასრულებს: მოახდინა რეალობის ასახვა და, უფრო მეტად, მისი ინტერპრეტირება; საზოგადოებრივი აზრის პროეცირება მედია-საშუალების მიერ შერჩეული კუთხით; მოვლენათა ფრაგმენტირება თუ ესკალაცია; თემის პოპულარიზაცია და პოპულარულ ფორმატში მისი გადატანა (ხშირად რეალური შინაარსის საზარალოდ). სწორედ მედიის როლის გააქტიურების შემდეგ გამოვლინდა უფრო ნათლად საქართველოში მიმდინარე კულტურათა დომინირების ცვლაც. ამავე დროს, მედიამ მსგავსი როლის შესრულება შეძლო იმის შედეგადაც, რომ, საბჭოთა პერიოდისაგან განსხვავებით, პოსტსაბჭოთა პერიოდში მართლაც მას მართლაც გაუჩნდა პოსტმოდერნული ნიშნები: აღარ იმართება ამა თუ იმ ოფიციალური დომინანტური დისკურსის მიერ და, ამის ნაცვლად, მართავს კომერციული და მასობრივი წარმატების მიღწევის მისწრაფება. ეს სძენს მედიას პოსტმოდერნულ ძალაუფლებასაც, რამაც გააააქტიურა პოსტსაბჭოთა საქართველოს კულტურული-სოციალური დისკურსების კონფლიქტიც. ამ კონფლიქტს, ცხადია, აქვს პოლიტიკური ან პერსონალური შრეებიც, რომლებიც ასევე იკითხება მასობრივ დონეზე, მაგრამ საზოგადობასთან კომუნიკაცია, უწინარესად, წარიმართა სწორედ კულტურულ-მსოფლმხედველობრივ სივრცეებში დამუშავებული ენობრივი და ღირებულებითი სისტემების

მოდელების მეშვეობით. ორივე კულტურული სივრცის მხრივ საკუთარი პოზიციის დაცვა მიმდინარეობს მათივე ენებზე. დასავლურ კულტურაში დამუშავებულ ინტერკულტურულ ცნებებსა და სააზროვნო მოდელებს უპირისპირდება ნაციონალური ნარატივის ენა თავისი პოპულარული კლიშეებითა და ფორმულებით, ნაციონალური არქეტიპებისა და ისტორიული ავტორიტეტების ნაცადი ნუსხით, რომელთა კუთვნილების უფლებასაც, შესაბამისად, მხოლოდ თავის თავზე იღებს. ამასთანავე, ცხადი გახდა, რომ ქვეყნის შიგნით რეციპიენტთა უმრავლესობისათვის, რომელიც არა საკუთრივ სახელოვნებო ან სააზროვნო, არამედ მედია-კომუნიკაციის გზით ჩაერთო დისკურსთა კონფლიქტში, სწორედ ეს ენაა კვლავაც გასაგები. შესაბამისად, ერთმანეთს დაუკავშირდა მასობრივი ენობრივი სიცხადის და სოციალური ნდობის ხარისხები, ისევე როგორც დაუკავშირდა ერთმანეთს კულტურულ (სოციოკულტურულ) და სოციალურ (სოციოპოლიტიკურ) სივრცეთა დაპირისპირების პროცესი. შეიძლება ითქვას, რომ სახელმწიფოს სისტემური რეფორმები, რომელთაც თავისთავად კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი ნიადაგი აქვს, ინტერპრეტირდება და პოპულარიზდება ორ სხვადასხვა კულტურულ სივრცეში დამუშავებული მოდელების ფორმით, და სწორედ ამ მოდელების სახით აღიქმება სოციუმის მხრივ. ამ მხრივ შეიძლება განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან ცვლილებები, რომლებიც მიმდინარეობს სახელმწიფო სისტემის შიგნით ოფიციალურად დადგენილი და კანონით განსაზღვრული პროცედურების დონეზე, ანუ ოპერაციული მოდელების დონეზე და ცვლილებები, რომლებიც, ამისდა შესაბამისად, ხდება ოპერაციულ მოდელებთან დაკავშირებული საზოგადოებრივი განწყობების, მოლოდინებისა და მოქმედებების, ანუ არაოფიციალური, სოციალურად განპირობებული სოციოკულტურული მოდელების დონეზე. ცხადია, ნებისმიერ სახელმწიფოებრივ სისტემას შეესაბამება მისივე საზოგადოების განწყობები და მოლოდინები, მაგრამ თავის დროზე საბჭოთა რეალობის დიქოტომიურობამ და, ამავე დროს, უშუალოდ ქართული საზოგადოებრივი ცნობიერების რეზისტენტობამ ამ რეჟიმისადმი განაპირობა ოპერაციული

და სოციოკულტურული მოდელების განსაკუთრებული აცდენა, შედეგად საბჭოთა პერიოდის ქართულ სოციოკულტურულ მოდელებში განვითარდა მტრული საბჭოთა სისტემისადმი და, შესაბამისად, მისი ოპერაციული მოდელებისადმი დაპირისპირების და მათი დარღვევის მიზანდასახულება, რაც საზოგადოებრივ აღქმაში უმეტესად, ფიქსირდებოდა, როგორც პოზიტიური მოვლენა. ამ დამოკიდებულების სტიმულირება ხდებოდა დისიდენტურ ცნობიერებაში (ოფიციალური რეჟიმთან ბრძოლა საქართველოს დამოუკიდებლობის სახელით) და საზოგადოებრივ ურთიერთობებში (ოფიციალური რეგულაციების და ოპერაციული ფორმების დარღვევა პირადი კავშირების და სუბიექტური შეხედულებების სახელით). ამგვარი განწყობები აისახებოდა და, თავის მხრივ კულტივირდებოდა ნაციონალური ნარატივის ლიტერატურაშიც.[1] საყურადღებოა, რომ როცა საქართველოში სტრუქტურული რეფორმები, ოპერაციული მოდელების რეალური ცვლა დაიწყო, ამ პროცესის მიუღებლობა სწორედ ნაციონალური ნარატივის კულტურის სახელით იქნა გამოხატული. ცხადია, ამ კულტურული სივრცისთვის, ისევე როგორც მისი ცალკეული ადეპტებისათვის, არ უნდა ყოფილიყო პრინციპული საბჭოური სტილის ოპერაციული მოდელების შენარჩუნება, თუმცა ცხადი გახდა, რომ მათთან დაკავშირებული სოციოკულტურული მოდელები ამ სოციალურ სივრცეში განვითარებულიყო და სწორედ მათი დათმობა აღმოჩნდა ტრავმული შესაბამის სოციუმში - თვით

1 ნაციონალური ნარატივის საკულტო ტექსტებში, ცხადია, ავტორები მიმართავდნენ ალეგორიულ ფორმებს, მაგრამ მკითხველისათვის ნათელი იყო რუსულ აგრესიულ გარემოსთან ოპოზიციონირების რეალური მისწრაფება. მაგალითად, ჭაბუა ამირეჯიბის *დათა თუთაშხია* უპირისპირდება რუსეთის იმპერიას, თუმცა მკითხველისთვის ადვილია ამ დაპირისპირების განზოგადება. ამასთანავე, რომანის სქემა ცალსახად განალაგებს პოზიტიურ ველში მარგინალიზებულ, სიმართლის, პიროვნული და ეროვნული იდეალების სახელით მებრძოლ გმირს, რომელიც, ამავე დროს, ოფიციალური, ლეგიტიმური გარემოს წინააღმდეგ მოქმედებს, ხოლო ნეგატიურ ველში – მთელ ამ გარემოს და მის დამცველებს.

იმ ნაწილისთვის, ვისი მატერიალური კეთილდღეობაც არ იყო დაკავშირებული ამ ოპერაციული მოდელების მოქმედებასთან, თუმცა სოციოკულტურული თვალსაზრისით სწორედ მათთან იყო ადაპტირებული. ამასთანავე, საზოგადოებრივ დისკურსში ეს წარმოდგენები, ურთიერთობის, მიზნის მიღწევის წესები ღირებულებების (ეროვნულობა, მეგობრობა, კაცობა) შენარჩუნებასთან ასოცირდება. ამდენად, მორალური დიქოტომიის გამოკვეთა და ამ ოპერაციულ მოდელებთან დაკავშირებული ანგარებითი მიზნების გაცნობიერება ადეპტების მიერ არც საბჭოთა და არც პოსტსაბჭოთა პერიოდში, უმეტესად, არ ხდება.[1]

1 თუმცა ნაციონალური ნარატივის ეპოქის მწერლობაშივე ვხვდებით ოპერაციული მოდელებისადმი ინდივიდებისა და საზოგადოების მიმართების ამსახველ ტექსტებს. რეზო ჭეიშვილის რომანში *მეოთხე სიმფონია* სწორედ მორალური პრობლემის სახით ჩნდება 80-იანი წლების საბჭოური სისტემის/საზოგადოების დიქოტომია და პარალელურ დონეებზე განვითარებული ოპერაციული და სოციოკულტურული მოდელები: საუნივერსიტეტო მისაღები გამოცდების ოფიციალური პროცედურა საზოგადოებრივი განწყობების, ქმედებებისა და ნორმების გარსშია მოქცეული. პერიფერიულად კი ტექსტში ამ სოციოკულტურული მოდელის მანკიერი, კორუფციული მხარეც აღიბეჭდება. რაც მთავარია, რეალური, შედეგის გამომწვევი ქმედებები დიდწილად არა ოპერაციულ, არამედ სწორედ სოციოკულტურულ დონეზე მიმდინარეობს. რაც ძალზე ნიშანდობლივია, ავტორს თანმიმდევრულად მივყავართ მორალური დიქოტომიის სურათამდე. ოპერაციული მოდელი ამჯერად აღარ ასოცირდება მტრულ სახელმწიფო სისტემათან, არამედ, მხოლოდ და მხოლოდ, ლეგიტიმურ პროცედურასთან, მაშინ, როცა საზოგადოებრივი განწყობები, ზეწოლა მთავარი გმირის ირაციონალურ დისკომფორტს და, საბოლოოდ, სულიერ ძვრებს იწვევს (ჭეიშვილი, *მეოთხე სიმფონია*). მსგავსი კუთხით საბჭოთა სოციუმის ოპერირების წესებს და პიროვნების შესაბამის მორალურ პრობლემებს რეზო ჭეიშვილი არაერთ ტექსტში განიხილავს. ამ ტექსტებში სოციოკულტურული ნორმები და არაფორმალური წესები სოციუმის ყველა წევრს ჩაითრევს, და „გამონაკლისი არც ის ხალხი, არც ის ადამიანებია, ვისაც მეტ-ნაკლებად სურს, რაღაც სულიერ ღირებულებებს ქმნიდეს, რაღაცას მართლა ამკვიდრებდეს, მაგრამ არ ჰყოფნით მორალური ძალა, არ ჰყოფნით სიძლიერე, რათა გადააბიჯონ და წინ აღუდგნენ მოზღვავებულ სოციალურ ინერციას“ (ლორია,

კულტურულ სივრცეთა დომინაციის ცვლა, დისკურსთა კონფლიქტი ის ნიშნებია, რომლებიც, სტრუქტრულ სახელმწიფოებრივ და პოლიტიკურ ცვლილებებთან და, რაც მთავარია, საერთაშორისო სივრცეში ინტეგრაციის მცდელობებთან ერთად, საქართველოს კვლავაც წარმოაჩენს როგორც გარდამავალ საზოგადოებას. თუკი 1990-იანი წლების დასაწყისში საქართველოში და, ზოგადად, პოსტსოციალისტურ სივრცეში მიმდინარე პროცესების ერთობლიობა გაიაზრება როგორც კოლონიალური სახელმწიფოებრივი სტატუსიდან გამოსვლისა და პოსტკოლონიალურ სტატუსთან ადაპტირების პროცესი, ბოლო წლების ქართული სინამდვილე შეიძლება დავახასიათოთ როგორც პოსტკოლონიალური/პოსტსაბჭოთა სტატუსის დაძლევის მისწრაფება, შესაბამისად – სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური, ეკონომიკური, კულტურული სრულფასოვნების მიღწევის გზა. რამდენადაც კოლონიური/საბჭოური პერიოდის საქართველოში სწორედ კულტურა წარმოადგენდა სოციოკულტურული და, რეალურად, პოლიტიკური სიტუაციის მართვის ძლიერ ბერკეტს, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ, ქვეყნის გამოცდილებიდან გამომდინარე, კულტურის როლი კოლონიური გამოცდილების დაძლევის პროცესშიც სრულიადაც არ არის მეორეხარისხოვანი. ლიბერალურ საზოგადოებაში, რომლის შექმნაც სრულფასოვანი სახელმწიფოს შექმნის, პოსტკოლონიური მდგომარეობიდან გამოსვლის ძირითადი პირობაა, ამ როლის შესრულება კულტურის ჭეშმარიტი ლიბერაციის გზით არის შესაძლებელი. ნებისმიერი ოფიციალური ცენტრის მოშლა, ნებისმიერი იდეოლოგიის ძალადობაზე უარის თქმა, ღირებულებებით მანიპულირების პრაქტიკის უარყოფა, მორალური დოქტრომიის დაძლევა, შემოქმედებითი თავისუფლებისა და ინდივიდის თავისუფალი არჩევანის უზრუნველყოფა – მიზნები, რომლებიც სოციოკულტურულ სივრცეს მიემართება, რეალურად დაკავშირებულია კულტურის (შემოქმედთა, ანალიტიკოსთა და რეციპიენტთა) სივრცეში ამ ღირებულებების დამკვიდრებასთან.

მოწოდებაც და მოვალეობაც, 49).

თავი II

ქართული ლიტერატურული ტექსტი — საბჭოთა კონტექსტიდან პოსტმოდერნამდე

„არავინ უარყოფს, რომ იდეოლოგიას, პოლიტიკას და სხვა მრავალ მონათესავე ავტონომიას შეუძლია იცოცხლოს ტექსტის შიგნით და დაკავშირებული იყოს ამ ტექსთან. მაგრამ ჩვენ ვიწყებთ ტექსტით და არა პრეტექსტით. და ავტორის შესანიშნავ ქმნილებას წარვადგენთ სისტემისადმი მიმსწრაფი მკითხველის წინაშე“ (ჯონ ჰოილსი, *ლიტერატურა და იატაკქვეშეთი / მწერლები და ტოტალიტარული გამოცდილება, 1900-1950,* Hoyles, *Literature of Underground*, xv).

ინტერპრეტაციის პრობლემა ოთარ ჩხეიძის რომანში *ბორიაყი*[1][2]

ოთარ ჩხეიძის რომანში *ბორიაყი*[3] ასახულია ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა. ეს აღარ არის მოდერნისტული რომანისათვის დამახასიათებელი მოგზაურობა სულიერ სივრცეში, რომლის უპირველეს პირობად მატერიალური დრო-სივრცისაგან განდგომა ცხადდებოდა. ავტორს აქვს კონკრეტული მიზანი – რომანში ასახოს სავსებით რეალური ეპოქა სავსებით რეალურ სივრცეში (1924 წლის აგვისტო, ქართლი). ამ გაგებით *ბორიაყი* შეიძლებოდა რეალისტურ თხზულებადაც მიგვეჩნია, რამდენადაც მწერლის მიზანი – ასახოს სინამდვილე – თავსდება რეალიზმის ჩარჩოებში. ამასთან, ის, რაც ხდება ნაწარმოებში, სრულიად დასაშვებია რეალურ ისტორიულ პერიპეტიათა გათვალისწინებით. მაგრამ რატომ არ აძლევს მწერალი მკითხველს ნებას, დაუშვას ამგვარი მონათხრობის რეალურობა? რატომ გვაიძულებს იგი, გამუდმებით შევიგრძნოთ დაბნეულობა, გაურკვევლობა და, ამავე დროს, ჩავერთოთ მოვლენათა აბსურდულ მდინარებაში? ის მკითხველი, ვისთვისაც უცნობია საქართველოში 1924 წლის

---

1 წიგნის ამ თავის ქვეთავებში განხილულია საბჭოთა და პოსტ-საბჭოთა პერიოდის ცალკეული ტექსტები, რომლებიც სხვადასხვა ნიშნით შეიძლება გავიაზროთ საბჭოთა, პოსტსაბჭოთა თუ პოსტმოდერნულ კონტექსტებში: ისინი ავლენენ კავშირს მოდერნისტულ კულტურულ ტრადიციასთან, რეზისტენტობას საბჭოურ კულტურულ-იდეოლოგიური პოლიტიკისადმი, ცვლილებებისადმი მისწრაფებას პოსტსაბჭოთა რეალობაში, და მაშინ როცა ფაქტობრივად არც ერთი ტექსტი არ არის შექმნილი უშუალოდ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკური მიზანდასახულებით, ისინი ნათლად ავლენენ მიმართებას პოსტმოდერნულ ეპოქასთან და პოსტმოდერნისტულ კულტურულ-მსოფლმხედველობრივ ტენდენციასთან.

2 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *ინტერპრეტაციის პრობლემა*, 92-97.

3 რომანი დაიწერა 1967 წელს, გამოიცა 1974 წელს (ჩხეიძე, *ბორიაყი*).

აგვისტოს აჯანყების ფაქტი, ვერც კი მიიღებს რაიმე კონკრეტულ ინფორმაციას ამ რომანზე დაყრდნობით.[1] ამგვარად, იმთავითვე დარღვეულია რეალურ-ისტორიული პლანისადმი მიმართული ტრადიციული პრინციპი. რატომ ისახავს ავტორი ერთადერთ მიზანს: წარმოგვიჩინოს მოვლენათა აბსურდულობა, შეუძლებლობა? უფრო ბუნებრივ მიზეზებთან ერთად, როგორიცაა მოვლენათა შენიღბვის გზით ცენზურის წინააღმდეგობის დაძლევა[2] (ნაწარმოები იქმნება იმავე იდეოლოგიური აგრესიის პირობებში, რომლის არსის გამოსახვასაც ემსახურება), მოქმედებს კიდევ ერთი ფაქტორი: მწერალს სურს შთაგვაგონოს, რომ ის, რაც დასაშვები იყო რეალობის თვალსაზრისით (რამდენადაც ამგვარი ფაქტები – უდანაშაულოთა დასჯა, ფიქციური „დანაშაულის" შეთხზვა – მართლაც მრავლად ხდებოდა), დაუშვებელი გახლდათ სამყაროსა თუ ისტორიის შინაგანი კანონზომიერების თვალსაზრისით, ანუ დაუშვებელი იყო თავად ამგვარი რეალობის რეალურობა. ისტორიულმა მოვლენებმა გარკვეულ ეტაპზე მართლაც მიიღეს აბსურდის სახე, რამდენადაც სავსებით გაუგებარნი აღმოჩნდნენ იმ ცნობიერების ადამიანისათვის, ვინც მიიჩნევს, რომ ისტორიის მდინარებაში ყოველივე ეფუძნება ჭეშმარიტებას, ობიექტურ რეალობას, რომელიც შეუვალი უნდა იყოს, რამდენადაც სიმართლეა (ამგვარი ცნობიერების პიროვნებას რომანში ახალგაზრდა კომპოზიტორი, ნიკუშა განასახიერებს).

1 ასეთი იყო, სინამდვილეში, ყველა რიგითი ქართველი მკითხველი, რამდენადაც საბჭოთა დროს 1924 წლის ანტიბოლშევიკური/ანტირუსული აჯანყება ერთ-ერთი ტაბუდადებული ისტორიული ფაქტი იყო, ამოშლილი ოფიციალური დისკურსიდან, ისტორიის სახელმძღვანელოებიდან, კოლექტიური ცოდნიდან.

2 „ერთი შეხედვით, არ ჩანდა, რომელ ეპოქას აღწერდა, თუმცა ბევრი მინიშნება იყო, მეთერთმეტე კანტატა, მაისის მთავრობა, დამოუკიდებლობის სიხარული. მწერალს დიდ ხანს უფიქრია, ისე დაეწერა, რომ გამოქვეყნებაზე არ ეფიქრა, თუ ისე, რომ როგორმე გამოექვეყნებინა. ბოლოს, გადაწყვიტა, ისე დაეწერა, ცენზურას რომც დაეჭიხა, მთავარი სათქმელი მაინც დარჩენილიყო" (ჯალიაშვილი, *შეხვედრა წიგნში*, 102).

მაგრამ როგორ უნდა გვიჩვენოს მწერალმა, რომ ამ რწმენაზე დაფუძნებული სამყაროს არსი დაირღვა, რომ ჩვენ არსდარღვეულ სამყაროში ვცხოვრობთ? ბუნებრივია, რეალობისადმი ნდობის, მატერიალურ სამყაროში სიმართლის არსებობის რწმენის გაბათილებით. რამდენადაც მწერალი რეალობის დისკრედიტაციას ისახავს მიზნად, მის თხზულებას უკვე აღარ შეიძლება ეწოდოს რეალისტური. ის კოლიზიაც, რომელსაც ეფუძნება რომანი, საკმაოდ არარეალისტურია, რამდენადაც გმირი იმგვარ გაუგებარ ვითარებაში აღმოჩნდება, რომლის რეალურობასაც ბოლომდე ვერ იჯერებს. იგი მხოლოდ განაპირობებს მოქმედებას, მაგრამ თავად არც მოქმედებს: ახალგაზრდა ნიჭიერი კომპოზიტორი გადაწყვეტს მოიაროს ქართლის სოფლები, ჩაიწეროს ხალხური სიმღერები. მისი აზრით, ამ მიზანს არაფერი უნდა ემუქრებოდეს, რადგან ამაში არაფერია შეუძლებელი, გაუგებარი და მიუღებელი. მაგრამ გმირი ვერ აცნობიერებს, რომ გაუგებარი და მიუღებელია თავად დრო, რომელშიც განუხორციელებელი ხდება სრულიად დასაშვები, ბუნებრივი მისწრაფებანიც, ამ შემთხვევაში – შემოქმედებითი მისწრაფება. ნიკუშას დაწვრილებით დაუგეგმავს თავისი მოგზაურობა და რუკაზეც საგანგებოდ მოუხაზავს მარშრუტი. მაგრამ სწორედ ის რუკა, რომელიც კომპოზიტორს გზის გაგნებაში უნდა დახმარებოდა, ხდება მისი გზის დაბნევის მიზეზი. იმ ადამიანთა უმრავლესობა, რომელთაც მთავარი გმირი ქართლში მოგზაურობისას შეხვდება, რუკას მიიჩნევს აჯანყების (რეალურად – 1924 წლის აგვისტოს აჯანყების) საიდუმლო გეგმად, ნიკუშას კი „საგანგებო დავალების მქონე პირად", რომელიც, მათი წარმოდგენით, მათივე პატრიოტულ თანადგომას საჭიროებს ქვეყნის გათავისუფლების ეროვნულ საქმეში. ამდენად, ის რაც არ არის მართალი, შეუვალ სიმართლედ მიიჩნევა სხვა პერსონაჟთა მიერ და განაპირობებს იმ გმირის გზის გამრუდებას, რომელმაც იცის, რომ თავად არის მართალი, სხვები კი ცდებიან. ესე

იგი, სწორედ ის პერსონაჟი ფლობს სიმართლეს, რომლისაც არ სჯერათ. აქვე უნდა დავაზუსტოთ, რომ სიმართლე, ანუ ობიექტური სინამდვილე ამ შემთხვევაში, რასაკვირველია, პირობითი ცნებაა, რამდენადაც საქმე გვაქვს მხატვრულ ნაწარმოებთან, ფიქციურ სამყაროსთან, მაგრამ ტრადიციისამებრ, სიმართლედ შეიძლება მივიჩნიოთ იმ პერსონაჟის პოზიცია, რომელიც გარანტირებულია ავტორის მიერ, რომლის სიმართლესაც თავდებად უდგება ავტორი. ამასთან იგი მკითხველსაც აძლევს იმის გარანტიას, რომ სწორედ ჩვენ გავხდებით იმ სინამდვილის მფლობელნი, რომელიც დაფარული იქნება პერსონაჟთა უმრავლესობისათვის. რასაკვირველია, მეოცე საუკუნეში იმგვარი ნაწარმოებებიც შექმნილა, რომლებშიც ეს პრინციპი ხელყოფილია და არჩევანის უფლება მხოლოდ რეციპიენტს (მკითხველს ან მაყურებელს) ენიჭება, მაგრამ *ბორიაყი* ამგვარ ქმნილებათა რიგს არ განეკუთვნება. აქ ოთარ ჩხეიძე სავსებით კონკრეტულად მიგვითითებს, რომ ნიკუშას რუკაზე ერთი კერძო მოგზაურობის უბრალო მარშრუტია მონიშნული და არა ეროვნული აჯანყების საიდუმლო გეგმა. მაგრამ, რამდენადაც ტექსტში მოქმედების განვითარება სწორედ ამ ცდომილებას ეფუძნება, შეიძლება ითქვას, რომ საქმე გვაქვს ინტერპრეტაციის პრობლემასთან, თავისი არსით პოსტმოდერნისტულ პრობლემასთან.

რომანში ინტერპრეტაცია შეეხება რეალობას, მოვლენებს, მოცემულობებს. უპირველეს ყოვლისა, სასურველია გავიხსენოთ, თუ საიდან მომდინარეობს რეალობისადმი უნდობლობის პრინციპი – მას ხელყოფენ, მის ინტერპრეტაციას ახდენენ. რამდენადაც ვიცით, სარწმუნოებრივ მსოფლაღქმაში მატერიალური რეალობის ირეალობა მხოლოდ პირობითი ცნებაა, რომელიც მოქმედებს გარკვეული მსოფლმხედველობრივი დაშვების პირობებში. მატერიალურობა ირეალური, წარმავალია მხოლოდ მარადიულ სულიერ სამყაროსთან მიმართებით, მაგრამ თავისთავად ღვთისაგან შექმნილია,

შეუვალი, რამდენადაც მას მოეფინება უკვდავი ღვთიური სული. ამასთან, ღვთიური სამყაროსათვის უმნიშვნელო არ არის არც ზოგადად მიწიერი სამყაროს, არც აქ მობინადრე თითოეული ადამიანის ბედი. ამ უკანასკნელთ საკუთარი მისია აქვთ მარადიულ პროცესებში – სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლაში. რაც მთავარია, მარადიული სიცოცხლე ხორციელ ადმიანს სწორედ ამქვეყნიური, წამიერი და წარმავალი ცხოვრების შესაბამისად მიენიჭება, რაც კიდევ ერთხელ ცხადყოფს მატერიალური სამყაროსა და ყოფიერების მნიშვნელობას. ამდენად, სარწმუნოების მიერ აღიარებულია არა მხოლოდ აბსოლუტური ჭეშმარიტების, ღვთიური სამყაროს რეალურობა, არამედ მიწიერი, მატერიალური სამყაროს რეალურობაც, რაც განმტკიცებულია იმ რწმენით, რომ აქ საბოლოოდ იზეიმებს ღვთიური ნება, დამარცხდება ბოროტება, დამკვიდრდება სიკეთე.

როგორღა მიიღო მწერლის თნადროულმა ეპოქამ რეალობის დისკრედიტაციის, მისი ინტერპრეტაციის სრული უფლება? შეიძლება ითქვას, რომ რეალური დრო-სივრცე მწერალს ორმხრივად მოაქცევს დისკრედიტებული რეალობის გარემოში. ერთი მხრივ, ამას განაპირობებს საბჭოური სამყარო, სინამდვილესთან მიმართების, მისით ოპერირებისა და პოლიტიკური მიზნებისადმი დაქვემდებარების ის პრაქტიკა, რომლის საფუძველზეც მუშაობს კიდეც საბჭოური სისტემა და რის გამოსახვასაც ახდენს კიდეც მწერალი *ბორიაყში*. მეორე მხრივ, რეალობისადმი თავისუფალი დამოკიდებულების, მისი გადაფასების უფლებით სარგებლობს ამ ეპოქის დასავლური კულტურული სივრცე, რომლისადმი ინტერესი, ნაცვლად საბჭოური კულტურისა, სრულიად აშკარაა ქართულ მწერლობაში. ამ სივრცეშიც რეალობის არასუბსტანციურობა მისი არარსებობის აღიარებამდე მიდის. ცხადია, ამ შემთხვევაში თავის შედეგებს იძლევა მოდერნიზმისეული გამოცდილება, რომელშიც ღვთის რწმენის დაკარგვის შესაბამისად იკარგება

მიწიერ მოვლენათა რეალურობის განცდაც. მაგრამ მოდერნიზმის ეპოქის ხელოვნება აქვე ჰპოვებს სანაცვლოს: მატერიალური სამყაროს რეალურობა ჩანაცვლებულია შემოქმედის ინდივიდუალური წარმოსახვის რეალურობით. აქ მეფობს შოპენჰაუერის ფორმულა: „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“ (Schopenhauer, *The World as Will*, 3). ამდენად, რეალობა, როგორც ასეთი, არსებობს, მაგრამ იქ, სადაც არ ეგონათ. თუკი მატერიალურობა აღარ ნიშნავს რეალურობას, რეალური იქნება სწორედ ის, რაც არამატერიალურია: ღვთის გარეშე დარჩენილი მიღმიერი სამყარო (რომელიც ესოდენ მიუწვდომელია) და საკუთარი წარმოსახვა (რომელიც ესოდენ მისაწვდომი და მახლობელია). ამასთანავე, ზღვარი ამ სამყაროთა შორის სუბიექტისათვის თითქმის იშლება და წარმოსახვაში ჩაძირვა განიცდება კიდეც მიღმიერებაში გასვლად. მოდერნისტული ხელოვნება უარყოფს მატერიალურ სამყაროს, მაგრამ არ იძლევა წარმოსახვითი სამყაროს ხელყოფის უფლებას. წარმოსახვის შეუვალობა ხელოვნების, ლიტერატურის სივრცეშია დაცული. გმირები ცხოვრობენ საკუთარი წარმოსახვის იმედით, ცხოვრობენ საკუთარ წარმოსახვით სამყაროში – სიზმარეულ ხილვებში, შემოქმედებით ექსტაზში, საკუთარ გრძნობათა ნაკადში ან ცნობიერების ნაკადში. ისინი უნდობლობას უცხადებენ წარმოსახვით სამყაროს, მაგრამ ენდობიან საკუთარ წარმოსახვას.

თუმცა, რამდენად მნიშვნელოვანია ამგვარი მიმართება 1970-იანი წლების, *ბორიაყის* შექმნის დროის გადასახედიდან?

კულტურული თვალსაზრისით მოდერნიზმის გამოცდილებას, დასავლური თუ ქართული მოდერნიზმის მემკვიდრეობას არასოდეს დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა ქართულ ლიტერატურაში. ის იქცა კიდეც ძალისმიერ იდეოლოგიურ სინამდვილესთან შინაგანი თუ შემოქმედებითი დაპირისპირების დასაყრდენად. ცხადია, ოთარ ჩხეიძისთვის, როგორც

ქართული მწერლობის მემკვიდრისა და საბჭოურ იდეოლოგიურ-კულტურულ ძალადობასთან შინაგან წინააღმდეგობაში მყოფი ავტორისათვის, ამ გამოცდილების ქმედითობა კანონზომიერი მოვლენაა.[1] მეორე მხრივ, *ბორიაყი*, რომელიც ასახავს 1920-იანი წლების სინამდვილეს, გარკვეულ მიმართებაშია ამავე პერიოდის ქართულ სულიერ-სოციალურ და კულტურულ ვითარებასთან და ამ ფორმით მიმართებაშია მოდერნიზმის პრობლემებთან, მათ შორის, რეალობის შეფასებისა და გადაფასების პრობლემასთან. ერთი მხრივ, თავად ტექსტი ნაკლებად იძლევა მოდერნისტული თემების ან ამ თემებით დაინტერესებულ პირთა მოღვაწეობის შეფასების ნიშნებს. მართალია, საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ თავად ქართველ მოდერნისტთა თაობის მიერ დაისვა თითოეული პიროვნების, განსაკუთრებით კი სულიერ-ინტელექტუალური ძიებებით მოცულ პირთა პასუხისმგებლობის პრობლემა საკუთარი ქვეყნის ბედზე, მაგრამ ოთარ ჩხეიძე თითქოს არ ახდენს უშუალოდ ამ მიმართების აქცენტირებას. თუმცა ავტორი გვაგრძნობინებს, რომ ვიღაც მაინც უნდა გვევლინებოდეს პასუხისმგებლად მოვლენათა ამგვარ მდინარებაზე, ამას კი ახერხებს ავტორისეული ირონიის საფუძველზე. სი-

1 ამავე დროს, დასავლური მოდერნისტულ-ავანგარდისტული კულტურული გამოცდილების ქმედითობა მისთვის უკავშირდება უშუალო პროფესიულ საქმიანობას დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის განხრით. ცოდნისა და გამოცდილების ამ არეალის მნიშვნელობას ოთარ ჩხეიძის შემოქმედებისთვის, ისევე როგორც ქართველი მკითხველისთვის, საგანგებოდ აღნიშნავს რუსუდან ნიშნიანიძე: „მისი ლიტერატურული დაკვირვებებისა და განსჯისათვის მიმზიდველი არეალი ვრცელ თვალსაწიერს მოიცავდა: ტომას სტერნზ ელიოტი, ბერნარდ შოუ, ერნესტ ჰემინგუეი, ჯონ სტაინბეკი, ჯეიმზ ჯოისი, ჯონ უეინი... ესსებში ქართველ მკითხველს დასავლური პოეზიის მოდერნისტულ პროცესებსა და სივრცეებზე თანდათან, ერთგვარი თანამიმდევრობითაც, ესაუბრება (ეს ის პერიოდია, როცა ავანგარდული ხელოვნება თუ „დანაშაულად" არა, ყოველ შემთხვევაში, უსაგნო და უსარგებლო მაკულატურად მიიჩნევა)" (ნიშნიანიძე, *ოთარ ჩხეიძის ღვაწლი*, 322).

ტუაციის შეფასების ფორმა და ავტორისეული პოზიცია ბორიაყში სცილდება მოდერნისტი ავტორის თანამგრძნობელ დამოკიდებულებას სირთულეებისადმი და ამ სირთულეთა მატარებელი გმირებისადმი. როგორც ვითარების აღწერა, ისე მისი ირონიული განსჯა სწორედ მოდერნიზმის შემდგომ პოზიციას მოგვაგონებს.

მაგრამ თუკი ჩვენ ვაღიარებთ, რომ ოთარ ჩხეიძის ბორიაყში დისკრედიტირებულია პიროვნული წარმოდგენები (ნიკუშასი – რამდენადაც მისი არავის სჯერა; დანარჩენი პერსონაჟებისა – რამდენადაც მათი წარმოდგენები არ შეესაბამება სინამდვილეს), თუკი წარმოდგენათა დისკრედიტაცია ხდება ავტორისეული ირონიის მეშვეობით, თუკი პიროვნულ წარმოდგენებთან ერთად კვლავ ირეალურად, აბსურდულად ცხადდება მატერიალური სამყარო, უნდა ვაღიაროთ ისიც, რომ ამ რომანის სტრუქტურა შეიძლება განიხილებოდეს პოსტმოდერნულ კონტექსტთან მიმართებაში. აქვე ისმის საკმაოდ ორჭოფული კითხვა: რამდენად დასაშვებია, რომ 1960-1970-იან წლებში, მაშინ, როცა პოსტმოდერნიზმის თეორეტიზაცია დასავლეთში, ფაქტობრივად, ახალი დაწყებულია, საბჭოური „რკინის ფარდის“ მიღმა მწერალი იმდენად იზიარებდეს ამ თეორიას, რომ მასზე დაყრდნობით ააგოს რომანის სტრუქტურა? ლიტერატურულ პროცესთა გააზრებისათვის უფრო საინტერესოც კი იქნებოდა ის შემთხვევა, როცა გარკვეული შემოქმედებითი ტენდენცია იმოქმედებდა არა ავტორის მიზანდასახულების, არამედ ტენდენციათა ზოგადი კანონზომიერების ძალით. ამასთანავე, პოსტმოდერნულ კანონზომიერებას შეიძლება ჰქონდეს სამოქმედო ასპარეზი ქართულ ლიტერატურაში იმ ფაქტის გათვალისწინებითაც, რომ ამ პერიოდისათვის არ არსებობს უშუალოდ პოსტმოდერნისტული მწერლობა, თუმცა არსებობს მოდერნიზმის გამოცდილება. თუნდაც ჩახშული, რეპრესირებული ფორმით, ეს გამოცდილება არა მარტო განაგრძობს თავის არსე-

ბობას, არამედ, შესაბამისად, იძლევა გარკვეულ შედეგებს სწორედ პოსტმოდერნისტულ ტენდენციათა სახით. თუ გავითვალისწინებთ, რომ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდმა იმთავითვე ბოლომდე ვერ მოიცვა ქართული მწერლობა და არსებობდა საწინააღმდეგო ძალაც, ის უნდა ვეძიოთ მოდერნიზმში, მის შინაგან მდინარებაში. ამ დაშვების შემდგომ კი ბუნებრივია პოსტმოდერნული ტენდენციებისა და პოზიციების ძიება იმგვარ ტექსტში, რომელიც არ ავლენს პოსტმოდერნისტული პროცესისადმი თეორიულ-კულტურული ორიენტაციის გარეგნულ ნიშნებს, მაგრამ მოიცავს თანადროული ღია ლიტერატურული სივცრისადმი მიმართულ შინაგან ორიენტირებს. როგორც უშუალოდ ტექსტუალური აგებულების, ისე ავტორისეული პოზიციის თვალსაზრისით *ბორიაყი* მართლაც იძლევა ნიშნებს, რომლებიც მოდერნიზმის გამოცდილების გათვალისწინებისა და, ამავე დროს, ამ გამოცდილების გადაფასების შედეგად ჩნდება. შემფასებლური და გადამფასებლური პოზიცია, როგორც პოსტმოდერნულ ეპოქას სჩვევია, მოვლენათა საყოველთაო არამდგრადობის, მათი ინტერპრეტაციის მცდარობის ფორმით არის შემოთავაზებული ირონიულად განწყობილი ავტორის მიერ.

ინტერპრეტაციის პრობლემას (საკუთრივ – რეალობის ინტერპრეტაციის პრობლემას) *ბორიაყში* შეიძლება დაეძებნოს კონკრეტული ისტორიული საფუძველი. ეს ბუნებრივი და გარდაუვალიც არის, რამდენადაც რომანი იწერება საბჭოთა პერიოდში და მიზნად ისახავს ბოლშევიზმის მხილებასაც. მაგრამ რამდენად შეეხება რეალურ პლასტს ინტერპრეტაციის პროცესი? წინასწარვე უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტში რეალობის: მოვლენების, ფაქტების, ნიშნების, სიტყვების ინტერპრეტაცია ყოველთვის ბოროტების, უბედურების მომტანია. ერთი მხრივ, თითოეული პერსონაჟის მიერ ინტერპრეტაცია ხდება გარკვეული ქვენა გრძნობების, უმთავრესად, პატივმოყვარეობის საფუძველზეც. ამის შედეგად მათ განადგურე-

ბა, სიკვდილი მოაქვთ საკუთარი თავისთვის ან ანალოგიური, ინტერპრეტაციული პოზიციის პერსონაჟებისათვის. ისინი თავად ქმნიან საკუთარ ბედისწერას, აძლევენ რა საბაბს აღზევებულ ბოროტ ძალას (ბოლშევიზმს), ისარგებლოს მათეულ წარმოდგენათა გულუბრყვილობით. ამგვარად შეენაცვლება ინტერპრეტაციის პიროვნულ პლანს უფრო რეალისტური, მამხილებელი პოლიტიკური პლანი. პერსონაჟთა ინტერპრეტაციულ პროცესში ებმება ნამდვილად მანკიერი, ნამდვილად ბოროტი ძალა – ბოლშევიკები - რომელთაც რომანში ახალმოწესეთა სახელით მოიხსენებენ. ისინი საკუთარი სისხლიანი, რეპრესიული მიზნებისათვის გამოიყენებენ ნიკუშას რუკას, გაჰყვებიან მის კვალს (ინტერპრეტაციის კვალს) და ხვრეტენ ყველას, ვინც ნებით თუ უნებლიედ ჩაერთო ამ თამაშში. ამდენად, თუ რომანის დასაწყისში გმირები საკუთარ ბედისწერასთან თავად მიდიან (მაგ. შალვა ხეთერელი), ნაწარმოების დასასრულს ის თავს დაატყდება მათ, როგორც ბოროტი ძალა, როგორც ბედისწერის საბოლოო, სასიკვდილო ინტერპრეტაცია. პერსონაჟ-ინტერპრეტატორები, ისინი, ვისაც თავიანთი წარმოდგენების სჯეროდათ, ხდებიან მათი მსხვერპლნი, ვისაც სინამდვილეში არ სჯერა ამ ინტერპრეტაციისა. ახალმოწესენი ძალიან კარგად ხვდებიან, რომ ნიკუშა სინამდვილეში ერთი გულუბრყვილო კომპოზიტორია და არანაირი კავშირი არა აქვს აჯანყებასთან, ესე იგი, ვერც საიდუმლო გეგმას ამცნობდა მასპინძლებს. თუმცა, რატომაც არ უნდა გამოიყენონ ეს მზა თეორია და მზა ნივთმტკიცება, თუკი ნაბრძანები აქვთ, რაც შეიძლება მეტი ქართველი განადგურდეს, განადგურდნენ ისინი, ვინც ისე ელოდნენ თავიანთი ეროვნული თუ პიროვნული მისწრაფებების განხორციელებას, რომ მზად იყვნენ, თავად მოეძებნათ დასტური, რომ ამ იმედებს ასრულება ეწერა. ასე ებმებოდნენ ისინი ინტერპრეტაციის იმ პროცესში, რომელიც საკუთარი ბედისწერისაკენ მიუძღოდათ. ერთადერთი პერსონაჟი, ვის ხელშიც გაივლის რუკა და

ცოცხალი დარჩება, არის თავად ნიკუშა – ასე უსუსური, ასე გულუბრყვილო და გულწრფელი ახალგაზრდა კომპოზიტორი, რომლის შემოქმედებითმა მისწრაფებებმა სათავე დაუდო მთელს ამ ორომტრიალს. რასაკვირველია, მას არ მიუძღვის დანაშაული ბოლშევიკების წინაშე; ალბათ არ მიუძღვის ცოდვა ღვთის წინაშეც – არავინ მოუტყუებია, არავისთვის უღალატია. ყველა თავისი მცდელობისამებრ ტყუვდებოდა. ამდენად, რაც ყველაზე უცნაურია, არ მიუძღვის ინტერპრეტაციის ცოდვაც. უბრალოდ, ის არ ცდილობდა დაენახა ის, რაც არ არსებობდა.

ოთარ ჩხეიძის *ბორიაყში* ინტერპრეტაციის პრობლემაზე საუბრისას ძალაუნებურად ამოტივტივდება მანკიერების (თუნდაც უბრალო ამბიციურობის), ტყუილის, ბოროტების ცნებანი. სავსებით კონკრეტულად არის ნაჩვენები, რომ ინტერპრეტაციის მცდელობას ბოროტება მოაქვს ადამიანებისათვის. თუკი ბოდრიარის მიხედვით არსებობს ცნება „სახეთა ბოროტი დემონი“ (Baudrillard, *The End*, 194) *ბორიაყიდან* გამომდინარე სავსებით ლოგიკური იქნებოდა ცნება „ინტერპრეტაციის ბოროტი დემონი.“ თუ გავითვალისწინებთ, რომ პოსტმოდერნიზმში ინტერპრეტაციის პროცესს რეალობისადმი უნდობლობა განაპირობებს, რაც ღვთის ურწმუნობის ცოდვას შეიძლება დავუკავშიროთ, ბუნებრივად წარმოდგება ამგვარი მიმართება: ინტერპრეტაცია – სიყალბე – ცოდვა – ბოროტება. აქვე დავაზუსტებთ, რომ ეს მიმართება ცალსახად შეიძლება დამყარდეს მხოლოდ პოსტმოდერნული მსოფლხედვის კონტექსტში. სწორედ აქ, ადამიანური მოღვაწეობის, გონისმიერი საქმიანობის ამ ეტაპზე იღებს მოვლენათა ინტერპრეტირების, ანუ მათი მიზეზ-შედეგობრიობის სუბიექტური გააზრების პროცესი შეუქცევად, უკეთურ სახეს, რამდენადაც დაკარგულია საყოველთაო პირველმიზეზის არსებობის შეგნება. რასაკვირველია, სინამდვილის ახსნა-გააზრება სარწმუნოებრივ მსოფლმხედველობაშიც ხდება, მაგრამ ამგვარი

ინტერპრეტაცია გულისხმობს მატერიალური მოვლენების მიღმა უფლის ნების, უფლის სიდიადის განჭვრეტას და თავისი არსით სიკეთისკენ არის მიმართული. მაგრამ რეალისტური, რაციონალისტური მსოფლმხედველობის ფარგლებში მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრიობის ახსნა უკვე ობიექტური ჭეშმარიტების დანახვის პრეტენზიით მიმდინარეობს. ამასთანავე, ამგვარი ჭეშმარიტების სათავე მატერიალურ და არა ღვთიურ კანონზომიერებაშია საგულვებელი. მოდერნისტული მსოფლმხედველობა ჭეშმარიტების სწორედ ამგვარ რაციონალიზებულ, მატერიალიზებულ ხედვას დაუპირისპირდა სუბიექტური, ინდივიუალიზებული ინტერპრეტაციის უფლებების აღიარებით, თუმცა პოსტმოდერნული გადასახედიდან ეს დასრულდა რეალობის საბოლოო დაკარგვით და ცდომილების შეუქცევადობით. მოვლენათა ინტერპრეტაციის სურვილი აქ აღარ გულისხმობს ღვთისადმი სწრაფვას, მაშასადამე, თუ ეს ამაღლება არ არის, იოლად შეიძლება იყოს დაცემაც. ჯერ კიდევ მოდერნიზმში ინტერპრეტაციის სურვილი ჭეშმარიტებისაკენ, მართალია, ხშირად ოდენ სუბიექტური ჭეშმარიტებისაკენ მიუძღოდა ადამიანს. ჩვენ გავუგებდით სამყაროს, „სიმბოლოთა ტევრს" (ბოდლერი), თუ შევეცდებოდით ამ სიმბოლოთა ფარული, ჭეშმარიტი მნიშვნელობის წვდომას, რაც მცდელობის გარკვეულ ეტაპზე გარდაისახებოდა მათ დატვირთვად ინდივიდუალური მნიშვნელობით, რაც ასევე უტოლდებოდა ჭეშმარიტებას. პოსტმოდერნიზმში კი, საბოლოოდ, ინტერპრეტაცია გვაკავშირებს მხოლოდ სიყალბესთან, მას განადგურება და მსხვერპლი მოაქვს, თუნდაც, უმბერტო ეკოს რომანებში (*ვარდის სახელი* და, განსაკუთრებით, *ფუკოს ქანქარა*). მაგრამ მკითხველი დარწმუნდება, რომ *ბორიაყში* ეს მსხვერპლი რაღაც ტოტალურ სახეს იღებს. მწერალი ძალზედ კონკრეტულად მიგვითითებს: ინტერპრეტაცია შეიძლება იქცეს დიდ ბოროტებად. ამგვარი მტკივნეული აღქმის ასახსნელად საკმარისი აღარ არის ზოგადკულტურული

კონტექსტი, მით უფრო, რომ კარგად ჩანს – მწერალი მსგავს დასკვნამდე განსხვავებული სინამდვილიდან მიღებული გამოცდილების გზითაც მივიდა. უპირველესად, ეს გზა შეიძლება დაუკავშირდეს იმ გლობალურ სიყალბეს, რომელშიც (და რომლის წინააღმდეგაც) იქმნება რომანი. მაგრამ განა ეს არ იყო ინტერპრეტაციული სიყალბე, რეალობის ტოტალურად ყალბი ინტერპრეტაცია? მოვლენათა რეალური მიზეზების უგულებელყოფა, მათი გაყალბებული ახსნა ეხებოდა ყველა სფეროს და ქართულ სინამდვილეში ეს პროცესი იწყებოდა საქართველოს გასაბჭოების ფაქტის ინტერპრეტაციით.[1] საბჭოური იდეოლოგიის ზემოქმედება პიროვნებაზე ასევე ეფუძნებოდა ყალბი ინტერპრეტაციის პრინციპს. უმთავრესი, რასაც ითხოვდა ეს პრინციპი „მოქალაქისაგან", იყო რეალობის მისეული, გაბატონებული ინტერპრეტაციისადმი მორჩილება. თუ პიროვნება არ ირწმუნებდა მათეულ ვერსიას, საკუთარი უსაფრთხოების მიზნით არ უნდა გამოემჟღავნებინა უნდობლობა. წინააღმდეგ შემთხვევაში საბჭოური ინტერპრეტაციის დასაცავად ამოქმედდებოდა მძლავრი რეპრესიული მანქანა. რაც მთავარია, მავანისა და მავანის „დამნაშავეობის" დასადასტურებლად ეს მანქანა, კვლავ და კვლავ, ინტერპრეტაციის უფლებით სარგებლობდა და, საბოლოოდ, ადამიანის სიკვდილის ფაქტსაც გაყალბებული ვერსიით აწვდიდა სხვებს.

ბორიაყში საკმაოდ ზუსტად არის ნაჩვენები საბჭოთა რეპრესიული მანქანის მუშაობის ეს ინტერპრეტაციული პრინცი-

1 საქართველოს საბჭოური სინამდვილის ათვლის წერტილი, ცხადია, საქართველოს გასაბჭოება იყო და, შესაბამისად, საბჭოურ ოფიციალურ დისკურში ის ინტერპრეტირებული იყო როგორც ქართველი ხალხის ნებაყოფილობითი არჩევანი. თუმცა საქართველოს ისტორიის საბჭოური ინტერპრეტაცია უფრო ღრმად სწვდებოდა კიდევ ერთ ათვლის წერტილს – რუსეთის მიერ საქართველოს კოლონიზაციას, რაც გეორგიევსკის ტრაქტატის (1783) და რუსეთის იმპერიაში საქართველოს მოქცევის (1801) ფაქტებსაც სწორედ ქართველი ხალხის ნებაყოფილობით და ბედნიერ არჩევანად წარმოაჩენდა.

პი. რომანის გმირებს ყალბი ბრალდებით სიკვდილით სჯიან, მაგრამ ვითარებას ისე წარმოსახავენ, თითქოს ისინი გაქცევის მცდელობისას იყვნენ მოკლულნი. ნაწარმოების ფინალში ახალმოწესენი შემთხვევით როდი წარმოთქვამენ ცნობილ ფრაზას: „ისტორიას გამარჯვებულები წერენ". ავტორი მიუთითებს, რომ მათ პროტოტიპებს მართლაც შესწევდათ ძალა, დაემკვიდრებინათ და განემტკიცებინათ მოვლენათა მხოლოდ ის ვერსია, სინამდვილის სწორედ იმგვარი ინტერპრეტაცია, რომელიც მათთვის იყო სასურველი.[1] ამჯერად ინტერპრეტა-

1 რაც არ უნდა უცნაური და, ამავე დროს, ნიშანდობლივი იყოს, საბჭოური პერიოდის ინტერპრეტაციული მექანიზმის მუშაობას ვერ გადაურჩა თვით ეს რომანი, მისი კინოინტერპრეტაცია. *ბორიაყის* მიხედვით გადაღებული გიორგი შენგელაიას ფილმი *ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა* (კინოსტუდია „ქართული ფილმი", 1984), ესთეტიკური თვალსაზრისით თავისთავადი და წარმატებული ნაწარმოები, დასასრულს მაინც იძლევა საინტერპრეტაციო გასაღებს, რომლითაც მაყურებელი გამოჰყავს იმ გაურკვევლობიდან, რასაც რომანში (და მთელი ფილმის მანძილზეც) ქმნის ისტორიულ მოვლენებში და რომანის რეალურ ჩანაფიქრში გაუთვითცნობიერებლობის ფაქტორი. თუმცა ეს გასაღები მაყურებელს რომანის (და ისტორიის) მცდარი ინტერპრეტაციისკენ მიუძღვის და ფილმს, სინამდვილეში, საპირისპირო შინაარსით ტვირთავს: ფილმის ერთ-ერთი ფინალური დიალოგიდან გამოდის, რომ მზადდებოდა არა ქართველთა ეროვნულ-გამათავისუფლებელი აჯანყება, არამედ რევოლუცია ცარიზმის წინააღმდეგ და ფილმიც რევოლუციონერებზეა. ისმის სიტყვები: „არა, თქვენს რეჟიმს უკვე ვეღარაფერი დაიცავს. იცით, მეფის იმპერია განწირულია. თქვენი მომავალი გაშინებთ და ამიტომაც განუკითხავად სპობთ და ანადგურებთ ყველაფერს". შედეგად, ფილმის სინოფსისშიც გაჩნდა ჩანაწერი, რომ ფილმი 1905 წლის რევოლუციის შემდგომ პერიოდზეა (იხ. ეროვნული ფილმოგრაფია, http://www.geocinema.ge/ge/index.php?filmi=407).თუმცა უნდა ითქვას, რომ ფილმში ეს გასაღები მაინც ჩაიკარგა ერთიან თხრობის სტილსა და რიტმში და, საბედნიეროდ, მაყურებელს არ ექმნება განცდა, რომ ნახა საბჭოური ყაიდის ფილმი ბოლშევიკურ რევოლუციაზე – რისი იმედითაც, ალბათ, იქნა კიდეც შეტანილი ფილმში საბჭოური დისკურსის შესაბამისი მცდარი საინტერპრეტაციო ფრაზები.

ცია უკვე ძალაუფლებაზე დაფუძნებული მოვლენა ხდება და ძალადობრივ პროცესად გარდაისახება. *ბორიაყის* ფინალშიც კვანძის გახსნისას რეპრესიული მანქანა მოქმედებს სინამდვილის ყალბი და ძალადობრივი ინტერპეტაციის გზით. ახალმოწესეებს, ანუ იმათ, ვინც აგვირგვინებს საინტერპრეტაციო პროცესს, უკვე ნამდვილი, ტოტალური ბოროტება ამოძრავებთ და არა უბრალო ადამიანური მისწრაფებანი. ამდენად, ისმის კითხვა, რით განსხვავდება ერთმანეთისაგან ქართველი თავადაზნაურების, ნიკუშას მასპინძლებისა და, მეორე მხრივ, ახალმოწესეების ინტერპრეტაციული მოქმედებები; საკუთრივ რის ინტერპრეტაციას ახდენს თითოეული მხარე? ახალმოწესენი ახდენენ ობიექტური რეალობის, სინამდვილის, ჭეშმარიტების გაყალბებას. ეს ბოლშევიზმის სახით აღზევებული ბოროტების მხილებისაკენ მიმართული პლანია და, რა თქმა უნდა, არას გზით არ მიეწერება პოსტმოდერნულ მსოფლხედვას, პოსტმოდერნიზმის თეორიას. ეს პლანი რომანში აისახა სწორედ ბოლშევიზმისადმი პროტესტის ძალით, როგორც რეაქცია რეალურ მოვლენებზე. მაგრამ განა არ ამოქმედდა რომანში საკუთრივ პოსტმოდერნისტული პრინციპი ცალკეული მოვლენის, ცალკეული ნიშნის (რუკა, წერილი) ინტერპრეტაციისა, რასაც, უმჯობესია, მოცემულობის ინტერპრეტაცია ვუწოდოთ? ამგვარ ნიშანთა, მოცემულობათა რიცხვი რომანში საკმაოდ განსაზღვრულია: უპირველესად, თავად ნიკუშა (აღიქმება აჯანყების აგენტად), მისი რუკა (აღიქმება საიდუმლო გეგმად), სარეკომენდაციო წერილი (აღიქმება აჯანყებაში ჩაბმის მოწოდებად). არსებობს სხვა წვრილმანებიც, მაგალითად, ნიკუშას ჩაცმულობა, განსაკუთრებით კი ბაფთა. მაგრამ უფრო საინტერესია ის ფაქტი, რომ ამ ნიშნების დაფიქსირების შემდეგ პერსონაჟთა მიერ საიდუმლო მნიშვნელობის ძიება იწყება გმირის თითოეულ სიტყვაშიც. შემთხვევითი არ არის, რომ სიტყვათა და ნიშან-მოცემულობათა ინტერპრეტაციის საფუძველზე რომანის სიუჟეტის აგე-

ბის საკითხი შეიძლება განვიხილოთ სემიოლოგიურ სპექტრშიც, რაც კიდევ უფრო ცხადად მიგვითითებს, რომ *ბორიაჯი* არ არის მხოლოდ რეალისტურ კონტექსტში გასააზრებელი ტექსტი. მაგრამ, როგორ უნდა დავაკავშიროთ ერთმანეთთან რეალობის ინტერპრეტაცია და მოცემულობის ინტერპრეტაცია? მოდერნიზმში ეს თითქმის ტოლფარდია პროცესია, რადგან რეალობა უტოლდება კიდეც მოცემულობას, იმას, რასაც უშუალოდ ვხედავთ და შევიგრძნობთ (რაც ტრადიციულ აზროვნებაში განიხილებოდა როგორც ნიშანი, რომლის მიღმაც იდგა არსი, ის, რაც ნამდვილია, რაც გარანტირებულია შეუვალი სინამდვილით). მაგრამ პოსტმოდერნიზმში იმდენად თავბრუდამხვევია ნიშან-მოვლენათა ინტერპრეტაცია, რომ ცხადი ხდება: ერთადერთი ეჭვმიუტანელი რამ არის არა ის, რაც კონკრეტული ნიშნის, კონკრეტული მოცემულობის განმაპირობებელია (ანუ რეალური მიზეზია), არამედ თავად ნიშანი, მოცემულობა. მაგრამ თუკი რეალური სხვა არაფერია, თუ არა ნიშანი, მაშინ ნიშანი არის რეალობა. ეს ემსგავსება მატერიალისტური მსოფლმხედველობის პრინციპს, რომლის თანახმადაც ნივთიერი სამყარო, მატერია არის თვითკმარი მოვლენა რომელიც კი არ მიანიშნებს (მეტყველებს) არსის, შემოქმედის, პირველმიზეზის არსებობაზე, არამედ თავად არის მიზეზი, მასშივეა არსი; მატერიის მიღმა არაფერი არ არსებობს, მხოლოდ ის არის რეალობა. რასაკვირველია, პოსტმოდერნისტული მსოფლხედვა აღაიარებს მატერიალური, ყოფიერი სამყაროსადმი ინტერესის დაბრუნებას, მაგრამ სრული იგივეობა მატერიალიზმთან, ბუნებრივია, არ ხორციელდება და ეს მითითებულია სწორედ იმ პოზიციის მეშვეობით, რომლის საფუძველზეც მსგავსი დაშვებების პროცესში ვიღაც (ინტელექტუალი, მოვლენათა დამკვირვებელი, ან, სულაც, ტექსტის ავტორი) აცნობიერებს, რომ პროცესი მცდარია. სწორედ ასევე დაგვანახებს ოთარ ჩხეიძე მის მიერ აღწერილი საინტერპრეტაციო პროცესის სიმცდარეს.

ბორიაყში თავდაპირველად პარალელურად მიმდინარეობს რეალობის ინტერპრეტაცია (გაბატონებული ახალმოწესეების მიერ) და მოცემულობის ინტერპრეტაცია (ნიკუშას პატრიოტულად განწყობილი მასპინძლების მიერ). ერთ შემთხვევაში ინტერპრეტაცია შეგნებული პროცესია. ბოლშევიკებმა იციან, რომ მათი ვერსია აჯანყების საიდუმლოს შესახებ არ შეესაბამება სინამდვილეს, მაგრამ იყენებენ მას ძალადობრივი მიზნებისათვის, ანუ ძალადობით ამკვიდრებენ მათეულ ინტერპრეტაციას, ახდნენ რეალობის სრულ ინტერპრეტირებას. მეორე შემთხვევაში კი ინტერპრეტაციის პროცესი გაუცნობიერებელია. პერსონაჟები ცდილობენ ჩასწვდნენ ნიშნების დაფარულ მნიშვნელობას და ვერც კი ხვდებიან, რომ ამგვარი მნიშვნელობა ნიშნებს არც კი გააჩნიათ. მათ სჯერათ მხოლოდ საკუთარი წარმოდგენებისა და ამ წარმოდგენებს შეუსაბამებენ მოცემულ ნიშნებს, ე. ი. ახდენენ მოცემულობის ინტერპრეტაციას.

საინტერესოა, როგორ წარიმართება მოცემულობათა ინტერპრეტაციის პროცესი და როგორ გადაეჯაჭვება ის რეალობის ინტერპრეტაციას?

თავდაპირველად ნიკუშას პიროვნებისა და მისი რუკის მცდარ გააზრებას იწყებს შალვა ხეთერელი. ის ყველაზე მონდომებით ცდილობს დაირწმუნოს თავი, რომ ახალგაზრდა კომპოზიტორს მართლაც გააჩნია საიდუმლო დავალება. ყველაფერი დაიწყება მაშინ, როცა ის თვალს მოჰკრავს რუკას. ამის შემდეგ შალვა ხეთერელი თავისებურად აღიქვამს ნიკუშას თითოეულ სიტყვას, მის თითოეულ ნივთს, იქნება ეს სარეკომენდაციო წერილი თუ უწყინარი ბაფთა-ყელსახვევი. შალვა ხეთერელი ყველაზე შორს მიდის ინტერპრეტაციის პროცესში და ყველაზე ადრეც იღუპება – თითქოს შემთხვევითაც. თუმცა ამ პერსონაჟის მოქმედებებში საგულისმოა ერთი ნიუანსი: „აჯანყებულთა წარმოგზავნილის“ გამოჩენა მასში იწვევს პატრიოტულ აღტკინებას, ოღონდ აქვე ამუშავ-

დება პიროვნული ამბიციაც. იგი იმწუთასვე გადაწყვეტს, რომ თუკი რამე მოხდება, ეს უნდა მოხდეს სწორედ მისი ხელმძღვანელობით, მისი პრიორიტეტის აღიარებით. მეორე, მთავარი პერსონაჟ-ინტერპრეტატორიც, ლეკო თათაშელი, საკუთარ ამბიციებთან შეათავსებს ნიკუშას „მისიას." ამ გრძნობას არც რამდენიმე სხვა პერსონაჟია მოკლებული. ბუნებრივია, ავტორი მიგვითითებს, რომ საქართველოს ჭირვარამის სათავე ქართველთა პატივმოყვარეობაშიც უნდა ვეძებოთ, მაგრამ ეს სავსებით სხვა მსჯელობის სფეროა. ყოველ შემთხვევაში, ბორიაყში სწორედ პიროვნული პრიორიტეტის სურვილი ჩაერთვება საინტერპრეტაციო მისწრაფებაში. ნაცვლად იმისა, რომ შეასრულონ ახალგაზრდა კომპოზიტორის თხოვნა, გაუწიონ მას დახმარება ხალხური სიმღერების შეგროვებაში, ეს პერსონაჟები არც კი ცდილობენ სათხოვარის გაგებას. ისინი ეძებენ ასპარეზს საკუთარ მისწრაფებათა რეალიზაციისათვის. ეს მისწრაფებები უკავშირდება სამშობლოს საყვარულს, სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლას, თუმცა ამას ემატება საკუთარი უპირატესობის დამკვიდრების სურვილიც.

სწორედ ასე გაუძღვება ლეკო თათაშელი ნიკუშას იმ გზაზე, რომელმაც თითქოს სამშვიდობოს უნდა გაიყვანოს. ნაცვლად ამისა იგი სრულიად სხვა გეზით დაატარებს ახალგაზრდა კაცს და, რაც მთავარია, ყველა მასპინძელს წარუდეგნს როგორც აჯანყების მაცნეს. ამდენად, სწორედ ლეკო ახვევს თავს უცნაურ ვერსიას როგორც მთავარ გმირს, ისე მის მასპინძლებს. ამ გზაზე ის დაჰყავს საკუთარი მნიშვნელოვნების დადასტურების სურვილსაც. აღსანიშნავია, რომ იგი გამუდმებით ცდილობს, საკუთარი პიროვნების მნიშვნელობა თავისი ნათქვამის, ანუ თავისი ინტერპრეტაციის შეუვალობით გაამყაროს, ერთადერთ ჭეშმარიტებად მხოლოდ საკუთარი შეხედულება გამოაცხადოს. ფაქტობრივად, ლეკო თათაშელი საინტერპრეტაციო ძალადობის გზით იმორჩილებს უმწეო კომპოზიტორს და მოაქცევს მას საკუთარი ინტერპრეტაციის

ველში. „მე ასე მითქვამს. მე ლეკო თათაშელს მიძახიან. შენ ეს კარგად მოგეხსენება. ჰოდა, რახან ლეკო თათაშელს მიძახიან და რახან მე მითქვამს, ჭეშმარიტებაც იქნება“ – აცხადებს ის (ჩხეიძე, *ბორიაყი*,).

როცა ლეკოს აპატიმრებენ, მასში იღვიძებს მოწამეობის, თავგანწირვის სული. მაგრამ იქვე იღვიძებს უცნაური, ახალი ინტერპრეტაციაც. ლეკო ხედავს, რომ განწირულია სასიკვდილოდ. მისი მისწრაფება თვითაგანდიდებისაკენ არ აძლევს ნებას, გადავიდეს „სიკვდილ-სიცოცხლის გაადვილებულ საზღვარსა, გაუბრალოებულ საზღვარსა“ (ჩხეიძე, *ბორიაყი*). შინაგანი მისწრაფება უბიძგებს ლეკო თათაშელს საკუთარი აღსასრულის უკვდავყოფისაკენ, გმირისა და მოწამის შარავანდედით შემოსვისაკენ. ამასთანავე, ოთარ ჩხეიძე აქვე ნათლად მიგვითითებს, რომ მოწამეობა ჭეშმარიტებასთან, მართლად ხედვასთან უნდა იყოს დაკავშირებული. მაგრამ თუკი ლეკო თავად არ ირწმუნებს, რომ ჭეშმარიტებას, ნათელ იდეალებს ეწირება, იგი ვერც გახდება მოწამე. ის ამგვარი არჩევანის წინაშე დგება: შეიძლება სიკვდილით დაისაჯოს იმ საქმისათვის, რაც რეალურად არ უტვირთია (აჯანყების მოთავეობა), ამ შემთხვევაში კი თავის აღსასრულს უმიზნოდ, უსუსურად მიიჩნევს. ამგვარი სიკვდილის ამაოებას ლეკო თავად ვერ ურიგდება თვითამაღლებისადმი მისწრაფების გამო, რაც მისთვის გაიგივებულია მოწამეთა, წმინდანთა სულიერ ამაღლებასთან. თუმცა ავტორი მიგვითითებს, რომ ეს იგივეობა მცდარია. ეს დასტურდება ტექსტში ჭეშმარიტი მოწამისა და ლეკოს სახეთა შეპირისპირებით და, რაც მთავარია, იმით, რომ ლეკო თათაშელის მოქმედება სიკვდილის მომტანი გახდება მათთვის, ვინც მისი ინტერპრეტაციული ცდომილების არეალში მოექცა. ლეკო ახალმოწესეებს განუცხადებს, რომ თავად არის აჯანყების მოთავე და პასუხიც მხოლოდ მან უნდა აგოს. თავისთავად ეს განაცხადი ლეკოსათვის აიხსნება როგორც თავგანწირვა, მოყვასისათვის თავის დადება. მართა-

ლია, ავტორი მიგვანიშნებს, რომ ამ მაღალ იდეასაც თვითგანდიდების სურვილი განაპირობებს, მაგრამ გვაჩვენებს იმასაც, რომ ამ წუთებში ლეკო წრფელია. მაგრამ საკუთრივ ვის წინაშეა ის წრფელი? არა რეალობის, არა ჭეშმარიტების, არამედ, ისევ და ისევ, საკუთარი წარმოსახვის წინაშე. სინამდვილეში იგი არამც თუ მოთავეა წინააღმდეგობისა, არამედ ამ ფორმით წინააღმდეგობა არც კი არსებულა. ფაქტობრივად, ლეკო თათაშელი ხდება ისეთივე ინტერპრეტატორი რეალობისა, როგორც ახალმოწესენი. მოცემულობის ინტერპრეტაცია გადაიზრდება რეალობის ინტერპრეტაციაში. თუნდაც მის პოზიციას წრფელი, ამაღლებული გრძნობები განაპირობებდნენ, ავტორი მაინც არ გვაძლევს ამ პოზიციის გაზიარების ნებას. ეს ისტორია რომ ჰაგიოგრაფიული, ან რეალისტური, ან, თუნდაც, მოდერნისტული მსოფლმხედველობის მწერლის პოზიციიდან იყოს მოთხრობილი, ავტორი მართლაც შემოსავდა გმირს იმ გვირგვინით, რომლისთვისაც ის სწირავს თავს. მაგრამ ოთარ ჩხეიძის არატრადიციული, და შესაძლოა პოსტმოდერნისტული პოზიცია იმითაც დასტურდება, რომ იგი არ აძლევს გმირს (ან, იქნებ, საკუთარ თავს) საშუალებას, იმავე დიდებით შეიმოსოს მკითხველის თვალში, რომლითაც აღიჭურვება საკუთარი თავის წინაშე. ამდნად, ლეკო თათაშელი საკუთარი თავისა და სხვათა მოტყუების მცდელობით, რეალობის ინტერპრეტაციის მცდელობით, ცოდვას იტვირთებს ნაცვლად მადლის მიღებისა. როგორ ამოქმედდება ეს მექანიზმი? მოცემულობის, შიშველი ნიშნების მეშვეობით. იმისათვის, რომ ახალმოწესეებმა ირწმუნონ ლეკოს თავგანწირული პოზიცია, სხვა მტკიცება, თუ არა მოცემული რუკა, არ არსებობს. სწორედ მას მოიშველიებს ლეკო თათაშელი. ჯალათები არც მიიღებენ რუკას რეალურ გეგმად, მაგრამ ეს შიშველი ნიშანი სავსებით მისაღები, მომგებიანი აღმოჩნდება მათი მიზნებისათვის. ისინი სათითაოდ ჩამოივლიან რუკაზე აღნიშნულ სოფლებს, აპატიმრებენ ყველას, ვისთანაც ნიკუშა

სტუმრობდა და ამიტომაც მონიშნა მათი სახელები რუკაზე. ამგვარად დასრულდება რომანში ინტერპრეტაციის პროცესი, რომელიც ამ ეტაპზე მართლაც გააერთიანებს რეალობის ინტერპრეტაციასაც და მოცემულობის ინტერპრეტაციასაც: ჯალათებმა იციან, რომ რეპრესიებს ნამდვილი მიზეზი არა აქვს, მაგრამ ახდენენ რეალობის ინტერპრეტაციას. ამის უფლებას მათ აძლევთ რუკა, ამდენად, ხდება მოცემულობის ინტერპრეტაციაც. ამ ტოტალურ ინტერპრეტაციულ პროცესში განწირული ხდება ურჩიცა და მორჩილიც. ელიზბარ ხეთერელი და როსტომ იტრიელი, ისინი, ვინც მართლაც ფლობდნენ სინამდვილეს და ცდილობდნენ კიდეც ნიკუშას დახსნას ამ მოჯადოებული წრიდან, ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე შეეგებებიან აღსასრულს, რადგან იციან, რომ თავს ვერ დააღწევენ სიყალბის საფუძველზე მოქმედ რეპრესიულ მანქანას. მაგრამ როსტომ იტრიელი როგორღაც მოახერხებს ნიკუშას დახსნას. ტრაგიკულ კვანძის გახსნას გადაურჩება ის, ვინც თავისდაუნებურად შექმნა კონფლიქტური ვითარება. მაგრამ რამდენად გადაურჩა ეს პერსონაჟი ავტორისეულ განაჩენს? იგი მთელი რომანის განმავლობაში ცხადდება უმწეო, უსუსურ, უნიათო ფსევდოგმირად. ავტორისეული ირონია სწორედ ამ პერსონაჟისადმია მიმართული. საზოგადოდ, პოსტმოდერნისტულ რომანში ირონიული თვალთახედვით არის აღქმული მთელი ინტერპრეტაციული თამაში, მაგრამ *ბორიაყში* ავტორის ირონიული მზერა თითქოს თან სდევს მხოლოდ პერსონაჟებს და არა თამაშად ქცეულ მოვლენების განვითარებას. ბუნებრივია, მწერლისათვის, როგორც პიროვნებისათვის, ეს თემა უაღრესად მტკივნეულია, რამდენადაც ეყრდნობა რეალურ ტრაგიკულ მოვლენებს, რომლებიც სინამდვილეში თამაშდებოდა და თან მოჰქონდა უდიდესი მსხვერპლი. ამდენად, მწერლის პიროვნული პოზიციიდან გამომდინარე, ირონია ისტორიისადმი მის საავტორო პოზიციაში გამორიცხულია. ირონიის გარეშე კი გამორიცხულია

პოსტმოდერნისტული თამაში. მაგრამ განა არ იძენს მოქმედება თამაშის სახეს, როცა მასში ჩაებმებიან ის პერსონაჟები, რომელთაც, სხვებისგან განსხვავებით, იციან, რომ მათ წინაშე მხოლოდ წარმოსახვითი ვითარებაა, იციან, რომ ინტერპრეტაცია ცდომილებაა. რომანის გმირები განწირულნი არიან ინტერპრეტაციის თამაშებში ისევე როგორც განწირული აღმოჩნდა საქართველო უახლესი ისტორიის საბედისწერო თამაშებში. პოსტმოდერნისტ ავტორთაგან განსხვავებით ოთარ ჩხეიძე არ წარმოგვიდგენს ნაამბობს ოდენ ირონიულ თამაშად, რომელიც გულთან არ უნდა მივიტანოთ. იგი ქმნის თხზულებას ვითარებისადმი ყოველგვარი ირონიის გარეშე, არ ახდენს ინტერპრეტაციული თამაშის ირონიზირებას, რადგან ამას საფუძვლად უდევს ტრაგიკული რეალობის ხსოვნა. მეორე მხრივ, ავტორი გვიჩვენებს, თუ რა სასტიკი შეიძლება გახდეს გულუბრყვილო ადამიანთა თამაშები ისტორიის წინაშე, და რა სასტიკია სამყაროში აღზევებულ ბოროტ ძალთა ირონია.

გამოცხადებაი: 9 მარტის ტრავმა და სტალინური ნარატივის დასასრული საქართველოში[1]

ოთარ ჩხეიძის რომანი *გამოცხადებაი* თბილისში 1956 წლის 9 მარტს მომხდარ მოვლენებს ეხება, ამ მოვლენათა აღწერა, გააზრება და შეფასება რომანის ამოცანაა. 9 მარტი ერთ-ერთია იმ ისტორიულ ტრავმათაგან, რომელიც მეოცე საუკუნის საქართველომ საბჭოურ-რუსული ძალმომრეობის შედეგად გადაიტანა. ტრავმატული მოვლენების ეს ხაზი, რომელსაც მრავალი ადამიანის სიცოცხლე ეწირებოდა, დაიწყო 1921 წლის გასაბჭოებით, გაგრძელდა 1924 წლის მოვლენებით, შემდგომ, 1937 წლით, პოლიტიკური რეპრესიებით, გადასახლებებით.[2] 1956 წლის 9 მარტის ტრავმა ამ გზის გაგ-

1 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *გამოცხადებაი*, 122-147.

2 ლიტერატურისმცოდნეობა ფართოდ იკვლევს, თუ როგორ აისახება ლიტერატურაში ტრავმატული ისტორიული გამოცდილებები – ჰოლოკოსტი, კომუნიზმი, აპარტეიდი, პირველი და მეორე მსოფლი ომები (იხ. Ibsch, *The Conscience of Humankind*). „ტრავმატული გამოცდილებები, რომელთაც მყარი ფესვები აქვთ ადამიანთა (ჯგუფების) ისტორიულ რეალობაში, ასახულია ორივე უანრში: ისტორიულ და ლიტერატურულ ნარატივებში. ლიტერატურული რეპრეზენტაცია, ახდენს რა კოლექტიური გამოცდილების პერსონალურ გადამუშავებას, მკითხველს ემოციური ჩართულობისკენ იწვევს. ეს ემპათიის, თანაგრძნობის პოტენცია განასხვავებს მას ისტორიოგრაფიისგან. მაგრამ არის რაღაც მეტი: ლიტერატურული რეპრეზენტაცია უაღრესად ღრმა კავშირშია ენასთან. ის განავრცობს მის შესაძლებლობებს და საზღვრებს, და თუ ზღვარს მიაღწევს, ის ცდილობს მის გადალახვას მეტაფორების რესურსის მეშვეობით" (Ibsch, Preface to *The Conscience of Humankind*, 6). რადგან საბჭოთა სინამდვილეში კონკრეტული ისტორიული ტრავმების თემა მკაცრად ტაბუდადებული იყო როგორც ისტორიული, ისე ლიტერატურული დისკურსების დონეზე, ქართულ ლიტერატურაში მცირე ოდენობითაა უშუალოდ ამ მიზანდასახულებით შექმნილი ტექსტები. თუმცა საქართველოს კოლონიზაციის ზოგადი ტრავმის გამოსახატად ნაციონალური ნარატივის კულტურა ფართოდ სარგებლობდა მეტაფორული რესურსით.

რძელება იყო. ამ დღეს საბჭოთა ჯარის მიერ დაიხვრიტნენ ქართველი დემონსტრანტები, რომლებიც მანამდე სტალინის ხსოვნის პატივსაცემად რამდენიმე დღის განმავლობაში იკრიბებოდნენ მის ძეგლთან. 9 მარტი გახდა ერთ-ერთი მიჩქმალული მოვლენა საბჭოთა საქართველოს ისტორიაში. მსხვერპლთა საბოლოო რიცხვი დაუდგენელი დარჩა და სხვადასხვა წყაროებით ის რამდენიმე ათეულიდან რამდენიმე ასეულამდე შეიძლება მერყეობდეს.[1]

ოთარ ჩხეიძის *გამოცხადებაი*, როგორც რომანის დაწერის თარიღი, 1973 წელი მიგვითითებს, იწერება *ბორიაყის* შემდეგ, რომელიც 1924 წლის აგვისტოს აჯანყებას ეხება. ნათელია, რომ მწერალი მეოცე საუკუნის საქართველოს რეპრესირებულ, ჩახშულ, არავერბალიზებულ ისტორიულ ტრავმებზე რეაგირების ამოცანას თანმიმდევრულად ასრულებს.[2] მართა-

1 1956 წლის 5-9 მარტს განვითარებული მოვლენების ამსახველი განსაკუთრებით საიდუმლო საარქივო დოკუმენტები და სხვადასხვა მასალები დღეს ხელმისაწვდომია საქართველოში შვიცარიის საელჩოს მიერ დაფინანსებული პროექტის „ინფორმაციის თავისუფლების განვითარების ინსტიტუტის“ ვებგვერდზე: http://www.idfi.ge/archive/?cat=about_organization&lang=en 9 მარტისადმი, როგორც მეოცე საუკუნის საქართველოს ისტორიის გარდამტეხი მომენტისადმი ინტერესი სულ უფრო იზრდება. ტიმოთი ბლაუველთისა და ჯერემი სმითის რედაქტორობით გამოსულ კრებულში 9 მარტის მოვლენები ისტორიული, სოციალური, ნაციონალიზმის კვლევების კუთხით არის განხილული (Blauvelt and Smith, *Georgia after Stalin*). ამ მოვლენებს, საბჭოთა პერიოდის სხვა ტრავმებთან ერთად, დღეს ზეპირი ისტორიების მეთოდითაც იკვლევენ (ჩოლოყაშვილი და სხვანი, *ანტისაბჭოური სიტყვიერება*).

2 ოთარ ჩხეიძე ამ ამოცანას აგრძელებს პოსტსაბჭოთა პერიოდშიც, რომანთა ციკლში „მატიანე ქართლისაი“, სადაც სამოქალაქო ომის, აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ომების ტრავმათა რეპრეზენტაცია ხდება. ამ ციკლს სწორედ კულტურული ტრავმის კუთხით იკვლევს ელენე ჩხაიძე (იხ. ჩხაიძე, *დარღვეული დუმილის ისტორია*, 36-44). შეიძლება ითქვას, რომ მეოცე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში სულ ორიოდე მწერალი ისახავს მსგავს ამოცანას. თუკი ოთარ ჩხეიძე კონკრეტული ისტორი-

ლია, *ბორიაყი* 1974 წელს ქვეყნდება, მწერლის მიერ არჩეული სათქმელი გამოხატვის ფორმა ამას შესაძლებელს ხდის, მაგრამ *გამოცხადებაი*, რომელიც გაცილებით უფრო პირდაპირ და ანალიტიკურად ახდენს 9 მარტის მოვლენების ასახვას და გააზრებას, წიგნად მხოლოდ 1989 წელს გამოდის.

9 მარტი, ისევე როგორც საქართველოს გასაბჭოებით დაწყებული მთელი ციკლი, სწორედ ისეთი ტრავმებია, რომელთა ვერბალიზაცია, შეფასება, გააზრება თანადროულ ქართულ კოლექტიურ სივრცეში არ მომხდარა, რამდენადაც ამას არ დაუშვებდა სწორედ ის საბჭოური რეჟიმი, რომელიც ამგვარი ძალმომრეობის ფასად ამყარებდა და განამტკიცებდა თავის ძალაუფლებას. ცხადია, ეს ტრავმები ადეკვატურად არ ასახულა იმავე ძალის მიერ კონტროლირებად ოფიციალურ დისკურსში, რომელიც პასუხისმგებელი იყო საზოგადოების მიმართ ტრავმატულ ქმედებებზე.[1] ტრავმული შთაბეჭდილე-

---

ული ტრავმების რეპრეზენტაციას კონკრეტულ ტექსტებში ახდენს, ოთარ ჭილაძის პროზაში რუსული კოლონიზაციის ტრავმა ერთიან ტრავმატულ ფონს ქმნის. მანანა კვაჭანტირაძე აღნიშნავს, რომ „ოთარ ჭილაძის ტექსტების ძირითად ფაქტურას, ზოგადად, სწორედ ტრავმის კონცეპტუალიზაცია და სტილიზაცია ქმნის. ტრავმის გადალახვის კულტურა, როგორც ლიტერატურული რეფლექსია და მისი შესატყვისი ნარატივი [...] ვლინდება ჭილაძის ყველა რომანში, განსაკუთრებით ინტენსიურად — „მარტის მამალში," შემდეგ „აველუმში," დაბოლოს,"გოდორში." ტრავმის გაცნობიერების სურვილი და და აუცილებლობა წარმოაჩენს ხსოვნისა და პასუხისმგებლობის სტრუქტურების განსაკუთრებულ აქტიურობას ამ პროცესში. ჭილაძის ყველა რომანი ისტორიული ტრავმის ეტაპობრივი გააზრებაა" (კვაჭანტირაძე, *ტრავმული ხსოვნა*, 196-197). ამგვარ ტრავმატულ ფონზე ამ რომანებში წარმოჩნდება „იდენტიფიკაციის კრიზისი," რომელიც „აუცილებლად უნდა გადაიჭრას დადებითად ან უარყოფითად" (ნემსაძე, *იდენტიფიკაციის პრობლემა*, 116).

1 უშუალოდ 9 მარტის შემდგომ დღეებში გამოსულ ქართულ პერიოდულ პრესაში საერთოდ არ არის ცნობა ამ მოვლენების შესახებ, გაზეთები ტრადიციული საბჭოური თემატიკით და რიტორიკით არის სავსე. იხ: http://www.idfi.ge/archive/?cat=about_organization&lang=en

ბების გაზიარება და გაანალიზება ღიად არ ხდებოდა არც საზოგადოებრივ დისკურსში, რამდენადაც ისიც კონტროლდებოდა რეჟიმის მიერ. კონტროლი ვრცელდებოდა, ცხადია, ლიტერატურაზეც, რომელიც ისტორიულ ტრავმათა გამოსახვის ტრადიციული სივრცეა. შესაბამისად, ვერც თანადროული ლიტერატურული სინამდვილე ასრულებდა ტრავმის კოლექტიურ გამოცდილებად ტრანსფორმაციის ამოცანას.[1] 1956 წლის 9 მარტზე გამოხმაურება, თუნდაც გამოუქვეყნებელი ტექსტების სახით, ქართულ ლიტერატურაში ფართოდ არ მომხდარა. 1990-იან წლებში მოიძებნა სიმონ ჩიქოვანის ლექსი *9 მარტი*, რომელიც, როგორც ტექსტი გვიჩვენებს, უშუალოდ სინქრონულ პერიოდში უნდა იყოს დაწერილი. ლექსში გამოხატულია მძაფრი ტკივილი და ბრალეულობის განცდა ახალგაზრდების („ბავშვების") სიკვდილის გამო, და ასევე – ამ განცდის ჩახშულობის, გაუმხელელად ტარების გამო („დამჭრეს და პირი დამიხშეს წუხელ, / მკერდში ვარამი ვეღარ ჩავტიე, / ჭერი მეწვის და ვერავის ვუმხელ").[2] ლექსში ვხვდებით სისხლიანობის მხატვრულ სახეებს („დედავ თბილისო, სისხლი გაცხია, / სისხლში განბანეს შენი ბავშვები. / მეწამულ ფერით მტკვარი ხელდება"; „ნაპირებს კვებავს სისხლის

1 როგორც აკაკი ბაქრაძე წერს, „როცა 1924 წლის აგვისტოში ქართველი ხალხი სისხლისგან იცლებოდა, ჩვენს მწერლობას არ ჰქონდა საშუალება პროტესტი გამოეთქვა"; „როცა 20-იანი წლების ბოლოსა და 30-იანის დასაწყისში მშრომელ, გამრჯე გლეხობას კულაკებს ეძახდნენ და ციმბირში მიერეკებოდნენ, მაშინაც ხელფეხშეკრული იყო მწერლობა"; „როცა 35-38 წლებში უდანაშაულო ადამიანთა სასაკლაო მოაწყვეს, მწერლობას ევალებოდა ამ ტერორის ორგანიზატორებისათვის ემღერათ"; „როცა 1956 წლის მარტში, კომუნისტური პროპაგანდით გონდაბინდულმა ახალგაზრდობამ პაწია ჯანყი მოაწყო, ისინი ისე გაუუჟეს, ხელიც არავის აკანკალებია. [...] მწერლობამ მაშინაც ვერ გამოთქვა პროტესტი" (ბაქრაძე, *მწერლობის მოთვინიერება*, 49-50).

2 სიმონ ჩიქოვანის პირადი არქივის შესწავლისას ტექსტს მიაკვლია ნონა კუპრეიშვილმა. (იხ. კუპრეიშვილი, *სიმონ ჩიქოვანის ორი უცნობი ავტოგრაფი*).

ტბორები“), რომლებიც რეალობით არის ნაკარნახევი, მათ ოთარ ჩხეიძის რომანშიც დავინახავთ. ლექსში ვხვდებით იმ განცდასაც, რომ აქ თავად ქართველების მიერ შეცდომა იქნა ჩადენილი, და შეცდომასა და მარცხზე ბრალეულობას პოეტი იზიარებს („სამშობლოვ, შევცდი და მაპატიე. / ეს წინაპრის თუ ჩემი მარცხია“). ამ ტრაგიზმს, მსხვერპლის უდანაშაულობას და ამავე დროს, სწორედ, საერთო შეცდომის პრობლემას *გამოცხადებაში* ფართოდ გაიაზრებს მწერალი. ამავე დროს, როგორც ჩანს, ლექსი, ისევე როგორც მოგვიანებით რომანი, ავტორთა მიერ იქმნება იმ ფონზე, რომ მათი გამოქვეყნების, ოფიციალურ სალიტერატურო სივრცეში მოხვედრის შესაძლებლობას იმ დროისათვის არც განიხილავენ. 9 მარტი ათწლეულების მანძილზე რჩებოდა სწორედ ჩახშულ, საზოგადოებრივი დისკურსისათვის ტაბუდადებულ მოვლენად, რომელიც კოლექტიურ მეხსიერებაში განაგრძობდა არსებობას და, საბჭოური პერიოდის სხვა რეპრესირებული ტრავმების მსგავსად, გადაიცემოდა მხოლოდ ზეპირი ისტორიების ფორმით (იხ. ჩოლოყაშვილი და სხვანი, *ანტისაბჭოური სიტყვიერება*). ამდენად, 9 მარტი ერთ-ერთი ის მოვლენაა, რომელიც საბჭოთა პერიოდის საქართველოს ოფიციალურ და სოციოკულტურულ სივრცეთა შორის უფსკრულის გაღრმავებას განაპირობებდა. ამავე დროს, ეს დღე თავად იმ პერიოდის საქართველოს სოციოკულტურული დისკურსის შინაგანი წინააღმდეგობრიობისა და არათანმიმდევრულობის ცხადი მაჩვენებელია, რაც რომანის საანალიზო თემა გახდა კიდეც.

9 მარტი მართლაც იყო თანამედროვე საქართველოს ერთ-ერთი ისტორიული ტრავმა – ადამიანთა ერთობლივი ფიზიკური, ემოციური და ფსიქოლოგიური დაზარალება, კატაკლიზმური მოვლენა, რომელიც მთელ თაობას სიცოცხლის მანძილზე გასდევს და თაობიდან თაობაზე გადაეცემა. თუმცა 9 მარტის ისტორიულ ტრავმას, ადამიანთა სიცოცხლის ხელმყოფელ ტრავმატულ მოვლენებს წინ უძღოდა და თან ახლდა

კულტურული ტრავმაც, რომელიც სტალინის განდიდებული ფიგურის ხელყოფამ გამოიწვია.

1956 წლის 25 თებერვალს, იოსებ სტალინის გარდაცვალებიდან სამი წლის შემდეგ, სკკპ XX ყრილობის დახურულ სხდომაზე პარტიის გენერალურმა მდივანმა, ნიკიტა ხრუშჩოვმა წაიკითხა ცნობილი მოხსენება *პიროვნების კულტის და მისი შედეგების შესახებ*, მოხსენებაში სტალინური მმართველობის პერიოდი და მისი მართვის რეპრესიული სტილი იმ ობიექტური ფაქტების მეშვეობით იყო დახასიათებული, რომლებიც, ცხადია, ოფიციალურად ვერ მოხსენიებოდა სტალინის სიკვდილამდე, ოფიციალურ დისკურსზე სტალინის კონტროლის პირობებში. მოხსენების დასაწყისშივე შეფასდა სტალინის კულტის ბუნება და მისაგან მითოლოგიური ფიგურის შექმნა განისაზღვრა, როგორც მარქსიზმ-ლენინიზმისთვის უცხო მოვლენა, როგორც: „ერთი პიროვნების განდიდება, მისი ქცევა ერთგვარ ზეადამიანად, რომელსაც ზებუნებრივი თვისებები აქვს, ღმერთის მსაგვსად. თითქოს ამ ადამიანმა ყველაფერი იცის, ყველაფერს ხედავს, ყველას ნაცვლად ფიქრობს, ყველაფერი შეუძლია; ის შეუმცდარია თავის ქმედებებში“ (Хрущев, *Доклад*, 3). სხვა საქმეა თუ რა პოლიტიკურ მიზნებს ისახავდა ხრუშჩოვის მიერ სტალინის ფიგურის განდიდების წინააღმდეგ მიმართული ეს ნაბიჯი, ანუ, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაში იხსენიება, დესტალინიზაცია. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ სანამ სტალინის რეალური ქმედებების ანალიზს შეუდგებოდა, მოხსენების დასაწყისშივე, ხრუშჩოვი სწორედ მისი დემითოლოგიზაციის ამოცანას ასრულებს. ამ მოხსენებას რომ კულტურული შოკის ეფექტი მოჰყვებოდა, ნათელია, თავად ახალ პოლიტიკურ ჯგუფს ჰქონდა გაცნობიერებული, რის თავიდან ასაცილებლადაც ის ჯერ მხოლოდ ყრილობის დახურულ სხდომაზე იქნა წაკითხული და „საიდუმლო მოხსენების“ სახელით შევიდა ისტორიაში, თუმცა, როგორც ჩანს, ეს მალევე გახმაურდა და გამოიწვია

კიდეც კულტურული შოკი. ოფიციალური დისკურსის ამგვარი ცვლილება თავისთავად აღმოჩნდა ტრავმატული და ის შეიძლება აღიწეროს, როგორც კულტურული ტრავმა – რამდენადაც ამგვარი ტრავმა გამოწვეული იყო არა სიცოცხლის შელახვით, არამედ, სწორედ, წარმოდგენების შელახვით. საბჭოური ნარატივის/მითოლოგიის ამგვარი რადიკალური შემობრუნება კულტურული შოკი იყო ამ ნარატივის გავრცელების მთელ საბჭოურ სივრცეში, მაგრამ მხოლოდ საქართველოში გადაიზარდა ეს მასობრივ საპროტესტი აქციებში, რასაც მოჰყვა კიდეც აქციების სისხლიანი ჩახშობა, რის შემდეგაც, ან რის შედეგადაც, ასევე იქნა ჩახშული ტრავმაზე რეაგირების შესაძლებლობა.

1956 წლის 9 მარტს იოსებ სტალინის ხსოვნის პატივსაცემად შეკრებილი ასობით ქართველი დემონსტრანტის დახვრეტა საბჭოთა ჯარის მიერ ისტორიული ტრავმის მახასიათებლებს ატარებს – საზოგადოების დიდი ჯგუფის მიერ განცდილი როგორც ფიზიკური, ისე ფსიქოლოგიური ზარალის და კოლექტიური ტრავმატული გამოცდილების მიღების მხრივ. 9 მარტის მოვლენები აღიბეჭდა ქართველების კოლექტიურ მეხსიერებაში და თაობებს გადაეცემოდა ზეპირი გზით, თუმცა ის თანადროულ პერიოდში არ გარდაქმნილა გაცნობიერებულ ტრავმად სწორედ იმდენად, რამდენადაც არ არსებობდა კოლექტიურ კოლტურულ სივრცეში მისი ათვისების და გაანალიზების შესაძლებლობა. „კულტურული ტრავმა ჩნდება, როცა კოლექტივის წევრები გრძობენ, რომ მათ გადაიტანეს საზარელი მოვლენა, რომელიც წარუშლელ კვალს ტოვებს მათ ჯგუფურ ცნობიერებაზე, სამუდამოდ აღიბეჭდება მათ მოგონებებში, ძირეულად და შეუქცევადად ცვლის მათ მომავალ იდენტობას“ (Alexander, *Toward a Theory*, 1). შეიძლება ითქვას, რომ კულტურულ ტრავმად ქართულმა საზოგადოებამ სწორედ სტალინის ფიგურის ხელყოფა აღიქვა და მასზე სპონტანური რეაქცია მისცა. ისტორიული ტრავმი-

სა და კულტურული ტრავმის კონცეპტების დიფერენციაცია დაკავშირებულია, ერთი მხრივ, ტრავმის ბუნებასთან, მეორე მხრივ კი მასზე კოლექტიური რეაგირების ფორმასთან. ჯეფრი ალექსანდერის მიხედვით „კულტურული ტრავმა არ არის რაღაც ისეთი, რაც რეალურად არსებულია. ის საზოგადოების მიერ კონსტრუირებული მოვლენაა“ (იქვე, 5). კულტურული ტრავმა ადამიანთა ჯგუფის მიერ გაზიარებული განცდებია, რომლებიც კოლექტიური წარმოდგენების კოლექტივისათვის მტკივნეული ფორმით შეცვლასაც შეიძლება ახლდეს თან. „ტრავმის კულტურული კონსტრუირება იწყება განაცხადით – ეს არის განაცხადი რაღაც სიღრმისეულ ზიანზე, სიწმიდნის, ფასეულობების ძირეულ პროფანაციაზე, შებღალვაზე, საშინლად დესტრუქციულ სოციალურ პროცესზე – ემოციური, ინსტიტუციური, ან სიმბოლური აღდგენის მოთხოვნით“ (იქვე, 16-17). ამ გაგებით *გამოცხადებაი* მოგვითხრობს სტალინური ნარატივის ჩანაცვლებით გამოწვეულ კულტურულ ტრავმაზე, იმ განაცხადზე, რაც ამ ნარატივის ქართველმა მიმდევრებმა სტალინის ძეგლის ირგვლივ შეკრებებით გააკეთეს ნარატივის დასაცავად და მის აღსადგენად. მეორე მხრივ კი რომანი მოგვითხრობს დემონსტრაციის დახვრეტისას ქართველი ხალხის მიერ მიღებულ ისტორიულ ტრავმაზე, სტალინური ნარატივისადმი თავდადების უმიზნობაზე, იმაზეც, თუ რამდენად იყო გაზიარებული სტალინის კულტი / სტალინური ნარატივი საქართველოში, რა ტიპის ადამიანები ვერ გაიზიარებდნენ მას და რამდენად იყვნენ ისინი მარგინალიზებულნი ქვეყანაში. 9 მარტის დემონსტრაციის დახვრეტისას მიღებულ ისტორიულ ტრავმაზე, როგორც ფიზიკურ ჭრილობაზე რეაგირების ფორმა რომანში თანაგრძნობას ეფუძნება. ამავე დროს, საქართველოში სტალინური ნარატივის გავრცელებასა და მის მიმდევართა შორის ნარატივის დასრულებით გამოწვეულ კულტურულ ტრავმაზე მწერლის რეაქცია მკაცრად კრიტიკული და ანალიტიკურია. ამდენად, რომანის

მნიშვნელოვანი ფუნქციები უკავშირდება როგორც ისტორიული ტრავმის ვერბალიზაციას და ქართულ კოლექტიურ მეხსიერებაში მისი ადგილის ფიქსირებას, ასევე სტალინური ნარატივის დასრულების კულტურული ტრავმის ანალიზს, იმ პერიოდის ქართული კოლექტიური ცნობიერების შინაგანი წინააღმდეგობის, ამბივალენტურობის ჩვენებას.

სტალინური ნარატივი მეოცე საუკუნის მსოფლიო ისტორიაში ერთ-ერთი მძლავრი და აგრესიული იდეური სისტემა იყო, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ ჟან ფრანსუა ლიოტარის დიდი ნარატივების თეორიის შესაბამისად – როგორც ერთ-ერთი მონათხრობი, მსოფლმხედველობრივი მოძღვრება, რომლის საფუძველზეც ხდებოდა ადამიანთა მიერ „სამყაროდან მომდინარე მოვლენათა მასის ორგანიზება და მათი მიმართვა კაცობრიობის არსებობის უნივერსალური იდეისადმი“ (Lyotard, *Postmodern Explained*, 48). თუკი ლიოტარის მიხედვით მოდერნული ეპოქა დასავლურ სამყაროში დიდი ნარატივების (ქრისტიანული, განმანათლებლური, თუ მარქსისტული მეტანარატივების) დასასრულით აღინიშნა, შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ გარკვეულ ეტაპზე და გარკვეულ გეოგრაფიულ-კულტურულ არეალებში ეს მეტანარატივები სწორედ ტოტალიტარულმა ნარატივებმა ჩაანაცვლა. საბჭოთა სივრცეში კი სტალინური ნარატივის სახით მოხდა საბოლოო ფორმალიზება ლენინის მიერ, ბოლშევიზმის მოძღვრებად და სახელმწიფოს მართვის ფორმად ჩამოყალიბების პირველ პერიოდშივე დაწყებული ნარატივისა. ამ ნარატივის გავრცელებისა და გაზიარების უზრუნველსაყოფად განვითარდა ახალი კულტურული პოლიტიკა და მობილიზებული იქნა საბჭოური კულტურა. მარქსისტულ მეტანარატივზე დაფუძნებულმა საბჭოურ-სტალინურმა ნარატივმა ათწლეულების მანძილზე ძალადობრივად ჩაანაცვლა ქრისტიანული მეტანარატივი. მეოცე საუკუნის სხვა ტოტალიტარული მოძღვრებების მსგავსად, ეს ნაძალადევად შექმნილი, ძალადობ-

რივად გავრცელებული და დაცული ნარატივი იყო, მაგრამ მილიონობით საბჭოთა ადამიანისათვის ის მართლაც გახდა სამყაროს ხედვის – ადამიანთა საზოგადოებისაგან, ისტორიისაგან, ბუნებისაგან მიღებული ინფორმაციის ორგანიზების ფორმა. ამ ნარატივს თავისი პასუხი ჰქონდა იმაზეც, თუ რა შეიძლება იყოს კაცობრიობის არსებობის უნივერსალური იდეა (ამ შემთხვევაში, კომუნიზმი) და იმაზეც, თუ როგორ უნდა გაიგოს თითოეულმა საბჭოთა ადამიანმა საკუთარი ცხოვრება, როგორც ამ იდეასთან მიახლოების, მისი რეალიზაციის გზა. ამდენად, სტალინური ნარატივი პასუხს იძლეოდა ძირეულ ეგზისტენციალურ კითხვებზე, ის ინდივიდუალურ და კოლექტიურ დონეებზე უნდა ყოფილიყო გაზიარებული და რწმენით მიღებული. სტალინური ნარატივის ხერხემალი გახდა თავად სტალინის, როგორც უნივერსალური წინამძღოლის ფიგურა. ამ ნარატივში ლენინის ფიგურა გამოყენებული იყო როგორც იდეალიზებული მხარდამჭერი სტალინის რეალური ფიგურისა. სტალინური ნარატივის მხარდასაჭერად ისევე მუშაობდა მთელი საბჭოური იდეოლოგიური, კულტურული და ძალოვანი მექანიზმები, როგორ თავად ეს ნარატივი მუშაობდა საბჭოთა სახელმწიფობრივი მანქანის მხარდასაჭერად.

თუმცა 9 მარტის მოვლენებმა, როგორც ჩანს, ცხადყო საკუთრივ ქართულ გარემოში სტალინური ნარატივის ფუნქციონირების, ქართული სოციალური და ნაიცონალური წარმოდგენების ლოგიკაც: საქართველოში ამ ნარატივის მიმდევართათვის საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში ყოფნის არგუმენტი, შესაძლოა, დაკავშირებული იყო სტალინთან, როგორც ნაციონალურ ფიგურასთან. ამავე დროს, ეს ფაქტორი მოქმედებდა უმალ გაუცნობიერებლად, ვიდრე გაცნობიერებულად, რადგან სტალინური ნარატივის მიმღებლობა თავისთავად გულისხმობს გაცნობიერების, ანალიტიკური დამოკიდებულების დაბალ, უფრო კი ნულოვან ხარისხს. შესაბამისად, შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ საქართველოში მოქ-

მედებდა არა მხოლოდ სტალინური ნარატივი, როგორადაც ის შექმნილი იყო თავად სტალინის მიერ და განსაზღვრული იყო მთელი საბჭოური მულტინაციონალური კონგლომერატისათვის, არამედ მისი ქართული მოდიფიკაცია, ქართულ სივრცეში მოქმედი ნაციონალიზებული ვერსია, დაფუძნებული სტალინის ნაციონალური წარმომავლობის ფაქტორზე. 1956 წლის მარტში სტალინის ძეგლთან თავშეყრილი ხალხის სულისკვეთების მიხედვითაც შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სტალინურ პერიოდში ქართული საზოგადოების ნაწილისთვის, საქართველოში მოქმედი სტალინური ნარატივის ფონზე, საბჭოური სახელმწიფოს შემადგენლობაში საქართველოს ყოფნა არ აღიქმებოდა რუსეთის მიერ საქართველოს ხელახალ კოლონიზაციად, ქართული ნაციონალური ინტერესის საწინააღმდეგო მოვლენად, რამდენადაც ამ სახელმწიფოს მართავდა ქართველი და, შესაბამისად, ამ ნიშნით ეს „ქართველთა" სახელმწიფო იყო – „დიდი რუსი ერის", როგორც ამ სახელმწიფოზე პასუხისმგებელი მხარის არგუმენტს ენაცვლებოდა ქართველი სტალინის არგუმენტი. ეს გაუცნობიერებელი ფაქტორი წარმოჩინდა საპირისპირო პირობის დაშვებითაც მარტის დღეებში: თუ ეს არგუმენტი მოიშლებოდა და საბჭოთა კავშირში არ იქნებოდა დაცული სტალინის როგორც ბელადის იდეა, მაშინ საბჭოთა კავშირი აღარ იქნებოდა აღქმული „ქართულ" სახელმწიფოდ და საქართველოც კარგავდა ამ სახელმწიფოს შემადგენლობაში ყოფნის საფუძველს. 3-9 მარტის მიტინგებზე საბჭოთა კავშირის შემადგენლობიდან საქართველოს გამოსვლის შესახებ გაჩენილი მოწოდებები[1]

1 თვითმხილველების მოგონებებში და მოვლენების აღწერებში ფიგურირებს ამგვარი მოთხოვნების არსებობა. მაგ. ზ. მაჭავარიანი აღნიშნავს, რომ „9 მარტს ტრიბუნასთან არაერთი გამომსვლელი აყენებდა საქართველოს დამოუკიდებლობის საკითხს" (მაჭავარიანი, *51 წლის წინათ*); ხოლო ა. წერეთლის ჩანაწერების მიხედვით „მიტინგზე დაუკრეს იმ დროს აკრძალული და დავიწყებული, საქართველოს პირველი რესპუბლიკის ჰიმნი" (სარალიძე, *კავშირგაბმულობის სამინისტრო*). თანამედროვე კვლე-

სწორედ ამ მიმართების შედეგი შეიძლება ყოფილიყო.

ოთარ ჩხეიძის *გამოცხადებაი* თანმიმდევრულად წარმოგვიდენს სტალინური ნარატივისადმი ქართული მიმართების ბუნებას და იმ სოციოკულტურულ სინამდვილეს, რამაც საქართველო 9 მარტის მორიგ საბჭოურ ტრავმამდე მიიყვანა:

რომანის ექსპოზიციაში მწერალი თითქოს ძალიან მქრალად და ძალიან მოკლედ, მაგრამ საგულისხმოდ აფიქსირებს, რომ 1950-იანი წლებისთვის ქართული კოლექტიური მეხსიერებიდან და რეალური გარემოდან თითქმის წაშლილია ხსოვნა მეოცე საუკუნის საქართველის უმნიშნელოვანესი ისტორიული და კულტურული მომენტისა, რომელიც უკავშირდებოდა დასავლურ კულტურულ და პოლიტიკურ სივრცეში საქართველოს ინტეგრირებას – რაც კულტურული თვალსაზრისით ქართული კულტურის მიერ მოდერნიზმის ათვისებაშიც გამოიხატა, ხოლო პოლიტიკური თვალსაზრისით – საქართველოს პირველი რეპუბლიკის მიერ დასავლური ტიპის დემოკრატიული სახელმწიფოს მოდელის ათვისებაში. ერთი მხრივ, საზოგადოების და სახელმწიფოს დასავლური მოდელით მოწყობის მიზანდასახულება, რაც, უწინარესად, ილია ჭავჭავაძის თანმიმდევრული პუბლიცისტურ საქმიანობით იყო მომზადებული, მეორე მხრივ კი ქვეყნის კულტურული რეალიზების ამოცანა, რასაც ქართველი მოდერნისტები ამუშავებდნენ, მეოცე საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ნაციონალური რეალიზების საფუძველს უქმნიდა. სწორედ ამ ისტორიულ მომენტში საქართველოს არაკოლონიური,

---

ვებშიც „1956 წელი ქართული ნაციონალიზმის ტრაექტორიაში საკვანძო ტრანსფორმაციულ მომენტად“ მიიჩნევა და ნაშრომები იმ პოზიციიდან იქნება, რომ ქართული „ნაციონალიზმი, რომელმაც საკმაოდ კარგად მოახერხა საბჭოთა სახელმწიფოსთან შეთვისება 1924 წლის შემდეგ, ისე როგორც ის შეეთვისა რუსეთის იმპერიას 1930 წლის შემდეგ, საბჭოთა ხელისუფლებასთან სრულიად განსხვავებულ ურთიერთობაში იქნა გადასროლილი 3-9 მარტის მხოლოდ ერთი კვირის შემდეგ“ (Blauvelt and Smith, Introduction, *Georgia after Stalin*).

თავისუფალი, დასავლური (და არა რუსული) ორიენტაციის სახელმწიფოდ შედგომის პერსპექტივა ჰქონდა. ამ დროიდან და ამ პერსპექტივიდან 1950-იანი წლების თბილისში მხოლოდ გახუნებული, გაცრეცილი ნიშნები შემორჩა, და ისინიც თანდათანობით ქრება – „ბუკინისტებიც რო აიხვეტენ, ანტიკვარებიცა, უკეთუ ახვეტეს, პარიზში შეკერილი კოსტუმებიც რო დაიძენძა, ბერლინსა თუ ლონდონში შენაძენი ქუდებიცა, სალონიც რო აღარავის აგონდებოდა, სასაცილოც რო გამხდარიყო თავაზიანობა თუ ზრდილობა სალონური“ (ჩხეიძე, *გამოცხადებაი*, 8). იმ დროის მეხსიერების მატარებელი ადამიანები, ისინი, ვინც არ წავიდნენ ემიგრაციაში და ფიზიკურად გადაურჩნენ სტალინურ რეპრესიებს, დროის ახალი ნაკადიდან გარიყულები არიან, მათ აღარა აქვთ ახალ სტალინურ ნარატივთან წინააღმდეგობის ძალა, საბჭოურმა სინამდვილემ მათი მარგინალიზაცია და ნეიტრალიზაცია მოახდინა. „ძველი საუკუნის ინტელიგენტი, ჯერ კიდევ პარიზში შეკერილი კოსტუმით“, მხოლოდ პასიური მოწმე გამხდარა ქალაქის ლანდშაფტის შეცვლისა: თხრობისას არაერთი დეტალი ცხადყოფს ავტორის ჩანაფიქრს, გვიჩვენოს, რომ საქართველოში საბჭოური სინამდვილის შემოსვლით მოხდა ძალადობა – ადამიანებზე, საზოგადოებაზე, კულტურაზე, მსოფლხედვაზე, განვითარების ლოგიკაზე, რასაც ზოგჯერ ავტორი მხოლოდ გაუსახურებული სივრცის აღწერით აღწევს (იქნება ეს ოდესღაც დიდებული, მოოქროვილი სადარბაზო თუ ბაღი მთაწმინდაზე, სადაც ოდესღაც რომანტიკოსების ყაბახი იყო). თუმცა საბედიწერო მოვლენებისა და, შესაბამისად, რომანის მოქმედების ცენტრი, რომელიც ყველაზე ნათლად აღიბეჭდავს ნარატივების ცვლილებას, მტკვრის სანაპიროა: აქაურობის რეკონსტრუქცია, კუნძულის დაშრობა, იქ სტალინის ძეგლისთვის მოედნის მომზადება და ძეგლის აღმართვა ამ შემთხვევაში სწორედ ურბანულ ლანდშაფტში ასახავს ეპოქებისა და ნარატივებას ცვლილებას და, ასევე, ასახავს გარემოზე ახალი

ნარატივის აგრესიას. თუმცა სწორედ ეს სივრცე აღიბეჭდავს, რეალობაშიც და რომანის ბოლოსაც, ნარატივის კიდევ ერთ ცვლილებას, სტალინური ეპოქის დასრულებას: „აღმოფხვრილიყო ძეგლი იგი საძირკვლიანადა“ (იქვე, 252). ოთარ ჩხეიძე სწორედ ძალადობრივ ნარატივებზე და ამ ცლილებების მორჩილი თუ დაუმორჩილებელი ადამიანების განწირულობაზე საუბრობს.

რომანის მოქმედ გმირთა ტიპები სტალინური ნარატივისადმი მიმართების ნიშნით არის დამუშავებული. მთავარი გმირი, ლენტო, ახალგაზრდა კაცია, რომელიც მოკლებული აღმოჩნდა განათლების მიღების შესაძლებლობას – ის სოფელში გაიზარდა, მას არა აქვს ატესტატი, ესე იგი, ვერ მიიღო საბჭოური განათლება, მაგრამ ვერ მიიღო ვერც ის არასაბჭოური ცოდნა, რომელიც მას მოვლენათა გაცნობიერების საშუალებას მისცემდა. მისი თაობა არ არის გამგრძელებელი მოდერნისტულ კულტურულ-ინტელექტუალურ ღირებულებებზე და თავისუფალ ქართულ სახელმწიფოზე ორიენტირებული თაობისა, საბჭოური სინამდვილე მათთვის ერთადერთი ნაცნობი და, ამიტომ, მისაღები სინამდვილეა. ლენტოს სურს, ატესტატი აიღოს, მას გაუცნობიერებლად სურს, რაღაც ისეთიც ისწავლოს, რასაც სკოლაში არ ასწვლიდნენ. ამ პერსონაჟის უსწავლელობაზე მწერალი საგანგებოდ და გამიზნულად ისაუბრებს, რათა დაგვანახოს, თუ როგორ ჩანაცვლდა სტალინური ნარატივით მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურის მიერ შექმნილი ანტიკოლონიური ნარატივი, რომელმაც რუსეთის იმპერიის მიერ კოლონიზაციის პირობებში ახალი ქართული ნაციონალური იდენტობა ჩამოაყალიბა და საქართველოს არაკოლონიურ პერსპექტივას შეუქმნა საფუძველი: ლენტო „სკოლაში ამას [სამშობლოს] ვერ აღმოაჩენდა, აღარ აზეპირებინებდნენ „სამშობლოს ხევსურისა“, აღარ აუხსნიდნენ „მგზავრის წერილებსა“, „ელგუჯას“ უკუღმა განუმარტავდნენ, ვერ აღმოაჩენდა,

ვერას გაიგებდა, წალმისა ვერა გაეგო, ვერას ჩასწვდებოდა უკუღმა ნათქვამისა“ (იქვე, 33). მართალია, ლენტოს ძიების გზა მიიყვანს ამგვარი „აღმოჩენის“ პერსპექტივამდე, მაგრამ რომანში ავტორი ნათლად გვაჩვენებს, რომ საქართველოში სტალინური ნარატივის და მთელი საბჭოური სინამდვილის კოლექტიურ გამზიარებელთა ფიზიკურ სხეულს ქმნიდნენ სწორედ ის ადამიანები, რომლებიც აღარ ფლობდნენ ხსოვნას ან ცოდნას ქვეყნის არასაბჭოური/არაკოლონიური არსებობის პერსპექტივისა – რადგან ჯერ საქართველოს გასაბჭოების წლებმა, შემდეგ კი სწორედ სტალინურმა რეპრესიებმა, მილიონნახევარზე მეტ საერთო მსხვერპლს შორის, გამიზნულად გაანადგურა სწორედ ის ადამიანები, ვინც საქართველოში რეალურად არსებული კულტურული მეხსიერების მატარებელნი იყვნენ და ვისაც ამგვარი ხსოვნა ახალი თაობისთვის უნდა გადაეცათ. საბოლოოდ, კოლექტიური ცნობიერებიდან ამ ცოდნისა და ხსოვნის წაშლით, მეორე მხრივ კი საჯარო განათლებისა და საჯარო გამოსვლების სივრცეზე საბჭოური რიტორიკის აბსოლუტური დომინანტობით, რაც სწორედ სტალინის ძალაუფლების წლებში დამკვიდრდა, წაიშალა სტალინურ ნარატივთან, საბჭოურ სინამდვილესთან, კოლონიზებულ არსებობასთან წინააღმდეგობის ძალაც. მეხსიერების დაკარგვაზე თუ შენარჩუნებაზე რომანის დასაწყისში მართლაც არის დიალოგი. მართალია, კონკრეტული დიალოგი სუბიექტური, პირადული გამოცდილების ხსოვნას ეხება, მაგრამ მკითხველი, ტექსტში ორიენტაციის საწყის ფაზაში, სწორედ ასეთ სიტყვებს აფიქსირებს: „ – მახსოვს და რა ვქნა?! – დაივიწყე! – არ მავიწყდება. – უნდა დაივიწყო! – თუ დამავიწყდება. – უნდა... – როგორაო. – როგორც სხვები... – ეგება მეხსიერება დაჰკარგეს იმათა?! – რაც უნდათ, ახსოვთ, რაც არა – არა!.. – მე ეგეთი ვარ, ყველაფერი მახსოვს.“ (იქვე, 15-16). ამ დიალოგის აქცენტი, შესაძლოა, მხოლოდ ტექსტის და რეალობის კონტექსტის გათვალისწინების შემდეგ გახდეს

აღსაქმელი, მაგრამ ასეა თუ ისე, მწერალი რომანის თავშივე გვეუბნება, რომ მისი ტექსტი მეხსიერებაზე, ხსოვნაზე და დავიწყებაზე დაგვაფიქრებს – წარსულის გამოცდილების, დაკარგული პერსპექტივების, შეცდომების, ტრავმების ხსოვნაზეც.

გაუცნობიერებლობა – როგორც საკუთარ შინაგან სამყაროში, ასევე გარესამყაროში მიმდინარე მოვლენებისა – ლენტოს პერსონაჟის მახასიათებელია. შინაგანი ხმა მას საკუთარი თავის და გარემომცველი სინამდვილის შეცნობის იმპულსებს აწვდის. ლენტოც ამ იმპულსებს მიჰყვება, მაგრამ მაშინაც, როცა ის ცდილობს გაერკვეს საკუთარ გძნობებში ქალისადმი და მაშინაც, როცა საქართველოს ისტორიის შესწავლას იწყებს, ის თანმიმდევრულად ვერ ახერხებს ამას, საკუთარი პოზიცია და საკუთარი პიროვნება ლენტოსთვის კვლავაც შეუცნობი რჩება. ასევე გაუცნობიერებლად მიჰყვება ხოლმე ხალხის გუნდს.

რომანში ორი სივრცეა, სადაც ეს გუნდები ლენტოს გაიყოლებენ: სახინკლე და სტალინის ძეგლის გარემო. მწერალი საანგებოდ აღწერს ორივე ამ ადგილს ღირებულებათა აღრევის, თავსმოხვეული ნარატივისადმი გაუცნობიერებელი მორჩილების არეალად. ორივე ეს ადგილი პროფანული სივრცეა: სახინკლე, ბუნებრივია, – ხორციელი ინსტინქტებისა, სტალინის ძეგლის ტერიტორია, სტალინური ნარატივის ფსევდო-საკრალური სივრცე კი – კერპის გაუცნობიერებელი თაყვანისცემისა. სტალინური ნარატივის დაცვის სურვილით თავშეყრილ ხალხს პირველად სახინკლეში ვხვდებით. სანამ თავყრილობები სტალინის ძეგლის ირგვლივ დაიწყება, აქ ჯგუფდებიან ისინი, ვინც სტალინური ნარატივის ხელყოფის კულტურულ ტრავმას გაუერთიანებია და ისინიც, ვინც აქ უბრალოდ საჭმელ-სასმელად მოსულა. მწერალი მათ ნარატივის პასიურ მიმღებლებად წარმოსახავს, ხოლო ღირებულებებითა და იდეალებით მანიპულაციებზე პასუხისმგებლად, ცხა-

დია, საბჭოური ოფიციალური დისკურსის შემქნელებს სახავს – მათაც, ვინც სტალინური ნარატივი შექმნა და მათაც, ვინც ის ჩაანაცვლა: „რაც თავი ახსოვდათ, დადგენილების მორჩილებაც ახსოვდათ, მაგრამ ამას ვერა, ვეღარ დამორჩილებოდნენ ეგრე ადვილადა, სხვა რამ გამოდიოდა, სხვაგვარად უნდა გადაბრუნებოდათ ტვინი და ვერც გადაუბრუნდებოდათ აგრე ადვილად: ბრძენი გახლავთო, შთააგონებდნენ რაც თავი ახსოვდათ, და უცებ დაუდგინეს, უვიცი იყოო, ადამიანის სიკეთისად მოვლენილაო, ჩასძახოდნენ, რაც თავი ახსოვდათ, და უცებ დაუდგინეს მკვლელი იყოო, ღმერთი არ არისო, უჩიჩინებდნენ, ოლონდ ეს მაინც ღმერთი გახლავთო, და უცებ დაუდგინეს, სატანა იყოო – დაუდგინეს და უნდა გადატრიალებულიყო ტვინი, მაშინვე, მყისვე, დაუდგინეს თუ არა, მაგრამ ვერაო, ვერ გადატრიალებულიყი ეგრე ადვილადა." (იქვე, 49-50). ოთარ ჩხეიძე ნათლად გვაჩვენებს, თუ რა ნდობით იყო გაზიარებული სტალინური ნარატივი საქართველოში და რა ტრავმატულია ამ ნარატივისადმი ფრუსტრაციის შესაძლებლობის დაშვებაც კი: „ერს აღარ ძალუძს დაიჯეროს, რო მოტყუებულია, აი კიდევ რა დაგვმატებია, აი თუ რაგვარად გამოჩარხულა ტრაგედია ჩვენი, ტრაგედია ჩვენი ერისა" (იქვე, 112). რომანში აღწერილია პირველივე სიგნალი, რითიც ხალხი კულტურულ ტრავმას იღებს – ეს არის სტალინის თაყვანისცემის პროცესის შეჩერება: უჩუმრად ჩაუვლია სტალინის დაბადების დღეს და არც მისი გარდაცვალების დღის აღსანიშნად მიდის მზადება. მართალია, საბჭოური ოფიციალური დისკურსი, რომლის მიმართ მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულება აშკარაა, კვლავაც მძლავრია: „გაიძახოდა რადიოცა, ტელევიზორიცა დაფრიალებდა გაზეთებიცა, განურჩეველი გაზეთები, უთვალავი და ერთნაირი" (იქვე, 50), საბჭოური იდეოლოგიური მანქანა კვლავაც მუშაობს, ისეთივე მქუხარე ტაშით კვლავ „იქცევა ჭერი" და საბჭოური დისკურსიც განაგრძობს კვლავწარმოებას, მაგრამ ამჯერად

მისგან გამოცლილია, იგნორირებულია სტალინის ფიგურა. ადამიანები, რომლებიც საბჭოურ-სტალინური კალენდრით ცხოვრობდნენ, ამით საკუთარ ცხოვრებას მათთვის შეთავაზებული უნივერსალური იდეისაკენ მიმართავდნენ. მართალია, სტალინურ-საბჭოურ ნარატივში უნივერსალური იდეა კომუნიზმი იყო, მაგრამ სტალინის ფიგურა მოქმედებდა, როგორც კომუნიზმის ერთგვარი ანთროპომორფული სახე. სწორედ ამგვარი ფუნქციის მქონე ფიგურის აღდგენა სჭირდებათ იმ ადამიანებს, ვინც მისი დამხობით კულტურულ ტრავმას განიცდის. მათ ესაჭიროებათ, თუნცაც, დრამატიზმის ის განცდა, რომელიც შეიძლება „სამგლოვიარი დღესასწაულისგან“ მიიღონ, რათა ამ გზით უნივერსალურ იდესთან კავშირი შეინარჩუნონ. ამიტომ ერთ-ერთი მთავარი მოთხოვნა, რომელიც ძეგლთან გაისმის, ახალი საბჭოთა ხელისუფლების მიერ ხსოვნის „ერთი დღის“ დაწესებაა (იქვე, 155).

მწერალი აჩვენებს იმასაც, რომ ამ ფონზე, სტალინური ნარატივის ცალსახა და უპირობო ბატონობის დასრულებით, განახლდება ქართულ სოციუმში კამათის, ღირებულებებისა და იდეალების მოძიების იმპულსები. თუმცა იქ, სადაც საბჭოური ათწლეულების განმავლობაში დაიკარგა კულტურულ-ინტელექტუალური გამოცდილება, ამგვარი პროცესი კვლავაც მტკივნეული, სისწორისა თუ სიმცდარის ობიექტურ საზომებს მოკლებული იქნება: „და დავობდნენ, ცხარობდნენ, აშვებულიყო კამათის ჟინი, დიდიხანია ჩათუთქული, ჩანავლებული, აშვებულიყო თუ აეწყვიტა, აზრი აზრს შებმოდა თუ აზრი უაზრობასა, გაგება გაგებასა თუ გაგება გაუგებრობასა, გონიერება გონიერებასა თუ გონიერება უგუნურებასა სულერთია, უკამათოდ აღარავის ეთანხმებოდნენ, აღარაფერს ეთანხმებოდნენ, უკამათოდა“ (იქვე, 85). მეორე მხრივ, სოციუმში, რომელშიც ანალიტიკური პროცესები თითქოს გააქტიურებულია, სტალინური ნარატივის ფარგლებში დამკვიდრებული მოდელები კვლავაც იმდენად ძლიერია, რომ

მის დამცველთა გულუბრყვილობას და უსუსურობას განაპირობებს. ეს კი, უწინარესად, გამოსვლების მონაწილეებისა და ორგანიზატორების აზროვნებაში ჩანს. მაგალითად, მათ სჯერათ, რომ თუ ძეგლთან ხალხის თავყრილობას გადაიღებენ და კინოფირს „სადაც ჯერ არს“ გაგზავნიან, იქ იქნებ ისე გადაწყვიტონ, როგორც ხალხს სურს (იქვე, 83). სტალინის დამცველთა ილუზია, რომ საკმარისია, საბჭოურ ცენტრში რეალურმა ხელისუფლებმა შეიტყონ ხალხის ნების შესახებ და ეს ნება უმალ აღსრულდება, ცხადია, საბჭოური სააზროვნო მოდელია. ეს მკითხველს იმ არგუმენტს მოაგონებს, რომ სტალინმა არაფერი იცოდა საბჭოური რეპრესიების შესახებ და თუ გაიგებდა, ის ამას აღარ დაუშვებდა. „მოსკოვს ეუწყოს!“ (იქვე, 231) – ერთ-ერთი მონაწილის მიერ სპონტანურად წამოსროლილი და ხალხის მიერ „დაგუგუნებული“ ეს სიტყვები რომანში ტრაგიკული ეპიზოდების დადგომისას გაიჟღერებს, როგორც სიმცდარისა და განწირულობის მაუწყებელი, რადგან დემონსტრაციების მონაწილენი, და მათთან ერთად მათი ერი, სწორედ სიმცდარის გამო არიან განწირულნი. საკუთარი გულუბრყვილობა და უმეცრება სტალინის დასაცავად თავგანწირულ ადამიანებსაც ისეთსავე ბედს უმზადებს, რაც მისივე რეპრესიების მსხვერპლთ ეწიათ, ხოლო სამართალს ისინი იმ სივრცეში ეძებენ, რომლის წინაშეც იმთავითვე განწირულები არიან. ოთარ ჩხეიძე ნათლად გვიჩვენებს, რომ სტალინის ფიგურის გამოცლით არც საბჭოური მეტანარატივის ლოგიკა შეცვლილა და არც მისი მოქმედების აგრესიული პრინციპები.

ნიშანდობლივია, რომ რომანში ლენტო ნეიტრალურია სტალინის ნარატივისადმი, ის სტალინის თაყვანისსაცემად არ მისულა სტალინის ძეგლთან – რომანის დასაწყისშივე ის აქ ქალის მოლოდინში დგას, მარტის მოვლენებისას კი მას, როგორც კინოოპერატორის თანაშემწეს, მიტინგების გადაღებაზე და კინოფირის ორგანიზატორებისთვის გადაცემაზე

შეუთანხმდებიან. პერსონაჟისათვის ამგვარი პროფესიული ფუნქციის დაკისრებაც, რასაკვირველია, მწერლის მიერ კარგად გააზრებულია – და ეს თავად საბჭოურ სინამდვილეში ასახვის წინააღმდეგობრიობას უკავშირდება. დოკუმენტალისტიკა, რომელიც ობიექტურ რეალობაში მიმდინარე მოვლენებს უნდა ასახავდეს, აქ საბჭოური ფსევდო-რეალობის, იდეოლოგების მიერ კონსტრუირებული საბჭოური სინამდვილის შექმნას ემსახურება და ოფიციალური დისკურსის ინსტრუმენტია. ოპერატორობას ლენტოც მორჩილებით და პასიურობით ეუფლება და ამ პროფესიის მიმართ ეთიკური რიგის კითხვები არ უჩნდება. ამგვარად, ლენტო ტრავმატული მოვლენების მუდამ პასიური მოწმეა და ასევე პასიური ფიქსატორი. მას არა აქვს ცნობიერი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, და შესაძლოა მწერალს იგი მხოლოდ მოწმედვე დაეტოვებინა ისტორიისა და ნარატივების ცვლილების პროცესში, რომანის ბოლოს რომ არ ვიგებდეთ, რომ 9 მარტის მსხვერპლთა, უგზო-უკვლოდ დაკარგულთა რიცხვში ლენტოს ორი უმცროსი ძმაც აღმოჩნდა. მწერალი დაგვანახებს, რომ მეოცე საუკუნის საბედისწერო ისტორიამ არავინ დატოვა პასიურ მოწმედ და არავის დაუტოვა მოვლენების გაუცნობიერებლობის უფლება – ისტორიის ტრავმები ეხება მათაც, ვინც მონაწილეა და მათაც, ვინც მოწმეა.

