

კონსტანტინე ბრეგაძე
(საქართველო)

**მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც მითოსს მოკლებული დრო,
კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“**

შესავალი

XX ს. 20-იან წლებში კონსტანტინე გამსახურდიამ მოდერნიზმის ეპოქა განსაზღვრა როგორც *მითოსს მოკლებული დრო* (შდრ. ესაე „ლიტერატურული პარიზი“), რითაც მან მეტაფორულად მიაწვდინა ეპოქის სულიერ კრიზისზე, რაც გულისხმობდა ადამიანის ეგზისტენციალური შიშის ქვეშ ყოფნას, მის მეტაფიზიკურ-მითოსური პირველსაწყისებისაგან გაუცხოებას, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობას, დეჰუმანიზაციას. ხოლო ყოველივე ეს გამოწვეული იყო, ერთი მხრივ, ისტორიული პროცესებითა და კატაკლიზმებით — ტექნიკური ცივილიზაციის ტოტალური განვითარება, მსოფლიო ომი და რევოლუციები, ხოლო, მეორე მხრივ, ფუნდამენტური მეტაფიზიკური „რყევით“, რასაც ნიცშემ *ღმერთის სიკვდილი* და *ღირებულებების გადაფასება* უწოდა:

„შუბლით ვეხლებით ახალ დროს: მისი საუკეთესო ეპიტაფიაა: *მითოსს მოკლებული დრო*. [...] საერთო ფონი თანამედროვე ევროპისა: *მეცნიერებაში რელატივიზმი, ხელოვნებაში ფუტურიზმი და დადაიზმი, ყალბი ცივილიზაცია. უსულო მექანიზაცია*. [...] ევროპის სულიერი კრიზისი, ეს არ არის სტილის კრიზისი, არც იდეური გაკოტრება. *მითოსს მოკლებული დრო*. აქ არის *სიმძიმე*“ (გამსახურდია 1983: 460, 470).

ამგვარად, *მითოსსმოკლებულობა* უმთავრესად გულისხმობს დესაკრალიზაციის პროცესს, ანუ მოდერნიზტულ ეპოქაში მეტაფიზიკური ორიენტაციის, „ღმერთთან თანაზიარობის“ (გამსახურდია 1983: 460) საყოველთაო გაუქმებას და მხოლოდ არსებულით, ანუ მხოლოდ მოვლენათა სინამდვილით თვითშემოსაზღვრას, რაც, როგორც ეს მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ისტორიულმა პროცესმა ცხადყო, ძირითადად განაპირობა პოზიტივისტურმა და მატერიალისტურმა ცნობიერებამ. შესაბამისად, ადამიანმა ორიენტაცია აიღო არსებულის, როგორც ერთადერთი საარსებო სივრცის, მომხმარებლურ ათვისებაზე, რაც დაეფუძნა ბუნებისმეტყველებათა და ტექნოლოგიების განვითარებას, რასაც შედეგად მოყვა მასშტაბური ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომერციალიზაცია, ბიუროკრატიზაცია, ტექნოკრატიზაცია („ყალბი ცივილიზაცია, უსულო მექანიზაცია“) და ახალი სოციალური ფენებისა (ე. წ. *მასობრივი საზოგადოებები* / *Massengesellschaften*, მაგ. პროლეტარიატი, წვრილი ბიურგერობა) და ვიწრო სპეციალობათა ჩამოყალიბება. ამ ფონზე კი მოხდა შუასაუკუნეებში, რენესანსისა და განმანათლებლობის ეპოქებში შემუშავებული თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული პარადიგმებისა და წარმოდგენების გაუქმება — ერთი მხრივ, *მოკვდა ღმერთი* (ნიცშე), ხოლო, მეორე მხრივ, ინდივიდი/პიროვნება გაითქვიფა მასაში, მოხდა მისი სუბიექტურობის დაშლა (ე. წ. *Ichdissoziation*), სულიერი კულტურა კი ჩაანაცვლა ტექნიკურმა ცივილიზაციამ (შპენგლერი).

აქედან გამომდინარე, მოდერნისტული მწერლობა, ვითარდება რა აღნიშნული ისტორიული ცვლილებების ფონზე, ფუძნდება როგორც რეაქცია თავად მოდერნიზმის ეპოქაზე, ფუძნდება როგორც მოდერნიზმის ეპოქის კრიტიკა (Vietta 2007: 19), რომლის (ეპოქის) ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანი საბუნებისმეტყველო და ტექნიკურ მეცნიერებებზე ორიენტირება, ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმი და მომხმარებლურ-კომერციული ინტერესების დაკმაყოფილებაა. ამიტომაც, მოდერნისტული მწერლობის ძირითადი დისკურსი, როგორც დასავლეთში, ისე ჩვენში, სწორედ მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სულიერ-კულტურული კრიზისიდან გამოყვანის გზების ძიებასა და მისი ეგზისტენციისათვის საზრისის მოპოვებაზე იყო მიმართული. ამ თვალსაზრისით საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს მოდერნიზმის გერმანელი მკვლევარი სილვიო ვიეტა, რასაც მეც ვიზიარებ:

„სოციალური ცვლილებების ასახვა — ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომუნიკაციის ახალი ფორმები (ტელეფონი, ტელეგრაფი, რკინიგზა, ავტომანქანები), ახალი მედია საშუალებები (რადიო, ჟურნალ-გაზეთები) — არ ქმნის მოდერნისტული რომანის ცენტრალურ პრობლემატიკას. პრობლემატიკა, რაც აქაა მოცემული, სულ სხვაგვარია: ეს არის საზოგადოებაში თანამედროვე სუბიექტურობის პრობლემატიკა, მოდერნიზმის ეპოქაში მისი შინაგანი დაქუცმაცებულობა და დაშლა. სწორედ აქ ვლინდება მენტალობის ცვალებადობა, რაც მოდერნიზმს, როგორც ისტორიულ პროცესს ადამიანისათვის მოაქვს“ [აქ და ქვემოთ გერმანელ ავტორთა ციტატების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის — კ. ბ.] (Vietta 2007: 20-21).

კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ სწორედ ტიპური მოდერნისტული მხატვრული ტექსტია (მიმაჩნია, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის სივრცეში ეს არის ყველაზე უფრო სრულყოფილი მხატვრული ტექსტი მოდერნისტული ესთეტიკის თვალსაზრისით), რომლის საზრისისეული დისკურსი მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური და სულიერი კრიზისის წარმოჩენაზეა მიმართული, რაც გამოწვეულია მენტალობის საყოველთაო ცვალებადობით, ანუ, სხვაგვარად — ღირებულებათა საყოველთაო გადაფასებით, რაც გულისხმობს გონით პროცესებში მატერიალისტურ-პოზიტივისტური ცნობიერების გაბატონებას, რის საფუძველზეც მოხდა ყოფიერების „დავინროება“, ანუ, ადამიანის ეგზისტენციის მხოლოდ არსებულით, როგორც არსებულით, შემოსაზღვრა, რამაც ადამიანში შემდგომ გამოიწვია საკრალური ცნობიერების გაუქმება და ღმერთზე ორიენტაციის დაკარგვა.

ამავდროულად კ. გამსახურდიას რომანის ტექსტში მოცემულია ღმერთის სიკედილით გამოწვეული ეგზისტენციალური კრიზისის დაძლევის ცდა — მოდერნიზმის ეპოქაში დიონისოს ესთეტიზებული კულტის რეანიმირებისა და მითოსური ცნობიერების დაფუძნების ცდა, რაც საბოლოო ჯამში მარცხით მთავრდება (მდრ. რომანის თავები „ტაია შელიას უკუღმართ გზებზე“ და „ჯოჯოხეთად ჩასვლა კონსტანტინე სავარსამიძისა“), რითაც რომანში ინტენციურებულია თვალსაზრისი მოდერნისტულ ეპოქაში ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის შესახებ („წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია“).

* სწორედ მსგავსი სავარსამიძისეული გაორება და სუბიექტურობის დაშლა ახასიათებს გალაკტიონის (ან თუნდაც სხვა ქართველი მოდერნისტი ავტორების) ლირიკულ „მე“-საც, რომელიც მუდმივად ირყევა მადონას ღვთაებრიობასა და ლურჯა ცხენების დემონიურობას შორის, და რომელსაც, რ. ვაგნერის მფრინავი პოლანდიელის მსგავსად, ვერ მოუპოვებია (რასაც უსასრულო ხასიათი აქვს) ჭეშმარიტი ეგზისტენცია და ეგზისტენციალური თვითიდენტობა (მდრ. მერისა და მადონას (ღვთისმშობლის) ციკლის ლექსები, ერთი მხრივ, და ლურჯა ცხენებისა და ეფემერების ციკლის ლექსები, მეორე მხრივ).

„დიონისოს ლიმილი“ მოდერნიზმის ეპოქის ცნობიერებისეულ და ისტორიულ კონტექსტში იქმნება და თავსდება („მენტალობის ცვალებადობა“/„Mentalitätswandel“ — ს. ვიეტა), და ამდენად, სრული ბუნებრიობით, კანონზომიერებითა და ესთეტიკური ადეკვატურობით ავლენს ზოგადად მოდერნიზტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ დისოციაციურ დისკურსებს („მე“-ს სუბიექტურობის რღვევა-დაშლა, ეგზისტენციალური გამოუვალობა და შიში). ამიტომაც, აუცილებელია გავითვალისწინოთ ის ისტორიულ-ცნობიერებისეული კონტექსტი, რა პირობებშიც იქმნებოდა „დიონისოს ლიმილი“, ვინაიდან ეს რომანი, ისევე როგორც ზოგადად მოდერნიზტული ლიტერატურა, ეს არის აპრიორული რეაქცია საკუთრივ მოდერნიზმის ეპოქაზე, სადაც ვლინდება მითოსმოკლებულობით გამოწვეული უნაპირო პესიმიზმი. ეს მენტალური და ისტორიული კონტექსტებია:

ა) ღმერთის სიკვდილი/ღირებულებათა გადაფასება/ნიჰილიზმი (ნიცშე)

ბ) ისტორიული კატაკლიზმები — I მსოფლიო ომი, რევოლუციები რუსეთსა და გერმანიაში, 1921 და 1924 წლების ეროვნული კატასტროფები.

აქედან გამომდინარე, რომანის ტექსტში მოცემული სავარსამიძის პესიმიზმი, დენდიზმი, ესთეტიციზმი, „ნერვების არისტოკრატობა“, ეს „სხვისი სენით დაავადება“ (თვარაძე 1971: 39) და დეკადენტური პოზა კი არ არის, არამედ ჰედონისტურ-დიონისური ნილაბია, რომლის მიღმაც ვლინდება მოდერნიზმის მითოსმოკლებული მადესტრუირებელი ეპოქით („ეს საუკუნე მეფისტოფელი“) გამოწვეული საკუთარი სუბიექტურობის მთლიანობისა და სამყაროს ჰარმონიულობის გარდაუვალი რღვევის ტრაგიკული განცდა, რის შედეგადაც ყოფიერებაში პროტაგონისტის ეგზისტენცია უკვე ვლინდება როგორც საზრისს მოკლებული, გადაგდებული ეგზისტენცია, როგორც გადაგდებულობა („Geworfenheit“) (ჰაიდეგერი),^{*} რაც რომანის პერსონაჟის „ბუნებრივი“, ობიექტური და კანონზომიერი ონტო-ეგზისტენციალური მდგომარეობაა.¹

1. სუბიექტურობის დაშლა (Ichdissoziation)

„დიონისოს ლიმილში“, როგორც ტექსტის საზრისის გაშლა-განვითარების, ისე ტექსტის სტრუქტურირების თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია მამა-შვილის ურთიერთმიმართების პარადიგმა, რაც თავისი არსით ონტო-ეგზისტენციალური ბუნებისაა და იგი მოდერნიზტული ტექსტების ერთ-ერთი უმთავრესი მოტივია (მდრ. გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“, ან ჯ. ჯოისის „ულისე“).^{**} კ. გამსახურდიას

* უნდა აღვნიშნო, რომ მ. ჰაიდეგერის ეგზისტენციალიზმი მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სწორედ ამ გადაგდებული (გნებაუთ გამოგდებული), და ამდენად, საზრისს მოკლებული ეგზისტენციის ფილოსოფიური გააზრება და დაფუძნებაა (იხ. მისი „ყოფიერება და დრო“, Heidegger 2001: 175-180).