რომანის კიდევ ერთი პერსონაჟი, ნაზიკო, ლენტოს მსგავსია ძირითადი მახასიათებლებით. ისიც ცოდნას და მეხსიერებას მოკლებულთა თაობიდან არის, ისიც სტალინური ნარატივის მსხვერპლია – სანამ 9 მარტის ტყვია იმსხვერპლებს, ის მსხვერპლია ბიოგრაფიით, ცნობირებით, იმედგაცრუებით: მას სკოლაში ასწავლიდნენ, რომ სტალინი იყო მისი მამა, მზრუნველი, მისი სიკეთისთვის თავგადაკლული. მას ასწავლიდნენ, რომ ბედნიერი იყო და სჯეროდა საკუთარი ბედნიერება (იქვე, 179). სტალინური ნარატივის ერთ-ერთი მთავარი მექანიზმი, ბედნიერების განცდა, ამ პერსონაჟის

შემთხვევაშიც გამოსახა მწერალმა – ამ განცდის გენერირებას სტალინურ საზოგადოებაში უზარმაზარი პროპაგანდისტული მანქანა ახდენდა. ნაზიკო მხოლოდ მერეღა იგებს, თუ რატომ ზრდის მას მამიდა და რატომ ახსოვს მხოლოდ ლანდად მშობლები, თუ რატომ სწყევლის მამიდა ვიღაცას, ვისი სახელის ხსენებასაც ვერ ბედავს (იქვე, 179); იგებს, თუ როგორ ჩაანაცვლა მზრუნველი მამის მითმა მისთვის ნამდვილი მამა, და ბედნიერების ილუზიამ როგორ შენიღბა მისი და მისი ოჯახის უბედურება. ნაზიკოს პერსონაჟშიც მოვლენათა გაცნობიერების უუნარობა ამ ყოველივეს გადასწონის. ამ პერსონაჟის მეშვეობით ოთარ ჩხეიძე მიგვითითებს კიდევ ერთ ძალიან ნიშანდობლივ მიმართებაზე, რაც განვითარდა კიდეც საბჭოთა სოციუმში: როგორც კი ნაზიკოს სტალინური ბედნიერების სიყალბეზე თვალი აეხილება, ის ყოფითი კეთილდღეობის ხარჯზე დაისახავს მიზნად ბედნიერების მიღწვას. თუმცა, საბოლოოდ, მწერლის მწარე ირონიაა, რომ ნაზიკო მაინც ხდება იმ ხალხის ნაწილი, ვინც ძეგლის გარშემო სტალინის თაყვანისსაცემად იკრიბება, ის მგზნებარე სიტყვას წარმოთქვამს, ხოლო სებედისწერო წუთების დადგომამდე სწორედ მისგან გაისმის მოწოდება – „მოსკოვს ვაუწყოთ!“ ოთარ ჩხეიძის მიერ დახატული ეს პერსონაჟი დრამატულია, უწინარესად, იმიტომ, რომ მასში ასე სასტიკად არის ჩახშული სინამდვილის აღქმისა და გაცნობიერების ძალა, თუმცა როცა პირველი ტყვია გავარდება, რომანში სწორედ ნაზიკო ხვდება, რომ ისინი მოატყუეს, რომ მათ ხოცავენ.

სტალინის ხსოვნის დასაცავად ისტორიის მდინარებაში განწირული ადამიანების აღწერისას ოთარ ჩხეიძე სწორედ შემცდართა, მოტყუებულთა მასას ხატავს – მათ, ვინც ტყუილში მოექცა სტალინური ნარატივის მიღებისას, და ამ ტყუილიდან თავის დახსნა, ახალი ტყუილის მიღება უსისხლოდ ვერ შეძლო. მწერალი არ გვესაუბრება ინდივიდებზე, სუბიექტებზე, ადამიანები ძეგლის ირგვლივ ტბორს, დუნდ-

გოს ქმნიან, მათგან პიროვნებათა გამორჩევა არ ხერხდება. მწერალი ნათლად მიგვითითებს, რომ ეს სწორედ სოციუმზე საბჭოური მანქანის მუშაობის შედეგია, რომელმაც ინდივიდის ნიველირება და მასში ანალიტიკური საწყისის ჩაკვლა მოახერხა. მწერალი საგანგებოდ გააჟღერებს სუბიექტივიზმის აღმოფხვრის საბჭოურ-ტოტალიტარულ ამოცანას მოსამზადებელი კურსების დირექტორის პერსონაჟის პირით, რათა გვიჩვენის, თუ რამდენად წარმატებით ხდებოდა საბჭოური იდეოლოგიის პრინციპების ჩანერგვა იმ ადამიანებში, ვისაც მერე ამ პრინციპების მიხედვით ახალგაზრდა თაობაში უნდა ჩაეხშო ინდივიდუალობა. ცხადია, ანალიტიკურად მოაზროვნე სუბიექტი საბჭოური ნარატივისთვის საფრთხე გახდებოდა, სწორედ ეს ესახება დირექტორს მთავარ პრობლემად: „კარგიც ბევრი გვყავს, უცნაური ბევრი გამოერევა ხოლმე, ოღონდ ეს მხოლოდ ჯერჯერობითაა, იმისი ბრალია, ჯერკიდევ რომ ბოგინობს სუბიექტივიზმი აქა-იქა, სუბიექტივიზმს ძირფესვიანად აღმოვფხვრით და უცნაურობასაც ბოლო მოეღება“ (იქვე, 194).

თუმცა რომანში ერთი პერსონაჟი მაინც გვხვდება, ვინც ცნობიერია, არ არის სტალინური ნარატივის მატარებელი, ვინც ინდივიდუალური გზით აგრძელებს ცხოვრებას და ასწავლის მასთან მისულ ადამიანებს საქართველოს წარსულის არსებობას. ამ გზით ის მძლავრ საბჭოურ ნარატივს უპირისპირდება და თავის ირგვლივ სხვა, ნაციონალურ იდეებზე ორიენტირებულ იდეათა სისტემას ქმნის. ეს პერსონაჟია მოხუცი ისტორიკოსი მიქაელი. მიქაელის სახით ოთარ ჩხეიძე იმ ადამიანებს გვიხატავს, ვინც საბჭოური ნარატივის მძლავრობის პირობებში არასაბჭოური, ნაციონალური იდეები და შეინარჩუნეს. ამ გზით კი ავტორი გვესაუბრება მეოცე საუკუნის კოლონიურ პერიოდში საბჭოურ ნარატივთან დაპირისპირებული ქართული ნაციონალური ნარატივის შესახებ, რომელიც ერთი მხრივ ქართულ ლიტერატურის, მეორე მხრივ

კი საქართველოს ისტორიის კვლევების სივრცეში განვითარდა. მიქაელის პერსონაჟი ის ხმაა, რომლის მეშვეობითაც მწერალი თავის და თავისი დროის ანტიკოლონიურ განწყობებს გადმოგვცემს. რომანის ეს პერსონაჟი, რასაკვირველია, მნიშვნელოვანია 1956 წლის მოვლენების ასახვისას, მაგრამ ნათელია, რომ ავტორმა მისი მეშვეობით თავისი თანამედროვეობის რეფლექსია მოახდინა და, ზოგადად, იმ მახასიათებლებზეც მიგვითითა, რაც საბჭოურ პერიოდში ისტორიაზე ორიენტირებულ ქართულ ნაციონალურ ნარატივს ახლდა თან. თუმცა ამ პერსონაჟისადმი ავტორის დამოკიდებულება სრულიადაც არა არის ცალსახა, ის ისეთივე წინააღმდეგობრივ შეფასებებს აძლევს თავის პერსონაჟს, როგორ წინააღმდეგობებასაც მოიცავდა მისი პროტოტიპების პოზიცია და აზროვნების წესი. საერთო ჯამში, რასაკვირველია, მიქაელი ერთადერთი გმირია, რომელიც წარსულით გაბრუებულია, მაგრამ სინამდვილეს ყველაზე ცხადად დაინახავს და საღად შეაფასებს.

რომანის დასაწყისში მიქაელს ვხვდებით საკუთარ ოთახში, საბჭოური რეალობისაგან გამოცალკევებულს თუ გამორიყულს. ავტორი მხოლოდ მოკლედ გვამცნობს, რომ მას თავისი წილი წამება უკვე გადატანილი აქვს – ცხადია, ამ გამოცდილების გარეშე მსგავსი ადამიანი საბჭოურ-სტალინურ დროში ვერ გამოივლიდა. მიქაელი რუკების – წარსულის, ისტორიის, გარდასული დიდების სამყაროში ცხოვრობს, ის იკვლევს საქართველოს წარსულს, ახდენს მის რეკონსტრუქციას და საკუთარი ხელით ხაზავს შესაბამის რუკებს. იმისათვის, რომ საკუთარი პერსონაჟის და საბჭოურ სინამდვილეში მცხოვრები მსგავსი ადამიანების ცალმხრივ იდეალიზებას თავი აარიდოს, ოთარ ჩხეიძე იმაზეც მიგვითითებს, თუ როგორ ხდებოდა ამ ადამიანების ცხოვრებისეული გზა თავსებადი საბჭოთა სინამდვილესთან – სწორედ ისე, როგორც ნაციონალური ნარატივი გახდა თავსებადი საბჭოურ ნარატივთან.

რომანის დაწერის პერიოდში უკვე ნათელი იყო, რომ ამგვარი თანაარსებობა საბჭოური ფასადის ქვეშ არსებობას იგულისხმებდა. სწორედ ასე, მიქაელს „დაესწავლა ისტორიაი სხვისი: ცრუ დიმიტრი თუ მღვდელი გაპონი, დაესწავლა, გაეზუთხა და აზუთხინებდა მოწაფეებსა, ხოლო როცათუ ეს არა კმაროდა, უკეთუ ამითი რო ვეღარ გასწვდებოდა თვიდან თვემდისა, ათეიზმის ლექციებსაც კითხულობდა დაწესებულებებში და მღეროდა სიონის გუნდშიცა, მღეროდა ფარდასამოფარებული კვირაობითა. [...] ისე რა მოგახსენო, ათეისტიც ისეთივე ბრძანდებოდა, როგორიც თეისტი, ანუ ოჯახი გაჰყავდა თვიდან თვემდისა, ერთითა და მეორითაცა, გაჰყავდა ჯახირითა, დავიდარაბითა“ (იქვე, 31). საბჭოურ ყოფასთან და საბჭოურ ნარატივთან მიქაელის ამგვარი მიმართებით მწერალი განზოგადების საშუალებას გვაძლევს, ის გვიჩვენებს, თუ როგორ პირობებს სთავაზობდა საბჭოთა სინამდვილე ნაციონალური განწყობების მქონე ადამიანებს – მაშინაც კი, როცა მათი პიროვნული ინტერესი სხვა იდეებისა და ღირებულებათა სისტემისაკენ იხრებოდა, თავიანთი ყოფით, მოქმედებებით და ოფიციალურ სივრცეში ნათქვამი სიტყვებით ისინი საბჭოური სინამდვილის ნაწილი იყვნენ. მართალია, სტალინური ეპოქის დასასრულისთვის მსგავსი ნაციონალური განწყობები მხოლოდ პირადულ სივრცეში რეალიზდებოდა, თუმცა როცა პოსტსტალინურ-საბჭოურ პერიოდში ქართულ ნაციონალურ ნარატივს მიეცა საჯარო სივრცეში არსებობის საშუალება, საბჭოურ სივრცესთან თანაარსებობის პრინციპები და პირობები არ შეცვლილა.

ამ პერსონაჟის მეშვეობით მწერალი ქართული ნაციონალური ნარატივის კიდევ ერთ მახასიათებელზე მიგვითითებს – ეს არის საქართველოს წარსულით, ისტორიის დიდებით ტკბობა, როგორც კომპენსაცია ობიექტურ დრო-სივრცეში საკუთარი თავის და საკუთარი ქვეყნის უფლებაშელახული მდგომარეობისა. რეალურ დროში მიქაელი არ თვლის საჭიროდ საკუთა-

რი საარებსო სივრცის დაცვას – „ოღონდ შერჩენოდა თრობაი იგი, თრობაი დიდებითა, წარსულის დიდებითა“ (იქვე, 30). მას შემდეგ, რაც მიქაელი დაუძლურდა, „გარეთ ფეხი ვერ გაადგა და რუკებს მოეჭიდა, რუკებსა ძველსა, თამარისაო და ბევრად ძველსა. წყალწაღებული ხავსს მოეჭიდაო, ასე გამოდის, რაც უნდა იყოს ნეტარებდა, ნეტარებდა გარდასულითა, გარდასული სიდიადითა. [...] ასეთ წუთებში ის მეუფე გახლდა, იყო განმგებელი საყოველთაო, მღვიმეებიდან გამოჰყავდა მრავალი ტომი, შეადუღაბებდა, ერად გარდაჰქმნიდა, ძლევამოსილ ერად“ (იქვე, 31). თავის წარმოსახვაში მიქაელი საქართველოს ისტორიას და ქართველ ერს თავიდან ქმნის და საკუთარ თავს პირველშემქმნელად სახავს – საგრძნობია მწერლის მინიშნება, რომ ნაციონალური ნარატივს პიროვნული ამბიცია ახლავს, თუმცა აქვე ნათელი ხდება, რომ ეს ამბიცია მხოლოდ წარმოსახვით სივრცეშია ძლიერი, ხოლო რეალურ სივრცესთან და გლობალურ სამყაროსთან მიმართებაში პიროვნებაც და მისი გარემოცვაც მაინც დაუცველი რჩება. მიქაელის ამგვარი სახით წარმოჩენით მწერალი იმ ილუზორულობაზეც მიგვითითებს, რომელშიც, საბჭოური სინამდვილის პირობებში, ქართული ნაციონალური ნარატივი და მისი მატარებელი სოციუმი აღმოჩნდა. ისტორიის წარსულ დიდებაზე ორიენტირებით, საკუთარ სუბიექტურ წარმოსახვით სივრცეში შექმნილი ილუზორული კომფორტით, რაც საბჭოურ სივრცეში საქართველოს სივრცის წარმოსახვით გამოცალკევებაშიც გამოიხატა, ქართული სოციუმი თანდათან გაემიჯნა საკუთარ დროს და სინამდვილეს. როგორც აღმოჩნდა, სწორედ ამგვარად ჩანაცვლდა საბჭოური პერიოდის ქართულ ნაციონალურ ნარატივში რეალურ დროსა და სივრცეში საქართველოს არსებობაზე პასუხისმგებლობა. ამ ფორმით და ამ პირობებით განვითარებულმა ქართულმა ნაციონალურმა ნარატივმა რეალურ დროში ვერ დაიცვა ქართული საზოგადოება აგრესიული ისტორიის ზემოქმედებისაგან და საკუთარი შეცდომებისგანაც, ისევე როგორც რომანში

მიქაელის გაფრთხილებებმა ვერ დაიცა ქართველი ახალგაზრდები 9 მარტისაგან.

თუმცა, ამგვარი წინააღმდეგობრიობის ფონზეც, მწერალი მაინც ნათლად გვიჩვენებს, რომ ნაციონალური ორიენტაციის მატარებელი პიროვნებების და ქართული ნაციონალური ნარატივის არსებობა ისტორიაში ქართველი ხალხის განგრძობითი არსებობის მხარადმჭერი ფაქტორი იყო. მიქაელის მსგავსნი იცავენ ცოდნას და ლენტოს მსგავსთ გადასცემენ. ეს სწორედ ის ცოდნაა, რომლის გამოცლაც დასჭირდა საბჭოურ მეტანარატივს თავისი ძალაუფლების დასამყარებლად: „საცოდნელს ამიტომაც გამოგიცვლიან, საფუძველი რომ გამოგაცალონო, ბრძანებდა მიქაელი“ (იქვე, 34). ლენტოს მსგავსთა გამოუცდელ გონებაში ეს ცოდნაც იბურდება, მაგრად მწერალი ხაზგასმით ამბობს, რომ ამ გზით „მაინც ძაფი გაიბმებოდა, ძაფი განცდისა“ (იქვე, 34) – ამგვარი განცდა ისტორიულ-კულტურულ მეხსიერებას მოწყვეტილი პიროვნებისათვის, ცხადია, საკუთარი ერთან, მის წარსულთან და სინამდვილესთან შეკავშირების, ეროვნული თვითიდენტიფიკაციის იმპულსი იყო – ეს ხდებოდა საკუთარ ერისადმი კუთვნილების განცდის შექმნის წინაპირობა, შესაბამისად, ეს იყო ქართული ნაციონალური იდენტობის შენარჩუნების გზაც.

ისტორიულ-კულტურული მეხსიერების მატარებელი პიროვნებების არსებობის მნიშვნელობა რომანში ხაზგასმულია, პირველ რიგში, იმით, რომ მიქაელი ერთადერთი პერსონაჟია, ვინც საქართველოს კოლონიურ მდგომარეობას აცნობიერებს და აღიარებს, და ვისი პირითაც ავტორი მკითხველს ამ პრობლემაზე ესაუბრება. მწერალი ხსნის იმ არგუმენტის სიმცდარეს, რომლის მიხედვითაც საბჭოური იმპერიის ხელმძღვანელის ქართული წარმომავლობა საქართველოს კოლონიურ სტატუსისაგან ათავისუფლებდა. მიქაელის პირით განმარტებულია საქართველოში სტალინური ნარატივისადმი არსებული ნაციონალური განწყობები, რომლითაც კოლექ-

ტიურ ცნობიერებაში კომპენსირდებოდა რეალური კოლონიური ვითარება, ხოლო სტალინის პიროვნებით ჩანაცვლდებოდა ნაციონალური გმირის იდეა: „ერს რომ უგმიროდ არ შეუძლიან, დიდებული რამ არის, დიდებული წყაროა მოძრაობისა, მოქმედებისა, დაუმცხრალობისა, სწრაფვისა თუ ყოველივესი, ყოველივესი, სიცოცხლე რასაც დარქმევია ამ ჩვენი ჭკუითა, ჩვენი წარმოდგენითა თუ წარმოსახვითა, მაგრამ... მოიცა, წყნარადა-მეთქი, ჯერ ყური მიგდე, მაგრამა-მეთქი, მაგრამ რა მოხდა, ჰა?! მოტყუებულა ერი, აი, თუ რა მომხადარა, დიდი რამ მომხდარა, საბედისწერო რამ მომხდარა: ეგონა ჰყავდა გმირი თავისი, მძლეთამძლე გმირი, სწორუპოვარი, შეუდარებელი, ეგონა თურმე, თურმე ჰგონებია, მოტყუებულა თურმე, საბედისწერო რამ მომხდარა-მეთქი, ამიტომაც მითქვამს“ (იქვე, 112). ოთარ ჩხეიძე სტალინის ფიგურას გამოაცალკევებს ქართული ნაციონალური არეალიდან და სწორედ კოლონიზატორი ქვეყნისადმი კუთვნილების ნიშნით მას მამლუქებისა და იანიჩრების რიგში მოაქცევს (იქვე, 114). აქ მწერალს არგუმენტი მოჰყავს, ერთი მხრივ, ისტორიული კონტექსტიდან, მეორე მხრივ კი იმ კულტურული და ნაციონალური კონტექსტიდან, რომელსაც ილია ჭავჭავაძის *იანიჩარზე* რეფერირებითაც ვუკავშირდებით. მთელი ეს პასაჟიც, ცხადია, ილიასეულ გმირის მოლოდინის იდეასთან ასოცირდება, თუმცა ოთარ ჩხეიძე ნათლად ამბობს, რომ სტალინის სახეში გმირის იდეის პროეცირებით ქართველები ილუზიის ტყვეობაში არიან მოქცეულნი და ეს ილუზია გაიფანტება: „ვისაც გაუცია თავისიანები, გაუცია, დაუფლეთია, ურბევია, უწიოკებია ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, ნახევარი საუკუნისა, ალბათ რო ურბევია დღენიადაგა, გამუდმებულადა, უმოწყალოდ რო ურბევია, გადაურჩება ერის რისხვასა?! ახლა არა რაღა თქმა უნდა, მერეღა, მერე ეს დაბნეულობა რო გამონელდება, მერეღამეთქი, მანამდის იბღავლებს გაოგნებული, იბღავლებს დიდი სატკივარითა, ჯერ გაუგებარი სატკივარი-

თა, ასე იბღავლებს და ეგონება გმირს არავის წავართმევინებო" (იქვე, 117). რომანში მიქაელის მიერ გაჟღერებული პოზიციით ოთარ ჩხეიძე რამდენიმე ნიშნით ახასიათებს სტალინური ნარტივისადმი ქართველი ხალხის მცდარ დამოკიდებულებას: მას ვეღარ გაურჩევია საკუთარი ნაციონალური ინტერესი და კოლონიზატორი ქვეყნის ინტერესი; ვეღარ განურჩევია იდეალური გმირი რეალური პირისაგან, რომელმაც თავისი ძალაუფლება საკუთარი ხალხის წინააღმდეგ მიმართა; მას ვეღარ განურჩევია საკუთარი და „სხვისი გმირი"; მას ვეღარ განურჩევია საბჭოურ-რუსულ სახელმწიფოში საკუთარი სტატუსი და ვერ მიმხვდარა, რომ რუსეთთან საქართველოს იმდროინდელი ურთიერთობა იმავე რიგში ექცევა, რაც მონგოლობა, სპარსობა, თურქობა. რადგან სტალინური ნარატივისადმი ქართველების მიმართებას ორი მხარე აქვს, მწერალი თვლის, რომ სტალინის პიროვნების რეალური სახის გაცნობიერებით ქართველები დაინახავენ რუსულ-საბჭოთა სახელმწიფოში საქართველოს კოლონიური მდგომარეობის რეალურ სახესაც. მიქაელის სიტყვებით, საყოველთაო განურჩევლობა, დაბნეულობა, გაუცნობიერებლობა, რაც იმ პერიოდში ქართველი ხალხის თავს ხდება, უსათუოდ დამთავრდება, რადგან ისტორიული ლოგიკით ეს გარდაუვალია, „დაბნეულობაცა სცოდნია ერსა, სიბნელეშიც ბევრჯერ ჩავარდნილა, ბრუნდი მართლად მოსჩვენებია, ავი კეთილადა, ბოლოს სინათლეზე მაინც გამოსულა" (იქვე, 114). თუმცა ამ კანონზომიერებასთან ერთად, მიქაელი ხედავს ამგვარი ისტორიული შეცდომებისაგან თავის დაღწევის ფასსაც, რაც ხალის მიერ სისხლით გადაიხდება, ამიტომ ის შიშობს, რომ მოსალოდნელია სისხლი, მსხვერპლი. ოთარ ჩხეიძე სწორედ ისტორიულ განზომილებაში აღწერს 1956 წლის 9 მარტს: „მტკვარი სისხლით შეიღებაო, გაგახსენდება, ვინ უწყის, რამდენჯერ აუწერით ქართლის ცხოვრებაში, [...] იღებებოდა და შეიღება ერთხელ კიდევა, ლენტომ შიგ გასცურა და დაუჯერებს ქართლის ცხოვრებასა-

ცა, საგვარეულო ქრონიკებსაცა, ხალხურ პოეზიასაცა, მეფეთა ლექსებსაცა, ქართველ მეფეთა“ (იქვე, 245-246). ტექსტში უაღრესად ექსპრესიულად არის აღწერილი 9 მარტის მოვლენები, გადმოცემულია მთელი ტრაგიზმი. მწერალი გვეუბნება, რომ ეს არ იყო შემცდართა, გაუცნობიერებელთა მსხვერპლი, ისინი თავიანთი შეცდომის ბრალეულობისაგან თავისუფლდებიან მათ მიმართ ჩადენილი ცნობიერი და, ბოლოს, ფიზიკური ძალადობის გამო. ამიტომ ეს „უცოდველთა რბევაა“ (იქვე, 124). ეს იყო მთელი ქართველი ხალხის მიერ გაზიარებული ნაციონალური ტრავმა, მორიგი ისტორიული აგრესია, რომლის ძალასაც – მორალური და ფიზიკური თვალსაზრისით – ეწირებიან ისინიც, ვინც ცდებოდნენ და ისინიც, ვინც ამ შეცდომაზე უთითებდნენ. სწორედ ასე, რომანში იღუპებიან, სისხლისგან იცლებიან მიქაელიც და მისი ქალიშვილიც, რადგან ისინიც მოზიარენი არიან თავიანთი დროისა.

9 მარტის ტრაგიზმი რომანშიც ისევეა ჩანაცვლებული ფარსით, როგორც ეს საქართველოს რეალურ პოსტსტალინურ ისტორიაში მოხდა. ამჯერად ფარსი სინამდვილის შენიღბვის ძირითად ფორმად იქცევა. 9 მარტი და მისი არსებობის ფაქტის იგნორირება, ტრავმის ჩახშობა, სინამდვილის ხელახლა შენიღბვა სწორედ ის მიჯნა ხდება, რომლითაც საქართველოში ახალი, პოსტსტალინური საბჭოთა ნარატივი იწყებს მოქმედებას. რადგან საბჭოური ნარატივის ეს ფაზაც და ეს ფარსიც სისხლით დაიწყო, არავის უნდა ჰქონდეს ილუზია, რომ ის უფრო ლმობიერია ან, სულაც, არაძალადობრივი.

რომანში ფარსის ეპოქის დადგომის პირველივე ფაზა პრობლემების იგნორირებას, შენიღბვას, მიჩქმალვას უკავშირდება. რომანი გვიჩვენებს, რომ ახალი რიტორიკის შექმნის პროცესს იწყებენ სწორედ ის ადამიანები, ვინც ხელისუფლებას და ძალაუფლებას ფლობს: საბჭოთა კავშირის პირველი პირი და მისი ნების გამომხატველი საქართველოს პირველი პირი. რომანში მათ სარკასტულად ეწოდებათ „იქა-

პირველი“ და „აქაპირველი:“ როგორც ტრავმის ჩასახშობად, ისე ახალი ფარსის შესაქმნელად პოსტსტალინური საბჭოური პერიოდის ხელისუფლება სტალინის მიერ შექმნილ ინსტრუმენტებს გამოიყენებს. რომანში ტკივილით და ირონიით არის ნაჩვენები, რომ სწორედ პოეზია, სტალინისვე ჩანაფიქრით და სტალინური ნარატივის დროიდანვე, იქცა კიდეც ერთ-ერთ ამგვარ ინსტრუმენტად – „ყველაფერს უგალობდნენ პოეტები, უგალობდნენ და უგალობდნენ, შემართავდნენ ყელსა და ჭიკჭიკებდნენ ერთადერთ ხმაზედა“ (იქვე, 253). ოთარ ჩხეიძე რომანშიც მიანიშნებს, თუ რამხელა ზეგავლენა ჰქონდა ქართულ პოეზიას საბჭოური სინამდვილის და სტალინისვე ფუგურის ჰეროიზაციაში. ეს ჩანს მაშინაც, როცა ძეგლთან თავშეყრილი ხალხი ხვდება, რომ ემოციებისა და განწყობების გამოსახატად სწორედ ახალი ლექსი სჭირდება და ამ თხოვნით გალაკტიონს მიადგებიან. რომანში გალაკტიონის ირონიული პასუხი მოყვანილია, როგორც რეაქცია პოეზიის პროფანაციაზე, რაც, თავისთავად, სტალინური კულტურული პოლიტიკის კიდევ ერთი შედეგი იყო, რითიც ხდებოდა კიდეც სინამდვილის ფარსად ქცევა. რომანის ბოლო სცენა სწორედ „აქაპირველის“ მწერლებთან თათბირია – მაგრამ ამ შემთხვევაში მწერლების მიმართ ერთი მთავარი მოთხოვნაა – „კრინტი არ დაძრან“ (იქვე, 252), ჩაახშონ თავიანთი ემოციები და ამით ჩაახშონ ნაციონალურ სივრცეში ტრავმის ვერბალიზაციის შესაძლებლობა. 9 მარტის ფაქტი ახალი საბჭოური რიტორიკის ძალით იქნება მიჩქმალული: „თქვენ არ იცით და უნდა იცოდეთო, უნდა იცოდეთ და ხალხს გადასცეთო, არც არავინ მომკვდარა, არც არავინ დაჭრილა, ტყვიით არ დაჭრილა და ტყვიით არ მომკვდარა, არც ტანკებს არავიზე გადაუვლია, არც არტილერია გამზადებულიყო თბილისის გარშემო და არც ავიაცია გამზადებულიყო არსაითაო, თუ მაინც დახოცილან, თვითონვე დახოცილან, თვითონვე გადაუქელიათ ერთმანეთიო“ – ასე ულერს მწერლებისთვის მიცემული დი-

რექტივა, ასე უნდა იცოდნენ, ასე უნდა ილაპარაკონ ხალხში (იქვე, 253).

ამ ფორმით საქართველოში ახალ ფაზაში შევიდა საბჭოური მეტანარატივი, როგორც ძალადობა ადამიანთა სიცოცხლეზე და ძალადობა დისკურსზე. ხრუშჩოვის მიერ განხორციელდა სტალინური ნარატივის უარყოფა და ლენინის, როგორც ბრძენი, შორსმჭვრეტელი, ჰუმანური იდეური ლიდერის ავტორიტეტზე დაფუძნებული ნარატივის დაფუძნება თუ მოდიფიცირება. სტალინის ავტორიტეტის გაუქმება საბჭოურ სივრცეში შესაძლებელი გახდა უფრო დიდი ავტორიტეტის, ლენინის სახელით. ლენინი წარმოჩენილი იქნა როგორც ავთენტური ავტორიტეტი, რომელიც კვლავ მოექცა საბჭოური მეტანარატივის სათავეში – და ასე გრძელდებოდა საბჭოური მეტანარატივს დასრულებამდე, მისი მოდიფიკაციის ყოველ ახალ ეტაპზე – „დათბობისა“ და „გარდაქმნის“ ჩათვლით. თუმცა ბუნებრივია, რომ სწორედ ეთნიკური კუთვნილების გამო, ლენინის უზენაესობაზე დაფუძნებული საბჭოური მეტანარატივი ვერასოდეს მოიპოვებდა საქართველოში ისეთ პოპულარობას, როგორიც სტალინური მეტანარატივი. შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოური მეტანარატივი საქართველოში მასობრივად გაზიარებული იყო სწორედ ეთნიკური ნიშნით, სწორედ იმ პერიოდში, როცა ეს ნარატივი სტალინის ფიგურას ეფუძნებოდა. სტალინურ-საბჭოური მეტანარატივის დასრულების შემდეგ, რისი სისხლიანი და ტრავმატული მაცნე 1956 წლის 9 მარტი გახდა, ლენინურ-საბჭოურ მეტანარატივს საქართველოში არასოდეს ჰყოლია გულწრფელი მიმდევრები და ის თანდათანობით გადაიქცა ფასადურ ნარატივად, რომლის მიღმაც ახალი ქართული ნაციონალური ნარატივი განვითარდა. რატომ და რამდენად დასრულდა სტალინური ნარატივი საქართველოში სწორედ 9 მარტს? ერთი მხრივ, რასაკვირველია, ის დასრულდა გარე ფაქტორის ძალით – პიროვნების კულტის აკრძალვით საბჭოურ-კოლონიური ცენტ-

რიდან. 9 მარტის რეპრესიის შედეგად ამ აკრძალვის დარღვევას ადვილად ვერავინ გაბედავდა. თუმცა, როგორც ჩანს, ის დასრულდა ნაციონალური ფრუსტრაციის ფორმითაც, რაც თავად 9 მარტის ტრავმამ და მისი ჩახშობის აუცილებლობამაც განაპირობა. გარკვეულ ხანში სტალინური ნარატივის ნაციონალური ფუნქცია ჩაანაცვლა ახალმა ქართულმა ნაციონალურმა ნარატივმა და ამ ნარატივზე დაფუძნებულმა კულტურულმა პროცესმა, რომელიც, „დათბობის" პერიოდში მომძლავრებული ტენდენციების შედეგად სულ უფრო დაშორდა საბჭოური მითების სულისკვეთებას. სტალინურმა ნარატივმა, ამ ფონზე, დაკარგა ნაციონალური ფუნქცია და მარგინალურ სოციოკულტურულ სივრცეებში გადაინაცვლა.

სტალინური იდეალისტური ბედნიერების მითი პოსტსტალინურ ეტაპზე კეთილდღეობის მითით იქნება ჩანაცვლებული, რომელიც ერთი მხრივ თითოეული ადამიანის მცირედი, მაგრამ რეალური კეთილდღეობით, მეორე მხრივ კი მთელი საქართველოს საბჭოთა რესპუბლიკის წარმატებების პროპაგანდით იქნა უზრუნველყოფილი. ამ პროპაგანდის, ახალი საბჭოური ნარატივის მხარდაჭერის აუცილებლობა ქართულ სივრცეში მიღებული იქნება როგორც საკუთარი კეთილდღეობის მხარდაჭერის პირობა. ქართული სოციუმის ცხოვრებაში „სტალინის ძეგლის" სივრცე მოიშლება, მაგრამ დარჩება „სახინკლის სივრცე". რადგან ეს ნარატივის კომუნიკაციაში მონაწილე ორივე მხარის მიერ კარგად იქნება გააზრებული, საერთო სიტუაცია სწორედ ფარსის სახეს მიიღებს. საქართველოს წარმატებისა და კეთილდღეობის მითის გენერირება ქვეყნის კოლონიზაციის ახალ, პოსტსტალინურ ფაზასთან ადაპტირების ფორმა გახდება. თუმცა ამ წარმატების ფარსის მიღმა რომ ძლიერი ტკივილია ჩახშული, ამაზე ოთარ ჩხეიძე რომანშიც ნათლად მიგვითითებს: „და ჭახჭახებდა თბილისი, დედაქალაქი რესპუბლიკისა, ვაგლახ, გადამეტებით რო ასრულებდა ყველა დავალებასა, ყველა გეგმასა, და რო არ

იშურებდნენ რო არც მადლობასა, ორდენი ორდენზე რო ჩამოჰქონდათ მოსკოვიდანა, ორდენს ორდენზე რო აბნევდნენ ამის დროშასა: ბარაქალა, ბარაქალაო, აბა თქვენ იცით, კიდევ რამდენს მოუმატებთო! და ჭახჭახებდა, ჭახჭახებდა. და ღმუილი რაო, როცა გმინვაც რო არ შეიძლებოდა, გმინვაც რო უნდა ჩეგეკლა გულშია. და ჭახჭახებდა თბილისი და ჭახჭახებდა და ჭახჭახდებდა“ (იქვე, 251).

როგორც თავად რომანის შექმნის ფაქტის, ისე 9 მარტის მოვლენების გაანალიზების მხრივ *გამოცხადებაი* ოთარ ჩხეიძის მიერ სწორედ იმის დემონსტრირებაა, რომ ქართულ ნაციონალურ სივრცეში მაინც მოხდებოდა ჩახშულ ტრავმაზე რეაგირებაც და საბჭოური მეტანარატივის პირობებში ქართული საზოგადოების არსებობის ფორმების ანალიზიც – იმის მიუხედავად, თუ რამდენად ძლიერად ეცდებოდა საბჭოური რეჟიმი ამის თავიდან აცილებას. რომანის მეშვეობით ისტორიული ტრავმის შეგრძნების გაცოცხლებას, უწინარესად, ანტისაბჭოური და ანტიკოლონიური ფუნქცია აქვს. საზოგადოდ, ნაციონალურ ტრავმაზე კოლექტიურ რეაგირებას, არტურ ნილის მიხედვით, საზოგადოება, როგორც წესი, პროგრესისკენ მიჰყავს, „ნაციონალურ ტრავმას ხშირად განმათავისუფლებელი ეფექტი აქვს სოციალურ სისტემაზე. საქმის კეთების ძველი წესები კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება და ცვლილებებისა და ინოვაციის ახალი შესაძლებლობები გამოაშკარავდება“ (Neal, *National Trauma* 5; 18). ცხადია, როცა საქმე ეხება კოლონიზატორი ქვეყნის მხრივ ძალადობას, ნაციონალური ტრავმის ნიადაგზე შეიძლება განვითარდეს კოლონიური მდგომარეობისგან გათავისუფლების ძლიერი იმპულსი. 9 მარტის მოვლენებზე რეაქციის ჩახშობისას რუსული ცენტრის მხრივ სწორედ ანტისაბჭოთა და ანტიკოლონიური მისწრაფებების გაღვივების შესაძლებლობა იქნა ჩახშული. თუმცა რომანიც გვიჩვენებს, რომ ამგვარი შესაძლებლობა მხოლოდ გადავადებული შეიძლებოდა ყოფილიყო. ამავე დროს, რომა-

ნის ბუნება, რომელიც, ერთი მხრივ, ტრავმის აღწერას და ამ ფაქტის ფიქსაციას, მეორე მხრივ კი ანალიტიკურ ამოცანას ისახავს მიზნად, ორმხრივ მნიშვნელოვანს ხდის მის არსებობას. რომანის ანალიტიკური ამოცანები შეეხო სტალინური ნარატივისადმი ქართული საზოგადოების დამოკიდებულების პრობლემას, ზოგადად, საბჭოური ნარატივისადმი დამოკიდებულების პრობლემას, საბჭოურ პერიოდში საქართველოს კოლონიური მდგომარეობის გაცნობიერების პრობლემას, ქართული ნაციონალური ნარატივის სოციალურ ფუნქციას და, ასევე, მის შინაგან წინააღმდეგობრიობას, ზოგადად, ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ამბივალენტურობას. როცა საბჭოთა კავშირის დაშლის მოახლოებისას ტაბუ აეხსნა საბჭოთა პერიოდის მოვლენებს, 9 მარტის ტრავმა მოექცა საქართველოს მიერ საბჭოთა დროს მიღებული კოლექტიური ტრავმების რიგში და შეფასდა რუსული ძალის მხრივ საქართველოზე მორიგ აგრესიად. თუმცა ბოლომდე არ იქნა შეფასებული თავად ქართული საზოგადოების ამბივალენტურობისა და საბჭოურ-კოლონიური დისკურსის გავლენის პრობლემა, რის გასაცნობიერებლადაც *გამოცხადებაი* დაიწერა კიდეც.

„საშიში არაფერია“: გივი მარგველაშვილის *მაყურებელთა დარბაზები* – ტექსტი პოსტმოდერნისტული თეორიისა და საბჭოური პრაქტიკის გასაყარზე[1]

გივი მარგველაშვილის *მაყურებელთა დარბაზები* წარმოადგენს პიესას, ამდენად, ლიტერატურული გვარის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ის ვერ იქნება მკითხველის მიერ აღქმული, როგორც სრულქმნილი ლიტერატურული ტექსტი; ეს ხომ იმგვარი ტექსტია, რომელიც განხორციელებას, სცენურ ხორცშესხმას ელის. ეს, რასაკვირველია, წინასწარვე იცის პიესის ავტორმაც და მკითხველმაც. მაგრამ, საკითხავია, საკუთრივ რას ელის პიესის ტექსტი? როგორც ვიცით, ყოველი ლიტერატურული ტექსტი ელის ხორცშესხმას, რეალიზაციას მკითხველში (ეს პრინციპი პოეტიზირებულია თავად გივი მარგველაშვილის მხატვრულ ნააზრევში), მაგრამ თუკი დრამატული ტექსტის სრულ რეალიზაციად მისი სცენური განსახოვნება შეიძლება მივიჩნიოთ, რატომღა ფუნქციონირებს ის, როგორც ლიტერატურის ერთ-ერთი გვარი? რატომღა წარდგებოდა დრამა მკითხველის წინაშე, რომ არ არსებობდეს დრამატული ტექსტისა და მკითხველის უშუალო კომუნიკაციის ტრადიცია, ყოველგვარი სცენური განსახოვნების გარეშე? ზოგადი თვალსაზრისით, დრამატული ტექსტი (პიესა) და მისი სცენური ხორცშესხმა (სპექტაკლი), ბუნებრივია, არასოდეს ცხადდებოდა იგივეობრივად, მაგრამ განსაკუთრებით მკვეთრ ზღვარს ავლებს მათ შორის XX საუკუნის თეატრი. როგორც თეატრალური სემიოლოგიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, პატრის პავი აღნიშნავს, თეატრალურმა ავანგარდმა საბოლოოდ განსაზღვრა, რომ დადგმა არის ერთადერთი ადგილი, სადაც იქმნება არსი, არსი კი სულაც აღარ არის მოქცეული ტექსტში, რომელიც შეფერადებული და შელამაზებულია სცენაზე. ტექსტი მხოლოდ ნაწილია სისტემათა

1 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *საშიში არაფერია*, 99-112.

მთლიანობისა, რომელიც იქმნება სცენაზე. დრამატული ტექსტი არ არის რაღაც მუდმივი და საბოლოოდ განსაზღვრული მოცემულობა. ის დგება კითხვის ნიშნის ქვეშ (ან თავად მას მიმართავენ კითხვით) შეტყობინების მრავალი წყაროდან გამომდინარე, როგორიცაა: სივრცე, მსახიობები, შესრულების რიტმი, ფრაზირებანი და ა.შ. ის გვეგონა ყველაზე საიმედო და მყარი ელემენტი, მაგრამ საქმე საქმეზე რომ მიდგება, ის აღმოჩნდება ყველაზე მყიფე და არამყარი ელემენტი წარმოდგენისა (Пави, *Игра театрального авангарда*, 229). პ. პავის ეს მსჯელობა წარმართულია თეატრის პოზიციიდან, რომლისთვისაც დრამატული ტექსტი გახდა თავისუფალი ინტერპრეტაციის, საკუთარი მამოდელირებელი სისტემის პირველადი ელემენტი. მაგრამ ხომ შეიძლება მსჯელობა ლიტერატურის პოზიციიდან, იმ მკითხველის პოზიციიდან, რომელიც საკუთარ წარმოსახვაში ახდენს ამ ტექსტის რეალიზაციას. თუკი თეატრის პოზიციიდან პიესის ტექსტი სრულიადაც არ არის აბსოლუტი, ლიტერატურის პოზიციიდან მკითხველის მიერ აღქმული ტექსტი (თუნდაც პიესა) რჩება ერთადერთ რეალურად აღქმულ სისტემად, სწორედაც რომ აბსოლუტურ სისტემად. თავისთავად „ტექსტი", როლან ბარტის მიხედვით, მკითხველში რეალიზებული, განცდილი, გათავისებული მოვლენაა: „ნაწარმოები, გაგებული, აღქმული და მიღებული მისი სიმბოლური ბუნების მთელი სისავსით – სწორედ ეს არის ტექსტი" (Барт, *Избранные работы*, 417). ამდენად, თუკი დრამატული თხზულების მკითხველი მას მიიღებს მთელი სისავსით, ეს უკვე სრულქმნილი ტექსტია. მართალია, ის ჯერ არ არის „სანახაობითი ტექსტი" (პ. პავი), „თეატრალური ტექსტი" (ა. იუბერსფელდი), ე.ი. სპექტაკლი, მაგრამ ის, ლიტერატურული ტრადიციისამებრ, უკვე ხორცშესხმულია მკითხველში. ამასთანავე, აქ შეიძლება წავაწყდეთ ნიშანდობლივ სხვაობას მკითხველის მიერ პროზაული და დრამატული ტექსტების აღქმის პრინციპებს შორის. მაშინაც კი, როცა დრამატული

ტექსტი პიესის სახით იკითხება და არა სპექტაკლის სახით, ჩვენ ხშირად წარმოვიდგენთ მას, როგორც სპექტაკლს, ე.ი. პიესის კითხვისას ჩვენს წინაშე შეიძლება წარმოისახებოდეს ჩვენეული იდეალური სპექტაკლი. ის იდეალურია მხოლოდ ჩვენთვის, რამდენადაც სრულად შეესაბამება ჩვენს საკუთარ წარმოსახვას – მისი ყოველი კაპრიზი განხორციელებადია. აქ ჯერ არ შეჭრილა მატერიალური სივრცე თეატრისა, რომელიც, შესაძლოა, სწორედ სპექტაკლის მსვლელობისას არ დაემთხვეს ჩვენს წარმოსახვით სივრცეს; აქ არ შეჭრილა სხვა პიროვნებათა ინტერპრეტაცია (რეჟისორისა, მსახიობებისა, სცენოგრაფისა). აღსანიშნავია, რომ თანამედროვე დრამატურგია უჩივის კიდეც იმას, რომ დრამატურგი კარგავს სცენაზე წარმოდგენილი სპექტაკლის ავტორის სტატუსს, რომ სპექტაკლი სრულიადაც აღარ შეესაბამება პიესის სათქმელს, რომ გაჩნდა უფსკრული ლიტერატურის სფეროსა და თეატრის სფეროს შორის, რომ სულ სხვაა დრამატული ტექსტი და ლიტერატურული ტექსტი (Винавер, *Избыток режиссуры*, 185). ამ თვალსაზრისით, მკითხველში უშუალოდ რეალიზებული დრამატული ტექსტი არის დრამატურგის ჩანაფიქრის ყველაზე „უპრეტენზიო“ ინტერპრეტაცია (პირადად ჩვენთვის და, შესაძლოა, თავად ავტორისთვისაც), რადგანაც ჩვენს წინაშეა, ჩვენი თვალსაზრისით, ყველაზე ბუნებრივად გათამაშებული (მართალია, მხოლოდ წარმოსახვაში გათამაშებული) სპექტაკლი. ამდენად, თუკი ტრადიციისამებრ, ლიტერატურული ტექსტის კითხვისას ჩვენ შეგვიძლია გავითავისოთ ტექსტი, როგორც აღქმადი სამყარო, სადაც, სასურველია, შევიგრძნოთ მუნმყოფობა (როგორც ამას გივი მარგველაშვილის სხვა თხზულებები გვთავაზობს), შესაძლოა, დრამატული ტექსტის კითხვისას წარმოვისახოთ სცენის სამყარო, მაგრამ შევიგრძნოთ „დარბაზში მყოფობა“, ე. ი. ვიყოთ არა უბრალო მკითხველი, არამედ მკითხველ-მაყურებელი. აღსანიშნავია, რომ ეს თავად დრამატურგის მიერ განსაზღვრული პოზიციაა.

თუკი პროზაული ტექსტის კითხვისას ჩვენს წინაშეა ხშირად უმცირეს დეტალებამდე სრულქმნილი მხატვრული სამყარო, დრამის მხატვრული სამყაროს აღქმა მკითხველის ფანტაზიის უფრო გამალებულ მუშაობას მოითხოვს, რის პროვოცირებასაც ახდენს ის ფაქტიც, რომ აქ არ ფიგურირებს ავტორი, როგორც მთხრობელი. ამდენად, მოქმედების მთლიანობის აღქმა მკითხველის ძალთა დაძაბვას საჭიროებს. ნიშანდობლივია, რომ ამ გამთლიანებული მოქმედების სივრცედ ჩვენ, კვლავ და კვლავ, სცენას წარმოვისახავთ. ამ შემთხვევაში კი ყველაზე ბუნებრივი პოზიცია მაყურებლის პოზიციაა. გივი მარგველაშვილის პიესაშიც აქცენტირებულია ტექსტისა და მკითხველის მხატვრული კომუნიკაციის ეს სპეციფიკური პრინციპი და განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სწორედ იმ ფაქტორს, რომ *მაყურებელთა დარბაზების* აღქმისას რეციპიენტი თავს შეიგრძნობდეს მაყურებლად. ამასთანავე, ავტორი მრავალგზის მიგვითითებს, რომ მის მიერ შექმნილი სცენური სამყარო ღია სამყაროა, რომ სცენასა და მაყურებელს შორის არ არსებობს ზღუდე, კედელი, ფარდა (რომლის აღმართვასაც ისურვებდნენ პერსონაჟები); ეს კი თანხვდება ტექსტის ღიაობის რეცეფციულ პრინციპს, რომელიც დაუპირისპირდა სტრუქტურალისტურ თეორიას ტექსტის, როგორც თავის თავში ჩაკეტილი, დახშული მხატვრული სამყაროს განხილვისა. შეიძლება ითქვას, რომ გივი მარგველაშვილის ტექსტუალურ თეორიაში „ღია ტექსტის“ ცნება ლამის სიტყვასიტყვით, ლამის სენტიმენტალურადაც კი არის გაგებული, რადგან მკითხველი (გ. მარგველაშვილის „ლირიკული მე“) შედის ღია მხატვრულ სივრცეში მთელი თავისი ემოციური და სულიერი სამყაროთი და ფიზიკურ სხეულთან ერთად მატერიალურ სამყაროში ტოვებს უხეშ რაციონალიზმსაც. ამგვარი მკითხველი ყველაზე კეთილგანწყობილი არსებაა ტექსტისათვის; ის მისი თანაზიარია, ის სრულიადაც არ არღვევს მის მთლიანობას, პირიქით – ამთლიანებს ტექსტს საკუთარ თავთან, ე. ი. ქმნის

კიდეც მის რეალურ მთლიანობას; მკითხველი ტექსტის გამამთლიანებელი საწყისია და არა დამარღვეველი. მაგრამ *მაყურებელთა დარბაზებში* სრულიად საპირისპიროა რეციპიენტისადმი დამოკიდებულება. აქ მაყურებელი დამანგრეველი ძალაა, ის არღვევს სცენის საუფლოს, შეაქვს იქ ბოროტება, დისჰარმონია. ამასთანავე, მაყურებელი იმდენად მკვეთრი ფიგურაა პიესაში, რომ ის გვევლინება პიესისავე პერსონაჟად და არა მხოლოდ მოსალოდნელ ან რეალურ რეციპიენტად. მაგრამ თუ ეს პიესა სცენაზე დაიდგმებოდა, დარბაზში მსხდომი მაყურებლების ადგილას ჩვენ, რეალური პირები, რეალური აღმქმელები აღმოვჩნდებოდით და სწორედ ჩვენ დაგვბრალდებოდა ის, რომ მხატვრული სამყარო ირღვევა. ავტორის ეს პოზიცია შეიძლება აიხსნას პიესის უშუალო სათქმელის ამოცნობის გარეშეც. საფიქრებელია, რომ ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვავოთ პიროვნების მდგომარეობა ბელეტრისტული ნაწარმოების კითხვისას და სპექტაკლის ცქერისას. ორივე შემთხვევაში მხატვრულ სამყაროში შეჭრა სავსებით რეალური და ტრადიციული სურვილია რეციპიენტისათვის, მაგრამ რამდენად განხორციელებადია ეს სურვილი ერთსა და მეორე ვითარებაში?

პოეტური ან პროზაული ტექსტის აღქმისას მკითხველის შინაგანი სივრცე ტექსტის ერთადერთი საარსებო სივრცეა გ. მარგველაშვილის თანახმადაც. ამდენად, ფიზიკური ზღვარი მათ შორის არც არსებობს, რამდენადაც ის ფაქტობრივად აღუქმელია. მაგრამ თუ განვიხილავთ სპექტაკლს როგორც ცოცხალ ტექსტს, დრო-სივრცული ზღვარი რეციპიენტსა და მხატვრულ სამყაროს შორის უფრო შესაგრძნობი მოგვეჩვენება. ეს ზღვარი თეატრში ყველაზე პირობითია – სავსებით დასაძლევი სივრცული თვალსაზრისით, სავსებით სინქრონული დროის თვალსაზრისით. მაგრამ სწორედ ამიტომ განსაკუთრებით მძაფრად აღიქმება, რომ ეს ზღვარი გადაულახავია, დაუძლეველი. წიგნისა და მკითხველის, თუნდაც ფილმისა და

მაყურებლის ურთიერთკავშირში აშკარაა, რომ გარდა წარმოსახვითისა არსებობს ფიზიკური ზღვარიც. და რადგან ეს უკანასკნელი ასეთი ხელშესახებია, ჩვენ საერთოდ ვივიწყებთ მას, მთელი შინაგანი არსებით ვეძლევით წარმოსახვით კავშირს და ვწყვეტთ ფიზიკური სხეულისა თუ მატერიალური სამყაროს შეგრძნებას მანამ, სანამ ის თავს არ შეგვახსენებს. მკითხველს საკუთარ შინაგან სამყაროში შემოაქვს ლიტერატურული ტექსტი, სცენური ტექსტის აღსაქმელად კი ის ჯერ თავად უნდა შევიდეს თეატრის სამყაროში, მაგრამ, ამასთანავე, აშკარად შეიგრძნოს, რომ იგი არ იმყოფება სამოქმედო სივრცეში მაშინ, როცა ფიზიკურად მართლაც იმყოფება მაყურებელთა დარბაზში. შესაძლოა, ამიტომაც ჩნდება მოქმედებაში ჩარევის ან, თუნდაც, სამოქმედო სივრცეში შეჭრის სურვილი. ალბათ, ვერც ერთი ჩვენგანი ვერ გაიხსენებს იმგვარ შემთხვევას, როცა წიგნის მკითხველი შეძახილებით ამხნევებდეს ან მოქმედების გეზის შეცვლისკენ მოუწოდებდეს გმირს, რადგან ამგვარი კომუნიკაციის დროს მკითხველს არ აღეძვრება მხატვრული სამყაროსაგან იზოლირებულობის, განცალკევებულობის განცდა. ის არ არის „მაყურებელი“, რომელიც გარედან შესცქერის მოქმედებას. მაგრამ ამგვარი განცდა ხომ იშვიათად ტოვებს სპექტაკლის მაყურებელს. და რაც უფრო გულწრფელია მაყურებელი, მით უფრო კონკრეტულად შეიგრძნობს იგი სცენური ტექსტის სივრცეში შეჭრისა და სამოქმედო ნაკადში ჩართვის სურვილს. დარბაზის სივრცის არაორდინარულ აღქმას გივი მარგველაშვილი მართლაც შემოგვთავაზებს, მაგრამ ის თითქოს არ გვთავაზობს სცენურ მოქმედებაში ჩარევას. ამ ფორმით ეს მართლაც თავის მოტყუება იქნებოდა, ისევე როგორც ბავშვებს არწმუნებდნენ ცნობილ ქართულ თოჯინურ სპექტაკლში, რომ სცენაზე მოქმედება მათი შეძახილების თანახმად განვითარდებოდა. მართალია *მაყურებელთა დარბაზების* გმირები მართლაც სთხოვენ მაყურებელს შველას, მაგრამ გივი მარგველაშვილ-

მა, როგორც ავტორმა, კარგად უწყის, რომ ზრდასრულ, ინტელექტუალურ მაყურებელს ამგვარი ნაივობა, გულწრფელობა, მიმნდობლობა აღარ ახასიათებს. მისი პიესა სცენაზე რომ დადგმულიყო, რეალური მაყურებელი მოქმედებაში ვერ ჩაერეოდა. მისგან, ალბათ, არც იმის შეგნებას მოელოდნენ, რომ თავი დამნაშავედ ეგრძნო სცენაზე მომხდარი ამბების გამო. ამ შემთხვევაში დარბაზში მჯდომი რეალური პირი ისევ პასიურ, ტრადიციულ მაყურებლად მოგვევლინებოდა, რომელიც თავისი არსებობით თუ ვინმეზე ახდენს ზემოქმედებას, ისევ და ისევ თავისივე მსგავს რეალურ არსებაზე, ანუ მსახიობზე, და არამც და არამც – პიესის პერსონაჟზე, გმირზე. მაგრამ სწორედ იმ შემთხვევაში, თუ *მაყურებელთა დარბაზების* დრამატული ან სცენური ტექსტის აღქმისას დავრჩებით პასიურ მაყურებლად, ჩვენ შეგვეძლება დანამდვილებით ვთქვათ, რომ მხატვრული კომუნიკაცია არ შედგა. რასაკვირველია, ავტორი მაყურებლისაგან ვერ მოითხოვდა ფიზიკურ აქტივობას. ფიზიკური აქტივობის პოტენცია სწორედ იმგვარი რამ არის, რის გამოც, შესაძლოა, მაყურებელი ცხადდება კიდეც აგრესიულ ძალად. ამ გზით მას ხომ მართლაც შეუძლია სცენის მხატვრული სამყაროს დამსხვრევა. იგი იმგვარი რეციპიენტია, რომლის ფარული მისწრაფებანი ეწინააღმდეგება სცენური სამყაროს მთლიანობას. იგი ისურვებდა ამ სამყაროს დამორჩილებას, საკუთარი კორექტივების შეტანას მოქმედებაში. მისი, როგორც აღმქმელის, ნება ხშირად ეწინააღმდეგება მხატვრული სამყაროს შინაგან კანონებს. იქნებ ამიტომაც, გივი მარგველაშვილისეული მაყურებელი არ ჰგავს მისეულ მკითხველს. მის თხზულებებში წიგნის გმირები ელიან მკითხველს, ელიან გაცოცხლებას მკითხველში, კვდებიან მის გარეშე. აქ პერსონაჟები ცოცხლობენ მკითხველში, ისევე როგორც სიზმრის ბინადრები ცოცხლობენ ადამიანის სიზმრებში, მოგონებათა ქვეყნის ბინადრები – მის მოგონებებში. განა ანალოგიური პრინციპი არ უნდა იყოს დაცული თეატრის გმირ-

სა და მაყურებელს შორის? თეატრალურ ტრადიციაში ხომ რეალურად მოქმედებს მაყურებელზე ორიენტაციის კანონი: უმაყურებლოდ დარჩენილი სპექტაკლი რეპერტუარიდან იხსნება; მაყურებლის გარეშე არც ერთი წარმოდგენა არ გათამაშდება; თვით რეპეტიციების პროცესიც კი ორიენტირებულია მომავალ მაყურებელზე. მეორე მხრივ, სწორედ თეატრის მხატვრული სამყარო შეიძლება უფრო მეტად ექვემდებარებოდეს რეალური მაყურებლის მოთხოვნებს, გათვლილი იყოს მის გემოვნებაზე, მაშინ, როცა წიგნი შეიძლება მიმართული იყოს სავსებით ირეალური და, ამდენად, იდეალური მკითხველისაკენ, თუნდაც მომავლის მკითხველისაკენ. შესაძლოა, ესეც იყოს ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც *მაყურებელთა დარბაზებში* მაყურებელი აღიქმება აგრესიულ რეციპიენტად: მას შეუძლია დაიქვემდებაროს მხატვრული სამყარო, განსაზღვროს მისი პრობლემები, ჩაერიოს მის ცხოვრებაში თუნდაც თავისი არსებობის ფაქტით. ამდენად, სასურველია, რომ *მაყურებელთა დარბაზების*, როგორც დრამატული ტექსტის მკითხველმაც თავი შეიგრძნოს არა, უბრალოდ, მაყურებლად, არამედ აგრესიულ მაყურებლად. მან უნდა იგრძნოს ის, რომ იმყოფება მხატვრული სამყაროსაგან განცალკევებულ სივრცეში. წიგნის მკითხველის მსგავსად ჩვენ ვერ შევიჭრებით მხატვრულ სამყაროში, ვერ ვიქცევით წიგნის გმირად, როგორც ამას გვთავაზობს გივი მარგველაშვილის ტექსტი *მე წიგნის გმირი ვარ*. გარკვეულ ეტაპამდე პიესის აღმქმელმა უნდა იგრძნოს, რომ მისი სივრცე სრულიად გამოცალკევებულია მხატვრული სივრცისაგან, ისევე როგორც თეატრალურ დარბაზში მყოფ მაყურებელთა სივრცე ვერ დაემთხვევა სცენის სამოქმედო სივრცეს. იმისათვის, რომ გავიაზროთ, თუ რამდენად შეიძლება დაუპირისპირდეს ერთმანეთს გარესივრცე და შიდასივრცე, გივი მარგველაშვილი თავის პიესაში საკმაოდ საინტერესო სივრცობრივ მიმართებას გვთავაზობს: მოქმედება, ტრადიციისამებრ, მიმდინარეობს სცენაზე, ზღვა-

რი დაცულია. მართალია, სცენიდან დარბაზში მართლაც მოხვდება ერთი მომაკვდავი პერსონაჟი, რის შესახებაც ავტორისეული რემარკა პიესის დასაწყისივე გვაფრთხილებს, მაგრამ ეს არ არის იმგვარი მხატვრული ხერხი, როცა სცენური გმირები, ხშირად ყოველგვარი თეორიული კონცეფციის გარეშე, გაივლიან ან იმოქმედებენ მაყურებელთა დარბაზში, რითაც, რასაკვირველია, ზღვარი პასიურ და აქტიურ სამყაროთა შორის არ იშლება. მაგრამ როგორ უნდა მოიქცეს ავტორი, თუ მას სურს შთაგვაგონოს, რომ მაყურებელი სულაც არ არის პასიური ძალა? ამისათვის ის ცდილობს სამოქმედო არეალში ჩართოს მაყურებელთა დარბაზიც. დარბაზის პირველი ორი რიგი ცარიელია. „მაყურებელს – რეალურ პირებს – იქ დაჯდომის უფლება არა აქვთ“ – გვაფრთხილებს ავტორისეული რემარკა (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზები*, 128). აქ, თითქოს, მაყურებელთა ფანტომები სხედან, სწორედ ისინი, ვინც დამნაშავენი არიან „სცენის საუფლოს“ ჰარმონიის დარღვევაში, დამნაშავენი არიან იმაში, რომ ამ საუფლოს არაფრით არ ეღირსა მშვიდი ცხოვრება. ავტორი ირონიულად გვამშვიდებს, რომ ის ბოროტი, ცუდი მაყურებელი ჩვენ კი არა ვართ, არამედ ვიღაც სხვა, არარეალური არსებანი, ცარიელ სკამებზე რომ სხედან. მაგრამ, როგორც ვატყობთ, ამ ფარული ირონიის მიღმა სწორედ ის უნდა იგულისხმებოდეს, რომ ბრალდებული მაყურებელი სხვა არავინ არის, თუ არა ჩვენ.

მაგრამ, ავტორისეული მხატვრული ჩანაფიქრის თანახმად, არც რეალურ მაყურებელთა დარბაზის სივრცეა დატოვებული მხატვრული სამყაროს გარეთ. დარბაზის ორივე მხარეს აღმართულია დიდი პლაკატები. აქ თეთრზე შავით წერია, რომ სიუჟეტურ სამყაროში არ არის მკაცრად გამიჯნული და თავისთავადი ცხოვრება, რომ „ამ პიესის პერსონაჟები ამჟღავნებენ მისწრაფებას, გადმოიხედონ და შემოიჭრან ჩვენს რეალურ – მაყურებელთა სამყოფელში“ (იქვე, 128).

თეატრის დირექცია გვაფრთხილებს, რომ ჩვენთვის საშიში არაფერია, რომ არ უნდა შევშფოთდეთ; ის ერთადერთი პერსონაჟი, რომელიც აქ შემოიჭრება, უილაჯო და ძალაგამოცლილი იქნება და სრულიადაც არ დაარღვევს რეალურ პირთა მშვიდ ცხოვრებას. მაგრამ, როგორც პიესა დაგვანახებს, თუ ვისიმე მშვიდი ცხოვრება ირღვევა, ეს რეალური პირები თუ მაყურებლები კი არა, თავად პერსონაჟები არიან. ამდენად, პლაკატები სიმშვიდისაკენ მოუწოდებს მათ, ვინც სხვის სიმშვიდეს არღვევს. ბუნებრივია, ავტორის მიერ ამ პლაკატებში ირონიული შინაარსია ჩადებული და ეს ირონია რეალობისადმი, მაყურებლებისადმია მომართული. საქმე იმაშია, რომ სინამდვილეში პერსონაჟებს სრულიადაც არ სურთ რეალობაში შემოჭრა, ისინი ისურვებდნენ მხოლოდ ერთს: ჰქონდეთ თავისთავადი, დამოუკიდებელი სამყარო და ამ სამყაროს არსებობაში არ ერეოდნენ მაყურებლები. ამდენად, ამ პიესის ქარგა მართლაც ეფუძნება კონფლიქტს რეალურ და მხატვრულ სამყაროთა შორის, მაგრამ მხატვრული სამყარო აქ სრულიადაც არ ცდილობს რეალობაში შემოჭრას. პიესაც განსხვავდება მეოცე საუკუნის იმ ქმნილებათაგან, სადაც ირეალობას სურს იქცეს რეალობად. მხატვრული სამყაროს ამგვარი მისწრაფება ჩვენთვის უკვე ნაცნობია ლუიჯი პირანდელოს პიესიდან *ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი* (1921) თუ ვუდი ალენის ფილმიდან *ქაიროს მეწამული ვარდი* (1985). თუკი პირანდელოს მიხედვით ჭეშმარიტი გრძნობები, ჭეშმარიტი ვნებები სწორედ პერსონაჟებს გააჩნიათ და ისინი ისწრაფვიან, მაყურებელს წარმოუდგინონ თავიანთი ვნებები, გივი მარგველაშვილის პიესის პერსონაჟები ისურვებდნენ ძლიერ ვნებათაგან დაცლას, რაც გაათავისუფლებდა მათ მაყურებლის ზედამხედველობისაგან; ირეალობა კვლავ ირეალობად დარჩებოდა და, როგორც თანდათანობით დავრწმუნდებით, ეს იქნებოდა ჭეშმარიტების შენარჩუნების ერთადერთი გზა. მართალია, პიესაში სივრცობრივი დანაწილების

თვალსაზრისით მხატვრული სამყაროა შემოჭრილი დარბაზში, სულიერების თვალსაზრისით ეს სამყარო მაინც გამუდმებით უჩივის იმას, რომ მაყურებელთა თვალთახედვა იჭრება მის მთლიანობაში. ამდენად, პირველ მოქმედებაში სივრცული იერარქია ასეთია: რეალურ მაყურებელთა დარბაზი – დარბაზის პირველი ორი რიგი მაყურებელ-ფანტომებისათვის – სცენა. მაგრამ თანდათანობით ნაწევრდება თავის მხრივ სცენის სივრცე. მეორე მოქმედებაში ჰერცოგის სასახლის დიდი დარბაზი უკვე გაიაზრება იმგვარ სივრცედ, სადაც მაყურებელთა თვალი აღწევს, ანუ მაყურებელთა დარბაზად, ე. ი. რეალურ სცენად. ამგვარად შეირევა ერთმანეთში მაყურებელთა დარბაზისა და სცენის ცნებები. ის, რაც სცენაა მაყურებლისათვის, მაყურებელთა დარბაზია პერსონაჟებისათვის. ამდენად, თავად ტერმინი „მაყურებელთა დარბაზი“ ორმნიშვნელობიანია და საპირისპირო პოზიციებიდან ორმხრივად იკითხება.

მესამე მოქმედებაში ჰერცოგის სასახლე და მისი დიდი დარბაზი დანგრეულია. ის დაანგრიეს და გადაბუგეს მეფის ბრძანებით, რათა სცენის საუფლოში აღარსად დარჩეს მაყურებელთა გავლენის სფერო, მაგრამ ამ ფიზიკური მეთოდებით, ბუნებრივია, არ მიიღწევა რეალური თავისუფლება და სივრცეც სულ უფრო ნაწევრდება, რეალური სცენის ფარგლებში სულ უფრო აშკარად იკვეთება მაყურებელთათვის განკუთვნილი სცენის მოდელი. მეოთხე მოქმედებაში ამგვარ მოდელად ისახება საძინებელი ოთახი, თავისუფლებისათვის მებრძოლი პერსონაჟის სატრფოს ბუდუარი. ცისფერი ბალდახინით გადახურული სარეცელი უკვე ქმნის „პატარა, მყუდრო მაყურებელთა დარბაზს“, „სცენას სცენაზე.“ ამდენად, მეოთხე მოქმედებაში სივრცის დანაწილება ამგვარია: რეალურ მაყურებელთა დარბაზი – დარბაზის პირველი ორი რიგი ირეალური მაყურებლებისთვის – სცენა – სცენა სცენაზე, იგივე მაყურებელთა დარბაზი. მაგრამ მეხუთე მოქმედებაში უკვე აშკარად გამოიკვეთება, რომ „სცენაზეა სცენა“,

სცენაზეა დანგრეული თეატრი, თავისი დარბაზით (ამფითეატრით) და სცენით. ამჯერად სცენაზე აღმოჩნდებიან მაყურებლებიც და მსახიობებიც (ორივენი სცენის გმირთა საუფლოდან). სცენის თეატრი, თავისი მთლიანობით, მაყურებლებითა და მსახიობებით, ისევ და ისევ მაყურებელთა დარბაზად რჩება. განსაკუთრებით აშკარად კი ეს გამოიკვეთება მაშინ, როცა სცენის მაყურებლები სცენის მსახიობთა ცქერას დაიწყებენ, ანუ თვითონვე აღმოჩნდებიან ჩათრეულნი იმ სიტუაციაში, რასაც ებრძვიან. მ. იამპოლსკის მიხედვით, ამგვარ კონსტრუქციას პირველად ანდრე ჟიდმა უწოდა „ჰერალდიკური კონსტრუქცია“, „უფსკრულისებრი კონსტრუქცია“. ეს ცნება ნასესხებია ჰერალდიკიდან და გულისხმობს იმგვარ გერბს, რომლის შიგნითაც მეორდება თვით ეს გერბი შემცირებული სახით. ამგვარ კონსტრუქციებად ანდრე ჟიდი მიიჩნევს ყველა ფერწერულ ტილოს, სადაც ფიგურირებს სარკე: „სათაგურის“ სცენას *ჰამლეტიდან*, „მარიონეტული თეატრის“ სცენას *ვილჰელმ მაისტერიდან*. საქმე ეხება პერსონაჟების მიერ ტექსტში იმ სიტუაციის გათამაშებას, რომელშიც თავად არიან ჩართულნი (Ямпольский, *Память Тиресия*, 71). *მაყურებელთა დარბაზების* სივრცულ-კომპოზიციური სტრუქტურაც ანალოგიურია. აღსანიშნავია, რომ რაც უფრო ძლიერად იკვეთება ტექსტში ჰერალდიკური კონსტრუქცია, მით უფრო იზრდება ბზარი მხატვრულ სამყაროში, მით უფრო ახლოვდება პერსონაჟთა აღსასრული. ფინალში კი სივრცე ამგვარ სახეს იღებს: რეალურ მაყურებელთა დარბაზი — პირველი ორი რიგი „მაყურებელთათვის“ — სცენა — სცენის თეატრის (მაყურებელთა დარბაზის) დარბაზი-ამფითეატრი — სცენის თეატრის სცენა. როგორც ვნახეთ, პიესის მიხედვით თეატრის სივრცე იმთავითვე წრიული იყო, რეალურ მაყურებელთა დარბაზი სცენურ მაყურებელთა დარბაზს ერთვოდა, მაგრამ ეს წრიულობა საბოლოო სახეს მიიღებს ფინალში, როცა სცენის საუფლოდან მაყურებელთა საუფლოში აღმოჩ-

ნდება დაჭრილი, მომაკვდავი გმირი. აღსანიშნავია, რომ ეს სწორედ ის გმირია, ფონ რამეზინი, რომელმაც უღალატა სცენის საუფლოს და მის მეფეს დაუპირისპირდა, მოკავშირედ კი რეალური მაყურებლები მიიჩნია. ის გმირი, რომლის ღალატიც მომაკვდინებელი აღმოჩნდა თავისთავადობისათვის მებრძოლი პერსონაჟებისათვის, რომელსაც თავდაპირველად უგუნურ აკვიატებად მიაჩნდა მაყურებელთა დარბაზების შიში, ბოლოს კი საკუთარი ანგარებიანი მიზნებისათვის თავად ირწმუნა მათი არსებობა, პიესის ბოლოს თავად ხდება მაყურებელი, მისი სასიკვდილო სივრცეა დარბაზის პირველი რიგი. როგორც ჩანს, მაყურებელ-ფანტომებში იგულისხმებოდნენ სწორედ ის არსებანი, რომლებიც თავიანთი ბნელი მიზნებისათვის სანახაობად აქცევენ სხვათა ცხოვრებას და საკუთარ ცხოვრებასაც. ამგვარი ფანტომი კი ყოველი ჩვენგანი შეიძლება აღმოჩნდეს, თუკი დაივიწყებს საკუთარი შინაგანი არსების სასიცოცხლო მისწრაფებებს და მხოლოდ გარესამყაროზე იფიქრებს. ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ პიესის მხატვრული სივრცე მრავალგვარად არის დანაწევრებული, ძირითადი დაპირისპირება წარმოჩენილია შიდასივრცესა და გარესივრცეს შორის. შიდასივრცეს ღალატობს ის, ვინც ორიენტირებულია გარესივრციდან მოთვალთვალე მაყურებლისაკენ. როგორც შიდასივრცე, ისე გარესივრცე ტექსტში სხვადასხვა ასპექტში შეიძლება გავიაზროთ, მაგრამ უპირველესი, ბუნებრივია, არის ის თვალთახედვა, რომლის თანახმადაც შიდასივრცე არის სცენის საუფლო, მხატვრული სამყარო, რომელიც გარეშე ძალისაგან თავის დაცვას ცდილობს, გარესივრცე კი — მაყურებელთა დარბაზი, ე.ი. რეალური, მატერიალური სამყარო. ეს ორი სამყარო ურთიერთდაპირისპირებულია, ურთიერთგამომრიცხავი; ის, რაც მისაღებია სცენის საუფლოსათვის, მიუღებელია მაყურებლებისათვის და პირიქით. გივი მარგველაშვილი სრულიადაც არ იზიარებს რეალისტურ პრინციპს, რომლის თანახმადაც მხატ-

ვრული ქმნილება რეალობის შესაბამისია და ზუსტად ასახავს კიდეც მის არსს. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ *მაყურებელთა დარბაზების* სიუჟეტური სამყაროც ჰგავს, შეესაბამება რეალურ სივრცეს, მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ამ მოჩვენებითი შესაბამისობის მიღმა ნამდვილი შეუსაბამობაც გამოსჭვივის. მაგალითად, რეალურ მაყურებელთა დარბაზის მსგავსად სცენაზეც არის მოწყობილი ამფითეატრი, სადაც სცენის მაყურებლები განლაგდებიან. თუკი რეალურ დარბაზში პირველი ორი რიგია ცარიელი, უკან კი მაყურებლები სხედან, სცენის ამფითეატრში პირველი ორი რიგი უნდა შეავსონ შემსრულებლებმა. „კონკრეტულად საჩინოა მხოლოდ ორი რიგი, სადაც ოფიცრები სხედან. შთაბეჭდილება უნდა შეიქმნას, რომ ოფიცრებს უკან მთელი სცენა ჯარისკაცებით არის სავსე“ – მიგვითითებს ავტორისეული რემარკა. ამდენად, ერთი სამყაროს სისავსეს მეორე სამყაროს სიცარიელე შეესაბამება, ხოლო სიცარიელეს – სისავსე; ცხადია, ერთი სამყაროს რეალურობასაც მეორე სამყაროს ირეალურობა უნდა შეესაბამებოდეს. ბუნებრივია, მაყურებლებს არ სჯერათ სცენური სამყაროს რეალურობისა, მაგრამ, მეორე მხრივ, არც სცენის გმირებს სჯერათ ბოლომდე, რომ მათი მაყურებელი რეალური არსებაა, რომ ის მართლაც არსებობს. მეფე და ერპიჰი გამუდმებით ცდილობენ, იპოვნონ მაყურებელთა არსებობის დამადასტურებელი საბუთი. მხოლოდ ფონ რამეზინმა უნდა დაინახოს რეალური მაყურებლები, როცა მათ დარბაზში აღმოჩნდება. მისთვის ეს გაუგონარი აღმოჩენაა, თვალებსაც კი ისრესს, რომ დარწმუნდეს, რომ ისინი მოჩვენებანი არ არიან. გივი მარგველაშვილი მიგვანიშნებს: მართალია, ჩვენ მხატვრული სამყარო ილუზორულ სამყაროდ მიგვაჩნია, მაგრამ იქნებ პირიქითაა, იქნებ სწორედ ჩვენ ვცხოვრობთ ილუზორულ, ირეალურ სამყაროში. რასაკვირველია, დრამატურგიაშიც კარგა ხანია ნაცნობია ის ვარაუდი, რომ „ცხოვრება სიზმარია“, სიმბოლიზმმაც დაამკვიდრა მატერიალური სამყა-

როს ირეალურობის პრინციპი, მაგრამ საყურადღებოა, რომ გივი მარგველაშვილის კონცეფციის მიხედვით სწორედ მხატვრულ სამყაროში უნდა ვეძიოთ ჭეშმარიტება; სწორედ ეს სამყარო შეიძლება ეფუძნებოდეს ჰუმანიზმის პრინციპებს, ღვთიურ მცნებებს, ყოველივე იმას, რასაც ადამიანები რეალურ სამყაროში, შესაძლოა, ვერც იცავდნენ, მაგრამ ქმნიდნენ იმგვარ სამყაროს (ხელოვნების ქმნილებათა სახით), სადაც იზეიმებდა ჰარმონია, სიმეტრია, კანონზომიერება, სიკეთე. გივი მარგველაშვილის სცენის საუფლოში კი სიკეთესა და ჰარმონიას არ ეთმობა ასპარეზი. როგორც ცნობილია, თანამედროვე ხელოვნებამ უარყო ჰარმონიული მხატვრული სამყაროს მტკივნეული ილუზორულობა – თუ აღარ არის არანაირი იმედი, რომ ჰარმონია და კანონზომიერება იზეიმებს ჩვენს რეალურ ცხოვრებაში ან თავად ჩვენში, რაღა აზრი აქვს ამ პრინციპებზე დაფუძნებული მხატვრული ნაწარმოებების შექმნის მცდელობას? როგორც ვიცით, ამგვარი სკეპტიკური პროტესტი ტრადიციული ხელოვნების კანონზომიერებებს სწორედ მოდერნისტულმა ხელოვნებამ გამოუცხადა. XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის მრავალმა მიმდინარეობამ, საკუთრივ-მოდერნისტულმა თუ ავანგარდისტულმა სკოლებმა, მეამბოხე თუ იმედგაცრუებულმა ავტორებმა დაარღვიეს მხატვრული სამყაროს მთლიანობა, სიმეტრიულობა, ჰარმონიულობა. მაგრამ როგორღა არის, რომ გივი მარგველაშვილის პროზაულ თუ პოეტურ თხზულებათა ლირიკული გმირი გარკვეულ შვებას, სულის სიმშვიდეს ჰპოვებს ლიტერატურულ ტექსტთა მხატვრულ სამყაროში შესვლისას? როგორც ჩანს, ეს იმით აიხსნება, რომ ამგვარ სიმშვიდეს ის ჰპოვებს, უმთავრესად, ტრადიციულ ტექსტთა სამყაროში, ანუ იმ სამყაროში, რომელიც შექმნეს მწერლებმა, რომლებსაც ჯერ არ შეხებოდა იდეალების მსხვრევის, ფასეულობათა გადაფასების ტოტალური პროცესი (მწერლის სხვა თხზულებებში მისი ტექსტუალური გადანაცვლების სივრცეა სახარე-

ბა, ალუდა *ქეთელაურის* სამყარო, *ვეფხისტყაოსნის* არაბული თარგმანი და სხვა). მაგრამ თუ ეს ავტორი თავად ქმნის მისეულ მხატვრულ სამყაროს, ის გვაგრძნობინებს შიშსაც, რომ ჩვენს დროში მხატვრულ სამყაროში (ისევე როგორც პიროვნულ სამყაროში) შეიჭრება ბოროტი ძალა, რომელიც არ მისცემს მას თავისთავადობის შენარჩუნების უფლებას. ეს შიში, რასაკვირველია, აღარ ჰგავს XX საუკუნეში გამეფებულ ეგზისტენციალურ შიშს. თავისი არსით *მაყურებელთა დარბაზების* სცენის საუფლოს შიში შეიძლება მივამსგავსოთ მორწმუნე ადამიანის შიშს, რომ მის არსებაში არ შეიჭრას რღვევა, ბოროტება. პიესის მხატვრულ სამყაროში მართლაც მეფობს დაპირისპირება, ეს დაპირისპირება იჭრება სცენის საუფლოში, მაგრამ ავტორი აღარ ცდილობს, გამოიგლოვოს ცხოვრებასა და ხელოვნებაში დაკარგული ჰარმონია (როგორც ამას მაღალი მოდერნიზმი გვთავაზობდა), აღარ ცდილობს, რომ, ბარემ, ბოლომდე დაამსხვრიოს დაბზარული ტრადიციული სამყარო (როგორც ამას ავანგარდიზმი სჩადიოდა). გ. მარგველაშვილი არც იმგვარი ტრადიციონალისტია, რომელიც განაცხადებდა, რომ მისთვის სამყაროს წესი და რიგი ძველებურად მყარია და შეუვალი. *მაყურებელთა დარბაზებში* ის, უბრალოდ, ისურვებდა, რომ თუნდაც მხატვრული სამყარო დაეცვა რღვევისაგან, ისურვებდა, რომ მხატვრულ სამყაროში მაინც მეფობდეს სიმშვიდე, ჰარმონია, ურთიერთსიყვარული. რასაკვირველია, ავტორი არ არის იდეალისტი, ის არ მოითხოვს ჩვენგან, რომ ვირწმუნოთ ამგვარი პერსპექტივა, ე. ი. ხელახლა გავითავისოთ ჰარმონიაზე დაფუძნებული ტექსტის, ან, თუნდაც, ტექსტში მოქცეული ტექსტის (სცენის მხატვრული საუფლოს) არსებობის შესაძლებლობანი. ამის ნაცვლად ავტორი გვთავაზობს იმგვარ პოზიციას, რომლის თანახმადაც ჰარმონიის, სიმშვიდის, ურთიერთსიყვარულის არსებობა შესაძლებელი იქნებოდა, მას რომ არ ეწინააღმდეგებოდეს გარკვეული ძალა – მაყურებელი. თითქოს ამგვარი

პოზიცია ჩვენთვის ნაცნობიცაა. ადამიანი ხომ არაერთხელ გამოცხადებულა დამარღვეველ საწყისად; ჩვენთვისაც ხომ არაერთხელ მოუმართავთ მსგავსი საჩივრით (თუნდაც ასე: „ამ მშვენიერსა დილასა კაცს რად სურს სისხლი კაცისა?!“); პიროვნება ხომ ჯერ კიდევ ანტიკურ ტრაგედიაში არღვევდა კანონზომიერებაზე დაფუძნებულ მთლიანობას, კოსმოსს. მაგრამ ნიშნადობლივ სხვაობას თანამედროვე ტექსტი მაინც წარმოგვიჩენს: ტრადიციისამებრ თავის თავში აღზევებული ბოროტებით, ცოდვით ადამიანი არღვევდა რეალური, ღვთისგან შექმნილი სამყაროს წესრიგს. *მაყურებელთა დარბაზებში* კი არც გვხვდება მოლოდინი იმისა, რომ თანხმობა დამყარდება რეალურ სამყაროში; შესაძლოა იმიტომ, რომ რეალობა ავტორისთვის არარეალურია (სიმბოლისტების მსგავსად), ან იქნებ იმიტომ, რომ მის ირგვლივ განფენილი მატერიალური სამყარო ნაკლებად იძლეოდა ამგვარ იმედს. ყოველ შემთხვევაში, ერთადერთი სამყარო, სადაც დასაშვები იქნებოდა თანხმობისა და სიმშვიდის დამყარება, ეს არის მხატვრული საუფლო, სცენის გმირთა სამყოფელი. ეს სამყარო წარმოადგენს *მაყურებელთა დარბაზების* შიდასივრცეს და იდენტიფიცირებული შეიძლება იყოს ავტორისეულ შინაგან სივრცესთან, სულიერ სამყაროსთან. მეორე მხრივ, კონკრეტული პიესის სცენის საუფლო შეიძლება განზოგადებული სახითაც წარმოვიდგინოთ და მასში ვიგულისხმოთ დრამატულ თხზულებათა ზოგადი ფიქციური სამყარო. როგორც ვიცით, გივი მარგველაშვილის მხატვრულ ნააზრევში განზოგადებულია ცნება წიგნისა, რაც გულისხმობს არა ერთ კონკრეტულ წიგნს, არამედ წიგნთა უნივერსალურ სამყაროს. რასაკვირველია, აქ მოქმედებს ის პრინციპი, რომლის თანახმადაც არ არსებობს სხვაობა ერთსა და მრავალს შორის, ერთ ტექსტსა და ლიტერატურის ზოგად მთლიანობას შორის, რადგან ყოველი ტექსტი უნივერსუმია, რომელიც ერთიანობაშია ყველა სხვა ტექსტთან. თუკი გ. მარგველაშვილთან ტექსტთა სამყაროს

„ბუნებაში“ ერთად ყვავიან ცნობილ პოეტთა ლექსები, ანუ ძვირფასი ჯიშის ყვავილები, *მაყურებელთა დარბაზების* თეატრის სამყაროში ერთად ცოცხლობს ყველა დრამის სული. მართალია, აქ ავტორი კონკრეტულ მხატვრულ ატრიბუტებსაც ქმნის, ქმნის საკუთარ პერსონაჟებს, მაგრამ აშკარაა, რომ ისინი უნივერსალური თეატრალური სამყაროს განზოგადებული პერსონაჟები არიან. ავტორის პირველივე რემარკა იძლევა უფლებას თუ მითითებას, რომ პიესის პერსონაჟთა სახელები და ტიტულები იმ ქვეყნის ენისა და ადათის მიხედვით შეიძლება შეიცვალოს, სადაც დაიდგმება. ამდენად, ავტორისთვის მნიშვნელოვანია არა ის, რომ მაყურებელი პერსონაჟებს მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური ნიშან-თვისებებით აღიქვამდეს, არამედ ის, რომ მისი გმირები განზოგადებული სახით წარმოჩნდებოდნენ, ნაკლებად თვალშისაცემი იყოს მათი ორიგინალობა. ისინი თავის თავში უნდა მოიცავდნენ მაყურებლისათვის ნაცნობ ყველა გმირს, რათა *მაყურებელთა დარბაზების* თეატრის სამყაროში გაერთიანდეს ყველა ის დრამატული ქმნილება, სადაც კი ოდესმე მეფობდა სიკვდილი ან სიყვარული, უფრო სწორად კი – სიკვდილიც და სიყვარულიც. ამგვარად წარმოჩნდება გივი მარგველაშვილის *მაყურებელთა დარბაზების* კიდევ ერთი პრობლემა – კლასიკურ დრამატურგიასთან მიმართება. როგორი შეიძლება იყოს თანამედროვე ტექსტის მიმართება კლასიკურ ტექსტებთან? მოდერნიზმის ეპოქაში ეს იქნებოდა უარყოფა, დაეჭვება, გადაფასება, მაგრამ XX საუკუნის ბოლოს, პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, ბუნებრივია, ჩვენს წინაშეა პაროდირება, რეპროდუცირება, ახალი ტექსტის ავთენტურობის პრეტენზიის გარეშე. მსგავსი პრინციპი წარმმართველია გივი მარგველაშვილის ტექსტუალურ თეორიაშიც. აქ ავტორისეული ინოვაცია გულისხმობს არა ახალი მხატვრული სამყაროს შექმნას, არამედ საკუთარი ლირიკული გმირის მოქცევას სხვა ავტორთა მხატვრული

ტექსტების შინაგან არეალში; იცვლება მზერის პერსპექტივა, იცვლება აღქმის წერტილი, მაგრამ ლიტერატურულ ქმნილებათა სამყარო, ფაქტობრივად, უცვლელი რჩება. თანამედროვე ავტორი უარს ამბობს ახალი სამყაროს შექმნაზე, უარს ამბობს ახალი რეალობის ძიებაზე, რადგან თვლის, რომ ეს რეალობა არსებობს ტექსტთა სახით, საჭიროა მხოლოდ მისი აღმოჩენა. ამდენად, მატერიალური სინამდვილის უარყოფის მოდერნისტული კანონი გივი მარგველაშვილთან კვლავ დაცულია. მაგრამ თუკი მოდერნიზმში მატერიალური რეალობის ნაცვლად რეალურად ცხადდებოდა მხოლოდ კონკრეტული ინდივიდის, კონკრეტული ავტორის სუბიექტური სამყარო და მისეული წარმოსახვის პროდუქტი, გივი მარგველაშვილის მიერ რეალობად ცხადდება სხვა ავტორთა მიერ წარმოსახული და პროდუცირებული სამყარო; მიმდინარეობს ამ სამყაროს რეპროდუცირება. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პოსტმოდერნისტული პრინციპი მოქმედებს გ. მარგველაშვილის პიესაშიც. სცენის საუფლო მოიცავს დრამათა ზოგად სულისკვეთებას და მას „მსოფლიო თეატრიც“ კი ეწოდება. ეს საუფლო კვლავ ძველებურია, მაგრამ იბრძვის ახალი ცხოვრებისათვის, ახალი უფლებებისათვის, „უძველესი და უძვირფასესი ადათ-წესების“ უარყოფისათვის, რაც გულისხმობს მთავარ და არამთავარ მოქმედ გმირთა შორის ზღვარის წაშლას, მათ შორის ყოველგვარი დაპირისპირების (ე. ი. კონფლიქტის) აღმოფხვრას. ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე ტექსტი ცდილობს კლასიკურ ტექსტთა სამყაროს შენარჩუნებას, ის ამავე დროს ცდილობს იმ ძირეული პრინციპების უარყოფას, რომელთაც ეფუძნებოდა კიდეც ტრადიციული თეატრი. ჩვენს წინაშეა ტრადიციული გარეგნული სახე, მაგრამ მას გამოცლილი აქვს, უფრო სწორად, სასურველია, რომ გამოეცალოს შინაგანი საფუძველი, ეს კი, ბუნებრივია, სხვა არაფერია, თუ არა პაროდია.

რა ფორმით ხდება ტრადიციული თეატრის პაროდირება? უპირველეს ყოვლისა, აქ ფიგურირებს ტრადიციული ნიშანთა სისტემის დამცრობა. შელახული, არსგამოცლილია თეატრის ორი უმთავრესი ნიშანი: ამფითეატრი და ფარდა. ამფითეატრი, როგორც ანტიკური თეატრის სიმბოლო, ევროპული კულტურისათვის (ანტიკური კულტურის მემკვიდრისათვის) მნიშვნელობდა, როგორც ამაღლებული, სრულქმნილი, ეტალონური ხელოვნების ნიშანი. მაგრამ გ. მარგველაშვილი გვიჩვენებს, რომ ამ ნიშანმა თავისი მნიშვნელობა უკვე დაკარგა. ერთ-ერთი პერსონაჟი (პირველი ოფიცერი) ვერ იხსენებს, თუ „რა ქვია ასეთ დარბაზს კლასიკურ ენაზე. სკოლაში ხომ ყველას გვასწავლეს: მოიცადეთ: ამფ... ამფ...“ ფონ რამეზინი კი პასუხობს, რომ ეს მართლაც ამფითეატრია, მაგრამ ანტიკურისაგან განსხვავებით მათ ამფითეატრს კარგი, მაგარი სახურავი აქვს (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზები*, 149). ამდენად, სცენის საუფლოშივე დაკარგულია ამფითეატრის სახე: იგი ქრება პერსონაჟის ცნობიერებიდან და სავალდებულო, ე. ი. შინაგანად გაუცხოებული ცოდნის სფეროში გადადის; ამფითეატრი გადახურულია, შესაბამისად უარყოფილია სივრცის ღიაობის კლასიკური პრინციპიც და მასშტაბიც თეატრისა; ამფითეატრი ნახევრად დანგრეულია და გმირები შიშობენ, რომ ის თავზე დაექცევათ; პიესის მაყურებელთა თვალთახედვით კი ამფითეატრი სცენის სამყაროს ატრიბუტია, ის სცენაზეა განლაგებული, როგორც დეკორაცია და კარგავს რეალურობას — ამგვარად ხდება კლასიკური თეატრის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშნის დამცრობა.

ამფითეატრის, ანტიკური თეატრის სიმბოლოს კვალდაკვალ დამცრობილია ევროპული თეატრის სიმბოლოც — ფარდა. თავდაპირველად ფარდა, როგორც სათეატრო ნიშანი, პიესაში გამოჩნდება სარეცლის ბალდახინის სახით. სწორედ ამ ნიშნით ხდება სარეცლის გაიგივება სცენასთან. მაგრამ როცა რეალურ სცენაზე ამ საუფლოს თეატრი წარმოისახება,

ფარდა უკვე საგანგებოდ ფიგურირებს. ის იმდენად დაგლეჯილია, რომ თეატრის სცენის შიდა სივრცეს „უფრო აჩენს, ვიდრე ფარავს.“ მაგრამ თანდათანობით ცხადი ხდება, რომ ფარდა აჩენს არა მარტო სცენის სივრცეს, არამედ თეატრის სახესაც. ეს იმგვარი ნიშანია, რომელიც შეიძლება მატერიალურად შეილახოს, მაგრამ მისი ნიშნადი ფუნქცია ამით არ შეიცვლება. სცენის თეატრში შემოტყუებული ჯარისკაცები არ რეაგირებენ წარმოდგენის დაწყებაზე, რადგან ფონ რამეზინმა ჩამოახსნევინა დაგლეჯლი ფარდა. ავტორი მიგვითითებს, რომ არსებობენ იმგვარი მემკვიდრეობითი სახე-ნიშნები, რომლებიც შეიძლება შეილახონ თანამედროვე კულტურის მიერ, მაგრამ ეს კულტურა თავს ვერ დააღწევს მათ ზეგავლენას. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ ფორმით ფუნქციონირებს სიუჟეტურ სამყაროში, სცენის საუფლოში არსებული თეატრი, მისი სცენა და მსახიობები. ამიტომ სცენაცა და მსახიობებიც, ისევ და ისევ, ნიშანთა სისტემაში მოექცევიან. ამჯერად ეს ისეთი ნიშნებია, რომლებიც თავიანთ თავში საფრთხეს მოიცავენ. ზოგისთვის ამ საფრთხის მოლოდინი ცრურწმენის გამოვლინებაა, მაგრამ მეფის ოფიცერი ფონ რამეზინი, რომელსაც მეფისა და მისი ერთგული ჯარისკაცების განადგურება გადაუწყვეტია, მათ მიღმა მოაქცევს ნამდვილ საფრთხეს; სცენის საუფლოს წარმოდგენით შეიქცევს სცენის საუფლოს ჯარისკაცებს და ამოხოცავს მათ. „ფარდის მაგივრობას კომედიანტები გასწევენ. როცა ისინი აფართხალდებიან და გაიწ-გამოიწევიან, „წარმოდგენაც“ მაშინ დაიწყება“ – გეგმავს ფონ რამეზინი (იქვე, 150). ავტორი მიგვითითებს, რომ მზაკვრული ჩანაფიქრის თანახმად შიშველი ტრადიციული ნიშნები ისევე შეიძლება აღივსონ საფრთხით, ბოროტი ძალით, როგორც სიუჟეტური სამყაროს სცენაზე უწყინარი მსახიობების მიერ გათამაშებული უწყინარი წარმოდგენა. განა XX საუკუნის ისტორიის სცენაზე იშვიათად გათამაშებულა მსგავსი წარმოდგენები? განა ამ საუკუნემ სწორედ

ტრადიციისაგან მიღებული ნიშნებით არ ისარგებლა? ამგვარ ნიშანთა შორის განიხილება კონკრეტული ნიშან-სიმბოლოები, როგორიცაა სვასტიკა ან ხუთქიმიანი ვარსკვლავი, მაგრამ *მაყურებელთა დარბაზების* კონტექსტში მსგავს ნიშანთა შორის მოექცევა ცეკვა. თეატრში შეტყუებული ჯარისკაცები არ რეაგირებენ მოხუცი მსახიობის გამოსვლაზე, მათ მიერ დაწყებულ წარმოდგენაზე, ამიტომ ფონ რამეზინი უბრძანებს, წარმოადგინონ ცეკვა. შეიძლება თუ არა, აღვიქვათ ცეკვა, როგორც ნიშანი? ამგვარი დაკვირვება ზოოსემიოლოგიაშიც არსებობს. კარლ ფონ ფრიში ნიშანთა ენის ფორმად განიხილავს ფუტკრის „ცეკვას," რომლითაც ის მიანიშნებს სკაში მყოფ ფუტკრებს, რომ ნექტარი აღმოაჩინა და მათ საკვებისაკენ უნდა გაუძღვეს. ამ შემთხვევაში ცეკვა არის ნიშანი, რომლის ზეგავლენასაც განიცდიან ინტერპრეტატორები, რომლებიც წინასწარგანწყობილნი არიან, რომ სწორედ ამგვარი რეაგირება მოახდინონ ამ კონკრეტულ ნიშანზე (Frisch, *The Dance Language*, 5). ამგვარ წინასწარგანწყობილებას უწოდებენ ინტერპრეტანტას, ხოლო ობიექტთა ტიპს, რასთან მიმართებითაც არსებობს გარკვეული წინასწარგანწყობილება – ნიშნის მნიშვნელობას. ბუნებაში სემიოლოგიური ლოგიკის არსებობა ეფუძნება ერთ აუცილებელ პირობას: კონკრეტული ნიშანი ყოველთვის უნდა იყოს რეალური მნიშვნელობის შესაბამისი. ნიშნის გაყალბება არ შეიძლება. მაგრამ გივი მარგველაშვილი *მაყურებელთა დარბაზებში* გვისახავს სწორედ ნიშნის გაყალბების მაგალითს. აქ არის კლასიკური ნიშანი – ცეკვა; არიან გულუბრყვილო ინტერპრეტატორები, ჯარისკაცები, რომლებიც მოელიან, რომ შესაბამის კონტექსტში, სცენაზე წარმოდგენილი მათთვის ნაცნობი ნიშანი კვლავ მათთვის ნაცნობი მნიშვნელობის – გართობის, ხალისის მატარებელი იქნება. მაგრამ გარდა ამ ნეიტრალური ნიშნისა არსებობს ფონ რამეზინის მზაკვრული ჩანაფიქრიც, რომლის თანახმადაც ცეკვას მიენიჭება ახალი მნიშვნელობა – საფრ-

თხე, თავდასხმა, სიკვდილი. ნიშნის ტრადიციულ მნიშვნელობაზე წინასწარგანწყობილი ინტერპრეტატორები, რასაკვირველია, ვერ ივარაუდებენ, რომ არსებობს ბოროტი ძალა, რომელიც ასევე ბოროტი მნიშვნელობით აღავსებს ნაცნობ ნიშანს. ავტორის ეს ჩანაფიქრი შეიძლება გავიაზროთ იმ ზოგადი პროცესის ფონზე, რომლის მიხედვითაც XX საუკუნის ხელოვნებაში მიმდინარეობს ნიშნის სახეცვლილება. მაგრამ თუ ყოველივეს გავიაზრებთ ავტორის გარემომცველი საბჭოური სინამდვილის ფონზე, მაშინ ეს სცენა პოლიტიკურ ჟღერადობასაც კი იძენს, რადგან გაბატონებული ძალა ხშირად აღავსებდა ტრადიციულ ნიშნებს, თვით ტრადიციულ ხელოვნებასაც მზაკვრული ჩანაფიქრით. მეორე მხრივ, პიესაში ნაჩვენებია ისიც, თუ რა გზით შეიძლება ნიშნებისთვის მათი ჭეშმარიტი ბუნების აღდგენა. ჟან ბოდრიარის თანახმად ნიშნის ძალმოსილებას ქმნიდა ის, რომ აირეკლავდა ძირეულ რეალობას, აბსოლუტური ჭეშმარიტების, ღვთის არსებობას, ამდენად თავადაც ხდებოდა ჭეშმარიტების თანაზიარი (Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 6). სიუჟეტური სამყაროს მეფის სიზმარსა და ოცნებაში სწორედ ამგვარ მფარველურ მნიშვნელობას იბრუნებს შელახული ნიშანი, ეს ნიშანი თავად ხდება მფარველი, ეს არის, ისევ და ისევ, ფარდა. „მესიზმრა, თითქოს ცისარტყელას ფერებით მბრწყინავი ფარდა დაეშვა მაღლა ზეციდან, ჩამოლივლივდა აბზინებული და მოკამკამე, და ჩვენსა და იმ თვალებდაჭყეტილ ჭოტებს შორის ნარნარით ჩადგა, ჩამოგვეფარა და ერთბაშად ჩამოგვაცილა იმ ბოროტმოქმედ, სისხლისმსმელ მაყურებელს“ – ამბობს მეფე (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზები*, 131). ეს საოცნებო ფარდა აღარ ჰგავს შემდგომში სცენაზე ნაჩვენებ დაგლეჯილ ფარდას, რადგან ის ღვთიურია, ის ზეცის მფარველობის ნიშანია, ის მიაგავს მადლის საჭურველს, რომლითაც უფალი ბოროტი ძალისაგან იფარავს მორწმუნეს. ამასთანავე ავტორი მიგვანიშნებს, რომ თუ სცენაზე სიუჟეტური სამყაროს

თეატრის დაგლეჯილი ფარდა აღიმართება ცისარტყელას ფერებით მბრწყინავი ზეციური საჭურველის ნაცვლად, ეს ამ სამყაროში ფესვგადგმული ღალატისა და ცოდვის შედეგია. ავტორის თანამედროვეობაც, როგორც ჩანს, აღარ იმსახურებს ცისარტყელას, ღვთიურ ნიშანს, უფლის მფარველობის, ღმერთსა და მორწმუნე ხალხს შორის დადებული აღთქმის გამომსახველს (როგორც გვახსოვს, ამ ძველიაღთქმისეული ნიშნის მოლოდინით აღსავსე იყო XIX საუკუნის ქართული მწერლობაც). მის ნაცვლად *მაყურებელთა დარბაზების* მხატვრულ სამყაროში არსგამოცლილი, დამცრობილი ნიშნები გვხვდება. ამასთანავე ნათლად არის ნაჩვენები, რომ ამ ნიშნებს არსი დაუკარგავთ იმდენად, რამდენადაც მათი აღქმა აღარ ძალუძთ თავად პერსონაჟებს. „უარყოფითი პერსონაჟები" თავიანთი ბოროტი განზრახვებით, ბოროტი მნიშვნელობით აღავსებენ ტრადიციულ ნიშნებს, „დადებითი გმირები" კი უჩივიან იმას, რომ ვეღარ სწვდებიან ამ ნიშანთა არსს. ნიშანი აღარ წარმოადგენს საკრალურ მოვლენას უარყოფითი პერსონაჟებისათვის. ჰერცოგი და ფონ რამეზინი უფრო იმ მატერიალისტებს მოგვაგონებენ, მხოლოდ თავიანთი ხილული სამყარო რომ ჰგონიათ რეალური. მაგრამ თუ მიღმიერი ძალა საკუთარი მიზნების აღსრულებაში დაეხმარებათ, თავისდა გასაკვირად სიამოვნებით ირწმუნებენ მის არსებობას. ამ მიზნების აღსრულების პროცესში კი ახდენენ მატერიალურ ნიშანთა დესაკრალიზაციას, უწმინდური მნიშვნელობით ავსებენ ამ ნიშნებს, რადგანაც თავადვე გახდნენ უწმინდური ძალის მოკავშირენი. დადებითი, ღვთისმოსავი გმირებისათვის კი ნიშანი ჯერ კიდევ წმინდა მოვლენათა რიგს განეკუთვნება. მათ სწამთ ღმერთის არსებობისა, სწამთ იმისა, რომ ზეცა კვლავინდებურად უგზავნით მათ ღვთიური მნიშვნელობით აღვსილ ნიშნებს, მაგრამ უმეტესად ეს მნიშვნელობა მათთვის აღუქმელია. სწორედ ამიტომ ეს ნიშნები მათთვის აღარ არის წყალობა. როგორც გვახსოვს, მორწმუნისათვის განუ-

ყოფელი იყო ერთმანეთისაგან უფლის წყალობა და ამ წყალობის ნიშანი. ცისარტყელა თუ ზეციური ნათლის სვეტი თავადვე მოიცავდნენ მადლს, რომელიც ზეციური სამყაროდან მატერიალურ სამყაროში მოჰქონდათ. სცენის საუფლოს მეფე კი ჩივის: „ოჰ, ღმერთო ჩემო, აი, ასეთი უზარმაზარი საბურველი რომ ჩამოეშვათ ზეციდან, ასეთი წყალობა რომ დაგვფრქვევოდა თავზე, ყველაფერი თავისთავად მოგვარდებოდა... მაგრამ ზეცა არასოდეს გვიადვილებს საქმეს! საუკეთესო შემთხვევაში მხოლოდ ნიშანს გვაძლევს, რომელიც უნდა გამოვიცნოთ, ამოვიკითხოთ“ (იქვე, 131). სცენის საუფლოს პერსონაჟებს მართლაც არ უადვილდებათ ნიშანთა ინტერპრეტაცია და არც მათეული მფარველობის მიღება, რადგან დროთა განმავლობაში კომპრომისებისა და უთანხმოების პროცესში ისინი ჰკარგავენ კიდეც ამ ნიშნებს. საყურადღებოა ის სცენაც, როცა სატრფოს ბუდუარში მოხვედრილ ერპიჰს დორნროზე ამშვიდებს, რომ მათ მტრისაგან დაიფარავს ჯვარცმა. მაგრამ ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით პერსონაჟების მიერ წარმოსახულ ჯვარცმას „სცენაზე არავითარი საგანი არ შეესაბამება და ის მხოლოდ „კედელზეა“ წარმოსადგენი“ (იქვე, 141). რატომ არ მოაქცია მწერალმა სცენაზე ჯვარი? იქნებ მას არ სურდა, პიესის სცენური ხორცშესხმის შემთხვევაში ბუტაფორიად ქცეულიყო ჭეშმარიტი მნიშვნელობით აღვსილი სიმბოლო რწმენისა? იქნებ ფიქციური მხატვრული სამყაროს მფარველობა ვერ დააკისრა ჭეშმარიტი ღმერთის მიერ განწმენდილ საკრალურ სიმბოლოს (მართალია, გივი მარგველაშვილს, როგორც XX საუკუნის მწერალს, თავის თხზულებებში ეჭვი შეაქვს მატერიალური სამყაროს რეალურობაში, მაგრამ მისი ეჭვი არასოდეს მიიმართება „ძირეული რეალობისადმი“, ღვთიური სამყაროსადმი). ასეა თუ ისე, *მაყურებელთა დარბაზების* პერსონაჟებისათვის ჯვარი სწორედ იმ კედელზეა საგულვებელი, რომელიც სინამდვილეში არ არსებობს, ეს „კედელი“ არარსებული ზღუდეა პერსო-

ნაუთა და მაყურებელთა სამყაროს შორის. ამიტომ ჯვარცმა არ არის რეალური საგანი, მას არ შეესაბამება რეალურ პირთა რეალური რწმენა, ამიტომ ის არ ასპეტაკებს სცენის საუფლოს. ეს ის ნიშანია, რომელიც არ არის წარმოდგენილი გივი მარგველაშვილის მხატვრულ სამყაროში, ამდენად მას ვერ შეეხება ჩვენი დროის ირონია. ხოლო იმ ნიშანთა შორის, რომლებიც ირონიზირებულია ავტორის მიერ, უნდა დავასახელოთ XIX საუკუნის თეატრის უცილობელი ატრიბუტები – ოქრო და ხავერდები. როგორც ცნობილია, თანამედროვე თეატრმა უარყო ინტერიერის, მაყურებელთა დარბაზის ამგვარი ფეტიშიზაცია, მაგრამ ფონ რამეზინი მხარდაჭერის სანაცვლოდ სწორედ ასეთ ფუფუნებას ჰპირდება რეალურ მაყურებლებს. ეს იმგვარი ნიშნებია, რომლებიც ჩვენი საუკუნის კულტურასა და ესთეტიკას აღარაფერში სჭირდება, მაგრამ მაინც ცდილობს მათ შენარჩუნებას და სწორედ ამ გზით ექცევა მათი ზეგავლენის ქვეშ. კულტურა კარგავს კონტროლს ამგვარ ნიშნებზე, მაგრამ მაინც ვერ ელევა მათ.

მაყურებელთა დარბაზებში ტრადიციის მემკვიდრეობისადმი მიმართება მხოლოდ ნიშანთა ირონიზირებას როდი გულისხმობს. აქ პაროდირებულია ტრადიციულ დრამატულ ტექსტთა მთელი სცენები, უფრო ზუსტად კი უმთავრესი სცენები სიყვარულისა, ბრძოლისა, სიკვდილისა. პაროდირებულია მსახიობთა „დამაჯერებელი“ შესრულების პრინციპიც, პაროდირებულია მხატვრული სივრცეც, სადაც ეს სცენები უნდა გათამაშდეს (ჰერცოგის სასახლის დარბაზი; განსაკუთრებით კი დორნროზეს ბუდუარი, მორთულ-მოკაზმული ხალიჩებით, შანდლებით და, რასაკვირველია, წითელი ვარდებით). ალბათ, თუკი პიესა დაიდგმებოდა, რეალურ მსახიობებს ეს სცენები ძველმოდურ, ჰეროიკულ-პათეტიკურ სტილში უნდა გაეთამაშებინათ, რათა ავტორისეული ჩანაფიქრი მხატვრულ და რეალურ სამყაროთა შეუსაბამობის შესახებ კიდევ უფრო გამოკვეთილიყო. ყოველ შემთხვევაში დრამატული ტექსტი

მართლაც გულისხმობს ამგვარ სცენათა პაროდირებას.

მაგრამ ყველაზე ნიშანდობლივი არის ის, რომ *მაყურებელთა დარბაზების* სიუჟეტური სამყარო ცდილობს პერსონაჟთა შორის წინააღმდეგობის აღმოფხვრას, კონფლიქტისაგან განთავისუფლებას. ავტორი ეჭვქვეშ აყენებს ტრადიციული ეპიკური ხელოვნების უმთავრეს საფუძველს – კოლიზიას, კონფლიქტს. როგორც ცნობილია, მოდერნისტულმა ლიტერატურამ უარყო კონფლიქტი დაპირისპირებულ პერსონაჟთა შორის, უარყო თვით გმირის კონფლიქტი გარესამყაროსთან და ამ გზით, ფაქტობრივად, უარი თქვა თხზულების სიუჟეტურ კომპოზიციაზე. ტრადიციულ კოლიზიას წინ აღუდგა XX საუკუნის თეატრიც, მაგრამ, როგორც ჩანს, ყველაზე უწინ სანახაობითმა ხელოვნებამ (განსაკუთრებით კი კინოხელოვნებამ) ცხადყო, რომ სიუჟეტური სტრუქტურისა და კონფლიქტისაგან განთავისუფლება ფაქტობრივად შეუძლებელი იქნებოდა. XX საუკუნის პირველი ნახევრის პროზაული თხზულებები ისევე მოიცავდა კონფლიქტის ნაირსახეობებს (გმირის შინაგანი კონფლიქტი), როგორც ავანგარდული თეატრი (თუნდაც აბსურდის თეატრის „მტკიცებითი კონფლიქტი“). კონფლიქტისაგან განთავისუფლება შეუძლებელი გახდება გივი მარგველაშვილის პიესის მხატვრულ სამყაროშიც. სცენის საუფლოს მეფე გადაწყვეტს, ბოლო მოუღოს პერსონაჟთა შორის შუღლსა და დაპირისპირებას, ისტორიას, რომელიც „საუკუნეთა განმავლობაში მკვიდრდებოდა ამ ქვეყანაზე თავისი წინააღმდეგობრივი თემებითა და პრობლემებით“. მართალია, „ისტორიას“ ამ პიესაში სავსებით კონკრეტული, „რეალურ-ისტორიული“ მნიშვნელობაც გააჩნია, მაგრამ ამ შემთხვევაში, ვფიქრობთ, ეს სიტყვა შეიძლება აღვიქვათ, როგორც „ამბის“ სინონიმიც, ამბავი კი ლიტერატურაში ტრადიციისამებრ „შეხლა-შემოხლას, შუღლსა და ბრძოლას“ ეფუძნებოდა. სცენის საუფლოს მეფეც თვლის, რომ თუ მის სამფლობელოში აღმოიფხვრება შუღლი, კონ-

ფლიქტი, მაყურებელს მოაკლდება „გასართობი სანახაობა“ და „ყოველგვარი ცნობისწადილი“ გაუქრება მათ მიმართ: „ისეთნაირად უნდა გამოვიცვალოთ, რომ მათ ყოველგვარი ცნობისწადილი გაუქრეთ ჩვენს მიმართ, რომ ჩვენს სცენზე საინტერესო აღარაფერი ეგულებოდეთ! და მოწყენილებმა ზურგი გვაქციონ: რაკი არაფერი ამაღელვებელი და დაძაბული ჩვენს სცენაზე აღარ მოხდება, რაკი ვერავითარ ამბავსა და ისტორიას ჩვენს მიწა-წყალზე ვეღარ ნახავენ, რაკი არავითარი შეხლა-შემოხლა, შუღლი და ბრძოლა აღარ ეღირსებათ! აი, მაშინღა ვიქნებით თავისუფალნი და ჩვენი ყოფიერების ბატონ-პატრონნი!“ (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზები*, 131). რასაკვირველია, ეს სიტყვები შეიძლება აღვიქვათ, როგორც მოდერნისტული ცნობიერების ავტორის ირონია იმ რეციპიენტთა მიმართ, რომლებიც ყოველგვარ რომანსა თუ სპექტაკლში „ამაღელვებელ და დაძაბულ“ ისტორიებს ეძებენ მძაფრი განცდების მისაღებად. მაგრამ ამავე დროს ეს ირონია ტრადიციული ტექსტებისადმი მიმართულიც გამოდის. ორივე შემთხვევაში ავტორის პოზიცია მოდერნიზმით შემოიფარგლებოდა. მაგრამ რატომ არის, რომ *მაყურებელთა დარბაზების* მხატვრული სამყარო ვერაფრით ვერ შეძლებს კონფლიქტისაგან განთავისუფლებას, რატომ გამოუჩნდება მეფეს მოწინააღმდეგე თავისივე ქვეშევრდომთა შორის? ავტორი გვიჩვენებს, რომ კონფლიქტის, ისტორიის, სიუჟეტის შენარჩუნებას განაპირობებს თვით მხატვრული სამყაროს შინაგანი კანონზომიერება, ეს კი უკვე ძალიან გვაგონებს პოსტმოდერნისტულ პოზიციას. უმბერტო ეკო იგონებს, რომ ჯერ კიდევ 60-იანი წლების დასაწყისში ის და მთელი *ჯგუფი 63* პოპულარულ რომანს კონიუნქტურულთან აიგივებდნენ, კონიუნქტურულს კი – სიუჟეტურთან. ეკო აღიარებს იმასაც, რომ ამ ჯგუფის კატეგორიული განცხადებები ტრადიციული რომანის თაყვანისმცემლებისა და შემქმნელებისადმი იყო მიმართული; იმ მწერლებისადმი, ვინც გასული საუკუნის სქემე-

ბის მიხედვით ქმნიდა თავის თხზულებებს. მაგრამ უკვე 1965 წელს ამ ჯგუფის კონფერენციაზე, რომლის ძირითად მიზანს შეადგენდა დისკუსია ექსპერიმენტული რომანის შესახებ, რენატო ბარილი, „ახალი რომანის“ აღიარებული თეორეტიკოსი, იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ სანამ ყველა იბრძოდა მოქმედების უარყოფისათის, შიშველი განცდებისათვის, ტექსტის თვისობრიობით ტკბობისათვის, დადგა კიდეც ახალი ეტაპი რომანისტიკაში – მოქმედების რეაბილიტაცია, თუმცა, შესაძლოა, ეს იქნებოდა ახლებური მოქმედება. თავად უმბერტო ეკომაც მიიჩნია, რომ მოსალოდნელი იყო „მონანიე დაბრუნება“ მოქმედებასთან (Eco, *Postscript*, 62). გივი მარგველაშვილის *მაყურებელთა დარბაზებს* ნამდვილად ვერ ვუწოდებთ ამბავთან (ისტორიასთან), სიუჟეტთან „მონანიე დაბრუნებას“: ისტორია, კონფლიქტი აქ სისხლისა და ბრძოლის ფასად იბრუნებს კუთვნილ ადგილს. ამიტომ ამ პროცესს უფრო მიესადაგება განსაზღვრება „სიუჟეტის რევანში“ (სწორედ ამგვარად იყო დასათაურებული ერთ-ერთი ლიტერატურულ-კრიტიკული ალმანახი იტალიაში 1972 წელს).

მაგრამ, სამწუხაროდ, ისტორია რევანშს იღებს არა მხოლოდ მხატვრულ სამყაროში; და ისტორიის ცნებაშიც იგულისხმება არა მხოლოდ ამბავი, როგორც ნარატიული ტექსტის საფუძველი. პიესის ზოგად კონტექსტში „ისტორია“ შეიძლება გაიაზრებოდეს, როგორც მიწიერი სამყაროს არსებობის ერთიანი პროცესი, „ისტორიულობა“, რომელიც ემყარება საკუთარ შინაგან კანონებს, მაგრამ ამ კანონთა არსი არ არის ღვთიური. მატერიალური სამყაროს ისტორიულობა უპირისპირდება ზეციური სამყაროს მარადიულობას. *მაყურებელთა დარბაზების* სცენის საუფლო ჩათრეულია ისტორიის „ორომტრიალში“: თუ ამ საუფლოს ისტორიის ბრუნვაში მიწიერი ისტორიის წრებრუნვას ვიგულისხმებთ, მაშინ ამ პოლითეიმატური პიესის ერთ-ერთ პრობლემად შეიძლება გავიაზროთ ადამიანური სამყაროს, მისი ისტორიის შინაგანი წინააღმდე-

გობრიობა. ეს სამყარო „შუღლსა და ბრძოლას“ ეფუძნება და ამით ეწინააღმდეგება ზეციური სამყაროს კანონზომიერებებს, „ქვეყანასა ზედა მშვიდობის“ მცნებას. ამასთანავე, მითითებულია ისიც, რომ ამგვარი მშვიდობა არ მყარდება იმიტომ, რომ კაცთა შორის არ არის სათნოება, ისევე როგორც არ არის თანხმობა და ურთიერთგაგება სცენის საუფლოს პერსონაჟებს შორის. შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ მიწიერი ისტორიის წინააღმდეგობრიობას ავტორი, ისევ და ისევ, სარწმუნოებრივ კონტექსტში გაიაზრებს. მაგრამ საკითხავია, რატომ ხდება შეუძლებელი (პიესის კონტექსტში) ისტორიის წრებრუნვისაგან განთავისუფლება, „მეტაისტორიაში“ გადასვლა? აღსანიშნავია, რომ ისტორიის მოძრაობა წრიულად არის გააზრებული, ქრისტიანობა კი გვაფრთხილებს, რომ წრეზე ადამიანი ეშმაკს დაჰყავს. სწორედ ასევე, სცენის საუფლოს მეფე აცნობიერებს, რომ მათი ისტორია ორომტრიალშია ჩაბმული მტრული, ბოროტი ძალის, მაყურებლის ნებით. ყველანაირი მცდელობა, თავი დააღწიონ ამ მოჯადოებულ წრეს, მარცხით მთავრდება, რადგან მეფე ამას ცდილობს, მართალია, ღვთის მფარველობის, ხელშეწყობის იმედით, მაგრამ საკუთარი მეფური რეფორმებისა და ბრძანებების მეშვეობით. იგი ელის თვისობრივ ცვლილებას, ელის, რომ დადგება „აუმღვრეველი მშვიდობის, ურთიერთგაგებისა და უბრალო ადამიანური ბედნიერების“ ხანა (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზები*, 131). მაგრამ ამგვარი თვისობრივი ცვლილების, სრული თანხმობის მისაღწევად არ აღმოჩნდება საკმარისი მეფის რეფორმები, ისევე როგორც ვერანაირი სახელმწიფოებრივი რეფორმა ვერ გახდება მიწიერი სამყაროს სრული შინაგანი თანხმობის საწინდარი. როგორც ჩანს, ავტორი მიგვითითებს, რომ ამგვარი სრული ჰარმონიის იდეასაც სარწმუნოებრივ კონტექსტში უნდა გავიაზრებდეთ და შინაგანი მზადყოფნით მოველოდეთ ამ ხანის დადგომას.

მაგრამ *მაყურებელთა დარბაზებში* მსოფლიო ისტორიის, „მსოფლიო სცენის“ ზოგად კონტექსტში ისტორიის ერთი კონკრეტული საუფლოც შეიძლება დავინახოთ. ეს ის საუფლოა, რომელიც ყველაზე მეტად დაშორდა ისტორიის ჭეშმარიტი მეუფის, ჭეშმარიტი ღმერთის ღვთიურ ჩანაფიქრს და რომელიც ყველაზე მეტად მოექცა ბოროტი ძალის მფლობელობის ქვეშ. სიტყვას „ისტორია“ ავტორი ხმარობს სავსებით დაკონკრეტებული ალეგორიული მნიშვნელობითაც. ისტორიის მისეულ აღქმაში აშკარად ამოიცნობა იმ ადამიანის პოზიცია, ვინც ესწრაფვის სულიერ და ფიზიკურ თავისუფლებას, მაგრამ ისტორიული სინამდვილე (ბუნებრივია, ომისშემდგომი პერიოდის საბჭოური სინამდვილე) არ აძლევს გასაქანს, არ აძლევს თავისთავადობის შენარჩუნების უფლებას. რასაკვირველია, მსოფლიო ისტორია ყოველთვის აღსავსე იყო სისხლით, ძალადობით, ღალატით, ბრძოლით, მაგრამ ცხადია, რომ ავტორი ამგვარად განიცდის არა გარდასულ დროთა ამბავს, რომელიც თანამედროვე ისტორიული ნაწარმოების თემად ქცეულა, არამედ საკუთარ თანადროულობას, ისტორიას, რომლის სივრცეში თავად იმყოფება, რომლის აგრესიას საკუთარ თავზე იწვნევს. „ისტორიის სისხლიანი წარმოდგენებიც“ არა მხოლოდ სიუჟეტური სამყაროს სცენაზე, არამედ რეალურ ცხოვრებისეულ სცენაზე თამაშდება. ცხადია ისიც, რომ შუასაუკუნეების მისტიფიკატორულ საბურველში მწერალმა ის სიტყვებიც გაახვია, რომლებიც მხილებასავით გახმიანდებოდა თანამედროვეთათვის. დღეს კი შეფარვა აღარ სჭირდება იმ მიმართებას, რომლის თანახმადაც „ისტორიის“ ადგილას ხშირად ტექსტში „საბჭოთა კავშირი“ უნდა იკითხებოდეს.[1] ზოგჯერ ცხადად ისმის „რკინის ფარდის“ გა-

1 ნიშანდობლივია, რომ სახელმწიფო, განსაკუთრებით კი საბჭოთა სახელმწიფო თავისთავად შეიძლება გაანალიზდეს, როგორც სანახაობა, მაყურებლისკენ მიმართული ტექსტი: „სახელმწიფო [...] ორგვარ როლში განიხილება იმ საზოგადოების კონტექსტში, რომლის ფარგლებშიც იგი მოქმედებს. ერთი მხრივ, იგი წარ-

მოღმა დარჩენილი ადამიანის ჩივილი, „აკრძალულ ქვეყანაში“ მყოფებთან ურთიერთობას რომ ესწრაფის: „ღმერთო ჩემო, რა ხდება ჩვენს თავს? როდემდე უნდა გაგრძელდეს ეს გაუთავებელი სისხლისღვრა. ნუთუ მშვიდობიანი ცხოვრება არ გვიწერია? რატომ არ შეიძლება თავისუფლად მოხვიდე ჩემთან? რატომ არის შენი ქვეყანა ჩემთვის აკრძალული? უფრო აკრძალული, ვიდრე კეთროვანთა მხარე? რატომ გვიკრძალავენ თვით ფიქრსაც კი თქვენს სახელმწიფოზე? გეხვეწები, გამაგებინე, რას ნიშნავს მთელი ეს ცოფი და სიგიჟე? რატომ აღარ მთავრდება ეს ორომტრიალი, რომელსაც ყველასთვის ზიანი მოაქვს?“ (იქვე, 141). ახალგაზრდა ქალის პირით წარმოთქმული ეს საჩივარი სცენაზე სავსებით სასოწარკვეთილ, მაგრამ შეუფარავ ფრაზაშიც გადაიზრდება: „ჯანდაბას იქით წასულა ეს პოლიტიკა!“ თუმცა ერპიჰის სიტყვებით ავტორი ცდილობს, თითოეულ ჩვენგანს გაუღვივოს პასუხისმგებლობისა და შეურიგებლობის გრძნობა. „მაგრამ მხოლოდ ჩვენს თავზე ხომ ვერ ვიფიქრებთ, ასე არ არის? ხომ გსურს მშვიდობა. მაგრამ თავისთავად არაფერი მოვა. ყველამ რაღაცა უნდა გააკეთოს საერთო საქმისათვის, თითოეულმა, ვისაც კი ხელის განძრევის უნარი და სურვილი შესწევს, მაგალითად, მე და შენ“ (იქვე, 142). საერთოდაც, თუკი პიესის ამგვარ რეალისტურ ინტერპრეტაციას დასაშვებად მივიჩნევთ, აქ უხვად შეგვხვდება საბრძოლო მოწოდებები, რომ

მოგვიდგება როგორც სოციალურ-პოლიტიკური დრამის რეჟისორი, ორგანიზატორი და ამიტომ პრივილეგირებული მაყურებელი, რომლის თვალწინ თამაშდება გრანდიოზული სპექტაკლი ათასობით და მილიონობით მოქმედ პირთა მონაწილეობით. მეორე მხრივ, იგი თვითონ წარმოადგენს სანახაობას, თვითონ დგას სცენაზე და განასახიერებს ერთგვარ სოციალურ როლს, რასაც თეატრალური თამაშის ყველა მთავარი თვისება ახასიათებს. ამიტომ მისი მოქმედება, პირველ ყოვლისა, საზოგადოებრივ არენაზე წარმოადგენს სემიოტიკური დატვირთვის ტექსტს, რომელსაც აქვს თავისი შინაარსი, სტილი და, რაც მთავარია, მაყურებლისკენ მიმართული ინფორმაცია“ (კიზირია, *გიორგი საკაძე*, 239).