** საერთოდ, მამისა და ძის ურთიერთმიმართების პარადიგმა და ამ მიმართების შიგნით განვითარებული მამისა და ძის კონფლიქტი და მათ შორის გაუცხოება უპირატესად მოდერნიზტული მწერლობისათვის დამახასიათებელი ტოპოსია, რომლის დამკვიდრებაც მოდერნიზტულ ლიტერატურაში უპირატესად გერმანულენოვან ექსპრესიონისტულ მწერლობას (ასევე ფრ. კაფკას) უკავშირდება (Fahnders 2010: 126-131). სავარაუდოდ, ეს პარადიგმა კ. გამსახურდიამ, რომელიც შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ექსპრესიონიზმის ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ კონცეფციას იზიარებდა (მდრ. მისი ექსპრესიონიზმის მანიფესტი „Declaratio pro mea“), სწორედ ექსპრესიონისტული მწერლობიდან გადმოიტანა და იგი ქართულ მოდერნიზტულ მწერლობაში პირველმა მან დააფუძნა. აქვე უნდა ითქვას, რომ გამსახურდიასთან მამა-ძის კონფლიქტი უპირატესად ონტო-ეგზისტენციალურ (ფილოსოფიურ) ქრილშია გადანაცვებული, მაშინ როცა გერმანულ ექსპრესიონისტებთან ეს კონფლიქტი უპირატესად ფსიქოლოგიურ ან კულტუროლოგიურ სიბრტყეზეა გააზრებული (მაგ. ფ. ვერფელის ნოველა „მკვლელები კი არა, მოკლულია დამნაშავე“).

რომანში *მამის* მითოსური ხატი და მასთან დაკავშირებული ეენახის სახის-მეტყველება სიმბოლურად მოდერნიზმის ეპოქაში დაკარგულ პირველსაწყისებს განასახიერებს, ხოლო *შვილის* (კონსტანტინე სავარსამიძის) მიერ საკუთარი მამის უარყოფა (შდრ. სავარსამიძის მიერ მამისეული ეენახების აჩეხვის ეპიზოდი) და მამის მიერ *შვილის* დაწყევლა და სავარსამიძის უნაყოფობა, შესაბამისად, შთამომავლობის არყოლა, სიმბოლურად მითოსმოკლებულ მოდერნიზმის ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის სრულ ონტო-ეგზისტენციალურ უპერსპექტიუობასა (მ.პაიდევერის მიხედვით „გადაგდებულობას“) და მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან მის სრულ გაუცხოებას განასახიერებს (შდრ. რომანის შემდეგი თავები — „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტობიოგრაფი“, „ჯოჯოხეთად ჩასვლა კონსტანტინე სავარსამიძისა“).²

მამა-შვილის ეს აცდენა („...და გატყდა ჩვენს შორის რაღაც, რაც უკუნითი უკუნისადმე არ უნდა გამტყდარიყო“), ანუ მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან მოწყვეტა და მისგან გაუცხოება, როგორც უკვე აღინიშნა, ძირეული მეტაფიზიკური რყევის („ღმერთის სიკვდილი“ — ნიცშე), ანუ ტოტალური დესაკრალიზაციის პროცესის შედეგია, რაც თავის მხრივ გამოწვეულია თავად მოდერნიზმის ეპოქის მენტალური სპეციფიკით — მისთვის დამახასიათებელი პოზიტივისტურ-მატერიალისტური ცნობიერებით, მომხმარებლურ-კომერსანტული მორალითა და ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმით („ამერიკანიზაცია“), რაზეც რომანის მთელს ტექსტში მუდმივად ხდება მინიშნება:

„ბურჟუაზია დალუპავს ევროპის დიდ კულტურას... შეუძლებელია ძველ ფუნდამენტზე შეიმავროს მან თავი, უკანასკნელი ომის შემდეგ. [...] კაპიტალიზმის კარუსელმა მოკლა ადამიანის პიროვნება. ბურჟუაზიამ შეჰქმნა ევროპული კრიზისი. ამიტომაცაა ეს საოცარი მკვდრის სუნი ევროპულ თეატრსა, პოეზიასა და მთელს ხელოვნებაში. [...] „ამერიკა (თანამედროვე ტექნიკური ცივილიზაციის ტოპოსი — კ. ბ.) ყველას მოინელებს, ევროპასაც და იაპონიასაც (ძველი სულიერ-არისტოკრატიული კულტურის ტოპოსები — კ. ბ.). ათიოდე წლის შემდეგ იქნება ერთი ძლიერი ამერიკის ნაცია“, ამბობს მოკრძალებული ტონით ჩალმიანი სპარსელი შერიტ ხანი (მითოსური ცნობიერების მატარებელი ინდივიდი — კ.ბ.). [...] ინდუსტრიამ მოჰკლა სილამაზის გრძნობა. მთელი ევროპა დაამახინჯეს ტელეფონების ბოძებმა, რადიოს, რკინიგზის სადგურებმა, რკინის ხიდებმა, ზღვის ნაპირები წარყვნეს დოკებმა და ელევატორებმა. უდიდესი ცოდვა ჩავიდინეთ ბუნების მიმართ. [...] ჩვენი თვალი უკვე ვეღარ ხედავს ლამაზ საგნებს. თუ თვალი სილამაზეს ვეღარ ნახავს, ვერც სული აღიზრდება ესთეტიურად. ეს საშინელი ქარხნის საქონელი, უშნო, ულაზათო, იაფი. მაშინამ დაამახინჯა მილიონების ხელი, ულაზათო საქონლის კეთებას მიაჩვია, თვალი კიდევ უშნო საგნების ყურებას“ (გამსახურდია 1992: 22-25, 80).

უკვე რომანის დასაწყისიდანვე ჩანს (შდრ. რომანის თავი „ნისლი“), რომ სვარსამიძე, (შესაბამისად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანი), რომელიც მენტალური თვალსაზრისით მითოსური ცნობიერების მატარებელი ინდივიდია და ძველი ქართული არისტოკრატიული სულიერი კულტურის უკანასკნელი წარმომადგენელია, იმთავითვე უპირისპირდება მის თანამედროვე ტექნიკურ და ბიურგერულ-მომხმარებლურ ცივილიზაციასა და მენტალობას, მისთვის შინაგანად იმთავითვე მიუღებელია სულიერ-გონით კულტურაზე ამერიკანიზმის, ანუ ტექნიკური ცივილიზაციის დომინირება, რამაც გამოიწვია ყოფიერების დესაკრალიზაცია (აღსანიშნავია,

რომ სწორედ ამ დიქტომიაში ვლინდება რომანში ინტენციურებული შპენგლერი-სეული სულიერი კულტურისა და ტექნიკური ცივილიზაციის კონფლიქტი, რაც რომანის ერთ-ერთი ლაიტმოტივური ხაზია). სავარსამიძეს ცხოვრება უნევს უსულო და უღმერთო ცივილიზაციის დომინირების ფაზაში, ანუ, იგი ცხოვრობს კულტურის, ამ შემთხვევაში როგორც დასავლური, ისე საკუთარი ქართული სულიერი კულტურის აღსასრულის ფაზაში (შდრ. რომანის თავი „დემონის ნატერფალზე“, ასევე საკუთარი თანამემამულეებისადმი თქმული — „გრიგოლ ხანძთელის გადაგვარებული სახლისკაცები“ (გამსახურდია 1992: 362), რითაც რომანის ტექსტში ძველი ქრისტიანული ქართული კულტურის დაცემის ტრაგიკულ განცდაზეა მნიშვნეული), რაც იწვევს მის პესიმიზმსა და ეგზისტენციალურ შიშს:

„*ჰაუუ უკუნეთის ცეცხლით გადაბუგულო, საქართველო! რკინის კარები შეგხსნია სამხრეთით. მაშინ ვიგრძენი იმ ერის ტრაგედია, რომლის წარსულის მავზოლეები ანმყოს ჩრდილავენ და აცამტვერებენ. [...] და სამხრეთ საქართველოში — ნასახლარები, ნასოფლარები... ნანგრევები... სილატაკე... სიბინძურე და გადაგვარება... (ნეტავ დედაჩემის მუცელში სისხლად დავშლილიყავ და ჩემი სისხლის გადაგვარება არ მენახა!)*“ (გამსახურდია 1992: 342).

კირკეგორისებურად თუ ვიტყვით, სავარსამიძე თავისი ეგზისტენციის შუა, ეთიკურ ფაზაზე იმყოფება, როდესაც სუბიექტი ონტოლოგიური აუცილებლობით უნდა აღმოჩნდეს თავისი ეგზისტენციის ე. წ. სასონარკვეთის ფაზაზე, ვინაიდან, ერთი მხრივ, ყოფიერებაში ტოტალური დესაკრალიზაციის ფონზე სავარსამიძე საკუთარი სუბიექტურობის მთლიანობის დაშლას განიცდის და საკუთარ თავს არასრულფასოვან მოცემულობად აღიქვამს (Ichdissoziation) (შდრ. რომანის შემდეგი თავები „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი“, „ქადაგება თევზებისადმი“ და სხვ.); ხოლო, მეორე მხრივ, მასში ჩნდება სკეფსისი თავად სამყაროს, როგორც პარმონიული და მონესრიგებული მთლიანობის, მიმართ (შდრ. თავი „უცნობის საფლავეზე წართმეული“). ეს კი იწვევს სავარსამიძის მიერ საკუთარი ეგზისტენციის ახლებურ შეფასებას და მის გააზრებას ყოველგვარ საზრისსა და მიზანს მოკლებულ არსებობად (შოპენჰაუერისეული ნაკადი). ხოლო რომანის საზრისისეული დისკურსის მიხედვით, ადამიანის არსებობა დეტერმინებულია პირველშიშით, ანუ არყოფნისა და სრული გაქრობის შიშით — სიკვდილის შიშით, რაც რომანში სავარსამიძის მეგობრის — იოჰანეს ნოიშტეტის პირითაა გაცხადებული:

„*ყოველი ადამიანი მუდამ ერთსა და იმავეს განიცდის... მხოლოდ სხვადასხვა ვარიაციით, ბავშვობის პირველი ღიმილიდან — პირველ ვნებამდის, პირველ ვნებიდან — პირველ სიკვდილამდის. [...] მე სისხლი მეყინება, როცა გავიფიქრებ, რომ ჩვენ სიკვდილისაგან დადალულები ვიბადებით. მერმე ჩვენს ტუჩებზე ათასი ღიმილი იელვებს და სიკვდილი ისე წაგვლეკავს, როგორც ქვიშაზე ფრინველის ნაკვალევს ქარი*“ (გამსახურდია 1992: 235).“

ერთადერთი ჭეშმარიტება, რაც სავარსამიძეს (შესაბამისად, თანამედროვე ადამიანს) საკუთარ არსებობაში შუცენია, არის საკუთარი აღსასრულის, საკუთარი სიკვდილის, და ამდენად, საკუთარი სასრულობისა და გაქრობის გარდაუვალობა (ამ ონტოლოგიურ გარდაუვალობას კი თანამედროვე მითოსმოკლებული და დესაკ-

* შდრ., მ. ჰაიდეგერმა ადამიანის ეგზისტენცია განსაზღვრა როგორც „სიკვდილისათვის ყოფნა“ („Sein zum Tod“) (Heidegger 2001: 245), როგორც „სიკვდილში გადაგდებულობა“ („Geworfenheit in den Tod“) (Heidegger 2001: 251) „ადამიანი როგორც კი იბადება, იგი მაშინათვე სასიკვდილოდაა გაშვებული“ („Sobald ein Mensch zum Leben kommt, ist er alt genug zu sterben“) (Heidegger 2001: 245).

რალიზებული ცივილიზაცია კიდევ უფრო ამძაფრებს). რომანში ქრისტეს ფიგურა სავარსამიძის აღქმაში სწორედ ამ პირველშიშის სიმბოლოა — „სიკვდილის თავადი“ (გამსახურდია 1992: 207).^{*} ქრისტეს მოგონება სავარსამიძეში, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანში, მისი შორეული წინაპრებისაგან განსხვავებით, რომლებიც თეოცენტრისტული ცნობიერების წარმომადგენლები არიან (მაგ. წმ. კონსტანტინე არგვეთის მთავარი) და მყარ ქრისტიანულ ღირებულებებზე აფუძნებენ საკუთარ ეგზისტენციას, მუდმივად იწვევს სიკვდილსა და საბოლოო ეგზისტენციალურ ფინალობაზე ფიქრს, ანუ, მუდმივად იწვევს როგორც საკუთარი თავის, ისე ზოგადად ადამიანური არსებობის არარაობად და ამოებად განცდას:

„ჰოი, ადამიანობის კომედიავ, მართლაც ბილიარდის ბურთები ვართ, უსაზღვრო მიწის სიბრტყეზე უსაზღვროდ გაქანებული. ვილაცას გრძელი ჭოლოკი უკავია, თამაშობს, იცინის, ჩვენ კი ერთმანეთს ვეხლებით. ასე იქმნება ცხოვრების ფატალური ფარსი“ (გამსახურდია 1992: 146).

სავარსამიძე მუდმივად ცდილობს საკუთარი ეგზისტენციის ამ ეთიკური ფაზის ორი ურთიერთსაპირისპირო გზით დაძლევა: ერთი მხრივ, ეგზისტენციის მაღალ საფეხურზე — რწმენის ფაზაზე ამალლების, ხოლო, მეორე მხრივ, ეგზისტენციის უფრო დაბალ, ესთეტიკურ ფაზაზე დაბრუნების საშუალებით.