ისტორია უნდა გაუქმდეს, რომ „ისტორიას უნდა შევებრძოლოთ და დავამარცხოთ ბოლო ბრძოლაში“ და „რადგან თავისი ნებით ის არ დაგვნებდება, მასთან თავგანწირულ ბრძოლაში უნდა ჩავერთოთ.“ ავტორისათვის მიუღებელია ის პოზიცია, რომლის თანახმადაც „აკვიატებული იდეისათვის“, „სიტყვების რახა-რუხისათვის“ არ ღირს ბრძოლა, როცა „ასეთ რეალურ და ძვირფას საგანთა არსებობას ეხება საქმე, როდესაც პარტახდება ჩვენი მშობლიური სანახები, სოფლები, ქალაქები, ჩვენი სახლი და კარმიდამო? ნუთუ ეს ნამდვილი საგნები ასე გიჟურად უნდა შევწიროთ რაღაც ჰიპოთეზას, რომელიც შეგვიძლია უაზრობად მივიჩნიოთ, რაკი ვერ შევამოწმებთ და ვერ დავასაბუთებთ?“ (იქვე, 136). „უაზრო და დაუსაბუთებელ“ იდეაში, რომლის ირონიზირების უფლებაც, სამწუხაროდ, მაშინაც და ახლაც ყველას აქვს, რასაკვირველია, თავისუფლება იგულისხმება. და თუმცა მხატვრული სამყაროს თავისუფლების იდეა ხშირად პიროვნული თავისუფლების იდეასთან უნდა გავაიგივოთ, ვგონებ, აშკარაა, რომ ზემოთმოყვანილ ციტატაში ავტორი სამშობლოს თავისუფლების იდეას უნდა გულისხმობდეს. ნათელია ისიც, რომ საქართველოს თავისუფლების ჰიპოთეზა ავტორს განუხორციელებლად ესახება არა იმიტომ, რომ ეს სამყარო ვერ შეძლებს თავისუფალ, დამოუკიდებელ არსებობას (პიესის თანახმად თვით მხატვრული სამყარო, სცენის საუფლოც კი იარსებებდა დამოუკიდებლად), არამედ იმიტომ, რომ ამ სამყაროშივე გამოულევლად მოიძევებიან ისეთები, ვინც საკუთარი მიზნებისათვის იოლად დათმობენ იდეებს და მოკავშირედ თვით გარეშე ძალას გაიხდიან (სწორედ ამგვარ გზას მიმართავენ პიესაში ფონ რამეზინი და ჰერცოგი). გივი მარგველაშვილიც ნათლად ამბობს, რომ ისტორიამ (საბჭოეთმა) „მყარი საძირკველიც გაიდგა ადამიანთა სულის სიღრმეში. აქ მრავლადა ჰყავს თვისი ერთგულნი, შეჩვეულნი და შეგუებულნი, მთელი ძალ-ღონით რომ ეცდებიან ამ უკუღმართი

წარმოდგენის გახანგრძლივებას“ (იქვე, 131). ამგვარი რეალისტურ-ალეგორიული ინტერპრეტაციის თანახმად იმდენად ცხადი ხდება პიესის მამხილებელი პათოსი, მისი პოლიტიკური ულერადობა, რომ დაუჯერებელიც კი მოგეჩვენებათ, რომ ეს ტექსტი საბჭოთა პერიოდის ქართულ ჟურნალში გამოქვეყნდა. მაგრამ უნდა გავიხსენოთ, რომ მსგავსი ალეგორიული ხასიათის ლექსები, რომანები, ფილმები, სპექტაკლები საბჭოთა საქართველოში მართლაც აღწევდა ფართო მკითხველამდე თუ აუდიტორიამდე. ბუნებრივია, იგულისხმებოდა, რომ ამ ქმნილებათა პოლიტიკურ კონტექსტზე ყურადღება არ უნდა გამახვილებულიყო რეცენზიებსა თუ ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებში. მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ამგვარი ალეგორიული მნიშვნელობა აღუქმელი რჩებოდა მკითხველის ან მაყურებლის მიერ, რადგან, როგორც გვახსოვს, იმხანად დიდიცა და პატარაც გამეცადინებული იყო ამ ფარული ქვეტექსტების ამოკითხვაზე. *მაყურებელთა დარბაზების* ალეგორიული პლასტიც სრულიად აშკარად იკითხება და გადატანითი მნიშვნელობა მხოლოდ პერსონაჟთა ცალკეულ ფრაზებში როდია საძიებელი. მაგალითად, ჰერცოგისა და მისი ჯარისკაცების მიერ ერპიჰის შეპყრობისა და წამების სცენა (ბუნებრივია, საიდუმლო დავალების აღიარებისა და თანამოაზრეთა გაცემის მოთხოვნითურთ), საეჭვოდ მოგვაგონებს საბჭოთა სუკ-ის სამოქმედო მეთოდებსა და ხერხებს. რასაკვირველია, ამგვარი რეალისტური პლანი პიესას გააჩნია იმდენად, რამდენადაც ეს პრობლემები ავტორის მიერ მტკივნეულად არის განცდილი პიროვნულ პლანში. სამშობლოს თავისუფლების იდეაც, ტრადიციისამებრ, განუყრელად არის დაკავშირებული პიროვნული თავისუფლების იდეასთან. ამგვარი კავშირი ვერ ჩაითვლება ბანალურად, თუკი პიროვნულ თავისუფლებას გავიაზრებთ, როგორც პიროვნების უფლებას, გააჩნდეს საკუთარი იდეალები, დარჩეს მათი ერთგული და შეეცადოს მათ ხორცშესხმას. ნათელი იქნება ისიც, რომ და-

მორჩილებულ ქვეყანაში ადამიანს იოლად არ მიეცემა ამგვარი შესაძლებლობები. ძნელი სათქმელია, თუ როგორ ესმის თავისუფლება *მაყურებელთა დარბაზების* ავტორს (რადგან ეს მოვლენა თითოეული პიროვნების მიერ ინდივიდუალურად განიცდება), მაგრამ პიესა ცხადყოფს, რომ პიროვნული თავისუფლება აქ სწორედ გარესამყაროს აგრესიის გამო ხდება ძნელად მისაღწევი. ბუკი სცენის საუფლოს შიდასივრცეს ინდივიდის შინაგან სამყაროსთან გავაიგივებთ, ხოლო გარეშე ძალას – მატერიალურ სამყაროსთან, ნათლად დავინახავთ, რომ სწორედ გარესამყარო არ აძლევს ადამიანს უფლებას, დარჩეს თავის სულიერ სივრცეში, არ აძლევს ნებას, იცხოვროს სიმშვიდესა და თანხმობაში, ისევე როგორც სცენურ სამყაროში არ სუფევს მშვიდობა; სწორედ გარესამყარო აიძულებს ინდივიდს, დაკარგოს მთლიანობა საკუთარ თავთან, ისევე როგორც სცენაზე გამეფდება რღვევა; სწორედ მატერიალური სამყაროს ძალადობა აიძულებს ხშირად პიროვნებას საკუთარი თავის, საკუთარი პრინციპების ღალატს, ისევე როგორც სცენაზე დაისადგურებს ღალატი – საკუთარი პრინციპების ღალატი ხომ სწორედ ის მოთხოვნაა, რომელსაც განსაკუთრებული დაჟინებით უყენებს პიროვნებას ავტორის თანადროული საბჭოური სინამდვილე. როგორც ჩანს, საბჭოური სისტემის ბატონობით წარმოქმნილ პრობლემებს გვერდს ვერ ავუვლით ამ ეპოქაში შექმნილი ნაწარმოებების ანალიზისას, რადგან მაშინაც კი, როცა ეს იდეოლოგია ვერ იჭრებოდა ცალკეულ ავტორთა ცნობიერებაში, ის იჭრებოდა მათ ფსიქო-ემოციურ სამყაროში. აშკარაა ისიც, რომ ეს ავტორები ეძებენ მატერიალური სამყაროსაგან თავის დახსნის გზებს და ამ გზებს ეძებენ იმდენად, რამდენადაც ამ სამყაროში ამგვარი რეჟიმი მეფობს. რასაკვირველია, აქ არ ვგულისხმობთ იმას, რომ მატერიალურ სამყაროს აგრესიულობას მხოლოდ საბჭოური სისტემა ანიჭებდა. როგორც ჩანს, ეს სამყარო აგრესიულია თავისთავად და კვლავაც მისცემს გასაქანს რომელი-

მე დამთრგუნველ ძალას, ანუ, როგორც პოეტი შიშობდა, „ხვალ სხვანი მოვლენ მათს გამომცვლელად, გველივე ჰშთება გველად.“ ამდენად, ტოტალიტარული რეჟიმის არსებობა მხოლოდ უკიდურესად ამძაფრებს იმ მატერიალურ კანონზომიერებებს, რომლებიც ამოძრავებს მიწიერ სამყაროს და რომლის ძალითაც გარესამყაროს პიროვნების სულზე ზემოქმედების პრინციპი მდგომარეობს იმაში, რომ არ მისცეს ინდივიდს საკუთარ ინდივიდუალურ სამყაროში განმარტოების ნება. თუკი ქრისტიანულ ეპოქაში ამგვარი ინდივიდები ესწრაფვოდნენ მონასტრის, უდაბნოს მყუდროებით დაცულ არეალს, რათა განშორებოდნენ „ცოდვის სადგურს“, „სამეუფოს ბოროტისასა“, მაყურებელთა სამყაროში ჭეშმარიტი ინდივიდები (ანუ პერსონაჟები) ცდილობენ, დაახშონ ყველა ჭუჭრუტანა, საიდანაც მატერიალური სამყარო სულიერ სამყაროში (სხვებისთვის – ილუზიურ სამყაროში) შეიჭრება. გმირები ცდილობენ, არ შევიდნენ იმ დარბაზში, იმ სივრცეში, რომელიც სინამდვილეში მაყურებელთა დარბაზს წარმოადგენს, ისევე როგორც საბჭოთა პერიოდის ჭეშმარიტი ინტელექტუალები ცდილობდნენ არ გაწევრიანებულიყვნენ იმ სახელმწიფოებრივ სტრუქტურებში, სადაც მათი შინაგანი სამყარო, მათი სული დაუცველი აღმოჩნდებოდა გარეშე ძალის კონტროლისაგან. სცენური პერსონაჟები ცდილობენ იცხოვრონ მხოლოდ იმ სივრცეში, მხოლოდ იმ მყუდრო ოთახებში, სადაც ვერ შეაღწევს გარესამყაროს, მაყურებლის თვალი. მაგრამ ყველაზე დრამატული არის ის, რომ ისინი დაუცველნი არიან თვით ყველაზე პირადულ, ინტიმურ სივრცეშიც, რადგან, როგორც აღმოჩნდება, ეს სივრცეც სხვა არაფერია, თუ არა მაყურებელთა დარბაზი. ამგვარად არღვევს გივი მარგველაშვილი პერსონაჟთა გულუბრყვილო რწმენას, რომ სადმე, თუნდაც სატრფოს სარეცელზე, დააღწევენ თავს იმ მზერას, რომელიც ართმევს მათ ყოველივე პირადულს, ყოველივე ინდივიდუალურს, ყოველივე წმინდას. რასაკვირველია,

გივი მარგველაშვილის ეს პიესა მიმართებაშია ყველა იმ მწერლის ყველა იმ თხზულებასთან, სადაც წამოიჭრა ადამიანის დაუცველობის, განწირულობის, გარეშე ძალების წინაშე უმწეობის პრობლემა (თუნდაც, ფრანც კაფკას *პროცესთან*), მაგრამ ცხადია ისიც, რომ *მაყურებელთა დარბაზები* მიმართებაშია ავტორის გარემომცველ საბჭოურ სინამდვილესთანაც. ნიშანდობლივია, რომ ეს მიმართება საცნაური ხდება საკუთრივ ჩვენთვის, მკითხველისათვის სრულიად გაუცნობიერებლადაც, წინასწარი განზრახვის გარეშეც, ზოგჯერ კი ჩვენივე სურვილის წინააღმდეგაც, ისევე როგორც ხშირად ის აღიბეჭდებოდა იმ ეპოქის ტექსტებში ავტორთა სურვილის წინააღმდეგაც, მაგრამ მათი შინაგანი მდგომარეობის შესაბამისად. ამ მიმართების დაფიქსირება სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ *მაყურებელთა დარბაზების* პრობლემატიკა საინტერესო და მტკივნეულია მხოლოდ იმ ადამინებისათვის, ვინც თავისი ცხოვრების რომელიმე ეტაპზე მაინც მოექცა ტოტალიტარულ დროსა და სივრცეში. ამ ტექსტის პრობლემები ზედროულია ისევე როგორც ზედროულია ადამიანის შინაგანი ავტონომიურობის პრობლემა, ინდივიდის სულიერ სამყაროზე გარესამყაროს ძალადობის პრობლემა. ეს პრობლემა ხომ გვხვდება ყველგან, სადაც კი კონკრეტული პიროვნება მოისურვებს საკუთარი პიროვნული უფლებებისა და თავისუფლების დაცვას. ლიტერატურის ერთ-ერთ უმთავრეს თემადაც ხომ მუდამ რჩებოდა „პიროვნებისა და საზოგადოების“ ურთიერთობა. ცხადია, რომ სცენური გმირებისა და მაყურებელთა საზოგადოების მიმართების საკითხი გულისხმობს რეალური პიროვნებისა და რეალური საზოგადოების მიმართებასაც. ამ პრობლემას, ბუნებრივია, ამწვავებდა საბჭოური იდეოლოგია, რომელიც აიძულებდა ინდივიდს, ეცხოვრა კოლექტივის, ან, როგორც გივი მარგველაშვილი უწოდებს, „კოლხოზის“ მოთხოვნების შესაბამისად; მეორე მხრივ კი თითოეულ მოქალაქეს აძლევდა უფლებას, ყოფილიყო

სხვისი ცხოვრების გამაკონტროლებელი, მოთვალთვალე, მაყურებელი. ცხადია, იდეოლოგია ამდენად ღრმად ვერ გაიდგამდა ფესვებს, ადამიანთა ფარული მისწრაფებები რომ არ ჰქონოდა გათვლილი. განა არ უნდა ვაღიაროთ, რომ ყოველ ჩვენგანში, ისევე როგორც, საზოგადოდ, ადამიანში, მეტ-ნაკლები სისავსით მუდამ არსებობს სხვათა ცხოვრებაში ჩარევის, მაყურებლობის სურვილი. სხვა შემთხვევაში რატომ იქნებოდა ამდენად უნივერსალური ის გამოთქმა, რომლის მიხედვითაც „ცხოვრება თეატრია“ (რაც *მაყურებელთა დარბაზებში* „მსოფლიო თეატრის“, „მსოფლიო სცენის“ ფორმულირებით გვხვდება). ქართული მოდერნიზმის საპროგრამო ტექსტშიც ხომ აღინიშნება, რომ ქართველ ხალხში ცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული, ცხოვრების თეატრალიზაციის სურვილი. ნიშანდობლივია, რომ ცხოვრების თეატრალიზაცია გულისხმობს არა მხოლოდ იმგვარ პოზიციას, როცა პიროვნება თავს აღიქვამს სხვათა ცხოვრების მაყურებლად, არამედ იმ შეგნებასაც, რომ ჩვენს ირგვლივ მყოფი ადამიანები განუწყვეტლივ გვაკვირდებიან; ამიტომ უნდა ვიცხოვროთ გარეშე თვალისათვის, ისე, რომ ჩვენი ცხოვრება სხვისთვისაც მოსაწონი და საინტერესო იყოს. *მაყურებელთა დარბაზების* გმირებიც განუწყვეტლივ უჩივიან თავიანთ მდგომარეობას, უჩივიან იმას, რომ „ურიცხვი თვალი ყოველ წუთს იხედება“ მათ ცხოვრებაში, რომ ამის გამო ისინი კარგავენ თავისუფლებას, თავისთავადობას. მაგრამ განა მეფის ახირება, გარეშე ძალა გვითვალთვალებსო, თითოეულ ჩვენგანს არ გაუთავისებია, განა ჩვენც არ ვუჩივით იმას, რომ გვიხდება ცხოვრება სხვათათვის, განა საკუთარი თავის შეცნობის პროცესსაც იმისდა მიხედვით არ წარვმართავთ, თუ როგორები ვიქნებით ნაცნობ-მეგობართა თვალში და, ამასთან, გვაღელვებს ისიც, თუ როგორები გამოვჩნდებით შთამომავალთა თვალში? ცხოვრების ამგვარი პრინციპი მემკვიდრეობით გვერგო, მაგრამ გივი მარგველაშვილი დაგვანახებს, რომ ტრადიციისადმი

მოჩვენებითი ერთგულების პროცესში ჩვენ ვკარგავთ ყველაზე მთავარ ტრადიციას – ღვთისა და საკუთარი თავის წინაშე სიწრფელის ძალას. გარეშე თვალის ორიენტირი გვაკარგვინებს საკუთარი სულისადმი ორიენტირების უნარს. მაშინაც, როცა ცხოვრების თეატრში ვმონაწილეობთ როგორც მსახიობები და მაშინაც, როცა სხვათა თამაშს ვაკვირდებით როგორც მაყურებლები, ჩვენ ვცოდავთ ღვთის წინაშე, ვისი ღვთიური ჩანაფიქრიც არ გულისხმობდა იმას, რომ ადამიანები მიწიერ სამყაროს თეატრად აქცევდნენ, სადაც თვითონვე იქნებოდნენ მსახიობები გარეშე, მტრული ძალის დასანახად. გივი მარგველაშვილის ტექსტს სავსებით კონკრეტულად, სავსებით თანამიმდევრულად მივყავართ ქრისტიანული ინტერპრეტაციისაკენ. ავტორის სარწმუნოებრივი პოზიცია ნათლად არის წარმოჩენილი პიესის მესამე მოქმედებაში (მეორე სცენა). ფონ რამეზინის და ერპიჰის დიალოგი, ფაქტობრივად, ჩვენი დროის სარწმუნოებრივი პოლემიკაა. ფონ რამეზინის სიტყვებში იკითხება იმ ადამიანთა აზრები, ვინც ცდილობს, სარწმუნოების ავტორიტეტი საკუთარი პოზიციის დასტურად გამოიყენოს. „და ვინ არის ეს იდუმალი მაყურებელი? – გამოცანად რჩება. მაშ რა უნდა იყოს ამაზე გონივრული, რომ ამ გამოცანის ასახსნელად ღვთისმეტყველება მოვიშველიოთ და ვთქვათ? ის, ვინც ჩვენ გვიყურებს, არის თავად უფალი ღმერთი!“ (მარგველაშვილი, *მაყურებელთა დარბაზები*, 137). ფონ რამეზინის პოზიცია თითქოს დამაჯერებლადაც ჟღერს. იგი სპეკულირებს ღვთის ყველგანმყოფობისა და ყოვლისმჭვრეტელობის იდეით. მაგრამ, ამასთანავე, მისი მსჯელობიდან აშკარა ხდება, რომ არ ცნობს რომელიმე სხვა ქვეყნის, სხვა სამყაროს არსებობას, მას ამის შესახებ არაფერი სმენია, ე.ი. არ ცნობს ღვთიური, ზეციური სამყაროს არსებობას. ამდენად, ფონ რამეზინის სიტყვები ეწინააღმდეგება ქრისტიანული სარწმუნოების იმ პრინციპს, რომლის თანახმადაც ღმერთი მართლაც ყველგანმყოფია, მაგრამ სუ-

ფევს არა ჩვენეულ, მიწიერ სამყაროში, არამედ ზეცაში, ამქვეყნად კი უფლის სამყოფელი სწორედ სულიწმინდის ნათელს ზიარებული ადამიანია, სწორედ ადამიანი უნდა გახდეს „ტაძარი ღვთისა.“ ამ შემთხვევაში კი ამაო იქნება ღვთის ძიება გარესამყაროში. ადამიანმა ღმერთი საკუთარ სულში უნდა მოიძიოს. აღსანიშნავია, რომ თავდაპირველად პიესის მკითხველს მართლაც შეიძლება შეექმნას ის განცდა, რომ გარეშე თვალში ღვთის თვალი შეიძლება იგულისხმებოდეს. ეს თვალსაზრისი მიემსგავსებოდა მოდერნისტულ პოზიციას, რომლის თანახმადაც სარწმუნოებასთან წინააღმდეგობრივი მიმართების გარკვეულ ეტაპზე პიროვნება ღმერთს აღიქვამს მისი ინდივიდუალობის, მისი პიროვნული ნების შემზღუდველ, დამთრგუნველ ძალად. მაგრამ ერპიჰის სიტყვებიდან ვრწმუნდებით, რომ გივი მარგველაშვილი არ გვთავაზობს ღმერთის, როგორც გარეშე ძალის გააზრებას: „მიპასუხე, თუ შეიძლება, რისთვის მივდივართ ეკლესიაში, რომ დროდადრო ვესტუმროთ უფალს, თუ იმისთვის, რომ ღმერთს, რომელიც მარადიულად ჩვენს შიგნითაა, ჩვენს წიაღშია, უფრო ღრმად, სულიერად შევერწყათ? [...] ღმერთი უბრალო მაყურებელი კი არ არის, რაღაც ჩვენს გარეთ მყოფი შორი არსება, რომელიც საიდანღაციდან, გარედან გვითვალთვალებს. ცხადია, ის გვხედავს და გვისმენს, მაგრამ შიგნიდან. ჩვენი სულიდან გვიცქერის იგი და მისი შემოქმედი მზერა ამ ქვეყნის გარეგან ამბებზე როდი ჩერდება, მას არ სჭირდება მოვლენებზე თვალის გადევნება რაღაცის აღმოსაჩენად და დასადგენად. ღვთის თვალი ძირითადად იმ სამყაროში ტრიალებს, რომელიც შიგნითაა, ადამიანში! მის სულშია. ეს ის სამყაროა, რომელიც აღბეჭდილია ჩვენი ინდივიდუალური სურვილებით, პირადი მიზნებითა და მცდელობებით. ჩვენი საკუთარი აზრის საუფლოა და შემოქმედი ყოველ ასეთ სამყაროს როგორც გამიჯნულ მიკროკოსმოსს კი არ აღიქვამს, არამედ მასში ხედავს ყველა ღია თუ ფარულ კავშირებს სხვა მსგავს სულთა საუფ-

ლოებთან, სხვა ადამიანთა სამყაროებთან; ყველა გარდაცვლილ ნაცნობ-ნათესავებთან. უფლის თვალი, ჩემო რამეზინ, მთელ შენს სულიერ სანახსა და სივრცეს მოიცავს, უშორესი წინაპრებიდან, შენზე გავლით, ყველა იმ ადამიანს რომ სწვდება, ვისაც ცხოვრებაში უკავშირდები, ეხები და ესაუბრები“ (იქვე, 138). ამ ვრცელ მონაკვეთში სავსებით ნათლად არის ჩამოყალიბებული ავტორის სარწმუნოებრივი პოზიცია. მკითხველისთვის ცხადი ხდება, რომ მეამბოხური მეოცე საუკუნის ბოლოსაც კი შეიძლება ჭეშმარიტად მახლობელი იყოს მწერლისათვის ღვთის რწმენა; რომ ღვთის მაძიებლობით აღბეჭდილი რთული საუკუნის შემდეგ ის ღმერთს ისევ და ისევ საკუთარი სულის წიაღში მოიძიებს, ანუ სულიერად ბრუნდება უფლის წიაღში. რაც მთავარია, ავტორი არ მიჰყვება XIX საუკუნის ბოლოდანვე განსაზღვრულ გზას და არ იწყებს საკუთარი პიროვნული ნების დაპირისპირებას ღვთის ნებასთან. ჩვენს სამყაროში აღზევებული ბოროტების მიზეზი მისთვის ღვთის არარსებობა ან გულგრილობა როდია. ის ნათლად დაგვანახებს, რომ ტანჯვა და ტკივილი ჩვენს ირგვლივ მეფობს მხოლოდ იმდენად, რომდენადაც ჩვენ ვცხოვრობთ სხვისი კარნახით. და თუ ეს „სხვა“ ვერ იქნება ღმერთი, მაშინ ცხადია, რომ ის იქნება ეშმაკი. პიესაშიც პირდაპირ არის ნათქვამი, რომ გარეშე ძალა საბოლოოდ ეშმაკეული, ბოროტი ძალაა (იქვე, 138). ამ შემთხვევაში სასრულ სახეს მიიღებს ტექსტის სივრცობრივი გააზრებაც და ნათლად წარმოჩნდება, რომ შინაგანი სივრცე ღმერთთან, მოყვასთან, გარესამყაროსთან და საკუთარ თავთან ჭეშმარიტი თანაზიარობით აღბეჭდილი, ღვთიური სივრცეა, ხოლო გარესივრცე – უფალთან დაპირისპირებული, გაუცხოებული არეალი, ბოროტების, „ცოდვის სადგური“. შინაგანი კანონებით ცხოვრების სურვილი შეიძლება გულისხმობდეს სულისთვის ცხოვრებას, ღვთისთვის ცხოვრებას, რადგან ღვთიური სული ჩვენში, ჩვენს სულიერ სამყაროში უნდა ივანებდეს. გარეშე თვალისთვის

ცხოვრება კი გულისხმობს არა შინაგან, არამედ გარეგან, გაყალბებულ წესებთან შესაბამისობას. სწორედ აქ იწყება სულის ღალატი, ზნეობრივი კანონების ღალატიც, რადგან გარეშე თვალი ხედავს ჩვენს ქცევებს, მაგრამ ვერ ხედავს ჩვენს შინაგან სამყაროს („გულთა და გონებათა მოქმედებანი" ხომ მხოლოდ უფალმა უწყის). მაგრამ თუკი პიროვნება შეეცდება, იცხოვროს გარეშე თვალისთვისაც და ამავე დროს მოინდომებს შინაგანი თავისთავადობის შენარჩუნებასაც, ის მართლაც იქცევა „მსახიობად", მას მართლაც მოიცავს გაორება, ის მართლაც იმოქმედებს „მაყურებლისათვის", რომელიც ხედავს მის ქცევებს და განაპირობებს მისი სულის გაყალბებას. თუკი უფლისათვის „არა არის რა დაფარული, რომ არ გაცხადდეს", გარეშე თვალისაგან მართლაც უნდა შეიძლებოდეს ქვენა გრძნობების დაფარვა. მთავარია, ქმედებათა გარეგნული ფორმა არ იწვევდეს გარეშე კანონებთან შეუსაბამობის განცდას, მაგრამ ნიშანდობლივი სწორედ ის არის, რომ ამგვარი ცხოვრებისეული პრინციპი თავად ხდება სულიერი კომპრომისების საფუძველი. ადამიანი იწყებს ფიქრს საკუთარი შინაგანი სამყაროს დაფარვაზე, მაგრამ საბოლოოდ ეს იქნება არა სულიერი ფასეულობების დაფარვა ბოროტი ძალისაგან, არამედ შინაგანი არასრულფასოვნების, თანდათანობით ფესვგადგმული ანგარებისა და მზაკვრობის დაფარვა გარეშე თვალისაგან. ამდენად, გივი მარგველაშვილის პიესა მართლაც გვამცნობს იმ საფრთხეს, რომელსაც ჩვენს გარეთ მყოფი ძალა მოიცავს. მაგრამ საკითხავია, ეს ძალა მუდამ პიროვნების გარეთ რჩება თუ ბოლოს და ბოლოს მის შინაგან არსებაშიც მოიკიდებს ფეხს? რასაკვირველია, თუკი ბოროტი შეიძლება ჩასახლდეს ადამიანის სულში მისი ცდუნების გზით, მაყურებელი, გარეშე ძალაც შეიძლება დამკვიდრდეს იმ არსებაში, ვინც, თითქოს, მის წინააღმდეგ იბრძვის.

აღსანიშნავია, რომ პიესის სიუჟეტური სამყაროს პერსონაჟებიც სწორედ მაშინ ხდებიან დასაღუპად განწირულნი,

როცა ფონ რამეზინი აცდუნებს მათ, ხორციელ გულისთქმათა ძალით აქცევს მათ მაყურებლებად. სწორედ ასევე შეიძლება იქცეს მაყურებლად თითოეული ჩვენგანი. თავდაპირველად ტექსტის აღქმისას ავტორი მართლაც გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენი ადგილი მაყურებელთა დარბაზის სივრცეშია განსაზღვრული, ამდენად პიესის მკითხველშიც კი მაყურებელი უნდა იგულისხმებოდეს. შესაძლოა, თუ ჩვენ მართლაც არ შევიგრძენით თავი მაყურებლებად და, ამდენად, ბრალეულებად მშვენიერი და ჰარმონიული სამყაროს არარსებობაში, მაშინ ავტორის სათქმელიც ნაკლებად გაიხსნება ჩვენთვის, რამდენადაც გივი მარგველაშვილის მაყურებელთა დარბაზი მოგვითხრობს არა მხოლოდ იმაზე, თუ როგორ წარიმართება მოქმედება სცენაზე, არამედ იმაზეც, თუ რა მისიით მოქმედებენ მაყურებელთა დარბაზები. ავტორს უპირველესად აინტერესებს რეციპიენტის, მკითხველ-მაყურებლის შინაგანი მოღვაწეობა. ეს მოღვაწეობა კი გულისხმობს ერთგვარ დაბნეულობასაც, რადგან ჩვენ აღარ ვიცით, თუ ვისი პოზიციიდან აღვიქვათ ტექსტი. თუ მოვახდენთ საკუთარი თავის იდენტიფიკაციას სცენაზე მოქმედ „დადებით გმირებთან“ (რასაც არაიშვიათად ახერხებს გულწრფელი მაყურებელი ან მკითხველი), მაშინ შევიგრძნობთ, თუ როგორ არღვევს ჩვენს სულიერ მყუდროებას აგრესიული გარეშე ძალა. მაგრამ თუ თავს მაყურებლად მივჩნევთ, მაშინ შესაძლოა ვაღიაროთ ისიც, რომ ხშირად თავადვე ვართ ამგვარი გარე ძალა, ჩვენი თვალთვალით ხშირად ჩვენვე ვურღვევთ სხვებს შინაგან მყუდროებას და შევახსენებთ, რომ მათაც ჰყავთ საკუთარი მეთვალყურე მატერიალურ სამყაროში, რომ მათაც უნდა დაფარონ თავიანთი განცდები, წრფელი გრძნობები თუ მანკიერი გულისთქმანი, რაც მთავარია, შევახსენებთ, რომ ეს მეთვალყურე სრულიადაც არ არის ღმერთი, რადგან ღვთის თვალს ვერაფერი დაემალება. თანდათანობით ავტორი თითქოს გვათავისუფლებს ბრალეულობის განცდისაგან. ჩვენც გა-

ვიხსენებთ, რომ შესაძლოა მაყურებლებში ცარიელ სკამებზე მსხდომი ფანტომები იგულისხმებიან, ის გაურკვეველი და უხორცო არსებანი, ვისაც ერთხელაც პიესაში კონკრეტულად დაერქმევა ეშმაკეული ძალა (იქვე, 138). მაგრამ განა სარწმუნოება არ გვასწავლის, რომ ცდუნებისას, ცოდვით დაცემისას ეს ძალა სწორედ ჩვენში გაიდგამს ფესვებს? ამდენად, როგორც ჩანს, ავტორი ჩვენს ფიქრებს იმგვარად წარმართავს, რომ თავი შევიგძნოთ „ბრალეულ მაყურებლად“ და არა ნეიტალურ მაყურებლად, უბრალო მოწმედ. ქრისტიანული სარწმუნოება ხომ მიგვითითებს, რომ მოწმე, ფაქტობრივად, ვერ იქნება უბრალო. თუ ის ბოლომდე გულგრილი დარჩება, მაშინ მომხდარში ბრალი მასაც მიუძღვის. თუ არ ისურვებს ან ვერ შეძლებს გულგრილობის შენარჩუნებას, მას უნდა აღეძრას თანაგრძნობა, ბრალის ძიება დაიწყოს საკუთარ თავშიც და საბოლოოდ ამ გზით თავადაც დაამოწმოს ღვთის ჭეშმარიტება. თუკი ვიგულისხმებთ, რომ მაყურებელმა, როგორც ოდესღაც, ახლაც შეიძლება განიცადოს „კათარზისი“, მაშინ, ავტორისეული ჩანაფიქრის თანახმად, ამ კათარზისმა იგი უნდა მიიყვანოს ერთ კონკრეტულ დასკვნამდე: შეეცადოს, არ იყოს მაყურებელი (და განმკითხველი) სხვისი ცხოვრებისა, სხვისი სულისა, არამედ თავისი მზერა მიმართოს საკუთარი სულისადმი, სწორედ იქ ეძიოს სამყოფელი და საკუთარი ცხოვრება აქციოს შინაგან, სულიერ მოღვაწეობად. როგორც ვხედავთ, ის დასკვნა, რომელიც *მაყურებელთა დარბაზების* აღმქმელმა შეიძლება გამოიტანოს, ღრმად ქრისტიანულია, ის სავსებით თანხვდება ქრისტიანულ პრინციპებს – არ ეძიო ძმის თვალში ბეწვი; შეეცადე, მოგენიჭოს „განცდა თვისთა ცოდვათა“. პიესის ავტორიც, შესაძლოა, მიგვითითებს, რომ მხოლოდ ამ შემთხვევაში არ დავრჩებით მაყურებლებად, მხოლოდ ამ შემთხვევაში ვიქცევით გმირებად, და თუნდაც ეს იყოს წიგნის გმირი, გმირი გმირად რჩება, რადგან თავის თავში იქმნის იმ ზნეობრივ მდგომარეობას, რომელიც „ზნეობრივ გმირობად“

იწოდება. შესაძლოა, ის ეგზისტენციალური არჩევანი, რომლის წინაშეც ნაწარმოები აყენებს მკითხველს, გულისხმობს არჩევანს „გმირობასა“ და „მაყურებლობას“ შორის. ის მოგვიწოდებს, აგრეთვე, განვსაზღვროთ ჩვენი სამყოფელი, ჩვენი სამკვიდრო, გვიჩვენებს, რომ უმჯობესია, ეს სამყოფელი იყოს საკუთარი სული, რომელიც ამაღლებულია ღვთის შინაგანი შეგრძნებით და ამაში ლიტერატურულ ტექსტებთან თანაზიარობაც ეხმარება.

„საშიში არაფერია“ – ამშვიდებს მაყურებლებს წარწერა პლაკატზე, რომელიც ავტორისეული ჩანაფიქრის თანახმად მაყურებელთა დარბაზში უნდა იყოს აღმართული. „თეატრის დირექციის“ ეს გაფრთხილება ამაო მღელვარებისაგან იცავს მაყურებელს, რადგან ამ თვალსაზრისით საშიში მართლაც არაფერია. სცენის საუფლოს, მხატვრული სამყაროს პერსონაჟები მართლაც ვერ შემოიჭრებიან ჩვენს რეალურ სამკვიდროში (თუ ჩვენ თავად არ ვისურვებთ ამას), ან თუ ბოლოს შემოიჭრებიან, იმდენად უძლურნი, „უილაჯონი“ იქნებიან, რომ ვერაფერს დაგვაკლებენ.

„საშიში არაფერია“ მათთვისაც, ვინც ტრადიციული ლიტერატურის კანონების დარღვევას ვერ ეგუება, რადგან ავტორი დაგვანახებს, რომ XX საუკუნის ექსპერიმენტაციის მიუხედავად ლიტერატურა ცდილობს საკუთარი ტრადიციების აღდგენას.

შესაძლოა, საშიში არაფერი იყო საბჭოთა წყობილებისთვისაც, რადგან თავისუფლებისათვის მებრძოლი სამყარო პიესაში სასტიკად მარცხდება და ფინალი წარმოგვიჩენს „ტრიუმფს ისტორიულობისა, რომლის არსიც თეატრალური სცენურია“ (იქვე, 156).

ეს ტექსტი არ მოიცავს საშიშროებას სარწმუნოებრივი სისტემისთვისაც. თუმცა რთული საუკუნის სულიერ სივრცეში და, რაც მთავარია, სოციალიზმის ფიზიკურ სივრცეშია შექმნილი, ის მაინც საკუთარი სულის წიაღში და ღვთის წიაღში

დაბრუნებისაკენ მოგვიწოდებს.

მაგრამ საშიშროება მაინც არსებობს და მის წინაშე ჩვენ ვდგავართ – მკითხველები თუ მაყურებლები. და ეს ის ძველთაძველი, ოდინდელი საფრთხეა, რომელიც ემუქრება მიწიერ სამყაროში მყოფი ადამიანის სულს.

ინტერტექსტუალიზმი გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში *კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა*[1]

თუკი ინტერტექსტუალიზმი გულისხმობს მხოლოდ მხატვრული ტექსტის შინაგან მიმართებას ავტორის პიროვნულ გამოცდილებაში (ან, თუნდაც, კაცობრიობის ზოგად გამოცდილებაში) უკვე არსებულ მხატვრულ ტექსტებთან, მაშინ, რასაკვირველია, ეს ცნება არ გამოდგება გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობის *კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა* განხილვისას. მაგრამ თუ ინტერტექსტუალიზმში შეიძლება იგულისხმებოდეს წინამდებარე ტექსტის განპირობებულობა წინამორბედი (ავტორის ინტელექტუალურ და სულიერ გამოცდილებაში არსებული) მხატვრული ტექსტებით, მაშინ გ. დოჩანაშვილის ეს მოთხრობაც ამ მოვლენის ფარგლებში შეიძლება განვიხილოთ. აქ მართლაც ვერ შეხვდებით თანამედროვე ტიპის ინტერტექსტუალიზმის ძირითად მახასიათებლებს, „ციტატებს ბრჭყალების გარეშე“ ან „ჰიპერციტატებს“, როცა ტექსტი „ყალიბდება ანონიმური, მოუხელთებელი და, ამასთან ერთად, უკვე წაკითხული ციტატებისაგან“ (Барт, Ролан. *Избранные работы*, 418) ან როცა „მრავალი ტექსტი და მრავალი აზრი ფენებად ედება ერთიმეორეს“ (Ямпольский, *Память Тиресия*, 68). გ. დოჩანაშვილის ამ მოთხრობას მართლაც არ ახასიათებს ამგვარი სიღრმისეული, ერთგვარად გაუცნობიერებელი, მაგრამ ერთგვარად თვითმიზნადაც ქცეული მიმართება ავტორის მიერ წაკითხულ, ესე იგი, აღქმულ მხატვრულ ტექსტებთან, რადგან აქ ყველაფერი სააშკარაოზეა გამოტანილი, სიღრმისეული მიმართება, თუ შეიძლება ითქვას, სივრცობრივ მიმართებად არის ქცეული. აქ ავტორი თითქოს პირდაპირ გვიცხადებს: მე ვარსებობ მხოლოდ იმდენად, რადენადაც არსებობენ სხვა

---

1 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *კაცი რომელსაც*, 86-94.

ავტორები, (რამდენადაც მისი გმირიც პირდაპირ გვიცხადებს, რომ არსებობს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც არსებობენ სხვა გმირები, არსებობს ლიტერატურა). აქ წარმოჩნდება არა უშუალოდ პოსტმოდერნისტული, არამედ ზოგადლიტერატურული კანონზომიერება, რომლის ძალითაც ყოველი მხატვრული ქმნილება, ყოველი ლიტერატურული ტექსტი მიმართებაშია წინამორბედ თხზულებებთან და მის არსებობას ჭეშმარიტებად აქცევს სწორედ ის ფაქტი, რომ კაცობრიობას ყოველთვის ჩვევად ჰქონდა, ზეპირი ან წერილობითი ფორმით შეექმნა მხატვრული თხზულებები, ეს კი ყოველ კონკრეტულ ავტორს კვლავ და კვლავ აღჭურვავს უფლებით, შეთხზას ახალი ქმნილება და დაეყრდნოს სხვა ავტორთა გამოცდილებას. თუ თანამედროვე ლიტერატურის თვალსაზრისით ამგვარი მიმართება ერთგვარ წრებრუნვად შეიძლება იყოს აღქმული, ტრადიციულ, ესე იგი სარწმუნოებრივ მსოფლმხედველობაში ყოველი ახალი მხატვრული ტექსტი ზეაღსვლით მიმართებაში იყო წინამორბედ ქმნილებებთან, ისწრაფოდა მათი სიმაღლისკენ და საბოლოოდ კი მიისწრაფოდა ერთადერთი, აბსოლუტურად ჭეშმარიტი, გამოცხადებითი ტექსტისაკენ, საღმრთო წერილისაკენ. რამდენადაც გვახსოვს, ამგვარი მიმართება სავსებით ხაზგასმით არის გამოკვეთილი ჰაგიოგრაფიულ მწერლობაში და ტექსტთაშორისი მიმართებებიც ჭეშმარიტ, სარწმუნოებრივად განმტკიცებულ ტექსტებთან კავშირის ავტორიტეტულობას ეფუძნება. მაგრამ ინტერტექსტუალიზმის თანამედროვე თეორიაში, ბუნებრივია, საღმრთო მნიშვნელობა სავსებით აღარ არის წარმოჩენილი. აქ გაფეტიშებულია თავად ცნება მხატვრული ტექსტისა, თავად ტექსტი არის გააზრებული როგორც თვითკმარი, აბსოლუტური მოვლენა, რომელსაც აღარ გააჩნია კავშირი საღმრთო სიტყვასთან, მაგრამ გააჩნია ურღვევი კავშირი სხვა ტექსტებთან, ის, უბრალოდ, იკვებება ამგვარად. გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში *კაცი, რომელსაც ლიტე-*

რატურა ძლიერ უყვარდა სავსებით აშკარად არის ნაჩვენები, რომ მისი თხზულებისთვისაც სხვა თხზულებები წარმოადგენენ საზრდოს, მაგრამ, ავტორის სარწმუნოებრივი მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე, ნაჩვენებია ისიც, რომ მწერლისათვის ლიტერატურა არ არის თვითკმარი მოვლენა, რომ, თავის მხრივ, ისიც გვევლინება საზრდოდ, უფრო კონკრეტულად კი – სულიერ საზრდოდ. სწორედ ამ პოზიციის თანახმად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ეს ტექსტი სრულად არ თანხვდება ინტერტექსტუალურობის პოსტმოდერნულ პრინციპებს, სხვა მხრივ კი, რასაკვირველია, აქაც აშკარაა, რომ ავტორისათვის ლიტერატურულ ტექსტთა ზოგადი კავშირი შინაგანად შემეცნებული მოვლენაა. ეს მოთხრობა პირდაპირი ილუსტრაციაა იმ პრინციპისა, რომ „ყოველი ტექსტი არის შუა-ტექსტი რომელიმე სხვა ტექსტთან მიმართებაში“ (Барт, *Избранные работы,* 418), რომ „ყოველი წიგნი მოგვითხრობს მხოლოდ სხვა წიგნების შესახებ და შედგება მხოლოდ სხვა წიგნებისაგან“ (Eco, *Postscript,* XV). მართალია, ამ პრინციპს ავტორი გვაწვდის არა ციტატურ, არამედ სახელდებით დონეზე. ვასიკო კეჟერაძე (ლიტერატურისმცოდნეობის ყოველგვარი შეგონების მიუხედავად მკითხველისათვის ძალიან ძნელია, არ მოახდინოს ავტორის პოზიციის იდენტიფიკაცია ამ გმირის სიტყვებთან) პირდაპირ ჩამოთვლის იმ მწერლებსა და იმ წიგნებს, რომლებიც მისთვის ამდენად მნიშვნელობს. შეიძლება ითქვას, რომ აქ გმირი კი არ იმეორებს იმ გზას, რომელიც მისთვის ლიტერატურული არქეტიპების მიერ არის განსაზღვრული, არამედ, უბრალოდ, ავტორი იმეორებს იმ სახელებს, რომელთაც განსაზღვრეს მისი, როგორც მწერლის ან როგორც პიროვნების ჩამოყალიბება. მაგრამ რატომ კმაყოფილდება ის მხოლოდ დასახელებით ავტორებისა და მათი თხზულებებისა? რამდენად აძლევს მას ამის საბაბს ლიტერატურის გამოცდილება? – ამგვარი საბაბი საკუთრივ XX ს-ის ქართულ მოდერნისტულ მწერლობაშიც შეიძლება მოინახოს,

თუ გავიხსენებთ სანდრო ცირეკიძის ესსეს *სათაური პოეზიაში* (ცირეკიძე, *სათაური პოეზიაში*, 12-16). აქ უკვე კონკრეტულად არის გამოთქმული ის მაქსიმალისტური აზრი, რომ მწერლობა შეიძლება „დაიწუროს“ დიდ ქმნილებათა სათაურებამდე. გურამ დოჩანაშვილის გმირის ფიქსატორი, ლიტერატურულ ქმნილებათა ღირებულების განმსაზღვრელი „ინდივიდუალური ხელსაწყო“ რეაგირებს ტექსტის სახელის უბრალო ხსენებაზეც, არამც თუ მის წაკითხვაზე (ვასიკო კეჟერაძეს იმავწამს დაბურძგლავს მარცხენა ხელზე). ამდენად, აღარც კი არის საჭირო ამ ნაწარმოებთა სათქმელის, მათი თემისა და იდეის წარმოჩენა, საკმარისია მხოლოდ მათი დასახელება, რასაკვირველია, იმ პირობის გათვალისწინებით, რომ ეს ტექსტები უკვე არსებობენ გმირის, ავტორისა თუ მკითხველის გამოცდილებაში. თუკი ვალტერ ბენიამინი ოცნებობდა ტექსტზე, რომელიც იქნებოდა ტექსტების კოლექცია (Benjamin, *Illuminations*, 59-67), *კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა* ნამდვილად არის ისეთი ტექსტი, რომელიც მოიცავს „სახელების კოლექციას“. შეიძლება ითქვას, რომ ავტორი სწორედ ამ მისიით აღჭურვავს თავის ტექსტს – გამოხატოს მისი სიყვარული და მოწიწება დიადი მხატვრული ტექსტებისადმი, რაც ხორციელდება, ერთი მხრივ, თავისი გმირის ფანატიზმის დახატვით, მაგრამ, მეორე მხრივ, სწორედ ამ ტექსტთა დასახელებითაც. შეიძლება ითქვას, რომ თავად ავტორი, როგორც ამ კონკრეტული ნაწარმოების შემოქმედი, აქ უკან იხევს და გზას უთმობს იმ სახელებს, რომელთაც განსაზღვრეს მისი პიროვნულობა, ამდენად, ის უარს არ ამბობს პიროვნულობაზე, მაგრამ თითქმის უარს ამბობს ავტორობაზე; ეს კი შეესაბამება პოსტმოდერნისტულ თეორიას ინოვაციათა ფაქტობრივი შეუძლებლობისა, არაავთენტურობისა. რასაკვირველია, მწერალი ქმნის ლიტერატურულ ხასიათებს, ისინი მოქცეულნი არიან საკუთარ მხატვრულ სამყაროში, მათაც გარდახდებათ რაღაც

ამბავი, მაგრამ, როგორც გურამ დოჩანაშვილი აღნიშნავს, ამჯერად ჩვენს წინაშე „სამოთხრობე“ ამბავია, თავისი სიმძაფრით არ შეედრება ტრადიციულ ტექსტებს. აქ არ არის არც დიდი სიყვარული, არც დიდი მეგობრობა, არც დიდი მტრობა, არც დიდი სიკეთე, არც დიდი ბოროტება, ანუ ყოველივე ის, რაც საუკუნეების განმავლობაში, თვით XX საუკუნის ჩათვლითაც, წარმოადგენდა ლიტერატურის საგანს. ახლა ლიტერატურის საგანი მხოლოდ ლიტერატურაა და სიყვარულიც მხოლოდ ლიტერატურისა შეიძლება. ამ ფორმით ლიტერატურა უარყოფს და არც უარყოფს თავის თავს ისევე როგორც ავტორი უარყოფს და არც უარყოფს თავის ავტორობას. მისი ტექსტიც თითქოს ზედაპირულია, რადგან აქ, ტრადიციის წინააღმდეგ, არ დატრიალდება დიდი ადამიანური ვნებები, აქ თითქმის არაფერი ხდება, მაგრამ ის მაინც მიგვითითებს სხვა ტექსტებზე, სადაც მართლაც „ხდებოდა“ ბევრი რამ და კვლავ მოხდება მანამ, სანამ იარსებებენ მათი მკითხველები. შეიძლება ითქვას, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც გ. დოჩანაშვილი თავს აღიარებს არა საკუთრივ მოცემული ტექსტის ავტორად, არამედ სხვა მხატვრული ტექსტების მკითხველად, მაგრამ მისთვის, ისევე როგორც მისი გმირისათვის, ეს საკუთარი არსებობის ჭეშმარიტი დასტური და ერთადერთი გამართლებაა. სწორედ ამ გზით იჭრება ის კაცობრიობის ზოგადი გამოცდილების ველში, ისევე როგორც მისი ტექსტი იჭრება ზოგად ინტერტექსტუალურ ველში. აქ კი ავტორის ფუნქცია შეზღუდულია იმის შედეგად, რომ მას შინაგანად ძალზედ ღრმად აქვს გათავისებული სხვა მხატვრული ტექსტები და ყოველთვის, როცა იწყებს ინდივიდუალურ შემოქმედებით პროცესს, უბრალოდ უერთდება სხვა ავტორთა შემოქმედებას. ამ გაგებით *კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა* შეიძლება აღვიქვათ, როგორც რეფერენციული ტექსტი, ტექსტი, რომელიც გვატყობინებს, გვათვითცნობიერებს ამა თუ იმ სფეროში, ტექსტი, რომელიც ჩაფიქრე-

ბულია, როგორც „დამხმარე საშუალება". მაგრამ საკითხავია, ამდენად უკან იხევს ავტორი, ამდენად „უპრეტენზიოა" ის თავის თამაშში? ამ მოთხრობაში გ. დოჩანაშვილი მართლაც უარს ამბობს ავთენტურ ტექსტთა ავტორობაზე, მის მიზანს მხოლოდ ის შეადგენს, რომ მიგვითითოს უკვე არსებულ დიდ თხზულებებზე, მაგრამ სწორედ მათ რიცხვში „შეაპარებს" ის თავის დიდ ნაწარმოებს, რომანს *სამოსელი პირველი*, რომელიც არ არის სახელდებული, ბუნებრივია, არც ავტორია დასახელებული და მისი „კოდური სახელწოდებაა" მხოლოდ „ბეტანკურიანი რომანი". ეს ხერხი მართლაც ქმედითია, წარმოგვიჩენს ტექსტთაშორისი მიმართების უალრესად საინტერესო ფორმას. ავტორი მიგვითითებს თავისივე ტექსტზე. ამასთანავე, ის შემოქმედების პროცესში მიგვითითებს ჯერ კიდევ არშობილ, მკითხველისთვის უცნობ ტექსტზე (მოთხრობა იწერება 1973 წელს, რომანის პირველი ნაწილი ქვეყნდება 1975 წელს). ამასთანავე, თავად ავტორისათვის ეს რომანი არის ყველაზე მახლობელი, ყველაზე რეალური ტექსტი ამ ეტაპზე, რამდენადაც ჯერ მას თავის არსებაში ატარებს, ის ჯერ არ უშვია. ამიტომაც, ამ მოთხრობაში „ბეტანკურიანი რომანი" ყველაზე მძაფრად არის მინიშნებული, აქედან ყველაზე მეტი პერსონაჟი სახელდება, სწორედ ამ რომანის გმირს ამსგავსებენ მოთხრობის გმირსაც, ამ მსგავსების ახსნისას ავტორი იქმნის საბაბს, დაგვისახელოს სხვა, კიდევ უფრო უცნობი გმირები და ამით კიდევ უფრო დაგვაბნიოს. მაშინაც, როცა მკითხველი უკვე იცნობს რომანს, მას მაინც შეიძლება გაუჩნდეს გაურკვევლობის გრძნობა, უბრალოდ, გადაავიწყდეს ეს პერსონაჟები, რადგან მათი სახელები ქართული ლიტერატურის არეალში საკმაოდ უცხოდ ჟღერს, ჩვენ შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ მათ ასახელებენ რომელიმე ჩვენთვის უცნობი უცხოური რომანიდან; მით უფრო, რომ ავტორი მოიხმობს არა დომენიკოს, მთავარ გმირს, არამედ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს, მაგრამ, რაც მთავარია, მათ ასახელებს

ერთ სიბრტყეზე დონ კიხოტთან თუ მადამ ბოვარისთან. სწორედ ამ გაურკვევლობის განცდის მეშვეობით ჩაგვაბამს ის ინტერტექსტუალურ თამაშში, სწორედ ამ გზით შემოიყვანს ინტერტექსტუალურ ველში თავისივე ტექსტს. ალბათ, ეს მაგალითი ცხადყოფს, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მწერალი მკითხველის ცნობიერებაში არსებულ ტექსტობრივ სამყაროს. ტრადიციისამებრ, მწერლები მართლაც უკვალავენ გზას თავის ქმნილებებს სხვა ნაწარმოებთა პოპულარობის გზით, მაგალითისათვის იკმარებდა გაბრიელ გარსია მარკესის განაცხადი, რომ *მარტოობის ასი წელიწადი* მხოლოდ იმისათვის დაწერა, რომ მკითხველის ყურადღება მიეპყრო მისი საყვარელი მოთხრობისთვის *პოლკოვნიკს არავინ სწერს*. შესაძლოა, გ. დოჩანაშვილის მიზანიც იყო, მკითხველში თავისი ახალი ნაწარმოების მოლოდინი აღეძრა, მაგრამ ეს მიზანი არც კი იკითხება, რადგან ავტორი თითქმის აღუქმელს სტოვებს მას. მაგრამ აშკარაა, რომ ამ მოთხრობის მეშვეობით ის თავისივე რომანს ადგილს უმკვიდრებს საკმაოდ ვრცელ და საკმაოდ წარმომადგენლობით ინტერტექსტუალურ ველში, რომლის განმგებელიც ამჯერად თავად არის – როგორც ავტორი და როგორც მკითხველი. ამდენად, თუ შეიძლება ითქვას, საჯაროდ არის გაცხადებული მოთხრობის ტექსტთაშორისი მიმართება ავტორისავე სხვა ტექსტთან და, რაც მთავარია, მთელს ლიტერატურულ მემკვიდრეობასთან, რომელსაც შეიძლება ფლობდეს თანამედროვე ადამიანი. იგულისხმება, რომ ეს არეალი გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე საკუთრივ ტექსტში წარმოჩინდება. ისე კი, ავტორი ასახელებს ათეულობით მწერალსა და წიგნს. იგი ამ ტექსტებს გარკვეული თანმიმდევრობითაც კი ასახელებს, ისე, რომ ლიტერატურის დამწყებ მოყვარულს, ვასიკო კეჟერაძის უტოპიური პროექტის შესაბამისად, მართლაც შეეძლება მწერლობის „თვალუწვდენელ“ სამყაროში შეჭრა. თავის სიას გ. დოჩანაშვილი ეგრეთ წოდებული „საყმაწვილო ლიტერატუ-

რით" იწყებს: დიუმა, ჟიულ ვერნი, ჯეკ ლონდონი. რასაკვირველია, ეს არ არის იმთავითვე ყმაწვილთათვის შექმნილი ტექსტები, მაგრამ ეს სწორედ ის ნაწარმოებებია, რომლებიც იქმნებოდნენ პროზის სრულიად კანონიკური, ტრადიციული პრინციპების თანახმად და ორიენტირებულნი არიან ტრადიციულ ადამიანურ ფასეულობებზე. ამიტომაც სწორედ მათ საფუძველზე უნდა მოხდეს პიროვნების ცნობიერების ჩამოყალიბება. მაგრამ, რასაკვირველია, XX საუკუნის ადამიანი ვერ დარჩება (სულიერად და ცნობიერად) იმ სამყაროში, რომელიც ჯერ არ იცნობს რღვევას, შინაგან სირთულეს, ტრადიციასთან დაპირისპირებას. „საყმაწვილო ლიტერატურის" ფონზე რთულ ლიტერატურად, იმგვარ მწერლობად, რომელიც გარკვეული სულიერი და ინტელექტუალური მომზადების შემდეგ უნდა გაიცნოს ადამიანმა, სწორედ მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ტექსტებია დასახელებული: თომას მანის *სიკვდილი ვენეციაში*, ლიოსა და კორტასარი თავიანთი რომანებით. ეს მოთხრობა 1970-იან წლებში იწერება და ლათინური ამერიკის ლიტერატურის ბუმს აირეკლავს, ამასთანავე, ავტორი მიგვანიშნებს, რომ მისთვის ამ ეტაპზე სწორედ ეს ტექსტები მნიშვნელობს, რამდენადაც ვასიკო კეჟერაძეს ყველაზე ცინცხალი შთაბეჭდილებები ამ თხზულებათა მიმართ გააჩნია. ამდენად, მოთხრობის ინტერტექსტუალურ ველში უკვე შეჭრილნი არიან მარიო ვარგას ლიოსაცა და გაბრიელ გარსია მარკესიც, თუმცა მარკესი პირდაპირ არც არის დასახელებული, მხოლოდ რამდენჯერმე გახმიანებული სახელი „აურელიანო" მიგვანიშნებს, რომ *მარტოობის ასი წელიწადის* გარეშე ტექსტის ლიტერატურულ არეალს სრულად ვერ წარმოვიდგენთ.

მოთხრობაში *კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა* ორი ანტაგონისტური წყვილია წარმოჩენილი, რომლებიც ერთმანეთს უპირისპირდებიან სწორედ ლიტერატურული არეალის ფარგლებში: ლიტერატურის სიყვარულისა და

მისდამი ინდიფერენტულობის, მხატვრულ ტექსტთა ფლობისა თუ არფლობის საფუძველზე. ვასიკო კეჟერაძე და კლიმი ფლობენ ყველა იმ ტექსტს, რომელსაც ასახელებენ; თამაზი და მისი ხელმძღვანელი კი არ ფლობენ არც ერთს – უმრავლესობა არ წაუკითხავთ; რომლებიც წაუკითხავთ, არ გაუთავისებიათ. ვასიკო და კლიმი ერთადერთ რეალობად ლიტერატურას აღიარებენ; თამაზისა და ხელმძღვანელისათვის რეალურია მხოლოდ მატერიალური სამყარო და სავსებით არარეალურია ლიტერატურა. ერთი წყვილი ფიზიკურად ცხოვრობს მხოლოდ იმისთვის, რომ ურიცხვ მხატვრულ ტექსტებში შეჭრის საშუალება მიეცეს. მეორე წყვილის შესაძლებლობები ამ თვალსაზრისით სრულიად დასაზღვრულია; ისინი მუდამ დარჩებიან მხოლოდ თავანთი ერთადერთი მატერალური ცხოვრების ამარა და შეეცდებიან, უკიდურეს შემთხვევაში, მხატვრული ნაწარმოები აქციონ მიწიერი სამყაროს ატრიბუტად (მაგალითად, იკითხონ დიკენსი ჩრდილში, ხანდახან).

ფაქტობრივად, მოთხრობაში უაღრესად მწვავედ, სრულიად კონკრეტულად, მაგრამ, ამავე დროს, ენობრივი სიმსუბუქით არის წარმოჩენილი რეალურ და წარმოსახვით, მატერიალურ და ლიტერატურულ სამყაროთა დაპირისპირება. ეს, რასაკვირველია, აირეკლავს ქრისტიანულ პრინციპს სულიერ და ხორციელ საწყისთა წინააღმდეგობისა. ამგვარი ანალოგია შემთხვევითი არ არის. XX საუკუნის დამდეგის აზროვნებაში (მოდერნისტულ აზროვნებაში) ცხადად დადგინდა, რომ სარწმუნეობრივი კრიზისის ეპოქაში სწორედ ლიტერატურა იღებდა ფუნქციას, პიროვნების თვალწინ გადაეშალა სულიერი, ზემატერიალური სამყარო. მაგრამ გ. დოჩანაშვილის მიერ პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ეს მიმართება ძალიან დიდი სიფრთხილითა და მოკრძალებით არის ნაჩვენები. აქ საერთოდ არ ახსენებენ სულიერებას, სარწმუნოებას, მხოლოდ მინიშნებულია, რომ ლიტერატურას კვლავ გააჩნია მარადიული მისია ადამიანის "სულის ზრდისა" (ა. ბაქრაძე). გარდა

ამისა, ვასიკო კეჟერაძის მსჯელობიდან უნდა დავასკვნათ, რომ სწორედ ლიტერატურა გვაძლევს მარადიულობასთან, უკვდავებასთან ზიარების საშუალებას. რელიგიური კრიზისის ეპოქაში სარწმუნოების სანაცვლოდ სწორედ ლიტერატურის მეშვეობით დავძლევთ სიკვდილის შიშს, შიშს „ქვეყნად არსებულ ხმაურთაგან" ყველაზე საშინელი და უსიამო ხმისა – „პირველი გორახის დაცემისა საფლავში ჩადგმულ კუბოს სახურავზე" (დოჩანაშვილი, *კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა*, 36). მაგრამ სხვა რა შეიძლება დაუპირსპირდეს მატერიალური სამყაროს წარმავალობას, თუ არა სულიერების მარადიულობა? ლიტერატურისა და სულიერების მიმართებაც ამ მოთხრობაში საკმაოდ აშკარა, მაგრამ საკმაოდ შეფარულიც არის. მართალია, მთავარ გმირს ხანდახან გრძნობა მოერევა და საგრძნობი სენტიმენტალობით იწყებს ლიტერატურის აპოლოგიას (იხ. მისი ვრცელი მონოლოგი მე-12 თავში), მაგრამ მისი ეს აღტაცება გაწონასწორებულია ავტორის მიერ, ანუ ირონიზირებულია სხვა პერსონაჟთა მიერ. ჭარბი გრძნობებისაგან ხელოვნების განთავისუფლების პრინციპი ჯერ კიდევ მოდერნიზმში იქნა წამოყენებული. იმ ეპოქაშივე დაუკავშირდა ეს პრინციპი სწორედ ირონიას. ქართულ არეალშიც გაიჟღერა სიტყვებმა: „უკანასკნელი გამართლება პოეზიის არის ირონია!" (ტ. ტაბიძე). გურამ დოჩანაშვილიც სარგებლობს ირონიზმის პრინციპით, რომელიც მოდერნიზმის კვალდაკვალ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ უმთავრეს ესთეტიკურ კატეგორიად იქცევა. ქართულ ლიტერატურაშიაც მოდენიზმის ეპოქის შემდგომ მარადიული ჭეშმარიტებანი გარკვეული ირონიის ფონზე წარმოითქმება (გავიხსენოთ, თუნდაც, გიორგი ლეონიძის *ნატვრის ხე*). რაციონალისტურ პიროვნებას ლიტერატურა ერთგვარი შიშით აწვდის მარადიულ ფასეულობებს. ჯერ ერთი, მათ უკვე შეეხოთ ღირებულებათა გადაფასების პროცესი, ამიტომ ჩვენს წინაშე ძველებურად თამამად ვეღარ წარმოჩნდებიან. გარდა ამისა, ირონიზირება

ერთგვარი ფარია, რომლითაც ავტორი უნდო თვალისაგან იცავს თავისივე წრფელ პოზიციას; დაცულია ტაბუ, მისი „სულის საიდუმლო“ თითქოს არც არის გამოთქმული, მაგრამ მკითხველს მაინც ეცნობება, მართალია, ირონიის ნიღაბქვეშ. სწორედ ამგვარი მიმართება იკვეთება გ. დოჩანაშვილის მოთხრობაშიც. ჩვენთვის ცხადია, რომ ავტორი გვიმხელს თავის წრფელ გრძნობებს, თავის სიყვარულს ლიტერატურისადმი, მაგრამ ეს გრძნობები სწორედ იმ პერსონაჟის პირით არის გამოთქმული, ვისი ირონიზირების უფლებაც ავტორმა წინასწარ მოგვცა, რამდენადაც თხრობაში შეიყვანა ორი პერსონაჟი, რომლებიც ირონიული თვალით აღიქვამენ ვასიკო კეჟერაძეს; თითქოს ამ გზით მიგვითითა, რომ არც იმდენად გულუბრყვილოა, რომ ყველას დასანახად XX საუკუნის ბოლოს სააშკარაოზე გამოიტანოს თავისი გრძნობები. ამდენად, ჩვენს წინაშეა, ერთი მხრივ, წრფელი პოზიცია, მეორე მხრივ კი ამ პოზიციის ირონიზირება. მაგრამ, რაც მთავარია, მოთხრობაში შემოჭრილია მესამე პლასტი – ავტორისეული ირონია. ძნელი ამოსაცნობი არ არის, თუ ვის წინააღმდეგ მიმართავს თავის ირონიას ავტორი – სწორედ იმ პერსონაჟების წინააღმდეგ, ვინც, თავის მხრივ, ირონიას მიმართავს ჭეშმარიტებისადმი, სულიერებისადმი, ლიტერატურის სიყვარულისადმი. ამდენად, ერთი წრფელი გრძნობა ირონიის ორმაგი საფარველის ქვეშ არის წარმოდგენილი. მაგრამ ავტორისეული ირონია ჩვენ სწორედ იმისათვის გვჭირდება, რომ არ მივიღოთ თამაზისა და მისი ხელმძღვანელის პოზიცია, ვირწმუნოთ მისი სიმცდარე, ესე იგი, ვირწმუნოთ ლიტერატურის სიყვარულის ჭეშმარიტება. ავტორის მიზანი თითქოს საერთოდ არ ეწინააღმდეგება ლიტერატურის ტრადიციულობას; იგი გვიხატავს გმირს, რომელსაც, ტრადიციისამებრ, უყვარს ლიტერატურა. მაგრამ ის ფორმა, რომლითაც მიზანი ხორციელდება, საკმაოდ გართულებულია; ეს გმირი ავტორმა ირონიის ორმაგი ნიღბით აღჭურვა. თავის პოზიციასაც კი

კეჟერაძე გვამცნობს დიდ მწერალთა ავტორიტეტებით აღჭურვილი. მისი პრინციპები, ერთი მხრივ, უაღრესად ინდივიდუალურია, რამდენადაც სიღრმისეული სულიერი ძიებების შედეგად აქვს მოპოვებული, მაგრამ, მეორე მხრივ, ამ ძიებათა შედეგი არის მხოლოდ ის, რომ პიროვნება კაცობრიობის ზოგადი გამოცდილების არეალს შეუერთდა, შეიჭრა ლიტერატურულ ტექსტთა სამყაროში. ამასთანავე, ავტორი, რომელიც თავად არის აღსავსე ამ გამოცდილებით, გვესაუბრება ისევ და ისევ ლიტერატურის სამყაროს შესახებ. მისი აზრიც მხოლოდ იმდენად არის ავტორიტეტული, რამდენადაც დიდ ავტორიტეტებს ეყრდნობა. ეს კი სავსებით შეესაბამება პოსტმოდერნისტულ პოზიციას, რომელიც უმბერტო ეკოს აგონებს იმ მამაკაცს, რომელსაც შეუყვარდა ძალიან განათლებული ქალი. მას ესმის, რომ ასე უბრალოდ ვერ ეტყვის ამ ქალს – „მე შენ სიგიჟემდე მიყვარხარ", რადგან იცის, რომ მან იცის (ქალმა კი იცის, რომ კაცმაც იცის), რომ ასეთი სიტყვები უკვე დაიწერა ბაბარა ქართლანდის მიერ, ამიტომ მისი პრეროგატივად დარჩა. მაგრამ გამოსავალი მაინც არსებობს. მან უნდა თქვას: „როგორც ბარბარა ქართლანდი იტყოდა, მე შენ სიგიჟემდე მიყვარხარ". ამგვარად ის თავიდან აიცილებს ყალბ უმანკოებას, რამდენადაც აშკარად აღიარა, რომ უმანკო საუბარი შესაძლებელი აღარ არის; მიუხედავად ამისა მაინც გამოთქვა ის, რისი თქმაც უნდოდა ქალისათვის – რომ მას ის უყვარს, მაგრამ უყვარს დაკარგული უმანკოების ხანაში. თუ ქალი მზად არის, მიიღოს ეს თამაში, ის მიხვდება, რომ სიყვარულის ახსნა სიყვარულის ახსნად დარჩა. არც ერთ თანამოსაუბრეს აღარ ძალუძს უბრალოება. მათ მხრებზე აწვებათ წარსული, ყველაფერი ის, რაც უკვე ითქვა, რასაც ველარსად გაექცევი. ორივე შეგნებულად და დიდი სიამოვნებით ებმება ირონიის თამაშში... და მაინც, მათ შეძლეს, კიდევ ერთხელ ელაპარაკათ სიყვარულზე (Eco, *Postcript*, 67-68). სწორედ ასევე ლაპარაკობს სიყვარულზე გურამ დოჩანაშვილი მოთხრობაში *კაცი, რომელ-*

საც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა. ამასთანავე, ავტორი პირდაპირ გვეუბნება, რომ მისთვის ლიტერატურის სიყვარულს სწორედ ტექსტთან თანაზიარობის განცდისას მიღებული სიამოვნება განაპირობებს: „იყო მკითხველი, ეს თავისთავად სასწაულია" – ამბობს აღტაცებული კეჟერაძე მას შემდეგ, რაც ვრცელ მონოლოგში ჩამოთვლის, თუ როგორი სიამოვნება შეიძლება მიიღოს კაცმა ტექსტის კითხვისას. გმირი პირდაპირ აცხადებს, რომ საბოლოო ჯამში ეს სიამოვნება უტოლდება პიროვნული თავისუფლების მიღწევას (იხ. მე-13 თავი), რაც შეიძლება გავიგოთ, როგორც საკუთარი მე-ს საზღვრების გადალახვა ან პირიქით – როგორც საკუთარ მე-სთან ჭეშმარიტი თანაზიარობა. რასაკვირველია, მთავარი გმირის მსჯელობა სავსებით ალოგიკურად მიიჩნევა თამაზისა და მისი ხელმძღვანელის მიერ. იმისათვის, რომ დავრწმუნდეთ, თუ რამდენად ზუსტად შეიძლება შეესაბამებოდეს ავტორისეული პრინციპები ტექსტის აღქმის ზოგად თეორიას, მოვიყვანთ ფრაგმენტს როლან ბარტის ნაშრომიდან *სიამოვნება ტექსტისაგან*: „წარმოვიდგინოთ ინდივიდი (თავისებური ბატონი ტესტი უკუღმა), რომელმაც გაანადგურა თავის თავში ყველა შინაგანი წინაღობა, ყველა საკლასიფიკაციო კატეგორია და ყველა გამონაკლისი – ამასთან, არა სინკრეტიზმის მოთხოვნილებით, არამედ სურვილით, თავი დააღწიოს ძველთაძველ აჩრდილს, რომლის სახელია ლოგიკური წინააღმდეგობა. ასეთი ინდივიდი ერთმანეთში აურევდა ყველა შესაძლებელ ენას, იმათაც კი, რომლებსაც ურთიერთგამომრიცხავებად მიიჩნევენ. ის უხმოდ აიტანდა ყველა ბრალდებას ალოგიზმში, არათანმიმდევრულობაში; აუღელვებელი დარჩებოდა როგორც სოკრატული ირონიის პირისპირ (განა ადამიანის მხილება საკუთარ თავთან წინააღმდეგობაში მისი შერცხვენის უკიდურესი ფორმა არ არის?), ასევე შიშიმომგვრელი კანონის პირისპირ (რამდენი სასამართლო ბრალდება ეფუძნება პიროვნების მთლიანობის ფსიქოლოგიას); ჩვენს საზოგადოებაში ის გახდებოდა

ზნეობრივი დაცემის განსახიერება: სასამართლოში, საგიჟეში, სკოლაში, მეგობრებთან საუბარში მას უცხოდ მიიჩნევდნენ. მართლაცდა, ვის შეუძლია თამამად აღიაროს, რომ ეწინააღმდეგება საკუთარ თავს? მიუხედავად ამისა, ასეთი კონტრგმირი არსებობს. ეს არის ტექსტის მკითხველი – სწორედ იმ მომენტში, როცა მისგან სიამოვნებას იღებს. ამ მომენტში ძველი ბიბლიური მითი კვლავ ბრუნდება ჩვენთან: ამიერიდან ენათა აღრევა აღარ არის სასჯელი. სუბიექტს საშუალება ეძლევა, ისიამოვნოს თავად იმ ფაქტით, რომ არსებობენ, მხარდამხარ მუშაობენ განსხვავებული ენები. ტექსტი-სიამოვნება – ეს ბედნიერი ბაბილონია" (Барт, *Избранные работы,* 462). თამაზისა და მისი ხელმძღვანელის აზრით კეჟერაძე მართლაც ურევს ერთმანეთში ყველა ენას (იმ ტექსტების ენებს, რომელსაც ისინი არ ფლობენ) და იგი მართლაც ეწინააღმდეგება საკუთარ თავს. თავად კეჟერაძისათვის კი ეს წინააღმდეგობა არ არსებობს, რადგან მისთვის არ არსებობს წინააღმდეგობა განსხვავებულ მხატვრულ ტექსტთა ენებს შორის. ავტორიც ცხადად მიგვითითებს, რომ ყველა ლიტერატურული ტექსტის ენა ჭეშმარიტია, ამ ჭეშმარიტებას კი წარმოგვიჩენს ხელმძღვანელის ენის (ზოგადად კი – საბჭოური იდეოლოგიის ენის) ტოტალური სიყალბის ფონზე. მოთხრობა სწორედ ამ თავისებური მეტაენის ფონზე იწყება. ხელმძღვანელის ტერმინებით დამძიმებული, სინტაქსურად გართულებული და, ამავე დროს, გაუმართავი მეტყველება აშკარაა პაროდიაა იმხანად გაბატონებული იდეოლოგიზირებული ენისა, რომლის მიღმაც არ დგას არსი, არ დგას ჭეშმარიტება, ამიტომ ეს ენა ბოროტი ძალის აგრესიის განცდას აღძრავს. აქვე უნდა ითქვას, რომ თავად ხელმძღვანელის პერსონაჟი პაროდირებაა სოციალისტური ხელმძღვანელის ტიპისა (მას პიროვნული სახელი არც კი გააჩნია მოთხრობაში). ამასთანავე, მწერალი მიგვითითებს, რომ ის მხოლოდ მისი ხელმძღვანელია, ვინც თავს მისდამი დაქვემდებარებულად მიიჩნევს.

მაგრამ ამ ხელმძღვანელობის არეში, თამაზისაგან განსხვავებით, სრულიადაც არ შედიან ვასიკო კეჟერაძე და კლიმი. ავტორი, როგორც თავისი დროის ოპტიმისტი, მიგვანიშნებს, რომ თუ კაცი ცხოვრობს სულიერი ფასეულობებით (ამ შემთხვევაში — ლიტერატურის სიყვარულით; სხვა შემთხვევაში - თუნდაც, ერთი რამის სიყვარულით, დაფარვა რომ სჭირდება), მაშინ მას შეუძლია, თავი დაიხსნას თვით ტოტალიტარული ხელმძღვანელობის რეჟიმისგანაც. მაგრამ თავად მოთხრობაში ვასიკო კეჟერაძისა და ხელმძღვანელის პოზიციათა დაპირისპირება წარმოჩნდება სწორედ ენობრივ დონეზე: საბჭოური იდეოლოგიის მეტაენისა და მხატვრულ ტექსტთა ენის დაპირისპირების მეშვეობით. მაგრამ, გარდა ამისა, ეს წინააღმდეგობა გამოკვეთილია სოციალურ სფეროსთან მიმართებითაც. შემთხვევითი არ არის, რომ ხელმძღვანელი და თამაზი სოციოლოგები არიან, რომ ვასილ კეჟერაძე სწორედ მათ სოციოლოგიურ გამოკვლევას აფერხებს. ამ გამოკვლევის მიხედვით, სოციოლოგიის პრინციპების შესაბამისად, შედგენილია საერთო სქემა, რომელსაც უნდა დაემორჩილოს საღი აზრისა და ლოგიკური აზროვნების უნარის მქონე ყველა ინდივიდი (რომლებიც ავტორის მიერ არც კი მიიჩნევიან ინდივიდებად, ინდივიდუალური შინაგანი სამყაროს მფლობელებად). ნიშანდობლივია, რომ გამოკვლევა უნდა ასახავდეს „ქალაქის ტიპის დასახლებაში მცხოვრებ მუშა-მოსამსახურეთა ყოველდღიური საქციელის ასპექტებს“ (დოჩანაშვილი), ანუ ადამიანთა ყოფასა და თავისუფალ დროს ურბანისტულ გარემოში. მოდერნიზმშივე ურბანიზმი თანამედროვე ადამიანის ერთ-ერთ უმთავრეს პრობლემად გამოიკვეთა, რამდენადაც სწორედ ქალაქურ გარემოს დაუკავშირდა პიროვნების ინდივიდუალობისა და სულიერების ჩახშობა. ჩვენც გვახსოვს, როგორი სიმძაფრითა და დრამატიზმით აისახა ეს პროცესი XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ პოეზიაშიც. მაგრამ გურამ დოჩანაშვილთან, პოსტმოდენიზმის პოზიციის თანახმად, კვლავ გვხვდება მოდერნის-

ტული პრობლემა, ოღონდ ამჯერად ის საკმაო სიმსუბუქითა და ირონიულობით არის დამუშავებული. აქ იგრძნობა ირონია არა მხოლოდ მოდერნიზმისეული ურბანიზმის, არამედ სოციალიზმისეული პოლიტიზირებული ქალაქური მოდელის წინააღმდეგაც, რამდენადაც საბჭოური იდეოლოგიის „ზრუნვა" მშრომელებზე, ბუნებრივია, გულისხმობდა სწორედ იმ პიროვნული თავისუფლების აღკვეთას, რომლის მოპოვების გზასაც სახავს ავტორი. ამასთანავე, პიროვნების ამგვარი ინდივიდუალიზმი ეწინააღმდეგება საზოგადოების, სოციუმის ბუნებას. მაგრამ რამდენად უკავშირდება ეს პრობლემა ლიტერატურის სიყვარულს, ტექსტის კითხვას? რ. ბარტის მიხედვითაც „ყოფით ადამიანურ ურთიერთობათა ზღვაში ტექსტი თავისებური კუნძულია. ის ამტკიცებს სიამოვნების ასოციალურ ბუნებას (სოციალურია მხოლოდ თავისუფალი დრო) და საშუალებას გვაძლევს, შევნიშნოთ იმ ჭეშმარიტების სკანდალურობა, რომელიც მდგომარეობს სიამოვნებაში. სიამოვნება – თუ დავივიწყებთ ყველა სახეობრივ ასოციაციას, რომელიც უკავშირდება ამ სიტყვას – ყოველთვის ნეიტრალურია" (Барт, *Избранные работы*, 473). სწორედ ნეიტრალურობის, შინაგანი ავტონომიურობის გამო ხდება კეჟერაძე ამდენად საშიში საბჭოური სოციოლოგიისათვის, მაგრამ საკითხავია, რატომ ვერ ახერხებს გარემო და იდეოლოგია მის შინაგან არსებაში შეჭრას თუნდაც მაშინ, როცა ის არ არის ტექსტის კითხვის პროცესში? ავტორის პასუხი აქაც სავსებით მარტივია: ის სულიერად და ცნობიერად ყოველთვის რჩება ტექსტთან. ის დროს არ ჰკარგავს რიგში ან გაჭედილ ტრამვაიში დგომისას, რადგან ამ წუთებშიც ფიქრობს წაკითხულზე. სწორედ ამიტომ გარეალობა ვერ იჭრება მის შინაგან არსებაში. მხატვრული სივრცის თვალსაზრისითაც ნაწარმოებში ერთმანეთს უპირისპირდება გარესამყარო და კეჟერაძის ფოტოატელიე. ანტაგონისტური წყვილებიც, ფაქტობრივად, სხვადასხვა სამყაროს განეკუთვნებიან; ერთნი – ფოტოგრაფის ატელიეში

დაცულ, რეალობისაგან შეუვალ მიკროსამყაროს, მეორენი — ურბანისტულ სოციალურ გარემოს, საბჭოური იდეოლოგიით გაჯერებულს. ბუნებრივია, სწორედ ამ გარემოსაგან იცავს თავს ვასიკო კეჟერაძე თავის ფოტოატელიეში; არა მხოლოდ იცავს თავს, არამედ ცდილობს, სხვებიც კი ჩაითრიოს. თავად გარესამყარო კი ვერასგზით ვერ ჩაითრევს მას, რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, მაშინაც კი, როცა თავისი ატელიედან გამოდის, ის ინარჩუნებს შინაგან ავტონომიას, მისი სული და გონება შეუვალია. დაპირისპირების მსგავსი ფორმა ქართულ ლიტერატურაში ოდითგანვე ცნობილია. ჰაბო თბილელიც ამგვარად იცავდა თავს ბოროტებისაგან, მაბეზღართა მაცდუნებელი ენისაგან და თავის გონებასა და სულს ფსალმუნთა ენისაკენ, აბსოლუტური ჭეშმარიტებისაკენ მიმართავდა. სწორედ ასევე, თანამედროვე გმირი ცდილობს, თავის ცნობიერებაში არ შეუშვას გარესამყაროს ამაო ხმაური მაშინაც კი, როცა ფიზიკურად ამ სივრცეში იმყოფება, ანუ, როგორც იოანე საბანისძე გვასწავლიდა, სხეულებრივად ქალაქში მყოფი შინაგანად მარხულობდეს. რასაკვირველია, გურამ დოჩანაშვილთან პირდაპირი ციტირების სახით არ გვხვდება მიმართება ჰაგიოგრაფიულ ტექსტთან. შესაძლოა, ავტორისათვის ეს მიმართება არც არის ცნობიერ დონეზე წარმოჩენილი, მაგრამ ცხადია, რომ შინაგანი მდგრადობის დაცვის ამგვარი ხერხი ქართული ლიტერატურის არეალში სარწმუნოებრივ ტრადიციას უკავშირდება. ალბათ, მსგავს ხერხს მიმართავდნენ საბჭოთა პერიოდში მცხოვრები ინტელექტუალები. ამ ხერხს მიმართავს ვასიკო კეჟერაძეც. ავტორიც აშკარად გვაცნობს ჩვენ ამ მეთოდს, ისევე როგორც გვამცნობს, თუ როგორი თანამიმდევრობით სჯობს ლიტერატურის სამყაროში შეჭრა. მაგრამ აქვე ისმის კითხვა: იოანე საბანისძე მიგვითითებს, რომ ცდუნებისაგან, ავი აზრებისაგან ცნობიერების დაცვით ჰაბო თბილელი იცავს თავის სულს. საკუთრივ რას იცავს ამ გზით ვასიკო კეჟერაძე? რამდენადაც მოთხრობა ლიტერატურის,

მხატვრული სამყაროს სიყვარულს ეხება, მატერიალურ რეალობაზე ორიენტირებული ცნობიერ-ინტელექტუალური სამყარო აქ თვითკმარ ღირებულებად ვერ გამოცხადდება. მაგრამ აქ არც სულიერი სამყარო არის სადმე ნახსენები. წიგნი იწერება მოდერნიზმის ეპოქის შემდგომ და საბჭოური სოციალიზმის ეპოქის გარემოცვაში. ორივე ფაქტორი განაპირობებს, რომ სულიერი ან რელიგიური მიმართება ცხადად არ იქნება წარმოჩენილი. საბჭოური ეპოქა მას აშკარად ებრძვის. ვერც ამავე პერიოდის დასავლურ მწერლობაში შევხვდებით პირდაპირ მსჯელობას სულიერ ფასეულობებზე, სულიერ ძიებებზე, სარწმუნოებრივ მიმართებაზე. მოდერნისტული ეპოქის შემდგომ, მას შემდეგ, რაც მაღალმა მოდერნიზმმა მთელი სიცხადით წარმოაჩინა სულის კრიზისი, ავანგარდიზმმა კი ამჟობინა ამ პრობლემის გარეგანი უგულებელყოფა, სულიერ სირთულეებზე ყურადღების გამახვილება და აშკარა საუბარი მიღებული აღარ არის; მოგვიანებით კი, პოსტმოდენიზმში კი ძირეულ რეალობასთან, სულიერ სინამდვილესთან მიმართება გაუქმებულად ცხადდება. შეიძლება ითქვას, რომ თანადროულობის თვალსაზრისით მოთხრობა მოქვეულია ორმხრივი სიმულაკრულობის სინამდვილეში: დასავლური სოციუმის სიმულაციურობას ენაცვლება საბჭოური სიმულაცია. *კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა* შეიძლებოდა მიგვეჩნია წმინდა სიმულაკრად, რომელსაც აღარანაირი კავშირი აღარ გააჩნია რეალობასთან, რასაკვირველია, არც ძირეული რეალობის აღქმის პერსპექტივა იქნებოდა შენარჩუნებული; მით უფრო, რომ XX საუკუნის მეორე ნახევარში მართლაც გაიჟღერებს ის აზრი, რომ ლიტერატურას განსაზღვრავს არა რეალობა (თუნდაც ძირეული რეალობა), არამედ მხოლოდ თავად ლიტერატურის წარსული და მომავალი. არც გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში დასტურდება, რომ მწერლობა რეალობით არის განსაზღვრული, რომ ლიტერატურას რეალობა მართავს. ეს ტექსტი არ მიგვითითებს რეალობაზე,

როგორც მატერიალურ სამყაროზე, მაგრამ მიგვითითებს თუ არა იმ სამყაროზე, რასაც ბოდრიარი ძირეულ რეალობას უწოდებს, ანუ ღვთიურ, აბსოლუტურ სამყაროზე, ღვთიურ ჭეშმარიტებაზე? მოთხრობაში ეს პირდაპირ არ არის აღიარებული. „მერედა, რა გამოვა ამით?“ – ეკითხება ხელმძღვანელი კეჟერაძეს, როცა ის გააცნობს „კარცერ-ლუქსების“ პროექტს. „მეტი რაღა უნდა გამოვიდეს, დალოცვილო – მივიღებთ ადამიანს, ვისაც ძლიერ უყვარს ლიტერატურა!“ – პასუხობს ის, მაგრამ ავტორი მაინც აიძულებს თავს, დააზუსტოს, რომ მისთვის ლიტერატურა არ არის ოდენ „სიმულაკრის პრეცესიის“ სამყარო, ფიქციის საუფლო. პოსტმოდერნისტულ პოზიციასთან სწორედ ეს შეხედულება დგას უფრო ახლოს და, ვგონებ, სწორედ ამ აზრისა არიან თამაზი და მისი ხელმძღვანელი. მაგრამ ვასილ კეჟერაძე განაგრძნობს: „ყველა ნორმალური მოთხრობის წაკითხვის შემდეგ ხდები ოდნავ უკეთესი, ვიდრე ხარ, უფრო ჭკვიანი, ვიდრე იყავი“ (დოჩანაშვილი, 344). ამდენად, ავტორი ძალიან მოკრძალებით, მაგრამ მაინც გვამცნობს, რომ XX საუკუნის ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი სისტემების მოძალების მიუხედავად მას მაინც სწამს ტრადიციული სარწმუნოებისა და ლიტერატურის ტრადიციული მისიისა. ამ ავტორის სხვა თხზულებები, რომლებიც წინ უძღოდა ამ მოთხრობას, თითქოს ნაკლებად წარმოგვიჩენდა მწერლის სარწმუნოებრივ პოზიციას, მაგრამ მომდევნო ნაწარმოებები, განსაკუთრებით კი *სამოსელი პირველი* ან, თუნდაც, *ვატერ(პო)ლოო, ანუ აღდგენითი სამუშაოები*, უკვე აშკარად დაგვისახავს, რომ მწერალი სულიერად კვლავ დარჩა, ან უკვე დაბრუნდა სარწმუნოებრივ სივრცეში და ჩვენც კონკრეტულად გვიჩვენებს გზას, რომლითაც უძლები შვილის მსგავსად შეიძლება დავუბრუნდეთ სარწმუნოების წიაღს. ეს არ არის პოსტმოდერნიზმის პოსტულატი, მაშინ, როცა მოდერნიზმის ადრეულ პრინციპებს, განსაკუთრებით კი სიმბოლიზმის თეორიას, სავსებით თანხვდება. ამდენად, თუკი მოვისურვებთ,

რომელიმე კონკრეტული ტერმინი მივუსადაგოთ ამ ტექსტს, შეიძლება ერთგვარი გაურკვევლობა წარმოიშვას. ბუნებრივია, ავტორი არც რეალისტია, არც მოდერნისტი და არც პოსტმოდერნისტი, მაგრამ ცალკეული სპექტრით ნაწარმოებში სამივე პოზიცია აირეკლება. ალბათ შეიძლება ითქვას, რომ გ. დოჩანაშვილი ამ საუკუნის ყველა ტენდენციის გათვალისწინებით კვლავ ირჩევს ტრადიციული მწერლობისა და ტრადიციული სარწმუნოების წიაღს, მაგრამ ეს არ არის ის ავტორი, რომელიც ამ წიაღიდან არასოდეს გამოსულა. სარწმუნოებრივი თვალსაზრისით აღიქვამს ის ტექსტთა ფლობის, ლიტერატურის ცოდნის პრობლემასაც. ავტორი ამ მოთხრობაში ახდენს ცოდნის დიფერენცირებას. ერთია ცნობიერი ცოდნა, პიროვნების მიერ გარკვეული პროფესიული ინფორმაციის ფლობა; მეორეა სულიერი ცოდნა და ლიტერატურის, როგორც მარადიული და ზოგადსაკაცობრიო ინფორმაციის ფლობა, რაც შეიძლება გავაიგივოთ სიბრძნის ფლობასთან. სიბრძნე კი ძველ ქართულში აღნიშნავდა ღვთიურ ჭეშმარიტებას, რომელიც ადამიანს სულიერ სამყაროსთან აკავშირებდა. ახლა მას სულიერ სამყაროსთან აკავშირებს ისევ და ისევ ლიტერატურა. როცა ხელმძღვანელი ვასიკო კეჟერაძის ლიტერატურულ ცოდნას უპირისპირებს თავის პროფესიულ ცოდნას, კეჟერაძე უარყოფს ამ მიმართებას, რადგან ადეკვატურად არ მიიჩნევს ცოდნათა რეგისტრებს. ის სთავაზობს ხელმძღვანელს, მის პროფესიულ განსწავლულობას სოციოლოგიაში დაუპირისპიროს საკუთარი პროფესიულ განსწავლულობა ფოტოგრაფიაში. ამ თვალსაზრისით ისინი თანაბარ დონეზე შეიძლება აღმოჩნდნენ, რადგან ორივე ფლობს პროფესიულ ინფორმაციას, მაგრამ კეჟერაძის აღმატება ხელმძღვანელზე იწყება იქ, სადაც თავდება მატერიალური სფერო და გადაიშლება სფერო ლიტერატურისა, ზოგადსაკაცობრიო, ზემატერიალური ფასეულობებისა. ამდენად, მოთხრობაში საკმაოდ მკვეთრად არის წარმოჩენილი მატერიალურ და ზემატერიალურ სამყაროთა

დაპირისპირება, მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ეს წარმოჩენილია ენობრივ დონეზე. ანტაგონისტური წყვილები ენობრივ სისტემათა დონეზე ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს და საბოლოოდ ლიტერატურის გამარჯვებაც ენობრივი ზეგავლენის ფორმით იქნება ნაჩვენები. თამაზისა და მისი ხელმძღვანელის ენისათვის ერთადერთი ნიშნული შეიძლება იყოს საგნობრივი სამყარო, მატერიალური რეალობა, მაშინ, როცა კეჟერაძისათვის ენობრივი ნიშნები მხოლოდ ლიტერატურულ რეალობაზე მიგვანიშნებენ. ცხადია, ეს გმირები მოთხრობაში ერთმანეთს ვერ უგებენ, მაგრამ ვერ უგებენ სწორედ იმიტომ, რომ მათეული რეალობა და მათეული ნიშანთა სისტემები ამდენად არ ემთხვევა ურთიერთს.

მოთხრობის კვანძი ერთადერთი სიტყვით იხსნება: „ჩამომალაბორანტეს". ეს უცნაური სიტყვა, ქართული სიტყვათწარმოების პატარა შედევრი, ჩვენს თვალწინ შეიქმნა, უფრო სწორად, დასაბუთდა მისი ორიგინალობა. ამ სიტყვას თითქოს „რომელიმე კლიმის" გასართობად ქმნის ავტორი, მაგრამ ის, რაღაც, ცუდად აეკვიატება თამაზს და ბოლოს რეალობად იქცევა. შეგვიძლია თუ არა, ამ სიტყვის საფუძველზე ვიმსჯელოთ მწერლის ოპტიმიზმის შესახებ? როგორც ვნახეთ, მოთხრობაში ნაჩვენები იქნა ლიტერატურისა და რეალობის წინააღმდეგობა. საღი გონებისა და მატერიალისტური პოზიციის თანახმად, რომელსაც თამაზი და მისი ხელმძღვანელი აღიარებენ, ცხოვრება ქმნის და განაგებს ლიტერატურას. ისიც მორჩილად და ნეიტრალურად ასახავს ცხოვრებას. სწორედ ეს პრინციპია წარმმართველი 1970-იანი წლების ქართულ ოფიციალურ კულტურაში. საწინააღმდეგო პრინციპს, ისევე როგორც ყველა ანტირეალისტურ ტენდენციას, მეტნაკლები სისასტიკით ებრძვიან, მაგრამ კონკრეტულ ტექსტში სწორედ საპირისპირო მიმართება იკვეთება. ლიტერატურული, არარეალური სამყარო, რაციონალიზმის თვალსაზრისით აბსურდული ენა, ზეგავლენას ახდენს მატერიალურ სამყარო-

ზე. „გაუმცროსმეცნიერთანამშრომლებულ“ თამაზს სწორედ ამ სამყაროს ზეგავლენით (ანუ ვასიკო კეჟერაძის ზეგავლენით) „ჩამოალაბორანტებენ“. რასაკვირველია, XX საუკუნის არსი შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მატერიალური სამყაროს აგრესია ადამიანის სულზე, მაგრამ გურამ დოჩანაშვილის მწერლური ოპტიმიზმი საპირისპირო მიმართებას გვიჩვენებს: სულიერი სამყარო არ აძლევს ადამიანს ნებას, ბოლომდე მიენდოს მატერიალური სამყაროს თვითკმაყოფილ დინებას (თვითკმაყოფილების გრძნობა, როგორც იტყოდნენ, ძალიან მკაცრად არის გაკიცხული მოთხრობაში). ტრადიციულად, როგორც ცხოვრებაში, ისე მწერლობაში საწუთროს სიმუხთლეს, მიწიერი ცხოვრების არამდგრადობას გმირი განსაცდელის, სულიერი გამოცდის შემდეგ შეიცნობს. მისი ერთადერთი ხსნა წუთისოფლის ორომტრიალში სულიერი თვალთახედვის შოპოვებაა. თანამედროვე მწერალთან საწუთროს მინდობილ გმირს, მატერიალისტურად მოაზროვნე ადამიანს, გამოცდას უმზადებს ლიტერატურა. ამ შემთხვევაშიც თუნდაც ერთი ნაწარმოების სიყვარული, თუნდაც ერთი მხატვრული ტექსტის აღქმის ძალა მისცემდა მას საშუალებას ამ განსაცდელიდან თავის დახსნისა. მეორე მხრივ, ერთი ტექსტის ჭეშმარიტი წვდომით გმირს გაეხსნებოდა ყველა მხატვრული ტექსტის სამყარო, რამდენადაც ისინი სინამდვილეში ზოგად პრინციპებს ეფუძნება და ერთ დიდ მთლიანობას წარმოადგენს. მაგრამ ასეთ შემთხვევაში ამგვარი პერსონაჟები იმთავითვე აღარ იქნებოდნენ დაპირისპირებულნი ლიტერატურულ სამყაროსთან და ანტაგონიზმი აღარც იარსებებდა. მოთხრობაში კი მართლაც ებრძვის ერთმანეთს ლიტერატურა და ცხოვრება. ეს ბრძოლა სრულიადაც არ არის დრამატული. როგორც პოსტმოდერნულ ეპოქას შეჰფერის, ის ოდნავ ირონიულიც, ოდნავ მსუბუქიცაა. სწორედ ამგვარად აღიქვამს მკითხველი (თუ თავად პერსონაჟიც) თამაზის ჩამოლაბორანტებას. მაგრამ განა ეს არ არის ლიტერატურის ნამდვილი გა-

მარჯვება მატერიალურ რეალობაზე? დამარცხებული გმირი უკვე საბრალოცაა. მან იწვნია მარცხი ირეალური, არარსებული მხატვრული სამყაროსაგან. რასაკვირველია, მწერალი არ არის იმდენად გულუბრყვილო, რომ ამ გმირს მართლაც გაუხსნას გზა ლიტერატურის სამყაროსაკენ, მხატვრულ ტექსტთა ენისაკენ, მაგრამ ჩამოლაბორანტებული თამაზი თავის პოზიციას, თავისდაუნებურად, სწორედ ამ უცნაური სიტყვიერი ფორმით აღიქვამს. ამდენად, ლიტერატურის გამარჯვებაც მხატვრული ტექსტის ენის გამარჯვებასთან არის გაიგივებული. ირეალური ლიტერატურული ენა და სამყარო ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ცხოვრებაზე და ზეგავლენას ახდენს მის ცნობიერებაზეც, სულის გარდაქმნა კი, ბუნებრივია, ჯერ ძალიან შორს არის.

კომუნიკაციის შესა(შეუ)ძლებლობა[1]

გურამ დოჩანაშვილის *დაეძებდა (ერთგვარი მოთხრობა), ((ალაგ დეტექტივიც))* (1998) გახლავთ ანტიკომუნიკაციური ნაწარმოები. ფაქტობრივად, ეს არის ერთადერთი დასკვნა, რომელიც შეიძლება გამოიტანოს მკითხველმა ფაქტურის მხრივ უაღრესად გართულებული ტექსტის გაცნობის შემდეგ. თუკი ამ აზრს ამოსავალ დებულებად მივიღებთ, სიძნელე, რომელსაც ვაწყდებით ტექსტის აღქმის პროცესში მხატვრული კომუნიკაციის მოლოდინში, მომდინარეობს არა ჩვენგან როგორც რეციპიენტისაგან, არამედ თავად ავტორისაგან. ნაცვლად იმისა, რომ, ტრადიციისამებრ, შექმნას მკითხველისათვის მაქსიმალურად მისაწვდომი, სასიამოვნოდ აღსაქმელი მოთხრობა („მოთხრობა-კანფეტი," როგორც აქვე თავად გ. დოჩანაშვილი უწოდებს), ავტორი ქმნის ნაწარმოებს, რომელმაც, როგორც ჩანს, თავად მასშიც და მკითხველში უნდა აღძრას ტექსტის გაუთავისებლობის, ტექსტთან კავშირის შეუმდგარობის, მხატვრული კომუნიკაციის განუხორციელებლობის განცდა, რაც შეიძლება განზოგადდეს მიზნის განუხორციელებლობის განცდამდეც, რადგან უმთავრესი მიზანი, რომლითაც ავტორი შეიძლება წერდეს, ხოლო მკითხველი კითხულობდეს ტექსტს, არის კიდეც მხატვრული კომუნიკაცია, ანუ ავტორსა და მკითხველს შორის ინტელექტუალურ-ემოციური კავშირი. ამ თვალსაზრისით მოთხრობის სათქმელი მართლაც შეიძლება გავიგოთ, როგორც ურთიერთკავშირისაკენ, ანუ მიზნისაკენ მისწრაფების ამაოება. ეს სათქმელი ავტორის მიერ თანამიმდევრულად, განსხვავებულ მხატვრულ დონეებზე არის დამუშავებული.

რას მოგვითხრობს ეს ნაწარმოები? როგორ ამუშავებს მწერალი თავის ჩანაფიქრს ჟანრობრივ და სიუჟეტურ დონეზე? – შეუმდგარი კომუნიკაციის განცდას მწერალი ქმნის

1 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *კომუნიკაციის შესა(შეუ)ძლებლობა*, 144-158.

ტექსტის ჟანრობრივი დიფერენციაციის გზითაც, რამდენადაც სათაურშივე გვეუბნება და მოთხრობაშიც გვიმტკიცებს, რომ ეს დეტექტივია; თავადვე ჩამოთვლის ნიშნებს, რომელთა მიხედვითაც ნაწარმოები დეტექტიურ ჟანრს შეიძლება მივაკუთვნოთ; მაგრამ, რა თქმა უნდა, რეალურად არც *დაეძებდა* წარმოადგენს დეტექტივს, არც ავტორს სჯერა ამის და არც მკითხველისაგან ითხოვს დაჯერებას. შეიძლება ითქვას, რომ ჟანრობრივ-კომუნიკაციური განსაზღვრულობის ნაცვლად ამით ავტორი აღწევს კიდეც კომუნიკაციურ დეზორიენტაციას. სიუჟეტური თვალსაზრისით კი *დაეძებდა* იწყება პროზაული თხზულებისათვის სავსებით მისაღები, ტრადიციული ფორმით: ორი გმირის შეხვედრით. აქ ავტორი, თითქოს, არ მიმართავს ნოვატორულ ხერხებს, არ ეძებს ორიგინალურ გზებს; მაგრამ ტრადიციულ დასაწყისს არ მოსდევს ტრადიციული განვითარება ამბისა და მოთხრობაც მთავრდება იქვე სადაც დაიწყო, ამდენად ნაწარმოები არ ამართლებს მკითხველის ბუნებრივ მოლოდინს, რომ დასაწყისს მოსდევს გაგრძელება და ბოლოს, დასასრული, რაც მხატვრული ნაწარმოების შემდგარობის, ტექსტის ლოგიკურობისა და დასრულებულობის განცდას აღძრავდა. როგორც ლიტერატურის სემიოტიკაშიც არის აღნიშნული, „ტექსტის თეორიის ერთ-ერთი ძირითადი საკითხია ტექსტის დასაზღვრულობა, მისი დახშულობა. რომ არ შეიძლებოდეს იმის დამტკიცება, რომ ტექსტი ორი მხრიდან გარკვეული სახით არის დახშული, არც იქნებოდა შესაძლებელი საუბარი ტექსტის, როგორც სპეციალური ენობრივი სტრუქტურის შესახებ“ (Канью 1996, 225). მიუხედავად იმისა, რომ *დაეძებდას*, როგორც ნაწერის დასრულების ნიშანს ავტორი ხაზგასმით იძლევა – მოთხრობა მთავრდება „ბუნების ბოლო აღწერილობით“, შემდგომ მსხვილი შრიფტით დაიწერება „დასასრული“, რასაც მოსდევს ავტორის „მინაწერი P.S.-ის გარეშე“ და ბოლოს P.S.-იც – *დაეძებდა*, როგორც ტექსტი, როგორც მონათხრობი, როგორც ორი გმირის შეხვედრის

ლოგიკური შედეგი, ავტორმა მაინც არ დაასრულა და ამგვარი ხანგრძლივი დამშვიდობებით აუწყა მკითხველს, რომ იგი ამთავრებს არა მოთხრობას, ან თხრობას, არამედ წერას. რაც შეეხება თავად მოთხრობის დასრულებას, ეს ავტორის გადაწყვეტილებაა: გაჭიანურებული და, არსებითად, განუხორციელებელი საუბარი, რომელიც მოჰყვა თან ორი გმირის შეხვედრას, გაწყვიტა ავტორის ფიგურის მოულოდნელმა გამოჩენამ, უცერემონიო ჩარევამ და, ბოლოს, მის მიერ ასევე უცერემონიო გარეკვამ მერხზე ჩამომსხდარი გმირებისა.

თუმცა რა უნდა მოჰყოლოდა ორი პერსონაჟის, ორი მთავარი გმირის შეხვედრას? აქვე დავაზუსტებთ, რომ მწერალს ეხამუშება კიდეც, ინერციისამებრ, გმირები უწოდოს თავისავე პერსონაჟებს: „რა გმირები ეგენიაო." არაერთხელ შემოგვჩივლებს და ქართულ მწერლობაში ნიკო ლორთქიფანიძის მიერ დამკვიდრებული ტრადიციისამებრ მოგვაგონებს, რომ „გმირი" შეიძლება დაერქვას მხოლოდ იმ მოქმედ პირს, რომელიც, მწერლის ჩანაფიქრის თანახმად, თავისი ამაღლებული სულიერი მისწრაფებებისამებრ იმსახურებს ამ წოდებას და რომლის მოძიებაც სწორედ ტრადიციებზე დაფუძნებულ ლიტერატურაში იყო მოსალოდნელი. მაგრამ რამდენადაც *დაეძებდა* ტრადიციათა რღვევის საუკუნის მიწურულს იქმნება, ორი გმირის შეხვედრას არ მოჰყვება დიდი მეგობრობა და ერთმანეთისათვის თავგანწირვა (როგორც ტარიელისა და ავთანდილის, ან ჯოყოლასა და ზვიადაურის შემთხვევაში), არც დიდი მტრობა. *დაეძებდაში* გმირთა ურთიერთკავშირი არ შედგება. ქართულ მოდერნისტურ ლიტერატურაში, მაგალითად, კ. გამსახურდიას ნოველაში *კლარა* უკვე გამოგლოვილი იქნა გმირთა შეხვედრის განუხორციელებლობა: სულიერად მონათესავე ორი ადამიანის კომუნიკაციის ხელს არ უწყობს საკომუნიკაციო სიტუაცია — ურბანისტული გარემო. მაგრამ იმ მოთხრობაში, რომელსაც გ. დოჩანაშვილი მოდერნისტული ეტაპის შემდგომ ქმნის, კომუნიკაციის შესაძლებლობა ოდნავ

განსხვავებული კუთხით არის ასახული. ორი პერსონაჟის შეხვედრა, რაც თავისთავად არის საკომუნიკაციო სიუჟეტური სვლა, ხდება ფსევდო-საკომუნიკაციო სიტუაციაში, ურბანისტული გარემოს შიგნით მოთავსებულ სივრცეში, პარკში. მართალია, ესეც ფსევდო-პარკია და თავისი კეთილმოუწყობლობით სრულიადაც არ არის იდეალური ადგილი „კულტურისა და დასვენებისთვის." როგორც გ. დოჩანაშვილიც შეგვახსენებს, პოსტსაბჭოური სამყაროს გარეგნული მოუწყობლობა, დასავლური პოსტმოდერნული, გარეგნულად მაქსიმალურად ორგანიზებული, სიმულაკრული სამყაროსგან განსხვავებით, უბრალოდ, კიდევ უფრო ცხადყოფს ამ ეპოქის ფსევდო-კულტურულობის, ფსევდო-ჰარმონიულობოს, ფსევდო-კომუნიკაბელურობის ანალოგიურ პრობლემებს. ამდენად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ XX საუკუნის მიწურულის ლიტერატურაში კვლავ ფიგურირებს გარესამყაროს აგრესიულობის მოდერნისტული პრობლემა, მაგრამ ამჯერად ეს აგრესია შენიღბულია ან ჩანაცვლებული ნაკლებად მტრული, პიროვნების სულიერი სამყაროსათვის უფრო კომფორტული სივრცით, რომლის აგრესია ამჯერად მის ფიქციურობაში მდგომარეობს. მართალია, გურამ დოჩანაშვილთან გარესამყაროს ძალადობა პიროვნების სულზე არ წარმოადგენს აქცენტირებულ პრობლემას, რადგან ავტორი წარმოაჩენს, უფრო მეტად, თავისი პერსონაჟების შინაგან უნიათობას; მხოლოდ იმისდა შესაბამისად, თუ როგორი დეტალებით აირეკლება ეს სამყარო, საბჭოური და პოსტსაბჭოური რეალობა მათ საუბარში, მკითხველმა შეიძლება იფიქროს, რომ მწერალი სულაც არ ათავისუფლებს გარესამყაროს ბრალეულობისაგან პიროვნების სულის წინაშე.

მაინც რა ფორმით ხატავს ავტორი თავისი პერსონაჟების უნიათობას? უმთავრესი ნიშანი არის ის, რომ მათ არ შეუძლიათ ურთიერთობა, ანუ კომუნიკაცია. თავისთავად, ეპიკური ნაწარმოების არსებობის უმთავრესი პირობა მართლაც არის პერსონაჟთა ურთიერთკავშირი და ურთიერთქმედება

ან, თუნდაც, გმირის შინაგანი კავშირი საკუთარ თავთან – ამგვარი კავშირიც კი შეიძლება უქმნიდეს საფუძველს პერსონაჟთა მოქმედებას ან გმირის სულიერ ძიებებს მოდერნისტულ პროზაში. თითქოს ძიება გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობის მთავარი თემაც არის, სათაურადაც ავტორმა სწორედ ძიების პრობლემა გამოიტანა, მაგრამ ძიების საგანი კონკრეტულად არ ჩანს, არ ჩანს არც გმირთა მოქმედება რაღაცის მოსაძიებლად. ამდენად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ის, რასაც დაეძებენ ერთმანეთთან მოსაუბრე გმირები, არის, ერთი მხრივ, საკუთარი სათქმელი და, მეორე მხრივ, ამ სათქმელის გაგებინება თანამოსაუბრისათვის, ანუ პიროვნების/პერსონაჟის შინაგანი კომუნიკაცია საკუთარ თავთან და მისი კომუნიკაცია მეორე პიროვნებასთან/პერსონაჟთან. სწორედ ამ მიზნის მიმართ არიან ისინი უნიათონი. მართალია, უშუალოდ ტექსტში ავტორი თითქოს არ იღებს თავის თავზე ამ საკითხის განვრცობას XX საუკუნის ზოგადი სულიერი პრობლემის დონემდე და მისი მხატვრული ამოცანაც უფრო მარტივია – მოგვითხროს, თუ როგორ ვერ ახერხებენ კომუნიკაციას მისი გმირები – მაგრამ ცხადია, რომ მწერალმა ამ თემაზე საუბარი ისურვა სწორედ იმდენად, რამდენადაც მის დროში ერთმანეთთან კომუნიკაციას ვეღარ ახერხებენ ადამიანები. XX საუკუნის ლიტერატურასა და ფილოსოფიაში ღრმად დამუშავებული პრობლემა ადამიანის მარტოობისა და გაუცხოებისა ამჯერად სრულიად სხვა ენობრივ და ემოციურ დონეზე არის მოთხრობილი და ის ვლინდება, უბრალოდ, კომუნიკაციის შეუძლებლობით. პოსტმოდერნული ეპოქის ლიტერატურისათვის აღმოჩენას აღარ წარმოადგენს, რომ „კავშირი დაირღვა“: დაირღვა კავშირი ადამიანის ღმერთთან, მოყვასთან, საკუთარ თავთან, გარესამყაროსთან. მაგრამ ამჯერად ლიტერატურა ამ პრობლემაზე რეაგირებს არა ტრადიციების აღდგენის სურვილით, არამედ, თუნდაც, *დაეძებდას* ტიპის „ერთგვარი მოთხრობის“ ფორმით, რომელშიც ავტორი არ მოქმედებს სილრმისეული პრობლემის

პირველაღმომჩენის მისიით; მის მიზანს არც ის წარმოადგენს, რომ მოგვითხროს, თუ როგორ აღდგება ეს კავშირი სიყვარულის გზით; ამჯერად მიზანი არც ის არის, რომ ლიტერატურული ტექსტი მაინც იყოს ის ერთადერთი სამყარო, სადაც კავშირი კიდევ არსებობს; უფრო მეტიც, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ რადგან კავშირი აღარ შედგა მხატვრულ რეალობაში, რომელიც, რაც არ უნდა იყოს, ექვემდებარება პიროვნების, ავტორის ნებას, მით უფრო შეუმდგარია ის მატერიალურ რეალობაში. ტექსტის ანტიკომუნიკაციურობაც მხოლოდ შედეგია იმისა, რომ ჩვენ ვცხოვრობთ დარღვეული კავშირების სამყაროში, სადაც დეფორმირებულია, დევალვირებულია სიყვარული და, აქედან გამომდინარე, ლიტერატურაც. სწორედ სიყვარულზე და ლიტერატურაზე ცდილობენ საუბარს მოთხრობის გმირებიც და ალბათ, მყარი ფასეულობების ეპოქაში (რაც შეიძლება გამოვლინდეს არა მხოლოდ გარესამყაროსთან მიმართების, არამედ საკუთარ თავთან მიმართების ეტაპის სახით), მწერალი დაწერდა კიდეც მოთხრობას სატრფოს სიყვარულზე ან ლიტერატურის სიყვარულზე. მაგრამ *დაეძებდა* გვიჩვენებს მოქმედ პირთა უნიათობას სწორედ საკუთარი ამაღლებული მისწრაფებების მიმართ: ერთი პერსონაჟი შეიძლებოდა გამხდარიყო სატრფოს სიყვარულის იდეის მატარებელი (ის შეყვარებულია), მეორე კი – ლიტერატურის სიყვარულისა (ის მწერალია), მაგრამ არც ერთი მათგანი არ არის სრულფასოვანი თავის მისწრაფებებში და ავტორი მათ გვიხატავს, როგორც სიყვარულის ან შემოქმედის ძალით ამაღლებული გმირების პაროდიას. თავიანთი უგუნური და უსულო მსჯელობით ისინი საკუთარ თავშიც ვერ სრულყოფენ თავიანთ იდეალებს, მაგრამ ამას აფიქსირებს მხოლოდ ავტორი და, ისიც, მკითხველის წინაშე. პერსონაჟებისთვის, რა თქმა უნდა, აღქმულია საკუთარი არასრულფასოვნება და, სხვათა შორის, თანამოსაუბრის არასრულფასოვნებაც. მათი ნაკლულოვნება ერთმანეთთან მიმართებაში ვლინდება მხო-

ლოდ იმ ფორმით, რომ ერთიმეორეს ვერაფერს აგებინებენ, ვერ აგებინებენ საკუთარ სატკივარს, რადგან, ავტორის განაჩენის თანახმად, სწორედ ამ სატკივარის მიმართ არ არიან გულწრფელნი: ის არაგულწრფელი, უნდობელი, გაჭიანურებული, გაუცხოებული საუბარი, რომლის სახითაც არსებობს ტექსტი, შეუმდგარია იმდენად, რამდენადეც ამ საუბრის შედეგად რეალურად არც კი მოხდა გმირთა გაცნობა, ისინი კვლავაც უცხონი რჩებიან ერთმანეთისათვის და ვერ გადალახავენ გაუცხოების ზღუდეს. მოთხრობა, რომელიც ცხადყოფს კომუნიკაციურ კრიზისს, ფაქტობრივად, გვესაუბრება სულიერი კრიზისის შესახებაც. ამ კრიზისის გაცნობიერებას გმირები ვერ ახდენენ, და, ამდენად, არც მისი დაძლევის პოტენციას ფლობენ, მაგრამ ავტორი კიდევ ერთხელ წარმოაჩენს მკითხველის წინაშე იმ ფაქტს, რომ პოსტმოდერნული საზოგადოების კომუნიკაციური კრიზისი, რომლის გადასალახადაა მობილიზებული პოსტინდუსტრიული ტექნოლოგიური ეპოქა, სწორედ იმ სულიერი კრიზისის შედეგია, რომლის აღქმაც ამ ეპოქაში ნაკლებად გამწვავებულია, მაგრამ ეს სრულიადაც არ გამორიცხავს მისი შედეგების სიმწვავეს. თუკი მოდერნისტული ლიტერატურა ხატავდა პიროვნებებს/გმირებს, რომლებიც განიცდიდნენ სულიერ კრიზისს და, აქედან გამომდინარე, ვერ ამყარებდნენ კავშირს საკუთარ თავთან და გარემომცველ სამყაროსთან, ამჯერად ლიტერატურაში იხატებიან ფსევდოგმირები, რომლებიც ვერ ამყარებენ კავშირს ერთმანეთთან, რაც იმის შედეგი უნდა იყოს, რომ ისინი განიცდიან სულიერ კრიზისს ან, შესაძლოა, ატარებენ საკუთარ თავში (თუნდაც გაუცნობიერებელი სახით) წინარე თაობების სულიერ კრიზისს, რასაც თან დაერთო საბჭოური საზოგადოების ცნობიერი კრიზისიც. მართალია, მათში კვლავაც ძლიერია შინაგანი მოთხოვნილება კომუნიკაციისა, მაგრამ, ფაქტობრივად, განიცდიან „უმსმენელობას", თვითონ კი არ არიან მზად იმისთვის, რომ გახდნენ სხვისი მსმენელი. ის ეჭვი და უნდობლობა,

რომელიც იმთავითვე წინ უძღვის საუბარს, რა თქმა უნდა, შეუძლებელს ხდის ურთიერთგაგებას და შინაგანად განაპირობებს არა კომუნიკაციის შესაძლებლობას, არამედ მის შეუძლებლობას.

მაგრამ ამ მოთხრობაშიც, ლიტერატურული ტრადიციისამებრ, იმას, რასაც თავის თავში არ აცნობიერებს გმირი, აქცენტირებასა თუ კომენტირებას უკეთებს ავტორი. ამგვარი ავტორი ტექსტში გამუდმებით ფიგურირებს. თავდაპირველად მას ვხვდებით თხრობის პროცესში, ენობრივ დონეზე და ფიქსირდება მხოლოდ ფრჩხილებში, შემდგომ კი ის ამოქმედდება სიუჟეტურ დონეზე, გამოჩნდება, როგორც გამოუცნობი პერსონაჟი, რომელიც აღმოჩნდება თავად ავტორი. ის შერისხავს თავის გმირებს, განდევნის ჯერ ერთს, მერე მეორეს, ორთოგრაფიულ დონეზეც განამტკიცებს თავის უფლებებს, გამოთავისუფლდება ფრჩხილებისაგან და უფრო მეტიც – ფრჩხილებში მოაქცევს თავისივე გმირების ნათქვამს. გურამ დოჩანაშვილის შემოქმედებიდან ჩვენ უკვე ვიცნობთ ავტორ-პერსონაჟს, რომელიც გვევლინებოდა არა მთხრობელად, ნარატორად, არამედ პერსონიფიცირებულ ავტორად, რომელიც კრავდა, ამთლიანებდა რეალური ავტორის ნაამბობს. მწერალი გვთავაზობდა მიგველო ეს პერსონაჟი, როგორც ფიქცია, როგორც მოთამაშე მხარე, როგორც მოთხრობაში გადმოცემული ამბის აღმწერი, რომელიც ეტრფოდა თავისუფლებისმოყვარე ქალს, კარმენს და შთაგონების მოლოდინში ტაფაზე აშიშხინებდა სიგარეტ „კარმენს“ (დოჩანაშვილი, *ვატერ(პო)ლოო*, 305). ამგვარი პერსონაჟი არა ნარატიული, არამედ კომპოზიციური ფუნქციის მატარებელი იყო. ამასთან ერთად, ის აღძრავდა სიმპათიას მკითხველში, რომელიც მიიმართებოდა არა რეალური ავტორის ან დანარჩენი პერსონაჟებისადმი, არამედ მთლიანად ტექსტისადმი, რამდენადაც მკითხველის დადებითი განწყობილება ტექსტსა და მკითხველს შორის დადებითი საკომუნიკაციო ვითარების გარანტიას იძლეოდა.

მაგრამ, *ვატერ(პო)ლოოსაგან* განსხვავებით, *დაეძებდა* გვიხატავს არა ამგვარ სიმპათიურ პერსონაჟს, რომელსაც რეალური ავტორი უბრალოდ სახელდებს ავტორად, არამედ ტექსტისადმი და პერსონაჟისადმი აგრესიულად განწყობილ ფიგურას, რომელსაც რეალური ავტორი იყენებს როგორც ნიღაბს. რა თქმა უნდა, ტექსტში ამ ფორმით წარმოჩენილი ავტორის სახე გაიგივდება რეალურ ავტორთან. ეს ფიგურა თითქმის ზუსტად თანხვდება იმას, რასაც პოსტმოდერნიზმის სალიტერატურო კრიტიკაში „ავტორის ნიღაბი" ეწოდება. კ. დ. მალმგრენის თანახმად, ამგვარი ფიგურა ხდება ცენტრი პოსტმოდერნისტული ტექსტისა, რომელშიც წინასწარგანზრახულად არის შექმნილი თხრობითი ქაოსი, ფრაგმენტირებული დისკუსი, რათა აღიქმებოდეს სამყარო, როგორც დანაწევრებული, გაუცხოებული, აზრს, წესრიგსა და კანონზომიერებას მოკლებული რეალობა. ამგვარ ტექსტში სწორედ ავტორის ნიღაბი არის ის კამერტონი, რომელიც მომართავს მკითხველის რეაქციას, უზრუნველყოფს აუცილებელ ლიტერატურულ კომუნიკაციურ სიტუაციას და იხსნის ნაწარმოებს „კომუნიკაციურ ჩავარდნისაგან" (Malmgren, *Fictional Space*, 192). შეიძლება ითქვას, რომ გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაც ანალოგიური პრინციპით არის აგებული. მაშინ, როცა თხრობა გამიზნულად ატარებს ანტიკომუნიკაციურ ხასიათს, როცა ავტორი უარყოფს ტექსტის ორგანიზების საყოველთაო პრინციპებს, არღვევს შიდატექსტობრივ თხრობით კავშირებს, მას შემოჰყავს ავტორისავე ფიგურა, რეალური ავტორის ნიღაბი, რომელიც იღებს პასუხისმგებლობას თხრობაზე და მხატვრულ კომუნიკაციაზე. ის შემოდის ტექსტში მკითხველთან კომუნიკაციის მისიით და ცდილობს იხსნას ის კომუნიკაციური ჩავარდნისაგან. მართლაც, მოთხრობაში, რომელშიც არ მყარდება კომუნიკაცია თითქმის არც ერთ თხრობით დონეზე – პერსონაჟთა შორის, რეალურ ავტორსა და ტექსტს შორის, ტექსტსა და მკითხველს შორის, რეალურ ავტორსა და

მკითხველს შორის – ერთადერთი წყვილი, რომლის თანხმობაც ეჭვქვეშ არ არის დაყენებული, ეს არის ავტორის ნიღაბი და მკითხველი. ის ფიგურა, რომელიც ავტორის სახელით მოქმედებს, გამუდმებით ახდენს ირონიზირებას: გმირებისა (ისინი დასიცხულნი არიან და რას მიედ-მოედებიან, თავადაც არ იციან), მხატვრული სივრცისა (პარკი საკმაოდ შელახულია), მხატვრული დროისა (ზაფხულია, ცხელა, გმირებსაც და თავად ავტორსაც გონება ერევათ), რეალური დროისა და სივრცისა (თუ გავიხსენებთ, რომ მოთხრობა 1990-იან წლების საქართველოში იწერება, ალბათ ცხადია, როგორი კონოტაციით მოქმედებს ეს სამყარო ტექსტში), პერსონაჟთა სახელით წარმოებული თხრობისა (მათი სიტყვები უგუნური და არაგულწრფელია), ავტორის სახელით წარმოებული თხრობისა და შემოქმედებითი პროცესისა (ავტორი მეტისმეტი გულმოდგინებით ცდილობს, განახორციელოს ენობრივ-შემოქმედებითი აქტი, მაგრამ შედეგს ძნელად აღწევს), ტრადიციული ლიტერატურის შაბლონებისა (მისი ირონია განსაკუთრებით ბუნების აღწერების ტრადიციული ხერხისადმი არის მიმართული), ენობრივი შაბლონებისა (იგი არღვევს ანდაზებსა თუ სხვა მყარ სიტყვათშეთანხმებებს) და თავად ენისა. ამ ფონზე ერთადერთი პოზიცია, რომელიც გასაგებად და მისაღებად არის მიჩნეული მკითხველისათვის, ეს არის ავტორის ნიღბის პოზიცია, ანუ ირონია შეუმდგარი კომუნიკაციების მიმართ. მაგრამ, ამასთანავე, ცხადი ხდება, რომ ეს არის ერთადერთი შემდგარი კომუნიკაცია. პოსტმოდერნიზმის სალიტერატურო კრიტიკაშიც მიჩნეულია, რომ „კომპოზიციურ პლანში, რომელიც, პრინციპში, ავტორის ჩანაფიქრის გამოხატულებას წარმოადგენს, წარმატებული კომუნიკაციის მიღწევის მცდელობა – თუნდაც ირონიის დონეზე ურთიერთგაგებამდე მისვლისა, მასობრივ მკითხველთან თუ არა, „კულტურულ მკითხველთან მაინც“ – უკვე ცხადს ხდის „კომუნიკაციური ჩავარდნის“ შიშს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ავტორი, რომელიც რისკავს, გამოჩ-

ნდეს ამა თუ იმ სახით თავისი ნაწარმოების ფურცლებზე, დასანახს ხდის თავის მღელვარებას იმის თაობაზე, რომ შეიძლება შეხვდეს „შეუმდგარ მკითხველს." შესაბამისად, ავტორი წინასწარვე ეჭვობს, რომ მიუხედავად თავისი ჩანაფიქრის ობიექტივაციის მცდელობისა ნაწარმოების მთელს სტრუქტურაში (გადმოცემული ისტორიის ზოგადი მორალით, მსჯელობებითა და პერსონაჟების მოქმედებით, თხრობის სიმბოლიკით და ა.შ.), იგი მაინც ვერ მოახერხებს მკითხველის ჩართვას კომუნიკაციურ პროცესში. ამიტომ ის იძულებულია, საკუთარი სახელით აიღოს სიტყვა, რათა შევიდეს მკითხველთან უშუალო სამეტყველო ურთიერთობაში და პირადად განუმარტოს თავისი ჩანაფიქრი. ამგვარად, ავტორის ნიღბის პრობლემა მჭიდროდ არის დაკავშირებული მკითხველთან კომუნიკაციური კავშირის დამყარების გამწვავებულ საჭიროებასთან" (Malmgren, *Fictional Space*, 193). გურამ დოჩანაშვილის ამ მოთხრობასთან მიმართებაშიც შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ტექსტის ანტიკომუნიკაციურობა, ერთი მხრივ, ავტორის მიერ არის გამიზნული, მაგრამ, მეორე მხრივ, გამიზნულია იმდენად, რამდენადაც ტრადიციული ფორმით კომუნიკაციას იგი ვეღარ ამყარებს. ავტორის ნიღბითაც ის აღიჭურვება იმ მიზნით, რომ ერთ-ერთ თხრობით დონეზე მაინც ჰქონდეს კომუნიკაციის გარანტია. სხვაგვარად, „შეუმდგარი კომუნიკაცია" მკითხველისათვის აღარ იქცევა ავტორისეული იდეის, მისი სულიერი თუ შემოქმედებითი მდგომარეობის გამომსახველ მეტაფორად და კომუნიკაცია რეალურად არ შედგება. ავტორის ნიღბის არსებობა ტექსტში ხდება საკომუნიკაციო ნიშანი, იქმნება მწერლისა და მკითხველის თანხმობის სივრცე, მაგრამ საკუთრივ რაზე თანხმდებიან ისინი? ფაქტობრივად, ეს შეთანხმება მიღწეულია იმის საფუძველზე, რომ ორივე მხარე უარყოფს ტექსტს. მკითხველმა შეიძლება უარყოს ტექსტი, რომელიც მისთვის გაჭიანურებული და დამღლელია. შეუმდგარ მკითხველთან, ან სულაც, შეუმდგარ ავტორთან შეხვედრის შიშით

ავტორის ნიღაბი თავად ახდენს ტექსტის ირონიზირებას და მკითხველსაც სთავაზობს, რომ თავისი უარყოფაც განახორციელოს არა ტექსტის სრული უგულებელყოფის, არამედ მისი ირონიზირების დონეზე. ამ ფორმით მწერალი მაინც ცდილობს მკითხველის განწყობის მართვას და საერთო განწყობილების მიღწევას, თუნდაც ეს განწყობილება იყოს ირონია. იმ ეპოქაში, რომელშიც ნაკლებად არის ამაღლებული გრძნობების მეშვეობით გაერთიანების იმედი, გაერთიანება შეიძლება მოხდეს ირონიის საფუძველზე. მაგრამ, რეალურად სხვა რა არის მხატვრული კომუნიკაცია, თუ არა ავტორისა და მკითხველის ემოციური კავშირი, რომელიც მიგვიძღვის ინტელექტუალური კავშირისაკენ? ამასთანავე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ავტორი აღარ ისახავს მიზანს, რომ ეს ემოცია თავად მისთვის ან მისი მკითხველისათვის იყოს სასიამოვნო. თითქოს მან იმედგაცრუება განიცადა ამგვარი სასიამოვნო ტექსტისადმი (ამას მწერალი *დაეძებდაში* თავად გვამცნობს, ახდენს რა „მოთხრობა-კანფეტების“ ან „მოთხრობა-გვრიტების“ ირონიზირებას), რომელთან ურთიერთობაც მკითხველისათვის სწორედ სასიამოვნო ემოციის დონეზე დასრულდებოდა და არ განვითარდებოდა აზრობრივ დონეზე. ამჯერად მწერალი, უბრალოდ, აიძულებს მკითხველს, დაფიქრდეს იმაზე, თუ რატომ დაწერა ავტორმა ეს ნაწარმოები, რისი ნიშანი შეიძლება იყოს ის. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აზრობრივი კავშირის მისაღწევად მწერალი აღარ ცდილობს, ლიტერატურული ტრადიციისამებრ, დადებითი ემოციის მიღწევას, რადგან, შესაძლოა, ის მოგვიძღვის იმგვარი აზრებისკენ, რომლებიც, თავის მხრივ, სულაც არ უნდა აღძრავდნენ დადებით ემოციებს. მაგრამ განა ქართული მწერლობისთვის ამდენად უცხოა მსგავსი შემოქმედებითი პრაქტიკა? თვით კლასიკურ და, ამდენად, ტრადიციულად მიჩნეულ ტექსტში, *კაცია-ადამიანი?!*, „უხეიროდ დაწერილი“ მოთხრობის ავტორი არ უფრთხის მკითხველის მოწყენას და მიზნადაც კი ისახავს, ამ გზით დააფიქროს კიდეც

ის და საჭირო მიმართულებითაც წარმართოს მისი ფიქრები. ერთადერთი, რაც ამგვარ კომუნიკაციურ პროცესში მკითხველისათვის სასიამოვნო შეიძლება გახდეს, ეს არის ავტორისეული ირონიის მახვილგონივრულობა, რომლის აღქმის პროცესშიც მკითხველი ავტორის ენობრივი თამაშების მონაწილედ გრძნობს თავს. მაგრამ, რასაკვირველია, ეს არის მწარე სიამოვნება, რომელშიც მნიშვნელოვანია არა უშუალოდ ტექსტის, ენის, ლიტერატურის ირონიზირების ფორმა, არამედ, ის ფაქტი, რომ თავისთავად ირონია სხვა არა არის რა, თუ არა დაპირისპირება, ერთგვარი შურისძიება ადამიანის სულიერი თუ ენობრივი ქმედების იმ ფორმაზე, რომელიც კონკრეტულ დროში კონკრეტულ ინდივიდებს აღარ ხელეწიფებათ. ლიტერატურული აქტი, რომელიც ტრადიციული ფორმით აღარ ხორციელდება, ამჯერად ავტორის მიერ განხორციელებულია ირონიული ფორმით. აღსანიშნავია, რომ მოდერნიზმისშემდგომ ლიტერატურულ ეტაპზე ირონია, როგორც მხატვრული თუ მსოფლმხედველობრივი პრაქტიკა, მჭიდროდ დაუკავშირდა პროზას, მაშინ, როცა მოდერნიზმის ეტაპზე ირონია პოეზიის მიერ მოძიებული გამოსავალი გახდა. პოეტი, რომელიც ველარ გამოხატავდა წრფელ სიტყვაში ამაღლებულ იდეას, რომელიც უძლურებასა თუ იმედგაცრუებას გრძნობდა, ერთი მხრივ, ამაღლებული იდეებისადმი, ხოლო, მეორე მხრივ, წრფელი სიტყვებისადმი, მიმართავდა ირონიას, როგორც ერთადერთ წრფელ პოზიციას როგორც იდეებისადმი, ისე საკუთარი თავისადმი და ტექსტისადმი. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ ნიშნით განსხვავდება მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ირონია ტრადიციული ლიტერატურის ირონიისაგან, რომელსაც ავტორი მიმართავდა მაშინ, როცა ამა თუ იმ მანკიერებას, ამა თუ იმ ფასეულობის რღვევას ხედავდა ირონიზირების საგანში, მაგრამ თავად ეჭვი არ შეჰქონდა არც ამ ფასეულობათა სიმყარეში, არც ადამიანთა მიმართებაში ფასეულობებთან. მაგრამ მოდერნიზმისა და

პოსტმოდერნიზმის ირონიის ტოტალურობა მდგომარეობს სწორედ იმაში, რომ მწერალი საკუთარ თავს მოიაზრებს საყოველთაო რღვევის სივრცეში, იდეალები ირღვევა როგორც მის გარეთ, ისე მასში და, რაღა თქმა უნდა, ენაში, ტექსტში. ავტორის ირონია საკუთარივე ტექსტისადმი არის გამოხატულება იმ იდეებისადმი უნდობლობისა, რომლებიც საფუძვლად ედო ადამიანის სულიერ თუ აზრობრივ მოღვაწეობას და შემოქმედებაში ამ მოღვაწეობის აღბეჭდვას, უფრო ზუსტად კი, ენას, როგორც ამგვარი მოღვაწეობის ფორმას. ამდენად, ტექსტი იქმნება ამ ფასეულობებისადმი უნდობლობით, უნდობლობის გამოხატვის მიზნით. სიტყვა, რომელიც აღარ გამოსახავს ნდობას ავტორისა ამ სიტყვის მიმართ, წარმოითქმის უნდობლობით. დარღვეულია მიმართება ნიშანსა და მნიშვნელობას შორის და ეს რღვევა გამოხატულია არა მხოლოდ ლოგიკურ, არამედ, უწინარესად, ემოციურ დონეზე. ნიშანდობლივია, რომ წიგნს, რომელშიც სიტყვები წარმოითქმებოდა აბსოლუტური ნდობით, სიტყვა-ლოგოსისადმი აბსოლუტური რწმენით, გ. დოჩანაშვილი ამ მოთხრობის მინაწერშივე ასახელებს, მაგრამ იქვე აზუსტებს და მოთხრობის ტექსტითაც ცხადყოფს, რომ საკუთარ თავს, საკუთარ ქმნილებას, საკუთარ ეპოქას გაიაზრებს აბსოლუტური სამყაროსაგან დაშორების ეტაპზე მყოფს და გვთავაზობს, ამ ვითარების გამოხატულებად აღვიქვათ მხატვრული სიტყვისადმი უნდობლობა. ენისადმი, ტექსტისადმი ნდობის დაკარგვა ის ეტაპია, სადამდეც მიდის პოეზია უკვე სიმბოლისტური მიმდინარეობის მიწურულს და საიდანაც იწყებს ათვლას ავანგარდული პოეზია. ფაქტობრივად, ტექსტისადმი უნდობლობა, ირონიული დამოკიდებულება, რომელსაც დაეფუძნა პოსტმოდერნის ეპოქის პროზა, სწორედ პოეზიის ენასთან მიმართების ფორმას წარმოადგენს. ანალოგიური მხატვრული პრინციპით არის შექმნილი გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაც. ავტორის უნდობლობა თავისივე ნაწარმოების მიმართ არის ძირითადი

პოზიცია, რომლის კონტექსტშიც შეიძლება იქნას აღქმული როგორც პერსონაჟთა სახელით, ისე ავტორის ნიღბის სახელით ნათქვამი სიტყვები. ცხადია, რომ რეალური ავტორი ამ სიტყვებს არ ენდობა, მაგრამ, ცხადია ისიც, რომ მკითხველსაც აგრძნობინებს ამას ირონიის მეშვეობით და მიიჩნევს, რომ კომუნიკაცია დამყარდება სწორედ უნდობლობის ფონზე. ამასთანავე ცხადია, რომ ის, რაც იწერება მოთხრობის დასასრულის შემდეგ, ანუ მინაწერი და P.S., უკვე რეალური ავტორის სახელით გამოითქმის, შემოქმედებითი პროცესი აქ უკვე დასრულებულია; სიტყვებზე გარკვეული პასუხისმგებლობის ასაღებად ავტორს აღარ სჭირდება ირონიის ნიღაბი და სიტყვებიც მის მიერ ნდობით წარმოითქმის. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ეს სიტყვები წარმოითქმის ფასეულობებისადმი ნდობით, და ეს ფასეულობანი სახელდება კიდეც: ბიბლია, სიყვარული მეგობრებისადმი, ლიტერატურისადმი და, შესაბამისად, თვით იმ გმირებისა და იმ მოთხრობისადმი, რომელმაც ავტორს ამდენი სადარდელი გაუჩინა. გ. დოჩანაშვილის ამ მოთხრობიდანაც ცხადად წარმოჩნდება ის მიმართება, რომლის ძალითაც ფასეულობისადმი ნდობას მოაქვს ნდობა სიტყვისადმი, რამდენადაც ნდობის, ანუ სიტყვაში ჭეშმარიტების გამოსახვის გარანტი სწორედ ეს ჭეშმარიტებაა. მინაწერში, რომელიც რეალური ავტორის მიერ რეალური მეგობრისადმი არის გამიზნული, აღდგება სიტყვიერი კომუნიკაციის ბუნებრივი ფორმა, დამყარებული თანხმობაზე, ურთიერთგაგებაზე, შეხედულებათა ერთობაზე და სიტყვისადმი ნდობაზე.

ბუნებრივია, ისმის კითხვა: ნუთუ ეს ყველაფერი აღდგება მას შემდეგ, რაც ავტორმა დაასრულა შემოქმედებითი პროცესი? ნუთუ იმის თქმა სურს, ან ჩვენ უნდა ვივარაუდოთ, რომ მხატვრული სიტყვა, ანუ სიტყვა, რომელიც, ტრადიციისამებრ, ყველაზე პირდაპირ, უშუალო მიმართებაში იყო სათქმელთან, და, რაც მთავარია, ჭეშმარიტებასთან, ჩვენს დროში სწორედ ამ მიმართების რღვევას გამოხატავს? რამდენადაც

ტექსტში ავტორი ახდენს თავად შემოქმედებითი პროცესის პაროდირებას, ჩვენ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მხატვრული კომუნიკაციის სირთულე ამ ეტაპზევე ჩნდება და მწერალი ეჭვქვეშ აყენებს სწორედ იმ თანხმობას სათქმელსა და სიტყვას შორის, რაც ტრადიციული ლიტერატურის არსებობის საფუძველს წარმოადგენს, და, რაც არანაკლებ მტკივნეულია მწერლისათვის, ეჭვქვეშ აყენებს საკუთარ ტექსტთან შემოქმედებითი თანხმობის შესაძლებლობას. მოთხრობაში შემოქმედებითი პროცესის პაროდირება ხდება, უწინარესად, ავტორის ფიგურის შემოყვანით, იმ მიმართების დაფიქსირებით, რასაც ავტორის ფიგურა ტექსტთან ამყარებს. თითქმის ყოველი წინადადება გმირების მიერ წარმოითქმის ავტორის ირონიული კომენტარებითურთ, რომლებიც ტექსტის ძირითადად ნაწილში ფრჩხილებში ექცევა ხოლმე. ავტორი გამუდმებით ერთვება თხრობაში ირონიული კომენტირების, გადახვევებისა თუ ბუნების აღწერების ფორმით. თავისთავად ჩართვის პროცედურა, ა. გრეიმასისა და ჟ. კურტეს თანახმად, გამოთქმის კონკრეტული აქტის უარყოფის ფორმასაც შეიძლება წარმოადგენდეს. „ჩართვა გამოხატავს ერთდროულად როგორც კონკრეტული გამოთქმის აქტის მიზანს, ისე მისი მიღწევის შეუძლებლობას. რეფერენციის ორი რიგი, რომელთა მეშვეობით ადამიანი ცდილობს თავი დააღწიოს ენის დახშულ სამყაროს, დაუკავშირდეს რაღაც სხვას, გარეგანს, არის რეფერენცია სუბიექტისადმი (გამოთქმის მიმდინარეობის მომენტში) და ობიექტისადმი (სამყაროსადმი, რომელიც გარს აკრავს ადამიანის გარეგანი რეფერენტის სახით). მაგრამ, საბოლოოდ, ორივე სახის რეფერენციას მივყავართ მხოლოდ ილუზიებამდე: რეფერენტულობის ილუზიამდე და გამოთქმის აქტის ილუზიამდე“ (Греймас, Куртэ, 484). მართალია, ეს მსჯელობა ეხება არა უშუალოდ შემოქმედებითი გამოსახვის აქტს, არამედ ზოგადად სიტყვიერი გამოთქმის აქტს, მაგრამ შემოქმედებით აქტთან მიმართებაში მით უფრო რთულ ამოცანად

ისახება მხატვრული ტექსტის უკიდურესად დახშული სამყაროდან თავის დაღწევა და გარეგან სუბიექტთან, ამ შემთხვევაში მკითხველთან შეკავშირება. მით უფრო დიდ ილუზიად ისახება თავად გამოთქმის აქტიც. რა თქმა უნდა, ეს ერთ-ერთი იმ მიზეზთაგანია, რომელთაც ლიტერატურა ირონიამდე, თვითუარყოფამდე მიჰყავს. ჯერ კიდევ სიმბოლიზმში, ანუ მოდერნიზმის პირველ ეტაპზე, გამოცხადდა ილუზიად გამოთქმათა გაგება – ერთი მხრივ, შემოქმედის მიერ საკუთარი სათქმელისა და, მეორე მხრივ, მკითხველის მიერ შემოქმედის ნათქვამისა. ცხადია, ის სირთულეები, რომლებიც იქმნება საუკუნის მიწურულის ტექსტთან მხატვრული კომუნიკაციის პროცესში, ამ მიზეზითაც არის განპირობებული. ნიშანდობლივია, რომ ამ კონკრეტულ ტექსტშიც ავტორი ჩართვების გზით ცდილობს გამოთქმის აქტის სრულყოფას. ამასთანავე, თავისთავად ჩართვაც მის მიერ ყოველთვის ირონიით ხორციელდება. ავტორი არღვევს ფრჩხილთა სისტემას, რომელსაც, თითქოს, თავადაც ვეღარ აკონტროლებს, ჩნდება ორმაგი, სამმაგი ფრჩხილები, ჩივის კიდეც, „გაფრჩხილვოსნურდით სულო.“ აღსანიშნავია, რომ ფრჩხილები მწერალმა თავიდანვე შემოგვთავაზა როგორც ერთ-ერთი მხატვრული და საკომუნიკაციო ხერხი, გაართულა რა ფრჩხილებით მოთხრობის სათაური: სრული სათაურია *დაეძებდა, (ერთგვარი მოთხრობა), ((ალაგ დეტექტივიც))*. მაგრამ თხრობის პროცესი გვიჩვენებს, რომ ეს საკომუნიკაციო ხერხი არ ამართლებს, რამდენადაც ავტორის კონტროლს აღარ ექვემდებარება. შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტის კონტროლის სურვილი ერთ-ერთი ძირითადი თვისებაა, რომლითაც აღჭურვა ავტორმა ავტორის ნიღაბი და ამით გამოხატა თავისი მიმართება ტექსტისადმი და შემოქმედებითი პროცესისადმი. რა თქმა უნდა, ლიტერატურის ისტორიიდან ჩვენთვის ცნობილია შემთხვევები, როცა ავტორები უჩივიან იმას, რომ მათი გმირები აღარ ემორჩილებიან მათ და თვითონვე მოქმედებენ, იღებენ გადაწყვეტილე-

ბებს. სხვათა შორის, ამგვარ პრობლემაზე მინიშნებას გურამ დოჩანაშვილის შემოქმედებაშიც ვხვდებით: მწერალი ახდენს პრობლემის პაროდირებას მოთხრობაში *ვატერ(პო)ლოო, ანუ აღდგენითი სამუშაოები*, სადაც ავტორ-პერსონაჟი, რომელიც ქმნის კარმენის თავგადასავალს, საყვედურობს მას, რომ არ დაუჯერა და მოლიპულ გზაზე შედგა ფეხი. მაგრამ ამჯერად *დაეძებდას* ავტორის მიერ პრობლემა სხვა კუთხით არის აღქმული. ტრადიციულ ლიტერატურში (იქნებოდა ეს ა. პუშკინის *ევგენი ონეგინი* ან, თუნდაც, კ. გამსახურდიას *მთვარის მოტაცება*) მწერლები, თხრობის გარკვეულ ეტაპზე, აღნიშნავდნენ, რომ მათ ნებას აღარ ექვემდებარებოდა გმირთა მოქმედებები (რაც, რასაკვირველია, განპირობებულია ავტორთა მიერვე თხრობის პროცესში შექმნილი მხატვრული დრო-სივრცის წესებით და გმირებისათვის მინიჭებული ნიშან-თვისებებით, რომელთაც, როგორც საკუთარი თამაშის წესებს, იძულებულია დაემორჩილოს თავად ავტორი) გ. დოჩანაშვილის მოთხრობაში კი ავტორი მისი ნიღბის მეშვეობით გამუდმებით გვიჩვენებს, რომ მის ნებას აღარ ექვემდებარება ტექსტი, როგორც ენობრივი ხდომილება. ავტორის ნიღბის დაუსრულებელი ირონიული კომენტარები პერსონაჟთა სიტყვების მიმართ ალბათ სწორედ ამის მანიშნებელია. ამ ფორმით რეალური ავტორი თითქოს გვეუბნება, რომ მის სურვილს აღარ შეესაბამება, მის ნებას აღარ ექვემდებარება თავად ტექსტი, არა გმირთა მოქმედებების, არამედ მათი ენობრივი ფუნქციონირების დონეზე, რაც, ფაქტობრივად, იმის მიმანიშნებელია, რომ ავტორს პრეტენზია აქვს თვით შემოქმედებითი პროცესის მიმართ, მხატვრული კომუნიკაციის ეტაპზე, რადგან ეს ეტაპი შეიძლება გავიგოთ, როგორც მწერლის მიერ საკუთარი სათქმელის აღქმა-გაცნობიერება, ანუ სიტყვაში გამოხატვა. რამდენადაც ავტორი უნდობლობას უცხადებს სიტყვას, ენობრივ აქტს, ამ ფორმით ის უნდობლობას უცხადებს შემოქმედების აქტსაც. *დაეძებდას* სტრუქტუ-

რაში გამოიყოფა რეალური ავტორის მიმართება შემოქმედებით პროცესთან ირონიზირების ფორმით. ავტორის ნიღბის ირონიული კომენტარები მიმართულია არა მხოლოდ გმირთა ენისადმი, არამედ ავტორის ენისადმიც და იმ ხერხისადმიც, რომლითაც ხშირად განისაზღვრება კიდეც შემოქმედებითი პროცესი. მაგალითად, პაროდირებულია ტროპული და ასოციაციური პრინციპები, ლექსიკური ერთეულებიც კი, რომელთა მეშვეობითაც თხრობას წარმართავს, სათქმელს გამოხატავს ავტორი. ფაქტობრივად, ავტორის ნიღაბი ამ ფორმით მოქმედებს რეალური ავტორის წინააღმდეგ, რადგან, რომ არა ავტორის ნიღბის კომენტარები, დისკურსის იმ პლანს, რომელიც ავტორის სახელით მიმდინარეობს, მკითხველი აღიქვამდა კიდეც რეალური ავტორის მიერ რეალური მიმართებით წარმოჩენილ პლანად. მაგრამ რაც უფრო გაჭიანურდება თხრობა, მით უფრო დაუნდობელი ხდება ავტორის ნიღაბი სხვადასხვა „ლიტხერხებისადმი", მით უფრო ირონიულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ენის გამხატვრულების თითოეული მცდელობისადმი და თავად დისკურსისადმი. შემოქმედებითი პროცესის ირონიზირება, რაც შინაგანი ავტოკომუნიკაციის შეუმდგარობის განცდას უნდა იწვევდეს მკითხველში, გადაიზრდება ავტორის ტექსტთან მიმართების ირონიზირებაში, ავტორისა და ტექსტის კომუნიკაციის შეუმდგარობაში. ავტორის ნიღაბი ამჯერად ირონიულ და აგრესიულ დამოკიდებულებაშია თავად ტექსტთან, მის ავტორთან და მის მკითხველთანაც: „უყურეთ, რას გავს, რას გავს... თითონაც თუ არ წააჩინდრიკებს ამ ჩავარდნილსაც გინდა მოთხრობას რომელიმე რედაქციაში უბედურსში იმასაც ვნახავა, აგერ ვარ მე და აგერ ხართ თქვენც და თუმცა სად აგერ არ ვიცი მეცდეტექტივივით და მოკლედ ვიღაცა ხარ და ამ შავითთეთრას მართლადაცდა მოცლილო შენ, — ახალყაიდის ავტორი" (დოჩანაშვილი, *დაეძებდა*, 88). ამგვარი ხერხებით ავტორისეული ნიღაბი თანდათან ხდება აგრესიული ფიგურა

არა მხოლოდ გმირებისადმი, არამედ ტექსტისადმი და რეალური ავტორისადმი, იგი ახდენს არა მხოლოდ გმირების, არამედ შემოქმედებითი პროდუქტის ირონიზირებასაც. ყველაფერთან ერთად, აქ შეიძლება ამოვიკითხოთ პაროდია, ზოგადად, შემოქმედებითი მოღვაწეობისა, რომელიც იქცა ტექსტის ავტორისადმი დაუმორჩილებლობისა და ავტორის ტექსტისადმი აგრესიის დემონსტრირებად. გურამ დოჩანაშვილის ამ მოთხრობაშიც ავტორის საკუთარ გმირებთან მიმართების ფორმა ხდება აგრესია – ის მათ გამოდევნის სიუჟეტიდანაც და თხრობიდანაც მას შემდეგ, რაც ველარ იმორჩილებს და ველარ წარმართავს. მაგრამ ტექსტში ასევე უმართავი ხდება ავტორის ნიღბის, როგორც რეალური ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრისა და როგორც პერსონაჟის ფუნქციონირება. მისი აგრესია ტექსტისადმი ვლინდება საკუთარი უფლებების განმტკიცებით. მას აღარ სურს მოკრძალებულად ფრჩხილებში ყოფნა და გმირთა ცხოვრების უბრალო აღმწერის მისიით დაკმაყოფილება: „როგორ ვერ მიხვდით ნეტა იმას, რომ ბოლობოლო ავტორიც ადამიანია და შეიძლება ქონდეს ხელ-ფეხი თუმცა ხელი უფრო და ასე შემდეგ (იხსნება, იხსნება, – ახალი ავტ.), და მეცკი რომ მომბეზრდა ბოლოსდაბოლოს სულ ფრჩხილებში ყოფნა ჭუჭყივით, ეე, თუნდაც ძალიან სუფთად ვარდისფერულ მაგრამ ჭუჭყივით მაინც, და ყოფნა ფრჩხილებში შემოზღუდულად და გრამატიკით და მიშვებულად თუნდაც და ვინ ჯანდაბა ვარ თუ არა ავტორი?“ (დოჩანაშვილი, *დაეძებდა*, 85). რასაკვირველია, გურამ დოჩანაშვილის ამ სიტყვებში შეიძლება დავინახოთ ავტორისეული ირონია საკუთარი დისკურსისადმი, მაგრამ აქ შეიძლება შესამჩნევი იყოს ავტორის ტექსტთან მიმართების პრობლემა, რომელიც განსაკუთრებით აქტუალური გახდა XX საუკუნეში. თუ მოდერნისტულ პროზაში ავტორისადმი ორიენტაცია გულისხმობდა შინაგანი პრობლემებით მოცული რეალური პიროვნების, მწერლისადმი ორიენ-

ტაციას, პოსტმოდერნულ ეტაპზე პროზაულ ტექსტებში „ავტორი“ გახდა ისეთივე ფიქციური ფიგურა, როგორც პერსონაჟები. მოდერნისტ ავტორთა პრიორიტეტულობა საკუთარ ქმნილებებში, შესაძლოა, დასრულდა იმით, რომ პოსტმოდერნისტ ავტორებს დარჩათ პრიორიტეტის იდეა, მაგრამ აღარ დარჩათ ტექსტში საკუთარ პრობლემებზე წრფელად საუბრის სურვილი. ავტორიც ისევე გახდა თამაშის მონაწილე, როგორც გმირი ან სიუჟეტი. ანალოგიური კუთხით შეიძლება განვიხილოთ გ. დოჩანაშვილის ეს მოთხრობაც. ავტორის მიერ ტექსტში უპირატესობის მოპოვების სურვილი მთავრდება იმით, რომ იწყება „ავტორების“ „შემოსევა“: ფრჩხილებში მოქცეულ ავტორის ენაცვლებიან „ახალი“, „ახალთახალი“, „ახალყაიდის“ თუ სხვა ავტორები. ძნელი დასანახი არ არის, რომ მათი სახელდების ფორმითაც ხდება ავტორის „ახლებური“ პოზიციის პაროდირება. ავტორის ფიგურა, რომელსაც საკომუნიკაციო წესრიგი უნდა შეეტანა დისკურსში, თავად ხდება დისკურსის კიდევ უფრო მეტი ფრაგმენტულობისა და ქაოტურობის მიზეზი. მწერალი გვიჩვენებს ავტორისა და ტექსტის კომუნიკაციის აღრევას და თავად უბიძგებს მკითხველს ტექსტთან კომუნიკაციის საბოლოო აღრევისაკენ, რასაც მალევე მოსდევს დასასრულიც. ამდენად, წყდება კომუნიკაციური ჯაჭვი, რომელიც „აერთიანებს ინფორმაციის, შეტყობინების გამგზავნს, ანუ ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორს, თავად კომუნიკანტს, ანუ ლიტერატურულ ტექსტს და შეტყობის მიმღებს, ანუ მკითხველს“ (Ильин, 126). მაგრამ ნიშანდობლივი სწორედ ის არის, რომ ამ მოთხრობაში ავტორი, რომელიც, ფაქტობრივად, მოქმედებს მხატვრული კომუნიკაციის ამ უპირველესი პირობის, კომუნიკაციური ჯაჭვის წინააღმდეგ, უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს იმ პირობას, რომლის მიხედვითაც „კომუნიკანტის ნიშნადი ბუნება საჭიროებს წინასწარ კოდირებას ტექსტის ნიშნების გამგზავნის მიერ და მათ შემდგომ დეკოდირებას მიმღების მიერ“ (Ильин, 126).

მართლაც, გ. დოჩანაშვილთან თითქმის მაქსიმუმამდეა აყვანილი მკითხველის მიერ „გასაშიფრი," აღსაქმელი ნიშნების რაოდენობაც და კონცენტრაციაც ტექსტში, მაგრამ მინიმუმამდეა დაყვანილი ნიშნადი ერთეულების თვისობრიობაც. თუკი პროზაულ ტექსტში ავტორის სათქმელის მატარებელ მხატვრულ ნიშნებად შეიძლება გვევლინებოდეს ისეთი ფართო მოვლენები, როგორიცაა მოქმედების ქრონოტოპი, გმირის ხასიათი, კონფლიქტი და სხვა, პოეტურ ტექსტში ნიშნადი დატვირთვისაა თითოეული სიტყვა და ფრაზა, რაც განპირობებულია თავად პოეტური ენის სპეციკიფიკით. მაგრამ გ. დოჩანაშვილის ამ მოთხრობის ენა უახლოვდება სწორედ პოეტურ ენას იმ ნიშნით, რომ აქ ავტორის მიერ მხატვრული დატვირთვა ენიჭება, მხატვრულ ნიშნად გვევლინება ცალკეული სიტყვა. ქართული მოდერნისტული პროზა, ვ. ბარნოვის, კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის შემოქმედებიდან, უკვე იცნობდა მსგავს ენობრივ პრაქტიკას, მაგრამ ამ შემთხვევაში პროზაული ტექსტის ენაზე მუშაობა მართლაც მიდიოდა ამ მიმართულებით, უფრო კონკრეტულად კი ენის „გაპოეტურობის" მიზნით. XX საუკუნის მიწურულის ქართულ პროზაულ ტექსტში კი ცალკეული ლექსიკური ერთეულების მხატვრულ აღქმადობაზე მუშაობას ავტორი წარმართავს სიტყვაზე და თვით პუნქტუალურ ნიშნებზე ექსპერიმენტაციის გზით. რა თქმა უნდა, მკითხველს კარგად ახსოვს, რომ ორიგინალური სიტყვათქმნადობა ყოველთვის წარმოადგენდა გურამ დოჩანაშვილის სტილის თავისებურებას და მისი შემოქმედებითი ინტერესის საგანს, მაგრამ ამ ტექსტში ის მხატვრული ხერხი, რომელიც მართლაც გვევლინებოდა მკითხველის სასიამოვნო განწყობის და, ამდენად, ტექსტთან წარმატებული კომუნიკაციის გარანტად, ამჯერად, მაღალი კონცენტრაციის გამო, რეალურად, აძნელებს ტექსტთან, როგორც მთლიანობასთან კომუნიკაციას, მიმართავს რა მკითხველის ყურადღებას ცალკეული სიტყვებისადმი, ცალკეული ფრაზებისადმი და ამით

ამცირებს პროზაული ტექსტის აღქმის მასშტაბს. ავტორი გვაიძულებს, ფოკუსირება მოვახდინოთ კონკრეტულ ლექსიკურ ერთეულებზე, როგორც მოზაიკის ცალკეულ კენჭებზე, ითხოვს რა მკითხველის კომუნიკაციას თავად ტექსტთან. მაგრამ კიდევ უფრო მეტ სიძნელეს ამ მხრივ ის გვისახავს ტექსტის სინტაქსური სტრუქტურის გართულების გზითაც. ლექსიკურ ერთეულებზე ორიენტაციისას ის, მეორე მხრივ, უაღრესად განავრცობს სინტაქსურ ერთეულებს, წინადადებებს, ხშირად, სინტაქსური კანონების დარღვევის ფასად. ეს წინადადებები ზოგჯერ გრძელდება მთელს აბზაცზე, მთელს გვერდზე. სიტყვათა სინტაქსური შეკავშირების წესები უგულებელყოფილია და წინადადების მთლიანად სინტაქსურ ერთეულად აღქმა ჭირს, რაც, რეალურად, განაპირობებს იმას, რომ ჭირს მათი აზრის აღქმა. მკითხველი მიჰყვება ტექსტს ერთი ფრაზიდან მეორემდე და არა ერთი წინადადებიდან მეორემდე, რაც, რა თქმა უნდა, გააძნელებს ტექსტთან კომუნიკაციას. მეორე მხრივ, აღქმის პროცესში მკითხველი ავტორთან ერთად „მუშაობს“ ამ ენაზე, რომლის სათქმელიც შეიძლება დავინახოთ კავშირების დარღვევაში. წინადადება, რომელიც უნდა წარმოადგენდეს ურთიერთშეკავშირებული, დასრულებული აზრის გამომხატველ, გამთლიანებულ ერთეულს, მწერლის მიერ დარღვეულია, რადგან ამ ტექსტში მისი მიზანია, გვესაუბროს არა ურთიერთკავშირზე, არამედ მის არარსებობაზე, არა კომუნიკაციის შესაძლებლობაზე, არამედ შეუძლებლობაზე. ამ მიზნებისკენ ავტორი მიდის გრამატიკულ კანონებთან დაპირისპირების გზითაც. ის არაერთგზის აცხადებს, რომ სურს წერა „უგრამატიკებოდ“. გრამატიკა, როგორც ენის ორგანიზების ფორმა, მწერლის მიერ რუტინად ცხადდება, რამდენადაც გრამატიკა გვაძლევს შიდაენობრივი კავშირის დადგენილ წესებს. ეს წესები რუტინულია მწერლისთვის, რომელიც უჩივის უზოგადესი კავშირების რღვევას და ამას უჩივის კონკრეტული გრამატიკული

კავშირების დარღვევის ფორმითაც. კიდევ ერთი ენობრივი ფორმა ტექსტის ანტიკომუნიკაციურობისა არის ის, რომ ავტორი გვთავაზობს აქცენტირებას წინადადების აზრის აღუქმელობაზე არა მხოლოდ ტექსტის ობიექტის, ანუ მკითხველის მიერ, არამედ ტექსტის სუბიექტების, გმირების მიერაც. მოთხრობა შეადგენს ორი გმირის დიალოგს, მაგრამ, ფაქტობრივად წარმოადგენს ანტიდიალოგს. კომუნიკაციის ნაცვლად აქაც ჩვენს წინაშეა ანტიკომუნიკაცია. საქმე ისაა, რომ გმირების დიალოგი აგებულია იმგვარად, რომ ისინი ვერ აფიქსირებენ ერთმანეთის მიერ წარმოთქმული წინადადებების აზრს, მაგრამ წინადადებების დამთავრებისას აფიქსირებენ მის რომელიმე სიტყვას და რეაგირებენ, პასუხს იძლევიან სწორედ ამ სიტყვაზე. აშკარაა, რომ თხრობის მეთოდი, რომლითაც ავტორი მოქმედებს ენობრივ დონეზე, აქტიურდება სიუჟეტურ დონეზეც და წარმოადგენს გმირთა ურთიერთობის ფორმას. მათი დიალოგი ემყარება, ძირითადად, თანამოსაუბრის ცალკეული სიტყვის აღქმას და მასზე გამოპასუხებას. შეიძლება ითქვას, რომ მწერალი ქმნის „სიტყვა-პასუხის" საკმაოდ ორიგინალურ, სიტყვა-სიტყვით ფორმას. თუმცა ყველა მკითხველს ახსოვს, რომ ხშირად მხატვრული ნაწარმოების სიტყვა-სიტყვით გაგება ეწინააღმდეგება ლიტერატურული ტექსტის, განსაკუთრებით კი პოეტური ტექსტის აღქმის პრინციპს და რეალურად ნიშნავს არა სათქმელის გაგებას, არამედ ვერგაგებას. ასეთ „ვერგაგებაზე" დაფუძნებული ტექსტი, ტრადიციული გზით გაგების მცდელობისას კი რეალური შედეგი იქნება ავტორის სათქმელის აღუქმელობა. ამდენად, ავტორი გვთავაზობს კომუნიკაციას ანტიკომუნიკაციის გზით, გაგებას ვერგაგების გზით. მაგრამ თუკი ჩვენ, როგორც რეციპიენტები, კომუნიკაციის ამ გზას დავადგებით, აქვე შეიძლება ვაღიაროთ, რომ ეს ყოველივე შეიძლება არც იყოს ის ლოგიკური შემოქმედებითი გზა, რომლითაც ვითარდება ტექსტი მაშინ, როცა ავტორი კვლავ იწყებს წერას შემდგარი

მხატვრული კომუნიკაციის მოლოდინში, მაგრამ დგება იმ ფაქტის წინაშე, რომ ტრადიციული კომუნიკაცია, თუნდაც მის პრაქტიკაშივე მრავალგზის წარმატებით შემდგარი, გარკვეულ ეპოქაში, გარკვეულ ზოგად თუ შინაგან ეტაპზე, უალრესად გართულებულია და მწერლის სათქმელი შეიძლება გახდეს კომუნიკაციის შეუძლებლობა. მხატვრული კომუნიკაციის ტრადიციულ მიზანს ენაცვლება არატრადიციული მიზანი, ანტიკომუნიკაციურობა. ამასთანავე, ავტორი თავად გვთავაზობს თავისი ტექსტის, როგორც არატრადიციული, თავისუფალი პროზაული ტექსტის ინტერპრეტირებას. მოთხრობის გმირი, მწერალი ბასკო საკმაოდ ვრცელ საუბარს მართავს თავისუფალი ლექსისა და პროზის შესახებ. მოთხრობის დასასრულს, P. S.-ში ავტორი აღიარებს, რომ ბასკოს ეს მსჯელობაც უნდა მივიღოთ, როგორც „სიმართლისმსგავსი", ანუ ავტორისეული პოზიციის გამომხატველი და კიდევ ერთხელ აცხადებს, რომ „პროზაც არის თავისუფალი ლექსის საგანი." რატომ წამოჭრა მწერალმა ეს პრობლემა ამ კონკრეტულ მოთხრობაში? ნიშანდობლივია, რომ ის ხერხები, რომლითაც ავტორი ქმნის პროზაული ტექსტის ენას, რეალურად წარმოადგენს პოეტური ტექსტის, უფრო ზუსტად კი თავისუფალი ლექსის მხატვრულ ხერხებს. მოდერნიზმის ეტაპზე სწორედ ვერლიბრში მოხდა ისეთი მხატვრული პრინციპების ლეგიმიტაცია, როგორიცაა უნდობლობა სიტყვისადმი, ექსპერიმენტაცია სიტყვაზე, სინტაქსური წყობის რღვევა, გრამატიკული და პუნქტუაციური წესების უარყოფა. რაც მთავარია, სწორედ ვერლიბრი დაუპირისპირდა ტრადიციულ პოეზიას არატრადიციულობის ნიშნით. დაეძებდა, როგორც პოსტმოდერნული ეპოქის პროზაული ტექსტი, მხატვრული თვალსაზრისით ითავისებს მოდერნულ-ავანგარდული ეპოქის პოეტური ტექსტების პრინციპებს. მეორე მხრივ, პოსტმოდერნული ეპოქის ეს ტექსტი, ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ფორმით, გვესაუბრება იმ შინაგან პრობლემებზე, რომლებიც

განსაზღვრულია მოდერნული ეპოქის მიერ, რომლებიც წამოიჭრება მოდერნულ ეპოქაში და ვერ გადაიჭრა პოსტმოდერნულ ეპოქაში.

მოთხრობის მინაწერში ავტორი გამოხატავს ერთგვარ სინანულს ბოლომდე განუხორციელებელი შემოქმედებითი ურთიერთობისადმი, განუხორციელებელი მხატვრული კომუნიკაციისადმი, რისი გარანტიაც მან ტექსტის სახით ვერ მოგვცა. მაგრამ ამჯერად მისი განხორციელების იმედად ისახება პირადი ურთიერთობა მეგობართან, ტექსტის ადრესატთან (მოთხრობა სწორედ მას ეძღვნება), რომელიც ხდება, ზოგადად, მკითხველის იდეის მატარებელი. ფაქტობრივად, ავტორი ამ ფორმით იტოვებს იმედს, რომ მისი ტექსტი არ გაიწირება, აღიქმება, წაიკითხება. რაც ყველაზე ნიშანდობლივია, ის არ გაიწირება სწორედ ადამიანური ურთიერთობის საფუძველზე. თუნდაც ერთი პიროვნება, ავტორის მეგობარი, შეიძლება ფლობდეს ტექსტის დეკოდირების, ავტორის ჩანაფიქრის გაგების სურვილს და შესაძლებლობას. ამ თვალსაზრისით მხატვრული კომუნიკაციის გარანტი ძევს არა ტექსტის შიგნით, არამედ მის გარეთ – არა ტექსტუალური, არამედ პიროვნული ურთიერთობის სფეროში. თუმცა ეს ხომ ის უმთავრესი სფეროა, რომელშიც უნდა არსებობდეს კიდეც კომუნიკაციის შესაძლებლობა.

პეტრე-პავლობა: ტექსტი-მცდელობა, -საშუალება, -მიზანი[1]

დედათა მონასტერში ჩადის ქალი... რას შეიძლება მოასწავებდეს ეს მკითხველისთვის ან რას შეიძლება ნიშნავდეს ეს ტექსტისთვის? სარწმუნოებრივი ორიენტაციის ჰაგიოგრაფიული ტექსტისთვის გმირის მონასტერში ჩასვლა დასაწყისი იყო: იწყებოდა გმირის სულიერი ცხოვრების, მისი სულიერი მოღვაწეობის აღწერა, იწყებოდა ახალი ეტაპი, იწყებოდა ნაწარმოები. ეს დასაწყისი იყო ავტორისთვისაც, რადგან მისი სათქმელი მხოლოდ გმირის ცხოვრების ამ ეტაპს შეიძლებოდა დაკავშირებოდა; წინარე ეტაპი იგულისხმებოდა და, ზოგჯერ, აღიწერებოდა კიდეც, როგორც მზადება სამონასტრო ცხოვრებისათვის, სულიერი ამაღლებისათვის. ავტორის, მკითხველის, ტექსტის მიზანი ნათელი იყო. თუმცა გმირის სასიყვარულო თავგადასავლებზე ორიენტირებულ რეალისტურ რომანებში მონასტერში წასვლა შეიძლებოდა გამხდარიყო, უბრალოდ, დასასრული: დასასრული ტექსტისთვის, მოქმედებისთვის და თავად გმირისთვის.

რა მსოფლმხედველობრივი ან კულტურული ორიენტაციის ტექსტი შეიძლება იყოს მაია გოგოლაძის რომანი *პეტრე-პავლობა*, ან რას უნდა მოასწავებდეს მისი გმირის მიერ ამ გადაწყვეტილების მიღება? უშუალოდ ტექსტისთვის ეს დასაწყისია – რომანი ასე იწყება. რამდენადაც ავტორმა გმირი მონასტრის სივრცეში მოაქცია, მისი სათქმელიც, ცხადია, სულიერი ცხოვრების კონტექსტში უნდა გავიაზროთ, თუმცა ნაწარმოებში სასიყვარულო ურთიერთობის ხაზიც არანაკლებ მნიშვნელოვანია. თავად გმირისთვის კი მონასტერში წასვლა ცალსახად არ ნიშნავს არც ღვთისთვის ცხოვრების დასაწყისს და არც სიყვარულის დასასრულს. ეს ქმედება გმირის მიერ გაიაზრება, როგორც მცდელობა და ავტორიც მკითხველს

1 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *პეტრე-პავლობა*, 111-120.

სწორედ ამგვარი გააზრებისაკენ მიუძღვის. ამდენად, თავად ტექსტიც ჩვენს წინაშე წარმოდგება, როგორც მცდელობა. კიდევ ერთი ასპექტი ტექსტის ამგვარი აღქმისა ისიც არის, რომ, ავტორის ჩანაფიქრის თანახმად, ის გმირის მიერ იწერება და თავად გმირი აღიქვამს მას, როგორც მცდელობას.

რომანში სამი ძირითადი პლანი და სამი სივრცე გამოიყოფა: მონასტრის სივრცე, გმირის შინაგანი სივრცე და ლიტერატურულ ტექსტთა სივრცე. შინაგანი სივრცე მოიცავს მთავარი მოქმედი პირისა და მოქმედების აღმწერის სულიერ სამყაროს, მის განცდებს, გრძნობებს, ფიქრებს. როდესაც თხრობა ამ პლანში მიმდინარეობს, ტონალობა უაღრესად დრამატულია და ტექსტიც ემოციური თვალსაზრისით მაქსიმალურად გაჯერებულია. მონასტრის სივრცე მოიცავს იმ სამყაროს, რომელშიც მოქცეულია მთავარი გმირი და დანარჩენი პერსონაჟები. გმირის პოზიციიდან ეს არის ყოფიერი რეალობა, ამდენად, მონასტრის სივრცე ქმნის კიდეც ტექსტუალურ რეალობას, რომელიც უპირისპირდება გმირის სუბიექტურ რეალობას. ამ პლანში თხრობა საკმაოდ პროზაულია, თითქმის დაცლილი მძაფრი ემოციებისაგან, გმირი ინერტულია მის გარესამყაროსთან მიმართებით და ავტორისეული ტონალობაც საკმაოდ მსუბუქია, ოდნავ იუმორისტულიც. რაც შეეხება ლიტერატურულ ტექსტთა სივრცეს, ის იმ ნაწარმოებთა მეშვეობით იქმნება, რომელთაც კითხულობს მთავარი გმირი. ეს პლანიც ნაკლებემოციურია, გმირი უბრალოდ კი არ აღწერს და აფიქსირებს, არამედ აანალიზებს ამ სამყაროს. მისი პოზიცია რაციონალისტური და ანალიტიკურია.

სტრუქტურული თვალსაზრისით სამი თხრობითი სივრცე გამთლიანებულია მთავარი გმირის ფიგურაში, მის სულიერ და ინტელექტუალურ სივრცეში, მაგრამ თუკი ლიტერატურულ ტექსტთა პლანი სტრუქტურულად გამოცალკავებული და შეურეველია, გმირის სუბიექტური რეალობა და ტექსტუალური რეალობა ხშირად აღრეულია, რაც მიიღწევა გმირის

თვალთახედვის ფოკუსის მონაცვლეობით. იგი ფიზიკურად იმყოფება მონასტრის სივრცეში, მაგრამ მუდამ განიცდის ერთიანობას, თანმყოფობას საკუთარ სულიერ სივრცესთან, თავის თავში ატარებს ამდენად ცოცხალ, ამდენად მფეთქავ, მტანჯველ შინაგან სამყაროს. გარესამყაროს უფლება აქვს, შეიჭრას გმირის შინაგან სამყაროში, ტექსტის დიდ ნაწილში თხრობა მხოლოდ რეალურ პლანში მიმდინარეობს და მხოლოდ სამონასტრო სივრცე იპყრობს ავტორის ყურადღებას: გმირის მზერას, სმენას, გონებას. მეორე მხრივ, მთხრობელის შინაგან სივრცესაც ყოველთვის შეუძლია გამოდევნოს მისი თვალთახედვიდან გარერეალობა, მონასტრის სივრცე და დაფიქსირდეს ტექსტში, როგორც ერთადერთი სინამდვილე. ხშირ შემთხვევაში ამ დროს სრულად აღდგება გმირის შინაგანი ავტონომია და თხრობა გადაინაცვლებს მის სულიერ სივრცეში. ზოგჯერ კი ეს ორი სივრცე ისეა აღრეული ერთმანეთში, რომ მკითხველს არც კი ეძლევა რაიმე ორთოგრაფიული ნიშანი, რომ ერთმანეთისაგან გამოაცალკევოს ის, რასაც გმირი ხედავს ან ესმის და ის, რამაც უეცრად მას თავი შეახსენა. მიუხედავად ტექსტის ამგვარი რთული სტრუქტურისა, რომანის მხატვრული სამყარო საკუთარი სახის მქონე, დასრულებული, გამთლიანებული, შეუვალი მხატვრული რეალობაა – შემდგარი და განხორციელებული. მას მიმართება აქვს ობიექტურ რეალობასთან, რამდენადაც წიგნის მხატვრული სამყარო ასახავს ობიექტურ სინამდვილეს, მონასტერს, რომელსაც, თავის მხრივ, გააჩნია საკუთარი ესთეტიკური ფასეულობა, მხატვრულ-ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა. მონასტერი ხომ ტრადიციულად წარმოადგენს კიდეც დახშულ, მატერიალობისაგან გამოცალკავებულ სივრცეს. ის რეალურად ფუნქციონირებს, როგორც არამატერიალური, სულიერი სინამდვილე, თავისივე ტრადიციული ნიშნებით (რომლებიც მნახველზე ახდენს ესთეტიკურ და სულიერ ზემოქმედებას), როგორიცაა: ეკლესია, თვალსმოფარებული სენაკები, მონას-

ტრის ეზო – წალკოტი, სულის მიწიერი სავანე, შავად შემოსილი მოწესეები – ადამიანები, რომელთაც ჰპოვეს სხვათათვის მიუწვდომელი, სხვათათვის დაფარული სულიერი სიმშვიდე, ზარების რეკვა, რომელიც ხმიანდება, როგორც ერთადერთი მისაღები, დასაშვები, შესაფერი ხმა ამ სამყაროში – ხმა, რომელიც კი არ არღვევს, არამედ ამთლიანებს აქ დავანებულ სიმშვიდეს. თუკი მსგავსი ნიშნები წინასწარვეა მოცემული, როგორც მსატვრულ-ესთეტიკური ნიშნები და მათ გააჩნიათ როგორც რეალური, ისე ლიტერატურული ტრადიცია, თუკი *პეტრე-პავლობის* მხატვრული სამყარო აირეკლავს კიდეც საქართველოში არსებული მონასტრის რეალობას, რა ქმნის წიგნის შინაგან რეალობას, წიგნის მხატვრულ სამყაროს? რაღა თქმა უნდა, ეს არ მიიღწევა ამგვარ ნიშანთა უბრალო დაფიქსირებით. ტექსტში განსაკუთრებული როლი ეკისრება სუბიექტს, გმირს, რომელიც აღიქვამს, აკვირდება, საკუთარ სულიერ სივრცეში და, ამდენად, ტექსტის მხატვრულ სივრცეში შემოაქვს რეალური სივრცე. მართლაც, რომანში ერთადერთი სუბიექტი ფუნქციონირებს და მისი მეშვეობით ენიჭება ტექსტს ესთეტიზმის ფუნქცია. მკითხველზე ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენს ის მოვლენები, რაც გმირის, ტექსტუალური სუბიექტის მიერ არის ესთეტიკურად განცდილი. თავისთავად ეს ხერხი უფრო პოეტურ შემოქმედებას უკავშირდება, ვიდრე პროზაულს. სწორედ პოეზიისათვის არის ნიშანდობლივი ლირიკული გმირის ემოციურ აღქმაში მოცემული სახეებისა და განცდების წარმოდგენა ესთეტიკური ფუნქციით, მაშინ, როცა პროზის მხატვრულ ქსოვილს უმეტესად ავტორის ენა ან მის მიერ ამეტყველებული გმირის ქმნის. მაგრამ რამდენადაც *პეტრე-პავლობაში* მთხრობელის მისიით გმირი გვევლინება და ავტორი, ფაქტობრივად, იმპერსონალიზებულია, პროზაული ტექსტის სახეობრივი ფაქტურა ლირიკული გმირის პოზიციიდან იქმნება, მკითხველს მისი თვალთახედვიდან ეძლევა მხატვრული ნიშნები. და თუმცა

ეს არ არის მონასტრის რეალური სივრცისთვის ტრადიციული ნიშნები, ისინი მაინც წილნაყარნი არიან ტრადიციასთან, უფრო კონკრეტულად კი პოეტურ ტრადიციასთან: ცაცხვისა და აკაციის ყვავილობა, მზის ათინათინი, ღამის სინესტე და სიბნელე, და სიბნელეში გაბნეული ათასი ხმა, მშვიდი და კამკამა ცა, სველი მიწის, ყვითელი ფოთლებისა და დამჭკნარი ბალახის სუნი, მთვარე და ვარსკვლავები, ნაწვიმარზე ოქროსფრად აციმციმებული სხივები... ცხადია, ასეთი მხატვრული სახეებით ავტორი არ ისახავს მიზნად ორიგინალური სახეობრივი სისტემის შექმნას. პირიქით, იგი ცდილობს, თავისი გმირის ესთეტიკურ განცდაში გააცოცხლოს ბუნების პოეტური აღქმის ტრადიციული სისტემა, რამდენადაც სწორედ ამ გზით შეიძლება მივიდეს გმირიცა და მკითხველიც სარწმუნოებრივი სახე-ნიშნების აღქმამდე, სარწმუნოებრივი ტრადიციის გათავისებამდე. ამ გზით იქმნება კიდეც მონასტრის სამყაროს სახეობრიობა და გმირის პოეტური აღქმა ტექსტის სტრუქტურაში ჯდება, როგორც მხატვრულ-სახეობრივი პლასტი. სუბიექტის შეგრძნებებსა და განცდებში გამოვლილი ტექსტუალური რეალობის ელემენტები გარდაიქმნება მხატვრულ სახეებად, ლირიულ სამშვენისებად, რომლებიც გაბნეულია ტექსტის პროზაულ ქსოვილში. პოეტურ სახეებს თავისი ფუნქცია ენიჭება რომანის ყოფით-პროზაულ შრეში: ავტორი ამგვარად იძლევა მხატვრულობის ნიშნებს, რომელთა მეშვეობითაც ხდება მონასტრის, როგორც მხატვრული სამყაროს აღქმა. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ეს სახე-ნიშნები მთავარი გმირის ფიგურის აღქმისათვის. ეს ესთეტიზირებული ნამცვრევები, ფაქტობრივად, ერთადერთი ნიშნებია, რომლითაც ავტორი გვაწვდის ინფორმაციას, თუ როგორი მიმართება აქვს სუბიექტს თავის საარსებო სივრცესთან ან რა ზემოქმედებას ახდენს ეს სივრცე მის სულიერ სამყაროზე. გმირის შინაგანი მდგომარეობის ამსახველ დრამატულ პლასტთან კავშირში ეს სახე-ნიშნები შეგვახსენებს, რომ მონასტრის

სამყაროს ესთეტიზმი თავდაპირველად ერთადერთი შვების მომგვრელი, ტკივილის გამაყუჩებელი განცდაა მთავარი გმირისთვის და სწორედ ამ განცდის მეშვეობით აღდგება დარღვეული თანხმობა სუბიექტსა და გარერეალობას შორის, ამ განცდის საფუძველზე ცოცხლდება მისთვის სარწმუნოებრივი რეალობა, ამ განცდებზე გადის გზა იმ შინაგანი სავანისაკენ, რასაც სულის სიმშვიდე ეწოდება. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორმა არჩია მხატვრულ-სახეობრივი ნიშნების მიმობნევა მთელს ტექსტში, რათა ამ ხერხით წარმოესახა სამყაროს ესთეტიკური განცდა, როგორც უწყვეტი შინაგანი პროცესი, რამდენჯერმე ის მაინც კრავს ლირიკულ პასაჟებს, რომლებიც გამოცალკევდება ტექსტის პროზაული და დრამატული ქსოვილიდან და საკუთრივ პოეტურ ფუნქციას იძენს. ამგვარად, გმირის პოზიციიდან დანახული რეალობა გარდაიქმნება სუბიექტურ რეალობად და იხატება მონასტრის მხატვრული სამყარო.

რამდენად შეესაბამება აქ დახატული მონასტერი საზოგადოდ ლიტერატურაში დამკვიდრებულ ტიპს მონასტრისა? ქართველი მკითხველისათვის ლიტერატურულ ნაწარმოებში მონასტრის ასახვის ტრადიციას, ბუნებრივია, ქმნის სასულიერო მწერლობა, ჰაგიოგრაფია, სადაც მონასტერი იხატება როგორც ამ სოფლის ამაოებისაგან განდგომილი სივრცე, სამყარო, სადაც ყვავის სულიერება, სათნოება, ღვთის სიყვარული, ღმრთისმსახურება. XX საუკუნის მიწურულის ქართული ლიტერატურული ტექსტი, რაღა თქმა უნდა, ვერ წამოწევს წინა პლანზე ამგვარ ნიშნებს. თანამედროვე მკითხველი არ მიიღებს თანამედროვე ავტორისაგან ჰაგიოგრაფთათვის დამახასიათებელ ზეამაღლებულ, ერთგვარად პროპაგანდისტულ ტონს და, რაც მთავარია, თანამედროვე ავტორი არ აიღებს თავის თავზე ამგვარ მისიას. მართლაც, *პეტრე-პავლობის* მოდელი ჰაგიოგრაფიული მოდელის საპირისპიროა. თუკი ტრადიციულ მწერლობაში იხატებოდა მონასტერი, რომლის

ცენტრშიც დგას სულიერი ძალით ყველასაგან გამორჩეული, სრულიად ზეაღმატებული ფიგურა, რომელიც წარმართავს კიდეც მონასტრის სულიერ ცხოვრებას, თანამედროვე რომანში ჩვენს წინაშე კვლავაც მონასტერია, მაგრამ ტექსტის ცენტრალური ფიგურა სრულიადაც არ არის მონასტრის ცენტრალური ფიგურა. ნაწარმოების გმირია არა სულიერად განმტკიცებული, არამედ შინაგანად ყველაზე შეჭირვებული პერსონაჟი, რომელიც, შესაძლოა, ვერც კი გახდეს მონასტრის მკვიდრი. მთავარი გმირის ტიპის ცვლილების შესაბამისად იცვლება რაკურსი, რომლითაც უნდა აღიქვამდეს მკითხველი მონასტრის სამყაროს. თუკი ძველ მწერლობაში როგორც ავტორის, ისე გმირის პოზიცია მკითხველის წინაშე წარმოდგებოდა ობიექტური, ღვთიური ჭეშმარიტების ავტორიტეტით განმტკიცებული, ამჯერად ავტორის პოზიცია უშუალოდ არც ფიქსირდება და ყოველივე მხოლოდ სულიერი მერყეობით მოცული გმირის თვალთახედვით ეძლევა მკითხველს. მკითხველიც გმირთან ერთად გაივლის სუბიექტის მიერ გასავლელ გზას და იმდენად შეძლებს ამ სამყაროს მიღებას, ობიექტური ჭეშმარიტების გათავისებას, რამდენადაც შეძლებს ამას გმირი. ჰაგიოგრაფიულ თხზულებაში მონასტერი, როგორც რეალური სივრცე იხატებოდა არა ამ მონასტრისა და ტექსტის ცენტრალური ფიგურის, გმირის პოზიციიდან, არამედ ავტორის საკმაოდ აქტიური პოზიციიდან. ამჯერად, როცა ავტორი ტექსტში არ ფიგურირებს და მთავარი გმირი ცხადდება კიდეც ტექსტის ავტორად, განსხვავებული სახით წარმოდგება მის მიერ აღქმული სამყაროც. მართლაც, რას აღწერდა ჰაგიოგრაფი სასულიერო მწერლობაში? ის აღწერდა მონასტრის მკვიდრთა სულიერ ცხოვრებას, მათ სულიერ მოღვაწეობას, რომლის მიღმაც იგულისხმებოდა „ხორციელი იწროება“. მაგრამ რას აღწერს თანამედროვე ავტორი, რა არის აღწერილი თანამედროვე რომანში? რეალურად აქ აღწერილია მხოლოდ მონასტრის ხორციელი, მიწიერი პლანი,

აღწერილია მონასტრის ყოფა. მის მიღმა იგულისხმება სულიერი ცხოვრება. როგორც მკითხველმა, ისე ავტორმაც და მისმა გმირმაც იციან, რომ ის უნდა იგულისხმებოდეს. მკითხველმა ეს იცის ქართული ლიტერატურული ტრადიციის თანახმად. ამავე ტრადიციის შვილია ავტორიც, ამდენად, მოსალოდნელია, რომ მისთვისაც, მისი ტექსტისთვისაც არსებობს ამგვარი ქვეტექსტური შრე, თუმცა ავტორს თითქმის არ ამოაქვს ის ზედაპირზე. საიდან შეიძლება მკითხველს არ სტოვებდეს განცდა იმისა, რომ ავტორისთვის მონასტრის სულიერი ცხოვრება უაღრესად მნიშვნელოვანი ფენომენია? რა თქმა უნდა, ამგვარი ზემოქმედება მიიღწევა გმირის მეშვეობით. რომანში გარერეალობასთან მიმართებით თითქოს დაფიქსირებულია მხოლოდ ის, რასაც გმირი ხედავს, მაგრამ არსებობს ისიც, რაც გმირმა იცის, რამაც განაპირობა მისი გადაწყვეტილება. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ტრადიციული პროზის უმთავრესი პრინციპი – გმირის ხატვა მისი ქმედებების, მისი გადაწყვეტილებების მიხედვით. *პეტრე-პავლობაში* ამგვარი გადაწყვეტილება არსებობს წინაპირობის სახით. თუ არ ჩავთვლით წერის აქტს, მონასტერში მოსვლა, ფაქტობრივად, ერთადერთი მოქმედებაა, რასაც გმირი სჩადის. ეს ერთადერთი გადაწყვეტილებაა, რაც მან მიიღო ან, თუნდაც, მიაღებინეს. სწორედ ამ გადაწყვეტილების ფონზე განივრცობა თხრობა და, რაც მთავარია, სწორედ ამ გადაწყვეტილების ფონზე იკვეთება, რომ რომანის მთავარი გმირისთვის და მისი ავტორისთვის, ისევ და ისევ, სარწმუნოებაა ის ნავთსაყუდელი, რომელშიც შედის მიწიერი ვნებებისაგან და ძიებისაგან დაღლილი ადამიანი. მხოლოდ ამ ფორმით აღდგება რომანის იდეურ სივრცეში მონასტრის ტრადიციული სახე, მხოლოდ ამ ფორმით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს კვლავაც ის სამყაროა, სადაც ყვავის სულიერება, სათნოება, ღვთის სიყვარული, ღმრთისმსახურება. სხვა მხრივ კი ტექსტის ზედაპირზე არც კი ამოდის გმირის ქმედების საფუძველი. გმირი ჩადის მონასტერში, როგორც ყო-

ფაში. ყოფა არის ერთადერთი რამ, რასაც ის ხედავს და რასაც აღწერს. მთელი რომანის მანძილზე მკითხველს არ სტოვებს ის განცდა, რომ ავტორმა, სადაცაა, უნდა დათმოს ეს ყოფა და დაიწყოს მონასტრის არა ხორციელი, არამედ სულიერი ცხოვრების აღწერა, გვესაუბროს მოწესეთა სარწმუნოებრივ გზაზე, შინაგან მოღვაწეობაზე, ქრისტიანულ პრინციპებზე, რომელთა დაცვასაც ისინი ცდილობენ. მაგრამ ასე არ ხდება. გმირისთვის გარერეალობა თითქოს კვლავ რჩება ყოფით სინამდვილედ. ყოფითი პლანი რომანში უზომო ერთგულებით არის დახატული, იმდენად, რომ შეიძლება გაჩნდეს განცდა, რომ ავტორისთვის ყოფა არის კიდეც თხრობის მიზანი, ანუ, სოცრეალიზმის ეპოქის რომანებისა არ იყოს, ეს ნაწარმოებიც იმისთვის შეიქმნა, რომ მწერალმა ასახოს გარკვეულ სივრცეში გარკვეული სოციალური ფენის ყოფა-ცხოვრება, შრომა და დასვენება, თუნდაც, ამჯერად, ეს სივრცე იყოს მონასტერი, ხოლო სოციალური ფენა – მონაზვნები. მართლაც, რომანის თხრობითი მოცულობის დიდ ნაწილს სწორედ ყოფის ასახვა შეადგენს, მაგრამ ყოფას ნაწარმოების კონტექსტში განსაკუთრებული ფუნქცია ენიჭება. ავტორი თითქოს შეგნებულად ირჩევს მატერიალური სინამდვილის წარმოჩენის გზას და საგანგებოდ ცდილობს, არ გამოტოვოს მონასტრის ხორციელი არსებობის არც ერთი უმნიშვნელო დეტალი. ამ სივრცის მცხოვრებნი იძინებენ, იღვიძებენ, ჭამენ, სვამენ, შრომობენ, ჩხუბობენ, იბანენ, დადიან ფეხსალაგში. ჩვენს წინაშეა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ყოფიერების ინტიმურობა. ავტორი, გმირი, მკითხველი დაშვებულნი არიან სულიერი სავანის ინტიმურ ყოფიერ სივრცეში. გმირისთვის რეალური გახდა მონასტრის ყოფა. მან ფეხი შედგა უწყინარ და ბანალურ ყოფით სინამდვილეში, მაგრამ მისთვის უცნობია, შედგამს თუ არა ფეხს ჭეშმარიტ სულიერ სინამდვილეში. მის წინაშე გაიხსნა მიწიერი სავანის კარი, მაგრამ დიდ საიდუმლოდ რჩება, გაიხსნება თუ არა კარი ზეციური სავანისა. თუმცა, ეს საიდუმლოა

ყველაზე დაუცხრომელ მლოცველთათვისაც. რა თქმა უნდა, ჩვენ ვიცით, რომ *პეტრე-პავლობის* პერსონაჟები ლოცულობენ, ისინი ესწრებიან მათი სულიერი მოძღვრის მიერ აღვლენილ წირვა-ლოცვას, კითხულობენ ჟამნებს, უთენია დგებიან ცისკრისთვის, მაგრამ ავტორი თითქოს საგანგებოდ შეეცადა, წარმოედგინა ლოცვა, როგორც სამონასტრო ცხოვრების, ყოფიერების ნაწილი. მოწესენი არიან ის ადამიანები, რომლებიც ასე ცხოვრობენ და ლოცულობენ. მკითხველმა კი, რასაკვირველია, იცის ის, რის აქცენტირებასაც ავტორი თითქმის არ ცდილობს: ისინი ცხოვრობენ იმისთვის, რომ ილოცონ. თუ მკითხველი აპრიორულად არ დაუშვებს ამ ფაქტს, მას შეიძლება შეექმნას განცდა, რომ წიგნის პერსონაჟები იმისთვის გამოუქცნენ საერო ცხოვრებას, უმიზნო ყოფას, რომ მათთვის ყოფა გახდეს მიზანი. თუკი ეს ასეა, რაღა დათმეს მათ, ან რაღა შეიძინეს? თუკი მათი სინამდვილე ამდენად იქნებოდა მიჯაჭვული აუცილებელი ყოფითი პრობლემების მოგვარებაზე, ხომ არ შეიძლება გაგვეგო წიგნის იდეა, როგორც ყოფიერების აუცილებლობის აღიარება?

რომანის მთავარი გმირისთვის ეს გარკვეულწილად ასეცაა. პირველივე გვერდებიდან ჩვენთვის ცხადი ხდება, რომ გმირი სწავლობს სინამდვილის მიღებას; ობიექტური, მაგრამ სუბიექტურად ძნელად გასათავისებელი რეალობის აღიარებას; იმ ფაქტის აღიარებას, რომ გარდა მისი შინაგანი სამყაროსი, გარდა მისი ტკივილისა, გარდა მისთვის რეალური პრობლემებისა არსებობს რეალობაც. ავტორის მიზანი თითქოს ისიც ხდება, რომ თავის გმირს დაანახოს ადამიანების ყოფა, ანუ დაანახოს ადამიანები. რომანის დასაწყისში გმირი ისეა გაუცხოებული ადამიანებისაგან, რომ ისინი მისთვის ირეალურნი გამხდარან, ერთადერთ რეალობად კი საკუთარ სუბიექტურ სამყაროს მიიჩნევს; სამყაროს, რომელშიც თავად სახლობს და რომელსაც ავსებს, ქმნის და განსაზღვრავს მეორე ადამიანი. რომანის კითხვისას ჩვენთვის ცხადი ხდება,

რომ ორთა ამგვარმა მტანჯველმა სიახლოვემ მთავარ გმირს დააკარგვინა დანარჩენი ადამიანების არსებობის განცდა, განცდა იმისა, რომ ისინი ცოცხალი, რეალური, ახლობელი ადამიანები არიან, რომ ისინი ცხოვრობენ. მონასტრის სივრცეში მოხვედრისას კი ავტორი ათავსებს გმირს იმგვარ სინამდვილეში, სადაც უცნობი ადამიანები დამკვიდრებულან. ისინი ნაცნობნი და მახლობელნი უნდა გახდნენ გმირისთვის, თუნდაც იმიტომ, რომ თავიანთ ყოფაში მიიღეს ის, ვისაც საკუთარ ყოფაში აღარ დაედგომებოდა. და თუკი აქამდე გარერეალობა და გარეშე ადამიანები საკუთარი სუბიექტური რეალობისა და სუბიექტური სიახლოვის ფონზე მტრულ ძალად ისახებოდა გმირისთვის, ამჯერად ამ სიახლოვის აღკვეთის ტკივილი მან იმით უნდა დაძლიოს, რომ მიიღოს ადამიანები მათი რეალობითურთ და დაძლიოს მათი გარეშეობის შეგრძნებაც. ამ გზას გმირი უცნობი ადამიანების გვერდით შეუდგება, რამდენადაც გაუცხოებული ნაცნობების წინაშე ამ გზის დაწყება შეუძლებელი გამხდარა. საკუთარი ტკივილის დაყუჩებას იგი ყოფიერების აღიარებით სწავლობს. ის თან უკვირდება, თან იმეორებს მონასტრის მცხოვრებთა ყოველდღიურობას, მორჩილად ასრულებს მათ დავალებებს. ყოფისეული ქმედება მისთვის იქცევა ნებისყოფისეულ ქმედებად. მისი შინაგანი მდგომარეობის სიმძაფრე, მისი ტკივილი მკითხველისთვის გამუდმებით საცნაურია, მაგრამ საცნაურია ისიც, რომ ამ ყოფაზე დაკვირვებითა და მასში მონაწილეობით გმირს ყურადღება გადააქვს საკუთარი სუბიექტური სამყაროსაგან. ის ფეხს იდგამს იმ ცხოვრებაში, რომელთან კავშირიც დაკარგა და ამ კავშირის აღდგენას, შესაძლოა, აღარც ისურვებდა. რაოდენ მარტივი და ლოგიკური იქნებოდა ამგვარი გამოსავალი: როცა ცხოვრება აღარ შეგიძლია, შეგიძლია, აღარ იცხოვრო. ამასთანავე, ეს სწორედ ის არჩევანია, რომლის გაკეთების უფლებასაც გმირს არ აძლევს არა მისი პიროვნული ან რელიგიური მრწამსი, არამედ ის პერსო-

ნაჟი, ვინც ამ ეტაპზე ქმნის კიდევაც მის პიროვნებასაც და მის მრწამსსაც; ის, ვინც დააკარგვინა მას ობიექტური რეალობა, ვინც მთლიანად ამოავსო მისი სუბიექტური სამყარო. რასაკვირველია, მკითხველმა იცის, რომ გმირი მონასტერში შეიძლება ეძიებდეს სულის სიმშვიდეს, მაგრამ ავტორი ამდენად დაბეჯითებით, ამდენად მონდომებით დაგვანახებს, რომ სულის სიმშვიდე სწორედ ცხოვრების გავლით გვეძლევა, რომ ეს არ შეიძლება იყოს ოდენ ილუზორული შვება, მიღწეული საკუთარი სულის სიღრმეში ჩაძირვით, ან, თუნდაც, ხელოვნების, ლიტერატურის სიღრმეში შეღწევით; რომ სულის სიმშვიდე კვლავაც სუბიექტური სინამდვილეა, მაგრამ ის ობიექტური სინამდვილის დაფასებასაც მოითხოვს. მონასტრის მკვიდრნი უარყოფენ ხორციელ ვნებებს, მაგრამ ვერ უარყოფენ ხორციელ ყოფას, რადგან ამ ყოფის უარყოფა, ერთგვარად, ღვთისგანვე ბოძებული სიცოცხლის უარყოფაც იქნებოდა. მონასტრის სამყარო არ არის ყოფისაგან განძარცვული, მაგრამ ამ ყოფის მშვიდი ერთგულებით მოწესენი სწავლობენ ვნებათაგან განძარცვას. სწორედ ამ ვნებათა შორის მოიაზრება რომანში თანამედროვე ადამიანის უმთავრესი, ყველაზე მძაფრი და ყველაზე მიმზიდველი ვნება – გამუდმებული განჩხრეკა საკუთარი ემოციებისა, განცდებისა, გრძნობებისა და შეგრძნებებისა, ფიქრებისა და აზრებისა, საკუთარი ინდივიდუალობისა. ეს, რასაკვირველია, ის საქმიანობაა, რომელიც პიროვნების შინაგანი მოღვაწეობის ფორმად მოდერნიზმმა გამოაცხადა. სწორედ მოდერნისტულ მსოფლმხედველობაში მოხდა დეკლარირება ახალი ჭეშმარიტებისა, რომელიც ინდივიდს საკუთარ ინდივიდუალურ სამყაროში ჩაღრმავებით ეძლეოდა და მოდერნისტული ხელოვნების უმთავრეს მიზნადაც ამგვარი ჭეშმარიტების მოძიება გამოცხადდა. მოდერნიზმშივე დაეფუძნა ეს პროცესი პროტესტს გარესამყაროს, მატერიალური რეალობის, სოციალურად დამკვიდრებული შეხედულებების მიმართ. *პეტრე-პავლობის* მთავარი გმირის-

თვისაც შინაგანი განვითარების გზა ამ მიმართულებით არის წარმართული და გარკვეულ ეტაპზე საკუთარი ინდივიდუალობის მოპოვება მისთვის უმთავრეს, ძნელადგანსახორციელებელ, მაგრამ შინაგანად აუცილებელ ამოცანას წარმოადგენს. სრულიად კანონზომიერია ისიც, რომ ამ გზას რომანის გმირი კრიზისამდე მიჰყავს. რომანი სწორედ ამგვარი კრიზისული ეტაპით იწყება. ეს მდგომარეობა კანონზომიერია იმდენად, რამდენადაც თავად მოდერნიზმშივე არის განსაზღვრული აბსოლუტური ინდივიდუალიზმის უმისამართობა, ეს არის ის გზა, რომელიც უნდა დასრულდეს გზიდან გადახვევით: ზეინდივიდუალობისკენ, ილუზორულობისკენ ან რეალობისკენ. *პეტრე-პავლობაში*, ფაქტობრივადად, სამივე არჩევანი ქმედითია. როცა გმირისთვის გაუსაძლისი ხდება სუბიექტური მისწრაფებების განუხორციელებლობა რეალობაში, მას შეუძლია საკუთარ თავს განუცხადოს, რომ აუქმებს ამ რეალობას. რაღა თქმა უნდა, ამგვარი განაცხადი მხოლოდ მისთვის არის კანონიერი. გმირი, რომელიც ამდენად აფასებს სუბიექტურ განცდებს, დარჩებოდა კიდეც თავის ილუზორულობაში იმ შეგნებით, რომ მისი მტანჯველი მდგომარეობა ინდივიდუალიზმისთვის გაღებული სამართლიანი საზღაურია. მაგრამ ამ არჩევანის გაკეთების უფლებას მას არ აძლევს სატრფო, რომელიც არის კიდეც მისი სულიერი ძიებების ბიძგის მიმცემი. ამასთანავე იგულისხმება, რომ რომანის გმირი სატრფოს საკუთარი ძიებების გზებით დაჰყავს. ეს გზა კი ორივესათვის მონასტერზე გადის. რამდენადაც *პეტრე-პავლობაში* მონასტრის რეალური პლანია ნაჩვენები, ცხადია ისიც, რომ ავტორი აღიარებს მატერიალურ რეალობას, როგორც ინდივიდუალიზმისშემდგომ ერთ-ერთ არჩევანს. მაგრამ, რა თქმა უნდა, მატერიალური სინამდვილე არც მოდერნიზმში და არც ამ კონკრეტულ ნაწარმოებში არ არის წარმატებული გამოსავალი ინდივიდუალიზმის კრიზისიდან. წინანდელი ფორმით, სოციალური რეალობის წინანდელ

ეტაპზე მიბრუნება გულისხმობს კიდეც მოპოვებულ ინდივიდუალობაზე უარის თქმას. ეს ის მსხვერპლია, რომელსაც, დაბრუნების უფლების სანაცვლოდ, რეალობა მოითხოვს. XX საუკუნის ისტორიაში ამგვარი მაგალითები მოდერნისტული ძიებების გზაზე დამდგარ ხელოვანთა ცხოვრებაშიც შეგვიძლია ამოვიკითხოთ. ამ მსხვერპლის გაღების საფრთხეს *პეტრე-პავლობის* გმირიც აცნობიერებს. ინდივიდუალობის დათმობა მატერიალური რეალობის სახელით მისთვისაც მარცხის ტოლფასია. როგორც მოდერნიზმის ზოგად გამოცდილებაში, ისე კონკრეტულ რომანშიც ერთადერთი გზა, რომელიც აზრს სძენს სუბიექტის შინაგან ძიებებს, ეს არის გზა ინდივიდუალობიდან ზეინდივიდუალობისაკენ. თუმცა მოდერნიზმი ზეინდივიდუალობის ცნებას სხვადასხვა ასპექტში განიხილავდა: ეს შეიძლება ყოფილიყო მითოსის წიაღი, კოლექტიური არაცნობიერი, სულაც, თავად ინდივიდის მიერვე შექმნილი ფორმა ზეკაცისა, მაგრამ, რაც მთავარია, ეს შეიძლებოდა, ისევ და ისევ, ყოფილიყო ქრისტიანული სარწმუნოება. მოდერნიზმის ადრეულ ეტაპზე, მაღალ მოდერნიზმში, სწორედ სარწმუნოების წიაღია ის ნავთსაყუდელი, რომელშიც ბრუნდება მეამბოხური შინაგანი ძიების შემდეგ ინდივიდი. ჟორის კარლ ჰიუისმანსი რომანში *გზაში* ამ დაბრუნების იდეას სწორედ მონასტერთან აკავშირებს. სრულიად ცხადია, მოდერნიზმის საუკუნოვანი გამოცდილების შემდეგ ქრისტიანობის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციასთან მიბრუნების მცდელობა თანამედროვე რომანში უაღრესად დიდი კონცეპტუალური დატვირთვის მქონე იდეაა, მაგრამ ეს იდეა წარმოჩნდება არა მასშტაბური გააზრებების ფორმით, არამედ სრულიად ლოკალური პიროვნული გზის სახით. რა თქმა უნდა, ამ გამოცდილების არსებობა რომანში აღიქმება, მაგრამ აღიქმება არა მთავარი გმირის, არამედ მისი სატრფოს სახეში. გმირი მორჩილად მიჰყვება იმ გზას, რომელიც განისაზღვრა XX საუკუნეში შინაგანად მოღვაწე პიროვნებისთვის

და რომელიც თითოეული ამგვარი პიროვნების მიერ განიცდება, როგორც ცოცხალი პროცესი. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ *პეტრე-პავლობის* მთავარი გმირიც ამ გზას გაივლის იმგვარი კორექტივებით, როგორიც მოიტანა თან ამ საუკუნის მეორე ნახევარმა. თუკი მოდერნიზმის ადრეულ ეტაპზე სუბიექტივიზმი გაცნობიერდა, როგორც უღრმესი სარწმუნოებრივი კრიზისის შედეგი და ინდივიდის მიერ სუბიექტურ სამყაროში ჭეშმარიტების მოძიების მცდელობა სწორედ ზეინდივიდუალური, სახარებისეული ჭეშმარიტებისადმი გაორებულმა დამოკიდებულებამ განაპირობა, ამხანად სუბიექტის შინაგანი ამბოხი აღარ გაიაზრება სარწმუნოებრივი ამბოხის კონტექსტში და აღარ განიცდება პიროვნების მიერ როგორც სარწმუნოებრივი კრიზისის შედეგი. ნიშანდობლივია, რომ განსხვავებულია ამ პროცესის სოციალური ფონი. ამ ეტაპზე სარწმუნოება აღარ წარმოადგენს სოციალურად განმტკიცებულ ფენომენს და საზოგადოება აღარ ითხოვს პიროვნებისაგან რელიგიისადმი ერთგულებას. პირიქით, როგორც ეს *პეტრე-პავლობიდანაც* ჩანს, ამჯერად საზოგადოება შეიძლება კიცხავდეს ან, უმჯობეს შემთხვევაში, ნეიტრალობას ინარჩუნებდეს პიროვნების რელიგიური მისწრაფებებისადმი. ამდენად, ინდივიდის პროტესტი გარესამყაროს მიმართ წინასწარვე აღარ გულისხმობს პროტესტს სარწმუნოების მიმართ და აღარ წარმოადგენს მის მიერ ინდივიდუალურად განცდილი სარწმუნოებრივი, სულიერი კრიზისის შედეგს. უფრო ზუსტად, სულიერი კრიზისი მის არსებაში კვლავაც მძაფრია, მაგრამ არ ცნაურდება რელიგიურ ასპექტში. ამდენად, ინდივიდი ამჯერადაც აფიქსირებს თავის თავს რელიგიური სკეპტიციზმის ეპოქაში, მაგრამ გზა ამ სკეპტიციზმამდე მას, როგორც ინდივიდს არ გაუვლია, მისი სუბიექტური ძიებანი ამ გრძნობით არ არის ნაკარნახევი. ამგვარად, რელიგია მის გულსა და გონებაში არ იმოსება უიმედობით. უფრო მეტიც, ამ ფარულ და მივიწყებულ წიაღს ინდივიდუალობის

გარკვეულ ეტაპზე სწორედ მისი იმედები შეიძლება დაუკავშირდეს. და რამდენადაც პირადად არ განუცდია იმედგაცრუება, ნაბიჯიც კრიზისიდან სარწმუნოებამდე შეიძლება უფრო ადვილი გადასადგმელიც აღმოჩნდეს. *პეტრე-პავლობის* გმირიც ანალოგიური სულიერი ძიებების შემდეგ მიდის მონასტრის, ანუ სარწმუნოების სივრცეში. მაგრამ რას გულისხმობს სულიერი ძიება ამ რომანის ან, სულაც, მოდერნიზმის კონტექსტში? ეს არის პიროვნების მიერ საკუთარი ფიქრებისა და განცდების, ანუ საკუთარი ფსიქიკის განჩხრეკა. ეს არის ის მოღვაწეობა, რომელიც უკავშირდება „ფსიქეს“ და არა „პნევმას,“ პიროვნების ინდივიდუალურ წიაღს, სამშვინველს და არა ზეინდივიდუალურ, „ღვთივმონაბერ“ სულს. თუკი ქართულ ენობრივ ცნობიერებაში არ მოხდა ამ ცნებათა გაყოფა და სიტყვა „სული“ ამთლიანებს ორივე საწყისს, შეიძლება თუ არა ვიფიქროთ, რომ ჩვენ აღქმაში ინდივიდუალურ სამყაროში ჩაღრმავება ყოველთვის ხსნის გზას ზეინდივიდუალური სამყაროსაკენ? მოდერნისტულ გამოცდილებაში ეს, რასაკვირველია, ყოველთვის ასე არ არის, მაგრამ პერსპექტივა ამგვარი სინთეზისა ყოველთვის იგულისხმება. ქრისტიანული მოძღვრების მიხედვითაც ირაციონალობასთან, ისევე როგორც არამატერიალურ სამყაროსთან შეხება ყოველთვის არ მიგვიძღვის ღვთიური საწყისისაკენ. უფრო მეტიც, ამგვარ მცდელობას გარკვეული მზადყოფნის გარეშე ადამიანი უნდა ეკრძალვოდეს კიდეც, ისევე როგორც უნდა ეკრძალვოდეს მიღმიერ სამყაროს ქრისტიანული მფარველობის გარეშე. *პეტრე-პავლობაშიც* იკითხება ამგვარი კრძალვის აუცილებლობა, თუმცა ეს ნაკლებ დრამატული ინტონაციით მიეწოდება მკითხველს. როგორც მონასტრის მოძღვარი არიგებს თავის სულიერ შვილებს, მორწმუნე თავს უნდა არიდებდეს ფსიქიკურ და ინტელექტუალურ მოღვაწეობას, განცდებსა და ფიქრებს, რომლებიც მას საკუთარი ფსიქიკის სიღრმეში შეიტყუებს, წიგნებს, რომლებიც მას თანამედროვე სამყაროს სკეპ-

ტიკურ-ანალიტიკურ სულისკვეთებას აზიარებს; ის უნდა ცდილობდეს, როგორმე ლოცვასა და შრომაში „გაათრიოს“ ეს წუთისოფელი და შეძლებისდაგვარად შეურყვნელი წარსდგეს უფლის წინაშე. მაგრამ რას შეუძლია ასე შერყვნას ასე ადამიანის სული, რას უნდა გაურბოდეს ასე ჩვენი დროის მორწმუნე? თუკი ადრე ეს იყო ძლიერი ხორციელი ვნებები, ამჯერად უპირველეს ყოვლისა, ეს არის გონებისმიერი ეჭვი და გულისმიერი უნდობლობა, ინდივიდის ამპარტავნობა და ზეინდივიდუალური ძალის, ღვთის ნების აღუქმელობა. რასაკვირველია, ქრისტიანული მოღვაწეობა ყოველთვის გულისხმობდა ადამიანის მიერ ინდივიდუალური ნების დათმობას, მორჩილებას, სიმდაბლეს, უფლის ნების შეტკბობას, მაგრამ ამჯერად ეს მიიღწევა, უწინარესად, საკუთარ ემოციებსა და ფიქრებზე უარის თქმით. ასეთი შეიძლება იყოს, კონკრეტული რომანის მიხედვითაც, ჩვენი დროის სარწმუნოებრიობა. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ *პეტრე-პავლობაშიც* სუბიექტური განცდებისა და ფიქრების საცდურზე უარის თქმა მოეთხოვება მას, ვინც ჯერ არც კი დამდგარა ინდივიდუალური შინაგანი განვითარების გზაზე და ყოფიერების სივრციდან პირდაპირ სარწმუნოების სივრცეში შედის. მათ კი, ვინც უკვე შეუდგა ამ გზას, რომანის მთავარი გმირივით, არც ეკრძალებათ ამგვარი მოღვაწეობა, თუმცა, მეორე მხრივ, ამ გმირისგან მოითხოვენ ინდივიდუალობაზე უარის თქმას, როგორც სარწმუნოებაში, ისე სიყვარულში. და თუკი სიყვარულში ეს უდიდესი ტკივილის ფასად მიიღწევა, ეს ტკივილი მას სარწმუნოებრივ გზას უმსუბუქებს. *პეტრე-პავლობის* მთავარი გმირი სარწმუნოებისაკენ მოდერნისტული სამყაროს მიერ დასახული გზით მიდის. ზეინდივიდუალური საწყისისაკენ ის ინდივიდუალურობის გამძაფრებით მიიწევს. ინდივიდუალური მოღვაწეობის ყველაზე მტკივნეულ, განცდისმიერ ფორმას ის უნაცვლებს გამომხატველობით ფორმას. ეს არის გმირი, რომელიც წერს. მართლაც, როგორც კომპოზიციურად,

ისე სტრუქტურულად ნაწარმოები ორიენტირებულია გმირისადმი, რომლის ფუნქციაც რომანში წერით გამოიხატება. თავად გმირი წერს და ქმნის ტექსტს, რომელიც მკითხველს მიეწოდება როგორც რომანი. ამდენად, რომანი არის მისივე მთავარი გმირის ნაწერი. რა თქმა უნდა, ლიტერატურისათვის ამგვარი ფორმა უცხო არ არის. განსაკუთრებით მოხერხებული გახდა ის მოდერნისტული რომანისათვის, რამდენადაც, თუკი ავტორის მთავარი მიზანი იყო, აღეწერა თავისი გმირის შინაგანი მდგომარეობა, რომელიც გამოიხატებოდა არა სხვა პერსონაჟებთან ურთიერთობით, არამედ მისი სულიერი პროცესის ანალიზით, ერთადერთი რეალური გამოსავალი ამ შემთხვევაში ტექსტის, როგორც მისივე ნაწერის წარმოდგენა გახლდათ, რადგან ნაწერი მართლაც რეალური ფორმაა გამუდმებული თვითანალიზის პროცესის წარმოსაჩენად. მოდერნისტულ რომანში ავტორმა, როგორც თხრობის სუბიექტმა, შეიძლება სავსებით უკან დაიხიოს და მხოლოდ პროლოგში გვამცნოს, რომ ჩვენს სამსჯავროზე წარმოადგენს რეალური ადამიანის, მაგალითად, ჰარი ჰალერის ჩანაწერებს. ასეთ შემთხვევაში მწერალი იმთავითვე გვითანხმდება ფიქციურობის გარკვეულ ფორმაზე, რამდენადაც ფიქციაა ავტორის პოზიციაც, მის მიერ ჩანაწერების ხელში ჩაგდებაც და ამ ჩანაწერების მოწოდებაც პერსონაჟის ნიღბით. აღსანიშნავია, რომ თხრობის ამგვარი ფორმით, ოღონდ, ამჯერად, სრულიად პირობითი სახით, ტექსტის შინაგანი აუცილებლობის გარეშე, პოსტმოდერნისტმა ავტორმაც შეიძლება ისარგებლოს. მაგალითად, ცნობილი *ვარდის სახელიც* მკითხველისათვის „რაღა თქმა უნდა, ხელნაწერის“ სახით არის შემოთავაზებული. მაგრამ *პეტრე-პავლობის* ავტორი ოდენ მოდერნიზმისადმი თავაზიანი ჟესტის გამო არ იმეორებს თხრობის ამ ფორმას და მის მიერ ტექსტის ჩანაწერის სახით მოწოდება არც ემსახურება ავტორის მიზანს. ერთადერთი, ვის მიზანსაც შეიძლება ემსახურებოდეს ნაწერი, არის თავად

გმირი. სტრუქტურულადაც ნაწერის წარმოდგენის ფორმა უფრო გართულებულია: გმირი ურთიერთობს დანარჩენ პერსონაჟებთან, რასაც აღწერს კიდეც; ამასთანავე, ის აღწერს საკუთარ სულიერ მდგომარეობას და, გარდა ამისა, წერს იმის შესახებაც, რასაც კითხულობს. ეს უკანასკნელი პლასტი – მცირე რეცენზიები ლიტერატურულ ნაწარმოებებზე – სრულიად ცალსახად ცხადდება როგორც ნაწერი. ის პლასტი, რომელშიც გმირი აფიქსირებს საკუთარ სულიერ პროცესებს, შეიძლება აღქმული იქნას, როგორც ნაწერი ან, უბრალოდ, როგორც ნაფიქრი ან განცდილი. გმირი ურთიერთობს დანარჩენ პერსონაჟებთან, რაც, მკითხველთან ერთგვარი შეთანხმებისამებრ, უნდა იყოს კიდეც აღქმული, როგორც მომხდარის აღწერა, დაფიქსირება ჩანაწერებში, მაგრამ რეალურად აღიქმება არა როგორც ჩანაწერი, არამედ როგორც მომხდარი, ნამოქმედარი ან დაკვირვება სხვათა ნამოქმედარზე. ამდენად, ნიშანდობლივია, რომ, რომანის საერთო სტრუქტურული ჩანაფიქრის შესაბამისად, ტექსტი მოიცავს მოქმედებასაც, მაგრამ მთლიანობაში ის უნდა იყოს დანახული, როგორც ნაწერი, უფრო ზუსტად კი, წერის აქტი. მართლაც, წერა ხდება უმთავრესი, უმნიშვნელოვანესი, თვითკმარი ფასეულობა, საშუალებაც და მიზანიც.

მაგრამ რისთვის წერს მთავარი გმირი? საზოგადოდ, ლიტერატურის განვითარებაში სხვადასხვა ეტაპზე პროზის წერის აქტს სხვადასხვა ფუნქცია ენიჭებოდა იმისდა შესაბამისად, თუ რა ფუნქცია ეძლეოდა თავად ნაწერს. ჰაგიოგრაფიასა და ძველ ისტორიულ მწერლობაში ტექსტს უნდა ეუწყებინა მკითხველისათვის ალმატებული პიროვნების საქმენი. ამ შემთხვევაში ავტორის მიერ წერის აქტი გაიაზრებოდა, როგორც მოვლენათა აღნუსხვის თავმდაბალი პროცესი. ტრადიციულ ბელეტრისტიკაში ამაღლებული იდეებისა და საზოგადოებრივი პროცესების არსის გამომხატველი ნაწარმოების შექმნა მწერლის მიერ ამ იდეების ხორცშესხმად იყო აღქმული და

თავად წერის აქტიც ჯერ არ იძენდა ამდენად მტკივნეულ სახეს. სწორედ მოდერნიზმმა მიანიჭა წერასა და ნაწერს თვითანალიზისა და თვითგამოსახვის, მათ შორის, ავტორის პირად განცდათა გამოსახვის მისია და პროზაული ტექსტი, ფაქტობრივად, ლირიკული ტექსტის ფუნქციით წარმოაჩინა. სწორედ მოდერნიზმმა გამოაცხადა წერის აქტი იმ მტანჯველი გრძნობებისაგან გათავისუფლების ფორმად, რომლებიც თავად ნაწერში იქნებოდა გამოსახული. ანალოგიურია ეს პროცესი *პეტრე-პავლობის* მთავარი გმირისათვის. ის წერს, რათა იარსებოს, რადგან არსებობის სხვა ფორმა მისთვის უკვე უცხო და მიუღწეველია. მეორე მხრივ, ის წერს, რათა მეორე ადამიანს, ზოგადი სახით კი მთელს კაცობრიობას დაუმტკიცოს თავისი არსებობა. ის წერს, რათა გამოათავისუფლოს საკუთარ თავში დაგროვილი ენერგია, რომლის რეალიზების უფლებაც ბუნებრივი ფორმით, ანუ ადამიანთან ურთიერთობის ფორმით უკვე აღარ ეძლევა. ის წერს, რათა საკუთარ შინაგან მდგომარეობას მიანიჭოს განსაზღვრულობა და თავი დაიცვას განუსაზღვრელად მოზღვავებული განცდებისა და ფიქრებისაგან. წერს, რათა თავი დაიცვას მარტოობისაგან და იგრძნოს, რომ მარტო არ არის, რადგან თავისი თავი მას ახლავს, ამდენად, წერს, რათა მოიპოვოს საკუთარი თავი. გმირი წერს, რათა აასრულოს საყვარელი ადამიანის სურვილი და ამით მიემსგავსოს კიდეც მას. ამასთანავე, ამ გზით ის იმეორებს კაცობრიობის გზას და მიემსგავსება ადამიანის ზოგად ხატებას, რომელმაც საკუთარი გამოცდილების აღბეჭდვის ფორმად უწინარესად სწორედ წერა აირჩია. ფაქტობრივად, რომანის მთავარი გმირისათვის კაცობრიობა კონცენტრირებულია კიდეც სატრფოს სახეში და ზოგად გამოცდილებასაც ის ითავისებს კიდეც სატრფოსგან მიღებული გამოცდილების გზით. ამ თვალსაზრისით წერა მთავარი გმირისთვის არც არის საკუთარი ნებელობის აქტი. ჩანაწერების გაკეთება მას ისევე დაევალა მეორე ადამიანისაგან, როგორც მონასტერში მოსვ-

ლა. მაგრამ როგორც სამონასტრო ცხოვრება, ისე წერა ხდება კიდეც გმირის ნებელობის გამოვლინება იმისდა შესაბამისად, თუ რამდენად ითავისებს ის მონასტრის სივრცეს და რამდენად იძენს თავისუფლებას წერის პროცესში. ამგვარად, სწორედ წერის დროს ხდება ის, ვინც წერს, საკუთარი თავის უფალი, სწორედ წერის დროს ხდება მისთვის შესაძლებელი საკუთარი თავის, ანუ საკუთარი შინაგანი მთლიანობის, შინაგანი წონასწორობის დაბრუნება. XX საუკუნის ფსიქოლოგიაში შემოქმედების პროცესი განისაზღვრა კიდეც, როგორც შინაგანი დისბალანსის შედეგი და ბალანსის აღდგენის ცდა. ამ თვალსაზრისით *პეტრე-პავლობის* გმირის სახეში მართლაც არის წერის პროცესი წარმოჩენილი, როგორც სულიერი წონასწორობის მოპოვების მცდელობა. სწორედ ასეთად აცნობიერებს წერის აქტს რომანის ავტორი, რამდენადაც თავისი რომანის გმირის ძირითად ფუნქციად წერას გვისახავს. მაგრამ ეს ფუნქცია გმირს ენიჭება იმისდა შესაბამისად, თუ რამდენად ცდილობს საკუთარი არარეალიზებული გრძნობების ხორცშესხმას და საყვარელ ადამიანთან ურთიერთობის ნაკლებობის ანაზღაურებას. ამდენად, წერის აქტი ნაწარმოებში წარმოდგენილია როგორც დანაკლისის აღდგენის მცდელობა. გმირისთვის საკუთარი შინაგანი სამყარო და საკუთარივე ნაწერი გახდა ის სივრცე, სადაც არ გაწყდა მისი კავშირი ძვირფას ადამიანთან. წერის აქტი ისევე ჩაენაცვლა რეალურ ურთიერთობას, როგორც ნაწერის სივრცე ჩაენაცვლა რეალურ სივრცეს. რა თქმა უნდა, მწერლის მიერ შექმნილ ფიქციურ სამყაროს ყოველთვის შეეძლო აენაზღაურებინა რეალური სამყაროს ნაკლულოვანება და განეხორციელებინა რეალურად განუხორციელებელი ზრახვანი. ხშირად სწორედ ამ მიზნით იქმნებოდა კიდეც მხატვრული სამყარო – თუნდაც ფიქციური, თუნდაც უტოპიური, მაგრამ მხატვრულად ხორცშესხმული ჩანაფიქრი, მხატვრული რეალობა. მაგრამ ეს არ არის ის გზა, რომელსაც *პეტრე-პავლობის* გმირი ან მისი ავ-

ტორი მიმართავს. რომანში არც ოდენ ის გზაა დასახული, როცა გმირი ან ავტორი განაცხადებს, რომ ის, რაც არსებობს შინაგანად, არსებულია რეალურადაც და თუკი მოვლენა ცოცხლობს შინაგან სამყაროში და მისგან რეალიზებულ ტექსტში, სხვა საარსებო სივრცე მას არც სჭირდება. სავსებით მოსალოდნელი იყო, რომ გმირი, რომელიც მოქცეულია, ერთი მხრივ სარწმუნოებრივ, მეორე მხრივ კი მოდერნისტულ კულტურულ კონტექსტში, სწორედ ამ გზაზე აღმოჩენილიყო. გარკვეულ ეტაპზე გმირი მართლაც ითავისებს ამგვარ პოზიციას, მაგრამ ეს არ აცხრობს დანაკლისის მტანჯველ გრძნობას, არ აცხრობს რეალობას. ამასთანავე, იგი სწორედ ამ ტანჯვის აღწერით, მისი ფიქსაციით აფიქსირებს კიდეც საკუთარ თავს და საკუთარ მიზანს. სწორედ ამიტომ, ავტორი, რომელიც გვიჩვენებს, რომ მისი გმირისთვის წერა არის უპირველესად საშუალება, წარმოგვიჩენს იმასაც, თუ როგორ ხდება წერა მიზანი. მაგრამ ხდება თუ არა გმირი მწერალი? როლან ბარტის მიხედვით მწერალი არის ის, ვინც ასრულებს ფუნქციას. მწერალი აცნობიერებს ლიტერატურას, როგორც მიზანს, მაგრამ რეალურ სამყაროში მოხვედრისას ლიტერატურა კვლავ გარდაისახება საშუალებად. რა თქმა უნდა, არც ამ კრიტერიუმის მიხედვით და არც ავტორის ჩანაფიქრის თანახმად *პეტრე-პავლობის* გმირი არ არის მწერალი, ის არ წერს იმისთვის, რომ შეასრულოს მის მიერ მწერლობად გაცნობიერებული ფუნქცია, მისთვის ლიტერატურა არ არის მიზანი და არც საკუთარ ნაწერს გაიაზრებს როგორც ლიტერატურას. მხოლოდ იმისდა შესაბამისად, თუ როგორ ფორმირდება მისი ტექსტი, თუ როგორ ამთლიანებს ავტორი რომანის ტექსტს, იქმნება კიდეც ლიტერატურა. ის, რაც გმირის პოზიციიდან წარმოდგენილი იყო როგორც საშუალება, რეალობასთან, ანუ მკითხველთან შეხებისას ხდება მიზანი. მაგრამ რამდენად იგულისხმება თავად ტექსტში მკითხველის არსებობის პერსპექტივა? ჩანაწერების ავტორის, ანუ რომანის გმირის წარმოდგენით მათი

მკითხველი შეიძლება იყოს მხოლოდ ის, ვისი სურვილითაც იქმნება ეს ჩანაწერები. დანარჩენ პერსონაჟებს – მონასტრის მცხოვრებლებს – ამ ნაწერის წაკითხვა ეკრძალებათ, თუნდაც რვეული გადაშლილი ნახონ. ამდენად, ნაწერზე იმთავითვე ცხადდება ტაბუ, რომელიც რომანის მკითხველისთვის ხაზს უსვამს ისედაც უაღრესად სუბიექტური ტექსტის ინტიმურობას. ამგვარად, რომანის მთავარი გმირისთვის წერის პროცესშივე მაინც არსებობს მუდმივი შინაგანი კომუნიკაცია მომავალ მკითხველთან, ერთადერთ მისთვის ძვირფას ადამიანთან. ეს ის მკითხველია, რომლის არსებობაც განუწყვეტლივ იგულისხმება გმირის პოზიციიდან. რეალური მკითხველის, ანუ რომანის მკითხველის პოზიციიდანაც უნდა იგულისხმებოდეს რომანისავე პერსონაჟის, როგორც ტექსტის მკითხველის ფუნქცია. ამდენად, გარდა რეალური ნაწარმოებისა და რეალურ მკითხველთან მხატვრული კომუნიკაციის პროცესისა *პეტრე პავლობა* მოიცავს შიდატექსტობრივი კომუნიკაციის პროცესსაც. ტექსტს ჰყავს საკუთარი შინაგანი ადრესატი. აღსანიშნავია, რომ ტექსტის ერთადერთ ადრესატად იგულისხმება ის, ვინც წარმოადგენს კიდეც მთავარი გმირის შინაგანი მოღვაწეობის ადრესატს. რასაკვირველია, მონასტერში დავანებული გმირი ისურვებდა, რომ მისი ფიქრები მიმართული ყოფილიყო მხოლოდ უფლისადმი, მაგრამ ამ ეტაპზე ეს მისთვის განუხორციელებელი ამოცანაა. ის მთლიანად სატრფოზე ფიქრით არის მოცული და სატრფო ხდება ტექსტის ადრესატი, ნარატატორი. გმირისთვის, რომელიც ნარატორის ფუნქციით გვევლინება, სატრფო წარმოადგენს მისი ინფორმაციის ერთადერთ ალმქმელს; სწორედ მის სახეში უნდა მოხდეს ნაწერის რეალიზაცია; მის წინაშე მორიდებისა და პასუხისმგებლობის, მისი მოლოდინის გრძნობა მსჭვალავს კიდეც ტექსტს. მეორე მხრივ, სწორედ ამ გზით არის წარმოჩენილი, რომ წერა არა მარტო გმირის პოზიციიდან, არამედ ავტორის პოზიციიდანაც საპასუხისმგებლო პროცესია. „მკითხველის სამსჯავროზე“ ნა-

წერის წარმოდგენის განცდაც ტექსტშივე ფიქსირდება: გმირისთვის ეს ის პიროვნული სამსჯავროა, რომელზეც წარდგება ახლობელი ადამიანის წინაშე. აღსანიშნავია, რომ ამ სამსჯავროზე წარდგება გმირი, რომელიც იღებს პასუხისმგებლობას ნაწერზე და, გარდა ამისა, წაკითხულზეც. ის სამსჯავროზეა, როგორც მკითხველიც: ავტორის ჩანაფიქრის შესაბამისად, რომანის გმირი კითხულობს წიგნებს – იმ წიგნებს, რომლებიც მონასტერში გაატანა მას სატრფომ და მისივე დავალებით წერს მომცრო რეცენზიებს. როგორც რომანის სტრუქტურის, ისე გმირის სახის გააზრების თვალსაზრისით ტექსტში რეცენზიების დაფიქსირების ფაქტი ძალიან მნიშვნელოვანია. მკითხველის წინაშე გმირიც წარმოდგება, როგორც მკითხველი და ავტორის პოზიციაც დაუკავშირდება მისი გმირის მკითხველობას. ამდენად, მკითხველობაც ხდება ფუნქცია. რისთვის კითხულობს წიგნებს *პეტრე-პავლობის* გმირი? ცხადია, წიგნის კითხვა წარმოადგენს მისთვის სულიერი მოღვაწეობის ფორმას, მაგრამ განა იმთავითვე არ იგულისხმება, რომ წიგნის კითხვა, საზოგადოდ, უნდა წარმოადგენდეს კიდეც სულიერ მოღვაწეობას, ინდივიდის ზიარებას კაცობრიობის მიერ დაგროვილ სულიერ და ინტელექტუალურ გამოცდილებასთან? მაგრამ რადგან რომანის გმირისთვის კაცობრიობის გამოცდილება მისთვის ახლობელი ერთადერთი ადამიანის სახეშია პერსონიფიცირებული, წიგნის კითხვაც იქცევა ამ ადამიანის პირად გამოცდილებასთან ზიარების ფორმად. გმირი მხოლოდ იმ წიგნებს კითხულობს, რომლებიც მას სატრფომ მისცა და აშკარად არის ნაჩვენები, რომ ეს მისთვის კითხვის, მკითხველობის ახალი ეტაპია. საზოგადოდ, ლიტერატურაში დამკვიდრებულია პერსონაჟის ხატვისას მის მიერ წაკითხული, აღქმული და განცდილი ნაწარმოებების აქცენტირების ხერხი, რამდენადაც იმავე კულტურულ სივრცეში ორიენტირებული მკითხველისათვის ეს ფასეული ინფორმაციაა პერსონაჟის ორიენტაციის შესახებ. მაგალითად,

თუ პუშკინი გვეტყოდა, რომ მისი გმირი რიჩარდსონისა და რუსოს სენტიმენტალური რომანებით იყო გატაცებული, მკითხველისთვის ეს იმთავითვე ხდებოდა ტატიანას გრძნობისმიერ მისწრაფებათა მახასიათებელი; რომ აღარაფერი ვთქვათ ისეთ შემთხვევებზე, როცა კლასიკოსი მწერალი მთლიანად ლიტერატურულ ინტერესებზე აფუძნებდა თავისი გმირის, მაგალითად, დონ კიხოტის მოქმედებებსა და იდეალებს. მოდერნისტულ ლიტერატურაშიც თანამედროვე მწერლობისადმი მიმართება მიანიშნებდა პერსონაჟის ორიენტაციას მისი თანადროული სულიერი პრობლემებისადმი. მაგრამ *პეტრე-პავლობაში* გმირის მიერ ლიტერატურის აღქმას განსხვავებული დატვირთვა ენიჭება. მკითხველისთვის სავსებით უცნობია მისი ლიტერატურული ინტერესების წინარე, მონასტრამდელი პერიოდი. არ სახელდება ის წიგნები, რომელთა აღქმაც ამ პერიოდს უკავშირდება და რომელთა მიხედვითაც წარმოვიდგენდით, თუ რომელი კულტურული სივრციდან ან როგორი სულიერი პრობლემებიდან წარდგება ჩვენს წინაშე გმირი (თუ არ ჩავთვლით მისი სატრფოსავე ნაწერის კითხვის ეპიზოდს, რომლიდანაც აღიქმება მისი მიმართება არა მწერალთან, არამედ პიროვნებასთან, არა ლიტერატურული, არამედ პიროვნული ინფორმაციის მომცველ ტექსტთან. ამავე დატვირთვით აღდგება მის მეხსიერებაში *ექიმი ჟივაგო*, წიგნი, რომელიც ასევე განიცდება გმირის მიერ პირადული ურთიერთობის კონტექსტში). მონასტერში, ანუ რომანის მხატვრულ სივრცეში, შემოდის გმირი, რომელიც, თითქოსდა, სავსებით არ ფლობს ლიტერატურულ გამოცდილებას, ფლობს მხოლოდ საკუთარ მტანჯველ ემოციებს და წიგნის კითხვა მისთვის უნდა გახდეს სულიერი პრობლემებისაგან განთავისუფლების, ამ პრობლემებში თვითგამორკვევის, სულიერი ზრდისა და განმტკიცების საშუალება. ამდენად, კითხვა გვევლინება, ისევ და ისევ, საშუალებად. ამ საშუალებით უნდა აღიჭურვოს ინდივიდი, რათა გაიგოს და დაიმორჩილოს საკუთარი ინდივიდუალობა.

მაგრამ რა გზით წარიმართება ლიტერატურულ ტექსტთა დაუფლების პროცესი? ეს გზაც იმთავითვე განისაზღვრა გმირისთვის: მან ჩანაწერები უნდა აკეთოს თავის რვეულში ყოველი წიგნის წაკითხვის შემდეგ, ამდენად, კითხვა უნდა დაუკავშირდეს წერას. იმისთვის, რომ გახდეს მკითხველი, მან უნდა მიმართოს წერას. ამ თვალსაზრისით წერა საშუალებაა კითხვასთან მიმართებითაც, მაგრამ რამდენადაც ჩვენს წინაშე იქმნება რომანის ტექსტი, ნათლად იკვეთება ისიც, რომ თუკი კითხვა იყო სულიერი პრობლემების დაძლევის საშუალება, ხოლო წერა – წაკითხულის ათვისების საშუალება, მეორე მხრივ, თავად კითხვა შეიძლება გახდეს საშუალება წერის პროცესის მიმართ. ეს, რაღა თქმა უნდა, ის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპია, რომლის მიხედვითაც წარიმართა ლიტერატურული საქმიანობა პოსტმოდერნულ ეპოქაში. მაგრამ კონკრეტული რომანის სტილისტიკის თანახმად ამ პრინციპის ათვისებას გმირის მიერ განაპირობებს არა ზოგადი ლიტერატურული ტენდენციები, არამედ მისი პიროვნული გზა. ისიც, როგორც ინდივიდი, კითხვის მეშვეობით მიდის წერის აუცილებლობამდე. კითხვის პროცესში გმირისთვის, ისევე როგორც მანამდე მისი სატრფოსათვის, კაცობრიობის გამოცდილება კიდევ ერთი, ყველასათვის ცხადი ასპექტით გამოიკვეთება: თუკი სულიერი სირთულეების დაძლევის მიზნით ადამიანი იწყებს წერას და ანალოგიური პრობლემებით მოცული მკითხველები ნაწერის დახმარებით ცდილობენ პრობლემათა დაძლევას, ამ დახმარებით მკითხველს შეუძლია სხვაგვარადაც ისარგებლოს – თავადაც მიმართოს ამ ხერხს და მწერალთა მაგალითისამებრ დაიწყოს წერა. ამდენად, ის, რაც განპირობებულია მწერლისათვის პიროვნული აუცილებლობით, მეორე მხრივ განპირობებულია კაცობრიობის ლიტერატურული ტრადიციით. მაგრამ XX საუკუნის მეორე ნახევარში კიდევ ერთ ტრადიციად გაფორმდა წერა წაკითხულის შესახებ, როგორც ტექსტის ათვისებისა და ახალი ტექსტის

პროდუცირების ფორმა. თუმცა *პეტრე-პავლობის* ავტორი არ მიმართავს პოსტმოდერნისტულ ტრადიციად ქცეულ ხერხებს — ავტორიტეტული ტექსტის გადაწერას, პაროდირებას, ვარირებას ან ინტერპრეტაციას. მისი რომანიც აირეკლავს მიმართებას კლასიკურ და მოდერნისტულ ტექსტებთან, მაგრამ ეს მიმართება წარმოჩენილია არა ქვეცნობიერი, ან, თუნდაც, გაცნობიერებული ინტერტექსტუალური კავშირების სახით, არამედ სრულიად მკაფიო, დეკლარირებული ფორმით: რომანის სტრუქტურაში მოქცეულია რეცენზიები ავტორიტეტულ ლიტერატურულ ტექსტებზე, ამდენად, ლიტერატურასთან მიმართების სპეციფიკური, არაფიქციური, ანალიტიკური ფორმა მოქცეულია მხატვრულ, ფიქციურ ფორმაში. შეიძლება ითქვას, რომ *პეტრე-პავლობაში* სწორედ ამ სახით ხორციელდება პოსტმოდერნიზმის „იდეური ზეამოცანა" — კრიტიკულ და მხატვრულ პროდუქციას შორის, სუბიექტსა და ობიექტს შორის, წერასა და კითხვას შორის დაპირისპირების „დეკონსტუირირება". რომანში მართლაც აქტუალურია ინტერტექსტუალიზმის უმთავრესი პოსტულატი, რომლის მიხედვითაც ყოველი ტექსტი გვევლინება „რეაქციად" წინამორბედ ტექსტებზე, მაგრამ ეს რეაქცია არ არის გამოხატული სიღრმისეულ მხატვრულ დონეზე. თუ ვისარგებლებთ ჟ. ჟენეტისეული კლასიფიკაციით, *პეტრე-პავლობაში* ინტერსტექსტუალური ურთიერთქმედების ე. წ. მეტატექსტუალური ტიპია წარმოდგენილი, რამდენადაც სწორედ ეს ტიპი ითვალისწინებს ტექსტში კრიტიკული და კომენტატორული ხასიათის მითითებებს. მაგრამ ამჯერად მეტატექსტუალური კავშირი რომანის ტექსტსა და წინამორბედ ტექსტებს შორის მოცემულია არა კომენტარების, არამედ მხატვრული ქსოვილიდან სრულიად გამოცალკავებული რეცენზიების სახით. რომანის ზოგად მხატვრულ სტრუქტურაში ეს რეცენზიები ჯდება მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მიეწერება გმირს, ცხადდება მის ნააზრევად, მის ჩანაწერებად. ამდენად, ავტორის პოზიცია ჩანაცვლებუ-

ლია გმირის პოზიციით და ავტორისეულ მიმართებას მის მიერ აღქმულ ტექსტებთან ენაცვლება გმირისეული მიმართება იმ ტექსტებთან, რომელთაც ის რომანის ტექსტის ჩამოყალიბების პროცესში აღიქვამს. რასაკვირველია, რომანის ამ პლანში ყველაზე პირობითია ზღვარი ავტორსა და ნარატორს შორის და ყველაზე ცხადად იკითხება რეალური ავტორის ენა რეალურ ლიტერატურულ ტექსტებთან კავშირში. საზოგადოდ, თუკი ნარატორის ფიგურა ახდენს ავტორის ფიგურის იმპერსონალიზაციას და ამ ფორმით ავტორი გადასცემს პასუხისმგებლობას მის მიერ ჩადენილ თხრობით აქტზე თავის შემცვლელს ტექსტში, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში შეიძლება ითქვას, რომ ავტორი ყველაზე მეტად პასუხისმგებელია რომანის მეტატექსტუალურ შრეზე, რამდენადაც სწორედ ეს შრე არის წარმოდგენილი მკვეთრად გამოხატული ცნობიერი პოზიციიდან და არ არის აღბეჭდილი გმირისეული ქვეცნობიერი ემოციური მოლვაწეობით. რა თქმა უნდა, რეცენზიები რომანში ცხადდება გმირის მიერ დაწერილად, მაგრამ ემოციური თვალსაზრისით თითქმის არ მჟღავნდება გმირის მიმართება ამ ტექსტებთან. ისინი თითქოს არც განიცდება გმირის მიერ და მხოლოდ ცნობიერდება იმ პირის მიერ, ვინც მკითხველის შეგრძნებაში შემოდის არა იმდენად გმირის, ნარატორის, არამედ რეალური ავტორის სახით. ეს მკვეთრი ზღვარი გმირისეული შინაგანი მოლვაწეობის პლასტსა და ლიტერატურულ-კრიტიკული მოღვაწეობის პლასტს შორის რომანში მიიღწევა როგორც ამ პლასტთა სტრუქტურული გამოცალკევების, ისე ენობრივი სხვაობის აქცენტირების გზით. მაგრამ უმთავრესი, რაც ამ სხვაობას ენობრივ დონეზეც აფიქსირებს, ეს არის განსხვავება კომუნიკაციის ტიპებს შორის: ლიტერატურულ ტექსტთა აღქმა-გაანალიზების პროცესში მიმდინარეობს მხატვრული კომუნიკაცია. ის, ვინც გვევლინება ამ ტექსტთა მკითხველად, ამყარებს აზრობრივ-ემოციურ კავშირს ტექსტებთან და მათ ავტორებთან. კომუნიკაციის ეს ტიპი ლიტერა-

ტურისმცოდნეობაში მკაფიოდ არის განსაზღვრული როგორც ტექსტის მეშვეობით მწერლის მკითხველთან შეკავშირება. მაგრამ როგორც მწერალი, ისე ტექსტი მკითხველისთვის, რეციპიენტისთვის იქცევა სუბიექტურ ფორმად და, ამდენად, ეს პროცესიც უზრუნველყოფს მის შინაგან ავტოკომუნიკაციას, ანუ კავშირს საკუთარ აზრობრივ და ემოციურ სამყაროსთან. *პეტრე-პავლობის* ტექსტში გამთლიანებული ესსეები ცხადყოფს, რომ მხატვრული კომუნიკაციის ის ეტაპი, როცა მიმდინარეობს ნაწარმოების აღქმა, მისი კითხვა, შეიძლება მივიღოთ, როგორც საკუთრივ ემოციური ეტაპი. მხოლოდ ამ ეტაპის საფუძველზე შეიძლება მოხდეს სათქმელის გაცნობიერება, შედგეს აზრობრივი კომუნიკაცია, სიტყვიერი, აზრობრივი განსაზღვრება მიენიჭოს განცდილს. რა თქმა უნდა, მხატვრული კომუნიკაცია ყოველთვის არ გულისხმობს მკითხველის პოზიციის წერილობითი ფორმით გამოხატვას, მაგრამ *პეტრე-პავლობის* კონტექსტში გმირისთვის სატრფოსგან დასახულ ამ ამოცანას განსაკუთრებული დატვირთვა ენიჭება. აშკარაა, რომ გმირმა სწორედ ამ გზით უნდა ისწავლოს საკუთარივე განცდების გაცნობიერება და საკუთარი გრძნობებისა და შეგრძნებებისთვის განსაზღვრულობის მინიჭება. ამდენად, ეს გზაც გმირს ეძლევა, როგორც საშუალება.

გარდაისახება თუ არა ეს საშუალებაც მიზნად? თუ რეცენზირების პროცესს გავიაზრებთ რომანის ზოგად კონტექსტში, ცხადია, რომ ამგვარი გარდასახვა შედგა. ის, რაც გმირს ეძლეოდა მისი სუბიექტური ფასეულობის მოპოვების მიზნით, რომანის ტექსტად ფორმირებისას კვლავაც იძენს ობიექტურ ფორმას. თუკი მხატვრული კომუნიკაცია გულისხმობს კიდეც თანაშემოქმედებას მკითხველში, ფიქციური ტექსტის კონტექსტში ეს პროცესი შეიძლება მოწოდებული იქნას როგორც შემოქმედება და გამთლიანდეს ავტორის შემოქმედებით იდეასთან. ამ მხრივ დაცულია ინტერტექსტუალიზმის ძირითადი პრინციპიც, მაგრამ ეს პრინციპი არ არის ერთადერთი

ამოსავალი წერტილი, რომლის შესაბამისადაც შეიძლება გმირის სახის გააზრება, რადგან მხატვრული კომუნიკაციის პროცესის გარდა არანაკლებ მნიშვნელოვან პროცესად არის წარმოსახული სატრფოსთან შინაგანი კომუნიკაციის პროცესი. სწორედ ეს პროცესი არის ნაჩვენები როგორც წარსული, მაგრამ სწორედ ეს წარსული განსაზღვრავს ყოველივე იმას, რაც ტექსტში მოცემულია, როგორც აწმყო. შეიძლება ითქვას, რომ ყველაფერი, რაც გმირის მიერ ტექსტუალურ აწმყოში განიცდება, უკავშირდება მის განცდებსა და მოგონებებში ცოცხლად მყოფ წარსულს. კომუნიკაციის ყველა ის ტიპი, რომელიც გმირს მონასტრის სივრცეში ეძლევა – კომუნიკაცია საკუთარ თავთან, ლიტერატურულ ქმნილებებთან, ადამიანებთან, ბუნებასთან, ღმერთთან – ფაქტობრივად, სწორედ სატრფოსთან კავშირის ჩანაცვლებას წარმოადგენს. ეს ის კავშირია, რომელიც გმირისთვის ერთადერთი რეალობაა და ერთადერთი ფასეულობა. მთელი რომანის სისტემა სწორედ ამ კავშირს ეფუძნება. შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული, ემოციური, იდეური თვალსაზრისით მკითხველიც რომანს მიიღებს იმისდა შესაბამისად, თუ რამდენად მიიღებს, რამდენად აღიარებს ის ამ კავშირს, ან თავად რამდენად უშვებს თავის თავში ამგვარი კავშირის რეალურობას. ეს არის ფორმა უკიდურესად ინტიმური შინაგანი კავშირისა ადამიანთან, რაც აღიქმება კიდეც როგორც ადამიანური არსებობის საფუძველი. მას რომანის გმირი არქმევს სიყვარულს და მსგავსი კავშირი ნიშნავს კიდეც სიყვარულს. სიღრმისეული შინაგანი კომუნიკაცია არის ის იდეა, რომელიც საფუძვლად უდევს ნებისმიერი ადამიანური ურთიერთობის ტიპს, ადამიანის მიმართებას სატრფოსადმი, ადამიანებისადმი, საკუთარი თავისადმი, ღვთისადმი. მხოლოდ ამგვარი კომუნიკაციის საფუძველზე შეიძლება იყოს ლოგიკური ამ ურთიერთობათა ტიპებისთვის ერთი საერთო დეფინაციის მიცემა, მათი სახელდება ისეთი ცნებით, როგორიცაა სიყვარული. შინაგანი კო-

მუნიკაციის განცდისმიერ ეტაპზე სიყვარული უაღრესად სუბიექტურ მოვლენად გვევლინება. *პეტრე-პავლობის* გმირისთვის სწორედ ეს ეტაპია აქტუალური და სატრფოსადმი განცდისმიერ მიმართებას მასთან დაშორება და კავშირის გაწყვეტის შიში ააქტიურებს. თუ დავეყრდნებით იუნგისეულ დიფერენციაციას, ერთი მხრივ, განცდებისა, ემოციებისა და, მეორე მხრივ, გრძნობებისა, კონკრეტული გმირის მაგალითზეც ცხადია, რომ მისთვის საკუთარი შეგრძნებები კვლავაც ცოცხალია, როგორც ემოცია, როგორც აფექტი. მასში ჯერაც არ მონაწილეობს ცნობიერება, როგორც მოქმედი საწყისი, რომელიც აქცევდა კიდეც ემოციას გრძნობად, ანუ მოახდენდა მის ობიექტივაციას და აამუშავებდა მას, როგორც შეფასებით ფუნქციას. აღსანიშნავია, რომ ურთიერთობის ის ფორმა, რომელსაც სთავაზობს შემდგომისთვის სატრფო გმირს, სწორედ ამგვარ, ობიექტივირებულ გრძნობას უნდა დაემყაროს. ეს უნდა იყოს სწორედ ის ცნობიერი და კეთილმოსურნე სიახლოვე, რომელშიც გმირი აღარ აღიქვამდა სატრფოს საკუთარ სუბიექტურ ფასეულობად, ანუ აღარ შეიგრძნობდა მას ემოციურად. მაგრამ *პეტრე-პავლობის* ტექსტუალურ დროში, რა თქმა უნდა, ეს ამოცანა გმირისთვის უაღრესად ძნელადგანსახორციელებლად ისახება. მეორე მხრივ, იგი იცავს საკუთარ ემოციებს, როგორც სუბიექტურ ფასეულობას და თვლის, რომ მათი აღქმა ცნობიერი დისტანციიდან იქნება კიდეც მათი ღალატი, ანუ საკუთარი თავის ღალატი. ამ ეტაპზე გმირის დამოკიდებულება სატრფოსადმი განცდისმიერი, სიღრმისეული, სამშვინველისმიერია. სატრფო ითხოვს მისგან ცნობიერი ეტაპის გავლას, გონისმიერი საწყისის მონაწილეობას შინაგან პროცესში, სუბიექტური მდგომარეობის ობიექტივაციას. აღსანიშნავია, რომ ამავე ტიპის ქმედებას, ანუ ობიექტივაციას შეიძლება ითხოვდეს გმირისაგან მატერიალური სამყაროც, სოციალური რეალობაც. მაგრამ, ცხადია, მათი მოთხოვნა თვისობრივ სხვაობას შეიცავს და გულისხ-

მობს ობიექტივაციას არა პიროვნული ცნობიერების, არამედ საზოგადოებრივი ცნობიერების პოზიციიდან. შესაძლოა, სწორედ ამ თვალსაზრისით იქნებოდა ეს გმირისთვის ღალატი, თუმცა, მეორე მხრივ, ეს ღალატი იქნებოდა მოდერნისტული მსოფლმხედველობის პოზიციიდანაც, რომელიც გამორიცხავს რაციონალური საწყისის რაიმე კეთილისმყოფელ ზემოქმედებას ირაციონალური ხასიათის მოვლენებზე. მაგრამ რამდენად რაციონალურია საზოგადოებრივი პოზიცია, რომელიც მოითხოვს გრძნობათა ობიექტივაციას, რაციონალიზებას, მათ გაფორმებასა და განსაზღვრას? შეიძლება ითქვას, რომ *პეტრე-პავლობის* ტექსტში არც მიმდინარეობს განსჯა ამ პრობლემისა, მაგრამ პრობლემის ზემოქმედება იგრძნობა ქვეტექსტურ დონეზე, გმირის ემოციური მდგომარეობის დონეზე. ცხადია, რომ გმირის ემოციური მდგომარეობა აირეკლავს იმ პრობლემებს, რომლებიც შეექმნა მას სატრფოსთან ურთიერთობისას არა მხოლოდ ორი ადამიანის პირადი ურთიერთობის სფეროში ან სარწმუნოებრივი პოზიციის სფეროში, არამედ სწორედ საზოგადოებრივი ურთიერთობების სფეროშიც. რომანის გმირის პოზიციიდან იკითხება, რომ გარესამყარო მისგან ითხოვს სუბიექტური სამყაროს, სუბიექტური შეგრძნებების უარყოფას, მაგრამ ცხადია, რომ ის ამას შეიძლება ითხოვდეს სწორედ სატრფოსთან არსებული კომუნიკაციის ტიპის უარყოფით. საზოგადოებრივი მოთხოვნები, რომლებიც თითქოს ცნობიერი პოზიციიდან კეთდება და სუბიექტისგანაც ცნობიერი საწყისის განმტკიცებას ითხოვს, შესაძლოა, გარკვეულ ეტაპზე სწორედ არაცნობიერი პოზიციიდან იყოს წამოყენებული და ეხებოდეს კომუნიკაციას არა რეალურ, მატერიალისტურ დონეზე, არამედ სიღრმისეულ შინაგან დონეზე. ეს ხომ შინაგანი, ინტიმური სულიერი კავშირის ის ფორმაა, რომელიც საერთოა ადამიანური ურთიერთობის ყველა ტიპისთვის და ამიტომ თითოეული ადამიანი, რომელიც ურთიერთობაშია სუბიექტთან, შეიძლება პრეტენ-

ზიას აცხადებდეს სწორედ ამგვარ შინაგან კომუნიკაციაზე, თითოეული მათგანი შეიძლება ითხოვდეს უფრო მეტ ინტენსივობას ან ხანგრძლივობას კომუნიკაციისა და გარკვეულ მომენტში ითხოვდეს იმასაც, რომ ასეთი კავშირი არ დამყარდეს სხვასთან – ამ მოთხოვნას კი ახორციელებდეს, უწინარესად, სატრფოსეული კავშირის სიყალბედ გამოცხადებით. გარესამყარო, ფაქტობრივად, ხდება პრეტენდენტი სუბიექტის შინაგან სამყაროზე და შეიძლება დაემუქროს კიდეც შინაგანი სამყაროს თავისთავადობას იმ ფორმით, რომ დაემუქროს სუბიექტისთვის ფასეულ კომუნიკაციურ პროცესს. რა მნიშვნელობა აქვს ამ შემთხვევაში იმ სივრცეს, რომელშიც მიმდინარეობს ეს პროცესი? ეს შეიძლება იყოს ადამიანთა შინაგანი სამყაროს სივრცე და მათი გარემომცველი ყოფიერი სამყაროს სივრცე. რა თქმა უნდა, მაშინ, როცა კავშირი მყარდება შინაგან სივრცეში, ის სპონტანურია, შინაგანი აუცილებლობით გამოწვეული და მას გარერეალობა ჯერ ვერ შეეხება. იმისდა შესაბამისად, თუ რამდენად ვლინდება ეს კავშირი მატერიალურ დონეზე, მატერიალური სამყარო იძენს კიდეც მისი ხელყოფის საშუალებას. მაგრამ *პეტრე-პავლობის* გმირისთვის უკვე განუყოფელია ერთმანეთისაგან სატრფოსთან საკომუნიკაციო შინაგანი და ყოფიერი სივრცეები. ამ შინაგანი ურთიერთობის ხარისხს ის ყველაზე ბანალურ და, ამავე დროს, ყველაზე ინტიმური ყოფიერი გამოვლინებებით ცხადყოფს. ეს მოგონებები ცოცხლად შემონახულა მის განცდებში. ფაქტობრივად, გმირს უმძიმს სწორედ ამ სივრცეთა შორის დამყარებული შეუსაბამობა. შინაგანი თვალსაზრისით ის სატრფოსთან კავშირს არც კარგავს, მაშინ, როცა დაკარგა ის ყოფიერი თვალსაზრისით. მას უმძიმს სხვა ადამიანის წარმოდგენა სატრფოს ყოფიერ სივრცეში, რაც იმის ნიშნად ესახება, რომ მათ შორის კავშირი დამყარდება შინაგან სივრცეშიც. თუმცა ყოფიერი კავშირი ყოველთვის არც არის სულიერი კავშირის ნიშანი და ყოველთვის არც განაპირობებს

კიდეც მას. ყველაზე დიდ სასჯელს პიროვნება სწორედ ამგვარი ურთიერთგანპირობებულობის დარღვევისას იღებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, სწორედ ყოფიერ სივრცეში ახლოსმყოფი ადამიანები სჯიან მას იმ მოთხოვნით, რომ ყოველგვარი საკომუნიკაციო პროცესი მიმდინარეობდეს თანაბარ, სოციალურად დადგენილ დონეზე. ამ დონის რეგულირებას სოციალური სამყარო ახდენს პიროვნულ ურთიერთობათა კანონიზაციის გზითაც. *პეტრე-პავლობის* გმირი, რასაკვირველია, აღიარებს, რომ მის სულიერ და ყოფიერ კავშირს სატრფოსთან სჭირდება უფლება, მაგრამ ეს ისეთი უფლებაა, რომელსაც უნდა გასცემდეს არა სოციალური, არამედ სარწმუნოებრივი სამყარო და, მეორე მხრივ, ამგვარ უფლებას ერთმანეთს უნდა ანიჭებდეს ორი ადამიანი. მაშინ, როცა რომანის გმირს არც ერთი პოზიციიდან აღარ ეძლევა სატრფოსთან კავშირის უფლება, ის ამ უფლებას საკუთარ თავს ანიჭებს, რაც მთავარია, გმირისთვის ამ ურთიერთობას კვლავაც უკავშირდება მისი სარწმუნოებრიობა. რა თქმა უნდა, ქრისტიანულ მოძღვრებაში ადამიანთან სულიერი კავშირი, ადამიანის სიყვარული გულისხმობს კიდეც ღმერთთან კავშირს, ღვთის სიყვარულს, მაგრამ იმ გრძნობას, რომელსაც *პეტრე-პავლობის* გმირი თავის თავში ატარებს, თავის მხრივ სჭირდება ღვთის კურთხევა. მართალია, გმირისთვის ეს კავშირი ყოფიერ დონეზე აღარ გაგრძელდება და ის აღარ იქნება ღვთისაგან უკურთხი, მაგრამ სატრფოსთან სულიერი სიახლოვის შეგრძნებამ მას უკვე მოუტანა ყველაზე დიად და იდუმალ, ღვთიურ სამყაროსთან ერთიანობის შეგრძნება და, ამდენად, შეგრძნება იმისა, რომ ღვთის წინაშე ქორწინება შედგა. ამასთანავე, ეს სიახლოვე იმდენად ღრმა და იმდენად მძლავრია, რომ თუ ის სუბიექტურად ერთხელ მაინც იქნა განცდილი, მას ვერაფერს აკლებს ობიექტური, მატერიალური დროის მდინარება და ამიტომ რომანის გმირისთვის ეს მარადიული ქორწინებაა. ამგვარი სიახლოვის არსს მხოლოდ სუბიექტი შეიძლება გან-

საზღვრავდეს და მხოლოდ უფალს მიანდობდეს მის განსჯას. სრულიად ბუნებრივია, რომ ამ გრძნობას გმირი მიჰყავს იმ სივრცეში, სადაც შესაძლებელია მისი დაცვა, სადაც შესაძლებელია შენარჩუნება იმისა, რაც მოაქვს საყვარელ ადამიანთან სიახლოვეს – უფალთან სიახლოვისა და საკუთარ თავთან სიახლოვისა. ამასთანავე, სწორედ ამ სივრცეში უნდა იქცეს პიროვნების სამშვინველისმიერი მდგომარეობა სულისმიერ მდგომარეობად, ანუ განცდის ობიექტვაცია მოხდეს არა გონისმიერ, არამედ სულისმიერ დონეზე და ეს მართლაც შესაძლებელია, რადგან ღმერთი ადამიანს, რასაკვირველია, ეძლევა სუბიექტურ სამყაროში, მაგრამ ის სუფევს, როგორც ობიექტური და აბსოლუტური ჭეშმარიტება.