კირკეგორის მიხედვით ეგზისტენციის ესთეტიკური ფაზა შეესაბამება ადამიანის ეგზისტენციის იმ ფორმას, როდესაც სუბიექტი საკუთარი თვითობის (Selbst) მიმართ გულგრილია და მაქსიმალურად ცდილობს შქონდეს დისტანცია საკუთარი სუბიექტურობისადმი: ანუ, ეგზისტენციის მოცემულ ფაზაზე სუბიექტი ცდილობს არ ჩაუღრმავდეს საკუთარ თავს, ე. ი. ცდილობს არ გააცნობიეროს გარესამყაროში საკუთარი არსებობის პრობლემატიკა და აზრი (Seibert 1997: 25), ვინაიდან საკუთარი თავის თვითშემეცნება სუბიექტში აპრიორულად იწვევს საკუთარი ამოა და წარმავალი არსებისა და არსებობის შეცნობით გამოწვეულ სასოწარკვეთას, რაც თავის მხრივ იწვევს ეგზისტენციალურ შიშსა და გამოუვალობას.

ამის საპირისპიროდ კი ეგზისტენციის ესთეტიკურ ფაზაზე სუბიექტი ცდილობს ზერელედ და ზედაპირულად მოეპყრას საკუთარ თვითობას/სუბიექტურობას და მასთან იმთავითვე დაკავშირებულ ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას. შესაბამისად, ესთეტიკურ ფაზაზე სუბიექტი ცდილობს მოიპოვოს როგორც საკუთარი თავის, ისე გარესამყაროს მიმართ წინარეფლექსიური აღქმა და განწყობა, დაახლოებით ისეთი, როგორიც არის ნებისმიერი ადამიანის ცხოვრებაში ბავშვობის ხანა: ანუ, ეგზისტენციის აღნიშნულ ფაზაზე სუბიექტი ცდილობს შეიმუშაოს ისეთი ეგზისტენციალური ქცევის ფორმა, რაც გულისხმობს იცხოვრო და დატკბე აქ და ახლა მოცემული ნუთით, „გაიუქმო“ ინტერესი საკუთარი „მე“-ს, საკუთარი პიროვნების მიმართ და იარსებო საკუთარი ეგზისტენციისადმი ყოველგვარი სამომავლო ცნობისმოყვარეობის გარეშე (Seibert 1997: 26).

ამიტომაც ეძლევა სავარსამიძე ჟამიდან ჟამზე დიონისურ პედონიზმს და ტკება ბორციელ-სენსულაური ცხოვრებით, ტკება მთლიანი დროიდან იზოლირებული და ამოვარდნილი მოცემული მომენტი: შდრ., გამუდმებული ქეიფები პარიზში მხატვარ ხალილ ბეისთან, ან ალბანოში იტალიელ სოფლის მაცხოვრებლებთან, ხანაც სექსუალური გატაცებანი და თავდავინყებანი სხვა და სხვა ბაკხანტურ-

* ასევე შდრ.: „იქვე კედელზე ნაბლისფერი ბრინჯაოს ჯვარცმია. დაღრეჯილი უდაბნოს სახე შემომცქერის და მომეშხამა სანუთროება“ (გამსახურდია 1992: 213).

მენადური ენტელექტიის ქალებთან (მისის ბლუტი, ლუჩია, ინგებორი), ან სულაც, სწრაფვა ეგზისტენციალური „გამოთიშვასადმი“, „გამორთვისადმი“ — შოპენჰაუერისეულ ნირვანაში, ანუ არარაში ექსტატიური შთანთქმა და გაქრობა (აბსენტუნგის ინდუისტური სეანსები). მამა ჯიოვანისთან დიალოგში სავარსამიძე სწორედ ამ ესთეტიკური ეგზისტენციის მოპოვების სურვილზე და მისკენ სწრაფვაზე მიაწინებს:

„იცი, მამაო ჯიოვანი: მე რომ ამდენი ვიფიქრო ღმერთზე და სულზე, ერთ მშვენიერ დღეს გასკდება ჩემი თავი. მე არ მინდა გავიგო, მამაო ჯიოვანი, თუ რა ხდება იმ ვარსკვლავების გადაღმა. [...] არც ის მინდა ვიცოდე, თუ რა ხდება ხავერდითმოსილ დედამინის ქვეშ. მე ვხედავ ამ ჭიქაში ლალისფერ ტოკაიურის წვენს, უკანასკნელი ჭიქის გაცლაც თუ დამცალდა, მე ესეც მეყოფა“ (გამსახურდია 1992: 196).^{*}

ამ ესთეტიკური ეგზისტენციის შენარჩუნებას და მასთან მიბრუნებას, და ამგვრად, მსოფლმხედველობრივი სკეპსისის დაძლევასა და საკუთარი თვითობის სრულ „გამორთვას“, რომელიც (საკუთარი თვითობა) მუდმივად შეახსენებს მას საკუთარი სუბიექტურობის ეგზისტენციის ონტოლოგიურ პრობლემატიკასა და ეგზისტენციალური შიშით (სიკვდილით) გამოწვეულ საკუთარი ეგზისტენციის ფინალობას (ჰამლეტისეული „ყოფნა არ ყოფნა“, ანდა კირკეგორისეული „ან-ან“), სავარსამიძე ასევე ცდილობს ბუნებასთან, ბუნების სასიცოცხლო ძალებთან უშუალო ნაივურ-პანთეისტური სიახლოვის მოპოვების საშუალებებითაც (მდრ. თავები „ნმინდა ქონდრისკაცი“, „ჰიმნები ხეებისადმი“, ასევე, ტაია შელიას ჯოგში სავარსამიძის ყოფნისადმი მიძღვნილი თავები).

ამიტომაც მიდის იგი თავისი მორდუს, ტაია შელიას ჯოგში და ეძლევა პირველყოფილ ატავისტურ ვნებებს, რაც მას ანიჭებს საკუთარი თავის ბიბლიური შესაქმნის, პირველქმნილი ღვთაებრივი მთლიანობის ნაწილად განცდის შესაძლებლობას:

„ტაია შელიას ჯოგში ყოფნამ ჩემი სხეული საეცებით განკურნა. დილით ადრე ვდგები, ცხელ რძეს ვსვამ, მთელი დღე მზვარეში ვზივარ ან მზის აბაზანებს ვღებულობ, ელოთობ, ეჯირითობ, თოფს ვისვრი და სანადიროდ დაედევარ რკინისჯვარში, სურების მთაზე. [...] ჯოგში მამაკაცის ფანტაზია საოცრად ირყენება. აქ ისე ახლოს ხარ ბუნებასთან, და ბუნებას ხომ არც კანონი აქვს და არც ადამიანური სირცხვილის გრძნობა“ (გამსახურდია 1992: 335).

ყოველივე ამით სავარსამიძე ცდილობს შეინარჩუნოს გარესამყაროს, ბუნების წინარეფლექსიური ბავშვურ-ნაივური უშუალო აღქმა, რათა ამგვარად ჰქონდეს დისტანცია საკუთარი სუბიექტურობისადმი, ვინაიდან საკუთარი სასრული თვითობის შეგნება მასში აპრიორულად იწვევს, ერთი მხრივ, საკუთარი „მე“-ს არარაობისა და ამაობის ტრაგიკულ განცდას, მეორე მხრივ, ზოგადად ადამიანური ეგზისტენციისა და ყოფიერების აბსურდულ და საზრისს მოკლებულ მოცემულობებად გააზრებას. სავარსამიძის ამ სუბიექტურ ეგზისტენციალურ განწყობას კი, როგორც აღვნიშნე, კიდევ უფრო ამძაფრებს ობიექტურად არსებული ისტორიული რეალობა — მოდერნიზმის ეპოქის მიერ სუბიექტისათვის შეთავაზებული უსულო

* მდრ., ესთეტიკური ეგზისტენციისაკენ სწრაფვა შემდეგ პასაჟშიც ვლინდება: „ედგები. აღბანოს ტბის პირად მივდივარ, მოშორებით გლეხები მინას ხნავენ. შევხარი ამ ბედნიერ ადამიანებს და მენატრება: ვიყო თუნდაც უბრალო გლეხი, ლამაზი ცოლ-მეილი მყავდეს, იაფფასიან თუთუნს ვწევდე, არც რამე ვიცოდე იმაზე მეტი, რაც საჭიროა, და არც რამეს ვფიქრობდე ჩემი ბნელი სიხლისათვის“ (გამსახურდია 1992: 201)

და დესაკრალიზებული ცივილიზაციის ფორმები: ტექნიკური პროგრესი, ურბანიზაცია, ინდუსტრიალიზაცია, კაპიტალიზაცია, ყოფის კომერციალიზაცია და ა. შ. (მდრ. რომანის თავები „გაყიდული კბილების ქება“, „ლაზური ფული“, „თვალების დუელი“, „ტელეფონში“, „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი“, „ჟამი-ანობა“, „პერტინაქს“ და სხვ.)

თუმცა ამ *ესთეტიკურ ფაზაზე* მუდმივად ყოფნის ცდა, ანუ, ერთი მხრივ, ჰედონისტური თავდავიწყების პროცესი, ხოლო, მეორე მხრივ, ბუნებასთან სიახლოვე (ტაია შელიას ჯოგში ყოფნა) სავარსამიძეში მაინც ვერ/არ უკუაგდებას როგორც საკუთარი სუბიექტურობის დაშლის, ისე პირველშიშის — სიკვდილის — ტრაგიკულ განცდას, არამედ კიდევ უფრო ამძაფრებს მას, რამდენადაც მუდმივი ჰედონიზმი იწვევს მონყენილობას („რა ვუყო სპლინს, ჩემს უხმო ჯალათს“), ხოლო მონყენილობა სასონარკვეთას (Verzweiflung), შიშსა (Angst) და ძრწოლას (Zittern), და ამდენად, ეგზისტენციის კვლავ *ეთიკურ ფაზაზე* დაბრუნებას.

მთელი რომანის მანძილზე სავარსამიძე მუდმივად ირყევა საკუთარი ეგზისტენციის *ესთეტიკურ, ეთიკურ და რწმენისეულ ფაზებს* შორის, რაც თავად რომანის სტრუქტურის დონეზეც კი აისახება: კერძოდ, რომანის კომპოზიცია ისეა აგებული, რომ ერთმანეთს ენაცვლება სავარსამიძის ხან რწმენითა და მაღალი სულიერებით, ხანაც სკეპსისითა და ხორციელი ექსტაზით აღვსილი თავები: „პატმოსის ჭალაკი“ vs. „ამორძალის კოცნა“, „სმარაგდის ბეჭედი“ vs. „პიმნები ღვინისადმი“, „მისტიური ჯვარისწერა“ vs. „ხარონის ნავში“, „უცნობის საფლავზე წართქმული“ vs. „სადღეგრძელო“ და ა. შ. რომანის კომპოზიციის ამგვარი სტრუქტურირებით ავტორი ცდილობს მთავარი პროტაგონისტის სუბიექტურობის *მრავლობითობის* (Vielfalt) (ნიცშე), ანუ, მისი თვითობის გაორებული და დაშლილი მდგომარეობის გაინტენსივებასა და გამძაფრებას. რომანის ეს კომპოზიციური თავისებურება კარგად შენიშნა გ. კანკავამ:

„სავარსამიძის ეს მერყეობა, ერთი უკიდურესობიდან მეორეში გადავარდნა — აისახა რომანის კომპოზიციურ სტრუქტურაში: შესაბამისი ქვეთავები მეთოდური, მიზანდასახული მონაცვლეობით გადმოსცემენ ხან დიონისურ თავდავიწყებასა და ექსტაზს, ხან კი ქრისტიანულ რელიგიურ ალტკინებასა და ეიფორიას“ (კანკავა 1983: 32).

მთელი რომანის მანძილზე სავარსამიძე მუდმივად ცდილობს ეგზისტენციის *ეთიკურ ფაზაზე* ონტოლოგიური აუცილებლობით შეძენილი სკეპსისის, სასონარკვეთილებისა და ეგზისტენციალური შიშის დაძლევას საკუთარ სუბიექტურობაშივე გამომუშავებული შინაგანი შემეცნებისეული ძალმოსილებისა და ნებელობის საფუძველზე და შედეგად რწმენის მოპოვებას. ანუ, კირკეგორისებურად რომ ვთქვათ, სავარსამიძე ცდილობს ეგზისტენციის *ეთიკური ფაზიდან რწმენის ფაზაზე* ეგზისტენციალური ნახტომის (Sprung) გაკეთებას, რაც გულისხმობს თვითშემეცნებასა და თვითცნობიერებაში საკუთარი თვითობის, საკუთარი ადამიანური არსის უმაღლეს ღირებულებად განცდას, რაც თავის მხრივ მასში შემდგომ უკვე იწვევს საკუთარი ანთროპოლოგიური არსის ღვთაებრივი ელემენტის შემცველ ფენომენად მოაზრებას. შესაბამისად, სავარსამიძის ცნობიერებაში სამყაროსეული ყოფიერების აღქმა უკვე ფართოვდება და ყოფიერება მოიაზრება და განიჭვრიტება როგორც ღვთაებრივის ემანაცია, როგორც საღვთო ტრანსცენდენტურობისა და ღვთაებრივი იმპულსით შემოსილი ემპირიის დიალექტიკური მთლიანობა.