რა მიმართება აქვს *პეტრე-პავლობაში* აღწერილ სულიერ პროცესს რომანის მხატვრულ დროსთან, უფრო ზუსტად კი, როგორც ვლინდება ეს პროცესები დროში? ამ რომანის დრო არ არის იმგვარი თხრობითი ფორმა, როცა ნარატორი, დავიდ კოპერფილდის მსგავსად, დროის გადასახედიდან და ინდივიდუალიზირებული პოზიციიდან მოგვითხრობდა წარსულში მომხდარ მოვლენებს, უკვე მიღებული გამოცდილების საფუძველზე განჭვრეტდა და შეაფასებდა ყოველივეს. ინდივიდუალიზირებული პოზიცია, რა თქმა უნდა, *პეტრე-პავლობის* ნარატორის აქტუალური პოზიციაა, მაგრამ რომანის ნარატიული ტიპი გულისხმობს არა შემდგარი ფაქტების, ანუ წარსულის აღწერას აწმყოში არსებული გამოცდილების თვალსაწიერიდან, არამედ თავად მოვლენათა მიმდინარეობისა და სულიერი გამოცდილების მიღების პროცესის ასახვას. *პეტრე-პავლობის* დრო მუდმივი აწმყოა. თვით ის მოვლენებიც რომლებიც გმირის მონასტრამდელ ცხოვრებაში მომხდარა, იმდენად მძაფრად განიცდება მის მიერ, რომ ნარატიული თვალსაზრისით ეს, კვლავ და კვლავ, აწმყოა. წარსული დრო გრამატიკული თვალსაზრისითაც ნაკლებად იხმარება. ტექსტის ამგვარ განუწყვეტელ აწმყოობას უზრუნველყოფს ავტო-

რის მიერ შემოთავაზებული თხრობის ტიპი – ჩანაწერები, რომლებიც მოქმედების მიმდინარეობის კვალდაკვალ კეთდება, ამდენად, არც ნარატორი და არც მკითხველი არ განიხილავს, არ განსჯის შინაგან მოვლენებს დროის დისტანციიდან. რეციპიენტიც მუდმივი მონაწილე ხდება მოვლენათა მუდმივი მდინარებისა და შინაგანი მოღვაწეობის უწყვეტი პროცესისა. თხრობის ამგვარი პოზიცია და ტექსტის მხატვრული დროის ამგვარი ტიპი განაპირობებს ავტორის სათქმელის მოწოდების ფორმასაც: ეს არის გმირის, მკითხველის, ავტორის სულიერი პროცესი, რომელიც არ დასრულებულა, რომელიც არ შეიძლება იყოს დასრულებული. ამ პროცესის დაუსრულებლობას განსაზღვრავს თავად სიცოცხლის, პიროვნული ცხოვრებისეული გზის დაუსრულებლობა. ეს არის ის მოვლენა, რომელიც ადამიანს მუდმივ აწმყოდ ეძლევა და საკუთარი პიროვნული პოზიციიდან ის ვერასოდეს აღიქვამს მას დასრულებულად. და თუ ავტორი ან მკითხველი მოექცა ტექსტის, როგორც სიცოცხლის შეგრძნების შინაგან დინებაში, ტექსტიც ვერ აღიქმება დასრულებულად, შემდგარად, მომხდარად. მართლაც, რა ხდება რომანის ბოლოს, როგორ მთავრდება გმირის თავგადასავალი? რომანის ბოლოს არაფერიც არ ხდება და, ამდენად, გმირის თავგადასავალიც არ მთავრდება. ჩვენ, ფაქტობრივად, არ ვიცით, დაბრუნდება გმირი თავის სახლში, დაუბრუნდება მას სატრფო თუ ის მონასტერში დარჩენას გადაწყვეტს. სამივე გადაწყვეტილება სავსებით დასაშვებია, მაგრამ არც ერთი არ არის ბოლომდე მისაღები. მკითხველს შეუძლია სამივე ვერსია ივარაუდოს, თუკი ვერ დაძლევს მკითხველის ტრადიციულ სურვილს, დააფიქსიროს ამბის ფინალი. მართალია, ეს სურვილი ტრადიციულია მწერლისთვისაც, მაგრამ კონკრეტული რომანი ამ თვალსაზრისით არატრადიციულ ტექსტთა რიცხვში შედის. ავტორი ფინალს არ აფიქსირებს. არ აფიქსირებს იმდენად, რამდენადაც ეს შეეწინააღმდეგებოდა მისივე ტექსტის შინაგან ბუნებას. თავად

ნარაციის ტიპი განსაზღვრავს ტექსტის დასრულების ტიპსაც. ეს არ არის გმირის მოქმედების ისტორია, ამდენად, ავტორი ვერ წარმოგვიდგენდა მას იმგვარ მოქმედებად, რომელიც დამთავრდა, ვერ დაუსვამდა მას წერტილს და ვერ გვიჩვენებდა მას წარსულში შემდგარად და დასრულებულად. ასეთ შემთხვევაში გმირში ხორცშესხმულ ადამიანსაც უნდა დაესვა წერტილი მის მიერ მოთხრობილი ამბისთვის. *პეტრე-პავლობა* არ განეკუთვნება ამგვარ ტექსტთა ტიპს. ეს არ არის ამბავი-მოქმედება, დამახასიათებელი ტრადიციული პროზისათვის, ამბავი, რომელიც დაიწყო და დამთავრდა და რომელიც მკითხველს, ისევე როგორც ავტორს და ნარატორს, გარედან შეუძლია აღიქვას. ეს იმგვარი ამბავი-პროცესია, რომელიც არ დასრულებულა გმირისა და ავტორისთვის და, ამდენად, არც მკითხველისა და ტექსტისთვის. თითოეული ეს პოზიცია ორიენტირებულია შინაგანი, სულიერი ცხოვრებისადმი და, ამ ფორმით, ადამიანის სიცოცხლისადმი, რომელსაც პიროვნული თვალსაზრისით არ შეიძლება დაესვას წერტილი, თუ თავად ადამიანი არ დაუსვამს და ამ გზით დაკარგავს კიდეც მას. შესაძლოა, ამგვარი ფინალური წერტილის დასმით დაიკარგებოდა ტექსტიც, რადგან ეს ტექსტი უნდა ფუნქციონირებდეს კიდეც, როგორც სიცოცხლისა და სიყვარულის უწყვეტი პროცესი, როგორც ადამიანის სიცოცხლე, და რომანის სათქმელი გულისხმობს კიდეც სიცოცხლის უწყვეტობას. ეს ის სიცოცხლეა, რომლის შეწყვეტის უფლებაც ინდივიდს არა აქვს; ეს ის სიცოცხლეა, რომელშიც ის მუდმივად უნდა ხედავდეს არა ინდივიდუალურ, არამედ ზეინდივიდუალურ ნებას; ეს ის სიცოცხლეა, რომელშიც, როგორც რწმენაში, შინაგანად უნდა მოექცე და თუ მოექეცი, შენ მას აღარასოდეს დატოვებ. სწორედ ასევე არ სტოვებს მონასტრის მხატვრულ სივრცეს რომანის გმირი, არ სტოვებს მაშინაც, როცა ავტორი გვიჩვენებს მონასტრიდან მის გამგზავრებას. მაგრამ ეს ეპიზოდი სადღაც ტექსტის შუაგულშია მოქცეული. ტექსტუალური

თვალსაზრისით გამგზავრება არც შემდგარა. მონასტრის გარე-სივრცეში გმირი არც შინაგანად და არც ტექსტობრივად არ გასულა. გმირისა და ტექსტის შინაგანი დრო მონასტრის მიმართ უწყვეტია, თუმცა მხატვრული სივრცის დრო იცვლება წელიწადის დროთა შესაბამისად. აქ დგას შემოდგომაც, ზაფხულიც, ზამთარიც, ზოგჯერ არაქრონოლოგიური თანმიმდევრობითაც. მკითხველმა უნდა ივარაუდოს, რომ გმირის გამგზავრებას დაბრუნება მოჰყვა. სწორედ ეს დაბრუნება — საკუთარი სულის წიაღში და სარწმუნოების წიაღში — არის კიდეც მუდმივი და არაფიქსირებული პროცესი, რომელიც სიმბოლურად დღესასწაულის მოლოდინში გამოიხატა. რომანის სათაურს, *პეტრე-პავლობას*, სიუჟეტური საფუძველიც აქვს: გმირს უნდა გაეტარებინა მონასტერში პეტრე-პავლობის მარხვა, სულიერად გაძლიერებულიყო, დარჩენილიყო დღესასწაულამდე, როცა სატრფო მოაკითხავდა კიდეც. მაგრამ რომანში თავად სულიერი გაძლიერება გარდაიქმნა განგრძობად და მუდმივ პროცესად. ტექსტუალური თვალსაზრისით პეტრე-პავლობის დღესასწაული არ დგება. ის არ არის აღწერილი, ის არ არის ნაჩვენები. ეს დღესასწაული ტექსტში სულიერი განმტკიცების იდეად გარდაისახა და სიმბოლური თვალსაზრისით გაუტოლდა მიზანს, მარადიულ დღესასწაულს, რომლის შინაგან მოლოდინად უნდა იქცეს სიცოცხლე. ტექსტიც ისევე კონცენტრირდება პეტრე-პავლობის, როგორც სულიერი დღესასწაულის იდეაზე, როგორც გმირის პიროვნული სამყარო არის კონცენტრირებული ამ დღის მოლოდინზე. თავდაპირველად პეტრე-პავლობას გმირისთვის სავსებით რეალური კონტურები აქვს. ეს მონასტრიდან წასვლის დათქმული დღეა. მაგრამ რამდენად დასაშვები ხდება თავისთავად წასვლა ან როგორ განახორციელებს მას გმირი? ფაქტობრივად, წასვლა უნდა მომხდარიყო შემდგარი დღესასწაულის შემდეგ. თავდაპირველად გმირისთვის დღესასწაულს უკავშირდებოდა სატრფოს მოლოდინი, ეს დღე მისთვის გულისხ-

მობდა საყვარელ ადამიანთან ხელახალ შეხვედრას და უაღრესად გართულებულ რეალურ ცხოვრებაში დაბრუნებას. ეს იქნებოდა დაბრუნება იმ სამყაროში, საიდანაც მოვიდა, მაგრამ რომლის წინაშეც ამჯერად უნდა წარმდგარიყო შინაგანი სიმტკიცით აღჭურვილი. მხოლოდ თანდათანობით ხდება დღესასწაულის დაკავშირება სულიერ დღესასწაულთან, სარწმუნოებრივი სიმტკიცის სიმბოლურ დღესთან, რომელიც იოლად არ დადგება. იოლი არ იყო ამ დღესთან შეხვედრა თვით ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურაშიც. წამებათა ჟანრის თხზულებებში ეს იყო კიდეც წმინდანის მარტვილობის, სულიერი აღზევებისა და ხორციდან გასვლის დღე. მაგრამ ის, რასაც ცხოვრებათა ჟანრის თხზულებები წარმოგვიდგენდა, იყო სწორედ მონასტერში მოღვაწეობა, როგორც მარადიული დღესასწაულის მოლოდინი, როგორც მუდმივი მოწამეობა ამ მარადიული მიზნისთვის. *პეტრე-პავლობა*, რომელიც თემატიკის თვალსაზრისით ამ ჟანრის თხზულებებს ეხმიანება, იდეური თვალსაზრისითაც ანალოგიური მიმართულებით ვითარდება. არა დღესასწაული, არამედ დღესასწაულის მოლოდინი იქცევა ტექსტის, ავტორის, გმირის მიზნად. ამ მოლოდინს უკავშირდება გმირის შინაგანი მისწრაფებები. მკითხველისთვისაც იკვეთება ტექსტი, როგორც მოლოდინი. ის განგრძობადია. მისი განგრძობადობა იგულისხმება. ის შეიძლება გაგრძელდეს მაშინაც, როცა დასრულდა, რამდენადაც დასრულდა, უბრალოდ, მოცულობით, მაგრამ არა ლოგიკური თვალსაზრისით. რომანის ბოლო ეპიზოდებში ზამთარი დგას. წელიწადის დროის, ანუ მატერიალური დროის მხრივ ეს პერიოდი საკმაოდ შორსაა პეტრე-პავლობის დღესასწაულისაგან – პეტრე-პავლობა ზაფხულში დგება. მაგრამ შინაგანი დროის თვალსაზრისით ტექსტი, ანუ მისი გმირი უკვე მზადაა დღესასწაულის მოლოდინისთვის. დამდგარა სულიერი სიმყუდროვის, გარესამყაროსაგან მოწყვეტის და, ამავე დროს, სამყაროსთან ერთიანობის წამები. გმირმა უკვე იცის, რომ ის,

რაც აქამდე დაუჯერებლად ეჩვენებოდა, უნდა დაიჯეროს, რადგან „ბევრჯერ, ბევრჯერ ასე მომხდარა უკვე“. კონკრეტული ასპექტით ეს არის თოვლის გაქრობა, დიდთოვლობის გადასვლა. სიმბოლური ასპექტით, რასაკვირველია, ეს არის სულიერი შეჭირვების ჟამის გასვლა და სულის დღესასწაულისთვის მზადყოფნა. „როდესმე ეს დრო წავა“, რადგან კაცობრიობის ცხოვრებაში „ეს უკვე მრავალგზის მომხდარა.“ გმირმა ისწავლა ადამიანთა გამოცდილების გათავისება და საკუთარი განსაცდელის ქცევა სულიერ გამოცდილებად. ის, რაც აქამდე შეიგრძნობოდა როგორც ერთჯერადი, ერთგვარად თავსმოხვეული, დროებითი მოვლენა, უკვე უსრული, ნებელობითი, მუდმივი პროცესია. ეს პროცესი მისთვის შეიძლება დაუკავშირდეს არა მხოლოდ ადამიანის, არამედ ღვთის მოლოდინს და ის, რაც აქამდე ცხოვრების შემსუბუქების საშუალება იყო, შეიძლება გახდეს ცხოვრების მიზანი.

კარლო კაჭარავა: კულტურული პოზიცია და კონტექსტი[1]

კარლო კაჭარავას შემოქმედება მხოლოდ ქრონოლოგიურად როდი განეკუთვნება ქართული კულტურის სამიჯნე პერიოდს – 1980-იანი წლების დასასრულსა და 1990-იანი წლების დასაწყისს; უშუალოდ იმ წლებში, სხვა რამდენიმე ხელოვანის მსგავსად, მისი გაცნობიერებული ამოცანა იყო, ქართული კულტურა ამ მიჯნაზე გადაეყვანა. მსგავსმა ხელოვანებმა უზრუნველყვეს, რომ საქართველოში კულტურული კონტექსტის ცვლილება შინაგანად განპირობებული მოვლენა ყოფილიყო იმისდა მიუხედავად, თუ როდის მოხდებოდა საბჭოური პოლიტიკური კონტექსტის და, შესაბამისად, ოფიციალური კულტურული კონტექსტის შეცვლა. ამავე დროს, დღეს კარლო კაჭარავას შემოქმედებისადმი კონკრეტული წრეების ძლიერი ინტერესი და, მეორე მხრივ, მსგავსი ხელოვნებისადმი უფრო ფართო გარემოს განურჩეველი დამოკიდებულება ცხადყოფს, რომ ახალი კულტურული რეალობის შექმნის ამოცანა ჯერ კიდევ საჭიროებს ფართოდ გაზიარებას.

ცხადია, საბჭოთა ფორმაციის დასრულება და პოსტსაბჭოთა პერიოდის დაწყება მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური მოდელების ცვლას არ მოიტანდა; ის გარდაუვლად, გარკვეული ხარისხით მაინც იქნებოდა დაკავშირებული კულტურული ნორმების ცვლასთანაც. თუმცა, მსგავსი ინდივიდებისა და თანამოაზრეების მოქმედებაზე იყო დამოკიდებული, თუ რამდენად გაცნობიერებული იქნებოდა ამგვარი ცვლილება ერთიან სოციოკულტურულ გარემოში და რამდენად გადაიზრდებოდა ეს კულტურული პარადიგმის ცვლაში.

კარლო კაჭარავა როგორც ინდივიდუალური შემოქმედი – მხატვარი, პოეტი, არტკრიტიკოსი – და როგორც თანამოაზრეთა ჯგუფის თუ, საბოლოოდ, თავისი თაობის წარმომად-

1 პირველი პუბლიკაცია: წიფურია, *კარლო კაჭარავა*, 5-19.

გენელი შეიძლება დავინახოთ ქართული კულტურის იმ მისწრაფების გამომსახველად, რომლთა ძალითაც ეს კულტურა, მთელი მეოცე საუკუნის მანძილზეც და დღემდეც, თანამედროვე (მოდერნულ-ავანგარდული და, შემდეგ, პოსტმოდერნული) კულტურის პარადიგმაში მოქცევას და თვითდამკვიდრებას ცდილობს.[1] 1980-იან წლებში კვლავ გამოკვეთილ სახეს იღებს ამ პარადიგმაში დამკვიდრების ტენდენცია, რაც, რეალურად, გაგრძელებაა 1910-1920-იან წლებში დაწყებული იმ პროცესისა, რომელიც მალევე ჩანაცვლდა საბჭოური სოცრეალისტური და, შემდეგ, ნაციონალური რეალისტური პარადიგმით.

მეოცე საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდან დასავლურ კულტურასა და კულტურის კვლევების დისციპლინაში გამოყოფენ ავანგარდის ორ ეტაპს: ისტორიულ ან რადიკალურ ავანგარდს, როგორც მეოცე საუკუნის პირველი ათწლეულების რადიკალურ კულტურულ სტილს, რომელიც მოდერნისტული ეპოქის ნაწილად, მაღალი მოდერნიზმის მომდევნო კულტურულ ეტაპად გაიაზრება და ტრადიციული გამომსახველობითი გზების რადიკალურ უარყოფას ეფუძნება; და თანამედროვე ავანგარდს, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ესთეტიკურ-გამომსახველობით გზას, რომელშიც შემოქმედი სარგებლობს ისტორიული ავანაგრდის ეტაპზე მოპოვებული უარყოფისა თუ ექსპერიმენტაციის უფლებით და ამ უფლების გამოყენება მისთვის, ისევე როგორც მისი გარემოსთვის, უკვე აღარ ასოცირდება რადიკალიზმთან, არამედ – შემოქმედებითი საქმიანობის დამკვიდრებულ პრაქტიკასთან.[2] თუკი ის-

1 საქართველოში მსგავსი ძიებები ზოგადად შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ქართული კულტურის სინქრონულ დასავლურ კულტურულ-ესთეტიკურ სივრცეში ტრანსფერის მცდელობა, რასაც ამგვარი მაძიებელი კულტურული ფიგურები სრულიად გაცნობიერებულად ახორციელებენ (იხ. Tsipuria, *Transferring Avant-garde to Georgia, 171-184*).

2 ამ თემაზე იხ. Sers; Eburne. *The Radical Avant-Garde and the Contemporary Avant-garde,* 247-254.

ტორიულ ეტაპზე ავანგარდი იმგვარი ხელოვნებაა, რომელიც უმრავლესობის მიერ საერთოდ არ აღიქმება ხელოვნებად, თანამედროვე ავანგარდს აღარ სჭირდება მტკიცება იმისა, რომ ხელოვნება შეიძლება ასეთიც იყოს.

შესაბამისად, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში ის ნაციონალური კულტურული არეალები, რომლებიც უწყვეტი კულტურული პროცესის მონაწილეები არიან (მოდერნიზმიდან და ისტორიული ავანგარდიდან მიყოლებული – თანამედროვე ავანგარდამდე და პოსტმოდერნიზმამდე), ადაპტირებულნი არიან რადიკალური ავანგარდის ეტაპზე შემუშავებულ მიდგომებთან. ხოლო იმ გარემოში, რომელიც ამ პროცესის ნაწილი არ ყოფილა ან, საქართველოს მსგავსად, ერთიან თავისუფალ კულტურულ სივრცეს დიდი ხნით მოწყვეტილი იყო და სადაც ისტორიული ავანგარდი და თანამედროვე ხელოვნება ცალსახად ტაბუირებული აღმოჩნდა, ამ გამომსახველობით უფლებებს ხელახალი მოპოვება სჭირდება. ამდენად, ავანგარდის, როგორც ხელოვნების აღქმა და აღიარება ან, მეორე მხრივ, მისი მიუღებლობა საზოგადოდ შეიძლება დავინახოთ, როგორც ერთგვარი მაჩვენებელი იმისა, თუ რამდენად მიჰყვება ინდივიდი ან ლოკალური კულტურული გარემო ხელოვნების განვითარების ერთიან პროცესს. მსგავსი მაჩვენებლის მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ქართული კულტურის შესახებაც.

ამიტომ, კარლო კაჭარავას შემოქმედებაზე საუბრისას განსაკუთრებით საგულისხმოა არა მხოლოდ მისი ნაწარმოებების ზემოქმედების ძალა, არამედ თავად ავტორის გამოკვეთილი კულტურული პოზიცია, რომლის საფუძველზეც ის და მისი თანამოაზრეები (არა მხოლოდ მხატვართა ჯგუფი *მეათე სართული*, არამედ ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში მოქმედი ინდივიდები, რომლებიც საერთო ინტერესებს იზიარებენ), 80-იანი წლების ბოლოსვე, საბჭოური კონტექსტიდან თავის დაღწევას და თანამედროვე მსოფლიო კულტურის

კონტექსტში მოქცევას უშუალოდ ავანგარდული ესთეტიკის ან, უფრო ზოგადად, თანამედროვე ხელოვნების მეშვეობით ისახავენ მიზნად. ავანგარდის არეალში მოქცევა იმ პერიოდის ქართველი ხელოვანებისთვის უკავშირდება, ერთი მხრივ, ისტორიული ავანგარდის ევროპული და, ასევე, ქართული გამოცდილების აღდგენას, მეორე მხრივ კი თანამედროვე ავანგარდის სინამდვილეში ინტეგრირებას.[1]

თანამედროვე ხელოვნების გამომსახველობითი გზებისადმი ინტერესი კარლო კაჭარავას შემოქმედებაში მკვეთრად გამოხატული და თანმიმდევრულია, ის ამ გზებს ეძებს და ითავისებს როცა ხატავს ან წერს ლექსებს, ჩანაწერებს თუ სტატიებს. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ის, როგორც აღმქმელი და განმცდელი, ხელოვნების აღქმისას თუ ადამიანური ურთირთობებისა და ცხოვრების განცდისას, მოქცეულია თანამედროვე ესთეტიკურ და ემოციურ სივრცეში. მისთვის განსაკუთრებით აქტუალურია სწორედ მეოცე საუკუნის ხელოვნების და ამ ეპოქის ადამიანის გზა, ხოლო ავანგარდი

1 ეს ტენდენცია თანაბრად გამოვლინდა როგორც ქართულ მხატვრობაში, ისე ლიტერატურაში. მხატვრობის სივრცეში მიმდინარე პროცესებს კარლო კაჭარავა ასე აღწერს: „თანამედროვე ქართული ხელოვნება, როგორც მე მეჩვენება, რაღაცა დროიდან, ეს არის 10 წელი, შესაძლოა ცოტა უფრო მეტი, რეტროსპექტიულ ხასიათს ატარებს. აქ ამ წლების განმავლობაში იყო ადაპტაციის მცდელობები, ადაპტაციის დასავლური ხელოვნების რაღაც ფორმების. აქ გაჩნდა თავის დროზე ნეოექსპრესიონიზმი, რაშიც იმედი მაქვს მე და ჩემმა მეგობრებმაც შევიტანეთ ჩვენი წვლილი, რაღაც ახალი ტიპის ნონფიგურატიული სურათები, ახალი ტიპის აბსტრაქცია, მაგრამ როგორც მე მეჩვენება, ეს ყველაფერი ერთგვარად რეტროსპეტიული ხასიათისა იყო და, სავსებით გასაგებია, ჰქონდა ასეთი ხასიათი: გავცნობოდით რაც შეიძლება უკეთ თანამედროვე ხელოვნებას, დასავლურ ხელოვნებას"; ამავე დროს, ის ნათლად აცხადებს, რომ ქართველი ავანგარდისტების სურვილია შემოქმედებითი მიზნების მიღწევა სწორედ დასავლური ხელოვნების კონკურენტულ კონტექსტში და არა საბჭოურ კონტექსტში, ანუ საბჭოური მიღწევების ფონზე (კაჭარავა, *ეპოქა და წინასწარმეტყველება*).

არის ამ მემკვიდრეობისა და რეალობისადმი საკუთარი, პიროვნული დამოკიდებულების შემუშავების საშუალებაც. ამიტომ, ირჩევს რა ავანგარდს თავისი ვიზუალური და პოეტური ხელოვნების ფორმად, ან სადისერტაციო ნაშრომის (*ქართული ავანგარდი*) და სტატიების თემად, ის უპასუხებს თავის პიროვნულ, ინდივიდუალურ ინტერესს და, ამავე დროს, აცნობიერებს ამას, როგორც კულტურული გარემოს მიმართ საკუთარ მისიას.

კულტურული გარემო – როგორადაც ის ჩამოყალიბდა საქართველოში საბჭოური პერიოდის მიწურულს და ადრე პოსტსაბჭოთა წლებში – კარლო კაჭარავას შემოქმედებითი პოზიციისთვის მნიშვნელოვანი ფაქტორია. უფრო ზუსტად კი, მნიშვნელოვანია ამ გარემოს დომინანტური ტენდენციების მიუღებლობა: ცხადია, ცალსახად მიუღებელია ათწლეულების განმავლობაში საბჭოური იდეოლოგიის ძალით შექმნილი და დამკვიდრებული ოფიციალური კულტურა, საბჭოური ესთეტიკა, რომელიც ამ დროისათვის, რეალურად, მხოლოდ ფასადური სახით თუ მოქმედებს; ამ ესთეტიკის, ისევე როგორც საბჭოური ღირებულებების სიყალბის დემონსტრირება არც წარმოადგენს კარლო კაჭარავას და მისი თაობის თანამოაზრეების ამოცანას, რადგან ეს ამოცანა ამ დროისათვის უკვე შესრულებული იყო ქართველ შემოქმედთა იმ თაობების მიერ, რომლებიც რეჟიმთან წინააღმდეგობის ფონზე ქმნიდნენ თავიანთ ხელოვნებას და შექმნეს რეზისტენტული ნაციონალური კულტურული გამოცდილება; საბჭოურ ესთეტიკურ მოდელებზე უფრო მეტად მიუღებელია კულტურის მართვის საბჭოური მოდელები, რომელთა მეშვეობითაც თვით რეჟიმთან წინააღმდეგობის ფუნქციით შექმნილი ნაციონალური/რეალისტური კულტურული სივრცეც (ცხადია, ცალკეული ავტორების გამოკლებით), რომელიც ათწლეულების განმავლობაში ქართული ნაციონალური იდენტობის კულტივირების არეალი იყო, მოექცა საბჭოური კონტროლის ქვეშ; რამაც შე-

დეგად მოიტანა არა მხოლოდ ორმაგი ესთეტიკა (როცა თითოეული ავტორი ქმნის ტექსტების ორ რიგს: ერთს საბჭოურ მოთხოვნების, ხოლო მეორეს ნაციონალური მოლოდინების შესაბამისად), არამედ – ორმაგი მორალური სტანდარტიც.[1]

თუკი საბჭოთა კავშირის დაშლასთან ერთად კონტროლის და იდეოლოგიური დაკვეთის პრობლემა ერთბაშად მოიხსნა, ორმაგი მორალის პრობლემა თავისით არ გადაჭრილა. კარლო კაჭარავას ერთიანი ესთეტიკური, ანალიტიკური, პიროვნული პოზიცია წარმოადგენს რეაქციას რეალური კულტურული სინამდვილის დევალვირებულ ესთეტიკურ და მორალურ ღირებულებებზე. სწორედ ამგვარ კულტურულ (და მორალურ) სინამდვილეს ეპასუხება, ამ სინამდვილისადმი ემოციურ რეაქციას წარმოაჩენს, თუნდაც, კარლო კაჭარავას ლექსი *წერილი ემიგრანტს* (1993) (კაჭარავა, *100 ლექსი*, 24).

საგულისხმოა, რომ მაშინაც, როცა, ავანგარდიზმის ლოგიკის შესაბამისად, საკუთარ თავს და თანამოაზრეებს დომინანტური კულტურის შეგნებულ ოპონენტად, კონტრკულტურის პოზიციაზე ხედავს, ის ისურვებდა, რომ ოპონირება უწევდეს არა დევალვირებულ, არამედ გაუყალბებელი ესთეტიკისა და ღირებულებების ირგვლივ გამთლიანებულ კულტურულ

1 ამ ვითარებას კარლო კაჭარავა ძალიან მკაცრად აფასებს: „ყველაფერს საზარელი, პიროვნებისა და მისი ინდივიდუალობის სრულიად მანიველირებელი წარმოდგენები, ეგზალტირებული დოგმები მართავს. წარმოდგენები მორალზე (ლოზუნგისებურად განზოგადოებული, დამახინჯებით კონსერვირებული ქრისტიანული მორალი, რომელიც მხოლოდ აკრძალვათა სიად იქცა მას შემდეგ, რაც იქიდან გამოაძევეს ინდივიდი და პიროვნების ცნობიერება), პატრიოტიზმი (მითი ოდინდელ ჩვენს განსაკუთრებულობაზე, რომლის იერი თურმე ახლაც გვამჩნევია) და ზოგადად მისიაზე, „საზოგადოების“ თვითოეული წევრის. აქ უმთავრესია „კაცურკაცობის“ იმიჯი, რომელიც მატერიალური კეთილდღეობის მიღწევით და ზომიერი ქველმოქმედებით, მისი აფიშირებით მიიღწევა“; „ქართველს განსაკუთრებული, ყველასგან განსხვავებული შეხედულება აქვს თავისუფლებაზე, მორალზე...“ (*საუბრები სოციალური პრობლემატიკის ასპექტებზე უახლეს ქართულ მხატვრობაში*, 1992) (კაჭარავა, *სტატიები*, 196, 199).

რეალობასთან – გამყარებული, და არა გაყალბებული ტრადიციული ესთეტიკის ფონი ხომ, რადიკალური ავანგარდიდან მოყოლებული, თანამედროვე ესთეტიკის წარმოსაჩენად ხელშემწყობი და არა ხელისშემშლელი ფაქტორია; და ამ თვალსაზრისით ტრადიციული და თანამედროვე კულტურა არა მხოლოდ ეწინააღმდეგებიან, არამედ თანამშრომლობენ კიდეც ერთმანეთთან. სწორედ ამიტომ, ამბობს კარლო კაჭარავა: „ჩვენში ის კულტურაც არ არსებობს, რომლის კონტრკულტურამაც უნდა იარსებოს“ (*** „კარები, რომელიც მხოლოდ ხმაურით იკეტება“, 1987) (კაჭარავა, *100 ლექსი*, 93).

კონტრკულტურის გამოცდილება, ანუ ფართოდ გავრცელებულ, სტანდარტულ, ოფიციალურად მხარდაჭერილ კულტურასთან დაპირისპირებული კულტურული ტენდენცია, რომელმაც 1960-იანი წლების ამერიკასა და ევროპაში კულტურული ლიბერალიზაცია და, ასევე, კულტურის სოციალური და სამოქალაქო პასუხისმგებლობის გააქტიურება მოიტანა, კარლო კაჭარავას თაობისთვის, ერთი შეხედვით, ოფიციალურ საბჭოთა კულტურასთან დაპირისპირების ინსტრუმენტი უნდა იყოს; თუმცა, მისი ესსეებიდან და ლექსებიდან ნათლად ჩანს, რომ ის საჭიროდ თვლის ღირებულებრივ და ესთეტიკურ დაპირისპირებას არა საბჭოურ, არამედ ობიექტურად დომინანტურ, რეალისტურ, ავტორიტარულ (საზოგადოებრივი ავტორიტეტების ხელში მოქცეულ) კულტურასთან:[1]

1 ცხადია, ეს არის ნაციონალური ნარატივის კულტურა, რომელმაც, ამ დროისთვის, კარგა ხანია მოიპოვა დომინანტობა და მოასწრო კიდეც ყალბი ავტორიტეტების ხელში გადასვლა, გაყალბდა მისი ენა და იქცე ფსევდო-კულტურად. პიროვნების პასუხიმგებლობად კარლო კაჭარავას სწორედ ამ სიყალბისგან საკუთარი სინამდვილის დახსნა ესახება: „ჩვენ ისე გაგვიყალბეს ენაც, სამეტყველო ცნებები თუ სხვა ყველაფერი...“; „ყველას,ვინც აქ არის მოსული, მე აღვიქვამ ადამიანებად, ვინც უარი თქვეს იმ სიყალბეში ცხოვრებაზე, რომელსაც დღეს ჩვენ გვთავაზობს რეალობა. დღეს რეალობა ჩვენ გვთავაზობს ცხოვრებას აი იმ სიყალბეში, აი იმ ეთერში, აი იმ გაუთავებელ ურთიერთდათრგუნვის ატმოსფეროში, რომელშიც ჩვენ, სამწუხაროდ, ყველანი

„ამჟამინდელი ვითარება ჩვენში უკვე მოითხოვს ახალი, საყოველთაოსაგან დამოუკიდებელი ღირებულებების შექმნას, რადგან ჩვენში უკვე აღარ ფუნქციონირებს არანაირი ხელოვნება, „საზოგადო", წინასწარგანზრახულის გარდა, და ისიც სავსებით განსაკუთრებულ იმიტაციას ქმნის" (*საუბრები სოციალური პრობლემატიკის ასპექტებზე უახლეს ქართულ მხატვრობაში*, 1992) (კაჭარავა, *სტატიები*, 196). ქართული კულტურული/სოციოკულტურული სივრცის პრობლემები, რომლებიც დაუფარავად და მამხილებლად არის გაანალიზებული ამ ესსეში, მძაფრი ემოციებით არის აღწერილი ლექსში *შენ დაიბადე ფოთის ელევატორთან* (1993)[1]: სოციალუ-

---

ვიმყოფებით. ცხადია, არც ერთს ეს არ გვინდა. ცხადია, ყველანი ვცდილობთ, ამისაკენ გადავდგათ ნაბიჯი, რომ შეიცვალოს ეს ყველაფერი" (კაჭარავა, *ეპოქა და წინასწარმეტყველება*).

1 „შენ დაიბადე ფოთის ელევატორთან ნიკო ნიკოლაძის ქალაქში. / გვერდით ოთახში ეკიდა აკაკი წერეთლის ღიმილი ცუდ რეპროდუქციაზე. / შენი კუთვნილი, მათ შემდეგ მოსულმა, შენმა უკვდავმა ბაბუებმა შეჭამეს. / რომლებიც დღესაც ჭამენ და ხორციან საჭმელს / შენზე სადღეგრძელოებს აყოლებენ. შენ გასწავლიდნენ ცოტა ზრდილობას, ცოტა კეთილგონიერებას, უფრო მეტად ტყუილს, / და მაღალფარდოვნებას, მაღალფარდოვნებას, მაღალფარდოვნებას. / რომლითაც უნდა მოკლა, რომლითაც უნდა ილოცო, რომლითაც უნდა დასცინო, / რომ უკვდავ ბაბუათა სუფრასთან გეღირსოს ლუკმა – /და არა ნახევრადმშიერთა პური – ფურაჟი. / შენ არ უნდა იოცნებო მაღაროზე, სადაც იპოვი რამეს. / შენ სხვას უნდა წაართვა უკვდავი წინაპრების სახელით, / რადგან წინაპრებშიც არიან უკვდავნი და მკვდარნი. / როგორც ჩანს მიხვდი, რომ ეგნატე ნინოშვილი, / გიორგი ქუჩიშვილი, კოტე კაპანელი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, / შალვა კარმელი და ტიციანი / შენი წინაპრები არ უნდა იყვნენ. / შიშმილით კვდომა სამარცხვინოა ღვთისმშობლის ქვეყანაში. / შალვა ქიქოძის „ქორწილი გურიაში" აქ არ დახატულა. / „იმერეთი დედაჩემი" ერთი საწყალი მოხუცი ქალია, რომელიც სადღაც ქსოვს. / მისი გახსენება მხოლოდ ბაბუათა სუფრაზეა კარგი. / მაღალფარდოვნებით, მაღალფარდოვნებით, მაღალფარდოვნებით. / იმ სიტყვებით, რომლებიც არ იცოდა სპირიდონ მცირიშვილმა. / იმ სიტყვებით, რომლებიც ცუდად ესმოდათ ილიას, / გაბრიელს, მოჯამაგირე პოეტს / შენ დაიბადე ფოთის ელევატორთან. / შენ დაიბადე ზღვასთან.

რი ყოფის გამოფიტულობა და, ამ ფონზე, ავტორიტეტული დისკურსის პათეტიკული, რეალობას აცდენილი მაღალფარდოვნება, ამ დისკურსის მფლობელთა სიყალბე, სოციალური უპასუხისმგებლობა და, საბოლოოდ, ძალადობრიობა მოჩანს, როგორც მორჩილების და განწირულობის განაჩენი მომავალი თაობის მიმართ. სწორედ ამ განაჩენის გაუქმების სურვილსა და მცდელობაზეა ლექსიც. თუმცა, ეს ტექსტი არც მხოლოდ ლოკალურ სივრცეს და არც მხოლოდ ლოკალურ დროს შეეხება. ის არა მხოლოდ აქტუალურია დღესაც (რამდენადაც სწორედ იმ „მაღალფარდოვანი" დისკურსის გავლენა არ დასრულებულა ქართულ სოციოკულტურულ სივრცეზე), არამედ საგულისხმო იქნება ყველა იმ ტენდენციისთვის, რომელიც კულტურული/სოციოკულტურული რეალობის განახლებას დაისახავს მიზნად. ამავე დროს, წარმოჩენილი ვითარების მიზეზად ლექსში პირდაპირ არის დასახელებული დაშორება ნამდვილი, გაუყალბებელი კულტურისგან. კარლო კაჭარავა ჩამოთვლის ქართველ მწერალთა, მხატვართა, პერსონაჟთა სახელებს, როგორც ნიშნულებს გაუყალბებელი კულტურისა (ქართველ მოდერნისტთა თაობა აქ, ცხადია, ფიგურირებს) – თუკი მათი მივიწყება, მათივე ღირებულებებისგან დაშორება ლექსში აღწერილი ვითარების მიზეზია, მაშინ იმ კულტურასთან/ღირებულებებთან დაბრუნება სხვაგვარი, უმჯობესი ვითარების შექმნის გზა უნდა გახდეს. ამდენად, ქართული

/ შენ დაიბადე პალიასტომთან, ღარიბი ექიმის გვამთან, / რომანტიკულ მეძავთან, / ბულვარის ფოტოგრაფთან, იაფ სასადილოში, რომელიც დღეს სამოთხედ ჩანს. / რომელიც დღეს მართლა იავნანაა ნახევრადმშიერთა მოხეტიალე გუნდებისათვის. / სიზმარში შენ გინახავს ტოლსტოი, შვარცნეგერი, ბიოლი და ცოტა გარსია / ლორკაც. / იქ, სადაც არ ისვრიან შენი სამშობლო აღარაა. / „მამავ, მამავ, მომეცი ცოტა ფული და ხეტიალის უნარი / და ნუ დაივიწყებ დასავლეთ საქართველოს წვიმიან სასაფლაოებს. / ჩემს ცას, რომელსაც მთელი ცხოვრება მართმევენ ჩემიანები"/ შენ ეს არ გითქვამს, შენ არ გძინავს, შენ თოფით იცდი / შენ მებაატე ხარ" (*შენ დაიბადე ფოთის ელევატორთან*, 1993) (კაჭარავა, *პოეზია*, 132-133)

კულტურული გამოცდილებისადმი ერთგულების აღდგენა ტექსტში უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა როგორც კულტურული, ასევე სოციალური გარემოს განახლებისთვის.

კულტურით თვითდამკვიდრების იდეა, რომელიც, განსაკუთრებით, ქართველ მოდერნისტთა თაობის მიერ იყო გააქტიურებული 1910-იან წლებში, საქართველოს სახელმწიფოებრივი პერსპექტივის არსებობის ისტორიულ მომენტში, კვლავ აქტუალური ხდება საბჭოთა კავშირის დაშლისას. კარლო კაჭარავას ლექსებშიც ნათლად ჩანს, რომ საქართველოში ამ პერიოდშიც არიან სწორედ კულტურით თვითდამკვიდრების იდეის მატარებლები. თუმცა, მეორე მხრივ, ნათლად ჩანს ისიც, რომ იმ წლებში კულტურული ტენდენციის ნაცვლად მძლავრობს, კვლავაც, „მაღალფარდოვანი" დისკური, რისი რეალური შედეგიც შეიძლება იყოს ის, რომ 1990-იანი წლების დასაწყისშივე ძალადობის ტენდენციამ იმძლავრა განვითარების ტენდენციაზე; ამ დისკურსის შედეგად შექმნილმა ქიმერებმა გამოიწვია სოციუმის შიგნით ადამიანების გაუცხოება, ისევე, როგორ თავად სოციუმის გაუცხოება ყველა სხვა სისტემისაგან და შეცვლილ რეალობასთან ადაპტირების უნარი: „ჩვენში კი გაცნობის ნაცვლად უფრო ხელსაყრელია რაღაც ქიმერების შექმნა და იქ დარჩენა, სადაც „წინასწარგანსაზღვრული" მემკვიდრეობით გერგო დგომა. თითქმის ყველანი ერთმანეთში მხოლოდ საცთურს, ხაფანგს და მონაწილეს ვხედავთ, ყველანი ერთმანეთის მტრები ვართ" (დღიურებიდან, 1992).

კარლო კაჭარავას ტექსტები, თავის მხრივ, განსაკუთრებით საგულისხმო მიმართებაზე მიგვითითებენ – ქართული კულტურული და სოციალური სინამდვილისთვის მტრული ან სახიფათო ტენდენციაა არა თანამედროვე დასავლურ კულტურულ სივრცეში ჩართვა, არამედ, სწორედ, ამ სივრცისგან იზოლირება, ანუ თვითიზოლირება ღირებულებრივად გაყალბებულ, ფსევდოკულტურულ ლოკალურ სივრცეში.

ცხადია, იზოლაციის დაძლევის ნაცადი გზა ინფორმირებულობაა, ხოლო კულტურის ხელმისაწვდომობა – პიროვნების უფლება. კარლო კაჭარავასთვის, ერთი მხრივ, ამოცანაა ქართული კულტურის ცოდნა და, განსაკუთრებით, იმ დროისათვის მივიწყებული და უგულებელყოფილი ქართული მოდერნიზმის/ავანგარდიზმის ცოდნის აღდგენა. მეორე მხრივ, არაერთხელ აღნიშნულა მისი ინფორმირებული, სელექტიური და ღრმად გააზრებული ცოდნა თანამედროვე დასავლური კულტურისა, რაც მით უფრო გასაოცარია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მის მიერ ცოდნის დაგროვება იწყება ჯერ კიდევ რკინის ფარდის პარიოდში და გრძელდება ეკონომიკური იზოლაციის ფონზე, როცა თითქმის არ არის ხელმისაწვდომი დასავლური კულტურული/ანალიტიკური პროდუქცია. კარლო კაჭარავას შემოქმედებით და ანალიტიკურ ტექსტებშიც ნათლად ჩანს, რომ თანამედროვე ესთეტიკის ფარგლებში საქმიანობა მისთვის უაღრესად სერიოზული, შრომატევადი და ცოდნაზე დაფუძნებული პროცესია; ქართულ კულტურაშიც თანამედროვე ესთეტიკის გავრცობა მხოლოდ ამგვარი დამოკიდებულების ფონზე იქნება შედეგიანი, ხოლო სხვაგვარად თანამედროვე ხელოვნების იდეა ქართულ ლოკალურ გარემოში გაყალბების მსხვერპლი გახდება, ისევე როგორც გაყალბდა და პათეტიკური გახდა რეალისტური ხელოვნება.

ტრადიციული გამომსახველობის, როგორც საფუძვლის, თუნდაც უარსაყოფი საფუძვლის შესწავლა და, მეორე მხრივ, ავანგარდული/თანამედროვე რეპრეზენტაციის უფლებებისა და მიზანდასახულების კულტურული გამოცდილების ცოდნა კარლო კაჭარავასათვის ავანგარდული ხელოვნების გაცნობიერებული ათვისების წინაპირობაა; რაც, თავის მხრივ, წინაპირობაა იმისა, რომ ქართული თანამედროვე ხელოვნება ინტეგრირდეს მსოფლიო კონტექსტში და, თავისი მნიშვნელობით და მხატვრული ღირებულებით, არ დარჩეს მხოლოდ ლოკალური მნიშვნელობის მოვლენად. ამ გზით მუშაობს

თავადაც და ცდილობს, რომ თანამედროვე ხელოვნებისადმი პასუხისმგებლობით სავსე მიდგომა გაზიარებული იყოს ქართულ კულტურაშიც. ხელოვანი უნდა აცნობიერებდეს, რომ თანამედროვე ესთეტიკური გამოცდილება მეოცე საუკუნის ინტენსიური სულიერი და რეპრეზენტაციული ძიებების შედეგად შეიქმნა, რამაც ის, თავის მხრივ, ჩამოაყალიბა ახალ გამომსახველობითი ტრადიციად. „ჩვენში კი ავანგარდი ყველანაირი ტრადიციის ზედაპირულ უარყოფასთანაა გაიგივებული, ეს ხომ ასე ხელსაყრელია: არც არაფრის შესწავლა გვჭირდება, თუკი მაინც მყისვე უნდა უარყო“ (*თანამედროვე ხელოვნება და ქართული ავანგარდი*, 1993). ხელოვანი უნდა მოღვაწეობდეს „ავანგარდისტული ტრადიციის სამომავლო მიზნისკენ ევოლუციის რწმენით, ჩვენში კი პოსტმოდერნისტული ეპოქა სრულ ინდივიდუალიზმთან და განუკითხაობასთანაა იდენტიფიცირებული“ (*ქართული ავანგარდის ისტორიისათვის*, 1990) (კაჭარავა, *სტატიები*, 104). ესთეტიკური არჩევანის მიმართ უპასუხისმგებლობის, ზედაპირულობის, ავანგარდული/პოსტმოდერნული ხერხებით გაუთვითცნობიერებელი სარგებლობის პრობლემა, რომელზეც მიუთითებს კარლო კაჭარავა ჯერ კიდევ ადრეულ პოსტსაბჭოთა წლებში, იოლად არ გადაჭრილა და პრობლემად რჩება დღესაც.

კარლო კაჭარავას მთელი შემოქმედებიდან მძაფრად არის საგრძნობი, რომ კულტურას მოკლებული სოციალური კონტექსტის მიმართ ნეიტრალობა სულაც არ არის ავანგარდული ხელოვნების პოზიცია. სოციალური და პოლიტიკური კონტექსტის მიმართ ნეიტრალური არ ყოფილა არც ისტორიული ავანგარდი, მოყოლებული იტალიელი ფუტურისტების მცდელობიდან, სოციალური ტრანსფორმაცია მოეხდინათ თავიანთ ქვეყანაში და მომავლისკენ მიემართათ იგი. ქართული სიმბოლიზმის პირველივე მანიფესტებში და, მალევე, თბილისის ავანგარდის წლებში მოდერნისტული კულტურის სოციალურ და ნაციონალურ ფუნქციას ფართოდ ავითარებდნენ ქართვე-

ლი მოდერნისტებიც. თანამედროვე ავანგარდის ჩართულობა სოციალურ კონტექსტში კარლო კაჭარავას მსგავსი ხელოვანების მაგალითზეც ნათელი ხდება. მთელი საბჭოური სინამდვილე, სოციალური და ფსევდო-კულტურული რეალობა, შემდგომში კი – 1990-იანი წლების საქართველოს (დედაქალაქის და რეგიონების) ძალადობითა და აგრესიით მოცული გარემო, კარლო კაჭარავას ლექსების, ესსეების და, ცხადია, მხატვრობის ფონია. ინდივიდისა და გარემოს მიმართება, ნეგატიური ძალა, რომლითაც ეს გარემო ზემოქმედებდს ინდივიდზე, კარლო კაჭარავას შემოქმედებაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი თემაა. საბჭოური კონტექსტი, როგორც უცხო სამყარო, და, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია, უცხო ეთნოკულტურული რეალობა, მის პოეზიაში არხანგელსკსა და კალუგაში ყოფნისას იჭრება. ამ პერიოდის, 1987 წლის ლექსები რეალისტურად აღწერს ამ სამყაროს – საბჭოურ ჯარს, ყაზარმას, საავადმყოფოს, საბჭოურ დახურულ ქალაქს; ლექსები გვიჩვენებენ, თუ როგორ მდგომარეობაშია ამ გარემოში ის ინდივიდი, რომელიც მას დამორჩილებულია (პიონერი ან რეციდივისტი ქალი, დეზერტირი ჯარისკაცი, ტრანკვილიზატორების შემგროვებელი, *ალბებენინო*, 1987) (კაჭარავა, *100 ლექსი*, 98) და, მეორე მხრივ, როგორ შეიძლება დაუპირისპირდეს მას ის ინდივიდი, რომელიც პოულობს სულიერ ძალას და დაგროვილი აქვს ინტელექტუალური ძალა. ინტელექტუალური ხედვის და კულტურის მეშვეობით რეალობისადმი საბოლოო დაუმორჩილებლობის სულისკვეთება პოსტმოდერნული კულტურის კონტექსტში მოაქცევს კარლო კაჭარავას, და სწორედ ეს კონტექსტი შეიძლება გახდეს იარაღი სინამდვილის წინააღმდეგ. პოსტმოდერნიზმისთვის სრულიად დასაშვები იქნებოდა, თუნდაც, ეს ცოდნა ავტორს მხოლოდ ტექსტებიდან მიეღო და საკუთარ ტექსტებში სხვათა გამოცდილება მათივე ციტირებით გადაეტანა; მაგრამ როცა კულტურასთან კონტაქტი რეალობასთან კონტაქტით გრძელდება, მისი ტექსტები კენ კიზის მსგავს სიმ-

ძაფრეს იძენს: „თუკი ერთხელ შეხედე ამ კედელს კიდევ იცდი?“ (*ახლებენინო*, 1987) (იქვე). ამასთანავე, როგორც ჩანს, კულტურული გამოცდილების გაგრძელება ყოფითი გამოცდილებით, და არა პირიქით, უფრო შედეგიანი გზაა რეალობისადმი დაუმორჩილებლობისა და კულტურული თვითდამკვიდრებისა; სხვაგვარად კი ყოფის გარღვევა და კულტურაში დამკვირდება იმდენად რთული ამოცანა ხდება, რომ მორჩილების წრის გარღვევა უმრავლესობისათვის შეუძლებელი ხდება. ნიშანდობლივია, რომ რუსეთის ეთნოკულტურული სინამდვილე, რომელიც სხვადასხვა პერიოდის ლექსებში კარგად ნაცნობი თუ უცნობი, პროვინციული ქალაქების სახით ჩნდება მკითხველის წინაშე, პოეტს მხოლოდ თავდაცვისათვის, კულტურული თვითშემოსაზღვრისათვის განაწყობს. ამ წრეში ყოფნა, მით უფრო, თუ იქ მეორე, მახლობელი ადამიანი ან მისი ხსოვნა მაინც არის, ერთგვარი მისტიური სიმყუდროვის განცდასაც კი ქმნის (ლექსის დაწერის ადგილს პოეტი ყოველთვის უთითებს, და ხშირად ეს ერთადერთი სიგნალია პოეტის გარემოს აღსაქმელად). ამ რეალობის გაანალიზის სურვილი, მის შეცვლაზე ან გაუმჯობესებაზე ფიქრი ტექსტებში არ ჩანს. როცა სხვა ლექსში დასავლური ყოფითი კონტექსტები – ფინეთი, კიოლნი, პარიზი ჩნდება, პოეტის ინტერესი იმას უკავშირდება, რომ ხალხმრავალ გარემოში მაღალი კულტურის ფრაგმენტები დააფიქსიროს; ეს ფრაგმენტები ყოფის ეკლექტურობასაც გაასაგებს ან მისაღებს ხდიან, ხოლო პოეტი ამ სივრცეში ეძიებს სწორედ მაღალ კულტურასთან, და უწინარესად, მოდერნულ-ავანგარდულ კულტურასთან ზიარების გამოცდილებას (მაგალითად, კიოლნის ქუჩაშია და, როგორც ჩანს, გერმანულ ექსპრესიონიზმზე და ერნსტ ბარლახზე ფიქრობს, *ერნსტ ბარლახის ხსოვნას*, 1991) (კაჭარავა, *პოეზია*, 95).

თუმცა სულ სხვაა, როცა ტექსტში ჩანს ქართული სინამდვილე, მაღალ კულტურას ბოლომდე დაცილებული ყოფა, აგრესიული ქმედებებისა და მაღალფარდოვანი სიტყვების

სამყარო. კარლო კაჭარავას შემოქმედებაში ამ სამყაროსგან მიღებული ტკივილი, მისდამი პასუხისმგებლობა, დამაბრკოლებელი მითებისაგან მისი დახსნის სურვილი ჩანს – ყველაზე ძლიერი მითის, „ჩვენი განსაკუთრებულობის მითის“ ჩათვლით, რომელიც ასეთ „განსაკუთრებულ“ ხალხს, ერთი მხრივ, მორალური იმპერატივის, მეორე მხრივ კი პროგრესის გარეთ მოაქცევს. უარსო გარემოსგან თავის დაცვის გზა ზოგჯერ დისტანცირებაა და თქმა იმისა, რომ „აქ ჩემი არაფერია“ (*** „მე ვცხოვრობ ამ ქალაქში“, 1992) (კაჭარავა, *100 ლექსი*, 36); თუმცა დისტანცირებაც, თუნდაც გოდარის ფილმის მეშვეობით, საბოლოოდ თავის მოტყუება გამოდის, თუ სოციალური სინამდვილისადმი პასუხისმგებლობას რაიმე სახით არ აღიარებ: „ყველა ესენი იმდენად გულუბრყვილონი არიან, რომ ჰგონიათ უკვე აღარ ცხოვრობენ ამ ქალაქში“ (*** „ჩვენში“, 1993) (კაჭარავა, *პოეზია*, 109). ამიტომ იწყებს ფიქრს „ხელოვნების სოციალურ ფუნქციაზე“, რაც, ფაქტობრივად, ერთადერთ ქმედით გზად ისახება მითების, ქიმერების, „სოციალური რასიზმის“ და ძალადობის პროფანირებული, „რეალობასთან ვერშეგუებული“ სინამდვილის შესაცვლელად (*„საუბრები სოციალური პრობლემატიკის ასპექტებზე უახლეს ქართულ მხატვრობაში“*, 1992) (კაჭარავა, *სტატიები*, 198-203). ღირებულებრივი და შემოქმედებითი ტრანსფორმაცია, გაყალბებული დისკურსისაგან, ორმაგი მორალისაგან თავდახსნა მისთვის არა მხოლოდ კულტურული, არამედ სოციალური პოზიციაც არის: „ჩვენი სამშობლო ბოლოს და ბოლოს უნდა ეცადოს ერთი ქართველი მწერლისა და მხატვრის განსაზღვრით „ვითომ“ მორალისაგან, „ვითომ“ ლიტერატურისაგან და სხვა „ვითომ“ ღირებულებებისაგან გათავისუფლებას“ (*რას გვაძლევს ამერიკული ლიტერატურა*, 1992) (კაჭარავა, *სტატიები*, 157).

სინამდვილე, რომელშიც სოციალურ და პოლიტიკურ მიჯნაზე გადასვლისას საქართველო აღმოჩნდა, იმდენად ტრავ-

მატულია, რომ, როგორც ცხადი ხდება, ქვეყანა მიჯნას ვერ დაძლევს კულტურის გარეშე. საკუთარი სამშობლოს მიმართ პასუხისმგებლობა კი ხელოვანმა იმით უნდა გამოხატოს, რომ კულტურული თვითიზოლაციის ნაცვლად (რაც საბჭოურ პერიოდში ნაცადი ხერხი იყო) კულტურული ინტეგრაციის აქტიური გზა აირჩიოს, აჩვენოს, რომ როცა ქართველები ისვრიან, ისინი ესვრიან სწორედ მსოფლიოს ღია კულტურას – ენდი უორჰოლს, „დემოკრატიას, თავისუფალ ეკონომიკას, პიროვნების თავისუფლებას, ინიციატივას", ყველაფერ იმას, რაც მაღალი თუ დაბალი კულტურის სახით ღია სამყაროში პროდუცირდება (დღიურებიდან, 1993). ის, რომ კულტურული ღიაობისას სხვადასხვა ფენებს ან თაობებს თავიანთი პრიორიტეტები ექნებათ, და რომ დაბალი კულტურის ნაკადი მაინც შემოაღწევს თვით იზოლირებული კულტურის პირობებშიც, ლოგიკურად გარდაუვალი ჩანს. თუმცა ღია სამყაროში დაბალ კულტურასთან მაღალი კულტურით დაპირისპირების პერსპექტივა არსებობს, პროფანირებული ნაციონალური იდეების თვითიზოლირებულ სამყაროში კი ყველაფერი სრულით სრულდება. ხოლო ხელოვანი, რომელსაც არ სურს, რომ ამ სივრცეში ადამიანები „განწირულთა არშემდგარი ცხოვრებით" ცხოვრობდნენ, უარს ამბობს ამგვარ დასასრულზე (*** „ჩემი ღამეები თქვენს დღეებზე უკეთესია", 1993) (კაჭარავა, *პოეზია*, 124). ამ დასასრულთან შეუგუებლობა თანამედროვე ქართული ხელოვნების მეშვეობით კულტურულ და, შესაბამისად, სოციოკულტურულ მიჯნაზე ქვეყნის გადაყვანის შესაძლებლობას ქმნის; ძალების ძიება შეიძლება შემოქმედებით და ზოგადჰუმანურ საწყისში, ნაციონალურ და ტრანსნაციონალურ კულტურულ გამოცდილებაში, „რომელიც მართლა გვამხნევებს ან გვანუგეშებს უმთავრესი, საკმაოდ უბრალო სიტყვებით გამოხატული აზრით: „ადამიანი არა მხოლოდ გაუძლებს, ის გაიმარჯვებს (უ. ფოლკნერი)" (*რას გვაძლევს ამერიკული ლიტერატურა*, 1992) (კაჭარავა, *სტატიები*, 156).

კარლო კაჭარავას ტექსტებიდან კარგად ჩანს ისიც, რომ სოციალური თუ კულტურული ტრანსფორმაცია, სოციოკულტურული სივრცის ღირებულებებისკენ მიმართვა და ინდივიდის მეტ-ნაკლები დაცულობის უზრუნველყოფა, საბოლოოდ, იმისთვის არის აუცილებელი, რომ უცვლელი იყოს ადამიანის, როგორც ინდივიდის შესაძლებლობა – დარჩეს ზოგადადამიანური ღირებულებების სივრცეში და ეძიოს სულიერი სიახლოვე მეორე ადამიანთან. სინამდვილეში, ეს შეიძლება მივიჩნიოთ კარლო კაჭარავას პოეზიისა და მხატვრობის ყველაზე მნიშვნელოვან თემადაც: სიახლოვე ან სიშორე შეყვარებულებს, მამა-შვილს, დედა-შვილს, და-ძმას, მეგობრებს შორის. ეს სიახლოვე, ეს სიშორე მის პოეტურ და ვიზუალურ ტექსტებში ერთდროულად იწვევს ტკივილის და სამყაროს მისტიურობის შეგრძნებით მოგვრილი ტკბობის განცდას. კარლო კაჭარავა აღიარებს, რომ თანამედროვე ხელოვნება, მისი დეჰუმანიზაციისა თუ რეჰუმანიზაციის ტენდენციებით, სინამდვილეში არასოდეს გასცდენია ადამიანის თემას; „მთელი თანამედროვე ხელოვნების ტრადიცია მხოლოდ პიროვნებასთან შესაძლებლად სრულყოფილი კომუნიკაციის მოძებნის საშუალებათა ძიებაა“ (*რას გვაძლევს ამერიკული ლიტერატურა*, 1992) (კაჭარავა, *სტატიები*, 156). საკუთარ თავთან თუ მეორე ადამიანთან კომუნიკაციის შესაძლებლობა ან შეუძლებლობა მის ტექსტებში ყველაზე შთამბეჭდავი და მტკივნეული სახით გვხვდება. როგორია ის მანძილი, რაც ორ ადამიანს ერთმანეთისგან აშორებს? რა ქმნის ამ მანძილს – სივრცე, დრო თუ თავად ადამიანები? როგორ გადალახოს ადამიანმა, სიახლოვის სურვილით, ხილული და უხილავი საზღვრები და ბარიერები? როგორ გადალახოს მანძილები, რაც მას სხვა ადამიანებისგან, ან, თუნდაც საკუთარი თავისგან, საკუთარი ბავშვობისგან, მოგონებებისგან და სიზმრებისგან აშორებს? თუ ეს ბარიერები არ დაიძლევა, ყველაფერი აბსურდულად და ალოგიკურად დარჩება.

შეიძლება ითქვას, რომ სოციალური და კულტურული პრობლემების თუ ადამიანური ტკივილების გადმოსაცემადაც ქართულ ენობრივ სივრცეში არავის მიუმართავს თანამედროვე ავანგარდის ესთეტიკისთვის ისე შთამბეჭდავად, როგორც ეს კარლო კაჭარავამ შეძლო. ეს უკვე აღარ არის რადიკალური ავანგარდის დროინდელი ექსპერიმენტაცია ენასა და აკუსტიკაზე ან ტექსტის გრაფიკაზე, თუმცა, გერმანული ექპრესიონიზმიდან მოყოლებული, თანამედროვე გამომსახველობის გამოცდილება მის ლექსებშიც და ნახატებშიც ძალიან ნათლად და გამიზნულად არის გაგრძელებული; თანამედროვე რეპრეზენტაციული შესაძლებლობები, სრულიად ადრეული ტექსტებიდანვე, ზუსტად და, ამავე დროს, ინდივიდუალური ემოციების ფონზეა გამოყენებული. ცხადია, აქ გვხვდება თავისუფალი ლექსთწყობა, ანტირეალიზმის მეთოდებით თვით ყველაზე რეალისტური პრობლემების გამოსახვა, დარღვეული ლოგიკური კავშირები, ალოგიკური შედარებები, რომლებიც, თავის მხრივ, სწორედ დაკარგული კანონზომიერების ეპოქის ლოგიკას გვიჩვენებენ, რელიგიური განცდები რელიგიური კრიზისის ხანაში და ანგელოზების ახლომყოფობა თვით ყველაზე დაცემულ, „ადამიანებისმაგვარ არსებებთან" („ვიღაც მათ გვერდზე მოდიოდა შადრევანში დასველებული ფრთებით," *ღამის წინ*, 1992) (კაჭარავა, *100 ლექსი*, 42), სინესთეზიური სახეები („ხელები, რომლებსაც საყვარელი ქალის სუნი ახსოვთ," *სიყვარული კომენდანტის საათის დროს*, 1990) (კაჭარავა, *100 ლექსი*, 48), ლექსში უცნაურ სახეთა ქაოტური განლაგება და, ზოგჯერ, მხოლოდ ერთი სტრიქონი, რომელიც ტექსტის გზავნილს სრულიად გასაგებს ხდის, ვიზუალური სახეების კონცენტრირება პოეტურ ტექსტში, თანამედროვე კულტურის ფიგურებზე და მათ გამოცდილებაზე რეფერირება და სხვა. ეს არის პოეტური ტექსტები, რომლებიც ერთი მხრივ, პიროვნული (ემოციური და ინტელექტუალური) და, მეორე მხრივ, კულტურული გამოცდილების მნიშვნელობაზე გვესაუბრებიან;

ამავე დროს, კიდევ ერთხელ დაგვანახებენ, რომ ავანგარდული ესთეტიკა, რომელიც ხელოვნებაში, გარკვეულწილად, იმ ფონზეც განვითარდა, რომ რადიკალური გამომსახველობითი ფორმებით გრძნობათა მართვა გამხდარიყო შესაძლებელი, თანამედროვე ხელოვნების ეტაპზეც ადამიანური ემოციებისა და თანამედროვე რეპრეზენტაციული შესაძლებლობების ურთიერთკავშირს წარმოაჩენს.

თუკი კარლო კაჭარავას 1980-იანი წლების ლექსებში ნათლად ჩანს თვითშემეცნებისა და თვითშეგრძნების, ემოციისა და წარმოსახვის ძალა, რომლის სამართავადაც ავანგარდისტულ ესთეტიკურ ტრადიციას პოეტი მაშინვე მიმართავს, 1990-იანი წლების დასაწყისში ლექსებში ჩანს სოციალური კონტექსტის ძალადობა ინდივიდზე და მის ტექსტზე. ამ ტექსტებზე მკითხველმა შეიძლება ბევრი იფიქროს, მაგრამ ფიქრის სურვილი გაჩნდება მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ჯერ მათ ირაციონალურად მიენდობა, გაჰყვება იმ სამყაროში, რომლის ვერბალიზაციაც თუ ვიზუალიზაციაც კარლო კაჭარავას შემოქმედებითი ამოცანა იყო, ისევე როგორც მისი ამოცანა იყო ინდივიდუალური შემოქმედების წვლილით საერთო კულტურული/სოციოკულტურული კონტექსტის ხელახალი მოდერნიზაცია.

სოციალური კონტექსტი კულტურის წინააღმდეგ და ხელოვანის (ა)სოციალურობა (და დათო ბარბაქაძის ერთი ლექსი *ტბის სანაპიროს სიმღერებიდან*)

თავისი არსებობის ბოლო ათწლეულებში, ქართულ სინამდვილეში, საბჭოთა კონტექსტი მოქმედებდა უკვე არა როგორც პოლიტიკური ან იდეოლოგიური, არამედ სოციალური ფენომენი. ცხადია, „განვითარებული სოციალიზმის“ ეტაპზე რეალურ, არასიმულირებულ საბჭოურ განწყობებს საქართველოს საბჭოთა რესპუბლიკაში ადგილი აღარ ექნებოდა. ტოტალიტარული პერიოდის მძლავრი იდეოლოგიური პროცესებიდან, რომლებიც საბჭოური ცენტრიდან რესპუბლიკებსაც სწვდებოდა, მხოლოდ ფასადი დარჩა. ამ ფასადის მიღმა კი მიედინებოდა ქართული სოციუმის ცხოვრება, რომელსაც ფუნქციონირების წესებს საბჭოთა სისტემა ჰკარნახობდა. სწორედ სოციუმის მართვის რეალური ბერკეტების ფლობა იყო საბჭოთა რეჟიმის არსებობის ერთ-ერთი ძითადი ფორმა და პირობა ბოლო ათწლეულებში. ცხადია, ნებისმიერი ხელისუფლების ფუნქციაა საზოგადოების მართვის პრინციპების კონტროლი – არსებულის შენარჩუნება, ან შეცვლა და ახლის დაწესება. თუმცა, საბჭოთა ხელისუფლების თავისებურების შესაბამისად, მის მიერ იყო დაწესებული მართვის არა მხოლოდ ფორმალური, არამედ არაფორმალურ პრინციპებიც. ცხადია, ხელისუფლების მიერ იყო დადგენილი და გაკონტროლებული წარმატების მიღწევის, კარიერული წინსვლის, ფინანსური კეთილდღეობის მოპოვების, ინდივიდის თვითრეალიზაციის ოფიციალური გზები – რაც იმ დროისთვის ასევე იქცა საბჭოური ფასადის ნაწილად. მის მიღმა კი იყო რეჟიმის პირობებში განვითრებული და მის მიერვე გაკონტროლებული არაფორმალური გზები, რომლებიც სოციუმის შიგნით მოქმედებდა, მაგრამ სახელმწიფო სისტემის მიერ რეგულირდებოდა. დღეს აღიარებულია, რომ საბჭოთა სახელმწიფოში

ამგვარი სინთეზური, ოფიციალური და არაოფიციალური გზებით იმართებოდა სხვადასხვა სუბ-სოციუმები (პოლიტიკური, კრიმინალური და სხვა), კულტურის სფეროშიც ასევე იყო იმპლემენტირებული მართვის ფორმალურ და არაფორმალური პრინციპები.

შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოში, საბჭოთა ხელისუფლების ბოლო ათწლეულებში, ყველაზე პრობლემური სწორედ ამგვარი არაფორმალური სოციალური სინამდვილე იყო. ინდივიდის პროტესტი საბჭოთა ხელისუფლების მიმართ დიდწილად გულისხმობდა სწორედ სოციუმის მართვის ფორმალური და არაფორმალური მეთოდებისადმი, და სოციუმში ინდივიდის ცხოვრების საბჭოური წესისადმი პროტესტს. ცხადია, მართვის არაფორმალური მეთოდები დოკუმენტირებული არ იყო და მხოლოდ ზეპირი კომუნიკაციით გადაიცემოდა, ექვემდებარებოდა ზეპირ სწავლებას ან, უფრო მეტიც, ამ სისტემაში ჩართვის მსურველი პირის მიერ დედუქციას, საკუთარი ძალისხმევით. სწორედ ამიტომ, არც თუ მრავალრიცხოვანი ტექსტები და, რაც მთავარია, ინდივიდუალური ავტორების ცხოვრებისეული არჩევანი უკეთ ქმნის შთაბეჭდილებას ამ ვითარების და მისდამი დამოკიდებულების შესახებ.

საბჭოურ სოციუმში მორალური კომპრომისის რისკი ორმხრივი იყო – თუ ინდივიდი თანხმდებოდა საბჭოთა დროში წარმატების მიღწევის ლეგალურ, ფორმალურ წესებს (მაგალითად, გახდებოდა სკკპ წევრი, საჯაროდ დაადასტურებდა ლოიალობას რეჟიმისადმი), ის გარიგებაში შედიოდა საბჭოურ რეჟიმთან. გვიანი საბჭოური პერიოდის საქართველოში სოციუმი გაკიცხავდა ამ გარიგებას, თუმცა მისგან ინდივიდი მაინც მიიღებდა პატივისცემის ნიშნებს, წარმატებულობის აღიარებას. მაგრამ საბჭოურ სოციუმში წარმატების მიღწევის არაფორმალური გზებიც, კლანურობა ან კორუფცია, ცხადია, დაუკავშირდებოდა მორალურ კომპრომისს. ამასთანავე, თითქოს ამ გზით პიროვნება გვერდს უვლიდა საბჭოურ

ფორმალურ წესებს, თუმცა გვიან-საბჭოურ პერიოდში ეს არა თუ არ იწვევდა მის მარგინალიზაციას საბჭოთა სისტემისგან, არამედ პირიქით – ამ გზებით სწორედ საბჭოური წარმატების მიღწევა იყო გარანტირებული. ხოლო „არასაბჭოური" წარმატება (მაგალითად, ხელოვანის აღიარება სულ ორიოდე ინდივიდის მიერ, ფარულად, ერთგვარად არაოფიციალურად), თავისთავად იგულისხმებდა უკომპრომისობას, ასოციალურობას, ხელოვანის მარგინალურობას. თუმცა საბჭოთა კავშირის ბოლო ათწლეულებში, ნაციონალური ნარატივის კულტურის პერიოდში, ხელოვანის ამგვარი გამიჯვნა თითქმის შეუძლებელი გახდა. სოციუმი იწყებდა ამგვარი ინდივიდების მოძიებას და დაფასებას, როგორც ნაციონალური ნარატივის კულტურის, ისე ალტერნატიული კულტურის სივრციდან, და ადრე თუ გვიან – საბჭოთა ან, თუნდაც, პოსტსაბჭოთა პერიოდში – ჩართავდა მას სოციალურ სისტემაში, თავს მოახვევდა ან აღიარებინებდა მიზნის მიღწევის არაფორმალურ პირობებსაც.

პოსტაბჭოთა პერიოდის ქართულ საზოგადოებაშიც საბჭოური მემკვიდრეობა, უწინარესად, სოციუმის ფარგლებში მოქმედი არაფორმალური წესებით და შესაბამისი სოციოკულტურული მოდელებით შენარჩუნდა. უფრო მეტიც, პირველ ეტაპზე, როცა საბჭოური ფორმალური სისტემა და ცენტრალიზებული მართვა ოფიციალურად გაუქმდა, საბჭოური ოპერაციული მოდელები ჯერ კიდევ არ იყო ჩანაცვლებული თანამედროვე მოდელებით, ხოლო სახელმწიფო ვერ უზრუნველყოფდა არა თუ ახალი მოდელების შემუშავებას, არამედ არსებული ოპერაციული მოდელების აღსრულებასაც კი – რასაც სწორედ სოციუმში მოქმედების და მიზნისკენ სწრაფვის არაფორმალური წესები უშლიდა ხელს. ეს წესები, საბჭოური მემკვიდრეობა, პოსტსაბჭოთა პერიოდში, ცხადია, თანდათან მოდიფიცირდა, თუნდაც თავისუფალი საბაზრო ურთიერთობების შემოსვლით, მაგრამ იმ ფონზე, რომ მათ მოქმედებას,

ფასადურად მაინც, აღარ აკონტროლებდა ფორმალური სახელმწიფო სისტემა, არაფორმალური წესების ეფექტიანობა და სოციალური ძალა ერთიორად გაიზარდა. ქართულ ლიტერატურულ გარემოში კი, მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევებში, გამოჩნდა, რომ ასევე ერთიორად შეიძლება გაიზარდოს ამ არაფორმალური სისტემის მიმართ იმ ინდივიდის დაუმორჩილებლობის სულისკვეთება, ვისაც არ სურს საკომუნიკაციო სქემაში ჩართვა. ეს სურვილი შეიძლება განსაზღვრავდეს მის პიროვნულ პოზიციას, ცხოვრებისეულ გზას, მის ყოფიერ მინიმალიზმს და ასკეტიზმს.

წარმოვიდგინოთ ხელოვანი, დათო ბარბაქაძე, რომლის ახალგაზრდა პოეტად ფორმირების პერიოდი საბჭოთა სისტემის ბოლო წლებზე მოდის. ამ სისტემისგან გამიჯნვა, მასთან ინტერაქციაზე უარის თქმა მისთვის გაცნობიერებული ამოცანა ხდება. ცხადია, ერთ-ერთი მიზეზი ასეთი პოზიციისა ცენზურისაგან და კონტროლისგან საკუთარი შემოქმედების დაცვაა – ცენზურისგან ბოლომდე დაცული საბჭოთა სისტემის მოსუსტების ფონზეც კი არ იყო ხელოვანი.[1] თუმცა ამ პოეტისთვის და მისი ღირებულებების მატარებელი ადამიანებისთვის ცხადია, რომ გამიჯნვა ხდება, უწინარესად, მორალურ კომპრომისებზე უარის თქმის გადაწყვეტილების შედეგად. მორალური კომპრომისი კი დაუკავშირებოდა როგორც საბჭოური ფორმალური სისტემის ნორმებით, ისევე ლიტერატურულ წრეებში შემუშავებული არაფორმალური კომუნიკაციური წესებით მოქმედებას. ერთ შემთხვევაში პოეტი აღმოჩნდებოდა ოფიციალური კულტურის სივრცეში, ხოლო მეორე შემთხვევაში – ნაციონალური ნარატივის კულტურის სივრცეში (ჰიბრიდული, საბჭოურ-ნაციონალუ-

1 თავისი ლექსების რეტროსპექტიულ კრებულში, 2008 წელს გამოცემულ წიგნში *ლექსები, 1984-2004*, პოეტი კვლავ საჭიროდ თვლის ხაზი გაუსვას, რომ „წინამდებარე ერთტომეულში თავმოყრილ არც ერთ წიგნს არ ჰყოლია რედაქტორი, მენტორი, ლექტორი და ცენზორი" (ბარბაქაძე, *ლექსები*, 543).

რი ფორმატის არჩევის შემთხვევაში კი, რაც ამ დროს დამკვიდრებული პრაქტიკა იყო – ორივე სივრცის გადამკვეთ ტერიტორიაზე). ნიშანდობლივია, რომ ორივე შემთხვევაში, მორალურ არჩევანთან ერთად იგულისხმებოდა ესთეტიკური არჩევანიც. თუკი ოფიციალურ სივრცეში ინტეგრირებისთვის კომკავშირზე ლექსის დაწერა იმთავითვე ესთეტიკურ კომპრომისად იქნებოდა დანახული, ნაციონალური ნარატივის სივრცეში დამკვიდრება რეალისტური და, მით უფრო, პატრიოტული ლექსებით შეიძლებოდა აღქმულიყო დომინანტური კულტურული სივრცის გავლენით გაკეთებულ გულწრფელ არჩევანად.

თუმცა დათო ბარბაქაძისთვის მორალური არჩევანის შეუვალობა ხდება ისეთივე მნიშვნელობის ამოცანა, როგორიც ესთეტიკური არჩევანის დაცულობა. საბედნიეროდ, ის სკოლის წლებიდანვე პოულობს ადამიანებს, რომლებიც მას ალტერნატიულ შემოქმედებით გზებს უჩვენებენ (მათი ნახვა მაინც შეიძლებოდა ყველაზე ოფიციალურ დაწესებულებებში, ამ შემთხვევაში – პიონერთა და მოსწავლეთა რესპუბლიკურ სასახლეში); და ის თავად იკვალავს ამ გზებს კლასიკური და მეოცე საუკუნის ხელოვნების გაცნობით, თარგმნით, დიდი და თავისუფალი ხელოვნებით საზრდოობით.[1] ასეთ დროს კი, ცხადია, უკვე შემდგარი ესთეტიკური პოზიცია თავად განაპირობებს როგორც საბჭოური ოფიციალური, ისე ნაციონალური ნარატივის კულტურულ სივრცეთა ესთეტიკური მოთხოვნების და, ცხადია, საკომუნიკაციო წესების უარყოფასაც.

რაც შეეხება ალტერნატიული კულტურულ სივრცეს, 1980-იანი წლების ბოლოს ის დარჩა ინდივიდთა შემოქმედებითი

1 დათო ბარბაქაძის შემოქმედებიდან ჩანს, როგორ შედის ის თარგმნისას დიალოგში პოეტებთან, როგორ მყარდება მხატვრული კონტაქტი მის მიერ თარგმნილ ტექსტებთან. მაგალითად, როცა ის პაულ ცელანს ირჩევს სათარგმნელად, მისი ლექსიც სწორედ ცელანს უკავშირდება: „პაულ ცელანს, ვინც დიდებამორჭმულმა, სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა“ – ეპიგრაფი ლექსისა *ღამის მგზავრული* (1988) (ბარბაქაძე, *ლექსები*, 49).

კომუნიკაციის სივრცედ, მაგრამ არ ყოფილა ფორმირებული და ორგანიზებული სუბსოციუმად და არც ინსტიტუციური გავლენის სფეროები მოუპოვებია – გამომცემლობები ან ჟურნალები. შესაძლებელი იყო ამ სივრცის წევრებთან ინდივიდუალური ურთიერთობა – არა სოციუმის, არამედ ინდივიდების საკომუნიკაციო წესებით, თუმცა მათ მიერ არ ყოფილა დაწესებული არც კარიერული წინსვლის და საზოგადოებაში თვითდამკვიდრების გზები. ამიტომ ამ სივრცეში ყოფნა, და მის წევრებთან კომუნიკაცია არ გახდებოდა რეალურ გარემოში თვითდამკვირდების და რეალურ მკითხველამდე მიღწევის წინაპირობა.

ძნელი სათქმელია, როგორ მივიდოდა დათო ბარბაქაძის ტექსტები მკითხველამდე, რომ არა საბჭოთა კავშირის დაშლა, კულტურის რეგულირების საბჭოური ფორმების გაუქმება. საბჭოთა დროს საქართველოში რეალურად არ განვითარებულა ანდერგრაუნდის პრაქტიკა. ნაწარმოების გამოქვეყნება მხოლოდ ოფიციალური გზებით იყო შესაძლებელი და ეს ახალგაზრდის ოფიციალურ ინსტიტუციებთან, შემდეგ კი – საქართველოს მწერალთა კავშირთან აფილირებას საჭიროებდა. დათო ბარბაქაძის პირველივე წიგნის გზა კი მისი ინდივიდუალური გზა ხდება, რომელიც არ იწყება მანამ, სანამ არ დაიშლება საბჭოთა სისტემა.[1] მისი პირველი პოეტუ-

1 აი, როგორ იგონებს ავტორი მისი პირველი პოეტური კრებულის – *მივუსამძიმროთ შემოდგომას*, 1991 – თვითგამოცემის ისტორიას: „საქმეს ართულებდა ის გარემოება, რომ ამ დროისათვის საქართველოში სტამბებს ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ წიგნის დასტამბვის უფლება, თუ მათი პროდუქცია ოფიციალურად რეგისტრირებული გამომცემლობის მიერ არ გადაეცემოდა. ასეთი გამომცემლობა თბილისში სულ რამდენიმე იყო, ავტორი კი პრინციპულად უარს ამბობდა მათი ეგიდით თავისი პირველი წიგნის გამოცემაზე. უკვე არსებობდა რამდენიმე კერძო გამომცემლობაც, მაგრამ ყველა მათგანი სათანადო ფულად საზღაურს მოითხოვდა. [...] ამიტომ იყო, რომ სტამბის დირექტორი დაჟინებით მოითხოვდა რომელიმე გამომცემლობისგან ოფიციალურ წერილს, თუმცა რამდენიე თვეში მან წიგნის გამოცემაზე მაინც გა-

რი კრებული – და საქართველოში გამოცემული თითქმის ყველა სხვა წიგნი – მისი ინდივიდუალური პროექტებია და პოეტი დღემდე გამიჯნულია ინსტიტუციური არეალებისაგან.[1]

თუმცა 1990-იანი წლების დასაწყისში დათო ბარბაქაძის აქტივობები ალტერნატიული, თავისუფალი კულტურული სივრცის ინსტიტუციონალიზაციისთვის მნიშვნელოვნად ცვლის ქართულ კულტურულ რეალობას.[2] მაგრამ კოლექ-

---

ნაცხადა თანხმობა. საქმე ის გახლდათ, რომ პოლიტიკის ფრონტზე იმ დროს განვითარებული და კარგად ორგანიზებული არეულობა ადამიანებს მეტი გაბედულებისკენ უბიძგებდა. როგორც ჩანს, ასეთი გაბედულების სულისკვეთებამ იმძლავრა სტამბის დირექტორშიც, როცა მან, ოფიციალური გამომცემლობების შეკვეთით წიგნების ბეჭდვის პარალელურად, ავტორის სახსრებით დასტამბული წიგნიდან მისაღები სარგებლის იმედით, „მივუსამძიმროთ შემოდგომას" დასტამბა" (ბარბაქაძე, *ლექსები*, 543).

1 საქართველოში გამოცემული მისი პოეტური კრებულებიდან მხოლოდ ერთია – *ტბის სანაპიროს სიმღერები*, თბილისი: საარი, 2004 – გამოცემული, როგორც ავტორი ამბობს, „რეალურ გამომცემლობაში", გამომცემლობის სახსრებით (ბარბაქაძე, *ლექსები*, 545). თუმცა გერმანული გამომცემლობების მიერ გამოიცა კრებულები: *Das Dreieck der Kraniche. Gedichte.* Pop, Ludwigsburg 2007; *Die Poetik der folgenden Sekunde. Poesie und Prosa.* Drava, Klagenfurt 2008; *Wesentliche Züge und zwölf andere Gedichte.* Mischwesen, Neubiberg 2010; *Die Leidenschaft der Märtyrer.* SuKulTur, Berlin 2012; მის შემოქმედებას მიეძღვნა გერმანული ჟურნალის ნომერი: Matrix 1/2014 (35). ამ შემთხვევაშიც, „როგორც დათო ბარბაქაძემ განაცხადა, მისთვის ამ ევროპული პრეზენტაციის ყველაზე ძვირფასი დეტალი მაინც ის არის, რომ ჟურნალმა მისი კანდიდატურა თავად შეარჩია გერმანულენოვან სივრცეში გამოცემული მისი წიგნებისა და ევროპელ ლიტერატორთა შეფასებების საფუძველზე და მხოლოდ ამის შემდეგ ჩააყენა საქმის კურსში თავად ავტორი" (http://www.ghn.ge/print.php?print=104732). მხოლოდ 2014 წელს საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს გრანტით გამოიცა მისი ლექსების თარგმანების კრებული: Barbakadze, Dato. *Still Life With Snow,* Portland: bedouin books, 2014.

2 დღეს 1990-იანი წლების დასაწყისის ლიტერატურული გარემოს და სოციუმის ცვლილებებზე საუბრისას უწინარესად სწორედ დათო ბარბაქაძის მიერ შექმნილ საგამომცემლო პერფორმანსებს ასახელებენ. მან დააარსა და იყო რედაქტორი ბეჭდუ-

ტიური კულტურული გარემოს შეცვლის ეს მცდელობები რამდენიმე წელიწადში წყდება. შესაძლოა, აქ იგულისხმება არჩევანი სოციალურ აქტივობასა და შინაგან შემოქმედებით ცხოვრებას შორის. ცხადია, დათო ბარბაქაძის ტიპის ხელოვანი ირჩევს შინაგან ცხოვრებას. ის, როგორც პოეტი, სულ უფრო ავიწროვებს იმ საკონტაქტო სივრცესაც, რომელშიც მკითხველთან მხატვრული კომუნიკაცია შეიძლება შედგეს.[1] მართალია, ის იტოვებს დასავლური პოეზიის თარგმნის და

რი ჟურნალისა *პოლილოგი* (1994, გამოიცა ოთხი ნომერი) გაზეთისა +_ *ლიტერატურა*, და ვიდეოჟურნალისა (1991-1994), რომლითაც ლიტერატურული კომუნიკაციის ახლებური სივრცე შექმნა. როგორც დავით ჩიხლაძე აღნიშნავს, „მთელი შემდგომი ისტორიაც და ტრადიცია, ფაქტობრივად, „დათო ბარბაქაძის ჟურნალმა“ შექმნა, რომელიც ჯერ მხოლოდ ზეპირი ფორმით არსებობდა, მოგვიანებით კი ვიდეოჟურნალის (არქივის) ფორმა მიიღო. დათო ბარბაქაძის ჟურნალმა შეძლო წლების განმავლობაში ყოფილიყო მრავალი ახალი ტენდენციისა თუ ახალგაზრდა მწერლის ხელშემწყობი და წარმომჩენი. სამიზდატის კულტურაში სხვა მსგავსი მნიშვნელობის მოვლენა არც ყოფილა. ამ ჟურნალის შეხვედრები უნივერსიტეტის პირველ კორპუსში ეწყობოდა და ნამდვილად დიდ აუდიტორიას იზიდავდა, როგორც მწერლების, ასევე მკითხველების. სწორედ იქ წამოიჭრა და განხილვის საგნად იქცა საკითხები, რომლებიც დღესაც კი არ არის ფართე დისკუსიის სახით მოცემული ალტერნატიული თუ არაალტერნატიული პრესის ფურცლებზე – ფორმალიზმის დიალექტიკის ასპექტები, კარნავალური ინოვაციები. [...] ეს მონახაზები მოიცავდა უახლეს სემიოტიკურ თეორიებს, ინტერტექსტის, დიალოგიზმის, ჰიპერტექსტის დისკურსების ვერსიებს. დათო ბარბაქაძე იყო და რჩება წამყვან ფიგურად როგორც ლიტერატურის თეორიაში და ასევე პრაქტიკულ აპლიკაციაში“ (ჩიხლაძე, *დემითოლოგიზაციის ფენომენის*, 18).

1 ის იწყებს წიგნების პუბლიკაციას ინდივიდუალური მკითხველისთვის. მინიმალური ტირაჟით, მაგ. 2 ეგზემპლარი, ბეჭდავს ესსეების კრებულებს, (ბარბაქაძე, *ფრაგმენტარიუმი*, I-VIII, თბილისი, 2006-2015), რომელთა მფლობელი კონკრეტული პირი შეიძლება გახდეს, თუმცა აუცილებლად გადასცემს ერთ ეგზემპლარს ეროვნულ ბიბლიოთეკას. 2008 წლიდან მისი ლექსები საქართველოში დაშიფრული ფორმით ქვეყნდება (ბარბაქაძე, *მეხსიერების დასაცავად*, თბილისი, 2013).

საგამომცემლო პროექტების განხორციელების მისიას.[1]

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ პოეტისთვის პირველი პოსტსაბჭოთა წლების იმედიან განწყობას კულტურულ სივრცეში ცვლილებებთან დაკავშირებით მალევე ენაცვლება ფრუსტრაცია სოციალური სივრცის წესების უცვლელობის გამო. მალევე ნათელი ხდება, რომ სოციალური კონტექსტი, რომელიც, წესით, უნდა ასაზრდოებდეს და განავრცობდეს კულტურის კონტექსტს, შეიძლება, ნაცვლად ამისა, ახშობდეს მას. სოციოკულტურულ დონეზე დამკვიდრებული პრინციპები კულტურული სივრცის მართვისა იოლად არ იცვლება მაშინაც კი, როცა ამ პრინციპების მხარდამჭერი სისტემა აღარ არსებობს. პოსტსაბჭოთა სოციუმიც თვითორგანიზებას ახდენს იმავე პრინციპებით, რაც მისთვის კარგად ნაცნობია წინარე პოლიტიკური სისტემიდან. იოლად არ ხდება სოციუმის თვითორგანიზების ახალი და სამართლიანი პრინციპების შემუშავება და დამკვიდრება, შესაბამისად – არც კულტურული სივრცის ტრანსფორმაცია. კულტურა განწირულია იმისთვის, რომ ფსევდოკულტურად დარჩეს, და პოეტი უარს ამბობს, იყოს ამ სოციუმის ან ამ კულტურის წევრი.[2] ის უარს ამბობს,

1 თანამედროვე პოეზიის უმნიშვნელოვანესი ავტორების თარგმნა დათო ბარბაქაძის შემოქმედებითი ცხოვრების არსებითი ნაწილი ხდება. გარდა ევროპული და ამერიკული პოეზიის თარგმანების კრებულებისა, გერმანულენოვანი ავტორების თარგმანების კრებულებისა, 2005 წლიდან ის ახორციელებს ისეთ მნიშვნელოვან საგამომცემლო პროექტს, როგორიცაა ავსტრიული პოეზიის ოცდაათტომეული, სადაც ქართველი მთარგმნელების და მის მიერვე შესრულებული თარგმანები შედის. ამ პოეტების შემოქმედება ხდება, ასევე, დათო ბარბაქაძის ლიტერატურისმცოდნეობითი ნაშრომების თემა.

2 უკვე 1995 წელს იწერება აღიარება *(კრიტიკული ლექსი)*: „არა მე არა ვარ კულტურული ადამიანი / რაც იმას ნიშნავს რომ სამწუხაროდ არც წევრი ვარ / მე რომ კულტურის ჩემი საშობლოს მოღვაწეთა რიგებში ვიყო/ წევრიც ვიქნებოდი / მაგრამ მე არც წევრი ვარ / და არც სხვებს ვაიძულებ / თავიანთ თავისუფალ ნებებს წევრობისკენ გზა გაუკაფონ [...] ამ ფაქტმა კიდევ ერთხელ დამარწმუნა / რომ მე არა ვარ კულტურული ადამიანი / რაც

საუბრობდეს რომელიმე ინსტიტუციის სახელით. ამით უარს ამბობს, იყოს მთელი სოციუმის, ამა თუ იმ კულტურული ჯგუფის ან დაწესებულების წევრი, რადგან კულტურის სუბსოციუმებიც ერთიანი სოციუმის წესებით იმართება. კულტურის დაწესებულებებთან კონტაქტს, შესაძლოა, პოეტი ისურვებდა, მაგრამ იმ პირობით, თუ მათი მართვის და ფუნქციონირების წესები გახდებოდა საბჭოურ-პოსტსაბჭური ქართული სოციუმის წესებისგან განსხვავებული.

ამდენად, პოეტის არჩევანი შეიძლება იყოს ასოციალურობა და მარგინალობა – თუმცა ეს არის ელიტარული კულტურის სახელით განხორციელებული არჩევანი, ერთგვარი ელიტარული მარგინალობა. ეს თითქოს არ ჰგავს პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვანის როლს ან არჩევანს, უფრო მეტად, აგრძელებს მოდერნისტული ეპოქის გამოცდილებას.

დათო ბარბაქაძის პოეზია იმ თვალსაზრისითაც შეიძლება მივიჩნიოთ უშუალოდ ელიტარული მოდერნისტული ტრადიციის მემკვიდრედ, რომ მისი პოეტური დისკურსი მთლიანად ორიენტირებულია შინაგან სამყაროზე, მთლიანად თვითრეფლექსიურია. ცხადია, ამ გზით ხდება დანარჩენი სამყაროს რეფლექსიაც, ყველა ეგზისტენციალურ კითხვაზე პასუხის ძიებაც. ეს არის პროცესი, როცა ინდივიდი ეძებს პასუხებს – საკუთარი თავისთვის და ყველა დანარჩენისთვის, და მთელი გარესამყაროსთვის. გარესამყაროსადმი ინდივიდის სოლიდარობა ამ შემთხვევაში სწორედ ის არის, რომ მისი სახელითაც ეძებოს პასუხები საკუთარი თავისთვის დასმულ კითხვებზე.[1] გარესამყარო კი მისთვის მოიცავს

ფრიად მერყევ სოციალურ მდგომარეობას უქმნის / ჩემს ისედაც მოშიშ პერსონას / რომელიც დიდი სიამოვნებით გახდებოდა ნებისმიერი გზისმაჩვენებელი / ერთობის წევრი / რომ არა მის აწმყოსა და წარსულში კულტურის სრული დეფიციტი / რაც სათუოს ხდის მის ინდივიდუალურ უღრუბლო მომავალს" (ბარბაქაძე, *ლექსები*, 290-291).

1 მოდერნისტული ლიტერატურის ძირითადი შემადგენელი – უპასუხოდ დარჩენილი კითხვები (სიკვდილ-სიცოცხლისა, ადამიანის

ყველა დანარჩენ ინდივიდს, მაგრამ არა რომელიმე ლოკა-

ცხოვრების არსისა, ღვთის ძიებისა) – შეიძლება კვლავ იყოს პოეზიის თემა მეოცე საუკუნის მიწურულს და ოცდამეერთე საუკუნეში. მაგრამ თანამედროვე პოეტი გვერდს ვერ აუვლის ავანგარდის პოზიციას – ეგზისტენციალური კითხვების შეწყვეტის, ჩახშობის, ან ცინიკური უარყოფის მტკიცე გადაწყვეტილებას; ვერც პოსტმოდერნის მიერ მათ ჩანაცვლებას სამყაროს ონტოლოგიისადმი მიმართული კითხვებით (იხ. Mchale, *Postmodernist Fiction*, 26). თანამედროვე პოეზიაში ეს შეიძლება აისახოს ავანგარდისეული რადიკალიზმით ან პოსტმოდერნიზმისეული ხერხებით, თუნდაც – გადაწერის პრინციპით. სწორედ ეს გამოცდილებები იკითხება დათო ბარბაქაძის ლექსში *ეკლესიასტე* (1993), სადაც კითხვების სახითაა გადაწერილი ბიბლიური ტექსტის თითოეული პოსტულატი – პოსტმოდერნული ეპოქის ადამიანი კვლავ კითხულობს რელიგიურ და კლასიკურ ლიტერატურას, ის მაინც სვამს ეგზისტენციალურ კითხვებს, მის ეპოქაში კითხვები, ცხადია, უპასუხოა, და კითხვითი ფორმით ისმის წარსულის ყველა მტკიცებითი წინადადება (ბარბაქაძე, *ლექსები*, 157-164). დათო ბარბაქაძის ლექსი *მოძრავი ფრაგმენტები და უძრავი კომენტარები* (1993) 250-მდე კითხვისგან შედგება: ცხოვრების საზრისის ან აბსურდულობისკენ მიმართული კითხვებიდან – სიცოცხლის წარმავალობის ან სამყაროს ესთეტიკურ-ემოციური განცდის შესაძლებლობის მომცველ კითხვებამდე: „როდის წყვეტენ ქარები ქროლვას და როდის ეფინებიან მტვრის თხელ ლაქებად ადამიანური მეხსიერების მიუვალ მონაკვეთებს? / როდის გრძნობს ნებისმიერი წამი აწმყოს როგორც ფერფლს?" (ბარბაქაძე, *ლექსები*, 145-154). ესსეში *კითხვები და სოციალური გარემო* (1994) თანამედროვე ადამიანის მიმართება კითხვებთან რელიგიურ განზომილებას იძენს, რადგან, შესაძლოა, სწორედ ამ კითხვებით შეიმეცნებს ის სიყვარულს, ღმერთს: „ჩემი ღრმა რწმენით (და, ალბათ, ჩემთვისვე საზარალოდ), კითხვა ისე უნდა დაისვას, რომ აღემატებოდეს მასზე პასუხის გაცემის სურვილს და არა – ნებისმიერ შესაძლო პასუხს. მხოლოდ კითხვას შეუძლია გვიერთგულოს, პასუხს – არასოდეს: არა იმიტომ, რომ პასუხები მოდიან და მიდიან, კითხვები კი დარჩებიან, არამედ – იმიტომ, რომ პასუხები როგორმე უჩვენოდაც კარგად გაძლებენ, კითხვებისთვის კი ადამიანი ყველაფერია. კითხვებს უყვართ ადამიანი. იქნებ ამიტომ არ საჭიროებს კითხვა პასუხს? არ საჭიროებს ისე, როგორც – სიყვარული, რომელიც მიწყივი და ერთჯერადია. [...] ეს ყველაფერი ძალიან ჰგავს ღმერთთან მორწმუნის მიმართებას (ბარაბქაძე, *ლექსები*, 514).

ლურ სოციუმს. მისი ლექსები ქმნის იმგვარ კომუნიკაციურ სიტუაციას, როცა კონტაქტი შეიძლება შედგეს პოეტსა და მკითხველს, როგორც ორ ინდივიდს შორის. ყველა დანარჩენ ადამიანზეც პოეტი ფიქრობს როგორც ინდივიდზე, ამიტომ მის ლექსებს აქვთ ყველა სხვა ინდივიდთან, და არა რომელიმე სოციუმთან მხატვრული კომუნიკაციის პოტენციალი. ამ ნიშნითაც, დათო ბარბაქაძის პოეზია მაღალი მოდერნიზმის პოეტური პრინციპების მემკვიდრეა. ხოლო ავანგარდის მიერ პოეტურ ხელოვნებაში დატოვებული გამოცდილება ტექსტის სტრუქტურირების მისეულ პრაქტიკაში ნათლად იჩენს თავს – სიტყვათქმნადობის, პუნქტუაციის, ტექსტის სინტაქსური თუ გრაფიკული ორგანიზების პრინციპებით.

თუკი მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრისა და ოცდამეერთე საუკუნის დასავლური პოეზია საზრდოობს: მაღალი მოდერნიზმის მსოფლმხედველობრივი დრამატიზმით, რადიკალური ავანგარდის ექსპერიმენტაციის შედეგად მოტანილი გამბედაობით, რაციონალიზაციის ფილოსოფიური ტრადიციით, ცნობიერების ნაკადის პროზის პოეტიკით და მრავალი სხვა შენაკადით – და თუკი დღეს თანამედროვე პოეზია ეწოდება, მოდერნიზმიდან მოყოლებული, მთელი ამ გამოცდილების ცოდნას, მის ინდივიდუალიზაციას, ყველა ამ გზის ხელახლა გავლის მცდელობას – მაშინ ამგვარი პოეტურ სტილის რეალიზაცია ქართულ ენაში სწორედ დათო ბარბაქაძის პოეზიით ხდება. ეს სულიერი, ესთეტიკური, პოეტიკური გამოცდილებები იკითხება დათო ბარბაქაძის ლექსებში, თითოეულ ტექსტში შეიძლება მათი დეკოდირება. არც ერთი ტექსტი არ იწერება ზოგადპოეტური მეხსიერებისადმი შინაგანი პასუხისმგებლობის გარეშე, და ამ მეხსიერების ინდივიდუალუზაციის გარეშე.

მართალია, მოდერნიზმის შემდგომ, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან, დასავლური პოეტური პროცესი აღარ ქმნის კონკრეტულ ტრანსკულტურულ მიმდინარეობებს, სკოლებს,

რომელთა იდენტიფიცირებაც გლობალური სტილის ფარგლებში მოხდებოდა. იწყება თანამედროვე პოეზიის ერთიანი პროცესი. დათო ბარბაქაძის პოეზია სწორედ ამ ერთიანი სივრცის ნაწილია, და არა რომელიმე სხვა, მისგან იზოლირებული, ლოკალური კონტექსტისა. ამავე დროს, ამგვარი პოეზია, მსოფლიოშიც და ქართულ ენაშიც, კვლავ რჩება ელიტარულად. მასში არ არის ინტეგრირებული პოსტმოდერნისტული კულტურისათვის დამახასიათებელი მასობრივი კოდი. და თუ სოციუმი, რომელშიც ასეთი პოეტი ცხოვრობს, ვერ ახერხებს ელიტარული კულტურის მომხმარებელთა სუბსოციუმის ფორმირებას, მაშინ პოეტი განწირულია ასოციალურობისთვის.

ხელოვანის ასოციალურობა მოდერნიზმში უკავშირდებოდა სულიერი ძიებების გზაზე დამდგარი ინდივიდის ამბოხს ტრადიციული რეალისტური ესთეტიკისა და სოციალური გარემოს ტრადიციების წინააღმდეგ. მოდერნიზმმაც ისევე მიუღებლად გამოაცხადა სოციუმის ფარგლებში აღიარებული მატერიალური ღირებულებები, როგორადაც ეს მიუღებელი იყო ქრისტიანობისთვის. ნებისმიერი სოციუმის წარმოდგენით, პიროვნების თვითრეალიზაციის, პიროვნული მიღწევების გზა ამ სოციუმში დაფასებას და მატერიალურ კეთილდღეობას გულისხმობს. ტრადიციული სოციუმი, რომელსაც თვითგადარჩენის და თვითორგანიზების თავისი წესები აქვს, შეიძლება აღიარებდეს მხოლოდ ლეგალურ გზებს ინდივიდის მიერ სოციუმში თვითდამკვიდრების მიზნების მიღწევისა. მოდერნიზმამდე, ევროპული რეალისტური რომანი გვესაუბრება მორალურ კომპრომისებზე, რომლებზეც მიდის ინდივიდი სოციალური კეთილდღეობის მისაღწევად – თუმცა კომპრომისი აქ გულისხმობდა, თუნდაც, მაღალი ადამიანური ღირებულებების, უპირველესად, ცხადია, სიყვარულის გაწირვას მატერიალური ღირებულების მოსაპოვებლად, ან, ზოგადად, ინდივიდის არაკეთილსინდისიერ მოქმედებას. მაგრამ ეს რომანები არ იცნობენ და, შესაბამისად, არ ამხელენ სოციუმის

ფარგლებში დადგენილ არაფორმალურ წესებს. ნიშანდობლივია, რომ სოციალური ამბოხისას ან ასოციალურობის პრობლემის ასახვისას მოდერნიზმიც არ განიხილავს მორალური კომპრომისის პრობლემას. სოციალური კეთილდღეობის, სოციუმის კრიტერიუმების უარყოფა არ ხდება საკუთრივ მორალური კომპრომისის შიშით, არამედ უფრო ემსგავსება ქრისტიანულ პრინციპს – ნივთიერი/მატერიალური საუნჯის უარყოფა ხდება ზემატერიალური საუნჯის ძიების სახელით, ბოჰემის ეტაპზე კი – თვითგანადგურების ფასად.[1] თუმცა მას შემდეგ საქართველოში სოციუმთან კომპრომისის პრობლემა ტოტალიტარულ სინამდვილეში რეჟიმთან კომპრომისის ან რეჟიმის მიერ განადგურების საფრთხემ ჩაანაცვლა, მოდერნისტული პოზიციის დაცვა აღარ ყოფილა არც შესაძლებელი და არც აქტუალური.

პოსტსაბჭოთა პერიოდის საქართველოში კი ამ პოზიციის ხელოვანი, უბრალოდ, ირჩევს გარეგნულად ნაკლებ დრამატულ, მაგრამ შინაგანად გაცნობიერებულ ცხოვრების წესს. როგორ ცხოვრობს ხელოვანი სოციუმში, და ცხოვრობს კი ის, ამ შემთხვევაში, ამ სოციუმში? ის არსებობს იმავე ფიზიკურ სივრცეში, თუმცა ეს, შესაძლოა, არც არის კონკრეტული ხელოვანის არსებობა კონკრეტულ სოციუმში.[2] და თუ სოციუმ-

1 ვალერიან გაფრინდაშვილი *ბოჰემის მონოლოგში* (1922) მთელი დრამატიზმით და რადიკალიზმით აჩვენებს მოდერნისტული ეპოქის ბოჰემური პოეტის პროტესტს ყოფიერი/სოციალური სამყაროსადმი: „სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა / გარდა თვითმკველობის. / არა მსურს ვიყო ვიკტორ ჰიუგო, ან აკაკი, / მე მირჩევნია დავიღუპო, როგორც ბოჰემა. / სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა / გარდა სიგიჟის. / არა მსურს ვიყო ბედნიერი როგორც გოეტე. / მე მირჩევნია დავიღუპო, როგორც როლლინა. / სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა / გარდა ჭლექისა!" (გაფრინდაშვილი, *ლექსები*, 117-118).

2 ის, რომ პოეტი არ თვლის საკუთარ თავს თავისი სოციუმის ნაწილად, გამიჯნავს მას თავისი დროისგანაც. რადგან ის თავს აღარ თვლის რომელიმე დროის ნაწილად, ის სივრციდანაც/სოციუმიდანაც გადახვეწილია: „რამ გაიძულა გადახვეწა სიტყვე-

ში ცხოვრება მისივე წესებით ცხოვრებას, მისივე სამოქმედო პრინციპების გაზიარებას გულისხმობს, ეს არ არის არც თანარსებობა. ასეთი ხელოვანი გაურბის კიდეც სოციუმთან კომუნიკაციას. ის აღიარებს, რომ ის არ ცხოვრობს სოციუმში, ის ცხოვრობს ენაში.[1] ის ირჩევს გზას – წერდეს. ეს არ არის ახალი გზა. მას ირჩევს მსოფლიოში ყველა პოეტი:

„წერდე ამდენი ცრემლის ჩრდილში, / შენივე დავიწყებულ ჩრდილში // წერდე ფასიანი ქაღალდების მიღმა / დაკარგული ქაღალდების ჩრდილში, / იმაში, რაც უკვე არ არსებობს, / რაშიც სიტყვები ერთმანეთს / ბნელი დერეფნებით უკავშირდებიან // წერდე შენი არსებობის ჩუმ, / უხილავ მიქცევას სიტყვებად // წერდე იმას, რაც სარკმელს ცხენებთან, / ზღვასთან და ხეებთან აკავშირებს; / წერდე შენი ჩრდილის წაშლის არსებობას, / იმას, რასაც სხვები ვერ ხედავენ // წერდე იმას, რაც შენზე მეტად გამქრალია, რაც შენზე მეტად არ არსებობს // წერდე სიტყვებითვე, / წერდე სიტყვებს // წერდე სიტყვებითვე // რომლებიც შენი კითხვებიდან, / ამ კითხვების კითხვებიდან / გაჩენილი სიზმრის

ბის ჩრდილში / სადაც შენს ფიქრებს დაუკარგავთ მნიშვნელობები / ეს დროც კი – ხსოვნამ უსარგებლო რამე ნივთად რომ შეგატოვა – შენი არ არის // ვინც არ მომხდარა / ის შენს სიტყვას არ საჭიროებს" (*სითბო შენი მოძრაობისა*, 1994) (ბარბაქაძე, *ლექსები*, 247).

1 ენაში როგორც ყოფიერების სახლში ცხოვრების ჰაიდეგერეისეული პოზიცია არის კიდეც პოეტისთვის არჩევანიც და მისიაც, თუკი: ენა ყოფიერების სახლია; ადამიანი იქ ბინადრობს; ისინი, ვინც ფიქრობენ და ქმნიან სიტყვებით, ამ სახლის მცველები არიან; მათი მცველობა გულისხმობს ყოფიერების მანიფესტაციას, რადგანაც სწორედ ისინი ახდენენ ენის მანიფესტაციას (Heidegger, *Letter on Humanism*, 217). თუმცა სოციუმთან კომუნიკაციის პერსპექტივას არც ეს არჩევანი ტოვებს, რადგან თავად ჰაიდეგერი აზუსტებს, რომ შეიძლება ცივილიზაციები (ან, შესაბამისად, ადამიანები, ან – ადამიანი და სოციუმი) სრულიად სხვადასხვა სახლში ცხოვრობდნენ და სახლიდან სახლში დიალოგი სრულიად შეუძლებელი იყოს (Heidegger, *On the Way*, 5).

სხეულია შენსკენვე, / ვინც ხარ ან ვინც არ ხარ // წერდე ამდენი ერთი ცრემლის ჩრდილში, / წერდე ერთ სიზმარში, / სადაც შენი გრაფიკული არსებობა / უკვე ცნობილია, / სადაც შენი მოძრაობის ქორეოგრაფია / უკვე არ არსებობს // წერდე, / ამრავლებდე სიზმრებს და სახელებს, / პასუხების უსიტყვო, სამახსოვრო შრიალს, / აღნიშნავდე ხეებთან, ზღვასთან და ცხენებთან / მათი ყოველი შეხების უცნობ ეროტიკას, / მათი ურთიერთარსებობის / სამახსოვრო შრიალს // წერდე ამდენი ცრემლის ჩრდილში, / ამდენ ერთ სიზმარში // იმას, რაც შენთან ერთად არ გაქრება, / რაც შენთან ერთად გადარჩება // წერდე, / სიტყვებით წერდე იმას, / შენი სიტყვის სიზმრად რაც დარჩება (*უხილავი ცხოვრება*, 2003) (ბარბაქაძე, *ლექსები*, 423-424).

ის, რომ შეიძლება სოციუმისგან ყველაზე მეტად გამიჯნული პოეტი იყოს ამ სოციუმის პრობლემების მტკივნეულად განცდელი და, შესაბამისად, სოციალური, ნათელი ხდება დათო ბარბაქაძის ერთი ლექსიდანაც: *ტბის სანაპიროს მწვანე მინდორზე გულაღმა ვწევარ და მახსენდება გუშინდელი ჩემი ნაცნობი თანამემამულე, რომელმაც სუპრმაკეტში საპონი მოიპარა* (2002, 22-23 მაისი). (ბარბაქაძე, *ტბის სანაპიროს*, 24-26). ეს არის ძალიან მძაფრი სოციალური ჟღერადობის, საკუთარი სოციუმის მამხილებელი, დაუნდობელი ლექსი, როგორიც, ტრადიციული წარმოდგენით, არ მოეთხოვება მოდერნისტული გამოცდილებით მომუშავე პოეტს. თუმცა მარგინალიზებული ადამიანისადმი ასეთი თანაგრძნობა იყო კიდეც მოდერნისტული ლიტერატურის პოზიცია, და, ცხადია, რჩება პოსტმოდერნული ეპოქის მწერლის პოზიციადაც. ეს სოციალური შინაარსის ლექსი იმ ინდივიდზეა, ვინც სოციუმის შიგნით არ არის, ვინც უნდა გახდეს სოციუმის წევრი, მაგრამ ამისათვის სოციუმი უნდა განვითარდეს.

მოსახლეობის მიგრაცია საქართველოს ერთ-ერთ ყველაზე სერიოზული პრობლემა გახდა პოსტსაბჭოთა პერიოდის დაწ-

ყებიდანვე და ასეთად რჩება მესამე ათწლეულია. ამ პრობლემის მხოლოდ ერთი მხარეა შრომითი მიგრაცია, რომელიც დაბალკვალიფიციური შრომის პირობებში ათეულათასობით საქართველოს მოქალაქის გზა აღმოჩნდა მძიმე სოციალური პირობებისგან თავდასაღწევად. თუმცა ათასობით არალეგალური მიგრანტისთვის წვრილმან ქურდობამდეც ძალიან მცირე მანძილია. „უცნობი თანამემამულე", მათი კრებსითი სახეა. პოეტის მიერ ის მთლიანად არის გათავისუფლებული მორალური პასუხისმგებლობისაგან საკუთარ ბედზე, საკუთარ ქმედებაზე, მაშინ როცა, ტექსტშიც და რეალობაშიც, განუზომლად დიდია სოციუმის და მისი ყოველი ცალკეული პირის პასუხისმგებლობა ყოველი ასეთი „უცნობი თანამემამულის" წინაშე, ერთიანი ვითარების წინაშე. ამიტომ პოეტი უარს ამბობს მარგინალიზებულ ინდივიდსა და სოციუმს შორის პასუხისმგებლობის გაზიარებაზე, მორალური ბალანსის დამყარებაზე, და პასუხისმგებლობას ცალსახად აკისრებს არა „უცნობი თანამემამულის" ბედის მქონე ათასობით ადამიანს, არამედ სოციუმს — სოციუმის იმ ნაწილს, ვინც მონაწილეობს წესების დადგენა-შენარჩუნებაში და ამით სწორედ ასეთი ბედისთვის წირავს იმ ინდივიდებს, ვინც ამ წესებში ვერ ჩაერთვება და არც შინაგანი ცხოვრების ან რეალობის შეცვლის ძალა გააჩნია; თუმცა პასუხისმგებლობა ეკისრება სოციუმის იმ ნაწილსაც, რომელსაც არ აღმოაჩნდა თვითორგანიზებისთვის, ასეთი წესებისგან საკუთარი საზოგადოების დახსნისთვის საკმარისი ძალა ან ნება. ლექსის დაწერიდან ათწლეულზე მეტი გავიდა და ნათელია, რომ საკუთარი წესების შენარჩუნების ძალა ქართულ სოციუმში უფრო მძლავრი აღმოჩნდა, ვიდრე თვითორგანიზების ნება. „ამაყი", „უწარსულო მემამულეები", ისინი, ვინც არ იცნობენ საკუთარი ქვეყნის კულტურულ ან სულიერ გამოცდილებას, და არც იზიარებენ დასავლური საზოგადოების ინდივიდუალური და სოციალური განვითარების გამოცდილებას, საკუთარი წესებით მარ-

თავენ თავიანთ ლოკალურ სამყაროს. ისინი ქმნიან „ძლიერთა სამშობლოს“ და ეპატრონებიან მას. ის, ვინც ამ წესებს ვერ ითვისებს, გარიყულია ამ სამყაროდან, „ძლიერთა სამშობლოდან“ და „უცნობი თანამემამულე“ ხდება. ნათელია, რომ თუ ქართული სოციუმი ევროპული სოციალური განვითარების წესებით არ მოახდენს თვითორგანიზებას, მისი მარგინალიზებული წევრები სწორედ ევროპის სუპერმარკეტებს მიაშურებენ საპნის მოსაპარად.

სწორედ ამიტომ, უცნობი თანამემამულე, რომელმაც ევროპის სუპერმარკეტში საპონი მოიპარა, „ამ რეალურ, დიდ მაღაზიებში, რეალური ამ ხალხის თვალებში“, ფანტომური არსებობისთვის არის განწირული. ის „წამართმევთა“ გამო ხდება „მომპარავი“ და „გაგდებული სხვაგან და სხვაგან.“ ის თავად არის მოპარული – თვითრეალიზაციის, რეალურ სამყაროში არსებობის მისი პოტენციალი მოპარულია თავისი ქვეყნის ფანტომების, ფანტომური სოციუმის მიერ: „უცნობო თანამემამულევ, მოპარულო შენს სამშობლოში, შორს აქედან, ძლიერი, უწარსულო ქართველების მიერ“; „დაგდებულო მსუბუქად და ქართული სილაღით აქ, ევროპის შუაგულში, შორს სამშობლოს რესტორნებიდან და უმაღლესი სასწავლებლებიდან, რომლებიც უდანაკარგოდ, უშენოდ, უჩვენოდ, ინახავენ ქართულ სულს, ქართულ სიამაყეს, მშობლიური ფესვების სიდამპლის უმაღლეს შეგნებას, ნაქებს ეროვნული პოეტების ნასუქი პირით, ჩახლეჩილი მათი სახეებით, რომლებიც შენსავით მოუპარავთ“ (ბარბაქაძე, *ტბის სანაპიროს*, 24).

„უწარსულო,“ ფსევდო-ქართველი, როგორც ამ ტექსტიდანაც იკითხება, კეთილდღეობის და სოციალური სტატუსის დამკვიდრების მიზნით, დაეპატრონა ნაციონალური იდენტობის მარკერებს – ოჯახებს, სუფრებს, ვაზის ნაჟურს, სამშობლოს სადარაჯოს, ქართულ სილაღეს – და თვლის, რომ ის პატრონია „ქართული სულის.“ ის დაეპატრონა ენას – ეს სწორედ ნაციონალური ნარატივის კულტურის ენაა – რომელიც,

მართალია, არ შექმნილა იმისთვის, რომ ყოფილიყო წართმეული, მაგრამ სულ მალე აღმოჩნდა „ეროვნული პოეტების ნასუქ პირში“, შემდგომ კი – „წამრთევთა“ სოციუმის ხელში; რადგან ამ ენის შექმნისთანავე, როგორც ჩანს, გარდაუვალი იყო, რომ, ადრე თუ გვიან, სწორედ იმიტომაც, რომ არ იცნობდა ევროპული კულტურის უახლოეს წარსულს და არ სინქრონიზირდებოდა თანადროულ მსოფლიო კულტურაში, ის თავად დახშავდა საკუთარ კულტურულ სივრცეს და, შედეგად, გახდებოდა „წამრთმევთა“ ენა. ამიტომ ეს ენა – და ამ ენის ფლობის ამბიცია – ტექსტში მხოლოდ ირონიას იმსახურებს. მაგრამ, რეალურად, ამ ენის დაუფლებით ეს სოციუმი ძალაუფლებას მოიპოვებს მათზე, ვისაც ჯერ კიდევ სჯერა, რომ ენის მფლობელი ფლობს კიდეც ღირებულებებს.

ლექსს, ცხადია, აქვს ღრმად ქრისტიანული სულისკვეთება – თანაგრძნობა სუსტის, უპოვარის, დაცემულის მიმართ, და მისი ბედის გამო პასუხის მოკითხვა ძლიერისთვის, მომხვეჭელისთვის, მართლაც დაცემულისთვის. და, რაც ძალიან ნიშანდობლივია, ლექსს აქვს ქრისტიანული ენის ჟღერადობაც, მაგრამ ეს ენაც გაყალბებულია – რეალობაში და არა ტექსტში. ქრისტიანულ ენას, ლოცვების კანონიკურ ენას პოეტი მიმართავს, ისევ და ისევ, სამხილებლად: ამ ენას – ტექსტშიც და სოციუმშიც – ამჯერად იგივე „უწარსულო მემამულეები“ ფლობენ. ამ ენაზე საკუთარი თავისთვის ლოცვებს აღავლენინებენ და საკუთარ სოციალურ სტატუსს უზრუნველყოფენ. ისინი ამ ენას ისევე დაეპატრონნენ, როგორც ნაციონალურ მარკერებს, ნაციონალური ნარატივის კულტურის ენას. პოსტსაბჭოთა პერიოდში ამ სოციუმში ისევე დაიწყო მანიპულირება ქრისტიანული სტატუსითა და ღირებულებებით, როგორც, საბჭოთა პერიოდის ტრადიციისამებრ, კვლავ მანიპულირებენ ნაციონალური სტატუსითა და ღირებულებებით. ამ გაყალბების მიღმა „სიცარიელე“ რჩება, რომლის მოპარვაც „უცნობი თანამემამულის“ ერთადერთი პერსპექტივაა – იპა-

რავს რა საპონს, ის იპარავს სიცარიელეს. ხოლო „ამაყი თანამემამულეების“ მიერ ენის წართმევის შემდეგ რჩება „მუნჯი სამშობლო“.

რამ შეიძლება გაარღვიოს ეს ენაწართმეული სიცარიელე? – ცხადია, მხოლოდ ენის დაბრუნებამ. ტექსტში გაყალბებული ენის მხილებით და გაუყალბებელი ენის აღდგენით ბრუნდება სოციუმში ღირებულებების აღდგენის პერსპექტივა – იმის მიხედვით, თუ როგორ მოახდენს ამგვარ სოციუმში საკუთარი თავის პოზიციონირებას პოეტი, როგორ გაემიჯნება ის სოციუმის წესებს და როგორ დაიცავს მას, ვინც სოციუმმა გამიჯნა. ამიტომ ტექტში პოეტი საკუთარ თავს სწორედ უცნობი თანამემამულის მხარეს აყენებს და არა „ამაყი მემამულეებისა“. მართალია, ამ სოციუმისაგან მარგინალიზაციას სხვადასხვა მიზეზი აქვს, და, შესაძლოა, „უცნობი თანამემამულე“ სწორედ ძლიერთა და ამაყთა მხარეს ისურვებდა ყოფნას, მაგრამ, ასეა თუ ისე, ის იმ მხარეს არ არის, და ამით „უწარსულო მემამულეთა“ სოციუმს არ აძლევს საშუალებას იყოს ტოტალური. თავად ხელოვანის ასეთი ასოციალურობა კი ამ სოციუმის წესების დარღვევისა და გაუქმების შესაძლებლობას გულისხმობს, რაც არის კიდეც ამ ხელოვანის სოციალური მისია, მისი სოციალურობა.

თავი III

პოსტმოდერნი / პოსტმოდერნიზმი როგორც კონტექსტი

პოსტმოდერნი / პოსტმოდერნიზმი როგორც კონტექსტი[12]

პოსტმოდერნიზმი, ისევე როგორც თავად მოდერნიზმი, განმაზოგადებელი ცნებაა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ხელოვნებასა და კულტურაში, ადამიანის აზროვნებასა და სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესებს, რომლებიც დროის გარკვეულ ლოკალურ მონაკვეთში იჩენენ თავს. სწორედ ამიტომ პოსტმოდერნს ზოგჯერ უბრალოდ პოსტმოდერნული დროის სულისკვეთებად ან მგრძნობელობად განსაზღვრავენ. დროის საზღვრები ერთგვარად პირობითია, რადგან როგორც მოდერნიზმი, ისე პოსტმოდერნიზმი ათწლეულების მანძილზე ვითარდებოდა სხვადასხვა ქვეყნებში; მათი განვითარების კულმინაციური ეტაპებიც ათწლეულებით არის დაშორებული.[3] ხშირად პოსტმოდერნიზმს აანალიზებენ, როგორც საკუთრივ ამერიკულ მოვლენას, რომელიც თავისი აქ-

---

1 წიგნის ეს თავი მომზადდა ამერიკის სახელმწიფო დეპარტამენტის ახალგაზრდა ლექტორთა განვითარების პროგრამის ფარგლებში პენსილვანიის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, აშშ, შედარებითი ლიტერატურის დეპარტამენტში მუშაობისას, 08.2002-07.2003 (United States Department of State, Bureau of Educational and Cultural Affairs, Junior Faculty Development Program, administered by American Councils for International Education).

2 პირველი (შემოკლებული) პუბლიკაცია: წიფურია, *პოსტმოდერნიზმი*, 220-249.

3 როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, პოსტმოდერნიზმის მრავალგვარი კონსტრუქცია შეიძლება არსებობდეს და მრავალგვარი კრიტერიუმი შეიძლება იქნას შემოთავაზებული, რომელთა მიხედვითაც ერთ კონსტრუქციას მეორეს ამჯობინებენ (Mchale, *Postmodernist Fiction*, 4). თუმცა ამჯერად ჩვენი ფოკუსი მიმართულია, უწინარესად, პოსტმოდერნიზმის როგორც ლიტერატურული ფენომენისკენ, შესაბამისად – იმ აზრობრივ-მსოფლმხედველობრივი პოზიციებისკენ, რომელთაც სწორედ ლიტერატურის განვითარებაზე მოახდინეს ზეგავლენა.

ტივობის პიკს 1960-1990-იან წლებში აღწევს.[1] მაგალითად, ფრედრიკ ჯეიმსონი მიიჩნევს, რომ „პოსტმოდერნიზმი არის პირველი სპეციფიკურად ჩრდილოამერიკული გლობალური სტილი" (Jameson, *Postmodernism*, XX),[2] მაგრამ, რასაკვირვე-

1 როგორც სტივენ კონორი აღნიშნავს, „მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი" არაერთი მწერლის მიერ 1950-იან და 1960-იან წლებშიც იხმარებოდა, ვერ ვიტყვით, რომ პოსტმოდერნიზმის კონცეპტი კრისტალიზებული იყო 1970-იანი წლების შუა ხანებამდე, როცა გაჩნდა მტკიცე განაცხადები მრავალფეროვანი სოციალური და კულტურული ფენომენის არსებობის შესახებ არაერთ განსხვავებულ კულტურულ არეალსა და აკადემიურ დისციპლინაში, ფილოსოფიაში, არქიტექტურაში, კინოში, ცოდნეობაში, ლიტერატურისმცოდნეობაში" (Connor, *Postmodernist Culture*, 5-6).

2 ამერიკული ლიტერატურის ფუნდამენტურ განსხვავებას თითქმის ყველა სხვა ძირითადი ლიტერატურული ტრადიციისაგან მკვლევარები იმით ხსნიან, რომ ეს არსებითად თანამედროვე, ბოლო ხანების, ინტერნაციონალური ლიტერატურაა (Bradbury and Ruland, *From Puritanism to Postmodernism*, 3), რაც სწორედ პოსტმოდერნიზმის კულტურული სტილისთვის არის კარგი ნიადაგი. ამავე დროს, „ამერიკის" დისკურსის და, შესაბამისად, პოსტმოდერნისტული სტილის ჩამოყალიბებაში ცივი ომის ვითარებასაც ანიჭებენ მნიშვნელობას (Spanos, *Rethinking Postmodernity*, 65), ცხადია, იმიტომაც, რომ ამ პერიოდში დასავლური დისკურსის საყრდენი, როგორც პოლიტიკურად, ასევე კულტურულად, სწორედ ამერიკა გახდა. ჩრდილოეთი ამერიკა პოსტმოდერნიზმის ინტენსიული გავრცელების სივრცეა, თუმცა აღნიშნავენ, რომ პოსტმოდერნისტულმა ტენდენციებმა სხვადასხვა ნაციონალურ-კულტურულ არეალში ერთდროულად იჩინა თავი, რაც, ცხადია, ყოველ ამ არეალში მოდერნიზმის როგორც წინარე გამოცდილების არსებობით აიხსნება. დოუი ფოკემა, აცხადებს რა, რომ პოსტმოდერნიზმი არის პირველი უნივერსალურად გაზიარებული ლიტერატურული კოდი, მიიჩნევს, რომ „უაღრესად მსგავსი [პოსტმოდერნისტული] ლიტერატურული კოდები შეიძლება შეიქმნას სხვადასხვა ადგილას თანადროულად, ან თითქმის თანადროულად. შესაძლოა, პოსტმოდერნიზმი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად იშვა საფრანგეთსა და ლათინურ ამერიკაში; ნებისმიერ შემთხვევაში ის მძლავრი კოდი გახდა ჩრდილოეთ ამერიკაში, საიდანაც მან, შემდეგ, გავლენა მოახდინა „ნუვო რომანის" განვითარებაზე (Fokkema, *Literaty History*, 39). მისივე რედაქტორობით გამოსულ

ლია, თანამედროვე კრიტიკაში პოსტმოდერნიზმის გეოგრაფიული არეალი უალრესად ფართოა, ისევე როგორც ფართო მნიშვნელობისაა თავად ეს ცნება. როგორც მალკოლმ ბრედბერი აღინიშნავს, ასეთი ფართო, განმაზოგადებელი სტილისტური კატეგორიებით ხდება სახელდება ხანგრძლივი შემოქმედებითი პერიოდებისა, ისტორიული ეპისტემებისა; და თუ მეოცე საუკუნე დაიწყო ერთი ასეთი ტერმინით, მოდერნიზმით, ის დასრულდა მეორე ტერმინით, პოსტმოდერნიზმით (Bradbury, *Modernisms/Postmodernisms*, 312). თუმცა ზოგჯერ მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ნიშნების არსებობას თითქმის სინქრონულად განიხილავენ და აღნიშნავენ მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმზე გადასვლას თვით ცალკეული ავტორების შემოქმედებაში.[1]

თუმცა დროის საზღვრები არც თუ ისე პირობითია, რადგან მოდერნიზმსაც და პოსტმოდერნიზმსაც, როგორც

კრებულში კი პოსტმოდენიზმის გეოგრაფია მოიცავს ჩრდილოეთ და სამხრეთ ამერიკის, ევროპის, აზიის, აფრიკის კონტინენტებს (იხ. Bertens, Fokkema, *International Postmodernism*).

1 მაგალითად, ამგვარ გარდამავალ ქმნილებებად მიიჩნევა, უწინარესად, ჯეიმს ჯოისის *ფინეგანის ქელეხი* (1939). ბრაიან მაკჰეილი ამ რომანს პოსტმოდერნისტულ ტექსტად აღიარებს; უფრო მეტიც, ის ერთდროულად განიხილავს, ერთი მხრივ, „მოდერნისტულ *ულისეს*“ და, მეორე მხრივ, „პოსტმოდერნისტულ *ულისეს*“ (McHale, *Constructing Postmodernism*, 44, 44-47, 47-55). მხატვრობაში ამგვარ მომიჯნავე მოვლენად ითვლება, რასაკვირველია, მარსელ დიუშანის რედიმეიდი (1914-1921); ფილოსოფიაში კი მიშელ ფუკო მიიჩნევა იმ მოაზროვნედ, ვინც მოამზადა დებატები პოსტმოდერნულობის შესახებ: „ის კითხვა, ვართ თუ არა ფილოსოფიის ორი კონფლიქტური პოზიციის, მოდერნულისა და პოსტმოდერნულის შეხვედრის წერტილში, ყველაზე ცხადად იურგენ ჰაბერმასისა და ჟან-ფრანსუა ლიოტარის წიგნებში იქნა ფორმულირებული. აქვე დავსვამ კითხვას, ჰაბერმას-ლიოტარის დებატების გათვალისწინებით, მიშელ ფუკო უნდა წავიკითხოთ როგორც მოდერნული თუ როგორც პოსტმოდერნული მოაზროვნე. რა თქმა უნდა, ფუკო დეტალურად არ ეხება პოსტმოდერნულობის საკითხებს, თუმცა, მე ვფიქრობ, მეტხანს რომ ეცოცხლა, შეეხებოდა“ (Hoy, *Foucault: Modern of Postmodern?*, 12-13).

კულტურულ მოვლენებს, დიდად განაპირობებს მათი დრო. შეიძლება ითქვას, რომ დრო ამ შემთხვევაში არ ნიშნავს მხოლოდ ისტორიულ-ქრონოლოგიურ კონტინუუმს, წელთა თანმიმდევრობას, არამედ სულიერ და მსუფლმხედველობრივ ეპოქებს. მოდერნიზმზე მსჯელობისას განმსაზღვრელი ხდება ისეთი კატეგორია, როგორიც არის სულიერი დრო, რადგან ეს პროცესები დასავლური სამყაროს ადამიანის სულიერ ცხოვრებაში გარკვეული ეტაპის დადგომის შედეგად დაწყო. პოსტმოდერნიზმზე მსჯელობისას სულიერი დროის კატეგორიას შეიძლება ჩაენაცვლოს სოციუმის დრო, რადგან პოსტმოდერნიზმი უმეტესად საზოგადოების განვითარების ეტაპთან მიმართებაში განიხილება. გარდა ამისა, დროის გარკვეულ საზომად შეიძლება მივიჩნიოთ მხატვრულ-გამომსახველობითი ეტაპები და, შესაბამისად, ვიმსჯელოთ რეპრეზენტაციის გარკვეულ ეპოქებზე. ამ ნიშნების მიხედვით პოსტმოდერნიზმის დასაბამი, ფაქტობრივად, უკავშირდება მოდერნიზმს, რომ არა მოდერნიზმი, არც პოსტმოდერნიზმი იარსებებდა. მოდერნიზმის დასაბამი კი ხშირად არაერთგვაროვნად განისაზღვრება და ლიტერატურის კრიტიკოსებს დაზუსტებაც კი უწევთ, თუ რომელი პერიოდიდან გაიაზრებენ ამ მოვლენას. პოსტმოდერნული გადასახედიდან აღრიცხვა იწყება, ერთ შემთხვევაში, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში შარლ ბოდლერის მიერ დასახული შემობრუნების წერტილიდან და მოდერნიზმიც, მნიშვნელოვანწილად, პოეტური პროცესების მონაცვლეობის საფუძველზე განიხილება. მეორე შემთხვევაში კი ათვლას იწყებენ XX საუკუნის დასაწყისში არა იმდენად პოეტური დაჯგუფებების, არამედ ინდივიდუალურ ავტორთა, უმეტესად რომანისტთა შემოქმედებაში გამოვლენილი ცვლილებების საფუძველზე. ამ ორი პოზიციის საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ მხოლოდ ორი სხვადასხვა მოაზროვნის და, თავის მხრივ, პოსტმოდენიზმის თეორეტიკოსის შეხედულებას. ისინი მოდერნიზმს განსხვავებული კუთხით განიხილავენ მაგრამ ამ

განსხვავებულ პოზიციებს მაინც აერთიანებს ერთი რამ – მოდერნიზმის მნიშვნელობის განმსაზღვრელობა პოსტმოდერნიზმთან მიმართებაში. მაგალითად, იურგენ ჰაბერმასისთვის „ესთეტიკური მოდერნულობის სულისკვეთება და დისციპლინა თავის ცხად კონტურებს იღებს ბოდლერის ნაშრომებში. შემდეგ მოდერნულობა იხსნება და მუშავდება სხვადასხვა ავანგარდულ მიმდინარეობებში, და საბოლოოდ თავის კულმინაციას აღწევს დადაისტების კაფე ვოლტერსა და სიურრეალიზმში“ (Habermas, *Modernity versus Postmodernity*, 4) დოუი ფოკემასათვისთვის კი მოდერნიზმი უფრო პროზაში (ჯეიმს ჯოისის, თომას მანის, ვირჯინია ვულფის თუ სხვათა შემოქმედებაში) გამოვლენილი პროცესია და მისი ხედვა „ძალიან განსხვავდება იმ პოზიციისაგან, რომელიც გამოხატულია მალკოლმ ბრედბერისა და ჯეიმს მაკფარლანის რედაქტორობით გამოცემული კრებულში *„მოდერნიზმი. 1890-1930“* (Fokkema, *Literaty History*, 13). აქვე დავაზუსტებთ, რომ აქ სწორედ ამ უკანასკნელი კრებულისა (Bradbury, McFarlane, *Modernism*, 19-56) და, შესაბამისად, აკადემიურ წრეებში მიღებული პოზიციით ვიხელმძღვანელებთ უწინარეს ყოვლისა იმის გამო, რომ ამ შემთხვევაში მოდერნიზმის დაწყებას განიხილავენ სიმბოლიზმით და არა სიმბოლიზმის შემდეგ, რაც უდავოდ მიგვაჩნია იმდენად, რამდენადაც სწორედ სიმბოლისტურმა მსოფლმხედველობამ გამოავლინა ის დიდი სულიერი კრიზისი, რომელიც, თავის მხრივ, ადამიანის სულიერ-შემოქმედებითი და მხატვრულ-გამომსახველობითი მაძიებლობის ერთიანი პროცესის დასაბამი გახდა და რამაც მოდერნიზმის სახელი მიიღო.[1] თა-

1 აღინიშნება, რომ არსებობს ისეთი შეხების წერტილები, რომლებიც სოლიდარულს ხდის თვით განსვავებულ პოზიციებს პოსტმოდერნიზმის შესახებ: პოსტმოდერნისტული თეორიის არაერთი ვერსიის მიხედვით მის ესთეტიკურ მოტივებში არარაციონალური მძლავრობს რაციონალურზე. ამ ნიშნით პოსტმოდერნული ძვრა მოდერნულობასთან დაპირისპირებულად მიიჩნევა (Best and Kellner, *The Postmodern Turn*, 29). თუმცა ამგვარი პოზიციების შეფასებისას ნათელი ხდება, რომ თუკი ვსაუბრობთ

ვად მოდერნიზმის არეალშიც ორი თვისობრივად განსხვავებული, მაგრამ ეპოქალური და მაძიებლური ნიშნით გაერთიანებული ტენდენცია გამოიყოფა. ერთს მაღალ (ან კლასიკურ) მოდერნიზმს უწოდებენ, მეორეს — ავანგარდიზმს. მაღალი მოდერნიზმის ცნება, სიმბოლიზმიდან დაწყებული, იმ ტიპის ლიტერატურას აერთიანებს, რომელშიც მწერლის ძირითადი ორიენტირია საკუთარი შინაგანი, სულიერი ძიების პროცესი და გამომსახველობითი ძიებებიც (ფორმალური სრულყოფილებისადმი სწრაფვით დაწყებული, ტრადიციული ფორმის რღვევის ჩათვლით) მიმდინარეობს სულიერ-მსოფლმხედველობრივი ძიების შესაბამისად, შინაგანი მდგომარეობისათვის ადეკვატური გამომსახველობის მოპოვების მიზნით. მაღალი მოდერნიზმის მიერ წამოჭრილი მსოფლმხედველობრივი და გამომსახველობითი პრობლემები რადიკალურ ფორმას იღებს შემდგომ ეტაპზე, მეოცე საუკუნის პირველ ათწლეულებში, როცა ევროპულ სივრცეში ჩნდება ავანგარდისტული სკოლები და მიმდინარეობები. ამ ეტაპს ეწოდება კიდეც რადიკალური ავანგარდი. ავანგარდიზმი ერთდროულად ხდება მაღალი მოდერნიზმის მემკვიდრეც და მოწინააღმდეგეც. ამის მიუხედავად, ორივე ეს ტენდენცია ერთიანდება მოდერნიზმის

კულტურულ-ესთეტიკურ პარადიგმებზე, მაშინ პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმის გაგრძელებად შეიძლება მივიჩნიოთ, ხოლო თუ ვსაუბრობთ ისტორიულ-საზოგადოებრივ პარადიგმაზე, მაშინ შეიძლება მართლაც ჩაითვალოს, რომ პოსტმოდერნულობა უპირისპირდება მოდერნულობას. ტერი იგლტონიც განასხვავებს პოსტმოდერნიზმს, როგორც თანამედროვე კულტურის ფორმას, და პოსტმოდერნულობას, როგორც სპეციფიკურ ისტორიულ პერიოდს; „პოსტმოდერნიზმი არის სტილი, რომელიც ეჭვით უყურებს ჭეშმარიტების, მიზეზის, იდენტობისა და ობიექტურობის კლასიკურ ცნებებს, უნივერსალური პროგრესისა და ემანსიპაციის იდეებს, ერთიან ჩარჩოებს, დიდ ნარატივებს"; პოსტმოდერნულობა კი არის „კაპიტალიზმის ახალი ფორმა — ტექნოლოგიის ეფემერული, დეცენტრალიზებული სამყარო, კონსუმერიზმი და კულტურული ინდუსტრია, სადაც ბატონობს სერვისი, ფინანსები და ინფორმაცია ტრადიციული წარმოების ნაცვლად" (Eagleton, *The Illusions of Postmodernism, vii).*

საერთო სივრცეში და პრინციპულად უპირისპირდება ტრადიციულ რეპრეზენტაციას.[1] ავანგარდიზმის არეალში სულიერი მაძიებლობის პრობლემა წარმოდგენელია ჩახშული, მაგრამ დაუძლეველი სახით. ავტორი არ ახდენს მის კულტივირებას ტექსტში, რაც იმის ნიშანია, რომ ის არ ახდენს სულიერი პრობლემების კულტივირებას თავის თავში. მაგრამ პრობლემა თავისთავად არსებობს, ის არ არის გადალახული. მისდამი მუშავდება ცინიკური, აგრესიული დამოკიდებულება (რაც ვლინდება ფორმის აგრესიულობაშიც), ის რეპრესირებულია თითქმის ქვეცნობიერების დონემდე, მაგრამ აღიარებულია, რომ ყოველგვარი გამომსახველობითი ძიების პროცესის დასაბამი სწორედ შინაგან სირთულეებშია, უფრო ზუსტად, გამომსახველობითი, *რეპრეზენტაციული პროცესი* მიჩნეულია

1 პოსტმოდერნისტ ავტორებთან შეიძლება მნიშვნელოვანი იყოს ერთიან მოდერნისტულ კონტექსტთან, ან საკუთრივ მაღალ მოდერნიზმთან თუ ავანგარდიზმთან მიმართება. მაგალითად, ითვლება, რომ დონ დელილოს „შემოქმედებითი განვითარება ფესვგადგმულია როგორც ავანგარდისტულ მიმდინარეობებში, ისე მაღალ მოდერნიზმში. მოდერნისტულ ავანგარდზე დაყრდნობით ის პოსტმოდერნულობის პოლიტიკას უკავშირდება [...] და სწორედ ამიტომ დგება მის ნაწერებში ეჭქვეშ მოდერნის და პოსტმოდერნის ბინარიზმი“ (Nel, *The Avant-garde and American Postmodernsty*,108); ჯონ ბართის მიხედვით პოსტმოდერნიზმი რეალურად მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკით „დაქანცულობის“ შედეგია (Barth, *Postmodernism Revisited*, 121); ამავე დროს, ის მწერლის პასუხისმგებლობად მიიჩნევს, წეროს მეოცე საუკუნის (მოდერნისტი) ავტორების გამოცდილების გათვალისწინებით; 1967 წელს ის ძველმოდური ტექნიკის ავტორებს უწოდებს „ყველა იმ რომანისტს, ვინც, ცუდად თუ კარგად, წერს ისე, თითქოს არა თუ მეოცე საუკუნე არ ყოფილა, არამედ თითქოს ბოლო სამოცი წლის დიდ მწერლებს არც კი უარსებიათ (Barth, *Literature of Exhaustion*, 66). ხოლო ამერიკული პოსტმოდერნისტული პოეზიის ანთოლოგის შემდგენლის, პოლ ჰუვერის პოზიციით მეორე მსოფლიო ომის შემდეგაც ამერიკული პოეზიისთვის ექსპერიმენტული პრაქტიკაა განმსაზღვრელი როგორც კომპოზიციის, ისე მსოფლმხედველობის მიმართ და, შესაბამისად, „პოსტმოდერნისტული პოეზია ჩვენი დროს ავანგარდისტული პოეზიაა“ (Hoover, *Postmodern American Poetry*, xxv). :

იმ სულიერი პროცესების მოწესრიგების, უგულებელყოფის ან ჩანაცვლების საშუალებად, რომლებიც თითქმის დაუძლეველი გახდა დასავლური სამყაროს ადამიანის ცხოვრებაში. აქვე ვიტყოდით, რომ დასავლური სამყაროს მოხსენიება მოდერნიზმზე თუ ამ ეპოქის სულიერ პრობლემებზე მსჯელობისას საჭიროა არა მხოლოდ გეოგრაფიული ან კულტურული თვალსაზრისით, არამედ ქრისტიანული სარწმუნოებისადმი რელიგიური კუთვნილების თვალსაზრისითაც, რადგან მოდერნისტული სულიერი კრისისი, როგორც ასეთი, განისაზღვრა სწორედ ქრისტიანულ სარწმუნოებასთან მიმართებაში.

სიმბოლიზმში დაფიქსირდა და ლიტერატურული აქტუალობა მიენიჭა იმ ფაქტს, რომ ევროპული სამყარო რაციონალისტური პროცესების განვითარების შედეგად დასცილდა სარწმუნოებრივ სივრცეს და XIX საუკუნის მეორე ნახევრისათვის ამ სამყაროს ადამიანი აღმოჩნდა ძირეული სულიერ-მსოფლმხედველობრივი საყრდენების გარეშე. მართალია, სიმბოლიზმის, უფრო ზოგადად კი მაღალი მოდერნიზმის მიერ დაწყებული კულტურული პროცესები სათავეს სწორედ ქრისტიანული სარწმუნოებრივი კრიზისიდან იღებს, მაგრამ გარკვეულ ეტაპზე ეს განივრცო ზოგად პიროვნულ, გამომსახველობით, კულტურულ პროცესად, შესამჩნევად დასცილდა სარწმუნოებრივ არელს და, მეორე მხრივ, გავრცელდა იმ ქვეყნების კულტურებში, რომლებიც აღმსარებლობით არ მიეკუთვნებოდნენ ქრისტიანობის სივრცეს და, შესაბამისად, ამ პრობლემათა სისტემას.

მოდერნიზმის განხილვას სარწმუნოებრივი პრობლემების ფონზე განსკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმდენად, რამდენადაც მოდერნისტულ ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი სიმბოლიზმში და მაღალი მოდერნიზმის სხვა ავტორების თეორიულ და შემოქმედებით საქმიანობაში, საგანგებოდ გამოიკვეთება ის ფაქტი, რომ მათი პიროვნული თუ შემოქმედებითი ძიების დასაბამი არის კრიზისული მიმართება

რწმენისადმი და იმ სულიერ-მსოფლმხედველობრივი პოზიციისადმი, რომელსაც ადამიანი ძლიერი რწმენის საფუძველზე მოიპოვებს. თემატიკისა და პრობლემატიკის თვალსაზრისით მაღალი მოდერნიზმის ქმნილებათა ძირითადი გამაერთიანებელი ნიშანია მწერლის მიერ პასუხის ძიება ძირეულ ეგზისტენციალურ კითხვებზე, რომლებიც დგას ადამიანური არსებობის დასაბამთან და დასასრულთან, ეხება დასაბამსა და დასასრულს; ამ კითხვებზე პასუხის მოძიების გარეშე ადამიანს უჭირს ცნობიერი ცხოვრების დაწყებაც და დასრულებაც. სიმბოლიზმიდან დაწყებული ევროპული ხელოვნება აცხადებს, რომ თანამედროვეობის არსი უკავშირდება ქრისტიანული მსოფლმხედველობრივი სივრციდან გამოსვლას და ადამიანის მცდელობას, ეგზისტენციალურ კითხვებზე პასუხი მოიძიოს ცნობიერი და არა სარწმუნოებრივი გზით. მოდერნიზმი, როგორც ხელოვნების მიმართულება, სწორედ ადამიანის შინაგანი მოღვაწეობის ამ ეტაპიდან იწყებდა და უკავშირდება სარწმუნოების სივრციდან გამოსვლას და იმ კითხვების გამოტანას, რომლებზეც პასუხი მიტოვებულ სივრცეში დარჩა. უფრო ზუსტად, გამოსვლა ხდება იმ მიზეზით, რომ სარწმუნოებრივ სივრცეში არსებული პასუხების მიღება ძნელდება, უწინარესად იმის გამო, რომ დასავლური სამყარო ორიენტირებული გახდა რაციონალურ ცოდნაზე და არა რწმენაზე, რომლის საფუძველზეც უნდა მომხდარიყო ცოდნის მიღება ქრისტიანობაში. სიმბოლიზმით იწყება ადამიანის ამ ახალი პოზიციის წარმოჩენა, ფიქსირება, კრიტიკა. მოდერნიზმი თავად ყალიბდება ცოდნისა და მიმართებების ახალ სისტემად, რომლის არსიც მუდმივ მაძიებლობას უკავშირდება. ის ძიების ეტაპზე რჩება და აღიარებს, რომ კითხვებზე პასუხებს ვერ იძლევა. მოდერნიზმი ფორმდება სულიერი და, შესაბამისად, მხატვრული ძიების სივრცედ, რომელშიც ხელოვანი თავს აცნობიერებს მუდმივ მაძიებლად და მაძიებლობა ხდება კიდევ მისი ეგზისტენციალური არჩევანი. ამ ტიპის ხე-

ლოვნების არეალში პიროვნება იღებს უპასუხო კითხვების არსებობას და აღიარებს საკუთარი მიზნების მიუღწევლობას, მაგრამ ეს აღიარება არ ანელებს მიზნისაკენ სწრაფვას. ამგვარი მდგომარეობა ხდება მისი მუდმივი შინაგანი ტანჯვის მიზეზი, ხელოვნება კი ხდება ამ მდგომარეობის გამოსახვის ფორმა და, ზოგადი თვალსაზრისით, ის აღიქმება კიდეც, როგორც ტკივილისაგან განთავისუფლებისა და პასუხის მოძიების პერსპექტივა, რომელიც, თავის მხრივ, განუხორციელებლად მიიჩნევა. თავად მაღალი მოდერნიზმის ფარგლებში (განსაკუთრებით სიმბოლიზმის ეტაპზე) ამ ვითარების დაძლევის, ანუ ეგზისტენციალური პრობლემების გადალახვის შესაძლებლობა უკავშირდება სარწმუნოების სივრცეში დაბრუნებას,[1] ანუ სულიერ პერსპექტივას, რომელიც შეიძლება განხორციელდეს ინდივიდუალურად, შემოქმედებითი ან პიროვნული ძალისხმევით, მაგრამ ზოგადად დასავლური სამყაროს რაციონალისტურ-მატერიალისტური განვითარების გეზის შეცვლა ძნელად განსახორციელებელი ამოცანაა, რომელსაც ინდივიდუალისტური მოდერნისტული ხელოვნება ამ ფორმით არც წამოჭრის.

მაღალი მოდერნიზმის არეალში ორი საკითხი გამოიკვეთებოდა: არსებობს თუ არა აბსოლუტური ჭეშმარიტება (სულიერი პრობლემა) და შესაძლებელია თუ არა ამ ჭეშმარიტებისადმი ინდივიდის მიმართების მხატვრული გამოსახვა (რეპრეზენტაციული პრობლემა). მაღალი მოდერნიზმის ეტაპის ჩანაცვლება ავანგარდის ეტაპით ხდება იქ, სადაც მოდერნიზმი უარს ამბობს სარწმუნოების სივრცეში დაბრუნების შესაძლებლობაზე და ამ იდეის მხატვრულ რეალი-

1 სიმბოლისტურ ტექსტებში უაღრესად მაღალია ამპლიტუდა სასოწარკვეთიდან სასოებამდე, რაც, შარლ ბოდლერის თუ პოლ ვერლენის ლექსების კვალდაკვალ, მორის მეტერლინკის პიესებში თუ ჟორის კარლ ჰუისმანსის რომანებში გამოხატა. ჰუისმანსის რომანები *გზა* (1895) და *კათედრალი* (1898) გვიჩვენებს სულიერად დაცემული ინდივიდის მიზანმიმართულ სვლას სარწმუნოებრივი სივრცისკენ.

ზაციაზე. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სულიერი პრობლემის უგულებელყოფა არ ნიშნავს რეპერზენტაციის იდეაზე უარის თქმას. პირიქით, ავანგარდიზმის არეალში რეპრეზენტანცია ხდება თვითკმარი პროცესი, ის არ უკავშირდება სულიერ მიზნებს, აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას ან ეგზისტენციალურ კითხვებს – ამ ცნებათა ტრადიციული გაგებით. მხატვრული პროცესი აღარ არის მიმართული სულიერი პროცესისადმი და ხელოვნება აღარ ინარჩუნებს მიმართებას სარწმუნოებასთან. მიმართება, რომელიც სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში მტკიცებითი ფორმისა იყო (ღმერთი არსებობს და ადამიანის მისდამი სწრაფვა მხატვრული შემოქმედებითაც ცხადდება), ხოლო მაღალ მოდერნიზმში კითხვითი ფორმისაა (არსებობს კი ღმერთი და შეუძლია კი ადამიანს მისადმი სწრაფვის მხატვრული გაცხადება?), ავანგარდიზმში ნეგაციურ ფორმას იღებს: ხელოვნება არანაირი სახით არ უნდა მიემართებოდეს ზემატერიალურ სამყაროს და არც უნდა წამოჭრიდეს ამ სამყაროს არსებობის პრობლემას. ის უნდა ცდილობდეს საკუთარი გამომსახველობითი ამოცანების მიღწევას და ეს ამოცანები არანაირ კავშირში არ არის სამყაროს არსის შესახებ ეგზისტენციალურ კითხვებთან, რადგან არსი თავად გამომსახველობაშია. ფაქტობრივად, ავანგარდიზმში ხელოვნება თავისუფლდება პიროვნული, სულიერი ხასიათის კითხვებისაგან, რაც ხოსე ორტეგა ი გასეტის მიერ განისაზღვრა კიდეც, როგორც ხელოვნების დეჰუმანიზაციის პროცესი.[1] ავანგარ-

1 ადამიანური ემოციებისგან გადაღლა და მათზე უარის თქმა სწორედ ის ზღვარია, რაც, ორტეგა ი გასეტის მიხედვითაც, ჰყოფს ბოდლერის (ზოგადად, მაღალი მოდერნიზმის) პოეზიას თანამედროვე (ზოგადად, ავანგარდული) პოეზიისაგან: „გაიხსენეთ, რა იყო პოეზიის თემა რომანტიულ ეპოქაში: მოხდენილ ლექსებში პოეტი გვიზიარებდა მის პირადულ, ბურჟუაზიულ ემოციებს, მის დიდ თუ მცირე სატანჯველს, მის ნოსტალგიას, მის რელიგიურ თუ პოლიტიკურ საფიქრალს. [...] შიგდაშიგ, ინდივიდუალური გენია უფრო დახვეწილი ემანაციის საშუალებას იძლეოდა ლექსის ადამიანური ბირთვის შესაფუთად – როგორც, მაგალითად, ბოდლერთან. დიდება თანამდევი შედეგი იყო. პოეტს

დის ეტაპზე ხელოვნება უარს ამბობს სულიერ პრობლემათა, ეგზისტენციალურ მიმართებათა მთელს სისტემაზე, რომელშიც პიროვნება, ფაქტობრივად, ჩიხში მოქცეულად გრძნობდა თავს. მაგრამ მაძიებლობის პროცესი ამით არ სრულდება და ის გარდაისახება მხატვრულ-გამომსახველობით ძიებად სულიერ-შემეცნებითი ამოცანების გარეშე, რაც რეალურად არის კიდეც ექსპერიმენტაცია. სწორედ ამიტომ ექსპერიმენტაცია გამომსახველობით პროცესში ხდება კიდეც ავანგარდიზმის ერთ-ერთი ძირითადი იდეა. ამ ფორმით კომპენსირდება სულიერი მიზნების (ამ ცნების ტრადიციული სარწმუნოებრივი გაგებით) უარყოფა; აქცენტირდება, რომ მიზანი თავისთავად არსებობს და ის გამომსახველობაშია. მოდერნიზმის მუდმივი მაძიებლობის იდეა აქ მხატვრული გამოსახვის გზების მაძიებლობის სახით შენარჩუნდება და მუდამ ახალი, ანუ მიღებულ ფორმასთან დაპირისპირებული მხატვრული ფორმის ძიებად იქცევა. რასაკვირველია, ხელოვნება რეპრეზენტაციის ამგვარ პროცესშიც შეიძლება მოექცეს ჩიხში. თუკი სიმბოლიზმიდან მოყოლებული სათქმელის გამოთქმის, არსის გამოსახვის მცდელობის შედეგად პიროვნება მდუმარების მდგომარეობის აღიარებამდე მიდიოდა, ავანგარდიზმში ამგვარი ჩიხის, ანუ გამომსახველობის უკიდურესი, უპერსპექტივო წერტილის სიმბოლოდ მალევიჩის *შავი კვადრატი* (1915) იქცევა.

თუმცა დასავლური ხელოვნება გაგრძელდა მას შემდეგაც, რაც ავანგარდიზმმა ის ჩიხში მოქცეულად გამოაცხადა. შეიძლება ითქვას, რომ ის, რაც მოხდა ამის შემდეგ, ანუ გაგრძელდა დასრულების შემდეგ, არის კიდეც პოსტმოდერნიზმი ხელოვნებაში. ამგვარი პოზიციის ფიქსირებისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გავითვალისწინოთ, რომ პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებად გაიაზრება სწორედ იმგვარი მიმართულების ხელოვნება, რომელიც საკუთარ თავს აღიარებს

ერთადერთი რამ უნდოდა – ყოფილიყო ადამიანი. [...] დღეს კი პოეტი იწყება იქ, სადაც მთავრდება ადამიანი (Ortega y Gasset, *Dehumanization of Art*, 75)

მოდერნიზმის მემკვიდრედ. ხშირ შემთხვევაში აღინიშნება, რომ „პოსტმოდერნიზმი უნდა განვიხილოთ არა როგორც განხეთქილება რომანტიზმისა და მოდერნიზმის შეხედულებებთან, არამედ როგორც ლოგიკური კულმინაცია ამ ადრეულ მიმიდინარეობათა განაცხადებისა, რომლებიც ყოველთვის ზუსტად არ განისაზღვრება ამ საკითხებზე მსჯელობისას" (Graff, *The Myth*, 384). იჰაბ ჰასანის თანახმადაც „განსხვავებული ხაზი მოდერნის ტრადიციის ფარგლებში დაისახა" (Hassan, *The Dismemberment*, 4). მოდერნიზმთან მემკვიდრეობითობის ფონზე პოსტმოდერნიზმი წარმოჩნდება, როგორც დასავლური კულტურისა და ცივილიზაციის ერთიანი პროცესის ნაწილი, მაგრამ ეს მემკვიდრეობა არ გულისხმობს მოდერნისტული სულიერი ან ესთეტიკური პრინციპების უპირობოდ მიღებას ან ყოველთვის უშუალო გაგრძელებას. პირიქით, ეს პრინციპები, ესთეტიკურ ტენდენციათა კანონზომიერი მონაცვლეობის ძალით, ხშირად უარყოფილი ან გადაფასებულია. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ პოსტმოდერნიზმი არის ის ეტაპი ხელოვნებაში, რომელიც გამომდინარეობს მოდერნიზმიდან, ითვალისწინებს მოდერნიზმის გამოცდილებას, აგრძელებს მის მიერ დასახულ ძიების პროცესს და მაშინაც კი, როცა უპირისპირდება, ავითარებს, უკიდურესობამდე მიჰყავს ან მნიშვნელობას აცლის მოდერნიზმის ამა თუ იმ პოსტულატს, პოსტმოდერნიზმი ინარჩუნებს მიმართებას მოდერნიზმთან. როგორც აღნიშნავენ, პოსტმოდერნიზმი მიჯაჭვულია მოდერნიზმთან / მოდერნულობასთან, რომელსაც ის უარყოფს და, ამავე დროს, ამტკიცებს და აგრძელებს" (Bertens, *In Defence of the Bourgeois Postmodernism*, 7). როგორც ტერი იგლტონი აღნიშნავს, თავად სიტყვა „პოსტმოდერნისტი" ნიშნავს არა მხოლოდ იმას, რომ ნამდვილად უკან მოიტოვე მოდერნიზმი, არამედ იმას, რომ სწორედ მისი გავლით მოხვედი და შენი ახლანდელი მდგომარეობა ღრმად არის აღბეჭდილი მოდერნიზმით (Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, viii).

პოსტმოდერნისტულ ეპოქას (როგორც ხელოვნებაში, ისე აზროვნებისა თუ სულიერი მოღვაწეობის ნებისმიერ სფეროში) მოდერნისტული ეპოქისაგან დარჩა ყველაზე მძიმე მემკვიდრეობა – კრიზისულობა. მოდერნიზმის ხანაში გამოკვეთილი და, შესაძლოა, გამძაფრებული სულიერი თუ გამომსახველობითი კრიზისი პოსტმოდერნულ პერიოდში არ დაძლეულა. იჰაბ ჰასანი აღნიშნავს, კვლავ გრძელდება სტრესი ხელოვნებაში, კულტურასა და ცნობიერებაში. „კრიზისი არის მოდერნული და პოსტმოდერნული, მიმდინარე და განგრძობითი“ (Hassan, *The Dismemberment*, 12). სწორედ ამ დაუძლეველი კრიზისის ფონზე გრძელდება ადამიანური საქმიანობა პოსტმოდერნულ ხანაში. მაგრამ, მეორე მხრივ, თუკი ვაღიარებთ, რომ პოსტმოდერნიზმი არის გაგრძელება დასასრულის შემდეგ, გარკვეული სასრული წერტილის შემდეგ, როცა არც სულიერი ძალა და არც გამომსახველობითი ალტერნატივა მოდერნიზმისეული ძიებების გასაგრძელებლად თითქოს აღარ იხილვებოდა, რა შეიძლებოდა მოჰყოლოდა ამას, როგორც გაგრძელება ან რომელ სფეროში შეძლებოდა ეს გაგრძელებულიყო?

შეიძლება ითქვას, რომ გაგრძელება მოხდა არა მხოლოდ ხელოვნების, შემოქმედებითი თუ მსოფლმხედველობრივი ძიებების სფეროში, არამედ ყოფიერ სფეროშიც, უფრო ზუსტად, ხელოვნება გახდა ყოფიერების ნაწილი, რაც სრულიად მიუღებელი იქნებოდა მოდერნიზმის პოზიციიდან. ხელოვნებიდან ყოფაზე გადასვლის სიმბოლოდ კი პოსტმოდერნიზმის თეორიაში მარსელ დიუშანის რედიმეიდიც არის აღიარებული. ავანგარდიზმის გამომსახველობითი მცდელობების შემდეგ დიუშანმა არტეფაქტების, ხელოვნების ქმნილებების ნაცვლად ყოფის საგნები აქცია საგამოფენო ექსპონატებად და, ფაქტობრივად, „მონიშნა მოდერნისტული ხელოვნების დასასრული და ხელოვნების სამეფოს საბოლოოო გაერთიანება მის აბსოლუტურ სხვასთან – ტექნოლოგიური მასობ-

რივი პროდუქციის სამეფოსთან" (Kuchler, *Postmodern Gaming*, 110). მთელი ყოფიერი სამყარო, როგორადაც ის მივიღეთ მოდერნული ეპოქის დასავლურ კულტურაში დაფიქსირებული გლობალური მსოფლმხედველობრივი თუ სოციალური ცვლილებების შედეგად, პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსებისათვის საკმაოდ საეჭვო თვისობრიობისაა, უფრო ზუსტად, მას საერთოდ არ გააჩნია თვისობრიობა, არსი, თავისთავადობა, ის არც რაიმეს უშუალო განმეორებაა. ის არ არის უბრალო ასლი, არამედ ასლი ორიგინალის გარეშე, ანუ *სიმულაკრა*.

მოდერნიზმში ერთ-ერთი ძირითადი ალეგორია იყო პლატონისეული იდეათა აჩრდილები, რომელთაც ხედავენ გამოქვაბულის კედლებს მიჯაჭვული ადამიანები, რომლებიც, საუბედუროდ, განწირულნი არიან, რომ ვერასოდეს იხილონ თავისთავადი იდეა (ჭეშმარიტება, არსი). პლატონის *სახელმწიფოში* განხილული ეს ალეგორია მოდერნიზმმა ადამიანური არსებობის დასაზღვრულობის, განწირულობის, სამყაროს შეუცნობლობის განაჩენად მიიღო. პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ძირითადი ალეგორია კი ხდება კვალავაც პლატონისეული სიმულაკრა, ასლი, რომელსაც ორიგინალი არ გააჩნია.[1] იდეათა აჩრდილებს გარკვეული მიმართება მაინც ჰქონდათ არსთან, ისინი სრულად არ გამოსახავდნენ ჭეშმა-

1 ჟილ დელეზი ნაშრომში *პლატონი და სიმულაკრა* სიმულაკრას არსებობის (უფრო ზუსტად კი არარსებობის) განსაზღვრებას პლატონის სამი დიდი ტექსტის: *ფედრას*, *სახელმწიფოს* და *სოფისტის* მიხედვით აყალიბებს და სიმულაკრას ყალბ პრეტენდენტს, ყალბ მოსარჩელეს ადარებს. სიმულაკრა, დელეზის გაგებით, ასლის ასლია, დაუსრულებლად დეგრადირებული ხატება, მისი მსგავსება უსასრულოდ ფერმკრთალდება; თუკი ასლი არის სახე, რომელიც უზრუნველყოფილია მსგავსებით, სიმულაკრას მსგავსებაც კი აღარ ახასიათებს; პლატონიზმით შთაგონებული კატეხიზმო ამ შეხედულებას გასაგებს ხდის: ღმერთმა ადამიანი თავის ხატად და მსგავსად შექმნა, ცოდვით დაცემისას ადამიანი მსგავსებას ჰკარგავს, მაგრამ ხატად მაინც რჩება; დავკარგეთ რა მორალური არსებობა, რათა ესთეტიკური არსებობა მოგვეპოვებინა, ჩვენ გავხდით სიმულაკრა (Deleuze, *Plato and the Simulacrum*, 47, 48).

რიტებას, მაგრამ მის ჩრდილს მაინც წარმოადგენდნენ, ამდენად, მოდერნიზმში თავად ადამიანიც ინარჩუნებდა თუნდაც არასრულფასოვან მიმართებას არსთან. პოსტმოდერნიზმში კი თანამედროვეობის დანახვა როგორც სიმულაკრასი მიგვითითებს, რომ აქ არსთან, პირველად ჭეშმარიტებასთან არანაირი მიმართება აღარ იგულისხმება, უფრო ზუსტად, აღარ იგულისხმება ამგვარი ჭეშმარიტების არსებობა. და თუკი მოდერნისტულ ეტაპზე ჭეშმარიტების არსებობა ეჭვქვეშ დგებოდა (რაც წარმოადგენდა კიდეც მოდერნისტული ეპოქის ადამიანის სულიერი პრობლემებისა და გარესამყაროს მიუღებლობის მიზეზს), პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე ეს საკითხი, უბრალოდ, აღარ განიხილება. არსის ძიება აღარც კი მიმდინარეობს და გარესამყარო, მისი სოციალური თუ ხელოვნებისეული ფორმებითურთ, აღიქმება როგორც ჭეშმარიტებას (ორიგინალს) მოკლებული ასლი.

თანამედროვეობის სიმულაკრულობის იდეა პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსის, ჟან ბოდრიარის მიერ იქნა დამუშავებული, შემდგომ კი ეს ცნება გახდა პოსტმოდერნისტული ხელოვნების თეორეტიკოსებს, მათ შორის ფრედრიკ ჯეიმსონის ანალიტიკური პოზიციის ერთ-ერთი საყრდენი.

წიგნში *სიმულაკრა და სიმულაცია* ბოდრიარი მთელი პოსტმოდერნული ეპოქის ძირითად მახასიათებლად მიიჩნევს სიმულაკრული, უარსო მოვლენების განუწყვეტელ კვლავწარმოებას. ამ მოვლენებს აბსოლუტურ ჭეშმარიტებასთან, ანუ, ბოდრიარის მიხედვით, სიღრმისეულ რეალობასთან არანაირი კავშირი აღარ გააჩნიათ, მაგრამ აღარც სჭირდებათ ამგვარი კავშირი, რადგან მრავლდებიან, საკუთარ თავს აწარმოებენ პირველსაწყისის, ანუ ორიგინალის გარეშე. ამგვარ პირველსაწყისს, სიღმისეულ რეალობას, ბოდრიარი უშუალოდ არ უწოდებს ღმერთს, მაგრამ მისი მსჯელობიდან (და იმ სისტემიდან, რომელშიაც ის ამ ცნებას განიხილავს) აშკარაა,

რომ ის, რაც შეიძლებოდა აღქმულიყო, როგორც ნამდვილი, რეალური, ჭეშმარიტი, არის მხოლოდ ღმერთი. ბოდრიარის თანახმად სინამდვილისა და ჭეშმარიტების თეოლოგიის ხანა დამთავრდა, „სიმულაკრისა და სიმულაციის ერაში აღარ არის ღმერთი, საკუთარი თავის გასაცხადებლად, არც უკანასკნელი სამსჯავრო, განყოფად ჭეშმარიტისა ყალბისაგან, ნამდვილისა მისი ხელოვნური აღდგინებისაგან, რადგან ყველაფერი უკვე მკვდარია და წინასწარ აღდგენილი“ (Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 6). მართალია, ბოდრიარი თავის თეორიას აგებს არა აბსოლუტური ჭეშმარიტების, არამედ სიმულაციური ნიშნების არსებობის საფუძველზე. მოდერნიზმისეული ეპისტემოლოგიური დაეჭვება ღმერთის არსებობაში მასთან პოსტმოდერნისტულ კითხვად იქცევა: ხომ არ იყო ღმერთი მისი არსებობის ნიშნების უბრალო სიმულაცია? ეს კითხვა ირონიულად მიემართება არა ტრადიციული მსოფლმხედველობის სისტემას, არამედ სწორედ პოსტმოდერნულ ეპოქას, რადგან ამ ეპოქაში ადამიანი საკუთარ თავს აღარ გრძნობს რეალობასთან (სინამდვილესთან, ჭეშმარიტებასთან) კავშირში, მას ეძლევა მხოლოდ ნიშნები, რომლებიც, შესაძლოა, უქმნიან გარკვეულ მიმართებათა ერთგვარ ილუზიას, მაგრამ ეს ნიშნები არ უზრუნველყოფენ კავშირს სინამდვილესთან, რეალობასთან, რადგან არ არიან ნამდვილნი, ანუ მათი გამოვლინება აღარ არის განპირობებული რაიმე მიზეზით, ზოგადად კი პირველმიზეზით. ნიშანდობლივია, რომ დასავლური აზროვნების ახალი ეტაპი, ფილოსოფიური სკეპტიციზმი, XIX საუკუნის დამდეგისათვის დაუკავშირდა კიდეც მიზეზშედეგობრიობის განცდის დაკარგვას, ხოლო ღვთის, როგორც პირველმიზეზის არსებობის რწმენის დაკარგვამ მიიყვანა კიდეც დასავლური ხელოვნება მოდერნისტულ ეტაპამდე. პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე იკარგება მიზეზშედეგობრიობის კანონზომიერება, უფრო ზუსტად, ის შებრუნებული ფორმით არსებობს, პიროვნება ხედავს მატერიის, როგორც შედეგის

არსებობას, მაგრამ ეს შედეგი გამოდევნის მიზეზს. ინდივიდი აფიქსირებს მხოლოდ უსაფუძვლო (უსულო) მატერიის თვითრეალიზაციასა და თვითკონტროლს, მაგრამ თავად კარგავს მასზე კონტროლს. თუკი ტრადიციული პრობლემა იყო ის, რომ ადამიანი ვერ განსაზღვრავდა და ვერ მართავდა ზემატერიალურ სამყაროს, ამჯერად იგი აცნობიერებს, რომ ვერ მართავს მატერიალურ სამყაროს. პოსტმოდერნიზმი შეიძლება კიდეც განვიხილოთ, როგორც ამ მსოფლხედველობითი, სულიერი და ცნობიერი მოღვაწეობის მორიგი ეტაპი. მართალია, ბოდრიარი არ ოპერირებს ისეთი ცნებებით, როგორიცაა სული, სულიერი მიმართებანი, მაგრამ ტრადიციულ ტერმინთა ენაზე ბოდრიარის იდეა შეიძლება გამოიხატოს, როგორც უსულო მატერიის, არსსმოკლებული ყოფიერების მოძალება. ამდენად, ღვთის არსებობაში დაეჭვება, რაც წარმოადგენს კიდეც მოდერნიზმის ძირითად პრობლემას, გარდაისახება პოსტმოდერნის პრობლემად, როცა მოვლენებმა ადამიანის ირგვლივ (ზოგად კი, რა თქმა უნდა, თავად ადამიანმა) განაგრძეს არსებობა ისე, რომ აღარ საჭიროებენ რაიმე ახსნას, საყრდენს, მიზეზს (ღვთისადმი რწმენის სახით).

ამგვარი მიმართება „სიღრმისეულ რეალობასთან“ გამოიკვეთება იმ სახეებში, რომლებიც ადამიანის სულიერი და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გამომსახველად შეიძლება მივიჩნიოთ. თუკი გამომსახველობას განვიხილავთ როგორც პიროვნების უმთავრეს მისწრაფებას, საკუთარი შინაგანი პოზიცია გამოხატოს შესაბამის სახეში, მაშინ პოსტმოდერნის ეპოქის მხატვრული სახეები დასავლური სამყაროს ადამიანის მსოფლმხედველობრივ და სულიერი ეტაპთან არიან შესაბამისობაში და, მეორე მხრივ, გამოხატავენ გარკვეულ ეტაპს ხელოვნების განვითარებაში.

ბოდრიარი სახის განვითარების ოთხ ეტაპს გამოჰყოფს: 1. ის სიღმისეულ რეალობას ასახავს; 2. ის ნიღბავს და ასახიჩრებს სიღმისეულ რეალობას; 3. ის ნიღბავს სიღმისეული

რეალობის არარსებობას; 4. მას არანაირი კავშირი არა აქვს არანაირ რეალობასთან: ის საკუთარი თავის წმინდა სიმულაციაა (Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 6).

ბოდრიარი, ისევე როგორც პოსტმოდერნული ეპოქის ბევრი ანალიტიკოსი, თავის მსჯელობას აგებს არა ხელოვნების, არამედ საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებათა საფუძველზე და სახის ცნებაც მასთან გულისხმობს არა ხელოვანის, ინდივიდის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეს, არამედ იმ მოვლენას, რომელსაც ქმნის თავად ცხოვრება და რომელიც ამა თუ იმ შინაგანი კანონზომიერების ამსახველად შეიძლება მივიჩნიოთ (თუმცა გარკვეულ ეტაპზე ამგვარ სახეთა რიცხვში შეიძლება მოექცეს ხელოვნებისეული სახეებიც). მაგრამ თუკი ბოდრიარის ამ სისტემას ხელოვნების განვითარების ეტაპების შესაბამისად განვიხილავთ, მაშინ ის შეგვიძლია დასავლური ხელოვნების ფაზებს შევუსაბამოთ.

სიღრმისეული რეალობის ამსახველია, რასაკვირველია, სარწმუნოებრივი ხელოვნება, რომელშიაც მხატვრულ სახესა და ადამიანის გამომსახველობით მოღვაწეობას უშუალო მიმართება აქვს ჭეშმარიტებასთან (ღმერთთან), სარწმუნოებრივი ხელოვნების ქმნილება ღვთის არსებობას უშუალოდ გამოსახავს და ის აღიქმება იმ რწმენით, რომ ღმერთი ამგვარ სახეებში ვლინდება. ამ შემთხვევაში ღვთის რწმენა საფუძვლად უდევს თავად ხელოვნებას. ხელოვნების ქმნილების აღქმა ხდება ამგვარი რწმენის საფუძველზე და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ის იქმნება კიდეც იმ რწმენის საფუძველზე, რომ ღმერთი არსებობს და მისი გამოხატვა, გამოსახვა (რასაკვირველია, ღვთიური შთაგონებით) ადამიანის გამომსახველობით, რეპრეზენტაციულ შესაძლებლობებში შედის.

ნიღბავს და ასახიჩრებს სიღრმისეულ რეალობას იმგვარი ხელოვნება, რომელიც დასავლურ სამყაროში იქმნება რაციონალიზმის ეპოქაში, რაციონალიზმის საფუძველზე, ანუ იმ დაბეჯითების საფუძველზე, რომ ამ გზით შესაძლებელია ჭეშ-

მარიტების გამოსახვა (ჭეშმარიტების ცნება ამ შემთხვევაში მოვლენათა საკმაოდ ფართო სპექტრს შეიძლება მოიცავდეს. ეს შეიძლება იყოს ღმერთი, მაღალი ჰუმანისტური იდეები, საზოგადოებრივ-ემპირიული რეალობა ან ავტორის პირადი პოზიცია). ფაქტობრივად ეს რეალისტური ხელოვნების ეტაპია და რეალიზმის ფარგლებში ხელოვნების ერთადერთ ნამდვილ ფორმად აღიქმება, მაგრამ, მოდერნისტული პოზიციის თანახმად, ამგვარი ხელოვნება არ არის შემძლე, გამოხატოს აბსოლუტური ჭეშმარიტება. სულიერი შესაბამისობის თვალსაზრისით ის არა თუ გააცხადებს, არამედ ნიღბავს ამგვარ ჭეშმარიტებას, გამომსახველობითი თვალსაზრისით კი ის მხოლოდ დასახიჩრებული, არასრულყოფილი სახით გამოსახავს იმას, რისი გამოსახვის მიზნითაც იქმნებოდა.

ხელოვნება, რომელიც ნიღბავს სიღმისეული რეალობის არარსებობას, არის მოდერნისტული, უფრო კი საკუთრივ ავანგარდისტული ხელოვნება. ამ ეტაპზე ადამიანის დაეჭვება ღვთის, და, შესაბამისად, რაიმე სახის რეალობის, ჭეშმარიტების არსებობაში უკვე იმგვარ ფაზაში შედის, როცა ეჭვს ენაცვლება არარსებობის განცდა. გამომსახველობითი მისწრაფება ხელოვნების განვითარების ამ ეტაპზე კვლავაც რეალიზდება, მაგრამ ხელოვანი მუშაობს ისე, რომ ცნობიერად უგულებელყოფს შინაგან კავშირს აბსოლუტთან (ღმერთთან) და აბსოლუტურობასთან (ზოგადადამიანური მიზნების, მათ შორის საკუთარი შემოქმედებითი მიზნების სრული ხორცშესხმის იდეასთან) და, ფაქტობრივად, ნიღბავს აბსოლუტური რეალობის არარსებობას.

როგორ შეიძლება დავახასიათოთ, ამგვარი სქემის მიხედვით, დასავლური ხელოვნების შემდგომი, პოსტმოდერნისტული ეტაპი? ამ ეტაპზე ხელოვნება შედის სიმულაციურობის (სიმულაკრულობის) ფაზაში. მას აღარა აქვს არანაირი მიმართება სიღმისეულ რეალობასთან: ხელოვნების ნაწარმოები არ იქმნება იმ შეგნებით, რომ ის შთაგონებულია ზეგარდმო

ძალის (აბსოლუტური ჭეშმარიტების) მიერ, როგორც ეს ხდებოდა სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში; არც იმ შეგნებით, რომ ამ ნაწარმოებში ავტორი გამოხატავს და მკითხველი აღმოაჩენს რაიმე ჭეშმარიტებას, როგორც ხდებოდა რეალისტურ ხელოვნებაში; ის არც იმგვარი მდგომარეობის გაცხადებად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელშიც ხელოვანი საკუთარ თავს აღიქვამს ჭეშმარიტებისაგან მოწყვეტილად ან ჭეშმარიტების ტრადიციულ გაგებასთან დაპირისპირებულად, როგორც მოდერნისტული ხელოვნების შემთხვევაში. პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იქმნება ისე, რომ მისი მიზნები არ მიემართება არც ტრანსცენდენტურ, არც ემპირიულ რეალობას, ან სიღრმისეულ რეალობას მისი რაიმე ფორმით. რაც მთავარია, ის არ გამოხატავს იმ იდეას, რომ ყველაფრის დასაბამი, მათ შორის ხელოვნების ქმნილების დასაბამი, არის ამ რეალობაში. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას ერთადერთი დასაბამი შეიძლება ჰქონდეს. ეს არის თავად ხელოვნება (შესაძლოა, უშუალოდ მოდერნისტული ხელოვნება), აქამდე არსებული გამომსახველობითი ფორმები, რომელთა მოხმარებას, გადამუშავებას, გადაწერასაც ახდენს იგი. მაგრამ, ამ შემთხვევაში, რატომ შეიძლება მივიჩნიოთ ამგვარი ხელოვნება სიმულაკრულად და არა უბრალოდ ეპიგონურად, არათავისთავადად? უპირველეს ყოვლისა, არსებულ შემოქმედებით და გამომსახველობით ფორმებს პოსტმოდერნიზმი იმეორებს ისე, რომ აცლის მათ მთავარ შინაარსს – მიმართებას სიღრმისეულ რეალობასთან, იმ შინაარსს, რომლის გაცხადების მიზნითაც იქმნებოდა ეს ხელოვნება. ასე მაგალითად, პოსტმოდერნულ ნაწარმოებში შეიძლება განმეორდეს რეალისტური ხელოვნების პრინციპები, მაგრამ ამავე დროს ისე, რომ იგი არც ასახავდეს ყოფიერ რეალობას (რომლისაც ავტორს აღარ სჯერა). ან მასში შეიძლება განმეორდეს მოდერნისტული ძიებანი ისე, რომ ავტორი აღარც ეძიებდეს ტრანსცენდენტურ ჭეშმარიტებას ან ახალ გამომსახველობით გზას. ამდენად, არსთან, არსე-

ბითთან მიმართების დაკარგვის ნიშნით ეს ხელოვნება არის კიდეც სიმულაკრა, ასლი ორიგინალის გარეშე, ფენომენი (მატერიალური გამოვლინება) ზემატერიალური იდეის, ფიზიკური სახე პირველსახის გარეშე.

მაგრამ არის კიდევ ერთი ნიშანი, რომელიც ხსნის პოსტმოდერნისტული ხელოვნების სიმულაკრულობას. საზოგადოდ, როცა ხელოვნებაში (ისევე როგორც რელიგიასა ან ყოფიერებაში) რაიმე ფორმით მეორდება ტრადიციის მიხედვით დამკვიდრებული მოვლენა, განმეორება ხდება იმ შეგნებით, რომ ამ მოვლენით თავის დროზე მიღწეული იქნა კავშირი ჭეშმარიტებასთან, და, შესაბამისად, მისი განმეორებითაც იქნება მიღწეული ამგვარი კავშირი. როგორც ბორის გროისი აღნიშნავს, ტრადიციული მოვლენის მიღებისა და აღიარებისას მოქმედებს სწორედ ის რწმენა, რომ ამ მოვლენას, თავისი გამოვლინების თავწყაროში, საფუძვლად უდევს ჭეშმარიტება, ესე იგი, არის კიდეც ჭეშმარიტი, ავთენტური (Гройс, *Инновация*, 132). ხელოვნებაში გარკვეული გამომსახველობითი ნორმების არსებობა სწორედ ამ პრინციპს ემყარება. როცა მოდერნიზმი უარყოფდა ან უპირისპირდებოდა ტრადიციული ხელოვნების პრინციპებს, უარყოფა შეიძლებოდა მომხდარიყო, ერთი მხრივ იმ საფუძველზე, რომ ეჭვი შეჰქონდათ ჭეშმარიტების (ღვთის) არსებობაში, ან, მეორე მხრივ, იმ საფუძველზე, რომ ეჭვი შეჰქონდათ ამგვარი საშუალებებით აბსოლუტთან, ჭეშმარიტებასთან კავშირის დამყარების შესაძლებლობაში. მაგალითად, სიმბოლიზმიდან დაწყებული, მოდერნიზმი აღიარებს, რომ ჭეშმარიტება ხელოვანის შინაგან სამყაროშია და არა მის გარეთ, ამიტომ ტრადიციული, უფრო ზუსტად კი რეალისტური ფორმებით მისი გამოსახვა შეუძლებელია. ამდენად, იწყება რეპრეზენტაციის ახალი ფორმების ძიება, რაც ავანგარდიზმში სრულიად რადიკალურ სახეს იღებს. პოსტმოდერნიზმმა კი, ფაქტობრივად, დააბრუნა მოდერნიზმის მიერ უარყოფილი

გამომსახველობითი ფორმები, ერთი მხრივ იმიტომაც, რომ ვეღარ ხედავს მათთან დაპირისპირების საფუძველს, თუმცა, ამასთანავე, შეინარჩუნა მოდერნიზმის მიერ მოძიებული ყველა ფორმა. მათი გამოყენება ამჯერად ავტორის ესთეტიკური (და არა ეგზისტენციალური) არჩევანის საქმეა. მაგრამ მაშინ, როცა პოსტმოდერნიზმი იმეორებს ტრადიციული ან არატრადიციული, მაგრამ უკვე ავტორიტეტული მოდერნისტული ხელოვნების გამომსახველობით ფორმებსა და პრინციპებს, ეს განმეორება აღარ ხდება იმ რწმენით, რომ ამ გზით სიღმისეულ რეალობასასთან კავშირი აღდგება. ავტორი არ ისახავს ამას თავის ინდივიდუალურ მიზნად და ეს არც პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ზოგად მიზნად არ ცხადდება. ამ მიზნების უმიზნობამდე პოსტმოდერნიზმი, რასაკვირველია, მოდერნიზმის ეტაპის გავლით მივიდა. ამიტომ აქ შეიძლება განმეორდეს ხელოვნების ყველა ფორმა და ხერხი, მაგრამ ვეღარ განმეორდება კავშირი დასაბამისეულ, სიღრმისეულ ჭეშმარიტებასთან.[1] ამგვარი განმეორება არის კიდეც ასლი, მაგრამ არ იმეორებს ორიგინალს, რადგან ის დაკარგულია, უფრო ზუსტად, დაკარგულია თავად ორიგინალის არსებობის იდეა — ყოველივე ის, რაც მოდერნიზმამდე არსებობდა, მოდერნიზმში სიყალბედ გამოცხადდა; ტრადიციული ხელოვნების ჩანაცვლება მოდერნისტული „ახალი" ხელოვნებით მოხდა, მაგრამ, მოდერნიზმის მუდმივი ძიებისა და გადაფასების სულისკვეთების თანახმად, ეს სიახლე მოდერნიზმშივე გადაფასდა. პოტსმოდერნიზმში აღარ აღმდგარა მოდერნიზმის მიერ გადაფასებული ხელოვნების პრინციპების არსის რწმე-

1 ეს შეიძლება ჩაითვალოს პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მახასიათებლის — ნონსელექტიურობის, განურჩეველი დამოკიდებულების გამოვლინებად, რასაც დოუი ფოკემა მიჩნევს პოსტმოდერნიზმის განზრახვად და, ასევე, არჩევანად; არასელექტიურობა კი ფოკემას მიხედვით მაინც უკავშირდება იმას, რომ „პოსტმოდერნიზმი უარს ამბობს, განასხვავოს ჭეშმარიტება და გამონაგონი, წარსული და აწმყო, რელევანტური და არარელევანტური" (Fokkema, *Literary History*, 49, 42).

ნა, მაგრამ აღგდა მათი მოხმარება. პოსტმოდერნიზმი ამჯერად არაფრის გადაფასებას აღარ ახდენს, რადგან, ფაქტობრივად, უარს ამბობს რაიმეს ძიებაზე. უწინარეს ყოვლისა, ის უარს ამბობს აბსოლუტური ჭეშმარიტების ძიებაზე, ამდენად, მას აღარ სჭირდება არც მისი გამოსახვის ფორმების ძიება. ამიტომ პოტმოდერნისტული ხელოვნება ყველა ფორმასა და ყველა იდეას იღებს, მაგრამ ისე, რომ არაფრის აღარ სჯერა. ის დაცულია იმედგაცრუებისაგან, რადგან ყველა იმედი ჯერ კიდევ მოდერნიზმში გაცრუვდა. რაც ძალზე ნიშანდობლივია, არსებულ ფორმებსა და ნორმებს პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იმეორებს ისე, რომ მიზნად არ ისახავს მათ ზუსტ და თანმიმდევრულ ხორცშესხმას, ანუ მათი ავთენტური ნორმების დაცვას. ამ ნიშნითაც ეს განმეორება აღარ არის ტრადიციული ასლი, რადგან ამგვარი ასლი ორიგინალზე იყო მიჯაჭვული, იქმნებოდა მასთან გარეგნული იდენტურობის პრეტენზიით, მაგრამ, ამავე დროს, იმ შეგნებით, რომ მასში ვერ განხორციელდებოდა ორიგინალისეული ერთიანობა არსთან, ის მუდმივად არასრულფასოვანი და არაგანმსაზღვრელი დარჩებოდა. პოსტმოდერნისტული ასლი (როგორც ხელოვნებაში, ისე ყოფიერებაში) თავის ნორმებს თავად ადგენს. ის აღარ ახდენს ორიგინალის კოპირებას, განმეორებას იმისა, რაც უკვე მოხდა. ის აღარ ეფუძნება რეალურად არსებულ პრეცედენტს. პირიქით, ბოდრიარის თანახმად, ის განსაზღვრავს, დროში უსწრებს რეალობას; ის უფრო სრულყოფილია ვიდრე რეალობა, ამიტომ რეალური სამყარო შეიძლება შეიცვალოს ასლის შესაბამისად. ბოდრიარი ამ იდეას მხატვრული ლიტერატურის პრაქტიკაში, ხორხე ლუის ბორხესის მიერ შექმნილი მეტაფორის საფუძველზე ავითარებს. ბორხესის იგავში კარტოგრაფები იმდენად სრულყოფილ, დეტალურ რუკას ქმნიან, რომ რუკა წინ უსწრებს სინამდვილეს, ასლი წინ უსწრებს რეალობას (Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 1). სწორედ ასევე, პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვნება, მედია

ან ყოფის ნებისმიერი ფორმა შეიძლება გახდეს სინამდვილის წინმსწრები, პრეცესიული სიმულაკრული მოვლენა. ამ იდეის შესაბამისად უმბერტო ეკოს აღიარებულ პოსტმოდერნისტულ რომანში *ვარდის სახელი* (1980) ერთმანეთს ენაცვლება დამნაშავისა და გამომძიებლის ქმედებათა თანმიმდევრობა. დანაშაულებანი არა თუ წინ უსწრებენ გამოძიებას, არამედ გამომძიებლის მიერ ნავარაუდევი სქემის მიხედვით ვითარდებიან; დამნაშავე ცდილობს გაამართლოს სქემა. ნიშანდობლივია, რომ პოსტმოდერნულ ეპოქაში ამგვარი შებრუნებული კანონზომიერებით მოვლენები ვითარდება არა მხოლოდ გამომსახველობით, ხელოვნებისეულ, არამედ ყოფიერ სფეროშიც. ახალი ამბების ტელერეპორტაჟი შეიძლება უბიძგებდეს რეალური ფაქტების შემდგომ განვითარებას და რეალობა, სულაც იმ სახეს იღებდეს, როგორი ინტერპრეტაციაც რეპორტაჟმა მისცა.[1] ის, რაც წესით ამსახველი უნდა იყოს, განმსაზღვრელი ხდება. სოციალური მოვლენები ვითარდება არა ღმერთის ან ბუნების მიხედვით დადგენილი წესით (როგორც ეს ტრადიციულ მსოფლხედველობაში მიიჩნეოდა) ან ისტორიულ-ეკონომიკურ პროცესთა თავისთავადი კანონზომიერებით (როგორც ეს მარქსიზმში ანალიზდებოდა), არამედ ადამიანის მიერ კონსტრუირებული მოდელების მიხედვით. ხელოვნების, მეცნიერების, მედიის, კომერციის სფეროში შექმნილი მოდელების შესაბამისად წარიმართება რეალური ადამიანების ბედი, მათი საჭიროებანი, საზოგადოების ცხოვრება. ყოფიერი სინამდვილე ასეთ შემთხვევაში კარგავს საუკუნეების მანძილზე დადგენილ განზომილებას. ის აღარ აღიქმება

1 მედიის და რეალობის პოსტმოდერნისტული მიმართება არაერთი მხატვრული ტექსტის სიუჟეტს ედება საფუძვლად, მაგალითად, ფილმს *„გმირი“* (1992, რეჟისორი სტივენ ფრირზი, სცენარის ავტორი დევიდ ვებ ფიფლზი). ფილმში გაიჟღერებს მართლაც ბოდრიარის სულისკვეთების მქონე მეტაფორა: ტელერეპორტიორის საქმიანობა და სიმართლის ძიება შედარებულია ხახვის ფურცლების გაცლას – ერთხელაც აღმოჩნდება, რომ სიმართლე არც არსებულია, არსებობდა მხოლოდ რეპორტაჟები.

ღვთისაგან შექმნილად, სულიერი რეალობის გამოვლინებად. მოდერნიზმში ეჭვქვეშ დადგა მაღალი ღვთიური ჭეშმარიტების არსებობა, რის შედეგადაც ყოფიერი, არსსმოკლებული რეალობისადმი ინტერესი დაიკარგა. პოსტმოდერნიზმში კი ეჭვქვეშ დგება უკვე თავად ყოფიერი რეალობის ნამდვილობა, მაგრამ ინტერესი მისდამი განსაკუთრებით მძაფრდება. ამ ეპოქის ხელოვნება, მედია, სოციოლოგიური თუ კულტუროლოგიური თეორიები გამუდმებით ეძებენ იმას, რაც ნამდვილია. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებანი განსაკუთრებულ ძალმოსილებას იძენენ ამ პროცესში, რადგან მათ შეუძლიათ ნამდვილად არსებულად გამოაცხადონ ესა თუ ის მოვლენა ან მისი მიზეზი, ანუ, ფაქტობრივად, მიანიჭონ მას ნამდვილობა. ამიტომაც პოსტმოდერნულ საზოგადოებას განიხილავენ როგორც მედია-ორიენტირებულ საზოგადოებას, რომელშიც დომინანტია მასმედია (Strinati, *An Introduction to Theories*, 226). პოსტმოდერნულ საზოგადოებაში, მაგალითად, მედიის ინტერესის საგანია ნამდვილი საზოგადოებრივი მოვლენები, ნამდვილი ადამიანური ბედი, მათი განცდები, ცხოვრება, მაგრამ როგორც კი ეს მოვლენები ტელეეკრანზე ან გაზეთის გვერდებზე აისახება, ისინი კარგავენ ნამდვილობას, მათი ნამდვილობა ეჭვქვეშ დგება. ასახვისას ფიქსირდება მათი ესა თუ ის ნიშანი, რომელიც, შესაძლოა, არც ახასიათებდეს ამ მოვლენას და, უბრალოდ, მიეწეროს მას, ან არც იყოს არსებითი, მაგრამ იძენს არსებითობას სწორედ ფიქსაციის ძალით, ამდენად, ის ხდება განმსაზღვრელი, მას ეძლევა ზემოქმედების ძალა, მას შეუძლია იმოქმედის იმაზეც, რაც არსებითი იყო და რამაც, შესაბამისად, არსებითობა უკვე დაკარგა. ადამიანს სინამდვილე ხელიდან ეცლება, ის აღარსად არის. მასთან ერთად ადამიანს ხელიდან ეცლება ის, რაც ნამდვილი, შეუვალი ეგონა, ანუ თავისი ცხოვრება და მატერიალური სინამდვილე. სწორედ ამ პროცესს ასახავს ტომ ვულფის რომანი *ამაოებათა კოცონი* (1987).

რადგან მოდერნისტული ეპოქის დაეჭვება თავდაპირველად მიემართებოდა ღმერთს, შესაბამისად კი მატერიალურ სამყაროს, სიმბოლიზმიდან დაწყებული ინდივიდი კარგავს ნდობას მატერიალური რეალობისადმი, ეძებს ჭეშმარიტებას მიღმიერ სამყაროში, საკუთარ შინაგან ინტუიტიურ სამყაროში, ილუზორულობაში. სიმბოლისტური მსოფლმხედველობისა და ესთეტიზმის სწორედ ამ პრინციპს დაუპირისპირდა განსაკუთრებით მძაფრად ფუტურიზმი და, ზოგადად, ავანგარდიზმი, რომელმაც ახალ ჭეშმარიტებად გამოაცხადა მატერია, მისი ორგანიზების ახალი აგრესიული ფორმებით, ურბანისტული, ტექნოლოგიური, მანქანური, ინდუსტრიული მიღწევებით, რომლებიც იმორჩილებენ ყოფას, განდევნიან დრომოჭმულ გულუბრყვილო წარმოდგენებს სინამდვილეზე და ახალ სინამდვილეს სთავაზობენ ადამიანს. ავანგარდისტული ხელოვნების ამგვარი აღტაცება მატერიალური რელობის პერსპექტივებით ინდუსტრიული ეპოქის დასასრულს დაცხრა. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები თავიანთ ეპოქას უწოდებენ *პოსტინდუსტრიულს* და სხვადასხვა ნიშნით ახასიათებენ მას. ფრედრიკ ჯეიმსონი აღნიშნავს, რომ ყველაზე ცნობილია სწორედ განასაზღვრება „პოსტინდუსტრიული საზოგადობა", როგორც ის მოინათლა დანიელ ბელის მიერ, მაგრამ ხშირად იხმარება მომხმარებელთა საზოგადოება, მედია საზოგადოება, ინფორმაციული საზოგადოება, ელექტრონული ან მაღალტექნოლოგიური საზოგადოება და ა.შ. (Jameson, *Postmodernism,* 3) თითოეული ეს მახასათებელი გამოხატავს იმ პრიორიტეტულ სფეროებს, რომლებიც წარმართავენ ამ საზოგადოების ცხოვრებას. ნიშანდობლივია, რომ ეს არის სწორედ ის პრიორიტეტები, რომლებიც უშუალოდ XX საუკუნის მეორე ნახევრის პროდუქტებია. ინფორმაციისა და მედიის მოზღვავება, მაღალი ტექნოლოგიის განვითარება საზოგადოების ცხოვრებიდან გამოდევნის სინამდვილეს, რეალობას, არა ადამიანის, არამედ ბუნების მიერ შექმნილ

წესრიგს. სწორედ ამიტომ ეს ეპოქა, ფაქტობრივად, რჩება სინამდვილის, ნამდვილობის, ზოგადად კი ჭეშმარიტების განცდის გარეშე. აქ აღარ აღდგება ზემატერიალური სამყაროსადმი ინტერესი, არც რეალიზმისეული რწმენა ყოფიერი სამყაროსადმი, არც კაცობრიობის ახალი პერსპექტივებით გატაცება. სწორედ ამიტომ, პოსტმოდერნული ეპოქის მახასიათებლად ცხადდება „ინფლაცია – არა მარტო დოვლათისა, არამედ ადამიანების, იდეების, მეთოდების და მოლოდინებისა“ (Newman, *The Post-Modern Aura*, 6). ფაქტობრივად, პოსტმოდერნიზმი აცხადებს, რომ სინამდვილე აღარსად არსებობს, არც იქ, სადაც ის აქამდე ეგულებოდათ, და არც მის ძიებას აქვს აზრი. ბოდრიარის თანახმად დისნეილენდში ადამიანებს ახარებთ არა მატერიალიზებული ფანტაზიის გარემოში ყოფნა, არამედ იმის განცდა, რომ ამ გარემოს გარეთ მდებარეობს ნამდვილი, რეალური, შეუვალი სამყარო (Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 12-13) მიუხედავად ამისა, რომ რელობის რწმენა იკარგება, პოსტმოდერნული გამომსახველობის ფორმები, ხლოვნება, მედია, თუ კომერციული დაწესებულებები, მაინც ცდილობენ მის დაფიქსირებას. ხშირად ამისათვის წარსულში არსებული რეალობის აღდგენისა და ექსპონირების გზას მიმართავენ. უმბერტო ეკოს თანახმად თანამედროვე გასართობი პარკების პრინციპი სწორედ ამგვარია. სხვადასხვა ეპოქის რეალობის იმიტირება, იქნება ეს ინდიელების სოფელი, ველური დასავლეთის ვესტერნისეული ქალაქი თუ ამაზონის ჯუნგლები, ადამიანებს აძლევს სინამდვილესთან შეხების, ან მეორე მხრივ, სინამდვილისა და ილუზორულობის აღრევის განცდას (Eco, *Travels in Hyperreality*, 39-48). რა თქმა უნდა, ეს არ არის ნამდვილი სამყარო (თუმცა მასში ნამდვილი ექსპონატებიც არის წარმოდგენილი) და არც განცდა შეიძლება იყოს ნამდვილი. ფაქტობრივად, ეს ილუზორულობის პოსტმოდერნული ფორმაა. ის რეალობის აღქმისა და გამოსახვის ახალ ფორმას შეესაბამება, რომელიც ცდილობს მაქსიმალუ-

რად მიახლოებულად, უაღრესი სიზუსტით ასახოს ხილული რეალობა, მაგრამ ამ პროცესში აღარც კი მიემართება ორიგინალს, სინამდვილეს (რომლის არსებობაც საზოგადოდაც არ ივარაუდება). იმას, რაც გამოსახვის ამგვარი გზით მიიღება, პოსტმოდერნიზმში ეწოდება *ჰიპერრეალობა*. ის სიმულაკრულია, უფრო სრულყოფილია, ვიდრე სინამდვილე იქნებოდა, მაგრამ ნამდვილობას ამის შედეგად მაინც ვერ იძენს. სამაგიეროდ მან შეიძლება მოგგვაროს კმაყოფილების განცდა. სინამდვილე – მატერიალური რეალობა, რომელიც ადამიანში ამდენ სურვილსა თუ ვნებას აღძრავს – უმეტესად ჰღალატობს მას, სტოვებს გაცრუებული იმედების, მიუღწეველი მიზნების ამარა. ხშირ შემთხვევაში ეს გახლდათ კიდეც რეალისტური ლიტერატურის თემა. მოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი თემა კვალავაც გაცრუებული იმედები და მიუღწეველი მიზნებია, მაგრამ პრობლემა მოიცავს ზოგადადამიანური, ტრანსცენდენტური სამყაროსადმი მიმართულ მიზნებს, მათ ინდივიდუალურ მიუღწევადობას და, რა თქმა უნდა, ეს სარწმუნოებრივ კონტექსტში მოიაზრება. პოსტმოდერნული ეპოქა აღარ სთავაზობს ადამიანს ზოგად სულიერ მიზნებთან მიმართებას, არც მატერიალურ რეალობასთან კავშირს. მცდელობა ამჯერად მიემართება სფეროს, რომელიც თავად ადამიანის მიერვეა შექმნილი და, ამდენად, მასში ის დაცულია იმედგაცრუებისაგან. პოსტმოდერნული ჰიპერრეალობის ფორმად შეიძლება მივიჩნიოთ *ვირტუალური რეალობაც*, რომელიც ინდივიდისაგან მოითხოვს მხოლოდ წარმოსახვით შესვლას მასში, მაგრამ ამგვარი დაშვების სანაცვლოდ სთავაზობს ნამდვილ განცდებს. წარმოსახვით სამყაროში გადანაცვლების იდეა, რა თქმა უნდა, სიმბოლიზმიდან, მოდერნიზმის ეპოქიდან მოდის, მაგრამ ამგვარი ალტერნატივის პირობა იყო ის, რომ წარმოსახული (ან მიღმიერი) უნივთო სამყარო ნივთიერი სამყაროსაგან სრულიად განსხვავდებოდა, საპირისპირო კანონებით იყო აგებული. სწორედ ამიტომ შეიძლებოდა

მასში იმ მიზნების მიღწევა, რომელთა განხორციელებასაც რეალობა ხელს უშლიდა. რაც მთავარია, ეს მიზნები სულიერი რიგისა იყო და მაღალ იდეალებს ან უაღრესად სუბიექტურ, ფაქიზ განცდებს უკავშირდებოდა. ხოლო პოსტმოდერნისტული ჰიპერრეალობა მატერიალური რეალობის იდენტურია, მასში იგივე შესაბამისობანი მოქმედებს, ის საგანთა სამყაროს ზუსტი ასლია, მაგრამ აქ საგნები და მათი მიმართებანი იმ სრულყოფილებას აღწევენ, რომელიც სინამდვილეში მიუღწევადია. ამასთანავე, ჰიპერრეალობაში ადამიანის სურვილები კვლავ მატერიალური რეალობისაკენ, ამ რეალობის წარმოსახვითი ფლობისაკენ არის მიმართული. ამგვარად, პოსმოდერნისტული ჰიპერრეალობა გვევლინება რეალობის სუბსტიტუციად, რომელსაც, ამავე დროს, სიამოვნებით ჩავუნაცვლებთ რეალობას, რადგან ის მისაწვდომია, გარანტირებული, ხარვეზებისაგან დაცული, ამდენად, სრულიად დამაკმაყოფილებელი. სწორედ ამგვარი ფუნქციით იქმნება პოსტმოდერნულ ეპოქაში გასართობი პარკები, გასართობი ქალაქები, მუზეუმები, ვირტუალური თამაშები. ეს ინდუსტრია, ერთი მხრივ, სარგებლობს საზოგადოების ამგვარი მოთხოვნილებით, მეორე მხრივ კი თავად უწყობს ხელს ადამიანში ამ განცდის კულტივირებას. ამიტომაც იქცევა დისნეილენდი თუ გასართობი პარკები ჟან ბოდრიარისა თუ უმბერტო ეკოს ანალიზის საგნად. საზოგადოდ, პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები ამგვარ მოვლენებს აღიქვამენ როგორც თავიანთი ეპოქის სახეს, ანუ სოციალურ სახეს. ამავე დროს, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება კვალავაც ქმნის ეპოქის მხატვრულ სახეებს. ხშირად ამგვარი ხელოვნებისათვის რელური სულიერი ვითარების ასახვის ფორმა ხდება ყოფიერი რეალობის სახეთა გამოვლინება. მხატვრული სახე იქმნება სოციალური სახის სახეობრიობის დაფიქსირებით. მაგალითად, მხატვარმა შეიძლება საგამოფენო ექსპონატად აქციოს ყოფის ესა თუ ის საგანი, რათა დააფიქსიროს ყოფიერებაზე მიჯაჭვულობა ან,

მეორე მხრივ, ყოფიერების, მატერიალური სამყაროს ნამდვილობის ძიება. მეორე მხრივ, ჰიპერრეალობის ვიზუალური სახეები პოსტმოდერნისტულ მხატვრობაში რეალისტური გამომსახველობითი კანონების უზუსტესი დაცვით, მათი მაქსიმალიზაციითაც მიიღწევა. ხელოვნების ქმნილება, მაგალითად, ჩაკ ქლოუზის ნახატი ან რონ მუეკის სკულპტურა შეიძლება ახალი თვალით გვანახებდეს ადამიანის რეალურ არსებობას, ან ამ გზითაც ქმნიდეს იმ განცდას, რომ მატერიალური რეალობის ფეტიშიზაციით, ყოფიერების უმაღლეს ხარისხში აყვანით პოსტმოდერნულმა საზოგადოებამ დაკარგა კიდეც ეს რეალობა, უფრო ზუსტად, დაკარგა მიმართება სიღრმისეულ რეალობასთან, რომელიც ყოფიერების ნამდვილობას, მის ფასეულობას უზრუნველყოფდა.

ფაქტობრივად, ამ ფორმით პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვანი და ინტელექტუალი კვლავ ინარჩუნებს ტრადიციულ მამხილებელ ფუნქციას, ის კვლავ ამხილებს ნაკლოვანებებს. ამჯერად ეს ნაკლოვანებები უკავშირდება არა ჩვეულ ზნეობრივ მანკიერებებს, ადამიანის დანაშაულს მეორე ადამიანის წინაშე, ინდივიდის ცდუნებებს, არამედ იმ ფორმას, რომლითაც არსებობს პოსტმოდერნული ეპოქის მთელი საზოგადოება. ამ არსებობის ძირითადი პრინციპი *მომხმრებლობაა*, რაც გულისხმობს კიდეც არაშემოქმედებით, არასულიერ დამოკიდებულებას ყოფიერი, მატერიალური რელობისადმი. მომხმარებლობა თავის პიკს აღწევს პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში, ანუ იმ პერიოდში, რომელიც მოჰყვა კაპიტალისტური ფორმაციის უმნიშვნელოვნელოვანეს ინდუსტრიულ პერიოდს — სწორედ მაშინ მოხდა კაპიტალიზმის ძირეული ინფრასტრუქტურის ჩამოყალიბება, მძიმე მრეწველობის განვითარება, გზებისა და სარკინიგზო მაგისტრალების გაყვანა, ურბანული სტრუქტურების ფორმირება, ძირითადი კაპიტალის დაგროვება. XX საუკუნის მეორე ნახევარში ინდუსტრიის განვითარება ტექნოლოგიის განვითარებამ შეცვალა. მაღალი

ტექნოლოგიები საზოგადოების თითოეული წევრის მხრიდან ნაკლები ძალისხმევის ფასად უზრუნველყოფენ საერთო კეთილდღეობას, რომელსაც საფუძველი, თავისთავად, ინდუსტრიულ ეპოქაში ჩაეყარა. *პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში* დასავლური საზოგადოება უმეტესად მოიხმარს იმ მატერიალურ ფასეულობებს, რომელთა შექმნაშიც მას წვლილი არ მიუძღვის. მეორე მხრივ, პიროვნება მოიხმარს სხვათა მომსახურეობას, სერვისს და პოსტინდუსტრიული საზოგადოება განისაზღვრება კიდეც, როგორც „სერვისზე დაფუძნებული“ (Bell, *The Coming of Post-Industrial Society,* 127). ამიტომ ამ საზოგადოების შრომითი და შემოქმედებითი აქტივობა ძალზედ დაბალია. მომხმარებლის პოზიციაში ყოფნა თვისობრივად ცვლის არა მარტო საზოგადოების ცხოვრების წესს, არამედ მის ფასეულობათა სისტემას, ზოგად სულიერ მდგომარეობას, მიზნებსა და მისწრაფებებს, უფრო ზუსტად, ართმევს მას ამ მიზნებსა და მისწრაფებებს, რადგან ყველა ადამიანის ყველა სურვილი თუ ოცნება წინასწარ დაკმაყოფილებულია. თუკი ინდუსტრიულ საზოგადოებაში მწარმოებლური მანქანა მუშაობდა საზოგადოების ძირითადი საჭიროებების დაკმაყოფილებაზე, უმნიშვნელოვანესი მოხმარების საგნებით უზრუნველყოფაზე, პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებაში მატერიალური ფასეულობების, მოხმარების საგნების რაოდენობა დიდად აჭარბებს მათ საჭიროებას, ამიტომ სარეკლამო ინდუსტრია ახდენს საზოგადოების სურვილებისა და საჭიროებების აქტივირებას, უფრო ზუსტად, მათ მართვას და, ფაქტობრივად, მათ ფალსიფიცირებას. ამ შემთხვევაშიც შედეგი წინ უსწრებს მიზეზს, განსაზღვრავს და სახეს უცვლის მას. კვლავ სახეზეა ძირითად მიმართებათა შებრუნება პოსტმოდერნულ ეპოქაში. მომხმარებლობა განსაზღვრავს ინდივიდის ფუნქციას საზოგადოებაში, უფრო ზუსტად, მის ფუნქციას საზოგადოების ეკონომიკურ სისტემაში. ის არსებობს როგორც პოტენციური მომხმარებელი და მისი მოვა-

ლეობებიც საზოგადოების მიმართ გამოიხატება არა ახალი ფასეულობების შექმნაში, არამედ არსებულის მოხმარებაში. პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში პიროვნების ტრადიციული სულიერ-ინტელექტუალური, შემეცნებითი მისია იცვლება მყიდველის მისიით (სწორედ ამ სახეცვლილებას ირონიულად გამოხატავს ბარბარა ქრუგერის ფოტონამუშევარი *ვყიდულობ, ესე იგი, ვარსებობ*, 1987).

რაც ყველაზე ნიშანდობლივია პოსტმოდერნიზმის, როგორც ხელოვნების ეტაპის განხილვისას, ამგვარ ვითარებაში არა მხოლოდ ნელდება ადამიანის შემოქმედებითი აქტივობა, არამედ სახეს იცვლის თავად შემოქმედების აღქმისა და პროდუცირების ძირითადი ფორმა. ერთი მხრივ, ამ აქტივობის შედეგად შექმნილი ესთეტიკური ფასეულობანი (ლიტერატურა თუ მუსიკა, კინო თუ თეატრი) გარდაისახება მატერიალურ ფასეულობებად, მათ ენიჭებათ არა ესთეტიკური, არამედ კომერციული მნიშვნელობა. მეორე მხრივ, ამ ფასეულობათა აღმქმელი (რეციპიენტი) ხდება მათი მყიდველი და მომხმარებელი. მომხმარებლობა, როგორც მოვლენა, განსაზღვრავს ხელოვნების შექმნისა და აღქმის პერსპექტივას. თუკი ტრადიციულად კულტურული ფასეულობანი იქმნებოდა და აღიქმებოდა სულიერი მიზნით, სულიერი საჭიროების საპასუხოდ, ამჯერად მნიშვნელოვანია კომერციული მიზანი, რომელიც გლობალური ეკონომიკის სივრცეში წინ უსწრებს შემოქმედებით მიზნებსა და ესთეტიკურ მოთხოვნებს. შეიძლება ითქვას, რომ საზოგადოების ესთეტიკური მოთხოვნები ხდება კიდეც მატერიალურად ფასეული, რამდენადაც მას მოაქვს მოგება, ის გარდაისახება მატერიალურ ღირებულებად.

კულტურული ფასეულობების მასობრივი ყიდვა-გაყიდვის საგნად ქცევა, *კულტურის კომერციალიზაცია* პოსტმოდერნული ეპოქის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია. მართალია, ხელოვნების ქმნილება საზოგადოების განვითარების ყველა ეტაპზე შეიძლებოდა გამხდარიყო გასაყიდი საგანი,

მაგრამ ესთეტიკური მიზანი უმეტესად აღიქმებოდა როგორც პირველადი მიზანი შემოქმედის და, ასევე, გამყიდველის ან მყიდველის მიერ. პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებაში ესთეტიკური მიზანი იმართება ამ საზოგადოების ესთეტიკური მოთხოვნით, და ამგვარი ქმნილება განიხილება როგორც კიტჩი, თუმცა კიტჩიც, როგორც ასეთი, ყველა ეტაპზე შეიძლებოდა არსებულიყო. რაც ყველაზე ნიშანდობლივია, პოსტმოდერნულ ხანაში კომერციული სტრუქტურები იმდენად ზუსტად პასუხობენ საზოგადოების ესთეტიკურ მოთხოვნას, რომ ფაქტობრივად წინ უსწრებენ და განსაზღვრავენ კიდეც მას. ამასთანავე, კულტურა, როგორც მოხმარების საგანი, უნდა შეესაბამებოდეს სულ უფრო და უფრო მეტი მომხმარებლის სურვილს, რადგან მისი ღირებულება მოტანილი მოგებით განიზომება (წიგნის წარმატების შეფასების კრიტერიუმი ხდება ბესტსელერი, ფილმისა – ბლოკბასტერი, მუსიკალური ნაწარმოებისა – ჰიტი). ამდენად, კულტურის კომერციალიზაცია განაპირობებს კულტურის თვისობრივად ახალი ფორმის, *პოპულარული კულტურის*, ანუ *მასობრივი კულტურის* ჩამოყალიბებას. „მასობრივი კულტურა არის პოპულარული კულტურა, რომელიც იწარმოება მასობრივი პროდუქციის ინდუსტრიული ტექნიკით და მოგების მიზნით საღდება მომხმარებელთა საზოგადოებაში“ (Strinati, *An Introduction to Theories* 10). ხელოვნების პოპულარობის, მასობრივი პროდუცირების, მომგებიანობის საშუალებათა კომბინირებით პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში კულტურა იძენს იმგვარ თვისობრიობას, როგორიც მას არ ჰქონია მოდერნისტულ ეპოქაში.[1] უმბერტო ეკოს მიხედვით, „მასკულტურა განი-

1 ხოსე ორტეგა ი გასეტის მიხედვით სწორედ არაპოპულარობაა მთელი თანამედროვე (ავანგარდისტული) ხელოვნების – მწერლობის, მუსიკის, მხატვრობის – აუცილებელი და არა შემთხვევითი მახასიათებელი, რის მიზეზსაც, ცხადია, ამ ხელოვნების ელიტარულობაში და ინოვაციურობაში ხედავს, რის გამოც ხელოვნების ნიმუში, უბრალოდ, გაუგებარია უმრავლესობისთვის (Ortega y Gasset, *Dehumanization of Art*, 65-66).

საზღვრება, როგორც ანთროპოლოგიური წესრიგი [...] და გამოდგება ზუსტი ისტორიული კონტექსტის აღმნიშვნელად (რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ). ამ კონტექსტში ყველა კომუნიკაციური ფენომენი – დაწყებული თავის დაღწევის განცდის მომგვრელი სიამოვნებებით, დამთავრებული ჩვენი შინაგანი სულიერი სამყაროსადმი მიმართვებით – დიალექტიკურად არის დაკავშირებული, ყოველი მათგანი თავისი კონტექსტის ანაბეჭდს ატარებს, რაც შეუძლებელს ხდის მის დამცრობას რომელიმე სხვა ისტორიული პერიოდის ანალოგიურ ფენომენამდე" (Eco, *Apocalipse Postponed*, 23).

რა თქმა უნდა, თავისთავად პოპულარული კულტურაც ხელოვნების განვითარების ყველა პერიოდში არსებობდა, მაგრამ პოსტმოდერნის ეპოქაში ის ორი ნიშნით არის გამორჩეული. ჯერ ერთი, ამ კულტურის მომხმარებელთა რიცხვიც და კულტურული პროდუქციის რაოდენობაც იმდენად მასშტაბურია, რომ რაოდენობრიობა თავად განაპირობებს თვისობრივ ცვლილებებს. მეორე, უშუალოდ პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისათვის სპეციფიკური ნიშანი არის ის, რომ *ელიტარული და მასობრივი ხელოვნება* ან, სხვაგვარად, *მაღალი და დაბალი კულტურა*, ფაქტობრივად, თანხვდება ერთმანეთს, მათ შორის ზღვარი იშლება. თუკი მოდერნიზმში მაღალ ხელოვნებასა და მასობრივ კულტურას შორის, „კატეგორიული განსხვავების" შედეგად, დგებოდა „დიდი განხეთქილება", „პოსტმოდერნიზმი უარყოფს დიდი განხეთქილების თეორიასა და პრაქტიკას" (Huyssen, *After the Great Divide*, viii). „პოსტმოდერნიზმში პოპისა და კლასიკის, აწმყოს მედია-ნაგვისა და წარსული კულტურული ნაშთის მშვიდი და უშფოთველი თანაარსებობა თავის მთავარ მიზნად ისხავს მაღალსა და დაბალს შორის ყოველგვარი ტრადიციული განსხვავების წაშლას" (Pfister, *How Postmodern is Intertextuality?*, 218) მაღალი და დაბალი ხელოვნება არა თუ ერთი კულტურული სივრცის, არამედ ცალკეული ქმნილებების დონეზეც კი ერთიანდება. ეს

თავისებურება განსაკუთრებით აღსაქმელია მოდერნისტულ ხელოვნებასთან კონტრასტში.

მოდერნისტული ხელოვნება თავისი არსით უაღრესად ელიტარული, არამასობრივია. ის იქმნება ხელოვანის განსაკუთრებული, ინდივიდუალური შინაგანი გამოცდილების საფუძველზე და აღმქმელისაგანაც ითხოვს იდენტურ შინაგან გამოცდილებას. თუ მოდერნისტული ტექსტის გაცნობისას პიროვნება არ ფლობს ანალოგიურ სულიერ ან ესთეტიკურ გამოცდილებას, აღქმა, უბრალოდ, არ მოხდება. განსაკუთრებით რადიკალური სახე ამ პრობლემამ, რა თქმა უნდა, ავანგარდულ ხელოვნებაში მიიღო, რადგან ავანგარდი თავისთავად უკიდურესად რადიკალური ფორმით ავლენს მაღალი მოდერნიზმის პრობლემატურ პრინციპებს. თუკი მაღალი მოდერნიზმის ქმნილება (თუნდაც, სიმბოლისტური პოეზია), რეციპიენტისაგან ითხოვს, უწინარესად, შესაბამის სულიერ გამოცდილებას, ავანგარდისტული ნაწარმოები (ფუტურისტული ან დადაისტური პოეზია, აბსტრაქციონისტური მხატვრობა) ითხოვს შესაბამის ესთეტიკურ გამოცდილებას. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ვერ გაიგებს, თუ რა ნიშნით არის ეს ტექსტი ხელოვნების ქმნილება, არ მოხდება არა მხოლოდ ტექსტის სათქმელის გაგება, არამედ საზოგადოდ მისი მიკუთვნება ხელოვნების სფეროსადმი. ხელოვნების ეს ეტაპი, რა თქმა უნდა, რეპრეზენტაციული კრიზისის შედეგად დგება. ავანგარდიზმი ამოწურულად აცხადებს გამომსახველობის ყველა ტრადიციულ ფორმასა და საშუალებას და საკუთარ ესთეტიკას აყალიბებს მათი უარყოფის, ნეგაციის პრინციპით. იგი არა მხოლოდ აღარ იმეორებს ჩვეულ გამომსახველობით ნორმებს, არამედ უარყოფს და ამსხვრევს მათ. მათი უარყოფა არის კიდეც ავანგარდისტული ტექსტის მხატვრული ნორმა. ამასთანავე, ავანგარდიზმში საჭირო ხდება ტექსტის შემქმნელისა და აღმქმელის, ავტორისა და რეციპიენტის ერთგვარი შეთანხმება, თუ რა შეიძლება მიღებულ იქნას როგორც მხატ-

ვრულობის გამოვლენება, მხატვრულობის ნიშანი. მხატვრულ ნაწარმოებად მიიჩნევა ის ნაწარმოები, რომელიც ხელოვნების აღმქმელთა უმრავლესობისათვის საერთოდ არ წარმოადგენს ხელოვნების ქმნილებას. ამგვარად ხდება ავანგარდისტულ ხელოვნებაში განმსაზღვრელი დაპირისპირების ორმხრივი პრინციპი: დაპირისპირება ტრადიციულ ფორმებთან, და ამ ფორმების ტრადიციული მომხმარებელის წარმოდგენებსა და გემოვნებასთან. სწორედ ამიტომ დარჩა ისტორიული ავანგარდი ელიტარულ ხელოვნებად. მან, ფაქტობრივად, საბოლოოდ ვერ დაარღვია ტრადიციული ნორმები, უფრო ზუსტად, დაარღვია ისინი უშუალოდ ავანგარდისტული ხელოვნების და არა მასობრივი გემოვნების ფარგლებში. მიუხედავად იმისა, რომ ავანგარდიზმი დროში გახანგრძლივებული მოვლენაა, იგი ათწლეულების შემდეგაც ინარჩუნებს როგორც თავის რადიკალურობას, ისევე მოქმედების პრინციპებს.[1] ის, რაც XX საუკუნის დასწყისში აღიქმებოდა ნორმის დარღვევად, შეიძლება ასეთად აღიქმებოდეს საუკუნის შემდეგაც. მეორე მხრივ, მსგავსი ძიებები დროში უსასრულოდ ვერ განმეორდება, რადგან ავანგარდიზმში თვისობრივად მნიშვნელოვანია მხატვრული ეფექტი. თუკი ნორმის დარღვევის პირველი პრეცედენტების მხატვრულობა ავანგარდისტულ ესთეტიკაში გარანტირებულია, ხელოვანის მიერ მათი უსასრულოდ განმეორებით ნეგაციის ეფექტი იკარგება. ნორმის რღვევის პრინციპი შეიძლება მოქმედებდეს მხოლოდ ამ ნორმის ფონზე.

1 საჭირო გახდა ისეთ ისეთი ტერმინის შექმნაც, როგორიცაა თანამედროვე ავანგარდი – განსხვავებით ისტორიული ავანგარდისგან. თუკი „ისტორიული ავანგარდი" დღესდღეობით იხმარება მეოცე საუკუნის პირველი ათწლეულების რადიკალური ესთეტიზმით შექმნილი სახელოვნებო ქმნილებების და შესაბამისი კულტურული პროცესებს აღსანიშნავად, „თანამედროვე ავანგარდი" გულისხმობს მეოცე საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდან დღემდე შექმნილ ხელოვნებას, რომელიც, ცხადია, ეფუძნება რადიკალური ავანგარდის ფარგლებში განვითარებულ პრინციპებს, მაგრამ მას აღარ უწევს სოციალური/კულტურული მეამბოხის სტატუსის ტარება.

არანორმატიული ხელოვნება შეიძლება გახდეს ჩვეულებრივი მოვლენა, მაგრამ იგი ვერ გახდება ნორმატიული, უფრო ზუსტად, ასეთ შემთხვევაში ის დაკარგავს მხატვრულობას, მხატვრულ ეფექტურობას კი დაიბრუნებს მის მიერ უარყოფილი ნორმა. ამგვარად, ავანგარდიზმი ხდება დროში დასაზღვრული მოვლენაც. მისი ძიებანი ვერ გაგრძელდება უსასრულოდ და უსასრულო რაოდენობით. ის თავის თავში მოიცავს იმ რადიკალურ წერტილს, რომლის შემდეგაც, უარყოფის უარყოფის კანონით, ხელოვნებაში აღდგება მის მიერ უარყოფილი ნორმების მოქმედება.

შეიძლება ითქვას, რომ პოსტმოდერნიზმი ამგვარი რადიკალური პროცესების შემდეგ ხელოვნების სფეროში აბრუნებს ტრადიციულ ნორმებსაც და მათი მასობრივი მოხმარების ფორმასაც. ფაქტობრივად, ხდება მოდერნიზმის მიერ უარყოფილი ხელოვნების ნორმებისა და მასობრივი გემოვნების უფლებების აღდგენა. მაგრამ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის თანახმად უაღრესად მნიშვნელოვანია ერთი პირობის გათვალისწინება: ამ უფლებების აღდგენა ხდება ხელოვანის მხრიდან მათდამი ნდობის, მათი ნამდვილი ლეგიტიმაციის გარეშე. ისინი აღდგება მასისათვის, თუმცა კი ავტორის მხრიდან სპეციფიკური ინტერესით. მასობრივი მომხმარებელი იღებს ისეთ ქმნილებას, რომელიც თითქოს შეეფერება დროის, ტრადიციის მიერ განმტკიცებულ წარმოდგენებს მხატვრული ნაწარმოების ბუნების შესახებ. მაგალითად, პოსტმოდერნისტულ მხატვრობაში შეიძლება აღდგეს რეალისტური მხატვრობის კანონები, პოსტმოდერნისტულ რომანში შეიძლება დაბრუნდეს სიუჟეტი. ასეთმა ტექსტებმა შეიძლება მოიპოვონ პოპულარობა, მასობრივ გემოვნებას მიიზიდავს ნაცნობი ნორმები, ჩვეული ესთეტიკური პრინციპები, რეალურ სამყაროსთან შესაბამისობა. მაგრამ თავად ხელოვანისათვის ის ნორმები, რომელთა მიხედვითაც თავად ქმნის ნაწარმოებს, მაინც რჩება გადაფასებულ ნორმებად. მის

მეხსიერებაში და, შესაბამისად, თავად ტექსტში, გარკვეული ფორმით მაინც ფიქსირდება, რომ ეს მოდერნიზმის მიერ დევალვირებული ნორმებია, რომ მათდამი რწმენა თანამედროვე ხელოვნებაში დაკარგულია, ისევე როგორც დაკარგულია რწმენა თავად რეალური, ნამდვილი სამყაროსადმი, რომელთან შესაბამისობაშიც იქმნებოდა თავის დროზე ეს ნორმები. მსგავსი პოზიციით შექმნილი ტექსტი უკვე აღარ არის რეალისტური, ამ ცნების ჩვეული გაგებით. ის აღარ ასახავს რეალურ სამყაროს. ის *ჰიპერრეალისტური* ტექსტია, რომელიც ასახავს სწორედ იმას, რომ ეს ნამდვილი, რეალური სამყარო აღარსად არსებობს, რომ რეალობის ნდობა აღარ შეიძლება, ისევე როგორც აღარ შეიძლება მისი ამსახველი ნორმების ნდობა. ამგვარად, პოსტმოდერნიზმი აცოცხლებს ტრადიციული ხელოვნების გამომსახველობით პრინციპებს ისე, რომ აღარც კი სჯერა მათი სიცოცხლისუნარიანობისა. ამ პრინციპთა მეშვეობით შეიძლება კვლავ აიგოს ტექსტი, მაგრამ ტექსტში არ დაბრუნდება ის არსებითი იდეური თუ სულიერი პრინციპები, რომელთაც ეფუძნებოდა ტრადიციული მსოფლმხედველობა და, შესაბამისად, ხელოვნება.

რა თქმა უნდა, ამგვარი უნდობლობის განცდას, გარკვეული მხატვრული ნიშნების მეშვეობით, პოსტმოდერნისტული ტექსტი საკმაოდ გარკვევით იძლევა, მაგრამ სხვა საქმეა, თუ ვის შეუძლია ამ ნიშნების აღქმა. ბუნებრივია, ეს შეიძლება იყოს თავად ავტორი, რომელიც თავის პრობლემურ მიმართებას ტრადიციული ნორმებისა და ფასეულობებისადმი ტექსტში აფიქსირებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს შეიძლება იყოს რეციპიენტიც, რომელიც აღიქვამს მათ არსებობას, რამდენადაც გააჩნია შესაბამისი ცოდნა, ესთეტიკური გამოცდილება. რაც მთავარია, ორივე შემთხვევაში ეს არის, უწინარესად, ხელოვნების ისტორიაში მოდერნიზმის მიერ დატოვებული ჯერაც ცოცხალი გამოცდილება. ამგვარად, ავტორი შეიძლება ქმნიდეს ტექსტს მოდერნიზმის მიერ გადაფასებული

ნორმებით, მაგრამ ახსოვდეს მოდერნიზმისეული გამომსახველობითი ძიებები, ამ ნორმათა გადაფასების პრეცედენტები. ანალოგიურ გამოცდილებას შეიძლება ფლობდეს რეციპიენტიც, რომლისთვისაც, გარდა მასობრივ აღმქმელთათვის გასაგები მხატვრული ინფორმაციისა, ტრადიციული მხატვრული ნიშნებისა, მისაწვდომია კიდევ ერთი შრე – ამ ტრადიციული ნიშნებისადმი ავტორისა და, ზოგადად, ხელოვნების დამოკიდებულება. ეს ყოველივე მხატვრული ნიშნების იმ რიგის მეშვეობით არის კოდირებული, რომელთა გაგებაც წინასწარი ესთეტიკური მომზადების გარეშე რთულია. მათ აღიქვამს ის რეციპიენტი, რომელიც იცნობს ხელოვნების განვითარების ძირითად ფაზებს, მათ შორის, რა თქმა უნდა, ტრადიციულ ხელოვნებას და, მეორე მხრივ, მოდერნიზმის სულიერ-გამომსახველობით ძიებებს, კლასიკური, ტრადიციული ნორმებისადმი მის მიმართებას. ამგვარად, პოსტმოდერნისტული ტექსტი, ფაქტობრივად, მაინც ინარჩუნებს მოდერნიზმისეულ ელიტარულობას. უბრალოდ, ის იკითხება ორ სხვადასხვა კულტურულ კონტექსტში: მასობრივი კულტურის კონტექსტში და ელიტარული კულტურის კონტექსტში. მასობრივი კულტურა, რომელიც არც კი იცნობს ან არც კი აღიარებს ტრადიციულ-რეალისტური ხელოვნების გადაფასების მოდერნიზმისეულ პროცესს, კმაყოფილდება ტექსტის შესაბამისობით ჩვეულ ესთეტიკურ მოთხოვნებთან. მეორე მხრივ, ეს ტექსტი შეიძლება შეესაბამებოდეს გამომსახველობით პროცესებში გათვითცნობიერებული რეციპიენტის კულტურულ-ესთეტიკურ მოთხოვნებსაც და იძლეოდეს პასუხს მის ესთეტიკურ ძიებებზე, რომლებიც, თავის მხრივ, თანხვდება ავტორისეულ ძიებებს. ამგვარად, ავტორისა და რეციპიენტის, შემოქმედისა და აღმქმელის შინაგანი გამოცდილების იდენტურობა კვლავ რჩება მხატვრული ნაწარმოების არსებობის პირობად, მაგრამ პოსტმოდერნიზმში, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, ეს აღარ

არის ერთადერთი პირობა. თუკი მოდერნიზმი უარმყოფელი დამოკიდებულებისა იყო იმ ნორმებისადმი, რომლებიც შემოქმედის შინაგან მოთხოვნებს აღარ პასუხობდა, პოსტმოდერნიზმის ეტაპზე ითვლება, რომ საზოგადოდ შეუძლებელია ამ მოთხოვნების დაკმაყოფილება, რის დასტურადაც მიიჩნევა მოდერნიზმის ისტორია. ამ ისტორიის გამოცდილების ამსახველი მხატვრული ნიშნები ტექსტში განთავსდება ტრადიციული ნიშნების გვერდით. ტრადიციულ ნორმებს პოსტმოდერნიზმი აღარ უარყოფს, რადგან უარყოფის საფუძველი აღარ გააჩნია: მოდერნისტული სულიერ-გამომსახველობითი ძიებანი, რისი სახელითაც მათი გადაფასება ხდებოდა, უკვე თავადაც გადაფასებულია. ამგვარად, პოსტმოდერნისტული ტექსტი შედგება მხატვრული ნიშნების ორი სხვადასხვა რიგისაგან, ან კოდისგან: მასობრივი კოდისაგან და ელიტარული პოსტმოდერნისტული კოდისაგან.[1] ერთი გათვლილია მასობრივ მოთხოვნებზე, მეორე – ელიტარულზე; ერთი იმეორებს ტრადიციულ ნორმებს, მეორე ამჟღავნებს მათდამი პოსტმოდერნულ დამოკიდებულებას. ამ კოდებიდან ერთი თანხმობაშია საზოგადო მოთხოვნებთან, მეორე კი მიუთითებს, რომ თანხმობა, რეალურად, არ შემდგარა. ერთი კოდი მარტივად მიემართება მასობრივ კულტურულ არეალს, მეორე კი საკმაოდ რთულ და მრავალმხრივ მითითებებს მოიცავს

1 კოდი ამ შემთხვევაშიც შეიძლება გავიგოთ, როგორც იდეტიფიკაციისათვის ან კლასიფიკაციისათვის გამოსადეგი, მნიშვნელობის მომცველი თანმიმდევრობა სიმბოლოებისა. დოუი ფოკემამ შემოიტანა ჯგუფური კოდის, ან სოციოკოდის ცნება, რომლის მეშვეობითაც უნდა იმუშავოს ლიტერატურის ისტორიკოსმა, თუ მას სურს ზოგადი დაკვირვებებისა და ახსნების მიღება; ამგვარი კოდი იქმნება მწერალთა ჯგუფის მიერ, რომლებიც ხშირად ერთ თაობას ან ერთ ლიტერატურულ მიმდინარეობას მიეკუთვნებიან და ეს კოდი ამოცნობილია მათი თანამედროვეების ან შემდეგი თაობების მკითხველების მიერ. ეს მწერლები და მკითხველები ერთად ქმნიან სემიოტიკურ თემს – იმ გაგებით, რომ მკითხველებს ესმით მწერლების მიერ შექმნილი ტექსტები (Fokkema, *Literaty History*, 11).

როგორც თანადროულ კულტურულ სიტუაციაზე, ისე ისტორიულ კულტურულ გამოცდილებაზე და ქმნის პოსტმოდერნისტულ კოდს. მაგრამ მოდერნიზმის სულიერ-ესთეტიკურ გამოცდილება მაინც რჩება პოსტმოდერნიზმის ძირითადი ინტერესის სფეროდ და კულტურული ნიშნებიც უმეტესად მას მიემართება. ასე ფორმირდება პოსტმოდერნიზმში *ორმაგი კოდირების* სისტემა.

რასაკვირველია, ორმაგი კოდირება არ არის ყველა ტიპის პოსტმოდერნისტული ტექსტის ძირითადი მახასიათებელი. ტექსტი შეიძლება იქმნებოდეს მხოლოდ კულტურულ-ინტელექტუალური რეფერენციების საფუძველზე და საერთოდ არ მიემართებოდეს მასობრივ სფეროს, საერთოდ არ მოიცავდეს პოპულარულ ნიშნებს. მეორე მხრივ, პოსტმოდერნიზმის არეალში შეიძლება განიხილებოდეს ისეთი ტექსტები, რომლებიც მხოლოდ მასობრივ კულტურაზე ან კომერციულ მიზნებზეა გათვლილი და არ გულისხმობს კავშირს ინტელექტუალურ სამყაროსთან. მიუხედავად ამისა, პოსტმოდერნიზმში ამგვარი კავშირი მაინც მყარდება. ყველა ტიპის თანადროული ხელოვნება მოექცევა პოსტმოდერნისტული ანალიტიკური დისკურსის სფეროში. პოპკულტურა (ისევე როგორც სოციალური კულტურა, ყოფიერების ნებიმიერი ფორმა) ისევე ხდება ინტელექტუალური ანალიზის საგანი, როგორც უაღრესად რთული ესთეტიკური სტრუქტურის მქონე ხელოვნება. შეიძლება ითქვას, რომ მასკულტურის მიმართ მოქმედებს ორმაგი კოდირების ისეთი ფორმა, როცა მეორე რიგის კულტურულ-ინტელექტუალური პოსტმოდერნისტული კოდი მუშაობს არა თავად ტექსტში, არამედ ინტელექტუალის, ანალიტიკოსის პოზიციაში ამ ტექსტის მიმართ. სწორედ ამიტომ, შეიძლება მიიჩნეოდეს კიდეც რომ " „პოსტ-მოდერნიზმი", მისი პოზიტიური ფორმით, წარმოადგენს ინტელექტუალურ შეტევას დანაწევრებულ, პასიურ და ინდიფერენტულ მასობრივ კულტურაზე, რომელმაც ელექტრონული ტექნოლოგიების

მოძალების შედეგად თავის ზენიტს მიაღწია მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ამერიკაში" (Newman, *The Post-Modern Aura*, 5). ინტელექტუალური ანალიზის შედეგად, ბუნებრივია, არ იცვლება პოპულარული კულტურის თვისობრიობა, არც მისდამი მასობრივ მომხმარებელთა დამოკიდებულება. რასაკვირველია, არ იცვლება თავად ტექსტთა სტრუქტურა. პოსტმოდერნისტული კულტურული კოდი ამ შემთხვევაში გარე კოდია, რომელთა აქტივობის არეალად რჩება მხოლოდ თეორიული სფერო. ამასთანავე, ამგვარი ანალიზი გავლენას არ ახდენს არც პოპკულტურის შემდგომ განვითარებაზე, რადგან მას განვითარებისა და გავრცელების საკუთარი მძლავრი კანონები აქვს, რომელთაც, უწინარესად, მომხმარებელთა ბაზარი განსაზღვრავს. ნიშანდობლივია, რომ პოსტმოდერნიზმის ანალიტიკოსები თავადვე გვევლინებიან პოპკულტურის მომხმარებლებად, რადგან პოსტმოდერნიზმში კულტურა საერთო მოხმარების საგანია. მართალია, მათი ანალიზის საფუძველზე პოპკულტურა, დაბალი კულტურა არ იქცევა მაღალ კულტურად, მაგრამ, შესაძლოა, ინტელექტუალები იქცევიან „დაბალი" მომხმარებლებიდან „მაღალ" მომხმარებლებად. ეს, ფაქტობრივად, წარმოადგენს კიდეც პოსტმოდერნისტული თეორიული დისკურსისა და ორმაგი კოდირების პრინციპის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას. თუკი ტრადიციისამებრ ყოველგვარი კრიტიკულ-ანალიტიკური საქმიანობის საბოლოო მიზანი იყო მოვლენათა გაუმჯობესება თუ გაკეთილშობილება, პოსტმოდერნიზმი უარს ამბობს ამ მიზანზე, ისევე როგორც ყველა სხვა იდეალისტურ მიზანზე. ამ დისკურსის შედეგად არა თუ თანამედროვე პოპულარული ხელოვნება და სოციუმი იცვლის თავის ბუნებას, არამედ ინტელექტუალი გამოეყოფა მას. მართალია, ის ინარჩუნებს ფიზიკურ მყოფობას მასობრივი კულტურისა თუ სოციალური სტრუქტურების სივრცეში, რჩება მის მომხმარებლად და მონაწილედ, მისი ცხოვრების წესი არაფრით არ განირჩევა ძირითად მომხმა-

რებელთა ცხოვრების წესისაგან, მაგრამ ორმაგი კოდირების სისტემის შექმნისა და მასში ორიენტირების უნარი აძლევს მას იმის საშუალებას, რომ გარკვეული ფორმით, თუნდაც მხოლოდ პოზიციის, მიმართების საფუძველზე, გამოცალკევდეს საერთო სივრცისაგან. რასაკვირველია, გარესამყაროსაგან შინაგანი გამოცალკევების მსგავსი პრაქტიკა მოქმედებდა, თუნდაც, სარწმუნოებრივ საზოგადოებაშიც, მაგრამ პიროვნების სულიერი განდგომა მას მატერიალობიდან სულიერ რეალობაში აღამაღლებდა. პოტსმოდერნისტი კი, რომელიც რჩება თავისი დროის მატერიალური რეალობის მონაწილედ, ამასთანავე შეიძლება თავს აცნობიერებდეს განსხვავებული კულტურულ-ინტელექტუალური რეალობის ნაწილადაც. ეს არის გარკვეული შიდა, მეორეული სისტემა, მეტარეალობა. ამ სისტემაში იგი ერთგვარი პოსტმოდერნისტული მეტაენის, პოსტმოდერნისტული კულტურულ-ინტელექტუალური კოდის ცოდნის საფუძველზე მოექცევა და საკუთარი ანალიზის მეშვეობით ამავე სისტემაში მოაქცევს იმ მოვლენებსაც, რომლებიც სხვაგვარად უფრო ფართო, მასობრივი აღქმის საგნად დარჩებოდა. ინტელექტუალურ კონტექსტში მოთავსების შედეგად პოპკულტურა ხდება პოსტმოდერნისტული მოვლენა, პოსტმოდერნისტული თეორიული დისკურსის და, შესაბამისად, პოსტმოდერნისტული კულტურის ნაწილი.

ამგვარად, მასობრივი ხელოვნება პოსტმოდერნის არეალში შემოდის არა მხოლოდ დროისადმი, არამედ საერთო კულტურული სივრცისადმი კუთვნილების ნიშნით. პოსტმოდერნულობა XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან თავად იქცევა დროის მახასიათებლად და ის ხდება როგორ კულტურულ-ესთეტიკური, ისე ინტელექტუალური თუ სოციალური პროცესების განმსაზღვრელი. ის გავლენას ახდენს თავად თანამედროვეობის აღქმაზე. შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვეობის, როგორც ასეთის გაგება დროში განივრცობა. ის აღარ აღნიშნავს უშუალო აწმყოს, ქრონოლოგიურ თუ

გრამატიკულ დროს, რომელშიც მთქმელი იმყოფება, არამედ იმ სულიერ თუ სოციალურ ეპოქას, რომელიც მოდერნულმა მსოფლმხედველობამ მოიტანა თან, რომელიც ჯერაც აღიქმება თანამედროვედ და რომელსაც, ფაქტობრივად, უკვე ასწლეულზე მეტი გვაშორებს. ამიტომ უშუალო აწმყოს დასახასიათებლად საჭიროც კი ხდება ისეთი ცნების შემოტანა, როგორიცაა *პოსტთანამედროვეობა*.

მოდერნისტული ხელოვნების თანამედროვეობის იდეა ხელოვნებაში ეფუძნებოდა რეპრეზენტაციის ერთიანობას თანამედროვეობის სულიერ-შემეცნებით სამყაროში მიმდინარე მოვლენებთან – ცხოვრების ორგანიზაციის ახალ, ურბანისტულ ფორმებთან, მეცნიერულ თუ ტექნიკურ აღმოჩენებთან, რაც აღიქმებოდა თვისობრივ ცვლილებად დასავლური სამყაროს ისტორიაში. პოსტმოდერნულ ეპოქაში, შეიძლება ითქვას, მსგავსი თვისობრივი ცვლილებები არ მომხდარა, მაგრამ მოხდა მოდერნული ეპოქის პროცესების გლობალიზება. ის, რაც აღიქმებოდა როგორც თანამედროვე, ახლა გახდა უფრო მასობრივი, საყოველთაო. მართალია, პრინციპული ცვლილება მასში არ შეიმჩნევა, მაგრამ ცვლილება შეინიშნება ინტელექტუალური პოზიციების დონეზე. ეს სწორედ ის პოზიციებია, რომლებიც პოსტმოდერნიზმის ანალიტიკურ თუ კულტურულ საქმიანობას განსაზღვრავს. ამიტომ პოსტმოდერნიზმი აღიქმება, როგორც პოსტთანამედროვეობის ანალიზი სხვადასხვა დისკურსების მეშვეობით. თეორიულ-კრიტიკული თუ ესთეტიკური მოღვაწეობის უმთავრესი ამოცანა ხდება ინდივიდის პოზიცის დაფიქსირება საკუთარი დროსთან, სოციუმთან, კულტურასთან მიმართებაში. სწორედ ამ ნიშნით განსახვავდება პოსტმოდერნული ეპოქის ხელოვანისა და ინტელექტუალის პოზიცია მოდერნული პოზიციისაგან, რადგან მოდერნისტული პერიოდის კულტურა და ხელოვნება ორიენტირებული იყო ინდივიდის, სუბიექტის შინაგან მოღვაწეობაზე, სულიერ პრობლემებზე, მსოფლმხედ-

ველობრივ ძიებებზე. ადამიანი, მისი შინაგანი კონფლიქტი, შემეცნებითი და სარწმუნოებრივი კრიზისი მოდერნიზმის ძირითადი ინტერესის საგანია. გარესამყაროსთან მიმართება მოდერნიზმში ფიქსირდება იმდენად, რამდენადაც ის ინდივიდის სულიერ თავისთავადობაზე ახდენს ზეგავლენას, უპირისპირდება მის შინაგან სამყაროს. მაღალ მოდერნიზმში გარესამყარო ისახება ქაოსის, დისჰარმონიის, დეზორგანიზების სფეროდ. ის მტრული სამყაროა, მასში პიროვნება კარგავს თავის ორიენტირებს, შინაგან მდგრადობას, კარგავს სულს. სიმბოლიზმიდან მოყოლებული, ამგვარი მიმართება მატერიალურ სამყაროსთან გაიაზრება, როგორც სარწმუნოებრივი კრიზისის შედეგი – ადამიანს აღარ უგულება ღმერთი, რომელიც აქ კანონზომიერებასა და წესრიგს დაადგენს, რომელიც დაიცავს პიროვნებას მიწიერი სამყაროს ალოგიკურობისაგან. ექსპრესიონიზმიდან მოყოლებული კი აბსტრაქციონისტური ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანა ხდება პიროვნების მიერ გარემომცველი ნივთიერი სამყაროს დარღვეული ერთიანობის, სამყაროს „დამსკდარი ზედაპირის" სახეთა დაფიქსირება, რაც, რა თქმა უნდა, ავანგარდისტული ხელოვნების გამომსახველობით საქმიანობასაც განსაზღვრავს.

რამდენად იცვლება პოსტმოდერნულ ეტაპზე პიროვნების მიმართება გარესამყაროსადმი ან რა შეიძლება გამხდარიყო ამგვარი ცვლილების მიზეზი?

რასაკვირველია, ღვთის, როგორც სამყაროს მაორგანიზებელი ძალის რწმენა პოსტმოდერნულ მსოფლხედვაში არ აღმდგარა. ამიტომ უშუალოდ პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაში გარესამყარო კვლავ ისახება შინაგან წესრიგს მოკლებულ რეალობად, რომლის ქაოტურობაც პიროვნების აღქმითი პროცესის ალოგიკურობასა გამომსახველობით ფორმათა ქაოტურობაში შეიძლება გამოხატოს („შიზოფრენიული დისკურსი").[1] მეორე მხრივ კი პოსტმოდერნისტული რეპრე-

1 *ჟილ დელეზისა და ფელიქს გვატარის ორტომეულიდან კაპიტალიზმი და შიზოფრენია მოყოლებული, თანამედროვე სამყა-*

ზენტაციის ფორმები შეიძლება დაუკავშირდეს რეალობის, როგორც მაქსიმალურად ორგანიზებული სისტემის გამოხატვას და ამ მიზნით გამოყენებულ იქნას რეალისტური ხელოვნების ნორმები. მაგრამ ყველაზე ნიშანდობლივი ამ შემთხვევაში არის ის, რომ ამგვარი ორგანიზებულობის მიღმა ავტორი მოგვცემს იმის ცხად ნიშნებსაც, რომ ეს წესრიგი ყალბია, არაავთენტური, იგი არ მომდინარეობს უზენაესი ძალისაგან და სწორედ იმგვარი წესრიგია, რომელიც ტექნოლოგიური თუ სოციალურ-ეკონომიკური იარაღების მფლობელმა თანამედროვე ადამიანმა ჩაუნაცვლა უზენაეს წესრიგს. ამასთანავე, ეს ჩანაცვლება მოხდა არა ინდივიდის შინაგან სამყაროში, არამედ გარესამყაროში. ნაცვლად დარღვეული სულიერი ჰარმონიის აღდგენისა (რაც სარწმუნოებრივ მოღვაწეობას დაეფუძნებოდა), ადამიანი ცდილობს გარესამყაროს ორგანიზების ახალ-ახალი ფორმების შექმნას, ნაცვლად სულიერი ცხოველმყოფელობის მოპოვებისა ექსპერიმენტაციას ეწევა ფიზიკური სიცოცხლისუნარიანობისა და ცხოველმოქმედების მოპოვების მიზნით (სწორედ ამ ნიშნით მოექცევა ბოდრიარისათვის ადამიანის კლონირებისა თუ ცხოველებზე ექსპერიმენტების პრობლემა პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში (იხ: Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 95-

---

როს და პოსტმოდერნისტულ ტექსტს შიზოფრენიულობის მახასიათებლებით აღწერენ: „სამყარომ დაკარგა საყრდენი წერტილი. სუბიექტს დიქოტომიზაციაც კი აღარ შეუძლია, მაგრამ ის უერთდება უფრო მაღალ მთლიანობას, ამბივალენტურობას თუ ზეგანსაზღვრულობას, საკუთარი ობიექტისთვის მუდამ დამატებით განზომილებაშია. სამყარო გახდა ქაოსი, მაგრამ წიგნი სამყაროს სახედ რჩება“ (Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 6). მოვლენათა ცალსახად და საყოველთაოდ გაზიარებული მნიშვნელობის დაკარგვა, რის წინაშეც პოსტმოდერნისტული ეპოქის ადამიანი დადგა, მის მსჯელობას ამსგავსებს შიზოფრენიულ ინტერპრეტაციას: მისი „აშლილობა გულისხმობს მნიშვნელობათა გამრავლებასა და დესტაბილიზაციას, მას არ ძალუძს აღიქვას მნიშვნელობათა ზუსტი საზღვრები“ (Currie, *Postmodern Narrative Theory*, 103).

103). რეალობის ორგანიზების ახალი ფორმების მეშვეობით პოსტმოდერნულ ეპოქაში არ დაძლეულა ზოგადი სულიერი პრობლემები, სულიერი დისჰარმონია, მაგრამ, მეორე მხრივ, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება და მსოფლმხედველობა აღარ არის ორიენტირებული პრობლემათა ამ სფეროზე. სილმისეული სულიერი რეალობის წვდომისა და გააზრების ნაცვლად ინდივიდის ანალიტიკური საქმიანობა მიმართულია ხილული ზედაპირის, ორგანიზებული მატერიალური რეალობისადმი. ამ ზედაპირული სისტემის მოქმედების პრინციპებისა და ინდივიდის ცხოვრებაზე მათი ზემოქმედების შედეგების განხილვა პოსტმოდერნისტულ თეორიასა და შემოქმედებაში საკმაო ინტერესითა და აზარტით მიმდინარეობს. რა თქმა უნდა, პოსტმოდერნიზმში ინდივიდის სკეპტიკური პოზიცია თანამედროვე სოციუმის მატერიალურად ორგანიზებული სინამდვილისადმი სწორედ შინაგანი დეზორგანიზების აღქმით არის განპირობებული, მაგრამ ის არ ახდენს ამ უკანასკნელის კულტივირებას. დაუძლეველ სულიერ პრობლემებზე მითითება პოსტმოდერნისტულ დისკურში არ ითვლება კარგ ტონად, მაგრამ თავად ამ დისკურსის კრიტიკულ-ირონიულ ტონს სწორედ ეს პრობლემები განაპირობებს. თუკი მოდერნიზმში განიხილებოდა პიროვნების შინაგანი ცხოვრება და პრობლემები წარმოდგებოდა დრამატიზირებული სახით, პოსტმოდერნიზმში განიხილება სოციუმის ცხოვრება, ხოლო პრობლემები წარმოდგება ირონიზირებული სახით. ამდენად, პოსტმოდერნისტული ტიპის ინდივიდის გამომსახველობითანალიტიკური საქმიანობა ხდება უაღრესად ექსტრავერტული, გარესამყაროსადმი მიმართული, საკმაოდ კონცენტრირებულია სოციუმის, თანამედროვეობის არსებობის ფორმებზე, მათ კრიტიკულ შეფასებაზე და მათ კრიტიკულ ასახვაზე ხელოვნებაში. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ხდება კიდეც პოსტმოდერნიზმისა და მის გამოცდილებაზე აღმოცენებული თა-

ნამდროვე კულტურის კვლევების სოციალური და სულიერი, ერთგვარად მამხილებელი მისია, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში სხვა დისკურსი არ დაარღვევდა მომხმარებელთა საზოგადოების კმაყოფილ და ორგანიზებულ ატმოსფეროს, სადაც პიროვნების სურვილებისა და შინაგანი მდგომარეობის კონტროლს მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებები ახორციელებენ, რომლებიც, თავის მხრივ, გლობალური ეკონომიკის კანონთა კონტროლს ემორჩილებიან. სწორედ ამ მისიის შეგნებით უმბერტო ეკო აცხადებს, რომ საზოგადოებამ უნდა ისწავლოს, როგორ შეეწინააღმდეგოს მასმედიას; ამასთანავე, გლობალური პროცესების ცვლილებასთან ერთად ამ წინააღმდეგობის წესების შეცვლაც ხდება საჭირო; მაგალითად, 1960-1970-იან წლებში მოქმედებდა მასმედიის მოდელი, რომელიც ავტორიტეტთან, ძალაუფლებასთან ურთიერთობაზე იყო დაფუძნებული, კონტროლდებოდა ავტორიტეტის მიერ და ტექნოლოგიური საშუალებების მეშვეობით თავის შეტყობინებებს უგზავნიდა ადრესატს – იდეოლოგიური მუშაობის მსხვერპლს; ამ შემთხვევაში საკმარისი იყო, ინტელექტუალს ესწავლებინა ადრესატისათვის ამ შეტყობინებათა „წაკითხვა," გაკრიტიკება და ისინი მიაღწევდნენ კიდეც ინტელექტუალური თავისუფლების ხანას; 1990-იან წლებში კი რადიო და ტელევიზია იქცა შეტყობინებათა უკონტროლო პლურალობად, რომლისგანაც თითოეული ინდივიდი საკუთარ კომპოზიციას ქმნის დისტანციური პულტის მეშვეობით (Eco, *Travels in Hyperreality,* 148). ამგვარად, ცხადია, რომ 1960-იან წლებში დაწყებული პოსტმოდერნული პროცესების ინტენსიფიკაციასთან ერთად მასმედიის, იდეოლოგიის, გლობალური ეკონომიკის ზეგავლენა პიროვნებასა თუ საზოგადოებაზე სრულიად უპიროვნო, უმართავი, დაუძლეველი ხდება და სულ უფრო და უფრო ძნელია იმის განსაზღვრა, თუ რა ძალის კონტროლს ემორჩილება ადამიანი. სწორედ ამიტომ, ძალაუფლებისა და კონტროლის პრობლემებს პოსტმოდერნისტული თეორია საკ-

მაოდ ვრცლად აანალიზებს. მეორე მხრივ კი მაკონტროლებელი და მტრული გარეშე ძალის თემა, იქნება ეს მედია, ხელისუფლება, რობოტები თუ რომელიმე კოსმოსური ცივილიზაცია, ფართოდ მუშავდება პოპკულტურაშიც, განსაკუთრებით ჰოლივუდის მძაფრსიუჟეტიან ფილმებში, რომლებშიც, საზოგადოდაც, ფაბულურ მასალად ხშირად გამოიყენება პოსტმოდერნისტული იდეები.[1] შეიძლება ითქვას, რომ ინდივიდის ექსტრავერტული საქმიანობა პოსტმოდერნის ეპოქაში თავდაცვით სახეს იძენს, ამ გზით იგი იცავს ადამიანის შინაგან ავტონომიას, მის უფლებას, გამოუცალკევდეს, შეაფასოს, გააანალიზოს მასობრივი, გლობალიზებული, დეპერსონალიზებული სოციალური რეალობა და, შესაძლოა, პერსონალიზაციის გზით განახორციელოს ჰუმანიზაციის ამოცანაც. პიროვნების ამგვარი მიმართება სამყაროსადმი განსაზღვრავს კიდეც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის მსოფლმხედველობრივ ფონს. როგორც ბრაიან მაკჰეილი აღნიშნავს, მოდერნისტული მწერლობის ეპისტემოლოგიური პრობლემები პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში ონტოლოგიური პრობლემებით იცვლება: „მოდერნისტული პროზის დომინანტა ეპისტემოლოგიურია. ანუ, მოდერნისტული პროზა განავითარებს სტრეტეგიას, რომელიც უკავშირდება და გამოკვეთს ამგვარ კითხვებს: „როგორ უნდა გავიაზრო ის სამყარო, რომლის ნაწილიც ვარ? ან კი რა ვარ მე ამ სამყაროში?“ [...] პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის დომინანტა კი ონტოლოგიურია. ანუ, პოსტმოდერნისტული პროზა განავითარებს სტრატეგიას, რომელიც უკავშირდება და გამოკვეთს იმგვარ კითხვებს, რომელთაც დიკ ჰიგინსი „პოსტ-კოგნიტურს“ (პოსტ-შემეცნებითს) უწოდებს: „რა სამყაროა ეს? რა უნდა მოვუხერხო მას? ჩემმა რომელმა „მემ“ უნდა მოახერხოს

1 მაგალითად, ფილმში *მატრიცა* (1999, რეჟ. ძმები ვაჩოვსკები) რეალობა, როგორადაც მას ადამიანთა უმრავლესობა აღიქვამს, მხოლოდ სიმულაციაა, ხოლო ადამიანთა ცხოვრებას გონიერი მანქანები აკონტროლებენ.