ამ შემეცნებისეულ ნებელობასა და განწყობას სავარსამიძე ივითარებს საკუთარი ბავშვობის მოგონებებითა და ბავშვობის ტოპოსში „თვითრალმავებით“ (მდრ. რომანის თავი „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი“). შესაბამისად, ბავშვობის ტოპოსი, როგორც სავარსამიძის აღქმაში, ისე რომანის ტექსტში, სიმბოლურად დაკარგულ პარადიზულ ყოფიერებას განასახიერებს — „ჩვენ ბავშვობაში ეცოცხლობთ მხოლოდ ნამდვილი ცხოვრებით. სხვა დანარჩენი ადამიტური უცოდველობის მოგონებაა და ადრინდელ ბედნიერებაზე დარდი“ (გამსახურდია 1992: 235).*

გარდა ამისა, ჯენეტიკაში სავარსამიძის სიყვარული, რომელიც სცილდება ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო, ან ფსიქოლოგიზებულ (ვთქავთ, შ. ცვაიგის ტიპის) სასიყვარულო ისტორიას, სავარსამიძის აღქმასა და შემეცნებისეულ ნებელობაში მისტიური არსის მატარებელ ურთიერთტრფობად ფუძნდება, ანუ, სიყვარული მის მიერ გაიაზრება როგორც ღვთაებრიობასთან ზიარებისა და მისი კვლავ მოპოვების სულიერ-შემეცნებითი საფუძველი (მდრ. თავები „სმარაგდის ბეჭედი“ „პატმოსის ქალაქი“, „მისტიური ჯვარის წერა“). გარდა ამისა, ერთი მხრივ, ფარვიზისადმი, როგორც ემპირიულ სასრულობაში ღვთაებრიობის ემანაციისადმი, სავარსამიძის სწრაფვა, და მეორე მხრივ, ზეკაცობის წყურვილი, ყველაფერი ეს რომანში სიმბოლურად განასახიერებს საკუთარ სუბიექტურობაში დაკარგული ღვთაებრივი სანყისის კვლავ მოპოვებისაკენ, საკუთარ თვითობაში ღვთაებრივი ბუნების კვლავ წვდომისაკენ სწრაფვას და ამგვარად ეგზისტენციალური შიშის დაძლევის ცდას, შესაბამისად, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შესაძლებლობის დაფუძნების მცდელობას, რაც სავარსამიძისათვის ქმნის ადამიანის ეგზისტენციის უმაღლეს საფეხურზე ასვლის („ნახტომის“) წინაპირობას: ანუ, სავარსამიძის ჯენეტიკაში ტრფობა, ფარვიზ-დიონისოსადმი სწრაფვა, ზეკაცობის წყურვილი, ყოველივე ეს სიმბოლურად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანი რწმენისეული ეგზისტენციის მოპოვებისაკენ სწრაფვის სურვილს განასახიერებს, რის შედეგადაც ადამიანმა უკვე მთელი არსებით უნდა განიცადოს თეოზისი (განღმრთობა), რაც რომანის ფერთა-მეტყველებაში სმარაგდის, ანუ ლაჟვარდის, როგორც ღვთაებრივის ფერთაა სიმბოლიზებული (მდრ. ჯენეტი სავარსამიძეს სწორედ სმარაგდის ბეჭედს ჩუქნის, რაც უნდა გავიაზროთ როგორც ეგზისტენციის რწმენისეულ ფაზაზე ასვლის ალუზია, ხოლო ჯენეტიკათვის ბეჭდის დაბრუნება — ღვთაებრივი სანყისებისადმი სავარსამიძის, შესაბამისად, ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, გაუცხოებისა და მისი ეგზისტენციალურ უპერსპექტივობაში გადავარდნის ალუზია).

ამ ეგზისტენციალური ნახტომის („Sprung“) გაკეთების ცდა ასევე მჟღავნდება რომანში ინტენციურებული ე. წ. „ო, ადამიანო-პათოსით!“ („O, Mensch-Pathos“), რაც ექპრესიონიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი დისკურსია, სადაც ვლინდება ადამიანის ღვთის ხატობის იდეის რეაბილიტაციის მოთხოვნილება, რაც იმპლიციტურად გულისხმობს საკუთარი დაშლილი სუბიექტურობის ზეკაცურ განზომილებამდე (არანიცშეანური გაგებით) აყვანას (ექსპრესიონისტული ახალი ადამიანის კონცეფცია), ანუ საკუთარი ანთროპოლოგიური არსის ღვთაებრივის ნაწილად განცდას, ხოლო აქედან გამომ-

* მდრ.: „მხოლოდ ბავშვობაა ბედნიერი პერიოდი ადამიანის ცხოვრებაში, რადგან სწორედ აქაა ბიბლიური სამოთხე. შემდეგ კი ცოდვითდაცემა იწყება და ადამიანი მუდამ მელანქოლიური მზერით იყურება წარსულისაკენ, ადამიტურ უცოდველობას იგონებს. სავარსამიძეც ნოსტალგიით მიაპრობს თვალს ბავშვობას“ (ლომძე 1998: 303).

დინარე, გულისხმობს ზოგადად ადამიანის კელავ სამყაროს ცენტრად მოაზრებას (Fahnders 2010: 166-168). სავარსამიძის პერსონაჟისეული ქცევა (და თავად ავტორისეული პოზიცია) სწორედ ამ ექსპრესიონისტული „ო, ადამიანოს-პათოსით“ არის დეტერმინებული (შდრ. „ასწიეთ მალლა ადამიანი!“, გამსახურდია 1992: 149) და მისი ზეკაცობისკენ სწრაფვა სწორედ ექსპრესიონისტული, და არა ნიცშეანური, გაგების ზეკაცობისკენ სწრაფვაა, რაც ყოფიერებაში საკუთარი თავით ღმერთის ჩანაცვლებას კი რა გულისხმობს (რაც სწორედ მოდერნიზმის ეპოქაში გამოვლინდა პოლიტიკურ სივრცეში ე. წ. ბელადების, ფიურერებისა და ტექნიკურ-მანქანურ ცივილიზაციაზე ორიენტირებული მათ მიერ დაფუძნებული ტოტალიტარული პოლიტიკური სისტემების სახით, რაც მოდერნიზმის ერთ-ერთი ნიშანია), არამედ პირიქით, გულისხმობს ყოფიერებასა და საკუთარ ეგზისტენციაში საკუთარი თავის ღვთაებრივის ნაწილად განცდას და ამდენად, ჯიშოდან ზეჯიშზე, სასრული არსებობიდან უსასრულო არსებობაზე გადასვლისაკენ სწრაფვას. ამიტომაც, ამ ჰუმანისტური პათოსით გამსჭვალული სავარსამიძე რომანში მუდმივად იბრძვის ზოგადად ადამიანის, ადამიანობის იდეის, ადამიანში ღვთისხატობის იდეის გადასარჩენად, იბრძვის უსულო და უღმერთო ცივილიზაციის აგრესიისაგან ადამიანის გადარჩენისათვის, ცივილიზაციისაგან, რომელიც სავარსამიძის აღქმაში სწორედ ადამიანის ზეკაცური ბუნების, ანუ, ამ შემთხვევაში, ადამიანის ღვთის ხატობის იდეის დესტრუქციას იწვევს (შდრ. თავები: „გაყიდული კბილების ქება“, „თვალეების დუელი“, „ვენახი“, „რეტდასხმული კურდღელი“, „ჟამიანობა“, „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი“, „პერტინაქს“ და სხვ.).³ სავარსამიძის ეს ო, ადამიანოს-პათოსი და მისი აქტივიზმი თვით პერსონაჟის ზეანეულ ექსპრესიონისტულ რიტორიკაშიც კი გამოიხატება, რაც ამავდროულად ავტორისეული მალალი ეთიკური და ჰუმანური, და გნებავთ, ქრისტიანული პოზიციის გამოვლენა და ფიქსირებაცაა.³ აქედან გამომდინარე, სავარსამიძის ზეკაცობისკენ სწრაფვა და ზეკაცობის შინაგანი მოთხოვნილება, რომანის ეს თითქოსდა ნიცშეანური ნაკადი, უნდა გავიაზროთ სწორედ როგორც მოდერნიზმის ეპოქაში ადამიანის ნიველირებული სუბიექტურობის და მისი თვითობის დაშლილობის დაძლევისა და ღვთის ხატობის იდეის კელავ მოპოვების ცდა, რაც რომანში ფუძნდება როგორც ექსპრესიონისტული მესიანისტური ნაკადი: შდრ., მთელი რომანის მანძილზე ინტენციურებული „ორლესული მახვილის“ ტოპოსი, რაც სწორედ ამ ახალი ადამიანის მესიანისტურ მისიაზე მინიშნებაა: „სარკეში ვიხედები. საშინლად მოვხუცებულვარ. მზეებ ბრწყინვალე თვალები. მატყლივით სპეტაკი თმა. პირიდან ორლესული მახვილი ამომდის. ვიცანი ჩემს სახეში ძე-კაცის მსგავსი“ (გამსახურდია 1992: 132).

აქედან გამომდინარე, სავარსამიძის ზეკაცად ვერ რეალიზება და მისი ზეკაცობის დეკონსტრუქცია სიმბოლურად მოდერნიზმის ეპოქაში, ანუ გამძაფრებული პოლიტიკურ-ისტორიული კატაკლიზმებისა (I მსოფლიო ომი, ნოემბრის რევოლუცია გერმანიაში, რუსული ბოლშევიზმისა და იტალიური ფაშიზმის აღზევება) და

* რომანში მოცემული რეტდასხმულობის ტოპოსი (შდრ. თავი „რეტდასხმული კურდღელი“) სწორედ თანამედროვე ადამიანის ტექნიკური ცივილიზაციით შეპყრობილობაზე, მის მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებისაგან გაუცხოებასა და ამგვარი არსებობით გამონეულ ეგზისტენციალურ გამოუვალობაზე მიანიშნებს: „ხმამალლა ეამბო მხოლოდ: სინათლისაგან რეტდასხმული კურდღელი. [...] სინათლისაგან რეტდასხმული კურდღელი ტაია შელიას უკულმართ გზაზე“ (გამსახურდია 1992: 177). ამ სიტყვებში სავარსამიძე როგორც საკუთარ თავს, ისე ზოგადად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანსაც მოიაზრებს. ხოლო სინათლე აქ სიმბოლურად სწორედ თვითმიზნად ქცეულ სციენტისტურ და ტექნიკურ პროგრესს, თანამედროვე უსულო და უღმერთო ცივილიზაციას განასახიერებს.

ტექნიკურ-მანქანური პროგრესის ფეტიშიზმის ეპოქაში სწორედ ადამიანის ღვთის ხატობის იდეის სრულ დეკონსტრუქციას განასახიერებს (შდრ. თავები „ციკლოპის თვალი“, „ჟამიანობა“, „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი“, „პერტინაქს“, „ტელეფონში“).

ამიტომაცაა, რომ რომანში უკუგდებული და გაკრიტიკებულია ტექნიკური პროგრესის, როგორც თანამედროვე უსულო ცივილიზაციის ერთ-ერთი გამოვლინების, ყოფაში ტოტალური ინტეგრაცია და დომინირება, რაც ადამიანთა არა დაახლოების, არამედ მათი ურთიერთგაუცხოებისა და ერთმანეთისაგან იზოლირების, ერთმანეთს შორის კომუნიკაციის შეუძლებლობისა, და ამგვარად, დეპუმანიზაციის ერთ-ერთი მიზეზი და კატალიზატორი აღმოჩნდა (შდრ. თავები „ჟამიანობა“, „პერტინაქს“, „ტელეფონში“). შესაბამისად, რომანში უკუგდებულია ტექნიკურ-მანქანური და მეცნიერული პროგრესის ფსევდო-განმანათლებლური ფეტიშიზმი, რომელიც კაცობრიობის გონის უმაღლეს განვითარებასა და უმაღლეს საკაცობრიო იდეალს სწორედ ტექნიკურ პროგრესში ხდავს და კაცობრიობის სამომავლო და საყოველთაო ბედნიერებას (ამ ფუტურისტულ უტოპიას) სწორედ მეცნიერულ-ტექნიკურ პროგრესთან აკავშირებს.

ამიტომაც, აღნიშნული სუბიექტური და ობიექტური პროცესების შედეგად, მიუხედავად სავარსამიძის შინაგანი მსოფლმხედველობრივი და შემეცნებისული ძალისხმევისა და ნებელობისა, მიუხედავად მისი აქტიური ღმერთის ძიებისა (მე მის ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე, გავთელე გზა გაუთავებელი), საბოლოო ჯამში მისი სუბიექტურობა მაინც დაიშალა და დაირღვა (Ichdissoziation), სავარსამიძე მაინც თავისი ეგზისტენციის ეთიკურ ფაზაზე დარჩა და ველარ განახორციელა ეგზისტენციალური ნახტომი რწმენის ფაზაზე, რითაც რომანში ხაზგასმულია მოდერნიზმის ეპოქაში ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა და თავად მოდერნიზმის ეპოქის დესაკრალიზებული არსი:

„ვინრო ქუჩის ოღროჩოღრო ფილაქანზე ძლივს მივათრევ ნაციებ სხეულს. ნელა, ნელა ქანაობენ მაღალი ალვები. სიკვდილის ანგელოზების ცრემლებით ეცემიან შარავ ზაზე ფოთლები უღონო და ფერგადასული, და მესმის ალვების და აკაციების შტოებში მგლოვიარე ბუნების საშემოდგომო რეკიემ. [...] აღარც სიცოლი შემიძლია, აღარც ტირილი. და ერთადერთი ნატვრაა ჩემი: ყინულზე დავარდნილი ნაპერწკალივით გადნეს თუნდაც ჩემი სხეული.“

ტაია შელია!