ეს?" სხვა ტიპიური პოსტმოდერნისტული კითხვები უკავშირდება თავად ლიტერატურული ტექსტის ონტოლოგიას ან იმ სამყაროს ონტოლოგიას, რომელსაც იგი ასახავს. მაგალითად: რა არის სამყარო; რა სახის სამყაროები არსებობს, როგორ არიან აგებულნი და რით განსახვავდებიან ერთმანეთისაგან? რა ხდება, როცა განსხვავებული სამყაროები ერთმანეთს უპირირსპირდებიან, ან როცა მათ შორის საზღვრები დაირღვევა? რა სახისაა ტექსტის არსებობა, და რა სახისაა სამყაროს (ან სამყაროთა) არსებობა, რომელსაც იგი ასახავს? როგორი აგებულებისაა ასახული სამყარო?" (Mchale, *Postmodernist Fiction* 9-10, 26). ამგვარად, ბრაიან მაკჰეილი პოსტმოდერნისტული მწერლობის ტიპოლოგიურ, განმსაზღვრელ ნიშნად მიიჩნევს სწორედ მსოფლმხედველობრივ-შემეცნებითი პრობლემებისადმი მიმართებას. მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმზე გარდამავალი ზღვარიც გადის, უწინარესად, შემეცნებით პრობლემებზე და ამ პრობლემისადმი ტექსტის მიმართებაზე. „ნიშანდობლივია, რომ არსებობს ერთგვარი შინაგანი ლოგიკა ან შინაგანი დინამიკა, რომელიც განაპირობებს დომინანტის ცვლილებას მოდერნისტულიდან პოსტმოდერნისტულ მწერლობამდე. ძნელადასატანი ეპისტემოლოგიური განუსაზღვრელობა იქცევა ონტოლოგიური პლურალობისა და არასტაბილურობის განსაზღვრულ წერტილად. მეტისმეტად შორსმიმავალი ეპისტემოლოგიური კითხვები ონტოლოგიურ კითხვებში გადაიზრდება. ამავე პრინციპით, მეტისმეტად შორსმიმავალი ონტოლოგიური კითხვები ეპისტემოლოგიურ კითხვებად იქცევა – თანმიმდევრობა არის არა ლინეარული და ერთმხრივი, არამედ ორმხრივი და ურთიერთგარდამავალი" (ibid. 26). სწორედ ამ ნიშნით შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ მსოფლმხედველობათა, ისე გამომსახველობით პრინციპთა ურთიერთმიმართება და ურთიერთგანპირობებულობა. პოსტმოდერნიზმი, როგორც სულიერ-შემეც-

ნებითი და რეპრეზენტაციული ეტაპი, მოდერნისტულ არეალშივე მზადდება. მოდერნიზმის პრობლემები გამწვავებისა თუ დროში ხანგრძლივობის გარკვეულ ზღვარზე თვისობრივად გადაიზრდებიან პოსტმოდერნისტულ პრობლემებში, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს ცვლილება არ არის შეუქცევადი და საბოლოო, და არ ნიშნავს წინარე პრობლემათა დაძლევასა თუ გადაწყვეტას. სწორედ ამიტომ შეიძლება შევხვდეთ პოსტმოდერნისტულ ეპოქაშიც ისეთ ტექსტებს, რომლებიც თემატური ან სტილური ნიშნით მოდერნიზმის არეალს უბრუნდება, ან, უფრო ზუსტად, სწორედ ამიტომ შეიძლება ვიმსჯელოთ მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ არეალთა ერთგვარ მთლიანობაზე. მკვლევარები ხშირად არც კი მიიჩნევენ პოსტმოდერნიზმს ახალ პარადიგმად. მაგალითად, ლინდა ჰათჩონს ამის არგუმენტად მოჰყავს მისი წინააღმდეგობრიობა და ის, რომ პოსტმოდერნიზმი მუშაობს იმავე სისტემათა ფარგლებში, რომელთა დარღვევასაც ცდილობს (Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism*, 4-5).[1] ამგვარი სისტემებია, უწინარესად, რა თქმა უნდა, მოდერნიზმი, ასევე რეალიზმი, კლასიკური ხელოვნება, შუა საუკუნეების ხელოვნება. თუკი მოდერნიზმმა თავად შექმნა და განსაზღვრა საკუთარი სამუშაო სისტემა (როგორც მსოფლმხედველობრივ, ისე ესთეტიკურ პლანში), პოსტმოდერნიზმი, ფაქტობრივად, ისე სარგებლობს ამ მემკვიდრეობით, რომ აღარ მიიჩნევს მას უნიტარულ სისტემად. პოსტმოდერნისტული ტექსტი შეიძლება იქმნებოდეს და იკითხებოდეს არა მხოლოდ ერთი, არამედ რამდენიმე განსხვავებული სისტემის ფარგლებში ისე, რომ არც ერთისადმი არ ამჟღავნებდეს ერთგულებას ან ცალსახა მიმართებას. ნებისმიერი ესთეტიკური თუ სააზროვნო სისტე-

1 ამავე დროს, თავად ლინდა ჰათჩონიც აცხადებს, რომ იმას, რაც ხდება პოსტმოდერნიზმში და რასაც სხვადასხვაგვარად განიხილავენ, ღრმა ფესვები აქვს ჩვენს კულტურაში, ყველაზე მძლავრი კი – რომანტიზმსა და მოდერნიზმში (Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, 3)

მისადმი იგი მომხმარებლურ და არაშემოქმედებით დამოკიდებულებაშია. იგი მხოლოდ მოიხმარს იმ სისტემათა პრინციპებს, რომლებიც თავად არ შეუქმნია. ამგვარად, პოსტმოდერნზმი, მოდერნიზმისაგან განსახვავებით, საკმაოდ შემწყნარებლურია კიდეც იმ ესთეტიკური პრინციპებისადმი, რომლებიც განსხვავებულ სისტემათა ფარგლებში ყალიბდებოდა, რადგან არც ერთ პრინციპს არ მიმართავს აბსოლუტურობის მოთხოვნით. ჟან ფრანსუა ლიოტარის მიხედვით სწორედ რეპრეზენტაციული მცდელობებისადმი იმედგაცრუება და, ამავე დროს, ამ მცდელობების გაგრძელების გარდაუვალი სურვილი განსაზღვრავს პოსტმოდერნიზმს. თუკი მოდერნისტული ხელოვნება მთელს თავის ექპერტიზას ახმარდა „იმ ფაქტის წარმოჩენას, რომ წარმოუჩენელი არსებობს", თუკი ის ცდილობს „დაგვანახოს, რომ არის რაღაც, რასაც ადამიანი ჩასწვდება, მაგრამ ვერ დაინახავს და ვერც დაგვანახებს", მაშინ „პოსტმოდერნი იქნება ის, რაც მოდერნში წარმოგვიჩენს წარმოუჩენელს თავად წარმოჩენაში; ის, რაც თავად უარყოფს სრულყოფილი ფორმის ნუგეშს და გემოვნებათა თანხმობას, რაც შესაძლებელს გახდიდა მიუწვდომლის ნოსტალგიის კოლექტიურ გაზიარებას; ის, რაც ისწრაფვის ახალ-ახალი გამოთქმისკენ არა სიამოვნების მიზნით, არამედ გამოუთქმელობის კიდევ უფრო ძლიერი გრძნობის გადმოსაცემად" (ლიოტარი, *პასუხი კითხვაზე, რა არის პოსტმოდერნიზმი?* 201, 203). გამოუთქმელობის, რეპრეზენტაციული კრიზისის მოდერნიზმისეული განცდა პოსტმოდერნიზმში ნებისმიერი გამომსახველობითი სისტემისადმი შემწყნარებლური დამოკიდებულებით სრულდება სწორედ იმიტომ, რომ ამ ეპოქის ხელოვნება წინასწარ არის შეგუებული ამ სისტემებში იმედგაცრუებას, გამომსახველობითი მიზნების წინაშე მარცხს. ყოველივე ეს განაპირობებს პოსტმოდერნიზმის, როგორც მიმართულების *ეკლექტიზმს*, რაც შეიძლება შესამჩნევი იყოს

თვით ცალკეულ ტექსტთა ფარგლებშიც.[1] რაც მთავარია, ამგვარი პლურალობისა და ცვალებადობის გამო, ფაქტობრივად, არც განისაზღვრება პოსტმოდერნიზმის ერთიანი ესთეტიკური, სტილურ-პოეტიკური სისტემა და ამ მოვლენის ფარგლებში მოექცევიან ისეთი ურთიერთგანსხვავებული ტექსტები, რომელთაც არ აერთიანებთ რაიმე მსოფლმხედველობრივი ან ესთეტიკური პრინციპები. ამავე მიზეზით პოსტმოდერნიზმში, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, არ ჩამოყალიბდა ცალკეული გამოკვეთილი სკოლები და მიმდინარეობები, რომელთა წარმომადგენლები ერთად შექმნიდნენ საკუთარ სამუშაო პრინციპებს და დაიცავდნენ მათდამი ერთგულებას. ამ ფონზე, ფაქტობრივად პოსტმოდერნულობის განმსაზღვრელ ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ, უწინარესად, ავტორის გარკვეული პოზიცია რეალობისდმი, რეპრეზენტაციისადმი, შემეცნებითი ან ესთეტიკური ტრადიციისადმი, მის წინაშე არსებული სისტემებისადმი. ამასთანავე, ავტორი ეძებს არა ერთ რომელიმე, მისთვის მისაღებ სამუშაო სისტემას, არამედ საკუთარ პოზიციას ამ სისტემებისადმი. სწორედ ამიტომ ეს პოზიცია შეიძლება იყოს საკმაოდ წინააღმდეგობრივი. პოსტმოდერნიზმი ერთდროულად იღებს და გადააფასებს კიდეც მსოფლმხედველობრივ თუ გამომსახველობით პრინციპებს. ამიტომ პოსტმოდერნიზმში ხელოვანისათვის აღარ არსებობს თავსმოხვეული პრინციპები, ანუ ისეთი პრინციპები, რომელთაც რომელიმე ავტორიტარული სისტემა მოახვევდა თავს, რადგან ამ ეპოქაში არც ერთი ესთეტიკური სისტემა აღარ არის ავტორიტეტული. ამავე დროს არც თავად პოსტმოდერნიზმი აცხადებს თავს ავტორიტარულ სისტემად, რადგან ეჭვით უყურებს ყოველგ-

1 განსხვავებულ სისტემათა შორის არჩევანის თავისუფლება იწვევს კიდეც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურული, ფერწერული თუ არქიტექტურული ტექსტების ეკლექტურობას. მადან სარუპი აცხადებს, რომ „ეკლექტიზმი არჩევანის მქონე კულტურის ბუნებრივი ევოლუციის შედეგია“ (Sarup, *Identity, Culture*, 98).

ვარ ცალკეულ პრინციპს თუ მათი ერთიანობის შესაძლებლობის, თავად სისწორისა და უნივერსალობის იდეას. ანალოგიურია პოსტმოდერნიზმის დამოკიდებულება ტრადიციული ესთეტიკური სისტემისადმი. მაშინაც კი, როცა ხელოვანი საკმაოდ თანმიმდევრულადაც სარგებლობს ამ სისტემის პრნციპებით, ის არ იღებს მას როგორც ნორმას. ტრადიციული სისტემა მხოლოდ ერთ-ერთი, თანაბარუფლებიანი, უფრო ზუსტად კი თანაბრად უუფლებო სისტემაა. თუკი მოდერნისტულ ხელოვნებას საკუთარი ესთეტიკის დასამკვიდრებლად ნამდვილი ბრძოლა მოუხდა კლასიკურ რეპრეზენტაციასთან, პოსტმოდერნიზმი აღარ საჭიროებს ამგვარ უკიდურეს ზომებს. ტრადიციული ესთეტიკა, ისევე როგორც კლასიკურად მიჩნეული ხელოვნების მემკვიდრეობა პოსტმოდერნიზმის პოზიციიდან აღარ უკავშირდება ტრადიციის, ნორმის, ნიმუშის, ეტალონის იდეებს, თუმცა, შესაძლოა, დასავლური კულტურის სივრცეში ის მაინც აღიქმება ტრადიციულ ესთეტიკურ სისტემად. საყურადღებოა, რომ დასავლურ სამყაროში კლასიკურ, ტრადიციულ ესთეტიკურ-რეპრეზენტაციულ სისტემად რჩება ის სისტემა, რომელიც შეიქმნა და განვითარდა ანტიკურ სამყაროში და აღდგა რენესანსის ეპოქაში. რასაკვირველია, საუკუნეების მანძილზე ამ ტრადიციას განსხვავებული ფორმით განაახლებდნენ განსხვავებული მიმდინარეობანი, იქნებოდა ეს კლასიციზმი თუ რეალიზმი. ყოველი ახალი გამომსახველობითი ეპოქა დასავლური კულტურის ისტორიაში ამა თუ იმ სახით მაინც ინარჩუნებდა მიმართებას ანტიკურ ესთეტიკასთან. მიუხედავად იმისა, რომ მოდერნიზმმა, უკიდურესი ფორმით კი, რა თქმა უნდა, ავანგარდიზმმა მოინდომა საბოლოოდ განდგომოდა ამ ესთეტიკურ სისტემას (რაც განსაკუთრებით რადიკალური სახით გამოვლინდა მარინეტის ცნობილ მოწოდებებში მუზემების, ბიბლიოთეკების, ზოგადად, მთელი კულტურული მემკვიდრეობის განადგურებისა), ის მაინც განაგრძობს აქტივობას პოსტმოდერნიზმის

ეპოქაში. ესთეტიკურ ფასეულობებად რჩება კლასიკური ხელოვნების ქმნილებანი. რეალისტური თუ მასობრივი ხელოვნების ფარგლებში კი, ფაქტობრივად, ესთეტიკურ ნორმებად რჩება კლასიკური რეპრეზენტაციის პრინციპები. რასაკვირველია, პოსტმოდერნიზმის პოზიციიდან ეს პრინციპები აღარ წარმოადგენს ნორმას, მაგრამ მათ მაინც ვხვდებით პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში, თუმცა ხაზგასმულია ისიც, რომ ამჯერად ხელოვანი, უბრალოდ, მანიპულირებს მათით და მოაქცევს მათ საკუთარი ესთეტიკის სისტემაში, ნაცვლად იმისა, რომ თავად მოექცეს კლასიკური სისტემის ფარგლებში. მაგალითად, პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის ერთ-ერთ გამომსახველობით ხერხად იქცა კლასიკური (ანტიკური) ხუროთმოძღვრების დეტალების გამოყენება, მათი კომბინირება და, რაც მათავარია, მათი წარმოდგენა განსხვავებულ, არაავთენტურ სტილურ კონტექსტში. ასეთ შემთხვევაში აქცენტირებულია, რომ ავტორი მიმართავს სწორედ ცალკეულ დეტალებს და არა მთელს ესთეტიკურ სისტემას. დანაწევრებულ ფორმებს იგი უქვემდებარებს საკუთარ გამომსახველობით ინტერესს და მისი ერთ-ერთი ამოცანა ხდება კიდეც იმის მითითება, რომ წარსულის ესთეტიკური მემკვიდეობა პოსტმოდერნიზმში ცოცხლობს დეცენტრალიზებული, დენატურალიზებული სახით.[1]

---

1 პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის თეორეტიკოსის, ჩარლზ ჯენქსის მიხედვით საბაზრო მრავალფეროვნება, შესაძლოა, არ იყოს პოლიტიკური ტოლერანტობის პოსტმოდერნისტული იდეალის ხორცშესხმა, თუმცა ის ძლევს ერთი რომელიმე კულტურული მოდელის – კლასიკურის, ნაციონალურის თუ მოდერნულის – დომინირებას. [...] პოსტმოდერნისტული შენობა არის ჰიბრიდი, რომელიც ახდენს სხვადასხვა პერიოდების – წარსულის, აწმყოს, მომავლის – აღრევის დრამატიზებას, რათა შექმნას მინიატურული „დროის ქალაქი", ის ეფუძნება მრავლობით კოდებს, აერთიანებს თანამედროვე ტექნოლოგიას და ლოკალურ კულტურას მისთვის დამახასიათებული ორმაგი კოდირების სტილით (Jencks, *The Story of Post-Modernism*, 9).

სწორედ ასევე მანიპულირებს პოსტმოდერნიზმი კლასიკური შემოქმედებითი მემკვიდრეობით. კლასიკური ხელოვნების შედევრები პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში კარგავენ ნორმისა და იდეალის ავტორიტეტს და, ფაქტობრივად, განიხილებიან, როგორც მასობრივი ხელოვნების ნიმუშები. პოსტმოდერნიზმი აღარ ებრძვის ამ ავტორიტეტს, რადგან თავისუფალია სწორედ ავტორიტეტულობის ზეგავლენისაგან – ეს თავისუფლება ჯერ კიდევ მოდერნიზმის მიერ იქნა მიღწეული. ამიტომ წარსულის შედევრი პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში შეიძლება მოწოდებული იქნას ირონიზირებული ფორმით, როგორც ბანალური, ყველასთვის მისაწვდომი და გასაგები ესთეტიკური ფესეულობა. ამ თვალსაზრისით მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის დამოკიდებულება კლასიკური მემკვიდრეობისადმი სრულიად განსხვავებულია. მაგალითად, მარსელ დიუშანის ულვაშებმიხატული მონა ლიზა (1919) წარმოადგენს ღრმად გააზრებულ ავანგარდისტულ ესთეტიკურ აქტს, რომლითაც ავანგარდი გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას კლასიკური რეპრეზენტაციული ტრადიციისადმი და, ზოგადად, ტრადიციული მემკვიდრეობისადმი: კლასიკა აღარ აღიქმება აბსოლუტურ ფასეულობად და მისი გამომსახველობითი მიღწევები თანადროულ გამომსახველობით მიზნებთან შესაბამისობაში აღარც კი აღიქმება რაიმე მიღწევად. მაგრამ პოსტმოდერნულ ეპოქაში მონა ლიზა, რომელიც სარეკლამო სურათზე პიცას მიირთმევს, წარმოადგენს, უბრალოდ, მომხმარებლურ, კომერციულ აქტს (რომელიც, თავისთავად, ესთეტიკური ზემოქმედების პრინციპით მოქმედებს). კლასიკურ კულტურულ მემკვიდრეობაზე პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში არავინ ამბობს უარს, მაგრამ, საჭიროებისამებრ, მაღალი კულტურა შეიძლება გამოყენებული იყოს სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში. ამავე დროს, ნიშანდობლივია სწორედ ის, ამ კონტექსტში აღარ მჟღავნდება მისდამი ამაღლებული დამოკიდებულება. მაგრამ, ამას-

თანავე, თანამედროვეობა მაინც ცხადდება ამ კულტურის მემკვიდრედ. უშუალოდ პოსტმოდერნისტი ავტორის მიერაც კლასიკური ხელოვნების შედევრებზე მითითება შეიძლება მოხდეს საკუთარი გამომსახველობითი პოზიციის შესაბამისად. თუკი ავანგარდში ახალი რეპრეზენტაციის ასამოქმედებლად აუცილებელი იყო კლასიკური ხელოვნების მიღწევების ანულირება, პოსტმოდერნიზმში ავტორის გამომსახველობითი ამოცანის შესასრულებლად შეიძლება საჭირო გახდეს ამ მიღწევების დამცრობა. უფრო ზუსტად, დამცრობა აღარც კი წარმოადგენს ავტორის მიზანს. კლასიკური ხელოვნების ავთენტური მისიის შეცვლა, რასაკვირველია, შეიძლება აღიქმებოდეს დამცრობად, მაგრამ მხოლოდ ამავე ავთენტურ კონტექსტში. პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში კი ამ მემკვიდრეობთ მანიპულირება არ გაიაზრება ავტორის პერსონალურ შემოქმედებით ამოცანად. მეორე მხრივ კი ეს კონტექსტი თავადვე წარმოგვიდგენს ნებისმიერ ფასეულობას როგორც დამცირებულს და გადაფასებულს. ამაღლებული სულიერი მისიის ნაცვლად შედევრები განსხვავებული მისიით წარმოდგებიან: მათზე მითითება ხდება იმ მიზნით, რომ ხაზგამული იქნას რაიმე ამაღლებული იდეის ამაოება, ან, უბრალოდ, ირონიული ფორმით ნაჩვენები იქნას ყოფიერი იდეების რეალურობა და კომფორტულობა წარსულის ამაღლებულ იდეალებთან შედარებით. რასაკვირველია, პოსტმოდერნულ ეპოქაში კლასიკისადმი ამგვარი დამოკიდებულება მოდერნიზმის მიერ მოპოვებული გამომსახველობითი უფლებების უშუალო შედეგია. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თავად მოდერნიზმის, განსაკუთრებით კი მაღალი მოდენიზმის შედევრებიც შეიძლება მოექცნენ კლასიკური, წარსულისაგან მემკვიდრეობით მიღებული შედევრების სიაში, ანუ გამოცხადდნენ შეუვალ ავტორიტეტებად, რომელთაც აღარავინ ეპყრობა როგორც ავტორიტეტს. მოდერნისტული მემკვიდრეობა პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში უკვე წარსულის ზოგად სივრცეში ექცევა,

მოდერნიზმის გამომსახველობითი სითამამე ან ავანგარდის აგრესიაც გარდასული მოვლენა ხდება. მოდერნიზმის სისტემას პოსტმოდერნიზმი ისევე არღვევს, როგორც ნებისმიერ სხვა კულტურულ სისტემას, ხოლო მოდერნიზმის ესთეტიკური პრინციპებით ან მისი ესთეტიკური მიღწევებით ისევე მანიპულირებს, როგორც ნებისმიერი გარდასული ეპოქის შედევრებით. შეიძლება ითქვას, რომ თავად შედევრის, ანუ წარმატებით განხორციელებული გამომსახველობითი საქმიანობის იდეა ხდება პოსტმოდერნიზმში მანიპულირების საგანი, რაც, თავისათავად, ირონიზირების განცდასაც აღძრავს.

ირონია მართლაც წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად ემოციურ ფონს. აქ არაფერი არ მიეწოდება რეციპიენტს პირდაპირი ფორმით, ანუ არაფერი არ იქმნება შინაარსთან პირდაპირ შესაბამისობაში. ყოველი მხატვრული სახე, ყოველი მხატვრული განაცხადი გაიაზრება იმავე ესთეტიკურ და სააზროვნო სისტემებთან ფარულ თუ აშკარა, ირონიულ წინააღმდეგობაში, რომლის ფარგლებშიც თავად მოქმედებს. ზოგადი თვალსაზრისითაც, აღარ არსებობს ერთი შინაარსი, ერთი სათქმელი, რომელიც შესაბამისობაში იქნებოდა ერთ ჭეშმარიტ იდეურ სისტემასთან, აბსოლუტურ ჭეშმარიტებასთან. ეს ლოგიკური შედეგია სისტემათა იმ პლურალობისა, რომლის ვითარებაშიც განაგრძო არსებობა ხელოვნებამ მოდერნიზმის მიერ აღიარებული და გამოკვეთილი სულიერ-სოფლმხედველობრივი კრიზისის შემდეგ. მოდერნისტულ ეპოქაში კრიზისი უკავშირდებოდა უწინარესად ერთ სფეროს, სარწმუნოებრივ სისტემას. შემეცნების, რაციონალური აზროვნების, გამომსახველობის ყველა სხვა დასავლურ სისტემას მოდერნიზმის მიერ უნდობლობა გამოუცხადდა იმდენად, რამდენადაც მათ დაარღვიეს სარწმუნოებრივი სისტემის უნიტარულობა და, თავის მხრივ, ვერ შექმნეს დამაჯერებული, სრულყოფილი სისტემები. მოდერნისტული ხელოვნებისა და მსოფლმხედველობის კრიზისუ-

ლობა ვლინდება სწორედ იმდენად, რამდენადაც ამ ეპოქის ადამიანი ისურვებდა, მაგრამ ძალა აღარ შესწევს აღადგინოს სარწმუნოებრივი სისტემის მთლიანობა, საკუთარი ერთიანობა სარწმუნოებრივ სივრცესთან. რა თქმა უნდა, პოსტმოდერნულ ეპოქაში არ აღმდგარა რომელიმე სისტემის პრიორიტეტი. პირიქით, დაშვებული იქნა ყველა ურთიერთგანსხვავებული სისტემის არსებობა რომელიმე მათგანის ჭეშმარიტების რწმენისა და, შესაბამისად, პრიორიტეტულობის გარეშე. ამიტომ ხელოვანი, რომელიც ნებისმიერი მათგანის ფარგლებში მოქმედების უფლებას აძლევს თავს, ყოველი მათგანისადმი უნდობლობითა და ირონიით არის განწყობილი. სწორედ ამიტომ, სტიუარტ სიმის თანახმად, პოსტმოდერნული კულტურის კრიტიკული ისტორია ირონიისა და კრიზისის ცნებების ფონზე იწერება (Sim, *Irony and Crisis,* 253). ფრედრიკ ჯეიმსონი კი პოსტმოდერნისტული ირონიის ფილოსოფიურ იდეოლოგიას აინშტაინის ფარდობითობის თეორიის ვულგარულ ათვისებას ადარებს (Jameson, *Postmodernism,* 412). ფარდობითობის პრინციპით ამ შემთხვევაში გააზრებულია ყოველგვარი ცოდნის, ყოველგვარი სისტემის, სამყაროს აღქმისა თუ ასახვის ყოველგვარი ფორმის არააბსოლუტურობა. პოსტმოდერნისტულ პერიოდში „ირონისტები აცნობიერებენ სამყაროში ჩვენი არსებობის შემთხვევითობასა და სიმყიფეს და ამიტომ ვერ იღებენ დიდ ნარატივთა განაცხადებს მეტისმეტად სერიოზულად. მათ იციან, რომ სხვა აღწერები, სხვა ნარატივები მათთვის ყოველთვის მისაწვდომია“ (Sim, *Irony and Crisis,* 71). თავისთავად პოსტმოდერნული ეპოქა ჟან ფრანსუა ლიოტარმა განსაზღვრა, როგორც ეპოქა, რომელშიც დასრულდა „ისტორიის ფილოსოფიის *დიდი ნარატივები*“ (დიდი მონათხრობები ან *მეტანარატივები*), მძლავრი მსოფლმხედველობრივ-იდეოლოგიური სისტემები, რომელთა მიხედვითაც ხდებოდა „ადამიანისეულ და არაადამიანისეულ სამყაროთაგან მომდინარე მოვლენათა მასის ორგანიზება,

მათი მიმართვით კაცობრიობის უნივერსალური არსებობის იდეისადმი" (Lyotard, *Postmodern Explained,* 24). დასავლური სამყაროს ისტორიაში ლიოტარი გამოჰყოფს რამდენიმე დიდ ნარატივს, რომლებიც „ცდილობდნენ ამ მოვლენათა ორგანიზებას: ქრისტიანული ნარატივი – პირველცოდვის გამოსყიდვით სიყვარულის მეშვეობით; განმანათლებლობის ნარატივი – ემანსიპაციით, უმეცრებისა და მორჩილების დაძლევით ცოდნისა და თანაბარუფლებიანობის მეშვეობით; სპეკულატიური ნარატივი – უნივერსალური იდეის რეალიზაციით კონკრეტულის დიალექტიკის მეშვეობით; მარქსისტული ნარატივი – ემანსიპაციით ექსპლუატაციისა და გაუცხოებისაგან შრომის სოციალიზაციის მეშვეობით, კაპიტალისტური ნარატივი – სიღარიბისაგან დახსნით ტექნოინდუსტრიული განვითარების მეშვეობით. [...] [თითოეული მათგანი უკავშირდებოდა] უნივერსალური თავისუფლების, მთელი კაცობრიობის მიზანთა ხორცშესხმის იდეებს" (ibid. 25). დიდ ნარატივთა დასასრული თავისთავად გულისხმობს დიდი, ზოგადი, უნივერსალური იდეების დასასრულს, ადამიანის მიერ მათი მოძიებისა და ხორცშესხმის მცდელობაზე უარის თქმას, იმედგაცრუებას. სწორედ ამიტომ არ იქმნება პოსტმოდერნულ ეპოქაში რომელიმე ახალი სისტემა. ლიოტარისათვის საზოგადოდაც საკითხავია, შეგვიძლია თუ არა ჩვენ დღეს განვაგრძოთ უნივერსალური იდეის საფუძველზე მოვლენათა ორგანიზება (ibid. 25). „პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებაში, პოსტმოდერნისტულ კულტურაში ცოდნის ლეგიტიმაციის საკითხი სხვაგვარად არის ფორმულირებული. დიდმა ნარატივებმა დაკარგეს დამაჯერებლობა, იმისდა მიუხედავად, თუ უნიფიკაციის რომელ მოდელს იყენებენ, იმისდა მიუხედავად, ეს სპეკულატიური ნარატივია თუ ემანსიპაციისა" (Lyotard, *Postmodern Condition,* 37). ამიტომ პოსტმოდერნისტული ირონია მიმართულია როგორც წარსულის დასრულებული მეტანარატივებისადმი, ისე მათი აღდგენის

ნებისმიერი მცდელობისადმი, რამდენადაც ამგვარი მცდელობები შეიძლება დაეყრდნოს მხოლოდ ავტორიტარულობას, ძალაუფლებას, ტერორს. ამავე ძალებს ეყრდნობა პოსტინდუსტრიულ სამყაროში მოვლენათა ორგანიზების ახალი, არა იდეური, არამედ იდეოლოგიური სისტემები, რომლებიც თავიანთ იარაღად იყენებენ ეკონომიკურ და ტექნოლოგიურ მიღწევებს. ამდენად, ირონია, როგორც მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, პოსტმოდერნიზმში ეწინააღმდეგება როგორც წარსულის, ისე თანამედროვეობის რომელიმე სისტემის ავტორიტეტს, რადგან არც ერთი მათგანი არ ესახება უნივერსალურ, სანდო, იმედისმომცემ რეალობად.

მაგრამ ირონია პოსტმოდერნიზმში ვლინდება არა მხოლოდ მსოფლმხედველობრივ, არამედ ესთეტიკურ დონეზეც, როგორც ესთეტიკური კატეგორია. ეს ორი დონე ურთიერთდაკავშირებულია იმდენად, რამდენადაც ერთმანეთს უკავშირდება ადამიანის სულიერ-შემეცნებითი და გამომსახველობითი საქმიანობა. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში ირონიზაციას ექვემდებარება, ერთი მხრივ, არსებული ესთეტიკური სისტემები (რომელთა ფარგლებშიც ეს ხელოვნება მაინც მუშაობს), მეორე მხრივ კი, ბუნებრივია, თავისთავად რეპრეზენტაციის იდეა, ავტორის მიერ თავისი სათქმელის სრულფასოვანი გამოთქმის შესაძლებლობა. რა თქმა უნდა, ამ შესაძლებლობაში დაეჭვება არ წარმოადგენს უშუალოდ პოსტმოდერნისტულ პოზიციას, რამდენადაც ეს პოზიცია მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმის ეტაპიდან მომდინარეობს. არც ავტორის მიერ თავისივე ტექსტისადმი ირონიული მიმართება გვევლინება პოსტმოდერნისტულ ნოვაციად, რადგანაც შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ მიმართების დაფიქსირებით დაიწყო XX საუკუნის ხელოვნების ისტორიაში მაღალი მოდერნიზმიდან ავანგარდიზმზე გადასვლა. მაგრამ ამ ეტაპზე ავტორი ახდენდა, უწინარესად, საკუთარი ტქსტის, საკუთარი ინდივიდუალური შესაძლებლობების ირონიზირე-

ბას სათქმელის სრულფასოვნად გამოთქმის შეუძლებლობის განცდით. პოსტმოდერნიზმში კი ირონია მიმართულია არა იმდენად საკუთარი ტექსტისადმი, არა იმდენად ავტორის ინდივიუალური შესაძლებლობებისადმი, არამედ ზოგადად გამომსახველობითი ტრადიციისადმი, ესთეტიკური სისტემებისადმი. რეპრეზენტაციული მიზნების მიუღწევლობა აღარ აღიქმება როგორც უშუალოდ ინდივიდის ან მისი დროის შინაგანი არასრულფასოვნების შედეგი, როგორადაც ამას აღიქვამდა მოდერნისტული ეპოქის ხელოვანი. პოსტმოდერნიზმში ეს, შესაძლოა, ნებისმიერი ეპოქის, ნებისმიერი ესთეტიკური სისტემის, ნებისმიერი ინდივიდის მცდელობათა არსებობის ფორმადაც გამოცხადდეს. ყოველ შემთხვევაში, შეიძლება აღიარებული იქნას, რომ გარკვეულ ეტაპზე, ამა თუ იმ მხატვრული სისტემის ფარგლებში, კიდეც ხდებოდა სათქმელის სრულფასოვნად გამოთქმა, სიტყვისა და სათქმელის შესაბამისობით, მაგრამ პოსტმოდერნულ ხანაში ანაქრონიზმია თავისთავად ამ მიზნის დასახვა მისი ტრადიციული ფორმით. ამიტომ, ერთი მხრივ, ინდივიდი თავისუფლდება ბრალეულობის შეგრძნებისაგან, მეორე მხრივ კი თავად ეს პრობლემა წარმოჩნდება ნაკლებ დრამატიზირებული სახით, როგორ ბუნებრივი ესთეტიკური საკითხი, პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის კანონზომიერი მახასიათებელი. გამომსახველობითი პრობლემებისადმი ამგვარი მიმართების შედეგად ამჯერადაც ხდება ხელოვანის ექსტრავერტული პოზიციის დაფიქსირება, ხოლო ამ პრობლემის გადაწყვეტის გზების ძიებას იგი მიჰყავს მრავალფეროვანი შესაძლებლობების, ირონიზირებული მხატვრული სვლების აღმოჩენამდე. როგორც იჰაბ ჰასანი აღნიშნავს, მოდერნისტული ხელოვნების უკიდურესი წერტილი, რომელიც მდუმარებით მთავრდება და რომლის მეტაფორაც სწორედ მდუმარება ხდება, „წარმოადგენს პრელუდიას პოსტმოდერნიზმისათვის. ამგვარი მომენტის შემდეგ, როცა სამყარო აუტანელი ხდება, გონებას შეუძლია მიმართოს რა-

დიკალურ ირონიას, რათა წარმოაჩინოს ხელოვნება მის უკიდურეს ზღვარზე" (Hassan, *The Postmodern Turn,* 10). უმბერტო ეკოც ანალოგიური თანმიმდევრობით გაიაზრებს ირონიული მომენტის აქტუალობას. მისთვის ირონია ხდება მეტალინგვისტული თამაში, რომლითაც პოსტმოდერნიზმმა გააგრძელა არსებობა ავანგარდიზმის გამომსახველობითი კრიზისის შემდეგ. „პოსტმოდერნიზმი პასუხობს თანამედროვეობის აღიარებას: თუკი წარსულის განადგურება შეუძლებელია, რადგან ამას მდუმარებამდე მივყავართ, მაშინ კვლავ შეიძლება ვეწვიოთ წარსულს, მაგრამ ირონიით, და არა უმანკოდ. პოსტმოდერნული დამოკიდებულება იმ კაცს მაგონებს, რომელსაც ძალზედ განვითარებული ქალბატონი უყვარს და იცის, რომ მას უბრალოდ ვერ ეტყვის „მე შენ სიგიჟემდე მიყვარხარ," რადგან იცის, რომ ქალმა იცის (ქალმა კი იცის, რომ კაცმაც იცის), რომ ეს სიტყვები უკვე დაიწერა ბარბარა ქართლანდის მიერ. მაგრამ გამოსავალი მაინც არის. კაცს შეუძლია თქვას: „როგორც ამას ბარბარა ქართლანდი იტყოდა, მე შენ სიგიჟემდე მიყვარხარ." ამ გზით მან თავი დააღწია ყალბ უმანკოებას. ნათლად მიუთითა რა, რომ უმანკოდ საუბარი უკვე შეუძლებელია, მან მაინც უთხრა ქალს ის, რისი თქმაც უნდოდა: მას ის უყვარს, მაგრამ უყვარს დაკარგული უმანკოების ხანაში" (Eco, *Postscript,* 67-68). უმანკოების ხანად, რასაკვირველია, გაიაზრება ის ეპოქა ლიტერატურის ისტორიაში, რომელშიც ნათქვამი სიტყვა მიიჩნევა სათქმელის გამოხატვის შემძლედ და მის ადეკვატურად, როცა ადამიანის არსებობა შესაბამისობაშია აბსოლუტურ იდეებთან, და საზოგადოდაც, არავის შეაქვს ეჭვი ამ იდეების აბსოლუტურობაში. ამგვარი ჰარმონის დარღვევა, ცხადია, მოდერნიზმმა ამხილა, მაგრამ თავადვე შეეცადა მის აღდგენას ან ახალი თანხმობის დამყარებას, ან, საბოლოოდ, მსგავს მცდელობებზე უარის თქმას, რაც ნიშნავს კიდეც მდუმარებას, ანუ რეპრეზენტაციის იდეის უარყოფას. პოსტმოდერნიზმი სწორედ ირონიული დისკურსის

მეშვეობით განაგრძობს ამ მხილებას. თანხმობის, შასაბამისობის, ადეკვატურობის შესაძლებლობების დაკარგვის აღიარებით იგი აღიარებს, რომ არსებობას განაგრძობს დაკარგული უმანკოების ხანაში. ის, რაც მოდერნიზმის პერიოდში აღიქმებოდა დანაკარგად, ახლა მიიღება, როგორც ნორმა. ამგვარი აღიარება პოსტმოდერნიზმს ათავისუფლებს უმანკოების აღდგენის სურვილისაგან და ამ ვითარებას იღებს, როგორც რეალობას, რომელშიაც გამოსავალი არის არა ახალი გამოცდილების, ახალი შესაბამისობის, ახალი გამოთქმის საშუალებების ძიება, არამედ არსებული საშუალებების განმეორებითი მოხმარება, ნათქვამის ციტირება ირონიული პოზიციით, როცა ირონია მიემართება არა უშუალოდ ნათქვამს, ციტატას, არამედ იმ კონტექსტს, რომელშიც ციტატა მოექცევა, ანუ, ფაქტობრივად, პოსტმოდერნულ მანკიერ დროს. პოსტმოდერნისტული ირონია ამითიც განსხვავდება იმ მოდერნისტული ირონიისაგან, როცა ავტორი ირონიულიად იყო განწყობილი წარსულში არსებული ყოველგვარი გამომსახველობითი გამოცდილებისადმი, ძნელად თუ აღიარებდა გამოსახვისა და გამოთქმის რომელიმე პრეცედენტის წარმატებულობას, უაყოფდა მათი განმეორების სარგებლობას. ამასთანავე, მოდერნისტი ავტორი საკუთარ ქმნილებას მაინც აკისრებდა ამაღლებულ მიზანს, ქმნიდა მას იდეასთან შესაბამისობის მოთხოვნით, ანუ იმ მოთხოვნით, რომ ამჯერად მაინც ნაწარმოების თავისთავადი გამომსახველობითი ფორმა იქნებოდა ავტორის თავისთავადი სათქმელის შესაბამისი. სწორედ ამიტომ მოდერნისტული ტექსტი ხდებოდა უფრო დახშული, მიმართული ავტორის პირად მიზანზე, მის პირად სულიერ მდგომარეობაზე და, მეორე მხრივ, მხოლოდ მოდერნიზმის კულტურულ სივრცეზე, მოდერნისტულ გამომსახველობით სისტემაზე.

დაკარგული უმანკოების ხანაში ახალ რეალობასთან შეგუებით პოსტმოდერნიზმი ხდება უფრო გახსნილი წარსულის

კულტურული ტრადიციებისადმი, აქამდე არსებული რეპრეზენტაციული სისტემებისადმი, სხვა ავტორთა გამომსახველობითი გამოცდილებებისადმი. ამჯერად ავტორი აღარ აკისრებს საკუთარ ტექსტს აბსოლუტურ მიზანს, ამიტომ უფრო ადვილად იღებს ყველა სხვა ტექსტის გამოცდილებას და აღიარებს წარსულში მათ წარმატებულობას. სხვადასხვაგვარი ფორმებით: ამ ტექსტთა პირდაპირი ციტირებით, მათი გადამუშავებით, პერიფრაზით, მათზე მითითებით, ამ მიმართებათა დაფიქსირებით ხდება ამ გამოცდილებათა გადმოტანა საკუთარ ტექსტში და საკუთარ დროში, ანუ ხდება ახალი ტექსტის შექმნა. ამასთანავე, ეს ითვლება არა პლაგიატობად, არამედ ახალ გამომსახველობით პოზიციად. ახალი ამ შემთხვევაში შეიძლება იყოს ირონიული ფონი, დროის კონტექსტი ან, რაც მთავარია, ავტორის პერსონა, რომელიც კვლავ ახორციელებს კულტურულ-ესთეტიკურ, გამომსახველობით თუ პიროვნულ არჩევანს. ამავე დროს, ამ არჩევანის, როგორც ახალი შემოქმედებითი შესაძლებლობის გაცნობიერებით პოსტმოდერნიზმი ხდება ახალი, ღია კულტურულ-ესთეტიკური სისტემა, რომელიც იღებს, ითვისებს, ამუშავებს, ინტერესდება ყველა არსებული წარსული სისტემით და მაშინაც, როცა არღვევს მათ, გამოხატავს ირონიას მათი მიღწევებისადმი, ის, ფაქტობრივად, დროში განაახლებს მათ მოქმედებას, აღიარებს ამ მიღწევებს და აწვდის მათ იმ რეციპიენტს, რომელსაც სხვა შემთხვევაში, შესაძლოა, არც ექნებოდა რაიმე ინტერესი ამ სისტემებისადმი. მაგალითად, იგივე უმბერტო ეკო თავის რომანებში *ვარდის სახელი* და *ფუკოს ქანქარა* სარგებლობს ანტიკური თუ შუასაუკუნეობრივი, ძველებრაული თუ ქრისტიანული პერიოდის სხვადასხვა ესთეტიკური თუ სააზროვნო სისტემათა მონაპოვრებით, განსახვავებულ ეპოქათა ტრადიციებით, უფრო ზუსტად კი ამ ტრადიციათა დეტალებით, რომელთა არსებობასა და წარმომავლობას, შესაძლოა, ინტელექტუალური მკითხველი თუ დააფიქსი-

რებს, მაგრამ ისინი, თუნდაც მათგანვე გაუცნობიერებლად, მასობრივ მკითხველსაც მიეწოდება, მათთვისაც განაგრძობს მოქმედებას, ვინც ამ რომანებს სავსებით სხვა, ტექსტის დეტექტიური პლასტისადმი ინტერესით კითხულობს. სწორედ ამიტომ პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები ხდება საკმაოდ სავსე კულტურული მოვლენა და თავად პოსტმოდერნიზმიც აღიქმება, როგორც საერთო კულტურულ ტრადიციასთან საკმაოდ მჭიდროდ დაკავშირებული კულტურული პროცესი. ამასთანავე, თუკი მოდერნისტულ პერიოდში ტრადიციული კულტურულ-ესთეტიკური ფორმები ნეგაციის გზით აისახებოდა ახალ ტექსტში, პოსტმოდერნისტულ პერიოდში მათდამი ნეგაცია, ფაქტობრივად, არ ვლინდება და ტექსტისეული ირონია მათ არც მიემართება. ამდენად, მართალია, პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, ზოგადი თვალსაზრისით, მართლაც არღვევს იმ სისტემებს, რომელთა ფარგლებშიაც მოქმედებს, ის მაინც საჭიროებს ამ სისტემათა ცოდნას, მათთან კავშირს, მათი გამოცდილების გათვალისწინებას. თუკი მაღალი მოდერნიზმის პერიოდში ავტორს ამგვარი გამოცდილება აღარაფერს აძლევდა და იგი ცდილობდა საკუთარი, უნიკალური გამოცდილების მოპოვებას, თუკი ავანგარდიზმი აცხადებდა, რომ მისთვის ტრადიცია ის ტვირთია, რომლისგანაც უნდა გათავისუფლდეს ახალი ხელოვნება, პოსტმოდერნიზმი იწყებს ამ მიტოვებული მემკვიდრეობის განჩხრეკას, მივიწყებული ფასეულობების დაბრუნებას. მართალია, ისინი მოექცევიან არაავთენტურ, ირონიულ კონტექსტში, ემსახურებიან ავტორის პირად ჩანაფიქრს, მაგრამ მათი მოქმედება, ფაქტობრივად, მაინც განახლდება. ამ გზით პოსტმოდერნისტულ ტექსტში გაცხადებულია ტრადიციის, წარსულის, გამოცდილების, ცოდნის მნიშვნელობა. გაცხადებულია ისიც, რომ ყოველი ტექსტი არსებობს როგორც წარსულისა თუ თანამედროვეობის კულტურულ-ესთეტიკური სისტემების, როგორც საერთო კულტურული ტრადიციის მიერ განაზღვრუ-

ლი და განპირობებული მოვლენა. ტექსტი არ არის ზოგადი, მრავალსაუკუნოვანი კულტურული სივრცისაგან გამოცალკევებული, ჰერმეტული სივრცე ან მხოლოდ ერთი ესთეტიკური სისტემის ნაწილი. გარდა საკუთარი ტექსტუალური სივრცისა ის იქმნება, იკითხება, მოქმედებს ვრცელ, მრავალშრიან კულტურულ არეალში,[1] ტექსტთა ერთიან ინტერტექსტუალურ სივრცეში, სადაც ურთიერთქმედებენ განსხვავებული ტექსტები. შესაბამისად, თითოეული ტექსტში ასახულია ტექსტთაშორისი კავშირები, რაც ხდება კიდეც პოსტმოდერნიზმის განსაკუთრებული ინტერესის საგანი და მუშავდება *ინტერტექსტუალიზმის* იდეის საფუძველზე. ინტერტექსტუალიზმი, ფაქტობრივად, ერთადერთი ფორმაა, რომლითაც ვლინდება პოსტმოდერნიზმში ზოგად კავშირთა არსებობის შესაძლებლობა. უფრო ზუსტად, იმ ეპოქაში, როცა დარღვეულია ზოგადი კავშირები ადამიანისა ღმერთთან, მოყვასთან, საზოგადოებასთან, გარესამყაროსთან, საკუთარ თავთან და, საბოლოოდ, ენასთან, მხოლოდ ტექსტები ინარჩუნებენ ერთმანეთთან კავშირს და ლიტერატურის არსებობის პრინციპი ხდება არა ნაწარმოების მიმართება ღმერთთან (როგორც სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში), სინამდვილესთან (როგორც რეალიზმში) ან შემოქმედის შინაგან არსებასთან (როგორც მაღალ მოდერნიზმში), არამედ სხვა ტექსტებთან, ტექსტთა საერთო სივრცესთან. ურთიერთშორის საუბრობენ მხოლოდ ტექსტები, და თითოეული ტექსტი იწერება სხვა ტექსტების მიერ. ტექსტთაშორისი კავშირების კონცეპტის თეორიული დამუშავება მოდერნიზმის გამოცდილების საფუძველზე დაიწყო ვალტერ ბენიამინმა, ხოლო ინტერტექსტუალიზმი,

1 პოსტმოდერნისტული ტექსტის დასახასიათებლად დოუი ფოკემა აღნიშნავს, რომ ყოველი ტექსტი თითქოს ზემოდან ეწერება უფრო ადრინდელ ტექსტს; ის მიმართავს ედმუნდ უილსონის მიერ პირველად ნახმარ მეტაფორას – პალიმფსესტს, რომელიც შემდეგ უერარ ჟენეტმა, გაიზიარა წიგნში *პალიმფსესტი* (1982) (Fokkema, Douwe W. *Literaty History*, 46).

როგორც ტერმინი, დამკვიდრდა 1966 წლიდან, იულია კრისტევას ნაშრომით *სიტყვა, დიალოგი და რომანი.*[1] სიტყვის სტატუსის განსაზღვრისას ამ ნაშრომში კრისტევა გამოჰყოფს ორ ღერძს: ჰორიზონტალურს (სუბიექტი-ადრესატი) და ვერტიკალურს (ტექსტი-კონტექსტი); „მათი შესაბამისობა ნათელს ხდის მნიშვნელოვან ფაქტს: ყოველი სიტყვა (ტექსტი) არის სიტყვის (ტექსტების) გადაკვეთა, სადაც, სულ ცოტა, ერთი სხვა სიტყვა (ტექსტი) მაინც იკითხება"; მიხაილ ბახტინის თეორიიდან კრისტევა ჩაანაცვლებს ინტერსუბიექტურობის კონცეპტს ინტერტექსტუალობით და აცხადებს, რომ ტექსტი სახეს უცვლის და შეიწოვს სხვა ტექსტებს: „ყოველი ტექსტი აიგება როგორც ციტატების მოზაიკა; ყოველი ტექსტი არის სხვა ტექსტის ტრანსფორმირება და აბსორბირება" (Kristeva, *Word, Dialogue,* 37).

ინტერტექსტუალიზმი იმდენად მნიშვნელოვანი ხდება პოსტმოდერნიზმისთვის, რომ მის „სამარკო ნიშნადაც" კი მიიჩნევა და „პოსტმოდენიზმი და ინტერტექსტუალიზმი სინონომებადაც კი ითვლება" (Pfister, *How Postmodern is Intertextuality?,* 209). არავინ დავობს, რომ „ინტერტექსტუალიზმი ბევრად უფრო ძველია, ვიდრე პოსტმოდერნიზმი. ინტერტექსტუალიზმი, ფაქტობრივად, ძალიან ზოგადი ფენომენია, რომელსაც ვხვდებით ყველა ეპოქის ლიტერატურაში. ინტერტექსტუალიზმის ფორმათა უმეტესობა – იმიტაციის, პაროდიის, თარგმანის, ადაპტაციის, ციტირების და ალუზიის ჩათვლით – ანტიკურობის შემდეგ არსებობს. [...] თუმცა პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტუალობა მაინც რაღაც ახალია. წინა ეპოქების ლიტერატურისგან ის გამოირჩევა არა მხოლოდ მოხმარების სიხშირით, არამედ იმითაც, რომ ახალ ფუნქცის

1 ინტერტექსტუალიზმის კონცეპტი აიტაცეს სტრუქტურალისტებმა და პოსტსტრუქტურალისტებმა, მათ შორის, ცხადია, ჟერარ ჟენეტმა, მიშელ რიფატერმა, როლან ბარტმა, ჟაკ დერიდამ, რომელთაც ჩამოაყალიბეს ამ მოვლენის მათეული განსაზღვრებანი (იხ. Worton and Still, *Intertextuality,* 1-45).

ატარებს და ლიტერატურის განსხვავებულ კონცეპტს უკავშირდება"; ტექსტის კონცეპტის რადიკალიზაციას კი პოსტმოდერნიზმში იმ განცდამდე მივყავართ, რომ ტექსტის მიღმა არ არსებობს რეალობა, ისე როგორც არ არსებობს გარესამყარო ბორხესისეული „უნივერსალური ბიბლიოთეკის", ბაბილონის ბიბლიოთეკის მიღმა (Broich, *Intertextuality*, 249, 251).

ინტერტექსტუალიზმის იდეები მხატვრულად რეალიზდება პოსტმოდერნის ეპოქის თითქმის ყველა მწერლის შემოქმედებაში, რასაკვირველია, ხორხე ლუის ბორხესის, გაბრიელ გარსია მარკესისა თუ უმბერტო ეკოს პროზაში. ინტერტექსტუალურ მიმართებათა მრავალრიცხოვნება და მრავალფეროვნება, მათი დაფიქსირება და ალუზირება, მათი ორგანიზება ავტორის ზოგადი ჩანაფიქრის თანახმად გარკვეულწილად ხდება კიდეც პოსტმოდერნისტული ტექსტის თავისთავადობის საზომი. ავტორის კულტურულ-ესთეტიკური პოზიცია უკავშირდება საერთო კულტურულ სივრცეში ინტეგრაციას და ამ სივრცის ათვისებას საკუთარი ესთეტიკური არჩევანის შესაბამისად. უშუალოდ ტექსტის ესთეტიკა და, ამავე დროს, მისი თავისთავადობა კი ამ შემთხვევაში ყალიბდება ცოდნისა და ინფორმაციის ორგანიზების შესაბამისად. ტექსტი არის „მასალა, რომელიც ამულავნებს საკუთარ ბუნებრივ კანონებს, მაგრამ ამავე დროს მოიცავს ხსოვნას იმ კულტურისა, რომლითაც დატვირთულია" (Eco, *Postscript, xv*). პოსტმოდერნისტული ტექსტი ხდება ის სივრცე, რომელშიც ერთიანდებიან განსახვავებული ტექსტები, სისტემები, დისკურსები და ის შეიძლება ამთლიანებდეს არა მხოლოდ მხატვრულ ტექსტთაგან მიღებულ ინფორმაციას, არამედ, რაც ყველაზე ნიშანდობლივია, ახდენდეს კრიტიკულ და ნარატიულ დისკურსთა შერევას, ანუ, როგორც მარკ ქარი აღნიშნავს, ახორციელებდეს „კრიტიციზმის ხედვის ასიმილირებას თხრობით, ნარატიულ პროცესში"; „აკადემიური კრიტიციზმის იმპორტს ტექსტში" (Currie, *Postmodern Narrative Theory,* 53). ქარის თა-

ნახმად, ეს რეალიზდება იმ მწერლებთან, რომლებიც ლიტერატურისმცოდნეობით განათლებას ფლობენ (მარტინ ამისი, ჯონ ფაულზი, სალმან რუშდი), მაგრამ კიდევ უფრო განსხვავებულ პრაქტიკას ახორციელებენ ის ავტორები, რომლებიც სწორედ აკადემიური გამოცდილების, კრიტიკოსის კარიერის შედეგად იწყებენ რომანის შექმნას: დევიდ ლოდჯი, იულია კრისტევა, ჯონ აბდაიკი, უმბერტო ეკო. მათ შემოქმედებაში არა თუ იშლება ზღვარი კრიტიციზმსა და მხატვრულობას შორის, არამედ „ამგვარი თეორიულ-მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება აღვიქვათ, როგორც დისკურსი, რომელიც ახდენს არსებული ზღვარის დრამატიზირებას ან იყენებს მას, როგორც ენერგიას მხატვრული ქმნილებისათვის“ (ibid. 53). ამდენადვე, პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტიც, რომელიც ტექსტთა, კულტურათა, დისკურსთა გამაერთიანებელ ფუნქციას უნდა ასრულებდეს, ფაქტობრივად, გამოკვეთს ზღვარს მათ შორის, რაც შეესაბამება პოსტმოდერნისტული ეპოქის საერთო სულისკვეთებას, რომელშიც ერთიანობის ყოველგვარი ფორმა, რეალურად, განხეთქილების გამოვლინებაა.

მიუხედავად ამისა, საკუთარ ერუდიციას, კულტურულ ორიენტაციას, ფილოსოფიის, სოციოლოგიის, კრიტიციზმის პრობლემებით დაინტერესებას პოსტმოდერნისტი მწერლები სრულიად გამიზნულად ავლენენ ტექსტში, რათა ამ ფორმით კვლავ მიუთითონ ტექსტთაშორისი მიმართებების მნიშვნელობა ორიგინალურ შემოქმედებაში. რა თქმა უნდა, „აუცილებელია განვასხვავოთ გამიზნული ინტერტექსტუალობა, რომელიც ახდენს ტექსტის ზედაპირის ორგანიზებას, და ფარული ინტერტექსტუალობა, რომელიც, ხელშეუხებელს სტოვებს რა ინტრატექსტის ზედაპირს, მაინც განსაზღვრავს, თუ როგორ იქნება შედგენილი ტექსტის მნიშვნელობა“ (Lachmann, *Memory and Literature*, 29). შეიძლება ითქვას, რომ პოსტმოდერნიზმში მხატვრული პრინციპი ხდება სწორედ გამიზნული ინტერტექსტუალობა, როცა ავტორი შეგნებულად

ეძიებს მრავალფეროვან ტექსტთაშორის კავშირებს, აფიქსირებს სხვა ტექსტებთან მიმართებებს, საკუთარ ტექსტში მიუთითებს ყოველივეს და ქმნის „ინტერტექსტუალურად ორგანიზებულ ტექსტს“ (ibid. 30). რა ფორმითაც მოხდება ტექსტში ინტერტექსტუალური კავშირების ფიქსაცია, იმ ფორმას მიიღებს თავად ტექსტი. საკუთრივ ტექსტის სტრუქტურა აიგება სწორედ ამ კავშირთა მოწესრიგების, მათი სისტემატიზაციის საფუძველზე. ამ სახით ავტორი, რომელიც ერთი მხრივ უარს ამბობს ახალი, ავთენტური ტექსტის შექმნაზე, მისივე პირადი გამოცდილების წარმოჩენაზე, მეორე მხრივ მაინც აფიქსირებს საკუთარ თავს, რადგან აჩვენებს არა მხოლოდ კავშირთა არსებობას, არამედ ამ კავშირთა არსებობას თავის თავში და თავის დროში, საკუთარ თავს ამჟღავნებს საკუთარი არჩევანითა და ორგანიზაციული ფუნქციით. სწორედ ამიტომ შეიძლება ვილაპარაკოთ პოსტმოდერნიზმში ავტორის სუბიექტურობასა და ინდივიდუალურობაზე. ამასთანავე, პოსტმოდერნისტი ავტორი ორმხრივად ითავისუფლებს თავს რაიმე პასუხისმგებლობისაგან: ის ერთგვარად თავისუფალია საკუთარ ტექსტზე პასუხისმგებლობისაგან, რომელიც გარკვეულწილად კომპილაციური პროდუქტია და არ წარმოადგენს მის პირად, პიროვნულ მონაპოვარს (განსახვავებით მოდერნისტი ავტორის ტექსტისაგან, რომელიც იქმნებოდა ინდივიდის უნიკალური სუბიექტური გამოცდილების გამოსახვის მიზნით); გარდა ამისა, ის თავისუფალია პასუხისმგებლობისაგან იმ კულტურულ სისტემათა წინაშე, რომელთაგანაც სესხულობს და ამუშავებს ინფორმაციას, რადგან ეს არის ნასესხობა პირველადი ფუნქციის შენარჩუნების გარეშე. ინტერტექსტუალური კავშირების ფიქსაცია ხდება დიაქრონულ და არა სინქრონულ სისტემაში, ანუ გამოკვეთილია არა ორიგინალურ ტექსტთა მნიშვნელობა მათ ავთენტურ დროსა და კულტურაში, არამედ მათი არსებობა, გავლენისუნარიანობა, სახეცვლილება მრავალსაუკუნოვანი,

მრავალთაობიანი კულტურული პროცესის ფარგლებში. გარდა ამისა, ამ შემთხვევაში კულტურული მემკვიდრეობისადმი დამოკიდებულება სრულიად თავისუფალი და არჩევითია. შასაბამისად, იმ მხრივაც, რომ აღარ არის საჭირო ცალკეულ ტექსტთა მხატვრული მთლიანობისა და ჩანაფიქრთან ერთიანობის შენარჩუნება, დასაშვებია მათი ფრაგმენტირება, დაშლა და დანაწევრება, კომბინირება. პოსტმოდერნიზმში ინტერტექსტუალიზმის, როგორც მხატვრული პრინციპის კულტივირების შედეგად ტექსტი მართლაც ხდება კოლაჟი. ინტერტექსტუალურობის თანამედროვე გაგება, რა თქმა უნდა, პოსტმოდერნისტული ეპოქის ზოგად სულისკვეთებას შეესაბამება, რაც განაპირობებს კიდეც ფასეულობებისადმი, მემკვიდრეობისადმი, იდეისადმი, ავთენტურობისადმი თავისუფალ, არჩევით მიმართებას. მეორე მხრივ, ინტერტექსტუალურობის ეს ფორმა პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში შედეგად იძლევა ტექსტის ორგანიზებისა და აღქმის გარკვეულ პრინციპებს, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია ინტერპრეტაციული პროცესის თავისუფლება, თამაშის პრინციპი, ავტორის ნიღბის შემოტანა ტექსტში.

პოსტმოდერნიზმში *ინტერპრეტაციის თავისუფლება* და, ამავე დროს, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელოვნება თავისთავადი შედეგია იმისა, რომ ამ ეპოქაში აღარ არსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტების, უნივერსალური იდეის ან ერთიანი სისტემის გაგება და, შესაბამისად, მათდამი ერთგულების აუცილებლობა. სარწმუნოებივ ეპოქაში ზოგად მოვლენათა თუ ლიტერატურულ ტექსტთა გააზრება ხდებოდა ღვთისადმი, აბსოლუტისადმი მიმართებით. ამდენად, ინტერპრეტაცია, ამ ცნების თანამედროვე გაგებით, ანუ მოვლენათა გააზრება ინდივიდუალური პოზიციის თანახმად, მიზეზობრივი საფუძვლების ინდივიდუალური შერჩევით, ფაქტობრივად დაუშვებელი იყო და ერესის საფრთხემდე მიდიოდა. აზრობრივი მოღვაწეობის მიზანი ამ შემთხვევაში იყო არა

თითოეული მოვლენისათვის საკუთარი მიზეზის, საკუთარი საარსებო სივრცის მოძიება, არამედ მათი აღქმა ღვთიური ჩანაფიქრის საფუძველზე, შეფარდება ღვთიური ჭეშმარიტების იდეასთან და ერთიან სარწმუნოებრივ სივრცეში მათი ადგილის მოძებნა. პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაცია კი არის სწორედ ის, რაც ამგვარი ერთიანობის დარღვევის შედეგად შეიძლება მივიღოთ. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ამ შემთხვევაშიაც პოსტმოდერნიზმის პროცესი მოდერნიზმში იღებს სათავეს, რამდენადაც სწორედ ამ ეპოქაში მოხდა ერთიანი სარწმუნოებრივ-მსოფლმხედველობრივი სივრცის დაშლა, ინდივიდის მოწყვეტა ამ სივრცისაგან, ინდივიდუალური პოზიციის დაპირისპირება ზოგად, ტრადიციულ (სარწმუნოებრივ თუ საზოგადოებრივ) პოზიციასთან და სუბიექტური ჭეშმარიტების პრიორიტეტის აღიარება ობიექტური ჭეშმარიტების „ყავლგასულ“ იდეასთან მიმართებაში. ინტერპრეტაციის მნიშვნელოვნება როგორც შემოქმედებით, ისე აღქმით პროცესში სწორედ მოდერნიზმის, ყველაზე უწინ კი სიმბოლიზმის თეორიულ და სულიერ-შემოქმედებით ძიებებს უკავშირდება. პოსტმოდერნიზმი ამჯერადაც ათავისუფლებს მოდერნიზმისეულ პრინციპს დრამატიზირებული ინტონაციებისაგან, მაგრამ სარგებლობს სიმბოლისტური თუ ზოგადად მოდერნისტული თეორიული გამოცდილებით. თავისუფალი ინტერპრეტაციის უფლება ხდება პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი პრინციპი. აქ ფართოდ მოქმედებს როლან ბარტის მიერ დამუშავებული იდეა, რომ „ლიტერატურული ნაშრომის (ლიტერატურის, როგორც შრომის) მიზანია, რომ მკითხველი აღარ გახადოს მომხმარებელი, არამედ ტექსტის შემქმნელი“ (Barthes, *S/Z*, 4). პოსტმოდერნიზმშიაც ინტერპრეტაცია უწინარესად მკითხველის შინაგან მოღვაწეობაზეა გათვლილი. ტექსტის აღქმისას მკითხველის ცნობიერებასა და ემოციურ სამყაროში მიმდინარე ინტერპრეტაციული პროცესი განმსაზღვრელი

ხდება თავად ტექსტისათვის. ტექსტის სათქმელი არ დაიყვანება ერთ კონკრეტულ იდეამდე, რომელიც ამ ტექსტთან მიმართებაში აბსოლუტურ ფუნქციას შეიძენდა, დაიქვემდებარებდა თავად ტექსტს, მკითხველს გზას დაუხშობდა ყველა შესაძლო განაზრებისაკენ და ამ ფორმით შეზღუდავდა ტექსტის საარსებო სივრცეს. შეიძლება ითქვას, რომ ამ მხრივ პოსტმოდერნიზმი თითქმის თანმიმდევრულად იზიარებს სიმბოლიზმისეულ პრინციპებს, მაგრამ ამჯერადაც სალაღობო ინტონაციებს ანიჭებს მათ და თავისუფალი ინტერპრეტაციის უფლება გარდაისახება შესაძლო სათქმელთა კომბინაციის, მათი ვარირების უფლებად. ნიშანდობლივია, რომ რაც უფრო იზრდება მკითხველის ინტერპრეტაციული უფლებები, მით უფრო გაუცხოვდება ამ პროცესისაგან ავტორი.[1] მაგალითად, უმბერტო ეკო ცალსახად აცხადებს, რომ ავტორმა ინტერპრეტირება არ უნდა მოახდინოს. მისთვის საინტერესოა ტექსტი, რომელსაც შეუძლია განხვავებულ წაკითხვათა გენერირება ისე, რომ არასოდეს არ იქნას ბოლომდე მოხმარებული (Eco, *Postscript,* 4). ეკოსათვის რომანი ხდება მანქანა, ინტერპრეტაციათა გენერატორი. ავტორის მიზანი კი ხდება მკითხველის დეზორიენტაცია. მას შეუძლია სათაურის მეშვეობით არა

1 როგორც კონსტანტინე ბრეგაძე აღნიშნავს, „ავტორი სწორედ იმით განსხვავდება ინტერპრეტისაგან, რომ იგი ქმნის პროცესში ამავდროულად კი არ განმარტავს საკუთარი ტექსტის საზრისს, იგი მას უპირველეს ყოვლისა არაცნობიერად და ცნობიერად ქმნის და გადმოსცემს. შესაბამისად, ტექსტის უკეთ გაგება პირველ რიგში გულისხმობს ტექსტის სწორედ იმ დაფარული საზრისის წვდომას (გაგება-განმარტება), რაც ავტორმა არაცნობიერად გადმოსცა. ამ შემთხვევაში მიმდინარეობს ტექსტის ტექნიკური, ანუ ალეგორიული ინტერპრეტაცია. ხოლო ის ჰერმენევტიკული ბერკეტი, რომელიც ტექსტის მიმართ ინტერპრეტის ჰერმენევტიკულ თვითნებობას შეზღუდავს, არის ისტორიზმის პრინციპი: სწორედ ისტორიზმის პრინციპის საუძველზე უნდა მოახდინოს ინტერპრეტმა/ჰერმენევტმა მხატვრული ტექსტების ინტერპრეტაციისას როგორც თვითრეგლამენტირება, ისე უკეთ გაგების სწორად წარმართვა“ (ბრეგაძე, *ჰერმენევტიკა,* 49).

მოაწესრიგოს, არამედ აურ-დაურიოს მკითხველის აზრები. არაფერია ავტორისათვის იმაზე დიდი ნუგეში, ვიდრე იმ წაკითხვათა აღმოჩენა, რომლებიც მას არ ჩაუფიქრებია, მაგრამ მისმა მკითხველმა უკარნახა (ibid. vii). პოსტმოდერნისტი მწერლისა და თეორეტიკოსის ამ პოზიციიდან ნათელია, რომ ავტორი, რომელიც თითქოს განზე დგება ინტერპრეტაციული პროცესისაგან, სინამდვილეში სრულიადაც არ წარმოადენს დაუინტერესებელ მხარეს, განსახვავებით მოდერნისტი ავტორისაგან, რომლისათვისაც მნიშვნელოვანი იყო, უწინარესად, შემოქმედებითი პროცესი საკუთარ თავში, შინაგანი სვლა საკუთარი ტექსტისაკენ. პოსტმოდერნიზმში ავტორი, რომელიც თითქოს საკუთარი თავის იმპერსონალიზაციას ახდენს, ამავე დროს პროვოცირებას უწევს თავისი ტექსტის შესაძლო წაკითხვათა მრავალფეროვნებას, რამდენადაც ეს თავისთავადობას სძენს ტექსტს, ქმნის მის საარსებო არეალს და ამავე დროს, შესაძლოა, ავტორსაც აყენებს ინტერპრეტატორის პოზიციაში. ამგვარად, პოსტმოდერნიზმის საერთო ანტიავტორიტატული სულისკვეთების თანახმად, თავად ავტორიც ისეთივე უფლებებით სარგებლობს ტექსტისადმი, როგორც მკითხველი.[1] ის არ წარმოადგენს საინტერპრეტაციო ცენტრს, მაგრამ არც რომელიმე წაკითხვას ანიჭებს ცენტრის ფუნქციას. ამჯერადაც ხორციელდება დეცენტრაციის ამოცანა, რომელიც თეორიულიად დამუშავდა პოსტსტუქტურალიზმში და მხატვრულად ხორცშესხმული იქნა პოსტმოდერნიზმში.[2]

1 როგორც ლინდა ჰათჩონი აღნიშნავს, პოსტმოდერნისტულ მეტაფიქციურ რომანში – რომანში, რომელიც მოიცავს თხრობას თხრობის შესახებ, კომენტარებს საკუთარ ნარატივსა და ლინგვისტურ იდენტობაზე – მკითხველი ხდება ნარატიული სიტუაციის ელემენტი. ის იძენს კომბინირებულ იდენტობას: მკითხველისა, მწერლისა, კრიტიკოსისა (Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, 1, 138-139).

2 მაიკლ ბერუბე ინტერპრეტაციის პრობლემას ავტორიზაციის პრობლემასთან მიმართებით განიხილავს: „თუკი ინტერპრეტაცია კითხვის კულტურულად სპეციფიკური, კულტურულად დასწავლილი ფორმაა, რომლის მიზანია ნაწარმოების „მნიშვნელო-

საზოგადოდაც, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება ფართოდ სარგებლობს XX საუკუნის მეორე ნახევრის ფილოსოფიურ, ესთეტიკურ, ლიტერატურისმცოდნეობით აზროვნებაში დამუშავებული იდეებით, მაგრამ ამ შემთხვევაშიაც რომელიმე სააზროვნო სისტემის თანმიმდევრობის დაცვა არ წარმოადგენს ხელოვანის მისიას. ინტერტექსტუალობისა და ინტერპრეტაციის პრინციპები მხატვრულ-მაორგანიზებელ ფუნქციას შეიძლება ასრულებდნენ ტექსტში, მაგრამ ავტორს შეუძლია დაარღვიოს თავისივე წესები და მკითხველსაც შესთავაზოს მათი დარღვევა. ნებისმიერ შემთხვევაში წაკითხვა არ არის საბოლოო და მთელ ტექსტს მაინც ვერ მოიცავს, რადგან, ზოგადი თვალსაზრისითაც, „არასოდეს არ არსებობს მთელი ტექსტი" (Barthes, *S/Z*, 6). ავტორი მიანიშნებს მკითხველს, რომ ინტერპრეტაცია, ისევე როგორც თავად შემოქმედებითი პროცესი, აღარ ემორჩილება ერთ ძირეულ ამოცანას, ერთ ძირითად მიზანს ან იდეას და, ამდენად, წარმოადგენს თამაშს, ისევე როგორც თამაშია ადამიანის ნებისმიერი საქმიანობა იმ ეპოქაში, რომელშიც აღარ აღდგება გამაერთიანებელი, უნივერსალური, აბსოლუტური იდეისადმი სწრაფვა.

„პოსტმოდერნულ და პოსტ-მეტაფიზიკურ კონტექსტში *თამაშის* ცნება ჩაენაცვლება მეტაფიზიკურ მისწრაფებას, დაიფუძნოს საგნები პრინციპებზე, მოახდინოს მოვლენათა სტა-

ბის" დადგენა, მაშინ ის საკმაოდ სცდება ავტორიზაციის ზღვარს. [...] ავტორიზაცია კი, აკადემიური გაგებით, გულისხმობს ავტორის ფუნქციების შექმნას, რაც ახდენს ინტერპრეტაციათა გენერირებას; ავტორის ასეთი ფუნქციები ამა თუ იმ ცალკეული რეპრეზენტაციის, ნაწარმოების ამა თუ იმ სპეციფიკური ინტერპრეტაციის უბრალო ფიქსირება როდია; ისინი თავად ის მოწყობილობებია, რომელთა მეშვეობითაც განისაზღვრება რეპრეზენტაცია"; მაგალითად, ზოგჯერ ავტორს (მაგ. მელვინ თოლსონს) თავისი სოციუმი (აფროამერიკელები), აღჭურვავს უფლებით, აძლევს ავტორიზაციას, ილაპარაკოს მათი სახელით, წარმოადგინოს ისინი; ხოლო პოსტმოდერნისტი ავტორისთვის (თომას პინჩონისთვის) ამგვარი ავტორიზაცია არავის მიუცია (Bérubé, *Marginal Forces*, 60-61).

ბილიზება კანონის საფუძველზე, მოახდინოს ორაზროვნების ნეიტრალიზება დადგენილი მნიშვნელობისაკენ ჰერმენევტიკული გადანაცვლებით და, საბოლოოდ, დაიყვანოს ფენომენის მრავალგვარობა და მრავალრიცხოვნება ერთ შემთხვევამდე, რომელიც ყველა მათგანისათვის საერთოა“ (Kuchler, *Postmodern Gaming*, 1). რასაკვირველია, ამგვარ საერთო, მასტაბილიზებელ მოვლენად შეიძლებოდა აღიარებული ყოფილიყო მხოლოდ ღმერთი. პოსტმოდერნისტული ეპოქა, რომელიც სტაბილურობისა და ერთიანობის რაიმე გარანტიის გარეშე რჩება, სხვადასხვაგვარი სააზროვნო თუ მხატვრული ფორმით გამოხატვს, რომ საგან-მოვლენები გარესამყაროში, ისევე როგორც აზროვნებითი და შემოქმედებითი პროცესები ადამიანის შინაგან სამყაროში, სწორედ *თამაშის* პრინციპით ორგანიზდება. თამაში ხდება ერთადერთი პირობა, რომლითაც ადამიანმა შეიძლება დაადგინოს თავისი მიმართების წესები ერთი მხრივ გარესამყაროსთან, მეორე მხრივ კი საკუთარ საქმიანობასთან. ქაოტური და ზედაპირულად ორგანიზებული გარესამყარო მისთვის მისაღები ხდება იმდენად, რამდენადაც საკუთარ თავს გაიაზრებს არსებად, რომელიც ჩაბმულია თამაშში გარემოცემულობებთან. მოდერნისტულ მსოფლმხედველობაში, სიმბოლიზმიდან მოყოლებული, პიროვნება მიზნად ისახავდა თითოეული საგან-მოვლენის ჭეშმარიტი სახის განჭვრეტას, არსის წვდომას. ამ აბსოლუტური მიზნის განუხორციელებლობის შეგნებით პოსტმოდერნულ ეპოქაში აღიარებულია, რომ მოვლენათა არსი ადამიანისათვის მიუწვდომელია, ან, შესაძლოა, მათ არც გააჩნიათ რაიმე არსი. მათი მნიშვნელობის წვდომის ნებისმიერი მცდელობა ადამიანისათვის საკუთარი ილუზიებით ოპერირებაში გადაიზრდება. ჯერ კიდევ მოდერნიზმის მიერ ათვისებული შოპენჰაუერისეული იდეა — „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“ — პოსტმოდერნიზმში გადაიზრდება პოზიციაში, რომლის თანახმადაც ადამიანი ჩაბმულია თამაშში საკუთარი წარმოდგე-

ნებთან, მატერიალურ საგან-მოვლენებთან, დრო-სივრცესთან და, რაც მთავარია, ენასთან, რომელიც მისთვის, ფაქტობრივად, ერთადერთი რეალური მოცემულობაა. ლიოტარის მიხედვით, უბრალოდ, ენობრივი თამაშია ადამიანის ნებისმიერი (შემოქმედებითი თუ აზროვნებითი) მოღვაწეობა პოსტმოდერნულ ეპოქაში, მაგრამ ეს არის ცალკეული, ურთიერთგანსხვავებულ თამაშები. მისთვის „ყოველ თამაშს საკუთარი განსაზღვრული და განსაზღვრადი წესები აქვს, რაც შეადგენს მის დადგენილ მხოლობითობას“ (Lyotard and Thébaud, *Just Gaming*, 103). XX საუკუნის ფილოსოფიასა თუ ხელოვნებაში და განსაკუთრებით, სემიოტიკაში განვითარებული და განმტკიცებული შეხედულების თანახმად ადამიანს სამყარო მხოლოდ ენის, სიტყვების, სახელების, ცნებების სახით ეძლევა და მისი შესაძლებლობებიც მხოლოდ ენაში ოპერირებას უკავშირდება. ენა არის ნიშანთა პირველადი სისტემა, რომლის საფუძველზეც ითვისებს ადამიანი სამყაროს. მაგრამ პოსტმოდერნისტული მსოფლხედვისათვის ყველაზე ნიშანდობლივია ის, რომ ამ ეპოქაში აღარავინ იძლევა იმის გარანტიას, რომ ეს ნიშნები ზუსტად შეესაბამებიან სინამდვილეს, ჭეშმარიტებას ან, საერთოდაც, რაიმე შესაბამისობა აქვთ რეალობასთან და, უბრალოდ, სიმულაკრას არ წარმოადგენენ. აქედან გამომდინარე, ადამიანი, რომელიც ნიშნების მიხედვით მსჯელობს, ვეღარ ხედავს რაიმე დასტურს, რომ მისი მსჯელობა ან მცდარია, ან მართებული. ამიტომ მის წინაშე არსებულ ნიშანთა ინტერპრეტაციას, საგანთა განლაგებას, მოვლენათა გააზრებას, საკუთარ შესაძლებლობათა ფიქსაციას ის აღიქვამს, როგორც თამაშს. რა თქმა უნდა, ამ თამაშის ერთ-ერთი პირობა არის ის, რომ ადამიანი არ შეეცდება გარემოცემულობათა ორგანიზებას, რამდენადაც მიიჩნევს, რომ ამგვარი მცდელობები კაცობრიობის ისტორიულ გამოცდილებაში მარცხით მთავრდებოდა. ის არ ეძებს მოვლენათა მიზეზს, არც მათ შედეგს, არ განიხილავს მათ არც

სარწმუნოებრივი სისტემის, არც რაციონალისტური მიზეზ-შედეგობრიობის ფარგლებში. შესაბამისად, ადამიანის შემოქმედებითი საქმიანობაც, ტრადიციული, სარწმუნოებრივი თუ რეალისტური შემოქმედებითი მოღვაწეობისაგან განსხვავებით, აღარ გულისხმობს, რომ მან თავის ქმნილებაში უნდა მოახდინოს გარერეალობაში არსებული მოვლენების ასახვა, ორგანიზება, არსის წარმოჩენა. აქ არც მოდერნიზმისეული პოზიციაა ქმედითი, რომლის თანახმადაც შემოქმედის მისია იგივე რჩება, მხოლოდ ამჯერად იგი გარერეალობის ნაცვლად შინაგან რეალობაზეა ფოკუსირებული. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით პროზასა (იქნება ეს უმბერტო ეკოს *ფუკოს ქანქარა* (1988) თუ ვიქტორ პელევინის მოთხრობები) და კინემატოგრაფში კი არაერთხელ არის ხაზგასმული, რომ ადამიანი გარესამყაროსთან (საზოგადოებასთან, იდეოლოგიასთან სისტემასთან, მთავრობასთან, რომელიმე ჯგუფთან) იმგვარ თამაშშია ჩაბმული, რომელსაც მხოლოდ ორი ძირითადი ფორმა აქვს: ერთ შემთხვევაში გმირმა იცის, რომ თამაშის მონაწილეა და ამიტომ მოვლენები მისთვის შეიძლება ნაკლებ დრამატულად განვითარდეს; მეორე შემთხვევაში კი მან ეს არ იცის და დრამატიზმი უკავშირდება სწორედ იმ მომენტს, როცა ამას გააცნობიერებს, მისი ნდობა რეალობისადმი იკარგება და ამ ნდობაზე დაფუძნებული მცდელობები მარცხით მთავრდება. თამაშის, როგორც ადამიანის გარესამყაროსთან მიმართების იდეა საკმაოდ აშკარად არის გამოხატული პოსტმოდერნიზმში, მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ეს იდეა უფრო მეტად გამოყენებულია სიუჟეტური ხაზის გასავითარებლად. ხოლო თამაშის, როგორც შემოქმედებით საქმიანობასთან მიმართების იდეა საფუძვლად ედება პოსტმოდერნისტული ხელოვნების მხატვრულ-ესთეტიკურ სტრუქტურას. ავტორისა თუ რეციპიენტის დამოკიდებულება მხატვრული ტექსტისადმი განისაზღვრება სწორედ იმ პრინციპით, რომ თამაშია როგორც შემოქმედებითი, ისე აღქმითი

პროცესი. ავტორი რეციეპიენტს ტექსტის მეშვეობით, უბრალოდ, სთავაზობს იმ თამაშში ჩაბმას, რომელიც მიმდინარეობს ყველა დონეზე: როგორც ყოფიერ, ისე მხატვრულ რეალობაში. ამდენად, ტექსტი არ იქმნება რაიმე „სერიოზული“ მიზანმიმართულებით, როგორც ეს ხდებოდა ტრადიციულ ხელოვნებაში ან, თუნდაც მაღალ მოდერნიზმში, როცა სათქმელის მხატვრული გამოსახვა ადამიანის სიცოცხლის მიზანთან თუ სხვა უნივერსალურ იდეებთან იყო შესაბამისობაში. პოსტმოდერნიზმის პოზიცია სრულიად აშკარად ეყრდნობა ავანგარდიზმის გამოცდილებას, რომელმაც დაიწყო კიდეც გამომსახველობითი შესაძლებლობებით თამაში, ექსპერიმენტაცია, ძიებების დაკავშირება ლოგიკური კავშირების რღვევასთან (ავანგარდისტულ პოეზიაში), რეალობისა და მხატვრულობის საზღვართა მოშლასთან (ავანგარდისტულ მხატვრობაში) და, რა თქმა უნდა, ტრადიციული ესთეტიკის უარყოფასთან. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ავანგარდიზმში თამაშის, როგორც მხატვრული პრინციპის მოქმედება მაინც უკავშირდებოდა რეპრეზენტაციული მიზნების მიუღწევლობას, სასოწარკვეთას. ხელოვანი თამაშს იწყებდა იმ გამოცდილების ფონზე, რომ სრული სახით გამომსახველობითი მისწრაფება ვერ განხორციელდებოდა. რასაკვირველია, ამგვარი გამოცდილების ფონზე განაგრძობს არსებობას პოსტმოდერნისტული ხელოვნებაც. მაგრამ ამ შემთხვევაში თავად ეს პრინციპი განიხილება როგორც მოცემულობა. მასთან არ არის დაკავშირებული ავტორის როგორც ინდივიდის ფრუსტრაცია. ეს, უბრალოდ, ამ ეპოქაში ხელოვნების არსებობის ფორმაა. სწორედ ამიტომ თამაშის პრინციპის მეშვეობით პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში გაცილებით უფრო რთული მხატვრული სტრუქტურები იქმნება. ავტორი შეიძლება თამაშობდეს, მანიპულირებდეს რეალობისა და იერალობის შეგრძნებით და რეციპიენტს ამყოფებდეს ამ ზღვარზე. ნარატიულ ხელოვნებაში, პროზასა თუ კინემატოგრაფში, ეს,

კვლავ და კვლავ, გმირის თავგადასავლებს შეიძლება უკავშირდებოდეს, სახვით ხელოვნებაში კი მხატვარი თუ არქიტექტორი შეიძლება არღვევდეს რეციპიენტისათვის ყველაზე არსებით პრინციპებს, არა თუ ესთეტიკურ, არემედ უკეთე შეგრძნებით დონეზე, მაგალითად, განზომილების, პერსპექტივის კანონებს. მაგრამ, ავანგარდისტული ხელოვნებისაგან განსხვავებით, ეს დარღვევა თუ მანიპულირება შეიძლება იყოს არა აგრესიულად გამოკვეთილი, არამედ შეფარული, არაცნობიერ დონეზე აღსაქმელი. მაგალითად, ფრედრიკ ჯეიმსონი განიხილავს პოსტმოდერნისტულ არქიტექტურულ ნაგებობას ლოს ანჯელესში (Wells Fargo Court. Skidmore, Owings & Merrill), ნამუშევარს, რომელშიაც შენობა ყველა კუთხიდან აღიქმება არა ჩვეულ სამ განზომილებაში, არამედ მხოლოდ ორ განზომილებაში. აღმქმელი ხედავს მას არა სივრცეში, არამედ სიბრტყეზე და „ზედაპირი გაუმაგრებელია რაიმე მოცულობოთ" (Jameson, *Postmodernism,* 13). ხელოვანი, შესაძლოა, თამაშობს ვიზუალური ეფექტის შესაძლებლობებით, აღქმელის ფარული დისკომფორტით, რომლის მიზეზიც ძნელად ფიქსირდება, მაგრამ საბოლოოდ, გარკვეულად უკავშირდება იმ იდეას, რომ პიროვნება თამაშშია ჩაბმული არა მხოლოდ ხელოვნებასთან, არამედ თვით ბუნებასთან ან, თუნდაც, საზოგადოებასთან, რომელშიაც ის მაინც ვერ დააღწევს თავს თამაშს, რადგან, დანიელ ბელის თანახმად, პოსტინდუსტრიულ ეპოქაში, საყოველთაო სერვისის პირობებში, საზოგადოება პიროვნებათა შორის თამაშად იქცევა (Bell, *The Coming of Post-Industrial Society,* 127).

რასაკვირველია, ამგვარი თამაშის გასაბმელად უაღრესად მოსახერხებელია როგორც ინტერტექსტუალიზმის, ისე ინტერპრეტაციის პრინციპები. ავტორს ამ გზით თითქმის განუსაზღვრელი შესაძლებლობები ეძლევა. მას შეუძლია განსხვავებული კულტურული ნიშნებით, ინტერტექსტუალური რეფერენციებით, ციტატებით, მითითებებით დატვირთის

ტექსტი, ანუ თავადვე მიუდგეს მას როგორც თამაშს და, რაც მთავარია, ელოდოს ამ თამაშის გაგრძელებას მკითხველის მიერ, რომელიც, თავის მხრივ, გაიგებს ან ვერ გაიგებს ავტორის ჩანაფიქრს, მიუხვდება ან ვერ მიუხვდება მას ამა თუ იმ ხრიკს, შესთავაზებს ისეთ ინტერპრეტაციას, რომელზეც მას არ უფიქრია ან ამ ინტრეპრეტაციათა მეშვეობით შექმნის ისეთ ტექსტს, რომელიც ავტორს არ დაუწერია. კომბინაციათა და შესაძლებლობათა მრავალრიცხოვნება თამაშის პრინციპით არის განპირობებული და შემოქმედებით-აღმქმელობითი საქმიანობაც ალბათობის ისეთივე ზღვარზე მიმდინარეობს, როგორც ცხოვრება. ბუნებრივია, რაც უფრო დაოსტატებულია ამ თამაშში ავტორი ან მკითხველი, ანუ რაც უფრო დიდ კულტურულ გამოცდილებას ფლობს და რაც უფრო გათვითცნობიერებულია თამაშის შესაძლებლობებში, მით უფრო წარმატებულია მისთვის თამაში და, რაც მთავარია, მით უფრო მეტი მონდომებით ებმება მასში, მით უფრო მეტ სიამოვნებასა და ახალ გამოცდილებას იღებს.[1] ამ შემთხვევაში შემოქმედებითი ან აღმქმელობითი საქმიანობა არ უკავშირდება რაიმე დიდი ან დიადი მიზნისაკენ სვლას, მატერიალურ რეალობაში თვითდამკვიდრებას ან სულიერ რეალობასთან შეკავშირებას. თამაში თავად ხდება მიზანი და კულტურული მოღვაწეობა ხდება თვითკმარი მოვლენა, ფაქტობრივად, სიმულაკრა, რომელსაც არანაირი კავშირი აღარა

1 „არტისტული თამაშისადმი აპრიორული სწრაფვა [არის] პოსტმოდერნისტულ რომანში განვითარებული ტექსტის მუდმივი და დაუსრულებელი აწყობა-დაშლის სახელოვნებო „ხალისი", რასაც რ. ბარტი უწოდებს „ტექსტით ხალისს" (ფრანგ. "Le plaisir du texte"). შედეგად, პოსტმოდერნისტული რომანის სახით ვიღებთ გაჯეტის (ინგლ. gadget) ტიპის, ანუ სათამაშო ხელსაწყოს, სათამაშო აპარატის ტიპის ტექსტს, რომელსაც უსასულოდ და ყოველად უმიზნოდ შლის და აწყობს „ავტორი". ხოლო ამ დაშლა-აწყობაში ჩართული მკითხველი შემდგომ თავად იღებს ინტელექტუალურ სიამოვნებას ("plaisir") „ავტორის" მსგავსად. ეს გაჯეტურობა, პრინციპში, პოსტმოდერნისტული რომანის უმთავრესი არსია" (ბრეგაძე, ქ. *პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა*, 409).

აქვს ცხოვრებასთან, იდეასთან. შესაძლოა, მისი მიზანი არის კიდეც ის, რომ კულტურულ კავშირთა მრავალრიცხოვნების მეშვეობით გვაჩვენოს რეალურ კავშირთა, ანუ რეალობის არარსებობა.

რა თქმა უნდა, მხარე, რომელიც პოსტმოდერნისტულ თამაშში გამუდმებით შეგვახსენებს, რომ ამგვარ სამყაროში არაფერი, მათ შორის არც ტექსტი, აღარ არის ნდობის ღირსი, არის თვით ავტორი. ეს არ არის იმგვარი თამაში, რომელშიც მკითხველისაგან ძველებური გულწრფელი აღქმა იქნებოდა მოსალოდნელი და მხოლოდ ავტორი შეეცდებოდა მისი განცდების მართვას. პირიქით, ავტორისეული დისკურსი, შესაძლოა, სწორედ იმაზეა გათვლილი, რომ მკითხველს „თვალი აუხილოს“ ძველი, სანდო სამყაროს, სანდო ურთიერთობების არარსებობაზე. აქ არც ავტორი არ ქმნის თავის ნაწარმოებს ტრადიციული მიმართებით და არც მკითხველს არ მოეთხოვება, რომ სჯეროდეს ამგვარ მიმართებების, ანუ სჯეროდეს იმის, რომ ტექსტის მეშვეობით ის ამოიცნობს ჭეშმარიტებას, რომელსაც ამ ჭეშმარიტების მცოდნე მწერალი გულმოდგინედ ჩადებდა მასში. როგორც კარლ დერილ მალმგრენი აღნიშნავს, დღეს „ავტორი ველარ იმოქმედებს ისე, თითქოს მეოცე საუკუნე არ მომხდარა და ველარ აიღებს თავის თავზე ავტორიტეტის, განმსჯელის პრივილეგიას, რომელიც ვიქტორიული ეპოქის ავტორებს დაბადებით მინიჭებულ უფლებად ესახებოდათ. [...] პოსტმოდერნისტი ავტორი აცნობიერებს, რომ მხატვრული (ფიქციური) ნაწარმოები სულ ცოტა ორგზის გამოეყოფა „რეალობას“: ჯერ ერთი, ის გამონაგონია, შექმნილია, მეორეც, ის შექმნილია სიტყვებისაგან“ (Malmgren, *Fictional Space*, 164). მალმგრენის თანახმად, პოსტმოდერნისტი ხედავს იმ უფსკრულს, რომელიც არსებობს სიტყვასა და „სინამდვილეს“ შორის, აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის (ibid. 164). ცხადია, მინიშნება სიტყვისა და სინამდვილის (იქნება ეს ნამდვილი განცდა თუ ნამდვილი მშვენება) შეუსაბა-

მობაზე ყოველი ეპოქის ლიტერატურაში შეიძლება შეგვხვდეს, რომ არაფერი ვთქვათ სარწმუნოებრივ აზროვნებაზე, რომელშიაც ადამიანური სიტყვა იმთავითვე არ არის შემძლე, გამოხატოს აბსოლუტური ჭეშმარიტება, ღვთის არსება. მაგრამ ტრადიციულად ამგვარი განცდა ადამიანს სახეობრივი მოღვაწეობისაკენ, სიტყვის მეტაფორული შესაძლებლობების გამოვლენისაკენ უბიძგებდა. სწორედ ამგვარი მოღვაწეობის მაქსიმალიზაციის შემდეგ მივიდა სიმბოლიზმი სიტყვიერი გამოხატვის შეუძლებლობების აღიარებამდე, რაც, ცხადია, ავანგარდიზმში გაგრძელდა განსაკუთრებით რადიკალური ფორმით: ალოგიკურობით, სინტაქსური კავშირების და, საზოგადოდ, ტექსტის ტრადიციული სტრუქტურების რღვევით. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა, რომელიც ამ გამოცდილების მატარებლად გვევლინება და, გარდა ამისა, იცნობს XX საუკუნის ფილოსოფიის (ნიცშედან ჰაიდეგერამდე), სემიოლოგიის, სტურქტურალიზმისა თუ პოსტსტრუქტურალიზმის შეხედულებებს სიტყვისა და ენის ბუნებაზე, ცხადია, არ აღადგენს არც სიტყვის ადეკვატურობის, არც ტექსტის ტრადიციული კავშირების რწმენას. პოსტმოდერნისტული პოეზია ხშირ შემთხვევაში კვლავაც აგრძელებს ტექსტზე ექსპერიმენტაციას, მაგრამ, ავანგარდიზმისაგან განსახვავებით, ის კარგავს აგრესიას და ეს პროცესი სულ უფრო და უფრო ჰგავს თამაშს. პროზა კი ამგვარი თამაშისათვის კიდევ უფრო მოსახერხებელ პირობებს ქმნის, რამდენადაც ავტორს შეუძლია ითამაშოს არა მხოლოდ ენობრივი კავშირებითა თუ სიტყვათა გრაფიკული განლაგებით, არამედ ეპიკური ფორმის სტრუქტურული კანონებით, გმირებით, სიუჟეტით და, რაც მთავარია, მკითხველისა და ავტორის ტრადიციული ურთიერთობებითა და თავად ავტორის ფიგურით, რომელიც შემოდის ტექსტში და, ტრადიციული პროზისაგან განსხვავებით, შეიძლება მოგვევლინის არა სიტუაციის წარმმართველად, არამედ, მკითველისა და გმირების მსგავსად, უბრალოდ,

ერთ-ერთ მოთამაშე მხარედ და მოირგოს *ავტორის ნიღაბი*. ის შეიძლება ფიგურირებდეს ნაწარმოებში „ავტორის“ სახელით, რომელიც, რასაკვირველია, არ თანხვდება რეალური ავტორის პერსონას, წარმოადგენს კიდევ ერთ გამაშუალებელ რგოლს მკითხველთან კომუნიკაციაში. ამ ფორმით პოსტმოდერნისტულ ტექსტში ხშირად აღდგება ტრადიციული პროზის ის ფიგურა, რომელიც ოდესღაც თავის თავზე იღებდა ჭეშმარიტების მცოდნის, საქმეში ჩახედული მხარის ფუნქციებს. მაგრამ, რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში ის სრულიად საპირისპირო ფუნქციის მატარებელია და მისი სათქმელიც სწორედ ის არის, რომ არ ფლობს რაიმე ცოდნას და ამგვარი არაშეფარდებითი ცოდნის არსებობას არც თვლის შესაძლებლად. „ავტორს შეუძლია კვლავ დაიკავოს თავისი მხატვრული სივრცის წინასწარ გამოთავისუფლებული ადგილები, მაგრამ ვიქტორიული ეპოქის წინაპართა უმანკოების გარეშე. ირონიულად, აშკარა პრანჭვით ის კვლავ ირგებს ავტორის ნიღაბს და მოგვმართავს კითხვებით ფიქციურობის (გამონაგონის), ტექსტუალობის, ავტორობის, მკითხველის გამოპასუხების შესაძლებლობის შესახებ“ – წერს მალმგრენი და მიიჩნევს, რომ ამ გზით ავტორი კვლავ მიაპყრობს ყურადღებას საკუთარ თავს, როგორც ავტორს და საკუთარ ნაშრომს, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს და, ამავე დროს, დაამცრობს თავისი წამოწყების სერიოზულობასა და მნიშვნელოვნებას (Malmgren, *Fictional Space*, 164).

ტექსტისადმი, რეალობისადმი, ავტორისა თუ მკითხველის როლისადმი ამგვარი დამოკიდებულებების შედეგად შემოდის პოსტმოდერნიზმში *მეტაფიქციური* ჟანრი. მეტაფიქციურ რომანში ავტორი წინასწარ უთანხმდება და გამუდმებით აგრძნობინებს მკითხველს, რომ მას საქმე აქვს ფიქციასთან, გამონაგონთან, ხელოვნების ნიმუშთან – განსხვავებით ტრადიციული რეალისტური რომანისაგან, სადაც ტექსტი მოწოდებული იყო როგორც რეალური სამყარო (იმ დაბე-

ჯითებით, რომ ეს სჯეროდათ ავტორსაც და მკითხველაც). მეტაფიქციურ რომანში კი ავტორი მკითხველს სთავაზობს გართულებულ კონსტრუქციებს, რომელთაც მიმართება აქვთ სხვა ტექსტებთან, საკუთარ ტექსტისეულ სისტემასთან, თუმცა არანაირი მიმართება აღარ აქვთ რეალობასთან.[1] ეს არის ფიქცია ფიქციის შესახებ. უილიამ გასი, ვინც ჯონ ბართთან ერთად მეტაფიქციური ჟანრის ერთ-ერთ მთავარ ავტორად ითვლება, ბართის შემოქმედებიდან აანალიზებს ტექსტის იმგვარ სივრცულ კონსტრუირებას, როცა ტექსტი აიგება როგორც სპირალი და ის მუდმივად მოდიფიცირდება: ახალი ინფორმაცია სახეს უცვლის ყველაფერს, რაც ადრე მოხდა; ამიტომ მკითხველი უბრუნდება იმას, რაც უკვე წაიკითხა და მუდმივად წრეზე დადის (Gass, *Philosophy*, 17). ცხადია, როგორც ლინდა ჰათჩონი აღნიშნავს, ყოველგვარ მხატვრულ, ფიქციურ ტექსტში, ენა გამოსახვას „ფიქციურ „სხვა" სამყაროს, სრულყოფილ და გამთლიანებულ „ჰეტეროკოსმოსს", რომელიც იქმნება ნიშანთა წარმოსახვითი რეფერენტების მიერ; მაგრამ მეტაფიქციაში ეს ფაქტი აშკარა ხდება და სანამ კითხულობს, მკითხველი ცხოვრობს სამყაროში, რომელსაც ის იძულებით აღიარებს როგორც ფიქციურს, გამოგონილს;

1 როგორც ლევან ცაგარელი აღნიშნავს, „რადგანაც პოსტმოდერნისტულმა მწერლობამ განსჯის საგნად აქცია უკვე არსებული ტექსტების ნორმები, მოტივები და სტრუქტურა, სავსებით გასაგებია, რომ მეტაფიქციურობა, როგორც ლიტერატურული ტენდენცია, სწორედ ამ ეპოქის მხატვრულ ხერხებს შორის იკავებს დომინანტურ ადგილს. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მეტაფიქცია არაერთგვაროვანი ფენომენია. მაგალითად, მოიპოვება მეტაფიქციური რომანები, რომლებშიც ფიქციურობა მხოლოდ თემატურ დონეზე განიხილება; გვხვდება აგრეთვე ნაწარმოებები, რომლებშიც მეტაფიქციურობა ფორმალური და ონტოლოგიური გაურკვევლობის სახით ვლინდება, თუმცა მათი სტრუქტურის დადგენა მაინც შესაძლებელია; და ბოლოს, გვაქვს ტექსტები, რომლებშიც რეალიზმი სრულიად უარყოფილია, მხატვრული სამყარო კი წარმოგვიდგება როგორც დაპირისპირებული სემიოტიკური სისტემების ბრძოლის ველი, სადაც „რეალური" მნიშვნელობის დადგენა შეუძლებელია" (ცაგარელი, *არნო შმიტის*, 90-91).

თუმცა პარადოქსულია, რომ ტექსტი, ასევე, ითხოვს მის მონაწილეობას, ინტელექტუალურ, წარმოსახვით და ემოციურ ჩართულობას, თანაშემოქმედებას; ტექსტის პარადოქსი კი ის არის, რომ ის ნარცისულად თვით-რეფლექსიურია, თუმცა მაინც ფოკუსირებულია გარეთ, ორიენტირებულია მკითხველზე" (Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, 7).

რასაკვირველია, პოსტმოდერნულ ეპოქაში ამგვარი მანიპულაციები საჭირო ხდება იმდენად, რამდენადაც დარღვეულია ჩვეული პირდაპირი მიმართებანი ავტორისა საკუთარ ტექსტთან და მკითხველთან, მკითხველისა ტექსტთან და ავტორთან და, ზოგადად, ადამიანისა მხატვრულ ქმნილებასთან, ენასთან, რეალობასთან. რამდენადაც პოსტმოდერნიზმში ავტორი, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, არ ცდილობს ჩაანაცვლოს ან, მით უფრო, აღადგინოს ტრადიციული ხელოვნების დროინდელი თანხმობა, ის გადაათამაშებს არსებულ გამომსახველობით შესაძლებლობებს, მაგრამ ამ თამაშში წინასწარვე ახდენს საკუთარი მდგომარეობისა და მცდელობის ირონიზირებას, რათა ამ გზით მზადყოფნით დაუხვდეს რეციპიენტის მხრიდან წამოსულ უნდობლობას, ირონიას, დაუკმაყოფილებლობას და თავიდან აიცილოს *კომუნიკაციური ჩავარდნა*, ანუ ის სიტუაცია, როცა ავტორი და მკითხველი ვერ შეთანხმდებოდნენ ტექსტის აღქმის პრინციპებზე. თავის მხრივ ავტორიც არ მალავს მსგავს გრძნობებს როგორც საკუთარი ტექსტისადმი, ისე ადამიანის ნებისმიერი საქმიანობისადმი, რომელიც პოსტმოდერნულ ეპოქაში ვერ აღწევს სრულყოფილებას და, ზოგადი თვალსაზრისით, ვერ აღადგენს დაკარგულ ჰარმონიას. სწორედ ამიტომ ის თავისუფალია თავის თამაშში, რადგან მოვლენების განვითარების კონტროლს, ტრადიციული ავტორისაგან განსახვავებით, იმთავითვე არ იღებს თავის თავზე. რაც ძალზედ ნიშანდობლივია, ამ თამაშის ელემენტების შერჩევისას პოსტმოდერნიზმში საგანგებო დაინტერესება იგრძნობა სწორედ იმ ტრადიცი-

ული თხრობითი ხერხებით, რომლებიც თავის დროზე მოდერნიზმის მიერ იქნა უარყოფილი, რამდენადაც მოდერნიზმმა თვისობრივად შეცვალა ტექსტის მხატვრული ორგანიზაციის პრინციპები პროზაში, ისევე როგორც პოეზიაში, ფერწერასა და ქანდაკებაში თუ მუსიკაში. ამ ცვლილებების მეშვეობით მოდერნისტულმა ესთეტიკამ ტექსტი შეუსაბამა ინდივიდის შეცვლილ შინაგან მდგომარეობას და გამოხატა ტრადიციული თანხმობის დარღვევა. ბუნებრივია, მოდერნიზმის მიერ გადაფასებული პრიციპებით პოსტმოდერნიზმი ინტერესდება მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც გატაცებულია თამაშის მზა შესაძლებლობებით. ამჯერად ამ შესაძლებლობებს ისინი მოიძიებენ სწორედ მივიწყებულ არეალში და აკისრებენ მათ სრულიად განსახვავებულ მხატვრულ ეფექტს. როგორც აღინიშნა, პროზაული ფორმა ამ შემთხვევაში კომბინატორიკის მეტ საშუალებას იძლევა, თუმცა თავად პოსტმოდერნისტი მწერლების მიერაც აღმოჩენად ჩაითვალა ის, რომ მათ შეეძლოთ კვლავ დაებრუნებინათ პროზაულ ტექსტში ის ხერხები, რომლებიც, თითქოსდა, საბოლოოდ განდევნა მოდერნიზმმა. 1967 წელს პოსტმოდერნიზმის მანიფესტად ქცეულ ესსეში *დაქანცულობის ლიტერატურა* ჯონ ბართმა გამოაცხადა „დანარჩენების სახელითაც, რომ გამორიცხული არ არის, ხელახლა იქნას აღმოჩენილი ენისა და ლიტერატურის ხერხების ქმედითუნარიანობა – ისეთი შორეული ცნებებისა, როგორიცაა გრამატიკა, პუნქტუაცია... თვით ხასიათები! თვით *სიუჟეტი*!“ (Barth, *Literature of Exhaustion*, 68).[1] მართლაც, მოდერნის-

1 ჯონ ბართს ამგვარი განცხადების საფუძველს, უწინარესად, ხორხე ლუის ბორხესის პროზა აძლევს, სადაც სიუჟეტი მართლაც ემსახურება სამყაროს პოსმოდერნისტული რაკურსით წარმოჩენის მიზანს. ტრადიციული თხრობის დაბრუნება პოსტმოდერნიზმში შეიძლება განიხილებოდეს როგორც დეკონსტრუქციის ფილოსოფიური იდეის ერთგვარი გაგრძელება, როგორც „პოსტ-დეკონსტრუქციის“ პერიოდი; პოსტმოდერნისტული პროზა იზიარებს დეკონსტრუქტივიზმის პრინციპებს, რომ დისკურსი ყოველთვის უსრულია, რომ სუბიექტურობა ნაწილობრივ მაინც ილუზორულია

ტული პროზის ბატონობის შემდეგ, რომელმაც მთელი ყურადღება მიმართა გმირის შინაგანი კონფლიქტისაკენ, სუბიექტივისტური ძიებებისაკენ და ამით გზა დაუხშო პროზაში ტრადიციულ კონფლიქტს, პერსონაჟთა შორის მიმართებებს, სიუჟეტს, პოსტმოდერნიზმმა განაახლა მათი მოხმარება, თუმცა მნიშვნელოვანი განსხვავებით. ამასთანავე, შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ პროზის ტრადიციული რესურსების ახლებურად გამოყენების გზების მოძიებით გახდა რომანი პოსტმოდერნიზმის ყველაზე მძლავრი ფორმა. თუკი მოდერნისტული რომანის ზენიტის შემდეგ, 1950-იანი წლების დამდეგს, კრიტიკოსებმა რომანის სიკვდილი გამოაცხადეს, რამდენიმე ხანში მისი ხელახალი დაბადება დაბადება იზეიმეს (Fiedler, *The Death and Rebirth*, 225). უმბერტო ეკოს თანახმად, 1965 წელს, *ჯგუფ 63*-ის შეკრებაზე, დიდ სიახლედ იქნა აღქმული სიუჟეტთან დაბრუნების იდეა: „და რა თქვა რენატო ბარილიმ? რომ აქამდე სიუჟეტისა და მოქმედების გაუქმება იყო წაქეზებული, [...] მაგრამ ახლა ნარატივის ახალი ფაზა იწყებოდა: მოქმედება ისევ სანქცირებული იყო, თუმცა ეს იყო *სხვა* მოქმედება“ (Eco, *Postscript*, 62).[1] სხვაობა ამ შემთხვევაში არის „იქ, სადაც ტრადიციული მოქმედების ლოგიკური და დროებითი შედეგები გამოტოვებულია და პუბლიკის მოლო-

და ა.შ.; ამავე დროს, მას სურს გავიდეს ამ დასკვნების მიღმა და შექმნას ახალი სახის ნაწერი, რომელიც ახერხებს უფრო მეტს, ვიდრე ტექსტუალური პარადოქსების ხელახალი დეკლარირებაა; პოსტმოდერნისტი მწერლები აყალიბებენ პოსტდეკონსტრუქციულ პროზას ისე, როგორც კრიტიკოსები აყალიბებენ პოსტდეკონსტრუქციულ ნარატივს – ტექსტსა და გარესამყაროს შორის მიმართების ხაზგასმით, ცხოვრებისულობის ემბლემებად ტექსტუალური ელემენტების პრობლემატური მატერიალურობის გამოყენებით (Punday, *Narrative After Deconstruction*, 50).

1 ამ ჯგუფის იდეებს და მათ მიმართებას, ერთი მხრივ, ისტორიულ ავანგარდთან, ხოლო მეორემ მხრივ, ახლადდამდგარ პოსტმოდერნისტულ ეპოქასთან უმბერტო ეკო უფრო ვრცლად განიხილავს ესსეში *ჯგუფ 63-ის სიკვდილი* (Eco, *The Open Work*, 236-249).

დინი ძალადობრივად არის გაცრუებული“ (ibid. 63). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მიუხედავად იმისა რომ პოსტმოდერნისტულ რომანისტიკაში აღდგება მოქმედებისადმი ინტერესი, შესაძლოა, ის მაინც მიგვანიშნებს, რომ ამ ეპოქაში, როცა ადამიანი აგრძელებს მოქმედებას, ეს ქმედება მაინც არ მიუძღვის საბოლოო მიზნისაკენ, რადგან, ზოგადადაც, დაცილებულია მიზანს. ამიტომაც სიუჟეტის ტრადიციული განვითარება ხშირად დარღვეულია და მისი მხატვრული ფუნქცია კავშირშია პოსტმოდერნული დროის საერთო მგრძნობელობასთან. ამ გზით ავტორი ასრულებს არა მხოლოდ მხატვრულ, არამედ, ერთგვარად, სუგესტურ ამოცანასაც, რამდენადაც მკითხველს შთააგონებს, რომ იქ, სადაც ელის მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივ განვითარებას, ლოგიკურ თანმიმიდევრობას, შეიძლება დახვდეს ალოგიკურობა და უსაფუძვლობა. ამ შემთხვევაშიაც მხატვრული პრინციპის ზემოქმედებით პოსტმოდერნისტული ტექსტი შეიძლება მიგვიძღოდეს მსოფლაღქმითი პრინციპებისაკენ, რომლებიც პოსტმოდერნულ მგრძნობელობაში უკავშირდება გარესამყაროსადმი შიშის, უნდობლობის, დაუცველობის განცდებს. რასაკვირველია, გარესამყაროსადმი ამგვარი მიმართება მოდერნულ ეპოქაში იღებს სათავეს და მოდერნისტულ ლიტერატურაშიც გამოკვეთილად ფიქსირდება. საზოგადოდაც, მოდერნისტულ აზროვნებაში ნათლად განისაზღვრება, რომ გარესამყაროში ადამიანი დაუცველი ხდება იმდენად, რამდენადაც მან დაკარგა ღვთის მფარველობა. დაცულობის განცდის, იმედის დაბრუნება იმ ეპოქაში შესაძლებელი იყო რწმენის აღდგენით (ეს ტენდენცია უმეტესად ხელოვნების არეალში მოქმედებს) ან, პირიქით, მსოფლხედვის დაფუძნებით რაციონალურ პრინციპებზე (რაც საზოგადოებრივი პროცესების განვითარების პრინციპი ხდება). პოსტმოდერნულ ეპოქაში ხელოვანი სწორედ იმგვარ მემკვიდრეობას იღებს, რომელშიც არ აღმდგარა ზეგარდმო ძალის მფარველობის განცდა და გამძაფრდა გა-

რემოსადმი შიში. მაგრამ ამჯერად ეს შიში მიემართება სწორედ იმ რაციონალურად ორგანიზებულ სამყაროს, რომელიც სინამდვილეში ინდივიდის მაკონტროლებელ, დამთრგუნველ ძალად გადაიქცევა. დაუცველობის, მღელვარების, მშფოთვარების განცდების აღსანიშნავად პოსტმოდერნიზმში მკვიდრდება ტერმინი *პარანოია*. ეს ხდება პოსტმოდერნული მგრძნობელობის ერთ-ერთი ნიშანი და ხშირად გამოიყენება სიუჟეტური სტრუქტურის ასაგებად. „პოსტმოდერნისტული მწერლობა მრავალი გზით ასახავს პარანოიულ მშფოთვარებას. მათ შორისაა: მოწესრიგებულობისადმი უნდობლობა, რომელიმე კერძო ადგილითა თუ იდენტურობით დასაზღვრულობის შიში, დარწმუნებულობა, რომ საზოგადოება შეთქმულებას აწყობს ინდივიდის წინააღდეგ, საკუთარი შეთქმულებების ჩაფიქრება სხვათა სქემების დასარღვევად" – აღნიშნავს ბარი ლუისი და ამგვარ სქემაზე დაფუძნებულ ტექსტთა შორის უწინარესად გამოჰყოფს კენ კიზის რომანს *ვიღაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა* (Lewis, *Postmodernism*, 121). თუმცა დევნის, დაუცველობის, შეთქმულების თემა პოსტმოდერნულ ეპოქაში საკმაოდ ფართოდ იქნა ათვისებული მასობრივი კინემატოგრაფის მიერაც და მძაფრსიუჟეტიანი ფილმების მასალად იქცა. თუკი მასობრივ ხელოვნებაში აქცენტი სიუჟეტზე, მოქმედებაზე განპირობებულია ჟანრული თუ კომერციული კანონებით, მწერლობაში სიუჟეტური, თხრობითი ხაზის განვითარებით ავტორი გამოხატავს თავისი ეპოქის დაინტერესებას ადამიანის ბედით, მისი ქმედითუნარიანობით. მოდერნისტული ეპოქის შინაგანი სირთულეებით მოცულ გმირს პოსტმოდერნიზმში ენაცვლება გმირი, რომელიც ალოგიკურ, მტრულ ვითარებაში ახორციელებს საკუთარ წარმოსახვაში არგუმენტირებულ ქმედებებს. ამგვარად, რეალობისა და წარმოსახვის, ლოგიკურობისა და ალოგიკურობის მოდერნიზმისეული მიმართებანი კვლავ აქტუალურია პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში. გარდა იმისა,

რომ ავტორი ამ მიმართებების საფუძველზე აგებს სიუჟეტს, ის გართულებული ტექსტუალური სტრუქტურის მეშვეობითაც გამოკვეთს პოსტმოდერნული მგრძნობელობის სირთულეს. ტექსტის ფრაგმენტაცია განიხილება, როგორც ერთ-ერთი ამგვარი მხატვრული ხერხი. მოვლენათა ფრაგმენტირებული, გაუმთლიანებელი აღქმა, როცა პიროვნებას უჭირს რეალური მიზეზების აღმოჩენა და, შესაბამისად, ნდობას კარგავს ყოველგვარი მოვლენისადმი, პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში იძლევა ფრაგმენტირებულ დისკურსს. ბარი ლუისის თანახმად, პოსტმოდერნისტი მწერალი არ ენდობა ტრადიციული მოთხრობების მთლიანობასა და დასრულებულობას და ამჯობინებს მიმართოს თხრობის სტრუქტურირების სხვა ხერხებს. ამგვარ ხერხთა შორის ის გამოჰყოფს მრავლობით დასასრულს (ჯონ ფაულზის *ფრანგი ლეიტენანტის საყვარელი ქალი*), ტექსტის დაყოფას მოკლე ფრაგმენტებად ან სექციებად სათაურების, ნომრების, სხვადასხვა სიმბოლოების, დაშორებების მეშვეობით (რიჩარდ ბროთიგენის, დონალდ ბართელმეს რომანებში). თუმცა ავტორი შეიძლება უფრო შორსაც წავიდეს და ტექსტში გამოიყენოს ციტატები, დიაგრამები, დიზაინის შესაძლებლობები, თვით ქაღალდის ფერები (უილიამ გასის რომანებში) (ibid. 127). ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი გამომსახველობითი საშუალებების ამოქმედება ტექსტში მოდერნიზმის, ავანგარდიზმის პოეტურ ძიებებს უკავშირდება, მაგრამ პოსტმოდერნიზმში ეს შესაძლებლობები უფრო მონდომებით გამოიყენება პროზაში, რომანებში, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ პოსტმოდერნისტული მწერლობის ერთ-ერთ მთავარ ფორმად იქცა სწორედ რომანი. მაგრამ უმთავრესი თავისებურება, რის გამოც რომანი პოსტმოდერნულ ეპოქაში მწერალთა თუ თეორეტიკოსთა განსაკუთრებული ინტერესის საგანი ხდება, არის ნარატიული, თხრობითი სტრუქტურა. საზოგადოდაც, „უმთავრეს კრიტიკულ ნაშრომებში პოსტმო-

დერნიზმის შესახებ ჩვეულებრივ სწორედ ნარატივია – იქნება ეს ლიტერატურაში, ისტორიასა თუ თეორიაში – ყურადღების მთავარი ფოკუსი" (Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism,* 5). დიდ ნარატივთა დასასრულის ეპოქაში პოსტმოდერნისტული რომანი იქცევა მცირე ნარატივად ადამიანის მოქმედების შესახებ საყოველთაო, უნივერსალური მოტივაციის არარსებობის ფონზე. ამგვარ მცირე ნარატივებს საკუთარი, მწერლისა თუ, ზოგადად, კულტურული ტენდენციების მიერ დადგენილი კანონები აქვთ და ამის მეშვეობით გამოეყოფიან დიდ, საზოგადო ნარატივიებს. ამასთანავე, ავტორის მიერ დადგენილი კანონები, გართულებული თამაშის წესები, ტექსტის სტრუქტურა ისევე აირეკლავს მხატვრული ნაწარმოების სრული ორგანიზების შეუძლებლობის იდეას, როგორც ორგანიზებული რეალობის ხედვა აირეკლავს ზოგადი ქაოსის აღქმას პოსტმოდერნულ სამყაროში. ჯოზეფ ქონთი პოსტმოდერნისტულ ამერიკულ რომანს შეისწავლის სწორედ ქაოსისა და წესრიგის, მოწესრიგებული უწესრიგობის, დისციპლინისა და ანარქიის, დიზაინისა და ნამსხვრევების ურთიერთმიმართებათა ფონზე. მოდერნისტ ავტორებს ის განიხილავს, როგორც „წესრიგის მწარმოებლებს", მაშინ როცა პოსტმოდერნისტი გატაცებულია „უწესრიგობის ფორმებით" (Conte, *Design and Debris,* 8). ამასთანავე, პოსტმოდერნიზმში (ქეთი ეკქერის, დონ დელილოს, თომას პინჩონის რომანებში) „ფენომენალური სამყაროს უწესრიგო აღრეულობა, მდგრადი და მყარი სტრუქტურების რღვევა განაპირობებს ახალი და უფრო სასურველი წესრიგის წარმოქმნის მოთხოვნას"; ამიტომაც, ინფორმაციის მოზღვავებისა და ტექნოლოგიური ნევრასთენიის ხანაში „რომანი არის ინტელექტუალური და წარმოსახვითი კომპეტენციის ხელშესახები მანიფესტაცია, აზრთა რთული, კომპლექსური სისტემა, რომელიც შექმნილია ინდივიდის მიერ და რეალიზებულია მეორე ინდივიდის გონებაში ინსტრუქციების გარეშე" (ibid. 4; 219).

ამასთანავე, რომანის სტრუქტურის სწორედ ამგვარი გართულებით, რეალობასთან გართულებული ურთიერთობის ტექსტუალური გამოსახვის სურვილით, ტექსტისა თუ რეალობის ტრადიციული სტრუქტურების რღვევის აღწერის კვალდაკვალ პოსტმოდერნიზმში იქმნება კიდეც ახალი სტრუქტურები, ახალი გამომსახველობითი სისტემები. აშკარა ხდება მწერლის მცდელობა, გასცდეს „ტექსტუალური უსულგულობის ნეგატიურ იმპლიკაციებს – როგორიცაა ტექსტის არასტაბილურობა, მწერლის უუნარობა, განსაზღვროს „კონკრეტული" მიზნები, დაიკავოს ტექსტისადმი ერთი „პოზიცია" და ა.შ. – მხატვრული ტექსტის პოზიტიური ესთეტიკის შექმნის სურვილი ექსპერიმენტატორ პოსტმოდერნისტ მწერლებს მიუძღვის ტექსტის თანდათანობითი განვითარების ხაზგასმისაკენ" (Punday, *Narrative After Deconstruction*, 54). ამდენად, პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ყველა თავისებურება, მისი ნეგატიური თუ პოზიტიური კონოტაციები, სტრუქტურის რღვევა თუ ახლებურად სტრუქტურირების მცდელობა ქმნის კიდეც მის ბუნებას და მის ღირებულებებს.

ინდუსტრიული საზოგადოებიდან პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებამდე, ეგზისტენციალური კითხვებიდან ონტოლოგიურ კითხვებამდე, მხატვრულ ხერხთა სელექციონიზმიდან ნონსელექციონიზმამდე – შეიძლება ითქვას, რომ ამგვარია გზა, რომელსაც ლიტერატურა გადის მოდერნისტული ეტაპიდან პოსტმოდერნისტულ ეტაპამდე. ყოველი ცალკეული ლიტერატურული არეალი, ყოველი კონკრეტული ავტორი, რომელიც რაიმე ფორმით ავლენს თავის მიმართებას პოსტმოდერნული ეპოქის საერთო მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ სივრცესთან, პოსტმოდერნული კრიტიკის მიერ განიხილება კიდეც ამ ეპოქალური პრობლემების ფონზე.

სწორედ პოსტმოდერნისტული კულტურულ-ანალიტიკური სივრცის ფარგლებში განივრცო აზრობრივი და ესთეტიკური *პლურალიზმი*, რამაც, როგორც ნათელი გახდა, პოსტმოდერნულ ეპოქაში ახალ ხარისხში აიყვანა სიტყვის თავისუფლების,

ემანსიპაციის, თანასწორობის მოდერნული ღირებულებები. როგორც იჰაბ ჰასანი მიიჩნევს, „ჩვენს დროში პლურალიზმი საკუთარ თავს აღმოაჩენს პოსტმოდერნიზმის სოციალურ, ესთეტიკურ და ინტელექტუალურ შეხედულებებში – აქ გადის გამოცდას და პოულობს საკუთარ სიმართლეს“ (*Hassan, Ihab. The Postmodern Turn*, 167). ამგვარი პლურალიზმი თავად პოსტმოდერნისტული აზროვნებისა და რეპრეზენტაციის სივრცეში მომზადდა, რამდენადაც ეს სააზროვნო სისტემა „ამტკიცებს, რომ სამყარო არ არის მოცემული, როგორც საგანი „სადღაც იქ“, რომელიც შემთხვევით შეგვეფეთება და რომლის შესახებაც ცოდნა შეგვიძლია მოვაგროვოთ. ამისდა საპირისპიროდ, ის ამტკიცებს, რომ ენის მეშვეობით ჩვენ ვქმნით ჩვენს სამყაროს და იმდენივე განსხვავებული სამყარო არსებობს, რამდენიც – სამყაროს შემოქმედი ენა. სამყაროთა პლურალობით არის აღბეჭდილი პოსტმოდერნული მსოფლხედვა“ (Grenz, *A Primer on Postmodernism*, 56).

პოსტმოდერნისტული პლურალიზმი ეფუძნება, უწინარესად, სამყაროს არსის შესახებ ეგზისტენციალურ კითხვებზე მრავალგვარი პასუხების დაშვებას. შესაბამისად, ეს დაუშვებელს ხდის რეალურ, ყოფიერ სამყაროში შეხედულებებისა თუ ჯგუფების მრავალფეროვნების უარყოფას. სწორედ ამიტომ, პოსტმოდერნიზმი უპირისპირდება ამა თუ იმ იდეოლოგიის თუ სოციალური ჯგუფის ერთპიროვნულ ბატონობას, ის ანტი-ტოტალიტარული მსოფლმხედველობაა. ამიტომ, როგორც ვოლფგანგ ველში აღნიშნავს, „ყველგან, სადაც რეტოტალიზაციის მცდელობები შეინიშნება, პოსტმოდერნი ოპოზიციაშია: არქიტექტურაში – ინტერნაციონალური სტილის წინააღმდეგ, მეცნიერების თეორიაში – ხისტი სციენტიზმის წინააღმდეგ, პოლიტიკაში – ზებატონობის როგორც გარეგანი, ასევე შინაგანი გამოვლენის წინააღდეგ. ის [...] ესწრაფის განამტკიცოს და განავითაროს გამომჟღავნებული მრავლობითობა მის ლეგიტიმურობასა და თავისუფლებაში (ველში, *„პოსტმოდერნი“*, 29).

ამგვარი მიდგომით პოსტმოდერნიზმმა ცხადყო არა მხოლოდ ის, რომ ხელოვნების სივრცეში ვალიდურია სხვადასხ-

ვაგვარი ხედვა და ესთეტიკური ტენდენცია, არამედ ისიც, რომ სოციალურ სივრცეში ვალიდურია აქამდე ყველაზე გარიყული, ჩახშული ჯგუფების ხმაც და არა მხოლოდ დომინანტური სოციალური ჯგუფისა თუ იდეოლოგიისა. პოსტმოდერნიზმის სახელით წარიმართა „მეინსტრიმულ იდეოლოგიასთან ბრძოლის პროცესი" (Hoover, *Postmodern American Poetry*, xxvi). ის ფაქტიც, რომ „პოსტმოდერნიზმი ისეთი კრებსითი და შინაგანად მრავალგვარი ფენომენია, რომ ნებისმიერი აზრი, რასაც ამტკიცებ მისი ერთი ნაწილის მიმართ, განწირულია სიმცდარისთვის მისი მეორე ნაწილის მიმართ" (Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, viii), მხოლოდ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკისა და ანალიტიკური პოზიციების მრავალფეროვნებაში როდი აისახა. პოსტმოდერნიზმისტული ტენდენციების სიმძლავრემ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის დასავლურ სამყაროში ბევრი რამ შეცვალა არა მხოლოდ შემოქმედებითი, არამედ სოციალური და, ასევე, პოლიტიკური თვალსაზრისით. სწორედ მან აქცია რეალობად ერთიანი სოციუმის ფარგლებში სხვადასხვა მარგინალიზებული ჯგუფების გააქტიურება და მათი ხმა აღქმადი გახადა. „პოსტმოდერნიზმის პასუხი ცივი ომის პერიოდის შეკავების ნარატივებზე გულისხმობდა მარგინალური კულტურების რეკონცეპტუალიზაციას, დაქვემდებარებულთა ჯგუფების და გარიყული სხვების გამოცდილებათა მოძიებასა და აღდგენას" (Cornis-Pope, *Narrative Innovation*, 4). პოსტმოდერნიზმის გავლენით გახდა უფრო ინკლუზური არა მხოლოდ ლიტერატურული სივრცე და ლიტერატურული კანონი, არამედ თვით დასავლური საზოგადოება. პოსტმოდერნიზმიც შორს გასცდა მხატვრული ტექსტის აგების ხელოვნებას და დაიწყო მნიშვნელოვანი სოციალური როლის შესრულება.[1]

1 ამერიკული პოსტმოდერნისტული პროზის ანთოლოგიის შემდგენლების აზრით, „ამერიკის ცხოვრებაში მიმდინარე ფართო ცვლილებების შედეგად ყურადღება მიეპყრო ლიტერატურის მარგინალიებს, და ხმებს, რომლებიც ადრე იგნორირებული იყო (მაგ. უმცირესობათა პოზიციის დრამატული ცვლილება ამერიკის ცხოვრებაში; სეგრეგაციის მოსპობა და უპრეცედენტო მასშტაბით გაზიარებული ნაციონალური კულტურა; უთანასწორობა

პლურალიზმისა და სოციალური ჯგუფებისა თუ ერების თვითგამორკვევის აღიარების საფუძველზე მეოცე საუკუნის ბოლო ათწლეულებში სწორედ პოსტმოდერნისტული ანალიტიკური დისკურსის ფარგლებში მომზადდა პოსტკოლონიალიზმის თეორია, რამაც დასავლური საზოგადოების ყურადღება მიაპყრო იმ ერებს, რომლებიც იმ დროისთვის უკვე თავისუფალნი იყვნენ იმპერიული გავლენებისაგან, მაგრამ არ ჰქონდათ კარგად გააზრებული საკუთარი იდენტობები, არ ჰქონდათ მოპოვებული საკუთარი ხმა. როგორც ლინდა ჰათჩონი აღნიშნავს, ოცდამეერთე საუკუნის დამდეგს, როცა პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული ფენომენი სრულად ინსტიტუციონალიზებული იყო – თავისი კანონიკური ტექსტებით, თავისი ანთოლოგიებით, ლექსიკონებით და ისტორიებით, თავისი გამომცემლობებითაც კი – მან უფრო მნიშვნელოვანი ტრანსფორმირება განიცადა 1990-იანების კონტრ-დისკურსში, როგორიცაა ფემინიზმი და პოსტკოლონიალიზმი, ისევე როგორც საკმაოდ უცნაური თეორია რასისა და ეთნიკურობის შესახებ; „იდენტობის პოლიტიკის ამ სხვადასხვა ფორმებს პოსტმოდერნიზმთან საერთო აქვთ ფოკუსი განსვავებასა და ექსცენტრულობაზე, ინტერესი ჰიბრიდულისადმი, ჰეტეროგენულისადმი, ლოკალურისადმი, ანალიზის კითხვითი და დეკონსტრუქტიული ტიპი“ (Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 165, 166). პოსტკოლონიალიზმის თუ კულტურის კვლევების სფეროში ჩატარებული სამუშაოს უმეტესი ნაწილი სწორედ პოსტმოდერნიზმის ჩარჩოში ექცევა (Janaszek-Ivaničková and Fokkema, *Postmodernism in Literature*, 3).