ჩემი ცხოვრების ნახევარგზაზე შემომალამდა!..“ (გამსახურდია 1992: 377).

* შდრ., ავანგარდისტულ ხელოვნებაში ფუტურისტები და მათ მიერ გამოცხადებული მანქანისა და ზოგადად, ტექნიკური პროგრესის კულტი, ხოლო პოლიტიკურ სივრცეში ტოტალიტარული პოლიტიკური მოძრაობები (იტალიური ფაშიზმი, გერმანული ნაციონალ-სოციალიზმი, რუსული ბოლშევიზმი) და მათ მიერვე დაფუძნებულ ტოტალიტარულ სახელმწიფოებში პროპაგირებული მანქანებისა და მასშტაბური მშენებლობების კულტი — გიგანტომანია არქიტექტურაში და მანქანის კულტს შერწყმული ძალადობრივი მექანიზაცია (მაგ. ტრაქტორის კულტი) და ძალადობრივი კოლექტივიზაცია სოფლის მეურნეობაში. ამიტომაც, შემთხვევითი არ იყო, რომ, როგორც ფაშისტურ იტალიაში, ისე ბოლშევიკურ რუსეთში ფუტურისტები და მმართველი პოლიტიკური ძალები ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმის თვალსაზრისით ერთ იდეოლოგიურ პლატფორმაზე იდგნენ და ურთიერთთანამშრომლობდნენ — მარინეტი და ფაშისტები იტალიაში, მაიაკოვსკი და ბოლშევიკები რუსეთში.

II. ღმერთის ძიების მოტივი

მიმაჩნია, რომ რომანში მოცემული ფარვიზისადმი სავარსამიძის ქვეცნობიერი და ცნობიერი ლტოლვა უნდა გავიაზროთ, როგორც მოდერნიზმის ეპოქაში „მოკლული“ ღმერთის ძიების ალეგორია და ყოფიერებასა და საკუთარ თავში ღვთაებრივი სანყისების კვლავ მოპოვების მცდელობის სიმბოლური განასახიერება, ვინაიდან სავარსამიძის აღქმაში ფარვიზი („ღმერთების მიჯნური“) ღვთაებრიობის (დიონისოს) ამქვეყნიური ემანაციაა (მდრ. რომანის თავი „დემონის ნატერფალზე“).⁴ შესაბამისად, ღმერთის ძიების მოტივი მთლიანად მსჭვალავს რომანის ნარატივს და მთავარი პერსონაჟის (სავარსამიძის) ქცევის საფუძველი ხდება — იგი მუდმივად დაეძებს თავის უსახელო ღმერთს: „*მე მის ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე. გავთელე გზა გაუთავებელი. ტაია შელიას ისლის სახლთან ვხედავ მის სათავეს, ხოლო მის დასასრულს — მოუსაველეთში*“ (გამსახურდია 1992: 58).

მაგრამ, სავარსამიძისეული ღმერთის ძიება, და შესაბამისად, მოდერნიზმის ეპოქაში მითოსური ცნობიერების რეანიმირების ცდა მარცხით მთავრდება (ფარვიზის დაღუპვა), რითაც სიმბოლურად მინიშნებულია მითოსმოკლებულ და ტექნიკური ცივილიზაციით დომინირებულ მოდერნიზმის ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა (მ. ჰაიდეგერის მიხედვით „გადაგდებულობა“//„Geworfenheit“) და მისი მეტაფიზიკური პირველსანყისებისაგან სრული გაუცხოება („ტაია შელია, ჩემი ცხოვრების შუა გზაზე შემომალამდა“). ამდენად, ავტორის მიერ ესთეტიკურ განზომილებაში (მხატვრული ტექსტის ონტოტექსტუალურ სივრცეში) დიონისური მითოსის, მითოსური ცნობიერების აღორძინების ცდა არ აღმოჩნდა ეგზისტენციალური კრიზისის დაძლევის საშუალება, არამედ იგი წმინდად ილუზორულ-ეფემერული არსის მატარებელ მსოფლმხედველობრივ ქმედებად მოგვევლინა. რომანში მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეს სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა რომანის ეპილოგში გაინტენსივებულია და სიმბოლურად გაცხადებულია აბასთუმნის შემოდგომის პეიზაჟით, სადაც დომინირებს სიკვდილის ტოპოსი როგორც არყოფნისა და სრული გაქრობის მხატვრული სახე, რაც, ისევე როგორც ღმერთის ძიება, რომანის ლაიტმოტიურ ბაზისს წარმოადგენს:

„უკანასკნელად გავიარე აბასთუმანში. სულგატრუნული, უღიმღამო ოცხე ძლივს მიიპარება ხავსიან ქვებს შორის. გაღმა პარკში მთვარეულივით დალოლავენ სათფურებში გამოფუთული ჭლექიანები.“

ქალი და ვაჟი სხედან პარკის სკამზე და გასცქერიან დაცარიელებულ შოსეს. სიკვდილისაგან დაფეთებული მათი სახეები ჩრდილეთის სტუმრებს მომაგონებენ. ზარდაშოსფრად გაფითრებული ფორეჯებიანი ღრუბლები თითქოს აკვარელით დაუხატავთ, ისე უცდიან არავს პორცელანისფერ ოქტომბრის ცაზე. შემოდგომის გრილი სუნთქვა მეგებება ოცხეს პირიდან და თვალეზამოლამებულ ნაძვნარებიდან. ქარვა შერევია გზის პირზე მდგარ ალვისა და აკაციის ხეებს. ქანაობენ მაღალი ალვის ხეები. ფრთაშეტრუსულ ოქროს პეპლებივით სცვივიან ჩემს თვალწინ რუს ნაპირზედ და ბილიკებზე აკაციებისა და ალვების ფოთლები. და დანყებულა დაცვენილი ფოთლების ხრწნა. ხეივანში სიკვდილის სუნი დგას...“ (გამსახურდია 1992: 374).

სავარსამიძის მიერ ეგზისტენციის რწმენის ფაზამდე ვერ ამაღლება, ანუ

სამყაროში თვითიდენტობისა და ეგზისტენციალური საყრდენის (ღმერთის) ვერ მოპოვება და მეტაფიზიკურ-ღვთაებრივი პირველსაწყისებისაგან გაუცხოება, რაც რომანში ასევე სიმბოლიზებულია სავარსამიძესა და მამამისს შორის კონფლიქტითა და მამა-შვილის საბოლოო „აცდენით“, ასევე გამოიწვია რელიგიურ ძიებებში მარცხმა, რაც ამავედროულად უნდა გავიაზროთ როგორც მოდერნიზმის დესაკრალიზებული ეპოქით დეტერმინებული თანამედროვე ადამიანის გარდაუვალი ეგზისტენციალური ხვედრი (აქ არ უნდა დაგვაფიქვდეს, რომ სავარსამიძე სწორედ ექსპრესიონიზმის შემოქმედებითი მეთოდისა და მსოფლმხედველობის ბაზაზე პროექტირებული მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის განზოგადებული სახეა, რაც — ე. ი. მხატვრული განზოგადებისა და აბსტრაგირებისაკენ სწრაფვა — იმთავითვე დამახასიათებელია ექსპრესიონისტული ესთეტიკისათვის — Fährners 2010: 154-156).⁵

რელიგიურ ძიებებში სავარსამიძის მარცხი წინასწარ განსაზღვრული და გამოწვეულია მისი აპრიორული რელიგიური გაორებით, კერძოდ, მისი გაორებით ქრისტესა და დიონისოს შორის (რომლის კულმინაციაც მოცემულია თავში „ასიზის მონასტერში საღარიბოდ გამგზავრება კონსტანტინე სავარსამიძისა“), რომლის (ამ გაორების) საფუძველიც სავარსამიძის მიერ ქრისტეს ფენომენის სტერეოტიპულ რეცეფციაში ვლინდება: კერძოდ, მის ქვეცნობიერ თუ ცნობიერ ალქმაში ქრისტეს ფიგურა (მესაბამისად, ქრისტიანობა), ერთი მხრივ, გაიგივებულია ოფიციალურ რელიგიურ ინსტანციასთან — ოფიციალურ ეკლესიასთან, რომელიც თავის მხრივ წარმოადგენს ე. წ. ბიურგერული მორალის განმსაზღვრელ ინსტანციას, რომლის წიაღშიც შემუშავებული ამ ფსევდომორალის ფუნქცია და არსიც ანთროპოლოგიურ დონეზე გამოიხატება სუბიექტის სასიცოცხლო ვიტალური ძალების მაქსიმალურ დათრგუნვასა და შეზღუდვაში, ხოლო სოციალურ დონეზე — მმართველი პოლიტიკური ძალის უპირობო მორჩილებაში; მეორე მხრივ, სავარსამიძის ცნობიერ და ქვეცნობიერ ალქმაში ქრისტეს ფიგურა განასახიერებს სიკვდილსა და არყოფნას, ანუ აბსოლუტურ ეგზისტენციალურ სასრულობას და ამდენად მას უკვე ჩამოცილებული აქვს სუბიექტის ეგზისტენციალური ხსნის უმაღლესი მისტიკური და ეთიკური ფუნქცია (ალსანიშნავია, რომ ქრისტეს ფიგურის (ქრისტიანობის) მსგავსი გაუკუღმართებული და რამდენადმე სტერეოტიპული ალქმა და რეცეფცია — ე. ი. ქრისტესა და ქრისტიანობის a priori ოფიციალურ ეკლესიასა და მის მიერ ინტერპრეტირებულ ქრისტიანობასთან გაიგივება — ტიპიურია მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანისათვის, რაც, როგორც გონის ისტორიაშია ცნობილი, ჯერ კიდევ განმანათლებლობიდან იღებს სათავეს და ნიცშესთან კულმინირდება).

აქედან გამომდინარე, განსხვავებით შუა საუკუნეების ადამიანისაგან, რომლის ეგზისტენციაც წინასწარაა დეტერმინებული საყოველთაო და უცვილობელი სოციალური თუ რელიგიური ტრადიციით, სავარსამიძე, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ტიპიური წარმომადგენელი, ოფიციალურ ქრისტიანობაზე, ოფიციალურ ეკლესიაზე, ანუ ტრადიციულ რელიგიურ დისკურსზე კი აღარ ამყარებს ეგზისტენციალური ხსნის გზას, არამედ იგი, როგორც ტიპიური „მოდერნისტი“, ემიჯნება რელიგიურ ტრადიციას (ამ შემთხვევაში ოფიციალურ ეკლესიას, რელიგიის, რელიგიურობის კონფესიონალურ-დოგმატიკურ გაგებას) და ავითარებს რელიგიური თავისუფლების პოსტულატს, რაც მოდერნიზმის ეპოქის მიერ განვითარებულ თავისუფლებათაგან (პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური თავისუფლებანი) ერთ-ერთი თავისუფლებათაგანია, და რაც ტრანსცენდენტურობასთან უშუალო

რელიგიას — ანუ, კავშირს — გულისხმობს, ყოველგვარი შუამავლების, ამ შემთხვევაში, ოფიციალური რელიგიური ინსტანციისა და მის მიერ ინტერპრეტირებული რელიგიური სწავლების გათვალისწინების გარეშე. ეს კი თავის მხრივ გულისხმობს რელიგიური დისკურსის დაფუძნებასა და ტრანსცენდენტურობის წვდომას საკუთარი პიროვნული რელიგიურობისა და მასზე დამყარებული ინდივიდუალური რელიგიური არჩევანის ბაზაზე (Schmid 1999: 99).