ხოლო როცა ბერლინის კედლის დანგრევის და საბჭოთა

დოვლათის დისტრიბუციაში; რასობრივი ინტეგრაციის და თანასწორობის წინააღმდეგობრივმა პროგრესმა კატალიზატორის როლი ითამაშა იდენტობების პოლიტიკის აღმავლობაში (პოლიტიკა, დაფუძნებული რასობრივ, გენდერულ, სექსუალურ, ეთნიკურ, რელიგიურ იდენტობაზე); მიკროპოლიტიკა (ფოკუსი ადგილობრივ საკითხებზე) და დესენსუსის კულტურა (კონსენსუსი იმის შესახებ, რომ კონსენსუსი არ მიიღწევა)“ (Geyh, Leebron and Levy, *Postmodern American Fiction*. xviii).

კავშირის დაშლის შემდეგ კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი ცვლილებები შეეხო პოსტ-სოციალისტურ ქვეყნებს, ნათელი გახდა ისიც, რომ პოსტმოდერნიზმის სივრცეში მომზადებულ პლურალისტურ მიდგომებს შეეძლო პოსტ-ტოტალიტარული კულტურებისა და სოციუმების რეალური გათავისუფლება: „პოსტმოდერნიზმმა შეცვალა ყოფილი სოციალისტური ქვეყნების ფილოსოფიური ცნობიერება. მან დაძლია „ძლიერი," მონოლითური, იდეოლოგიური აზროვნება „სუსტი" აზროვნებით, ინტელექტუალური პლურალიზმით, რომელიც დასაშვებად მიიჩნევს სამყაროს მრავალფეროვნებას, შესაძლებლობათა მრავალგვარობას და კულტურულ ენათა სიმრავლეს; დაძლია მსოფლხედვა, რომლის მიხედვითაც სამყარო უწყვეტი მოქმედებაა, რომელსაც გამუდმებით სჭირდება ახალი ლეგიტიმაცია; პოსტმოდერნიზმმა საბოლოოდ უარყო დეტერმინიზმი და კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც ჭეშმარიტება იქმნება ინტერპერსონალური კომუნიკაციის პროცესში ადამიანის აქტივობის შედეგად" (ibid. 10-11).

იმ ფართო სოციალური და სუპრანაციონალური როლის წყალობით, რომელიც 1990-იანი წლების შეცვლილი გლობალური სამყაროს პირობებში დაეკისრა პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკასა და მსოფლხედვას, მკვლევარებმა დაინახეს, რომ „პოსტმოდერნიზმს კიდევ ბევრი დარჩა საკუთარი თავის ამოწურვამდე. მისი იმპულსი ცოცხალია, თუმცა მისი ახლანდელი მანიფესტაცია აშკარად განსახვავდება იმისგან რაც იყო ოცდაათი, ან ოცი, ან თუნდაც თხუთმეტი წლის წინ. პოსტმოდერნიზმი იჩემებს განსხვავებულობას და ომს უცხადებს ერთგვაროვნებას ინტელექტუალური, მორალური თუ პოლიტიკური თავისუფლების სახელით; ის ხედავს მუდამ მიმდინარე პროცესს იქ, სადაც სხვა მსოფლმხედველობები ხედავდნენ (და ხედავენ) სტაბილურობას. პოსტმოდერნიზმი თავად იყო ცვალებადი და მრავალმხრივი და კვლავ და კვლავ იცვლის სახეს ისე, რომ არ ჰკარგავს მის ყველაზე განმასხვავებელ თვისებებს. მართალია, 1960-იანების პოსტმოდერნიზმი ჩვენს გვერდით აღარ არის, მაგრამ 1990-იანებისა ნამდვილად არის" (ibid. 3).

თუკი მოდერნიზმმა დასავლურ საზოგადოებაში ინდივიდუალური თავისუფლებისაკენ სწრაფვა დაამკვირდა, პოსტმოდერნიზმმა ეს მისწრაფებები სოციუმებისა და ერების თავისუფლების იდეებამდე და პრაქტიკამდე განავრცო. სწორედ მან დაამკვირდა დასავლურ აზროვნებაში განსხვავებულობის აღიარებისა და მიღების გამოცდილება. „პოსტმოდერნულმა განსხვავებულობამ [...] ღრმა გავლენა მოახდინა ფართო სოციალურ რეალობაზე, ლიტერატურის ჩათვლით. თუ ჩვენ შევაბიჯეთ პოსტმოდერნულობაში, ის განისაზღვრება ახალი ჰეტეროგენულობით, რაც შედეგია განსხვავებულობის მზარდი სოციალური მიმღებლობისა“ (Cornis-Pope, *Narrative Innovation*, 11). ამდენად, მაშინაც კი, როცა დღეს საუბრობენ, რომ პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკურმა და მსოფლხედველობრივმა პოზიციებმა ამოწურა საკუთარი თავი, რომ „პოსტმოდერნიზმის კულტურული პროდუქტი გადაეცა იმავე ისტორიულ სტატუსს, როგორებიც მოდერნიზმი და რომანტიზმი იყო“, და რომ „ერთადერთი ადგილი, სადაც პოსტმოდერნიზმი შენარჩუნებულია, საბავშვო მულტფილმებია“ (კირბი, *პოსტმოდერნიზმის სიკვდილი*), სწორედ პოსტმოდერნიზმის სივრცეში მომზადებული მსოფლმხედველობრივი ტენდენციების შედეგად განაგრძობს არსებობას სამყაროს გაუმჯობესების იმედი – იმედი, რომლისადმიც პოსტმოდერნიზმი იმთავითვე სკეპტიკური იყო, მაგრამ რომელსაც, როგორც აღმოჩნდა, თავად შესძინა ახალი სიცოცხლე. „პოსტმოდერნიზმის დადებითი გავლენა იქმნება სწორედ იმის შედეგად, რომ ის ზრუნავს ცვლილებებზე, კომუნიკაციის სირთულეების დაძლევაზე, კომპლექსურობაზე, ინტერესების ნიუანსებზე, კულტურაზე, ადგილებზე“ (Harvey, *The Condition of Postmodernity*, 113). აღმოჩნდა, რომ პოსტმოდერნიზმის სწრაფვამ ცვლილებებისადმი, პლურალიზმისადმი, მრავალფეროვნებისადმი – მეოცე საუკუნის მთელი კულტურულ-ესთეტიკური და ანალიტიკური გამოცდილების გათვალისწინებით – ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისის მსოფლიოში მნიშვნელოვნად შეცვალა არა მხოლოდ კულტურული, არამედ სოციალური სივრცეც.

Bela Tsipuria

GEORGIAN TEXT IN SOVIET/POST-SOVIET/ POSTMODERN CONTEXT

Summary

Table of Contents

PREFACE

CHAPTER I: GEORGIAN TEXT AND SOVIET/ POST-SOVIET/POSTMODERN CONTEXTS

Soviet Contextualization and Galaktion Tabidze

Galaktion Tabidze – The People's Poet

Totalitarian and National Cultural Models as Binary Oppositions

Text in a Wrong/Right Context

Georgian Cultural Identity in the Twentieth Century

Post-Soviet Trauma and the End of One More Narrative

Post-Soviet Times and Postmodernization in Georgian Literature

Cultural/Socio-Cultural Controversy in a Transitive Society

CHAPTER II: GEORGIAN LITERARY TEXTS – FROM SOVIET TO POSTMODERN CONTEXTS

The Problem of Interpretation in Otar Ckheidze's No-

vel *Boriaki*

Otar Chkheidze's *Apocalypse:* The Trauma of 9 March and the Collapse of the Stalin Narrative in Georgia

Givi Margvelashvili's *Audience Halls* – The Text as the Interface between Postmodern Theory and Soviet Practice

Intertextuality in Guram Dochanashvili's *The Man Who Loved Literature Very Much*

The (Im)Possibility of Communication (Guram Dochanashvili's *Seeking*)

Text as an Attempt, a Means, a Goal (Maia Gogoladze's *Feast of Saints Peter and Paul*)

Karlo Kacharava's Poetical Texts and the Post-Soviet Georgian Context

Social Context Against Culture and Poet's (Un)Sociability (and Dato Barbakadze's Poem to Unknown Compatriot)

CHAPTER III: POSTMODERNISM AS A CULTURAL CONTEXT

PREFACE

Modern Georgia's societal, political and cultural reality is deeply conditioned by the political and cultural processes of the last two centuries, which Georgia spent as a part of another state: the Russian Empire in the nineteenth century and the USSR in most of the twentieth. Thus this historical period, at all levels of political, social and cultural life, is characterized by colonial dependence on Russia. It should be mentioned that, despite conflicting political relations with several neighbouring super-states throughout the centuries, this was, in fact, the first officially colonial period for the country during the long historic existence of Georgian ethno-national identity, as well as of Georgia as a state. In colonial times Georgian literature performed its major mission as supporter of Georgian national identity. On the other hand, over these two centuries, Georgian literature demonstrated its clear orientation toward the Western cultural integrity. These two major tendencies – one related to political/national reality and the other to pure cultural reality – were activated starting from the nineteenth century, and were also interrupted by a Soviet ideological tendency in the twentieth century.

One of the most ideologized spheres in the Soviet period was literary criticism, which was empowered by the Soviet leadership with the mission of creating and theorizing an all-embracing Soviet cultural context. As a result, in the post-Soviet period, Georgian literary criticism faced the task of rethinking the Soviet past, and re-contextualizing Georgian literary texts, analysing them in adequate contexts, and, on the other hand, demonstrating how the political, ideological or purely cultural tendencies influenced the process of forming and reshaping contextual realities. Georgian literary texts of the twentieth century are linked to cultural as well as political contexts: these contexts have been influencing the modes of creating as well as reading/interpreting the texts.

Ongoing historical and cultural developments in the twentieth

century world have a cross-correlative influence on Georgian culture. The world's dominant cultural tendencies from modernism to postmodernism have had an impact on Georgian literature, too. However, in the Soviet decades these tendencies were suppressed and replaced by Soviet political tendencies. Soviet ideological/political contexts have had an aggressive power over literary texts; many texts reflect this pressure and, on the other hand, the striving to breaking free from this context. At the same time, the twentieth century Western cultural context is represented as desirable, although sometimes as a less accessible (even forbidden) space for Georgian texts, as Soviet power ensured cultural isolation from the West.

The post-Soviet socio-political reality of the 1990s also exercised its power over culture. In this case, negative influence was related to political/societal controversy and a poor economy which lead Georgian culture into a new kind of cultural isolation. Thus the cultural process is marked by attempts to open cultural borders and reorient the artistic process, and, on the other hand, by difficulties related to socio-political and economic reality. This creates the synchronic background for the post-Soviet Georgian cultural situation, while the diachronic line goes back to the cultural-aesthetical interests of early twentieth century Georgia. Those interests are clearly related to European modernism and to the goals of getting acquainted with, and integrated into European cultural contexts. This process was brutally interrupted by the Soviet regime, although with some political liberation in the 1960s, and, finally, with the collapse of the Soviet Union, Georgian culture revitalized its interest in Western cultural reality, and this revival was based on the experience of the Georgian modernists. Thus, post-Soviet Georgian literature clearly shows its orientation towards postmodern cultural contexts, and this fact is conditioned by both the synchronic and diachronic lines of twentieth century Georgian cultural history. At the same time, the desire to relive colonial experience brings some postcolonial qualities into Georgian culture.

Contextualization of contemporary Georgian literature is important for a few reasons: Georgian culture tries to achieve a reunion with Western culture; and in the post-Soviet reality it tries to rid itself

of the Soviet repressive experience, although this period seems to be longer than in most other Western European post-Socialist countries; in the twenty-first century Georgia's challenge is related to overcoming the post-Soviet/postcolonial legacy and establishing itself as a developed political, societal and cultural reality; through reaching this goal Georgian literature can be less affected by any specific social/political context and earn a chance of staying within a natural and essential cultural context. Georgian cultural reality will be affected by the degree of the country's liberation, and societal, economical, and state development. If Georgia as a state can fully overcome the problems that come from Soviet times and thus complete the post-Soviet period, Georgian cultural texts will be free from the socio-political context which is opposed to the pure aesthetical reality, and earn cultural autonomy. However, the common experience of societal development and the importance of culture in this process demonstrate that the process of societal liberation cannot be completed without an active role of culture. A liberal, pluralistic, non-ideologized, non-aggressive and free reality which ensures the autonomy of cultural processes can be achieved only with the involvement and contribution of culture. The logical question raised in this case is about the cultural tendencies that can lead Georgian culture to the fulfilment of this role. Like any culture in any historic period, contemporary Georgian culture is not homogeneous: different cultural tendencies coexist in it and strive for dominance. These tendencies are formed by the socio-political reality on the one hand, and by pure cultural/aesthetical influences on the other.

Questions that can be raised while analysing Georgian cultural texts touch on its relations with external contexts, as well as its inner structure, and its possible role in creating a new socio-cultural reality:

- Which are the possible cultural, societal, and political backgrounds for reading contemporary (Soviet and post-Soviet) Georgian literary texts?
- Do concrete literary texts of the Soviet and post-Soviet period allow us to perceive the tendencies that are not related to its direct cultural/social reality? Is it possible to read and analyse within these

texts tendencies and cultural codes, the genesis and action of which are better understood if seen in a postmodern context?

- Can we discuss the activity of those cultural tendencies in Soviet Georgia which can be the result of a continuation of Georgia's modernist experience and Georgian writers' striving toward their contemporary Western cultural context?
- What can be seen causing the appearance of postmodernist signs within a Georgian cultural/literary text of the Soviet period: The author's resistance to the surrounding ideological/political reality? The inner logic of the author's interest? Or the logic of the development of literary tendencies?
- Which major cultural areas can be identified in Soviet Georgia? How were the areas of influence of certain cultural tendencies shaped in Soviet reality, and how are they re-shaped in post-Soviet times? Can we observe the changes of cultural dominants along with the changes in socio-political reality? Which cultural tendencies are still dominant nowadays?
- Does the dominant global postmodernist culture influence Georgian texts, and what exact time period can be identified as the starting point for this influence?
- Can a Western-oriented, postmodernist Georgian text still carry a social/civic mission, and how does cultural reorientation in post-Soviet Georgia refer to the process of re-establishing the Georgian state? Can this cultural choice contribute towards overcoming problems of post-Soviet/postcolonial mentality in Georgia?

While trying to answer these questions through analysing literary texts and cultural processes we may make assumptions that refer to societal and national functions of Georgian literature, the relation of Georgian culture with a Western cultural context, the influence of Soviet ideology upon Georgian culture, and cultural resistance to Soviet pressure.

Georgian literary texts and their general socio-cultural context show that:

- The cultural choice of early twentieth-century Georgia towards European modernism reflects and, on the other hand, supports

Georgia's societal, political, and cultural striving to present and establish itself as part of the Western world.

- Modernist cultural tendencies were preserved in Georgia even under the pressure of Soviet ideological policy. Together with nationally-oriented cultural tendencies they created the possibilities of Georgia's resistance to Soviet reality and preserving authentic cultural/national space.
- Even under cultural isolation from the West, modernist tendencies continued to be active in Georgia, and were later transformed into typologically postmodernist signs to be identified within concrete literary texts.
- Orientation toward Western cultural space is the strongest cultural tendency in post-Soviet Georgia.
- Through a realization of these tendencies Georgian culture can bring major contributions to the process of the liberalization of modern Georgian reality.

Georgian culture and, specifically, Georgian literature, as the most active segment of this culture, had the closest connections with the social mentality and reality of Soviet Georgia. This creates the same expectations towards the social and mental role of Georgian culture in post-Soviet times, too. At the same time, in order to have an impact on Georgia's development, Georgian culture has to complete the process of self-reflection, and also reflection of Soviet/post-Soviet and modern/postmodern influences on twentieth century Georgia.

CHAPTER I.

Soviet Contextualization and Galaktion Tabidze

Galaktion Tabidze – The People's Poet

Galaktion Tabidze (1892-1959) spent more than 30 years of his lifetime in the Soviet totalitarian state. In Soviet Georgian encyclopaedias he is presented as a "founder of Soviet Georgian poetry". His non-Soviet, real and complete biography is still to be written. Both Soviet and non-Soviet style biographies will mention that he was decorated with the highest honours bestowed in the Soviet Union: the Order of Lenin, the Order of the Red Banner of Labour, and the honorary title of People's Poet of the Georgian Soviet Socialist Republic. However, the 'Soviet' facts of Galakion Tabidze's biography are dichotomic, just like the whole Soviet phenomenon (H. H. Brockdorff), and can be analysed from two different angles. How dichotomic was the fact that Galaktion Tabidze held the honorary title of People's Poet? How can one certainly see the existence of two opposing – Soviet and national Georgian – levels in the public role of Galaktion Tabidze, the People's Poet? How clearly was this dualism accepted by the poet himself, and by the whole community of his readers, the Georgian nation?

The honorary titles of People's Artist, Poet, Writer, Singer, Architect et cetera, were introduced into the Soviet Union and each of the Soviet Republics in the early 1930s. It is obvious that the title was designed as one of the instruments of controlling culture by the Soviet/totalitarian power. Today it can be seen also as a symbol of this control. It is significant that the title was introduced within the plan of forming Stalin's totalitarian administrative and ideological system. Stalin's approach to controlling culture replaced the ways

created by Lenin, called the "Cultural Revolution", which was mostly implemented by the aggressive activities of the RAPP [Russian Association of Proletarian Writers] and similar groups. From the 1930s Stalin had usurped power, and had established total control over all aspects of life throughout the country. Culture was, on the one hand, controlled by Soviet power, and, on the other, used as an instrument for controlling and shaping people's imagination and expectations. Stalin designed a new cultural policy, through which the homogenous socialist realism style was implemented all over the Soviet state. The cultural area was managed by instruments of hidden control and, on the other hand, by flaunting state support for culture. Stalin introduced the policy of the inclusion – instead of Lenin's/Trotsky's exclusion – of prominent modernist cultural figures into the Soviet cultural integrity. The most popular and distinguished modernist authors were asked to openly declare their commitment to the Soviet state, and to switch to socialist realism, while receiving the highest recognition from the state in return. However, their social/cultural capital and reputation were being utilized by Soviet power. The Soviet title of People's Poet was intentionally designed as a combination of the traditional idea of a popular cultural figure on the one hand, and a figure empowered by the Soviet leadership on the other. The title was introduced at a central level, and also in each of national republics, thus it carried local cultural/national, as well as Soviet empirical functions.

In Georgia, the most important poet, and the first to be reintroduced to people as a Soviet figure, and to be awarded the honour of People's Poet was Galaktion Tabidze. He accepted Soviet awards, and indeed created a few openly Soviet panegyric works, and incorporated some Soviet cultural/ideological codes into his nationally-oriented poems. He also agreed with the state-supported format of communication with the public, including crowded poetry evenings, multi-volume publications, and the admiration of the Georgian peo-

ple (especially in 1940s-50s), which was in fact conditioned by his genius, although official recognition also played a role in making him accessible to the masses. It is significant that Galaktion Tabidze's fame among the Georgian people was still based mainly on his Symbolist poetry, and normally it would be a cultural paradox that a poet from a modernist cultural context had achieved such popularity in his own lifetime. However, his Soviet status also contributed to this recognition and his patriotic poetry, developed in resistance to the Soviet context, made him more understandable for readers. Galaktion Tabidze himself took the role of People's Poet with a clear understanding of his own mission within the national context. His separation from the symbolist cultural context was painfully reflected in his later poems and personal notes, while his Soviet status drove him to the development of his tragic personality, and the decision to wear a cynical mask which he adjusted to the Soviet context.

Totalitarian and National Cultural Models as Binary Oppositions

Soviet totalitarianism extensively utilized all spheres of art and culture for ideological propaganda. Literature, literary criticism, and political essays – given their logical and analytical potential on the one hand, and their emotional and metaphorical potential on the other – were most consistently used to transmit and develop the governance and intellectual system of totalitarian ideology. However, we can find texts/cultural models that can be regarded as serving totalitarianism and opposing it at the same time. The primary models were created in the Soviet/Russian totalitarian ideological centre, and the centre authorized their reproduction and dissemination in the national cultures of the other Soviet republics. The entire text could be a model, including its ideology, composition, and heroes, as well as concrete artistic images and tropes that were encountered

in various texts acquiring the form of cultural and ideological codes, priorities, patterns of assessments, opinions or their most cultivated forms, Soviet myths, where the division between good and evil was forced, of course, in favour of the Soviets, as in the myth of the struggle between classes. In its main points, this process is similar to Baudrillard's simulation and multiplication of simulacra. Like postmodernist simulacra, Soviet totalitarian simulacra were pure simulations, devoid of any connection with a profound reality, and had the potential of self-multiplication and precession.

However, while reproducing on national levels, it became possible to replace the meaning and produce national content instead of the Soviet totalitarian model, to break the circle of simulacra, and restore the link to the essence.

From the early 1930s, when Stalinist Soviet ideology took shape, and the format of its operation through culture was defined along with forms of pressure and violence, Georgian writers also started working in this format. But writers who realized full well what totalitarian and colonial system they were facing, and what the essence of the violence of Soviet totalitarianism against nations was, started also to fit national overtones into Soviet models. Totalitarian censorship could accept them, while they could become national through local encoding and interpretation. They were to a certain degree legitimized by the totalitarian centre, although they were opposed to the centre from the local national viewpoint. Dichotomy, which is one of the main features of the entire Soviet reality, was also a feature of these models, and they took shape as a binary opposition. At the first stage of the totalitarian regime, opposition was achieved through a dual reading of the same text. In such cases, these models were internally opposed. Later, this effect was achieved by the creation of models, which were similar to Soviet models but, in reality, were opposed to their Soviet primary sources.

Duality can be illustrated through one of the fundamental Soviet

myths and its Georgian version: the myth of happiness. The utopian myth became established from the early years of Stalin's rule that the Soviet Union is the only just, developed and growing country on Earth, which is constantly being built, is striving to reach ideal communism, and is effectively an ideal country, which ensures the happiness of all its citizens and any nation that is part of it. The initial official version of this myth was put forward in reports of the Communist Party and was developed through all genres of socialist realism: cinema, music, monumental art, parades, popular holidays and, of course, poetry and novels.

The national reproduction of the Soviet myth about happiness was the myth about Georgia's happiness. Georgian writers effectively made the model of a happy Georgia serve the Georgian idea and national identity. Galaktion Tabidze's well-known poem *My Native Land* (1941) may be seen as a good example in this regard. This poem, which was cited in Soviet anthologies, had an additional mission of reviving Georgia's national idea. Code pointing to the Soviet context can be encountered in this poem, Soviet happiness is clearly depicted with such words, and it may seem that this is the only context. However, on the other hand, the poem carries national code and can also be read in a national context, which helped it to become understood and popularized as one of the most impressive examples of Georgian patriotic lyric poetry. This method of creating alternative meaning for Soviet cultural models became widely and effectively used by Georgian writers while resisting the Soviet context.

Text in a Wrong / Right Context

Soviet cultural policy, designed in the Soviet centre, Moscow, by the end of the 1920s and already fully implemented in Georgia by the early 1930s, had to deal with the cultural reality developed by a generation of modernists. Still-active modernist literary figures and

their popular texts in Georgia had to be forced out of Soviet culture, de-popularized or accepted with some amendments.

Soviet ideology was based on the practice of the artificial movement of history, religion, culture, material and spiritual values into a Soviet context. The most unacceptable historical events and persons or cultural texts could be just made taboo and thus erased from the collective cultural memory. But, mostly, the ideology could not change the fact of the existence of these texts, although it could completely change the understanding of their content, making the text meet the requirements of the ideology. The resource of literary criticism was used for interpreting cultural reality in a manner corresponding to the Soviet context, and suggesting this vision to readers. The meaning and function of many literary texts were altered through placing them in a Soviet context, thus changing their cultural context and social effect.

This practice can be illustrated through poetical texts of the most famous twentieth-century Georgian poet, Galaktion Tabidze. By that time he was too popular to be ignored by Soviet critics, thus they had to accept him while making him acceptable for the regime. On the other hand, through these operations they were making the regime itself acceptable to the people, so it could be suggested that the political system was approved by most respectable individuals.

By the end of the 1920s, after the strengthening of the regime, all writers were strictly required to serve the Soviet country. For Galaktion Tabidze, as for modernist authors, this meant retracting individualistic modernist moods and using the method of socialist realism, or to go over onto "socialist rails", aesthetically and also politically. The poet had to simulate these changes in his future works, but critics had to misinterpret his 'non-Soviet' texts, or intentionally interpret them in accordance with the demands of Soviet ideology and socialist realism. The creation of a corresponding context for non-Soviet texts was the task of the literary critic, not of the poet.

Misinterpretation was made through different modes, including avoiding non-Soviet interpretation by the denial of an authentic symbolist context and leaving the text without an authentic space of existence, or moving them into the Soviet context, e.g., the symbolist/decadent problems in Galaktion Tabidze's poetry of the 1910s were interpreted as a result of his depression after the failure of the Russian Revolution in 1905-1907; isolating Galaktion Tabidze's texts which carried deep Christian spiritual meaning or symbolist connotations from their original context, reducing them to a material context, thus achieving non-interpretation; changing the interpretative level from modernist/spiritual to revolutionary; and placing non-Soviet texts in a Soviet context by misdating or other tricks.

Misdating was invented by the critics as an excuse for clearly "un-Soviet" poems (not anti-Soviet, but just anti-realistic), and the date of writing the text could serve as a hook for placing the text in a Soviet context. If a poem with a heroic spirit was dated around 1917, it was easiest to put it down to revolutionary content by using the date as the interpretative key. It would often be the only reason for a Soviet interpretation, but it was a quite popular method and Soviet critics were using this as a weighty argument. All optimistic moods could be interpreted as inspired by the Revolution, while all pessimistic moods could be suggested as temporary decay before the new battle of the proletariat. Tropological and contextual analyses of the ideologized Soviet interpretation of a few poems by Galaktion Tabidze – *The Flags, Fast!* (March, 1917), *The Heart is Renewed* (1914), and *The Heart* (1919) – illustrate the methods of Soviet literary criticism described above, and the problems of the contextualization/ideologization of literary texts.

Georgian Cultural Identity in the Twentieth Century

Nowadays Georgia's national/cultural identity is largely based on the cultural legacy from the nineteenth and twentieth centu-

ries, which is marked by Russian colonization and the nation's self-identification through resistance to this condition; and, on the other hand, by aspirations of modernization and Westernization. These two tendencies interacted with political changes and, through this interaction, Georgia's national and cultural identity was shaped. Modern Georgians' attitudes towards their own past and future, even towards the centuries-old heritage of statehood and culture rooted back before the first millennium, were formed within the past two centuries and, actually, within the space of Georgian literature.

Starting from the nineteenth century, as a consequence of changes in historical and political reality, we can identify a few phases of the development of Georgian literature from the viewpoint of resisting colonial influence and thinking of their own national identity:

- Realizing Georgia's loss of freedom and colonial dependence, and reflecting this through artistic and intellectual approaches in the writings of the Georgian Romanticists.
- Adapting to colonial reality, attempting to create a new societal mentality and culture, absorbing the societal values of the modern Western world, and clarifying future goals for the country's civic, societal and state development in the writings of the Georgian Sixties Generation.
- Adapting to the renewed colonization of Georgia by Russia after a few years of state independence, finding ways of preserving Georgian national identity under Soviet rule in the cultural re-orientation of the Georgian Modernists' Generation.
- The shaping in the post-Stalin period of Georgian National Narrative Culture, the cultural space formed on the basis of the Georgian National Idea.
- Expression of new artistic and analytical abilities of Georgian literature in the new post-Soviet/postcolonial period. Various generations of Georgian writers attempt to overcome the postcolonial mentality.

However, from the viewpoint of cultural orientation, a new paradigm shift can be identified in Soviet/post-Soviet Georgia:

- In the cultural phase of the Georgian Romanticists: a shift from a medieval, oriental cultural paradigm to a Western-oriented socio-cultural paradigm.
- A New Realistic cultural paradigm developed by the Sixties Generation, clearly oriented towards Western socio-cultural values.
- The Georgian Modernists' cultural paradigm, with its clear goal of integration into Western cultural unity.
- A cultural paradigm based on the Marxist metanarrative: early tendencies from the end of the nineteenth century until Sovietisation; and Official Soviet Culture, with its totalitarian and post-Stalin periods.
- The realistic National Narrative Cultural paradigm of the second half of the twentieth century.
- The Western-oriented cultural paradigm of the Georgian Alternative Culture of the same period.
- The postmodernist paradigm of the post-Soviet, postcolonial period.

The second half of the twentieth century, from post-Stalin until post-Soviet times, is still the ground for today's cultural reality. Three interacting and overlapping cultural spaces – as unified communities of people, producing and, on the other hand, receiving cultural texts, as well as relevant socio-cultural models – can be identified in the Georgia of this period: Official Soviet Culture, National Narrative Culture, and Alternative Culture.

Official Soviet Culture was financially and politically supported, and forcibly expanded by the Soviet regime. Although the striving of nations towards their own culture, language and identity was so strong that it became possible to preserve it even in times of totalitarian rule. This choice became active also for new generations developing in the post-war period, without any knowledge of modernist

aestheticism. And in the post-Stalin period, on the basis of a national cultural paradigm, the well-shaped and well-determined cultural space of National Narrative Culture was developed, which became really dominant, albeit under the surface of Official Soviet Culture.

National Narrative Culture had its own aesthetic (realistic), thematic and representational preferences, and a wide circle of recipients: the whole nation, in fact. In the post-Stalin period, from the late 1950s, this cultural space became a dominant fact. With almost no disturbance and no more sacrifice of writers' lives, it coexisted within state-owned and controlled book publishing, periodicals, TV and radio broadcasts, and public meetings with the Soviet cultural space modelled in, and supported from the Soviet/Russian centre.

Official Soviet Culture was initially developed based on the Soviet ideological intention of replacing modernist culture, and had succeeded in erasing the modernist experience from cultural memory by the 1930s. Thus, National Narrative Culture was developed in the post-totalitarian period, without any real links with European modernism, and without inheriting the Georgian Modernist experience. However, modernist cultural tendencies strengthened in Georgia in 1910s-20s, and the desire of synchronization with the Western cultural integrity still became tangible and the space of Alternative Culture was shaped; and in this case this cultural tendency was an alternative to National Narrative Culture.

Characteristics of Official Soviet Culture

- Status – Official
- Ideological basis – Soviet Ideology
- Aesthetic basis – Socialist Realism
- Aesthetic position – Normative
- Cultural integrity (synchronic) – Soviet Union
- Cultural centre – Moscow, Russia
- Primary supporter – The State
- Aesthetic influence – En masse

- Discourse – Single
- Culture – Identification of political belonging
- Identity – Soviet

Characteristics of National Narrative Culture

- Status – Dominant culture
- Ideological basis – National Ideology
- Aesthetic basis – Realism
- Aesthetic position – Normative
- Cultural integrity (diachronic) – Georgian traditional culture
- Cultural centre – Tbilisi
- Primary supporter – The Nation
- Aesthetic influence – En masse
- Discourse – Double
- Culture – Identification of national belonging
- Identity – Non-Soviet

Characteristics of Alternative Culture

- Status – Alternative culture
- Ideological basis – Modernist Philosophy
- Aesthetic basis – Modernist
- Aesthetic position – Innovative
- Cultural integrity (diachronic) – Western, Russian and Georgian Modernist cultures
- Cultural integrity (synchronic) – Contemporary Western culture
- Cultural centre – Western Europe and USA
- Primary supporter – The Individual
- Aesthetical influence – Individual
- Discourse – Single
- Culture – Identification of cultural belonging
- Identity – Non-Soviet

Post-Soviet Trauma and the End of One More Narrative

The long-expected collapse of the USSR in Georgia was optimistically anticipated as a time of freedom, national revival and national consensus. However, the very first post-Soviet years brought civic and ethnic conflicts, political controversy and economic depression; the new reality was already accepted as traumatic from the early 1990s. As a strong social and individual experience, trauma was of course portrayed in Georgian literature, where we can find some texts reflecting stress on both societal and personal levels.

In the twentieth century, Georgia experienced extremely painful historical/social traumas, including annexation by the Russian Bolshevik army and Sovietisation in 1921, and consequent historical events conditioned by the new colonization: the suppression of a national rebellion in 1924, the Great Purge in 1937, totalitarianism, the Second World War, the shooting of peaceful demonstrators by the Soviet Army in 1956 and 1989. Throughout Soviet times only an official Soviet interpretation of history was allowed, and censorship restrained the possibility of an adequate reflection of social traumas on cultural or societal levels. In post-Soviet times, Georgian society and Georgian literature were getting re-acquainted with their own history and, in fact, trying to play back historical events and related traumas from the Soviet time. The shift in official and media discourse, and the revelation of events from the past, was creating some confusion and social controversy in the acceptance of the present. Within the first post-Soviet decade Georgia had to face economic, political, and societal problems. It became clear that the newly independent state could not handle the problems of the Soviet legacy, and challenges from the new post-Soviet times. It can be observed that this was conditioned also by cultural trauma caused by the crushing of some national/cultural myths, beliefs and prejudices (which were developed predominantly within the cultural space of National Narrative Culture) by the new reality.

The dependent relationship with the Russian/Soviet centre influenced the whole cultural process in the Georgia of Soviet times, and affected the specifics of cultural development. Georgian writers, and especially poets, earned authority as national leaders, and Georgian poetry became a manifestation of patriotic moods. It popularized national ideas and activated a popular cultural orientation toward national history, glory and the heroism of the Georgian state of the past and the independent state of the future. Thus the nation's affection for poetical and artistic self-expression supported the preservation of the Georgian language and the development of Georgian culture, and these two supported the survival and development of Georgian national identity. Due to historical circumstances, this was an identity approved culturally and not politically. This mission-oriented process conditioned the formation of a well-shaped, well-determined cultural space that may be called National Narrative Culture, which had its own aesthetic (realistic), thematic and representational preferences, and a wide circle of recipients: the whole nation in fact. In Soviet times, under the pressure of Soviet ideological control, Georgian literature/culture was formed as a double cultural space: one adjusted to Soviet principles, and the other resisting the Soviet/colonial regime and supporting the preservation of national identity. Poems and novels with clear national aspiration earned great social power, and influenced public moods and affections. Major literary texts of the National Narrative Culture, including poems by Murman Lebanidze, Mukhran Machavariani, and novels by Otar Chiladze, Chabua Amirejibi affected the development of social moods and aspirations. The idea of Georgia's sovereignty and future state independence, suggested through allegorical figures and tropes, were the main connotation of literary texts. Thus, literature and culture were the major area for national aspirations; however this created also an irrelevance of societal expectations and of real life.

The National Narrative of the second half of the 20th century can be seen as the way how Georgians told their stories about the past and, also, about the future. National Narrative Culture built a dim and ill-defined image of the future of the Georgian nation around the hope of free statehood, and lacking any strategy of the nation's

preparation for its new status. The image of the past was created only by the glorification of historical times, heroes, and victories, without any analytical approach to history. The image of the present was, on the one hand, resistive, but on the other, adaptive to Soviet reality and, in fact, utopian. In this imagery Georgia was a place distinct from Soviet/Russian reality, full of love, brotherhood, harmony, and sunshine. All this was taken by the Georgian nation as granted, and the only task of an individual was to appreciate these gifts, celebrate life, and be part of the collective joy. The Soviet system was, in fact, supporting this static and illusionary condition, while ensuring that the Soviet republic was politically, economically and culturally tied to the Soviet centre, and thus isolated from the free world. Through attempts at preserving the Georgian nation from the aggressive, assimilative Soviet reality, National Narrative Culture in fact shaped Georgian society as static and inflexible, unable to overcome its isolationist nature and to re-adapt to the new reality.

National Narrative Culture contributed to the process of carrying out the idea of state independence, but was not able to prepare Georgian society for the new status. As a result, in post-Soviet times the public still stayed oriented towards irrational resistance and not towards the goal of building a new reality. Considering the dominant role of National Narrative Culture, its ambiguity can partially explain why Georgian society turned out to be non-adapted to the new conditions. The hidden cultural/societal ambivalence of the colonial period resulted in open societal controversy in the post-Soviet period, and one of the main traumas was related to the cultural trauma of the collapse of the image of Georgia's reality created within the space of National Narrative Culture.

Post-Soviet Times and Postmodernization in Georgian Literature

After the collapse of the USSR, Georgia, established as an independent state, faced the changes and challenges of post-Soviet times. Changes in the area of culture were naturally related to political changes:

- Since there was no longer a state which would support Official Soviet Culture, this cultural space was simply cancelled: cultural texts with Soviet content were not produced any more, as there was no state order nor public demand for this kind of production.
- During the last couple of years before, and the few years after the collapse of the USSR, national anti-Soviet protests and demonstrations flared up all over Georgia, and the Soviet state was no longer able to control the public/cultural discourse. National Narrative Culture became the main cultural supporter, in fact, the cultural basis of the protests. There was no further need for allegories which was the main representational principle and a basis for the artistic success of this culture under Soviet censorship. Newly-created texts within this cultural area became declarative, they were produced mostly by late adepts of this culture. In many cases they lacked creative talent, and were just applying existing aesthetical principles, turning them into clichés. The aesthetic and thematic priorities of National Narrative Culture were becoming less and less attractive for the younger generation of artists and the public.
- It is logical that, by the end of the USSR and in the post-Soviet period, when given again an opportunity for free cultural development, Georgian culture tried to synchronize with the contemporary Western cultural experience, reinforcing interest in European modernism, and postmodernism, regaining the experience of Georgian Modernism, and continuing the tendencies from Georgian Alternative Culture. As a result, Georgian Alternative Culture became the basis of the development of the dominant cultural area of the Georgian postmodernist cultural tendency in the post-Soviet period.

Thus, as a result of political changes, it is natural that Georgian cultural reality was also changed. Only two cultural spaces – National Narrative Culture and Postmodern Georgian Culture (as a continuation of Alternative Culture) persisted in the new reality. National Narrative literature was trying to keep its own physical space of existence, to

keep its own publications and publishing houses, although it became less attractive to the media, started losing its productivity and aesthetical and commercial values, and became resistant to changes on the socio-cultural level. However, this culture is still more understandable to the majority of society (mostly the older generation, and a part of the younger generation).

While Postmodern Georgian Culture became more adaptable to the free market economy and succeeded in developing alternative physical spaces, new publications and publishing houses became more attractive to the media, started gaining productivity, aesthetical and commercial values, creating an acceptance of changes the on socio-cultural level. This culture is understandable still to a minority of society (mostly the younger generation, and part of the older generation), adepts of this culture have started gaining a dominant social role.

Although these two cultural spaces were aesthetical opponents even in the Soviet period, in recent years this opposition has also gained social and even political dimensions, and a certain societal/cultural divide has been formed on the basis of cultural/socio-cultural identity.

Cultural/Socio-Cultural Controversy in a Transitive Society

After the collapse of the Soviet Union, the former Soviet republics and Eastern European countries entered a phase of transition while establishing their new statehood in new political/economic circumstances. For Georgia, this transitiveness happened to be a quite extended and controversial process. "A sense of disorientation, of disturbance of direction" (H. Bhabha), typical of any transitive society, is characteristic also of the Georgian reality in post-Soviet times. The Georgian nation faced challenges of transforming a Soviet/colonial republic into an independent state, the planned Soviet economy into a free market economy, and Soviet ideologized/controlled culture into a pluralistic, postmodern culture.

The role of Georgian literature/culture could have been essential in this process; however, in fact, Georgian literature did not contribute a lot to the transformation of Georgian society and the state. This could be explained by the fact that, for a long period, Georgian literature had grown more and more adapted to Soviet reality, through obedience, as well as through resistance.

In the transitive post-Soviet/postcolonial period a new phase of resistance started for the National Narrative Culture: this happened to be resistance to change, inadaptability to a new political/economic reality, and also an inability to play a new social role while the Georgian people were forming a civil society. Essential state reforms started in Georgia more than a decade after independence.

By that time Georgia was still holding onto a Soviet-style operational model: a legally defined, official form of procedures within the state system. There was a desperate need to change these models and to adjust them to a free market economy and democratic values. Although it became clear that, during the Soviet decades, operational models had been practiced also on a societal level, and relevant socio-cultural models had been formed as socially determined, unofficial assemblages of dominant moods, expectations and actions, relevant to operational models. Since Soviet operational models were very inflexible, Georgian society developed ways of making them more flexible, relying on personal support from the responsible authorities. Thus, especially in the post-Stalin period, each formal/official procedure could be performed also on an informal/unofficial level. Personal contacts, as well as corruptive schemes were used to make Soviet procedures more achievable to non-privileged members of society.

It is significant that already by Soviet times there was criticism not only of Soviet operational, but also of socio-cultural models. A novel by the Georgian writer Rezo Cheishvili (b. 1933) *The Fourth Symphony* (1985) illustrates and criticizes the coexistence of operational and socio-cultural models in Soviet Georgia. The novel depicts

the operational model of university entrance exams (the model was actually changed in Georgia only in 2005) and the relevant socio-cultural model, which creates certain social obligations for the main character -providing support to young entrants from friendly families. The process is seen by the author in a moral dimension.

The cultural/socio-cultural area of National Narrative Culture, which was shaped in the Soviet period with the mission of resistance to Soviet norms and tendencies, became resistant to post-Soviet changes. It became clear that it had developed some qualities which were hardly suitable to post-Soviet challenges: cultural closeness, a quality developed in Soviet period as an opposition to Soviet cultural/ideological pressure, now conditioned a sense of fear towards Western cultural/societal norms and resistance to the post-Soviet tendency of cultural openness; the quality of cultural standardization resisted the new challenge of cultural experimentation. The quality of a self-oriented culture now resisted a revived tendency of integration into Western cultural reality; and the quality of socio-cultural adaptability to institutional norms created societal resistance to institutional reforms carried out in Georgia in the 2000s and supported by a large part of Georgian society. Institutional reforms in different sectors were oriented towards the implementation of Western values of meritocracy and competitiveness, and adequate institutional/operational models in the Georgian state. However, a significant part of Georgian society showed its opposition to institutional changes, since new operational models suggested new ways and requirements for achieving different goals to individuals and communities. However, it happened that they were more used and adapted to Soviet institutional models which had existed in Georgia for decades, and with which society was more familiar. This can explain why the alteration/dismantling of Soviet operational models on all systemic levels resulted in public debates, and sometimes in public controversy.

CHAPTER II: GEORGIAN LITERARY TEXTS – FROM SOVIET TO POSTMODERN CONTEXTS

Chapter II of this book consists of eight sections, each dedicated to an in-depth analysis of a single literary text. Georgian texts from Soviet and post-Soviet times are read, analysed and interpreted within relevant contexts: Soviet, post-Soviet and postmodern. Texts are selected based on a certain impulse they transmit to the reader while thinking about Georgian literature and its relation to the modernist experience and its suppression by Soviet culture; to the Soviet experience and the revelation of modernist/postmodernist tendencies; and to post-Soviet changes and the strengthening of postmodernist aestheticism.

A few texts by six different Georgian writers were picked for analysis. Among those texts, only two belong to the contemporary Georgian literary canon, and all of them belong to high-brow culture. A reason is given for why each text is placed into the relevant contexts, and identifying traces of their interaction with Soviet/post-Soviet/postmodern contexts. Each text shows its relations to at least two of those contexts. When written in Soviet times, they reveal the author's intention of going beyond the bounds of Soviet aestheticism and ideological requirements. Thus, the Soviet ideological/cultural context represented in the text is the context in which texts oppose and resist. They raise critical issues which are certainly related to Soviet political/ideological pressure, and to the writer's personal, as well as the country's cultural experience of resisting Soviet influence. They also apply to aesthetical protest, and to the revitalization of the modernist experience, which brings them to the postmodern style.

None of the texts is written with author's intention of developing a postmodernist work, however all of them show linkages with postmodern thematic and/or literary techniques. This can be seen as proof of the suggestion given in this book about the logic of postmodernist cultural tendencies in the Georgian literature of Soviet times: tendencies which worked based on the legacy of Georgia's modernist

cultural experience, even within a different cultural mainstream and under a suppressive historical context.

The Problem of Interpretation in Otar Chkheidze's Novel *Boriaki*

The novel by Otar Chkheidze (1920-2007), *Boriaki* (1974) reflects on the historical trauma experienced by the Georgian nation as a result of Soviet aggression: the August 1924 rebellion against Soviet power a few years after the Russian Bolshevik annexation of the country in 1921. As with many other Soviet traumas, it was tabooed in Georgia and excluded from the official discourse in Soviet times. Literature was actually the only area for reflecting on the problems of traumas by using different literary techniques. The planned rebellion of August 1924 was suppressed before it really started, and in total twelve thousand Georgians were executed by the Soviets. In his novel, Otar Chkheidze developed a peculiar narrative approach to the issue. He depicts the dramatic historic situation through creating confusion for the reader who is not initiated in the topic, since the text does not make any direct mention of historical facts or clear identification of anti-Bolshevik/anti-colonial moods. This confusion is also the main point of the plot: almost all the characters in the novel are confused, while they accept the naïve musicologist, Nikusha, traveling in the Georgian countryside with his professional project, as a conspiratorial agent of the anti-Bolshevik rebels. This confusion is caused by his hosts' misinterpreting Nikusha's travel-map and taking it as a rebel plan. The only party not confused in the novel is the Bolsheviks who, however, take the opportunity of using Nikusha's presence as false evidence for executing all his hosts, accusing them of anti-Bolshevik activities. Confusion and misinterpretation are the main tools for the author in constructing the plot; on the other hand, these are the feelings that he makes the reader experience while reading the novel; finally, these are his main messages while forcing us to assess the

brutal Soviet historical reality, which used misinterpretation as one of its main ideological instruments, and against which Georgians were exposed, confused and misled. In this section the novel is interpreted through its relation with two contexts: a postmodernist cultural context to which the text is linked through narrative methods, as well as by a philosophical approach to the problem of misinterpretation; and the Soviet historical context, against which the text is directed while disclosing its false and evil nature.

Otar Chkheidze's *Apocalypse*: The Trauma of 9 March and the Collapse of the Stalin Narative in Georgia

In this section an analysis of Otar Chkheidze's novel *Apocalypse* (1973; published in 1989) is offered on the basis of the historical trauma concept, cultural trauma theory (Jeffrey C. Alexander) and postcolonial theory and the concept of ambivalence (Homi Bhabha). The novel, written in 1973 and first published in 1989, reflects the tragic events of 9 March, 1956, one of the historical traumas which Georgian people had to suffer as a result of Soviet aggressive actions. On that day Soviet army troops shot young people who had gathered at a mass demonstration in memory of Stalin at his monument in Tbilisi, defending their trust in the Stalinist metanarrative: the system of explanation of knowledge, one of the global narratives (similar to the definition by Jean-Francios Lyotard), totalizing the thoughts and beliefs of the Soviet people for decades. The gathering was considered as countering the changed Soviet rhetoric expressed in Khrushchev's "Secret Speech", and also, probably, Russian colonial policy towards Georgia. The action of killing people was immediately made taboo by Soviet officials. Until the collapse of the USSR, this day was present only in collective memory, and communicated through oral histories. Otar Chkheidze's novel is among very few literary reflections of that trauma. The author not only depicts the gatherings and shooting that

day, he also gives a deep analysis of the societal atmosphere in Georgia. Otar Chkheidze's approach is analysed using the differentiation of the concepts of historical trauma and cultural trauma. Killing Georgian people by Soviet troops is definitely seen as historical trauma. However, this was preceded by cultural trauma which Soviet people, and especially Georgians, experienced with the changes in the official rhetoric towards Joseph Stalin and the whole Soviet metanarrative based on the trust and admiration of Stalin as a superior leader. Chkheidze gives a basis for analysing the nature of young Georgians' affection towards the figure of Stalin, seeing it as misled as a result of Soviet indoctrination, loss of cultural memory (specifically, the memory of the modernist cultural experience, and the memory of the free Georgian Democratic Republic as part of the Western integrity), and the fusion of national and colonial discourses. The novel shows that the Stalin-Soviet meta-narrative, while functioning in Georgia, had its peculiarities, since it had here a nationalist dimension. Thus the moods and beliefs of part of Georgian society can be seen as ambivalent and understood through a postcolonial theoretical approach. This section presents how the novel *Apocalypse* tackles the critical issues of Georgian society under Soviet totalitarian and colonial influence, and offers a way of developing a collective memory of Soviet traumas, and an analytical approach to the Soviet/colonial narrative as a way of liberation from Soviet ideological influence.

Givi Margvelashvili's *Audience Halls* - The Text as the Interface between Postmodern Theory and Soviet Practice

Givi Margvelashvili (b. 1927) is a Georgian, writing in German, active in Georgia in Soviet times, and in Germany in post-Soviet times. The son of a Georgian philosopher who emigrated to Germany, Givi Margvelashvili was born and raised there until, at the age of sixteen, he was kidnapped together with his father by the Soviet secret ser-

vice. The father was executed, and the son was brought to Tbilisi to his relatives. While living in Soviet Georgia he completely isolated himself, as a writer and philosopher, from the Soviet cultural context and the Soviet Georgian establishment, and oriented his professional interests towards Western literary and philosophical contexts. In his fiction, Givi Margvelashvili shows his fascination with the idea of escaping from reality and continuing life in books, as well as telling the stories of the alternative lives of famous literary characters in an alternative fictitious world. This approach to the possibility of interpretation and alteration of well-known literary texts, and creating an opposition between material and fictitious realities is based on the writer's intellectual/cultural attraction to contemporary Western philosophical thought and literary practice. At the same time, the author's intention of rethinking the opposition between the real and desired worlds could be an echo of his painful personal experience, which led him to the rejection of Soviet reality through inner emigration into literature.

Givi Margvelashvili's play *Audience Halls* (1986) reveals the aggressive nature of Soviet reality and the author's agenda of resisting it through intellectual and artistic activities. The text can be analysed through its relation to postmodernist cultural and Soviet historical contexts, while it symbolizes the author's aspiration to escape from Soviet material reality and to join a fictitious world. On the other hand, the play also depicts the attempts of the fictitious protagonists of the drama to protect their world from the intrusion of real people: the audience. The plot of the play is constructed based on the postmodernist opposition between the material and fictitious worlds, between the reader and the text, and between the audience and the theatrical space. While the protagonists are trying to live their lives, they are haunted by the idea that there is some other world beyond the stage, and that somebody is watching them. While the theatrical space tries to protect its own autonomy, and not let destructive phy-

sical reality invade the stage, these attempts lead the characters to self-destructiveness. Thus the text, enriched with parodic allusions to classical tragedies, finally depicts the real drama of individuals who cannot protect their inner world from external intrusion, and internal controversy.

Intertextuality in Guram Dochanashvili's *The Man Who Loved Literature Very Much*

Guram Dochanashvili (b. 1939), has for decades been one of the most popular Georgian writers, and his *The Man Who Loved Literature Very Much* (1974) is one of the most popular stories in Georgia. Dochanashvili demonstrates his unique narrative style, developing comical situations, humorous dialogues, sarcastic phrases and, finally, leading readers to very serious conclusions about human nature, and the nature of the Soviet regime. The story clearly refers to two opposing contexts: Soviet reality, which is wittily criticized by the author, and the context of world literature, the wide range of classical, modern, and postmodern texts for which the author shows his affection. He actually constructs his own text describing the fascination of two protagonists with literature, underlining the role of literature in preserving the idea of humanity (even within the Soviet ideological context), and expressing his own gratitude to literature, and various texts from world literature, to which references are made in the story, thus shaping the meaning of his own texts and suggesting his own approach to postmodernist intertextuality. The appearance of a postmodernist narrative technique in the Georgian text can be seen as a next step in author's interest in, and knowledge of European and Georgian modernist texts, and contemporary Western literature, especially the Caribbean Boom writers. On the other hand, he counters his cultural experience and literary interests to the surrounding Soviet reality and to an ideologized approach to values, including books, revealing its

absurd nature, and he argues that, if the context is unreceptive and hostile to the everlasting values of humanity and literature, the reader should come to the conclusion that this (Soviet) context cannot be acceptable, and should not last in history.

Guram Dochanashvili finds some intriguing ways of taking his reader – and his character – to the world of literature. He tells the story of how a state-funded sociological institute is conducting research on the welfare of Soviet citizens. A young, career-oriented sociologist with his questionnaire enters a photographic studio, hoping to find there a potential respondent. The text is a first-person narration: the sociologist is the narrator, but as the story develops and author's cynical position towards him reveals, we realize that he is an unreliable narrator, as his understanding of life and literature – based on Soviet official discourse – is not reliable from the perspective of great books and the position of the author himself. The most reliable is the position of the title character, the man who loved literature very much. The opinion of this character, the photographer, is shared and trusted by the author, who is leading us to the idea that literature is the main thing that matters. The photographer has easily found his way of escaping from the false Soviet reality: in his studio, and in his mind, he stays connected with great books, thus staying connected with the truth. Although the photographer fails in his attempts to attract the sociologist into the world of literary texts, the author has indeed succeeded in making his own text, and the whole multi-textual literary context, attractive for generations of readers in Georgia, helps them resist the power of the Soviet context, and discover the power of true literature.

The (Im)Possibility of Communication

Guram Dochanashvili's story *The Search (Kind of Story), (Partially also a Detective* 1998) is an anti-communicative, anti-representational text: this can be the only conclusion to which the reader is led by the

author through this complicated, illogical, plotless text. The reader will be fully frustrated, failing in traditional expectations and natural attempts to establish contact with the text and to understand the narration. On the other hand, the author lets us realize that this failure is intentional, planned and controlled by him in order to avoid his artistic failure, which would be, in this case, unintentional and scarier.

After writing successful and popular novels and stories for a decade, and creating a literary space of resistance to the Soviet context, in post-Soviet times Guram Dochanashvili became involved in discussions on the pure postmodernist problem of the crisis of representation, basing it on the problem of a failure in communication between humans in the real world. Thus, the failure of communication becomes part of the story's plot: and this is author's plot against his readers. The story is narrated as a dialogue between two protagonists meeting each other in a public park, while sitting on a bench and trying to establish some personal contact. However, their first meeting did not develop into any friendship or antagonism, or any activity and, consequently, the plot does not deepen, and the narration, which is not based on any traditional modes, does not develop into text in its traditional understanding. The verbal facture of the text is extremely sophisticated: grammatical, morphological and syntax rules are broken through intensifying or manipulating the linguistic possibilities given by these rules, e.g., devising extra-long words and sentences, thus making words meaningless, and sentences senseless. Eventually, the text completely loses logic and meaning, traditional methods of composing the text become useless, the dialogue becomes endless, and senseless. Finally, the author/narrator enters the text/scene to drive away his characters and cancel his text. The chances of communication – between characters inside the text, and between the author and the reader through the mediation of the text – are declared lost. What was considered as possible in the traditional world and traditional literature, is shown to become impossible, both in the postmodern world and in postmodernist literature.

Feast of Saints Peter and Paul - Text as an Attempt, a Means, a Goal

The novel *Feast of Saints Peter and Paul* by the female Georgian writer Maia Gogoladze (b. 1962) was published in 2000. This novel is completely detached from the Soviet and post-Soviet contexts. The text is fully concentrated on the inner world of the protagonist. However, the text is linked to the postmodernist cultural context through the writer's cultural experience. This experience is accessible through the narrative style developed by the writer and, on the other hand, by the literary texts which are discussed in the novel as they are being read and analysed by the protagonist.

The plot of the novel is not sophisticated: the female protagonist in brought to a nunnery by her beloved as he is ending their relationship. She is to stay there to find some support while she tries to restore her inner balance and fall out of love. The text is proposed as a first person narration or, actually, a first person writing. The reader is allowed access to the writing produced by the protagonist during her stay at the nunnery. There are three intersecting narrating layers in the novel: the protagonist depicts outer reality, the everyday life of the nuns, as a pure materiality, neutrally and without any affection; the protagonist describes her inner life, being fully immersed into her own painful emotions; and the protagonist analyses the books which her beloved has given her to read.

The writing is prescribed for the protagonist by her beloved as a kind of writing therapy. The text serves as a means for the protagonist, since through the expressive process of writing she is trying to gradually ease her feelings of emotional trauma conditioned by the separation. Thus, the act of writing and the written text are represented as attempts or efforts made by the protagonist. The same text is accepted by the author of the novel as her own attempt, likewise any text can be seen as the writer's effort. Thus, while using a postmodernist trick when the text is "naturally, a manuscript" (Umberto Eco),

the author is veiling her own attempts through representing her text as a manuscript developed by the protagonist. Eventually the writing act is spread over narrative time, and has grown into a goal for the protagonist, and for the writer.

The protagonist not only analyses her own feelings and describes the reality around her, but also develops written references to the books – Western modernist and postmodernist texts – which have been given to her by her beloved, and which she reads during her stay at the nunnery. The writing process is represented as a means for reintegration into the real world, as well as a way of being integrated into the world of literature, as a reader, and as a rewriter. Thus the author herself applies the postmodernist method in her aspiration of establishing her own attitude to literature, as well as establishing herself as a writer.

Karlo Kacharava's Poetical Texts and the Post-Soviet Georgian Context

Karlo Kacharava (1964-1994) – artist, art critic and poet – was one of the most notable figures in post-Soviet Georgian alternative culture. The leader of his generation, he was one of very few figures who in fact prepared and supported the cultural shift from a realist to a modern avant-gardist/postmodernist cultural paradigm in Georgia. This shifting process was actually started with his participation in the late 1980s. Thus, by the beginning of perestroika, the rejection of the official cultural context, as well as the Soviet political context, was already seen within the cultural space shared by a younger generation, despite the fact that material reality and official discourse were still controlled by the Soviet power. The transfer of Georgian culture into the contemporary Western cultural context was approached by Karlo Kacharava as a cultural mission of his generation for their own country. At the same time, he was accepting contemporary aestheticism as an answer to his own representative search, and existential

questions. In his artistic and analytical works Karlo Kacharava demonstrates his strong interest in, and deep and detailed knowledge of modernist/postmodernist culture. He emphasizes for Georgian culture the necessity of regaining the experience of being part of a historical avant-garde context, and gaining the knowledge of contemporary avant-garde/postmodernist culture, thus overcoming Soviet Georgia's cultural isolation from contemporary Western culture. It is notable that within the local cultural area, through his aesthetical and critical activities, Karlo Kacahrava created a zone of alternative avant-garde culture, which opposes the dominant cultural space, in this case, not Official Soviet Culture, but Georgian National Narrative culture, which, by that time, already seems to have been turned into a system of clichés, and a union of authoritative figures controlling not only the cultural, but also the socio-cultural environment. In the early 1990s, while the country was involved in a political and economic crisis, civic conflicts and an internal war, Karlo Kacharava emphasized the responsibility of the older generation for having developed a pseudo-culture and cultural isolation, double discourse, and double morality, which he believed was the main reason for the social imbalance and the overall crisis. His poem *I Was Born by the Poti Elevator* (1993) depicts provincial reality as a metaphor for Georgia's cultural isolation, the emptiness of its life, and, on the other hand, the pathetic and aggressive rhetoric of societal authorities, and their social irresponsibility. Through his strong artistic and civic position Karlo Kacharava demonstrated a new aesthetic, as well as the social mission of Georgian Alternative Culture.

Social Context Against Culture and Poet's (Un)Sociability (and Dato Barbakadze's Poem to Unknown Compatriot)

Dato Barbakadze (b. 1966) is one of most notable and, at the same time, one of less noted contemporary Georgian poets. If in late

1980s, as a young poet, he was deliberately detaching himself from the Official Soviet Culture, refusing being a part of its aesthetical, and also institutional unities. On the other hand, the aesthetical norms of National Narrative Culture was also less interesting for him; and the problem of double moral, developed within this cultural area was making him also detached from this circle.

He started as one of the leaders of his generation in early 1990s, initiating various publishing projects, connecting young representatives of Alternative Culture, and introducing Western poetical achievements to Georgian readers. However, within a decade he began isolating himself from Georgia's cultural/societal context, making his texts less accessible to the public, and only continuing publishing translations from modern poetry – mostly German and Austrian. In Georgia he started, and continued only through self-publishing his poetry books (with only one exception), although in Germany his books are published by 'real' publishing houses. While his poetical position is based on the deep understanding of the legacy modernism and avant-garde, modern philosophy and contemporary poetry, he refuses to popularize his texts and develop own social position within the wider community.

The kind of elite marginalisation practiced by the poet can indicate his frustration in Georgia's socio-cultural context, where the ethical norms and operational models are still based on the Soviet standards. This may lead to the characterisation of the poet as unsocial, also concluding that the social problematic does not worry him; however, while analyzing some of his texts, and especially the poem *Laying on Green Grass on Lake Bank and Thinking of Unknown Compatriot who Stole Soap from Supermarket Yesterday,* it becomes clear, that the poet is deeply concerned by social reality in his country, and sees the acceptance and implementation of Western-developed social and cultural models, ensuring social development and equality, as the society's responsibility towards week and unprotected members of the community.

CHAPTER III: POSTMODERNISM AS A CULTURAL CONTEXT

This chapter is included in the book due to the fact that there is still a lack of theoretical or introductory books/articles on postmodernism in Georgian, and it may be useful to develop an understanding of postmodernism as a broad cultural context for contemporary world literature, as well as for Georgian literature. This overview of postmodernism as a cultural style is given against a background of the major postmodernist philosophical ideas and ways of understanding postmodern times.

This overview of the main approaches to postmodern thought and cultural tendencies is given from the viewpoint of their influence mostly on literature. Different theories by key postmodernist thinkers are described and discussed, including: Jürgen Habermas's criticisms of modernity versus postmodernity; Jean-François Lyotard's theory of the end of grand narratives; Jean Baudrillard's theory of simulacra and simulation; Fredric Jameson's analysis of postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism; Umberto Eco's vision of postmodern hyperreality and postmodernist novel; Ihab Hassan's understanding of a concept of postmodernism; Brian Mchale's analysis of postmodernist fiction; Stuart Sim's analysis of irony and crisis in postmodern culture.

Some literary techniques developed as a result of an aesthetical search in postmodern times are also described, including: intertetxuality, interpretation, postmodern gaming, scripting, authorial mask, return of plot, et cetera.

Although it is unattainable to even mention all the main contributors to postmodernism, there are still some very influential thinkers/authors, whose ideas are discussed in this chapter, and also used in previous chapters of this book as analytical instruments.

ბიბლიოგრაფია

აბზიანიძე, ზაზა (რედ.). *ლიბერალიზმის ეპოქა ქართულ ლიტერატურაში.* თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2015.

ავალიანი, ლალი. *ჭაბუა ამირეჯიბიდან აკა მორჩილაძემდე.* თბილისი: თეთრი გიორგი, 2005.

--: „ინტერტექსტუალიზაციისათვის." *კრიტიკა*, 2, 2007. 73-87.

ამირხანაშვილი, ივანე. „საუბარი მძინარე ადამიანთან. სნობისტური რეფლექსიები თანამედროვე ქართულ პოეზიაზე." *კრიტიკა*, 2, 2007. 26-30.

ბარბაქაძე, დათო. *ტბის სანაპიროს სიმღერები.* თბილისი: საარი, 2004.

—: *ლექსები, 1984-2004.* თბილისი: მერწყული, 2008.

ბარბაქაძე, ცირა. „დაგინება და ფურთხება ქართულ საბჭოთა პოეზიაში." *სემიოტიკა*, X, 2011. 235-240.

ბაქრაძე, აკაკი. *მწერლობის მოთვინიერება*, თბილისი: სარანგი, 1990.

ბერეკაშვილი, თამარ. „პოსტმოდერნიზმი და მასობრივი კულტურა." *სემიოტიკა*, III, 2008. 167-175.

ბრეგაძე, კონსტანტინე. „ჰერმენევტიკა და მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაცია„, *სჯანი*, 10, 2008. 38-53.

—: „პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა." *ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე).* თბილისი: მერიდიანი, 2013. 388-418.

ბრეგაძე, ლევან. „ქართული პოსტმოდერნიზმი." *მოთხრობები ლიტერატურაზე.* თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლოა, 2008. 185-238.

ბურდული, ია. *პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული პარადიგმა პატრიკ ზიუსკინდის ნარატივში.* თბილისი: მერიდიანი, 2010.

ბიგანიშვილი, თინათინ. „ნიჰილიზმი, როგორც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი პანიდეა და „ახალი თეორიის" ვაკუუმი." *ლიტერატურული ძიებანი,* XXXIII, 2012. 146-152.

გაფრინდაშვილი, ვალერიან. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესსეები, წერილები მწერლის არქივიდან.* შემდგენელ რედაქტორი მარინე ჭყონია. თბილისი: მერანი, 1990.

გაფრინდაშვილი, ნანა; მირესაშვილი, მარიამ და წერეთელი, ნინო. *სოციალისტური რეალიზმის თეორიული ისტორია. ქართული ლიტერატურის მაგალითზე. წიგნი 1. სოციალისტური რეალიზმის იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებები. წიგნი 2. სოციალისტური რეალიზმის განვითარების ეტაპები საქართველოში.* თბილისი: ნეკერი, 2010.

გოგოლაძე, მაია. *პეტრე-პავლობა.* თბილისი: ბესტსელერი, 2000.

დოიაშვილი, თეიმურაზ. „ფრთები და დიადემა." *გალაკტიონოლოგია,* III, 2004. 45-80.

დოჩანაშვილი, გურამ. *დაეძებდა (ერთგვარი მოთხრობა), ((ალაგ დეტექტივიც)).* თბილისი: სამშობლო, 1997.

--: *ვატერ(პო)ლოო, ანუ ალდგენითი სამუშაოები. თხზულებები ოთხ ტომად. ტ. III.* თბილისი: ნეოსტუდია. 2003, 303-381.

--; *კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძიერ უყვარდა. თხზულებები ოთხ ტომად. ტ. III.* თბილისი: ნეოსტუდია, 2003. 7-44.

ელბაქიძე, მაკა. „ქართული ლიტერატურული კანონი და კულტურული გლობალიზაცია." *ნაციონალური ლიტერატურები და კულტურული გლობალიზაციის პროცესი.* ნაწილი I. რედ. ი.

რატიანი. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2014. 445-454.

ეძგვერაძე, ლელა. „1924 წლის აჯანყების ასახვა ლიტერატურაში". დისერტაცია. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 1996.

ველში, ვოლფგანგ. „„პოსტმოდერნი": ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა." კრებულში: *პოსტმოდერნი, როგორც ასეთი.* ინგლისურიდან. თარგმნა მაია გოგოლაძემ. თბილისი: მერანი, 1989. 34-58.

ზედანია, გიგა (რედ.). *ქართველი ერის დაბადება. ილია ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი კონფერენციის მასალები (26-27 ნოემბერი, 2007).* თბილისი: ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.

თავდგირიძე, ხათუნა. „ტრიქსტერი და სიმულაკრა". *სჯანი*, XII, 2011-12. 15-25.

თოფურია აკაკი, „გ. ტაბიძის ერთი დღე ოსეთში", *ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები.* ცხინვალი: ირისთონი, 1969. 139-152.

იათაშვილი, შოთა: „მკითხველი უპირატესობას გადამკითხველებს ანიჭებს". გაზ. *წიგნები*, 2004, № 8 (10).

იმნაიშვილი ანა, *XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული პროზის ტენდენციები (პოსტსაბჭოთა თაობა).* დისერტაცია. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010. http://old.press.tsu.ge/GEO/internet/disertaciebi/anas-disertacia.pdf

კალანდია, ლანა. „*ციტატის* ინტერტექსტუალური მნიშვნელობისათვის აკა მორჩილაძის ტექსტში „გადაფრენა მადათოვზე და უკან". *ფილოლოგიის ფაკულტეტის სამეცნიერო სესია: ეძღ-*

ვნება გრიგოლ კიკნაძის დაბადების 90 წლისთავს. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 61-63.

კაჭარავა, კარლო. *პოეზია*. თბილისი: ოთარ ყარალაშვილი, 2006.

--: *სტატიები*. თბილისი: ოთარ ყარალაშვილი, 2006.

--: *100 ლექსი*. თბილისი: ინტელექტი, 2012.

--: ფრაგმენტები გადაცემიდან *ეპოქა და წინასწარმეტყველება*. ავტორები: გოგი გვახარია; ირინა პოპიაშვილი. http://www.radiotavisupleba.ge/content/citeli-zona/26798892.html

კვაჭანტირაძე, მანანა. „ტრავმული ხსოვნა პოსტსაბჭოთა ქართულ ნარატივში (ოთარ ჭილაძის „აველუმი„)„, *ვექტორები. წერილები, სტატიები*. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2013. 196-206.

კიზირია, დოდონა. „გიორგი სააკაძე: მითი და რეალობა.“ *შედარებითი ლიტერატურის კრებული*, 1. რედ. ბ. წიფურია და ა. მამაცაშვილი-კობახიძე. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2013. 238-260.

კიკვიძე, ზაალ. *პოსტმოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურული დისკურსი*. ქუთაისი: ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2011.

კირბი, ალან. „პოსტმოდერნიზმის სიკვდილი და შემდგომი ამბები.“ ინგლისურიდან თარგმნა გია ჯოხაძემ. https://semioticsjournal.wordpress.com/2012/11/15/

კუპრეიშვილი, ნონა. „სიმონ ჩიქოვანის ორი უცნობი ავტოგრაფი.“ *მაცნე*, 2, 2005.

--: „პოეტიკა როგორც სოცრეალისტური რიტორიკის ალტერნატივა.“ *სიტყვის დეგუსტაცია*. თბილისი: საუნჯე, 2013. 385-394.

ლიოტარი, ჟან-ფრანსუა. „პასუხი კითხვაზე, რა არის პოსტ-

მოდერნიზმი? შენიშვნა „პოსტ“-ის მნიშვნელობაზე.“ ინგლისურიდან თარგმნა ბ. წიფურიამ. *პოლილოგი*, 4, 1994. 195-207.

ლომიძე, გაგა. „რეალისტური/პოსტმოდერნული პროზის კომპოზიცია.“ *სჯანი*, 11, 2010. 33-48.

ლორია, კახაბერ. *მოწოდებაც და მოვალეობაც. რეზო ჭეიშვილის შემოქმედება*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2005.

მაზიაშვილი, დავით. *ტომ სტოპარდი და პოსტმოდერნიზმი*. თბილისი, 24 საათი, 2014.

მაისურაძე, გიორგი. *დაკარგული კონტექსტები*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2012.

მარგველაშვილი, გივი. „მაყურებელთა დარბაზები.“ *საბჭოთა ხელოვნება*, 5, 1986. 128-156.

მაჭავარიანი, ზაურ. „51 წლის წინათ, 9 მარტს, თბილისის სანაპიროზე.“ https://burusi.wordpress.com/2009/05/02/tragedy-of-1956-9-march/

მახარაძე, ფილიპე. მოხსენება. *სრულიად საქართველოს მწერალთა კავშირის პირველი ყრილობა. თბილისი, თებერვალი, 1926*. სტენოგრამა. თბილისი: სახალხო განათლების კომისართა და ხელოვნების საქმეთა მთავარი საბჭო, 1926. 6-26.

მილორავა, ინგა. „თაობის პორტრეტი ბნელ ინტერიერში.“ *კრიტიკა*, 2, 2007. 113-125.

მირცხულავა, ლელა. „პოსტმოდერნისტული ტენდენციები მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პროზაში.“ დისერტაცია. სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2009. http://www.nplg.gov.ge/dlibrary/collect/0002/000386/disertacia.pdf

მუზაშვილი, ნუგზარ. „ორი მგზავრობა რუსეთიდან საქართველოში.“ *ლიტერატურა და სხვა*. ივნისი, 2003. 28-39.

--: „არსებობს, მაგრამ... არ არსებობს". *კრიტიკა*, 2, 2007. 3-13.

--: *ქართული პოსტმოდერნიზმი*. თბილისი: ნუგზარ მუზაშვილის წიგნები, 2015

ნემსაძე, ადა. *იდენტიფიკაციის პრობლემა ოთარ ჭილაძის რომანებში*. თბილისი: მწიგნობარი, 2009.

ნიშნიანიძე, რუსუდან. „ოთარ ჩხეიძის ღვაწლი". *წახნაგი. ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწდეული*, 1, 2009. 321-327.

ორბელიანი, გრიგოლ. „იარალის". *ქართველი რომანტიკოსები*, შემდგენლები ნოდარ ალანია, ივანე ლოლაშვილი. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1978

პაიჭაძე, თამარ. „მოდერნისტული მოდელების გააზრებისათვის ქართულ შემოქმედებით სივრცეში". *ARS GEORGICA*, ელექტრონული ჟურნალი, სერია B. http://www.georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=90%3A2011-12-08-16-19-47&catid=42%3A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka

ჟორდანია, ნოე. „სიტყვა საქართველოს დამოუკიდებლობის ექვსი თვის თავისადმი მიძღვნილ ეროვნული საბჭოს საზეიმო სხდომაზე", საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო საისტორიო არქივი, საქმე 72, ფურცლები 1-4. http://www.ai-ia.info/online-arqivi/122-noe-jordanias-sitkva-saqartvelos-damoukideblobis-eqvsi-tvis-tavisadmi-midzgvnil-erovnuli-sabchos-sazeimo-sxdomaze.htm

ჟღენტი, ბესარიონ. „გალაკტიონ ტაბიძე". *მწერლობა და თანამედროვეობა. რჩეული ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები*. წიგნი პირველი. თბილისი: მერანი, 1976. 459-496.

რატიანი, ირმა (რედ.). *ილია ჭავჭავაძე 170, საიუბილეო კრებული*, თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2007.

--: *ტექსტი და ქრონოტოპი*, თბილისი: თბილისის უნივერსი-

ტეტის გამომცემლობა, 2010.

--: *ქართული ლიტერატურა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: ჩვენი მწერლობა, 2012.

--: *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2015.

საბანისძე, იოანე. *ჰაბოს წამება*. ქართული მწერლობა, ტ. I, თბილისი: ნაკადული, 1987. 116-147.

სარალიძე, ალექსანდრე. „კავშირგაბმულობის სამინისტრო - 1956 წლის მარტის მოვლენები". საბჭოთა წარსულის კვლევის ლაბორატორია. http://sovlab.ge/ka/blog/kavshirgabmulibis-saministro-1956-wlis-movlenebi-sovlab

სტურუა, ლია. *შუქს ნუ ჩამიქრობთ*. თბილისი: მერანი, 1994

ტაბიძე, გალაკტიონ. "ამბავი ერთი ფოტოსურათისა, მოთხრობილი გალაკტიონ ტაბიძის მიერ". მოამზადა ვახტანგ ჯავახაძემ. *მოგონებანი გალაკტიონზე*. შემდგენლები: ნატო გაბისონია, რევაზ მიშველაძე, ნოდარ ტაბიძე. თბილისი: პალიტრა L, 2009. 37-45.

--: *არტისტული ყვავილები (1914-1919)*, MCMXIX, ტფილისი, 1919.

--: გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის ელექტრონული რესურსი. http://www.galaktion.ge

--: *რჩეული*. შეადგინა რევაზ თვარაძემ. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1977.

--: *თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. 12. წერილები, სიტყვები, მოგონებები, დღიურები, ჩანაწერები, პირადი წერილები, პოემების პროზაული ტექსტები*. თბილისი: საბჭოთა საქართ-

ველო, 1975.

ტაბიძე, ტიციან. „ცისფერი ყანწებით." *ცისფერი ყანწები*, 1-2, 1916. 21-26, 20-26.

ტრაპაიძე, ნანა. „ვერაგობა და/თუ სიყვარული (წინასიტყვაობა დათო ბარბაქაძის ესეს, „ტრფობა წამებულთა", გერმანული გამოცემისთვის)", *კადმოსი*, 3, 2011. 301-314.

ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, საქართველოს სსრ. თბილისი: მთავარი სამეცნიერო რედაქცია, 1981.

ქარუმიძე, ზურაბ. „პოსტსაბჭოთა საქართველი და პოსტმოდერნიზმი", *დაკარგული სივრცის ძიებაში. კულტურული პოლიტიკა პოსტსაბჭოთა საქართველოში.* რედ. ზ. ქარუმიძე. თბილისი: საქართველოს ატლანტიკური საბჭო, 2010. 15-40.

ღაღანიძე, მერაბ. *მწერლის ცხოვრება დროში და სიტყვაში.* თბილისი: მემკვიდრეობა, 2011.

შათირიშვილი, ზაზა. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა.* თბილისი: ლოგოს პრესი, 2004.

—: *ნარატივის აპოლოგია.* თბილისი: ქრისტიანული თეოლოგიისა და კულტურის ცენტრის გამომცემლობა, 2005.

შალამბერიძე, ოთარ. „სიცოცხლე მშვენიერია." *გალაკტიონოლოგია*, III, 2004. 347-348.

ჩიხლაძე დავით, *მოხეტიალე წვეთები*, თბილისი: მერანი, 2002.

—:. „დემითოლოგიზაციის ფენომენის შემოტანა ახალ ქართულ პოეზიაში." *კრიტიკა*, 2, 2007. 14-30.

ჩოლოყაშვილი, რუსუდან; ჩხეიძე, ეკა; ბალანჩივაძე, ნინო; რატიანი, ნესტან და ყველაშვილი, ირმა. *ანტისაბჭოური სიტყვიერება. ზეპირი ისტორიები, გადმოცემები.* თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2010.

ჩხაიძე, ელენე. „დარღვეული დუმილის ისტორია („კულტურული ტრავმა“ ოთარ ჩხეიძის „მატიანე ქართლისაში“)“. *ჩვენი მწერლობა*, 5 სექტემბერი, 2014. 36-44.

ჩხეიძე, ოთარ. „ბორიაყი“. *ბორიაყი. ცხრაწყარო.* თბილისი: მერანი, 1984. 3-258.

--: *გამოცხადებაი. Apokalypsys.* თბილისი: მერანი, 1989.

ჩხეიძე, როსტომ. *ქართული მწერლობა თვალის გადავლებით.* თბილისი: ჩვენი მწერლობა, 2015.

ცირეკიძე, სანდრო. „სათაური პოეზიაში“. *მეოცნებე ნიამორეები, 3,* 1919. 12-16.

ცხადაია, ზოია. „ინტერტექსტუალური ძიებანი თანამედროვე ქართულ პოეზიაში (გივი ალხაზიშვილი, გიგი სულაკაური, ზვიად რატიანი, ზაზა თვარაძე)“, *ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. II საერთაშორისო სიმპოზიუმი.* ნაწილი 2. რედ. ი. რატიანი. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2009. 408-415.

ძნელაძე, სოფიკო. *პოსტმოდერნისტული ტენდენციები თანამედროვე ქართულ რომაში.* დისერტაცია. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014. http://press.tsu.ge/data/image_db_innova/Disertaciebi/sopiko_dzneladze.pdf

ცაგარელი, ლევან. *არნო შმიტის გვიანდელი პროზა – როგორც მეტაფიქცია.* დისერტაცია. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2008. http://old.press.tsu.ge/GEO/internet/disertaciebi/disertacia%20saboloo.pdf

წიფურია, ბელა. „ინტერპრეტაციის პრობლემა ოთარ ჩხეიძის რომანში „ბორიაყი““. *ცისკარი,* 4, 1998. 92-97.

—: „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარს“. *აფრა,* 4,

1998. 86-94.

--: „საშიში არაფერია„ (გივი მარგველაშვილის „მაყურებელთა დარბაზები"). *აფრა*, 5, 1998. 99-112.

--: „კომუნიკაციის შესა(შეუ)ძლებლობა". *სჯანი*, III, 2002. 144-158.

--: „პეტრე-პავლობა": ტექსტი-მცდელობა, -საშუალება, -მიზანი". *ცისკარი*, 10, 2002. 111-120.

--: „პოსტსაბჭოური ტრავმა ქართულ მწერლობაში და კიდევ ერთი მეტანარატივის დასასრული". *სჯანი*, V, 2004. 151-170.

--: გალაკტიონის ტექსტი სწორ / მცდარ კონტექსტში. *გალაკტიონოლოგია*, III, 2004. 216-230.

—: „კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში". *კრიტიკა*, 1, 2005. 15-27.

--: „პოსტსაბჭოური პერიოდი და პოსტმოდერნიზაცია ქართულ მწერლობაში". *ლიტერატურული პალიტრა*, 4-5, 2005. 127-131, 137-138.

--: „პოსტმოდერნიზმი". *ლიტერატურის თეორია — XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2006. 220-249.

--: „გალაკტიონ ტაბიძე — სახალხო პოეტი". *გალაკტიონოლოგია*, V, 2010. 219-235.

--: „ტოტალიტარული და ნაციონალური კულტურული მოდელები, როგორც ბინარული ოპოზიციები". *ლიტერატურა და ტოტალიტარული გამოცდილება*. რედ. ი რატიანი. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2010. 178-183.

—: „კულტურული / სოციოკულტურული კონფლიქტი გარდა-

მავალ საზოგადოებაში". *წახნაგი. ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწდეული*, 2, 2010. 239-250.

—: „კარლო კაჭარავა: „კულტურული პოზიცია და კონტექსტი". *კარლო კაჭარავა, 100 ლექსი*. თბილისი, ინტელექტი, 2010. 5-19.

--: „ოთარ ჩხეიძის "გამოცხადებაი": 9 მარტის ტრავმა და სტალინური მეტანარატივი საქართველოში", *ოთარ ჩხეიძე*, სამეცნიერო კონფერენცია. შემდგენელი რ. ჩხეიძე. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2011. 122-147.

წიქარიშვილი, ლელა. „მიხეილ ჯავახიშვილის „ქალის ტვირთის" სახისმეტყველებისათვის". *ლიტერატურული ძიებანი, 23*, 2002. 339-357.

ჭანტურაია, ჯენეტო. „რაც დავიწყებით არ იბინდება", *გალაკტიონოლოგია*, II, 2003. 293-311.

ჭეიშვილი, რეზო. „მეოთხე სიმფონია". თხზულებანი ორ ტომად. ტ. 1. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1989. 370-511.

ხარანაული, ბესიკ. *ლექსები. უკანასკნელი ათწლეული*. თბილისი: მერანი, 2002.

ხარბედია, მალხაზ. *პირადი ბიბლიოთეკა*. თბილისი: არეტე, 2006.

ჯავახაძე, ვახტანგ. ინტერვიუ მ. მურღულისთან, თ. ასანიშვილთან. http://www.galaktion-tabidze.narod.ru/vaxtang_javaxze.htm

ჯავახაძე, ვახტანგ. *უცნობი. აპოლოგია გალაკტიონ ტაბიძისა*. მეხუთე შევსებული გამოცემა. თბილისი: ინტელექტი, 2013.

ჯალიაშვილი, მაია. *შეხვედრა წიგნში. ლიტერატურული წერილები, კლასიკური და თანამედროვე მწერლობა, ტენდენციები*. თბილისი, 2009.

Барт, Ролан. *Избранные работы. Семиотика.* Поэтика. Переводы с французского. Москва: Прогресс, 1989.

Винавер, Мишель. "Избыток режиссуры". *Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда.* Сост. и пер. с франц. С. Исаева. Москва: Гитис, 1992. 181-189.

Горький, Максим. "Советская литература. Доклад". *Первый всесоюзный съезд советских писателей.* Стенографический отчет. Москва: Художественная литература, 1934. 5-19.

Греймас, Альгирдас Ж., Курте, Жозеф. *Семиотика. Обьяснительный словарь теории языка.* Москва: Радуга, 1983.

Гройс, Борис. "Инновация как вторичная обработка". *Мысль изреченная.* Сборник научных статей. Ред. В. Кругликов. Москва: Российский Открытый Университет, 1991. 128-135.

Ильин, Илья. *Теоретические аспекты* коммуникативного изучения литературы. Семиотика. Коммуникация. Стиль. Москва, 1983. 126-162.

Канью, З. "Заметки к вопросу о начале текста в литературном повествовании". В кн. *Семиотика и художественное творчество.* Ред. Ю. Барабаш. Москва: Наука, 1977. 229-252.

Пави, Патрис. "Игра театрального авангарда, Семиотика". *В кн. Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда.* Сост. и пер. с франц. С. Исаева. Москва: Гитис, 1992. 225-243.

"О перестройке литературно-художественных организаций". Постановление Политбюро ЦК ВКП(б)от 23 апреля 1932. г. Правда, 24 Апрель, 1932. № 114 (5279).

Хрущев, Никита. «О культе личности и его последствиях». Доклад на закрытом заседании XX съезда КПСС, Госсударственное издательство политической литературы, Москва, 1959.

Ямпольский, Михаил. *Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф.* Москва: Культура, 1993.

Alexander, Jeffrey C. "Toward a Theory of Cultural Trauma". Jeffrey C. Alexander, ed., *Cultural trauma and collective identity.* Berkeley, California: University of California Press, 2004. 1-30.

Barth, John. "Literature of Exhaustion". *The Friday Book.* London: The Johns Hopkins University Press, 1984. 62-76.

--: "Postmodernism Revisited", *Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction, 1984 – 1994.* Boston: Little Brown and Company, 1995. 113-126.

Barthes, Roland. *S/Z.* trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

Baudrillard, Jean. "The Evil Demon of Images and the Precession of Simulacra. Thomas Docherty, ed., *Postmodernism: A Reader.* New York: Columbia University Press, 1993. 194-199.

Baudrillard, Jean. *Simulakra and Simulation.* trans. Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

Benjamin, Walter. *Illuminations.* trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

Bell, Daniel. *The Coming of Post-Industrial Society: a Venture in Social Forecasting.* Harmondsworth: Pinguin, 1976.

Bennet, Tony. "Putting Policy into Cultural Studies". Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler, eds., *Cultural Studies.* New York, London: Routledge, 1992. 23-37.

Bertens, Hans. "The Debate on Postmodernism". Hans Bertens and Douwe W. Fokkema, eds., *International Postmodernism: Theory and Literary Practice (Comparative History of Literatures in European Languages).* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. 3-14.

--: "In Defence of the Bourgeois Postmodernism". Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung, eds., *Postmodernism and the Fin de Siècle.* Heidelberg: Universitätsverlag, 2002. 1-12.

Bertens, Hans and Fokkema, Douwe W., eds., *International Postmodernism: Theory and Literary Practice (Comparative History of Literatures in European Languages),* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.

Bérubé, Michael F. *Marginal Forces /Cultural Centers: Tolson, Pynchon, and the Politics of the Canon* . Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Best, Steven and Kellner, Douglas. *The Postmodern Turn.* New York and London: The Guilford Press, 1997.

Bhabha, Homi, *The Location of Culture,* New York: Routledge Classics, 2004.

Blauvelt Timothy K. and Smith, Jeremy, eds., *Georgia after Stalin: Nationalism and Soviet power.* London and New York: Routledge, Kindle Edition, 2015.

Bradbury, Malcolm. "Modernisms / Postmodernisms". Ihab Hassan, Sally Hassan, eds., *Innovation / Renovation: New Perspectives on the Humanities (Theories of Contemporary Culture).* Madison: University of Wisconsin Press, 1983. 311-327.

Bradbury, Malcolm and McFarlane, James, eds., *Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930.* London and New York: Penguin Books, 1976.

Bradbury, Malcolm and Ruland, Richard, eds., *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature,* London and New York: Penguin Books, 1992.

Brockdorff, Hans Henrik. „The Individual and the Collective: A Cultural Approach to the Question of Dualism in Soviet Society". Mette

Bryld and Erik Kulavig, eds., *Soviet Civilisation between Past and Present*. Odense: Odense University Press, 1998. 147-163.

Broich, Ulrich. "Intertextuality". Hans Bertens and Douwe W. Fokkema, eds., *International Postmodernism: Theory and Literary Practice (Comparative History of Literatures in European Languages)*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. 249-256.

Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1997.

Conte, Joseph, *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction*. Tuscaloosa and London: University of Alabama Press, 2002.

Cornis-Pope, Marcel. *Narrative Innovation and Cultural Rewriting in the Cold War Era and After*. New York and London: Palgrave, 2001.

Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998.

Deleuze, Gilles. „Plato and the Simulacrum". trans. Rosalind Krauss, *October*, 102, Vol. 27, Winter, 1983. The MIT Press. 45-56.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. trans. Robert Hurley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Eagleton, Terry. "Capitalism, Modernism, and Postmodernism." *New Left Review*, 152, 1985. 60-73.

--:*The Illusions of Postmodernism*. Hoboken: Blackwell Publishing, 1996.

Eco, Umberto. *Postscript to The Name of the Rose*. trans. William Weaver. San Diego: A Helen and Kurt Wolff Book, 1984.

--: *Travels in Hyperreality*. trans. William Weaver. San Diego: A Helen and Kurt Wolff Book, 1986.

--: *The Open Work*, trans. Anna Cancogni. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

--: *Apocalypse Postponed*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Fiedler, Leslie. "The Death and Rebirth of the Novel: the View from '82". Ihab Hassan, Sally Hassan, eds., *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities (Theories of Contemporary Culture)*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983. 225-242.

Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Utrecht Publications in General and Comparative Literature. Volume 19. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company, 1984.

--: "The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism: and Introductory Survey". Douwe W. Fokkema, Hans Bertens eds., *Approaching Postmodernism*. Utrecht Publications in General and Comparative Literature 21. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1986. 9-53.

Frisch, Karl von. *The Dance Language and Orientation of Bees*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

Gass, William, "Philosophy and the Future of Fiction," *Syracuse Scholar* (1979-1991): Vol. 1: Iss. 2. 1980. 5-17.

Geyh, Paula; Leebron, Fred G. and Levy, Andrew, eds., *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*. New York and London: W. W. Norton Company, 1998.

Graff, Gerald. "The Myth of the Postmodernist Breakthrough", *TriQuarterly*, 26, 1973. 383-417.

Grenz, Stanley J. *A Primer on Postmodernism*. Grand Rapids: Wm. B.

Eerdmans Publishing Company, 1996.

Gutierrez, Natividad, 'The Study of National Identity". Alain Dieckhoff and Natividad Gutierrez, eds., *Modern Roots. Studies of National Identity.* Burlington: Ashgate, 2001.

Habermas, Jurgen. *Modernity versus Postmodernity. NGC 22,* Winter 1981. 2-12.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* . Oxford: Blackwell Publishers, 1991.

Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature.* New York: Oxford University Press, 1971.

--: *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture.* Columbus: Ohio State University Press, 1987.

Heidegger, Martin. "Letter on Humanism". *Basic Writings.* New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008. 213-267.

Heidegger, Martin. *On the Way to Language.* New York: HarperOne, 1982.

Hoover, Paul, ed., *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology.* New York and London: W. W. Norton Company, 1994.

Hoy, David Couzens, "Foucault: Modern of Postmodern?" Jonathan Arac, ed., *After Foucault. Humanistic Knowledge, Postmodern Challenges.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1988. 12-41.

Hoyles, John. *Literature of Underground. Writers and the Totalitarian Experience. 1900-1950.* New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.* Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press, 1980.

--: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.* New York and London: Routledge, 1988.

--: *The Politics of Postmodernism (New Accents).* London: Routledge, 2002.

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Theories of Representation and Difference).* Bloomington: Indiana University Press, 1987

Ibsch, Elrud, ed., *The Conscience of Humankind. Literature and Traumatic Experiences.* V. 3. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham: Duke University Press, 1991.

Janaszek- Ivaničková, Halina, and Douwe Fokkema, eds., *Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe.* Katowice: Slask,1996.

Jencks, Charles. *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture.* Hoboken: Wiley, 2011.

Kristeva, Julia. "*Word, Dialogue and Novel*". Toril Moi, ed., *The Kristeva Reader.* New York: Columbia University Press, 1986. 34-61.

--: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* New York: Columbia University Press, 1980.

Kuchler, Tilman. *Postmodern Gaming / Heidegger, Duchamp, Derrida.* New York: Peter Lang, 1994.

Lachmann, Renate. *Memory and Literature.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Lewis, Barry. "Postmodernism and Literature (or: World Salad Days, 1960-1990)", Stuart Sim, ed., *The Routledge Companion to Postmodernism,* London and New York: Routledge, 2001. 121-33.

Lyotard, Jean-Francois, *Postmodern Condition. A Report on Knowledge.* trans. Geoff Bennington, Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1984.

--: *Just gaming / Jean-Francois Lyotard and Jean-Loup Thébaud.* trans.

Wlad Godizich, Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1985.

--: *Postmodern Explained.* trans. Don Berry. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

--: "Answering the Question: What is Postmodernism"; "Note on the meaning of 'Post'-". Thomas Docherty, ed., *Postmodernism. A Reader.* New York: Columbia University Press, 1993. 38-46, 46-51.

Malmgren, Carl Darryl. *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel.* Lewisburg: Buncknell University Press, 1985.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction.* New York: Methuen, 1987.

--: *Constructing Postmodernism.* London and New York, Routledge, 1992.

Mellard, James M. *Doing Tropology / Analysis of Narrative Discourse.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.

Nealon, Jeffrey T. "Post-Deconstructive? Negri, Derrida, and the Present State of Theory", *Symploke,* vol. 14.# 1-2, 2006. 68-80.

Neal, Arthur G. *National Trauma and Collective Memory: Major Events in American Century.* New York and London: M.E. Sharpe, 1998.

Nel, Philip. *The Avant-garde and American Postmodernity. Small Incisive Shocks.* Jackson and London: University Press of Mississippi, 2002.

Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1985.

Nonet, Philippe and Selznick, Philip. *Law and Society in Transition.* New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2001.

Ortega y Gasset, José. *"The Dehumanization of Art". Velázquez, Goya and the Dehumanization of Art.* trans. Alexis Brown. London: Studio

Vista, 1972. 65-83.

Papadima, Liviu, "Perpetual Crisis? Literature and Historical Change: Romanian Literature after the Fall of Communism". Elrud Ibsch, Douwe Fokkema, Ioachim von der Thusen, eds., *The Conscience of Humankind / Literature and Traumatic Experience.* Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 2000. 239-245.

Pfister, Manfred. "How Postmodern is Intertextuality?" Heinrich F. Plett, ed., *Intertextuality.* Berlin: Walter de Gruyter, 1991. 207-224.

Punday, Daniel. *Narrative after Deconstruction.* Albany: State University of New York Press, 2002.

Rayfield, Donald. *The Literature of Georgia - A History.* Oxford: Clarendon Press, 1994.

Sarup, Madan. *Identity, Culture and the Postmodern World.* Athens: University of Georgia Press, 1996.

Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation,* Vol. 1. trans. E. F. J. Payne. Mineola: Dover Publications, 1966.

Sers, Philippe and Eburne, Jonathan P. "The Radical Avant-Garde and the Contemporary Avant-Garde", *New Literary History,* Volume 41, Number 4, Autumn 2010. 847-854.

Sim, Stuart. *Irony and Crisis / Cultural History of Postmodern Culture.* Cambridge: Icon Books, 2002.

Smith, Anthony David. *National Identity.* Reno: University of Nevada Press, 1991.

Smith, Anthony David, "Interpretations of National Identity", Alain Dieckhoff, Natividad Gutiérrez eds., *Modern Roots: Studies of National Identity.* Burlington: Ashgate, 2001. 21-72.

Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture.* London: Routledge, 1995.

Trotsky, Leon. *Literature and Revolution*. trans. Rose Strunsky. Ann Arbor: University of Michigan Press. 1971.

Tsipuria, Bela, "Totalitarian and National Cultural Models as a Binary Opposition", Irma Ratiani, ed., *Totalitarianism and Literary Discourse: 20th Century Experience*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 235-242.

--: „Transferring Avant-garde to Georgia / Transferring Georgia to Avant-garde". Harri Veivo, ed., *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord*. Paris : L'Harmattan, coll. "Cahiers de la Nouvelle Europe", 2012. 171-184.

Tsygankov, Andrei P. *Pathways After Empire: National Identity and Foreign Economic Policy in the Post-Soviet World*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2001.

Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1985.

Worton, Michael and Still, Judith, eds., *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press, 1990.

სახელთა საძიებელი

აბზიანიძე, ზაზა 126

ავალიანი, ლალი 127

ალექსანდერი, ჯეფრი 193

ალხაზიშვილი, გივი 127, 540

ამაღლობელი, რატი 127, 133

ამირეჯიბი, ჭაბუა 127, 144, 160

ამირხანაშილი, ივანე 148

აპდაიკი, ჯონ 467

ბალანჩივაძე, ნინო 188, 191

ბარბაქაძე, დათო 127, 137, 138, 145, 375-394

ბარბაქაძე, ცირა 145

ბართელმე, დონალდ 489

ბართი, ჯონ 403, 483, 485

ბარლახი, ერნსტ 369

ბარტი, როლან 222, 267, 268, 279-280, 282, 337, 465, 470, 473, 479

ბასილია, თამარ 2

ბაქრაძე, აკაკი 22, 41-42, 190

ბელი, დანიელ 428, 478

ბენაშვილი, დიმიტრი 69

ბენეტი, ტონი 72

ბენიამინი, ვალტერ 270

ბერეკაშვილი, თამარ 128

ბერთენსი, ჰანს 399, 409

ბერუბე, მაიკლ 473
ბესთი, სტივენ 401
ბიგანიშვილი, თინათინ 128
ბლაუველთი, ტიმოთი 188, 198
ბოდლერი, შარლ 176, 400, 401, 406, 407
ბოდრიარი, ჟან 40, 94, 175, 243, 285, 412-421, 424, 426, 443
ბორხესი, ხორხე ლუის 420, 466, 485
ბრეგაძე, კონსტანტინე 471, 179
ბრეგაძე, ლევან 126
ბრედბერი, მალკოლმ 398, 399, 401, 545
ბროთიგენი, რიჩარდ 489
ბროიხი, ულრიხ 466
ბროკდორფი, ჰანს ჰენრიკ 43, 19
ბურდული, ია 128
ბურჭულაძე, ზაზა 12
ბულაძე, ლაშა 127, 133
ბჰაბჰა, ჰომი 519
გასი, უილიამ 483, 489
გაფრინდაშვილი, ვალერიან 63, 363, 388
გაფრინდაშვილი, ნანა 20
გელაშვილი, ნაირა 126
გვატარი, ფელიქს 443
გიი, პაულა 494
გორკი, მაქსიმ 21
გრაფი, ჯერალდ 409

გრეიმარი, ალგირდას 305
გრენცი, სტენლი 492
გრიშაშვილი, იოსებ 28
გროისი, ბორის 418
გრუზინსკი, პეტრე 48
გოგოლაძე, მაია 316-355
გულია, დიმიტრი 28
გუტიერესი, ნატივიდად 80
დელეზი, ჟილ 411, 443
დელილო, დონ 403, 490
დერიდა, ჟაკ 55, 465
დიუშანი, მარსელ 399, 410, 453
დოიაშვილი, თეიმურაზ 34-35
დოჩანაშვილი, გურამ 90, 126, 267-315
ეკო, უმბერტო 176, 248, 249, 278, 421, 424, 426, 430-431, 445, 460, 462, 466, 467, 269, 471, 476, 478, 486
ეკქერი, ქეთი 490
ელბაქიძე, მაკა 127
ერისთავი, რაფიელ 47
ვაჩოვსკები, ენდი და ლანა 446
ველში, ვოლფგანგ 492
ვერლენი, პოლ 406
ვინავერი, მიშელ 185
ვულფი, ვირჯინია 401
ვულფი, ტომ 422

ზედანია, გიგა 126
თავდგირიძე, ხათუნა 128
თვარაძე, ზაზა 127
თოლსონი, მელვინ 473
თოფურია, აკაკი 69-70
იათაშვილი, შოთა 127, 139, 147
იამპოლსკი, მიხაილ 232, 267
იაშვილი, პაოლო 30
იბში, ერლუნდ 187
იგლტონი, ტერი 150, 402, 409, 493
ილინი, ილია 310
იმედაშვილი, ლაშა 127
იმნაიშვილი, ანა 122, 127
ინანიშვილი, რევაზ 126
კალანდაძე, ანა 96, 101
კალანდია, ლანა 127
კაჭარავა, კარლო 137, 138, 356-374
კაჭარავა, ლია 2
კელნერი, დუგლას 401
კვაჭანტირაძე, მანანა 189
კვინიკაძე, ნესტან 127
კიზი, კენ 368, 488
კიზირია, დოდონა 251-252
კიკვიძე, ზაალ 127
კირბი, ალან 496

კონორი, სტივენ 398
კორნის-პოპი, მარსელ 493, 496
კორძაია-სამადაშვილი, ანა 127
კრისტევა, იულია 465, 467
კუპრეიშვილი, ნონა 23, 190
კურტე, ჟოზეფ 305
კუხლერი, თილმან 410-411, 474
ლალიძე, რევაზ 48
ლახმანი, რენატე 467
ლებანიძე, მურმან 32, 47, 76, 96
ლევი, ენდრიუ 494
ლეონიძე, გიორგი 28, 30, 276
ლიბრონი, ფრედ 494
ლიოტარი, ჟან ფრანსუა 93, 95, 96, 195, 399, 449, 456, 457, 475
ლოდჯი, დევიდ 467
ლომიძე, გაგა 127
ლორია, კახაბერ 161
ლუისი, ბარი 488
მაზიაშვილი, დავით 128
მაისურაძე, გიორგი 130
მაკფარლანი, ჯეიმს 401
მაკჰეილი, ბრაიან 385, 397, 399, 447
მალევიჩი, კაზიმირ 408
მალმგრენი, კარლ დერილ 298, 300, 480, 482

მანი, თომას 401, 274
მარგველაშვილი, გივი 126, 132, 221-266
მაჭავარიანი, ზაურ 197
მაჭავარიანი, მუხრან 76, 96, 126
მახარაძე, ფილიპე 21
მელარდი, ჯეიმს 52
მეტერლინკი, მორის 406
მილორავა, ინგა 133
მირესაშვილი, მარიამ 20
მირცხულავა, ლელა 126
მორჩილაძე, აკა 126, 127, 133
მუეკი, რონ 427
მუზაშვილი, ნუგზარ 105, 126, 127, 148
ნელი, ფილიპ 403
ნემსაძე, ადა 189
ნილი, არტურ 219
ნილონი, ჯეფრი 43
ნიუმანი, ჩარლზ 424, 439
ნიშნიანიძე, რუსუდან 171
ნიშნიანიძე, შოთა 76, 96
ნიცშე, ფრიდრიხ 481
ნონეტი, ფილიპ 157
ორბელიანი, გრიგოლ 47, 101
ორტეგა ი გასეტი, ხოსე 407, 430
პავი, პატრის 221, 222

პაიჭაძე, თამარ 58
პაპადიმა, ლივიუ 89
პინჩონი, თომას 473, 490
პლატონი 411
ჟენეტი, ჟერარ 342, 464, 465
ჟიდი, ანდრე 232
ჟღენტი, ბესარიონ 59, 67
რატიანი, ზვიად 127
რატიანი, ირმა 22-23, 45, 120-121, 126, 148
რატიანი, ნესტან 188,191
რეიფილდი, დონალდ 24
რიფატერი, მიშელ 465
რულანდი, რიჩარდ 398
საბანისძე, იოანე 63-64, 112, 283
სარუპი, მადან 84, 450
სელზნიკი, ფილიპ 157
სერსი, ფილიპ 357
სთილი, ჯუდით 465
სიმი, სტიუარტ 456
სმითი, ენტონი დევიდ 79, 80
სმითი, ჯერემი 188, 198
სტრინატი, დომინიკ 422, 430
სტურუა, ლია 77, 90
სულაკაური, გიგი 127
ტაბიძე, გალაკტიონ 19-38, 46-48, 50-70, 137, 216

ტაბიძე, ტიციან 22, 30, 120, 123-124, 276, 363
ტრაპაიძე, ნანა 145
ტროცკი, ლევ 21
ტურაშვილი, დათო 127, 133
უილიამსი, რეიმონდ 71
უილსონი, ედმუნდ 464
უორტონი, ედუარდ 465
ფანდეი, დენიელ 486, 491
ფაულზი, ჯონ 489
ფიდლერი, ლესლი 486
ფისტერი, მანფრედ 431, 465
ფიფლზი, დევიდ ვებ 421
ფოკემა, დოუი 398, 399, 401, 419, 437, 464, 494
ფოლკნერი, უილიამ 371
ფრირზი, სტივენ 421
ფრიში, კარლ ფონ 242
ფუკო, მიშელ 399
ქართლანდი, ბარბარა 278, 460
ქარი, მარკ 443, 466
ქარუმიძე, ზურაბ 127, 137-138
ქარჩხაძე, ჯემალ 126
ქლოუზი, ჩაკ 427
ქონთი, ჯოზეფ 490
ქრუგერი, ბარბარა 429
ღაღანიძე, მერაბ 128

ღონღაძე, ქეთევან 2
ყველაშვილი, ირმა 188, 191
ყუბანეიშვილი, კოტე 138
შათირიშვილი, ზაზა 29, 76
შალამბერიძე, ოთარ 32
შენგელაია, გიორგი 178
შოპენჰაუერი, არტურ 170, 474
ჩანტლაძე, შოთა 77, 132
ჩარკვიანი, ირაკლი 138
ჩიქოვანი, სიმონ 190
ჩიხლაძე, დავით 109, 137, 147, 382
ჩოლოყაშვილი, რუსუდან 188, 191
ჩხაიძე, ელენე 188
ჩხეიძე, ეკა 188, 191
ჩხეიძე, ოთარ 90, 165-220
ჩხეიძე, როსტომ 22, 148
ცელანი, პაულ 379
ციგანკოვი, ანდრეი 15, 80, 81
ცხადაია, ზოია 127
ცაგარელი, ლევან 128, 483
ცირეკიძე, სანდრო 270
ძნელაძე, სოფიკო 127
წერეთელი, აკაკი 29-32
წერეთელი, ნინო 20
წიქარიშვილი, ლელა 22
ჭანტურაია, ჯენეტო 65, 68-69

ჭილაია, სერგი 60
ჭილაძე, ოთარ 76, 126, 189
ხარანაული, ბესიკ 77, 127, 155
ხარბედია, მალხაზ 127
ხვედელიძე, ბესო 126
ხრუშჩოვი,ნიკიტა 192, 217
ჯავახაძე, ვახტანგ 31, 36, 126,
ჯალიაშვილი, მაია 2, 126-127, 166,
ჯანასზეკ-ივანიკოვა, ჰალინა 494
ჯეიმსონი, ფრედრიკ 398, 423, 478,
ჯენქსი, ჩარლზ 452
ჯოისი, ჯეიმს 171, 399, 401,
ჰაბერმასი, იურგენ 399-401,
ჰათჩონი, ლინდა 448, 472, 483-484, 494
ჰარვი, დევიდ 496
ჰასანი, იჰაბ 409, 410, 460, 492
ჰაიდეგერი, მარტინ 389, 481
ჰოი, დავიდ 399
ჰოილსი, ჯონ 40
ჰუვერი, პოლ 403, 493
ჰუისმანსი, ჟორის კარლ 406
ჰუისენი, ანდრეას 431

საგანთა საძიებელი

აბსტრაქციონიზმი 83, 359, 432

ავანგარდიზმი 16, 20, 136, 137, 171, 221, 235, 236, 247, 284, 303, 314, 357-362, 366-369, 373, 374, 385, 386, 401-403, 406-408, 410, 416, 418, 423, 430, 432-434, 442, 451, 453-455, 458, 460, 463, 477, 478, 481, 486, 489

ავთენტური კონტექსტი / ავთენტურობა 10, 12, 34, 51, 52, 55, 56, 57, 59-61, 64, 96, 123, 117, 138, 272, 418, 420, 468, 469

ავტორის ნიღაბი 126, 298, 299-301, 304, 306-309, 469, 482

ალტერნატიული კულტურის სივრცე საქართველოში 12, 13, 72, 76, 77, 83, 84, 86, 121, 132, 151, 153, 155, 377, 379, 381

ანდერგრაუნდი 83, 131, 380

ანტიკოლონიური განწყობა, საქართველოში 150, 151, 198, 200, 201, 209, 219

ანტიკომუნიკაცია 290, 295, 298, 300, 313, 314

ანტიკური ხელოვნება 237, 240, 451, 452, 462, 465

ანტისაბჭოური განწყობა, საქართველოში 75, 77, 100, 102, 104, 106, 107, 113, 119, 150, 188, 191, 219

ამერიკული ლიტერატურა, პოსტმოდერნისტული 148, 362, 371, 372, 383, 397, 398, 403, 439, 473, 490, 493

არაავთენტური კონტექსტი / არაავთენტურობა 270, 443, 452, 454, 463

არაოფიციალური დისკურსი 36, 105, 159

არქიტექტურა, პოსტმოდერნისტული 398, 450, 452, 478, 492

ასოციალურობა 36, 282, 375, 377, 384, 387, 388, 394

ბედნიერების მითი, საბჭოური / ქართული 36, 44-49, 99, 100-103, 109, 206, 207, 218

ბერლინის კედელი 494

გამომსახველობა - იხ. რეპრეზენტაცია

განმანათლებლობა 195, 457

განსხვავებულობა 495-496

გარდამავალი საზოგადოება, საქართველოში 149-162

გარდაქმნა 217

გასაბჭოება, საქართველოს 45, 59, 68, 91, 94, 97, 112, 119, 125, 171, 177, 187, 189, 201

დაბალი კულტურა 371, 431, 439

დადაიზმი 401, 432

დადგენილება ლიტერატურულ-მხატვრული ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ, 1932 წ. 21, 23, 136

დათბობა 76, 217, 218

დასავლური კულტურა 34, 60, 112, 195, 357, 386, 398, 399, 400, 402, 404-406, 408, 409, 411, 413-416, 428, 441, 451, 455, 457, 493, 494, 496

დასავლური ორიენტაცია, ქართულ ლიტერატურაში 6, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 34, 40, 43, 45, 50, 60, 77, 84, 86, 87, 88, 107, 112, 122-128, 131, 138, 139, 146, 148, 152, 154, 156, 158, 159, 169-172, 198, 199, 284, 357, 359, 362, 365, 366, 369, 381-383, 386, 392

დეკოდირება 34, 52, 310, 315, 386, 436

დეკონტექსტუალიზაცია 60, 61

დესტალინიზაცია 192

დიქოტომია / დიქოტომიურობა, საბჭოთა 19, 27, 30, 37, 43, 96, 117, 153, 156, 159, 161

ეგზისტენციალური კითხვები / პრობლემები 139, 196, 236, 265, 384, 385, 405-408, 419,491, 492

ეკლექტურობა 369, 449-450

ელიტარული კულტურა, საქართველოში 26, 33, 34, 42, 77, 123, 384, 387, 430-432, 436, 437

ემანსიპაცია 402, 457, 492

ეპისტემა ისტორიული / კულტურული 399

ეპისტემოლოგიური დაეჭვება / პრობლემა 413, 446, 447

ვირტუალური რეალობა 425, 426

თამაში, პოსტმოდერნისტული 127, 185, 186, 232, 259, 272, 273, 278, 297, 302, 307, 310, 460, 469, 473-482, 484, 485, 490

იდენტობების პოლიტიკა 494

იდეოლოგია, პოსტმოდერნულ ეპოქაში 150, 162, 163, 375, 445, 456, 458, 476, 492, 493, 495

ინდუსტრიული ეპოქა 423, 427, 428, 491

ინსტიტუციური მოდელები / ცვლილებები 23, 136, 153, 194, 380, 381

ინტერპრეტაცია 11, 43, 51, 52, 54, 60, 61, 62, 64-68, 69, 70, 84, 150, 165, 168, 169, 173-186, 222, 223, 245, 252, 254, 259, 342, 421, 443, 469-473, 475, 478, 479

ინტერტექსტუალიზმი 34, 52, 60, 61, 126, 127, 267-269, 271, 273, 274, 342, 344, 382, 464-469, 473, 478

ინფლაცია, პოსტმოდერნისტული 424

ინფორმაციული საზოგადოება 423

ირონია, პოსტმოდერნისტული 126, 171, 172, 173, 185, 186, 229, 230, 246, 248, 253, 276, 277, 278, 282, 288, 299, 301, 302, 303, 304, 305-309, 393, 413, 429, 444, 453-463, 482, 484

ისტორიის კონტექსტი 251, 431

კოდირება 310, 436

კოლონიური პერიოდი / გამოცდილება საქართველოში 25, 26, 27, 29, 30, 33, 41, 42, 44, 47, 48, 67, 149, 151, 157, 162, 177, 187, 189, 197, 200, 208, 212, 213, 214, 217, 218, 220

კომუნიკაციური კრიზისი / კომუნიკაციური ჩავარდნა 295, 298, 299, 300, 308, 484

კომბინირებული იდენტობა 472

კონსუმერიზმი იხ. მომხმარებლობა

კონტექსტუალიზაცია 5, 6, 12, 19, 50, 51, 59, 61, 65, 66, 68, 69, 86

კონტრკულტურა 361, 362

კომერციალიზაცია, კულტურის 132, 134, 153, 158, 421, 424, 429, 430, 438, 453, 488

კრიზისი, გარდამავალი საზოგადოების 89, 112, 150, 157, 189, 296

კრიზისულობა სულიერი / შემეცნებითი / რეპრეზენტაციული 35, 53, 54, 64, 112, 275, 276, 284, 296, 328, 330, 331, 373, 401, 404-408, 410, 432, 442, 449, 455, 456, 460

კულტურული იდენტობა საქართველოში 71, 74, 75, 79, 81, 84, 121

კულტურული იზოლაცია 10, 49, 365, 366, 371, 387

კულტურული კონტექსტი 5, 7, 10, 14, 52, 55, 57, 213, 356, 359, 366, 374, 383, 436, 452, 453

ლენინური მმართველობა / ლენინიზმი 20, 21, 46, 192, 195, 196, 217

მარგინალურობა 31, 42, 132, 140, 143-145, 148, 157, 194, 199, 218, 377, 384, 390-394, 493

მარქსიზმი / მარქსისტული მეტანარატივი 93, 112, 195, 421, 457

მასობრივი კოდი 155,158, 387, 437, 421, 457

მასობრივი მკითხველი 143, 159, 217, 299, 429, 434, 436, 437, 439, 440, 463

მასობრივი /პოპულარული კულტურა 133, 158, 248, 430, 431, 433, 434, 436, 437,438, 439, 440, 441, 446, 452, 453, 448

მაღალი კულტურა 34, 134, 135, 369, 371, 439, 453

მედია 36, 38, 39, 84, 92, 106, 132-135, 152, 154, 158, 159, 420-424, 431, 445, 446

მეტაფიქციურობა / მეტაფიქციური რომანი 472, 482, 483

მომხმარებლობა / მომხმარებელთა საზოგადოება 402, 423, 427-431, 433, 434, 439, 445, 449, 453, 470

მოდერნიზმი 5, 6, 8, 10, 12, 13, 16, 20, 21, 23, 30, 34-36, 50, 53-60, 62, 64, 66, 72, 73, 75-77, 96, 107-109, 112, 118, 119, 121-125, 129, 131, 136, 146, 165, 152, 169-173, 176, 180, 184, 198, 200, 235, 236, 238, 239, 247, 248, 258, 260, 269, 274-276, 281, 282, 284, 285, 293, 294, 296, 302, 306, 309, 311, 314, 327-333, 335, 337, 340, 342, 347, 357, 358, 366, 367, 384, 386-388, 390, 397-414, 418-420, 422, 423, 425, 430-432, 434-438, 441, 442, 444, 446-451, 453-455, 458-461, 463, 464, 470, 474, 476, 477, 484-489, 491, 496

მოდერნისტული / სიმბოლისტური კოდი 34, 54, 60-62, 64, 66

მოდერნისტული / სიმბოლისტური კონტექსტი 5, 34, 36, 53,

54, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 331, 337, 403

მოდერნულობა 315, 401, 402, 409

მეტანარატივები / დიდი ნარატივები 93, 95, 96, 112, 115, 195, 402, 456, 457, 490

მრავალფეროვნება, პოსტმოდერნული 492, 493, 495, 496

მხატვრული კომუნიკაცია 133, 152, 153, 154, 158, 159, 218, 221, 224, 226, 227, 290-315, 338, 343, 344, 345, 372, 378, 380, 382, 386, 431, 482, 495, 496

მწერალთა კავშირი, საქართველოს 21, 22, 30, 138, 153, 380

მწერალთა კავშირი, სსრკ 21

ნაციონალური / ეროვნული იდეოლოგია 72, 97, 139, 140, 142, 147, 150, 157

ნაციონალური / ეროვნული / კოლექტიური იდენტობა 79, 80, 193, 402, 472, 494

ნაციონალური / ეროვნული კონტექსტი 28, 46, 48, 65, 67, 113, 125, 213

ნაციონალური იდენტობა, ქართული 46, 47, 48, 75, 79, 81, 200, 212, 360, 392

ნაციონალური კოდი 30, 50

ნაციონალური ნარატივის კულტურის სივრცე საქართველოში / ნაციონალური ნარატივი 12-15, 16, 42, 72, 73, 75-77, 79-86, 95, 96, 97, 98, 99-107, 110-117, 119, 121, 128, 129, 132, 139-148, 151-157, 160, 161, 187, 208-212, 220, 362, 377-379, 392, 393

ნიშანი ტექსტში / ნიშნის ინტერპრეტაცია 23, 30, 46, 58, 62, 65, 66, 67, 75, 76, 92, 94, 95, 101, 110, 145, 166, 173, 179-181, 184, 199, 200, 213, 240-246, 287, 291, 293, 300, 301, 303,

310, 311, 318-321, 348, 364, 399, 403, 405, 413, 422, 432, 435-438, 443, 475, 478, 483

ნუვო რომანი 398

ონტოლოგიური პრობლემა /კითხვები 385, 446, 447, 483, 491

ოპერაციული მოდელები 159-161, 377

ორმაგი კოდირება 126, 127, 436, 437-440, 452

პალიმფსესტი 464

პარანოია 488

პიროვნების კულტი 39, 192, 217

პლურალიზმი 83, 148, 491-496

პოლიტიკური კონტექსტი 5, 7, 242, 254, 356, 367

პოპულარული კულტურა - იხ. მასობრივი კულტურა

პოსტინდუსტრიული ეპოქა / საზოგადოება 423, 427, 428, 430, 457, 458, 478, 491

პოსტკოლონიალიზმი 25, 27, 156, 162, 494

პოსტკოლონიური პერიოდი, საქართველოში 6, 7, 9, 11, 14, 49, 149, 150, 162

პოსტმოდერნიზმი 5, 9-12, 14, 16, 40, 86, 87, 93, 94, 124, 125-129, 131, 133, 135, 137-140, 143-148, 150, 152-155, 158, 165, 168, 172, 173, 175, 176, 179, 180, 184-186, 239, 248-249, 269, 270, 274,275, 276, 285, 288, 293, 294, 296, 298, 299, 302, 303, 310, 314, 315, 333, 341, 342, 357, 358, 367, 368, 385, 387, 390, 397-496

პოსტმოდერნული ეპოქა / პოსტმოდერნულობა 87, 93, 125, 131, 132, 132, 140, 148, 150, 165, 173, 288, 294, 314, 315, 341, 384, 385, 390, 397, 399, 401, 402, 403, 410, 412, 413,

415, 417,420, 421, 422, 424-430, 440-441, 444, 445, 450, 453, 454, 456, 457, 459, 461, 474, 475, 484, 487-491, 496

პოსტმოდერნული / პოსტმოდერნისტული კონტექსტი 5, 12, 13, 87, 125, 127, 137, 147, 148, 163, 165, 172, 175, 368, 395, 397, 443, 453, 454, 461, 462, 473

პოსტმოდერნისტული კოდი 9, 126, 127, 398, 436-440, 452

პოსტსაბჭოთა პერიოდი / კონტექსტი 5-16, 36, 49, 65, 74, 84-86, 89-117, 118-148, 149-162, 165, 188, 293, 356, 360, 367, 377, 383, 384, 388, 390, 393, 495

პოსტსტალინური პერიოდი 42, 43, 48, 73, 119, 120, 130, 131, 151, 210, 215, 216, 218

პოსტსტრუქტურალიზმი 465, 481

პროლეტარული მწერლობა 21, 24

რეალიზმი 15, 23, 30, 37, 72, 73, 75, 76, 84, 96, 117-119, 121, 123, 144, 146, 147, 155, 165, 174, 176, 180, 184, 233, 254, 316, 357, 360, 362, 366, 368, 373, 379, 387, 416-418, 424, 425, 427, 434, 436, 443, 448, 451, 452, 464, 476, 482

რეალისტური კონტექსტი 37, 180

რეზისტენტობა 10, 13, 14, 41, 44, 47, 50, 150, 151, 159, 165, 360

რეპრეზენტაცია / გამომსახველობა 12, 15, 16, 84, 120, 123, 124, 126, 140, 155, 156, 139, 187, 357, 358, 359, 366, 367, 373, 374, 400-404, 406-408, 410, 414-419,421, 424,427, 432, 435-437, 441, 442, 444, 447-455, 458-462, 473, 477, 484, 489, 491, 492

რკინის ფარდა 86, 138, 172, 251, 366

რომანტიზმი 60, 79, 123, 407, 409, 448, 496

რუსეთის იმპერია 6, 25, 26, 27, 28, 38, 67, 50, 71, 76, 80, 123, 160, 177, 178, 198, 200, 212

საბჭოთა იდეოლოგია 5, 6, 9-12, 14, 20, 22-26, 34, 38-41, 44, 45, 49-51, 54, 57-61, 67, 72-75, 82, 83, 90, 92-95, 97, 99, 100, 102-108, 111-113, 115, 118, 119-121, 130, 131, 134, 139, 141, 142, 144, 146, 150-152, 165, 166, 170, 171, 177, 196, 203, 206, 208, 255, 257, 258, 280-283, 361, 375, 445

საბჭოთა იდენტობა 23, 74, 80

საბჭოთა კავშირი / სსრკ 20, 21, 25, 27, 46, 48, 49, 71, 74, 92, 93, 94, 95, 98, 102, 120, 136, 141, 151, 196, 197, 215, 220, 251, 361, 365, 377, 494

საბჭოთა კოდი: 26, 30, 40, 46

საბჭოთა კონტექსტი 5, 28, 36, 46, 48, 50, 51, 53, 54, 58, 59, 61, 64, 68, 94, 113, 163, 251, 358, 359, 368, 375

საბჭოთა ოფიციალური დისკურსი / რიტორიკა: 19, 24, 25, 28, 36, 44, 48, 49, 82, 83, 85, 91, 94, 99, 102, 105, 106, 114, 118, 120, 128, 130, 131, 132, 134, 141, 144, 151, 158, 159, 160, 166, 177, 189, 192, 193, 203, 206, 210

საბჭოთა ოფიციალური კულტურის სივრცე საქართველო-ში 73, 74, 82, 96, 108, 118, 131, 146, 152, 156, 191, 287, 356, 360, 362, 378, 379

საბჭოთა / სტალინური ნარატივი 93-96, 97, 99, 100, 102, 104, 106-117, 129, 130, 187-220

სარწმუნოებრივი / ქრისტიანული კონტექსტი 53, 54, 62, 63, 64, 66, 250, 316, 330, 425

სიმბოლიზმი 30, 32, 33, 34-37, 52, 53, 54, 59, 60-62, 66, 69, 75, 124, 136, 137, 234, 237, 285, 303, 306, 367, 401, 402, 404-406, 408, 418, 423, 425, 432, 442, 470, 471, 474, 481

სიმულაკრა / სიმულაცია 40, 41, 94, 95, 102, 118, 284, 285, 293, 411-413, 415-418, 421, 425, 446, 475, 479

სიურრეალიზმი 401

სოციალისტური რეალიზმი 20, 21, 23, 33, 44, 74, 75, 76, 99, 100, 121, 173, 324, 357

სოციალური კონტექსტი 5, 7, 8, 14, 201, 367, 368, 374, 375, 383, 387

სოციოკოდი 437

სოციოკულტურული სივრცე /კონტექსტი / მოდელები 10, 11, 49, 50, 88, 131, 149-152, 154-157, 159-162, 191, 198, 218, 356, 363, 364, 372, 374, 377, 383

სტალინური მმართველობა / კულტურული პოლიტიკა 20, 21, 23, 24, 41, 43, 44, 48, 57, 93, 119, 146, 192, 201, 209, 210

სტრუქტურალიზმი 43, 224, 465, 481

ტრადიციული კულტურა / რეპრეზენტაცია 16, 76, 83, 86, 107-109, 115, 118, 119, 121, 122, 125, 129, 132, 133, 135, 140, 143, 144, 146, 148, 157, 166, 180, 223, 227, 228, 235, 236, 239-248, 254, 259, 265, 268, 271, 274, 277, 285, 286, 288, 291, 292, 294, 297, 299-305, 307, 313, 314, 318-321, 323, 334, 341, 351, 352, 357, 362, 366, 367, 387, 398, 403, 418, 419-421, 429, 432, 433-437, 439, 450, 451, 453, 459, 462, 463, 470, 476, 477, 480-482, 484-487, 489, 491

ტრავმა ისტორიული / კულტურული 14, 89-94, 99, 105-107, 152, 160, 187-198, 202, 203-206, 214, 215-220

ტექნოლოგიური ეპოქა 296, 402, 410, 423, 427, 428, 438, 443, 445, 452, 458, 490

ტექსტი და კონტექსტი 51, 242, 249, 250, 304, 324, 344, 465

ტოტალიტარიზმი, საბჭოთა 11, 19-21, 25, 26, 38, 39-45, 48,

106, 163, 195, 208, 256, 257, 281, 375, 388

ურბანიზმი / ურბანული გარემო 49, 199, 281-283, 292, 293, 423, 427, 441

ფემინიზმი 494

ფრაგმენტულობა 310, 369, 469, 489

ფუტურიზმი 20, 367, 423, 432

ქრისტიანული კულტურა / კონტექსტი 53, 54, 56, 57, 60, 62-64, 66, 112, 114, 115, 117, 148, 195, 256, 259, 264, 275, 324, 329, 331, 332, 349, 361, 388, 393, 404, 405, 457, 462

შიზოფრენიული დისკურსი 442-443

შინაგანი კომუნიკაცია 345, 347, 348, 349

ცივი ომი 43, 398, 493

ჰაგიოგრაფიული მწერლობა 56, 63, 78, 112, 184, 268, 283, 316, 321, 322, 334 354

ჰიპერრეალობა 425-427