სავარსამიძე, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანი, ამ ეპოქის მიერ განვითარებული რელიგიური თავისუფლების ბაზაზე სწორედ საკუთარ ინდივიდუალურ რელიგიურ დისკურსს ავითარებს და ეგზისტენციალური შიშის დაძლევისა და ხსნის გზას საკუთარ ცნობიერებასა და საკუთარ პიროვნულ რელიგიურ არჩევანში ეძებს, კერძოდ, საკუთარ პიროვნულ რელიგიურ წარმოდგენებში პროექტირებულ დიონისოს კულტში და არა ქრისტიეში და ქრისტიანობაში, რაც მისი კულტურისათვის ტრადიციული რელიგიური კულტია და რომელსაც თავად არის ბავშვობიდან ნაზიარები და რომლის წიაღშიც ჩამოყალიბდა მისი პირველი რელიგიური წარმოდგენები (იხ. თავი „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი“). აქედან გამომდინარე, სავარსამიძის გაორება ქრისტესა და დიონისოს შორის უნდა გავიაზროთ, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი ინდივიდუალური რელიგიური ძიება და რელიგიური არჩევანი (შდრ. „ასიზის მონასტერში საღარიბოდ გამგზავრება კონსტანტინე სავარსამიძისა“), რომელსაც იგი ავითარებს ტრადიციული ეკლესიურ-ინსტიტუციონალური რელიგიური დისკურსისაგან დისტანცირებისა და რელიგიური თავისუფლების საფუძველზე: შდრ., სავარსამიძის მიერ საკუთარ რელიგიურობაზე თქმული — „მე ღვთის გმობასა და რელიგიურ პაროქსიზმს შორის ვირყევი“ (გამსახურდია 1992: 83). აქ სწორედ მოდერნიზმის ეპოქისა და ამ ეპოქის ადამიანისათვის დამახასიათებელი რელიგიური თავისუფლებაა გაცხადებული, რაც პირველ რიგში ვლინდება ღმერთის ძიების პროცესში ინდივიდუალური რელიგიური არჩევანის დაფუძნებასა და ტრანსცენდენტურობასთან უშუალო რელიგიის, ე. ი. კავშირის დამყარებაში.

თუმცა, მოდერნიზმის ეპოქაში ეს პიროვნული რელიგიური არჩევანი და რელიგიური ძიება აპრიორული მარცხისთვისაა განწირული, რაც რომანში კულმინირებული სახით სიმბოლიზებულია ფარვიზის, როგორც დიონისოს პიპოსტასის, დაღუპვით, რისი მიზეზიც თავად სავარსამიძეა, რომელმაც ფარვიზი გაუხედნელ ცხენზე შესვა (ცხენი — სიკვდილის სიმბოლო (Metzler 2008: 274) (შდრ. რომანის თავი „ტაია შელიას უკულმართ გზებზე“). შესაბამისად, რომანის ტექსტში ინტენციურებული ღმერთის ძიების ეს აპრიორული კრახი და მოდერნიზმის ეპოქაში ღვთაებრივის მოპოვების აპრიორული შეუძლებლობა ვლინდება როგორც თავად მოდერნიზმის ეპოქისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი მენტალური და მსოფლმხედველობრივი სპეციფიკა, რაც გულისხმობს მოდერნიზმის ეპოქაში დომინირებული სციენტისტურ-მატერიალისტური ცნობიერების მითო-საკრალურ ცნობიერებასთან აპრიორულ შეუთავსებლობასა და მისადმი ანტაგონიზმს (შდრ.: ფარვიზის ცხენს სწორედ მის საპირისპიროდ მოძრავი ავტომანქანა დააფრთხობს და გადაჩეხავს — გამსახურდია 1992: 358-359, რაც სწორედ ამ მსოფლმხედველობრივ და ცნობიერებისეულ შეუთავსებლობასა და ანტაგონიზმზე მიანიშნება).

ხოლო, როგორც უკვე აღინიშნა, სავარსამიძის სუბიექტურობის დაშლისა და მისი მამისაგან, ანუ მეტაფიზიკურ-ღვთაებრივი პირველსაწყისებისაგან გა-

უცხოების გარეგან ობიექტურ ფაქტორად ვლინდება განვითარებული ისტორიული კატაკლიზმები (I მსოფლიო ომი, გერმანიის 1918 წლის ნოემბრის რევოლუცია), სულიერ-არისტოკრატიული კულტურის გარდაუვალი დაცემა და ყოფაში კულტურის ნაცვლად ტექნიკური ცივილიზაციის დომინირება (მდრ. რომანის თავები — „ჩინგის ხანის შემოსევა“, „გაყიდული კბილების ქება“, „გზაჯვარედინზე“, „რეტდასხმული კურდღელი“, „ტელეფონში“, „ყამიანობა“, „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი“ და სხვ.). ეს კი სავარსამიძის ცნობიერებასა და სულში იწვევს ღმერთისა და ღვთის ხატობის იდეის დაშლას, რაც, თავის მხრივ, პროტაგონისტის სუბიექტურობის დესტრუქციას (Ichdissoziation) განაპირობებს და მასში აღვივებს ადამიანის არსებობის საზრისმოკლებულ ეგზისტენციად განცდას. სიმპტომატურია, რომ რომანის სათაურში გაცხადებული დიონისოს ღიმილის ნაცვლად ტექსტში ვხვდებით მხოლოდ ლომისსახიან, მრისხანე, გამძვინვარებულ, შეუბრალებელ, მონყენილ, აღტაცებულ, შეზარხოშებულ დიონისოს, „მაგრამ არსად მომღიმარე დიონისო მე არ შემხვედრია“ (გამსახურდია 1992: 166). ამით კი ყოფიერების წარმავალ, სასრულ და ამაო არსზე, ადამიანური ეგზისტენციის გარდაუვალ ტრაგიკულობაზე, ანუ, ადამიანის ეგზისტენციის იმთავითვე პირველშიშით (სიკვდილით) განსაზღვრულობასა და მის ვერ დაძლევაზე, და ამდენად, ყოველი ცალკეული სუბიექტის აპრიორულ ონტოლოგიურ ფინალობაზეა მინიშნებული, რაც რომანის მთელ ონტოტექსტუალურ სივრცეში ფუძნდება როგორც ზოგადად მოდერნისტული ცნობიერებისა და მოდერნიზმის ეპოქის უმთავრესი ნიშანი.

შენიშვნები:

1. აქედან გამომდინარე, კონცეპტუალური თვალსაზრისით მიუღებელია რ. თვარაძის შემდეგი შენიშვნა, რომელიც მან გამოთქვა „დიონისოს ღიმილის“ საზრისისეულ დისკურსთან დაკავშირებით: „ამიტომაც ვერ იქცა ორგანულად ჩვენი მწერლობისათვის კონსტანტინე სავარსამიძის ტრაგედია. ეს იყო სხვისი სენით დაავადების იქნებ კეთილშობილური, მაგრამ მაინც განწირული ცდა. ის, რასაც ტაია შელიას წარმართულ მსოფლშეგრძნებაში ეძებდა კონსტანტინე სავარსამიძე (მითოსისკენ მიბრუნების ცდა), ფაქტიურად მასაც უხვად ჰქონდა მიმადლებული. ოღონდ ის იყო, რომ თავადვე არ უნყოდა ეს ამბავი, ქვეშეცნულად გრძნობდა მხოლოდ. საკუთარი ბუნების შეუცნობლობამ დაღუპა იგი, ისევე როგორც თარაშ ემხვარი. ეს იყო შეცდომილი ძის ტრაგედია, „მამული შჯული“ რომ დათმო და, ცხადია, უცხოც ვერ შეინყნარა ბოლომდე“ (თვარაძე 1971: 39). აქ ტექსტისა და პროტაგონისტის შეფასების პერსპექტივად და კრიტიკიუმად აღებულია არეოპაგიტული დისკურსის (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი, ანუ პეტრე იბერი) საფუძველზე შუა საუკუნეების ქართული მწერლობისა და ფილოსოფიის (მერჩულე, პეტრინი, რუსთაველი) ნიაღში შემუშავებული კონცეფცია (თვარაძე 1971: 28-37), რომელიც ონტოლოგიური და ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით გვთავაზობდა სამყაროსა და ადამიანის მთლიან სინთეზურ მოდელს — „ლიბოგაუბზარავ, ჩამონაკეთულ ქართულ ხასიათებს, რომელთა ტრაგედია სამყაროს პარმონიული ხატის შემუსვრა კი აღარ იქნებოდა, (ქართველი კაცისთვის გარედან თავს მოხვეული ქვაზიპრობლემა, მრავალი საუკუნის წინ გადაჭრილი საქართველოში), არამედ შინაგანი სრულყოფის მონაშეობრივ გზაზე აღძრული ღრმა ტკივილები“ (სხვათა შორის, ასეთი ტიპის ქართული ხასიათებისა და ქართულ მწერლობაში არეოპაგიტული დისკურსის რენიმიერების ცდა იყო გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი“ — კ.ბ.) (თვარაძე 1971: იქვე). მაგრამ აქ გათვალისწინებული არაა, ერთი მხრივ, მოდერნიზმის ეპოქის სპეციფიკა, და, მეორე მხრივ, თავად მოდერნისტი ავტორებისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი მსოფლმხედველობრივი კრიზისი და გაორება და ამით გამოწვეული და განპირობებული მოდერნისტული მწერლობის ის

თავისებურება, სადაც სრულიად ბუნებრივად და კანონზომიერად და ყოველგვარი ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი ახირებისა და თვითმიზნურობის გარეშე უკუგდებული და დეკონსტრუირებულია თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული მსოფლმხედველობრივი დისკურსი, რომლის საპირისპიროდაც გაცხადებულია „მე“-ს დაშლა (Ichdissoziation) (ს. ვიეტა), ეგზისტენციალური შიში და სამყაროს დესაკრალიზაცია (მდრ. ფრ. კაფკას „პროცესი“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“, რ. მ. რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“, თ. მანის „დოქტორ ფაუსტუსი“, ა. დიობლინის „Berlin. Alexanderplatz“, მ. პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, ჯ. ჯოისის „ულისე“, ტ. ს. ელიოტის „უნაყოფო მინა“ და მრავალი სხვა).

მოდერნიზმის ეპოქის ეს სპეციფიკა (მსოფლმხედველობრივი გაორება და დისოციაციურობა) კარაგდ შენიშნა ზ. გამსახურდიამ: „თუმცა, ამავე დროს, მასაც (კონსტანტინე გამსახურდიას — ე. ბ.) შეეხო ეპოქის სენი. ესთეტიზმის, ნიცშეანიზმის და დიონისიზმის სამსალა მასაც ჩაენვეთა სულში. ამ ეპოქიდან იწყება მასში გაორება, რაც აირეკლა მის პირველ რომანში „დიონისოს ღიმილი“, როგორც გმირის გაორება ქრისტე-დიონისეს შორის. ეს გაორება ტრადიციულია და ამავე დროს, ეს არის მისი თანამედროვე ევროპული კულტურის სახე. ესაა გაორება იულიანე აპოსტატისა, გოეტესი, ვაგნერისა, ნიცშესი“ (გამსახურდია 1991ა: 378). აქვე კიდევ ერთხელ გავუსვამ ხაზს, რომ რომანის დისოციაციური დისკურსები — კონსტანტინე სავარსამიძის მსოფლმხედველობრივი და რელიგიური გაორება, მისი სუბიექტურობის რღვევა — ეს ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ობიექტური და კანონზომიერი სულიერი და მენტალური მდგომარეობაა და არა უბრალოდ სავარსამიძის „სხვისი სენით დაავადება“.

2. აქედან გამომდინარე მიმაჩნია, რომ რომანში მოცემულ მამისა და ძის პარადიგმაში აპრიორულად მხოლოდ ოიდიპოსისა და კასტრაციის კომპლექსთა გამოკვეთა და მათ სქემაში მოქცევა, შესაბამისად, რომანის მითოსური დისკურსის მხოლოდ სავარსამიძის არაცნობიერი ფსიქიკისა და მისი განდევნილი ლიბიდოზური კომპლექსების პროექცირებად გააზრება კონცეპტუალური თვალსაზრისით მცდარია და აღნიშნული პარადიგმისათვის თავსმოხვეული ინტერპრეტაციაა (სიგუა 1991: 71-73), რაც რომანის ტექსტის საზრისისეული დისკურსის ცალმხრივი და არასრულყოფილი თარგმანებაა, რამდენადაც აქ გათვალისწინებული არ არის: ა) ერთი მხრივ, თავად რომანის ესთეტიკური კონცეფცია, რომელიც ნარატივისა და პერსონაჟების სახეთა შექმნის თვალსაზრისით ძირითადად ეფუძნება ექსპრესიონისტულ შემოქმედებით მეთოდსა და მსოფლგანცდას, რომელიც გვთავაზობს ყოფისა და პერსონაჟის განზოგადებულ ონტოლოგიურ და ეგზისტენციალურ მოდელს, რომლის შესაბამისადაც სავარსამიძის პერსონაჟის სახეში მოცემულია ზოგადად ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური კრიზისი მოდერნიზმის ეპოქაში. შესაბამისად, ასეთი ტიპის პერსონაჟების სახეთა ფსიქოლოგიზება, ე. ი. ინტერპრეტაციისას მხოლოდ მათ არაცნობიერზე ფოკუსირება და მათი პერსონაჟისეული ანთროპოლოგიის მხოლოდ ფსიქოანალიტიკური ანალიზის საფუძველზე ახსნა გვაძლევს ექსპრესიონისტული სქემით შედგენილი სავარსამიძის პერსონაჟის განზოგადებული სახის „ერთჯერად“ ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიურ სახემდე რედუცირებას (ერთჯერადი ფსიქოლოგიური ტიპები მრავლადაა თუნდაც შტ. ცვაიგის ნოველებში, რომლთა პერსონაჟთა სახეების ინტერპრეტაციისას სწორედ რომ ზედგამოჭრილია ფსიქოანალიტიკური მიდგომები): „ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებში მკითხველი, არსებითად, ვერ იპოვნის ტრადიციული ფსიქოლოგიური მანერით პერსონაჟთა სულიერი ცხოვრების, განცდების ჩვენებას, აქ არ გვთავაზობენ პერსონაჟთა სულიერი ურთიერთობების საინტერესო ნახატს, დეტალურად დამუშავებულ სურათს“ (კანკავა 1983: 32); ბ) მეორე მხრივ, რომანში მითოსური დისკურსის მხატვრული ფუნქციაა დააფუძნოს და გააინტენსივოს ტექსტსა და მკითხველში მითოსური ცნობიერება და მოახდინოს ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისა და პროტაგონისტის ეგზისტენციალური სივრცის მხატვრული სიმბოლიზება. ამიტომაც, რომანში მითოსურ ნაკადს იმთავითვე ონტო-ეგზისტენციალური გაგება აქვს და არა ფსიქოანალიტიკური. აქედან გამომდინარე, მამა-შვილის კონფლიქტს, პირველ რიგში, ფილოსოფიური დატვირთვა აქვს და არა ფსიქოლოგიური. შესაბამისად, მხოლოდ ოიდიპოსისა და კასტრაციის კომპლექსთა ჭრილში სავარსამიძის ანთროპოლოგიური არსის გახსნა და ახსნა მისი პერსონაჟისეული პიროვნების არასრულყოფილი ახსნა იქნებოდა და მისი, როგორც პერ-

სონაჟის, ზოგად ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას განზე ტოვებს. მით უმეტეს, როდესაც საუბარია ექსპრესიონისტული მხატვრული ტექსტის მთავარ პროტაგონისტზე, რომელიც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის იმთავითვე განზოგადებული სახეა და არა „ერთჯერადი“ ფსიქოლოგიური პროექცია: „სავარსამიძის ბუნება უნდა მოვიზიაროთ არა როგორც გარკვეული სოციალური (ფეოდალური) კლასის შვილი, ან პიროვნული ხასიათი და ზედმეტი ადამიანისათვის დამახასიათებელი ნიშნების მატარებელი, არამედ როგორც ეპოქის პროდუქტი, როგორც საუკუნეთა მიჯნაზე გართულებული სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმებისა და ტექნიკური გაუცხოების პირობებში მომწყვდეული ადამიანის ტრაგიზმი. [...] შეიძლება ითქვას, „დიონისოს ლიმილის“ „ექსპრესიონისტული“ პერსონაჟები რეალურ გარემოსა და სოციალურ-პოლიტიკურ ფონზე მოქმედებენ“ (თევზაძე 1996: 21, 22).

3. ყოველივე ამის საპირისპიროდ გერმანელი მკვლევარი შ. იუნგერი თავის საკურსო ნაშრომის ტიპის „სტატიამი“ „დიონისოს ლიმილის სტრუქტურა და ფილოსოფიური ძირები“ (იუნგერი 1982: 152-159) კი გვარანმუნებს, რომ „დიონისოს ლიმილის გმირი ერთობ ანგარებიანი პიროვნებაა (sic! — კ. ბ.). იგი არაფერს აკეთებს სხვისთვის, სწორედ ისე, როგორც ამას ფრ. ნიცშე მოითხოვს“ (იუნგერი 1982: 158). „სტატიის“ ავტორს ამ „დებულებით“ (რომლის დასაბუთებითაც იგი თავს სრულებითაც არ იწუხებს) სურს მიუთითოს სავარსამიძის „ზეკაცურ“ ბუნებაზე, თითქოსდა მისთვის, როგორც ნიცშეანური ტიპის იმორალისტი ზეკაცისათვის, მოყვასისადმი თანაგრძნობა — როგორც სუსტი ადამიანებისათვის დამახასიათებელი ქრისტიანული მორალის გამოვლინება — უცხო ყოფილიყოს. აქ კიდევ ერთხელ უნდა ითქვას, რომ სავარსამიძის ზეკაცობა თუ ზეკაცობისაკენ სწრაფვა ექსპრესიონისტული მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი ზეკაცობაა, რაც გულისხმობს ადამიანის მიერ საკუთარ ანთროპოლოგიურ არსში საკუთარი ღვთაებრივი სანყისების „გახსნასა“ და ამგავარდ საკუთარი ემპირიული „მე“-ს დაძლევისა და გადალახვას, გულისხმობს საკუთარი სუბიექტურობის კოსმიურობის შთაგრძნობასა (Einfühlung) და განცდას (ამ საკითხებთან დაკავშირებით ასევე იხ. ზემოთ). ხოლო რომანის ტექსტში სავარსამიძის „ანგარებიანი ბუნება“ არც მის მენტალობაში და არც მის საქციელში არ ვლინდება. საინტერესოა, სად, რომელ ეპიზოდში მიაკვლია იუნგერმა სავარსამიძის „ანგარებიან ბუნებას“?! ამის შესახებ ავტორი არაფერს გვამცნობს და არც განმარტავს, კონკრეტულად რაში ვლინდება სავარსამიძის ანგარებიანი ქმედება. არადა, ტექსტიდან სრულიად საპირისპირო რამ ვიცით — სავარსამიძე აღესილია სწორედ მოყვასისადმი დახმარებისა და თანაგრძნობის პათოსით: გავიხსენოთ თუნდაც ებრაელ სტუდენტ ვიტენზონისათვის დახმარების განევა (ბრილიანტის საყურეების ეპიზოდი), ან მეზობლის ობლებისადმი საკუთარი მამულების დარიგების ეპიზოდი. ხოლო, რაც შეეხება რომანის სტრუქტურისა და ფილოსოფიური ძირების ანალიზს, რაც ავტორის მიერ „სტატიის“ სათაურშივეა გაცხადებული, მასზე საერთოდაა არა მსჯელობა, რაც, ჩემი აზრით, ცალსახად მიანიშნებს იუნგერის სტატიის დაბალ მეცნიერულ კვალიფიკაციაზე.

4. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ერთი მხრივ, სავარსამიძისა და ფარვიზის, ხოლო, მეორე მხრივ, აშენბახისა და ტაძიოს (თ. მანის „სიკვდილი ვენეციაში“) ურთიერთობათა გაიგივება და ამ ეპიზოდში ქართველი ავტორის თ. მანისადმი მიბაძვაზე საუბარი სრული ნონსენსია, რაც შემოგვთავაზა გერმანელმა მკვლევარმა შ. იუნგერმა თავის სხვა საკურსო ნაშრომის ტიპის „სტატიამი“ „კონსტანტინე გამსახურდია და თომას მანი“ (იუნგერი 1981: 113-124), რამდენადაც როგორც ერთი, ისე მეორე წყვილის ურთიერთობებს სრულიად განსხვავებული მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური კონცეფცია უდევს საფუძვლად: კერძოდ, ტაძიოსადმი აშენბახის ტრფომა გადადის პომოსექსუალურ პათოლოგიაში, რაც ანთროპოლოგიურ და თვითშემეცნებით სიბრტყეზე პედონისტურ-ორგიატული დიონისურობითა და არაცნობიერი ლტოლვების მიერ ზესთაგონების, ანუ ღვთაებრივის ჭვრეტის უნარის, დაბინდვითაა განპირობებული. ეს კი თავის მხრივ გამოწვეულია განწყენებული და ცხოვრებისაგან მოწყვეტილი ასკეტურ-ესთეტიციზმური ტიპის ხელოვნების კრიზისითა და მისი გარდაუვალი მარცხით: აშენბახის პათოლოგია და შემდგომ სიკვდილი სიმბოლურად სწორედ ასეთი ტიპის ხელოვნების შემოქმედებით მარცხს განასახიერებს. ხოლო სავარსამიძე ფარვიზში ეტრფის თავის ღმერთს — დიონისოს, ფარვიზი მისთვის სწორედ ხორცშესხმული ღვთაებრიობის

ამქვეყნიური ემანაციაა. აქედან გამომდინარე, მისი დამოკიდებულება ფარვიზისადმი ეს არის ქურუმის დამოკიდებულება თავისი ღვთაებისადმი. სავარსამიძისა და ფარვიზის ურთიერთობებში იუნგერი არ ითვალისწინებს სწორედ ამ სპეციფიკას (ქურუმი — ღვთაების ურთიერთმიმართების მოდელს), არც თავად სავარსამიძის მიერ გამოთქმულ შეგონებას ტრფობის არსის შესახებ და არც პერსონაჟისეულ თავშეკავებულ დამოკიდებულებასა და ქცევას ფარვიზის მიმართ, რომელიც აშენბახის ქცევისაგან განსხვავებით რომანის მთელ სიუჟეტურ განვითარებაში არასოდეს გადადის პომოეროტიკულ პათოლოგიაში და დისტანციის პათოსით განსაზღვრული ქურუმისა და ღვთაების ურთიერთობის ფორმა აქვს: „ვნებასაც ისეთი მოთმინება და თავშეკავება უნდა, როგორც ომს... და სადაც თავშეკავება არ არის, იქ გრძნობა ეულგარულია და გულისამრევი. ჭეშმარიტსა და მაღალ სიყვარულს შორით ბნელა ასაზრდოებდა მუდამ“ (გამსახურდია 1992: 351).

თ. მანის ნოველის „სიკვდილი ვენეციაში“ და კ. გამსახურდიას რომან „დიონისოს ლიმილის“ იუნგერისეული „ტიპოლოგიური ინტერპრეტაცია“ თავის დროზე მართებულად გააკრიტიკა და გააცამტვერა ზ. გამსახურდიამ თავის სტატიაში „შენიშვნები შ. იუნგერის ნიგნზე კონსტანტინე გამსახურდია და დასავლეთ ევროპული კულტურა“, სადაც დეტალურადაა გამოკვეთილი იუნგერის არსებითი ცდომილებანი ელემენტარულ საკითხებზე: „ავტორი (შ. იუნგერი — კ. ბ.), როგორც ჩანს, აგრეთვე დააბნია იმ გარემოებამ, რომ თ. მანის ნოველის გმირი აშენბახი ეტრფის პირმშვენიერ პოლონელ ყმანვილს, ტაძოს, ისევე როგორც სავარსამიძე — ჯენეტის ეაჟს, ფარვიზს, მაგრამ მას სწორედ აქ მოსცარვია ხელი ყველაზე მეტად. მას ვერ შეუმჩნევია (თუ განზრახ დაუხუჭავს თვალი), რომ მანის ნოველაში მოცემულია ესთეტიზმისა და პომოსექსუალიზმის ტრაგედია (უაილდისებური), კ. გამსახურდიას რომანში კი წარმართული, დიონისური რელიგიურობის კრიზისია ასახული, რაც გამოიხატება გმირის გაორებაში ქრისტი-დიონისეს შორის (საერთოდ, შ. იუნგერს უდა მოეხსენებოდეს, რომ ორივე ნაწარმოების თემა პლატონის დიალოგებიდან იღებს სათავეს, ყოველივე ამის პროტოტიპია სოკრატესა და ალკიბიადეს ურთიერთობა, თუმცა ორივე მწერალი უკიდურესად სხვადასხვაგვარად ამუშავენ ამ თემას). აშენბახის თავდაპირველად უწყინარი ტრფიალი თავისი ხორცშესხმული ესთეტიკური იდეალისა და მუზისადმი (ტაძოსადმი) მამათმავლურ ვნებაში გადადის ბოლოს, სავარსამიძე კი ფარვიზში ხედავს ღმერთ დიონისეს ერთ-ერთ ჰიპოსტაზს, ასე რომ, აქ ესთეტიკური მომენტი კი არ არის მთავარი, არამედ მისტიური (ხაზგასმა ავტორისაა — კ. ბ.). [...] სავარსამიძისა და ფარვიზის ურთიერთობაში ყოველივე პათოლოგიური გამორიცხულია, ეს არის ქურუმისა და ღვთაების ურთიერთობა. თ. მანთან კი წამყვანია პათოლოგიური ვნება დეკადენტი-ესთეტის, აშენბახისა, რომელიც ბოლოს ღუპავს მას. [...] ამრიგად, ვინც ასეთ ელემენტარულ ნიუანსებში ვერ გარკვეულა, იგი ამაოდ ჰკიდებს ხელს კალამს ესოდენ რთული ლიტერატურული და ფილოსოფიური პრობლემების გასაშუქებლად“ (გამსახურდია 1991ბ: 392-393).

აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით ასევე სავსებით დამაჯერებლად მსჯელობს გ. ლომიძე სტატიაში „გაუცხოების პრობლემა კ. გამსახურდიას დიონისოს ლიმილში“ (ლომიძე 1998: 297-307), სადაც მან კონცეპტუალური თვალსაზრისით პრობლემის მართებული ახსნა შემოგვთავაზა, რასაც მეც ვიზიარებ: „აქვე უნდა შევნიშნო, რომ საერთოდ, მცდარად მიმაჩნია აზრი, თითქოს „დიონისოს ლიმილის“ ზოგიერთი პასაჟი თომას მანის „სიკვდილი ვენეციაში“ განმეორებაა. ამ მკვლევარებს მხოლოდ გარეგნული მსგავსების საფუძველზე გამოაქვთ დასკვნები. თუ კარგად დავაკვირდებით, ამ ორ ნაწარმოებში ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული საკითხებია წამოჭრილი და გადანყვეტილი. ამ შემთხვევაში საქმე ეხება, კერძოდ, კონსტანტინე სავარსამიძის გატაცებას ფარვიზით, რაც ტაძოსადმი გუსტავ ფონ აშენბახის ტრფიალთანაა შედარებული. აქ ორივე მწერლისათვის პირველწყაროს წარმოადგენს პლატონის დიალოგები — „ნადიმი“ და „ფედროსი“. ამ შემთხვევაში ფარვიზი ღმერთ დიონისეს განსახიერებაა, მისი ერთ-ერთი ჰიპოსტაზია. [...] მშვენიერების, ამ შემთხვევაში კი თავისი ღვთაების, დიონისეს (ანუ ფარვიზის) ჭვრეტით სავარსამიძეს სურს ეზიაროს დიონისურ სიბრძნეს. პლატონის „ფედროსში“ აღნიშნულია, რომ ამქვეყნიური მშვენიერების ჭვრეტით აღამიანი იგონებს მარადიულ იდეათა, ციურ სამყაროში ცხოვრებას. უთუოდ, ასეთი

გრძნობა ეუფლება სავარსამიძესაც. [...] ახლა, რაც შეეხება თ. მანის ნოველას, „სიკვდილი ვენეციაში“. აქ მწერალ გუსტავ ფონ აშენბახის შემოქმედებითი კრიზისია ასახული. ტაძიო მშვენიერებაა, რომლისადმი აშენბახი ჯერ აპოლონური ჭერეტიტაა გატაცებული, შემდეგ ეს ყველაფერი დიონისურ, სექსუალურ ტრფიალში გადაიზრდება“ (ლომძე 1998: 305-306).

უფიქრობ, ზოგადად თ. მანის და კ. გამსახურდიას შემოქმედების, და კერძოდ, მათი აღნიშნული ნაწარმოებების („სიკვდილი ვენეციაში“, „დიონისოს ღიმილი“) ტიპოლოგიური ანალიზი უფრო ღრმა და დაკვირვებული კვლევის საგანია და აღნიშნული პრობლემა გარეგნულ ფაბულარულ დამთხვევებზე დამყარებულ ზედაპირულ და არაპროფესიონალურ კვლევას არ უნდა დაეფუძნოს, როგორც ეს შ. იუნგერის შემთხვევაშია.

5. შდრ.: „დიონისოს ღიმილი ტიპიური ექსპრესიონისტული ტილოა: იდეოლოგიით, სტილისტიკით, მსოფლგანცდით. ტრაგიკული მსოფლგანცდა ხელოვნების უმაღლეს სახედ ცხადდებოდა. ექსპრესიონისტისთვის ტრაგიკული მსოფლგანცდა ყველაზე ღრმად ადამიანური, ე. ი. ერთადერთი სწორი და პეროიკული მდგომარეობაა. მას ამომწურავ მოქმედებაში მოჰყვას ყველა ადამიანური გრძნობა, ენება, მთელი ცხოვრება. ადამიანური ყოფიერება, ამგვარად, სწვდება ზღვრულ ცხოვრებას: ადამიანი უმაღლესი არსებობისა და არარაობის საგანგაშო ზღვარზე აღმოჩნდება. ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობის საფუძველში სწორედ ეს გარემოება დევს“ (კანკაეა 1983: 21). თუმცა, ისიც უნდა აღნიშნოს, რომ რომანის მხატვრული თხზვის წესი და სახისმეტყველება სიმბოლისტურ ტენდენციებს ავლენს (სიმბოლისტური ნაკადი რომანის მეორე მძლავრი ესთეტიკურ-პოეტიკური ნაკადია), რაც, ერთი მხრივ, მეტწილად ეფუძნება ძველქართულ და ძველბერძნულ მითოსს, მეორე მხრივ, იოანეს გამოცხადების აპოკალიპსურ მოდელებსა და პარადიგმებს. საბოლოო ჯამში, შეიძლება ითქვას, რომ „დიონისოს ღიმილი“ ექსპრესიონისტულ-სიმბოლისტური რომანია, ამ ორი ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივი დისკურსის მთლიანობაა, რამდენადაც: ა) ტექსტში ექსპრესიონიზმი უპირატესად ვლინდება როგორც რომანის მსოფლმხედველობრივი ბაზისი (ახალი ადამიანის კონცეფცია და მისთვის დამახასიათებელი ე. წ. „ო, ადამიანოს პათოსი“//“O, Mensch-Plathos) და მხატვრული რიტორიკა, მისთვის დამახასიათებელი სიტყვის სიმკვეთრითა და სიმძაფრით და ოდნავ ზეანეული პათეტიკური ტონით — „ჩემი ოდნავ პათეტიური, ანეული ტონი პოეტური თხრობისა“ (გამსახურდია 1992: 382); ბ) ხოლო, სიმბოლიზმი ვლინდება როგორც მითოსზე, ისე საკუთარ შემოქმედებით ძალმოსილებასა და ნებელობაზე დაფუძნებულ სუგესტიურ სახისმეტყველებაში, რომლის მხატვრული ფუნქცია, ერთი მხრივ, გამოხატულია ტრანსცენდენტურობის „გახსნასა“ და წვდომაში, ხოლო, მეორე მხრივ, თავად ტექსტის ონტოტექსტუალობის a priori სიმბოლისტური მეთოდით განვრცობა-განფენასა და დაფუძნებაში.

დამოწმებანი:

- Fahnders, Walter. *Avantgarde und Moderne: 1890-1933*, 2. Aufl., Metzler Verlag, Stuttgart, 2010.
- Gamsakhurdia, Konstantine. *Tkhzulebani 10 tomad*, t. 7. Tbilisi: “Sabch. Saqartvelo”, 1983. (გამსახურდია, კონსტანტინე. *თხზულებანი 10 ტომად*. თბ.: „საბჭ. საქართველო“, 1983. ტ. VII).
- Gamsakhurdia, Konstantine. *Tkhzulebani 20 tomad: Dionisos Gimili*, t. 2, Tbilisi, “Didostati”, 1992. (გამსახურდია, კონსტანტინე. *თხზულებანი 20 ტომად: „დიონისოს ღიმილი“*, ტ. II, თბ.: „დიდოსტატი“, 1992).
- Gamsakhurdia, Zviad (a). “Konstantine Gamsakhurdia da Qristianoba”. *Tserilebi da Eseebi*. Tbilisi: “Khe-lovneba”, 1991. (გამსახურდია, ზვიად (ა). „კონსტანტინე გამსახურდია და ქრისტიანობა“. — *წერილები და ესსეები*, თბ.: „ხელოვნება“, 1991).
- Gamsakhurdia, Zviad (b). “Shenishvnebi Sh. Iungeri-Khotivaris Tsignze K. Gamsakhurdia da Dasavlet Evropuli Kultura”. *Tserilebi da Eseebi*, Tbilisi: “Khe-lovneba”, 1991. (გამსახურდია, ზვიად (ბ). „შენიშვნები შ. იუნგერი-ხოტივარის წიგნზე კ. გამსახურდია და დასავლეთ ევროპული კულტურა“. — *წერილები და ესსეები*, თბ.: „ხელოვნება“, 1991).

- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*, 18. Aufl., Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001.
- lungeri, Stefi. "Konstantine Gamsakhurdia da Tomas Mani". *Kritika*. 4 (1981): 113-124 (იუნგერი, შტეფი. „კონსტანტინე გამსახურდია და თომას მანი“. *კრიტიკა*. 4 (1981): 113-124).
- lungeri, Stefi. "Dionisos Gimilis Struqtura da Filosofiuri Dzirebi". *Tsiskari*. 10 (1982): 152-159 (იუნგერი, შტეფი. „დიონისოს ღიმილის სტრუქტურა და ფილოსოფიური ძირები“. *ცისკარი*. 10 (1982): 152-159).
- Kankava, Guram. "Dionisos Gimilis Mitosuri Struqtura". *Kritika*. 2 (1983): 20-34 (კანკავა, გურამ. „დიონისოს ღიმილის მითოსური სტრუქტურა“. *კრიტიკა*. 2 (1983): 20-34).
- Lomidze, Gaga. "Gautskhoebis Problema K. Gamsakhurdias Dionisos Gimilshi". *Literaturuli Dziejani*. XIX (1998): 297-307 (ლომიძე, გაგა. „გაუცხოების პრობლემა კ. გამსახურდიას დიონისოს ღიმილში“. *ლიტერატურული ძიებანი*. XIX (1998): 297-307).
- Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.
- Schmid, Wilhelm. *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, 4. Aufl., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999.
- Seibert, Thomas. *Existenzphilosophie*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1997.
- Sigua, Soso. *Martvili da Alamdari. Konstantine Gamsakhurdias Shemoqmedeba*. t. 1. Tbilisi: "Ganatlaba", 1991. (სიგუა, სოსო. *მარტვილი და ალამდარი. კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედება*, ტ. I. თბ.: „განათლება“, 1991).
- Tevzadze, Davit. *Konstantine Gamsakhurdia da Tanamedroveoba*. Tbilisi: 1996. (თევზაძე, დავით. *კონსტანტინე გამსახურდია და თანამედროვეობა*. თბ.: 1996).
- Tvaradze, Revaz. "Mlliani Saqartvelos Mesitkve". *Tsigui da Mkitkhveli*. Tbilisi: "Sabch. Saqartvelo", 1971 (თვარაძე, რევაზ. „მთლიანი საქართველოს მესიტყვე“. — *წიგნი და მკითხველი*, თბ.: „საბჭ. საქართველო“, 1971).
- Vietta, Silvio. *Der europäische Roman der Moderne*, Fink Verlag, München, 2007.

Konstantine Bregadze
(Georgia)

Modernism as a Mythless Age in Konstantine Gamsakhurdia's Novel "The Smile of Dionysus"

Summary

Keywords: mythos, modernism, mythless age, father-son interrelation

In the 20s of the 20th century Konstantine Gamsakhurdia (1891-1975) defined modernism as a mythless age (cf. the essay "Literary Paris"), therefore metaphorically indicating the spiritual crisis of the epoch. It implied the presence of the existential human fear, his alienation with metaphysical-mythic prototype, the impossibility of self-identification and dehumanization. On the one hand, historical processes and cataclysms – total development of technical civilization, world war and revolutions and, on the other hand, fundamental metaphysical "quake", which Nietzsche called the death of God and revaluation of values provoked the above mentioned consequences.

Correspondingly, western as well as Georgian modernistic literature highlighted the quest for an exit route of a human's spiritual-cultural crisis and therefore acquisition of sense to his existence. From this standpoint, it is worth mentioning German researcher's

Silvio Vietta's study: "Reflection of social changes – industrialization, urbanization, new forms of communication (telephone, telegraph, railway and vehicles), new forms of media (radio, newspapers) – do not represent the main issues of a modernistic novel. The questions that are raised here are completely different: the problem of modern subjectivity in society, its inner split and collapse in modernism. The instability of mentality is unveiled, an inevitable historical process peculiar for modernism" (see S. Vietta, "European Modernistic Novel" // S. Vietta, "Der europäische Roman der Moderne, München, 2007. S. 20-21).

K. Gamsakhurdia's "The Smile of Dionysus" (1924-1925) is a typical modernistic literary text, with its discourse emphasizing existential and spiritual crisis of a modernist human being. Simultaneously, an attempt is made to overcome the existential crisis provoked by the death of God – an unsuccessful attempt to reanimate Dionysus' aesthetic culture – ending in failure hence demonstrating human's existential lack of prospects in the epoch of modernism ("you are lying in a cold grave and the soul is sad").

In modernistic texts are mythological paradigms integrated (i.e. J. Joyce "Ulysses". Gr. Robakidze's "Snake Skin" and others), where those paradigms have double meaning: on the one hand, purely poetical-aesthetic, when mythical paradigms form compositional, narrative and imagological foundations of a text, and, on the other hand, purely ideological, when an author uses myth as means for overcoming crisis (i.e. Gr. Robakidze's novel "Snake Skin").

From this standpoint, K. Gamsakhurdia's "The Smile of Dionysus" is no exception. Mythical paradigms and imagology having double meaning are also represented in the text: on the one hand (Dionysian) myth, as a foundation for text composition, narrative line and imagology and, on the other hand, (Dionysian) myth as an ideological foundation for the novel – an attempt to overcome mythless existence and establish new values. However, the revival of the myth did not turn out to be means for overcoming existential crisis but an illusionary-ephemeric ideological action.

The paradigm of father-son interrelation is worth mentioning in "The Smile of Dionysus", which is of onto-existential character and is one of the motifs of modernistic texts (cf. Gr. Robakidze's "Snake Skin", or J. Joyce's "Ulysses"). Mythical image of a father is a symbolic representation of a lost prototype in modernism, and the denial of a father by the son and the father's curse of his son demonstrates the onto-existential lack of prospects and alienation with metaphysical basis of a contemporary human being.